



## BOB DILAN, BIT GENERACIJA I AMERIKA ALENA GINZBERGA

Prvi važan muzički projekat koji je Aron Kopland prihvatio 1939, nakon što je napisao balet *Bili Kid*, bila je muzika za film inovativnog režisera Luisa Majlstouna zasnovan na noveli Džona Stajnbeka *O miševima i ljudima*, koja priča o zlosrećnim putujućim nadničarima u Kaliforniji. Kopland je od 1937. pokušavao da se probije u filmskoj industriji, ali je u Holivudu i dalje bio poznat kao kompozitor modernističke umetničke muzike, pa su ga stoga smatrali preteškim za američku filmsku publiku. Delimično zahvaljujući svom dobrom prijatelju Haroldu Klurmanu, članu Grup teatra (*Group Theatre*), koji se preselio u Holivud, a delimično i zbog toga što ga je nadahnulo filmsko delo Virdžila Tomsona, Kopland je konačno uspeo da zakorači kroz vrata filmske industrije, dobije projekat zasnovan na Stajnbekovom delu i napiše muziku za film u svom novom stilu „nametnute jednostavnosti“ (iako bez očiglednih pozajmljenih elemenata narodne muzike ili kaubojskih pesama). Film je odmah dobio pohvale kritičara, a pohvale je dobila i Koplandova pristupačna adaptacija modernističkih tehnika – uključujući i disonancu, što je za to vreme bilo veoma smelo – u svrhu stvaranja širokih, pastoralnih evokacija u muzici koju je napisao za taj film. naredne godine, Kopland je za muziku za film *O miševima i ljudima* dobio nagradu Nacionalnog odbora za recenziju filmova i bio nominovan za dva Oskara.

Jedne kasne večeri 1940, Džek Keruak, koji je tada još bio srednjoškolac, pogledao je Majlstounov film – možda u svom rodnom gradu Louelu u Masačusetsu, ali najverovatnije na Tajms skveru na Menhetnu – i izašao iz bioskopa zamišljajući aveti koje se hitro sklanjaju izvan dometa uličnih svetiljki. Taj film, kao i naknadni, njime izazvan avetinjski osećaj, ostavio je trajan utisak na Keruaka, naročito prva scena, puna halabuke, praćena Koplandovom dramatičnom muzikom. Keruak ju je 15 godina kasnije opisao u „54. horusu“ svog velikog „grozda“ pesama *Meksiko Siti bluz*:

*Jednom sam otišao u bioskop  
U ponoć, 1940, Miševi  
I ljudi, bilo je ime filma,  
Crveni teretnjaci  
Prolaze (na platnu)  
Da gospodine  
Život  
Konačno  
Postaje  
Umoran  
Od  
Življenja.*

Jednog svežeg, grimizno-oker novembarskog popodneva, dvadeset godina nakon što je Keruak napisao te redove, Bob Dylan i Alen Ginzberg otišli su na groblje Edson u Louelu da posete Keruakov grob, u pratnji reportera, fotografa, filmskog tima i raznih drugih ljudi (među kojima je bio i Sem Šepard, mladi pisac pozorišnih komada). Dylan je prethodne večeri nastupao na Univerzitetu Louel, u okviru turneje po Novoj Engleskoj sa raznorodnom trupom sastavljenom od novih i starih prijatelja, među kojima je bio i Ginzberg, a koja je sama sebe prozvala *Roling tander rivju* (*The Rolling Thunder Revue*). Ginzberg, koga je obuzelo uzbuđenje kada su autobusi trupe ušli u grad, sastao se sa nekim Keruakovim rođacima i pajtosima za opijanje i pokušao da općini Dilanovu svitu predanjem o Keruaku. Šepard, koji se navodno pridružio trupi da bi napisao scenario za film o turneji koji je Dylan planirao da napravi, u svom putnom dnevniku precizno je zabeležio imena stvarnih mesta u Louelu koja su opisana u *Legendi o Duluozu* – kolektivno, foknerovsko ime koje je Keruak dao svojim autobiografskim romanima, u kojima je glavni lik njegov fiktivni alter ego Džek Duluoz i koji čine najveći deo njegovog dela. No, na groblju Edson, Ginzberg nije recitovao Keruakovu prozu, već stihove iz zbirke *Meksiko Siti bluz*, uključujući i „54. horus“, evocirajući aveti, zamor, smrtnost, Meksiko i Stajnbekovu Ameriku teretnih vagona, dok je zajedno sa Dilanom posmatrao Keruakov nadgrobni spomenik. Kada je Dylan uvrstio snimak ovog događaja u film o *Roling tander* turneji, zatvorio se još jedan komplikovani kulturološki krug, koji povezuje Keruaka koji 1940. sluša Koplاندovu muziku i gleda Stajnbekovo delo *O miševima i ljudima* sa scenom na Keruakovom grobu u filmu *Rinaldo i Klara*, iz 1977.

Ginzberg je kasnije tvrdio da je Dylan znao te pesme. „Neko mi je dao zbirku *Meksiko Siti bluz* u Sent Polu 1959“, rekao mu je Dylan. „Raspametila me je.“ To je bila prva poezija koju je pročitao a da je govorila njegovim sopstvenim američkim jezikom, rekao je Dylan – ili je Ginzberg rekao da je Dylan to rekao. Možda, možda ne. No, izvesno je da je Dylan pročitao *Meksiko Siti bluz* i da se duboko zainteresovao za bitničku književnost pre nego što je iz Mineapolisa krenuo za Njujork. (Kao i ostali bitnici i hipsteri, njegov prijatelj Toni Glaver naručio je džepni primerak romana Vilijama Barouza *Goli ručak* (*Naked Lunch*) iz Francuske, gde je izdavačka kuća „Olimpija pres“ izdala tu knjigu u Parizu 1959. pod malo drugačijim naslovom (*The Naked Lunch*) – ali nije bio siguran da će knjiga, koju je američka vlast smatrala opscenom, proći carinu. Knjiga je ipak stigla, a Glaver ju je pozajmio Dilanu, koji ju je vratio nakon nekoliko nedelja.) Dilanova veza sa delima Keruaka, Ginzberga, Barouza i ostalih pripadnika bit generacije je od skoro jednakog suštinskog značaja za Dilanovu biografiju kao i njegova veza sa rokenrolom, ritmom i bluzom i Vudijem Gatrijem. „Izašao sam iz divljine i sasvim se prirodno priklonio bit sceni i združio sa boemskom, bi-bap ekipom, sve je bilo prilično povezano“, rekao je Dylan 1985. „To su bili Džek Keruak, Ginzberg, Korso, Ferlingeti... Došao sam na sâm kraj toga i bilo je magično... To je izvršilo jednako velik uticaj na mene kao i Elvis Presli.“

Dilanova veza sa Keruakom bila je pretežno umetnička. On sada kaže da je nakon što je stigao u Njujork brzo prevazišao sirovi, besciljni hipsterizam „gladan ushićenja“, koji je u Keruakovom romanu *Na putu* personifikovan u liku Dina Morijartija, koji u stvari predstavlja Nila Kasidija. Besciljnost nikada nije odgovarala Dilanu. U vreme kada je Dylan počeo da se probija na muzičkoj sceni, Keruak je već počeo da tone u alkoholizam i paranoju koji će mu doći glave 1969, kada je imao 47 godina. Dylan ga nikada nije sreo. No, uvek je voleo ono

što je nazivao Keruakovim „zaduhanim, dinamičnim bap frazama“. On je mogao da se identifikuje sa mladim Keruakom, iz malog industrijskog grada, koji je nazadovao, došao u Njujork kao kulturološki otpadnik više od dvadeset godina ranije – neznamac prepun ideja, kog su kasnije „insajderi“ ili veličali ili osuđivali, ali, u svakom slučaju, veoma pogrešno shvatali.

Tokom narednih godina, prepoznatljivi Keruakovi izrazi i slike će s vremena na vreme isplivavati u Dilanovim pesmama, a na najočigledniji način u pesmi „Desolation Row“.

Dilanovu stalnu vezu sa bit generacijom je, međutim, najvećim delom predstavljao njegov prijatelj i nekadašnji mentor, Alen Ginzberg. Dilanova povezanost sa Ginzbergom započela je još krajem 1963, kada se u životima i karijerama ova dva čoveka desila prekretnica. Nakon toga, sredinom 60-ih godina, oni će dovršiti važne umetničke tranzicije, inspirišući i podržavajući jedan drugog. Njihova interakcija, uz povremene pauze, trajala je decenijama. Dilan je 1977, na koncertu u Nju Bransviku, u Kanadi, veče nakon Ginzbergove smrti, posvetio izvođenje pesme „Desolation Row“ Ginzbergu, svom dugogodišnjem saradniku, saopštivši publici da je od svih njegovih pesama Alen najviše voleo tu.

Kao i njegova veza sa svetom folk muzike njujorškog Narodnog fronta, Dilanova veza sa bitnicima je imala složenu pozadinu. Poreklo poriva bit pokreta, kao i poreklo pokreta za oživljavanje folk muzike (*folk revival*), datira iz vremena ne samo pre 1960-ih, već i mnogo pre 1950-ih, iz vremena Dilanovog detinjstva u Dalutu i Hibingu. Uprkos svim očiglednim razlikama između bitnika i pristalica folk muzike – bitnici su bili naklonjeni umetnosti Artura Remboa, Vilijama Blejka i Čarlija Parkera, a ne rustičnim angloameričkim baladama – pisci bit pokreta su se odmah na početku sukobili sa nekim od onih istih liberalnih kritičkih krugova okupljenih oko časopisa *Partizan rivju* (*Partisan Review*) koji su, iz različitih razloga, optuživali neformalno levičarstvo Narodnog fronta, uključujući i njegovu prefinjenu ili konvencionalnu verziju u muzici Arona Koplanda. Iz tog sukoba izrodile su se umetničke ideje bitnika kojima se Dilan divio, koje je zapamtio i koje je kasnije, kada je prevazišao pokret za oživljavanje folk muzike, iskoristio. Iako je Dilan osmislio samog sebe u okviru jedne struje muzičkog populizma koja se pojavila 1930-ih i 1940-ih, on je izbegao tu struju 1960-ih – iako je nikada nije potpuno odbacio – tako što je na nov način prisvojio ponešto od duha i simbolike potpuno drugačijeg buntovničkog razdruživanja i poetske transcencije bit generacije. Dilan je zatim izvršio ogroman uticaj na preživjele, preobražene bitnike, naročito na Ginzberga; njih dvojica su uticala jedan na drugog dok su njihovi obožavaoci stvarali kontrakulturu koja je izvršila dubinski uticaj na američki život krajem 20. veka.

Iako su bili različiti i po mnogo čemu antagonistički, pokret za oživljavanje folk muzike i bit scena su imali neke zajedničke predačke veze u levici iz ere Velike depresije, što može da objasni zašto su liberalni kritičari bitnike smatrali dostojnim prezira. Osećaj Džeka Keruaka za neke tekstone života niže klase i za ono što je zvao „čvornovato drvo stare Amerike“<sup>1</sup> – njegovo uživanje u „manevarski[m] trzaji[ma] teretnjaka“<sup>2</sup> kod Stajnbeka, Majlstouna i u Koplandovoj muzici za film *O miševima i ljudima* – ukazivao je na jedan niz sličnosti. Kao i nekolicina drugih iz bitničke orbite, uključujući i Ginzberga, Keruak se pridružio levičarski

<sup>1</sup> Džek Keruak, *Zemlja železnice*, priredila i prevela Dragana R. Mašović, Gradina, Niš, 1998, str. 6. (Prim. prev.)

<sup>2</sup> *Idem.* (Prim. prev.)

usmerenoj Nacionalnoj pomorskoj uniji da bi služio vojsku u trgovačkoj mornarici (u štabu Nacionalne pomorske unije, u 16. ulici, radila je Ginzbergova mentalno nestabilna majka, Naomi). Na Zapadnoj obali, Gari Snajder je uneo neke od tradicija radikalizma severne Amerike u svoju zen poeziju. No, najsnažnija veza je bio Ginzberg, koji je uvek bio najpolitičniji među piscima bit pokreta. U pesmi „Amerika“, koju je napisao 1956, ubrzo nakon Makartijevе *Crvene panike*, Ginzberg je priznao da gaji sentimentalna osećanja prema *Voblijima*,<sup>3</sup> opisao kako su ga kad je bio dete dovodili na sastanke komunističke ćelije, i opevao anarhističke mučenike 1920-ih, Sakoa i Vancetija. Aluzije nisu bile samo istorijske.

Čitaoci Ginzbergovih dela znaju za njegovu majku Naomi, privrženu komunistkinju, koja ga je vodila na sastanke komunističke ćelije, što je on ovekovečio u pesmi „Kadiš“. Naomi, međutim, nije bila jedini levičarski politički uticaj u domaćinstvu porodice Ginzberg. Ginzbergov otac, Luis, radio je kao nastavnik u srednjoj školi u Patersonu u Nju Džerziju i bio ostvareni mejnstrim lirski pesnik čiji stihovi su objavljivani u *Njujork tajmsu* i na drugim poštovanim mestima. No, stariji Ginzberg je u mladosti bio socijalista, pristalica Judžina V. Debsa, i objavljivao je poeziju u listu Maksa Istmana, *Masiz (Masses)*, i u njegovom nasledniku, listu *Liberejtor (Liberator)*. Zatim je, krajem 1920-ih, gravitirao ka labavo organizovanom udruženju pod nazivom Buntovnički pesnici (*Rebel Poets*), koje je osnovao „proleterski“ romanopisac Džek Konroj (koji je napisao *Razbaštinjene*<sup>4</sup> i izvršio uticaj na pisce među kojima su i Džon Stajnbek i Ričard Rajt). Luis se nije pridružio svojoj ženi u Komunističkoj partiji, zbog čega se činio još umerenijim. No, kao i njegov sugrađanin iz Nju Džerzija, Vilijam Karlos Vilijams, i kao i ostali koji nisu bili komunisti, objavljivao je radove u mesečnom listu *Nju masiz (New Masses)* koji je naginjao ka komunizmu. On je takođe učestvovao u široko rasprostranjenom protestu koji ga je naveo da u obliku pesme „Sakou i Vancetiju“ da svoj doprinos komemorativnom tomu objavljenom 1928, ubrzo nakon što su ti osuđeni anarhisti pogubljeni.

Naznake bitničke levičarske genealogije su se održale tokom i nakon 1960-ih – opet najviše zahvaljujući Alenu Ginzbergu – i to je donekle bilo važno za Dilana, koga nikada nisu prestali da privlače buntovnici i otpadnici, bez obzira na to kakvo je mišljenje imao o politici i političkim organizacijama. Dan nakon što je *Roling tander rivju* krenuo iz Louela, Ginzberg je napisao pismo svom ocu:

*Divan dan sa Dilanom, koji je započeo u rano popodne posetom Keruakovom grobu i čitanjem natpisa sa nadgrobne ploče... Stajali smo na novembarskom suncu dok je smeđe lišće letelo nošeno vetrom i čitali pesme iz Meksiko siti bluza... Dilan želi da snimi neku scenu u vezi sa Sakoom i Vancetijem kada stignemo u Boston.*

U prepisci između oca i sina nije bilo potrebe za objašnjenjem simboličkog značenja koje je nosio Boston: Sako i Vanceti su 1927. tamo bili pogubljeni zbog ubistva koje su navodno počinili sedam godina ranije u obližnjem gradu, Saut Brejntriju. Moguće je da se Dilan zagrejao za ideju izvođenja „neke scene“ o njima – možda je želeo da izvede jednu od pesama-omaža Vudija Gatrija sa njegovog albuma *Ballads of Sacco and Vanzetti*, koji je

<sup>3</sup> To je bio naziv za pripadnike međunarodne unije pod nazivom *Industrijski radnici sveta*. (Prim. prev.)

<sup>4</sup> Jack Conroy, *The Disinherited*.

komponovan i snimljen 1946/47. po nagovoru Moa Eša, ali nije ugledao svetlost dana sve do 1960. No, od te ideje na kraju nije bilo ništa. Pre nego što je *Rolling tander rivju* stigao do Bostona, Džoun Baez, jedna od zvezda trupe, čak je prestala da izvodi pesmu „Joe Hill”, himnu Alfreda Hejza i Erla Robinsona, koja govori o vobljevskom organizatoru i kantautoru pogubljenom 1915, pesmu koju je uvek pevala na ranijim nastupima trupe tokom svog solo dela. Baez i Dilan su, međutim, zajedno otpevali pesmu „I Dreamed I Saw St. Augustine”, Dilanovu obradu pesme „Joe Hill”. Tragovi stare radikalne Amerike su opstajali, dugo nakon što je Dilan prevazišao pisanje angažovanih pesama. Dilan je, međutim, potpuno preobrazio te tragove, kao što je preobrazio i sve ostalo.

Dilan se nije okrenuo bitnicima da bi pronašao novi politički cilj; njega je (i pre nego što je napustio Minesotu) prvenstveno privukao način na koji su se igrali sa jezikom, kao i njihovo duhovno otuđenje koje je prevazilazilo konvencionalnu politiku bilo koje vrste. U tom smislu, Ginzberg, Keruak i drugi bitnici su Dilanu donekle poslužili kao što mu je poslužio i rokenrol – kao nešto što je pokupio u Minesoti, čemu se vratio i što je ponovo usvojio nakon što je prošao kroz ograničavajući levičarski žar i dogmatizam pokreta za oživljavanje folk muzike. Kada su se upoznali, Ginzberg je naslutio nemir koji je politika izazivala u Dilanu, a to je bio jedan od razloga zbog kojeg je Ginzberg smatrao Dilana toliko interesantnim. „On je objavio svoju nezavisnost od politike”, prisećao se kasnije Ginzberg, „zato što nije želeo da bude političarska marioneta ili da se oseća obaveznim da stalno javno zauzima stav. On je na zanimljiv način prevazilazio politiku i bio iznad nje”. Iako u početku nije mogao da se odupre porivu da, kako je to kasnije rekao, Dilana smatra „samo folk pevačem”, Ginzberg je čuo neke od Dilanovih pesama i shvatio ih kao nešto mnogo više od imitativne folk umetnosti ili političkog pripovedanja, shvatio ih je kao „odziv ili odgovor na onu vrstu američkog proroštva koje je Keruak nastavio posle Volta Vitmana”.

Što se tiče Dilana, on još uvek nije mogao da zna – bili su vrlo retki mladi obožavatelji bitnika koji su znali – koliko naporno su godinama radili prvobitni članovi jezgra bit generacije pre nego što su izgradili svoju reputaciju kasnih 1950-ih. Bit generacija i njena estetika su imale sopstveni dugi uvod; najvažniji pisci bit pokreta su počeli da sklapaju međusobna prijateljstva i pronalaze svoje književne glasove u istoj onoj Americi 1940-ih koja je stvorila grupu *Almanak singers (The Almanac Singers)*<sup>5</sup> i *Apalačko proleće (Appalachian Spring)*.<sup>6</sup> Sukob između bitnika i liberalnih intelektualaca 1950-ih i ranih 1960-ih – najoštriji, najambivalentniji, najsudbonosniji i intelektualno najinteresantniji mogući sukob – započeo je u proleće 1944, skoro deceniju pre nego što je iko čuo za izraz „bit generacija”, kada se Alen Ginzberg, student prve godine Univerziteta Kolambija, prijavio na kurs pod imenom „Velike knjige”, koji je držao Lajonel Triling, eminentni književni kritičar i intelektualac iz kruga okupljenog oko lista *Partizan rivju*.

Ginzberg je stigao na Univerzitet Kolumbija 1943, nakon što se svečano zakleo da će posvetiti život služenju radničkoj klasi, ali je vrlo brzo promenio pravac. Sprijateljio se sa

<sup>5</sup> Američka muzička folk grupa sa sedištem u Njujorku, koja je bila aktivna između 1940. i 1943. Osnivali su je Milard Lampel, Li Hejz, Pit Siger i Vudi Gatri. Specijalnost su im bile angažovane pesme; u većini pesama su propovedali pacifističku i antirasističku filozofiju. Bili su deo Narodnog fronta, alijanse liberala i levičara (uključujući tu i Komunističku partiju SAD). (*Prim. prev.*)

<sup>6</sup> Balet koji je komponovao Aron Kopland i koji je premijerno izveden 1944. (*Prim. prev.*)

jednim studentom, Lušenom Karom, koji ga je upoznao sa svojim starijim prijateljem Vili- jamom S. Barouzom (koji je bio rodom iz Sent Luisa, kao i Kar) i Džekom Keruakom, koji je napustio Univerzitet Kolumbija i u tom trenutku živeo na Morningsajd hajtsu sa svojom devojkom, nakon što je časno otpušten iz Ratne mornarice Sjedinjenih Država po psiho- loškom osnovu. U razgovorima sa Ginzbergom, Kar je formulisao estetiku onoga što je, ugledavši se na Vilijama Batlera Jejsa, Ralfa Valdoa Emersona i, pre svega, Artura Remboa, nazivao „novom vizijom” – to je bio boemski transcendentalizam „leve obale”,<sup>7</sup> istovreme- no rajski i dekadentan, zasnovan na besramnom samoizražavanju, rastrojstvu čulâ i odbacivanju konvencionalne moralnosti.

Kar je ubrzo nakon toga počinio bizarno „ubistvo iz časti”,<sup>8</sup> zbog kojeg je proveo dve godine u zatvoru i nikada se nije do kraja razvio kao pisac. No, njegovi prijatelji su na osno- vu njegove „nove vizije” izgradili ideje o spontanom dočaravanju direktnog iskustva koje je postalo temelj bitničkog književnog stvaralaštva. Preko Ginzberga (čiji su sukobi sa au- toritetima Univerziteta Kolumbija zbog relativno sitnih incidenata doveli do toga da bude suspendovan na godinu dana, zbog čega je diplomirao tek 1948) te ideje su došle u direk- tan dodir i sukob sa Trilingovim umerenijim poimanjem književnosti.

„Tokom prvih godina sam pokušavao da budem otvoren sa njim”, rekao je kasnije Gin- zberg svom prijatelju novinaru Alu Aronovicu, pričajući o Trilingu „i izložio mu svoje poi- manje Barouza i Džeka, priče o njima, u nadi da će ga to zainteresovati ili da će ugledati neku svežinu ili svetlost, ali su i on i drugi na Univerzitetu Kolumbija to shvatili samo kao moju potragu za očinskom figurom, za mentorom, moj samopodsticaj ili kao šta god na šta ih je navodio njihov način mišljenja”. Zapravo, Ginzberg i Triling su delili neka značajna pozitivna i negativna stanovišta u vezi sa važnim strujama u američkoj kulturi, zbog čega su njihove rasprave bile još jetkije. Obojica su bila otuđena od kulta naučnog razuma i po- trošačkog materijalizma koji su preplavili zemlju u godinama nakon Drugog svetskog rata. Obojica su odbacila podređivanje umetnosti bilo kakvoj striktnoj ideologiji ili političkoj partiji; uprkos Ginzbergovim sentimentalnim gestovima (i činjenici da je sebe i dalje video kao radikala, mada ne više kao marksistu, već kao radikala blejkovskih nazora) ni učitelju ni učeniku se nije dopadala ni komunistička ni levičarska doktrina Narodnog fronta. Obo- jica su se gnušala vladajućeg akademizma takozvanih novih kritičara, među kojima su bili Džon Krou Ransom, Alen Tejt i Klint Bruks, koji su pozivali na formalističko „usko čitanje” književnih dela, koje isključuje istoriju, moralnost, biografiju i sva ostala kontekstualna raz- matranja, čime su, prema Trilingu, pretvarali književnu analizu u „neku vrstu rituala inte- lektualne kalistenije”.

No, iako su i Ginzberg i Triling u književnosti videli spas od tiranije i umrtvljenosti, nji- hova poimanja duhovnih dimenzija i mogućnosti književnosti su se veoma razlikovala.

---

<sup>7</sup> Misli se na levu obalu Sene u Parizu. Izraz „leva obala” se odnosi na Pariz umetnika, pisaca i filozofa, među kojima su bili i Artur Rembo, Verlen, Sartr, Pikaso, Matis i mnogi drugi koji su bili deo velike umet- ničke zajednice na Monparnasu. Ovaj izraz implicitno označava boemstvo, kontrakulturu i kreativnost. (*Prim. prev.*)

<sup>8</sup> Ubio je Dejvida Kamerera, dugogodišnjeg obožavatelja (po nekim verzijama i progonitelja), jer je ovaj po ko zna koji put pokušao da ostvari seksualni odnos sa njim. Kar ga je odbio, Kamerer je zatim poku- šao da ga napastuje, pa ga je Kar izbo nožem. (*Prim. prev.*)

Triling je bio antistaljinista i osuđivao je simpatizere komunizma i u domenu književnosti i u domenu politike i smatrao je da poezija i proza treba da podržavaju skeptični liberalizam, zasnovan na onome što je on imenovao kao „vrednost individualne egzistencije u svojoj raznolikosti, složenosti i težini“. Posebno ga je privlačilo istraživanje ironije i dvosmislenosti u delima Džejn Ostina, Henrija Džejmsa, E. M. Forstera, Džordža Orvela, F. Skota Ficdžeralda i ostalih pisaca koji su praktikovali ono što je on nazivao „moralnim realizmom“, koji je definisao ne kao puku „svest o samoj moralnosti, već svest o kontradiktornostima, paradoksima i opasnostima sa kojima se čovek susreće kada živi moralan život“. Trilingova dela su čitaoce vodila van tradicionalnog uvida književne kritike ka suštinski filozofskim razmatranjima dobra i zla, prirode i civilizacije, posvećenosti i bega.

Na ovim zahtevnim test poljima liberalne imaginacije nije bilo mnogo mesta za tu vrstu transcendentne „svežine“ i „svetlosti“ koju su proglašavali mladi Ginzberg i njegovi prijatelji boemi. Ginzberg je 1945. Trilingu hvalio Remboa kao proroka, kao umetnika „koji nije poljuljan grižom savesti i koji ne prihvata zbrkane standarde doba koje je na zalasku“. Triling je savesno iščitao Remboova dela i izjavio da je u pesnikovom odbacivanju konvencionalnih društvenih vrednosti video „apsolutizam koji je stran mojoj prirodi i protiv kog se borim“. Ideja da se umetnički genije rađa u rastrojstvu čulà je, prema Trilingu, bila žalosna zaostavština onog što je on nazivao romantičarskim solipsističkim, hedonističkim uobraženjem da su mentalna poremećenost i aberacija izvori duhovnog zdravlja i prosvetljenja „makar samo zato što su suprotstavljene mehanizmima uglednog društva“.

Trilingova ideja prevazilaženja banalne realnosti pomoću onog što je on zvao sjajnim osećajem književnosti za „širinu i neospornost“ i za „beskrajnu komplikovanost“ modernog života se Ginzbergu, sve u svemu, učinila kao lukavstvo, povlačenje u konformizam zamaskirano intelektualnom dvosmislenošću, kao „jeftin trik“, rekao je mnogo godina kasnije jednom prijatelju, koji je Triling izveo da bi sakrio sopstveno „bivstvovanje unutar iracionalnog Života i Poezije i svođenja svega na intelektualni standard reportaže časopisa *Tajm* o trenutnoj sreći i prikladnoj ulozi američkog „jajoglavog“<sup>9</sup> koji je sada plaćen i ima lep posao i uklapa se u ceo besmisleni sistem“. Potpuno suprotno tome, Ginzberg i bitnici su razvili estetiku koja je odbacivala intelektualne apstrakcije i poetizovala individualno doživljeno iskustvo – ono što je Ginzberg 1948, u pismu Trilingu, opisao kao „senovito i heterogeno doživljavanje života kroz svestan um“.

Kada se Bob Dilan, koji je tada bio tinejdžer, deceniju kasnije prvi put susreo sa književnim delima bitnika, ti književni okršaji na Morningsajd hajtsu su se već pretvorili u bitke između arhetipova koje su zatim dovele do kulturoloških ratova 1960-ih i kasnije. Bitnik i liberalni intelektualac su se našli uklešteni u antagonizmu koji je u njihovim sopstvenim umovima ustoličio svakog od njih kao suprotnost onom drugom. U Dinkitaunu<sup>10</sup> Dilan nije bio primoran da odluči na čijoj je strani jer su se u Dinkitaunu, daleko od političkih

<sup>9</sup> Engl. *Egghead*; u američkom slengu pogrdni naziv za intelektualce ili ljude koji su izgubili dodir sa običnim ljudima, osećaj za realno, zdrav razum itd. zbog svojih isključivo intelektualnih interesovanja. Izraz je nastao u okviru široko rasprostranjenog antielitističkog pokreta koji je tvrdio da intelektualci sa diplomama nisu jedini pametni ljudi i da se inteligencija može naći i među običnim ljudima, bez obzira na njihovu klasu, rasu ili pol. (*Prim. prev.*)

<sup>10</sup> Komercijalna četvrt u gradu Mineapolisu, u Minesoti. (*Prim. prev.*)

rovovskih ratova Menhetna, boemstvo bitnika i neuredna autentičnost folk klubova lako preklapali. No, kada je stigao u Njujork, glave pune muzike Vudija Gatrija, otkrio je da su, iako se ta dva sveta preklapaju, kulturološki savezi Menhetna mnogo zamršeniji.

Džon Mičel, snalažljivi preduzimač, vrhunski stolar, boem i ljubitelj poezije, otvorio je 1958. godine kafe u Ulici Makdugal, blizu Ulice Bliker, u prostoru koji je nekada bio podrum za ugajl, a u skorije vreme podzemno sastajalište homoseksualaca, i nazvao ga *Makdugal strit bar* (*MacDougal Street Bar*). Prema Alu Aronovicu, Mičel, rodom iz Bruklina, doselio se u Grinič vilidž ranih 1950-ih, gde se sprijateljio i neko vreme delio stan sa slavnim, ostarelim i oronulim boemskim *ukletim pesnikom* iz Vilidža, Maksvelom Bodenhajmom, vrlo malo vremena pre njegovog ubistva 1954, koje je šokiralo javnost. Pošto je i sâm postao neka vrsta slavne ličnosti iz kraja, Mičel je otvorio kafe u pariskom stilu pod imenom *Figaro* (*Le Figaro*) na uglu ulica Makdugal i Bliker, pa ga je, videvši da je postigao instant uspeh i među lokalcima i među radoznalim turistima, prodao i ostvario pozamašan profit.

Mičel je uskoro bacio oko na prostor na broju 116 u Ulici Makdugal, koji je bio pun vlage i skučen, ali je bio savršena lokacija za još jedan kafe. Pošto nije mogao da podigne plafon, spustio je nivo poda i otvorio kafe, koji je, pored kafe, u ponudi imao i slatka pića i dezerte. (Meni bez alkohola umanjio je troškove i omogućio da se izbegnu problemi sa policijom i mafijom koji su išli ruku pod ruku sa obezbeđivanjem dozvole za prodaju alkohola. U svakom slučaju, mušterije koje su pile alkohol mogle su da prokrijumčare flaše umotane u kese od smeđeg papira ili da odu u bar *Ketl ov fiš* (*Kettle of Fish*)). Mičel je pozivao sve brojnije legije pesnika iz Vilidža koji su se poistovećivali sa bit pokretom da recituju svoj materijal i zabave njegove mušterije u zamenu za novac prikupljen u korpici koja je kružila među publikom. Svoj novi kafe je nazvao *Vilidž gaslajt* (*Village Gaslight*), a među pesnicima koji su tamo čitali poeziju je bio i Alen Ginzberg.

Ginzbergov proboj na poetsku scenu se dogodio oktobra 1955, u San Francisku, kada je u okviru javnog čitanja poezije u preobraćenoj staroj auto-mehaničarskoj radionici u Ulici Filmor izveo prvo, zapanjujuće recitovanje poeme „Urlik“. Lorens Ferlingeti, lokalni knjižar i pesnik, izdao je tu poemu 1956. u zbirci *Urlik i druge pesme* i bio sudski proganjen zbog opscenosti, ali je oslobođen optužbe, a to sve je Ginzberga gurnulo u žižu javnosti i donelo mu priznanje i slavu. Bitnici i njihovi prijatelji i srodne duše sa Zapadne obale – među kojima su bili i mladi pesnici Majkl Maklur, Gari Snajder, Filip Volen i Filip Lamantija, kao i od njih stariji pesnik Kenet Pačen, koji je bio pod uticajem nadrealizma – pokrenuli su talas ushićenja bit pokretom i poezijom u stilu tog pokreta, koji su kritičari koji su im bili naklonjeni nazvali renesansom San Franciska.

Ginzberg je tokom 1957. prvo boravio u Maroku, a zatim u Parizu, a juna 1958. vratio se na Menhetn, koji mu je do kraja života ostao glavna operativna baza. Njujorška bit scena je 1950-ih cvetala u barovima i kafeima duž glavnih arterija Grinič vilidža zapadno od Univerziteti plejs ulice. (Kao posledica toga, kirije u tom kraju su toliko porasle da su se umetnici i pesnici, uključujući i Ginzberga, preselili na drugi kraj grada, istočno od Kuper skvera.) Njujorški krug je zatvoren februara 1959, kada se Ginzberg vratio na Univerzitet Kolumbija da bi na veoma izreklamiranom javnom čitanju poezije, u kom su učestvovali i Gregori Korso i Piter Orlovski, izrecitovao „Stvarnog lava“ („The Lion for Real“), izjavivši ironično da recituje u čast Lajonela Trilinga. „To je moja stara škola, iz koje sam izbačen“, napisao je



Ginzberg Ferlingetiju nedelju dana kasnije, „pa sam, valjda, jako zaokupljen idejom da tamo zablistam i slomim nazadnjačku kičmu tog mesta.”

Tokom sveg tog vremena, folk pevači su se okupljali na Trgu Vošington skver, koji je bio udaljen samo nekoliko blokova od mesta u Ulici Makdugal na kom je Džon Mičel otvorio kafe *Vilidž gaslajt*. Priča se da je u nekom trenutku ili neposredno pred početak ili netom po završetku Drugog svetskog rata neki čovek pod imenom Džordž Margolin nedeljom po podne počeo da dolazi na trg sa gitarom i svira radničke balade i poznate folk pesme (uključujući i „Old Paint”, jednu od pesama koje je pozajmio Aron Kopland). Nedelje na Vošington skveru su do početka 1950-ih postale centar pažnje poklonika folk muzike iz celog grada. Pit Siger i njegova žena Toši od policije su izdejstvovali neophodnu dozvolu za izvođenje muzike na javnom mestu, pa su ubrzo nakon toga jata raznovrsnih folk instrumentalista i pevača počela da preplavljaju suvu fontanu u centru trga. Tu su se rame uz rame našli prvi veliki sledbenik Vudija Gatrija, Ramblin Džek Eliot, mladi Dejv van Ronk, još mlađa Meri Travers, kao i mnogi drugi koji su ranih 1960-ih stali na čelo pokreta za oživljavanje folk muzike. Uprkos činjenici da su Siger i njegova grupa *Viversi* (*The Weavers*) stavljeni na crnu listu, njujorška folk scena čiji se koren nalazio u kulturološkom radikalizmu Narodnog fronta 1930-ih i 1940-ih opstala je, mada se takođe pokazala kao mnogo eklektičnija od svoje preteče.

Stalno prisustvo Erla Robinsona, Alana Lomaksa i Sigera, kao i nekih drugih, bilo je garancija da folk muzika neće prekinuti sponu sa komunističkim nazorima Narodnog fronta 1940-ih. (*Viversi* su opstali dovoljno dugo da se krajem 1955. ponovo okupe i održe koncert u Karnegi holu, pod profesionalnim rukovodstvom svog bivšeg menadžera Harolda Leventala.) Nekoliko ključnih institucija je održavalo gledišće Narodnog fronta – iznad svega magazin *Sing aut!* (*Sing Out!*), sa politički ortodoksnim urednikom Irvinom Silberom, koji je bio i jedan od osnivača ovog časopisa pokrenutog 1950. Njujorška folk scena je uvek imala snažno levičarsko usmerenje, koje je dodatno ojačano krajem 1950-ih kada je južnjački pokret za građanska prava uzeo maha. No, skoro na svakom nivou, sve veći broj pripadnika folk zajednice nije imao stroge ili formalne političke veze, niti ih je zahtevao od svojih umetnika i izvođača.

Mo Eš, osnivač diskografske kuće *Folkvejs Rekords* (*Folkways Records*), bio je sin uticajnog jevrejskog pisca Šolema Eša, a u Ameriku je došao kada je bio dečak. Eš je bio levičarski radikal, povezan sa pripadnicima pokreta za oživljavanje folk muzike pri organizaciji *Pipls songs* (*People's Songs*), a držao se podalje od komunističke ideologije – jednom je sebe nazvao „prokletim anarhistom” – pa je rado snimao kvalitetnu muziku bez obzira na političke poglede izvođača i sadržaj pesama. (Eš je taj koji je 1952. izdao uticajnu kompilaciju na 6 ploča pod nazivom *Antologija američke folk muzike* (*Anthology of American Folk Music*) koju je od prethodno snimljenog materijala sastavio ekscentrični režiser i okultista Hari Smit.) Iako je najpoznatiji po svojim snimcima folk muzike, Eš je takođe sarađivao sa džez muzičarima, među kojima je bio i pionir klavirskog strajd stila, Džejms P. Džonson.

Zatim, tu je bio i Izrael „Izi” Jang. Jang je rođen 1928. u Bronksu, a imao je veliku želju da postane knjižar i bio je ljubitelj „skver dens”<sup>11</sup> plesa. Gajio je strast prema folk muzici i

---

<sup>11</sup> Engl. *square danse* – ples za četiri para igrača postavljenih tako da formiraju kvadrat. Pokret za oživljavanje folk muzike je obnovio interesovanje za skver dens, kao i za druge vrste folk plesova. (*Prim. prev.*)

sklopio prijateljstva sa nekim od talentovanijih i kreativnijih muzičara koji su redovno dolazili na Trg Vošington skver (među njima su bili i Džon Koen i Tom Pejli, koji je sa polubratom Pita Sigerom, Majkom, osnovao bend *Nju lost siti rambler* (*The New Lost City Ramblers*) i koji je do kraja 1950-ih snimio četiri albuma oldtajm folk muzike, dečjih pesama i pesama iz perioda Velike depresije). Jang je u jednom trenutku odlučio da iznajmi prostor sa ulične strane u prizemlju Makdugal ulice i da tu otvori radnju knjiga i ploča folk muzike (da bi pokrio zakup, unovčio je polisu osiguranja vrednu hiljadu dolara). Radnju je nazvao *Folklor senter* (*Folklore Center*) i krenuo sa radom u martu 1957.

Jang je bio žestoko nezavisan u svojim levičarskim političkim stavovima i više je cenio muziku nego ideologiju. Njegova radnja, koja se nalazila samo nekoliko ulaza niže od podruma u kom će Džon Mičel uskoro organizovati nastupe bit pesnika, postala je klirinška kuća za muzičare, agente diskografskih kuća, intelektualce i entuzijaste. Jang je takođe bio i neka vrsta promotera za koncerte. Bio je jedan od osnivača organizacije *Frends ov old tajm mjuzik* (*The Friends of Old Time Music*) i 1959. je pomogao da se ugovori redovan niz koncerata u baru *Gerdiz* (*Gerde's*), u Četvrtoj ulici zapadno od Brodveja, koji je nazvao „Peta čivija u Gerdizu”. Vlasnik bara, Majk Porko, upustio se u tu priču iz šale, ali kada je muzika počela da privlači gomile redovnih mušterija, Janga su istisnuli iz poduhvata. Tako je rođeno koncertno mesto *Gerdiz folk siti* (*Gerde's Folk City*).

Uskoro nakon toga, taj trend je primetio i Džon Mičel, pa je počeo redovno da unajmljuje folk pevače, a ne da ih koristi samo za zabavljanje gostiju između recitatorskih nastupa bit pesnika. Do januara 1961, kada je Bob Dilan stigao u Njujork, *Gaslajt* je postao vodeće mesto za nastupe folk pevača u Ulici Makdugal, pa se Dilan smatrao veoma srećnim kada se našao na listi izvođača u *Gaslajtu*. U aprilu je uspeo da ugovori prvi važan, duži nastup u Njujorku; nastupio je kao predgrupa na koncertu velikog bluz muzičara Džona Lija Hukera u baru *Gerdiz*. No, od klubova u Vilidžu do muzičke slave je i dalje bio dug put. Nešto malo više od šest meseci nakon Dilanovog premijernog nastupa u baru *Gerdiz*, Jang je ostao u novčanom gubitku kada je sponzoriseo Dilanov koncert u Karnegi čapter holu, njegov prvi koncert u nekoj koncertnoj sali, jer je prodao samo 53 karte. Dilanova karijera je uzletela tek nekoliko meseci kasnije, u septembru, kada je Robert Šelton, kritičar koji je radio za *Njujork tajms*, napisao recenziju koncerta u baru *Gerdiz*, u kojoj je samo ukratko pisao o glavnom izvođaču, bendu *Grinbrajar bojs* (*The Greenbriar Boys*), a naslov i većinu teksta posvetio Dilanu, veličajući ga kao izuzetan novi talenat na folk sceni. Nakon što je snimio deonicu za prateću usnu harmoniku za folk pevačicu Kerolin Hester, jedan dan nakon što je objavljen Šeltonov članak, Dilan je potpisao petogodišnji ugovor sa diskografskom kućom *Kolumbija rekords* (*Columbia Records*), gde će mu producent biti legendarni Džon Hamond, koji je radio sa muzičarima kao što su Beni Gudman, Bili Holidej i Big Džo Tarner.

Odnosi između folkera i bitnika u Njujorku nisu uvek bili bliski, a ni harmonični. Muzika koju su bitnici najviše voleli je uvek bio džez, od bi-bapa do slobodnih džez eksperimenata koje su u kafeu *Fajv spot* (*Five Spot*) na Kuper skveru izvodili Ornet Kolman i drugi muzičari. Kenet Pačen je prvi počeo da čita ono što je nazivao „slikovnim pesmama” uz muzičku pratnju malog džez benda Čarlsa Mingusa. Keruak se 1958. pojavio sa džez grupom u klubu *Vilidž vangard* (*Village Vanguard*), na Sedmoj aveniji, i snimio čitanje proze i poezije sa saksofonistima Alom Konom i Zutom Simsom; takođe je zajedno sa Dejvidom Amramom

radio na zvučnoj pozadini za bitnički film Roberta Frenka, *Povuci moj krasuljak* (*Pull My Daisy*), koja je bila polugovorna, polumuzička, a muzički deo je bio u džez stilu. I folk pevači i bitnici su osećali prezir prema potrošačkom materijalizmu i konvencionalnom načinu oblačenja i ophođenja 1950-ih, koje su simbolizovale folk grupe sastavljene od uredno obučenih i podšišanih mladića sa koledža, kao što je bila grupa *Kingston trio* (*Kingston Trio*), koja je izgradila uspeh na ranijem uspehu *Viversa* (*The Weavers*). No, bitnici su imali sopstveni stil koji je bio u sukobu sa stilom „bleskastih“ i „krajnje demode“ folk pevača, sa „košćatim dupetima u obliku bendža“, kako je to 1959. rekao Ted Džouns, bitnik afro-nadrealista (koji je jedno vreme u Vest vilidžu delio stan bez tople vode sa Čarlijem Parkerom).

Bitnička džez scena i pokret za oživljavanje folk muzike su se ipak ponekad preklapali, što je pokazivao materijal koji je snimao Mo Eš. Kako su kafei i muzički klubovi počeli ubrzano da niču jedni uz druge duž i oko Ulice Makdugal, folkeri i bitnici nisu mogli da izbegnu interakciju – tu su bili *Kafe bizar* (*Café Bizarre*), koji je otvoren na mestu na kom je nekada bila javna štala Arona Bera, *Komons* (*The Commons*), koji će kasnije postati bar *Fet blek pusiket* (*Fat Black Pussycat*), *Biter end* (*The Bitter End*), kao i mnogi drugi. Dilan u svojim memoarima piše kako je u jednom klubu, u sitnim satima, video Telonijusa Manka kako sedi sâm za klavir, a kada ga je Dilan obavestio da svira folk muziku u obližnjem klubu uz ulicu, Mank je odgovorio: „Svi mi sviramo folk muziku.“ Među džez muzičarima koji su nastupali u baru *Fet blek pusiket* bio je i pijanista Soni Klark i tenor-saksofonista Lin Halidej.

Folkeri uopšte nisu bili nezainteresovani za džez, koji su čuli svuda oko sebe, bilo na pločama, bilo u klubovima. Van Ronk se na njujorškoj sceni pojavio kao samopriznati „džez snob“, koji je bio više zainteresovan za pionire džeza 1920-ih koji su još uvek mogli da se nađu u Vilidžu nego za prilježne folk tipove. Dilan kaže u *Hronikama* (*Chronicles*) da je u kući jednog prijatelja slušao ploče sa svakakvim vrstama džeza i bi-bapa, od Benija Gudmana i Dizija Gilespija do Gila Evansa, koji je, piše Dilan, snimio verziju Ledbelijeve pesme „Ella Speed“. („Pokušao sam da razlučim melodije i strukture“, priseća se Dilan. „Bilo je mnogo sličnosti između nekih vrsta džeza i folk muzike.“) Isto tako, neki bitnici su pored džeza slušali i crni ritam i bluz, baš kao i neki mlađi folkeri poput Dilana. (Alen Ginzberg je započeo svoju slavnu pesmu o majci, „Kadiš“, opisom scene koja se u zimu 1959. odigrala na Menhetnu, kada je, nakon besane noći, naglas čitao *Kadiš* „slušajući Rej Čarlsa kako izvikuje slepi bluz preko gramofona“).<sup>12</sup> Po pitanju scenskog nastupa i spontanosti, na sve njih su uticala vanbrodvejska pozorišta Vilidža i eksperimentalni teatar, koji su bili u procvatu, od Living teatra (*Living theatre*) Džulijana Beka i Džudit Maline i avangardnih produkcija u uvaženom Čeri lejn teatru (*Cherry Lane Theatre*) u malenoj Ulici Komers, do prvih improvizovanih „dešavanja“ u privatnim stanovima i potkrovljima.

Kada je nastupila 1961. godina, bitnici i folkeri su već počeli da dele ulice Makdugal i Bliker i sa hordama turista koji su dolazili u grad da vide nastupe čudaka i da osete dah boemske opasnosti. Kao što kaže i Fred Makdara, fotograf lista *Vilidž vojs* (*Village Voice*), u svojoj zbirci slika i članaka *Keruak i prijatelji*, ozbiljnija bit scena je i dalje opstajala, u javnim čitanjima u Living teatru, u noćnim druženjima u klubu *Džez klab* (*Jazz Club*), kafani *Sidar*

---

<sup>12</sup> Alen Ginzberg, *Hidrogenski džuboks, izabrane pesme 1947–1981*, priredili i sa engleskog preveli Zoran Petković i Mihailo Ristić, Narodna knjiga, Beograd, 1983, str. 79. (*Prim. prev.*)

strit tavern (*Cedar Street Tavern*) i restoranu *Rajkers dajner* (*Riker's Diner*), kao i u potpisiva-njima knjiga i zabavama u knjižari *Ejt strit bukšop* (*The 8<sup>th</sup> Street Bookshop*), čiji vlasnici su bili moj otac i moj stric, Eli i Ted Vilenc. No, bitnici nisu sasvim nestali iz Ulice Makdugal, iako je turistički biznis cvetao. (Kada bi u Ulici Makdugal nastala prevelika gužva, Izrael Jang, koji je bio jedan potpuno ravnodušan biznismen, stavljao bi rezu na vrata svoje radnje *Folklor senter* da bi folk pevačima omogućio da ćaskaju i na miru jedni drugima izvode svoje pesme.) Neki pesnici su se pretvorili u zabavljače i pružali mušterijama sav espresso i sve strastvene, vrcave stihove ispod crne beretke koje su ovi mogli da požele. Neki od kafea duž ulica Makdugal i Bliker pretvorili su se u zamke za turiste, koje su bile nalik vodvilju, u kojima su se nastupi ekscentričnih pripovedača i osrednjih sviraca brzo smenjivali sa nastupima istinski talentovanih izvođača.

Januara 1961, Bob Dilan je nastupio u jednom od takvih skučenih kabarea duž Ulice Makdugal, u kabareu *Kafe va?* (*The Café Wha?*), istog dana kada je stigao u Njujork. Dela Džeka Keruaka i Alena Ginzberga su mu već ispunjavala glavu, mada mu je na umu pre svega bila njegova potraga za Vudijem Gatrijem. Takođe, baš kada su folk pevači postajali popularni i iako se možda u nekim drugim klubovima činilo drugačije, bilo je naznaka da je bit scena na zalasku i da zanesenost tim fenomenom splašnjava.

Istog dana kada je Aron Kopland pripovedao operu *Drugi uragan* (*The Second Hurricane*) u menhetnskoj četvrti Midtaun, 26. januara 1961, ubrzo nakon Dilanovog dolaska na Menhetn, grupa pisaca se okupila u Ulici Kristofer, u stanu Robera Kordijea, belgijskog pozorišnog režisera, da razmotri (a bilo je nekih koji su došli i da proslave) smrt bit generacije. Tamo je bio i Kordijev prijatelj Džejms Boldvin, koji naročito nije voleo Keruakovo delo, jer je njegove projekcije američkih crnaca smatrao snishodljivim i neznalačkim. Tu su takođe bili i Norman Mejler, Suzan Sontag, Vilijam Stajron i bitnici Ted Džouns, Tuli Kupferberg, koji je kasnije bio u bendu *Fagsi* (*The Fugs*), i Simor Krim, novinar lista *Vilidž vojs*. Nekolicina onih koji nisu bili bitnici, a posebno Mejler, smatrali su bitnike veoma zanimljivima. No, većina pisaca se okupila da sahrani ostatke pokreta koji je, po njima, potpuno utonuo u komercijalni mejnstrim. Ono što je započelo kao ikonoklastični književni stil (bez obzira na to da li su ga pojedinci odobravali ili ne), postalo je, prema rečima protivnika, samo još jedan oblik pomodarstva, tema pogodna za televizijske komedije (*Mnoge ljubavi Dobija Gilisa* (*The Many Loves of Dobie Gillis*), popularna televizijska serija u kojoj je jedan od likova bio komični „bitnik“, Mejnard Dž. Krebs, počela je da se emituje u septembru 1959).

U međuvremenu, glavni pisci bit pokreta su otišli svako na svoju stranu. Dva meseca nakon što su se upoznali kod Kordijea, Ginzberg i Piter Orlovski su otišli u Pariz, delimično da bi pronašli Vilijama Barouza, a delimično da bi se sklonili od zlobnog publiciteta kojim su kritičari na sve strane obasipali i njih i njihove prijatelje. Tokom naredne dve godine, Ginzberg i Orlovski su putovali po svetu; posetili su Tanžer (gde su konačno pronašli Barouza), Grčku, Izrael i istočnu Afriku, pa su stigavši u Indiju tu proveli 15 meseci u potrazi za prosvetljenjem, a zatim su putovanje okončali u Japanu i vratili se kući. Gregori Korso, pesnik koji je bio nešto mlađi od njih i koji se 1950. pridružio unutrašnjem kružoku bitnika, čija je zbirka pesama *Benzin* (*Gasoline*), koju je 1958. izdala kuća *Siti lajts* (*City Lights*), veoma zasenila Dilana u Mineapolisu, nestao je sa scene zbog ovisnosti o heroinu i alkoholu. Sâm Keruak je tih godina većinu vremena provodio opijajući se i pišući u kući svoje majke u

Nortportu na Long Ajlendu, kao i u Orlandu na Floridi, te bit generacija nikada više nije bila ono što je bila ranije.

Bob Dilan, koji je izjavio da je „stigao na sâm kraj krajeva” bit pokreta, u Mineapolisu je čitao dela bitnika, ali osim toga što su ga pripremila za otvoren put koji je pronašao u Gatrijevoj autobiografiji, *Put ka slavi (Bound for Glory)*, teško je razlučiti njihov književni uticaj na njegove rane stihove. Po Dilanovim rečima, stil nastupa bitnika je bilo nešto sasvim posebno. „Nekada su skoro svuda postojali muzička folk scena i džez klubovi”, prisećao se on četvrtinu veka kasnije. „Te dve scene su bile umnogome povezane, pesnici su čitali uz pratnju malih džez bendova, pa sam ja neko vreme to izbliza pratio. Na moje pesme nije toliko uticala poezija na papiru, već poezija koju su pesnici recitovali uz pratnju džez muzike.” Poezija na papiru koja je bila važna, rekao je on, bila je poezija „francuskih momaka, Remboa i Fransoa Vijona”, kojima se okrenuo nakon što je pročitao dela Ginzberga i ostalih bitnika.

Kako je prisutnost bitnika u Vilidžu jenjavala, Ulica Makdugal je sve više postajala scena pokreta za oživljavanje folk muzike. To, međutim, ne znači ni da je Dilan zaboravio bitnike ni da se nije povezao sa bitničkim piscima i umetnicima koji su ostali u gradu. I dalje je obožavao dela Alena Ginzberga i imao posebnu vezu sa često pritvaranim džez pesnikom Rejem Bremzerom (čije je „zatvorske pesme” citirao, zajedno sa Ginzbergovim ljubavnim pesmama, u poslednjem od „11 ocrtanih epitafa”, slobodnim stihovima koje je na svom trećem albumu zamenio beleškama na omotu). Ono što je kasnije nazvao „uličnim ideologijama” Ginzberga, Keruaka, Korsoa i drugih mu je još uvek naznačavalo mogućnost novog oblika ljudske egzistencije. Dilan je 1963. sreo Lorenasa Ferlingetija, sa kojim je razmotrio mogućnost izdavanja knjige, zajedno sa Ginzbergovim i Korsovim tomom, u okviru serije džepnih izdanja pesničkih zbirki za kuću *Siti Lajts (City Lights Pocket Poets Series)*. Ipak, Dilanove književne prekretnice, koji su ga odvele izvan jezika tradicionalnih angloameričkih balada, proistekle su iz drugih izvora i iskustava, od kojih je jedno od važnijih slušanje Mikija Granta kako peva engleski prevod Marka Blicstajna pesme „Pirate Jenny”. Uticaj bitnika se ponovo razbuktao tek pošto se Dilan ustoličio kao zvezda u usponu – najveći mladi folk kantautor u Vilidžu, pa i u zemlji – kada se sreao sa Alenom Ginzbergom.

Decembra 1963, Ginzberg i Orlovski su se konačno vratili u Njujork sa svojih putovanja, a dok su tražili stan privremeno su se nastanili u porodičnom stanu Teda Vilenca, iznad knjižare *Ejt strit bukšop*. U tim danima je američka nacija prolazila kroz traumu. Postavljanje Džona F. Kenedija za predsednika (manje od nedelju dana pre Dilanovog dolaska u Njujork i okupljanja pisaca u Vilidžu sa ciljem sahranjivanja bit generacije) probudilo je nove nade da će nastupiti velika kulturološka i politička promena. Činilo se da je nacija iznenada odlučila „da regrutuje romantičan san o sebi” i da „glasa za sliku u ogledalu svog nesvesnog”, kako je to rekao Norman Mejler. Kada su se Ginzberg i Orlovski vratili u Vilidž, od Kenedijevog atentata je prošlo manje od mesec dana.

Iako je to kasnije poricao, Dilana je ubistvo Kenedija pogodilo isto toliko snažno kao i sve ostale, možda i više nego mnoge. Tri nedelje kasnije, kada je primao nagradu od ustoličenog levičarskog Interventnog komiteta za građanske slobode (*Emergency Civil Liberties Committee*), Dilan je izrazio duboku nelagodu koju mu je izazivala dobro obučena, starija publika – ljudi sa dobrim namerama, primetio je on, koji stoje sa strane i koji žele da promene svet, ali sa bezbedne udaljenosti. Rekao je da se više poistovećuje sa Džeјmsom

Formanom i mladim aktivistima Studentskog nenasilnog komiteta za koordinaciju (*Student Nonviolent Coordinating Committee*), koji u borbi za slobodu na jugu u zalog daju svoja tela i dobru volju. Zatim je, promenivši tok govora, rekao da svakako više ne vidi stvari kao crno-bele, kao „levo” ili „desno” – „postoji samo gore i dole”, rekao je. Potom je šokirao sve prisutne priznavši da, kao mlad čovek, može da vidi nešto od sebe u predsednikovom mladom ubici. Prvo je svima zastao dah, a potom je usledilo besno zviždanje i hućanje, a Dilan je sišao sa podijuma. Pošto nije bio sposoban da izrazi osećanja bolje od toga – po nekim izveštajima je popio mnogo vina da bi se obodio pre govora – činilo se da Dilan ne zna šta da radi.

Dok se Dilan saplitaio glave pune turobnih misli, Ginzberg i Orlovski su pokušali da posete Keruaka u Nortportu, ali ih je oterala Keruakova majka, Gabrijela, zastrašujuća žena francusko-kanadskog porekla, koja je mrzela Keruakove prijatelje bitnike zbog onoga što su, po njenom mišljenju, napravili od njenog Ti Žana. Transfiguracija bit generacije je ipak počela krajem tog meseca, bez Keruaka. Al Aronovic, koji je obilato pisao o bitnicima u *Njujork postu* (*The New York Post*), sada je pisao o Dilanu – priznao je da je to pretežno radio da bi postao deo njegovog najbližeg kružoka. Aronovic je saznao za zabavu dobrodošlice koja se za Ginzberga i Orlovskog organizovala u stanu Teda Vilenca, u Osmoj ulici, i koja je trebalo da se održi 26. decembra, dan nakon Božića, kada se završi užurbana praznična sezona u knjižari. Aronovic je pomislio da bi bilo zanimljivo da dovede Dilana i da ga upozna sa autorom „Urlika” (ispostavilo se da Dilan više voli poemu „Kadiš”, koju je Ferlingeti objavio 1961. kao deo svoje džepne pesničke serije, ubrzo nakon što su Ginzberg i Orlovski otišli za Pariz).

Nekoliko nedelja ranije, vraćajući se iz Indije u Njujork, Ginzberg je na zabavi u Bolinasu, u Kaliforniji, čuo Dilanovu pesmu „A Hard Rain’s A-Gonna Fall”, sa albuma *The Freewheelin’ Bob Dylan*, i, kako je kasnije izjavio, zaplakao od blistave sreće koju je u njemu izazvalo ono što je shvatio kao prelazak boemske tradicije na mlađu generaciju. Ginzberg i Dilan su u Vilencovom stanu raspravljali o poeziji, a Ginzberg se, prema Aronovicu, nabacivao Dilanu. („Alen je zaista bio raspištoljeni homić”, rekao je kasnije Aronovic.) Dilana to nije zaplašilo pa je pozvao Ginzberga da sa njim avionom ode do Čikaga, gde je sledeće večeri trebalo da nastupa u veličanstvenom Orkestra holu. Ginzberg je odbio poziv, jer ga je, kako je pri-sećajući se kasnije izjavio, zabrinulo to što „bi(h) mogao da postane(m) njegov rob ili tako nešto, njegova maskota”.

Dilan je već eksperimentisao sa pisanjem slobodnih stihova, ne nameravajući da mu oni posluže kao tekstovi pesmama. Malo pre nego što je sreo Ginzberga, napisao je pesmu o danu kada je na Kenedija izvršen atentat, koja se završava ovako:

*Boje tog petka su bile zagasle  
Dok su zvona katedrale nežno gorela  
Zvoneći za blagima  
Zvoneći za dobrodušnima  
Zvoneći za bogaljima  
I zvoneći za slepima.*

Ovi uvezani retci su postali deo onoga što je Dilan nazvao „lancem sevajućih slika”, koji je ubrzo upotrebio u pesmi „Chimes of Freedom”, što je označilo i Dilanovo ponovno

uspostavljanje veze sa bitničkom estetikom i preobraženje te estetike u pesmu. Ginzberg i Dilan su 1964. i 1965. vršili uticaj jedan na drugog, preinačavajući svoj imidž i svoju umetnost.

U dokumentarnom filmu Dona. A. Penibejkera *Ne osvrći se (Dont Look Back)*, koji se bavi Dilanovom turnejom po Engleskoj 1965. godine, ima nekoliko scena koje prikazuju Dilana i njegovu svitu u njegovom apartmanu u londonskom hotelu Savoy. U jednoj od njih, Dilan sedi na podu usred žagora engleskih folkera i njihovih „prišivaka“ i nerazgovetno izgovarajući reči razgovara sa starim studijskim kolegom Ramblin Džeka Eliota, Derolom Adamsom, koji se preselio u Englesku i koji mu kaže da bi trebalo da se sastanu i da će ga on „navući na neke stvari“.

„Okej. Čoveče, ima li ovde pesnika kao što je Alen Ginzberg?“, pita Dilan.

„Ne, ne, nema takvih“, odgovara Adams. Zastaje delić sekunde. „Dominik Bijan.“

„Hej, da, da, znaš, znaš“, kaže Dilan, a onda shvata koje ime je čuo i zvuči zgađeno, „ne, čoveče, neću da čujem nikoga kao što je Dominik Bijan.“

Dilan još jednom, s prezirom, promrmlja to ime: „Dominik Bi-jan.“ Čuje se pijani engleski glas (ili glas s engleskim akcentom) osobe izvan kadra: „Dominik Bijan je moj prijatelj...“

„Hej, čoveče, to je u redu“, kaže Dilan, dovoljno ravnim tonom, „samo ne želim da čujem nekog takvog.“

Nije ni čudo što se Dilan iznervirao. Nekoliko godina ranije, uzeo je melodiju Bijanove pesme „The Patriot Game“ za svoju pesmu „With God on Our Side“, pa se pričalo se da ga je Dilan kopirao – iako je i sâm Bijan zasnovao svoju pesmu na tradicionalnoj irskoj melodiji „The Merry Month of May“. No, Bijan, brat dramskog pisca i romanopisca Brendana Bijana, bio je deo irskog radničkog pokreta koji je bio pandan američkom pokretu za oživljavanje folk muzike. Pošto je došao do najdalje tačke do koje je mogao da dođe sa folk-erima, Dilan se okrenuo na drugu stranu, sopstvenim varijacijama rokenrola (što je svet muzike ubrzo otkrio) i američkoj bap prozodiji koja je tada uranjala u hipi ekstazu kasnih 1960-ih. (Kasnije, u istoj sceni u dokumentarcu, Dilan je zasenio najnoviju britansku folk senzaciju, Donovanu, tako što je kao odgovor na Donovanovu spontanu izvedbu pesmice „To Sing for You“ izveo svoju pesmu „It’s All Over Now, Baby Blue“.) Iako je u proleće 1965. i dalje izvodio svoj stari materijal, nastupajući sâm, na akustičnoj gitari i usnoj harmonici, Dilan je osećao snažan nemir – misli su mu lutale, bio je na prekretnici i želeo je da čuje Ginzbergovu poeziju.

Ispostavilo se, a Dilan to nije znao (niti to dokumentarac *Ne osvrći se* u tom trenutku otkriva), da je Alen Ginzberg upravo doleteo u London iz Praga, pošto su ga češke vlasti iznenada izbacile iz zemlje optuživši ga da kvari omladinu – u to vreme ga je od četrdesetog rođendana delilo samo godinu dana – nedelju dana nakon što ga je sto hiljada okupljenih studenata uz treštanje rok bendova proglasilo za „Majskog kralja“, što je bio deo oživljavanja festivala koji su komunisti zabranjivali 20 godina.

U narednoj sceni dokumentarca (koja je prema transkriptu filma snimljena sledećeg dana), sve je mirno u hotelskoj sobi – a tamo, potpuno neočekivano i samo nakratko u kadrovima, vidi se Ginzberg kako sedi na sofi i tiho ćaska sa Dilanom. Ovaj sled je potpuno slučajan, ali sablastan, s obzirom na to što se upravo dogodilo na ekranu: Dilan se raspituje za Ginzberga i Ginzberg se odjednom pojavljuje, kao da je prizvan iz etra, iako se zapravo sve to desilo zahvaljujući razjarenim praškim komesarima. (Penibejker je potvrdio da

kada je Dilan spomenuo Ginzbergovo ime Derolu Adamsu niko nije imao pojma da Ginzberg te večeri stiže u London.) Važan trenutak u bitničkom predanju se spojio sa legendarnim trenutkom u Dilanovoj karijeri – ali film to ne objašnjava jer bi se tako skrenula pažnja sa Dilana, a i objašnjenje bi svakako oduzelo previše vremena. Umesto toga, kamera beleži najhipsterskije prijateljstvo 1960-ih i omogućava dovtljivo stvaranje imidža – stavlja pevača-pesnika u isti kadar sa pesnikom-kulturološkim herojem.

Dilanova i Ginzbergova povezanost je tokom naredne dve godine postala javna činjenica, kao i njihov umetnički i lični savez. Sve je, međutim, počelo prilično tiho. Dilan je jedan deo leta 1964. proveo u vikendici svog menadžera, Alberta Grosmana, koja se nalazila na putu Stribel road u Bersvilu, u državi Njujork, odmah zapadno od Vudstoka. Da bi se izvukao iz raznih obaveza u Njujorku (među kojima je bila i kampanja za legalizaciju marihuane) Ginzberg je sa Orlovskim proveo neko vreme kod Grosmana, gde ga je Dilan učio da svira harmonijum koji je Orlovski dovukao iz Indije. U septembru su Ginzberg, Orlovski i jedna od retkih Ginzbergovih devojaka, mlada režiserka Barbara Rubin, bili deo Dilanove svite na koncertu u Prinstonu, u Nju Džerziju.

U februaru naredne godine, kada je Dilan gostovao u televizijskoj govornoj emisiji Lesa Krejna, koja se kasno uveče emitovala u celoj zemlji, na sebi nije imao svoju uobičajenu odeću od jelenje kože i džinsa, već odelo u stilu modsa, a nastupio je uz pratnju Brusa Langhorna, koji je svirao akustičnu gitaru ozvučenu magnetom za električnu gitaru. Između pesama, Dilan se šalio sa Krejnom pričajući o saradnji sa Ginzbergom – ozbiljnog lica je rekao da rade na „nekoj vrsti kaubojskog horor filma“, da Ginzberg piše scenario, a da ga on prepravlja i da će se dešavati na mreži puteva Njujork stejt truvej. „Je li?“, zapitao je Krejn, koji je shvatio šalu, ali je bio voljan da se pravi ozbiljan. „Hoćeš li ti glumiti u njemu?“

*Dilan:* Da, da, ja sam glavni junak.

*Krejn:* Ti si glavni junak? Ti glumiš strašnog kauboja?

*Dilan:* Glumim svoju majku (smeh publike).

*Krejn:* Glumiš svoju majku? U filmu?

*Dilan:* U filmu. Moraš da ga pogledaš (smeh publike).

Tri meseca kasnije, Ginzberg se pojavio u Penibejkerovom filmu o Dilanu. Diskografska kuća *Kolumbija* je do tada već izdala Dilanov album *Bringing It All Back Home*, sa omotom na čijoj poledini su bile fotografije koje je Danijel Kramer snimio u Prinstonu, uključujući tu i fotografiju na kojoj Ginzberg nosi Dilanov cilindar, njegov zaštitni znak, kao i fotografiju na kojoj Barbara Rubin masira Dilanovo umorno teme. Vrhunac svega, ono što upotpunjuje simbolizam, jeste mala fotografija na kojoj se Dilan vragolasto smeška i nosi isti taj cilindar koji nosi Ginzberg na prvoj slici. Njih dvojica su delila neobičnu boemsku krunu 1960-ih, koja aludira na Ludog šesirdžiju iz dela *Alisa u zemlji čuda* Luisa Kerola. A za slučaj da poruka nekom i dalje nije dovoljno jasna, Dilan je napisao u beleškama na omotu:

*Ja sam*

*odustao od bilo kakvih pokušaja da ostvarim savršenstvo*

*činjenica da je bela kuća puna*

*vođa koji nikada nisu bili u apolo*

*teatru me zaprepašćuje. nikako ne shvatam*

*zašto alen ginzberg nije izabran da čita*



*poeziju na inauguraciji / ako neko misli da je norman  
mejler važniji od henka vilijamsa  
to je u redu.*

Početak decembra, kada je bio u San Francisku, Dylan je svratio u knjižaru Lorensa Ferlingetija, *Siti lajts*, gde je Ferlingeti organizovao događaj koji je kasnije dobio ime Poslednje okupljanje bitničkih pesnika i umetnika (pet godina nakon „sahrane“ u stanu Roberta Kordijea). Došlo je oko desetak bitničkih pisaca, među kojima su bili i Ginzberg, Orlovski i Majkl Maklur. Dylan, koji je do tada već izdao singlove „Subterranean Homesick Blues“ i „Like a Rolling Stone“, bio je tada na turneji sa svojim pratećim muzičarima i to veče je imao zakazan nastup u auditorijumu Masonik, nakon nastupa u amaterskom pozorištu Berkli dve prethodne večeri. Zabavio se prethodnog dana na konferenciji za štampu kada je Ginzberg postavio hipstersko pitanje: „Šta misliš, da li će te jednog dana obesiti kao lopova?“ (Dylan je na trenutak bio iznenađen, a zatim se nasmejao i odgovorio: „Nije trebalo to da kažeš.“) Sada je zajedno sa Robijem Robertsonom, solo gitaristom svog benda, išao da se druži sa Ginzbergom i Ginzbergovim prijateljima u jednom od štabova bitničke književne scene. Ova dva muzičara su se uputila pravo u podrum knjižare da bi izbegli napad fanova i da ne bi privukli pažnju na sebe, pošto je Dylan smatrao da ovaj događaj treba u potpunosti da bude posvećen bitnicima. Kada se graja slegla, Dylan je u uličici pored knjižare pozirao za nekoliko fotografija, sa Maklurom, Ginzbergom, Ferlingetijem, Robertsonom i Džulijusom, bratom Orlovskog.

Dylan je smatrao da će neke od tih fotografija na kojima on pozira sa pesnicima dobro izgledati na prednjoj strani omota za album koji je tada tek počeo da snima, a koji će kasnije postati album *Blonde on Blonde*. Iako se te fotografije, od kojih je neke snimio mladi fotograf Lari Kinan, nisu pojavile na omotu tog albuma, posle su često bile objavljivane u knjigama, a pojavljivale su se i na omotima budućih Dilanovih albuma, potvrđujući da je Dilanu mesto među tim pesnicima, kao i njima uz njega.

Kada se okupljanje bitnika završilo i nakon što je održao koncert, Dylan se u Ginzbergovom kombiju marke folksvagen (koji je Ginzberg kupio od stipendije Gugenhajm) sa Ginzbergom, Orlovskim i Maklurom zaputio na jug u San Hoze da bi se tamo sastao sa bendom i održao još jedan koncert, a zatim okončao turneju koncertima u Pasadeni i Santa Moniki. Dylan je Ginzbergu poklonio 600 dolara, dovoljno da ovaj kupi vrhunski, nosivi magnetofon marke „Uher“ (Ginzberg je u znak zahvalnosti snimio jedan od Dilanovih koncerata u Berkliju, kao i pozitivne komentare posetilaca, kako bi pokazao Dilanu da ne zaslužuje negativan stav kritičara zbog prelaska na električnu muziku. Opovrgavajući optužbe da je Dylan izneverio svoje fanove, Ginzberg je kasnije prokomentarisao: „Dylan se prodao Bogu. To jest, dobio je zapovest da što više može širi njegovu lepotu. Pokušaj stvaranja sjajne umetnosti na džuboksu je bio umetnički izazov.“) Takođe, Dylan je Makluru poklonio autoharfu, na kojoj je ovaj pesnik uskoro počeo da komponuje za njega potpuno novu vrstu pevanih stihova.

Dylan je zatim odleteo nazad u Njujork da bi nastavio sa radom na novom albumu i da bi se pripremio za napornu turneju po kontinentalnom delu Sjedinjenih Država, Havajima, Australiji, Evropi i Britaniji, koja je kulminirala istorijskim koncertima u Fri trejd holu u Man-

česteru i Rojal Albert holu u Londonu. Ginzberg se nakon kratkog putovanja u Big Sur vratio u Los Anđeles (gde se sastao sa grupom *Berds (The Byrds)* i muzičkim producentom Filom Spektorom), a zatim se kombijem zaputio na istok. Orlovski je vozio, a Ginzberg je diktirao poeziju u svoj „Uher“ magnetofon, koji je, u muzičkom stilu, nazvao svojom „novom sviraljkom za komponovanje“. Dok je folksvagen vijugao između Linkolna, u Nebrasci, i Vičite, u Kansasu, Ginzberg je sabijao u stihove turobne poljoprivredne predele, obaveštenja sa radija, reklamne znakove na auto-putu, tekstove pop pesama *Bitlsa (The Beatles)*, *Kinksa (The Kinks)* i Boba Dilana, uvek Boba Dilana, i spevao u obliku snimljenih izgovorenih strofi podužu poemu „Vičita Vorteks Sutra“ – jednu od svojih najsajnijih poema, koja zajedno sa romanom Normana Mejlera *Vojske noći (The Armies of the Night)* predstavlja najmoćniji književni odgovor na sve veću američku vojnu intervenciju u Vijetnamu.

Po rečima njujorške pesnikinje En Valdman, prijateljski odnos između Dilana i Ginzberga je bio blizak i pun poštovanja, ali i komplikovan. Ginzberg je od Dilana bio stariji 15 godina, nedovoljno da bi mu bio očinska figura, ali mu je Dilan ponekad davao tu ulogu, ulogu starešine cele hipsterske porodice. (U filmu koji je 1975. napravio od materijala snimljenog tokom turneje *Roling tander rivju*, Dilan je Ginzbergu zapravo dao ulogu pod imenom Otac.) No, Dilan je svojom muzikom privukao mnogo veću publiku nego Ginzberg svojom poezijom, a Ginzberg je postao toliko velik Dilanov poklonik da su se tokom *Roling tander rivju* turneje članovi trupe „šalili da je Ginzberg Dilanov najposvećeniji grupi“, priseća se En Valdman. Ginzbergova homoseksualnost i očigledna želja koju je osećao prema Dilanu stvarale su dodatni sloj napetosti, pa čak i neobičnosti. Zaista, Dilan je do 1970-ih zasenio Ginzberga i kao kulturološka i kao kontrakulturološka zvezda; ponekad se činilo, naročito tokom *Roling tander Rivju* turneje, da Ginzberg bukvalno pokušava da sustigne Dilana, žudeći za tim rokenrol oreolom obožavanja i slave, koji nikako nije uspevao sasvim da dosegne. U tim trenucima se Dilan, a ne Ginzberg, činio kao onaj ko je moćniji u tom prijateljstvu, kao stariji brat, pa čak i kao otac. Sa Dilanove strane, piše En Valdman, bilo je tu „pomalo podbadanja i zadirkivanja, a Ginzberg je, koliko sam mogla da primetim, neizmerno uživao u prisnosti tog odnosa.“ Moglo bi se dodati, takođe, da je sa Ginzbergove strane tu bilo i pomalo patosa.

Iako su bili čudan tandem, Dilan i Ginzberg su jedan drugom pomogli da nakon 1963. dovrše tranziciju u nove faze svojih karijera. Deo te tranzicije se ticao njihovog imidža. Dilan i Ginzberg, obojica majstori samozaštite i medijskog predstavljanja, sklopili su prećutan pakt međusobnog osnaživanja. Kada su se sreli, Dilan je već započeo sa umetničkim promenama, ali su te promene sa sobom nosile određen rizik. Dilanovo udaljavanje od plemenitog, stajnbekijanskog levičarstva otelotvorenog u njegovom portretu koji je snimio Bari Fajnstajn za prednju stranu omota za album *The Times They Are A-Changin'* je neminovno zbunilo, pa čak i uvredilo jedan deo Dilanovih obožavatelja koji se sastojao od mladih folkera koji su se zalagali za građanska prava i zabranu bombi, kao i od starih, levo orijentisanih pripadnika pokreta za oživljavanje folk muzike. Opadanje broja njegovih poklonika je postalo očigledno kada Dilanov drugi album iz 1964. godine, *Another Side of Bob Dylan*, na kom se nalazila dovršena pesma „Chimes of Freedom“, nije dospelo na listu najprodavanijih 40 albuma (za razliku od njega, album *The Times They Are A-Changin'* se na listi najprodavanijih albuma popeo među prvih 20).

To što je imao Ginzberga za vidljivog saveznika Dilanu je pomoglo da premosti to preusmerenje, kao što mu je pomogao i njegov povratak rokenrolu na tri albuma koja je 1965. i 1966. izdao nakon albuma *Another Side*. Izvesno je da su se veteranima Narodnog fronta Ginzberg i bitnici, sa svojim misticizmom, seksualnom iskrenošću i individualizmom, činili politički nepouzdanim. Sa druge strane, neki od bitnika (mada ne i Ginzberg) bili su ogorčeni zbog toga što su smatrali da su ih folk muzičari, uključujući i Dilana, odgurnuli u stranu na samom početku 1960-ih. No, Ginzberg je bio levičar u dovoljnoj meri da zadovolji mlađe folkere. (Džoun Baez – Dilanova ljubavnica tokom jednog dela ovog perioda, koja je bila zabrinuta zbog njegovog sve većeg otuđenja od politike – krajem 1965. zamolila je Ginzberga i Maklura da izigravaju Dilanovu savest.) Ginzberg je izazivao poštovanje među pripadnicima leve jer je bio kulturološki revolucionar, antiburžoaski prorok i antagonist akademije. Povrh svega, Ginzberg je predstavljao književnu ozbiljnost, na nivou koji je bio daleko iznad dometa čak i najtalentovanijih folk tekstopisaca, a kamoli rokera.

Dilan je, sa druge strane, pomogao Ginzbergu da dovrši svoju tranziciju od proroka bit generacije do neke vrste starijeg avatara kontrakulture kasnih 1960-ih, što je pesniku donelo novu vrstu slave. Iako nije otvorio vrata ka najširim pop tržištima, Dilan je privlačio publiku do koje nijedan pesnik tradicionalnog tipa nije mogao da se nada da će dopreti – pripadnike bebi-bum generacije, čitavih 20 godina mlađe od bitnika, koji su slušali emisiju *Top 40* na radiju i tiskali se na mestima poput Orkestra Hola u Čikagu i Karnegi hola u Njujorku da bi videli nastup svog heroja, Boba Dilana. Izuzev Endija Vorhola, nijedan umetnik na njujorškoj sceni 1964. i 1965. nije bio tako umešan u oblikovanju svog pop imidža kao Dilan – a što se tiče Ginzberga, koji je i sâm bio sjajan samoreklamer i promoter svojih prijatelja pesnika, povezanost sa Dilanom je bila jedan od katalizatora koji su ga transformisali u amblem slavne ličnosti, u razbarušenog pesnika mlade Amerike.

Sve ovo, međutim, ne znači da se u vezi između ova dva čoveka radilo samo, pa čak ni pretežno, o kulturološkom marketingu. Ginzberg je 1964. napisao samo nekoliko kratkih poema (u jednoj se žalio na „pevanje telefonskih zvona”,<sup>13</sup> koja mu smetaju jer „zvone u zoru zvone celo poslepodne zvone u ponoć”,<sup>14</sup> i na ljude koji zovu u nadi da će učariti na njegovoj slavi), ali je u pesmi o Pragu 1965. godine, „Kral Majales”, koju je napisao tokom neočekivanog leta za London, gde se odmah povezao sa Dilanom, oživeo kao jedan od pravednika, koji je raskrinkao lažljive komuniste i lažljive kapitaliste i koji je izabran za „Majskog Kralja”, „što je moć seksualne mladosti”. Ginzberg je kasnije ozbiljno razgovarao sa Dilanom o budućim zajedničkim projektima, između ostalog i o snimanju ploče sa Ginzbergovim mantrama.

Ginzberg, koji je već proglasio Vijetnamski rat okončanim, ali je i dalje na radio-talasima mogao da čuje tupljenje o broju poginulih i novim vojnim operacijama, pisao je u jednom od vrhunaca poeme „Vičita Vorteks Sutra” o tome kako je, konačno, radio dao novu nadu:

*Andeoski Dilan peva širom nacije  
„Kada sva vaša deca počnu da vam zameraju  
Hoćete li doći da me vidite, kraljice Džejn?”*

<sup>13</sup> *Hidrogenski džuboks*, poema „Žrtva sam telefona”. (Prim. prev.)

<sup>14</sup> *Idem*. (Prim. prev.)

*Njegov mladalački glas razgaljuje  
Beskonačne smeđe livade  
Njegova nežnost prodiru u etar,  
Blaga molitva na radio-talasima.*

Pet godina kasnije, Ginzberg je sa Dilanom konačno snimio svoje mantre, kao i pesme Vilijama Blejka koje je izveo uz muziku koju je komponovao za njih i barem jednu pesmu koju su Dilan i Ginzberg napisali zajedno. Ginzberg je do kraja života Dilanov rad (a ne eksperimente bit generacije, koje je povezivao sa Pačenom i Kenetom Reksrotom) stavljao u istu ravan sa sopstvenom praksom vokalizacije poezije, u dijalekatskoj, idiomatskoj, samoizražajnoj formi.

Što se tiče Dilana, on je bio rešen da se umetnički otcepi od angažovane folkerske levice kada je snimio album *Another Side* za samo jedno popodne i večer, 9. juna 1964, a novinaru Netu Hentofu je rekao: „Ovde nema nijedne pesme koja upire optužujući prst... Od sada želim da pišem iz sebe... da bi ispalo onako kako hodam ili pričam.“ Sa obnovljenom privrženošću Rembou, koju je dosta meseci ranije obznanio svojim prijateljima, Dilanova posvećenost pisanju iz sebe – dočaravanju onog što je Ginzberg skoro 20 godina ranije nazvao „senovitim i heterogenim doživljavanjem života kroz svestan um“ – postavila ga je unutar orbite bitničke spontane bap prozodije čak i pre nego što se vratio sviranju na električnoj gitari uz bend.

Iako je Dilanova tranzicija bila brza, nije bila bez mana. Album *Another Side* – koji je napisao tokom turneje po Sjedinjenim Državama, dok se sa prijateljima karavanom vozio od jedne do druge obale i istraživao zemlju; nakon čega je usledio njegov konačan raskid sa Sjuzi Rotolo, a zatim njegova prva turneja po Britaniji i put po Evropi koji je okončao u selu izvan Atine – bio je album koji sadrži i poneki poetski falš (Iz pesme „Ballad in Plain D“: „Sa skrivenom svešču, u šaci sam imao / Veličanstven kaminski okvir, al' mu je srce bilo okrnjeno“). Dilan na ovom albumu nije svuda jednako uspešan u eksperimentisanju sa onim što je Ginzberg opisao kao „udruživanje slika onako kako su udružene u umu“ – on je te pokušaje učinio pod uticajem raznorodnih izvora, kao što su japanski haiku i ono što je T. S. Eliot nazivao „uklapanjem slika jedne u drugu“. „Urlik“ je prizvao „užas gvozdениh snova Treće avenije“<sup>15</sup> i „prask uništenja sa hidrogenskog džuboksa“,<sup>16</sup> Dilanova pesma „My Back Pages“ – snažna, ekspresionistička pesma o osvrtanju na prošlost i nastavljanju sa životom – pruža šegrtske slike „jevanđelista-leševa“ i „brodova zbrke“.

No, album *Another Side* je po svakom merilu bio veliki umetnički pomak. Dilan je na listovima blokčića iz londonskog Mejfer hotela, piskarajući i kuckajući na pisačkoj mašini, sastavio tekstove za pesme koji su vrcali od igre reči, kao i pričice i eksperimente nalik na kolaže. Pišući na drugoj strani lista papira na kom je bio tekst koji će na kraju postati tekst za pesmu „To Ramona“, isprobao je male rifove, od kojih je neke iskoristio u pesmi „I Shall Be Free No. 10“, a neke odbacio. (Među ovim drugim je bio i par kupleta postavljenih u alternirajuće redove, jedan levo, o tome kako će navesti svog majmuna da „zajaše“ cepanicu, drugi desno, o tome kako će zajedno sa Ingmarom Bergmanom pevati pesmu „Blowing in

<sup>15</sup> *Hidrogenski džuboks*, str. 45. (Prim. prev.)

<sup>16</sup> *Idem*, str. 42. (Prim. prev.)

the Wind", a kupleti su bili tako ispisani da je izgledalo kao da jedan dolazi iz leve, a drugi iz desne slušalice.) U svom konačnom obliku, jednostavnije ljubavne i antiljubavne pesme sa ovog albuma – upućene Ramoni ispucalih usana, Ciganki proročici iz Španskog Harlema, i o neimenovanoj ljubavnici vlažnih usta koja ga pretvara u seks za jednu noć – pokazuju inventivnost u domenu jezika, naracije i likova koja po istančanosti daleko prevazilazi sve na albumu *The Freewheelin' Bob Dylan*. Uprkos svim omaškama, pesma „My Back Pages” sadrži zanimljive obrte o „poluolupini predrasude” i idejama kao mapama, kao i nezaboran refren o tome kako je mlađi nego ranije.

Iznad svega, tu je pesma „Chimes of Freedom” – slobodni stihovi koje je Dilan prvobitno napisao o danu kada je umro predsednik Kenedi i potom razradio i preinačio u tutnjavu munja i gromova za sve one na svetu koji su zbunjeni i zloupotrebljeni, u kojima se bleštave slike nižu jedna za drugom: „veličanstvena zvona od munja” zamenjuju crkvena zvona u „divljoj večeri katedrale”, sevaju, zvone, udaraju, zvone dok „nebo praska svoje pesme u golom čudu”. Dilana je i pre privlačila ideja o pravljenju muzike od prirodnih prizora i zvukova, što se vidi u njegovoj mističnoj pesmi „Lay Down Your Weary Tune” (baš kao i Džeka Keruaka, koji je pokušao da prikaže hućanje okeana kao poeziju u svojoj knjizi *Big sur*, objavljenoj 1962). No, u pesmi „Chimes of Freedom”, poređenja su zamenjena snažnim metaforama; prizor i zvuk se magično stapaju u sevajuću zvonjavu, a jednostavna priča o paru šćućurenom u dovratku se pretvara u grādom rasparan koncert zvona – ali i u pesmu punu nežne empatije, daleko izvan granica stare politike desnice i leve, crnog i belog.

Godinu dana kasnije, Dilan je obelodanio svoj dug bitnicima. Marta 1965, istog meseca kada je muzička izdavačka kuća Kolumbija izdala Dilanov album *Bringing It All Back Home*, sa njegovim pohvalama Ginzbergu, Keruak je objavio roman *Anđeli pustoši* (*Desolation Angels*), poslednji veliki roman o svojim doživljajima unutar kružoka bit generacije. Ova knjiga je deo ciklusa o Duluozi i priča o dešavanjima i razvoju događaja tokom 1956. i 1957: o Ginzbergovom prvom predstavljanju poeme „Urlik”, renesansi San Franciska, Keruakovoj sve većoj razočaranosti u prijatelje bitnike, o tome kako je doveo svoju majku iz Louela u Kaliforniju i kako je potom uronio u čudnovatost i misteriju siromašnog Meksika, gde su ga njegovi prijatelji bitnici, Anđeli pustoši, na kraju ipak sustigli. Početkom avgusta, Dilan je snimio pesmu „Desolation Row” („Ulica pustoši”) za šesti album, *Highway 61 Revisited*, a podudarnosti sa Keruakovim radom, počevši od naslova, bile su suviše precizne da bi bile slučajne.

Razni čitaoci su ukazali na redove u romanu koji se pojavljuju doslovce ili skoro doslovce u Dilanovoj pesmi – Keruakov opis pesnika Dejvida Dandelija (Filipa Lamantije) kao „savršene slike i prilike sveštenika” ili njegovi opisi svih nadređenih koji osuđuju toplokrvne ljude koji uživaju u životu kao grešnike, dok su, zapravo, oni „grešni zbog svoje beživotnosti!”. Atmosfera u pesmi „Desolation Row” podseća na Keruakov Meksiko, mešavinu jeftine hrane i zabave (i dama koje se unajmljuju), ali sa „nekom turobnom, čak tužnom tminom”. Kada je snimanje pesme bilo gotovo, Dilan je iznenada odlučio da doda deonicu sa akustičnom gitarom u teks-meks (teksaško-meksičkom) stilu, koju je odsvirao Čarli Makoj, gostujući prateći muzičar iz Nešvila, i čiji zvuk dominira u pesmi. Kasnije, kada su ga tokom jedne konferencije za štampu pitali gde se nalazi Ulica pustoši, Dilan je odgovorio: „Oh, to je negde u Meksiku.” Mnogo decenija nakon toga, 2002. godine, kada je ponovo

nastupio na folk festivalu u Njuportu, Dilan je sa bendom izveo pesmu „Desolation Row” u stilu meksičke pogranične pesme.

Pesma „Desolation Row” predstavlja neku vrstu karnevala (kritičar Kristofer Riks to naziva „maskaradom”) fragmenata, krhotina civilizacije koja se raspala u paramparčad, u modernističkoj tradiciji koja se proteže od Eliotove poeme *Pusta zemlja* do Ginzbergovog „Urlika”. Radoznali slušaoci sa nasladom tvrde da pronalaze određene reference u svakom stihu, počevši već od prvog, „Oni prodaju razglednice sa slikom vešanja”. Neki tvrde da je jasno da je to aluzija na spominjanje tarot karte pod nazivom Obešeni čovek u uvodnom delu *Puste zemlje*; drugi kažu da to uopšte nije tačno, da se taj stih odnosi na ozloglašeno linčovanje koje se 1920. desilo u Dilanovom rodnom gradu, Dalutu, kada je njegov otac bio dečak i kada su zaista izrađene razglednice sa slikom dva obešena crna i prodavane kao suvenir. Ko zna? Skoro je izvesno da pesma ponavljanjem slika davljenja i mora – u aluzijama na Titanik, Šekspirovu Ofeliju, Neronov Neptun, Nojevu barku i veličanstvenu dugu – podražava ponavljanje slika smrti u vodi u *Pustoj zemlji*. No, to nije bitno. U pesmi „Desolation Row” (što je verovatno osavremenjivanje Stajnbekovog naslova *Cannery Row (Ulica fabrike za konzervisanje)* pod bitničkim uticajem), dovoljno je videti likove iz Biblije, Šekspirovih dela, bajki, cirkusa i dela Viktora Igoa, koji su većinom ukleti, kao i Alberta Ajnštajna prurušenog u plemenitog odmetnika, koji njuška odvodne cevi i recituje abecedu; to su sve čudni prizori i zvuci, ali i previše realni, sve je sopstveni simbol, a sve to se odvija pred očima pevača i njegove Dame, koji to ravnodušno posmatraju iz unutrašnjosti Ulice pustoši.

U svojoj svojoj neobičnosti, ova pesma se podruguje dogmatizmu i ograničavajućoj lojalnosti svake vrste – lojalnosti religiji, polu, nauci, romantičnoj ljubavi, politici, medicini, novcu – koje je pevač odbacio. Najmanje misteriozan stih (mada i on nosi dovoljnu dozu misterioznosti) jeste pretposlednji stih. Putnici zbijeni na ukletom Titaniku, potpuno nesvesni onoga što se dešava, na sav glas pevaju jednu staru pouzdanu levičarsku folk pesmu (koju su popularizovali *Viversi*), „Which Side Are You On?” („Na čijoj si strani?”). T. S. Eliot, autor *Puste zemlje*, i Ezra Paund, glavni urednik *Puste zemlje*, bore se za komandu nad brodom, ali kalipso pevači to vide samo kao pošalicu, a u dubinama mora, koje su nalik snu, gde lelujuju ljupke sirene i gde (jednostavni) ribari drže (jednostavno) cveće, misli o Ulici pustoši su nepotrebne. Ni politika ograničenih pogleda ni modernistička visoka umetnost neće spasti brod od sudara i potonuća.

Kada sam 1985. za list *Vilidž vojs* napisao recenziju knjige Freda Makdare *Keruak i prijatelji*, koja predstavlja zbirku fotografija i članaka o bitnicima, spomenuo sam kako pisci i kritičari imaju različita mišljenja o tome kada i zbog čega je nestala bit generacija. Ubrzo nakon što je taj članak objavljen, Al Aronovic, kog nikad pre, a ni kasnije, nisam upoznao, telefonirao mi je da bi me obavestio da je bit generacija umrla onog trenutka kada je u stanu mog strica upoznao Ginzberga sa Dilanom. Iako je preuveličao svoju ulogu u tome, Aronovic je imao pravo: Dilan je do vremena kada je snimio pesmu „Desolation Row” već pronašao način da izađe iz ograničenja pokreta za oživljavanje folk muzike, jer se ponovo okrenuo književnoj praksi i senzibilitetu bitnika i apsorbovao ih u svoju elektrifikovanu muziku. Time je, prema rečima samog Ginzberga, dovršio udruživanje poezije i pesme, koje je Ezra Paund predvideo kao budućnost modernizma. Nakon toga, Ginzberg je tražio umetničko prosvetljenje od Dilana, pretvarajući svoje duge stihove u tekst pesama, a po-

nekad je čak voljno postajao maskota (kao npr. za vreme turneje *Rolling tander rivju*, 1975), čega se na početku pribojavao. Početkom 1970-ih, Ginzberg je ubedio Dilana da sa njim saraduje na nekim studijskim snimcima, od kojih je najbolji, „September on Jessore Road“, objavljen tek 1994, nekoliko godina pre Ginzbergove smrti. Konačno, Ginzberg je delimično ostvario ono što je jedan pank muzičar iz 1980-ih nazvao svojom čvrstom željom „da bude rok zvezda“, saradujući sa poznatim muzičarima, među kojima su i Džo Stramer iz benda *Kleš (The Clash)* i Pol Makartni.

Smena generacija se desila negde između trenutka kada je Aronovic rekao da se desila, krajem decembra 1963, i snimanja pesme „Desolation Row“, nešto malo više od 18 meseci kasnije (bolje: oko 18 meseci posle toga). Onog junskog dana 1964, kada je snimio album *Another Side*, Dilan je snimio verziju svoje nove pesme „Mr. Tambourine Man“, ali je mudro odlučio da je previše važna da bi je stavio na album koji je uspeo da snimi tokom samo jedne sesije. Novu pesmu je odsvirao dva puta na folk festivalu u Njuportu, koji je održan krajem jula, a publika je odreagovala oduševljenjem i gromoglasnim aplauzom. Do sredine jeseni je napisao još dve pesme u kojima je pevao o gresima mrvica i hodanju naglavačke unutar policijskih lisica, što je dovršilo tranziciju. Isprobao je nove pesme na putu, u Filadelfiji, Prinstonu, Detroitu i Bostonu. Zatim je na Noć veštica u Filharmonik holu u Njujorku njima iznenadio publiku, u kojoj je bio Alen Ginzberg (koji je sa sobom poveo Gregorija Korsoa) – i ovaj autor.

(S engleskog prevela **Sonja Gobec**)