

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
ODSJEK ZA KOMPARATIVNU KNJIŽEVNOST

Renata Kaurin

UTJECAJ EUROPSKE AVANGARDE NA AMERIČKU
KONTRAKULTURU

Diplomski rad

Mentor: prof.dr.sc. Željka Matijašević

Zagreb, listopad, 2017.

Sadržaj

1. Uvod.....	2
2. Estetika i kontekst europske avangarde.....	3
2.1. Nadrealizam i psihoanaliza.....	4
3. Estetika i kontekst američke kontrakulture.....	7
3.1 Kontrakultura i nadrealizam.....	9
4. Komparacija književnih estetika.....	11
4.1. Automatsko pisanje i spontana proza.....	13
5. Zaključak.....	23

1. UVOD

Proučavajući društvene fenomene i književne pokrete 20. stoljeća, nerijetko zaboravljamo uspostaviti uzročno-posljedični slijed koji je, zbog izrazito individualističkih i originalnih umjetničkih težnji, često u drugom planu. Avangardu prepoznajemo kao „otpor tradiciji“ i odgovor na sve što joj je prethodilo, no rijetko kada se pitamo što nam je avangarda donijela kao posljedicu? Je li moguće da su i drugi umjetnički pokreti, oni nastali generaciju-dvije kasnije, na drugoj strani Atlantskog oceana, zapravo proizvod i posljedica avangardnih težnji? Čitajući *beatničku* i kontrakturnu prozu, veoma brzo sam primijetila koliko je poetika proze slična onoj avangardnih, posebice nadrealističkih, umjetnika. Uzela sam u obzir vrijeme kada je nastalo djelo i odlučila istražiti postoje li zaista toliko snažni utjecaji europske avangarde na američku kontrakturnu, ne samo u poetskom smislu, već i u težnjama umjetnika da promijene svijest društva. Osim komparacije književnih estetika, osvrnula sam se i na kontekst oba književna razdoblja i veoma brzo otkrila povezanost oba razdoblja s psihoanalizom koja je utjecala na umjetnost 20. stoljeća i dala zajednički nazivnik umjetničkim težnjama različitih književnih pokreta.

2. ESTETIKA I KONTEKST EUROPSKE AVANGARDE

Da bismo uopće mogli razumjeti avangardne ciljeve i umjetničke tendencije tog razdoblja, potrebno je najprije uspostaviti kontekst u kojem se avangarda razvila. Početak 20. stoljeća razdoblje je burnih promjena koje je uvelike utjecalo na potrebu da se napravi novi umjetnički zaokret i da se artikuliraju nove težnje koje su iznjedrile nove spoznaje i nove okolnosti. Čovjekovo shvaćanje svijeta u kojem živi bilo je duboko izmijenjeno nakon Prvog svjetskog rata i Ruske revolucije. Istovremeno su se pojavila nova tehnička i znanstvena otkrića (Freud, Einstein) koja su popratila i nove modernističke tendencije u kulturi. Umjetnički pokreti ranog dvadesetog stoljeća snažno odražavaju ovaj novi sklop svijesti. Kubizam i futurizam, pokreti inovativni u tehničkom smislu, koji su dostigli vrhunac u razdoblju od 1910. do 1913., uzdigli su se iznad mirne površine tradicionalnog slikarstva da bi ispitali ustrojstvo same čovjekove svijesti. Najuvjerljivija istraživanja po pitanju čovjekove psihe tog razdoblja ponajviše se vežu uz dadaizam i nadrealizam utoliko što su oba pokreta stavila značajan naglasak na ispitivanje svijesti. Dadaizam je sebe djelomično doživljavao kao rekonstrukciju psihičkih potresa uzrokovanih Prvim svjetskim ratom, dok se iracionalizam koji je veličao nadrealizam može shvatiti kao cjelovito prihvaćanje sila koje djeluju ispod glazure civilizacije.¹ Teoretičar kulture Peter Bürger, pišući sedamdesetih godina prošlog stoljeća, smatra da je zadatak europske avangarde s početka 20. stoljeća bio da potkopa ideju o autonomiji umjetnosti (larpurlartizam), u korist novog spajanja umjetnosti sa “životnom praksom”². Prema tome, umjetnik je imao zadaću da ide dalje od estetskog zadovoljstva i

¹ Hopkins (2005:1)

² Hopkins (2005:2)

utječe na ljudski život kako bi ljudi gledali i doživljavali svijet drugačije nego prije. Nadrealistički cilj nije bio ništa manje od poziva francuskog pjesnika Artura Rimbauda da se “izmijeni život”³.

2.1 Nadrealizam i psihoanaliza

U prvim pokušajima objašnjavanja nadrealističkih tendencija centralnu ulogu igrao je André Breton kada je 1924. objavio *Prvi nadrealistički manifest* u kojem je istaknuo da je nadrealizam “zasnovan na vjeri u vrhunsku stvarnost nekih ranije zapostavljenih, svemoći sna, nepristranoj igri misli”⁴. Budući da su snovi bili središnja tema nadrealističkih umjetnika, proces njihovog izražavanja zahtijevao je pozamašno svjesno promišljanje. Neophodno je napomenuti da je nadrealizam bio dubinski povezan s otkrićima na polju psihoanalize.

Nadrealistička romansa s Freudom i psihoanalizom počela je s literaturom Andréa Bretona, koji je, u vrijeme ogromnih literarnih i kulturoloških previranja u Europi, odrađivao mladenačku službu u Prvom svjetskom ratu kao pomoćnik psihijatra u vojnoj bolnici. Breton je dugo bio pristran prema njemačkoj literaturi i filozofiji, a pod vodstvom Dr. Leroya, psihijatra s kojim je radio, otkrio je i postao fasciniran Freudovim pisanjem, posebno Freudovim djelom *Tumačenje snova*. Stoga je 1919., pod utjecajem dadaizma, Breton napisao: „Potpuno okupiran Freudom, te upoznat s njegovim metodama ispitivanja [. . .] odlučio sam od sebe dobiti što smo pokušavali dobiti [od pacijenata], naime, monolog izgovoren što brže moguće, bez intervencije kritičnih sposobnosti [. . .] neopterećen i najmanjom inhibicijom.”⁵. Ovo je bio početak Bretonovog zagovarivanja automatskog pisanja, koje je razumio kao ekvivalent slobode udruživanja i koje je postalo središte nadrealističkom

³ Hopkins (2005:3)

⁴ Hopkins (2005:16)

⁵ Esman (2011:174)

pokretu kao uvod u izvore kreativnosti u podsvjesnom, s krajnjim ciljem oslobođenja pojedinca od ograničenja buržuskog društva.

Shodno tome, nadrealizam je imao jaki utjecaj na razvitak Bretonovog sunarodnjaka, Jacquesa Lacana. On je bio Bretonov prijatelj, a jedan od njegovih najranijih radova, (*Problem stila i paranoidne forme postojanja*) objavljen je u prvom broju nadrealističkog časopisa *Minotaure* 1933. godine. Bio je to „psihijatrijski“ odgovor na esej koji je napisao Dali (1933) u kojem je slikar predložio „paranoidno-kritičnu“ teoriju umjetnosti ukorijenjenu u nadrealističkim konceptima. Lacanov krajnji naglasak središnje uloge jezika u psihoanalizi je bio dosljedan s Bretonovim u odnosu na općenitu kreativnost, a posebice na literaturu. Za razliku od Freuda, „Breton je zamislio psihoanalizu kao temelj *Weltanschauungu*, onu koja će preferirati psihičku realnost nad „zdravim razumom“ i koja će promovirati revolucionarno djelovanje nad bolesnim i represivnim društvom”⁶. Takvo djelovanje se temelji na osjećajima umjesto na razumu, ograničeno samo onim društvenim pravilima zbog kojih bi bio proglašen „ludim“ i prisiljen na institucionalizaciju.

Nadrealizam je prije svega bio književni pokret, upravo zato što se izražavao kroz automatsko pisanje i njegove analogije. Breton je za sebe mislio, među ostalim, da je pjesnik, kao što su mnogi od njegovih najbližih suradnika u pokretu - Louis Aragon, Paul Éluard, René Char, Tristan Tzara. Ali određen broj likovnih umjetnika je također bio povezivan s nadrealizmom, najviše Max Ernst, Salvador Dalí, Man Ray i René Magritte, Miró, Giacometti, te čak Picasso na rubovima (Picasso je dizajnirao naslovnicu prvog izdanja *Minotaure*). Ernst je bio upoznat s Freudovim pisanjima, proučavajući ih na Sveučilištu u Kölnu između 1911. i 1913., čak prije uplitanja u dadaizam. Dalí je mnogo napravio zbog svojeg divljenja prema psihoanalizi, posjećujući Freuda u Londonu 1938. te predstavljajući mu nacrt portreta. Freud je bio impresioniran Dalíjevim tehničkim vještinama, ali, kao i

⁶ Kuspit (1993:51)

uvijek, nije mogao razumijeti što umjetnik, ili nadrealizam općenito, želi reći. Svaki od umjetnika, na svoj vlastiti način, pokušavao je prikazati iskustva poput sna koristeći primarne procese - poput slika i erotskih i simboličkih reprezentacija kako bi stvorio auru misterije i dvosmislenosti.

Karakteristično za njega, Dalí je kombinirao distorziju, eroticizam te neobične jukstapozicije kako bi stvorio auru misterije pojačanu njegovom iznimnom tehničkom vještinom. Iako su Breton i Freud patili od obostranog nerazumijevanja, na mnoge načine njihovi životi su se spajali. Svaki je bio osnivač i intelektualni vođa pokreta koji je prvo stvorio skupinu predanih lokalnih sljedbenika koji su, s vremenom, proširili svoj utjecaj preko velikog dijela Zapadnog svijeta.

Znanstvena ideja nesvjesnog veoma je brzo postala glavni interes nadrealističkog poetskog djelovanja te je ubrzo razvijena, već spomenuta, tehnika “automatskog pisanja” kojom se djelomično po uzoru na Freudove “slobodne asocijacije” brzo piše bez ikakve prethodne zamisli. Nadrealizam je ovakvom tehnikom htio izbrisati razliku između “zahtjeva umjetnosti” i “zahtjeva života”. Imenujući Freuda kao zvijezdu vodilju nadrealističkog pokreta, Breton je više nego o estetskom proizvođaču govorio o “ljudskom istraživaču” koji “ispituje”. “Mašta će”, tvrdilo se, “možda svaki čas... zatražiti svoja prava”.⁷ André Breton jednom je primjetio da je, s nadrealističkog stajališta, način na koji je neka slika napravljena potpuno nebitan. Važna je jedino duhovna stvarnost na koju slika gleda.⁸

⁷ Hopkins (2005:17)

⁸ Hopkins (2005:61)

3. ESTETIKA I KONTEKST AMERIČKE KONTRAKULTURE

Šezdesetih godina prošlog stoljeća razvio se pokret poznat pod nazivom američka kontrakultura u kojem je velika masa mladih ljudi diljem čitavog SAD-a nastojala srušiti norme koje su vladale prijašnjim generacijama. The beat generacija prethodila je ovom pokretu i time je ucrtala put kojim će se kontrakultura kretati. Mladež kontrakulture odbacivala je kulturalne standarde svojih roditelja te progovarala o raznim društvenim problemima kroz politički aktivizam među kojima je goruća teme bila američka vojna intervencija u Vijetnamu, a kako su 1960-e napredovale, tako su se razvijale i društvene napetosti vezane uz pitanja seksualnih slobode i ženska prava što su dodatno potaknulo i pitanja tehnokracije te nova poimanja svijesti (uz koji se često vezana u „kultura droge“, tj. eksperimentiranje s psihodeličnim i opojnim svojstvima). No, upravo zbog isključivo humanističke crte koja se provlačila kroz ovaj pokret veoma brzo počinje raspršivanje sudionika kontrakulture koji se naposljetku ipak vraćaju originalnim *beatničkim* težnjama, a to je zadatak promjene sama sebe, svog načina života, svojih percepcija i senzibiliteta. Upravo taj zadatak postaje važniji od mijenjanja institucija ili politike⁹.

„Sjeme“ kontrakulturnog pokreta - *The Beat* generacija - koja se pamti kao proizvod i reakcija na zagušljivi konformizam Eisenhowerovog predsjedništva 1950, predstavlja umjetničke i estetske temelje kontrakulturnih napora u mijenjaju svijesti pojedinaca kroz umjetnički izražaj. Ipak, tek nakon uspjeha romana *Na cesti* (1957.-8.) *beat* generacija predstavljena je široj javnosti i njegove vodeće figure postale nacionalno i internacionalno poznate, oni su se sastali i napravili okvirni manifest čak desetljeće ranije. Prvo okupljanje Jacka Kerouaca, Allena Ginsberga, Williama Burroughsa, Luciena Carra, Joan Vollmer, Eddieja Parkera i Céline Young - izvornog *Beat* kruga – dogodilo se oko kampusa *Columbia*

⁹ Roszak (1977:55)

u proljeće 1944. i (često vrlo različita) vizija male skupine tobožnjih pisaca pomogla je izgraditi početke "pokreta". *Beat* generacija bila je predstavljena kao grupa ozbiljnih umjetnika, uronjenih u kanonski i avangardni materijal koja pokušava započeti revoluciju u američkoj literaturi, čak i u vrijeme kada je malo njihovih djela bilo objavljeno izvan malog fakultetskog časopisa. Ova predanost je bila ključna za njihov naknadni uspjeh, ali je također bila aspekt njihovog identiteta koji je (nakon uspjeha romana „*Na cesti*“) bio ismijavan u konzervativnoj literarnoj kulturi i ignoriran od strane popularnih medija, sklonih ismijavanju *beatnika*. No, malo tko je previdio da će *Beat* generacija zapravo postaviti najkonkretnije temelje američke kontrakturne književnosti. Iako nerijetko ozbiljno shvaćen, Jack Kerouac postavio je okvirne točke proznog djelovanja unutar *Beat* generacije, nazivajući tehniku kojom se *beatnici* koriste „spontana proza“. Esej "Suština spontane proze" neprocjenjiv je vodič u Kerouacove kompozitne postupke koji su bili učestali među *beatnicima*. Ključ spontane proze je - kao što ime implicira - da se mora stvariti bez "pauze za razmišljanje o prikladnoj riječi" i treba biti komponirana "u polu transu... dozvoljavajući podsvijesti da primi vlastiti nesuzdržani, zanimljiv, nužan i tako moderan jezik (koji bi svjesna umjetnost cenzurirala) i pisati uzbuđeno, brzo, s grčevima od pisanja ili tipkanja, u skladu sa zakonima orgazma." „Suština spontane proze“ kodificira što je očito iz čitanja Kerouacove fikcije, a to je da on stvara kombinaciju Transcendentalizma, *Bebob* jazza i modernističkog toka svijesti¹⁰.

Proučavajući *beatničke* i kontrakturne prozne tekstove, možemo primjetiti da klasna svijest kao generativni princip ustupa mjesto svijesti o svijesti i to je čini dodirnom točkom nove ljevice i *beatničko-hipijevskog* boemstva. Ona je utemeljena u intenzivnom samoispitivanju, otkrivanju bogatstva svijesti pojedinca. Stereotip *beatnika* i *hipija* je „otpadnički i sebi okrenuti pojedinac, utopljen u narkotičko mrtvilo ili izgubljen u ekstatičkoj kontemplaciji... a

¹⁰ Gair (2008:91)

što leži iza ovih popularnih predodžbi, ako ne zbiljsko, premda ponekad ludo, ponekad beznadno neadekvatno traganje za vlastitom istinom?“¹¹

3.1 Kontrakultura i psihoanaliza

Theodore Roszak, analizirajući temelje i posljedice američkog kontrakulturnog pokreta, nerijetko ističe kako se u to doba razvio jedan određeni osjećaj u društvu, „ne na razini klase, partije ili institucije, već prije na neintelektualnom nivou ličnosti iz koje ti politički i socijalni oblici proizlaze. Oni uviđaju da izgradnja dobrog društva nije primarno socijalni nego psihički zadatak, a mnoštvo kojih slijedi nalazi da je ta vizija privlačna. Ono što mladenačko otpadništvo našeg vremena čini prije kulturalnim fenomenom nego pukim političkim pokretom jeste činjenica da ono cilja s onu stranu ideologija prema nivou svijesti, pokušavajući transformirati naše najdublje doživljaje sebe samoga drugog čovjeka ili okoline.“¹²

Psihijatar R. D. Laing pogađa duh predmeta kada primjećuje da “nama nisu toliko potrebne teorije koliko iskustvo koje je ishodište teorija”. Ova rečenica možda je najbolji prikaz problema koji se dogodio kao posljedica kontrakulturnog relativiziranja znanstvene metode i stavljanja iskustva iznad svih ostalih elemenata u društvu. U tom tonu, Roszak nastavlja: „Kada psihijatrija počne govoriti ovim jezikom ona odlazi dobro van granica konvencionalnih znanstvenih obzira. Iako pobunjenička omladina pokloni svoju pažnju ličnostima kao što je Laing (a on je jedan od vodećih mentora britanske kontrakulture) onda je to sigurno zato što je vidjela prevelik broj ljudi nesumnjive inteligencije i nadahnutih namjera koji su postali apologeti dehumaniziranog društvenog poretka.“¹³ Nadalje, Roszak

¹¹ Roszak (1997:54)

¹² Roszak (1977:45)

¹³ Roszak (1977:46)

primjećuje kako je čak i psihoanaliza malo pomogla u diskusiji o neintelektualnom budući da je njen pristup bio opterećen mehanicističkim rječnikom i objektivnom nepristranošću: radoznanim istraživanjem „izvana“ prije nego prisnim doživljavanjem „iznutra“. U osvrtu na intelektualnu povijest, generacija koja je doživjela pojavu Freuda, Sorela, Webera i Durkheima - prva generacija koja se nadala da može ustanoviti ozbiljno znanstveno istraživanje čovjekovih iracionalnih motivacija - H. Stuart Huges primjećuje: “socijalni mislioci 1890-ih godina bavili su se iracionalnim samo zato da bi ga egzorcizirali. Istražujući ga oni su tražili načine pomoću kojih bi ga obuzdali i kanalizirali radi postizanja konstruktivnih ljudskih ciljeva”.¹⁴ Drugim riječima, Roszak nastoji „razbiti“ mit o „novim“ kontrakturnim spoznajama, smatrajući da je kontrakultura, u nastojanju da promijeni svijest društva, otišla predaleko s relativiziranjem pojmova iz psihoanalize. Utoliko zaključuje „kako se čar znanstvene ili pseudoznanstvene misli u našoj kulturi širio od prirodnih prema takozvanim biheviorističkim znanostima i konačno do umjetničkog obrazovanja i književnosti, pojavila se izrazita tendencija da se sve ono što u budnom stanju nije potpuno i jasno podložno empirijskoj ili matematičkoj manipulaciji svrsta u potpuno negativnu sveobuhvatnu kategoriju pod nazivom „nesvjesno“ ili „iracionalno“ ili „mistično“ ili čisto „subjektivno“.”¹⁵

¹⁴ Roszak (1977:47)

¹⁵ Roszak (1977:48)

4. KOMPARACIJA KNJIŽEVNIH ESTETIKA

Avangardni utjecaj na književnu estetiku rane kontrakture posebice je vidljiv kada pobliže promotrimo djela koja su označavala svojevrsnu prekretnicu jednog i drugog razdoblja. Unatoč popularnosti poezije koja je označila oba književna razdoblja, utoliko što je nudila veću slobodu izražavanja, eksperimentiranja i prilagođavanja forme avangardnim i kontrakturnim idejama, veoma je interesantno proučiti i usporediti prozu tih razdoblja, poglavito nadrealističke i *beatničke* metode i stil pisanja. Kada govorimo o nadrealističkoj književnosti, gotovo je nemoguće ne pomisliti na glavnog predstavnika i teoretičara Andréa Bretona koji je u potrazi za definiranjem nadrealističkog pokreta i sam stvarao veoma specifičnu prozu te tako uz *Manifest nadrealizma* ponudio i nekolicinu vlastitih djela koja mogu poslužiti kao najdirektniji prikaz Bretonovog poimanja nadrealističke književne estetike. Jedan od takvih primjera je i njegov roman *Nadja* nastao 1927. godine, na samom vrhuncu Bretonovog eksperimentiranja i istraživanja nadrealističkog *pathosa*. Na prvi pogled, najveća specifičnost tog djela je upravo forma kojom je roman napisan, koja zamagljuje žanrovske granice do te mjere da se mnoštvo književnih teoretičara još uvijek ne može složiti oko određivanja žanrovske pripadnosti djela, često ističući kako se ne radi o romanu u klasičnom smislu te riječi. U pokušaju sublimiranja ovog djela najčešće nailazimo na opise poput onog koji stoji na samoj poleđini najnovijeg hrvatskog izdanja u kojem prevoditeljica Višnja Machiedo ističe da je „riječ o istinitoj pripovijesti, štoviše obilno dokumentiranoj fotografijama i reprodukcijama, u kojoj se esejističko razmatranje, lirsko pismo i dnevnički zapisi spajaju na dotad neviđen način“. Također ističe i kako se radi o „autobiografskoj ispovijesti, izvješću na pjesnički pogon, dobro branjenom od natruha fikcije, koja izmiče razboritom pokušaju klasifikacije i koja, uza svu raznorodnost svojih elemenata,

rascjepkanost svoje strukture, posjeduje neku duboku, nimalo pravocrtnu koherentnost¹⁶. Upravo ta nemogućnost definiranja Bretonove „Nadje“ potvrđuje njegovu težnju da nadrealizam prikaže kao misao oslobođenu kontrole razuma te estetskih i moralnih preokupacija. Stoga je posebno uzbudljivo primijetiti slične strukturne i idejne aspiracije koje se pojavljuju tridesetak godina kasnije u jezgri američke kontrakulture, *beatničkoj* prozi. „Beat-generacija“ koja se pojavila u New Yorku sredinom 40-ih godina dvadesetog stoljeća, svoj je vrhunac na američkoj literarnoj sceni doživjela 1957. godine objavom Kerouacovog romana *Na cesti* (napisanog 1951.). Pojam „beat-generacija“, kojeg je smislio sam Kerouac, izvorno je označavao književni pokret koji je okupljao pjesnike i pisce u New Yorku i San Franciscu (Jacka Kerouaca, Allena Ginsberga, Gregoryja Corsa, Williama S. Burroughsa i mnoge druge). Uz uvođenje novih oblika književno-umjetničkog izraza, taj je pojam podrazumijevao i određeni način života koji je bio u suprotnosti s ćudoredem građanskog puritanskog društva koji su *beatnici* nazvali *square*.¹⁷ Takav način života uglavnom se temeljio na lutalačkom životu, stalnom kretanju, istraživanjima individualnosti podjednako kao i života u zajednici, prepuštanju socijalnim devijacijama te uživanju opojnih droga i pića i seksualnih sloboda. U svom stvaranju *beatnici* su, protiveći se tradiciji akademizma i strogih pravila za pisanje bilo koje vrste, postavili vlastitu literarnu estetiku koja je zagovarala stvaralačku spontanost. Upravo je Kerouac bio taj koji je utemeljio tzv. spontanu prozu koja je jedino mogla odraziti željenu slobodu i nespontanost života o kojem su sanjali prvi *beatnici*.¹⁸

¹⁶ Breton (2006)

¹⁷ Gonc (1995:152)

¹⁸ Gonc (1995:153)

4.1 Automatsko pisanje i spontana proza

Tehniku automatskog pisanja Breton iznosi u svojem *Prvom manifestu nadrealizma* (1924.) gdje opisuje kako mu se jedne večeri 1919., dok je tonuo u san, javila rečenica kao da je „zakucala na prozor“. Automatizam je bio predvođen idejom da je brzina pisanja jednaka brzini mišljenja, prema tome, pišući brzo, bez ikakve prethodno smišljene teme, pisac je postajao samo „skromno oruđe za bilježenje“¹⁹. Ideja automatizma bila je usko vezana uz otkrića u psihoanalizi, a sam Breton je i sam često koristio frejdovsku tehniku slobodnih asocijacija. Međutim, nije samo Freud bio inspiracija pri stvaranju ove književne tehnike. Djelo francuskog psihijatra Pierrea Janeta, u čijoj su knjizi *Psihološki automatizam* (1889.) bili izloženi „brojni primjeri verbalne produkcije pacijenata podvrgnutim hipnozi“²⁰, također je uvelike utjecalo na stvaranje nadrealističkih tehnika pisanja. Štoviše, Breton i u *Nadji* koristi priliku kako bi oslovio utjecaje iz psihoanalize.

„Kako proizvodnja slika u snu uvijek ovisi barem o toj dvostrukoj igri zrcala, u njoj se nalazi pokazatelj posebne, a zacijelo i vrlo znakovite uloge, krajnje 'naddeterminirajuće' u frejdovskom smislu; to što su u igru pozvani neki vrlo snažni dojmovi, koji se nipošto ne mogu zaraziti moralnošću i koji se doista doživljavaju 'onkraj dobra i zla' u snu, a zatim i u onome što mu se pojednostavljeno suprotstavlja pod nazivom zbilje.“²¹

Kao nadogradnju utjecaja iz psihoanalize, nadrealisti su razvili veoma specifičnu metodu kojom su „prodimali u nesvjesno“ kako bi došli do što autentičnijih prizora koji su kasnije služili kao izvor umjetničke inspiracije. Ovdje je riječ o takozvanim „seansama spavanja“ gdje su se dovodili u neku vrstu hipnotičkog transa te zapisivali prizore koji ispunjavaju njihove misli. O tome Breton također, u nekoliko navrata, progovara u *Nadji*.

¹⁹ Hopkins (2005:66)

²⁰ Hopkins (2005:67)

²¹ Breton (2006:44)

„U mislima sad ponovno vidim Roberta Desnosa iz razdoblja koje su oni među nama što su ga poznavali nazivali *razdobljem sna*. On 'spava', ali piše, govori. (...) Tko nije vidio njegovu olovku dok na papir bez imalo oklijevanja i nevjerojatno brzo spušta začuđujuće pjesničke jednadžbe, i tko se nije poput mene mogao uvjeriti da one nisu mogle biti pomnije pripremane, čak i da zna cijeniti njihovu tehničku savršenost i prosuđivati čudesni zamah, ne može sebi predočiti što je tada sve to značilo, koju je apsolutnu vrijednost proročanstva zadobivalo.“²²

Iako se nisu sva nadrealistička književna djela pisala ovom tehnikom, mnoštvo njih je ipak u određenim fragmentima koketiralo s ovom tehnikom. Čitajući *Nadju* nailazimo na određene dijelove u romanu koji djeluju kao da su napisani u jednom dahu, vođeni isključivo autorovim asocijacijama i užurbanim tokom misli koji kao da ni ne pokušava biti nešto više od rečenica koje su „zakucale na prozor“ Bretonovog uma. A na to nas i sam Breton upozorava na samom početku romana.

„Ograničit ću se na to da se bez naprezanja prisjetim onoga što mi se ponekad događalo, ne kao odgovor na neki moj potez, onog što mi pristiže neočekivanim putevima i pokazuje mi mjeru osobite milosti i nemilosti kojima sam predmet. Govorit ću o tome bez unaprijed utvrđena reda i slijedeći hir trenutka zahvaljujući kojemu ispliva na površinu ono što treba.“

I zaista, čitav roman obiluje prizorima, mislima i osjećajima napisanima tako da djeluju kao transkripcija svakodnevnih misli autora. Na veoma sličan način kako Breton stvara atmosferu u svom romanu kroz užurbani ritam koje čine njegove misli, navirući iznenada, tako i Keruac, jedan od predstavnika „beat generacije“, prenosi atmosferu i aspiracije *beatnika* u svojem romanu *Na cesti*.

²² Breton (2006:27)

Ideje beat generacije u romanu *Na cesti*, osim kroz uporabu pripadajućeg stila, direktno je umetnuta u samu radnju. Osim što u ovom romanu s autobiografskim elementima pratimo junake Sala Paradisea (Jack Kerouac) i Deana Moriartyja (Neal Cassady) koji dišu zrak tog razdoblja i progresivno raspravljaju o njemu, svjedočimo i njihovom životu na cesti, neprestanoj potrebi za pokretom, presijecanjem Amerike s istoka na zapad i obrnuto. Junaci pomamno lutaju Amerikom tražeći avanturu, ljubav, prosvjetljenje i čitatelji ih doživljavaju kao utjelovljenja neiscrpne energije i samoživosti – jer oni čine ono pravo, „the real thing“.²³

„...jer su jedini ljudi koji za mene postoje oni koji su ljudi, oni koji su ljudi od želje da žive, ljudi od želje da govore, ljudi od želje da se spase, željni svega u isto vrijeme, oni koji nikad ne sazrijevaju ili kažu nešto otrcano, već gore, gore, gore kao fantastične rakete koje eksplodiraju kao neki pauci preko zvijezda, i kad u sredini prasne, vidi se modro svjetlo u središtu i svi se dive: 'O-o-o-o-o!'"²⁴

S obzirom na to da se radi o romanu s autobiografskim elementima, gdje Kerouac dokumentarno bilježi svoja iskustva života na cesti, moglo bi se reći da se ovdje spontanost u radnji i stilu međusobno nadopunjuju. Radnja je pretežno linearna i nema većih preokreta, ali je svaki trenutak na tom putovanju rezultat čiste mladenačke spontanosti, želje za istraživanjem nepoznatog, želje za životom koju junaci mogu osjetiti samo kroz neprestano kretanje. Stil spontane proze pomaže Kerouacu da „uhvati“ i prikaže atmosferu svakog prostora, ekstazu svakog koncerta, uzbuđenje svake krađe ili novog susreta bez povećih detaljnih opisa. Pri tome se najviše osjeća utjecaj *jazz* i *bebop* glazbe na Kerouacov stil. Ne samo zbog eksplicitnog veličanja tog glazbenog žanra unutar radnje već i po razbijanju klasične manipulacije rečenica i odlomaka, nedostatku interpunkcija, nagomilavanju slika,

²³ Gonc (1995:153)

²⁴ Kerouac (1997:11)

uzdaha i povika. Bop-proza oslobađa se strogosti strukture zadane melodiji i ritmu ranijeg *jazza*, uvodi slobodnu improvizaciju *bebopa*, raskida s utvrđenim glazbenim obrascima – sa željom da odrazi život kako on biva doživljen u određenom trenutku.²⁵ Takvim stilom autor nameće i određeni ritam čitanja djela pri čemu čitatelj (pogotovo ako je naviknut na tradicionalniji pristup) lakše biva uvučen u radnju imajući osjećaj kao da mu upravo svjedok radnje ekstatično prepričava svoje avanture ili, štoviše, da je i sam svjedok događajima iz romana.

„Dean stoji u pozadini, govoreći 'Bog! Da!' i sklapa ruke na molitvu i znoji se. – Sal, Slim zna vrijeme, on zna vrijeme. – Slim sjeda za klavir i udara dvije note, dva C, zatim još dva, onda jedan, pa dva i iznenada se veliki krupni basist budi iz sanjarenja i shvaća da Slim svira 'C-jam blues' i udara velikim kažiprstom po žici i počinje veliki zvučni ritam i svi se počinju ljuljati, a Slim izgleda jednako tužno kao uvijek, i sviraju džez pola sata, a onda se Slim razbjesni, zgrabi bubnjeve i udara strahoviti brzi kubanski ritam i uzla mahnite melodije na španjolskom, na arapskom, na peruanskom dijalektu, na egipatskom, na svakom jeziku koji zna, a on zna bezbrojne jezike.“²⁶

William S. Burroughs takvu spontanost u prozi nazivao je „novom dimenzijom u pisanju“ dok ju je Ginsberg nazivao „divljim fraziranjem... apstraktnom poezijom uma ... dugim saksofonskim pripjevom ... zaista novom poezijom“.

Kerouac je volio metodu *jazz* glazbenika tijekom improvizacije, "bez discipline, samo ritam retoričkog izdaha i nagovarajućeg stava".²⁷ U pismu Alfredu Kazinu (1954.), pisanje spontane proze za njega je kao saksofonist koji udiše, svira fraze, i zatim prestaje. Rezultat je "*jazzy*

²⁵ Gonc (1995:155)

²⁶ Kerouac (1997:182)

²⁷ Kerouac web

spontane i nekorrigirane poplave koje dolaze divlje i čiste". Također tvrdi da stil postaje konkretan bez unaprijed stvorenih pojmova, "od centra interesa za subjekt slike u trenutku pisanja, i kasnijeg pisanja poput plivanja u moru jezika prema perifernom oslobađanju i umoru"²⁸. Moglo bi se reći da je energija koja pokreće stil gotovo pa orgazmična: "Dolazi iznutra prema van - prema opuštenom i rečenom".²⁹

Interesantno je da i André Breton u svom romanu opisuje svoj pripovjedački stil kao prikaz epizoda „iz svojega života kakav mogu pojmiti mimo njegova organskog plana, u mjeri u kojoj je on prepušten slučaju, najmanjem kao i najvećem (...) u mjeri u kojoj me uvodi kao u neki zabranjeni svijet nenadanih spojeva, zapanjujućih slučajeva, refleksa koji nadilaze svaki umni zamah, akorda odsviranih na klaviru...“. Ovaj moment jasno potvrđuje do koje mjere je sezala zaokupljenost oba autora sa stvaranjem ritma unutar teksta koji je neizbježan u prenošenju spontanosti i automatizma, gdje kao rezultat, osim očuđujuće forme, obojica autora prenose i glavne težnje nadrealističkih, odnosno *beatničkih* književnih estetika.

No postavlja se pitanje koliko je sam čin pisanja spontane proze zaista spontan? Provjera metoda koje se koriste u *beatničkim* tekstovima ukazuje na to da njihova kompozicija nije uvijek toliko spontana kao što izgleda. Burroughs to potvrđuje izjavom kako „najbolje pisanje uvijek djeluje kao da je slučajno nastalo“, ali je odmah nakon toga dodao kako se „spontanost ne može prizvati“ i da, prije nego što je pomogao uvesti *cut-up* i *fold-in* tehnike koje se baziraju na preslagivanju proznih fragmenata kako bi se poremetilo konvencionalno značenje, „pisci... nisu mogli proizvesti slučajni čin spontanosti“. ³⁰ Već kad malo dublje analiziramo Kerouacovo korištenje „bop-strukture“ i spominjanja *bop-jazza*, to povijesno stvara neke probleme po pitanju spontanosti i autentičnosti. Naime, događanja u

²⁸ Giamo (2002: 45)

²⁹ Kerouac (web)

³⁰ Sterrit (2000:167)

ovom polu-autobiografskom romanu obuhvaćaju period od tri godine (1947.-1949.) i originalno su zabilježena u Kerouacovom dnevniku. Kerouac je 1950-ih uredio svoje dnevnikе kako bi mogli biti objavljeni, nametnuvši im pritom čišći, ali ne u tradicionalnom smislu novelistički red. To stvara jaz i uvodi treći lik u tekst. Sudioniku i suvremenom promatraču radnje, Salu Paradiseu, pridružuje se organizator informacije, Sal-pripovjedač, koji iz perspektive od deset godina kasnije posjeduje znanje i uvid kojem ne može odoljeti, a da ga ne uključi. Pomno diskografsko čitanje romana ukazuje na to koliko se glazbe o kojoj se u romanu raspravlja danas ne bi svrstalo pod *bebop*. Sal-pripovjedač zna konsenzualnu definiciju *bebopa*, ali Sal-sudionik ne posjeduje to znanje. Kerouac je vjeran vlastitim dnevnicima kad uključuje toliko muzike koja ne spada u bop, ali ne može odoljeti „popravljanju“ znanja i glazbenog ukusa Sala-sudionika.³¹ To, međutim, ne utječe toliko na pitanje spontanosti stila koliko na pitanje autentičnosti čiji prikaz može biti nuspojava raznih okolnosti, od prepravljavanja originalnog teksta do piščeve odluke da autobiografsku priču zaokrene u smjeru fikcije.

Po pitanju koliko je zaista spontana Kerouacova proza, Sterrit polemizira Kerouacovu vjerodostojnost tom stilu. Zapaža da je njegovu prozu struje svijesti najbolje opisao Henry Miller tvrdeći da je to samo idiomatski jezik Kerouacovog vremena. Prema tome, Kerouac nije tvorac, već istraživač, osoba koja je uhvatila duh vremena i zabilježila ga poput novinara, kao „sociolingvistički tenor“ vremena u kojem je putovao i kojem je pripadao.³² Nadalje objašnjava kako je Kerouacova tehnika „skiciranja“ (*sketching*) jedan od najvećih doprinosa razvijanju spontanog pisanja. Naime, Kerouac u svojem eseju *Suština spontane proze* iznosi desetak točaka bitnih za savladavanje tehnike spontanog pisanja među kojima objašnjava

³¹ Hopkins (2005:279)

³² Sterrit (2000:168)

kako je skiciranje neophodno za opisivanje događaja. „Objekt se postavlja pred um ili u zbilju, kao u skiciranju (pred krajolik ili šalicu ili staračko lice) ili se sprema u sjećanje gdje postaje skiciranje konkretne slike-objekta iz sjećanja.“³³ Koliko god se brzim i fluidnim čini stvaralački čin, ne djeluje u potpunosti spontano ako je povezano održanom mentalnom slikom koja utječe na njegov sadržaj, smjer i konačni oblik.

Takvim mentalnim slikama, objektima koji se postavljaju pred um ili zbilju, važnost je pridao i Breton koji u početku romana najavljuje kako će se ograničiti na to da se bez naprezanja prisjeti onoga što mu se događalo, onoga što „pristiže neočekivanim putevima i pokazuje mjeru osobite milosti i nemilosti“ te potom dodaje kako će govoriti „o tome bez unaprijed utvrđena reda i slijedeći hir trenutka zahvaljujući kojemu ispliva na površinu ono što treba“.

U jednom od pisama iz 1952. Keruac je svoju prozu nazvao i „oslobađajućom prozom“ i opisao kao „nešto iznad romana i izvan arbitrarnih granica priče“.³⁴ Za njega, spontana proza bila je više od stila pisanja, ona je bila „trenutak otkrivanja duše“. U pismu za Ginsberga opisao je skiciranje: „sve se aktivira ispred tebe u beskonačnu raskoš, samo trebaš pročistiti misli i pustiti riječima da te preplave i pisati stopostotnom osobnom iskrenošću.. i 'slupati' ti je na papir besramno, htio ne htio, brzo dok ponekad ne budem toliko inspiriran da izgubim svijest o pisanju.“

Taj trenutak oslobađanja o kojem Keruac govori, motiv je kojem se Breton nerijetko vraća. Za razliku od romana *Na cesti*, *Nadja* je pisana u prvom licu, i utoliko je direktnost i autentičnost misli još izraženija (Breton nerijetko zalazi u analizu kako svojeg stila, tako i samog sebe). No, pričajući o momentima koje je dijelio sa stanovitom Nadjom, čini se kao da

³³ Kerouac (web)

³⁴ Giamo (2002:45)

selektivno odabire upravo one razgovore koji služe kao svojevrsno proširenje njegove potrebe za definiranjem nadrealističkih težnji. Nadja je žena, u središtu njegova romana, koja se nikako nije našla tamo slučajno. Nadja je muza. Ona je izvor inspiracije mladoga Bretona koji traga za svakodnevnim očuđenjima. I u prenošenju Nadjinih misli, Breton također podcrtava potrebu za oslobađanjem.

„Pred nama se propinje vodoskok čiju krivulju ona kao da slijedi. To su tvoje i moje misli. Pogledaj odakle sve kreću, dokle se dižu i kako je još ljepše kad padaju. A odmah zatim se stapaju, istom jačinom ponovno kreću, pa opet taj prekinuti uzlet, taj pad... i tako unedogled,“³⁵

Idući bitan element u Kerouacovoj prozi kojim se Sterrit bavi jest memorija, za koju smatra kako nije mogla biti iskrivljena ili oštećena u procesu stvaranja budući da je Kerouac „ponavljao“ iste uspomene ispočetka sve dok ih nije zabilježio u rukopisu. Njegova želja da prenese svoja iskustva što točnije prisilila je njegov um da stalno ispočetka ponavlja materijale te je tako i na neki način natjerao čitatelja da prepozna kako je, takvim ponavljanjem faza, revizija već ugrađena u njegovu spontanu prozu. Biograf Geral Nicosia objasnio je ovu pojavu tvrdeći da je Kerouac, baveći se drugim stvarima u životu, „virtualno pisao u glavi tako da je stvarni proces pisanja slova na papir bio više mehanička ekstenzija procesa.“³⁶ No, i dalje iz svih tih tvrdnji možemo zaključiti da Kerouacov spontan način pisanja zasigurno odražava dojam bliskosti koji se može usporediti s uspješnim *bebop* nastupom, no diskurzivne tvrdnje radikalne spontanosti i bivanja u trenutku ne slažu se s praksama kojima se koristio kako bi postigao taj učinak.

³⁵ Breton (2006:75)

³⁶ Sterrit (2000:168)

Kerouac sam polemizira problem spontane proze u svom romanu *Desolation Angels* 1956. u razgovoru između Jacka Duluouza (koji predstavlja njega) i pjesnika Randalla Jarella. Na Jarellovo pitanje kako može održati rafiniranu i čisto oblikovanu misao u spontanom pisanju, a da ne postane „blebetanje“ Kerouac odgovara: „Ako je blebetanje, onda jest blebetanje. Postoji određena količina kontrole koja se odvija kao kad čovjek prepričava priču u birtiji bez ometanja ili ijedne pauze.“³⁷. Ovaj Kerouacov odgovor pokazuje da je Kerouac bio svjestan činjenice da pisac spontane proze ne smije biti povezan s nemarnošću, užurbanošću i aljkavošću i ne smije ga se doživljavati kao pisca lišenog konkretnog cilja i efikasnih tehnika. Kao i ostali improvizatori iz područja glazbe i drugih umjetnosti, Kerouac balansira između idealizirane retorike autentičnosti i individualnosti s razumnom upotrebom već postojećih estetskih okvira i predviđenih umjetničkih materijala. Iako ga upotreba tih okvira može lako dovesti do demistifikacije improvizirane „čistoće“, svježina njegovog rezultata i energija koju stvara ponovo potvrđuju ideal spontane kreacije kao valjan instrument za određen tip umjetničkih stvaranja.³⁸

„I tako u Americi, kad sunce zalazi a ja sjedim na starom, srušenom gatu na rijeci i promatram dugo, dugo nebo nad New Jerseyjem i osjećam svu onu sirovu zemlju koja se proteže kao jedna jedina nevjerojatno golema nabreklina sve do Zapadne obale, i sav taj put koji teče, i sve te ljude koji sanjaju u njegovoj beskonačnosti, i znam da sad u Iowi plaču mala djeca u zemlji u kojoj djecu puštaju da plaču, i da će noćas izići zvijezde, a zar ne znaš da je Bog velika zvjerka? A večernjica zacijelo visi i prosipa svoje zasjenjene dragulje po preriju, a to je upravo prije nego potpuno padne noć koja blagoslivlja zemlju, zatamnjuje sve rijeke, pokriva vrhunce i obviija konačnu obalu, i nitko, nitko ne zna što ikoga čeka, osim turobnih prnja

³⁷ Sterrit (2000:171)

³⁸ Sterrit (2000:171)

starosti, tada mislim na Deana Moriartyja, mislim čak da starog Deana Moriartyja, oca kojeg nikad nismo pronašli, mislim na Deana Moriartyja.“

Generalni cilj spontane proze je otkriti unutarnji život autora na temelju vanjskih manifestacija svijeta ili sjećanja iz prošlosti. Spontana interakcija između sebstva i vanjskog objekta rezultira u introspektivnom pisanju određenom dozom mističnog naturalizma gdje se svijest i stvarnost međusobno apsorbiraju u intuitivni moment razumijevanja. Ukratko, spontana proza apsorbira moment prosvjetljenja, božansku iskru, pisanje koje je slobodno, prirodno, iskreno i raskošno, bez književnog prenemaganja, i ne samo iz glave, nego i iz srca i duše i kroz cijelo tijelo i krv, kosti i organe.³⁹ Sukob između autora koji vrednuju Kerouacovu spontanu prozu i autora koji preispituju i sumnjaju u mogućnost prikazivanja spontanosti unutar okvira fikcije ni u jednom trenutku ne dotiče se kvalitete i autentičnosti Kerouacovog stila. Izgleda da je jedini pravi problem po pitanju spontane proze sam naziv i riječ „spontano“ koja ostavlja različite utiske i priziva razna očekivanja. Prema tome, povežujemo li spontanost stila sa samim načinom pisanja, autentičnosti atmosfere ili nečim trećim, nema sumnje da govorimo o stilu koji sadrži veliku estetičku vrijednost i smisao za kontinuiranost, ritam i snagu koja je rijetko viđena u američkoj književnosti.

³⁹ Giomo (2000:45/6)

5. ZAKLJUČAK

Avangarda i kontrakultura, dva umjetnička pokreta, odvojena nekoliko generacija i jednim oceanom, u mnogočemu sadrže karakteristike stila koje nalikuju jedna drugoj. Najočitiiji utjecaj europske avangarde na američku kontrakulturu, a posebice na *beat* generaciju, onaj je stilskih proporcija kao što se može vidjeti u komparaciji književnih estetika. Avangardni „automatizam“ i *beatnička* „spontana proza“ ostavljaju veoma sličan dojam, s obzirom na to da obje tehnike predvodi težnja za prenošenjem što direktnije informacije kako bi se prenio osjećaj i atmosfera duha u kojem nastaju. Neposrednost misli jednog nadrealista ili jednog *beatnika* dodatno naglašava ritam i poredak riječi, kao i činjenica da se u oba gore analizirana primjera, radi o romanu s autobiografskim elementima. Breton i Kerouac obojica nastoje kroz formu teksta što vjernije približiti sadržaj čitatelju, kako bi čitatelj, gotovo voajeristički, mogao sudjelovati u situacijama koje je sam autor prošao. Oba autora su vjerodostojni predstavnici svojih umjetničkih pokreta pa stoga njihova djela sjajno ocrtavaju kontekst vremena u kojem su nastali (štoviše, vrhunac oba umjetnička pravca), te nam pružaju uvid u sva preklapanja i sličnosti koje postoje unutar prozne poetike nadrealizma i *beat* generacije, ali otvaraju i pitanja razlike između umjetničkih težnji tih pravaca. Iako, stilski gledano, oba pravca dijele sentiment prema tehnici „proživi pa piši“, ono što ipak čini najveću razliku između europske avangarde i američke kontrakulture je konačni cilj kojem autori teže i utjecaj koji su napravili. A cilj kojem autori ovih dvaju pravaca teže najlakše je prepoznati u njihovom odnosu prema psihoanalizi. Nadrealistička težnja približavanju iracionalnom i nesvjesnom kretala se u smjeru istraživanja i otvaranja granica umjetnosti. Nadrealistički autor stvarao je pokušavajući bolje spoznati sebe, koristio se saznanjima iz psihoanalize kako bi istražio što predstavlja naličje umjetnosti i zapitao se kako bi nesvjesno izgledalo u svojoj umjetničkoj formi te tako ponudio alat koji omogućuje prodiranje

umjetničke forme u apstrakciju. S druge strane, *beatnička* poetika, iako uronjena u avangardna stilska obilježja, ipak nije uspostavila cilj na razini umjetničke spoznaje i stvaranja alata za buduće generacije. Spontana proza, u konačnici, nudi umjetničku perspektivu „sadašnjosti“, za razliku od avangardne težnje da se utvrdi poetika osporavanja koja će izmijeniti shvaćanje umjetničke forme za sve buduće generacije. Utoliko možemo zaključiti da je avangardni cilj bio dugotrajnije prirode te je nastojao stvriti temelje i plodno tlo umjetničkim tendencijama koje tek dolaze. *Beatničko* „traganje za istinom“ naposljetku ipak ostavlja dojam jednog razdoblja koje bi možda mogli nazvati „umjetnička faza“ umjesto „umjetnički pokret“, s obzirom na to da je ucrtalo put kontrakulturi koja naposljetku ipak nije uspostavila održiv odnos s psihoanalizom, dok je nadrealizam, ako ništa drugo, potaknuo buduće generacije da oslobode i apstrahiraju svoje umjetničke težnje te, kako bi rekao Luis Bunuel, „dopuste mašti da ide gdje je njoj dobro pa makar bila krvava i izopačena“⁴⁰.

⁴⁰ Bunuel (1978)

BIBLIOGRAFIJA:

- Breton, A. (2006.), *Nadja*, Meandar, Zagreb
- Buñuel, L. (1983.) *Moj posljednji uzdah*, Institut za film, Beograd
- Esman, A. H. (2011.), „Psychoanalysis and Surrealism: André Breton and Sigmund Freud“, *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 59.1
- Gair, C. (2008.), *The Beat Generation : a beginner's guide*, Oxford: Oneworld cop.
- Giamo, B. (2002.), „Kerouac, the word and the way : prose artist as spiritual quester“, *Southern Illinois University*
- Gonc Moaćanin, K. (1995.), „Osamljeni putnik beat-generacije Jack Kerouac i (zen)-buddhizam“, *Književna smotra*, 96-97
- Hopkins, D. (2005.), *Dada i nadrealizam*, Šahinpašić, Sarajevo
- Hopkins, D. (2005.), „To Be or Not to Bop: Jack Kerouac's "On the Road" and the Culture of Bebop and Rhythm 'n'Blues“, *Popular Music*, Vol. 24, No. 2, Literature and Music, *Cambridge university press*
- Kerouac, J. (1997), „Na cesti“, s engleskoga prevela Nada Šoljan, *Targa*, Zagreb
- Kerouac, J, „Essentials of spontaneous prose“, <http://www.writing.upenn.edu/~afilreis/88/kerouac-spontaneous.html>
- Kuspit, D. (1993.), „Surrealism’s re-vision of psychoanalysis“, *Signs of Psyche in Modern and Postmodern Art*. Cambridge University Press, Cambridge
- Roszak, T. (1978.), *Kontrakultura : razmatranja o tehnokratskom društvu*, Naprijed, Zagreb, 1978.
- Sterrit, D. (2000.),“ Revision, Prevision, and the Aura of Improvisatory Art“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 58, No. 2, Improvisation in the Arts, *The American Society for Aesthetic*

(napomena: svi prijevodi s engleskog na hrvatski pripadaju autoru ovog teksta)