SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

FILOZOFSKI FAKULTET OSIJEK

Poslijediplomski sveučilišni studij *Književnost i kulturni identitet*

Damir Španić

GENERACIJA BEATNIKA I NJIHOVA RECEPCIJA U JUŽNOSLAVENSKIM KNJIŽEVNOSTIMA

Doktorska disertacija

Mentor: dr. sc. Denis Poniž

Osijek, 2015.

JOSIP JURAJ STROSSMAYER UNIVERSITY OF OSIJEK

FACULTY OF HUMANITY AND SOCIAL SCIENCES

PhD studies *Literature and Cultural Identity*

Damir Špánić

BEAT GENERATION AND THEIR RECEPTION IN THE SOUTH SLAVIC LITERATURES

Doctoral Thesis

Mentor: dr. sc. Denis Poniž

Osijek, 2015.

PREDLOŽENO POVJERENSTVO ZA OCJENU DOKTORSKOG RADA

1. dr. sc. Sanja Nikčević, red. prof. (Umjetnička akademija, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku)

2. dr. sc. Sanja Runtić, izv. prof. (Filozofski fakultet, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku)

3. dr. sc. Denis Poniž, red. prof. (Institut für Slawistik, Universität Wien, Austrija)

SADRŽAJ

1. UVOD 1

2. DRUŠTVENA I KULTURNA SITUACIJA U AMERICI NAKON II. SVJETSKOG RATA 3

2.1. Atomska bomba i apokaliptično ozračje tjeskobe 4

2.2. Komunizam, retorika straha i zaokret ka religiji 7

2.3. Konformizam i simbolika emocionalnog ispunjenja 9

2.4. Književni krugovi: od elitizma prema kulturi spontanosti 13

3. IZVORNA GENERACIJA BEATNIKA 18

3.1. Uvod u osnovna problemska pitanja 18

3.1.1. Problematika određenja, ili tko su bili pripadnici generacije? 18

3.1.2. Problematika značenja, ili što predstavlja izraz *beat*? 22

3.1.3. Dva razdoblja djelovanja književnog pokreta 25

3.1.4. Medijska i kritička recepcija 29

3.2. Podrijetlo 34

3.2.1. Uzori, nasljeđe i teorijska uporišta 34

3.2.1.1. Izgubljena generacija 35

3.2.1.2. Transcendentalizam 37

3.2.1.3. Hipsteri, jazz glazbenici i *Bijeli crnac* Normana Mailera 40

3.2.1.4. Egzistencijalizam 44

3.2.1.5. Oswald Spengler i *Propast Zapada* 46

3.2.1.6. Bohema i anarhizam 48

3.2.1.6.1. Jesu li beatnici bili anarhisti i komunisti unutar kapitalističkog sistema? 50

3.2.1.7. Charles Olson, *Poezija projekcije* i Black Mountain College 52

3.2.1.7.1. William Carlos Williams 55

3.2.1.8. Wilhelm Reich i Paul Goodman 57

3.2.1.9. Dadaizam i nadrealizam 59

3.2.1.10. William Blake i Ginsbergov vizionarski trenutak 61

3.2.2. *Muze* 66

3.2.2.1. Herbert Huncke 67

3.2.2.2. Carl Solomon 69

3.2.2.3. Neal Cassady ... 71
3.3. Autentičan književni izričaj ... 72
3.3.1. Prema vlastitoj poetici: *nova vizija* i *nova svijest* ... 73
3.3.2. Estetika i književne tehnike ... 79
3.3.2.1. *Osnove spontane proze*: beatnička intersubjektivnost i iskorak u dionizijsko izgradnjom stila na temeljima stilskih izričaja bebop jazza ... 81
3.3.2.2. Tjelesnost i seksualnost: najava beatničke pripadnosti ranom postmodernizmu ... 87
3.3.2.3. Poetika izvedbe: nastup, improvizacija i estetika prisutnosti ... 91
3.3.2.4. Estetika duhovnosti: religijske vizije, budizam i prošireno značenje prirode ... 94
4. INTERPRETACIJA ODABRANOG KORPUSA: STILSKE INOVACIJE I PISANJE U SLUŽBI EKSPERIMENTA ... 105
4.1. Očevi književnog pokreta ... 105
4.1.1. William S. Burroughs: riječi kao virus i tehnika rasjecanja ... 105
4.1.2. Jack Kerouac i Allen Ginsberg: spontani bop pjesnici ... 111
4.2. Uži beatnički krug ... 126
4.2.1. Gregory Corso: nježan pomak ukupne svijesti ... 126
4.2.2. Gary Snyder: čovjek, duhovnost i priroda u djelima beatničkog Thoreaua ... 132
4.2.3. Lawrence Ferlinghetti: ulična poezija i četvrto lice jednine ... 137
4.2.4. Michael McClure: poetika narkotika, oslobođenja i tjelesnosti; Odem i životinjski jezik 143
4.3. Osvrt na prisutnost beatničke poetike u kazalištu s naglaskom na *Bradu* Michaela McClurea 151
4.4. Zaključak prije osvrta na recepciju: transnacionalna generacija na putu izvan književnih i državnih granica ... 158
5. RECEPCIJA KNJIŽEVNOSTI GENERACIJE BEATNIKA U JUŽNOSLAVENSKIM KNJIŽEVNOSTIMA ... 162
5.1. Prema shizofrenim pedesetima i dalje: društvena i kulturna situacija u bivšoj Jugoslaviji i stvaranje uvjeta za recepciju beatničke književnosti ... 163
5.2. Konačno *da* Zapadu: dimenzije recepcije ... 167
5.2.1. Beatnička književnost kao intertekst raspršen u simbolima prodora zapadnjačke popularne kulture, glazbe i književnosti ... 168
5.2.1.1. Proza u trapericama i beatnička poezija Majetića i Majdaka ... 168
5.2.1.2. Omladinski tisak, glazba i rock kultura ... 175

5.2.2. Prijevodi i kritički tekstovi 181
5.2.3. Neposredna razmjena iskustava: beatnici u bivšoj Jugoslaviji i njihovi prijatelji na putu u Ameriku 188
5.2.3.1. Beatnici u bivšoj Jugoslaviji 189
5.2.3.2. Iskustvo beatničke književnosti u djelima Šindolića i Oklopdžića 192
5.2.3.2.1. Vojo Šindolić 192
5.2.3.2.2. Milan Oklopdžić 196
5.2.4. Pogled na elemente beatničke poetike u djelima drugih autora 198
6. ZAKLJUČAK 225
7. SAŽETAK 227
8. BIBLIOGRAFIJA 228
9. PRILOZI 254
9.1. Jack Kerouac: *Osnove spontane proze* 254
9.2. Jack Kerouac: *Uvjerenje & tehnika za suvremenu prozu* 256
9.3. Gregory Corso: *Long Live Man*, naslovnica 258
9.4. Allen Ginsberg: *Kral Majales*, prikaz ilustracije pjesme 259
9.5. Robert LaVigne: *1950s San Francisco Beat Painting* 260
9.6. William Carlos Williams: *Kora in Hell: Improvisations*, naslovnica 261
9.7. Bibliografija nama poznatih knjiga prijevoda beatničke proze i poezije na području bivše Jugoslavije 262
9.7.1. Informativne preslike dijelova izvora korištenih prilikom izrade poglavlja 5.2.2. 266
9.8. Michael McClure: *The Beard*, prijevodi 272
9.8.1. Preslika slovenskog prijevoda iz časopisa *Problemi* iz 1968. godine 272
9.8.2. Preslika radne verzije prijevoda Voje Šindolića iz 1988. godine 279
9.9. Allen Ginsberg: *Ptičji mozak* 344
9.10. Allen Ginsberg: *Eroica* 348
9.11. Allen Ginsberg: *Letters to Yugoslavia* 353
9.12. Gregory Corso: *Identity*, preslika 360
9.13. Michael McClure: *Poems and Letters to Vojo Sindolic* 361
9.14. Važniji književni nastupi Voje Šindolića s beatnicima 367

9.15. Vojo Šindolić: *Dekompresija: Odabrane pjesme 1980 – 1984*, naslovnica 368

1. UVOD

> Čini mi se da djela književnika Beat generacije nikada nisu bila aktualnija nego danas, jer su se drznuli dirnuti u ono što je u samim temeljima američkog društva i u ono što omogućuje ostvarenje američkog sna. (Vojo Šindolić, citirano u Dragojević, "Beatnici su danas aktualniji nego ikad.", Novosti [Zagreb], 18. svibnja 2012.)

Pojavivši se na američkoj književnoj sceni kao jasan odgovor na nazadnu politiku i stil života američke vladajuće klase i dijelova srednje građanske klase, ali i kao reakcija na konzervatizam u umjetnosti četrdesetih i pedesetih godina 20. stoljeća u Americi, beatnici nikada nisu zatrebali pomoć akademskih znanstvenika ili kritičara kako bi izgradili vlastitu reputaciju. Istog trenutka kada se Amerika odmaknula od ograničenog, konzervativnog mentaliteta prevladavajućeg tijekom poslijeratnog razdoblja, oni su postali zvijezde kojima je ugled rastao zahvaljujući novinama, časopisima i televiziji. Posljedica toga svojevrsna je mitologija nastala na temeljima događaja iz njihovih često filmskih života, koja iako je osigurala čitanost, u većini slučajeva pretiče njihovu književnu reputaciju i zasjenjuje kvalitetu i vrijednost njihovih književnih ostvarenja. Posljedično, njihov značaj previše često ograničava se isključivo na razinu svojevrsnih preteča društvenih pokreta. Istina, utjecaj njihove književnosti i filozofije suštinska su podloga *hippie* pokreta i drugih protestnih pokreta pacifističkog i duhovnog karaktera koji su započeli pojavljivati se ranih šezdesetih godina, ali njihov cilj od samih početaka bio je pronaći izlaz iz svijeta materijalističke i konformističke Amerike uz pomoć samo jednog sredstva, pisanja. Svoju *novu viziju* beatnici su nastojali izraziti novim oblicima. Njihovi objavljeni radovi suočili su se s tradicionalnim književnim oblicima, izmijenili ih i proširili. Posredstvom beatnika intenzivno se počinju ispreplitati književnost i popularna kultura, a njihova književnost ostvarila je vezu i s drugim oblicima umjetnosti kao što su glazba, kazalište i izvedbene umjetosti. Upravo takva, rana postmodernistička pozicija beatničke književnosti, pruža izvrstan okvir za promišljanje njihovih uloga ne samo u društvenim promjenama, već prije svega u umjetničkim i kulturnim inovacijama.

Pripadnici književne skupine okupljeni pod imenom Generacija beatnika najčešće su nedvosmisleno prepoznati kao izrazito američki pisci i doista, postoji jak osjećaj američke književne tradicije i kulturne povijesti duboko utjelovljenih u njihovim književnim djelima. Ipak, oni su inspiraciju crpili i iz drugih kultura, kako zapadnjačkih tako i istočnjačkih, pri čemu se ističu budizam, korištenje halucinogenih sredstava, te prakse europskog nadrealizma

i romantizma. Ovakva posuđivanja i miješanja odraz su njihovih opsežnih iskustava putovanja kao sredstva spajanja života i umjetnosti. Putovanja su ujedno presudno utjecala i na globalni domet njihova utjecaja. Kretanje i potraga za smislom i slobodom neraskidivo su povezani i predstavljaju središnju točku iskustva beatničke književnosti. Tako je Allen Ginsberg praktički u svakoj od mnoštva zemalja koje je posjetio "bio u mogućnosti pronaći lokalnu beatničku scenu" pa je s pravom "snažno osjećao kako je Generacija beatnika, utjelovivši karakteristični pogled na život kroz sustav vjerovanja koji nadilazi nacionalne barijere, bila internacionalni fenomen" (Miles, "The Beat Hotel", 6).

Uzevši u obzir potpunu odsutnost sustavnih istraživanja književnosti Generacije beatnika i, posebice, njihove recepcije u Hrvatskoj, odlučili smo se na ovo istraživanje kao pokušaj aktualiziranja vrlo zanimljive i naizgled uske teme, no čije granice vrlo brzo nakon dubljeg zadiranja ispod površine postaju nepregledne. Politička i društvena situacija u kojoj se Hrvatska nalazila za vrijeme bivše Jugoslavije pritom će uvjetovati proširenje istraživanja recepcije i na još neke južnoslavenske književnosti. Nećemo se zanositi kako je jednim samostalnim istraživanjem moguće obuhvatiti sve utjecaje na tolikom prostoru, ali ćemo nastojati prikazati najznačajnije utjecaje beatničke književnosti i filozofije na određene struje južnoslavenskih nacionalnih književnosti, te šire, na njihove kulture i društva.

Istraživanje ćemo podijeliti u dva osnovna dijela. Stavljajući beatnike u povijesni kontekst, prvim dijelom istraživanja približit ćemo čitateljima društvenu i kulturnu situaciju u Americi nakon II. svjetskog rata kako bismo pokazali razloge njihove pojave upravo u tom razdoblju, te prikazati osnovna problemska pitanja u okviru kojih ćemo predstaviti društvenu, kulturnu i intelektualnu podlogu nastajanja izvorne Generacije beatnika. Detaljno ćemo proučiti njihove uzore, izvore iz kojih su crpili inspiraciju i predstaviti teorijska uporišta njihove književnosti. Autentičan književni izričaj Generacije beatnika prikazat ćemo promišljajući njihove karakteristične književne tehnike koje ćemo zatim dodatno utvrditi interpretacijom odabranog korpusa književnosti izvornih beatnika. Na taj način postavit ćemo čvrste temelje za drugi dio istraživanja u kojem ćemo, nakon osvrta na društvenu i kulturnu situaciju u bivšoj Jugoslaviji, prikazati uočene razine utjecaja beatničke filozofije i književnosti na južnoslavenske nacionalne književnosti i kulturu.

2. DRUŠTVENA I KULTURNA SITUACIJA U AMERICI NAKON II. SVJETSKOG RATA

Kako bismo krenuli promišljati estetiku književnosti Generacije beatnika, njihove uzore, podrijetlo i teorijske osnove, potrebno je prikazati društveni i kulturni kontekst vremenskog razdoblja u Americi, tijekom kojeg su se oni pojavili. Ovakav interdisciplinarni pristup nužan je, jer beatnička književnost prije svega društveno je angažirana i prožeta vizijom Amerike *kakva bi trebala biti*[1]. A kako bismo proučavali književnost čija je srž satkana kroz takvu viziju, nije naodmet pokušati dočarati stvarnu Ameriku toga razdoblja, onakvu kakva je, sudeći prema povijesnim dokumentima, zaista bila.

Prvo što se proučavajući poslijeratnu američku kulturu i društvo primjećuje jest njihova duboka dvoznačnost. Čak i dok je poslijeratno ozračje slavlja i samozadovoljstva nakon pobjede u II. svjetskom ratu još uvijek dominirala javnim mnijenjem, breme stanovitog pesimizma i sveprisutnog opreza nadvijalo se izvan rasprostranjene slike stvarnosti kakvu su prikazivali masovni mediji. Ako se pritom uzmu u obzir i neki teoretičari koji govore kako se već sama ideja Amerike kroz povijest pokazala apokaliptičnom, ovakvo stanje stvari zapravo ne začuđuje.[2]

[1] Beatnička vizija Amerike prožeta je protestom potlačene manjine protiv većine, borba je to za pravo na individualnost, a protiv društveno uvjetovanog ponašanja, što je zapravo na tragu postojeće američke tradicije. Beatnici su se osjećali drugačije od stvarnosti koju su vidjeli oko sebe i za koju su osjećali da ih guši. Znali su tko su i uložili su dobar dio svog vremena i energije prosvjedovati kroz svoju književnost za pravo da budu drugačiji. To je, zapravo, njihova vizija *Amerike kakva bi trebala biti* (Cook, 23).

[2] Za primjer ovakvog gledišta vidjeti Lardas 24-27.

2.1. Atomska bomba i apokaliptično ozračje tjeskobe

> Nemojte telefonirati...
> Nemojte jesti ili piti u zagađenom području.
> Nemojte koristiti metalne proizvode u zagađenom pojasu...
> Nemojte pokušati voziti svoj automobil.
> Nemojte se uzbuđivati ili uzbuđivati druge.[3] (Komisija za civilnu obranu države New York, citirano u Jonas i Nissenson, 38)

Mjesec dana nakon detonacije prve atomske bombe u pustinji američke države New Mexico, 6. kolovoza 1945., *Little Boy* bačen je na Hiroshimu. Zbog tajnosti Projekta Manhattan, u Sjedinjenim Američkim Državama bilo je malo, ako je uopće bilo ikakvog, javnog promišljanja o moralnosti ovog čina i političkim konzekvencijama razvoja ovakve vrste oružja za masovno uništenje (Lardas, 3). Jednom od likova svoje knjige *Underworld* koja govori o tajnovitoj povijesti hladnog rata, Don DeLillo stavio je u usta sljedeće riječi:

> Svi smo mi pokušali razmišljati o ratu, ali nisam siguran da smo znali kako se to radi. Pjesnici su pisali duge pjesme pune prljavih riječi i zapravo, to je najbliže što smo se približili primjerenoj reakciji. Tako je bilo zbog toga što je na svijet donešeno nešto što je izlazilo iz okvira zamislivog u našim umovima. (76)

Do ljeta 1949. godine Amerika je već uživala u četverogodišnjem monopolu na atomsku bombu. Istina je da je ona bila završena prekasno kako bi bila upotrebljena protiv Njemačke, ali opet, pojavila se točno na vrijeme za iskoristiti je kao adut u rukavu u rastućim tenzijama između SAD-a i SSSR-a. Ovakva ekskluzivnost dala je Americi veliku prednost u neposrednom poslijeratnom razdoblju i obrambeni planovi temeljili su se u to vrijeme iskuljučivo na monopolu u kontroli atomske bombe (Halberstam, 24-25). Vojni stratezi toga vremena sugerirali su da se nuklearni rat može izbjeći jedino uz pomoć Strategije nuklearnog odvraćanja, a ona je u slučaju nuklearnog napada na Sjedinjene Američke Države ili

[3] "Don`t telephone... / Don`t eat or drink in a contaminated area. / Don`t use metal goods in a contaminated zone... / Don`t try to drive your car. / Don`t get excited or excite others." U slučajevima kada autor prijevoda nije posebno naznačen, riječ je o mojem prijevodu. U takvim slučajevima u fusnoti umjesto imena prevoditelja navodim i izvorni tekst. S obzirom da su beatnička poezija i proza rijetko prevođene na hrvatski jezik, gdje god smo pronalazili kvalitetne prijevode na srpskom jeziku, smatrali smo citiranje takvih prijevoda opravdanim. Kada je riječ o naslovima proze i zbirki poezije, koristimo prijevod naslova pod kojim je djelo objavljeno na hrvatskom, iznimno srpskom, jeziku. Ukoliko prijevod ne postoji, koristimo izvorni naziv djela. S naslovima pjesama postupamo na isti način.

saveznike, jamčila odmazdu katastrofalnih razmjera. Nadalje, smatralo se da će ovakva premoć u nuklearnom naoružanju, osim odvraćanja neprijatelja, imati i ulogu poticaja zapadnoeuropskim državama kako bi se čvršće vezale uz Sjedinjene Američke Države, umjesto uz Savez Sovjetskih Socijalističkih Republika. Masovni razvoj nuklearnog naoružanja bio je temeljen na ideji da tako zastrašujuće oružje samo po sebi jamči da nikada neće biti upotrebljeno. Dovoljno ironično, mogućnost nuklearne katastrofe bila je toliko zastrašujuća da su Sjedinjene Američke Države bilo kakvu alternativu nuklearnom naoružanju smatrale neželjenim, posljednjim izborom (Lawlor, 9).

Koliko je Amerika bila uvjerena u svoju premoć govore procjene najistaknutijih znanstvenika kako je SSSR što se tiče izrade atomske bombe u tom trenutku još uvijek oko pet godina u zostatku. Američki vojni krugovi bili su još optimističniji i smatrali su da Sovjeti atomsku bombu nisu u stanju razviti prije 1960. godine. No, mimo svih očekivanja, američki monopol naprasno je završen već 3. rujna 1949. Naime toga dana istraživački zrakoplov Američke vojske zabilježio je neobično visoku razinu radijacije u stratosferi, što je ukazivalo na to da su Sovjeti aktivirali neku vrstu atomske bombe. Američka samouvjerenost bila je u tom trenutku tolika da je predsjednik Truman dva tjedna kasnije, 19. rujna, na sastanku s članovima Atomic Energy Commission i dalje uporno ponavljao pitanje: "Jeste li sigurni?", ne prihvaćajući pozitivan odgovor.

Dana 23. rujna 1949. Harry Truman napokon je objavio da su Sovjeti aktivirali atomsku napravu.[4] Strah i nevjerica bili su toliki da u nastojanju smanjenja panike na najmanju mjeru namjerno nije upotrebljena riječ *bomba* – umjesto toga izabrana je pažljivo odabrana fraza *atomska naprava*. No, osjećaj sigurnosti američke nacije tako je, ipak, neočekivano završio (Halberstam, 25-26).

Poslijeratno razdoblje bilo je vrijeme izvanredne nesigurnosti. Već nuklearne bombe bačene na Japan krajem II. svjetskog rata građane SAD-a dobrano su zabrinule, ali osjećaj straha postao je stvaran tek spoznajom da tehnologiju imaju i njihovi neprijatelji. Nije to bio samo strah od nukelarne bombe. Spoznaja o mogućnosti potpunog uništenja uz pomoć atomskog oružja pojačala je ionako veliko strahopoštovanje prema rastućoj moći znanosti. Amerikanci su odjednom postali svjesni kako znanost ima kapacitete izdići se iznad čovjeka i

[4] Zanimljivo je spomenuti da Harry Truman, zapravo, nikada nije u potpunosti prihvatio činjenicu da Sovjeti imaju nuklearno oružje. Godine 1953., u kojoj je prestao biti predsjednik, grupi reportera izjavio je: "Nisam uvjeren da Rusija ima bombu. Nisam uvjeren da su Rusi dostigli razinu praktičnog znanja kako sastaviti kompliciranе mehanizme uz koje će A-bomba biti funkcionalna" (Halberstam, 26).

njegove okoline i malo po malo, počelo se krajem četrdesetih godina 20. stoljeća u Americi događati ono što je Allen Ginsberg nešto kasnije nazvao *sindrom isključivanja*[5]. To su sve veći pomaci prema zatvorenom društvu u kojemu će sve bitne odluke biti donošene u tajnosti, birokratizacija kakvu je Hannah Arendt nazvala *vladavina nikoga* gdje u konačnici, kao u aferi Watergate, ne postoji niti autoritet niti odgovornost; zatim sve veće nadiranje tehnoloških dostignuća koja zadiru u privatnost, te konačno, rastuća moć Pentagona sa svojim vojnim bazama podignutim u svrhu kontroliranja neprijatelja navodno moćnijih od Nacista. Vrlo malo razdoblja u Američkoj povijesti stavilo je pred umjetnike i intelektualce ovako velik broj iskušenja[6] (Tytell, 5-6).

Psihološke posljedice nuklearnog doba bile su ogromne. Građani su nastavili voditi svoje uobičajene živote, ali uz veliki unutarnji strah nošen spoznajom da sve može biti izgubljeno u bilo kojem trenutku, samo iznenadnim bljeskom svjetlosti i topline koji će sve izbrisati. Unatoč strahu od nuklearne katastrofe, ipak nisu imali izbora osim pomiriti se s činjenicom da su državna sredstva u velikoj mjeri usmjerena prema razvoju mogućnosti koje mogu dovesti do nuklearnog razaranja kao stvarne mogućnosi (Lawlor, 9). Štoviše, pjesnici, političari, svećenici, kao i ostali, potpuno obični američki građani, uskoro će zajedno biti prisiljeni potražiti načine zaštite od moguće nuklearne katastrofe. Siječnja 1951. godine Harry Truman donio je odluku o osnivanju Vladine administracije za civilnu zaštitu, koja je uskoro pripreme za zaštitu i započela. Na koji način su akcije ove agencije zajedno sa sveprisutnim medijskim debatama o državnoj sigurnosti iz razdoblja hladnog rata urodile paranoičnom atmosferom, u *The Bop Apocalypse* dočarao je John Lardas:

Hladnoratovske rasprave o sigurnosti dovele su naciju u stanje paranoje. Do početka pedesetih godina dvadesetog stoljeća, stratezi Agencije za civilnu obranu već su krenuli učiti kućanice kako kućanstvo pripremiti za nuklearnu katasrofu. Djeca su u školi učila kako se u slučaju nuklearnog napada skupiti pod školske klupe, kako zaštititi oči od radioaktivne prašine, te kako rukama zaštititi svoje lubanje od loma.[7] Sve češće, gradila su se mala dvorišna atomska skloništa. Do 1952. godine u državi New York, oslobođeno poreza,

[5] en. *Syndrome of Shutdown*.
[6] Životni stil beatnika, predano posvećen istraživanju životnih iskustava i užitka, u velikoj je mjeri odgovor upravo na nuklearnu prijetnju. O njihovoj književnosti u ovom kontekstu nuklearne bombe pogledati primjerice poglavlje 4.2.1. Gregory Corso: nježni pomak ukupne svijesti.
[7] Riječ je o vježbama popularno nazvanima *duck and cover*.

podijeljeno je 2,5 milijuna limenih ogrlica za osobne oznake, u svrhu *post mortem* identifikacije građana. *Američki san*, činilo se, došao je na naplatu. (51-52)

2.2. Komunizam, retorika straha i zaokret ka religiji

Kao da prijetnja nuklearne katastrofe nije dovoljna, histerija agresivnog antikomunizma također je prožimala sve razine društva (Tytell, 5-6). Dana 9. veljače 1950., Joseph R. McCarthy posudio je svoje ime fenomenu koji je već, zapravo, bio prilično poznat. Toga dana održao je McCarthy svoj poznati govor u Wheelingu, Zapadna Virginija. Gotovo onako usput, zaključio je da su neki članovi vlade komunisti i da oni oni zapravo kontroliraju američku vanjsku politiku, štoviše, baratao je brojkom o 205 komunista u vladi Sjedinjenih Američkih Država. Naizgled bezazlen, McCarthyjev igrokaz besmislenih optužbi i prijetnji trajao je četiri godine i dotaknuo je nešto duboko sakriveno u američkom političkom tijelu, nešto što je potrajalo puno duže od njegove vlastite nepromišljenosti koja će mu karijeru na kraju ipak završiti sramotom. Pod pojmom *makartizam*[8] kriju se objedinjavanje i dodatno politiziranje tjeskoba ionako već prisutnih među građanima.

McCarthy je ljude koji su, u najgorem slučaju, možda bili krivi za političku naivnost, optužio za izdaju. Njegova poruka bila je jednostavna: "Demokrati su blagi prema komunizmu", ali i s takvom jednostavnom porukom promijenio je samu prirodu američke politike i poveo ju prema slijepoj ulici. Demokrati će sljedećih trideset godina provesti dokazujući da nisu *blagi prema komunizmu* i da nisu zemlju prepustili komunistima (Halberstam, 49-53). Novi val nepovjerenja pridonio je tako općem širenju straha od *crvene opasnosti*, a naizgled bezazlen pokušaj političke diverzije postao je sudbonosni politički trenutak desetljeća. Godine 1947. Harry Truman, u nastojanju da se obrani od optužbi, pokrenuo je Program lojanosti vladinih zaposlenika. Potaknutna političkim oportunizmom i društvenim napetostima, prijetnja komunističkim subverzijama rasplamsala je maštu Amerikanaca i između 1947. i 1962. godine preko pet milijuna Amerikanaca bilo je pod istragom FBI-a ili Kongresnog odbora za istraživanje moguće komunističke pripadnosti. Naravno, često je već samo interes istražitelja bio dovoljan da istraživanoj osobi bude ugrožen društveni status ili posao. *Crvena panika* i problematično inzistiranje na otkrivanju i imenovanju komunista stvorili su tako kulturnu klimu straha od izdaje koja je zahvatila čitavu

[8] en. *McCarthyism*.

generaciju (Belgrad, 144). Bila je to histerija koja je narasla do dimenzija lova na vještice iz 17. i 18. stoljeća, o čemu svjedoči i drama *The Crucible* (1953) Arthura Millera.

Rat protiv komunizma stvorio je atmosferu prisile i zavjere, a nacionalno naslijeđe individualnosti do kojeg su Amerikanci toliko držali promijenjeno je u novo, više standardizirano značenje pojma *amerikanizam*. Tradicionalna tolerancija prema ideološkim razlikama pretvorila se vrlo brzo u strast prema oblikovanju ujednačavanja političkih gledišta. Bilo je to gorko i ironično narušavanje američke tradicije (Tytell, 7). Ovi problemi počeli su Ameriku izjedati iznutra, iracionalna mržnja stvorila je intenzivan strah i plodno tlo za represiju. Još od razdoblja Građanskog rata, osjećaj nade i otvorenih mogućnosti koji se toliko povezuje s Amerikom nije bio toliko narušen.

Zbog toga što je Karl Marx komunizam definirao, između ostaloga, i ateizmom, Amerikanci pedesetih godina 20. stoljeća gledali su na religiju kao na simbol patrotizma, a ulogu zaloga vjernosti imao je Bog. Godine 1954., direktor FBI-a upozoravao je roditelje otvoreno riječima: "S obzirom da su komunisti nevjernici, ohrabrite vašu djecu da budu aktivni u Crkvi". Uzročnoposljedični odnos u ovoj izjavi, naravno, izrazito je nejasan: je li to bio savjet roditeljima kako spriječiti da im djeca postanu komunisti, ili je to bio savjet kako da oni sami izbjegnu postati predmetom istrage FBI? Tijekom hladnog rata, Amerikanci su se tako pridruživali vjerskim zajednicama u sve većem broju, ali pripadnost je ovdje bila važnija od vjere (Belgrad, 144).

Amerikanci, pripadnici srednje klase, uglavnom protestantskih, katoličkih, ili židovskih uvjerenja, vidjeli su i neku vrst utjehe u religijskoj baštini svoje države. Doista, bilo je to vrijeme ekumenskog poleta, a religija je, kao što smo vidjeli, postala označitelj američkog identiteta i društvene pozicije. No već tada su neki intelektualci, prije svega pripadnici skupine njujorških intelektualaca kao što su Lionel Trilling i Daniel Bell, zbili redove i kritički započeli promišljati ovakvo ispreplitanje religije i patriotizma. Oni su, razočarani tragedijama u Europi i predani antistaljinističkim, socijaldemokratskim stajalištima, smatrali da je Americi potrebno novo, post-ideološko i post-religijsko razdoblje. Vidjeli su kako su, ironično, poslijeratni zaokret prema religiji i sve češće busanje u prsa u ime demokracije i kapitalizma bili zapravo utemeljini upravo na sve jačoj spoznaji prisutne opasnosti i rastućoj atmosferi straha (Lardas, 51-55).

2.3. Konformizam i simbolika emocionalnog ispunjenja

Kasnih četrdesetih i ranih pedesetih godina 20. stoljeća u Americi, stubovi društva bili su, vidjeli smo, vjera u Boga i obitelj. Gledajući na razini države, očita su bila nastojanja da Amerika dođe u položaj dobroćudnog svjetskog policajca. Većina Amerikanaca svoju državu još uvijek su gledali kroz "prizmu nevinih ratnika za slobodu i demokraciju, zaštitnika svetog kaleža s čarobnim eliksirom tehnološkog napretka, čistoće savjesti i reda" (Tytell, 6). Sa završetkom II. svjetskog rata, dok su zastrašujuće i dugoročne posljedice atomskog doba polako dolazile u svijest javnosti, a nacistički zločini bili potpuno raskrinkani, Amerikanci su učeći na greškama iz prošlosti sebe počeli doživljavati kao arhitekte sa zadatkom izgradnje savršenije budućnosti. Rastući religiozni žar kao da je išao ruku pod ruku sa rastućim geopolitičkim utjecajem SAD-a i hladnoratovskom paranojom. Naime, na sličan način kao što je rastući utjecaj bio od koristi državnim vanjskim poslovima, vjera je utjecala na povjerenje građana u unutarnje poslove. Preklapanje značenja pojmova moralnosti i politike vrhunac je dostiglo sredinom pedesetih godina kada je Kongres izabrao, a zatim i izglasao, označiti najpotentniji od svih američkih simbola, svemoćni dolar i njegovu vojsku kovanica i apoena, javnim izrazom vjere: "In God We Trust" (Lardas, 4).

Teoretičar Daniel Belgrad između vrijednosti kojima su Sjedinjene Američke Države bile privržene izdvaja demokraciju, slobodno tržište i naprednu znanost i tehnologiju, ali odmah potom detektira i još jedan problem, ponešto drugačije prirode od onih koje smo se do sada dotakli:

U stvari, naravno, poslijeratna Američka kultura nije predstavljala jedinstveno rješenje problema ljudskog ispunjenja, k tome lišenog ideologije. Name, rijetko spominjana ideologija iza koja je stajala službena politika Sjedinjenih Američkih Država, bio je korporativni liberalizam. Politički i ekonomski vođe u Americi tijekom poslijeratnog razdoblja izjednačavali su nacionalni interes sa stabilizacijom korporativno liberalnog sustava. Vladine aktivnosti u potpori privatnog sektora ugrađene su u same temelje američkog poslijeratnog obilja. Poslijeratne vladine politike ohrabrivale su ekonomsku konsolidaciju, pojačavajući na taj način moć velikih korporacija. (145)

Za prosječnog građanina SAD-a, pedesete su ipak bile vrijeme tijekom kojeg je napokon iskusio osobni prosperitet, čak i određeno bogatstvo, obično po prvi put u svom životu. Dugotrajni ekonomski *boom* započeo je zapravo već krajem II. svjetskog rata, a nastavio se i u pedesetim godinama ojačavši među Amerikancima osjećaj premoći i nepobjedivosti. Uzroke takvih osjećaja navodi David Sterrit u *Mad to be Saved*:

Jedan od uzroka bio je ne tako davna vojna pobjeda Savezničkih snaga i američki pomak prema interesnim područjima kojima je dotad dominirao europski imperijalizam. Drugi uzrok val je novih dostignuća u znanosti i novim i realno dostupnim tehnologijama, ali isto tako uzrok je i u lako zamislivima i stalno promoviranima mogućim tehnologijama budućnosti, koje će služiti povećanju jednostavnosti života i udobnosti. (20)

U to vrijeme, zahvaljujući korporaciji General Motors, posjedovanje automobila u Americi već je postao statusni simbol, ali posjedovanje kuće bilo je i više od toga. U prošlosti, oni koji su imali svoj automobil najčešće su živjeli u iznajmljenim stanovima. Takvi životni uvjeti predstavljali su simbol ne samo nedostatka prostora, već i manjka nezavisnosti i sigurnosti. Posjedovanje kuće postalo je tako simbol novog *američkog sna*. I sve je bilo spremno da ono što je Henry Ford prethodno napravio na području poboljšanja mreže cesta i autocesta, William J. Levitt primijeni na područje gradnje kuća.

Tipičan investitor u razdoblju prije II. svjetskog rata gradio je manje od pet kuća godišnje. Koristivši se u području masovne proizvodnje iskustvima Henryja Forda, Levitt je izvanrednim smislom za planiranje i jedinstvenom vizijom napravio revoluciju procesa gradnje zgrada. Njegove inovativne tehnike gradnje omogućile su jeftinu, a opet atraktivnu stambenu gradnju po sistemu jedne kuće za jednu obitelj, dostupnu običnim ljudima koji dotad nikada sami sebe nisu smatrali srednjom klasom (Halberstam, 131-132). I dok je Paul Goldberger, novinar *The New York Timesa*, pisao da su "kuće u Levitownu više socijalna tvorevina nego ozbiljna arhitektura – pretvorile su jednu obiteljsku samostojeću kuću iz dalekog sna u realnu mogućnost tisućama američkih obitelji srednje klase" (citirano u Halberstam, 132), Levitt je naglašavao da je njegov koncept kapitalizam u najosobnijem smislu. Naime, niti jedan čovjek koji *posjeduje* kuću sa okućnicom, ne može biti komunist.

Uskoro, u građanskom ponašanju počeo je prevladavati obrazac konformizma.[9] Iako, naravno, nisu svi u poslijeratnoj Americi težili jednakim ciljevima, mnogi ljudi željeli su ostvariti vrijednosti kao što su brak, obitelj, a s vremenom, željeli su posjedovati kuću i osigurati se materijalno. Vojnici su se vratili iz rata i, željni da što brže ostave za sobom vlastite žrtve i teškoće iz nedavne prošlosti, ženili su se i osnivali obitelji. Te obitelji uskoro su trebale kuće, a investitori su u tome vidjeli svoju priliku i njihove potrebe ostvarili su gradnjom velikih prigradskih naselja u predgrađima. Kako bismo bolje shvatili razmjere Levitowna i sličnih naselja, dovoljno je napisati da je samo tijekom 1946. godine William J. Levitt pretvorio 4.000 hektara polja krumpira u području nedalekom od Manhattana u područje izgradnje više od 17.000 identičnih četverosobnih kuća kakve su već postojale primjerice u Cape Codu. Uskoro se u te kuće uselilo više od 80.000 ljudi. Vladina Agencija za stambenu izgradnju pružala je mogućnost namjenskih hipotekarnih kredita za kuće vojnim licima upravo pristiglima iz rata, vodeći pritom računa o rasnoj ujednačenosti u određenim stambenim zonama. Praksa *zoniranja* dodatno je pridonijela uniformiranosti sprječavajući prodor industrije i ostalih razvojnih područja u stambene zone. Savezna sredstva bila su namijenjena razvoju autocesta, ostavljajući privatni novac za upravljanje razvojem zajednice. Rezultat svega toga bila su predgrađa, zajednice gdje su ljudi bili u velikoj mjeri nalik jedni drugima (Lawlor, 67-69).

Tijekom ovog razdoblja, hladni rat protiv Sovjetskog Saveza bio je glavna vijest u novinama, a politički vođe vojnu nuklearnu strategiju mudro su iskoristili povezavši pojam nuklearne opasnosti s robom široke potrošnje, definirajući na taj način obrise američkog načina života u kojem visoka tehnologija simbolizira sve prednosti demokracije, ali ujedno i njezinu zaštitu. Richard Nixon, sada na poziciji zamjenika predsjednika, iskoristio je priliku naglasiti očitu superiornost američke kulture obilja upravo prilikom posjete Moskvi izjavivši: "Ne komunizam, već 44 milijuna američkih obitelji s njihovih 56 milijuna automobila, 50 milijuna televizijskih uređaja i 142 milijuna radio uređaja, čine istinsko besklasno društvo"[10] (Belgrad, 224).

[9] U *Rječniku hrvatskoga jezika* Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža i Školske knjige konformizam je definiran kao "prihvaćanje tuđega mišljenja ili službenoga stajališta bez pravoga uvjerenja; prilagodljivost; oportunizam" (477). William T. Lawlor u *Beat Culture: Lifestyles, Icons, and Impact*, pak, pojam definira specifično u kontekstu koji nas zanima: "Ujednačenost ponašanja, ciljeva, vrijednosti i stavova vezanih uz okruženje u Sjedinjenim Američkim Državama u razdoblju nakon II. svjetskoga rata, posebice u prigradskim područjima" (67).

[10] Na koji način su vrijednosti obiteljskog života i ekonomija masovne potrošnje u hladnoratovskim američki umovima potpuno izjednačene sa značenjem pojma slobode, upravo odlično utjelovljeno je u razgovoru potpredsjednika SAD-a Nixona i Sovjetskog premijera Khruscheva u posprdno nazvanoj *kuhinjskoj raspravi*

Srednja klasa tako je proširena, a milijuni od tih ljudi još uvijek su se dobro sjećali ekstremnog siromaštva iz godina Velike depresije. Mnogi od njih naporno su radili i dugo vremena čekali kako bi dospjeli u povoljniju situaciju. Kada je udobnost kakvoj su težili napokon dostignuta, objeručke su, sa žarom vjerskih obraćenika, prihvatili vrijednosti i simbole srednje klase. Pedesetih godina 20. stoljeća većina odraslog stanovništva tako je u Americi postala zarobljena u zamršenoj tvorevini društvenog konformizma zapravo sazdanog na strahu i jednostavnoj želji za preživljavanjem (Cook, 10).

U takvom ozračju na zapošljavanje potencijalno nezaposlenih ruku u proizvodnji suvišnih, nepotrebnih, zapravo potpuno beskorisnih stvari, gledalo se kao na nešto što je od ključnog značaja za opće dobro. Ta čak je i predsjednik Vijeća za ekonomske savjete koje je djelovalo pri Uredu predsjednika objavio kako je krajnji cilj američke ekonomije "proizvesti više robe široke potrošnje" (Howard, 46). I sve to događalo se baš u vrijeme kada se hladni rat nadvio nad Amerikom, potiskujući niz stvarnih prioriteta u političkom sustavu, ekonomiji, znanstvenom i tehnološkom sektoru, edukaciji i dalje, proizvodeći one koje je psiholog Paul Goodman nazvao "plemenom pametnih i sveučilišno obrazovanih ljudi koji su dobri – ni u čemu" (citirano u Sterritt, 21-22). Daniel Belgrad, iz svega toga, zaključuje kako su "heteroseksualna monogamija i *nuklearna obitelj iz predgrađa* poslužile kao primarni simboli normalnog emocionalnog ispunjena u vremenu poslijeratnog korporativnog liberalizma u Americi" (146).

No unatoč svim naporima države, strah i zabrinutost nadirale su iza naizgled nedodirljivih privilegiranih pozicija američkog naroda. Rast ekonomije temeljene na kreditnim karticama pogodovao je gomilanju dugova i obaveza. Dogodila se prava eksplozija sklapanja brakova i rađanja djece, a takva nova vrsta zajedništva vodila je ka načinu života posvećenog prije svega obitelji i kućanstvu, što je dalje vodilo do novih vrsta problema kao što su obrazovanje, maloljetnička delikvencija, zdravstvena zaštita i druga obiteljska pitanja. Uskoro su istraživanja počela govoriti i o negativnim trendovima. Povećana konzumacija alkohola i lijekova za smirenje ukazivali su na nelagodu i nesigurnost unatoč brojnim znakovima obilja koje je okruživalo ljude. Postojanje obilja bila je činjenica, ali vrlo često dodatno naglašavana putem sve moćnijih masovnih medija (Sterrit, 20-21).

1959. godine, tijekom koje je Nixon, uz ostale izjave, zagovarao i superiornost američkog načina života argumentirajući to udobnošću svoje kuhinje i ljepotom svojih kućanica (Halberstam 722-723).

Inzistiranje na individualnošću kao glavnom pokretaču stvaralačke aktivnosti izravno je suprostavljeno težnji ka konformizmu, u poslijeratnoj Americi tako neophodnom radi očuvanja društvenog poretka. U *Containment Culture*, gdje o posljeratnoj Americi govori uglavnom u kontekstu nuklearne opasnosti, Alan Nadel piše da je to "bilo razdoblje, kao što su brojna istaknuta istraživanja pokazala, kada je konformizam sam po sebi postao pozitivna vrijednost" (4). A opet, taj konformizam imao je kao posljedicu tjeskobu onih koji nisu željeli, ili mogli, živjeti u okviru takvih načela. Među tim ljudima, a riječ je uglavnom o piscima, umjetnicima i glazbenicima koji su vjerovali kako spontana umjetnička djela mogu poslužiti kao komunikacijski kanal od ideološkog svijeta ograničene svijesti prema stanju otvorenosti i nesvjesnoga uma, isticali su se upravo beatnici.

2.4. Književni krugovi: od elitizma prema kulturi spontanosti

Ističe se društveni značaj koji su beatnici imali u razdoblju pedesetih godina. Pod znak pitanja dovodili su sve te konzervativne, korporativne i prigradske vrijednosti koje su bile široko javno prihvaćene i veličane u medijima. Međutim, onisu stali samo na ispitavanju tih vrijednosti, već su ih i izazivali, i tako su došli na glas kao buntovnici protiv sustava. No njihova pojava bila je izuzetno važna ne samo na društvenom planu, već i na književnom, jer književna kultura ovog razdoblja u Americi bila je također vrlo statična i uljuljana u sveprisutni konformizam. Dvije skupine dominirale su scenom, ali na način da nikada međusobno nisu ušli u bilo kakve ozbiljne rasprave. Među njima je vladala vrsta *uljudnog povjerenja* na temelju preklapanja interesa i uzajamne koristi. Bili su to, s jedne strane, škola nove kritike[11] kojom su dominirali stručnjaci iz akademskih sveučilišnih krugova i, s druge strane, skupina njujorških intelektualaca okupljena oko časopisa *Partisan Review*. Ove dvije skupine bile su u svakom pogledu vrlo različite i u sljedećih nekoliko odlomaka na obje ćemo se ukratko osvrnuti.

Pripadnici nove kritike bili su prije svega akademski motivirana skupina. Riječ je o stručnjacima koji su svoje vrijeme i intelektualnu energiju posvećivali pažljivom čitanju tekstova, iz kojih su zatim izvlačili *čistunske* zaključke kojisu se često činili beznačajnima (Cook, 10-11).

U predgovoru *Zlatnoj knjizi američke poezije* Antuna Šoljana, Sonja Bašić pojavu nove kritike opisuje sljedećim riječima:

[11] en. *New Criticism*. Godine 1973. u izdanju Prosvete iz Beograda objavljena je na srpksom jeziku zbirka tekstova pripadnika ove škole pod naslovom *Nova kritika*, u izboru Jovana Hristića.

Južnjački su se tradicionalisti okupili su oko Sveučilišta Vanderbildt u Nashvilleu, Tennessee i oko svog časopisa *Bjegunac*[12] (1922.-1925.) još početkom dvadesetih godina. Nekoliko godina kasnije proširili su svoje književno djelovanje stvorivši kulturni i socijalni program za obnovu američkog juga. Budući da su zagovarali tradicionalne zasade južnjačkog društva koje se zasnivalo napoljoprivredi nazivali su ih još i Agrarci. Najistaknutiji *Bjegunci* bili su John Crowe Ransom, Allen Tate i Robert Penn Warren. Sva trojica bili su kritičari i pjesnici, a Warren je k tome bio i romanopisac; s njima je bio povezan i kritičar Cleanth Brooks. Ti su pisci bili začetnici utjecajne kritičke škole koju je Ransom nazvao novom kritikom. (30-31)

Iako je kanoniziran takvim imenom tek od Ransoma (1941.), novokritički se senzibilitet počeo razvijati još u Eliotovim esejima u kojima se on suprostavljao romantičarsko-pozitivističkom povezivanju pjesme s autorskom osobnošću i njezinu impresionističkom povezivanju s kritičarevom osobnošću. Nova kritika, nastala pedesetih godina, imala je u Sjedinjenim Američkim Državama toliki utjecaj da Rabinowitz 1987. godine još uvijek pronalazi njezin utjecaj u djelima suvremenih kritičara, što ga navodi na zaključak da škola nove kritike u to vrijeme i dalje tvori osnovu tamnošnjeg srednjoškolskog obrazovanja (Biti, 338).

Nove kritičare zanima analiza teksta književnog djela i ocjena književnih vrijednosti kakva se temelji isključivo na književnim vrijednostima zapaženima u tekstu, a ne na vrijednostima izvučenim na temelju bibliografskih podataka o autoru ili na temelju analize idejnih stavova autora. Stavivši tekst književnog djela u središte zanimanja, oni su zahtijevali takozvano pomno čitanje. Prilikom analize književnih djela često su razvijali vlastite složene sustave pristupa, ali naglasak je uvijek bio na udubljivanju u književno-umjetničke vrijednosti pojedinog djela (Solar, "*Teorija književnosti*" 262). Vrlo složen i raširen, ovaj književno-kritički pokret nije se ograničavao samo na promišljanje izoliranog književnog djela, već su novi kritičari nastavili mnoge Elliotove tendencije kao što su klasicizam, impersonalnost, tradicionalizam, isticanje simbolističkih i metafizičkih pjesničkih postupaka (Šoljan, "*Zlatna knjiga američke poezije*" 31). Njihova poezija bila je teško čitljiva i emotivno hladna, a proza

[12] en. *The Fugitive*.

introspektivna i posredna. Politički, bili su uglavnom ili indiferentni ili konzervativni, a društveno nisu bili senzibilizirani za urbanu sadašnjost, već su na njenu štetu dijelili fascinaciju američkim jugom i agrarnom prošlošću. Bili su elitisti u srcu i snagu su crpili iz naglog porasta sveučilišta u Americi nakon II. svjetskog rata i rastućeg vjerovanja kako će se kroz obrazovanje stvoriti nova elita od koje bi se moglo očekivati da riješi sve probleme i povede put prema *hrabrom novom svijetu* budućnosti.

Njujorška skupina intelektualaca, s druge strane, bila je intenzivno politički nastrojena. Bez obzira koji tekst im došao u ruke, moglo se računati na to da će ga u osnovi smatrati političkim dokumentom i na taj način proučavati. Njihov stil preživio je iz tridesetih godina dvadesetog stoljeća, ali s vremenom, ipak, uglavnom su se razočarali i razišli s ortodoksnim marksističkim učenjima iz toga vremena. Takav je slučaj bio, primjerice, s časopisom *Partisan Review*, tridesetih godina poznatim kao nezavisno marksističko glasilo. Postupno je međutim, kako su se osobna uvjerenja urednika i dopisnika počela *hladiti*, pažnja ovoga i sličnih glasila prešla više ka književnim temama. Ipak, iako se sadržaj njihovih tekstova postupno mijenjao, temeljni problem ostao je isti. Oni su prije svega nastavili biti politička skupina.

Kritika ove skupine, kao što se moglo i pretpostaviti, sastojala se uglavnom od prikupljanja određene količine najnovije njihove objavljene proze, te generaliziranja i osude zbog neobično opasnih društvenih tendencija u njoj izraženih (Cook, 11-12). No do šezdesetih godina pod udar kritičkih primjedbi dospjet će i nova kritika. Prva primjedba bila je zanemarivanje proze, kojoj njezin analitički instrumentarij kao da ne pridaje nikakvu važnost. Druga primjedba tiče se tehnologizacije književnoznanstvenog predmeta i kaže da se zbog progona pjesničke intencije nova kritika odriče i intencionalnosti svojstvene svim fenomenima ljudske svijesti. Napokon, treća je primjedba političke naravi i tvrdi da se veličanje jedinstva i harmonije u pjesmi očituje kao sastavni dio ideologijske čežnje za konačnim društvenim konsenzusom (Biti, 339-340). Stoga se u ovakvim okolnostima, uočio je to Thomas Parkinson u *A Casebook on the Beat* već 1961. godine, beatnički književni pokret pojavio kao dobrodošao pokušaj oslobođenja pisanja iz okova ustajalih akademskih oblika (277).

Beatnici se nisu pojavili iznenada i potpuno izdvojeno iz kulturnih strujanja poslijeratnog razdoblja. Naime uz sve dosad navedeno, također je i stanovita volja za istraživanjem i bilježenjem spontanog kreativnog čina karakterizirala najznačajnija zbivanja u

umjetnosti i književnosti već vrlo brzo nakon II. svjetskog rata. Štoviše, potpuno razumijevanje intelektualnog i kulturnog života poslijeratnih desetljeća u Americi u velikoj mjeri ovisi upravo i o prepoznavanju postojanja koherentne estetike i kulture spontanosti, te njezinog društvenog i kulturnog značaja. Kulturni stav utjelovljen u kulturi spontanosti predstavljao je izrazitu alternativu i pokušaj uspostavljanja visoke kulture u poslijeratnom razdoblju. Utjecaj kulture spontanosti najviše će se osjetiti tek u kontrakulturnim pokretima šezdesetih, ali može se reći da je ona oblikovana već u avangardnim pokušajima[13] između 1940. i 1960., djelujući već u ovom ranijem razdoblju kao jasna naznaka kontrakulture. Službeni glasovi američke visoke kulture toga razdoblja, nova kritika prije svega, na strahote rata odgovarala je s osjećajem razočarenja u savršenstvo ljudskog društva. Za razliku od toga, umjetnici i pisci koji su prihvaćali spontanost kao stil, dijeleći doduše s dominantnim predstavnicima visoke kulture i dalje usmjerenost ka samoistraživanju, pretpostavili su vlastito djelovanje u smjeru aktivnog suprostavljanja dominantnom etnocentrizmu i vjerovali su u društvenu ulogu umjetnosti prije svega.

Ranih pedesetih godina počele su se izdvajati umjetničke enklave kao što su Black Mountain College u državi North Carolina, te boheme na području North Beacha u San Franciscu i Greenwich Villagea u New Yorku. To su postale lokacije na koje su se umjetnici, pisci i glazbenici uputili kako bi razmjenjivali vijesti i stajališta. Kafić *San Remo* u Greenvich Villageu, recimo, ranih pedesetih godina bio je mjesto na kojem se moglo naletjeti na niz umjetnika koji su sudjelovali u nekim od područja poslijeratne kulture spontanosti. Beat pjesnicima bavit ćemo se detaljno u sljedećim poglavljima pa ih nema potrebe posebno nabrajati, ali nužno je navesti kako su osim njih estetiku spontanosti svojim djelima definirali i bebop glazbenici Charlie Parker, Lester Young, Miles Davis i Max Roach, te slikari apstraktnog ekspresionizma Robert Motherwell, Adolph Gottlieb, Jackson Pollock, Willem de Kooning, James Brooks, Helen Frankenthaler, Jack Tworkov i Lee Krasner. Neke aspekte estetike spontanosti u svijet suvremenog plesa unijeli su Katherine Litz, Merce Cunningham, Peter Voulkos i Toshiko Takaezu. Potpuno u suprotnošću s imperativima birokratske kontrole, spontanost je postala strategija i bojni poklič ovih brzorastućih avangardnih

[13] Impuls spontanosti i improvizacije bio je, iako marginaliziran, dugo prisutan u širokom rasponu umjetnosti razdoblja o kojemu pišemo, smatra Daniel Belgrad, navodeći kao primjere bebop jazz glazbu, suvremeni ples i performanse, čak i keramičke skulpture, te na koncu i filozofska, psihološka i kritička književna djela (1).

skupina. Psiholog Paul Goodman[14] nazvao je njihovu umjetnost načinom života, a kultura spontanosti postepeno se razvijala u alternativnu verziju humanizma (Belgrad, 1-5).

Ohrabreni jednim dijelom i suvremenim filozofskim i umjetničkim strujanjima, beatnici su se suočili s neprekidnim kulturnim pritiskom napretka, ostavili iza sebe prošlost i okrenuli se novome. Željeli su reviziju *američkog sna*, drugačiju Ameriku koja će također biti okrenuta novome, ali još pristupačnija. Život *na cesti* i putovanja u Meksiko i dalje, omogućili su im da počnu razmišljati o njihovoj idealnoj Americi izvan tradicionalnih, konvencionalnih okvira. Nisu se pitali samo "kako bi ona trebala izgledati, već i zvučati, kakvog mirisa i okusa bi trebala biti" (Lardas, 187). Na tom putu podigli su svoj glas propitkujući gotovo svaku ikonu tadašnjeg društva: majku i oca, politiku, brak, banke i štedionice, organiziranu religiju, književne elite, zakone, visoko obrazovanje, nestabilnost mira i atomsku bombu. Beatnička filozofija činilo se, proračunato želi uvrijediti gotovo cjelokupno stanovništvo, civilno, vojno i crkveno, a među njima, ironično, osobito one koji su sasvim nedavno i sami tražili bolji svijet (O`Neil, 232-233).

[14] Paula Goodmana, autora *Gestalt terapije* i najistaknutijeg tribuna mladenačke kontrakulture ne spominjemo slučajno već drugi put. Beatnici mnogo duguju upravo Goodmanovu utjecaju, o čemu više pišemo u poglavlju 3.2.1.8. Wilhelm Reich i Paul Goodman.

3. IZVORNA GENERACIJA BEATNIKA

Prošlo je već više od pedeset godina od prve pojave beatnika na književnoj sceni. Više ili manje uvijek prisutna, odbojnost prema beatnicima u akademskim krugovima nikada nije u potpunosti popustila, ali zasigurno je dovoljno umanjena, što je vidljivo je to prije svega iz brojnih beatničkih naslova u katalozima velikih izdavačkih kuća. Istraživačima je pak na raspolaganju veliki broj kritičkih osvrta nastalih u razdoblju proteklih dvadesetak godina. Stoga, pravo je vrijeme za sveobuhvatnu studiju koja će zaokružiti značaj generacije beatnika kao jednog od značajnijih književnih pokreta 20. stoljeća ne samo za suvremenu američku književnost, već i pokazati utjecaj na svjetske pa među njima i južnoslavenske, književnosti.

Naziv Beat generacija i danas na različite načine koriste različiti sociolozi, povjesničari, istraživači i komentatori. Za neke, ovaj izraz podrazumijeva cjelokupnu kulturu mladih u razdoblju prvih nekoliko poslijeratnih desetljeća u Americi. Za druge, izraz ima uže značenje i odnosi se na grupu određenih autora – pjesnika, sanjara i alternativaca čije je kulturno djelovanje odraz svjesne odluke da se pobune protiv stanja koje smo opisali u prethodnom poglavlju, koje su oni smatrali izrazito despotskom društvenokulturom atmosferom (Sterrit, 1-2). Za koje god značenje se opredijelili, uočit ćemo da gotovo nema važnog pitanja na koje je moguće dati jednoznačan odgovor, a različita tumačenja javljaju se već prilikom pokušaja određivanja pripadnika Generacije beatnika, te značenja izraza *beat*. Smatramo da ovakve nejasnoće nisu slučajne, već one proizlaze upravo iz iznimne otvorenosti beatničkog pokreta. Iako ćemo ih za potrebe našeg istraživanja nastojati razjasniti, određena doza neuhvatljivosti pri definiranju zasigurno će ostati primjetna kao podsjetnik na osebujan karakter Generacije beatnika.

3.1. Uvod u osnovna problemska pitanja

3.1.1. Problematika određenja, ili tko su bili pripadnici generacije?

Jedna od vodećih istraživačica ove problematike, Ann Charters, ističe kako je uvijek postojala određena nedoumica kada je riječ o pitanju tko su zapravo bili pripadnici Generacije beatnika. Naime, u kreativnoj gužvi rastućeg književnog podzemlja[15] pedesetih i šezdesetih godina 20.stoljeća, pisci nisu bili usko ili neraskidivo povezani s bilo kakvim školama ili utjecajima ("*Beat Down to Your Soul*", xxxiv-xxxvi). Kategoriziranje je došlo tek nešto

[15] en. *underground*, dakle prije svega prijevod koristimo misleći na *alternativnu*, avangardnu književnost.

kasnije, nakon što je Donald M. Allen ove pjesnike uvrstio u svoju utjecajnu antologiju *The New American Poetry* (1960), organiziravši ih u pet skupina: pjesnike povezane s časopisima *Black Mountain Review* i *Origin* (Charles Olson, Robert Duncan, Robert Creely, Edward Dorn, Joel Oppenheimer i Jonathan Williams), pjesnike povezane s pokretom *San Francisco Renaissance*[16] (opet Robern Duncan, Brother Antoninus, Robin Blaser, Jack Spicer, James Broughton, Madeline Gleason, Helen Adam, Lawrence Ferlighetti, Philip Lamantia...), pjesnike *Beat generacije* (Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Gregory Corso, Gary Snyder, Philip Whalen, Peter Orlovsky kojima su se pridružili *i drugi u javnim čitanjima poezije*), *Njujorške pjesnike* (John Ashbery, Kenneth Koch i Frank O`Hara) i *mlađe* pjesnike bez jasne geografske odrednice (xi-xiv). Ova antologija slovi kao "najutjecajnija antologija poezije ikad objavljena u Sjedinjenim Američkim Državama" (Hemmer, 225), no danas je jasno i da se skupine autora kako ih je vidio Donald M. Allen 1960. godine zapravo prilično preklapaju, posebice kada je riječ o geografskoj pripadnosti.

Nedoumice su prvenstveno nastale upravo iz podjela prema geografskom ključu. Činjenica je da su mnogi beatnički pisci za vrijeme trajanja San Francisco Renaissance, tog naglog procvata poezije, živjeli upravo na tom području Zapadne obale. Iako je primjerice Philip Whalen vrlo rano i prilično točno inzistirao da riječ *beat* ima veze isključivo s razdobljem povećane pjesničke aktivnosti u New Yorku kasnih četrdesetih, dakle na Istočnoj obali, gdje su stvarali Ginsberg, Kerouac, Clellon Holmes, Burroughs, Corso i drugi, novinari koji su popularizirali pokret često nisu bili u mogućnosti uvidjeti sličnosti između određenih pripadnika pokreta, recimo Whalena i Ginsberga, te su se jednostavno poveli za zaključkom da ako netko živi na istom području, morao bi biti i dio iste revolucije. Problem je bio što su svi ovi pjesnici u nekom razdoblju neko vrijeme živjeli i na području San Francisca, a tek tamo su postali i popularni, što je i neke znanstveno potkovane teoretičare izluđivalo i dovodilo u zabludu. Tako je Thomas Parkinson u svojoj antologiji *A Casebook on the Beat* (1961) paradoksalno zaključio da je karakteristična beatnička poetika u San Franciscu

[16] Izraz se odnosi na procvat književnih aktivnosti na području Zaljeva nakon II. svjetskog rata, koje su se protegnule sve do razdoblja šezdesetih godina 20. stoljeća. Za mnoge teoretičare, San Francisco Renaissance i beatnički pokret sinonimi su zbog značajne prisutnosti u Zaljevu beatnika Ginsberga, Kerouaca, Ferlighettija i drugih, koji su živjeli na području Zaljeva u različitim razdobljima života. I drugi pjesnici koji su došli u San Francisco kao što su McClure i Snyder bili su smatrani beatnicima. No bila je to mnogo veća književna zajednica, nastala još puno prije njihova dolaska tijekom pedesetih. Zajednica San Francisco Renaissance uključivala je dugogodišnje stanovnike San Francisca kao što su Robert Duncan, Jack Spicer, Kenneth Patchen, Helen Adam, Kenneth Rexroth, Robin Blaser, Philip Lamantia, William Everson i mnogi drugi čije su književne karijere bile aktivne joštijekom četrdesetih. Stjecište nekoliko generacija pisaca, u kombinaciji s bogatom poviješću društvenog *ikonoborstva*, političkog aktivizma i bohemskog stila života u gradu San Franciscu, utjecaji su koji su pomogli stvoriti gostoljubivu klimu za inovativno pisanje tijekom Hladnog rata (Lawlor, 312-313).

postojala i prije nego što su se Ginsberg i Kerouac pojavili na tom području. Ipak, uključio je prilično točno u krug beatnika autore kao što su Ferlinghetti, Snyder, Whalen i McClure.

Sve ove teorijski ionako labave granice bile su u praksi još manje čvrste. Primjerice, Gary Snyder mogao je biti uvršten među pjesnike San Francisco Renaissance s jednakom količinom legitimnosti kao i među pjesnike Generacije beatnika. Kategorije su pravili urednici, kritičari i povjesničari, ali ne i sami pjesnici (Charters, "Beat Down to Your Soul", xxxiv), koji se nisu libili izazov određivanja pripadnika generacije dodatno otežavati svojim izjavama. Pjesnici s područja San Francisca, primjerice, kontinuirano su odbijali ikakvu povezanost s betaničkim pokretom. Gary Snyder smatrao se pjesnikom San Francisco Renaissance, a beatnike je smatrao više društvenim fenomenom. Lawrence Ferlighetti inzistirao je neko vrijeme da on ni na koji način nije pod utjecajem beatnika i kao izdavač čak je odbio mogućnost objaviti Burroughsov *Naked Lunch*, uz obrazloženje kako mu "ne odgovara takav stil pisanja" (citirano u Halsey Foster, 2).

Ne može se, naravno, poreći da drame i pjesme Michaela McClurea već na prvi pogled nemaju previše zajedničkoga s prozom Williama S. Burroughsa, a da je Snyderova estetika prilično različita od Ginsbergove. Sama riječ *beat* vrlo se lako može iskoristiti na način da se okvirno označi opseg pjesnika i prozaika koji zapravo imaju vrlo malo zajedničkih osobina, osim načelnog protivljenja akademskoj poeziji i konzervativnim vrijednostima i političkom nazoru Amerike iz razdoblja pedesetih godina 20. stoljeća. Stoga, Generaciju beatnika puno je lakše grupirati u kontekstu društvenog, a ne književnog pokreta, što je zamka u koju su mnogi teoretičari upadali. Snyder, McClure i Whalen tada bez problema ulaze u istu kategoriju kao i Burroughs, Corso, Ginsberg i Kerouac. Čak i McClure, još jedan od pjesnika koji se ni u kojem slučaju nije smatrao beatnikom, tijekom godina olabavio je svoje stajalište i priznao da ga se može smatrati beatnikom, makar u takvom, širem smislu (Halsey Foster, 2-3).

No vidjet ćemo, što se dublje zakorači u problematiku, sve je jasnija i povezanost ovih pisaca na književnom planu i prilično jasno pokazuju se zajednički beatnički uzori, te sličnosti karakterističnih estetika koje su ovi autori razvijali. Stoga su suvremeni teoretičari beatničke književnosti s vremenom bili u mogućnosti sve jasnije određivati tko su pripadnici Generacije beatnika.

Edward Halsey Foster tako izdvaja četiri značajna beatnička pisca, Williama S. Burroughsa, Gregoryja Corsa, Allena Ginsberga i Jacka Kerouaca, odmah potom skrečući pozornost i na tri autora s kojima su beatnici bili usko povezani i koji su izrazito utjecali na

njihov rad: Neal Cassady, Herbert Huncke i Carl Solomon. Međutim, ova trojica nisu bili u tolikoj mjeri posvećena pisanju kao izvorna četvorka i mi ćemo ih smatrati prije svega svojevrsnim izvorom inspiracije Beat generacije. Kasnih pedesetih i ranih šezdesetih godina dvadesetog stoljeća, novinari prije svega, uvrstili su nekoliko dodatnih pisaca u generaciju beatnika. Halsey Foster ističe da su to Gary Snyder, Philip Whalen, Michael McClure i Lawrence Ferlinghetti (1).

Mi ćemo se u nastojanju prikaza estetika i teorijskih uporišta beatničkih autora pak pokušati držati konsenzusa u kategorizaciji do kojega su došli razni istaknuti teoretičari, primjerice Matt Theado u svojoj knjizi *The Beats: A Literary Reference* (9-16). Također, osim dvije glavne antologije koje smo već naveli problematizirajući određenje pripadnika Beat generacije, nije naodmet navesti i druge dvije izrazito utjecajne antologije beatničke književnosti. To su *The Beat Generation and the Angry Young Men* (1958) koju potpisuju Gene Feldman i Max Gartenberg, te onu naslovljenu jednostavno s *The Beats* (1960), autora Seymoura Krima.

Svi ovi autori, pazeći da ne odu previše u širinu, smatraju da su izvorni[17] pripadnici Generacije beatnika William S. Burroughs, Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Gregory Corso, Lawrence Ferlighetti, John Clellon Holmes, Philip Whalen, Gary Snyder, Michael McClure, LeRoi Jones, Herbert Huncke, Carl Solomon i Neal Cassady. U ovom istraživanju bavit ćemo se književnošću samo onih autora koje smatramo užim beatničkim krugom, pri čemu će izvan tog kruga ostati neki od upravo nabrojanih autora čiji književni opus svojim opsegom i karakteristikama nije značajan za uvod u našu temu. Književni opus potonje trojice posebice je zanemariv, ali njihov značaj za Generaciju beatnika velik je u kontekstu idejnih nadahnuća i oni će stoga dobiti svoje poglavlje. Za ovakav pristup odlučili smo se i smatramo ga opravdanim jer na našem području Generacija beatnika nikada nije istraživana temeljito. Istraživanje recepcije beatnika u južnoslavenskim književnostima stoga nužno treba započeti predstavljanjem osnovnih karakteristika izvorne beatničke književnosti, postavljanjem

[17] Osjećamo se dužni obrazložiti zašto naglašavamo da ćemo se baviti *izvornom* Beat generacijom. Naime, riječ *beat* u širem smislu vrlo lako može uključiti i pisce iz uglavnom nešto kasnijeg razdoblja, šezdesetih godina, kao što su Diane di Prima, LeRoi Jones (Amiri Baraka), Ed Sanders, Clark Coolidge, Anne Waldman, Ken Kessey, Timothy Leary, Richard Farina, Joanna McClure, ali i ranijeg, kao što su Charles Olson i Kenneth Rexroth. Pisci su to čija poezija i proza jest pod utjecajem beatnika, ili suprotno, na beatnike je utjecala, ili je jednostavno samo vrlo slična njihovoj. Bez obzira o čemu je riječ, u jednome trenutku, međutim, riječ *beat* jednostavno počinje obuhvaćati previše širok krug suvremenih inovativnih avangardnih pisaca, toliko širok da nam i ona minimalna potrebna preciznost značenja počinje izmicati. Stoga, u slučaju nabrojanih pisaca, radije smatramo da možemo govoriti o drugoj Generaciji beatnika, kao i uzorima Generacije beatnika ako je riječ o o piscima iz ranijeg razdoblja, umjesto da ih sve pokušavamo svrstati u istu kategoriju.

važnijih problemskih pitanja, te razjašnjavanjem njihovih uzora iz čijih teorijskih ideja su razvijane nove. Zbog toga, kada je riječ o autorima, ograničenje prostora ne dopušta nam beskompromisnu širinu kakvu ovakva tema može ponuditi. No ipak, imamo dovoljno prostora predstaviti one autore koje smatramo ključnima, što će biti dovoljno za uspješno postavljanje čvrstih temelja za daljnja istraživanja.

3.1.2. Problematika značenja, ili što predstavlja izraz *beat*?

> Riječ *romantično* počela je značiti toliko toga da, sama po sebi, ne znači ništa. Ona je prestala vršiti funkciju verbalnog znaka.[18] (Lovejoy, 232)

Citirali smo filozofa Arthura O. Lovejoya, predstavnika američkog kritičkog realizma i utemeljitelja nove filozofske discipline nazvane *povijest ideja*, jer bi se njegova tvrdnja mogla primijeniti upravo na pojam *beat*. On danas obuhvaća takav niz značenja i konteksta – kulturnih, društvenih, književnih, političkih i filozofskih – da je teško ustanoviti točnu definiciju pojma, a ipak, Lovejoyevu putanju možemo i u ovom slučaju prilično točno slijediti. On je zapazio kako je pojam *romantično* najbolje definiran radom onih njemačkih mislilaca, pjesnika i autora koji su ga rabili ne samo kako bi opisali svoje književne stilove ili estetike, već i više od toga – stilove života. Slično možemo definirati i pojam *beat*, zajedno s nekoliko srodnih izraza kao što su *beatnik*, *beatitude*, na kraju krajeva i Beat generacija (Elkholy, 1).

Otkriće riječi *beat* bilo je od ključnog značaja za formiranje osjećaja samosvjesti među piscima koji su činili jezgru skupine koja će u budućnosti biti nazvana Generacija beatnika. Ann Charters izvornu pojavu ovoga pojma prati do jazz glazbenika i uličnih *hustlera*[19] u poslijeratnom New Yorku, koji su ga upotrebljavali kao izraz u slengu, u značenjima *na dnu*[20], ili *siromašni i iscrpljeni*[21]. Jazz glazbenik Mezz Mezzrow kombinirao je izraz s drugim riječima kako bi u knjizi *Really the Blues* (1946) one bile u službi humorističnog pretjerivanja kao izrazi *dead beat* i *beat-up*. Godine 1944. riječ *beat* je, preko *hustlera* Herberta Hunckea koji se redovito potucao po Broadwayu i oko Times Square, privukla pozornost Williamsu Burroughsu, koji je od Hunckea nabavljao heroin. Preko Burroughsa riječ je, nadalje, došla do

[18] "The word *romantic* has come to mean so many things that, by itself, it means nothing. It has ceased to perform the function of a verbal sign."
[19] Izraz *hustler* je, za naše potrebe, zapravo neprevodiv. Pojednostavljen i uvriježen prijevod bio bi *varalice*, čak i *štreber*, a mi ga upotrebljavamo u značenju *energično zabavna, napadna osoba*, za što u engleskom jeziku postoji još jedan teško prevodiv izraz: *a go-getter*.
[20] en. *down and out* i *poor and exhausted*.
[21] Iz *The Penguin Dictionary of Historical Slang*, beat, adj. Exhausted: from ca 1830. Often dead beat. 2. Baffled, defeated: coll: from ca. 1840. (57).

mladog studenta Sveučilišta Columbia Allena Ginsberga i njegova prijatelja koji je dijelio istu strast prema pisanju, Jacka Kerouaca. Ginsberg je zapamtio trenutak kada je prvi put čuo riječ *beat* u izvornom uličnom značenju kako ga je koristio Huncke. Značilo je to "biti iscrpljen, na dnu svijeta, tražeći izlaz, neispavan, širom otvorenih očiju, osjetljive percepcije, odbačen od društva, na svoju ruku, pun ulične mudrosti"[22] (citirano u Charters, "The Portable Beat Reader", xviii).

Kerouaca je pak zatekao ton riječi, način kako ju je Herbert Huncke izgovorio, pogrbljen nad šalicom kave u nekoj od kafeterija na Times Squareu. Čuo je određenu dozu melankolične poruge u Hunckeovu glasu i to ga je navelo, na čemu je i kasnije dosljedno inzistirao, na pomisao da ovaj izraz nikada nije označavao običnu maloljetnu delikvenciju, bez obzira što su ga uglavnom koristili ovisnici i što je to bilo uvriježeno mišljenje u medijima, već da izraz ima karakter posebne vrste duhovnosti. Za Kerouaca, riječ je zapravo aluzija na dublje kvalitete u čovjeku, tajanstvenee i duhovne, a ovo značenje produbljivalo se s vremenom još i više kroz česte razgovore koje su vodili Kerouac, Ginsberg, i još jedan njihov prijatelj, student na Columbiji, Lucien Carr. Iako su bili tek osamnaestogodišnjaci, njihove rasprave u sobama kampusa Sveučilišta Columbia, vođene zajedničkim interesom za književnost, i to uz korištenje narkotika kao što su benzedrine i marihuana kakve će ovu generaciju obilježiti, prvi su pokušaji definiranja filozofije Generacije beatnika.

Sam naziv Beat generacija skovan je nekoliko godina kasnije, 1948., nakon što je Kerouac završio rad na svojoj prvoj kratkoj priči *The Town and the City* (1950). Upoznao je u tom razdoblju još jednog ambicioznog pisca, zvao se John Clellon Holmes, koji je dijelo s Kerouacom ljubav prema bop jazzu i teoretiziranju o društvenim trendovima i kulturnim promjenama. Tijekom sudbonosnog razgovora koji se odvijao u studenome 1948. godine u Holmesovom stanu na Aveniji Lexington u New Yorku, Kerouac je ovu malu skupinu prijatelja nadahnuto nazvao Beat generacijom. Holmesu se odmah učinilo da izraz ima određenu subverzivnu privlačnost, a odmah je prepoznao i prirodnu dozu tajanstvenosti koja je izraz zaista nastavila pratiti zbog nemogućnosti preciznog definiranja. Nakon što je Holmes upoznao još i Neila Cassadyja, utjelovljenje svega što beatnički duh predstavlja, sve je bilo spremno da Holmes u svoju novelu *Go* (1952) uvrsti, zajedno s nekim citatima iz ranije spomenutog razgovora s Kerouacom, i Cassadyja kao središnju ličnost novele. Nakon čitanja novele *Go*, ideja *beata* zaintigrirala je mladog književnog kritičara i novinara *The New York*

[22] "exhausted, at the bottom of the world, looking up or out, sleepless, wide-eyed, perceptive, rejected by society, on your own, streetwise."

Timesa, Gilberta Millsteinea, koji je izraz i službeno pustio u opticaj člankom objavljenom 16. studenoga 1952. Naslov je bio *This is the Beat Generation*.

Nakon što se naziv Beat generacija počeo koristiti u širem smislu, kao oznaka mladih ljudi koje je Kerouac običavao nazivati *hipsteri* ili *beatsteri*[23], kasnih pedesetih godina riječ *beat* počela je gubiti svoje izvorno značenje koje je upućivalo na specifičnu supkulturu i postala je oznaka za bilo koga tko živi bohemskim stilom života ili se ponaša buntovnički. Za tekuće kulturne promjene pisci su imali i druge nazive, kao što je izraz Normana Mailera Hip generacija[24], Podzemnici[25] kako ih je povremeno nazivao Ginsberg, ili Kerouacov izraz Bop generacija.[26] Naposlijetku, nekoliko mjeseci nakon lansiranja ruskog satelita Sputnik 2. travnja 1958., kolumnist *San Francisco Chroniclea* Herb Caen poigravajući se s nazivom satelita osmislio je i izraz *beatnik* (Charters, "The Portable Beat Reader", xvii-xxii).

U tekstu objavljenom u časopisu *Playboy* iz lipnja 1959., naslovljenom *The Origins of the Beat Generation*, Kerouac je osobno pokušao pojasniti i duhovnu dimenziju riječi *beat*, objašnjavajući kako lingvistički korijen riječi također nosi i konotacije blaženstva i blažene osobe[27] (Kerouac, "The Origins of the Beat Generation", 42). Prosječnom čitatelju ovog časopisa njegove su riječi imale zasigurno manju težinu značenja od *pin up* djevojke na naslovnici konkretnog izdanja, što je ironično, ali istovremeno ukazuje na diskontinuitet vremena u kojem su medij i poruka mogli biti u tolikom raskoraku. Kerouacovi napori da kroz intervjue uvjeri urednike časopisa i televizijske novinare da njegova koncepcija Beat generacije uključuje duhovnu dimenziju bili su uzaludni[28], ali čitatelji njegovih knjiga, koje su se već vrlo dobro prodavale, razumjeli su kako njega, tako i njegov doprinos tekućim kulturnim promjenama u Americi. Glavne književne struje prema pokretu ponašale su se neprijateljski, ali prva mala skupina beatničkih pisaca u New Yorku pronašla je svoje najvažnije pristaše na vrijeme, puno prije galame koja se podigla objavom Kerouacova najznačajnijeg romana *On the Road* (*Na cesti*; *Na putu*; 1957) (Charters, "The Portable Beat Reader", xxiv).

---

[23] en. *hipsters* i *beatsters*.
[24] en. *Hip Generation*.
[25] en. *The Subterraneans*.
[26] en. *Bop Generation*
[27] en. *beatitude* i *beatific*
[28] Ipak, već 1961. čak su i neki od utjecajnijih autora iz akademske zajednice, primjerice psihijatar Francis J. Rigney i klinički psiholog L. Douglas Smith, u prvoj sociološko-psihološkoj studiji beatnika naslovljenoj *The Real Bohemia* uočili važnost Kerouacova značenja pojma. Oni smatraju da riječ *beat* ima više značenja, ali samo tri su značajna: prvo je slomljen, poražen, potučen nedorastao okrutnom svijetu; drugo značenje proizlazi iz jazz ritma; treće značenje, blaženstvo, pridodao je Kerouac (25-26).

3.1.3. Dva razdoblja djelovanja književnog pokreta

Sljedećih nekoliko ključnih pitanja, prije svega ono o trenutku nastanka književnoga pokreta, ali i pitanje o određenju razdoblja djelovanja Beat generacije, nisu ništa manje problematična. Osnovna dvojba s kojom se susreću većina autora jest možemo li trenutkom nastanka pokreta smatrati čuveno čitanje poezije u *Six Gallery* u San Franciscu, ili se taj trenutak dogodio znatno ranije, još u New Yorku kada se skupina mladih pisaca upoznala u pravom trenutku kako bi si međusobno prenijeli interese i fizičku energiju neophodnu za nastanak ovako značajnoga pokreta?

Kompromisni odgovor na ovo pitanje ponudio nam je Gregory Stephenson u uvodu svoje zbirke eseja o beatnicima *The Daybreak Boys*. Život Generacije beatnika mogao bi se, uzimajući u obzir osnovnu iznesenu dilemu, podijeliti na dva različita razdoblja: razdoblje djelovanja iz podzemlja[29], od 1944. do 1956.; i razdoblje javnog djelovanja, od 1956. do 1962. godine (2). Iako ove godine možemo uzeti tek kao približni orijentir, one ipak dovoljno vidljivo odražavaju promjene u raspoloženju i karakteru beatničkog pokreta. Istaknut ćemo i kumulaciju njihove energije, a zatim i njezino rasipanje tijekom ova dva razdoblja.

Godina 1944. značajne je, osim po tome što je riječ *beat* privukla pozornost Williama Burroughsa u razgovoru s Herbertom Hunckeom, i po još nekoliko značajnih događaja. Upravo tijekom te godine Carr, Ginsberg i Kerouac započeli su sudbonosne razgovore o *novoj viziji*[30], koja predstavlja rana načela Beat generacije. Dana 14. kolovoza 1944. Lucien Carr koji nije bio pisac, ali čija je uloga bila ključna u upoznavanju beatnika i razvoju *nove vizije*, ubio je nožem svog ljubavnika Davida Kammerera. Ubojstvo je Kerouaca i Burroughsa, tada već Carrove dobre prijatelje, potaknulo na prvi ozbiljniji pokušaj pisanja. Glavna tema njihove zajedničke novele *And the Hippos Were Boiled in Their Tank*, objavljene tek 2008, odnos je Carra i Kammemera. Carr je osuđen na dvije godine zatvora (Theado, 3-4; Gair, 45).

Tijekom prvog razdoblja počela su se pojavljivati i prva književna ostvarenja pripadnika pokreta. Jack Kerouac objavio je *The Town and the City* (1950), John Clellon

[29] Kao što smo već pisali, en. *underground*. Ovaj pojam, naravno, usko je vezan i za razvoj jedne posebne sociologije najčešće reducirane na supktulture mladih. Naime, upravo pedesetih godina supkultura postaje poznati "pojam-hipoteza" američke sociologije. Autori poput Alberta Cohena upravo tijekom prvog razdoblja djelovanja Generacije beatnika formuliraju hipotezu o delikventnoj supkulturi. Šezdeete su godine, pak, sociologiji kulture važne zbog još dvije bitne dimenzije budućih istraživanja, a to su rast medijskog svijeta i plima društvenih pokreta iz kojih će kasnije nastati i pojam kontrakulture kao zajedničkog nazivnika raznovrsnih aktera koji će činiti protestno-duhovne pokrete u drugoj polovici šezdesetih godina (Perasović, 486-487).

[30] en. *The New Vision*. Novom vizijom, koja u ranim promišljanjima beatnika predstavlja istovremeno obnavljanje suštine, književnosti i svijeta, zapravo je svojevrsni manifest Beat generacije i njime se bavimo u poglavlju 3.3.1. Prema vlastitoj poetici: nova vizija i nova svijest.

Holmes *Go* (1952), William S. Burroughs *Junkie* (1953), a Gregory Corso objavio je svoju prvu zbirku pjesama nazvanu *The Vestal Lady on Brattle and Other Poems* (1955). Iako će biti objavljen tek kasnije, Jack Kerouac već je 1951. završio svoj kultni roman *Na cesti* (1957). No tek nakon čitanja poezije u *Six Gallery* održanom u listopadu 1955. i objavljivanja Ginsbergove zbirke pjesama *Howl and Other Poems* (1956) beatnički pokret skrenuo je na sebe pozornost javnosti i medija čime je započelo i drugo, zlatno razdoblje Beat generacije.

Čitanje poezije u *Six Gallery* održano je 7. listopada 1955. i bilo je bez ikakve dvojbe ključni trenutak Generacije beatnika. Događaj održan pod imenom *Šest pjesnika u Galeriji šest*[31] katalizator je koji je konačno potvrdio ono što će Ginsberg kasnije nazvati "prirodni afinitet načina razmišljanja i književnoga stila između pisaca Istočne i Zapadne obale". Nešto prije toga Ginsberg je, pod utjecajem poezije Kennetha Rexrotha[32], započeo pisanje dugačke pjesme o svom životu, a završio ju je ohrabren odabrati poeziju kao svoje zanimanje. Jedna od posljedica te odluke bila je upravo i organizacija čitanja poezije u umjetničkoj *Six Gallery*. Svoju poeziju čitali su tom prilikom, osim Ginsberga, i četiri mlada pisca sa Zapadne obale: Michael McClure, Gary Snyder, Philip Whalen i Philip Lamantia. Jack Kerouac, upravo u posjeti prijatelju Ginsbergu, bio je u publici, a voditelj događaja bio je Kenneth Rexroth (Charters, "The Portable Beat Reader", xxvii).

Michael McClure u svom eseju duhovito nazvanom *Prvo čitanje pokreta za zaštitu okoliša*, ovako se osvrnuo na glasoviti događaj:

Ta večer naziva se ponekad prvim čitanjem Beat generacije (...). Došlo je oko stotinu i pedeset ljudi, bili smo prilično iznenađeni. Ne mislim da je itko očekivao velik odaziv. Ono što smo vrlo brzo shvatili, na bini, je da smo govorili za publiku. Govorili smo ono što su željeli da bude izrečeno, upravo zato što su to željeli čuti, i to glasno. Čitao sam pjesme o prirodi, o ubojstvima kitova koja su se odvijala na Islandu; Gary Snyder čitao je moćne pjesme o prirodi i okolišu; Philip Whalen čitao je pjesme o neizrecivom zen humoru i ljepoti,

[31] en. *Six Poets at Six Gallery*.

[32] Kenneth Rexroth, popularno poznat kao *kum beatnika*, bio im je inspiracija, ali kritizirao ih je jednako mudro kao što ih je poticao. Rođen generaciju prije svih ovih pjesnika koje je entuzijastično predstavio na čitanju u *Six Gallery*, Rexroth je tada već postigao svoju međunarodnu slavu kao predvodnik pjesničke *renesanse San Francisca*. Bio je filozof, mistik, aktivist; pjesnik intenzivno erotskoga izričaja ljubavi i pobune, prevoditelj sa azijskih i europskih jezika, i utjecajan kulturni kritičar (Hemmer, 275). Ne smatra se beatnikom jer je bio discipliniraniji, klasično obrazovan pjesnik i u određenoj mjeri književni elitist. Njegovi odnosi s beatnicima bili su složeni, ali nastavio ih je podržavati čak i nakon što je prekinuo odnose s nekima od njih kada ga je Kerouac u romanu *Dharma Bums* (*Dharma lutalice*; *Dharma putnici*, 1958) posprdno nazvao starim anarhistom (Lawlor, 3012-3013).

te također o prirodi i o planinarskoj stazi u šumi. Kerouac je bio prisutan te noći, u publici, i počeo je vikati "go, go, go" dok je Allen čitao *Urlik*. Ljudi su sjedili na betonskom podu i bili su naslonjeni na zidove, ili stajali. To nije bilo ništa previše elegantno. U današnje vrijeme uvijek sam iznenađen kad vidim da negdje piše *čitanje u galeriji*, što ima pomalo pariški prizvuk. No naši zidovi su bili široki, a pod od betona. Ipak, izvanredna je stvar bila što smo bili u mogućnosti izaći, podignuti poeziju sa stranica knjiga našim glasovima i pronaći se kako govorimo za ljude. (Waldman i Wright, 16-17)

Čitanje u *Six Gallery* vrlo brzo pročulo se kao legendarno i Ginsberg je počeo dobivati pozive za nova čitanja na području San Francisca. Iako *Urlik* zapravo bilježi stanje očaja jedne generacije, čitanje ove pjesme odjeknulo je poput eksplozije. Rastuće oduševljenje bilo je potaknuto već samim Ginsbergovim euforičnim glasom i podsticanjem, a pjesma je javnosti predstavila novu retoriku kulturnih promjena. Osim reakcije na čitanja Dylana Thomasa, u Americi nikada ranije suvremena publika nije reagirala ovako strastveno, niti se u potpunosti poistovjetila s pjesničkom porukom (Tytell, 104).

Osim već spomenutog Kerouaca, u publici je sjedio i Lawrence Ferlighetti, pjesnik i vlasnik izdavačke kuće *City Lights*, koji je nakon čitanja Ginsbergu ponudio objaviti zbirku pjesama kao jedan tom u izdanju džepnog formata nazvanom *Pocket Poets Series* i namijenjenom pomociji mladih pjesnika (Charters, "The Portable Beat Reader", xxviii). Kontakti ostvareni među pjesnicima za vrijeme i nakon ovog događaja dodatno su ojačali formiranje i koheziju pisaca Beat generacije. Osigurali su njihovo predstavljanje široj publici i, posljedično, popularnost (Lawlor, 330).

Možemo uočiti i da se ranije podvučena dva razdoblja beatničke aktivnosti, onako kako ih vidi Stephenson, vidljivo podudaraju i s dvije faze u transformaciji značenja riječi *beat* svojstvene Kerouacovu poimanju te riječi, prema konačnom duhovnom značenju.

Prvo razdoblje ovog procesa stanje je potučenosti u uskom smislu značenja riječi *beat*: oni su umorni, potučeni, rezignirani, očajni, opterećeni osjećajem krivnje, svojim zločinima i grijesima, ili su uhvaćeni u slijepoj potrazi za razumijevanjem. Karakteristike ovog razdoblja su nasilje, očaj, zbunjenost i patnje ove izvorne skupine beatnika i njihovih prijatelja. Tijekom ovih desetak godina David Kammerer je ubijen; Carr, Cassady i Corso su završili u zatvoru;

Carl Solomon i Allen Ginsberg završili su u mentalnim ustanovama; William Burroughs bio je ovisnik izgnan iz društva, a Lawrence Ferlinghetti i Kerouac svaki za sebe slijedili su zov svojih usamljeničkih lutanja.[33]

Drugo razdoblje pokreta označeno je spoznajom i ostvarenjem zajedničke vizije i sposobnošću da tu viziju predstave široj društvenoj zajednici. Tijekom ovog razdoblja pokret je duboko produhovljen, a konotacija riječi *beat* Kerouacovim naporima približena je značenju blaženstva. Tijekom ovog razdoblja Kerouac i Ginsberg dostigli su, svaki na svoj način, svoja krajnja duhovna opredjeljenja, Gregory Corso razvio je i izrazio svoju estetiku i humanističke ideale, Burroughs se spasio od duboke ovisnosti i okrenuo se aktivnom otporu protiv bilo kakvog oblika psihičkog parazitizma, McClure je razvio načela svog biološkog misticizma, a Lawrence Ferlinghetti pronašao je vlastiti izražaj i viziju. Ostali beatnici, ponajprije Gary Snyder i Philip Whalen, izvukli su se iz dugogodišnje podzemničke nerazgovjetnosti i podigli napokon svoj glas kako bi opjevali vlastita stremljenja. To je razdoblje kada je glavnina radova Generacije beatnika bila objavljena[34] i počela ispoljavati transformirajuću vrstu energije ne samo na američku, već i na svjetsku umjetnost i društvo u cjelini.

Ostaje nam još ustanoviti kada je razdoblje beatničkog pokreta završilo. Nemoguće je odrediti točan datum jer ne postoji neki određen događaj koji bi kraj pokreta odredio precizno,

[33] Usamljeničkim lutanjima članova Generacije beatnika i njihovom okretanju prema duhovnosti, detaljno se bavimo u poglavlju 3.3.2.4. Estetika duhovnosti: religijske vizije, budizam i prošireno značenje prirode.

[34] Knjige pripadnika Beat generacije objavljivale su većinom male izdavačke kuće, a honorari pisaca bili su, posebice u početku, u skladu s okolnostima. Prvi Kerouacov roman, *The Town and the City*, objavila je 1950. izdavačka kuća *Harcourt Brace*, a honorar je bio $1.000. Isti honorar zaradio je Burroughs od izdavačke kuće *Ace Books* za *Junkie* 1952, a oba honorara bila su isplaćena unaprijed. No već iste godine J. C. Holmes učinio je Kerouaca zavidnim dobivši honorar od $20.000 za svoju novelu *Go*. Godina 1953. vjerojatno je prijelomna kada je riječ o izdavaštvu beatničke književnosti. Burroughsov *Junkie* prodan je, doduše odštampan zajedno s *The Narcotics Agent* Morrisa Helbranta, u više od 100.000 primjeraka. Iste je godine Ferlinghetti s Peterom Martinom otvorio *City Lights Bookstore*, prvu knjižaru u SAD-u koja je prodavala izdanja tiskana isključivo u mekom omotu. Kasnije će knjižara prerasti u izdavačku kuću, koja će se pokazati sudbonosnom za daljnje beatničko izdavaštvo. Naime, Ferlinghetti je 1955. pokrenuo danas kultnu biblioteku *Pocket Poets Series* u okviru svoje izdvačke kuće *City Lights*. Biblioteka je zaista bila vizionarska, čak i u pogledu formata (mala, pristupačna, džepna izdanja mekih korica), a proslavit će se nakon izdanja Ginsbergovih zbirki pjesama *Howl* i *Kaddish and Other Poems*. U okviru biblioteke objavljivana je i poezija ostalih beatnika. Kerouacov *Na cesti*, pak, isprva je u nekoliko dijelova objavljivan u časopisu *New World Writing*. No tek nakon što je roman pristao objaviti *Viking Press* 1957., pozitivna recenzija u *New York Timesu* lansirala je njegovu popularnost. Ostala svoja djela objavljivao je Kerouac uglavnom posredstvom izdavačke kuće *Grove Press*, koristeći i druge izdavače kao što su *Avon Books, Viking Press*, te nezaobilaznu *City Lights*. Djela ostalih beatnika uglavnom su objavljivali nezavisni izdavači kao što je, primjerice, Richard Brukenfield koji je objavio *The Vestal Lady on Brattle and Other Poems* Gregoryja Corsa, te male izdavačke kuće kao što su *Totem Press, New Directions, Random House, Olympia, Farrar Strauss, Coward-McCann* i *Four Seasons*. Autori Beat generacije, čija djela su se u početku tiskala u zanemarivim nakladama između 500 i 1.000 primjeraka, danas su izuzetno prodavani. Samo Ginsbergov *Howl and Other Poems* do njegove smrti 1997. godine prodan je u više od 800.000 primjeraka (Lawlor, xxix-xl; Theado, 4-7).

no početkom šezdesetih godina entuzijazam pokreta zasigurno je već bio u opadanju i nije se mogao nastaviti u obliku intenzivne kreativnosti kakva ga je obilježavala od početka djelovanja. Možemo stoga reći da se znakovitom čini godina 1962., u kojoj je, označujući završetak Kerouacove osobne duhovne potrage, objavljen njegov roman *Big Sur*. Označio je ovaj roman vjerojatno i završetak beatničkog putovanja, koje je u velikoj mjeri bilo upravo pod utjecajem Kerouaca (Stephenson, "The Daybreak Boys", 3-4).

3.1.4. Medijska i kritička recepcija

Kada su, nakon čitanja u *Six Gallery*, beatnici napokon dobili publicitet u javnosti, sama njihova književnost i cjelokupno umjetničko djelovanje ostali su većinom nezapaženi. No popularno je postalo u medijima senzacionalistički prikazivati pripadnike Generacije beatnika, s naglaskom na njihov osobni imidž. Reportaže u časopisima kao što su *Life*, *Time*, *Esquire* i *Playboy*, ako ih nisu prikazivale kao naivne buntovnike, isticale su njihov hedonizam. U mračnijim prikazima, beatnici su pak opisani kao bijesni buntovnici kojima delikvencija i nasilje nije strano. Ubojstva Davida Kammerera i Joan Vollmer[35], te privođenje Ginsberga zbog povezanosti s krađama, bile su medijima najzanimljivije priče. Novinari su im svjesno pristupali iz takvog kuta izostavljajući pitanja njihovih književnih inovacija i karakterističnog senzibiliteta (Lawlor, xv).

Brojni su časopisi svojim tekstovima tako ipak pridonijeli glasovitosti beatničkog pokreta, iako uglavnom prilično negativno. No čitatelji su autore oštrih napada s vremenom počeli doživljavati kao zlobne, a beatnicima je dugoročno koristio uspješno zadržan interes javnosti. Upravo taj interes omogućio je, naposlijetku, prije svega opstanak na književnoj sceni, a zatim i popularnost i visoke naklade njihovih izdanja. Glavne novine, najtiskaniji časopisi, hollywoodski filmovi i televizija kontinuirano su beatnicima posvećivali značajnu pozornost. Neki od časopisa koji su ih pratili još od 1952. kada je u *The New York Times*

[35] Na ubojstvo Davida Kamerrera osvrnuli smo se ranije, a smrt Joan Vollmer još je jedan dramatični i upečatljiv trenutak iz beatničke povijesti. I sama pjesnikinja, ona je bila jedna od osnivača njujorške zajednice beatnika i cimerica prve Kerouacove žene, Edie Parker. Nakon razvoda od prvoga supruga koji nije podržavao njeno druženje s beatnicima, a na Ginsbergov poticaj, započela je tragičnu romansu s Burroughsom. Jasno je da je općenito homoseksualno nastrojen Burroughs ipak prema njoj osjećao snažnu seksualnu privlačnost i po svemu sudeći bili su praktički nerazdvojni. No Vollmer nije mogla pratiti Burroughsov ovisnički život i ovaj odnos ju je doveo do pojave psihotičnih epizoda i ubrzanog fizičkog propadanja. Iako se nikada nisu zakonski vjenčali, bila je majka jedinog Burroughsova djeteta. Godine 1951., nakon što su se preselili u Meksiko kako bi izbjegli interes policije za Burroughsove ovisničke aktivnosti, dogodio se jedan od najzloglasnijih beatničkih incidenata. Burroughs je Vollmer na mjestu usmrtio pucavši joj u glavu za vrijeme igre pištoljima u stilu Williama Tella. Događaj nikada nije razjašnjen do kraja, Burroughs je iz zatvora izašao zahvaljujući korumpiranosti meksičke policije, a događaj ga je progonio do kraja života i bio je mu je glavna motivacija da se u potpunosti posveti pisanju (Lawlor, 362-363).

Magazine objavljen Holmesov tekst *This is the Beat Generation* su: *Saturday Review*, *The Nation*, *Esquire*, *Playboy*, *The New York Post*, *The San Francisco Chronicle*, *Time*, *The New York Times*, *The New Yorker*, *The Village Voice*, *Mademoiselle*, *Chicago Tribune*, *The New Republic* i *Partisan Review*. Hollywoodski filmovi njihovu poruku širili su i dalje. Marlon Brando u *The Wild One* (1954) i James Dean u *Rebel Without a Cause* (1955) utjelovili su tajanstvene, uznemirujuće, a ipak zanimljive likove koje je publika mogla povezati s izgledom beatnika. Filmovi kao što su *The Beat Generation* (1959), *The Subterraneans* (1960) i *Heart Beat* (1979) iskoristili su, s druge strane, iskustvo beatničkog izričaja za iskrivljene, stereotipne prikaze potpomognute lošom glumom. Televizijske emisije također su sudjelovale u medijskoj popularizaciji beatnika. *The Many Loves of Dobie Gillis* (1959.-1963.) popularizirala je beatnički imidž među mladeži, a emisije kao što su *Alfred Hitchcock Presents* (1955.-1962.) i *The Twilight Zone* (1959.-1965.) pojačale su zanimanje u široj javnosti. Dijelovi tih emisija često su sadržavali scene u barovima i karakterističnim kavanama i likove koji su stil beatnika odražavali svojim načinom govora, držanjem i odjećom (Lawlor, 260-261).

Prihvaćanje književnosti Generacije beatnika u krugovima akademske kritike teklo je još sporije. Nakon početnih napada recenzenata i kritičara tijekom kasnih pedesetih i početkom šezdesetih godina 20. stoljeća, došle su godine općeg zanemarivanja i odbacivanja njihove književnosti. Postepeno su se u znanstvenim časopisima i monografijama ipak počele pojavljivati i pozitivne kritičke studije i biografije beatničkih autora (Stephenson, "The Daybreak Boys", 15).

Čak i u kontekstu kritičke recepcije potrebno je uzeti u obzir da je ovdje riječ o razdoblju samog početka ekspanzije masovnih medija, uključujući već spomenute radio, televiziju, hollywoodske filmove i glamurozne časopise. Pojava i nagli procvat medija na širem kulturnom planu uvelike je utjecala na pojavu novih tenzija u društvu. Naime društvene razlike, ne tako davno povezivane prije svega s ekonomskim statusom, prenešene su tijekom pedesetih godina na područje kulturnih pozicija. Pripadnici elita osjećali su se dužnima braniti svoj suvremen i otmjen ukus protiv nasrtaja novih struja koje su smatrali pomodarskima i niske razine ukusa. Upravo ovakva situacija velikim dijelom uvjetovala je i negativnu kritičku recepciju beatničkog stvaralaštva pa napade na književnost Generacije beatnika danas možemo promatrati i u tom svjetlu. Oštre kritičke osvrte moguće je na tom tragu smatrati nesporazumom proizašlim iz utvrđenih linija obrane tadašnjih kulturnih tabora koji su cjelokupnu kulturu spontanosti smatrali promotorima niske, popularne kulture. U njihovim

očima beatnici su doista bili totalitarni kulturni barbari.[36] Paradoksalno, nazivani su čak i konformistima (Belgrad, 236).

Pišući o razlozima uspjeha Kerouacova romana *Na cesti* u časopisu *Social Problems* 1958. godine, Ernest van den Haag razloge popularnosti romana pronašao je u činjenici da društvu prevladava iznimno snažna potrošačka masa koja će ekstravagantno nagraditi bilo koga tko proizvede zabavne diverzije koje se mogu probaviti bez previše truda, a primjećuje i kako su hollywoodske tehnike filmske reklame ušle u književnost *iznutra*. Osim toga, smatra van den Haag, manija za pokretom prisutna u romanu samo je produžetak karakterističnog stava masovne kulture koji proizlazi iz manjka tradicije i nastojanja da se prebrzo kreće naprijed. U konačnici autor zaključuje da, iako beatnici nekim karakteristikama kao što je obrana humanističkih vrijednosti čak i teže visokoj kulturi, intelektualno joj nisu dorasli. Oni su sastavni dio društva masovne kulture, i to u tolikoj mjeri da im je nemoguće i pomisliti na razne alternative mogućnosti kakve im ta visoka kultura nudi. Uz to, nedostaje im discipline i tradicije (Haag, "Kerouac was Here", 22, 24, 27).

Na sličan način i drugi su kritičari s obrambenih položaja profinjenog ukusa beatničku književnost, ali i ostale vidove avangardnog izričaja, povezivali s konzumerističkim stavovima predstavnika medija. Norman Podhoretz tako u članku za *Partisan Review* Kerouacovu popularnost pripisuje plitkoći sadržaja popularnih časopisa i televizijskim programima koji su gledatelje podsvjesno programirali da prednost daju nemirnoj, buntovnički raspoloženoj i zbunjenoj mladosti umjesto dosadnima, proćelavim instruktorima engleskog jezika koji nisu zanimljivi medijima. Prema Podhoretzu, beatnička književnost primjer je "patetičnog siromaštva osjećaja" (citirano u Charters, "Beat Down to Your Soul", 482, 491).

Kritičar Robert Brustein u časopisu *Horizon* zaključuje kako je književni pokret beatnika, iako na prvi pogled utjelovljuje nekakvu maglovitu intelektualnost, zapravo uporno anti-intelektualno nastrojen. Ovaj autor povukao je u svom članku paralelu između beatničke književnosti i bebop jazza, apstraktnog ekspresionističkog slikarstva, rock`n`roll glazbe i filmova Jamesa Deana, nazvavši sve to formama bezumnog samouživanja. Brustein se, doduše, složio da je buntovništvo uvijek bilo važno za poticanje mladeži koja će zatim

[36] Ovu u medijima (pre)često korištenu frazu iskoristit će Lawrence Lipton kako bi skrenuo pozornost na zanemarenu stranu beatnika, 1959. godine objavivši jedno od prvih cjelovitih i nepristranih istraživanja o Generaciji beatnika pod naslovom *The Holy Barbarians*. Osim naslova, znakovita je i prva rečenica istraživanja: "Kada se barbari pojavljuju na granicama civilizacije, to je znak krize te civilizacije" (8).

dovoditi u pitanje postojeće vrijednosti, kako bi se u konačnici podigla razina morala društvenih struktura, ali istovremeno smatra da beatnici kao pokretači novih pobuna nisu u stanju definirati vlastite vrijednosti niti autoritete kojima se suprostavljaju. Umjesto stvarnog izraza individualizma oni tek potiču mladež na *pripadnost radi pripadnosti*, što će ih na kraju neizbježno dovesti do novog oblika konformizma (Charters, "Beat Down to Your Soul", 53, 56).

Osim što su sve ove kritike bile svojevrstan odgovor elitističkih krugova na agresivnu pojavu masovne kulture, u pozadini najtežih napada na beatnički književni pokret uočljiv je i strah od divljaštva i fizičkog nasilja. Brustein je Ginsbergovu pjesmu *Urlik* okarakterizirao "opisom najgorih degradacija na koje se životinja u čovjeku može spustiti", a Norman Podhoretz pokazao se gotovo paranoičnim ocrtavši ne samo književnost Generacije beatnika, već cjelokupni umjetnički izričaj kulture spontanosti "brutalnim napadom na jedinu zaštitu koju imamo protiv političkog i kulturnog barbarizma počinjenim od strane mladih ljudi koji ne znaju pošteno misliti i mrze sve koje mogu" (citirano u Belgrad, 240). Podhoretzov glasoviti napad na spontanost, energiju i entuzijazam pripadnika Beat generacije objavljen je 1958. u časopisu *Partisan Review* 1958. pod naslovom *The Know-Nothing Bohemians* i izazvao je reakciju u obliku bujice pisama poslanih redakciji u obranu beatnika, uključujući i ono LeRoi Jonesa. No, Podhoretz niti u nastaloj raspravi nije popuštao i ironično se nadovezao na zaključak izvornog teksta:

Populizam Kerouacovih radova u službi je nasilnog anti-intelektualizma i (...) bop proza i strast za jazzom oružja su koja služe u tu svrhu. Postoji potisnut vapaj u tim knjigama: ubijte intelektualce koji znaju suvislo razgovarat, ubijte ljude koji mogu mirno sjediti makar pet minuta, ubijte one nerazumljive likove koji su sposobni ozbiljno se uhvatiti ukoštac sa ženom, poslom, odgovornošću. (Podhoretz, "Correspondence", 477, 479; Charters, "Beat Down to Your Soul", 493)

Kritičari su pripadnike Generacije beatnika nazivali još i "podvojenim buntovnicima bez razloga", "primjerima psihopata", "kroničnim manično-depresivcima" i "piskavim praktičarima izražavanja bijesa jezičnim kokodakanjem" (citirano u Lardas, 224). Takav senzacionalistički pristup osuđivanja i zgražanja, ipak, dodatno je naglašavao dojam autentičnosti beatničkog izričaja i oni su došli u mogućnost napade preokrenuti u svoju korist.

Primjerice, kao autor zbirke pjesama *Howl and Other Poems*, Ginsberg je svoj značaj na širem planu postigao tek nakon drugog izdanja ove zbirke, koju je pošta San Francisca zaplijenila zbog opscenosti. Tek suđenje koje je uslijedilo[37] donijelo je beatnicima napokon i podršku iz tabora onih kritičara koji su ih dotad napadali, a protiv tužilačkih struktura koje su nazvane bezumnim konformističkim cenzorima. Ovu pobjedu u sferi odnosa s javnošću Ginsberg je uspješno iskoristio krenuvši u lobiranje za stvaranje "ujedinjene fronte pjesnika posvećenih kulturnoj revoluciji". Na jesen 1956. Ginsberg i Corso zahuktali su ove napore uvjerivši Ferlinghettija da kopije zbirke pjesama pošalje Lionelu Trillingu[38], Marku van Dorenu[39] i Malcolmu Cowleyu[40]. Nakon dodatnog pritiska na urednike izdavačkih kuća po njujorškim zabavama kako bi pristali tiskati zajedničku pjesničku antologiju, napori su se višestruko isplatili kada je izdavačka kuća *Grove Press* 1960. godine napokon tiskala antologiju *The New American Poetry* autora Donalda M. Allena (Belgrad, 243). Ova antologija označila je, kada je riječ o kritičkoj recepciji, bitnu prekretnicu i prva je koja je omogućila bolje razumijevanje beatničke književnosti.

S druge strane, ona malobrojna kritika koja je u beatnicima odmah uočila pozitivne karakteristike, vidjela je pak njihovu književnost kao izvorno američku, a u njima je pronašla vjerne sljedbenike tradicije Twaina, Melvillea i Thoreaua (Bartlett, 2).

[37] en. *Obscenity trials*. Kako bismo objasnili širi kontekst, nužno je naglasiti da je sredinom pedesetih godina 20. stoljeća policija San Francisca vodila nemilosrdan, ali neizbježno jalov, rat protiv homoseksualaca kao pripadnika gradske supkulture u naglom porastu. Kada se unatoč intenzivnoj policijskoj represiji tema homoseksualnosti pojavila u ovoj zbirci pjesama, i to iz pera autora došljaka iz New Yorka, u očima konzervatvnog San Francisca predstavljalo je to nedopustiv nedostatak poštovanja grada i njegove kulture. U obranu Ginsberga stali su u tom ključnom trenutku mnogi intelektualci na čelu s Kennethom Rexrothom, koji je izjavio da su Hollywood i cenzori oni koji su zapravo opsceni u ovoj priči. S obzirom na ipak prevladavajuću liberalnu klimu u San Franciscu, kao i tadašnju praksu presuda u suđenjima o opscenosti Vrhovnog suda SAD-a, državni tužitelj odbio je pravno goniti izdavačku kuću *City Lights*, vlasnika Ferlinghettija i autora Ginsberga. Naime, upravo nekoliko mjeseci ranije, Vrhovni sud u nevezanom slučaju presudio je kako se književnost ne može smatrati opscenom "ako sadrži društveni značaj koji je (opscenost) iskupljuje". Ova presuda, tako je nagovijestila svijest o društvenom značaju (i) beatnika. Vraćeno je zaplijenjenih 520 primjeraka zbirke (Raskin, 216-217).

[38] Književni kritičar i suradnik časopisa *Partisan Review*.

[39] Pjesnik, pisac i književni kritičar; profesor na Sveučilištu Columbia.

[40] Pjesnik, novinar i književni kritičar; predstavnik pisaca Izgubljene generacije.

3.2. Podrijetlo

> Pod pojmom *generacija*, mislim na onu reakciju protiv očeva kakva se, izgleda, pojavljuje otprilike tri puta tijekom stoljeća. Ona se odlikuje nizom ideja naslijeđenih u određenoj mjeri od luđaka i izgnanika prijašnje generacije; ako je riječ o pravoj generaciji, ona ima vlastite vođe i glasnogovornike, a to u njezin krug privlači one koji su rođeni neposredno prije i neposredno poslije, čije ideje su manje jasne i prkosne[41] (Fitzgerald, 119).

Fitzgeraldova definicija može se u potpunosti primijeniti na beatnike koji doista imaju sve karakteristike ne samo generacije, već i pokreta. Generacija beatnika evoluirala je iz niza utjecaja, baštineći mnoge ideje upravo od "luđaka i izgnaninka" prethodne generacije, ali i još ranijih generacija. Njihovi prethodnici i uzori pripadnici su Izgubljene generacije, hipsteri, bohema i radikalni anarhistički pjesnici. Ideje su crpili i iz dadaizma, nadrealizma i drugih umjetničkih skupina i pokreta koji su se nalazili izvan prihvatljivog anglo-američkog kanona.

Beat generacija ima "vlastite vođe i glasnogovornike". To su rani beatnici, pisci kao što su Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs, Lawrence Ferlinghetti i Gary Snyder koji su utvrđivali nove standarde ponašanja i prepoznatljiv stil života koji je uskoro bio usvojen i kod drugih pripadnika skupine. No, iako su "oni u njen krug privlačili one koji su rođeni neposredno prije i neposredno poslije", za ostale pisce koji su sudjelovali u ovoj književnoj generaciji teško se može reći da su bili "manje prkosni" (Charters, "The Portable Beat Reader", xvi-xvii; Stephenson, "The Daybreak Boys", 4-5).

3.2.1. Uzori, nasljeđe i teorijska uporišta

Raspon književnih izvora koje će posjećivati pripadnici Beat generacije tražeći kroz njih inspiraciju za vlastitu književnost alternative poslijeratnoj Americi izuzetno je raznolik. Prikaz širokog raspona utjecaja koje su oni s vremenom upijali na tim izvorima stoga zahtijeva, prije svega, ozbiljan i temeljit pogled unatrag, sve do britanskog romantizma i Williama Blakea.

[41] "By a generation, I mean that reaction against the fathers which seems to occur about three times in a century. It is distinguished by a set of ideas, inherited in moderated form from the madmen and outlaws of the generation before; if it is a real generation it has its own leaders and spokesmen, and it draws into its orbit those born just before it and just after, whose ideas are less clear-cut and defiant."

3.2.1.1. Izgubljena generacija

Za vrijeme I. svjetskog rata nije bilo potrebno iz Amerike otići u europske rovove kako bi se iskusila klima nadolazećih promjena ili razdvajanje generacija, ali mnogi američki pisci u potrazi za neprocjenjivim životnim iskustvom ipak su otišli. John Dos Passos, Ernest Hemingway i E. E. Cummings bili su u sanitetskim postrojbama. Francis Scott Fitzgerald završio je časničku školu i namjeravao se zaputiti u Europu upravo kada je potpisano primirje. Za mnoge od tih pisaca rat je bio predmet prvih književnih iskaza, prikaz temeljne tranzicije. Konačno, rat je bio i izazov vrijednostima malog grada u kakvima je većina ovih pisaca odrasla, starim idejama herojskih okršaja, te cjelokupnom pojmu kulture kao tijela čvrsto utvrđenih uvjerenja, jezika i modaliteta. Europa je također imala značenje kulture, ali ovaj put bila je to Europa koja se na ratištima kidala na komadiće. Iskustvo Europe nije se više očitovalo u smislu umjetnosti i tradicije, već ovaj put u smislu užasa i razgolićene povijesti.

Nakon I. svjetskog rata, koji je tadašnji predsjednik Sjedinjenih Američkih Država Woodwrow Wilson označio prvim velikim međunarodnim sukobom nacije, Amerika se okrenula potrazi za vlastitim identitetom. Nastojanja su usmjerena prema poslovnoj i ekonomskoj ekspanziji, napretku tehnologije i širenju konzumerizma. Razvoj u tom smjeru tada se još činio kao prirodno proširenje tradicionalnih američkih načela kao što su individualizam, samousavršavanje i potraga za izobiljem. No nagli gospodarski rast označio je početak novog razdoblja jednako jasno kao što je Veliki slom 1929. godine označio njegov završetak. Dvadesete godine dvadesetog stoljeća bile su u Americi podvojene u svojoj suštini. S jedne strane bilo je to razdoblje puritanstva i prohibicije, a s druge psihoanalize i modne ekstravagancije koja se podsmjehivala konvencionalnosti. Bile su to i godine procvata jazza i filmske industrije (Ruland i Bradbury, 295-297).

Američka kratka priča dvadesetih godina 20. stoljeća ovu mješavinu ushićenja novim i eksperimentalnim i tjeskobne svijesti o povijesnom gubitku, te napetost između nostalgije i noviteta, istražila je u detalje. Generacija ovih poslijeratnih pisaca u koju osim već nabrojenih spadaju i Archibald MacLeish, Hart Crane i još neki koje ćemo zbog važnosti za naše istraživanje spomenuti na kraju poglavlja, nazvana je Izgubljenom generacijom.[42] Pojam proizlazi iz primjedbe koju je Gertrude Stein dao Ernestu Hemingwayu: "Vi ste svi izgubljena generacija" (citirano u Ruland i Bradbury, 304). Hemingway ga je iskoristio kao epigraf u *The Sun Also Rises* (1926), romanu koji prikazuje skupinu razočaranih mladih iseljenika u

[42] en. *Lost generation*.

poslijeratnom Parizu, odanih brzom životu i alkoholu. Generacija je bila *izgubljena* u smislu da njene naslijeđene vrijednosti u novom svijetu više nisu bile relevantne, te zbog svoje duhovne otuđenosti od nove Amerike koja se ovim piscima činila beznadno provincijalnom, materijalističkom i emocionalno praznom. Pariz je bio središte njihovih književnih aktivnosti, oni nikada nisu smatrani književnom školom u punom smislu riječi, a s godinama, ovi pisci izgubili su prepoznatljivost poslijeratnog razdoblja.

Međutim, u djelima Generacije beatnika nasljedstvo najutjecajnijih pisaca Izgubljene generacije, kao što su Hemingway, Fitzgerald i Dos Passos, prisutno je u puno manjoj mjeri od utjecaja jednog manje poznatog, radikalnijeg krila ove generacije. Beatnici su ideje radije preuzimali iz estetike pisaca kao što su Hart Crane, Harry Crosby i Eugene Jolas. Crpili su ih iz proglasa *Revolution of the World* objavljenom u književnom časopisu *Prijelaz*[43] (1927.-1938.), djela kasnog Ezre Pounda i, posebice, Henryja Millera. Izgubljena generacija lišena je uvjerenja i ideala, što je posljedica njihovih iskustava iz I. svjetskog rata i odjeka te katastrofe na njihovu psihu. Osjećali su se razočarano, povijesno i kulturno osiromašenima i borili su se protiv običaja svoga doba. Istraživali su i eksperimentirali. Tražili su nove vrijednosti i uvodili nove načine izražavanja i u tom smislu paralele sa Generacijom beatnika neizbježne su. Oni su, također, odbacili društvene, vjerske, političke i umjetničke vrijednosti svog vremena kao zastarjele i posve neodržive i tražili su nove, održive vrijednosti, koje bi ih zamijenile. U jednom od svojih ranih tekstova Paul Bowles buduće članove Beat generacije čak opisuje kao "novu Izgubljenu generaciju" (Bowles, "Foreign Intelligence: No More Djinns", 654).

Pisci Izgubljene generacije kao što su Crane, Crosby i William Seabrook, bili su preteče Beat generacije u njihovoj uporabi droga, seksualnom eksperimentiranju i težnji za doživljajem ekstremnih iskustava. Već u krugovima Izgubljene generacije bio je raširen i kult jazza, a od njih su beatnici naslijedili i svoj stav o nužnosti društvene pobune, kao i sklonost radikalnom književnom eksperimentiranju. Postoji, dakle, prilično visoki stupanj kontinuiteta između ove dvije generacije. Njihova osnovna razlika jest u intenzivnom zanimanju za metafizička pitanja: misticizmu i duhovnosti iz drugog razdoblja Generacije beatnika (Stephenson, "The Daybreak Boys", 4-5).

[43] en. *transition*, ime časopisa pisalo se malim početnim slovom.

3.2.1.2. Transcendentalizam

Transcendentalizam je zasigurno bio jedan od središnjih književnih, vjerskih i filozofskih pokreta 19. stoljeća. Razvio se prihvačajući organsko jedinstvo svih oblika života, mističnu vezu čovjeka, prirode i Boga, te optimizam europskog idealizma, uvažavajući važnost pojedinca i posvećenosti imaginacije kakvi su bili karakteristični za romantizam. Ove izvore transcendentalizam je dodatno povezao koristeći se zasadima racionalizma i tradicionalnog anglosaksonskog pragmatizma, puritanskog moralizatorskog žara i egalitarizma američkih demokratskih mislilaca. Kao vjerski pokret transcendentalizam je reakcija na unitarizam koji je zanemario spiritualnu, mističnu stranu vjere u čemu se nadovezuje na evangelizam Edwardsova *Buđenja*, iako istovremeno u potpunosti odbacuje njegovo isticanje čovjekove pokvarenosti i prihvaća krajnji deistički optimizam. S te je strane transcendentalizam odraz nastojanja nekolicine ljudi da nađu nedogmatsko, nedoktrinirano zadovoljavajuće vjersko uvjerenje izvan okvira institucionalizirane crkve. S filozofskog gledišta, transcendentalizam se zasniva na idealizmu Platona, Kanta i Coleridgea. Prirodne znanosti su za transcendentaliste imale funkciju prozora u tajnu univerzalnog i idealnog. Najveći predstavnik transcendentalizma i njegov najistaknutiji i ključni pjesnik je Ralph Waldo Emerson koji je izvršio velik utjecaj na svoje suvremenike kao zagovornik romantičnog vizionarstva i demokratskog idealizma. Thoreau je potekao izravno od njega, a Whitman je bez njega gotovo nezamisliv. U svom najistaknutijem eseju *Priroda*, Emerson zagovara doživljaj prirode iz prve ruke, jer kroz doživljaj spoznajemo čovjekovo jedinstvo s Bogom i postojanje Nad-duše ili Univerzalnog bića. Usporedo s takvim apstraktnim Platonizmom nalazimo u Emersonu ono u čemu će se vrlo lako pronaći betanici, a to je veliko poštovanje za svakog, makar najskromnijeg pojedinca, za njegovu samostalnost, kreativnost i slobodu. Ta dva stava također su vrlo prepoznatljiva u Whitmanovoj književnosti, a ova dva autora dijele također i individualizam i demokratičnost imaginacije. U Emersonu i Whitmanu pronalazimo podjednako teorijsko zanimanje za stvarnost i podjednak optimizam. Transcendentalisti su u suštini bili romantici, međutim Emerson je u svojoj poeziji nastojao pomiriti romantični zanos s kršćanskom smirenošću, na isti način na koji je njegov učenik Thoreau nastojao pomiriti idealističku duhovnost s realističkim pristupom svijetu. Poziv na oslobađanje vlastite ličnosti u djelima Emersona i Thoreaua bio je i poziv Americi da se kulturno osamostali i stane na svoje noge. Emersonovo *Samopouzdanje*, što je naslov jednog od njegovih karakterističnih eseja, inspiriralo je i Whitmana, a na američkim su temama tada

počeli inzistirati i drugi pjesnici koje ćemo također kasnije još spominjati u beatničkom kontekstu, od kojih je najvažniji William Carlos Williams[44] (Šoljan, "Zlatna knjiga", 9-13).

Ovaj kontekst navodi nas do jedne od prvih pronicivih procjena beatničke književnosti, onu Johna P. Siska iz eseja naslovljenog *Beatniks and Tradition* iz 1959. godine. Sisk je beatnike svrstao unutar "subverzivne tradicije američke književnosti" (194) i, što je najvažnije, podjednako je ozbiljno shvatio njihovu kulturnu kritiku i uočio kako je u njihovoj književnosti podvučena privrženost "tradicionalno svetim američkim obrascima razmišljanja i djelovanja" (199). Pišući o subverzivnoj tradiciji američke književnosti Sisk doduše započinje s Thomasom Mortonom, Rogerom Williamsom i Anne Hutchinson, ali vrlo brzo shvaća na čijem tragu su beatnici u suštini i piše:

Oblik ove tradicije je za nas jasniji ako počnemo s Emersonom i Thoreauom i reformističkim previranjima četrdesetih godina 19. stoljeća (...). Ako su beatnici bili *izvan trenda*, transcendentalisti su to bili prije njih, manje razuzdani, ali ne i manje uočljivi. Thoreau (za beatnike važna osoba) uzorno je subverzivan. On ne samo da piše, već izražava svoju kritiku Neprijateljeve[45] korupcije u hiperboličnom smislu. On ne samo da izražava, već i utjelovljuje građanski neposluh (...). Zatim Melville, dvosmislen, ali potpuno sigurno subverzivan; Whitman, duhovni otac čiji je utjecaj na Allena Ginsberga znatan (...).[46] (195)

Kao što je uočio Sisk, beatnici su zaista radili unutar subverzivne tradicije i gajili utopijsku želju izgradnje alternativne zajednice koja će poslužiti kao transformirajući katalizator ostatku američkog društva. U duhu konstruktivne religijske prakse, oni su bili zabrinuti u jednakoj mjeri za vlastito spasenje, kao i za duhovno zdravlje nacije. Njihova kritika Amerike prvo se dogodila na individualnoj razini tako da su kulturnu krizu identificirali i pokušavali riješiti prije svega unutar sebe. Slijedom toga, njihova intenzivna usmjerenost ka unutarnjem ispunjenju odražavala je uvjerenje da će osobno preusmjeravanje ubrzati i promjene na društvenoj razini.

[44] Više o W.C. Williamsu pišemo u poglavlju 3.2.1.7.1. William Carlos Williams.
[45] Sisk piše: "Za pisce u subverzivnoj tradiciji organizirano društvo ima tendenciju biti Neprijatelj. Neprijatelj je korumpiran, licemjeran, samodopadan, sebičan, površan, vlada koristeći se strahom (...). Očigledno, Neprijatelj se ne prepoznaje uvijek u ovakvome opisu" (194).
[46] Sisk, naravno, ne staje na transcendentalistima i u beatnicima vidi ponešto od subverzivne tradicije Marka Twaina, Hawthornea, Londona, Dreisera, Andersona, O`Neilla, Odetsa, Eliota, Wolfea, Dos Passosa i drugih (195). Na utjecaj mnogih od njih osvrnut ćemo se u nastavku ovoga poglavlja, a interpretirajući poeziju i prozu pripadnika Beat generacije nastojat ćemo i dalje, gdje god je to moguće, ukazivati na čvrste tragove tradicije i prisutnost uzora u njihovim djelima, te dodatno produbiti ove relacije.

Iako je strogost beatničkog kritiziranja američke sadašnjice često znala zasjeniti njihovu afirmativnu vjeru u budućnost Amerike, ipak je vrlo očito kako su ovi pisci zaista bili dio duge tradicije američkih vjerskih razilaženja. Naime težnja ka antinomijanizmu, teološkom uvjerenju koje dopušta donošenje nebiblijskih zaključaka iz biblijskog nauka, kakva je karakteristična za pripadnike Generacije beatnika u potpunosti prati tradiciju Walta Whitmana i transcendentalista, koji su tvrdili da se religijski autoritet ne temelji na intuicijama, već na osobnom, eksperimentalnom prizivu stvarnosti. Stoga nije iznenađujuće da su se beatnici lako poistovijetili s Whitmanovim demokratskim vidicima i samosvjesnim etosom Emersona i Henryja Davida Thoreaua, slaveći vlastiti individualizam i osobno iskustvo u granicama njihove male, ali odabrane skupine. Beatnici nisu djelovali unutar okvira institucionalizirane vjerske tradicije, već su izmislili vlastite. To im je, naposlijetku, omogućilo neiscrpne izvore vlastite religijske imaginacije kakvu ćemo redovito pronalaziti u njihovim djelima. Za beatnike su, možemo zaključiti, osobno i društvenokulturno spasenje[47], bili duboko povezani pojmovi jer osobna transformacija učrvšćuje pokušaje poticanja kulturne transformacije Amerike, baš kao i za transcendentaliste (Lardas, 17).

Romantična, gotovo idealistička ratobornost tako karakteristična za beatničku književnost svoje korijene bez dvojbe tako ima u transcendentalizmu, a duhovni su im preci ljudi kao što su Thoreau sa svojim agresivnim idealizmom i konzervativnim nepovjerenjem prema strojevima i industriji, te želja za povratkom na izvore iskonskog odnosa muškarca prema zemlji; Melville sa svojom avanturističkom tolerancijom različitih plemenskih kodova; ili opet Whitman, sa svojim optimističnim nagovještajima u Americi nadolazećih sirovih novosti i brzih samoobnavljajućih promjena, dok se istovremeno radosno divi potencijalima običnog čovjeka. Transcendentalisti su pomogli da se beatnička vizija u očajavanju uzdigne sve do spoznaje o onome što je najopasnije kada je o Američkom društvu riječ (Tytell, 4).

[47] Spasenje od čega, na koji način? Tijekom razdoblja brzih ekonomskih promjena i rastuće anksioznosti, sama ideja Amerike postala je bojno polje na kojem su se branile i izmišljale razne koncepcije o naciji. Tako su i beatnici vidjeli prostor za izražavanje svoje vizije alternativne Amerike, a ona je bila s jedne strane apokaliptična jer njihovo nezadovoljstvo bilo je uzrokovano dojmom da je američki trijumfalizam ne samo prazna retorika, već i društveno neodgovoran i samodestruktivan. Amerika je bila *oštećena*, populistička demokratska vizija pretvorena je u krutu ideologiju podržanu ratnom propagandom, političkim pozerstvom i medijskom propagandom američke nadmoći. Vrlo rano iskusivši ove trendove, beatnici su napore usmjerili ka pitanjima umjetnosti i filozofije - traživši spasenje - kao odgovor na tu krizu za koju su smatrali da nije samo javnih razmjera, već se događa i na osobnoj razini. Istovremeno, oni su ipak pokazivali i gorljivu, gotovo religioznu vjeru u budućnost te iste Amerike. Njihovo zanimanje za Ameriku nadišlo je geografske pojmove i oni su se usredotočili na pojam Amerike kao *ideje*. Vrlo apstraktne, savitljive ideje, koja je bila i predmet njihova izrugivanja, ali u jednakoj mjeri i predmet nade i iskupljenja. Kroz simboličku reviziji krenuli su tako stvarati svoju *privatnu* Ameriku (Lardas, 22, 25, 83).

3.2.1.3. Hipsteri, jazz glazbenici i *Bijeli crnac* Normana Mailera

Još jedan važan utjecaj na Beat generaciju izvršio je fenomen hipsterizma. Čini se da su se najraniji hipsteri pojavili u jazz klubovima Harlema dvadesetih godina 20. stoljeća, iako se identitet hipstera zapravo profilirao zajedno s jazz glazbom još od njenog nastanka. Pojam hipster[48] potječe od riječi u slengu, *hip* ili *hep*, u značenju znanja ili svijesti. Dakle, hipster je onaj tko zna i koji je svjestan. U početku su tako nazivani jazz glazbenici, te njihovi obožavatelji i sljedbenici, koji su njegovali osebujan stil odijevanja, izgleda, jezika i ponašanja. Hipsterizam je predstavljao specifičan pogled na svijet, kôd i način života koji je u svojim stavovima prema seksualnošću i drogama predstavljao izravnu suprotnost dominantnoj puritanskoj i anglosaskonskoj etici tadašnjeg društva. Svijest *hipa* s jedne strane podrazumijeva dozu rezerviranosti i hladnokrvnosti u smislu odbijanja mogućnosti da se padne pod dojam ili utjecaj tjeskobnih događanja širom svijeta, dok u isto vrijeme uključuje i suosjećajnost. Podrazumijeva se otvorenost prema novim iskustvima i idejama, te sposobnost oslobađanja instikata i duhovne energije. Hipsterizam možemo smatrati vrstom stoičkog hedonizma usmjerenog na postizanje iskustva jazza i emocionalne katarze, koja je opet uvjetovana stvaranjem i slušanjem jazz glazbe (Stephenson, "The Daybreak Boys", 5).

Hipsteri su bili suvremenici pisaca Izgubljene generacije, ali nisu se s njima svjetonazorski odviše preklapali. Za razliku od većine pripadnika Izgubljene generacije, koji su dolazili uglavnom iz više srednje klase, hipsteri su najčešće dolazili iz manjinskih etničkih skupina i radničke klase urbanih Amerikanaca. Njihova pobuna protiv društva i osjećaj otuđenosti bili su, posljedično, prisutni u samoj njihovoj srži postojanja i intenzivniji, gotovo dio urođenog instikta, za razliku od jasnije formulirane pobune umjetnika i intelektualaca. Njihov miljé sastojao se od društveno marginaliziranih ljudi i, često, sitnih kriminalaca. No s dolaskom bop jazza ranih četrdesetih godina, hipsterizam je doživio određene stilske promjene, postao je hermetičniji i mističniji. Do tada je, također, postao i široko

[48] Detaljnijom genealogijom riječi *hipster* bavi se Samuel Charters u eseju *Hipsters, Flipsters, and Finger Poppin` Daddies* pojašnjavajući kako su riječi *hipster* i *hip* zapravo bjelačke varijacije afroameričkih termina *hep* i *hep cat* i, kako se obično događa, pojmovi su svoj put pronašli kroz glazbu unatoč rasnim podjelama. Energični afroamerički pjevač, plesač i *showman* Cab Calloway sam je sebe nazivao *hep cat*, dok se u isto vrijeme popularni bijeli jazz pijanist i pjevač iz Los Angelesa, predstavljao kao Harry "the Hipster" Gibson. U svojoj najranijoj konotaciji, tridesetih godina, hipsterom je smatran netko navučen na jazz glazbu. Biti *hip* 1937. godine, značilo je znati sve o jazz glazbenicima (Charters, "Beat Down to Your Soul", 99). Nadalje, koristeći se osmim izdanjem Partridgeova *A Dictionary of Slang and Unconventional English* iz 1984., Charters prati i povijest izraza *hep*. Navedeno izdanje rječnika sugerira sljedeće značenje ove riječi: "Ultimately ex the ploughman`s, or the driver`s, ´Hep!` to his team of horses (´Get up!`); the horses ´get hep` or lively, alert." (citirano u Charters, "Beat Down to Your Soul", 99). U seoskom slengu fraza "he`s mighty hep" pak ima značenje "vrlo mudar" (Charters, "Beat Down to Your Soul", 99).

rasprostranjen i sve više je privlačio interes avangardnih i bohemskih skupina, istovremeno i dalje privlačeći sljedbenike iz svojih tradicionalnih društvenih skupina. Krajem četrdesetih hipsterizam je već predstavljao vrstu kulturnog podzemlja koje se protezalo cijelim Sjedinjenim Američkim Državama, a beatnici su preuzeli ulogu književnih zagovornika ove supkulture prigrlivši njene osnovne karakteristike, nastavivši je ujedno interpretirati i transformirati (Stephenson, "The Daybreak Boys", 5-6).

No nisu bili samo njihovi zagovornici, oni su često i smatrani hipsterima. Tko je pročitao Ginsbergovu pjesmu *Urlik (za Carla Solomona)* pažljivo, zasigurno je uočio da su *najbolji umovi njegove generacije* bili hipsteri, i to:

hipsteri anđeoskih glava koji su izgarali za drev-

nom nebeskom vezom sa zvezdanim dinamom

u mašineriji noći,

koji su u bedi i ritama i upalih očiju i naduvani po

celu noć sedeli pušeći u natprirodnoj tami sta-

nova s hladnom vodom lebdeći iznad vrhova

gradova proživljavajući džez;[49] ("Urlik za Karla Solomona", 41)

Jack Kerouac također je smatrao kako izraz hipster dobro opisuje njega i prijatelje. Svoj tekst *About the Beat Generation* iz 1957. godine započeo je ovako:

Beat generacija, bila je to vizija koju smo mi imali, John Clellon Holmes i ja, i Allen Ginsberg na još neobuzdaniji način, kasnih četrdesetih, o generaciji ludih, obasjanih hipstera što su se iznenada uzdigli i tumarali Amerikom, ozbiljni, znatiželjni, svuda skitajući i stopirajući, u dronjcima, blaženi, prekrasni na ružno graciozni nov način. (citirano u Charters, "Beat Down to Your Soul", 98-99)

[49] Preveli Zoran Petković i Mihail Ristić.

Iz pojave hipstera, dakle, korijene vuku beatnici. No kod mnogih beatnika, što je najlakše uočljivo kod Kerouaca, prevladavao je kontinuirani osjećaj razočarenja kada nisu pozdravljeni na afirmativni način kao što su, općenito u javnosti, dočekani hipsteri. Neal Cassady svoj je opis upoznavanja s Burroughsom naslovio *The History of the Hip Generation*. Nikome iz izvorne skupine okupljene oko Kerouaca i Holmesa nikada nije bilo ugodno smatrati da su *beat*, ali svi oni inzistirali su da su bili *hip* (Charters, "Beat Down to Your Soul", 99).

Kako hipstere, tako i njihovu vezu s beatnicima, možda i najbolje demistificirao je Normal Mailer, suosnivač časopisa *The Village Voice* (1955) koji izlazi i danas, čiji esej *The White Negro: Superficial Reflections on the Hipster* nije moguće zaobići niti u površnom osvrtu na fenomen hipsterizma. Ovaj pamflet objavljen je u izdanju Ferlinghettijeve izdavačke kuće *City Lights Books* 1957. godine. Nedugo zadim u *The Village Voice* objavljen je i dodatak, esej naslovljen *Hipster and Beatnik: A Footnote to The White Negro*. Iako ovi eseji sadrže za današnje pojmove neke problematične insinuacije[50], oni ipak uspijevaju opisati kako je tadašnja generacija gledala na hipstere i stoga su autentični. Unatoč tome što je esej napisan 1957., kada riječ *beat* nije bila pretjerano raširena u medijima, Mailer vrlo pažljivo uspoređuje ova dva pojma i u toj usporedbi puno više favorizira hipstere. Na isti način kao što su Ginsbergovi najbolji umovi bili hipsteri, Mailer je pronašao pravu poziciju hipa u u pojmu Crnac[51], dakle u crnačkoj kulturi, baš kao što je to učinio i Kerouac u svom, često i vrlo pogrdno, kritiziranom odlomku u *Na cesti* u kojem je izrazio hvalospjeve o zadovoljstvima života crnačke zajednice u getu Denvera (Charters, "Beat Down to Your Soul", 100).

Norman Mailer značajan je jer je njegov esej proširio koncept hipa identificirajući američke Crnce kao njegov izvor opravdavajući to činjenicom što su oni "dva stoljeća živjeli na margini između totalitarizma i demokracije" (Mailer, "The White Negro: Superficial Reflections on the Hipster", 585). Kao kritičar koji dolazi iz srednje klase, Mailer je bio fasciniran nasiljem i stoga ga projicira na svoje tumačenje crnih hipstera kao "filozofskih psihopata" (Mailer, "The White Negro: Superficial Reflections on the Hipster", 588). Mnogi čitatelji ovo su smatrali ponižavajućim stereotipom, a sam Mailer kasnije je drugi dio svoga eseja nazvao manjkavim (Charters, "Portable Beat Reader", 582). No taj esej i njegov

[50] Primjerice, kao što je uočio teoretičar Erik Mortenson, Mailer poistovjećujući u eseju "apokaliptični orgazam" (Mailer, "The White Negro" 593, 595) s afroameričkim iskustvom, zapravo podržava stereotip o crnim muškarcima kao seksualnim agresorima (100).

[51] en. *Negro*. Zbog specifičnosti eseja Normana Mailera, te kako bismo dočarali rasne pozicije vremena o kojem pišemo, odlučili smo koristiti što bliži prijevod izvornoga izraza, onako kako ga koristi i Mailer, iako je jasno da je taj izraz danas politički nekorektan.

dodatak, u smislu objašnjenja konteksta hipsterizma, te odnosa hipstera i beatnika, i danas su dovoljno značajni da ovdje citiramo makar neke dijelove. Prvi citat, iz pamfleta *The White Negro: Superficial Reflections on the Hipster* kroz alegoriju vjenčanja omogućuje nam uvid u ključnu točku definiranja fenomena hipsterizma, onako kako je to vidio Norman Mailer:

Dakle, nije ni čudo da je u pojedinim gradovima Amerike, u New Yorku, naravno, i New Orleansu, u Chicagu i San Franciscu i Los Angelesu (...), ovaj dio generacije bio privučen onime što je Crnac imao za ponuditi. Na takvim mjestima kao što je Greenwich Village, ménage à trois se dogodio, bohemija i maloljetna delikvencija našli su se licem u lice s Crncem i hipster je postao činjenica u Američkom životu. Ako je marihuana bila vjenčani prsten, jezik Hipa bilo je dijete (...). U ovom vjenčanju bijelog i crnog, Crnac je bio onaj koji je donio kulturni miraz. (586)

Drugi citat koji navodimo dio je eseja *Hipster and Beatnik: A Footnote to The White Negro* u njemu Mailer precizno pronalazi ključne točke u odnosu pojmova hipstera i beatnika:

Izraz Beat generacija vjerojatno je najbolje iskorišten ako uključuje i hipstere i beatnike. Ipak, moramo upozoriti da razlike među njima mogu biti važnije nego što su to njihove sličnosti, čak i ako imaju sljedeće zajedničke karakteristike: marihuanu, jazz, nemaju puno novca, i zajednice su to koje osjećaju da je društvo zatvor živčanoga sustava (...). Hipsteri traže akciju, a barovi s mogućnošću pića na dug mjesta su na koja zalaze nakon što marihuana počne djelovati - beatnik, više kod kuće zaokupljen razgovorima, može se pronaći u kafićima.[52] Pjesništvo je njegov prirodni ortak i pratioc, intelektualni bič (...). Beatnik je u skladu s kontinuitetom stare boheme, i nije niti blizu tradiciji hipstera čiji psihički stil potječe od najboljih Crnaca i njihove urođene sposobnosti da se s dna probiju gore (...). Sada već godinama, oni žive zajedno, rame uz rame, hipster i beatnik, bijeli Crnac i osakaćeni svetac. (Mailer, 330-332)

[52] en. *coffeehouse*. Nisu to šminkerski kafići na koje smo danas naviknuti. Karakteristični kafići na koje misli Norman Mailer nalazili su se širom Greenwich Villagea u New Yorku i svojim izgledom bili su daleko od reprezentativnih mjesta okupljanja. Zanimljiva je usporedba Katice Ivanišević u *Bohema i književno stvaralaštvo*: "Ulogu kavana preuzeli su barovi na uglovima ulica koji su postali sastajalište beatnika (...). Zahvaljujući upravo raznolikosti stanovništva Greenwich Villagea i barovi koji su u njemu nicali svojom su atmosferom više podsjećali na mala mediteranska mjesta s bučnim gostionicama" (88).

Iako je Mailerova karakterizacija u osnovi ažurna, problem u njegovim formulacijama je svođenje afroameričkog iskustva na razinu fizičkog, što jasno i nedvosmisleno pokazuju suvremene analize ovoga teksta. Mailer uzima afroamerički identitet, ograničava ga na podskup zanimljivih prikaza (kao što je primjerice kulturni miraz) i sve skupa koristi kao sredstvo izvlačenja bijelaca iz hladnoratovske zatvorenosti i konformizma. Afroameričko iskustvo tako je jednostavno svedeno na jazz, droge, te životinjsku seksualnu potrebu, ali služi svrsi jer daje bijelom Crncu sve alate potrebne za pobunu (Mortenson, 21-22).

Unatoč svim manjkavostima proizašlih iz suvremenih spoznaja, a posebice kada je riječ o podrijetlu Beat generacije, Mailerov tekst ostaje nam neiscrpan izvor smjernica. Jedna od njih zasigurno je izjednačavanje izraza "bijeli Crnac" sa izrazom "egzistencijalni hipster". Za tog je njegova "Američkog egzistencijalista" (584) Mailer, opet u *The White Negro: Superficial Reflections on the Hipster*, napisao i da "život mora imati svrhu" (587), te da: "Život usmjeren vjerom u nužnost djelovanja, život je predan ideji da je supstrat egzistencije potraga, koja u konačnici ne mora biti smislena, ali je tajanstvena" (587).

Bez obzira kakvo će biti, ionako teško dokučivo, odredište, beatnici samu ideju ove potrage preuzimaju od egzistencijalista.

3.2.1.4. Egzistencijalizam

Tijekom poslijeratnog razdoblja u Americi, popularnost je narasla i egzistencijalizmu, što je ime upotrebljavano za nekoliko različitih pobuna protiv tradicije u filozofiji, a koje su europski filozofi kao što su Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, Jaspers i Gabriel Marcel kao prvi filozof koji je sebe i nazivao egzistencijalistom, potpirivali više od stoljeća. Prilično je zanimljivo kako je neodređenost etikete egzistencijalizma prilično slična neodređenosti naziva *beat* kojim smo se već bavili ranije, i koji je također duboko određen upravo pobunom protiv tradicije. Također, riječ *egzistencijalistički* kao filozofski pojam prethodi riječi *beat* za samo nekoliko godina, probivši se u svijest šire javnosti tek 1945., kada je svoja predavanja o egzistencijalizmu započeo Sartre u Brusselu i Parizu (Charters, "John Clellon Holmes and Existentialism", 134).

Upravo egzistencijalizam nudi paralelnu kritiku društva koja nam može pomoći pri pokušaju razumijevanja beatničke strastvene želje življenja trenutka. Iako je vezi između egzistencijalizma i beatnika pridavano malo pozornosti, ona je zapravo ključna iz više razloga. Egzistencijalizam je sila koja pokreće napad na poslijeratnu kulturu, krivu jer je

distancirala ljude od doživljaja trenutka i onemogućila im bilo kakvo poimanje važnosti življenja trenutka. Vidjeli smo, uostalom, već vrlo jasno kako je poslijeratne godine obilježio pritisak života u skladu s društvenim i kulturnim normama. Egzistencijalizam je među prvim sredstvima koja su pružila vokabular za raspravu o tim pritiscima, a na taj način pomaže nam i objasniti strastvenu i konstantnu beatničku želju osporavanja društvenih normi. Beatnici su, neosporno je, čitali egzistencijalističke tekstove i, iako bi bilo pogrešno nazvati ih egzistencijalistima, oni su ipak bili pod njihovim velikim utjecajem. S obzirom na činjenicu da je izravna povijesna veza između egzistencijalizma i beatnika uglavnom ostala neistražena, već otkrivanje ove veze veliki je korak u razumijevanju Beat generacije. Pritom, ono što još više egzistencijalizam čini prilično bitnim za razumijevanje beatnika i njihove rane postmodernističke pozicije, jest da su se obje skupine našle u poslijeratnim društvenim okolnostima u kojima je cjelokupni društveni sustav bio nepovratno narušen. Beatnici stoga od egzistencijalista preuzimaju akcije izazivanja postojećih društvenih struktura kako bi postigli što više iskonski angažman. Obje skupine pokušale su dokučiti smisao u navodno besmislenom svijetu. Umjesto uspostavljanja ugodnijih i stabilnijih okolnosti u kojima bi nesmetano mogli promišljati, obje skupine izazivale su poslijeratne okolnosti kako bi vlastitim životima pridali smisao. Na kraju, značenje je bilo sadržano u samoj potrazi – nametnulo se uvjerenje kako će kroz neprekidne borbe svijet na kraju biti izgrađen na način da će se prepustiti osjećaju i razumijevanju prema onima koji su u potrazi (Mortenson, 18-20).

Da su se beatnici koristili egzistencijalizmom kao sredstvom za bolje razumijevanje svoje generacije i vlastitog položaja u poslijeratnom svijetu vidljivo je iz brojnih referenci. Opisujući *kovanje* termina u svom eseju *The Origins of the Beat Generation*, Kerouac primjerice prenosi razgovor s J. C. Holmesom, prisječajući se kako su se "obojica muvali okolo pokušavajući shvatiti smisao i značenje Izgubljene generacije i proizlazećeg egzistencijalizma" (Kerouac, 57). I dok je jasno da se Kerouacovu Beat generaciju s egzistencijalizmom ne može poistovijetiti, on je svejedno jasno dao do znanja da se o egzistencijalizmu među beatnicima raspravljalo, ali i da im je koristio kao svojevrsni filter koji im je pomogao bolje razumjeti svoju posebnu društvenu situaciju.[53] Ovu vezu Kerouac je još jasnije prikazao u svom eseju *Aftermath: The Philosophy of the Beat Generation*. Ovdje on govoreći o "pojavi novoga stila američke kulture, oslobođenog utjecaja iz Europe (za

[53] Također, zasigurno im je pomogao i bolje razumjeti vlastitu osobnost. John Clellon Holmes 1958. godine u eseju *The Philosophy of the Beat Generation* jednom rečenicom pojam *beat* definirat će u egzistencijalističkom kontekstu istovremeno usmjeravajući beatničku filozofiju u sasvim određenom smjeru: "Biti *beat* znači biti na dnu vaše osobnosti, gledajući prema gore; biti egzistencijalan u smislu Kierkegaarda više nego u smislu Jean-Paul Sartrea" (229).

razliku od Izgubljene generacije)" povlači paralelu između Generacije beatnika i pojave egzistencijalizma: "Gotovo ista stvar događa se u poslijeratnoj Francuskoj Sartrea i Geneta, i što više znamo o tome" (Kerouac, 47). Kerouac, naravno, nije jedini beatnik koji je iznosio slične tvrdnje. Amiri Baraka u svojoj *Autobiografiji* (1997) potvrdio je da je jedan od prvih trendova pod čiji je utjecaj pao nakon dolaska u New York kasnih pedesetih godina 20. stoljeća bio "suvremeni most u naše vlastito doba, egzistencijalizam" (182).

Već ovih nekoliko primjera sugerira nam kako radove egzistencijalističkih autora beatnici nisu jednostavno odbacili, što je tvrdnja kojoj je znanstvena zajednica godinama bila sklona. Istina je doduše da Kerouac uglavnom nije pokazivao naklonost prema intelektualcima koji su egzistencijalizam htjeli prakticirati u potpunosti, no očito je da su filozofski tekstovi egzistencijalista čitani i uvažavani. Beat generacija stoga egzistencijalizam nikada nije prihvatila bezuvjetno i u cjelosti sa svim njegovim dogmama, što je svejedno bilo dovoljno da egzistencijalizam beatnicima u određenoj mjeri posluži kao sredstvo vlastitoga definiranja (Mortenson, 24-25).

Osim što su prihvatili egzistencijalistički argument da se čovjek definira kroz svoje akcije, s egzistencijalistima su beatnici dijelili još jedno važno stajalište, ono spenglerijanskog očekivanja potpunoga sloma Zapadne kulture (Tytell, 9).

3.2.1.5. Oswald Spengler i *Propast Zapada*

U djelima Jacka Kerouaca često se, kao intertekst, pojavljuje *The Decline od the West* (*Propast Zapada*) Oswalda Spenglera.[54] David Need skreće nam pozornost kako se ključ za razumijevanje toga interteksta nalazi u svijesti da se Kerouacov modernizam javlja unutar konteksta mistički orijentiranog etničkog katolicizma. Kerouac je Spenglerovoj misli bio izložen još kao student na Sveučilištu Columbia, na kojemu je Spengler u modi bio i ranije, tridesetih i četrdesetih godina 20. stoljeća. *Propast Zapada* bio je i ključan tekst u opticaju tijekom nastajanja kreativnog prijateljstva Kerouaca, Burroughsa i Ginsberga. Kerouacu je ovaj tekst osigurao vrlo važnu ulogu omogućivši mu sekularnu, nekatoličku i modernističku afirmaciju vlastita svjetonazora. Kerouacov svjetonazor, naime, izvorno je bio izgrađen na čvrstim temeljima katoličkog odgoja.

[54] Samir Osmančević smatra da je recepcija ovog kapitalnog djela gotovo priča za sebe, naglašavajući da tako obično biva s djelima koja reprezentiraju bitne duhovne pomake i provociraju radikalne interpretacije. *Propast Zapada* na sceni pojavljivala u nekoliko recepcijskih naleta, od gotovo nekontrolirane početne duhovne erupcije do diskreditiranja kada je djelo nazivano demoralizirajućim, literarnim i pesimističkim. U anglosaksonskom svijetu, nakon prijevoda Charlesa Francisa Atkinsona 1926. godine recepcija nije bila pretežno pozitivna (57-68).

Spenglerov prikaz povijesti temelji se na mišlju da se civilizacije razvijaju u skladu s čvrsto utvrđenim, linearnim modelom rasta, ostvarenja, te naposlijetku propasti. Dok se civilizacije razlikuju s obzirom na vrste mišljenja koje odobravaju i privilegiraju, navedeni duboko ustaljen obrazac zajednička im je karakteristika. Već osnovni zamah Spenglerova učenja doveo je Kerouaca i njegove prijatelje do niza pretpostavki o svijesti, kulturi i vremenu u kojem žive. Prema Spenglerovoj računici, propast civilizacije bit će obilježen takvim događajima i intelektualnim zabludama koje će biti odraz dosegnutih limita postojećeg sustava kulturne organizacije. U tom trenutku će se *cognizanti*, ljudi osviješteni i koji posjeduju znanje, pojaviti noseći kritiku kulture i načine razmišljanja koji će biti prihvaćeni zahvaljujući prepoznavanju epizodnog karaktera kulturnog razvoja. To će također opravdati inače kulturno transgresivno ponašanje, s obzirom da su postojeći kulturni obrasci već imali svoje razdoblje. Ova paradigma dala je Kerouacu i prijateljima povijesni *mythos* u okviru kojega su mogli shvatiti svoju poziciju u odnosu na vrijeme u kojem se nalaze (197-198).

Spengler je pružio uvjerljiv religiozni jezik simbola i metafora koje su Burroughs, Kerouac i Ginsberg potom prije svega mogli upotrijebiti kako bi *pročitali* Ameriku, ali i sebe u odnosu na nju. Barem djelomice zahvaljujući Spengleru, oni su od samih početaka svoga prijateljstva dijelili tugaljivo, pesimističko razumijevanje američke povijesti. Prilikom usvajanja Spenglerove historiografije, oni su uočili određeno obećanje na kojemu vrijednosti Amerike počivaju, ali i neuspjeh u ostvarenju tog obećanja. Posljedično, počeli su tražiti razloge koji stoje iza tog neuspjeha. Njihova procjena dominantne kulture, uključujući i književno stvaralaštvo, pod dubokim je utjecajem Spenglera koji ih je uspio izazvati da se, u ključnim trenucima usmjeravanja vlastite kreativnosti i stvaralaštva, oslone na njegova razmišljanja. Možda i ključno u tom procesu bilo je to što beatnici Spenglera nisu samo bezuvjetno prihvaćali, već su njegove ideje i pretpostavke uistinu promišljali i na njima gradili vlastite. Oni će često čitati između redaka i rado ignorirati one aspekte Spenglerova učenja koji im u datom trenutku nisu odgovarali. Sustavno su, primjerice, ignorirali njegovu skeptičnost u pogledu sposobnosti umjetničkih oblika i filozofije na kraju kulturnog kruga, što im je naposlijetku omogućilo da svoje stvaralaštvo i poetiku zaista utemelje kao pretežno pragmatičnu i istraživačku; pokretačku silu osobnih i društvenih promjena. No prije nego što su uopće mogli doći u mogućnost posvetiti se rješavanju bilo kakvih kriza svoga vremena, prvo su morali pronaći vlastiti okvir uvjerenja o prirodi Boga i vjeri, svojevrsnu teologiju uz pomoć koje će moći *doživjeti* Ameriku, a čitanje *Propasti Zapada* omogućilo im je osnovnu spoznaju filozofije života. Kako su ideje, spoznaje, doživljaji i ljudi počeli ulaziti u njihov

krug, ova knjiga postala je filter i organizacijski princip, matrica unutar koje su razvili vlastitu teologiju iskustva. Spenglerovu tekstu beatnici će se vraćati konstantno tijekom četrdesetih i pedesetih godina, ne bi li u njemu pronašli osobnu i umjetničku inspiraciju[55] (Lardas, 76-77).

3.2.1.6. Bohema i anarhizam

> Šarene flanelske košulje i farmerke, koje su nosili egzistencijalisti, proširili su se na ostale delove Evrope i Amerike posredstvom umetnika i mislilaca koji su privremeno boravili u Parizu. Ove ljude su u Sjedinjenim Državama nazivali *boheys* (boemi).[56] (Brake, 13)

Katica Ivanišević u svojoj studiji *Bohema i književno stvaralaštvo* istražuje široki repertoar slika i izraza koji označavaju najbitnije karakteristike pojma boheme. Koristeći se radovima Julesa Vallesa, Henrija Murgera, Malcolma Eastona, Ceasara Grana, Henria Murgera, Georgea Snydermana, Williama Josephsa i Caroline F. Ware, autorica dolazi do tri odlučujuće značajke koje općenito karakteriziraju bitne crte boheme. To su teorijska i praktična opozicija prema društvenoj ulozi novca kao odlučnog čimbenika društvenog razvrstavanja i privikavanja; individualistički antikonvencionalizam; spisateljska ili umjetnička aktivnost ili ambicija (ma kakvi bili motivi ili talent pojedinaca). Nadalje, autorica zaključuje kako se sva ova istraživanja suprostavljaju pokušajima da se moderni pojam boheme naknadno proširuje na predgrađansko-feudalistička razdoblja i potvrđuju da je odnos prema književnosti i umjetnosti bitan element pojma boheme (9-12).

Kontinuitet snažnoga utjecaja bohemske misli kada je riječ o književnom stvaralaštvu pripadnika Beat generacije, kao i njihovom načinu života, uočili su pak u svojim studijima o beatnicima Lawrence Lipton i Thomas Parkinson već krajem pedesetih i ranih šezdesetih godina 20. stoljeća. Parkinson, tumačeći pojavu beatnika u okviru bohemske tradicije, u *A Casebook of the Beat* piše:

Mnogi beatnici su studenti koji nakon dvije ili više godina studiranja nisu sigurni da su spremni nastaviti prema poslovnom i profesionalnom svijetu koji američke diplomante uglavnom proguta. Zato se odlučuju uzeti slobodnu godinu i *skitati*, pozivajući svoje duše na

[55] Za dublju raspravu o Spenglerovom utjecaju na pisce Generacije beatnika, posebice navedenu trojicu, vidjeti Lardas 33-131. *Propast Zapada* beatnicima je neosporno odigrao ulogu ključnih tekstova pa ćemo se na Spenglerova razmišljanja u beatničkom kontekstu dodatno osvrtati i kasnije, primjerice u poglavlju 3.3.2. Estetika i književne tehnike.
[56] Preveo Vladimir Mates.

Aveniju Grant, Ulicu Bleecker, ili Lijevu obalu.[57] Nekima je takvo ozračje toliko blisko da se zadržavaju i po nekoliko godina, a neki od njih postanu stalni bohemi. U takvoj atmosferi okružje je prirodno antiakademsko i neslužbeno. U tom smislu beatnički svijet nastavak je bohemskog svijeta već poznatoga promatračima američkog života. Beatnici se od bohema iz 19. stoljeća razlikuju po religioznošću, eksperimentalnom zanimanju za halucinogene droge i povremenom srljanju u teže vrste narkotika koje izazivaju ovisnost, neposrednoj blizini kriminaliteta, te fasciniranošću moralnom izopačenošću društva. Tradicionalno nepostojanje obiteljskoga života u bohemskom svijetu i kod njih je prisutno kao i, u ovakvim obično pretežito muškim zajednicama, popratno opuštanje seksualnih sklonosti. (277-278)

Lawrence Liptom u *The Holy Barbarians* na suvremenu bohemu u Americi 20. stoljeća također gleda kao na vrstu evolucijskog, povijesnog procesa. Vračajući se u nešto dalju prošlost kako bi na primjeru iz vremena starih Grka objasnio naziv *barbari*, koji je tada označavao bradatog stranca koji brblja, autor uočava kako i *novi barbari* nose brade i hodaju u sandalama. Povrh svega, njihov jezik također je mnogima nerazumljiv jer upotrebljavaju izraze koje je nemoguće pronaći u konvencionalnim rječnicima, no istovremeno znače nastavak antikonformizma i nose sudbinu odbačenih iz društva. Već ranije skrenuli smo pozornost kako je prema Liptonovu tumačenju dolazak barbara nagovještaj krize civilizacije, u ovom slučaju duhovne krize. Lipton ukazuje kako pojava nove boheme ne znači bilo kakvo otuđenje, već duboku promjenu i revoluciju duha. Kada beatnike naziva bohemima, Lipton to čini prisječajući se i opisujući Venice West, bohemsku četvrt Los Angelesa u kojoj je i sam živio. Lipton na taj način pojmu vraća smisao kakav je imao u 19. stoljeću u Francuskoj, uvažavajući ujedno društveni sustav i ekonomski status beatnika: "Kvart u kojem žive siromašni, siromašni koji su se pomirili sa svojim siromaštvom, koje je najbolje okruženje za živjeti život. To je glavni princip koji beatnici dijele s bohemom prošlosti" (7-8, 59).

Utjecaje boheme na Generaciju beatnika nisu propustili uočiti ni drugi autori. Studija Rigneya i Smitha, *The Real Bohemia*, jedna je od prvih koja je prepoznala značajke karakteristične za beatničku skupinu i izdvojila uzroke njihova nastanka. No utvrđujući uzroke povezivanja beatnika, oni su zapravo pisali o karakteristikama boheme prepoznajući

[57] Bohemska okupljališta u tadašnjem New Yorku.

beatnike kao prirodne sljednike bohemskih zajednica iz prošlosti (180-181). Na njihovom tragu bili su i Kenneth Rexroth koji je osjetio važnim istaknuti izjavu pjesnika Karla Shapiroa kako je "San Francisco posljednje utočište onoga što je ostalo od boheme" (Rexroth, 191), te John Clellon Holmes s tvrdnjom kako su "beatnici prije svega bili bohemi" (Holmes, 128). Na koncu, John Gruen svoje je istraživanje o beatnicima iz 1966. godine naslovio *The New Bohemia*, već u naslovu aludirajući na nasljeđe bohemske tradicije koje su velikim dijelom preuzeli beatnici, nametnuvši se pritom kao prirodni sljednici svega onoga što je bohema nekoć predstavljala.

Možemo sumirati kako su od boheme beatnici prisvojili duh nekonvencionalnosti i romantičnarskoga egoizma, antimaterijalističku etiku, nepogrešivi osjećaj za skidanje krinke svakoj represiji, uniformiranja društva, sterilnosti ili korupciji. Povrh svega, oni su imali vjeru u iskupljuću, transformirajuću moć umjetnosti. Iz bohemske radikalne tradicije, osobito radničkog sindikata The Industrial Workers of the World, čiji su članovi popularno nazivani *Wobblies*, proizlazi njihova opća slobodarska, egalitarna, populistička i anarhistička orijentacija i strategija formiranja novoga društva, unutar ljuske staroga. No potpuno suprotno od političkih radikala, beatnici su predlagali revolt duše i revoluciju duha (Stephenson, "The Daybreak Boys", 6).

Michael Brake pak navodi kako su beatnici od boheme preuzeli neka od svojih glavnih obilježja: suzdržavanje od svih kontakata sa *square*[58] svijetom, osim onih koji su bili neophodni za opstanak; odricanje od tradicionalnoga obiteljskog života, društva i poslovnih karijera; te egzistencijalna rješenja za ono što se smatralo osnovnim egzistencijalnim problemima (15).

3.2.1.6.1. Jesu li beatnici bili anarhisti i komunisti unutar kapitalističkog sistema?

Raprava o bohemskom naslijeđu beatnika logičnim slijedom nameće i nekoliko zanimljivih pitanja, zbog kojih ćemo se ukratko osvrnuti na pitanje političke orijentacije Beat generacije, a koja se može kvalitetno razmotriti upravo u kontekstu njihova bohemskog nasljeđa. Jedno od prvih pitanja koje se ovdje nameće jest kako je zapravo moguće da su

[58] Ovdje se, napokon, susrećemo s neprevodivim izrazom koji je prilično obilježio studije o beatnicima. U kontekstu definiranja karakteristika beatnika koristila se često sintagma *square vs. hip*, gdje *square* osoba predstavlja sve ono od čega osoba koja je *hip* nastoji pobjeći. Definiciju izraza u *The Holy Barbarians* donosi nam Lawrence Lipton: "SQUARE - Conformist, Organization Man, solid citizen, anyone who doesn`t swing and isn`t with it. Also called Creep and Cornball. Man, if you still don`t dig me, you`ll never be anything but;" (318). Rigney i Smith izraz pojednostavljuju i čine garazumljivijim: "SQUARE - unhip conformist, an outsider, non-Bohemian;" (xvii). Obje definicije odlučili smo ostaviti, zbog karakterističnih izraza, na engleskom jeziku.

bohemske vrijednosti, naizgled tako lako, prihvaćene u čvrstom kapitalističkom sustavu? Odgovori na takva pitanja nužno su višeslojni.

Gledajući na razdoblje hladnog rata u okvirima manihejanske logike, nameće se vrlo jednostavna podjela svih sudionika javnoga života u Sjedinjenim Američkim Državama. Moglo se, naime, biti ili dobar Amerikanac, ili zao komunist, a o nekakvoj trećoj alternativi nije bilo govora. S obzirom da pripadnici Generacije beatnika nipošto nisu mogli biti smatrani *dobrim Amerikancima*, razni kritičari vrlo često optuživali su ih da su komunisti, a znanstvena zajednica ovo pitanje često je banalizirala. No beatnici teško mogu biti smatrani komunistima u punom smislu riječi, posebice ne u onom smislu u kojem su to bili hladnoratovski neprijatelji Amerike. Ginsberg između kapitalističkih i komunističkih vlasti nije vidio bitnu razliku, jer obje su se oslanjale na policiju i birokraciju u nastojanjima da svoju volju provedu kako u zemlji, tako i u inozemstvu. One toliko malo proturječe jedna drugoj da zapravo u odsustvu one druge niti jedna ne bi mogla opstati: "Oni jedni druge trebaju, jedni druge hrane, i često zarađuju za život od međusobnog mitskog postojanja" (citirano u Morgan, "*The Letters of Allen Ginsberg*", 359-361).

Beatnici su bili posljednja inkarnacija romantičnog bohemskog anarhizma kakav datira iz ranoga 19. stoljeća, smatra Ed D`Angelo, ali beatnička politička filozofija kontradiktorna je ortodoksnom marksizmu, isto kao i pojedinim aspektima anarhističke tradicije Mikhaila Bakunina koja je kombinirala Proudhonovo odbacivanje centralizirane vlasti s Marxovom klasnom analizom i kritikom kapitalizma, i to u najmanje tri pogleda. Prvo, beatnici ne vjeruju da su radnička klasa i industrijski proletarijat povijesni izvršitelji promjena koje će dovesti do komunističkog društva. Drugo, oni nisu materijalisti. Nisu vjerovali da je svijest površna struktura izgrađena na društvenim odnosima ovisnima o sredstvima za proizvodnju. Treće, oni nisu vjerovali da je povijest dijalektički proces koji se odvija putem negacije. Kao posljedica ovih pogleda, proizlazi da beatnici ne vjeruju u klasnu borbu, a kao pacifisti[59] posebice se protive klasnom ratovanju i bilo kojoj vrsti nasilnog djelovanja (231-232). Da Ginsberg doista nije vjerovao kako je beatnike tek tako moguće

[59] Norman Podhoretz i Norman Mailer, kako smo vidjeli, u svojim esejima *The Know-Nothing Bohemians* i *The White Negro* beatnike su proglasili nasilnicima, psihopatima i kriminalcima. No Kerouac i Ginsberg stvari su vidjeli vrlo različito. Obojica su odbili Mailerova razmišljanja o hipsterizmu kao o nečemu nasilnom i macho, smatrajući pritom da Mailer beatnike neutemeljeno prikazuje previše nasilnima. *Podzemlje* u koje su se Ginsberg i Kerouac spustili nije bilo kriminalno podzemlje, već podzemlje neosviještenoga koje također egzistira izvan društvenih pravila i konvencija obične budne svijesti. U tom pogledu oni su usporedivi sa šamanima i misticima koji granice društvenih pravila prekoračuju u neprekidnim potragama za smislom, odlazeći izvan granica grada. No kada se u taj grad vrate, oni mogu biti prokleti kao kriminalci, ili pak prihvaćeni kao proroci novog zakona (D`Angelo, 231).

svrstati u površne sociološke i ideološke odnose može se iščitati i iz nekih njegovih izjava: "Cijeli smisao Kerouacove poruke bio je da je *beat* otišao dalje od stare marksističke ideološke borbe i klasnih ratovanja, sve do *praktičnog* provođenja transcendencije" (Ginsberg, "Spontaneous Mind", 515), gdje praktično provođenje transcendencije u širom smislu može značiti mnogo toga, od uzimanja LSD-a, do učenja meditacije.

Neosporno je, u svakom slučaju, kako je beatnički pokret rođen pod utjecajem anarhističkih učenja. Ova činjenica posebno se ističe ako znamo da im je mentor bio Kenneth Rexroth za čiji je anarhizam David Thoreau Wieck, filozof anarhističkih nazora, tvrdio da kombinira principe komunističkoga anarhizma Alexandera Berkmana s mističnim, pacifističkim, bohemskim anarhizmom Gustava Landauera. No iako je Landauerovo stajalište, o državi koju mogu *otpuhati* jedino pjesnici djelujući kao revolucionarni proroci, izuzetno blisko Ginsbergovoj negaciji države, iako je većina beatnika zamišljala decentralizirano društvo kooperativnih zajednica sličnih baš onima kakve je predviđao primjerice Kropotkinov komunistički anarhizam, svi oni su i dalje odbijali vjerovati da su radnici izabrani nositelji bilo kakvih društvenih promjena. Štoviše, odnos beatnika i američke radničke klase bio je u najmanju ruku neprijatan. Beatnici su konstantno trpili napade radnika talijanskog ili irskog porijekla, i to zbog boje kože, seksualnih opredjeljenja, i naposlijetku paradoksalno, zbog toga što su smatrani komunistima (D`Angelo, 234-240).

3.2.1.7. Charles Olson, *Poezija projekcije* i Black Mountain College

Charles Olson bio je vođa skupine pjesnika okupljenih oko Black Mountain Collegea, eksperimentalnog sveučilišta na kojem je Olson od 1948. godine držao predavanja, a od 1951.-1956. vršio i dužnost rektora. Pripadnici ove skupine, između ostalih, su i pjesnici Robert Duncan, Creeley i Denise Levertov. Antun Šoljan uočava da skupina okupljena oko Olsona "koristi žargon grupe, neku vrstu obiteljske terminologije i da su njihovi tekstovi s jedne strane pisani emocionalno, prilično nepovezano i *staccato*, dok su s intelektualne strane prilično pretenciozni i zamršeni"[60] (Šoljan, "Zlatna knjiga američke poezije", 33). Za Generaciju beatnika Olson je značajan posebice zbog njegova najpoznatijeg kritičkog teksta o Projektivnom stihu[61] objavljenom 1950. godine, u kojem on s odobravanjem ponavlja

[60] Proizlazi ovo možda dijelom i iz njihovih životnih iskustava. Svojim životnim putem Robert Creeley, primjerice, podsjeća na "suvremenu verziju whitmanovskog barda: tu je nekoliko puta prekidani studij, život na farmi, droga, Daleki istok, učiteljevanje na plantaži kave u Guantemali, Provansa i napokon nastavničko mjesto na sveučilištu" (Šoljan, "Zlatna knjiga američke poezije", 477). Njihovi tekstovi, čini se, neuravnoteženi su u jednakoj mjeri kao njihovi životi.

[61] en. *Projective verse*.

Creeleyevu definiciju: "Forma nije nikad ništa više nego produžetak sadržaja" (citirano u Šoljan, 381). Osnovni tekst Olsonove teorije, koju je predavao na Black Mountain Collegeu i tako utjecao na čitavu generaciju američkih pjesnika, započinje riječima:

(projektil (udarni (eventualni

naspram

NE-Projektivnoga;[62] (citirano u Gray, 630)

S tim riječima on je objavio rat formalistima i najavio pojavu novih snaga u poslijeratnom američkom pjesništvu (Gray, 630).

Prema Olsonovu istoimenom manifestu, *Poezija projekcije* otvorena je poezija, izravno kreirana temeljem pjesnikova iskustva i prakse, što se razlikuje od tradicionalne, *zatvorene* poezije koja polazi od forme stiha i strofe. U takvoj je poeziji važan sastavni dio *sila kretanja*, jer nastoji se da pjesma bude živi proces, a ne zatvorena stilistička forma. Forma je nebitna (33).

Olsonova formula za poeziju izgleda ovako:
GLAVA putem UHA k SLOGU

SRCE putem DAHA k STIHU; (citirano u Šoljan, "Zlatna knjiga", 33)

Uho, fizički bliže mozgu, manje je životno od daha koji gotovo da dolazi iz srca kao središta života. Anti-projektivist Eliot išao je, prema Olsonu, lakšim putem zato što je iz intelekta, preko uha, krenuo prema van. To je lakši put jer teže je krenuti prema unutarnjem, izvoru daha i srca. Zbog toga je stih u poeziji važnija jedinica od sloga. Konačno, prema Olsonovoj teoriji neobično je važna uloga predmeta i predmetnosti, ali umjesto pojma objektivizam on predlaže objektizam, zapravo doslovno predmetnost. Objektizam "ne priznaje lirsko upletanje individua kao ega, subjekta i njegove duše, onu sebi svojstvenu drskost kojom je zapadnjak sebe ugurao između onog što on jest kao dijete prirode (...) i onih ostalih dijelova prirode koje možemo bez uvrede nazvati predmetima. Jer i čovjek je također predmet (citirano u Šoljan, 34). Olson implicira da je njegova pjesnička metoda samo produžetak demokratske odgovornosti samostalnog razmišljanja. Za njega, izbor književnog

[62] "(projectile / (percussive / (prospective / VS. / The NON Projective."

morfema (slog), postupak je vođen nesvjesnim umom, koji može *čuti* konotacije ugrađene u samu povijest određene riječi (Belgrad, 29, 203).

Olsonov učenik Robert Creeley, koji je vjerojatno poznatiji kao zagovornik teorije Black Mountaina nego kao pjesnik, navodi Whitmana, Williamsa i Pounda kao svoje uzore. Vidimo dakle već kod ovih pjesnika tendenciju vraćanja izvorima, iako je znakovito da kada citira Pounda, Creeley to uglavnom radi s izjavama koje nisu baš za Pounda karakteristične. To su izjave koje ističu važnost ljudskog osjećaja na račun erudicije, kulture, discipline, pročišćavanja jezika, kubističkog strukturiranja i slične. Creeley tako citira Pounda kad kaže: "Samo emocija traje", te: "Sve je nevažno osim kvalitete osjećaja" (citirano u Šoljan, 34).[63]

Olsonove ideje iz *Poezije projekcije* u uskom su skladu s općim umjetničkim načelima cijele skupine pjesnika okupljenih oko Black Mountain Collegea (Cook, 122). Logično je stoga da je beatnički pokret imao razloga osjećati s njima veliku srodnost prilikom traženja vlastitog identiteta i pokušaja oslobođenja od građanskih stega, koristeći se između ostaloga i sredstvima spontanosti i otvorenosti pjesničkog izričaja. Michael McClure primjer je beatničkog pjesnika koji je karakteristično uvjerljivo spojio karakteristike *Poezije projekcije* i beatničke poetike. U svom dnevničkom zapisu prenešenom u *New American Poetry* Donalda M. Allena, McClure je napisao:

Želim pisanje Emocija, intelekta i fiziologije. Izravan emocionalni iskaz iz tijela (iz organa i iz energije kretanja). *Poezija projekcije* mi je prirodna do razine ispod razine koja dopušta da jezik vlada sa mnom, umjesto *vice versa*. (...) Emocije me guraju ka otkrićima koje poslije i intelektom prepoznajem kao istine. To su bljeskovi moje fiziologije. ("From a Journal", 422-423)

Utemeljena u tijelu istina je, za McClurea, inherentno intersubjektivna. On slijedi Olsona u svom definiranju sebstva kao procesa shvaćanja: "Organizam je ono o čemu bi (...) Olson razmišljao kao o točki novosti u shvaćanju ili doživljavanju samoga sebe u odnosu na podražaje koji se stvaraju u organizmu, posebice one koji nastaju pri kretanju, te one na rubovima tkiva. Nema razdvajanja između tijela i uma" (McClure, "Scratching the Beat Surface", 44-45). Uočljivo je ovdje kako su beatnici Olsonova razmišljanja ne samo

[63] Creeleyev utjecaj na beatnike vidljiv je ponajviše iz činjenice da je kao dio svoje tehnike pisanja slušao bebop jazz. Veza avangardne poezije i jazza vodit će prema suradnji pjesnika i jazz glazbenika kakvu će kasnije prakticirati upravo beatnici, o čemu ćemo detaljnije pisati u kasnijim poglavljima (Belgrad, 217).

interpretirali, već kada je riječ o stupnju u kojem tjelesnost ili emocija određuju sadržaj pjesme i nadogradili. Također su bili skloni "proširiti i carstvo *daha* na subliminarnu razinu, sugerirajući kako bi se riječ mogla približiti čistoj, *neokaljanoj* prozi" (Belgrad, 203).

Nužno je naglasiti da je Olson smatrao kako prekomjerna tjelesnost i emocionalnost u poeziji na kraju nije uspjela postići pjesničko jedinstvo *glave* i *srca*. No, beatnicima to nije pretjerano smetalo jer ovo jedinstvo oni su uzeli zdravo za gotovo. Takvo stajalište omogućila im je činjenica da se iz njihove perspektive Olsonov rad ipak činio pretjerano pedantnim i oni se nasljeđem koje su preuzeli od Olsona, i koje su uvažavali, stoga nisu previše opterećivali. To se najbolje vidi iz Keroucove izjave: "Formulirao sam teoriju daha kao mjerilo, u prozi i stihu, nije važno ono što Olson, Charels Olson kaže, formulirao sam tu teoriju 1953. na zahtjev Burroughsa i Ginsberga. Tu je postojala duhovitost i sloboda i humor jazza, umjesto svih tih turobnih analiza" (Kerouac, "The Paris Review Interview", 83). Takav pristup beatnicima je omogućio nadogradnju onih Olsonovih razmišljanja kojima ni sam Olson kasnije nije bio u potpunosti zadovoljan.

3.2.1.7.1. William Carlos Williams

> Među beatnicima, Ginsberg je onaj koji je bio najspremniji napraviti domaću zadaću iz povijesti književnosti.[64] (Belgrad, 199)

Mnoga se pak Olsonova razmišljanja o poeziji temelje na pravilima njegova mentora, Williama Carlosa Williamsa, pjesnika prve modernističke generacije. Williams je dijelio avangardne ideje o umjetnost kao društvenoj sili. Godine 1928. osudio je "fragmentiranu glupost modernoga života, njegovu manjkavost smisla, petlje (...)" (citirano u Belgrad, 29). Tome se suprostavio sintaktičkim nedosljednostima vlastite poezije, pozivajući i druge pjesnike prkositi društvenim konvencijama donešenih na temeljima sintakse, kako bi postali "slobodni, lingvistički distancirani govornici novog jezika" (citirano u Belgrad, 30). Upravo na tom tragu bio je Olson kada je u *Poeziji projekcije* objavio da je savitljivost pjesničkh oblika ključna, budući da značaj poezije leži upravo u njenoj sposobnosti razbiti "konvencije čija logika počiva na sintaksi" (citirano u Belgrad, 30). On je nastojao stvarati poeziju kakva će opravdati Williamsa, a odbaciti primjerice napore Nove kritike, ili T. S. Eliota, koji svojom monumentalnom sveobuhvatnom vizijom koja uključuje religiju i filozofiju predstavlja sve ono što Williams nije volio.

[64] "Among the beats, it was Ginsberg who was most willing to do his homework in literary history."

Williams je, opet, vrlo rano osjetio potrebu suprostaviti se prije svega Eliotu, ali i Poundu i to ga je dovelo do karakteristična naglašavanja američkog iskustva u smislu ne samo lokaliteta, već i posebnosti američkog govornog i pjesničkog idioma. Njegova osnovna težnja jest što izravnije prikazati događaje američke svakodnevice. On vjeruje u stvaralačku imaginaciju, ali istovremeno želi kroz nju što neposrednije predstaviti čovjekov svijet, bez ikakvoga uopćavanja. Stoga njegova poezija ističe obične, konkretne pojedinačne slike i iskustva. Pisao je poeziju koja stvarnosti prilazi neposredno i ne zasniva se na suhoparnom kopiranju predloška ili na slučajnosti, već pripada tradiciji kubizma. Williams inzistira na predmetu, točnom i šturom opisu, ali taj predmet nastoji ostaviti u konkretnom lokalnom okviru suvremene urbane Amerike. Njegovo najpoznatije djelo je *Paterson*, neobično težak spjev u pet knjiga o pravom američkom provincijalnom gradu, u kojem se Williams na osebujan način udaljio od realističnog prikaza i dokumentarnosti (Šoljan, "Zlatna knjiga", 28-30).

U Paterson je, pak, nakon boravka u Psihijatrijskom institutu Rockland[65] došao Allen Ginsberg kako bi živio sa svojim ocem i tamo je upoznao Williamsa, koji će potom i Ginsbergu odigrati ulogu mentora. Ginsberg je Williamsa želio upoznati ne samo zato što ga je intigrirala činjenica što obojica žive u Patersonu, već i zato što je bio zbunjen karakterističnom Williamsovom poezijom koja je zvučala gotovo kao proza. Zanimalo ga je, u suštini, zašto se Williams u svojoj poeziji toliko koristio proznim uporištima. Williamsovo objašnjenje bilo je protupitanje, kako bi itko uopće mogao nadvikivanje poljskih radnika[66] na ulicama Patersona izraziti u, primjerice, jambskom pentametru? Ginsberg je iz toga shvatio da je Williams tražio i slušao čiste zvukove i ritmove izvedene iz stvarnog govora, a ne one umjetne, koji bi zvučali kao diktiranje metronoma, ili imali odlike bilo kakvoga unaprijed zamišljenog književnog obrasca. Nakon razgovora s Williamsom, Ginsberg je u novom kontekstu promislio o vlastitom pisanju, u to vrijeme još prilično opterećeno u književnom smislu zastarjelim jezikom, i poslao mu nekoliko fragmenata svoje poezije koji su bili u skladu s Williamsovim mislima. Stari pjesnik bio je takvom poezijom zadivljen, a Ginsbergu su ovi razgovori predstavljali prijelomni trenutak – shvatio je ono što je prije nekog vremena nadahnulo i pjesnike okupljene oko Olsonova i njegove *Poezije projekcije*.

[65] O Ginsbergovoj epizodi u Psihijatrijskom institutu Rockland, gdje je Ginsberg upoznao Carla Solomona, detaljnije pišemo u poglavlju 4.1.2. Jack Kerouac i Allen Ginsberg: spontani bop pjesnici.

[66] Williams je ovdje upotrijebio primjer koji je prilično besmisleno pokušati prevesti: "I`ll kick yuh eye!" (citirano u Tytell, 97).

To je pragmatična američka tradicija u stilu Emersona i Johna Deweya koja je umjetnike pozivala na korištenje materijala iz vlastita okruženja, umjesto da nadahnuće traže izvan Amerike, kao što su to činili James, Eliot i Pound. Williams je uživao u Ginsbergovu živahnom duhu i dva pjesnika nastavili su i dalje povremeno se susretati. Utjecaj je nedvojbeno bio obostran, Williams je naime u svom *Patersonu* utkao uspomenu na prijateljstvo s Ginsbergom tako što je citirao njegova pisma. Ova slučajna kombinacija izvrsno je dočarala Williamsovu teoriju da stvari koje se već nalaze u pjesnikovu okruženju mogu biti uklopljene u građu poezije jednako učinkovito kao mitovi, ili povijest. Da od starog majstora nauči sve što može, Ginsberga je poticao i Kerouac, i sam pod izrazitim utjecajem Williamsove teorije o najboljoj poeziji kao rezultatu izvornog impulsa uma, proznog *sjemena*, odnosno prvog, divljeg nacrta pjesme. Ginsberg je i sam naglašavao kako mu je Williams prenio mnogo toga što mu je pomoglo osloboditi se tradicionalnog pjesničkog prenemaganja, te ga naučio "kako čuti sirovim ušima" (Tytell, 96-98, 226).

Godine 1953., Ginsberg je u San Franciscu Rexrotha upoznao uz pomoć pisma preporuke Williama Carlosa Williamsa, a to je poznanstvo koje je na sudbinu Generacije beatnika, vidjeli smo već, utjecalo i na potpuno drugačijoj razini (D`Angelo, 239).

3.2.1.8. Wilhelm Reich i Paul Goodman

Beatnici su zamišljali odnos tijela i uma kao komunikaciju kroz fizičko polje energije. Kerouac je pisao o tome kako svojim pisanjem kod čitatelja želi stvoriti empatijski protok energije. Posljedično, prvo pravilo za pisca bilo je pisati samo ono što stvara visoku razinu osobnog uzbuđenja, što je još jedan utjecaj Olsonove *Poezije projekcije*. No za beatnike je osjećaj uzbuđenja imao i funkciju komunikacije koja je prodirala do srži fizičkih i psiholoških potreba, zbog čega su Ginsberg i Kerouac pokušavali pisati na rubu svijesti, gdje su nerazgovijetne emocije prijetile preuzeti i reducirati njihovo pisanje na razinu *urlika* čiste proze. Kerouac je, vodeći se takvom logikom, pisanje izjednačavao sa seksualnim orgazmom, ohrabrujući i svoje prijatelje pisati brzo i uzbuđeno, u skladu s *zakonima orgazma*, pri čemu je mislio prije svega Reichovo *zamagljivanje svijesti* (Belgrad, 202). Ginsberg je, pak, kako vidimo iz transkripta jednog od njegovih predavanja naslovljenog *Improvised Poetics* objavljenom u zbirci eseja i predavanja *Composed on the Tongue*, uspoređujući vlastitu poeziju sa slogovima u mantrama Sanskrita svoje studente poučavao ovako:

Fiziološki, u tijelu je (...) ključ iznenadnog buđenja cijelog reichijanskog lanca mišićnih reakcija (...) i ako imate prozu izgrađenu na *tome*, (...) to vam je kao da imate

osnovne obrasce fizioloških reakcija ugrađene u jezik, u abecedu - i tada kombinirajući slova abecede možete svirati kao orgulje. Tijelo je tada doslovno violina. (33-34)

Beatnici su, dakle, bili dobro informirani o reichijanskom diskursu seksualnosti u kojem se na čin seksa gleda kao na spontani, instiktivni čin tijela koji biće oslobađa ideoloških inhibicija kako bi se omogućilo obnavljanje tijela i uma u smislu uzajamne koristi (Belgrad, 211). Trenutak orgazma katapultira ljudsko tijelo simultano u dvije sfere. S jedne strane, to je ključan trenutak za nastavak vrste, suštinski čin koji nas podsjeća na vrijednost seksualne igre u ljudskim životima. No, orgazam je također i vrsta ekstaze, trenutak kada se, metaforički, tijelo u euforiji odvaja od uma. Ova dvostruka priroda orgazma savršena je za razumijevanje pristupa seksualnosti kakav su beatnici prigrlili u svojoj književnosti, jer dok se beatnici zasigurno nadograđuju na modernističke ideje o tjelesnosti kao pokazatelju autentičnosti, oni tijelo također koriste i kao područje eksperimentiranja koje naznačuje prijelaz ka postmodernizmu. Bilo kakvo istraživanje orgazmičkog iskustva u beatničkoj književnosti pokazatelj je tako utjecaja ozloglašenoga Wilhelma Reicha, pripadnika druge generacije psihoanalitičara koji su ranih tridesetih godina 20. stoljeća pali pod utjecaj Sigmunda Freuda. Upravo Reichove teorije genitalne seksualnosti vrlo su značajne za razumijevanje važnosti pridavanoj tjelesnosti u modernističkom razdoblju i koju su beatnici objeručke prihvatili, opredjelivši se za takav pristup vlastitoj književnosti. Da oni puno duguju Reichovim teorijama, vidi se i iz aluzija na njegove tekstove, koje su vidljive kroz cijeli kanon beatničke književnosti[67] (Mortenson, 84, 96).

Beatničko bohemstvo mnogo duguje i utjecaju Paula Goodmana, koji je bio pod velikim Reichovim utjecajem i čije djelo obuhvaća poeziju, prozu, književnu kritiku i kitiku društva, planiranje gradova, psihoterapiju i političku teoriju. Godinu dana nakon što je i on došao na Black Mountain College, 1951., Goodman je napisao poduži teorijski prilog za priručnik *Gestalt terapija*.[68] Ovaj spis zasigurno je jedan od njegovih važnijih, jer gestalt psihijatrija čini okosnicu strukture njegova sustava mišljenja. U njemu je Goodman kombinirao elemente gestalta, egzistencijalne, te reichijanske psihologije u koherentnu cjelinu povezanu s njegovom unikatnom radikalnom društvenom vizijom. Koristio je paradigmatsko

[67] O karakterističnoj ulozi seksualnosti u beatničkoj književnosti raspravljamo u poglavlju 3.3.2.2. Tjelesnost i seksualnost: najava beatničke pripadnosti ranom postmodernizmu, gdje ovu raspravu znatno proširujemo koristeći se primjerima. Kratak uvod toj raspravi ovdje je iskjučivo kako bismo nagasili Reichov utjecaj u tom bitnom aspektu beatničke poezije i proze.

[68] Koautori *Gestalt terapije* su Paul Hefferline i Frederick Perls.

polje gestalt psihologije[69] kako bi ponovno uspostavio vezu između avangardne umjetnosti i politike. Usmjeravajući fokus ne na tjelesnu seksualnost, već na agresivni kontakt tjelesnosti s poljem gestalta, Goodman je prilagodio Reichovo uvjerenje da tjelesna svjesnost može biti mehanizam društvene revolucije. Zagovarao je svijest o plastičnosti materijalnog i proznoj komunikativnosti kao temeljima za konstruktivne društvene promjene. U korijenu Goodmanova mišljenja nalazi se mistična psihologija čija koncepcija ljudske prirode estetski i etički pristaje uz neintelektualnu sposobnost djece i primitivnih, umjetnika i ljubavnika, te onih koji se skladno mogu prepustiti veličanstvenosti trenutka. Jedna od najkontroverznijih zasluga gestalta upravo je veličanje plemenitosti i zdravlja djece i umjetnika nasuprot cijeloj psihijatrijskoj tradiciji nakon Freuda, s njezinim inzistiranjem na prilagođavanju koncepciji odraslosti, lišene svake radosti.

Goodman je sa svojom vrstom anarhizma poznatom kao komunitarizam, također, bio i na tragu utopističke tradicije koja je uvijek odbijala pokoriti se tvrdnji da život mora biti loš i tužan kompromis sa starom korupcijom. Beatnici su tako upravo od Goodmana, koji je na ovaj način položio temelje kulturi otpadništva, preuzeli ideju sabotiranja američkog načela zbiljnosti srednje klase i velik dio zasluga ide Goodmanu, kada danas kažemo da kontrakultura započinje s Ginsbergovim *Urlikom* (Belgrad, 142-143, 149; Roszak, 148, 150-151).

Goodmanov utjecaj na beatnike ide i nešto dalje. Opet potpuno suprotno od tradicije psihologije Freuda i Junga koji su također u početku imali stanovit utjecaj na avangardnu umjetnost, Goodmanov je model psihologije postavio tijelo i tjelesnost, na Reichovu tragu, u središte kognitivnog iskustva i posljedično, u srž nesvjesnoga identiteta. Oporavak svijesti ljudskog iskustva kao *utjelovljenog* iskustva postala je jedna od najprisutnijih tema cjelokupne poslijeratne kulture spontanosti sa svim potencijalnim političkim implikacijama, na čijem valu su se pojavili beatnici (Belgrad, 155-156).

3.2.1.9. Dadaizam i nadrealizam

U književnim djelima Generacije beatnika naziru se i tragovi dadaističke i nadrealističke baštine. S ovim pokretima beatnici dijele nekoliko središnjih kvaliteta. Prije svega, oba pokreta imali su karakteristike ne samo umjetničkih, već i društvenih pokreta i

[69] Više o polju gestalt psihologije kao teoriji i praksi jedne od najkontroverznijih škola postfrojdističke psihoterapije, s naglaskom na četiri glavne karakteristike gestalta što se pojavljuju širom Goodmanova opusa, a ujedno su i osnovni principi prema kojima se kreće kontrakultura, vidjeti u Roszak, 140-148.

činile su ih skupine kreativnih individualaca koji protestiraju i bune se protiv nametnutih društvenih vrijednosti i institucija, protiv temeljnih pretpostavki zapadnjačke misli i kulture. Kao što su to činili dadaisti i nadrealisti, i beatnici nisu djelovali otvoreno politički, nego subverzivno i revolucionarno u kulturnom, filozofskom i estetskom smislu. I oni su smatrali da je društvo podleglo kolektivnoj psihozi, ludilu čiji simptomi se manifestiraju u oblicima hladnog rata, konzumerizma, konformizma, nedostatka duhovnih vrijednosti, erozije ljudskih ideala, birokracije, rasta moći vojnih, policijskih i obavještajnih institucija, zaslijepljenosti tehnologijom, te podložnošću opasnim hipnotičkim moćima televizije i ostalih sredstava javnog priopćavanja.

U tradiciji dadaizma i nadrealizma, beatnici su njegovali ekstremne oblike umjetničkog izražavanja, koristeći pritom radikalne eksperimentalne tehnike pokušavajući razbiti okove ustaljenog ukusa, nametnute književne pristojnosti i legalne cenzure. Njihova energija, uzbuđenje, dobro raspoloženje, duhovitost, količina nasilja i buke koju stvaraju gdje god se pojave, količina elana i otkačen smisao za humor također podsjećaju na dadaiste i nadrealiste. Na njihovom tragu su također i beatnička sklonost provociranju i vrijeđanju javnosti, forsiranju skandaloznih budalaština i kontroverzi. Naposlijetku, tu je i žestoko odbacivanje svih tradicionalnih i konvencionalnih načina razmišljanja i izražavanja. Umjesto toga opredjeljelili su se za potragu i istraživanje, za propitkivanje postojećih vrijednosti, posvetili su se otkrivanju novih oblika izražavanja i kreiranju novih vizija (Stephenson, "The Daybreak Boys", 6-7).

Nadrealizam je Ginsberga u velikoj mjeri okruživao već u mladosti jer su tijekom rata brojni nadrealistički slikari bili nastanjeni u Americi. Do 1942. su Ernst, Masson i Tanguy već živjeli u New Yorku, baš kao i André Breton, jedan od teoretičara pokreta. Upravo Bretonovo uvjerenje da iracionalna podsvjest može poslužiti kao temelj za pozitivne društvene programe odvojio je nadrealiste od dadaista, njihovih više nihilistički nastrojenih prethodnika. Bretonovi manifesti sadrže argumente koji naslućuju unutrašnji protok iskustava koji će Ginsberg tako snažno izražavati u svojoj poeziji. Omogućio je i nadrealizam tako Ginsbergu stanje uma dovoljno oslobađajuće otvoriti mu oči kako bi strastvenom jasnoćom vidio političku stvarnost svoga vremena (Tytell, 226-227). Drugim riječima, onaj kapacitet nesvjesnog uma koji je omogućavao korištenje neracionalnih asocijacija bila je ideja koju su beatnici naslijedili od nadrealizma. Na tragu Bretona, Ginsberg je oksimoronske fraze u vlastitoj poeziji objasnio kao "spontanu iracionalnu jukstapoziciju uzvišeno srodnih činjenica" (citirano u Belgrad, 206), doduše potrebno je naglasiti i kako takve nepodudarnosti

beatnicima nisu otkrile *višu istinu*, čemu su težili nadrealisti, već ih vodile do skrivenih proturječnosti društva.

Zahvalnost za sve uvide koje su mu omogućili francuski nadrealistički pjesnici, Ginsberg je izrekao naglas u pjesmi nazvanoj *Na Apollinaireovu grobu*:

Jeo sam plave mrkve koje si poslao iz groba i Van

Goghovo uho i manični peyote Artaudov

I hodat ću ulicama New Yorka pod crnim plaštom

Francuske poezije

Improvizirajući naš razgovor u Parizu na Père Lachaise

i pjesmu sutrašnjice što uzima svoje nadahnuće iz svjetla

koje krvari u tvoj grob[70]; ("At Apollinaire`s Grave", 49)

3.2.1.10. William Blake i Ginsbergov vizionarski trenutak

Pregled utjecaja koji su pripadnicima Generacije beatnika uvelike odredili vlastiti put završavamo posegnuvši sve do početaka engleskog romantizma "karakterističnog po pozivanju na usmenu tradiciju i suprostavljanjanja klasicizmu" (Solar, "Povijest svjetske književnosti", 199) kakvo je do izražaja došlo najprije u pjesništvu beatnicima vrlo značajnog pjesnika, Williama Blakea (1757-1827).

Kao vjerski disident, politički radikal i umjetnički inovator, Blake je ponudio trostruki izazov dominantnim kulturnim obrascima, tragovi kojega će nedvojbeno biti jasno vidljivi i u kontrakulturi 20. stoljeća. Sa svojom neslomljivom odlučnošću nastaviti vlastiti rad unatoč općem nerazumijevanju i nedostatku bilo kakvog priznanja, beatnicima je poslužio i kao prototip umjetnika koji govori istine koliko nepobitne, toliko i suvremenicima previše nezgodne za prihvaćanje. Kao dijete, Blake je vjerovao da je iskusio viziju proroka Ezekijela kako sjedi pod stablom i tijekom cijelog života nastavio je tvrditi kako ima vizije koje mu

[70] "I`ve eaten the blue carrots you sent out of the grave and Van / Gogh`s ear and maniac peyote of Artaud / And will walk down the streets of New York in the black cloak of / French poetry / Improvising our conversation in Paris at Père Lachaise / and the future poem that takes its inspiration from the light / bleeding into your grave."

šalje sam Bog. Mnogi Blakeovi radovi nude upravo interpretaciju tih vizija u komplementarnoj mješavini riječi i slika, a to je nešto što će puno kasnije postati sastavni dio multimedijskih praksi avangardnih pokreta (Gair, 33).

Ovaj osvrt u dalju prošlost nije slučajno ostavljen za kraj. Naime Ginsbergova glasovita vizija Blakea prijelomni je trenutak njegove potrage za krajnjim smislom u odnosu uma i tijela, svijeta znanja i svijeta iskustva. Nedvojbeno je kako je makar podsvjesno Ginsbergova vizija, već stavljajući na mjesto proroka glavom i bradom Williama Blakea, na tragu samih Blakeovih vizija iz daleke prošlosti.

Ginsbergovoj viziji zasigurno je prethodio niz okolnosti i događaja, no ključno je da se četrdesetih godina 20. stoljeća, emocionalno načet majčinom psihičkom bolešću i poteškoćama u prihvaćanju vlastite homoseksualnosti, Ginsberg borio s osjećajem krivnje i depresijom. Najteže je pak bolovao od onoga što je književni kritičar Harold Bloom zvučno nazvao "tjeskobom utjecaja" (Citirano u Gair, 32), koja se očituje kada kroz čitanje velikih pjesnika dolazi nadahnuće za vlastite stihove, ali istovremeno i osjećaj nesigurnosti, jer ti su stihovi tek proizvod, derivat koji samostalno ne može opstati. Osjećajući uz sve to da beatnička *nova vizija* stagnira na razini "ideja bez osjećaja" (citirano u Schumacher, 94), Ginsberg je agresivno tražio nova iskustva koja će beatničku *novu viziju* potvrditi i na emocionalnoj razini (Lardas, 126).

Prekretnica je došla 1948., što je godina u kojoj je Ginsberg tražeći moguća rješenja za vlastite emocionalne dileme, vrijeme u svom stanu često provodio proučavajući djela Williama Blakea, Williama Butlera Yeatsa, ali i Sv. Ivana od Križa. Čitajući jednog poslijepodneva u krevetu Blakeovu pjesmu *Ah! Suncokret*, istovremeno masturbirajući[71] u svom stanu u Istočnom Harlemu, bio je iznenada obuzet glasom engleskog metafizičkog pjesnika (Lardas, 126). Vizija je imala karakteristike Bogojavljenja, psihodeličnog iskustva koje nije bilo izazvano drogama i isprva je bila isključivo slušna halucinacija (Olmsted, 185). Blakeov glas recitirao je:

> Ah, Suncokret! od vremena je taj
>
> Umoran, on, što želi znati broj
>
> Sunčevih stopa, traži zlatni kraj

[71] Terence Diggory sa Sveučilišta Skidmore u eseju *Allen Ginsberg`s Urban Pastoral* ovaj podatak koji prenose svi relevantni izvori naziva "tipično ginsbergovskim detaljem" (205).

Onaj gdje putnik završi put svoj;

Gdje Mladić, što od žudnje skonča vrele,

I Djeva, koju pokri snijeg, u noći

Iz svoga groba dižu se i žele

Tamo gdje i taj Suncokret moj poći.[72] ("Ah! Suncokret", 70)

Iskustvo je započelo kao priznanje posrnulog stanja uma[73], Ginsberg se osjećao "odsječen od onoga što sam romantično idealizirao" (citirano u Diggory, 202), što se može tumačiti kao Ginsbergov korak ispred mladosti i djevičanstva Blakea koji se također osjećao odsječen, no nije pokazivao svijest da je "slatki zlatni kraj"[74] kojemu teži samo romantična idealizacija. S obzirom da je Ginsbergova svijest proizišla iz pjesme, otuda i halucinacija Blakeova glasa. Sljedeći korak bio je gledanje Blakeovim očima (Diggory, 206), što se očitovalo u panorami Harlema osvijetljenoj titrajućim svjetlom i gotovo mikroskopski jasnim detaljima (Olmsted, 185).

Dajući intervju za *Paris Review* 1966., Ginsberg je ovako opisao sjećanje na svoje iskustvo:

Istovremeno s glasom, pojavila se i emocija, narasla u mojoj duši kao odgovor na glas, i naprasnu *vizualnu* realizaciju te zastrašujuće pojave. To jest, gledajući kroz prozor, kroz prozor prema nebu, odjednom se činilo da sam vidio u dubine svemira, gledajući jednostavno u drevno nebo. Nebo se odjenom činilo vrlo *drevno*. Vrlo drevno mjesto bilo je i ono o čemu je [Blake] govorio, slatko zlatno podneblje, i iznenada sam shvatio da je *ovo* postojanje bilo *to*. (Ginsberg, "Spontaneous Mind", 17)

[72] Preveo Luko Paljetak.
[73] U tom trenutku nedostajao mu je ljubavnik Neal Cassady, upravo je bio diplomirao i trebao je naći posao, svi prijatelji bili su izvan grada, tako da se može reći da ga je emocionalna oskudica pripremila na ovo iskustvo. Lišen stabilnog okruženja, Ginsberg je postao osjetljiviji na svijet oko njega. Nakon raspada koncepcije koju je koristio kako bi svoj svijet držao na okupu, bio je podložan primiti viziju svijesti (Mortenson, 58).
[74] Ovdje je potrebno kratko objašnjenje. Luko Paljetak izvorni Blakeov stih koji glasi "sweet golden clime" prevodi kao "traži slatki kraj", pri čemu se izgubio epitet "slatki", koji mi ovdje koristimo.

I dalje:

Kada govorimo o vizualnom, odmah sam uočio da su krovni vijenci na staroj stambenoj zgradi u Harlemu, preko puta dvorišta suda, vrlo lijepo uklesani 1890. ili 1910. godine i činili su se kao odraz ogromne količine inteligencije i ljubavi, također i pažnje. I tako sam počeo primjećivati u svakom kutu koji sam pogledao dokaze živih ruku, čak i u ciglama, u rasporedu svakog bloka. Tamo ih je postavila neka ruka, ona izvjesna ruka koja je cijeli svemir postavila ispred mene. (citirano u Diggory, 207)

Ova Ginsbergova vizija Blakea proizvela je drastičnu promjenu koja će na Ginsbergov rad i život narednih godina uvelike utjecati. Iskustvo se ponovilo još dva puta u istom tjednu, jednom u knjižari, s istim iznenadnim psihodeličnim sjajem, a kasnije u kampusu Sveučilišta Columbia (Olmsted, 185). To je bila i njegova zadnja vizija, kroz koju je otkrio kako nisu sve vizije ugodne i da je pomicanje granica subjektiviteta zapravo vrlo težak posao:

Nešto poput zmijskoga straha ušlo je u nebo. Nebo više nije bilo kao plava ruka nego ruka smrti koja silazi po mene... To čak više nije bilo ni ljudski – i bila je ovdje u smislu prijetnje, zato što sam krenuo umrijeti u toj neljudskoj konačnici. Ne znam kako bi se završilo – osjećao sam se previše kukavički da bih nastavio. (Ginsberg, "Spontaneous Mind", 44)

Ginsbergu pomicanje granica svijesti uz pomoć vizija, kako vidimo, nije pomoglo riješiti se straha poduzimanja konačnog koraka odricanja svijesti i upravo taj strah od gubitka sebstva ključan je trenutak koji je vodio prema eksperimentiranju narkoticima. Korištenje droga, između ostaloga, Ginsbergov je pokušaj ponovnog približavanja vizijama koje prethodno nije imao hrabrosti privesti kraju (Mortenson, 59). Istina je da su svi beatnici na razne načine pokušavali dohvatiti viši smisao, svojevrsno *neopisivo ono*[75], uglavnom eksperimemntirajući na područjima droge, seksa i raznih meditativnih tehnika. No sa svojim emocionalnim kaosom njihovu potragu Ginsberg, ionako već najmističniji pjesnik ove generacije, podignuo je vrlo rano na višu razinu, nastojeći u svom umu izazvati stanje pojačane kozmičke svijesti na razini svakodnevnih aktivnosti (Lardas, 126).

[75] Kod beatnika, ovaj izraz predstavlja zagonetni pojam koji opisuje najnadahnutije trenutke međuljudske komunikacije i svijesti (Lardas, 126). Na njega, primjerice, kroz Kerouacov roman *Na cesti* opetovano upućuje lik Deana Moriartyja.

Utjecaj vizija bio je nemjerljiv, što je vidljivo i iz činjenice da je tijekom cijele pjesničke karijere Ginsberg svoje vizije Blakea naglašavao kao konačnu vlastitu inicijaciju u poeziju kao sveto zvanje, ali i osobnu prekretnicu (Diggory, 205; Raskin, 78). Na koji god način ih interpretirali, one su bile samo poticaj njegovoj kreativnosti. Ginsberg je napisao niz pjesama o svojim vizijama i Blakeu, kao što su primjerice *Vison 1948* i *On Reading William Blake`s The Sick Rose*, i sve redom one zapravo samo postavljaju pozornicu za nalet Ginsbergove apokaliptične mašte koja se konačno potpuno rasplamsala u *Urliku* (Raskin, 79). Ginsbergov najznačajniji odnos prema Blakeu ideološke je prirode, suosjećanje je to s društvenim problemima, strast za transformacijom svijesti, korištenje poezije kao alat moći ili prizivanje molitve (Tytell, 222). Luko Paljetak uočava kako ih povezuje i iskrena nostalgija za djetinjstvom kao dobom i stanjem prvotne nevinosti koja ne može opstati pod utjecajem nemoralnih sila suvremenog društva. Zanimljivo za usporedbu, Blake je ovu nostalgiju izrazio u zbirci *Songs of Innocence* i najčešće je prikazuje metaforičkom slikom razigrane dječice i janjadi na proljetnim suncem obasjanom proplanku (304), a Ginsberg u pjesmi *Posjet Wallesu* piše: "Razmišljam o janjadi skrivenoj u šumi na brežuljku / i koja i danas bleji / ono što je čulo staro Blakeovo uho"[76] ("Poseta Velsu", 72).

Ginsberg je vezu s Blakeom u svojoj poeziji na razne načine zadržao i na tehničkoj razini. To je vidljivo primjerice kroz imitiranje Blakea u *The Gates of Wrath: Rhymed Poems 1948-1951* (1973), Ginsbergovoj zbirci vrlo ranih i prilično neujednačenih tekstova. Također, u posljednjih pjesmi u zbirci *The Fall of America* (1973) Ginsberg s priličnom preciznošću koristi Blakeova metrička rješenja. Još veći Blakeov utjecaj prožima pjesme kao što su *The Lion for Real* i *Sunflower Sutra* (Tytell, 222).

Blakeov utjecaj na beatnike, naravno, nije ograničen samo na Ginsberga i njegove vizije.[77] Studirajući na Royal Academy, Blake je razvio zanimanje za radikalnu politiku. Vjerovao je kako su Američka i Francuska revolucija pružile prethodno nezamislive mogućnosti za ljudsku slobodu. Njegova politička stajališta s vremenom su se proširila i na protivljenje ropstvu, te obrani seksualnih sloboda i prava žena. Njegova nepokolebljiva predanost slobodi i konstantno izazivanje svih oblika ugnjetavanja vrlo dobro objašnjava zašto je za Beat generaciju predstavljao kultnu ličnost, ali posebice je beatnicima bliska ideja o slobodnoj ljubavi, u Blakea nastala iz pobune protiv puritanskog morala i prikrate. Zbog

[76] Preveo Vojo Šindolić. Moja adaptacija.
[77] Iako su baš Ginsbergove vizije imale priličan odjek i među ostalim beatnicima. John Clellon Holmes u noveli *Go!* posvetio je cijelo jedno poglavlje ovome događaju (Olmsted, 185). Zanimljivo je dodati kako je i Michael McClure imao vizije Williama Blakea, samo što su se njegove manifestirale kroz snove (Gair, 67).

toga, prvo Blake pada na um prilikom čitanja Ginsbergovih stihova pjesme *Prema kome biti dobar*: "Večeras svi vodimo ljubav u Londonu / kao da je ovo 2001. godina / boga jeze–"[78] (70). Kombinacija vizionarske ideologije, te političkog i umjetničkog radikalizma karakteristike su koje su beatnicima skrenule pažnju na Blakea kao preteču mnogih njihovih vlastitih uvjerenja. Za Blakea je karakteristična nedosljednost u pristupu, on je kao i primjerice Emerson i Whitman rado bio kontradiktoran sam sebi, pa je tako beatnicima poslužio kao još jedan izvrstan primjer odbacivanja one vrste dosljednog, discipliniranog individualizma kakvom su se nadali zagovornici *američkog sna*. Blakeovo vjerovanje u moć mašte koja nadilazi puku osjetilnu percepciju stavni je dio ne samo transcendentalne umjetnosti, već i beatničkog uvjerenja u moć uma odvojenog od tijela. Takvo uvjerenje omogućeno je pak istovremenim odbijanjem ortodoksne religije u kombinaciji s vjerovanjem u mogućnost individualnoga religijskog iskustva, što je ključna razlika za mnoge pripadnike Beat generacije, uključujući naravno Allena Ginsberga, ali primjerice i Garyja Snydera (Gair, 33-34).

Konačno, zaključak o utjecaju Williama Blakea na beatnike odlično je izveo John Tytell: "Ako je Whitman beatnicima ponudio dašak demokratskog optimizma, Williams nadahnuo novu dikciju, a nadrealizam otvorio oči za političku stvarnost, William Blake onaj je tko im je omogućio pristup proročkoj tradiciji" (226).

3.2.2. *Muze*

Jedno od najpoznatijih djela Generacije beatnika pjesma je *Urlik (za Carla Solomona),* cijela pod utjecajem specifičnoga uma lika kojem je i posvećena, Carla Solomona. Uz slavne prve stihove kojima ćemo se podrobnije baviti nešto kasnije, upravo Solomonom inspiriran je, primjerice, karakterističan stih: "koji su gađali krompir-salatom predavače o dadaiz / mu sa CCNY-a i nakon toga se pojavili na gra / nitnim stepenicama ludnice"[79] ("Urlik za Karla Solomona", 47). Scott Scribner sa Sveučilišta Hartford uočio je, ne samo iz navedenog primjera koji je doduše možda i najočitiji, kako su beatnička djela prožeta disfunkcionalnim odnosima koji se manifestiraju pretjeranim emocionalnim oslanjanjem na prijatelje kojima je potrebna podrška, obično zbog bolesti ili ovisnosti, no njihova ovisnost, nezrelost i

[78] Preveo Vojo Šindolić.
[79] Preveo Vojo Šindolić

neodgovornost u ovom se odnosu podržavaju.[80] Ako su Ginsberg, Kerouac i Burroughs književnu slavu postigli svojim krajnje sirovim izražajem proživljenih iskustava, to su svakako uspjeli i uz pomoć ljudi koji su im odigrali uloge neke vrste akrobatskih dvojnika kakve obično imaju zvijezde akcijskih filmova. Kada se na ovaj aspekt beatničke književnosti obrati pozornost, njihov odnos s vlastitim dvojnicima zaista odgovara ranije navedenoj definiciji, ali istina je i kako bez njih beatnička umjetnost vjerojatno ne bi niti bila moguća. U svakom pogledu, ljudi kao što su Carl Solomon, beatnicima su odigrali ulogu *muza* (9). No, tko su zapravo bili ti ljudi?

William S. Burroughs pronašao je svog autentičnog narkomana u već spomenutom Herbertu Hunckeu, Kerouac je svoju prijeko potrebnu skitnicu i protuhu pronašao u Nealu Cassadyju, a Ginsberg je svoju *muzu ludila* i njegovu krumpir salatu upoznao tek u Psihijatrijskom institutu Rockland u kojem je u to vrijeme i on sam bio gost.

Takvu sudbinu, umjesto da svoju kreativnost razviju kao pisci, ovoj trojici zacrtala je grčevita potraga za stvarnošću življenja njihovih beatničkih prijatelja, koja ih je svojom silinom gotovo zasjenila. Sveti gral te stvarnosti bila je sama istina, a potraga ovakve vrste tražila je upijanje svake vrste ekspresivnosti, kakvu su Huncke, Solomon i Cassady ispoljavali u velikim količinama, postavši beatnicima neiscrpan izvor inspiracije (Scribner, 9).

John Lardas smatra da su beatnici cijele svoje poetike i ponašanja oblikovali upravo prema ovim ličnostima (88).

3.2.2.1. Herbert Huncke

Herbert Huncke ne samo da je predstavio beatnicima izraz *beat*, već i sam predstavlja utjelovljenje svega onoga što ta riječ predstavlja za Generaciju beatnika. Njegov značaj stoga smo naglasili već u poglavlju o osnovnim problemskim pitanjima. No Hunckeov utjecaj na beatnike nipošto nije ostao samo na tome, predstavljao je također i pustolovni karakter koji je beatnicima, koji su uglavnom dolazili iz srednje klase, predstavljao pogled na svijet koji su u to vrijeme mogli samo promatrati i kojem vjerojatno nikada neće potpuno pripadati (Hemmer, 145).

[80] en. *codependency*. Ovaj termin iz psihologije, za kontekts u kojemu ga Scribner i mi koristimo, u hrvatskom jeziku nema potpuno precizan prijevod, no vrlo je blizu sljedeći prijevod tog izraza: "Ovisnost o ovisniku" (Brlas, 85)

Huncke će s godinama, utjelovivši sa svojim "ukletim zurećim pogledom i baršunastim gasom" (Lawlor, 151) likove Hermana u Burroughsovoj prvoj knjizi *Junkie*, Elma Hassela u Kerouacovoj *Na cesti*, Hucka u *Visions of Cody* i Junkeya u *The Town and the City* istog autora, postati pravi beatnički Mefisto. Takvi su, kako je Ginsberg napisao u *Urliku*:

> hodali po celu noć u cipelama punim krvi
>
> po snežno belim dokovima čekajući da se na
>
> Ist Riveru otvore vrata koja vode u sobu ispu-
>
> njenu vrelom parom i opijumom;[81] ("Urlik za Karla Solomona", 45)

Kako ne bismo otišli previše u širinu, istaknut ćemo prije svega Hunckeov utjecaj na Ginsberga, kao primjer njegova općenita značaja za Generaciju beatnika. Naime, kada je Ginsberg, dijelom zbog iskustava s vizijama Blakea, odlučio odreći se staroga sebe, postavši svjestan bahatosti i nadmoći kao vlastitih obrambenih mehanizama, svoj ego nastojao je otkloniti uz pomoć narkotika, seksa, ali i prijatelja kao što su Huncke i Cassady, koji su u njemu ohrabrivali ono iracionalno i spontano, s ciljem kako bi se oslobodio i počeo kršiti inhibicije razuma i samokontrole. Osjećao je Ginsberg isprva potrebu utopiti se u gomili, strahove od tijeka vremena, iznenađenja, ali i zabave. Imao je potrebu povući se od gradske vreve i bio je zadovoljan svojom samoćom. No kada se Herbert Huncke pojavio na Ginsbergovim vratima u stanju delirija i sa suicidalnim namjerama, nakon što je noćima skitao gradom bez odmora i hrane kada su ga pustili iz zatvora[82], unatoč svojoj želji za osamom Ginsberg mu je pružio utočište i Huncke je kod njega prespavao nekoliko sudbonosnih noći. Bio je Ginsberg zasigurno zaintigriran zlosutnom aurom opasnosti koja je Hunckea prirodno okruživala, taj čovjek činio se kao da je prokleo samoga sebe. Vlastitu smrt smatrao je neizbježnom i prihvaćao ju je s dozom morbidnog spokoja. Huncke je patio, lišen bilo kakvoga osjećaja ega, pripadnosti, dugovječnosti, bio je bez doma i bez ikakvoga vlasništva. U datom trenutku i okolnostima vlastita života, Ginsberg ga je vidio kao metaforu onoga što je želio izraziti svojom poezijom. Bio je ponukan od Hunckea, kao što je to Kerouac učinio s Cassidyjem, napraviti mit. Huncke je, pak, za boravka kod Ginsberga slomio u njemu i posljednja utočišta suzdržanosti i discipline. Intelektualno nastrojenima Burroughsu

[81] Preveli Zoran Petković i Mihailo Ristić.
[82] Moramo ovdje naglasiti: "Njegove noge bile su u modricama, krvave i bolne" (Tytell, 91).

i Ginsbergu Huncke bio je predložak očaja i nesmotrenosti koji čovjeka može dovesti u iskušenje pretjerivanja, uzbuđenja ili neočekivana zadovoljstva, i to su nemilice koristili u svojim književnim ostvarenjima. (Tytell, 41, 91).

Zanimljivo je i stajalište književnog teoretičara Johna Lardasa, koji smatra kako je Kerouacu i Ginsbergu Huncke bio zamjena za "aljkave improvizatore pobuna, ranije u književnosti poznate pod nazivima kao što su heroji ili humanisti" (121), dok je Burroughs u njemu vidio reminiscenciju ranih američkih kolonizatora. Bila mu je tako namijenjena uloga izvornog američkog mučenika, nevinog koliko i mudrog, kojega je potrebno nemilice slaviti. On je bio utjelovljenje alternativne, autentičnije stvarnosti i unatoč egzistenciji na marginama društva, bio je prikazan kao sredstvo obnove, pozitivna snaga koja nadmašuje bilo kakvu apokaliptičnu negativnost ili egzistencijalni očaj. Kao osoba u potpunosti izvan sustava, čija je oštroumnost proizlazila umjesto iz intelektualnog diskursa iz ulice, beatnicima je poslužio kao alternativni obrazac humanizaciji materijalnoga i već nastupajućoj dehumanizaciji bića (120-121).

Iako kao pisac nije ostavio dublji trag, uspio je Huncke unatoč ovisnostima i općenito problematičnom načinu života objaviti tri knjige. Prvu, *Huncke`s Journal* (1965), objavio je kao pedesetogodišnjak, a nešto kasnije uslijedile su i dvije zbirke kratkih priča: *Elsie John and Joey Martinez* (1979) i *The Evening Sun Turned Crimson* (1980). Huncke je svoje kratke priče običavao čitati Ginsbergu. Kasnije, Ginsberg je svoju zbirku ranih pjesama *Empty Mirrors* posvetio Hunckeu "jer je iz njegovih priča naučio koristiti izravnost jezika" (Tytell, 93).

3.2.2.2. Carl Solomon

> Svaki čovjek živi prema skupu pravila kojima je on sam jedini izuzetak.[83] (Solomon, citirano u Tytell, 96)

Ginsbergov prisni odnos s Hunckeom neslavno je završio nakon što su se u ukradenom autu zaletjeli u telefonsku govornicu, što je ošamućenog Ginsberga osvijestilo kako se upustio u zatvoreni krug besmislenih ilegalnih aktivnosti, no bilo je prekasno. Policija je na mjestu nesreće među ostavljenim papirima pronašla njegovu adresu i pokrenut je kazneni postupak. Kada je informacija o incidentu dospjela i do Sveučilišta Columbia, njegova ozloglašenu reputacija započeta povezanošću s Carrovim ubojstvom Kammerera, bila

[83] "Every man lives by a set of rules to which he is the only exception."

je zapečaćena. No Harry Carman, dekan, ipak nije želio dopustiti odlazak u zatvor jednog od svojih najboljih studenata pa se obratio okružnom tužitelju Franku Hoganu, lojalnom bivšem studentu s Columbije, kako bi pripremio molbu da se Ginsberga proglasi emocionalno nestabilnim i temeljem toga oslobodi služenja zatvorske kazne, uz uvjet psihoanalitičke terapije na Psihijatrijskom institutu (Tytell, 92-94).

Došavši na Institut nervozan i zabrinut tko će mu u sobi biti cimer, pitajući se kako će to biti nekoliko dana živjeti sa skupinom ljudi koji bi trebali biti ludi, Ginsberg je upoznao Carla Solomona čije je prvo pitanje odredilo njihovo buduće prijateljstvo i karakterističnu tenziju koja će ga obilježiti. Pitanje je glasilo tko je on od književnih likova, a u želji da iskuša Solomonovu osjetljivost Ginsberg je odgovorio da je on Princ Myshkin iz *Idiota*. Solomon mu je na to odgovorio da je on Kirilov, suicidalni nihilist iz *Demona*. Sljedećih nekoliko mjeseci sastajali su se redovito na odjelu Instituta i pisali imaginarna pisma piscima kao što su T. S. Eliot, glasno ih čitajući jedan drugome. Ginsberg je čitao Yeatsa i Melvillea i Solomonu pričao o Kerouacu i Burroughsu. Solomon je Ginsbergu govorio o francuskim nadrealistima kao što su Michaux, Isou, Artaud i Genêt. Bilo je to 1949. godine. Solomon, koji je do tada već prošao marksističku fazu i svjedočio Artaudovim čitanjima u Parizu, u New York se vratio u vrlo negativnom raspoloženju, nihilistički nastrojen, razmišljajući o samoubojstvu i lobotomiji, ali i vrlo zainteresiran za nadrealizam i dadaizam. Na Institutu je završio zahvaljujući fascinaciji idejom *zločina bez motiva*. Nakon što je iz školske kantine ukrao sendvič koji je potom odnio policajcu, završio je na psihijatrijskom promatranju. Ginsberg je, pak, u to vrijeme još ostavljao dojam potpuno konvencionalnog čovjeka, uredne frizure, s naočalama na nosu. Dvojica novopečenih prijatelja nisu se slagali oko gotovo niti jednog intelektualnog ili estetskog stajališta. Primjerice Ginsberg je Whitmana uvažavao kao seksualnog revolucionara, dok je Solomon njegove političke ideje smatrao utjecajnijima. No složili su se oko osporavanja zasluga vlastitih psihijatrijskih analitičara, tvrdeći da osoblje Instituta njihovo ponašanje koje je ekscentrično, ili jednostavno apsurdno, pogrešno tumači isključivo kao ludilo.

Nakon osam mjeseci Ginsberg je izišao na slobodu i Solomona upoznao s ostalim beatnicima, a predstavio ga je i Jayu Landesmanu, uredniku *Neurotice*, jednog od prvih poslijeratnih časopisa koji su predvidjeli seksualnu revoluciju. Landesman je objavljivao radove obojice, a kasnije će *City Lights Press* Solomonu objaviti i dvije knjige sažetih, mračnih autobiografskih eseja, *Mishaps Perhaps* (1966) i *More Mishaps* (1968). Nazivan u krugu prijatelja *mahnitim svecem*, Solomon je svojim prijateljima ispunjavao sva očekivanja

izvodeći razne čudne postupke od kojih je najupečatljiviji bio "savršeno dadaistički čin" (Tytell, 96) bacanja krumpir salate na romanopisca Wallacea Markfielda, na njegovom predavanju o Mallarméu. To je čin koji Ginsberg nije propustio marljivo zabilježiti. Solomon je bio primjer umjetnika koji utjelovljuje bijes, koji je uz to sposoban i brzo izvesti intuitivna glupiranja svake vrste[84], sve s ciljem razotkrivanja pretenciozne učmalosti svijeta. Kao i Huncke, beatnicima je stoga predstavljao prototip izopćenog umjetnika i kulturnog prognanika (Tytell, 96).

Solomonov utjecaj na beatnike ključan je, osim što je poslužio kao glavni izvor inspiracije za pjesmu *Urlik*[85], i po tome što je kao urednik u izdavačkoj kući *Ace Books*[86] pomogao pri objavljivanju ključnih knjiga Generacije beatnika (Lawlor, 337).

3.2.2.3. Neal Cassady

Otrpjevši teško djetinjstvo, Neal Cassady nadao se postati pisac učenjem od pisaca koji će nešto kasnije formirati Generaciju beatnika, ali inspiracija je potekla suprotnim smjerom. Prepoznavši njegovu silinu, nesputanost, otvorenost, iskrenost i slobodu izražavanja, Kerouac i Ginsberg težili su pisanju nesputanom kao što su bila Cassadyjeva pisma. On tako nije dobio priliku u potpunosti iskoristiti književne sklonosti i postati poznat pisac[87], već je odigrao ulogu modela iz stvarnoga života za mitske likove razvijene u beatničkim djelima. Neki od takvih likova su Hart Kennedy u *Go* J. C. Holmesa, nezaboravni Dean Moriarty iz Kerouacove *Na cesti*, ali i likovi iz kasnijih njegovih romana kao što su Cody Pomeray koji se pojavljuje u *Visions of Cody* i *Big Sur*, te Milo u *Pull My Daisy*. Ginsberg, osim što je Cassadyja spomenuo u posveti zbirke *Howl and Other Poems*, opisao ga je stihovima "denverski kuronja i / Adonis"[88] ("Urlik za Karla Solomona", 19) u *Urliku*. Povezanost s Cassadyjem izrazio je Ginsberg, primjerice, i u pjesmama *The Green Automobile*, i *Elegy for Neal Cassady*.[89] Načinom kojim je opisan u književnim djelima beatnika već za života priskrbio je Cassadyju tako status "suvremenog narodnog junaka, suvremene legende" (Stephenson, "The Daybreak Boys", 154).

[84] Još jedan primjer davanje je autograma predstavljajući se kao W. H. Auden na njegovoj izložbi (Tytell, 96).
[85] Interpretacijom *Urlika*, a time neizbježno ponovno i Solomonom, bavimo se u poglavlju 4.1.2. Jack Kerouac i Allen Ginsberg: spontani bop pjesnici.
[86] Vlasnik je bio njegov ujak, A. A. Wynn (Lawlor, 338).
[87] Iako je Ginsbergu bilo vrlo stalo da se Cassady razvije kao pisac (Hemmer, 43).
[88] Preveo Vojo Šindolić.
[89] Detaljnija analiza dostupna je u Lawlor, 49-50.

Cassady je pisao razne autobiografske zapise, a objavljena su i njegova dopisivanja s prijateljima, snimke i transkripti njegovih monologa.

3.3. Autentičan književni izričaj

Bez obzira na mnoštvo uzora, jasno je da je Generacija beatnika prije svega zaseban i izvorni fenomen, nastao kao spontan odgovor na sasvim određeno društveno, kulturno i duhovno raspoloženje u Americi sredinom 20. stoljeća. Karakter njihove književnosti rezultat je udruživanja nekoliko prije svega alternativno i disidentski[90] nastrojenih umova, njihove patnje i unutarnjih previranja. Nikada oni nisu bili, niti su tomu težili, homogen pokret. Vidljivo je to i po tome što nikada nisu objavili svoj manifest, niti su isključivo prigrlili neku zajedničku teoriju, doktrinu, ili uvjerenja. Umjesto toga, razvili su sasvim karakterističnu povezanost temeljenu na osobnim i umjetničkih interesima i međusobnoj simpatiji. Upravo iz toga proizlazi autentičan beatnički književni izričaj, koji se može iščitati kroz cijeli niz stavova i vrijednosti izraženih iz perspektive različitih pisaca, na razne načine povezanih s pokretom.

Ono što beatnike razlikuje od većine američkih književnih suvremenika njihova je smjelost, iskrenost i čvrstoća uvjerenja. Svoju osobnu bol nisu nastojali prikriti, ali nisu je niti htjeli svjesno pretočiti u umjetnost nastalu ciljanim zanatskim tehnikama. Umjesto toga nastojali su pronaći spontan i iskren izričaj svojih najdubljih strahova i vizija. Iako im je književnost sirova, gruba, opscena i ponekad naivna, neosporna je oslobađajuća, stihijska životnost u srži njihova pisanja. Književnost njihovih suvremenika u usporedbi s tim činila se izvještačenom (Stephenson, "The Daybreak Boys" 7-8, 11).

Iako se pitanjima vlastite estetike sami beatnici u početku nisu ozbiljno bavili, ponajviše Ginsberg se s godinama ipak i tim važnim pitanjem započeo studioznije baviti. U početku uglavnom u okviru šireg konteksta, isprepličući ovo pitanje s društvenim, političkim i metafizičkim razmatranjima, a tijekom godina i sve ozbiljne i konkretnije, on je nastojao uobličiti i definirati kako svoju, tako i širu poetiku Generacije beatnika (Petković, 194). Rezultat tih nastojanja njegove su zbirke književnih razgovora, sveučilišnih predavanja i eseja *Composed on the Tongue, Deliberate Prose* i *Allen Verbatim*, što nam uz eseje Kerouaca i

[90] Pojam disidentski koristimo prvenstveno u smislu karakteristika disidentske umjetničko-intelektualne supkulture, kako ih je opisala Milena Dragičević Sešić: "Radikalno osporavanje društvenih vrijednosti i odnosa vlasti i moći u društvu (...). U stalnom sukobu s kulturnom politikom i politikom uopće. Traženje za mogućnostima izvaninstitucionalnog kulturnog djelovanja" (18).

McClurea, ali i ostale istraživačke studije omogućuje kvalitetno polazište za osvrt na temeljne postavke beatničke književnosti.

3.3.1. Prema vlastitoj poetici: *nova vizija* i *nova svijest*

> Poruka je: proširiti područje svijesti.[91] (Ginsberg, "Kaddish and Other Poems 1958-1960", epigraf)

Spomenuli smo kako beatnici nikada nisu objavili dokument koji bi se mogao smatrati manifestom, no njihova rana teorijska razmišljanja usredotočena su oko dva pojma koji će, isprepličući se i nadovezujući, pružiti okvir buduće estetike Beat generacije i, u suštini, odigrati ulogu manifesta. *Nova vizija*, koja će predvidjeti mnoga ključna načela buduće Generacije beatnika, obilježit će izrazito ranu fazu oblikovanja beatničke poetike. Inicijalna rasprava razvila se za vrijeme njihova studija na Sveučilištu Columbia pod snažnim utjecajem Luciena Carra. *Nova svijest*[92], nadovezujući se na *novu viziju*, vezana je pak za razdoblje života književnika Generacije beatnika u vrijeme kada su prestali biti usmjereni isključivo na sveučilišni kampus i akademsko okruženje. To je vrijeme u kojem su u njihove živote ušli nesputani *likovi* kao što su Huncke i Cassady. Ova dva pojma, dakle, u suštini obuhvaćaju prije svega rasprave koje su se od 1944. godine odvijale unutar najranijeg beatničkog kruga. Uz njihove duhovne potrage nešto kasnijeg razdoblja, ovi pojmovi mogu biti usporedivi i s dva razdoblja književnog djelovanja izvorne Generacije beatnika kako smo ih ranije predstavili na tragu gledišta Gregoryja Stephensona. Njihovo iščitavanje opsežan je zadatak, no nipošto i neizvediv s obzirom da su izvorne betničke rasprave tijekom godina objavljivane u formi transkripata, a beatnici su ih nastojali razjasniti i u teorijskim esejima i intervjuima.

Nova vizija razvila se pod ključnim utjecajem Luciena Carra koji je 1944. godine bio izrazito inspiriran Arthurom Rimbaudom i njegovim poetskim manifestom *Lettre du Voyant*. Sam izraz posuđen je iz okultnih izjava Williama Butlera Yeatsa iz *A Vision*, te Rimbaudove *Une Saison en Enfer*. Carr je na *novoj viziji* nastavio raditi ponajviše uz pomoć Burroughsa i Ginsberga. Prema Rimbaudu, osim što je potrebno biti apsolutno suvremen u izražavanju sebe ili društva, poezija treba biti izravni proizvod iskustva i vizije. Izvornim obrascima prenošenja pjesničkih osjećaja na što neposredniji način mora se zamijeniti ovisnost o starim ustaljenim strukturama. Pjesnik stoga istraživanju vlastite svijesti mora biti potpuno posvećen, čak i ako ga to vodi prema samouništenju, što je odlika koju je, primjerice, bezrezervno usvojio Jack

[91] "The message is: Widen the area of consciousness."
[92] en. *New Consciousness*.

Kerouac. Na Rimbauda podsjećajući izgledom i ponašanjem, Carr je vjerovao u implementaciju neke vrste pjesničkog i scenskog ludila kao sredstva koje će protresti društvo i osloboditi ga svojih krutih normi ponašanja. Pjevajući opscene pjesme u podzemnoj željeznici on će, primjerice, promatrače izazivati da se oslobode vlastite samodopadnosti, a takve taktike kasnije će sebi prilagoditi i Ginsberg, u akcijama kao što su, primjerice, izvođenje striptiza prilikom čitanja poezije (Gair, 43, 47; Lardas, 85). Ključnu pomoć prilikom razvoja *nove vizije* Carr je imao upravo u Ginsbergu, koji je ujedno dao i prve smjernice ka mogućoj definiciji: "Kako je umjetnost isključivo samoizražajna aktivnost, može se zaključiti da je onaj pravi izričaj, istinska umjetnost, isključivo nesputan izričaj" (citirano u Miles, "Allen Ginsberg: A Biography", 45). Takve ideje o umjetnosti, naravno, nisu bile izvorne i nastavljaju se na mnoge od utjecaja o kojima smo ranije govorili. Da je riječ prije svega o nadogradnji na uzore vidljivo je, uostalom, već i iz naslova zbirke eseja Michaela McClurea: *Scratching the Beat Surface: Essays on New Vision From Blake to Kerouac*. No rasprave o *novoj viziji* ipak stidljivo nude osnovne, napola oblikovane, izraze izvornih književnih načela Generacije beatnika. To su spontanost i autentičnost kao sastavni dio umjetničkog izražavanja.

Iako isprva izrazito naivna, *nova vizija* prometnula se s vremenom u sveobuhvatnu filozofsku raspravu o umjetničkom zvanju bez čijeg je razumijevanja otežano razumijevanje beatničke književnosti u cjelini. Carr je smatrao da je *novu viziju* gotovo nemoguće definirati, znao je tek čemu ona teži: "Možda je to bio termin koji smo sami sebi prodali. To je bio pokušaj gledanja na svijet u novom svjetlu, pokušaj gledanja na svijet na način koji će mu dati neko značenje. Pokušaj pronalaska vrijednosti (...) koje će biti razumne. Sve to trebalo je biti učinjeno putem književnosti" (citirano u Miles, "Allen Ginsberg: A Biography ", 47), no ona je predstavljala ne samo početak književnog, već i duhovnog razvoja beatničkog pokreta. Njihove spoznaje o književnosti i filozofiji[93] kroz rasprave o *novoj viziji* započele su se uklapati u okvir novonastalih filozofskih stavova, oblikujući posredno njihovu estetiku i senzibilitet. John Lardas *novu viziju*, gledajući u njoj temeljnu platformu za sva beatnička uvjerenja i djelovanja, naziva još i "beatničkom teologijom iskustva" insinuirajući kako je ona za rane beatnike imala gotovo religiozno značenje (5).

Ono što je započelo kao spontana književna i filozofska rasprava, preraslo je vrlo brzo u nešto sveobuhvatnije. Beatnici, izoštrivši vlastitu percepciju svijeta, započeli su u okviru te

[93] Bile one posuđene, ukradene, ili ponekad čak otkrivene kroz iskustvo i kontekst svakodnevna života.

percepcije razvijati jedinstven način vlastitog izražavanja. Um i tijelo postajali su sve više nadopuna jedno drugom u dijeljenju iskustva, a *nova vizija* dobila je na važnosti predstavljajući njihova nastojanja za istovremenom obnovom sebe, književnosti i svijeta (Lardas, 82, 85).

Do kraja desetljeća, Burroughs, Kerouac i Ginsberg sve više bili su zainteresirani za književnost kao profesionalni poziv i tražili su nove kanale komunikacije s krugom ljudi izvan njihove uske skupine prijatelja. Sve više prisutni na suvremenoj književnoj sceni, našavši se u poziciji stvarati vlastite uvjete, otvorila im se mogućnost usmjeriti svoju koncentraciju još više prema pitanjima vlastite poetike. Kroz česte međusobne susrete i pismenu komunikaciju nastavili su dijeliti trenutne odgovore na one iste skupine pitanja koja su postavljali i ranije istog desetljeća, no iako su na svijet gledali i dalje uglavnom kroz smisao vlastite umjetnosti, sada su pozornost počeli posvećivati pretakanju vlastitih prosvjetljujućih iskustava natrag u književni rad. Umjetnost se tako sve više spajala s životom, a život se zatim opet spajao s umjetnošću i odgovori su postajali kompleksniji. Komunikativna dimenzija *nove vizije* tako je postala predmet većeg interesa i sve šire rasprave. Kerouacovo objašnjenje prirode svoje vizionarske potrage Ginsbergu, prije nego što je razvio svoju poznatu tehniku spontanog skiciranja, dobar je primjer produbljivanja njihove rasprave i proširivanja problematike *nove vizije*: "Dok ne pronađem način kako unutarnji život otkriti umjetničkom metodom, ništa o meni ne može biti jasno (...). Prošlog ljeta (...), bio sam u potrazi za novom metodom uz pomoć koje bih oslobodio ono što sam imao u sebi, a Lucien je s druge strane sobe pitao što je s *novom vizijom*? Činjenica je da je imao viziju (...), mislim da je svatko posjeduje, no ono što je meni nedostajalo jest metoda" (Kerouac,"Selected Letters", 98). Ginsberg, koji se već ranije žalio Burroughsu o svojoj vlastitoj borbi za pronalaskom stila koji će mu omogućiti uspješnu komunikaciju i iznošenje onoga što ima za reći, s takvim razmišljanjima složio se odmah.

Burroughs, sa svojim mentorskim stavom, suosjećao je s njima jer je i sam prolazio borbu s vlastitim izričajem, koja ga je odvela u eksperimentiranje s *novim jezikom*. Stoga je ponudio rješenje: kvazi-znanstveni način otkrivanja putem eksperimentiranja.[94] Na taj način beatnici su pogurnuti u smjeru onoga što će vrlo brzo postati jedna od glavnih karakteristika njihove književnosti, a to je fizička akcija koja stoji iza stilskih rješenja. Oni će, potaknuti

[94] Burrougsova *iščašena*, kvazi-znanstvena metoda, jest *faktualizam* koji će kasnije prerasti u njegovu vlastitu vrstu misticizma: "Moji osobni eksperimenti i iskustva uvjerili su me da su telepatija i vidovitost čvrsto dokazive činjenice" (citirano u Lardas, 127). Burroughs je kasnije odbacivao, primjerice, Ginsbergova mistična iskustva smatravši kako on nije znao nadići opipljive objekte stvarnosti i stoga nije mogao razumjeti njihovu povezanost i fluidne interakcije. Za Burroughsa, Ginsbergova mistična iskustva predstavljala su odricanje od ovoga svijeta kroz pasivan stav koji naglašava ropski status: "Misticizam je samo riječ. Ja se bavim *činjenicama* na svim razinama iskustva" (citirano u Lardas, 127).

raspravama o *novoj viziji*, otkriti nove načine percepcije i izražavanja i prilagoditi ih na neki način sebi – u način izražavanja kao sastavni dio percepcije. Pisanje im je tako postupno postalo osnovni način propitkivanja, kao i potvrde vlastitog razumijevanja svijeta, ali i novi oblik iskustva, fizički čin jednakovrijedan primjerice seksualnom činu, ili upotrebi narkotika. *Nova vizija*, sve u svemu, dala je beatnicima početnu dozu dosljednosti njihovim individualnim izričajima i bila je prvi pravi kohezivni čimbenik njihova stvaralaštva. U kolektivnom ludilu beatnika[95], kroz nju se počela ogledati sasvim jasna metodologija, pa je Ginsberg već s pravom *novu viziju* mogao u svom nacrtu nazvati "strogo racionalnim sustavom" (citirano u Schumacher, 52). Ovaj zajednički projekt nesumnjivo je utjecao na verbalne i stilske oblike kojima su beatnici komunicirali u svojoj književnosti (Lardas, 88, 134-135).

S vremenom su beatnici strukturu svojih radova sve više gradili i oko mogućnosti mobiliziranja svijesti čitatelja. Razmišljajući sve više u društvenim i političkim okvirima, oni su svoju književnost započeli prožimati sasvim novim potencijalom – onim pretvorbe prevladavajuće društvene svijesti. Njihova književnost započela je, na svjesnoj i nesvjesnoj razini, odvajati čitatelje od sugestive stvarnosti kakvu je nudila dominantna kultura. Uvažavajući novi trend, njihova raprava prometnula se tako u potragu za *novom svijesti* kao proširenju značenja *nove vizije*, ali i kao prva naznaka stanovitog zaokreta ka duhovnosti. Godine 1949., najvještujući ovaj preokret, Ginsberg je napisao: "Ako pojedinca nesvjesno iscrpljuje svijet vremena i misli, a uz to čita pjesmu ispunjen naznakama da se nalazi na putu ka pustoj vječnosti, možebitno će se vječnost u nekim slučajevima otvoriti, to jest, čitatelj će iznenada otvoriti oči" (citirano u Lardas, 167). Drugim riječima, Ginsberg je shvatio da čitatelji više nisu podložni ograničenjima objektivnih činjenica i društvenih objava, već mogu biti upoznati s jasnom mogučnošću slijediti alternativne načine razumijevanja društvenih odnosa. Lardas u tome vidi *kozmičku svijest*, panoramsku svijest o prostoru i vremenu i shvaćanje isprepletene povezanosti svemira – beatničku konačnu potvrdu kako pojam *istine* ne može biti definiran nekom stalnom formulom (167).

Nova svijest tako prije svega označava sam početak beatničke duhovne potrage i izuzetno ju je važno iščitati upravo u ovom kontekstu, za razumijevanje kojega se potrebno nakratko vratiti na njihove *muze* Hunckea, Cassadyja i Solomona, ali i baciti pogled na

[95] Koje je usko vezano za njihovo isticanje tema kriminaliteta, opscenosti i ludila, o čemu pišemo u poglavlju 3.3.2. Estetika i književne tehnike.

Oswalda Spenglera i njegovu *Propast zapada*. Herbert Huncke i Neal Cassady[96], primjerice, mogu biti ključni za razumijevanje beatničke duhovnosti ako se njihovu pojavu promatra interpretirajući *Propast zapada* u okvirima Spenglerove terminologije. Unutar takve interpretativne sheme, vidljivo je da će se "jednom kada Zapadna civilizacija dostigne svoju konačnu propast, pojaviti bezvremenska skupina ljudi koji su ostali izvan marširanja prema civilizaciji" (Lardas, 118). Spengler je zapisao: "Seljaštvo, bez povijesti i vječito, bilo je narod prije osvita kulture; ono u vrlo bitnim crtama ostaje pranarod i nadživljava oblik nacije. Naciju, kao i sve velike simbole kulture, duševno posjeduje mali broj ljudi" (Spengler, "Propast zapada", svezak drugi, 170). Te ljude označio je kao "pučanstvo fellaha"[97], "primitivnu krv (...) koja obitava u kamenim masama praznih divovskih gradova" (Spengler, "Propast zapada", svezak drugi, 98-99), kroz koje će u konačnici izniknuti nove kulture. Za beatnike, ti prezereni i odbačeni ljudi bez društvene pripadnosti ili društveno poželjnih osobina, predstavljali su suštinu Amerike. Svaki od beatnika tražio je ljude koji će simbolizirati seljačku krv zemlje[98], odbačene, kriminalce iz Harlema, i to ciljano kao one koji su toliko psihički i fizički potlačeni da više ne slijede prevladavajuće obrasce izražavanja ili ponašanja. To su dakle ljudi koji su utjelovili izraz *beat* i njegovo višeslojno značenje – *beat* u značenju *od društva poraženih* i *beat* u značenju *blaženih* koji slijede svoje prirodne nagone, vlastiti *beat*. Beatnici su smatrali da upravo ti ljudi posjeduju originalnost i kreativnost koje nedostaju društvu. *Fellahe*, sveprisutne kako na rođenju, tako i na smrti kultura, Spengler je opisao s dvosmislenošću koja se odražava u različitim stavovima koje su beatnici izlagali prema takvim osobama. Za Kerouaca i Ginsberga, primjerice, bitna kultura koju oni predstavljaju istovremeno je bezvremenska i nova, Amerika prije Kolumba i nakon propasti Zapada (Lardas, 119). Oni za njih simboliziraju rastuću stvarnost "novog osjećaja Boga. Straha od svijeta i čežnje za svijetom... Intuitivnu vezanost za zemlju. Moćne probuđene tvorevine i snom opijene duše. Nadosobno jedinstvo i obilje" (Spengler, "Propast zapada", svezak prvi, 64). Za Burroughsa, pak, oni koji su na marginama predstavljaju ranjene preživjele iz kozmičkog rata, mudrije za to iskustvo, ali ipak ponižene. Konačno, upučujući na *fellaško* stalno stanje ugnjetavanja, i Spengler je napisao: "Na kraju preostaje samo primitivna

[96] Imajući i dalje na umu osnovne postavke beatničke *nove vizije* temeljene na *teologiji iskustva*, ne smijemo zaboraviti niti ironičnu činjenicu da su beatnici, tražeći mogućnosti uvida kako u pravu prirodu sebe, tako i u *kozmičke* zakone koji reguliraju svemir, često oblikovali vlastita iskustva i prema postupcima i akcijama *drugih*. (Lardas, 118). Drugim riječima, oni su iskustva i *posuđivali*.

[97] U en. prijevodu (Atkinson) *fellaheen*, ponegdje samo *fellah*. Nerkez Smailagić ove izraze prevodi izrazima *fellaški narodi* i *pučanstvo fellaha*, ostavljajući dva l u riječi *fellah*.

[98] en. *Blood of the land*.

krv, ali lišena svojih jakih i budućnošću bogatih elemenata" (Spengler, "Propast zapada", svezak drugi, 98).

Spengler je pisao kako je jedna od karakteristika *fellaha* "duboka pobožnost koja ispunjava cijelu budnost[99], (...) naivna vjera , (...) u bilo koje mitsko svojstvo zbiljskog" (Spengler, "Propast zapada", svezak drugi, 297-298). Beatničko romantiziranje Hunckea govori nam u ovom kontekstu da su ga vidjeli kao utjelovljenje takve *fellaške* "druge religioznosti" (Spengler, "Propast zapada", svezak drugi, 297). U Hunckeu su Ginsberg i Kerouac naslutili upravo *fellaški* skriveni potencijal, što je vjerojatno bio ključan okidač za razmišljanje o *novoj svijesti*. Shvačajući da je revolucionarno obećanje utjelovljeno na pojedincima kao što su Huncke i Cassady, Ginsberg je o Hunckeu naglas razmišljao: "U svojoj anonimnosti pod svetom ružnom kapuljačom on je bio emotivno prijevozno sredstvo za stvarnu *novu svijest* koja se kroz njega širila na druge, naviknute na povijesne nelogičnosti, a odatle i do čitavih generacija nacije koja se obnavlja iz straha od apokaliptičnog sudnjeg dana" (Citirano u Lardas, 120; Tonkinson, 12). Izvor Hunckeove oštroumnosti bio je na ulici, a život na ulici i mudrost iz njega proizišla Ginsbergu je bila itekako usporediva sa *krvlju zemlje* o kojoj je govorio Spengler, a daleko od intelektualne napuhanosti kakvom je odisala primjerice škola nove kritike. Ginsbergov opis Hunckea možda ne obuhvaća onu pesimističnu, nevjerničku viziju Amerike, ali pripisuje mu transcendentalni značaj patnje. *Nova svijest* utemeljena je tako na ličnostima koji su simoblizirali živuće svece, koji će beatničku književnost, proširivši poglede autora, usmjeriti prema duhovnoj emancipaciji. Novi smjer skupini će dodatno približiti izrazito produhovljene pisce kao što je Gary Snyder, ali i Gregory Corso, i tako joj dodatno dati na značaju.

Postavši duboko svjestan da izraz objedinjuje neke od temeljnih odrednica beatničke književnosti, Ginsberga je sve više intigrirala mogućnost teorijskog uobličavanja *nove svijesti* u okvire čvršće definicije, čemu je posvetio neka od svojih ključnih predavanja.[100] No možda i najkorisnija definicija *nove svijesti*, kao i temeljito objašnjenje njezinog značenja za beatničku književnost i stvaranje njihove vlastite poetike, može se pročitati intervjuu Yvesa

[99] U en. prijevodu (Atkinson, 311) *Waking consciousness*. Nerkez Smailagić na ovome mjestu stavlja izraz *cijela budnost* iako je našoj interpretaciji bliža engleska inačica prijevoda koja bi doslovno prevedena glasila: *buđenje svijesti*.

[100] Za dublji uvid u seriju predavanja objedinjenih pod naslovom *Gnostic Consciousness* održanih na University of California, Wisconsin State University i drugim sveučilištima, vidjeti Ginsberg, "Allen Verbatim", 3-35.

Le Pelleca[101] s Ginsbergom, izvorno objavljenom u tematskom broju časopisa *Entretiens* 1974. godine:

Kao što se pokazalo, u Americi, bilo je potrebno proći kroz dugo razdoblje promjene svijesti prije nego što su ljudi došli u mogućnost biti oslobođeni iz hipnotičke halucinacije u koju su bili zarobljeni. Bilo bi preuranjeno u tim vremenima govoriti u političkom smislu pa smo, u stvari, definitivno bili razmišljali u okviru ne-politčkih značenja, apolitičnih pojmova. Prvo je bilo potrebno vratiti se na Osobu, od javnosti do osobe. Prije utvrđivanja nove javnosti, morali ste saznati tko ste, tko je *vaša osoba*. Što je značilo tražiti različite modalitete svijesti, različite načine seksualnosti, različite pristupe osnovnom identitetu, konačno – ispitivanje prirode svijesti, na vrlo ozbiljnoj razini, što znači ne samo kroz psihoanalizu i droge, već i meditaciju i iskustvo asketskog života, izolaciju i usamljeničko iskustvo, prakticiranje joge i seksualno istraživanje. I obnavljanje prirodnog jezika, u smislu govornih oblika koji su stvarni, radije od konzervativnih književnih oblika, te oporavak tjelesnog pokreta i pjesme i plesa (...). (Ginsberg, "Composed on the Tongue", 76)

3.3.2. Estetika i književne tehnike

U svojim književnim djelima beatnici su dijelili osjećaj da je kriza Zapadne civilizacije[102] čvrsto ukorijenjena u široko rasprostranjenoj kulturnoj zabludi vjere u racionalnost i materijalizam, u analitičke sposobnosti uma, u uski dogmatizam logičkog pozitivizma i scijentizma, te u shvaćanju sebe kao bića svijesti. Kako bi postigli otkupljenje i revitalizaciju života vlastite kulture, ali i vlastitih pojedinačnih života, beatnici su ponudili usmjeravanje ka tjelesnosti i nagonima, te *novu svijest* i duhovnost. Književnost beatnika tako, posljedično, bilježi silazak u mračne dubine ljudske psihe, gdje se odvija borba koja u konačnici vodi ka suštinskoj obnovi, ravnoteži i transcendenciji. Upravo u tom središnjem procesu beatničke svijesti, *silaznoj* potrazi za identitetom i vizijom, *beatom* kao izrazu

[101] Ovaj intervju mogao bi poslužiti vrlo prosvjetljujuće za one autore koji su beatnički pokret okarakterizirali prvenstveno kao društvenopolitički. Smatramo da su oni, naprotiv, prije svega bili književna skupina, što je čak posebice vidljivo u samim počecima. Njihov ozbiljniji zaokret prema političkom i društvenom aktivizmu dogodio se tek šezdesetih godina 20. stoljeća.

[102] Ova kriza je bila lako vidljiva kroz klanja i razaranja svjetskih ratova, raspad vrijednosti i ideala, te duhovnu sterilnost suvremenoga svijeta.

blaženstva, mogu se vidjeti temeljne zajedničke osobine književnosti Generacije beatnika, a to su ujedno temelji za ono što možemo nazvati beatničkom estetikom.

Kao najčešće zajedničke osobine svakako se izdvajaju tretiranje tema kriminaliteta, opscenosti i ludila[103] u beatničkim književnim ostvarenjima. Kao utočište zabranjenih želja i potisnutih nagona, ove teme istovremeno su desktruktivne i kreativne. Naime, razbijanje granica i kršenje tabua u djelima Generacije beatnika ne možemo gledati samo kao čin pobune protiv racionalnosti i reda već naprotiv, one predstavljaju napore suočavanja s destruktivnošću *iznutra*, kako bi je se pretvorilo u kreativnu energiju. Beatnici se tako primjerice poigravaju s bezvremenskim i paradoksalnim afinitetom grešnika i sveca i, opet kao i William Blake, oni će pokušati utjecati na *brak neba i pakla* kako bi ponovo uspostavili dijalektiku između svjesnog i nadsvjesnog, te kako bi u konačnici evoluirali prema istinskoj cjelovitosti.[104] Kriminalitet, opscenost i ludilo za beatnike su bili samo nužne faze osobnog, umjetničkog i duhovnog razvoja i u konačnici, zapravo su predstavljale način suprostavljanja organiziranom kriminalu, opscenosti i ludilu rata i drugim društvenim oblicima ljudske destruktivnosti. Njihovo zadiranje u zabranjene teme ipak nipošto nije pokazatelj diletantskog pristupa ili dekadencije, nego hrabro istraživanje granica svijesti, što je vidljivo i iz visoke cijene koju su beatnici često plaćali na sasvim osobnoj razini.[105]

U okviru središnjih motiva transgresije i transfiguracije i pokretačkom snagom pisanja proizašlom iz područja nesvjesnog, pojedinačni pisci Generacije beatnika započeli su razvijati estetiku spontanog i nesputanog izražavanja. Odbacivanjem tradicionalnih književnih formi i konvencija kao neprirodno ograničavajućih i odbacivanjem afirmiranih ideja ukusa i pristojnosti, beatnici su skovali nove oblike koji su imali kapacitete za protok velikih količina imaginativne energije za kojima su posezali u dubinu ljudske psihe. Najpoznatije beatničke književne tehnike kao što su Kerouacova spontana proza, Ginsbergove jedinica daha i

[103] Ovim temama beatnici, zapravo, pokušavaju naglasiti svoje ideje o društvenoj neurozi u Americi. Kerouac i Ginsberg vlastite identitete vrlo rano su počeli definirati na temeljima "neurotičkih manifestacija općih ideoloških kontradikcija" (Belgrad, 229) svoga vremena. Ginsberg će kasnije objasniti da "samo ako se osoba svojevoljno prepusti potpunom sužavanju osjetilnih iskustava i potpunom mehaničkom poremećaju načina razmišljanja" (Ginsberg, "Composed on the Tongue", 70) može hladnokrvno prevladati ideološke proturječnosti rata i kasnije hladnog rata, a upravo to je ono što su učinili sveučilišni intelektualci, prihvativši tako ono što Ginsberg naziva "ludilom, okrutnošću i, zapravo, kriminalitetom" (Ginsberg, "Composed on the Tongue", 70). Beatnici su odbili prihvatiti ovakav *mentalni poremećaj* pa su kroz svoj diskurs razvili vlastiti, do kojeg su došli vjerojatno iskrenijim putem. Strategija otkrivanja društvenih neuroza tako pomaže objasniti "beatničku estetiku psihoze" (Belgrad, 229), koja obiluje "halucinacijama, deluzijama, manično letom ideja, konfuzijom, dezorijentacijom" (Mailer, " The White Negro", 590).

[104] Što opet, neodoljivo podsjeća na Spenglerovu *cijelu budnost*, u prijevodu Nerkeza Smailagića.

[105] Kao primjeri, ističu se Burroughsova ovisnost i Kerouacov alkoholizam.

improvizirana poetika, Burroughsova tehnika rasjecanja[106], Corsov *automaticizam*[107], Ferlinghettijev glas četvrtog lica jednine i životinjski jezik Michaela McClurea primjeri su njihovih radikalnih pokušaja artikulacije jezika tijela i dostizanja nesvjesnog uma kako bi nove, goruće istine mogle biti izgovorene. Zajednički nazivnik tih tehnika tako postaje njihov zajednički cilj zaobilaženja ili probijanja racionalne, logičke inteligencije. To su ujedno i tehnike ostvarenje kojih često nije bilo moguće bez korištenja raznih narkotika u svrhu izazivanja vizija i njegovanja stanja zanosa i transa. Beatnička estetika tako se prirodno nastavlja na njihove sirove emocije, ogoljene ispovijesti i osobne vizije utjelovljene u organskim, prirođenim improvizatorskim oblicima. Ona je ogledalo njihova nastojanja pomicanja svake blokade svjesnog uma, te kontaktiranja i komuniciraja latentnih moći i potencijala suštinskog bića (Stephenson, "The Daybreak Boys", 8-10, 180).

3.3.2.1. *Osnove spontane proze*: beatnička intersubjektivnost i iskorak u dionizijsko izgradnjom stila na temeljima stilskih izričaja bebop[108] jazza

Bez imalo dvojbe, spontana kompozicija temelj je estetike Generacije beatnika. Tehniku spontanog pisanja započeo je razvijati Kerouac 1951. godine, a kasnije će osnovna pravila tehnike sažeti prvo u popisu nazvanom *List of Essentials* u okviru eseja *Belief &Technique for Modern Prose*[109], a zatim 1953. i u eseju *The Essentials of Spontaneous Prose*[110] koji će prvi put biti objavljen 1957. Doduše, već krajem četrdesetih godina Kerouac je pokušavao pronaći književni oblik koji bi mogao uspješno izraziti složene asocijacije kakve su činile njegov subjektivni doživljaj stvarnosti, no proces je u početku odugovlačila njegova želja biti prihvaćen u uglednoj književnoj zajednici. To ga je nakratko prikovalo konvencionalnijem modelu pisanja kakav je koristio u svojoj prvoj objavljenoj noveli, *The Town and the City* (1950). Tek *faktualizam* Williama Burroughsa, kakvim se koristio u svom

[106] en. *Cut-up*.
[107] en *Automaticism*. Trenutak ubrzanja uma u stalno stanje ludila i genijalnosti (Corso, "Gasoline", 15).
[108] Bebop kao posebna grana jazza, posebno tenor saksofonist Charlie 'Bird' Parker, postat će ključni za Kerouacove ideje improvizacije i spontanosti kompozicije, čime ćemo se u ovom poglavlju baviti. Jazz tridesetih godina 20. stoljeća obilježen je swingom, oblikom koji je učinio jazz najpopularnijom vrstom glazbe desetljeća. Swing su izvodili relativno veliki bendovi na čelu kojih su bili proslavljeni glazbenici kao što je Duke Ellington. Karakterizirale su ih škrte strukture i aranžmani, ali i pojava prvih zvijezda soliranja kao što je primjerice rani Kerouacov uzor Lester Young. Međutim, nova generacija glazbenika nakon II. svjetskog rata bila je frustrirana nametnutim ograničenjima swingerskih aranžmana pa su tražili nove načine sviranja. Rani bebop glazbenici okupljali su se u klubovima Harlema kako bi izvodili novu glazbu za koju su karakteristični mali bendovi i njihove improvizacije koristeći za to vrijeme neobične kombinacije akorda i harmonijske aranžmane uz pomoć kompleksnih ritmičkih obrazaca koji su bili daleko od plesno nastrojenog ritmičnog izričaja swinga. Najvažnije od svega, bebop je stvorio kreativno okruženje u kojem je improvizacija bila norma koje su se morali držati ne samo solisti, već i cijeli bendovi (Gair, 16-17).
[109] Cjeloviti esej *The Essentials of Spontaneous Prose* u našem prijevodu dostupan je u Prilogu 1.
[110] Cjeloviti esej *Belief &Technique for Modern Prose* u našem prijevodu dostupan je u Prilogu 2.

autobiografskom djelu *Junkie*, Kerouaca je ohrabrio na odmak od korištenja takvih "lažnih arhitektura" (citirano u Charters, "Kerouac", 132-133) i uvjerilo ga u moć vlastitog iskustva. Prvo djelo koje je iz ovih spoznaja i nastojanja proizašlo jest *Na cesti*, ključan roman Generacije beatnika. Roman je to u kojem je Kerouac kao model za vrste misaonih tokova koje je želio oponašati koristio i neka od pisama koje mu je Neal Cassady napisao u proljeće 1947. godine, okarakteriziravši ih već tada "kontinuiranim lancem nedisciplinirani misli" u "spontanom ritmu" (citirano u Charters, "Kerouac", 79). Beatnici su se, očito je, u potpunosti oslonili na iskrenu razmjenu dojmova i asocijacija kao epistemološkog alata koji može definirati zajedničku stvarnost, što je potencijalni temelj novog zdravog razuma. U travnju 1951. godine, pod utjecajem amfetaminskih tableta benzedrine, Kerouac je u pisaći stroj umetnuo kontinuiranu rolu papira i tijekom sljedeća tri tjedna svitak od 36,5 metara u jednom komadu ispunio je tekstom. Tako je spontano pisanje kakvom je težio pretvorio u praksu koja je naposlijetku odredila ne samo jezik, već i osnovnu strukturu konačne verzije romana (Belgrad, 204, 209).

Revidirajući u listopadu 1951. svitak s nacrtom romana *Na cesti*, Kerouac je nastavio razrađivati svoje ideje, što ga je odvelo korak dalje prema tehnici skiciranja, uz pomoć koje je mogao povećati količinu informacija kojom je mogao baratati bez narušavanja spontanog tijeka naracije: "Predmet je postavljen pred um; ili u stvarnosti, kao u skiciranju (krajolik ili šalica ili staro lice u pozadini) ili je postavljen u sjećanju pri čemu postaje skiciranje iz sjećanja na određenu sliku-predmet" (Kerouac, "Essentials of Spontaneous Prose", 69). Usredotočivši se na u tekstu na *vizualne slike* iz sjećanja, pronašao je Kerouac način odugovlačenja tekućeg tijeka asocijacija kako bi dobio mogućnost na vrijeme se vratiti drugom, odvojenom tijeku. To mu je omogućilo prikazati djeliće svijesti u odnosu na cijelu svijet metodom koja, zato što je bila spontana, "može očuvati 100% iskrenosti" (citirano u Charters, "Kerouac", 147). Kombinaciju dvaju osnovnih spontanih tehnika (struju svijesti i skiciranje) koritit će Kerouac u svim svojim djelima.

No tehniku skiciranja, kao i ostala razmišljanja o nužnosti i pravilima spontane proze, opisao je Kerouac tek nakon objave trećeg romana, *The Subterraneans* (*Podzemnici*, 1958), prije svega s ciljem pojašnjenja njegove kompozicije. Kerouac je kao odgovor na aktualna pitanja napisao *Essentials of Spontaneous Prose*, esej čija se važnost ogleda u činjenici da je to prvi njegov iskaz o vlastitoj estetskoj poziciji (Bartlett, 119). Kako bi obrazložio svoju metodu spontanog pisanja, Kerouac parafrazira Williama Carlosa Williamsa pišući: "Vrijeme i kako ga zabilježiti" (Kerouac, "Essentials of Spontaneous Prose", 69), objašnjavajući dalje

kako je ključno izbjeći potragu za riječima i stvaranje impozantnih struktura. Umjesto toga potrebno je prepustiti da se one javljaju spontano, u naletima, kako bi se ostalo u tijeku s mislima: "Bez *selektivnosti* izražavanja, već slijediti slobodna odstupanja (asocijacije) uma ka beskonačnim udari-na-stvar morima misli, plivajući u moru engleskog jezika bez ikakve stege osim ritmova retoričkog izdisaja (...). Puši toliko duboko koliko želiš – piši jednako duboko (...)" (Kerouac, "Essentials of Spontaneous Prose", 69). Drugim riječima, jezik spontanog pisanja teći će bez bilo kakvih misaonih provjera književnikova svjesna uma. Konačno, tijekom čina kompozicije, stanje uma pisca u stanju je polu-transa. To bi moglo dopustiti nesvjesnom "priznati u vlastitoj nesputanoj zanimljivoj nužnosti i tako *suvremenom jeziku* što će svjesna umjetnost cenzurirati, i pisati uzbuđeno, brzo, s pišućim-ili-tipkačkim grčevima, u skladu (kao od središta prema periferiji) s zakonima orgazma, Reichovom *zamagljenom sviješću*" (Kerouac, "Essentials of Spontaneous Prose", 70-71).

Najbolje je pisanje, tvrdi nadalje Kerouac, ispovjedno: "Bolno osobno iscijeđeno bačeno iz kolijevke toplog zaštitničkog uma" (Kerouac, "Essentials of Spontaneous Prose", 70). I zaista, potpuno u skladu sa svojom namjerom prenošenja protoka subjektivne stvarnosti, beatničko spontano pisanje sadrži izraženu osobnu, ispovjednu notu. Ne zazivaju pritom beatnička djela ono što je Michel Foucault nazvao *ritualima ispovijesti* koji pretpostavljaju "autoritet koji zahtijeva priznanje, propisuje ga i cijeni, i intervenira kako bi sudio, kaznio, oprostio, utješio i pomirio " (citirano u Belgrad, 205-206). Kao tvrdnje subjektivne stvarnosti oni nemaju namjeru prizivati nikakav autoritet koji će suditi, već intersubjektivni trenutak prisnosti. Jedinstvena struktura beatničkih ispovijesti proizlati pak iz njihove osobite uloge *alata* društvenog razotkrivanja. Društvena dimenzija njihove književnosti povlači za sobom povezivanje osobnog iskustva s većim društvenim i povijesnim kontekstom i struktura njihovih radova se, time uvjetovano, sastoji od otvaranja i povratka: otvaranja iz osobnog trenutka pisanja, prema subjektivnim asocijacijama prošlosti i društva, te zatim ponovnog vraćanja u prostor sadašnjosti. Na ovaj način omogućena je funkcionalnost dugačkih stihova i anafora, kakve nalazimo primjerice u Ginsbergovim *Urliku* i *Kaddishu*, a također u tom postupku ogleda se i suština Kerouacovih skiciranja (Belgrad, 206). No Kerouac nije stao samo na tome, već je u nastojanjima što potpunijeg bilježenja intersubjektivne stvarnosti proširio opseg tehnike spontanog skiciranja kako bi osim vizualnih sjećanja obuhvatio i pojedinosti govornog dijaloga. I dalje na tragu Williama Carlosa Williamsa on je tako u eseju *Essentials of Spontaneous Prose* pisao i o važnosti "zvukova koje čujemo" (Kerouac, "Essentials of Spontaneous Prose", 70). Kako bi ovo ostvario u praksi posjećivao je zabave

samo kako bi mogao sjediti u kutu u tišini, slušajući što više razgovora i, u početku, bilježeći ih isključivo u svom sjećanju. Njegova nastojanja bilježenja govornih uzoraka određenih pojedinaca i društvenih skupina očituju se izrazito u radovima na kojima je radio od jeseni 1952. godine, od kojih je među prvima bio roman *Podzemnici*. Zašto je pak bilježenje intersubjektivnosti Kerouacu toliki imperativ u gradnji spontane proze može se objasniti i činjenicom da dijalog nema samo ulogu sredstva gradnje zapleta, već je ovdje riječ o jednom od važnijih uporišta na kojima počiva beatničko pisanje. Središnji dio *Podzemnika* upravo je dio u kojem Mardou priča priču o svojem životu. Ipak, upravo roman *Podzemnici* razotkriva i opći problem književne intersubjektivnosti, koji je doduše vidljiv i ranije, u *Na cesti*. Romaneskni oblici, naime, prikrivaju na neki način dinamiku snage kada implicitno govore u ime drugih. Glas autora u tekstu neizbježno stvara "razgovor" koji je pretežno jednostran. Taj problem nije pak prisutan u istinski razgovornim umjetničkim oblicima kao što je improvizacijski ples ili bebop jazz. Kerouac je bio svjestan ovog problema pa se s tim vrlo izravno uhvatio ukoštac već u romanu *Visions of Cody* (1972). Prevladavanje dijaloga nauštrb radnje u Kerouacovim romanima vjerojatno je dosegla vrhunac upravo u ovom djelu, za koje je karakteristično suprostavljanje Kerouacovih dijaloga stvarnim transkriptima zabilježenim na snimkama, dopuštajući tako čitatelju usporedbu Kerouacovih sjećanja i stvarnih snimaka. Štoviše, te dijaloge sudionici često i započinju čitajući transkripte svojih ranijih razgovora kako bi se uspješnije nadovezali na ranije misli. Na ovaj način "roman", ako ga se još tako može nazvati, postaje "palimpsest dijaloga, komad pisanog materijala na kojem je izvorno pisanje izbrisano kako bi se napravilo mjesta za kasnija pisanja, ali čiji tragovi ostaju" (Belgrad, 209-210).

Deset godina nakon pojave izvornog eseja, Kerouac je svoje ideje dodatno proširio i pojasnio u intervjuu objavljenom u časopisu *Paris Review*. Intervju je značajan, između ostalog, i zato što je posebnu pozornost posvetio usporedbi spontane proze s jazz glazbom, što je veza koja, iako nagovještena, u izvornom eseju nije bila dovoljno naglašena. Već u prethodnom eseju desetak godina ranije, govoreći o potrebi udaljavanja od "odabira izričaja" (Kerouac, "Essentials of Spontaneous Prose", 69) i tradicionalnih načina strukturiranja teksta, kao i "pisanja bez svijesti" (Kerouac, "Essentials of Spontaneous Prose", 70), Kerouac je svoju književnost ciljano stavio, govoreći u okvirima ničeanske dihotomije, u sferu dionizijskog.[111] Usporedivši pak u ovom intervjuu ritam pisanja s izričajem soliranja jazz glazbenika, postaje jasno kako jazz za Kerouaca predstavlja glazbeni oblik koji je više

[111] Dionizijska umjetnost je "ne-plastična umjetnost glazbe" (citirano u Bartlett, 121).

dionizijski od svih drugih oblika: "Tenor uvlači dah i puše izraz na svom saksofonu, dok ne ostane bez daha, a kada se to dogodi, njegova rečenica, njegov iskaz je ostvaren (...). To je dakle način na koji odvajam vlastite rečenice, poput misaonog razdvajanja daha" (Kerouac, "The Paris Review Interview", 83). U tome se međutim, paradoksalno, ogleda i stanovita Kerouacova konzervativnost pogleda. Ovakav glazbeni izričaj sigurno ne može biti više dionizijski od primitivnih plemenskih napjeva ili primjerice, acid rocka koji se pojavio sredinom šezdesetih.

Glazba i pisanje su, naravno, dva potpuno različita načina izražavanja, a ipak je Kerouac ustrajao u tvrdnji o sličnosti senzibiliteta jazz glazbenika i dionizijskog pisca. Još Warren Tallman pisao je da se "jazz (u)njiše u trenutak i s trenutkom" (218), što znači da i u jazz glazbi oblik glazbenom komadu daje skupina glazbenika, stvarajući nepromjenjivu pozadinu, ali zatim iz obrasca u neku vrstu ludila iskače solist. To se dešava na način sličan onome kakav je Kerouac prikazao u sljedećem odlomku romana *Na cesti*:

Iskočili smo u toplu ludu noć i čuli mahnitog tenor-saksofonista kako puše iz sve snage, "II-JE! II-JE! II-JE! i pljeskanje ruku u ritmu i gomilu koja urla: "Hajde, hajde!" Dean je već trčao preko ulice s palcem u zraku i urlao: "Raspali, stari, raspali!" (...) Luđačka buka glazbe i tenorist je *prokužio stvar* i svi su to znali. Dean se hvatao za glavu u gužvi, a gomila je bila posve luda. Svi su vrišteći pomahnitalih očiju hrabrili tenorista da izdrži, a on se podizao iz čučnja uvis i opet se spuštao sa svojim instrumentom, izvijajući čiste krikove nad općim mahnitanjem.[112] (Kerouac, "Na cesti", 195-196)

Nema dvojbe, tenor saksofonist je *prokužio stvar* Deana Moriartyja poslavši njega, sebe i publiku u *dionizijsku mahnitost*. Čini se kako Kerouac šalje poruku da romanopisac, upravo kao i jazz glazbenik, možda mora raditi unutar utvrđenih obrazaca, u tom smislu fizičko ograničenje je sama knjiga, no ipak pisac spontane proze ima mogućnost unutar ovakve strukture raditi slobodno, puhajući u svoj saksofon utjelovljen u obliku pera duboko i iskreno, kao Charlie Parker, neograničen mehanikom apolonijskog savršenstva već oslobođen prepustiti se zanosu plesa (Bartlett, 120-121). Iskreni bijes jazz improvizacija pritom je potaknuo i potragu za najdubljim i najosnovnijim razinama ljudskog izričaja[113] (Lardas, 156).

[112] Prevela Nada Šoljan.

[113] U beatničkom poistovjećivanju s rasno podređenima, crnačkim jazz glazbenicima, ogleda se i njihova tjeskoba zbog vlastitog položaja u društvu, ali i svjesna želja ostati izvan kruga priznatih književnika. Kao bijelci

Znajući kako je zanos središnji čimbenik dionizijske vizije, vezu beatničke književnosti i jazza kao dokaza dionizijske tendencije možemo potvrditi i rečenicom pjesnika Williama Eversona o dionizijskom umjetniku koji "jednostavno prikazuje protok nesvjesnog života u cijeloj ljudskoj duši, umu i duhu" (181).

Naoštrene melodije, asimetrični stil i ritmička složenost bebop jazza beatnicima su predstavljali pravo otkriće. Međutim, oni su tu vrstu izričaja istraživali i dalje, izvan postojećih okvira, kako bi došli do pjesničkih i ontoloških uvida. Takav pristup omogućio im je vlastite spoznaje iskoristiti i primijeniti na vlastitu književnost. Otkrili su estetiku utjelovljenja fizioloških zakona seksualnog izražavanja, pa su na vlastita poetička nastojanja sada mogli gledati u okviru pojmova organskog izričaja koji će postati orgazmički val kreativnosti s piscem kao kanalom provođenja univerzalnih sila. Beatnici su na taj način pronašli jezik potencijalno pristupačan svim osjetilima.

Ginsberg i Kerouac posebno su se divili bebop jazz glazbenicima zbog njihove upotrebe posebnih tehnika disanja tijekom skladanja. Gledajući kako bebop ritmovi pripisuju ontološki primat nesvjesnom, instiktivnom činu improvizacije, započeli su razvijati i vlastite tehnike disanja (Belgrad, 156-157). Naglaskom na disanje beatnicima se otvorila mogućnost pronaći izvorno mjesto subjektivnosti, ne nužno u riječima koje iskustvo opisuju, već u samom fiziološkom procesu koji je riječi omogućio:

Zaista najbolju poeziju koju sam napisao, kao što su *Urlik* ili *Kaddish*, bio sam u mogućnosti zapjevati, i koristiti moje cijelo tijelo (...). Tako da s te točke gledišta poezija postaje (...) fiziološka stvar. Nešto gdje zapravo *koristiš* svoje tijelo, koristiš svoj dah, koristiš svoj puni dah. (...) poezija u koje se zaista uživiš može postati izričaj cijeloga tijela, "jedno tijelo, jedan um". (Ginsberg, "Composed on the Tongue, 106)

Takve mogućnosti beatnici su naslutili već u razmišljanjima Charlesa Olsona, pa je važnost tehnike disanja u beatničkoj književnosti koja je cijelo vrijeme ionako na tragu njegove poezije projekcije, utjecajem jazza zapravo samo dodatno naglašena. Točnost ove tvrdnje potvrđuju nam i transkripti kasnijih Ginsbergovih predavanja:

---

koji se prihvaćanjem jazza svojevoljno stavljaju u položaj crnačkih umjetnika, stavili su beatnici još jednom u pitanje i autentičnost bijele srednje klase (Belgrad, 157).

Mislim kako stih Charlesa Olsona dopušta određenu količinu improvizacije, ali disanje je ono s čime morate započeti – aranžman stranica govori vam na kojim mjestima možete disati. Ili vam daje paradigmu – način na koji se pjesma rasprostire po stranici čini paradigmu za ritam disanja. (Ginsberg, "Allen Verbatim", 161)

Ne propušta Ginsberg pritom ipak naglasiti i kako mu se čini da je više od Olsona, o tehnici disanja ipak naučio od Kerouaca (161).

3.3.2.2. Tjelesnost i seksualnost: najava beatničke pripadnosti ranom postmodernizmu

Dok spontana proza donekle još i dopušta revidiranje teksta, pravilo od kojega beatnici nisu odstupali ni po koju cijenu vjerujući da se samo kroz takvo pisanje može postići odnos sa čitateljima, odnosi se na pisanje *posredstvom tijela* (Mortenson, 104). Tjelesnost i seksualnost sastavni su dijelovi temeljne strukture beatničke književnosti. Za Kerouaca i Ginsberga u ulozi glavnih teoretičara među književnicima Generacije beatnika, već *nova vizija* književnosti bila je utemeljena na pojačanoj svijesti o tijelu i tjelesnosti, što je svijest koja će im s vremenom omogućiti oduprijeti se i prevladati društveno uvjetovane norme. Stil svakog od ovih pisaca obilježen je posebnom pozornošću na fizička osjetila. Fluidnost spontane proze kakvu je osmislio Kerouac, bio je primjerice izravan pokušaj povratka na poetiku temeljenu na fizičkim osjetilima. Sve to vrlo dobro odražava njihovo osnovno nastojanje, omogućiti tjelesnosti preuzeti ključnu ulogu organizacije i shvaćanja proživljenih iskustava (Lardas, 154). U ovoj je *Pjesmi*, primjerice, Ginsberg jasno izjasnio želju da se priznanje ljudskog iskustva ponovno omogući u obliku utjelovljenog iskustva:

da, da,

to je ono

što sam želio,

što sam uvijek želio,

što sam uvijek želio,

vratiti se

tijelu

gdje sam rođen.[114] ("Song", 120)

Povezanost između ljudskog podrijetla i tijela naglašava želju da tijelo dobije mogućnost organizirati se i dati značenje njihovom iskustvu, da se potiče nesvjesno kako bi se još jednom dobilo priliku sudjelovati u prirodnim ritmovima svemira. Područje nesvjesnog Kerouacu i Ginsbergu postalo je izvor autentičnosti, protok energije koja već postoji u umu, netaknuta. Na tom je tragu Ginsberg kada piše, primjerice, kako pisanje mora odgovarati ljudskom svemiru, ako mu je cilj imati bilo kakav smisao:

Ako je glas u potunosti odvojen od tijela, to znači da će ritam biti uništen[115], to znači da će afekt biti uništen, to znači da u tome više zapravo ne postoji nikakav ljudski sadržaj. To vjerojatno znači da ne postoji baš nikakvo značenje, čak, konačno – po *značenju*, ništa što bi moglo biti ponovno povezano s fizičkim svemirom, ili ljudskim svemirom. (Ginsberg, "Allen Verbatim", 28)

Kako bi pronašli *značenje*, Kerouac i Ginsberg pokušali su zgusnuti vlastito književno stvaralaštvo i iskustvo, jezik i biologiju, u jedan protočni oblik izražavanja. Obojica su se stoga koristili teorijama orgazma Wilhelma Reicha[116] kako bi pronašli jezik temeljen na fizičkom iskustvu, a ne samo spoznajama uma, i tako su došli do toga da verbalnu improvizaciju smatraju, kao i seks, spontanim, instiktivnim činom koji tijelo oslobađa društvenih inhibicija. U Reichovoj teoriji pronašli su način definiranja tijela i nesvjesnog u istim pojmovima. Spontana proza tako je prije svega bila disciplinirana, tjelesna aktivnost usmjerena kako bi ponavljala prirodni tijek kozmičke energije onako kako ona pulsira kroz pojedinca i postala je oblik tjelesne ispovijedi. Logičan je to nastavak Kerouacovih pogleda na estetiku spontanosti kao načina doživljaja univerzalne istine, onoga što je nazivao "nesmetanim tokom pred-književnoga uma" (citirano u Lardas, 156).

Književni teoretičar Erik Mortenson smatra da odgovori na neka vrlo važna pitanja, primjerice kako točno izgleda *utjelovljeno iskustvo* kojemu beatnici toliko teže i na koji su ga način oni zapravo koristili kako bi teoretizirali *novo ljudsko iskustvo*, donose zanimljiv pogled na diskurs koji okružuje trenutak orgazma. Znakovito je da, dok se s jedne strane beatnici

[114] "yes, yes, / that`s what / I wanted, / I always wanted, / to return / to the body / where I was born."
[115] Ginsberg u koristi, zapravo, nepristojniju riječ: *fucked*.
[116] Prema Johnu Tytellu, Reichovu *The Cancer Biopathy* Ginsbergu i Kerouacu predstavio je William Burroughs (39). Kerouach Reichovu teoriju orgazma priziva već u raspravi o mentalnom stanju u eseju *Essentials of Spontaneous Prose*, gdje povlači analogiju između "pisanja bez svjesnosti" i Reichova "zamagljivanja svijesti" (70-71).

oslanjaju na modernističke pojmove tijela kao pokazatelja autentičnosti[117], oni također koriste tijelo i kao područje eksperimentiranja, najavljujući tako i pojavu postmodernizma. Prikaz iskustva orgazma u beatničkoj književnosti oslanja se naime na modernističku zaokupljenost tijela kao prirodnog kanala iskustva i komunikacije, ali oni istovremeno nastoje nadići tijelo u potrazi za novim iskustvima. Ovdje se tijelo uz pomoć orgazma otvara ka retorici difuzije, ono je podvrgnuto mnoštvu sila, osjećaja i strasti koje reorganiziraju subjektivnost (84). Zbog toga istraživanje načina prikaza orgazma u nekim od beatničkih djela može pomoći razumjeti njihovu upotrebu tijela kao mjesta integriteta i eksperimentiranja, naznačiti mjesto beatničke književnosti u razdoblju ranoga postmodernizma, a usput odgovoriti i na ranije postavljena pitanja.

Prije svega, već u *Podzemnicima* Kerouac ciljano citira Reichov *The Function of the Orgasm*, sažimajući zatim tekst u još jednu potvrdu kako iza beatničkih razmišljanja o orgazmu stoji upravo Reich: "(...) orgazam – njegovi refleksi – ne možeš biti zdrav bez normalne seksualne ljubavi i orgazma" (72).

Beatnički prikazi orgazma vraćaju tijelo u neizvještačen svijet i istovremeno ga koriste u svrhu transcendencije. Ovakav spoj modernističkog i postmodernističkog odnosa prema tjelesnom očituje se, primjerice, već u naslovnici knjige poezije Gregoryja Corsa *Long Live Man* (1959). Na prvi pogled, fotografija na koricama knjige[118] izgleda kao prikaz zvjezdanog neba – zbirka zvijezda, plinova i planeta koja neodoljivo nalikuje Sunčevom sustavu. Prema samom Corsu, pak, omot knjige je "iako se čini da prikazuje maglicu ili galaksiju, uvećan prikaz pjesnikova vlastitog sjemena" (citirano u Stephenson, "Exiled Angel", 44). Bez obira na činjenice, stapanje sjemena i nebeskog svoda vrlo dobro prikazuje Corsovo nastojanje da trenutak orgazma podigne na razinu kozmičkog značenja. Prva pjesma zbirke, *Čovjek*, slavi esenciju tijela i njegovu beskrajnu sposobnost rasta i prilagodbe: "Zrak mu gorivo, volja mu motor, noge mu kotači, / Oči drže pravac, uši na oprezu; / Nije mogao letjeti, ali sada može"[119] ("Man", 9). Tijelo je ono što *čovjeka* čini temeljem svemira. Kroz noge, oči i uši čovječanstvo plovi svijetom, a ipak, ono je također u mogućnosti i nadići tijelo, željeti svijet u kojem će moći postići ono što priroda ne dopušta – letjeti. Tijelo je vrsta ostavštine, stoljećima u izgradnji, koja čovječanstvo povezuje s većim svemirom, kakav predstavlja

[117] Vraćamo se ovdje na Reicha, kojemu je jasno da autentičnost obitava upravo u tijelu – no trik je znati kako postići vrstu orgazma koja će se probiti kroz neurozu i vratiti zdravo, funkcionalno, prirodno stanje pojedinca (Mortenson, 96-97).
[118] Preslika naslovnice nalazi se u Prilogu 3.
[119] "Air his fuel, will his engine, legs his wheels, / Eyes the steer, ears the alert; / He could not fly, but now he does."

spomenuta naslovna fotografija zbirke. Također, Corso piše: "Penis je čarobni štapić, / Maternica veća od Proljeća"[120] ("Man", 9). Penis je čaroban, a maternica divna u dva međusobno povezana smisla. Naslijeđeni od predaka, ovi reproduktivni organi ovdje su kako bi označili nepoznatu prošlost koja mora biti prihvaćena, ali oni su ujedno i ono što čovječanstvu omogućuje da samo sebe pokreće prema naprijed, u duhovnom smislu dostižući sve više razine. Corso vidi "smrt jednostavno (kao) higijenu duše" koja se stalno "gradi, razgrađuje, obnavlja"[121] ("Man", 9). Trenutak orgazma stoji na tom vrhuncu između tijela i duše, prošlosti i budućnosti. Kao suštinski čin u stvaranju čovječanstva, taj trenutak obuhvaća svako pojedinačno tijelo u cjelokupnoj povijesti. Istovremeno, orgazam se prešutno odnosi i na čarobni štapić koji čini da se vrsta kreće prema naprijed u neprestanom procesu gradnje, razgradnje i obnove koji ne poznaje teleološki kraj. Orgazam za beatnike poput Corsa postaje najbitniji čin koji muškarac kao pripadnik ljudske vrste može izvršiti, čin koji je transcendentalan u svojoj suštini (Mortenson, 90-92).

Tijelo kao spolni objekt kakvo nam u svojim djelima predstavlja Allen Ginsberg, međutim, otvara prostor za još širu raspravu. Njegova pjesma *Kral Majales* dolazi uokvirena dvjema slikama koje prikazuju golog Ginsberga opušteno smještenog unutar manjih okvira, nacrtanih u obliku penisa u erekciji. Autor slika Ginsbergov je prijatelj Robert LaVigne.[122] Pjesma je, prema Ginsbergovu biografu Schumacheru, nastala povodom Ginsbergova protjerivanja iz bivše Čehoslovačke, zbog onoga što su komunistički dužnosnici smatrali negativnim utjecajem na omladinu[123] (443). Ginsberg je, grafički smjestivši pjesmu između dva penisa, tako osim stihovima i metaforički pokazao što misli o sustavima vladavine dvije najznačajnije poslijeratne sile, SAD-a i SSSR-a: "i kada se Komunistički i Kapitalistički šupci spetljaju Pravednik je uhićen / ili opljačkan ili ima odsječenu glavu"[124] ("Kral Majales", 361). U Pragu su ga tamnošnji studenti okrunili titulom Kral Majales, ili Kralj Svibnja, a Ginsberg u tome pronalazi alternativu sustavu. Njegovo rješenje, tada objavljuje, seksualno je

[120] "The penis is a magic wand, / The womb greater than Spring."
[121] "Death simply a hygiene; (...) Building, unbuilding, rebuilding."
[122] Zbog neodvojivosti pjesme i pripadajućeg grafičkog prikaza, preslika izvornika nalazi se u Prilogu 4. Za usporedbu, u Prilogu 5 prilažemo još jednu LaVigneovu sliku nazvanu *1950s San Francisco Beat Painting*.
[123] Naravno, riječ je ovdje o Ginsbergovoj homoseksualnosti (Schumacher, 443). Spolnost i sekusalnost, čvrsto ukorijenjene u beatničkim životima kao i književnosti, prisutne su na više razina. Ogledaju se primjerice kroz dugogodišnju istospolnu ljubav Ginsberga i Petera Orlowskog, biseksualne izlete Williama Burroughsa, odsutnost ženskih pisaca u ranom razdoblju Generacije beatnika (Lee, 100). Usput rečeno, kada su se beatničke književnice, pak, napokon pojavile sa svojim mnoštvom nijansiranih vrsta feminizma, otvorile su odmah područje vrijedno samostalnog opsežnog istraživanja, kojim se nažalost nemamo prostora baviti ovom prilikom.
[124] "And when Communist and Capitalist assholes tangle the Just man is arrested / or robbed or had his head cut off."

oslobođenje: "I ja sam Kralj Svibnja, koji je snaga spolne mladosti"[125] ("Kral Majales", 361). Iako se njegova krunidba zbiva za vrijeme proljeća, moć spolne mladosti ovdje ne zalazi toliko u trop reprodukcije[126], već prvenstveno ima ulogu objave spolne želje. Sukladno modernističkoj tendenciji, a to je vidjeti orgazam i tijelo u skladu s prirodom, Ginsbergovo oslanjanje na golotinju svojih prikaza pruža gledateljima tijelo kao spolni objekt, kao sredstvo oslobađanja. Moć spolne mladosti, međutim, ogleda se u njegovoj spremnosti ogoljeti se i imati spolni odnos, bio on heteroseksualan ili homoseksualan i tako spaja modernističko s postmodernističkim. Golotinja je tako kod beatnika odigrala i značajnu ulogu u razbijanju društvenih razlika kao potencijalnih uzročnika međuljudskih sukoba i svađe. Nago tijelo također je bilo izraz buntovništva, ali istovremeno i neposredni znak seksualnosti kojom je obuhvaćeno svako ljudsko biće koje mu je svjedočilo (Mortenson, 92-94). U konačnici, Ginsberg razgolićeno tijelo vidi izrazom vjerodostojnosti i bio je spreman odjeću skinuti kako u svrhu fotografiranja, tako i na javnim događajima, što je već naznaka druge bitne stavke beatničkog izričaja, one s kojom su zakoračili u područje izvedbenih umjetnosti.

3.3.2.3. Poetika izvedbe: nastup, improvizacija i estetika prisutnosti

Beatnici, ionako zbog utjecaja *Poezije projekcije* Charlesa Olsona zaokupljeni razmišljanjem kako njihova poezija *zvuči*, veliku važnost pritom pridavajući tehnikama disanja, vlastitu poeziju neizbježno su već sredinom pedesetih godina 20. stoljeća započeli usmjeravati prema području izvedbe. Beatnička čitanja poezije, prerastajući u performans, uzdrmala su njezin položaj kao isključivo pisanog teksta i vratila joj nekadašnji značaj društvenog događaja. Čitanjem poezije, naime, spajaju se naglasci na intersubjektivnost sa njezinim fizičkim dimenzijama komunikacije, baš kao što je napisao povjesničar književnosti Paul Zumthor: "(u usmenom pjesništvu) objekt koji će biti proizveden više nije dovoljan, već je važno osvijestiti drugi subjekt" (119). Pritom, tekst je objekt koji će biti proizveden, a sudionik u publici postat će subjekt. Na taj način izvedba u beatničkom pjesništvu postaje sastavni dio pjesničkog oblika, no on više ne može biti sačuvan u tiskanom tekstu i stoga samo oni koji sudjeluju u scenskom prostoru imaju mogućnost u potpunosti shvatiti njihovo pjesništvo. To je ujedno i jedno od glavnih obilježja po kojima se pjesništvo Generacije beatnika razlikuje od akademskoga pjesništva kakvo su cijenili prmjerice sljedbenici nove

[125] "And I am the King of May, which is the power of sexual youth."
[126] Kao što bi bilo karakteristično za razdoblje modernizma, primjer je William Carlos Williams i naslovnica njegove *Kora in Hell: Improvisations* (1920). Stilizirani prikaz modernističkog slikara Stuarta Davisa pokazuje borbu spermija u pokušaju oplođivanja jajne stanice. Preslika ove naslovnice dostupna je u Prilogu 6.

kritike, a koje preferira književnot u pisanom obliku. Beatnici, naprotiv, teže dijeliti obilježja svoje književnosti s improvizacijama jazz glazbenika, na tragu estetike prisutnosti.

Osim što su povećala prisutnost pjesništva na kulturnoj sceni, čitanja su omogućila i najveću moguću spontanost. Prilikom izvedbe pjesma može biti izmijenjena, čak i sročena u trenutku, ali jednom izgovorena riječ ne može se više brisati niti ispravljati. U tom smislu izvedba je bila puno više od sporedne prakse i sastavni je dio beatničke metodologije (Belgrad, 218-219). O čitanjima poezije i koja im je bila namjena možemo ponešto iščitati iz intervjua Paula Genesona s Ginsbergom, izvorno objavljenom u časopisu *Chicago Review* 1974. godine:

Jedna od stvari koje sam nastojao podučavati bila je vokalizacija kao praksa koja će dovesti do inspiracije, definirajući inspiraciju kao funkciju disanja, ohrabrujući spontanu misao u pjesništvu, kao što je bio predložio Kerouac. Jednako kao što smo u mogućnosti disati imamo mogućnost i neposredno iz uma koristiti građu koja dolazi iz potpuno nesvjesnog uma. Za improvizaciju sam bio zainteresiran više nego za vokalizaciju. Ali naravno, improvizacija zahtijeva vokalizaciju. (...) Govorim ovdje o uvođenju hrabrosti i otvorenosti u pisane oblike uz pomoć kojih si shvaćao da si već bio dio vječnosti, (...) i što god rekao u trenutku bilo je što si rekao u tom trenutku. Pa u smislu da to ne možeš promijeniti, moraš ići na drugi trenutak. (...) Sjećam se kako je Robert Duncan ustao i prešao sobu i zatim rekao, "Nakon što sam hodao, kako mogu promijeniti moje korake?" (Ginsberg, "Composed on the Tongue", 94-96)

Polaznu točku ovakvih razmišljanja pronalazimo, još jednom, u Ginsbergovoj interpretaciji Olsonove *Poezije projekcije*, koja je usko vezana i za beatnicima toliko važnu tehniku disanja:

Dakle, ovo je *Poezija projekcije* kako je ja razumijem: stihovi su na stranici raspršeni otprilike onako kako ćete ih razbijati svojim udisajima ako biste ih zapravo izgovorili naglas. Oni su pisani kako bi bili izgovoreni. Kao da su već zaista izgovoreni. Možete utisnuti pjesmu na stranicu kako biste dali naznaku ritma koji biste koristili, koje rečenice biste izgovorili u jednom dahu, a koje bi bile odvojene kroz više udisaja (...). Disanje pjesnika idealno je

ponovljeno kroz disanje čitatelja. Ono što mislim jest, "oblik je uvijek proširenje sadržaja"[127]. (Ginsberg, "Allen Verbatim", 161-162)

Beatnička čitanja, nije naodmet naglasiti, neupitno se odlikuju odsutnošću tradicionalnog, imaginarnog *četvrtog zida* koji izvođače razdvaja od publike. Dramatična intersubjektivna dinamika kakva je postignuta u pojedinim izvedbama postala je toliko neodvojiva od beatničkog stvaralaštva da su priče o tim događajima postale gotovo produžetak njihovog diskursa. Primjer je priča koju je ispričalo niz autora, o Ginsbergovom čitanju *Urlika* u *Six Gallery*. Sve verzije svjedočenja toga događaja govore o Kerouacu koji je skupljao dobrovoljne priloge iz publike kako bi kupio vino koje će kasnije dijeliti publici i sve verzije opisuju alkoholiziranu publiku koja sluša Kerouaca kako viče "go" između stihova koje je Ginsberg, također već pod utjecajem alkohola, čitao (Nicosia, 492; Raskin, 15-18; McNally, 204). Kao kontrapunkt tom događaju i primjer da nije bilo nikakvih scenarija niti za kasnija čitanja, postoje svjedočenja o čitanju *Urlika* u Los Angelesu godinu dana kasnije, kada je Ginsberg čitanje trijumfalno završio skidajući svoju odjeću i izazivajući podrugljivog komentatora iz publike da učini isto (Schumacher, 241-242; Raskin, 173). Na taj način beatnička čitanja prerastala su u performans.

Ovakvi nastupi, osim što su uvećavali neodređenost pjesama, nudili su ujedno i više mogućih značenja nego što ih je bilo moguće prenijeti putem tiska. Sposobnost dostizanja smisla putem usmene predaje izuzetno je proširena efektima kao što su boja zvuka, visina tona, ritam i njegove promjene, ali gestikulacija pjesnika. Svi ovi elementi u pisanoj formi drastično su oslabljeni, ili uopće ne postoje, ali u komunikaciji licem u lice značajno doprinose značenju poruke (Belgrad, 220). Usmena poezija, konačno, izaziva i slušateljeve sposobnosti povezivanja značenja koja dolaze iz svih navedenih izvora i njihove interpretacije, te posljedično takva poezija do krajnjih granica iskušava i izvorni tekst. To je sažeto objasnio Paul Zumthor:

Nit koja povezuje toliki broj signala ili iskustveno određenih značenja s tekstom rastegnuta je sada do točke pucanja. Snaga aluzija koje se otvaraju u pjesmi proizlazi iz usredotočenosti na kontakt između pjesnika i drugih osoba tjelesno prisutnih u izvedbi: onoga čiji glas ih prenosi i onoga tko ih prima. (127)

[127] Ginsberg ovdje parafrazira Olsona koji je u svom eseju *Poezija projekcije* napisao: "Oblik nikada nije više od proširenja sadržaja" (citirano u Ginsberg, "Allen Verbatim", 162).

3.3.2.4. Estetika duhovnosti: religijske vizije, budizam i prošireno značenje prirode

Mi smo u prethodnici nove religije.[128] (Kerouac, citirano u Stephenson, 13)

Beatnici su imali prilično ambivalentan odnos s organiziranim religijama. Katolik Kerouac, židov Ginsberg i protestant Burroughs, primjerice, svoju duhovnost crpili su prije svega iz djetinjstva, čak i nakon što su postali svjesni manjkavosti odgovora do kojih ovakvim putem sjećanja dolaze. Zbog toga njihovu religioznu baštinu, nastojeći je niti podcijeniti, niti joj dati preveliko značenje, nipošto ne možemo ignorirati jer smo svjesni kako je upravo religijski jezik njihove mladosti pretočen s vremenom u zamjetni dio njihove estetike. Beatnici su u svojoj književnosti reinterpretirali tradicionalne religijske teme i tražili religijska značenja čak i u najmanje očitim mjestima kao što su droge, seksualno uzbuđenje i marginalizirane društvene skupine. Religijske spoznaje, vidjeli smo u ranijim poglavljima, pronalazili su u djelima autora kao što su Wilhelm Reich i Oswald Spengler, tražeći im uvijek nova moguća značenja. Tražili su religijske strategije koje bi im mogle poslužiti kao oruđe društvene kritike. Na kraju, i sam izraz *beat*, kao što smo vidjeli, dobio je religijske konotacije utjelovljujući jasan književni senzibilitet i označivši generaciju koja je potučena, ali sposobna prevladati ugnjetavanje i kroz religijsku transcendenciju (Lawlor, 299-300).

No beatnički književni pokret ne može se u punom smislu shvatiti niti bez makar površnog uvida u budizam. Proučavanju budizma okrenuli su se naime beatnici, sasvim skladno njihovoj ulozi istraživača uma i dalje od toga, same prirode svjesnosti. Pjesnikinja i teoretičarka Anne Waldman piše kako u književnosti onih koji se nazivaju beatnicima nazire "još nepriznato tijelo jedinstveno izražene spasonosne *dharma poetike* – koja proizlazi iz budističke psihologije i filozofije" (Waldman i Wright, 164). Na tragu ovih razmišljanja Marc Olmsted zaključuje kako "beatnički književni pokret uključuje posvećeni svjetonazor povezan s težnjom aktualiziranja milosrđa i suosjećajnog ponašanja, intuitivni tantrički budizam" (179). Iako je s beatnicima najčešće, sasvim legitimno, povezivan zen budizam, tantrički[129] i zen budizam zapravo dijele mnoge filozofske sličnosti. Obje filozofije, primjerice, smatraju prosvjetljenje potpuno i nepokolebljivo već prisutnim. Iako zaklonjeno, ono se ostvaruje. Što je još bitnije, tantrički pojam prosvjetljenja značajan je i zbog toga što baca svjetlo na jedan od beatničkih načela kreativnosti: spontanost. I zaista, zanimljiva usporedba može se povući između budističke duhovne prakse i beatničkih tehnika spontanog pisanja. "Um je uobličen,

[128] "We are in the vanguard of the new religion."
[129] Tantrički budizam, u izvorniku Vajrayana što bi se moglo prevesti kao *dijamantno vozilo*, danas se često naziva jednostavno tibetanski budizam (Olmsted,180).

umjetnost je uobličena"[130] (Kerouac, "Pomes All Sizes", ii), napisao je Kerouac, što znači će umjetnost biti promišljena ako je um promišljen, ili rečeno u kontekstu filozofije tantričkog budizma, osoba samo treba prepoznati da je um već sada uobličen. Drugim riječima, osviještenost sama po sebi već je prirodno promišljena, pa je tako umjetnost spontano ispravna. Na taj način pronašli su beatnici u budizmu i okvir za određenu disciplinu svoje spontanosti, meditaciju kao vrstu obuke koja će im omogućiti da spontanost izbije na površinu prirodno usavršena (Olmsted, 179-180).

U desetljeću u kojem se Amerika hvalisala prevladavanjem napetosti između katolika, protestanata i židova, beatnici su širili puno radikalniji ekumenizam. Takav ekumenizam utjelovio je prije svega Kerouac, koji je kao katolik rođen, a katolik je bio i u trenutku smrti, ali značajno razdoblje u životu predstavljao se kao budist (Tonkinson, 14). Njegov ekumenizam posebno se ističe u 15. korusu pjesme *Mexico City Blues*, i može se shvatiti kao pravi izraz vjerskog opredjeljenja:

Ja vjerujem u dobrotu

Isusovu

I Buddhinu –

vjerujem

U Svetog Franju,

Avaloki

Tesvaru,

Svece

Iz prvog stoljeća

U Indiji A D

[130] "Mind is shapely, art is shapely". Ginsberg je također koristio frazu u nazivu istoimenog letka za San Francisco Poetry Center 1959. godine (dostupan u zbirci Ginsbergovih eseja i teorijskih radova *Deliberate Prose*), ali u više navrata naglašavao je kako ju je zapravo osmislio Kerouac (Olmsted,192).

I Mudrace

Santivedinske

i Drukčije

Santayaninske

Odsvukud;[131] (Kerouac, "Mexico City Blues", 21)

Allen Ginsberg, samozvani *budistički židov*, bio je još naglašenije eklektičan. U svojim litanijama iz pjesme *Wichita Vortex Sutra*, prizivao je duhovna postojanja iz budizma, hinduizma, kršćanstva, židovstva i islama:

milijun lica Tathagatinih s patnjom otišlo

Čuvar Harekrishna u doba boli vraća se

Sveto Srce Krista mog prihvatljivo

Allah Suosjećajni

Jahve Pravednik

svi Knezovi Znanja zemaljskog čovjeka, svi

drevni Serafi nebeske Želje, Deva, jogija

& sveti ljudi što im pjevam pjesme crkvene–

Dođite mojem usamljenom postojanju;[132] ("Wichita Vortex Sutra", 415)

[131] Preveo Borivoj Radaković.

[132] "million-faced Tathagata gone past suffering / Preserver Harekrishna returning in the age of pain / Sacred Heart my Christ acceptable / Allah the Compassionate One / Jeweh Righteous One / all Knowledge-Princes of Earth-man, all / ancient Seraphim of heavenly Desire, Devas, yogis / & holymen I chant to– / Come to my lone presence".

Iako je jasno da beatnička duhovnost nije privržena isključivo jednoj religijskoj tradiciji, budizmom je bila inspirirana dublje nego bilo kojom drugom. William Burroughs u brojnim je svojim pismima ustvrdio kako je zen budizam i neke vste joge prakticirao davno prije prvih susreta sa svojim kolegama beatnicima. Ginsberg je napominjao kako je još tijekom četrdesetih godina 20. stoljeća profesor sa Sveučilišta Columbia Raymond Weaver predložio Kerouacu i Ginsbergu proučavanje spisa egipatskih gnostika i zen budista. Gary Snyder, koji se od svih beatnika najviše zainteresirao za formalnu budističku praksu, studirao je pak azijske jezike na Berkeleyu, te se u svibnju 1956. uputio u Japan kako bi studirao i prakticirao zen budizam (Tonkinson, 15-16).

Budizam je praksa, skup tehnika, koje učeniku omogućuju ostvarivati stalni napredak prema autentičnom susretu sa svakodnevicom. Pogledajmo primjerice meditativnu praksu zen budizma nazvanu *zazen sjedenja*[133] koju u svojoj knjizi *Zen Mind, Begginer`s Mind* opisuje Shunry Suzuki: "Najvažnija stvar jest posjedovati svoje vlastito fizičko tijelo. Ako ste u krizi, izgubit ćete sebe. Vaš um lutat će negdje drugdje; nećete biti u svom tijelu. Ovo nije način. Moramo postojati upravo ovdje, upravo sada" (27). Um i tijelo neraskidivo su povezani. Za razliku od ostalih beatnika kojima je u njihovoj vezi s budizmom često nedostajala ova fizička komponenta[134], Ginsberg naprotiv, kako njegov rad napreduje sve više pozornosti posvećuje ulozi tijela. Ovo je vidljivo u njegovim kasnijim radovima u kojima se često bavi temama kao što su propadanje tijela, uloga smrti u životu pjesnika, a hvata se i iskrenih rasprava o seksu. Njegovo prakticiranje budizma osiguralo je tako uzimanje u obzir čak i negativnih poveznica s tijelom i tjelesnošću u nastojanju podsjećanja na prolaznost života, te usmjeravanje pozornosti koja treba biti usredotočena na sadašnji trenutak (Mortenson, 80-81).

Jasan um stvara jasnu umjetnost i uskladiti sebe putem meditacije može povećati svijest u trenutku inspiracije. Allen Ginsberg to je nazivao "iznenađujući um" ("Deliberate Prose", 273), ili sposobnost uma iznenaditi umjetnika neočekivanim suprostavljanjima slika kao što je primjerice "hidrogenski džuboks" u *Urliku*. Chögyam Trungpa[135] na ovaj Ginsbergov pojam osvrnuo se nazivajući ga "magijom slučajnosti" i "potpunim zadovoljstvom slučajnosti" (citirano u Ginsberg, "Deliberate Prose", 272), a poigravajući se s metaforom magije Ginsberg ga je kasnije i dodatno proširio, definirajući ga kao: "Potpuni užitak u nesreći, potpuno zadovoljstvo iznenađujućeg uma, uvažavanje činjenice da se um

[133] en. *Sitting zazen*.
[134] Philip Whalen, primjerice, kaže kako Kerouac nije imao kapacitet mirno sjediti više od dvije minute u komadu, a nikada nije naučio niti pravilan meditacijski položaj (Mortenson, 81).
[135] Punim imenom Chögyam Trungpa Rinpoche. Riječ je o Ginsbergovom tibetanskom učitelju.

mijenja, da jedno opažanje vodi u drugo, i da je sve to samo po sebi velika igra uma. Ne morate ići dalje od toga kako biste stvorili umjetničko djelo" (citirano u Olmsted, 180). Ovakva filozofija uma kakvu su beatnici pronašli u tantričkom budizmu omogućuje piscu uvažavanje svježine prvog nacrta djela i razmatranje *pogrešaka* kao događaje koji, gledajući u ovakvom kontekstu, prestaju biti neželjena slučajnost.

Tehnika disanja, kod beatnika potencirana Olsonom i, kasnije, utjecajem jazza, otkrićem budističkih učenja dodatno je nadograđena. Chögyam Trungpa zagovarao je standardnu meditacijsku praksu disanja nazvanu *smireno trajanje*[136] kao način da se u konačnici uspori *bljeskanje* misli do mjere u kojoj se praznina između njih spontano ističe i otkrivaju se "misli bez mislioca" (citirano u Olmsted, 182). Upoznatost s metodom *smirenog trajanja* koju je tada započinjao vježbati s Trungpom, Ginsberg nam nagovješta u svojoj poeziji već 1955. u odlomku pjesme *Four Haiku*: "Leži na mojoj strani / u praznini: / dah u mom nosu"[137] ("Four Haiku", 145). Kerouac je na putu prema otkriću ovih metoda bio i nešto ranije, što je vidljivo iz njegova pisma Ginsbergu iz 1954. godine: "Onda pomisliš: 'postoji udisaj, postoji izdisaj', i uskoro će suštinski um zasjati" (citirano u Corso, Ginsberg i Holmes, 94). Meditacijom u svrhu pisanja koristili su se osim Kerouaca i Ginsberga primjerice i McClure, Snyder i Whalen. Trungpa će Kerouacove spontane zapise u *Mexico City Bluesu* (1959) nazvati "velikom izložbom uma" (citirano u Olmsted, 183), a upravo taj koncept izlaganja uma ključan je za shvaćanje beatničkog spajanja života i umjetnosti. Baš Trungpi Ginsberg je pripisao i zasluge za njegovu slavnu urečicu: "Prva misao, najbolja misao"[138] (Ginsberg, "Mind Writing Slogans", 197), ali nije naodmet i ovdje naglasiti da je ideja potekla zapravo od Kerouaca, koji ju je osmislio parafrazirajući Williama Blakea. Zasigurno, ova misao pokazuje kako je književnost vrlo rano priznala vjerodostojnost ovog načela koje je u suštini tantričkog budizma. Toj tvrdnji u prilog govore, jedna za drugom, sljedeće izjave:

> Prva misao najbolja je u umjetnosti, druga u ostalim pitanjima. (Blake, citirano u Ginsberg, "Mind Writing Slogans", 197)

> Ako se ne držiš onoga na što si prvo pomislio, i onih riječi koje ta misao donosi, koji je smisao mučiti se uopće s tim, koji je smisao podmetati svoje male laži drugima? (Kerouac, citirano u Bartlett, 125)

[136] en. *Calm abiding*.
[137] "Lying on my side / in the void: / the breath in my nose".
[138] en. *First thought, best thought*.

Ako se držite prvih bljeskova, onda ste u redu. No problem je, kako doći do te prve misli – to je uvijek problem. Prva misao uvijek je veličanstveno uzdignuta, kozmička, *shunyata* (praznina) misao. A onda, barem prema budističkoj formulaciji, nakon toga započinjete definirati imena i oblike i sve to. Dakle pitanje je kako uhvatiti sebe prilikom prve vlastite otvorene misli. (Ginsberg, "Composed on the Tongue", 117)

Dakle, "prva misao, najbolja misao" kao maksima spontane proze kakvu su popularizirali Kerouac i Ginsberg, vrlo jasno ukazuje na njihovu dobru upoznatost s pogledima tantričkog i zen budizma, prema kojima prosvjetljenje već živi. No tu je i još jedan princip tantričkog budizma koji su beatnici u svojoj književnosti intuitivno prigrlili, a koji je također prisutan i u zen budizmu. To je pojam božanskog luđaka.[139] Opijen i čulni svetac kao što je Grk Zorba ponavlja se u oba budistička povijesna kanona u kojima se često ponavljaju pojmovi "luda mudrost" i "zen luđak"[140]. No ono što njih razlikuje od beatnika jest nedostatak privrženosti koja omogućuje seks, alkohol i strast, što će zapravo postati oruđa realizacije beatničkog književnoga ludila, a asketizam strogih budističkih redovnika i divljina beatnika pronašli su tako način koegzistirati u beatničkoj književnosti. Naposlijetku, kao što je stvar sa svakom mističnom tradicijom, tantričkom budizmu nisu strane niti vizije i otkrivenja, a za budističku praksu one su neodvojive od same svijesti.[141]

Ginsbergovo uranjanje u područje tantričkog budizma vodilo ga je prema stvaranju teze koja će spojiti književnu povijest s budističkom filozofijom kako bi nastao okvir za potpuno novi rod estetskih i filozofskih izbora. Ovu estetiku on je vidio kao pisanu baštinu koja uključuje beatničke pisce, ali njihovoj književnosti dodaje kontekst koji datira unazad prema objektivističkoj zabrinutosti William Carlosa Williamsa i vizionarskom romantizmu Williama Blakea (Olmsted,183-187). Teorija koja je iz ovakvih pogleda nastala, dajući

[139] en. *Divine Madman*.
[140] en. *crazy wisdom* i *zen lunatic*. *Crazy Wisdom* ujedno je i naslov zbirke predavanja Chögyama Trungpa Rinpoche, koji je popularizirao takav prijevod ove tibetanske fraze koja u izvorniku glasi: *yeshe cholwa* (Olmsted, 192).
[141] O Ginsbergovoj viziji Blakea, pa tako i o religijskim konotacijama, pisali smo opsežno u poglavlju 3.2.1.10. William Blake i Ginsbergov vizionarski trenutak. Ipak u kontekstu beatničke povezanosti s budističkim učenjem, nije naodmet niti ovdje objasniti na koji način beatnici vizionarski trenutak vide kao ključ za razumijevanje budućnosti. Vizija naime ne povezuje osobu sudbinski s određenom budućnosti, niti otključava novi put koji ranije nije postojao. No vidiocu može omogućiti iskoristiti mogućnosti koje su uvijek bile *tu*, ali nikada nisu mogle biti svjesno ostvarene (Mortenson, 83). Ovo je u potpunosti u skladu s još jednim budističkim učenjem: "Kada umočite kist u tintu već vam je poznat rezultat vašega crteža, inače ne možete crtati. Tako da, prije nego što ćete nešto učiniti, *postojanje* je već ovdje, rezultat je već prisutan. Sve vaše aktivnosti, prošle ili sadašnje već su uračunate" (Suzuki, 106).

konačan pečat Ginsbergovoj poeziji, počiva na budističkim pojmovima Zemlje, Puta i Ostvarenja[142] iz kojih je on o procesu pisanja učio i koje je naposlijetku sasvim poistovjetio sa stvaralačkim fazama u pisanju, i to na sljedeći način:

Zemlja / Nadahnuće

Put / Proces pisanja

Ostvarenje / Rukopis (uključujući njegov utjecaj na percepciju čitatelja).

No budističko stanje svijesti, jednom dostignuto, beatnicima nipošto nije bilo jednostavno održavati. To je bolno vidljivo u Ginsbergovoj mračnoj pjesmi *Bad Poem* koja vjerno prenosi poteškoće pridržavanja budističkog inzistiranja na prolaznoj sadašnjosti:

Suština kao Sadašnjost ponovno je izumljena

Osmislio sam novu sadašnjost

Ulazim u stvarnu sadašnjost

Napokon

Koja je Sada. ("Bad Poem", 1115)

Naravno, bilo bi naivno beatničku duhovnost shvatiti isključivo u smislu azijskih sustava i gledišta. U zbirci eseja *Scratching the Beat Surface*, Michael McClure dotaknuo se primjerice šireg značenja beatničkih shvaćanja prirode, ali ne prirode samo u smislu mora i drveća, već kao nedovoljno istražene kategorije ljudskog iskustva:

Veliki dio onoga što Beat generacija predstavlja jest priroda – pejzaž prirode kada je Gary Snyder u pitanju, priroda uma na tragu Allena Ginsberga. Svijest je prirodna organska pojava. Interese su beatnici podijelili kroz prirodu, um i biologiju – područja koja su proširili i drže ih takve zajedno sa svojim političkim ili apolitičkim stavom. (11)

Iako su beatnici prvenstveno poznati kao urbani pisci, priroda ne samo kao materijalna pojava već i kao područje religioznog iskustva, odigrala je ključnu ulogu u njihovim djelima. Već djela kao što su Ginsbergova zbirka pjesama *Howl and Other Poems* (1956), Kerouacov

[142] Za opsežnu analizu ovih pojmova vidjeti Olmsted, 188-191.

roman *Na cesti* (1957) i Burroughsov *Naked Lunch* (*Goli ručak*; *Goli objed*, 1959) koji prethode njihovoj drugoj, budističkoj fazi, logičan su nastavak onoga što smo proučavali pod nazivom *nova vizija* i predstavljaju nove pokušaje rušenja prihvaćenih definicija prirode, autentičnosti i istine jezikom koji izražava duhovnost Emersona i Thoreaua u novom, urbanom ključu. U romanu *Visions of Cody* (1972) Kerouac objavljuje: "Znam grad, i znam svemir" (18), dok je Burroughs, primjerice, u svom pisanju polazio od pretpostavke da je jezik sustav kontrole koji svijest neprirodno *zaključava* unutar određenih obrazaca mišljenja i načina izražavanja misli.[143] Čak i najizraženiji budist Generacije beatnika, Gary Snyder, miješao je u svojoj poeziji mitove američkih starosjedioca Indijanaca i ekološku osviještenost s azijskim gledištima, kontinuirano istražujući metaforičke kapacitete prirode. Proizveo je Snyder tako književni opus koji utjelovljuje prije svega religijsku pozornost prema prirodi (Lawlor, 300-301).

Unatoč činjenici da upravo priroda igra središnju ulogu u mnogim ključnim tekstovima Generacije beatnika, a riječ je o Kerouacovim romanima, esejima Snydera i McClurea, te poeziji Snydera, Ginsberga, Kerouaca i Whalena, kritika je sve do kraja osamdesetih godina 20. stoljeća ovoj temi posvećivala malo pozornosti. Povjesničar prirode Roderick Nash u svojoj studiji 1989. godine iznio je zaključak kako su romani Jacka Kerouaca i eseji Garyja Snydera "u izuzetno velikoj mjeri utjecali na oblikovanje američke svijesti o nužnosti zaštite prirode i posljedično, oblikovanje prirodnog područja kao dijela pravne znanosti, što je rezultiralo novim i proširenim etičkim gledištima na sam pojam prirode" (114). Gary Snyder izvrstan je primjer pjesnika čija su djela mješavina doživljaja prirode, rada na zemlji i meditativnog stanja uma. Već se naslov njegove prve zbirke pjesama, *Riprap and Cold Mountain Poems* (1959), odnosi na način kojim se teške kamene kaldrme polažu kako bi se napravile planinske staze za putovanja konjem, ili planinarenje, čime "slavi rad ruku, polaganje kamenja, i moj prvi pogled na sliku cijelog svemira kao međusobno povezanog, međusobno prožetog, prepunog odraza i sveobuhvatnog" (Snyder, "Riprap and Cold Mountain Poems", 65-66). U vlastitom iskustvu postavljanja teških kamenih ploča Snyder je pronašao snažnu metaforu za njegovo kasnije zanimanje, pjesnički rad s riječima. Naslovna pjesma zbirke započinje ovako:

Polažem ove riječi

Ispred tvog uma kao stijene.

[143] O Burroughsovoj metodi pisanja korištenjem tehnike rasjecanja bavimo se detaljno uskoro, u poglavlju 4.1.1. William S. Burroughs: riječi kao virus i tehnika rasjecanja.

čvrsto postavljene, rukama

U izboru mjesta, stavljam

Ispred tijela uma

u prostoru i vremenu:[144] ("Riprap", 32)

Koncept prirodnog svijeta, živog i međusobno povezanog, bio je osnova i ranih radova Michaela McClurea. Pjesma *Point Lobos: Animism*, očiti je pokušaj *svježeg* pogleda na svijet:

Od Animizma:

Bio sam na licu mjesta tako pun oduševljenja

Da je čak i najradosniji animist

Razmišljao

Kada je sve na vidiku bilo beznačajnije

Od smrti

I nije bilo buke u ušima

Bitne.

(Kleknuo sam u zasjenjen

Hladnim slanim bazenom

I osjetio sam mržnju kako ulazi

Na mnogim nogama,

Duša kao puzavica

Vodožilni sustav.

[144] "Lay down these words / Before your mind like rocks. / placed solid, by hands /In choice of place, set / Before the body of the mind / in space and time:"

Spašavanje više nije važno

A ipak sam oblikovao u mislima

Najljepšu

Od svih sentencija.

Kako bih mogao brinuti

Za tvoju bolest ili moju?)

Taj razgovor tijela![145] ("Point Lobos: Animism", 29)

Pjesma je neobična mješavina primitivnog i znanstvenog, što je osobina zajednička većini McClureovih pjesama koje se dotiču prirode. Drevni pojam animizma u smislu prihvaćanja da je sve oko nas na neki način živo i da posjeduje dušu, susreće se s izrazima koji nam govore o McClureovoj upućenosti u pojmove suvremene znanosti, prije svega biologije i ekologije, primjer čega je vodožilni sustav. Na ovakvo, na prvi pogled čudno, suprostavljanje ideja pažnju su McClureu skrenuli i inspiraciju potaknuli upravo rani ekolozi: "Ernst Haeckel i Alfred North Whitehead vjerovali su da je svemir jedan organizam, da je cijela stvar živa i da je njeno postojanje njena svetost i njeno disanje (...). To je izvan proporcija" (McClure, "Scratching the Beat Surface", 27)

Obnovljen naglasak na prirodni svijet kakav su potaknuli beatnici, još uvijek na tragu *nove vizije*, uključivao je tako miješanje starih načina s novima, primjerice drevnog animizma s biologijom, budizma i drevnih indijanskih vjerovanja sa suvremenim znanstvenim poimanjima hranidbenih lanaca. Pedesetih godina 20. stoljeća ovakva književnost bila je istinski radikalna, što se vidi u kratkom filozofskom koraku koji je bilo potrebno učiniti kako bi se od McClureove poezije iz 1955. godine došlo do biokemičara Jamesa Lovelocka i njegove *Geja hipoteze*[146], prema kojoj Zemlja ima odlike živog organizma, što je jedna od najvažnijih ekoloških teorija još od ranih sedamdesetih godina 20. stoljeća. Isto tako, budističke tradicije, kao i indijanske tradicije kakve pronalazimo u diskursu većine književnika Beat generacije postale su glavna uporišta američkih pokreta za zaštitu prirode i

[145] "Of Animism: / I have been in a spot so full of spirits / That even the most joyful animist / Brooded / When all in sight was less to be cared about / Than death / And there was no noise in the ears / That mattered. / (I knelt in the shade / By a cold salt pool / And felt the entrance of hate / On many legs, / The soul like a clambering / Water vascular system. / No scuttling could matter / Yet I formed in my mind / The most beautiful / Of maxims. / How could I care / For your illness or mine?) /This talk of bodies!"

[146] en. *Gaia Hypothesis*.

ključan izvor ideja pristaša filozofskog koncepta u duboke ekologije, tada u nastajanju, oko kojeg će se uskoro okupiti ekološki etičari kao što su George Sessions i Bill Devall. No možda čak i važnija od beatničkog spajanja kulturnih i religijskih tradicija sa znanošću bila je njihovo korištenje jedne od najnovijih suvremenih znanosti, riječ je naravno o ekologiji, kao izvora inspiracije za njihovu književnost. Beatnici su tako odigrali jednu od ključnih uloga rasta znanstvenog polja ekologije, discipline koju je Paul Shepard tako prikladno nazvao "subverzivnim znanstvenim područjem", do razine na kojoj je postala predmet zanimanja umjetnosti. Na taj način i uz pomoć beatnika, sve je bilo spremno za pojavu pokreta za zaštitu prirode karakterističnih za Ameriku šezdesetih godina 20. stoljeća (Phillips, 24-25).

Sve u svemu, religija je beatnicima kao skupini koja je očajnički tražila izlaz prema alternativnoj stvarnosti, osim kao metoda kontrolirane subverzije, poslužila i kao jedno od sredstava uz pomoć kojih su pokušavali dosegnuti nepredvidiva otkrića, ali i kao metoda dekonstrukcije stvarnosti. Iako se može učiniti dvojbenim smatrati religioznom književnu skupinu koja se ne pridržava tradicionalnih vjerskih struktura, a istovremeno veliča spontanost, droge, jazz i seksualno uzbuđenje, već u samom njihovom protivljenju vrijednostima i vrlinama glavne vjerske struje vidljiva je težnja uspostavi sustava alternativnog vjerovanja, a također smo vidjeli da su se i ponašali u skladu s nizom vjerskih pretpostavki prikupljenih iz različitih izvora. Pišući o elementarnim oblicima religioznog života beatnika, John Lardas mogao je stoga zaključiti:

Beatnici nisu slijedili dosljedan religijski sustav vjerovanja i doktrina. Naprotiv, njihova religioznost raspršena je u onome kako su živjeli i pisali. Poštovali su religiju na metafizičkoj razini, pažljivo izučavajući svijet oko sebe nadajući se stjecanju uvida u stanje kako ljudskog roda, tako i svemira u cjelini (...). Sadržaj njihove religioznosti nije utjelovljen samo u njihovom ponašanju, već prvenstveno u slikama i metaforama koje su koristili u svojoj književnosti kako bi opisali stvarnost. Ono što su pisali i kako su pisali (...) ukazivalo je da je istinsko breme njihove umjetnosti stvoriti religijski svijet u kojem će svakodnevne odluke i djelovanja kontinuirano pokretati nova poigravanja s pitanjima egzistencijalnoga i kozmičkog značenja (...). Beatničko razumijevanje njihovog svijeta nije ništa manje nego izvanredno. (6-8)

4. INTERPRETACIJA ODABRANOG KORPUSA: STILSKE INOVACIJE I PISANJE U SLUŽBI EKSPERIMENTA

Kako bismo postavljanje čvrstih temelja uoči analize recepcije književnosti Generacije beatnika u južnoslavenskim književnostima uspješno priveli kraju, ostaje nam još pobliže prikazati načine na koje su beatnici tijekom svojih književnih karijera pisanje koristili kao poligon za eksperimentiranje proširujući i dosljedno prakticirajući vlastita teorijska razmišljanja. Stilske i jezične inovacije nastale kao rezultat takvih pogleda na književnost nastojat ćemo prikazati interpretirajući odabrana djela[147] istaknutijih beatničkih pisaca, pri čemu ćemo vidjeti kako je kroz njih nastajala posebna, beatnička estetika.

4.1. Očevi književnog pokreta

4.1.1. William S. Burroughs: riječi kao virus i tehnika rasjecanja

> Riječ očito nosi jednu odliku virusa: to je organizam bez ikakve unutarnje funkcije osim umnažanja same sebe.[148] (Burroughs, citirano u Halsey Foster, 151)

Stilske inovacije, posebno neposrednost i tjelesnost njihove poetike, bile su reakcije protiv normativnih književnih standarda. Kao književnici, logično, beatnici su kulturnu krizu prepoznavali prvenstveno kroz oblike komunikacije, a William Seward Burroughs bio je prvi od njih koji je ustanovio da je uzrok *zaraze* američkog naroda i iskvarenosti društvene stvarnosti zapravo jezik. Uzevši u obzir kolike su mogućnosti jezika za prikrivanje ili prerušavanje, on je vjerovao kako je potrebno zatvoriti jaz između prikaza i stvarnosti, jezičnih znakova i stvarne moći na koju se oni odnose. Prema Burroughsu, jezik više nije organski produžetak osobe ili ljudskog iskustva, već prije umjetna tvorevina u kojoj su riječi potpuno odvojene od izvornih značenja (Lardas, 139-147). Riječi više nisu oruđe komunikacije, ostale su čak i bez konteksta i postale oružje kontrole koje se koristi kako bi se žrtvama nanijela psihička i fizička šteta:

> Reč će skočiti na tebe sa svojim gvozdenim pandžama čoveka-leoparda, pa će ti otkinuti prste na rukama i nogama kao neki oportunistički zemaljski rak, pa će te obesiti i

[147] U nedostatku prostora, interpretirat ćemo radove odabrane prema nekoliko kriterija: uzimat ćemo u obzir jesu li djela prevedena na našem području, ali naravno, nastojat ćemo interpretirati prije svega ona djela analizom kojih je moguće sažeto prikazati glavne književne osobine istaknutijih pisaca Generacije beatnika.

[148] "The Word clearly bears the single identifying feature of virus: it is an organism with no internal function other than to replicate itself."

tvoju spermu uhvatiti kao neko dokučivo kuče, pa će ti se obmotati oko butina poput udava i onda će ti udariti veliku injekciju užegle ektoplazme.[149] (Burroughs, "Goli ručak", 207)

O tome on još izravnije i oštrije govori u *The Wild Boys*, romanu iz 1971. godine: "Riječi koje režu kao električne pile. Riječi od kojih utroba vibrira kao želatina. Hladne čudne riječi koje na um padaju poput ledenih mreža. Riječi virusi koje jedu mozak do prigušenih komadića. Idiotske melodije koje ostaju u grlu, ponavljajući se danju i noću"[150] (Burroughs, "The Wild Boys", 165-166).

Burroughs je tako krenuo demontirati epistemološke i jezičke sustave koje je vidio kao glavne potporne stupove zapadne civlizacije. Njegova istraživačka dekonstrukcija kulminirat će u *Golom ručku* (1959), najradikalnijem napadu na cjelokupni književni kôd i dominantne društvene struje. U ovom romanu Burroughs se bavi kontroverznim i neprijatnim temama ovisnosti o drogama i sadomazohističkih seksualnih rituala, ali ono što čitatelju još i više privlači pozornost jest njegov antipripovjedački sustav pisanja za koji se čini da nema niti početka, niti završetka. Uobličen kao niz nekoordiniranih suprostavljanih fraza, *Goli ručak* odbacio je ideju napretka implicirajući kako je uzročno-posljedični obrazac stvarnosti zapravo pogubna prijevara. Otvoreno i satirično često imitirajući prethodne pripovijesti drugih umjetnika, te uspostavljajući zaključke koji logički namjerno ne slijede prethodno napisane argumente pokazao je kako jezik ne mora uvijek proizvesti neko značenje, ali može se i takav iskoristiti, primjerice za izazivanje pristojnosti srednje klase već i kontinuiranim bilježenjem vlastitih radnji i misli:

Čitam novine... nešto o trostrukom ubistvu u ulici de la Merde u Parizu: "Namirivanje duga"... Misli mi lutaju... "Policija je identifikovala počinioca... To je Pepe El Culito... Dupence, kako ga odmila zovu."

Da li stvarno to piše?... Pokušavam da se usredsredim na reči...

One se raspadaju u besmislen mozaik...[151] (Burroughs, "Goli ručak", 69)

[149] Prevela Dragana Mašović.
[150] "Words that cut like buzz saws. Words that vibrate the entrails to jelly. Cold strange words that fall like icy nets on the mind. Virus words that eat the brain to muttering shreds. Idiot tunes that stick in the throat round and round night and day."
[151] Prevela Dragana Mašović.

Burroughs je manipulirao žargonima masovne kulture, intelektualnim diskursom i znanstvenom retorikom kako bi raskrinkao kako je jezik učvrstio ove iluzije i oslijepio ljudski rod kako ne bi mogao vidjeti spletkarenja i rovarenja koja su izrasla u ogromnu urotu. Ukratko, jezik je virus i na tom tragu Burroughs nam objašnjava: "(...) zašto za mene ne igra živa reč. Zato što se reč ne može neposredno iskazati... Ona se možda može samo nagovestiti mozaikom usporedno postavljenih stvari kao što su oni napušteni predmeti u fioci hotelske sobe, definisani poricanjem i odsutnošću..."[152] (Burroughs, "Goli ručak", 110). Ovo nam ujedno daje i najsažetiji mogući opis autorove stvaralačke metodologije korištene u *Golom ručku* – autor moć jezika kao instrument nadzora, što je jedna od središnjih tema romana, ne može jednostavno raskrinkati izravnom izjavom koja bi u tom slučaju i sama mogla postati još jedan primjer takvoga nadzora. Umjesto toga, postojanje nadzora mora biti samo insinuirano, na takav način da čitatelj može nadići ne samo oblike verbalnog nadzora koje roman opisuje, već i gestu verbalnog nadzora koju predstavlja sam roman. Ova središnja zagonetka iskustva čitanja *Golog ručka* dovodi nas pak do sljedećeg ključnog citata: "Reč se deli na jedinice koje se mogu vraćati u jedan komad i koje tako treba i shvatati, ali se komadići mogu ređati kako ti drago i sastavljati iznutra i spolja, tamo-amo, napred-nazad, kao u zanimljivim tucačkim aranžmanima"[153] (Burroughs, "Goli ručak", 206). Jedinice riječi od kojih se *Goli ručak* sastoji doista su sve raspoređene u fiksnom, ali očito proizvoljnom redosljedu i postoji više različitih načina na koje ih čitatelj može preklopiti u drugačiji tekstualni aranžman. Čitatelj stoga *Goli ručak* može *izrezati* i uključiti se u bilo kojoj točki sjecišta.

U tome je zametak tehnike rasjecanja iz čijeg razvoja će, osim *Golog ručka*, nastati još tri ključna Burrougsova djela: *Nova Express* (1964), *The Soft Machine* (*Nježni stroj*, 1966) i *The Ticket That Exploded* (*Priznanica koja je eksplodirala*, 1967), sve skupa čineći njegovu poznatu tetralogiju[154], s tim da tri potonje kritika često naziva trilogija *Nova*. Tehnika rasjecanja, ukratko rečeno, suprostavlja fragmente prikupljene iz nasumice izabranih pročitanih književnih radova, djelića razgovora, novinskih tekstova, citata pisaca kao što su A. Rimbaud ili T. S. Elliot, ponavljanja motiva iz ranijih vlastitih radova, sve skupa

[152] Prevela Dragana Mašović.
[153] Prevela Dragana Mašović.
[154] Burroughs je zabilježio kako njegovi radovi "dolaze više ili manje u trilogijama" (citirano u Halsey Foster,165). Glavnina njegove proze nakon *Golog ručka* tako može biti svrstana u tri skupine od po tri srodne knjige: *The Soft Machine* (1961), *The Ticket That Exploded* (1962), *Nova Express* (1964) čine trilogiju *Nova*. *The Wild Boys* (1971), *Exterminator!* (*Istrebljivač*, 1973) i *Port of Saints* (1975) druga je trilogija. Posljednu trilogiju čine *Cities of the Red Night* (1981), *The Place of Dead Roads* (1983) i *The Western Lands* (1987).

preuređeno u mozaik bez otvoreno centralizirane ideje. Na ovu tehniku Burroughsa je izvorno motivirala sljedeća poruka prijatelja slikara Briona Gysina, snimljena na audio vrpcu:

Došao sam osloboditi riječi

Riječi su slobodne doći

Došao sam slobodno riječima

Sloboda je došla riječima;[155] (Gysin, citirano u Tytell, 115)

Svojim riječima Burroughs je prednosti tehnike rasjecanja u odnosu na konvencionalno pripovijedanje objasnio Conradu Knickerbockeru u intervjuu 1965.:

Bilo koji pripovjedni odlomak, ili bilo koji odlomak sastavljen, recimo, od pjesničkih slika podložan je bilo kojem broju varijacija, od kojih sve mogu biti zanimljive i opravdane na vlastiti način. Stranica Rimbaudove poezije rasječena i preuređena dat će vam sasvim nove slike. Rimbaudove slike – stvarne Rimbaudove slike – ali nove (...). Tehnika rasjecanja uspostavlja nove veze između slika, a vidici se time proširuju. (Burroughs, citirano u Plimpton, 11-12)

Ova tehnika kasnije je proširena procesom nazvanim preklapanje, tijekom kojega bi Burroughs uzeo stranicu svog i stranicu tuđeg teksta, preklopio ih otprilike na sredini, i postavio jednu do druge na istoj stranici. Rezultat, smatrao je, bio je usporediv s retrospekcijom na filmu. Obje tehnike čine očiti odgovor na Kerouacov ideal spontanosti. Burroughs je vjerovao kako spontanost ne može nastati iz planirane želje, ali zato nepredvidivost može proizaći iz upotrebe škara. Zbog toga njegova osnovna namjera kao pisca, što započinje upravo od *Golog ručka*, postaje pokazati kako određene kombinacije riječi proizvode specifične učinke na živčani sustav (Tytell, 115-116).

No temelji za ovo poglavlje Burroughsove književnosti postavljeni su već njegovom prvom knjigom, *Junkie* (*Junky*, 1953), koja je na mnogo načina odredila njegova kasnija književna ostvarenja. Iz nje je moguće iščitati gotovo klinički precizan i iskren način na koji će se on uvijek hvatati zabranjenih tema, što je možda i najistaknutije obilježje njegove proze. Korištenje detalja fizičkog zlostavljanja i jezične opscenosti iz *Junkieja* u potpunosti je

[155] "I come to free the words / The words are free to come / I come freely to the words / The free come to the words."

prikladno njegovu shvaćanju civilizacije kao propale. Na tom tragu, upravo Burroughs uveo je teme homoseksualnosti i ovisnosti u književnost pedesetih godina 20. stoljeća. No odbijao je ovakvu građu iskorištavati naturalistički pa će i njegovo pisanje biti upravo poput razgovora kakve opisuje u *Junkieju*, "poput raspričanih kockica koje padaju u šuplje metalne stolice, poput ljudske mase koja se raspada u kozmičkom ludilu, poput slučajnih događaja u umirućem svemiru"[156] (Burroughs, "Junky", 162). Ovaj roman može se smatrati i shematskim nacrtom svih njegovih budućih radova jer u velikoj mjeri nudi uvod u jezive i bizarne likove koji će se pojavljivati u njegovoj kasnijoj prozi, kao što su Mike "iz podzemne" koji ima "krupno, blijedo lice i dugačke zube. Izgledao je poput neke vrste životinja koja živi pod zemljom i vreba životinje na površini" (Burroughs, "Junky", 29), Mary čije tijelo ne apsorbira kalcij pa je "bila pomalo mlitava, poput nekog stvorenja koje živi duboko podmorem. Imala je hladne, riblje oči koje su te gledale kroz neko gusto, ljepljivo sredstvo za miješanje boja koje je nosila sa sobom. Vidio sam te oči u bezobličnoj, protoplazmatskoj masi koja se talasala na podu" (Burroughs, "Junky", 32). Ili primjerice Gene Doolie koji je Burroughsu "predstavljao žarište neke nametljive neprijateljske sile. Mogao si osjetiti kako ulazi ravno u tvoju dušu i gleda ima li tamo ičega što bi mogao iskoristiti" (Burroughs, "Junky", 68). Ovo žarište u kasnijim književnim radovima Burroughs naziva koordinatama točke ulaska, mjestima na kojima ulaz pronalazi agent pod nadzorom izvanzemaljskog stranca, što vrlo dobro ocrtava Burroughsov poslovično paranoičan karakter. Doolie će svojim osobinama izgubljene osobnosti u kasnijoj prozi postati prototip nositelja ovakvih koordinata: "Potpuno je izgubio osobnost u stanicama gladnima junka. Činilo se da će mu utroba i stanice, koji su proizvodili neku odvratnu energiju kao u kukca, izbiti na površinu" (Burroughs, "Junky", 78).

Znakovita je ovdje slika kukca, nastala u Burroughsovoj prozi kao spoj gotičke fantazije i znanstvene fantastike. Ona će biti prisutna u gotovo svim Burroughsovim kasnijim radovima, a već u *Junkieju* iznimno je snažno predstavljena u sljedećem prikazu ovisnika:

I tako taj tip obilazi mjesta na kojima je nekoć obavljao svoj zastarjeli i nevjerojatan posao. Ali on je spokojan. Oči su mu crne i mirne poput očiju nekog kukca. Izgleda kao da se hranio medom i levantinskim sirupom koje u sebe usisava kroz neku vrstu rilca.

A koji je on to posao obavljao? U svakom je slučaju bio nekakav pomoćnik i imao veze s mrtvima, iako nije bio balzamist. Možda nešto pohranjuje u tijelu – neku tvar za

[156] Sve citate iz *Junkie* prevela Aleksandra David.

produženje života – iz kojeg mu to s vremena na vrijeme izvlače njegovi gospodari. On je, poput kukca, specijaliziran za obavljanje nekog nezamislivo ogavnog posla. (Burroughs, "Junky", 134)

No u *Junkieju*, pripovjedni stil dosljedan je, a groteskna prisutnost smrti kao jedine moguće stvarnosti nije toliko jaka kao što će biti u svim njegovim kasnijim romanima. Burroughs prilično linearno kroz roman prati svoj ovisnički put iz New Yorka, preko New Orleansa, sve do Meksika. Iskustva pisca bolna su, posebice tijekom ovisničkih kriza, ali kako pisac preuzima ulogu iskusnog vodiča kroz taj pakleni svijet, njegove retrospekcije donekle ublažavaju osjećaj. Ista iskustva u kasnijoj prozi predstavljena su iz Burroughsove perspektive već krajnjeg stupnja ovisnosti i uz uvođenje novih tehnika, ali tada se čitatelj već susreće s velikim preprekama jer ovisnost o drogama dodatno potencira korištenje gotovo filmskih sekvenci koje neuhvatljivo plutaju po stranicama: "Droga remeti normalnu percepciju i stvara žudnju za slučajnim slikama" (Burroughs, citirano u Plimpton, 8). Čitatelj kasnijeg Burroughsa stoga se mora odreći očekivanja da će pronaći tematske uzorke ili veze kakve stvara konvencionalna proza.

Naravno, Burroughsa nije moguće u potpunosti prikazati samo na primjerima *Junkieja* i *Golog ručka* jer se njegove metode kontinuirano razvijaju, pa je šteta što ih je Hrvatskoj prevedeno samo nekoliko.[157] *Nježni stroj*, *Nova Express* i *Priznanica koja je eksplodirala*, osim što predstavljaju primjer potpuno razrađene upotrebe tehnike rasjecanja, uvod su u Burroughsov svijet paranoje i šalju poruku upozorenja kako svijetom vladaju nadzor sloboda i robotske sile. Burroughs nikada, doduše, nije precizno naveo gdje vidi izvore tih zlih sila. Zlo povremeno *siju* agenti drugih galaksija koji potiču sukobe na Zemlji, a kasnije, izvor je virus s Venere. Burroughsa je zbog toga moguće odrediti i kao pisca znanstvene fantastike, no takvi pisci obično se drže konvencionalnih pripovjednih tehnika upravo stoga što je u znanstveno fantastičan sadržaj teško povjerovati. Burroughs je, naprotiv, dosljedan isključivo u korištenju destruktivnih pripovjedniih tehnika. Tehnika rasjecanja, zaslužna za gotovo neprohodne prozne blokove, ključna je razlika. Istina je da Burroughs koristeći ovu tehniku žrtvuje jasnoću i dosljednost radnje, ali time dobiva prepoznatljiv kaos koji se u njegovoj prozi ipak

[157] Tek 2006., 2007. i 2010. objavljeni su u Hrvatskoj prijevodi *Priznanice koja je eksplodirala*, *Nježnog stroja* i *Istrebljivača*. Preveden je,doduše, i *Queer*, svojevrstan nastavak *Junkieja* koji se eksplicitno bavi prvenstveno pitanjem homoseksualnih odnosa, emocija i fantazija. Izdavač je procijenio da je već izdavanje romana *Junkie* i previše hrabro pa je *Queer* ostao u obliku rukopisa više od 30 godina i objavljen je tek 1985 godine. Za približavanje Burroughsa i njegova stila ovaj roman nije nam ključan, ali ako se čitaju zajedno, ove dvije knjige nadopunjuju jedna drugu kao vrlo detaljne studije ovisnosti.

nalazi s jasnom svrhom – kako bi omogućio čitatelju iskusiti osjećaje. No u kasnijim romanima, kao što su *The Wild Boys* (1971) i *Exterminator!* (1973), autor će tehniku rasjecanja ipak koristiti rjeđe, u izoliranim slučajevima kako bi pjesničkim mostovima i refrenima spojio različite radnje, te ponavljanjem odlomaka kako bi naglasio nova značenja već upotrebljenih materijala. Time je ipak uspio dobiti čvršću povezanost strukture i pronaći svojevsrnu ravnotežu.

Zanimljivo je spomenuti i stajalište književnog teoretičara s Yalea, Douglasa G. Baldwina, koji je uočio kako kod Burroughsa zapravo "riječ stvara sliku" (155) pa je njegova cjelokupna estetika u znaku jedne slike-u-tijeku, čije kretanje je uzrokovano efektom Burroughsovih razasutih verbalnih slika. Njegova namjera zapravo je stvoriti književni ekvivalent gledanju ulja na platnu, ili prizora na fotografiji, u cjelosti i odjednom. Burroughsova proza tako, zaključuje Baldwin, prisiljava gledatelja, to jest čitatelja, razviti osjećaj prepoznavanja slike u pokretu koja nastaje iz brzog prikazivanja fotografija, baš kao na filmu (159-160).

4.1.2. Jack Kerouac i Allen Ginsberg: spontani bop pjesnici

Već u uvodnom poglavlju o estetici i književnim tehnikama Generacije beatnika pobliže smo se bavili Kerouacom i Ginsbergom jer oni su, uz Burroghsa kao svojevrsnog mentora, istinski idejni tvorci ove književne generacije. Tematski i stilski, logično, njihova književnost pravi je odraz i ogledni primjer njihovih teorijskih razmišljanja i osobnih duhovnih potraga. Nije stoga potrebno ovo poglavlje razvijati šire od kratkog osvrta u kojem ćemo se dotaknuti samo nekih osnovnih karakteristika njihovih književnih ostvarenja. Primjera radi, za potrebe našeg istraživanja kod Kerouaca nemamo potrebe reciklirati opće poznata mjesta brojnih studija i kritika njegovih najpoznatijih romana, ili ih iznova interpretirati. No zato će nakon kratkog uvoda na Kerouacovu prozu biti zanimljivo, a čini nam se i smisleno, osvrnuti se makar ukratko na *pjesnika* Kerouaca.

Kerouac i Ginsberg, obojica bolno svjesni opasnosti i ograničenja riječi, ali ipak niti približno paranoični kao Burroughs, u manjoj su mjeri jezik smatrali problemskim pitanjem, a više su na njega gledali kao na moguće rješenje kulturnih razjedinjenosti. Središnja točka cjelokupne Kerouacove proze tako je, primjerice, zapravo razrada epistemološkog modela intersubjektivnosti u kojem se stvarnost stvara kroz razgovornu dinamiku likova, umjesto kroz građenje hijerarhijskih odnosa između subjekta i objekta (Lardas, 147). Na taj način naglasci na zajedničke trenutke uzbuđenja, kao i na iskrene dijaloge, u književnosti obojice

autora imaju ulogu otkrivati moguće alternative društvene stvarnosti, upravo kao što lik Carla Marxa (Ginsberg) u romanu *Na cesti* poučava Sala Paradisea (Kerouac): "Dean i ja smo otpočeli jedno sjajno zajedničko razdoblje. Pokušavamo komunicirati apsolutno iskreno i apsolutno cjelovito o svemu o čemu razmišljamo"[158] (Kerouac, "Na cesti", 43). Može se reći da su Kerouac i Ginsberg svoju književnost vidjeli kao oblik društvene terapije u obliku osobne, ispovjedne književnosti kroz koju će se na kraju preoblikovati i društvo.

Slavni roman *Na cesti*[159] objavljen je 1957. godine, tek šest godina nakon što je napisan, no Kerouac je vrijeme iščekivanja iskoristio kako bi napisao novih deset romana i svi su oni napisani u spontanom i eksplozivnom stilu koji je odraz ne samo njegovih teorijskih razmišljanja, već i njegova načina života. Romani Jacka Kerouaca mogu se podijeliti u dvije osnovne skupine, što je prvi opazio Bruce Cook 1971. godine (77). Prvu skupinu čine romani ceste koji opisuju njegova putovanja, doživljaje s prijateljima i fascinantne strance koje upoznaju putem i to su *Na cesti*, *Dharma lutalice* (1958), *Podzemnici* (1958), *Tristessa* (1960), *Lonesome Traveler* (1960), *Visions of Cody* (1960) i *Desolation Angels* (1965), s dodatkom *Big Sur* (1960) koji opisuje zadnje putovanje na Zapadnu obalu i može poslužiti kao svojevrsni epilog. Ovi romani pisani su gotovo istovremeno Kerouacovu stjecanju iskustava opisanih u tim romanima. Drugu skupinu romana čine takozvani romani iz Lowella, koji su reminiscencija autorova djetinjstva i mladosti u malom gradiću Lowell u saveznoj državi Massachusetts. Tri romana iz Lowella su *Doctor Sax* (1959), *Maggie Cassidy* (1959) i *Visions of Gerard* (1963) i napisani su u istom užurbanom ritmu šestogodišnjeg naleta inspiracije kao i romani ceste. Međutim, oni su primjetno slabije kvalitete od romana ceste, stil pisanja je mekši, uz sentimentalnu, elegičnu notu. Nedostaju detaljni opisi karakteristični za romane ceste, ali i uzbuđenje, intenzitet i usredotočenost. Nasuprot njima, istaknuta značajka romana ceste upravo su detaljni opisi događaja. Kerouacu u njima ne promiču ni najmanji detalji, sve događaje bilježi izuzetno precizno, a u tome mu je pomoglo i to što ih je često zapisivao dan za danom, gotovo istovremeno kako su se i događali. Reakcija Lea Percepieda (Kerouac) na ono što mu Mardou govori na kraju *Podzemnika*, točno je ono što je Kerouac zaista i radio:

"Dušo, sve ovisi o tebi", to je ono što ona zaista izgovara, "o tome koliko me često želiš vidjeti i sve to – ali ja želim biti neovisna,kao što sam rekla."

[158] Prevela Lada Furlan Zaborac.
[159] Ultimativno izdanje izvornog svitka romana *Na cesti* na našem geografskom području izdala je beogradska Geopoetika pod naslovom *Na putu: izvorni svitak*, 2007. godine. Ovo izdanje posebno je zanimljivo jer donosi i nekoliko analiza različitih aspekata romana, kao i prijedlog literature za daljnje proučavanje.

I ja odem kući nakon što sam izgubio njenu ljubav.

I napišem ovu knjigu.

No Kerouacovi književni radovi mogu se podijeliti i kronološki, a u tom slučaju podjelu započinjemo ranim romanima koji započinju s *Na cesti*, u kojima Kerouac razvija svoju spontanu prozu. Srednje razdoblje obuhvaća romane nastale pod jakim utjecajem budizma, kao što je *The Scripture of the Golden Eternity* (1960). Završno razdoblje ono je u kojemu se polako gasi Kerouacovo budističko uvjerenje da patnja može biti umanjena. U takvom kontekstu, to su *Mexico City Blues*, *Desolation Angels* i *Big Sur* (Halsey Foster, 38).

Kerouaca je teško kategorizirati na bilo kakav način, a pokazuje nam to već prvi njegov roman, *The Town and the City*, koji iskače iz obje podjele no vrlo je značajan. Naime, u njemu je Kerouac zatečen između dvije nespojive mogućnosti, koje će posebnom tenzijom obilježiti sva njegova kasnija književna ostvarenja. To su konzervativni svijet njegovih roditelja katolika, posebice očevih čvrstih moralnih uvjerenja, a s druge strane svijet njegovih razvratnih prijatelja u New Yorku. Osnovna tema romana nestajanje je svijeta Georgea Martina koji utjelovljuje Kerouacova oca Lea. Martin ima pet sinova i tri kćeri, živi u jednoj od najljepših kuća u kraju i odličan je suprug i otac, ali posao mu uništavaju pouzdani suradnici. Uzrok njegova neuspjeha je nesposobnost shvaćanja kako Amerika više nije pravično mjesto u kojem je dovoljno biti dobar čovjek kako bi se uspjelo. Jedan od sinova, Peter, okružen je pak ljudima koji su utemeljini na Kerouacovim stvarnim prijateljima Ginsbergu, Carru, Burroughsu, Joan Vollmer, Hunckeu i Kammereru.[160] Oni ne samo da razumiju novu, urbanu Ameriku kakva je zamijenila gradiće poput Lowella, već također znaju i kako u njoj preživjeti. Za Kerouaca, ovaj roman ipak je najznačajniji zbog činjenice da je tijekom pisanja postao nezadovoljan konvencionalnim tehnikama pisanja, što će se također pokazati sudbonosnim.

Posebnu pažnju potrebno je, što smo već nagovijestili, usmjeriti Kerouacovoj poeziji, dugo vremena gotovo u potpunosti zapostavljenoj i objavljivanoj[161] u vrlo malom opsegu i sporim tempom, što je prilično tragično ako se uzme u obzir da je Kerouac zapravo pisao iznenađujuće puno poezije. Njegovo kapitalno pjesničko djelo *Mexico City Blues*, koje je Allen Ginsberg nazvao "veličanstvenim klasikom napisanim poetikom razvijenom u vlastitom

[160] Ovo je još jedna odlika svih kasnijih Kerouacovih romana. U svima se pojavljuju kako Kerouac, tako i njegovi prijatelji, svi pod raznim pseudonimima.
[161] Godine 2012. pojavilo se, ipak, hvale vrijedno izdanje Library of America pod nazivom *Kerouac: Selected Poems*, čime se nepravda počela ispravljati.

aranžmanu" (Ginsberg, "Composed on the Tongue", 64), ipak je objavljeno već 1959. godine, ali ujedno je i jedino njegovo pjesničko ostvarenje koje mu je objavljena za života. Jednako nepravedno zapostavljen kao i ostatak Kerouacove poezije, ovaj dugačak ep kompleksan je i zanimljiv uvid u razvoj spontane proze kao Kerouacove osnovne tehnike pisanja, ali također odražava i njegovo oduševljenje novootkrivenim budističkim vokabularom koji spaja s autobiografskim podacima. Zanimljivo je istaknuti zapažanje teoretičara književnosti Jamesa T. Jonesa, koji kaže kako bi Kerouac vrlo lako mogao biti jedini romanopisac kojega je razrada vlastite tehnike pisanja usmjerila izravno prema poeziji (10-12). *Mexico City Blues* ostvarenje je u kojem je Kerouac dosegnuo najvišu razinu profinjenosti vlastite poetike, koja ovdje stoji sasvim ravnopravna uz njegovu poznatu i hvaljenu tehniku korištenja transkripata stvarnih razgovora, koju je razvio kasnije, kao već iskusan pisac, i koristio u romanu *Visions of Cody*. U *Mexico City Blues* Kerouac je pronašao način sažeto opisati vastitu prošlost, predstavivši je usput u simboličkoj religioznoj dimenziji, koristeći vlastitu obitelj kao sredstvo vlastite transcendencije:

> Tko je moj otac?
>
> Tko je moja majka?
>
> Tko je moj brat?
>
> Tko je moja sestra?
>
> Kažem vi ste svi moj otac
>
> svi moja majka
>
> svi moja sestra
>
> svi moj brat;[162] (Kerouac, "Mexico City Blues", 76)

Ovakva transformacija autobiografije u religiju uspješno je stvorila efekt univerzalnosti cijelog epa. Svaka obitelj jest Sveta Obitelj, posebno u budističkom kontekstu. Istovremeno, stil pisanja karakterističan je i može se opisati kao *jazz na papiru*, bop jezik u punom smislu riječi, što je namjera koju je i sam Kerouac zabilježio već na početku knjige: "Želim da me se shvati kao jazz-pjesnika koji izvodi svoj dugi blues i improvizira u nedjeljno poslijepodne" (Kerouac, "Mexico City Blues", 5). Zbog toga pojedinačne pjesme doslovno

[162] Preveo Borivoj Radaković.

ovise o pjesničkoj spontanosti i inspiraciji. Svaki od ukupno 242 korusa ograničen je veličinom stranica bilježnice u koju Kerouac zapisuje stihove i ako ideja nije iscrpljena u okviru tog prostora, pjesnik će ju djelomice prebaciti u sljedeću pjesmu. Jedan od vrhunaca spontanosti zasigurno je 11. korus u kojemu nakon petoga stiha imamo stanku u vidu praznine na papiru, nakon koje Kerouac piše: "muzičar prestaje svirati, / gnijezdi se na bini)"[163] (Kerouac, "Mexico City Blues", 17). Michael McClure napisao je:

Mexico City Blues Kerouacov je ekvivalent *Pjevanjima* Ezre Pounda, ali dok je Pound želio vratiti prošle tradicije kako bi ih obnovio, Kerouacova je epska pjesma izvan povijesti, zapis diskretnih iluminacija sadašnjosti (...). Stvorio je on mističnu (u svojoj nadi), anarhističku, epsku pjesmu otvorenog tipa. (McClure, "Scratching the Beat Surface", 72-75)

Na tragu Kerouacovih ideala spontanosti bio je i njegov bliski prijatelj Allen Ginsberg. On također piše brzo i bez previše ispravljanja i to je glavni razlog zbog kojeg je kvaliteta njegove poezije toliko neujednačena, posebice ako se uzme u obzir veličina njegova opusa i slava koju je stekao – doduše ne samo zbog književnosti već djelomice i uz pomoć medija, kao kontroverzna javna ličnost i svojevrsni prorok novog vremena. No takav način pisanja rezultirao je puno češće poezijom izuzetno snažnog dojma. Zaista uzbudljivi trenuci u čitanju Ginsbergove poezije dolaze najčešće u onim pjesmama koje odražavaju njegovo uspješno prodiranje do novih pjesničkih sloboda i značenja, što je usko vezano za njegovo razumijevanje vlastitog stanja svijesti. Ovakve trenutke pronalazimo u ključnim njegovim pjesmama kao što su *Urlik* i *Kaddish*, kojima ćemo se ovdje zbog toga prvenstveno baviti. Obje pjesme neobično su opsežne i nastale su pod pritiskom autorovih osobnih kriza. No također, u svjetlu činjenice da su Kerouacova književna ostvarenja rijetko politički angažirana[164], bitno je istaknuti Ginsberga i kao pjesnika koji je na sebe preuzeo ulogu pokazati na koji način se Kerouacova ekspresionistička estetika može iskoristiti i za političku angažiranost. Zbog toga ćemo na primjeru njegove pjesme *Wichita Vortex Sutra* prikazati kako je spontana proza korištena za postizanje, osim estetskih, i političkih ciljeva.

[163] Preveo Borivoj Radaković.

[164] Kerouac, s jedne strane, jednostavno za svoga kratkoga života nije stigao biti politčki angažiran. S druge strane, činjenica je i kako je on jedini od svih beatničkih pisaca oduvijek bio distanciran od prosvjeda i političkog radikalizma, što je u njegovu slučaju izvor imalo u ponešto drugačijem svjetonazoru proizašlom iz odgoja. Sam Kerouac izjavio je kako je njegova obitelj oduvijek glasovala za republikance (Lawlor, 66). Kerouacovi roditelji, katolici, potomci su francuskih imigranata koji su u u francuski dio Kanade doselili između 1860. i 1920. godine. Unatoč iskustvu urbanog životnog stila u New Yorku i posljedično, stanovitog skepticizma prema Katoličkoj crkvi, Kerouac nikada nije prestao čeznuti za idealizmom svojeg djetinjstva i mladosti pa je s godinama razvio prilično konzervativan svjetonazor na tragu svojih roditelja (Lardas, 61-63).

Sudeći prema dostupnim kritičkim osvrtima, najuspješnije, a time i najutjecajnije Ginsbergove pjesme bez konkurencije su *Urlik* i *Kaddish*. Obje pjesme ujedinjuju dva za njega tako karakteristična načina izražavanja: ispovjedni i vizionarski. Obje pjesme također, uzimajući u obzir njihovu intenzivnu energiju nadrealističkog jezika, stvaranje živopisnog svijeta primitivnih strahota i halucinacija, česte promjene intonacije i atmosfere, imaju istinsku književnu vrijednost. James Breslin uočio je kako je eksplozivna pjesnička energija ovih pjesama predugo ostala neprimijećena, i to ne samo zbog šokantnog jezika za kakav čitatelji nisu bili spremni, uz dodatak kontroverznih tema droga, ludila, samoubojstva, homoseksualnosti i incesta, već možda i najviše zbog onoga što su smatrali potpunim odsustvom književnog oblika (67). No ove pjesme ne samo da su s vremenom opstale, već su u javnosti ostvarile priličan utjecaj. One proizlaze iz dubokih osobnih previranja pjesnika Ginsberga, sukoba čiju srž nalazimo u njegovoj ambivalentnoj privrženosti majci i poteškoća u pronalaženju svoje vlastite osobnosti neovisne od njezinog utjecaja.

Naomi Ginsberg patila je od psihotičkih deluzija i vjerovala je da je njezin život ugrožen od političkih autoriteta kao što su Hitler, Roosevelt, FBI, ali i supruga Louisa i vlastite majke, uvjerena k tome i kako ljudi mogu čuti njene misli. Njezini karakteristični strahovi odnose se na invaziju vlastite osobnosti od strane neke nepoznate, nevidljive i zlonamjerne agencije koja se želi suptilno prikrasti njenoj svijesti i posjedovati je. Vjerovala je da joj misli kontrolira FBI, uz pomoć tri šipke žicama spojene s mozgom, koje su joj u leđa ugrađene tijekom nekih od brojnih boravaka u bolnicama. Hospitalizirana više puta tijekom života, umrla je također u bolnici, 1956. godine. No na sahrani nije smjela biti izgovorena tradicionalna molitva *Kaddish*, jer nije bilo nazočno, prema židovskim propisima, potrebnih deset muškaraca. Bila je to osnovna motivacija Ginsbergu da godinu dana kasnije započne pisati *Kaddish*, elegiju majci koja je bila završena tek 1959. i danas stoji uz bok pjesmama *Wichita Vortex Sutra* i *Urlik* kao jedan od najznačajnijih Ginsbergovih radova (Halsey Foster, 84, 109; Breslin, 79). Čini se kako je Ginsberg ove majčine strahove političkog progona vidio i kao produžetak njezinih seksualnih strahova, no njezinu paranoju Ginsberg prvenstveno smatra tamnom stranom onoga što u pjesmi naziva majčinim "ludim idealizmom"[165] ("Kadiš, za Naomi Ginzberg 1854-1956", 95). Majčin ludi idealizam su intenzivna čežnja za idealima Ljepote i Čistoće koja odražava čežnju za djevojačkim godinama, majčin politički utopizam koji joj je bio insiracija za njezine priče iz "Komunističke knjige bajki" ("Kadiš, za Naomi Ginzberg 1854-1956", 87), a Ginsberg pamti i majčine naizmjenično snene i paranoične slike,

[165] Sve citate iz *Kaddish, For Naomi Ginsberg 1854-1956* preveli Zoran Petković i Mihailo Ristić.

jer majka "slika Naomizme – / Ljudska bića sede na travi u nekom Kampu Bez Briga u davnim letima – sveci oronulih lica u pantalonama koje im već odavno loše stoje –" ("Kadiš, za Naomi Ginzberg 1854-1956", 96) i na kraju, majčine romantične pjesme koje je svirala na mandolini: "'Prošle noći probudio me je slavuj / Prošle noći kada je sve tiho bilo / pevao je na mesečini zlatnoj / sazimskog brežuljka gde se skrio.' A to je i činila" ("Kadiš, za Naomi Ginzberg 1854-1956", 97). Kao dječak, Ginsberg je morao biti zadivljen majčinim idealizmom i intenzitetom osjećaja.

No Naomi je Allena zanemarivala i, iako mu u *Kaddishu* kaže da je vidjela Boga i "skuvala sam mu večeru – supu od sočiva, povrće, hleb i buter-milc", istovremeno njemu servira "tanjir hladne ribe – presni naseckani kupus nakvašen vodom iz slavine – smrdljivi paradajz – zdrava hrana stara nedelju dana (...) ponekad je ne mogu jesti od mučnine" ("Kadiš, za Naomi Ginzberg 1854-1956", 94) pa se Ginsberg i u *Kaddishu* često prisjeća takvih obroka koji izazivaju mučninu. Osim toga, u ključnim trenucima napada njezine bolesti upravo Allen je bio prisiljen pobrinuti se za svoju majku. Otac i stariji brat iznjegavali su prihvatiti stvarnost i odgovornosti majčina ludila. Prvi put kada je majka hospitalizirana Allen je imao 12 godina:

12 god., vozim se autobusom noću kroz Nju Džerzi, ostavivši Naomi Parkama u Lejkvudskoj ukletoj kući – prepušten sopstvenom autobusu-sudbini – utonuo u sedište – sve violine polomljene – srce me boli u rebrima – um je bio prazan – Kada bi samo bila bezbedna u svom kovčegu – ("Kadiš, za Naomi Ginzberg 1854-1956", 86)

No takvih zastrašujućih iskustava bilo je i više: "Telefon je zazvonio u 2 ujutro – Hitan Slučaj – poludela je – Naomi se krije ispod kreveta vrišteći Musolinijevi prisluškivači – Upomoć! Luis! Buba! Fašisti! Smrt! – gazdarica preplašena – stari bolničar pešovan viče na nju –" ("Kadiš, za Naomi Ginzberg 1854-1956", 88). Kasnije u bolnici molila je njegovu "trinaestogodišnju milost – 'Vodi me kući' – ponekad sam dolazio sam tražeći izgubljenu Naomi, koja je primala Šokove – a ja bih joj govorio: 'Ne, Mama, ne budi luda, – Veruj Dr-ima' –" ("Kadiš, za Naomi Ginzberg 1854-1956", 89).

S retrospektivnog stajališta odraslog pjesnika, idealan način obraditi ovako bolne teme zasigurno bi bilo prihvatiti određenu količinu ljutnje i osvetoljubivosti, međutim s tim osjećajima u *Kaddishu* se ne susrećemo, već samo s osjećajem krivnje koji pjesnika tjera suočiti se s majkom i osloboditi se njezine sjene. Međutim, to za Ginsberga nije nimalo lagan

zadatak jer takvi pokušaji vode ga u još jaču želju da joj se vrati i sjedini s njom u smrti. Najdublji izvore ovakve čežnje vidljivi su u prijelomnom, šokantnom odlomku:

Jednom sam pomislio da pokušava da me navede da je povalim – flertovala je sama sa sobom nad sudoperom – izvalila se na ogromni krevet koji je zauzimao skoro celu sobu, haljine zadignute oko kukova, veliki dlakavi prorez, ožiljci operacija, pankreas, stomačne rane, abortusi, slepo crevo, bodovi na rezovima upali u salo kao odvratni gusti rajfešlusi – otrcane dugačke usne između njenih nogu – Šta, čak i miris čmara? Bilo mi je hladno – kasnije malo zgročen, ne mnogo – možda i nije bila loša ideja probati – upoznati Čudovište Materice Začetka – Možda – na taj način. Da li bi joj smetalo? Potreban joj je ljubavnik. ("Kadiš, za Naomi Ginzberg 1854-1956", 94-95)

Na prvi pogled odlomak je odvažan izraz incestuozne želje i mučno stvaran opis majčina tijela, ali ono što je zaista zanimljivo jest način na koji se pjesnik pravi da je otvorena uma za incestuoznu želju, pokušavajući time vjerojatno utjecati na vlastitu svijest kako bi se obranio od vlastite mračnije čežnje i tjeskobe. Ipak, mnoge od ranije opisanih karakteristika književnosti Generacije beatnika, prisutne su u punom sjaju upravo u ovom odlomku. No odmah nakon tog odlomka Ginsberg pravi dramatičan zaokret i prvi put u *Kaddishu* upotrebljava hebrejske riječi, te nastavlja priču o svom ocu. Citiranje hebrejskog jezika posebice nam naglašava kako su incestuozne želje očito odmah izazvale misli kako na smrt, tako i na prisutnost oca koji je prva asocijacija na radnje kojih se Ginsberg, očito, najviše boji. Kako se *Kaddish* nastavlja dalje, tako je Ginsberg sve manje voljan prihvatiti gubitak majke, a sve više žudi za sjedinjenjem s njom u smrti, ili barem njezinim uključivanjem u vlastite pjesničke vizije za vrijeme života. Pjesma tako na neki način slavi smrt, i to kao oslobođenje zastrašujuće otuđenosti ljudskog života, a majka Naomi postaje izvor inspiracije, Ginsbergova muza:

O, uzvišena muzo koja si me iz utrobe donela na svet,podojila me prvim mističnim životom i naučila govoru i muzici, iz čije sam bolne glave po prvi put primio Viziju –

Mučena i udarana u svojoj lobanji – Kakve me to lude halucinacije prokletih isteruju iz vlastite lobanje da tragam za Večnošću sve dok ne nađem Mir za Tebe, o, Poezijo – i u ime čitavog čovečanstva pozivam na Izvor

Smrt koja je majka vasione! – ("Kadiš, za Naomi Ginzberg 1854-1956", 100)

U posljednja dva dijela pjesme Ginsberg prelazi iz detaljnog pripovijedanja dugačkih razlomljenih odlomaka u kraće, intenzivnije liturgijske napjeve uz pomoć kojih se ipak poslijednji put pokušava oprostiti od majke, prihvatiti gubitak i osloboditi se opterećenja sjećanja. No ti odlomci Ginsberga samo opisuju kao bespomoćno opčinjenog sjećanjima na svoju majku. Posljednji stih tako završava suprostavljanjem glasanja vrana na groblju s religijskim zazivanjem Gospoda, što je je zapravo konačan Ginsbergov krik kao pjesnika patnje: "Kra kra kra krešte vrane na belom suncu iznad / nadgrobnih ploča Long Ajlenda / (...) Gospode Gospode Gospode kra kra kra Gospode / Gospode Gospode kra kra kra Gospode" ("Kadiš, za Naomi Ginzberg 1854-1956", 106-107).

Ipak, prva pjesma koja je Ginsberga afirmirala kao autora sa sposobnošću nadići bolna iskušenja kroz poeziju nije *Kaddish*, već još poznatiji *Urlik*, pjesma nastala pod opterećenjem osjećaja kako osobnih, tako i književnih neuspjeha, ali i usamljenosti i gubitka. Ginsberg već u *Urliku* ove osjećaje ne prihvaća, već ih idealizira i uzdiže na razinu mitologije. Pjesma je status jednog od vrhova suvremene američke književnosti stekla zahvaljujući vještoj kombinaciji društvenih i političkih konotacija, prodornom korištenju opscenosti, te aluzijama na homoseksualnost. Karakteriziraju je otvorena forma i dugi stihovi. Snaga ove pjesme leži s jedne strane u suprostavljenoj silini otpora, bolu, bijesu, a s druge u tugaljivoj čežnji za potvrđivanjem, prihvaćanjem i ljubavlju kakva pršti iz njezinih stihova. Ginsberg niže suprostavljene slike padova i uzdizanja, razaranja i obnove, sna i buđenja, tame i svjetla, smrti i uskrsnuća. No unatoč silnoj snazi, nije naodmet dodati kako *Urlik* nije, suprotno uvriježenom mišljenju, djelo ljutitog mladića.[166] Naime kada je pjesma nastala, 1953. godine, Ginsberg je već imao punih 30 godina (Breslin, 68). *Urlik* je, kao i *Kaddish*, naglašeno autobiografska pjesma pa tako niz događaja iz prvog dijela aludiraju na Ginsbergova putovanja, izbacivanje sa Sveučilišta Columbia, vizije Blakea, zanimanje za Cèzanneovo slikarstvo, vrijeme provedeno u zatvoru i psihijatrijskoj ustanovi. Pjesma obiluje i referencama na prijatelje Hunckea, Burroughsa, Cassadyja i druge.

Ali Ginsberg je uspješno izbjegao zamku da mu pjesma postane opis privatnih odnosa, štoviše njena vrijednost niti na koji način time nije umanjena. Upravo suprotno, njegove

[166] en. *Angry Young Man*. Jedan od prvih zbornika književnosti Generacije beatnika onaj je Genea Feldmana i Maxa Gartenberga iz 1958. godine: *The Beat Generation and The Angry Young Men*.

iskustveno osobne pjesničke slike imaju veliki sugestivni potencijal koji je on iskoristio na najbolji mogući način:

koji su blistavih hladnokrvnih očiju prolazili kroz

univerzitete halucinirajući Arkanzas i Blejkovu

svetlost tragedije među naučnicima rata,

koji su izbacivani saakademija zbog ludosti i izda-

vanja opscenih oda na prozorima lobanje;[167] ("Urlik za Karla Solomona", 41)

Pa nam je tako posve jasan smisao ovih stihovima iako možda ne znamo okolnosti Ginsbergova studiranja. Stihovi pak pri kraju prvog odlomka, počevši s "koji su zahtevali suđenja razuma" ("Urlik za Karla Solomona", 47) opisuju Carla Solomona kojemu je pjesma posvećena, što završava izjavom duhovne solidarnosti: "o, Karl, sve dok ti nisi bezbedan ne mogu biti ni ja, / a sada si zaista u totalnom životinjskom sosu / vremena –" ("Urlik za Karla Solomona", 48). Carl Solomon Ginsbergu predstavlja mučenika, simbol kroz koji se ogledaju patnje njegove generacije. Izjava solidarnosti također služi kao nagovještaj klimaksa pjesme koji će se dogoditi u trećem odlomku:

Karle Solomone! S tobom sam u Roklendu

gde si luđi od mene

S tobom sam u Roklendu

gde mora biti da se osećaš vrlo čudno

S tobom sam u Roklendu

gde oponašaš senku moje majke

(...)

S tobom sam u Roklendu

[167] Sve citate iz *Urlik za Karla Solomona* preveli Zoran Petković i Mihailo Ristić.

gde grlimo i ljubimo Sjedinjene Države ispod

naših čaršava Sjedinjene Države koje kašlju po

celu noć i ne daju nam da spavamo; ("Urlik za Karla Solomona", 50-51)

No prije toga Ginsberg će u drugom odlomku proširiti pjesničku sliku poganske žrtve s kojom je prvi odlomak završio. Uz snažne motive uspona i ponovnog rođenja, pjesnik je sugerirao da su njegovi mučenici, dakle "ludak skitnica i anđeoski bitnik u Vremenu" ("Urlik za Karla Solomona", 48), ljudi čije patnje mogu sadašnjost i budućnost učiniti boljom kroz vlastito iskupljenje. No prevladavajući princip suvremenog vremena zlo je božanstvo na koje opetovano upozorava i Biblija, njegovo lice ono je koje pjesnik vidi u zgradama, tvornicama i oružju, lice je to koje se nije nimalo promijenilo, prepoznajemo ga bez poteškoća i u današnjem svijetu:

Moloh čije su oči hiljadu slepih prozora! Moloh čiji

oblakoderi stoje u dugim ulicama poput bez-

brojnih Jehova! Moloh čije fabrike sanjaju i

krešte u magli! Moloh čiji dimnjaci i antene

krunišu gradove!

Moloh čija je ljubav beskrajna nafta i kamen! Mo-

loh čija je duša elektricitet i banke! Moloh čije

je siromaštvo avet genija! Moloh čija je sudbi-

na oblak bespolnog vodonika! Moloh čije je

ime Um! ("Urlik za Karla Solomona", 49)

Moloh, to je stanje uma i stanje duha, sveobuhvatna noćna mora u slici suvremenog društva, ali izvor ljudskog jada vrlo je jasno stavljen unutar ljudske svijesti i percepcije. Treći

pak odlomak stvarni je vrhunac pjesme koji potvrđuje, dalje ga razvijajući, simpatično poistovjećivanje sa Carlom Solomonom, čovjekom koji utjelovljuje buntovnu žrtvu i neshvaćena vizionara. *Urlik* tako završava uzdizanjem njegove hrabrosti i izdržljivosti, koja predstavlja konačnu afirmaciju ljudske ljubavi. Solomonovi hrabri uzvici iz Rocklanda, ustanove za mentalno oboljele, suština su pjesme, tjeskobni i očajni urlik uvjerenja.

Gregory Stephenson smatra kako ova pjesma ne samo da sudjeluje u tradiciji proročanske poezije, već toj tradiciji značajno doprinosi, proširujući je. Ginsbergovi najuspješniji eksperimenti u pjesmi, a to su spretno korištenje mitova, proročkih vizija i jedinstvenog ritma, rade u korist rješavanja problema povezanih s transcendencijom i utjelovljenje su nove duhovne svijesti u stihu, na putu ka novoj društvenoj svijesti ("The Daybreak Boys", 58). Više od pola stoljeća kasnije, pjesma još uvijek djeluje vitalno i suvremeno.

Nešto kasnije, sredinom šezdesetih godina 20. stoljeća Ginsberg je započeo izgradnju pjesničkog jezika prožetog budističkim koncepcijama imanentne svetosti tijela i daha, u kojem tekstualnost može ukazivati na drugačiji način iskustva jezika i misli. To je ključan organizacijski princip njegova kasnijeg rada, od pjesme *Wichita Vorteks Sutra* nadalje. Nova subjektivnost obavijena je poetikom koja čvrstoću zapadne tradicije pokušava rasplesti dekonstruktivnim pobudama Mahayana budizma, no za nju je i dalje karakteristična naglašena sloboda jezičke igre. Na taj način subjektivnost je zadržana na poziciji krhke sigurnosti koja i dalje prilično ovisi o disanju. Do 1965. prepoznao je Ginsberg i potrebu preispitati jezik kakav smo vidjeli u *Urliku* i *Kaddishu,* kako bi ga mogao iskoristiti za skretanje pažnje na rastuću krizu u Vijetnamu. Njegovo povjerenje u jezik imenovanja karakterističan za *Urlik* i nereferencijalni jezik kakvim je prožet *Kaddish,* predstavljaju istovremeno i ograničenja i mogućnosti jezika. To je naposlijetko stvorilo uvjete bavljenja jezikom na način kakav ćemo vidjeti u *Wichita Vortex Sutra* (Trigilio, 188-190). Naravno, s prethodno interpretiranim pjesmama postoje i sličnosti. Baš kao u prethodne dvije pjesme, Ginsbergov problem i u *Wichiti* jest podsjetiti čitatelje da je ushićen jezik moguće proizvesti iz ljudske patnje. Ginsberg je čvrst u uvjerenju da je novi jezik i dalje potreban, čak i ako ga mora izreći već ostarjeli pjesnik neodlučan u kakvom bi smjeru njegova karijera trebala krenuti:

Sada sam starac, i usamljen čovjek u Kansasu

ali ne bojim se

u autu govoriti o mojoj samoći,

zato što nije samo moja

to je Naše, diljem Amerike;[168] ("Wichita Vortex Sutra", 413)

Ginsberg stvara mantre iz kojih nastaje jezik pacifizma koji ujedno odražava njegovo javno djelovanje iz tog razdoblja:

Dižem svoj glas,

od Američkog jezika činim sada Mantru,

Ja ovdje proglašavam kraj rata![169] ("Wichita Vortex Sutra", 415)

Pjesma *Wichita Vorteks Sutra* iz 1966. godine, koju Ginsberg smatra dijelom ciklusa *The Fall of America* iako u istoimenu zbirku pjesama nije bila uvrštena[170], prije svega uprizoruje izvedbenu poetiku na temeljima mantre kao opoziciju Vijetnamskom ratu. Osim što je potvrda Ginsbergovih političkih shvaćanja, pjesma je još jedna potvrda emocija koje je poistovjećivao s roditeljima[171], posebice s majkom, no iz te pjesme moguće je iščitati i mnogo više. Ovdje odjednom postaje jasnije njegovo zanimanje za pjesnike tako različite kao što su Whitman i Blake, naime obojica su politiku shvaćali kao produžetak sebe. Louis i Naomi Ginsberg, roditelji, u svojim različitim ideologijama uvijek su težili oslobađanju ljudi od izvanjskih autoriteta, međutim sami su na to mjesto na kraju stavili novi autoritet, onaj ideološki. Ipak, njihove ideje dolazile su isključivo iz knjiga. Za Ginsberga kao vjernog Kerouacovog prijatelja i sljedbenika, jedini autoritet bio je autoritet individualnosti. Svaku tiraniju ili ideologiju treba nadići ono što je u *Urliku* nazvao "natprirodna izuzetno sjajna pametna dobrota duše" ("Urlik za Karla Solomona", 53).

Wichita je rodni grad umjetnika Brucea Connora i Michaela McClurea, s kojima je Ginsberg bio povezan, a mjesto je posjećivao i Walt Whitman. Također, ovo mjesto geografski je smješteno u središte Sjedinjenih Američkih Država pa tako, za Ginsberga,

[168] "I`m an old man now, and a lonesome man in Kansas / but not afraid / to speak my lonesomeness in a car, / because not only my lonesomeness / it`s Ours, all over America"
[169] "I lift my voice aloud, / make Mantra of American language now, I here declare the end of the War!"
[170] Uvrstio ju je Ginsberg u poglavlje *The Fall of America* u okviru zbirke *Collected Poems 1947-1997*, iako je prvi put objavljena u zbirci pjesama *Planet News, 1961-1967* (1968).
[171] Otac Louis Ginsberg, pjesnik i učitelj, bio je socijalist. Majka Naomi, rođena u Rusiji i emigrirala u Ameriku s roditeljima kao dijete, bila je radikalna političarka, članica Komunističke partije (Cook, 113; Halsey Foster, 88).

predstavlja simbolično središte svega što je s Amerikom pošlo po zlu. Pjesma je intenzivna meditacija o zlu koje je zateklo Ameriku. Napisana spontano u najboljoj maniri Kerouacovih učenja ova pjesma jedna je od rijetkih antiratnih pjesama iz razdoblja Vijetnamskog rata koja u potpunosti dočarava okolnosti. Jezik, sa svojom promidžbenom svrhom, postao je sudionik, žrtva rata kada su se u novinama pojavili naslovi kao što je "Vijetnamski rat donosi napredak" (citirano u Halsey Foster, 116) pa je Gisberg u pjesmi zavapio:

Rat je jezik

jezik zlostavljan

za Reklamiranje,

jezik iskorišten

kao magija za vlast na planeti;[172] ("Wichita Vortex Sutra", 409)

Zloupotrebljen jezik proširio je pak "vrtlog mržnje"[173] ("Wichita Vortex Sutra", 418) koji je:

(...) ubio moju majku

koja je umrla od komunističke antikomunističke psihoze

u ludnici davnih deset godina ranije

žaleći se na žice masovnih komunikacija u

njezinoj glavi

i fantomske političke glasove u zraku

koji su ukaljali njezinu djevojačku narav.[174] ("Wichita Vortex Sutra", 418)

[172] "The war is language / language abused / for Advertisement, / language used / like magic for power on the planet;"
[173] "vortex of hatred"

Uvjerenje, ljutnja i tuga tri su osnovna Ginsbergova motiva iz kojih nastaje pjesma koja odražava njegovo jedinstvo uvjerenja i viziju koja na okupu drži sve iznešene različite pretpostavke i optužbe. U vrijeme kada su novine i vladini službenici govorili puno manje od istine o tome što se događa na ratištima, ova pjesma nije imala namjeru osloboditi ljude od konfuzije i neizvjesnosti, već raskrinkati *gospodare rata* i jasno upozoriti na zlo koje prožima cijelu kulturu. Cijela pjesma pritom se kreće u snažnim ritmovima koji su odraz takvoga uvjerenja:

Napalm i crni oblaci pojavljuju se na novinskim stupcima

meso meko kao u kanzaške djevojke

razderano metalnom eksplozijom–

tri pet nula nula na drugoj strani planete

uhvaćeni u bodljikavoj žici, vatrena kugla

udar metka, elektricitet bajuneta

prasak bombe strahovit u lubanji i utrobi, meso uzdrhtalo šrapnelima

Dok ova američka nacija zagovara rat:

proturječan jezik, jezik

koji se širi na radio valovima;[175] ("Whicita Vortex Sutra", 410)

Tekst u pjesmi, naravno, također je i *sutra*, budistički sveti tekst, artefakt koji je istovremeno i pjesma i meditacija, što Ginsbergu očito služi kao metoda oblikovanja svijesti. *Wichita* je nastala na pjesnikovom putu kroz Kansas, a trenutne utiske snimao je na diktafon koji je također *uhvatio* i usputne zvukove i isječke iz vijesti na radiju. Sve to iskorišteno je u pjesmi. Klikovi na vrpci označavali su mjesta na kojima je pjesnik koristio *play* i *stop* funckije, što je dosljedno prenešeno na papir pa su na tim mjestima stihovi prekinuti i prelaze

[174] "That murdered my mother / who died of the communist anticommunist psychosis / in the madhouse one decade long ago / complaining about wires of masscommunication in her head /and phantom political voices in the air / besmirching her girlish character."
[175] Preveli Zoran Petković i Mihailo Ristić. Moja adaptacija.

u sljedeći red. Na ovaj način Ginsberg je dodatno proširio svoju poetiku govora, disanja i misli u ambivalentan kompozicijski prostor uokviren napetošću između improvizacije i zanata. Nastavci rečenice bez stanke na kraju stihova tako postaju odraz multimedijske spontanosti i reflektivnih ispravaka u pjesmi. Ovakav skladateljski postupak Ginsberg je kasnije nazvao "auto pjesništvom", što je igra riječi koja se odnosi na izraze automobil, automatski i autoerotski i sugerira važnost prolaznosti, spontanosti i strasti u pjesništvu (Trigilio, 192) .

4.2. Uži beatnički krug

Očevi generacije, zaslužni su dakle za svojevrsne *himne blizance* Generacije beatnika, Ginsbergov *Urlik* i Kerouacov *Na cesti*, halucinantnu pjesmu snova i roman ceste koji predstavljaju ustanak generacije protiv hladnoratovskog Moloha i konformizma. Tu je i Burroughs, uvijek na raspolaganju kao istinski mentor, i sam zaslužan za neke od prijelomnih književnih ostvarenja razdoblja, kakav je prije svega, vidjeli smo, *Goli ručak*. Prvenstveno ova trojica, također, na noge su postavili i temelje beatničke estetike. Međutim i značajke književnosti nekih drugih pisaca nastavljaju se na energiju beatničke književnosti nadopunjujući beatnički izričaj sasvim jedinstvenim tehnikama i kvalitetama. Teorijski tekstovi nekih od ovih pisaca također su nezaobilazni pri razmatranju beatničke književnosti. U zbirkama pjesama Gregoryja Corsa kao što su *Gasoline* (1958), *The Happy Birthday of Dead* (1960), te u retrospektivnoj zbirci *Mindfield* (1989), mogu se pronaći indikativne pjesme kojima su učestale teme predstavljene u novim, zapanjujućim perspektivama. Lawrence Ferlinghetti pak, svojim zbirkama kao što je primjerice *A Coney Island of the Mind* (1958) i pjesmama kao što je *Constantly Risking Absurdity*, odlično je *uhvatio* tada tek novorođenu beatničku teatralnost, a on svojim djelima također produbljuje i značenje izvedbene umjetnosti za beatničku književnost. Kratki prikaz užeg kruga beatničkih književnika zatvorit ćemo konačno prikazom poezije i teorijskih razmišljanja Garyja Snydera i Michaela McClurea, te osvrtom na prisutnost beatničke estetike u kazalištu.

4.2.1. Gregory Corso: nježan pomak ukupne svijesti

> Pjesnik i poezija su neodvojivi.[176] (Corso, citirano u Halsey Foster, 128)

Gregory Corso pjesnik je koji možda i najsnažnije dočarava za kakvu su književnost beatnici bili sposobni. Može se reći da je odnos Corsa i Ginsberga usporediv onome

[176] "The poet and the poetry are inseparable."

Burroughsa i Kerouaca. Dok je Ginsberg sav u znaku izražaja i glasa, Corso je miran, često zaigrano ćudljiv, naglašenije dosjetljiv nego humoristučan. On je "semantički hitar, ali ne i proročki rječit kao Ginsberg" (Thurley, 176). Njegovi najraniji stihovi na tragu su Dickinsonovih dosjetki i sasvim nadrealistički fantastičarski:

–Svjetlo koje nas čini demonom orlova

napravilo je naše bijedne rane zastancima oblaka,

spore su i puzave, smirene i tužne,

u ovoj tamnici stvari prepunog neba.–[177] ("One Day...", 211)

Rani Corso poigrava se nadrealizmom s lakoćom i spretno pa u pjesmama iz tog razdoblja često pronalazimo fraze kao što su "ljepilo od pite", "telefonski snijeg", "mačja lopata", "stare nizozemske cipele", "premazana grančica", "rimska juha od novčića", "božićni zubi"[178] ("Marriage", 61-64) i slične, koje su ovdje kako bi osvijetlile podsvjesna iskustva koja ih stvaraju. Naime, pošavši od apstraktnih mogućnosti jezika kao pjesničkog sredstva, nadrealizam prvenstveno vodi ka potpunom subjektivizmu, pri čemu jezik postaje pretežno osobno svojstvo kojim se svatko može služiti onako kako mu odgovara. Vanjski svijet se poriče u ime svijeta koji pjesnik otkriva u samom sebi želeći ga sustavno istražiti. Otuda značaj koji se pridaje podsvjesti i njezinom izražavanju, što izraz pronalazi u novom, potpuno oslobođenom jeziku (Nadeau, 258). To je uobičajena praksa još od simbolista, ali Corsovo opredjeljenje ovdje je ponešto drugačije. Oko svoje osjećajnosti on je, na tragu simbolizma, izgradio hermetički zid. Njegov kreativni identitet stoga je ovdje u potpunosti ovisan o tajnovitosti riječi kao svojevrsnog štita te osjećajnosti. Corso se bojao da će, ukoliko njegov izričaj postane manje zagonetan, metaforički, biti razotkriven i prestati postojati.[179] Ne treba pritom zaboraviti da nadrealizam, kao i romatizam, pokreće "duboko očajanje" (Nadeau, 260).

U pjesmi *Power (for Allen Ginsberg)* Corso, pak, objavljuje: "Ja osporavam stvarno s nestvarnim" (87) i nekoliko stihova kasnije dodaje: "Ja sam ambasador moći" (90). Književni teoretičar Gregory Stephenson skreće nam pozornost, koristeći se podacima iz pjesnikove

[177] "–The light that makes us a fiend of eagles / has made our poor wounds an interval of clouds, / slow and creeping, calm and sad, / in the skyful dungeon of things.–"
[178] "pie glue", "telephone snow", "cat shovel", "old Dutch shoes", "twig smear", "Roman coin soup", "Christmas teeth". "Pie glue" ovdje je možda ipak iznimka jer se može shvatiti i satirički, u značenju "I do".
[179] Suštinu osjećaja nestajanja, prestanka postojanja, doduše, ovime smo tek *zagrebali*. Nadeau se u svojoj *Istoriji nadrealizma* pita: "Zar život, uostalom, ne liči često na san? Ko će odrediti granicu koja razdvaja ta dva stanja? Da li je ovo razlikovanje samo varka (...)? Ubija se kao što se sanja, rekli su već nadrealisti. Ali i živi se kao što se sanja" (219).

biografije, kako ove dvije kratke izjave predstavljaju sažetu formulaciju ne samo Corsove zrelije poetike, već i njegovo poimanje uloge pjesnika i poezije općenito, u ljudskom društvu i u svemiru. Naime, njegova pjesnička vizija izvire prije svega iz iskustva teškoga djetinjstva. Odrastao kao siroče, u različitim odgojnim ustanovama, već u dobi od dvanaest godina završio je Corso u zloglasnom njujorškom zatvoru Tombs gdje je više puta pretučen i redovito zlostavljan ("The Daybreak Boys", 74-75). Iz usamljenosti i terora ovog iskustva, međutim, otkrio je unutarnji svijet ljepote i vizije: "Kad su mi ukrali hranu i pretukli me (...), ja bih, sljedeći dan izišao pred njih i ispričao im svoj prekrasan san o plutajućoj djevojci koja je sletjela ispred duboke jame i samo buljila" (Corso, citirano u Allen, "The New American Poetry", 429-430). Upravo ovaj događaj vjerojatno ujedno predstavlja i najraniji primjer Corsova suprostavljanja stvarnog i nestvarnog svijeta, iz čega proizlazi imaginacija kao istaknuto obilježje njegove poezije. Riječi i jezik imali su tako ulogu izražavanja , ali i obrambenog mehanizma u svrhu preživljavanja u zatvoru. Zbog toga njegov jezik nije pasivan proces, već vrlo živahan, koji se ne opterećuje okvirima gramatike i sintakse. Njegova poezija sjedinjavanjem naizgled nespojivih elemenata i stvaranjem neočekivanih kombinacija razbija tradicionalnu percepciju i slavi neograničene mogućnosti mašte: "Poput kemije. Stavite željezo i još jedan element zajedno i dobit ćete treći" (Corso, citirano u Stephenson, 76). Corso je, proizlazi, zapravo pjesnik istinske engleske romantičke tradicije, na tragu Keatsa, Coleridgea i Shelleya i umjetnost za njega nije uvjetovana stvarnošću.

Corsova najranija zbirka pjesama, *The Vestal Lady on Brattle* (1955), prožeta je temom razaranja nevinosti i ljepote. Sljedeća zbirka, *Gasoline* (1958), primjer je usredotočenog Corsa, stilski samouvjerenog i tehnički dotjeranog. Ovdje pjesme nadopunjavaju jedna drugu, česte reminiscencije čine kompleksnu cjelinu, ali teme su uglavnom mračne i bizarne, upravo kao primjerice stihovi iz pjesme *This Was My Meal*: "Okrenuo sam se prema ocu / a on je jeo moj rođendan"[180] ("This Was My Meal", 49). No zasigurno najutjecajnija poezija nalazi se u trećoj Corsovoj zbirci pjesama, *The Happy Birthday of Death* (1960), koja ga predstavlja kao snažnog i angažiranog pjesnika. Corso, napokon svjestan mogućnosti autoriteta i moći kakve mu nudi poezija, distancira se od gotovo urođene uloge žrtve i snagu vlastitih riječi odlučuje usmjeriti protiv onih kojima je u interesu propast svijeta. Zbirka u cjelini tako postaje svojevrsna Corsova vježba iskušavanja stvarnih mogućnosti suprostavljanja i sabotiranja poezijom. Pjesme su karakteristične po jednostavnim naslovima od jedne riječi koji su u potpunoj suprotnošću s dužinom pjesama. U njima se

[180] "I turned to my father / and he ate my birthday."

izmjenjuju divlje bujice riječi i meditacije o raznim čimbenicima ljudskog života. Uz pomoć humora i sposobnosti predstavljanja javnosti aktualnih tema iz novih, često iznenađujućih perspektiva, Corso uspješno prisiljava čitatelje suočiti se s vlastitim strahovima, i to na način da se strahovima ruga, čineći ih tako ranjivima. To je i najveći uspjeh ove zbirke poezije, prisiliti čitatelje razmisliti o stvarima i strahovima koje, često i nesvjesno, ignoriraju (Stephenson, 81). Ranije smo se već osvrnuli na pjesme *Power* i *Marriage*[181] iz ove zbirke, ali najzvučnija pjesma, uzimajući u obzir anksiozno raspoloženje vremena u kojem je nastala, svakako je *Bomb*. U *Bombi*, Corso je čitateljima zapravo ponudio dijagnozu bolesti društva metodom najiskrenijeg mogućeg osvrta na postojanje atomske bombe kakav je mogao napisati. Pjesma je pisana spontano, što je vidljivo iz Corsova nastojanja praćenja vlastitih nesvjesnih asocijacija u pokušajima dostizanja metaforičke logike nesvjesnog uma. Na papiru, pjesma ima oblik karakterističnog oblaka u obliku gljive kakav nastaje pri detonaciji atomske bombe, što neki kritičari inetrpretiraju i kao odraz parazitske prirode bombe i smrti koja je zapravo u bombi utjelovljena. No ova pjesma nije ozbiljna, svečana, ili puna bijesa, što bi se možda u pristupu obrade ovakve teme prvo moglo očekivati od pjesnika, već je prožeta divljim i drskim humorom i pravi je primjer Corsova nesputana karaktera. Iako zbog takvog pristupa ne postoji jasno vidljiva osuda ili protest, već na prvi pogled imamo gotovo ushićen izraz pjesnikove ljubavi prema bombi, ona je ipak svevremenska u svom zlokobnom predviđanju uništenja Zemlje u nulearnom ratu.

Za Corsov neobičan pristup temi atomske bombe Gregory Stephenson pronalazi nekoliko motiva. Prije svega, hvalospjev bombi proizlazi većim djelom iz pjesnikove pretpostavljene uloge čovjeka slobodna i neortodoksna uma koji se često suprostavlja ustaljenim mišljenjima većine, ali i lakrdijaša, šaljivca i zajedljivca. U tom smislu, pjesma je odraz nestašnog karaktera pjesnika i napisana je u inat važnosti teme, kao provokacija samozadovoljstvu pacifističkog pozerstva u lijevo orijentiranim književnim i umjetničkim krugovima razdoblja. Drugi motiv Corsova pristupa moguće je pronaći u želji dosegnuti dalje od postojećih zaključaka o temi, izvedenih u sjeni ogromnog strahopoštovanja kakvo je već i samo postojanje bombe izazivalo. Zbog toga se Corso odlučio na, barem njemu stilski primjereniji, maštovit pristup istraživanja ove teme, iz čega su nastale neočekivane slike i latentna značenja (Stephenson, "Pilgrims to Elsewhere", 86-87). Osnovna struktura pjesme rađena je u obliku vremenskog tijeka iz prošlosti prema budućnosti praćenog dramatičnom

[181] Corso i Ginsberg često su na čitanjima poezije sudjelovali zajedno, a Corso je ovu pjesmu koristio kao humoristički balans bijesu Ginsbergova *Ulrika* (Halsey Foster, 137).

eskalacijom pjesničke vizije atomske apokalipse i njezinih posljedica. Corso atomsku bombu pokušava staviti u kontekst cjelokupne ljudske povijesti kako bi je mogao sagledati iz šire perspektive. Pritom se koristi potpunim izostavljanjem pravopisnih znakova, te antropomorfizacijom. Corso se bombi obraća kao da je obdarena ljudskom inteligencijom i emocijama. Kroz istraživanje povijesti izrade oružja još od razdoblja Kamenog doba, pa sve do razvoja atomske bombe, Corso nam pokazuje na koji način su se mijenjali motivi čovječanstva. Preživljavanje i samoobrana, otpor represiji i zlu, zamijenjeni su kriminalnim aktivnostima, osobnom mržnjom i osvajanjima, a oružja sama po sebi nisu opasna, već opasnost proizlazi iz prirode njihove namjene koju određuje čovjek. No pjesnik sugerirajući kako je otpor bombi zapravo pomodan i u svojoj srži oportunistički jer je nastao iz urođenog straha od smrti, ujedno kritizira i američko društvo. Smrt je, međutim, neizbježan dio ljudskog života i klasničnu pacifističku argumentaciju Corso smatra licemjernom pa piše: "O Bombo volim te / Želim poljubiti tvoj zveket pojesti tvoj boom"[182] ("Bomb", 69). Zgodno je spomenuti i kako se Corsu ovakav stav (doslovno) obio o glavu tijekom čitanja ove pjesme na Sveučilištu Oxford. Naime, nezadovoljni student tom prilikom u glavu ga je pogodio cipelom (Stephenson, "Pilgrims to Elsewhere", 87).

Naravno, Corso zna da će u vatri i vjetru nuklearne eksplozije, u svôm sjaju svoje trivijalnosti, biti raskrinkana ovakva ljudska ispraznost, a ono što će uslijediti nadrealni su, apsurdni događaji:

Kornjače eksplodiraju iznad Istanbula

Jaguarovo leteće stopalo

samo što ne potone u Arktičkom snijegu

Pingvini zagnjureni nasuprot Sfinge

Vrh Empire State Buildinga

odletio u polje brokula na Siciliji;[183] ("Bomb", 65-66)

Vizije praznine Corso vrlo brzo pretvara u novu fantastičnu sliku, pakao za bombe u kojemu detonirane bombe raznih zaraćenih nacija prebivaju u vječnosti. Vizija ovakvih

[182] "O Bomb I love you / I want to kiss your clank eat your boom."
[183] "Turtles exploding over Istanbul / The jaguar`s flying foot / soon to sink in arctic snow / Penguins plunged against the Sphinx / The top of the Empire State / arrowed in a broccoli field in Sicily."

prezrenih i prokletih atomskih bombi u pjesniku izaziva suosjećanje pa ih on isprva tješi, a na kraju s bombom čak vodi ljubav što, naravno, vodi do atomske eksplozije i onomatopeje kao vrhunca ovakve ljubavi: "BING BANG BONG BOOM" ("Bomb", 69). Corso ovime, prkoseći očekivanjima čitatelja do krajnjih granica, uništenje svijeta ne opisuje kao tragediju već kao radosnu vijest i duševno ispunjenje. Kataklizma za njega ne predstavlja kraj jer atomski oblak koji život razara, ujedno i rasipa spore novog života: "Cvijeće će skakati u radosti svojim korijenjem bolnim / Polja će kleknuti ponosno pred alelujama vjetra"[184] ("Bomb", 69).

Corsova vizija u *The Happy Birthday of Death* dakle je pretežno ipak afirmativna i optimistična i pjesme nastoje vratiti vjeru u vitalnost i značenje ljudskog života, no očita je i Corsova unutarnja borba i duboka sumnja. U ovom smislu izričaj sljedeće zbirke, *Long Live Man* (1962), predstavlja logičan nastavak i proširenje prethodno načetih tema i vizija, s naglašenim strahom o mjestu čovječanstva u kozmičkim procesima. Umjetnički, pjesme ove zbirke zasigurno su vrhunac Corsova stvaralaštva, a već naslovnica zbirke[185] može poslužiti kao uvid u širinu njegove pjesničke perspektive. Corso je objavio ukupno šest knjiga poezije.[186]

No i jedan nezaobilazan teorijski tekst, kada je riječ o razumijevanju Generacije beatnika u cjelini, napisao je upravo Corso. U eseju nazvanom *Variations on a Generation* izražene su nade i razmišljanja o prijeko potrebnoj duhovnoj revoluciji. Corso ovdje proriče "nježan pomak ukupne svijesti" (citirano u Parkinson, "A Casebook on the Beat", 95), što je po njemu proces u kojem je umjetnost u središtu prosvjetljenja i evolucije čovječanstva. U konačnici će se pojaviti "cjelovita promjena, osobna radna društvena politička pjesnička emotivna – zahtjevana promjenom svijesti – provođena promjenom činjenica" (citirano u Parkinson, 96). Ovdje će biti kraj "nacionalističkom ludilu (...) koje je dovelo do sljepoće i samoubojstva, manijakalnog univerzalnog natjecanja u sebičnosti" (citirano u Parkinson, 96). Ove utopijske vizije i proročanstva utjelovljenje su u Corsovu književnom opusu u potpunosti, čime smo zaokružili i drugo izrazito obilježlje njegove književnosti, ono proročko. Pjesnik Corso tako u svojoj poeziji kroz čin svaranja mašte otkriva i razotkriva božanske strukture i načela na kojima počiva stvarni svijet, a sam djeluje kao prorok, glasnik, odnosno "ambasador moći" ("Power", 90) iz istoimene pjesme.

[184] "Flowers willleap in joy their roots aching / Fileds will kneel proud beneath the halleluyahs of the wind."
[185] O naslovnici zbirke *Long Live Man* već smo pisali.
[186] Ostale dvije su: *Elegiac Feelings American* (1970) i *Herald of the Autochthonic Spirit* (1981).

4.2.2. Gary Snyder: čovjek, duhovnost i priroda u djelima beatničkog Thoreaua

Gary Snyder pjesnik je koji je u javnosti bio osjetno manje prisutan od ostalih beatnika. Većinu vremena provodio je u Japanu, gdje je pisao i izučavao istočnjačke jezike i budizam, ali odsustvo ga nije spriječilo postati jednim od temeljnih stupova beatničke književnosti. Nabrajajući osnovne razloge njegova utjecaja, Thomas Parkinson navodi kako je Snyder japanski i kineski jezik studirao toliko temeljito da je tečno baratao japanskim razgovornim jezikom, dok je oba jezika mogao prevoditi bez poteškoća. Isti temeljit pristup Snyder je koristio proučavajući budizam, koji je poznavao onoliko dobro koliko je to uopće za jednog zapadnjaka bilo moguće. S druge strane, iz važne uloge kakvu je u njegovim razmišljanjima imao ručni rad i spoj čovjeka i prirode[187], proizašle su njegova fizička, intelektualna i moralna čvrstoća koje izviru iz gotovo svake rečenice njegove poezije. Njegovi stihovi britki su kada je to potrebno, ali i tada su izrečeni uz karakterističnu nježnost i s velikom blagošću. Snyder je duboko inteligentan i s riječima vješt pjesnik pa je osnovna karakteristika njegova pisanja razvijanje temeljitog i dubokog uvida u temu. Snyderova poezija znatno više nego kod ostalih beatnika izlazi iz okvira tradicija kako europskog pjesništva[188] tako i američkog, te istočne nomenklature prenosi u zapadne u nastojanju stvaranja drugačijih načina razmišljanja i drugačijih ljudskih mogućnosti. Zbog toga je Snyder "uspješno učinio nešto što je individualcu gotovo nemoguće, a to je stvoriti novu kulturu" (Parkinson, "The Poetry of Gary Snyder", 133-134). Njegovoj široj popularnosti zasigurno je najviše pomogao Jack Kerouac kada je u romanu *Dharma lutalice* lik Japhyja Rydera utemeljio upravo na Snyderu, no u javnosti je uskoro bio zapažen i zbog svoje poezije koju je karakterizirala velika stilska različitost u prvih nekoliko objavljenih zbirki poezije. Njegov prvi, rani stilski pristup ogleda se u zbirkama *Myths and Texts* (1960) i *Mountains and Rivers Without End* (1965). Nizovi kratkih pjesama kakve čine cjelinu u obje knjige primjer su složenog pristupa temama, isprepletenog mitovima i činjenicama. To je stil pod utjecajem modernističke poetike Ezre Pounda i Williama Carlosa Williamsa. Primjer njegova drugog, kasnijeg stilskog pristupa prva je objavljena zbirka pjesama koju smo već imali prilike spomenuti, *Riprap and Cold Mountain Poems*. Ovdje Snyder koristi kratke stihove, a sintaksa je pod utjecajem kako kineske poezije, tako i narodnog jezika američke radničke klase (Lawlor, 330). Dakle, dvije krajnosti Snyderova stila jasno je moguće vidjeti već kroz osvrt na njegove prve dvije zbirke poezije, *Riprap and Cold Mountain Poems* i *Myths and Texts*.

[187] O Snyderovim shvaćanjima prirode, rada na zemlji i meditativnog stanja uma pisali smo u poglavlju 3.3.2.4. Estetika duhovnosti: religijske vizije, budizam i prošireno značenje prirode.
[188] O čemu smo detaljno pisali u poglavlju 3.2.1. Uzori, nasljeđe i teorijska uporišta.

Neki teoretičari smatraju da stil kakvim se Snyder predstavio u *Riprap and Cold Mountain Poems* predstavlja njegov zaštitni znak. Stihovi su u ovim pjesmama kratki, a korištenje metafora oskudno. Pjesnik gdje god je to moguće izbjegava predstaviti se kroz svoje "ja", ali istovremeno je gotovo cijelo vrijeme uključen u određene aktivnosti koje zahtijevaju upravo sudjelovanje. No ovo sudjelovanje javlja se u pjesmama uglavnom u obliku rada, ili opuštanja od rada kroz sjedinjenje s prirodom. Unatoč suzdržanom korištenju jezika i mašte, Snyder vrlo uspješno uspijeva ispričati priču koja čitatelja kroz fizičku akciju, ili makar odlučivanje o fizičkoj akciji kao što je dilema treba li ostati u Americi ili ne, zapravo uključuje.

Snyderovoj poeziji najviše je ipak svojstveno miješanje utjecaja budizma s političkim stavovima, baštinom Indijanaca i, prije svega, mističnošću prirode. To je suština njegova pisanja. Prirodu on shvaća uglavnom u značenju divlje prirode, u njegovim djelima usporedive s divljim umom.[189] Za uvid u Snyderovo karakteristično često korištenje kulturnih i vjerskih aluzija izvučenih iz kultura američkih Indijanaca, kao i budističkih tekstova, najbolje je pročitati *Myths and Texts*, zbirku u kojoj je Snyder nizom kratkih i povezanih pjesama na trenutke postigao spoj informativne i neuobičajeno svrhovite poezije:

Usukani bor: prekrasna reproduktivna

snaga ove vrste kada su područja koje

nadvija ubijena vatrom ovisi o sposobnosti

zatvorenih češera izdržati požar

koji ubija stablo bez oštećivanja sjemena.

Nakon požara, češer se otvori i prolije svoje sjeme

[189] "Kao pjesnik, držim se vrijednosti koje su na Zemlji najviše arhaične. One se vraćaju sve do kasnog Paleolitika (...). Nastojim zadržati i povijest i divljinu na umu, tako da moje pjesme mogu pristupiti pravom mjerilu stvari i stajati nasuprot neravnoteže i neznanja našeg vremena" (Snyder, citirano u Parkinson, "The Poetry of Gary Snyder", 146).

na ogoljeno tlo i tada novi rast izvire.[190] ("Lodgepole Pine: The Wonderful Reproductive", 408)

Ovim pjesmama Snyder čitateljima predstavlja priču prepunu akcije, sukoba, meditacije i promišljanja. Kroz jedinstvenu pjesničku cjelinu pratimo napredovanje glavnog lika, koje predstavlja duhovno putovanje prema prosvjetljenju, no cjelina je istovremeno rascjepkana na način koji jasno prikazuje raskid s linearnim stilom pripovijedanja tipičnim za modernističke poetike (Lawlor, 333). Prva dva poglavlja nose naslove *Sječa drveća*[191] i *Lov*[192] i u njima se pjesnik bavi pitanjima kakvu štetu ljudi rade Zemlji. U trećem poglavlju nazvanom *Spaljivanje*[193] bavi se pitanjem zašto to rade. Snyderov je to vapaj za postizanjem predljudske stvarnosti, divljine i svemira u kojima čovjek živi kao životinja, sa životinjama, u ekološki sretnom svijetu i zbog toga su ove pjesme prije svega njegov pokušaj razumijevanja nelagodnih i neshvatljivih načina percepcije i djelovanja, kao što su one lovca i drvosječe. Njegove spoznaje u tijelu lovca i drvosječe ujedno su u službi napetosti koja čitatelju ne dopušta prepuštanje sentimentalnosti. Ovakvu vrstu napetosti i vizije Snyder više nije u ovolikoj mjeri uspio postići niti u *Riprapu*, niti u kasnijim djelima. *Myth and Texts* iskustvena su elegija napisana metodom pjesničke umiješanosti. No kako bi postao svjestan svih gledišta onoga o čemu piše, Snyder je ovdje morao postati i jedan od rušilaca. Ovakav pristup omogućio mu je naposlijetku bezuvjetnu osudu izrabljivača prirode, prema kojima nakon što su bili predmeti njegova iskustva i vezani za njega kroz dodir i djelovanja ne može osjećati nikakvo poštovanje. Snyder nema potrebe čak ni oplakivati ovaj svijet jer ga je kroz svoju poeziju sačuvao. Kroz preuzimanja raznih obličja, među kojima su i životinjska, akcije i kontemplacije u pjesmama se sjedinjuju, a mogući rezultat je nova ekološka svijest:

Sanjaj, Sanjaj,

Zemljo! ta bića koja žive na tvojoj površini

nijedno od njih ne nestaje, sva će biti preobražena.

[190] "Lodgepole Pine: the wonderful reproductive / power of this species on areas over which its / stand has been killed by fire is dependent upon / the ability of the closed cones to endure a fire / which kills the tree without injuring its seed. / After fire, the cones open and sheds their seeds / on the bared ground and a new growth springs up."
[191] en. *Logging*.
[192] en. *Hunting*.
[193] en. *Burning*.

Kada sam im govorio

kada su ona govorila meni, od tog trenutka nadalje,

njihove riječi i njihova tijela koja oni

obično koriste za kretanje, sva će se promijeniti.

Neću ih čuti. Potpisan,

( )

Kojot;[194] ("Wash Me on Home, Mama", 422)

U životu je nužno raditi svojim rukama i poštivati vlastito prirodno okruženje. I to ne onako kao što se cijeni supermarket, sa zahvalnošću zbog soka od naranče u tetrapaku, već onako kako se poštuje farma, sa sviješću koliko rada je uloženo u plod, koji rizici su prihvaćeni i prevladani tijekom uzgoja, te naposlijetku životi kojih ljudi, ili životinja, su u našem interesu zaustavljeni (Parkinson, "The Poetry of Gary Snyder", 138):

Ali teško je raditi na farmi

Među panjevima:

Krave mršave, mlijeko smiješnog okusa,

Djeca odrastu i odu na studij

Ne vrate se.[195] ("Lodgepole Pine: The Wonderful Reproductive ", 408-409)

Duboko u srži osjećaja poštovanja vlastitog životnog okruženja nalazi se i istinska briga za buduće naraštaje:

Noću, snažni starac u svom krevetu

[194] "Dream, Dream, / Earth! those beings living on your surface / none of them disappearing, will all be tranformed. / When I have spoken to them / when they have spoken to me, from that moment on,/ their words and their bodies which they / usually use to move about with, will allchange. / I will not have heard them. Signed, / ( ) / Coyote."

[195] "But it`s hard to farm / Between the stumps: / The cows get thin, the milk tastes funny, / The kids grow up and go to college / They don`t come back."

Čuje kojota što zavija

na livadi iza kuće.

(...)

Sutra će pozvati Vladinog

Lovca

Koji upotrebljava čelične zamke za kojote

A moji sinovi izgubiće ovu

Muziku koju su tek počeli

Da vole.[196] ("Zov divljine", 50)

Tijekom života u Japanu, Snyder je nastavio objavljivati pjesme, ali nove zbirke poezije objavio je tek nakon povatka u Ameriku. Godine 1968. objavljena je *The Back Country*, nakon čega je slijedila i njegova prva proza, knjiga eseja *Earth House Hold* (1969), u javnosti prepoznata kao beatnički manifest: "Poezija mora pjevati ili govoriti iz autentičnog iskustva" (Snyder, "Earth House Hold", 53). U ovim esejima nalazimo i početak njegova konačnog razilaženja sa zapadnjačkom kulturom i prihvaćanja autohtonih istočnjačkih vrijednosti kao osnovnog pjesničkog motiva: "U jednom od učenja Mahayanna budizma govore o 'tri misterije'. One su Tijelo, Glas i Um (...). Poezija je vozilo misterije glasa." (Snyder, "Earth House Hold", 53), što su riječi koje će u kasnijim esejima, kao što su *Buddhism and the Coming Revolution* i *Dharma Queries*, Snyder samo dodatno potvrđivati (Lawlor, 333).

Osnovna karakteristika Snyderove proze njegov je miran, spokojan i nenametljiv stil zapisivanja vlastitih opažanja, uz povremene skokove u neočekivanu rječitost. Sve u svemu, dojam je kako Snyder zapravo pisanje nikada nije smatrao uzvišenom umjetnošću, već prije svega oruđem duhovne potrage i sredstvom prijenosa duhovnih spoznaja što se, naposlijetku, ogleda i u sljedećoj njegovoj izjavi: "Poezija kao vješto i nadahnuto korištenje glasa i jezika

[196] Preveo Vojo Šindolić.

utjelovit će rijetka i snažna stanja uma koja su neposredni dio podrijetla osobnosti pjesnika, ali na dubokim razinama mogu biti zajednička svima koji slušaju"[197] (Snyder, "Earth House Hold", 52).

4.2.3. Lawrence Ferlinghetti: ulična poezija i četvrto lice jednine

> Poezija je javni šleper
> za transport naroda
> na uzvišenija mesta
> od onih na koje ih točkovi mogu prevesti[198] (Ferlinghetti, "Beskrajan život", epigraf).

Pisac, slikar, osnivač izdavačke kuće i istoimene kultne knjižare *City Lights Bookstore* u San Franciscu, organizator beatničkih čitanja poezije i izdavač nekih od njihovih ključnih knjiga, Lawrence Ferlinghetti jedna je od ključnih osoba beatničkog književnog pokreta. Osobitost njegove izdavačke politike napor je uložen u iskušavanje granica zakona i društvenog prihvaćanja. Nedugo nakon osnivanja vlastite izdavačke kuće objavio je pod etiketom *Pocket Poets Series* vlastitu zbirku pjesama *Pictures of the Gone World* (1955). Ove pjesme otkrivaju profinjenost i istančanost osjećaja kakva ne poznaje međunarodne granice, ili nadrealnu senzualnost. Kao kontrast proteže se zajednička tema zbirke, a to su tihe, svakodnevne borbe običnih ljudi:

Na gornjoj Petoj aveniji

kod Grand Army Plaze

dostojanstven vratar

s kajganom

na štitniku kape

(izgleda kao general MacArthur

što će zakoračiti na obalu)

[197] "Poetry as the skilled and inspired use of the voice and language zo embody rare and powerful states of mind that are in immediate origin personal to the singer, but at deep levels common to all who listen."
[198] Preveo Vojo Šindolić.

Otvori vrata;[199] ("On Upper Fifth Avenue"[200])

U kratkim vinjetama bilježi Ferlinghetti svoja ukazanja i vizije, satirično raskrinkavši elemente zavjere protiv radosti i optimizma u ljudskom društvu. U ovim pjesmama ljubavnici, djeca, umjetnici i pjesnici stoje nasuprot knjižničara, ravnatelja kulturnih ustanova i kulturnih birokrata općenito, koji utjelovljuju one koji ne mogu niti voljeti niti vidjeti zato što su "predugo trčali / na istim starim putevima" ("Just as I Used to Say"), one koji "nemaju oči za vidjeti ljepotu svijeta" ("That Fellow on the Boattrain who Insisted") zato što su zaokupljeni trivijalnostima, te naposlijetku one koji:

kobno pretpostavljaju

kako neka izravna veza

zaista postoji između

jezika i stvarnosti

riječi i svijeta;[201] ("Sweet and Various the Woodlark")

Neobična i nekonvencionalna raspodjela stihova na stranicama i inventivnost u igrama riječi i rime ukazuju pak na Ferlinghettijev istinski osjećaj slobode, koji će uostalom kritika vrlo brzo prepoznati kao ključnu osobinu njegova književnog rada. Nakon što je Ginsbergova zbirka pjesama u Ferlighettijevu izdanju, *Howl and Other Poems*, 1956. godine postala *bestseller*, ali i 1957. završila na sudu[202], Ferlinghettijevo ime postalo je ne samo sinonim slobode izražavanja, već je prepoznat kao ključna osoba u stvaranju te slobode. Ferlinghetti je naime, branivši na sudu Ginsberga od optužbi za opscenost *Urlika*, izjavio sljedeće: "Nije opscen pjesnik, već je ono što on promatra, otkriveno kao opsceno. Veliki opsceni otpaci *Urlika* tužni su otpaci mehaniziranog svijeta, izgubljenog među atomskim bombama i ludim nacionalizmom" (citirano u Lawlor, 106). Cijeli beatnički pokret tako je prepoznat kao pokret na braniku slobode izražavanja i nemalom Ferlinghettijevom zaslugom.

[199] "On Upper Fifth Avenue / by Grand Army Plaza / the dignified doorman / with the scrambled eggs / on his visor / (looking like General MacArthur / about to wade ashore) / Opens the door."
[200] Izdanje koje koristimo nema numerirane stranice.
[201] "who also fatally assumed / that some direct connection / does exist between / language and reality / word and world."
[202] O ovim suđenjima pisali smo ranije.

Sljedeća zbirka pjesama, naslovljena *A Coney Island of the Mind* (1958) u značenju vrste duševnog cirkusa (Lawlor, 106), Ferlinghettijeva je najpopularnija knjiga. Ona sadrži odabrane pjesme iz prethodne zbirke *Pictures of the Gone World*, ali i posebno napisan niz novih pjesama namijenjen za usmeno izvođenje uz pratnju jazz glazbenika. Uz bogatstvo aluzija, ali i nadrealizam i društvenu kritiku kao osobitosti ove duboko osobne zbirke pjesama, Ferlinghetti je ovdje utjelovio i svoje viđenje ulične poezije. Pozivajući na resocijalizaciju poezije, Ferlinghetti već u svojim esejima zahtijeva povratak pjesništva na ulice, gdje se ostvaruje njezina usmena dimenzija. Ulična poezija pritom je sinonim za izgovorenu, izvedbenu poeziju. Ferlinghetti, govoreći o poeziji San Francisca s kraja pedesetih godina 20. stoljeća, ističe:

Poezija kakva se u zadnje vrijeme može čuti ono je što bismo trebali nazivati uličnom poezijom. Ona vodi prema izvlačenju pjesnika iz zatvorenog svetog estetskog kruga u kojemu je on predugo razmišljao komplicirajući stvari. Ona vodi prema vraćanju poezije nazad na ulice gdje je nekad bila (...) čineći je glasnom. (Ferlinghetti, "Notes on Poetry in San Francisco", 4)

A Coney Island on the Mind sadrži tako odjeljak naslovljen *Usmene poruke*[203], popraćen bilješkom kako pjesme koje slijede nisu namijenjene tiskanoj stranici, već je cilj spontano ih izreći. Potpuno u skladu s beatničkom poetikom ove pjesme nalaze se u stanju trajne promjene i kada se izvode, one nikada nisu tekstualno iste. Ferlinghetti je na osjećajniju poeziju, onakvu kakva će uši dodirnuti na isti način kao i oči, pozivao na tragu poezije Williama Carlosa Williamsa (Hudson, 79-80). Isto tako, upravo na tragu Williamsova nastojanja vlastitom pjesničkom dikcijom uhvatiti stvarnost američkih idioma, umjesto uvezenih ritmova engleskog govora, ono je što u Ferlinghettijevoj poeziji primjećuje i Vojo Šindolić:

Ferlinghetti je jedan od onih rijetkih pjesnika koji svoje vlastito pjesničko iskustvo i viđenje svijeta prenosi uz izuzetni osjećaj za prisnu komunikaciju sa čitateljima. Čak i uz višeslojnost i višeznačnost koje njegove pjesme nesumnjivo sadrže, one su gotovo uvijek izražene običnim, svakodnevnim jezikom koji je razumljiv svima. Ferlinghetti je na osjećajniju poeziju, onakvu kakva će uši dodirnuti na isti način kao i oči, pozivao na tragu

[203] en. *Oral Messages*.

poezije Williama Carlosa Williamsa. (Šindolić, "Pesnik otvorenih očiju, otvorenog srca", 78-79)

U *Usmenim porukama* Ferlinghetti ponovno proglašava i pojašnjava svoje protivljenje tiraniji bilo kojeg oblika, iskorištavanju ljudi, nacionalizmu i ratovima, te potvrđuje svoju vjeru u "ponovno rođenje čuda" i "ukupan san nevinosti" ("I am Awaiting", 51-56). U pjesmama kao što su *Autobiography* i *Dog* poziva pak na čuvanje svijeta, ali i promatranje nevinim očima psa, kako bismo vidjeli izravno, bez predrasuda, a u *Christ Climbed Down*, lik Isusa izjednačen je s pojmom pjesničkog oka, koje svako ljudsko biće u sebi potencijalno sadrži, u značenju sposobnosti odbacivanja površnosti i razlučivanja bitnog od nebitnog. U komercijaliziranom, konzumerističkom društvu, Isus Krist mora tražiti ponovno rođenje u duši svakog čovjeka: "U najmračnijoj noći / nepoznate duše svakoga / On čeka..."[204] ("Christ Climbed Down", 81). Spomenuta pjesnička slika oka proteže se pak kroz cijelu zbirku i Ferlinghetti ju zapravo koristi kako bi proširio temu vizije načetu u prethodnoj zbirci, baš kao što u istoimenoj pjesmi "pjesničko oko bestidno gleda" ("The Poet`s Eye Obscenely Seeing", 7) razdvajajući stvarnost od iluzije i vječno od trenutnog. Feringhettiju je ovo vrlo važno jer smatra kako svatko od nas svoje pjesničko oko može razvijati kroz proučavanje književnosti ili vizualnih umjetnosti (Stephenson, "The Daybreak Boys", 148-149), što znači da svatko u konačnici ima stvarnu mogućnost proširiti vlastitu svijest.

Lawrence Ferlinghetti zapravo u svojim djelima predlaže, uočio je Gregory Stephenson, poseban način gledanja na stvari i samog postojanja, oblik identiteta i vizije kao utjelovljenje metafizičkog mita, sve u svrhu shvaćanja izvornog jedinstva suštine postojanja koje je ujedno i izvor ljudske svijesti. Ukratko, on svojom književnošću prvenstveno istražuje smisao života. No kao dobar primjer Stephenson nam ovdje navodi, umjesto poezije, Ferlinghettijevu proznu pripovjetku naslovljenu *Her* (1960) u kojoj su prema njegovu mišljenju sadržane sve premise i brige kojima je Ferlinghetti zaokupljen i u ostatku svog književnog opusa (140). Riječ je o unutrašnjem monologu koji nam pripovijeda Andy Raffine, američki slikar koji živi u Parizu i koji nastoji identificirati vlastiti referentni okvir za donošenje životnih odluka.[205] Kao i većina Ferlinghettijeva diskursa, ovaj roman prožet je jednim prevladavajućim uvjerenjem, da je ljubav glavna vrijednost koja daje smisao ljudskom

[204] "In the darkest night /of everybody`s annonymous soul / He awaits..."
[205] Zbog toga što je instrument za vrednovanje stvarnosti čovjek, on mora imati svijest o vlastitoj prisutnosti i orijentaciji, kako bi kao ocjenjivač mogao djelovati što točnije. No pritom mora biti svjestan da su njegove procjene izrađene relacijski, dakle, mora znati svoj referentni okvir (Ianni, 55).

postojanju. Najvažnija Raffineova briga prepoznavanje je i postizanje ljubavi, no on u oba nastojanja ne uspijeva i posljedično, ne uspijeva pronaći smisao života. Njegova uvjerenja sprečavaju ga uskladiti ljubav sa svojim očekivanjima. Usklađivanje iskustva i očekivanja za Raffinea nemoguće je jer njegovi stavovi nisu izvedeni iz iskustva, već predstavljaju predviđanje iskustva (Ianni, 53). Raffine život promatra s gledišta koje naziva "četvrto lice jednine"[206] (Ferlinghetti, "Her", 90). Pribižni uvid u značenje ovog pojma donosi nam Ferlinghetti u pjesmi *He*, zajedljivoj skici pjesnika preopterećenog mislima o smrti. Pjesnik je ovdje "glas četvrtog lica jednine"[207] ("He", 26), a njegovo stajalište u pjesmi je nazvano "ludo oko četvrtog lica jednine"[208] ("He", 26). Sve to predstavlja iskrivljenu viziju koju pjesnik "vidi te je lud / i lud je i vidi"[209] ("He", 26). Ovo je također i stanje u kojem se u romanu nalazi Andy Raffine. No gledanje kroz oko četvrtog lica jednine rezultira nizom problema u ocjenjivanju ljubavi kao iskustva. Unutarnji sukob u liku Raffinea temelji se tako na dilemi bilježenja opažanja iz kojih proizlaze očekivanja, te on doslovno i psihološki vodi idealnu ljubav koja sadrži suštinu čistoće i senzualnosti. Takav pogled na ženu, primijećuje L. A. Ianni, san je naivnog romantičara. Žena je objekt, povučena i kreposna, sve dok je muškarac ne osvoji i zatim ispuni sva njena najtoplija senzualna očekivanja (55). Ovaj koncept Ferlinghetti ismijava u jednoj od pjesama zbirke u *Pictures of the Gone World* koja govori o književnim romansama. Ova pjesma junakinju takve priča opisuje kao aseksualno čednu sve dok:

... jednog dana

ona koja je uvijek bila tako plaha

mahne svojom rukavicom i kaže

(iako ne s toliko velikih riječi)

Haj`mo skupa leći negdje

[206] "the fourth person singular."
[207] "voice of the fourth person singular."
[208] "mad eye of the fourth person singular."
[209] "sees and is mad / and is mad and sees."

baby;[210] ("Funny Fantasies are Never so Real.")

No dok ovakva dikcija ukazuje u pjesnikovu sumnju u valjanost tih očekivanja, za junaka Raffinea ovakve sumnje ne postoje. *Ona* iz naslova, koju Andy Raffine u romanu zamišlja i doživljava na različite načine – kao djevojku u širokoj suknji tijesna struka, kiparicu s kojom je fasciniran izdaleka, te podčinjenu djevojku koju fizički pridobija – ideja je ženstvenosti bez mrlje, kakvu bi mogao bezrezervno voljeti, te koja će na taj način dati njegovu životu smisao. Njegov neuspjeh pomirenja s nedostižnošću ljubavi skrojene prema takvom idealu završava Raffineovim suicidalnim skokom s katedrale Notre Dame.

Glavno sredstvo kojim Ferlinghetti postiže učinak četvrtog lica jednine određen je uzorak slika koje se u Raffineovim unutarnjim monolozima ponavljaju, primjerice njegovo povremeno zamišljanje života kao filma koji vidi sasvim jasno, ali mu je u njemu nejasna vlastita uloga, te čak ne može razlučiti niti igra li on filmu neku ulogu, ili je samo gledatelj. Biti u mogućnosti tako jasno gledati film, a biti nesiguran u vlastiti odnos prema njemu, bila je izvrsna Ferlinghettijeva zamisao dramatiziranja ideje četvrtog lica jednine. Raffine nema jasan osjećaj gledanja života kroz priznatu ideju sebstva pa u jednom trenutku vlastito gledište opisuje kao: "(...) oko četvrtog lica jednine koje je vidjelo sve, a ne razumije ništa, a ipak je vidjelo, oko koje je vidjelo i razumjelo sve osim sebe, koje ne može vidjeti ono u čemu je bilo sâmo ukorijenjeno" (Ferlinghetti, "Her", 134). Roman *Her* tako, sa četvrtim licem jednine oblikovanim kao Raffineovom točkom gledišta na život, koje ujedno oblikuje i njegovu filozofsku poziciju, predstavlja ritual i metafiziku Ferlinghettijeva pisanja, kao i kozmografiju njegove pjesničke imaginacije. Njegov pogled na postojanje ima puno zajedničkog s engleskim romantičnim pjesnicima kao što je William Blake, no on ipak uspijeva ostati izrazito jedinstven, izvorni autor. Prema Ferlinghettiju, ljudska bića su iz prvotne, istinske percepcije spala na ograničenu, lažnu percepciju svijeta, a posljedica je međusobna podijeljenost ljudskog roda između želje za moći i ljubavi. Autentična, vizionarska percepcija i autentičan bitak jedina su sredstva kojima jedinstveni identitet ljudskog roda može biti ponovno stečen, a povratak u vrijeme nevinosti ostvaren (Stephenson, "The Daybreak Boys", 145). Cjelokupna Ferlinghettijeva umjetnost izvire upravo iz želje podijeliti i razraditi ove vizije, te podržati i založiti se za ljubav nasuprot moći. Teme vizije i nedostatka vizije tako su na neki način, u svojim različitim uprizorenjima, u središtu cjelokupnog opusa Lawrencea Ferlinghettija.

[210] "... one day / she who has always been so timid / offs with her glove and says / (though not in so many big words) / Let`s lie down somewheres / baby."

4.2.4. Michael McClure: poetika narkotika, oslobođenja i tjelesnosti; Odem i životinjski jezik

Iako je najpoznatiji kao pjesnik istaknut sudjelovanjem u neformalnim književnim skupinama pod vodstvom Kennetha Rexrotha, Roberta Creelyja i Roberta Duncana kao što su *San Francisco Poetry Renaissance* i *Black Mountain*, Michael McClure svojom se poezijom, dramskim tekstovima, te teorijskim esejima kojima smo se već obilato koristili, potpuno uklapa u profil beatničke književne svestranosti. McClureova duhovna i književna pripadnost Generaciji beatnika očita je prije svega kroz idejno blisku pripadnost Kerouacovu spontanom načinu pisanja, te kroz prepoznatljive teme anarhizma, zen budizma, rušenja seksualnih tabua, upotrebe narkotika, jazz glazbe, pacifizma i antirasizma. Za McClureovu poeziju posebno je karakteristična usmjerenost prema temama ekologije i biologije, a također je vidljiva i naklonost apstraktnim ekspresionističkim slikarima, primjerice Jacksonu Pollocku. McClure je, naime, slikarstvo studirao:

Studirao sam slikarstvo, ali moje zanimanje za slikarstvo nije poticalo iz želje da postanem slikar... Studirao sam slikarstvo jer sam želio spoznati neke od tehnika apstraktnih ekspresionističkih slikara koje sam obožavao, kao i pojam "duhovne autobiografije" i istinski pokret tijela zaključan u umjetničko djelo – takve stvari želio sam prenijeti u svijet umjetnosti poezije. (citirano u Šindolić, "Pogovor Tirkiznom revolveru", 63)

Čitatelju McClureovih tekstova neće promaknuti maštovitost književnih rješenja, počevši od samog oblika pjesama koje su sve redom pisane na sredini stranice, dobijajući na taj način apsolutno simetričan oblik, sve do duboko humane zaokupljenosti prirodom i biološkim sustavima. U njegovoj poeziji "riječi postaju akcija, pretvarajući objekte u apstrakciju ili materijalizirajući riječi u oblike, pjesma postaje živo biće" (Šindolić, "Pogovor Tirkiznom revolveru", 65). Vitalne elemente poezije Michaela McClurea čine tako njegova nastojanja razumijevanja odnosa bića i jezika koja ga vode prema zaključku kako je biće jezik poezije, iz čega u konačnici proizlazi da je jezik ostvarenje bića. Stih u pjesmi predstavlja trag bića kao izgovorenog glasa i osjećaja uzbuđenja, što je postupak koji je McClure nazivao "pisanje tijela" (Scalapino, 2).

Kako bismo uspješno prikazali razvoj McClurea kao pisca i karakterističnosti njegove književnosti, koristit ćemo se podjelom McClureova stvaralaštva na dva razdoblja. Prvo razdoblje, njegova rana književna ostvarenja, karakteriziraju osjećaji neravnoteže, zbunjenosti, mučenja, otuđenja, prisile i ograničenja, dok u isto vrijeme autor pokazuje

naglašenu odlučnost oduprijeti se svim tim ograničenjima i negativnostima uz pomoć težnji prema oslobođenju, cjelovitosti i zdravlju. Ta problematika karakteristična za pjesme ranog razdoblja istražena je najtješnje i potpuno razvijena u zbirci pjesama *Hymns to St. Geryon and Other Poems* (1959). Ono što u ovoj zbirci odmah skreće pozornost metrička je struktura pjesama i vizualni utjecaj njihove topografije. Umjesto da započinju na lijevoj margini, stihovi su centrirani na sredinu stranice, te stvaraju vertikalnu os. Raspored stihova duž te osi stvara učinak ravnoteže, ali i dinamičnosti. Stihovi su pritom netipične i nejednake dužine koju određuje ponekad njihovo značenje, a ponekad zvučnost, kako bi što vjernije oponašali ritam prirodnog govora. Dramatičan naglasak pojedinih riječi i izraza postignut je korištenjem velikih slova, a mjesta određena za stanke nagovještena su razmacima. Ukupan učinak takvih prilagođenih rješenja preuzetih iz proze i ostalih inovacija Michaela McClurea pojačan je osjećaj iskustva i prijenosa energije u pjesmama, čime je postignuta veća vitalnost, neposrednost i snaga izražavanja (Stephenson, "The Daybreak Boys", 107-109). No korištenje velikih slova kod McClurea prema nekim kritičarima sugestivnije je nego što se na prvi pogled može učiniti:

> Čitanje McClureovih pjesama doživljavaj je usporediv s izlaskom iz vlastitog tijela, u smislu da tijelo i um, prilikom čitanja teksta, postaju jedno. Posredstvom vlastitih osjećaja čitatelji se osjećaju prisutnima u trenutku te promjene. Oni su, također prilikom čitanja, ponekad svjesni vlastite prisutnosti u pjesmi koja postoji upravo u svrhu osjetilnog iskustva (...), i to je ono za što služe velika slova. Ona su jedan od načina prenošenja svijesti iznutra prema van. (Scalapino, 4)

Zasigurno najznačajnija pjesma ove zbirke jest *Peyote Poem* koja se smatra prvom suvremenom američkom narkotičkom pjesmom i koja je gotovo savršeno prisjećanje na psihičko iskustvo zapisano dan poslije uzimanja *peyotea*, lat. imena Lophophora williamsii (Šindolić, "Pogovor Tirkiznom revolveru", 65). Eksperimentiranje s različitim vrstama narkotika, naravno, nastavlja se na dugu tradiciju duhovnih istraživanja avangardnih umjetnika[211] i beatnicima je bilo samo jedno od sredstava kojima su stvarali osnovno usmjerenje vlastite poezije ka idealima pasivnog otpora, što će od njih vrlo brzo preuzeti i *hippie* pokret. Takav pasivni svijet, u kojem ljudi ne čine ništa zato što ništa što žele učiniti ne

[211] Koja se, pak, također nastavljaju na eksperimente s narkoticima romantičara i pogotovo pjesnika dekadencije 19. stoljeća.

postoji, osim možda otvoriti se prema iskustvu, ideal je koji leži u suštini razloga dostizanja opojnih stanja svijesti uz pomoć narkotika i upravo to je, smatra književni teoretičar Geoffrey Thurley, točka na kojoj kreće razgovor o *novoj svijesti*. No moguće je i da se svijest zapravo ne mijenja, jer psihodelične činjenice još uvijek moraju biti razvrstane negdje u ljudskom mozgu. McClureova *Peyote Poem* može biti zanimljiva potvrda ove tvrdnje:

SVE ZNAM!ULAZIM U SOBU

u kojoj zlatni krevet isijava svetlost

vazduh se ispunja srebrnim zavesama i tapetama

Osmehujem se samom sebi. Znam

sve što treba da se zna. Vidim sve

što treba da se oseti. Družim se s bolom
svog stomaka. Moj glas

je odgovor ljubavi. Nema Vremena!
Ni odgovora. Moj osećaj je odgovor sveopštem osećaju.[212]

("Pesma napisana pod pejotom", 11)

Bilo iskustvo stečeno kroz prirodnu *pomaknutost* tjelesne kemije, bilo ono izazvano namjerno ili nenamjerno, uzvišeno mistično ili jednostavno shizofrenično, riječ je naime uvijek o iskustvu svijeta u kojem su određena svojstva nepromjenjiva. Intenzivni efekti blještavog svjetla kakve Michael McClure vidi u ovoj pjesmi mogu nam stoga biti poznati, kao i njegov osjećaj velikog značaja jer se nalazi u središtu svemira, no promjenjiva varijabla uvijek će ostati intelektualni kontekst, odnosno što je s određenim osjećajima i slikama učinio pjesnik, onaj koji se u halucinogenom stanju nalazi. To znači kako čitatelju u konačnici često nije bitno je li pjesnik koristio halucinogena sredstva ili ne – jedino pitanje koje on postavlja jest koliko je napisana poezija kvalitetna, je li ona dobra, loša, ili indiferentna (Thurley, 166-168). Ipak, neosporno je kako je McClure korištenjem halucinogenih sredstava, konkretno ovdje, zaista bio u mogućnosti prodrijeti u sloj iskustva koje se nalazi unutar, ili ispod

[212] Preveo Vojo Šindolić.

konvencionalnih mogućnosti uvida, te su neka njegova iskustva, primjerice: "Piljim u oblake i posmatram / njihova maglena kolutanja" ("Pesma napisana pod pejotom", 15) zbog toga na neki način ne samo vrednija, već djeluju i stvarnija. U slučaju poezije Michaela McClurea, možemo stoga općenito uočiti kako gotovo svi njegovi najbolje sročeni stihovi uspješno spajaju iskustva doživljena pod utjecajem narkoticika s dubljim, širim metaforičkim slojevima tijeka misli i upravo to su veze na kojima počiva kvaliteta njegove poezije, što se ogleda primjerice u završnim stihovima koji nam kazuju nešto više o svijetu u koji prodire naš pjenik:

Vrtlozi pare

izbacuju male oblake života.

Oni postaju ribe što gutaju jedna drugu.

I menjaju se kao Danteove svete duše

preobražavajući se u orla visokih mrzlih nebesa

koji će me napasti.[213]

("Pesma napisana pod pejotom", 15)

Ove veze možda ne predstavljaju uvijek *novu svijest*, ali govore nam ponešto o pjesničkom opredjeljenju. Također, u *Peyote Poem* zanimljivo je uočiti i da je ispreplitanje raznih faza svijeti, stanja svjesnog i nesvjesnog, vidljivo primjerice kroz stalnu prisutnost slike stomaka, dijela tijela kojemu konzumiranje *peyotea* uzrokuje karakterističnu intenzivnu bol kakvu McClure uredno ima priliku tako nepoetično osjećati, pa usred odlomka zaziva: "STOMAČE!" ("Pesma napisana pod pejotom", 13), što se u početku čini ironično, ali ubrzo shvaćamo da je takva ironija u ovakvom kontekstu nemoguća, posebice nakon što nekoliko stihova kasnije, ovaj put očito u stanju između dva stanja svijesti, pjesnikov uzvik postaje konkretnij:

Na litici sam vremena i prostora

BOLI ME U STOMAKU!

[213] Preveo Vojo Šindolić.

Zapisujem muziku života

rečima.

(...)

Moja utroba i ja dve smo osobe

sjedinjene

životom.[214]

("Pesma napisana pod pejotom", 14)

Sljedeća McClureova zbirka pjesama, *The New Book / A Book of Torture* (1961), napisana je krajem pedesetih godina 20. stoljeća i metodom pisanja pod utjecajem narkotika, kao i čestim motivima pakla i ograničenja, nastavlja se na prethodnu zbirku istovremeno također predstavljajući i nastavak zanimljivog istraživanja područja oslobađanja nesvjesnog i načina na koji je takvo iskustvo moguće prenijeti na papir. Tama, tuga, tjeskoba, mučnina, jad, strah i bol neki su od pojmova kojima McClure ovdje opisuje užasne osjećaje izvučene iz najdublje tame vlastite duše. Ove pjesme očajnički su krici kojima pjesnik izgovara svoje psovke i molitve stvarajući atmosferu duhovnog stanja čiji je raspon osjećaja između borbe i očaja (Stephenson, 112). Borba između sila bolesti i zdravlja krajnje je intenzivna i McClure je ovdje prikazuje kao "rat u kojem se borim"[215] ("Rant Block", 70), ali i rat u kojem smo svi mi "bojišnica / beznačajnog i herojskog"[216] ("For Artaud", 344). To je dakle strašna, ali herojska borba koja se vodi u pjesnikovu tijelu, umu i duhu. Do kraja ove zbirke nejasno je ipak kakav je ishod bitke, ali sigurno je da se McClure bori do zadnje pjesme. Štoviše, odjeci njegova prkosa biti će povremeno vidljivi i u pjesmama nastalima u kasnijim razdobljima, kada će i dalje uzvikivati: "JA SE / NE PREDAJEM"[217] ("Mad Sonnet", 89). Središnje slike na kojima se gradi ova zbirka zidovi su i barijere, te predstavljaju metafore za obrasce i sustave koji nas okružuju i odvajaju od istinskog postojanja, ljepote i slobode. Prikazi udaranja, razbijanja i rušenja zidova ponavljaju se u nekolicini pjesama, nakon čega dolazi i

[214] Preveo Vojo Šindolić.
[215] "the war I battle in."
[216] "Are battlegrounds / of what is petty and heroic."
[217] "I DO / NOT SURRENDER."

konačna spoznaja kako "ne postoje zidovi osim onih koje mi pravimo"[218] ("Ode for Soft Voice", 65).

McClureova borba za oslobođenje nastavit će se u zbirci pjesama *Dark Brown* (1961), no javlja se u njoj i odlučujuća promjena kroz sukob s erupcijom energije koja započinje razbijati ranije spomenute zidove. Ova izuzetno energična i erotična zbirka koju možemo nazvati i *knjiga pjesme*, jer zapravo je riječ o jedinstvenoj živopisnoj pjesmi zaokruženoj u jednu cjelinu, predstavlja početak drugog McClureova stvaralačkog razdoblja koje Stephenson naziva "dostignuće odlučnosti" (113). Jack Kerouac u svom romanu *Big Sur* nazvao je *Dark Brown* "najfantastičnijom pjesmom u Americi" (Kerouac, "Visions of Cody. Visions of Gerard. Big Sur"[219], 625). McClure ovdje slavi uskrsnuće "pokopanog veličanstvenog duha", buđenje "usnulog lava" i uzdizanje "duboke i raspjevane zvijeri" (McClure, "Dark Brown"[220]), zazivajući pojavu Odema, što je izraz koji preuzima iz njemačkog jezika u značenju duha tijela, za razliku od Geista koji označuje više eteričnu dušu (Stephenson, 113). Dolazak Odema nagovješten je i u *The New Book / A Book of Torture*, a McClure ovaj izraz prvi put spominje u znakovitom dnevničkom zapisu iz rujna 1959., gdje pišući o vlastitoj poetici[221] kaže:

Pišem i ne radim nikakve izmjene / ili ih radim vrlo malo. Glavna svrha mog pisanja je oslobođenje. Viša kozmička dimenzija[222] i sva njezina osjetila moraju biti oslobođene! Pjesma je dio mene koliko i ruka. Ritmička struktura pjesme, stih itd. su interijer i uzimaju vanjski oblik, nisu unaprijed određeni, niti logični, već neposredni. Više nemam interesa za estetska obrazloženja stihova. ODEM NE GEIST! Pišem oslobađajući kako bih oslobodio životinjski duh (...). Živim u ogromnim dvoranama ljepote koje vidim kao ružnoću (...). Ne vidim s mojim osjetilima, već s obrascima i predrasudama putem običaja. Udarat ću u zidove i postići uništavanje tih stvari. Borba za to jest *Dark Brown*. (McClure, "From a Journal", 423-424)

[218] "There are no walls but ones we make."
[219] "McLear is the handsome young poet who`s just written the most fantastic poem in America, called *Dark Brown*."
[220] Izdanje koje koristimo nema numerirane stranice.
[221] Već prva rečenica upućuje na pisanje pod izravnim utjecajem Kerouacova spontanog pisanja, a nastavak je značajan jer nas priprema na ono što pjesnik namjerava učiniti u *Dark Brown*.
[222] en. *The Bulk*.

Pojava Odema u ovom kontekstu može vrlo lako biti usporediva s ponovnim pjesnikovim rođenjem, nakon kojeg se osjeća oslobođen i ponovno sposoban uživati u zadovoljstvu, sreći, strasti i ljubavi. McClure tako napokon postaje neopterećen obrascima ponašanja, formalnostima i navikama i slobodan je djelovati u novoj jasnoći i istini. MClure piše: "TIJELO I DUH SU JEDNO"[223], te "NOVE OČI DA VIDE DA SAM ANĐEO"[224] (McClure, "Dark Brown"), kao da ukazuje kako je Odem donio cjelovitost i obnovljenu viziju. U konačnici to omogućuje i erotske pjesme koje cjelinu zaokružuju objavljujući istinu koja počiva u tjelesnosti, te nam McClure predstavlja i svoju osjetilnu poeziju kože. Čin ljubavi slavljen je kao sakrament darovan pričesnicima kao milost i to je sveti čin sudjelovanja u beskonačnosti: "Oslobođen / svih laži, čista lica"[225] (McClure, "Dark Brown"). Seksualni čin postaje tako negacija ograničenja i afirmacija razvoja, produljenja vrste i društva (Stephenson, 113), što je potpuno u skladu s onim što će McClure kasnije napisati u jednoj od svojih zbirci eseja, *Meat Science Essays* (1963), i što se u potpunosti podudara s beatničkom estetikom u cjelini: "Osnova svake pobune u bilo kojoj fazi je seksualnost. Erotski impuls stvara poriv uništiti zidove (...) (77).

Konačno tako dolazimo do još jednog značajnog teksta, *Ghost Tantras* (1964), napisanog tijekom razdoblja McClureova eksperimentiranja s tradicionalnim jezičkim oblicima, iz kojeg se naposlijetku razvio novi oblik zaigrana duha koji je sam McClure nazvao životinjski jezik. Obračajući se čitatelju u uvodu izvornog izdanja, McClure piše:

Nikad ranije nisi čuo ništa slično ovome. Ovo su moje osobne pjesme, ali svatko ih može pjevati. Izgovori ih kao što su sročene i ne brini o detaljima – rabi prirodni glas i dozvoli neka se pojave vibracije (...). Njihova svrha donijeti je ljepotu i promijeniti oblik svemira (...). Čitajte ove pjesme kao što bi čitali Lorcu, Mayakowskog ili Lawrencea, ali ČITAJTE IH GLASNO I PJEVAJTE IH. (McClure, "Ghost Tantras"[226])

Uz potpunu odsutnost tradicionalnih oblika, i to u smislu da je često riječ o potpunom odsustvu bilo kakvog ljudskog jezika uopće[227]: "GOOOOOOR! GOOOOOOOOOOR! / GOOOOOOOOOR! / GRAHHH! GRAHH! GRAHH" ("1", 81), susrećemo se ovdje djelomično s imitacijom glasanja životinja, a djelomično pjesnikovim zamišljanjem ljudskih

[223] "THE BODY THE SPIRIT ARE ONE."
[224] "NEW EYES TO SEE I AM A SERAPH."
[225] "Freed / of all lies the face is pure."
[226] Uvod izvornom izdanju ne sadrži numeraciju stranica.
[227] Gotovo neprevodive stihove ove zbirke pjesama, iznimno, ostavit ćemo u izvorniku.

riječi i zatim svojevrsnom uglazbljivanju ljudskoga i životinjskog govora: "PLEASURE FEARS ME, FOOT ROSE, FOOT BREATH / BY BLAHHR MOKGROOOOOOO TARRR / nowp tytath broooooooooooooooooo" ("2", 81). Očita je pritom prisutnost svijesti kako je ljudski govor zapravo u svojoj suštini imitacija, a cijeli McClureov postupak nagovještaj je pokušaja rasklapanja jezika u cjelini, dekonstrukcije vrlo slične eksperimentima i zamislima koje će se u jeziku poezije nešto kasnije početi sve češće javljati. Ljudski i životinjski zvukovi, ipak, zadržavaju obrise svoje prepoznatljivosti, te "uz pomoć mašte mogu stvoriti novi jezik" (Scalapino, 7).

Gregory Stephenson u *The Daybreak Boys* ocijenio je kako:

Ghost Tantras predstavlja čarobno, mantrično korištenje zvukova i vibracija kao jezičnosomatski alat. Pjesme je potrebno čitati glasno, kako bi njihova osebujna snaga mogla doći do izražaja. One su i fizičko-metafizičke vježbe koje otpuštaju fiziološke i psihološke napetosti, što čitatelja dovodi do zanosa. *Ghost Tantras* tako predstavljaju povratak najranijoj poeziji, primitivnim spjevovima koji prizivaju sile izlječenja i pomoći i potiču stanja transa i vizije. Ove pjesme šamanski su zazivi, bajanja, izazivanje životinjskog duha i svijesti sisavaca. (114)

Zbirka *Ghost Tantras*, očito je, naprosto poziva na izvedbu, što je McClure iskoristio načinivši i filmsku snimku usporedivu pisanoj verziji ovog djela. Autor naime, kako je vidljivo na video snimci, šest puta čita jednu od pjesama zbirke koja završava brojim ponavljanjem riječi-urlika "grahhhrrr", s tim da već i izvorni zapis pjesme sadrži završnu napomenu: "Čitanje s lavovima, zoološki vrt San Francisco" ("49", 83). Čitanje pjesme na snimci odvija se pred četiri lava iz nastambe zoološkog vrta u San Franciscu. Kako McClure ponavlja svoje glasne urlike, "grahhhrrr", lavovi se ustaju i urliču mu odgovor (McCure, "USA, Poetry NET Outtake Series", video snimka). Na ovaj pomalo uznemirujući način, izvedba se ipak još jednom pokazala neodvojiva od beatničke estetike:

Prislanja lice uz samu žicu i GOVORI mi. Režanje počinje odmah, bez muzičkog uvoda. Započinje grleno. Pojačava se i širi sve dok ne osetim unutrašnjost njenog tela iz kog se širi energija režanja dobijajući punu jačinu gneva. Režanje se širi, vibrirajući i kružeći (...). To je jezik koji razumem jasnije od bilo kog drugog. Čujem bes, ljutinu, teskobu, upozorenje,

bol, čak i humor, gnev – sve sakupljene u jedan iskaz. Okružen sam telesnošću njenog govora. (McClure, "Tirkizni revolver", 58-59)

4.3. Osvrt na prisutnost beatničke poetike u kazalištu s naglaskom na *Bradu* Michaela McClurea

Tijekom pedesetih i šezdesetih godina 20. stoljeća u Americi glavna je kazališna scena, očito je već iz smanjenja broja postavljenih brodvejskih predstava, bila u padu. Istovremeno, porast broja predstava uočen je u alternativnim kazalištima, a njihove izvedbe bile su izuzetno upečatljive. Filozofije i pogledi na umjetnost koje su potaknule ovaj rast slične su onima pod čijim utjecajem su pisali beatnici od kojih su neki, primjerice Michael McClure i Lawrence Ferlinghetti, okušali se i sami u pisanju dramskih tekstova.[228] Najvažnija i najdugovječnija skupina koja je s beatnicima dijelila ciljeve i filozofiju bila je *The Living Theatre*, a njihovi eksperimenti s jezikom i nekonvencionalnim dramskim strukturama odvijali su se uz pomoć metoda sličnih onima kakve su Kerouac i Ginsberg koristili u poeziji i prozi. Brodvejska kazališta tog razdoblja bila su karakteristična po znamenitim mjuziklima kao što su *The Threepenny Opera* (1954), *West Side Story* (1957) i *Fiddler on the Roof* (1964), izvedbama dramskih tekstova Tennesseja Williamsa, Arthura Millera i Eugenea O`Neilla, ali novi čimbenici kao što su televizija i sve veća popularnost rock glazbe vodili su sve više prema smanjenom zanimanju publike za dramska djela takve vrste. Istovremeno, povećanje troškova produkcije vodilo je ka povećanju cijena ulaznica, pa je posjećenost brodvejskih predstava dodatno smanjena. S druge strane, neprofitna kazališta i alternativne kazališne skupine tijekom ovog razdoblja su doživljavali pravi procvat.

The Living Theatre osnovali su 1948. godine Julian Beck i Judith Malina pod utjecajem kazališta Bertolta Brechta, dramskih teorija Antonina Artauda i umjetničkih praksi Jacksona Pollocka, s ciljem poticanja društvenih promjena i političke akcije. U svojim ranim godinama postavljali su drame karakteristične po jezičkim eksperimentima, odražavajući tako svoje uvjerenje o jeziku kao alatu kojim je moguće doprijeti izravno u podsvijest. Uz pomoć

[228] Michael McClure autor je više od dvadeset dramskih tekstova. Njujorška produkcija *Brade*, drame na koju ćemo se ovdje posebno osvrnuti, osvojila je nagradu *Obie* za najbolju dramu i redatelja. Godine 1977. njegova će drama *Jospehine, The Mouse Singer* biti postavljena na *WPA Theatre* u New Yorku i osvojiti nagradu *Obie* za najbolju dramu izvedenu u 1978. godini. Zanimljivo je spomenuti i McClureovu *Gargoyle Cartoons* (1971), zbirku dramskih tekstova koje autor opisuje kao "snopove snova koji se izvode uz glazbu i ples u skupinama od dvije do pet predstava. One se mogu staviti zajedno kao narukvicu od orlovih kandži ili bižuterije, baloni, ili čuperak čičkove vunice" (McClure, "Gargoyle Cartoons", predgovor). Lawrence Ferlinghetti napisao je dva dramska teksta: *Unfair Arguments with Existence* (1963) i *Routines* (1964).

dramaturških struktura kakve pozornost gledatelja usmjeravaju na neprirodnost postojećih dramaturških konvencija, cilj je bio otuđiti gledatelje od dramskih likova. Kao družina, uklanjanjem imaginarnog kazališnog četvrtog zida nastojali su svojoj publici izazvati neempatične reakcije kako bi se s izvedbom mogla povezati "na gotovo organskoj razini, a time i vidjeti tradicionalni društveni poredak i hijerarhije na radikalno nov način" (Lawlor, 350-351). Iako su često obrađivali klasične dramske tekstove, *The Living Theatre* najpoznatiji je po izvornim tekstovima među kojima se ističu *The Connection* (1959) Jacka Gelbera i *The Brig* (1963) Kennetha Browna, što je prema kritikama najuspješnija njihova drama. *The Connection* opisuje skupinu ovisnika o heroinu koji tijekom prvog čina u apartmanu čekaju svog dilera, *Vezu* iz naslova, dok u drugom činu *Veza* dolazi i ovisnici uzimaju svoj *fiks*. Već ovakav odrješit i hrabar prikaz stvarnosti u predstavi, kakav je šokirao gledatelje, na tragu je pristupa karakterističnog za beatničke tekstove. Priča o ovisnicima predstavljena je zapravo kao kazalište u kazalištu koje su, kao pripremu dokumentarističke produkcije, publici predstavili producent i glumac, čak za vrijeme stanki ostvarujući s publikom i komunikaciju. Također, tijekom izvedbe predstave bilo je dijelova u kojima se gluma zaustavljala kako bi nekoliko minuta svirala jazz glazba, a gledatelji bi pritom bili uvjereni da je predstava propala. Drama *The Brig* dekonstrukciju sastavnih elemenata drame odvela je još hrabrije naprijed. Naslov drame predstavlja američki vojni zatvor u bazi Okinawa, a likovi jedanaest zatvorenika osmišljeni su kao presjek prosječnog društva. Napisana po uzoru na Artaudovo kazalište okrutnosti, *The Brig* opisuje brutalnost skučenog zatvorskog sustava tijekom jednog dana. Na predstavljanje ovakve dehumanizirajuće tematike Malina je glumce pripremala inzistirajući na naturalističkom prikazu abnormalnih zatvorskih društvenih odnosa. U tome je uspjela uz pomoć uspostave niza uputa načinjenih u svrhu oslobađanja od ljudskih osobina i individualnosti, kojih su se glumci pristali tijekom probi pridržavati. To je omogućilo improvizacije koje su gledatelje uvodile u dramu obilježenu onim elementima koje je dio kritičara nazvao "nedijalog" i "nelikovi"[229] (Lawlor, 352). Anarhistička poruka predstave ogledalo je uvjerenja osnivača skupine da je sve autoritarne strukture u društvu potrebno srušiti ili reformirati. Izdanci *The Living Theatrea* su brojni. Od njih je u kontekstu našeg istraživanja važno istaknuti *New York Poets Theatre* koji je osnovala pjesnikinja šireg beatničkog kruga Diane di Prima sa suprugom Alanom Marloweom. Još jedan beatnikiz šireg

[229] en. *nondialogue* i *noncharacters*.

njihovog kruga koji se okušao u pisanju dramskih tekstova, a također je i suosnivač *New York Poets Theatre*, bio je LeRoi Jones.[230]

Istovremeno na Zapadnoj obali, kazališne inovacije na tragu beatničkih dolazile su iz kazališnih skupina *Actors Workshop of San Francisco* i *San Francisco Mime Troupe*. Potonju je 1959. osnovao Ronnie G. Davis u skladu sa svojim uvjerenjem kako iskustvo radikalnog teatra može potaknuti publiku na preispitivanje svojih pretpostavki o politici, zajednici i naposlijetku, svojim životima. Njegov cilj bio je pogurati američko društvo izvan onoga što je nazivao "stagnacija pedesetih godina". Htio je stvoriti odnos između izvođača i publike kroz pokušaj izgradnje društvenog teatra (Davis, 154). Temeljna novina ovog kazališta bila je u nametanju fizičke akcije tamo gdje je jezik potisnuo govor tijela. Davis je očito već u samom početku znao što mu je valjalo odbaciti kako bi postigao svoj cilj, ali tek će s vremenom sve više uvoditi glavne odlike ove trupe – mimiku, buku i različite govorne oblike (Grubišić, 15). Početkom šezdesetih godina *San Francisco Mime Troupe* postavljala je velik broj različitih predstava s rasponom tema koje su se doticale odgojnih frustracija, zagađenosti prirode u kojoj je suvremeni čovjek prisiljen živjeti, rasizma, komercijaliziranja seksualnosti, rata i nasilja svake vrste. Tehnike kojima se koristila ova trupa služile su ipak tek za nadomještanje naših osjetila. Naime "elektronska glazba, transparenti, isječci iz filmova i dijapozitivi sve do sredine šezdesetih godina davali su tek naznake nečeg većeg, što se tek rađalo i što će opipljive obrise dobiti korištenjem ponovno otkrivene komedije *dell`arte* kako bi se prizvao karnevalski duh, baš onako *plodno nepristojan* kakvim je Bahtin ocrtao Rabelaisa, sve to uz istaknut utjecaj Artaudovog *kazališta okrutnosti*" (Doyle, "Imagine Nation", 71).

Actors Workshop of San Francisco pod vodstvom Herberta Blaua i Julesa Irvinga izvorno su pak producirali ključan dramski tekst koji stoji u izravnoj vezi s beatnicima i predstavlja opipljivu dodirnu točku beatničke poetike i kazališta. Riječ je o *The Beard* (*Brada*, 1965) Michaela McClurea, beatnika čija je posvećenost drami vidljiva već iz činjenice da je svoju ranu zbirku pjesama *Dark Brown* napisao pod velikim utjecajem ranije napisanih vlastitih dramskih tekstova (Scalapino, 5). Jean Harlow i Billy the Kid, arhetipski seksualni simbol i arhetipski odmetnik, povijesno nepovezane osobe, jedini su likovi u drami koja je utjelovila Ginsbergovu težnju ka "oslobođenju riječi od cenzure" (Ginsberg, "Deliberate Prose", 177-180), i to kroz uporno ponavljanje opscenosti. Takav opsceni jezik i prizori

[230] Diane di Prima objavila je 1992. godine zbirku dramskih tekstova pod naslovom *Zip Code: The Collected Plays of Diane di Prima*. Leroi Jones koji je autor nekoliko dramskih tekstova, svoje najznačajnije tekstove napisao je 1964. godine. *Dutchman* je osvojila nagradu *Obie*, a drugi njegov dramski tekst iz te godine jest *The Slave*.

simuliranja seksualnih odnosa u predstavi policiji Berkeleya bili su dovoljni razlozi da nakon samo četiri izvedbe predstavu uoče, te da glumcima odrede financijske kazne zbog "nepristojnog i razuzdanog ponašanja na javnom mjestu" (McClure, "The Beard, pogovor", 95). Udruga *American Civil Liberties* ipak je uspjela postići odbacivanje optužbi i predstava je zatim izvođena diljem Kalifornije, te na pozornicama Off-Off Broadwaya u New Yorku (Lawlor, 352). Nakon što je za izvedbe u New Yorku osvojila dvije nagrade *Obie*, u Los Angelesu su glumci bili uhićeni četrnaest noći uzastopno (McClure, "The Beard, pogovor", 96).

Ova drama, prije svega, McClureov je pokušaj dekonstrukcije mitskog u likovima popularne kulture, koja je u datom razdoblju bilo u izuzetnom porastu. Iako možda ne toliko složena, multifunkcionalna i ambiciozna kao što su one u dramskim tekstovima Sama Sheparda koji je i sam među dramskim autorima pod utjecajem beatničke poetike, McClureova dekonstrukcija izvorna je i intrigantna na vrlo zanimljiv način, te je zbog toga vrijedna posebnog osvrta. Glas dramaturga u ovom kazališnom komadu poetičan je u jednakoj mjeri koliko je i oštar, nasilan, senzualan, pa čak i revolucionaran. U *Bradi* McClure dolazi sa svoja dva lika poigravajući se s raznim mitologijama, prije svega onom Hollywooda, ali i samim granicama američke kulture. Zanimljivo je u tom kontekstu primijetiti da je mitologiju američkog Zapada stvarao upravo Hollywood, često na vrlo romantičan način prikazujući krivotvorenu sliku Zapada i tamnošnje idole (Blatanis, 34).

Predstava započinje tako što gledatelji mogu vidjeti dva lika kako sjede za stolom, noseći male brade načinjene od poderanog bijelog papira. Ove male brade poslužit će kao maske izvan svake tradicije. Publika je ovim činom s jedne strane pozvana obratiti pozornost na stereotipnosti dotadašnjih prikaza takvih likova, a s druge strane prepoznati stvarne izvođače koji sjede na pozornici. Publika mora biti uključena, očito je iz prve rečenice predstave koju izgovara Jean Harlow, odmah ozbiljno izazivajući ne samo Billyija, već i gledatelje: "Prije nego što iz mene izvučeš neku tajnu, prvo moraš otkriti moje stvarno ja! Što ćeš prvo tražiti?"[231] (McClure, "The Beard", 7). Već prva rečenica tako se promeće u motiv razvoja cijele drame kao izazov Billyju da pronikne u pravu Jean Harlow, ali predstavlja i glavni problem na koji će pažnja publike biti usmjerena. To su pitanja može li itko doći blizu stvarnoj slici Jean Harlow, osobe koja je prerasla u mit, je li i u kojoj mjeri angažman glumaca kako bi oba mitska lika utjelovili samo farsa, te postoji li uopće išta ozbiljno u

[231] "Before you can pry any secrets from me, you must first find the real me! Which one will you pursue?"

prizivanju tih mitskih likova u kazališnoj predstavi? Ipak, McClure istovremeno želi i da njegova publika obrati pozornost na postojanje stereotipnog u tim likovima, što je očito iz prikaza Jean Harlow kao utjelovljenja provokativne seksualne božice, te Billyja the Kida koji je određen nasilnim ponašanjem kakvo dostiže razinu običnog animalizma. Na taj način McClure predstavlja vlastiti postupak demitologizacije i dekonstrukcije uz pomoć iskorištavanja stereotipa. Prvi korak demitologizacije postavljen je oko uzajamnog seksualnog uznemiravanja. Jean Harlow nastoji uvjeriti Billyja da je vrijedna istraživanja "jer je tako prekrasna"[232] (McClure, "The Beard", 8), istovremeno dovodeći u pitanje njegovu muškost: "Možda bi želio biti cura!"[233] (McClure,"The Beard", 9), a Billy nasilno uzvraća, opetovano omalovažavajući Harlow riječima kako njene riječi, pa tako i ona, "nisu ništa više nego meso"[234] (McClure,"The Beard", 9, 10, 11) i nagovarajući je na seksualne odnose izravnim i sugestivnim rečenicama: "Sjedni mi u krilo i liži mi čizme"[235] (McClure,"The Beard", 12). Riječi, koliko god opscene bile, cijelo vrijeme su u centru izvedbe, što je naglašeno i rečenicama kao što su: "Riječi postoje da bi se koristile"[236] (McClure,"The Beard", 88, 89), "Navukao si me na razgovor s tobom"[237] (McClure,"The Beard", 49) i "Samo volim čuti kako govoriš"[238] (McClure,"The Beard", 82). Verbalna napetost između glavnih likova vrhunac dostiže vrlo brzo, kada Harlow uzvikuje: "Pun si govana! O.K., dosta mi je ovoga. Što želiš?"[239] (McClure, "The Beard", 17). Sljedeći korak demitologizacije mitskih likova Billyjevo je doticanje, u pauzi verbalnog duela, usko povezanih pitanja božanstva i slobode: "Mi smo božanstveni!... Mi smo apsolutno slobodni"[240] (McClure,"The Beard", 24). Međutim, nastojeći pobliže odrediti pojmove božanstvenosti i slobode, definicije će Billyju i Jean izmicati pa će tako božanstvenost biti izjednačena s plavom kosom i plavim baršunom, ali isto tako i s lošim zubima i ružnim izgledom, postajući malo pomalo nedostižnom. Stvarnost, sloboda i božanstvo u ovom dramskom tekstu nemaju nikakav opipljiv, čvrst oblik i u svojim temeljima McClureu očito predstavljaju relativne i upitne pojmove. Zbog toga se drama vrlo brzo ponovno vraća riječima i do kraja će cijeli razvoj predstave počivati na nastojanju Billyja i Jean da jedno drugoga *obuhvate* svojim riječima kako bi svojom vlastitom interakcijom napravili konačnu dekonstrukciju vlastitog mitskog statusa. No dok je u prvom

[232] "Because I`m so beautiful."
[233] "Maybe you`d like to be a chick!"
[234] "THIS IS NOTHING BUT MEAT!"
[235] "(...) sit on my lap and lick my boots!"
[236] "I`ve got to use words!"
[237] "You tricked me into talking with you"
[238] "I just like to hear you talk!"
[239] "You`re full of shit! O.K., I`m sick of this!"
[240] "This is perfect liberty! (Pause.) We`re divine!"

dijelu drame verbalni sukob u prvom planu, a fizičke aktivnosti predtavljene su uz određenu dozu zadrške, u drugom dijelu drame fizičko nasilje i opscenost prisutni su na jedinstven način – prvo u riječima kojima se likovi međusobno obasipaju, a nedugo zatim izlaze i izvan okvira jezika. Do kraja predstave likovi će imati niz vrlo neobičnih fizičkih kontakata, a riječi će sve više preuzimati ulogu davanja ritma fizičkoj akciji. Naglasak na fizičko i tjelesnost, te izuzetno opscen jezik, naravno, nisu dali odgovor na sva fenomenološka pitanja koja su tijekom predstave postavljena, pa tako i ono početno pitanje, tko i što je Jean Harlow, ostaje neodgovoreno i nakon spuštanja zavjese. Sa svojim naglaskom na tjelesnost i ritmičnost riječi, McClureova najpoznatija drama apstraktno je ostvarenje koje ne nudi odgovore, niti određuje što je stvarnost, što projekcija, niti koje riječi predstavljaju parodiju, a koje iskrenost. To je zbog toga što McClureovo uništavanje i odbacivanje mitskih likova nije usmjereno prema traženju konačnih odgovora na takva pitanja. Naprotiv, cilj i postignuće Michaela McClurea u ovoj drami leži u uspješnoj dekonstrukciji likova na način da ih stavlja jedno s drugim u odnos suprostavljajući ih, ali istovremeno ističući načine na koji su oni jedno drugome zapravo odraz u ogledalu. Likovi kroz predstavu jedno drugog doslovce *konzumiraju*, oni u početku konzumiraju diskurs, zatim u drugom dijelu konzumiraju vlastite pojmove shvaćanja sebe, slobode i božanstvenosti, da bi naposlijetku konzumirali jedno drugog u fizičkim, erotskim pojmovima (Blatanis, 34-37). Iako govorimo o djelu napisanom za izvedbu na pozornici, vrlo je uočljivo kako i ono već na papiru utjelovljuje isti duh bijesa i agonije kao i one pjesme koje je autor napisao svojim životinjskim jezikom.

Još jedan radikalan dramski oblik karakterističan za ovo razdoblje, a koji su svesrdno zagovarali i prakticirali upravo beatnici, je *happening*. Godine 1959. u *Reuben Gallery* na Manhattanu izvedena je prva takva predstava naslovljena *18 Happenings in 6 Parts*, pod režijom Allana Kaprowa. U režiji izvođača, ovisno o fizičkim mogućnostima i određenim predmetima u prostoru galerije, gledatelji su u izvedbi sudjelovali slijedeći upute na karticama s tekstom (Lawlor, 352). Definicija ovakvih spontanih izvedbi pripisuje se uglavnom Michaelu Kirbyju, kako ju je izveo u knjizi *Happenings* (1965): "Hotimice sastavljen kazališni oblik u kojem su najrazličitiji nelogični elementi, uključujući spontano izvođenje bez matrice, organizirani u strukturu odvojenih dijelova" (21).

Glasovit u smislu spontane izvedbe i *happeninga* bio je i pokušaj članova *San Francisco Mime Troupe* da tijekom ljeta 1965. godine pokušaju postaviti, inače za ovu trupu uobičajen, prikaz jedne od komedija *dell`arte* kakve su već uobičajeno u postavljali na scenu i izvodili ih u parkovima San Francisca, svakog ljeta nakon osnutka trupe. Radilo se ovaj put o

predstavi *Il Candelaio* Giordana Bruna, ali gradske vlasti ocijenile su tekst opscenim, vulgarnim i uvredljivim, opravdavajući to sugestivnim riječima i gestama komedije. Zabranjena je zbog toga trupi, kako izvedba *Il Candelao*, tako i sve buduće izvedbe. Davis je reagirao optuživši gradske vlasti za grub pokušaj cenzure i kršenje prava na slobodu govora, uz upečatljivu poruku: "Vidjet ćemo se u parku, a vidjet ćemo se i na sudu" (citirano u Doyle, 71). Izvedba je tako zapravo, kao naručena, prerasla u javnu farsu o civilnim autoritetima koji pokušavaju nadzirati javnu moralnost, a Davis je naposlijetku efektno trijumfirao. Predstavu *Il Candelaio* organizirano su došli vidjeti pobornici slobode govora, a osim njih, izvedbi koja će se nadviti nad izvorno planiranom predstavom svjedočili su i slučajni prolaznici. Dok je policija pokušavala spriječiti članove trupe popeti se na pozornicu, Davis ih je uspješno izbjegao i publici najavio izmjenu u rasporedu: "Dame i gospodo, *Il Troupo di Mimo di San Francisco* prikazuje na vaše zadovoljstvo ovoga popodneva... UHIĆENJE!" (citirano u Doyle, 71). Uzvikujući ove riječi, i on osobno odveden je u policijsku postaju. Posao umjetnika u politici jest, izjavio je kasnije, poduzeti korake koje političari nikad ne poduzimaju. Politički aktivizam i kazalište započeli su se u Americi tako međusobno ispreplitati. Kazališni umjetnici koristili su pozornicu kako bi javnoj svijesti prikazali i približili kontroverze i društvene komentare. Sudionici političkih protesta započeli su sve više usvajati dramske oblike kao sredstvo izražavanja kolektivnog neslaganja s društvom koje su smatrali moralno praznim, rasističkim, militarističkim i kulturno zaglupljujućim i to je začetak takozvanog gerilskog kazališta[241] (Doyle, "Imagine Nation", 71).

Sve u svemu, eksperimentalno kazalište ovog razdoblja ne samo da je proširilo, razradilo i dalo dodatni izričaj postojećim idejama Generacije beatnika, već je ostavilo i trajni utjecaj na suvremenu američku dramu. *Happeninzi* su bili preteča današnjim izvedbenim umjetnicima i postmodernom kazalištu, a sa sigurnošću možemo ustvrditi kako je utjecaj drame iz beatničkog razdoblja danas vidljiv već iz postojanja Off i Off-Off Broadwayskih kazališta, raspona upotrebe jezika i prostora, metodologije postavljanja kazališnih predstava, kao i odnosa između glumca i gledatelja (Lawlor, 353).

[241] Ronnie Davis objavio je 1965. esej naslovljen *Gerilski teatar*. To je manifest kojim je potičući svoj kazališni ansambl da postane marksistički orijentiran kadar ili, u najmanju ruku, katalizator društvenih promjena, iskazao težnju da *San Francisco Mime Troupe* postane izvidnica novog pokreta u nadolazećem usponu kulturne revolucije (Davis, 149-153). No zašto baš gerilsko kazalište? Zato što je Che Guevara, neizbježan kad god je teoretiziranje o gerili riječ, Davisa uputio u kojem smjeru usnulo kazalište dalje treba usmjeriti: "Gerilski borac treba punu pomoć ljudi iz područja u kojem se djeluje. Od samog početka borbe on ima namjeru uništenja nepravednog poretka i samim time namjeru, više ili manje skrivenu, da zamijeni staro s nečim novim" (Guevara, 43).

4.4. Zaključak prije osvrta na recepciju: transnacionalna generacija na putu izvan književnih i državnih granica

Beatničko književno stvaralaštvo i njihove fizičke akcije u svojoj suštini odgovor su rastućoj globalizaciji, hegemoniji Sjedinjenih Američkih Država, političkom i društvenom konformizmu, etničkim, seksualnim i klasnim nejednakostima, posebice konzumerizmu i medijskom ludilu. Istovremeno, kreativnošću su odgovarali na spoznaje o kulturnoj raznolikosti kojima su svjedočili na svojim putovanjima i susretima s lokalnim umjetnicima, nastavljajući se na sve uočene natruhe otpora na koje su nailazili i vidjeli u popularnoj kulturi, etničkim manjinama, te djelima ostalih disidentskih pisaca i avangardnih umjetnika u Americi, ali i izvan nje (Grace i Skerl, 4). Obilježja spontanog stila, kao i ostale karakteristike Generacije beatnika stoga su s vremenom prerasli uske okvire književnog pokreta. *Hippie* pokret kao kontrakulturni pokret mladih koji je početkom šezdesetih godina 20. stoljeća bio u naglom porastu prvo u Americi, a zatim i na globalnoj razini, preuzeo je naime većinu njihovih ideja ugradivši ih duboko u svoje temelje, očemu je pisao i sam Allen Ginsberg:

> Kasnije generacije preuzele su naše stilske osobine – to jest, spontani govor, povremenu upotrebu narkotika kao što su marihuana i psihodelične droge, zaokupljenost američkim Indijancima, "drugu religioznost" o kojoj je govorio Kerouac (frazu je preuzeo od Spenglera), zanimanje za crnačku glazbu i osjećaj za *fellaheen*, podzemničko, underground, neslužbeno postojanje. (Ginsberg, "Composed on the Tongue", 65)

Štoviše, Kerouac je već u romanu *Dharma lutalice*, predstavivši zen budizam kao zaigranu alternativu "provincijskim gledanjima na seks (...) i svakodnevnog suvoparnog, mračnog novinarskog cenzurisanja pravih ljudskih vrednosti"[242] (Kerouac, "Darma lutalice", 37), ujedno predvidio i nastanak masovnog pokreta mladih protiv kulturnih imperativa korporativnog liberalizma, prizivajući generacije koje će američko društvo moći promijeniti odbacivanjem kulta bogatstva, to jest one:

> (...) koje odbijaju da se povinuju zahtevima proizvodnje i potrošnje, mehanizmu novčane razmene, stravičnoj mašineriji trgovine unutrašnjim svetom ljudi i zbog toga se užasavaju svih tih gluposti kao što su frižideri, televizori, automobili, ne automobili kao prevozna sredstva nego one blesavo pomodne skupocene limuzine, (...) i zbog toga imam

[242] Prevela Ivana Milankova.

viziju jedne velike revolucije putnika, revoluciju hiljada ili čak miliona mladih Amerikanaca s rancima na leđima, (...) mladih Amerikanaca koji se vole i prave decu ljubavi, (...) svi ovi zen-Ludaci koji pišu pesme bez nekakvih naročitih pobuda i razloga, čija je poezija ogledalo njihove profinjene humanosti; svi oni hrabri vizionari večno postojeće slobode dostupne svakome.[243] (Kerouac,"Darma lutalice", 109)

Upravo ovaj Kerouacov odlomak možemo smatrati pravim idealističkim nacrtom *hippijevske* supkulture i iz njega se jasno ocrtava širina ideja beatničkog književnog pokreta koji zapravo oduvijek teži izaći iz okvira književnosti. Naravno, kada se kontrakulturni pokret sredinom šezdesetih godina razvio, glazba *hippieja* nije više mogao biti jazz koji su beatnici toliko voljeli, već je to postao rock, razvivši se kao mješavina američkog folka i rock`n`rolla. Rock, koji je u mogućnosti poistovjećivanja uz pomoć riječi pjesama i plesa imao dvije velike prednosti u odnosu na jazz, postao je tako glazbeni glas novog masovnog pokreta. Iako ovakva glazba nije izvorno nastala u sprezi s cjelokupnom kulturom spontanosti, ona i sama sadrži mnoge elemente spontane estetike. Rock pjesnici, od kojih je najbolji primjer Bob Dylan[244], često su pisali prema zakonima Kerouacove spontane proze. Glazbena skupina Grateful Dead, s druge strane, razvila je glazbeni stil koji ističe improvizaciju kao jedinu bitnu karakteristiku. No beatnici na kontrakulturni pokret nisu utjecali samo teorijski, već su mnogi od njih, uključujući Neala Cassadyja, Allena Ginsberga i Michaela McClurea bili godinama stalno prisutni u kontrakulturnim i glazbenim krugovima.[245] Jednako kao što je apstraktni

[243] Prevela Ivana Milankova.

[244] Uzmimo za primjer riječi njegove pjesme *Subterranean Homesick Blues* (1965) iz koje je očito kako Dylan s Ginsbergom dijeli nadrealističku maštovitost (Tytell, 20). Više nego sugestivno, u glazbenom spotu ove pjesme pojavljuje se i Ginsberg.

[245] Allen Ginsberg bio je dobar prijatelj Boba Dylana i njegov istinski uzor. Zajedno su putovali i Ginsberg je recitirao svoje pjesme na Dylanovim turnejama, od kojih se najviše ističe legendarna turneja *Rolling Thunder Revue* (1975-1976), tijekom koje su zajedno recitirali poeziju i na Kerouacovu grobu u Lowellu, Massachussets. Vijest o Ginsbergovoj smrti 1997. godine Dylana je zatekla na turneji i svom prijatelju posvetio je na prvom sljedećem koncertu izvedbu Ginsbergu najdraže pjesme, *Desolation Row*. Iz Dylanove sklonosti turnejama kao jednom vidu života *na cesti*, vidljiva je također i njegova bliskost beatničkoj filozofiji. Nadalje, Neal Cassady s piscem i pobornikom psihodeličnih droga Kenom Keseyem, te glazbenom skupinom Grateful Dead proputovao je Ameriku u poznatom šarenom autobusu *Furthur*, sudjelujući na raznim *happeninzima* i promovirajući upotrebu narkotika. Kao skupina, poznati su pod imenom *Merry Pranksters*. Michael McClure, pak, godinama će čitati poeziju uz klavirsku pratnju Raya Manzareka, klavijaturista grupe The Doors. Generacija beatnika, kao što vidimo, neraskidivo je povezana s kontrakulturnim pokretom i mogu se bez ikakve zadrške nazvati idejnim tvorcima *hippie* pokreta. No Kurt Hemmer u svojoj *Encyclopedia of Beat Literature* primijetio je kako su beatnici nastavili utjecati i na generacije rock glazbenika stasale nakon šezdesetih godina 20. stoljeća, što znači da je i njihov utjecaj na pop kulturu izniman: "U sedamdesetima, Lou Reed, Patti Smith i njujorška punk scena isticali su Burroughsa kao njihova počasnog oca. U osamdesetima, The Clash nastupali su s Ginsbergom. Tijekom devedesetih, Kurt Cobain surađivao je s Burroughsom. Naposlijetku, Black Rebel Motorcycle Club nazvali su jedan od svojih albuma *Howl* u čast Allenu Ginsbergu" (xi).

ekspresionizam *utabao* stazu pop umjetnosti, rock glazba zasjenila je jazz, a kontrakultura je iz ideja beatnika stvorila *hippije* (Belgrad, 255-260).

Osim neizmjernog utjecaja na američku kontrakulturu, nemoguće je zanemariti izuzetnu beatničku inkluzivnost i veliki utjecaj na druge kulture, o čemu u predgovoru svojoj *Encyclopedia of Beat Literature* piše Kurt Hemmer:

Ako pogledamo dovoljno pažljivo, pronaći ćemo beatnike u gotovo svim aspektima života: muškarci i žene, gay, straight, biseksualni i aseksualni; demokrati, republikanci, anarhisti, socijalisti i komunisti; bijelci, afroamerikanci, latinoamerikanci, azijati i predstavnici još tuceta država uz Sjedinjene Američke Države. Ne mislim da bilo koji drugi umjetnički pokret ima toliki stupanj inkluzivnosti koliki ima beatnički pokret. (xii)

Tome je, osim književnog stvaralaštva, zasigurno doprinijela ideja putovanja, duhovnog prije svega, ali koje za sobom nužno povlači i ono fizičko. Slijedeći primjer Kerouaca i Cassadyja, ostali beatnici također su rano krenuli putovati uzduž i poprijeko Sjeverne Amerike, ali i dalje. Burroughs je rano završio u Mexico Cityju gdje su ga posjećivali ostali beatnici, a dobivši priliku, uskoro su se jedan za drugim otisnuli i preko oceana, u Europu, uključujući Mediteran. Najviše je putovao Ginsberg, preuzimajući na sebe ulogu misionara čija je dužnost širiti beatničko evanđelje, što je radio sa žarom istinskog vjernika. Putujući najčešće u društvu prijatelja Petera Orlowskog, a povremeno i Gregoryja Corsa i ostalih beatnika, Ginsberg je tražeći nova narkotička iskustva obišao primjerice Peru, ali stigao se pojaviti i u Engleskoj upravo u vrijeme pojave beatničke književnosti na Otoku. Slijedila je posjeta Burroughsu u Tangier, da bi zatim gotovo dvije godine Ginsberg hodočastio u Indiju, gdje je učio o hinduističkoj filozofiji. Vrativši se 1963. godine iz Indije, Ginsberg se smirio samo na godinu dana, te ponovno krenuo na put, prvo u pravcu Kube s koje je prognan zbog nepoštovanja revolucije u svojim govorima. Zatim je otputovao u Rusiju, te iz Rusije u tadašnju Čehoslovačku[246] (Cook, 152-153). Na svim mjestima koje su posjećivali, beatnici su bez ikakve dvojbe svojomosobnošću ostavljali jednako dubok trag kao i njihova književnost.[247] Putovanje je za beatnike u punom smislu riječi predstavljalo metodu

[246] O vezi Ginsberga i bivše Čehoslovačke govorili smo već u poglavlju 3.3.2.2. Tjelesnost i seksualnost: najava beatničke pripadnosti ranom postmodernizmu. Ovdje ujedno nalazimo i dobar primjer stvaranja transnacionalnog identiteta oslobođenja i otpora kroz stapanje američkog beatničkog heroja, u ovom slučaju od strane studenata okrunjenog Ginsberga, s lokalnim kanalima otpora protiv Sovjeta u Pragu.

[247] Pjesnik Adrian Henri iz Liverpoola Ginsberga se prisjeća na sljedeći način: "Ginsberg ima takvu *krvavu* osobnost da ga ne možeš ignorirati: kada čovjek ustane i priča, ti sjediš na mjestu i slušaš" (citiano u Cook, 153).

sjedinjavanja umjetnosti i života. Sve ovo stoga upućuje kako je Generacija beatnika u suštini svojih ideja potpuno otvorena i transnacionalna[248], a njihova česta interakcija s lokalnim piscima i umjetnicima izvan granica Sjedinjenih Američkih Država rezultirala je vrlo konkretnim doticajima s književnostima i kulturama tih zajednica. Mnogi pisci i književni pokreti izvan granica Sjedinjenih Američkih Država našli su se tako, s vremenom, povezani s beatnicima, ili pod njihovim utjecajem, ne samo posredno putem njihove književnosti već i kroz izravnu komunikaciju. Još važnije, književno stvaralaštvo Generacije beatnika postalo je uzor otpora i inspiracija disidentima u državama iza, ili na rubu hladnoratovske željezne zavjese i danas je beatnička književnost u kritici prihvaćena kao inicijator kritike hegemonije (Grace i Skerl, 1). Bivši predsjednik Češke, pjesnik Václav Havel, u predgovoru zbirci Ginsbergovih intervjua *Spontaneous Mind* beatničku književnost naziva "potencijalnim instrumentom otpora totalitarnom sustavu koji je bio nametnut našem postojanju" (ix).

[248] Transnacionalizam je termin koji je na početku 20. stoljeća skovao Randolph Bourne kako bi opisao novi način razmišljanja o odnosima među kulturama (Grace i Skerl, 2).

5. RECEPCIJA KNJIŽEVNOSTI GENERACIJE BEATNIKA U JUŽNOSLAVENSKIM KNJIŽEVNOSTIMA

Književno stvaralaštvo Generacije beatnika u globalnoj, transnacionalnoj perspektivi pozornost znanstvene zajednice privuklo je tek u posljednjem desetljeću 20. stoljeća, a ulaskom u novo tisućljeće interes je nastavio rasti. Prva takva istraživanja objavio je A. Robert Lee koji se najviše bavio afroameričkim beatnicima kao što su Ted Joans, LeRoi Jones i Bob Kaufman, te jednim Amerikancem meksičkog porijekla pod velikim utjecajem beatnika, Oscarom Zeta Acostom. No među Leejevim istraživanjima našli su se i oni pisci koje je nazvao *međunarodnim beatnicima*, kao što su Michael Horovitz, Andrei Vosnesensky i Kazuko Shiraishi. Istovremeno, raslo je zanimanje za istraživanje utjecaja beatnika na zapadnoeuropske pisce. Pimjer takvog istraživanja ono je Jaapa Van der Benta koji je u časopisu *Beat Culture* 1999. godine pisao o vezi beatnika i pisaca u Francuskoj, Njemačkoj, Engleskoj i Nizozemskoj, s posebnim naglaskom na recepciju putem suradnje u časopisima kao što su *Merlin* (Francuska), *Fragmente* (Njemačka) i *Litterair Passport* (Nizozemska) (Grace i Skerl ,5).

Jasno je kako beatničke veze sa gotovo cijelim svijetom, pa tako i Europom, nisu zanemarive. Štoviše, Christopher Gair zaključuje kako je recepcija beatničke književnosti u Europi i svijetu zapravo logično i prirodno zatvaranje kruga, jer Generacija beatnika, uvijek voljnja učiti od drugih kultura, vlastite interpretacije tih kultura naposlijetku vraća na njihov izvor (146). Međutim, kada je o našem okruženju riječ[249], sustavno je istražen samo beatnički utjecaj na Austriju, bivšu Čehoslovačku i Grčku.[250] Razine utjecaja beatnika na geografski prostor južnoslavenskih književnosti, od kojih su neke godinama bile u strogoj izolaciji iza željezne zavjese, a neke koegzistirale kroz umjetnu državnu tvorevinu kao što je bila Jugoslavija, nisu ozbiljnije istražavane i ta činjenica djeluje nam zanimljiva koliko i iznenađujuća. Stoga se našim završnim osvrtom na recepciju književnosti Generacije beatnika u južnoslavenskim književnostima, koji slijedi nakon što smo temeljito prikazali njihovu

[249] Govorimo u geografskim pojmovima, uzimajući u obzir okolnosti da je Hrvatska razdoblje prvog vala recepcije beatničke književnosti provela u tadašnjoj Jugoslaviji, što je činjenica koju ne možemo zanemariti.

[250] O Bečkoj skupini (Conrad Bayer, Oswald Wiener, Walter Buchebner i Ide Hintze) i njihovoj vezi s beatnicima kroz društvenu kritiku i umjetničke oblike koje su koristili pisao je Jaap van der Bent. Nekoliko puta smo već spominjali i duboku Ginsbergovu vezu s Pragom. Josef Rauvolf pisao je o beatničkoj recepciji u književnosti nekadašnje Čehoslovačke, u kontekstu cenzure i političke represije. Vjerojatno najpoznatiji Češki beatnici su Václav Hrabě (1940-1965), Vladimira Čerepková, Inka Machulková, Jaroslav Hutka i Milan Koch (1948-1974). Christopher Gair i Konstantina Georganta istraživali su beatnički utjecaj na grčku književnost, a koji se ogleda ponajviše kroz književnost Lefterisa Pouliosa. Za dublju analizu vidjeti Grace i Skerl 165-229.

izvornu književnost, nadamo potaknuti zanimanje za druga takva istraživanja, te otvoriti mogućnost znanstvene rasprave.

5.1. Prema shizofrenim pedesetima i dalje: društvena i kulturna situacija u bivšoj Jugoslaviji i stvaranje uvjeta za recepciju beatničke književnosti

Uzimajući u obzir društveni i kulturni kontekst, jasno je kako su stvarne mogućnosti za recepciju beatnika u južnoslavenskim književnostima zapravo postojale isključivo u nacionalnim književnostima bivše Jugoslavije, države karakteristične po tome što je spletom političkih okolnosti, za razliku od istočnijih susjeda, u jednom trenutku ipak iskoračila iz duboke izolacije hladnoratovske željezne zavjese, našavši se "između istoka i zapada" (Radelić, 279). Pišući o odnosu velikih sila prema narodima na području bivše Jugoslavije, Zdenko Radelić navodi kako je sukob s komunističkim središtem u Moskvi započeo već tijekom II. svjetskog rata zauzdavanjem revolucionarnog žara jugoslavenskih komunista, a nastavio se zaoštravati i nakon rata, sve do 1948. godine kada je Josip Broz Tito odlučio po svaku cijenu inzistirati na vlastitom obliku socijalizma. Dotadašnji sovjetski saveznici izbacili su tada Jugoslaviju iz Informbiroa, a unatoč povremenim pokušajima normalizacije odnosa sa SSSR-om i njegovim saveznicima, odnosi su do kraja 1957. kada je SKJ odbio potpisati zajedničku Deklaraciju komunističkih partija na 40. obljetnicu Listopadske revolucije, dodatno pogoršani (269-271, 282). Nedugo zatim, događanja na VII. kongresu SKJ, od kojih se ističe govor Aleksandra Rankovića u kojem je SSSR optužio zbog napada na Jugoslaviju i sklapanja sporazuma s Hitlerom, donijela su i "drugi prekid s Moskvom" (Jakovina, 124). U međuvremenu, unatoč očitoj kontroli medija, jačanju centralističkog komunističkog sustava i daljnjeg udaljavanja od uspostavljanja višestranačke demokracije, Zapad je Tita sve više trebao:

> Tito je Zapadu bio mnogo potrebniji od protukomunista. Iako je stabilnost zemlje postignuta suprotno metodama uobičajenim u višestranačkoj demokraciji, raskid sa Staljinom pokazao se Zapadu mnogo važnijim od zanovijetanja oko metoda i inzistiranja na demokraciji (...). Nije važan sustav, važna je stabilna Jugoslavija kao brana nadiranju svjetskog komunizma pod vodstvom SSSR-a. (Radelić, 277)

Trebalo je ipak pronaći novu ideologiju[251], a težnja njezinom pronalasku vodila je ka jednoj od prepoznatljivih posebnosti jugoslavenskog socijalizma – samoupravljanju. Obilježlja samoupravljanja kao što su reduciranje centralne moći, jačanje lokalnog odlučivanja i upravljačkih prava radnika trebala su Jugoslaviju ograditi od SSSR-a, a istovremeno tržišnoj ekonomiji Zapada dokazati kako Jugoslavija nema planski i centralizirani sovjetski sustav i kako neovisna poduzeća mogu osigurati učinkovitu trgovinu. Novim oblikom socijalizma jugoslavenski komunisti željeli su izbjeći socijalne nejednakosti kapitalizma i višestranački sustav, ali i tiraniju centralizirane države. Nakon što je 1951. godine gospodarski sustav bio potpuno izmijenjen i centralno planirano gospodarstvo napušteno, već do 1953. godine izgrađeni su glavni obrisi sustava u kojem su umjesto centralnog planiranja zadani samo opći planovi, a poduzeća su morala raditi za tržište. Iste godine država se otvorila prema inozemstvu i u većem broju izdavane su putovnice. Omogućena su slobodnija putovanja u inozemstvo studentima, piscima i sportašima, a Jugoslavija je otvorena poslovnim ljudima i novinarima, što je označilo početak nadziranog ublažavanja stege[252] koja je, ipak, najmanje zadirala u takozvanu visoku umjetnost (Radelić, 284, 288-91, 296). Sve to vodilo je u još veću otvorenost prema Zapadu tijekom šezdesetih godina 20. stoljeća:

Jugoslavija je od prekida s istočnim blokom, uvođenjem samoupravljanja i otvaranjem granica, već postojećim posebnostima u komunističkom svijetu dodala nove. Otvorenost bila je najvažnija posebnost koja ju je razlikovala u očima zapada. Jedan od pokazatelja bio je i Zagrebački velesajam koji je 1957. postao međunarodni sajam. Te je godine njegovo jesensko izdanje poslužilo SAD-u u svom paviljonu demonstrirati sve svoje bogatstvo, napredak i slobodu, rječju prednost "narodnog kapitalizma" pred socijalizmom. Simulacija američkog supermarketa i tipičnog stana trebala je odnijeti prevagu nad sovjetskim paviljonom, a hrvatskoj i jugoslavenskoj javnosti poručiti kako živi prosječan Amerikanac, pa tako i radnik. Tome su trebali biti dokaz izloženi hladnjaci, perilice rublja i suđa, tosteri, klima uređaji, električni roštilji, glačala, TV prijemnici, radio aparati, telefaksi i diktafoni. (Radelić, 313)

[251] Bilo je, naime, teorijski potrebno objasniti zašto jedna komunistička država ugrožava drugu (Radelić, 284).
[252] Zabrana filma *Ciguli-miguli* (1952) i isključenje Katoličkoga bogoslovnoga fakulteta iz Sveučilišta u Zagrebu 1952. godine, kao i povremena zabrana prodaje stranog tiska (Radelić, 296-297) primjeri su zadržavanja određenog stupnja nadzora. Slična situacija bila je i u ostalim republikama bivše Jugoslavije.

Unatoč suzdržanosti domaćih medija koji su o događaju izvještavali predani idealima socijalizma[253], što je javnost držalo na oprezu i distanci prema Zapadu, prosječan zapadnjak ipak je Jugoslaviju sve više doživljavao kao "jedinu komunističku zemlju na svijetu koja svakome dopušta da zabada nos unutar njezinih granica i vidi kako Marx djeluje u praksi" (Duda, "Dokono mnoštvo otkriva Hrvatsku", 816). Tijekom šezdesetih godina režim tako prestaje biti totalitaran na način istočnijih komunističkih susjeda, i to ublažavanjem nadzora građana i progona neistomišljenika, dopuštenjem putovanja u inozemstvo, ali i dopuštanjem slobodnog zapošljavanja građanstva u inozemstvu (Radelić, 316). Sve ovo odražavalo se i na područje kulture, o čemu piše Branko Petranović:

KPJ je sve više podsticala unošenje novih elemenata u kulturni razvoj: stvaralačku slobodu, napuštanje obrazaca socijalističkog realizma u umetnosti, pojavu raznih umetničkih pravaca, prevodilačku aktivnost, otvaranje kulture prema svetu, kulturnu saradnju i razmenu ideja između naroda i nacionalnih manjina. (319)

Godine 1963., Federativna Narodna Republika Jugoslavija postat će Socijalistička Federativna Republika Jugoslavija, čijim ustavom je zaključeno kako je vrijeme socijalističke izgradnje završeno (Jakovina, 46), no tek padom Aleksandra Rankovića 1966. godine bit će omogućen stabilniji put prema ograničenoj demokratizaciji unutar Partije, ali i u društvu općenito. Utjecat će to na širenje slobode, posebice sa stajališta političkog i psihološkog učinka u javnosti (Radelić, 366).[254]

Kritički prikazujući prevladavajuća strujanja intelektualnog promišljanja popularne kulture i književnosti, Maša Kolanović zaključuje kako se razdoblje formiranja druge Jugoslavije i uspostave socijalizma, osim što označava jedan od ključnih događaja u povijesti ovdašnjih prostora, vremenski podudara s počecima generiranja globalne popularne kulture na

[253] U strahu su velike oči. Glavno tijelo koje je provodilo cenzuru u Jugoslaviji bio je Agitprop, osnovan 1945. godine u okviru CK KPJ. Kritičke analize novina vršene po nalogu Agitpropa bila su svojevrsna kritička ocjena, praktički vid cenzure, svakodnevno vršene zahvaljujući vezama novinskih redakcija i Agitpropa. Ove analize, određene shvaćanjem idejno-političke orijentacije koja je bila izraz dnevnih potreba Partije, tretirale su najraznovrsnije probleme vezane za rad novina, uključujući kadrovska pitanja i interpretacije događaja (Petranović, 138). Iako nakon 1948. godine i sukoba sa SSSR-om dolazi do zaokreta u partijskoj politici, činjenica je da je tek krajem šezdesetih godina nastupila određena liberalizacija medija i smanjenja opsega cenzure (Stipčević, 57).

[254] U kratkom, ali nužnom osvrtu na političke i društvene aspekte povijesti Jugoslavije koristimo se ponajviše knjigama Zdenka Radelića: *Hrvatska u Jugoslaviji 1945-1991: Od zajedništva do razlaza* (2006) i Tvrtka Jakovine: *Socijalizam na američkoj pšenici* (2002), međutim o temi detaljno pišu i Darko Bekić: *Jugoslavija u hladnom ratu: Odnosi s velikim silama 1949-1955* (1988); Dušan Bilandžić: *Hrvatska moderna povijest* (1999); Tvrtko Jakovina: *Američki komunistički saveznik* (2003) i Ivo Goldstein: *Hrvatska 1918-2008* (2008.).

području zapadnog svijeta. Ipak, za razliku od kasnijih godina socijalističkog razdoblja, neposredno nakon II. svjetskog rata još ne možemo govoriti o pojavi sustavnog intelektualnog promišljanja popularne kulture jer u to vrijeme poslijeratna zapadnjačka popularna kultura još nije ostvarila svoj snažan prodor na podlogu socijalističke svakodnevice. Kulturno uzdizanje širokih narodnih slojeva predstavlja središnji čimbenik na kojem se temelji kulturna politika poslijeratnog razdoblja u svojem premošćavanju jaza između obrazovanih i neobrazovanih, karakterističnog za građansku kulturu. S obzirom na središnju ulogu naroda u političkom sustavu narodne demokracije u socijalističkoj Jugoslaviji, proces legitimacije vlasti jugoslavenskog političkog poslijeratnog sustava temeljio se na rastvaranju naroda u masu, a kulturna je politika postavljena na široku osnovu zadovoljavanja najosnovnijih kulturnih potreba naroda. U skladu s takvom središnjom ulogom naroda u provedbi nove kulturne politike pojmovi kao što su narod, široke narodne mase, ili nerijetko samo mase, tako postaju temeljna simbolička vrijednost u raspravama o književnosti u prvim poslijeratnim godinama, kada se još uvijek redovito ističe uzor sovjetskih književnika. Popularna kultura i zapadnjačka književnost prvih poslijeratnih godina dakle nisu privukle osobitu pozornost jugoslavensih intelektualaca i redovito su vezane uz neprijateljski ideološki lik kapitalističkog izrabljivača radničke klase. Tih godina za socrealističku kritiku reakcionarnih simboličkih tvorevina bila je aktualna metafora dekadentnog Zapada, koja je semantički pokrivala građanska strujanja, pravce i mišljenja kao što su egzistencijalizam, kubizam, nadrealizam i sl. Tek nešto kasnije, ulaskom u pedesete godine, počinju se otvarati vrata dotad nepoželjnim simboličkim tvorevinama sa Zapada i dolazi do postupnog napuštanja socrealizma. Istovremeno, one tvorevine koje dolaze sa Istoka podvrgnute su, odjednom, oštroj kritici (Kolanović, 45, 60-62, 67, 74).

Tako napokon, u "pomalo shizofrenim pedesetima" (Kolanović, 77), nakon napuštanja socrealističkog kulturnog projekta, dolazi do onoga što Kolanović naziva "formiranjem jugoslavenske kulturne bastardnosti" (77):

Proučavatelji toga razdoblja ističu da je do najvećih promjena došlo upravo na razini svakodnevice u kojoj se formira specifičan jugoslavenski način života obilježen poletom "vesternizacije". Jednom pripušteni u jugoslavenski simbolički prostor, zapadnjački utjecaji ostaju u njemu nepovratno prisutni (...). Neki inozemni proučavatelji hladnoratovske politike Jugoslaviju u tim godinama promatraju kao ključno strateško mjesto borbe za kulturalnu moć podijeljenog svijeta. U toj borbi Zapad je i te kako imao što za ponuditi: Hollywood,

modernističku književnost, potrošačka dobra i modu, pri čemu su Coca-Cola, rock'n'roll, jeans i popularna kultura postali moćno oružje Hladnog rata. (...) To je razdoblje stvaranja specifičnog oblika jugoslavenske bastardnosti u kojoj se višestruko i na različitim razinama miješaju s jedne strane prozapadnjačke tendencije a s druge strane temeljne težnje dominantne ideologije bliske Istoku. (Kolanović, 77-78)

5.2. Konačno *da* Zapadu: dimenzije recepcije

Ova kulturna bastardnost[255] tek će pripremiti teren za sve ono što će se na području država bivše Jugoslavije događati u razdoblju između šezdesetih i osamdesetih godina 20. stoljeća[256], kada će doći do snažnog prodora zapadne popularne kulture u čijim temeljima su već, kao što smo vidjeli, čvrsto ugrađene odlike beatničke filozofije i književnosti. No recepcija beatničke književnosti u nacionalnim književnostima država bivše Jugoslavije nije proces koji se bez poteškoća može uklopiti u unaprijed zadane okvire, bili oni određeni prema vremenu nastanka određenog djela, generacijskoj pripadnosti autora, ili pak književnom rodu. Umjesto toga, skloniji smo govoriti o recepciji beatničke književnosti i filozofije na nekoliko kulturnih razina, o dimenzijma recepcije koje variraju od posredne, gotovo pozadinske recepcije kakva se u početku događala u sjeni velikog prodora popularne, masovne i potrošačke kulture, sve do izravne recepcije beatničke književnosti, vidljive u djelima pisaca koji su beatnike poznavali, s njima se družili, dovodili ih u naše podneblje, o njima pisali, te naposlijetku prevodili i sasvim svjesno preuzimali elemente njihove poetike. U djelima takvih pisaca, i to prilično jasno, ocrtavaju se posve beatnički svjetonazor i beatnička estetika.

Nastojat ćemo obuhvatiti dva osnovna načina recepcije beatničke književnosti. Zanima nas kako i u kojoj mjeri beatničke utjecaje možemo uočiti u književnim ostvarenjima južnoslavenskih pisaca, te šire, jesu li i na koji način beatnici utjecali na način života i ideje mladih generacija u bivšoj Jugoslaviji. Nastojat ćemo pritom prikazati književne i kulturne pojave za koje smatramo da nisu bile tek jednodimenzionalna refleksija i površinski odgovor na beatničku globalno utjecajnu književnost i filozofiju, već da su one potaknule slične pojave

[255] Potrebno je ipak naglasiti i kako su intelektualci na pojavu ove bastardnosti promptno reagirali, zadržavajući i dalje izrazito negativni stav prema fenomenima popularne kulture. No, znatno manji dio liberalnije nastrojenih intelektualaca započeo je uspostavljati put pregovaranja. Više o tome u Kolanović 87-99.

[256] Povjesničar umjetnosti Branislav Dimitrijević o razdoblju pedesetih godina 20.stoljeća govori u kontekstu obećanja konzumerizma koji se gradi na poželjnim slikama pristiglima sa Zapada umjesto na ekonomskoj stvarnosti, a o razdoblju od sredine šezdesetih do sredine osamdesetih u kontekstu formiranja specifičnog tipa socijalističkog konzumerizma (citirano u Kolanović, 99).

na prostoru južnoslavenskih književnosti. Autori tih književnosti ove utjecaje zapravo su vrlo kreativno upijali, dodavajući vlastitu autentičnost.

5.2.1. Beatnička književnost kao intertekst raspršen u simbolima prodora zapadnjačke popularne kulture, glazbe i književnosti

Nakon prvih stidljivih primjera diskurzivnog koketiranja sa zapadnjačkom popularnokulturnom estetikom pedesetih godina kakav je primjerice tekst Vlatka Pavletića *Neka bude živost*[257] objavljenom 1952. godine u prvom broju časopisa *Krugovi*[258], pojavili su se do kraja pedesetih godina i prvi prozapadnjački orijentirani pisci kao što su dvojica tada već istaknutih krugovaša, Antun Šoljan i Ivan Slamnig. Osim što su u svojim kritičkim tekstovima i svojom književnom praksom općenito "pokazivali sklonost popularnokulturnoj dimenziji američkog duha" (Kolanović, 91), oni nam zajedno s još nekim svojim suvremenicima donose i prve konkretne primjere recepcije beatničke književnosti na našim prostorima.

5.2.1.1. Proza u trapericama i beatnička poezija Majetića i Majdaka

Proza u trapericama spada u prve značajne tekstove u dijalogu sa zapadnjačkim popularnokulturnim obrascima.[259] Već ako uzmemo u obzir shvaćanja beatničke književnosti kao pokušaj oslobođenja pisanja iz okova ustaljenih akademskih oblika, o čemu smo pisali u prvim poglavljima, u kontekstu njihove recepcije znakovita postaje rečenica Maše Kolanović koja nam ukazuje da su već pisci proze u trapericama itekako bili na tragu Generacije beatnika:

S prozom u trapericama na simboličkoj karti hrvatske književnosti u kontekstu srednjeeuropske i istočnoeuropske književnosti inaugurirana je generacija pisaca koji su

[257] "Osobito je zanimljiva usporedba američkog duha s *chewingummom*" (Kolanović, 88).
[258] U kojemu su istodobno objavljivani i tekstvi protiv prozapadnjačkog duha, potpuno u skladu s tezom kako "dominantna kultura istovremeno proizvodi, održava i teži iskorijeniti supkulture" (Drakulić, citirano u Dragičević Sešić, 13).
[259] Kako bismo u najvećoj mogućoj mjeri zadržali korektnost, osjećamo dužni na samom početku ovog poglavlja citirati rečenicu iz jednog od naših razgovora s Vojom Šindolićem, autora kojeg smatramo jednom od najzaslužnijih za recepciju beatnika u bivšoj Jugoslaviji, i kojeg ćemo u daljnjem tekstu često spominjati. Šindolić, naime, smatra kako "nitko u Hrvatkoj, a niti u bivšoj Jugoslaviji, nije pripadao beatnicima, ili pisao u tom stilu" (Šindolić, Vojo. "Pozdrav od Voje", e-mail). U daljnjem tekstu pokušat ćemo, uz duboko poštovanje i unatoč činjenici da se slažemo kako nitko u Hrvatskoj ili bivšoj Jugoslaviji nije doista pripadao beatnicima, pokazati kako je do određene recepcije u književnosti i kulturi južnoslavenskih književnosti ipak došlo. Na kraju krajeva, smatramo kako se upravo Šindolić najviše od svih naših književnika približio beatničkoj pripadnosti ne samo u književnom smislu, već i filozofskom smislu, svojim suštinski beatničkim stanjem uma.

zadali konačan udarac elitističkom diskursu književnog modernizma, legitimizirajući novu književnu i kulturnu praksu u kojoj će popularna kultura voditi glavnu riječ. (185)

Pišući o uzorima koji su uz Jeromea Davida Salingera utjecali na razvoj proze u trapericama, Aleksandar Flaker navodi Kerouaca kao jednog od predstavnika književnosti koja je u prozu vratila "riječi, metafore, kadence i ritmove govorenog jezika, jezika bez društvenih predrasuda i bez dogmi, slobodne riječi oslobođena puka" (39). Kerouaca možemo vidjeti i kao uzora prostorne evazije koju Flaker spominje kao vrlo česti slučaj unutar ovakve vrste proze, a riječ je o tome da njezini autori stvaraju za svoje likove *otoke* unutar grada ili ih vode u prostore udaljene od gradskih struktura, a katkada omeđuju svoj prostor zidovima gradskih stanova u kojima se na svojim zabavama okuplja mladež. Nadalje, u prozi u trapericama postoji učestalost kompozicijske izgradnje kakva se temelji na premještanju lika u prostoru, a s tim su u vezi i česti motivi putovanja, upravo onakvih kakvima Kerouac u svom glasovitom romanu *Na cesti* obuhvaća golemi američki prostor od Istočne obale, sve do Kalifornije (50-51). Hrvatski pisac Antun Šoljan na nekoliko mjesta u svojem romanu *Izdajice* (1961) na izrazito beatničkom tragu promišlja upravo motive lutanja i putovanja:

Čovjek putuje, a nakon nekog vremena zaboravi cilj putovanja. Putuje dalje, ima neodoljivu potrebu da stigne, ali više ne zna kamo (...). Shvatili smo da ne putujemo, nego da bježimo. A bjegunac ne gleda kamo će stići, već od čega će pobjeći (...). Promatrač sa strane ne može vidjeti logiku tog kretanja, neminovnost krivulja, neizbježnost besciljnosti. Smatra nas se zato ljudima bez mjesta i bez cilja (...). I tako se selimo morem i cestama, rijekama i jezerima, zrakom i podzemljem, na leđima brodova i vlakova, kamiona i aviona. Idemo pješke, dvokolicom, trokolicom, na gumama, bez guma, na benzin, naftu i ugalj, po lijepom i ružnom vremenu, ljeti i zimi, po suncu i pod hladnim zvijezdama. Po uskim šumskim stazama, preko vrleti, širokim asfaltiranim auto-stradama užarenim od sunca, uz razvedene obale, između otoka i otvorenim morem okruženi obzorjem. Dižemo se uvis i spuštamo se u utrobu zemlje. (Šoljan, "Izabrana djela II", 139-141)

Šoljan u *Izdajicama* prikazom likova koji u stalnom pokretu besciljno lutaju tragajući za identitetom i dubljim smislom očito preuzima takav postupak od beatničkog romana

ceste.[260] Izdajice čak imaju i svoga Deana, hrvatsku presliku Neala Cassadyja. Utjelovljuje ga Šoljan u liku Marijana:

Bio je skitnica i lutalac, slobodan i ciničan na jeziku i u postupcima, ni prema čemu nije pokazivao poštovanja, ništa nije volio više od sebe, ništa ga nije vezalo (...). Uvijek je radije prihvaćao više nesigurnih žena nego jednu sigurnu. Uvijek je radije putovao, povlačio se po vlakovima i brodovima, nego što je stanovao u određenom gradu, u vlastitom stanu. Mrzio je stvari koje su u njemu budile želju da ih posjeduje. (Šoljan, "Izabrana djela II", 148)

Osim teme putovanja i likova gotovo preslikanih iz *Izdajica*, Šoljanova "najbolja prozna knjiga" i "roman o odustajanju" (Prosperov Novak, "Povijest hrvatske književnosti: Sjećanje na dobro i zlo", 193) *Kratki izlet* (1965), donosi nam još naglašeniju karakterizaciju likova u beatničkom stilu. Paralelnim čitanjem vjerojatno najčešće citiranog odlomka Kerouacova romana *Na cesti* i Šoljanova opisa samozvanog vođe izletnika Roka već u prvom odlomku, ističe se ne samo Šoljanova intertekstualna bliskost iskustvima beatničke proze, već i očita svjetonazorska usklađenost:

Počet ću od toga da je moj prijatelj Roko lud. Čovjek bi pomislio da je netko tko ima takav kokošji grudni koš, mršave tanke ruke, bezbojnu i rijetku našušurenu kosu i toliko debela stakla na očalima koje uvijek poluslijepo prinosi licu sugovornika ili raznim opasnim električnim instalacijama ili kakvim zupčastim strojevima u radu, ne može sebi dopustiti luksuz da još bude i lud. Ali moj prijatelj Roko je od onih legendarnih luđaka koje bogovi čuvaju (...). Moram još jednom ponoviti da je Roko lud, da bih mogao objasniti onu nervoznu vitalnost, neizlječivi nemir, neodoljivi poriv za akcijom, bilo kakvom akcijom, neutaživu žeđ za promjenom koja bi bez ikakvog povoda, bez ikakve vidljive logike diktirala njegovim neočekivanim postupcima. Naprosto se nije nikada mogao skrasiti na jednom mjestu: neprestano je morao dalje (...). Njemu opet nije nikada osobito stalo do toga što drugi o njemu misle – povodio se za svojim ćudima ma s kim bio u društvu – i to je svakako znatno

[260] Da Šoljan koristi Kerouacov *Na cesti* kao intertekstualnu podlogu za *Izdajice* uočio je u *Povijesti hrvatskog romana od 1945.do 2000. godine* i Krešimir Nemec (131).

pridonijelo njegovoj reputaciji luđaka. Ali usprkos glasu prevrtljiva i svojeglava čovjeka, on je privlačio ljude (...). (Šoljan, "Izabrana djela II", 175-176)

Ako je Šoljan u *Izdajicama* Kerouacova Deana u liku Marijana skicirao, Roko u *Kratkom izletu* ne samo da je Dean glavom i bradom, već on utjelovljuje i Old Bull Leeja, Elmera Hassela, Big Ed Dunkela, sve one prijatelje-uzore Sala Paradisea koji su u njegovo vrijeme:

Plesali ulicama poput leptirića, a ja sam tjerao za njima kao što cijeli život tjeram za ljudima koji su mi zanimljivi, jer su jedini ljudi koji za mene postoje oni koji su ludi, ludi od želje za životom, od želje za razgovorom, ludi od želje da budu spašeni, koji istovremeno žude za svime što postoji, oni koji nikada ne zijevaju niti govore obične stvari, već oni koji plamte, plamte, plamte poput fantastičnih raketa za vatromet što eksplodiraju u obliku pauka na zvjezdanom nebu (...).[261] (Kerouac, "Na cesti", 9)

Paralelno završetku Kerouacova romana možemo čitati i sam završetak *Kratkog izleta* u kojem se pripovjedač prisjeća Roka:

Tražio sam i Roka. Naravno. Zamišljao sam ga često u tisuću čvrsto urezanih slika (...). Zamišljao sam ga često onako ozarenog, ushićenog, pod blijedim svjetlom večernje zvijezde, kako jedva mičući usnama šapće to ime, ime cilja pred kojim smo stajali. Trenutak je bio tako svečan, tako kratak. Obnavljao sam ga i obnavljao u sjećanju dok se nije otrcao, izblijedio, ogolio se (...). (Šoljan, "Izabrana djela II", 246)

Naime, na gotovo istovjetan način, mislimo pritom na stanje duha, u legendu je i Sal Paradise ispratio prijatelja Deana: "(...) ja mislim na Deana Moriartyja, pomislim čak i na starog Deana Moriartyja, oca kojeg nikada nismo pronašli, mislim na Deana Moriartyja" (Kerouac, "Na cesti", 287).

Godine 1978. Šoljan će se još jednom, romanom *Drugi ljudi na Mjesecu*, vratiti s pričom o neuspjelim putnicima koji ne znaju kako pobjeći od svakidašnjice i čije se putovanje promiče u potragu za višim smislom, ali nije naodmet naglasiti niti kako je u njegovim starijim kratkim pričama također primjetan utjecaj beatničke proze, i to ponajviše kroz izrazitu potrebu prikazivanja sukoba mladih sa svijetom odraslih. No ne može se reći kako je

[261] Prevela Lada Furlan Zaborac.

na Šoljana od beatnika utjecao isključivo Kerouac, što je govoreći o oslobađanju jugoslavenske proze od tabuiziranih izraza i situacija uočio Aleksandar Flaker:

A nešto kasnije (1966), jedan od pionira proze u trapericama u hrvatskoj književnosti, već tako mnogo ovdje citirani Šoljan u povodu zauzimanja za *Goli objed* (*The Naked Lunch*) Williama Burroughsa, a još više zbog vlastitih potreba pri prevođenju Henryja Millera, morao je energično zastupati skidanje tabua s riječi koje Englezi zovu *four-letter-words*, a u hrvatskom ili srpskom uglavnom imaju pet slova (...). (124)

Šoljanovim *Izdajicama* unatoč, Slobodan Prosperov Novak "prvim romanom beat generacije" (Prosperov Novak, "Povijest hrvatske književnosti: Od bašćanske ploče do danas", 524) proglašava *Čangi* (1963) Alojza Majetića, roman koji je Mirjana Jurišić okarakterizirala izrazitim primjerom novog književnoga buntovništva, i to u više pogleda:

Tematski, jer u središte zbivanja uvodi klapu mladih ljudi, skupinu zagrebačkih djevojaka i mladića čija se životna filozofija iscrpljuje u dobru provodu, neobvezujućim ljubavnim vezama, seksualnoj gimnastici, piću, tulumarenju... Idejno, jer se bezrezervno kloni svake propagandne zadaće kakva se u to vrijeme nerijetko pridavala književnosti, izbjegavajući crno-bijelu karakterizaciju ili "osudu" mladenačke bezidejnosti, sklonosti delikvenciji, okrutnosti, cinizmu, čime se gnjevna mladež suprostavljala proklamiranom obveznom optimističkom pogledu na život u "najsavršenijem sustavu". Jezično-stilski, jer književni dignitet prvi put u novijoj hrvatskoj prozi daje jeziku ulice, urbanom žargonu, specifičnom idiomu generacije, a kao snažnim izražajnim sredstvom služi se razbijanjem uobičajene sintakse, kadšto potenciranim i grafičkim lomom rečenice, čak i riječi. Poetološki, jer počiva na modernom, novom duhu (...). (Jurišić, "pogovor Čangiju", 153-154)

Sve nabrojane karakteristike podudaraju se s beatničkom estetikom i ukazuju na Majetićeve idejne uzore, ali povrh svega *Čangi* s beatnicima dijeli i jednu izvanknjiževnu, ne zbog toga i manje važnu sličnost. Kao i *Urlik* Allena Ginsberga, naime, *Čangi* je nakon objavljivanja bio zabranjen "zbog pornografije i neistinitog prikazivanja omladine na radnim akcijama" (citirano u Jurišić, 154). Na popularnost romana zabrana je djelovala slično kao i

zabrane izvornih beatničkih romana[262] pa Majetić sedam godina kasnije dodaje romanu novi dio i izdaje ga pod imenom *Čangi off gotoff*, pretvorivši ga poigravanjem sa stvarnom sudbinom prvog romana u "jedan od najzanimljivijih književnih ekserimenata i najdjelotvornijih književnih glasova protiv represije nad umjetničkom slobodom" (Jurišić, 154-155).

Kada je o Alojzu Majetiću riječ, potrebno je ovdje na trenutak odmaknuti se od proze u trapericama kako bismo pozornost skrenuli i na njegove "lirske beatničke pjesme" (Prosperov Novak, "Povijest hrvatske književnosti: Od bašćanske ploče do danas", 524). Već njegova prva zbirka pjesama *Dijete s brkovima priča* (1956) u Hrvatskoj anticipirala je beatnički mentalitet "fokusiranjem prirode, ne samo antagoniziranjem urbanog i ruralnog, erotizmom, (...), individualnošću" (Bošnjak, "Modernost kao put nalaženja smisla", 350-351), što je u konačnici, rekli bismo, povremeno gotovo na tragu Snyderova duboka poštovanja povezanosti čovjeka s prirodom, zemljom, te poštovanja iskonskog značenja života:

kad se zemlja napila djedovog znoja

djed se napio zemljinog vina

legao je pod kruškin suncobran; ("Kad se zemlja napila djedovog znoja", 14)

Ili:
u kvadratu dvorišta ja i moj djed

imamo pune ruke posla

on se prigiba i čvorugavim rukama

stavlja čvorugave grane na panj; ("U kvadratu dvorišta ja i moj djed", 15)

Pronalazimo ovaj mentalitet i u zbirkama koje će uslijediti, kao što su *Ponovo će se popeti more* (1960) i *Otimam*[263] (1963). Bliska beatničkom senzibilitetu, posebice rana

[262] Riječ je o jednom od prvih većih poratnih književnih skandala u povodu kojeg su se i stariji pisci usudili protestirati otvoreno govoreći o rigidnosti vlasti, braneći mladog Majetića. Tako je *Čangi* postao kultnom knjigom, vrlo čitanom i komentiranom (Prosperov Novak, "Povijest hrvatske književnosti: Od bašćanske ploče do danas", 523-524).

[263] Zanimljivo je spomenuti kako je, gotovo kao uvertira zabrani *Čangija*, Majetiću 1963. godine bila zabranjena i zbirka pjesama *Otimam* (Bošnjak, "Modernost kao put nalaženja smisla", 349).

Majetićeva poezija, karakteristična je po slengu, jezičkim poigravajima, individualnošću, te naposlijetku tjelesnošću i erotizmom: "žene djevojke oprostite nam / što vam nismo kupili / zelene guste likere / za koje bi nam vi dale / svoja bijela topla / tijela" (citirano u Bošnjak, 350). S vremenom će Majetić koristiti "sve više kozmičkih elemenata kako bi postigao kontrast između krhotinaste *bezvrijednosti* ljudskog života i njegove utemeljenosti u energetskoj snazi prirode" (Bošnjak, 352). Na tom tragu, u *Ponovo će se popeti more* "vidljiva je grčevita potraga za oblicima pjesničke spontanosti" (Bošnjak, 351), pa tako u pjesmi *Autostoperska balada* pronalazimo kako "svojevrsni kozmizam metaforički dopunjuje ginsbergovsku monotoniju ovozemaljskog puta" (Bošnjak, 355), što će reći, beatničke uzore Majetić tada već nadopunjuje sasvim izvornom kreativnošću:

Uz sunce još jedno sunce i još sunaca

s tjemena ispod spolovila kraj slabina

nije dovoljno očiju nikad ih neću sva vidjeti izbrojati

sedam tisuća žileta rasporilo mi kožu

(...)

pužem praznom autostradom rušim se niz sipinu

pasem posljednju travu ("Autostopoerska balada", 21)

Konačno, u zbirci pjesama *Otimam*, Majetić koristi i ispovjedno pjesništvo kako bi dosegnuo "intuicijska presjecišta, u ishodišta spontanosti" (Mrkonjić, 35), čime je doista svoj put u punom smislu doveo na beatničku *cestu*.

Pjesništvo Zvonimira Majdaka, koji je također poznatiji kao prozni pisac, u ovom kontekstu također je vrijedno spomena, iako je u početku kritički dočekano izrazito negativno. Prigovori su upućeni zbog površnosti, slabe kulture stiha, nevezanosti za tradiciju i pomodnosti, što je poetika koju je Majdak, naravno, svjesno ciljao pa će priznanje kritike ipak doći nakon zbirki pjesama *Glavno da se gura* (1974) i *Frajerski nokturno* (1976). Cvjetko Milanja piše kako je njegova poezija "jamačno dio poticaja, koji će kasnije biti i znatniji, načelno duguje bitničkoj i njenim toposima, što je onda povezano i s primarnošću

predmetnoga sloja i svojevrsnom rapsodičnošću koju detektiramo crtom od Whitmana do Ginsberga i njihova poticaja hrvatskoj poeziji" (Milanja, "Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000., I. dio", 286).

Osvrt na prisutnost beatničke poetike u piscima proze (i pjesništva!) u trapericama završit ćemo Ivanom Slamnigom, zatvarajući tako *krugovaški krug* "među-teama Šoljan-Slamnig" (Miličević, 716). Slamnigova *Bolja polovica hrabrosti* (1972) u potpunosti je "na tragu trendovske emocije promašenosti koju su iskazivale najpopularnije knjige pedesetih godina" (Prosperov Novak, "Povijest hrvatske književnosti: Od bašćanske ploče do danas", 466), korespondirajući tako i s beatničkim romanima i njihovim junacima koji se bune protiv ustaljenog reda stvari, doduše sada uz složeniju književnu tehniku od starijih izdanaka proze u trapericama. No zanimljivo je na kraju primijetiti i kako je sudbina proze u trapericama vodila ka komercijalizaciji i iscrpljenju modela, što je samo još jedna od paralela koje se mogu povući između pisaca proze u trapericama i beatnika[264], vjerojatno prvih književnika koji su u jednom trenutku i sami postali masovni komercijalni proizvod.[265]

5.2.1.2. Omladinski tisak, glazba i rock kultura

> Ja sam više bitnik nego hipik, mada sam izgledao celoga života kao hipik. (Branimir Johnny Štulić, citirano u Popović, "Intervju s Branimirom Johnnyjem Štulićem.", NIN [Beograd], 15. listopada 2009.)

Godina objave Majetićevog Čangija, 1963., ujedno se smatra i "simboličkom godinom u prevladavanju zapadnjačkih obrazaca u popularnoj kulturi jugoslavenskog socijalizma" (Kolanović, 217). Ne manje važno, kraj šezdesetih i naročito sedamdesete godine predstavljaju vrhunac općeg jugoslavenskog materijalnog blagostanja i poraslog životnog

[264] Što je i razlog zbog kojega nastojimo izbjeći previše detaljno promišljanje proze u trapericama, kakvo bi nas vjerojatno dovelo do ponavljanja izrečenog.

[265] Od samih početaka, već je Ginsberg aktivno tražio prisutnost u masovnim medijima kao što su časopisi *Time* i *Life* koji bi mogli promicati njegove ideje, čime se pokazao prilično dobrim marketinškim stručnjakom. Izdanje *Urlika* kao džepne knjige također je bio potez u tom smjeru (Mrakužić, 28). Međutim, za Kerouaca je ovakav pristup naposlijetku imao prilično kobne posljedice, za što je dobar primjer njegovo gostovanje u televizijskoj emisiji *The Steve Allen Show* 1959. godine. Kerouac se u emisiji pojavio načet alkoholizmom, ali sa čvrstim statusom zvijezde i književne ikone. Steve Allen koji nije ugostio Kerouaca *čovjeka*, već Kerouaca *proizvod*, poigravao se tijekom emisije s Kerouacovim ozbiljnim shvaćanjem beatničke književnosti, što gost nije dobro podnosio. Sve je trebalo završiti Kerouacovim čitanjem odlomka romana *Na cesti*, uz pratnju Stevea Allena na klaviru. Međutim, Kerouac je očajnički pokušao takvom prikazu pružiti otpor. Svjestan kako se njegovo ime u tim trenucima već svelo na razinu medijske šale i proizvoda za prodaju Kerouac je umjesto odlomka romana *Na cesti*, između reklamnih primjeraka na stolu uzeo sakriven neobjavljen rukopis sljedećeg romana *Visions of Cody* i započeo čitati taj roman. Čitanje odlomka iz knjige koju je nemoguće kupiti, umjesto romana koji je trebao biti reklamiran pred brojnim televizijskim gledateljstvom, Kerouacov je subverzivni način inzistiranja na ozbiljnosti vlastite književnosti (Johnson, 41-45).

standarda, posebice u usporedbi s ostalim zemljama unutar socijalističkog svijeta. Zahvaljujući kreditima sa Zapada, dobijenih kao znak političke podrške Titovoj politici suprostavljanja Sovjetskom Savezu, zemlja je u odnosu na ostale socijalističke države u cjelini uživala relativno visok standard. Povećavao se sve više i stupanj liberalizacije, ostvaren kroz bujanje supkultura i kreiranje alternativnih političkih pokreta, poput ekoloških, feminističkih, te različitih oblika civilnih inicijativa, u čemu je prednjačila Slovenija. Do početka osamdesetih godina u Trbovlju će tako biti moguće osnivanje kontroverzne glazbene skupine kao što je Laibach, a glazbenu scenu obilježit će popularni zvuk novog vala, pa će koncertna aktivnost najpoznatijih grupa iz Ljubljane, Zagreba i Beograda učiniti da mase jubitelja kruže državama tadašnje Jugoslavije u potrazi za dobrim zvukom i zabavom (Erdei, 220, 230-231). Beatnički znatni utjecaj na rock glazbenike u Americi šezdesetih[266], koji je koristeći se tvrdnjom njemačkog sociologa Mathiasa R.Schmidta da je "sjeme zasijano pedesetih godina rodilo u šezdesetima" (citirano u Miloš, 43) naglasio i Branko Miloš, nužno je kroz recepciju rock glazbe naznačio tako i dodatnu dimenziju recepcije beatnika posredno, kroz novoliberaliziranu južnoslavensku omladinsku rock kulturu[267], na što ćemo se ukratko osvrnuti u sljedećih nekoliko odlomaka.

[266] Vojo Šindolić piše: "U posljednjih tridesetak godina pojavilo se više od dvije stotine sasvim različitih pjesama u izvedbama pojedinaca i grupa iz oblasti jazz i rock glazbe, pjesama koje su (čak i naslovom *Kerouac*) posvećene Jacku Kerouacu (...). Nepregledan je niz imena aktualne svjetske jazz i rock scene koja mnoge od svojih uspjeha temelji na ritmu Kerouacove poezije ili na Ginsbergovim i Burroughsovim jezičnim izričajima. Poznate grupe iz šezdesetih: *The Soft Machine*, *Iron Butterfly*, *Velvet Underground*, *Oblivion Express* i druge, ne samo što izravno duguju svoje nazive Burroughsovoj mašti već je i njihov glazbeni smjer bio pod utjecajem njegovih mračnih vizija budućnosti. Također, izraz heavy metal izravno potječe od Burroughsa. Burroughs je također predstavljao izraziti kult ličnosti za gotovo cjelokupni naraštaj ranijih punk grupa u Velikoj Britaniji i Sjedinjenim Državama jednako. Bob Dylan, Joan Baez, Paul McCartney, John Lennon, Tom Waits, David Bowie, Patti Smith, Leonard Cohen (...) samo su neka od svjetski poznatih imena rock glazbe koja su u djelima beatnika pronašla korijene za vlastita nadahnuća i koja su na svojim albumima često citirala utjecaj pojedinih pripadnika Beat generacije i posvećivala im svoje radove, ili koja su, jednako tako, često gostovala na Burroughsovim i Ginsbergovim *književno-glazbenim* albumima (Šindolić, "Zvuk i ritam u književnosti beat generacije", 614).

[267] Doduše, elementi beatničke poetike uočljivi su čak i nešto ranije, u angažiranoj šansoni i poeziji Zvonimira Goloba, Ivice Percla, Ibrice Jusića i Arsena Dedića, o čemu ovom prilikom samo ukratko. Siniša Škarica Ivicu Percla uspoređuje s u to vrijeme "aktualnim pop trubadurima" (157) kakav je bio i Bob Dylan, što je usporedba iz koje se već može iščitati makar posredni utjecaj beatnika. Naime, o utjecaju beatnika na Dylanovu glazbu već smo pisali, a dodatni uvid može se pronaći u intervjuu koji je Nina Živančević napravila s Ginsbergom upravo na tu temu, u kojem on na autoričino prisjećanje kako je Dylana nazvao "jednim od najvećih pjesnika 20. stoljeća", odgovara da je to doba zapravo "bilo otvaranje nove discipline, pjesničkog performansa" (Živančević, 127; 124-132). Na na tom tragu je i izričaj šansone. Ibrica Jusić "pokazao se vjernikom forme na tragu francuskog autorskog izraza i osobne genetike sevdaha" (Škarica, 158). Zvonimir Golob bio je "pravi urbani pjesnik koji je osjetio, živio i pjevao sociodinamiku modernoga gradskoga čovjeka i njegovih situacija, pa i na tragu međuratne osjećajnosti i malih stvari, jednako bitničke ginzbergovske vrste, kao i nerudijanskoga ljubavnoga lirskoga dnevnika" (Milanja, "Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000., I. dio", 170-171). Komunikativnost u poeziji Arsena Dedića pak "upućuje na karakter masovne kulture, pop kulture, ali potpuno odsuće pravopisnih znakova kao da upućuje na pjesničku, dugu ispovjednost u različitim varijacijama, pa se Dedić ostvario kao *uglazbljeni pjesnik*" (Milanja, "Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000., II. dio", 281-282). Nastupi Dedića uz pratnju pijanista Branka Bulića, usuđujemo se primijetiti, usporedivi su primjerice s čitanjima poezije Michaela

Početno mjesto stvaranja jugoslavenske rock kulture, s potencijalnim društvenim učincima, pomalo neočekivano postao je omladinski tisak[268], i to s časopisima kao što su *Pop-Express, Džuboks, Plavi vjesnik, Mladina, Studentski list, Omladinski tjednik* i nezaobilazni *Polet*:

Već od ranih šezdesetih omladinska organizacija postupno je ublažila svoje pretenzije te je deklarativno priznavala, opet uz stanovita ograničenja, različitost omladinskih interesa. Posljedice toga po rock kulturu bile su dvostruke. U svim svojim oblicima ona se razvijala brže, snažnije i u užoj korelaciji sa svojim zapadnim uzorima no što je to bio slučaj u ostatku Istočne Europe. S druge pak strane, rock sam po sebi nije bio nužno opozicijski, bar ne u onoj mjeri kao u rigidnijim komunističkim režimima. Prostor za njegovu aproprijaciju bio je stoga ako ne otvoren, onda prilično širok. (Zubak, "Pop-Express (1969.-1970.): rock kultura u političkom omladinskom tisku", 26)

Iako Omladinski savez "nije razvio zasebni rock diskurs, zajedno s Partijom u dovoljnoj je mjeri tolerirao novu glazbu koja se u većim gradovima mogla čuti već u prvoj polovini šezdesetih godina" (Zubak, "Pop-Express (1969.-1970.): rock kultura u političkom omladinskom tisku", 26), što potvrđuje autor knjige *Rokenrol u Jugoslaviji 1956-1968*, Aleksandar Raković:

Šezdesetih su se poruke rock pjesama prilično poklapale sa socijalističkim i komunističkim idejama, s antisegregacionizmom, dekolonizacijom i pacifizmom. Pa čak ni brade i duge kose[269], koje su nekada oslikavale četnike, nisu shvaćane u tom kontekstu,

---

McClurea uz pratnju Raya Manzareka na klaviru, koji su zapravo, opet, bili samo nastavak puta kojim su krenuli već Kerouac i Philip Lamantia kada su na proljeće 1957. svoju poeziju izvodili uz pratnju glazbenika Howarda Harta i Davida Amrama (Belgrad, 217). Opaskom nakon recitala u Komediji uz pratnju jazz vibrafonista Boška Petrovića, 1972. Arsen Dedić osobno pokazao je kako je itekako svjestan isprepletenosti ovih glazbenih izričaja izjavom: "Svaki jazz glazbenik u biti je šansonijer" (citirano u Vrdoljak, "Jazz i šansona dijele sudbinu: osebujna suradnja.", Telegram, 28. travnja 1972.).

[268] Niz godina sasvim nezanimljivi partijski bilteni, u vrijeme buđenja studentskih pokreta krajem šezdesetih odjednom postaju alternativni, protestni i progresivni časopisi, od kojih neki započinju i proces politizacije kulture (Zubak, "Omladinski tisak i kulturna strana studentskoga pokreta u Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji (1968.-1972.)", 39). Omladinski tisak postao je tako komunikacijsko sjecište različitih supkultura, studentskih pokreta i umjetničkih inicijativa.

[269] Nije naodmet primijetiti kako brade i duge kose većinu ljudi asociraju na pripadnike *hippie* supkulture, no to je samo još jedan od elemenata koje je ova supkultura preuzela od beatnika. Uz dojam zapuštenog izgleda kakav su ostavljale brada i duga kosa, izvorni beatnički stil generacije obično se opisuje kao *antistil antiheroja*. Izvorni beatnički stil odlikuje se i krojačkom nonšalancijom kojom su namjerno umanjivali važnost odjeće, što je također osobina koju su preuzeli i *hippiji* (Dorfles, 334).

naprotiv, dugokosi dečki primani su i u Partiju. (citirano u Dukić, "Rokenrol i komunizam u SFRJ", Preko ramena [Online časopis], 30. Svibnja 2012.)

Omladinski tisak zazivao je nastanak novih autentičnih i studentima svojstvenih kulturnih oblika (Zubak, "Omladinski tisak i kulturna strana studentskoga pokreta u Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji (1968.-1972.)", 52). Tako je *Polet*, primjerice, unatoč tome što je bio vezan uz dominantnu ideologiju, redovito pratio i afirmirao popularnu kulturu s progresivnom političkom vrijednosti, pokazujući kako jugoslavenski socijalisti imaju svoj autentičan stav o simboličkim vrijednostima koje dolaze sa Zapada. Na stranicama *Poleta* objavljivale su se relevantne informacije iz svijeta popularne kulture, posebice rock i jazz glazbe. Na Poletovim su se stranicama afirmirali jugoslavenski novovalni bendovi kao što su Azra, Film, Pankrti, Leb i sol, a domaća i strana glazba pratila se kroz tekstove autora kao što su Darko Glavan i Dražen Vrdoljak. Pisalo se o novim supkulturama, izvještavalo s rock koncerata u zemlji i inozemstvu, ali pisalo se i o popularnoj književnosti, stripu, filmu. Također, pomicale su se granice građanskog i ideološkog morala prema pornografiji. Iako je odnos prema popularnoj glazbi u ovom časopisu bio afirmativan, stav prema popularnoj književnosti još uvijek je često bio prožet elitizmom[270] (Kolanović, 133-135). Svojevrsni nastavljač *Poleta* časopis je *Pop-Express*, nastao iz pokušaja približavanja rock kulture, jer rock se u početku u Jugoslaviji slušao isključivo posredno, primjerice putem Radio Luxemburga, a ploče su se kupovale ili naručivale izvan države. Za razliku od *Poleta*, *Pop-Express* nije imao nikakvih političkih ambicija. Cilj časopisa bio je oblikovati masovni ukus, a bez obzira je li se pisalo o Janis Joplin ili Ivici Perclu, tekstovi su ostajali ograničeni samo na glazbu. Provedena apolitizacija pridonijela je da u prvi plan izbiju estetski i potrošački aspekti rock kulture, no s vremenom je postao jasan izvorni kontrakulturni doprinos *Pop-Expressa* u vidu *daška* seksualne revolucije koja je časopisom prostrujala zamaskirana u pismima čitatelja i svakodnevnim pričama o seksualnim odnosima. Seksualna revolucija u izvedbi *Pop-Expressa* izazvala je reakciju, zabranjen je 13. broj u listopadu 1969., što je na neki način zbilo omladinske redove pa su se kritikama zabrane priključili drugi omladinski časopisi kao što je *Omladinski tjednik* (Zubak, "Pop-Express (1969.-1970.): rock kultura u političkom omladinskom tisku", 26-31). Prije nego što je pokrenut *Pop-Express*, prodor i utjecaj zapadnjačke kulture događao se i kroz *Plavi vjesnik*, osmišljen prema konceptu Nenada Brixija s naglaskom na strip, i preusmjeravanjem prema pop glazbi nakon

[270] Maša Kolanović naglašava kako je *Polet*, ipak, često prikazivan jednodimenzionalno, uzimajući u obzir samo tzv. disidentska mjesta (135-136). Za dublji uvid ipak je potrebna opsežnija analiza.

dolaska novog urednika, Pere Zlatara, te *Džuboks*, "časopis koji je od prvog broja u potpunosti posvećen glazbi"[271] (Škarica, 51) tiskanom u tiražu od 100.000 kopija i na čijem primjeru ćemo možda i najefikasnije moći prikazati značaj omladinskog tiska za recepciju ne samo rock kulture, već i beatničke filozofije i još dalje, njeno povezivanje s domaćom glazbom i rock kulturom.

Naime, da je svijest o vezi beatnika i rock kulture, pa tako i one domaće, postojala već tada, jasno se vidi iz teksta Voje Šindolića u časopisu *Džuboks* objavljenom u tri nastavka na prijelazu iz 1977. u 1978. godinu, pod naslovom *Mjesta za beat pjesnike*. Prvi nastavak Šindoliću je poslužio za približavanje pojma beatničke književnosti, s posebnim naglaskom na glazbeno značenje, prikazano usporedbom spontanog izraza Kerouacove proze i ritmičnih riječi i izraza u poeziji Ginsberga, Corsa i Ferlinghettija s jazzom, što je naposlijetku dovelo do "fuzije glazbe i poezije" (Šindolić, "Mjesta za beat pjesnike, I. dio", 66), pa Šindolić u sljedeća dva nastavka piše o, kako ih je on nazvao, pjesnicima-pjevačima na čijem čelu je već više puta spomenuti Bob Dylan, ali u koje spadaju i primjerice Leonard Cohen, Paul Simon, Joan Baez, Van Morrison, Neil Young i Cat Stevens, te njihovoj čvrstoj vezi s beatnicima (Šindolić, "Mjesta za beat pjesnike, II. dio", 46-47). Još važnije, Šindolić prvi piše o glazbenicima bivše Jugoslavije koji su na ovom beatničkom tragu, uz jasno isticanje osnovne namjere: "U ovom trenutku se ne raspravlja o njihovim muzičkim – instrumentalnim vrijednostima, već jedino TEKSTUALNIM" (Šindolić, "Mjesta za beat pjesnike, III. dio", 52). Povezujući tako u konačnici izričaj domaćih pjesnika-pjevača s beatničkom poetikom, Šindolić analizira poeziju Dade Topića, Drage Mlinareca i Arsena Dedića koji unatoč tome što "osjeća gorčinu uzaludnosti i prolaznosti svega, ne iskazuje tragičnu viziju života, nego priča o tome kako je iz njega izvlačio svečulne užitke" (Šindolić, "Mjesta za beat pjesnike, III. dio", 53).

S vremenom se na krilima zapadnjačke popularne kulture preko stranica omladinskog tiska profilirao glazbeni stil usko vezan uz književni tekst pa zapravo "rock kreira činjenično stanje, dok ga literatura i film komentiraju" (Beganović, 97), a kao posljedica toga pojavljuju se bendovi skloni eksperimentiranju, uvođenju nekonvencionalnih tehnika i instrumenata, kao što su primjerice Azra i Ekatarina Velika, koji:

(...) gaje kako tekstualno, tako i glazbeno angažirani stil. Njihovi *frontmani*, Branimir Johnny Štulić i Milan Mladenović, artikuliraju se kao pjesnici kojima je stalo do

[271] *Džuboks* je, također, časopis koji je osim o pop i rock glazbi, niz godina iz broja u broj pisao o jazz glazbi, ali i o šansoni.

uspostavljanja izravnog odnosa sa zbiljom, koji žele iskazati svoj stav u vezi s konkretnim političkim, ideološkim pitanjima, ali i svakodnevicom. S osobitim naglaskom komentiraju socijalne devijacije prouzročene neuspjesima sistema u prevladavanju klasnih razlika čiji je rezultat sve intenzivnija marginalizacija širokih slojeva stanovništva. (Beganović, 97)

Najviše je to vidljivo u tekstovima Štulića koji je nastupio kao zakašnjeli šezdesetosmaš, kao buntovnik koji smatra da se sve moralo napraviti drugačije, i koji u pjesmi *Osam šezdeset* s albuma *Filigranski pločnici* izravno tematizira naslijeđe studentskih protesta, prisječajući se u njoj i jednog studentskog časopisa. Rock glazba u svojem novovalnom usmjerenju bila je otvorena pobuna protiv sustava, umjetničkog i političkog. Smjestila se na same margine društva realizirajući svoj potencijal iz *podzemlja*, a Štulić sa svojom "urbanošću kao načinom života" postao je "nezaobilazan na način na koji su Greilu Marcusu nezaobilazni The Band, Sly Stone, Randy Newman i Elvis Presley u stvaranju slike Amerike kroz rock`n`roll" (Duda, 96-97). Dean Duda uspoređujući Štulića s Dylanom izuzetno pronicivo primijećuje kako su sevdah (ili ono što je Štulić tako nazvao misleći na raniji oblik svoje akustičarske amaterske karijere u kojoj je prizivao fender gitaru) i folk (u Dylanovom slučaju koji je na festivalu *Newport* 1965. sablaznio svijet električnim nastupom) *bačeni preko palube* u trenutku koji potvrđuje novu pop-kulturnu, novovalnu artikulaciju koja kao da počiva na stihovima: "Brijem bradu brkove da ličim na Pankrte"[272] ("Balkan", citirano u Duda, "Užas je moja furka", 101). Beatnici, pak, kao da su cijelo ovo vrijeme *presvlačenja* na južnoslavenskim prostorima duhovno prisutni.[273] Svjestan kako oni stoje na samom izvoru kontrakulture, Štulić ih čak i priziva: "volio bi da si nalik na one / bradate i silne momke / da ćumež dižeš na noge / i da te nude cigaretom i alkoholom / da nosiš šljivu ispod lijevog oka / i vičeš parole što strašno zvuče / i da si bitnik i pravi anarhist / i zato kreni drugom stranom jablane" ("Jablan", citirano u Duda, "Užas je moja furka", 101-102).

Ovakve okolnosti omogućile su i pojavu mlađih autora na tragu proze u trapericama, koji su književnost novim tehnikama dodatno osvježili. Izdvojit ćemo Davora Slamniga koji osobitost vlastita pristupa pitanjima književnosti pokazuje već svojom prvom knjigom kratkih priča *Čudovište* (1980), za koju je karakteristično pribjegavanje alternativnim oblicima suvremene kulture, korišćenje iskustava masovnih medija i novih oblika kreativnosti kao što

[272] Da sliči na Pankrte, koji pjevaju: "Drugovi gospodo ja vam ne verujem / Ne verujem staroj državi koja vas je rodila" ("Drugovi", citirano u Despotov, "Vrući pas i drugi eseji", 291).
[273] Detaljnije o načinima na koje Štulić baštini revolucionarne trenutke 20. stoljeća vidjeti u Duda 95-120.

su strip ili rock glazba, te služenje usmenim spontanim govorom i urbanim jezikom (Pantić, "Aleksandrijski sindrom", 139). Zanimljivo je što Slamnig u književnost dolazi iz drugog medija, što je prema Mihajlu Pantiću direktna potvrda uspostavljanja dodirnih točaka naizgled različitih stvaralačkih izraza:

Upućeni se verovatno sećaju Slamnigovih rok-projekata i njegove saradnje sa rok-grupom Buldožer, a posebno valja istaći postojanje nekih dubinskih veza između polova *jedne* vokacije. Na primjer, intonacije Slamnigovog kazivanja teksta Buldožerove kompozicije *Okrutni bogovi istoka* slična je (ako ne i istovetna) sa dominantnom intonacijom njegovih knjiga – sarkastičnost jezika označava oba vida *jedne* nesvakidašnje kreativnosti. Zato bi se sa razlogom moglo govoriti da se poetika rock & rolla i kratka priča, inače zbog stalnih promena nesklone definicijama, u slučaju Slamnigovih ostvarenja međusobno približavaju, i to kako upotrebom sličnih postupaka tako i konačnim rezultatima. (Pantić, "Aleksandrijski sindrom", 143)

5.2.2. Prijevodi i kritički tekstovi

> Nadam se da će jugoslovenski čitaoci, zahvaljujući urođenoj visprenosti, moći da nadopune onu humanost – činjenice, patnju ili lepotu – koju nisam uspeo da objavim (Ginsberg, "Jugoslovenskim čitaocima", 5)

Paralelno s pojavom pisaca proze u trapericama i prodorom zapadnjačke rock kulture, u javnost su započele dolaziti prve vijesti o pojavi beatnika, a zatim i prvi prijevodi njihove izvorne književnosti.[274] O beatnicima kao novom fenomenu u američkom kulturnom životu javnost u bivšoj Jugoslaviji vjerojatno prvi izvješćuje pisac i novinar Voja Čolanović u *Politici*, 14. kolovoza 1960. godine. Nakon prvih obeshrabrujućih informacija o "bradatim ljudima nastanjenima kraj San Francisca koji se gade sapuna, pripadnicima čudne avangarde koji slušaju ploče s zaglušujućim jazzom i čitaju o budizmu, zanimaju se za suvremenu antropologiju, za Freuda i Junga, te ne daju ni pet para za svetinju porodice", Čolanović ipak zaključuje kako su među njima i neki "razočarani savremenici – pesnici i pisci" (citirano u Hadži Tančić, 5). Iste godine objavljeni su u Sloveniji i prvi ozbiljniji kritički tekstovi. Prvi

[274] U tekstu prikazujemo izdanja koja smatramo značajnijima. Cjelovita bibliografija nama poznatih knjiga prijevoda beatničke proze i poezije na području bivše Jugoslavije dostupna je u Prilogu 7, uz dodatak informativnih preslika dijelova ostalih izvora kojima smo se koristili prilikom izrade ovoga poglavlja.

broj časopisa *Perspektive* donosi tekst književne kritičarke Darke Kos pod naslovom *Ameriška beat-generation,* u kojem autorica predstavlja glavne beatničke književnike i njihovu nekonformističku poetiku. Godine 1961., u časopisu *Naša sodobnost* Ljudmila Šemrl objavila je novi prikaz beatnika naslovljen *Beat-generation – moralni anarhisti*. Tekstovi Kos i Šmerl, uzimajući u obzir vrijeme u kojem su objavljeni, značajni su zbog svoje informativnosti, no istovremeno podlegli su sličnim predrasudama kao i Čolanović. Ne donoseći sudove temeljem estetskih kriterija, obje autorice sa izrazito konzervativnih stajališta beatnike optužuju da su moralni anarhisti, razarači američke tradicije i mitologije.

Nije trebalo dugo čekati niti na prve afirmativne tekstove, koji su u Sloveniji došli pera dvojice pjesnika, kritičara i prevoditelja. Mart Ogen[275] i Niko Grafenauer najzaslužniji su za činjenicu da su u Sloveniji šezdesete godine bile neobično plodne za recepciju beatničke poezije. Kao mladi entuzijasti, obojica su željeli proširiti slovensko poznavanje suvremenih književnih pokreta, ali njihova polazišta bila su s različitih estetskih pozicija. Grafenauer je vjerovao u samostalnu i hermetičku modernističku tradiciju pa se u njegovim osvrtima na beatnike, koje je paralelno s prijevodima poezije Allena Ginsberga i Lawrencea Ferlinghettija objavljivao u studentskim novinama *Tribuna,* te časopisima[276] *Perspektive* i *Naši razgledi,* i dalje osjećala suzdržanost. S druge strane, Ogen je beatnike žarko podržavao, braneći ih kao borce protiv korupcije i dekadencije suvremenog društva. Časopisi *Perspektive* i *Sodobnost* objavljivali su njegove prijevode Kerouaca i Ginsberga, a 1965. godine objavljen je u *Sodobnosti* i njegov esej *Beat generacija in njeno mesto v ameriški sednajosti in literaturi*, u kojem je predstavio glavne karakteristike beatničkog pokreta, razvoj i utjecaj beatničke književnosti u američkom društvu, ali i požalio se zbog neadekvatne recepcije beatnika i manjka razumijevanja njihove poezije u Sloveniji. Prijevodi Grafenauera i Ogena objavljivani su u razdoblju od 1962. do 1965. godine (Divjak, 27-28). No nisu prijevodi beatničke književnosti šezdesetih godina objavljivani samo u Sloveniji. Poezija izvornih beatnika, većinom Ginsbergova, tijekom šezdesetih godina objavljivana je u časopisima kao što su *Nin* (1960), *Književne novine* (1960., prijevodi Nikole Preradovića i Čedomira Minderovića), *Polja* (1962., Bogomil Duzel), *Delo* (1962., Srda Popović), *Razlog* (1962., Zvonimir Mrkonjić), *Polet* (1967), *Republika* (1967. i 1968., Vladimir Reinhofer), *Omladinski tjednik* (1969., Vladimir Reinhofer), *Gdje* (1969., Nikola Đorđević), *Studentski list* (1969., Marin Carić) i *Student* (1969., Ljubiša Ristić) (Morgan, 70-71). Kako su prvi prijevodi izvorne

[275] Pseudonim je to pod kojim je pisao Miro Boštjančič (1939-1998).
[276] Časopisi, uvjerit ćemo se u ovom poglavlju, izrazito su važni za recepciju beatnika zbog prijevoda njihove književnosti, posebice u prvom valu recepcije tijekom šezdesetih godina, ali ništa manje niti kasnije.

beatničke književnosti uglavnom objavljivani u časopisima, nije iznenađujuće da je odlomak McClureove kontroverzne *Brade* objavljen također u časopisu – na slovenskom jeziku objavili su ga *Problemi* 1968. godine.[277]

Sa širenjem slovenskog neoavangardnog pokreta, stavovi o eksperimentalnoj poeziji postali su nepristraniji i s manje predrasuda. Godine 1970. u *Koledaru Goriške mohorjeve družbe*, Peter Komac objavio je esej *Slepa ulica ali o poeziji beat* u kojem je beatnike predstavio kao tipičan američki proizvod koji se od europskih književnih pokreta razlikuje po nedostatku političkog angažmana. Iste godine Mirko Jurak u svom eseju *Beat v ameriški književnosti*, objavljenom u nezavisnom književnom časopisu *Prostor in čas*, pisao je izuzetno objektivno o ulozi i utjecaju beatnika. Osim utvrđivanja društvenog, povijesnog i estetskog podrijetla beatničke književnosti, Jurak je napravio i prvu semantičku analizu pojma *beat* u slovenskoj kritici, uključujući analizu značenja onako kako su se mijenjala kroz vrijeme (Divjak, 28). Prema Juraku, pojam je s vremenom postao istoznačan "hitnoj potrebi za revolucionarnim promjenama u američkom načinu života i vjeri u mogućnost ljudskog blaženstva" (Jurak, 265).

Sedamdesetih i osamdesetih godina 20. stoljeća slovensko zanimanje za beatničku poeziju smanjivalo se. Igor Divjak smatra da su razlozi tome dvojaki:

Djelomice zbog promijenjenih društvenih okolnosti i djelomice zbog jačanja novih estetskih tendencija. Studentski pokreti izgubili su početni polet, a kako je riječ o razdoblju relativne socijalne i ekonomske stabilnosti, i poezija pobune izgubila je privlačnost svoje revolucionarnosti širem čitateljstvu. (28)

Ipak, u tom razdoblju beatnička književnost *u cjelini* stekla je napokon status klasičnog pokreta koji svaki znanstvenik istražujući suvremenu američku književnost jednostavno mora uzeti u obzir, a tome svjedoči i pojava niza antologija. Godine 1972. *Antologija moderne američke poezije* u izdanju Prosvete iz Beograda donijela je prijevode dvije Ginsbergove pjesme: *A Supermarket in California* pod naslovom *Samoposluga u Kaliforniji*, te odlomak *Urlika*, obje u prijevodu Ivana V. Lalića. Godine 1979. antologija

[277] Iznenađujuće je, osim činjenice da je tako rano objavljen izuzetno šokantni tekst *Brade*, što unatoč ovako ranom prijevodu dijela *Brade* cjeloviti prijevod zapravo nikada u bivšoj Jugoslaviji nije objavljen, koliko je nama poznato. Iako je za potrebe Beogradskog dramskog pozorišta radnu verziju prijevoda napravio 1988. godine i Vojo Šindolić, ona također nije objavljena. Preslika radne verzije rukopisa Voje Šindolića, kao i preslika slovenskog prijevoda iz časopisa *Problemi* 1968. godine, dostupne su u Prilogu 8.

Vladislava Bajca i Voje Šindolića *Pesnici bit generacije* najavit će desetljeće u bivšoj Jugoslaviji bogato prijevodima beatničke književnosti. Ovo izdanje nije sadržavalo samo poeziju i prozu Kerouaca, Ferlinghettija, Ginsberga, Snydera, Corsa i McClura kao pripadnika užeg beatničkog kruga, već su autori uključili:

(...) i izvestan broj umetnika koje, bez velikih razlika, možemo neposredno uključiti u pripadnike bit generacije. Jedni su, poput Keneta Reksrota, preteče i učitelji bit generacije; drugi su mlađi nastavljači tradicija bit generacije, poput Roberta Hantera[278]; dok su treći, mada nikada nisu bili direktno ubrajani u bit generaciju, pored čuvenog umetnika Leni Brusa – svojim životom, radom i sudbinom čvrsto i duboko vezani uz duh, tradiciju i filozofiju bit generacije. (Bajac i Šindolić, 4)

Pravi *boom* prijevoda beatničke književnosti, posebice na jeziku koji je u to vrijeme nazivan srpskohrvatskim, dogodio se tek osamdesetih godina. Nakon *Pesnika bit generacije* uslijedile su antologije *Zlatna knjiga američke poezije* (1980) Antuna Šoljana, u kojoj su se osim Šoljanovih prijevoda Ginsberga, Corsa i Snydera, našli i prijevodi Gige Gračan; *Trip: Vodič kroz savremenu američku poeziju* (1983) s izborom pjesama Vladislava Bajca i Vladimira Kopicla, u kojem su se među ostalima našli Ferlinghetti, Kerouac, Ginsberg, Corsa, Snyder i McClure; *Fuck you! Iz američke underground poezije* (1983) Milorada Grujića s Despotovljevim[279] prijevodima Ginsberga, Kerouaca, Ferlinghettija, Whalena, Kaufmana i drugih; *Suvremena američka književost I.* (1984) Katice Ivanišević sa Šindolićevim prijevodom *Urlika*; *Antologija ameriške poezije 20. stoletja* (1986) Mihe Avanza s uvrštenim Ferlinghettijem, Ginsbergom, Corsom i Snyderom. Zanimljivo je u ovom kontekstu spomenuti i privatno izdanje Radmila Đurovića iz 1986. godine, smjelog naslova *17 gay pesama*, u koje je uvršten Šindolićev prijevod Ginsbergove pjesme *Molim te, gospodaru* (*Please master*).

Sedamdesetih i osamdesetih godina broj časopisa koji objavljuju prijevode književnih ostvarenja izvornih beatnika naglo se povećava. Popis je poduži: *Polja, Gradina, Trag, Lica,*

[278] Vrlo zanimljivo uključivanje Roberta Huntera u ovaj izbor još jednom naglašava neraskidivu povezanost beatnika, pop kulture i glazbe. Robert Hunter bio je dugogodišnji pisac tekstova pjesama grupe Grateful Dead i njihov član iz sjene. Robert Hunter surađivao je s mnogim velikim imenima popularne glazbe, među kojima se, ponovno, ističe Bob Dylan.

[279] Ističemo vrlo dobro pogođeno zapažanje Vojislava Despotova iz navedene antologije: "Ono što je Berouz bio za bitnike, predstavljao je Čarls Bukovski za underground" (Despotov, "Dvadeset godina undergrounda, otprilike", 7).

Vidici, *Ibor*, *Student*, *Halo*, *Rukovet*, *Mladost*, *Džuboks*, *Književne novine*, *Delo*, *Quorum*, *Polja*, *Ars*, *Oko*, *Književna reč*, *Lira*, *Dialogi*, *Odjek*, *Književna revija*, *Omladinske novine*, *Laus*, *Rock*, *Reporter* i *Omladinska iskra* (Morgan, 71-74; Šindolić, "Bibliografija prevoda", 3-6). Izdvajanja je vrijedan tematski dvobroj sarajevskog časopisa *Lica* za rujan i listopad 1982. godine, s naslovom *Bit generacija šta je to?* Uz tekstove kao što su *Ideologijsko značenje rok-kulture* Marina Jurjevića, *Bit generacija – šta je to?* Gorana Simića i Seada Sadića, *Iskustva bit generacije* Kasima Ihtijarevića, ovaj broj časopisa donosi i neke prijevode stranih kritičkih tekstova kao što su *Psihijatrijski pogled na bitnike* Roberta Gulda, *Neka razmišljanja o bitnicima* Roberta A. Hipkissa, prijevode Ginsbergova *Urlika*, tri pjesme Lawrencea Ferlinghettija i razgovore s Corsom i Ginsbergom. Nije naodmet naglasiti niti kako je u splitskom časopisu *Omladinska iskra* koji je izlazio dvaput tjedno, Vojo Šindolić od 1988. do 1990. godine na cijeloj stranici iz broja u broj objavljivao prijevode beatnika (Šindolić, "Re: pozdrav od Voje", e-mail; Šindolić, "Bibliografija prevoda", 6-8). Iz navedenog razdoblja značajne su također i knjige *Angloameriške smeri v 20.stoletju* (1980) Majde Stanovnik s velikim poglavljem posvećenom beatnicima, te *Bohema i književno stvaralaštvo* (1984) Katice Ivanišević koja beatnike u kontekstu bohema 20. stoljeća prikazuje također u okviru jednog poglavlja. No najznačajnija za osamdesete godine u kontekstu recepcije beatnika jest pojava prvih zbirki pjesama izvornih beatnika, koje su objavljivane ponajviše zahvaljujući sustavnom prevoditeljskom radu Voje Šindolića. Četiri zbirke pjesama, u potpunosti rađene prema uzoru Ferlinghettijevih izvornih džepnih izdanja, objavio je Šindolić u razdoblju između 1982. i 1984. godine. *Beskrajan život* (1982) naslov je izabranih pjesama Lawrencea Ferlinghettija, uslijedile su *Pesme sa Kornjačinog ostrva* (1983) Garyja Snydera, *Urlik uma: izabrane pesme 1947-1980* (1983) Allena Ginsberga i, konačno, *Tirkizni revolver* (1984) Michaela McClurea u kojemu sam autor izražava beskrajno povjerenje u pjesnika Šindolića[280]: "Srećan sam zbog ovih prevoda – mada ne mogu govoriti ili čitati na tvom jeziku, mogu čitati originalne pesme koje je Vojo Šindolić komponirao na engleskom jeziku – i znam iz tih dela da je moje pesme preveo pesnik – a to je ono što je najvažnije od svega" (McClure, "Tirkizni revolver: izabrane pesme", 8). Iste godine kada i Šindolićeva zbirka Ginsbergovih pjesama, objavljena je još jedna, vjerojatno najutjecajnija zbirka Ginsbergovih pjesama ikada objavljena na ovim prostorima. Zoran Petković i Mihailo Ristić priredili su i preveli vrlo zanimljiv izbor pjesama, uvrstivši ih u izdanje u kojemu se itekako kroz mnoštvo ilustracija i objašnjenja ističe uložen trud, a u kojemu se nalaze i "nekoliko

[280] Poezijom Voje Šindolića bavimt ćemo se uskoro, u poglavlju 5.2.3.2. Iskustvo beatničke književnosti u djelima Šindolića i Oklopdžića.

najnovijih pesama, koje nam je autor poslao kao fotokopije još neizdatih rukopisa" (Petković, 194). Od svih njih, jedna plijeni posebnu pozornost[281]:

Izašavši iz autobusa iz Novog Pazara na kišu

ispišao sam se pokraj zidina Tvrđave u Magliču

i razgovarao sa psima na Obali Ibra

Pokazali su mi zube i lajali su dugo, dugo. ("Branili su veru", 161)

Kada je riječ o prozi, Keruacov roman *Na cesti* u prijevodu Nade Šoljan objavljen je već 1971. godine. Urednik izdanja, nimalo iznenađujuće, bio je Zvonimir Majdak, no zatim je na sljedeće prijevode ipak trebalo pričekati. Burroughsov *Goli ručak* objavljen je u prijevodu Dragane Mašović tek 1986. (na slovenskom, vidjet ćemo, čak i znatno kasnije), a Kerouacov roman *Dharma lutalice* u prijevodu Ivane Milankove objavljen je 1988. Nije naodmet istaknuti kako je godine 1987. objavljen pod naslovom *Poetika bita: Apokaliptička bi-bap prozodija* napokon i izbor teorijskih eseja pripadnika Generacije beatnika u prijevodu Dragane Mašović, čime je javnost prvi put dobila mogućnost iz prve ruke čitati beatnička promišljanja o vlastitoj generaciji i književnim tehnikama. Godinu dana kasnije Vladimir Anđelković objavio je u zborniku tekstova *Bitnici* (1988) prijevode šest utjecajnih tekstova stranih teoretičara o beatnicima, uključujući one Holmesa, Rexrotha i Liptona. Iste godine Anđelković će u sličnoj formi objaviti i zbornik tekstova naslovljen *Hipici*, u kojemu je također moguće pronaći i ponešto o beatnicima, primjerice esej *Bitnici i hipici* Michaela Brakea (Anđelković, "Hipici", 13-31)

S devedesetim godinama u Sloveniji je započelo drugo intenzivno razdoblje recepcije beatničke književnosti, za što Igor Divjak razloge vidi u promijenjenoj društvenoj i ekonomskoj stvarnosti. Predstavljanje ekonomije slobodnog tržišta prouzročilo je marginaliziranje raznih umjetničkih nastojanja i njihovo uklanjanje iz područja javnoga interesa, a kao odgovor razvijala se nova vrsta kontrakulture, slična alternativnim pokretima šezdesetih godina. Postmodernistička estetika, istovremeno, iscrpila se i pjesnici mlađe generacije ponovno su inspiraciju potražili u neoavangardnoj tradiciji (Divjak, 29). Primož Kuštrin prijevode Ginsbergove poezije objavio je prvo u časopisu *Razgledi* 1994. godine, a

[281] Ginsberg, deklarirani homoseksualac, Jugoslaviju u kojoj je u to vrijeme homoseksualnost bila kažnjiva zakonom, posjetio je nekoliko puta. Detaljnije o tome pišemo u poglavlju 5.2.3.1. Beatnici u bivšoj Jugoslaviji.

zatim i u knjizi naslovljenoj *Blebetanje neskončnosti* 1997. Ovo izdanje značajno je zbog toga što uključuje esej Uroša Mozetiča o Ginsbergovim tehnikama pisanja, *Spreminjajoče se oko-ki vse-spreminja* s podnaslovom *Vizija in poezija Allena Ginsberga in beatniške generacije*, u kojem autor Ginsberga opisuje kao pjesnika "koji je uvijek težio dosegnuti sam kraj stvaralačke mašte" (citirano u Divjak, 29). Tek tijekom ovog razdoblja u Sloveniji su objavljene i dvije knjige Williama Burroughsa: *Džanki* (1992) i *Goli obed* (1993).[282] U Hrvatskoj, 1990. u časopisu *Pismo* izlazi Šindolićev prijevod *Tristesse* Jacka Kerouaca. Godinu kasnije u Novom Sadu izlazi nova antologija u prijevodu Vojisava Despotova, jednostavno naslovljenja *Beat poezija* (1991), s izborom poezije Corsa, Ferlinghettija, Ginsberga, Kerouaca, McClurea, Snydera i drugih. Antologija *Bit anđeli* u prijevodu Dejana Markovića objavljena je 1995. također u Srbiji, no nakon toga do početka novog tisućljeća neće biti značajnijih novih beatničkih izdanja. Smanjen interes djelomice je zasigurno uvjetovan raspadom Jugoslavije i drugačijim nastojanjima tadašnje poezije proizašlim, posebice u Hrvatskoj, iz borbe za slobodu koja na ovim prostorima nikada nije bila lagana.[283] Zanimljivo je u tom kontekstu spomenuti i izdanje romana *Zemlja železnice*, što je naslov iza kojega se krije Keruacov *Lonesome Traveler*. Objavljen u nakladi od 500 primjeraka, veći dio uništen je za vrijeme NATO granatiranja Beograda i sačuvano je tek dvadesetak primjeraka.

Početkom novog tisućljeća broj prijevoda ponovno znatno raste, ali prevođena su uglavnom djela Kerouaca i Burroughsa. Šindolićevim prevoditeljskim nastojanjima u Hrvatskoj pridružuje se i Lada Furlan Zaborac pa redom izlaze Šindolićevi i njeni prijevodi Kerouacove *Tristesse* (2004), zatim *Satori u Parizu* (2005), *Podzemnici* (2007), *Na cesti* (2008), a u prijevodu Borivoja Radakovića 2006. godine objavljen je i *Mexico City Blues*. Izdavačima je zanimljiv i Burroughs kojega uglavnom prevodi Borivoj Radaković, pa su objavljeni *Goli ručak* (2000), *Junky* (2002), *Nježni stroj* (2006), *Priznanica koja je*

[282] U pogovoru ovog izdanja, naslovljenom *Gol duh in golo telo nista privlačna*, Majda Stanovnik piše kako je "Burroughs svojim spisateljskim radom otkrio paradoks karakterističan kako za njegovu generaciju, tako i za naše vrijeme: želja za srećom i slobodom, potreba za opuštenošću i neovisnošću od institucija i ugnjetavačkih pojedinaca (...), vodi u muke i patnje, u poništenje čovječnosti i ponižavajuću neslobodu, u životarenje usporedivo životarenju kažnjenika, kao na Alcatrazu ili Golom otoku. Sloboda postignuta drogama tek je privid i prema njoj vode *sendviči realnosti*, ne oni koji ostaju tek prolazne zamisli, već oni koji su zaista napravljeni, izgrađeni riječima i jezikom" (220). Izraz sendviči realnosti odnosi se na Ginsbergov komentar ovog Burrougsovog djela u pjesmi *O Barouzovom radu*, objavljenoj u zbirci pjesama *Reality Sandwiches* (1963): "Postupak mora biti najčistije meso / i to bez simboličkog začina, / stvarne vizije i stvarni zatvori / kao što su viđeni nekad i sad. / Zatvori i vizije predstavljeni / izuzetnim opisima / koji u potpunosti odgovaraju / Alkatrazu i Ruži. / Goli ručak je prirodna stvar za nas, / mi jedemo sendviče stvarnosti. / No alegorije nisu ništa do zelena salata. / Ne sakrivaj ludilo." ("O Barouzovom radu", 31).

[283] Ginsberg se nešto ranije upravo tijekom boravka u bivšoj Jugoslaviji podsjetio koliko treba cijeniti vlastitu slobodu pa je pisao: "Kao što me je jedan vaš pisac podsetio, moja sloboda je laka. Izgleda da nisam morao slobodu uma da platim životom, kao što su drugi u istoriji moje ili vaše zemlje morali da plate telom ili glavom zbog svojih riječi" (Ginsberg, "Jugoslovenskim čitaocima", 5).

eksplodirala (2007), *Istrebljivač* (2010) i *Queer* (2011). U Srbiji je 2008. izašlo već ranije spomenuto izdanje izvornog svitka romana *Na cesti*, ovaj put naslovljeno *Na putu: izvorni svitak*.[284] Godine 2005. izdanje Zografa iz Niša također je naslovljeno *Na putu*, a objavljuje se i Burroughs: *Goli ručak* (2005), *Džanki* (2010), *Gradovi crvene noći* (2010), nešto ranije *Knjiga snova* (1998), a objavljen je i rezultat rane suradnje Burroughsa i Kerouaca psihodeličnog naslova: *A nilski konji su se skuvali u svojim bazenima* (2013). Objavljivane su, ipak, i neke zbirke pjesama. Godine 2000. u prijevodu Voje Šindolića objavljene su izabrane pjesme Lawrencea Ferlinghettija naslovljene *Otvorenih očiju, otvorena srca*. Godine 2003. u Sloveniji objavljena je još jedna zbirka pjesama, riječ je o *Pesmi z želvjega otoka*, s pjesmama u izboru i prijevodu Tone Škrjaneca.

Gledajući novije prijevode beatničke književnosti ističe se znatno veće zanimanje za beatničku prozu u odnosu na poeziju, što je situacija usporediva s općenitim ozračjem nezainteresiranosti za poeziju, ozračjem koje je južnoslavenskim nacionalnim književnostima očito zajedničko.[285]

5.2.3. Neposredna razmjena iskustava: beatnici u bivšoj Jugoslaviji i njihovi prijatelji na putu u Ameriku

Uzevši u obzir putovanje kao jednu od središnjih točaka beatničke filozofije, bilo je samo pitanje vremena kada će beatnike, barem neke od njih, put dovesti u naše podneblje. K tome, s obzirom na njihovu gotovo urođenu otvorenost: "Usred ratova birokratskih vlada izuzetno je zadovoljstvo za ljude koji potiču iz različitih kultura da se susretnu i nađu mir jedni u drugima u rukama očima ustima umovima, licem u lice i u Poeziji" (Ginsberg, "Jugoslovenskim čitaocima", 5), bilo je također pitanje vremena kada će se književnici s područja južnoslavenskih književnosti s beatnicima susresti licem u lice, bilo to na području bivše Jugoslavije, bilo u Americi gdje je, uostalom, od 1974. godine u okviru Sveučilišta

[284] Ovo je dobar trenutak za osvrt na prijevode naslova izvornih beatničkih književnih ostvarenja. Vojo Šindolić pisao nam je o "katastrofalno pogrešnim prijevodima NASLOVA (o tekstu Šindolić ne želi ni započinjati, iako navodi kako najboljim smatra onaj prvi, Nade Šoljan) dva najpoznatija beatnička romana: *On the Road* i *Naked Lunch*" (Šindolić, "Još od Voje", e-mail). Šindolić naslove *Na cesti* i *Goli ručak* smatra izuzetno lošim rješenjem. S obzirom da se izraz *Naked Lunch* odnosi na injekciju, ubadanje, Šindolić smatra da "jedini mogući ispravni prijevod može biti *Goli obrok*, jer nema veze niti s ručkom, biti s doručkom, niti s večerom, nego samo s potrebom obroka fiksanja. Isto tako, prijevod *Na cesti* je doslovan. Kako se ne radi samo o cesti kojom protagonisti putuju, već mnogo više o DUHOVNOM PUTOVANJU, jedini mogući prijevod jest *Na putu*" (Šindolić, "Još od Voje", e-mail).

[285] Ipak, kako piše Vojislav Despotov: "Poezija je, zapravo, zamrla. I, svakako, uvek iznova oživljava" (Despotov, "Vruć pas i drugi eseji", 394). Tako upravo u vrijeme kada završavamo naše istraživanje, 2015. godine, u Hrvatskoj izlazi nova zbirka pjesama Lawrencea Ferlinghettija naslovljena *Krajolici živih i mrtvih*, u izboru i prijevodu Voje Šindolića.

Naropa (koje se razvilo iz Naropa Institute) djelovala Jack Kerouac School od Disembodied Poetics koju su osnovali Anne Waldman i Allen Ginsberg i koja će "toliko mnogo godina biti mjesto gdje će pisci povezani s književnom Generacijom beatnika pronaći poštovanje, a često održati i prva predavanja" (Waldman, "Introduction to Beats at Naropa", 14).

5.2.3.1. Beatnici u bivšoj Jugoslaviji

Godinama 1936. i 1937. u životu Williama Burroughsa, koje predstavljaju najmanje jasno i najslabije obrađeno razdoblje njegova života, bavio se u svom istraživanju Vojo Šindolić otkrivši pritom kako je Burroughs 1936. godine na putovanju kroz Europu posjetio i Dubrovnik. Godinu dana kasnije, nakon upale slijepog crijeva, Burroughs je napustio predavanja iz medicine na bečkoj Konsularakademie kako bi se vratio u Dubrovnik na oporavak. Boravio je Burroughs u Dubrovniku tom prilikom više od mjesec dana (Šindolić, "William S. Burroughs i stara slava grada Dubrovnika", 1-3). Ovu kratku crticu donosimo zbog toga što se Burroughs, u kontekstu kasnijih beatničkih putovanja koja će uključivati i bivšu Jugoslaviju, doima gotovo kao beatnička prethodnica.

Početkom listopada 1980. Ginsberg, tada već prijatelj dubrovačkog pjesnika Voje Šindolića, također je posjetio Dubrovnik:

Zajedno sa svojim dugogodišnjim prijateljem Peterom Orlowskim i mlađim suradnikom i glazbenikom Stevenom Taylorom Ginsberg je posjetio Dubrovnik iz nekoliko osobnih razloga. Ginsberg je godinama slušao o ljepotama Dubrovnika pa se kao neumorni svjetski putnik u to i sam želio uvjeriti, tim prije što je imao nekoliko slobodnih dana prije početka iscrpljujuće europske turneje koja je potrajala gotovo sve do Božića iste godine. (Šindolić, "Allen Ginsberg u Dubrovniku", 6)

Ginsbergov boravak u centru starog grada, u hotelu *Dubravka* odmah do stare gradske tržnice popularno zvane Placa, ostavio je na Ginsberga duboki dojam pa je u jednom danu napisao dvije relativno duge, karakteristične i tipično ginsbergovske pjesme "koje spadaju među njegove najboje pjesme iz drugog, kasnog razdoblja" (Šindolić, "Allen Ginsberg u

Dubrovniku", 6). Ginsberg je tada zapisao i objašnjenje jedne od tih pjesama, one nazvane *Ptičji mozak*[286]:

Prolazeći carinu na ulazu u Jugoslaviju, stekao sam dojam duhovne birokracije koja je, kada se ogoli, čisto ludilo. I tako sam počeo kopati po smeću komunizma, zapravo po svjetskom smeću... Te vruće noći u Dubrovniku, rastavši se od Voje Šindolića, probudio sam se poslije ponoći i počeo popravljati plahte na svom krevetu, pomislivši "ja sam ptičji mozak", i napisao sam cijelu pjesmu u jednom dahu, osim posljednjeg stiha. Da bih uravnotežio američke i crvene ptičje mozgove, potražio sam pomoć u stihu Andreja Voznesenskog: "Ptičji mozak, šef ruske birokracije, zijeva". (citirano u Šindolić, "Allen Ginsberg u Dubrovniku", 6-7)

Objašnjenje nastanka druge pjesme donosi nam u svojim reminiscencijama Šindolić, prisječajući se kako su on i Ginsberg 14. listopada 1980. nazočili koncertu Dubrovačkog simfonijskog orkestra u Kneževom dvoru. Na programu je bila Beethovenova *Eroica* čiju je izvedbu prekinula oluja, što je bio događaj koji će Ginsberg opisati u svojoj *Eroici*.[287] Odnos te dvije dubrovačke pjesme Ginsberg će opisati ovako:

Razlika među pjesmama *Ptičji mozak* i *Eroica* nije u metodi kompozicije, već u različitim pristupima govornim stankama. Cijelu pjesmu *Ptičji mozak* napisao sam u jednom dahu osim posljednjeg stiha, kao i cijelu *Eroicu*. Moja osnovna mjera je, da tako kažem, jedinica misli. Stoga u mojem slučaju nije od tolike važnosti jedinica zvuka koliko jedinica misli. Napetost koja se gradi u *Ptičjem mozgu* ekspresionistička je u smislu da se temelji na narativnom, ali vrlo ritmičnom stihu, dok u pjesmi *Eroica* svakim sljedećim stihom pokušavam pripovijedati logičan slijed događaja za vrijeme koncerta. (citirano u Šindolić, "Allen Ginsberg u Dubrovniku", 6-7)

[286] Pjesma je u prijevodu Voje Šindolića dostupna u Prilogu 9. Godine 1981, Ginsberg je uz glazbenu pratnju punk grupe The Gluons u Denveru, Colorado, pjesmu *Ptičji mozak* uglazbio i objavio kao *singl* (Šindolić, "Allen Ginsberg u Dubrovniku", 7).
[287] Pjesma je u prijevodu Voje Šindolića dostupna u Prilogu 10.

Nakon posjete Dubrovniku, Ginsberg je sa Šindolićem krenuo na jednomjesečnu turneju u okviru koje je posjetio, prije Mađarske, Austrije i Njemačke, Zagreb, Beograd, Skopje i Prištinu. Iza ovog Ginsbergova iskustva ostao je pravi pjesnički zapis:

Putujući 1980., bio sam srećan što sam imao priliku da posetim Dubrovnik Beograd Vršac sa pesnicima-muzičarima Piterom Orlovskim i Stivenom Tejlorom i susretnem ulice pesnike muškarce žene guslare nemeditatore pijance novinare birokrate ujne ljubavnike gnostičare new wave Marksiste Klokotriste kelnere Udruženje Književnika genije trezvene seljake izučavaoce Antike osobljâ muzejâ prodavce ribe nacionalne patriote majke očeve pušače trave lekare saobraćajne nesrećnike prijatelje i prevodioce.[288] (Ginsberg, "Jugoslovenskim čitaocima", 5)

Osvrčući se na "estetsku i svaku drugu provokaciju" Ginsbergovih nastupa u Kolarčevom narodnom univerzitetu, Domu omladine i Studentskom kulturnom centru, aludirajući pritom i na svjetonazorsku situaciju u kojoj se mi na geografskim prostorima južnoslavenskih naroda nalazimo i danas, osvrnut će se puno vremena kasnije Miljenko Jergović:

Bili su to veliki događaji za glavni grad Jugoslavije, na koje je dolazilo mnoštvo svijeta. Slušali su, pored svega drugog, i Ginsbergove ispovijesti o muškim ljubavima, o analnom i oralnom seksu. U tim stvarima on je bio vrlo izravan, nije se služio metaforama. Čini mi se da je tih godina pederastija u Jugoslaviji još uvijek bila kazneno djelo. Ali eto, Allen Ginsberg je bio drag gost, a seksualna isključivost smatrana je, barem na toj razini, nečim što je nepristojno. Dvadeset jednu godinu kasnije u Beogradu više nije bila moguća Parada ponosa. U Zagrebu, jedva. (Jergović, "Kadiš za Ginsberga.", Slobodna Dalmacija [Split], 25. siječnja 2012.)

Tijekom ožujka i travnja 1984. godine u Zagrebu i Beogradu uz pratnju klavirista Harryja Guseka nastupao je i Michael McClure. Zagrebačke i beogradske dnevne novine pisale su tada o McClureu kao pjesniku bliskom rocku čija je popularnost "vezana osim uz

[288] Preveli Zoran Petković i Mihail Ristić.

zaista velik književni opus koji neizostavno korespondira sa sadašnjošću, i uz praksu javnih nastupa poznatih po osobenom čitanju njegove poezije" ("Govori Michael McClure", novinski isječak iz osobne arhive autora, 26. ožujka 1984.).

Allen Ginsberg, u ime svih beatnika, 1986. godine primio je *Zlatni vijenac poezije*, što je priznanje jednog od najstarijih pjesničkih susreta održavanih u bivšoj Jugoslaviji, međunarodnog festivala *Struške večeri poezije* koji se od 1962. održava u Makedoniji. Te godine, 25. obljetnicu *Struških večeri poezije* Ginsberg je uveličao još jednim književnim nastupom u bivšoj Jugoslaviji (Šindolić, "Biografsko-bibliografski podaci", 5).

5.2.3.2. Iskustvo beatničke književnosti u djelima Šindolića i Oklopdžića

Prvi dio fraze iz naslova ovog poglavlja, *Beatnici u bivšoj Jugoslaviji*, ciljano je dvosmislen. Beatnici su, kako smo vidjeli, fizički posjećivali zemlje bivše Jugoslavije. No dalo bi se zaključiti kako smo naslovom mislili na nešto drugo, pa zatim izvesti i logična pitanja na tom tragu: jesu li među piscima u bivšoj Jugoslaviji postojali beatnici, te postoje li na prostorima južnoslavenskih nacionalnih književnosti beatnici danas? Potvrdni odgovor bio bi ipak previše smjela tvrdnja. Mišljenja smo kako su samo dva južnoslavenska pisca bila pod izrazitijim utjecajem beatnika. Njih možda ne možemo nazvati beatnicima u punom smislu riječi, ali zasigurno, oni su pisali pod dubokim dojmom izvornih beatnika i njihove književnosti. Oba pisca, zanimljivo, iskustvo Amerike doživjeli su neposredno i u mnogim pogledima bilo je to njihovo duhovno putovanje. S beatnicima su se osobno poznavali. Upravo na tu činjenicu odnosi se drugi dio fraze iz naslova poglavlja, koji ujedno aludira i na beatničku prijateljsku otvorenost ne samo prema novim iskustvima, već i prema novim ljudima i kulturama.

5.2.3.2.1. Vojo Šindolić

Dubrovački pjesnik, slikar, novinar i prevoditelj Vojo Šindolić, toliko spominjan u ranijim poglavljima, s beatnicima se družio od sredine sedamdesetih i "ne samo što je sve ove godine sa svima njima bio izvrstan prijatelj[289], već je s onima preživjelima to i danas" (Šindolić, "Pozdrav od Voje iz Dubrovnika", e-mail). Šindolić se, od izvornih beatnika, nije imao priliku upoznati samo s prerano preminulima Kerouacom i Cassadyjem, a preko

[289] Među ostalim tekstovima koje je Šindolić redovito objavljivao u časopisu *The Beat Scene*, uvršten je pod naslovom *Allen Ginsberg: Letters to Yugoslavia* izbor pisama koje je Ginsberg tijekom godina pisao Šindoliću. Preslika teksta dostupna je u Prilogu 11. U Prilogu 12 dostupna je neobjavljena pjesma *Identity* Gregoryja Corsa, napisana u Splitu 1962. godine. U Prilogu 13 dostupna su pisma Michaela McClurea Voji Šindoliću, u *The Beat Scene* objavljena pod naslovom *Michael McClure: Poems and Letters to Vojo Sindolic*.

Ginsberga upoznao je i Boba Dylana, s kojim je napravio desetak intervjua objavljenih u američkim novinama i časopisima. Šindolićeva osobna arhiva sadrži stotine pisama beatničkih autora, njihovih neobjavljenih rukopisa, fotografija i crteža. Prijevodi beatničke književnosti iz pera Voje Šindolića, nesumnjivo, najznačajniji su napor vezan uz recepciju beatničke književnosti na području južnoslavenskih književnosti.[290] Vojo Šindolić beatnike nije samo prevodio, već je tijekom godina s njima napravio i objavio niz intervjua, te je s njima niz godina nastupao u okviru zajedničkih književnih nastupa.[291] Nakon svih ranije spomenutih Šindolićevih izdanja, kako bismo u potpunosti dočarali Šindolićevu beatničku strast, važno je istaknuti još i *Too Beat to Split*, "izbor neobjavljenih pjesama beatničkih pisaca iz kolekcije jugoslavenskog pjesnika i prevoditelja Voje Šindolića" (Šindolić, "Too Beat to Split", 29) objavljen u časopisu *Alpha Beat Soup* krajem osamdesetih godina, ali i zbirku pjesama *Proročanstva koja su se obistinila*, izdanje tiskano "povodom šeste obljetnice smrti Allena Ginsberga za prijatelje Allena Ginsberga i Voje Šindolića u ograničenoj nakladi" (Šindolić, "Proročanstva koja su se obistinila"[292]). Ova zbirka sadrži nekoliko Ginsbergovih pjesama nastalih u Beogradu 1980. i Struzi 1986. godine posvećenih Šindoliću, kao i autorov intervju s Ginsbergom, uz izvorne fotografije Ginsberga u Beogradu. Oba izdanja značajna su jer sadrže, u trenutku objave, u svijetu još neobjavljene pjesme beatničkih autora.

Najveći dio života Šindolić je posvetio proučavanju američke književnosti, s putovanjem kao najsnažnijoj temi suvremenog američkog pripovijedanja. Njegova osobna putovanja, ipak, bila su više splet okolnosti. Iako je tijekom boravka u San Franciscu tijekom sedamdesetih godina s tom prijestolnicom američke supkulture osjetio čvrstu vezu, Šindolić je ostao pjesnik koji najradije "živi pred otvorenim prozorom / i iza zatvorenih vrata" ("Izbor", 23). Njegovo prosvjetljenje nije se dogodilo na putovanjima po svijetu, već na putovanju u književnost, a njegova poezija nastaje "beskrajno svjesnim i trezvenim zapisivanjem u svoju bilježnicu, ne na računalu ili pisaćoj mašini, već vlastitom rukom u nešto što se nekada zvalo dnevnik. Poslije toga pretipkam i sređujem" (citirano u Marjanović, 16). Šindolićeva tehnika pisanja tako na neki način predstavlja, kao što je govorio Ginsberg, fotografski otisak, ali "ne u očima nego u duši" (citirano u Marjanović, 16). Bojan Marjanović piše kako je početkom osamdesetih u Šindolićevoj poeziji došlo do izvjesnog pevrata. Poslije sedamdesetih godina tijekom kojih su na njegov izričaj znatni utjecaj imali Milan Milišić i francuski simbolisti,

[290] Predrag Lucić još davne 1988. za Šindolića je napisao da je "najplodniji prevodilac beat literature na jeziku kojim govorimo, a ne znamo kako se taj jezik zapravo zove" (citirano u Marjanović, "Mozaik jedne karijere", 9).
[291] Popis Šindolićevih važnijih književnih nastupa dostupan je u Prilogu 14.
[292] Izdanje nema numerirane stranice.

Vojo Šindolić duboko je zašao upravo u poetiku beatničke poezije (16). Utjecaj beatnika na Šindolićevu poeziju vrlo je uočljiv u zbirci pjesama iz toga razdoblja, objavljenoj pod naslovom *Dekompresija: Odabrane pjesme 1980 – 1984* (1988), koja već fotografijom s naslovne stranice odaje počast, svjesno ili nesvjesno, Gregoryju Corsu i njegovoj zbirci *Long Live Man*.[293] Na sljedećoj stranici autor zbirku posvećuje učitelju, pjesniku i prijatelju Ginsbergu. Šindolićeva poetika snažno je beatnička, ali istovremeno krajnje autentična:

Trombuni Svetog Vlaha! Fanfare Ljetnih igara! Raspjevana

grla ore se slaveći Neromjenjivost Svakodnevice!

Kruha, Pića i Igara Srednjoj Radničkoj Klasi Boljeg

Sutra! Snažni zamasi šaka o šank!

(...)

Sudarajući se sa zidovima, Nas Samih! valjajući se i

pužući po podu! svršavajući s vizijom Savršenog

Mraka,

Vizije! života! djetinjstva! naših dragih! neuspjelih

ljubavi! pojedinosti, plaća, smrti! Vizije!

prepoznatljivih prostora! Betule! Vizije! ("Velike gange", 17)

Šindolićeva poezija korespondira s beatničkom i kroz jasne posvete koje nisu nasumične, već odaju duboko promišljanje njihove filozofije:

Kad umremo

naše tkivo i nas same

[293] Upravo o naslovnici zbirke pjesama *Long Live Man* pisali smo ranije i preslika te naslovnice nalazi se u Prilogu 3. Za usporedbu, u Prilogu 15 dostupna je i preslika naslovnice Šindolićeve zbirke pjesama *Dekompresija: Odabrane pjesme 1980 – 1984*.

- bez ikakvog straha od tame -

predajemo Zemlji -

Majci tla

jer

Mi smo Ona:

biljke, životinje,

mora,rijeke, planine i ravnice,

a

naše kosti postaju

korijenje

čovječnosti. ("Zemlja: Majka tla", 55)

Naposlijetku, sam Šindolić piše kako:

Pjesme u ovoj knjizi predstavljaju pokušaj pronalaska ritma vlastitog jezika, pokušaj zapisivanja pjesama koje se uopće ne razlikuju od "običnog, svakodnevnog" govora, kao i rad s darežljivim percepcijama koje se ne razlikuju od uobičajenih percepcija našeg uma, ali koje, kada se prepoznaju i svjesno razumiju, posve preobrate osjećanje postojanja u potpuno novo suosjećanje Majke po kojoj hodamo. Zapravo, početak ove pjesničke alkemije leži u formuli "Novi svijet je jedino novi um" – tako da imamo nešto s čime možemo porediti jezik halucinacije (...). Petogodišnja zapisivanja čvršće forme i ritma i jasnije izraženog stila, kao i cjelovitiji fragmenti sakupljeni i odabrani iz mnoštva bilježnica i dnevnika vođenih u velegradskim osamljenostima, na putovanjima, u ljetnimi zimskim danima povratka u Dubrovnik znan iz djetinjstva – radeći na samospoznaji svjesnosti, (...) sve izraženo osobnim

temperamentom pojedinca spram gomile i unutarnjim porivima percepcija bezbolnog razočaranja, uobličenog u pjesničko učenje W. C. Williamsa i Allena Ginsberga, "Ne ideje već pojedinosti". (Šindolić, "Dekompresija", 38).

5.2.3.2.2. Milan Oklopdžić

> *Kalifornijski bluz* je hodočasnička knjiga, napisana od strane prvog koji je stigao *tamo* gde su mnogi želeli, i ispričao im šta je *tamo* zatekao. (Srdić, 137)

Prvi roman srpskog pisca Milana Oklopdžića *Ca. Blues* (1981) započinje posvetom: "Jean-Louis Lebris de Kerouac-u, nekih godina kasnije"[294] (Oklopdžić, "Ca. Blues", epigraf), no Oklopdžić se nipošto ne zaustavlja samo na posveti. Na više razina sličan Kerouacovom *Na cesti*, ovaj roman postigao je izuzetan tržišni uspjeh. Na području bivše Jugoslavije prodajom u više od 100.000 primjeraka[295] potvrdio je kako je književna ostavština Generacije beatnika osamdesetih i dalje ostala globalno prisutna. Mihajlo Pantić piše kako *Ca. Blues* iz svog poetičkog vidokruga isključuje tradiciju književnosti jezika na kojem je pisan, bilo da ga promatramo sa pozicije ostvarenih postupaka, ili ga analiziramo na tematskoj razini. Zadihanost, fragmentiranost i ritmičnost *Ca. Bluesa*, Oklopdžićeva romana o putovanju po Americi, lako se čita kao izravna tekstualna veza s Kerouacovim *Na cesti* i veliki dijelom počiva na temeljima stilskih postupaka Kerouacovih *Osnova spontane proze*. Pišući o autobiografskom prividu Oklopdžićeva pripovijedanja, Pantić skreće pozornost kako na prvi pogled *Ca. Blues* asocira na prozu u trapericama. Međutim, kako su paradigmatski modeli opisani u Flakerovoj *Prozi u trapericama* usmjereni na negaciju građanske stvarosti oni su po logici stvari i dalje njen dio. *Ca. Blues*, pak, pripovijeda iz samog središta stvari prihvačajući nezavisni alternativni kulturni model kao oblik koji je sam po sebi neovisan. Gradeći prividno autobiografsku naraciju Oklopdžić opisuje događaje i prizore netipične individualnosti u tipičnoj situaciji. Značajan je i autorov podnaslov romana, *romanscen*, što upućuje na činjenicu da je roman snimljen kao vrsta vizualnoga prisjećanja, u smislu da je tradicionalni književni diskurs obogaćen iskustvima vizualnih umjetnosti, glazbe i masovnih medija.

[294] Zanimljivo je zapažanje Srđana Srdića, u kontekstu Kerouacove medijske slave na koju smo se koristeći slične pojmove već osvrnuli, kako je iz Oklopdžićeve posvete jasno da ne posvećuje svoje djelo Jacku kao američkom suvremenom mitu, samom po sebi potrošnoj robi, već Kerouacu *čovjeku* (131).

[295] Paradoksalno kada se uzme u obzir broj prodanih primjeraka prvoga romana, Oklodžićeva književnost niz godina djelovala je sasvim zaboravljena, a iz potpunog zaborava izvukla ga je beogradska izdavačka kuća Dereta objavivši od 2013. do 2015. godine sva četiri autorova romana, *Ca. Blues*, *Video* (1982), *Metro* (1983) i *Horseless* (1989). Odličan ogled o Oklopdžićevoj književnosti, kojim se i mi koristimo, objavio je Srđan Srdić 2014. godine. Stoga, za dublji uvid u Oklopdžića vidjeti Srdić 129-156.

Razbijajući uobičajenu kompoziciju kakva se temelji na uobičajenom rasporedu poglavlja, koristeći kratkih reklama, slogana i poruka kao prijelaze, Oklopdžić je uspješno postigao *aritmični ritam* u duhu jazz improvizacija ("Aleksandrijski sindrom", 175-177).

Srđan Srdić podsjeća kako Oklopdžić čitateljima svoga najpopularnijeg proznog teksta preko Mikina razgovora s Ferlinghettijem sugerira kako se namjerava planski kretati upravo Kerouacovim putem: "Imao sam neku ideju, rekao sam mu, da prođem tim Kerouacovim putem. Da pokušam da otkrijem..." (Oklodžić, "Ca. Blues", 95). Ovime je *Ca. Blues* zapravo označen kao prelaženje već prijeđenog puta. No to nije prepisivanje, Oklopdžić pred završetak jedne ere u bivšoj Jugoslaviji donosi ponovno podsjećanje na slobodu improviziranja, kaosa, slobodu uopće, ne krijući pritom kako ta sloboda nije izvorna, već je pronađena i preuzeta, te ponovno kodirana na novom geografskom području. Oklopdžić svoj tekst isprepliće s drugim tekstom, primajući iz njega inspiraciju s apsolutnom iskrenošću i apsolutnom cjelovitošću. Roman u liku Kita Potamkina, napokon, ima i svoga Deana Moriartyja, što je u potpunosti jasno već nakon rečenice: "Kit je za volanom" (Oklopdžić, "Ca.Blues", 145). Iz svega toga proizlaze barem dva legitimna čitanja romana, ono usporedo s čitanjem Kerouacove proze, te ono sa svješću o autentičnošću autorove tvorevine (Srdić, 131-134), koja potvrđuju nešto raniji zaključak Mihajla Pantića o njegovoj autentičnosti:

Odsustvo kontinuiteta ovakvih romana u našoj savremenoj proznoj produkciji čini pojavu Oklopdžićevog *Ca. Bluesa* sasvim asinhronom i utoliko značajnijom. Otuda i dvostrukost kritičarevog pogleda – on mora podjednako voditi računa o tome da *Ca. Blues,* ostvarujući direktnu vezu sa jednim od tokova ovovekovne svetske proze, utemeljuje unutar sopstvene književne tradicije novi tip proznog govora o savremenosti, ali, takođe, uprkos određenim primedbama, donosi i čitav niz autohtonih, ostvarenih estetskih vrednosti. (Pantić, "Aleksandrijski sindrom", 179)

Druga Oklopdžićeva knjiga je *Video*, "roman snimljen na VTR traci u studiju i kasnije prebačen na VHS video-kasetu", sa snimateljem u ulozi pripovjedača, i "ništa od materijala nije skraćivano. Pojedini dijelovi su snimani *slow motion* mašinom, ali se pri čitanju mogu vratiti na normalnu brzinu" (Oklopdžić, "Video", 7). U trećem romanu naslovljenom *Metro* jedan odlikova pripovjedaču rekao je: "Piši kamerom" (Oklopdžić, "Metro", 20) pa je jasna evolucija Oklodžićevih nastojanja nakon svojevrsnog (samo) audio eksperimenta u *Ca.*

Bluesu gdje "u prvom delu (AM),amplitudna modulacija ima lenje karakteristike, pa su lica i radnje delimično usporeni; u drugom delu (FM), frekventna modulacija je učestana, tako da su, adekvatno, karakteri, radnje, dijalozi itd., brži" (Oklopdžić, "Ca. Blues", 7). Ovakvi postupci u kontekstu beatničke recepcije zanimaju nas sključivo zato što svako baratanje audio ili video snimkama neizostavno za sobom povlače i pitanje montaže, a montaža je već postupak vrlo blizak Burroughsovoj tehnici *rasjecanja*. Ipak, osim upotrebe reklama, slogana i poruka, kojima u *Ca. Bluesu* Oklopdžić održava fragmentirane dijelove teksta na okupu, u *Videu* i *Metrou* on se od montažnih postupaka kao pa tako i od beatničke podloge, zapravo, udaljava. Oklopdžić primjerice u *Videu* ne snima film već je njegov postupak bliži izvođenju emisije uživo koja teče sve dok gledatelj, to jest čitatelj, program ne prekine zatvaranjem posljednje stranice. Tako on zapisujući sam proces snimanja, "verbalizira proces vizualizacije i njegove tokove" (Srdić, 137), pri čemu pri pokušaju postizanja svojevrsnog totalnog, apsolutno istinitog videa za montažom nema potrebe. Prezentira se sirovi, nemontirani video materijal.

Beatnička podloga ipak je ponovno vidljiva u "posljednjem značajnom Oklopdžićevom tekstu" (Srdić, 149) *Horseless*, čiji naslov na Burroughsovom tragu sugerira narkomansku apstinenciju, nasušnu potrebu za heroinom. Roman je ovo duhovne potrage za identitetom, priča o dvojici mladića, Hrvatu i Srbinu, koji krečući se istočnoeuropskim putevima droge pokušavaju obaviti prijenos heroina, pri čemu Oklopdžić usput proročanski zlokobno tematizira predrasude koje će biti jedan od razloga skorašnjeg rata. Beatnička podloga vidljiva je i kroz "formulu književnosti o gubitnicima i za gubitnike" (Srdić, 152), što je također povratak atmosferi prvog romana. Na kraju krajeva, činjenica je i da je Oklopdžić, kako bi objavio ovaj roman kojim se vratio beatničkoj tradiciji ceste, osnovao vlastitu izdavačku kuću. Njezino ime, *Subterranean Press*, sadrži osim svojevrsne objave pripadnosti vlastite književnosti *podzemlju,* i vrlo izravnu posvetu upravo istoimenom Kerouacovu romanu.

5.2.4. Pogled na elemente beatničke poetike u djelima drugih autora

Iako vjerojatno jedini pod značajnijim utjecajem beatnika, Šindolić i Oklopdžić nisu i jedini južnoslavenenski pisci s neposrednim iskustvom beatničkog stvaralaštva. Isto tako, na području južnoslavenskih nacionalnih književnosti elementi beatničke poetike i njihove filozofije raspršeni su i mogu se pronaći u vrlo različitim književnim izričajima generacijski heterogene skupine autora. Prije zaključka osvrnut ćemo se stoga ukratko i na one autore u

čijim djelima pronalazimo utjecaj beatnika samo u nekim njihovim stvaralačkim razdobljima, ili koji su beatnike koristili kao intertekst samo u pojedinim književnim ostvarenjima.

Vojislav Despotov, primjerice, ne samo što je beatnike prevodio, već se i u njegovom načinu života i svjetonazoru ističe stanoviti beatnički senzibilitet:

U nemačkom selu Štralen, gde postoji Prevodilački centar sa kompjuterima, svim rečnicima sveta i dobrim apartmanima (u podrumu rajnsko vino, u frižideru holandski sirevi), sedeo sam za kafanskim stolom za kojim je sedeo Napoleon. U gradiću Boulder kod Denvera Alen Ginzberg me je vodio na svoj rok-koncert; stari bitnik je posle koncerta neumorno pio pivo i plesao na džez celu noć. Bio sam na grobu Bufalo Bila. Slušao džez na Zapadnoj obali. U Malezijskoj džungli sam recitovao pesme sa Tomasom Šepkotom i Sebastijanom Barkerom. Putovao u nekoliko istočno-evropskih zemalja za nekoliko dana, gledajući kako se ruši komunizam, počevši sa Berlinskim zidom. Jedne noći u Norveškoj sam, na vrhu planine, video jednog usamljenog irvasa. Jeo sam kitovo meso. I svuda čitao pesme i slušao druge pesnike. I pio, strašno volim alkohol, etil-poeziju. (Despotov, "Vrući pas i drugi eseji", 432-433)

Despotov je iz beatničke filozofije nesumnjivo crpio inspiraciju, i to iz prve ruke, o čemu u zbirci *Vruć pas i drugi eseji* i sam nadahnuto piše. Njegovi doživljaji Amerike, često prožeti sasvim beatničkim iskustvima, objedinjeni su u II. poglavlju naslovljenom *Vruć pas: Sjedinjene Američke Države*. Možda je najočitiji primjer beatničkih ishodišta inspiracije autorovo bezobrazno retoričko pitanje: "Koliko Evropa i ostali kontinenti čeznu za Amerikom, kad sama Amerika toliko čezne za Amerikom?" (152), na koje odgovara parafrazirajući izreku "baba iz Banata" da nije dobro kad sanjaš samoga sebe. Daljnja Despotovljeva dekonstrukcija *američkog sna* na tragu beatnika jasno je sažeta u sljedećoj rečenici:

Kao dokaz američkog sna (*american dream*), koji se u engleskom jeziku cinično pretvara u laku igru, *american scream* (američki krik), a u stvarnosti, možda, češće u *american cream* (američki šlag), donosi se kamenje s Meseca, piletina jede govedinu, kauboji istrebljuju Indijance (...). (152)

Piše, nadalje, Despotov kako su:

Put (*way*), drum (*road*) i ulica (*street*) ostali u ciganiziranoj duši putnika ka civilizacijskom zlatu (...) – široki put je postao kult, širi od kulta privatne svojine (...). Samo put koji nekuda vodi, bilo kuda, jedini je način opšte potere za drugim putevima. Točak je sin vrućeg mentaliteta selidbe a unuk puta kao obaveze. Svojom knjigom *On the Road* (*Na putu*), Džek Keruak je označio upravo to staro srodstvo koje su bitnici samo naglo renovirali. (131)

Iako Despotov kaže kako ne vjeruje u taj kult, kao što smo već rekli i kao što Despotov sam priznaje kazavši: "Ponekad se krećem" (131), on se zaista kretao *utabanim beatničkim stazama*:

Ujutro odlazimo kod Alena Ginzberga koji ovde na Naropa institutu predaje poeziju. Ginzberg kuva čaj. Ima šest uspomena iz Jugoslavije, budi svog ljubavnika Pitera Orlovskog i moli ga da nas preveze u Dharma centar, budistički hram u okviru Naropa instituta. Tamo skidamo cipele i meditiramo pet minuta. Uveče odlazimo na Institut i u učionici u kojoj Ginzberg drži predavanja čitamo njegovim đacima pesme. Posle odlazimo s Ginzbergom u jedan džez-klub i pijemo pivo. Sutradan smo u Denveru. Čitamo pesme u jednoj modernoj galeriji a kasnije na privatnom partiju pušimo razne male droge (...). Tri dana putujemo kroz kanjone, pustinje i prerije i jednog popodneva stižemo natrag, u San Francisko (...). Posle tri dana vraćam se u Njujork i u hotelskoj sobi, sada već naviknut, tražim nove puteve. (134-135)

Despotova je u Americi zaintigriralo i kako je "dvadeseti vek, kao sumnjiva prirodna pojava, ukinuo povlastice jezičke kaste koja je romantično pevala naočigled pobunjenog mozga, narodne gomile ćutećih pesnika koji su imali šta da vrisnu o neposrednom životu lično." Poeziju "s područja zaliva (*Bay Area*), višestruko uslovljenu četverogodišnjim političkim, vojnim i ekonomskim poslovanjem nevoljenog predsednika" (107) Despotov naziva *antireganoezija*, a naziv je to iza kojeg se kriju u određenoj mjeri i nastojanja Generacije beatnika, pisaca čija eksperimentiranja Despotov otvoreno uspoređuje s mlađim europskim književnim pokretima:

Ginsberg peva svoju poeziju sa rock-grupom, Baraka je stilizovano izgovara uz pratnju saksofona i bubnjeva, Ed Sanders je konstruisao specijalan instrument na prstima,

neprepoznatljivi klasik peva uz pratnju kasetofona (...); vidim, dok njušim besplatnu marihuanu u mraku bioskopa, da je ovoj staroj generaciji više stalo do istraživanja formi, u čemu se ona izjednačuje sa najmlađim evropskim pokretima. Kad sam to pokušao da objasnim na jugoslovenskim primerima, tu potrebu za cinizmom i klasno osveščujućim eksperimentima u novim formama, govoreći pred desetak mlađih pesnika i studenata na univerzitetu Berkli, nisu me dobro razumeli. Zato što ne razumeju ni ove poslednje napore beat-generacije. (107)

Posljednje Despotovljeve rečenice svakako ukazuju kako su europski najmlađi pokreti, u što Despotov uključuje i južnoslavenske neoavangardne pokrete, zapravo na neki način i prirodni sljednici Generacije beatnika.

Inspiracija crpljena iz beatničke književnosti, kao i Despotovljevo duboko poštovanje prema pripadnicima Generacije beatnika, ocrtava se i u njegovim književnim ostvarenjima. Jedna od njegovih karakterističnosti, "balonska krik poezija kao tipična manifestacija neoavangardnog stvaralaštva" (Mladenović,16), performans je inspiriran Ginsbergovim *Urlikom*[296] koji se ujedno kao postupak "upuhivanja pjesme u dječji balon tako da se izvan balona ne gubi niti jedan glas" (Mladenović, 16) može interpretirati kao autentična prilagodba beatničkog *krika* južnoslavenskom podneblju i kulturi. Naime, Despotov piše:

U Kaliforniji niko ne stavlja ruku na usta kad zeva, čak ni obično dobro vaspitani evropski disidenti koji tek što su stigli (...). Odmah sam posumnjao u ono što sam dugo znao, da je stavljanje šake preko usta u času zevanja nevažan, ordinarni običaj. Ne, to je gestualni ritual autocenzure, imaginarno leplenje flastera na usta u strahu od ustava (...). Zevanje

[296] Nije jedino Despotov na području južnoslavenskih književnosti bio inspiriran Ginsbergovim *Urlikom*, pa je ovo zgodno mjesto za spomenuti hrvatsku ojesnikinju Dubravku Oraić, čija je "suverena kolekcija duhovito plovnih interkontinentalno-komunikativnih pjesama, (...) poema sastavljena od 99 pjesama, u kojoj je humoristički potanko raščlanjena velika (opsjenarska) predstava vječite kolumbijade ljudske vrste" (Popović, "Dis moi la vérité", 119, 121) izdana 1981., baš u vrijeme Ginsbergovih posjeta bivšoj Jugoslaviji, prilično ginsbergovski naslovljena *Urlik Amerike*. Na Ginsbergovu tragu Oraić je i stihovima, primjerice: "Najlakše je otkiriti Ameriku / Pa se poslije nasukati na njezinu smeđkastu riku / I osnovati gradove koji će zaboraviti / Najbolje snove svojih osnivača / (...) / Ali sve su Amerike iste / Surove, crne i previše čiste / (...) / S Amerikama ne možeš imati načina / Jer su Amerike uvijek važnije od tebe / Jer te tjeraju u laž / I brišu se papirima tvojih istina / TKO JE ZA AMERIKU NEKA DIGNE RUKU" ("9", 15). Na ove intertekstualne relacije ukazuje i Cvjetko Milanja (Milanja, "Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000., III. dio", 155), dok Branimir Bošnjak naglašava da "asocijacije njezinih 'zaumnih objedinjavanja' idu sve do (...) Allena Ginsberga (*Urlik*) i njegova pjesničkog društva koje je zagovaralo krajnji individualizam i bitničku slobodu" (Bošnjak, "Hrvatsko pjesništvo / pjesnici 20. st., II. dio", 249).

pripada govornom procesu. I zev je, naravno, jezik (...). Kalifornijci ga koriste kao izraz galopirajuće demokratizacije javnog života. (Despotov, "Vrući pas i drugi eseji", 111)

Ovo je vrlo znakovito ako se uzme u obzir ono što piše Dragana Mladenović, kako se:

(...) krik pesnika najprije javlja u poemi Alena Ginzberga i drugih bitnika, da bi se šezdesetih godina neoavangarda tipa krik razvila u čitavoj Evropi. U Jugoslovenskoj poeziji srećemo je upravo kod Despotova, a sa drugim krikovima, povezuju je spektakularnost, ceremonijalnost, šokantnost i efekat iznenađenja. Kao što je krik-balonska poezija legitiman oblik pevanja, na sličan način Despotov tretira urlik i zev. (Mladenović, 16)

Kada se na ovo gleda u kontekstu ranije citiranoga Despotovljeva eseja *Kalifornijski zev*, vidljivo je kako Dragana Mladenović ne samo da dovodi Despotova u izravnu vezu s beatnicima, već nam ukazuje i na autentičnost Despotovljeve neoavangardne poezije. Despotovljev krik upuhan je, naime, u balon. To je gotovo nesvjesna, naučena prilagodba južnoslavenskom mentalitetu i odgoju, stavljanju ruke na usta, vida autocenzure kakav nastupa čak i prilikom krika. Upuhivanjem u balon krik je zarobljen pa se ne gubi niti jedan glas, ali to je tada i nečujan, autentičan Despotovljev:

Krik

dugo školovan

duvam u balon.

Nikad ne uspem da ga napišem.

Prebrz kao estetski proces,

težak i rapav,

obavezno se zaglavi između korica.

Kratko je krik pevanje:

približi mu se

čelična igla, ukroćena zmija,

saznanje iz trave,

obaveštenje da sam stalno

duvao balon iznutra. ("Krik, uduvan u balon", 156)

Vlastitu povezanost s beatnicima[297] Despotov je gotovo simbolično, već i znakovitim podnaslovom *džez,* još jednom potvrdio i svojom posljednjom zbirkom pjesama naslovljenom *Deset deka duše* (1994) gdje se u pjesmi *Filozof* pita: "Ko je taj obnaženi starac na raskrsnici? / Svira li bluz taj Džimi Henriks / Peva li nuklearne žalopojke taj Alen Ginzberg" ("Filozof", 441) i u kojoj sasvim opušteno prelazi s metaliterarnih tema na temu o nuklearnoj kulturi i parodiranje religije (Mladenović, 63). Osnovna tema zbirke *Deset deka duše* usporediva je s temom jazz kompozicije i na određen način zatvorila je Despotovljev pjesnički životni krug, o čemu Ivan Negrišorac piše da se:

(...) tiče prvenstveno institucije pesništva, tj. prirode i uloge pesme, pesnika, komunikativne zajednice itd. Poetička refleksija predstavlja, dakako, jedan od trajnih činilaca Despotovljevog diskursa, počev još od debitantske njegove zbirke, da bi se sada, u knjizi označenoj podnaslovom *džez*, taj činilac pojavio kao osnov za umetnost varijacije i improvizacije. To više nije deo minimalističkog koncepta kratkih, autorefleksivnih poetičkih zapisa iz *Prvo tj. pesmina slika reči* (1972), već predstavlja neku vrstu slobodne igre koju početna zamisao samo pokreće ali je ne sputava. Razlika između *Prvo tj. pesmina slika reči* i *Deset deka duše* potiče od puta koji je Despotov prevalio od neoavangardnog poetičkog grča i svedenosti teksta na koncept, s jedne, do postmodernističke jezičke razuzdanosti i semantičnog raspršivanja teksta, s druge strane. Pesnik je, prevalivši taj put, došao do radosti

[297] Nemamo prostora detaljno analizirati sve razine ove povezanosti, ali pozornost možemo nakratko usmjeriti i na zbirku *Dnjižepta bibil zizra uhunt* (1976), zbirku pjesama koja nas nizovima uglavnom značenjski neuhvatljivih jedinica iskaza iz kupona upesme djelomice podsjeća i na McClureov životinjski jezik. To su verbo-vokalno-vizualne pjesme koje ostavljaju različite mogućnosti pristupa "kojima bi se semantički gestovi u karticama njegovog projekta mogli da povežu u neki iskaz. Taj iskaz nam izgleda drugačije sa svakim novim pristupom (...), ali koliko nam omogućava pravo na različite pristupe,pesnik nam isto toliko sugeriše kako je svako pouzdano čitanje pogrešno, jer projekat svodi na jednu dimenziju" (Božović, 106). Zbog toga Gojko Božović može reći i kako u ovoj zbirci poezija ne pravi niti jedan ustupak čitaocu (106).

igre, do uživanja u zvučanju govora i improvizatorskoj strasti solo deonica relativno nezavisnih u odnosu na dominantnu značenjsku strukturu. (Negrišorac, 58-59)

Osvrt na Despotova možemo zaključiti Božovićevim nabrajanjem mozaika sličnih, istorodnih odlika koje izviru iz Despotovljeve poezije, a koje djeluju kao da su preslikane iz beatničkog književnog kataloga: "Igrivost, jezički ludizam, apsurdistički tretman, jezička invencija, eksperimentalnost, postavangardna verbalna imaginacija, (...) ideološka subverzivnost, instant bitništvo, oslobođena asocijativnost, manipulisanje raspoloživim medijskim potencijalom" (Božović, 109).[298] Naposlijetku, postoji čak i jedna optužba za Vojislava Despotova koja je sasvim usporediva s optužbama za beatnike na koje smo se osvrtali u ranijim poglavljima: to je "optužba da on loše, ili nerazumljivo piše" (Grujić, 124).

"Avangarda je umrla mlada, ali je ostavila sjajne potomke" (Pantić, "Haos kontradikcija", 96), a od njih su na beatničkom tragu, osim Vojislava Despotova, makar jedan dio vlastitoga pjesničkog puta proveli i Vladimir Kopicl, uz Despotova još jedan izdanak novosadske pjesničke škole, ali i slovenski pjesnik Tomaž Šalamun.[299] Vladimir Kopicl s Vladislavom Bajcem uredio je i preveo "kultnu i do danas najtjecajniju antologiju američke poezije *Trip: vodič kroz savremenu američku poeziju*, predstavljajući urbane narativne američke pesnike srpskoj i tadašnjoj jugoslavenskoj kulturi" (Đurić, 53). Upravo to prevodilačko iskustvo utjecalo je i na njegovu vlastitu poeziju pa Sonja Veselinović zaključuje "kako nema sumnje da su određeni postupci u Kopiclovom stvaralaštvu značajno inspirirani neoavangardnim obrascima iz američke poezije" (67), što je veza izuzetno zanimljiva za tumačenje njegova pjesničkog rada. Posebice ako se uzme u obzir kako se *Vodič* pojavio 1983. godine, u vrijeme objavljivanja prvih Kopiclovih zbirki poezije *Aer* (1978), *Parafraze puta* (1980) i *Gladni lavovi* (1985), odnosno u vrijeme njegova pjesničkog oblikovanja, "tako da su ova dva stvaralačka toka, prevođenje značajnih američkih pesnika i pesničko stvaranje, morali biti u dosluhu. Na američku poeziju kao izvorište novog, aktuelnog

[298] K tome, Mihajlo Pantić od Despotova oprostio se i riječima: "Više nikada nećemo pričati o Čak Beriju, ni o Stonsima, ni o Keruaku (...)" (Pantić, "Pola veka Vojislava Despotova", 200), dodatno tako naglasivši bliskost Despotovljeva svjetonazora beatnicima i pop kulturi.

[299] Nije nimalo iznenađujuće što baš među potomcima avangarde s takvom lakoćom pronalazimo beatničke sljedbenike, posebno ako uzmemo u obzir kako u radikalnoj književnosti primjerice Ginsberga i Ferlinghettija možemo prepoznati otuđujući karakter umjetnosti u onom značenju konstantne napetosti između umjetnosti i stvarnosti, pri čemu se umjetnost postavlja kao negativni, kritički antipod stvarnosti. To je estetski prevrat u smislu povezivanja umjetnosti i revolucije u estetskoj dimenziji, samoj umjetnosti koja je postala sposobna biti politička čak i pri prividnom potpunom odsustvu političkog sadržaja (Dedić, 96-97). Tu je i koncept otvorenog djela koji je razradio Umberto Eco, a koji se u slučaju glavnog toka neoavangardne umjetnosti uzima na izravniji način pa neoavangardna poetika otvorenog djela teži interpretatorima ponuditi "akt svjesne slobode" (Dedić, 106), a na tom tragu nalazi se već i poezija izvornih beatnika, uključujući Kerouaca.

i veoma uticajnog pesničkog govora ukazuje i Kopiclov esej *Pismo smrti i razonode*" (Veselinović, 67). Pišući o "jugoslovenskoj neoavangardnoj i postavangardnoj književnosti" on svoj pregled književnih događanja sedamdesetih godina započinje rečenicom: "Godine 1968. Alen Ginzberg je objavio tri knjige pesama, od kojih se najčešće spominje *Planet News*" (citirano u Veselinović, 67). Upravo iz tog razdoblja su i Kopiclove *Pan Pank Vibropoeme*, napisane između 1975. i 1981., među kojima se u ovom kontekstu ističe *Velika američka pesma* u kojoj Kopicl piše: "Amerika bi propala / da nema Shevy i Cadillac / (...) / surf, Ginsberg, Roy Rodgers, stuff / Dodgers, Disneyland / Alcatraz" ("Velika američka pesma", 58). Godine 2008. Kopicl će se opet prisjetiti Ginsberga, i to u pjesmi za koju je karakterističan postupak nabrajanja u kojem Veselinović vidi postupak "toliko karakterističan za novu američku poeziju koja na različite načine promišlja zaostavštinu Volta Vitmena, pa i za preslikavanje stvarnosti prisutno u bit-poeziji" (67-68):

Jednom sam video Ginsberga, još punačkog, u

Strugi,

sa tada novim momkom, kako stoje kraj jezera.

Bilo je veće od njih pa možda čak i glasnije,

a opet tiše od svih što nisu videli jezero. ("Jednom, nikada", 177)

Čitajući dvije Gisnbergove pjesme koje je Kopicl preveo u antologiji američke poezije *Novi pesnički poredak* (2001), objavljenoj u suradnji Kopicla s Dubravkom Đurić, Sonja Veselinović uočava i daljnje poveznice Kopiclove i Ginsbergove poezije. Nakon što pročita Ginsbergove stihove: "Puškin sedi na polici, Šekspirova / sabrana dela nepročitana kao i Blejkova – / O Dusi Poezije, nikakve koristi da vas prizivam / Brbljajući u ovoj praznini ispunjenoj krevetima"[300] ("Poslednja noć u Kalkuti", 293), te potom stihove kao što su: "Dilan je nešto u vezi s Pojedincem protiv svega na / svetu / Betoven je nešto u vezi s pesnicom čovekovom / sred olujnih oblaka / (...) / Ko mari šta je sa čim u vezi? / Ja marim! Edgar Alan Po mari! Šeli mari! Betoven / & Dilan mare! / Mariš li ti? Sa čim si ti u vezi"[301] ("U vezi", 295, 297) autorica zaključuje:

[300] Preveo Vladimir Kopicl.
[301] Preveo Vladimir Kopicl.

Ovo zaludno zazivanje duhova poezije moglo bi biti moto Kopiclovih Pripeva, Himni, Folk i Rok reminiscencija. Kopiclov lirski subjekt ne nalazi nikakve koristi niti satisfakcije u prizivanju, no ipak priziva, na krilima lagane, zabavne, opuštene ironije. Kada Ginzberg, u drugoj pomenutoj pesmi, *U vezi*, nabraja šta je sve s čim u vezi, polazeći od Boba Dilana, a završavajući sa sagovorničkim ti, preko kvadrilateralne ravnoteže i mnoštva pojmova, za nepesnički um – nepovezanih, on prati asocijativni zakon govora, blizak i Kopiclu (...). Predlošci na koje se Kopiclove pesme ponekad nadovezuju, iz književnosti, narodne i popularne muzike i sličnih izvora – često pravi emblemi patetike – izazov su za dekontekstualizovanje, relativizaciju i, naravno, depatetizaciju. Otuda i mnoštvo dnevnopolitičkih izraza, fraza iz različitih medija ili svakodnevnog života, lascivnosti i doskočica, one su vezno tkivo priče koja zamenjuje svet. Posebno kada svojom asocijativnošću teži ka besmislenom. Novi mitovi, manji i kratkotrajniji, nastaju na ruševinama starih, kao što su mnogi američki već nastali i nestali. Mit o supermarketu, na primer, onom o kome je pevao Ginzberg, sve sa Voltom Vitmanom i Federikom Garsijom Lorkom (...). Kopicl, pak, razmišlja šta bi onaj što desnu nosi u lijevoj ruci "mogao reći u holu supermarketa / nekom nervoznom detetu štočeka čokoladu, i ko bi tamo mu, takvom,pogurao kolica / ka onoj jedinoj kasi gde se nazire kraj reda / u kome svi samo stoje a nikad niko ne krvari". (Veselinović, 68-69)

Nakon svega navedenog, potrebno je ukratko osvrnuti se i na prisutnost naglašene tjelesnosti u ranim Kopiclovim radovima, čiji razvoj može biti usporediv s tjelesnošću u beatničkim djelima, o kojoj smo također pisali u jednom od ranijih poglavlja. U Kopiclovoj poeziji možemo pronaći tjelesnost u smislu izvora metaforičnosti u prvim pjesničkim zbirkama, tj. "oživljavanje apstraktnih pojmova pridavanjem atributa telesnosti", zatim "naglašenu telesnu autonomiju, oponentnu doživljaju tela kao privremenog utočišta duše", sve do doživljaja tijela "u svesno pojednostavljenoj, materijalističkoj svedenosti na predmet, na

upotrebu" (Beleslijin, 56-57) kakvu karakterizira *Pesma gladi*[302] u zbirci pjesama *Gladni lavovi*, pa se doista može reći kako je u Kopiclovoj ranoj poeziji "telesno izvor i oruđe saznavanja prolaznosti, ali i erotskih iskustava. Iako motiv erotskog ne dominira poezijom Vladimira Kopicla, telo drugog, telo žene jeste jedan od načina samospoznaje, ali i izvora zadovoljstva" (Beleslijin, 57).[303]

Tomaža Šalamun pak oblikovanje svoje izrazito subverzivne poezije započeo je u okviru poetike neoavangarde, a njegov značaj danas takav je da Denis Poniž u svojoj antologiji Šalamunovu postmodernističku poeziju naziva "znakom kraja stoljeća" (Poniž, 281). Ta poezija "svoju avanturističku radikalnost iskazuje već na razini stila (...), a heroizam pjesničkih mu vizija zgusnut je u tome što one reflektiraju duh vremena, ali ga ne poštuju" (Debeljak, 158). Šalamun, koji je svakako prvenstveno vrlo blizak njujorškoj školi poezije, hvata i neke tragove beatničkog senzibiliteta. Već Majda Stanovnik piše da na gotovo isti način kao što u Ginsbergovim tekstovima postoji prisutnost Whitmana i Blakea, u Šalamunovoj poeziji možemo pronaći utjecaj Whitmana, Ginsberga, Burroughsa i Ferlinghettija (Stanovnik,"Angloameriške smeri", 77), istaknuvši kao primjer pjesmu *Dober dan, Iztok*:

(...) lude stvari prijatelji počele su peći

žariti šuškati puhati ključati liti

bombe sav pijesak svih pustinja počeo se

urušavati nisam mogao vjerovati samo

sam buljio i buljio i plivao i oblijevalo

me je

ganuće jeo sam zrake koje su bile

atentat na moj trbuh svoga sina svoga

[302] "Baci me, pa me ispusti / Pa me ponovo baci / Da najzad stanem na noge i vidim gde mi je mesto" ("Pesma gladi", 53).
[303] Za dublji uvid u tjelesnost u poeziji Vladimira Kopicla vidjeti Beleslijin 55-61.

brata svoga oca što sam zapalio

naravno nisam ja ništa zapalio upravo tako

ginsberg upravo tako apollanaire upravo

tako

whitman a navodno nijedan od njih ili

nas poezija sama požderala se

izbljuvala lije na zemlju u potocima

nekoliko puta ustrijelilo me gore kako bi se brzo

pripazio do pisaće mašine nije je bilo;[304] ("Dober dan, Iztok", 260)

Ova pjesma primjer je dužeg tijeka riječi, neprekinutog velikim početnim slovima ili interpukcijskim znakovima, koje pjesnik upotrebljava samo u naslovu i u prvom retku ("Dobar dan, rekao je, je li Sonja doma?"[305]), nakon čega zareze i sve ostalo potpuno odbacuje svojim ironičnim primjedbama. Sam tekst pjesme podijeljen je u retke koji su prilično dugački, ali neujednačeni, ali niti zvukovno ih ne možemo smtrati posebnim jedinicama pa o cjelini doista prije možemo govoriti kao o spontanoj prozi, nego o slobodnim stihovima dugoga daha. Baš zbog svega spomenutog takva proza, zgusnuta metaforička priča autobiografskog izgleda, prema svrsi i učinku izrazito je literarna, a razlika između poezije i proze u njoj gotovo je potpuno iščezla (Stanovnik, "Angloameriške smeri", 77).

Mnoge druge značajke Šalamunove poezije također su u relaciji s beatnicima. Primjerice, on se kao rijetko koji pjesnik poigrava i s erotizmom riječi i vjerojatno nitko u slovenskoj poeziji nije eksplicitnije od njega tematizirao upletenost seksualnosti u jezik.

[304] "blazne reči prijatelji začelo je peči / žareti šelesteti pihati vreti liti / bombe ves pesek vseh puščav se je začel / spodmikati nisem mogel varjeti samo / buljil sem in buljil in plaval in oblivala / me je / ganjenost jedel sem žarke ki so bili / atentat na moj trebuh svojega sina svojega / brata svojega očeta kaj sem zanetil / seveda nisem jaz nič zanetil ravno tako / ginsberg ravno tako apollinaire ravno / tako / whitman pa seveda nobem od njih ali / nas poezija sama se je požrla se / izbljuvala lije na zemljo v potokih / parkrat me je ustrelilo gor da bi se hitro / priplazil do pisalnega stroja ni ga bilo."

[305] "Dober dan, je rekel, je Sonja doma?" ("Dober dan, Iztok", 259).

Šalamunov pjesnički jezik ne boji se onoga što je izvan konvencija. U njegovoj poeziji značajno je pitanje misticizma, a poput beatnika, on "najveći naglasak stavlja na budistička i hinduistička učenja, odnosno dominantne religije s područja Indije" (Bernik, 12). Iako je cilj njegove često hedonističke i ekstatične poezije: "blizina s Bogom. Užitak, užitak, božanski užitak" (Šalamun, citirano u Komelj, 496), njegove pjesme iz šezdesetih i sedamdesetih godina značajne su u nam i zbog njihovog društvenokritičkog naboja (Komelj, 482-483, 489, 498). Njihov *srednji prst*, pokazan primjerice u slučaju koji slijedi akademskoj učmalosti, nije ništa manje izravan od onoga koji nalazimo u Ginsbergovim pjesmama:

u mom se duhu pokrenula milost

o, vlasnici duševnih patnji

o, dresirani intelektualci znojnih ručica

o, logičari vegetarijanci s dioptrijom minus petnaest

o, rektori s brnjicama

o, ideolozi u pratnji svojih kurvi ideologija

o, doktori nauka što loške medenjake i i interpunkciju prožvakavate

o, mumije akademske što bolu i strasti aplaudirate

(...)

Hodio sam zemljom našom i dobio čir na želucu;[306] ("Duma 1964.", 40)

Ova pjesma, nama vrlo znakovita, trebala je biti objavljena u časopisu *Perspektive* 1964. godine, ali taj broj časopisa bio je zaplijenjen. Naposlijetku je "zajedno s dva pisma u kojima izdavačica časopisa Državne založbe Slovenije zaključuje neskladnost interesa i neprikladnost uredničkog kadra revije" (Jacek Kozak, 68), ipak bila objavljena "kao dokaz protusocijalističkog djelovanja, gnjiloga buržoazijskog svijeta, podle reakcije" (Jacek Kozak, 68) u časopisu *Naši razgledi*. Takva Šalamunova poezija, međutim, "naletjela je na snažan

[306] Preveo Ivan Antić.

otpor konzervativne, malograđanske, tradicionalističke strukture, vlast je odlučila ukinuti časopis, a Šalamun je nakon toga bio uhićen"[307] (Jacek Kozak, 69). Sve do jedne, ove karakteristike usporedive su s beatničkom književnošću i reakcijama koje je izazivala ne samo na književnom, već i na društvenom planu. Naposlijetku, Šalamun je na neko vrijeme otišao živjeti u Ameriku, a jedna od njegovih prijelomnih zbirki pjesama bit će naslovljena upravo tako, *Amerika* (1972), i u njoj će biti izražen svijet otkriven s upoznavanjem primjerice poezije Williama Carlosa Williamsa, te američkog društva i kulture. Šalamunova Amerika "koja nije realna, politička Amerika, već stanje duha (...) angažirano se suprostavlja zatvorenosti i jednoznačnosti u koju slovenska kultura zapada" (Bandelj, 230).

Na kraju, osvrnut ćemo se i na jednu činjenicu koja, možda, izvire jednostavno iz same Šalamunove književne veličine i njegova značaja. Snažne relacije beatnika i Šalamunove književnosti možda će se učiniti još jasnijima u trenutku kada shvatimo da beatnici na mlađe generacije pisaca danas nastavljaju utjecati i posredno, kroz Šalamunovu autentičnu književnost. Primjer je mladi crnogorski pisac Vladimir Đurišić, čija poezija prije svega nastaje pod značajnim Šalamunovim utjecajem, a opet, njegova pjesma *Slavija* počiva i na intertekstualnom temelju Ginsbergova *Urlika*:

Vidio sam najbolje umove svoje generacije

kako se dosađuju u mlakom ništavilu poslušnosti

tiho se nešto raspori

i onda nema nazad

(...)

tomaž, rekao si da sam brži; ("Slavija", III)

Dakle, doista možemo reći kako je Šalamun svojom poezijom ponekad sasvim beatnički utjecao i na nove generacije pjesnika.[308]

[307] O cjelovitom slučaju detaljno u Jacek Kozak 65-77, a o Šalamunovom društvenom otporu i cenzuri pročitati i Poniž, *Šalamunova zgodnja poezija in pesem Zakaj sem fašist*, 79-90).

[308] Vladimir Đurišić napisao nam je: "Nisam direktno vezan za bitnike, bar ne svjesno; moja veza s njima posredna je (...), možda najprije preko Šalamuna" (Đurišić, Vladimir. "Re: Beatnici - disertacija", e-mail).

Nakon osvrta na beatničke veze Despotova, Kopicla i Šalamuna, a u nedostatku prostora za detaljniji osvrt na beatničke veze ostalih avangardnih "razbijača smisla" (Despotov, "Čekić tautologije", 13), prigodnim nam se čini prije prijelaza na druge pisce makar citirati Despotova, koji u *Čekiću tautologije* kaže:

Nuklearna kultura bacila je pred noge nove pesničke generacije jedan veliki, estetizovani svet palih, relativiziranih vrednosti i oni su ga veselo iskoristili. Ponašajući se kao otpadnici unutar teksta (off), demonstriraju otpadništvo poezije unutar apsolutizovanog sveta staklene građanštine, razbijajući njegov misticizam smisla svojim misticizmom besmisla. Zašto su ove pesme najbolje? Zato što sadrže toliko slojeva i ekscesa da ih samo jezička mašta iste vrste (kod primaoca) može razumeti. U tome su, dok su napolju, na ulici i u književnosti, trajali: osvajanje Meseca, studentski pokret, mini-suknje, kriza nafte, razvoj lanca MekDonald (...), pravi šampioni i vicešampioni bili Josip Sever, Ivo Svetina, Zvonimir Mrkonjić, Milorad Stojević, Milan Jesih, Slobodan Tišma, Milko Valent, Zvonko Maković, Slobodan Zubanović, Vladimir Kopicl, Branko Čegec (...). (13-14)

Među njima, zasigurno, na svjetonazorskom planu moguće je pronaći još podosta beatničke inspiracije.

Nadalje, zanimljiv nam je i slučaj hrvatskog pisca Borisa Marune koji je iz Hrvatske otišao relativno mlad, a vratio se u dobi životne zrelosti, što mu je omogućilo književni razvoj u smjeru karakterističnog individualizma. Njegov bijeg iz rodnoga kraja prometnuo se u ideal nomadizma i euforiju kretanja po cijeloj zemaljskoj kugli prema vlastitoj, često čak anarhističkoj slobodi koja se, sasvim prirodno, morala odraziti na književno stvaralaštvo: "Ustrajno seljenje kroz države i kulture (...) stvorilo je u pjesnika jednu naročitu dispoziciju prema otvorenosti, učinilo ga je autentičnim dionikom aktualne babilonske, aleksandrinske, helenističke (...) situacije frenetično zaigrana svijeta, svijeta na izmaku" (Maroević, 245). Anera Ryznar piše kako "biografski uvjetovana nužnost kretanja Marune-emigranta svoj pandan ima u poetski-filozofski uvjetovanom nomadizmu Marune-pjesnika" pa će se "semantikom kretanja i njegovih izvedenica (...) Maruna poslužiti kao totalnom metaforom kojom će izraziti svoje viđenje osnovnih ontoloških kategorija (...). Maruna je pjesnik koji

govori u hodu, njegovi su fetiši poštanski sandučić i dobar par nogu, a poezija je nešto što se događa *na cesti* (pod utjecajem Kerouaca i američke beat generacije)" (64).

Beatnički senzibilitet u Maruninom književnom stvaralaštvu redovito je prepoznat među kritikom pa Tonči Maroević ističe kako je svojom drugom pjesničkom knjigom *Govorim na sav glas* (1982) Maruna definitivno označio vlastiti prostor ukazavši na posebnosti kojima će u hrvatskom pjesništvu zauzeti trajno mjesto. To su "trpki humor, ironični autobiografizam, civilizacijska razmetljivost i drska provokativnost na rubovima erotskih i političkih tabua" (Maroević, 252). Tako se doista može reći kako Marunina široka anglosaksonska baština započinje s "nemimoilaznim Whitmanovim primjerom pa do razularenih i razuđenih bitničkih varijacija-inovacija" (Maroević, 253). Ivan Bošković u Maruninom pjesništvu vidi "vidljive poveznice na američke beatničke pjesnike i Bukowskog, te Lorcu, Eliota, Paza i Ginsberga" (137), Andrea Ryznar dodatno ističe "veliki utjecaj one američke linije koja otpočinje s Whitmanom, uključuje moderniste Pounda i Eliota i završava s anarhičnom poezijom američke beat generacije (Ginsberg, Ferlinghetti, Kerouac) i Bukowskim" (70), a Stipe Grgas naglašava oslanjanje "na nesputanost slobodnog stiha, na narativnost, na naglašenu subjektivnost i na obilježja američkih *beat* pjesnika s kojima je bio blizak, a jednoga od njih je, prisjetimo se, preveo na hrvatski"[309], te nastavlja ponešto detaljnije, usput izdvajajući i karakteristike koje Marunu od beatnika ipak ponešto distanciraju:

Nema dvojbe da Marunin rukopis pokazuje niz karakteristika svojstvenih poetici *beat* skupine. Njegov krajnje slobodan stih koji se katkada približava proznom izričaju analogan je anti-formalističkim osobinama niza američkih pjesnika (...). Narativnost i prizemljenje pjesničke retorike, njezina popularizacija – neka su obilježja koja Maruna dijeli s *beat*

[309] Stipe Grgas ovdje misli na Charlesa Bukowskog, koji zapravo nije beatnik, što je činjenica s kojom mnogi teoretičari nisu upoznati, a odlično ju je razjasnio Andreas Seland: "Lik beatnika, kao što znamo, osoba je koja se baca na pukotine moralnosti srednje klase. Vezan je za droge, alkohol i seks, uz zanimanje za orijentalne filozofije i jazz, s ciljem proširiti svoj um kako bi mogao misliti, osjećati i vidjeti *izvan okvira*. Beatnici su zahtijevali, kako je to promišljajući betničku estetiku zapazio John Lardas, da proces umjetnosti postane odskočna daska u drugi svijet. Bukowski se u tom smislu ne uklapa u takav beatnički kalup. Naime, dok arhetipski beatnik dolazi iz relativno imućnih obtelji (riječ je upravo o srednjim i višim klasama), Bukowski je rođen u siromašnoj obitelji i zapravo je odrastao unutar onih pukotina koje su beatnici kasnije tražili. Dakle, iako on dijeli beatničku zaokupljenost marginalnim i nemoralnim, Bukowski ima od njih drugačiju orijentaciju, što je u njegovoj estetici vrlo vidljivo. Dok beatnici često koriste elemente nadrealizma kako bi izazvali kratki spoj protoka misli u svojim tekstovima i na taj način otvorili um čitatelja izvornim estetičkim iskustvima, Bukowski piše jasno, ujednačena tona, koristeći se linearnom narativnom strukturom. Dok beatnici napadaju način na koji svi mi obično mislimo i razbijaju ga onim što oni smatraju da bi trebalo biti normalno, Bukowski koristi obični, svakodnevni jezik i obične, svakodnevne prizore kako bi pokazao ono neobično i izvanredno u njima duboko skriveno (Seland, 213-214).

pjesnicima. Međutim, u njegovu pjesništvu nećemo naći traganje za alternativnim religijskim tradicijama (...), on s njima nipošto ne dijeli ljevičarski svjetonazor niti slavi oslobodilački potencijal ideja i pojava američke pop kulture. (215)

Grgas zaključuje kako je, između ostalog, "ključna referentna točka uvijek Hrvatska" (Grgas, 216), a takav je slučaj i kada je riječ o Maruninom prakticiranju beatničke poetike. Dok bismo o Maruninom ljevičarstvu ipak mogli polemizirati makar na svjetonazorskoj razini, zaključak o referentnoj točki neupitan je i na određen način doprinosi dojmu Marunina autentičnog, *prilagođenog* beatništva. Ono je usporedivo primjerice Ginsbergovom, koji se Americi obraća razočarano, a zatim oštro ironično u istoimenoj pjesmi: "Ameriko, dao sam ti sve i sada nisam ništa (...) / Ameriko za sve su krivi ti zli Rusi (...) / Bolje da odmah prionem na posao"[310] ("Amerika", 54-57). Marunino beatništvo u ključnim pjesničkim trenucima također karakterizira usmjerenost na pravu adresu i poput Ginsbergova varira od rezigniranosti, preko ironije, do konačne svijesti o potrebi poduzimanja drastične akcije, ali pritom uzevši u obzir tada aktualne društvenopolitičke i osobne posebne okolnosti. Marunin raspon osjećaja kreće se od stihova: "Hrvatska, ponekad mislim da ne zaslužuješ / Bolju sudbinu te da su u pravu oni tvoji sinovi / Što se uvijek odmeću od tebe" ("Šaka", 136), preko: "Hrvati mi idu na jetra (...) / Dodajmo tome da uvijek nalaze / Ispriku za svoje postupke" ("Hrvati mi idu na jetra", 105), a završava pjesmom kojom je Maruna, poput Ginsberga u *Americi*, odlučio metaforički *prionuti na posao*. Radikalna je to, i vjerojatno najpoznatija, Marunina pjesma koja eksplicitno izmiče bilo kakvim kompromisnim mogućnostima svojim drskim i provokatnivnim stihovima: "Zavari komadić žice na katodu / Džepne baterije i zatim na točku koja / Na poleđini sata razdvaja / Inicijale pokojnika" ("Upute za pakleni stroj", 91). Maruna tako svoje beatničke utjecaje usmjerava ravno prema Hrvatskoj, uspostavljajući istovremeno i "stalan dijalog sa suvremenim piscima i pravcima, domaćim i stranim. Ta intertekstualnost još je jedno značajno obilježje njegovog rukopisa" (Gligora, 153).

Svojim slobodnim i nesputanim stihom promjenjiva unutarnjeg ritma, jedna Marunina pjesma, riječ je o onoj posvećenoj Theodoreu Dreiseru, tematski i ritmički na sasvim beatnički način iskače iz tradicionalnih metričkih tračnica:

Govori se melodiji i lirici: je li u tom

Smilu Bob Dylan bolji od Beatlesa, ili

[310] Preveli Zoran Petković i Mihailo Ristić.

je obratno? Digresija: posjet Paula Whitemana

(...)

Zatim: stanka.

Iz Juke Boxa dopire kroz oblake

Dima šarmantni: shadow of your smile...

Svi se klimaju lijevo pa desno,

desno,

Pa lijevo, a pitanje se ponovo postavlja:

Tko su Monkeys: geniji ili samo vješti

Imitatori? ("Rasprava o lakoj glazbi", 31)

Ova pjesma primjer je također i motivske strukture Maruninih prizora koji često izvor imaju u tradiciji američke popularne kulture. Vizualno, njegove pjesme često imaju strukturu kratkih, montažom slijepljenih kadrova snimljenih kamerom u pokretu, ili pak fotoaparatom, a balansirajući između filmičnosti i fotografičnosti Maruna osobitu pažnju posvećuje estetici montaže, koja je eklektična i gotovo avangradna (Ryznar, 65). Konačno, u obzir je potrebno uzeti i erotske aluzije, vulgarizme i naglašavanja seksualnosti, ponekad baš na tragu Neala Cassadyja, prisutne u sljedećem primjeru u stihovima kojima svojom ironijom ujedno žestoko provocira: "Uskoro sam legao s nekom gospođom iz susjedstva / I potom s nekoliko Ružâ / Barbarâ, Marijâ i / Mariâ, dvije do tri Mary / I jednom Marie (sve same kršćanske kćeri)" ("Pjesma koja je u sebi zatvorena cjelina", 77). Za razliku od ostalih pjesnika svoje generacije Maruna je tako:

Odlaskom iz domovine, novim poetskim iskustvom i novim pogledima bliži postmodernom shvaćanju, u kojem je razgradnja cjelovite slike svijeta ostvarena vrlo rano, i u kojem je iskušana moć poetskog govora, a poetski diskurs se sveo se sveo na silnice u kojima se smjenjuju misli, iskustva i stavovi poetikom razobličene zbilje, govorenjem sebe koje zrcali niz sličica u tisućama pomaknutih zrcala, kolažnih umetaka, ali tako da ih ne

doživljavamo kao deskriptivni ustroj, nego govor, pjesnički govor, stav i čvrsto uvjerenje. (Buljac, 99)

Sada je već jasno kako se među južnoslavenskim piscima beatničkim senzibilitetom zaista ističu prije svega oni književnici koji su Ameriku iskusili osobno pa možemo reći kako je taj senzibilitet u njihovim književnim ostvarenjima nastao kao posljedica. U tom smislu slučaj srpske pjesnikinje Nine Živančević karakterističan je jer ona je svoj beatnički izričaj pronašla sasvim spontano, prije odlaska u Ameriku:

Na prvoj godini studija na beogradskom Filološkom fakultetu počela sam da praktikujem nešto što je veoma sličilo na moje buduće poetske performanse. Uveče, nakon završenih predavanja, povlačila bih se u svoju sobu i tu bih naglas čitala moje omiljene pesnike: Lorku, Himenesa, Gabrijelu Mistral,ali i Cona Dana, Bajrona, Dilana Tomasa. Međutim, ta čitanja naglas izvodila bih uz određenu muzičku pratnju (...). Nekako već u tom periodu, a bez ikakvog znanja o savremenim književnim trendovima, u meni se oformila misao da poeziju treba uvek izvoditi sa muzičkom pratnjom, a ako bi to još činio živi autor sa svojim autentičnim glasom - to bi bilo nešto najuzvišenije. (Živančević, "Umetnost hvatanja bumeranga", 154-155)

Nakon što je pronašla vlastiti književni izričaj, beatnici su pronašli nju:

Uskoro zatim, 1981. u Beograd je pristigla američka delegacija pesnika: Alen Ginzberg, Piter Orlovski i njihov muzičar, nekadašnji član benda Fags, Stiven Tejlor. Sa njima sam se izuzetno sprijateljila dok sam za njih prevodila kao zvanični prevodilac (...), pa su me oni, nakon boravka u Beogradu, pozvali da im se pridružim na evropskoj turneji, gde su išli na poznati poetski festival One World Poetry u Amsterdamu. Boravak na ovom festivalu u društvu poznatih pesnika (...) potpuno me je ohrabrio u dve stvari: da poeziju treba pisati jer ima još mnogo ljudi kojima ona nešto znači, kao i da, ako je pišemo sledeći jedinicu "daha" i otkucaj srca, treba da je sami izvodimo, sa ili bez muzke. Bila sam u srcu postmodernizma a da o njemu nisam imala pojma. (Živančević, "Umetnost hvatanja bumeranga", 156)

Nedugo zatim, Nina Živančević dobila je i sudbonosni poziv Allena Ginsberga da mu se pridruži na Naropa Institutu u Coloradu, i to kao asistentica u nastavi:

Moj boravak u Koloradu, u otkriću Ginzbergove postmoderne, budističke škole bio je subliman. Ovde reč "sublimno" upotrebljavam u njenom originalnom, Plotinovom smislu, koji podrazumeva jedno posebno, ujedno strasno i uzvišeno ISKUSTVO koje priželjkujemo a ujedno ga se i plašimo. Ginzberg je bio izuzetno vezan za svoju majku, za svoje slovenske korene, te me je u svojstvu svog aistenta-potrča često angažovao da ostalim studentima čitam originalne pesme ruskih i srpskih pesnika – eda bih njegovim studentima kursa ruske avangarde nekako približila originalnu melodiju jezika na kojima su te pesme napisane. Dani su u ovoj izuzetnoj školi brzo proticali. Svi gostujući profesori bili su ugledni američki književnici poput En Voldman, Roberta Krilija, Bobi-Luiz Hokins, Peroma Rotenberga, Vilijama Barousa, Gregori Korsoa – koji su uveče, nakon održanih predavanja, pravili književne večeri, spontano se družeći sa studentima i neposredno im prenoseći svoja profesionalna iskustva (...). Tu je bila i En Voldman koja je s Ginzbergom i Rotenbergom radila na "dugačkoj pesmi", mešavini šamanističke inkantancije i njihove judejske tradicije u kojoj se, kao u *Pesmi nad pesmama*, uvek ponavlja početak stiha, kao u Eninoj dugoj performans pesmi *Žena koja brzo govori* (...). Svi ovi pomenuti pesnici radili su uveliko s instrumentalistima, pokušavajući, po Alenovim rečima, "da vrate poeziju na mesto u kome seona u Srednjem veku razdvojila s muzikom. (Živančević, "Umetnost hvatanja bumeranga", 157-159)

Allen Ginsberg, ipak, s pjesmama Nine Živančević nije bio sasvim zadovoljan pa se ona više posvećivala etnopoetičkim istraživanjima i akademskoj karijeri, ali nastavila se baviti i umjetnošću. S vremenom sve više privržena njujorškoj školi poezije, posebno Franku O'Hari, pisala je pjesme i kratke dramske monologe, a družila se i s članovima *Alkemijskog kazališta*, avangardnom skupinom koja se odvojila od *The Living Theatrea*, ali njezina poezija zadržala je određeni beatnički senzibilitet vidljiv već i iz toga što ju je izvodila u malim lokalnim klubovima i barovima. Krajem osamdesetih godina Živančević nastavila je aktivno

sudjelovati na kazališnim, pjesničkim i performans scenama u Americi gdje je njezin rad zapazila naposlijetku i Judith Malina, pozvavši je da svoje jednočinke predstavi u okviru *The Living Theatrea* (Živančević, "Umetnost hvatanja bumeranga", 161-162).

No dok Burroughs kaže: "U Sjedinjenim Državama morate biti izopačeni ili umrijeti od dosade" (citirano u Rainer Horn, 17), ona inicijativu preuzima na ponešto drugačiji način: "A svet nikako da postane ni gori ni bolji / iako sam mu ja zapretila odavno / smrću od dosade" ("A svem...", 19). Prva zbirka pjesama Nine Živančević objavljena je 1982. godine pod jednostavnim naslovom *Pesme* i o njoj je Vladimir Kopicl, citirajući u posljednjoj rečenici francuskog suvremenog pjesnika Alexandrea Saranea, napisao:

Recimo da njene stihove iz pesme *Biliju Barousu, mlađem*, što glase "umesto stihova da pišem / hrabri ludi život" i danas možemo smatrati bitnim signalom, ako već ne i šifrom (...) onog spoja/razdora (kako god osećate) između za nju karakterističnog egzistencijalnog stava i upliva stvarnog, generacijskog entuzijazma i otpora jezičke koprene sveta, želje za sažimanjem spoznatog u pesmi i žustrih planetarnih mena – svega, dakle, što tako sudbinski neobavezno, a moćno, stoji iza sveta pisanog i napisanog (...). Ninin se opus širio od pesničkog ka proznom, i od samo literarnog ka elementima teatarskog, ka performansu te preobražajima poetski ritmičnog u muzičko i likovno ritmičko (...). To je poezija nekog posebnog putovanja po sebi ili putovanja koje teče mimo nas samih, poezija dubokog istraživanja, koje se odvija u okviru onog unutrašnjeg ili onog spoljašnjeg (Kopicl, "Kako je kraljica došla u grad poezije i tu ostala", 169-171)

Izričaj Nine Živančević naposlijetku je, makar na samo njemu svojstven način, pohvalio i Allen Ginsberg osobno, što je Živančević zabilježila ovako:

Pred sam kraj, došao je na moje književno veče u Anseo bar gde sam recitovala pesme s basistom Gregom Koenom (muzičar Toma Vejtsa) i čestitao mi: "Sve, baš sve što si naučila o poeziji, naučila si od mene", rekao je, ali mu nisam poverovala. Danas prepoznajem mnogo toga njegovog u SVOJIM stihovima. (Živančević, "Umetnost hvatanja bumeranga", 163)

Neki pisci generacijski bliski Nini Živančević, ali koji su ostali živjeti na području bivše Jugoslavije, također se vrlo lako čitaju u kontekstu beatničke književnosti.[311] Generacija je to usko vezana uz časopis *Quorum* čija je urednička politika uvijek bila bliska umjetničkoj avangardi šezdesetih godina pa tako i beatničkoj književnosti, a na filozofiju kojega će se nešto kasnije donekle nastaviti i pisci okupljeni pod okriljem Festivala alternativne književnosti FAK. To je ujedno i generacija koja je na svojim leđima održala na životu senzibilitet beatničke filozofije u južnoslavenskim književnostima tijekom mračnog tranzicijskog razdoblja u državama bivše Jugoslavije na kraju 20. stoljeća, te na neki način, osigurala i temelje njihove daljnje recepcije u 21. stoljeću.

"Slušam Jaretta, čitam *Mexico City Blues*" (Popović, "Ponoćni boogie", 93) piše Edo Popović u zbirci kratkih priča *Ponoćni boogie* (1987), koja je bliska kako prozi u trapericama i Bukowskom, tako i beatnicima, prije svega Kerouacu na čijem tragu *putuje* i njegova "beskrajna želja da uzme u vlastite ruke, iskusi, proživi i tako provjeri" (Maleš, "Pogovor Ponoćnom boogieju", 110) i na čijem je tragu svojim stanjem uma, uostalom, bio i sam Popović pišući izrazito spontano, o čemu je i sam govorio: "*Ponoćni boogie* je vrlo iskrena knjiga pisana bez kalkulacija. Svaka pojedina priča iz te knjige nastala je u dahu i tada nisam imao nikakvu predodžbu o tome što zapravo radim" (Popović, citirano u Nikolić, "Muka mi je od licemjerja društva", 10). Popović, nastavljajući se u domaćim okvirima svojim književnim izričajem na Šoljana, Slamniga i Marunu koje u upravo citiranom intervjuu i sam ističe kao svoje uzore, u *Ponoćnom boogieju* vrlo izravno sažima svoje viđenje značaja beatničkog pristupa pisanju u priči *Marisky B.: In Memoriam*:

Taj je lokao, ševio, bljuvao, fiksao se rock`n`rollom, gutao Phosphaluge (...). "Što", govorio bi, "da Miller, Bukowski, Ginsberg i sva ta škvadra, da nisu lokali, ubijali se kurvama, cigaretama, travom, kužiš što ti hoću reći, kurac bi napisali ovo što su napisali." Marisky je izvrsno kužio neke stvari. Izvrsno je kužio većinu stvari. Ali nikad nije skužio da su ti frajeri i PISALI. (Popović, "Ponoćni boogie", 79)

Srpski pisac Zvonko Karanović također je pjesnik na čiju je poeziju, gusto isprepletenu referencama na rock kulturu, značajno utjecala i beatnička književnost, no njegovo književno stvaralaštvo u kojem su antijunaci gotovo uvijek društveni marginalci, otpadnici i gubitnici, istovremeno teži izaći iz tih uskih okvira, o čemu piše Delimir Rešicki:

[311] Osvrnut ćemo se ovom prilikom na Edu Popovića, Zvonka Karanovića i Delimira Rešickog.

Nadilaženje ograničenja bilo koje vrste kao sudbine svake duhovne i ine palanke (...), otpor sadržan i rođen u eksplicitnome antikvitetu proizvedenom iz duha fanatične odanosti pop kulturi (...) u samoj je srži, baš oduvijek, Karanovićeva pisanja i poezije i proze. No zavarat će se svatko tko pomisli kako je Karanovićevo pisanje tek uz odabranu rock-glazbu i beat-književnost, ali i Despotova, ispisana, brzopotezna poetska bilješka (...). Reciklaža ipak općih mjesta koliko globalne potkulture, njezinih iluzija i mitova, toliko i modernističke tradicije svekolike poezije "s ovih prostora". "Višak" ili "manjak", kako već hoćete,ovu poeziju čini tako uvjerljivom, upravo i nastaje u sudbinskome procijepu između potkulture kao bivše globalne rebelijanske energije i njezine euforije i hrabrosti da se uvijek vidi i ono što je nimalo uljepšana istina (...). (Rešicki, "Melankolija, rode i svijet kao globalna palanka", 177-178)

Radmila Lazić ističe kako je "mladalački gnjev udružen s nezadovoljstvom Miloševićevom Srbijom od njega stvorio angažiranog pjesnika koji se u svojim pjesmama često bavi posljedicama političkog i kulturnog terora" (citirano u Žilić, 102), a upravo to je Karanovića, u okružju Srbije devedesetih u kojoj je poezija bila shvaćena kao stvar kolektiva u službi afirmacije tradicionalnih vrijednosti, zapravo na neko vrijeme gurnulo na marginu pjesničke scene. Bio je Karanović prešućivan u raznim antologijama i prikazima suvremene srpske pjesničke scene (Žilić, 102), no i ta scena bila je naposlijetku raskrinkana njegovim stihovima:

još nisam video prave disidente

pisce koji štrajkuju glađu

njima je toplo

u kulturnim dodacima dnevnih novina; ("Veliki umor", 176)

S vremenom ga, ipak, nisu više mogle zaobići niti svjetske antologije. Kao i kod Popovića, relacije s beatnicima i svjetonazorsko opredjeljenje izravno su istaknuti pa Karanovićeve sabrane pjesme naslovljene *Box Set* (2009) započinju slavnim Kerouacovim

citatom o luđacima, kako niti na trenutak ne bismo dvojili jesu li i za Karanovića "jedini ljudi oni koji su dovoljno ludi da žive, ludi da govore, ludi da budu spašeni" (citirano u Karanović, "Box Set", 8).

S druge strane, hrvatski književnik i kritičar, "pjesnik intermedijalnosti (pjesnički diskurs križa s diskursom rocka, filma, videa, grafita...), subkulturni melankolik i ponajbolji pjesnik tzv. kvorumaškog naraštaja, Delimir Rešicki (...) svoju terapiju podvrgava rock-subkulturnom repertoaru i stalno je *na cesti*, u potrazi za *sretnijom ulicom*" (Jahić, 162). Rešicki, koji jednom od svojih učitelja posvećuje stihove: "Svi koji su diplomirali / na tvojim stihovima / mogu sada komotno u raj" ("Šalamunov hram", 463) označujući tako u neku ruku i vlastite estetske ciljeve, u svojim književnim ostvarenjima posebno je usredotočen na ritam što, opet, ne začuđuje ako se u obzir uzme kako su mu izvorišta inspiracije najčešće rock kultura i rock glazba. Sve skupa, ovakva ishodišta rezultiraju čestim citatnim aluzijama i intertekstom u relaciji s poetikama glazbenika kao što su Morrison, Cave i Cohen, ali i beatnicima čiji utjecaj kod Rešickog prvenstveno pronalazimo u njegovim književnim ostvarenjima iz osamdesetih godina 20. stoljeća. Za to su dobri primjeri njegova *Tišina, tekstualna potraga* (1985), u kojoj iskustvo rock kulture prožimaju natruhe autobiografskog, uz motive osamljenosti, besperspektivnosti i propadanja moralnosti kao temeljnih obilježja egzistiranja čovjeka u urbanoj sredini, ali i motive lutanja i nepoznatih gradova (Jukić, "Transmedijalnost u poetici Delimira Rešickog", 139), ali i *Sretne ulice* (1987) na koje se Branimir Bošnjak osvrnuo ističući različite oblike ovisničkih asocijacija i erotskih metafora, dodajući kako kritika tu knjigu uvrštava u vrhunac luzerske urbane melankolije (496). Naposlijetku, Slobodan Prosperov Novak pišući o Rešickom kao o "piscu nepredvidivih slika i ritmova", zaključuje: "Malo pjesnika njegova naraštaja osjeća slobodu teksta takvim intenzitetom (...), u njega nema odveć brige o formi " ("Povijest hrvatske književnosti", 662).

Nakon kvorumaša, određene elemente izričaja na tragu beatnika tijekom tranzicijskog razdoblja održali su književnici okupljeni oko Festivala alternativne književnosti FAK.[312] Jagna Pogačnik piše kako pisci koji su počeli objavljivati devedesetih nisu imali svoj generacijski časopis, kao što je to u pravilu bio slučaj sa starijim generacijama pisaca, pa se FAK uvjetno može promatrati kao transformirani motor književnih zbivanja, *usmeni časopis* za poticanje kulture pisanja, čitanja i slušanja proze (7-8). Takvoj različitoj skupini autora zajedničku poetiku ne možemo niti pokušati pripisati, ali često niti pojedinačnim izričajima

[312] Iako je FAK kasnije promijenio ime u Festival A književnosti, ovdje koristimo izvorni naziv.

fakovci nisu naglašeno na beatničkom tragu. Oni su, ipak, ti koji su nakon dugo vremena naglasak ponovno stavili na neke od beatnicima najdražih mogućnosti pjesničkog izričaja, unatoč tome što su uglavnom čitali prozu. To su usmeno izvođenje i performans:

FAK je u autističnoj domaćoj književnosti, čiji se stupanj devedesetih teško mogao liječiti bilo kojom poznatom metodom, napravio toliko toga pozitivnog da je krajnji *score* još uvijek u plusu. Mislim tu na izlazak autora i njihovih knjiga na *stage*, pred publiku, u medije i na police čitatelja (...). FAK je za hrvatsku prozu učinio slično što i toliko puta spominjani novi val osamdesetih za domaću rock scenu. (Pogačnik, 9)

Beatnički karakter pronalazimo i u njihovom životu *na cesti*. Naime, tijekom razdoblja od 13. svibnja 2000. do 14. prosinca 2003. godine kada se FAK službeno ugasio, održano je 17 manifestacija u raznim gradovima, ne samo u Hrvatskoj. Zanimljivo je da su se kao glavne zvijezde nastupa uživo istaknuli Đermano Senjanović i Simo Mraović zbog "dobrog snalaženja u klupskoj atmosferi i spontanoga komuniciranja s publikom" (Visković, 16).

Fakovci su istinski subverzivni pa su, gledajući širom otvorenih očiju korumpiranost političke elite, kao i nezaposlenost, tajkunizaciju, urušavanje moralnih vrijednosti, nesnošljivost prema manjinama uzdignutu na razinu državne politike, oni vidjeli drugačiju sliku stvarnosti od one koja je u tom razdoblju karakteristično prikazivana u medijima (Visković, 7). Njihova književnost osvrtala se na društvenu stvarnost svoga vremena i kritički ju komentirala, a vjerojatno najveća potvrda njihovog subverzivnog karaktera stigla je s *okretanjem leđa* tadašnjeg hrvatskog lijevo-liberalnog ministra kulture, koje se dogodilo nakon prvog, po ministru preranog, gostovanja FAK-a u Srbiji. Ovo odbacivanje podrške ujedno je prokazalo figu u džepu prilikom ranije javne podrške i zagovaranja alternativnosti iz usta istog ministra. Fakovci su, treba također naznačiti, svjetonazorski prije anarhisti nego politički angažirani: "Fakovci su u principu urbani tipovi, rokeri, politiku više-manje preziru, antipolitični su; ako već treba biti političan, onda ponajprije anarhisti" (Visković, 15). Njihov urbani, rockerski karakter naglašava i Jagna Pogačnik govoreći o "rokerskoj atmosferi i urbanom, klupskom senzibilitetu na hrvatskim, fakovskim noćima" (384). Na kraju, nije naodmet naglasiti da su na nekim od fakovskih čitanja sudjelovali i pisci o kojima smo već pisali, kao što su Boris Maruna i Edo Popović.

Danas postoje i jasne naznake kako će se u 21. stoljeću utjecaj beatničke književnosti i na prostorima južnoslavenskih književnosti nastaviti. Osim već spomenutog Vladimira

Đurišića, kao primjer njihova utjecaja na naše mlađe suvremenike možemo istaknuti, primjerice, Andriju B. Ivanovića koji se zbirkom pjesama *Paklena runda* (2010) nalazi *na putu* kojim se nekada kretao i Kerouac, a na kojem se još uvijek nalazi i Ivanovićev sunarodnjak Zvonko Karanović. Kroz Ivanovićeve pjesme čitatelja vodi beatnicima inspiriran glas antiheroja, cinika i marginalca. One su ispisane su u slobodnom stihu, u potpunosti se temeljeći na slobodnom tijeku misli i govornom jeziku, uz često korištenje referenci na film, rock glazbu i strip.

Likovi u poeziji Mehmeda Begića, još jednog mladog pjesnika koji se nalazi čvrsto unutar beatničke tradicije, usporedivog primjerice i s Karanovićem, ili Rešickim, također "razasuti su cestama" i prelaze put koji Predrag Lucić, pišući o zbirci pjesama *Savršen metak u stomak* (2010), označuje kao "beat i bit", dodajući: "Na putu je i muzika koja nas nikada ne napušta i onaj kerouacovski zvuk tišine kao jedina pouka koju možemo dobiti" (Lucić, 89). Begić dakle, također veliku pozornost posvećuje ritmu i zvuku pa, osim što poglavlja razdvaja citatima na engleskom jeziku, među kojima su i oni Kerouaca i Blakea, na kraju zbirke ostavlja čitatelju i "finalni soundtrack" (Begić, 19, 49, 96). Znakoviti su njegovi stihovi: "Imam vizije. Vidim slike, riječi, kilometre,likove. Ritmovi koji su mi potrebni da stvaram velika djela zalutali su u ničijoj šumi između zemlje Velikih i livada Televizora" ("Dopustio sam da ga odnesu zastave", 14) jer Begić, hrvatski pjesnik rođen u Čapljini, zapravo je "internacionalac koji svaku knjigu objavljuje u drugom gradu, drugoj državi" (Lipovec, "Nepokolebljiva snaga nježnosti i melnakolije", web). Put i putovanje tako su kod njega uvijek prvi na popisu mogućih izlaza, jer Begićev svijet isti je kao i onaj u kojem su živjeli beatnici: "Postapokaliptični svijet urušen u nacionalizmima i ratovima pod zastavama koji su odnijeli ljude" (Lipovec, "Nepokolebljiva snaga nježnosti i melnakolije", web). U konačnici, postaje jasno, ne samo iz primjera potonjih mladih pjenika već uzevši u obzir i porast istraživanja o beatničkoj književnosti i njihovu ponovno otkrivenu aktualnost dodatno istaknutu suvremenim globalnim društveno političkim zbivanjima, kako će se recepcija beatničke književnosti zasigurno nastaviti i u budućnosti.

Ovime završavamo osvrt na najznačajnije primjere beatničke recepcije na području južnoslavenskih književnosti i kultura, ali nipošto se ne zanosimo da smo obradili sve utjecaje. Treba imati na umu da se, iako nikada nije utjecala na glavne tokove južnoslavenskih književnosti, recepcija beatničke književnosti i filozofije proteže na mnogo šire područje nego što je, bez narušavanja strukture i kvalitete teksta, moguće obuhvatiti jednim osvrtom. Gledajući primjerice hrvatsko pjesništvo, određene relacije s beatničkom književnosti

pronalazimo već i površnim čitanjem, ponekad i slušanjem, pisaca kao što su Milko Valent koji je još sedamdesetih često nastupao pred publikom, pretvarajući svoja čitanja u dojmljive performanse, pa ne začuđuje što je kasnije sudjelovao i u čitanjima FAK-a (Visković, 16). Nadalje, slično kako je pripisivano i beatnicima:

Valent je više društvena, a manje književna pojava, (...) napisao je o seksualnom kanibalizmu i pederastiji, analnom seksu i pedofiliji više nego svi hrvatski književnici zajedno (...), no Valentovo značenje je što je jedan od onih koji su u pravo vrijeme, a to će reći u sedamdesetim i osamdesetim godinama, pomagali da se i domaća književnost čita s nešto manje licemjerja, da se u njoj čitaju stranice o homoseksualnoj ljubavi, a da se sa spolnosti uklone moralističke inhibicije. (Prosperov Novak, "Povijest hrvatske književnosti: Od bašćanske ploče do danas", 635-636)

Također i Saša Meršinjak, koji je "više od drugih hrvatskih pisaca radio na rubovima stvarnog, odlazio u oniričko i halucinatorno" (Prosperov Novak, "Povijest hrvatske književnosti: Od bašćanske ploče do danas", 594), blizak je svojom književnošću kako transgresivnim pokretima iz šezdesetih godina, tako i beatnicima. Zbirku pjesama *Putanje* (1967) Tončija Petrasova Marovića između ostalih utjecaja, karakterizira i onaj Ginsbergov (Milanja, "Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000., II. dio", 205), a Ginsbergovi utjecaji mogu se pronaći i u "buntovničkoj poeziji epskog stila" (Milanja, "Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000., III. dio", 283) Gorana Babića.

U Srbiji, Vladmir Stojnić primjećuje kako su se pjesničkim putem beatnika kretali i Srđan Valjarević i Željko Mitić (58), a djelomice pod njihovim utjecajem, osim Nine Živančević, nalazi se i još jedna pjesnikinja poezije nove čulnosti, Ivana Milankova.[313]

Kada je o slovenskoj književnosti riječ, svoju oštricu društvene kritike, izravno naslovom ukazujući na beatničku subverzivnost, Mart Ogen usmjerio je u smjeru javnosti 1966. godine putem pjesme nazvane *Pesnikom beat generation*, osvrćući se na tadašnje vrijeme ovim riječima:

Kada se sva ljudska čežnja promijenila, sažeta u želje

kupiti si

[313] Ivana Milankova, usput rečeno, prevela je *Dharma Bums* 1988. godine.

nov auto, vilu u španjolskom kolonijalnom stilu, s bazenom u dvorištu

i antiknim namještajem i zbirkama starih majstora,

razvrat raznih vrsta,

i sve je to,

novac;[314] ("Pesnikom beat generation", 74)

Utjecaji Ginsberga i ostalih beatnika vidljivi su u Sloveniji ponajviše u neoavangardnoj poeziji pa, osim kod Šalamuna, Igor Divjak primjerice njihov utjecaj vidi i u radovima Francija Zagoričnika (27), a može se ponešto od toga pronaći i u djelima Mihe Avanza koji je beatnike i prevodio. Beatnički utjecaji vidljivi su posebice kod onih slovenskih pjesnika koji su sudjelovali u konačnom raskidu s tradicionalnim pjesničkim formama šezdesetih godina, pa tako i u eksperimentalnoj poeziji Vene Taufera, čija je "osnovna inovativna dimenzija u tome što je prva opevala ne samo krizu tradicionalnog sistema vrednosti, nego i tradicionalne pesničke reči" (Grafenauer, 202). Općenito, primjetan je i "interes tadašnje slovenske postbitničke generacije za istočnjačku misao i njene religije. Među ključnim autorima takvog usmjerenja je Milan Dekleva" (Kos, "Strah od slobode", 242-243).

Na kraju, ali ništa manje važno, u južnoslavenskim književnostima u obzir je potrebno uzeti i razine recepcije beatnika koje su do sada već vjerojatno sasvim jasne, ali u teorijskoj literaturi ipak nisu izričito zabiježene. Na jednu od takvih mogućih razina pozornost nam je skrenuo Denis Poniž govoreći o osobnom iskustvu slušanja Ginsbergovih recitacija poezije 1969. godine u Rimu. Ove recitacije bile su "fascinantne, šokantne, ali i dokaz da ono što smo radili sa Pupilijom Ferkeverk i poetskim *happeningom* nije besmisleno, kako su nam dobacivali kritičari" (Poniž, "RE:", e-mail). Beatnici su tako, očito, znali odigrati i ulogu ohrabrenja mladim pjesnicima izloženima tradicionalno nastrojenoj konzervativnoj kritici nakon što su, sasvim spontano i neovisno od beatnika, na drugom kraju svijeta pronalazili iste beatničke puteve.

[314] "Ko je vse človeško hrepenenje spremenjeno, strnjeno v željo / kupiti si / nov avto, vilo v španskem kolonialnem slogu, z bazenčkom na vrtu / in s stilnim pohištvom, z zbirkami starih mojstrov, / razuzdanosti različnih vrst, / in to je vse, / denar".

6. ZAKLJUČAK

> Beatnici, kao rani postmodernisti, važne su prijelazne figure koje nam pružaju uvid kako je modernizam postao postmodernizam, ne samo u kulturnim, već i u književnopovijesnim pojmovima. U pokušaju premošćivanja jaza ovih razdoblja, oni otkrivaju snage i slabosti oba trenutka.[315] (Mortenson, 190)

Beatnicima, čiji je utjecaj često podcjenjivan istraživanjima koja ih promatraju isključivo kao društveni pokret i zanemarujući značaj njihove književnosti, nastojali smo u ovom radu pružiti pristup kakav smatramo da zaslužuju, a kakav na području južnoslavenskih književnosti do danas nisu imali. Kako bi se njihova recepcija prikazala cjelovito, nužno je bilo promatrati njihov nastanak interdisciplinarno, uzimajući u obzir kontekst društvene stvarnosti njihovog vremena, ali i cjelovito prikazati književne tradicije iz kojih su oni svoje ideje crpili. Dalje ih razrađujući i nadograđujući, te ideje uz sasvim autentičan pečat ostavljali su beatnici svojim nasljednicima kao svojevrsne, pokazat će se, postmodernističke *putokaze uz cestu*.

Preispitavši temeljito uzroke pojave Generacije beatnika i razjasnivši glavne značajke književnosti u beatničkoj perspektivi, uz naglasak na njezine intertekstualne veze i ispreplitanje s popularnom kulturom, stavili smo pred sebe i izazov odgovoriti na ključna pitanja o recepciji beatničke književnosti u južnoslavenskim književnostima.

No kao što su utecaji na beatnike, a o tome smo pisali vrlo detaljno, isprepleteni – tako se i kasniji beatnički utjecaj na druge književnosti i kulture, kako američke i europske, tako i južnoslavenske, ispreplitao s paralelnim utjecajima drugih pjesničkih škola kao što su Black Mountain College, San Francisco Renaissance, njujorška škola, jezička i narativna škola poezije, prodirući i u dramski tekst, stvarajući tako *rijeku* koja se račva u brojne, često teško uhvatljive rukavce. Zbog toga izdvajati elemente specifično beatničke recepcije nije bilo zahvalan posao, no ipak, smatramo kako smo prikazavši jasne književne intertekstualne relacije, ispreplitanja s glazbom i popularnom kulturom, te čak i svjetonazorske sličnosti među beatničkim i južnoslavenskim autorima, uspješno na primjrima pokazali da takva recepcija na prostorima južnoslavenske književnosti i kulture nesumnjivo postoji.

[315] "The Beats, as early postmodernists, are important transitional figures, providing a way of thinking how the modern became the postmodern in both cultural and literary-historical terms. In their attempt to span the divide between these two periodizing concepts, they reveal the strenghts and weaknesses of both moments."

I više od toga, vidjeli smo kroz mnoštvo prikazanih razina recepcije na koji način se utjecaj Generacije beatnika probijao odolijevajući ne samo geografski uvjetovanim kulturnim razlikama, već i generacijskim pripadnostima, ostavši u tom smislu dosljedan onom istom izvornom slobodnom duhu kakav su beatnici oduvijek težili postići. Skupina pisaca koja je na takav način u stanju očuvati integritet vlastitog književnog stvaralaštva jasno iskače iz okvira značaja prvenstveno društvenog pokreta, na koji je često tako nepravedno i jednoznačno ograničavana. Ova disertacija doprinos je stoga znanstvenom trendu vraćanja proučavanju ishodišta beatničke filozofije, to jest, književnosti kao suštinskom izvoru Generacije beatnika.

7. SAŽETAK

Prvi dio ovog rada bavi se prikazom društvenog i kulturnog konteksta u kakvom je u Americi nakon II. svjetskog rada došlo do pojave Generacije beatnika i njihove književnosti, koja će se sve do šezdesetih godina 20. stoljeća gusto ispreplitati s popularnom kulturom i glazbom, stvarajući karakterističan fenomen književnosti u beatničkoj perspektivi. Prikazani su književni i filozofski utjecaji na temeljima kojih su beatnici nadograđivali svoje ideje i razvijali vlastite književne izričaje, pri čemu su detaljno raščlanjene temeljne postavke njihove vlastite poetike i prikazane veze s drugim oblicima umjetnosti. Analizom odabranog korpusa književnih ostvarenja izvornih pripadnika Generacije beatnika pitanja poetike potom su dodatno razrađena, a zaključci potvrđeni konkretnim primjerima.

Obilježja beatničke književnosti inspirirala su kako europske, tako i južnoslavenske autore. Drugi dio disertacije interpretacijom književnih tekstova i komparativnom metodom, uz osvrt na putovanja određenih beatnika u bivšu Jugoslaviju i obrnuto, nekih južnoslavenskih autora u Ameriku, utvrđuje kako su strukturne specifičnosti američkih tekstova preko izvornika i prijevoda prodirali u hrvatsku i druge južnoslavenske književnosti i kulture, uzimajući pritom, ponovno, u obzir društveni i kulturni kontekst razmatranog vremena. Beatnička recepcija u južnoslavenskim književnostima do sada nije bila sustavno obrađivana pa je ciljani doprinos ovog rada pružanje cjelovitog uvida u uvjete i okolnosti pod kojima je do recepcije došlo, te potvrda postojanja beatničkog utjecaja ne samo na hrvatsku književnost, već i južnoslavenske književnosti, kulture i društva općenito.

8. BIBLIOGRAFIJA

KNJIGE I ZBORNICI

Allen, Donald M., ur. *The New American Poetry*. New York: Grove Press, 1960.

Allen, Donald M. i George F. Butterick, ur. *The Postmoderns: The New American Poetry Revised*. New York: Grove Press, 1982.
McClure, Michael. "From a Journal." Allen 421-424.

Anđelković, Vlada, ur. *Podkulture / 1*. Beograd: Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, 1985.
Dragičević, Milena. "Pokušaj definisanja dominantnih i produktivnih modela kulturnog života u Jugoslaviji." Anđelković 13-20.

Anđelković, Vladimir, ur. *Bitnici*. Beograd: Grafoplast, 1988.

Anđelković, Vladimir, ur. *Hipici*. Beograd: Panpublik, 1988.
Brake, Michael. "Bitnici i hipici." Anđelković 13-31.

Baraka, Amiri. *The Authobiography of LeRoi Jones*. Chicago: Hill, 1997.

Bartlett, Lee, ur. *The Beats: Essays in Criticism*. Jefferson and London: McFarland, 1981.
Bartlett, Lee. "The Dionysian Vision of Jack Kerouac." Bartlett 115-126.
Breslin, James. "Allen Ginsberg: The Origins of Howl and Kaddish." Bartlett 66-89.
Ianni, L. A. "Lawrence Ferlinghetti`s Fourth Person Singular and the Theory of Relativity." Bartlett 53-65.
Parkinson, Thomas. "The Poetry of Gary Snyder." Bartlett 133-146.
Thurley, Geoffrey. "The Development of the New Language: Michael McClure, Philip Whalen, and Gregory Corso." Bartlett 165-180.

Belgrad, Daniel. *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1998.

Bernik, Kristina. *Nova duhovnost Tomaža Šalamuna*. Zagreb: Klub studenata južne slavistike A-302, 2014.

Biti, Vladimir. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska, 2000.

Blatanis, Konstantinos. *Popular Culture Icons in Contemporary American Drama*. London: Associated University Presses, 2003.

Bošnjak, Branimir. *Hrvatsko pjesništvo / pjesnici 20. st*. I. dio. Zagreb: Altagama, 2010.

Bošnjak, Branimir. *Hrvatsko pjesništvo / pjesnici 20. st*. II. dio. Zagreb: Altagama, 2010.

Charters, Ann, ur. *Beat Down to Your Soul: What Was the Beat Generation?*. New York: Penguin Books, 2001.
Brustein, Robert. "The Cult of Unthink." Charters 49-58.
Charters, Samuel. "Hipsters, Flipsters, and Finger Poppin` Daddies." Charters 98-109.
Holmes, John Clellon. "The Philosophy of the Beat Generation." Charters 228-238.
Mailer, Norman. "Hipster and Beatnik: A Footnote to The White Negro". Charters 329-332.
Podhoretz, Norman. "The Know-Nothing Bohemians." Charters 481-493.

Charters, Ann. *Kerouac: A Biography*. San Francisco: Straight Arrow Books, 1973.

Charters, Ann, ur. *The Portable Beat Reader*. New York: Penguin Books, 1992.
Mailer, Norman. "The White Negro: Superficial Reflections on the Hipster." Charters 582-605.

Cook, Bruce. *The Beat Generation: the Tumultuous `50s Movement and its Impact on Today*. New York: William Morrow, 1994.

Čale Feldman, Lada i Ines Prica, ur. *Devijacije i promašaji: etnografija domaćeg socijalizma*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2006.
Erdei, Ildiko. "Odrastanje u poznom socijalizmu – od pionira malenih do vojske potrošača." Čale Feldman i Prica 205-240.
Duda, Dean. "Užas je moja furka: socijalistički urbani imaginarij Branimira Štulića." Čale Feldman i Prica 95-120.

Davis, Ronnie G. *The San Francisco Mime Troupe: The First Ten Years*. Palo Alto: Ramparts Press, 1975.

Dedić, Nikola. *Utopijski prostori umetnosti i teorije posle 1960*. Beograd: Atoča, 2009.

DeLillo, Don. *Underworld*. New York: Scribner, 1997.

Despotov, Vojislav. *Vruć pas i drugi eseji*. Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka Žarko Zrenjanin, 2003.

Despotov, Vojislav. *Čekić tautologije: pregled novih vrsta tehničke inteligencije u poeziji SFRJ*. Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka Žarko Zrenjanin, 2005.

Dorfles, Gillo. *Moda*. Zagreb: Golden marketing, 1997.

Doyle, Esther M. i Virginia Hastings Floyd, ur. *Studies in Interpretation*. Amsterdam: Rodopi, 1977.
Hudson, Lee. "Poetics in Performance: The Beat Generation." Doyle, Hastings Floyd 77-94.

Doyle, Michael W. *Imagine Nation: The American Counterculture of the 1960s and `70s*. New York: Routledge, 2002.

Elkholy, Sharin N., ur. *The Philosophy of the Beats*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2012.
Charters, Ann. "John Clellon Holmes and Existentialism." Elkholy 133-146.
D`Angelo, Ed. "Anarchism and the Beats." Elkholy 227-242.
Lee, A. Robert. "Tongues United: Beat Ethnicities, Beat Multiculture." Elkholy 97-114.
Need, David. "Spontaneity, Immediacy, and Difference: Philosophy, Being in Time, and Creativity in the Aesthetics of Jack Kerouac, Charles Olson, and John Cage." Elkholy 195-210.
Olmsted, Marc. "Genius all the Time: The Beats, Spontaneous Presence, and Primordial Ground." Elkholy 179-194.
Scribner, Scott F. "The Philosophy and Non-Philosophy of Potato Salad." Elkholy 9-17.
Seland, Andreas. "Two Ways of Enduring the Flames: The Existential Dialectics of Love in Kierkegaard and Bukowski." Elkholy 213-226.

Everson, William. *Earth Poetry: Selected Essays and Interviews of William Everson*. Ur. Lee Bartlett. Berkeley: Oyez, 1980.

Feldman, Gene i Max Gartenberg, ur. *The Beat Generation and the Angry Young Men*. New York: The Citadel Press, 1958.

Foster, Edward Halsey. *Understanding the Beats*. Columbia: University of South Carolina Press, 1992.

Gach, Gary, ur. *Buddha Poems from Beat to Hiphop*. Berkeley: Parallax Press, 1998.
Ginsberg, Allen. "Mind Writing Slogans." Gach 197-201.

Gair, Christopher. *The Beat Generation: A Beginner`s Guide*. Oxford: Oneworld Publications, 2008.

Ginsberg, Allen. *Allen Verbatim: Lectures on Poetry, Politics, Consciousness*. Ur. Gordon Ball. New York: McGraw-Hill Book Company, 1974.

Ginsberg, Allen. *Composed on the Tongue: Literary Conversations, 1967-1977*. Ur. Donald Allen. San Francisco: Grey Fox Press, 2001.

Ginsberg, Allen. *Deliberate Prose: Selected Essays 1952-1995*. Ur. Bill Morgan. New York: Perennial, 2001.

Ginsberg, Allen. *Spontaneous Mind: Selected Interviews 1958-1996*. Ur. David Carter. New York: Perennial, 2001.

Grace, Nancy M. i Jennie Skerl, ur. *The Transnational Beat Generation*. New York: Palgrave MacMillan, 2012.

Gray, Richard, J. *A History of American Literature*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2004.

Grgas, Stipe, ur. *Boris Maruna - zbornik radova*. Kijevo i Zagreb: Općina Kijevo / Pučko otvoreno učilište Invictus, 2010.
Bošković, Ivan. "Politička proza Borisa Marune." Grgas 137-152.
Buljac, Miljenko. "Pjesništvo Borisa Marune – opus i mikrostrukture." Grgas 89-104.
Gligora, Dragan. "Bitak i ništavilo u poeziji Borisa Marune." Grgas 153-163.
Grgas, Stipe. "Transgresivnost u djelu Borisa Marune." Grgas 213-231.
Ryznar, Anera. "Nekoliko uputa za rastavljanje Marunina paklenog stroja." Grgas 63-75.

Grubišić, Vinko. *Američko gerilsko kazalište*. Zagreb: Naro naklada, 1997.

Guevara, Che. *Guerrilla Warfare*. New York: Monthly Review Press, 1961.

Hadži Tančić, Saša, ur. *Poetika bita: apokaliptična bi-bap prozodija*. Niš: Biblioteka časopisa Gradina, 1987.

Halberstam, David. *The Fifties*. New York: The Random House Publishing Group, 1993.

Howard, Gerald, ur. *The Sixties: Art, Politics and Media of our Most Explosive Decade*. New York: Paragon House, 1991.

Ivanišević, Katica. *Bohema i književno stvaralaštvo*. Rijeka: Izdavački centar, 1984.

Jakovina, Tvrtko. *Socijalizam na američkoj pšenici*. Zagreb: Matica Hrvatska, 2002.

Jonas, Susan i Marilyn Nissenson. *Going, Going, Gone: Vanishing Americana*. San Francisco: Chronicle Books, 1994.

Jones, James T. *A Map of Mexico City Blues: Jack Kerouac as Poet*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1992.

Kerouac, Jack. *Good Blonde & Others*. Ur. Donald Allen. San Francisco: City Lights Books, 1993.
Kerouac, Jack. "Aftermath: The Philosophy of the Beat Generation." Kerouac 47-50.
Kerouac, Jack. "The Origins of the Beat Generation." Kerouac 55-65.
Kerouac, Jack. "Essentials of Spontaneous Prose." Kerouac 69-71.

Kerouac, Jack. *Selected Letters, 1940-1956*. Ur. Ann Charters. New York: Viking Press, 1995.

Kirby, Michael. *Happenings*. New York: E.P.Dutton, 1965.

Kolanović, Maša. *Udarnik! Buntovnik? Potrošač...: Popularna kultura i hrvatski roman od socijalizma do tranziije*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2011.

Kovač, Zvonko, Krištof Jacek Kozak i Barbara Pregelj, ur. *Obzorja jezika / Obnebja jezika: Poezija Tomaža Šalamuna*. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2014.
Bandelj, David. "Angažirana interkulturalnost Šalamunove poezije." Kovač, Jacek Kozak, Pregelj 225-236.
Jacek Kozak, Krištof. "Avangardistički divlji lovac: dvojnik avangardnog pjesnika." Kovač, Jacek Kozak, Pregelj 65-77.

Lardas, John. *The Bop Apocalypse: the Religious Visions of Kerouac, Ginsberg, and Burroughs*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2001.

Lawlor, William T. *Beat Culture: Icons, Lifestyles, and Impact*. Santa Barbara: ABC Clio, 2005.

Lipton, Lawrence. *The Holy Barbarians*. New York: Julian Messner, Inc., 1959.

McClure, Michael. *Meat Science Essays*. San Francisco: City Lights Books, 1970.

McClure, Michael. *Scratching the Beat Surface: Essays on New Vision from Blake to Kerouac*. New York: Penguin Books, 1994.

McNally, Dennis. *Desolate Angel: Jack Kerouac, the Beat Generation, and America*. New York: Random House, 1979.

Milanja, Cvjetko. *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000*. I. dio. Zagreb: Zagrebgrafo, 2000.

Milanja, Cvjetko. *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000*. II. dio. Zagreb: Altagama, 2001.

Milanja, Cvjetko. *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000*. III. dio. Zagreb: Altagama, 2003.

Miles, Barry. *The Beat Hotel: Ginsberg, Burroughs, and Corso in Paris, 1958 – 1963*. New York: Grove Press, 2000.

Miles, Barry. *Allen Ginsberg: A Biography*. London: Virgin, 2002.

Miloš, Branko. *Druga strana rock`n`rolla*. Split: Verbum, 2002.

Mladenović, Dragana. *Poezija Vojislava Despotova*. Magistarski rad. Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu, 2010.

Morgan, Bill. *The Response to Allen Ginsberg: A Bibliography of Secondary Sources*. Westport i London: Greenwood Press, 1996.

Morgan, Bill, ur. *The Letters of Allen Ginsberg*. Philadelphia: Da Capo, 2008.

Mortenson, Erik. *Capturing the Beat Moment: Cultural Politics and the Poetics of Presence*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2011.

Mrkonjić, Zvonimir. *Suvremeno hrvatsko pjesništvo: Razdioba (1940-1970)*. Zagreb: V.B.Z., 2009.

Myrsiades, Kostas, ur. *The Beat Generation: Critical Essays*. New York: Peter Lang Publishing Inc, 2002.

Baldwin, Douglas G. "Word Begets Image and Image Is Virus: Undermining Language and Film in the Works of William S. Burroughs." Myrsiades 155-178.

Diggory, Terence. "Allen Ginsberg`s Urban Pastoral." Myrsiades 201-217.
Johnson, Ronna, C. "You`re putting me on: Jack Kerouac and the Postmodern Emergence." Myrsiades 37-56.

Nadeau, Maurice. *Istorija nadrealizma*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1980.

Nash, Roderick. *The Rights of Nature: A History of Environmental Ethics*. Madison: University of Wisconsin Press, 1989.

Nemec, Krešimir. *Povijest hrvatskog romana od 1945.do 2000. godine*. Zagreb: Školska knjiga, 2003.

Nicosia, Gerald. *Memory Babe: A Critical Biography of Jack Kerouac*. New York: Penguin, 1983.

Osmančević, Samir. *Oswald Spengler: Filozofijska biografija*. Zagreb: Alinea, 2009.

Pantić, Mihajlo. *Aleksandrijski sindrom: eseji i kritike iz savremene srpske i hrvatske proze*. Beograd: Prosveta, 1987.

Pantić, Mihajlo, ur. *Vojislav Despotov: Uspomena na dugo sećanje*. Novi Sad: Centar za političko obrazovanje, 2000.
Božović, Gojko. "Kosi jezik Vojislava Despotova." Pantić 99-119.
Grujić, Milorad. "Jezički impulsi Vojislava Despotova." Pantić 124-127.
Negrišorac, Ivan. "Slučaj nadmoćnosti igre." Pantić 43-65.
Pantić, Mihajlo. "Haos kontradikcija." Pantić 96-98.
Pantić, Mihajlo. "Pola veka Vojislava Despotova." Pantić 199-201.

Parkinson, Thomas, ur. *A Casebook on the Beat*. New York: Thomas Y. Crowell Company, 1961.
Corso, Gregory."Variations on a Generation." Parkinson 88-97.
O`Neil, Paul. "The Only Rebellion Around." Parkinson 232-246.
Parkinson, Thomas. "Phenomenon or Generation." Parkinson 276-290.
Rexroth, Kenneth. "Disengagement: The Art of the Beat Generation." Parkinson 179-193.
Sisk, John P. "Beatniks and Tradition." Parkinson 194-200.
Tallman, Warren."Kerouac`s Sound." Parkinson 215-229.

Petranović, Branko. *Istorija Jugoslavije 1918-1988*. Treća knjiga. Beograd: Nolit, 1988.

Phillips, Rod. *Forest Beatniks and Urban Thoreaus: Gary Snyder, Jack Kerouac, Lew Welch, and Michael McClure*. New York: Peter Lang Publishing, Inc., 2000.

Plimpton, George, ur. *Beat Writers at Work: The Paris Review*. New York: Random House, Inc., 1999.

Pogačnik, Jagna. *Proza poslije FAK-a*. Zagreb: Profil International, 2006.

Poniž, Denis. *Beseda se vzdiguje v dim - Stoletje slovenske lirike 1900-2000*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2002.

Prosperov Novak, Slobodan. *Povijest hrvatske književnosti: Od bašćanske ploče do danas*. Zagreb: Golden marketing, 2003.

Prosperov Novak, Slobodan. *Povijest hrvatske književnosti: Sjećanje na dobro i zlo*. Svezak III. Split: Marjan tisak, 2004.

Radelić, Zdenko. *Hrvatska u Jugoslaviji 1945.-1991: Od zajedništva do ralaza*. Zagreb: Školska knjiga, 2006.

Rainer Horn, Gerd. *The Spirit of `68: Rebellion in Western Europe and North America, 1956-1976*. Oxford: University Press, 2007.

Raskin, Jonah. *American Scream: Allen Ginsberg`s Howl and the Making of the Beat Generation*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2004.

Rigney, Francis J. i L. Douglas Smith. *The Real Bohemia: A Sociological and Psychological Study of the Beats*. New York: Basic Books, Inc., 1961.

Roszak, Theodore. *Kontrakultura: Razmatranja o tehnokratskom društvu i njegovoj mladenačkoj opoziciji*. Zagreb: Naprijed, 1978.

Ruland, Richard i Malcolm Bradbury. *From Puritanism to Postmodernism: a History of American Literature*. New York: Viking Penguin, 1991.

Schumacher, Michael. *Dharma Lion: A Critical Biography of Allen Ginsberg*. New York: St. Martin`s Press, 1992.

Skerl, Jennie, ur. *Reconstructing the Beats*. New York: Palgrave MacMillan, 2004.
Trigilio, Tony. "The Embodied Poetics of Ginsberg`s Later Career." Skerl 187-202.

Solar, Milivoj. *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga, 1995.

Solar, Milivoj. *Povijest svjetske književnosti*. Zagreb: Golden marketing, 2003.

Spengler, Oswald. *The Decline of the West: Form and Actuality*. Pr. Charles Francis Atkinson. New York: Alfred A. Knopf, 1926.

Spengler, Oswald. *Propast zapada: obrisi jedne morfologije svjetske povijesti*. Pr. Nerkez Smailagić. Dva sveska. Zagreb: Demetra, 2000.

Srdić, Srđan. *Zapisi iz čitanja*. Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada, 2014.

Stanovnik, Majda. *Angloameriške smeri v 20. stoletju*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1980.

Stephenson, Gregory. *Exiled Angel:A Study of the Work of Gregory Corso*. London: Aldgate, 1989.

Stephenson, Gregory. *The Daybreak Boys: Essays on the Literature of the Beat Generation*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2009.

Stephenson, Gregory. *Pilgrims to Elsewhere: Reflections on Writings by Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Gregory Corso, Bob Kaufman and Others*. Roskilde: EyeCorner Press, 2013.

Sterrit, David. *Mad to be Saved: the Beats, the `50s, and Film*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1998.

Stipčević, Aleksandar. *Kako izbjeći cenzora*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 1997.

Suzuki, Shunryu. *Zen Mind, Begginer`s Mind*. New York: Weatherhill, 1981.

Šindolić, Vojo. *Allen Ginsberg u Dubrovniku*. Rukopis.

Šindolić, Vojo. *Bibliografija prevoda*. Rukopis.

Šindolić, Vojo. *Biografsko-bibliografski podaci*. Rukopis.

Šindolić, Vojo. *Inside the Beat Scene: Texts and contributions published in the Beat Scene Magazine 1997-2011*. Rukopis.

Šindolić, Vojo. *William S. Burroughs i stara slava grada Dubrovnika*. Rukopis.

Škarica, Siniša. *Kad je rock bio mlad: priča s istočne strane (1956.-1970.)*. Zagreb: V.B.Z., 2005.

Šoljan, Antun. *Zlatna knjiga američke poezije*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1980.

Theado, Matt, ur. *The Beats: A Literary Reference*. New York: Carroll & Graf Publishers, 2001.

Tonkinson, Carole, ur. *Big Sky Mind: Buddhism and the Beat Generation*. New York: Riverhead Books, 1995.

Tytell, John. *Naked Angels*. Chicago: Grove Press, 1976.

Visković, Velimir. *U sjeni FAK-a*. Zagreb: V. B. Z., 2006.

Waldman, Anne i Laura Wright, ur. *Beats at Naropa*. Minneapolis: Coffee House Press, 2009.
Corso, Gregory, Allen Ginsberg i John Clellon Holmes. "Kerouac, Catholicism, Buddhism." Waldman i Wright 94-101.
McClure, Michael. "The First Reading of the Environmental Movement: The Six Gallery Reading." Waldman i Wright 15-18.
Waldman, Anne. "Introduction." Waldman i Wright 11-14.
Waldman, Anne. "Tendrel." Waldman i Wright 164-165.

Zumthor, Paul. *Oral Poetry: An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.

Živančević, Nina. *Iznenadni blesak. Razgovori*. Beograd: Službeni glasnik, 2009.

RJEČNICI I ENCIKLOPEDIJE

Brlas, Siniša. *Terminološki opisni rječnik ovisnosti*. Virovitica: Zavod za javno zdravstvo Sveti Rok, 2011.

Hemmer, Kurt, ur. *Encyclopedia of Beat Literature*. New York: Facts On File, 2007.

Patridge, Eric. *The Dictionary of Slang and Unconventional English*. London: Penguin Books, 1972.

Šonje, Jure, ur. *Rječnik hrvatskoga jezika*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža i Školska knjiga, 2000.

ČASOPISI

Beganović, Davor. "Znanost o kulturi kao provokacija znanosti o književnosti." *Novi izraz* 59-60, Juli – Decembar 2013: 88-106.

Beleslijin, Dragana. "Slika tela u poeziji Vladimira Kopicla." *Polja* 458, godina LIV, jul-avgust 2009: 55-61.

Bowles, Paul. "Foreign Intelligence: No More Djinns." *The American Mercury* 72, June 1951: 650-657.

Divjak, Igor. "Contemporary American Poetry in Slovenian Criticism and Translation: 1945-2005." *Acta Neophilologica* 1/2, God. 39, 2006: 21-39.

Duda, Igor. "Dokono mnoštvo otkriva Hrvatsku. Engleski turistički vodiči kao izvor za povijest putovanja na istočnu jadransku obalu 1958. do 1869." *Časopis za suvremenu povijest* 3, 2003: 803-822.

Đurić, Dubravka. "Nacrt za arheologiju poezije - Vladimir Kopicl i konceptualna poezija u kontekstu vojvođanske, srpske i jugoslovenske poezije 70-ih i 80-ih godina 20. veka." *Polja* 458, godina LIV, jul-avgust 2009: 48-54.

Đurišić, Vladimir. "Slavija." *Beton* 159, godina X, 19. maj 2015: III-IV.

Ferlinghetti, Lawrence. "Notes on Poetry in San Francisco." *Chicago Review* 12, Spring 1958: 3-5.

Fitzgerald, Scott, F. "My Generation." *Esquire* 70, October 1968: 119, 121, 123.

Haag, Ernest van den. "Kerouac was Here." *Social Problems* vol. 6, no. 1, Summer 1958: 22-27.

Jahić, Ervin. "Djeca imitacije i nove krize jezika." *Sarajevske sveske* 15/16, 2007: 147-171.

Jukić, Sanja. "Transmedijalnost u poetici Delimira Rešickog." *Dubrovnik* 2, god. 7, 1996: 138-143.

Jurak, Mirko. "Beat v ameriški književnosti." *Prostor in čas* 2/4-5, 1970: 265-267.

Kerouac, Jack. "The Origins of the Beat Generation." *Playboy* vol. 6, no. 6, June 1959: 31-32, 42, 79.

Kerouac, Jack. "The Art of Fiction XLI: The Paris Review Interview." *The Paris Review* vol. 11, no. 43, Summer 1968: 61-105.

Komac, Peter. "Slepa ulica ali o poeziji beat." *Koledar Goriške Mohorjeve družbe*, 1970: 188-190.

Komelj, Miklavž. "O pesničkim postupcima u novijoj poeziji Tomaža Šalamuna." *Sarajevske sveske* 19/20, 2008: 472-508.

Kos, Darka. "Ameriška beat-generation." *Perspektive* 1, 1960: 119-121.

Kos, Matevž. "Strah od slobode: Savremena slovenačka književnost između marginalnosti i globalnosti." *Sarajevske sveske* 27/28, 2010: 238-251.

Lovejoy, Arthur, O. "On the Discrimination of Romanticisms." *Publications of the Modern Language Association of America* vol. 39, no. 2, June 1924: 229-253.

McClure, Michael. "Brada (odlomak)." *Problemi* 67-68, jul-avgust 1968: 100-106.

Miličević, Nikola. "Među-team Šoljan-Slamnig." *Krugovi* 8, 1953: 714-721.

Mrakužić, Zlatan. "Glasovi tjeskobe u godinama idile: američka (popularna) kultura 1945-1960." *Književna smotra* 161-162 (3-4), Godište XLIII / 2011: 17-32.

Nikolić, Karlo. "Muka mi je od licemjerja društva." *Zarez* 57, godina III, 7. lipnja 2001: 10-11.

Ogen, Mart. "Beat generacija in njeno mesto v ameriški sedanjosti in literaturi." *Sodobnost* 13, 1965: 1183-1188.

Perasović, Benjamin. "Sociologija subkultura i hrvatski kontekst." *Društvena istraživanja Zagreb* 2-3 (58-59), 2002: 485-498.

Podhoretz, Norman. "Correspondence." *Partisan Review* vol. 25, no. 3, Summer 1958: 477, 479.

Rešicki, Delimir. "Šalamunov Hram." *Sarajevske sveske* 15/16, 2007: 463-464.

Skupina autora i tekstova. "Bit generacija šta je to?." Tema broja. *Lica* 9/10, God. X (XIV), 1982: 7-46.

Stojnić, Vladimir. "Izazovi žanrovske poezije." *Agon* 11, nov-dec 2010: 58-61.

Šalamun, Tomaž. "Dober dan, Iztok." *Dialogi* 5, XIII, 1977: 259-261.

Šalamun, Tomaž. "Poker (izbor)." *Agon* 22, jan-feb-mar 2013: 40-56.

Šindolić, Vojo. "Mjesta za beat pjesnike, I. dio." *Džuboks* 39, Oktobar 1977: 66-67.

Šindolić, Vojo. "Mjesta za beat pjesnike, II. dio." *Džuboks* 40, Novembar 1977: 46-47.

Šindolić, Vojo. "Mjesta za beat pjesnike, III. dio." *Džuboks* 42, Januar 1978: 52-53.

Šindolić, Vojo. "Too Beat to Split." *Alpha Beat Soup* 6, Winter 1989/1990: 29-48.

Šindolić, Vojo. "Zvuk i ritam u književnosti beat generacije." *Europski glasnik* 7, god. 7, 2002: 611-615.

Šemrl, Ljudmila. "Beat-generation – moralni anarhisti." *Naša sodobnost* 9, 1961: 83-86.

Veselinović, Sonja. "Kopicl i američka poezija." *Polja* 458, godina LIV, jul-avgust 2009: 67-69.

Zubak, Marko. "Pop-Express (1969.-1970.): rock kultura u političkom omladinskom tisku." *Časopis za suvremenu povijest* 1, 2012: 23-35.

Zubak, Marko. "Omladinski tisak i kulturna strana studentskoga pokreta u Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji (1968.-1972.)." *Časopis za suvremenu povijest* 1, 2014: 37-53.

Žilić, Darija. "Poezija kao emancipatorski diskurs." *Agon* 6, jan-feb 2010: 98-105.

MREŽNI ČASOPISI

Dukić, Marija. "Rokenrol i komunizam u SFRJ." *Preko ramena* [Online časopis]. 30. Svibnja 2012.

Lipovec, Slađan. "Nepokolebljiva snaga nježnosti i melankolije." *tportal.hr*. Hrvatski Telekom d.d., 29. ožujka 2011. Web. 10.listopada 2015.

DNEVNI TISAK

Dragojević, Rade. "Beatnici su danas aktualniji nego ikad." Novosti [Zagreb] 18. svibnja 2012.

"Govori Michael McClure", novinski isječak iz osobne arhive autora, 26. ožujka 1984. Nepotpisan autor.

Jergović, Miljenko. "Kadiš za Ginsberga." Slobodna Dalmacija [Split], 25. siječnja 2012.

Popović, Petar. "Intervju s Branimirom Johnnyjem Štulićem." NIN [Beograd] 15. listopada 2009.

Vrdoljak, Dražen. "Jazz i šansona dijele sudbinu: osebujna suradnja." Telegram, 28. travnja 1972.

AUDIO I VIDEO SNIMKE

McClure, Michael. *USA Poetry, NET Outtake Series*. VHS. KQED. January 26, 1966.

SLIKE I CRTEŽI

Davis, Stuart. *Kora in Hell Drawing*. U Williams, William Carlos. *Kora in Hell: Improvisations*. Boston: The Four Seas Company, 1920.

LaVigne, Robert. *1950s San Francisco Beat Painting*. 1958. 1stdibs. Web. Posjećeno 19. listopada 2015.

RAZGOVORI

Đurišić, Vladimir. "Re: Beatnici - disertacija." Poruka autoru. 2. travnja 2015. E-mail.

Poniž, Denis. "RE:." Poruka autoru. 22. kolovoza 2015. E-mail.

Šindolić, Vojo. "Pozdrav od Voje iz Dubrovnika." Poruka autoru. 1. srpnja 2011. E-mail.

Šindolić, Vojo. "Pozdrav od Voje." Poruka autoru. 7. srpnja 2011. E-mail.

Šindolić, Vojo. "Re: pozdrav od Voje." Poruka autoru. 12. rujna 2011. E-mail.

Šindolić, Vojo. "Još od Voje." Poruka autoru. 13. rujna 2011. E-mail.

PROZA, ZBIRKE I ANTOLOGIJE POEZIJE, DRAME

Bajac, Vladimir i Vojo Šindolić, ur. *Pesnici bit generacije*. Beograd: Sveske, 1979.

Begić, Mehmed. *Savršen metak u stomak*. Zagreb: Naklada Mlinarec & Plavić, 2010.
Lucić, Predrag. "Žiletni vijenac Mehmeda Begića." Begić 87-89.

Blake, William. *Pjesme, viđenja, proročanstva*. Ur. Velimir Visković. Zagreb: Konzor, 2001.
Paljetak, Luko. "William Blake, pjesnik (i) za treće tisućljeće." Blake 303-310.

Burroughs, William S. *Goli ručak*. Ur. Milan Komnenić. Beograd: Prosveta, 1986.

Burroughs, William S. *The Wild Boys: A Book of the Dead*. New York: Grove Press, 1992.

Burroughs, William S. *Goli obed*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1993.
Stanovnik, Majda. "Gol duh in golo telo nista privlačna." Burroughs 209-221.

Burroughs, William S. *Word Virus: The William S. Burroughs Reader*. Ur. James Grauerholz i Ira Silverberg. New York: Grove Press, 1998.

Burroughs, William S. *Junky*. Ur. Lovorka Čuljak. Zagreb: Celeber, 2002.

Corso, Gregory. *Gasoline & The Vestal Lady on Brattle*. San Francisco: City Lights Books, 1955, 1958.

Corso, Gregory. *Long Live Man*. New York: New Directions Books, 1959.

Corso, Gregory. *Mindfield: New and Selected Poems*. New York: Thunder`s Mouth Press, 1989.

Despotov, Vojislav. *Sabrane pesme*. Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka Žarko Zrenjanin, 2002.

Đurić, Dubravka i Vladimir Kopicl. *Novi pesnički poredak: Antologija novije američke poezije*. Podgorica: Oktoh, 2001.

Ferlinghetti, Lawrence. *Pictures of the Gone World*. San Francisco: City Lights Books, 1955; 1995.

Ferlinghetti, Lawrence. *A Coney Island of the Mind*. New York: New Directions, 1958.

Ferlinghetti, Lawrence. *Starting From San Francisco*. New York: New Directions, 1958; 1967.

Ferlinghetti, Lawrence. *Her*. New York: New Directions, 1960.

Ferlinghetti, Lawrence. *Beskrajan život: izabrane pesme*. Ur. Vojo Šindolić. Beograd: Nezavisna džepna izdanja, 1982.
Šindolić, Vojo. "Lawrence Ferlinghetti: pesnik otvorenih očiju, otvorenog srca." Ferlinghetti 75-80.

Ferlinghetti, Lawrence. *These are My Rivers: New & Selected Poems 1955-1993*. New York: New Directions Books, 1994.

Ginsberg, Allen. *Howl and Other Poems*. San Francisco: City Lights Books, 1956.

Ginsberg, Allen. *Kaddish and Other Poems 1958-1960*. San Francisco: City Lights Books, 1961.

Ginsberg, Allen. *Reality Sandwiches*. San Francisco: City Lights Books, 1963.

Ginsberg, Allen. *Hidrogenski džuboks: Izabrane pesme 1947.-1981*. Ur. Tanja Kragujević Vujić. Beograd: Narodna knjiga, 1983.
Ginsberg, Allen. "Jugoslovenskim čitaocima." Ginsberg 5.
Petković, Zoran. "Pogovor." Ginsberg 182-194.

Ginsberg, Allen. *Collected Poems 1947-1997*. New York: HarperCollins Publishers, 2006.

Građin, Željko, ur. *Beat poezija*. Pr. Vojislav Despotov. Novi Sad: Četvrti talas, 1991.

Grujić, Milorad, ur. *Fuck you! Iz američke underground poezije*. Pr. Vojislav Despotov. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1989.
Despotov, Vojislav. "Dvadeset godina undergrounda, otprilike." Grujić 5-8.

Ivanović, Andrija B. *Paklena runda*. Čačak: Gradska biblioteka Vladislav Petković Dis, 2010.

Karanović, Zvonko. *Tamna magistrala*. Zaprešić: Fraktura, 2008.
Rešicki, Delimir. "Melankolija, rode i svet kao globalna palanka." Karanović 176-179.

Karanović, Zvonko. *Box Set: Sabrane pesme*. Beograd: LOM, 2009.

Kerouac, Jack. *Na cesti*. Ur. Zvonimir Majdak. Zagreb: Zora,1971.

Kerouac, Jack. *Darma lutalice*. Ur. Dimitrije Tasić. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1988.

Kerouac, Jack. *Pomes All Sizes*. San Francisco: City Lights Books, 1992.

Kerouac, Jack. *Tristessa*. Ur. Krunoslav Jajetić. Zagreb: Šareni dućan, 2004.

Kerouac, Jack. *Satori u Parizu*. Ur. Dražen Katunarić. Zagreb: Litteris, 2005.

Kerouac, Jack. *Mexico City Blues*. Ur. Borivoj Radaković. Zagreb: V.B.Z., 2006.

Kerouac, Jack. *Podzemnici*. Ur. Krunoslav Jajetić. Zagreb: Šareni dućan, 2007.

Kerouac, Jack. *Road Novels 1957-1960*. Ur. Douglas Brinkley. New York: The Library of America, 2007.

Kerouac, Jack. *Na cesti*. Ur. Krunoslav Jajetić. Zagreb: Šareni dućan, 2008.

Kerouac, Jack. *Na putu: izvorni svitak*. Ur. Vladislav Bajac. Beograd: Geopoetika, 2008.

Kerouac, Jack. *Collected Poems*. Ur. Marilène Phipps Kettlewell. New York: The Library of America, 2012.

Kerouac, Jack. *Visions of Cody. Visions of Gerard. Big Sur*. Ur. Todd Tietchen. New York: The Library of America, 2015.

Kopicl, Vladimir. *Tufne: Izabrane pesme*. Beograd: Zadužbina Desanka Maksimović, 2013.

LeRoi, Jones. *Dutchman & The Slave*. New York: HarperCollins Publishers Inc., 1964.

Majetić, Alojz. *Daljinsko upravljanje: izabrane pesme*. Ur. Višnja Bošnjak. Zagreb: Altagama, 2002.
Bošnjak, Branimir. "Modernost kao put nalaženja smisla." Majetić 349-373.

Majetić, Alojz. *Čangi*. Zagreb: Večernji list, 2004.
Jurišić, Mirjana. "Pogovor." Majetić 153-156.

Maruna, Boris. *Upute za pakleni stroj: Izabrane pjesme*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1998.
Maroević, Tonči. "Prostranstva i tjesnaci Borisa Marune." Maruna 241-257.

McClure, Michael. *Dark Brown*. San Francisco: Auerhahn, 1961.

McClure, Michael. *Ghost Tantras*. San Francisco: City Lights Books, 1964; 2013.

McClure, Michael. *The Beard*. New York: Grove Press, Inc., 1965.

McClure, Michael. *Gargoyle Cartoons*. New York: Delacorte Press, 1971.

McClure, Michael. *Josephine: The Mouse Singer*. New York: A New Directions Book, 1980.

McClure, Michael. *Tirkizni revolver: izabrane pesme*. Ur. Vojo Šindolić. Beograd: Nezavisna džepna izdanja, 1984.
Šindolić, Vojo. "Pogovor." McClure 63-68.

McClure, Michael. *Of Indigo and Saffron: New and Selected Poems*. Ur. Leslie Scalapino. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2011.
Scalapino, Leslie. "Introduction: The Instant is the Giant Lamp We Throw / Our Shadows By." McClure 1-12.

Mirosavljev, Radoslav, ur. *Trip. Vodič kroz savremenu američku poeziju*. Pr. Vladislav Bajac i Vladimir Kopicl. Beograd: Narodna knjiga, 1983.

Ogen, Mart. *Dediščina*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1966.

Oklopdžić, Milan. *Ca. Blues*. Beograd: Prosveta, 1982.

Oklopdžić, Milan. *Video*. Beograd: Prosveta, 1982.

Oklopdžić, Milan. *Metro*. Beograd: NIRO Književne novine, 1983.

Oklopdžić, Milan. *Horseless*. Beograd: Dereta, 2014.

Oraić, Dubravka. *Urlik Amerike*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1981.
Popović, Bruno. "Dis moi la vérité." Oraić 117-123.

Popović, Edo. *Ponoćni boogie*. Zagreb: Quorum, 1987.
Maleš, Branko. "Pogovor." Popović 106-110.

Slamnig, Ivan. *Bolja polovica hrabrosti*. Zagreb: Večernji list, 2004.

Snyder, Gary. *Pesme sa Kornjačinog ostrva*. Ur. Vojo Šindolić. Beograd: Nezavisna džepna izdanja, 1983.

Snyder, Gary. *Riprap and Cold Mountain Poems*. San Francisco: North Point Press, 1990.

Snyder, Gary. *Gary Snyder Reader: Prose, Poetry, and Translations*. Berkeley: Counterpoint, 1999.
Snyder, Gary. "from Earth House Hold." Snyder 3-68.
Snyder, Gary. "from Myths and Texts." Snyder 405-422.

Šalamun, Tomaž. *Balada za Metku Krašovec*. Zagreb: Naklada MD, 2002.
Debeljak, Aleš. "Temelji literarne hagiografije." Šalamun 157-164.

Šindolić, Vojo. *Dekompresija: Odabrane pjesme 1980 – 1984*. Dubrovnik: Časopis Dubrovnik, 1988.

Šindolić, Vojo. *Allen Ginsberg: Proročanstva koja su se obistinila*. Dubrovnik: Privatna naklada Voje Šindolića, 2003.

Šindolić, Vojo. *Neuspeli begunac*. Beograd: Levo krilo, 2013.
Marjanović, Bojan. "Mozaik jedne karijere." Šindolić 9-18.

Šindolić, Vojo. *Smrt i druge ljubavi: Izabrane pjesme 1973 – 2013*. Zagreb: Vuković & Runjić, 2013.

Šoljan, Antun. *Izabrana djela II*. Ur. Pero Budak. Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske, 1987.

Taufer, Veno. *Pesme / Pesmi*. Beograd: Narodna knjiga, 1974.
Grafenauer, Niko. "Prelomni momenti u pesničkom delu Vena Taufera." Taufer 197-215.

Wetzsteon, Ross, ur. *The Obie Winners: The Best Of Off-Broadway*. New York: Doubleday, 1980.

Williams, William Carlos. *Kora in Hell: Improvisations*. Boston: The Four Seas Company, 1920.

Živančević, Nina. *Mostovi koji rastu: Pesme*. Beograd: Nolit, 1984.

Živančević, Nina. *Umetnost hvatanja bumeranga: Izabrane i nove pesme*. Kraljevo: Narodna biblioteka Stefan Prvovenčani, 2013.
Kopicl, Vladimir. " Kako je kraljica došla u grad poezije i tu ostala." Živančević 169-174.

PJESME I KRATKA PROZA U ZBIRKAMA I ANTOLOGIJAMA

Begić, Mehmed. "Dopustio sam da ga odnesu zastave." *Savršen metak u stomak*. Zagreb: Naklada Mlinarec & Plavić, 2010. 14-15.

Blake, William. "Ah! Suncokret." *William Bake: pjesme, viđenja, proročanstva*. Ur. Velimir Visković. Zagreb: Konzor, 2001. 70.

Corso, Gregory. "Bomb." *Mindfield: New and Selected Poems*. New York: Thunder`s Mouth Press, 1989. 65-69.

Corso, Gregory. "Man." *Long Live Man*. New York: New Directions Books, 1956. 9-10.

Corso, Gregory. "Marriage." *Mindfield: New and Selected Poems*. New York: Thunder`s Mouth Press, 1989. 61-64.

Corso, Gregory. "One Day..." *Mindfield: New and Selected Poems*. New York: Thunder`s Mouth Press, 1989. 211.

Corso, Gregory. "Power (for Allen Ginsberg)." *Mindfield: New and Selected Poems*. New York: Thunder`s Mouth Press, 1989. 87-92.

Corso, Gregory. "This Was My Meal." *Gasoline & The Vestal Lady on Brattle*. San Francisco: City Lights Books, 1955, 1958. 49.

Despotov, Vojislav. "Filozof." *Sabrane pesme*. Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka Žarko Zrenjanin, 2002. 441.

Despotov, Vojislav. "Krik, uduvan u balon." *Sabrane pesme*. Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka Žarko Zrenjanin, 2002. 156.

Đurišić, Vladimir. "Slavija." *Beton* 159, godina X, 19. maj 2015: III-IV.

Ferlinghetti, Lawrence. "Christ Climbed Down." *A Coney Island of the Mind*. New York: New Directions, 1958. 79-81.

Ferlinghetti, Lawrence. "Funny Fantasies are Never so Real." *Pictures of the Gone World*. San Francisco: City Lights Books, 1955; 1995. Stranice u izdanju nisu numerirane.

Ferlinghetti, Lawrence. "I am Awaiting." *A Coney Island of the Mind*. New York: New Directions, 1958. 51-56.

Ferlinghetti, Lawrence. "Just as I Used to Say." *Pictures of the Gone World*. San Francisco: City Lights Books, 1955; 1995. Stranice u izdanju nisu numerirane.

Ferlinghetti, Lawrence. "On Upper Fifth Avenue." *Pictures of the Gone World*. San Francisco: City Lights Books, 1955; 1995. Stranice u izdanju nisu numerirane.

Ferlinghetti, Lawrence. "Sweet and Various the Woodlark." *Pictures of the Gone World*. San Francisco: City Lights Books, 1955; 1995. Stranice u izdanju nisu numerirane.

Ferlinghetti, Lawrence. "That Fellow on the Boattrain who Insisted." *Pictures of the Gone World*. San Francisco: City Lights Books, 1955; 1995. Stranice u izdanju nisu numerirane.

Ferlinghetti, Lawrence. "The Poet`s Eye Obscenely Seeing" *A Coney Island of the Mind*. New York: New Directions, 1958. 7-8.

Ginsberg, Allen. "America." *Howl and OtherPoems*. San Francisco: City Lights Books, 1956. 39-43.

Ginsberg, Allen. "Amerika." *Hidrogenski džuboks: Izabrane pesme 1947.-1981*. Ur. Tanja Kragujević Vujić. Beograd: Narodna knjiga, 1983. 54-57.

Ginsberg, Allen. "At Apollinaire`s Grave." *Kaddish and Other Poems 1958-1960*. San Francisco: City Lights Books, 1961. 48-52.

Ginsberg, Allen. "Bad Poem." *Collected Poems 1947-1997*. New York: HarperCollins Publishers, 2006. 1115.

Ginsberg, Allen. "Branili su veru." *Hidrogenski džuboks: Izabrane pesme 1947.-1981*. Ur. Tanja Kragujević Vujić. Beograd: Narodna knjiga, 1983. 161.

Ginsberg, Allen. "Eroica." *Allen Ginsberg u Dubrovniku*. Rukopis. 15-17.

Ginsberg, Allen. "Four Haiku." *Collected Poems 1947-1997*. New York: HarperCollins Publishers, 2006. 145.

Ginsberg, Allen. "Howl For Carl Solomon." *Howl and OtherPoems*. San Francisco: City Lights Books, 1956. 9-26.

Ginsberg, Allen. "Urlik (za Karla Solomona)." *Hidrogenski džuboks: Izabrane pesme 1947.-1981*. Ur. Tanja Kragujević Vujić. Beograd: Narodna knjiga, 1983. 41-51.

Ginsberg, Allen. "Urlik (za Karla Solomona)." *Urlik uma: Izabrane pesme 1947.-1980*. Ur. Vojo Šindolić. Beograd: Dob, 1983. 15-27.

Ginsberg, Allen. "Is About." *Collected Poems 1947-1997*. New York: HarperCollins Publishers, 2006. 1089-1090.

Ginsberg, Allen. "U vezi." *Novi pesnički poredak: Antologija novije američke poezije*. Podgorica: Oktoh, 2001. 295-297.

Ginsberg, Allen. "Kaddish For Naomi Ginsberg, 1894-1956." *Kaddish and Other Poems 1958-1960*. San Francisco: City Lights Books, 1961. 7-31.

Ginsberg, Allen. "Kadiš Za Naomi Ginzberg 1894-1956." *Hidrogenski džuboks: Izabrane pesme 1947.-1981*. Ur. Tanja Kragujević Vujić. Beograd: Narodna knjiga, 1983. 79-102.

Ginsberg, Allen. "Kadiš za Naomi Ginzberg 1894-1956 (odlomak)." *Urlik uma: Izabrane pesme 1947.-1980*. Ur. Vojo Šindolić. Beograd: Dob, 1983. 15-27.

Ginsberg, Allen. "Kral Majales." *Collected Poems 1947-1997*. New York: HarperCollins Publishers, 2006. 361-363.

Ginsberg, Allen. "Kral Majales." *Hidrogenski džuboks: Izabrane pesme 1947.-1981*. Ur. Tanja Kragujević Vujić. Beograd: Narodna knjiga, 1983. 117-119.

Ginsberg, Allen. "Last Night in Calcutta." *Collected Poems 1947-1997*. New York: HarperCollins Publishers, 2006. 309-310.

Ginsberg, Allen. "Poslednja noć u Kalkuti." *Novi pesnički poredak: Antologija novije američke poezije*. Podgorica: Oktoh, 2001. 293-294.

Ginsberg, Allen. "On Burroughs` Work." *Reality Sandwiches*. San Francisco: City Lights Books, 1963. 40.

Ginsberg, Allen. "O Barouzovom radu." *Hidrogenski džuboks: Izabrane pesme 1947.-1981*. Ur. Tanja Kragujević Vujić. Beograd: Narodna knjiga, 1983. 31.

Ginsberg, Allen. "Prema kome biti dobar." *Urlik uma: Izabrane pesme 1947.-1980*. Ur. Vojo Šindolić. Beograd: Dob, 1983. 67-70.

Ginsberg, Allen. "Ptičji mozak." *Allen Ginsberg u Dubrovniku*. Rukopis. 12-14.

Ginsberg, Allen. "Song." *Collected Poems 1947-1997*. New York: HarperCollins Publishers, 2006. 119-120.

Ginsberg, Allen. "Wales Visitation." *Collected Poems 1947-1997*. New York: HarperCollins Publishers, 2006. 488-490.

Ginsberg, Allen. "Poseta Velsu." *Urlik uma: Izabrane pesme 1947.-1980*. Ur. Vojo Šindolić. Beograd: Dob, 1983. 72-75.

Ginsberg, Allen. "Wichita Vortex Sutra." *Collected Poems 1947-1997*. New York: HarperCollins Publishers, 2006. 402-419.

Ginsberg, Allen. "Vičita Vorteks Sutra (odlomak)." *Hidrogenski džuboks: Izabrane pesme 1947.-1981*. Ur. Tanja Kragujević Vujić. Beograd: Narodna knjiga, 1983. 121-122.

Karanović, Zvonko. "Veliki umor." *Box Set: Sabrane pesme*. Beograd: LOM, 2009. 172-178.

Kopicl, Vladimir. "Jednom, nikada." *Tufne: Izabrane pesme*. Beograd: Zadužbina Desanka Maksimović, 2013. 177-182.

Kopicl, Vladimir. "Pesma gladi." *Tufne: Izabrane pesme*. Beograd: Zadužbina Desanka Maksimović, 2013. 50-55.

Kopicl, Vladimir. "Velika američka pesma." *Tufne: Izabrane pesme*. Beograd: Zadužbina Desanka Maksimović, 2013. 56-59.

Lovšin, Petar i Gregor Tomc. "Drugovi." *Vrući pas i drugi eseji*. Ur. Vojislav Despotov. Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka Žarko Zrenjanin, 2003. 291-292.

Majetić, Alojz. "Autostoperska balada." *Daljinsko upravljanje: izabrane pesme*. Ur. Višnja Bošnjak. Zagreb: Altagama, 2002. 17-21.

Majetić, Alojz. "Kad se zemlja napila djedovog znoja." *Daljinsko upravljanje: izabrane pesme*. Ur. Višnja Bošnjak. Zagreb: Altagama, 2002. 14.

Majetić, Alojz. "U kvadratu dvorišta ja i moj djed." *Daljinsko upravljanje: izabrane pesme*. Ur. Višnja Bošnjak. Zagreb: Altagama, 2002. 15.

Maruna, Boris. "Hrvati mi idu na jetra." *Upute za pakleni stroj: Izabrane pjesme*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1998. 105-106.

Maruna, Boris. "Pjesma koja je u sebi zatvorena cjelina." *Upute za pakleni stroj: Izabrane pjesme*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1998. 77-78.

Maruna, Boris. "Rasprava o lakoj glazbi." *Upute za pakleni stroj: Izabrane pjesme*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1998. 31-32.

Maruna, Boris. "Šaka." *Upute za pakleni stroj: Izabrane pjesme*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1998. 136.

Maruna, Boris. "Upute za pakleni stroj." *Upute za pakleni stroj: Izabrane pjesme*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1998. 91-92.

McClure, Michael. "1." *Of Indigo and Saffron: New and Selected Poems*. Ur. Leslie Scalapino. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2011. 81.

McClure, Michael. "2." *Of Indigo and Saffron: New and Selected Poems*. Ur. Leslie Scalapino. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2011. 81.

McClure, Michael. "49." *Of Indigo and Saffron: New and Selected Poems*. Ur. Leslie Scalapino. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2011. 83.

McClure, Michael. "For Artaud." *The New American Poetry*. New York: Grove Press, 1960. 344-349.

McClure, Michael. "Mad Sonnet." *Of Indigo and Saffron: New and Selected Poems*. Ur. Leslie Scalapino. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2011. 89.

McClure, Michael. "Ode for Soft Voice." *Of Indigo and Saffron: New and Selected Poems*. Ur. Leslie Scalapino. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2011. 65.

McClure, Michael. "Peyote Poem 1-3." *Of Indigo and Saffron: New and Selected Poems*. Ur. Leslie Scalapino. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2011. 34-44.

McClure, Michael. "Pesma napisana pod pejotom." *Tirkizni revolver: izabrane pesme*. Ur. Vojo Šindolić. Beograd: Nezavisna džepna izdanja, 1984. 11-15.

McClure, Michael. "Point Lobos: Animism." *Of Indigo and Saffron: New and Selected Poems*. Ur. Leslie Scalapino. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2011. 29-31.

McClure, Michael. "Rant Block (for Jay DeFeo)." *Of Indigo and Saffron: New and Selected Poems*. Ur. Leslie Scalapino. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2011. 68-70.

Ogen, Mart. "Pesnikom beat generation." *Dediščina*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1966. 74-76

Oraić, Dubravka. "9." *Urlik Amerike*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1981. 15.

Rešicki, Delimir. "Šalamunov Hram." *Sarajevske sveske* 15/16, 2007: 463-464.

Snyder, Gary. "Lodgepole Pine: The Wonderful Reproductive." *Gary Snyder Reader: Prose, Poetry, and Translations*. Berkeley: Counterpoint, 1999. 408-409.

Snyder, Gary. "Riprap." *Riprap and Cold Mountain Poems*. San Francisco: North Point Press, 1990. 32.

Snyder, Gary. "Wash Me on Home, Mama." *Gary Snyder Reader: Prose, Poetry, and Translations*. Berkeley: Counterpoint, 1999. 422.

Snyder, Gary. "Zov divljine." *Pesme sa Kornjačinog ostrva*. Ur. Vojo Šindolić. Beograd: Nezavisna džepna izdanja, 1983.

Šalamun, Tomaž. "Dober dan, Iztok." *Dialogi* 5, XIII, 1977: 259-261.

Šalamun, Tomaž. "Duma 1964." *Agon* 22, jan-feb-mar 2013: 40.

Šindolić, Vojo. "Izbor." *Neuspeli begunac*. Beograd: Levo krilo, 2013. 23.

Šindolić, Vojo. "Velike gange" *Dekompresija: Odabrane pjesme 1980 – 1984*. Dubrovnik: Časopis Dubrovnik, 1988. 17.

Šindolić, Vojo. "Zemlja: Majka tla (za Michaela McClurea & Garyja Snydera)" *Smrt i druge ljubavi: Izabrane pjesme 1973 – 2013*. Zagreb: Vuković & Runjić, 2013. 55.

Štulić, Branimir. "Balkan." *Devijacije i promašaji: Etnografija domaćeg socijalizma*. Ur. Lada Čale Feldman i Ines Prica. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2006. 101.

Štulić, Branimir. "Jablan." *Devijacije i promašaji: Etnografija domaćeg socijalizma*. Ur. Lada Čale Feldman i Ines Prica. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2006. 101-102.

Živančević, Nina. "A svem..." *Mostovi koji rastu: Pesme*. Beograd: Nolit, 1984. 19.

9. PRILOZI

9.1. Jack Kerouac: *Osnove spontane proze*[316]

POSTAVLJANJE. Predmet je postavljen pred um; ili u stvarnosti, kao u skiciranju (krajolik ili šalica ili staro lice u pozadini) ili je postavljen u sjećanju pri čemu postaje skiciranje iz sjećanja na određenu sliku-predmet.

POSTUPAK. Uvažavajući vrijeme kao bit i suštinu čistoće govora, jezik skiciranja nesmetano je strujanje iz uma osobnih tajnih ideja-riječi, *puhanje* (kao ono jazz glazbenika) na temu slike.

METODA. Nema točaka za razdvajanje rečeničnih struktura, ionako već proizvoljno izrešetanih lažnim dvotočkama i sramežljivim obično nepotrebnim zarezima – ostaju samo snažne prostorne crtice razdvajajući retoričko disanje (kao jazz glazbenik zaustavljajući se na trenutak kako bi udahnuo zrak između otpuhanih fraza) – "izmjerene stanke koje su osnove našeg govora" – "podjele *zvukova* koje čujemo" – "vrijeme i kako ga zabilježiti."

DJELOVANJE. Bez "selektivnosti" izražavanja, već slijediti slobodna odstupanja (asocijacije) uma ka beskonačnim udari-na-stvar morima misli, plivajući u moru engleskog jezika bez ikakve stege osim ritmova retoričkog izdisaja i protestnog iskaza, kao šaka što udara o stol uz svaki cjeloviti govorni izričaj, tres! (prostorna crtica) – Puši toliko duboko koliko želiš – piši jednako duboko, zaroni toliko duboko koliko želiš, zadovolji prvo sebe, tada čitatelj neće moći izbjeći telepatski šok i značenje-uzbuđenje po istim onim zakonima koji djeluju u njegovu vlastitom ljudskom umu.

USPORAVANJE U POSTUPKU. Nema stanke za razmišljanje o odgovarajućoj riječi već djetinjasta gomila riječi izgrađenih na opscenosti zahodskog humora dok nije postignuto zadovoljstvo, za koje će se ispostaviti kako je odličan ritam pridodan mislima i da je u skladu s Velikim Zakonom vremena.

IZBOR TRENUTKA. Ništa nije mutno što *teče u vremenu* i prema zakonima *vremena* – Šekspirovski naglasak dramatične potrebe govoriti sada na vlastiti nepromjenjiv način ili

[316] Jack Kerouac: *Essentials of Spontaneous Prose*. Ovaj esej, kao i esej koji slijedi, čine same temelje beatničke poetike. Nastojali smo ih prevesti stilski i jezično što vjernije izvorniku, kako bismo prenijeli Kerouacova karakteristična jezična rješenja proizašla iz krajnje spontanog bilježenja tijeka misli. Izvor: Kerouac, Jack. *Good Blonde & Others*. Ur. Donald Allen. San Francisco: City Lights Books, 1993. 69-71.

zauvijek držati jezik za zubima – *bez preinaka* (osim očitih razumnih pogrešaka, kao što su imena ili proračunata umetanja tijekom čina ne-pisanja već *umetanja*).

SREDIŠTE ZANIMANJA. Započeti ne od unaprijed zamišljene ideje o tome što reći o slici već od dragocjenog središta zanimanja u temi slike u *trenutku* pisanja, i pisati napolje plivajući u jezičnom moru prema periferijskom oslobođenju i iscrpljenosti – Ne razmišljati naknadno osim iz pjesničkih ili P. S. razloga. Nikada naknado razmišljati u svrhu "poboljšanja" ili sređivanja dojmova, jer, najbolje pisanje uvijek je najbolnija osobna patnja bačena iz kolijevke toplog zaštitničkog uma – izmami iz sebe svoju pjesmu, *puši! – sada! – tvoj* put tvoj je jedini put – "dobar" – ili "loš" – uvijek iskren. ('komično') spontan, 'ispovjednički' zanimljiv, zato što nije 'izvještačen'. Vještina *je* vještina.

STRUKTURA DJELA. Suvremene bizarne strukture (znanstvena fantastika itd.) uzdižu se iz jezika suštinski mrtvog, "različite" teme stvaraju privid "novog" života. Okvirno slijediti konture širokim lepezastim pokretima širom teme, kao rijeka širom stjenovite obale, tako um teče preko potrebe dragulja-središta dolazeći na središnju točku, gdje ono što je bilo maglovito oblikovan "početak" postaje jasno-obvezujući "kraj" i jezik stavlja jedra u utrci kako bi obuzdao vremensku-utrku djela, slijedeći zakone Dubokog Oblika, do zaključka, posljednjih riječi, posljednje kapi – Noć je Kraj.

DUŠEVNO STANJE. Ukoliko je moguće pisati "bez svjesnosti u polu-transu" (kao "pisanje u transu" Yatesova kasnijeg razdoblja), dopuštajući podsvijesti iskazati vlastitim nepotisnutim zanimljivim nužnim i tako "suvremenim" jezikom ono što bi svjesna umjetnost cenzurirala, i pisati uzbuđeno, brzo, u grčevima-pisanja-ili-tipkanja, u skladu (kao od središta prema periferiji) s zakonima orgazma, Reichovim "zamagljivanjem svijesti." Doći iznutra, van – prema opuštenosti i rečenom.

9.2. Jack Kerouac: *Uvjerenje & tehnika za suvremenu prozu*[317]

Popis bitnosti

1. Naškrabane tajne bilježnice, i divljački natipkane stranice, za tvoju vlastitu radost
2. Podložan svemu, otvoren, slušanje
3. Pokušaj nikada se ne napiti izvan vlastite kuće
4. Voli svoj život
5. Ono što osjećaš samo će pronaći svoj vlastiti oblik
6. Budi glupi ludi svetac uma
7. Puši toliko duboko koliko želiš
8. Piši ono što želiš nedostižno iz dna uma
9. Neizrecive vizije pojedinca
10. Nema vremena za poeziju već za točno ono što jest
11. Vizionarski tikovi drhte u prsima
12. U zanosu transa usredotočen sanjajući o predmetu pred tobom
13. Ukloni književnu, gramatičku i sintaktičku inhibiciju
14. Kao Proust budi stari pljuger[318] vremena
15. Pričaj istinitu priču o svijetu u unutarnjem monologu
16. Dragocjeno središte zanimanja oko je unutar oka
17. Piši za sebe u sjećanju i zapanjenosti
18. Radi od jezgrovitog srednjeg oka prema van, plivajući u jezičnom moru
19. Prihvati gubitak zauvijek

[317] Jack Kerouac: *Belief & Technique for Modern Prose*. Izvor: Kerouac, Jack. *Good Blonde & Others*. Ur. Donald Allen. San Francisco: City Lights Books, 1993. 72-73.
[318] Kerouac koristi riječ *teahead*, što je britanski izraz za uobičajenog korisnika marihuane.

20. Vjeruj u sveti oblik života

21. Bori se skicirati strujanje koje već postoji netaknuto u umu

22. Ne razmišljaj o riječima kada se zaustaviš već bolje pogledaj sliku

23. Vodi računa o svakom danu datum kojega stoji utisnut u tvom jutru

24. Bez straha ili srama u dostojanstvu tvog iskustva, jezika & znanja

25. Piši za svijet kako bi čitao i vidio tvoje točne slike njega

26. Knjigafilm je film u riječima, vizualni američki oblik

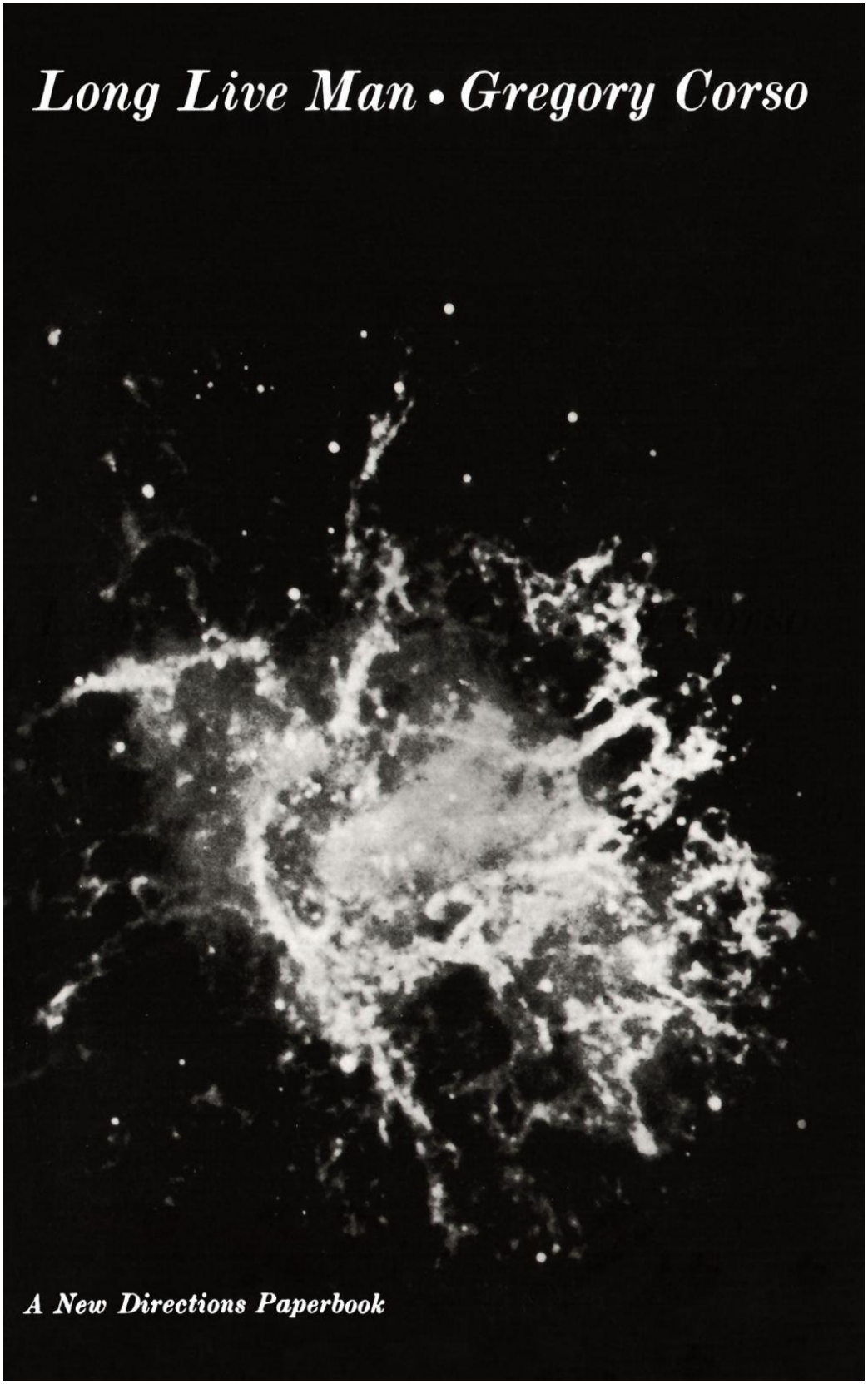
27. U Slavu Lika u Pustoj nečovječnoj Samoći

28. Stvaranje divlje, nedisciplinirano, čisto, što nadire odozdo, što luđe to bolje

29. Ti si Genij cijelo vrijeme

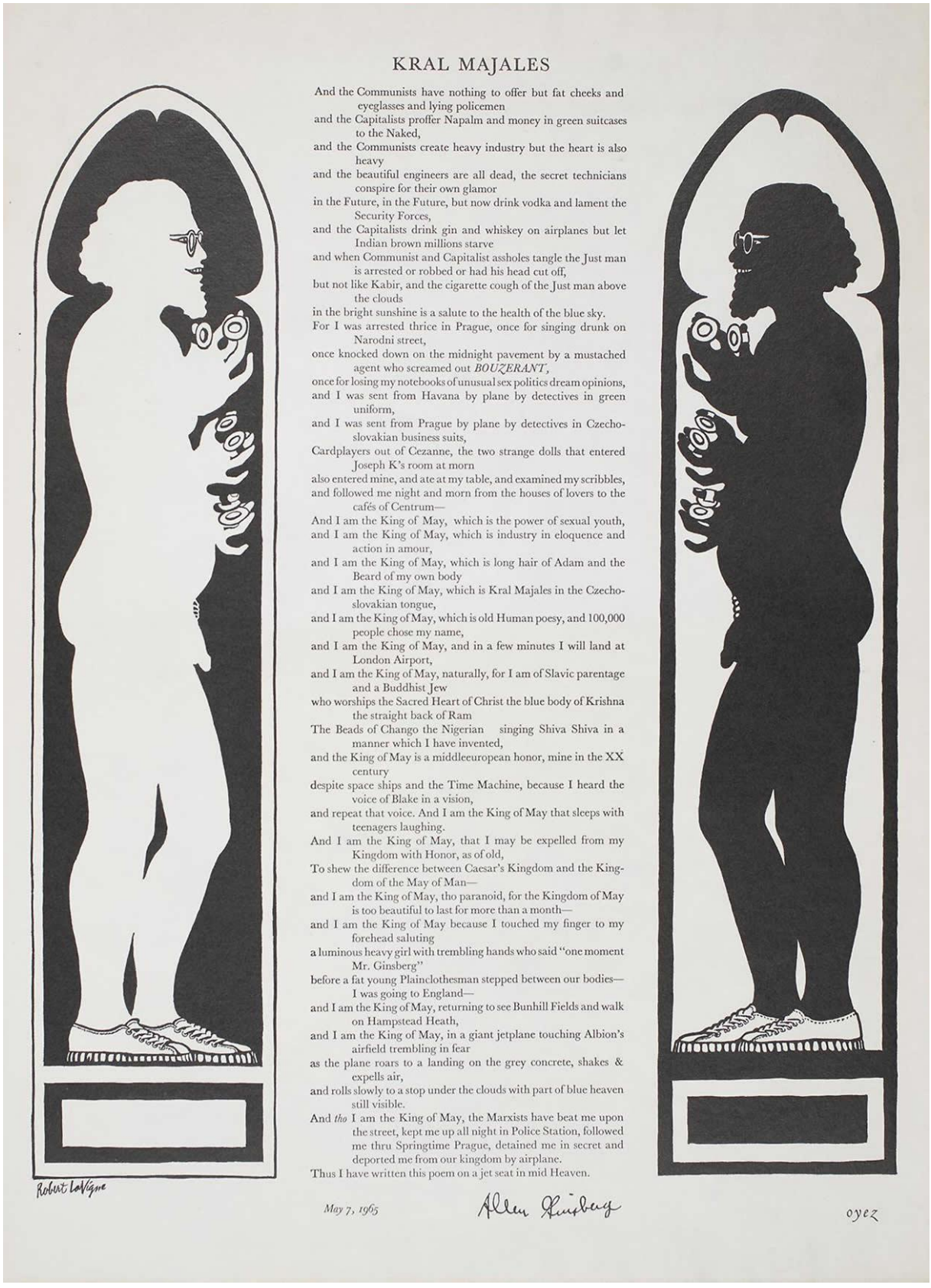
30. Pisac-redatelj Zemaljskih filmova Sponzoriranih & potvrđenih od Anđela u Raju

9.3. Gregory Corso: *Long Live Man*, naslovnica[319]



[319] Dizajn naslovnice Gilda Kuhlman, Mount Wilson and Palomar Observatories. Izvor: Corso, Gregory. *Long Live Man*. New York: New Directions Books, 1959.

9.4. Allen Ginsberg: *Kral Majales*, prikaz ilustracije pjesme[320]



KRAL MAJALES

And the Communists have nothing to offer but fat cheeks and eyeglasses and lying policemen
and the Capitalists proffer Napalm and money in green suitcases to the Naked,
and the Communists create heavy industry but the heart is also heavy
and the beautiful engineers are all dead, the secret technicians conspire for their own glamor
in the Future, in the Future, but now drink vodka and lament the Security Forces,
and the Capitalists drink gin and whiskey on airplanes but let Indian brown millions starve
and when Communist and Capitalist assholes tangle the Just man is arrested or robbed or had his head cut off,
but not like Kabir, and the cigarette cough of the Just man above the clouds
in the bright sunshine is a salute to the health of the blue sky.
For I was arrested thrice in Prague, once for singing drunk on Narodni street,
once knocked down on the midnight pavement by a mustached agent who screamed out *BOUZERANT,*
once for losing my notebooks of unusual sex politics dream opinions,
and I was sent from Havana by plane by detectives in green uniform,
and I was sent from Prague by plane by detectives in Czechoslovakian business suits,
Cardplayers out of Cezanne, the two strange dolls that entered Joseph K's room at morn
also entered mine, and ate at my table, and examined my scribbles,
and followed me night and morn from the houses of lovers to the cafés of Centrum—
And I am the King of May, which is the power of sexual youth,
and I am the King of May, which is industry in eloquence and action in amour,
and I am the King of May, which is long hair of Adam and the Beard of my own body
and I am the King of May, which is Kral Majales in the Czechoslovakian tongue,
and I am the King of May, which is old Human poesy, and 100,000 people chose my name,
and I am the King of May, and in a few minutes I will land at London Airport,
and I am the King of May, naturally, for I am of Slavic parentage and a Buddhist Jew
who worships the Sacred Heart of Christ the blue body of Krishna the straight back of Ram
The Beads of Chango the Nigerian singing Shiva Shiva in a manner which I have invented,
and the King of May is a middleeuropean honor, mine in the XX century
despite space ships and the Time Machine, because I heard the voice of Blake in a vision,
and repeat that voice. And I am the King of May that sleeps with teenagers laughing.
And I am the King of May, that I may be expelled from my Kingdom with Honor, as of old,
To shew the difference between Caesar's Kingdom and the Kingdom of the May of Man—
and I am the King of May, tho paranoid, for the Kingdom of May is too beautiful to last for more than a month—
and I am the King of May because I touched my finger to my forehead saluting
a luminous heavy girl with trembling hands who said "one moment Mr. Ginsberg"
before a fat young Plainclothesman stepped between our bodies—I was going to England—
and I am the King of May, returning to see Bunhill Fields and walk on Hampstead Heath,
and I am the King of May, in a giant jetplane touching Albion's airfield trembling in fear
as the plane roars to a landing on the grey concrete, shakes & expells air,
and rolls slowly to a stop under the clouds with part of blue heaven still visible.
And *tho* I am the King of May, the Marxists have beat me upon the street, kept me up all night in Police Station, followed me thru Springtime Prague, detained me in secret and deported me from our kingdom by airplane.
Thus I have written this poem on a jet seat in mid Heaven.

May 7, 1965 Allen Ginsberg

Robert LaVigne

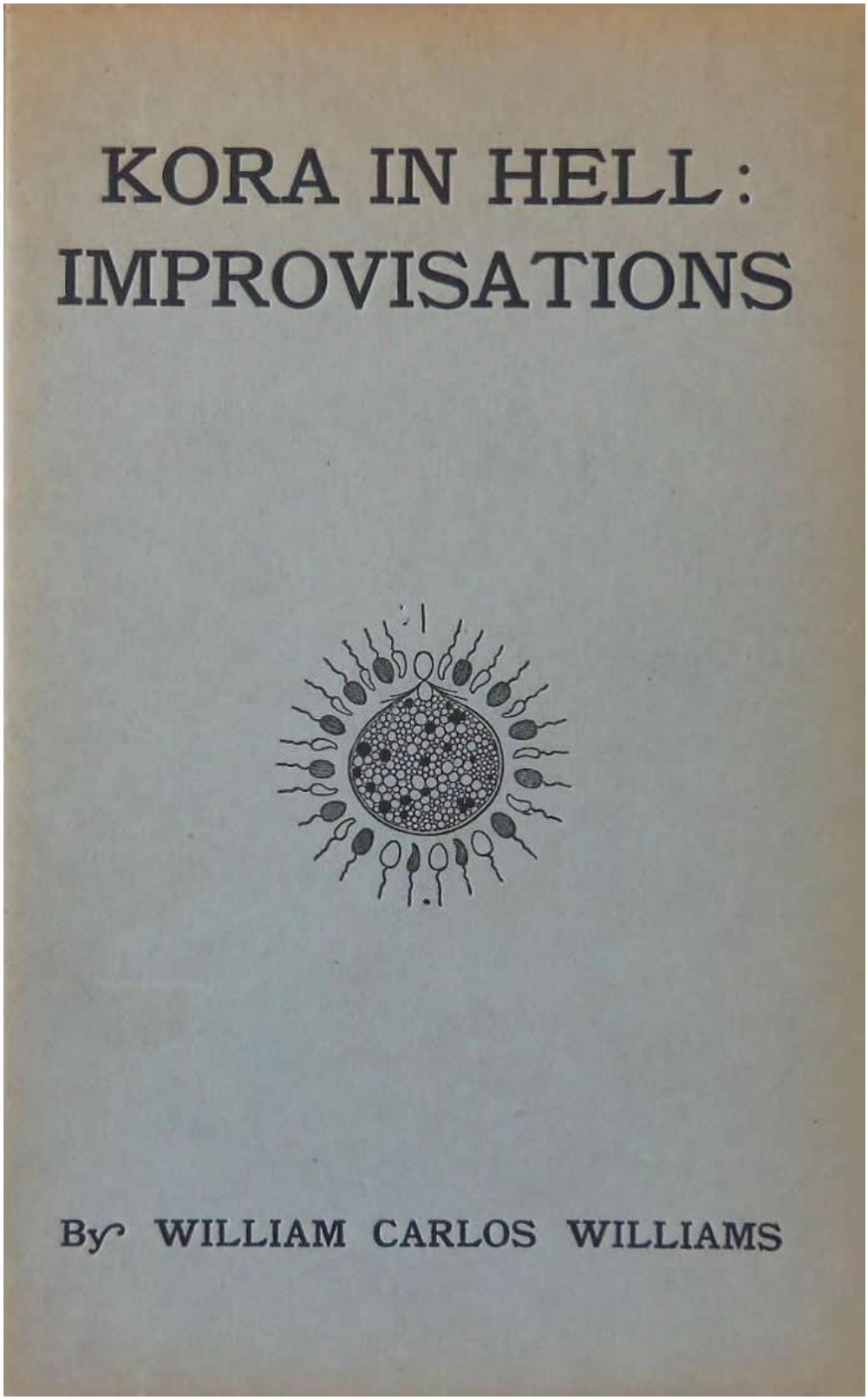
oyez

[320] Autor ilustracija Robert LaVigne. Izvor: Ginsberg, Allen. *Collected Poems 1947-1997*. New York: HarperCollins Publishers, 2006. 363.

9.5. Robert LaVigne: *1950s San Francisco Beat Painting*[321]

[321] Izvor: LaVigne, Robert. *1950s San Francisco Beat Painting*. 1958. 1stdibs. Web. Posjećeno 19. listopada 2015.

9.6. William Carlos Williams: *Kora in Hell: Improvisations*, naslovnica[322]



[322] Autor crteža na naslovnici Stuart Davis. Izvor: Williams, William Carlos. *Kora in Hell: Improvisations*. Boston: The Four Seas Company, 1920.

9.7. Bibliografija nama poznatih knjiga prijevoda beatničke proze i poezije na području bivše Jugoslavije[323]

WILLIAM SEWARD BURROUGHS

Naked Lunch.

Goli ručak. Beograd: Prosveta, 1986.
Goli obed. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1992.
Goli ručak. Koprivnica: Šareni dućan, 2000.
Goli ručak. Beograd: Algoritam, 2005.

Junkie.

Džanki. Ljubljana: Samozaložba, 1992.
Junky. Zagreb: Celeber, 2002.
Džanki. Beograd: Rende, 2010.

The Soft Machine.

Nježni stroj. Zagreb: SysPrint, 2006.

The Ticket That Exploded.

Priznanica koja je eksplodirala. Zagreb: SysPrint, 2007.

Queer.

Queer. Zagreb: Naklada Ljevak, 2011.

Cities of the Red Night.

Gradovi crvene noći. Beograd: Fabrika knjiga, 2010.

Exterminator!.

Istrebljivač!. Rijeka i Zagreb: Leo-Commerce, 2009.

My Education: A Book of Dreams.

[323] Izvori: Osobna arhiva autora; Šindolić, Vojo. *Bibliografija prevoda*. Rukopis; Šindolić, Vojo. *Biografsko-bibliografski podaci*. Rukopis.; Morgan, Bill. *The Response to Allen Ginsberg: A Bibliography of Secondary Sources*.

Knjiga snova. Beograd: Kalahari, 1998.

Burroughs, Kerouac: *And the Hippos Were Boiled in Their Tanks*.

A nilski konji su se skuhali u svojim bazenima. Zagreb: SysPrint, 2010.

A nilski konji su se skuvali u svojim bazenima. Beograd: Rende, 2013.

JACK KEROUAC

On the Road.

Na cesti. Zagreb: Zora, 1971.
Na putu. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1988.
Na cesti. Zagreb: Targa, 1997.
Na cesti. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1998.
Na putu. Niš: Zograf, 2005.
Na cesti. Koprivnica: Šareni dućan, 2008.

On the Road: The Original Scroll.

Na putu: izvorni svitak. Beograd: Geopoetika, 2008.

Dharma Bums.

Darma lutalice. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1988.

Mexico City Blues.

Mexico City Blues. Zagreb: V.B.Z., 2006.

Lonesome Traveler.

Zemlja Železnice. Niš: Gradina, 1998.

Satori in Paris.

Satori u Parizu. Niš / Sremski Karlovci: Krovovi / SKC, 1990.
Satori u Parizu. Beograd: Et Cetera, 2004.
Satori u Parizu. Zagreb: Litteris, 2005.

Tristessa.

Tristesa. Zemun: Časopis Pismo br.23, jesen 1990.
Tristessa. Koprivnica: Šareni dućan, 2007.

The Subterraneans.

Podzemnici. Koprivnica: Šareni dućan, 2007.

ALLEN GINSBERG

Urlik uma. Beograd: Dom omladine, 1983.

Hidrogenski džuboks. Beograd: Narodna knjiga, 1983.

Poezija. Skopje: Makedonska knjiga,1986.

Blebetanje neskončnosti. Ljubljana: KUD France Prešern, 1997.

Proročanstva koja su se obistinila. Dubrovnik: Privatna naklada Voje Šindolića, 2003.

GARY SNYDER

Pesme skornjačinog ostrva. Beograd: Nezavisna džepna izdanja, 1983.

Duh i divljina. Niš: Časopis Gradina, 1983.

Duh i divljina. Niš: Prosveta, 2002.

LAWRENCE FERLINGHETTI

Beskrajan život. Beograd: Nezavisna džepna izdanja, 1982.

Otvorenih očiju,otvorenog srca. Split: Feral Tribune, 2002.

Krajolici živih i mrtvih. Zagreb: Hrvatsko društvo pisaca, 2015.

MICHAEL McCLURE

Tirkizni revolver. Beograd: Nezavisna džepna izdanja, 1984.

Freewheelin` Frank, Secretary of Hell`sAngels, as Told to Michael McClure by Frank Reynolds.

Anđeli pakla. Beograd: Bata Art Press, 1991.

U ANTOLOGIJAMA

Lalić, Ivan V. *Antologija moderne američke poezije*. Beograd: Prosveta, 1972.

Bajac, Vladislav i Vojo Šindolić. *Pesnici bit generacije*. Beograd: Sveske, 1979.

Šoljan, Antun. *Zlatna knjiga američke poezije*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1980.

Bajac, Vladislav i Vladimir Kopicl. *Trip. Vodič kroz savremenu američku poeziju*. Beograd: Narodna knjiga,1983.

Ivanišević, Katica. *Suvremena američka književnost I*. Pula: Istraska naklada, 1984.

Đurović, Radmilo. *17 gay pesama*. Beograd: Privatna naklada Radmila Đurovića, 1986.

Ilin, Dušica. *Zlatni venac*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1986.

Šindolić, Vojo. *Too Beat to Split*. Dubrovnik: Libar, 1988.

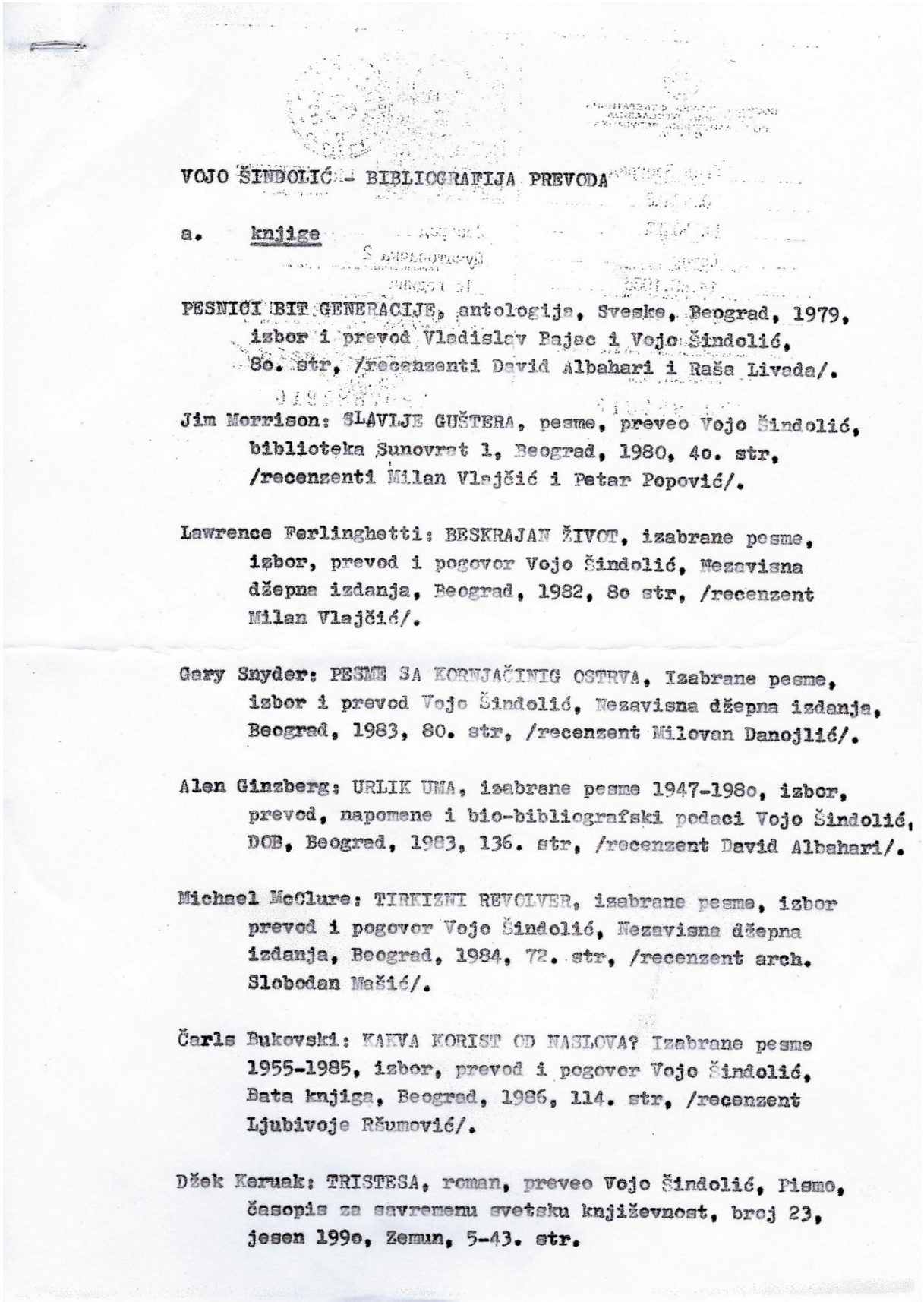
Grujić, Milorad. *Fuck you! Iz američke underground poezije*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1989.

Građin, Željko. *Beat poezija*. Novi Sad: Četvrti talas, 1991.

Brajović, Snežana i Milisav Savić. *Moderna svetska mini priča*. Beograd: Raška škola, 1996.

Đurić, Dubravka i Vladimir Kopicl. *Antologija novije američke poezije*. Podgorica: Oktoih, 2001.

9.7.1. Informativne preslike dijelova izvora korištenih prilikom izrade poglavlja 5.2.2.



VOJO ŠINDOLIĆ - BIBLIOGRAFIJA PREVODA

a. knjige

PESNICI BIT GENERACIJE, antologija, Sveske, Beograd, 1979, izbor i prevod Vladislav Bajac i Vojo Šindolić, 8o. str, /recenzenti David Albahari i Raša Livada/.

Jim Morrison: SLAVLJE GUŠTERA, pesme, preveo Vojo Šindolić, biblioteka Sunovrat 1, Beograd, 1980, 4o. str, /recenzenti Milan Vlajčić i Petar Popović/.

Lawrence Ferlinghetti: BESKRAJAN ŽIVOT, izabrane pesme, izbor, prevod i pogovor Vojo Šindolić, Nezavisna džepna izdanja, Beograd, 1982, 8o str, /recenzent Milan Vlajčić/.

Gary Snyder: PESME SA KORNJAČINIG OSTRVA, Izabrane pesme, izbor i prevod Vojo Šindolić, Nezavisna džepna izdanja, Beograd, 1983, 80. str, /recenzent Milovan Danojlić/.

Alen Ginzberg: URLIK UMA, izabrane pesme 1947-198o, izbor, prevod, napomene i bio-bibliografski podaci Vojo Šindolić, DOB, Beograd, 1983, 136. str, /recenzent David Albahari/.

Michael McClure: TIRKIZNI REVOLVER, izabrane pesme, izbor prevod i pogovor Vojo Šindolić, Nezavisna džepna izdanja, Beograd, 1984, 72. str, /recenzent arch. Slobodan Mašić/.

Čarls Bukovski: KAKVA KORIST OD NASLOVA? Izabrane pesme 1955-1985, izbor, prevod i pogovor Vojo Šindolić, Bata knjiga, Beograd, 1986, 114. str, /recenzent Ljubivoje Ršumović/.

Džek Keruak: TRISTESA, roman, preveo Vojo Šindolić, Pismo, časopis za savremenu svetsku književnost, broj 23, jesen 199o, Zemun, 5-43. str.

b. časopisi, novine, antologije, itd.

1977.

prevod /ličnog/ razgovora sa Tedom Hjuzom, "Stvar je u gravitaciji", Književna reč, 25. XI 1977, str. 1. i 16.

1978.

prevod /ličnog/ razgovora sa Alenom Ginzbergom i Kenom Kisijem Vidici, br. 5-6, 1978, str. 13. i 2o.

Gary Snyder, Jack Kerouac i Allen Ginsberg: HAIKU, časopis za haiku poeziju, broj 4, zima 1978, Varaždin.

198o.

prevod /ličnog/ razgovora sa Alenom Ginzbergom "Ovo je Ginzberg i pesme "Šta bih voleo da radim", Halo, mart 198o, Beograd, str. 22-23.

prevod teksta i pesme Jim Morrison: Pesnik seksa i smrti, "Zdravo", 31. mart 198o, Bgd, str. 56-7.

prevod pesme "Kraj" Jima Morrisona, "Laus", broj 48, studeni 198o, Dubrovnik, str. 12.

prevod teksta i /ličnog/ razgovora sa Alenom Ginzbergom, "Svako jutro se budim shvatajući da ne postoji pobeda", Omladinske novine, br. 266, 2. XI 198o, str. 12-13.

prevod /ličnog/ razgovora sa Alenom Ginzbergom, "U pozadini stvarnosti", "Zdravo", br. 118, 1o. XI 198o, str. 49-5[illegible].

1982.

prevod pesama: Gary Snyder "Cartagena", Michael McClure "Pjesma s poklonom", Gregory Corso "Samoubistvo na G.V", "Laus", br. 62, kolovoz 1982, Dubrovnik, str. 17.

prevod pesme "Donji veš" Lorensa Perlinghetija, "Omladinske novine", br. 4o3-4, 25. XII 1982, str. 14.

Allen Ginsberg: "Ono što je trebalo biti pismo Evropljanima", poema, "Summer Times", festivalski organ 33. splitskog ljeta, kolovoz 1987, Split, str. 2.

Kenet Reksrot, "Kodicil", ciklus pesama, "Književna reč", br. 3o5, 1o. septembar, str. 7.

Robert Krili, "Ovaj svet", ciklus pesama, "Književna reč", br. 3o8, 25. oktober, str. 11.

1988.

Geri Snajder, "Ostavljen na kiši", ciklus pesama, časopis "Gradina", god XXII, br. 1/88, Niš, str. 1o1-11o.

Too Beat To Split, antologija, bibliofilsko izdanje u 58. primeraka povodom promotivne pesničke beat večeri održane 28. travnja 1988. u Splitu.

Arthur W. Knight "Kralj beatnika" drama u izvođenju grupe "Uličnе ljubavi", premijera 12. kolovoz 1988 na 34. splitskom ljetu. Program predstave, str. 1-17.

Jack Kerouac "Porijekla užitka u poeziji", esej, "Iskra", br. 61, Split, 12. X 1988, str. 16-17.

Jack Kerouac "San Francisco blues", ciklus pesama, "Iskra", br. 63, Split, 28. X, str. 16-17.

Allen Ginsberg "Bijeli pokrov", poema, "Iskra", br. 64, Split, 11. XI, str. 17.

Lawrence Ferlinghetti, cikles pesama, "Iskra", br. 65, Split, 25. XI, str. 22.

Charles Bukowski "Nove pjesme starog pokvarenjaka" ciklus pesama, "Iskra", br. 66, Split, 16. XII, str. 11.

Vojo Šindolić, "Three Spontaneous poems for Michael McClure" "Alpha Beat Soup", Issue no 4, Dec. 1988, Montreal, Kanada, /knj. časopis/ str. 17.

c. radio emisije

/prevodi za polusatne emisije poezije i proze emitovane na III programu Radio Zagreba u ciklusima "Poezija naglas" i "Dnevnici i pisma"/

1982.

Gregory Corso: IZABRANE PJESME; izbor, prevod i uvodna beleška: Vojo Šindolić, čitali: Vanja Drach i Vladimir Mišić, emitovano 4. XI 82.

1983.

Gary Snyder: PJESME S KORNJAČINOG OTOKA, izabrane pesme; izbor, prevod i uvodna beleška: Vojo Šindolić, čitali: Vlatko Dulić i Duško Valentić, emitovano 2o.I 83.

Allen Ginsber: IZABRANE PJESME; izbor, prevod i uvodna beleška: Vojo Šindolić, čitao: Vanja Drach, emitovano 5. V 83.

Michael McClure: IZABRANE PJESME; izbor, prevod i uvodna beleška: Vojo Šindolić, čitao: Vanja Drach, emitovano 3o. VI 83.

1984.

Lawrence Ferlinghetti: IZABRANE PJESME; izbor, prevod i uvodna beleška: Vojo Šindolić; čitali: Božidar Alić i Zvonimir Zoričić, emitovano 29. III 84.

Robert Creeley: IZABRANE PJESME; izbor, prevod i uvodna beleška: Vojo Šindolić, čitali: Vanja Drach i Dubravko Sidor, emitovano 19. IV 84.

Kenneth Rexroth: TRAG SVIH STVARI, izabrane pjesme; izbor, prevod i uvodna beleška: Vojo Šindolić, čitali: Vanja Drach i Zijad Gračić, emitovano 26. VII 84.

Marichiko: JUTARNJA ZVIJEZDA, poema; s japanskog preveo i uvodnu belešku napisao: Vojo Šindolić, čitala: Lela Margitić, emitovano 3o. VIII 84.

Skalusmykh Iuorakh [R.M.D.C.] — Iz Utskla "Ne Smarets" [Don't Grow Old]

H566 [poem]. [*Slobo/Word*], no. 15 (Winter 1993) pp. 128-131.
Translation by Alexander Mejirov: [After Lalon] ‖ After Lalon

H567 [2 poems]. [*Inostrannaya Literatura*], no. 3 (March 1994) pp. 5-8.
Translation by Andrei Sergeiev: Nad Shmamamy [Crossing Nation] — Avariia [Car Crash]

SERBO-CROAT

Books:

H568 Ginsberg, Allen. *Hidrogenski Dzuboks.* Belgrad, Yugoslavia: Narodna Knjiga, 1983.
Translation by Zoran Petkovic and Mihailo Ristic: Jugoslovenskim Citaocima [prose introduction] — Zalazak Sunca [Sunset] — Naici Ce Mozda Duh [A Ghost May Come] — U Drustvu [In Society] — Zapis O Marihuani [Marijuana Notation] — Paterson [Paterson] — Luda Duhovna Pesma [A Crazy Spiritual] — Iza Stvarnog [In Back Of the Real] — Moja Alba [My Alba] — Zeleni Automobil [The Green Automobile] — Pesma [Song] — O Barouzovom Radu [On Burroughs' Work] — Supermarket U Kaliforniji [A Supermarket In California] — Suncokretova Sutra [Sunflower Sutra] — Zapis Sna: 8. Jun 1955 [Dream Record: June 8, 1955] — Malest Cornifici Tuo Catullo [Malest Cornifici Tuo Catullo] — Pogledao Sam Preko Ramena [Looking Over My Shoulder] — Zimska Haiku [Winter Haiku] — Prosla Je Jos Jedna [Another Year] — Prestao Sam Da Se Brijem [I Quit Shaving] — Lezim na Boku [Lying On My Side] — Na Petnaestom Spratu [On the Fifteenth Floor] — Na Tremu [On the Porch] — Urlik [Howl] — Beleska Uz Urlik [Footnote To Howl] — Amerika [America] — Prosvetljenje Na Sejder Gejtu [Sather Gate Illumination] — U Garderobi Grejhaunda [In the Baggage Room At Greyhound] — Spreman Za Pokret [Ready To Roll] — Evropa! Evropa! [Europe! Europe!] — Smrt Van Gogovom Uhu! [Death To Van Gogh's Ear!] — Zaista Lav [The Lion For Real] — Kadis [Kaddish] — Himmnna [Hymmnn From Kaddish] — Kraj [The End] — Opisati: Kisu Nad Dasasvamedom [Describe: The Rain On Dasaswamedh] — Poslednja Noc U Kalkuti [Last Night In Calcutta] — Zrtva Sam Telefona [I Am a Victim Of Telephone] — Trenuci Se Vracaju [The Moments Return] — Kral Majales [Kral Majales] — Guru [Guru] — Vicita Vorteks Sutra [Wichita Vortex Sutra (excerpt)] — Zavet [A Vow] — Jesenje Zlato: Novoengleska Jesen [Autumn Gold: New England Fall] — Elegija Za Nila Kesidija [Elegy For Neal Cassady — Smrt Na Svim Frontovima [Death On All Fronts] — Ekolog [Ecologue (excerpt)] — Mnoge Ljubavi [Many Loves] — Uluru-Pesma Ejerove Stene [Ayers Rock Uluru Song] — KO [Who] — Da I Beznadezno Je [Yes And It's Hopeless] — Ispod Sveta Je Mnogo Dupeta, Mnogo Picaka [Under the World There's a Lot Of Ass, a Lot Of Cunt] — Dasi Uma [Mind Breaths] — Bas-Je-Moralo Da Se Odsvira Na Dzuboksu [Hadda Be Playing On the Jukebox] — Nemoj Nikada Ostareti [Don't Grow Old] — Rur-Gebajt [Ruhr-Gebiet] — "Branili Su Veru" [Defending the Faith] — Kapitolska Pesmica [Capitol Air] — Zasto Meditiram [Why I Meditate]

H569 Ginsberg, Allen. *Urlik Uma.* Beograd, Yugoslavia: DOB, 1983.
Translation by Vojo Sindolic: U Drustvu [In Society] — Zidarski Rucak [Bricklayer's Lunch Hour] — Zeleni Automobil [Green Automobile] — Ljubavna Pesma Na Vitmenovu Temu [Love Poem On a Theme By Whitman] — Urlik [Howl] — Evropa, Evropa! [Europe! Europe!] — Poruka [Message] — Za Tetku Rouz [To Aunt Rose] — Na Apolinerovom Grobu [At

Stvarnog — On Burroughs' Work || O Barouzovom Radu — America (excerpt) || Amerika — Kaddish (excerpt) || Kadis — Manifesto || Manifest

H577* Sindolic, Vojo (ed.). *Too Beat To Split.* Dubrovnik, Yugoslavia: Libar, 1988, pp. 6-7.
Translation: Citajuci Bai Juyia [Reading Bai Juyi (excerpt)]

Periodicals:

H578 [poem]. *Nin,* vol. 10 (March 6, 1960) p. 478.
Translation: Ameriko [America]

H579 [poem]. *Knjizevne Novine,* vol. 11 (April 8, 1960) p. 116.
Translation by Nikola Preradovic: Smrt Za Van Gogovo Uvo [Death To Van Gogh's Ear]

H580 [poem]. *Knjizevne Novine,* vol. 11 (July 22, 1960) p. 126.
Translation by Cedomir Minderovic: Urlik [Howl]

H581 [poem]. *Polja,* vol. 8 (Nov. 31, 1962) p. 59.
Translation by Bogomil Duzel: Apollinai Recvom Grobu [At Apollinaire's Grave]

H582 [poems]. *Delo,* vol. 8, no. 8 (1962) pp. 207-216.
Translation by Srda Popovic: Amerka [America] — Sjupermarkit U Kaliforniji [A Supermarket In California] — U Garderobi U Grejhaundu [In the Baggage Room At Greyhound] — Transkripci Ja Muzike Za Orgulje [Transcription Of Organ Music]

H583 [poem]. *Razlog,* vol. 2, no. 9 (1962) pp. 788-797.
Translation by Zvonimir Mrkonjic: Urlanje [Howl]

H584 [poem]. *Polet,* vol. 2, no. 6 (1967) p. 6.
Translation: Molitva Za Novog Covjeka

H585* [3 poems]. *Republika,* vol. 23, no. 6 (1967) pp. 270-271.
Translation by Vladimir F. Reinhofer: Fusnota Ka Urlanju [Footnote To Howl] — Supermarket U Kaliforniji [A Supermarket In California] — Amerika [America]

H586* [poem]. *Republika,* vol. 24, no. 1 (1968) p. 57.
Translation by Vladimir Reinhofer: S Onu Stranu Stvarnosti [In Back Of the Real]

H587 [poem]. *Omladinski Tjednik,* vol. 3 (Oct. 1, 1969) p. 62.
Translation by Vladimir F. Reinhofer: Divlje Siroce

H588 [poem]. *Gdje* (Nov. 4, 1969) p. 4.
Translation by Nikola Djordjevic: U Garderobi Greyhounda [In the Baggage Room At Greyhound]

H589 [5 poems]. *Studentski List,* vol. 24 (Dec. 16, 1969) p. 26.
Translation by Marin Caric: Prvi Tulum Kod Ken Keseyevih S Paklenim Andjelima [First Party At Ken Kesey's With Hell's Angels] — Portland Coloseum [Portland Coloseum] — Predgradje — Televizija Bijase Djecje Puzanje Prema Toj Komori Smrti [Television Was That Baby Crawling Towards That Deathchamber] — Duh Sveti Nagnut Nad Tijelom Blazenstva [I Am a Victim Of Telephone]

9.8. Michael McClure: *The Beard*, prijevodi

9.8.1. Preslika slovenskog prijevoda iz časopisa *Problemi* iz 1968. godine[324]

JEAN HARLOW
BILLY THE KID

HARLOW in BILLY THE KID nosita majhni bradi iz natrganega belega svilenega papirja.
HARLOW ima svojo tradicionalno pričesko. Oblečena je v bledomodro haljo s perjem na rokavih.
BILLY THE KID je oblečen v srajco, tesne hlače in škornje.
Sceno predstavljata dva stola in miza, prekrita s kožuhovino. Na vse to sije oranžna luč.

HARLOW: Če hočeš vohuniti za mojimi skrivnostmi, moraš najprej najti moj resnični jaz. Katero pot boš ubral?
THE KID: Kako ti pride na misel, da hočem vohuniti za tvojimi skrivnostmi?
HARLOW: Ker sem tako lepa.
THE KID: Daj no!
HARLOW: Hotel bi biti tako lep kot jaz.
THE KID: O ja!
HARLOW: Če hočeš vohuniti za mojimi skrivnostmi, moraš najprej najti moj resnični jaz. Katero pot boš ubral?
THE KID: Kako prideš na misel, da hočem vohuniti za tvojimi skrivnostmi?
HARLOW: Ker sem tako lepa.
THE KID: Daj no!
HARLOW: Hotel bi biti tako lep kot jaz.
THE KID: O ja! *(Pavza. Jo zgrabi za laket.)* IMAM TE!
HARLOW: To je utvara.
THE KID *(ji stiska laket in ga dvigne)*:Hočeš reči, da to meso nisi ti?
HARLOW: No, kaj misliš?
THE KID: Kako ti pride na misel, da si tako lepa?
HARLOW: No . . . moja stegna . . . moj glas . . .
THE KID: Kaj pa tvoji lasje?
HARLOW: No, kaj misliš?
THE KID: Tvoji lasje so narejeni v epruveti.
HARLOW: Poln si dreka! Moji lasje so lepi in niso bili narejeni v nobeni epruveti — takšni so pač.
THE KID: Pokaži mi svoje otroške fotografije.
HARLOW: Znorel si! Zakaj?
THE KID: Da si ogledam tvoje lase!
HARLOW: Pa si RES ljubosumen.
THE KID: Polna si dreka!
HARLOW: Plavi so — brez skrbi! Kozje zobe imaš!
THE KID: MOLČI!
HARLOW: Ti bi bil rad lep! Mogoče bi hotel biti celo ljubek! Lase nosiš dol do ramen. Mogoče bi bil rad otročiček!
THE KID *(jo zgrabi za laket, ga zvija med prsti)*: TO NI NIČ DRUGEGA KOT MESO! *(Se posmehljivo zasmeje.)*
HARLOW: Če hočeš vohuniti za mojimi skrivnostmi, moraš najprej najti moj resnični jaz.
THE KID: Kako ti pride na misel, da hočem vohuniti za tvojimi skrivnostmi?
HARLOW: Ker sem tako lepa.
THE KID: Daj no!
HARLOW: Hotel bi biti tako lep kot jaz!
THE KID: O ja!
TO NI NIČ DRUGEGA KOT MESO! *(Stiska ji goli laket in ga zvija med prsti.)* — Zakaj bi hotel biti lep?
HARLOW: O . . . saj si moški.
THE KID: Aha?
HARLOW: Saj si moški . . . In moški hočejo biti lepi.
THE KID: Sit sem te besede . . . na kozlanje me sili! TI SI VREČA DREKA!
HARLOW: Katere besede?
THE KID: **Lep.** Sit sem tega, da poslušam, kako vreča mesa izgovarja to besedo.
HARLOW: Ne dotikaj se me spet!
THE KID: Ali pa?
HARLOW: Ali pa ti bom razklala tvoje bedaste možgane kot vrečo mesa! — Kaj ne misliš, da sem . . . ljubka . . .
THE KID: Dišiš kot kadilo. Pridi in mi sedi v naročje!
(Jo potegne za laket.)
HARLOW: Kaj pa, če kdo pride in naju vidi?
THE KID: V večnosti. — Nikogar ni tukaj!
HARLOW: Rekel si, da sem vreča mesa! In govoril si svinjarije o mojih laseh!
THE KID: Mogoče te ljubim.
HARLOW: Poln si dreka. KDO LAHKO LJUBI V VEČNOSTI?
THE KID *(z gotovostjo)*: Sedi mi v naročje.
HARLOW: Tisoč kilometrov si stran od mene, ljubček.
THE KID: Ne v večnosti! . . . Sedi mi v naročje!
HARLOW: JEBI SE!
THE KID: TI SI VREČA MESA! Bela vreča mehkega mesa in tolšče, ki jo drži pokonci kup kosti!
HARLOW *(si potegne obleko po stegnu navzgor)*: Res?
THE KID *(nenadoma)*: Mislim, da so tvoji lasje plavi!
HARLOW: Naravno plavi?
THE KID: Aha!
HARLOW: Ti si vreča dreka!
THE KID: Sedi mi v naročje!
HARLOW: Če hočeš vohuniti za mojimi skrivnostmi, moraš najprej najti moj resnični jaz. Katero pot boš ubral?
THE KID: Kako ti pride na misel, da hočem vohuniti za tvojimi skrivnostmi?
HARLOW: Ker sem tako lepa.
THE KID: Daj no!
HARLOW: Hotel bi biti tako lep kot jaz!
THE KID: A ja! Pridi, sedi mi v naročje in mi liži škornje!
HARLOW: Poln si dreka! Hotel bi biti otročiček!
THE KID: Pridi in mi sedi v naročje. Smela mi boš lizati škornje.
HARLOW: Zakaj naj bi ti lizala škornje?
THE KID: Ker bi ti bilo všeč!
HARLOW: Če hočeš vohuniti za mojimi . . .
THE KID: MOLČI!
HARLOW: Bi rad prijel moje plave lase?
THE KID: Daj no!
HARLOW: Bi hotel, da se ponižujem pred tabo?
THE KID *(skomizgne)*.
HARLOW: Zakaj naj bi ti lizala škornje?

100

[324] Izvor: McClure, Michael. "Brada (odlomak)." *Problemi* 67-68, jul-avgust 1968. 100-106.

THE KID *(skomizgne):* No, pridi in mi sedi v naročje.
HARLOW: Zakaj hočeš, da bi ti lizala škornje?
THE KID: Rad bi imel govore, ki bi bili veliki debeli oblaki.
HARLOW: Saj jih boš imel, fantek, saj jih boš imel.
THE KID: Kaj pa če bi govoril takole — LEPÓ IN GLASNÓ!
HARLOW: Zakaj hočeš, da bi ti lizala škornje. hm? Takole se že ne osvaja, sinko.
THE KID: Mogoče bom prijel tvoje plave lase.
HARLOW: In zakaj jih ne, sinko?
THE KID: Pridi, sedi mi v naročje in mi liži roke.
HARLOW: No, zakaj me ne primeš za lase?
THE KID: Mogoče te bom. Pridi sem in mi sedi v naročje, punčka.
HARLOW: En otročiček v naročju drugega otročička? Poln si dreka!
THE KID: Če hočeš vohuniti za mojimi skrivnostmi, moraš najprej najti moj resnični jaz. Katero pot boš ubrala?
HARLOW: Kako prideš na misel, da hočem vohuniti za tvojimi skrivnostmi?
THE KID: Ker sem tako lep.
HARLOW: Daj no?
THE KID: Hotela bi biti tako lepa kot jaz.
HARLOW: Nič drugega nisi kot meso, stlačeno v kožnato vrečo, skupaj s kozjimi zobmi in dolgimi lasmi. — In hotel si, da bi **jaz** poljubljala TVOJE škornje.
THE KID: Pridi, sedi mi v naročje in smela me boš prijeti za tiča.
HARLOW: Kaj — ravno TO sem si še želela! — Kepa mesa, ki visi s kepe mesa!
THE KID: In potem boš lahko lizala moje škornje! (— Kateri moj jaz boš iskala?) Mogoče boš odkrila, da sem čisti duh, ki si je izbral podobo mesa.
HARLOW: Kako prideš na misel, da bi hotela lizati TVOJE škornje?
THE KID: Ker je mavrica na njih! Mavrica, ki odseva na popolni črnini.
HARLOW: Daj, da vidim.
THE KID *(dvigne škornje v svetlobo).*
HARLOW: Niso slabi.
THE KID: Pridi in mi sedi v naročje.
HARLOW: Pička si!
THE KID: Sedi mi v naročje.
HARLOW: In potem boš s svojimi svinjskimi rokami prijel moje plave lase! Zakaj naj bi ti lizala škornje in ti sedla v naročje?
THE KID: Nikogar ni tukaj.
HARLOW: Zakaj naj bi ti lizala škornje in ti sedla v naročje?
THE KID: NIKOGAR NI TUKAJ!
HARLOW: Nikogar, ki bi naju videl, hočeš reči? Hm?
THE KID: Točno. Nikogar ni tukaj. Sedi mi v naročje.
HARLOW: Kaj pa, če bom RES?
THE KID: Potem boš lahko lizala moje škornje . . . in se dotaknila mojega tiča!
HARLOW: Najprej moraš najti moj resnični jaz! Katerega boš iskal?
THE KID: Saj si samo ena ti!
HARLOW: Poln si dreka! V redu, dosti mi je tega! Kaj hočeš?
THE KID: Hočem, da mi sedeš v naročje in se dotakneš mojega tiča.
HARLOW: Poserjem se na to, kje sva . . . Sita sem tega govorjenja!
THE KID: Potem pa zapri! Sama si začela!
HARLOW: Rekla sem samo: Če hočeš vohuniti za mojimi skrivnostmi, moraš najprej najti moj resnični jaz! Katerega boš zasledoval?
THE KID: Tudi jaz sem sit tega sranja! Zajeban je ta ritual! Spominja me na nekakšno jeklenomodro oso, ki gomazi po plavem žametu.
HARLOW: Meni pa se zdi, da si mehak in resničen.
THE KID: JEBI SE!
HARLOW: Resnična sem, **kjerkoli** že sem!
THE KID *(posmehljivo):* No, jaz sem prav tako resničen.
HARLOW: Oči imaš blazne kot sam hudič! Srepijo ti! Saj si nor! Če hočeš vohuniti za mojimi skrivnostmi, moraš najprej najti moj resnični jaz! Katerega boš zasledoval?
THE KID: Ne bi šel za tabo po prazni cesti.
HARLOW: No, saj si TUKAJ!
THE KID: Ti si prav tako tukaj! Rekla si, da si utvara — in da nisi samo ena ti! In rekla si, da imam blazne oči! VOZI!
HARLOW *(stoji. Se razgleduje)*: Ničesar ni tukaj razen plavega žameta!
THE KID: Aha. *(Se smehlja, prekriža noge.)*
(HARLOW *stopa sem in tja, gladi žamet. Obstane. Potem se seksualno posadi na stol.)*
THE KID: Kako prideš do tega, da imam blazne oči?
HARLOW: NOČEM GOVORITI O TEM! *(Pavza.)* Zakaj praviš, da sem utvara?
THE KID: To si rekla ti, ne jaz!
HARLOW: Aha.
(Razmišlja.)
(Pavza.)
Blazne oči imaš zato, ker si poln dreka, srček.
THE KID: Zaničujem otročičke, ki imajo umazan jezik.
HARLOW: Bodiva čista . . .
THE KID: V redu. *(Pavza.)*
HARLOW *(jezno)*: JEBI SE!
(Pavza. KID *izvleče robec in gladi konice svojih škornjev.)* JEBI SE! JEBI SE! JEBI SE!
(Pavza. KID *gladi konice svojih škornjev.*JEBI SE! JEBI SE! UHHhhh JEBI SE!
THE KID: Pa praviš, da sem jaz blazen.
HARLOW: Bolj si blazen kot sam hudič, ti pankrt s steklenimi očmi!
THE KID: Ne moreš biti čista?
HARLOW: Pa ti?
THE KID *(skomizgne. Dvigne škorenj)*: Pa to!
HARLOW: Zbolela bom od tega tvojega govorjenja o naročju in škornjih!
THE KID: Pa o tiču?
HARLOW: Prav tako! Pa od tega, da mi praviš vreča mesa!
THE KID: Rekla si, da si utvara!
HARLOW: Jebi se!

THE KID: In rekla si, da sem bedast in blazen.
HARLOW: To je bilo še prej, v tistem ritualu.
THE KID: Vse je ZDAJ.
HARLOW: RES si blazen. *(Potegne noge k sebi na stol.)*
Zaspala bom . . .
THE KID: V večnosti?
HARLOW: Vozi! *(Si poišče udobnejšo držo.)*
(Pavza.)
THE KID: Hej!
HARLOW: Spim!
THE KID: Pridi in mi sedi v naročje.
(Brez odziva.)
Hej!
(Brez odziva.)
Hej!
HARLOW *(plane pokonci)*: SAJ SI NOR!
THE KID: V večnosti? *(Pripre oči.)* Kako naj bom nor v večnosti?
HARLOW: Če je plavi žamet večnost, potem je večnost kup dreka!
(Stopa.)
THE KID: Mogoče pa ni!
HARLOW *(stopa)*: Kaj ni?
THE KID: Žamet! *(Jo opazuje pri stopanju.)* Sedi!
HARLOW: KAJ?
THE KID: Sedi.
HARLOW *(jezno)*: Tebi v naročje?
THE KID *(s kretnjo; mirno in trdno)*: Sedi.
(HARLOW *spet sede na stol. — Strmita drug v drugega.)*
HARLOW *(zapeljivo)*: Če hočeš vohuniti za mojimi skrivnostmi, moraš najprej najti moj resnični jaz. Katerega boš zasledoval?
THE KID: MOLČI!
HARLOW: Če hočeš vohuniti za mojimi . . .
THE KID *(dvigne roko, da bi jo udaril)*:
MOLČI! MOLČI! MOLČI! V BOŽJO MATER! MOLČI!
HARLOW *(si položi roko na usta)*: Ho hm. *(Se pretegne.)* Ho hm. Ho hm. Ho . . . Ho . . . HOooooo . . . Ho hm.
(*Se zazre naravnost v* KIDA.) Sedi, ti idiot zajebani!
(KID *spet sede, si položi roke na kolena, strmi v* HARLOW. *Dolga pavza.*)
THE KID *(resno, zbrano)*: Tukaj lahko počneva vse, kar hočeva . . .
Nikogar ni, ki bi naju gledal.
HARLOW *(se izčrpano pretegne)*: Čisto kot odrasli, hm?
THE KID *(se nagne k njej)*: Nikogar ni, ki bi naju gledal.
HARLOW *(se pretegne bolj razkošno)*: Nihče naju ne more videti, hm?
THE KID: Točno.
HARLOW: In kaj bi hotel početi?
THE KID: Prav tisto, kar sem rekel.
HARLOW: Ampak ti bi hotel, da bi tisto počela JAZ.
THE KID: Točno!
HARLOW: Da bi sedla na risalni žebljiček!
THE KID: Saj veš, da je to točno tisto, kar bi rada . . .
HARLOW: Sedla v tvoje naročje in se igrala s tvojim tičem?
THE KID: Aha!
HARLOW *(se preteguje)*:
OOOOooooh . . . *(preteguje roke.)* Ho . . . Ho . . . Ho hmm. Saj nisi pri pravi!
THE KID: Nikogar ni tukaj, punčka!
HARLOW: Daj no! Pusti me spati. *(Potegne noge k sebi na stol.)*
(Pavza. HARLOW *se pretvarja, da spi.)*
THE KID: Saj nočem vohuniti za tvojimi skrivnostmi.
HARLOW: Saj sem samo govorila . . . Je že prav.
THE KID: Res nočem.
HARLOW *(zaspano)*: Je že prav.
THE KID: Kaj bova počela?
HARLOW: Spala.
THE KID: Ne! POPOLNOMA SVA SVOBODNA!
HARLOW *(zaspano)*: Molči!
THE KID: To je popolna svoboda! *(Pavza.)* Božanska sva!
HARLOW: Pa ja . . . Pa ja . . .
THE KID: Poslušaj . . .
HARLOW: Saj nisi pri pravi!
THE KID: BOŽANSKA sva!
HARLOW: Pa ja . . . Pa ja . . . To sem že zmeraj vedela. *(Se pretvarja, da spi.)*
THE KID: Saj ne spiš.
HARLOW: Pa spim. Govorim v spanju!
THE KID: Vem, da si naravna plavolaska.
HARLOW: Vem, da si nor in poln dreka.
Pusti me spati!
THE KID: Veličastna si! Ti si samo ena.
HARLOW: Pa ja . . . Ampak zdaj spim.
THE KID: Všeč si mi, kadar spiš!
HARLOW: Molči, v božjo mater!
THE KID: Sezul ti bom čevlje . . . *(Se pripravlja, da bi pokleknil.)*
HARLOW *(se vzravna)*: Proč od mojih nog! *(Zmaje z glavo.)* Poglej ga no, tega pankrta svinjskega!
THE KID: BOŽANSKA sva!
HARLOW: O ja! Ja . . . Ja . . .
THE KID:
NARAVNA PLAVOLASKA SI!
HARLOW: Pa ja.
THE KID: Božanska sva. V večnosti sva!
HARLOW: Pa ja.
THE KID: Nočem vohuniti za tvojimi skrivnostmi.
HARLOW: To sem že nekje brala.
THE KID: Kaj?
HARLOW: To stvar.
THE KID: Kje?
HARLOW: Kje kaj?
THE KID: Kje si brala?
HARLOW: V humoristični reviji.
THE KID *(jezno)*: Aha! Kje si brala?
HARLOW:
V HUMORISTIČNI REVIJI!
THE KID:
A JA!
HARLOW: V redu, mogoče res nisem.
Če hočeš vohuniti za mojimi skrivnostmi, moraš najprej . . .
THE KID: Molči!

HARLOW: Prav!
THE KID: Poslušaj, BOŽANSKA SVA!
HARLOW: Pa ja! Božanskost, to je plavi žamet!
THE KID: Pa plavi lasje.
HARLOW: Pa kozji zobje.
THE KID: Kje si brala?
HARLOW: Izmislila sem si!
THE KID: A ja! Kje si brala?
HARLOW: Izmislila sem si!
THE KID: Pa ja!
HARLOW: Na misel mi je prišlo!
THE KID: A ja!
HARLOW: Lahko staviš svojo rit, da mi je res! — Ali pa sem mogoče kje brala.
THE KID: Stavim, da si si nabrala svojo tolščo tako, da si poležavala na riti in brala humoristične revije.
HARLOW: In zobala čokoladne bonbone.
THE KID: Jebi se!
HARLOW:
JEBI SE!
Ti boš *meni* govoril, da sem tolsta — ti bedasti, kretenski pankrt s kozjimi zobmi!
THE KID: Mogoče je to božansko! — Bedasto, kretensko, s kozjimi zobmi.
HARLOW: Mogoče pa *božansko* ni nič drugega kot plavi žamet!
THE KID: V kateri humoristični reviji?
HARLOW: Ni bila revija! — Pojdi k vragu!
THE KID: Reci še enkrat!
HARLOW: Moj bog! Moj bog!
THE KID:
RECI ŠE ENKRAT!
HARLOW: Ohh!
THE KID: Še enkrat!
HARLOW:
OHH!
THE KID: Še enkrat!
HARLOW: Če hočeš vohuniti za mojimi skrivnostmi ...
THE KID: Saj nisi tolsta!
HARLOW:
A JA!
THE KID: Poslušaj, BOŽANSKA SVA!
HARLOW: Ne serji ga!
THE KID: Božanska sva, punčka, BOŽANSKA sva! Resnično je tako. Resnično sva tukaj!
HARLOW: Pa ja.
THE KID: Resno mislim!
HARLOW: Pa ja, da resno misliš! Nor si v božjo mater!
THE KID: Ja ja! Pridi, sedi mi v naročje in mi liži škornje!
HARLOW: Poln si saj veš česa. Ti niti moški nisi. Hotel bi biti otročiček!
THE KID: Pridi in mi sedi v naročje. — In mi liži škornje.
HARLOW: Zakaj naj bi ti lizala škornje?
THE KID: Ker bi ti bilo všeč!
HARLOW: Hotel bi prijeti moje plave lase!
THE KID: Daj no!
HARLOW: Bi hotel, da se ponižujem pred tabo?
THE KID *(skomizgne).*
HARLOW: Zakaj naj bi ti lizala škornje?
THE KID: Pridi in mi sedi v naročje.
HARLOW: Zakaj hočeš, da bi ti lizala škornje?
THE KID: Ker sva božanska, punčka, božanska, in ker ni nikogar tukaj!
HARLOW: Nikogar, ki bi naju gledal, hm?
THE KID: Točno.
HARLOW: Kaj pa, če ti jih bom RES?
THE KID: Potem se boš lahko dotaknila mojega tiča.
HARLOW: Čisto kot odrasli, hm?
Poln si dreka!
THE KID: Božanska sva!
HARLOW: Pa ja!
THE KID: Jaz sem božanski.
HARLOW: Zame pa misliš, se mi zdi, da nisem!
THE KID: Aha. Pridi in mi sedi v naročje, pa boš dobila salvo ...
HARLOW: Pa ne s tistim tvojim pimpkom — v smeh me spravljaš!
THE KID: In lahko boš lizala moje škornje!
HARLOW: Kako prideš na misel, da bi hotela sedeti v tvojem naročju ali pa ti lizati škornje?
THE KID: Ker ni nikogar tukaj!
HARLOW: Hočeš reči, da si ljudje želijo početi te stvari zato, ker ni nikogar zraven?
THE KID: Pa ja!
HARLOW: Kaj je tako veličastnega na tvojih škornjih?
THE KID: Mavrica, ki odseva na popolni črnini!
HARLOW: V redu, kaj če ti sedem v naročje?
THE KID: In se dotakneš mojega tiča?
HARLOW: Moj bog!
THE KID: Mojega golega tiča s svojo lastno roko!
HARLOW: Zaspala bom!
THE KID: Poberi se k vragu!
HARLOW: Umazan jezik imaš! *(Pavza.)*
Kaj si hotel reči s tem, ko si rekel, da sem utvara?
THE KID: Saj nisem rekel tega — ti si rekla. Jaz sem rekel, da si vreča mesa!
HARLOW: Kaj pa je potem tako veličastnega na meni? — Kaj boš počel z vrečo mesa? Če hočeš vohuniti za mojimi skrivnostmi, moraš najprej najti moj resnični jaz. Katerega boš zasledoval? Kaj hočeš reči s tem — vreča mesa?
THE KID: Zakaj pa sama ne zasleduješ in ne najdeš svoj resnični jaz!
HARLOW: Goni se!
THE KID: Pridi in mi sedi v naročje!
HARLOW: V redu, nikogar ni tukaj. Pa kaj!
(Pavza. Brez dejanja. HARLOW *potegne noge k sebi na stol.)*
Zaspala bom.
THE KID: Vreča mesa je vreča mesa!
HARLOW *(se ponosno vzravna).*
THE KID: Natlačena s tolščo in kostmi!
HARLOW: Trebuh me boli od tebe!
THE KID: V večnosti?
HARLOW: Pa ja, kjerkoli že si!
THE KID: Lahko noč!
HARLOW: Jebi se!
Ti češplja za nategniti!
THE KID: Vreča mesa je vreča mesa!
HARLOW *(si potegne obleko ob nogi navzgor):*
Tole poglej!
THE KID: Pridi in mi sedi v naročje!

HARLOW: Za božjo voljo!
THE KID: Kako ti pride na misel, da hočem vohuniti za tvojimi skrivnostmi?
HARLOW: Ne zanimaš me!
THE KID: Niti v večnosti?
HARLOW: Niti v večnosti!
THE KID: Na to bi šel stavit!
HARLOW: Kar daj!
THE KID: Lažeš.
(Pavza. HARLOW *se pretvarja, da spi.)*
Hej!
Ti si PRIVLAČNA vreča mesa!
HARLOW: Za božjo voljo!
THE KID: Všeč mi je tvoja noga.
HARLOW: To je vreča mesa.
THE KID: Aha.
HARLOW: No in?
THE KID: Všeč mi je privlačna vreča mesa.
HARLOW: Ti si navaden kurbin sin.
THE KID: S kozjimi zobmi?
HARLOW: Pa z lasmi, ki ti visijo dol do riti, kot kakšni babi!
THE KID: Če hočeš vohuniti za mojimi skrivnostmi, moraš najprej najti moj resnični jaz. Katerega boš zasledovala?
HARLOW: Sranje!
THE KID: Če hočeš vohuniti za mojimi . . .
HARLOW: Sranje!
THE KID: Če hočeš vohuniti za mojimi skrivnostmi, moraš najprej najti moj resnični jaz . . .
HARLOW: V redu, kdo pa si?
THE KID: Plavi žamet.
HARLOW: To je utvara. Videti si kot kepa mesa.
THE KID: Sedi mi v naročje!
HARLOW: In jaz, to so plavi lasje, tako se mi zdi, da si to predstavljaš — se pravi plavi lasje na plavem žametu?
THE KID: Izvoli, izvoli!
HARLOW: V redu, midva skupaj sva torej plavi lasje na plavem žametu.
THE KID: To ni zadosti.
HARLOW: Kaj ni zadosti?
THE KID: Plavi lasje na plavem žametu!
HARLOW: Ker ni nikogar tukaj, če prav razumem — zato ni zadosti in bi moralo biti še kaj več?
THE KID: Aha!
HARLOW: Na primer kaj?
THE KID: Na primer . . .
HARLOW: — Sedenje na risalnem žebljičku!
THE KID: Ni risalni žebljiček tisto, na čemer bi hotela sedeti.
HARLOW: A!
THE KID: Je še nekaj več.
HARLOW: Na primer kaj? Tvoje naročje?
THE KID: Blizu si!
HARLOW: Uhhh! *(Pavza.)*
THE KID: Plavi lasje na plavem žametu, to ni zadosti! Mogoče te ljubim.
HARLOW: Kaj pa je že ljubezen!
Ljubosumen si na mojo lepoto!
THE KID: Poserjem se na tvojo lepoto! Če bi te hotel, bi hotel TEBE!
HARLOW: A ja?
Sita sem tvojega govorjenja o škornjih!
THE KID: Če rečem *škornji,* nimam v mislih škornjev.
HARLOW: Kaj pa imaš potem v mislih?
THE KID: Če rečem plavi lasje in plav žamet, imam prav tako v mislih nekaj drugega.
HARLOW: Kaj pa imaš potem v mislih?
THE KID: Če rečem škornji?
HARLOW: Ja, če rečeš škornji.
THE KID: Poserjem se na lepoto! Če bi te hotel, bi hotel TEBE!
HARLOW: To si že povedal. Kaj imaš v mislih, če rečeš škornji?
THE KID: Svojega tiča!
HARLOW: O moj bog!
THE KID:
SVOJEGA TIČA!
HARLOW: Stene si bom ogledala.
(HARLOW *stopa ob stenah in jih gladi.)*
Čedne so!
THE KID: Tvoje stene, to sem jaz!
HARLOW: Sranje! *(Pavza.)* Kaj si hotel reči s tem, da sem tolsta?
THE KID: Rekel sem, da si naravna plavolaska! *(Pavza.)*
Tvoje stene, to sem jaz, da se boš drgnila ob njih.
HARLOW:
TUKAJ?
THE KID: Kjerkoli!
HARLOW: Mehke so.
THE KID: Jaz sem tudi mehek. Pa trd kot skala!
HARLOW *(stopa ob stenah, jih gleda in gladi. Se zazre naravnost v* KIDA):
Sranje na kvadrat!
Če hočeš vohuniti za mojimi skrivnostmi, moraš najprej najti moj resnični jaz!
THE KID: Aha!
HARLOW: Najdi ga!
THE KID: Sedi mi v naročje in me božaj po tiču!
HARLOW: Zajeban manijak si, to si!
THE KID: In mi liži škornje.
HARLOW: Rekel si, da to niso škornji!
. . . Saj ni važno!
THE KID: Sedi mi v naročje . . .
HARLOW: In me božaj po tiču?
THE KID: Nikogar ni tukaj!
HARLOW: Čisto kot odrasli, hm?
Zakaj niso plavi lasje na plavem žametu zadosti?
THE KID: Ker si vreča mesa!
HARLOW: Jaz sem utvara.
Kaj si hotel reči s tem, da hočeš MENE?
Zakaj niso plavi lasje na plavem žametu zadosti?
THE KID: Ker si vreča mesa!
HARLOW: Jaz sem NARAVNA PLAVOLASKA!
THE KID: To sem že jaz rekel.
HARLOW: Hotel si videti moje otroške fotografije.
THE KID: Pa sem verjel!
HARLOW: Zakaj hočeš MENE?
THE KID: Ker si tukaj!
HARLOW: Jebi se!
THE KID: To je cena, ki jo moraš plačati!
HARLOW: Kaj? Kakšna cena?
THE KID: Cena za to, da si tukaj.

HARLOW: Ne serji ga!
THE KID: Poserjem se nate!
HARLOW:
LJUBOSUMEN SI na mojo lepoto!
THE KID:
BOŽANSKA sva, punčka, božanska!
HARLOW: No, kaj pri vseh hudičih pa naj to pomeni?
THE KID:
BOŽANSKA sva, punčka, božanska!
HARLOW: No, kaj pri vseh hudičih pa naj to pomeni?
THE KID:
TUKAJ sva!
HARLOW: Če je biti TUKAJ že božansko, potem je božanskost kup dreka! Mogoče mi niti všeč ni tukaj ... ko moram gledati tvoje blazne oči, kozje zobe in dolge lase! In poslušati vse tisto sranje o plavih laseh in plavem žametu! Poleg tega si pa slab porivač! In niti moj tip nisi!
THE KID: Ti ne bi razpoznala božanskosti od prgišča dreka. Tukaj si popolnoma slučajno!
HARLOW: Če si ti božanski, potem je to velika napaka! Če si ti božanski, potem bi raje bila kjerkoli drugje!
THE KID: Bi raje ležala na postelji, z revijo v rokah?
HARLOW: Aha.
THE KID: Tudi tam bi bila božanska.
HARLOW: Rekel si, da ne bi razpoznala božanskosti od prgišča dreka!
THE KID: Ne bi je razpoznala, tam bi pa le bila!
HARLOW: KJE?
THE KID: Tukaj!
HARLOW: Kje tukaj?
THE KID: Kjer sva božanska!
HARLOW: Za vse na svetu ne bi hotela biti božanska skupaj s tabo! Poln si dreka, zraven pa še preklet ponorel bebec!
THE KID: Kaj pa moj tič?
HARLOW: Uhhh!
THE KID: Nič ne morem za to, da sem božanski. Tega nisem imel v načrtu.
TUKAJ sem! — Ampak odločil sem se.
HARLOW: Kaj si se odločil?
THE KID: Odločil sem se — nisem pa imel v načrtu!
HARLOW: Kaj si se odločil?
THE KID: Da bom TUKAJ — da bom božanski!
HARLOW:
... SRANJE! Kaj hočeš reči s tem, da sem *jaz* tukaj po naključju?
Premislila sem vsak korak.
THE KID: Potem si pa hotela biti skupaj z mano!
HARLOW: Poln si saj veš česa — in sita sem tega, da te poslušam.
— Imela sem v načrtu!
THE KID: Kaj si imela v načrtu?
HARLOW: Da bom tukaj. Da bom božanska. Da bom, kjerkoli že sem, in to s plavimi lasmi!
THE KID: Potem si pa hotela biti skupaj z MANO! Jaz sem se odločil — in zgodilo se je.
HARLOW: Potem si hotel biti skupaj z *mano*!
THE KID: Še nikdar nisem slišal zate.
HARLOW: Kako si napravil, da se je zgodilo?
THE KID: Tako, da sem se odločil — odločil, da bom božanski.
HARLOW: In tukaj sva zdaj skupaj.
THE KID: Točno!
HARLOW: Če hočeš vohuniti za mojimi skrivnostmi, moraš najprej najti moj resnični jaz. Katerega boš zasledoval?
THE KID: Ti si privlačna vreča mesa!
HARLOW: Za božjo voljo!
THE KID: Všeč mi je tvoja noga.
HARLOW: To je vreča mesa.
THE KID: Aha.
HARLOW: No in?
THE KID: Všeč mi je privlačna vreča mesa.
HARLOW: In božanska sva!
THE KID: In svobodna sva, to je svoboda, in nikogar ni tukaj!
HARLOW: Saj je zmeraj tako.
THE KID: Saj to sem hotel reči!
HARLOW: V redu, to je svoboda, svobodna sva, in nikogar ni tukaj ... No in ...?
THE KID: Sedi mi v naročje in se dotakni mojega tiča.
HARLOW: Kaj pa tvoji škornji?
THE KID: Pozabi nanje. Pokleknil bom in ti poljubil nogo.
HARLOW: To si že poskusil.
THE KID: Ja. Pa bom spet. *(Se pripravlja, da bi pokleknil.)*
HARLOW *(potegne nogo nazaj)*: Boš hudiča!
(Pavza.) Veš, tak si, kot bi bil slep. Ali pa mogoče nor ali pa besen. Ti nisi pri pravi. Ne, ne slep ... nekaj drugega ...
THE KID: Jaz vidim vse.
HARLOW: Ja?
THE KID: Ti tudi.
HARLOW: V redu, midva vidiva vse, v svobodi, hm?
THE KID: Pa ja. Sezuj čevlje!
HARLOW: Proč od mene! Tukaj sem zato, ker sem to imela v načrtu in počela bom, kar mi bo všeč.
THE KID: Saj te ne posiljujem.
HARLOW: Aha?
(Pavza.)
Kaj hočeš reči s tem, da si tukaj zato, ker si se odločil?
THE KID: Odločil sem se, da bom božanski — in ti si prav tako božanska.
HARLOW: Daj no! Saj te nisem zahtevala!
THE KID: Jaz te tudi nisem zahteval — ampak midva, to so plavi lasje na plavem žametu.
HARLOW: Rekel si, da to še ni — plavi lasje na plavem žametu, to še ni, si rekel.
THE KID: Saj res ni. To, kar je, je nekaj več.
HARLOW: Na primer?
THE KID: Na primer, če si vreča mesa in če si božanski in v svobodi.
HARLOW *(jezno)*: S temi tvojimi lasmi dol do riti!
THE KID: Pa ja. Sedi mi v naročje, pa ti bom pokazal, kaj to pomeni.
HARLOW: Kako, kaj to pomeni?
THE KID: Kaj to pomeni, biti božanski!
HARLOW: Tako sem božanska, da sem osvobojena tebe in vsega tvojega sranja.

THE KID: Nihče ni osvobojen tega, da bi bil božanski.

HARLOW:
V REDU, BOLNA SEM ŽE OD VSEGA TEGA SRANJA IN SITA SEM TEGA, DA TE POSLUŠAM, KAKO NORIŠ O *BOŽANSKOSTI* IN *SVOBODI!* Premamil si me, da sem začela govoriti s tabo.

THE KID:
NOBENE IZBIRE NIMAŠ — tukaj si, in božanska si in svobodna, in sedla mi boš v naročje in se dotaknila mojega tiča. Poslušala me boš, ker si svobodna, in počela boš, kar ti bom rekel! In še marsikaj drugega bova počela. In če ne boš hotela, ti bom pa jaz sam naredil vse to. IN VZELA BOŠ NAZAJ VSE TISTE SVINJARIJE, DA SEM PIČKA, IN POŽRLA JIH BOŠ NAZAJ V SVOJO UMAZANO RIT!

HARLOW:
POSLUŠAJ, TI MINIATURNI PORIVAČ, LAHKO ME POSILIŠ, AMPAK . . .

THE KID:
ŠE DOTAKNIL SE TE NE BI!

HARLOW: Ne bi se me, kaj?

THE KID: Ne bi, dokler me ne bi prosila.

HARLOW: Nikoli te ne bom prosila!

THE KID: Ne boš, dokler ne boš hotela!

HARLOW: Samo grozil si mi s posilstvom!

THE KID: Aha! Ampak še s palico se te ne bi hotel dotakniti, pa če bi bila še tako dolga!

HARLOW *(globoko zajame sapo)*: V redu, kaj je *božansko?*

THE KID: *Božansko* je *svobodno!*

HARLOW: In nikogar ni tukaj?
IN MIDVA SVA VREČI MESA?

THE KID: Ti si vreča mesa!

HARLOW: Kaj si pa ti?

THE KID: Isto — pa še nekaj zraven!

HARLOW: Na primer? Ne bi se me upal dotakniti!

THE KID: Upal bi se že — pa se te ne bom!

HARLOW:
BOJIŠ SE!

THE KID: Hmmm!
(KID *jo zagrabi in se ruje z njo.)*

HARLOW:
TI HUDIČ PREKLETI! SPUSTI ME, TI PORIVAČ SVINJSKI! TI HUDIČ PREKLETI! OH! OH! TI HUDIČ PREKLETI!
(KID *ji potegne čevlje z nog in jo ugrizne v palec na nogi.*
HARLOW *zakriči.) (Škriplje z zobmi.)* O, ti porivač svinjski! Ti svinjski prekleti kurbin sin . . . Zdi se mi, da krvavi.
(Dvigne nogo, da bi si jo natančneje ogledala.)

THE KID *(ji obrne hrbet. Stopa ob žametnih stenah in jih ogleduje).*

HARLOW:
STRGAL SI MI NOGAVICO! STRGAL SI MI NOGAVICO S TEMI SVOJIMI ZOBMI! STRGAL SI MI NOGAVICO S TEMI SVOJIMI SVINJSKIMI ZOBMI!

THE KID *(posmehljivo)*: Aha, to je *božansko!*

HARLOW *(si pestuje nogo)*: Zdaj si pa res pička — s tem svojim idiotskim posmehovanjem.
O, moja uboga noga!
Saj si blazen, ti pankrt! Ugrizniti žensko v nogo! Poglej, kaj si napravil z mojo nogavico! — Mislim, da mi bo tekla kri! O moj bog, kri mi bo tekla!

THE KID: Nehaj jo stiskati.

HARLOW: Še zbolela bom.

THE KID: Hudiča boš!

HARLOW: Od krvi kar zbolim.

THE KID: Oslarija! Nehaj jo stiskati!

HARLOW: Poglej mojo nogavico! Poglej tole luknjo!

THE KID: Sleci nogavice!

HARLOW *(pripre oči)*: Se sploh ne da povedati, kam bi me potem ugriznil.

THE KID: Pridi sem pa mi sedi v naročje.

HARLOW: Ti pankrt blazni, ti pankrt — ne vem, zakaj morava biti TUKAJ!
(Stiska rano.) O moj bog, to je kri!

THE KID: Daj, da vidim!

HARLOW: Kaj pa si, jebem ti boga, vampir ali kaj? Proč od mene! Proč od mene, ti kurbin sin! Proč od mene ali pa bom . . .

THE KID: Kričala?

HARLOW: Ne bom kričala — se te bom že znala otresti.

THE KID: Zakaj ne boš kričala? — Ker želiš biti *tukaj?*

HARLOW *(stiska rano)*: Jebi se! — Poglej, kri!

THE KID: Kje?

HARLOW: Točno zraven palca. *(Mu pokaže.)*

THE KID: Ti je všeč?

HARLOW: Bi se rad šalil ali kaj?

THE KID: Saj si jo stiskala.

HARLOW: Moj bog, krvi ne morem prenesti.

THE KID: Boš omedlela?

HARLOW: Sadist!

THE KID: Sedi mi v naročje!

HARLOW: Nor si kot stekel pes. Podrl si me na tla in me ugriznil v nogo kot kakšen prekleť zajeban Jack Razparač!

THE KID: Saj ti je bilo všeč.

HARLOW: Poln si dreka! *(Si preiskuje nogo.)* Samo poglej tole! Tebi je kri všeč. Na, le naglej se je zdaj! *(S prstoma ene roke razširi luknjo v nogavici.)* Samo poglej tole — Kje je moj glavnik? *(Se češe.)*

THE KID: Tvoji joški so mi tudi všeč.

HARLOW *(posmehljivo)*: Je bil pa že skrajni čas, da si jih opazil. Zelo si me osrečil! Zdi se mi, da bi tudi iz njih hotel piti kri! Verjetno bi mi hotel odgrizniti bradavice — ti sadist perverzni!

THE KID: Saj si me prosila.

HARLOW: Kaj prosila — da mi odgrizneš bradavice?

THE KID: Da te postavim na tvoje mesto.

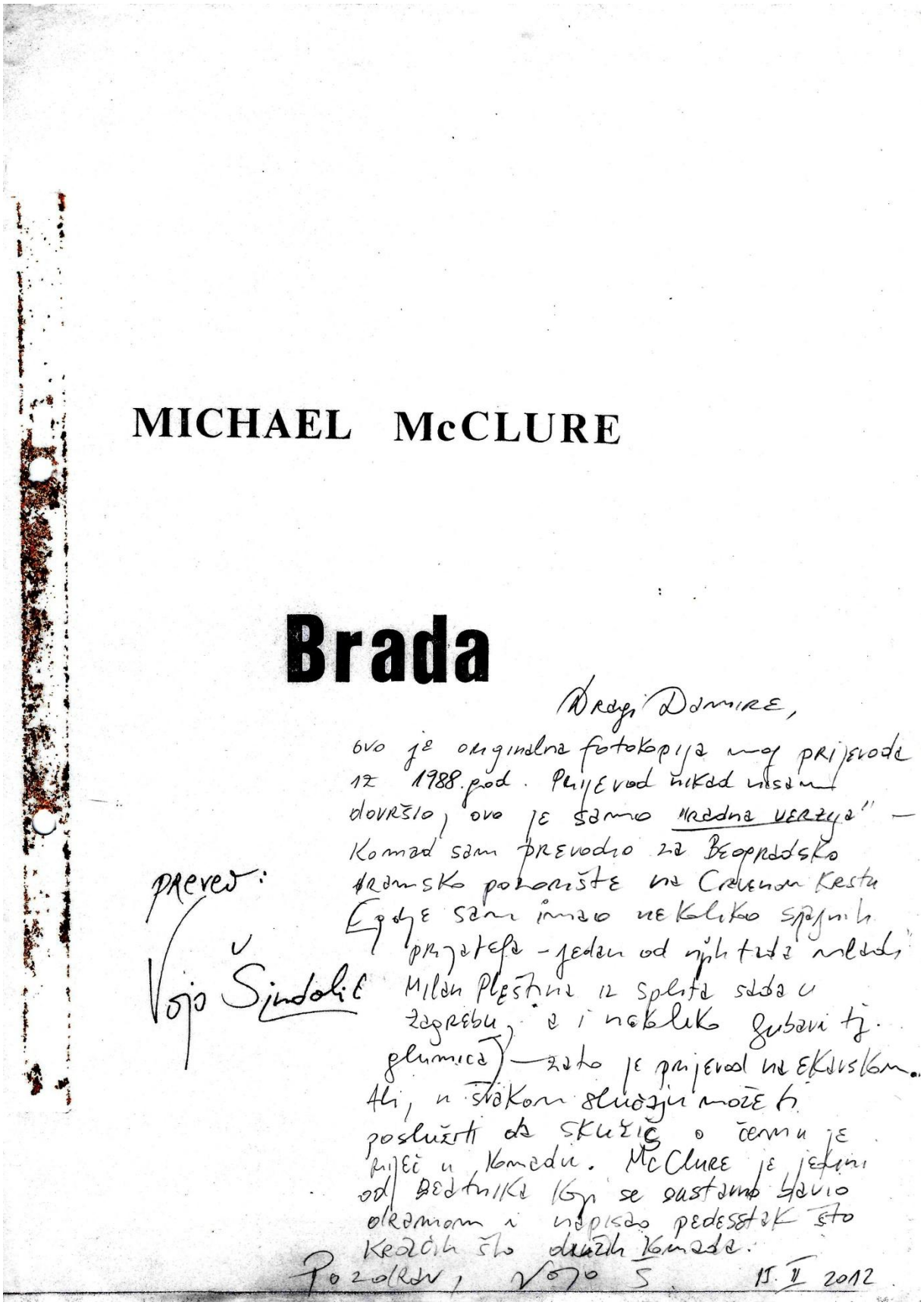
HARLOW: In če odgrizneš ženski bradavice, potem jo postaviš na njeno mesto, se ti zdi? V smeh me spravljaš!
Poglej tole nogavico, kako je uničena, ti kreten zajebani!

THE KID: Dobro izgleda! Začenjam te želeti.

HARLOW: To je pa res romantično! *(Prime ogledalo).* Spravi se mi z luči!

(Odlomek)

9.8.2. Preslika radne verzije prijevoda Voje Šindolića iz 1988. godine



MICHAEL McCLURE

Brada

Dragi Domiree,
ovo je originalna fotokopija moj prijevoda iz 1988. god. Prijevod nikad nisam dovršio, ovo je samo "radna verzija" — Komad sam prevodio za Beogradsko dramsko pozorište na Crvenom Krstu Egdje sam imao nekoliko sjajnih prijatelja - jedan od njih tada mladi Milan Plešina iz Splita sada u Zagrebu, a i nekoliko ljubavi tj. glumica) — zato je prijevod na Ekavskom. Ali, u svakom slučaju može ti poslužiti da skužiš o čemu je riječ u Komadu. McClure je jedini od pjesnika koji se usudio dramom i napisao pedesetak što kratkih što dužih komada.
Pozdrav, Voja S. 15. V 2012

prevod:
Voja Šindolić

Pozorišni komad Brada Michaela McClurea misteriozno je delo umetnosti iako nam se na prvi pogled čini da je jednostavan, ponavljajući i opscen, u njemu se odvija akcija koja je istovremeno i dramatična i komična, iz tog komada izbija vrlo čudan ali izuzetan delokrug koji zaokuplja pažnju kao magnetsko polje, gotovo kao da su duhovi iz dva razdoblja američke prošlosti progovorili jedno s drugim, nakon decenija a u isto vreme su prisutni u našoj spavaćoj sobi svlačeći jedno drugo ili objašnjavajući nam prirodu zavodjenja, prirodu privlačenja, i delomično, prirodu perverznog čudi izmedju muškarca i žene. Tvrdoglavost suočena s lukavim doskočicama i pariranje istovremeno, ponavljanje, služi gotovo kao stanice podzemne železnice na električnom putu koji muškarac i žena prelaže ako se pomaknu od uma ka mesu. To je misteriozan izlet, čija misterija često prebiva u dilemi da li je akcija izuzetno ozbiljan ili beznačajan čin. Ja tim dvosmislenostima, sa tim uzavrelostima Brada žonglira recimo, kao madjioničar.

Norman Mailer

Lica: JEAN HARLOW

BILLY THE KID

Pritka Jean HARLOW je u tradicionalnom stilu. Odevena je u svetlo plavu dugu haljinu čiji su rukavi na krajevima ukrašeni perjem.

Billy THE KID nosi košulju, uske pantalone, i čizme.

HARLOW ima torbu.

Nameštaj se sastoji od dve stolice i stola ispunjenog krznima - obasjava ih jedno narandžasto svetlo

(ujedno)

HARLOW: Pre no što izvučeš neku tajnu od mene, prvo moraš da otkriješ moje stvarno ja! Šta ćeš prvo da tražiš?

THE KID: Zašto misliš da hoću da izvučem neku tajnu od tebe

HARLOW: Zato što sam tako lepa.

THE KID: Pa šta onda?

HARLOW: Ti bi želeo da si lep kao ja.

THE KID: 'Ajde!

HARLOW: Pre no što izvučeš neku tajnu od mene, prvo moraš da otkriješ moje stvarno ja! Šta ćeš prvo da tražiš?

THE KID: Zašto misliš da hoću da izvučem neku tajnu od tebe?

HARLOW: Zato što sam tako lepa.

THE KID: Pa šta onda!

HARLOW: Ti bi želeo da si lep kao ja.

THE KID: 'Ajde! /Pauza. Grubo je hvata za ruku./ UHVATIO SAM TE!

HARLOW: To je obična iluzija.

THE KID: /Stisnuvši joj ruku i podigavši je./ Hoćeš da kažeš da ovo meso nije tvoje?

HARLOW: Šta ti misliš?

THE KID: Zašto misliš da si lepa?

HARLOW: Zbog bokova. . . glasa. . .

THE KID: Šta s tvojom kosom. . . ?

HARLOW: Šta misliš?

THE KID: Tvoja kosa je delo hemije.

HARLOW: Jedi govna! Moja kosa je divna i nije delo hemije - prirodna je.

THE KID: Pokaži mi slike kad si bila mala!

HARLOW: Ti si lud. Zašto?

THE KID: Da ti vidim kosu!

HARKOW: Ti si LJUBOMORAN.

THE KID: Ti vreća govana!

HARLOW: Prirodno je plava - budi siguran! A ti imaš konjske zube!

THE KID: UMUKNI!

HARLOW: Voleo bi da si lep! Možda bi voleo da si zavodljiv. Nosiš kosu do ramena. Možda bi voleo da si žensko!

THE KID: /Hvata je za ruku - i okreće je u svojim prstima/ OVO NIJE NIŠTA DRUGO DO MESO! /Podrugljivo se osmehuje./

HARLOW: Pre no što izvučeš neku tajnu od mene, prvo moraš da otkriješ moje stvarno ja! Šta ćeš prvo da tražiš?

THE KID: Zašto misliš da hoću da izvučem neku tajnu od tebe?

HARLOW: Zato što sam tako lepa.

THE KID: Pa šta onda!

HARLOW: Ti bi želeo da si lep kao ja!

THE KID: Ma hajde!
OVO NIJE NIŠTA DRUGO DO MESO! /steže njenu golu mišicu i okreće je u svojim rukama./ -.Zašto bih treba da želim da sam lep?

HARLOW: Oh . . . Ti si muškarac.

THE KID: Aha?

HARLOW: Ti si muškarac. . . A muškarci žele da su lepi.

THE KID: Muka mi je od te reči . . . tera me na povraćanje!
TI SI VREĆA MESA!

HARLOW: Koja reč?

THE KID: Lep. Muka mi je kad čujem da tu reč izgovara vreća mesa.

HARLOW: Da nisi više taknuo moju ruku!

THE KID: Ili?

HARLOW: Ili ću ti rascopati mozak kao vreći mesa!
- Zar ne misliš da sam . . . zgodna . . .

THE KID: Mirišeš na smolu. Dodji i sedi mi u krilo. /povlači je za ruku./

HARLOW: Šta ako neko dodje i vidi nas!

THE KID: U večnosti. - Ovde nema nikoga!

HARLOW: Rekao si da sam vreća mesa. I da mi je kosa ugrana!

THE KID: Možda zato što te volim.

HARLOW: Jedeš govna. KO MOŽE VOLETI U VEČNOSTI?

THE KID: /Samouvereno/ Sedi mi u krilo.

HARLOW: Kilometrima si daleko, cakani.

THE KID: Ne u večnosti!. . . Sedi mi u krilo!

HARLOW: JEBI SE!

THE KID: TI SI VREĆA MESA! Bela vreća od nežne kože i sala koju na okupu drži gomila kostiju!

HARLOW: /podižući haljinu iznad kolena/ Šta kažeš?

THE KID: /Iznenada/ Mislim da ti je kosa prirodno plava.

HARLOW: Prirodno plava?

THE KID: Aha!

HARLOW: Ti si vreća govana!

THE KID: Sedi mi u krilo!

HARLOW: Pre no što izvučeš neku tajnu od mene, prvo moraš da otkriješ moje stvarno ja! Šta ćeš prvo da tražiš?

THE KID: Zašto misliš da hoću da izvučem neku tajnu od tebe?

HARLOW: Zato što sam lepa.

THE KID: Pa šta onda!

HARLOW: Ti bi želeo da si lep kao ja!

THE KID: 'Ajde! Dodji ovde, i sedi mi u krilo, i poliži mi čizme!

HARLOW: Jedi govna! Ti bi voleo da si žensko!

THE KID: Dodji ovde, i sedi mi u krilo. Dozvoliću ti da mi oližeš čizme.

HARLOW: Zašto bih ti olizala čizme?

THE KID: Jer bi volela!

HARLOW: Pre no što izvučeš neku . . .

THE KID: Ućuti!

HARLOW: A ti bi voleo da maziš moju plavu kosu?

THE KID: Pa šta onda?

HARLOW: Voleo bi da me vidiš da puzim?

THE KID: /Sleže ramenima/

HARLOW: Zašto bih ti olizala čizme?

THE KID: /Sleže ramenima/ Onda dodji ovde i sedi mi u krilo.

HARLOW: Zašto želiš da ti oližem čizme?

THE KID: Voleo bih da držim govore kao gusti plodonosni oblaci.

HARLOW: Hoćeš, Mali, hoćeš.

THE KID: A šta ako pričam ovako - LEPO I GLASNO!

HARLOW: Hoćeš da ti oližem čizme, a? Tako se ne krade lepota, Kide.

THE KID: Možda bih pomazio tu tvoju plavu kosu.

HARLOW: Pa što to ne uradiš, Kide?

THE KID: Dodji ovde, sedi mi u krilo i oliši mi muke.

HARLOW: Zašto me onda ne povučeš za kosu?

THE KID: Možda i hoću.
Dodji ovde i sedi mi u krilo, mala.

HARLOW: Žensko u ženskom krilu! Jedeš govna!

THE KID: Pre no što izvučeš neku tajnu od mene, prvo moraš da otkriješ moje stvarno ja! Šta ćeš prvo da tražiš?

HARLOW: Zašto misliš da hoću da izvučem neku tajnu od tebe.

THE KID: Zato što sam lep.

HARLOW: Pa šta onda?

THE KID: Ti bi želela da si lepa kao ja.

HARLOW: Ti nisi ništa drugo nego meso nagurano u vreću od kože s konjskim zubima i dugom kosom. - I još želiš da ~~ti~~ ja poljubim TVOJE čizme.

THE KID: Dodji ovde i sedi mi u krilo i dozvoliću ti da me uhvatiš za kurac.

HARLOW: Kao da bi mi se TO dopalo! - Komad mesa što vidi sa gomile mesa!

THE KID: A posle možeš i čizme da mi oliješ!
/- Kakvog mene ćeš naći?/ Možda otkriješ da sam puki duh koji je uzeo obličje od mesa.

HARLOW: Zašto misliš da želim da ti oličem čizme?

THE KID: Zato što se na njima ogledaju duge! Duge na crnoj ~~crnoj~~ nežnoj Koži!

HARLOW: Daj da vidim.

THE KID: /Pomera svoje čizme prema svetlu/

HARLOW: Nisu loše.

THE KID: Dodji i sedi mi u krilo.

HARLOW: Baš si pička!

THE KID: Sedi mi u krilo.

HARLOW: I pomazićeš moju plavu kosu svojim usranim rukama! Zašto bih ti olizala čizme ili ti sela u krilo?

THE KID: Ovde nema nikoga.

HARLOW: Zašto bih ti olizala čizme ili sela u krilo?

THE KID: OVDE NEMA NIKOGA!

HARLOW: Misliš, nikoga da nas vidi? A?

THE KID: Baš tako. Ovde nema nikoga. Sedi mi u krilo.

HARLOW: Šta ako to URADIM?

THE KID: Posle bi mogla da mi oližeš čizme . . . i da me uhvatiš za kurac!

HARLOW: Prvo moraš da otkriješ moje stvarno ja! Šta ćeš prvo da tražiš?

THE KID: Postojiš samo jedna ti!

HARLOW: Jedeš govna! Dosta, muka mi je od ovoga! Šta hoćeš?

THE KID: Želim da mi sedneš u krilo i uhvatiš me za kurac.

HARLOW: Živo mi se jebe gde smo . . . muka mi je od ovog razgovora!

THE KID: Onda ućuti! Ti si prva počela!

HARLOW: Rekla sam: Pre no što izvučeš neku tajnu od mene, prvo moraš da otkriješ moje stvarno ja! Šta ćeš prvo da tražiš?

THE KID: I meni je muka od ovog sranja! Ovo je jebeni obred! Podseća me na jednu od onih čeličnoo crnih osa što puze po crnom baršunu.

HARLOW: A ti si, pretpostavljam, stvaran i nežan!

THE KID: JEBI SE!

HARLOW: Ja sam stvarna gdegod da sam!

THE KID: /podrugljivo se osmehujući/ Važi, i ja sam stvaran takodje.

HARLOW: Oči su ti ludje od ludakovih! Buljiš! Ti si otkinuo! Pre no što izvučeš neku tajnu od mene, prvo moraš da otkriješ moje stvarno ja! Šta ćeš prvo da tražiš?

THE KID: Ne bih se okrenuo za tobom ni na praznoj ulici.

HARLOW: Ali OVDE si!

THE KID: I ti si ovde!
Kažeš da si iluzija - i da ima više no jedna ti!
I kažeš da su mi oči kao u ludaka! CDJEBI!

HARLOW: /Stoji. Gleda uokolo./ Ovde nema ničega osim plavog baršuna!

THE KID: Aha. /Osmehuje se, prekrstivši noge/

/HARLOW korača uokolo gladeći baršun. Zastaje. Izazovno se smešta u fotelju./

THE KID: Zbog čega misliš da su mi oči kao u ludaka?

HARLOW: NE ŽELIM DA RAZGOVARAM O TOME!
/Pauza/ Zašto kažeš da sam iluzija?

THE KID: Ti si to rekla, ne ja!

HARLOW: Aha. /Razmišljajući/
/Pauza/
Oči su ti kao u ludaka jer si vreća govana, Kodeni.

THE KID: Prezirem ženske koje psuju.

HARLOW: Hajde da budemo čistunci. . .

THE KID: Važi.

/Pauza/

HARLOW: /Ljutito/ JEBI SE!

/Pauza. KID vadi maramicu i glanca vrhove svojih čizama/

JEBI SE! JEBI SE! JEBI SE!

/Pauza. Kid glanca vrhove svojih čizama/

JEBI SE! JEBI SE! OHHhhh JEBI SE!

THE KID: I ti kažeš da sam ja lud.

HARLOW: Ludji si od ludaka, kopile ukočenih očiju!

THE KID: Zar ne možeš biti pristojna?

HARLOW: A ti?

THE KID: /Sleže ramenima. Podiže svoju čizmu/ Šta ćemo s ovim?

HARLOW: Muka mi je kad čujem kako pričaš o krilu i tvojim čizmama!

THE KID: I mom kurcu?

HARLOW: I o tome, takodje! I kako me nazivaš vrećom mesa!

THE KID: Ali ti si rekla da si iluzija!

HARLOW: Jebi se!

THE KID: Ti si me nazvala glupim i ludim.

HARLOW: Ranije, za vreme obreda.

THE KID: Sve se dogadja SADA.

HARLOW: TI SI lud! /Sklupčava se u fotelji/ Spava mi se....

THE KID: U večnosti?

HARLOW: Preskoči to! /Udobnije se smešta/

/Pauza/

THE KID: Hej!

HARLOW: Zaspala sam!

THE KID: Dodji i sedi mi u krilo.

/Nema akcije/

Hej!

/Nema akcije/

Hej!

HARLOW: /Skočivši/ SASVIM SI POLUDEO!

THE KID: U večnosti? /uperivši pogled u nju/ Kako mogu biti lud u večnosti?

HARLOW: Ako je večnost plavi baršun onda je obično stanje!
/Koračajući gore-dole/

THE KID: Možda i nije!

HARLOW: /Koračajući gore-dole/ Šta nije?

THE KID: Baršun! /Posmatra je kako hoda gore-dole/
Sedi!

HARLOW: ŠTA?

THE KID: Sedi.

HARLOW: /Ljutito/ Tebi u krilo?

THE KID: /Smireno i odlučnim pokretom/ Sedi.

/HARLOW seda natrag u fotelju. - Zure jedno u drugo./

HARLOW: /Zavodljivo/ Pre no što izvučeš neku tajnu od mene, prvo moraš da otkriješ moje stvarno ja! Šta ćeš prvo da tražiš?

THE KID: UMUKNI!

HARLOW: Pre no što izvučeš neku tajnu . . .

THE KID: /odskočivši kao da će da je udari/ UMUKNI!

HARLOW: Pre no što izvučeš . .

THE KID: /podižući ruku da je udari/ UMUKNI! ĆUTI! PROKLETA BILA! UMUKNI!

HARLOW: /Stavljajući ruku na usta/ Ho hum. /Proteže se/ Ho hum. Ho Hum. Ho . . . Ho . . . HOoooooooooo. . . Ho hum.

/Gledajući direktno u Kida/ Sedi dole gluperdo jedna!

/KID ponovo seda, stavivši ruke na kolena, zureći u HARLOW. Duga pauza./

THE KID: /Ozbiljno, koncentrisano/ Možemo da uradimo što god hoćemo ovde. . . Nema nikoga da nas pommatra.

HARLOW: /Protežući se mazno/ Baš kao odrasli, a!

THE KID: /Naginjući se prema njoj/ Nema nikoga da nas vidi.

HARLOW: /Protežući se još maznije/ Niko nas ne može videti,

THE KID: Baš tako.

HARLOW: Šta želiš da uradiš?

THE KID: Ono što sam rekao

HARLOW: Ali ti želiš da JA to uradim.

THE KID: Tačno tako!

HARLOW: Da ti sednem na kitu!

THE KID: Znaš i sama da je to ono što bi želela da uradiš...

HARLOW: DA ti sednem u krilo i igram se s tvojim kurcem?

THE KID- Aha!

HARLOW: /Protežući se/ OOOOOoooooooh . . . /Protežući ruke/
Ho... Ho... Ho... humm. Ti si pošandrcao!

THE KID: Ovde nema nikoga, mala!

HARLOW: Šta onda!
Pusti me da spavam. /sklupčavši se/

/Pauza. HARLOW se pravi da spava/

THE KID: Ne želim da izvučem bilo kakvu tajnu od tebe.

HARLOW: Samo sam brbljala . . . Sve je u redu.

THE KID: Stvarno ne želim.

HARLOW: /Pospano/ Sve je u redu.

THE KID: Šta ćemo da radimo?

HARLOW: Da spavamo.

THE KID: Ne! MI SMO APSOLUTNO SLOBODNI!

HARLOW: /Pospano/ Ućuti!

THE KID: Ovo je savršena sloboda! /Pauza/ Mi smo sveti!

HARLOW: Sigurno . . . Sigurno . . .

THE KID: Slušaj . . .

HARLOW: Otkinuo si!

THE KID: Mi smo SVETI!

HARLOW: Naravno. . . Naravno . . .
Uvek sam to znala. /Pravi se da spava/

THE KID: Ti ne spavaš.

HARLOW: Naravno da spavam. Govorim u snu!

THE KID: Znam da si prirodna plavuša.

HARLOW: A ja znam da si ti lud i da si vreća govana.
Pusti me da spavam!

THE KID: Sjajna si. Postojiš samo jedna ti.

HARLOW: Naravno . . . Samo što sam zaspala.

THE KID: Volim te kad spavaš!

HARLOW: Proklet bio, umukni!

THE KID: Skinuću ti cipele . . . /Saginje se da klekne/

HARLOW: /Ispravivši se u fotelji/ Dalje od mojih nogu!
/Zatresavši glavom/ Baš si usrano kopile, zar nisi!

THE KID: Mi smo SVETI!

HARLOW: Oh xxx oha! Aha... svakako . . .

THE KID: TI SI PRIRODNA PLAVUŠA!

HARLOW: Naravno.

THE KID: Mi smo sveti. Mi smo u večnosti!

HARLOW: Naravno.

THE KID: Ne pokušavam da izvučem neku tajnu od tebe.

HARLOW: Pročitala sam to negde.

THE KID: Šta?

HARLOW: Tu stvar.

THE KID: Gde.

HARLOW: Šta gde?

THE KID: Gde si je pročitala?

HARLOW: U nekom stripu.

THE KID: /Ljutito/ Aha!
Gde si je pročitala?

HARLOW: U NEKOM STRIPU!

THE KID: AHA!

HARLOW: Možda i nisam.
Pre no što izvučeš neku tajnu od mene prvo moraš...

THE KID: UMUKNI!

HARLOW: Vaši!

THE KID: Slušaj, MI SMO SVETI!

HARLOW: Naravno! Večnost je plavi baršun!

THE KID: I plava kosa.

HARLOW: I konjski zubi!

THE KID: - Gde si to pročitala?

HARLOW: Izmislila sam!

THE KID: Aha, kako da ne! Gde si to pročitala?

HARLOW: Izmislila sam!

THE KID: Sigurno!

HARLOW: SMISLILA SAM TO!

THE KID: Aha!

HARLOW: Kladim se u tvoje dupe da jesam! - Ili sam ~~ja~~ možda to negde pročitala.

THE KID: A ja se kladim da ćeš da se udebljaš ležeći na dupetu čitajući stripove.

HARLOW: I jedući čokoladne bombone.

THE KID: Jebi se!

HARLOW: JEBI SE TI!
Mene si nazvao debelom - ti glupo, usrano kopile konjskih zubiju!

THE KID: Možda je to sveto! - Imati konjske zube, biti glup i usran.

HARLOW: Možda sveto nije ništa drugo osim plavog barduna!

THE KID: U kojem stripu?

HARLOW: Nije bio u časopisu! - Idi u pakao!

THE KID: Ponovi to!

HARLOW: Moj Bože! Moj Bože!

THE KID: PONOVI TO!

HARLOW: Ohh!

THE KID: Ponovi!

HARLOW: OHH!

THE KID: Ponovi!

HARLOW: Pre ne što izvučeš neku tajnu . . .

THE KID: Nisi debela!

HARLOW: Ma hajde!

THE KID: Slušaj, MI SMO SVETI!

HARLOW: Ne bih te slušala da kenjaš u bure!

THE KID: Mi smo sveti, mala, mi smo SVETI!
Ovo je stvarno to. Stvarno smo ovde!

HARLOW: Naravno.

THE KID: Stvarno to mislim!

HARLOW: Naravno da to misliš! Ludji si od ludaka!

THE KID: Ma hajde! Dodji ovde i sedi mi u krilo i oliži mi čizme!

HARLOW: Pun si govana! Ti čak nisi ni muškarac. Voleo bi da si žensko!

THE KID: Dodji ovde i sedi mi u krilo. - I oliži mi čizme.

HARLOW: Zašto bih ti olizala čizme?

THE KID: Zato što bi to volela!

HARLOW: A ti bi voleo da miluješ moju plavu kosu!

THE KID: Pa šta onda?

HARLOW: Voleo bi da me vidiš da puzim?

THE KID: /Sleže ramenima/

HARLOW: Zašto želiš da ti oližem čizme?

THE KID: Dodji ovde i sedi mi u krilo.

HARLOW: Zašto želiš da ti oližem ~~xxxxx~~ čizme?

THE KID: Zato što smo sveti, mala, sveti, i ovde stvarno nema nikoga!

HARLOW: Misliš nema nikoga da nas posmatra?

THE KID: Baš tako.

HARLOW: Šta ako to URADIM?

THE KID: Onda bi mogla da dodirneš moj kurac.

HARLOW: Baš kao odrasli, a?
Jedeš govna!

THE KID ~~xxxxxx~~ Mi smo sveti!

HARLOW: Naravno!

THE KID: Ja sam svet

HARLOW: Verujem da misliš da ja nisam!

THE KID: Aha. Dodji i sedi mi u krilo i opaliću te . . .

HARLOW: Ne s tim tvojim crvićem - nasmejaćeš me!

THE KID: A možeš i čizme da mi oližeš!

HARLOW: Zbog čega misliš da želim da ti sednem u krilo ili oližem čizme?

THE KID: Ovde nema nikoga!

HARLOW: Misliš da ljudi rade one stvari zato što nema nikoga oko njih?

THE KID: Naravmo!

HARLOW: Šta je tako sjajno u tvojim čizmama?

THE KID: Duge koje se odražavaju na nežnoj ~~nevidnoj~~ crnoj Koži!

HARLOW: Važi, šta ako ti sednem u krilo?

THE KID: I uhvatiš me za kurac?

HARLOW: Moj Bože!

THE KID: Moj goli kurac u tvojoj ruci!

HARLOW: Pusti me da spavam!

THE KID: Prokleta bila!

HARLOW: Baš imaš bezobrazan jezik!

/Pauza/

Šta si mislio kad si kazao da sam iluzija?

THE KID: Nisam to ja rekao - već ti. Ja sam rekao da si vreća mesa!

HARLOW: Šta je onda tako sjajno u meni? - Šta će ti vreća mesa? /Pre no što izvučeš neku tajnu od mene, prvo moraš da otkriješ moje ptvarno ja. Šta ćeš prvo da tražiš?/
Šta misliš kad kažeš - vreća mesa?

THE KID: Zašto sama ne pronadješ svoje pravo ja i sama ga istražiš?

HARLOW: Jebi se!

THE KID: Dodji ovde i sedi mi u krilo!

HARLOW: Evo, nikoga nema ovde. Pa šta onda!
/Pauza. Nema akcije. HARLOW se sklupčava./
Hoću da spavam.

THE KID: Vreća mesa je vreća mesa!

HARLOW: /Sedi uspravna kao sveća./

THE KID: Ispunjena salom i kostima!

HARLOW: Ti si bol u guzici!

THE KID: U večnosti?

HARLOW: Naravno, gdegod da si!

THE KID: Laku noć!

HARLOW: Jebi se!
Ti si obična mala ~~pizdica~~ pizda za žilavog momka!

THE KID: Vreća mesa je vreća mesa.

HARLOW: /Podižući haljinu iznad kolena/: Pogledaj ovo!

THE KID: Dodji i sedi mi u krilo!

HARLOW: Isusa ti, nemoj opet!

THE KID: Zbog čega misliš da hoću da izvučem neku tajnu od tebe?

HARLOW: Ne interesuješ me!

THE KID: Ni u večnosti?

HARLOW: Čak ni u večnosti!

THE KID: Kako da ne!

HARLOW: Baš tako!

THE KID: Lažeš!

/Pauza. HARLOW se pravi da spava./

Hej!
Ti si LEPA vreća mesa!

HARLOW: Isusa ti!

THE KID: Dopadaju mi se tvoje noge.

HARLOW: I one su vreća mesa.

THE KID: Aha.

HARLOW: Pa šta onda?

THE KID: Dopada mi se lepa vreća mesa.

HARLOW: Ti si nezreli kurvin sin.

THE KID: S konjskim zubima?

HARLOW: S kosom koja ti visi do

THE KID: Pre no što izvučeš neku tajnu od mene, prvo moraš da otkriješ moje stvarno ja. Šta ćeš prvo da tražiš?

HARLOW: Sranje!

THE KID: Pre no što izvučeš neku tajnu . . .

HARLOW: Sranje!

THE KID: Pre no što izvučeš neku tajnu od mene, prvo moraš da otkriješ moje stvarno ja . . .

HARLOW: Vaši se, kao si ti?

THE KID: Plavi baršun.

HARLOW: To je iluzija. Izgledaš kao gomila mesa.

THE KID: Sedi mi u krilo!

HARLOW: I treba da mislim da sam farbana plavuša - plava kosa na plavom baršunu?

THE KID: Kako ti volja!

HARLOW: Važi, zajedno smo plava kosa na plavom baršunu.

THE KID: To nije dovoljno.

HARLOW: Šta nije dovoljno?

THE KID: Plava kosa na plavom bašunu!

HARLOW: Pretpostavljam zato što ovde nema nikoga trebalo bi da bude drugačije?

THE KID: Aha!

HARLOW: Kao šta?

THE KID: Kao . . .

HARLOW: - Sesti na kitu!

THE KID: To nije kita na koju bi ti volela da sedneš.

HARLOW: Aha!

THE KID: To je nešto drugo.

HARLOW: Kao šta? Tvoje krilo?

THE KID: Blizu si!

HARLOW: Pihh!

/Pauza/

THE KID: Plava kosa na plavom baršunu nije dovoljna!
Možda te volim!

HARLOW: Šta je ljubav!
Ti si ljubomoran na moju lepotu!

THE KID: Živo mi se jebe za tvoju lepotu! Da sam to želeo
želeo bih te!

HARLOW: Ma hajde?
Muka mi je da slušam o tvojim šizmama!

THE KID: Kad kažem šizme ne mislim na šizme.

HARLOW: Šta onda misliš?

THE KID: Kad kažem plava kosa i plavi baršun ni to ne misli

HARLOW: Šta onda misliš?

THE KID: Čizmama?

HARLOW: Aha, čizmama.

THE KID: Živo mi se jebe za lepotu. Da sam te želeo želeo bih TEBE!

HARLOW: Ti si to rekao. Šta podrazumevaš pod čizmama?

THE KID: Moj kurac!

HARLOW: Oh moj Bože!

THE KID: MOJ KURAC!

HARLOW: Onda ću da gledam u zidove. /HARLOW koraša milujući zidove/
Lepi su!

THE KID: Ja sam tvoj zid!

HARLOW: Sranje! /Pauza/
Kako to misliš da sam debela?

THE KID: Rekao sam da si prava plavuša!
/Pauza/
Ja sam tvoj zid da se o njega češeš!

HARLOW: OVDE?

THE KId: Bilo gde!

HARLOW: Meki su.

THE KID: I ja sam mek takodje.
I čvrst kao kamen!

HARLOW: /Korača gledajući u zidove i milujući ih. Gleda pravo u KIDA/

Sranje!

Pre no što izvučeš neku tajnu od mene, prvo moraš da otkriješ moje stvarno ja!

THE KID: Aha!

HARLOW: Nadji ga!

THE KID: Sedi mi u krilo i pomazi mi kurac!

HARLOW: Ti si jebeni egomanijak!

THE KID: I oliži mi čizme.

HARLOW: Rekao si da to nisu tvoje čizme!

. . Nije važno!

THE KID: Sedi mi u krilo . . .

HARLOW: I da te uhvatim za kurac?

THE KID: Ovde nema nikoga!

HARLOW: Baš kao odrasli, a?

Zašto plava kosa na plavom baršunu nije dovoljna.

THE KID: Zato što si ti vreća mesa!

HARLOW: Ja sam iluzija.

Šta misliš time da si želeo MENE?

Zašto plava kosa na plavom baršunu nije dovoljna?

THE KID: Zato što si ti vreća mesa!

HARLOW: Ja sam prirodna PLAVUŠA!

THE KID: To sam i rekao.

HARLOW: Hteo si da vidiš moje fotografije kad sam bila mala

THE KID: Poverovao bih u njih!

HARLOW: Zašto želiš MENE?

THE KID: Zato što si ti prisutna!

HARLOW: Jebi se!

THE KID: To je cena koju plaćaš!

HARLOW: Šta? Kakva cena?

THE KID: Cena što si ovde.

HARLOW: Otpišaj!

THE KID: Pišem se na tebe!

HARLOW: Ti si LJUBOMORAN na moju lepotu!

THE KID: Mi smo SVETI, mala, sveti!

HARLOW: Kog ti djavola to znači?

THE KID: Mi smo SVETI, mala sveti!

HARLOW: Kog ti djavola to znači?

THE KID: OVDE smo!

HARLOW: Ako ~~jexxkm~~ smo sveti zato što smo OVDE onda je to obično sranje! Možda mi se ovde i ne svidja ... što vidim tvoje lude oči, konjske zube i dugu kosu! I što slušam

svo to kenjanje o plavoj kosi i plavom baršunu! Osim toga ti si odvratan govnar. Čak ni nisi moj tip!

THE KID: Ti ne bi razlikovala govno od nečeg svetog! Ti si ovde sasvim slučajno!

HARLOW: Ako si ti svet to je velika greška!
Ako si ti svet radije bih bila negde drugde!

THE KID: Izležavala se na krevetu s časopisom?

HARLOW: Aha.

THE KID: I tamo bi bila sveta.

HARLOW: Rekao si da ne razlikujem govno od nečeg svetog!

THE KID: Ne bi znala a tamo bi bila!

HARLOW: GDE?

THE KID: Ovde!

HARLOW: Gde je to ovde?

THE KID: Gde smo sveti!

HARLOW: Kladim se da uz tebe nisam sveta. Ti si vrcća govana i prokleti dosadni egomanijak!

THE KID: Šta ćemo s mojim kurcem?

HARLOW: Ohhh!

THE KID: Ne mogu si pomoći što sam svet! Nisam ja to planirao. OVDE sam - Tako sam ja odlučio.

HARLOW: Odlučio što?

THE KID: Da budem OVDE - da budem svet!

HARLOW: . . . SERREČ! Šta misliš time kad kažaš da sam ovde slučajno! Izmislila sam svaki svoj korak.

THE KID: To znači da si želela da budeš sa mnom!

HARLOW: Pun si govana - muka mi je da te slušam. Ja sam to isplanirala.

THE KID: Isplanirala šta?

HARLOW: Da budem ovde. Da budem sveta. Da budem na gde bilo s plavom kosom.

THE KID: To znači da si želela da budeš sa mnom!
Ja sam tako odlučio - i dogodilo se.

HARLOW: To znači da si ti želeo da budeš SA MNOM!

THE KID: Nisam ni čuo za tebe!

HARLOW: Kako se onda sve dogodilo?

THE KID: Odlučio sam - odlučio sam da budem svet.

HARLOW: I ovde smo zajedno!

THE KID: Baš tako!

HARLOW: Pre no što izvučeš neku tajnu od mene, prvo moraš da otkriješ moje stvarno ja! Šta ćeš prvo da tražiš?

THE KID: Ti si lepa vreća mesa!

HARLOW: Isusa ti!

THE KID: Dopadaju mi se tvoje noge.

HARLOW: I one su vreće mesa.

THE KID: Aha.

HARLOW: Šta onda?

THE KID: Volim lepu vreću mesa.

HARLOW: I mi smo sveti!

THE KID: I mi smo slobodni, ovo je sloboda, i nema nikoga ovde!

HARLOW: Oduvek je tako.

THE KID: To sam i mislio!

HARLOW: Vaši, ovo je sloboda, mi smo slobodni, i ovde nema nikoga . . . Šta onda? . . .

THE KID: Sedni mi u krilo i uhvati me za kurac.

HARLOW: A šta da radim s tvojim šizmama?

THE KID: Zaboravi na njih. Klekknući i poljubiću ti noge.

HARLOW: To si već pokušao.

THE KID: Jesam.
I ponovo ću. /Krenuvši da klekne/

HARLOW: /Povlačeći noge/ Kurac hoćeš!
/Pauza/ Znaš, izgleda da si slep. Ti [illegible]
ljut. Otkinuo si. Ne, nisi slep ... nešto si drugo ...

THE KID: Vidim na sve strane

HARLOW: Ajde?

THE KID: I ti takodje.

HARLOW: Aha, vidimo u svim pravcima u slobodi, a?

THE KID: Naravno.

Skinuću ti cipele!

HARLOW: Odbij! Ovde sam zato što sam tako isplanirala i radiću ono što mi se dopada.

THE KID: Ne silujem te.

HARLOW: Ajde?

/Pauza/

Šta misliš time da si ovde zato što si tako odlučio?

THE KID: Odlučio sam da budem svet - i ti si svet takodje.

HARLOW: Pa šta onda? Nisam to tražila.

THE KID: Niti sam ja tebe tražio - ali mi smo plava kosa na plavom baršunu.

HARLOW: Ali ti si kazao da to nije to - plava kosa na plavom baršunu nije to!

THE KID: Nije to. To je nešto više.

HARLOW: Kao na primer?

THE KID: Na primer biti vreća mesa i biti svet u slobodi.

HARLOW: /ljutito/ S tvojom kosom do dupeta!

THE KID: Naravno. Sedi mi u krilo i pokazaću ti kako.

HARLOW: Šta kako?

THE KID: Kako da budeš sveta!

HARLOW: Toliko sam sveta da sam slobodna od tebe i svog tvog sranja.

THE KID: Niko nije slobodan od toga da bude svet!

HARLOW: Važi, MUKA MI JE OD SVOG OVOG SRANJA I UMORILA SAM SE DA TE SLUŠAM KAKO TRTLJAŠ O SVETOSTI I SLOBODI! Uvukao si me u razgovor s tobom.

THE KID: NEMAŠ NIKAKAV IZBOR - ovde si, i sveta si i slobodna, i sešćeš mi u krilo i uhvatićeš me za kurac. Slušaćeš me zato što si slobodna, i učinićeš onako kako ti ja kažem! I uradićemo još mnoge druge stvari. A ako neće ti da ja to sve tebi da uradim. MORAĆEŠ DA POLIŽEŠ SVO TO SRANJE KAKO SAM PIZDA I PROGUTAĆEŠ SVA TA GOVNA DO DUPETA!

HARLOW: SLUŠAJ ME- MALI USRANI GOVNARU- MOŽEŠ DA ME SILUJEŠ ALI . . .

THE KID: NE BIH TE NI DODIRNUO!

HARLOW: Ne bi, a?

THE KID: Ne, sve dok me ne bi zamolila.

HARLOW: Nikada te neću zamoliti!

THE KID: Ne sve dok ne poželiš!

HARLOW: Upravo si me preplašio silovanjem!

THE KID: Aha! Ne bih te dodirnuo ni sa dugim štapom!

HARLOW: /Duboko udahnuvši/ Važi se, šta je sveto?

THE KID: Sloboda je sveta!

HARLOW: I ovde nema nikoga! I MI SMO VREĆE MESA!

THE KID: Ti se vreća mesa!

HARLOW: A šta si ti?

THE KID: I ja sam - i nešto više!

HARLOW: Kao šta?

- Da se nidi usudio da me dotakneš!

THE KID: Usudjejem se - ali neću!

HARLOW: TI SE BOJIŠ!

THE KID: Hmmm!

/KID hvata HARLOW i bori se s njom/

HARLOW: PROKLET DA SI! SKINI RUKE S MENE USRANI GOVNARU! PROKLET BIO! OH! OH! PROKLET BIO!

/THE KID skida cipele HARLOW i ugrize je za nogu. HARLOW vrišti./

/Škrgućući zubima/ Oh, ti usrani govnaru! Prokleti, usrani kurvin sine . . . Čini mi se da krvarim. /Podiže nogu prema sebi da bi je izbliže osmotrila./

THE KID: /Okreće ledja HARLOW. Udaljava su i posmatra baršunaste zidove./

HARLOW: POCEPAO SI MI ČARAPU! POCEPAO SI MI ČARAPU SVOJIM ZUBIMA! POCEPAO SI MI ČARAPU SVOJIM USRANIM ZUBIMA!

THE KID: /Podrugljivo se osmehujući/ Aha, to je sveto!

HARLOW: /milujući svoju nogu/ Baš si ispao pizda - kakav glupi kez.

Oh, moja jadna noga!

Ti ludo kopile! Ugristi ženu za nogu! Pogledaj šta si mi uradio s čarapom. - Evo krvi! Oh, moj Boče, evo krvarim!

THE KID: Prestani da je stiskaš!

HARLOW: Pozliće mi.

THE KID: Malo sutra!

HARLOW: Od krvi mi pozli.

THE KID: Laž njak!

Prestani da je stiskaš!

HARLOW: Pogledaj moju čarapu! Pogledaj tu poderotinu!

THE KID: Skini čarape!

HARLOW: /gledajući u njega/ Ne moram da kažem gde bi me onda ugrizao.

THE KID: Dodji ovde i sedi mi u krilo.

HARLOW: Ti si lud, kopile jedno - nije mi jasno zašto moramo da budemo OVDE!

/Stiskajući nogu/ Oh, moj Boče, evo krvi!

THE KID: Daj da vidim!

HARLOW: POCEPAO SI MI ČARAPU! POCEPAO SI MI ČARAPU SVOJIM ZUBIMA! POCEPAO SI MI ČARAPU SVOJIM USRANIM ZUBIMA!

THE KID: /Podrugljivo se osmehujući/ Aha, to je sveto!

HARLOW: /milujući svoju nogu/ Baš si ispao pizda - kakav glupi kez.

Oh, moja jadna noga!

Ti ludo kopile! Ugristi ženu za nogu! Pogledaj šta si mi uradio s čarapom. - Evo krvi! Oh, moj Boče, evo krvarim!

THE KID: Prestani da je stiskaš!

HARLOW: Pozliće mi.

THE KID: Malo sutra!

HARLOW: Od krvi mi pozli.

THE KID: Laž njak!

Prestani da je stiskaš!

HARLOW: Pogledaj moju čarapu! Pogledaj tu poderotinu!

THE KID: Skini čarape!

HARLOW: /gledajući u njega/ Ne moram da kažem gde bi me onda ugrizao.

THE KID: Dodji ovde i sedi mi u krilo.

HARLOW: Ti si lud, kopile jedno - nije mi jasno zašto moramo da budemo OVDE!

/Stiskajući nogu/ Oh, moj Boče, evo krvi!

THE KID: Daj da vidim!

THE KID: Dopadaju mi se i tvoje grudi.

HARLOW: /Podrugljivo se osmehujući/ I bilo je vreme da ih primetiš. To me čini vrlo srećnom! Pretpostavljam da bi i iz njih voleo da isisaš krv! Pretpostavljam da bi voleo da odgrizeš bradavice s njih - sadistički perverznjaku!

THE KID: Ti si me to zamolila.

HARLOW: Šta bo - da mi odgrizeš sise?

THE KID: Da te stavin na tvoje mesto.

HARLOW: Pretpostavljam da kad ženu ugrizeš za nogu onda je smeštaš na njeno mesto! Zasmejavaš me!

Pogledaj šta si mi uradio s šarapom jebeni govnaru!

THE KID: Baš dobro izgleda! Počinjem da te želim.

HARLOW: Zar to nije romantično? /Uzima ogledalce/ Makni se sa svetla!

THE KID: Šta vidiš?

HARLOW: Da se skloniš sa svetla videla bih nešto više osim tvoje jebene senke!

THE KID: Dopadaju mi se tvoje grudi.

HARLOW: I svakome drugome! /Pauza/ Je li svako svet?

THE KID: Pre no što izvučeš neku tajnu od mene, prvo moraš da otkriješ moje stvarno ja!

HARLOW: Odjebi! /Češljajući svoju kosu/
/Ljutito/ Pogledaj tu čarapu!
/Pauza. Zamišljeno/
Misliš li da je svako svet?

THE KID: Kako bih znao?

HARLOW: Šta ti misliš?

THE KID: Naravno!

HARLOW: A ja ne mislim!

THE KID: Šta ne misliš?

HARLOW: Da je svako svet!

THE KID: Aha?

HARLOW: DRŽI SE PODALJE OD MENE!

THE KID: Zašto misliš da nisu?

HARLOW: Možda su . . .

THE KID: Šta jesu...

HARLOW: Sveti. Možda su sveti a da ja to ne znam!

THE KID: To ja pokušavam da ti objasnim.

HARLOW: Aha, ujevši me za nogu dok ne prokrvari...

THE KID: Ti si je stiskala dok nije prokrvarila.

HARLOW: I uništivši mi čarapau!

THE KID: Nazvala si me pizdom!

HARLOW: Stvarno? Možda mi je žao.

/Pauza/

A možda i nije!

THE KID: Skini čarape!

HARLOW: - Možda bi voleo da vidiš i moje cice?

THE KID: Naravno.

HARLOW: Nasmejavaš me!

THE KID: Skini čizme.

HARLOW: Verovatno bi polizao krv sa mog prsta.

THE KID: Možda i bih kad bih je mogao naći.

HARLOW: Kako to misliš, kad bi je mogao naći! EVO JE! Ovde! Pogledaj! /Podiže svoje nogu na stolicu/ Evo je na samom prstu! Na čarapi koju si pocepao!

THE KID: /Stavlja svoju ruku na njenu butinu/

HARLOW: SKIDAJ RUKU S MENE, ROŠAVO KOPILE!

Ako me još jednom dotakneš ubiću te - ti . . .

THE KID: Pizdo ?

HARLOW: Ti prljavi sadisto... /Boreći se za reči/

THE KID: Slušaj, mala, mi smo sveti ...

HARLOW: ISUSA TI!

- Pogledaj ovu čarapu - sjebana je!

THE KID: Skini čarape. Budi sveta!

HARLOW: Ko se boji da bude svet! Ako je skidanje mojih čarapa sveto onda si ti govnar!

THE KID: Sveto je za tebe - ne za mene!

HARLOW: Ti si onaj koji će izvisiti!

THE KID: Biću tvoje delo!

HARLOW: Kako to misliš moje delo?

THE KID: Tvoj PODVIG!

HARLOW: Skidanje čarapa biće moj sveti podvig?

THE KID: Aha!

HARLOW: Važi! /Skida svoju čarapu. Drži je usprevno/ POGLEDAJ OVO!

THE KID: Gledam kako postaješ sveta.

HARLOW: SRANJE!
- Mogu da provučem ruku kroz tu poderotinu!

THE KID: Ti si je proširila. Čačkajući i istiskujući krv.

HARLOW: UPROPASTIO SI MI ČARAPU!

THE KID: Ajde.Pa šta onda?

HARLOW: Prljavi pacove!

THE KID: HUH! /Indiferentno/

HARLOW: Pretpostavljam da to nije važno zato što smo sveti!

THE KID: Baš tako!

HARLOW: Šta je jedna čarapa u večnosti, a?

THE KID: Aha, šta je jedna čarapa u večnosti, a? /posprdno/

HARLOW: /milujući svoju nogu/ A tek prst?

THE KID: Baš tako.

HARLOW: Da, ali to je moj prst! Šta da ja ugrizem tvoj?

THE KID: Samo izvoli /osmehuje se/

HARLOW: Ti glupo govno!

THE KID: Mogu biti lud i svet, ili glup i svet - ili negilen i svet!

HARLOW: Mogu i ja takodje.

THE KID: Pa što nisi?

HARLOW: Pogledaj taj prst. Čarapa je sasvim uništena... Kako?

THE KID: Sedi mi u krilo i ...

HARLOW: UMUK...

THE KID: Ti si sveta!!

HARLOW: NI!

THE KID: Dosta!

HARLOW: /Cinično/ Vaši se. /jednom nogom podigavši na stolicu držeći čarapu u ruci/

THE KID: Jedna obnažena noga - u svetloj haljini - u ruci držiš čarapu - tvoja plava kosa je kruna, ona je simbol večnosti - krv ti se ogleda na obnaženoj nozi - kosa ti je razbarušena, ljutnja ti je u očima, i ugbudjena si!

HARLOW: Jebeno si u pravu da jesam!

THE KID: UĆUTI!

Jedna obnažena noga - u svetloj haljini - u ruci držiš čarapu - ona visi obasjana svetlošću ...

HARLOW: ZAR TO NIJE POETIČNO!

THE KID: Vlaga tvojih bedara...

HARLOW: Od rvanja s tobom, glupi govnaru!

THE KID: SADA SI STVARNA!

HARLOW: Naravno da jesam - TA SLINA NE ČINI ME STVARNIJOM!

THE KID: ALI UGRIZ JESTE!

HARLOW: JEBI SE!

THE KID: Skini i drugu!

HARLOW: Govno.

THE KID Skini je!

HARLOW: Možda i hoću. Izgledam kao budala s jednom skinutom i drugom navučenom čarapom. Počinje da polako skida čarapu

THE KID: Ovde nema nikoga da posmatra.

HARLOW: Nikoga da me vidi kako izigravam budalu, a?

/Zastaje sa sklačenjem druge čarape/

Mislila sam da želiš da je skinem.

Zašto misliš da me tvoj ujed za nogu čini stvarnom?

THE KID: Čini mene stvarnim - ne tebe.

HARLOW: Oboje smo sveti - preskoči to. /Skinuvši čarapu/

THE KID: Koje tvoje ja da ~~ga~~ zatražim.

HARLOW: Odjebi!

THE KID: Koje?

HARLOW: Postojim samo jedna ja!

THE KID: Šta ?

HARLOW: Jedna ja! Postojim samo jedna JA!

THE KID: Obično sranje!

HARLOW: Kako to misliš?

THE KID: Inače si me ubedila.

HARLOW: U čemu drugome?

THE KID: Da postoji više nego jedna ti!

HARLOW: Isuse, ovaj prst me još boli!

THE KID: Koja je sveta?

HARLOW: Pogledaj otisak zubiju!

THE KID: Aha.

Koja je sveta?

HARLOW: JA SAM SVETA!

THE KID: Naravno, već sam to čuo.

HARLOW: Sveta sam, ti kurvin sine - a i ti si svet, takodje!

THE KID: Aha!

HARLOW: Ti kaskaš za mojom lepotom!

THE KID: Kakvom lepotom?

HARLOW: Mojom plavom lepotom!

THE KID: Mogu da kaskam jedino za mojom lepotom!

HARLOW: Ti si usrani govnar!

THE KID: Mi smo na nebu.

HARLOW: Onda je to nebo puno belega od ujeda zubima!

THE KID: Ovo JE NEBO!

HARLOW: Ti kaskaš za mojom lepotom!

THE KID: Skini gaćice!

HARLOW: ŠTA!

THE KID: Skini gaćice!

HARLOW: Možda i hoću. Možda i hoću samo da vidim šta ćeš da uradiš. /Harlow skida svoje gaćice/

THE KID: Dodaj mi ih.

HARLOW: Ti si lud!

THE KID: Dodaj mi ih.

HARLOW: Sasvim si otkinuo!

/THE KID uzima gaćice od HARLOW i bulji u njih/

HARLOW: Vrati mi ih, usranko!

THE KID: Tople su.

HARLOW: Šta si očekivao - led?

THE KID: A i vlažne su.

HARLOW: Očekivao si pesak? A sada mi ih vrati!

THE KID: /Cepa ih na pola/

HARLOW: /Ostavši bez daha od iznenadjenja/ TI SI LUD!

/Podižući delove gaćica/ Moje jadne gaćice. Moj Bože, moj Bože.

THE KID: Sedi mi u krilo!

HARLOW: TI SI JEBENI MANIJAK! Ti si otkačeni usrani UBICA!

THE KID: Mi smo sveti i od krvi i mesa i sve ostalo je obično sranje! AKO NE RADIMO ONO ŠTO ŽELIMO DA RADIMO ONDA NISMO SVETI! ŠTA TI ŽELIŠ?

HARLOW: Ne znam!

THE KID: Šta ti želiš?

HARLOW: Moj Bože, moju odeću! Moju jadnu odeću!

THE KID : Šta ti želiš?

HARLOW: UMUKNI! UĆUTI! POGLEDAJ OVE JEBENE KRPE! UGIZAO SI ME I POCEPAO MI ODEĆU! KOG SE DJAVOLA OVDE DEŠAVA? Gde

smo? Ko si ti? Ko sam ja? Pogledaj moju jebenu odeću... moju odeću... I moju prokletu kosu! Gde mi je češalj? Zašto si to uradio?

THE KID: Jer sam poželeo.

HARLOW: /Zatresavši glavom i udaljivši se/ Ti si nasilan - i lud!

THE KID: Ne treba ti odeća u večnosti osim zbog ulepšavanja - Otisak zuba nestaje i na nebu i u paklu. Ne treba ti ama baš ništa da bi ovekovečila iluziju. Ne želim tvoju ili bilo čiju lepotu - jedino želim da odredim svoju.

HARLOW: GOTOVO SI DIVAN!

THE KID: Aha.

HARLOW: Toliko si ujebano glup da se s tobom razgovara ali gotovo si divan.

THE KID: To je kao vižija...

HARLOW: To je glupa reč.

THE KID: Šta?

HARLOW: Vizija - vizija je glupa reč.

THE KID: A šta da kažem da si lepa kao vizija!

HARLOW: Tako već bolje zvuči.

THE KID: Sedi mi u krilo.

HARLOW: SASVIM SI OTKINUO! Pre no što izvučeš neku tajnu od mene, prvo moraš da otkriješ moje stvarno ja!

THE KID: Već jesam.

HARLOW: Gde?

THE KID: TAMO! /Pokazuje na gaćice što leže na podu/

HARLOW: Jedeš govna! TO NISAM JA! To je pocepani par gaćica!

THE KID: A šta si ti onda?

HARLOW: JA... OVDE... JA ...

THE KID: VREĆA MESA!

HARLOW: AHA! VREĆA MESA!

THE KID: Vrteći se u večnosti?

HARLOW: Aha, vrteći se u večnosti! Ili telesna OVDE - nema razlike!

THE KID: Je li to ono što želiš?

HARLOW: Aha!

THE KID: Jesi li sigurna?

HARLOW: Planirala sam!

THE KID: Šta si to planirala?

HARLOW: Da budem u večnosti!

THE KID: Kako si to isplanirala.

HARLOW: Čineći ono što želim da činim!

THE KID: To se zove sudbina!

HARLOW: Da radiš ono što želiš da radiš?

THE KID: Aha!

HARLOW: Čini mi se da si ti to rekao!
Šta je . . . Sudbina.
- NE ŽELIM DA RAZGOVARAM S TOBOM! POCEPAO SI MI GAĆICE!

THE KID: U večnosti?

HARLOW: Aha, pocepao si mi gaćice u večnosti! Ili na bilo kom drugom jebenom mestu. Pocepao si mi gaćice!

THE KID: A ti si me nazvala pizdom?

HARLOW: Aha, nazvala sam te pizdom!

THE KID: U večnosti!

HARLOW: Aha, nazvala sam te pizdom u večnosti!

THE KID: Dodji ovde i sedi mi u krilo.

HARLOW: Sasvim si otkinuo!

THE KID: Šta ti uopšte hoćeš?

HARLOW: Hoću da stojim ovde i češljam svoju kosu - dok smislim šta ću s tobom.

THE KID: Šta ti uopšte hoćeš?

HARLOW: Hoćeš li da umukneš! - Češljam svoju kosu!

THE KID: Češljaš svoju plavu kosu u večnosti i ne znaš šta ćeš tamo!

HARLOW: Aha!

THE KID: I planirala si da budeš tamo?

HARLOW: Gde?

THE KID: Ovde.

HARLOW: Aha!
- I ti si odlučio da budeš ovde?

THE KID: Aha.

HARLOW: Kako si to odlučio?

THE KID: Čineći ono što sam želeo da činim.

HARLOW: I to se zove sudbina?

THE KID: Aha, ali to je samo reč. Ljudi zovu sudbinom kad rade što žele da rade.

HARLOW: A šta ti vreća ~~za~~ mesa govori da radiš?

THE KID: Aha.

HARLOW: A šta ti tvoja vreća mesa govori da radiš?

THE KID: Da te nataknem u krilo.

HARLOW: I zbog toga si pocepao moje gaćice i ugrizao me za prst?

THE KID: - Uradio sam što sam poželeo da uradim.

HARLOW: A šta ako je to bilo ono što sam ja želela da ti uradiš?

THE KID: To je ista stvar - nije važno.

HARLOW: A zašto nije važno?

THE KID: Mi želimo istu stvar i mi je glumimo medju nama.

HARLOW: SRANJE!

THE KID: Šta?

HARLOW: Obično sranje!
- Kako to misliš "medju nama"?

THE KID: BAŠ OVDE!

HARLOW: Samo kenjaš. Skloni se sa svetla ,, češljam kosu.
Dobro, šta je sudbina? /Češljajući kosu/

THE KID: Kad radiš ono što poželiš da radiš. Sudbina je samo obična reč ali pretvorila se u religiju. I onda joj se podsmevaju.

HARLOW: A zašto da ne?

THE KID: Treba tako.

HARLOW: ŠTA JE ONDA VAŽNO?

THE KID: Ovde smo!

HARLOW: Odjebi ~~xxxxx~~ iz moje blizine!

THE KID: Nisam ti čak ni prišao.

HARLOW: Pre no što izvučeš neku tajnu od mene, prvo moraš da otkriješ moje stvarno ja! Šta ćeš prvo da tražiš?

THE KID: Upravo si ovde!
- Sedi mi u krilo . . .

HARLOW: I da te uhvatim za neku stvar?

THE KID: Ovde nema nikoga!

HARLOW: Baš kao odrasli, a?
Zašto plava kosa na plavom baršunu nije dovoljna?

THE KID: Zato što si vreća od mesa!

HARLOW: Kako to misliš da želiš MENE?
Zašto plava kosa na plavom baršunu nije dovoljna?
Prirodna sam plavuša.

THE KID: To sam ja rekao!

HARLOW: /Češljajući kosu/ Pocepao si mi gaćice!

THE KID: To sam i želeo.

HARLOW: Pun si govana. Ako je sudbina pocepati devojci gaćice - onda si je pun!
Pogledaj te jadne krpice.

THE KID: Aha.

HARLOW: Pogledaj ih!

THE KID: Naravno.

HARLOW: Pocepao si mi gaćice!

THE KID: Aha!

HARLOW: Pocepao si ih na pola - i ugrizao me za prst - i bacio me na pod - i podepao mi čarapu!

THE KID: Sama si poderala svoju čarapu.

HARLOW: Ali ti si me ujeo za jebeni prst! I POCRPAO MI GAĆICE!

THE KID: Tako si ti želela!

HARLOW: SEREŠ!

THE KID: To si ti rekla!
Pre no što izvučeš neku tajnu od mene, prvo moraš da otkriješ moje stvarno ja! Šta ćeš prvo da trališ?

HARLOW: Odjebi! /Češlja svoju kosu energično/
Kakva usrana sudbina!

THE KID: To je samo stepenica.

HARLOW: Kako to može biti stepenica a da nije sudbina?

THE KID: Ko to zna?

HARLOW: Aha?

THE KID: Aha.

HARLOW: Ti jebeni pacove! - Raščupana sam.

THE KID: Dobro.

HARLOW: Raščupana sam!

THE KID: U večnosti.
- Izgledaš dobro!

HARLOW: Aha, raščupana sam u večnosti - i to je sudbina...

THE KID: Nema veze! Ovde si i izgledaš dobro!

HARLOW: Gde?

THE KID: OVDE! - I izgledaš dobro!

HARLOW: Rekao si to već - umorna sam od tvog ponavljanja!

THE KID: IZGLEDAŠ DOBRO!

HARLOW: U večnosti?

THE KID: Aha!

HARLOW: Da, ali ne dopada mi se!
- A ti si GLUP!

THE KID: Nema veze!

HARLOW: Muka mi je kad te čujem kako ponavljaš da nema veze.

THE KID: Pa šta onda! Ovde smo. Nema veze da li ima veze -
ovde nema nikoga da nas podmatra!

HARLOW: Gotovo si divan - a tako si jebeno glup.

THE KID: Nema veze!

HARLOW: Au, sranje!
Ovde nema ničega osim plave kose i plavog bambusa.

THE KID: I još mnogo toga.

HARLOW: ČEGA TO?

THE KID: Još se nije dogodilo. - Sedi mi u krilo.

HARLOW: I da ti oližem čizme?

THE KID: /Ne,/ preskoči to.

HARLOW: Da preskočim to, a?

THE KID: Aha, preskoči to. Sedi mi u krilo.

HARLOW: Ti si manijak! A šta ako neću? Šta ćeš da uradiš - da mi pocepaš haljinu? - Ili da me udariš u glavu?

THE KID: Mogao bih.

HARLOW: Mogao bi, a?
DA SE NISI USUDIO!

THE KID: To si ti rekla malopre.

HARLOW: Dobro, rekla sam to pre.

THE KID: Šta?

HARLOW: Štagod da sam rekla. - Štagod rekla, rekla sam to pre.

THE KID: Tačno tako.

HARLOW: Ti egomanijaku! Toliko si jebeno glup da mi se povraće! Toliko si zajeban da bi mogao da uradiš bilo šta.

THE KID: Baš tako.

HARLOW: BAŠ SI GLUP!

THE KID: A ti si divna!

HARLOW: TI SI GLUP! GLUP! GLUP!

THE KID: Je li to važno?

HARLOW: 'Pauza' NE ZNAM.

THE KID: Šta ne znaš?

HARLOW: Je li to važno?

THE KID: Aha.

HARLOW: Ali rekao si da ništa nije VAŽNO!

THE KID: Važno je MENI.

'Pauza'

HARLOW: Zašto želiš da ti oližem čizme?

THE KID: Predomislio sam se!

HARLOW: U večnosti?

THE KID: Sedi mi u krilo.

HARLOW: I da ti oližem čizme?

THE KID: Mi smo sveti i od krvi i od mesa smo i ništa drugo sve ostalo je sranje! AKO NE ČINIMO ONO ŠTO ŽELIMO DA ČINIMO - NISMO SVETI! Šta ti želiš?

HARLOW: Ne znam.

- Ti glupa pizdo!

'Gledajući' Gde su mi cipele?

THE KID: Staviću ti ih na noge.

HARLOW: Kurac hoćeš!

Skloni mi se s puta.

THE KID: A gde bi ti da ideš?

HARLOW: Ostaću baš ovde.

THE KID: U večnosti?

HARLOW: Aha. 'Pronalazi cipele'

THE KID: Jesi li to htela?

HARLOW: Aha, ostaću baš ovde!

THE KID: Ovde nema nikoga da nas posmatra!

HARLOW: /Počinje da navlači cipelu/

THE KID: Ne navlači ih!

HARLOW: Zašto?

THE KID: Mi smo sveti, mala, sveti!

HARLOW: Možda i neću - svidja mi se izgled tvog lica. Volim da vidim da bleneš kao pizda! /Ispruža noge - savijajući stopala/

THE KID: Šta želiš?

HARLOW /Zajebantski/: A šta ti želiš? - Ili možda ne treba da pitam - već znam!

THE KID: Kako znaš?

HARLOW: Čula sam šta si rekao. Ponavljaš to stalno dok mi ne pripadne muka!
Gde mi je češalj?

THE KID: ~~Samaxsaxpogledaj~~ Sama ga potraži!
Na stolu je, ispod tvojih cipela.

HARLOW: Znam to - ali volim da čujem tvoj glas!

THE KID: Aha!
Šta želiš?

HARLOW: Šta ako kažem - "sve što ti želiš"?

THE KID: Puna si govana, vrećo govana!

HARLOW: PROKLET BIO, MUKA MI JE OD OVOGA!

THE KID: Ućuti, i sedi mi u krilo!

HARLOW: Je li važno ako to uradim ili ne uradim?

THE KID: Važno je u večnosti!

HARLOW: Kao što je važno biti vreća mesa?

THE KID: Aha.

HARLOW: Šta mi radimo ovde?

THE KID: Važno je ali mi se živo jebe!

HARLOW: Misliš, što smo OVDE!

THE KID: Aha.

HARLOW: Šta ćemo da radimo?

THE KID: ŠTO POŽELIM!

HARLOW: A ŠTA ĆU JA?

THE KID: Štogod poželiš?

HARLOW: Aha!
Ti si glupo govno!

THE KID: A ti si vreća mesa!

HARLOW: I ništa više?

THE KID: Tamo gde smo - jedino je vreća mesa važno.

HARLOW: Zato što nema nikoga da nas posmatra?

THE KID: Aha.

HARLOW: Pocepao si mi gaćice.

THE KID: Jesam.

HARLOW: I ugrizao me za prst!

THE KID: Aha.

HARLOW: I bacio si me na pod!

THE KID: Aha.

HARLOW: I možeš da radiš što god poželiš?

THE KID: Sigurno.

HARLOW: A šta ću ja?

THE KID: To o tebi ovisi.

HARLOW: Šta ako ti sednem u krilo?

THE KID: Nazvala si me pizdom!

HARLOW: AHA- S KOSOM ŠTO TI VISI DO DUPETA I KONJSKIM ZUBIMA!

THE KID: Zar je to važno?

HARLOW: I TE KAKO JE VAŽNO- TI GLUPO GOVNO! 'U besu' ŠTA AKO TI SEDNEM U KRILO?

THE KID: Pokušaj i sedi!

HARLOW: DA MI SE NISI PRIBLIŽIO!

THE KID: Nisam se ni pomakao.

HARLOW: Pun si govana, drugar!
Pogledaj moje gaćice! /Podižući ih/

THE KID: Pa šta onda?

HARLOW: Stani tamo gde si!

THE KID: Ućuti! /Ne pomaknuvši se/

HARLOW: Šta žiliš?

THE KID: Što god kažem da želim!

HARLOW: Rekao si da želiš da ti oližem čizme.

THE KID: Važi, radi šta god hoćeš.

HARLOW: A sada nećeš.

THE KID: Sedi mi u krilo!

HARLOW: ŠTA AKO DODJEM I SEDNEM TI U KRILO?

THE KID: Aha.

HARLOW: Šta ako to uradim?

THE KID: Pokušaj i videćeš.

HARLOW: Šta ćeš da uradiš?

THE KID: Kako bih znao?
- Zar ne možeš da pogodiš?

HARLOW: Šta ti želiš da ja uradim?

THE KID: Već sam rekao.

HARLOW: Da te uhvatim za kitu?

THE KID: Aha. Odatle se počinje.

HARLOW: /Baca pocepane gaćice na njega/ EVO POČETKA!

THE KID: - Već smo OVDE. Ne treba nam početak.

HARLOW: Aha, to TI kažeš!

THE KID: Već smo počeli.

HARLOW: Ma nemoj? Jebi se!

THE KID: Šta ti želiš?

HARLOW: Da buljim u zidove. /Korača uokolo gladeći zidove./

/THE KID vadi maramicu i počinje da glanca vrhove svojih čizama/

HARLOW: A ŠTA DA NISAM REKLA DA SI PIZDA?

THE KID: Pa šta onda? /Glancajući/

HARLOW: ŠTA DA NISAM REKLA DA SI PIZDA?

THE KID: Šta onda?

HARLOW: Reči postoje da bi se koristile!

THE KID: Ma hajde!

HARLOW: ŠTA TI ŽELIŠ? Kog kurca ti uopšte želiš?

THE KID: Želim što god želim!

HARLOW: Reči postoje da bi se koristile!

THE KID: Ma hajde!

HARLOW: Svidjaš mi se /Iznenada/
Lud si i nasilan oli mi se svidjaš!

THE KID: Pa šta onda?

HARLOW: Reči postoje da bi se upotrebljavale!

THE KID: Ma hajde!

HARLOW: Šta želiš?

THE KID: Želim što god želim!

HARLOWW Dakle?

THE KID: Šta god želim!

HARLOW: PA ŠTA TO ti želiš?

THE KID: Možda želim da budem lep!

HARLOW: Pih! ŠTA TO TI ŽELIŠ?

THE KID: Pre no što izvučeš neku tajnu od mene, prvo moraš da otkriješ moje stvarno ja! Šta ćeš prvo da tražiš?

HARLOW: Zbog čega misliš da hoću da izvučem neku tajnu od TEBE?

THE KID: Zato što sam tako lep.

HARLOW: Pa šta onda!

THE KID: Ti bi htela da si lepa kao ja.

HARLOW: Ma hajde!

THE KID: Pre no što izvučeš neku tajnu od mene, prvo moraš da otkriješ moje stvarno ja! Šta ćeš prvo da tražiš?

HARLOW: /približivši mu se/ Zbog čega misliš da hoću da izvučem neku tajnu od tebe?

THE KID: Zato što sam tako lep.

HARLOW: Pa šta onda?

THE KID: Ti bi htela da si lepa kao ja!

HARLOW: Ma hajde! /Naglo klekne i uhvati ga za čizme/
UHVATILA SAM TE!
DIVAN SI!

THE KID: To je iluzija!

/HARLOW grli čizme i miluje ih/

HARLOW: Duge su na njima - duge se ogledaju na nežnoj crnoj koži!

/KID poseže rukama i hvata HARLOW za glavu/

THE KID: Sada sam uhvatio tvoju plavu kosu u mojim rukama.

HARLOW: Duge su na njima - duge se ogledaju na nežnoj crnoj koži!

THE KID: Sada sam uhvatio tvoju plavu kosu u mojim rukama.

HARLOW: Duge su na njima - duge se ogledaju na nežnoj crnoj koži!

THE KID: Sada sam uhvatio tvoju plavu kosu u mojim rukama.

HARLOW: /Gledajući u KIDA/ Uhvatio si moju plavu kosu svoji rukama.

Ovde nema nikoga da nas posmatra!

Pocepo si mi gaćice i ugrizao me za prst!

THE KID: Aha.

HARLOW: Ovde nema nikoga da nas posmatra.

THE KID: Ne, nema nikoga.

HARLOW: Šta ćemo da radimo?

/THE KID podiže HARLOW i smešta je u krilo/

THE KID: /Gledajući HARLOW u oči/ - Uhvatio sam tvoju plavu kosu mojim rukama.

HARLOW: - I sasvim smo sami!

/HARLOW sedi THE KIDU u krilu obgrlivši sa jednom rukom oko vrata - on je ljubi po ramenima i vratu - ona ga hvata za kurac . . . /

HARLOW: Moj bože, mi smo stvarno ovde!

/Počinju da se njišu u fotelji - THE KID polako klizi prema podu prema nogama HARLOW/

HARLOW: - I sasvim smo sami!

/Klečeći, THE KID uzima jednu nogu HARLOW i svoju ruku i ljubi je. Ljubi drugu nogu. Ona pritiska njegovu glavu uz njena bedra i zadržava je tamo. On [illegible] ne gole noge i ~~xxxx~~ prebacuje ih sebi za ledja. Ona opušta

noge sve čvršće pritišćući njegovu glavu uz njene butine. Ona povija svoja ledja. On čvrsto hvata njene noge ukopavajući svoju glavu medju njene butine. On podiže svoju glavu kao da govori i ponovo je spušta medju njene butine. On pušta da joj noge padnu i rukama povlači njenu haljinu iznad butina. Ona ponovo stavlja svoje noge iza njegovih ledja. On hvata njene butine i pritiska svoje lice uz njih, ljubeći je. HARLOW se ukrućuje i povija svoje telo . . . /

HARLOW: /uzbudjeno/: ZVEZDA! ZVEZDA! ZVEZDA! OH MOJ BOŽE-! ZVEZDA! ZVEZDA! ZVEZDA! ZVEZDA! ZVEZDA! OH MOJ BOŽE -! ZVEZDA! ZVEZDA! TI SI SLEDEĆI! OH MOJ BOŽE -! PLAVO-CRNA ZVEZDA! ZVEZDA! ZVEZDA! ZVEZDA! ZVEZDA! ZVEZDA! ZVEZDA! ZVEZDA! ZVEZDA! ZVEZDA! ZVEZDA! ZVEZDA! ZVEZDA! ZVEZDA! ZVEZDA! ZVEZDA!

/Zatamnjenje/

/-zavesa-/

9.9. Allen Ginsberg: *Ptičji mozak*[325]

Ptičji mozak vlada svijetom!

Ptičji mozak je konačni proizvod Kapitalizma

Ptičji mozak šefuje ruskom birokracijom, zijevajući

Ptičji mozak je 30 godina vladao FBI-jem ukazom F. D. Roosevelta i nikad nije progonio Cosa Nostru!

Ptičji mozak savjetuje da se pšenica spali, kako bi održao visoke cijene na svjetskom tržištu!

Ptičji mozak pozajmljuje novac policijskim državama u razvoju pomoću Internacionalnog novčanog Zajma!

Ptičji mozak nikad ne popušta jer se oslanja na svodnike koji rade za njega

Ptičji mozak nudi transplantaciju mozga u Švicarskoj

Ptičji mozak se budi usred noći i razmješta svoje plahte

Ja sam Ptičji Mozak!

Ja vladam Rusijom Jugoslavijom Engleskom Poljskom Argentinom Sjedinjenim Državama El Salvadorom

Ptičji mozak se množi u Kini!

Ptičji mozak prebiva u Staljinovom truplu u Kremlju

Ptičji mozak zapovijeda petrokemijsku zemljoradnju u pustinjskim predjelima Afrike!

Ptičji mozak smanjuje podzemne vode u Sjevernoj Kaliforniji ispumpavajući je poslovnim zemljoradničkim bankama u kotaru Naranača

[325] Preveo Vojo Šindolić. Izvor: Šindolić, Vojo. *Allen Ginsberg u Dubrovniku*. Rukopis. 12-14.

Ptičji mozak harpunima ubija kitove i žvaće kitovo salo u tropima

Ptičji mozak toljagama ubija mladunce tuljana i njihove kože prodaje u Parizu

Ptičji mozak vlada Pentagonom a njegov brat CIA-om, Debeloguzim Zelembaćima!

Ptičji mozak piše i uređuje *Time Newsweek Wall Street Journal Pravdu Izvestiju*

Ptičji mozak je Papa, Premijer, Predsjednik, Komesar, Predsjedavajući, Senator!

Ptičji mozak je izabrao Reagana za Predsjednika Sjedinjenih Država!

Ptičji mozak priprema Čarobni kruh od obogaćenog bijelog brašna!

Ptičji mozak je prodavao robove, šećer, duhan, alkohol

Ptičji mozak je pokorio Novi svijet i ubio čudotvornog boga Xochopilija u Popocatepetlu!

Ptičji mozak je bio Predsjednik kada je u Tlatelulcu iz strojnica pobijeno tisuću tajanstvenih studenata

Ptičji mozak je poslao 20.000.000 intelektualaca i Židova u Sibir, njih 15.000.000 nije se nikada vratilo u kavanu Pas Lutalica

Ptičji mozak je nosio brčiće i vladao Njemačkom pomoću amfetamina posljednje godine II. svjetskog rata

Ptičji mozak je smislio Konačno Rješenje židovskog Problema u Europi

Ptičji mozak je to izveo u plinskim komorama

Ptičji mozak je od Mafije unajmio Lucky Lucianoa i izvukao ga iz zatvora da bi osvojio Siciliju za američki Ptičji mozak prije Crvenih

Ptičji mozak je proizvodio oružje u Svetoj Zemlji i prodavao ga bijelim

nežidovima u Južnoj Africi

Ptičji mozak je helikopterima opskrbljivao generale u Srednjoj Americi ubivši mnoštvo nemirnih Indijanaca, stvorivši tako povoljne uvjete za posao

Ptičji mozak je započeo ratni teror protiv izraelskih Židova

Ptičji mozak je poslao zionističke avione da bombardiraju palestinske straćare oko Bejruta

Ptičji mozak je Opijate proglasio protuzakonitima na svjetskom Tržištu

Ptičji mozak je osnovao Crno tržište za Opij

Otac Ptičjeg mozga je pogodio skag u hodnicima Lower East Sidea

Ptičji mozak je organizirao operaciju Kondor da bi raspršio otrovne plinove po poljima marihuane u Sonori

Ptičjem mozgu je pozlilo na Trgu Harvard od pušenja meksičke trave

Ptičji mozak je stigao u Europu da bi Propagandom pokorio žohare

Ptičji mozak je postao poznati Internacionalni Pjesnik koji putuje svijetom veličajući sjaj Ptičjeg mozga

Proglašavam Ptičji mozak za pobjednika Pjesničkog Nadmetanja

On je sagradio svjetski Trgovački centar u newyorškoj luci ne obzirući se na to gdje kanalizacija istječe –

Ptičji mozak je započeo sa sječom amazonske prašume da bi na obali rijeke sagradio tvornicu papira

Ptičji mozak iz Iraka napao je Ptičji mozak u Iranu

Ptičji mozak u Belfastu baca bombe na guzicu svoje majke

Ptičji mozak je napisao *Kapital!* stvorio *Bibliju!* sastavio *Blagostanje naroda!*

Ptičji mozak je human, sagradio je Duginu sobu na vrhu Rockefellerovog
centra kako bismo mogli plesati
On je izumio Teoriju relativnosti kako bi korporacija Rockwell mogla praviti
Neutronske bombe u Rocky Flatsu, Kolorado
Ptičji mozak pokušava utvrditi koliko dugo može izdržati a da ne svrši
Ptičji mozak se nada da će njegov pimpek tako narasti
Ptičji mozak kroz Staklene Oči hotela vidi novog Špijuna na Placi u
Dubrovniku –
Ptičji mozak želi ga popušiti u Europi, on život shvaća vrlo ozbiljno, jer
slomljenog srca nećete surađivati –
Ptičji mozak ide u komunističke države s velikim porezima kako bi maznuo
KGB-ove ljubavnice dok na nebu grmi –
Ptičji mozak je shvatio da je postao Buddha meditirajući
Ptičji mozak se boji da će raznijeti planet stoga je napisao ovu pjesmu da bi
postao besmrtan –

Hotel Dubravka, Dubrovnik, 14. listopada 1980. u 4.30 ujutro

9.10. Allen Ginsberg: *Eroica*[326]

Bijeli mramorni stupovi u atriju Kneževog dvora
na kraju mramorno bijele ulice u zidinama okruženom gradu Dubrovniku –
Cijela flota potonula, Republika propala, duždevi se pretvorili u kosture a
    Turci u prah i pepeo
Svjetski ratovi prošli uz topovsku paljbu, iperit i Führere ovisne o
    amfetaminima –
Beethovenova koračnica ponovno odzvanja u kamenom domu
U bijelim sakoima i Crnim kravatama tvorci Disonantne gromljavine
    koncentriraju se na note
Nagnuvši se, Timpanist osluškuje herojsku vibraciju s Timpana –
Gudači s rožnatim naočalama i bradama, mladi i stari zajedno srednjim
    prstom prebiru po tankim životinjskim strunama –
Fagotisti prislanjaju usne na šuplje drvene puhaljke,
Violinisti uzbuđeno prebiru po violinama – Prvi Violinist
kratke brade (pred stalkom za note uz mladu djevojku u crnoj večernjoj
    haljini) strpljivo čeka da orkestar naštimuje notu C –
Dirigent maše svojom palicom i laktovima predajući se Beethovenovom
    djelu
Znojeći se na hladnom jadranskom zraku u 10 i 15 uvečer u bijelom
    ovratniku, crnom dugom fraku i celuloidnim manšetama, u crnim cipelama
    visokih potpetica – okreće izlizanu stranicu Prvog stavka –

[326] Preveo Vojo Šindolić. Izvor: Šindolić, Vojo. *Allen Ginsberg u Dubrovniku*. Rukopis. 15-17.

Limena glazbala odjekuju, trube ječe, francuski rogovi slave Napoleona!
Dirigent dirigira Bam Bam bamb.

Ali Beethoven se zgrozio Napoleonom i izbrisao ime svog heroja sa stranice
za Posvetu –

Započinje Posmrtna koračnica! Običavao sam je slušati na radiju u Patersonu
tijekom građanskog rata u Španjolskoj –
Napokon znam da to fagoti Predvode jecaje uzvišene elegije
napokon vidim čeliste kako sjede na stolicama, violiniste što se njišu naprijed-
natrag, gudače što stoje i tužno gledaju
dok svi zajedno izvode sjetnu tužaljku i posmrtnu koračnicu Europi,
Kraj Dubrovačke republike, idiotski vrisak Marša na Moskvu!
Dubrovački glazbenici osvećuju se Napoleonu,
svirajući Beethovenove herojske akorde u Kneževom dvoru pokraj mora
Noću –
Električne svjetiljke u obliku kugli na postoljima od kovanog željeza
osvjetljavaju 1980. godinu (Car Napoleon i Car Beethoven nalik lubanjama
što hrču)
u Kneževom dvoru preuređenom u koncertnu dvoranu za Turiste
Beethovenovo srce odjekuje u bubnjevima, a on ljutito uzdiše, dok u crno
odjevena violinistica i bradati Maestro zamahuju rukama.
Posmrtna fuga Započinje! Smrti Kraljeva, vrisak Revolucionarnih masa

dok Srednji vijek nestaje pred Industrijskom revolucijom

Tajanstvena truba! duga mjedena budnica!

veseli izleti na otočka mjesta izraženi violinskim jezikom,

glazba struji od violina prema fagotima –

Bubanj oponaša odjek koraka Nosača Lijesa –

ritam tužne melodije diže se iznad krovova,

nalik šutljivim mačkama na crvenim crepovima, žice odjekuju sve tužnije –

cijev za vodu u gubici lava strši iz bijelog kamena zidne Fontane u atriju

Sada štakori i lavovi progone jedni druge oko orkestra od violinske strune do

hrabrog stakata kontrabasa -

Lovački rogovi razigrano odzvanjaju odbijajući se o mramorne blokove

stubišta –

Napoleon je u ime Pape samog sebe okrunio za Cara!

Nevjerojatno! Atomske bombe padaju na Japan! Hitler napada Poljsku!

Saveznici zapaljivim bombama bombardiraju sve živo u Dresdenu!

Amerika ulazi u rat –

Sada Violine i Rogovi dižu Kontrapunkt do gromoglasnog bombardiranja!

Timpani ratuju! Bam Bamb! Kraj Scherza!

Finale – šuljajući se kroz historiju, Pizzicato na Kontrabasu Čelu i Violinama

dok Vrijeme neumoljivo napreduje.

Strujeći venama, radost pobjede, Oslobođenje čovjeka od Države!

Veliki ples, festival, svi instrumenti združeni jednoglasno objavljuju Tako je!

Tko ne bi bio sretan sresti Beethovena u Jeni 1812. ili 1980! Malen je svijet,

ustaje zapjevati poput velikog hrabrog srca!

Bliži se Zanosni Europski Ples! Osluškujemo na jedno, potom na drugo

uho, Koraci Titana odzvanjaju Srednjom Europom –

Tu je valcer da stiša veselje, Ali vratit će se veliki ples poput Vječnosti poput

Boga poput

oluje poput Potresa poput Beethovenove Tvorevine

nova Europa! Slobodni novi svijet kojeg je prije gotovo 200. godina

Prorekao kroz limene instrumente i gudačka glazbala,

Gigantski Otkucaji srca Beethovenove Gluhe Čežnje –

Proročanstvo Čvrste sretne miroljubive Pravedne Europe –

Veliko poput Truba Treće simfonije.

Ujedinjenje Svijeta! Trijumf Mjeseca! Ljudska rasa slobodna za Glazbu!

Dovoljno da zaplačete usred Kneževog dvora, pomislivši na Einsteinovu

Atomsku bombu koja je eksplodirala iz njegove glave –

Usred note, prekid! Prolom oblaka!

Dirigent briše svoju glavu i bježi,

gudači i čelisti nose svoja drvena glazbala i nestaju u garderobi,

Puhači francuskih rogova Violinisti i Fagotisti dižu poglede k nebu iz kojeg

pljušti i bježe ispod balkona

usred note, usred velike Satirične Koračnice,

Pljus! Kiša pljušti s neba!

Glazbenici i slušatelji bježe po kamenom popločanom

Atriju Kneževog dvora u Dubrovniku 14. listopada 1980. u 10 i 45 uvečer.

9.11. Allen Ginsberg: *Letters to Yugoslavia*[327]

Allen Ginsberg
Letters to Yugoslavia

Dubrovnik, home to translator Vojo Sindolic, has suffered terribly in the tangled tragedy that is the awful war in the old Yugoslavia. It was to this city that the late Allen Ginsberg scribbled and typed letters in his chaotic fashion to Sindolic as together they worked on translating his books into another language. Allen Ginsberg, alongside other Beat writers, was terrifically popular in Eastern Europe, where the population was often starved of Western literature.

Now exiled in Trieste, in Italy, Sindolic continues his translation work, he has translated the works of Gary Snyder, Lawrence Ferlinghetti, Charles Bukowski, Jack Kerouac, Michael McClure, John Fante, William Burroughs, Gregory Corso, Kenneth Rexroth, William Carlos Williams, Jack Micheline and many others.

Now in what we hope will be an ongoing series of letters, we will try and give a snapshot of the process that went into bringing the works of the Beat writers to another people, another culture. We begin with a small selection from Allen Ginsberg as he outlines travel plans to Sindolic as Bosnia, Croatia and all the other warring factions slip into the atrocities that still beset the region today. Even then Ginsberg was well aware of the deteriorating situation in the area and expresses concern for his various friends there.

We preface this little colllection of letters from Allen Ginsberg to Vojo Sindolic with a poem Ginsberg wrote for Sindolic in 1986.....

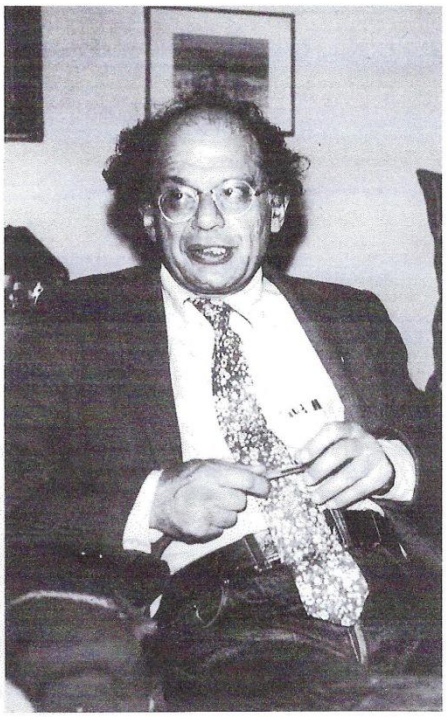
SNAPSHOT POETICS

For Vojo Sindolic

Glittering soda-water
Brilliant imperial flood-light
Cigarette smoke rising through the illumination
Cyrillic headlines
Universal paranoia reflected in the mirrored walls
Everybody's mind completely empty
Like the blue sky over Lake Ohrid.

Struga, August 23, 1986

(written down by Allen Ginsberg in Vojo Sindolic's journal)



Allen Ginsberg, October 22, 1980 in Belgrade
photo produced with the kind permission of the Vojo Sindolic Beat Archive

38

[327] Izvor: Šindolić, Vojo. *Inside the Beat Scene: Texts and contributions published in the Beat Scene Magazine 1997-2011*. Rukopis.

January 24, 1981

ALLEN GINSBERG
P. O. BOX 582
STUYVESANT STATION
NEW YORK, N. Y. 10009

Dear Vojo:

Your letter of Jan 11 arrived here Jan 21, swift!
Enclosed a list of addresses, I'll send a Xerox to David Albehari.

I am in touch with Gregory. Permission can be got from New Directions, 80 8th Ave. NYC, 10011, NY. We've been reading poems together in New Wave rock clubs & (Mudd Club, & Rock Lounge in NY) the last week. Or write him directly % N.Directions or % me, if you want me to help him answer.

I'll have the books sent you, either directly or from publisher. Enclose City Lights catalogue, you can write Ferlinghetti Directly and ask him to send other books you want & send him copy of your book. Subterranean Co. Distributes small pre N.Y. Do you have both of my big footnoted Italian books (Pivano's tr. Hydrogen Jukebox, & Mantra de Re Maggio?). There's also an italian Trial Testimony, by here, and Primi Blues by someone else. And various useful footnoted anthologies. her address is 14 Via Manzoni Milam Italy. 20121)

When you ga ve me back the casettes, there was the wrong casette of Blake and you still have it, by accident you switched a different casette with my own. So now I have no copy of my own Blake casette containing 2 albums. Please look & retreive it if you can and return me the original.

Thanks for the photos.
Didn't Inania do some of the TV translations.
Mirko Gaspari had offered to go over yr translations, please try him for critique & ce possible corrections.

I didn't realize that you were going to publish thru Dom Omladine. However that's fine. If they are able to arrange contracted payments thru City Lights that would be best, unless it held up progress of the book. I seemto remember the fellow at Dom Omladine said that he would have no trouble working thru the agency. (Authors Union) but I'm not sure that I remember correctly. You work it out whatever way seems swiftest. Best not use our photo on cover, but as customary when used on inside back cover with biogra phical info on author and translator.

I doubt I'll be able to get back to Yugoslavia within the next year--maybe trip to China with Snyder this fall--Chinese Trade Corp. inotiated idea last month. But I'd love to visit again sooner or later.

Howl title I've used when Howl/book was translated; otherwis better use an anthology general title like Hydrogen Jukebox. There are french editions & German of the actual Howl book. Using it as general title is bad idea, perhaps.

Term Life needs Sex chronologically falls between The Change & Why God Love Jack, as it was written after return to I'm still working on Ode to Failure--no final form yet.

Please ask Dom Omladine write me or City Lites confirming your terms.

Planet News the Change is correct. I gave away my Italian Jukebox (to you?) and have no text to compare the version now. "Monolith Cement" Plant, a factory -- cement factory--on Wyoming plains, heavy smoke coming out of smokestacks--chimnies.

I dont know what progress Zoran Petkovic and Ivana Malankov have made with Narodni Knidja book possibility. Is there axzxz any conflict over texts you've finally selected, and what they will do.? If they do Kaddish and other poems, then it would be alright for you to do Howl and other poems.

If you have other questions let me know.

Thanks for doing all that work. Best wishes to Vladislav Bajac, is he still interested in translating Orlovskŷ?

We passed thru Austria Germany Switzerland Amsterdam before return to US mid december,a little tired then everyone had flu, recovered now Steven's back in music sholl and I'm corresting mss. of Plutonian Ode Poems 1977--80 for City Lights, and will do some recording on 8 track in studio end Feb. We recorded another album in Munich. Did you ever get a copy of that?, the first recod issued 1980? There was a story in Jan. 3 Melody Maker 1981 about that--copple page spread.

I write odd funny neutralist punk song on way ho me in plane.

Not typed yet.

downtown NY
OK--off tonite to Rock Lounge/hear xxxxx Denise Mercedes (Peter's old Girl) Stimulator band. Had small poem on Lennon's death xxxx in Rolling stone (I know this rocknroll rhetoric appeals to you* "Did someone steal Mona Lisa's smile forvever from the Louvre?

The more dignified and accurate & intelligent the format, translation and appearance and lay-out of the Dom Omladine book, the more it will encourage other such books from you or others. Particularly if controversial lamguage is used, the rest of the presentation xx xxx would best be impeccable-- "correct"--So that if people criticise the expression as "vulgar" they be calmed down & lulled to sleep by the proper appearance & rhetoric of the blurbs.

To Chronology ass 1980 Gate Record, Munich, Dist. 20001 Company Germany. & trip to Yugo Hungary etc.

In Budapest the poem Shrouded Stranger Song (Gates of Wrath & Don Allen Anthology) written 1949, trans. 1963, was made into Rocknroll song 1980 by Hobo Blues Band, recorded & when we arrived all the kids knew words by heart at concerts--so we acted a bit part in first Magyar Rock & Roll movie with Hobo Blues band. Amazing humorous coincidence. Peter's in the kitchen singing about apple trees right now. As ever

Allen

Letter written from the Jack Kerouac School of Disembodied Poetics at Boulder, Colorado.

August 10, 81
2:45 AM.

Drar Vojo:

Pardon my long silence, I am overwhelmed by mail and teaching & Music work, & finishing this week a new book of Poems for City Lights (which they'll send you in the Fall) and can't do more than I am --it's 2:30 Am, I even neglected to straighten out the Narodni Knija contract till tonight. You did get my letter of June 3 which crossed over your worried note of June 9, so I assumed your mind was set at rest, despite your worried note of June 15.

I recieved the Blake Cassettes, yes, thank you.

John Hammond Sr. has his own label now and says he will issue a 2 record album of mine this fall. and hired Robert Frank a photo-rapher friend (with whom we made movie Pull My Daisy 1958 with Kerouac improvised soundtrack) to do the cover--as he had done Stones' Exile on Main Street cover. So I guess the record will be done, to be distributed in Europe by Columbia. I went into a studio with Steven Taylor & David Amram (Fr Horn & Recorder) and others & made another album this Feb-March, on a studio free-scholarship. So Hammond will put out 3 of the 1970 cuts I did with Dylan and Amram, & Happy Traum, plus the album he produced for me 1976 which you have Cassette of, plus the disc length tape (acoustic rock) I made this year. Please tell Vladislav BAjac because he inquired about the tape for his German friend at Gilax Verlag gmbh --I couldnt answer as he asked for a Germam beat Bibliography (too vast a work to prepare) & I was waiting for news from Mr Hammond.

Well all is well, when the new book come out please send me a copy. I'll be in Europe briefly September 11--23 at Florence Festival (Italy) --I can get messages or faster mail % Nanda Pivano, 14 Via Manzoni, Milan 20121 Italy. Travelling

A Division of Nalanda Foundation, a Non-Profit Educational Corporation.

Mexico-Toronto--NY till then, and after, back to Naropa Oct 1--
December 18.

Exhausted. Did City Lights readjust the
contract?

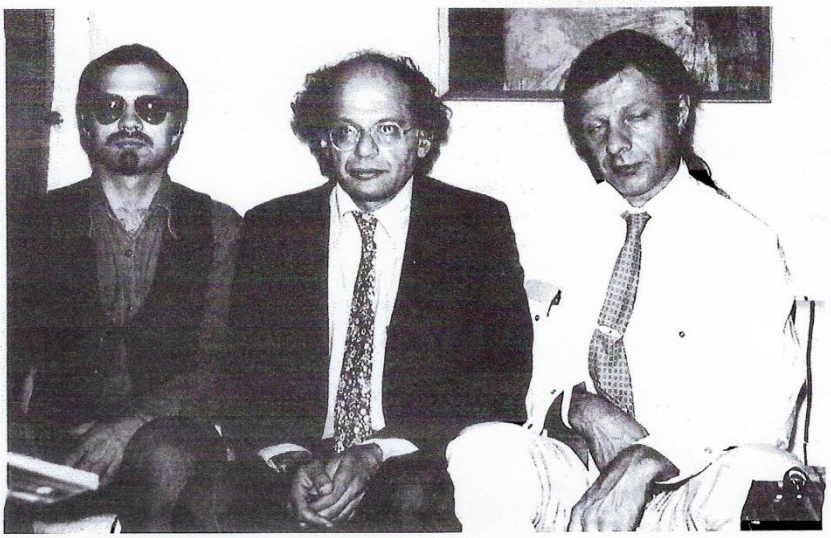
No I'm not & never been angry with you, I'm surprised you keep thinking so or worrying--I simply can't keep up with mail, tho I tried and did think I'd answered your specific questions and untangled my own confusions by June 3 Leter.

OK all well

Let me know if book's come out. I hear Gokjo Dogo was in jail, and on trial for a book, if you see him give him my regards and ask if there's anything I can do to help. Tell him I said the nice thing about great father whitegod Buddha is that he neither exists nor does not exist, i.e. is a state of wakendness, but isn't an interior permanant divinity.

Anyway give him my respects. Will our book still come out? How that been stopped? Hopla!

Allen



LR: Vojo Sindolic, Allen Ginsberg and Peter Orlovsky, October 22, 1980.
Photo courtesy of the Vojo Sindolic Beat Archive

ALLEN GINSBERG
P.O.B. 582 - STUYVESANT STATION
NEW YORK, N.Y. 10009 U.S.A.
PHONE: (212) 675-0286
FAX: (212) 675-1686

11/16/92

1686

Dear Vojo:

Enclosed xerox papers + pages give you some idea what's happening with us here. Thank Buddha or Mohamed or Nature Mamma you're alright. I wonder how Fadil Bajraj is doing in Kosovo — translator/correspondent albanian league I met at Struga. Assuming you've survived, best wishes to your parents too happy to hear they're well — hope your house gets fixed up. Is that happening?

I'm Concluding mss. poems 1985-'92 + Cosmopolitan greetings will send a copy when finished.

Concluding edit of 1953-58 journals with Gordon Ball, for next Fall Harper Pub.

Concluding Preparation of 4 CD anthology of Poetry + song recordings I made between 1953-1992 for Rhino records which made similar boxed set of Kerouac's voice.

Completed Preface to Kerouac's Poems All Sizes City Lights, S.F. 92 + Essay on Kerouac's Dharma, enclosed.

Published big photo Book 1991.

I may travel in Italy + Russia + France Fall 1993 — Then to India + Bali — taking a half year off from school.

Alas Dubrovnik! Alas Kosovo! Is the situation really better? U.S. newspapers seem to report continued fighting ~~all over~~ in various States of Ex-Yugoslavia.

Corso Gregory's sister N.Y. — new Book 1990 "Mind Fields" did you get that ever? Students are typing Orlovsky's mss 1955-1970. Steven Taylor starting his doctorate at Brown U.

Enclosed various papers etc —

As ever Allen Ginsberg

"How are you faring in all this conflict"

Ginsberg to Sindolic
February 5, 1993

ALLEN GINSBERG
P.O.B. 582 - STUYVESANT STATION
NEW YORK, N.Y. 10009 U.S.A.
PHONE: (212) 675-0286
FAX: (212) 675-1686

February 5, 1993

Dear Vojo,

I will be travelling outside U.S.A. this Fall at least three months September 1993 onward.

I'd like to travel slowly by myself seeing friends, sightseeing at leisure and giving poetry readings.

On sabbatical vacation from teaching at City University of New York after six years, I'll be free to visit where I wish and have been invited.

My secretary Bob Rosenthal is helping me plan an itinerary now. Please let us know early if you have any suggestions.

How are you faring in all this conflict?

As ever

Allen Ginsberg

9.12. Gregory Corso: *Identity*, preslika[328]

photo - L-R...Fernanda Pivano (Allen's Italian translator), Peter Orlovsky, Allen Ginsberg and Gregory Corso, Paris 1961...
from the Vojo Sindolic Beat archives

IDENTITY

During stopover in Split
one must feel like
a clown's bad dream.
Along the old waterfront
amid aged fathers partisans and their sons -
they laugh as they retell the stories
about retreats of
the defeated Italians and Germans
and native quislings
called domobrani and ustasthe.
Every one of them lost
someone in the family
on either side.
Frightening stories of
World War II in the Mediterranean
I've often heard
in Italy, on Greece Islands
retold in various languages.
Only the eyes glisten
with the same sadness
and glow with pride.

Gregory Corso, Split, 1962

We publish here some poems of Gregory Corso's that as far as we know are unpublished, they are from the archives of Vojo Sindolic. IDENTITY, on this page comes with a footnote from Vojo Sindolic.

* This poem was sent to me by Gregory Corso in 1981, only after my letter in which I described natural attractions of the Croatian part of the Adriatic seacoast - which caused him to recall that he was in Split for about two days in 1962, while awaiting for his freighter to leave harbour on its route from Greece to Italy. Corso wrote me that he had completely forgot that he wrote this poem because the said poem was definitely lost/ stolen along with his other manuscripts in one of his suitcases in mid-sixties and that actually I reminded him of that poem and that he tried to remember it and to bring it all back, and that this recollection is, in fact, the said poem rewritten as precise as possible - *Vojo Sindolic*

46

[328] Izvor: Šindolić, Vojo. *Inside the Beat Scene: Texts and contributions published in the Beat Scene Magazine 1997-2011*. Rukopis.

9.13. Michael McClure: *Poems and Letters to Vojo Sindolic*[329]

MICHAEL McCLURE

POEMS AND LETTERS TO VOJO SINDOLIC

Vojo Sindolic has translated many of the Beat writers into Croatian over the past twenty or more years, Charles Bukowski, Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, to mention just a few. Amongst them have been Michael McClure and the pair have been good friends for many years as a result of these translations, corresponding and meeting on occasions. Vojo Sindolic and Michael McClure have kindly given their permission for Beat Scene to publish some of the letters, it will enable the reader to hopefully build up a rounder picture of Michael McClure.

3/1982

DREAM: Night of March 7th

THE SMALL WHITE DOG BARKS ON THE ROUGH HILLSIDE
OF TANK HILL -- HERE ABOVE MY HOUSE.
He shakes up the passers bye on the sidewalk
below. He's like a samoyed but a bit
smaller. He's perky and bright and de-
fiant. When we run up from the street
he goes round the hill and we chase him.
He cuts down the hill into the rough land
below where there is gray granite in outbreaks,
and some scrub, and we throw rocks at him.
We realize we'll hurt people by throwing
stones at him. We'll have to catch him
and stop him or kill him. People go wild
chasing him and I run along easily beside them.
As they pursue there is a pack instinct
that is growing. More people join the crowd
that is chasing the white dog. He scurries
along ahead of us -- over rough little draws
and always up hillsides. It is like a lynch mob
or a dogpack after a deer and the feeling
gets me. My chest grows, swells with good
feeling. My heart beats. IT'S THRILLING!
Now, I'm part of the pack chasing the white
mutt (which, in fact, is like the mouse Jerry
in the Tom & Jerry cartoon when he is
wearing the foxy dog head). Now
I'm one of them -- the mob. We've
trapped the defiant white dog. He's
in a cul de sac above us. Now he's
turned around and he's campering towards us
hoping to break our line. He can't
do it. Hey, I think, he's got the spirit
of Coyote. We need him! I put
on an extra burst of speed and surge
up the hill past the yelling mob. I bend
down without stopping and grab the dog,
tucking him under my arm, and I swing back,
in a turn, and burst through the crowd
climbing up after us...
I'm crazy about
this dog. And we're one!
HE'S PART OF ME!
I
L
O
V
E
HIM
!

Coyote is the American Indian trickster god and hero.
Joanna also enjoyed your letter very much.
All best to you,

Michael

264 Downey St.
San Francisco, CA
94117
USA

[329] Izvor: Šindolić, Vojo. *Inside the Beat Scene: Texts and contributions published in the Beat Scene Magazine 1997-2011*. Rukopis.

10/10/86

Dear Brother Vojo,

The NIN article looks beautiful. Allen had sent me a note saying he'd spent much time with you in Yugoslavia. I just gave your Dubrovnik address to my German/American naturalist friend Hans Peeters -- I hope you connect with him some way. He's a conoisseur of eagles and raptors and has taken me a number of times to watch golden eagles not far from San Francisco. (Will you please send me, again, a phone number for you in Belgrade and Dubrovnik -- the numbers are not in my phone book and I don't know where they've gone.) I've been through an infernal summer -- Joanna and I have had much, and very deep trouble -- if anything we love each other TOO much! I moved to Berkeley for a while but now I am back in our Downey Street house -- though note that my new number is 262 and not 264 Downey -- and my phone # is (415) 664--0859. I have no idea how we will resolve our distress, if I was a poet who prays I'd be praying.

I just read for the National academy of Sciences at a conference on Biodiversity (species extinction) at the Smithsonian Museum in Washington D.C. Nothing like this has happened before -- this is all "Official". To have a Beat poet part of this is unprecedented. Party line" U.S. science. I ended the three day conference with ANTECHAMBER and STANZAS IN TURMOIL. The audience was extremely responsive. A few weeks before that I gave two readings in Hawaii and saw island nature. I'm including a poem printed on a gallery announcement from a show there.

I've lost a lot of weight and a lot of sleep but everything is coming together for me again.

Here's a recent poem from a notebook:

HOW WILL I GET TO TRUTH?

WOUNDS LIKE A POSSUM'S JAW
ARE
WHAT
I
CAUSE.

Pointed jaw with ragged teeth,
I rip with my claws
beneath
the surface that I know
and speak of yellow violets
that flow
through concrete cracks
in Indian summer.
The bummer
that I hide from self

IS
A
TRUE ELF
of this handsome shambling Ogre

LOVE TO YOU AND YOURS

Michael

CITYSCAPE

for Vojo

WE ARE THE PRIMATE WHO CAN SEE THROUGH WALLS!
The City tries to rub
US
OUT!
To squeeze us into city shapes.
We are the threat to it!
BUT

IT

IS GREAT OUT THERE!

Look that girder is clear as glass!

WE'VE GOT VISION!

SEE THROUGH THE CONCRETE!

We're all one complex, streaming
life. We've got real hungers
not just these tinkertoys!

A red fox is running on the road.
Every mitochondrion is in movement.
A billion galaxies swirl in clusters!

I think the poem is complete now, so I send it to you. Cityscape is an invented word -- like landscape but city. Tinkertoys are children's construction toys -- dowels and cylinders from which mechanical constructions are made.

All the very best

Michael

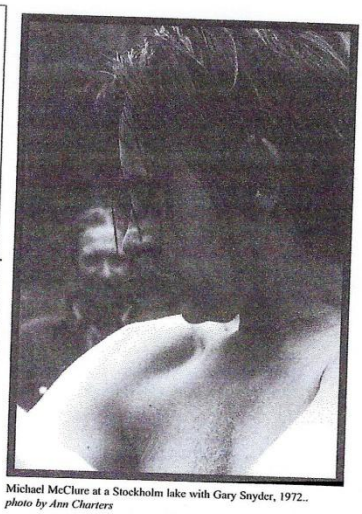
4/7/86

Dear Vojo,
I'm here sipping wine not going to Kenya this year. Maybe next year. We'd have to meet you there. I'd just rent a car and drive myself. No guides necessary. We are restricted by the time we must put in taking care of James so Jane can stay in school. If we can all (you & us) get there together it will be fine. We'll see next year. I'm pleased about the poems for Michael, POISONED WHEAT & your "Collected." You'll have "Selected Michael McClure" anyday -- and I'll send Specks to you very soon - its a booklength poem-essay combine. It was just published in Canada.
I'm just now working on PURE VARIATIONS (the Melville/MM pieces). I've hired the secretary who helped with the ADEPT treatment (no film in sight yet, though the producer is using all possible effort) to help me finalize the very complex punctuation of the poems. So far it has not been necessary to change a single word. She helped me with the Brautigan piece and then last month when I wrote an introduction to Dennis Hopper's photos I gave her the manuscript for punctuation. She's a punctuation genius.
Madonna - a pop star in U.S. & her film actor husband Shawn Penn, want to do a film of The Beard & we've spoken over phone but I'm going to stop the project. I don't like her body & she can't act. I just had to turn down a NYC production of The Beard also - but for business reasons.
I have gone into a new period in my poetry - and extension of what is already there but more radical and more 19th century. You can see an example in the Daily Cal clipping I sent.
The problem, as ever, is getting the poems finished & typed up. I would send you some new pieces right now. Its about 5.00 in the morning here. We get up early so Joanna can get off to her job and I get James & Jane to their schools.
My favourite haikus are the figs & blackberries & the sparrow shadow on the skull. Very dramatic - Basho-like.
After I get the Melville pieces punctuated and typed, I hope to do Engravings of Snakes: the poems writ in Iceland, Yugoslavia, Germany. It would be a sharp feeling to have them clearly typed.
I'm going to look for a photo of James and xerox some new poems.
Mourning Doves are koookoooroooooing in the tree by the window.

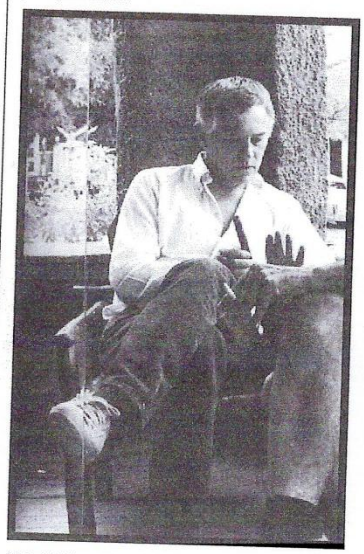
Brother Michael

THE BEWITCHMENT OF THE INTELLECT
REACHES INTO THE MEAT
ignoring
the mind & spirit
(its end is to choke and to cleanse
the brindled beast that we ride
while we glide
in a downward spiral
LET
ME
LAUGH
and have big clunky feet like an Ogre!
Let me have claws
and paws
and
the
fine
Deep Eyes
of a wisdoming man.

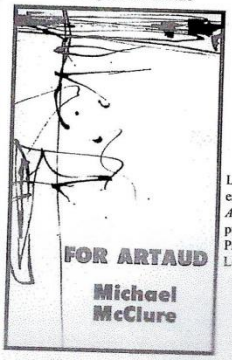
Michael McClure



Michael McClure at a Stockholm lake with Gary Snyder, 1972..
photo by Ann Charters



Michael McClure at Naropa Jack Kerouac event, 1982 (with Carl Solomon's knee...*photo Ann Charters*



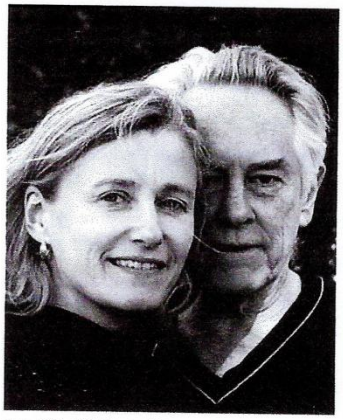
Left, Michael McClure's early publication *FOR ARTAUD*. Originally published by the Totem Press in NYC run by Leroi Jones in 1959.

6/84 The Day before Summer Solstice

Dear Vojo,

TIRKIZNI REVOLVER is bringing me much pleasure! Seeing my first Selected poems in Serbian has almost convinced me that I should have a "Selected" book in English. I think there is no sense in bringing out a new book of poems in the near future -- not till I have undergone a necessary metamorphosis. I think I told you I had a brief but very terrible period of despair that's caused me to look over my life and directions I've chosen to go and fallen into blindly, both. So, I'll be going into a period of exercises in poesy and poetics to enliven and vivify both myself and my works in writing. The poems I wrote in Iceland, Yugoslavia and Germany were the first set of exercises -- wherein I was letting myself be as hopefully loose and free as Picasso in his drawings. You have one of those poems -- it is dedicated to you. Since then I've begun a new and entirely different set of exercises that I'll be able to send you some time in the future BUT for now here's one little free-standing exercise I've written recently. It begins with some stochastically drawn words from a novel by Herman Melville. The first word is the name of the pigment taken from the patina on copper...

VERDIGRIS CORRODING MAGNIFICENCE MISLEAD
INTENSELY DIVINE DESCENDEDNESS TRACE
capitulate statistic blush virtue unbounded
suffice mass decree mass annual
decaying. Verdigris.
Peculiar signet character
mere likewise deem moment
deem moment likewise
producing subtle copper
and not gold or counter-gold
but moments like serpents
looping out ivory belly
scale coils (with blushing edges
the blur color of salmon)
to
GRASP
for a hold on anything not merely
to eat, not only for traction to
swallow the prey that taps
on the snake body with a skinny, forgiving,
long-toed foot with gray-black nails
BUT
to elate one's self in that luminous chamber
into a flash of rose-scented metamorphosis!



above...Michael McClure & wife Amy...
photo by Patrick Gavin Duffy/Red Dirt Studios

So you see, it begins almost abstract-expressionistically and then moves with the verbal energy to memory, perception, aspiration. On Sunday we were on top of Mount Diablo with my visionary naturalist friend Sterling and his family and as we stepped into the bright sun from the shadow of the live oak trees a vulture shadow passed over our foot steps -- to the left and right of us the dry yellow grass was making a white slithering sound in the breeze and I thought of you. I picked a few pieces of rattlesnake grass and picked up a piece of down from an owl or a bird of prey. Tomorrow Joanna and I leave for a week of rafting in the upper Grand Canyon on the Rio Colorado. Jane and Bill and grandson James moved yesterday to Berkeley across the bridge -- we're a little sad about that. They had to move because of Bill's new medical residency.
All the warmest to you and yours, comrade.

Michael

Good news! Grove Press has announced publication of a new edition of The Beard plus a new play VKTMS. To be published in October!

6/6/84

VOJO!

SPIRITUAL REALITY!
Now in my hand,
this
book.
Thank you!
B
I
G
BEYOND
itself, reflecting
clouds of perception
carved
and balanced in imbalance
in the way the head moves from
side to side as a snake
or seal hunts. THE BOOK

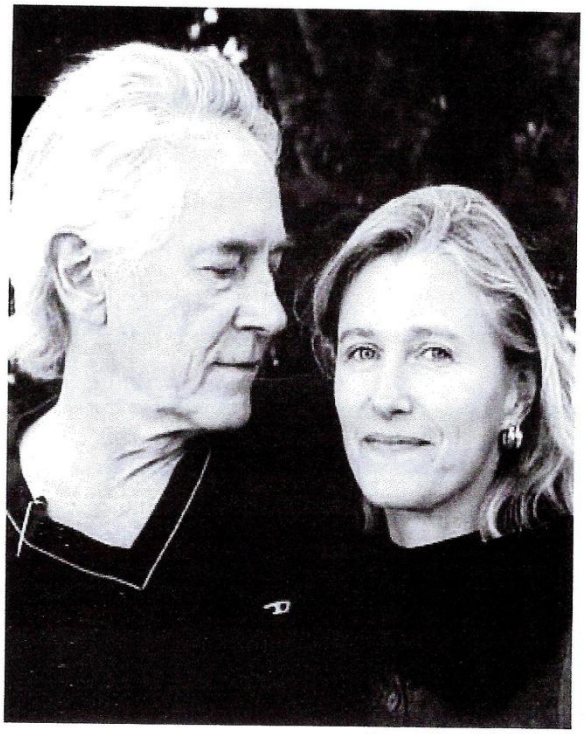
is
now

your gift

poet to poet

(hands clasped in space)

Beograd to Frisco!



Michael McClure and wife Amy...photo by Patrick Gavin Duffy/Red Dirt Studios

It's wonderful, Joanna compares it to books produced by our friend Wallace Berman -- his works always had the special strength and beauty of a spirit - athlete shining in the rest of matter. You know, I just realized that it is my FIRST Selected Poems. That is a special loveliness -- it gleams with your selection from the 100 whales to Kwannon -- and the prose at the end is most lovely. Joanna and I sat down and admired it looking at all the pages -- later Jane came in and found ZA JANE and read it in a funny way out loud -- then I recited it for her in English. What a friend you are! I think with the poets you have done and are doing, you are making a profoundly beautiful gesture. The book could not have come at a better time. I had a terrible fall into despair about ten days or two weeks ago -- fortunately I hit bottom so hard that I bounced and I'm back up now. Mostly I've been working on the three Rexroth Memorial poems and EXERCISING again -- doing exercise, by that I mean I am writing nonsense poems usin the vocabulary of Herman Melville in his great novel PIERRE. The year of using the word processor had a most negative effect on my writing and I'll write myself back into health again. Physically I'm fine and running more than six miles now. TIRKIZNI REVOLVER is up to my right side on the mantle next to a bust of shakespeare which is resting on OBRAS COMPLETAS of Lorca. Nearby on the wall is a framed engraving from Blake's JOB. It's a lovely tableau of poetry.

Joanna and I have been planning the vacation part of our summer. On June 23 we will begin a five day raft trip through the upper Grand Canyon. Early in July we'll go stay near Gary Snyder in the foothills of the Sierras (fields and ponderosa pine forest) in Allen Ginsberg's cabin. The rest of the time we'll be here.

Would you please send me more copies of TIRKIZNI REVOLVER. I'd love to have five or six more. Send them the least expensive way though because these will hold me for a while. Please send the reviews of my readings in Yugoslavia - - or any notices of that kind, I'm looking forward to seeing them.

Recently in the U.S. we had a television "spectacular" with Reagan awarding the Congressional Medal of Honor to an "unknown soldier" of the Vietnam war. This happened on our Memorial Day -- a holiday in which the US honors war dead. When I was a kid we went to the cemeteries and laid wreaths on the graves.

MEMORIAL DAY '84

-- UNKNOWN SOLDIERS OF UNWANTED WARS
RECEIVING UNREAL MEDALS;
and we at home in
Vietnam time
might have rebelled,
burned, killed, thrown
molotov cocktails,
gone as mad
as we felt
and stopped <u>nothing</u>,
but we could have done
something.

WE COULD HAVE
FOUGHT IT! RESISTED!
WE WORE FLOWERS IN OUR HAIR
and proved the birth
of spirit. Bombers
flying over drove
me mad.
Our/my/U.S./ B52s
howling to Asia.

Break up the caissons
and let Picasso paint stallions
exploding!

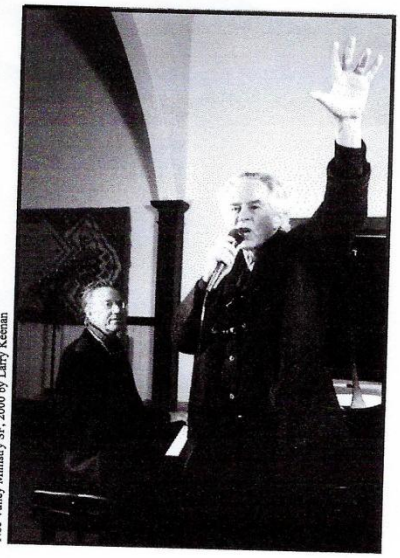


photo of Ray Manzarek & Michael McClure at The Rose Valley Ministry St., 2000 by Larry Keenan

I hope to send you copies of the Rexroth poems soon.

Please give my best to your Father & Mother,

warmest,

Michael

Michael McClure's footnote *(CAISSONS are two wheeled horse drawn carts carrying ammunition - in ceremonies they're used to carry coffins of war dead)*

3/25/91

Dear Bro Vojo,
The new book from New Directions will be out in a few weeks. The cover is on the other side of this sheet. The whole book as you'll see when you get it - is designed by Amy. Ray Manzarek and I played the Great American Music Hall in San Francisco last week. There's a big Hollywood movie here called <u>The Doors</u>, which is in fact almost entirely centred on Jim. Parts of it are quite awful and parts are OK. Ray <u>hates</u> it for good reasons. Jim has been on the cover of so many magazines that I think the country has lost its marbles. At this point I won't even speak to any news media about Jim. It's amazing and wonderful and awful. At first I did a great deal about Jim's poetry. Ray and I will be making a commercial videotape of our show in two months if all goes well. Amy and I just spent a week in NYC with Francesco Clemente, the painter, and I'm writing a catalog for him, for his new show. I have two grandsons now - the new one is named Michael. I got my other grandson James to chase peacocks in the rainstorm yesterday, a little primate pursuing a big bird.

Love to you, and my warmest to your parents,

Michael

(footnote) Send me your new poems! I wrote a whole small book discussing the Gulf War - titled SIMPLE EYES.

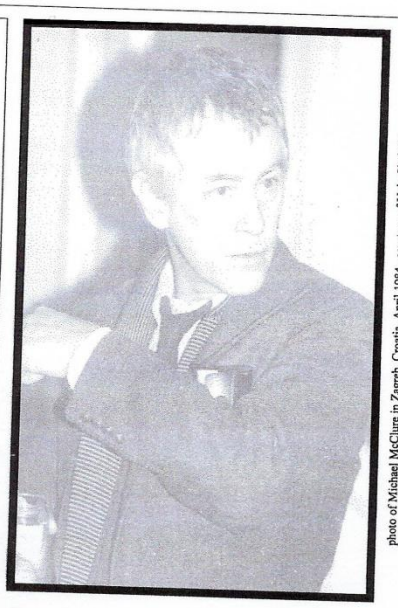


photo of Michael McClure in Zagreb, Croatia, April 1984...courtesy of Vojo Sindolic

9.14. Važniji književni nastupi Voje Šindolića s beatnicima[330]

On Tour s Allenom Ginsbergom, Peterom Orlowskim i Stevenom Taylorom, jesen 1980. Švicarska, Austrija, Jugoslavija, Mađarska, Nizozemska, Njemačka.

Piazza delia Signoria s Allenom Ginsbergom, 1982. Firenza.

On the Road Conference s Kenom Keseyjem, Allenom Ginsbergom, Timothyjem Learyjem, Abbiejem Hoffmanom, Fernandom Pivanom i Michaelom McClureom, 1982. Boulder, Colorado.

World Festival of Poets s Albertom Moravijom, Normanom Mailerom, Arthurom Millerom, Kurtom Vonnegutom, Laurie Anderson, Johnom Cageom i Susan Sontag, 1983. Rim.

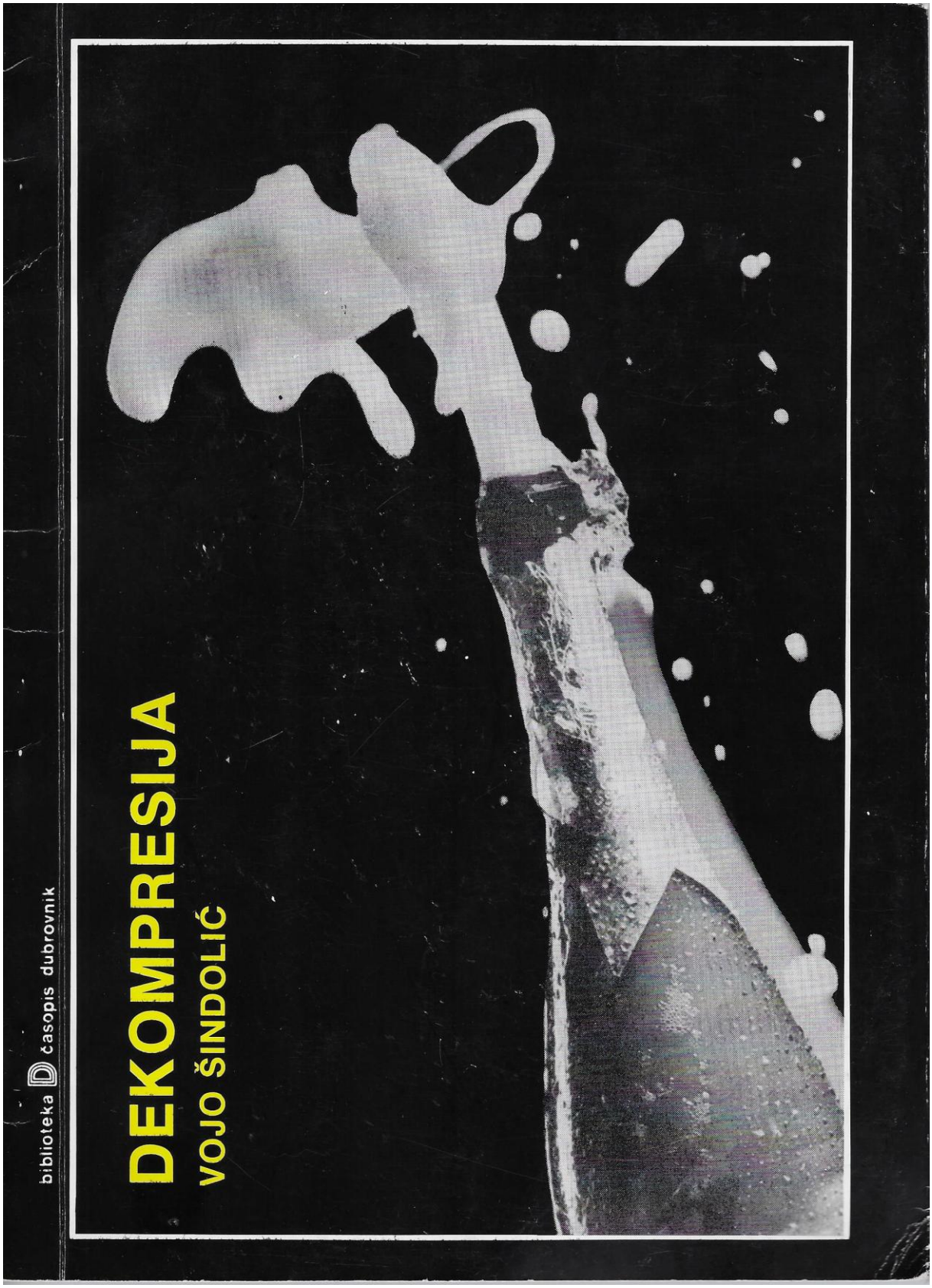
One World Poetry s Allenom Ginsbergom, Michaelom McClureom, Lawrencem Ferlinghettijem, Kenom Keseyjem i Williamom S. Burroughsom, 1984. Amsterdam.

Struške večeri poezije – 25. obljetnica s Allenom Ginsbergom, Andrejom Voznesenskim, Bulatom Okudžavom i Alanom Ansenom, 1986. Struga.

Rencontre International Jack Kerouac s Allenom Ginsbergom, Carolyn Cassady i Lawrenceom Ferlinghettijem, 1987. Quebec, Kanada.

[330] Izvor: Šindolić, Vojo. *Biografsko-bibliografski podaci*. Rukopis. 5.

9.15. Vojo Šindolić: *Dekompresija: Odabrane pjesme 1980 – 1984*, naslovnica[331]



[331] Autor naslovne fotografije Milo Kovač. Izvor: Šindolić, Vojo. *Dekompresija: Odabrane pjesme 1980 – 1984*. Dubrovnik: Časopis Dubrovnik, 1988.