

ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES



**ΣΧΟΛΗ ΔΙΕΘΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ**

**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ»**

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΡΗΤΟΡΙΚΗ ΤΩΝ ΜΕΣΩΝ

Γενιά των Μπιτ: Χαρακτηριστικά και Τάσεις

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Ευαγγελία-Ελένη Ελένη

Αθήνα, 2019

Τριμελής Επιτροπή
Δημήτρης Δημηρούλης, Καθηγητής (Επιβλέπων)
Διονύσης Καββαθάς, Επίκουρος Καθηγητής
Μαρία Κακαβούλια, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια



Copyright © Ευαγγελία – Ελένη Ελένη , 2019

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας διπλωματικής εργασίας εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναγράφεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της διπλωματικής εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα.

Η έγκριση της διπλωματικής εργασίας από το Πάντειον Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δεν δηλώνει αποδοχή των γνώμων του συγγραφέα.

Στη Σοφία και τον Ερρίκο.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα καθηγητή, κύριο Δημήτρη Δημηρούλη, για την πολύτιμη βοήθεια και καθοδήγηση κατά την διάρκεια της συγγραφής της διπλωματικής αυτής εργασίας.

Περιεχόμενα

Περίληψη	6
Εισαγωγή - Η Αμερική του 1950 και η Γενιά των Μπιτ	8
Κεφάλαιο Πρώτο - Allen Ginsberg	
1.1 Η Αμερική του Ginsberg μέσα από το «Howl» και το «America»	10
1.2 Ένα «Kaddish» για τη Naomi Ginsberg και το νέο είδος θρησκευτικότητας του Allen	17
1.3 Ζητήματα ύφους και γραφής: Ο Walt Whitman, ο μοντερνισμός και ο Ginsberg ως ο χαρισματικός προφήτης μιας νέας λογοτεχνικής γενιάς	22
Κεφάλαιο Δεύτερο - Jack Kerouac	
2.1 Οι αμερικανικές μειονότητες και η κουλτούρα τους μέσα από το «On the Road» και το «The Subterraneans»	30
2.2 Οι πνευματικές αναζητήσεις του Kerouac μέσα από το «The Dharma Bums»	36
2.3 Ζητήματα αφήγησης και γραφής: Ο χώρος και ο χρόνος στο «On the Road», η μέθοδος της αυτόματης γραφής και η επιρροή της τζαζ στην πρόζα του Kerouac	42
Κεφάλαιο Τρίτο -William Burroughs	
3.1 Η ψυχροπολεμική Αμερική, οι μειονότητες και η εποχή των «κυβερνητικών συστημάτων»	50
3.2 Η αναζήτηση της υπερβατικότητας, η «Λογοτεχνία του Εθισμού» και το μυθικό στοιχείο στο έργο του Burroughs	54
3.3 Ζητήματα αφήγησης και γραφής: Η γλώσσα ως ιός, η τεχνική του «cut-up» και η μη γραμμική αφήγηση του «Naked Lunch»	59
Επίλογος	65
Βιβλιογραφία	67

Περίληψη

Η Γενιά των Μπιτ ήταν ένα ρεύμα λογοτεχνών και άλλων καλλιτεχνών που εμφανίστηκε στην Αμερική το 1944 και μεσουράνησε τη δεκαετία του 1950, μέχρι τα τέλη του 1960. Τα κυριότερα μέλη του υπήρξαν οι Allen Ginsberg, Jack Kerouac και William Burroughs, οι οποίοι και θα μελετηθούν εκτενέστερα στην παρακάτω διπλωματική εργασία. Στόχος της μελέτης αυτής είναι να συγκεντρωθούν τα χαρακτηριστικά στοιχεία που αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι της λογοτεχνικής αυτής γενιάς και κυρίως αυτά που την έκαναν να ξεχωρίσει ανάμεσα στα υπόλοιπα λογοτεχνικά και πολιτιστικά ρεύματα. Σε αυτά θα συμπεριληφθούν τόσο στοιχεία του περιεχομένου όσο και της μορφής του συγγραφικού τους έργου. Πιο συγκεκριμένα, θα γίνει λόγος για τη σχέση των Μπιτ λογοτεχνών με την κοινωνική και πολιτική κατάσταση της Αμερικής του 1950, καθώς και με το υπερβατικό στοιχείο και τη θρησκευτικότητα, μέσα από τη χρήση παραδειγμάτων από το έργο τους. Τέλος, θα διερευνηθούν οι επιρροές που άσκησαν στους Μπιτ παλαιότερα λογοτεχνικά είδη και οι καινοτομίες που εισήγαγαν οι ίδιοι στην λογοτεχνία του εικοστού αιώνα.

Λέξεις κλειδιά:

Γενιά των Μπιτ, Αμερική, εικοστός αιώνας, λογοτεχνικά ρεύματα, ποίηση

Abstract

The Beat Generation was a group of writers and other artists that was founded in America in 1944, acted mainly through the 1950s and continued to exist until the late 1960s. In this diploma thesis we are going to study in a more extensive way the main representatives of this literary movement: Allen Ginsberg, Jack Kerouac and William Burroughs. The aim of this study is to collect the main characteristics of the beat literary movement and most of all the ones that differentiated it from the other literary and cultural movements of its time. The subjects and the style

of their works are going to be equally presented. In particular, we are going to examine the way the Beats reacted towards the social and political situation of the America of the 1950s and find out which was their relationship with religion and spirituality, while using specific examples from their novels or poems. Finally, we are going to analyse their influences from literature movements of the past and the innovations they introduced in the American literature of the 20th century.

Keywords:

Beat Generation, America, twentieth century, literary movements, poetry

Εισαγωγή

«Η Αμερική του 1950 και η Γενιά των Μπιτ»

Το λογοτεχνικό και πολιτιστικό κίνημα των Μπιτ, που θα μελετηθεί σε αυτή την εργασία, δημιουργήθηκε στη Νέα Υόρκη το 1944, με τη συνάντηση του Jack Kerouac, του Allen Ginsberg και του William Burroughs. Οι τρεις αυτοί φοιτητές του Πανεπιστημίου Columbia, που θα γίνονταν οι βασικοί εκπρόσωποι της γενιάς των Μπιτ, διέφεραν αρκετά ως προς την καταγωγή και την κοινωνική τους τάξη: Ο Jack Kerouac ήταν ένας Γάλλο-Καναδός Καθολικός της εργατικής τάξης, γεννημένος στο Lowell της Μασαχουσέτης, ο Allen Ginsberg ήταν ένας Ρώσος-Αμερικανός Εβραίος της μέσης τάξης, γεννημένος στο Paterson του New Jersey και ο William Burroughs ένας Άγγλο-Αμερικανός Προτεστάντης της ανώτερης τάξης από το St. Louis. Το στοιχείο αυτό έφερε κοντά τους τρεις αυτούς λογοτέχνες και αρκετούς άλλους συγγραφείς, ποιητές και καλλιτέχνες που τους περικύκλωναν, ήταν το «κοινό όραμα» που μοιράζονταν για την τέχνη και τη ζωή και η «κοινή τους συνείδηση» πάνω στα γεγονότα και τα κοινωνικά φαινόμενα της εποχής τους. (Prothero 1991:211)

Το βασικό χώρο-χρονικό πλαίσιο κατά το οποίο έδρασε η λογοτεχνική γενιά των Μπιτ ήταν η Αμερική του 1950. Η δεκαετία του '50 έχει μείνει στο μυαλό των Αμερικανών ως μία εποχή οικονομικής ευημερίας και βελτίωσης των συνθηκών της ζωής, όμως πρόκειται επίσης για μια περίοδο αρκετών κοινωνικών και πολιτικών αναταραχών, ακόμα κι αν αυτές δεν γίνονταν αντιληπτές με την πρώτη ματιά. (Madrid 2015:5) Καταρχάς, εξαιτίας των καλύτερων οικονομικών προοπτικών, μία νέα εποχή καταναλωτισμού είχε ξεκινήσει, επηρεάζοντας ολόκληρη την κοσμοθεωρία των Αμερικανών, οι οποίοι προσάρμοζαν πλέον τη ζωή τους σύμφωνα με αυτό το πνεύμα της κοινωνικής ανέλιξης και του κομφορμισμού. Ήταν επιπλέον η περίοδος του Ψυχρού Πολέμου, που είχε προκαλέσει στους Αμερικανούς ένα γενικότερο αίσθημα απειλής προς οποιαδήποτε «ξένα εισβολή» και οποιαδήποτε ιδέα ήταν αντίθετη με το «κύριο ρεύμα». Αλλά το πιο βασικό ήταν πως γεννήθηκε η λεγόμενη «αντικομμουνιστική παράνοια», που ήταν υπεύθυνη

για την καταδίωξη πολλών «υπόπτων» Αμερικανών πολιτών αλλά και για την αυστηρή λογοκρισία όσον αφορά την καλλιτεχνική έκφραση και παραγωγή. (Madrid 2015:6)

Οι εκπρόσωποι της Μπιτ γενιάς ήταν αντίθετοι προς τις επιβεβλημένες ιδέες της επιτυχίας και του κομπορμιισμού και είχαν ως πρότυπα ανθρώπους με πιο αντισυμβατικές ζωές: τζαζ μουσικούς, καλλιτέχνες, πολιτικούς ακτιβιστές ή γενικά «αλήτες» και περιπλανώμενους. (Madrid 2015:7) Είχαν μία δική τους αντίληψη για τη θρησκεία και οι πνευματικές τους αναζητήσεις περιλάμβαναν την περιπλάνηση και τα ταξίδια, την ανάγνωση και τη γραφή και πολλές φορές τον πειραματισμό με ναρκωτικές ουσίες. (Prothero 1991:211) Αυτή η διαφορετική τους αντίληψη για τον κόσμο και τη ζωή επηρέασε, όπως ήταν φυσικό, τόσο τη θεματική όσο και τη μορφή των έργων τους, κάνοντάς τους να ξεχωρίσουν αισθητά από τους υπόλοιπους συγγραφείς και λογοτέχνες της γενιάς τους.

Σκοπός λοιπόν αυτής της διπλωματικής εργασίας είναι να μελετηθούν σε μεγαλύτερο βάθος τα ιδιαίτερα αυτά στοιχεία που έκαναν τη Γενιά των Μπιτ να ξεχωρίσει σε κοινωνικό, πολιτιστικό και λογοτεχνικό επίπεδο. Εξετάζοντας ξεχωριστά τους τρεις πιο αντιπροσωπευτικούς εκπροσώπους των Μπιτ, δηλαδή τον Ginsberg, τον Kerouac και τον Burroughs, θα σταθούμε συγκεκριμένα στη σχέση τους με την κοινωνική και πολιτική κατάσταση της Αμερικής του '50 και στην αναζήτηση της πνευματικότητας και του υπερβατικού στοιχείου, μέσα από συγκεκριμένα παραδείγματα του συγγραφικού ή ποιητικού τους έργου. Επιπλέον, θα υπάρξει ένα ξεχωριστό κεφάλαιο για κάθε συγγραφέα, όπου θα παρουσιαστούν ζητήματα που αφορούν αποκλειστικά το λογοτεχνικό ύφος, τη γραφή και την αφήγησή τους, σε σύγκριση πάντα με τα ρεύματα της εποχής εκείνης αλλά και των προηγούμενων εποχών. Ένας από τους βασικούς στόχους της εργασίας είναι να γίνει κατανοητό πώς οι απόψεις και η στάση ζωής των τριών αυτών εκπροσώπων της Γενιάς των Μπιτ διαμόρφωσαν το συγγραφικό τους έργο. Εξίσου σημαντικό είναι να μελετηθεί το πώς οι ίδιοι κατάφεραν να συνδυάσουν καλλιτεχνικές ιδέες και στυλ του παρελθόντος μαζί με στοιχεία της εποχής τους, δημιουργώντας έτσι ο καθένας ξεχωριστά ένα προσωπικό ύφος, που έμελλε να διαμορφώσει τη λογοτεχνία του εικοστού αιώνα και να αποτελέσει μέρος αυτού που έμεινε γνωστό ως γενικότερο ύφος της Γενιάς των Μπιτ.

Κεφάλαιο Πρώτο - Allen Ginsberg

1.1 Η Αμερική του Ginsberg μέσα από το «Howl» και το «America»

Ο Allen Ginsberg γεννήθηκε στις 3 Ιουνίου του 1926 στο Newark του New Jersey και ήταν γιος του Louis και της Naomi Ginsberg. (Madrid 2015:8) Και οι δύο γονείς του ήταν παιδιά Εβραίων μεταναστών από την Ανατολική Ευρώπη, οι οποίοι μέσα από τη φοίτησή τους σε δημόσια σχολεία, κατάφεραν να αποκτήσουν ανώτερη εκπαίδευση και να αναρριχηθούν σε ένα πιο μορφωμένο, μεσοαστικό περιβάλλον, σε αντίθεση με την εβραϊόφωνη, εργατική τάξη από την οποία προέρχονταν. Όμως παρά την όποια αφομοίωσή τους στην αμερικανική κοινωνία, η οικογένεια του Allen απείχε ακόμα αρκετά από αυτό που οριζόταν ως μια τυπική αμερικανική οικογένεια της μεσαίας τάξης του 1920-1940. (Ariel 2013:53)

Ο πατέρας του Allen, Louis Ginsberg, ήταν καθηγητής σε ένα Λύκειο στο Paterson, την πόλη όπου κυρίως μεγάλωσε ο Allen. Εκτός από καθηγητής, ο Louis ήταν και ποιητής που εξέδιδε τα έργα του με δικά του έξοδα, έχοντας αποκτήσει κάποια αναγνώριση και την ανάλογη αυτοεκτίμηση. (Ariel 2013:53, Madrid 2015:8) Η μητέρα του Naomi, ήταν μέλος του Κομμουνιστικού Κόμματος και θεωρούσε τον Allen τον αγαπημένο της γιο. Μάλιστα όσο ήταν μικρός συνήθιζε να τον παίρνει μαζί της, παρέα με τον αδερφό του Eugene, στις συναντήσεις του Κομμουνιστικού Κόμματος. Από τις συναντήσεις αυτές ο Allen διατηρούσε ευχάριστες αναμνήσεις καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του. Μερικές από αυτές είχε χρησιμοποιήσει και σε ποιήματά του όπως το «America».¹ (Madrid 2015:8)

Η Naomi ήταν επίσης υπέρμαχη του γυμνισμού αλλά και τις χορτοφαγίας, δύο αρκετά εκκεντρικών και εξεζητημένων τάσεων για την Αμερική της εποχής. Ο Louis από τη μεριά του αυτοπαρουσιαζόταν ως σοσιαλιστής, όμως οι απόψεις του ήταν αρκετά πιο μετριοπαθείς από εκείνες της συζύγου του. Οι Ginsberg γενικότερα ως οικογένεια ένιωθαν κυρίως Αμερικανοί υπήκοοι, όμως οι φυλετικοί διαχωρισμοί την εποχής τους επέβαλαν κάποιους περιορισμούς, τόσο σε ζητήματα κινητικότητας όσο και κοινωνικότητας. Ο κοινωνικός τους περίγυρος αποτελούταν κυρίως από κοσμικούς Εβραίους σαν τους ίδιους. Παρόλα αυτά, οι πολιτικές τους απόψεις

¹*«America when I was seven momma took me to/ Communist
Cell meetings they sold us garbanzos a/ handful per ticket a ticket
costs a nickel and the/ speeches were free everybody was angelic».*

(Ginsberg 1956:42, Madrid 2015:8)

εμφανίζονταν ως πιο ριζοσπαστικές από αυτές των υπόλοιπων Εβραίων της εποχής, αλλά και από των υπόλοιπων Αμερικανών πολιτών γενικότερα. Οι Ginsberg σίγουρα θεωρούσαν την Αμερική ως μία χώρα με πολλές ευκαιρίες, σαν μια άλλη «Γη της Επαγγελίας», όμως αυτό δεν σημαίνει πως αγνοούσαν την ανάγκη της για κοινωνικό ανασχηματισμό. (Ariel 2013:53)

Ο Allen μπορεί να μην συμφωνούσε απόλυτα με τις αντιλήψεις των γονιών του, όμως σίγουρα είχε επηρεαστεί από το περιβάλλον στο οποίο ανατράφηκε. Στο ποίημα «America», όπου γενικότερα καυτηριάζει την πολιτική κατάσταση και την ιστορία της Αμερικής, αναφέρεται με ύφος σχεδόν προκλητικό στις κομμουνιστικές αρχές με τις οποίες μεγάλωσε.² Είναι εμφανές πως ο Allen Ginsberg, παρόλο που κατά τη διάρκεια της ζωής του κατάφερε να ξεφύγει από τα στενά πολιτιστικά και γεωγραφικά όρια που του έθεσαν οι γονείς του, αντλούσε πάντα έμπνευση από τη στάση ζωής τους και τα όνειρά τους. Ο Ginsberg μέχρι τον καιρό της ενηλικίωσής του είχε αποκτήσει αυτό που πολλοί σύγχρονοί του αποκάλεσαν «μία ριζοσπαστική, πολιτιστικά και κοινωνικά προοδευτική κοσμοαντίληψη», που τον ώθησε να αναπτύξει μια επιφυλακτική και επικριτική στάση απέναντι στην αμερικανική κοινωνία και κυβέρνηση, θεωρώντας τες υπεύθυνες για προδοσία «των αληθινών αξιών και στόχων του έθνους». (Ariel 2013:53)

Σε όλη του τη ζωή ο Allen έμελλε να δείξει περιφρόνηση «προς τις κοινωνικές νόρμες και τους κανόνες εκείνους που δεν αντιπροσώπευαν τις αξίες του». (Ariel 2013:53) Την ίδια στάση υιοθέτησε και ως ποιητής και πολιτιστικός ηγέτης της γενιάς του, εκφράζοντας πάντα αυτό που είχε στο μυαλό του με έναν ευγενικό αλλά παράλληλα ευθύ και ξεκάθαρο λόγο, ακόμα και όταν έπρεπε να ακολουθήσει κάποιες κοινωνικές συμβάσεις. Επιπλέον, δεν έπαψε ποτέ να υπερασπίζεται ανοιχτά το όραμά του για μία κοινωνία «ανοιχτή, ανεκτική, χωρίς κοινωνικούς αποκλεισμούς», που θα εξουδετέρωνε τα φυλετικά και θρησκευτικά σύνορα και θα επέτρεπε στον κάθε άνθρωπο να δημιουργήσει τον τρόπο ζωής που του ταιριάζει. Η πίστη του σε μια τέτοια ιδεατή κοινωνία δεν θα μπορούσε παρά να έχει τις ρίζες της στον τρόπο ανατροφής του και στις πρώτες του εμπειρίες. Στην τελική, όσο και αν δημιούργησε μία ξεχωριστή και ανεξάρτητη προσωπικότητα από αυτή των γονιών του, που τον έκανε τον Ginsberg που όλοι ξέρουμε, δεν έπαψε να είναι ποτέ ένας απόγονος Εβραίων μεταναστών που προσπαθούσε να διατηρήσει αναλλοίωτη την διαφορετική πολιτιστική του ταυτότητα. Καθώς και δεν έπαψε ποτέ να είναι ο πιστός γιος της «αντισυμβατικής, ριζοσπαστικής και από πολλές απόψεις βασανισμένης» Naomi Ginsberg. (Ariel 2013:53)

Η μητέρα του Naomi από την περίοδο των νεανικών της χρόνων είχε αναπτύξει διάφορες φοβίες που σχετίζονταν με τις πολιτικές της πεποιθήσεις. Συνεχώς πίστευε πως η ζωή της διέτρεχε κίνδυνο και πως βρισκόταν υπό την παρακολούθηση διαφόρων πολιτικών εξουσιών όπως ο Hitler, ο Roosevelt και το F.B.I., καθώς και ατόμων του οικογενειακού της περιβάλλοντος, με κυριότερους

² «America I used to be a communist when I was a kid /I'm not sorry». (Ariel 2013:53, Ginsberg 1956:40)

τη μητέρα της και τον σύζυγό της Louis. (Breslin 1977:96) Πρόκειται επίσης για μια προσωπικότητα που από τα τριάντα της χρόνια εμφάνισε σοβαρά ψυχικά προβλήματα -μεταξύ των οποίων η σχιζοφρένεια- και που τελικά αναγκάστηκε να νοσηλευτεί σε ψυχιατρική κλινική καθώς και να έρθει σε επαφή με ακραίες θεραπευτικές μεθόδους της εποχής, όπως το ηλεκτροσόκ και η λοβοτομή, η οποία τελικά την οδήγησε και σε θάνατο. Οι τραγικές αυτές οικογενειακές καταστάσεις στιγμάτισαν, όπως θα ήταν φυσικό, τον μικρό Allen. Παρά το νεαρό της ηλικίας του έπρεπε να βρει έναν τρόπο να επιβιώσει μέσα σε ένα συναισθηματικά ασταθές περιβάλλον, που αποτελούταν από ριζοσπαστισμό και μορέμικα ιδεώδη από τη μία αλλά και από σοβαρές ψυχικές διαταραχές από την άλλη. Μέσα σε αυτό το περιβάλλον όμως ήταν που ο νεαρός Allen άρχισε να διαμορφώνει την προσωπικότητά του, την σεξουαλική του ταυτότητα αλλά και την άποψή του για την Αμερική, τις πολιτικές πρακτικές της οποίας συνέχισε να θεωρεί απειλητικές, όπως άλλωστε και οι γονείς του. (Gornick 2006:4)

Ήταν οι προσωπικές δυσκολίες που βίωσε ο Allen από μικρός αλλά και ο πόνος και το αίσθημα ευθύνης που κουβαλούσε σε όλη τη ζωή του για την τραγική κατάληξη της μητέρας του που τον έκαναν να βλέπει τις εκκεντρικότητες και τις ασταθείς συμπεριφορές των άλλων ανθρώπων με κατανόηση, ως πλήρως αποδεκτά χαρακτηριστικά. Ο τρόπος που μεγάλωσε θα τον προετοίμαζε για τον μετέπειτα ηγετικό του ρόλο ανάμεσα σε ιδιάζουσες προσωπικότητες και ανθρώπους που ανήκαν σε υποκουλτούρες. Άρα οι εμπειρίες των παιδικών του χρόνων, παρόλο που ήταν σίγουρα συναισθηματικά καταστροφικές, έμελλαν να τον κάνουν να νιώθει άνετα ανάμεσα σε άτομα που παρουσίαζαν αντισυμβατικές συμπεριφορές και ψυχολογικές παθήσεις κάθε είδους. (Ariel 2013:54) Έτσι, από το ξεκίνημα των σπουδών του στο Πανεπιστήμιο Columbia, ο Allen συναναστρεφόταν άτομα που άλλοι στη θέση του θα είχαν αποφύγει, τόσο για την απροσάρμοστη συμπεριφορά τους όσο και για την περιθωριακή προσωπικότητά τους. Μέσα από την παρείσακτη παρέα του, η οποία φυσικά συμπεριλάμβανε τον Jack Kerouac και τον William Burroughs, ο Allen είχε την ευκαιρία να πειραματιστεί σε καλλιτεχνικό αλλά και προσωπικό επίπεδο. Άλλωστε με την ίδια αυτή παρέα, που έμελλε να μείνει στην ιστορία με την ονομασία «η Γενιά των Μπιτ», ο Allen εξερεύνησε τα όρια της σεξουαλικότητάς του αλλά και της συνείδησής του, μέσω της χρήσης ψυχοτρόπων ουσιών. (Madrid 2015:9)

Μέλος αυτής της ασυμβίβαστης ομάδας στην οποία ανήκε ο Allen υπήρξε και ο Herbert Huncke, ένας ποιητής που κυκλοφορούσε στην Times Square, ήταν χρήστης ουσιών και επιρρεπής στο να διαπράττει αδικήματα. Ήταν μάλιστα εκείνος στον οποίο αποδίδεται και ο όρος της «Μπιτ Γενιάς». Ο Huncke συνήθιζε να αφήνει κάποια αντικείμενα που έκλεβε στο διαμέρισμα του Ginsberg, που ήταν ο χώρος συνάντησης όλης της ομάδας. Όταν κάποτε η αστυνομία έλεγξε το διαμέρισμα, βρέθηκε κατηγορούμενος και ο Ginsberg για συνενοχή. Τότε, για να γλιτώσει από τη

φυλακή διάλεξε τη δεύτερη επιλογή που είχε, δηλαδή το να περάσει ένα διάστημα στο Ψυχιατρικό Ινστιτούτο του Columbia, όπου όμως ήταν αναγκασμένος να δεχτεί θεραπεία για την ομοφυλοφιλία του, που την εποχή εκείνη θεωρούταν ακόμα ψυχική διαταραχή. Τους οκτώ μήνες που ήταν λοιπόν έγκλειστος στο καταπιεστικό εκείνο περιβάλλον, κατά το διάστημα 1949-1950, είχε την τύχη να γνωρίσει ένα άτομο με το οποίο θα γινόταν φίλος αστραπιαία, τον Carl Solomon. (Madrid 2015:9, Gornick 2006:5)

Ο Solomon ήταν ο άνθρωπος στον οποίο θα αφιέρωνε το ποίημα «Howl» περίπου έξι χρόνια αργότερα. Είχε γεννηθεί στο Μπρονξ και ήταν ένας αμφιφυλόφιλος, αριστερός ποιητής και διανοούμενος. Αυτό σημαίνει πως είχε πολλά κοινά με τον Allen, με τη μόνη διαφορά ότι ο πρώτος είχε ζήσει στο Παρίσι, όπου και είχε έρθει σε επαφή με τον υπαρξισμό, στους χώρους της πολιτικής και της λογοτεχνίας. Κατά τη διαμονή τους στο Ψυχιατρικό Ινστιτούτο, ο Ginsberg θαύμασε την «μελαγχολική ιδιοφυΐα» του Solomon, την οποία στη συνέχεια έφτασε να εξιδανικεύσει. Για εκείνον «αν ο Carl ήταν τρελός, ήταν μόνο επειδή η Αμερική τον είχε τρελάνει». (Gornick 2006:5) Έτσι, όταν ο Ginsberg βγήκε από την κλινική, είχε έτοιμη την μεταφορά του για τους πρώτους στίχους του «Howl».³

Θα μπορούσε κανείς να πει πως ο Ginsberg έβλεπε στον Solomon τη μητέρα του, η οποία είχε περάσει μεγάλο μέρος της ζωής της σε ιδρύματα, αφήνοντας την τελευταία της πνοή σε ένα από αυτά. Ο Ginsberg άλλωστε κουβαλούσε πάντα μέσα του αυτή την ενοχή, καθώς είχε ο ίδιος αναγκαστεί να υπογράψει τα χαρτιά που θα επέτρεπαν να γίνει στη μητέρα του η λοβοτομή η οποία της επέφερε μοιραίο θάνατο. Έτσι μέσα από τη συναναστροφή του με τον Solomon, ο Allen φαίνεται να ένιωθε ένα είδος λύτρωσης. Όμως στο «Howl», εκτός από τη Naomi, ο Solomon αντιπροσωπεύει όλους εκείνους τους ασθενείς των ψυχιατρικών κλινικών της Αμερικής που είχαν υποφέρει παρόμοιες θεραπευτικές μεθόδους και είχαν επιστρέψει αργότερα στην κοινωνία νιώθοντας απαλλοτριωμένοι και περιθωριοποιημένοι.⁴ (Madrid 2015:17)

Το μεγαλύτερο μέρος του «Howl» αναφέρεται σε αυτούς τους παρείσακτους και περιθωριοποιημένους ανθρώπους που ο Allen γνώριζε και θαύμαζε, παρουσιάζοντάς τους με έναν τρόπο που «κάνει την συμπεριφορά τους να φαίνεται φυσιολογική, νομιμοποιεί τις πράξεις απελπισίας τους και εγείρει τη συμπάθεια των αναγνωστών». (Ariel 2013:54) Ειδικά το πρώτο μέρος του ποιήματος είναι αφιερωμένο σε αυτές τις προσωπικότητες που ο Ginsberg είχε την τύχη να γνωρίσει μέσα από τα ταξίδια του στην Αμερική και που αποτελούσαν τους μπιτ «αγγέλους» ή

³ *«I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving hysterical naked, dragging themselves through the negro streets at dawn looking for an angry fix».* (Gornick 2006:5, Ginsberg 1984:126)

⁴ Χαρακτηριστικοί αυτής της κατάστασης είναι οι στίχοι: *«I'm with you in Rockland/where fifty more shocks will never return your/soul to its body again from its pilgrimage to a/cross in the void.»* (Madrid 2015:17, Ginsberg 1956:25)

αλλιώς τους μπιτ «ήρωες» των κειμένων του. Ένας από τους πιο βασικούς «αγίους» όλης της μπιτ λογοτεχνίας ήταν ο Neal Cassady, ο οποίος δεν θα μπορούσε ασφαλώς να λείπει από το «Howl». Ο Cassady ήταν για τον Ginsberg ο «αρχετυπικός περιπλανώμενος ήρωας, που ζει παντού αλλά δεν κατάγεται από πουθενά» (Madrid 2015:15) Οι φίλοι του τον είχαν μυθοποιήσει τόσο για την αεικινησία και την αστείρευτη ενέργειά του όσο και για την μαγνητική του γοητεία και την ελευθεριότητα που τον χαρακτήριζαν. Έτσι ο εκκεντρικός Neal έμεινε στην αιωνιότητα, μέσω των στίχων που αφιέρωσε σε αυτόν ο Ginsberg στο «Howl», αποδίδοντάς του κυρίως την ταυτότητα του ταξιδιώτη αλλά και του ασυγκράτητου εραστή.⁵ (Madrid 2015:15)

Στο ίδιο τμήμα του ποιήματος, παρουσιάζονται ήρωες που θεωρούνταν πολιτικοί αντιφρονούντες, οι οποίοι είχαν έντονες διαφωνίες με τον τρόπο που λειτουργούσαν οι κρατικοί μηχανισμοί και τα εθνικά ιδρύματα και ήταν συνήθως μέλη του Κομμουνιστικού Κόμματος.⁶ Επίσης, στο πρώτο μέρος του «Howl» υπάρχουν περιγραφές ατόμων που ζούσαν αντισυμβατικά με κάθε τρόπο, αλλά κυρίως όσον αφορά τη σεξουαλικότητά τους.⁷ Στίχοι τέτοιου περιεχομένου συζητήθηκαν στη δίκη που είχε γίνει για το «Howl» το 1957, όπου το ποίημα είχε κατηγορηθεί για αισχροπία. Οι κατηγορίες τελικά δεν έγιναν δεκτές από το δικαστήριο, με τον δικαστή Clayton Horn να δηλώνει μεταξύ άλλων ότι «η ανηθικότητα υπάρχει για εκείνους που σκέφτονται ανήθικα». (Shinder 2006:3) Έτσι, οι «προκλητικοί» στίχοι του «Howl» έπαψαν να ηχούν προσβλητικά για την πλειοψηφία του αναγνωστικού κοινού και αποτέλεσαν δικαίωση για την σεξουαλική απελευθέρωση. (Madrid 2015:16)

Στο δεύτερο μέρος του ποιήματος, ο Ginsberg χρησιμοποιεί την εικόνα του Moloch, μίας θεότητας των Φοινίκων στην οποία οι άνθρωποι συνήθιζαν να θυσιάζουν τα νεογέννητα παιδιά τους. Ο τρομακτικός και επιβλητικός Moloch συμβολίζει στο «Howl» την εικόνα της ίδιας της Αμερικής του '50, όπου παραμόνευαν ο φόβος και η ένταση του Ψυχρού Πολέμου και η απειλή του καπιταλισμού και του υπερκαταναλωτισμού.⁸ Ο Moloch εμφανίζεται ως ένα ολόκληρο νευρικό

*5«Who went out whoring through Colorado in myriad
stolen night-cars, N.C., secret hero of these
poems, cocksman and Adonis of Denver—joy
to the memory of his innumerable lays of girls
in empty lots & diner backyards.»*

(Ginsberg 1956:14 στίχοι 145-149, Madrid 2015:15)

⁶ Χαρακτηριστικοί είναι οι στίχοι: «*who distributed Supercommunist pamphlets in Union/Square weeping and undressing while the sirens/ of Los Alamos wailed them down*» (Ginsberg 1956:13 στίχοι 101-103, Madrid 2015:16)

⁷ «*who howled on their knees in the subway and were/dragged off the roof waving genitals and manuscripts*» (Ginsberg 1956:13 στίχοι 112-113, Madrid 2015:16)

⁸ Όλα αυτά τα στοιχεία γίνονται αντιληπτά στους παρακάτω στίχους: «*Moloch whose mind is pure machinery! Moloch whose/ blood is running money! Moloch whose fingers/ are ten armies! Moloch whose breast is a cannibal/ dynamo!*

σύστημα. Είναι «η αμερικανική ιστορία, τα αμερικανικά ιδρύματα, η Κυβέρνηση, οι κοινωνικές συμβάσεις και ο κοινωνικός μηχανισμός» που κάνει τους Αμερικανούς να έχουν στο μυαλό τους μόνο τα χρήματα και τα υλικά αγαθά και τους αποπροσανατολίζει από τις βαθύτερες και πραγματικές τους επιθυμίες. (Madrid 2015:12, Reisman 2012:111)

Στο τρίτο μέρος του «Howl» επικρατεί ένα αίσθημα αισιοδοξίας για το μέλλον και για τις καλύτερες μέρες που μπορούν να έρθουν. Μετά την εμφάνιση του μοχθηρού Moloch που «καταστρέφει τα καλύτερα χαρακτηριστικά της ανθρώπινης φύσης», επανέρχεται η ελπίδα χάρη στην «πιθανότητα μιας ατελούς πραγμάτωσης, μέσα από την αναζήτηση της φιλίας και της αγάπης». (Shinder 2006:3) Το ποίημα κλείνει με την εικόνα του Ginsberg και του Solomon να περιπλανώνται σε μία ουτοπική Αμερική όπου η απειλή, ο φόβος και ο πόνος έχουν εξαφανιστεί, έχοντας δώσει τη θέση τους στις πιο αγνές αξίες της ανθρωπότητας: την ευγένεια, την φιλανθρωπία, την ανεκτικότητα και τη συγχώρεση. Το τέλος του «Howl» φέρνει ένα ελπιδοφόρο μήνυμα σε όλους εκείνους που πάλεψαν με το «τέρας» της Αμερικής και βγήκαν ηττημένοι, φτάνοντας να χάσουν μέχρι και τον ίδιο τους τον εαυτό. Πλέον μπορούν όλοι τους να νιώσουν ξανά επαρκείς και ελεύθεροι.⁹ (Madrid 2015:18, Reisman 2012:111)

Στο ποίημα του «America», που εκδόθηκε το 1956 στη συλλογή του «Howl and Other Poems», ο Ginsberg εκφράζει για ακόμα μια φορά την απογοήτευση που νιώθει για τη χώρα του. Είναι κι εκείνο γραμμένο σε ελεύθερο στίχο και με σατιρικό ύφος. Το ποίημα αυτό δεν είχε την ίδια απήχηση με το «Howl». Είναι όμως πιο εύληπτο για το μέσο αναγνώστη, καθώς έχει πολλές αναφορές σε γεγονότα από την αμερικανική ιστορία και καθημερινότητα που ήταν γνωστά στο ευρύ κοινό. Το χαρακτηριστικό αυτό είναι που καθιστά το «America» και πιο άμεσα προσβλητικό. (Madrid 2015:18, Reisman 2012:111) Σε αυτό ο Ginsberg προσωποποιεί την Αμερική, απευθυνόμενος σε αυτήν σε πρώτο πρόσωπο: «Αμερική, γιατί οι βιβλιοθήκες σου είναι γεμάτες δάκρυα;»¹⁰ (Ginsberg 1956:39, στίχος 13) Η σημασία αυτού του στίχου συνδέεται με πολλά αποτρόπαια γεγονότα της αμερικανικής ιστορίας. Κάποια από αυτά αναφέρονται και σε άλλους

Moloch whose ear is a smoking tomb!» (Ginsberg 1956:21, στίχοι 315-319, Madrid 2015:12)

9 *«I'm with you in Rockland where we wake up electrified out of the coma
by our own souls' airplanes roaring over the
roof they've come to drop angelic bombs the
hospital illuminates itself imaginary walls collapse
O skinny legions run outside O starry-
spangled shock of mercy the eternal war is
here O victory forget your underwear we're free»*

(Ginsberg 1956:26, στίχοι 414-421, Madrid 2015:17)

10 *«America, why are your libraries full of tears?»* (Ginsberg 1956:39, στίχος 13)

στίχους του ποιήματος¹¹, ενώ άλλα ιστορικά στοιχεία, όπως η γενοκτονία των Ινδιάνων, ο Αμερικανικός Εμφύλιος και το καθεστώς της σκλαβιάς, απλώς υπονοούνται. (Madrid 2015:18)

Στους στίχους 95-108, που είναι μάλλον οι πιο κωμικοί μέσα στο ποίημα, ο Ginsberg μιλάει σαν ένας υπερπροστατευτικός πατέρας που θέλει να νουθετήσει το παιδί του, δηλαδή την Αμερική.¹² Με παρόμοιο ειρωνικό τρόπο, προσπαθεί να σχολιάσει τις πολιτικές του Μακαρθισμού, ο οποίος επιχειρούσε «να προκαλέσει στην κοινή γνώμη έναν παράλογο φόβο για οτιδήποτε συσχετιζόταν με τον Κομμουνισμό». (Madrid 2015:18-19) Αναφέρεται μάλιστα χαρακτηριστικά στον αποκλεισμό πολλών καλλιτεχνών του Hollywood, με μόνη κατηγορία την υποψία για τις αριστερές τους πεποιθήσεις.¹³ Στη συνέχεια αναφέρεται στο Time Magazine, λέγοντας ειρωνικά ότι είναι εθισμένος σε αυτό.¹⁴ Το περιοδικό αυτό αντιπροσώπευε όλα εκείνα τα στοιχεία της αμερικανικής κοινωνίας τα οποία ο Ginsberg θεωρούσε καταστροφικά, όπως την εμμονή με την απόκτηση πλούτου, επιτυχίας και αλλά και με τη σοβαροφανή συμπεριφορά. Προς το τέλος του ποιήματος, κατηγορεί την Αμερική για την διεφθαρμένη ηθική της και όπως στο «Howl» έτσι και εδώ, πραγματοποιεί μια ευχή για την ύπαρξη μιας μελλοντικής, «αγγελικής» Αμερικής. (Ginsberg 1956:39, στίχος 9, Madrid 2015:18-19)

Είδαμε λοιπόν πως τόσο στο «Howl» όσο και στο «America», ο Ginsberg αμφισβητεί τα αμερικανικά ιδεώδη και παράλληλα ονειρεύεται μία νέα Αμερική όπου όλοι οι άνθρωποι, ανεξαρτήτως διαφορετικότητας, θα μπορούν να συνυπάρξουν σε ένα κλίμα σεβασμού, ίσων δικαιωμάτων και προσωπικής ελευθερίας. Μία Αμερική που θα τάσσεται ενάντια στη βία κάθε είδους, ενάντια στην καταπίεση και δεν θα ενδιαφέρεται μόνο για το πως να αυξήσει τα υλικά της αγαθά. Δεν μπορούμε όμως να παραβλέψουμε ότι και ο ίδιος ο Ginsberg είναι ένα «προϊόν» της Αμερικής που τόσο έντονα κατακρίνει και δεν θα έπρεπε να τον αντιμετωπίζουμε ως μια προσωπικότητα αποκομμένη από την ίδια την αμερικανική κοινωνία. Μάλιστα, σύμφωνα με τον Nick Selby, επιλέγει εσκεμμένα να χρησιμοποιήσει τα αμερικάνικα σύμβολα για να τα καταρρίψει αμέσως μετά. Έτσι θα μπορούσαμε να πούμε ότι η γραφή του αποκτά δύναμη χάρη σε αυτά ακριβώς τα σύμβολα. Το ίδιο συμβαίνει και με τα ταμπού της αμερικανικής κοινωνίας, τα οποία χρησιμοποιεί με παρόμοιο τρόπο, αφήνοντάς τα να κάνουν την ποίησή του πιο αιχμηρή, όπως θα δούμε αναλυτικότερα και στο Κεφάλαιο 1.3. (Selby 1996)

11 «Go fuck yourself with your atom bomb.» (Ginsberg 1956:39, στίχος 6)

12 «America, you don't really want to go to war/ America it's them bad Russians... The Russia wants to eat us alive...Her make us all work sixteen hours a day» (Ginsberg 1956:42-43)

13 «So remember- if you patronize a film made by red producers, writers, stars and studios you are aiding and abetting communism... every time you permit reds to come into your living room via your TV set you are helping Moscow and the Internationalists to destroy America» (Ginsberg 1956, Madrid 2015:18-19)

14 «obsessed by Time Magazine» (Ginsberg 1956:41, στίχος 50)

1.2 Ένα «Kaddish» για τη Naomi Ginsberg και το νέο είδος θρησκευτικότητας του Allen

Ένα από εκείνα τα χαρακτηριστικά που έκαναν τον Ginsberg να θεωρείται χαρισματικός ηγέτης ανάμεσα σε κύκλους ατόμων από διάφορες υποκοουλτούρες, ήταν ο ρόλος του ως θρησκευτικός προφήτης υπέρ ενός νέου είδους θρησκευτικότητας, που άρχισε να υιοθετείται από όλο και περισσότερους ανθρώπους στην Αμερική του 1960. Επρόκειτο για μια εποχή όπου πολλοί νέοι δεν είχαν κατασταλάξει ακόμα σε μία συγκεκριμένη θρησκεία και άλλαζαν ή ανασχημάτιζαν τις πεποιθήσεις τους ή «συνδύαζαν μεταξύ τους πολλές διαφορετικές παραδόσεις και πρακτικές, ανάλογα με τις συναισθηματικές και τις κοινωνικές τους ανάγκες». (Ariel 2013:60) Σε αυτή την μεταμοντέρνα εποχή, που τα άτομα είχαν την ανάγκη «να επιλέγουν και να συνδυάζουν διαφορετικά μεταξύ τους θρησκευτικά ενδιαφέροντα», η ιδιαίτερη και πάντα ανήσυχη προσωπικότητα του Ginsberg αποτέλεσε για πολλούς πηγή έμπνευσης. (Ariel 2013:60)

Ο Ginsberg προερχόταν από εβραϊκή οικογένεια, όμως δεν είχε αφοσιωθεί στην ανάγνωση των εβραϊκών ιερών κειμένων. Παραδόξως, αυτή η φαινομενική θρησκευτική αποχή, άφησε το στίγμα της στον Allen. Η οικογένειά του συνήθιζε να γιορτάζει το εβραϊκό Πάσχα και ακολουθούσε τις εβραϊκές παραδόσεις στις κηδείες, όπου διαβάζονταν kaddish για τους νεκρούς και ακούγονταν άλλες παραδοσιακές προσευχές. Μάλιστα στο ποίημα του «Howl» χρησιμοποιείται ο ρυθμός και η γλώσσα του Hagaddah που ακούγεται στο εβραϊκό Πάσχα, με τη διαφορά ότι στο ποίημα ο Ginsberg χρησιμοποιεί το τρίτο ενικό πρόσωπο για να μιλήσει για πολλούς διαφορετικούς ανθρώπους του περιθωρίου, αντί για τον Θεό. Επίσης το ποίημα του Kaddish είναι εξ ολοκλήρου επηρεασμένο από την εβραϊκή παράδοση, ακολουθώντας τα θέματα και την ατμόσφαιρα των kaddish που απαγγέλλονται στις κηδείες, και είναι αφιερωμένο στην μητέρα του Ginsberg, Naomi. (Ariel 2013:60)

Ο Allen αρχικά σκόπευε απλώς να διαβαστεί ένα παραδοσιακό kaddish για την μητέρα του. Όταν έγινε η κηδεία της, ο πατέρας του Allen είχε ζητήσει η τελετή να είναι μικρή. Ο ίδιος ο Allen δεν είχε καταφέρει να παρευρεθεί γιατί ήταν δύσκολο να ταξιδέψει από την Δυτική Ακτή και μόνο επτά Εβραίοι ήταν παρόντες στην κηδεία, δηλαδή λιγότεροι από όσους χρειαζόνταν για να διαβαστεί kaddish. Νιώθοντας ενοχή για την απουσία του από την κηδεία και για το γεγονός πως δεν διαβάστηκε ποτέ η παραδοσιακή εβραϊκή προσευχή, ο Ginsberg προσπάθησε να οργανώσει εκ νέου μια μικρή τελετή για την μητέρα του. Λέγεται πως κάποια μέρα μπήκε μαζί με τον Jack

Κεrouac και τον Peter Orlovsky σε μία συναγωγή, προσπαθώντας να οργανώσει ένα minyan, όπου θα διαβαζόταν τελικά και η εβραϊκή προσευχή. Αλλά λόγω του ότι ο Κεrouac και ο Orlovsky δεν ήταν Εβραίοι, το minyan δεν μπορούσε να γίνει. Το γεγονός αυτό ήταν που απογοήτευσε ακόμα περισσότερο τον Allen και τον έκανε να ζητήσει από τον πατέρα του ένα αντίγραφο της προσευχής, ώστε να μπορέσει να γράψει ένα δικό του kaddish. (Trigilio 1999: 779-780)

Την εποχή που ο Allen έγραψε το «Kaddish», δηλαδή το 1960, ο τρόπος που ζούσε δεν ήταν καθόλου κοντά στις διδαχές της εβραϊκής παράδοσης. Επίσης στους φιλικούς του κύκλους δεν τύχαινε να βρίσκονται άλλοι Εβραίοι. Παρόλα αυτά ο ίδιος είχε δείξει κάποιο θεωρητικό ενδιαφέρον προς την ιουδαϊκή πνευματικότητα, τα ιουδαϊκά σύμβολα και την ιουδαϊκή ιστορία. Ήταν πάντως εμφανές πως ο νεαρός Allen δεν ήθελε να αφιερώσει την ζωή του στην διδασκαλία μίας μοναδικής θρησκείας. Παρέμενε πάντα ένας άνθρωπος με έντονες πνευματικές ανησυχίες, τις οποίες όμως συνδύαζε μεταξύ τους, σύμφωνα με το κλίμα πλουραλισμού της εποχής του. Συνεπώς και το «Kaddish» που αφιέρωσε στη μητέρα του διαφοροποιήθηκε πολύ από τις παραδοσιακές προσευχές που διαβάζονταν σε αυτές τις περιπτώσεις. Διατηρήθηκε μεν ο χαρακτηριστικός ρυθμός της προσευχής, όμως τα λόγια ήταν προσαρμοσμένα πάνω στη ζωή και την προσωπικότητα της Naomi. Ο Ginsberg λοιπόν «προσωποποίησε και εκσυγχρόνισε την αρχαία προσευχή, διατηρώντας όμως αναλλοίωτη τη δυναμική της επίδραση και τη σύνδεσή της με πραγματικότητες πέρα από αυτές της ζωής του εκλιπόντος». (Ariel 2013:61)

Το kaddish σύμφωνα με την εβραϊκή πίστη είναι μία προσευχή που διαβάζεται προς τιμήν ενός εκλιπόντος προσώπου και στις περισσότερες περιπτώσεις πρέπει να αναγνωσθεί από τον ίδιο τον γιο. Δηλαδή έχει και ως δευτερεύων στόχο να «δεσμεύσει τον γιο με την συναγωγή για το υπόλοιπο της ζωής του». (Trigilio 1999:778) Ο Ginsberg έδειχνε να αμφιβάλει για το κατά πόσο ήθελε το ποίημά του αυτό να τον «δεσμεύσει» με μία απόλυτα μονοθεϊστική παράδοση. Αυτή ακριβώς η έλλειψη δεσμευτικής αφοσίωσης προς τη θρησκεία είναι που έδωσε στον Ginsberg τη δυνατότητα να κατασκευάσει μια δική του γλώσσα για την «αναθεωρημένη αυτή προφητεία». (Trigilio 1999:778) Σε αυτήν την αναθεωρημένη εκδοχή του παραδοσιακού kaddish, ο Ginsberg δεν «εμπιστεύεται» τη μητέρα του στον Ιεχωβά, αλλά σε έναν «ανώνυμο Θεό, με ένα πρόσωπο, που βρίσκεται για πάντα πέρα από εκείνον, δεν έχει αρχή, δεν έχει τέλος και είναι ο Πατέρας του θανάτου». (Trigilio 1999:779) Φαίνεται λοιπόν πως σε αυτές τις διατυπώσεις υπάρχει ένας συνδυασμός διαφόρων θρησκειών. Αργότερα ο Ginsberg υπόσχεται να λατρεύει τον Παράδεισο μετά θάνατο.¹⁵

Αυτή η αλλαγή της λέξης «Θεός» με τη λέξη «Παράδεισος» παραπέμπει στο shunyata, τη βουδιστική ιδεολογία της «αβάσιμης ταυτότητας». Ο Ginsberg λοιπόν παρουσιάζεται να λατρεύει

15 «would still adore Thee, Heaven, after Death». (Ginsberg 1961:212)

τον Παράδεισο όμως το ποίημά του αποτελεί μια προφητεία τόσο προς τον «Εβραϊκό Ύμνο», όσο και προς το «Βουδιστικό βιβλίο των Απαντήσεων». (Trigilio 1999:779) Ο «Παράδεισος» που αναφέρεται στο ποίημα είναι μία κατάσταση, όπου επικρατεί η nibbana (νιρβάνα) που προκαλείται από την εμπειρία του shunyata. Στον «Παράδεισο» του Ginsberg επικρατεί το απόλυτο τίποτα, δεν υπάρχει ούτε φως ούτε σκοτάδι αλλά μία αιώνια κατάσταση όπου ο χρόνος έχει πάψει να ισχύει.¹⁶ Έτσι το αχανές τέλος της δυτικής προφητείας συνδέεται με την «έλλειψη αρχής» και την απουσία μίας συγκεκριμένης, προσωποποιημένης θεότητας του Βουδισμού. Με τον έντεχνο αυτό τρόπο το «Kaddish» ενώνει τη Δύση με την Ανατολή και αποκτά μια πιο πλουραλιστική σημασία, αποφεύγοντας την δέσμευση με τον «ένα Θεό» ή με έναν απόλυτο θρησκευτικό νόμο. (Trigilio 1999:779)

Μέσα από τη σύνθεση του «Kaddish» ο νεαρός Ginsberg προσπαθεί να βρει λύτρωση για τον πρόωρο θάνατο αλλά και τη βασανισμένη ζωή της μητέρας του. Με ύφος εξομολογητικό και με την προφητική γλώσσα που έχει δημιουργήσει, προσπαθεί να «μετατρέψει την λογοτεχνία σε θεραπευτική μαγεία», όπως έκανε και η Sylvia Plath στο «Daddy». (Breslin 1977:96) Μέσα στα πέντε κεφάλαια του ποιήματος ο Ginsberg προσπαθεί να αντιμετωπίσει πολλά διαφορετικά ζητήματα που τον απασχολούν σχετικά με τη μητέρα του. Συνεπώς υπάρχει μια διαδοχή πολλών συναισθημάτων, συχνά αντικρουόμενων. Διακρίνουμε τον θυμό του για την κατάσταση της μητέρας του, για την μητρική απουσία που ένιωθε κατά το μέγιστο του αλλά και για τις ευθύνες που είχε να αντιμετωπίσει από μικρή κιόλας ηλικία. Την απέχθεια του για τις αποκρουστικές της συνήθειες, την γοητεία που του προκαλούσαν οι αποπλανητικοί τρόποι της, την ενοχή που ένιωθε για την κατάληξή της. Από όλα αυτά τα συναισθήματα αυτό που υπερισχύει είναι η αγάπη του για την μητέρα του. Μέχρι το τέλος του ποιήματος είναι όμως εμφανές ότι δεν έχει καταφέρει να εξισορροπήσει όλα τα διχασμένα του συναισθήματα για εκείνη και για τον λόγο αυτό είναι που χρησιμοποιεί το ποίημα σαν ένα είδος θεραπείας, όπου χρειάζεται να βγουν όλα τα συναισθήματα στην επιφάνεια για να αντιμετωπιστούν. (Breslin 1977:96)

Είναι επίσης εμφανές καθ όλη τη διάρκεια του «Kaddish» ότι ο Allen έχει την επιθυμία να ενωθεί με την μητέρα του και να δει τη ζωή με τα δικά της μάτια, όσο και αν αυτό είναι κάτι που παράλληλα τον φοβίζει. Ο ίδιος σαν μικρό αγόρι φοβόταν τις «εκστατικές παραισθήσεις» της, οι οποίες την έκαναν απόμακρη και έστρεφαν την προσοχή της μακριά του. Όμως παράλληλα είχε την ενδόμυχη επιθυμία να «την ακολουθήσει σε αυτή την δραματική ένταση και διαφάνεια της τρέλας της». (Breslin 1977:96-99) Είναι άλλωστε αξιοσημείωτο πως στο ξεκίνημα της καριέρας του ο Allen προσπαθούσε να ταυτιστεί με χαρακτηριστικά στοιχεία της μητέρας του, όπως οι πολιτικές της πεποιθήσεις, τα ψευδαισθητικά της οράματα, η απρόσεχτη εμφάνισή της και η σεξουαλική της

16 «One blessed in Nothingness, not light or darkness, Dayless Eternity» (Ginsberg 1961:212)

ελευθεριότητα. Όπως επίσης βλέπουμε και κατά την εξέλιξη του «Kaddish», ο Allen αποζητάει «τον μηδενισμό της δικής του ύπαρξης» για να μπορέσει να ενωθεί με τη μητέρα. Στο τέλος του ποιήματος φαίνεται πως αρνείται όλο και περισσότερο το γεγονός του θανάτου της και επιθυμεί όλο και περισσότερο ή να ενωθεί μαζί της στον θάνατο ή να ενσωματώσει τα οράματά της στην ποίηση και τη ζωή του. Έτσι το ποίημα όχι μόνο παρουσιάζει τον θάνατο ως τη λύτρωση από τα βάσανα της ανθρώπινης ζωής αλλά επίσης συστήνει τη Naomi ως την πηγή του οράματος του θανάτου και κυρίτερα, ως την αιώνια μούσα του Ginsberg.¹⁷ (Breslin 1977:101)

Στο τρίτο κεφάλαιο του «Kaddish» ο Ginsberg κάνει χρήση των οπτικών μεταφορών του γράμματος που έστειλε σε εκείνον η Naomi πριν πεθάνει. Αντλώντας έμπνευση πάλι από την ίδια και τα δημιουργήματα του μυαλού της, παραθέτει αυτούσιο τον στίχο του γράμματός της: «*Το κλειδί είναι στο φως του παραθύρου*».¹⁸ Η ερμηνεία που έδωσε ο Ginsberg σε αυτό τον στίχο είναι ότι το κλειδί βρίσκεται στο να βλέπεις τον φυσικό κόσμο σαν «μη πραγματικό», σαν ένα όνειρο ή ένα όραμα. (Breslin 1977:103) Στο μυαλό του Allen όμως, το όραμα αυτό παίρνει τη μορφή του θανάτου: «Ο θάνατος είναι το κλειδί, που μας απελευθερώνει από τον εφιάλτη της εγκόσμιας ύπαρξης». (Breslin 1977:103) Συνεχίζοντας, στο τέταρτο κεφάλαιο του «Kaddish», ο Allen φαίνεται να αποχαιρετάει τη νεκρή μητέρα του απομνημονεύοντας κάποια σημεία του σώματός της και αξιοσημείωτες πληροφορίες από τη ζωή της. Το στοιχείο εκείνο στο οποίο ο Ginsberg κυρίως επικεντρώνεται είναι τα μάτια της.¹⁹ Τα μάτια της Naomi αποκαλύπτουν την τραγικότητα της ζωής της και ασκούν τεράστια επίδραση στον ψυχισμό του Allen. Το βλέμμα της είναι καθηλωτικό και αδυνατεί να ξεφύγει από αυτό, σαν να επρόκειτο για μια σύγχρονη Μέδουσα. (Breslin 1977:104)

Στο πέμπτο κεφάλαιο ο Allen επισκέπτεται τον τάφο της Naomi και αντιστοιχεί τον ήχο του

17 «*O glorious muse that bore me from the womb, gave suck first
mystic life & taught me talk and music, from whose pained
head I first took Vision-
Tortured and beaten in the skull- What mad hallucinations
of the damned that drive me out of my own skull to seek
Eternity till I find Peace for Thee, O Poetry-and for all
humankind call on the Origin
Death which is the mother of the universe!*»
(Breslin 1977:101, Ginsberg 1961:29-30)

18 «*The key is in the sunlight at the window*» (Ginsberg 1961:33)

19 «*with your eyes of shock / with your eyes of lobotomy / with your eyes of divorce / with your eyes of stroke / with your eyes alone / with your eyes / with your eyes*» (Ginsberg 1961:35)

κλάματος των κορακιών στο κοιμητήριο²⁰ με ένα θρησκευτικό κάλεσμα προς τον Κύριο²¹ Έτσι γίνεται άμεσα μια σύγκριση ανάμεσα στον προσωρινό κόσμο και τον αιώνιο, αλλά ταυτόχρονα επιτυγχάνεται μία ένωση της γλώσσας της φύσης με την γλώσσα του Θεού. (Breslin 1977:104, Trigilio 1999:788) Εδώ μας υπενθυμίζει και πάλι ότι η ζωή σε αυτόν τον κόσμο είναι αβάσταχτη και ο μόνος τρόπος για να τη ζήσει κανείς είναι το να την αντιμετωπίσει ως ένα όραμα, όπως ακριβώς έκανε άλλωστε και η Naomi. Έτσι για εκείνον η ζωή με τις αγωνίες της δεν είναι παρά «ένα όνειρο μέσα στο μυαλό ενός παντοδύναμου Θεού». (Breslin 1977:104) Βέβαια οι δυνατότητες αυτού του Θεού παρουσιάζονται παράλληλα και ως απειλητικές²² και είναι εμφανές ότι αυτός ο Θεός με τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά του -όπως τη διαπεραστική ματιά του- είναι δυσοίωνος με όλους εκείνους τους τρόπους που είναι και η Naomi. (Breslin 1977:104) Για την ακρίβεια, όλες οι φιγούρες του ποιήματος που προσομοιάζουν θεότητες, όπως η «ένδοξη μούσα» και ο «παντοδύναμος Κύριος», συγκλίνουν όλες στη μορφή της Naomi, που είναι ταυτόχρονα η πηγή της Ζωής αλλά και η πηγή του Θανάτου. (Breslin 1977:104)

Στο «Kaddish» λοιπόν, ο Ginsberg ξεκινάει να απεικονίζει το φανταστικό στοιχείο πάνω σε μία γλώσσα που «συνεχίζει και αναθεωρεί τον κυρίαρχο λόγο της θρησκείας». (Trigilio 1999:788-789) Το βουδιστικό στοιχείο και η επιρροή του shunyata αποκτούν έτσι όλο και συχνότερη παρουσία στην ποίηση του Ginsberg. Ειδικά μετά το ποίημά του «Mind Breaths» ο Βουδισμός γίνεται κυρίαρχο μέσο για την οργάνωση της ποίησης του, προσφέροντας στον Ginsberg την δυνατότητα να αντιμετωπίζει πλέον τα στοιχεία της ύλης και του πνεύματος ως αδιαχώριστα και αλληλεξαρτώμενα. (Trigilio 1999:788-789) Πάντως όσο και αν ασχολήθηκε με το Βουδισμό ακόμα και σε προσωπικό επίπεδο, ο ίδιος δεν αφοσιώθηκε ποτέ σε κάποια συγκεκριμένη σχολή ή δάσκαλο. Εξασκούσε τον Βουδισμό με έναν πιο ελεύθερο τρόπο, προσαρμόζοντάς τον στις εκάστοτε ανάγκες του. Παράλληλα με την ενασχόλησή του με το Βουδισμό συνέχισε να εξασκεί και τις ινδουιστικές πρακτικές, με τις οποίες είχε έρθει σε επαφή από την εποχή των ειρηνιστικών διαμαρτυριών κατά του Πολέμου του Βιετνάμ. Επίσης συνέχισε να ενδιαφέρεται για την εβραϊκή ιστορία και για τα ιουδαϊκά σύμβολα, όπως το Τείχος των Δακρύων στην Ιερουσαλήμ. Και η ποίησή του συνέχισε να αντικατοπτρίζει την ιουδαϊκή αλλά χριστιανική κουλτούρα. (Ariel 2013:63)

20 «caw caw caw»

21 «caw caw all years my birth a dream caw caw New York the bus/ the broken shoe the vast highschool caw caw all Visions of the Lord/ Lord Lord Lord caw caw caw Lord Lord Lord caw caw caw Lord» (Breslin 1977:104, Ginsberg 1961:36)

22 «great Eye that stares on All», «Grinder of giant Beyonds» (Breslin 1977:104)

1.3 Ζητήματα ύφους και γραφής: Ο Walt Whitman, ο μοντερνισμός και ο Ginsberg ως ο χαρισματικός προφήτης μιας νέας λογοτεχνικής γενιάς

Ο Allen κληρονόμησε από τον πατέρα του την αγάπη για την ποίηση και αρχικά επηρεάστηκε από τον ίδιο και από τους ποιητές που εκείνος του υποδείκνυε, όπως για παράδειγμα τον Walt Whitman. Έτσι στις πρώτες του ποιητικές απόπειρες ο Ginsberg χρησιμοποιούσε ιαμβικό πεντάμετρο, σε αντίθεση με την «μη παραδοσιακή φόρμα που θα υιοθετούσε αργότερα». (Madrid 2015:10) Η οπτική του Ginsberg άλλαξε πολύ κατά την φοίτησή του στο Πανεπιστήμιο Columbia και αφότου ήρθε σε επαφή με τα άτομα που θα γίνονταν στην πορεία οι συνοδοιπόροι του στην καθιέρωση του «Μπιτ» λογοτεχνικού ρεύματος. Πολλά νέα στοιχεία ήρθαν να επηρεάσουν τη γραφή του, από τη τζαζ μουσική και το Βουδισμό μέχρι τις ψυχοτρόπες ουσίες, που συνήθιζε να χρησιμοποιεί κατά τη διάρκεια της συγγραφής πολλών έργων του. Στην πραγματικότητα όμως, δεν έπαψε ποτέ να έχει ως πρότυπα κάποιους λογοτεχνικούς ήρωες του παρελθόντος, οι οποίοι έγιναν αναπόσπαστο κομμάτι της ποίησης του και του προσωπικού ύφους που δημιούργησε. (Madrid 2015:10)

Το 1948 -τη χρονιά που αποφοίτησε από το Columbia- ο Allen βίωσε μια παράξενη εμπειρία, την οποία συγκαταλέγει σε εκείνες που τον καθόρισαν ως ποιητή πολύ περισσότερο από την ίδια του την ακαδημαϊκή πορεία στο Πανεπιστήμιο: Είδε ένα όραμα, στο οποίο «άκουσε τη φωνή του ποιητή William Blake, βίωσε μία αίσθηση ελαφρότητας στο σώμα του και ένα είδος πνευματικού φωτισμού ολόκληρου του σύμπαντος, σαν να προερχόταν από τον Δημιουργό». (Kostelanetz 1965) Οι «Μπιτ» γενικότερα θαύμαζαν τους ρομαντικούς ποιητές. Ο Ginsberg συγκεκριμένα είχε μια αδυναμία στον Blake και κατά τη διαμονή του στο Λονδίνο, που προηγήθηκε του οράματος, είχε καταφέρει να διαβάσει έργα του στο Βρετανικό Μουσείο. Στη συνέχεια, το θαυμασμό του για τον συγκεκριμένο ποιητή είχε εκφράσει και μέσα από μια από τις πρώτες του συνθέσεις, το «On Reading William Blake's "The Sick Rose"». Στο έργο του Blake ο Ginsberg διέκρινε «την εικόνα εκείνου του ανήσυχου ποιητή ο οποίος κοίταζε γύρω του και δεν μπορούσε παρά να ξεσπάσει σε διαμαρτυρία για την αδικία που έβλεπε». (Madrid 2015:10) Έτσι, ενώ ο Blake διαμαρτυρόταν μέσα από την ποίησή του ενάντια στις «απάνθρωπες συνθήκες της βιομηχανοποιημένης Αγγλίας», ο Allen Ginsberg εξέφραζε την αποστροφή του για «το ανθρωποκυνηγητό της εποχής του Μακαρθισμού, τις κοινωνικές συμβάσεις και την έλλειψη ανεκτικότητας» στην Αμερική. (Madrid 2015:10-11)

Όπως προαναφέρθηκε, μία ακόμα μεγάλη επιρροή του Ginsberg -ήδη από τα νεανικά του χρόνια- ήταν και ο Walt Whitman. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός πως την επόμενη μέρα της πρώτης δημόσιας ανάγνωσης του «Howl» στο Σαν Φρανσίσκο το 1955, ο Lawrence Ferlinghetti έστειλε στον Ginsberg ένα τηλεγράφημα που έλεγε: «Σε χαιρετώ στο ξεκίνημα μιας μεγάλης καριέρας», δηλαδή την ίδια φράση που είχε στείλει ο Emerson στον Whitman ακριβώς εκατό χρόνια πριν, με αφορμή την έκδοση του «Leaves Of Grass». Όπως προέβλεπε η χειρονομία αυτή, ο Ginsberg όχι μόνο διέγραψε μια σημαντική πορεία στην ποίηση και στο χώρο των γραμμάτων, αλλά έμελλε να ακολουθήσει σε πολλούς τομείς το παράδειγμα του Whitman. Όπως ο Whitman έτσι και εκείνος, έγραψε «ένα εμβληματικό αμερικανικό ποίημα που έγινε παγκοσμίως διάσημο». (Gornick 2006:4) Επίσης θεωρήθηκε κι εκείνος «ποιητής του λαού» και μάλιστα ήταν πιο κοντά στις «δημοκρατικές μάζες». Ανέπτυξε όπως και ο Whitman μία «δημόσια περσόνα» που ερχόταν σε συμφωνία με την αντίστοιχη «ποιητική του περσόνα». Αλλά ακόμα και ως προσωπικότητες, τους συνέδεε το ελεύθερό τους πνεύμα και η γλυκύτητα του χαρακτήρα τους. (Gornick 2006:4)

Όπως είδαμε και στο Κεφάλαιο 1.1, όσο αντίθετος και να ήταν ο Ginsberg με την πολιτική και κοινωνική κατάσταση στην Αμερική, προσπαθούσε μέσα από το έργο του να συνεχίσει την αμερικανική εκείνη παράδοση που ήθελε τον ποιητή να είναι παράλληλα και ένας «δημοφιλής πολιτιστικός ήρωας». (Selby 1996:62) Το σκεπτικό αυτό είναι απόλυτα συνδεδεμένο με τον Whitman, ο οποίος όχι μόνο έβλεπε τον ρόλο του ποιητή ως έναν εν δυνάμει «νέο Αμερικανό ήρωα», αλλά αντιμετώπιζε και την ίδια την Αμερική σαν το «μεγαλύτερο ποίημα». (Selby 1996:63) Σύμφωνα με την Catharine Simpson, τα μέλη της «Γενιάς των Μπιτ», ακριβώς όπως και ο Whitman έναν αιώνα πριν, διατηρούν το όραμα «μιας ουτοπικής αμερικανικής κοινωνίας και κουλτούρας, η οποία είναι εφικτή μέσα από επαναστατικές πράξεις». (Selby 1996:67) Κάτι τέτοιο, όπως δηλώνει, είναι αποτέλεσμα «των σεξουαλικών τους διαφοροποιήσεων, που προκαλούν τις πολιτιστικές συμβάσεις». (Selby 1996:67) Συγκεκριμένα γράφει επί του θέματος ότι: «Οι Μπιτ μας θυμίζουν την αξία του ελεύθερου λόγου ως όπλο ενάντια στα ταμπού. Τη δύναμη της ίδιας της κουλτούρας ενάντια στους κοινωνικούς, πολιτικούς, ψυχικούς και πολιτιστικούς περιορισμούς...η γλώσσα τους πρέπει να γίνει το όραμά μας». (Selby 1996:67) Με τον τρόπο αυτό η Simpson ρομαντικοποιεί και εξιδανικεύει τους Μπιτ ως «επαναστάτες ήρωες». Όμως σύμφωνα με τον Selby, η γλώσσα του Ginsberg δεν είναι τόσο ένα «όπλο ενάντια στα ταμπού», αλλά αντιθέτως ορίζεται από αυτά και έχει δύναμη ακριβώς χάρη σε αυτά τα ταμπού. Με το να ταυτίζεται δηλαδή με τον τίτλο του «επαναστάτη ήρωα» είναι σα να αποδέχεται «τους όρους και τη δύναμη της ίδιας της συμβατικής αμερικανικής κουλτούρας». (Selby 1996:67)

Το 1955 -έναν αιώνα μετά τη δημοσίευση του «Leaves of Grass» του Whitman- ο Ginsberg έγραψε το ποίημα του «A Supermarket in California», όπου χρησιμοποιώντας μακροσκελείς

στίχους όπως και ο Whitman, φαίνεται να απευθύνεται στον ίδιο τον Αμερικανό ποιητή. (Madrid 2015:11) Ο Whitman εμφανίζεται ως ένας «διφορούμενος Αμερικανός ήρωας», ο οποίος τριγυρίζοντας ανάμεσα στα ράφια του σουπερμάρκετ μετατρέπεται σε «ποιητικό εμπόρευμα, μια εικόνα που καταναλώνεται από την κυρίαρχη κουλτούρα της Αμερικής».²³ (Selby 1996:68)

Στο ποίημα αυτό ο Whitman παρουσιάζεται περισσότερο ως μια «πατρική-ποιητική φιγούρα» παρά σαν ένας «επαναστάτης περιθωριακός». (Selby 1996:68) Μέσα στους στίχους του Ginsberg, ο ηρωισμός του Whitman μετατρέπεται σε «παράδειγμα της ρητορικής της παραγωγής και της κατανάλωσης της δημοφιλούς και εμπορικής αμερικανικής κουλτούρας της Αμερικής του '50». (Selby 1996:69) Όλα αυτά διαδραματίζονται σε έναν «παραδοσιακά αμερικανικό ουτοπικό διάλογο», όπου ως σκηνικό χρησιμοποιείται συμβολικά το σουπερμάρκετ, το οποίο είναι στενά συνδεδεμένο με την έννοια της εμπορευματοποίησης και με την αμερικανική ποπ κουλτούρα. (Selby 1996:69) Μέσα σε αυτόν τον διάλογο, ο Whitman δεν συμβολίζει την απελευθέρωση από τα αμερικανικά πρότυπα αλλά αντιθέτως δίνει μορφή στον ίδιο τον αμερικανικό μύθο. Έτσι ο ποιητής μετατρέπεται σε δημοφιλή ήρωα, μόνο μέσα από την κατανάλωση «παλαιότερων ηρωικών μύθων» που επαναφέρουν στο προσκήνιο την ιδέα μιας Αμερικής «που έχει χάσει τον δρόμο της και έχει πέσει σε λήθη».²⁴ (Selby 1996:69):

Ένα ακόμα πρότυπο του Ginsberg ήταν ο ποιητής William Carlos Williams. Ο Williams ζούσε στο Paterson του New Jersey, όπου είχε μεγαλώσει και ο Ginsberg. Ο Williams έτρεφε εκτίμηση για τον Ginsberg και το έργο του και μάλιστα έφτασε να προλογίσει την πρώτη έκδοση του «Howl and Other Poems». (Madrid 2015:11) Ο Williams διέκρινε στην εικόνα του Ginsberg εκείνο τον ποιητή που είχε «βιώσει την κουλτούρα της χώρας του» από όλες τις απόψεις και τώρα προσπαθούσε να την αλλάξει μέσα από «την ορμητική δύναμη της ποίησης του». (Selby 1996:64) Επίσης για τον Williams, το έργο του Ginsberg είχε τα στοιχεία εκείνα που θα μπορούσαν να το χαρακτηρίσουν ως μια «σύγχρονη Οδύσσεια». Σαν τον Όμηρο, αντιλαμβάνεται όλες τις απειλές της

23 «*What thoughts I have of you tonight, Walt Whitman, for I walked down the sidestreets under the trees with a headache self-conscious looking at the full moon.*

In my hungry fatigue, and shopping for images, I went into the neon fruit supermarket, dreaming of your enumerations! What peaches and what penumbras! Whole families shopping at night! Aisles full of husbands! Wives in the avocados, babies in the tomatoes!»

(Ginsberg 1984:136, Selby 1996:68)

24 «*Will we stroll dreaming of the lost America of love past blue automobiles in driveways, home to our silent cottage? Ah, dear father, graybeard, lonely old courage-teacher, what America did you have when Charon quit poling his ferry and you got out on a smoking bank and stood watching the boat disappear on the black waters of Lethe?»*

(Ginsberg 1984:136, Selby 1996:69)

εποχής του και σαν τον Οδυσσέα, βιώνει κάθε πιθανή εμπειρία, φτάνει μέχρι την κόλαση και γυρίζει πίσω. Έτσι ο μύθος του τα εμπεριέχει όλα, όλες τις διαφορετικές εκφάνσεις της Αμερικής. Το «Howl» για παράδειγμα, περιλαμβάνει όλα τα είδη των Αμερικανών ηρώων: τους επαναστάτες, τους περιπλανώμενους, τους αντισυμβατικούς. Σύμφωνα λοιπόν και με τον Williams, ο Ginsberg ανάγεται και ο ίδιος σε έναν ποιητή-ήρωα. Και αυτό συμβαίνει κυρίως γιατί το έργο του εμπερικλείει μέσα του όλα τα στοιχεία της Αμερικής, δηλαδή την Αμερική την ίδια. (Selby 1996:64)

Όσον αφορά τον τρόπο γραφής του, ο Williams ήταν ευρέως γνωστός για τις εικόνες και τα σύμβολα που χρησιμοποιούσε στα ποιήματά του, με μία απλή, σχεδόν καθημερινή γλώσσα, απορρίπτοντας την αυστηρή, παραδοσιακή δομή. (Madrid 2015:11) Είχε επιπλέον μια συγκεκριμένη φιλοσοφία όσον αφορά την επιλογή των στοιχείων που θα περιλάμβανε στην ποίησή του: Σαν να επρόκειτο για μια διαδικασία θέασης, επέλεγε τη λεπτομέρεια εκείνη που πίστευε ότι ήταν η πιο έντονη και χαρακτηριστική για αυτό για το οποίο ήθελε να μιλήσει. Κάτι τέτοιο δεν απείχε και πολύ από τον τρόπο σκέψης των Ιμπρεσιονιστών ζωγράφων, οι οποίοι έδιναν έμφαση σε συγκεκριμένες λεπτομέρειες των αντικειμένων. Όπως είχε περιγράψει και ο Ginsberg, αν ο Williams ήθελε να μιλήσει για ένα δέντρο, θα επέλεγε να χρησιμοποιήσει «εκείνη την λεπτομέρεια, εκείνη την ιδιαιτερότητά που έβλεπε πρώτη το μάτι του ή που ξεχώριζε περισσότερο απ'το δέντρο, όπως για παράδειγμα ένα σπασμένο κλαδί». (Jackson 2010:301)

Αυτή η αποστροφή του ρομαντικού ιδεώδους από τον Williams και η προσκόλλησή του στις φυσικές του αισθήσεις και σε αυτό που μπορούσαν να δουν τα μάτια του, φαίνεται πως ώθησαν τον Ginsberg να προσπαθήσει να απαλλαγεί από τα «οράματά» του και να δώσει σημασία στον πραγματικό κόσμο. Ο ίδιος επέμενε να προσπαθεί να αποδώσει ποιητικά την εμπειρία που είχε με το όραμα της φωνής του Blake, όταν τελικά -επηρασμένος απ'τον Williams- κατάλαβε πως βρισκόταν σε λάθος δρόμο. Όπως είχε αναφέρει «συνειδητοποίησε ότι είχε προσκολληθεί στην ανάμνηση του οράματος και εξαιτίας της επιμονής του αυτής, είχε αποκοπεί από την άμεση αντίληψη της πραγματικότητας». (Jackson 2010:301) Η έμφαση του Ginsberg στο να δίνει σημασία στο τι βρίσκεται μπροστά του είναι λοιπόν άμεσα συνδεδεμένη με τον «αισθητικό εμπειρισμό» του Williams, τον οποίο ο ίδιος αναγνώρισε στο «The Bricklayer's Lunch Hour» του Ginsberg και θέλησε να ενθαρρύνει. Αυτός ο εμπειρισμός και των δύο ποιητών οφείλει την προέλευσή του στις πλαστικές τέχνες και συγκεκριμένα στο καλλιτεχνικό κίνημα του Μοντερνισμού. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο Cézanne και ο τρόπος που αναδιοργανώνει τα οπτικά αντικείμενα μέσα από τα στοιχεία που επιλέγει με την όρασή του. (Jackson 2010:302-303)

Ο ίδιος ο Ginsberg είχε έρθει σε επαφή με το κίνημα του Μοντερνισμού στην τέχνη από σχετικά μαθήματα που είχε παρακολουθήσει στο Columbia. Μάλιστα σε ορισμένες δηλώσεις του

συγκαταλέγει την καλλιτεχνική οπτική του Cézanne μέσα στις ποιητικές του επιρροές: «Ο Cézanne δεν χρησιμοποιεί γραμμές με προοπτική για να δημιουργήσει χώρο αλλά την αντίθεση του ενός χρώματος με το άλλο χρώμα. Έτσι είχα την ιδέα να δημιουργήσω αντίθεση ανάμεσα σε μία λέξη με μια άλλη, σαν ένα κενό ανάμεσα σε δύο λέξεις. Σαν το κενό στον καμβά, θα υπήρχε ένα κενό ανάμεσα σε δύο λέξεις, που το μυαλό θα μπορούσε να γεμίσει με την αίσθηση της ύπαρξης» (Jackson 2010:303-304) Ο Ginsberg αντιλαμβανόταν πως η τεχνική του Cézanne «αποκάλυπτε τη στιγμή που το μάτι δημιουργούσε χωρικές σχέσεις μεταξύ των αντικειμένων». (Jackson 2010:304) Έτσι, οι αντιπαραθέσεις μεταξύ των χρωμάτων του Cézanne, καθώς και τα κενά του λευκού καμβά ανάμεσα στα χρώματα «καταγράφουν μια στιγμή αυξημένης αντίληψης». (Jackson 2010:304) Αναλόγως λοιπόν και ο ίδιος, προσπαθούσε να δημιουργήσει σύνολα λεκτικών αντιθέσεων.²⁵ Αντί για τα σχήματα και τα χρώματα, έπρεπε να ανακατασκευάσει τα δικά του καλλιτεχνικά μέσα, τις λέξεις και τις φράσεις. Έτσι, αντιλαμβανόμαστε πως τα διαστήματα ανάμεσα στα ουσιαστικά του Ginsberg -στα οποία είχε δώσει την ονομασία «ελλείψεις»- είναι ανάλογα «με τα λευκά διαστήματα και τις αντιθέσεις ανάμεσα στα χρώματα των πινάκων του Cézanne». (Jackson 2010:304)

Μέσω του φίλου του Solomon, που γνώρισε στην Ψυχιατρική Κλινική, ο Ginsberg ήρθε σε επαφή και με το έργο του Γάλλου ποιητή και θεατρικού σκηνοθέτη Artaud. Ο Artaud πίστευε πως η κοινωνία καταδίωκε τους καλλιτέχνες επειδή αποκάλυπταν στους πολίτες το διεφθαρμένο πρόσωπο του δυτικού πολιτισμού. Η ιδέα αυτή φαινόταν ελκυστική στον Ginsberg, καθώς έβλεπε κι εκείνος την αλλοτρίωση της σύγχρονης δυτικής κοινωνίας. Επίσης θεωρούσε πολύ επαναστατική την τάση του Artaud να επιτίθεται δημόσια στην αστική κοινωνία μέσα από το έργο του. Όμως η επίθεση του Artaud δεν έμενε στα συνήθη στερεοτυπικά σχόλια των περισσότερων καλλιτεχνών για την παρακμή του σύγχρονου τρόπου ζωής. Ο Artaud πίστευε πως ο πυρήνας της «πνευματικής κρίσης του δυτικού πολιτισμού» βρισκόταν στην υπερβολική προσπάθεια για ανάπτυξη του πολιτισμού: Έτσι οι άνθρωποι είχαν απομακρυνθεί από την «απαραίτητη αλληλεπίδραση με τις μυθικές δυνάμεις του φυσικού κόσμου και το αποτέλεσμα αυτής της κατάστασης ήταν η ανικανότητα της ανθρωπότητας να ζήσει πραγματικά». (Jackson 2010:308) Για τον Artaud λοιπόν, ο στόχος της τέχνης και ειδικότερα της ποίησης ήταν να εναντιωθεί στον συμβατικό τρόπο οργάνωσης της κοινωνίας, με απώτερο σκοπό την αφύπνιση των πολιτών. Σύμφωνα με αυτή τη φιλοσοφία, η τέχνη του Artaud ήταν μια συνεχόμενη προσβολή των κοινωνικών συμβάσεων. (Jackson 2010:308)

Ο Ginsberg λοιπόν μοιραζόταν με τον Artaud την τεχνική του να φέρνει μακρινές πραγματικότητες κοντά στο κοινό, προκαλώντας του ένα είδος «σουρεαλιστικού σοκ». (Jackson 2010:309) Στο δοκίμιό του «The Theater and Its Double» -ένα έργο που πιθανώς είχε δανείσει ο Solomon στον Ginsberg- ο Artaud κάνει λόγο για μια ποίηση «σουρεαλιστικού σοκ, δημιουργημένη

25 Όπως τα «hydrogen jukebox» και «winter midnight smalltown streetlight rain».

από το χαρακτηριστικό της αντίθεσης». (Jackson 2010:309) Επρόκειτο για μια ποίηση καθαρά αναρχική, η οποία θέτει υπό αμφισβήτηση «όλες τις σχέσεις ανάμεσα στα αντικείμενα και ανάμεσα στις φόρμες και τις σημασίες τους». (Jackson 2010:309) Μιμούμενος λοιπόν τον Artaud, ο Ginsberg υιοθέτησε μία ποιητική που βασιζόταν «στην αμφισβήτηση όλων των σχέσεων ανάμεσα στα αντικείμενα, τη φόρμα και τις σημασίες τους, με τη χρήση αντιθέσεων» (Jackson 2010:309) Επιπλέον, όπως ο Artaud, έτσι επιθυμούσε κι εκείνος να συμπεριλάβει στο έργο του τα τελετουργικά των πιο παραδοσιακών κοινωνιών, με στόχο την επιστροφή στο μυθικό στοιχείο. Ως αποτέλεσμα, οι στίχοι του Ginsberg από το «Paterson»²⁶ παρουσιάζουν μεγάλη ομοιότητα με τους στίχους του Artaud για το «To Have Done with the Judgement of God», που είχε διαβάσει μόνο μερικούς μήνες πριν.²⁷ (Jackson 2010:309)

Το πρώτο ύφος του Ginsberg, με τους μακροσκελείς στίχους και τη σουρεαλιστική μεταφορικότητα, ήταν λοιπόν επηρεασμένο τόσο από τους παρόμοιους στίχους του Whitman, όσο και από το κίνημα του Σουρεαλισμού. Οι «μακροσκελείς και ορμητικοί στίχοι» της σουρεαλιστικής ποίησης αντιπροσωπεύουν, σύμφωνα με τον André Breton «έναν μονόλογο που διαβάζεται όσο πιο γρήγορα γίνεται, χωρίς καμία διακοπή στις εγκεφαλικές ικανότητες». (Jackson 2010:310) Αυτή η ιδέα συνδέεται στενά με την επιθυμία των Σουρεαλιστών «να δημιουργήσουν μία ενστικτώδη, εσωτερική αντίδραση στο κοινό». Άλλωστε, όπως δήλωνε και ο Artaud: «Η αληθινή ποίηση έχει πάντα τις ρίζες της στη Γέννηση και το Χάος. Όταν η ποίηση δεν είναι κατά κάποιο τρόπο αναρχική, όταν της λείπει η φλόγα ή η μαγνητική ορμή των κόσμων που αναγεννιούνται, τότε δεν είναι ποίηση». (Jackson 2010:310-311)

Στο ποίημα του «Howl», ο Ginsberg χρησιμοποίησε μακροσκελείς και αναφορικούς στίχους σε συνδυασμό με πολλές επαναλήψεις και συντακτικούς παραλληλισμούς, ώστε να δημιουργηθεί ο χαρακτηριστικός ρυθμός του ποιήματος. Όπως είχε αναφέρει, κατά τη διαμονή του στην Ψυχιατρική Κλινική είχε προσέξει τον λόγο ενός ασθενή και είχε εντυπωσιαστεί από την ρητορική δύναμη των φράσεων του. Τότε αντιλήφθηκε πως σημαντικό ρόλο στην επιβλητικότητα των φράσεων αυτών είχαν παίξει τα στοιχεία του ρυθμού και της επανάληψης, τα οποία προσπάθησε να μιμηθεί και στο «Howl».²⁸ Με στίχους σαν αυτούς, ο Ginsberg φαίνεται πως επιχειρούσε συν τοις

26 *«I would rather go mad, gone down the dark road to Mexico, heroin dripping in my veins / eyes and ears full of marijuana, eating the god Peyote on the floor of a mudhut on the border»* (“Paterson” 40)

27 *«I prefer the people who eat off the bare earth the delirium from which they were born / I mean the Tarahumara / eating Peyote off the ground / while they are born»* (“To Have Done with the Judgement of God” 557, Jackson 2010:309)

28 *«Who wept at the romance of the streets with their pushcarts full of onions and bad music, Who sat in boxes breathing in the darkness under the bridge, and rose up to build harpsichords in their lofts, Who coughed on the sixth floor of Harlem crowned with flame under the tubercular sky surrounded by orange crates of theology»* (Jackson 2010:311-312, Ginsberg Collected Poems 129)

άλλοις να αναδημιουργήσει τον «εσωτερικό αντίκτυπο» του «Θεάτρου της Σκληρότητας» του Artaud, όπου ο υπνωτικός ρυθμός που δημιουργείται προκαλεί «ηλεκτρονικές αλλαγές στο νευρικό σύστημα του κοινού». (Jackson 2010:311-312) Ο στόχος αυτού του καλλιτεχνικού ιδεώδους ήταν να δημιουργηθούν καινούριες «καταστάσεις συνείδησης», μια φιλοσοφία πολύ στενά συνδεδεμένη με τον στόχο των μοντερνιστών για «μεταστροφή σε μία μυθική κατάσταση». (Jackson 2010:311-312)

Όπως έχει ειπωθεί και για το «Howl», ίσως το πιο εντυπωσιακό αποτέλεσμα της ανάγνωσής του είναι αυτή η αίσθηση της αλλαγής «του τετριμμένου χρόνου σε μυθικό». (Jackson 2010:312) Τα ταξίδια που έκανε ο Ginsberg στην Ινδία τον ώθησαν να εξερευνήσει περισσότερα πράγματα γύρω από τις παραδόσεις της Ανατολής και να έρθει σε επαφή με τον Ινδουισμό και τον Βουδισμό. Μέσα από τις πρακτικές διαλογισμού του Βουδισμού, βρήκε έναν πιο άμεσο τρόπο να βιώσει αυτό που ο Eliade περιέγραφε ως «μυθικό χρόνο». Σίγουρα η επαφή του με τις θρησκείες της Ανατολής επηρέασαν την ποιητική του, όμως πιστεύεται πως η βουδιστική του νοοτροπία χτίστηκε πάνω στην συγκεκριμένη ιδέα του «Θεάτρου της Σκληρότητας» του Artaud, την οποία είχε μελετήσει νωρίτερα στη ζωή του. Ότι δηλαδή «συγκεκριμένα ρυθμικά φωνητικά μπορούν να προκαλέσουν μια συγκεκριμένη ψυχική κατάσταση στο κοινό». (Jackson 2010:313-314)

Όπως έχει παρατηρηθεί, η πίστη του Ginsberg στα βουδιστικά μάντρα δίνει μορφή «σε ένα μοντέλο ιερού λόγου που μπορεί να ενώσει τα δυτικά νεορομαντικά ιδανικά για την ακεραιότητα της έκφρασης του ατόμου με τα ιδανικά της Ανατολής για την κυμαινόμενη, ασταθή υποκειμενικότητα». (Jackson 2010:315-320) Εξασκώντας τη βουδιστική πρακτική του διαλογισμού, ο Ginsberg προσέγγισε έναν τρόπο για να καταγράψει την εσωτερική και εξωτερική του αντίληψη, που του έδωσε τη δυνατότητα να μεταφέρεται από τον χρόνο της καθημερινότητας σε μια ιερή, θρησκευτική διάσταση του χρόνου. Ο ίδιος φαίνεται πως ένιωθε ότι η μέθοδος του διαλογισμού ήταν για αυτόν «μία προέκταση της ποιητικής του Williams» όπως την είχε υιοθετήσει στις απαρχές της ποιητικής του πορείας. Παρόλα αυτά, δεν έπαψε ποτέ να χρησιμοποιεί την καλλιτεχνική μέθοδο του Cézanne που αφορούσε τις αντιθέσεις και τα κενά, καθώς πίστευε «ότι το σουρεαλιστικό της αποτέλεσμα διαμεσολαβούσε σημαντικά στην αντίληψη και την αναγνώριση του μυθικού χρόνου». (Jackson 2010:315-320)

Αντιλαμβανόμαστε λοιπόν πως η πρόζα του Ginsberg ήταν επηρεασμένη τόσο από τους παλαιότερους ποιητές που θαύμαζε και από τα καλλιτεχνικά κινήματα του Μοντερνισμού και του Σουρεαλισμού, όσο και από τις πιο σύγχρονες πνευματικές του αναζητήσεις. Όλες οι παραπάνω επιρροές ήταν προσαρμοσμένες στο έργο του σύμφωνα με το κλίμα και τις ανάγκες της εποχής του. (Jackson 2010) Έτσι καταλαβαίνουμε πως ακόμα και αν χρησιμοποιούσε ελεύθερη πρόζα ή τη γνωστή μέθοδο των Μπιτ σύμφωνα με την οποία «η πρώτη σκέψη ήταν και η καλύτερη σκέψη», ο

τρόπος γραφής του ήταν πολύ λιγότερο «τυχαίος ή άναρχος» σύμφωνα με ότι πιστεύουν οι περισσότεροι. Στην πραγματικότητα ο «αυθόρμητος λόγος» του Ginsberg περιλάμβανε χρόνια μελέτης, πειθαρχίας και προετοιμασίας. Η έμπνευσή του ήταν λοιπόν αποτέλεσμα συνδυασμού των σωστών συγκυριών με το κατάλληλο πνευματικό υπόβαθρο που είχε επί χρόνια δημιουργήσει. (Mather 2011)

Έτσι σε μία λογοτεχνική εποχή που κυριαρχούσαν ποιήματα «εσκεμμένα απρόσωπα και παραδοσιακά», ο Ginsberg κατάφερε «να δώσει μια νέα ζωή στην σύγχρονη αμερικανική ποίηση», τόσο με το προσωπικό ύφος που δημιούργησε όσο και με τις θεματικές που καταπιάστηκε. (Breslin 1977:108) Αγγίζοντας θέματα που για άλλους φάνταζαν απλησίαστα -όπως η προσωπική ζωή, η πολιτική αλλά και η σεξουαλικότητα- ο Ginsberg αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για πάρα πολλά άτομα που αισθάνονταν πως ανήκουν στο κοινωνικό περιθώριο, αποδεικνύοντας παράλληλα στους συγχρόνους του αυτό που είχε κάποτε γράψει ο Paul Zweig, ότι «τίποτα δεν μένει ασφαλές από την ποίηση». (Shinder 2006:3) Αλλά το πιο σημαντικό είναι ότι ο Ginsberg, ακολουθώντας τα χνάρια του Whitman, κατάφερε να γίνει από εκείνους τους ποιητές των οποίων «η πολιτιστική σημασία φτάνει πέρα από την αξία της ποίησης τους». (Kostelanetz 1965) Έτσι ο Ginsberg δεν ανέλαβε μόνο το ρόλο του προφήτη για τους νέους και τους απόκληρους της κοινωνίας, αλλά έγινε και προάγγελος μιας νέας εποχής, όπου «οι άνθρωποι θα μπορούν να αφιερώνουν ένα μεγαλύτερο μέρος της ζωής τους, όχι μόνο στην ποίηση και την τέχνη, αλλά και στην ανεμπόδιστη καλλιέργεια μιας ποικιλίας πιθανών απολαύσεων». (Kostelanetz 1965)

Κεφάλαιο Δεύτερο - Jack Kerouac

2.1 Οι αμερικανικές μειονότητες και η κουλτούρα τους μέσα από το «On the Road» και το «The Subterraneans»

Ο Jack Kerouac ήταν ένα ακόμα μέλος της Γενιάς των Μπιτ, ο οποίος μάλιστα θεωρείται από πολλούς ως ο ιδρυτής της, καθώς λέγεται ότι επινόησε τη λέξη «beat» για να μιλήσει για μια γενιά που είχε ηττηθεί. (Mathini 2014:121) Την εποχή που έγραφε ο Kerouac, οι νεαροί μπίτνικ σαν κι εκείνο, ζούσαν στην Αμερική ως περιθωριακοί και η αντιμετώπιση που είχαν από τους «λευκούς» ήταν ανάλογη με αυτήν προς τους «μαύρους». Ο μπίτνικ ή χίπστερ είχε υιοθετήσει τον τρόπο σκέψης και ζωής του «νέγρου», αλλά για πρακτικούς λόγους τον θεωρούσαν «λευκό νέγρο». (Douglas 1999:94) Τα άτομα αυτά άκουγαν τζαζ μουσική και συχνά ένιωθαν να ταυτίζονται περισσότερο με τους Αφροαμερικανούς παρά με τους υπόλοιπους Αμερικανούς. Και ο ίδιος ο Kerouac, τόσο στην προσωπική του ζωή όσο και μέσα στο συγγραφικό του έργο, έδειξε μεγάλο ενδιαφέρον για την κουλτούρα των μειονοτήτων αυτών και μάλιστα δεν ήταν λίγες οι φορές που προσπάθησε να την υιοθετήσει. Για παράδειγμα, στο πιο γνωστό του μυθιστόρημα, το «On The Road», που αναφέρεται στα ταξίδια που έκανε στην Αμερική με τον φίλο του Neal Cassady στα τέλη της δεκαετίας του 1940, παίζει σημαντικό ρόλο η τζαζ μουσική η οποία τους συντρόφευε με ποικίλους τρόπους καθ όλη τη διάρκεια του ταξιδιού. (Mathini 2014:122) Ένα χρόνο μετά την έκδοση του «On the Road», δηλαδή το 1958, κυκλοφόρησε ένα άλλο μυθιστόρημα του Kerouac, το «The Subterraneans», το οποίο ήταν εμπνευσμένο από την ολιγόμηνη σχέση του ίδιου με μία Αφροαμερικανή νεαρή κοπέλα, την Alene Lee, η οποία μας παρουσιάζεται στο βιβλίο με το όνομα Mardou Fox. (Cambell 2001:138)

Πέρα από αυτήν τη φαινομενική ταύτιση του Kerouac με τους Αφροαμερικανούς, θα δούμε ότι ο ίδιος ήταν περισσότερο συνδεδεμένος με την «πολιτιστική τους παρακαταθήκη», αλλά ότι από τις αναφορές του απουσιάζουν οι συγκυρίες εκείνες που την γέννησαν. Για παράδειγμα, οι αναφορές της τζαζ στο «On the Road», διαμορφώνονται μέσα από την σχεδόν «πρωτόγονη» οπτική του απέναντι στην αφροαμερικανική κουλτούρα, η οποία πολύ συχνά γεννά παρανοήσεις και υπερβολές αλλά δημιουργεί και βασικές ελλείψεις όσον αφορά την παρουσίαση της τζαζ μουσικής και του πολιτισμού από τον οποίο προήλθε. (Douglas 1999:94) Στο τρίτο μέρος του «On the Road» για παράδειγμα, ο Sal -που είναι στην πραγματικότητα ο ίδιος ο Kerouac- δίνει μερικές πληροφορίες για το πως εμφανίστηκε η boogie στην ιστορία της μουσικής και το πως αναρριχήθηκε αντί της swing, καθώς προσέφερε στον ακροατή ένα διαφορετικό και πιο περίπλοκο είδος της τζαζ. Στην εξιστόρηση του αυτή όμως, δεν αναφέρει τους πρωτοπόρους της τζαζ, όπως τον Duke

Ellington και τον Louis Armstrong αλλά ούτε και τις περιοχές από τις οποίες ξεκίνησαν τη μουσική τους, όπως τη Νέα Ορλεάνη, το Κάνσας Σίτι και το Σικάγο. (Douglas 1999:94-95) Φαίνεται πως το χαρακτηριστικό που ένωνε όλους αυτούς τους διαφορετικούς μουσικούς στο μυαλό του Kerouac αλλά και ο κύριος λόγος ταύτισης του μαζί τους, είναι η «τρέλα». Για τον Kerouac μία επίπτωση αυτής της «τρέλας» ήταν και η πεποίθηση του πως η μουσική που έγραφαν δεν πήγαζε από τη λογική, αλλά ήταν αποτέλεσμα καθαρού αυθορμητισμού. Στα μάτια του, οι τζαζ μουσικοί δεν ήταν «εφευρέτες» ενός καινούριου μουσικού είδους, αλλά πρωτοστάτες ενός ιδιαίτερου τρόπου σκέψης και μιας καινοτόμας στάσης για τη ζωή. Αυτή η ξεχωριστή ζωτικότητα τους ήταν αυτό που ο Kerouac νοούσε ως το κυριότερο χαρακτηριστικό στοιχείο της bop. (Douglas 1999:96)

Βασικό ρόλο στην οπτική του Kerouac για τη τζαζ, έπαιζαν οι γενικότερες υποθέσεις και οι ήδη διαμορφωμένες απόψεις των «λευκών» Αμερικανών απέναντι στους Αφροαμερικανούς και την κουλτούρα τους. Ήταν αναπόφευκτη για την Αμερική του '50 η ταύτιση της μουσικής των Αφροαμερικανών με το στοιχείο της αγνότητας και της «αλήθειας», σε συνδυασμό με το στοιχείο της «τρέλας», της αγριότητας και του πηγαίου αυθορμητισμού. Μία οπτική πολύ κοντά στην ιδέα του «άγιου αγρίου»²⁹ που είχε διατυπώσει ο Montaigne και ο Rousseau. (Douglas 1999:96-97) Συνεπώς η «μαύρη» μουσική μπορούσε εύκολα να χαρακτηριστεί επαναστατική, μόνο και μόνο επειδή «διατηρούσε ένα μη-δυτικό προσανατολισμό στη σφαίρα της κατανόησης και της επικοινωνίας». (Douglas 1999:97-98) Η τζαζ και η bop συνοδεύουν επίσης τον ήρωα Sal στα ταξίδια του στην Αμερική, οδηγώντας τον να της δώσει τον χαρακτηρισμό «Jazz America». Έτσι θα αποτυπωνόταν από εδώ και πέρα στο μυαλό του η Αμερική της γενιάς του. Γενικότερα τον βλέπουμε να συνδέει άμεσα τη bop με την κοσμοθεωρία του να ταξιδεύεις άσκοπα και να ζεις την κάθε στιγμή όσο πιο έντονα γίνεται. Στην αρχή του βιβλίου, για παράδειγμα, βλέπουμε τον Sal να αναφέρεται στους bop ήχους της νύχτας, οι οποίοι του έφερναν στο μυαλό τους φίλους του σε κάθε άκρη της χώρας.³⁰ (Douglas 1999:97)

Παρόλα αυτά η οπτική τόσο των νεαρών «λευκών» Αμερικανών όσο και του ίδιου του Kerouac για τη τζαζ, παραμένει ρομαντική και εξιδανικευμένη. Πουθενά στο «On the Road» δεν υπάρχει κάποιο στοιχείο που να αποκαλύπτει πως ο Sal αναγνωρίζει το ότι το πνεύμα της τζαζ -που τόσο θαυμάζει και νιώθει πως τον αντιπροσωπεύει- προέρχεται από την ιστορία των Αφροαμερικανών που βίωσαν στη χώρα του τη σκλαβιά και τη φυλετική προκατάληψη. Στο τρίτο μέρος του «On the Road», ο Sal εύχεται να ήταν «νέγρος» καθώς περιπλανιέται στο Ντένβερ.³¹

29 «noble savage» σύμφωνα με τον Montaigne και τον Rousseau. (Douglas 1999:96-97)

30 «*And as I sat there listening to that sound of the night which bop has come to represent for all of us, I thought of all my friends from one end of the country to the other and how they were really all in the same vast backyard doing something so frantic and rushing-about*». (Kerouac 1991:14, Douglas 1999:97)

31 «*wishing I were a Negro, feeling that the best the white world had offered was not enough ecstasy for me, not*

(Douglas 1999:98) Νωρίτερα στο βιβλίο, όσο ο Sal ζει με την κοπέλα του στη νότια Καλιφόρνια, δουλεύει για λίγο καιρό σε βαμβακοκαλλιέργειες, για να μαζέψει χρήματα. Εκεί του τραβάει την προσοχή ένα ηλικιωμένο ζευγάρι Αφροαμερικανών, τους οποίους συγκρίνει με τους προπάτορές τους.³² Αυτό που εδώ χρήζει σχολιασμού είναι το ότι φαίνεται να ωραιοποιεί αυτήν τους την εμπειρία, χωρίς να δείχνει πως κατανοεί τις σκληρές συνθήκες κατά τις οποίες αναγκάζονταν να ζουν και να δουλεύουν οι πρόγονοί τους στην Αμερική. Αντιθέτως, τον βλέπουμε να εξυμνεί την χειρωνακτική εργασία, χωρίς να κάνει καμία αναφορά στο καθεστώς της δουλείας.³³ (Douglas 1999:98)

Μια παρόμοια εξιδανικευτική και ρομαντικοποιημένη στάση απέναντι στους Αφροαμερικανούς και την κουλτούρα τους διακρίνουμε και στο μυθιστόρημα «The Subterraneans». Ο Kerouac χρησιμοποιεί κι εδώ την τζαζ μουσική για να δείξει την ταύτισή του με την αφροαμερικανική κοινότητα. Σε μια συγκεκριμένη σκηνή του βιβλίου, βάζει τον ήρωά του Leo Percerped να βρίσκεται σε μία τζαζ συναυλία του Charlie Parker, συνοδευόμενος από την κοπέλα του Mardou. Η σκηνή αυτή ξεκινάει και τελειώνει με τον αφηγητή να νιώθει πως δημιουργεί έναν ξεχωριστό δεσμό με τον τζαζ μουσικό, όσο εκείνος βρίσκεται στη σκηνή. Ο Parker όχι μόνο φαίνεται να κοιτάζει το ζευγάρι αλλά το βλέμμα του είναι γεμάτο νόημα για τον αφηγητή. Ο Percerped πιστεύει ότι ο Parker συνδέεται μαζί του πνευματικά καθώς παίζει μουσική και μάλιστα θεωρεί ότι τον αναγνωρίζει ως καλλιτέχνη.³⁴ Παράλληλα θεωρεί ότι ταυτίζεται μαζί του και ότι αναγνωρίζει σε εκείνον τα στοιχεία μιας θλιμμένης, βασανισμένης και «καταραμένης» προσωπικότητας. (Panish 1994:114)

Μέσα από αυτή την αφηγηματική στρατηγική, δηλαδή συνδέοντας τον εαυτό του με τον τζαζ μουσικό, καταφέρνει να ρομαντικοποιήσει ακόμα περισσότερο τον Charlie Parker και τους τζαζ μουσικούς εν γένει, διατηρώντας παράλληλα αναλλοίωτη την στερεοτυπική εικόνα που είχε σχηματίσει για εκείνους η κοινωνία. Έτσι ο Parker από απλός σαξοφωνίστας ανάγεται σε κάτι ανώτερο για τον Kerouac, δηλαδή σε έναν προφήτη που είναι ικανός να διαβάζει τις σκέψεις και να καταλαβαίνει απλά από τον τρόπο που κοιτάει η Mardou τον Leo Percerped, ότι πρόκειται να τον πληγώσει. Όμως ταυτόχρονα ο Parker χάνει τον ρόλο ενός ολοκληρωμένου χαρακτήρα στο βιβλίο,

enough life, joy, kicks, darkness, music, not enough night» (Kerouac 1991:180, Douglas 1999:98)

32 «*picked cotton with the same Godblessed patience their grandfathers had practiced in ante-bellum Alabama*». (Kerouac 1991:96, Douglas 1999:98)

33 «*But it was beautiful kneeling and hiding in that earth. If I felt like resting I did, with my face on the pillow of brown moist earth. Birds sang an accompaniment. I thought I had found my life's work*». (Kerouac 1991:96, Douglas 1999:98)

34 «*looking to search if really I was that great writer I thought myself to be as if he knew my thoughts and ambitions*». (Panish 1994:114)

παραμένοντας απλά ένα «στατικό, στερεοτυπικό σύμβολο». (Panish 1994:114-115) Όπως συμβαίνει με τους περισσότερους Αφροαμερικανούς ήρωες στα βιβλία του Kerouac, έτσι και ο Parker δεν μιλάει ποτέ ο ίδιος για τον εαυτό του, δεν έχει «δική του φωνή». Η σιωπή του είναι χρήσιμη ώστε να μπορέσει ο Kerouac να ενισχύσει την δική του θυματοποιημένη εικόνα, δηλαδή την εικόνα ενός περιθωριακού και ταλαιπωρημένου από την κοινωνία καλλιτέχνη. Χρειάζεται λοιπόν ένα αντισυμβατικό σύμβολο σαν εκείνο του Αφροαμερικανού τζαζ μουσικού, για να ταυτιστεί μαζί του. (Panish 1994:114-115)

Έναν παρόμοιο στερεοτυπικό ρόλο φαίνεται να κατέχει και η Αφροαμερικανή Mardou στο έργο του Kerouac, επιβεβαιώνοντας για ακόμα μια φορά την τάση του Kerouac να απεικονίζει με στείρο και στατικό τρόπο τον «φυλετικό άλλο». Έτσι η Mardou ως χαρακτήρας μένει εγκλωβισμένη στην «στερεοτυπική γοητεία» της Αφροαμερικανής γυναίκας, που είναι συνδεδεμένη με την εξωτική της καταγωγή και την πρωτόγονη σεξουαλική δύναμη που αυτή συνεπάγεται. (Mikeli 2010:29) Άλλωστε η καταγωγή της Mardou, δηλαδή της Alene στην πραγματικότητα, ήταν ακριβώς αυτό το χαρακτηριστικό που προκαλούσε έλξη στον Kerouac για εκείνη, αλλά παράλληλα τον απωθούσε και από αυτήν. Ολόκληρο το «The Subterraneans» είναι δομημένο γύρω από «την εξωτική της υπόσταση, τον ερωτισμό που αποπνέει και την ρομαντική πεποίθηση του Kerouac πως ο Νέγρος είναι ο Αυθεντικός Αμερικανός». (Campbell 2001:139) Σε πολλές, όμως, σκηνές του βιβλίου, ο πόθος του αφηγητή εξαφανίζεται και τη θέση του παίρνει ένας «θανάσιμος φόβος» που προκαλείται από την ίδια την εξωτική της φύση, η οποία προηγουμένως τον διέγειρε. (Campbell 2001:139)

Η αποτύπωση αυτής της «ανορθόδοξης» σχέσης μεταξύ ενός λευκού Αμερικανού και μιας «νέγρας» στο «The Subterraneans», σύμφωνα με τον Campbell (2001) αλλά και την Grace (2000), δεν είναι παρά μια απόπειρα του συγγραφέα να «περάσει και να ζήσει για μία μέρα από την άλλη πλευρά του τείχους που βρίσκεται στα όρια της πολιτισμένης κοινωνίας». (Campbell 2001:139) Σε πολλές περιπτώσεις, ο ενθουσιασμός του Kerouac για ανθρώπους άλλων φυλών, καθώς και για άτομα διαφορετικού γένους και κοινωνικής τάξης, εξηγείται από αυτό που περιέγραψε ο Toni Morrison στο «Playing in the Dark» (1993) ως η προσπάθεια του «λευκού συγγραφέα να ζήσει το όνειρό του μέσα από την παρουσία του Αφρικανού χαρακτήρα». (Grace 2000:40) Κατ'αυτόν τον τρόπο «η αφρικανική κληρονομιά της ηρωίδας του Kerouac, γίνεται μία αλληγορία για την ύπαρξη του ίδιου του συγγραφέα ως μία περιθωριοποιημένη αρσενική φιγούρα με μικτή καταγωγή». (Grace 2000:40)

Σύμφωνα με την Grace, είναι σημαντικό να έχουμε υπόψιν μας την ποικιλομορφία στα γονίδια του Kerouac. Μπορεί η μεγάλη του αναγνωρισιμότητα και η εμπορευματοποίηση της εικόνας του να είχαν απομακρύνει την προσοχή του κοινού από αυτό το χαρακτηριστικό. Όμως ο

Κερούακ δεν έπαψε ποτέ να είναι αλλά κυρίως να αισθάνεται ως ο «γαλλόφωνος γιος μίας οικογένειας Γάλλο-Καναδών Καθολικών της εργατικής τάξης, που μεγάλωσε στο πολυπολιτισμικό Lowell της Μασαχουσέτης». (Grace 2000:40-41) Η καταγωγή αυτή του είχε προσδώσει μια ξεχωριστή ταυτότητα, η οποία όμως πολλές φορές θεωρήθηκε μονόπλευρη. Στην ουσία, τον αντιμετώπιζαν ως άλλον ένα «λευκό» Αμερικανό και είχε πάντα πολλά περισσότερα προνόμια από άτομα με λιγότερο «αγνή» καταγωγή. Αυτό τον είχε οδηγήσει στο να διαδώσει πως είχε επίσης ιρλανδική και ινδιάνικη προέλευση, δημιουργώντας μια ακόμα πιο μπερδεμένη ταυτότητα, η οποία είτε ήταν αληθινή είτε όχι, τον έφερνε ένα βήμα πιο κοντά με τους λιγότερο προνομιούχους της αμερικανικής κοινωνίας. (Grace 2000:40-41) Κατ'αυτόν τον τρόπο, λοιπόν, και η παρουσία της εξωτικής Μαρδου ως ηρωίδα του βιβλίου του, δεν ήταν παρά ένα δικό του προσωπίο, ένας τρόπος να φέρει τον εαυτό του πιο κοντά στους «παρείσακτους» αλλά ταυτόχρονα και «πιο αυθεντικούς» -κατά τον ίδιον- κατοίκους της χώρας του.

Σύμφωνα όμως με κάποιους μελετητές, η απόπειρά του αυτή αντί να αμβλύνει τις διαφορές του με την αφροαμερικανική κοινότητα, τις κάνει ακόμα πιο αισθητές. Είναι, για παράδειγμα, εμφανές το χάσμα που δημιουργείται ανάμεσα στην Μαρδου και τον Leo του «The Sutterneans», καθώς η πρώτη παρουσιάζεται στην τελική να «απειλεί» με καταστροφή τη ζωή ενός «λευκού άνδρα». (Campbell 2001:139) Επίσης, αντιλαμβανόμαστε πως και σε αυτό το βιβλίο του Κερούακ, οι αναφορές του στην «μαύρη μουσική» είναι μονόπλευρες, καθώς απουσιάζουν οι ενδείξεις πως μπορεί να κατανοήσει αυτό το πολιτιστικό φαινόμενο τόσο κοινωνικά όσο και ιστορικά. Φαίνεται επίσης πως αντιμετώπιζε δυσκολία στο να αντιληφθεί την πολυπλοκότητα των γούστων αλλά και της ίδιας της ζωής των Αφροαμερικανών. Όπως, για παράδειγμα, το γεγονός πως δεν είχαν όλοι οι Αφροαμερικανοί ανατραφεί με τον ίδιο τρόπο και κατ'επέκταση δεν είχαν τις ίδιες αντιλήψεις, ακόμα και για κάτι «εκ φύσεως αφροαμερικανικό», όπως ήταν η τζαζ μουσική. (Campbell 2001:140) Αυτή η άρνησή του να αποδεχτεί την ποικιλομορφία ανάμεσα στα μέλη της αφροαμερικανικής κοινότητας είναι που τον έκανε να δώσει και στην ηρωίδα του Μαρδου έναν στερεοτυπικό ρόλο. Χαρακτηριστική είναι η έκπληξη του αφηγητή Leo Percerped -δηλαδή του ίδιου του Κερούακ- όταν η Μαρδου δηλώνει πως δεν της αρέσει η μοντέρνα τζαζ, καθώς την έχει συνδέσει στο μυαλό της με άνδρες που κάνουν χρήση ουσιών.³⁵ Ακόμα και μετά από αυτή τη δήλωση όμως, ο Κερούακ αδυνατεί να εγκαταλείψει τις στερεοτυπικές του αντιλήψεις και επιμένει πως η Μαρδου είναι ούτως ή άλλως «παιδί της βορ».³⁶ (Campbell 2001:140)

Έτσι κατά τη διάρκεια του βιβλίου ο Leo Percerped φαίνεται να αντιμετωπίζει τη Μαρδου σαν ιδιοκτησία του και παράλληλα έχει την πεποίθηση πως ο χαμηλών τόνων χαρακτήρας της

35 «Too many junkies are bop men and I hear the junk to it». (Campbell 2001:140, Kerouac 1966)

36 «You never like what you come from. You're the child of bop». (Campbell 2001:140)

υποδηλώνει την υποταγή της σε αυτόν. Στο τέλος όμως του «The Subterraneans» η αντίσταση της Mardou έρχεται να αλλάξει τα μέχρι τότε δεδομένα στη σχέση τους και δείχνει στον Leo ότι δεν είναι τελικά εκείνος που την εξουσιάζει. Όταν η ίδια ανακοινώνει στον Leo ότι θέλει να χωρίσουν, εκείνος αρχικά δείχνει να υποτιμάει τα πιο σύνθετα στοιχεία της προσωπικότητας της και θεωρεί πως μπορεί να την χειραγωγήσει.³⁷ Όμως η διαμαρτυρία της Mardou δημιουργεί ταραχή στον αφηγητή, ακόμα και σε γλωσσικό επίπεδο. Οι σκέψεις και τα λόγια του ανατρέπονται, οι φράσεις του είναι κατακερματισμένες καθώς αδυνατεί να πιστέψει πως η Mardou έχει πάψει να ενεργεί σύμφωνα με τις προσδοκίες του. (Mikeli 2010:40)

Στην τελική, ακόμα και αν το έργο του Kerouac αδυνατεί να δώσει στις διάφορες αμερικανικές μειονότητες μια θέση ισάξια με εκείνη των «λευκών» ηρώων, το να αποκαλέσουμε τον Kerouac ρατσιστή ή μισογύνη δεν θα ήταν παρά μια υπερβολή και απλοποίηση αυτής της περίπλοκης καλλιτεχνικής προσωπικότητας. Δεν πρέπει επίσης να αγνοήσει ο αναγνώστης το γεγονός πως την εποχή που ο Kerouac αφιέρωνε τα μυθιστορήματά του σε Αφροαμερικανές ηρωίδες και στην αφροαμερικανική μουσική κουλτούρα, υπήρχαν ακόμα νόμοι ενάντια στην επιμιξία σε δεκαπέντε Πολιτείες της Αμερικής. Ακόμα και στην Καλιφόρνια, που λειτουργεί ως το σκηνικό για το «The Subterraneans» ο νόμος αυτός δεν είχε αλλάξει μέχρι το 1948. (Grace 2000:42-50) Επιπλέον και η ηρωίδα του Mardou, στο τέλος του μυθιστορήματος, αρνείται να παραμείνει εγκλωβισμένη στο ρόλο που ήθελε να της δώσει ο Leo Percepiéd. Ο Kerouac φαίνεται να εκθέτει τα προβληματικά στοιχεία της προσέγγισης του Leo απέναντι στη Mardou και με διάφορες αφηγηματικές στρατηγικές «υπονομεύει τις προσπάθειες που κάνει ο Percepiéd για να διατηρήσει την κυριαρχία του». (Mikeli 2010:41)

Θα μπορούσαμε να πούμε λοιπόν ότι το έργο του Kerouac κάνει χρήση αλλά και παράλληλα αμφισβητεί τις στερεοτυπικές ψυχροπολεμικές αντιλήψεις όσον αφορά τον «φυλετικό άλλο». Ακόμα και σε ένα μυθιστόρημα όπως το «The Subterraneans», που έχει ως κεντρικό θέμα μία ερωτική ιστορία, το ειδύλλιο που προκύπτει αντιτίθεται στο πουριτανικό κλίμα της Αμερικής της δεκαετίας του '50 και έτσι έρχονται στην επιφάνεια -έστω και έμμεσα- ζητήματα που αφορούν «την εθνικότητα, την φυλετική καθαρότητα και τον φυλετικό υβριδισμό». (Mikeli 2010:41) Κατ'αυτόν τον τρόπο, ο Kerouac οδηγείται στην ανατροπή των προκαθορισμένων προκαταλήψεων όσον αφορά τις αφρικανικές μειονότητες και τη θέση τους μέσα στην αμερικανική κοινωνία, επισημαίνοντας ταυτόχρονα «την ανάγκη για επαναπροσδιορισμό της προσέγγισης των συγχρόνων του» προς τα άτομα με διαφορετική εθνικότητα ή και άλλο φύλο. (Mikeli 2010:41)

37 «that kind of argument that I can, as of yore and again, break, by saying, 'But let's, look, I have, wait -' for always the man can make the little woman bend, she was made to bend, the little woman was -» (Kerouac 1966:147, Mikeli 2010:40)

2.2 Οι πνευματικές αναζητήσεις του Kerouac μέσα από το «The Dharma Bums»

Ο Jack Kerouac, όπως άλλωστε και οι υπόλοιποι εκπρόσωποι της Μπιτ γενιάς, ζούσε και έγραφε με απώτερο σκοπό την αναζήτηση της αυθεντικότητας, που θεωρούσε πως έλειπε από την υλιστική και καταπιεστική αμερικανική κοινωνία των μέσων του 20ου αιώνα. (Swartz 2007/2008:99) Επίσης ένιωθε την βαθύτερη ανάγκη να απομακρυνθεί από την τετριμμένη ζωή της καθημερινότητας και να καταφέρει να δημιουργήσει μια καινούρια πραγματικότητα μέσα από τον τρόπο ζωής του αλλά και από την τέχνη του. Έτσι, ενώ αρνούνταν κατηγορηματικά να ενταχθεί στους κανόνες μιας αυστηρά οργανωμένης θρησκείας όπως ήταν η Καθολική, φαίνεται πως με την στροφή του προς τον Βουδισμό Mahayana βρήκε για ένα διάστημα την έμπνευση και τη διέξοδο που αναζητούσε. Σύμφωνα με την Carolyn Cassady, ο Βουδισμός είχε καταφέρει να του προσφέρει απαντήσεις σε ζητήματα που ο Ρωμαιοκαθολικισμός αδυνατούσε. Έτσι για τον Kerouac ο Βουδισμός έγινε συνώνυμο του πνευματικού «διαφωτισμού», σε αντίθεση με το σκοτάδι και το χάος όπου ένιωθε πως βρισκόταν πριν. Με άλλα λόγια, η συνεχής αναζήτησή του για πνευματική διαύγεια και απελευθέρωση από έναν υλιστικό κόσμο, τον οδήγησαν -έστω και προσωρινά- σε μία φιλοσοφία ζωής που αν μη τι άλλο του αποκάλυψε τα οφέλη που θα μπορούσε να έχει μια ζωή αποκομμένη από τις συνήθειες της καπιταλιστικής κοινωνίας. (Matiu 2018:86)

Παρά τους χαρακτηρισμούς των μέσων ενημέρωσης, που ήθελαν τη Γενιά των Μπιτ να είναι μια γενιά «φιλήδωνων αναρχικών», ο Kerouac επέμενε ότι «Η Γενιά των Μπιτ είναι κατά βάση μία θρησκευτική γενιά». (Marx 2013:1) Παράλληλα με το επαναστατικό τους πνεύμα, τα ταξίδια τους και τις περιπέτειές τους ήταν σχολαστικοί μελετητές και περνούσαν πολλές ώρες διαβάζοντας σε βιβλιοθήκες. Όπως είχε δηλώσει ο ίδιος ο Kerouac, ήρθε για πρώτη φορά σε επαφή με τον Βουδισμό σε μία βιβλιοθήκη το 1953, καθώς διάβαζε για άλλη μια φορά το «Η ζωή στο Δάσος» του μεταφυσικού Henri David Thoreau. Επρόκειτο για ένα βιβλίο που είχε εκδοθεί ακριβώς έναν αιώνα πριν -το 1984- και προωθούσε τις ιδέες μιας πιο απλής ζωής, του διαλογισμού και της πνευματικής αφύπνισης. Διαβάζοντάς το ο Kerouac σκέφτηκε πως ήθελε «να αποκοπεί από τον πολιτισμό και να επιστρέψει στη φύση ζώντας στο δάσος, όπως και ο Thoreau». (Marx 2013:1, Matiu 2018:88) Μετά από τον Thoreau διάβασε τη «Ζωή του Βούδα» από τον Ashvagosha αλλά και τη «Βουδιστική Βίβλο», την οποία μάλιστα έκλεψε από τη βιβλιοθήκη και έπειτα την κουβαλούσε πάντα στο σακίδιό του και τη μελετούσε μεθοδικά. (Marx 2013:1)

Καθώς ο Kerouac δεν ήθελε να διαχωρίζει τη ζωή του από την τέχνη του, άφησε τις νέες

αυτές πνευματικές του αναζητήσεις να επηρεάσουν και τα θέματα των βιβλίων του. (Matiu 2018:88) Έτσι λοιπόν, όχι μόνο απομνημόνευε και έλεγε στους φίλους του φράσεις από τη «Βουδιστική Βίβλο», αλλά πολλές φορές τις παράφραζε και τις συμπεριλάμβανε στα βιβλία του, με πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα το «The Dharma Bums». Το βιβλίο αυτό, του οποίου το βουδιστικό περιεχόμενο ήταν εμφανές και από τον τίτλο, κυκλοφόρησε ένα χρόνο μετά το «On The Road», το 1957. (Marx 2013:1) Ενώ το «On The Road» είχε θεωρηθεί σε μεγάλο βαθμό ένα «πρότυπο αμερικανικό μυθιστόρημα», το «The Dharma Bums», εξαιτίας των έντονα ασιατικών αναφορών του είχε αρχικά πολύ μικρότερη απήχηση προς το αμερικανικό αναγνωστικό κοινό. Άλλωστε μια τέτοια πολυπολιτισμική θέαση του κόσμου, ενώ θεωρείται πλέον δημοφιλής στην μεταμοντέρνα κοινωνία, δεν μπορούσε να γίνει πλήρως αποδεκτή την εποχή που εκδόθηκε το «The Dharma Bums». (Swartz 2007/2008:99) Ας μην ξεχνάμε πως την εποχή εκείνη στην Αμερική υπήρχε έντονη προκατάληψη προς την Ασία και την κουλτούρα της. Η εμπλοκή στον Πόλεμο της Κορέας του 1950 είχε κάνει τους Αμερικανούς να είναι επιφυλακτικοί προς την «ασιατική απειλή». Επίσης, ο γαλλικός πόλεμος στο Βιετνάμ είχε αρχίσει να εντείνεται και είχαν «πέσει οι πρώτοι σπόροι» για τον επικείμενο αμερικανικό πόλεμο «ενάντια στον κομμουνιστικό Βορά». (Swartz 2007/2008:104)

Οι λέξεις του τίτλου του βιβλίου «The Dharma Bums», δηλαδή «Οι Αλήτες του Ντάρμα», συνοψίζουν όλη την ουσία της Γενιάς των Μπιτ, καθώς συνδέουν τη θρησκευτικότητα αυτών των νέων με το στοιχείο της ελευθεριότητας που επίσης τους χαρακτήριζε. Αυτός ο συνδυασμός των αρχαίων Σανσκριτικών με την αμερικανική αργκό των μέσων του 20ου αιώνα υποδηλώνει την συνένωση του ιερού με το επίγειο αλλά και της νομιμότητας με την παραβατικότητα. Η φράση αυτή χρησιμοποιείται άλλωστε πολλές φορές από τον Kerouac στην αρχή του βιβλίου.³⁸ (Kerouac 1986:5-9) Στο αυτοβιογραφικό αυτό μυθιστόρημα του Kerouac, οι δύο βασικοί ήρωες, ο Ray Smith -που συμβολίζει τον ίδιο τον Jack Kerouac- και ο Japhy Ryder -δηλαδή ο φίλος του Gary Snyder- είναι δύο περιπλανώμενοι νέοι που εξασκούν τον Βουδισμό και ταξιδεύουν μαζί κατά μήκος της Αμερικής. Καθώς βλέπουν τον κόσμο ως «κενό», κάτι που χρησιμοποιείται ως αναφορά στην βουδιστική έννοια της «κενότητας» ή αλλιώς του Śūnyatā, ο Ray και ο Japhy προσπαθούν μέσα από τις πνευματικές τους αναζητήσεις να ανακαλύψουν μια πιο «αγγελική» πλευρά της Αμερικής, όπως άλλωστε έκανε και ο Ginsberg στο ποίημά του «America». (Matiu 2018:88) Κατά τη διάρκεια του «The Dharma Bums», ο Japhy και ο Ray παρομοιάζονται με τον Han Shan και τον μαθητή του Shih-te, δύο ασκητές επαίτες του έκτου αιώνα που πέρασαν τη ζωή τους «περιπλανώμενοι στα

38 «at this time I was a perfect Dharma Bum myself and considered myself a religious wanderer». (Kerouac 1986:5), «the little St. Teresa bum [whom he encounters hopping a freight from L.A. to Santa Barbara] was the first genuine Dharma Bum I'd met, and the second was the number one Dharma Bum of them all and in fact it was he, Japhy Ryder, who coined the phrase». (Kerouac 1986:9, Marx 2013:2)

βουνά και τα ποτάμια της Κίνας, χαράσσοντας τα ποιήματά τους πάνω σε απόμερους βράχους». (Marx 2013:2) Μάλιστα στο κλείσιμο του βιβλίου, όταν ο Ray επιστρέφει πλέον στον πολιτισμό, φαίνεται να οραματίζεται τον Japhy σαν τον Han-Shan.³⁹ (Marx 2013:2)

Τη στιγμή που αντικρίζουμε για πρώτη φορά τον Japhy «μέσα από τα μάτια του Ray» καταλαβαίνουμε ότι αυτός είναι ο βασικός χαρακτήρας του βιβλίου καθώς είναι εμφανές ότι αναλαμβάνει τον ρόλο του δασκάλου για τον «μαθητευόμενο» Ray. Ο Ray τον παρατηρεί καθώς διαλογίζεται, όταν εξασκεί καλλιγραφία και μεταφράζει κινεζική ποίηση και αισθάνεται δέος και θαυμασμό για εκείνον.⁴⁰ Με λίγα λόγια ο Ray παίρνει αρχικά το ρόλο ενός «νεοφώτιστου» που έχει μόλις γνωρίσει τον «τέλειο γκουρού».⁴¹ Ο Japhy Ryder λοιπόν, παρουσιάζεται σαν ένας «άγιος» που με τον τρόπο ζωής του πρόκειται να καθοδηγήσει τους μελλοντικούς αναγνώστες του βιβλίου προς την «πνευματική μεταμόρφωση». (Marx 2013:3) Βλέπουμε επίσης τον Ray να παρομοιάζει εκείνον και τον Japhy με «δύο περιέργους και διαφορετικούς μεταξύ τους μοναχούς, που όμως ακολουθούν το ίδιο μονοπάτι». (Marx 2013:3) Οι δύο αυτοί συνοδοιπόροι παρουσιάζονται να διαφέρουν αρκετά μεταξύ τους. Ενώ ο Japhy διακατέχεται από αυτοπεποίθηση και εσωτερική γαλήνη, ο Ray εμφανίζεται πιο μπερδεμένος καθώς παλεύει να βρει τον σωστό «δρόμο» για εκείνον. Η αντίθεση αυτή κάνει τον αναγνώστη να έρθει κοντά και με τους δύο ήρωες. Για τον Japhy νιώθει μεγαλύτερο θαυμασμό αλλά αισθάνεται να ταυτίζεται περισσότερο με τον χαρακτήρα του Ray, ο οποίος είναι αρχάριος ακόμα στην όλη φιλοσοφία του Βουδισμού. (Marx 2013:3)

Κατά τη διάρκεια του μυθιστορήματος αντιλαμβανόμαστε ότι οι αντιθέσεις τους γίνονται πιο έντονες, καθώς ο Japhy βιώνει τον Βουδισμό με έναν πιο «κοινωνικό» τρόπο, που συμπεριλαμβάνει «την παραγωγική εργασία αλλά και άλλες φυσικές δραστηριότητες, όπως η πεζοπορία και το σεξ», ενώ ο Ray υιοθετεί έναν πιο απομονωμένο τρόπο ζωής, προσπαθώντας να έρθει πιο κοντά με τη φύση. (Swartz 2007/2008:105) Παρατηρούμε τον Japhy να γίνεται συχνά επικριτικός προς τον Ray, κυρίως λόγω της απομάκρυνσης του δεύτερου από τον «πραγματικό κόσμο», και της υπερβολικής κατανάλωσης αλκοόλ στην οποία επιδίδεται. Ο Japhy θεωρεί την συνήθειά του αυτή πλήρως αντικοινωνική, όπως άλλωστε και τον τρόπο που ο Ray περνάει τις περισσότερες ώρες του. Είναι χαρακτηριστικό το σημείο που ο Japhy ρωτάει τον Ray γιατί κάθεται

39 «And suddenly it seemed I saw that unimaginable little Chinese bum standing there, in the fog, with that expressionless humor on his seamed face. ...it was the realer-than-life Japhy of my dreams...who had advised me to come here... thank you forever for guiding me to the place where I learned all...» (Kerouac 1986:243-4, Marx 2013:2)

40 «Boy what a great thing this is...and you sitting here so very quietly at this very quiet hour studying all alone with your glasses... » (Kerouac 1986:23, Marx 2013:3)

41 «he seemed to be talking from far away to a poor yearning creature (me) who needed to hear his message...» (Kerouac 1986:23, Marx 2013:3)

όλη μέρα, με εκείνον να απαντάει: «Εξασκούμε στο να μην κάνω τίποτα». (Kerouac 1986:175, Swartz 2007/2008:106) Όσο το μυθιστόρημα προχωράει, οι δύο ήρωες διαφωνούν όλο και περισσότερο για την θρησκεία. Συνεπώς, ενώ ο Japhy φαινόταν αρχικά να είναι «ο νούμερο ένα Αλήτης του Ντάρμα» (Kerouac 1986:9), φτάνει στο σημείο να θεωρείται περιττός από τον Ray, ο οποίος επιμένει όλο και περισσότερο στη δική του, προσωπική ερμηνεία της βουδιστικής φιλοσοφίας. Έτσι τελικά γίνεται ο Ray ο βασικός ήρωας του βιβλίου, αφού είναι οι δικές του σκέψεις και εμπειρίες που οδηγούν τελικά τους αναγνώστες προς μια νέα οπτική για τη ζωή. (Swartz 2007/2008:106)

Μία από τις βασικές ιδέες που αναπτύσσει ο Kerouac στο βιβλίο του είναι εκείνη της απομάκρυνσης από τον υλιστικό κόσμο και τις υπερκαταναλωτικές συνήθειες. Οι «Αλήτες του Ντάρμα» έδειχναν έντονη άρνηση για προσαρμογή στις απαιτήσεις της εποχής τους ως προς την παραγωγή και κατανάλωση αγαθών. Θεωρούσαν πως όλα εκείνα τα σύγχρονα προϊόντα που ο κόσμος πάσχιζε να αποκτήσει ήταν άχρηστα και αδυνατούσαν να τους προσφέρουν πραγματική ευτυχία. Μάλιστα προέβλεπαν την «επανάσταση των σακιδίων» που ετοιμαζόταν να πραγματοποιηθεί, σύμφωνα με την οποία «χιλιάδες ή ακόμα και εκατομμύρια νέοι Αμερικανοί θα περιπλανώνται με σακίδια στην πλάτη, θα ανεβαίνουν στα βουνά για να προσευχηθούν...παρέχοντας οράματα αιώνιας ελευθερίας προς όλους». (Marx 2013:3) Η παραπάνω προφητεία έμελλε να επιτευχθεί έστω και μερικώς μέσα στην επόμενη δεκαετία από τότε που γράφτηκε το βιβλίο, χάρη στο κίνημα των χίπις. (Marx 2013:3)

Ο Kerouac είχε συνδέσει το παραπάνω αίτημα για απαγκίστρωση από τον υλισμό με την βουδιστική θεωρία, που έκανε λόγο για «την απόρριψη του κόσμου των ψευδαισθήσεων ή αλλιώς του κόσμου του samsara». (Swartz 2007/2008:108) Αυτή η απόρριψη της μαζικής συνείδησης, που σύμφωνα με τον Kerouac ήταν υπεύθυνη για πολλές «πολιτιστικές ψευδαισθήσεις αλλά και για την πολιτιστική αλλοτρίωση» της αμερικανικής κοινωνίας, διατυπώνεται μέσα από την κριτική που ασκεί στην τηλεόραση ή αλλιώς στην «νοοτροπία της τηλεόρασης». (Swartz 2007/2008:108) Ο Kerouac ανησυχεί πως οι Αμερικανοί, εξαιτίας της τηλεόρασης, έχουν χάσει από μέσα τους το «ανθρώπινο στοιχείο» όπως και το στοιχείο εκείνο που είναι πιο κοντά «στην ελεύθερη, αγνή και ζωώδη τους φύση». (Swartz 2007/2008:108) Για εκείνον η τηλεόραση είναι το ακριβώς αντίθετο της λέξης «Dharma», που σημαίνει «η Αλήθεια ή ο Δρόμος». (Swartz 2007/2008:108)

Επιπλέον στηλιτεύει την επονομαζόμενη «κοινωνία της επιτήρησης», την οποία θεωρεί απόρροια της «νοοτροπίας» της τηλεόρασης. Σύμφωνα με τη θεωρία αυτή ο επιτηρούμενος μπορεί να είναι το ίδιο άτομο με τον επιτηρητή, καθώς το σύστημα αυτό θέλει τους ανθρώπους να μαθαίνουν να παρακολουθούν αυτούς από τους οποίους στην πραγματικότητα παρακολουθούνται, ώστε να αισθάνονται εφησυχασμένοι. Ο Kerouac αποκαλύπτει επίσης την τάση των ανθρώπων να

αρνούνται τη ζώδη τους φύση, κάνοντας χρήση κάποιων γλωσσικών στρατηγικών. Για παράδειγμα, χρησιμοποιεί πολύ συχνά μέσα στο κείμενο λέξεις σχετικές με τις ανθρώπινες ακαθαρσίες για να στρέψει την προσοχή του αναγνώστη σε όλες εκείνες τις πτυχές της καθημερινότητας που σχετίζονται με τη ζώδη φύση του ανθρώπου, τις οποίες όμως οι άνθρωποι προσπαθούν να κρύψουν, νιώθοντας ντροπή για αυτές. Για τον ίδιο η άρνηση της ζώδους μας φύσης είναι μέρος της ευρύτερης καταπίεσης που επιβάλλει η κοινωνία μας και προέκταση του αιτήματός της να περιβάλλουμε τους εαυτούς μας με καταναλωτικά αγαθά.⁴² (Swartz 2007/2008:108-110)

Πάντως ενώ βλέπουμε τον Ray Smith του «The Dharma Bums» να απολαμβάνει την απομόνωσή του στο όρος Desolation Peak στο κλείσιμο του μυθιστορήματος, ο ίδιος ο Kerouac φαίνεται να έχει διαφορετική άποψη. Στο βιβλίο του «Desolation Angels», που είχε τελειώσει ένα χρόνο πριν το «The Dharma Bums», ο Kerouac παραθέτει αποσπάσματα των ημερολογίων του, όπου είχε καταγραφεί η σταδιακή του απογοήτευση από τον Βουδισμό. (Marx 2013:6) Μπορεί αρχικά ο Βουδισμός να παρείχε στον Kerouac τις λύσεις που χρειαζόταν για «τη μάχη του ενάντια στον φόβο του τετριμμένου», όμως οι λύσεις αυτές αποδείχτηκαν όχι αρκετά πρακτικές ώστε να μπορέσουν να τον βοηθήσουν με τα προβλήματα της καθημερινής του ζωής. (Matiu 2018:86) Ο ίδιος είχε παραδεχτεί ότι η αποχή του Βουδισμού είχε εντείνει την επιθυμία του για «αλκοόλ, κάπνισμα και άγριες διεγέρσεις» αντί να την θεραπεύσει. (Marx 2013:6) Επίσης η απομόνωση φαίνεται πως είχε μειώσει αντί να αυξήσει την «οραματική εμπειρία» που τόσο επιθυμούσε να επιτύχει. Έτσι, είχε φτάσει στο σημείο να δηλώνει πως θα προτιμούσε να επιδίδεται στο αλκοόλ και τα ναρκωτικά και να βλέπει «θεϊκά οράματα», παρά να ζει στο βουνό μέσα σε μια κατάσταση «άγονης μοιρολατρίας». (Marx 2013:6) Παραδόξως όμως, ο κυριότερος λόγος που διέκοψε την ενασχόλησή του με το Βουδισμό δεν ήταν η απαιτούμενη αποχή από τις διάφορες ουσίες, αλλά ο έρωτας. Όπως είχε αποκαλύψει στον Alfred Aronowitz για το Escapade το 1960: «Η σοφία είναι άκαρδη. Διακόπτω τον Βουδισμό γιατί διακηρύττει την αποχή από τις σχέσεις με τις γυναίκες. Για εμένα το πιο σημαντικό πράγμα στη ζωή είναι ο έρωτας». (Matiu 2018:86)

Εδώ αξίζει να αναφέρουμε ότι ο Kerouac δέχτηκε πολλές κριτικές σχετικά με το κατά πόσο ο τρόπος ζωής που ακολουθούσε ήταν όντως κοντά στη βουδιστική φιλοσοφία. Πολλά έχουν ειπωθεί και γραφτεί για την «καθαρότητα» της θρησκευτικής του ταυτότητας και πολλοί -ανάμεσα στους οποίους και ο Spencer Dew- έχουν αμφισβητήσει τη βουδιστική του πίστη. (Swartz 2010:1-

42 «All these people . . . they all got white-tiled toilets and take big dirty craps like bears in the mountains, but it's all washed away to convenient supervised sewers and nobody thinks of crap any more or realizes that their origin is shit and civet and scum of the sea. They spend all day washing their hands with creamy soaps they secretly want to eat in the bathroom.» (Kerouac 1986:39, Swartz 2007/2008:110).

3) Σίγουρα ο Βουδισμός του Kerouac, όπως άλλωστε και του ήρωά του Ray Smith, ήταν ένας «ιδιοσυγκρασιακός Βουδισμός». Ο ίδιος είχε διαλέξει και είχε συνδυάσει με τον δικό του τρόπο στοιχεία από διαφορετικά βουδιστικά ρεύματα, όπως επίσης και από τον Καθολικισμό αλλά και τον «φιλοσοφικό ατομικισμό» του Henri David Thoreau. (Swartz 2007/2008:108) Ο συνδυασμός αυτός ήταν άλλωστε που έκανε τον «Βουδισμό του Kerouac» να φανεί τόσο ελκυστικός προς τις διάφορες υποκουλτούρες των Η.Π.Α. Έτσι ο Kerouac, έχοντας απαρνηθεί την ταύτιση με την εικόνα του Χριστού αλλά και με εκείνη ενός σύγχρονου Βούδα, δίδαξε την «μπερδεμένη του φιλοσοφία» και ανέπτυξε την τέχνη του με τέτοιο τρόπο που και οι δύο βρήκαν απήχηση σε μια μεγάλη ομάδα «πιστών», οι οποίοι ήταν διατεθειμένοι «να βυθιστούν στην έρημο, ακολουθώντας τον δικό τους Χριστό/Βούδα/Kerouac στο κενό της τετριμμένης πραγματικότητας». (Matiu 2018:88) Άλλωστε, όπως δήλωνε και ο Ray Smith στο «The Dharma Bums», ευτυχώς τίποτα από όλα αυτά δεν είναι αληθινά, γιατί αν ήταν θα κρατούσαν για πάντα.⁴³ (Matiu 2018:88)

43 «How strange, how worthy, how good for us! What a horror it would have been if the world was real, because if the world was real, it would be immortal» (Kerouac 1986:114, Matiu 2018:88)

2.3 Ζητήματα αφήγησης και γραφής: Ο χώρος και ο χρόνος στο «On the Road», η μέθοδος της αυτόματης γραφής και η επιρροή της τζαζ στην πρόζα του Kerouac

Πολλά έργα των Μπιτ λογοτεχνών, όπως για παράδειγμα το «On the Road» του Jack Kerouac, φαίνεται να αμφισβητούν τον «δυτικό» τρόπο χρήσης και αντίληψης του χρόνου, που αποτελούσε αναπόσπαστο κομμάτι του καπιταλιστικού τρόπου ζωής της Αμερικής του '50. Όπως αναλύει και ο Georg Lukács στο «Reification and the Consciousness of the Proletariat», η ακρίβεια που μπορεί να παρέχει το ρολόι -ως ο πλέον σύγχρονος τρόπος μέτρησης του χρόνου- οδηγεί στη μετατροπή της έννοιας της χρονικότητας από κάτι αυθαίρετο και ποιοτικό σε κάτι μετρήσιμο και ποσοτικό. Κατά αυτόν τον τρόπο, μέσω της αντικειμενικοποίησής του, ο χρόνος μεταμορφώνεται σε χώρο. (Mortenson 2001:52) Ένας τέτοιος τρόπος αντίληψης του χρόνου φαίνεται όμως να μην ταιριάζει στον τρόπο ζωής του Kerouac, όπως και στη γενικότερη κοσμοθεωρία των Μπιτ. Μέσα στο αυτοβιογραφικό «On the Road», οι περισσότεροι ήρωες παρουσιάζονται ή να μη δουλεύουν καθόλου από επιλογή ή να κάνουν περιστασιακές δουλειές, τις οποίες δεν παίρνουν και πολύ στα σοβαρά, όντας ανίκανοι να υποταχθούν σε μία συγκεκριμένη ρουτίνα ή πρόγραμμα. Ακόμα και τα διάφορα συμβάντα του βιβλίου, όπως τα ταξίδια του αφηγητή Sal, παραμένουν απροσδιόριστα χρονικά. Αντί για τις ακριβείς ημερομηνίες των ταξιδιών, ο Kerouac αρκείται στο να αναφέρει απλά τους μήνες ή τις εποχές κατά τις οποίες έγιναν. Η ζωή των ηρώων χαρακτηρίζεται λοιπόν από πλήρη αυθορμητισμό. Το ίδιο αυθαίρετη όμως παραμένει και η έννοια του χώρου στο μυθιστόρημα. Πολλές τοποθεσίες δεν αναφέρονται με το ακριβές όνομά τους, αφού δεν είναι λίγα τα γεγονότα του βιβλίου που λαμβάνουν χώρα στις «ενδιάμεσες τοποθεσίες» από τον εκάστοτε τελικό προορισμό του Sal. Ακόμα και ο ίδιος ο τίτλος του βιβλίου, το «Στο Δρόμο», υποδηλώνει αυτή την απροσδιοριστία όσον αφορά τους τόπους και τους προορισμούς. (Mortenson 2001:53)

Αν λοιπόν, σύμφωνα με τον Lukács, ο δυτικός τρόπος θεώρησης του χρόνου συνεπάγεται τη μετατροπή της «ρευστής χρονικότητας σε μία αυστηρή χωρικότητα», η επιμονή του Kerouac για αεικινησία και έλλειψη σταθερού σημείου αναφοράς φαίνεται να αποτελεί μία απόπειρα αντίστασης προς αυτή την μέθοδο υπολογισμού του χρόνου. Σύμφωνα με τον Pierre Bourdieu στο «Outline of a Theory of Practice», υπάρχει μεγάλη αντίθεση ανάμεσα στον γραμμικό, «ημερολογιακό» χρόνο του δυτικού κόσμου, σε σχέση με τον λεγόμενο «εμπειρικό χρόνο» των Kabyle της Βόρειας Αφρικής, ο οποίος είναι ανάλογος με το πως τον βιώνει το υποκείμενο την κάθε στιγμή. Έτσι, κάποιες φορές ο χρόνος κυλάει γρήγορα για το υποκείμενο, ενώ άλλες φορές

αργά, ανάλογα με τις εμπειρίες του. (Mortenson 2001:53) Αυτή λοιπόν η συστηματική αποφυγή των ίδιων τόπων από μεριάς του Kerouac, αποτελεί χαρακτηριστικό στοιχείο της γενιάς των Μπιτ, ως ένδειξη της προσπάθειάς τους να ξεφύγουν από τον χωρικό έλεγχο, ο οποίος επιτυγχάνεται διαμέσου των χρονικών περιορισμών. (Mortenson 2001:55) Συνεπώς, η τάση του Dean για φυγή, κάτι που στο βιβλίο αναφέρεται από τον Sal ως «η μόνη λειτουργία που απέδιδαν στον χρόνο»⁴⁴, γίνεται κατανοητή ως μία παράλληλη επιθυμία για «χωρική και χρονική κινητικότητα και ευελιξία». (Mortenson 2001:55) Μάλιστα, μέσα σε αυτό το πλαίσιο μπορεί να γίνει κατανοητή και η γενικότερη σχέση των Μπιτ με την έννοια της πατρίδας αλλά και η προτίμηση ορισμένων από αυτών, όπως του Kerouac, να ζουν ως απάτριδες. (Βλαγκόπουλος 2015:1-30)

Βλέπουμε λοιπόν ότι η αξιοποίηση του παρόντος και γενικότερα των καθημερινών στιγμών αποτελούσε προτεραιότητα για τους Μπιτ. Αυτός ο τρόπος σκέψης δεν θα μπορούσε παρά να επηρεάσει και την τέχνη τους. Δεν είναι λίγες οι φορές που ο Kerouac αποφασίζει να ζήσει κάποιες εμπειρίες μόνο και μόνο για να γράψει για αυτές. Αυτό συνέβη με το οδοιπορικό του ταξίδι στην Αμερική, το οποίο στη συνέχεια αποτύπωσε στο βιβλίο του «On the Road». Ο Kerouac φαίνεται να βιώνει τις στιγμές της ζωής του μέσα από τις προσωπικές αφηγήσεις του για αυτές. Με αυτόν τον τρόπο προσπαθεί να διασώσει το παρόν του και να το κρατήσει «ζωντανό» στο μέλλον. (Campbell 2000:15-16) Ο ίδιος αντιμετώπιζε τη διαδικασία της γραφής ως ένα «μέσο για την εξερεύνηση της συνείδησης, όπως εκείνη αντιδράει στις συνεχώς μεταβαλλόμενες συνθήκες του παρόντος». (Mortenson 2017:1) Το γράψιμο, δηλαδή, και για τον Kerouac αποτελούσε μία προσπάθεια αιχμαλώτισης και αποτύπωσης αυτού που λάμβανε χώρα γύρω του αλλά και μέσα του τη δεδομένη στιγμή. (Mortenson 2017:2) Έτσι οι εκπρόσωποι της Μπιτ Γενιάς, ενώ μπορεί να μην είχαν έναν απαραίτητως ομοιόμορφο κανόνα στην ποιητική τους, διακρίνονταν σχεδόν όλοι από ένα ομόφωνο πνεύμα προσπάθειας ως προς την «συνείδηση και καταγραφή του παρόντος». (Mortenson:2017,2)

Αντιλαμβανόμαστε λοιπόν ότι σε ένα μεγάλο βαθμό δεν υπήρχε σημαντική διαφορά ανάμεσα στον τρόπο που ο Kerouac ζούσε και έγραφε. Φαίνεται πως ήθελε να είναι όσο πιο «αυθόρμητος» μπορούσε και στους δύο αυτούς τομείς, καθώς προσπαθούσε πάντα να «γεφυρώνει το χάσμα» μεταξύ της ζωής του και της τέχνης του, με τον ίδιο τρόπο που προσπαθούσε να «γεφυρώσει το χάσμα ανάμεσα στον Ρωμαιοκαθολικισμό και τον Βουδισμό αλλά και ανάμεσα στη ζωή του και τον υπόλοιπο κόσμο». (Matiu 2018:88) Κατ'αυτόν τον τρόπο προσπαθούσε να δημιουργήσει μία πρόζα που θα ήταν τόσο «αυθόρμητη» όσο και η ζωή του, η οποία «θα ξετυλιγόταν σαν ένα μακροσκελές γράμμα ή μια εισαγωγή ημερολογίου, βοηθώντας τον έτσι να γράψει την 'αληθινή ιστορία της μεταπολεμικής Αμερικής' σαν να ήταν ένας εσωτερικός μονόλογος και μία εξομολόγηση», σε μία απόπειρα να εξαφανίσει το χάσμα ανάμεσα στον συγγραφέα και τον

44 ("our one and noble function of the time, move") (Kerouac 1976:133)

αναγνώστη. (Matiu 2018:88)

Έτσι όταν κάποιος διαβάσει το αρχικό χειρόγραφο του «On the Road», η αίσθηση που του μένει είναι τελείως διαφορετική, συγκρίνοντάς το με την έκδοση του 1957. Γίνεται εμφανές στον αναγνώστη πως ο Kerouac αντιμετώπιζε τις διαδικασίες της ανάγνωσης και της γραφής ως «καίριες καλλιτεχνικές πράξεις». (Βλαγκόπουλος 2015:25) Ο Kerouac κάνει όποιον διαβάσει το χειρόγραφό του να πιστέψει πως στην ουσία διαβάζει το ημερολόγιό του και ότι για τον ίδιο «δεν μετράνε οι λέξεις, αλλά η ορμή αυτού που λέγεται». (Βλαγκόπουλος 2015:25) Τη διαφορά της πρώτης έκδοσης με το πρωτότυπο είχε αντιληφθεί και ο Allen Ginsberg, ο οποίος σε μία κριτική για το Village Voice είχε χαρακτηριστικά αναφέρει ότι τον κυριεύε ένα αίσθημα «...λύπης που δεν εκδόθηκε ποτέ η πιο συναρπαστική του μορφή, η αρχική του ανακάλυψη -αλλά πετσοκομμένο από τη στίξη, σπασμένο- με τους ρυθμούς και το λίκνισμά του σπασμένα- από υπερφίαλους κριτικούς λογοτεχνίας σε εκδοτικούς οίκους.» (Βλαγκόπουλος 2015:25-26) Το χειρόγραφο αυτό θεωρείται από πολλούς ότι αντιπροσωπεύει τα πρώτα στάδια της προσωπικής γραφής του Kerouac, εκείνης της «καινοτόμας λογοτεχνικής τεχνικής» που επιχειρούσε να δημιουργήσει, μετά στις υποδείξεις του φίλου του Ed White. Σύμφωνα λοιπόν με τη μέθοδο αυτή έγραψε την πρώτη έκδοσή του πολυδιαβασμένου πλέον «On The Road», που έλαβε όμως αρνητικές κριτικές από τους εκδότες, οι οποίοι θεωρούσαν ότι έγραφε ασυναρτησίες. Ο Kerouac αναγκάστηκε να κάνει πολλές αλλαγές στο «On The Road» για να μπορέσει να εκδοθεί. Χρησιμοποίησε όμως το αρχικό του χειρόγραφο για ένα άλλο έργο του, το «Visions Of Cody». (Βλαγκόπουλος 2015:26)

Η γραφή που δημιούργησε ο Kerouac λοιπόν «ταλαντευόταν ανάμεσα στην παρανοϊκή εξομολόγηση και την λαμπρή πρόζα» και για αυτόν ακριβώς το λόγο ήταν τόσο δύσκολο να γίνει αρχικά αποδεκτή. Ειδικότερα η ανάγνωση του αρχικού, ανεπεξέργαστου χειρόγραφου ήταν ικανή να προκαλέσει στον αναγνώστη αμηχανία, κάνοντάς τον να νιώσει πως κοιτούσε κρυφά στον «προσωπικό χώρο των αδυναμιών» του συγγραφέα, αφού η γλώσσα που είχε χρησιμοποιήσει αμφιταλαντευόταν ανάμεσα στα όρια της λογικής και του ασυνειδήτου του. (Βλαγκόπουλος 2015:26) Ο ίδιος ο Kerouac δήλωνε πως η ιδιαίτερη καταγωγή του και ο τρόπος που μεγάλωσε, δηλαδή μέσα σε μία γαλλόφωνη οικογένεια, είχαν επηρεάσει τη σχέση του με τη γλώσσα και του είχαν επιτρέψει να την «μεταποιεί» όπως εκείνος επιθυμούσε: «Ο λόγος που μπορώ να χειρίζομαι με τόση ευκολία τις αγγλικές λέξεις είναι ότι δεν πρόκειται για τη μητρική μου γλώσσα. Τις αναπλάθω για να ταιριάζουν με γαλλικές παραστάσεις». (Βλαγκόπουλος 2015:26)

Ο Kerouac λοιπόν προσπαθούσε να προσεγγίσει τις λέξεις «έξω από το αναμενόμενο νόημά τους», σε σημείο που κατέληγαν να μοιάζουν διαφορετικές από πριν. Για το ύφος της πρώιμης αυτής γραφής του, η οποία έμελλε αργότερα να γίνει η λεγόμενη «αυθόρμητη πρόζα» του, είχε υιοθετήσει ορισμένα βασικά στοιχεία από την τζαζ και τη boρ μουσική της εποχής. Ο Kerouac

ήθελε η γραφή του να θυμίζει «την απερίγραπτα θλιμμένη μουσική της νύχτας στην Αμερική». (Βλαγκόπουλος 2015:27) Όταν είχε ζητηθεί από τον ίδιο να εξηγήσει τη σχέση της γραφής του με τη τζαζ σε μία συνέντευξη από το Paris Review, είχε παρομοιάσει τις προτάσεις του με τη μουσική φράση ενός σαξοφωνίστα: «Στη τζαζ και στη boρ, κατά κάποιο τρόπο ας πούμε ότι ένας μουσικός παίρνει μια ανάσα και φυσάει στο σαξόφωνο τη φράση του, μέχρι η ανάσα να του τελειώσει και όταν σταματάει, η πρότασή του, η δήλωσή του έχει πραγματοποιηθεί...έτσι χωρίζω κι εγώ τις προτάσεις μου, σα να είναι παύσεις για αναπνοή στο μυαλό». (Douglas 1999:91, Βλαγκόπουλος 2015:27)

Ο αυθορμητισμός της προσωπικής αυτής γλώσσας χαρακτηριζόταν λοιπόν από τη «ρυθμική αμεσότητα της καθομιλουμένης» και έμοιαζε να έχει κοινά στοιχεία με τις «αυτοσχεδιαστικές συγκοπές της τζαζ μουσικής». (Βλαγκόπουλος 2015:28) Στόχος του ήταν να συνδυάσει την τέχνη με την καθημερινή συνομιλία, την εμπειρία με την αφήγηση. Παρά την ομοιότητα των φράσεών του με τις καθημερινές συζητήσεις ή τις προτάσεις ενός σημειωματάριου, η προσωπική γλώσσα του Kerouac είναι παράλληλα «μία αργκό, ένας κώδικας για μνημένους, ένας τρόπος να αλλάξουμε τους κανόνες των κανονικών αγγλικών για να τους ασκήσουμε κριτική και να τους αναθεωρήσουμε, για να αμφισβητήσουμε τον τρόπο με τον οποίο η γλώσσα θεσπίζει την εξουσία». (Βλαγκόπουλος 2015:28-29) Όπως είχε δηλώσει κάποτε και ο Thelonious Monk για την τζαζ: «Θα φτιάξουμε κάτι που δεν θα μπορούν να το παίξουν». Με το ίδιο σκεπτικό φαίνεται πως διαμόρφωσε και ο Kerouac την δική του «γλώσσα». Σε μία εποχή καχυποψίας και επιτήρησης, αποφάσισε να αλλάξει τους κανόνες του μέσου, φτιάχνοντας από την αρχή τα δικά του «εργαλεία επικοινωνίας». (Βλαγκόπουλος 2015:28-29)

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και ο τρόπος με τον οποίο ο Kerouac αξιοποίησε την τεχνολογία της εποχής του αλλά και την υλικότητα των μέσων που είχε στη διάθεσή του γενικότερα, ώστε να επιτύχει το επιθυμητό αποτέλεσμα για την προσωπική του, αυθόρμητη πρόζα. Κατά τη διάρκεια της συγγραφής των κειμένων για τα βιβλία του «Visions of Cody» και «Doctor Sax», ο Kerouac έκανε χρήση της κασέτας ηχογράφησης για να καταφέρει να αποδώσει όσο το δυνατόν πιο πειστικά τον φυσικό λόγο των ηρώων του, όπως για παράδειγμα του Neal Cassady. Ηχογραφούσε λοιπόν τις καθημερινές ομιλίες τους και στη συνέχεια είχε τη δυνατότητα να τις ακούσει ξανά για να τις αποτυπώσει με ακρίβεια στο χαρτί. Με τον τρόπο αυτό η κασέτα λειτούργησε ως μια «προέκταση της γραφής του», που του έδινε την ευκαιρία να «αιχμαλωτίσει τον αυθόρμητο και αυθεντικό κόσμο» και να τον «μετατρέψει σε πρόζα» όποτε εκείνος επιθυμούσε. (Sharpcott 2002:232) Άλλωστε σύμφωνα με όσα είχε ο ίδιος γράψει στο «Essentials of Spontaneous Prose», η ύπαρξη και μόνο ενός ηχητικού ντοκουμέντου «αποθαρρύνει τις αναδρομικές προσπάθειες βελτίωσης» του λόγου, μια διαδικασία που θα έπρεπε να αποφευχθεί αφού «το

καλύτερο γράψιμο είναι πάντα το πιο προσωπικό, το πιο ειλικρινές, το πιο αυθόρμητο και εξομολογητικό, μιας και δεν είναι κατασκευασμένο». (Sharpcott 2002:234)

Σε κασέτες που βρέθηκαν από το 1952 γίνεται αισθητός και ο ρόλος που έπαιξε η τζαζ και η bebop μουσική στη γραφή του Kerouac. Η παρατεταμένη δομή των φράσεων που καταγράφηκαν στις κασέτες μοιάζει με τις επαναλαμβανόμενες μουσικές φράσεις και τα «αυτοσχεδιαστικά σόλο» της τζαζ. (Sharpcott 2002:236) Μπορεί τα χαρακτηριστικά εκείνα στοιχεία της bebop, όπως ο ρυθμός, ο τόνος και η χροιά, να μην μπορούσαν να μεταφερθούν με απόλυτα αληθοφανή τρόπο στην έντυπη μορφή, γεγονός που προσδίδει στις ακουστικές τους μεταδόσεις εξέχουσα σημασία, όμως ο Kerouac ανέλαβε το «ερευνητικό καθήκον» του να αποτυπώσει έστω «τον αυθορμητισμό της καθημερινής ομιλίας στο χαρτί». (Sharpcott 2002:236) Η πράξη αυτή μπορεί να χαρακτηριστεί ακόμα και ως ένα «δημοκρατικό, ποιητικό μανιφέστο», που αντιτίθεται στο πνεύμα «πολιτικής ανειλικρίνειας» της εποχής, θέτοντας ως προτεραιότητα την «αλήθεια», αφηφώντας παράλληλα τις όποιες καλλιτεχνικές συνέπειες. Με τον τρόπο αυτό, η καθημερινή ομιλία λειτουργεί ως αναθεωρημένη εκδοχή της πρόζας που επέβαλε το «πολιτιστικό κατεστημένο» της ψυχροπολεμικής Αμερικής, δηλαδή μιας πρόζας που έπρεπε να είχε υποστεί λογοκρισία ή να είχε προκατασκευαστεί. (Sharpcott 2002:236) Συνεπώς, μπορούμε να αντιληφθούμε όχι μόνο την λογοτεχνική αλλά και την πολιτική αξία της μεθόδου της πιστής καταγραφής της πραγματικότητας και ταυτόχρονα να παραδεχτούμε την δύναμη του αποφθέγματος του Neal Cassady, σύμφωνα με το οποίο θα έπρεπε «να μπορείς να γράφεις για τη ζωή χωρίς να αλλάζεις τίποτα». (Sharpcott 2002:238)

Όπως είδαμε και προηγουμένως, ο χρόνος είναι ένα στοιχείο στην πραγματικότητα δισδιάστατο. Από τη μία πλευρά, αναγνωρίζουμε την ύπαρξη ενός «εσωτερικού» χρόνου, που δρα σύμφωνα με τους «εσωτερικούς ρυθμούς» μας, καθώς εκείνοι αλληλεπιδρούν με το περιβάλλον μας και τους ανθρώπους και τα αντικείμενα που βρίσκονται γύρω μας. Από την άλλη, υπάρχει και ο «αυστηρός και άκαμπτος» χρόνος του ρολογιού, που διευκολύνει την αποδοτική διεξαγωγή των «δημόσιων» υποχρεώσεών μας. Αν θέλαμε να μιλήσουμε για τη τζαζ, θα λέγαμε πως ωθεί τους ακροατές της να συμβαδίσουν με την «εσωτερική τους φωνή», αγνοώντας την «αντικειμενική» ιδέα του χρόνου. Το ίδιο παρατηρούμε πως ισχύει και στον «κόσμο» των ηχογραφημένων κασετών του Kerouac: μέσα στην καταγεγραμμένη αυτή πραγματικότητα υπήρχε πολύ μικρότερη απαίτηση να ακολουθεί κανείς τον «δυτικό» τρόπο αντίληψης του χρόνου. Οι συμμετέχοντες στις διάφορες αυτές συνομιλίες ζούσαν μέσα στην «δική τους» χρονική πραγματικότητα. Φαίνεται λοιπόν πως αυτή η ιδιόμορφη «προφορικότητα» της κασέτας συμβαδίζει με τις αξίες της «αυθεντικής προφορικής κουλτούρας», μεταφέροντάς τες παράλληλα και στον έντυπο λόγο. Έτσι, το στοιχείο της τζαζ μουσικής, τόσο μέσω της φυσικής του παρουσίας όσο και μέσω της καταγεγραμμένης

υπόστασής του, βοηθάει τον Kerouac στην προσπάθειά του να «ευθυγραμμίσει» την αυθόρμητη ποιητική του με τους κανόνες της προφορικής αφροαμερικανικής κουλτούρας. (Sharpcott 2002:238)

Εδώ πρέπει να σημειώσουμε ότι πέρα από τις κασέτες, ο Kerouac είχε στη διάθεσή του και άλλα υλικά μέσα τα οποία τον βοήθησαν να διαμορφώσει την «αυθόρμητη πρόζα του». Σε αυτά συμπεριλαμβάνονται τα σημειωματάρια, οι επιστολές, το φωτογραφικό φιλμ, οι δίσκοι της τζαζ και το ραδιόφωνο. Το ραδιόφωνο μάλιστα ήταν μία από τις βασικές πηγές έμπνευσής του. Το ίδιο και οι δίσκοι της τζαζ, οι οποίοι του επέτρεπαν να χρησιμοποιεί συγκεκριμένα τραγούδια ως «σάουντρακ» για τις σκηνές των βιβλίων του, δίνοντάς του έτσι τη δυνατότητα να παρέχει μια «μουσική ενότητα» ανάμεσα σε ακόμα και θεματικά ασύνδετες σκηνές του. Έτσι η «εξωδιηγητική» αυτή μουσική κατέληξε να επηρεάσει τελικά τις σκηνές του και θεματικά, με τρόπο ίσως όχι ευδιάκριτο από τον πρώτο ανάγνωστη, συμβάλλοντας έτσι και στην ίδια τους την αφηγηματική ενότητα. (Sharpcott 2002:238)

Η ιδέα του αυτή πως τα φυσικά όρια του μέσου προωθούν τον «αυτοσχεδιασμό» του, είχε θεωρηθεί από ορισμένους μελετητές όπως τον Douglas (1999) και τον Hopkins (2005) λανθασμένη. Έχει επίσης σχολιαστεί ότι ο Kerouac διατηρούσε γενικότερα μια εσφαλμένη αντίληψη ως προς το θέμα του αυτοσχεδιασμού, τόσο όσον αφορά τη μουσική αλλά και το γράψιμο. Σύμφωνα με τον Douglas, στη τζαζ αλλά και τη σουίνγκ μουσική ο αυτοσχεδιασμός που λαμβάνει χώρα δεν είναι απόλυτος ή άναρχος, αλλά συνήθως εκτυλίσσεται γύρω από ένα σταθερό σημείο, για παράδειγμα το ρεφρέν. Όπως συμβαίνει με την ποίηση που απαγγέλλεται δυνατά και διαβάζεται από κάποιο βιβλίο αλλά και με τα ποιήματα της προφορικής παράδοσης, έτσι και στη τζαζ, όταν οι μουσικοί κάνουν αυτοσχεδιασμούς στη σκηνή, δεν επινοούν απαραίτητα εκείνη τη στιγμή τη μουσική που παίζουν, αλλά συνδυάζουν κάποιες συγκεκριμένες μελωδικές γραμμές, που συνηθίζουν να χρησιμοποιούν, και πάνω σε αυτές στηρίζουν τον αυτοσχεδιασμό τους. Ο Kerouac όμως φαίνεται να πιστεύει πως στην διαδικασία του αυτοσχεδιασμού δεν έχει θέση κανενός είδους τάξη ή σταθερό σημείο. (Douglas 1999:89-90)

Η έννοια του αυτοσχεδιασμού για τον Kerouac βρίσκεται περισσότερο στην υλική υποστήριξη απ'ότι στη χρήση μουσικού λεξιλογίου. Η ανάσα δίνει τη στίξη στις προτάσεις του και το βασικό μέσο που επηρεάζει τον αυθορμητισμό του είναι οι φυσικές διαστάσεις της επιφάνειας στην οποία γράφει. Για παράδειγμα, το «On the Road» αρχικά γράφτηκε σε ένα ρολό χαρτιού, για να τον βοηθήσει να διατηρήσει μια «αναπόφευκτη γραμμικότητα» καθ'όλη την έκταση του μυθιστορήματος. Όπως, επίσης αναφέρει στον πρόλογο του «Book of Blues», για την γραφή των τζαζ ποιημάτων του περιορίστηκε σε ένα μικρό σημειωματάριο τσέπης, όπως «περιορίζεται ένα μουσικό νούμερο της τζαζ σε ένα ρεφρέν». (Douglas 1999:91-92) Είτε ένα μουσικό ρεφρέν επαναλαμβάνεται διαδοχικά είτε χρησιμοποιούνται περισσότερα από ένα ρεφρέν, ο

αυτοσχεδιασμός δομείται παρόμοια με μία λογοτεχνική αφήγηση: «Ένα μουσικό σόλο πρέπει να αφηγείται μια ιστορία. Αυτό σημαίνει πως πρέπει να έχει μία ξεκάθαρη έκθεση, εξέλιξη, κορύφωση και απελευθέρωση». (Douglas 1999:92-93) Ο Robert Hipkiss εξηγεί την οπτική του Kerouac λέγοντας πως υπάρχει ένα «Ρομαντικό ιδεώδες που υπερασπίζεται πως η αλήθεια βρίσκεται στα βασικά ανθρώπινα συναισθήματα, τα οποία καθιστούν τον αυθορμητισμό μία πρωταρχική αξία. Ο Ρομαντικός συγγραφέας πιστεύει πως όσο πιο κοντά φτάνει κάποιος στα συναισθήματά του και όσο πιο αγνά καταφέρνει να τα επικοινωνήσει, τόσο πιο συγκινητική θα είναι και η δήλωσή του». (Douglas,1999:93)

Αυτό το είδος αυθόρμητης παραγωγής γραφής είναι παρόμοιο με την τεχνική της αυτόματης γραφής. Η τεχνική αυτή αναπτύχθηκε τον 19ο αιώνα και χρησιμοποιήθηκε από διάφορους συγγραφείς, ανάμεσα στους οποίους συγκαταλέγονται και οι Σουρεαλιστές. Δημιουργήθηκε με σκοπό να διεισδύει στο ασυνείδητο του συγγραφέα, ο οποίος γράφει χωρίς να αυτολογοκρίνεται, μη δίνοντας προσοχή στην ορθογραφία, τη στίξη, το συντακτικό και χωρίς να έχει από πριν στο μυαλό του ένα συγκεκριμένο πλάνο για αυτό που θα γράψει. (Douglas 1999:93) Αυτή η ικανότητα του ασυνειδήτου να δημιουργεί παράλογους συσχετισμούς η οποία αξιοποιήθηκε από την τέχνη και τη λογοτεχνία έμεινε γνωστή και ως «ροή του ασυνειδήτου». Ο Kerouac συνέδεσε αυτή τη «σουρεαλιστική μέθοδο με τη τζαζ πρακτική», παρομοιάζοντας τη γλώσσα που «ρέει ανεμπόδιστα απ'το μυαλό» γεννώντας προσωπικές εικόνες και λέξεις με μυστικά νοήματα με τη μουσική που παράγεται από το φύσιγμα ενός τζαζ μουσικού. (Sharpcott 2002:234) Ο Douglas θεωρεί λοιπόν ότι η τζαζ επηρέασε τον Kerouac περισσότερο σε ζητήματα έμπνευσης παρά όσον αφορά τη σύνθεση της ίδιας του της πρόζας. Άλλωστε η αρχική του μέθοδος, με τις μακροσκελείς προτάσεις, την εκτεταμένη χρήση κεφαλαίων γραμμάτων, την εκκεντρική στίξη και τις ποιητικές επαναλήψεις ήχων, ήταν μία εξέλιξη των τεχνικών των Μοντερνιστών, όπως των Joyce, Woolf και Faulkner. (Douglas,1999:93-94)

Για τον ίδιο, ο Kerouac αποδίδει ξεχωριστή σημασία στη μουσική όσο ανακαλύπτει την υπερβατική αξία του τζαζ αυτοσχεδιασμού. Μία τέτοια απόδοση νοήματος ανήκει στην κατηγορία της σημειωτικής και αποδεικνύει πως η μουσική μπορεί να λειτουργήσει και ως ρητορική. (Douglas 1999:104-105) Στο «On the Road» μάλιστα, ο αυτοσχεδιασμός της τζαζ αντιπροσωπεύει τόσο για τον Sal, όσο και για τον Dean μία στιγμή έκστασης ή αλλιώς θρησκευτικής επιφάνειας. Μία τέτοια πνευματική κατάσταση φαίνεται πως αναζητούσε ο Kerouac στη γραφή του αλλά και στην ίδια του τη ζωή. (Douglas 1999:105-106) Το συμπεριφορικό στοιχείο της τζαζ κουλτούρας, είναι ένα από τα μέσα που χρησιμοποίησε ο Kerouac για να διαμορφώσει την αφήγηση του μυθιστορηματός του. Το On the Road αφορά το αίτημα του Sal Paradise για την ύπαρξη ενός στοιχείου υπερβατικότητας στη ζωή του, κάτι σαν την εκπλήρωση ενός «διονυσιακού ιδεώδους».

Όπως έλεγε άλλωστε και στον συνοδοιπόρο του Dean, δεν ακούσαν όσα έκαναν, έπρεπε «να πάνε κάπου αλλού, να βρύνε κάτι άλλο». ⁴⁵ (Douglas 1999:102-103)

Η τζαζ λοιπόν για ορισμένους κριτικούς όπως ο Douglas δεν λειτουργεί στο κείμενο του Kerouac ως «δομικό στοιχείο» αλλά ως «ιδεολογική, συμπεριφορική και σημειωτική πηγή για την οπτική που έχει ο Kerouac για την Αμερική». Για εκείνον, χαρακτηριστικά στοιχεία της γραφής του, όπως οι μακροσκελείς προτάσεις του, έχουν τις ρίζες τους περισσότερο στην μοντερνιστική ιδέα της αυτόματης γραφής και της «ροής του ασυνειδήτου», που ανέπτυξαν ο Joyce και η Woolf, παρά στον τζαζ αυτοσχεδιασμό. (Douglas, 1999:106-107) Η λεγόμενη «bor πρόζα» λοιπόν, που κατά τον ίδιο τον Kerouac ήταν υπεύθυνη για την εκφραστική αμεσότητα και την τεχνική ευχέρεια του έργου του, είναι αμφισβητήσιμη από τους κριτικούς, καθώς ορισμένοι περιορισμοί δεν τους επέτρεπαν να ταυτίσουν απόλυτα τη γραφή του Kerouac με το τζαζ ύφος. Οδηγήθηκαν λοιπόν στο συμπέρασμα πως η επιρροή της τζαζ στο έργο του Kerouac βρίσκεται περισσότερο στα ιδεολογικά, συμπεριφορικά και σημειωτικά συμφραζόμενα της μουσικής, παρά στην ακριβή προσαρμογή των τεχνικών κανόνων της στο κείμενο. (Douglas 1999:85-87, Hopkins 2005:279)

Όπως και να έχει, η προσπάθεια του Kerouac να δημιουργήσει μια γλώσσα που να βασίζεται στον αυθορμητισμό και τη δύναμη του καθημερινού λόγου, είτε αφομοίωνε τους κανόνες της τζαζ ή απλά ήταν ιδεολογικά εμπνευσμένη από αυτήν, είχε ως στόχο την αλλαγή της καθιερωμένης λογοτεχνικής γλώσσας της εποχής του. Το χαρακτηριστικό αυτό είναι που της αποδίδει άλλωστε και τη μεγαλύτερη αξία. Ο Kerouac φαίνεται πως επιθυμούσε «να καταλάβει την Αμερική με έναν τρόπο που θα περιείχε μια κρυφή διαδικασία διόρθωσης, έναν τρόπο να γιατρευτούν οι απώλειες και οι αποτυχίες που είναι έμφυτες στην ίδια τη δομή της γλώσσας μας». (Βλαγκόπουλος 2015:29) Όπως είχαν κάνει και οι πρωτοπόροι καλλιτέχνες πριν από εκείνον, ακολουθώντας τη μοντερνιστική ιδέα της αυτόματης γραφής και της «ροής του ασυνειδήτου», έτσι και ο Kerouac αναζητούσε έναν τρόπο για να «εκμηδενίσει την απόσταση ανάμεσα στη ζωή και την τέχνη». (Βλαγκόπουλος 2015:29, Douglas 1999:106-107) Ο ίδιος είχε φτάσει άλλωστε στο συμπέρασμα, έπειτα από μια συζήτηση με τους τζαζίστες Dizzy Gillespie και Miles Davis, πως «μια τέχνη που εκφράζει τον νου του μυαλού και όχι τον νου της ζωής, είναι μια τέχνη νεκρή». (Βλαγκόπουλος 2015:29) Η γραφή του Kerouac λοιπόν, όπως κάθε ανατρεπτική τέχνη, είχε ως απώτερο σκοπό να αλλάξει τον τρόπο με τον οποίο έβλεπαν οι άνθρωποι την καθημερινότητα και που βίωναν τις απλές στιγμές της ζωής τους. (Βλαγκόπουλος 2015:29)

⁴⁵«*This can't go on all the time-this franticness and jumping around. We've got to go someplace, find something*» (Kerouac, 1991:116, Douglas 1999:102-103)

Κεφάλαιο Τρίτο - William Burroughs

3.1 Η ψυχροπολεμική Αμερική, οι μειονότητες και η εποχή των «κυβερνητικών συστημάτων»

Ο Burroughs έχει μείνει στην ιστορία των Μπιτ ως ένας πρωτοπόρος συγγραφέας και καλλιτέχνης γενικότερα, που κατανόησε τις σχέσεις εξουσίας με τρόπο ουσιαστικό και από πολύ νεαρή ηλικία, λόγω του περιβάλλοντος στο οποίο ανατράφηκε. Προερχόμενος από μία οικογένεια επιχειρηματιών -με τον παππού του από την πλευρά του πατέρα του να είναι ο ιδρυτής της κατασκευαστικής εταιρείας Burroughs Corporation και τον θείο του Ivi Lee από την πλευρά της μητέρας του να έχει χτίσει μια σημαντική καριέρα στον χώρο των δημοσίων σχέσεων- ο William Burroughs ήταν στην ουσία «γεννημένος για να βιώσει τις επίπονες αντιθέσεις της εξουσίας». (Harris 1999:244) Με τις αντισυστημικές και εναλλακτικές του επιλογές, όντας ένας ναρκομανής και ανοιχτά ομοφυλόφιλος συγγραφέας, «εκδικήθηκε την ανεπιθύμητη καταγωγή του» και «αμαύρωσε» τους επιτυχημένους συγγενείς του, κατατάσσοντάς τους σε αυτό που ονόμαζε «παθογένεια της αμερικανικής κουλτούρας». (Harris 1999:244) Ο ίδιος, θέλοντας να προβάλει αντίσταση σε αυτόν τον «ιό» που έβλεπε να κυριεύει τα πάντα γύρω του, μετέτρεψε τον εαυτό του σε ένα «πολιτιστικό παράσιτο», ικανό να εισβάλει στον ανθρώπινο εγκέφαλο και να εξαπλώνεται επ'άπειρον. Έτσι, κατάφερε να σοκάρει και να διχάσει το αναγνωστικό κοινό της εποχής του, κερδίζοντας ταυτόχρονα ένα είδος «αθανασίας» στο χώρο των γραμμάτων. (Harris 1999:244)

Όσον αφορά το περιεχόμενο του συγγραφικού του έργου, ο Burroughs φημίζεται για τη χρήση ορισμένων φανταστικών γεωγραφικών προορισμών οι οποίοι λειτουργούν ως σκηνικά για τις ιστορίες του. Ανάμεσά τους, κυρίαρχο ρόλο έχουν: η Έρημος, η Ζούγκλα, η Πόλη και φυσικά η Αμερική. (Hume 1999:112) Τα γεωγραφικά αυτά «σκηνικά» αντιπροσωπεύουν τη γενικότερη πεποίθηση του Burroughs ότι «έχει γεννηθεί σε λάθος κόσμο». (Hume 1999:112) Χρησιμοποιώντας λοιπόν τη φαντασία του, προσπαθεί να απελευθερωθεί από την υλικότητα αυτού του κόσμου που τον καταπιέζει και μέσα από τις εμπειρίες του ευελπιστεί «να κατασκευάσει μία νοητή εικόνα αυτού του κόσμου στην οποία το πνεύμα του θα μπορούσε να νιώσει οικεία». (Hume 1999:112) Στις εικονικές πόλεις των διαφόρων βιβλίων του, κυριαρχούν φιγούρες με εξουσία που μέσω του ελέγχου και της επιτήρησης προσπαθούν να συμμορφώσουν τους πολίτες σύμφωνα με τις «ρηχές, πουριτανικές και στενόμυαλες συμβάσεις της κοινωνίας». (Hume 1999:119) Η απεικόνιση της Αμερικής από την άλλη, αποτελεί σχόλιο για την πολιτική της κατάσταση και συγκεκριμένα

εκφράζει τον θαυμασμό του Burroughs προς την προοπτική της για ελευθερία αλλά ταυτόχρονα και την απογοήτευσή του για την ανελευθερία που επικρατούσε ακόμα σε αυτή. (Hume 1999:122)

Ένα παράδειγμα της ανελευθερίας που επικρατούσε στην Αμερική την εποχή που έγραφε ο Burroughs ήταν η δυσκολία αποδοχής της ομοφυλοφιλίας. Το ζήτημα αυτό θίγεται εκτενώς στο μυθιστόρημά του με τίτλο «Queer», το οποίο εξαιτίας της θεματολογίας του κατάφερε να εκδοθεί μόλις το 1985, δηλαδή τριάντα ολόκληρα χρόνια μετά τη συγγραφή του. Το «Queer» ξεκινάει να παρουσιάζει τα θέματα της ομοφυλοφιλικής σεξουαλικής ταυτότητας και της «καταπιεστικής εθνικής ιστορίας» της Αμερικής και καταλήγει στην αποπολιτικοποίηση, μέσω της «αισθητικοποίησης των προσωπικών ιστοριών του Burroughs». (Harris 1999:252) Ο Burroughs γνώριζε πολύ καλά πως το στοιχείο της «ανεπιθύμητης» αυτής σεξουαλικής ταυτότητας που εμφανιζόταν στην αφήγησή του θα αποτελούσε πρόκληση προς την «εθνική ταυτότητα της ψυχροπολεμικής Αμερικής» που επέβαλε την «αυτό-λογοκρισία της συνείδησης, την αυτό-πειθαρχία του σώματος και τον αυτό-περιορισμό της σεξουαλικής φύσης του ατόμου». (Harris 1999:250) Μιλάμε για μια εποχή που η ομοφυλοφιλία αποτελούσε ζήτημα εθνικής ασφάλειας, με την γενικότερη κουλτούρα της μικροβιοφοβίας που επικρατούσε να έχει οδηγήσει σε ένα ολοένα και πιο διογκωμένο κλίμα ομοφοβίας. Μάλιστα την εποχή που γραφόταν το «Queer», το ζήτημα της «υστερίας κατά των ναρκωτικών» δεν είχε λάβει ακόμα την προσοχή που του δόθηκε αργότερα, στις δεκαετίες του 1980 και 1990 και δεν μπορούσε να συγκριθεί σε μέγεθος με «τον ομοφοβικό πανικό» που επικρατούσε. (Harris 1999:250-251) Μέσα στο «Queer» η σεξουαλική ταυτότητα του ατόμου παρουσιάζεται κατακερματισμένη και παγιδευμένη από την «θεατρικότητα»: Υπάρχει μια αυθαιρεσία σχετικά με το «ποιός είναι ή δεν είναι ομοφυλόφιλος» και ο ίδιος ο Lee, ο βασικός ήρωας, φαίνεται αρχικά να προσποιείται πως είναι ομοφυλόφιλος. (Harris 1999:253-254) Στη συνέχεια ο αναγνώστης παρατηρεί τον Lee να αντιμετωπίζει την ομοφυλοφιλία ως κάτι αφύσικο, μέσα στην προσπάθειά του να κρύψει και να «κοροϊδέψει» την ίδια του την ανασφάλεια, με τον Burroughs να θίγει έτσι το θέμα της αποδοχής της σεξουαλικότητας του του ατόμου. (Harris 1999:255)

Γενικότερα στο έργο του Burroughs, οι μειονότητες, οι παράνομοι και οι περιθωριακοί έχουν την τιμητική τους. Πρόκειται για άτομα που όπως και ο ίδιος, προσπαθούν να ξεφύγουν από την επιβεβλημένη «κανονικότητα», προβάλλοντας αντιστάσεις. Ζουν ενάντια στους κανόνες και διαμορφώνουν μια δική τους πραγματικότητα. Για παράδειγμα, στο μυθιστόρημα επιστημονικής φαντασίας «Cities of the Red Night» (1981), οι άνθρωποι εμφανίζονται να προσπαθούν να δραπετεύσουν από τυραννίες μέσω «του ταξιδιού στο χρόνο, της μετεμψύχωσης, ξαναγράφοντας την ιστορία από την αρχή» και γενικότερα μέσα από διάφορες παρόμοιες «μαγικές στρατηγικές». (Hume 1999:123). Οι άνθρωποι αυτοί έχουν ένα κοινό στα περισσότερα έργα του Burroughs: Δεν

καταφέρνουν ποτέ να «κατακτήσουν» την Αμερική και να γίνουν το κύριο ρεύμα, αλλά ζουν παρασιτικά ως προς το σύστημα. (Hume 1999:123) Μάλιστα σε πολλά σημεία του έργου του, ο Burroughs έχει ως στόχο να δείξει το εχθρικό πρόσωπο της Αμερικής ως προς τους ανθρώπους που δεν βρίσκονται σε κάποια πλεονεκτική θέση λόγω κοινωνικής τάξης ή φυλετικής καταγωγής τους. Στο «Queer» ο ίδιος ο πρωταγωνιστής αντιπροσωπεύει τον «Άσχημο Αμερικανό», ο οποίος υποτιμάει και προσπαθεί να χειραγωγήσει τον Allerton, επειδή είναι κατώτερός του σε θέματα «γούστου, κοινωνικής τάξης και τρόπων», φορτίζοντας έτσι τις «προσωπικές του σχέσεις με πολιτική σημασία». (Harris 1999:256)

Παρόμοια συμπεριφορά παρατηρούμε από τον Lee και προς τον «φυλετικό άλλο». Όταν, για παράδειγμα, ένας Μεξικανός περαστικός προσβάλλει τον Lee και τον Allerton στο δρόμο, ο Lee προσπαθεί να επιβληθεί τονίζοντας την «αποικιακή» του ισχύ όντας Αμερικανός, περιφρονώντας την «μικρή και ασήμαντη» πατρίδα του Μεξικανού. Η συμπεριφορά αυτή από την άλλη, φέρνει στην επιφάνεια τον κρυμμένο φόβο του Αμερικανού, που πηγάζει από την αδυναμία της χώρας του να κρατήσει την αυτοκυριαρχία της και να περιορίσει την εισβολή του «ξένου στοιχείου». Η απειλή αυτή που νιώθει ο Lee μπροστά στον Μεξικανό, τον ωθεί να τραβήξει το όπλο του, κάνοντας έτσι φανερές τις εθνικιστικές του τάσεις και την «δίψα» του για έλεγχο. (Harris 1999:257) Μία τέτοια αντιμετώπιση προς τον «φυλετικό άλλο» έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τον τρόπο που έβλεπε για παράδειγμα ο Sal του «On The Road» τους Μεξικανούς και τους Αφροαμερικανούς, παρουσιάζοντάς τους μέσα από ένα ρομαντικό και εξιδανικευτικό πρίσμα, που αποκάλυπτε την αντίληψη του ίδιου του Kerouac προς τις αμερικανικές μειονότητες. (Harris 1999:258-259)

Ο Lee του «Queer» όμως, αντιπροσωπεύοντας πλήρως το ψυχροπολεμικό ιδεώδες του «εθνικού ελέγχου», οδηγείται απροκάλυπτα στην αντικειμενοποίηση των ατόμων που θεωρεί κατώτερα της «αμερικανικής του ισχύος», μέσα σε ένα κλίμα «σαδιστικής επιθετικότητας». (Harris 1999:258-259) Μια συγκεκριμένη σκηνή του βιβλίου υπαινίσσεται με συμβολικό τρόπο αυτή τη γενικότερη στάση του Lee: Όταν βρίσκεται στον Παναμά με μία φωτογραφική μηχανή στο χέρι, «αιχμαλωτίζοντας» τους ιθαγενείς με το φακό του σαν άλλος «αποικιοκράτης», ακόμα και αν παραδέχεται πως αναγνωρίζει «κάτι αισχρό και αμαρτωλό στην πράξη της φωτογραφίας, μία επιθυμία για να φυλακίσεις, να ενσωματώσεις μια σεξουαλική επιθυμία για κατοχή του άλλου». (Burroughs 1985:124, Harris 1999:258)

Σε αυτό το ψυχροπολεμικό κλίμα του ελέγχου έρχεται να συμβάλει και ένα ακόμα συμβολικό στοιχείο που εμφανίζεται στο «Queer»: το παιχνίδι του σκακιού. Κατά τη διάρκεια του βιβλίου, ο αναγνώστης παρατηρεί τον Allerton και την Mary να παίζουν συχνά σκάκι. Ο Lee γνώριζε πολύ καλά τις «θεωρίες των παιγνίων και τη στρατηγική της τυχαίας συμπεριφοράς» και έτσι μπορούσε να καταλάβει πως το σκάκι δεν ήταν σαν όλα τα υπόλοιπα παιχνίδια, καθώς

απέκλειε το στοιχείο της τυχαιότητας. Συνεπώς, πίστευε πως «αν οι μηχανισμοί του σκακιού μπορούσαν να κατανοηθούν πλήρως, η λύση θα μπορούσε να προβλεφθεί από την αρχή της παρτίδας». (Burroughs 1985:63-64, Harris 1999:261) Για τον λόγο αυτό δεν δεχόταν να παίζει σκάκι, καθώς πίστευε ότι ήταν ένα παιχνίδι για «σκεπτόμενες μηχανές». Η περίοδος εκείνη ήταν άλλωστε η επονομαζόμενη «εποχή των κυβερνητικών συστημάτων», ή όπως έγινε γνωστή από τον Norbert Wiener (1948), η εποχή «της επικοινωνίας και του ελέγχου». (Harris 1999:161) Και ο Burroughs ήξερε πολύ καλά, μέσω των θεωριών των Wiener, Von Neuman, Claude Shannon και Alan Turing πως το σκάκι «ήταν ένας ζωτικός σύνδεσμος ανάμεσα στους παίκτες και την πρόωρη ανάπτυξη της επιστήμης των υπολογιστών, της γνωσιακής ψυχολογίας και της θεωρίας των πληροφοριών». (Harris 1999:261)

Ο Wiener (1950) εξάλλου είχε προειδοποιήσει για τους κινδύνους των υπολογιστικών μηχανών, οι οποίες θα μπορούσαν να υπολογίζουν και να υλοποιήσουν όλες τις ανάγκες ενός πολέμου. Αυτό που φαίνεται όμως να φοβάται εδώ ο ήρωας του Burroughs είναι πως: «σε έναν κόσμο που ο στοχασμός έχει περιοριστεί, ο άνθρωπος δεν θα είναι παρά ένας αυτοματισμός» ή αλλιώς ένα λογισμικό που θα προγραμματίζεται τόσο καλά ώστε κανένας δεν θα μπορεί να το αντιληφθεί. (Harris 1999:262) Μία τέτοια ιδέα, όσο τον τρομάζει άλλο τόσο εξάπτει τη φαντασία του, καθώς ονειρεύεται πως θα ήταν αν μπορούσε να ελέγξει ο ίδιος τη σκέψη και τη συμπεριφορά του Allerton, ώστε να μπορεί να τον κάνει να είναι έτσι όπως εκείνος ο ίδιος θέλει και ασφαλώς, να τον χειραγωγήει.

Στο τέλος του βιβλίου, ο Lee αποτυγχάνει να επιβάλει στον Allerton τις επιθυμίες του. Ο Allerton φεύγει και έτσι το «κύκλωμα της επικοινωνίας τους κόβεται», ενώ το μόνο που αφήνει πίσω του είναι «ορισμένες λέξεις σε μια σελίδα χαρτί». (Harris 1999:266) Με αυτό τον τρόπο ο Burroughs θίγει το πρόβλημα της επικοινωνίας, την οποία θεωρεί «ασθένεια» και προσπαθεί να μας δείξει πως οποιαδήποτε προσπάθεια για ουσιώδη επικοινωνία μεταξύ των ανθρώπων πέφτει στο κενό, δημιουργώντας έτσι «ένα σολιψιστικό συνεχόμενο κύκλωμα». (Harris 1999:266) Για τον ίδιο τον Burroughs αυτή η κατάσταση αποτελεί συνέπεια της πλέον «αυτοματοποιημένης φύσης του ανθρώπου», την οποία και προσπαθεί να αναστρέψει, μέσα από τον τρόπο που αναδημιουργεί τη γλώσσα στο έργο του, όπως θα δούμε και στη συνέχεια.

3.2 Η αναζήτηση της υπερβατικότητας, η «Λογοτεχνία του Εθισμού» και το μυθικό στοιχείο στο έργο του Burroughs.

Την εποχή που έδρασαν οι Μπιτ, πολλοί ήταν εκείνοι που τους αποκάλεσαν μηδενιστές ή άθρησκους, διαβάζοντας τα έργα τους. Έκριναν την καινοτομία που έφεραν στα γράμματα και στον πολιτισμό ως μία διαμαρτυρία ενάντια στα δεδομένα της εποχής τους, αλλά απέτυχαν να δουν πως η επαναστατικότητα τους έκρυβε περισσότερο έναν δημιουργικό παρά έναν καταστρεπτικό σκοπό. Κάποια Μέσα της εποχής, όπως το περιοδικό «Life», τους είχαν στιγματίσει ως κομμουνιστές και αναρχικούς και ο Podhoretz είχε φτάσει στο σημείο να τους παρομοιάζει με τους Ναζί και την εγκληματική ομάδα των «Αγγέλων της Κολάσεως». Χαρακτηριστικά είχε γράψει πως: «Το κίνημα των Μποέμ του 1950 είναι εχθρικό προς τον πολιτισμό. Λατρεύει τον πρωτογονισμό, τα άγρια ένστικτα, την ενέργεια, το αίμα. Αυτή είναι η επανάσταση όσων μειονεκτούν στο πνεύμα και είναι ανάπηροι στην ψυχή». (Prothero 1991:205-206) Αυτή η αυστηρή και σε πολλές περιπτώσεις παράλογη κριτική δεν άφησε, όπως θα ήταν φυσικό, ανέγγιχτο και το έργο του Burroughs. Για παράδειγμα ένας κριτικός είχε αποκαλέσει το «Naked Lunch»: «Μια παρατεταμένη κραυγή μίσους και αηδίας, μια προσπάθεια να κρατήσει τη μύτη του αναγνώστη κάτω στη λάσπη για 250 σελίδες». (Prothero 1991:206)

Αυτό που φαινόταν να ενοχλεί τους κριτικούς ήταν ο «αρνητισμός» των Μπιτ και η εναντίωσή τους προς οτιδήποτε είχε ανακηρυχθεί ως «ιερό» στην Αμερική του '50. (Prothero 1991:206) Όπως είδαμε όμως και στα αντίστοιχα κεφάλαια για τον Ginsberg και τον Kerouac, η γενιά των Μπιτ διατηρούσε μια ιδιόμορφη και προσωπική σχέση με την θρησκεία και την κυρίως την πνευματικότητα, εκπροσωπώντας έναν πιο σύγχρονο τρόπο για την αναζήτηση του υπερβατικού στοιχείου. Όπως και ο Ginsberg με τον Kerouac, έτσι και ο Burroughs είχε ασχοληθεί με κουλτούρες που ήταν απομακρυσμένες από τον δυτικό πολιτισμό, με κύριο σκοπό να αποκομίσει κάτι από τον τρόπο ζωής τους και να το ενσωματώσει στη δική του αμερικανική πραγματικότητα. Μετά την αποφοίτησή του από το Harvard, όπου σπούδασε αμερικανική φιλολογία το 1936, επέστρεψε ξανά για να παρακολουθήσει μαθήματα στην ανθρωπολογία και το 1939 πήγε στο Πανεπιστήμιο Columbia για να σπουδάσει και πάλι ανθρωπολογία. Μάλιστα εκείνη την περίοδο ήρθε για πρώτη φορά σε επαφή με τον Allen Ginsberg και τον Jack Kerouac. Στην πορεία λέγεται πως ασχολήθηκε με την μελέτη των αιγυπτιακών ιερογλυφικών αλλά και ότι μελέτησε την κουλτούρα και τη γλώσσα της φυλής των Μάγια στο Mexico City College. Αυτή η ενασχόληση με

την αρχαιολογία των Μάγια δεν είναι πάντως αρκετή για να εξακριβώσει κανείς τον βαθμό της γνώσης του ή το πόσο τον είχαν επηρεάσει ως προς τη στάση του «απέναντι σε κάθε μορφή ελέγχου». (Wild 2008:38-41) Επιπλέον, δεν γνωρίζουμε κατά πόσο έκανε ακριβή χρήση κάποιων δεδομένων. Για παράδειγμα, φαίνεται πως στο έργο του άλλαξε τον ρόλο των ιερέων των Μάγια, για να ταιριάζουν καλύτερα με τις ανάγκες της θεματικής του, παρουσιάζοντάς τους ως «θεούς του θανάτου που ήταν υπεύθυνοι για ένα τηλεπαθητικό σύστημα ελέγχου». (Wild 2008:38-41)

Γνωστό έχει μείνει επίσης το ταξίδι του Burroughs στη Νότια Αμερική, με κύριο σκοπό την ανεύρεση του φυτού yagé που φημιζόταν για τις τηλεπαθητικές του ιδιότητες. Εκεί ο Burroughs ήρθε σε επαφή με τις παραισθησιογόνες επιδράσεις του φυτού, οι οποίες όμως δεν ήταν αυτό ακριβώς που περίμενε. Κατά τη διάρκεια του ταξιδιού του αλληλογραφούσε με τον Ginsberg και μοιραζόταν μαζί του μερικές από τις εμπειρίες του, οι οποίες στη συνέχεια θα έδιναν υλικό για το βιβλίο του «The Yage Letters» που εκδόθηκε το 1963. Ανάμεσα σε αυτά που έγραφε στον Ginsberg υπήρχε και η εξομολόγηση πως ήλπιζε με αυτό το ταξίδι να κάνει μία προσωπική μετάβαση και «να περάσει από την κατάσταση του εθισμού στην πλήρη ελευθερία και σε ένα επίπεδο συνείδησης στο οποίο δεν θα μπορούσε κανείς να του ασκήσει έλεγχο». (Cambpell 2001:144-146)

Η χρήση ναρκωτικών ουσιών και ακόμα περισσότερο ο εθισμός σε αυτές είναι ένα από τα βασικά θέματα στο έργο του Burroughs. Όντας χρήστης ουσιών σχεδόν σε ολόκληρη τη ζωή του, ο Burroughs επιχειρούσε με τη μέθοδο αυτή να φτάσει πιο κοντά στην πνευματική εξύψωση και να καταφέρει να αποκοπεί από την πεζή πραγματικότητα. Η θεματολογία αυτή στα έργα του, όσο σοκαριστική και να φαινόταν σε κάποιους την εποχή που γράφτηκαν, είχε ως πρόγονο τη λεγόμενη «Λογοτεχνία του Εθισμού». Έτσι αποκάλεσε ο McConnell (1967) την «αγγλοαμερικανική λογοτεχνική παράδοση που έχει τις ρίζες της και χρωστάει την καλλιτεχνική έμπνευσή της» στον Ρομαντισμό. (McConnell 1967:671-672) Η ίδια η έννοια του χρήστη ουσιών ανήκει στην ρομαντική εποχή. Η εικόνα του ανυπότακτου αυτού περιπλανώμενου, που κουβαλάει πάντα μαζί του την «ιερή και μυστηριώδη πληγή του», ενσαρκώθηκε πρώτα από «τον αλκοολικό Burns και από τον τρελαμένο Chatterton», οι οποίοι με τη σειρά τους αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης για τον Wordsworth και τον Coleridge. (McConnell 1967:671-672) Μέσα από τέτοιες απεικονίσεις, το αρνητικό μέχρι τότε πρότυπο του να ζεις ως ένας φιλήδονος περιθωριακός μετατράπηκε σε «αισθητική δυνατότητα». Συνεπώς η φιγούρα του εθισμένου ταυτίστηκε με το άτομο εκείνο που ζει αυτοεξόριστο μέσα σε έναν υλικό κόσμο, οδηγώντας τον αναγνώστη σε εκείνη την «συναισθηματική και πνευματική αμφιθυμία» απέναντι στον εθισμό που συναντάμε στο πρώτο βιβλίο με αναφορά στα ναρκωτικά, το «Confessions of an English Opium-Eater» του De Quinsey. (McConnell 1967:671-672)

Μέσω του Coleridge ο αναγνώστης βλέπει τη ζωή με τα ναρκωτικά ως την τελευταία

προσπάθεια προσέγγισης του «υψηλού», μέσα σε ένα κόσμο που μοιάζει με «καταναλωτικό αγαθό» και η ποίηση στην κυριολεξία με τη «συσκευασία της εμπειρίας». (McConnell 1967:675) Άλλωστε το ζήτημα της «προέκτασης της συνείδησης», σύμφωνα με τον McConnell (1967) αφορούσε την ποίηση πολύ πριν αρχίσει να απασχολεί την κοινωνία και ήταν εξαρχής συνδεδεμένο με τα ναρκωτικά και την οικονομία. (McConnell 1967:675) Κάτι τέτοιο παρατηρούμε και στον De Quincey, ο οποίος καθώς μνημόνευε τον μυστηριώδη έμπορο που του πούλησε για πρώτη φορά όπιο, ένιωσε θαυμασμό για τη λεγόμενη «οικονομία της έκστασης»: Πλέον η ευτυχία, με την οποία είχαν ασχοληθεί στο παρελθόν τόσοι φιλόσοφοι, μπορούσε «να αγοραστεί με μερικά σεντ και να μεταφερθεί σε μία τσέπη του σακακιού». (McConnell 1967:675)

Αυτή λοιπόν η ψευδαίσθηση των ναρκωτικών που περιέγραψε ο Coleridge και ο De Quincey, που είναι ικανή να κάνει τον χρήστη να νιώσει «πως έχει φτάσει στη θέωση», αποτελεί βασικό στοιχείο της αμερικανικής ποιητικής κουλτούρας. Έτσι το «Naked Lunch» μετατρέπεται σε μία απόλυτα ειλικρινή κατάθεση του ανθρώπου εκείνου που γύρισε πίσω από την ολοκλήρωση και «από τον τελευταίο προορισμό του Ρομαντικού εαυτού». (McConnell 1967:679-680) Κάπως έτσι καταφέρνει να διατηρήσει ζωντανό το βασικό ιδεώδες «του οράματος του εαυτού, ακόμα και στη μεταστροφή του». (McConnell 1967:679-680) Ο Burroughs θα αφήσει να εννοηθεί ότι είναι χρέος μας να αποζητούμε την υγεία, αλλά θα επιμείνει ότι πρέπει να επιλέξουμε μία ουσιώδη μορφή της, που δε θα οδηγεί το πνεύμα μας σε λιποταξία και εξασθένηση. (McConnell 1967:679-680)

Ωστόσο, στο «Naked Lunch» του Burroughs, οι «ψευδαισθήσεις» που αναφέρονται δεν αποτελούν «φουτουριστικά και υπερφυσικά οράματα» παρόμοια με εκείνα των χρηστών του LSD, αλλά θα μπορούσαν πιο σωστά να χαρακτηρισθούν ως δυστοπικά «οράματα πραγματικότητας», έτσι όπως βιώνονται από τον εθισμένο ήρωα ο οποίος βρίσκεται σε απόλυτη εξάρτηση από τα «πραγματικά στοιχεία» του περιβάλλοντός του, τα οποία ασκούν έλεγχο πάνω του κατά το μέγιστο. (McConnell 1967:674) Άλλωστε ο Burroughs στο «Naked Lunch» και ακόμα περισσότερο στα μυθιστορήματα «The Soft Machine» και «Nova Express» εισβάλλει στον χώρο της επιστημονικής φαντασίας και όπως γνωρίζουμε το λογοτεχνικό αυτό είδος φημίζεται για την στηλίτευση των κοινωνικών φαινομένων του παρόντος, τοποθετώντας τα απλώς σε ένα «νέο-ρομαντικό και φουτουριστικό» σκηνικό. (McConnell 1967:674)

Βλέπουμε λοιπόν ότι τα ναρκωτικά στο έργο του Burroughs χρησιμοποιούνται περισσότερο με τη μεταφορική τους σημασία, και συγκεκριμένα από το «Naked Lunch» και τις μετέπειτα δουλειές του, λειτουργούν ως σύμβολα της «κοινωνίας του ελέγχου». Στο σύμπαν του Burroughs, ο ναρκομανής είναι ένας χαρακτήρας που βρίσκεται σε μία συνεχή ανάγκη, η οποία από ένα σημείο και μετά γίνεται ανεξέλεγκτη, όπως συμβαίνει και με όλα τα είδη του εθισμού. Σε αυτή την κατηγορία ανήκει και ο εθισμός για έλεγχο, επιβολή και εξουσία, που όπως είδαμε αποτελεί

κυρίαρχη θεματική στο έργο του Burroughs. (Stull 1978:227-228)

Σύμφωνα με τον Eric Mottram, στον Burroughs ο εθισμός για εξουσία μεταφράζεται ως εθισμός προς την «ιδέα της απόλυτης εξουσίας», η οποία έχει τις ρίζες της στην «απολυταρχική» παράδοση του μονοθεϊσμού. (Stull 1978:229) Η απόρριψη του μονοθεϊστικού ιδεώδους είναι ένα από τα πιο βασικά καινοτόμα στοιχεία που διέκριναν οι κριτικοί στο συγγραφικό έργο του Burroughs. Όταν μάλιστα ρωτήθηκε από τον Conrad Knickerbocker αν το σύμπαν του περιλαμβάνει κάποιον θεό, ο Burroughs απάντησε: «Πιστεύω ότι υπάρχουν αμέτρητοι θεοί. Αυτό που αποκαλούμε Θεό στη Γη δεν είναι παρά ένας φυλετικός θεός ο οποίος έχει επιφέρει την καταστροφή». (Stull 1978:229) Αργότερα βέβαια ο Burroughs αναγνώρισε πως υπάρχει κάποια αναλογία ανάμεσα στην προσωπική του κοσμοθεωρία με τη χριστιανική, όπως για παράδειγμα όταν είχε παρομοιάσει την προέλευση και την ιστορία «του ιού της γλώσσας» με το προπατορικό αμάρτημα. (Stull 1978:229) Μπορεί να μην είχε αναπτύξει την ιδέα του για την «ιογενή φύση του κακού» πριν το «Naked Lunch», όμως από το 1953 είχε αρχίσει να διαμορφώνει τις απόψεις εκείνες που θα οδηγούσαν αργότερα στην πιο ολοκληρωμένη κοσμολογία του. Στον πρόλογο του «Junky» για παράδειγμα, δήλωνε πως: «Έχω μάθει την εξίσωση του εθισμού. Το να είσαι ηρωινομανής δεν είναι το ίδιο με το να πίνεις αλκόολ ή με το να καπνίζεις μαριχουάνα, δηλαδή ένας τρόπος για να αυξήσεις την απόλαυση της ζωής. Δεν αποτελεί διέγερση. Είναι ένας καθιερωμένος τρόπος ζωής.» (Burroughs 1953:11) Το πρώτο αυτό βιβλίο του ήταν λοιπόν πολύ κοντά στην «ιδέα των παρασίτων» που επρόκειτο να αναπτύξει αργότερα και ο ίδιος φαίνεται πως είχε ήδη διαμορφώσει μέσα του την εικόνα των μικροσκοπικών αυτών εισβολέων του ανθρώπινου οργανισμού.⁴⁶ (Stull 1978:229)

Σύμφωνα με τον Stull (1978), «εάν η κοσμολογία αντιπροσωπεύει τον τρόπο που ο κόσμος λειτουργεί στη θεωρία, η μυθολογία δραματοποιεί το πως πρέπει να δρουν οι άνθρωποι σε σχέση με αυτό το σύστημα». (Stull 1978:231) Ο Burroughs σε μία συνέντευξη στο BBC παρουσίασε τη δική του μυθολογία, λέγοντας πως στο «Naked Lunch» και στο «The Soft Machine» είχε «διαγνώσει μια ασθένεια», ενώ στο «The Ticket that Exploded» και στο «Nova Express» προσπαθούσε «να προτείνει μια θεραπεία». (Stull 1978:231) Το διάστημα εκείνο που έγραφε τα παραπάνω μυθιστορήματα, επιθυμούσε να κατασκευάσει μία καινούρια μυθολογία, η οποία θα ήταν σύμφωνη με τη νέα εποχή, καθώς ένιωθε πως οι παλιές μυθολογίες είχαν φθαρεί και δεν ήταν πλέον ικανές να εκπροσωπήσουν τις νέες γενιές ανθρώπων τη δεδομένη χρονική στιγμή. Στη νέα αυτή μυθολογία μπορούσε κανείς να βρει θεωρίες συνωμοσίας και ιστορίες για εγκληματίες και αυστηρή αστυνόμευση από τη μεριά του συστήματος. Η αγάπη δεν έπαιζε σημαντικό ρόλο στη

⁴⁶ «The live human being has moved out of these bodies long ago. But something moved in when the original tenant moved out» (Junky p. 73, Stull 1978:229)

μυθολογία του, καθώς βασική θέση είχαν πια ο πόλεμος και οι συγκρούσεις. Ο παράδεισος και η κόλαση υπήρχαν ακόμα, με την κόλαση να μεταφράζεται στο «να πέφτεις στα χέρια του εχθρού σου» ή το να σε κυριεύει μια ιογενής δύναμη και τον παράδεισο να σηματοδοτεί την απελευθέρωση από τις μορφές εξουσίας αλλά και την επίτευξη μιας εσωτερικής ελευθερίας. (Stull 1978:231) Στη συνέχεια της συνέντευξής του είχε δηλώσει πως κανένας από τους χαρακτήρες της μυθολογίας του δεν ήταν πραγματικά ελεύθερος, καθώς ακόμα και αν κάποιος είχε καταφέρει να κατακτήσει κάποιο είδος ελευθερίας, βρισκόταν και πάλι κλεισμένος μέσα στο «μυθολογικό αυτό σύστημα» το οποίο ήταν στην ουσία ένας ατέλειωτος «κύκλος δράσης». (Stull 1978:238)

Για παράδειγμα, στο «Naked Lunch», ο πρωταγωνιστής του Lee είναι ένας ήρωας που στέκεται ανάμεσα και στους δύο κόσμους: «ανάμεσα στον παράδεισο και την κόλαση, το παρελθόν και το μέλλον». (Stull 1978:240) Όταν ο Lee έχει σκοτώσει τους πράκτορες και πηγαίνει να βρει τη Mary, της λέει για το φάρμακο που ανακάλυψε, το οποίο χρησιμοποιούν οι αρχές για να τους ελέγξουν, με το οποίο τους κάνουν «να χάσουν επαφή με το μύθο που δίνει σε κάθε άνθρωπο την ικανότητα να ζήσει μόνος του και τον ενώνει με την υπόλοιπη ζωή». (Burroughs 1959:6, Stull 1978:240) Έτσι ο άνθρωπος γίνεται «ένας αυτοματισμός, μία ανταλλάξιμη ποσότητα στην πολιτική και οικονομική εξίσωση». (Burroughs 1959:6, Stull 1978:240)

Στη συνέχεια ενημερώνει τη Mary για όσα είχε ανακαλύψει στην μέχρι τότε έρευνά του για το yagé, δηλαδή ότι υπήρχε η ελπίδα να αυξήσει τις «συμβολιστικές και καλλιτεχνικές ικανότητες» των ανθρώπων, κάνοντάς τους όλους «σπουδαιότερους καλλιτέχνες από τον Shakespeare, τον Beethoven ή τον Michelangelo». (Burroughs 1959:6, Stull 1978:240) Αλλά το σημείο αυτό που δείχνει περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο την αναζήτηση του Lee ή αλλιώς του ίδιου του Burroughs για μία μυθολογία η οποία θα λειτουργούσε σαν κινητήρια δύναμη για τη ζωή του, βρίσκεται στην εξομολόγηση του Lee προς την Mary πως από όταν ήταν νέος έψαχνε να βρει «το μυστικό».⁴⁷ Σύμφωνα με τα λόγια του Lee, το τι εννοούσε ως «βασική γνώση» ή «βασικά ερωτήματα» παρέμενε για εκείνον κάτι αδιευκρίνιστο, για αυτό και έπρεπε να ακολουθήσει μια σειρά από ίχνη. (Burroughs 1959:6, Stull 1978:240) Στα πρώιμα έργα του Burroughs, τον βρίσκουμε να ακολουθεί αυτά τα ίχνη κατά μήκος της Αμερικής, βρίσκοντας τελικά τη «βασική γνώση» που έψαχνε στην «κοσμολογία του σύμπαντος των ναρκωτικών». (Stull 1978:240) Στο «Naked Lunch» πάντως, βλέπουμε τον χαρακτήρα του Burroughs, τον Lee, να έχει -έστω και προσωρινά- ξεφύγει από την «εξίσωση του εθισμού» και να είναι «απορροφημένος από το χώρο-χρόνο». (Stull 1978:240)

47 «What was the beginning? Since early youth I had been searching for some secret, some key with which I could gain access to basic knowledge, answer some of the fundamental questions.» (Burroughs 1959:6, Stull 1978:240)

3.3 Ζητήματα αφήγησης και γραφής:

Η γλώσσα ως ιός, η τεχνική του «cut-up» και η μη γραμμική αφήγηση του «Naked Lunch»

Σύμφωνα με τον Geoff Ward (1993) οι περισσότεροι εκπρόσωποι της Μπιτ Γενιάς, όπως ο Kerouac, ο Ginsberg, ο Ferlinghetti και ο Corso, παρά την απόκλιση τους από το κύριο ρεύμα της Αμερικής του '50, άρχισαν σταδιακά να αφομοιώνονται όλο και περισσότερο από την κυρίαρχη κουλτούρα, χάρη στην εξέχουσα θέση που απέκτησαν ανάμεσα στις διάφορες υποκουλτούρες, από το 1960 και μετά. Ο Burroughs όμως παραμένει μέχρι και σήμερα ίσως ο πιο δυσνόητος και αντισυμβατικός ανάμεσα στους Μπιτ. Από το πρώτο μυθιστόρημα που κυκλοφόρησε, το «Junky», αναφέρθηκε στο θέμα του εθισμού στα ναρκωτικά, σε μία εποχή που το να είσαι εξαρτημένος από ουσίες ήταν συνώνυμο στον κοινό νοου με το να είσαι εγκληματίας. Για το όνομα του βασικού του ήρωα χρησιμοποίησε το πατρικό όνομα της μητέρας του, ονομάζοντάς τον William Lee. Οποιοδήποτε επιπλέον βιογραφικό στοιχείο χρησιμοποιήθηκε, παρουσιάστηκε με τέτοιο τρόπο που διαστρέβλωνε την αυθεντικότητά του, αποτελώντας την γέννηση ενός χαρακτηριστικού που θα ακολουθούσε τον Burroughs σε όλη τη μετέπειτα συγγραφική του πορεία, δηλαδή την φευγαλέα φύση του πρώτου ενικού προσώπου στο έργο του. Το στοιχείο αυτό συνάδει απόλυτα με το παρατσούκλι που του είχαν δώσει στο Μεξικό: «el hombre invisible», δηλαδή «Ο αόρατος άνδρας». (Ward 1993:340-341)

Η πρόζα του Burroughs χαρακτηρίζεται επίσης από αυτό το στοιχείο της «μη-αυθεντικότητας». Σύμφωνα με τον Ward (1993), η γλώσσα του «Junky» με τη «λακωνική μονοτονία της, τη νεκρή μεταφορά και την επανάληψη, οδηγούν σε μία ρομαντική ειρωνεία ή λυρισμό που υπερβαίνουν τους κανόνες του εξομολογητικού είδους στο οποίο υποτίθεται ότι ανήκει το βιβλίο». (Ward 1993:342) Έτσι για το «Junky» ο ρεαλισμός είναι ένα όχι και τόσο σταθερό στοιχείο, που φεύγει και επανέρχεται. Αυτό το κατά το ήμισυ εξομολογητικό ύφος του Burroughs θυμίζει τον De Quincey και τον Eliot. Αυτό που αποκαλούμε εδώ ως «μη-αυθεντικότητα» είναι ένα θέμα που αφορά λιγότερο την ψυχολογία και περισσότερο συγκεκριμένες λογοτεχνικές επιλογές, δηλαδή την «συγγραφική αφοσίωση του Burroughs σε μία συγκεκριμένη παράδοση αντί μιας άλλης». (Ward 1993:343) Όπως δηλώνει χαρακτηριστικά ο Ward, ο Burroughs γράφει «σαν να μην έχει υπάρξει ποτέ το μυθιστόρημα του 19ου αιώνα». (Ward 1993:343) Επίσης θεωρεί πως τα πρώιμά του έργα φέρουν ομοιότητες με τα έργα που έγραψε ο Daniel Defoe προς το τέλος της ζωής του, όπως το Colonel Jack, κυρίως λόγω των «εμμονικών αφηγήσεων με θέμα την

εγκληματικότητα». (Ward 1993:343)

Στο «Naked Lunch», που κυκλοφόρησε έξι χρόνια αργότερα, ο Burroughs συνδύασε πλήθος διαφορετικών μεταξύ τους τεχνικών, με απώτερο στόχο την αποφυγή της αυθεντικότητας, ως ένα σαρκαστικό σχόλιο πάνω στους μηχανισμούς ελέγχου της γλώσσας. Μέσα στο κείμενό του η μεταφορά μπλέκεται με την κυριολεξία και οι προσωπικές αφηγήσεις με τις φανταστικές. Μία τέτοια μέθοδος μπορεί να ήταν συνήθης για τους ποιητές του Σουρεαλισμού, όμως ήταν πρωτόγνωρη στην αμερικανική λογοτεχνία. (Ward 1993:347) Έτσι το «Naked Lunch» λειτουργεί ως μία ηχηρή επανάσταση υπέρ της «μη-αυθεντικότητας», εκθέτοντας την «κατασκευή της ταυτότητας και των συμβάσεων μέσω των κυρίαρχων αφηγήσεων της κοινωνίας». (Ward 1993:348) Όπως γράφει και ο Ward, οι «κανόνες του παιχνιδιού» ξεσκεπάζονται από έναν συγγραφέα που αρνείται να τους ακολουθήσει και αποφασίζει οικειοθελώς να «αυτοεξοριστεί». (Ward 1993:348) Ο «αόρατος» αυτός άντρας, έχοντας ετοιμάσει την «εκδίκησή» του, εκθέτει τις «δομές των συστημάτων του κοινωνικού ελέγχου» και συνεπώς και της ίδιας της γλώσσας, την οποία χαρακτηριστικά παρομοιάζει με ιό. (Ward 1993:348, Wagner 2005:14) Για τον ίδιο τον Burroughs η γλώσσα έχει δεχτεί ιογενή επίθεση και συνεπώς «οποιαδήποτε μορφή ζωής έρθει σε επαφή μαζί της είναι καταδικασμένη σε καταστροφή». (Skau 1981:401) Έτσι η γλώσσα δεν αποτελεί μόνο το «όπλο» του ελέγχου αλλά είναι «ο ίδιος ο εχθρός». (Skau 1981:401) Μάλιστα θεωρεί ότι αυτή η τυραννία της γλώσσας έχει αιχμαλωτίσει την ίδια την ανθρώπινη υπόσταση, μετατρέποντας κατ'αυτόν τον τρόπο και τον ίδιο τον άνθρωπο σε ιό. (Skau 1981:401)

Φαίνεται λοιπόν πως ο βαθύτερος σκοπός του «Naked Lunch» -και κατ'επέκταση της σύγχρονης τέχνης- είναι εκείνος του «εμβολιασμού». Υπό αυτή την έννοια ο Burroughs είναι πιο κοντά στους αντισυμβατικούς Ευρωπαίους καλλιτέχνες, τόσο λόγω του «υβριστικού» χαρακτήρα της γραφής του αλλά και της απόστασης που χωρίζει τη γλώσσα του από την «γλώσσα της εξουσίας» αλλά και τη λογοτεχνική γλώσσα. Αν έπρεπε να εντάξουμε το έργο του Burroughs σε μία πολιτική κατηγορία, θα ήταν αυτή του «αναρχιστικού ατομικισμού». Ο ίδιος δεν μπόρεσε ποτέ να ενταχθεί υπέρ κανενός συστήματος, ούτε από την πλευρά του καπιταλισμού αλλά ούτε και του Μαρξισμού. Δεν αφομοιώθηκε ποτέ στο μεσοαστικό περιβάλλον στο οποίο ανατράφηκε και το μοναδικό αμερικανικό «αρχέτυπο» το οποίο θα μπορούσε να τον αντιπροσωπεύσει είναι εκείνο του «παράνομου». (Ward 1993:348)

Αυτή η αίσθηση της έλλειψης αυθεντικότητας στο συγγραφικό έργο του Bourroughs έχει επιτευχθεί και με έναν ακόμα τρόπο, την αμφιλεγόμενη τεχνική του «cut-up». Πρόκειται για μια μέθοδο που ανακαλύφθηκε τυχαία από τον ίδιο και τον φίλο και συνεργάτη του Brion Gysin, όταν βρίσκονταν και οι δύο στο Παρίσι το 1959 και χρησιμοποιήθηκε μετέπειτα εκτενώς στα μυθιστορήματα της δεκαετίας του '60, με πιο αντιπροσωπευτικά παραδείγματα εκείνα του «The

Ticket that Exploded» και του «Nova Express». Για την πραγματοποίηση αυτής της διαδικασίας, τμήματα ξεχωριστών κειμένων -όχι απαραίτητα του ίδιου του συγγραφέα- ενώνονται με τέτοιο τρόπο που δημιουργούν αντιθετικά νοήματα μεταξύ τους και οδηγούν στη γέννηση νέων «σουρεαλιστικών κολλάζ». Η διακεκομμένη ροή και η οργάνωση αυτών των νέων κειμένων προσφέρουν στο έργο έναν ποιητικό και εικαστικό χαρακτήρα, κάνοντας όποιον το διαβάσει να νομίζει ότι η αφήγηση έχει αντικατασταθεί από «σύνολα εικόνων». (Ward 1993:350) Αυτή η δημιουργία νέων συνδυασμών ανάμεσα στις εικόνες, όπως έχουμε δει σήμερα με έργα τέχνης που στηρίζονται στο βίντεο, μπορεί να «διευρύνει το φάσμα της όρασης» του θεατή και θα μπορούσε -όπως υποστήριζε και ο ίδιος ο Burroughs- κάλλιστα να χρησιμοποιηθεί και σε άλλους τομείς πέρα από το γράψιμο, όπως ο κινηματογράφος αλλά και οι επιστήμες. (Wagner 2005:15)

Ο ίδιος είχε άλλωστε γράψει πως «η μέθοδος του cut-up έφερνε πλέον στους συγγραφείς το κολλάζ που χρησιμοποιούσαν οι ζωγράφοι εδώ και πενήντα χρόνια». (Wagner 2005:16) Επίσης θεωρούσε πως δεν απείχε πολύ από τη διαδικασία που ακολουθούσε ένας φωτογράφος ή ένας κινηματογραφιστής για να συνθέσει μία εικόνα ή ένα πλάνο αντίστοιχα, έχοντας να αξιοποιήσει επίσης τον τομέα της τυχαιότητας και τον συνδυασμό ετερόκλητων μεταξύ τους στοιχείων. Όταν προσπάθησε να εξηγήσει τον τρόπο που προσάρμοζε αυτή τη διαδικασία στην τέχνη της γραφής, είχε πει πως αυτό που στην ουσία έκανε ήταν να κόψει μία σελίδα που του άρεσε σε τέσσερα κομμάτια και στη συνέχεια να αλλάξει την μεταξύ τους σειρά. Η καινούρια σελίδα που είχε δημιουργήσει μπορεί να είχε περίπου το ίδιο νόημα με την αρχική εκδοχή της, αλλά σε κάποιες περιπτώσεις ίσως να έλεγε κάτι αρκετά διαφορετικό. Άλλωστε τα ανερχόμενα κινήματα του Ντανταϊσμού, του Σουρεαλισμού και του Λετρισμού, με εκπροσώπους όπως τον Jean Genet, τον Guillaume Apollinaire και τον Antonin Artaud, δημιούργησαν μία ολόκληρη σχολή χάρη στην τεχνική του «cut-up» από το 1959 μέχρι και τη δεκαετία του '60, γεγονός που αποδεικνύει τη σημασία της επιρροής του Burroughs στην μεταμοντέρνα λογοτεχνία αλλά και την αξία του ίδιου ως ενός μεταμοντέρνου συγγραφέα, που κατάφερε να ξεφύγει από το πρότυπο των T.S Eliot, Ezra Pound και James Joyce. (Wagner 2005:16-17)

Με τη χρήση του στη λογοτεχνία, το «cut-up» έδωσε επίσης τη δυνατότητα να αποτυπωθούν στο κείμενο οι επιδράσεις των ναρκωτικών. Χάρη στην έλλειψη γραμμικότητας και την παράλογη σύνδεση του υλικού για την οποία ήταν υπεύθυνη, η τεχνική του «cut-up» ήταν ικανή να προκαλέσει τον «εκτροχιασμό των αισθήσεων», ένα αποτέλεσμα που ενδιέφερε τον Burroughs από την αρχή της δεκαετίας του 1940. Έτσι το «cut-up», απελευθερώνοντας τον συγγραφέα από «την τυραννία της γραμματικής και του συντακτικού», ανέλαβε τον ρόλο του βασικού όπλου ενάντια στις «δυνάμεις του ελέγχου». (Wagner 2005:17) Η μέθοδος αυτή θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως «ριζοσπαστικά προσβλητική» προς τις συμβάσεις της επικοινωνίας

αλλά και ως μία πρόκληση για την λογοτεχνική παράδοση. Μάλιστα είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα της επαναστατικότητας αυτής της μεθόδου το γεγονός ότι ο ίδιος ο Samuel Beckett επέπληξε κάποτε τον Burroughs επειδή χρησιμοποιούσε στα έργα του υλικό που δεν ήταν δικό του. Η αβάν-γκαρντ τεχνική του «cut-up» φέρει λοιπόν ίσως κάποια κοινά στοιχεία με τα προκατασκευασμένα ή αλλιώς «ready-made» κομμάτια της Σύγχρονης Τέχνης, όπως για παράδειγμα το διάσημο ουρητήριο του Marcel Duchamp, που μπορεί να φέρουν σημαντική αξία για την «εννοιολογική τέχνη» αλλά η θέασή τους και μόνο παραμένει μια λιγότερο ενδιαφέρουσα διαδικασία. (Ward 1993:350-351)

Οι κίνδυνοι που φαίνεται πως είχε να αντιμετωπίσει λοιπόν ο Burroughs σαν συγγραφέας ήταν πρώτον εκείνος της «λεκτικής χειραγώγησης» και δεύτερον η πιθανότητα της απώλειας του νοήματος της γλώσσας εξαιτίας του περιορισμού του γλωσσικού ελέγχου. (Skau 1981:401) Ο Burroughs προσπαθούσε να υπερνικήσει αυτά τα εμπόδια με την ίδρυση ενός νέου είδους «λεκτικής ακρίβειας», δηλαδή ένα είδος επικοινωνίας που θα μπορούσε «να υπερβεί τη γλώσσα», καθώς ο πραγματικός σκοπός του ήταν να μπορέσει να «απελευθερώσει τον άνθρωπο, αποσιωπώντας τη γλώσσα του». (Skau 1981:401) Η σιωπή για τον Burroughs, όσο και αν την επεδίωκε, αποτελούσε μία «αδύνατη εναλλακτική». Θεωρούσε ότι ο άνθρωπος «έχει χάσει το δικαίωμα της σιωπής» καθώς του επιβάλλεται συνεχώς να μιλάει, σε σημείο που δεν μπορεί να κρίνει μια κατάσταση ή ακόμα και να δει ένα τοπίο χωρίς την συνοδεία «λεκτικών εικόνων». (Skau 1981:402) Αυτό συνεπώς που επιζητούσε εκείνος στην καθημερινότητά του αλλά και μέσω της τέχνης του ήταν η «ακεραιότητα του ασυνειδήτου» και αυτό που επιθυμούσε στις διαπροσωπικές του σχέσεις ήταν «η επαφή σε ένα μη λεκτικό επίπεδο, μέσω δηλαδή της διαίσθησης και της τηλεπάθειας». (Skau 1981:402) Δήλωνε επίσης πως η γλώσσα θα μπορούσε να «μολύνει» μια τέτοιου είδους μορφή επικοινωνίας, εξαιτίας «της ανακρίβειας και της αυτονομίας που τη χαρακτηρίζουν ως μέσο». (Skau 1981:402)

Καθώς πίστευε πως ο «λεκτικός έλεγχος» μπορούσε να πάρει τη μορφή της «βιολογικής επιτήρησης», δήλωνε πως ο ρόλος του συγγραφέα είναι να «επιθεωρήσει και να ανακαλύψει τι είναι στην πραγματικότητα οι λέξεις και ποια είναι η σχέση τους με το ανθρώπινο νευρικό σύστημα». (Skau 1981:402) Ακριβώς επειδή η «λεκτική κυριαρχία» δυσχεραίνει το ρόλο του συγγραφέα, ο Burroughs μέσω της πρόζας του κάνει μια αδιάκοπη προσπάθεια για να «ανακαλύψει έναν τρόπο ώστε να διαμορφώσει και να απελευθερώσει τη γλώσσα» καθώς σύμφωνα με τη φιλοσοφία του: «Με το να ξέρεις τι ακριβώς είναι η γλώσσα, μπορείς να την αντικαταστήσεις ή να την χρησιμοποιήσεις όταν εσύ θέλεις να τη χρησιμοποιήσεις». (Skau 1981:402) Έτσι η ασταμάτητη ενασχόληση του Burroughs με τη γραφή αποδεικνύει την θέλησή του για να ξεπεράσει τις συμβατικές αφηγηματικές τεχνικές. Εξάλλου πίστευε πως «για να ξεπεράσουν την επίδραση της

τηλεόρασης και των φωτογραφιών των περιοδικών, οι συγγραφείς θα έπρεπε να αναπτύξουν μία τεχνική που θα είχε τον ίδιο αντίκτυπο για τον αναγνώστη με εκείνον μίας εντυπωσιακής φωτογραφίας». (Skau 1981:403) Συνεπώς δήλωνε πως οι συγγραφείς είχαν το χρέος να σκέφτονται με εικόνες και να αναπτύσσουν τεχνικές παρόμοιες με εκείνες της τέχνης της φωτογραφίας και του κινηματογράφου. (Skau 1981:403) Ήταν επιπλέον αντίθετος με τον «μη-εικονικό λόγο», φέροντας ως παράδειγμα τον πολιτικό λόγο, που διαχωρίζει τη λέξη από τα αντικείμενα και παράγει «αυθαίρετα νοήματα δίχως σημασία και γενικεύσεις». (Skau 1981:404) Για τον Burroughs, λοιπόν, η γλώσσα είναι επικίνδυνη όταν χάνει την επαφή της με τις «εικονικές της αναφορές» και επομένως ο «λεκτικός ιός» έχει καταφέρει για άλλη μια φορά να αναπαραχθεί. (Skau 1981:404)

Πέρα όμως από τη χρήση τεχνικών όπως το «cut-up», ο Burroughs δυσκολεύει ακόμα περισσότερο τον αναγνώστη του έργου του με την μεταμοντέρνα του προσέγγιση όσον αφορά τη ροή της αφήγησης. Κάτι τέτοιο παρατηρούμε σε πολλά έργα του, ίσως με πιο χαρακτηριστικό το «Naked Lunch». Η λογική της μεταμοντέρνας αφήγησης διακόπτει τη μονομερή παρουσίαση του συγγραφέα και δίνει προβάδισμα στον αναγνώστη, ο οποίος πλέον μπορεί να αποδώσει στο κείμενο τα δικά του νοήματα. Έτσι ο συγγραφέας δεν έχει τον απόλυτο λόγο πάνω στο κείμενο, το οποίο μπορεί πλέον να αποκαλύψει τα νοήματά του μόνο σε «συνάθροιση» με άλλα στοιχεία, για να χρησιμοποιήσουμε και τον όρο των Deleuze και Guattari από το «A Thousand of Plateaus: Capitalism and Schizophrenia» (1980). Η ουσία του βιβλίου δηλαδή δεν είναι μία και μοναδική. Το κείμενο μπορεί να έχει πολλές προσωρινές σημασίες, μέσω της «συνεργασίας του με άλλα σύνολα, όπως είναι για παράδειγμα οι αναγνώστες του». (Oda 2015:11) Επιπλέον, τα διάφορα τμήματα των μεταμοντέρνων αφηγήσεων δεν συνδέονται με βάση τη λογική αιτιότητα και έτσι ο αναγνώστης δεν μπορεί να διαβάσει μια απολύτως δομημένη ιστορία με αρχή, μέση και τέλος, όπως θα συνέβαινε στην παραδοσιακή αφήγηση. Η αφήγηση του «Naked Lunch» για παράδειγμα έχει πολλά τέτοια αντισυμβατικά χαρακτηριστικά: «Η αφήγηση είναι κατακερματισμένη και μπερδεμένη και η οπτική γωνία είναι αρκετά αυθαίρετη. Επιπλέον, το πλαίσιο του χώρου και του χρόνου των τμημάτων της αφήγησης είναι συχνά σουρεαλιστικό, με τα διάφορα τμήματα να μην έχουν καμία σύνδεση μεταξύ τους». (Oda 2015:15) Ο συνδυασμός αυτών των δύο χαρακτηριστικών, δηλαδή της αυθαίρετης οπτικής γωνίας και της απουσίας ενός συγκεκριμένου χώρο-χρονικού πλαισίου, διαταράσσει τις «αλυσίδες της αιτιότητας» της αφήγησης και ωθεί τους αναγνώστες να διαμορφώσουν ένα διαφορετικό νόημα για κάθε ξεχωριστό τμήμα της αφήγησης. (Oda 2015:15)

Κατ'αυτόν τον τρόπο οδηγούμαστε στην ιδέα που διατυπώνει ο Roland Barthes στο «The Death of the author» (1967), ότι δηλαδή στην μεταμοντέρνα αφήγηση ο συγγραφέας έχει χάσει τον πρωταρχικό ρόλο του απόλυτου δημιουργού, παραχωρώντας κατά το ήμισυ αυτή τη θέση στον

αναγνώστη. Φτάνουμε λοιπόν στην εποχή του «θανάτου του συγγραφέα» και της «γέννησης του αναγνώστη», όπου ο δεύτερος έχει πλέον την ελευθερία αλλά και την ευθύνη να επινοήσει εκ νέου τη σημασία του λογοτεχνικού κειμένου και όχι να την αποκρυπτογραφήσει. (Oda 2015:69) Έτσι, σε αντίθεση με την συμβατική αφηγηματική λογική, όπου ένα κείμενο μπορούσε να εννοεί «ή το ένα ή το άλλο», η μεταμοντέρνα αφήγηση υιοθετεί μια πιο «ανοιχτή» λογική, όπου ένα κείμενο μπορεί να σημαίνει πολλά πράγματα ταυτόχρονα. Αυτού του είδους οι αφηγήσεις, λοιπόν, καλούν τους αναγνώστες να «δημιουργήσουν τη δική τους τάξη και να δώσουν το δικό τους νόημα, χωρίς να υπάρχει ιεραρχία ανάμεσα στις διαφορετικές ερμηνείες» (Oda 2015:70). Κάτι τέτοιο σημαίνει ότι ο «αντί-ήρωας» που ανέφερε ο Roland Barthes στο «The Pleasure of the Text» (1973) μάλλον υπάρχει και είναι ο ίδιος ο αναγνώστης ενός κειμένου, τη στιγμή που το διαβάζει και παίρνει από αυτό ευχαρίστηση. (Oda 2015:71) Όσο για το «Naked Lunch» και τη μυστήρια γοητεία που ασκεί στους αναγνώστες όλα αυτά τα χρόνια, πιστεύεται ότι μεγάλο μέρος της οφείλεται ακριβώς σε αυτή την ελευθερία που προσφέρει για πολλαπλές διαφορετικές αναγνώσεις αλλά και στην ικανότητα του βιβλίου να μπορεί να συνδεθεί θεματικά με τις διάφορες μορφές εθισμού και καταπίεσης της σημερινής εποχής. (Oda 2015:14)

Επίλογος

Όπως διαπιστώσαμε λοιπόν, η Γενιά των Μπιτ και συγκεκριμένα οι τρεις πιο αντιπροσωπευτικοί εκπρόσωποί της, ερχόντουσαν σε διαφωνία με το ψυχροπολεμικό κλίμα της Αμερικής και με τον κομορμισμό και τον υλισμό που την χαρακτήριζαν και μέσα από τη ζωή τους αλλά και το έργο τους προσπάθησαν να προβάλλουν αντιστάσεις προς τις επιβαλλόμενες αξίες και τις συμβάσεις της εποχής τους. Μαζί με την Αμερική, κυρίαρχο θέμα του συγγραφικού και ποιητικού τους έργου αποτέλεσαν και οι αμερικανικές μειονότητες. Συγκεκριμένα ο Ginsberg στηλίτευσε πολλές φορές την πολιτική και κοινωνική κατάσταση της χώρας του στα ποιήματά του «Howl» και «America». Ο Burroughs δημιούργησε μυθιστορήματα όπως τα «Queer» και «Naked Lunch» τα οποία μπορούν να διαβαστούν και σαν πολιτικές αλληγορίες που αποκαλύπτουν το εξουσιαστικό και αυταρχικό πρόσωπο της ψυχροπολεμικής Αμερικής. Ο Kerouac με τη σειρά του, μέσα από μυθιστορήματα όπως το «On the Road» και το «The Subterraneans» προσπάθησε να έρθει πιο κοντά με τον «φυλετικό άλλο», διατηρώντας όμως ακόμα τις ανάλογες προκαταλήψεις που έχει γεννήσει ο δυτικός πολιτισμός.

Στα πλαίσια της γενικότερης προσπάθειάς τους για απαγκίστρωση από τα υλιστικά ιδανικά της δυτικής κοινωνίας, οι εκπρόσωποι της Μπιτ γενιάς είτε ήρθαν σε επαφή με πιο ανατολίτικες θρησκείες και φιλοσοφίες, όπως ο Βουδισμός, είτε προσπάθησαν να προσεγγίσουν το υπερβατικό στοιχείο μέσα από την εξερεύνηση πρωτόγονων πολιτισμών και με τη χρήση ψυχοτρόπων ουσιών. Συγκεκριμένα μελετήσαμε τις πνευματικές αναζητήσεις του Allen Ginsberg -δηλαδή ένα κράμα ιουδαϊσμού και κάποιων πιο ανατολίτικων θρησκειών- όπως παρουσιάζονται στο ποίημά του «Kaddish» και τον ιδιόμορφο Βουδισμό του Kerouac μέσα από το μυθιστόρημά του «The Dharma Bums». Από την άλλη, είδαμε πως για τον Burroughs η προσπάθεια να υπερβεί τον υλικό κόσμο αφορούσε κυρίως τον πειραματισμό με ναρκωτικές ουσίες που αναζήτησε σε πιο πρωτόγονους πολιτισμούς και την κατασκευή μιας δικής του, προσωπικής μυθολογίας.

Όπως επίσης φάνηκε, η αποστροφή τους για την πεζή πραγματικότητα και για έναν επιβεβλημένο τρόπο ζωής, ώθησε τους Μπιτ να αντιμετωπίσουν τη συγγραφική διαδικασία με μία ανάλογη πειραματική διάθεση και αντικομορμιστικό πνεύμα. Διαπιστώσαμε λοιπόν πως και οι τρεις αυτοί λογοτέχνες ενέταξαν στο έργο τους πολλά στοιχεία του παρελθόντος και επέτρεψαν στους εαυτούς τους να επηρεαστούν από παλαιότερα ρεύματα, όπως ο Μοντερνισμός και ο Σουρεαλισμός. Παράλληλα όμως, εισήγαγαν στο έργο τους και πιο σύγχρονα στοιχεία, όπως η

μέθοδος του «cut-up» και εμπνεύστηκαν από το πολιτιστικό γίγνεσθαι της εποχής, όπως για παράδειγμα από τη τζαζ μουσική. Με τον τρόπο αυτό δημιούργησαν ένα αμάλγαμα παλαιών και νέων στοιχείων που αποτέλεσε την δική τους, προσωπική πρωτοπορία και τους χάρισε μία ξεχωριστή ταυτότητα στη λογοτεχνία αλλά και στη γενικότερη καλλιτεχνική σκέψη του εικοστού αιώνα.

Βιβλιογραφία

- Βλαγκόπουλος Πένι, (2015) *Ξαναγράφοντας την Αμερική. Το έθνος των «υπόγειων τεράτων» του Κέρουακ, Στο Δρόμο -Το αρχικό χειρόγραφο-*, Πλέθρον, σελ. 11-30
- Ariel Yaakov, (2013) *Charisma and Counterculture: Allen Ginsberg as a Prophet for a New Generation*, Department of Religious Studies, The University of North Carolina at Chapel Hill, New York, p. 53-63
- Breslin James, (1977) *The Origins of "Howl" and "Kaddish"*, The Iowa Review, Vol.8, No.2, pp.88-108
- Burroughs W. (1953), *Junkie: Confessions of an Unredeemed Drug Addict*, Ace Books, New York, NY
- Burroughs W. (1959), *Naked Lunch*, The Olympia Press, Paris
- Burroughs W. (1985), *Queer*, Viking Press, New York
- Campbell James, (2001) *"Beat in black and white", This Is the Beat Generation: New York–San Francisco–Paris*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, p. 138-146
- Critical Survey of Poetry, (2012) *Beat Poets*, Editor Rosemary M. Canfield Reisman, Charleston Southern University, SALEM PRESS
- Douglas Malcolm, (1999) *"Jazz America": Jazz and African American Culture in Jack Kerouac's "On the Road"*, Contemporary Literature, Vol.40, No.1, pp. 85-110
- Ginsberg Allen, (1984) *Collected Poems, 1947-1980*. Harmondsworth: Viking Penguin
- Ginsberg Allen, (1956) *Howl and Other Poems*, San Francisco: City Light Books
- Ginsberg Allen, (1961) *Kaddish and Other Poems*, San Francisco
- Ginsberg A., (2006), Shindler J., Gornick V., Doty M., Braka A., *From The Poem That Changed America: "Howl" Fifty Years Later*, The American Poetry Review, Vol.35, No.2, pp. 3-10
- Grace Nancy McCampbell, (2000) *A White Man in Love: A Study of Race, Gender, Class, and Ethnicity in Jack Kerouac's Maggie Cassidy, "The Subterraneans, and Tristessa"*, The Johns Hopkins University Press, College Literature, Vol. 27, No. 1, Teaching Beat Literature, pp. 39-62
- Harris Oliver, (1999) *Can You See a Virus? The Queer Cold War of William Burroughs*,

- Journal of American Studies, Cambridge University Press, Vol. 33, No. 2, pp. 243-266
- Hopkins David, (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, Issues 02, pp. 279-286
 - Hume Kathryn (1999), *William S. Burroughs's Phantasmic Geography*, Contemporary Literature, University of Wisconsin, Vol. 40, No. 1, pp.111-135
 - Jackson Brian,(2010) *Modernist Looking: Surreal Impressions in the Poetry of Allen Ginsberg*, Texas Studies in Literature and Language, Vol. 52, No. 3, pp. 298-323
 - Kerouac Jack, (1976) *On the Road*, London: Penguin,
 - Kerouac Jack, (1991) *On the Road, 1957*, New York: Penguin
 - Kerouac Jack, (1986) *The Dharma Bums*, New York: Penguin
 - Kerouac Jack, (1966) *The Subterraneans*, New York: Penguin
 - Kostelanetz Richard, (1965) *Ginsberg makes the World Scene*, The New York Times Archive
 - Madrid P., (2015) *A Countercultural Vision of America: Allen Ginsberg and the Beat Generation*, Department of English Studies, Universidad De Jaen, p.5-19
 - Marx Steven, (2013) *Beatnik Buddhism in Jack Kerouac's The Dharma Bums*, A talk to the White Heron Sanga, p. 1-6
 - Mather Donnie, (2011) *The Journey to the Stage: "Kaddish" by Allen Ginsberg* <http://donniemather.blogspot.com/2011/09/journey-to-stage-kaddish-by-allen.html>
 - Mathini A.,(2014) *Art or Avant-garde – A reading of Jack Kerouac's On the Road*, American International Journal of Reaserch in Humanities, Arts and Social Sciences, p. 121-122
 - Matiu Ovidiu,(2018) *Jack Kerouac and Beat Spirituality: The Vehicle(s) to Enlightenment*, "Lucian Blaga" University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts, Transilvania, p. 86-88
 - McConnell Frank D., (1967) *William Burroughs and the Literature of Addiction*, The Massachusetts Review, Vol. 8, No. 4, pp. 665-680
 - Mikelli Eftychia, (2010) *A Postcolonial Beat: Projections of Race and Gender in Jack Kerouac's "The Subterraneans"*, Durham University, Atlantis, Vol. 32, No. 2 , pp. 27-42
 - Mortenson Erik, (2017) *Allen Ginsberg and the Beat Poetry*, *The Cambridge Companion to the Beats*, Cambridge University Press, p. 1-2
 - Mortenson Erik, (2001) *Beating Time: Configurations of Temporality in Jack Kerouac's On the Road*, College Literature, Vol. 28, No. 3, p. 52-55
 - Oda Kazunori, (2015) *A Logic Beyond Causality: Postmodern Narrative Logic in William S. Burroughs' Naked Lunch, Alfred Chester's The Exquisite Corpse, and Kathy Acker's Empire*

- of the Senseless*, Thesis for the Degree of Master of Arts in English, Middle Tennessee State University, p. 11-15
- Panish Jon, (1994) *Kerouac's The Subterraneans: A Study of "Romantic Primitivism"*, University of California, Volume 19, p. 114-115
 - Prothero Stephen, (1991) *On the Holy Road: The Beat Movement as Spiritual Protest*, The Harvard Theological Review, Cambridge University Press, Vol. 84, No. 2, pp. 205-222
 - Selby Nick, (1996) *Allen Ginsberg's "Howl": Sexuality and Popular Heroism in 50s*, Revue Française d'Études Américaines, No.68, Sexualités: expression et répression, pp.62-70
 - Shapcott John, (2002) *"I Didn't Punctuate It": Locating the Tape and Text of Jack Kerouac's Visions of Cody and Doctor Sax in a Culture of Spontaneous Improvisation*, Journal of American Studies, 36, pp 231-248
 - Skau Michael, (1981) *THE CENTRAL VERBAL SYSTEM: THE PROSE OF WILLIAM BURROUGHS*, Style, Vol. 15, No. 4, Speaking the World into Order, Penn State University Press, pp. 401-414
 - Stull William L., (1978) *The Quest and the Question: Cosmology and Myth in the Work of William S. Burroughs, 1953-1960*, Twentieth Century Literature, Duke University Press, Vol. 24, No. 2, pp. 225-242
 - Swartz Omar, (2007-2008) *Buddhism as Critical Lens: The Dharma Bums as Social Criticism*, The AnaChronisT, Vol.13, p. 99-113
 - Swartz Omar, (2010) *Kerouac's "Solipsism": A Neo-Pragmatist Responds to Spencer Dew*, University of Colorado, Denver, p. 1-3
 - Trigilio Tony, (1999) *"Strange Prophecies Anew": Rethinking the Politics of Matter and Spirit in Ginsberg's Kaddish*, American Literature, Duke University Press, Vol. 71, No. 4,, pp. 773-795
 - Wagner Tilman Otto, (2005) *The Beat Generation in a Scholastic Analysis: Literary Hipsters and subversive Visionaries*, Diploma Thesis, English Language and Literature Studies, Klagenfurt University, American Culture Studies, p. 15-17
 - Ward Geoff, (1993), *William Burroughs: A Literary Outlaw?*, The Cambridge Quarterly, Volume XXII, Issue 4, Pages 339–354
 - Wild Paul H., (2008) *William S. Burroughs and the Maya Gods of Death: The Uses of Archaeology*, College Literature, The Johns Hopkins University Press, Vol.35, No. 1, pp. 38-57