

Film i *beat*-generacija

BEATNICI I KULTURA SPONTANOSTI

Istaknuti sastavljači antologija prijelomnih u određenju pripadnika *beat*-generacije¹ slažu se da su izvorni pripadnici *beat*-generacije oni pisci i umjetnici koji su se neformalno počeli družiti u New Yorku krajem četrdesetih godina 20. stoljeća, s vrhuncem pokreta potkraj pedesetih, a rasprostranjenu popularnost sredinom šezdesetih godina: Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William S. Burroughs, Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti, Gary Snyder, Michael McClure, John Clellon Holmes, Philip Whalen, LeRoi Jones, Herbert Huncke, Carl Solomon i Neal Cassady.² Naravno, riječ *beat* u širem smislu vrlo lako može uključiti i pisce iz uglavnom nešto kasnijeg razdoblja, šezdesetih i sedamdesetih godina 20. stoljeća, kao što su Diane di Prima, LeRoi Jones (Amiri Baraka), Ed Sanders, Clark Coolidge, Anne Waldman, Ken Kessey, Timothy Leary, Richard Farina, Joanna McClure, ali i ranijega, kao što su Charles Olson, Robert Duncan i Kenneth Rexroth. Pisci su to čija poezija i proza jest pod utjecajem *beatnika*, ili suprotno, utjecala je na *beatnike*, ili je jednostavno samo vrlo slična njihovoj. U nekom trenutku riječ *beat* počinje obuhvaćati širok krug modernih inovativnih avangardnih pisaca te tada već govorimo o proširenom značenju termina *beat*-generacija: *beat*-kulturi kao pokretu te uzorima izvorne skupine pisaca *beat*-generacije, ako je riječ o piscima iz ranijeg razdoblja.

U svojim djelima ovi autori popularizirali su kritiku američkog društva, stvarajući književnost koja je oblikovala cjelokupno disidentstvo nadolazećeg desetljeća. Postali su s vremenom ključne

figure kulturne politike svojega stoljeća. Objedinili su svojim radovima, naposljetku, modernističke prakse poslijeratne avangarde s kontrakturnim pokretima šezdesetih (Skerl, 2004: 27), no *beatnici* se nisu pojavili iznenada i potpuno izdvojeno od ostalih kulturnih strujanja u poslijeratnim Sjedinjenim Američkim Državama. Potpuno razumijevanje pojave i djelovanja *beat*-generacije stoga u velikoj mjeri ovisi o spoznaji postojanja estetike i kulture spontanosti te shvaćanja širega društvenog i kulturnog značaja kulture spontanosti. Kulturni stav utjelovljen u kulturi spontanosti predstavljao je izrazitu alternativu i pokušaj uspostavljanja visoke kulture u SAD-u u razdoblju nakon Drugog svjetskog rata. Iako će se sveobuhvatnost utjecaja kulture spontanosti iskristalizirati tek u kontrakturnim pokretima šezdesetih, ona je oblikovana već u avangardnim umjetničkim pokušajima između 1940. i 1960., djelujući već u ovom ranijem razdoblju kao jasna naznaka kontrakture. Službeni glasovi američke visoke kulture toga razdoblja, škola nove kritike prije svega, na strahote nedavnoga Drugoga svjetskog rata odgovarali su s osjećajem razočaranja u savršenstvo ljudskog društva. Za razliku od toga, pisci i ostali umjetnici koji su prihvaćali spontanost kao stil, dijeleći s dominantnim predstavnicima visoke kulture i dalje težnju k samoistraživanju, usmjerili su vlastito djelovanje prema aktivnom suprotstavljanju dominantnom etnocentrizmu i vjerovali su u društvenu ulogu umjetnosti *prije svega*.

Ranih pedesetih godina započele su se izdvajati umjetničke enklave kao što su Black Mountain College te boeme na području North Beacha u San Franciscu i Greenwich Villagea u New Yorku. To su postala mjesta na koja su se umjetnici, pisci i glazbenici uputili kako bi razmjenjivali vijesti i stajališta. Kafić San Remo u Greenwich Villageu, recimo, ranih pedesetih bio je mjesto u kojem se moglo susresti niz umjetnika koji su sudjelovali u raznim područjima poslijeratne kulture spontanosti. Osim *beat*-pjesnika estetiku spontanosti svojim djelima definirali su, primjerice, *jazz*-glazbenici Charlie Parker, Lester Young, Miles Davis i Max Roach te slikari apstraktnog ekspresionizma Robert Motherwell, Adolph Gottlieb, Jackson Pollock, Willem de Kooning, James Brooks, Helen Frankenthaler, Jack Tworkov i Lee Krasner. Neke karakteristike estetike spontanosti u svijet suvremenog plesa unijeli su

¹ Najvažniji je svakako Donald M. Allen sa svojom *The New American Poetry* (1960), „najutjecajnijom antologijom poezije ikad objavljenom u Sjedinjenim Američkim Državama“ (Hemmer, 2007: 225). Ostale utjecajne antologije su one Genea Feldmana i Maxa Gartenberga: *The Beat Generation and the Angry Young Men* (1958), Seymoura Krima: *The Beats* (1960) i Thomasa Parkinsona: *A Casebook on the Beat* (1961).

² O društvenom i kulturnom kontekstu nastanka *beat*-generacije, njihovim uzorima, naslijeđu i teorijskim uporištima, kao i o njihovu autentičnom književnom izričaju, estetski, književnim tehnikama i stilskim inovacijama pišem iscrpno u svojoj knjizi: *Beatnici: beat-generacija i južnoslavenske književnosti*. Hrvatsko filološko društvo, Zagreb 2021.

Katherine Litz, Merce Cunningham, Peter Voulkos i Toshiko Takaezu. Potpuno u suprotnosti s imperativima birokratske kontrole, spontanost je postala strategija i *bojni poklič* ovih brzorastućih avangardnih skupina. Psiholog Paul Goodman nazvao je njihovu umjetnost načinom života, a kultura spontanosti postupno se razvijala u alternativnu verziju humanizma (Belgrad, 1998: 1–5). Do sredine šezdesetih godina ovoj živopisnoj skupini pridružili su se i avangardni filmski umjetnici okupljeni oko eksperimentalnog pokreta *New American Cinema*,³ kao što su Kenneth Anger, Stan Brakhage, Robert Frank, Alfred Leslie, ali i Andy Warhol, a „*beatnici* su bili svjesni njihovih praksi i postupaka u većoj mjeri nego što je to trenutačno prepoznato“ (Kane, 2009: 1).

Prva misao na temu povezanosti književnosti *beat*-generacije i filmske umjetnosti prosječno upućenom čitatelju vjerojatno su mogući *beatnički* romani koji su završili kao filmske adaptacije, što je i nama bila najočitija moguća polazna točka istraživanja. No već iz površnog uvida u temu,⁴ samo djelić kojega smo upravo iskoristili za ovaj kratki uvod, postalo nam je jasno da se u okviru kulture spontanosti *beatnički* utjecaj na druge umjetnosti, uključujući i onu filmsku, isprepletao na puno više razina. Iz druženja *beatnika* i filmskih umjetnika proizašla su prijateljstva i suradnje koje će dovesti do ponovnog promišljanja veza pokretne slike i pjesništva, što će pak dovesti do zanimljivih hibridnih oblika pjesništva i filmske umjetnosti, a neki pisci *beat*-generacije okušat će se i kao scenaristi. Nastojat ćemo stoga u našem istraživanju tijekom nekoliko poglavlja obuhvatiti sve aspekte mogućih isprepletanja utjecaja pisaca *beat*-generacije i avangardnih redatelja američkog *undergrounda*, prikazati odnos estetike *beat*-generacije i filma pedesetih godina, uhvatiti *beatnički* senzibilitet na filmu i obratno, filmske tehnike u *beatničkim* radovima te dokučiti mjesto Hollywooda u novim društvenim i kulturnim okolnostima. Naposlijetku, pozabavit ćemo se i filmskim adaptacijama *beatničkih* romana,

tom najočitijom, a pokazalo se, najmanje zanimljivom poveznicom.

VIZUALNO RAZMIŠLJANJE. FILMSKE TEHNIKE U *BEATNIČKOJ* KNJIŽEVNOSTI

Spontana kompozicija temelj je estetike *beat*-generacije. Tehniku spontanog pisanja započeo je razvijati Kerouac 1951. godine, kasnije će osnovna pravila tehnike sažeti prvo u popisu nazvanom „Popis onoga najbitnijeg“ („List of Essentials“) u okviru eseja „Shvaćanje i tehnika za suvremenu prozu“ („Belief & Technique for Modern Prose“), a zatim 1953. i u eseju „Osnove spontane proze“ („Essentials of Spontaneous Prose“) prvi put objavljenom 1957.⁵ Među trideset točaka „Popisa onoga najbitnijeg“, koji je Allenu Ginsbergu toliko značio da ga je zakucao na zid svoje sobe u hotelu Marconi u San Franciscu sredinom pedesetih, gdje su ga viđali i ostajali zadivljeni Kerouacovom inovativnošću lokalni pjesnici poput Roberta Duncana (Raskin, 2004: 129), bilo ih je najmanje sedam koje naglašavaju važnost vizualizacije i vizualnih metafora koje su naznaka slikovnih, umnih i gotovo filmskih književnih tehnika:

- Dragocjeno središte zanimanja oko je unutar oka
- Počni od onoga što tvoje središnje oko vidi, plivajući morem jezika
- Nastoj vjerno opisati tok svijesti koji već postoji netaknut u tvojoj svijesti
- Kada zapneš ne razmišljaj o riječima već kako ćeš što bolje predočiti ono o čemu pišeš⁶
- Piši kako bi cijeli svijet mogao čitati i vidjeti tvoje točne slike njega
- Knjiga⁷ je film izražen riječima, američki vizualni oblik
- Pisac i Redatelj Zemaljskih filmova čiji Sponzor i Pokrovitelj jest Nebo

(citirano u Šindolić, 2017: 342).

David Sterritt potpuno je u pravu kada u poglavlju svoje knjige *Mad to be Saved* naslovljenom „The Beats and Visual Thinking“ skreće pozornost kako „naglašena vizualnost“⁸ često proži-

³ Daniel Kane navodi kako je eksperimentalan, *non mainstream* film pedesetih i šezdesetih godina u različitim prilikama nazivan još i avangardnim, osobnim, pjesničkim, nezavisnim i *underground* filmom (2009: 1).

⁴ Iako se *beat*-generacija vješto koristila medijima u svrhu popularizacije svoje književnosti, a njihova čitanja poezije koja su prerastala u performans bila su, zapravo, vrlo filmična, odnos *beat*-generacije i filma tema je koja *izmiče*. Ništa čudno, jer ovo je vjerojatno najslabije istražena tema kada je riječ o *beat*-generaciji uopće, što je pak zanimljivo kada se uzme u obzir kako je, prema raspoloživim podacima, samo na sveučilištima u Sjedinjenim Američkim Državama u posljednjih dvadesetak godina nekoliko tisuća studenata diplomiralo radovima o pojedinim članovima *beat*-generacije ili njezinu književnom utjecaju uopće, dok je nekoliko stotina znanstvenika doktoriralo tezama o značenju *beat*-generacije, kao i djelima njezinih pripadnika.

⁵ Oba eseja objavljena su na hrvatskom jeziku u izdanju Ex librisa iz Rijeke: *Jazz: Beat. O utjecaju jazz na djela beat generacije i obrnuto* (2017) u prijevodu Voje Šindolića (str. 337–342).

⁶ Engl. „(...) but to see picture better“ (Kerouac, 1993: 73).

⁷ U originalu ovdje stoji teže prevodiva, no nama vrlo znakovita riječ, na koju ćemo se vratiti kasnije: *bookmovie* (Kerouac, 1993: 73).

⁸ Ovdje je važno naglasiti: osim vizualnosti *beatnicima* je važna i glazba. Ginsberg i Kerouac divili su se osobito *bebop jazz* glazbenicima zbog njihovih posebnih tehnika disanja tijekom sviranja. Gledajući kako *bebop* ritmovi pripisuju primat nesvjesnom, instinktivnom činu improvizacije, započeli su pod

ma *beatničko* pisanje i način razmišljanja“ (1998: 9). Uz pomoć svoje *tehnike spontanog skiciranja* Kerouac je mogao povećati količinu informacija kojom uspijeva baratati bez narušavanja spontanog tijeka pripovijedanja: „Određeni predmet se postavi, bilo u stvarnosti, kao prilikom skiciranja (u pozadini je krajolik ili šalica za čaj ili staro lice) ili jednako tako u memoriji, ali tada se radi o skiciranju po sjećanju na određeni prizor ili predmet“⁹ (cit. u Šindolić, 2017: 337). Kerouac je tako sasvim jasno piscima preporučio da se u tekstu usredotoče na *vizualne slike*. Stvari postaju još zanimljivije ako u obzir uzmemo da je Kerouac u ranim godinama bio fasciniran filmovima, a kao potomak francuskih imigranata posebnu naklonost gajio je prema francuskim filmovima (Sterritt, 1998: 9). Kerouac je, dakle, postavio temelje, no Ginsberg i William S. Burroughs ključni su *beatnički* pisci koji su Kerouacove *osnove* primili k srcu i udahnu im život, ustrajno gradeći vlastite književne izričaje na tim temeljima.

Ginsberg je Kerouacove *osnove* prigrlio tražeći sredstva izražavanja svojih divljih osjećaja ludila i ekstaze, a pjesmom „Urlik“ konačno je pronašao autentičan književni oblik koji je mogao nazvati svojim. Pronalazak vlastitog stila vodio je ka *beatničkom* predstavljanju široj publici, njihovoj rastućoj popularnosti i toliko potrebnoj medijskoj recepciji. Čitanje poezije u Six Gallery održano u listopadu 1955., a zatim i objavljivanje Ginsbergove zbirke pjesama *Howl and Other Poems* 1956., događaji su jednako važni i za *beatnike* kao i za cjelokupnu američku kulturu. Posebno je čitanje „Urlika“ u Six Gallery bilo, bez ikakve dvojbe, ključni trenutak *beat*-generacije. Iako ova Ginsbergova pjesma zapravo samo bilježi stanje očaja jedne generacije, njezino čitanje odjeknulo je poput eksplozije. Rastuće oduševljenje u publici bilo je potaknuto već samim Ginsbergovim euforičnim glasom i poticanjem publike, a pjesma je javnosti predstavila novu retoriku kulturnih promjena. Osim reakcije na čitanja Dylana Thomasa, u Americi nikada ranije suvremena publika ni na što nije reagirala ovako strastveno, niti se u potpunosti poistovjetila s pjesničkom porukom (Tytell, 1976: 104).

Vizualno razmišljanje vodilo je prema filmskim tehnikama. Književni teoretičar Jonah Raskin ključnu pjesmu *beat*-generacije okarakterizirao je upravo riječju *bookmovie*, „pjesmom s pokretnim slikama“

njihovim utjecajem razvijati i vlastite tehnike disanja (Belgrad, 1998: 156–157). *Jazz* je na Kerouaca ostavio presudan utjecaj: „Tenor uvlači dah i puše izraz na svom saksofonu, dok ne ostane bez daha, a kada se to dogodi, njegova rečenica, njegov iskaz je ostvaren (...). To je dakle način na koji i ja odvajam vlastite rečenice, poput misaonog razdvajanja daha“ (Kerouac, 1968: 83).

⁹ Engl. „(...) or is set in the memory wherein it becomes the sketching from memory of a definite image-object“ Kerouac, 1993: 69).

(2004: 129), u kojoj je Ginsberg preuzeo ulogu Kerouacova „pisca i redatelja zemaljskih filmova“, a Claire Howard, pak, „Urlik“ naziva „primjerom književne montaže u kojoj Ginsberg uspijeva spojiti stilove nekoliko filmskih pokreta u zbirku književnih slika i dojmova uhvaćenih njegovim vlastitim jedinstvenim objektivom“ (2017–2018: 1). Potonja izjava možda zvuči pretenciozno, no Sterritt, potkrepljujući tvrdnju citatom iz knjige Ginsbergovih književnih razgovora, podsjeća da je Ginsberg o montaži razmišljao vrlo rano, već u kontekstu svoje vizije ljudske svijesti,¹⁰ za njega donekle usporedive s filmskom montažom (1998: 134) koja je:

logična – ona je isprva smatrana nelogičnom i iracionalnom, nadrealizam je isprva smatran iracionalnim, sve dok svi nisu shvatili da je ono što je zaista bilo iracionalno bilo preslagivanje stvarnosti svjesnoga uma u sintaktičke oblike, što nije imalo veze s onim što se događa u glavi! Tako da je konačno praktičan, pragmatičan, zdravorazumski oblik zapisa misli postao onaj nadrealistički, jer na takav način radi mehanizam uma. (Ginsberg, 2001: 55)

Prema Ginsbergovu mišljenju, dakle, „nadrealistički oblici koje on uspoređuje s montažom odražavaju stvarne strukture umnih aktivnosti i stoga su upravo oni najpraktičniji i najlogičniji predlošci umjetničkih djelovanja“ (Sterritt, 1998: 134). Montaža je pak, pisao je filmolog David Bordwell, „korištena za izgradnju priče (oblikovanjem umjetnog vremena i prostora, ili usmjerenjem pažnje gledatelja s jedne točke radnje na drugu), za kontrolu ritma, za oblikovanje metafora i za stvaranje retoričkih točaka“ (1972: 9). Pjesmu „Urlik“, već tematski vrlo sličnu *underground* filmu pedesetih,¹¹ doista je moguće na ovome tragu ana-

¹⁰ Poruka je: proširiti područje svijesti. (Ginsberg, *Kaddish and Other Poems 1958-1960*, epigraf). *Beatnici* su vjerovali da spontana umjetnička djela mogu poslužiti kao komunikacijski kanal od ideološkog svijeta ograničene svijesti prema stanju otvorenosti i nesvjesnoga uma. Primjerice, za *beatnike* osjećaj uzbuđenja imao je i funkciju komunikacije koja je prodirala do srži fizičkih i psiholoških potreba, zbog čega su Ginsberg i Kerouac pokušavali pisati na rubu svijesti, gdje su nerazgovijetne emocije prijetile preuzeti i svesti njihovo pisanje na razinu *urlika* čiste proze i poezije. Kerouac je, vodeći se takvom logikom, pisanje izjednačavao sa seksualnim orgazmom, ohrabrujući i svoje prijatelje pisati brzo i uzbuđeno (Belgrad, 1998: 202). Koncept *novе svijesti*, pak, u samim je temeljima *beatničke* duhovne potrage.

¹¹ Američki avangardni film bilježi vrlo sličan osjećaj realizma i autentičnosti kakav pronalazimo u „Urliku“. „Predstavnicima ovog pokreta kameru su postavljali kao divlje, tvrdoglavo, radoznalo oko, sklono zabilježiti i prokazati sve ono što je u području komercijalnih filmova ostalo tabu“ (Tyler, 1969: 35), a takve postavke glavna su karakteristika *beatničke* poezije naglašene u „Urliku“. Ljudi u pjesmi opisani su kao divlji, opsceni i ludi, a još jedna sličnost s temama avangardnog filma odbacivanje je institucija i organizirane misli: „(...) koji su izbacivani s akademija zbog ludosti i ispisivanja / opscenih oda po prozorima lutanje (...) koji su se gadali salatama od krumpira na newyorškom / Columbia sveučilištu na predavanju o dadaizmu“ (1969: 21, 27).

lizirati u filmskom ključu jer ritam i osobitost svoje priče Ginsberg uspješno povezuje koristeći saznanja o montaži. Vizualizacija, sadržana u srži *beatničkog* pjesništva, u „Urliku“ je vidljiva odmah na početku: „Vidio sam najbolje umove svoje generacije razorene ludilom / kako gladuju histerično goli“ (21). Ovakav pristup na vizualno razmišljanje prisiljava i čitatelje, ali retrospektivna priroda pjesme još nam je važnija. Dovodimo je u vezu s montažom jer stvara osjećaj oblikovanja onoga što je Bordwell nazvao „umjetno vrijeme i prostor“ (1972: 9). Pjesnik, nadalje, događaje prepričava i sažima u pjesmu gotovo neprikladno kratku, slično kao što filmska montaža sažima događaje koji su se mogli dogoditi tijekom sati, ili čak dana, u kraći vremenski raspon. Montažnoj tehnici pjesma na taj način duguje svoju karakterističnu prepoznatljivost, a događaji opisani u njoj doimaju se gotovo mitskima.

Ako je Kerouac postavio temelje, Ginsberg njegove ideje razradio pa kod njega nalazimo nagovještaj korištenja filmskih tehnika, Burroughs je onaj koji je, slijedeći Kerouacove ideale spontanosti, vlastitu književnu tehniku razvio u velikoj mjeri na postavkama filmske montaže. Tehnika *rasijecanja*¹² suprotstavlja fragmente prikupljene iz nasumce izabranih pročitanih književnih radova, djelića razgovora, novinskih tekstova, citata pisaca kao što su Rimbaud ili T. S. Eliot, ponavljanja motiva iz ranijih vlastitih radova, sve skupa preuređeno u mozaik bez otvoreno centralizirane ideje. Kako nam prenosi David Sterritt, na ovu ideju Burroughsa je naveo prijatelj, slikar Brion Gysin, kada je impulzivno malom oštricom prerezao hrpu novina i od dobivenih trakica napravio kolaž. Napravivši to iz zabave, Gysinu je presložen tekst predstavljao tek sporednu neobičnu zanimljivost (1998: 133), no prema Burroughsovu biografu Tedu Morganu, pisac je ovdje vidio rješenje za svoj izazov – „odmaknuti se od tradicionalnog romana 19. stoljeća“ (cit. u Sterritt, 1998: 133).

Prednosti tehnike *rasijecanja* u odnosu na konvencionalno pripovijedanje objasnio je sam Burroughs Conradu Knickerbockeru u intervjuu 1965. godine:

Bilo koji pripovjedni odlomak, ili bilo koji odlomak sastavljen, recimo, od pjesničkih slika podlozan je bilo kojem broju varijacija, od kojih sve mogu biti zanimljive i opravdane na vlastiti način. Stranica Rimbaudove poezije rasječena i preuređena dat će vam sasvim nove slike. Rimbaudove slike – stvarne Rimbaudove slike – ali nove (...). Tehnika *rasijecanja* uspostavlja nove veze između slika, a vidici se time proširuju. (cit. u Plimpton, 1999: 11–12)

Ova tehnika kasnije je proširena procesom nazvanim *preklapanje*,¹³ tijekom kojega bi Burroughs

uzeo stranicu svog i stranicu tuđeg teksta, preklopio ih otprilike na sredini, i postavio jednu do druge na istoj stranici. Rezultat, smatrao je, bio je usporediv s retrospekcijom na filmu (Tytell, 1976: 115–116), čega je bio svjestan i sam Burroughs (Sterritt, 2004: 79). Tehnike *rasijecanja* i *preklapanja* Burroughs je usavršio dok je radio na romanima *Goli ručak* (*Naked Lunch*, 1959) i *Nova Express* (1964)

kao sredstva kojima će u svoj rad unijeti elemente spontanosti i nepredvidivosti; također, nadao se kako će ta sredstva smanjiti jaz koji je uočio između svojega pisanja koje se teško nosi s apstrakcijom i vizualne umjetnosti, koja je dugo imala koristi od montažnih i kolažnih tehnika, primjenjivih na opipljivu građu. (Sterritt, 1998: 197)

Sterritt obje tehnike dovodi u vezu s filmskom montažom te zaključuje da su efekti koji pisanjem nastaju iz Burroughsovih književnih tehnika sasvim usporedivi s filmskim efektima (1998: 213). Dodatno nam skreće pozornost na to da je, „premda su mu riječi bile primarna građa, Burroughs pokazao snažnu svijest o filmskim implikacijama njegovih tehnika i njihovoj filmskoj sposobnosti izazvati osjetilnu, ali i informacijsku logiku“ (1998: 213), istaknuvši kako Burroughs i sam primjećuje da rezanje i preuređivanje stranice teksta „uvodi novu dimenziju u pisanje, omogućavajući piscu da pretvori slike u filmske varijacije. Slike pod mirisom škara pomiču osjetila; od slike do zvuka od prizora do zvuka od zvuka do kinestetike“¹⁴ (1998: 36). U ovom kontekstu Sterritu je zanimljiv zaključak književnog teoretičara Johna Tytella da „tehnika *rasijecanja* tako savršeno služi neredu i zbrci Burroughsove mahnitosti, omogućujući mu da nastavi metafizički odbijati bilo kakve razlike između stvarnosti i mašte“ (1976: 117) pa zaključuje:

Mahnitost i mašta *jesu* oblici stvarnosti, dakle ne gube važnost ili značenje unatoč neredu i zbrci; osim toga, jednakom legitimnošću kao i njihovi racionalni pandani zdravorazumskog iskustva svakodnevice, oni traže realističan prikaz. Dobili su ga u Burroughsovim rečenicama montaže riječi, baš kao što halucinacije, snovi i vizije zatvorenih očiju čine u hiperboličkim filmovima Stana Brakhagea. Burroughs ih bilježi točnošću dostojnom najistinitijeg dokumentarnog filma, iako kroz potpuno verbalni diskurs“ (1998: 136).

Književni teoretičar John Tytell, pak, piše kako Burroughsova književna vizija počiva na „klinički precizno opaženim i neemotivno prikazanim detaljima; ti su detalji prikazani filmski, sa svom brzinom objektivna filmske kamere“ (1976: 118).

¹² Engl. *cut-up*.

¹³ Engl. *fold-in*.

¹⁴ Engl. *kinaesthetic*.

Stan Brakhage, koji je svoj rad opisao kao „filmske pjesme“¹⁵ (cit. u Kane, 2009: 8), u eseju „Poetry and Film“ napisao je: „Film i poezija prilično su blisko povezani“ (isto, 219) te ga je Sterritt spomenuo s dobrim razlogom. Kao redatelj težio je prepletanju filma i poezije. U pjesničkim avangardama vidio je radikalno preispitivanje uloge i mogućnosti jezika. Za njega, „čije je nepovjerenje u jezik bilo nadaleko poznato, poezija je bila jedina jezična umjetnost koja je mogla proširiti granice svijesti i osjetila. Sama pjesnička strofa, zamišljena kao usmeni iskaz,¹⁶ a ne tekst vezan za stranicu na papiru, bila je slična projiciranom svjetlu filma“ (Kane, 2009: 51). Iako je jasno da je poezija u avangardnom filmu oduvijek bila prisutna te da su avangardni filmski stvaratelji u njoj pronalazili inspiraciju za svoj rad, avangardni redatelji Brakhageove generacije započeli su razvijati nove metode i tehnike sasvim na *beatničkom* tragu. Kada Sterritt razmišlja o onome što Kerouac naziva „radikalnim vizualnim iskustvom sličnim plivanju u moru prizora“ (cit. u Sterritt, 1998: 46), čini mu se to kao čest ishod

Brakhageove tehnike izbjegavanja konvencionalnog realizma, referencijalnosti i racionalnosti koja uključuje građenje slikovnih nizova utemeljenih na intuitivnoj povezanosti nauštrb linearnosti radnje i pribjegavanje toliko suludo brzom i raznolikom protoku slike da praćenje postaje problematično. (Sterritt, 1998: 46)

Estetika *beat*-generacije u Brakhageovu stilu naj snažnije do izražaja dolazi kroz njegovo poimanje montaže i korištenje zamršenih strategija snimanja, gdje je odnos snimanja i montaže sekvencijalan, a montaža polifona, što je ideja koju Sterritt detaljno razrađuje 1998. u knjizi *Mad to be Saved*. Inspiraciju je Brakhage tražio u poeziji i slikarstvu, a kao i *beatnicima*, važni su mu bili glazba i ritam te je glazbu koristio kao nepresušan izvor ideja u razvoju svoje fotografske estetike, ali i prilikom konkretnog rada na montaži. Njegov rani rad *Desistfilm* (1954) još sadrži „tragove kazališne mizanscene i narativnosti“ (1998: 199), no te značajke vrlo brzo, već u filmovima kao što su *Wonder Ring* (1955) i *Anticipation of the Night* (1958):

¹⁵ Engl. *film poems*.

¹⁶ Još jedna važna značajka *beat*-generacije upravo su usmena čitanja poezije. Njihovi nastupi, osim što su uvećavali neodređenost pjesama, nudili su i više mogućih značenja nego što ih je bilo moguće prenijeti u tiskanim izdanjima. Usmenim izvedbama dosežali su puniji smisao korištenjem efekata kao što su boja zvuka, visina tona, promjene ritma te gestikulacija samog pjesnika. Svi ovi elementi u pisanoj formi drastično su oslabljeni ili uopće ne postoje, no u komunikaciji licem u lice značajno doprinose značenju (Belgrad, 1998: 220).

svoje mjesto prepuštaju tropima i tehnikama koje se mogu smatrati više slikarskim i radikalno poetskima. Tada njegov pristup montaži postaje slobodniji, a prelazak na osam milimetarsku filmsku vrpču naveo ga je na još radikalniji potez napuštanja dotad razrađenih montažnih praksi u korist opsežnijeg postupka *montaže kamerom*, što mu je omogućilo da konačnu snimku dobije iz same aktivnosti snimanja. Shvatio je kako je montaža bliža odabiranju nego stvaranju pa je poslije znao reći da svoje filmove slaže i sriče, a ne invazivno montira. (Sterritt, 1998: 199)

Ovakav pristup može se usporediti s Kerouacovom metodom spontanog pisanja: „Jezik kojim se skicira¹⁷ mora predstavljati nepomućeni tok svijesti kojom prolaze osobne, tajanstvene ideje-riječi, jezik koji odjekuje (kao što jazz-glazbenik puše) na zadatu temu“ (cit. u Šindolić, 2017: 337). Primjer je potonjeg pristupa vizualno zapanjujuć ciklus filmova od 30 dijelova *Songs* (1964–69). Zanimljivu poveznicu s pripadnicima *beat*-generacije, nije na odmet spomenuti, predstavlja film *Two: Creeley/McClure* (1965), „portret dvojice pjesničkih prijatelja“ (Kane, 2009: 70), koji je ujedno u ponešto izmijenjenom obliku sastavni dio dijela ciklusa *Songs* pod naslovom *15 Song Traits*. Brakhage ovdje prikazuje Roberta Creeleyja, pjesnika Black Mountain Collega, koji je svoju tehniku pisanja usavršavao slušajući *bebop jazz*, a veza avangardne poezije i *jazza* vodila je prema suradnji pjesnika i *jazz*-glazbenika kakvu su poslije prakticirali *beatnici* (Belgrad, 1998: 217). Znakovito je kada Creeley kaže: „Forma nije nikad ništa više nego produžetak sadržaja“ (cit. u Šoljan, 1980: 381). Film prikazuje i Michaela McClurea, čiju duhovnu i književnu pripadnost *beat*-generaciji vidimo kroz idejno blisku pripadnost Kerouacovu spontanom načinu pisanja te kroz teme anarhizma, zen-budizma, rušenja seksualnih tabua, upotrebe narkotika, *jazz*-glazbe i pacifizma. McClure je studirao slikarstvo pa njegove radove prožima naklonost apstraktnim ekspresionističkim slikarima, primjerice Jacksonu Pollocku. Razvio je karakterističnu maštovitost književnih rješenja, počevši od samog oblika pjesama, pa u njegovoj poeziji „riječi postaju akcija, pretvarajući objekte u apstrakciju ili materijalizirajući riječi u oblike, pjesma postaje živo biće“ (Šindolić, 1984: 65).

Upravo Brakhage, upućujući nas na *beatnički* senzibilitet filmskog producenta, redatelja, glumca i pjesnika Christophera Maclainea, podsjeća koliko je filmska umjetnost toga vremena zapravo bila isprepletena s *beat*-generacijom i književnom scenom općenito:

Maclaine je pjevao i čitao poeziju u barovima. Čitao je poeziju uz pratnju *jazza* kasnih pedesetih godina, u vrijeme kada je takvo čitanje poezije popularizirala

¹⁷ Engl. *sketching language*.

beat-generacija. Uvijek je o sebi razmišljao kao o pjesniku (...) S Maclaineom vraćamo se na izvorište *beatnika*; bio je filmski umjetnik i kroničar *beatničkog* pokreta u nastajanju te je stvarao *beatničku* mitologiju sedam ili osam godina prije no što je velika epopeja *beata* postala naširoko poznata s Ginsbergom i Kerouacom. (Brakhage, 1989: 117)

Maclaine je rijetko snimao, no filmovi su mu bili vrlo utjecajni. *The End* (1953), *The Man Who Invented Gold* (1957), *Beat* (1958) i *Scotch Hop* (1959) smatraju se *beatničkim* ciklusom. Sadrže donekle sljedive pripovijesti, no i geste potpune apstrakcije. Njegovi filmovi intimno su vezani uz pjesničku scenu San Francisca kroz vizualne i verbalne znakove koji posredno upućuju na tamošnju pjesničku zajednicu (Kane, 2009: 53–54).

I u filmovima svestranog umjetnika Brucea Connera zbijenost i brzina kadrova, cjelokupna energičnost te korištenje montaže kao važnog sredstva dostizanja estetskih ciljeva podsjeća na *beatničku* estetiku. Njegove filmove Sterritt naziva „*ciné-poems*“ (1998: 199), a na Burroughsa podsjeća njegova tehnika izrezivanja postojećih filmskih snimaka, koju je koristio već u svojem prvom filmu naslovljenom *A Movie* (1958), koji je zapravo kolaž nastao iz starih snimaka.¹⁸ Conner, naime, tijekom većeg dijela svoje filmske karijere, nije koristio ni posjedovao kameru. Većinu svojih najboljih filmova stvorio je iz pronađenih snimaka, uglavnom iz starih filmova. Snažnu prisutnost estetike *beat*-generacije u njegovim filmovima Sterritt pronalazi u pristupu ovim snimkama, „ne samo polifonom, citatnom i intertekstualnom, već prije svega spontanom, instinktivnom i improvizacijskom“ (1998: 202), a Conner mu se požalio i da su „prijave za financijske potpore velik problem jer obično nema pojma kakav će oblik film poprimiti dok ga zapravo ne završi“ (cit. u Sterritt, 1998: 202).¹⁹ Još jedna poveznica Connera i estetike *beat*-generacije način je korištenja glazbe koja u njegovu opusu preuzima ulogu „temeljnog organizacijskog načela“, a u nekim slučajevima služi kao početna i stalna referentna točka za proces montaže. Primjer ovakvog postupka film je *Valse Triste* (1977), „gdje je uloga upornoga tročrtvinskoga glazbenog ritma ponajviše naglasiti montažne rezove koji spajaju niz različitih snimki“ (Sterritt, 1998: 202).

No predvodnik nove generacije filmskih revolucionara bio je zapravo Jonas Mekas. „Mnoga od njegovih uvjerenja kao što su prezir prema komer-

cijalizmu, vizionarski²⁰ entuzijazam, povezanost estetskih i etičkih ciljeva bili su prožeti upravo *beatničkom* senzibilnošću“ (Sterritt, 1998: 183). No za nas je ovdje važnije nešto drugo: vizije i upotreba narkotika. Jonas Mekas, naime, govori o oslobođanju oka baš kao što *beatnici* propovijedaju oslobođanje nesvjesnoga uma:

Umire li naše oko? Ili naprosto više ne znamo gledati i vidjeti? Iskustva s LSD-om pokazuju da se oko može proširiti, vidjeti više nego obično. (...) Riječ je više o uklanjanju raznih psiholoških prepreka nego o stvarnom mijenjanju oka. Mi nikada ne gledamo ekran zaista neposredno, od njega nas uvijek odvaja magloviti ocean naših inhibicija i „znanja“. (Mekas, 1978: 321)

Pokušajmo povezati ove riječi s *beatnicima* preko Allena Ginsberga. Glasovite su Ginsbergove vizije pjesnika Williama Blakea i te vizije prijelomni su trenutak njegove potrage za krajnjim smislom u odnosu uma i tijela, svijeta znanja i svijeta iskustva. Prve vizije imale su karakteristike bogojavljenja, psihodeličnog iskustva koje nije bilo izazvano narkoticima (Olmsted, 2012: 185), no kako je osjećao veliki strah, nije se pomicanju granica svijesti uspio dovoljno približiti samo uz pomoć vizija te se okrenuo eksperimentiranju narkoticima. Korištenje droga tako zapravo predstavlja Ginsbergov pokušaj ponovnog približavanja vizijama koje prethodno nije imao hrabrosti privesti kraju (Mortenson, 2011: 59), a Jonas Mekas piše: „Što je zapravo film, ako ne slike, snovi i vizije?“ (1978: 324) i nastavlja:

Činimo još jedan korak i sami postajemo film: sjedimo na perzijskom ili kineskom tepihu, pušeci ovu ili onu hranu za snove, i promatramo dim, i promatramo slike, i snove, i maštarije, koje se događaju baš u duši našeg oka: mi smo pravi filmski stvaratelji, svaki od nas; prolazimo i kroz prostor, i kroz vrijeme, i kroz sjećanje – to je ono vrhunsko narodno kino kakvo je bilo tisućama i tisućama godina. Sve je ovo stvarnost! Nema granica čovjekovim snovima, maštarijama, željama, vizijama. (1978: 324–325)

Možda je zanimljivo istaknuti kako je Mekas bio i pjesnik, a stihovi njegove pjesme naslovljene „Press Release“ glase ovako: „Breer, Menken, Brakhage, Vanderbeek, Boultenhouse, Rice, Markopoulos, Preston, Wisniewski, Jacobs, Joffen, Anger, Maas, Zimmerman, Smith, Baillie, MacLaine film-ski su pjesnici Amerike danas / to su pjesnici koji danas pjevaju u filmovima s takvom ljepotom da / rasplaču Ružnoću.“ (Mekas, 1963: 7) Osim toga, za Mekasov film *The Guns of the Trees* (1962) tekst je napisao, i preuzeo ulogu naratora, Allen Ginsberg (Kane, 2009: 105).

¹⁸ Engl. *found-footage cinema*. Iako je Connerov *A Movie* dobar primjer, on nipošto nije utemeljitelj ove metode u filmu, kao što uostalom Burroughs i Gysin nisu očevi kolaža u književnosti.

¹⁹ Baš kao Conner i Brakhage, *beatnici* su uspjeh vlastite umjetnosti mjerili više snagom izričaja nego brojnošću svoje publike (Sterritt, 1998: 192), što za sobom neizbježno vuče financijske posljedice.

²⁰ Značenje pojma „vizionarski“ u kontekstu američkog filmskog *undergrounda* vezano je uz romantizam te proizlazi iz knjige *Visionary Film* (1974) P. Adamsa Sitneyja.

Beatničku estetiku nalazimo i u radovima filmskih umjetnika kao što su Kenneth Anger, čiji filmovi „sadržajno odražavaju *beatničke* sklonosti“ (Sterritt, 1998: 199), poput *Fireworks* (1947) u kojem se suočava s neugodnim temama kao što su homoseksualnost i upotreba narkotika. Ron Rice je pak prije prerane smrti u dobi od 29 godina uspio snimiti samo nekoliko filmova, no *The Flower Thief* (1960) zauzeo je „poziciju izravnog *beatničkog* proglaša²¹ sa svojim kerouacovski spontanom pristupom režiji, nelinearnošću radnje, glazbenom podlogom *jazza* i otvorenim prokazivanjem Sjedinjenih Američkih Država kao duboko bolesnog društva“ (Sterritt, 1998: 206–207). Shirley Clarke u svojim je radovima pokazivala snažno zanimanje za *jazz* i spontanost, a njezin *The Connection* (1961), temeljen na dramskom tekstu Jacka Gelbera,²² odmiče se ne samo od „konvencionalnog autorskog filma“, već i „nezavisnoga poetskog filma“ (Sterritt, 1998: 185) te je u konačnici u jednakoj mjeri *beatnički* koliko i *underground* (Sterritt, 1998: 185). John Cassavetes je svoje zanimanje za *beatničke* teme poput *jazza* i ljudi s margina društva pretočio u eksperimentalnu dramu *Shadows* (1959) i *Too Late Blues* (1961),²³ filmove koje Sterritt naziva „spontanom *bop* filmskom umjetnošću“ (1998: 174) i koji tako stoje uz bok Ginsbergovu i Kerouacovu (koji je bio i pjesnik!) „spontanom *bop* pjesništvu“.

Osim njih *beatničku* estetiku nalazimo u radovima još nekih avangardnih filmskih umjetnika ovoga zanimljivog kulturnog razdoblja u kojemu su se različiti umjetnički izričaji, dosad smo već prikupili dovoljno dokaza, neizbježno isprepletali. Sami autori brisali su granice umjetničkih područja eksperimentirajući s novim postupcima unutar svojih medija, ali i izvan njihovih granica preuzimajući metode iz naizgled nepovezivih područja.²⁴ No iako

²¹ Rice je pisao: „Ginsberg i Burroughs stvorili su nove obrasce, odbačene na prvu. No vrijeme više ne mogu vratiti niti oni koji ne žele shvatiti poruku“ (cit. u Sterritt, 1998: 205) u ovom filmu čak je prilično precizno predvidio i neke od značajki hipijevskog pokreta, koji je svoje stilske osobine preuzeo upravo od *beatnika*.

²² Kazališni komad postavili su Julian Beck i Judith Malina u okviru svoje kazališne skupine *The Living Theatre*, karakteristične po jezičnim eksperimentima koji su odražavali njihovo uvjerenje o jeziku kao alatu kojim je moguće doprijeti izravno u podsvijest. Njihovi eksperimenti jezikom i nekonvencionalnim dramskim strukturama odvijali su se uz pomoć metoda sličnih onima kakve su Kerouac i Ginsberg koristili u poeziji i prozi.

²³ Oba filma već u uvodnim scenama otkrivaju bliskost *beatničkog* pokretu: *Shadows* prikazujući jednog od glavnih likova kako se probija kroz mladenačku, glazbom ispunjenu zabavu s cigaretom u ustima, tamnim sunčanim naočalama na očima i kompletom bongo bubnjeva u rukama, a *Too Late Blues* snimkama afroameričke djece koja uživljeno slušaju *jazz* izvedbu, što će prerasti u simpatičnu ironičnu digresiju kada se ispоставi da *jazz* sviraju bijelci.

²⁴ Primjerice Brakhage je film *Mothlight* (1963) napravio bez kamere. Jednostavno je zalijepio krilca noćnih leptira i laticice

je središnji aspekt njihova rada bila eksperimentalnost, ono što su ne samo filmski autori već i drugi avangardni umjetnici, glazbenici i izvođači imali zajedničko s *beatnicima* i što ih je zapravo činilo pripadnicima proširenog kruga *beat*-generacije „bio je njihov snažan osjećaj izopćenosti iz američkog društva. Njihovo stvaralaštvo dijelilo je sličnu želju artikulirati i slaviti taj osjećaj drugosti, stvoriti umjetnost koja je spontana, osobna i vizionarska“ (Sargeant, 2008: 12).

BEATNIČKI EKSPERIMENTI S FILMOM. BEATNICI NA FILMU

Kada se Ginsberg 1963. nakon nekoliko godina izbjivanja vratio iz Indije, u SAD-u ga je zatekla živopisna filmska scena. Toliko živopisna da se u tekstu naslovljenom „Back to the Wall“, napisanom na zamolbu književnog časopisa *London Times Literary Supplement* u kojem se osvrnuo na književno-kulturni život u Sjedinjenim Američkim Državama, tek površno dotaknuo pjesništva i prozne književnosti, no napisao je sljedeće:

No što se trenutačno događa u SAD-u? Dosta zadivljujuće, FILMOVI. Nakon što sam tri godine bio odsutan iz zemlje, po povratku sam našao uzbuđenje, skupinu, umjetničku bandu, društvo prijateljski nastrojenih pojedinaca koji su po ulicama trčali s kućnim filmskim kamerama u rukama snimajući jedni druge, baš kao što su – desetak godina ranije – pjesnici trčali ulicama New Yorka i San Francisca bilježeći spontanom jezikom vizije jedni drugima. Dakle, sadašnji trenutak uhvaćen je na filmu. Ovo nije ništa slično komercijalnom filmu (...). Ovo je film lučkaka, ekscentrika, osjetljivih pojedinaca, jedan čovjek, jedna kamera, jedan film (...). Kao takav, prirodno je zanimljiv ovisno o pojedincu iza kamere – Ron Rice, Harry Smith, Jack Smith, Brakhage, Mekas, Anger, Connors i drugi. (2000: 8)

Prirodno je onda da su se i sami pripadnici *beat*-generacije zainteresirali više sudjelovati u ovakvoj eksperimentalnoj filmskoj proizvodnji te stvarati u takvom društvu, na krilima nove, svježije kreativnosti.

No prvi *beatnički* izlet u film dogodio se još prije Ginsbergova odlaska u Indiju. Nakon što je objavljen Kerouacov najpoznatiji roman, *Na cesti* (*On the Road*, 1957), *off-broadwayski* producent Leo Garin ponudio mu je da napiše kazališni komad. Kerouac

cvijeća na proziru filmsku vrpču i propustio je kroz fotokopirni aparat, a Naomi Levine na vrpču svojega filma naslikala je, izgubala i stavila toliko toga da je stvar bilo nemoguće fotokopirati pa će to ostati jedini primjerak. Ove pak tehnike film približavaju slikarstvu; nikakve kopije nisu dostojne originala. Na tom tragu Gregory Markopoulos, Ken Jacobs i Jack Smith ne montiraju, već rade neposredno na originalima (Mekas, 1978: 324).

je u jednoj noći napisao dramski tekst naslovljen *The Beat Generation or The New American Church* koji nikada nije izveden, no treći čin poslužit će kao temelj prvoga istinski *beatničkog* filma (Sargeant, 2008: 20). Film su režirali *beatnicima* blizak fotograf Robert Frank kojemu će ovo biti prvo filmsko snimateljsko iskustvo, kao i *beatnicima* blizak ekspresionistički slikar Alfred Leslie, koji je s filmom ipak već eksperimentirao tijekom četrdesetih i koji je prilagodio tekst Kerouacova dramskog teksta. Kerouac je preuzeo ulogu naratora,²⁵ glazbu je napisao skladatelj David Amram, a šaroliku glumačku postavu činili su članovi *beat*-generacije Allen Ginsberg, Peter Orlovsky i Gregory Corso, slikari Larry Rivers i Alice Neel, pa čak i pravi glumci – Richard Bellamy i Delphine Seyrig (Sterritt, 1998: 94, 229). Kako izvorno planiran naslov filma *The Beat Generation* nije bio moguć jer je MGM ime već zaštitio autorskim pravima, novo ime filma pronađeno je u Ginsbergovoj pjesmi „Pull My Daisy“²⁶ iz 1949., nastaloj iz glazbenog *jazz jam sessiona* koji su Kerouac, Cassady i Ginsberg izvodili tijekom kolovoza iste godine.

Pull My Daisy i Cassavetesov *Shadows* imali su premijeru istoga dana u Cinema 16, newyorškom kinu Amosa Vogela, a filmski kritičar James Hoberman nazvao je ovaj događaj „trenutkom kada se oglasio *underground*“ (cit. u Tyler, 1969: vi). Vrlo naklonjen filmu bio je Jonas Mekas koji ga je opisao kao „slobodnu improvizaciju i prvi *beatnički* film“ (1959: 119), koji je „udahnuo neposrednost koju današnja kinematografija nasušno treba ako želi biti živuća i suvremena umjetnost“ (Mekas, 1970: 424). Jack Sargeant u *Naked Lens* piše:

Stilski, film predstavlja prikaz newyorškog razdoblja života pripadnika *beat*-generacije – njihovih druženja po stanovima, noćnih izlazaka, razgovora o poeziji, upotrebe narkotika i slušanja *jazza* – u tradiciji *cinéma véritéa*. Rad kamere prije svega naglašava ovaj aspekt filma te je nekoliko događaja u filmu prikazano tako da gledatelju stvori privid preuzimanja pogleda jedne od osoba u prostoriji. *Vérité* dojam Kerouacova teksta na filmu dodatno je pojačao izbor nekih od središnjih ličnosti *beat*-generacije kako bi, očito uz primjenu tehnike improvizacije, glumili „sebe“²⁷ u priči utemeljenoj na stvarnim događajima. Ako je uloga književnosti Jacka Kerouaca

bila živjeti i život dokumentirati kao poeziju, onda se ista tvrdnja može prenijeti i na filozofiju koja je stajala iza produkcije filma kao radosne filmske afirmacije *beatničkog* načina života. (2008: 23)

Zanimljivo je kako još jedan *beatnički* eksperiment s kamerom, snimljen nešto kasnije u vrijeme početka masovne kontrakulture, svoju inspiraciju, metode i stil preuzima upravo iz tradicije *cinéma véritéa*, što je ovaj put potaknuto i tehnološkim napretkom. Riječ je o *Wholly Communion* (1965), kratkometražnom filmu koji je dokumentirao što se dogodilo tijekom „eksperimenta u kojemu se pet tisuća ljudi smjestilo u dvoranu s nekoliko pjesnika koji su pokušali ponašati se prirodno“ i koji je u *vérité* tradiciji „redatelj pokušao uhvatiti u trenutku kada se događao, umjesto njegova propitivanja nakon što se dogodio“ (Sargeant, 2008: 127–128). *Beatnici* su i ovdje snimali u prirodnom okruženju jer riječ je o pjesničkoj večeri, održanoj u Royal Albert Hallu 11. lipnja 1965., tijekom Ginsbergova boravka u Londonu u okviru legendarne europske turneje njegova prijatelja Boba Dylana. Poeziju su čitali stilski vrlo različiti pjesnici,²⁸ koji su dijelili „mržnju prema uskogrudnosti uma i srca i pridružili se slavljenju potpuno božanstvene svjesnosti“ (Lykiard, 1965: 7). Sargeant prenosi da je događaj zabilježio Peter Whitehead jednom od prvih bešumnih kamera, vrlo laganom šesnaestmilimetarskom NPR Eclair, koja mu je omogućila izbjeći složenost uobičajene filmske produkcije, što obično uključuje brojnu snimateljsku ekipu (2008: 126). Whitehead je opremom mogao upravljati sam pa je iz toga proizišao njegov pristup snimanja iz ruke, s postupcima naglog zumiranja i iznenadnih pomicanja kamere od izvodača prema publici te „barem dio svog postojanja i stila film duguje metodama *cinéma véritéa* i *direct cinema* kao njegova američkog pandana“ (Sargeant, 2008: 128).

Usredotočivši se u tekstu na *vizualne slike* iz sjećanja Kerouac je pronašao metodu spontanosti koja „može očuvati 100 % iskrenosti“ (cit. u Charters, 1973: 147), a na istom tragu je Gregory Stephenson kada ističe smjelost, iskrenost i čvrstoću uvjerenja kao „karakteristike kojima se *beatnici* izdvajaju od većine američkih književnih suvremenika“ (2009: 11). Imajući ovo na umu, nije nimalo iznenađujuće da oni u svojem stilu snimanja teže baš tradiciji *cinéma véritéa*, no mora se imati na umu da njihovi filmovi ipak nikada ne dostižu ideal čistoga *cinéma véritéa*. Primjerice Whitehead niti ne pokušava ono nemoguće, preuzeti ulogu nevidljivog redatelja, već se aktivno uključuje u interpretacije

²⁵ Vrlo je važno naglasiti, Kerouacova naracija je improvizacija (Sargeant, 2008: 24). Osim što prepričava događaje i priča priču, on ujedno promatra radnju i komentira događaje unutar filma, govoreći istovremeno i u ime svih protagonista.

²⁶ Uzgred rečeno, pjesma je prepuna erotskih metafora, a prijevod naslova Voje Šindolića glasi: „Povuci moju kitu“ (2017: 334).

²⁷ Već sama podjela uloga bila je u velikoj mjeri podložna improvizacijama. Gregory Corso trebao je glumiti Kerouaca, no kada je Kerouac vidio prijateljevu nespretnu glumačku izvedbu, rekao mu je neka ipak „bude on“ (Nicosia, 1983: 584).

²⁸ Allen Ginsberg, Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti, Harry Fainlight, Adrian Mitchell, Michael Horovitz, Ernst Jandl, Christopher Logue, John Esam, Pete Brown, Anselm Hollo, George Macbeth, Simon Vinkenoog, Paulo Leoni, Daniel Richter, Spike Hawkins i Tom McGrath.

pjesnika i međudnosa pjesničkih izvedbi, čitanja, pisanja i filma. Isto vrijedi i za Leslieja i Franka, a postoje i određeni prijepori oko toga koliko je *Pull My Daisy* snimljen improvizirano i bez pripreme (Sargeant, 2008: 24, 128). Stoga oba filma možemo smatrati tek vrstom interpretacije *cinema véritéa*, a *Wholly Communion* i zanimljivim pokušajem istraživanja koncepta dokumentarnog filma kao medija istine.

Filmske varijante Burroughsovih književnih postupaka uspješno su korištene u nekim filmovima, što je ponajviše vidljivo u ostvarenjima filmskog umjetnika Antonyja Balcha u kojima je, vrlo izravno, sudjelovao i Burroughs osobno. Osim što je Balch prvi autor koji je ostvario s Burroughsom konkretnu filmsku suradnju, kako navodi Sargeant u *Naked Lens*, „ujedno je i prvi koji je uočio filmski potencijal u njegovoj tehnici *rasijecanja*“ (2008: 164). Njegovi filmovi nastali šezdesetih godina, ostvoreni uvijek u suradnji s Burroughsom i uglavnom prema njegovim tekstovima,²⁹ najbolji su primjer uspješne upotrebe tehnike *rasijecanja* u avangardnom filmu. Tijekom njihovih eksperimentalnih filmskih suradnji uvijek su bili prisutni Burroughsovi prijatelji Brion Gysin i Ian Somerville. U kontekstu koji ovdje istražujemo posebno se ističu dva filma. Prvi njihov zajednički filmski projekt bio je *Towers Open Fire* (1963), jedanaestominutna crno-bijela filmska interpretacija nekoliko Burroughsovih glavnih književnih tema, sa samo kratkim *cut-up* dijelom, u kojoj se Burroughs pojavljuje u jednoj od bizarnih filmskih uloga noseći gas-masku i *oružje orgazma*. Drugi, *The Cut Ups* (1967), film je u kojem je Burroughsova tehnika *rasijecanja* prvi put iskorištena doslovno te je u potpunosti sastavljen izrezivanjem. Baš kao što je Burroughs novi oblik književnosti razvio izrezivanjem teksta, Balch je isto učinio s filmom. Sargeant prenosi:

Sav izvorni materijal on je izrezao i role podijelio u četiri dijela, a snimke je zatim preuzela zaposlenica zadužena iz svake role uzimati po tridesetak centimetara vrpce³⁰ i spajati ih. Montaža je tako postala čisto mehanički zadatak i, što je najvažnije, nije pritom obavljana nikakva estetska prosudba. (2008: 167)

U ovom filmu Burroughs se također pojavljuje kao glumac i kao narator. Zahvaljujući „temeljitom preispitivanju ontologije filma“, Sargeant je zaključio kako *The Cut Ups* slovi za „radikalni filmski

²⁹ Riječ je o *Towers Open Fire* (1963), nedovršenom *Guerilla Conditions* (snimanom 1961. do 1965), *The Cut Ups* (1967) i *Secret Of Sex* (1969). Za temeljitiji uvid vidjeti: Sargeant, 2008: 164–170.

³⁰ Engl. *a foot*. Odluku o baš tolikoj dužini izreza filmskih vrpce Balch je donio prosudivši da je rezove potrebno napraviti na najkraćoj mogućoj dužini koju bi gledatelji mogli razumjeti, ali bez detaljnog ispitivanja (Sargeant, 2008: 167).

eksperiment“ (2008: 168). Projekcija ovoga filma stvara ritmički uzorak slika i treperavog svjetla, no te slike, iako nasumične, istovremeno su precizne, s kadrovima koji jesu strukturirani, no čija struktura nije temeljena na radnji već na dužini filmske vrpce. Jedini red koji se u filmu nameće onaj je koji pokušava ukloniti povezanu, linearnu pripovjednu strukturu. Balch želi gledateljima prikazati novu estetiku brzine, čisto svjetlo i kretanje lišeno svake racionalne logike, konvencionalne radnje ili vizualnog užitka (Sargeant, 2008: 168).

Pripadnici *beat*-generacije, posebno dakle Ginsberg i Burroughs, s filmom su eksperimentirali vrlo izravno, a tijekom svojih života voljeli su se pred kamerama pojavljivati u različitim ulogama. Burroughs je s Balchom nakon *The Cut Ups* nastavio surađivati na filmovima kao što su *Bill and Tony (Who's Who)*, (1972) i još nekima na koje ćemo se osvrnuti u sljedećem poglavlju. Ginsberg je postao poznato lice avangardnih filmova raznih filmskih umjetnika te je pokazao širok raspon ukusa. Osim u *Wholly Communion*, dijelove svojih pjesama čitao je u filmu *Guns of the Trees* (1962) Jonasa Mekasa, *Galaxie* (1966) Gregoryja Markopoulou, a osim u *Pull My Daisy* osobno se pojavio još u *Allen for Allen* (1965) Barbare Rubin, *Joan of Arc* (1967) Piera Heliczera, *Chappaqua* (1967) Conrada Rooksa, *Walden* (1969) Jonasa Mekasa i *Me and My Brother* (1969) Roberta Franka. Ginsberga je moguće vidjeti i s Dylanom u D. A. Pennebakerovu *Don't Look Back* (1966) i *Renaldo and Clara* (1978) Boba Dylana, ali i kao objekt *screen testa* u *Couch* (1964) Andyja Warhola.

Nakon porasta popularnosti *beat*-generacije na filmu su se sve češće pojavljivali i drugi *beatnici*, no sada pretežno u dokumentarnim filmovima kakvi su bili serija filmova o Kerouacu osamdesetih godina (*Jack Kerouac's America* Johna Antonellija, 1984; *Kerouac* Richarda Lerner i Lewisa MacAdamsa, 1986; *Jack Kerouac's Road* Hermenegilde Chiasson, 1987), zatim *Burroughs: The Movie* (1983) Howarda Brooknera, *The Lives and Times of Allen Ginsberg* (1986) Jerryja Aronsona i *The Beat Generation – An American Dream* (1987) Janet Forman. Nastavili su se pojavljivati i kao glumci, i dalje uglavnom u *underground* filmovima nezavisnih filmskih umjetnika. Burroughs u filmovima *Twister*³¹ (1988) Michaela Almereyde, *Drugstore Cowboy* (1989) i *Even Cowgirls Get The Blues* (1993) Gusa Van Santa i *Bloodhounds On Broadway* (1989) Howarda Brooknera; zajedno s Ginsbergom pojavljuje se *Prologue* (1967) Robina Spryja i *It Don't Pay To Be An Honest Citizen* (1985) Jacoba Burchardta; Ginsberg glumi u *Ciao! Manhattan* (1972) Johna Palmera i Davida Weismana; Gregory Corso ulogu je

³¹ U ovom filmu Burroughs glumi uz bok kulturnim glumcima kao što s Harry Dean Stanton, Crispin Glover i Suzy Amis.

imao u *What About Me?* (1993) Rachel Amodeo (Sargeant, 2008: 235–238).

HOLLYWOOD I EKSPLOATACIJA BEAT-KULTURE. FILMSKE ADAPTACIJE BEATNIČKIH ROMANA

Kakvo je pak mjesto u cijeloj priči zauzeo Hollywood? Američka komercijalna kinematografija nije ponudila nikakav izazov prevladavajućim društvenim vrijednostima te je u neku ruku tako otvorila prostor avangardnim autorima, koji su je smatrali „moralno pokvarenom, estetski zastarjelom, tematski površnom i nadasve dosadnom“ (Sterritt, 1998: 182). Na koji se način Hollywood, vodeći proizvođač kulture masovnog tržišta, nastojao suprotstaviti porivima *razdražljivih* avangardnih filmskih umjetnika pod utjecajem *beatnika*, Sterritt piše:

Hollywoodski autori, kao samoproглаšeni čuvari društvenog konsenzusa, klasicizma i zdravog razuma, izbjegavali su biti društveno antagonistični, estetski eksperimentalni, duhovno transcendentni i šaljivi, te su na taj način blokirali sve poticaje koji bi mogli dovesti u pitanje njihove vlastite sklonosti prema afirmaciji društvenog i kulturnog *statusa quo*. Hollywoodski filmovi s kraja pedesetih godina pritom su se itekako bavili *beatničkim* temama kao što su *jazz*, narkotici, kafeterije,³² avangardna umjetnost i poezija, seksualne slobode i međurasna različitost, no pristup ovim temama primjer je koji pokazuje s kolikom se ozbiljnošću filmski establišment mobilizirao kako bi se borio protiv ideološkog neprijatelja. Sadržajno, ovi filmovi pokušavaju ublažiti potencijalni interes za *beatničke* stilove života ismijavanjem, parodiranjem i namjernim pogrešnim tumačenjem. (1998: 140–141)

Ovi filmovi zapravo su bili prerade nešto ranije popularnog žanra mladenačke delinkvencije. Ukratko, *beatnici* su Hollywood opskrbili novom supkulturom³³ spremnom za oblikovanje uspješnoga instant proizvoda, a Hollywood je spremno odgovorio serijom filmova koji eksploatiraju *beatničku* kulturu.³⁴ Jedan od dobrih primjera mjuzikl je *Smiješno lice* (*Funny Face*, 1957) Stanleyja Donena čiji se protagonisti u Parizu susreću s „*empatika-listima*, grupom avangardnih entuzijasta sastavljenih

³² Engl. *coffeehouse*. Nisu to kafići na koje smo danas naviknuti. Karakteristični kafići u koje su zalazili *beatnici* i ostali avangardni umjetnici nalazili su se širom Greenwich Villagea u New Yorku i svojim izgledom bili su daleko od reprezentativnih mjesta okupljanja.

³³ Prethodno, materijal kojim će svoje gledatelje šokirati i golicati im maštu eksploatacijski producenti pronalazili su u žanru mladenačke delinkvencije (*Divljak – The Wild One*, 1954; *Džungla na školskoj ploči – Blackboard Jungle*, 1955; *Buntovnik bez razloga – Rebel Without A Cause*, 1955).

³⁴ Isto kao što će vrlo brzo žanr *beatničkih* filmova prerasti u onaj bajkerskih filmova i hipijevskih/LSD filmova.

od klišeiziranih *beatničkih* i boemskih likova“ (Sterritt, 1998: 141). Kako primjećuje Sterritt, uvijek se u ovim filmovima pojavljuju performans i umjetnost, no teme se općenito tretiraju na vrlo neuobičajen način koji *beatničku* popularnost želi iskoristiti pazeći pritom da ne ostavi dojam podrške. I filmska glazba često odražava *beatničko* stanje svijesti prikazujući njihovo zanimanje za *jazz*, a s *beatničkim* temama koketira se i kroz kadrove recitiranja poezije, slikanja i kiparstva, modeliranja i fotografiranja. Sve to možemo vidjeti u mjuziklu *Funny Face*, samo što su u većini slučajeva prikazani izvedba i umjetničko stvaralaštvo omalovaženi samim filmom u kojem se pojavljuju, a često su predstavljeni kao nešto što nije baš pretjerano zabavno. Prema *jazzu* se, primjerice, još ponekad i postupa s određenim poštovanjem, no „njegova podvrgnutost krutoj klasičnoj filmskoj strukturi ostavlja dojam flaširane zabave za cijelu obitelj, umjesto razigrane, relativističke, autotelične, radikalno promjenjive kreativnosti kakvu su u toj glazbi vidjeli *beatnici*“ (Sterritt, 1998: 141). Još neki primjeri eksploatacijskih filmova *beat-kulture* su *The Beat Generation* (1959) Charlesa Haasa, *A Bucket Of Blood* (1959) Rogera Cormana i *The Rebel Set* (1959) Genea Fowlera Jr.

Zanimljivo je, na kraju, dodati da su do kraja 20. stoljeća ekranizirana samo tri *beatnička* romana. Predložak za *The Subterraneans* (1960) Ralalda MacDougalla istoimeni je Kerouacov roman, no kako dokumentira Sargeant, njegov prikaz divljih *beatnika* i *jazza* toliko je klišeiziran da je više doirnih točaka imao s hollywoodskom eksploatacijskom praksom nego s originalnim tekstom. Dodatnom odmakom od originala pridonijela je cenzura teme međurasnih odnosa, ali i premještanje radnje iz New Yorka u San Francisco (2008: 220). Drugi film, *Heart Beat* (1979) Johna Byruma tek posredno može se smatrati filmom snimljenim prema predlošku *beatničkog* teksta, jer temelj je rana verzija autobiografskog teksta Carolyn Cassady, supruge Neala Cassadyja, koja jest bila pripadnica šireg kruga pisaca *beat*-generacije, no nije bila među istaknutijim autorima. Konačno, *Naked Lunch* (1991) Davida Cronenberga najzanimljivija je ekranizacija jer je rađena prema Burroughsovu istoimenom romanu, na glasu kao potpuno nesnimljivom. Zbog toga Burroughsov tekst Cronenbergu ne može biti ništa više doli „polazišna točka stvaranja filmskog interteksta“ (Sargeant, 2008: 211). U filmu pažljiv gledatelj može pronaći detalje iz drugih Burroughsovih tekstova kao što su *Exterminator*, *Nova Express* i *Junkie*, ali i biografske crtice iz Burroughsova života kao što je ubojstvo njegove supruge Joan Vollmer, koju je Burroughs usmratio pucavši joj u glavu za vrijeme igre pištoljima.

Ipak, „djela književnika *beat*-generacije nikada nisu bila aktualnija nego danas“, izjavio je 2012. Vojo Šindolić novinaru Radi Dragojeviću, a njegove

riječi potvrđuje i novi val filmskih adaptacija *beatničkih* romana, sada s respektabilnim glumačkim postavama, koji je 2010. započeo filmom *Howl* Roba Epsteina i Jeffreyja Friedmana te se nastavio ekranizacijama Kerouacovih romana, *On the Road* (2012) Waltera Sallesa i *Big Sur* (2013) Michaela Polisha. Epstein koristi četiri različita pristupa kako bi gledatelju predstavio pjesmu, pjesnika i suđenje koje ga je proslavilo. James Franco u ulozi Ginsberga opširno u kameru govori o tome kako je „Urlik“ nastao, poznato suđenje o opscenosti rekonstruirano je u filmu, animirani isječci ilustriraju odlomke iz pjesme, a vezivne sekvence arhivske su snimke i rekonstrukcije drugih trenutaka iz povijesti *beat*-generacije. Sallesov film adaptacija je dovoljno vjerna osnovnoj strukturi romana te nam je vjerojatno važnije naglasiti prilično upечатljivu glumačku postavu. Glavne uloge, Sala i Deana, glume Sam Riley i Garrett Hedlund, no kvalitetu više filmu daju prije svega uvjerljivi sporedni glumci kao što su Viggo Mortensen i Tom Sturridge u ulogama Burroughsa i Ginsberga te Kristen Stewart, Kirsten Dunst, Amy Adams i Elisabeth Moss kao *beatničke* žene i djevojke. Naposljetku dolazimo do Michaela Polisha koji sredovječnog alkoholičara Kerouaca smješta u osamu *Big Sura*. To je još jedan film s naglašeno istančanim izborom glumačke postave. Jean-Marc Barr i Josh Lucas su Kerouac i Neal Cassady, Anthony Edwards je Lawrence Ferlinghetti, a ženske uloge igraju Kate Bosworth, Radha Mitchell, Stana Katić i Nora Kirkpatrick. Zanimljivost ovoga filma prisutnost je i nekih *beatnika* koji se u filmovima rijetko viđaju. Tako Michaela McClurea glumi Balthazar Getty, Henry Thomas je Philip Whalen, a Patrick Fischler je Lew Welch.

Iako nije riječ o adaptaciji romana, nije naodmet u ovom kontekstu spomenuti i *Kill Your Darlings* (2012), prvijenac Johna Krokidasa koji film smješta u 1944. godinu i zasniva na kaosu i ludilu iščitanima iz stvarnih činjenica poznatih o tužnom događaju iz rane povijesti *beat*-generacije. Naime, 14. kolovoza 1944. Lucien Carr koji nije bio pisac, ali čija je uloga bila ključna u upoznavanju Kerouaca, Ginsberga i Burroughsa i razvoju njihove vlastite poetike, ubio je nožem svojega ljubavnika Davida Kammerera. U ovom filmu Daniel Radcliffe dobio je pohvale za ulogu Ginsberga, Kammerera glumi Michael C. Hall, a Luciena Carra Dane DeHaan. Pojavljuju se još Kyra Sedgwick i Jennifer Jason Leigh kao Carrova i Ginsbergova majka, Jack Huston u ulozi Kerouaca i Ben Foster kao Burroughs.

ZAKLJUČAK

Premda se može reći da film nije igrao posebno privilegiranu ulogu u životima i djelima većine *beatnika*, vidjeli smo da su njihove sklonosti nekniževnim načinima izražavanja, vizualnosti i muzi-

kalnosti ipak potaknule njihovo zanimanje i za filmsku umjetnost. Uostalom, istraživanje vlastite kreativnosti kroz različite umjetničke medije bilo je u njihovoj srži pa su, primjerice, Ginsbergovi hobiji bili fotografija i glazba, Burroughs se izražavao kolažem, slikarstvom, filmom i fotografijom, Michael McClure glazbom, a Gregory Corso i Jack Kerouac slikarstvom. Ovo zanimanje za film predstavljalo je i kreativni odgovor *beatnika* na vrlo zanimljivo razdoblje američke kinematografije s kraja četrdesetih i pedesetih godina 20. stoljeća, čiji su autori s *beatnicima* dijelili mnoge svjetonazore i estetske ideje.

Vidjeli smo i da je uvažavanje bilo obostrano. Filmski su umjetnici s *beatnicima* često surađivali, a među tim suradnjama eksperimenti Burroughsa, Balcha, Gysina i Sommervillea Jacku Sargeantu isticali su se u tolikoj mjeri da je naslov svojega istraživanja o odnosima *beatnika* i filma izravno oslonio na Burroughsov *Naked Luch*. Potrebno je uzeti u obzir i širi kontekst: „Istodobno s razvojem *beatničke* književnosti došlo je do rasta američke avangarde, koja se očitovala u raznim medijima kao što su slikarstvo, glazba, izvedbena i filmska umjetnost“ (2008: 12) te su umjetnici toga razdoblja imali želju izražavati svoju umjetnost kroz različite medije i tražili su nove načine izražavanja. Upravo to, kao i želja za eksperimentiranjem s estetikom u različitim umjetničkim disciplinama, potaknulo je mnoge pisce, filmske umjetnike, pjesnike, fotografe, slikare i kipare na suradnje koje su se pokazale plodonosnima i oslobađajućima, zamagljujući granice između teksta, zvuka i slike. Sve to dovelo je do eksperimentiranja umjetnika vrlo različitih stilova koja su se, u okviru rastuće kulture spontanosti, počela prelijevati i među različitim granama umjetnosti.

Na taj način *beat* više nije označavao isključivo književnost, već je postao dio šire američke umjetničke i kulturne renesanse koja će s vremenom prerasti u kontrakulturne pokrete 1960-ih. Pritom *beatnička* kinematografija,³⁵ baš kao i *beatnička* književnost, nije imala zajednički i jedinstveni autorski stil, nego je samo dijelila stav o potrebi samoizražavanja, istraživanja pjesničkih vizija, misticizma, radikalnih ideja i oslobođenja svijesti. Najvažnije od svega, *beatnici* su dijelili čvrsto uvjerenje o umjetnosti i životu kao nerazdvojjim kategorijama. Autori ovih filmova, posegnuvši za inspiracijom duboko u prostore društvenih margina opet na tragu *beatničke* književnosti, nisu ustuknuli pred mogućim predrasudama svoje publike, već su joj se obraćali bez okolišanja, gotovo drsko iskreno, stvarajući joj pritom nelagodu, prelazeći zajedno s

³⁵ Jack Sargeant za podnaslov svoje knjige *Naked Lens*, koja nastoji pratiti „pokušaje redatelja da uobliče osobne vizije u filmskom obliku, stvore kino koje se može promatrati kao *beatničko*“ (2008: 14), skovao je izraz: *Beat Cinema*.

njom tradicionalno pripisana kulturna ograničenja (Sargeant, 2008: 12). U tom kontekstu, američki *underground* film pedesetih godina 20. stoljeća doista s pravom možemo smatrati sastavnim dijelom *beat*-kulture.

LITERATURA

Belgrad, Daniel 1998. *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Bordwell, David 1972. „The Idea of Montage in Soviet Art and Film“. *Cinema Journal* vol. 11/2, str. 9–17.

Brakhage, Stan 1982. „Poetry and Film“. *Brakhage Scrapbook: Collected Writings, 1964–1980*. Ur. Robert Haller. New Paltz, NY: Documentext, str. 218–231.

Brakhage, Stan 1989. *Film at Wit's End*. Kingston, NY: McPherson.

Burroughs, William S. 1982. „The Cut-Up Method of Brion Gysin“. *Re/Search* 4/5, str. 35–36.

Charters, Ann 1973. *Kerouac: A Biography*. San Francisco: Straight Arrow Books.

Dragojević, Rade 2012. „Beatnici su danas aktualniji nego ikad“. *Novosti* [Zagreb] 18. svibnja.

Ginsberg, Allen 1961. *Kaddish and Other Poems 1958–1960*. San Francisco: City Lights Books.

Ginsberg, Allen 2000. „Back to the Wall“. U: *Deliberate Prose. Selected Essays 1952–1995*. Ur. Bill Morgan. New York: HarperCollins Publishers.

Ginsberg, Allen 2001. *Composed on the Tongue: Literary Conversations, 1967–1977*. Ur. Donald Allen. San Francisco: Grey Fox Press.

Ginsberg, Allen 2017. „Urlik“. *Kozmopolitski pozdravi. Izabrane pjesme*. Preveo Vojo Šindolić. Zagreb: Hrvatsko društvo pisaca, str. 21–32.

Ginsberg, Allen, Kerouac, Jack i Cassady, Neal 2017. „Povuci moju kitu“. *Jazz: Beat. O utjecaju jazz na djela Beat generacije i obrnuto*. Preveo Vojo Šindolić. Rijeka: Ex libris, str. 334–335.

Hemmer, Kurt (ur.) 2007. *Encyclopedia of Beat Literature*. New York: Facts On File.

Howard, Claire 2017–2018. „Howl As Literary Montage: Cinema's Influence on the Beat Generation“. *WR: Journal of the CAS Writing Program* Issue 10, str. 1–7.

Kane, Daniel 2009. *We Saw the Light. Conversations Between the New American Cinema and Poetry*. Iowa City: University of Iowa Press.

Kerouac, Jack 1968. „The Art of Fiction XLI: The Paris Review Interview“. *The Paris Review* 11.43, str. 61–105.

Kerouac, Jack 1993. „Essentials of Spontaneous Prose“. *Good Blonde & Others*. Ur. Donald Allen. San Francisco: City Lights Books, str. 69–71.

Kerouac, Jack 2017. „Osnove spontane proze“. *Jazz: Beat. O utjecaju jazz na djela Beat generacije i obrnuto*. Preveo Vojo Šindolić. Rijeka: Ex libris, str. 337–339.

Lykiard, Alexis 1965. „Introduction“. *Wholly Communion*. Ur. Peter Whitehead. London: Lorrimer Films.

Mekas, Jonas 1959. „New York Letter: Towards A Spontaneous Cinema“. *Sight and Sound* vol. 28, 3/4, str. 119.

Mekas, Jonas 1963. „Press Release“. *Film Culture* 29, str. 7–8.

Mekas, Jonas 1970. „Appendix: The Independent Film Award“. *Film Culture Reader*. Ur. P. Adams Sitney. New York: Praeger Publishers.

Mekas, Jonas 1978. „Nove oči“. U: *Teorija filma*. Preveo Dušan Stojanović. Beograd: Nolit, str. 321–325.

Mortenson, Erik 2011. *Capturing the Beat Moment: Cultural Politics and the Poetics of Presence*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.

Nicosia, Gerald 1983. *Memory Babe: A Critical Biography of Jack Kerouac*. New York: Penguin.

Olmsted, Marc 2012. „Genius all the Time: The Beats, Spontaneous Presence, and Primordial Ground“. *The Philosophy of the Beats*. Ur. Sharin N. Elkholy. Lexington: The University Press of Kentucky, str. 179–194.

Plimpton, George (ur.) 1999. *Beat Writers at Work: The Paris Review*. New York: Random House.

Raskin, Jonah 2004. *American Scream: Allen Ginsberg's Howl and the Making of the Beat Generation*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Sargeant, Jack 2008. *Naked Lens. Beat Cinema*. London: Creation Books.

Skerril, Jennie (ur.) 2004. *Reconstructing the Beats*. New York: Palgrave MacMillan.

Stephenson, Gregory 2009. *The Daybreak Boys: Essays on the Literature of the Beat Generation*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

Sterritt, David 1998. *Mad to be Saved: the Beats, the '50s, and Film*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.

Sterritt, David 2004. *Screening the Beats: Media Culture and the Beat Sensibility*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

Šindolić, Vojo 1984. „Pogovor“, u: Michael McClure. *Tirkizni revolver: izabrane pjesme*. Beograd: Nezavisna džepna izdanja, str. 63–68.

Šindolić, Vojo 2017. *Jazz: Beat. O utjecaju jazz na djela Beat generacije i obrnuto*. Rijeka: Ex libris.

Šoljan, Antun 1980. *Zlatna knjiga američke poezije*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.

Tyler, Parker 1969. *Underground Film: A Critical History*. New York: Grove Press.

Tytell, John 1976. *Naked Angels*. Chicago: Grove Press.

SUMMARY

FILM AND BEAT-GENERATION

The authors of the Beat Generation popularized the critique of American society by creating a literature that shaped the entire dissent of the nineteen-fifties. Over time, they became key figures in the cultural politics of the second half of the century. Their works combined the modernist practices of the post-war avant-garde with the

countercultural movements of the nineteen-sixties, but the Beats did not emerge suddenly and completely separate from other cultural currents of the post-war America. Their affinities for visuality and musicality sparked interest in film art, which was also the Beats' creative response to a very interesting period of American cinematography in the late nineteen-forties and -fifties, whose authors shared their personal views and aesthetic ideas. Literary techniques of the Beats, after all, were applicable in film and the writers of the Beat Generation experimented with film very directly. During their lives they liked to appear in front of the camera in different roles. While Hollywood stood aside and exploited Beat culture, and its authors avoided social antagonism and experimental techniques, avant-garde filmmakers such as Brakhage, MacLaine, Conner, Mekas, Anger, Rice, Clarke, and Cassavetes shared with the Beats a

desire to create art that is spontaneous, personal and visionary. The central aspect of their work was experimentation, so the desire to experiment with aesthetics in different artistic disciplines prompted many writers, filmmakers, poets, photographers, painters and sculptors to collaborate. This proved fruitful and liberating, blurring the boundaries between text and image. By persistently challenging the prejudices of their audience beyond the traditionally ascribed cultural boundaries, the films of these authors, just like the literature of the Beat Generation, explored the social margins of jazz, narcotics, homosexuality, travel, and spirituality. In this context, the underground film of the nineteen-fifties in America can rightly be considered as an integral part of the wider Beat culture.

Key words: the Beat Generation, Beat culture, counterculture, the culture of spontaneity, New