

**Małgorzata Stępnik**

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

## **Twórcze fascynacje występkiem na przykładzie „anielskogłowych hipsterów”**

### **Spacer na peryferia**

Błysk ostrza wyłaniającego się spod płaszcza włóczęgi prowokuje bohatera *Człowieka thumu*<sup>1</sup> Edgara Allana Poe do tyleż wyczerpującej, ile fascynującej wędrówki na peryferia Londynu. Sądzę, iż w tej noweli w metaforyczny sposób ukazany został swoisty *exodus* artysty, jego wyjście ku niebezpiecznym, dotąd nienależycie eksplorowanym obszarom, ku peryferiom kultury, egzotycznym krainom eksperymentu i malowniczego bezprawia. Można, jak się здаje, uznać ten tekst za zapowiedź nowej sztuki, której istotną zasadę stanowiąc będą: transgresywność, bunt przeciw spetryfikowanym kanonom, ilustrowanie płynności czy też – zgodnie z etymologicznym sensem baudelaire'owskiego *modernité* – *moda lności* granic znanego nam świata.

Nie bez przyczyny wszakże Charles Baudelaire w *Le Peintre de la vie moderne*<sup>2</sup>, obszernym eseju z 1863 roku stanowiącym *credo* modernistów, właśnie autora *Kruka* uznał za najznamienitsze „pióro” epoki. Charakterystyczne jest też, że do pisanych przez Poego historii o drobnych cwaniaczkach chętnie odwoływać się będzie po latach William Seward Burroughs, należący – obok Allena Ginsberga i Jacka Kerouaca – do ścisłego grona „ikon” *beat generation*.

Pozwólmy sobie na wskazanie jeszcze jednej analogii. Otóż w 1857 roku Baudelaire – wspaniała arystokrata ducha – oskarżony zostaje o obrazę publicznej moralności po wydaniu słynnych *Kwiatów zła* (*Les fleurs du mal*)<sup>3</sup>. Dokładnie sto lat później po drugiej stronie Atlantyku rusza proces Ginsberga, którego po-

<sup>1</sup> Zob. np. E. A. Poe: *Opowiadania*, t. 1, tłum. S. Wyrzykowski, Warszawa 1986; tenże: *Wybór opowiadań*, tłum. S. Studniarz, Warszawa 2002.

<sup>2</sup> Zob. Ch. Baudelaire: *Malarz życia nowoczesnego*, przeł. J. Guze, przedm. Cz. Miłosz, Gdańsk 1998.

<sup>3</sup> Zob. np. tenże: *Kwiaty zła*, przeł. J. Adamski, Warszawa 1998; tenże: *Kwiaty zła*, przeł. B. Wydźga, Kraków 2009.

emat *Skowyt (Howl)* – jakże finezyjnie utkany z niepokojących symboli i obrazów – uznany zostaje za sprośny i obsceniczny. W roku 1957 ukazuje się także powieść *W drodze (On the Road)* Jacka Kerouaca, określana dziś jako „biblia” pokolenia bitników. *Nagi lunch (Naked Lunch)* Williama S. Burroughsa – trzecie spośród dzieł tworzących ścisły kanon literacki owej artystycznej subkultury, budujących jej imaginarij i mitologię – wychodzi drukiem niedługo potem, bo w 1959 roku<sup>4</sup>.

Kontestacja stanowi wspólny mianownik artystycznych postaw wczesnych modernistów oraz przedstawicieli kontrkulturowej rewolty bezpośrednio zapowiadanej w literackich olśnieniach bitników, a osiągnącej swe apogeum w 1968 roku<sup>5</sup>. (Rzecz jasna, ów buntowniczy rys twórczego *modus operandi* posiada jeszcze romantyczną proveniencję.) Co istotne, rozsmakowanie się w przekraczaniu i burzeniu granic idzie w parze z tendencjami outsiderskimi. Zarówno bowiem paryski *flâneur*, jak i blakający się po bezdrożach Ameryki hipsterski wagabunda mają obowiązek pozostawania w duchowej, intelektualnej diasporze. Zwłaszcza bitnikom ów dystans wobec *mainstreamu* kultury umożliwia poniekąd przyjęcie punktu widzenia wolterowskiego Prostaczka, zachowanie odpowiedniej surowości języka.

Pojęcie „outsideryzmu” jest przedmiotem zainteresowania wielu współczesnych socjologów sztuki. Z pewnością do najbardziej znaczących publikacji na ten temat należy klasyczne już dzieło Howarda Beckera *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*, zainspirowane chicagowskim jazzem i stanowiące jednocześnie wykładnię oryginalnej teorii etykietowania (*labelling theory*), mieszczącej się w konwencji interakcjonizmu symbolicznego<sup>6</sup>. Warto też wspomnieć o pismach Very Zolberg, przenikliwie analizującej przemianę świata sztuki doby *fin de siècle'u*, zwłaszcza procesy konstytuowania się nowych elit artystycznych rekrutujących się głównie spośród „przybyszy”<sup>7</sup>. Wreszcie – socjologiczna refleksja nad sztuką „osobną” dotyczy również dzieł artystycznych tworzonych obecnie. Dość interesująco definiuje współczesny outsideryzm choćby Steve

<sup>4</sup> Zob. A. Ginsberg: *Skowyt i inne wiersze*, przekł. G. Musiał, posł. opatrzył Z. Reszelewski, Bydgoszcz 1984; J. Kerouac: *W drodze*, przekł. A. Kołyszko, Warszawa 2012; W. S. Burroughs: *Nagi lunch*, przekł. E. Arden, Kraków 2012.

<sup>5</sup> Oto wybrane przykłady niezwykle istotnych publikacji z zakresu polskiej literatury przedmiotu, które dotyczą problematyki kontrkultury i młodzieżowej kontestacji: A. Jawłowska, *Drogi kontrkultury*, Warszawa 1975; M. Pęczak: *Mały słownik subkultur młodzieżowych*, Warszawa 1992; T. Paleczny: *Kontestacja. Formy buntu we współczesnym społeczeństwie*, Kraków 1997; *Od kontrkultury do popkultury*, pod red. M. Golki, Poznań 2002; M. Filipiak: *Od subkultury do kultury alternatywnej. Wprowadzenie do subkultur młodzieżowych*, Lublin 2003; *Kontrkultura. Co nam z tamtych lat?*, pod red. W. Burszty, M. Czubaja, M. Rychlewskiego, Warszawa 2005.

<sup>6</sup> Zob. H. S. Becker: *Outsiderzy. Studia z socjologii dewiacji*, przekł. O. Siara, przedm. do wyd. pol. E. Zakrzewska-Manterys, Warszawa 2009.

<sup>7</sup> Zob. V. Zolberg: *Constructing a Sociology of the Arts*, Cambridge 1990.

Lazarides w obszernym albumie *Outsiders: Art by People* (2008), prezentując przede wszystkim działalność kilkunastu wybitnych twórców spod znaku *street artu*, „zaangażowanych” kontestatorów omijających chłodne i bezpieczne enklawy galerii<sup>8</sup>.

Szczególnie frapującą koncepcję artystycznego outsideryzmu przedstawił w swych manifestach – dziś niestety prawie zupełnie zapomnianych – Ronald Brooks Kitaj, główny założyciel School of London. Mam na myśli *First Diasporist Manifesto* z 1989 roku oraz wydany w roku śmierci malarza *Second Diasporist Manifesto* (2007), zgodnie z podtytułem stanowiący „nowy rodzaj długiego poematu w 615 wolnych wersach”<sup>9</sup>. (Znakomitą historię owej grupy, zainaugurowaną w 1976 roku słynną wystawą *The Human Clay* w londyńskiej Hayward Gallery, współtworzyli m.in. Lucian Freud, Francis Bacon, Frank Auerbach czy Leon Kossoff.) W kunsztownie komponowanych tekstach Kitaj proklamuje konieczność pozostawiania artysty niejako w stanie intelektualnej i duchowej dyspersji – w twórczej diasporze.

W dorobku tego wybitnego malarza odnaleźć można odniesienia do kontrkulturowej rewolucji lat 60., czego przykładem jest obraz *The Autumn of Central Paris. After Walter Benjamin* (1972-1973). Niektóre płótna Kitaja mają charakter mrocznych, wręcz apokaliptycznych wizji. Najlepszą egzemplifikację stanowi symboliczny pejzaż zatytułowany *If Not, Not* (1975-1976), z bramą obozu w Auschwitz na drugim planie. W lewej dolnej części obrazu artysta ukazał postać Thomasa Stearnsa Eliota tonącego w objęciach nagiej kobiety. Wspominam o tym przez wzgląd na liczne pokrewieństwa łączące *Ziemię jałową (The Waste Land)* Eliota, awangardowy i profetyczny poemat powstały w 1922 roku, z literackimi eksperymentami Burroughsa, zwłaszcza rozwijaną przezeń od lat 60. techniką *cut-up*.

### Droga ekscesu – droga ku iluminacji

Kim zatem byli – przywołajmy piękne słowa Ginsberga – owi „anielskogłowi hippci rozpaleni pragnieniem pradawnego boskiego pośrednika ku gwiazdnej prądnicy w nocnej maszynierii”<sup>10</sup>? Co pozostało dziś z natchnionego buntu tych, którzy „odurzeni pałac siedzieli w nadprzyrodzonej ciemności swych miesz-

<sup>8</sup> Zob. S. Lazarides: *Outsiders. Art by People*, London 2008.

<sup>9</sup> Zob. R. Kitaj: *First Diasporist Manifesto*, New York 1989; tenże: *Second Diasporist Manifesto. A New Kind of Long Poem in 615 Free Verses*, New Haven-London 2007.

<sup>10</sup> A. Ginsberg: *Skowyt*, dz. cyt., s. 15. Znamienne w tym kontekście, że hollywoodzki gwiazdor James Franco, odgrywający postać Ginsberga w filmie *Skowyt* (2010) duetu Rob Epstein – Jeffrey Friedman, w maju 2012 roku w przestrzeniach MOCA w Los Angeles otworzył wystawę zatytułowaną *Rebel*, czyli *Buntownik*, poświęconą „kanonicznym” rebeliantom.

kań, płynąc nad dachami miast zasłuchani w jazz<sup>11</sup>? Odpowiedzi na te pytania znacznie przekroczyłyby ramy niewielkiego tekstu.

Jedynie w obszernym tomie można byłoby pomieścić historię działalności bitników, przedstawić ją w socjogenetycznym ujęciu na tle sytuacji w Ameryce doby maccartyzmu – z jej filozofią sukcesu i purytańską moralnością. W syntetycznej formie nie da się satysfakcjonująco ukazać losów tych archetypicznych wędrowców, którzy przemierzali rozległe szosy od Nowego Jorku do San Francisco, podziwiali piękno Tangieru, w Paryżu zaś pochylali się nad grobem Apollinaire'a, tropili cienie Hemingwaya, śladami Céline'a podróżowali „do kresu nocy”. Sądzę jednak, że nawet bez wdawania się w szczegóły możemy się uznać – przynajmniej w pewnym stopniu – za duchowych spadkobierców tego utraconego, skowyczącego pokolenia wybierającego życie poza *mainstreamem*, pozostającego w sensie dosłownym i metaforycznym stale „w drodze”, sięgającego wzrokiem poza blake'owskie, a później i huxleyowskie „drzwi percepcji”.

W moim przekonaniu transgresywny charakter działań bitników wyrastał nie tyle z nihilistycznej postawy, ile z tęsknoty za jakąś ukrytą regułą porządkującą rzeczywistość, za burroughsowskim „trzecim umysłem”<sup>12</sup>. Występek, który stał się składnikiem ich stylu życia, był raczej wyrazem konsekwentnego eskapizmu, rezultatem ucieczki w sferę eksperymentu aniżeli pustą formą. Stanowił w pewnym sensie konstytutywny element budowanej przez nich estetyki egzystencji. „Droga ekscesu wiedzie do pałacu mądrości” – słynne zdanie Williama Blake'a stało się mottem działań tej formacji literackiej<sup>13</sup>.

Burroughs i Kerouac zamieszani byli na przykład w sprawę zabójstwa Davida Kammerera, zasztyletowanego przez ich przyjaciela Luciena Carra (obu twórców oskarżono o utrudnianie śledztwa). Ta mroczna historia zainspirowała ich do napisania powieści *And the Hippos Were Boiled in Their Tanks* (1954). Co ciekawe, nawet powstaniu nazwy „beatnik” towarzyszy przestępcza legenda. Termin „beat” łączony bywa z „odbiciem”, a także z jazzową frazą, synkopowym porządkiem dźwięków generowanych przez maszynę do pisania czy – niekiedy – z „błogosławieństwem” („*beatitude*”)<sup>14</sup>. Natomiast zgodnie z legendą stworzoną przez wspomnianych autorów słowo „beat” miał podpowiedzieć Kerouacowi niejaki Herbert Huncke, pierwowzór postaci rzezimieszka i karciarza Hermana z powieści Burroughsa *Čpun (Junky)*.

<sup>11</sup> Tamże.

<sup>12</sup> Zob. W. S. Burroughs, B. Gysin: *The Third Mind*, New York 1978.

<sup>13</sup> Ginsberg twierdził nawet, iż w mistycznym uniesieniu ujrzał Blake'a, co zaowocować miało jako by stworzeniem *Sutry słonecznikowej*.

<sup>14</sup> O etymologicznym pokrewieństwie terminów „beat” i „beatitude” piszą (w osobnych tekstach) Marian Filipiak oraz Andrzej Pietrasz. Zob. M. Filipiak: *Od subkultury...*, dz. cyt., s. 43; A. Pietrasz: *Przełomy w życiu i poezji Allena Ginsberga*, „Podteksty” 2007, nr 1; wydanie internetowe: <http://podteksty.amu.edu.pl/podteksty/?action=dynamic&nr=8&dzial=4&id=175> (05.05.13).

Sal Paradise, narrator *On the Road* i *alter ego* Kerouaca, mówi o „kuśtykaniu” za fascynującymi ludźmi, za – sparafrazujmy nieco słowa pisarza – „szaleńcami ogarniętymi szalem życia [...], tymi, co nigdy nie ziewają, nie plotą banałów, ale płoną, płoną, płoną jak bajeczne race eksplodujące niczym pająki na tle gwiazd”<sup>15</sup>. Bodaj najbardziej efektownie w swym życiu – niezwykle długim jak na „anielskogłowego hipstera” – „płonał” William S. Burroughs, największy bluźnierca i pornograf, z pewnością najbardziej spośród bitników wszechstronny twórca, malujący także obrazy.

### „Alchemia elipsy”

Literacka spuścizna Burroughsa jawi mi się jako nadzwyczaj interesująca ze względu na intelektualnie wyrafinowaną treść, subtelne aluzje zawarte w surowych, niekiedy nader werystycznych opisach, wreszcie – z uwagi na szereg intuicji zbieżnych z koncepcjami rozwijanymi m.in. przez Marshalla McLuhana, Davida Riesmana czy Jeana Baudrillarda.

O doniosłej wartości utworów Burroughsa przesądzają też: eksperymentalna forma, nielinearna, poszarpana struktura narracyjna, przypuszczalnie symbolizująca percypowanie świata przez współczesnego człowieka, muzyczny rytm i ten „nagły błysk alchemii, posługiwania się elipsą, katalogiem, miarą metryczną i wibrującym odrzutowcem” – jak pisał Ginsberg, komentując w *Skowycie* dzieło przyjaciela<sup>16</sup>. Źródeł owych formalnych poszukiwań osiagających swe apogeum w postaci techniki *cut-up*, czyli literackiej „wycinanki”, można się dopatrywać w przewrotnie poważnych zabawach dadaistów: aleatorycznych wierszach Tristana Tzary oraz ciętych kolumnach Marcela Duchampa (*Rendez-vous du Dimanche 6 Février/ à 1 hr. 3/4 après midi 1916*). Poetyckie kolaże Burroughsa nawiązują też w pewnym stopniu do zasady kompozycyjnej przyjętej przez Eliota we wspomnianej już *Ziemi jałowej*.

Burroughs pomimo rozmaitych eksperymentów, jakim bezlitośnie poddawał swe ciało, dożył nadzwyczaj sędziwego wieku. Urodzony w 1914 roku w St. Louis w rodzinie dobrze prosperujących przedstawicieli klasy średniej, zmarł w roku 1997 w miejscowości Lawrence (Kansas), doczekawszy spokojnej starości, do końca aktywnie tworząc. Na kształt jego literackiej działalności wpłynęły z pewnością studia w dziedzinie antropologii i literatury angielskiej na Harvardzie oraz krótki epizod studiów medycznych w Wiedniu. W największym stopniu zasłynął jako autor niepokornych, obrazoburczych powieści, w dużej mierze autobiograficznych, składających się na stylistycznie spójną trylogię: *Čpun (Junky)*, *Pedał (Queer)*<sup>17</sup> oraz *Nagi lunch (Naked Lunch)*.

<sup>15</sup> J. Kerouac: *W drodze*, dz. cyt., s. 12.

<sup>16</sup> A. Ginsberg: *Skowyt*, dz. cyt., s. 27.

<sup>17</sup> Zob. W. S. Burroughs: *Čpun*, przekł. A. Ziembicki, R. Januszewski, Warszawa 2004; tenże: *Pedał*, przekł. P. Lipszyc, Gdańsk 1993.

Badacze dokonujący filologicznej rekonstrukcji kolejnych tekstów Burroughsa stale napotykały trudności, bowiem pisarz miał w zwyczaju pracować nad kilkoma utworami w jednym czasie, co więcej – dokonywał poniekąd „kanibalizacji materiału”<sup>18</sup> (Oliver Harris), tnąc własne teksty, żonglując ich fragmentami, przerzucając je w obrębie simultanicznie pisanych dzieł. Zapowiedzi tej metody pojawiają się już w *Ćpunie*, debiutanckiej powieści wydanej w 1953 roku (pierwotnie pod pseudonimem William Lee). Charakterystyczne w tym kontekście jest, że tekst *Nagiego lunchu* zamknięty został *Zwiędłym wstępem*, zwieńczonym zresztą słowami „Nie ma towar... psyjć w piontek”<sup>19</sup>.

Odrebne rozważania mogłyby zostać poświęcone zarówno literackim inspiracjom Burroughsa, jak i jego artystycznym przyjaźniom lub niezliczonym twórczym projektom – wystarczy wspomnieć o współpracy z Robertem Frankiem czy Robertem Wilsonem. Pod urokiem niezwyklej osobowości Burroughsa pozostawali m.in. Andy Warhol, John Lennon, Lou Reed, Philip Glass, Laurie Anderson oraz Tom Waits.

Niestety Burroughs był również niezbyt zdolnym strzelcem, co w połączeniu ze skłonnością do nadużywania alkoholu kończy się zwykle źle. W 1951 roku w Bounty Bar – jednym z chętnie odwiedzanych przez artystę przybytków w Mexico City – w pijackim widzie postanowił zabawić się w Wilhelma Tella, strzelając do szklanki umieszczonej na głowie małżonki – Joan Vollmer Adams. Tragiczna śmierć Joan zaciążyła na całym dalszym życiu pisarza, a motyw broni palnej zaczął systematycznie pojawiać się w jego książkach.

Najbardziej interesujące są te fragmenty, w których trauma związana ze śmiercią Joan ukryta została pośród licznych metafor i aluzji; na przykład w *Nagim lunchu* pisarz niby mimochodem przywołuje znaną z poematu Coleridge’a postać starego żeglarza z niewiadomych przyczyn strzelającego do swego wybawcy – śnieżnobiałego albatrosa. Ta przedziwna fascynacja bronią znalazła także wyraz w serii „strzelanych” obrazów – kompozycji noszących ślady kul, odprysków i nacieków farby z roztrzaskanych puszek. Dzieła owe z jednej strony zdradzają pokrewieństwo z wypracowaną przez Jacksona Pollocka formułą *action painting*, z drugiej zaś – są bliskie transgresywnym (dosłownie, ponieważ prowadzącym do przekroczenia granic obrazu) poszukiwaniom podejmowanym przez twórców zainspirowanych dorobkiem Lucia Fontany.

Istotne, że pisarz pozostawał pod przemożnym urokiem autobiograficznej książki *You Can't Win* napisanej przez włamywacza posługującego się pseudonimem Jack Black. Transgresywną postawę Burroughsa w pewnej mierze ilustrują też słowa Olivera Harrisa, który stwierdził, iż *Junky* jest swego rodzaju „farma-

<sup>18</sup> Zob. O. Harris: *Wstęp. „Dostajesz to, co widzisz”* [w:] W. S. Burroughs: *Ćpun*, dz. cyt., s. 22.

<sup>19</sup> W. S. Burroughs: *Nagi lunch*, dz. cyt., s. 190.

kopeą” i zgrabnie napisanym „studium lingwistyki świata przestępczego”<sup>20</sup> (te określenia można zresztą z powodzeniem odnieść do wszystkich powieści składających się na wspomnianą trylogię).

Okoliczności tworzenia swego *opus magnum* Burroughs opisywał po latach z pewną dezynwolturą: „Ja, zdaje się (dokładnie tego nie pamiętam), prowadziłem w delirium szczegółowe notatki, które opublikowałem później pod tytułem *Nagi lunch*”<sup>21</sup>. W dodatku do powieści zatytułowanym *Choroba i delirium. Świadectwo* autor wyznawał: „Stosowałem wszystko – morfinę, heroinę, dilaudid, eukodal (*etc.*) – wprowadzając je do swojego organizmu na wszelkie możliwe sposoby”<sup>22</sup>. Fascynacja narkotykowymi doświadczeniami wpędziła pisarza w nałóg, z którego zdołał się wyrwać, opanowując – jak powiadała – „algebrę głodu”<sup>23</sup>.

W tekstach Burroughsa dochodzi do swoistej antropomorfizacji narkotyku. Dość wspomnieć, iż pierwotnie debiutancka powieść pisarza nosiła tytuł nie *Junky*, lecz *Junk* – czyli kolokwialnie: „hera”. Jedną z bohaterek *Nagiego lunchu* jest *yage* – inaczej banisteryna lub telepatyna, również obdarzona cechami istoty ożywionej, niemal ludzkiej. Co najistotniejsze jednak, choć Burroughs nie przestrzega przed zgubnymi skutkami nałogu, czyni go symbolem zniewolenia i represji, a także powszechnej społecznej anestezji. W *Nagim lunchu* telepatyną rozporządzają przedstawiciele aparatu władzy, choćby szalony dr Benway. Służy im ona jako – nie bez przyczyny użyję tego określenia – medium inwigilacji, środek pozwalający uzyskać automatyczne posłuszeństwo.

Nie mniej interesująco ukazany został w tej powieści wątek antyutopii, zarysowujący się wyraźnie w opisach egzystencji mieszkańców zarówno, rzecz by można, „totalitarnej” Annexii, jak i pozornie tylko wolnej Freelandii – zgodnie ze słowami narratora „czystego i nudnego” kraju, gdzie „dobrobyt gasi wszelką myśl o buncie”<sup>24</sup>. W opisach owych pojawiają się stwierdzenia, pod którymi mógłby się podpisać Marshall McLuhan. Wydaje się wręcz, że spostrzeżenia Burroughsa antycypują tezy zawarte w najsłynniejszym dziele Kanadyjczyka *Understanding Media: The Extensions of Man*<sup>25</sup>. „Ludzie Zachodu eksternalizują siebie samych w formie urządzeń technicznych”<sup>26</sup>. Czyż nie brzmi to jak wyimek z książki McLuhana? Czy temat narkomanii nie nasuwa analogii do McLuhanowskiego narcyza – miłośnika gadżetów? Co więcej, twórca *Nagiego lunchu* używa

<sup>20</sup> Zob. O. Harris: *Wstęp. „Dostajesz to, co widzisz”*, dz. cyt., s. 6.

<sup>21</sup> W. S. Burroughs: *Nagi lunch*, dz. cyt., s. 191.

<sup>22</sup> Tamże, s. 190.

<sup>23</sup> Tamże, s. 191.

<sup>24</sup> Tamże, s. 152.

<sup>25</sup> Zob. M. McLuhan: *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, wpraw. L. H. Laphama, z ang. przeł. N. Szczucka, Warszawa 2004.

<sup>26</sup> W. S. Burroughs: *Nagi lunch*, dz. cyt., s. 24.



określenia „globalna wioska”<sup>27</sup>, które ukuł właśnie genialny uczony. Znamienne jest również, że *magna opera* obydwu autorów ukazały się w tym samym roku – 1964.

Istnieje jeszcze jeden niezwykle ważny punkt styczny: McLuhanowskie pojęcie „natychmiastowości” i Burroughsowska koncepcja „synchroniczności” (inspirowana po części systemem filozoficznym Alfreda Korzybskiego). Jej istotę najlepiej oddaje fragment z *Zachodniej krainy*, w którym mowa o „gigantycznym oszustwie przyczyny i skutku”<sup>28</sup>. Koncepcja synchroniczności słowa i obrazu, synestetycznej mgławicowości wizualno-werbalnych olśnień, wiedzie nas ku literackim technikom nigdy nieistniejącej, zrodzonej w wyobraźni Burroughsa Lady Sutton-Smith.

### Poza klatką słów

*Words are like animals. They don't like to be kept in pages.* Czyli: „Słowa są jak zwierzęta. Nie lubią być trzymane za kartkami”<sup>29</sup>. Stwierdzenie to, oparte na zabawnej grze słów, znajdujemy w tekście Burroughsa *The Literary Techniques of Lady Sutton-Smith*, opublikowanym na łamach literackiego dodatku do „The Times” z 6 sierpnia 1964 roku. W owym szczupłym eseju pisarz prezentuje podstawy rozwijanej przez siebie – a zainicjowanej przez znakomitego artystę Briona Gysina – techniki *cut-up*, czyli literackiego kolażu. Technika ta stanowi, jak sądzę, zwiastun dzisiejszej kultury *samplingu*, remiksu i zapożyczenia (np. *appropriation art*), jest wizualną metaforą świata bez granic, rzeczywistości uwolnionych słów. „Dostrzeżecie wkrótce, że słowa nie należą do nikogo” (*You'll soon see that words don't belong to anyone*) – prowokacyjnie konstatuje Brion Gysin na stronach *The Third Mind*<sup>30</sup>. Uwalnianie słów nie jest jednak ani aktem heretyckim czy burzycielskim, ani czczą zabawą. Przeciwnie – to artystyczny występ popełniony w dobrej wierze, być może przewrotny wyraz tęsknoty za porządkującym Logosem.

William S. Burroughs to „naturalny banita”, outsider, diasporysta z wyboru, igrający z bronią niszczyciel, ikonoklasta owładnięty obsesją cięcia, kawałkowania rzeczywistości, która wydaje się – jak twierdzi Zygmunt Bauman – istnieć po to jedynie, by można ją było obalić. To nader wrażliwy przestępca. A jeśli – z punktu widzenia artysty – to rzeczywistość jest przestępstwem, choćby przez to, że bardzo rozczarowuje? Twórcza transgresja może być odpowiedzią na okropności tego świata, aktem nie barbarzyństwa, lecz odnajdywania ładu w chaosie.

<sup>27</sup> Tamże, s. 38.

<sup>28</sup> W. S. Burroughs: *Zachodnia kraina*, przeł. P. Lipszyc, Warszawa 2009, s. 42.

<sup>29</sup> Tenże: *The Literary Techniques of Lady Sutton-Smith*, „The Times. Literary Supplement”, wydanie z dn. 6 sierpnia 1964 roku (nienumerowane), s. 682 [tłum. wł. – M. S.].

<sup>30</sup> B. Gysin: *Cut-Ups Self-Explained* [w:] W. S. Burroughs, B. Gysin: *The Third Mind*, dz. cyt., s. 34.

Dźwięk dzierzonych w dłoni Lady Sutton-Smith nożyc, które tną i uwalniają słowa, po latach miło będzie brzmieć w uszach artysty ponowoczesnego, uwalniając go i prowokując do żonglowania elementami świata, badania wszelkich możliwych jego wymiarów, do kontynuowania zapowiadanych już w noweli Edgara Allana Poeego spacerów na peryferia.

Małgorzata Stępnik

### Creative Fascination with Malefaction on the Example of “Angel-Headed Hipsters”

Transgressive, sometimes literally referred to as criminal (taking into consideration some dark events of W. S. Burroughs' life) activities of “angel-headed hipsters” (A. Ginsberg) is interpreted in relation to Howard Becker's concept of outsiders and Ronald B. Kitaj's manifestos (*First Diasporist Manifesto*, *Second Diasporist Manifesto*). In addition, the analysis includes Burroughs' graphic and linguistic experiments, namely the cut-up technique which constitutes a perfect metaphor for the contemporary culture of sampling, quotation and – not always legal – borrowing.

### Творческое очарование проступком на примере «ангельскиголовых хипстеров»

В задуманной статье, трансгрессивная, а иногда дословным образом: преступная (учитывая хотя бы некоторые мрачные моменты из биографии Берроуза), деятельность «ангельскиголовых хипстеров» (Гинзберг) интерпретируется в частности по отношению к концепции аутсайдеризма Говарда Беккера и манифестов Рональда Б. Китая (*First Diasporist Manifesto*, *Second Diasporist Manifesto*). Кроме того, отдельному анализу подвергаются графически-лингвистические эксперименты Берроуза, а именно развита им техника *cut-up* представляющая собой, как считаю, совершенную метафору сегодняшней культуры сэмплинга, цитаты и – не всегда ведь легального – искусства заимствования.