

Uniwersytet Warszawski

Wydział Polonistyki

Katarzyna Jesiotr

Nr albumu: 348749

W drodze na Zachód. Między metafizyczną wędrówką Jarosława Markiewicza a deliryczną podróżą Wieniedikta Jerofiejewa, czyli o związkach literatury pisarzy byłego bloku wschodniego z twórczością „pobitego pokolenia” Ameryki

Praca magisterska

na kierunku filologia polska

w zakresie specjalności literaturoznawczo-językoznawczej

Praca wykonana pod kierunkiem

prof. dr. hab. Tomasza Wójcika

Instytut Literatury Polskiej

Warszawa, czerwiec 2018

Oświadczenie kierującego pracą

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie tytułu zawodowego.

Data

Podpis kierującego pracą

Oświadczenie autora (autorów) pracy

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca dyplomowa została napisana przez mnie samodzielnie i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem tytułu zawodowego w wyższej uczelni.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data

Podpis autora (autorów) pracy

Streszczenie

Oś konstrukcyjną pracy stanowi temat drogi obecny w twórczości wszystkich omawianych autorów. Punktem wyjścia do rozważań jest, zawarta w rozdziale pierwszym, charakterystyka sztandarowych dzieł głównych przedstawicieli bitników: Allena Ginsberga, Jacka Kerouaca i Williama S. Burroughsa. Wyróżnione cechy utworów i dokonana na ich podstawie konceptualizacja pojęcia drogi posłużyły następnie do opisu dzieł pisarzy byłego bloku wschodniego. Drugi rozdział poświęcony został trzem poematom Jarosława Markiewicza. Zwrócono uwagę na skomplikowanie formalne tekstów, mistyczny, transgresyjny aspekt tej poezji oraz jej przesiąknięcie wątkami filozofii buddyjskiej. W trzecim rozdziale zaś poddano analizie poemat Wieniedikta Jerofiejewa, *Moskwa-Pietuszki* – jego budowę, styl, konstrukcję chronotopu.

Słowa kluczowe

Beat Generation, bitnicy, Ginsberg, Kerouac, Burroughs, Markiewicz, Jerofiejew, droga, mistycyzm, transgresja

Dziedzina pracy (kody wg programu Socrates-Erasmus)

09000 filologia polska

Tytuł pracy w języku angielskim

On the Road to the West. Between the metaphysical journey of Jarosław Markiewicz and the delirious voyage of Wieniedikt Jerofiejew, or about literature from behind the Iron Curtain and its connection with literary works of Beat Generation.

Spis treści

WSTĘP.....	5
1. Renesans z San Francisco – Wielcy Chorzy, Wielcy Przestępcy, Wielcy Przeklęci?	
O mistycyzmie i transgresji w twórczości Beat Generation.....	10
1.1. „Droga to życie”. O motywie drogi i życiopisaniu.....	12
1.2. Twórca-wizjoner, literat-tramp. O bitnikowskiej romantyczności.....	19
1.3. Narkotyczny charakter rzeczywistości. O transgresyjności języka literackiego i formy literackiej.....	26
Podsumowanie.....	34
2. Psychedeliczne podróże Jarosława Markiewicza. O literackim zapisie świadomości.....	36
2.1. Pociągiem do Patmos. O poemacie <i>Ryba walczy z rakiem a rak walczy z rybą</i>	37
2.2. Droga świadomości w przestrzeni międzybytu. O poemacie <i>Zapis ognia</i>	46
2.3. Wyprawa w głąb cierpienia. O poemacie <i>Wszechdrzewo</i>	51
Podsumowanie.....	56
3. Deliryczna mieszanina stylów i konwencji. O literackiej rzeczywistości Wieniedikta Jerofiejewa na przykładzie poematu <i>Moskwa-Pietuszki</i>	58
3.1. Studium reglamentowanej rzeczywistości. O alkoholizmie jako metanarracji.....	59
3.2. Wienia Jerofiejew. O pseudobiograficznym bohaterze-kronikarzu.....	63
3.3. Kreml. O początku i końcu.....	70
Podsumowanie.....	76
ZAKOŃCZENIE.....	78
BIBLIOGRAFIA.....	80

Wstęp

Ameryka, lata 50. – czas zimnej wojny, konfliktów w Korei i Wietnamie, makkartyzmu oraz ogólnego poczucia zagrożenia wynikającego z wielkomocarstwowej polityki Stanów Zjednoczonych. W takiej atmosferze debiutują czołowi pisarze Beat Generation – najbardziej wyrazistego pokolenia literackiego Ameryki XX wieku. Pokolenia, które wywarło wpływ zarówno na ówczesną kulturę literacką, jak i obyczajową – co z nieformalnej grupy kilku przyjaciół¹ czyni swego rodzaju fenomen socjologiczny. Nonkonformizm i bezkompromisowość bitników w kwestiach społeczno-politycznych z jednej, a styl życia z drugiej strony inspirowały wielu młodych ludzi nie tylko w Ameryce czy we Francji. Wpływy te docierały także za żelazną kurtynę.

W Polsce twórczość bitników, a zwłaszcza Allena Ginsberga, okazała się szczególnie inspirująca dla Jarosława Markiewicza. Poeta przypisywany zwykle do Nowej Fali łączył w swojej twórczości wiele nurtów, co zaowocowało powstaniem synkretycznej liryki o niebywałej intensywności. W ZSRR natomiast okres odwilży, sprzyjający kształtowaniu się nowych form i gatunków literackich sprawił, że pojawiły się tzw. fenomeny literackie, które z czasem historycy literatury uznali za pierwsze rosyjskie utwory postmodernistyczne². Za ów prątekst, zwiastujący nadejście nowego paradygmatu kulturowego, uchodzi m.in. utwór Wieniedikta Jerofiejewa – *Moskwa-Pietuszki*.

Stany Zjednoczone-Polska-ZSRR. Główną osią, która scala twórczość pokolenia beatu, poezję Jarosława Markiewicza i prozę poetycką Wieniedikta Jerofiejewa jest droga.

¹Praca oscyluje wokół twórczości trzech, uznawanych za najwybitniejszych, przedstawicieli pokolenia beatu: Allena Ginsberga, Jacka Kerouaca, Williama S. Burroughsa. Pomija natomiast autorów satelickich oraz pisarzy, którzy wraz ze wzrostem popularności tego ruchu pretendowali do miana jego członków.

²Za oczywisty należy uznać fakt, że pewne trendy docierają do ZSRR i krajów satelickich z opóźnieniem oraz to, że napływają różnymi nielegalnymi kanałami, a ich przejawy nie są tolerowane przez oficjeli. Interesujące są natomiast skutki takiego stanu rzeczy. Napływające idee, prądy, myśli oraz elementy kultury popularnej ulegają różnym, mniej lub bardziej świadomym, przekształceniom. Dostosowane zostają do sytuacji społeczno-politycznej kraju je asymilującego, zachowując tylko „amerykański” pozór. Ludzie żyjący w opresyjnym systemie komunistycznym tworzą swoisty fantazmat na temat Ameryki i zachodniej kultury. Doskonale obrazują to słowa jednego z bohaterów filmu *Стимляги*, byłego przedstawiciela subkultury stilyagów, który po powrocie z Ameryki stwierdza: „W Ameryce nie ma stilyagów. Jeśli takich jak my zobaczyliby na Broadwayu, od razu odwieźliby nas do psychiatryka” [tłum. własne]. Zob. *Bikiniarze (Стимляги)*, reż. W. Todorowski, Rosja 2008.

Dla bitników podróż była najważniejszym elementem, wokół którego koncentrowali swoją biografię oraz wysiłki literackie. Publikacja ich sztandarowych dzieł spowodowała, że włóczęgowska wyprawa autostopem po Stanach Zjednoczonych stała się symbolem rodzącej się kontrkultury. W latach 60. i 70. powieść drogi w wydaniu bitnikowskim znajdzie swoich godnych kontynuatorów. Warto wspomnieć chociażby Huntera S. Thompsona i jego głośną książkę – *Lęk i odraza w Las Vegas*, czy fabularyzowaną biografię Kena Keseya autorstwa Toma Wolfe'a – *Próba Kwasu w Elektrycznej Oranżadzie*. Motyw drogi, powszechnie znany literaturze, zostaje przez Beat Generation wzbogacony i uatrakcyjniony. Droga to już nie tylko metafora życia, podróż inicjacyjna, która prowadzi bohatera ku zrozumieniu. Oprócz wymiaru metaforycznego, jest ona również doświadczeniem jak najbardziej autobiograficznym. Odzwierciedla styl życia pokolenia oraz staje się symbolem buntu wobec świata.

Co zaś z bitnikowskiego ducha można znaleźć w twórczości pisarzy żyjących po drugiej stronie Atlantyku, w państwach reżimu komunistycznego? Wzrost zainteresowania samą kulturą amerykańską w krajach byłego bloku wschodniego można zaobserwować już w latach 50. Wtedy to w Polsce pojawiają się bikiniarze, a w Rosji stilyadzy. Kwitnie w tych krajach fascynacja jazzem, rock and rollem i boogie-woogie. Czytane są ponadto takie teksty Aldousa Huxleya jak *Drzwi percepcji* czy *Niebo i piekło*. Wzmaga się zainteresowanie substancjami narkotycznymi. W latach 70. w Polsce na znaczeniu zyskuje również teatr jako medium najlepiej oddające ducha hipisowskiej poezji³. Nic więc dziwnego, że docierająca zza oceanu atrakcyjna legenda bitników, prowadzi w końcu także do wzmożonej recepcji tej twórczości. Mit romantycznego wędrowca, szalonego wieszca przekraczającego granice powszechnego poznania oraz umiłowanie wolności i niezależności były elementami, które przyciągały do tej literatury młodych Polaków i Rosjan.

Celem niniejszej pracy jest zatem ukazanie związków pomiędzy twórczością Beat Generation a kontestatorami ze Wschodu: Jarosławem Markiewiczem i Wieniediktem Jerofiejewem. Tym, co ich jednoczy jest oczywiście bunt – bunt wobec zastanej rzeczywistości, społecznych reguł czy kulturowych konstruktów. W twórczości wszystkich omawianych autorów dużą rolę odegrała biografia, chociaż akcenty te nie rozkładają się równomiernie. U Markiewicza i Jerofiejewa duży nacisk położony jest na problemy społeczne i rozważania nad sytuacją geopolityczną swoich państw. Figura podmiotu stanowi często

³ A. Pietrasz, *Allen Ginsberg w Polsce*, Warszawa 2014, s. 178–180; K. Sípowicz, *Hipisi w PRL-u*, Warszawa 2008, s. 9–106; J. Hugo-Bader, *Egzamin na świra, czyli mały i niepraktyczny rusko-polski słownik slangu hipisowskiego*, [w:] tegoż, *Biała gorączka*, Wołowiec 2011, s. 33–75.

pretekst do ukazania grozy rzeczywistości, w której egzystują bohaterowie poematów. I, pomimo że bitników żywo interesowała sytuacja w kraju i na świecie, w ich utworach bardziej niż to ma miejsce u pisarzy po drugiej stronie żelaznej kurtyny, uwidacznia się silny podmiot – odautorskie „Ja”. Jest to „Ja” bezkompromisowe, świadome swojej wartości i nawet jeśli ponosi klęskę, przekonane jest o swojej wyjątkowości. Ono także jest głównym tematem, osią wokół której rozgrywa się opowiadana historia. Zarówno zaś w tekstach przedstawicieli Renesansu z San Francisco, jak i w dziełach pisarzy ze Wschodu zwracają uwagę eksperymenty, którym poddawana jest forma literacka. Proces powstawania wszystkich analizowanych utworów pod wpływem środków enteogennych, legendarny czy nie, determinuje ich styl. Cechuje je przede wszystkim zaś paronomastyczność, liczne i najróżniejsze powtórzenia, w postaci czy to anafory i epifory, czy paralelizmów składniowych. Wykorzystywane środki poetyckie pozwalają na uzyskanie jednorodnego rytmu, który sprzyja wrażeniu transowości. Wielką rolę w tej literaturze odgrywa bowiem muzyczność, melodyjność fraz. Wszystko to zaś składa się na synestezyjność tych utworów.

I tak, w pierwszym rozdziale scharakteryzowano pokolenie Beat Generation i ich najważniejsze dzieła. W zgodzie z przyjętą przez autorkę metodologią szerzej przybliżono zwłaszcza sztandarowe utwory bitników tj. *W drodze* Jacka Kerouaca, *Skowyt* Allena Ginsberga i *Nagi lunch* Williama S. Burroughsa. Teksty te realnie oddziaływały na świadomość literacką pewnego kręgu pisarzy polskich i rosyjskich. Inne utwory bitników pojawiają się zatem jako kontekst bądź uzupełnienie podejmowanej problematyki. W rozdziale tym skupiono się zaś na wszechstronnym ukazaniu motywu drogi. Zwrócono uwagę na możliwość jego dwojakiego rozumienia: droga jako podróż i droga jako wędrówka w głąb, ku wnętrzu poznającego podmiotu. Prowadzi to do rozważań na temat roli biografii w literaturze, a także skłania do pochylenia się nad formą literacką tych tekstów. Najważniejszymi wyróżnikami omawianej twórczości są: inspiracje różnymi systemami religijnymi, muzyczność fraz, pisanie pod wpływem środków odurzających. Nie wszystkie te cechy przejawiają się u poszczególnych pisarzy z równą intensywnością. Dlatego też rozdział został skonstruowany tak, aby wydobyć pewne kategorie, i podążając za nimi, stworzyć syntetyczny obraz tej twórczości, oddając niektóre z partii pracy twórcom, u których dana cecha była dominantą. Warto bowiem pamiętać, że pokolenie to było przez jakiś czas niewielką, nieformalną grupą, co doskonale widoczne jest w uprawianej przez nich literaturze. Często pisali utwory wspólnie, często nawzajem opiniowali i poprawiali swoje teksty. W większości swoich dzieł, a we wszystkich będących przedmiotem niniejszej analizy, występują razem jako ich bohaterowie – pod podobnymi lub identycznymi

pseudonimami lub bez nich. Pierwszy rozdział jest osią, na której zbudowana została cała praca. Wyszczególnione i opisane kategorie posłużyły później do opisu poezji Jarosława Markiewicza i prozy poetyckiej Wieniedikta Jerofiejewa.

Rozdział drugi, „Psychedeliczne podróże Jarosława Markiewicza. O literackim zapisie świadomości”, poświęcony został trzem poematom Jarosława Markiewicza. Uporządkowane zostały one pod kątem stopnia złożoności tekstów. Pierwszy z omawianych poematów, *Ryba walczy z rakiem a rak walczy z rybą*, podejmuje temat drogi w jej najbardziej literalnym znaczeniu. Bohater utworu pragnie bowiem udać się w podróż pociągiem. Akcja zaś usytuowana jest w przestrzeni dworca kolejowego. Tekst ten, niezwykle skomplikowany pod względem formalnym, zarysowuje także drugi możliwy sposób rozumienia drogi – jako podróży w głąb siebie. Problematyka ta jest jednak dużo silniej zaznaczona w dwóch pozostałych poematach: *Zapis ognia* i *Wszchedrzewo*. Teksty te przesyczone są filozofią Wschodu, zwłaszcza buddyzmu zen, oraz, co nierozdzielnie z tym związane, tematem świadomości, umysłu. O ile w kontekście poematu *Ryba walczy z rakiem a rak walczy z rybą* problematyka ta jest drugorzędna i przedstawiona w perspektywie bliskiej doświadczeniu przeciętnego człowieka, a także referowana z pozycji trzecioosobowego obserwatora, o tyle w kolejnych utworach stanowi główną oś zainteresowań podmiotu lirycznego. Podmiotem jest już pierwszoosobowe „Ja”, które uparcie penetruje zakamarki swojego umysłu. Opowieści rozgrywają się zatem w osobliwym czasie i przestrzeni – w niepokojącej liminalnej rzeczywistości, w której bohater przechodzi kolejne próby, które można porównać do koncepcji *rites de passage* Arnolda van Gennepa.

W ostatnim rozdziale szczegółowej analizie został poddany najślawniejszy poemat Wieniedikta Jerofiejewa, *Moskwa-Pietuszki*. Tak jak w przypadku dwóch poprzednich części, składa się on z trzech podrozdziałów. Pierwszy z nich, „Studium reglamentowanej rzeczywistości. O alkoholizmie jako metanarracji”, ma na celu przyjrzenie się *leitmotivowi* utworu, którym jest alkohol. Zwrócono szczególną uwagę nie tylko na rolę, jaką odgrywa on w życiu bohatera, lecz także na to, jak przekłada się to na konstrukcję postaci oraz ukształtowanie formalne całego tekstu. Rozwinięcie tego zagadnienia następuje w podrozdziale drugim, „Wienia Jerofiejew. O pseudobiograficznym bohaterze-kronikarzu”. Autorka starała się uwzględnić w swojej analizie polifoniczność utworu, dlatego zdecydowała się na równoległe omówienie charakterystyki pseudoautobiograficznego bohatera oraz świata, w którym ów się porusza. Całość rozważań zamyka podrozdział traktujący o symbolicznym zakończeniu *Moskwy-Pietuszek* pt. „Kreml. O początku i końcu”. W tej części autorka zdecydowała baczenie przyrzeć się klamrze spajającej poemat, tropiąc, pojawiające się od

pierwszych kart tekstu, zapowiedzi tragicznego losu bohatera. Szczególną inspiracją do powstania tego rozdziału był skłaniający do polemiki tekst Soni Steblowskiej, *Веничка и Хрущов* oraz interesująca analiza komparatystyczna poczyniona przez Beatę Waligórską-Olejniczak, która w swoim artykule – *Nagie życie Wieniczki Jerofiejewa, czyli Moskwa-Pietuszki z perspektywy teorii montażu Siergieja Eisensteina* – zwróciła uwagę na podobieństwo konstrukcji *Moskwy-Pietuszek* z surrealistycznym montażem filmowym, a także wysunęła interesującą tezę dotyczącą zbieżności omawianego utworu z wysokoartystyczną kompozycją muzyczną jaką jest fuga.

Ze względu na niewielką ilość filologicznych opracowań twórczości pokolenia Beat Generation i Jarosława Markiewicza, autorka posługuje się metodą analityczno-syntetyczną. Biorąc pod uwagę charakter omawianych tekstów, wykorzystano także możliwości interpretacyjne, na które pozwala analiza komparatystyczna. Oprócz dostępnych tekstów biografów i badaczy Beat Generation i Wieniedikta Jerofiejewa, autorka odwołuje się również do nagrań tekstów czytanych przez poetów, dokumentalnych i fabularnych filmów, a w przypadku bitników, szczególnie do pozostawionej przez nich korespondencji. Jeżeli chodzi o twórczość Jarosława Markiewicza główny materiał do analizy stanowiły tomiki: *W ciałach kobiet wschodzi słońce* i *I*. W pracy, w miarę możliwości, starano się uwzględnić szerszy kontekst historyczny i wskazać na najważniejszych poprzedników omawianych pisarzy tj. Walt Whitman, William Blake, Charles Baudelaire czy Artur Rimbaud.

1. Renesans z San Francisco – Wielcy Chorzy, Wielcy Przestępcy, Wielcy Przeklęci? O mistycyzmie i transgresji w twórczości Beat Generation

Poeta czyni się jasnowidzem przez długotrwałe, bezmierne i świadome rozprężenie wszystkich zmysłów. Wszystkie formy miłości, cierpienia, szaleństwa; sam szuka i wyczerpuje w sobie wszystkie trucizny, by zachować z nich tylko kwintesencję. Nieopisana tortura, w której trzeba mu całej wiary, całej nadludzkiej siły, w której staje się wśród wszystkich wielkim chorym, wielkim przestępcą, wielkim przeklętym – i najwspanialszym Uczonym! Bo dociera do nieznanego! Uprawiał przecież swą duszę, już bogatą, bardziej niż ktokolwiek inny! Dociera do nieznanego i kiedy, oszalały, ma już utracić rozumienie swych wizji – zobaczył je! Niechaj kona w swoim skoku przez rzeczy niesłychane i nie do nazwania: przyjdą inni straszliwi pracownicy; rozpoczną od horyzontów, u których zwałił się tamten!

A. Rimbaud, *List do Paula Demeny*, 15 maja 1871⁴

San Francisco, 7 października 1955 roku. Allen Ginsberg podczas Six Gallery Reading po raz pierwszy odczytuje publicznie poemat *Skowyt*. Reakcja publiczności przechodzi najśmielsze oczekiwania. W dosadnych scenach, przywoływanych przez rytmiczny głos Ginsberga, obecni na sali ludzie dostrzegają prawdziwy obraz pokolenia, do którego należą – zmarnowanego pokolenia lat 50. Przysłuchujący się literaci uznają utwór za arcydzieło, kto wie, czy nie za najważniejszy tekst całego XX wieku – w poezji niewątpliwie rodzi się nowa jakość. Sukces Ginsberga otwiera drogę innym. Jack Kerouac w 1957 roku wydaje napisaną sześć lat wcześniej powieść *W drodze*, która do tej pory odrzucana była przez kolejnych wydawców z powodu śmiałej problematyki, którą podejmowała⁵. Przesuwające się coraz bardziej granice literackiej wolności, wolności, co nie bez znaczenia, okupionej licznymi

⁴A. Rimbaud, *Ja to ktoś inny. Korespondencja Artura Rimbauda*, tł. i oprac. J. Hartwig i A. Międzyrzecki, Warszawa 1970, s. 60.

⁵J. Jarniewicz, *Rysopisy straceńców. Jack Kerouac, W drodze*, [w:] tegoż, *Znaki firmowe. Szkice o współczesnej prozie amerykańskiej i kanadyjskiej*, Kraków 2007, s. 50–56 ; H.Ch. Kirsch, *W drodze. Poeci pokolenia beatników*, tł. J. Raczyńska, Warszawa 2006, s. 230–232, 251–258.

w tym czasie procesami sądowymi o obrazę moralności, ułatwiły ukazanie się w 1959 roku *Nagiego lunchu* Williama S. Burroughsa – najdziwniejszego i najodważniejszego z czołowych tekstów bitników⁶. Data 7 października 1955 roku uznana została zatem za narodziny nowego pokolenia – pokolenia znanego dziś jako Beat Generation.

Nazwa Beat Generation szybko zaczęła funkcjonować w świadomości Amerykanów, nikt jednak nie wiedział, co miałyby ona dokładnie oznaczać. Zapytany o to Kerouac powiedział, że określenia *beat* używają względem siebie czarnoskórzy starzy mężczyźni. Dopytywany przez dziennikarza, przywoływał różne skojarzenia, które wiązały się z tym słowem: pobity, przybity, ale też święty, błogosławiony, a nawet ubogi. Zwrócił ponadto uwagę na jego związek z muzyką. Nazwa nie jest ważna, jak powie Kerouac⁷. Najważniejsze okazuje się doświadczenie pokoleniowe, które połączyło tych ludzi, a które wynikało z rozczarowania rzeczywistością, z zawiedzionych nadziei, z poczucia wszechogarniającego zła i niemożności zmiany swojej sytuacji. W 1959 roku Kerouac zdefiniował pokolenie beatu następująco:

Pokolenie beatu – przedstawiciele pokolenia dorastającego po II wojnie światowej i wojnie w Korei, którzy dążą do rozluźnienia napięć społecznych i seksualnych, opowiadając się przeciwko reżimowości, a w obronie mistycznej dezafiliacji i materialistycznej prostoty; zdaniem zainteresowanych postawa ta jest reakcją na rozczarowanie rzeczywistością okresu zimnej wojny.⁸

Ratunkiem i odpowiedzią na dręczące ich pytania miały być środki halucynogenne, które, jak wierzyli, poszerzały granice świadomości, życie na granicy prawa dające złudzenie wolności i literatura. W tej ostatniej szukali za Waltem Whitmanem prawdy, a za Arturem Rimbaudem niepowtarzalnego, jednostkowego wyrazu swojego „Ja”. Chcieli być głosem zdolnym przedrzeć się do ogółu – głosem proroka, który obnaża zło i zakłamanie świata, pochyla się zaś nad samym sobą i nad człowiekiem w ogóle.

⁶Warto wspomnieć chociażby o procesach Henryego Millera czy Jeana Geneta. Proces związany z wydaniem *Nagiego Lunchu* odbył się w 1962 roku i był to proces przełomowy, który, jak powiedział Allen Ginsberg, otworzył drogę tej literaturze już na zawsze. Więcej na temat głośnych procesów dotyczących obrazu moralności zob. *Bitnicy (Beat Generation)*, reż. X. Villetard, Francja 2013.

⁷Tamże.

⁸J. Kerouac, A. Ginsberg, *Listy*, tł. K. Majer, Wołowiec 2012, s. 646.

1.1. „Droga to życie”. O motywie drogi i życiopisaniu

Najważniejszymi doświadczeniami pokolenia bitników były szaleńcze podróże i używanie środków psychoaktywnych i halucynogennych. Stanowiło to główną siłę napędową tej twórczości i podwaliny ich literackiej legendy. Kanwą dla pisanych przez nich tekstów były wydarzenia autobiograficzne, przefiltrowane przez konglomerat mediów, bodźców, inspiracji literackich. Będąc ciągle w drodze, stykali się i nawiązywali znajomości z najwybitniejszymi swoich czasów tj: Bob Dylan, Marcel Duchamp, Louis-Ferdinand Céline. Jednak ich twórczość to przede wszystkim wypadkowa ścierania się ze sobą tych wielkich indywidualności. Byli oni wszakże pierwszymi odbiorcami, krytykami i recenzentami swoich tekstów.

Nie do przecenienia w tym kontekście jest rola wymienianych przez nich listów – listów, w których dyskutowali, wzajemnie się inspirowali czy spierali ze sobą. Korespondencja ta nie ma bynajmniej charakteru li tylko użytkowego, czego łatwo się domyślić. Nie jest też wyłącznie elementem autokreacji – chociaż ta jest doskonale widoczna. Jest to przede wszystkim literatura. Burroughs w jednym z listów do Allena Ginsberga wyraził nawet przypuszczenie, że być może to właśnie te listy są ich prawdziwą powieścią. Oczywiście pełno w nich także pozy i megalomanii, czerpania ze „starych geniuszy” – jak nazywali wielkich mistrzów europejskich, którymi się fascynowali, a do których zaliczali chociażby wspomnianych Walta Whitmana oraz Arthura Rimbauda, jak i: Williama Blake’a, Charlesa Baudelaire’a, Guillaume’a Apollinaire’a i wielu innych. Ale ta korespondencja jest także czymś więcej.

Jest to przeżywanie, nieustanne doświadczanie „tu i teraz”. Czasami dostrzec w niej można próbę przelania na papier sytuacji komunikacyjnej właściwej rozmowie – czyli żywej, nieskrępowanej wymianie myśli, pełnej wtrętów, urwanych wątków, nic nieznaczących słów – formie rozsadzającej tradycyjne ramy gatunkowe listu i nie mającej wiele wspólnego z *ars epistolandi*. W swoich eksperymentach idą jednak znacznie dalej. Interesuje ich w końcu fenomen ludzkiej myśli – aporia między świadomością a nieświadomością. Nieustannie próbują zgłębić tajemnicę tej drugiej. Zaznacza się w listach – a na większą skalę rozwija w tekstach literackich – owa dążność do uchwycenia nieskrępowanej, wolnej od jakiegokolwiek przemocy świadomości, myśli ludzkiej. Myśli nieprzefiltrowanej przez wiedzę, normę, kulturowe konstrukty – myśli będącej wrażeniem i nieprzerwanym strumieniem świadomości. W jednym ze swoich listów do Allena Ginsberga, Kerouac pisał następująco:

„Twój *Skowyt* to wielka rzecz, ale nie chcę, by unicestwiły go drugorzędne poprawki, wprowadzane, kiedy po namyśle robi się krok wstecz. Albo twój spontaniczny język albo nic. Nie będę czytał pochlastanych, kulawych rękopisów poetyckich [...]”⁹. W twórczości tej chodziło bowiem o przelanie na papier „nagiego umysłu”, czyli zapisanie dokładnie tego, co przychodzi do głowy w sposób naturalny. Nie sposób przy tej okazji nie wspomnieć o pewnym liście, który według wielu stał się kamieniem węgielnym literatury bitnikowskiej.

Według jednej z teorii przyczynił się on do przerobienia przez Jacka Kerouaca powieści *W drodze* i nadania jej takiego kształtu, jaki znamy dzisiaj. Mowa oczywiście o legendarnym liście, który napisał do niego jego przyjaciel – bitnik, poeta i muza pokolenia – Neal Cassady. W 2014 roku w niemalże nienaruszonym stanie tzw. „The Joan Anderson Letter” został odnaleziony, co wywołało wielkie poruszenie. Wysłany 17 grudnia 1950 roku list liczy osiemnaście stron i stanowi opis rozwoju duchowego poety. Jest to wielki strumień świadomości, pisany pod wpływem benzedryny, o czym wspomina jego autor. Cassady opisał w nim m.in. swoje doświadczenia erotyczne z więzień, szpitali psychiatrycznych czy klubów bilardowych oraz swoją więź z Joan Anderson, od której imienia został nazwany. Kerouac był przekonany, że gdyby list nie zaginął, uczyniłby z jego przyjaciela „potężną postać literacką”. Stanowił on według niego „kawałek pisarstwa, jakiego świat nigdy nie widział” i pozwalał postawić Cassady’ego na równi z takimi wielkimi pisarzami jak Fiodor Dostojewski czy James Joyce¹⁰.

Neal Cassady, wielka muza pokolenia, pozostał jednak w cieniu Allena Ginsberga, Jacka Kerouaca i Williama S. Burroughsa – trzech, uznanych za największych, pisarzy Beat Generation. W powszechnej świadomości zapisał się zwłaszcza jako Dean Moriarty z powieści Kerouaca *W drodze* – blagier, naciągacz, drobny kryminalista, święty. O nim to w pierwszych zdaniach utworu czytamy: „Wraz z przyjazdem Deana Moriarty’ego zaczął się nowy rozdział mojego życia, który można by nazwać życiem w drodze”¹¹. W 1947 roku Jack Kerouac i Neal Cassady udali się w podróż po Stanach Zjednoczonych, która stała się inspiracją do napisania *W drodze* – powieści, która obwołana została manifestem pokolenia, a z Kerouaca uczyniła kronikarza bitników.

⁹ Zob. *Bitnicy (Beat Generation)*, reż. X. Villetard, Francja 2013.

¹⁰ Więcej o liście oraz jego udostępnione fragmenty zob. J. Schuessler, *Long-Lost Letter to Jack Kerouac Reaches Its Final Destination*, dostępny w Internecie: <https://www.nytimes.com/2017/09/27/arts/neal-cassady-letter-jack-kerouac-emory-university-on-the-road.html> [dostęp z dn. 3.05.2018]; J. Cimino, *The Lost Letter: The Joan Anderson Letter Revealed*, dostępny w Internecie: <https://www.kerouac.com/lostletter/> [dostęp z dn. 3.05.2018].

¹¹ J. Kerouac, *W drodze*, tł. A. Kołyszko, Warszawa 2005, s. 5.

Nie bez powodu przez wielu utwór ten uważany jest za najważniejszy w dorobku Beat Generation. Jack Kerouac oddał w nim tęsknotę za nieskrępowaną niczym wolnością. Podróż, w jaką udaje się bohater powieści, jest z jednej strony ucieczką od marazmu codzienności, poszukiwaniem przygody, z drugiej – portretem Ameryki. Ameryki przesiąkniętej jeszcze dziewiętnastowiecznym mitem pionierów, którego nie da się dłużej podtrzymywać, i który runie w końcu z hukiem w jednej z ostatnich scen powieści:

Kiedy więc słońce chyli się nad Ameryką, a ja siedzę na starym, zniszczonym nabrzeżu rzeki, patrzę na ogromne, ogromne niebo nad New Jersey i czuję cały ten surowy kraj toczący się jednym wielkim nieprawdopodobnym masywem aż na Zachodnie Wybrzeże, widzę całą tę pędzącą drogę, wszystkich ludzi śniących w jego bezmiarze, i w Iowa, to wiem, że dzieci muszą płakać tu, w tym kraju, w którym pozwala się dzieciom płakać, i że dzisiaj gwiazdy wyjdą na niebo – nie wiecie, że Pan Bóg jest Misiem Puchatkiem?¹²

W drodze przecinają się losy ludzi pochodzących z różnych klas społecznych, różnych grup etnicznych, o różnym statusie majątkowym i poziomie wykształcenia. Łączy ich wyłącznie to, że – z konieczności lub z wyboru – znaleźli się poza granicami społeczeństwa. Obok wagabundów, outsiderów i ekscentryków spotykamy tam ludzi z marginesu społecznego oraz z grup wykluczonych, zgettoizowanych. Wszyscy zaś są zniechęceni albo znudzeni. W poszukiwaniu lepszego jutra rzucają się w wir szaleńczych podróży, orgii, ciągów narkotycznych i alkoholowych. Daje to obraz pokolenia, o którym Allen Ginsberg napisze: „Widziałem najlepsze umysły mojego pokolenia zniszczone szaleństwem, głodne / historyczne nagie”¹³.

W opisie Kerouaca mają oni jednak w sobie coś mitycznego, może świętego – posiadli jakąś trudną do uchwycenia prawdę o życiu, o świecie. Narrator tworzy pełne sprzeczności portrety spotykanych po drodze ludzi. Między innymi pojawia się tam postać Gene’a – trzydziestoletniego trampa, który podróżuje wraz z nieletnim chłopakiem. Relacja łącząca mężczyzn nie jest jasna. Być może jest to więź homoerotyczna. Jak podejrzewa Sal Paradise, pod którym to pseudonimem ukrywa się Jack Kerouac, młody chłopak jest najprawdopodobniej uciekinierem, Gene zaś pomaga mu ukryć się przed policją. Więcej się domyślając, niż wiedząc na pewno, narrator tworzy taki oto portret Gene’a:

¹² Tamże, s. 407.

¹³ A. Ginsberg, *Skowyt*, [w:] tegoż, *Utwory poetyckie*, tł. B. Baran, Kraków 1984, s. 7.

Chociaż Gene był biały, miał w sobie coś z mądrego, steranego Murzyna, a także coś z Elmera Hassela, nowojorskiego narkomana, tyle że był Hasselem kolejowych szlaków, tułającym się epickim Hasselem, który rok w rok przemierzał tam i z powrotem cały kraj, w zimie na południe, w lecie na północ, i tylko dlatego że nie znał takiego miejsca, gdzie mógłby osiąść, nie umierając przy tym z nudów, no i dlatego że nie miał się dokąd udać, jak tylko przed siebie, gwiazdy wciąż go gnały naprzód, przeważnie zresztą gwiazdy Zachodu¹⁴

Ten jeden z wielu poetyckich opisów przypadkowo spotykanych ludzi odzwierciedla przede wszystkim ich zawieszenie w przestrzeni i czasie. Są oni nie tylko dewiantami, ludźmi wyrzuconymi poza nawias społeczeństwa, lecz także bytami w próżni – bez wytchnienia gnającymi przed siebie bez, na pierwszy rzut oka, żadnego celu. Nieustannie jednak do czegoś dążą, wszystkim przyświeca jedna myśl, wyrażona przez Deana: „— Stary, wreszcie dotrzemy do TEGO CZEGOŚ”¹⁵. Wędrówka ma im pomóc dowiedzieć się, czym owo COŚ jest. Każde kolejne wyruszenie w drogę jest ponowieniem tej próby – poszukiwaniem sensu życia. Na obrzeżach małomiasteczkowych społeczności, tworzą więc własną wspólnotę.

Bohaterowie zanurzeni są w liminalnej rzeczywistości – rzeczywistości mistycznej, której rytm odmierzany jest jakimś innym czasem, zdaje się, że prawdziwszym niż ten rzeczywisty. Jak mówi bowiem Moriarty, mijając na szosie samochód pewnej pary:

Wiemy co to CZAS i wiemy, że wszystko jest naprawdę JAK NALEŻY [...] A teraz przyuważ tych z przodu. Mają swoje zmartwienia, liczą kilometry, myślą o tym, gdzie będą dzisiaj spać, ile forsy muszą mieć na benzynę, jaka będzie pogoda, jak tam dojadą... a przecież, kapujesz, i tak tam dojadą. Ale muszą się zamartwiać i zdradzać czas pilnymi potrzebami, fałszywymi albo i nie, bo tak się lubią wiecznie przejmować i narzekać, a ich dusze po prostu nie zaznają spokoju, dopóki się nie przypną do jakiegoś uznanego, niepodważalnego zmartwienia, a kiedy już je znajdą, przyjmują odpowiedni wyraz twarzy, który będzie do niego pasował, czyli, kapujesz, nieszczęśliwą minę, i przez cały czas wszystko im umyka, o czym zresztą wiedzą, a co ich również bez reszty martwi”¹⁶

Ich CZAS przynależy do innej sfery – sakralnej, mitycznej. Jest czasem sprzed epoki kupca, jeżeli można się posłużyć terminem Le Goffa. CZAS Beat Generation w porównaniu do czasu przeciętnego Amerykanina z klasy średniej jest swobodny, nieujęty w karby zmechanizowanego i stale racjonalizującego się systemu społecznego. Podporządkowany jest jednostce, jej pragnieniom, jej woli. Najpełniej wyraża się to w postawie Deana, który

¹⁴ J. Kerouac, *W drodze*, dz. cyt., s. 37.

¹⁵ Tamże, s. 348.

¹⁶ Tamże, s. 275 i n.

dzieli drobniawo swój czas pomiędzy: kobiety, przyjaciół i imprezy. Taki styl życia, reprezentatywny dla całego pokolenia, nie podobał się konserwatywnemu społeczeństwu amerykańskiemu. Brak stałej pracy, przypadkowe kontakty seksualne, narkotyki – wszystko to, w oczach opinii publicznej, jawi się jako zamach na wartości społeczne takie jak: rodzina, religia, dążenie do zabezpieczenia swojej sytuacji materialnej. Dla bitników zaś ten sposób postępowania był prostą kontynuacją wybranej przez nich drogi duchowej, która miała wyrażać się w zacieraniu ostrych granic pomiędzy wszystkim sferami życia, zwłaszcza zaś pomiędzy biografiami a literaturą.

Nonkonformistyczne zachowanie było także manifestem przeciwko fałszowi i obłudzie społeczeństwa amerykańskiego, które tak bardzo mierziło bitników. Życie większości mieszkańców Stanów Zjednoczonych, według pisarzy, to poza, pełna teatralnych gestów gra, z której nie potrafią zrezygnować. Są to ludzie pożarci przez system, wtłoczeni w jego ramy. Fakt, że zdają sobie z tego sprawę, jest ich największą tragedią, jak zauważa bohater powieści. Nie widząc wyjścia z sytuacji, w której się znaleźli, pozostają bierni, podporządkowują się regułom ustalonym przez „Molocha”, uznają nad sobą jego siłę i poddają się władzy, którą nad nimi sprawuje. Życie w zgodzie z obowiązującymi normami, wartościami wyznawanymi przez większość i legitymizowanymi przez prawo jest o wiele łatwiejsze, nie wymaga od nich działania i nie naraża ich na starty. Zgoda na zastaną sytuację jest ich sposobem obrony. Walka i opór nie są brane pod uwagę jako zbyt ryzykowne. Takie oto oskarżenie rzuca Ameryce Allen Ginsberg: „Ameryko oddałem ci wszystko i teraz jestem nikim. / [...] / Nie mogę znieść samego siebie. / Ameryko kiedy skończymy wojnę ludzi? / [...] / Twa maszyna to dla mnie zbyt wiele.”¹⁷. Dalej stawia Ameryce szereg żądań, zwraca uwagę na bezsensowność wojen i konfliktów, w które ta nieustannie się wplątuje, sprzeciwia się jej zakłamanej moralności. Zmuszony jest wypowiedzieć jej w końcu wojnę, ponieważ nikt inny nie chce tego zrobić. I chociaż czyni to wbrew sobie, mówi: „Sprawiłaś, że chcę zostać świętym. / Musi być jakiś inny sposób na zakończenie tego sporu / [...] / Ameryko, zakasuj me pedalskie rękawy”¹⁸. On również chciałby żyć spokojnie, jednak nie może pozostać obojętnym na ludzką krzywdę. Chce wziąć w obronę tych wszystkich, których ona odrzuciła – miliony nieuprzywilejowanych, których kapitał społeczny jest równie ubogi jak i jego: „Me narodowe zasoby składają się z dwóch petów z marihuaną, milionów genitali / nie nadającej się do druku prywatnej literatury, która pędzi 1400 mil na godzinę oraz/ dwudziestu

¹⁷ A. Ginsberg, *Utwory poetyckie*, tł. B. Baran, Kraków 1984, s. 25.

¹⁸ Tamże, s. 25, 29. Przeglądając się tej problematyce warto mieć na uwadze fakt, że, dzięki Williamowi S. Burroughsowi, Allen Ginsberg zetknął się z koncepcją upadku imperium, przedstawioną w *Zmierzchu Zachodu* Oswalda Spenglera.

pięciu tysięcy szpitali wariatów”¹⁹. Ginsberg apeluje do upersonifikowanej Ameryki o opamiętanie się w jej bezsensownych działaniach, które z nazwy są tylko demokratyczne, wiele zaś noszą cech autorytarnego reżimu. W innym wierszu powie: „Ameryka jest jak Rosja.”²⁰ i ukaze obraz Akisa i Galatei siedzących razem nad wodą. Zaraz potem zaś pojawi się postać Wersilowa z powieści Fiodora Dostojewskiego, *Młokos* – powieści podejmującej problematykę ojców i dzieci. Ukazano tutaj jakąś dziwną relację miłosną. Z jednej strony namiętne uczucie mitologicznych kochanków, z drugiej – więź rodzicielską naznaczoną zarówno fascynacją młodego starym, jak i późniejszym buntem młodości. Wrogie sobie Ameryka i Rosja związane są ze sobą nierozzerwalną więzią. Pomimo deklarowanych różnic, wiele je łączy. Kiedy Wersilow wkłada włosienicę ukazują mu się, jak powie Ginsberg, „klasyczne obrazy”²¹. Możemy się więc domyślać, że oglądane przez niego sceny z amerykańskiej rzeczywistości, niewiele różnią się od tego, co widzi w swoim własnym kraju:

Aleje, zakłady farbiarskie, / zadymiona Mill Street, / melancholia barów, / smutek nie kończących się autostrad, / Murzyni wspinający się nad rzeką / na zardzewiały dźwigar, / kąpielowy basen ukryty / za przędzalnią jedwabiu, / zasilany fabrycznymi rurami; / [...] / depresję i klasową świadomość / wyższą niż wszelkie politykowanie²²

Droga ukazana w tym utworze jest niebezpieczna. Podmiot wiersza pokazuje, jak krótka potrafi być odległość od demokracji do szeroko rozumianego totalitaryzmu, zwłaszcza gdy państwo posiada wielkomocarstwowe aspiracje. Bitnicy starają się walczyć z opresją tego systemu na wiele sposobów, przede wszystkim poprzez podkreślenie swojej jednostkowości, wyjątkowości.

I tak, życie w drodze staje się także wędrówką w głąb siebie, poszukiwaniem swojego „Ja”. „Droga to życie” – powie Sal Paradise. Podróż jest to, jak napisał Kamil Sipowicz w swojej monografii, nieustanna zmiana perspektywy, która rozbija jednolity obraz świata, ukazuje jego względność, a także uświadamia władzę, jaką ma on nad człowiekiem²³. Właśnie owa zmiana perspektywy, pozwoliła narratorowi *W drodze* spojrzeć na siebie obiektywnie, jak na fakt zewnętrzny. Po przebudzeniu w obskurnym, przydrożnym hotelu z dala od domu, uświadomi sobie nagle całą grozę istnienia:

¹⁹ Tamże, s. 27.

²⁰ A. Ginsberg, *Wiersz o Ameryce*, dostępny w Internecie: <https://literatura.wywrota.pl/wiersz-klasyka/43359-ginsberg-allen-allen-ginsberg-wiersz-o-ameryce.html>, [dostęp z dn. 5.05.2018].

²¹ Tamże.

²² Tamże.

²³ K. Sipowicz, *Hipisi w PRL-u*, dz. cyt., s. 20.

Kiedy się obudziłem, słońce było już purpurowe; przeżyłem wówczas coś przedziwnego, jedyną tego rodzaju chwilę w życiu [...] patrzyłem na popękany sufit i przez blisko piętnaście sekund naprawdę nie miałem pojęcia, kim jestem. Nie czułem strachu; po prostu byłem kimś innym, jakimś nieznanym, a całe moje życie przypominało pasmo udręki, życie upiora. Znajdowałem się w połowie drogi, w samym środku Ameryki, na linii dzielącej Wschód mojej młodości od Zachodu mojej przyszłości i może dlatego spotkało mnie to w owym czasie i w owym miejscu, tego dziwnego purpurowego popołudnia²⁴

Pobrzmiwa w nim przekonanie o ważności miejsca i czasu, w którym się znalazł, niepowtarzalności tego momentu. To doświadczenie na pograniczu jawy i snu pozwala mu odkryć część prawdy o sobie – prawdy bolesnej i niewolnej od pewnego katastrofizmu. Przez jedną krótki chwilę bohater pozostaje w zawieszeniu, blisko tajemnicy istnienia. Ów „środek”, w którym się znajduje, jawi się tutaj jako coś w rodzaju przełomu, przejścia. Podróż nabiera cech *rite de passage*. Przypominając sobie ten epizod, narrator wie już, że gdzieś później pobił, co spowodowało, że poniósł klęskę.

Zajrzenie w głąb własnego „Ja” umożliwiając bitnikom także narkotyki oraz studiowanie filozofii Wschodu, zwłaszcza buddyzmu zen czy taoizmu, do których to wątków jeszcze wrócimy. Nie sposób jednak w tym miejscu chociażby nie wspomnieć o *Nagim lunchu* Williama S. Burroughsa. Bohaterem i narratorem tej historii jest Bill Lee²⁵, czyli *alter ego* autora. Bill wyjeżdża z Nowego Jorku do Tangeru. Droga głównego bohatera to podróż przez przerażający, okrutny świat z pogranicza jawy i snu, który składa się na rzeczywistość o niejasnym statusie ontologicznym. Protagonista jest w ciągłym ruchu – ucieka przed niebezpieczeństwem i narkotycznymi omamami. Silnie zaznacza się w tym utworze fascynacja taoizmem. Tao – czyli droga, szlak – prowadzi bohatera do odkrycia brutalnej prawdy o świecie, w którym żyje.

Warto na koniec zaznaczyć, że powieść drogi w wydaniu bitnikowskim nie prowadzi bynajmniej do nirwany, pogodzenia jednostki z samą sobą, czy poczucia choć częściowego odnalezienia odpowiedzi na zagadkę bytu o sens istnienia. Świat pozostaje nieoswojony. „To nie może trwać wiecznie, ten cały obłąd i szastanie się to tu to tam. Trzeba dokądś dotrzeć, coś znaleźć”²⁶ – mówi w pewnym momencie Sal. Cóż z tego, skoro jedna podróż prowadzi nieuchronnie ku kolejnej, wzmagając coraz bardziej poczucie rozczarowania. Mimo to życie

²⁴J. Kerouac, *W drodze*, dz. cyt., s. 24.

²⁵ Na marginesie warto dodać, że pseudonim literacki nadany Williamowi S. Burroughsowi przez Kerouaca, pod którym umieścił go w *W drodze*, to Byk Lee.

²⁶J. Kerouac, *W drodze*, dz. cyt., s. 154.

w drodze jest o wiele ciekawsze niż życie mieszczańskie, daje więcej możliwości i – co nie bez znaczenia – jest również źródłem literackich inspiracji. Bitnicy stali się głosem pokolenia, jednak to na kanwie ich biografii rodziła się sztuka.

1.2. Twórca-wizjoner, literat-tramp. O bitnikowskiej romantyczności

W przeciwieństwie do francuskich egzystencjalistów, przedstawiciele pokolenia beatu żywili przekonanie, że życie człowieka wcale nie jest absurdalne. Wierzyli w istnienie jakiejś ponadjednostkowej prawdy, do której prowadzi tzw. satori, czyli oświecenie. Oświecenie, które pozwala pogodzić się ze światem, zjednoczyć z nim. Siebie zaś uważali za wizjonerów, proroków, którym dane było poznać tajemnice istnienia i doświadczyć innej, mistycznej rzeczywistości. Swoim postępowaniem zaświadczały to, o co postulowali w swoich dziełach. Głosili przede wszystkim afirmację życia – życia nieskrępowanego, swobodnego, które wyraża się głównie w bezpośrednim doświadczaniu świata poprzez zanurzenie się w nim. Stanowi to źródło wielkiego szczęścia ale także cierpienia, które nierozdzielnie związane zostało z poznaniem natury rzeczy.

Bardzo ważną rolę w twórczości bitników odgrywa muzyczność tekstu. Wpływa ona zarówno na formalny kształt utworów, o czym będzie szerzej mowa w następnym podrozdziale, ale też jest wynikiem ich literackich fascynacji, w których wielką rolę odgrywali poeci romantyczni, symboliści czy surrealiści, którzy, zasilając przeważnie szeregi tzw. *poètes maudits*, dzięki swojej odwadze przesuwali granice tak w literaturze, jak i w życiu. Literatura bitnikowska pełna jest dźwięków jazzu, bopu – muzyki nocy, która rozbrzmiewała w ciemnych, brudnych uliczkach Ameryki. Bitników pociąga jej marginalny charakter, widzą w niej siłę transcendującą – przekraczającą bariery gatunkowe, obyczajowe, rasowe. Pełni tym samym istotną rolę więziotwórczą.

Na ową niebagatelną rolę muzyki w przekraczaniu ostrych podziałów zwrócił szczególną uwagę romantyzm. Uważał ją za dziedzinę najbliższą naturze człowieka. Jak pisze Bohdan Pociąg w świetnym eseju na temat muzyki romantycznej: „Rytm i przepływ muzyki wywodzi się z naszych wewnętrznych rytmów, z naszego poczucia i przeżywania czasu: jej wewnętrzne napięcia są jakby odbiciem napięć egzystencjalnych samego życia”²⁷. A to

²⁷B. Pociąg, *Miłość co dźwięki porusza*, „Teksty” 1974, nr 2, s. 87.

między innymi dlatego, że porusza często tematy sytuacji granicznych. Znajdziemy na to liczne przykłady w literaturze Beat Generation. Allen Ginsberg na przykład wiele miejsca w swojej twórczości poświęcił zagadnieniu śmierci: „chcę wiedzieć co stanie się gdy umrę / no cóż, dowiem się wkrótce / [...] / Czy to w ogóle potrzebne potrzebne potrzebne potrzebne / śmierć śmierć śmierć śmierć śmierć / bóg bóg bóg bóg bóg bóg bóg bóg Samotny Wędrowiec / rytm maszyny do pisania.”²⁸.

Ważnym utworem podejmującym tę problematykę jest także głośny wiersz poety, *Kaddysz*, poświęcony jego matce, Naomi. Zaczął pisać ten utwór niedługo po jej śmierci w 1956 roku, ostateczny kształt nadał mu zaś dopiero w trzy lata później. Tytuł poematu odsyła do tradycji judaistycznej, w której słowo to oznacza najważniejszą modlitwę w liturgii żydowskiej. Jedną z jego odmian jest tzw. kadysz zboliałych, odmawiany najczęściej przez syna, lub w przypadku jego braku przez córkę, w intencji zmarłych rodziców.²⁹ Z tym też mamy do czynienia u Ginsberga. Podmiot liryczny wiersza mówi o wizji, w której przed jego oczami przesuwało się całe życie jego matki – widzi ją, jak jako mała dziewczynka przybywa do Ameryki, chodzi ulicami, które on teraz przemierza, bierze ślub z jego ojcem, a następnie powoli pogrąża się w chorobie psychicznej. Postrzępione, urywane sceny, które są migawkami z życia Naomi, przypominają zdjęcia na kliszy aparatu albo kadry niezmontowanego do końca filmu. Przesuwają się szybko, achronologicznie. Wprowadzają nastrój niepokoju. Są także wyrazem rozpacz i nieutulonego żalu po starciu bliskiej osoby.

Ginsberg przedstawił w poemacie powolną utratę złudzeń, jakiej doświadcza jego matka – marzeń, które, jako imigrantka z Rosji, żywiła w związku z przyjazdem na nowy kontynent. Jest to „bilans idealizmu politycznego całego pokolenia”³⁰ – jak określiła trafnie ten utwór Ann Chartes, biografka poety, w dokumentalnym filmie *An Elegy for Allen Ginsberg*. Według jej interpretacji, *Kaddysz* wyraża również złość syna, „który uwierzył w utopijne marzenia matki, ale mógł je zrealizować tylko w poezji, którą tworzył”³¹. Poeta żegna się więc z matką, ze wszystkim, co mu się z nią kojarzy. Układa ku jej czci „hymmnn”, który stanowi osobną część poematu:

O matko / co pominąłem / O matko / czego zapomniałem / O matko / żegnaj / w długim czarnym
bucie / żegnaj / z Partią Komunistyczną i podartą pończochą / żegnaj / z sześcioma ciemnymi
włoskami na brodawce piersi / żegnaj / w starej sukni i z długą czarną brodą wokół pochwy /

²⁸ A. Ginsberg, *Utwory poetyckie*, dz. cyt., s. 93.

²⁹ A. Pietrasz, *Przełomy w życiu i poezji Allena Ginsberga*, „Podteksty” 2007, nr 1, dostępny w Internecie: <https://www.amu.edu.pl/?action=dynamic&nr=8&dzial=4&id=175>, [dostęp z dn. 10.04.2018].

³⁰ *An Elegy for Allen Ginsberg*, reż. C. Still, United Kingdom 2006.

³¹ Tamże.

żegnam ciebie i / twój miękki brzuch / twój strach przed Hitlerem / twe usta pełne nieprzystojnych
anegdot / twe palce zgniłych mandolin / twe ramiona tłustych werand w Paterson [...] ³²

Podmiot liryczny ma poczucie winy, że być może nie zajmował się matką, jak powinien. Przywołuje obraz choroby, cierpienia, ekscesów, których się dopuszczała, a które kładły się cieniem na ich życie rodzinne. Mówi o nieodstępującym jej na krok poczuciu strachu, zagrożenia. Wyraża jednak przekonanie, że śmierć pozwoliła jej pogodzić się z sobą i światem:

A ty odeszłaś, Śmierć / zezwoliła, Śmierć okazała łaskę, skończyłaś z epoką, Bogiem, drogą / przez
to wszystko, z tobą samą wreszcie - Czysta - wróciłaś w Dziecięcy / mrok sprzed Narodzin, przed
nas wszystkich - przed świat - / Tam pozostań. Już żadnych dla ciebie cierpień. Wiem dokąd
odeszłaś, / jest dobrze. ³³

Śmierć dała jej wolność. W końcu znalazła się w świecie, o którym marzyła, a którego nie znalazła, przyjeżdżając do Ameryki. Jest to niezwykle sugestywny tekst, ułożony w formie modlitwy, z fragmentami hymnicznymi, podkreślającymi dodatkowo jego melodyjność.

Muzyczność bitnikowskich fraz, ich wyrazista rytmika wpływają na wizyjność tych tekstów, co podkreśla dodatkowo fakt, że twórcy często sami odczytywali publicznie swoje utwory, tembrem głosu wywołując wrażenie transowości ³⁴. Pragnęli nadać im głęboko duchowy charakter. Oprócz jazzu i składni biblijnej dawało o sobie znać zauroczenie buddyżmem. Z tego też powodu niektóre ich utwory, przede wszystkim Ginsberga, przybierały formę właściwą sutrom buddyjskim. W wierszach tych nie brakuje składniowych i leksykalnych paralelizmów, orientalizujących obrazów. Utworom tym towarzyszy zaduma nad światem, jego niedoskonałością. W wierszu *Ptasi mózdzek* Ginsberga, czytamy: „Ptasi mózdzek rządzi światem!/ Ptasi mózdzek jest ostatecznym produktem Kapitalizmu / Ptasi mózdzek główny rosyjski biurokrata, ziewający / Ptasi mózdzek rządził FBI przez 30 lat mianowany przez F.D. Roosevelta i nigdy / nie ścigał Cosa Nostra![...]” ³⁵. To tylko niewielki

³² A. Ginsberg, *Utwory poetyckie*, dz. cyt., s. 87.

³³ Tamże, s. 53.

³⁴ Aby należycie docenić ten fenomen, odsyłam do lektury tekstów w oryginale, a w szczególności do wysłuchania utworów czytanych przez samych poetów. Wrażenie robi zwłaszcza wyczucie Jacka Kerouaca – zob. J. Kerouac, *On the Road*, https://www.youtube.com/watch?v=_MjPtem6ZbE, [dostęp z dn. 4.05.2018]. Warto posłuchać także recytacji także innych „bomb literackich” bitników: A. Ginsberg, *Howl*, <https://www.youtube.com/watch?v=x-P2fILsLH8>, [dostęp z dn. 20.01. 2018], W.S. Burroughs, *Naked lunch*, <https://www.youtube.com/watch?v=YljjFBEnSBI>, [dostęp z dn. 20.01.2018].

³⁵ *Drogi Karmy i Ścieżka Dharmy. Antologia Poezji Buddyjskiej Ameryki*, red. J. Sieradzan, Katowice 1993, s. 65.

fragment ciągnącego się poematu, w którym wymienione zostały największe zbrodnie XX wieku, jak: ludobójstwo, holocaust, dwudziestowieczne totalitaryzmy i zbrodnie. Wspomniane są też znaczące wydarzenia polityczne, jak np. wybór Ronalda Raegana na prezydenta, operacja Kondor, konflikt iracko-irakijski itd. Bez względu na podmiot sprawczy wyszczególnionych działań, wszyscy nazywani są ptasimi mózdkami. Nie ma znaczenia, z jakiego kraju pochodzą, kim są, czy spoczywa na nich odpowiedzialność zbiorowa czy jednostkowa. Na końcu utworu zaś napisze – „Ptasi mózdek jest przerażony, że wysadzi tę planetę w powietrze, napisał więc ten / wiersz, aby stać się nieśmiertelny”³⁶ – ujawniając się jako *porte parole* za pomocą ciekawego zabiegu: użyciu trzeciej osoby liczby pojedynczej, co stanowi rzadkość w poezji. Cały świat w *Ptasim mózdku* sprowadzony został do monolitu złożonego ze zła i występku. Prawa, zasady postępowania, na których opiera się współczesny świat są niewłaściwe, niezgodne z Dharma, czyli postępowaniem moralnym, które prowadzi ludzkość ku szczęśliwości i oświeceniu. Kondycja ludzkości w XX wieku daleka jest od ideału, prowadzi do powolnej zagłady gatunku. Allen Ginsberg występuje tutaj w roli natchnionego wieszczka, proroka i katastrofisty. Czuł on się niejako predestynowany do pełnienia takiej właśnie funkcji. Złożyło się na to pewne wydarzenie z jego biografii, któremu poświęcił kilka swoich wierszy.

W *Sutrze o słoneczniku* pisze: „Poderwałem się z zachwytu – to był mój pierwszy słonecznik, / wspomnienie Blake'a – moje wizje – Harlem”³⁷. Mowa o wizji, której doświadczył Allen Ginsberg w 1948 roku, kiedy to usłyszał głos samego William Blake recytujący *Och słoneczniku*. Dla młodego, dwudziestojednoletniego wówczas, początkującego poety był to przełom, który spowodował jego duchowe otwarcie. W wierszu napisanym w 1961 roku, trzynaście lat po tym wydarzeniu, tak opisze swoje wspomnienie: „To przemawiało na głos z Centrum / pojedynczym ludzkim głosem, który wibrował jak oko – / i sprawił, że w 21 roku życia ujrzałem świat / a całe uprzednie 20 lat jako podobne do snu / po prostu czekały na ten Przebłysk / Świadomości / znany św. Janowi od Krzyża”³⁸.

Twórczość Beat Generation jest zatem nie tylko autobiograficzna, lecz także na swój sposób dandysowska. Życie staje się dziełem sztuki. Zgodnie z antropologią dandyzmu sztuka to przestrzeń wolności i moralności. Daje ona możliwość odkłamania rzeczywistości. Beat Generation cechuje więc owa „męka poszukiwania”, o której pisał w swojej książce

³⁶ Tamże, s. 67.

³⁷ A. Ginsberg, *Skowyt i inne wiersze*, tł. G. Musiał, Bydgoszcz 1984, s. 49.

³⁸ Za A. Kuik-Kalinowska, *W drodze do psychodelicznego satori. Użytki w biografii i poezji beatników*, „Teksty drugie”, nr 6, Warszawa 2002, s. 33.

Literatura a zło Bataille odnosząc ją do Charlesa Baudelaire'a³⁹ – innego z wielkich mistrzów pokolenia, uwielbianego szczególnie przez Williama S. Burroughsa. Jack Kerouac, Allen Ginsberg i William S. Burroughs posługiwali się językiem dosadnym, często wulgarnym, który szokował opinię publiczną. Jednocześnie zaś był to język natchniony. Przywołuje to skojarzenie z jednym ze słów, od którego derywowali swoją nazwę „beautitude”, a które oznacza świętego, błogosławionego – tego, który jest przewodnikiem ludzi. W swoich utworach nierzadko łączyli oni wątki religii chrześcijańskiej, tradycji judaistycznej i filozofii buddyjskiej.

Owa „męka poszukiwania”, o której była mowa, przejawiała się u nich także w próbach poszerzania granic własnej świadomości za pomocą środków enteogennych. Odkrywali wówczas Baudelaire'owskie sztuczne raje, które sprawiały, że: „codzienna rzeczywistość fałszem się jej zdaje / — Jakąś nędzną ruiną snu niedośnionego”⁴⁰. W stanach pobudzenia szukali jakiejś odwiecznej prawdy. W ich utworach mnóstwo jest opisów owych mistycznych przeżyć:

Pierwszego dnia – opowiadał mi – leżałem w łóżku sztywny jak deska, nie mogłem się ruszyć, ani powiedzieć słowa [...] W głowie mi dzwoniło, a przed oczami przelatywały najrozmaitsze cudowne wizje w technicolorze, czułem się cudownie. Drugiego dnia wszystko się na mnie zważyło, WSZYSTKO, co kiedykolwiek robiłem, wiedziałem, czytałem, słyszałem lub wymyśliłem, wróciło do mnie i układało mi się na nowo w głowie w nowiusieńkim, logicznym porządku [...] Wizje zielonej trawy utrzymywały się aż do trzeciego dnia. Do tego czasu wszystko zrozumiałem, podjąłem decyzje na temat całego życia [...]⁴¹

Dzięki eksperymentom z różnego rodzaju narkotykami, chcą osiągnąć stan myślenia naturalnego, najczystsze. Są pokoleniem, które wierzy jeszcze, że jest to możliwe. Szalone podróże, mistyczne objawienia, życie w ciągłej ekstazie ma zaprowadzić bitników i ich autobiograficznych bohaterów do odkrycia, wspomnianego już wcześniej, „Tego”. „To”, czyli coś nieokreślonego, cały czas obecne, ale niedostrzegane z powodu przywiązywania przez nas zbyt dużej wagi do wartości materialnych i rutyny codzienności.

Z biegiem czasu wiara w osiągnięcie najwyższego oświecenia dzięki narkotynom, życiu na granicy prawa, szaleńczym „tripom” autostopami i temu wszystkiemu, czemu hołdują bitnicy w latach 50., a później ich duchowe dzieci – hipisi – w latach 60., załamuje się. Najlepszym tego przykładem jest głośna powieść Huntera S. Thompsona – *nota bene*

³⁹ Por. G. Bataille, *Baudelaire*, [w:] tegoż, *Literatura a zło*, tł. M. Wodzyńska-Walicka, Kraków 1992, s.33–54.

⁴⁰ Ch. Baudelaire, *Poemat o haszyszu*, [w:] *Wino i haszysz*, Warszawa 1926, s. 29.

⁴¹ J. Kerouac, *W drodze*, dz. cyt., s. 243.

przyjaciela Allena Ginsberga i Neala Cassady'ego – *Lęk i odraza w Las Vegas*. Ów *enfant terrible* amerykańskiego dziennikarstwa i literatury, jak nazywa go Jakub Żulczyk, kompromituje ideały bitników i dzieci kwiatów, którym sam dał się uwieść⁴². Podchodzi do nich ze sceptycyzmem i gorzką ironią. Droga, którą przebywa *alter ego* Thompsona, dziennikarz Raoul Duke wraz ze swoim adwokatem, Gonzo, wiedzie ich na skraj przepaści. Obłęd w jakim pogrążają się bohaterowie nie ma już nic wspólnego z ideałami czy wartościami, którym hołdowały wcześniejsze generacje buntowników. Ich bunt jest skarykaturyzowany, doprowadzony do granic absurdu, nie zakłada już dążenia do jakiegokolwiek nowej jakości. Podróż Raoula i Gonzo – głównego w zasadzie sprawcy zamieszania (niewykluczone zresztą, że to kolejne wcielenie Raoula, wymagowana, narkotyczna wizja współnika tego całego szaleństwa) – prowadzi do coraz większego zatracania się głównego bohatera, do jego upadku. Nie brak w tej powieści także, tak jak u bitników, głębokiego namysłu nad społeczeństwem, nad reprezentowanymi przez nie wartościami, toczącą je coraz większą degrengoladą, zakłamaniem i fałszem. Raoul jasno dostrzega, że wszystkie eksperymenty lat 50. i 60.: nonkonformizm przejawiany przez młodych buntowników, głoszone przez nich hasła pokoju, życia zgodnego z naturą i filozofią Wschodu to za mało, by przeciwstawić się wielkiej maszynie państwa – Ginsberowskiemu Molochowi. Dochodzi wręcz do konstatacji, że działanie tych grup przyniosło więcej szkody niż korzyści. Stało się chorobą toczącą młode pokolenia. Zaszczepiana w młodzię idea amerykańskiego snu, który ma to do siebie, że najczęściej pozostaje tylko snem, sprawia, że diagnoza o straconym pokoleniu lat 50., jest nadal aktualna:

Nakręcaczki wychodzą z mody. Zresztą to była największa wada tripu, który proponował Leary. Rozbijał się po całej Ameryce, sprzedając „poszerzenie świadomości”, nie zastanawiając się nawet przez chwilę nad dramatycznymi skutkami dla tych, którzy potraktują go zbyt poważnie [...] i nie chodzi o to, że nie zasłużyli sobie na taki los – niewątpliwie każdy dostał to, czego mógł się spodziewać. Żałośni wyznawcy kwasowych odlotów, którzy myśleli, że „pokój” i „rozumienie” można kupić za trzy dolce od sztuki. Tyle że ich porażka jest także naszą porażką. Leary pociągnął za sobą na dno uniwersalną iluzję całego stylu życia, który pomógł stworzyć... pokolenie nieuleczanych kalek, zawiedzonych poszukiwaczy, którzy nigdy naprawdę nie zrozumieli oszustwa, na którym opierał się cały mistycyzm „kwasowej kultury”: ryzykowano założenia, że ktoś – lub przynajmniej jakaś nieznana moc – czuwa nad światłem na końcu tunelu⁴³

⁴² J. Żulczyk, *W poszukiwaniu amerykańskiego snu*, [w:] H. S. Thompson, *Lęk i odraza w Las Vegas*, tł. M. Wróbel, M. Potulny, Warszawa 2008, s. 257.

⁴³Tamże, s. 222 i n.

To, co się zmienia, to fakt, że w rzeczywistości 1972 roku nie ma już miejsca na utopijną wizję świata propagowaną w latach 50. i w większym stopniu później w latach 60. Wielkie postaci poprzednich dwóch dekad są śmieszne i groteskowe. W latach 70. w przedłużającym się buncie nie ma już ani energii, ani przekonania o słuszności podejmowanych działań. Dogasa on więc powoli, pozostawiając po sobie gorycz i rozczarowanie bezowocnością podjętych wysiłków – „Nie widzimy powodu by walczyć – po naszej ani po ich stronie”⁴⁴. Lata 80 – dekada rozpasanej konsumpcji, kontrastów i ogromnej przesady – dobitnie ukazują poniesioną klęskę miłośników spontanicznego, antykapitalistycznego życia. Amerykanie, wciąż żyjący w strachu i niepewności – zimna wojna trwa w najlepsze, wojny gangów zbierają śmiertelne żniwo i sieją postrach na ulicach, w siłę rosną skrajne i niebezpieczne ugrupowania religijne, a narkotyczny biznes rozwija się na niespotykaną dotąd skalę – pogrążają się w konsumpcjonizmie. Nie trzeba dodawać, że jest to dalekie od ideałów bitnikowskich. Niepewność jutra, poczucie nieustannego zagrożenia sprawiają, że ludzie wydają pieniądze na potęgę, napędzając kapitalistyczny system. Odżywa mit „amerykańskiego snu” – spekulacje giełdowe dają możliwość szybkiego wzbogacenia się, a maklerzy urastają do rangi nowych superbohaterów. I tak wiara w potęgę Molocha będzie trwała aż do czasu jakiegoś kolejnego wstrząsu: krachu na giełdzie, katastrofy promu Challenger, awarii w amerykańskiej firmie w Bhopalu w Indiach, która spowodowała największą bodaj katastrofę chemiczną w XX wieku – będzie zresztą, po chwilowym osłabnięciu, odradzała się z nową siłą po każdym z tych wstrząsów.

Ponadto ideały, które przyświecały bitnikom i rodzącym się później grupom kontrkulturowym zostaną wciągnięte w pasmo głównego nurtu kultury. Ruchy, oparte na kontrkulturowych z początku założeniach, będą musiały nauczyć się egzystować w samym środku tego rozwijającego się na masową skalę systemu. Będą również musiały nauczyć się wykorzystywać kulturę popularną i masową do swoich celów. Jednym z ciekawszych współczesnych przykładów, pozostając na gruncie amerykańskim, jest komiks Roberta Crumba, *Kot Fritz*. Fenomen tego komiksu trafnie określiła Agata Pyzik, która nazwała go fenomenem, który „wyłynął dzięki kontrkulturze, której jest złośliwą karykaturą”⁴⁵.

⁴⁴ Tamże, s. 86 i n.

⁴⁵ Komiks wyśmiewający ruchy kontrkulturowe m.in. bitników i hipisów, ale też różnorodne grupy społeczne, w tym mniejszości polityczne i narodowe. Tytułowy kot Fritz z pozoru rewolucjonista, wyklęty pisarz, a w rzeczywistości kłamca, narkoman, rasista, mizogin, a przede wszystkim *bon vivant* wykorzystuje modne w latach 50. i 60. hasła do swoich własnych, egoistycznych celów. Crumb starał się za pomocą *Kota Fritza* obnażyć zakłamanie samej popkultury oraz źródeł, z której się wywodzi. Zob. A. Pyzik, *Wyrodny kot Ameryki*,

Zanim jednak bitnicy przebyli tę długą drogę: stając się z outsiderów, wagabundów błąkających się gdzieś po obrzeżach systemu społecznego, produktem kultury masowej i idolami, odradzającej się od czasu do czasu, mody, byli wąską grupą młodych buntowników, którzy, chcąc wyrwać Amerykę z odrętwienia, w zasadzie właśnie to zrobili. Co więcej, na stałe weszli do kanonu literatury amerykańskiej, stając się jej klasykami. Czas przyjrzeć się zatem kształtowaniu przez nich literackich światów.

1.3. Narkotyczny charakter rzeczywistości. O transgresyjności języka literackiego i formy literackiej

Jak już wspomniano, tym, co miało duży wpływ na formę utworów bitników, co ją niejako rozsadało, było podporządkowanie jej rytmowi muzyki, przede wszystkim jazzu. Długie wersy *Skowytu*, według jego autora, odzwierciedlają grę na saksofonie. W *drodze* Kerouaca została zaś napisana na jednej rolce papieru do dalekopisu w postaci ogromnego, nieprzerwanego akapitu, mającego odzwierciedlać improwizację jazzową. Synkopowy charakter tej muzyki stanowił idealną inspirację dla literatury propagującej ideę myślenia naturalnego, spontanicznego, wyrażającej się najpełniej w nieprzerwanym strumieniu świadomości. Z kolei William S. Burroughs dostrzegał walor muzyki popularnej, która, jego zdaniem, miała możliwości, by stać się narzędziem społecznego oporu. Ponadto nie rozstawał się z dyktafonem, którym łowił dźwięki otaczającej rzeczywistości: fragmenty rozmów, programów radiowych i wszelkie przypadkowe dźwięki z otoczenia⁴⁶.

W twórczości tej bowiem chodziło przede wszystkim o zapis „rzeczywistej świadomości”. Rzeczywistości, którą Ginsberg w jednym z wywiadów określił jako „nieciągłość myśli, przypadek lub eksplozja dziwnych dźwięków, uderzeń młotka we francuskim hotelu [...]”⁴⁷. Wypływający z tego tok narracji, czasami chaotyczny, przerywany przypadkowymi, wkradającymi się weń różnymi dźwiękami, ma zaświadczać o szczerości pisarzy i tworzonej przez nich literatury, o którą apelował już Whitman. Ma jednocześnie

„Polityka”, dostępny w Internecie: <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/222807,1,wyrodney-kot-ameryki.read>, [dostęp z dn. 30.08.2017].

⁴⁶A. Charters, *Kerouac. A biography*, London 1980, s. 123–132; G. Nicosia, *Memory Babe. A critical biography of Jack Kerouac*, Los Angeles 1994, s. 207-209, 460-462; O. Drenda, *Magnetofony rewolucji*, „Dwutygodnik”, dostępny w Internecie: <http://www.dwutygodnik.com/artukul/4960-magnetofony-rewolucji.html>, [dostęp z dn. 1.05.2018].

⁴⁷ *Bitnicy (Beat Generation)*, reż. X. Villetard, Francja 2013.

zacierać granicę pomiędzy literaturą a twórcą, tak aby nie było między nimi „schizofrenicznego rozdźwięku”⁴⁸. Jej głównym celem jest odkrycie prawdy ukrytej w człowieku, schowanej w głębokich pokładach nieświadomości przed nim samym. Aby do niej dotrzeć, należy odrzucić mechanizmy kontroli społecznej.

W poprzedniej części mówiliśmy już wiele o paronomastyczności tej twórczości, wynikającej z muzyczności frazy. Warto przyjrzeć się bliżej wyznacznikom formalnym, które wpływają na ową rytmikę. Zaczniemy zatem od przełomowego poematu Allena Ginsberga, *Skowytu*, który, jak wspomniano we *Wstępie*, otworzył drzwi innym wielkim dziełom Beat Generation. *Skowyt* jako świadectwo poety ma na celu ukazanie prawdy o czasach, w których przyszło mu żyć i dojrzewać. W pierwszej części poematu podmiot liryczny charakteryzuje „zmarnowane” pokolenie lat 50. Ciąg wyliczeń, jaki następuje, obrazuje nędzę i zagubienie młodych ludzi, którzy raz po raz odzierani ze swoich ideałów, ulegają degeneracji lub popadają w obłąd. *Porte parole*, będąc obserwatorem, ale i częścią opisywanej zbiorowości, oskarża i wskazuje winnego: „Jaki sfinks z cementu i aluminium rozbił im czaszki i wyjadł mózg i /wyobraźnię? /Moloch! Samotność! Brud! Brzydota / [...] / Moloch! Moloch! Zmora Molocha! Moloch bez miłości! Moloch mentalny! / Moloch surowy sędzia ludzi [...]”⁴⁹. Dzięki ekspresywnemu słownictwu oraz leksykalnym i składniowym paralelizmom, utwór jest niebywale sugestywny. Przyjmuje formę przemówienia. Znajdziemy w nim całą gamę figur retorycznych. Od przytoczonego wyżej pytania retorycznego, przez wyliczenia, powtórzenia, wykrzyknienia, anafory, metafory, metonimie czy oksymorony. Eliptyczność zdań wynika zaś z podporządkowania całego utworu warstwie brzmieniowej.

Ponadto znajdziemy tutaj synkretyzm stylistyczny i gatunkowy. Wulgarność opisu miesza się z litanijną składnią biblijną. Jako przykład niech wystarczy następujący fragment:

Moloch niepojęte więzienie! Moloch bezduszny karcer skrzyżowanych / puszczeli i Kongres
płaczu! Moloch którego budowle są wyrokiem! Moloch / wielki kamień wojny! Moloch
ogłuszonych rządów! / [...] Moloch którego krew to krążący / pieniądz! / Moloch, którego palce to
dziesięć armii! / Moloch którego piersi to ludożercza prądnica! / Moloch którego ucho to dymiący
grób / Moloch którego oczy to tysiące ślepych okien! Moloch którego wieżowce / stoją przy
długich ulicach jak bezkresne Jehowy! Moloch którego fabryki / śnią i kraczą we mgle! Moloch
którego kominy i anteny wieńczą miasta! / Moloch którego miłość jest bezkresną naftą
i kamieniem! Moloch którego / dusza to elektryczność i banki! Moloch którego nędza jest

⁴⁸ Tamże.

⁴⁹ A Ginsberg, *Utwory poetyckie*, dz. cyt., s. 17.

widmem / geniuszu! Moloch którego los jest chmurą bezpłciowego wodoru! Moloch / którego imię jest Umysł!⁵⁰

W poemacie znalazły się wyrazy przynależące do różnych pól semantycznych. W przytoczonym fragmencie słownictwo związane z polityką, ekonomią, urbanizmem czy więziennictwem połączone zostało z leksemami dotyczącymi ciała człowieka. Scalenie szczegółów anatomicznych z mechanicyzmem, produkcją, wojną ukazuje obraz Molocha jako zdehumanizowanego robota. Robota o odwróconej hierarchii wartości, dla którego najważniejsze okazują się pieniądze i siła. W świecie tym bomby są anielskie, a ludzie głodni, samotni lub obłąkani. Jest to obraz Ameryki, która wykorzystując swój potencjał wielkiego mocarstwa, odwróciła się od człowieka. Ofiarami tego bezdusznego systemu padają zaś przede wszystkim jednostki nieprzeciętne, o dużej wrażliwości, które nie potrafią przystosować się do wymogów konserwatywnego i konsumpcyjnego społeczeństwa. Ludzie,

którzy wypalali sobie papierosami dziury w ramionach w proteście przeciw / narkotyczno-nikotynowemu otumanieniu Kapitalizmu, / [...] którzy z rozpaczy śpiewali w oknach, wypadali z okien metra, rzucali się / do brudnej Passaic, naskakiwali na Murzynów, darli się na całą ulicę, / tańczyli boso na rozbitych szklankach od wina⁵¹

– oni to stają się pożywką dla Molocha. Wyrzuceni na margines społeczeństwa, skazani są na samotną, z góry przegraną, walkę. Część z nich przypląci ją śmiercią z powodu przedawkowania, inni jak Carl Solomon, któremu dedykowany jest utwór – skończą w szpitalu psychiatrycznym, jeszcze inni w więzieniu, jak jeden z bohaterów *W drodze* – Neal Cassady, czy muza pokolenia – Lucien Carr⁵². Pisany rozlewną frazą Whitmanowską poemat przywołuje skojarzenia ze składnią biblijną, a zarazem – poprzez przywoływane ciemne, drastyczne obrazy i potoczną, wulgarną leksykę – tworzy obraz apokaliptycznej wizji, w której widzimy pogrążone w obłędzie Stany Zjednoczone. *Skowyt* jest jednym z nielicznych wierszy Ginsberga, w którym charakteryzuje on podmiot zbiorowy. W jego późniejszej liryce zwraca bowiem uwagę silne „Ja” liryczne, niewiele jest natomiast już odniesień do zbiorowości, co związane jest z neoromantyzmem poety.

⁵⁰Tamże, s. 17, 19.

⁵¹Tamże, s. 9, 13.

⁵²Historia Luciena Carra została opisana we wspólnej książce Burroughsa i Kerouaca, *A hipopotamy żywcem się ugotowały*. Oprócz opisu relacji Carra z bitnikami oraz wpływu, jaki wywarł na ukształtowanie ruchu Beat Generation, możemy bliżej przyjrzeć się motywom, które doprowadziły go do zabójstwa swojego nauczyciela, Davida Kamerera. W 2013 roku na podstawie tego głośnego tekstu powstała luźna adaptacja filmowa – *Na śmierć i życie*. Por. J. Kerouac, W.S. Burroughs, *A hipopotamy żywcem się ugotowały*, tł. E. Górczyńska, Wołowiec 2014; *Na śmierć i życie* (*Kill Your Darlings*), reż. J. Krokidas, USA 2013.

Muzyka, narkotyki, fascynacja religiami Wschodu, które, jak podkreślano wcześniej, miały doprowadzić bitników do osiągnięcia wyższego stanu świadomości, do oświecenia, odegrały też znaczącą rolę w kształtowaniu literackiej rzeczywistości. Eksperymenty z substancjami psychoaktywnymi prowadzącymi do metafizycznych wędrówek po zakamarkach swojej świadomości, opisywane szeroko przez wszystkich pisarzy beatu, stają się przede wszystkim znakiem rozpoznawczym pisarstwa Williama S. Burroughsa. Transgresywność i ekstremalność tego świata wyróżnia tę prozę na tle innych dzieł bitników. Przez brutalność i wulgarność przebija nieustanne poczucie zagrożenia. Przykładowo w *Nagim lunchu* bohater jest ścigany przez bardziej lub mniej prawdopodobnych antagonistów. Narkotyczne wizje, których doświadcza, wynikają, według niego, ze spisku, jaki został zawiązany nad jego głową. Celem instytucji politycznych oraz wielkich koncernów medialnych i medycznych jest bowiem doprowadzenie jednostki do uzależnienia od substancji psychoaktywnych i przejęcie nad nią kontroli⁵³. Sam Burroughs wypowiadał się o narkotykach w następujący sposób:

Uważam, że narkotyk to przejście od życia do śmierci, stan między istnieniem właściwym zwierzętom a wegetacją roślin. Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że w jakimś stopniu narkotyk jest żywą istotą [...] Narkotyk potrzebuje organizmu gospodarza, żeby rozwinąć swoje specjalne właściwości, ponieważ jest pasożytem, który może żyć tylko w krwi narkomana⁵⁴

Pomimo że Burroughs uważał psychedeliki za narzędzie kontroli jednostek, sam był doświadczonym psychonautą. Swoje uzależnienie wykorzystywał, aby poszerzyć granice własnego poznania. Uważał, że dzięki nim można przeżywać rzeczywistość w jej pełnym wymiarze, który inaczej pozostaje niedostępny.⁵⁵

Pisarz ten najbardziej bodaj ze wszystkich bitników eksperymentował ze strukturą powieściowej narracji. Wykorzystywał w swoich utworach techniki tj. *cut-up* i *fold-in*. Pomysłodawcą techniki *cut-up* był Brion Gysin – literat i malarz. W 1934 roku należał on do surrealistów, Andre Breton wyrzucił go jednak niespełna rok później. Po wojnie zamieszkał w Tangerze, gdzie poznał, przebywającego na kolejnym odwyku, Burroughsa. W 1958 roku obaj wyjeżdżają do Paryża i zatrzymują się w tzw. Beat Hotel. Ściany hotelowego pokoju obwieszane były fragmentami z *Nagiego Lunchu*, nad którym pracował właśnie Burroughs.

⁵³ Por. J.G. Ballard, *Wstęp*, [w:] W.S. Burroughs, *Nagi lunch*, tł. E. Arden, Kraków 2017, s. 5.

⁵⁴ W.S. Burroughs, *Ćpun*, tł. A. Kochan, Kraków 2017, s. 211.

⁵⁵ Por. B. Chaciński, *William S. Burroughs: Konserwatysta na heroinie*, dostępny w Internecie: <https://chacinski.wordpress.com/wrzutnia/william-s-burroughs-i-okolice/william-s-burroughs-konserwatysta-na-heroinie/>, [dostęp z dn. 26.08.2017].

Gysin, patrząc na nie, wymyślił wówczas swoją technikę, która ma na celu pocięcie tekstu i ułożenie go w innej, w założeniu dowolnej, kolejności. Burroughs wykorzystał w pełni możliwości *cut-up*, tworząc swoją *The Nova Trilogy*, nazywaną też czasami *The cut-up Trilogy*, w której skład weszły następujące powieści: *Delikatny mechanizm*, *Wybuchowy bilet*, *Nova Express*⁵⁶.

Za pomocą tej techniki, chciał ukazać, co ukrywa się za fasadą rzeczywistości, dotrzeć do jej szkieletu. Niestrudzenie walczył więc z opresyjnymi strukturami języka, który uznawał za wroga zdolnego kontrolować ludzkie myśli. Jak mówił: „Słowo jest wirusem z kosmosu”. Tak zaś wygląda przykładowy fragment napisany techniką *cut-up*:

— Jeśli nie ty, to kto zmienił całą strukturę — Wszyscy mnie kochają, maleńka — Kochasiu, diabelskie młyny terkotliwie unoszą kochana hałastrę — samotność wśród lin — indyk w trawie—

„BARMANKA PILNUJ JEDZENIA!!”

Nie wiem, czy mi się to uda — jeden pulpet — Stokrotka rosła polna dyni dyni miłość — czy mnie kochasz, wzburzona miłością pościel — każdy ma jakąś religię, kochany cukiereczku—

Przewodnik zaprowadził Paula do mojego ciała pokazał mu, jak wejść pod moją pulsującą czerwienią skórę — barłóg na podłodze [...] ⁵⁷

Innym, jeszcze bardziej radykalnym, narzędziem, które pozwalało mu toczyć walkę z bezdusznym mechanizmem języka, była technika *fold-in*. Polegała ona z kolei na pocięciu strony na pół jak gdyby za pomocą nożyczek i umieszczeniu tak powstałych fragmentów w różnych częściach tekstu: połowa tekstu znajduje się na jednej stronie, połowa na innej. Służy to wywołania u czytelnika efektu *déjà vu*, efektu symultaniczności pewnych wydarzeń. Wszystko jest na okrągło powtarzane i jak gdyby reaktualizowane, nieustannie poddawane relekturze przez czytelnika⁵⁸. Przypadkowe ciągi słów, zdań i obrazów pociągają za sobą mnogość myśli, wątków i wizji. Fragmentaryczność opowiadania ukazuje chaos tego świata i jego rozdarcie. Czytelnik zaś zostaje wrzucony w kilka równoległych rzeczywistości – wszystkich jednakowo irracjonalnych, pokawałkowanych i przerażających.

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ W.S. Burroughs, *Wybuchowy bilet*, tł. M. Janiszewski, Kraków 2014, s. 53.

⁵⁸ R. Lydenberg, *Word Cultures. Radical Theory and Practice In William S. Burroughs Fiction*, Urbana&Chicago 1987, s. 48.

Burroughs uważał bowiem, że pisarstwo to w rzeczywistości kolaże, pocięte obrazy, które „zменяją znaczenie: zapachowe na dźwiękowe, dźwiękowe na kinestetyczne”⁵⁹. Widzi w tym powinowactwo z Rimbaudem: z jego kolorami samogłosek, kakofonią wrażeń⁶⁰. Tym, co tworzy kolaż jest również Gysinowska „maszyna snów”. *Dream machine*, którą inspirował się Burroughs, to „halucynogeny stroboskop analogowy, powstały na fali eksperymentów ze środkami psychodelicznymi, którego celem nie jest jednakże odtworzenie narkotycznej wizji, jak w sztuce psychodelicznej, lecz jej wywołanie bez pomocy chemii”⁶¹. Burroughs wykorzystywał owa maszynę do generowania coraz to nowych wizji, które wkomponowywał w swoje teksty. „Nic nie powstrzyma mocy prawdziwego snu”, jak mówił.⁶² Prowadził więc także skrupulatnie dziennik, w którym je zapisywał. W utworach Burroughsa sen i jawa są sobie równoważne. Ujawnia to nie tylko zafascynowanie pisarza różnymi dziedzinami wiedzy, lecz także fascynację myślą Wschodu. Jednym z najbardziej kojarzonych i wykorzystywanych powszechnie zdań zaczerpniętych z tej filozofii jest parafraza myśli Zhuangziego: „Śniło mi się, że byłem motylem, i nie wiem, czy jestem człowiekiem, któremu śniło się, że jest motylem, czy też jestem motylem, któremu się śni, że jest człowiekiem”⁶³. Ważność tego problemu u Burroughsa jest doskonale widoczna. Sprawozdawcza relacja – jest tam wszystko, co potrzebne do rzetelnego opisu: przypisy, definicje, jasno określone zasady funkcjonowania tej rzeczywistości – kłóci się często z opisywanymi wydarzeniami, które wydają nam się wyjęte z innego porządku, chociaż w świecie Burroughsa takimi nie są. W *Nagim lunchu* czytamy np.

Strażnik w mundurze z ludzkiej skóry: czarna kurtka z dziwacznymi guzikami ze spróchniałych żółtych zębów, elastyczna rdzawa koszula, spodnie w kolorze opalenizny nordyckiego nastolatka, sandały ze zgrubiałej skóry malajskiego farmera, popielatobrazowa apaszka na szyi (Kolor popielatobrazowy to szarość pod brązową skórą. Popielatobrazowi bywają Mulaci, jakby barwy się oddzieliły niczym oliwa od wody...)⁶⁴

⁵⁹ *Bitnicy (Beat Generation)*, reż. X. Villetard, Francja 2013.

⁶⁰ Tamże. Por. też. A. Rimbaud, *Samogłoski*, [w:] *Symboliści francuscy*, red. M. Jastrun, Wrocław 1965, s. 161 i n.

⁶¹ M. Pisarski, *Maszyna snów Briona Gysina*, „Korporacka ha! art”, dostępny w Internecie: <http://www.ha.art/felietony/1366-mariusz-pisarski-maszyna-snow-briona-gysina.html>, [dostęp z dn. 2.05.2018].

⁶² *Bitnicy (Beat Generation)*, reż. X. Villetard, Francja 2013.

⁶³ O snach, filozofii Wschodu i warsztacie pisarskim zob. np. W.S. Burroughs, *The letters of William S. Burroughs: 1945 – 1959*, ed. O. Harris, New York 1993, s. 318 i n., 309–311.

⁶⁴ W.S. Burroughs, *Nagi lunch*, dz. cyt., s. 51.

Burroughs podaje nam obraz zupełnie fantastycznego życia jako czegoś najnormalniejszego w świecie, spotykanego w zasadzie na każdym kroku. Jednocześnie zderza ze sobą nieoczywiste metafory, odległe skojarzenia, słowa przynależne do różnych porządków. Ten trudny do opisanego fenomen, z wyjątkowym wyczuciem nakreślił Ballard: „Przed naszymi oczyma rozgrywają się dziwaczne, koszmarnie sceny, pojawiają się obrazy egzotycznego, dekadentckiego miasta. Dopiero później rozumiemy, że to my jesteśmy jego mieszkańcami i że wszystko dzieje się na jawie”⁶⁵.

Życie dla Burroughsa jest ciągłym eksperymentem na sobie samym. Zażywa różne substancje i sprawdza, jaki wpływ będą miały na jego dzieła. Podobne podejście do twórczości znajdziemy później także u Wieniedikta Jerofiejewa, a także – choć w bardziej pośredni, metatekstowy sposób⁶⁶ – u Jarosława Markiewicza. Rezultaty doświadczeń psychodelicznych, Burroughs odnotowuje na kartach swoich utworów. Z detaliczną precyzją opisuje stany narkotyczne i opatruje je odpowiednim komentarzem: „(Opis Miasta i Kawiarni Spotkań powstał w stanie odurzenia yage... *Yage, ayuahuasca, pilde, natima* to indiańskie nazwy *Banisteriopsis caapi*, szybko rosnącego pnącza występującego w Amazonii. Por. uwagi o yale w Dodatku)”.⁶⁷ W posłowniu powróci do wątku zażywania *Banisteriopsis caapi*, pisząc: „Wszystko wydaje się groźne. Paranoja nasila się zwłaszcza w razie przedawkowania. Po zażywania *Banisteriopsis caapi* byłem przekonany, że czarownik indiański i jego pomocnik uknuli spisek, by mnie zamordować”⁶⁸. Plan biografii pisarza i plan powieściowy nieustannie zderzają się ze sobą i przenikają, nie ma pomiędzy nimi ostrej linii demarkacyjnej. Zwracają uwagę liczne odautorskie komentarze zawarte w tekście powieści lub dodawane do kolejnych jego wydań. Pisarz nieustannie pracuje ze swoim utworem, poddaje go autotematycznej refleksji, interpretacji, obnaża warsztat pisarza. W 1991 roku pisze na przykład tak:

Kiedy twierdzę, że nie pamiętam pisania *Nagiego lunchu*, jest to oczywiście przesada, istnieją różne sfery pamięci. Morfina jest środkiem przeciwbólowym, zagusza również ból i przyjemność płynące

⁶⁵ J.G. Ballard, *Wstęp*, [w:] tamże, s. 5.

⁶⁶ Chodzi tu o fakt, że Markiewicz przyznawał się otwarcie, że niektóre jego teksty pisane były pod wpływem środków psychodelicznych jak np. *Wszechdrzewo* czy *Zapis ognia*. Dowiadujemy się o tym jednak z różnego rodzaju komentarzy do jego twórczości, wywiadów, wypowiedzi poety, samo doświadczenie zażywania narkotyków rzadko zostaje zaś ujęte w tekście głównym utworu. Por. K. Sipowicz, *Hipisi w PRL-u*, dz. cyt., s. 370 i n.

⁶⁷ W. S. Burroughs, *Nagi lunch*, dz. cyt., s. 91.

⁶⁸ Tamże, s. 206.

ze świadomości. Czasami narkoman świetnie pamięta fakty, lecz jego pamięć emocjonalna jest fragmentaryczna, a w przypadku ciężkiego uzależnienia wręcz zerowa⁶⁹

Ponadto autor łączy w swoich utworach różnorodne gatunki literackie, nierzadko można spotkać w tych tekstach np. partie dramatyczne. Czasami nawet coś na kształt didaskaliów pojawia się w tekście głównym pisanym prozą. Pojawiają się również teksty piosenek, całe fragmenty wyjęte jakby z audycji radiowych, a także listy czy skecze. Przykuwają zaś uwagę zwłaszcza surrealistyczne, deliryczne monologi. Burroughs nazywał swoją technikę pisania „pisarstwem automatycznym”. Poszczególne części *Nagiego lunchu* łączy, jak mówił Ginsberg, temat, ale nie fabuła. Warto przy okazji wspomnieć, że utwór ten nie został przygotowany do publikacji przez autora. Tekst ułożyli Ginsberg i Kerouac. Być może bez ich pomocy nigdy by się nie ukazał. Kerouac przepisał najpierw wszystko, co znaleźli w mieszkaniu przyjaciela – rękopisy i maszynopisy z poprawkami i błędami Burroughsa, następnie razem z Ginsbergiem połączyli wszystko w całość. Kerouac nadał powieści również tytuł⁷⁰.

Zażywanie środków enteogennych, wykorzystywanie ich w pracy nad swoimi utworami nazywane jest czasami za Susan Sontag „nową wrażliwością” poetycką. Oczywiście kaskaderska dezynwoltura i kontrowersyjny sposób życia nie były niczym nowym, jeśli spojrzeć na historię literatury. Beat Generation byli kolejnym z wielu już pokoleń podejmujących temat buntu. Stali tym samym także w długim szeregu tych, którzy starali się znieść granice pomiędzy życiem a literaturą. Tym, co jednak świadczy o wyjątkowości tej literatury jest jednak to, jak ich ideały przełożyły się na pisane przez nich teksty. Inspirując się dawnymi mistrzami, jak i współczesnymi immoralistami jak chociażby Celine czy Genet, czytając dawne traktaty filozoficzne czy historyczne, nie odrzucali współczesnej im kultury masowej i popularnej. Ich głównym celem było bowiem opisanie prawdziwej rzeczywistości, w której nakładają się na siebie przeszłość i teraźniejszość. Dzieło literackie nie może być podporządkowane jednemu tylko tematowi, nie może mieścić się w obrębie jednego tylko gatunku, gdyż jest to nienaturalne, obce doświadczeniu człowieka. Ich twórczość jest tym samym niesamowicie indywidualistyczna. Głównym tematem zainteresowań jest bowiem konkretny człowiek – jednostka uwikłana w mechanizmy społeczne, ale na wskroś wyjątkowa, określona przez życiowe doświadczenia, które stają się jej udziałem. I to ona decyduje, jaki model życia wybierze, czy da się stłamsić odgórnie

⁶⁹ Tamże, s. 201.

⁷⁰ *Bitnicy (Beat Generation)*, reż. X. Villetard, Francja 2013.

narzuconym konstruktom. W latach 50. zatem bitnicy stworzyli propozycję literatury odznaczającą się dużą oryginalnością na tle ówczesnej prozy i poezji amerykańskiej.

Podsumowanie

Współcześnie wydaje się, że ideały bitnikowskie uległy wyczerpaniu. Utwory, które kiedyś budziły zgorszenie wśród większości społeczeństwa, nie wywołują już tak silnych emocji. Jest to jednak charakterystyczne dla literatury, która pragnie rozszerzać granice sztuki. Każde fascynujące *novum* stać się musi z czasem elementem dobrze znanym i oswojonym. Także i bunt się ustatecznia. Na pytanie, co się stało z tymi wszystkimi bitnikami, Diane di Prima odpowiedziała kiedyś: „niektórzy [...] wyprzedali swoje ideały i zostali hipisami. Inni zachowali się przyzwoicie, przyjmując stypendia od rządu lub pisząc powieści pornograficzne. John Wieners oszalał [...] Fred Herko wyszedł przez okno, a Gary Snyder został kapłanem zen. Co tylko chcesz”⁷¹. Niewątpliwie jednak literatura uzyskała dzięki bitnikom w końcu lat 50. nową energię. Pokolenie to wprowadziło zamęt nie tylko wśród powojennego uśpionego pokolenia Ameryki, lecz także kazało zrewidować sposób patrzenia na literaturę, szukać w niej nowych rozwiązań, nakładać na nią nowe zadania. Chciano zaangażować na nowo czytelnika, by stał on się także poszukiwaczem różnorodnych sensów, czy jak określił to Hans Robert Jauss „instancją nowej historii literatury”⁷². Najważniejsza okazuje się bowiem nie tyle wartość literacka jakiegoś tekstu – chociaż ta oczywiście jest istotna – ile recepcja danego utworu. Nie każda bowiem nowatorska propozycja literacka może zaistnieć na dłużej w historii literatury. Jeżeli nie stanowi ona impulsu do dalszego rozwoju, szybko zostaje albo wchłonięta przez dominujące tendencje albo wyczerpuje się powoli, rozmywając się coraz bardziej i odchodząc w zapomnienie⁷³. W przypadku Beat Generation ich propozycja okazała się na tyle innowacyjna, że pozwoliła zaistnieć tej literaturze, wejść do kanonu i stać się elementem *Weltliteratur*, co w latach 50. wydawało się praktycznie niemożliwe. Wydaje się, że tym, co najbardziej ujęło i czytelników, i krytyków tej twórczości to jej skomplikowana konstrukcja, łamiąca dobrze znane schematy, odżegnująca się od tradycyjnego rozumienia fabuły i narracji.

⁷¹D. di Prima, *Wspomnienia bitniczki*, tł. J. Polak, Łódź 2013, s. 5.

⁷²Por. H.R. Jauss, *Czytelnik jako instancja nowej historii literatury*, „Pamiętnik literacki” 1980, nr 1, s. 319.

⁷³Tamże, s. 319–339.

Podsumowując zatem, wiersze Ginsberga, powieści Kerouaca i Burroughsa to utwory afabularne, złożone z ciągów asocjacyjnych, bogate w liczne powtórzenia, zbudowane z długich, rozbudowanych fraz. Odbiór tych tekstów utrudnia rwąca się, nieciągła forma. Poza tym są to utwory niebywale synkretyczne. Łączą w sobie różne rodzaje i gatunki literackie, a także elementy charakterystyczne dla innych dziedzin sztuki, hołdując tym samym idei sztuk siostrzanych. Jest to literatura, która czerpała inspiracje z literackich autorytetów i przyznawała się do tego, jednocześnie zaś była otwarta na nowe formy wyrazu. Wszystko to, razem z atrakcyjnością legendy bitników, sprawiło, że udało im się przywrócić do życia skostniałą, ich zdaniem, literaturę amerykańską i na zawsze zapisać się na kartach historii literatury. I tak, buntownicy, narkomani, pijacy i obrazoburcy, *enfant terrible* Ameryki zostali obwołani przedstawicielami Renesansu z San Francisco i weszli do podręcznikowych definicji jako pionierzy postmodernizmu.

2. Psychedeliczne podróże Jarosława Markiewicza. O literackim zapisie świadomości

W Polsce twórczość bitników, a zwłaszcza Allena Ginsberga, okazała się inspirująca m.in. dla Jarosława Markiewicza. W 1967 roku, podczas pobytu Amerykanina w Polsce, doszło nawet do przypadkowego spotkania obu poetów, które, według relacji przytaczanej przez Sipowicza, miało miejsce w jednej z warszawskich kawiarni. Była to wówczas pierwsza z trzech wizyt Allena Ginsberga w Polsce. Za pośrednictwem Markiewicza i Barbary Sadowskiej, amerykański poeta poznał wtedy także m.in. Mirona Białoszewskiego, Kazimierza Ratonia czy Artura Sandauera. Jego wizyta w Warszawie szybko obrosła legendą. Młodzi ludzie byli zafascynowani postacią autora. Nie tyle jego twórczością – tę czytali nieliczni – ile faktem, że był to poeta pochodzący z, egzotycznego i tajemniczego w tamtym czasie, Zachodu. Wielu chciało go naśladować. Imponowała im jego niepokorność, niezależność, swoboda zachowania. Agresywne fragmenty *Skowytu* znalazły się na ustach „hipisujących” poetów, choć większość nie знаła nawet poematu w całości⁷⁴. Rozczarowanie polityką, podstawami, na których opierał się ład społeczny wytwarzało w nich poczucie wspólnoty z buntownikami z Zachodu. Twórczość Ginsberga i innych bitników funkcjonowała więc wtedy bardziej na zasadzie chwytliwego cytatu. Nie zastanawiano się szczególnie nad wartościami literackimi tych utworów. Nie to było najważniejsze. Liczył się przede wszystkim fakt, że za ich pomocą można było dać świadectwo swojemu niezadowoleniu z panującej ówczesnie sytuacji w Polsce. W takiej atmosferze powstał jeden ze spektakli Jarosława Markiewicza, o którym sam po latach mówił nie bez pewnej ironii:

Jest wreszcie przedstawienie: czterech facetów [...] niosą trumnę, trumna jest ciężka, załadowana kamieniami, oni ją noszą wkoło po scenie, znikają, wchodzi – trwa to bardzo długo, robi wrażenie. „Widziałem najlepsze umysły mojego pokolenia strawione obłędem” – to Ginsberg. Do tego dałem nasze wiersze, Karaska „Rewolucjonistę przy kiosku z piwem”. Jednym słowem pomieszałem późniejszą, wtedy jeszcze nieistniejącą Nową Falę z Ginsbergiem, Carlem Sandburgiem, Bursą,

⁷⁴ K. Sipowicz, *Hipisi w PRL-u*, dz. cyt., s. 363–371.

Eliotem. Powtarzałem za Brechtem – człowiek hołduje raczej dobru niżli złu, ale warunki nie sprzyjają mu⁷⁵

Wiele z owej młodzieńczej mieszaniny literackich inspiracji i wrażeń da się odnaleźć w tej poezji także i później. Silne zainteresowanie mistyką, świadomością czy filozofią Wschodu zbliża tę poezję zarówno do nurtu amerykańskiego, jak i rodzimej poezji romantycznej i modernistycznej. Wyraźnie zaznacza się w niej również fascynacja pisarza twórczością Edwarda Stachury czy Andrzeja Bursy. Jego wiersze wpisują się także w poetykę i doświadczenie środowiska Nowofalowców, z którym łączony był poeta. Z biegiem czasu udało się jednak Markiewiczowi wytworzyć własny, oryginalny styl, i za jego pomocą przedstawić swoją wizję rzeczywistości – rzeczywistości niepokojącej i pełnej napięć.

Z uwzględnieniem wyżej zarysowanego kontekstu, przyjrzyjmy się zatem bliżej trzem poematom Jarosława Markiewicza. Utwory te podejmują zagadnie drogi, wędrówki, uwzględniając ową dwoistość interpretacyjną tych terminów, o której była mowa w pierwszym rozdziale. Wybrane wiersze, zdaniem autorki, są także bardzo interesujące pod względem formalnym. Nieustannie, wręcz obsesyjnie powracające motywy, obrazy czy słowa tworzą jakąś rzeczywistość „pomiędzy” – rzeczywistość niepokojącą, odrealnioną, pełną sprzeczności. Jej przestrzenie zaludniają migotliwe, na pozór chaotyczne, sceny, które urywają się, nieustannie krążą: znikają i pojawiają się na nowo, by odsłonić kolejny fragment układanki, a w końcu ułożyć się w misterną konstrukcję utkaną z obrazów, wątków, opowieści i zdarzeń.

2.1. Pociągiem do Patmos. O poemacie *Ryba walczy z rakiem a rak walczy z rybą*

Rzecz rozpoczyna się na dworcu kolejowym⁷⁶. Od początku jednak zachowanie głównego bohatera budzi wątpliwości: „Błagał na klęczkach przed okienkiem informacji kolejowej / o pewną wiadomość kiedy odchodzi pociąg stąd do Patmos”⁷⁷. Warto już na początku zaznaczyć, że ów podróżny, o którym mowa, nie opuści przestrzeni dworcowej poczekalni przez cały utwór. Jest w niej niejako uwięziony. Mężczyzna co prawda wsiada w końcu do pociągu, jednak moment odjazdu nie nadchodzi, zostaje zawieszony w czasie i przestrzeni. Co

⁷⁵ Tamże, s. 365.

⁷⁶ Należy zaznaczyć, że zarysowywanie wątku fabularnego rozpoczyna się od drugiej części poematu.

⁷⁷ J. Markiewicz, *Ryba walczy z rakiem a rak walczy z rybą*, [w:] tegoż, *Wybór wierszy*, Warszawa 1988, s. 78.

więcej, staje się przyczynkiem do wplecenia w tę opowieść innej opowieści, którą zaczyna snuć odjeżdżający – starej historii o „człowieku / który umarł z zegarkiem na rękę”⁷⁸. Następnie wracamy do sceny sprzed wyjazdu – pasażer ponownie klęczy przy okienku informacji kolejowej. Tak w ogólnych zarysach wygląda schemat analizowanego utworu.

Już te wstępne uwagi dają wyobrażenie o zawilej strukturze tekstu. Dla porządku i próby usystematyzowania tej wielopoziomowej konstrukcji, z którą będziemy mieć do czynienia, warto wspomnieć, że *Ryba walczy z rakiem a rak walczy z rybą* to poemat złożony z trzynastu części. Całość napisana jest wierszem wolnym, jednak pomimo braku znaków interpunkcyjnych, podział utworu na wersy zachowuje przeważnie porządek składniowo-intonacyjny. Jedynymi wyjątkami są: środek pierwszej strofy drugiej części poematu, gdzie za pomocą przerzutni wyróżniono cel podróży bohatera: „który nie ma żadnego wpływu na kursowanie pociągów stąd do / Patmos”⁷⁹ oraz zdanie „zobaczył to czego przedtem nie można było dojrzeć bo było za / daleko”⁸⁰ w części dwunastej, czyli – raczej nie przypadkowo – drugiej od końca, która obrazuje osiągnięcie celu. Środek pierwszej strofy to dokładnie jej ósmy wers, licząc od początku i ósmy, licząc od końca. Natomiast przytoczone zdanie z części dwunastej usytuowane jest jako siedemnasty wers, licząc od początku i piąty, licząc od końca. Oznacza to, że pod nim znajdują się jeszcze cztery wersy, a przed nim – szesnaście⁸¹. Nieustannie pojawia się więc cyfra cztery, bądź jej wielokrotności, co może stanowić trop interpretacyjny – interesujący, biorąc pod uwagę zainteresowanie autora buddyzmem.

Podstawą tego systemu filozoficznego i religijnego jest bowiem koncepcja Czterech Szlachetnych Prawd: o Cierpieniu, o Przyczynie Cierpienia, o Ustaniu Cierpienia, o Ścieżce Prowadzącej do Ustania Cierpienia. To dzięki nim właśnie Budda osiągnął oświecenie. Mają one na celu głęboką analizę psychologiczną rzeczywistości i naukę sposobów postępowania, które prowadzą do samodoskonalenia, a w konsekwencji do wyzwolenia, spokoju i iluminacji. Z nimi też wiąże się tzw. Szlachetna Ośmioraka Ścieżka. Na nią z kolei składają

⁷⁸ Tamże, s. 79 i n.

⁷⁹ Tamże, s. 79.

⁸⁰ Tamże, s. 88.

⁸¹ Do owych wyliczeń skłoniło autorkę wyraźne wyróżnienie owych dwóch zdań. Stanowią one osobliwość na tle pozostałych dwustu osiemdziesięciu ośmiu wersów. Oczywiście tych zależności liczbowych jest więcej. Przykładowo, strofa pierwsza i druga złożone są z szesnastu wersów, a trzecia z dwunastu. Strofa czwarta zaś podzielona została na dwie części w stosunku: 24 wersy do 6. W innych partiach poematu pojawia się z kolei wielokrotność cyfry 3, która również jest istotna dla symboliki buddyzmu (np. „Trzy Klejnoty”: Budda, Sangha, Dharma, związana z tym także koncepcja „Trzech Świąteł” i teoria „Trzech Ciał”). Wszystkie te koncepcje służą zaś do uporządkowania życia człowieka, czyli drogi, którą ów przebywa od narodzin, przez kolejne inkarnacje, aż po wyjście z sansarycznego koła i wejście w stan najwyższego oświecenia. Stan, w którym człowiek zostaje w końcu uwolniony od cierpienia i osiąga harmonię i jedność z wszechświatem. O symbolice w buddyzmie zob. Sangharakszita, *Przewodnik po buddyjskiej ścieżce*, Kraków 2013, s. 38–137.

się nakazy, których przestrzeganie prowadzi do wyzbycia się cierpienia i osiągnięcia nirwany. Są to kolejno: słuszny pogląd, słuszne słowo, słuszny czyn, słuszne zarobkowanie, słuszne dążenie, słuszne skupienie, słuszna medytacja. Tych osiem prawd można przyporządkować do trzech podstawowych praktyk buddyzmu takich jak: moralna dyscyplina, medytacyjne zrównoważenie i doskonała mądrość⁸². W omawianym utworze bohater jest jednostką pogrążona w głębokim cierpieniu, bólu. Na ten stan wpływa zarówno jego kondycja jako człowieka, jak i rzeczywistość, która go otacza. Interesujące w tym kontekście jest to, jak ta problematyka połączona została z motywem drogi. Z jednej strony droga to podróż, w którą pragnie udać się mężczyzna, z drugiej – jest to refleksja nad otaczającym światem, próba jego zrozumienia, od której powodzenia zależy szczęście jednostki, jej pogodzenie z samą sobą, co doskonale odsłania bitnikowski kontekst tej poezji.

Wróćmy zatem do początku poematu, uwzględniając ów podwójny status drogi i zarysowaną ogólnie problematykę cierpienia w filozofii buddyjskiej. Mężczyzna prosi na kolanach pracownika informacji kolejowej, żeby powiedział mu, o której godzinie odchodzi pociąg do Patmos. Oprócz błagalnej formy zwraca uwagę absurdalność pytania bohatera, odsłaniająca tym samym biblijny kontekst sytuacji lirycznej. Ów nawiązanie zostało przekornie uwypuklone przez słownictwo poematu. Słowa kojarzone ze sferą kościelną uległy potoczycacji w wypowiedzi pracownika informacji kolejowej:

patrz / jaki ważny jest taki jak ja skurwysyn / który nie ma żadnego wpływu na kursowanie pociągów stąd do / Patmos / niektórzy to nawet klękają przede mną / jakbym mógł im dać rozgrzeszenie / ci głupcy którzy klękają nigdy nie grzeszą / nie mogą ruszyć tym co trzeba / tacy są słabi / kiedy przychodzą pytać o której godzinie / odchodzi pociąg stąd do Patmos⁸³

Tak więc mała grecka wyspa – miejsce, w którym św. Jan dostąpił objawienia i napisał swoją Apokalipsę⁸⁴ – staje się celem podróży bohatera. Powstaje pytanie, jaką przepowiednię ma nadzieję otrzymać, i dlaczego sądzi, że dane mu będzie ją usłyszeć. Z jednej strony Patmos jest symbolem nadejścia czegoś nieoczekiwanego, zapowiada jakąś zmianę: „święta droga do Patmos / stacja przesiadkowa / początek końca / który dla

⁸² A. Sumedho, *Cztery szlachetne prawdy*, tł. E. Angela, R. Józwiak, M. Kamińska i in., Warszawa 2010, s. 17–66, 75 i n.

⁸³ J. Markiewicz, *Ryba walczy z rakiem...*, [w:] tegoż, *Wybór wierszy*, dz. cyt., s. 79.

⁸⁴ Por. *Apokalipsa św. Jana*, [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań-Warszawa 1980, s. 1397. Tertulian, *Preskrypcja przeciwko heretykom*, [w:] *Pisma Starochrześcijańskich Pisarzy*, oprac. W. Myszor, E. Stanula, t. V, Warszawa 1970, s. 71.

następnych jest może początkiem epoki”⁸⁵. Z drugiej – bohater liczy na to, że otrzyma tam odpowiedź na nurtujące go pytania: „pozostała mu do zgłębienia tajemnica karabinów maszynowych / tajemnica metalu / który się nie rozgrzewa przy długich seriach”⁸⁶. Lata 70., przywoływane niejednokrotnie w całym utworze, wydają się odpowiednim czasem, w którym długo oczekiwana zmiana może nastąpić. On zaś czuje się w pewien sposób predestynowany do wzięcia udziału w mającej nastąpić rewolucji. Jego dotychczasowe życie było niepełne, było ciągłym oczekiwaniem na mające nadejść duchowe przebudzenie.

W piątej strofie poematu powraca motyw ze sceny drugiej. Mężczyzna ponownie klęka przed okienkiem informacji kolejowej. Za drugim razem nie pyta już o odjazd pociągu, zaczyna natomiast opowiadać o swoich wątpliwościach, swoim cierpieniu oraz o sytuacji w kraju. Okienko, przed którym klęczy pełni funkcję konfesjonału:

Przechodząc znowu ukląkł przed okienkiem informacji / i wyznał, że żył już długo / ale wydawało mu się ciągle że to jeszcze nie to męczyła go nierealność tego co widywał / zdawało mu się że budzi się co chwila / że poza tym co jest jest jeszcze coś więcej / [...] / śmiejąc się z głowy zwieszanej nad grobem / zdawało mu się że jeszcze śni/ że został wybrany we śnie / i potępiony we śnie / że skazano go na sen / w latach siedemdziesiątych stulecia / kiedy tyle było do zrobienia / jedni już pluli drudzy jeszcze krwawili / ulice chorowały / miasto patrzyło spod przymkniętych powiek / wzbierała fala samobójstw / zaczynał się niezrozumiały przyływ morza / niepokój budziło ciche chrząknięcie / kot na płocie / coś czego nie można było dojrzeć bo było za daleko / coś czego nie można było obejrzeć bo tkwiło w oku⁸⁷

Jak czytamy w przytoczonym wyżej fragmencie, mężczyzna czuł się powołany do wielkich rzeczy, do pracy na rzecz poprawy losu współobywateli. Ostatecznie jednak postanawia wyjechać. Scena przy okienku jest zarówno spowiedzią, jak i próbą usprawiedliwienia swojej decyzji. Wyjeżdża pod pozorem szukania nowych rozwiązań, odpowiedzi na nurtujące go pytania. W rzeczywistości jest to jednak ucieczka, droga w jedną stronę. Nikt, kto wyjeżdża, nie ma już zamiaru wracać, z czego doskonale zdaje sobie sprawę pracownik informacji, do którego kierowany jest ten monolog. W jego wypowiedzi z części siódmej czytamy: „Patrz było ich tyłu i wszyscy tędy przeszli / przeszli jak bydło / chociaż dobrze wiedzieli dokąd idą / i po co / [...] / siedzę tu od dawna i nie widziałem / żeby któryś wracał”⁸⁸ i kontynuuje dalej

⁸⁵J. Markiewicz, *Ryba walczy...* [w:] tegoż, *Wybór wierszy*, dz. cyt., s. 85.

⁸⁶Tamże, s. 88.

⁸⁷Tamże, s. 81.

⁸⁸Tamże, s. 83.

w części dziesiątej: „przekonany że wszyscy przed nim i po nim wyjeżdżali / i wyjadą stąd na Patmos / i on w to wierzy”⁸⁹.

W oczach pracownika informacji, klęczący mężczyzna nie ma na nic wpływu, jest słaby, niezdolny do jakiegokolwiek działania. Jest tylko jednym z wielu podobnych do niego idealistów, którzy żyją marzeniami o dokonaniu wielkich rzeczy i wierzą w swoją wyjątkowość. W ostatecznym rozrachunku okazują się jednak niezdolni do żadnego, błahego nawet, czynu. Pracownik informacji widział już takich bez liku: „ci głupcy którzy klękają nigdy nie grzeszą / nie mogą ruszyć tym co trzeba / tacy są słabi / kiedy przychodzą pytać o której godzinie / odchodzi pociąg stąd do Patmos”⁹⁰.

Figura pracownika informacji jest szczególna. Jawi się on jako kapłan wysłuchujący spowiedzi opuszczających kraj ludzi. Ma w sobie ponadto coś z proroka, mędrca. Jak się dowiemy z części jedenastej, zna on przyszłe losy człowieka, który przed nim klęczy – wie, co wydarzy się z nim, kiedy wsiądzie w końcu do pociągu i wyruszy w swoją podróż. prostytutka, która towarzyszy pracownikowi informacji, zwraca się bowiem do niego słowami: „Dobrze ci to mówić [...] / kiedy wiesz już wszystko / znasz jego przyszłość”⁹¹. W postaci pracownika stacji wyczuwalna jest pewna ambiwalencja, wyrażająca się również w warstwie leksykalnej. Nazywany jest bowiem skurwysynem. Jak na rolę „kapłana”, w którą się wciela, jest wyjątkowo mało wyrozumiały w stosunku do zbłąkanych podróżnych. Nie ma litości dla fałszu, którym karmią samych siebie, i którym próbują się przed nim usprawiedliwiać. Uznaje ich za winnych, za szaleńców i obłąkańców, których wielkie idee doprowadziły świat do ruiny. Nie uzyskają od niego przebaczenia. Jediną osobą, która się nad nimi lituje jest prostytutka. To ona wysłuchuje ich, rozumie, odprowadza na peron i żegna się z nimi przed podróżą.

Zwraca w tym fragmencie uwagę nie tylko pomieszanie porządków sacrum i profanum. Niekiedy odwróceniu ulega także wartościowanie tych porządków. Ci, co nie grzeszą uznani są za słabych, Patmos jawi się jako utopia, ucieczka od rzeczywistości, kapłan okazuje się oskarżycielem, który może i widzi więcej od innych i nie oszukuje samego siebie, ale jednocześnie jest współwinnym – o klęczącym powie bowiem: „taki jak ja”⁹². Jest to znamienne także i z tego powodu, że status tak pracownika stacji kolejowej, jak i podróżnego jest niejasny. Pewne fragmenty wskazują, że jest to ta sama osoba. Ich wypowiedzi, gesty, opowiadane historie mieszają się ze sobą. Pracownik informacji rozmawia z prostytutką –

⁸⁹ Tamże, s. 86.

⁹⁰ Tamże, s. 79.

⁹¹ Tamże, s. 87.

⁹² Tamże, s. 79.

opowiada jej, wspomnianą już, historię o mężczyźnie, który umarł z zegarkiem na rękę, następnie rozmowę tę kontynuuje mężczyzna żegnający się z nią na peronie, w kolejnym fragmencie narracja ponownie zostaje przejęta przez pracownika informacji kolejowej, a zakończenie tej historii słyszymy z ust klęczącego przed okienkiem podróżnika. Jest to narracja schizofreniczna, rwana, zaburzająca dodatkowo chronotop utworu. Szczególnie interesujące jest zaś to, że te dwa wchodzące w spór głosy, łączy owa symboliczna opowieść o człowieku i czasie.

Warto w tym miejscu spojrzeć na datę powstania poematu – 1965-70. A więc ostatnie pięć lat rządów Gomułki, które wraz z nadejściem nowej dekady przejmuje Edward Gierek. Być może stąd wynika przekonanie bohatera poematu o ważności tego czasu. Człowiek, który marzy o podróży do Patmos, wierzy, że oto coś się zmieni, nadejdzie nowy porządek. On zaś będzie tego nowego porządku głosem, prorokiem. Antagonista tego mężczyzny – pracownik informacji kolejowej – widzi w jego postawie pozę, a jego nadzieję na lepsze jutro uznaje za naiwną: „tutaj wszystko pozostaje na swoim miejscu / ruch planet nie ma żadnego wpływu na ich życie / najwyżej stoi policja / potem obyczaj”⁹³. Zmiana władzy niczego nie zmienia w życiu maluczkich. Początek następnej dekady nie zwiastuje zaś niczego nowego. Ból i cierpienie, które nadejdą w latach 70., przypomną czasy „kiedy nie mówiło się o szczęściu / kiedy nikt nie płodził dzieci bo nie wierzył w siebie / kiedy synowie nie wierzyli ojcom”⁹⁴. Rzeczywistość, w której żyją ci ludzie, jest zakłamana, fałszywa. Człowiek broni się przed prawdą, która przynosi zbyt duży żal i cierpienie i stara się ją maskować:

około południa na głównym placu miasta / znowu by rozpoczynał modlitwy / do słońca w zenicie /
żeby przebłagać za zbrodnie których nikt nie popełnił / a były trupy / stosy gnijących trupów /
a potem by znowu uznał całą rzecz za wielką metaforę / za pomyłkę w przeszłości / za ostrzeżenie
na przyszłość / za niezależne prawo które musiało się wypełnić / i dalej by rozprawiał o czystej
formie / o niezależnej myśli / o dynamicie / z bardzo długim lontem wijącym się przez stulecia⁹⁵

Lata 70. to wciąż czasy ograniczonej wolności słowa, konfliktu władzy z obywatelami, antagonizmów między mocarstwami i dalszej spirali zbrojeń. Bohater, jak już powiedziano, zdaje sobie sprawę z tego, że sam siebie próbuje oszukać. Szuka ocalenia w mrzonkach, w fantastycznych projektach, które nie mają szansy powodzenia. Przy całym zakłamaniu tej postawy, uderza zwłaszcza to, że kreuje się jednocześnie na mesjasza, oswobodziciela. Głosi

⁹³ Tamże, s. 85.

⁹⁴ Tamże, s. 82.

⁹⁵ Tamże, s. 86 i n.

dobrą nowinę, nadzieję zmiany, w której nadejście sam nie wierzy, ale na którą wciąż czeka z zegarkiem w ręku. Nie jest jedyny. Ludzi, którzy myślą podobnie jest mnóstwo. W pierwszej scenie pojawiają się kobiety porzucone przez mężczyznę „z zegarem w uchu”. Być może zostały już one zarażone jakąś fantazmatyczną ideą samozwańczego proroka, jest to bowiem zegar

który albo zadzwoni / albo przestanie chodzić / albo zacznie się cofać aż do pierwszego mężczyzny / albo zacznie tężeć / albo dostanie wahadła / które potem nie będzie łatwe w powiciu / bowiem ten świat nie przyjmuje wahań / znanych na tamtym świecie / ten świat nie przyjmuje melodii znanych tamtemu światu / i cokolwiek się zmienia zmienia się na gorsze⁹⁶

Tym, co wiemy na pewno, jest to, że kobiety te pozostawione same sobie muszą zmierzyć się z otrzymanym zegarem – urządzeniem dziwnym, tajemniczym, o nieznanym przeznaczeniu, które skazuje je na nieustanne oczekiwanie. Odmierzone przez niego minuty są zawieszone w próżni. Nieokreśloność tego otrzymanego od mężczyzny czasu, sytuuje kobietę w procesie trwającego połogu, którego moment rozwiązania jest nieznanym. Kobieta została wrzucona w liminalną przestrzeń, przestrzeń pomiędzy światami: tym, który jest a tym, który jest dopiero przepowiadany przez mężczyznę. Przekroczenie granicy pomiędzy jednym a drugim – zakończenie porodu – będzie bolesne. Światy bowiem różnią się od siebie. Narodzone przez kobietę „wahadło” znajdzie się zatem w przestrzeni zupełnie obcej, wrogiej.

W historii o człowieku, który umarł z zegarkiem na ręku opowiedzianej prostytutce, mamy do czynienia ponownie z zatrzymaniem czasu. Tym razem jednak nie w kontekście narodzin a śmierci. Zwraca tu uwagę pewien paradoks czasu, z którym się wówczas stykamy. Czas człowieka na ziemi zatrzymuje się. Przechodzi on jednak do rzeczywistości, w której płynie on nieprzerwanym i wiecznym strumieniem. Na początku opowiedzianej historii, czytamy: „zdawało mi się przez jedną chwilę która trwa / że tamten westchnął / kiedy pochyliłem się nad nim / i zobaczyłem na jego zegarku o której przysypuje go ziemią”. W ostatniej scenie poematu czytamy zaś:

I ostatecznie postanowił że nic już nie zmieni / w tej swojej historii o człowieku / który umarł z zegarkiem na ręku / zdawało mu się że człowiek żyje / zdawało mu się przez jedną chwilę która trwa / że tamten westchnął / kiedy pochylił się nad nim / i zobaczył na jego zegarku o której przysypuje go ziemią⁹⁷

⁹⁶ Tamże, s. 78.

⁹⁷ Tamże, s. 88.

Parafraza z wcześniejszego fragmentu została uzupełniona tutaj pewnym rozpoznaniem bohatera: „ta chwila trwa / niech trwa / [...] / świat został stworzony dla tej jednej pustej chwili / której wysłuchujemy z nabożeństwem jak mszy / ta chwila jest początkiem i końcem / niech trwa”⁹⁸. Pod pewnym względem czas, z którym mamy do czynienia w części pierwszej w przypadku porzuconych kobiet, jest podobny czasowi człowieka, który umarł z zegarkiem na ręku. W obu przypadkach jest to moment *passage*, zawieszenia pomiędzy bytem a niebytem. O ile jednak, w przypadku kobiet, faza liminalna będzie miała swój koniec, tak w przypadku człowieka, który umarł z zegarkiem na ręku będzie trwała wieczność. Ta „pusta chwila” jest bowiem chwilą śmierci. Jest chwilą najdonioślejszą, wyczekiwaną przez ludzkość. Jest jednocześnie końcem, ale i powrotem do początku, do prajedni. Wieczność to bowiem punkt, który Georges Poulet określił kiedyś jako połączenie dwóch sprzecznych pojęć: pełni czasu i nieobecności czasu, o czym pisał następująco: „Wieczność to *nunc stans*, moment trwający wieczność, w którym – choć jest on zwykłym punktem w czasie – zbiegają się i są obecne wszystkie punkty kręgu czasu”⁹⁹. Według filozofii buddyjskiej śmierć prowadzi do najwyższego stopnia samoświadomości, jest zatem poznaniem tajemnicy świata, którą darmo staramy się osiągnąć na ziemi.

Ukazująca się na każdym kroku sprzeczność poematu, obrazująca ambiwalentność rzeczywistości, niemożność jej zbadania, poznania przez człowieka, przy jednoczesnej wierze w to, że posiada ona jakiś porządek i sens, przywodzi na myśl *quincunx* – wzór łączący wszystkie elementy rzeczywistości zarówno materialne, jak i duchowe, który z właściwą sobie erudycją opisał W.G. Sebald w *Pierścieniach Saturna*, oddając przy tym cześć Thomasowi Browne’owi:

[...] wszelkie poznanie tonie w nieprzeniknionym mroku. To, co widzimy, to tylko odosobnione światelka w otchłani niewiedzy, w spowitej głębokimi cieniami budowlu świata. Studiujemy porządek rzeczy, ale co jest w nim założone, tego nie pojmujemy. Dlatego wolno nam pisać naszą filozofię jedynie małymi literami, skrótami i stenogramami przemijalnej natury, na które pada ledwie odbłask wieczności¹⁰⁰

Z powyższej analizy można już wysnuć pewne wyobrażenie o pisarstwie Jarosława Markiewicza. Pod względem formalnym uwagę przykuwają liczne paralelizmy składniowe

⁹⁸ Tamże, s. 88 i n.

⁹⁹ G. Poulet, *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, tł. W. Błońska, Warszawa 1977, s. 333.

¹⁰⁰ W.G. Sebald, *Pierścienie Saturna*, tł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2009, s. 26.

i leksykalne, liczne anafory, powtórzenia, wulgaryzmy. Konstrukcja poematu nieustannie rwie się. Czas i przestrzeń są zaburzone. Również status bohatera utworu jest niejasny. Raz jawi się on jako pasażer błagający o informację o czasie odjazdu pociągu do Patmos. Za chwilę jednak niejako sam występuje w roli owego pracownika kolei, opowiadającego historię o człowieku, który na kolanach prosi o udzielenie informacji na temat tego pociągu. Mamy do czynienia z jakimś dziwnym korowodem postaci. Postaci o niejasnym, płynnym statusie, bytami tworzonymi cały czas na nowo, które osiągają coraz wyższy stopień samouświadomienia, ale które cierpią, i które z owego cierpienia nie mogą się wyzwolić.

Bohater Markiewicza powraca nieustannie do punktu wyjścia. Niemożność opuszczenia pierwszej stacji staje się jednak początkiem duchowej wędrówki, rodzajem *katharsis*, prowadzącym do powolnego i bolesnego procesu scalania na nowo swojej osobowości, do refleksji nad rzeczywistością i kondycją ludzką w świecie, zadumą nad marnością człowieka, kruchością jego bytu. *Ryba walczy z rakiem a rak walczy z rybą* jest jedynym z omawianych utworów, w którym podróż, pomimo jej nierealnego celu, rozpoczyna się w rzeczywistej przestrzeni komunikacyjnej – na dworcu kolejowym. Ten fakt również odwołuje czytelnika do czasów rzeczywistości PRL-u. Przypomina o kampanii antysemickiej i wyjeżdżających masowo z Polski Żydach w drugiej połowie lat 60. Nieuchronnie również prowadzi do skojarzenia z bydlęcymi wagonami i dramatem drugiej wojny światowej. Asocjacje te nie wydają się bezpodstawne. W jednym z końcowych fragmentów poematu, czytamy:

wiesz że za pierwszym wzgórzem wyprowadzą go z pociągu / że każą mu się rozpląnąć
w powietrzu / wiesz że on tego nie potrafi / że będzie ich błagał . że będzie się czołgał / że
przyrzeknie im zjeść samego siebie / potem zgodzi się wypluć to wszystko / i przeżuć to jeszcze raz
/ wiesz że zechce im zaśpiewać / piosenkę której nauczył się w dzieciństwie / o tym jak to ryba
walczy z rakiem / ryba walczy z rakiem ; a rak walczy z rybą¹⁰¹

Powraca tutaj, zdaniem autorki, motyw powtarzającej się historii, motyw koła, z którym będziemy mieć do czynienia w kolejnym poemacie Jarosława Markiewicza. Poeta w swoich tekstach zwracał bowiem uwagę na mechanizmy, którymi rządzi się świat – mechanizmy bezsensownej przemocy, agresji i cierpienia.

Z jednej strony dworzec kolejowy wiąże się z podróżą, a więc także m.in. z ruchem, poszukiwaniem lepszego jutra, zmianą na lepsze. Może symbolizować tęsknotę za swobodą

¹⁰¹ J. Markiewicz, *Ryba walczy z rakiem...*, [w:] tegoż, *Wybór wierszy*, dz. cyt., s. 87.

i wolnością kojarzoną z Zachodem oraz chęć ucieczki z PRL-owskiej rzeczywistości. Z drugiej strony zaś poczekalnia dworcowa niesie za sobą skojarzenie z biernością, marazmem, nudą, a także wyidealizowanymi wyobrażeniami o celu podróży. Jest to więc przestrzeń niejednoznaczna, niosąca zarówno nadzieję jak i rozczarowanie, co widać chociażby w tekstach: *Niedziela na Głównym*, Wojciecha Młynarskiego czy *Megafony*, Jacka Kaczmarskiego. Ta głęboko symboliczna, dobrze nam jednak znana przestrzeń, w kolejnych utworach Jarosława Markiewicza będzie zaś ulegać coraz większemu rozmyciu.

2.2. Droga świadomości w przestrzeni międzybytu. O poemacie *Zapis ognia*

Poemat *Zapis ognia* poprzedzony został cytatem z *Tybetańskiej Księgi Śmierci*, mówiącym o sześciu stanach „bardo”. Sytuuje to nas od razu w kręgu filozofii buddyjskiej. Pojawiające się w tam słowo „bardo” służy oznaczeniu tego, co pomiędzy. We fragmencie przytaczanego przez autora tekstu wymienionych zostało sześć stanów „międzybytu”: łono matki, sen, głęboka medytacja, śmierć, początkowa faza pośmiertna oraz etap pośmiertny trwający do momentu ponownych narodzin. Znamienne, że *Tybetańska Księga Śmierci* to przede wszystkim tekst pogrzebowy. Z tego względu znajdują się w niej opisy procesów dziejących się w umyśle człowieka podczas trzech ostatnich stanów bardo¹⁰². *Zapis ognia* Jarosława Markiewicza stanowi poetycki zapis tych stadiów. W poemacie obserwujemy drogę świadomości podmiotu lirycznego od śmierci po etap poprzedzający ponowne narodziny.

W momencie, w którym zmarły uświadomi sobie swoją śmierć, powinien wyzbyć się wszelkich uczuć oprócz miłości. Jego jedynym pragnieniem staje się wówczas dobro „wszystkich czujących istot”¹⁰³. W *Zapisie ognia* dochodzi do owego rozpoznania śmierci, co potwierdza zaniepokojenie podmiotu: „czy potrafię wskazać brzeg tej rzeki, / czy potrafię oznaczyć ten brzeg dla wszystkich istot / zaludniających bezkresne obszary, / dla dobra istot, które czują pragnienie [...]”¹⁰⁴. Kiedy człowiek uświadomi sobie, że nie żyje, stanie przed nim

¹⁰² *Tybetańska Księga Umarłych*, oprac. I. Kania, Kraków 1984, s. 3, 11. Więcej na temat *Tybetańskiej Księgi Umarłych* zob. S. Rinpocze, *Tybetańska Księga Życia i Umierania*, tł. A. Kozieł, Warszawa 2005, s. 101–106, 110–113.

¹⁰³ Tamże, s. 54.

¹⁰⁴ J. Markiewicz, *Zapis ognia*, [w:] tegoż, *W ciałach kobiet wschodzi słońce*, Warszawa 1976, s. 85.

„światlista pusta istność”, w której zmarły musi rozpoznać własny umysł¹⁰⁵. Takie rozpoznanie czyni Markiewicz w ogniu:

dziękuję ci, ogniu, że mnie spalasz, / że wzięłeś mnie do siebie, / że wzięłeś mnie w siebie, / że pozwoliłeś mi wrócić w twoje tryskające zacisze, / [...] twoje nogi dotykają moich nóg, / męskie i żeńskie spala się we mnie i w tobie równocześnie [...] ogień, który mówi przeze mnie i widzi mnie w sobie / jako tego, który rozpoznaje się w ogniu¹⁰⁶

Osiąga wówczas wyższy poziom świadomości. Dostępuje głębszego poznania, zaczyna pojmować istotę rzeczy. Nie musi polegać już wyłącznie na zmysłach, które są zawodne, nie pozwalają na dotarcie do sensu: „rozpoznawałem twój smak w gorącym mleku, / ale sądziłem, że jest to smak mleka [...] rozpoznawałem twój kształt w muzyce Vivaldiego [...] / ale sądziłem, że jest to kształt muzyki [...] widywałem rzeczy / w miejscach ich stałego pobytu”¹⁰⁷. Dopiero znalezienie się w fazie liminalnej, pomiędzy śmiercią a ponownymi narodzinami, pozwala osiągnąć jedność z umysłem, co prowadzi do pełni poznania. Umysł w *Tybetańskiej Księdze Umarłych* jest tożsamy z jednym z wcieleń Buddy. Człowiek osiągając tę pełnię, staje się więc najwyższym z bytów. Na tym etapie wędrówki zaczynają pojawiać się emanacje: różnego rodzaju zjawy i niepokojące wizje¹⁰⁸, które to w poemacie Markiewicza manifestują się w następujący sposób:

[...] muzyka śmierci wzbiera w swoich instrumentach, / zad krowy chwieje się pod strugami ognia, / [...] między nagimi idą nadzy, / ptaki płoną w powietrzu, / kura znosi jajo w słomianym ogniu, / jajo wzbija się w górę na wirujących wskazówkach zegara, [...] spełniają się odwieczne prorocstwa jednej chwili / i prorocstwa wieków, którym nieuważny laryngolog / powycinał migdałki, / i wieki kaszlą / i spluwają do emaliowanych naczyń / w gruźliczym szpitalu, / [...] i tygrys przebrał się w futro białego niedźwiedzia / zapinane na czterdzieści cztery guziki sutanny¹⁰⁹

¹⁰⁵ *Tybetańska Księga Umarłych*, dz. cyt., s. 9.

¹⁰⁶ J. Markiewicz, *Zapis ognia*, [w:] tegoż, *W ciałach kobiet...*, dz. cyt., s. 88 i n.

¹⁰⁷ Tamże.

¹⁰⁸ *Tybetańska Księga Umarłych*, dz. cyt., s. 12.

¹⁰⁹ J. Markiewicz, *Zapis ognia*, [w:] tegoż, *W ciałach kobiet...*, dz. cyt., s. 86.

Apokaliptycznym, przerażającym wizjom towarzyszą nieustannie migawki z doczesnego życia człowieka. Spotyka swoich krewnych, znajomych, ogląda znane mu miejsca i przedmioty. W każdym z tych obrazów zaś obecny jest ogień. Z jednej strony panuje on nad wszystkimi tymi elementami, z drugiej – jest ich immanentną istotą. Jest wszechogarniający. Zagarnia swoim zasięgiem wszystko, co stanie mu na drodze: rogi, kopyta, marihuanę, popołudniowy spacer, kobiece spódnice, jak również członki ludzkiego ciała oraz język. Jednocześnie ogień umożliwia przemianę wszystkiego, wprawia wszystko w ruch, budzi do życia¹¹⁰. Według *Tybetańskiej Księgi Umarłych* owe przerażające wizje, to emanacje umysłu ludzkiego. Umysł, po jakimś czasie, dokonuje w nich swojego rozpoznania. Wówczas staje przed nim Mądrość – kolejne wcielenie Buddy. Osiąga kolejny stopień wyzwolenia. Nie jest to jednak koniec drogi świadomości w przestrzeni międzybytu. Żółtemu światłu Mądrości towarzyszy szereg innych jasności: białe światło bogów, czerwone półbogów (Asurów), niebieskie ludzi, zielone zwierząt, żółte głodnych duchów (Yidagów) oraz popielate światło piekieł. Świadomość musi oprzeć się wpływom tych sześciu jasności. Jej celem jest bowiem nieustanne podążanie za światłem Mądrości¹¹¹. Odwzorowanie tego skomplikowanego pochodzenia odnajdujemy w następującym fragmencie poematu: „w mlecznym ogniu poranka, w różowym ogniu południa, w zielonym ogniu wschodu, w niebieskim ogniu zachodu, w czarnym ogniu, w ogniu [...]”¹¹², co ulega zapętleniu i powraca ponownie pod koniec utworu: „mgliste białe światło ze świata Wysokiego, / mgliste zielone światło ze świata Średniego, / mgliste żółte światło ze świata Ludzi, mgliste błękitne światło ze świata Zwierząt, / mgliste czerwone światło ze świata Niższego, / światło barwy dymu ze świata Najniższego”¹¹³. Warto dodać, że wszystkie rodzaje światłości czy ognia u Markiewicza, tak jak uprzednie przeróżne wizje, są również emanacjami stworzonymi przez umysł umierającego. Musi więc dojść do ich ponownego rozpoznania jako części świadomości, symbolizujących nie tylko poszczególne światy hierarchii samsarycznej, o czym za chwilę, lecz także żywioły, zmysły, pragnienia – jednym słowem wszystko, co w jakiś sposób związane jest z ziemskim bytowaniem człowieka, a od czego on sam musi się uwolnić, by móc wyjść z kręgu samsary i narodzić się na nowo.

Wyróżnienie hierarchii bytów i przywołanie podziału samsarycznego na światy: Wysoki, Średni, Ludzi, Zwierząt, Niższy, Najniższy wydaje się interesujące z jeszcze jednego powodu. W *Zapisie ognia* przed umysłem podmiotu lirycznego zaczynają pojawiać się

¹¹⁰ Tamże, s. 87.

¹¹¹ *Tybetańska Księga Umarłych*, dz. cyt., s. 20–23.

¹¹² J. Markiewicz, *Zapis ognia*, [w:] tegoż, *W ciałach kobiet...*, dz. cyt., s. 86.

¹¹³ Tamże, s. 91.

impresje o literaturze i codzienności. Stają przed nim postacie takie jak: Lukrecjusz, Przyboś, Leśmian, Breton czy Apollinaire z jednej strony, a pomniejsi konfidenci „niegodni wyrzeźbić sznurowadła w płomiennym bucie Blake’a”¹¹⁴ – z drugiej. Obok wielkich stawia małych. Przywołanie osoby wielkiego konstruktora – Leonarda da Vinci – służy zaś powiązaniu wielkiego umysłu ze sprawami maluczkich. Wielkie tematy sprzężone zostają z przyziemnymi przedmiotami: butonierką, lampą, parasolem. Wskazuje tym samym, że najwyższego bytu nie można oddzielić od jego najniższej podstawy, „na której ogień stawia swą stopę”¹¹⁵. Może to oznaczać, że zanim nastąpi całkowite uwolnienie Umysłu, musimy zmierzyć się z tym, co nas ukształtowało na ziemi, zdystansować się od naszych pragnień, namiętności, przyzwyczajzeń. Dopiero wówczas można z zewnątrz spojrzeć na egzystencję, zmierzyć się z nią, pokonać strach i odnaleźć spokój: „Kiedy bałem się śmierci, zbliżałem się do śmierci, / spoglądałem w jej oczy i osiągałem spokój; / kiedy bałem się ludzi, otwierałem drzwi domu, / w którym mieszkałem, / i przyjmowałem ludzi herbatą [...]”¹¹⁶.

Warto zwrócić uwagę, że podmiot poematu jest w nieustannym ruchu. Podróż przez przestrzeń międzybytu wiąże się z nieustannymi próbami, dokonywaniem kolejnych rozpoznań, dochodzeniem do sensu w kolejnych stopniach samouświadomienia. Każde rozpoznanie zaś przybliża go do osiągnięcia stanu czystego, nagiego, w jakiejś mierze bezrefleksyjnego, który jest czystym poznaniem. Nic nie wskazuje na to, aby podmiotowi lirycznemu udało się wyjść ze stanu pośredniego, w którym się znalazł. Proces ponownego wcielenia jeszcze się nie rozpoczął. Podmiot liryczny ciągle znajduje się w samsarycznym kole. Pośredniość tej egzystencji, jej nierzeczywisty halucynacyjny charakter, manifestuje się także w języku poematu.

Warstwa językowa i stylistyczna odzwierciedla psychodeliczną rzeczywistość, w której znajduje się bohater utworu, poprzez charakterystyczne środki poetyckie. Mnogość powtórzeń leksykalnych i składniowych wprowadza poetykę wizji, natchnienia. W wywołaniu tego efektu pomaga ciekawe wykorzystanie obrazowania akwaticznego:

małe i duże zwierzęta wrywają rzez moje gardło / i chcą napić się wody z rzeki, / która przeze mnie przepływa, / która przez ciebie przepływa, / ale czy potrafię wskazać brzeg tej rzeki, / czy potrafię oznaczyć ten brzeg [...], / dla dobra istot, które czują pragnienie / wody i ognia, które

¹¹⁴ Tamże.

¹¹⁵ Tamże.

¹¹⁶ Tamże, s. 92.

doświadczają złudzeń / w rzece czasu wpływającej do rzeki ognia, / która płynie dalej w ciągłej przemianie, / i nie jest rzeką / i nie jest ogniem, / i nie jest ogniem rzeki, / i nie jest rzeką ognia¹¹⁷

Leksemy odnoszące się do wody i jej właściwości wykorzystane zostały do scharakteryzowania nie tylko czasu, co jest dosyć powszechne, lecz także przeciwnego żywiołu – ognia. W kolejnej części zaś, w kręgu semantycznym wyrazów związanych z wodą i ogniem, autor umieszcza też powietrze oraz, w mniejszym stopniu, ziemię. Wszystkie żywioły nieustannie ulegają przemieszaniam. Im wyższy stopień samoświadomości osiągany przez umysł bohatera, tym dokładniej pojmuje on ich nierozzerwalność, kompleksowość. Wnikając w umysł podmiotu, przeciwstawne siły stają się jednością. Przeszają podlegać ludzkiej logice strukturyzowania i nazywania: „ogień obejmujący wszystko niespodzianie, / przybywający w znakach ziemi tonącej w wodzie, / przybywający w znakach wody tonącej w ogniu, / przybywający w znakach ognia tonącego w powietrzu”¹¹⁸. To samo dzieje się ze zmysłami człowieka. Postrzegane osobno i pozwalające w doczesnym życiu na oddzielenie swoich kompetencji, w przestrzeni międzybytu łączą się ze sobą, uwidaczniając nieznane dotychczas sensory. Ponadto dochodzi również do połączenia pierwiastków męskiego i żeńskiego¹¹⁹. Dopiero wyzbywszy się swoich skłonności do nazywania, porządkowania, hierarchizowania i logicznego układania rzeczywistości, byt jest w stanie dostrzec harmonię wszechświata, rozpoznać ją w na pozór sprzecznych siłach. Wtedy też rozpoczyna się jego droga ku nowemu: „Mój umysł, który jest ciągle / tym samym umysłem, / jest w rzeczywistej swej naturze / pusty, nie ukształtowany w nic, co wyglądałoby / charakterystycznie i barwnie, naturalnie pusty, / nie napotykający przeszkód w wędrówce”¹²⁰. Zapoczątkowanie owej przemiany zaczyna dokonywać się także w samoświadomości podmiotu poematu Markiewicza: „ogień, [...] / który dobrotliwie powierza mnie / moim nowym zmysłom, mojej

¹¹⁷ Tamże, s. 85 i n.

¹¹⁸ Tamże, s. 89.

¹¹⁹ Warto zaznaczyć, że rola męskości i kobiecości odgrywa w całej twórczości Markiewicza niebagatelną rolę. Harmonizowanie tych pierwiastków nie tylko odzwierciedla równowagę Yin i Yang we wszechświecie. Poeta dowartościowuje rolę kobiety w swojej twórczości. Nazwa tomiku analizowanego utworu, jak i inne wiersze znajdujące się w tym, jak i innych zborach zdają się to potwierdzać. Analizując te utwory można byłoby, moim zdaniem, mówić o powstaniu czegoś na kształt androgynicznego podmiotu. Ciekawy pod tym względem jest wiersz *Śpiew Androgyne* – jego obrazowanie oscylujące wokół stosunku seksualnego oraz Boga – jego niepokalanego poczęcia i męczeńskiej śmierci. Zob. J. Markiewicz, *Śpiew Androgyne*, [w:] tegoż, *Wybór wierszy*, Warszawa 1988, s. 50. Interesująco jawi się w tym kontekście również jedyna w dorobku Markiewicza powieść – *Chaos wita w tobie lotra i świętego*. Utwór pisany naprzemiennie w rodzaju męskim i żeńskim, opisujący przy tym różne poziomy świadomości. Zob. Tenże, *Chaos wita w tobie lotra i świętego*, Warszawa 1979. Wątek męskości i kobiecości jest obecny także w, omówionym w dalszej części pracy, poemacie *Wszechdrzewo*.

¹²⁰ J. Markiewicz, *Zapis ognia*, [w:] tegoż, *W ciałach kobiet...*, dz. cyt., s. 90.

nowej matce, / moim nowym kobietom, mojej nowej muzyce, / moim nowym snom na wyższym szczeblu drabiny / ognia, która przystawiona jest do dachu świata”¹²¹. Ostateczne ukształtowanie jednak, jak wspomniałam, nie dokona się. Zostawiamy podmiot poematu blisko końca jego drogi ku kolejnemu istnieniu. Jednocześnie zaś pozostawiamy go w najwyższym stopniu samouświadomienia. Po dotarciu do prawdy bowiem koło egzystencji zamyka się, dochodzi do zapomnienia odbytej wędrówki i rozpoczęcia nowego ziemskiego bytu.

Wizyjność poematu kształtuje autor poprzez użycie czasu teraźniejszego, wprowadzając wrażenie nieustannego „dziania się”. Ukazywane sceny są szybkie, migotliwe. Pojawiające się w wizji przedmioty, ludzie i zwierzęta, tak jak podmiot, nieustannie krążą w tej przestrzeni. Żaden z przedstawionych obrazów nie pozostaje ani na chwilę statycznym – wszystko przepływa, skacze, ucieka, chwieje się, płonie, spluwa, kaszle, idzie. Obrazy nieustannie nakładają się na siebie, przenikają, pojawiają się i znikają.

2.3. Wyprawa w głąb cierpienia. O poemacie *Wszechdrzewo*

Z kolei zupełnie odmiennie zarysowana została przestrzeń w innym psychodelicznym utworze Markowskiego – *Wszechdrzewo*. Wykorzystane w wierszu powtórzenia składniowe i leksykalne podporządkowane zostały innemu celowi niż to miało miejsce w *Zapisie ognia*. Pierwszą część *Wszechdrzewa* stanowi opis i interpretacja rysunku przedstawiającego drzewo. Opis równie co w *Zapisie ognia* niepokojący, choć statyczny. Ów niepokój wprowadzony został przez podmiot poznający, owego kontemplatora obrazka. On to zwykłemu, prostemu rysunkowi naddaje sensy. W drzewie widzi zarazem wszechświat i ciało ludzkie. Szkic staje się bodźcem do podjęcia refleksji na temat człowieka i świadomości określającej granice jego poznania. Zagadnienie to sprzężone jest z powracającym ponownie wątkiem eschatologicznym:

Pod tą ziemią jest druga ziemia, / ta, o której nic nie wie, / do której powraca, / zaznaczona jedną
niezbyt grubą linią. / Ta dolna ziemia jest ziemią z przyzwyczajenia; / gdy dokładniej obejrzeć

¹²¹ Tamże, s. 89 i n.

rysunek, / widać na nim tylko niezbyt grubą linię, / którą przekraczają korzenie. / Poza tym nie ma tam nic. / Żadnej linii, żadnego kształtu, / biała kartka, / pusta przestrzeń, / gotowość form¹²²

Przytoczony fragment sygnalizuje kilka kluczowych dla refleksyjnej liryki Markiewicza kwestii. Ziemia jest dla człowieka zarówno początkiem, jak i końcem. Z tej dychotomii on sam zaś nie zdaje sobie do końca sprawy. „Rozdziela” te dwa porządki, tworząc jak gdyby dwie ziemie. Jedną, bardzo dobrze mu znaną, związaną z życiem oraz drugą, o której nic nie wie, i którą się nie zajmuje. Do życia wystarcza mu jej „zewnątrzna” strona stanowiąca przestrzeń jego poruszania się – rzeczywistość sprawdzalną empirycznie. To, co znajduje się pod tą warstwą, druga ziemia, a co nie jest już tak łatwo dostępne zmysłom, funkcjonuje na zasadzie wyobrażenia. W drugiej ziemi znajdują się korzenie. Są one niewidoczne dla człowieka, a jednak to one modelują przestrzeń, w której ten funkcjonuje – w tym wypadku symbolizowaną przez drzewo. Jednak ludzka percepcja widzialnej części drzewa także jest ograniczona. Jego górna część – korona – pomimo że dostrzegalna i rozpoznawana przez zmysły, jest jeszcze bardziej tajemnicza. Ponadto, o ile wynik działalności wyobrażonej rzeczywistości korzeni jest dostrzegalny przez człowieka, o tyle rezultat aktywności korony drzewa jest zawsze niepewny i wykraczający poza ramy jednostkowego poznania: „Wyżej są miejsca o nieustalonym znaczeniu, / miejsca zwodnicze, / niepewne. / Liść skręca się / pod wpływem ognia [...]. / Granica liścia / staje się początkiem muru”¹²³. Przestrzeń ta przesiąknięta jest niepokojem. Jest efemeryczna. Znajdują się w niej dobrze znane sensory, rozpoznawalne elementy świata. Ta rozpoznawalność jest jednak zwodnicza, bo zawsze jednostronna, niepełna i nie tak oczywista, jak jawi się na pierwszy rzut oka: „Poniżej jest domek dla ptaków, ale ma tylko jedną ścianę. / [...] / Skrzypce / przebrane za okręt wojenny / płyną w góry”¹²⁴. Przestrzeń korony jest więc przestrzenią świadomości porównaną na początku do kosmosu, wszechświata. Nic w tej rzeczywistości nie pozostaje w zgodzie z tym, do czego jest przeznaczone w sferze człowiekowi najlepiej znanej, którą można określić przestrzenią pnia drzewa. Jednocześnie zaś drzewo stanowi nierozzerwalną całość, na którą składają się te trzy poziomy. Powraca tutaj idea przenikania się różnych warstw, przestrzeni, z którymi, z każdą w różnym stopniu, styka się człowiek.

We *Wszchedrzewie* Markiewicza owo łączenie różnych planów świadomości ma ciekawy przebieg. W *Zapisie ognia* scaleniu ulegały rozłączne – wszystko jedno czy

¹²² Tenże, *Wszchedrzewo*, [w:] tegoż, *I*, Warszawa 1980, s. 15.

¹²³ Tamże, s. 16.

¹²⁴ Tamże.

z językowego, czy funkcjonalnego punktu widzenia – elementy, jak żywioły, zmysły czy kierunki geograficzne. Nieco upraszczając, można powiedzieć, że oś pojawiania się wizji była raczej pozioma, w pewnym sensie przypominająca przesuwanie się klatek na taśmie filmowej. We *Wszechdrzewie* zaś perspektywa jest wyraźnie pionowa, a do tego ograniczona do jednego elementu, jakim jest narysowane drzewo. Koncepcja ciekawa, każąca odrzucić tradycyjne, często w poezji wykorzystywane, wartościowanie przestrzeni: dół – zło, góra – dobro. Zarówno korzenie, jak i korona drzewa pełnią ważne funkcje kreacyjne, współkształtują warstwę pośrednią i razem z nią wzajemnie na siebie oddziałują, tworząc całość. O ile więc w poemacie *Zapis ognia* Markiewicz łączy ze sobą różne, rozłączne elementy, o tyle w utworze *Wszechdrzewo* dokonuje najpierw podziału jednorodnej całości na części składowe, aby ukazać ich wzajemną organiczność.

Druga część poematu jest opisem innego stanu świadomości. Z relacji bohatera utworu dowiadujemy się, że przedstawia ona rzeczywistość oniryczną. Bohater poematu spotyka kobietę, w której rozpoznaje rysunek drzewa. Podejrzewa ją o autorstwo otrzymanego szkicu. Jego uwagę zwraca blizna na jej szyi, która kształtem przypomina koronę drzewa. Nie dochodzi jednak do spotkania bohatera z kobietą¹²⁵. „Ja” mówiące w wierszu dokonuje wszakże pewnego rozpoznania. Nie odnajduje co prawda autora otrzymanego rysunku, odkrywa jednakże jego właściwe znaczenie. Drzewo przestaje jawić mu się jako metafora człowieka czy wszechświata, czemu dawał wyraz w pierwszej części poematu. Teraz dostrzega w nim wyłącznie zapis jednostkowego cierpienia będącego nieodłączną częścią każdej ludzkiej egzystencji: „[...] rysowała swoje cierpienie, wszechświat / swojego cierpienia. Nic więcej. Wtedy zacząłem ją przeproszać, / że tak powierzchownie odczytałem rysunek, / że posądziłem ją o autorstwo czegoś, / co ma na swojej skórze”¹²⁶. Życie człowieka jest nieodzownie sprzężone z bólem, który zostawia na człowieku ślad, skazę. Drzewo nazywa w konsekwencji blizną wszechświata. W trzecim fragmencie poematu wizja, jawiąca się w drugiej jego części jako scenka rodzajowa, zatacza coraz szersze kręgi. Podmiot rozpoznaje drzewo w każdej napotkanej osobie.

Od tego momentu coraz silniej zaznacza się w poemacie wątek surrealistyczny: „Wieczorem wracałem do domu, / szedłem do swojego mieszkania / na piątym piętrze, / ale na wysokości trzeciego piętra / uderzyłem głową w ścianę, / w stary mur, / schody ginęły

¹²⁵ W kontekście tego, co było powiedziane wcześniej, można uznać, że podmiot liryczny w napotkanej kobiecie zaczyna przeczuwać część samego siebie. Poziom senniej wizji jest jednak niewystarczający, aby mogło dojść do pełnego rozpoznania, jak to miało miejsce w *Zapisie ognia*, w świadomości międzybytu, stąd niepewność podmiotu co do statusu owej spotkanej kobiety: „w końcu nie byłem pewien, / czy ona to jest ona, straciłem także pewność, czy ja to jestem ja”. Por. J. Markiewicz, *Wszechdrzewo*, [w:] tegoż, *I*, dz. cyt., s. 19.

¹²⁶ Tamże, s. 18 i n.

nagle w murze, / który wyrósł w ciągu dnia, miał sto lat¹²⁷. Przestrzeń, w której zaczyna poruszać się podmiot staje się całkowicie odrealniona i pełna sprzeczności. Dochodzi do rozdwojenia chronotopu, jak i samego podmiotu wypowiedzi: „Po tamtej stronie ściany / był mój dom i byłem w domu, / ale byłem po tej stronie ściany / i nie mogłem dostać się do domu”¹²⁸. Ściana staje się granicą, tak jak linia ziemi w pierwszej części poematu, która oddzielała pień od korzeni drzewa. Jednak o ile tam nie można było dociec istoty tego, co znajduje się pod ziemią, bo nie było sprawdzalne przez zmysły, o tyle tutaj linia demarkacyjna zostaje przekroczone. Bohater przenika w głąb drzewa, które dopiero teraz staje się przestrzenią płynną, niejednorodną. Nie pozostaje nic z dawnej statyczności rysunku na stole. Przestrzeń drzewa ożywa i wciąga w siebie podmiot liryczny:

Szedłem w głąb drzewa i wszędzie / drzewo zaczynało się, nigdzie / się nie kończyło,
w każdym miejscu, / w środku i na peryferiach, / na granicy i w miąższu, / wydrążone
i napelnione, / mokre i suche – zaczynało się i nic nie było poza nieustającym początkiem /
drzewa, który wypełniał każdą chwilę¹²⁹

Relacja z podróży w głąb drzewa nabiera coraz większego tempa. Zaczynają pojawiać się niepokojące wizje. Nie mają one jednak, jak w *Zapisie ognia*, charakteru oczyszczającego, wyzwalającego umysł i samoświadomość. Są one zapisem wiecznego cierpienia ludzkości, które zatacza nieustanne koło w historii, i które nieustannie się odradza, przyjmując jedynie różne formy. Podmiot liryczny doświadcza na sobie jego ogromu, który przenika ludzkość od tysięcy lat¹³⁰.

Czwarta część poematu wydaje się kulminacyjną. Narracja jest gwałtowna, rwie się, ukazując nieustannie rozpadającą się rzeczywistość. Dualizm owej rzeczywistości sytuuje podmiot gdzieś pomiędzy realnością a halucynacją. Konotuje tym samym dwie płaszczyzny czasowe: przeszłość i teraźniejszość. Podobny zabieg występuje chociażby w *Sjescie*, czy omawianym już *Skowycie* Ginsberga. W utworach tych poeta manipuluje chronotopem, uwypuklając coraz to inne plany przestrzenne i temporalne. Tym samym stara się ukazać

¹²⁷ Tamże, s. 20.

¹²⁸ Tamże, s. 21.

¹²⁹ Tamże.

¹³⁰ Tamże, s. 22 i n.

ontologiczną niestałość świadomości, jej nieciągłość, fragmentaryczność¹³¹. Podobny zabieg stosowali w swoich utworach także Kerouac i Burroughs. Można mówić więc tutaj o zastosowaniu techniki kolażu czy techniki cut-up. Konstrukcje tych wszystkich utworów mają odzwierciedlać wejście twórcy w szczeliny świadomości, umożliwiające mu odnalezienie poetyckiej rzeczywistości, której zadaniem jest przede wszystkim językowe uchwycenie tego, co niewyraźalne, a co w konsekwencji ma szansę stać się przestrzenią ogólnoludzkich sensów egzystencjalnych¹³².

Wizje, których doświadcza bohater poematu Markiewicza, ukazują cierpienie człowieka, którego przyczyną jest jego zniewolenie. Widoczna jest tutaj aluzja do ówczesnej sytuacji politycznej i społecznej. Człowiek nieustannie znajduje się w niewoli. Historia się powtarza. Po jednej niewoli przychodzi następna. Szukanie wyjścia z jarzma prowadzi podmiot liryczny do wyobrażenia siebie na powrót w łonie matki, rozumianego jako łono świata, które jawiłoby się w tym kontekście jako stan sprzed pojawienia się życia organicznego na Ziemi. Według Freuda byłby to więc etap przed uzyskaniem poczucia zewnętrznego świata, przed ukształtowaniem się w jednostce świadomego „Ja”. Jest to tym istotniejsze, że w poemacie Markiewicza mamy do czynienia z rzeczywistością oniryczną, w której funkcja sprawowana przez „Ja” w rzeczywistości fizycznej, zostaje zatrzymana¹³³. W ostatniej części poematu, moim zdaniem, mamy do czynienia z przedstawieniem ontogenezy jako powtórzenia filogenezy. Filogenezy rozumianej nie jako ogólny rozwój gatunku ludzkiego, a rozwój zredukowany do powstania i instytucjonalizacji sfery religijnej. Instytucje sakralne, które obrały sobie za cel kształtowanie rodzaju ludzkiego, poniosły klęskę. Podmiot wiąże katedry, świątynie i kościoły z mechanizacją. Porównuje je do fabryk, maszyn. Widzi w tych budowlach tylko „ruiny,/ zastygłe skrzepy żył”¹³⁴. Podstawa zatem, na której budowano ludzką cywilizację, jest bezwartościowa – „pusta matka” powie poeta¹³⁵. Znalazienie się w sferze nieświadomego i przestrzeni snu sprawia, że dostępnymi stają się nam, odpowiednio zniekształcone przez psychiczny mechanizm obronny, treści wyparte ze świadomości¹³⁶. Poeta „przypomina sobie” patogeniczne wydarzenie: „I wtedy przypomniałem sobie, że matka / została kiedyś porwana przez boga i porzucona. Europa / wyrzucona na

¹³¹ J. Gutorow, *Próba głosu: notatka o <<Sjeście>> i innych wczesnych wierszach Allena Ginsberga*, [w:] *Bitnicy*, red. M. Paryż, Warszawa 2016, s. 154–160.

¹³² A. Sobolewska, *Mistyka dnia powszedniego*, Warszawa 1992, s. 7 i n., 12, Taż, *Maski Pana Boga. Szkice o pisarzach i mistykach*, Kraków 2003, s. 9–16.

¹³³ S. Freud, *Pisma społeczne*, tł. A. Ochocki, M. Poręba, R. Reszke, Warszawa 1998, s. 166–169.

¹³⁴ J. Markiewicz, *Wszchedrzewo*, [w:] tegoż, *I*, dz. cyt., s. 24.

¹³⁵ Tamże.

¹³⁶ S. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, tł. S. Kemperówna, W. Zaniewicki, Warszawa 1982, s. 107–109, 114, 120–122, 128–138.

brzeg nieznanego lądu.”¹³⁷.Ujawnia się kompleks braku. Ojciec porzucający matkę staje się symbolem świata opuszczonego przez Boga¹³⁸. Ów brak sprawia, że Ziemia staje się swoistą wieżą Babel:

Strzępy starego świata / fruwały w powietrzu – / zamiary i dokonania, brednie / i majaki, idee i rzeczywistości, / hipotezy i dowody biegły / hipopotamim truchtem przez metafizyczne bagna, / przedmioty i podmioty, znaki i znaczenia, koncepcje i kreacje, / esencje i egzystencje łączyły się / w dionizyjskim szale, / prawda i fałsz / jak życie i śmierć / krążyły w błędnym kole, / wióry i owoce, bezsens i sens, / ciało i umysł rozpoznawały się w starych fotografiach, / na opuszczonych lotniskach, / w dawnych dniach, / w dawnych nocach¹³⁹

Ludzie wymyślają coraz to nowe koncepcje, aby poprawić swoją sytuację. Wszystko jednak na niewiele się zdaje. Powstają teksty utopijne, a dawne idee ulegają wypaczeniu. Teorie społeczne częstokroć podlegają manipulacji, powodując, że te same myśli są wykorzystywane przez różne, nierzadko sprzeczne ideologie, które służą jedynie interesom określonej klasy społecznej. Panuje anarchia – odzwierciedlona w utworze owym dionizyjskim szalem idei, prądów, koncepcji metafizycznych itd. Wypaczenia i przejawienia założeń teoretycznych – czy to marksizmu, czy utopijnego socjalizmu i komunizmu – doprowadziły do powstania reżimu komunistycznego – nowej niewoli.

Podsumowanie

Twórczość Jarosława Markiewicza jest wielowymiarowa i otwarta na interpretacje, co stanowi jej niewątpliwy walor. Poeta w centrum zainteresowania stawia jednostkę. Pochyla się nad nią, nad jej cierpieniem. Rozwijanie swojej świadomości ma prowadzić nie tyle do zrozumienia samego siebie, jak to było w przypadku twórców pokolenia Beat Generation, ile raczej do zrozumienia „Innego”. Kluczem do tego zrozumienia jest poznanie przyczyny i natury cierpienia. Cierpienie jest bowiem udziałem wszystkich istot na ziemi, jest więc także

¹³⁷ J Markiewicz, *Wszechdrzewo*, [w:] tegoż, *I*, dz. cyt., s. 25.

¹³⁸ Motyw ten interesująco rozwijany jest w wierszu *Drzwi*. Na śmierci Boga narodzi się nowy Bóg, który ponownie wprawi w ruch tę samą maszynię, nawracając ludzkość na nową wiarę. Por. Tenże, *Drzwi*, [w:] tegoż, *I*, dz. cyt., s. 28.

¹³⁹ Tenże, *Wszechdrzewo*, [w:] tegoż, *I*, dz. cyt., s. 25 i n.

ich cechą wspólną. Niedola ludzka wynika jednak z mechanizmów, na które ta nie ma żadnego wpływu. Musi więc podporządkować się nurtowi historii, porządkowi natury. „Ja” liryczne w utworach Markiewicza tropi te mechanizmy, szuka analogii, schematów, które pozwoliłyby mu na poznanie tej wrogiej rzeczywistości, aby mógł się przed nią bronić. Poeta porusza w swoich wierszach problemy rzeczywistości czasów PRL-u. Robi to jednak w sposób nieoczywisty, pośredni. Widać w jego obrazowaniu znaczącą różnicę, jeśli porównać to z jego młodzieńczym dramatem, o którym była mowa na początku rozdziału. Nie ma tu już tej agresji, brutalizmu, ostentacyjności buntu. Jego liryka jest o wiele bardziej subtelna. Skojarzenia z ówczesną sytuacją w Polsce nasuwane są przez poetę poprzez jedną migotliwą scenę, obraz, zdanie. Ten społeczno-polityczny aspekt poezji Jarosława Markiewicza jest kolejnym ogniwem łączącym go z twórczością pisarzy Beat Generation.

Kolejnym punktem wspólnym jest odwoływanie się do filozofii Wschodu, zwłaszcza do buddyzmu. Modny wówczas system religijny i filozoficzny był inspiracją dla pisarzy, których interesowało zagadnienie świadomości, umysłu, możliwości ludzkiego poznania. Do badania tej mało dostępnej nadal nauce przestrzeni służyły pisarzom przede wszystkim środki psychodeliczne. W rozmowie z Kamilem Sipowiczem, Jarosław Markiewicz przyznał, że dwa z omawianych w pracy poematów: *Zapis ognia* i *Wszchedrzewo*, napisane zostały pod wpływem tych substancji¹⁴⁰. Celem miał być zapis zmian, które dokonują się w myśleniu oraz to, co za Edwardem Stachurą można byłoby określić, przebicciem przez obłąd do sensu.

Utwory Jarosława Markiewicza zasługują na uwagę także ze względu na swoją rozbudowaną i wielopoziomową konstrukcję. „Ja” porusza się w przestrzeni utkanej z rozmaitych planów temporalnych i przestrzennych. Znajduje się w rzeczywistości swojego umysłu, będącej przestrzenią liminalną, której przekroczenie prowadzić ma je do najwyższego poznania. Umysł broni jednak dostępu do swoich tajemnic. Tworzy wrogie emanacje, których zadaniem jest stawienie oporu poznającemu podmiotowi. Jest to więc swego rodzaju próba, ryt przejścia, który ma zdecydować, czy jednostka jest gotowa rozszerzyć zakres swojego pojmowania świata.

¹⁴⁰ K. Sipowicz, *Hipisi w PRL-u*, dz. cyt., s. 370.

3. Deliryczna mieszanina stylów i konwencji. O literackiej rzeczywistości Wieniedikta Jerofiejewa na przykładzie poematu *Moskwa-Pietuszki*

Wieniedikt Jerofiejew w wieku siedemnastu lat (1956 rok) zaczął pisać swój pierwszy utwór, *Zapiski psychopaty*. Przez długi czas tekst ten uważano za zaginiony. W Rosji ujrział światło dzienne dopiero w 2000 roku. Na język polski przetłumaczyła go dwa lata później Irena Lewandowska, co wywołało spore zainteresowanie wśród wielbicieli autora. Dzieło to posiada bardzo złożoną strukturę. Żaden z późniejszych utworów Jerofiejewa nie dorównał mu pod względem synkretyczności gatunkowej i rodzajowej. Polskiemu czytelnikowi, z dzieł pisarza, szerzej znany może być również dramat, *Noc Walpurgi czyli kroki komandora*, z 1985 roku, a to za sprawą głośnego spektaklu w reżyserii Kazimierza Kutza z 1991 roku¹⁴¹. W Polsce ukazały się także niedokończone dramaty, eseje i listy pisarza. Największą jednak sławę, tak u nas jak i na świecie, Wieniedikt Jerofiejew zdobył jako autor poematu *Moskwa-Pietuszki*.

Zaczął go pisać pod koniec lat 60. Po raz pierwszy ukazał się on jednak dopiero w 1973 roku w Izraelu. Był to tzw. tamizdat, czyli publikacja objęta zakazem sprzedaży i rozpowszechniania w ZSRR. W 1977 roku *Moskwę-Pietuszki* opublikowano we Francji. W Rosji poemat został oficjalnie wydany dopiero w 1988 roku na łamach czasopisma „Trzeźwość i kultura”. Wydanie to było niepełne i zawierało wiele błędów. Do czasu jego ukazania, tekst funkcjonował wyłącznie w drugim obiegu, czyli w realiach rosyjskich, w tzw. samizdacie. Pojawienie się poematu w latach 80., wywołało od razu żywą reakcję zarówno społeczeństwa, jak i uczonych. Docenili ten tekst między innymi Michaił Bachtin i Siergiej Awierincew. Zwrócili oni uwagę nie tylko na problematykę, którą podejmuje, lecz także na to, jak współgra ona z oryginalną, zaskakującą konstrukcją dzieła. *Moskwę-Pietuszki* uznali jednogłośnie za literacki fenomen literatury rosyjskiej XX wieku¹⁴². W utworze tym,

¹⁴¹ J. Szczęsna, „Zapiski psychopaty” Wieniedikta Jerofiejewa to jakby rozbiegówka do przyszłego arcydzieła, „Gazeta Wyborcza”, dostępny w Internecie: <http://wyborcza.pl/1,75517,780170.html>, [dostęp z dn. 2.05]; *Noc Walpurgi albo kroki Komandora*, reż. K. Kutz, Polska 1991; W. Jerofiejew, *Wariatem można być w każdym wieku* (rozm. przepr. L. Prudowski), [w:] W. Jerofiejew, *Dzieła prawie wszystkie*, oprac. A. Drawicz, Kraków 2000, s. 409-434.

¹⁴² И.К. Сушилина, *Поэма Венедикта Ерофеева «Москва - Петушки» и ее место в отечественной литературе*, dostępny w Internecie:

pseudoautobiograficzny bohater utworu – Wienia Jerofiejew – zabiera czytelnika w deliryczną podróż pociągiem z Dworca Kurskiego do Pietuszek, gdzie protagonista ma się spotkać z prostytutką i synem. Kronikarski opis drogi miesza się tutaj z pijackimi omamami. Pomiędzy opisem mdłości a przepisem na kolejny alkoholowy koktajl nie zabrakło filozoficznych rozważań, intelektualnych dyskusji literackich czy wątków detektywistycznych. W swoich utworach Jerofiejew jest bacznym obserwatorem otaczającej go rzeczywistości. Skrupulatnie odnotowuje wszystkie jej paradoksy. Jednocześnie bierze w obronę wszystkich wykluczonych oraz ofiary totalitarnego systemu – wszelkiego rodzaju alkoholików, włóczęgów, prostytutki, bezdomnych, mieszkańców zakładów psychiatrycznych. Nie darmo więc chyba Sebastian Chosiński nazwał go „beatnikiem z Kirowska”¹⁴³.

3.1. Studium reglamentowanej rzeczywistości. O alkoholizmie jako metanarracji

Mieszanie stylów i konwencji nadaje utworowi Jerofiejewa wydźwięk ironiczny i prześmiewczy, co pogłębia fakt, że alkohol urasta w nim do rangi obejmującej wszystko metanarracji. Jeden z bohaterów zbuduje na nim swój wielki i mętny system filozoficzny, w którym pijaństwo stanie się nadrzędną zasadą organizującą i kształtującą życie społeczne i kulturowe:

W Rosji wszyscy wartościowi ludzie, wszyscy, których potrzebował kraj – wszyscy chlali jak świnie. A niepotrzebni, bezwartościowi – nie. [...] A dlaczego pili? A z rozpacz! Bo byli porządni. Bo nie mogli ulżyć doli ludu! Lud jęczał w jarzmie nędzy i ciemnoty. [...] lud nie może sobie pozwolić na sztukamięś, a wódka jest tańsza, więc rosyjski chłop pije właśnie dlatego, z nędzy! [...] Dlatego pije! Z ciemnoty! I jak tu nie rozpaczać, jak nie pisać o chłopie, jak go nie ratować, i jak samemu się nie schlać z rozpacz! Socjaldemokrata pisze i pije; pije, jak pisze. A chłop nie czyta i pije; pije, nie czytając [...] I oto co się dzieje! Mrok ignorancji gęstnieje! Następuje absolutne zubożenie! Czytaliście Marksa? Absolutnie! Inaczej mówiąc, piją coraz więcej! Stosownie do tego wzrasta rozpacz socjaldemokratów [...] A teraz cała myśląca Rosja,

http://www.moskvapetushki.ru/articles/poema/poema_venedikta_erofeeva_moskva_petushki_i_ee_mesto_v_ote_chestvennoj_literature/, [dostęp z dn. 10.04.2018]; A. Drawicz, *Nasz przyjaciel Wieniczka*, [w:] W. Jerofiejew, *Dzieła prawie wszystkie*, oprac. A. Drawicz, Kraków 2000, s. 5-9.

¹⁴³ Zob. S. Chosiński, *Beatnik z Kirowska*, „Esensja”, dostępny w Internecie: https://esensja.pl/ksiazka/recenzje/tekst.html?id=1789&ref=ak_sw, [dostęp z dn. 2.05.2018].

zamartwiając się chłopską dolą, pije na umór! Choćby w Londynie wszystkie dzwony dzwoniły – nikt w Rosji nawet głowy nie podniesie, wszystko zarzygane i wszystkim ciężko...! I tak – aż do naszych czasów! To błędne koło istnienia ściska mi gardło¹⁴⁴

Oprócz tego rodzaju wynurzeń teoretycznych znajdziemy w powieści także liczne wykresy. Jedne obrazują stan samopoczucia od największego upojenia, przez moment zasypiania, do przebudzenia się na kacu. Inne stanowią dokładne wyliczenia ilości wypitych gramów alkoholu w przeliczeniu na dzień pracy. „Indywidualne harmonogramy” zaś, które tworzy Wienia, mówią, według niego, całą prawdę o człowieku. Bohater nazywa siebie „księciem-analitykiem”. Bada on ludzkie dusze, aby łatwiej mu było sprawować nad nimi władzę:

Bo jeśli ktoś jest wnikliwy (na przykład ja), to krzywe te wyznają mu wszystko, co się da, o człowieku i o człowieczym sercu; wszystkie człowiecze zalety, od seksualnych do zawodowych, a także wady, od zawodowych do seksualnych. Powiedzą też o stopniu zrównoważenia, o skłonności do zdrady oraz sekretach podświadomości – jeśli takowe istnieją¹⁴⁵

Bohaterowie poematu mają własny, niepisany kodeks postępowania – swoisty kodeks pijaków. Stoi on oczywiście w sprzeczności do ogólnie przyjętych norm i praw. Wyrzuceni poza nawias społeczeństwa, nie czują się zresztą w obowiązku przestrzegać reguł ustanowionych przez system, który chce się ich pozbyć. Nikt też tego od nich nie oczekuje. Uznani raz za wrogi element, nie mają możliwości powrotu. Podjęcie takiej próby kończy się ponownym odrzuceniem. Z taką sytuacją mamy do czynienia, kiedy podróżujący alkoholik kupi niespodziewanie bilet na pociąg:

Prawdę mówiąc na pietuszkowskiej trasie nikt nie boi się kontrolerów, ponieważ nikt nie ma biletu. Jeśli nawet jakiś odszczepieniec kupi po pijanemu bilet, to kiedy przychodzą kontrolerzy, robi mu się głupio. I kiedy podejdą do niego nie patrzy na nich, ani na pasażerów, ma ochotę zapaść się pod ziemię. Kontroler zaś ogląda jego bilet z obrzydzeniem i niszczy go wzrokiem niczym płaza [...]¹⁴⁶

Przestrzeganie zasad współżycia społecznego przez wykolejeńców podróżujących pociągiem do Pietuszek, budzi w strażnikach tej przestrzeni, kontrolerach, obrzydzenie i niesprecyzowany niepokój.

Nagle jednak, w świecie Jerofiejewa, wszystko wywraca się do góry nogami – oczywiście za sprawą wysokoprocentowych trunków. Zamiast płacić pieniędzmi za przejazd, zaczyna się płacić gramami alkoholu. I nagle ci, którzy powinni stać na straży porządku, jak

¹⁴⁴ W. Jerofiejew, *Moskwa-Pietuszki*, tł. A. Drawicz, Kraków 2007, s. 90–92.

¹⁴⁵ Tamże, s. 39.

¹⁴⁶ Tamże, s. 124.

kontroler Siemionycz, wpisują się powoli w system ustanowiony przez podróżujących *outsiderów*, a do tego sami zaczynają go tworzyć. Pomiędzy nimi a kontestatorami ówczesnej rzeczywistości pojawia się specyficzna więź. Hierarchia przestaje obowiązywać, wszyscy stają się wobec siebie równi. Paradoksalnie, zniesienie powszechnie obowiązujących praw prowadzi do wzrostu humanizmu, a bytowanie w tym okrutnym świecie czyni znośniejszym:

Starszy kontroler Siemionycz zmienił wszystko. Zlikwidował wszystkie grzywny i kary. Postępował znacznie prościej: brał od gapowiczów po gramie za kilometr [...] tak więc Siemionyczowa innowacja wzmacniała więź kontrolera z szerokimi masami, a ponadto więź ową czyniła tańszą, prostszą i bardziej ludzką...¹⁴⁷

Funkcjonujące wcześniej reguły, które miały prowadzić do zachowania kontroli społecznej, prowadziły wyłącznie do kuriozalnych sytuacji. Ludzie bez biletu, uciekając przed kontrolą, trатовali tych, którzy owe bilety posiadali. Posiadacze biletów zaś, dając się ponieść owczemu pędowi, przyłączali się do uciekających gapowiczów. W rzeczywistości, w której obowiązek opłaty za przejazd został zniesiony, zapanowała harmonia i powszechna zgoda między dwiema wrogimi do niedawna grupami. Jak widać, nic w tym świecie nie jest jednoznaczne. Utwór Jerofiejewa nie raz bowiem wywraca cały konstrukt tworzonego uniwersum do góry nogami.

Przyjrzyjmy się bliżej chociażby powyżej zarysowanej sytuacji. Z jednej strony, jak pisze Wienia, ten powszechny bunt wobec zasad – tutaj: wobec obowiązku podróznego do kupienia biletu, ale w szerszym kontekście chodzi przecież o funkcjonujące wówczas bezsensowne, paradoksalne prawa, które obowiązywały w Związku Radzieckim – prowadzi do zacieśniania więzi między ludźmi. Z drugiej jednak, brak zasad jest przyczyną wypaczeń. Zniesienie tradycyjnie rozumianej opłaty za przejazd jest, obiektywnie rzecz ujmując, niewłaściwe. Tutaj jednak wartościowane jest pozytywnie. Hierarchia uległa zatem odwróceniu. Ale czy do końca? Bohater przywołuje zdarzenie, w którym dwaj mali chłopcy, których stratowano na śmierć, „leżeli potem w przejściu, ściskając bilety w posiniałych rączkach...”. Stali się oni więc ofiarą zaniechania, przez większość podróżujących, obowiązku, jakim jest zakup biletu. Wpadamy razem z Wienią w błędne koło. Nic nie jest prostą konsekwencją czegoś innego. Nielogiczność świata, jego nieobliczalność, zagadkowość i absurdalność obnaża Wienia Jerofiejew przez całą podróż do Pietuszek. Najwymowniej zaś ukáže mu się ona w zakończeniu utworu, o czym będzie jeszcze mowa.

¹⁴⁷ Tamże, s. 125.

Tak jak w przypadku bitników, u Jerofiejewa duże znaczenie ma bezpośrednie doświadczenie. Eksperymenty z alkoholem, podobnie jak np. doświadczenia Burroughsa z narkotykami, mają wymiar poznawczy. Poszerzają granice wiedzy podmiotu:

Cóż też może być szlachetniejszego niż eksperymentowanie na samym sobie? Kiedy byłem w ich wieku, robiłem tak: w czwartek wieczorem wypijałem za jednym zamachem trzy i pół litra piwa z wódką. Wypijałem i zasypiałem, nie zdejmując butów, myśląc tylko o jednym: obudzę się w piątek rano czy nie?¹⁴⁸

Alkoholizm Wieniczki jawi się jako sposób osiągnięcia transcendencji, rodzaj mistycznego doświadczenia. Andrzej Dudek nazwie to wręcz „misteriami dionizyjskimi”. Dzięki upojeniu alkoholowemu, zdaniem badacza, ciało i dusza bohatera rozdzielają się, umożliwiając mu zjednoczenie z bytami pochodzącymi z nadnaturalnego porządku¹⁴⁹.

Alkohol – jego picie, rozmawianie o nim, przygotowywanie – stanowi zatem *leitmotiv* całego utworu. Można powiedzieć, że trunki przelewają się przez wszystkie stronicie tego poematu, podporządkowując sobie szkielet fabuły oraz narrację. Ważne problemy egzystencjalne, które podejmuje główny bohater, jak i dyskusje, które toczy ze współpasażerami obracają się wokół alkoholu. On też sprawia, że Wienia zyskuje uznanie w środowisku. Fakt, że umie przyrządzać alkoholowe koktajle, wie, kto i ile wypił w historii literatury, a zwłaszcza to, że bez zajknięcia potrafi wyrecytować, gdzie i o której można znaleźć otwarty sklep monopolowy, czyni go, jak go nazwała Beata Waligórska-Olejniczak – *insiderem*. Jest on jednak nie tylko zinternalizowanym członkiem grupy wykolejeńców, jest on tej grupy przywódcą, nauczycielem, guru¹⁵⁰.

Przywołana wyżej badaczka wysuwa także ciekawą koncepcję na temat roli spożywanych trunków w utworze. Zwraca ona uwagę, że alkohol jest elementem, który porządkuje czas podróżującym, z Wieniczką na czele. Konsumpcja różnorodnych trunków staje się, według niej, nierzadko punktem zwrotnym opowieści. Każda kolejna butelka stanowi rodzaj przerywnika w toku narracji. Często, w przypadku głównego bohatera, prowadzi do zmiany tematu rozważań. W przypadku zaś scen w pociągu, zawiesza niejako dyskusję pasażerów na moment konsumpcji alkoholu i zmienia jej bieg. Waligórska-

¹⁴⁸ Tamże, s. 64.

¹⁴⁹ A. Dudek: *Droga krzyżowa Wieniczki Jerofiejewa albo Rosja wódką umyta. O powieści „Moskwa – Pietuszki”*, [w:] *Emigracja i tamizdat. Szkice o współczesnej prozie rosyjskiej*, red. Lucjan Suchanek, Kraków 1993, s. 249–265.

¹⁵⁰ B. Waligórska-Olejniczak, *Nagie życie Wieniczki Jerofiejewa, czyli „Moskwa-Pietuszki” z perspektywy teorii montażu Siergieja Eisensteina*, „Przegląd Humanistyczny” 2011, nr 4, s. 34.

Olejniczak przyrównuje to do surrealistycznego montażu filmowego. Montaż ten ma to do siebie, że posługuje się przede wszystkim logiką senną – zestawia ze sobą elementy, które na pozór nic nie łączy. Fragmentaryczność, jaką otrzymujemy, jest odzwierciedleniem zamroczonego alkoholem umysłu Wieni i jego współbiesiadników¹⁵¹.

Badaczka mówi nawet o refreniczności motywu alkoholowego i porównuje go do fugi – utworu niezwykle kunsztownego, wymagającego wielkiej precyzji i nieprzeciętnych umiejętności¹⁵². Spożywanie wysokoprocentowych napoi nie jest tutaj traktowane jako zagadnienie jednostkowe czy społeczne, a jawi się jako sztuka, i to sztuka nie byle jaka – taka bowiem, która daje się porównać z mistrzowskimi kompozycjami Bacha, Szumana czy Szostakowicza. Nabiera to dwojakiego znaczenia. Z jednej strony, w literalnym odczytaniu, widzimy z jakim pietyzmem Wienia odnosi się do swoich alkoholowych koktajli, i jak wielką wagę przykłada zarówno do doboru składników, jak i wymyślania nazw dla powstałych mieszanek. Bohater podaje dokładne przepisy i charakteryzuje po kolei m.in. „Balsam kanaański”, „Łzę komsomołki”, „Srebrnego liska”, „Ducha Genewy”, „Srebrzystą konwalię” czy w końcu, najlepszy z nich wszystkich, jeśli wierzyć narratorowi, „Psią krew”. Dodatkowo udziela także rad wszystkim tym, którzy nie zdobyli jeszcze należytej wprawy w przygotowywaniu poszczególnych mikstur. Z drugiej, ważniejszej być może dla historii literatury, strony owa refreniczność alkoholowa ujawnia się w samej strukturze tekstu, który jest polifoniczny. Wchodzą w nim ze sobą w dialog różne głosy bohatera, uruchamiają się odmienne płaszczyzny czasowo-przestrzenne czy wręcz płaszczyzny, chciałoby się powiedzieć, zupełnie do siebie nieprzystające. Narracja odnotowuje skrupulatnie to, co spotyka narratora po drodze: wszystkie kłopoty związane z podróżą pociągiem, przemieszczaniem się po ulicy czy poranny kac. Wplata te elementy w główną opowieść, która nie ma poza tym z nimi nic wspólnego, co zostanie poddane szczegółowej analizie w dalszej części pracy.

3.2. Wienia Jerofiejew. O pseudobiograficznym bohaterze-kronikarzu

Na studium alkoholizmu Jerofiejewa składają się także omamy i wizje, których ten doświadcza. Bohater rozmawia z dobrodusznymi aniołami, Bogiem, gawędzi z Jean-Paul Sartre'em i Simone de Beauvoir, pisze niedorzeczne artykuły do „Revue de Paris” oraz

¹⁵¹ Tamże, s. 34 i n.

¹⁵² Tamże, s. 35.

urządza piesze wędrówki z Włoch, przez Francję, aż do Londynu¹⁵³. W tych pijackich przechwałkach z całą wyrazistością ujawnia się inteligentny dowcip Jerofiejewa. Historie, którymi raczy swoich słuchaczy, opowiadane są ze swadą, tonem lekkim, żartobliwym. Przykładowo, na zarzut, jakoby zbyt lekce ważył sobie granice państwowe, odpowiada z pełną stanowczością:

A cóż w tym takiego zadziwiającego! I jakie w ogóle granice?! Granice są po to, żeby nie pomylić narodów. U nas na przykład stoi strażnik, który doskonale wie, że granica nie jest kwestią fikcji czy godła państwowego, tylko tego, że po jednej stronie granicy piją więcej i mówią po rosyjsku, a po drugiej piją mniej i mówią nie po nierosyjsku¹⁵⁴

Równie zabawne są dialogi Jerofiejewa z Aniołami Stróżami, którzy wykazują w stosunku do niego niebywałą, choć jak się później okaże fałszywą, wyrozumiałość: pilnują mu wódki, podpowiadają, gdzie rano najszybciej kupi alkohol oraz gdzie znajduje się niewyczerpane źródło kseresu, czasem tylko przypomnia mu o jego chorym synu oraz zganiają za niecenzuralne słownictwo.

Przemieszanie tych różnych porządków przypomina świat Williama S. Burroughsa. Także podobnie jak u niego, rzeczywistość podobna do naszej, będąca jej mimetycznym odtworzeniem, wcale nie jest „prawdziwsza” czy lepsza od rzeczywistości fantastycznej, onirycznej, w której np. Wienia zostaje nagle wybrany na prezydenta albo przygotowuje rewolucję; rzeczywistości, w której swobodnie spacerują pisarze, aktorzy, filozofowie a także wiele innych postaci, z których znakomita większość od dawna nie przynależy już do świata żywych. Bohater poematu nie próbuje zresztą oddzielać od siebie tych różnych światów, nie zastanawia się, który z nich jest autentyczny. Oba mają taki sam status. Rzeczywistość, w której żyje bohater na jawie jest tak paradoksalna, że nic nie może go już zdziwić: „Potem zaś, rzecz jasna, wszystko zawirowało. Jeśli powiecie, że to była mgła, to chyba się z tym zgodzę; owszem, coś w rodzaju mgły. A jeśli powiecie, że to nie była mgła, tylko płomień i lód (na przemian: raz lód, raz płomień) – odpowiem na to: może i tak, lód i płomień”¹⁵⁵. Nie rości sobie zatem prawa do posiadania monopolu na prawdziwą wizję rzeczywistości. W oczach każdego człowieka wyglądać może ona bowiem nieco inaczej.

Bohater zwraca ponadto uwagę na niedoskonałość języka, który jako konwencjonalny system znaków nie jest w stanie oddać nie tylko złożoności tego świata, lecz także jego

¹⁵³ W. Jerofiejew, *Moskwa-Pietuszki*, dz. cyt., s.119–121.

¹⁵⁴ Tamże, s. 121 i n.

¹⁵⁵ Tamże, s. 174.

obrazu, który ogląda podmiot poznający. Jest to kolejna cecha, która zbliża Jerofiejewa do bitników. To podobieństwo, według autorki, osadzone jest tutaj bardzo głęboko. Nie ogranicza się bowiem wyłącznie do negacji referencyjnej i reprezentacyjnej funkcji języka, z czym w zasadzie borykamy się od czasu Nietzschego. W poemacie *Moskwa-Pietuszki* czytamy bowiem: „Ja, który doznałem w tym świecie tyle, że tracę rachunek i zapominam kolejności – ja jestem najtrzeźwiejszy z całego świata”¹⁵⁶. Z kolei w innym utworze Jerofiejewa, *Zapiski psychopaty*, pojawia się fragment: „— O-o-o-o! Niezrównoważenie psychiczne to moje marzenie! – i ośmielę się na szczerość – w marzeniach jestem wariatem! O, nie wiecie, panowie, co to takiego bezsenność marzeń... i stan zapalny marzeń przy bezsenności...”¹⁵⁷. Alkohol, tak jak różnego rodzaju środki psychoaktywne w przypadku pisarzy Beat Generation, prowadzi do poszerzenia świadomości. I tak, Wienia Jerofiejew (imię i nazwisko głównego bohatera jest tożsame w obydwu przywoływanych utworach) – alkoholik i wariat – jest najtrzeźwiejszym i najnormalniejszym z ludzi. Dzięki swojej wrażliwości potrafi zobaczyć więcej od innych, co, jak w przypadku autobiograficznych bohaterów utworów bitnikowskich, powoduje, że cierpi.

Wienia zastanawia się skąd wynika „milczenie świata”. Dlaczego na całym świecie nie ma nikogo, kto chciałby udzielić jego rodakom wsparcia i pomocy: „Dlaczego nikt na świecie się nami nie przejął? Dlaczego na świecie panuje milczenie? Powiedzmy, że świat wstrzymał oddech [...] Ale dlaczego nikt ani na Wschodzie, ani na Zachodzie nie wyciąga do nas ręki?”¹⁵⁸. Nie może on zaakceptować takiego stanu rzeczy – okrutnej rzeczywistości, w jakiej żyje oraz bierności cechującej pozostałe państwa. Każde z nich, troszcząc się o własne interesy, nie chce angażować się w problemy innych. Wienia Jerofiejew tak samo jak Dean Moriarty czy Sal Paradise w *W drodze* Kerouaca, Lee w *Nagim lunchu* Burroughsa czy podmiot liryczny w wierszach Ginsberga, buntuje się przeciwko porządkowi społecznemu. Wyraża to, jak bohaterowie z Zachodu, swoim stylem życia, ale nie tylko. Państwo nie jest bowiem jedynym gwarantem tego porządku. Bohater ma również żal do Boga. Uważa, że Stwórca zapomniał o tej części świata lub wręcz świadomie odwraca oczy od problemów Rosjan:

I jeśli kiedyś umrę - a wiem, że umrę w bardzo krótkim czasie - umrę, zgłębiwszy ten świat z bliska i z daleka, z góry i z dołu, ale z nim nie pogodzony. Umrę i On zapyta mnie wówczas: „ Czy było ci tam dobrze, czy źle?”. Ja zaś będę milczeć, opuszczę wzrok i będę milczeć. Niemota taka znana jest

¹⁵⁶ Tamże, s. 179 i n.

¹⁵⁷ Tenże, *Zapiski psychopaty*, tł. I. Lewandowska, Kraków 2002, s. 18.

¹⁵⁸ Tenże, *Moskwa-Pietuszki*, dz. cyt., s. 142.

wszystkim, którzy zebrali żniwo wielodniowego i zapamiętałego pijaństwa. Czyż bowiem życie ludzkie nie jest chwilowym otępieniem duszy, a także jej zaćmieniem? Wszyscy jesteśmy jakby pijani, każdy na swój sposób, jeden wypił mniej, inny więcej.[...] „Dlaczego milczysz?” - spyta Pan, spowity w błękitne błyskawice. A co ja mu powiem? Nic, tylko będę milczeć i milczeć...¹⁵⁹

Milczenie staje się protestem przeciwko Bogu. Jest odpowiedzią na Jego milczenie. Wyraża niezgodę bohatera na świat, który ten stworzył – okrutny, niedoskonały, pełen nienawiści i grzechu. Mówi o życiu jako o otępieniu, zamroczeniu duszy. Mieszkańcy ziemi znajdują się w stanie permanentnego *delirium tremens*. Aby móc jakoś funkcjonować w tej rzeczywistości, oszukują się. Wmawiają sobie, za Leibnizem, że żyjemy w najlepszym z możliwych światów. Jeżeli tak jest, to czemu ten świat jest nie do zaakceptowania, pyta Wienia. Nic, według niego, nie usprawiedliwia wszechobecnego zła – ani wolna wola, ani dążenie do jakiejś wyższej doskonałości całości kosztem pojedynczych jednostek. Wienia podaje w wątpliwość istnienie swego rodzaju globalnego dobra, sankcjonującego tzw. mniejsze zło¹⁶⁰. Bóg w tej interpretacji jest zatem albo słaby, albo okrutny. Być może więc, jak twierdził Georges Bataille, Bóg jest tak samo zniewolony jak człowiek. Posiada wyłącznie władzę werbalną. Sam zaś nie może przeciwstawić się porządkowi, który stworzył, i którego jest gwarantem¹⁶¹. Demiurg świata może jawić się również, jak wspomniano, jako uosobienie okrucieństwa. Jest to obraz Boga, który spotykamy w Starym Testamencie: „Rozdygotany, powiedziałem sobie: >>Talita kumi!<< To znaczy: >>wstań i przygotuj się na śmierć<<. Ale to już nie było >>talita kumi<<, czyli, >>wstań i przygotuj się na śmierć<<, tylko >>lamma sabachthani<<, czyli >>Boże, Boże, czemuś mnie opuścił?<<”¹⁶². Bóg jednak nadal nie odpowiada. I tak, jak w wielu utworach tego pisarza, z pozoru lekka i zabawna historia, kończy się tragicznie – główny bohater ponosi klęskę.

Jednocześnie, pomimo gorzkich refleksji, które snuje bohater *Moskwy-Pietuszek*, przekonany jest on o wyjątkowej roli, którą ma do odegrania w swoim życiu. Ma przeczucie, że został wybrany, posiada odpowiednie cechy, aby przewodzić innym ludziom. Nie jest on co prawda, jak np. podmiot liryczny Ginsberga, romantycznym wieszczem. Jest natomiast kimś w rodzaju mędrca, nauczyciela:

¹⁵⁹ Tamże, s. 179 i n.

¹⁶⁰ Por. T. Pabjan, *Gottfrieda W. Leibniza idea świata najlepszego z możliwych*, „Studia z zakresu historii filozofii” 2017, nr 4, s. 107–124.

¹⁶¹ G. Bataille, *Literatura a zło*, dz. cyt., tł. M. Wodzyńska-Walicka, Kraków 1992, s. 35 i n.

¹⁶² W. Jerofiejew, *Moskwa-Pietuszki*, dz. cyt., s. 188.

[...] rozszerzałem ich horyzonty, i to rozszerzanie bardzo im się podobało, zwłaszcza we wszystkim, co dotyczyło Izraela i Arabów. Tu byli absolutnie zachwyceni – Izraelem, Arabami, a zwłaszcza Wzgórzami Golan. A już Abba Eban i Mosze Dajan z ust im nie schodzili!¹⁶³.

Wienia Jerofiejew rozszerzając, jak mówi, horyzonty swoich współtowarzyszy, opowiada im także o literaturze. Daje im któregoś razu do przeczytania poemat Aleksandra Błoka, *Słowiczy ogród*, opowiadający o człowieku, który powoli zmierza ku upadkowi, a którego styl życia jest bardzo podobny do tego, jaki prowadzą towarzysze Wieni. Efekt, jaki wywołała ta lektura, zaskakuje bohatera: „Przeczytali, ale, wbrew oczekiwaniom, bardzo ich przygnębiła [...]”¹⁶⁴. Ten fragment jest znamieny. Ujawnia się w nim funkcja, jaką pełni literatura. Zgodnie z tym, co twierdzili przedstawiciele Beat Generation, pozwala ona dotrzeć do prawdy, do samoświadomości. Jak pamiętamy, zwiększona samoświadomość – która ujawnia skrywane przed samymi sobą wady, niedoskonałości, nędzę – staje się przyczyną cierpienia, co akcentował w swojej powieści Kerouac. Tylko jednostki wybitne, o dużej wrażliwości chcą znać tę prawdę, reszta woli grać w teatrze złudzeń, masek. Wieniczka, po tym zdarzeniu, zaczyna rozumieć ten mechanizm:

Gdzież zatem twa troska o los własnych ludów? Czyż zajrzał w dusze tych darmozjadów, w najskrytsze tajniki ich dusz? Czy znasz dialektykę serc [...]? Gdybyś ją znał, rozumiałbyś lepiej, co ma wspólnego *Ogród słowiczy* ze „Świeżością” i dlaczego *Ogród słowiczy* nie dawał się pogodzić ani z Siką, ani z wermutem, podczas gdy Mosze Dajan i Abba Eban pasowali do nich znakomicie¹⁶⁵

Bohater nie chce jednak budzić z uludy innych. Pozwala im na życie w fałszu, gdyż sprawia ono, że są szczęśliwsi. Nie zastanawiają się bowiem nad swoim losem, dzięki czemu łatwiej im go znieść. Wolą roztrząsać problemy światowe jak np. konflikt izraelsko-palestyński niż własną nieudaną biografię. Wienia więc jako ich przewodnik uznaje, że życie w kłamstwie jest dla nich lepsze niż prawda.

Tym, co przykuwa uwagę czytelnika, oprócz wyżej wymienionych cech głównego bohatera, jest forma utworu. Tak jak w powieściach bitników, struktura tekstu Jerofiejewa ulega rozpadowi. Narracja przerywana jest nazwami kolejnych stacji kolejowych, będących jednocześnie nazwami poszczególnych rozdziałów. Snucie historii w czasie teraźniejszym, zbliża ten utwór do reportażu, opowiadania „na gorąco”. Skrupulatne odnotowywanie

¹⁶³ Tamże, s. 35 i n.

¹⁶⁴ Tamże.

¹⁶⁵ Tamże, s. 37.

wszelkich zmian, jakie zachodzą podczas podróży, jest zadaniem nadrzędnym kronikarza-bohatera. Odbywa się to niekiedy kosztem fabuły, która traci przez to swą ciągłość: „ — Zatem za zdrowie tajnego radcy Johanna von Goethe...? **Fraziewo – 61 kilometr** — Tak. Za zdrowie tajnego radcy Johanna von Goethe [...]”¹⁶⁶. Już ten zabieg sprawia pewne problemy w lekturze utworu – każe bowiem czytelnikowi nagle się zatrzymać, odnotować kolejną stację na trasie pociągu.

W *Zapiskach psychopaty* natomiast spotykamy jeszcze większe utrudnia. Z każdym kolejnym fragmentem obserwujemy coraz bardziej postępujący rozkład formy powieściowej. Utwór pisany jest w formie dziennika. Jednak obok pierwszoosobowych wpisów bohatera, znajdziemy tam synkretyzm różnych gatunków i konwencji literackich. W utworze znajdują się: partie dramatyczne, listy, modlitwy, przemówienie i coś na kształt wywiadu. Niektóre z wpisów zawierają tylko pojedynczą myśl lub ciąg wyliczeń. Niemało jest także zapisków bezładnych, bezsensownych, pourywanym, z dużą ilością onomatopei, powtórzeń, paralelizmów leksykalnych i składniowych.

Na baczniejszą uwagę wśród tych chaotycznych zapisków, zasługuje m.in. wpis z 4 kwietnia 1957 roku. Jest to lista złożona z jedenastu punktów. W każdym z nich znajdują się po dwa fragmenty z Biblii. Wypiski te są względem siebie sprzeczne. Czytamy na przykład:

2. „Nikt nie może dwom panom służyć”.
- „Oddawajcie tedy, co jest cesarskiego, cesarzowi, a co jest Bożego, Bogu”. [...]
6. „A kto by się wywyższał, będzie poniżony, a kto by się poniżał, będzie wywyższony”.
- „Wyście z niskości, ja z wysokości” [...]
8. „Jeśli kto idzie do mnie, a nie ma w nienawiści ojca swego i matki, i żony, i dzieci, i braci, i sióstr, nawet duszy swojej, nie może być uczniem moim”.
- „Czczij ojca swego i matkę”¹⁶⁷

Jest to kolejny z przejawów buntu wobec religii, nie nazwany jednak, jak w przypadku poematu *Moskwa-Pietuszki*, wprost. W *Zapiskach psychopaty* znajdziemy jeszcze wiele takich eksperymentów. Pojawia się w tym utworze np. ironiczna modlitwa do Matki Boskiej, kończąca się słowami: „Ześlij mi, co zsyłałaś! / Odejmij jeszcze troszeczkę”¹⁶⁸ czy pełne szyderstwa przykazania.

¹⁶⁶ Tamże, s. 95.

¹⁶⁷ W. Jerofiejew, *Zapiski psychopaty*, dz. cyt., s. 101.

¹⁶⁸ Tamże, s. 137.

Z warstwa formalną utworu łączy się także zagadnienie chronotopu. Warto zwrócić uwagę na ostatnią część dziennika Jerofiejewa. Zaczyna się ona następująco: „Pochowano mnie na cmentarzu Wagańkowskim. I teraz nadaremnie próbuję sobie przypomnieć melodię marsza żałobnego, który odprowadzał mnie do ziemi. Czasami wydaje mi się, że marsza w ogóle nie było [...] Byłem zbyt martwy, żeby wyrazić, co o tym sędzę [...]”¹⁶⁹. O ludziach uczestniczących w pogrzebie mówi zaś: „Do tej pory bieg czasu wydawał się im szmerem wiecznych, wciąż zmieniających się melodii. A teraz... Cisza jak gdyby ogłuszyła odprowadzających mnie. Mnie samemu wydało się, że trumna zamarła, podobnie jak czas”. Wienia Jerofiejew, prowadzi więc swój dziennik nawet po śmierci. Znajduje się w jakiejś przestrzeni liminalnej, przestrzeni międzybytu, w beczasie. Z tej pozagrobowej relacji wiemy tylko, że jest to rzeczywistość, w której panuje wszechogarniająca cisza, którą paradoksalnie nazywa najdziwniejszą ze wszystkich melodii. Zawieszony w próżni bohater, transgresyjny podmiot, powoli traci więź ze światem żywych – wspomnienia zanikają, wszystko się zaciera. Przechodzi niespiesznie poza tę ostateczną granicę, pogrążając się z wolna w niebycie. Przedsmak wiecznej ciszy, której doświadczył już bohater, odczuwają także obecni na pogrzebie ludzie. Sytuacja graniczna, jaką jest śmierć bliskiej osoby, każe im zastanowić się nad sensem istnienia. Jak pisał Bataille: „Nasza świadomość rejestruje przejście od stanu życia do stanu zwłok, czyli przerażającego przedmiotu, jakim jest dla człowieka trup innego człowieka. [...] jest on obrazem własnego losu”¹⁷⁰. W momencie śmierci i pożegnania zmarłego, doświadczają w pełni istnienia czasu. Czasu, który w ich przypadku, jak i w przypadku wszystkich istot ziemskich, jest skończony. Ogarnia ich więc żal. Jest to jednak, jak twierdzi Jerofiejew, bardziej litowanie się nad sobą niż nad zmarłym. W przypadku czyjejs śmierci, żywy zostaje pozbawiony jakiejś części swojego życia, która była związana z tym, którego już nie ma – co zaburza wypracowany przez człowieka pewien rytualizowany i dobrze znany porządek.

Podsumujmy zatem, Podróż Jerofiejewa z Moskwy do Pietuszek jest manifestacją swojego „ja”, wyrazem buntu wobec otaczającej go rzeczywistości. Samo ukazanie istnienia ludzi takich jak Jerofiejew – ludzi marginesu społecznego, wykolejeńców w państwie powszechnej szczęśliwości i dobrobytu – obnaża zakłamanie systemu komunistycznego. Zamiast przedsonka rajy mamy Orwellovskiego Wielkiego Brata, który objawia całą swą potęgę w zakończeniu utworu, kiedy to podejrzany element zostaje skutecznie usunięty. Paradoksalnie więc, pomimo lżejszej formy całego poematu radzieckiego pisarza, świat przez

¹⁶⁹ Tamże, s. 139.

¹⁷⁰ G. Bataille, *Erotyzm*, tł. M. Ochab, Gdańsk 2007, s. 47.

niego ukazwany jest groźniejszy i smutniejszy niż rzeczywistość bitników. Jest to bowiem świat bez nadziei. Świat, w którym jednostka ponosi klęskę. W twórczości „pobitego pokolenia” widać pewne poczucie mocy. Pomimo gorzkich refleksji, które pojawiają się na temat egzystencji ludzkiej, dostrzec tam można ducha walki o poprawę sytuacji. W twórczości Jerofiejewa droga jest jednokierunkowa – daje co najwyżej złudzenie lepszego jutra, złudzenie wolności. Mrzonki jednak szybko rozbijają się o mur reglamentowanej rzeczywistości.

3.3. Kreml. O początku i końcu

Pomimo lekkiego tonu *Moskwy-Pietuszek*, jest to przede wszystkim utwór o zniewoleniu przez totalitarny reżim. Alkohol z jednej strony wyzwala i rozjaśnia umysł, z drugiej daje fałszywe poczucie bezpieczeństwa. Droga, na której końcu miało czekać bohatera długo wyczekiwane szczęście, prowadzi go prosto ku śmierci z rąk ludzi działających z ramienia komunistycznej władzy. Warto zwrócić uwagę na klamrę, która spina ten poemat. Początek utworu rozpoczyna się słowami:

Wszyscy powiadają: Kreml, Kreml. Od wszystkich o nim słyszałem, a sam nie widziałem go ani razu. Ile to już razy (z tysiąc) na gacie albo na kacu przemierzałem Moskwę z północy na południe, z zachodu na wschód, z jednego końca w drugi, na wylot i na oślep – ale Kremla nie widziałem nigdy¹⁷¹

Następnie Kreml niknie nam z oczu, aby pojawić się nieoczekiwanie w zakończeniu utworu. Bohater przybywając do celu, ze zdziwieniem wykrzyknie: „Nie, to nie Pietuszki! Kreml jaśniał przede mną w pełnej krasie”¹⁷². Uobecnienie Kremla wprowadza do utworu atmosferę strachu, niepewności rodem z literackiej rzeczywistości Franza Kafki lub Orwellovskiego Wielkiego Brata. Bohater znajduje się w pułapce bez wyjścia. Otoczony ze wszystkich stron kremlofskimi basztami, merlonami nie ma gdzie się skryć, każdy jego ruch jest dokładnie obserwowany. Niepostrzeżone wydostanie się z ogromnej fortyfikacji jest niemożliwe. Kiedy bohater zdaje sobie z tego sprawę, wie, że jego los jest już przesądzony: Wpełzała we mnie

¹⁷¹ W. Jerofiejew, *Moskwa-Pietuszki*, dz. cyt., s. 7.

¹⁷² Tamże, s. 186.

pewna myśl tak ciężka, że aż straszne było ją powiedzieć – wraz z domysłem równie ciężkim i równie strasznym do wymówienia¹⁷³”. Jerofiejew zostaje osaczony przez napastników i zabity. W chwili śmierci jest zaś zupełnie sam. Bóg milczy, aniołowie zaś okrutnie się śmieją. Morderstwo dokonane na Weni jest głęboko symboliczne. Zbrodniarze przebijają bohaterowi gardło, samej zaś zbrodni dokonują na bosaka. W totalitarnym reżimie, w którym krytyka władzy jest niedozwolona, ludzie mordowani są po cichu, na co historia zna wiele przykładów.

Warto zwrócić w tym momencie uwagę na sposób pojmowania roli cierpienia w życiu człowieka według Jerofiejewa. W jego twórczości występuje w tej kwestii niezwykle ciekawa ambiwalencja. Bohaterowie jego tekstów są postaciami tragicznymi, obdarzonymi nieprzeciętną wrażliwością. Maja świadomość nadciągającej katastrofy: „Ach, ten poranny, serdeczny ciężar. To majaczenie złego losu! I jego nieuchronność”¹⁷⁴. Od razu zwraca uwagę przymiotnik „serdeczny” w odniesieniu do ciężaru. W *Zapiskach psychopaty* zaś, gdy bohater zastanawia się, czy żał mu, że umarł, czytamy:

[...] smutek sprawia mi przyjemność [...] „Żałować” zmarłego znaczy dla mnie tyle, co żałować tego, że życie człowieka, co śmiercią swoją dostarczył mi radosnego żalu, zostało przerwane ta właśnie śmiercią. Co oznacza, że żał mi tylko tego, że musi mi być żal. Sam przywołuję ten żal – i gdybym nie czerpał z tego przyjemności, byłby mi niepotrzebny, a co za tym idzie, w ogóle by go nie było.¹⁷⁵

Nie sposób nie odwołać się tutaj do Fiodora Dostojewskiego. Utwory wielkiego rosyjskiego pisarza są oczywistym kontekstem, jeżeli weźmiemy pod uwagę postaci, które pojawiają się na kartach prozy Jerofiejewa: prostytutki, pijacy, ubodzy, dlatego też pominiemy to zagadnienie. Wyżej przytoczone fragmenty zarysowują zupełnie inny, bardziej interesujący, zdaniem autorki, problem i otwierają ciekawy trop interpretacyjny. Jerofiejew w swoich utworach niejednokrotnie podkreśla współistnienie cierpienia i przyjemności, które łączy więź na miarę Erosa i Tanatosa. Jedno nie może istnieć bez drugiego. Co więcej, jak mówi Wenia Jerofiejew, jedno i drugie przynosi korzyść człowiekowi, jedno i drugie może stać się przedmiotem pożądania. Są to rozważania, które ni mniej ni więcej, snuł ponad sto lat wcześniej człowiek z podziemia Dostojewskiego. I o ile na pierwszy rzut oka bohater-samotnik, zamknięty w swojej piwnicy człowiek pozbawiony kontaktu ze światem, mało ma

¹⁷³ Tamże, s. 182.

¹⁷⁴ Tamże, s. 9.

¹⁷⁵ Tenże, *Zapiski psychopaty*, dz. cyt. s. 141.

wspólnego z towarzyskim Wienią z pociągu do Pietuszek, trochę tylko więcej zaś z Wienią z *Zapisków psychopaty* (warto zwrócić uwagę chociażby na tytuł i formę utworu), wszystkich trzech łączą fundamentalne rozpoznania, dotyczące zamieszkiwanej rzeczywistości oraz kondycji ludzkiej. I tak, w *Notatkach z podziemia* czytamy:

I dlaczego tak mocno, tak uroczyście jesteście przeświadczeni, że tylko to, co normalne i pozytywne, słowem – jedynie błogostan jest dla człowieka korzystny? Czy aby rozum się w tej ocenie się nie myli? A może człowiek pożąda nie tylko błogostanu? Może równie mocno nęci go cierpienie? Może z cierpienia właśnie odnosi tyle samo korzyści, co z błogostanu?¹⁷⁶

Cierpienie, jak powie dalej bohater Dostojewskiego, nie jest właściwe dla wodewili i nie może też istnieć w „kryształowym pałacu”¹⁷⁷. Metafora kryształowego pałacu weszła już na stałe do języka literatury i oznacza utopijne społeczeństwo, żyjące w zgodzie, harmonii i powszechnej szczęśliwości. Człowiek z podziemia obala mit pałacu, ma świadomość, że stworzenie takiej przestrzeni jest niemożliwe, jest fałszem, zamaskowaniem okowów, w których uwięziony jest człowiek: „Dwa razy dwa i bez mojej woli będzie wynosiło cztery. Czy tak wygląda wolna wola!” – wykrzyknie¹⁷⁸. Za Dostojewskim obłudę utopijnej rzeczywistości obnaża Jerofiejew. Mówi on, że wbrew propagandzie, wbrew także ludzkim życzeniom, Związek Radziecki nie jest wcale państwem dobrobytu. Jasno wskazuje, że istnieje w nim cała masa ludzi, których ten system krzywdzi. Wienia jest jednym z nich, daje więc świadectwo o swoim istnieniu – istnieniu, które według obowiązującej ideologii, nie miało prawa się zdarzyć. Doświadczanie przez człowieka bólu i cierpienia świadczy o tym, że nie został wciągnięty w tę bezduszną maszynę. Zajmuje więc wyższą pozycję niż bezwolna, konformistyczna szara masa. Jak wspomniano w poprzednim rozdziale, bohater Jerofiejewa, podobnie jak postaci bitnikowskie, został wybrany. Jest to człowiek nie tylko o większej świadomości, wrażliwości. Bohater Jerofiejewa ma w sobie coś z odkupiciela. Porównanie Wieni do Chrystusa ujawnia się przede wszystkim w zakończeniu utworu, kiedy Wienia wypowiada słowa Jezusa na krzyżu.

Według niektórych interpretacji bohater uchodzi za Radzieckiego Chrystusa, który wziął na siebie grzechy swojego narodu, swojego czasu. Pierwsze ślady mesjanizmu Wieniczki pojawiają się już, gdy ten budzi się pijany na schodach kamienicy – a dokładnie na czterdziestym ich stopniu. Sonia Steblowska uznaje ponadto, że kwestie wygłaszane przez

¹⁷⁶ F. Dostojewski, *Notatki z podziemia. Gracz*, tł. G. Karski, London 1992, s. 31.

¹⁷⁷ Tamże.

¹⁷⁸ Tamże.

bohatera są słowami, które powiedziałaby Chrystus, gdyby żył w czasach Wieni. Ich wulgarność zaś tłumaczy tym, że jest to cecha okrutnego czasu, w którym ów żyje¹⁷⁹. Przytoczona interpretacja jest oczywiście do obronienia. Faktycznie pojawiają się liczby o głębokiej, religijnej symbolice, bohater rozmawia zaś z aniołami i Bogiem. W ostatnim fragmencie pojawiają się także ciekawe w kontekście biblijnym sceny. Pierwsza przywodzi na myśl szukanie schronienia przez ciężarną Maryję i Józefa w Betlejem:

Zapukałem – i trzęsąc się z zimna czekałem, aż mi otworzą. [...] Zapukałem raz jeszcze, trochę głośniejsze. >> Czy naprawdę tak trudno otworzyć człowiekowi drzwi i wpuścić go na trzy minuty, żeby się zagrzał?<< [...] Ludzie – nie znam was, znam was słabo, rzadko kiedy zwracałem na was uwagę, ale obchodzicie mnie. Zastanawiam się, co się teraz dzieje z waszą duszą, bo chcę wiedzieć na pewno, czy Gwiazda Betlejemską znów się zapala, czy znów gaśnie [...] Odszedłem od drzwi, przenosząc ciężkie spojrzenie z domu na dom i z bramy na bramę [...]¹⁸⁰

Oprócz przedstawionej sytuacji, zwraca w tym fragmencie także uwagę ów wyznanie bohatera. Jest to jak gdyby usprawiedliwienie przed ludźmi. Możliwe, że fakt, że nikt nie chce otworzyć mu drzwi poczytuje za karę, odwet za to, że do tej pory nie interesował się nimi. Na inną scenę zwrócił też uwagę Edward Własow, autor wstępu do rosyjskiego wydania Moskwy-Pietuszek. W pojmaniu Jerofiejewa przez złoczyńców widzi scenę aresztowania Jezusa w Ogródzie Getsemani¹⁸¹

Przy tak dalece posuniętej interpretacji, że Wienia jest uosobieniem Radzieckiego Chrystusa, powstaje jednak pytanie, co oprócz tych licznych odwołań biblijnych, miałyby o tym świadczyć. Według autorki pracy, Wienia-Chrystus ujawnia się w tym utworze w innym celu niż zbawienie Rosjan. Jego klęska jawi się tutaj bardziej jako zaprzeczenie idei mesjanizmu. Jerofiejew w końcu nikogo nie zbawia. W przeciwieństwie do Chrystusa także i nie zmartwychwstaje: „W moich oczach zadrżała i rozplynęła się soczyście czerwona litera >>JU<<, po czym nie odzyskałem przytomności i nie odzyskam jej już nigdy”. Takimi słowami kończy swoją opowieść Wienia. Nic już więcej się nie zdarzy. Ukazana została tutaj raczej bezsilność i Jezusa, i Wieni – zostają zamordowani, ale to niczego nie zmienia. Świat trwa dalej, pojedyncza tragedia nie jest w stanie go wzruszyć, pozostaje na nią obojętny.

Na większą uwagę, z punktu widzenia autorki, zasługują rozpoznania polskich badaczy zajmujących się problemem relacji Wieni i Boga. Ewa Nikadem-Malinowska

¹⁷⁹С. Стебловская, *Веничка и Христос*, dostępny w Internecie: http://www.moskva-petushki.ru/articles/poema/venichka_i_xristos/, [dostęp z dn. 20.04.2018].

¹⁸⁰ W. Jerofiejew, *Moskwa-Pietuszki*, dz. cyt., s. 181 i n.

¹⁸¹ За С. Стебловская, *Веничка и Христос*, dz. cyt.

nazwała ją familiarną. Jej główna refleksja skupiona jest jednak na magicznym charakterze uniwersum *Moskwy-Pietuszek*. Bóg, Anioły, Szatan przynależą do wytworzonej przez Wienię rzeczywistości zastępczej, w której dużą rolę odgrywa rytuał. Powtarzanie tych samych zachowań, gestów jak na przykład to, że w piątek co tydzień bohater udaje się do Pietuszek, gdzie na peronie czeka na niego jego ukochana lub picie klina codziennie po obudzeniu. Rytualizacja daje mu poczucie bezpieczeństwa¹⁸².

Warto zatrzymać się na chwilę przy tym zagadnieniu w perspektywie nieoczekiwanego pojawienia się Kremla. Kiedy bohater wychodzi z pociągu na peron w Pietuszkach i widzi przed sobą niespodziewanie moskiewski Kreml, zbudowany przez niego świat wali się w posadach. Nic nie jest tak, jak być powinno, co wzmaga w bohaterze uczucie niepokoju. Bohater z dobrze znanej, podporządkowanej sobie w jakimś sensie rzeczywistości, wrzucony zostaje w inną – wrogą, obcą, w której reguły ustalił ktoś inny. Podobnie jak u Williama S. Burroughsa nakładają się na siebie obrazy różnych przestrzeni.

Wanda Supa nazwie Wienię jurodiwym dublerem Chrystusa” i przebytą przez niego drogę będzie porównywała do drogi krzyżowej, przyglądając się bacznie biblijnej symbolice i kluczowym zagadnieniom wiary jak: kara za grzechy, ból, cierpienie, wina, zbawienie¹⁸³. Jest to interesujący trop, jeśli przyjrzymy się rozdziałowi zatytułowanemu: „Pietuszki. Kreml... Pomnik Minina i Pożarskiego”. Jak wiadomo wspomniany pomnik od 1936 roku znajduje się przed Soborem Wasyla Błogosławionego. Rosyjski święty znany zaś jest z tego, że mając szesnaście lat porzucił dom rodzinny i przyjechał do Moskwy, aby zostać jurodiwym. Szybko zdobył opinię świętego i cudotwórcy. Znany był zaś przede wszystkim z tego, że chodząc od karczmy do karczmy przestrzegał przed zgubnymi skutkami pijaństwa. Ponadto, według jednej z legend, po wybudowaniu bazyliki ku jego czci, car Iwan Groźny kazał oślepić architektów, by nigdy już nie zbudowali czegoś równie wspaniałego¹⁸⁴. Pomimo że jest to tylko legenda, ma głęboko symboliczne znaczenie w kontekście zakończenia utworu. Napastnicy przebijają Jerofiejewowi gardło, zamykając mu usta na zawsze. Nigdy już

¹⁸² E. Nikodem-Malinowska, *Magiczny świat Wieni Jerofiejewa: (na podstawie poematu „Moskwa-Pietuszki”)*, „Acta Neophilologica” 1999, s. 121-127, dostępny w Internecie: http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Acta_Neophilologica/Acta_Neophilologica-r1999-t1/Acta_Neophilologica-r1999-t1-s121-127/Acta_Neophilologica-r1999-t1-s121-127.pdf, [dostęp z dn. 20.04.2018]. Więcej o alkoholu i rytualizacji od czasów bitników, przez hipisów do studiów nad pisarzami rosyjskimi, w tym nad twórczością Wieniedikta Jerofiejewa zob. B. Waligórska-Olejniczak, *Alkohol i narkomania jako próba dotarcia do utraconej Całości*, [w:] tejsze, „Moskwa-Pietuszki” *Wieniedikta Jerofiejewa i „Pulp Fiction” Quentina Tarantino w kluczu montażowego czytania*, Poznań 2013, s.166-196.

¹⁸³ W. Supa, „Biblia” jako intertekst w poemacie Wieniedikta Jerofiejewa „Moskwa-Pietuszki”, „Studia Wschodniosłowiańskie” 2006, t. 6, s. 9–30.

¹⁸⁴ Г. Олтаржевский, *Первый памятник столицы*, „Известия”, dostępny w Internecie: <https://iz.ru/715478/georgii-oltarzhenskii/pervyi-pamiatnik-stolitsy>, [dostęp z dn. 20.05.2018].

nie będzie wypowiadał sądów sprzecznych z obowiązującymi, sankcjonowanymi przez władzę.

Pomnik Minina i Pożarskiego wydaje się być tutaj znaczący. W przywoływanym wyżej rozdziale na pierwszy rzut oka nie odgrywa on większej roli. Bohater uciekając, dobiega do postumentu, i stojąc na rozdrożu podejmuje decyzję, w którą stronę bieć. Wybiera kierunek, w którym patrzy Pożarski. I na tym rola figur z pomnika w tej części by się kończyła, gdyby nie to że z postaciami Minina i Pożarskiego spotykamy się w tym utworze już po raz drugi. Kilka rozdziałów wcześniej, na 105. kilometrze, przejeżdżając przez Pokrowów, Wienia spotyka Sfinksa – nie przypomina on jednak owego mitologicznego stwora, którego znamy. Jest nieuchwytny, zdeformowany. Szyderczo się śmieje, przypomina pod tym względem Szatana, z którym wcześniej rozmawiał bohater. W każdym razie jednak jego pojawienie zdaje się nie wróżyć nic dobrego:

Ledwo się wyłączyłem, gdy ktoś trzepnął mnie ogonem po plecach. Wzdrygnąłem się i odwróciłem: miałem przed sobą kogoś bez nóg, bez ogona i bez głowy. — Ktoś ty? – spytałem w osłupieniu. — A zgadnij! – i roześmiał się ludożerczym śmiechem...[...] Odwróciłem się od niego urażony [...] Ale w tym momencie ktoś walnął mnie z rozmachem głową w plecy¹⁸⁵

Wyczuwalne jest w tej postaci coś złowieszczonego. Nie tylko bowiem „ludożerczo” się śmieje, lecz także potrafi posługiwać się kończynami, których nie posiada. Tak jak jego mitologiczny odpowiednik jest tajemniczy i wrogi ludziom. Zadaje również bohaterowi zagadki – pięć zamiast jednej. Ostatnia z owych zagadek dotyczy właśnie postaci Minina i Pożarskiego, i brzmi następująco:

No więc tak: Idzie sobie Minin, a naprzeciwko Minina – Pożarski. „Dziwnie jakoś dzisiaj wyglądasz, Minin – mówi Pożarski. — Chybaś musiał dzisiaj sporo wypić”. „Ty, Pożarski, też dziwnie wyglądasz – jakbyś spał, idąc” [...] „A dokąd teraz idziesz Pożarski?” „jak to – dokąd? Oczywiście do Pietuszek. A ty, Mininie?” „ja przecie też do Pietuszek. Ale ty, książę, idziesz w całkiem inną stronę! „Nie, to ty, Mininie, idziesz w inną stronę!” [...]”¹⁸⁶

Obaj bohaterowie, oczywiście, nie trafiają do Pietuszek. Jak wykrzyknie Sfinks: „Do Pietuszek nie trafi nikt...!”¹⁸⁷. Pomimo że Minin i Pożarski udają się w dwie różne strony, koniec końców spotkają się w Moskwie przed bazyliką Wasyla. Ich los jest więc zapowiedzią

¹⁸⁵ W. Jerofiejew, *Moskwa-Pietuszki*, dz. cyt., s. 154 i n.

¹⁸⁶ Tamże, s. 159 i n.

¹⁸⁷ Tamże, s. 161.

losu Wieni Jerofiejewa. On również nie trafi do wymarzonych Pietuszek, spotka się z Mininem i Pożarskim na Kremlu. Nie ma więc żadnego znaczenia, którą drogę wybierze bohater, równie dobrze mógłby podążyć w przeciwną stronę niż patrzy Pożarski, finał byłby dokładnie taki sam.

Bohater znajduje się w zamkniętym kole. Gdziekolwiek by się nie udał, trafi do miejsca swojego przeznaczenia. Cięży na nim fatum. Znajduje się on pod nieustanną władzą Ananke, o czym dobitnie przypomina mu Sfinks-Szatan. Wienia nie odgadł żadnej z zagadek potwora, która uprawniałaby go do przekroczenia wejścia, pilnowanego przez mitycznego stwora. Nie zasłużył więc, aby wejść do Pietuszek, które traktuje, jak sam mówi, jako raj na ziemi. Musi go spotkać taki sam los, co wszystkich przed Edypem, którzy próbowali swoich sił w starciu z potworem – śmierć.

Podsumowanie

Rozpad formy powieściowej, synkretyzm rodzajowy i gatunkowy, eksperymenty z narracją przywodzą na myśl utwory pisane przez Jacka Kerouaca, Allena Ginsberga i Williama S. Burroughsa. W utworach Jerofiejewa również mamy do czynienia z buntem przeciwko konwencjom literackim, z góry narzucanym standardom – czyli wszystkiemu temu, co ogranicza wolność twórczą jednostki. Wolność, która, przypomnijmy, jest najważniejsza dla twórców, dla których stanowi ona broń w walce z opresyjną rzeczywistością – z jej okrucieństwem i fałszem, za którym się skrywa. Eksperymenty literackie zwracają uwagę na problemy społeczne, każą zastanowić się nad funkcjonowaniem wielkich systemów, kondycją ludzką. Ale są też wyrazem „Ja” twórcy, jego bezkompromisową manifestacją.

W poemacie *Moskwa-Pietuszki*, który jest utworem późniejszym niż *Zapiski psychopaty*, owej manifestacji zdaje się być mniej. Pomimo że głównym bohaterem jest pisarz-alkoholik, z personaliami identycznymi jak autora, a biografowie odnajdą niejednego trop biograficzny w tej twórczości, to, według autorki, wyraźnie na pierwszy plan wysuwa się problem społeczny. Podróż protagonisty, Wieni, jest pretekstem do snucia metaforycznych opowieści o życiu ówczesnych Rosjan, o bezdusznej polityce państwa. Oczywiście te rozważania pojawiają się także u bitników, jednak występują w mniejszej skali. Utwory Beat Generation uznawane były za antypaństwowe, bitnicy interesowali się również bieżącą polityką i wyrażali wobec niej sprzeciw, jednak, z wyjątkiem początkowych wierszy Ginsberga i nielicznych wzmianek w utworach Kerouaca i Burroughsa, nie znalazło to

bezpośredniego odzwierciedlenia w ich tekstach. Przeciwnicy tej twórczości podnosili zwykle argumenty dotyczące obrazy moralności czy kwestii obyczajowości, rzadziej zaś kwestii politycznych. Bitnicy bowiem skupiali się głównie na „Ja” doświadczającego podmiotu.

Podobieństwo do Jerofiejewa w powyższej kwestii widać natomiast w twórczości Jarosława Markiewicza. Ze względu na zbieżność doświadczeń, a także pewnych tradycji literackich, problematyka społeczna i polityczna stanowią w zasadzie *clou* najważniejszych tekstów tych twórców. Perspektywa losów jednostki prowadzi najczęściej do ukazania dramatu zbiorowości. Również poszerzanie granic własnej świadomości prowadzi do uwrażliwienia na losy świata, wszechobecne cierpienie i panujący chaos. Prowadzi także do refleksji na temat historii, religii, filozofii, a także literatury – różnorodnych mechanizmów, które wpływają na kształt współczesnego świata.

Zakończenie

Kontestatorski wydźwięk twórczości Beat Generation przysporzył jej równie zagorzałych sympatyków, co przeciwników. Mało kogo pozostawił jednak obojętnym, co świadczy o sile jej oddziaływania. Pokolenie beatu wniosło nowego ducha do literatury lat 50., wywołało społeczny ferment. Rewolta rozpoczęta w Stanach Zjednoczonych szybko rozprzestrzeniła się na kraje europejskie. Twórczość bitników, odważnie występujących przeciwko porządkowi społeczno-politycznemu i obyczajowemu, przyczyniła się do przełamywania rozmaitych tabu. Ich postawa moralna oraz droga twórcza, którą podążali, okazała się atrakcyjna zwłaszcza dla literatów tworzących w państwach byłego bloku wschodniego. Zdaje się, że nie tylko umiłowanie przez młodych pisarzy wszelkich przejawów buntu i niezgoda na zastaną rzeczywistość zbliżyły do siebie kapitalistyczny Zachód i komunistyczny Wschód.

Tym, co mogło ułatwić recepcję tej twórczości, było odwoływanie się pokolenia Beat Generation do wybitnych, i szczególnie cenionych, na starym kontynencie pisarzy i poetów minionych epok tj. William Blake, Charles Baudelaire, Artur Rimbaud i inni. Na twórców zza żelaznej kurtyny szczególnie oddziaływał zaś dialog bitników z tradycją romantyczną – tradycją niezwykle żywą tak w Polsce, jak i w Rosji zwłaszcza w czasach zawirowań politycznych czy społecznych¹⁸⁸. Silny w świadomości tych dwóch narodów paradygmat romantyczny ujawnił się także w twórczości pisarzy lat 60. i 70. Obecne są w niej bowiem takie elementy, jak: mit wędrowca, wieszczka, idea sztuk siostrzanych, a także walka o wolność i narodowego ducha.

Ponadto twórczość Beat Generation, prozę poetycką Wenedikta Jerofiejewa oraz poezję Jarosława Markiewicza łączy zainteresowanie doświadczeniem przejściowości, liminalności oraz poszerzaniem granic poznania. To zaś łączy się ściśle z nowatorstwem tych utworów w zakresie formy, która, przypomnijmy, nieustannie rwie się, gromadzi w sobie leksemy z różnych rejestrów językowych, zderza ze sobą gatunki i konwencje literackie. Wszystkie te zabiegi mają na celu przesunięcie granic literatury, ożywienie i rozluźnienie jej skostniałych form. Bitnicy, Markiewicz i Jerofiejew przeciwstawiają się zatem systemowi

¹⁸⁸ Więcej o paradygmacie romantycznym zob. np. M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Kraków 2000, s. 5–32; В.С. Баевский, *Пушкинско-Пастернаковская культурная парадигма*, Москва 2011, s. 11–73, 490–542.

językowemu, który uznają za opresyjny. Stosowanie nieoczywistej, wyszukanej niekiedy, składni, leksyki i metaforyki, czyli, jakby powiedzieli rosyjscy formalisci, chwytu, wybija czytelnika z lektury, każąc zastanowić mu się nad sensem dzieła.

Dzięki zestawieniu twórczości Beat Generation z twórczością Jarosława Markiewicza i Wieniedikta Jerofiejewa otrzymujemy z jednej strony literaturę będącą wyrazem dążenia młodych twórców do wolności, prawdy, swobody artystycznego wyrazu, a z drugiej – świadectwo z życia pisarzy po obu stronach Atlantyku. Przychylna recepcja tej twórczości sprawiła, że w utworach Markiewicza i Jerofiejewa doszło do swoistego melanzu. Mało rozpowszechnione wcześniej idee jak np. filozofia buddyzmu, połączyły się z czymś dobrze znanym jak m.in. mit romantycznego wieszca, życiopisanie polskich „kaskaderów literatury” czy rosyjskich dysydentów.

Do dzisiaj literatura bitnikowska jest inspiracją dla wielu pisarzy. W Polsce do fascynacji autorami „pobitego pokolenia” przyznają się chociażby Jacek Podsiadło czy Szczęsny Kościeszka Wroński. Również bogata reprezentacja tych dzieł na rynku wydawniczym pokazuje, że literatura ta nadal dociera do czytelników, pomimo że nie jest już tak szokująca jak w czasach, kiedy granice społecznej akceptowalności różnorodnych treści były dużo węższe. Zaobserwować można także potrzebę poszerzania wiedzy o autorach tego okresu i ich kontynuatorach. Świadczy o tym chociażby inicjatywa stworzenia, przez Macieja Świerkockiego i Jerzego Jarniewicza, serii wydawniczej „Twarze kontrkultury”. W Rosji natomiast na miano współczesnego bitnika zasłużył postmodernistyczny powieściopisarz, Wiktor Jerofiejew, który z jednej strony brutalnie rozprawia się z dzisiejszą rosyjską rzeczywistością w swoich powieściach, a z drugiej – jest jednym z pomysłodawców stworzenia „Metropolu” – publikacji bezdebitowej zawierającej niewydane wcześniej, ze względu na cenzurę, utwory pisarzy tworzących w latach 70. Wielowymiarowość twórczości Beat Generation stwarza zatem wciąż wiele sensów i kontekstów dających pole badawcze zarówno dla współczesnych analiz filologicznych, jak i szerszego ujęcia komparatystycznego.

BIBLIOGRAFIA

Literatura podmiotu:

1. Burroughs W.S., *Ćpun*, tł. Kochan A., Kraków 2017;
2. Burroughs W.S., *Nagi lunch*, tł. Arden E., Kraków 2017;
3. Burroughs W.S., *The letters of William S. Burroughs: 1945-1959*, ed. Harris O., New York 1993;
4. Burroughs W.S., *Wybuchowy bilet*, tł. Janiszewski M., Kraków 2014;
5. Ginsberg A., *Skowyt i inne wiersze*, tł. Musiał G., Bydgoszcz 1984;
6. Ginsberg A., *Utwory poetyckie*, tł. Baran B., Kraków 1984;
7. Ginsberg A., *Wiersz o Ameryce*, dostępny w Internecie: <https://literatura.wywrota.pl/wiersz-klasyka/43359-ginsberg-allen-allen-ginsberg-wiersz-o-ameryce.html>, [dostęp z dn. 5.05.2018];
8. Jerofiejew W., *Moskwa-Pietuszki*, tł. Drawicz A., Kraków 2007;
9. Jerofiejew W., *Zapiski psychopaty*, tł. Lewandowska I., Kraków 2002;
10. Kerouac J., Ginsberg A., *Listy*, tł. Majer K., Wołowiec 2012;
11. Kerouac J., *W drodze*, tł. Kołyszko A., Warszawa 2005;
12. Markiewicz J. *Chaos wita w tobie lotra i świętego*, Warszawa 1979;
13. Markiewicz J., *I*, Warszawa 1980;
14. Markiewicz J., *W ciałach kobiet wschodzi słońce*, Warszawa 1976;
15. Markiewicz J., *Wybór wierszy*, Warszawa 1988;

Literatura kontekstowa:

1. Baudelaire Ch., *Wino i haszysz*, tł. Wydźga B., Warszawa 1926;
2. Di Prima D., *Wspomnienia bitniczki*, tł. Polak J., Łódź 2013;
3. Dostojewski F., *Notatki z podziemia. Gracz*, tł. Karski G., London 1992;
4. *Drogi Karmy i Ścieżka Dharmy. Antologia Poezji Buddyjskiej Ameryki*, red. Sieradzan J., Katowice 1993;
5. Hugo-Bader J., *Biała gorączka*, Wołowiec 2011;
6. Jerofiejew W., *Dzieła prawie wszystkie*, oprac. Drawicz A., Kraków 2000;

7. Kerouac J., Burroughs W.S., *A hipopotamy żywcem się ugotowały*, tł. Górczyńska E., Wołowiec 2014;
8. Rimbaud A., *Ja to ktoś inny. Korespondencja Artura Rimbauda*, tł. i oprac. Hartwig J. i Międzyrzecki A., Warszawa 1970;
9. Sebald W.G., *Pierścienie Saturna*, tł. Łukasiewicz M., Warszawa 2009;
10. *Symboliści francuscy*, red. Jastrun M., Wrocław 1965;
11. Thompson H.S., *Lęk i odraza w Las Vegas*, tł. Wróbel M., Potulny M., Warszawa 2008;

Literatura przedmiotu:

1. Баевский В.С., *Пушкинско-Пастернаковская культурная парадигма*, Москва 2011;
2. Bataille G., *Erotyzm*, tł. Ochab M., Gdańsk 2007;
3. Bataille G., *Literatura a zło*, tł. Wodzyńska-Walicka M., Kraków 1992;
4. *Bitnicy*, red. Paryż M., Warszawa 2016;
5. Chaciński B., *William S. Burroughs: Konserwatysta na heroinie*, dostępny w Internecie: <https://chacinski.wordpress.com/wrzutnia/william-s-burroughs-i-okolice/william-s-burroughs-konserwatysta-na-heroinie/>, [dostęp z dn. 26.08.2017];
6. Charters A., *Kerouac. A biography*, London 1980;
7. Chosiński S., *Beatnik z Kirowska*, „Esensja”, dostępny w Internecie: https://esensja.pl/ksiazka/recenzje/tekst.html?id=1789&ref=ak_sw, [dostęp z dn. 2.05.2018].
8. Cimino J., *The Lost Letter: The Joan Anderson Letter Revealed*, dostępny w Internecie: <https://www.kerouac.com/lostletter/> [dostęp z dn. 3.05.2018];
9. Drenda O., *Magnetofony rewolucji*, „Dwutygodnik”, dostępny w Internecie: <http://www.dwutygodnik.com/artukul/4960-magnetofony-rewolucji.html>, [dostęp z dn. 1.05.2018].
10. Dudek A., *Emigracja i tamizdat. Szkice o współczesnej prozie rosyjskiej*, red. Suchanek L., Kraków 1993;
11. Freud S., *Pisma społeczne*, tł. Ochocki A., Poręba M., Reszke R., Warszawa 1998;
12. Freud S., *Wstęp do psychoanalizy*, tł. Kemperówna S., Zaniewicki W., Warszawa 1982;

13. Janion M., *Gorączka romantyczna*, Kraków 2000;
14. Jarniewicz J., *Znaki firmowe. Szkice o współczesnej prozie amerykańskiej i kanadyjskiej*, Kraków 2007;
15. Jaus H.R., *Czytelnik jako instancja nowej historii literatury*, „Pamiętnik literacki” 1980, nr 1;
16. Kirsch H.Ch., *W drodze. Poeci pokolenia beatników*, tł. Raczyńska J., Warszawa 2006;
17. Kuik-Kalinowska A., *W drodze do psychodelicznego satori. Użytki w biografii i poezji beatników*, „Teksty drugie” 2002, nr 6;
18. Lydenberg R., *Word Cultures. Radical Theory and Practice In William S. Burroughs Fiction*, Urbana&Chicago 1987;
19. Nicosia G., *Memory Babe. A critical biography of Jack Kerouac*, Los Angeles 1994;
20. Nikodem-Malinowska E., *Magiczny świat Wieni Jerofiejewa: (na podstawie poematu „Moskwa-Pietuszki”)*, „Acta Neophilologica” 1999, dostępny w Internecie: http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Acta_Neophilologica/Acta_Neophilologica-r1999-t1/Acta_Neophilologica-r1999-t1-s121-127/Acta_Neophilologica-r1999-t1-s121-127.pdf, [dostęp z dn. 20.04.2018];
21. Олтаржевский Г., *Первый памятник столицы*, „Известия”, dostępny w Internecie: <https://iz.ru/715478/georgii-oltarzhevskii/pervyi-pamiatnik-stolitsy>, [dostęp z dn. 20.05.2018];
22. Pabjan T., *Gottfrieda W. Leibniza idea świata najlepszego z możliwych*, „Studia z zakresu historii filozofii” 2017, nr 4;
23. Pietrasz A., *Allen Ginsberg w Polsce*, Warszawa 2014;
24. Pietrasz A., *Przełomy w życiu i poezji Allena Ginsberga*, „Podteksty” 2007, nr 1, dostępny w Internecie: <https://www.amu.edu.pl/?action=dynamic&nr=8&dzial=4&id=175>, [dostęp z dn. 10.04.2018];
25. Pisarski M., *Maszyna snów Briona Gysina*, „Korporacja ha!art”, dostępny w Internecie: <http://www.ha.art.pl/felietony/1366-mariusz-pisarski-maszyna-snow-briona-gysina.html>, [dostęp z dn. 2.05.2018];
26. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań-Warszawa 1980;
27. Pociąg B., *Miłość co dźwięki porusza*, „Teksty” 1974, nr 2;
28. Poulet G., *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, tł. Błońska W., Warszawa 1977;

29. Pyzik A., *Wyrodny kot Ameryki*, „Polityka”, dostępny w Internecie: <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/222807,1,wyrodny-kot-ameryki.read>, [dostęp z dn. 30.08.2017].
30. Rinpocze S., *Tybetańska Księga Życia i Umierania*, tł. Kozieł A., Warszawa 2005;
31. Sangharakszita, *Przewodnik po buddyjskiej ścieżce*, tł. Smagacz H., Bartnik K., Kraków 2013;
32. Schuessler J., *Long-Lost Letter to Jack Kerouac Reaches Its Final Destination*, dostępny w Internecie: <https://www.nytimes.com/2017/09/27/arts/neal-cassady-letter-jack-kerouac-emory-university-on-the-road.html>, [dostęp z dn. 3.05.2018];
33. Sipowicz K., *Hipisi w PRL-u*, Warszawa 2008;
34. Sobolewska A., *Maski Pana Boga. Szkice o pisarzach i mistykach*, Kraków 2003;
35. Sobolewska A., *Mistyka dnia powszedniego*, Warszawa 1992;
36. Стебловская С., *Веничка и Христос*, dostępny w Internecie: http://www.moskvapetushki.ru/articles/poema/venichka_i_xristos/, [dostęp z dn. 20.04.2018];
37. Sumedho A., *Cztery szlachetne prawdy*, tł. Angela E., Józwiak R., Kamińska M. i in., Warszawa 2010;
38. Supa W., „Biblia” jako intertekst w poemacie Wieniedikta Jerofiejewa „Moskwa–Pietuszki”, „Studia Wschodniosłowiańskie” 2006, t. 6;
39. Сушилина И.К., *Поэма Венедикта Ерофеева «Москва - Петушки» и ее место в отечественной литературе*, dostępny w Internecie: http://www.moskvapetushki.ru/articles/poema/poema_venedikta_erofeeva_moskva_petushki_i_ee_mesto_v_otechestvennoj_literature/, [dostęp z dn. 10.04.2018];
40. Szczęśna J., „Zapiski psychopaty” Wieniedikta Jerofiejewa to jakby rozbiegówka do przyszłego arcydzieła, „Gazeta Wyborcza”, dostępny w Internecie: <http://wyborcza.pl/1,75517,780170.html>, [dostęp z dn. 2.05.2018];
41. Tertulian, *Pisma Starochrześcijańskich Pisarzy*, oprac. Myszor W., Stanula E., t. V, Warszawa 1970;
42. *Tybetańska Księga Umarłych*, oprac. Kania I, Kraków 1984;
43. Waligórska-Olejniczak B., „Moskwa-Pietuszki” Wieniedikta B., Jerofiejewa i „Pulp Fiction” Quentina Tarantino w kluczu montażowego czytania, Poznań 2013;
44. Waligórska-Olejniczak B., *Nagie życie Wieniczki Jerofiejewa, czyli „Moskwa-Pietuszki” z perspektywy teorii montażu Siergieja Eisensteina*, „Przegląd Humanistyczny” 2011, nr 4;

Materialy filmowe:

1. *An Elegy for Allen Ginsberg*, reż. Still C., United Kingdom 2006;
2. *Bikiniarze (Стюляги)*, reż. Todorowski W., Rosja 2008;
3. *Bitnicy (Beat Generation)*, reż. Villetard X., Francja 2013;
4. Burroughs W.S., *Naked lunch*, dostępny w Internecie: <https://www.youtube.com/watch?v=YljjFBEnSBI>, [dostęp z dn. 5.04.2018];
5. Ginsberg A., *Howl*, dostępny w Internecie: <https://www.youtube.com/watch?v=x-P2fILsLH8>, [dostęp z dn. 20.01. 2018],
6. Kerouac J., *On the Road*, dostępny w Internecie: https://www.youtube.com/watch?v=_MjPtem6ZbE, [dostęp z dn. 4.05.2018];
7. *Na śmierć i życie (Kill Your Darlings)*, reż. Krokidas J., USA 2013;
8. *Noc Walpurgi albo kroki Komandora*, reż. Kutz K., Polska 1991.