

Usporedna analiza bitničkih romana Na cesti J. Kerouaca i Goli ručak W. S. Burroughsa te hrvatskih romana Kratki izlet A. Šoljana, Čangi A. Majetića i Bolja polovica hrabrosti I. Slamniga

Maretić, Marina

Master's thesis / Diplomski rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:640118>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-09-01**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za kroatistiku

Katedra za noviju hrvatsku književnost

**USPOREDNA ANALIZA BITNIČKIH ROMANA
NA CESTI J. KEROUACA I GOLI RUČAK W. S. BURROUGHSA
TE HRVATSKIH ROMANA KRATKI IZLET A. ŠOLJANA, ČANGI
A. MAJETIĆA I BOLJA POLOVICA HRABROSTI I. SLAMNIGA**

DIPLOMSKI RAD

8 ECTS-a

Marina Maretić

Zagreb, rujan 2019.

Mentorica

Doc. dr. sc. Suzana Coha

„Moje se bogatstvo mjeri stvarima bez kojih mogu živjeti. Thoreau.“

(iz knjige Julienne Eden Bušić *Ljubavnici i ludaci*)

Sadržaj

1. Uvod.....	1
2. Određenje pojmova: <i>bepop</i> i <i>beat</i>	3
2.1. <i>Bepop</i>	3
2.2. <i>Beat</i>	5
3. <i>Beat</i> -generacija.....	8
4. Djelovanje <i>beat</i> -generacije.....	10
4.1. Poslijeratna Amerika četrdesetih i pedesetih godina dvadesetoga stoljeća.....	12
4.2. Američke „lude šezdesete”.....	15
5. Obilježja bitničke književnosti.....	17
5.1. <i>Jazz</i>	18
5.2. Droga.....	20
5.3. Pornografski sadržaji kao izraz prijezira prema građanskim normama.....	22
5.4. Zen-budizam.....	24
5.5. Topos putovanja.....	27
6. Usporedba bitničkih romana <i>Na cesti</i> i <i>Goli ručak</i> s romanima <i>Kratki izlet</i> , <i>Čangi</i> i <i>Bolja polovica hrabrosti</i>	29
6. 1. <i>Kratki izlet</i> Antuna Šoljana.....	31
6. 2. <i>Čangi</i> Alojza Majetića.....	41
6.3. <i>Bolja polovica hrabrosti</i> Ivana Slamniga.....	49
6. 4. <i>Uz Goli ručak</i> Williama S. Burroughsa.....	53
7. Zaključak.....	55
8. Sažetak.....	57
9. Izvori.....	58
10. Literatura.....	58

1. Uvod

Američka *beat*-generacija okupljena četrdesetih godina dvadesetoga stoljeća u New Yorku svojim načinom života i književnim opusom izvršila je značajan utjecaj na američku kulturu i društvo. Najprije degradirani i marginalizirani, etiketirani kao društveni otpadnici, *beatnici*, a time i bitnička književnost, posljednjih su dvadesetak godina postali temom mnogobrojnih inozemnih publikacija i stručnih radova. Ipak, usprkos njihovoj priličnoj popularnosti, literatura o fenomenu *beata* u našoj je kulturi ostala oskudnom. Govorimo o svega nekoliko knjiga iz osamdesetih godina dvadesetoga stoljeća (dvije knjige Katice Ivanišević i dva zbornika radova priređivača Vladimira Anđelkovića) te o dvije novije publikacije objavljene 2016. i 2017. godine. U prvoj je riječ o generaciji *beatnika* i o njihovoj recepciji u južnoslavenskim književnostima (doktorska disertacija Damira Španića), a u drugoj o međusobnome utjecaju *jazza* na djela *beat*-generacije (knjiga *Jazz Beat* u izdanju *Ex Librisa*). Uz to, o Jacku Kerouacu, kao „osamljenom putniku *beat*-generacije“ pisala je Klara Gönc Moačanin.

Cilj je ovoga diplomskog rada ukazati na korelacije između dvaju bitničkih remek-djela, Kerouacova romana *Na cesti* (1957.) i Burroughsova romana *Goli ručak* (1959.), s romanima hrvatskih autora objavljenima šezdesetih i sedamdesetih godina dvadesetoga stoljeća, i to sljedećim redom, s *Kratkim izletom* Antuna Šoljana (1964.), *Čangijem* Alojza Majetića (1963.) te *Boljom polovicom hrabrosti* (1972.) Ivana Slamniga. Iako su određeni autori (npr. D. Španić; M. Jurišić) ukazivali na korespondenciju i veze između bitničke i hrvatske književnosti, one su se uglavnom analizirale u okviru pjesničkih opusa krugovaških književnika (A. Šoljan, A. Majetić, I. Slamnig), dok je o samome utjecaju bitničke književnosti na hrvatsku prozu u trapericama, premda je i o tome bilo riječi (npr. M. Kolanović; D. Španić), i to u smislu koji je prepoznat kao važan referentni okvir za ovaj rad, ipak bilo posvećeno manje pozornosti.

U radu će se najprije objasniti ključni pojmovi za razumijevanje bitničke književnosti (*bepop*, *beat*), a zatim definirati termin *beat*-generacija te njezini pripadnici. U posebnome poglavlju bit će riječi o djelovanju *beat*-generacije u Americi pedesetih i šezdesetih godina dvadesetoga stoljeća. Peti dio rada bavi se specifičnim obilježjima bitničke književnosti, ukazujući kako je ona po svojoj kontroverzности bila odraz jedne, ako ne *hemingwayski*

izgubljene, onda samo ili na svoj način izgubljene generacije koja nije mogla pronaći vlastito „mjesto pod suncem“ unutar američkoga, konformističkoga društva i „grobljanskih gradova“. U posljednjeme dijelu radu ukratko se opisuje jugoslavenska društvena, kulturna i književna scena šezdesetih godina dvadesetoga stoljeća te se ukazuje na korelacije spomenutih, odabranih bitničkih romana s onima hrvatskih autora. Pri tome se posebna pozornost posvećuje toposu putovanja u navedenim djelima. Keroucov roman *Na cesti* i Šoljanov roman *Kratki izlet* proučavaju se u kontekstu književnosti novoga subjektiviteta, koja predstavlja podlogu za analizu toposa putovanja u drugim djelima, a sličnosti se uočavaju i na drugim poljima, kao što su tematske preokupacije, sheme u oblikovanju pojedinih likova te jezično-stilske osobitosti.

2. Određenje pojmova: *bepop* i *beat*

Bepop i *beat* ključni su pojmovi za razumijevanje poetike bitničke književnosti. *Bepop* kao inovativan stil u *jazzu* uvelike je utjecao na jezik i ritam bitničke književnosti, dok su neki od najpoznatijih *jazz*-glazbenika bili životni uzori piscima *beat*-generacije i nerijetko središnje ličnosti njihove poezije i proze.¹ Pojam *beata* podrazumijevao je niz različitih značenja i konteksta, zbog čega je konstantno izmicao preciznoj i jasnoj definiciji, pa se nerijetko i mistificirao.

2.1. *Bepop*

Četrdesetih godina dvadesetoga stoljeća na ulicama New Yorka procvat je doživio inovativan stil u *jazz*-glazbi nazvan *bepop*. Osnovne karakteristike toga specifičnog stila, kao što su veća usredotočenost na virtuoznost sviranja i manji sastavi, distancirali su *bepop* od prijašnje ere *swinga* te najavili novo razdoblje u povijesti *jazza* (Jansen 2017: 21). Brzi ritam, asimetrične glazbene forme, složene melodije i ritam-sekcija, koja je dobila puno značajniju ulogu od one u vrijeme *swinga*, bile su samo neke od značajki novonastalog stila koji se javio kao pobuna mlađih, većinski crnih *jazz*-glazbenika protiv komercijalizirane i unaprijed aranžirane glazbe velikih *swing*-orkestara, zahtijevajući od svakoga glazbenika kreativnost kroz improvizaciju. Većina *bepop*-glazbenika posjedovala je sjajnu izvođačku tehniku te stvarala slobodne, virtuosne improvizacije unutar ali i izvan pojedinih harmonijskih struktura. Ploča Colemana Hawkinsa *Body and Soul* iz 1939. godine izvršila je presudan utjecaj na rađanje *bepopa* te postala uzorom mnogim mlađim *jazz*-glazbenicima među kojima je najznačajniji bio Charlie Parker (Šindolić 2017: 12–13). Taj je saksofonist, poznat po osebujnome, nekonvencionalnome načinu života (droga, alkohol, žene, nasilje...), predstavljao važnu figuru za *beat*-generaciju, a njegova je glazba, riječima Jeffa Nuttalla, „bila biblija bez reči za antisvet“ (Nuttall 1988: 17).

¹ U zbirci poezije *Mexico City Blues* (*Mexico City Blues*, 1959.) Jack Kerouac (1922. – 1969.) pjesme broj 239 i 241 posvetio je Charlieju Parkeru, Gregory Corso (1930. – 2001.) napisao je *Rekvijem za 'Birda' Parkera, glazbenika*, objavivši ga u svojoj prvoj zbirci poezije *The Vestal Lady on Brattle* (1955.), dok je John Clellon Holmes (1926. – 1988.) cjelokupni roman *Truba* (*The Horn*, 1958.) posvetio priči o potištenome i klonulome saksofonistu imenom Edgar Pool (Jansen 2017: 29–30). Sva su trojica navedenih američkih književnika pripadnici tzv. izvorne *beat*-generacije o kojoj će riječi biti nešto kasnije.

U članku *Korijeni bebopa*, prvotno objavljenome u časopisu *Escapade* 1959. godine, pod naslovom *The Beginning of Bop*, američki književnik i neformalni predvodnik *beat*-generacije – Jack Kerouac² – napisao je:

Bepop je nova umjetnost nastala u okrilju jazz-a, nekog poslijepodneva na nekom pločniku, 1939. ili 1940. godine kad je Dizzie Gillespie ili Charlie Parker ili Thelonious Monk prošao pokraj prodavaonice muške odjeće u Četrdesetdrugoj ulici u New Yorku ili Avenijom South Main u Los Angelesu, i s razglasa, iznenada, začuo uznemirujuću, suludu, nemoguću pogrešku u sviranju jazz-a, pogrešku koja se mogla pojaviti samo u maštovitom umu jednoga od njih (Kerouac 2017a: 67).

Kerouac je tako, gomilanjem rastavnoga veznika ili, nastanak *bebopa* protumačio kao slučajnost. Naziv stila povezuje se s pjesmom *Hey Baba Ree Bop* na ploči Lionela Hamptona koju su svi odjednom počeli pjevati, a koju je kasnije prepjevala Helen Humes čija se ploča rasprodala u velikome broju primjeraka 1945. i 1946. godine, da bi se, prema Kerouacu, *bop* konačno dogodio kada je u igru ušao Bird³ (ibid.: 67).

Pri tome se čini zanimljivim napomenuti kako Kerouac u svojem članku smjene glazbenih stilova dovodi u vezu s društveno-ekonomskim prilikama u SAD-u pa tako, primjerice, provalu *swinga* povezuje s posustajanjem Velike depresije 1937. godine. Iste je godine marihuana proglašena nezakonitom pa kasne tridesete opisuje kao vrijeme suzdržavanja „na jedan, drugi ili treći način“, ali i vrijeme maloljetničkih skitanja i lutanja. Maloljetnici s početka dvadesetoga stoljeća sa svojom su se punoljetnošću i pronalaskom posla počeli modernizirati i ponašati impulzivno. Prihvatili su novi zakon o zabrani marihuane i postali ljubiteljima novoga *jazza* i *jitterburg*-plesova. Nakon Drugoga svjetskog rata *swing* je uz promišljanje o ratnim događajima iščeznuo, a započela je „imperijalistička kraljevina bebopa“ (ibid.: 70–71). Glazbenici poput Dizzyja Gillespieja, Theloniousa Monka, Charlieja Parkera, Maxa Roacha i Milesa Davisa svirali su u njujorškim *jazz*-klubovima u kojima su vrijeme provodili i neki od najpoznatijih pripadnika *beat*-generacije te su im uskoro postali trajnim nadahnućem.

²Jack Kerouac rođen je u Lowellu u državi Massachusetts 1922. godine. Dolazi iz katoličke obitelji francusko-kanadskoga podrijetla, a bavio se različitim poslovima. Studirao je na Sveučilištu Columbia u New Yorku, međutim, napustio je studij i priključio se američkoj ratnoj mornarici iz koje biva ubrzo otpušten. Za života je napisao nekolicinu romana, zbirku pjesama i filmski scenarij. Ženio se triput, a zadnje tri godine proveo je u rodnome Lowellu sa suprugom Stellom Sampas. Umro je 21. listopada 1969. godine u St. Petersburgu na Floridi, gdje su se supružnici preselili zbog lošega zdravstvenog stanja autorove majke (Ivanišević 1984: 19).

³Nadimak poznatoga američkog *jazz*-glazbenika Charlieja Parkera (1920. – 1955.).

2.2. Beat

Damir Španić u svojem doktorском radu piše o problematici značenja izraza *beat* napominjući kako on danas obuhvaća čitav niz značenja i konteksta, kulturnih, društvenih, književnih, političkih i filozofskih, tako da je teško ustanoviti točnu definiciju pojma. Pozivajući se na filozofa Arthura O. Lovejoya, predstavnika američkoga kritičkog realizma i utemeljitelja filozofskoga koncepta povijesti ideja, koji je zapazio kako je pojam “romantično” najbolje definiran radom onih njemačkih mislilaca, pjesnika i autora koji su ga rabili ne samo kako bi opisali književne stilove i estetiku, već i više od toga, stilove života⁴, Španić definira *beat* te njemu srodne izraze kao što su *beatnik*, *beatitude* i *beat-generacija*. Pri tome ističe kako je riječ *beat* imala ključnu ulogu u formiranju osjećaja samosvijesti među piscima buduće *beat-generacije* te da je sam izraz uličnoga podrijetla (Španić 2016: 23–24). Ulični žargonizam *beat* u uporabu ulazi nakon Drugoga svjetskog rata u značenju “klonuo i nemoćan” ili pak “potišten i iscrpljen”⁵, a pojam su koristili jazz-glazbenici, ulični svodnici, prosjaci i beskućnici te ovisnici o narkoticima (Jansen 2017: 24).

Godine 1944. s izrazom *beat* susreli su se i William Seward Burroughs⁶, Jack Kerouac i Allen Ginsberg⁷, najvažniji pripadnici *beat-generacije*, i to preko Burroughsova dilera,

⁴„They thus define “Romanticism” in terms precisely opposite to those in which it was often defined by the writers who first called their own ideals Romantic; and this fashion, I can't but think, has done a good deal to obscure the palpable and important historical fact that the one Romanticism which has thus (as I have said) an unequivocal title to the name was—among other and often incongruous things—a rediscovery and revival, for better or worse, of what these critics, at least, regard as characteristically Christian modes of thought and feeling—of a mystical and otherworldly type of religion and a sense of the inner moral struggle as the distinctive fact in human experience—such as had been for a century alien to the dominant tendencies in ‘polite’ literature.“ (Lovejoy 1924: 249–250).). Naime, Lovejoy se u svojem radu *The Discrimination of Romanticisms*, na kojega se Španić poziva, kritički odnosi prema onima koji pojam “romantizam” definiraju suprotno od onoga kako je on bio definiran od (njemačkih) filozofa i književnika koji su romantičnima najprije nazivali vlastite ideale. To je utjecalo na zanemarivanje činjenice kako je romantizam bio ponovno otkriće i oživljavanje karakterističnih kršćanskih manira, misli i osjećaja, misterioznoga i nezemaljskoga tipa religije i osjećaja unutarnje borbe kao osebujne činjenice ljudskoga iskustva, što je čitavo jedno stoljeće bilo strano dominantnim tendencijama u „pristojnoj“ literaturi.

⁵S time u vezi zanimljivo je napomenuti kako Ginsberg u jednome od pisama Kerouacu iz 1952. godine koristi i pojam *beatness*: „I don't write much, just a few hours a day – depression, beatness, unknown; ...“ (*Jack Kerouac and Allen Ginsberg: the letters* 2010: 170), očigledno u tome pojmu uvidjevši uzrok krize pisanja sličan depresiji.

⁶William Seward Burroughs rođen je 1914. godine u St. Louisu u Missouriju. Diplomirao je na Sveučilištu Harvard, a 1943. godine preselio se u New York gdje upoznaje Jacka Kerouaca i Allena Ginsberga. Burroughs je bio ovisnikom od 1944. godine kada je prvi put uzeo morfij. Ženio se dvaput, a drugu je ženu navodno slučajno ubio 1951. godine. Najpoznatiji romani su mu: *Junky* (*Junkie: Confessions of Unredeemed Drug Addict*, 1953.) i *Goli ručak* (*Naked Lunch*, 1959.) nastao po završetku njegova liječenja od ovisnosti. Umro je 1997. godine u Lawrencu u Kansasu gdje se smjestio 1981. godine. Biografski podatci o Burroughsu dostupni su na: <https://www.britannica.com/biography/William-S-Burroughs>.

⁷Allen Ginsberg rođen je 1926. godine u Patersonu u New Jerseyju. Sin je sveučilišnoga profesora i pjesnika Louisa i ruske emigrantice Naomi. Studirao je na Sveučilištu Columbia u New Yorku gdje je upoznao Jacka Kerouaca. Njegova zbirka *Urlik i druge pjesme* (*Hawl and Other Poems*, 1956.) stavila ga je u središte pozornosti zbog suđenja koje joj je upriličeno zbog navodne opscenosti. Ginsberg je putovao širom svijeta. Bio

Herberta Hunckea.⁸ U Hunckeovu glasu Kerouac će u izrazu *beat* osjetiti nešto više od obične maloljetne delikvencije. Umjesto značenja kao što su “biti iscrpljen”, “na dnu svijeta”, “neispavan”, “tražeći izlaz”, “osjetljive percepcije”, “odbačen od društva” i “na svoju ruku pun ulične mudrosti”, on će u tome izrazu osjetiti posebnu vrstu duhovnosti povezivu s dubljim, tajanstvenim i duhovnim kvalitetama čovjeka (Španić 2016: 24). U svojem tekstu *The Origins of the Beat Generation*⁹ iz 1959. godine Kerouac piše: „When I first saw the hipsters creeping around Times Square in 1944 I didn't like them either. One of them, Huncke of Chicago, came up to me and said: 'Man, I'm beat.' I knew right away what he meant somehow“ (Kerouac 1959).

Prema Jansenu, Kerouac je izraz želio podrediti svojim potrebama objašnjavajući kako je on mnogo bliži značenju riječi *beatitude*, tj. “blažen”, a ne “iscrpljen”¹⁰ (Jansen 2017: 24), a do te je spoznaje došao u popodnevnom satima u crkvi svojega djetinjstva u Lowellu:

Yet, it was as a Catholic, it was not as the insistence of any of these “niks” and certainly not with their approval either, that I went one afternoon to the church of my childhood (one of them). Ste. Jenne d'Arc in Lowell Mass, and suddenly with tears in my eyes and had a vision of what I must have really meant with “Beat” anyhow when I heard the holy silence in the church (I was the only one there, it was five P.M., dogs were barking outside, children yelling, the fall leaves, the candles were flickerit alone just for me), the vison of the word Beat as being to mean beatific (Kerouac 1959).

Osim riječi *beat*, *beatnici* su u svoju književnost preuzeli i mnoge druge izraze iz jazz-žargona i hipsterskoga slenga iz četrdesetih godina dvadesetoga stoljeća, što se, uz uporabu pojmova iz budizma¹¹, može smatrati i jednim od obilježja bitničke književnosti. Ipak, kako to ističe Jansen, *jazz* je njima značio mnogo više od rječnika žargona, on je predstavljao oblik

je u Meksiku, Maroku, Čileu, Boliviji, Peruu, Indiji... Podržao je prve prosvjede i demonstracije “djece cvijeća” protiv Vijetnama, a sudjelovao je i na drugim protestnim političkim skupovima. Nacionalna nagrada za književnost za zbirku pjesama *Pad Amerike (The Fall of America: Poems of the States 1965.-1971., 1973.)* dodijeljena mu je 1974. godine. Smatra se najautentičnijim američkim pjesničkim glasom druge polovice dvadesetoga stoljeća. Umro je 1997. godine, a njegov je posmrtni prah, prema vlastitoj mu želji, rasut po nekoliko budističkih centara širom svijeta (*Jazz beat* 2017: 201–203).

⁸Herbert Huncke, uz Neala Cassadyja i Carla Solomona, bio je muzom pisaca *beat*-generacije. Huncke je bio litalica i ovisnik. Španić ga naziva *hustlerom* u značenju energično zabavne, napadne osobe (Španić 2016: 2).

⁹Originalni članak u slikovnome obliku dostupan je na sljedećeme linku: <http://xroads.virginia.edu/~UG00/lambert/ontheroad/response.html?fbclid=IwAROMwF5EX5 - HYdGRSRrYoWPxIjdIzb0aqy2Kz01e8eAtfvtB6uPSLghLLg>.

¹⁰Prema Jacku Foleyju, izraz *beat* poveziv je s riječju *béat* (franc. “blažen”), što je Kerouac kao francuski Kanadanin sigurno znao (Foley 1998: 187).

¹¹Kerouac je u svojim djelima navodio niz stručnih pojmova iz budizma i orijentalnih religija a da ih nije posebno tumačio, što je značilo kako je pretpostavio da će ga čitatelji razumjeti. To je ukazivalo na zanimljivu pojavu značajne vjerske akulturacije u određenim intelektualnim krugovima onoga vremena, međutim, šira je publika, osim izvanjske očaranosti egzotičnim riječima, teško shvaćala njihovo dublje značenje (Gönc Moačanin 2007: 161).

života i posve drukčiji način da se približe procesu kreativnoga pisanja (Jansen 2017: 24).

Katica Ivanišević u svojoj knjizi *Suvremena američka književnost i Jack Kerouac i Beat generacija* davne je 1984. godine ispisala:

Više od običnog umora, naziv uključuje osjećaj iskorištavanja, sirovosti. On znači neku golotinju misli, osjećaj svedenosti na samu svijest. Prema tome, „beat“ znači stanje duha iz kojeg je odstranjeno sve što je nebitno; duh je ostao otvoren i percipivan za sve oko sebe ali netolerantan za trivijalne zapreke. Biti „beat“ znači stići do dna svoje ličnosti gledajući prema gore (Ivanišević 1984: 9).

3. *Beat*-generacija

Pojam *beat*-generacije skovao je Jack Kerouac, a proširio ga je njujorški pisac John Clellon Holmes svojim romanom *Go* (1952.). D. Španić objašnjava kako su Kerouac i Holmes dijelili ljubav prema *bepopu* i nerijetko teoretizirali o društvenim i kulturnim promjenama u Holmesovu stanu u New Yorku, gdje je u studenome 1948. godine Kerouac malu skupinu svojih prijatelja pred Holmesom nazvao *beat*-generacijom. Holmes je odmah prepoznao subverzivnu privlačnost i tajanstvenost izraza *beat* te je nakon susreta s Nealom Cassadyjem¹² stvorio središnje likove svojega romana. Holmesov roman *Go*, koji je sadržavao dijelove razgovora s Kerouacom, kao i ideju *beata*, zaintrigirao je mladoga kritičara *New York Timesa* Gillberta Millsteinea koji je naziv i službeno pustio u opticaj člankom *This is the Beat Generation* 16. studenoga 1952. godine (Španić 2016: 25).

Beat-generacija definira se kao neformalni pokret pisaca i umjetnika koji je nastao iz druženja nekolicine istomišljenika u New Yorku četrdesetih godina dvadesetoga stoljeća. Povijesni vrhunac doživio je sredinom pedesetih, a rasprostranjenu popularnost početkom šezdesetih u vrijeme masovnih kontrakulturnih zbivanja, kao i sve većega utjecaja na suvremeno društvo i život uopće, oživjevši u temama anarhizma, antifašizma, pacifizma, antirasizma, rušenja seksualnih tabua, zanimanja za budizam i istočne religije itd. (Šindolić 2017: 11). Uz uvođenje novih književnih oblika, taj je pojam podrazumijevao određeni način života koji je bio u suprotnosti s ćudoređem građanskoga puritanskog društva koje su *beatnici* nazvali *square*. Takvom su se društvu odupirali lutalačkim načinom života, seksualnim slobodama, prekomjernim uživanjem u alkoholu i drogi, utopijom života u zajednici, idealom siromaštva te naglašenim individualizmom i osudom racionalizma (Gönc Moaçanin 2007: 152).

U poetičkome smislu, pokret je objedinio pisce koji su odbacivali formalizam, konzervativizam i klasicizam kao epifenomen Eliotova utjecaja u američkoj književnosti. Većina njih pronašla je svoje pretke u Melvilleu i Whitmanu, Emersonu i Thoreau te je vjerovala kako Ezra Pound i Hart Crane predstavljaju veću nadu za američku poeziju od T. S. Eliota i W. B. Yeatsa (Holmes 1988: 40–41).

¹²Neal Cassady bio je drugom važnom muzom pisaca *beat*-generacije, a bio je, kako navodi Stephen Prothero, doslovno rođen na cesti u Salt Lake Cityju dok su mu otac i majka putovali prema Hollywoodu. Podizao ga je otac alkoholičar, dok je on kao tinejdžer navodno ukrao više od petsto automobila i zaveo još gotovo toliki broj žena. Kasnih pedesetih završio je u zatvoru u San Quentinu (Prothero 1991: 213 –214): „On je bio BEATNIK – sam izvor, sama duša Blaženstva“ (Kerouac 2008: 181).

Iako se riječ *beat* ispravno povezuje 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 (Španić 2016: 20), Katica Ivanišević ističe kako su u razvoju i nicanju bitničkoga pokreta bila važna tri glavna središta na kojima su se bitnici okupljali: New York (Greenwich Village), San Franciso (North Beach) i Los Angeles (Venice West). Iako su postojale tri bitničke grupacije, oštru je granicu bilo teško povući, a bitnici iz New Yorka bili su jednako aktivni i u San Franciscu i u Los Angelesu (Ivanišević 1984: 12).

Naime, mnogi su bitnički pisci iz New Yorka boravili upravo na Zapadnoj obali kada su se u proljeće 1957. godine u San Franciscu počele održavati književne *jazz-večeri*. U klubu *The Cellar* pjesnici Kenneth Rexroth i Lawrence Ferlinghetti govorili su svoju poeziju uz pratnju *The Cellar Jazz Quinteta* te su objavili zajedničku ploču, što je bio tek početak suradnje između pojedinih pjesnika *beat*-generacije i *jazz*-glazbenika (Šindolić 2017: 12). Nespretni novinari koji su popularizirali pokret već su onomad unosili zbrku u kategoriziranje ne mogavši razlučiti važne karakteristike poezije određenih pripadnika pokreta i zaključivši da ako netko živi na istom području, mora biti i dio iste revolucije. K tome, jednoznačno rješenje nisu ponudila ni naknadna, revizionistička kategoriziranja provedena uglavnom po geografskome ključu (Španić 2016: 20), a konfuziji su dodatno doprinijeli i sami pisci koji su se kvalificirali ili diskvalificirali kao *beatnici* opozicionalno javnome mišljenju.

William S. Burroughs, Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti, John Clellon Holmes, Philip Whalen, Gary Snyder, Michael McClure, LeRoi Jones, Herbert Huncke, Carl Solomon i Neal Cassady danas se smatraju pripadnicima izvorne *beat-generacije*, povezujući se s naglim procvatom poezije u New Yorku četrdesetih godina dvadesetoga stoljeća, a za ovaj diplomski rad ključnu ulogu imaju William Burroughs i Jack Kerouac, za koje je sam Ginsberg u jednome od razgovora s Vojom Šindolićem ustanovio:

Zapravo, Beat generaciju predstavljali su Burroughs i Kerouac između 1945. i 1955. Do 1955. Kerouac je već bio napisao neke od svojih remek-djela. Jer, kada je objavljen moj *Urlik*, 1956. godine, to je, povijesno gledano, već bio kraj Beat generacije, kasnije je sve preraslo u proširenu verziju koja se s Istočne obale preselila na Zapadnu obalu i preobrazila se u tzv. „Književnu renesansu San Francisca“ (Šindolić 2017: 11–12).

4. Djelovanje *beat*-generacije

Djelovanje *beatnika* u četrdesetim i pedesetim godinama dvadesetoga stoljeća u stručnoj je literaturi poznato kao razdoblje djelovanja iz podzemlja. Vrijeme je to između 1944. i 1956. godine, a obilježilo ga je nekoliko važnih događaja. Kao što je već spomenuto, 1944. godine Burroughs se preko Hunckea upoznaje s izrazom *beat*, a iste godine Lucien Carr, dobar prijatelj *beatnika*, ubija svojega ljubavnika Davida Crammera, što je *beatnike* navelo na razgovore o *novoj viziji* i *novoj svijesti* te na prve ozbiljnije pokušaje pisanja. Tada izlaze i neka od najvažnijih bitničkih ostvarenja: Kerouacov *Grad i velegrad* (*The Town and the City*, 1950.), Holmesov *Go*, Burroughsov *Junky* (*Junkie: Confessions of Unredeemed Drug Adict*, 1953.) te zbirka pjesama Gregoryja Corsa *Vestal Lady on Brattle and Other Poems* (1955.), a tada je dovršen i Kerouacov roman *Na cesti* (*On the Road*, 1957.) (Španić 2016: 28).

Čitanje poezije pod nazivom *Šest pjesnika u Galeriji šest* (*Six Poets in Gallery Six*) održano je 7. listopada 1955. godine. Dok je Ginsberg čitao svoje pjesme, podršku iz publike davali su mu Jack Kerouac i Lawrence Ferlinghetti, pjesnik i vlasnik izdavačke kuće *City Lights*. Taj je pjesnički susret označio pobunu protiv tradicije akademizma u američkome pjesništvu, protiv uskogrudnih, jalovih, ispraznih i strogih popisa za pisanje bilo koje vrste, a kojih su se držali poštovani i etablirani umjetnici *squaresvillea*. Umjetnici *beat*-generacije ondje su predstavili svoju stvaralačku spontanost koja je odražavala željenu slobodu i nespupanost života (Gönc Moaçanin 2007: 152–153): „Bitničkim je piscima bila prirodna žudnja da čitaju u javnosti – glas obogaćen vinom, živi ljudi koji slušaju, zvuci ulice kao antifon, i ponekad pisak saksofona ili zamuckivanje bubnja umjesto znakova interpunkcije“ (Holmes 1988: 44).

Javno je čitanje poezije 1955. godine predstavljalo ključni trenutak za *beat*-generaciju, a njihovo je podzemno djelovanje završilo 1956. godine kada je objavljena Ginsbergova znakovita poema *Urlik* (*Howl*). Karakteristike ovoga razdoblja bile su potučenost, umor, rezigniranost, očaj, nasilje, krivnja itd. Ubijen je Crammer; Carr, Cassady i Corso završavaju u zatvoru, Solomon i Ginsberg zatvoreni su u mentalnim ustanovama, Burroughs je ovisnik, a Ferlinghetti i Kerouac, svaki za sebe, usamljeno lutaju (Španić 2016: 30).

Drugo razdoblje djelovanja pokreta veže se uz pokušaj ostvarenja zajedničke vizije te njezino predstavljanje široj društvenoj zajednici. U Kerouacovim radovima stanje prvobitnoga *beata* koje karakteriziraju zbunjenost, patnja i nasilje, pretvara se u blaženstvo obilježeno postizanjem vizije i komunikacijom te vizije u društvu. Iz ove perspektive, istočno-obalna, usput rečeno, svjetovna vizija ekonomske stvarnosti (dominantna u radovima W.

Burroughsa) preobražava se u pokušaj duhovnoga bijega, reflektirajući više zapadno-obalnu, budističko-anarhičnu sintezu koja najjasniji filozofski izraz poprima u radovima Kennetha Rexrotha (Johnston 2005: 104). Glavnina radova *beat*-generacije u ovo je vrijeme već objavljena i njihova se energija širi ne samo na američku, već i na svjetsku scenu. Kerouacov roman *Big Sur*, izdan 1962. godine, označio je završetak Kerouacove osobne duhovne potrage, ali i bitničkoga putovanja uopće (Španić 2016: 31).

Klara Gönc Moaćanin piše kako se nesrazmjernim čini odjek koji su izazvala djela Kerouaca, Ginsberga i Burroughsa a koja su najavila sukob generacija koji je uslijedio šezdesetih. Naime, čitalačka je publika u Kerouacu vidjela glasnogovornika svojih htijenja, a da on zapravo nije želio tu ulogu, već mu je ta kontakultura, koju je svojim djelom i ne hoteći pomogao stvoriti, bila u potpunosti strana. U vrijeme kada su mladi šezdesetih u njemu gledali vlastitoga proroka, on se već odrekao svojih prijatelja i prestao biti pripadnikom *beat*-generacije (Gönc Moaćanin 2007: 152).

Prema Katici Ivanišević na samome je početku pokret imao više političko obilježje nego literarno. *Beatnici* su analizirali društvene probleme, postavljajući ih kao otvoreni izazov, zbog čega su dobili publicitet kao pobunjenici protiv društvenoga sustava. Međutim, do zaokreta u njihovu političkom stajalištu dolazi onda kada shvaćaju kako njihova duboka i osobna ispovijest, razgolićenje vlastite prirode, biva prigušeno i odbačeno od onih koji su bili protiv ikakvoga izlaganja svoje ličnosti pogledu javnosti. Nažalost, bitničku književnost karakterizira više sumnjičavost nego želja za rušenjem takvoga društvenog stanja, zauzimanjem indiferentne i pasivne poze, ne samo pred američkim, nego i svjetskim problemima, sveli su ih samo na estetsko promatranje (Ivanišević 1984: 50; 56–57). *Beatnici* su imali malo povjerenja u preobrazbu društva i nikada nisu artikulirali ono što su zapravo htjeli (Johnston 2005: 104), *beat*-generacija kakva se javila u Americi bila je oblik protesta pasiviziranjem, što znači da se ona nije borila protiv glavne struje društvenoga poretka, već je taj poredak ignorirala (Lecch 1988: 88).

4.1. Poslijeratna Amerika četrdesetih i pedesetih godina dvadesetoga stoljeća

Pojava *beatnika* na američkoj književnoj sceni bila je potaknuta politikom i životom američke vladajuće klase i dijelova srednje građanske klase četrdesetih i pedesetih godina dvadesetoga stoljeća. Poslijeratno razdoblje u Americi bilo je vrijeme konzervativnoga mentaliteta, kao i konzervatizma u umjetnosti, sve do pojave *beat*-generacije koja je svojom *novom vizijom* pokušala pronaći izlaz iz svijeta materijalističke i konformističke Amerike posežući za novim književnim oblicima te ispreplićući književnost i popularnu kulturu. Upravo zbog specifične estetike književnosti *beat*-generacije Španić naglašava važnost interdisciplinarnoga pristupa bitničkoj književnosti te nužnost prikaza društvenoga i kulturnoga konteksta vremenskoga razdoblja u Americi u kojemu su se *beatnici* pojavili (Španić 2016: 1–2; 4). Prema Španiću, poslijeratna američka kultura i društvo bili su duboko dvoznačni. S jedne su strane oni bili determinirani poslijeratnim ozračjem slavlja i samozadovoljstva nakon pobjede u Drugome svjetskom ratu, dok se s druge strane nad njima nadvijao oblak pesimizma i sveprisutnoga opreza zbog slike stvarnosti kakvu su prikazivali masovni mediji (ibid.: 4).

Katica Ivanišević ističe kako je rat u Koreji (1950. – 1953.) potaknuo američku mladež na otpor i uvjetovao naglu popularnost bitnika. Naime, 1952. godine pokazalo se kako među američkim mladićima manjka entuzijazma za vojničkim načinom života, a rat u Koreji zbog velikoga broja poginulih ili osakaćenih postao je pravom noćnom morom. Otpor prema svemu vojničkom tako nije bio ograničen samo na grupu bitnika, već je bio prisutan i kod većine mladih ljudi u vojnoj službi (Ivanišević 1984: 46). Da su upravo ratovi imali veliko značenje za *beatnike* potvrđuje i Kerouacova definicija *beat*-generacije, nastala kao preinaka ònē predložene za američki sveučilišni rječnik: „So I sent in this: *beat generation*, members of the generation that came of age after World War II-Korean War who join in a relaxation of social and sexual tensions and espouse anti-regimentation, mystic-disaffiliation and material simplicity values, supposedly as a result of Cold War disillusionment. Coined by JK.“ (*Jack Kerouac and Allen Ginsberg: the letters* 2010). Poslijeratno razdoblje u Americi tako je bilo obilježeno apokaliptičnim ozračjem tjeskobe kao nusproizvodom Hladnoga rata između SAD-a i SSSR-a, ali i antikomunističkom histerijom, zaokretom religiji te konformizmom i materijalizmom.

Antikomunistička histerija povezuje se s američkim senatorom Josephom R. McCarthyjem u vrijeme pedesetih. Mekartizam (eng. *McCarthyism*) se definira kao razdoblje

u američkoj povijesti u kojemu se provodio niz istraživanja i saslušanja u nastojanju da se ukaže na komunističku infiltraciju u vladu SAD-a, a s vremenom je taj pojam postao sinonim za klevetu karaktera ili ugleda putem široko objavljenih nasumičnih i neutemeljenih optužbi (<https://www.britannica.com/topic/McCarthyism>). McCarthy je u svojem govoru iz 1950. godine u Wheelingu u Zapadnoj Virginiji progovorio o dvjestotinjak komunista u vladi, a fascinantno je podatak kako je između 1947. i 1962. godine preko pet milijuna Amerikanaca bilo pod istragom FBI-a ili Kongresnoga odbora zbog moguće komunističke pripadnosti (Španić 2016: 8). Vrhuncem „lova na vještice“ može se smatrati smaknuće braćnoga para Rosenburg.¹³ Katica Ivanišević ističe kako su *beatnici* osudili McCartyjevu kampanju te navodi kako je Gregory Corso koji je u to vrijeme predavao poeziju na sveučilištu u Buffalu odbio potpisati jednu od antikomunističkih izjava koja je onomad bila obavezna za sve nastavno osoblje visokih škola u Americi te je odmah potom dobio otkaz (Ivanišević 1984: 47). *Beatnici* su, iako politički angažirani i uglavnom simpatizeri ljevičarske političke stranke, kao zajednica izbjegavali političku konfrontaciju. Burroughs, Ginsberg i Snyder bili su anarhističko-komunistički orijentirani, ali su se i Ginsberg i Snyder jasno ogradili od marksističkih koncepcija, dok je Burroughs ostao politički neutralnim piscem (ibid.: 51–52).

Budući da se komunizam povezivao s ateizmom, u Americi se dogodio zaokret religiji. Tako su se Amerikanci tijekom Hladnoga rata masovno pridruživali vjerskim zajednicama. Preklapanje značenja pojmova moralnosti i politike vrhunac je doživjelo sredinom pedesetih godina dvadesetoga stoljeća kada je službenom novčanom valutom SAD-a postao američki dolar s porukom *In God We Trust*. Ekonomski rast, započet krajem Drugoga svjetskog rata, nastavio se i u pedesetima, a statusni simbol američkoga sna, osim posjedovanja automobila, sada je bilo i posjedovanje kuće. Posjedovanje kuće s okućnicom značilo je biti nekomunistom. U američkome je društvu općenito počeo prevladavati obrazac konformizma i materijalizma što potvrđuje i Nixonova izjava prilikom posjeta Moskvi: „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“ (Španić 2016: 9–11). *Beat*-pokret karakterizirala je želja za bijegom iz socioekonomskih uvjeta koji su pojedince gurali u svijet potrošačkih objekata. U očima *beatnika* društvo s kojim su se suočavali bilo je masovno i deindividualizirano, a činilo se kako država, radno mjesto, mediji i potrošačka kultura djeluju u tandemu kako bi se postigao konformizam u svakome trenutku i na svakome mjestu (Johnston 2005: 107). Inspirirani Spenglerovom apokaliptičnošću *beatnici* najavljuju

¹³ Više o slučaju Rosenburg dostupno je na sljedećem linku: <https://povijest.hr/nadanasnjidan/bracni-par-rosenberg-smaknut-zbog-atomske-spijunaze-1953/>.

smrt američkoga materijalizma i mehanizacije (Prothero 1991: 209). Burroughs čak i u Tangieru u Maroku vidi kraj svijeta u prezasićenosti najlonskim majicama, švicarskim satovima, viskijem, seksom i opijatima prodavanim ispod pulta (*The letters of William S. Burroughs: 1945.-1959.* 1993: 215). Kerouac se pak protivi uništenju radosti i spiritualnosti u američkome načinu života u kojemu je individualnost potpuno negirana, u redu jednakih kuća s travnjacima, televizorima u svakome dnevnom boravku, gdje svi gledaju isti program i misle na istu stvar u isto vrijeme. Za njega je prava vrijednost u tome kako, a ne zašto čovjek živi (Ivanišević 1984: 54). Ako Kerouacov roman *Na cesti* završava povratkom na konformizam srednje klase, roman *The Dharma¹⁴Bums* (1958.) sugerira moguću alternativu potrošačkoj kulturi kojoj predviđa razvoj u šezdesetim godinama dvadesetoga stoljeća. U samome naslovu knjige očituje se izravno odbacivanje ekonomskih vrijednosti koje dominiraju društvom, uz prihvaćanje budističkih duhovnih učenja koja potkopavaju potrošačke vrijednosti, dovodeći u pitanje samu narav želje, umjesto poticanja njezina slijepog ispunjenja. Radovi drugih *beatnika* također ukazuju na potrebu za razumijevanjem sustava koji je tiranski nametao konformizam. Ta djela osciliraju između cinizma i gađenja, slično onome što je pokazao Burroughs, te alternativne, iako možda i eskapističke duhovnosti kakvu utjelovljuje Kenneth Rexroth (Johnston 2005: 107; 116).

Baš kao i dvadesetih, iza raskoši i sjaja američkih pedesetih krio se strah i želja za preživljavanjem, pri čemu su heteroseksualna monogamija i nuklearna obitelj iz predgrađa poslužile kao primarni simboli normalnoga emocionalnog ispunjenja u vremenu poslijeratnoga korporativnog liberalizma u Americi. Osim toga, živjelo se na dug, došlo je do eksplozije sklapanja brakova i rađanja djece, što je dovelo do novih problema poput pitanja obrazovanja, maloljetničke delikvencije, zdravstvene zaštite, ali i povećane konzumacije alkohola i lijekova za smirenje (Španić 2016: 13).

Hladni rat izazvao je atmosferu opće napetosti, ali i poticao društvenu i potrošačku usklađenost. Predimenzionirani racionalizam sredstava potaknuo je tehnološki i znanstveni razvoj do te mjere da je život sve više i više totaliziran kao niz odnosa razmjene u kojima ljudi služe kao sredstvo proizvodnje i potrošnje (Johnston 2005: 105–106).

¹⁴ Mnogoznačan pojam koji u *zenu* označava prirodu sebe koja je temelj svega, uključujući duh i tijelo (Gönc Moaçanin 2007: 160).

4.2. Američke „lude šezdesete”

Irena Lukšić je u *Uvodnome slovu* zbornika posvećenoga šezdesetim godinama dvadesetoga stoljeća opisala to razdoblje kao razdoblje posljednje društvene utopije i naivnoga pokušaja da se svijet učini boljim i ljudskijim. Bilo je to vrijeme snažnoga duhovnog uzleta bogatijega dijela čovječanstva, vrijeme plodonosnoga susreta Istoka i Zapada, novih oblika umjetničkoga izražavanja, raznih pobuna masa, otkrivanja čudesnih krajolika psihe, tehnološke revolucije, osvajanja Svemira, ukratko, prodora u nezamislivo (Lukšić 2007: 7).

Prema Danku Plevniku, koji se bavio hladnoratnim okvirom novinarske slike svijeta, šezdesete su godine obilježili brojni događaji, turbulencije, krize, padovi i inovacije koji se više nisu mogli pratiti na stari način te se samo čekalo na jedan novi medij sposoban da brzo apsorbira i još brže diseminira svu tu masu svakodnevnih događanja, a takav medij postale su nacionalne televizijske mreže stvorene upravo u SAD-u. Iako je televizijsko emitiranje započelo još tridesetih, tek se u šezdesetim godinama dvadesetoga stoljeća televizijsko novinarstvo afirmiralo kao vodeće informativno novinarstvo, a 1963. godine čak je 91% američkih obitelji imalo vlastiti televizijski prijemnik (Plevnik 2007: 11–12). Upravo je televizija prenijela najvažnije događaje toga vremena koje je u Americi bilo obilježeno brojnim političkim i društvenim promjenama. Najprije je u prvoj predsjedničkoj debati u SAD-u 1960. godine John Kennedy pobijedio znatno iskusnijega Richarda Nixona, a 20. siječnja 1961. godine uslijedilo je i njegovo inauguralno obraćanje američkoj naciji (Plevnik 2007: 13). Najmlađi predsjednik Amerike odaslao je trupe u Birmingham u Alabami, zbog čega su slijedili protesti za građanska i civilna prava, te je došlo do uhićenja Martina Luthera Kinga. Također, Kennedy je bio taj koji je naredio da se pošalju prvi američki savjetnici u Vijetnam, što će kasnije izazvati otpor američkih građana (Barton Johnson 2007: 112).

Vijetnamski rat počeo je 1961. a završio 1972. godine. Kao što piše Susan Lidgate Mace, dok je u Vijetnamu bjesnio pravi rat, kod kuće se vodio ideološki, a oporba rata ojačala je u tolikoj mjeri da je 20. listopada 1967. godine stotinu tisuća ljudi sudjelovalo u prosvjednome mimohodu na Washington D.C., a tisuće ih je došlo i do Pentagona. Pri tome je zanimljivo kako je upravo taj naraštaj bio najobrazovaniji u povijesti SAD-a. Naime, rezultati testova za sposobnost za studiranje bili su najbolji 1963. godine te je onomad na fakultete upisan rekordan broj studenata, što je kulminiralo većom razinom naobrazbe nego li su bile mogućnosti zaposlenja te je izazvalo još veće nezadovoljstvo. Također, bio je to *rock*-naraštaj. Hrlilo se na javna mjesta radi marševa, *happenings* i *rock*-koncerata, kao što je bio popularni *Woodstock* održan između 15. i 18. kolovoza 1969. godine (Lidgate Mace 2007: 89–91).

Osim što se uključio u rat u Vijetnamu, početkom šezdesetih godina dvadesetoga stoljeća SAD je izvršio i invaziju kubanskih emigranata pod patronatom CIA-e u Zaljev svinja, zbog čega je 1962. godine došlo do krize koja je prijetila izbijanjem nuklearnoga rata između SAD-a i SSSR-a, a vodila se i utrka za stizanje u Svemir. Slijetanje američkoga *Apolla 11* na Mjesec 1969. godine označilo je prekretnicu u Hladnome ratu između SAD-a i SSSR-a (Plevnik 2007: 14–15).

Osim po brojnim vojnim sukobima, šesta je dekada dvadesetoga stoljeća u američkoj povijesti ostala upamćena i po brojnim atentatima. John Kennedy ubijen je 1963. godine, Martin Luther King i Robert Kennedy 1968. godine, a u žarištu velikih novinarskih priča, uz većinski tmurne događaje, nalazili su se i ženski pokret i kontrakultura, pa tako i *beat*-pokret (ibid.: 14; 18).

Dio bitnika, kao što su Ferlinghetti, Kaufmann, Kelly, Margolis i Ginsberg još su 1959. godine pokrenuli časopis *Beatitude* kako bi promovirali radikalnu otvorenost i slobodnu razmjenu, a sam je časopis bio jedan od izvora rađanja moderne svijesti o kulturi i politici u sferi pisanja te je njegov pristup stvarnosti imao odjeka i utjecaja na avangardno, elitističko novinarstvo. Ipak, čini se da je išao ispred vremena, zbog čega je upravo u šezdesetima, od 1961. do 1969. godine, njegovo izlaženje bilo privremeno obustavljeno (ibid.: 18). Prema Susan Lidgate Mace, upravo je *beat*-naraštaj proizveo onaj šezdesetih, *beatnici* predvođeni odmetničkim bratstvom Ginsberga, Kerouaca i Cassadyja poslužili su kao neslužbeni mentori mladih protivnika rata šezdesetih (Lidgate Mace 2007: 94). Uz to, „lude šezdesete“ donijele su i psihodeličku i seksualnu revoluciju koje su svoj vrhunac doživjele s hipi pokretom.

Mike Brake piše o ulozi droge u hipi kulturi ističući kako su neki *beatnici* sve do kraja pedesetih godina koristili marihuanu i neke blaže halucinogene droge, dok je krajem pedesetih proizveden LSD. Popularizaciji te droge pridonijela su Keseyjeva¹⁵ putovanja autobusom i *trip* festivali 1966. godine. Upotreba LSD-a vrhunac je doživjela u ljeto iste godine, kada su se prijateljstva i ljubavi shvaćali kao spontane pojave, a glazba i ples po ulicama i predjelima koje su nastanjivali hipiji davali ovome pokretu nešto od romantizma bajki (Brake 1988: 25; 30).

¹⁵ Više o Kenu Keseyju dostupno je na: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=31293>.

5. Obilježja bitničke književnosti

Kerouacov tekst *O spontanosti proze (Essentials of Spontaneous Prose, 1959.)* mogao bi se tumačiti kao svojevrsna normativna poetika bitničke književnosti. U osam kratkih točaka Kerouac u njemu sažima jezične i strukturne karakteristike spontane proze, dok se u devetoj bavi duševnim stanjem u kojemu valja pisati. Riječ je o polutransu, odnosno o nekome obliku nesvjesnoga stanja koje bi omogućilo podsvijesti da iskaže vlastitu neposrednu i zanimljivu potrebu, uslijed čega bi se oslobodio i suvremeni jezik koji bi svjesna umjetnost cenzurirala. Pisati uzbuđeno, dojmljivo, hitro, u skladu sa zakonima orgazma, za Kerouaca znači izaći iznutra van, opušten i dorečen (Kerouac 2017b: 339). U želji za ostvarenjem *nove vizije* i stvaranjem *nove svijesti*, o kojima su nebrojeno puta raspravljali, *beatnici* su transcendentalnost otkrivali u različitim djelima, kako američke književne tradicije, tako i orijentalnih tekstova. Za ulazak u novo stanje svijesti koristili su se *jazzom*, budističkim meditacijama, ali i različitim narkoticima. Pronašavši uzore najprije u *jazz-glazbenicima*, a kasnije i u lažnim misticima, bitnička su književna djela obilovala *jazz-jezikom*, hipsterskim izrazima i budističkim pojmovljem, a u najvećoj su mjeri nastajala uz uporabu narkotika.

Baveći se mjestom *beatnika* u američkoj religijskoj povijesti, Stephen Prothero zaključuje kako su *beatnici* bili duhovni prosvjednici. Oni su znatno više od literarnih inovatora i boemskih buntovnika bili lutajući redovnici i mistični vidovnjaci. Po cesti su putovali zato što nisu mogli pronaći Boga u crkvama i sinagogama poslijeratne Amerike, a s drogama, psihoanalizom, biseksualnošću, *jazzom*, mantrama, meditacijama i novim literarnim formama eksperimentirali su u pokušaju da prizovu unutrašnje bogove (Prothero 1991: 220). Prothero navodi kako je *nova vizija*, kao i svaka druga duhovna inovacija, uključivala odbijanje dominantnih duhovnih normi i postojećih religijskih institucija (ibid.: 208–209). Dokle god su sva trojica *beatnika*, Burroughs, Kerouac i Ginsberg, štovali Hunckea, od kojega su prvi put i čuli za pojam *beata*, riskirali su da njihova *nova vizija* postane nemoralna, nihilistična apokalipsa. Dolaskom Kerouaca i Ginsberga u New York 1947. godine te upoznavanjem “dobroga duha” *beat*-generacije, Neala Cassadyja, Kerouacova i Ginsbergova *nova vizija* u sebe je inkorporirala otkupiteljsku silu transcendentalne nade. Dok je za Kerouaca i Ginsberga Cassady bio personifikacija svetih odnosa zajednice, Huncke je simbolizirao jad osamljenih pojedinaca koji su patili i umirali u mraku barova na Times Squareu. Tako je pro-Hunckeova vizija u sebe utkala *beat* u smislu izraza *beat-down*, odnosno potištenosti, a pro-Cassadyjeva *beat* kao *beatitude*, tj. blaženstvo. Cassady je nadopunio bitničku viziju ukazujući na ono što će postati dvije najvažnije odlike Kerouacove i

Ginsbergove duhovnosti, a to su sakralizacija svakodnevnoga života i sakramentalizacija ljudske povezanosti (Prothero 1991: 213–214).

5.1. Jazz

Kao što se do sada ustvrdilo, za najpoznatijega i najpopularnijega predstavnika *beat*-generacije slovi Jack Kerouac, koji je nakon objavljivanja romana *Na cesti* 1957. godine počeo sve više zanimati širu čitateljsku publiku. Uz brojne romane, zbirku poezije, scenarij i glazbene članke, Kerouac je napisao i već spomenuti tekst o vlastitoj metodi pisanja pod naslovom *O spontanosti proze*. Kerouacove su rečenice imale ritam *jazz*-improvizacije, ritam disanja i govora kojega je bio iznimno svjestan i kojega je Ginsberg doveo u vezu s ritmom svirki Parkera, Gillespieja i Monka, tvrdeći kako je Kerouac Birdove visoke brze note prilagodio svojim proznim rečenicama (Jansen 2017: 25). Taj su stil kritičari nazvali *bop prozodijom*.

U *Osnovama spontane proze* Kerouac kroz devet točaka objašnjava njezine temelje, a gotovo se sve, kako je već navedeno, odnose na jezik i strukturu spontanoga djela. *Postavka* predstavlja predmet u stvarnosti ili memoriji koji se postavlja kao prilikom skiciranja, *Postupak* se odnosi na nepomućeni tok struje svijesti kojim prolaze osobne, tajanstvene ideje-riječi, jezik koji odjekuje, dok *Metoda* upućuje na neupotrebljavanje pravopisnih znakova, s izuzetkom energične prostorne crtice. U sljedećim točkama svojega manifesta, naslovljenima *Djelokrug*, *Usporavanje postupka*, *Vrijeme* i *Središte zanimanja*, Kerouac nastavlja pisati o važnosti izraza koji ne treba “birati”, već slijediti, gomilati sve više prostih i bombastičnih riječi, bez revidiranja teksta i upotrebe izvještačenoga stila.¹⁶ Predzadnja točka govori o strukturi djela i posebno je zanimljiva jer autor upućuje na važnost sklada u djelu, maglovito oblikovan početak trebao bi se preobraziti u jasan i željen kraj (Kerouac 2017b: 339).

Prozu *beatnika* tako su odredili tok struje svijesti te duge, energične i ritmične rečenice koje su se nadovezivale jedna na drugu i rijetko kada bile revidirane. Prema Ginsbergu, jedno od najvažnijih načela bitničkoga stila pisanja moglo se svesti na staru budističku izreku „Prva misao, najbolja misao“, što je u potpunosti karakteriziralo upravo Kerouacov način pisanja: sve se moralo događati spontano, nadahnuto, a misli su se morale trenutačno bilježiti, bez nepotrebnoga vrednovanja onoga što je zapisano (Jansen 2017: 25). Sam je Kerouac rijetko

¹⁶Pri tome je zanimljivo napomenuti kako Klara Gönc Moaçanin navodi da je Kerouac, usprkos prividnoj neusiljenosti u izrazu i dojma samoniklosti koji su njegovi tekstovi uslijed slobodne upotrebe uličnoga govora, tajanstvenoga rječnika *undergrounda*, ritma preuzetoga iz *jazza* ili melodije nalik na narodne pjesme (tzv. *folk-song*) stvorili, pažljivo redigirao svoje tekstove (Gönc Moaçanin 2007: 154–155).

koristio interpunkcijske znakove, osjećajući privrženost isključivo prema prostornoj crtici kojom se razdvajalo retoričko disanje. O takozvanoj *jazz*-prozi Sara Villa zaključila je kako je to ritmična proza koja pulsira životom i koja je napokon oslobođena sintaktičkih odnosa i pravila, zastarjelih i nesposobnih dočarati postojeći kaotični tok i vihor stvarnoga života (Villa 2017: 43).

Bitnička je poezija, posebno ona Ginsbergova, bila sličnija *jazz*-glazbi nego li tradicionalnim europskim književnim stilovima, birao se jezik i ritam *jazza*, a dužina stiha prilagođavala se dužini daha. Poeziju *beatnika* odlikovao je slobodniji ritam, sličan muzičkoj sinkopi i blizak *jazzu*, koji je za razliku od zapadnjačke glazbe, umjesto prvoga i trećega, naglašavao drugi i četvrti takt, što je bio slučaj u tradicionalnoj afričkoj glazbi. Zanimljivo je da Kerouac svoju poeziju u *jazz*-klubovima nije samo čitao, već ju je nerijetko i pjevao improvizirajući uz pratnju *jazz*-glazbe, a navodno je improvizirao i dionicu Milesa Davisa koja je bila u potpunosti točna i predstavljala mnogo više od obične imitacije (Jansen 2017: 27).

Upravo je čitanje poezije bilo jedna od ključnih odrednica književnosti *beat*-generacije, a Kenneth Rexroth, pišući o čitanju poezije uz pratnju *jazz*-glazbenika u *jazz*-klubovima, navodi kako takav pristup vraća poeziju glazbi, ali i onome obliku pučkoga zadovoljstva kakvo je postojalo još u vrijeme Homera ili trubadura. To je književnost prisillo da se zabavi onim dijelovima života koje je pokušavala izbjeći, zahtijevalo je od nje javni istup i otvorenost, značenja koja mogu lako shvatiti obični ljudi, baš kao što su Shakespeareovi komadi nudili ponešto i društveno marginaliziranima i intelektualcima u elizabetanskome razdoblju, a isto nude i dan-danas (Rexroth 2017: 64–65).

Sara Villa u svojem članku *Jazz i Beat generacija* ističe kako se Kerouacu nerijetko prigovaralo zbog nedostatka pedantnoga povijesnog pristupa *jazz*-glazbi, ali da je on u svojim tekstovima objavljenima za *Horace Mann Record* pokazao mnogo veću upućenost u tehnički razvoj *jazza* od dvadesetih do pedesetih, kao i mnogo veće znanje nego što su mu to kritičari htjeli priznati (Villa 2017: 25). Osim što je utjecao na Kerouacov jezik i stil, *jazz* se javljao i kao lajtmotiv mnogih njegovih djela (*Grad i velegrad, Na cesti, Mexico City Blues...*), a osim pisati, *beatnici* su nastojali i živjeti poput svojih uzora, pa su tako, uz spontanu tehniku i improvizaciju, nerijetko posezali i za heroinom, benzedrinom i drugim narkoticima, što je sve bilo usko vezano uz stanje *nove svijesti i nove vizije*.

5.2. Droga

Stephen Prothero ističe kako su suvremeni znanstvenici sa stranica časopisa *Life* i *Partisan Review* naslijedili dva ključa interpretativnih linija u vezi *beat*-pokreta koje on želi dovesti u pitanje. Prva je suženo gledanje na *beat*-pokret isključivo kao na literarni ili kulturni impuls, a drugo je sklonost tumačenju toga impulsa negativno, radije kao “pobune protiv” nego li kao “protesta za”. Časopis *Life* tvrdio je kako su *beatnici* u ratu sa svime svetim u Eisenhowerovoj Americi, nazivalo ih se komunistima i anarhistima, dok ih je časopis *Playboy* okarakterizirao kao nihiliste. Međutim, sam je Kerouac uporno isticao kako govori “za”, a ne “protiv”, dok je Ginsberg tvrdio kako su njegove pjesme religiozne i kako je htio da budu takve (Prothero 1991: 205–207). Tako se *beatnici*, osim literarnim inovatorima, smatraju i duhovnim prosvjednicima.

Slično kao S. Prothero pišu i K. Lecch te G. Feldman i M. Gartenberg. Dotični autori primjećuju kako se u srži *beat*-pokreta krije religija, odnosno potreba za duhovnim vrijednostima van institucionalnoga okvira američke crkve. *Beat*-generacija predstavlja generaciju odrapanaca koji traže Vjeru, Magiju, Boga (Gartenberg i Feldman 1988: 78), a upravo je ta potraga za duhovnim kod jednoga broja mladih ljudi bila tek prethodna faza razvijanju kulta droga (Lecch 1988: 92).

Važnu su ulogu u širenju te moderne pošasti odigrali Aldous Huxley koji je 1956. godine objavio knjigu *Nebo i pakao (Heaven and Hell)*, opisujući efekte meskalina kojega je uzimao pod nadzorom liječnika, žene i jednoga novinara ne bi li izvršio eksperiment te doživljeno iskustvo prenio na papir (Ivanišević 1984: 77) te Th. Leary koji je izvodio pokuse širenja svijesti pomoću LSD-a koji je u pojedincu izazivao duboka mistička i vjerska iskustva te potresne eshatološke vizije. *Beatnici* su se, sukladno svojim uvjerenjima, otvarali iskustvenim i eksperimentalnim postupcima, pa tako i meditacijama uz LSD, ali čini se da je Kerouac odmah prepoznao promašenost te metode (Gönc Moaçanin 2007: 157–158).

O marihuani kao bitničkoj drogi svijesti i ritualnomu magičnom krugu kojim je putovala od ruke do ruke pisalo je nekoliko autora¹⁷, dok se Paul G. Willis bavio ulogom droge u hipi kulturi. Za razliku od *beatnika*, kojima je droga služila za dublje i potpunije upoznavanje stanja ljudskoga duha te kao odgovor na konformizam sredine iz koje potječu (Ivanišević 1984: 79), hipiji su vjerovali kako im nakon što prođe djelovanje droge ništa više ne može nauditi (Brake 1988: 21). Iako je Kerouacov najpoznatiji roman *Na cesti* također

¹⁷ Usp. Ivanišević 1984: 79 i Lecch 1988: 90.

nastao pod utjecajem droge, benzedrina, i to na 36 metara dugome smotuljku papira, kako autor ne bi prekidao koncentraciju i intenzitet pisanja (Matković 2004: 382), važno je spomenuti kako je među pripadnicima *beat*-generacije narkoman u pravome smislu te riječi bio jedino Burroughs koji se intenzivno drogirao punih petnaest godina, dok je ostatak *beatnika* drogu koristio periodično, točno određene vrste i točno određene doze, i to u literarne svrhe (Ivanišević 1984: 80). O svojoj ovisnosti o njemačkoj drogi *Eukadolu* Burroughs progovara 1954. godine Allenu Ginsbergu. U pismu datiranome na 16. lipnja piše: „A shot of Eukadol hits the head first with a rush of plesuare. Ten minutes later you want another shot...“, dok 1959. godine spominje mogućnost odlaska na liječenje od ovisnosti u skupi sanatorij u Engleskoj očajno ispisavši: „Also, I want to get away from this horrible, synthetic shit“ (*The letters of William S. Burroughs, 1945.-1959.* 1993: 314).

Burroughsov roman *Goli ručak* predstavlja snažno svjedočanstvo ovisnika o drogi ili, kako piše sam autor, „jedan zamrznuti trenutak u kojem svatko vidi što se nalazi na kraju svake viljuške“ (Burroughs 2000: 7). Inače, roman je nastao na temelju zabilješki tijekom Burroughsove ovisnosti, petnaestogodišnje “bolesti”, a prema mnogim kritičarima ta se “bolest” ne odnosi samo na ovisnost o drogi, već i na ovisnost o materijalizmu, totalitarizmu i znanosti (Matković 2004: 183). U pismu Allenu Ginsbergu iz listopada 1959. godine Burroughs eksplicira kako je *Goli ručak* nastao ne bi li razotkrio način na koji virus đanka djeluje, ali i način na koji bi se mogao kontrolirati, dok istodobno poziva sve svoje prijatelje na „skidanje“ (*The letters of William S. Burroughs, 1945.-1959.* 1993: 424).

Iz jednoga od pisama Ginsbergu iz 1959. godine također je vidljivo kako Burroughs drži da bi se problem ovisnosti o đanku trebao tretirati kao problem javnoga zdravstva. Prema Burroughsovu mišljenju, većina bi ovisnika bila sretna kada bi imala priliku izvući se iz ovisnosti pomoću apomorfinu, dok bi ga oni koji bez njega ne mogu zbog fizičkih ili psihičkih smetnji trebali dobiti legalno (ibid.: 427). I Burroughs i Kerouac droge su se na kraju odrekli, napokon spoznavši kako njezina upotreba ne pospješuje talent za pisanje.

5.3. Pornografski sadržaji kao izraz prijezira prema građanskim normama

Već četrdesetih godina dvadesetoga stoljeća pisci *beat*-generacije počeli su artikulirati stavove poslijeratnoga američkog društva koji su postigli svoj puni izraz u kontrakulturi šezdesetih. Njihova namjera nije bila definirati politički ili ekonomski položaj onoliko koliko je bila iz njih pobjeći, istovremeno pozivajući na neposredno oslobađanje iz kulture u kojoj su se najlakše dostupni predmeti, tijela i ideje, činili ograničenima (Johnston 2005: 103). Kako po pitanju droge, tako i po pitanju bestidnih izraza i iznošenja problema seksa u literaturi, *beatnici* polaze od dva stajališta: da vjerno prenesu na papir doživljena iskustva te da se suprotstave krizi ljudskoga identiteta u uniformiranome društvu u kojemu su živjeli. Pitanje erotskoga senzibiliteta za *beatnike* je bilo ujedno pitanje ljudske spiritualnosti jer oboje sadrže želju za prelaženjem granice realnoga (Ivanišević 1984: 81; 83). Iako je nesputani, slobodni seks bio u središtu bitničke filozofije, on nije bio puki promiskuitet, već je seksualnost u *beatnika* bila obavijena mistikom koja je podsjećala na D. H. Lawrence¹⁸ (Lecch 1988: 89).

Tonči Valentić u svojoj knjizi *Mnogostruke moderne. Od antropologije do pornografije* ističe kako su seksualnost i pripovijest o njoj postojali još od najranijih razdoblja ljudske povijesti, dok se pornografija razvila u kasnijim civilizacijskim fazama. Slike ili romani koji su eksplicitno prikazivali različite seksualne prakse javili su se već u srednjeme vijeku kao produkt redefiniranja odnosa između privatne i javne sfere te slobodnijega shvaćanja ljudske spolnosti, a focolatovski govoreći, seksualnost je oduvijek bila dijelom strategije nadzora te je bila umrežena u složen sklop odnosa znanja i moći (Valentić 2006: 136–137). Seksualna revolucija ili seksualno oslobođenje pojam je kojim se opisuje brza promjena seksualnoga morala, odnosno stajališta o seksualnosti i seksualnoga ponašanja. Njezini korijeni sežu u dvadesete godine dvadesetoga stoljeća, kada u zemljama zapadne Europe i SAD-a dolazi do pojave masovne popularne kulture i novih umjetničkih smjerova, a istovremeno slabe tradicionalne društvene norme i društveni nadzor. Ipak, pod pojmom seksualne revolucije češće se podrazumijeva kraj pedesetih i početak šezdesetih, kada se u SAD-u pojavila adolescentska supkultura koja je, uz otkriće hormonskih pilula te razvoj pokreta za građanska prava i neofeminizam, sve otvorenije osporavala zabranu predbračnih

¹⁸David Herbert Lawrence (1885. – 1930) engleski je romanopisac najpoznatiji po djelu *Ljubavnik Lady Chatterley* (*Lady Chatterley's Lover*, 1960.). U tome je romanu pisac sklon mistifikaciji i svojevrsnoj mitologizaciji muško-ženskoga odnosa, u mnogočemu ga svodeći na apstraktno žensko i muško načelo (Radić 2004: 333). Prema K. Gönc Moaçanin, metoda „sjedinenja muškog i ženskog principa kod beatnika je postala seksualna igra i vježba“ (Gönc Moaçanin 2007: 160).

spolnih odnosa, dok se nedugo kasnije javila i znatno radikalnija „ideologija slobodne ljubavi“ unutar *beat* i hipi pokreta (<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=55238>).

Na pitanje što je seksualno oslobođenje odgovor je pokušao dati Jim Haynes koji pod tim pojmom podrazumijeva oslobođenje od represije nad samime sobom, oslobođenje od navike provođenja represije nad drugima te prepoznavanje i oslobođenje od represije nametnute od drugih, pri čemu je autoru osnovno polazište pretpostavka da je sve normalno i da perverzije nema. Haynes taj pojam definira kao ukidanje posvojnih zamjenica i stavova, kraj vrednovanja načina života drugih ljudi na osnovi svojega vlastitog i početak uživanja u njima zbog onoga što i kakvi jesu. Jedan od učinkovitih pristupa seksualnomu oslobođenju jest cjelovito širenje informacija o ljubavi, što se ostvaruje buđenjem, osjećanjem i vođenjem ljubavi ili pak da se o tome piše ili govori. Tako, prema Haynesu, seksualno oslobođenje započinje u jeziku jer on ima veliku važnost u oblikovanju naših vrijednosnih sustava (Haynes 2007: 249–250).

Zanimljivo je kako Katica Ivanišević ističe da se ne može reći da su *beatnici* pridonijeli seksualnoj revoluciji jer prava revolucija ne traži samo prelaženje moći s jednoga na drugi sloj, s jednoga partnera na drugoga, već i metamorfozu sadržaja te moći, a po pitanju seksa, revolucija se uglavnom shvaća kao javljanje novoga partnera, žene ne ravnopravnoj osnovi. U to je vrijeme u Americi rasla stopa homoseksualnosti, a neki su se od *beatnika* otvoreno tako deklarirali (Burroughs, Ginsberg, Cassady...) (Ivanišević 1984: 83; 86).

Za razliku od seksualnosti, pornografija se smatra modernim izumom, posljedicom ideologije prosvjetiteljstva (koja je fiksirala racionalnost, slobodu i jednakost kao najvažnije ciljeve ljudskog napretka), a odnosi se na proceduru kazivanja istine o seksu koju su institucije crkve i države do tada navodno potiskivale. Moć pornografije ogleda se u transgresiji, to jest u nasladi zbog prekoračenja društveno postavljenih granica: pristojnoga i opscenoga, poželjnoga i nepoželjnoga, pitomoga i divljega, bezazlenoga i opasnoga. Seksualno uzbuđenje usko je vezano uz transgresiju, a nerijetko uključuje nasilje i kršenje zakona (Valentić 2006: 137; 139).

I Ginsbergov *Urlik* i Burroughsov *Goli ručak* bili su podvrgnuti sudskom procesu zbog vrijeđanja javnoga morala. Danas se pak otvoreno štampaju kao posljedica modernoga razgraničenja erotskoga realizma od puke pornografije, što su *beatnici* smatrali osobito licemjernim. Negirajući sve društvene norme, *beatnici* su uvijek reagirali vlastitom etikom nalazeći da imaju pravo govoriti o onome što vole (Ivanišević 1984: 81). Burroughsov *Goli ručak* obilovao je okrutnim prizorima devijantnoga seksa te sadomazohističke brutalnosti, zbog čega je, kako se navelo, djelu 1966. godine upriličeno suđenje zbog opscenosti

(Matković 2004: 183). Za dva navodno pornografska poglavlja *Gologa ručka* Burroughs objašnjava Ginsbergu kako funkcioniraju kao traktati protiv smrtne kazne, i to u stilu Swiftova *Skromnoga prijedloga*¹⁹ (*The letters of William S. Burroughs, 1945.-1959.* 1993: 424). Kerouacov roman *Na cesti*, iako najsnažniji u opisima *jazza* i intoksikacije alkoholom ili marihuanom, također sadrži opise slobodnoga seksa. Smatran kontroverznim, roman je postao svojevrsnim manifestom *beat*-generacije koja se protivila konformizmu i materijalizmu (Matković 2004: 382).

5.4. Zen-budizam

U vrijeme Eisenhowerove vlasti, među Amerikancima je došlo do zaokreta religiji, međutim, sami su *beatnici* težili znatno radikalnijemu eukumenizmu. Sukladno Kerouacovu katoličanstvu, Burrougsovu protestantizmu i Ginsbergovu judaizmu, *beatnici* su proučavali gnosticizam, misticizam, američka urođenička znanja, mitologiju Asteka i Maya, američki transcendentalizam, hinduizam i posebno budizam (Prothero 1991: 216).

Šezdesetih godina u SAD-u se pojavio zen-budizam²⁰, a *beatnici* su ga kolektivno prihvatili jer je imao određena svojstva koja su odgovarala svjetonazoru *beat*-generacije i koja su oni tumačili u skladu sa svojim duhovnim potrebama. Tu se najprije misli na postizanje stanja svijesti koje se razlikuje od uobičajenoga, zatim na težnju za transcendentalnim iskustvom nadsvijesti, na ideje o relativnosti istine te na nastojanja odbacivanja autoriteta bilo koje vrste. Iako je malen broj zapadnjaka dublje uronio u zen-budizam, neki su čak odlazili u japanske samostane ne bi li vježbali *zazen*²¹, a jedan je od takvih bio i *beatnik* Gary Snyder (Gönc Močanin 2007: 156).

Posebnu je važnost za *beatnike* imao D. T. Suzuki²² koji je podučavao *rinzai zen* i čije su knjige uvelike utjecale na Kerouaca, Ginsberga, Snydera i Whalena. Riječ je o vrsti *zena* u kojoj poseban naglasak leži na *koanu*, vježbi za um u kojoj su *beatnici* našli dokaz za opravdanost svoje sumnjičavosti prema važnosti racionalnoga, umnoga, te na *satoriju* koji

¹⁹Jonathan Swift (1667. – 1745.) najveći je satiričar engleske i irske književnosti. U svojem je najpoznatijem djelu, *Gulliverova putovanja*, dao temeljitu porugu cjelokupne ljudske naravi te društva i društvenih institucija. Swiftov *Skroman prijedlog* crnohumorna je groteska potaknuta gorkim irskim prilika, a puni naziv djela glasi: *Skroman prijedlog kojim bi se spriječilo da djeca siromaha u Irskoj budu na teret svojim roditeljima ili zemlji i kojim bi ih se učinilo pučanstvu na korist* (<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=59180>).

²⁰*Zen-budizam* je budistička škola koja ističe potrebu osobnoga usavršavanja pomoću meditativne samodisciplineline (<http://proleksis.lzmk.hr/50999/>).

²¹*Zazen* je meditacija u sjedećeme položaju (Gönc Močanin 2007: 156).

²²Daisetz Teitarō Suzuki (1870. – 1966.) bio je prvim učiteljem *zena* na Zapadu (Gönc Močanin 2007: 156). Više o D. T. Suzukiju dostupno je na sljedećeme linku: <https://www.mvinfo.hr/knjiga/12359/uvod-u-zen-budizam-kultna-knjiga-za-sve-ljubitelje-zena>.

predstavlja riječima neiskaziv osjećaj spoznanja konačne istine, duhovno oslobođenje od zemaljske strasti (Gönc Moaçanin 2007: 156–157).

Iz rada Katice Ivanišević može se izvesti nekoliko zaključaka o tome zašto je upravo budistička filozofija, tj. zen-budizam bio privlačan *beatnicima*. Ponajprije, njihovo povlačenje u osamu i “revolucija ruksacima” omogućivali su meditiranje o načelnim pitanjima i problemima, ali bez izravne političke konfrontacije. Uz to, budistička je filozofija opravdavala njihova ponašanja u odnosu na seks i drogu, a u njemu su pronalazili i mogućnost za oslobođenje i nesputanost duha. Utjecaj istočnjačke filozofije poveziv je i s *beatnicima* dobro poznatim piscima, Emersonom i Thoreauom, koji su posuđivali iz hinduskih knjiga (Ivanišević 1984: 57–58), a upravo je Thoreauov *Walden*²³ 1953. godine inspirirao Kerouaca za proučavanje azijskih religijskih tradicija (Prothero 1991: 217).

Za razliku od Burroughsa, koji se u budizmu nije pronalazio, Ginsberg i Kerouac raspravljali su o raznim sanskrtskim pojmovima. Ginsberg, u nadi kako će bolje razumjeti Kerouaca nakon što se upozna s temeljnim pojmovima i fazama budizma, posuđuje nekoliko budističkih knjiga.²⁴ U središtu njihove korespondencije iz 1955. godine nalaze se mnogi filozofski problemi, kao što je pitanje istinske spoznaje X te ideja žrtvovanja Jednoga, pri čemu Kerouac na kraju zaključuje kako je X „suština temeljnih oblika, suština, kvintesencija praznine, Nirvana, Najsavršenija Mudrost“ (*Jack Kerouac and Allen Ginsberg: the letters* 2010: 269), dok Ginsberg pri razmišljanju o žrtvovanju Jednoga miješa kršćanske i budističke elemente: “Now, this of sacrificing idea of the one (and ego aspiration toward sanctity and illumination, in itself a process of self like Christ descend from heaven nirvana in order to be crucified of us true most sublime paradox, in itself probably the way toward sanctity)” (ibid.: 264). Kod Ginsberga je ujedno prisutna želja za prakticiranjem budističkih duhovnih vježbi pa

²³Djelo čiji je puni naslov *Walden ili život u šumi (Walden or Life in the Woods, 1854.)* nastalo je kao rezultat Thoreauova dvogodišnjeg boravka u kolibi koju je sagradio pokraj ribnjaka Walden na imanju R. W. Emersona. Izgradnja kolibe je zapravo metafora za izgradnju duše i implicira da za otkrivanje temelja oslonac treba naći u prirodi. Njegova metoda slična je azijskim meditativnim tehnikama te hinduističkoj i budističkoj filozofiji pod utjecajem kojih je djelomično bio. Svrha djela bila je dokazati valjanost načela transcendentalizma i oslanjanja na vlastite (duhovne) snage udaljavanjem od svijeta potrošačkoga društva (Šesnić 2016: 710).

²⁴Usp. *Jack Kerouac and Allen Ginsberg: the letters* 2010: 262–263.

mu Kerouac daje detaljne upute za postizanje *dhyāne*²⁵ te *samādhija*²⁶, dok rasprava o *dharmi* koju su prethodno započeli ostaje po strani.²⁷

Kerouac je čitao i detaljno proučavao orijentalnu literaturu, a on je možda i jedini među *beatnicima* uistinu živio ono što je budizam nalagao. Neko je vrijeme boravio u potpunoj osami te je tri mjeseca proveo kao čuvar od šumskoga požara u maloj kolibici u planini gdje je provodio u djelo brojne budističke naputke za duhovni život (Gonc Moačanin 2007: 159). Glavni lik u njegovu romanu *The Dharma Bums* postao je Gary Snyder, planinski pjesnik koji ga je zainteresirao za budizam. Sa Snyderom je išao u planine i meditirao o značaju života i svijeta. U romanu *The Dharma Bums* iznosi koncepciju religije kakvu su prakticirali *beatnici*, a to je bilo dobrovoljno siromaštvo pomiješano s bogatim ljubavnim životom (Ivanišević 1984: 61). Histeriju romana *Na putu* zamijenile su tako meditativne kontemplacije romana *The Dharma Bums*, a sam roman drammatizira *beat*-pokret kroz jedinstvo s prirodom. Dok je *beat*-generacija romana *Na putu* bila fokusirana na gradove i automobile, odnosno na brzinu, *beat*-generacija romana *The Dharma Bums* bila je fokusirana na prirodu, i to u tolikoj mjeri da se *beat*-pokret mogao smatrati literarnim krilom pokreta za okoliš (Foley 1998: 186; 190).

Kerouacov budizam svoj je izraz pronašao i u djelima poput *Biblija zlatne vječnosti*, (*The Scripture of Golden Eternity*, 1960.) i *Mexico City Blues*, a u njegovim su se ostvarajima nerijetko oblikovale usamljene muške figure bliže realnosti od njega samoga, kao što su njegov brat Gerard, hipster Huncke, Cody iz romana *Na cesti* i Ryder iz romana *The Dharma Bums*. Po nekim interpretacijama, iza takvih figura zapravo se krije figura Krista koja tradicionalno funkcionira kao posrednik između individualnih duša i stvarnosti (ibid.: 186). Kerouacova teorija nenasilja i pasivnoga otpora zlu združivala je elemente kršćanske i budističke tradicije, a kao budist preuzeo je zavjet dobrote te kao i svi dosljedni pacifisti nije djelovao na uzroke društvenih nedaća niti je dao ikakvih programa za provedbu društvenih reformi. Protest protiv postojećih društvenih stanja tako se u njegovu slučaju završio u misticizmu po kojemu se vlast zamjenjuje novom vlašću beskonačnoga priviđenja (Ivanišević

²⁵ Prema *Rječniku sanskrtskih pojmova*, *dhyāna* je sedmi stupanj *yoge*, a sastoji se od meditacije koja posvećenika treba dovesti do savršene spoznaje (*Enciklopedija mistika* 1990: 421). Sama *yoga* označava uprezanje i ime je tradicionalne škole koja izlaže psihosomatsku metodu (drugo značenje riječi *yoga*) kojom se teži postizanje spoznaje (*Enciklopedija mistika* 1990: 422).

²⁶ *Samādhi* je osmi i posljednji stupanj *yoge*, označava trenutak kada se kontemplacija preobličava u istinsku spoznaju (*Enciklopedija mistika* 1990: 421).

²⁷ Kerouacove upute Ginsbergu o tome kako postići *dhyānu* i *samādhi* mogu se pronaći u knjizi pisama pod naslovom *Jack Kerouac and Allen Ginsberg: the letters* iz 2010. godine, i to u pismu datiranome na 18. siječnja 1955. godine.

1984: 61), dok pred kraj svojega života shvaća da ga misticizam, baš kao ni *jazz*, droga, a ni cesta, vidjet ćemo, nije nigdje doveo

Ipak, budizam je na Kerouaca djelovao blagotvorno te ga je zakratko izvukao iz tamnih raspoloženja, tako da je sam za sebe taj osamljeni lutalica govorio da je *zen lunatic* i *angel/being* istodobno. No, osim što su ga rijetki *beatnici*, poput Kerouaca, doista i pokušavali živjeti, brojni pojmovi zen-budizma ušli su u svakodnevni rječnik *beat*-generacije i svi su se oni koji su imalo držali do svojega intelektualnog statusa pravili kao da točno znaju što oni znače (Gönc Moačanin 2007: 156; 158).

5.5. Topos putovanja

Već od 1860. godine u Americi je postojao veliki broj skitnica beskućnika, a nakon ekonomske krize 1893. godine bilježio se i nagli porast toga motiva u literaturi. Dok se na devetnaestostoljetne skitnice gledalo kao na društveni problem nakon ekonomske krize, dvadeseto je stoljeće iznjedrilo novu vrstu skitnica, takozvane boeme, koji su pedesetih godina postali simbolom odbijanja svih normi konformističkoga društva te su se zatvorili u izolirane krugove (Ivanišević 1984: 70).

O motivu skitnica pisala je K. Gönc Moačanin ustanovivši kako je tema lutalice dramatzirala osjećaj otuđenja i nezadovoljstva, a da su sumanuta bitnička putovanja predstavljala bijeg iz društva čije se konvencije nije prihvaćalo, ali i simbolički bijeg koji je predstavljao traganje za dubljim unutarnjim vrijednostima. Motiv ceste i/ili putovanja provlačio se američkom književnosti od Thoreaua, Emersona, Twaina, Melvilla, Whitmana do Steinbacka i dr. (Gönc Moačanin 2007: 153–154).

Sedamdesetih godina dvadesetoga stoljeća u njemačkoj književnosti javila se književnost novoga subjektiviteta, koja se nakon neuspjele studentske pobune 1968. godine ponovno posvetila individualnoj potrazi za identitetom pojedinca. U tu se tematiku savršeno uklopio topos putovanja, nudeći mogućnost konkretnoga, ali i metaforičkoga prikazivanja potrage. Ta se djela nerijetko odlikuju autobiografskim elementima u opisu autentičnih putovanja koja uglavnom završavaju besciljnim lutanjima ili putovanjima u krug, međutim, postoje i skupine djela s pretežito fikcionalnim pripovijedanjem koje odlikuje kolebanje između žanrovskih konvencija (<https://www.bib.irb.hr/774248>).

Putovanja u kontekstu književnosti novoga subjektiviteta ne predstavljaju samo prostorno i vremensko kretanje, već i modus samospoznaje, a razlozi putovanja kreću se od želje za neposrednim iskustvom i spoznajom do bijega. Nažalost, kraj putovanja svojim

junacima ne osigurava mir, već ih ostavlja u neizvjesnome položaju. Kretanje tako postaje samo sebi svrhom, a kružnost putovanja dodatno sugerira otvorenost pripovijedanja (Lovrić 2007: 185–187).

Iz navedenoga bi se moglo izdvojiti nekoliko ključnih odrednica toposa putovanja u bitničkoj književnosti budući da topos putovanja u književnosti novoga subjektiviteta uvelike podsjeća na prikaz putovanja u romanu Jacka Kerouaca *Na cesti* (Lovrić 2007: 186). Nakon što je objavio svoj prvi roman *Grad i velegrad* 1950. godine, započele su godine Kerouacova lutanja od New Yorka do San Francisca, a njegov književni opus može se podijeliti na „romane iz Lowella“ (romani o djetinjstvu) i „romane s ceste“, od kojih je najvažniji *Na cesti*, dovršen 1951. godine, a objavljen 1957. godine. Ta je godina ujedno označila povijesni trenutak na polju američke literature, a roman je postao modelom tisućama mladih. Pripovijest je to o prvome autorovu putovanju s Nealom Cassadyjem od 1947. do 1950. godine, a tema mu je Cassadyjeva potraga za ocem, skitnicom kroz prostranstva Zapada (Ivanišević 1984: 19–21). Dean Moriarty (Neal Cassady) funkcionira kao pokretač i kočničar putovanja, dok je u pripovjedačkome glasu Sala Paradisea utjelovljen sam Jack Kerouac. Osim Neala Cassadyja i autora, u dotičnome se djelu pod fikcionalnim imenima kriju i drugi *beatnici*. Salovo i Deanovo putovanje obilježeno je egzistencijalnom tematikom: likovi su u potrazi za vlastitim ja i unutarnjim duhovnim vrijednostima, a prema G. Lovriću najvažniji je aspekt književnosti novoga subjektiviteta formiranje vlastite osobnosti nasuprot društvu, kojoj je nusproizvod autentična književnost koja postaje odraz društvenih zbivanja preko doživljaja njezinih autora (Lovrić 2007: 194). Glavni likovi romana *Na cesti* bježe od negativnih društvenih odnosa, nadajući se da će na kraju ceste pronaći smisao, međutim, njihovo se putovanje pokazuje neuspješnim. Na zajedničko putovanje s Deanom pripovjedaču na kraju ostaje samo sjećanje, a upravo se u tome, moglo bi se zaključiti, krije tragedija svih izgubljenih generacija, pa tako i one Šoljanove, o kojoj će tek biti riječi.

Neprekidna svijest, živi tok asocijacija, sjećanja i meditacije bili su odlike romana u kojemu se očitovao novi, spontani stil (Ivanišević 1984: 21), a njegovom najvažnijom karakteristikom možda se može smatrati Kerouacova senzibiliziranost za ljude i prostore kojima prolazi. Upravo topos putovanja predstavlja dobru podlogu za uspostavu terena na kojemu se može uspoređivati bitnički roman *Na cesti* s romanima hrvatskih autora iz naslova ovoga diplomskog rada, *Kratkim izletom* Antuna Šoljana, *Čangijem* Alojza Majetića te *Boljom polovicom hrabrosti* Ivana Slamniga. Svi ti romani kao dominantni, središnji ili pak provodni motiv imaju motiv putovanja. Topos onoga bitničkog u romanu *Na cesti* biva specifičnim u odnosu na ostala književna putovanja. On je determiniran specifičnim

odrednicama karakterističnima za topos putovanja usporedivima s odrednicama putovanja u književnosti novoga subjektiviteta, ali i onom protherovskom o sakralizaciji svakodnevnoga života i sakramentalizaciji ljudske povezanosti, kao i karakterističnim senzibilitetom za prostore kojima se prolazi.

6. Usporedba bitničkih romana *Na cesti* i *Goli ručak* s romanima *Kratki izlet*, *Čangi* i *Bolja polovica hrabrosti*

Početak šezdesetih godina dvadesetoga stoljeća Jugoslavija se, kao politički i institucionalni okvir onodobne hrvatske književnosti, našla u velikoj gospodarskoj i političkoj krizi. Bile su to godine obilježene mnogobrojnim unutarnjim sukobima te studentskim nemirima koji su 1968. godine potresali i čitavu Europu. Za onovremenu Socijalističku Republiku Hrvatsku od posebnoga je značaja razdoblje između 1967. i 1972. godine, kada je došlo do smjene partijskih službenika te do kulminacije i gašenja masovnog pokreta pod nazivom Hrvatsko proljeće.

Od početka 1960-ih godina u Jugoslaviji je došlo do pada rasta industrijalizacije, a gospodarski sustav sve je više počeo pokazivati svoje slabosti. Uz to, nerazvijeno društvo opterećivale su skupe investicije te potrošnja iznad stvarnih mogućnosti (Matković 1998: 336). Novi državni ustav iz 1963. godine istaknuo je kako se „socijalistički sistem u Jugoslaviji zasniva na odnosima među ljudima kao slobodnim i ravnopravnim proizvođačima i stvaraocima“ težeći zadržavanju i jačanju samoupravljanja, o čemu ustav iz 1946. godine nije sadržavao ništa. Istim je ustavom izmijenjen naziv jugoslavenske države iz FNR u SFRJ, kao što su izmijenjeni i nazivi republika, a socijalizam se pokazao tek prvom etapom komunizma. Partijsku državu i dalje su podržavali JNA, UDBA te Savez komunista sa svim svojim organizacijama, a na njoj su počivala i osnovna načela federalizma (ibid.: 341). Represivni aparat JNA bio je odgovoran samo Titu kao „vrhovnom komandantu“ te je uvelike ograničavao efikasno i demokratsko funkcioniranje Jugoslavije kao federativne političke zajednice, no bio je nedovoljno moćan da joj nametne svoju „viziju“ jedinstvene Jugoslavije (Lalović 2014: 43). Maša Kolanović navodi kako je 1963. godina bila simbolična godina u prevladavanju zapadnjačkih obrazaca u popularnoj kulturi jugoslavenskoga socijalizma (Kolanović 2011b: 217). Sredinom šezdesetih, točnije 1964. i 1965. godine, u Državi se

provodila privredna reforma kojom se počeo uvoditi kapitalistički način poslovanja, ali bez privatnoga vlasništva (Matković 1998: 347), a 1966. godine započinje

najdramatičnije razdoblje prijelomnog desetljeća jugoslavenske ekonomske liberalizacije i političke demokratizacije, političkog subjektiviranja republika, pluralizacije kulturnog pogona, slobodne štampe i kritičke javnosti – specifičnih značajki jugoslavenskog eksperimenta demokratskog socijalizma, tzv. “jugoslavenskog proljeća” (a u njegovu sklopu i “hrvatskoga”, a zacijelo i istorodnog procesa u svim drugim republikama) (Lalović 2014: 36–37).

Tijekom 1967. i 1968. godine dolazi do smjene rukovodećih kadrova u Hrvatskoj. Mika Tripalo i Savka Dabčević-Kučar u hrvatsku politiku unose nove poglede tražeći radikalne promjene cjelokupnoga gospodarstva te političkoga stanja (Matković 1998: 359). Istodobno, šesnaest znanstvenih i kulturnih institucija iskazuje svoje nezadovoljstvo neravnopravnim položajem hrvatskoga jezika u odnosu na ostale jezike u Jugoslaviji dokumentom pod nazivom *Deklaracija o nazivu i položaju hrvatskoga jezika* objavljenim u *Telegramu* 17. ožujka 1967. godine, nakon čega slijede partijske istrage i kažnjavanja u organizacijama u kojima su bili zaposleni inicijatori i potpisnici *Deklaracije* (ibid.: 354–355). 3. i 4. lipnja 1968. godine studentske demonstracije započinju u Beogradu, Ljubljani i Zagrebu. Studentska omladina traži smanjenje nezaposlenosti, ukidanje socijalne nejednakosti, poboljšanje položaja studenata i njihov jači utjecaj na rješavanje državnih problema, kao i političku demokratizaciju. U Hrvatskoj se teži općoj demokratizaciji društvenoga života i artikulaciji hrvatskoga nacionalnog identiteta, a u svibnju 1969. godine hrvatski partijski dužnosnici osuđuju ekonomsku politiku Federacije i cijeli jugoslavenski sustav te traže dosljedno provođenje tržišne privrede (ibid.: 357–359).

Nakon 30. lipnja 1971. godine, kada je Savezna skupština Jugoslavije prihvatila amandmane na postojeći ustav, koje je predložila ustavna komisija 1970. godine, te ozakonila reformu Federacije, u vodstvu CK SRH, koje je dotad imalo jednu od najvažnijih uloga u postavljanju pitanja o hrvatskome identitetu i ravnopravnosti među jugoslavenskim republikama, došlo je do rascjepa. Na jednoj strani našao se Vladimir Bakarić, a na drugoj Mika Tripalo i Savka Dabčević-Kučar zalažući se za širu demokratizaciju društva, nacionalnu državu te za prijenos kapitala i deviza u ruke proizvođača (ibid.: 363; 365). Skorašnji studentski štrajk glađu, održan 22. studenoga 1971. godine, poslužio je kao neposredan povod za državni udar u Hrvatskoj. Svoju podršku hrvatskomu vodstvu Tito je otkazao 2. prosinca 1972. godine u Karadorđevu, a mnogi su do tada vodeći partijski dužnosnici, znanstvenici, kulturni djelatnici i novinari bili izvedeni pred sud te osuđeni na višegodišnje zatvore

(Matković 1998: 367). Tada dolazi do zaustavljanja reformskih procesa, jačanja represivnoga aparata, militarizacije društva, ali i do pojačanih nastojanja za ideologizacijom kulturnoga i znanstvenoga života (Lalović 2014: 41). U tome razdoblju bivaju objavljeni i romani *Kratki izlet*, *Čangi* te *Bolja polovica hrabrosti*, od kojih jedan, onaj *beat*, biva čak i zabranjenim.

6. 1. *Kratki izlet* Antuna Šoljana

Dok je roman Jacka Kerouaca *Na cesti* temeljen na stvarnome putovanju između 1947. i 1950. godine s Nealom Cassadyjem, roman *Kratki izlet* tematizira fikcionalno putovanje po monotonome istarskom pejzažu, a oba romana mogu se interpretirati i kroz usporedbe s književnošću novoga subjektiviteta čije viđenje svijeta proizlazi sve više iz vlastitoga doživljaja autora, stavlja težište na individualnost, ali ipak uspijeva probiti okove pojedinačne osobnosti i osvrnuti se na društveno okruženje (Lovrić 1998: 186). Kao što je već navedeno, nakon neuspjele studentske pobune 1968. godine književnost novoga subjektiviteta ponovno se posvetila individualnoj potrazi za identitetom pojedinca te se u njezinu tematiku savršeno uklopio topos putovanja. To se putovanje najčešće ostvaruje kao bijeg u smislu kretanja kao jedinoga načina postojanja²⁸, a kulminira u besciljnim lutanjima likova koja uvelike podsjećaju na lutanja u djelu Jacka Kerouaca *Na cesti* (ibid.: 186). Djela književnosti novoga subjektiviteta načelno se mogu podijeliti u dvije skupine: ona s autobiografskim elementima u opisu autentičnih putovanja (koja uglavnom završavaju besciljnim lutanjima ili putovanjima u krug) te ona s pretežito fikcionalnim pripovijedanjem koja odlikuje kolebanje između žanrovskih konvencija, pa stoga ni ne čude različite mogućnosti čitanja Šoljanova romana, kao što je primjerice, uz političko i egzistencijalističko, i ono povijesno Julijane Matanović.²⁹

Iako „roman *Na cesti* kroz svoje likove razotkriva postojanje neke sasvim druge i drugačije Amerike, one koja kao podvodna struja ima vlastiti tok i odupire se događajima na površini – Ameriku ideja, ideala, be-popa, filozofije i poezije, samospoznaje, glazbe, slobode, širenja granica uma, Ameriku otvorenu za drugo, drugačije, strano i tuđe; liberalnu, seksualnu, napušenu, pijanu, iskrenu, istinoljubivu, osviještene podsvijesti i kulture metafizike“ (Furlan Zaborac 2008: 297), on ocrta i onu drugu, *beatnicima* nepodnošljivu Ameriku, primjerice Ameriku kvaziumjetnika: „Ti kvaziumjetnici su bili posvuda u Americi,

²⁸Lovrićevu tezu potvrđuje i citat iz Kerouacova romana: „To smo osjećali, duh pločnika. (...) Ogorčenost, uzajamna optuživanja, savjeti, moralnost, tuga – sve je to ostalo iza njega, a pred njim je bila stara i ekstatična radost čistog postojanja“ (Kerouac 2008: 181).

²⁹Usp. Julijana Matanović (2012) *U gradinama prošlosti /čitanje Kratkog izleta Antuna Šoljana/* U: *sumnja.strah@povijest.hr*. Zagreb: V.B.Z. d.o.o.

isisavali su joj krv“ (Kerouac 2008: 42). Bila je to Amerika nakon Velike depresije: „U to doba mogao si vidjeti na stotine ljudi kako se voze na vagonima-platformama, a nisu svi bili propalice, bilo je tu različitih ljudi koji su ostali bez posla i išli iz jednog mjesta u drugo, a neki su naprosto lutali“ (ibid.: 22). Također, bila je to i Amerika rasne diskriminacije i netrpeljivosti: „Bila je to, kako kažu, jedina zajednica u Americi u kojoj su bijelci i crnci dobrovoljno živjeli zajedno; i to je bila istina, a tako divlje i veselo mjesto nisam vidio nikada poslije“ (ibid.: 60). I urbanizirana i konzumeristička Amerika: „Kasnije je Central City postao napušten grad, sve dok ga poduzetnici s razvijenog Zapada nisu odlučili nanovo oživjeti. (...) Uspeli smo se uz brdo i zatekli uske uličice prepune snobovskih turista“ (ibid.: 51). Kao i Amerika malograđanstine: „Živjeli su svoje grube i radosne živote u toj maloj ulici u novoizgrađenom naselju i bili su trn u oku svojih malograđanskih susjeda, samo zato što je jadnu ženu ostavio muž i zato što su imali smeće po dvorištu.“ (ibid.: 199). Bila je to, nadalje, i Trumanova Amerika ekonomizacije: „A on je odgovorio: »Paradise, već sam ti nekoliko puta ponovio što je rekao predsjednik Truman: *Moramo smanjiti troškove života.*«” (ibid.: 69). Kao što se u Kerouacovu romanu oblikovala slika tadašnjega američkog društva, tako se i o *Kratkome izletu* na temelju nekih tekstnih signala govorilo kao o kritici dominantne ideologije. Primjer toga bilo bi moguće čitanje putokaza „skreni lijevo“, koji izletnike odvodi u provaliju: „Pred našim nogama bila je kamena provalija, ne dublja od pet-šest metara ali dovoljno smrtonosna“ (Šoljan 2004: 37). Taj se Šoljanov roman u svojem prvom prijemu šezdesetih godina opisivao isključivo kao politička alegorija, a tek su se kasnije počeli osvjetljivati i neki drugi slojevi teksta (Matanović 2012: 18–19), pa se počeo čitati i na pozadini tradicije koju nam je ostavila egzistencijalistička književnost (*Bilješka o piscu* 2004: 118–119). Opis putovanja u oba romana donose pripovjedači u prvome licu, Sal Paradise (Jack Kerouac) u romanu *Na cesti* te anonimni pripovjedač u romanu *Kratki izlet*, pri čemu se oba mogu smatrati svojevrsnim antiherojima. Sami pripovjedači, iako donose opise puta i zbivanja, nisu pokretači putovanja, već njihovo kretanje ovisi o “čudnovatim” protagonistima (Deanu Moriartyju i Roku), koji se bez osobne namjere etabliraju kao inicijatori i vođe putovanja. Na taj način bitničko putovanje Sala Paradisea možemo usporediti s putovanjem Šoljanovih izletnika (anonimnoga pripovjedača, Roka, Petra, Vladimira, Ivana i dviju “beznačajnih” Ofelija), tim više što oba završavaju nostalgičnim sjećanjem na energične pokretače putovanja: „[...] ja mislim na Deana Moriartyja, pomislim čak i na starog Deana Moriartyja, oca kojeg nikada nismo pronašli, mislim na Deana Moriartyja“ (Kerouac 2008: 287). Ili:

Tražio sam i Roka. Naravno. Zamišljao sam ga često u tisuću čvrsto urezanih slika – nijedan ih foto-aparat ne bi snimio tako čisto, tako oštro – pokušavajući da rekonstrukcijom redosljeda tih slika obnovim u pamćenju i cijeli izlet, i njegove riječi, među kojim se, kao još kao nerođeno dijete, u zreloj gustoj magli, migoljio uvijek i embrio one riječi ... ime ... putokaz ... (Šoljan 2004: 115).

Postojanje jedne predvodničke figure koju pripovjedači slijede, na kraju rezultira neizvjesnim položajima njih samih, što intenzificira i krajnja otvorenost pripovijedanja, dok se topos putovanja etablira kao kružan, kako u vremenskome i prostornome smislu, tako i u (samo)spoznajnome: „[...] i vidio sam jasno, sve jasnije, da je svijet u koji sam stigao isti onaj svijet iz kojeg sam krenuo, vidio sam da stojim na rotoru krajolika, u samom središtu kruga, i shvatio sam da nisam nigdje drugdje nego na svome mjestu“ (ibid.: 112). Dok roman *Na cesti* Jacka Kerouaca tematizira zajedničko putovanje Sala Paradise i Deana Moriartyja u potrazi za Deanovim ocem, skitnicom i alkoholičarom, roman *Kratki izlet* Antuna Šoljana tematizira putovanje skupine mladih istraživača u potrazi za istarskim srednojovjekovnim freskama. „Na mjestu kao što je Montana“ Kerouacov pripovjedač Sal Paradise „ili pronalazi nekog tko mu liči na oca ili traži prijateljevog oca tamo gdje ga više nema“ (Kerouac 2008: 167), dok Šoljanovi izletnici „gotovo spontano, bez nekih naročitih priprema, s malim sredstvima i s nikakvim određenim planovima, kao što su se, uostalom, mnoge stvari u to vrijeme radile“ imaju „nejasan cilj da, ako je moguće, nađu kakve nove freske, da izvide što se može učiniti da se sačuvaju i sistematiziraju stare, da upozore lokalne vlasti na kulturno blago, da se napiše poneka dizertacija i slično“ (Šoljan 2004: 12–13). Prema tome oba, naizgled putovanja s ciljem, u sebe interpoliraju i potragu u simboličkome smislu, odnosno potragu za identitetom: „Koja je tvoja cesta, stari? – cesta svetog dječaka, cesta luđaka, dugina cesta, budalasta cesta, bilo koja cesta. To je ionako cesta bilo gdje za bilo koga“ (Kerouac 2008: 233). Ili: „Gdje sam? pitao sam se nijemo, stojeći u tom skamenjenom ničem, osjećajući da sam zauvijek izgubljen i da mi je od sviju nada, od sveg znanja, od cijelog bića ostalo samo pitanje: Gdje sam? Što je sa mnom? Što je sa svijetom?“ (Šoljan 2004: 112). Vezano za to, oba se romana mogu interpretirati i kao pokušaj da se prevlada generacijski nihilizam i pronađe smisao života (*Bilješka o piscu* 2004: 119): „Bio sam na pola puta preko Amerike, na razdjelnici Istoka moje mladosti i Zapada moje budućnosti, i možda se to stoga i zbilo baš tamo i tada, tog čudnog rumenog popodneva“ (Kerouac 2008: 19). Ili: „»Želim se oženiti nekom djevojkom«, rekao sam im, »da bih uz nju odmarao dušu dok zajedno ne ostarimo. Ne može stalno biti ovako – sva ova mahnitost i jurnjava. Moramo nekamo otići, nešto pronaći.«“ (ibid.: 109). Kao i: „Mi razumijemo život, Sal, starimo, svaki

od nas, malo pomalo i počinjemo shvaćati život“ (Kerouac 2008: 173). Odnosno, kod Šoljana, „[...] sa svakim korakom odlazio sam sve dalje od svega što sam poznao, što je za mene nešto značilo, što je imalo nekakav smisao u onom životu koji je ostajao iz mene. Činilo mi se da se od samoga sebe udaljujem“ (Šoljan 2004: 108). Iako se čini da oba putovanja, i ono Salovo, i ono anonimnoga pripovjedača iz *Kratkoga izleta*, imaju kakav-takav cilj (pronalazak očinske figure, dolazak na Times Square, u Italiju, Meksiko ili pak do Gradine), „društvena situacija vrlo se negativno odražava na autore, a preko njih i na tematiku djela. Topos putovanja najčešće se ostvaruje kao bijeg, odnosno privatni i društveni aspekti putovanja kulminiraju u besciljnom lutanju likova“ (Lovrić 1998: 186). Kružnost putovanja u oba romana sugerira se u nekoliko navrata, pa tako Sal Paradise, primjerice, govori: „Odlučio sam da će ovo moje putovanje, ako ništa drugo, barem biti kružno: tog sam trena odlučio otići u Hollywood, vratiti se kroz Teksas da posjetim svoju klapu u močvari, a sve drugo nek' ide k vragu“ (Kerouac 2008: 75). Ili: „Proputovao sam trinaest tisuća kilometara po američkom kontinentu i vratio se na Times Square“ (ibid.: 101). S vremenom cilj, sukladno konceptima putovanja karakterističnima za književnost novoga subjektiviteta, postaje samo kretanje: „Svi smo bili oduševljeni, svi smo znali da ostavljamo zbrku i besmislice za sobom i da još jednom vršimo svoju jednu i jedinu funkciju a to je *kretanje*“ (ibid.: 126). Ili: „Kamo krenuti? Što raditi? Zbog čega? – a spavati? Ali ovo šašavo društvo je hrlilo naprijed“ (ibid.: 155). Na sličan način funkcionira i topos putovanja u *Kratkome izletu*. Pripovjedač najprije nekoliko puta sugerira kružnost putovanja pomoću slika monotonoga i ponovljivoga istarskog pejzaža: „Mjesta kojima smo prolazili bila su slična kao jaje jajetu; imao sam dojam da se vrtimo u krug“ (Šoljan 2004: 28). Ili: „Brežuljci su bili jedan kao drugi, gromače i polja toliko nalik jedno na drugo da se činilo da se stalno vrtimo ukруг“ (ibid.: 59). A zatim cilj također postaje samo kretanje: „I sažalivši se nad Rokom, sažalio sam se nad sobom: nije mi preostalo drugo nego da ostanem ovdje kao ovaj fratar, pomiren s ruševinama svoga svijeta, ili da krenem dalje kroz druge ruševine, dalje, dok ih ima i dok mogu“ (ibid.: 105).

Uz navedeno, vidljiva je još jedna sličnost Šoljanova romana s onim Kerouacovim, a to je činjenica da pripovjedač u cesti prije vidi noćnu moru nego li spas. Potvrđuju to primjerice sljedeći citati iz Kerouaca ili Šoljana:

Shvatio sam da su to sve fotografije koje će naša djeca s čuđenjem gledati jednog dana, misleći kako su njihovi roditelji živjeli mirnim, sređenim životima, stabiliziranim poput onih u okvirima slika, kako su ujutro ustajali da bi ponosno hodali pločnicima života, i neće ni sanjati o nesretnom ludilu i neredu naših stvarnih života, ili stvarne noći, njezinom paklu, besmisleno užasnoj cesti. I sve to u praznini bez kraja i početka (Kerouac 2008: 235).

Ili:

Zastali smo nasred vrućeg dlana ceste koja je, koliko smo mogli vidjeti, ispred i iza nas bila posve jednaka, kao i pejzaž s obje strane ceste, tako da se činilo da zapravo nigdje nismo ni stali, nego da još uvijek na čudesan način putujemo, tu, zaustavljeni iznenada u nigdini, da se vrtimo zajedno sa svijetom na nekoj strašnoj orbiti, spaljeni kao kukci na užarenoj tavi ceste (Šoljan 2004: 34).

Usporediti se, nadalje, mogu Salove izjave, kao što su „Potpuno sam zaboravio na Istok, na Deana i Carla, i prokletu cestu“ (Kerouac 2004: 93) ili „Cijela ta stara cesta se vrtoglavo odmotava kao da se život vraća unatrag i da je sve poludjelo. Oči su me boljele u tom danu punom noćnih mora“ (ibid.: 217) te one Šoljanova anonimnog pripovjedača: „Tako je s mnogim starim cestama, pomislio sam. [...] Bilo je očito da će cesta uskoro nestati. Bilo je sve jasnije da cesta ne vodi nikamo“ (Šoljan 2004: 72). Ili: „Ovako – znao sam – nas dvojica smo samo malo dalje od drugih otišli u nigdinu.“ (ibid.: 115).

Tragedija tih „izgubljenih generacija“ očituje se u potrazi za drugim svijetom, koji motivira da se u njemu otkrije vlastita osobnost, pronađe svoje mjesto, zbog čega se Kerouacov i Šoljanov roman ponovno mogu usporediti i s književnošću novoga subjektiviteta njemačkoga govornog područja, kako je definira Lovrić (Lovrić 1998: 192). Meksiko, kao krajnji cilj Salova i Deanova putovanja predstavlja taj drugi svijet: „Nije to bilo slično vožnji kroz Carolinu, ili Teksas ili Arizonu, ili Illinois; bilo je to kao da vozim preko svijeta u mjesta gdje ćemo konačno spoznati sebe među domorodačkim Indijancima svijeta [...]“ (Kerouac 2008: 260). Slično tome, za Šoljanove izletnike tu drugost sadržavaju istarski pejzaž te Gradina: „Ovo je drugi svijet, govorio sam samomu sebi, druge stvari vrijede. Ali osjećaj da smo se vratili nekamo gdje smo već bili, bio je jači od svega“ (Šoljan 2004: 82). Ona je uistinu neki drugi, izgubljeni i zaboravljeni svijet.

U Kerouacovu romanu *Na cesti* pred sam ulazak u Meksiko, u gradu Laredo, Paradise primjećuje:

Bilo je to dno i talog Amerike u koju tonu svi teški negativci, kamo izgubljeni ljudi moraju doći kako bi bili blizu onog posebnog drugog svijeta u koji mogu neopaženo utonuti. Krijumčarenje se osjećalo u teškom, gustom zraku. Policajci su imali crvena lica, bili su mrgodni i znojni, nisu se razmetali. Konobarice su bile prljave i ogorčene. Samo korak dalje osjećala se golema prisutnost čitavog velikog Meksika i gotovo da ste mogli osjetiti miris milijuna tortilja koje se prže i puše u noći. Nismo imali pojma kakav će Meksiko zaista biti (Kerouac 2008: 254).

Prešavši granicu, Paradise bilježi: „Iza nas je ležala cijela Amerika i sve što smo Dean i ja znali o životu, i o životu na cesti. Konačno smo na kraju puta, našli čarobnu zemlju i nismo mogli ni sanjati koliko je čarobna“ (ibid.: 256). Meksiko je za Sala i Deana zemlja iz filmova.

On stoji pred njima i predstavlja „novu i nepoznatu fazu stvari“, „shvaćanje svijeta onako kako ga, govoreći objektivno i iskreno, ostali Amerikanci nisu shvatili prije njih“ (Kerouac 2008: 257). Nudi „obrise *yucca* i *organpipe* kaktusa“ (ibid. 256), „osušene listove marihuane koji su bili otrgnuti sa stabljike i ostavljeni da se suše na pustinjskom suncu“ (ibid.: 262). On je mjesto susreta s Indijancima, naroda za sebe koji „ne zna da se pojavila bomba koja može zdrobiti sve mostove i ceste i pretvoriti ih u običan nered“ (ibid.: 278) jer oni kao Drugi nemaju doticaja s vanjskim svijetom: „Zamislite to, rodiš se i živiš na ovom grebenu – i on ti predstavlja sve što znaš o životu. Njegov otac se vjerojatno na užetu oprezno spušta niz guduru i donosi joj ananase iz pećine i cijepa drva na strmini nagiba osamdeset posto dok pod njim zjapi ponor. Ona nikada, nikada neće otići odavde i neće saznati ništa o vanjskom svijetu“ (ibid.: 276). Meksiko je zemlja *mamba* i kave pomiješane s rumom i muškatnim oraščićima u barovima na obali drevnoga astečkog jezera (ibid.: 280). Njegovo je tlo za dvojicu *beatnika* ne samo mjesto budućnosti, već i mjesto očuvano od tužne američke sadašnjosti te spomenik prošlosti. Meksiko kao krajnja točka bitničkoga putovanja implicira isto ono što se implicira i u Šoljanovu *Kratkome izletu*, a to je da kretanje naprijed uvijek podrazumijeva djelomično kretanje unatrag i stoga vrijedi ona: „Korijenje, vi nebesa čista!“ (Šoljan 2004: 108).

Lada Furlan Zaborac u svojem pogovoru romana *Na cesti* zapisala je:

Na tom putu, Moriarty i Paradise razaraju uvriježeni doživljaj Amerike sredinom dvadesetoga stoljeća kao tradicionalne i konzervativne zemlje, iako ih njihova potraga za stvarnim životom odvodi u Meksiko, u čistu suprotnost američkom društvu. Oni su antijunaci u gotovo najčišćem, bajronovskom obliku. Buntovnici koje na mahnitu jurnjavu tjera istodobno i želja za razaranjem postojećeg svijeta i žudnja za osviještenjem neuhvatljivog trenutka spoznaje smisla i istine o životu (Furlan Zaborac 1998: 296).

Šoljanovim izletnicima drugi svijet pak predstavlja istarski pejzaž:

Pejsaž oko nas bio je neprestano isti. Činilo se da koračamo po nekoj pokretnoj pozornici, u smjeru vrtnje, i da se scena uopće ne mijenja, kao da neprestano sustižemo zaokret u neki drugi svijet, ali nikako da ga stignemo (Šoljan 2004: 71),

Međutim, Šoljanova Gradina kao krajnji cilj putovanja, baš kao i Kerouacov Meksiko, likovima ne pruža dugoročno utočište, već se pokazuje kao točka na granici fikcije i faksije, zbog čega bi se i ponovna potraga za njom pokazala apsurdnom i beznadnom. Dobrohotni čuvar Gradine, fratar u crnoj mantiji, kao Drugi koji nema doticaja s vanjskim svijetom³⁰ pred kraj romana sam će s tinjajućim plamenom nade za njezine lokalitete ustanoviti: „Mislio sam, doći će netko i vidite, više nema što da se čuva [...] i sad kad ste došli, mogu mirno umrijeti

³⁰ „– Čuo sam da je bio rat – rekao je fratar kad smo mu pristupili na stubama. – Jeste li bili u ratu?“ (Šoljan 2004: 81).

[...] vi ćete bar reći nekom drugom da ovo postoji, da je ovdje nešto bilo, pa i ako ne ostanete vi sami, ljudi će se sjetiti, doći će netko drugi, vratit će se, i možda sve opet jednom oživi, možda sve opet bude [...]" (Šoljan 2004: 96). A na kraju romana samo "možda" i ostaje.

Ako kao točnu uzmemo tvrdnju Katice Ivanišević kako se *beat*-generacija ne može smatrati *izgubljenom generacijom* u smislu one Hemingwayeve, budući da su *beatnici* polazili od postojećega stanja, bez žaljenja za nekim prošlim vrijednostima (Ivanišević 1984: 66), onda bi se i generacija Šoljanova anonimnog pripovjedača mogla shvatiti kao slična tako definiranoj bitničkoj, jer „ničega nije bilo iza njih što bi im izgledalo vrijedno posebnog žaljenja, niti čega ispred njih što bi bilo vrijedno posebnog žaljenja.“ (Šoljan 2004: 40–41).

Ipak, čini se da je uistinu „u povijesnosti ključ“ i da bi nam stoga trebalo biti dragocjeno povijesno čitanje *Kratkoga izleta* Julijane Matanović. Primjenjujući fokus na povijesnost, može se ustvrditi da Kerouacovi *beatnici* ostaju očarani starim civilizacijama:

Ovi ljudi su nedvojbeno bili Indijanci i uopće nisu bili nalik na Pedre i Panche iz glupog američkog gradskog folklor – imali su visoke jagodice, i kose oči, i odmjerene kretnje; nisu bili budale, nisu bili klaunovi; bili su uzvišeni, ozbiljni Indijanci i bili su sam izvor ljudske vrste i njezini očevi. Valovi su kineski, ali zemlja je indijanska stvar. Kao što su stijene važne za pustinju tako su i oni važni za pustinju "povijesti". A oni su to znali kad smo prolazili mi, naoko samodopadni Amerikanci puni love koji kroz njihovu zemlju prolaze radi zabave; znali su tko je bio otac, a tko sin pradavnog života na Zemlji, i nisu ništa komentirali. Jer kad se propast spusti na svijet "povijesti" i apokalipsa domorodaca se još jednom vrati kao što se već toliko puta vraćala, ljudi će istim pogledom buljiti iz pećina u Meksiku kao i iz pećina na Baliju, gdje je sve to započelo i gdje je Adam othranjen i gdje mu je dana spoznaja (Kerouac 2008: 261).

Spomenuti fokus na povijest indikativnom prokazuje i činjenicu da Kerouacovi *beatnici* osjećaju duhove starih žitelja u rudarskim mjestima: „Pitao sam se o čemu li razmišlja Duh Planina, podignuo sam pogled i vidio Banksove borove na mjesečini i duhove starih rudara, i divio se svemu tome“ (ibid.: 54).

Jednaki taj fokus osvjetljava i važnost činjenice da su Šoljanovi istraživači željni srednjovjekovnih slikarija. Oni idu od obale prema unutrašnjosti Istre u potrazi za starim samostanima i crkvicama, koji se pokazuju nepostojećima, dok se pisani dokumenti pokazuju kao krivotvorina, no ipak, ostaje nešto što vrijedi u svijetu *Kratkoga izleta*, a to je usmena predaja:

Dok bi obično ispalo da su ti samostani i crkvice tek puka fikcija, pršut, sir i vino obično bismo zatekli na predviđenoj lokaciji. Pisani dokumenti na osnovi kojih smo tražili kulturne vrednote, bili su najčešće grube krivotvorine, dok je, kako znamo, usmena predaja ostalih narodnih vrednota oduvijek bila vjerna i pouzdana (Šoljan 2004: 15).

Panika i apatija duh su Šoljanove generacije te se njegovu pripovjedaču „uvijek čini da su pokoljenja prije našega i nakon našega toliko jasnija“ (Šoljan 2004: 33), pa na kraju romana čvrstu povezanost osjeća samo s precima: „Osjećam s njima nijemu zajednicu. A onda, i ne videći ih, prepoznajem ih u tami: to su moji preci oko mene“ (ibid.: 109). U tome smislu Šoljanov pripovjedač odudara od Kerouacova Sala Paradisea koji povezanost osjeća sa svakom uličnom skitnicom ili beskućnikom, djetetom, ženom, muškarcem, crncem, bijelcem, Indijancem itd.: „Pogledao sam u mračno nebo i molio Boga da mi u životu pruži nešto bolje, bolju priliku da učinim nešto za ove male ljude koje volim“ (Kerouac 2008: 92). Ili: „Intenzitet onoga što smo osjećali prema djetetovoj duši bio je tako snažan da je ono nešto osjetilo i počelo se mrštiti, što je završilo gorkim suzama i nekom nedokučivom tugom koju nismo nikako mogli ublažiti zato što je sezala predaleko u nebrojene tajne i vrijeme“ (ibid.: 265).

Za Šoljanova pripovjedača, „ratno pitanje »gdje smo?« i poratno »kamo ćemo?« izgubila su svoju oštrinu (sve smo više bili razni, na raznim mjestima, sve više kretali u raznim pravcima), u to vrijeme počeli smo se pitati opet jednom »odakle smo došli?«, a teza »treba se vratiti komadić puta da bismo se mogli zaletjeti dalje« postajala je parolom dana“ (Šoljan 2004: 11). Ove rečenice govore o narušavanju jedinstva te sugeriraju razvoj radnje u smjeru u kojemu će doći do rasapa skupine u potrazi za Gradinom te do konačnoga razilaženja i rastanka pripovjedača od Roka: „Tako smo se oprostili, Roko i ja, da se nikada više ne vidimo. Ni fratra ni samostan nisam više nikad vidio, iako sam ih kasnije pokušavao pronaći. Ali povratka nije bilo. Morao sam dalje“ (ibid.: 106). Desakramentalizacija ljudskih odnosa u Šoljanovu je romanu vidljiva i u trenucima u kojima su putnici prolaznici bez osjećaja za autohtone stanovnike: „Neću to nazvati prezirom ili podcjenjivanjem, ali u naš odnos prema njima uvukla se, umjesto zahvalnosti i olakšanja koje smo u prvi mah osjetili, neka vrsta pomanjkanja odgovornosti koju putnici-prolaznici osjećaju prema ljudima onih krajeva kojima samo prolaze, bez namjere da se tu zaustave i puste korijenje“ (ibid.: 44). Suprotno tome, Kerouac slavi međuljudske odnose i svakodnevni život te pokazuje izraziti senzibilitet za prostore kojima prolazi, neovisno o tome je li riječ o kakvome stjenjaku, ravnjaku ili pak parkingu *fast-food* restorana:

Sva ona stabla kanadske topole i eukaliptusa granala su se na sve strane. Blizu vrha više nije bilo stabala, samo kamenje i trava. Stoka je pasla na vrhu iznad obale. Vidio se Tihi ocean, iza nekoliko obronaka, modar i golem, a veliki zid bjeline se približavao s legendarnih krumpirišta, gdje se rađaju magle San Francisca. Za jedan sat on će prostrujati kroz Golden Gate da zagrne taj romantični grad bjelinom, a neki mladić držat će djevojku za ruku i polagano se uspinjati

dugačkim bijelim pločnikom s bocom tokajca u džepu. To je bio Frisco; predivne žene stoje na bijelim trjemovima, čekaju svoje muškarce; i Coit Tower, i Embarcadero, i Ulica Market, i jedanaest gusto naseljenih brežuljaka (Kerouac 2008: 76).

Drukčije od toga, u Šoljanovu romanu istarski je krajolik monoton, jednoličan (istarska mjesta slične kao jaja jajetu, istarske su kuće jedne poput drugih, škure su im zatvorene itd.), a Šoljanovi su putnici samo njegovi goli promatrači: „Počeli smo se postupno prepuštati ravnodušnosti, onoj međustaničnoj hibernaciji duha kad čovjek ni sa čim ne stupa u bliži kontakt, ne uspostavlja odnose, već je samo promatrač slika uokvirenih prozorom“ (Šoljan 2004: 27). Tako se na kraju dade zaključiti kako se sličnosti između Kerouacova romana *Na cesti* i Šoljanova romana *Kratki izlet* u najvećoj mjeri mogu uočiti na pozadini obilježja koja s njima dijeli i takozvana književnost novoga subjektiviteta. Protherovske pak odrednice Kerouacova stila, kao što su sakralizacija svakodnevnoga života i sakramentalizacija ljudskih odnosa, ali i senzibilitet za prostore kojima se prolazi, jesu ono što razlikuje Kerouacov roman od Šoljanova.

Sličnost između romana *Na cesti* i romana *Kratki izlet* otkriva se već usporedbom njihovih prvih stranica, u oblikovanju likova Deana Moriartyja i Roka. Oba lika predstavljaju čudnovate protagoniste koji se, kao što je to već spomenuto, bez osobne namjere etabliraju kao inicijatori i vođe putovanja, a „u priču ulaze i kao tekst iz neke već poznate priče“ (Matanović 2012: 20). Paradise iz romana *Na cesti* o svojem prijatelju Deanu najprije ističe: „S dolaskom Deana Moriartyja započeo je onaj dio mog života koji bi se mogao nazvati životom na cesti. Prije toga sam često sanjario o odlasku na Zapad kako bih upoznao zemlju, oduvijek sam neodređeno planirao, ali se nikada nisam stvarno otisnuo na put“ (Kerouac 2008: 5). Anonimni pak pripovjedač *Kratkoga izleta* o Roku bilježi: „Svakako, nije bio sam jer su ga ljudi uvijek okruživali, uvijek opterećivali svojim nevoljama, uvijek dopuštali da ih odvede labirintima svojih beskonačnih pothvata u nešto u što sami nikada ne bi ušli“ (Šoljan 2004: 9). I k tome: „Ali nesposoban da donesem odluku, bespomoćno sam mahnuo rukom i prihvatio put. Roko se osvrnuo i osmjehnuo mi se“ (ibid.: 69).

Moriarty se prikazuje kao „savršen tip za putovanja“ budući da je rođen na cesti, kad su mu roditelji 1926. godine na putu za Los Angeles prolazili kroz Salt Lake City (Kerouac 2008: 5), čime se na neki način automatski predispozicionirao za vođu putovanja. Prve podatke o njemu Paradise dobiva posredno, najprije od zajedničkoga poznanika Chada Kinga, zatim putem njujorških priča: „Zatim su do nas doprle vijesti da je Dean izašao iz popravnog doma i da prvi put dolazi u New York; pričalo se također da se upravo vjenčao s djevojkom

po imenu Marylou“ (Kerouac 2008: 5). Kasnije o njemu saznaje i neposredno, jer priča o Deanovu nesretnom djetinjstvu klapi biva poznata kao urbana legenda, ali i kao njegova osobna ispovijed. O Roku se pak pripovijeda kao o čovjeku koji je izbjegao strijeljanje: „Pričali su mi ljudi koji ga znadu od ranije da je za vrijeme rata izbjegnuo strijeljanje – jedno od onih na brzu ruku skalupljenih strijeljanja kojima su nas u prvim danima rata bili počeli prorjeđivati“ (Šoljan 2004: 5). No, istinitost toga događaja Roko ne potvrđuje, zbog čega, kako navodi Julijana Matanović, gubi herojsku oktavu (Matanović 2012: 21).

Nadalje, Dean i Roko, osim što bivaju određeni apozicijom luđaka, imaju i niz drugih karakternih sličnosti. Dok Dean utjelovljuje „SVETU LUDU“ (Kerouac 2008: 180), „ne može mu se dopustiti da nastavi voziti jer je on potpuno lud, mora da je pušten iz ludnice ili nešto slično“ (ibid.: 195) te je okarakteriziran je kao „čudnovat“ (ibid.: 5), anonimni pripovjedač *Kratkoga izleta* pripovijeda o Roku započinje rečenicom: „Počet ću od toga da je moj prijatelj Roko lud“, zatim o njemu nastavlja kao o „jednom od onih legendarnih luđaka koje bogovi čuvaju“ (Šoljan 2004: 5), a onda i kao o čovjeku koji se ne može skrasiti na jednome mjestu, koji neprestano mora dalje, zbog čega ga mnogi smatraju čovjekom površnim, nepouzdanim, prevrtljivim ili pak „čovjekom na svoju ruku“ (ibid.: 6). Uz to, i Deanova i Rokova sreća kriju se u jednostavnosti. Paradise će o Moriartyju zabilježiti: „Dean je opet bio sretan. Sve što mu je trebalo bio je jedan kotač u ruci i četiri na cesti“ (Kerouac 2008: 194), dok je riječima Šoljanova pripovjedača, Rokova sreća „nešto kao sreća sama po sebi, sreća golog života“ (Šoljan 2004: 8). Upravo ta neukrotiva energija i mogućnost vizualizacije cilja koji drugi ne vide ključne su osobine koje Deana i Roka čine vođama putovanja koji oko sebe okupljaju mnoštvo ljudi. Međutim, iako biva karizmatičnim vođom na čudesnim putovanjima, u jednome dijelu romana sugerira se kako Moriartyja zbog njegova ludog ponašanja i sebičnosti društvo odbacuje: „I to je u stvari bila poanta, i svi su sjedili u krugu gledajući Deana ispod oka i s mržnjom, a on je stajao na tepihu između njih i hihotao se – samo se hihotao (Kerouac 2008: 179). Slično tome, i za Roka anonimni pripovjedač *Kratkoga izleta* već u prvome poglavlju ustvrđuje kako ga ljudi ne vole, ali ga ipak neprestano slijede u njegovim pothvatima (Šoljan 2004: 7).

Neal Cassidy, „sveti kažnjenik blistavog uma“³¹, spoj „formalne i sjajne i potpune inteligencije“ te „kriminalnosti“ koja „nije bila nešto što se mrgodilo i preziralo sve oko sebe, već je bila divlji odobravajući prasak američke radosti, *western*, zapadni vjetar, oda s Ravnica, nešto novo, nešto odavno prorokovano, dugoočekivano“ (Kerouac 2008: 9), „kao glavni lik

³¹ „Trećinu svog života na Zapadu proveo je u igračnicama biljara, trećinu u zatvoru, i ostatak u knjižnicama“ (Kerouac 2008: 8).

romana *Na cesti*, pretvara se u svojevrsni zrcalni odraz Jacka Kerouaca, koga je on smatrao svojim bratom. Istovremeno je postao i njegov antagonistički blizanac, nešto poput Kerouacove vlastite slike Dorian Gray“ (Furlan Zaborac 2008: 289). Stoga ne čudi što će u trenutku njihova rastanka Salu ostati samo pogled u pustoš vlastita života: „Odjednom je skrenuo prema svom životu i brzo se izgubio iz vida. Blejao sam u pustoš vlastita života. I mene je čekao užasno dug put“ (Kerouac 2008: 235). Tako se i iz ovih citata čini da se smisleni život uistinu krije u onoj neukrotivoj energiji o kojoj pripovijeda Šoljanov pripovjedač, a bez koje se sve čini kao *tohu* i *bohu*³²: „Čini se da smo se svi mi žedno napajali na tom izvoru energije i vitalnosti, na tom neumornom traganju za promjenom, da bismo u njegovoj sudbini našli nešto što nedostaje našoj“ (Šoljan 2004: 7).

Kako je već bilo spomenuto, i na Deana i na Roka na kraju romana ostat će samo nostalgичno sjećanje razočaranih pripovjedača te će se ispostaviti kako njihova briga i snaga za druge uistinu nisu proizlazili iz požrtvornosti ili nesebičnosti. Moriarty će na kraju dobiti ono što Paradise priželjkuje, ženu s kojom će se skrasiti: „Znači, Dean se napokon smirio sa svojom najvjernijom i najžučnijom ženom, ženom koja ga je najbolje poznavala, Camillom, i ja sam zahvaljivao Bogu u njegovo ime“ (Kerouac 2008: 285). Na kraju putovanja kroz Meksiko Sal će shvatiti koliko je pokvaren: „Kad sam se malo oporavio, shvatio sam koliko je pokvaren, ali ipak sam morao razumjeti kako mu je život nevjerojatno kompliciran, i da me morao ostaviti ovdje bolesnog, kako bi se mogao nositi sa svojim ženama i nedaćama“ (ibid.: 281). U *Kratkome izletu* pripovjedačeva razočaranost u Roka u jednom trenutku prerasta čak i u ljutnju: „Ali najstrašnije mi je bilo to što je Roko, čini se, uzimao za gotovo da će se moj put podudarati s njegovim“ (Šoljan 2004: 101). Drukčije od toga, Sal će za Deanov sebični odlazak iz Meksika odmah pronaći opravdanje, blagoslivljajući njegov odlazak baš kao i dolazak. Kao komentar toga mogle bi se pak iskoristiti Šoljanove riječi te ustvrditi kako takve luđake valja pamtit i isključivo „kao savršeno isklesanu cjelinu“ (ibid.: 83).

6. 2. Čangi Alojza Majetića

Prema Damiru Španiću, već su pisci proze u trapericama bili na tragu *beat*-generacije (Španić 2016: 176), što zapravo ni ne čudi ako se kao zajednička prozi u trapericama istakne funkcija mladoga pripovjedača koji izgrađuje svoj osebujni stil na temelju govorenoga jezika gradske omladine i osporava tradicionalne postojeće i društvene strukture (Flaker 1983: 36). Uz to, mogućnosti povlačenja paralela između proze u trapericama i *beat*-književnosti, otvara i

³² Hebr. pustinja i praznina; sintagma preuzeta iz *Biblije*.

horizontalno traženje kontinuiteta u suvremenoj kulturi (Flaker 1983: 45). Aleksandar Flaker kao jednu od važnih odrednica proze u trapericama ističe prostornu evaziju, a ona se jako dobro može uočiti i u Kerouacovu romanu *Na cesti*. Kao što je primijetio Flaker, likovi proze u trapericama, nerijetko grade otoke unutar grada, teže prostorima udaljenima od gradskih struktura ili se pak okupljaju u gradskim stanovima, dok se kompozicijska linija temelji na premještanju lika u prostoru (ibid.: 50–51). Majetićev roman *Čangi*, izdan 1963. godine, smatra se prvim *beat*-romanom u hrvatskoj književnosti (Španić 2016: 179). Prema Mirjani Jurišić, Majetić je već svojim prvijencem, zbirkom pjesama *Dijete i brkovi* (1956.) najavio tematske preokupacije i jezično-stilske osobine koje će karakterizirati glavninu njegova opusa. Riječ je prije svega o izvođenju senzibiliteta novoga naraštaja urbane mladeži na književnu scenu, što će, unatoč zatvorenosti i represivnosti tadašnjega režima, korespondirati sa sličnim mentalitetom njihovih vršnjaka u svijetu (među kojima su i bitnici i hipiji), ali i o uvođenju inovativnih postupaka u samoj gradnji književnoga djela (Jurišić 2004a: 153). Da je tome uistinu tako, potvrđuje se već na prvoj stranici romana koja je, osim što je tematski kontroverzna, zanimljiva i zbog grafičkih prijeloma teksta. Roman započinje opisom „nasrtaja glazbe“, konkretno zvukova saksofona i trube u gradskome stanu u kojemu se okuplja Čangijeva klapa, što odmah asocira na bitničke romane u kojima se kao lajtmotiv pojavljuje jazz, kao što je u sljedećem Kerouacovu citatu: „Treći je bio alt-saksofon, osamnaestogodišnji crnac, kontemplativni mladac charlie-parkerovskog tipa, tek izišao iz srednje škole, širokih usta, viši od ostalih, ozbiljan. Podigao je saks i tiho i promišljeno zasvirao izmamljujući raspjevane fraze i arhitektonsku logiku Milesa Davisa. Bila su to djeca velikih inovatora bopa“ (Kerouac 2008: 222). Kod Majetića pak imamo „razjaživlje, limene, bahate nasrtaje glazbe koji vibriraju između zidova“ (Majetić 2004: 5), uslijed čega se raskopčava i dugmad Žuine bluze:

Žu rastavi ukliještene prste, pusti ih niz njegov vrat, preko njegovih ramena dolje po bicepsima; trgne naglo obje ruke i polako otkopča dugme,

dugme

po

dugme

dolje

do pupka,

zatim zabaci glavu i vješto gibajući ramenima skine bluzu a da je rukama dotakla nije; spuzla bluz a niz ramena, niz bokove, niz bedra (ibid.: 5).

Dok na gramofonu svira *King Size Blues* i čuje se truba Henryja Jamesa, Čangijeva klapa igra seksualnu inačicu „Sinjske alke“: „Dvije djevojke stanu metar ispred kauča i drže obruč u visini spolovila. Frajeri tada jedan po jedan trče i ukrućenih uda nastoje u trku skinuti alku“ (Majetić 2004: 7). Zbog ovakvih epizoda, roman, baš kao i oni bitnički, biva sudski zabranjenim zbog pornografije, ali i zbog neistinitoga prikazivanja omladine na radnim akcijama (Jurišić 2004: 154). D. Španić navodi kako je već *nova vizija* bitničke književnosti bila utemeljena na pojačanoj svijesti o tijelu i tjelesnosti, koja je s vremenom omogućila odupiranje i prevladavanje društveno uvjetovanih normi. Cilj im je bio tjelesnosti omogućiti ključnu ulogu u organizaciji i shvaćanju proživljenih iskustava (Španić 2016: 87). Isto se očituje i kod Majetića:

pogledajte

ovaj vrat, zavirite prema dojčkama, a sada skliznite maštom dolje između dojki, skliznite preko trbuha, skliznite na Venerin brežuljak, ostanite malo ovdje dok vam se čitavo tijelo ne ugrije i ne ispunji krvlju, zatim uđite. Bit će vam toplo. Bit će vam ugodno, postat će te čovjek, svijet će se sastaviti kako vi želite, svi će zglobovi biti na svojem pravom mjestu, siđite, vas zovu, vas traže, od vas zahtijevaju da siđete (Majetić 2004: 86).

Imati spolni odnos značilo je ogoljeti se, a golotinja je simbolizirala vjerodostojnost, buntovništvo te razbijanje društvenih tabua (Španić 2016: 91). Međutim, roman je očigledno više nego pornografski ipak bio politički subverzivan, a traperice su se još jednom pokazale kao stav, a ne kao odjeća.³³ Čangi je opisan kao čovjek kukasta nosa s puno briljantina u kosi, odjeven u miki-maju i uvozne traperice: „Imao je na sebi plavu miki-maju. Plavu ili crvenu, nisam stopostotno siguran. Hlače onakve kakve danas nose ti jopci, znate, plave, uvozne, no, takve“ (Majetić 2004: 24). Ili: „Nisam ga dobro vidio, izvlačio sam ga odostraga i kosa mu je bila puna briljantina... težak miris“ (ibid.: 25). Kao takav, predstavljao je problem za ondašnju vlast koja je u ikonici zapadne *pop*-kulture uvidjela potencijalnu opasnost, međutim, roman je ipak doživio ogromnu popularnost, i to sedam godina kasnije kada je nastala i njegova nadopuna pod naslovom *Čangi off gotoff* (Jurišić 2004a: 155). Kako navodi Maša Kolanović, iz perspektive gibanja na svjetskoj pozornici, šezdesete su godine poznate po generiranju političkoga otpora, pri čemu je upravo popularna kultura odigrala važnu ulogu, a s njome je i užitak postao politički čin koji može uzdrmati temelje nekoga poretka. U središtu Majetićeve pripovjedačeva interesa nalaze se mladić Čangi i njegova klapa koja provodi simboličke rituale suprotstavljajući se komunističkoj ideologiji, tradicionalnoj kulturi i konvencionalnome građanskom moralu (Kolanović 2011a: 138–139). Polazeći od

³³ „Mislim time reći da su traperice stav, a ne hlače“ (Planzedorf 1972, prema Flaker 1983: 13).

subjektivnoga viđenja svijeta urbane mladeži, Majetićeve roman zadao je veliki udarac tadašnjemu političkom sustavu, suprotstavljajući gnjevnu mladež proklamiranomu obveznom optimističkom pogledu na život „u najsavršenijem sustavu“ (Jurišić 2004a: 154–155), odnosno, romanesknim riječima, suprotstavljajući „dvije rijeke.“³⁴

Majetićeve klapa ima životnu filozofiju usporedivu s onom bitničkom Sala Paradisea:

Slike s pijanki, slika sa izlaza, sa žureva, s kupanja; na biciklima, na vespama, na krovovima vlakova, na ulicama; u čamcima; na piramidama visokih i niskih planina; pornografske slike, slike sa Sinjske alke; slike s isplaženim jezicima, slike s maskenbala, slike iz vremena kad su se bavili sportom; foto-montaža, slike improviziranih tučnjava; zajednički album sa slikama djevojaka koje su u svom kratkom životu zaveli; slike iz razreda, slike zarazne... (Majetić 2004: 67).

S potonjim je usporediv citat iz Kerouacova romana *Na cesti*: „Govorio mi je o Royu Johnsonu, Big Edu Dunkelu, o svojim prijateljima iz djetinjstva, svojim kompanjonima s ulice, svojim nebrojenim djevojkama, seksualnim orgijama i pornografskim kartama, o svojim herojima, heroinama, o avanturama“ (Kerouac 2008: 9). Osim „pornografskih opisa“, roman je donio i temu maloljetne delikventnosti. Riječ je o Čangijevoj krađi automobila, naletu na slučajnoga prolaznika, a zatim i bijegu s mjesta nesreće nakon kojega i započinje Čangijevo putovanje. Zločini iz dosade čest su motiv i bitničkih romana. Naime, Dean Moriarty prikazuje se kao vješt kradljivac automobila čije su krađe odraz njegova položaja željnoga dokazivanja: „Prije sam neprekidno bio u popravnom domu, bio sam mali fakin, koji se pokušavao nametnuti; krađe automobila bile su psihološki izraz mog položaja, umišljen i željan dokazivanja“ (ibid.: 113). Iz sličnih je pobuda počinjen i Čangijev zločin, što je vidljivo iz sljedećega citata: „Mogao sam izaći bos. Bosonogi kradljivac automobila. Nisam kradljivac. Ja sam posuđivač. Ako je brava svinuta prema vratima. Neću moći ugrat cijev. Ne bi bilo veselo. Ne bih se mogao vratiti neobavljena posla“ (Majetić 2004: 12). Uz tematiziranje krađe automobila, u Kerouacovu romanu javljaju se i ideje o krađi novca: „Govorio je: „»[v]eć godinama imam ideju da izdresiram psa u superlopova koji bi ulazio u njihove sobe i vadio im dolare iz džepova. Naučio bih ga da ne uzima ništa osim papirnatih novčanica; dao bih mu da ih njuši po cijele dane. Ukoliko je to uopće moguće, naučio bih da uzima samo dvadesetice«“ (Kerouac 2008: 67). Čangijeva klapa, pak, dosadu razbija mučenjem životinja: „Nagurali su joj opuške u ždrijelo (to se ne vidi); tako su ih poučili dječaci na Savi, navodno da se žaba toliko nadme da eksplodira“ (Majetić 2004: 66). U

³⁴ „Ova rijeka i ona rijeka; skupljeni smo na obalama dviju rijeka, udaljeni, neobaviješteni“ (Majetić 2004: 50).

oba je romana također prisutan i motiv nasilja nad ženama: “»Udario sam Marylou po čelu dvadeset i šestog veljače u šest sati navečer – zapravo u šest i deset [...]« (Kerouac 2008: 172). Kod Majetića nailazimo na slične opise odnošenja prema ženama: „Što neću zaboraviti? Govori! – čuše je po obrazu“ (Majetić 2004: 59). Ili: „Ošamari je. Gleda njene suze i čudi se svojoj odvažnosti“ (ibid.: 87).

Kada govorimo o toposu putovanja u Majetićevu romanu, možemo reći kako se ono ostvaruje kao bijeg, i to ponajprije od zakonskoga progona, dok je političkoj subverzivnosti romana doprinijela upravo činjenica da Čangi bježi među radnu omladinu, osporavajući pritom sve njezine vrijednosti: „Mlad čovjek gradio je socijalizam [...], a na kraju će pisati: ležao je u grmlju i odbrojavao sekunde“ (ibid.: 48). Ili: „Svi su zapjevali vrlo staru pjesmu, stajali su u stavu mirno, čvrsto kao klisure svi su pjevali da im uzalud prijete ponor pakla, da im uzalud prijete vatra groma. Čangi nije stajao čvrsto kao klisura i nije pjevao da mu uzalud prijete ponor pakla. On, možda jedini, ovdje“ (ibid.: 57). U tome je kontekstu topos putovanja unutar Majetićeva romana sličniji Burroughsovu nego li Kerouacovu budući da se taj topos u *Golome ručku* veže uz doslovnu, ali i nužnu potragu (za drogom). Ipak, u nekoliko navrata čini se kako je Čangijev bijeg i bijeg od klape: „I ranije je pomišljao na bijeg iz klape. Da bi negdje drugdje postao član klape, potrebno je mnogo vremena“ (ibid.: 20). Ili, „[k]lapa ne vrijedi mnogo. Kad bi vrijedila nešto, izrigala bi tridesetak somova za brata u nevolji“ (ibid.: 35). Zbog takvoga poimanja klape, ovaj bi se roman mogao usporediti i s elementima književnosti novoga subjektiviteta u čijem je središtu individualna potraga pojedinca za vlastitim identitetom. Slično je primijetila i Maša Kolanović, koja piše kako među frajerima u Čangijevoj klapi vlada individualizam, nerijetko i distanciranje od grupnoga identiteta klape (Kolanović 2011a: 141), što se može uočiti i u *Boljoj polovici hrabrosti* I. Slamniga.

Bježeći od zakona, ali i zakona klape, Čangi će susresti Jasnu, ljubav iz djetinjstva. Njihov će seksualni odnos poprimiti senzibilnije note, dok će kozmički elementi, svojstveni njegovoj kasnijoj poeziji, pridonijeti mistifikaciji toga odnosa. Pitanje tjelesnosti i erotike posebno je istaknuto u Majetićevu romanu koji i počinje i završava u erotskome tonu, a Maša Kolanović uočava kako oponiranje vrijednostima tradicijske kulture i konvencionalnoga morala ne postavlja sve subjekte u ravnopravan položaj budući da ženski likovi svoj seksualni užitak moraju podrediti pravilima muških likova tijekom „Sinjske alke“, odnosno da je pristup ženskim likovima ritualno-plemenske naravi (ibid.: 141–142). Takva maskulinocentrična perspektiva dominira romanom i očituje se posebno u slobodnim opisima različitih seksualnih igrarija, uglavnom bez prikaza ikakve senzibilnosti: „Bi li bilo razumno javljati se bandi

probisvijeta koja sada vjerojatno nabada spolovila na metalni obruč i koja je već potpuno zaboravila da sam nekad davno, još noćas, otišao po cigarete?“ (Majetić 2004: 18). Ili:

Kad bi ovdje bili njegovi mili i zlatni prijatelji Gnjusto, Kvruga i Degy, on bi se s njima vrlo rado posavjetovao o metodi, o stilu, o taktici kojom bi se ova djevojčica mogla osvojiti; za sebe osobno, ili posvojiti za klapu, odnosno osvojiti i uživati u osvojenom dolje na radu, posvojiti i poredati posvojeno po povratku s rada, predati klapi, predati nedirnutu, a deflorirano što se u prvi mah čini protivrječnim, ali čovjek koji shvaća pomalo od svega, taj će znati da to ima svoj smisao, da se sastoji otprilike u tome: da djevojku treba dehimenizirati ali tako da se ona u defloranta ne zaljubi, štoviše, ni da ga zamrzi, to jest tako da djevojka počne obožavati koitiranje, ali ne s jednom osobom, nego općenito, s muškim dijelom čovječanstva, s klapom (ibid.: 38).

Ipak, kako je rečeno, u Čangijevu odnosu s Jasnom postoje naznake opisa senzibilnijega, suptilnije erotiziranoga, pa i mistificiranoga odnosa, što ga približava Kerouacu. A u oba se romana sugerira i to da ljubav najprije treba dolaziti po riječi, a tek onda po dodiru:

Poželio sam ponovno vidjeti Ritu i ispričati joj još mnogo stvari, i ovaj put voditi ljubav s njom kako treba, i ublažiti njezin strah od muškaraca. U Americi se momci i djevojke tako loše provode zajedno bez valjanog prethodnog razgovora. Ne udvaranja, već pravog istinskog razgovora o dušama, jer život je svet i svaki trenutak je dragocjen (Kerouac 2008: 57).

Ili:

Nikada nismo mnogo pričali. Ljubav se ne pravi samo dodirivanjem. Ljubav se pravi i riječima. Jedino se tako slutnje mogu provjeriti (Majetić 2004: 88).

U ovome kontekstu zanimljiv je i jedan veliki sentimentalni ulomak koji Majetić posvećuje upravo sjećanju na Jasnu, posebno se zaustavljajući na njezinim očima koje ga vjerno prate kroz čitav roman:

Još kao dječak, dolje pod visokim tornjevima kule, gledao sam djevojčicu koja je izrasla u Jasnu. Možda se slika takve djevojčice stvorila u mojoj pokvarenoj mašti (bio sam pretjerano pokvaren seksualno, dolje u djetinjstvu); stvorila se iz bilo kakvog jasnog tla, možda sam je pisaljkom nacrtao na pločici, izbrisao, želio ponovno nacrtati, bezuspješno, uljepšao je u mašti, nosio je kroz trave, dno rijeke, cestu, kroz škrinje u potkrovljima, prilagođavao je ukrađujući kod svakog susreta s ljepotom nešto naročito, preobražavao je sve do ovog trenutka. Moguće je da sam je opazio na reklami za kaladont u trgovini svojeg starog bludnika, ili na reklami za kakao, ili na reklami za dječji sapun, *a ona je jednog dana odsjekla prst sjekirom i otputovala zauvijek*, iz mog malog mjesta pod kulom, prastarom kulom, i, možda, bojao sam se pitati, stidio sam se, možda je otputovala baš u

ovaj grad, u grad koji je kasnije i mene zadržao, grad koji ima ovu ulicu, ovu trgovinu, nju, mene, *i isti glas ona ima*. Htio sam se ubiti zbog plavih očiju Jasne, da ne kažem utopiti, jer je na dnu očiju bila blještava šuma, sa zlatnom korom, sa zlatnom srčikom, sa zlatnim korijenjem. Ako još jedan jedini put vidim blještavu šumu na dnu nečijih očiju, ponovno će me obuzeti želja da se ucmekam; ...slatko ću se pripremati na ucmekanjac, vesela slina će mi kapati od sreće što ću moći razmišljati o svojoj smrti (Majetić 2004: 38–39).

Prikaz seksualnoga čina mistificira se motivima iz prirode kod Kerouaca, ali i kod Majetića. Kod prvoga tako imamo: „Vratili smo se u staju; vodio sam ljubav s njom ispod tarantule. Što li je radila ta tarantula? Odspravali smo kratko na sanducima dok se vatra gasila. Otišla je kući u ponoć; otac je bio pijan; čuo sam ga kako urla; zatim je nastupila tišina, kada je zaspao. Zvijezde su prekrile uspavani krajolik“ (Kerouac 2008: 96). Usporediva epizoda kod Majetića glasi:

U njemu se smiruju glasovi koje je slušao prije desetak minuta. Zaboravlja svu prljavštinu svijeta. Bilo koju riječ da govori neće biti dobra, nijedna riječ neće biti stari grad s tvrdim tornjevima, nijedna riječ neće biti nekad u dječastvu, ah, ah, fuj, voljeti se u travi u predvečerje kraj rijeke, ah, ah, fuj, nijedna riječ neće biti sluzavo tijelo, nigdje nema mojih usana, nijedna riječ neće, smrčci su rasli pod istruljelim balvanima, kamenje je spavalo, nijedna riječ, lisice su umirale pod starim gradom u smrdljivim brlozima, nijedna riječ, iz zemlje je izrasla Jasna, djevojčica Jasna, pod mojim rukama iz njiva iz rijeke u moje tijelo rasla je Jasna, nijedna riječ, moji mali testisi, puževi se mljecavo gmizali po velikim zidovima, ah, ah, fuj, slatko su truljele jabuke u voćnjaku, moje malo tijelo bez malja, moje velike dječake uši, nijedna riječ [...] (Majetić 2004: 72–73).

Vežano za ovo može se spomenuti i to kako romanom dominira motiv vode koji najčešće konotira hedonizam:

Zgodno je drugom rukom doticati ruku vodarice i na taj način davati joj do znanja koliko treba nagnuti šalicu. Voda curi iz uglova usana po bradi, cijedi se po čovjeku, miješa s vrelin znojem. Djevojka gleda Čangijev vrat, kvalitetan vrat, vrat bivšeg veslača; adamova jabučica ritmički poskakuje, tijelo se sjaji na suncu (lakirano znojem), a Čangi osjeća toplotu i pamučnost ruke vodaričine. Obuhvati palcem i kažiprstom njeno zapešće. Lagano stisne. (Sad je sasvim siguran da ima sve prste). Gutao je vodu halapljivo. Halapljivost je bila namjerna (ibid.: 45).

Tjelesnost i seksualnost kod Majetića nerijetko se osim rečenoga mistificiraju i nekim drugim prirodnim, primjerice kozmičkim motivima, poput sunca i zvijezda: „Trebalo je Jasnu uvjeriti da njegova ruka neće poći dalje od polovice bedra. Ponavljao je kretnju, točno do granice. Ledena ukočenost ishlapljivala je. Na potiljku osjeti njenu ruku, kako se steže, kako čvrsne. *Na suncu, htio bih vidjeti, голу Jasnu*. Jezici se dotiču, bijele zube ima Jasna“ (ibid.: 39). Ili: „Jasna i ja nekad smo zajedno pasli krave u mirisavim šumama... a zar nije sjalo

zviježđe... iznad vrata sudbine...Andromeda...” (Majetić 2004: 21). Takvi se motivi javljaju i u kasnijoj Majetićevoj poeziji kako bi autor postigao kontrast između krhotinaste *bezvrijednosti* ljudskoga života i njegove utemeljenosti u energetske sili prirode (Španić 2016: 181). Na tragu toga, zanimljivo je spomenuti da se kod Corsa, primjerice, trenutak orgazma pokušao podignuti na razinu kozmičkoga značenja (ibid.: 89).

Slijedom daljnjih mogućih komparacija s Kerouacom, može se primijetiti i to da Majetić reprezentira naglašen senzibilitet za prostore kojima prolaze likovi. Jedan od ljepših prostornih opisa u romanu opis je nepregledne slavonske ravnice: „Ako pristanemo na to da sunce ima oči, ako dopustimo sebi toliko slobode da to predočimo, onda možemo zamisliti i to kako suncu izgleda, (sada kada ima oči), dugačka kompozicija vlaka što gmiže kroz slavonsku ravnicu“ (Majetić 2004: 39). Ili: „Ako se uvučemo u vlak, onda ispred nas jure pejzaži. Jedan pejzaž ili tisuću pejzaža? Priroda ravnice je takva da joj ne možeš stati na rep. Ravnica je bezrepa. Kao da se vlakom putuje preko mora“ (ibid.: 39–40).

Ono što Majetića može povezati s bitničkom književnošću bila bi i kontroverzna tematika njegova romana, predstavljena jednako tako kontroverznim i osebujnim stilom. Osim urbanim žargonom, karakterističnim za prozu u trapericama te neuobičajenim grafičkim prijelomima teksta, Majetićev roman nudi i složene kompozicijske postupke pune vremenskih i prostornih rezova te promjena pripovjednih vizura (Jurišić 2004a: 154), zbog čega je katkad teško razumljiv. Po potonjeme podsjeća na Burroughsov roman *Goli ručak* pisan tehnikom rasijecanja: „Odjeljak u vlaku: dva mlada narkića bez droge na putu za Lexington trgaju sa sebe hlače u grozničavoj pohoti. [...] »Zatvorski liječnik u Marshallu daje recepte za svakakve vodice i jestivo ulje«“ (Burroughs 2000: 92). Takav Burroughsov stil pisanja Španić opisuje kao antipripovjedački sustav za koji se čini da nema ni početka ni kraja i koji odbacuje ideju napretka implicirajući kako je uzročno-posljedični obrazac stvarnosti zapravo pogubna prevara (Španić 2016: 112). U ovome je dijelu rada, i dalje na liniji mogućih usporedbi Majetićeva romana s bitničkom književnošću, važno spomenuti i stanje „blaženstva“ u koje Čangi pada nakon konzumacije alkohola, a koje ujedno biva antipodno postavljeno početnome stanju umora i klonulosti:

Zaželi potpuni rasap svijesti i tijela, potpuno omrtvljenje očiju, opuštenost mišića na licu, mrak, umor, nemoć govora, težinu gušenja, očajno lupanje srca. Otklima do smočnice i pogleda iza kante za brašno gdje je majka običavala skrivati pića. Piće sa žura oživi u njegovoj krvi i kad se našao u krevetu, hladeći čelo staklenim volumenom već je osjećao blaženstvo. Bio je siguran da ga nitko nikada nigdje neće uhvatiti (Majetić 2004: 21).

Citirani opis, naime, snažno podsjeća upravo na varijabilna značenja riječi *beat* od „klonulosti“ prema „blaženstvu“. S tom poetikom *Čangija* povezuju i duge rečenice te kurzivirani i grafički izdvojeni dijelovi, a posebno je zanimljiva i uloga kratkovječnoga lika Ludog Oca:

Gnjuso primjeti da u šarenom društvu na plaži između kabina Ludog Oca. On je najstariji među frajerima i zbog toga su ga prozvali Otac. U razgovorima o njemu govore kao o Ludom Ocu. On se odaziva na ime Otac.

- *Helo, Otac, što ti piše stari iz zatvora? – dobaci Gnjuso.*

- *Niš, veli da je tamo upoznao tvoju sestru – parira Otac.*

- *Kad si se vratio iz bajboka?*

- *Dva dana prije nego što su tebe pustili iz ludnice (Majetić 2004: 36).*

Ta se sekvenca romana, kvantitativno pozamašna, s obzirom na moguće usporedbe s bitničkom književnošću čini značajnom. Naime, figura Ludoga Oca o kojoj svi razgovaraju podsjeća na lik Williama S. Burroughsa, oca *beat*-generacije, najstarijega među njima, kojega Kerouac opisuje kao osobu sa sedam ličnosti:

U sobi je imao komplet lanaca za koje je rekao da ih koristi sa svojim psihoanalitičarem; eksperimentirali su se s narkoanalizom i otkrili da Old Bull ima sedam zasebnih ličnosti, te da svaka postaje sve gora i gora idući prema dolje, dok na na kraju ne postane mahnuti luđak kojeg se mora obuzdati lancima (Kerouac 2008: 136).

Samo ime Majetićeve lika vrlo je vjerojatno preuzeto iz Kerouacova paragrafa o kladenju na konje u kojemu sudjeluju Old Bull i Sal Paradise te se Sal propušta okladiti na konja imenom Veliki Tata, a koji ga podsjeća na vlastitoga oca (ibid.: 143). Očinska figura važnu ulogu zauzima i u nastavku *Čangija*, a potraga za ocem, kao što je prije već spominjano, središnja je tema Kerouacova romana *Na cesti*, što je još jedna karika koja povezuje Majetića i Kerouaca. U posljednjeme dijelu ove cjeline pokušat će se izložiti moguće točke usporedbe između još jednoga klasičnog romana takozvane proze u trapericama, *Bolja polovica hrabrosti* Ivana Slamniga, te bitničkih poetičkih konstanti.

6.3. Bolja polovica hrabrosti Ivana Slamniga

Roman *Bolja polovica hrabrosti* objavljen je 1972. godine i smatra se prvim postmodernim romanom u hrvatskoj književnosti. Djelo je strukturirano kao „roman u romanu i sastoji se od dva sloja teksta, od kojih je jedan klasični izdanak hrvatske »proze u trapericama«, a drugi se

bavi književnim uratkom jedne postarije amaterske spisateljice“ (Jurišić 2004b: 115). O postmodernim obilježjima romana (odnosu fikcije i faksije, književnosti i zbilje, intertekstualnosti, intermedijalnosti i autoreferencijalnosti), kao i o elementima proze u trapericama u njemu već se opširno pisalo, zbog čega će se naglasak ovoga osvrta, a u službi glavne linije diplomskoga rada, staviti na specifičan topos putovanja koje se i ovdje ostvaruje kao bijeg, čime dolazi ne samo do rješenja delikatne situacije između Flaksa i Tete, već i do zaokreta u perspektivi romana, budući da se naglasak s kolektivnoga identiteta premješta na identitet pojedinca.

Flaks, glavni junak *Bolje polovice hrabrosti*, pripovijedajući u prvome licu jednine, na početku romana opisuje okupljanje „školskih drugova“ u gostionici Dva fazana gdje se najprije pokušava rekonstruirati jedan izlet u Samobor: „Ne možemo jedan izlet rekonstruirati. Kad smo onda išli u Samobor, je li Gega imao harmoniku?“ (Slamnig 2004: 7), a zatim nas pripovjedač upoznaje s pripadnicima svoje klape, iznoseći sve prednosti života u klapskome zajedništvu: „Međutim, uvijek, svakodnevno sam iščekivao sastanak s društvom. Što god se dogodilo, držali smo se jedan drugoga. Svađe i pomirenja, ljubavi i mržnje, izdaje i vraćanja u klapu – od nas kao da su učinili volvoxs globator, nehijerahičnu zajednicu“ (ibid.: 12). Pri tome je posebno zanimljiv opis Kapelana, aktivnoga člana Partije sa svećeničkim pokretima koji sa sobom uvijek nosi pornografske priče, knjižice ili rukopise (ibid.: 15), što podsjeća na neke od Kerouacovih junaka iz romana *Na cesti*, ali i aludira na društveno-političku situaciju u ondašnjoj Jugoslaviji.

Flaksova klapa potom odlazi na još dva izleta: „Kao da smo još uvijek onaj isti školski razred, dogovorili smo se da idemo vlakom, i to rano ujutru“ (ibid.: 85). Te: „Glavni razlog mog dolaska bio je da ga podsjetim da smo se dogovorili za novi istraživački izlet“ (ibid.: 86). Flaksovo premještanje iz prostora u prostor na kraju završava konačnim namještenjem u Brestovju koje klapa prethodno u dva navrata i posjećuje. To malo zagorsko mjesto Flaksu predstavlja „kukavičko gnijezdo“, eskapističko utočište od Tete koja ga „kuha“, Anitinim riječima, „intelektualnom hranom“ (ibid.: 97) u obliku papirnatih zavežljaja.

Topos putovanja tako i ovdje, usporedivo s onim u književnosti novoga subjektiviteta, uz konkretnu potragu u sebe interpolira i onu simboličku. Iako Flaks odlazi u Brestovje u nekoliko navrata kako bi pronašao dragocjene natpise za svoju disertaciju pod nazivom *Preobrazba književnog i saobraćajnog jezika u Sjevernoj Hrvatskoj u 19. stoljeću*, on ujedno utvrđuje kako je u izletničkom putovanju klape i „još jedan kolut federa njihove egzistencije“ (ibid.: 35), dok na kraju romana ostaje sam u novoj okolini.

Kako u Keorouacovu i u Šoljanovu romanu, tako i u *Boljoj polovici hrabrosti* važnim biva upravo jezik prošlosti, konkretno, jezik devetnaestostoljetnih književnih spomenika, a u prenesenome smislu i Zitina kuća koja Flaksu predstavlja drugi svijet:

Vrata su imala sve one komplicirane naprave, bravu za veliki, bravu za mali ključ, golemu kvaku od kovanog željeza. Zita izvuče mali “elzett” i turi ključ u cilindar-bravu koju u prvi mah nisam ni primijetio. Unatoč svojoj glomaznosti, vrata se lagano i gotovo bez šuma otvoriše. Miris starog drva, uski hodnik, drugi svijet. Zita upali svjetlo. S desne strane na zidu golema mrlja vlage (Slamnig 2004: 17).

Zitina kuća prostor je obilježen djelovanjem triju žena koje su krvno povezane (Zita, Anita, Teta) i s kojima Flaks uspostavlja različite odnose. Dok sa Zitom, ali i Anitom ima seksualne odnose, on sam biva predmetom Tetine erotske požude. Ipak, prostor drugosti u Slamnigovu romanu odudara od prostora drugosti u Kerouaca i Šoljana budući da Slamnigovi Drugi korespondiraju s vanjskim svijetom. Teta, dominantna *madmoiselle*, funkcionira kao pogranična figura između prošloga i suvremenoga svijeta, što je u romanu možda najbolje vidljivo u trenutku kada Flaks biva iznenađen njezinim urednim tipkanjem:

Više bi mi odgovarala vizija da sam tetu zamislio kako baš tako i piše, u crnoj krinolini, utegnuta korzetom, kosu smotavši u punđu, piše po čitava dva centimetra poslije svakog umakanja, i to piše svoj dnevnik poput Dragojle Jarnevićeve. Međutim, ovo je bilo nešto drugo: kartice su bile tako uredno otipkane (možda točke malo prejako udarene) da se moglo pomišljati da je učila strojopis (ibid.: 27).

Teta, koja Flaksa asocira na spoj *baby-sitterice* i guvernante, na kraju će ga natjerati u tragikomični bijeg: „Ko bog joj dragi, ili bar potajni dragi, poginuo u ovom ili onom ratu, pa se zavjetovala na djevičanski ili svetoudovički život, ali ja nisam Holoferno i ne dam svoje glave, ganädiges Fräulein, toliko sam načitan. Treba pobjeći glavom bez obzira“ (ibid.: 109). Prije svojega konačnog odlaska iz Zagreba, zbog afere s Anitom, Flaks će se odlučiti na jedno kružno putovanje: „Nagonski sam poželio bijeg, što je svršavalo tim da bih sjeo u auto, krenuo autoputom na zapad, a onda skrenuo prema Svetoj Nedjelji, preko Rakovog potoka izašao na Karlovačku cestu i vratio se u Zagreb“ (ibid.: 92). Uz izjavu „Razuman uzmak – bolja polovica hrabrosti“ (ibid.: 111), na kraju će uteći u Brestovje. Bježeći od suvremene Jarnevićeve, Flaks će se na kraju romana pronaći upravo u svijetu iz kojega ona dolazi, dok će završna rečenica romana biti predmetom mnogobrojnih polemika, u nezahvalan položaj dovodeći, osim glavnoga junaka, i književne kritičare.

Usporedivo s Kerouacovim romanom *Na cesti*, Flaks putujući kroz zagorski kraj senzibilno dočarava njegove prostore te uspostavlja prijateljske odnose s njegovim autohtonim stanovnicima:

Crkvice je izdaljega izgledala lijepo i vrlo staro – pretpostavljam da je bila zavjetna kapela protiv kuge, ali iz blizine vidjelo se da je potpuno derutna, stajala je doista samo po Božjoj milosti. Zadovoljni smo bili što smo došli do cilja, a i pogled je bio vrlo lijep, vidjeli smo dvije dugodoline, vrlo slične, s istom vlažnom žicom po sredini duž koje su se nabacala mala imanja i kuće. Mogli smo zamisliti kako se iz svake kose brežuljaka nalazi opet dugodolina, pa opet brežuljci do u beskraj, a tako je nekako i bilo, s jedne strane su se brežuljci snizivali dok nisu završili u ravnici, a s druge se uspinjali, lapor se pretvarao sve više u vapnenac i konačno u velika vapnenančka brda, gdje je rasla loza i proizvodilo se odlično bijelo vino, samo je trebalo poznavati gospodara (Slamnig 2004: 38–39).

Ili: „A onda, uz onu juhu bogatu sjeckanim mesom, puno kokošnjih srdaca i želudaca, juha koja se od predjela pretvorila u *pièce de resistance* tako da smo drugo samo čalabralci, Lućum nam predloži da ostanemo ovdje zauvijek“ (ibid.: 50).

Osim navedenim, *Bolja polovica hrabrosti* se s bitničkim romanima može uspoređivati i po prikazima seksualnosti. Sal Paradise i Dean Moriarty boje se vezivanja za ženu koja će tražiti da se ponašaju *po njezinome*. Sal za Lucille govori: „Bio sam je spreman oženiti i posvojiti njezinu kćer i sve, ako se razvede od muža; no nije bilo dovoljno novaca čak ni za razvod i sve je bilo beznadno, a uz to Lucille me nikada ne bi mogla razumjeti jer ja volim previše stvari i postajem zbunjen i zaluđen trčeći od jedne zvijezda padalice do druge, dok se ne srušim“ (Kerouac 2008: 118). Dean pak za Marylou kaže: “»Molio sam i molio Marylou za mirno, nježno razumijevanje puno čiste ljubavi između nas dvoje zauvijek, bez ikakvih svađa – ona to razumije; no njezin je um usmjeren na nešto drugo – ona me želi posjedovati; ne želi shvatiti koliko je volim, već me vuče u propast.«“ (ibid.: 115). Glavni se pak junak *Bolje polovice hrabrosti* upušta u različite ljubavne afere, bez želje za vezivanjem i sa strahom od ženske trudnoće:

Avantura s Anitom nagonila me je povremeno u cijelotjelesnu i tešku nervozu. Kada ozbiljno promislim, koliko god sam se olako i tvrdoglavo upuštao u koituse, toliko su me uvijek strašno potresali, pa sam valjda tražio racionalno objašnjenje tome. Najčešće me je bilo strah da je partnerica zanjela, ili sam bar sama sebe u to uvjeravao, a onda sam smatrao da sam joj time neizrecivo naškodio, skrenuo je s pravog puta. Konačno, bilo me užasno strah obaveze ne kojoj bi ženska mogla inzistirati (Slamnig 2004: 92).

Kao ni Flaksu, ni drugim junacima romana brak ne predstavlja svetinju. Zita i Ranko se nekoliko puta žene i rastaju, a Anita vara muža: „Prevarila ga je par puta jer se napila i jer

njega nije bilo, motao se sa svojim dugokoscima i ponavljao maoističke stajaće izreke jer je taj čas to bila moda“ (Slamnig 2004: 26). Ipak, za razliku od Flaksa, Sal se u ljubavne trokute ne upušta: „Tada mi se Marylou počela nabacivati; rekla je da će Dean živjeti s Camillom i željela je da budem s njom. »Vrati se nama u San Francisco. Živjet ćemo zajedno. Bit ću ti dobra djevojka.« Ali ja sam znao da Dean voli Marylou, i također sam znao da Marylou to radi samo zato da Lucille bude ljubomorna, pa se nisam htio u to upuštati“ (Kerouac 2008: 118). Ili: „Remi je otrčao da to podijeli s Lee Ann. Želio sam skočiti s jarbola i prizemljiti se direktno u nju, ali držao sam se svog obećanja Remiju. Odvratio sam pogled od nje“ (ibid.: 71).

6. 4. Uz *Goli ručak* Williama S. Burroughsa

Kao što je vidljivo iz prethodnoga teksta, do sada se u traženju paralela između bitničkih romana te usporedivih hrvatskih u znatno većoj mjeri oslanjalo na Kerouacov roman *Na cesti*. Naime, kao što je već navedeno, Burroughsov *Goli ručak* tematizira svijet ovisnika o drogi, kojemu je Burroughs i sam pripadao, a drogiranje, kao jedna od aktivnosti karakterističnih za *beat*-generaciju, ali i jedna od tematskih preokupacija njezine književnosti, u potpunosti izostaje u djelima hrvatskih autora. Ipak, u cenzuriranome izdanju iz 1963. godine u Majetićeovu romanu javlja se motiv marihuane: „Živjet ćeš kao u tihooceanskoj bajci, ribe će ti uskakati na žar koji plamti od početka svijeta, kokosi će ti razblaživati grlo, žvakat ćeš marihuanu, a o starosti ćeš razmišljati kad umreš, ako uopće ikada budeš mrtvac“ (Majetić 1963 prema Kolanović 2011b: 228).

Nadalje, sadržaji koji bi se mogli odrediti ili su se određivali kao pornografski, a koji se javljaju u djelima hrvatskih autora ne odgovaraju Burroughsovu pornografskomu diskursu koji je znatno izravniji i vulgarniji: „Dječak je osjetio kako mu se kroz tijelo sasuo neki tih crn zveket. Mornar je dječaku prislonio ruke na oči izvukao mu iz mošnje rumeno jaje s jednim zatvorenim, uzibanim okom. Iznutra, u prozirnomo tkivu jajeta, vrvjelo je nešto dlakavo“ (Burroughs 2000: 200). Uz to, u Burroughsa nerijetko nailazimo na opise, kao što je već bilo spomenuto, devijantnih i sadomazohističkih seksualnih praksi povezanih s ritualima starih naroda. S druge strane, Burroughsov roman nekim svojim jezično-stilskim obilježjima odgovara romanima hrvatskih autora, i to ponajprije Majetića i Slamniga. Zbog svoje tehnike rasijecanja, Burroughsov roman teško je razumljiv, zbog čega ga Španić karakterizira više kao antipripovjedački, nego li kao pripovjedački sustav. Čangijeve duge rečenice, kurzivirani

dijelovi te grafički prijelomi teksta mogu se dovesti u vezu s Kerouacovim romanom *Na cesti*, dok se nagle promjene pripovjednih vizura te veliki prostorni i vremenski rezovi, o kojima je već bilo riječi, mogu dovesti u vezu upravo s Burroughsovim romanom budući da funkcioniraju kao antipripovjedački elementi koji otežavaju razumijevanje teksta. Uz to, u Burroughsovu romanu miješaju se različiti diskursi, kao što su znanstveni, pripovjedački, dramski ili poetski (Rizvanović 2000: 251), a ponešto se od tog „mišunga“ može pronaći i u Majetićeve *Čangiju*. Primjerice, grafički izdvojeni i kurzivirani djelovi često funkcioniraju gotovo poetski, dok neki pripovjedački dijelovi djeluju kao didaskalična uputstva čitatelju:

Borna stoji iza nje, njoj iza leđa,

pogledajte

ovaj vrat, zavirite prema dojčkama, a sada skliznite maštom dolje između dojki, skliznite preko trbuha, skliznite na Venerin brežuljak, ostanite malo ovdje dok vam se čitavo tijelo ne ugrije i ne ispuni krvlju, zatim uđite. Bit će vam toplo. Bit će vam ugodno, postat će te čovjek, svijet će se sastaviti kako vi želite, svi će zglobovi biti na svojem pravom mjestu, siđite, vas zovu, vas traže, od vas zahtijevaju da siđete (Majetić 2004: 86).

Osim toga, i eksplicitni citati, poput onih iz Jambrešićeva rječnika ili iz Gjalskoga kod Slamniga (usp. Slamnig 2004: 19–20; 90–91) također se mogu usporediti sa sličnim postupcima u Burroughsovu romanu te bi zasigurno „zaslužili posebnu studiju“ (Rizvanović 2000: 200). Ipak, prije svega, ono što povezuje bitničke romane s analiziranim hrvatskima jest činjenica da su to ponajprije „romani pobune i otpora“ (ibid.: 200), kontriranja svemu što se držalo „svetim“ i u što su se prstom usudili upirati samo pravi (književni) buntovnici.

7. Zaključak

Romani objavljeni šezdesetih i sedamdesetih godina dvadesetoga stoljeća u socijalističkoj Jugoslaviji, *Kratki izlet* Antuna Šoljana, *Čangi* Alojza Majetića i *Bolja polovica hrabrosti* Ivana Slamniga na različite se načine mogu uspoređivati s romanima američke *beat*-generacije, nastalima pedesetih godina. Za ovaj su rad kao primjeri uzeti romani *Na cesti* Jacka Kerouaca i *Goli ručak* Williama S. Burroughsa. Pritom se ustvrdilo da je roman *Na cesti* svojim specifičnim toposom putovanja poslužio kao model-uzor mnogobrojnim djelima književnosti novoga subjektiviteta njemačkoga govornog područja sedamdesetih godina dvadesetoga stoljeća, a upravo preko toga toposa mogli su se s bitničkom književnošću povezati i hrvatski romani koji su se analizirali, *Kratki izlet* A. Šoljana, *Čangi* A. Majetića te *Bolja polovica hrabrosti* I. Slamniga, u kojima se također pozornost skreće s kolektivnih tema na individualnu potragu za identitetom. U tim okvirima nije se u obzir uzimao Burroughsov roman *Goli ručak*, koji se zbog svoje specifične tematike bitno razlikuje od ostatka analiziranoga korpusa. Naime, analizirani se hrvatski romani od spomenutoga Burroughsova razlikuju po dva momenta koji se za njega drže najvažnijima. Prvo, to je pitanje ovisnosti o drogi koje je središnje pitanje Burroughsova romana, dok se u djelima hrvatskih autora uopće ne problematizira. I drugo, što se također drži određujućim za Burroughsov roman, jesu pornografski sadržaji, koji su u odnosu na analizirane romane prikazani znatno eksplicitnije i vulgarnije, a po karakteru su i devijantniji. Na mogućnost povezivanja hrvatskih romana s bitničkim ukazuju i jezično-stilske osobitosti Majetićeve i Slamnigova teksta te njihove sheme u oblikovanju likova (Dean Moriarty – Roko, Old Bull Lee – Veliki Otac).

Kao važan zaključak provedenih usporednih čitanja također se iskristalizirala i činjenica da su svi analizirani romani kritizirali te iskazivali otpor prema postojećim društvenim normama, a baš kao i nekolicina bitničkih djela (*Goli ručak*, *Urlik...*), Majetićev je *Čangi* zbog općenite kontroverzne tematike, ali i konkretne političke subverzivnosti, doživio cenzuru. Dok se na književne buntovnike u socijalističkoj Jugoslaviji gledalo kao na „divljake sa Zapada“, *beatnici* su se u Americi etiketirali kao komunisti, anarhisti i nihilisti. Dva različito uređena politička sustava u pojavi su romana s istaknutim tematiziranjem individualnih preokupacija prepoznali podjednaku opasnost, budući da su njihova djela dovodila u pitanje ne samo konkretne političke poretke nego i načelne društvene konvencije.

Poruku „*Idi, oplakuj čovjeka*“ (Kerouac 2008: 283) na kraju svojega romana *Na cesti* Kerouac je intonirao kao poziv na ponovno hodočašće po Americi te se istinitom pokazala ona kako „ne možeš starog svirača naučiti novu melodiju“ (ibid.: 286). Tragajući za smislom,

beatnici su ponirali u svijet *jazza*, alkohola i droge, odavali se erotskim raspoloženjima, lutali američkim cestama, tražili se među „svetim spisima“ različitih religija, a na kraju se vraćali tamo otkuda su i kretali, činjenici da su „izgubljena generacija“. Ipak, njihov je način života, iako ne uvijek precizno shvaćen, postao svojevrsnim uzorom kontrakulturama šezdesetih godina dvadesetoga stoljeća. Nije stoga čudno da se i u hrvatskoj prozi u trapericama, kako se u ovome radu na primjeru analiziranih odabranih romana toga korpusa nastojalo pokazati, oblikovanoj u opoziciji prema dominantnoj društvenoj i kulturnoj klimi u kojoj je nastajala, također naišlo na neke od znakovitih poveznica s *beat*-književnošću, kao reprezentativnom dvadesetostoljetnom književnošću bunta i otpora.

8. Sažetak

U radu se analiziraju sličnosti i razlike između bitničkih romana *Na cesti* Jacka Kerouaca i *Goli ručak* Williama S. Burroughsa te odabranih romana hrvatskih autora: *Kratkoga izleta* Antuna Šoljana, *Čangija* Alojza Majetića te *Bolje polovice hrabrosti* Ivana Slamniga. U uvodnom dijelu radu izvodi se okvir istraživanja o *beat*-generaciji i književnosti kroz koju se ta generacija reprezentirala, kao i o njezinim internacionalnim utjecajima. Tako otvoren, rad se nadalje gradi u dva dijela. Prvi donosi općenite podatke o *beat*-kulturi i o njezinu funkcioniranju u Americi između četrdesetih i sedamdesetih godina dvadesetoga stoljeća. U tome se dijelu obrađuju i neke od ključnih odrednica bitničke književnosti, kao što su utjecaj *jazza*, tematiziranje droge i seksualnosti, ali i stvaranje pod utjecajem opijata, kao i simpatiziranje budističkih svjetonazora i religijskih praksi. Posebna pozornost posvećuje se specifičnome toposu putovanja u Kerouacovu djelu *Na cesti*, koji se dovodi u vezu s književnošću novoga subjektiviteta, slijedom čega se oblikuje i kontekst za interpretaciju sličnih momenata u analiziranim hrvatskim romanima. Nakon što se prikaže društveno-politički i kulturni kontekst nastanka analiziranih hrvatskih romana, provodi se njihova usporedba s u prvome dijelu rada predstavljenim bitničkim. Nastavljajući se na dosadašnja istraživanja ove teme (npr. K. Ivanišević; M. Kolanović; D. Španić), detaljno se nastoje prikazati dodiri i sličnosti, ali i razlike između bitničkih te odabranih hrvatskih romana iz korpusa proze u trapericama. Ustvrdjuje se da su sličnosti poglavito sadržajne naravi, ali i da se daju se uočiti i na jezično-stilskom planu. Naposljetku se zaključuje kako ishodište poetičkih sličnosti između reprezentativnih predstavnika dvaju analiziranih književnih korpusa (američke bitničke proze i hrvatske proze u trapericama) uvelike proizlazi i iz njihove načelne političke orijentacije, subverzivno određene u odnosu prema dominantnim sociopolitičkim i kulturnim trendovima društvenih sredina u kojima su oblikovani.

Ključne riječi: *beat*-generacija, proza u trapericama, putovanje, tradicija, seksualnost, društvena subverzija

Keywords: Beat Generation, jeans prose, travelling, tradition, sexuality, social subversion

9. Izvori

1. Kerouac, Jack. 2008. *Na cesti*. Koprivnica: Šareni dućan.
2. Majetić, Alojz. 2004. *Čangi*. Zagreb: Večernji list d.d.
3. Seward Burroughs, William. 2000. *Goli ručak*. Koprivnica: Šareni dućan.
4. Slamnig, Ivan. 2004. *Bolja polovica hrabrosti*. Zagreb: Večernji list d.d.
5. Šoljan, Antun. 2004. *Kratki izlet*. Zagreb: Večernji list d.d.

10. Literatura

Knjige i članci:

1. Barton Johnson, Don. 2007. Nabokov i šezdesete. U: Irena Lukšić (ur.). *Šezdesete. The Sixties*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, Biblioteka književna smotra, 109–117.
2. Bilješka o piscu. 2004. U: Šoljan, Antun. *Kratki izlet*. Zagreb: Večernji list d.d., 117–119.
3. Brake, Michael. 1988. Bitnici i Hipici. U: Vladimir Anđelković (ur.) *Hipici*. Beograd: Panpublik, 13–32.
4. Flaker, Aleksandar. 1983. *Proza u trapericama*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
5. Foley, Jack. 1998. Beat. *Discourse* 20(1/2), 182–197.
6. Furlan Zaborac, Lada. 2008. Pogovor. Književna rock zvijezda. U: Kerouac, Jack. *Na cesti*. Koprivnica: Šareni dućan, 189–297.
7. Gartenberg, Max; Feldman, Gene. 1988. Bitnici i gnevni mladi ljudi. U: Vladimir Anđelković (ur.) *Bitnici*. Beograd: Panpublik, 70–80.
8. Gönc Moaçanin, Klara. 2007. Osamljeni putnik beat-generacije: Jack Kerouac i zen-buddhizam. U: Irena Lukšić (ur.). *Šezdesete. The Sixties*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, Biblioteka književna smotra, 151–163.
9. Haynes, Jim. 2007. Što je seksualno oslobođenje? U: Irena Lukšić (ur.). *Šezdesete. The Sixties*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, Biblioteka književna smotra, 89–107.
10. Holmes, John. 1988. Beat pesnici. 1988. U: Vladimir Anđelković (ur.) *Bitnici*. Beograd: Panpublik, 39–52 .
11. Ivanišević, Katica. 1984. *Suvremena američka književnost I. Jack Kerouac i beat generacija*. Pula: Istarska naklada.

12. Jack Kerouac and Allen Ginsberg: *the letters / edited by Bill Morgan and David Stanford*. 2010. New York, N. U.: Viking.
13. Jansen, Mike. 2017. Jazz i beat generacija. U: Karlo Ilić (ur.). *Jazz beat. O utjecaju jazza na djela beat generacije i obratno*. Rijeka: Ex libris, 21–32.
14. Johnston, Allen. 2005. Consumption, Addiction, Vision, Energy: Political Economies and Utopian Visions in the Writings of the Beat Generation. *College Literature*. 32(2), 103–126.
15. Jurišić, Mirjana. 2004a. Bilješka o piscu. U: Majetić, Alojz. *Čangi*. Zagreb: Večernji list d.d., 153–156.
16. Jurišić, Mirjana. 2004b. Bilješka o piscu. U: Slamnig, Ivan. *Bolja polovica hrabrosti*. Zagreb: Večernji list. d.d., 113–116.
17. Kerouac, Jack. 1959. The Origins of the Beat generation. *Playboy*. Dostupno na: http://xroads.virginia.edu/~UG00/lambert/ontheroad/response.html?fbclid=IwAR0MwF5EX5_-HYdGRSRrYoWPxIjdIzb0aqy2Kz01e8eAtfvB6uPSLghLLg
18. Kerouac, Jack. 2017a. Korijeni bepopa. U: Karlo Ilić (ur.). *Jazz beat. O utjecaju jazza na djela beat generacije i obratno*. Rijeka: Ex libris, 67–72.
19. Kerouac, Jack. 2017b. Osnove spontane proze. U: Karlo Ilić (ur.). *Jazz beat. O utjecaju jazza na djela beat generacije i obratno*. Rijeka: Ex libris, 337–339.
20. Kolanović, Maša. 2011a. Jedan roman i Omladina na putu bratstva. Poetika osporavanja romana *Čangi* Alojza Majetića. U: Drago Roksandić, Ivana Cvijović Javorina. (ur.) *Desničini susreti: zbornik radova*. Zagreb: Filozofski fakultet u Zagrebu, Centar za komparativnohistorijske i interkulturalne studije Plejada d.o.o., 137–159.
21. Kolanović, Maša. 2011b. *Udarnik! buntovnik? Potrošač... Popularna kultura i hrvatski roman od socijalizma do tranzicije*. Zagreb: Naklada Ljevak d.o.o
22. Lalović, Dragutin. 2014. Prijelomno desetljeće (1962-1972) – od krize stabilnosti do stabilizacije krize. U: Dragutin Lalović (ur.). *Hrvatsko i jugoslavensko „proljeće“ 1962-1972*. Zagreb: Društvo “Povijest izvan mitova”, 18–50.
23. Leech, Kenneth. 1988. Tinejdžerski bum. U: Vladimir Anđelković (ur.) *Bitnici*. Beograd: Panpublik, 81–92.
24. Lidgate Mace, Susan. 2007. Osnovna obuka: Pisanje vijetnamskog rata s Davidom Rabeom. U: Irena Lukšić (ur.). *Šezdesete. The Sixties*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, Biblioteka književna smotra, 89–107.
25. Lovejoy, Arthur. 1924. On the Discrimination of Romanticisms. *Publications of the Modern Language Association of America*, 39(2), 229–253.

26. Lovrić, Goran. 2007. Topos putovanja u književnosti novog subjektiviteta. U: Irena Lukšić (ur.). *Šezdesete. The Sixties*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, Biblioteka književna smotra, 183–199.
27. Lukšić, Irena. 2007. Uvodno slovo. U: Irena Lukšić (ur.). *Šezdesete. The Sixties*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, Biblioteka Književna smotra, 7.
28. Matanović, Julijana. 2012. U gradinama prošlosti /čitanje Kratkog izleta Antuna Šoljana/. U: *sumnja.strah@povijest.hr*. Zagreb: V.B.Z. d.o.o.
29. Matković, Hrvoje. 1998. *Povijest Jugoslavije (1918 – 1991)*. Hrvatski pogled. Zagreb: Naklada Pavičić.
30. Matković, Vanja. 2004. Goli ručak. Natuknica. U: Dunja Detoni Dujmić et al. (ur.). *Leksikon svjetske književnosti. Djela*. Zagreb: Školska knjiga, 183.
31. Matković, Vanja. 2004. Na cesti. Natuknica. U: Dunja Detoni Dujmić et al. (ur.). *Leksikon svjetske književnost. Djela*. Zagreb: Školska knjiga, 382.
32. Nutall, Jeff. 1988. Scena. 1988. U: Vladimir Anđelković (ur.) *Bitnici*. Beograd: Panpublik, 13–28.
33. Plevnik, Darko. 2007. Hladnoratni okvir novinarske slike svijeta. U: Irena Lukšić (ur.). *Šezdesete. The Sixties*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, Biblioteka književna smotra, 11–36.
34. Prothero, Stephen. 1991. On the Holy Road: The Beat movement as Spiritual Protest. *The Harvard Theological Review*, 84(2), 205–222.
35. Radić, Damir. 2004. Ljubavnik Lady Chatterlay. Natuknica. U: Dunja Detoni Dujmić et al. (ur.). *Leksikon svjetske književnosti. Djela*. Zagreb: Školska knjiga, 332–333.
36. *Rexroth, Kenneth*. 2017. Jazz poezija. U: Karlo Ilić (ur.). *Jazz beat. O utjecaju jaza na djela beat generacije i obratno*. Rijeka: Ex libris, 61–66.
37. Rizvanović, Nenad. 2000. Pogovor. William Seward Burroughs. Ja sam instrument za zapisivanje. U: Seward Burroughs, William. *Goli ručak*. Koprivnica: Šareni dućan, 249–254.
38. Rječnik sanskrtskih pojmova. 1990. U: Davy, Marie Madeleine. *Enciklopedija mistika*. Zagreb: Naprijed.
39. *The letters of William S. Burroughs: 1945.-1959. /edited and with an introduction by Oliver Harris*. 1993. New York: Viking.
40. Šesnić, Jelena. 2004. Walden ili život u šumi. Natuknica. U: Dunja Detoni Dujmić et al. (ur.). *Leksikon svjetske književnosti. Djela*. Zagreb: Školska knjiga, 710.

41. Šindolić, Vojo. 2017. Uvod. U: Karlo Ilić (ur.). *Jazz beat. O utjecaju jazza na djela beat generacije i obratno*. Rijeka: Ex libris, 11 –17.
42. Španić, Damir. 2016. *Generacija beatnika i njihova recepcija u južnoslavenskim književnostima*. Doktorska disertacija. Osijek: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku.
43. Valentić, Tonči. 2006. *Mnogostruke moderne. Od antropologije do pornografije*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
44. Villa, Sara. 2017. Jazz i beat generacija. U: Karlo Ilić (ur.). *Jazz beat. O utjecaju jazza na djela beat generacije i obratno*. Rijeka: Ex libris, 33–44.

Internetski izvori:

1. Bračni par Rosenberg smaknut zbog špijunaže – 1953, <https://povijest.hr/nadanasnjidan/bracni-par-rosenberg-smaknut-zbog-atomske-spijunaze-1953/>.
2. Daisetz Teitaro Suzuki: *Uvod u zen budizam*: Kultna knjiga za sve ljubitelje zena., <https://www.mvinfo.hr/knjiga/12359/uvod-u-zen-budizam-kultna-knjiga-za-sve-ljubitelje-zena>.
3. Jay Achter, Paul. McCarthyism. Natuknica. U: *Encyklopedia Britannica* [online], <https://www.britannica.com/topic/McCarthyism>
4. Kesey, Ken. Natuknica. U: *Hrvatska enciklopedija* [online]. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslava Krleže, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=31293>
5. Editors of Encyklopedia Britannica. 2019. William S. Burroughs. Natuknica. U: *Encyklopedia Britannica* [online], <https://www.britannica.com/biography/William-S-Burroughs>.
6. Pregled bibliografske jedinice: 774248. *Topos putovanja u književnosti novog subjektiviteta*, <https://www.bib.irb.hr/774248>
7. Seksualna revolucija. Natuknica. *Hrvatska enciklopedija* [online]: Leksikografski zavod Miroslava Krleže, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=55238>
8. Swift, Jonathan. Natuknica. *Hrvatska enciklopedija* [online]: Leksikografski zvaod Miroslava Krleže, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=59180>

9. Zen-budizam. Natuknica. U: *Proleksis enciklopedija* [online],
<http://proleksis.lzmk.hr/50999/>.