

## STARÝ ANDĚL KEROUAC

*Mé místo na současné americké literární scéně je zkrátka takové, že se mi udělalo blbě z konvenční anglické věty, držené v okovech všíljkými pravidly a nepříslušející skutečné podobě mé mysli... že jsem se jejími formami nadále nemohl vyjadřovat. UVědomte si, kolik je v soudobém románu vět, které říkají: „Na cestách ležel sníh a automobil se do kopce šplhal jen s obtížemi“? Tihle velcí „řemeslníci“ prózy z řad našich současníků si nalhávají, že dětinskou metodou uchopí ní dvou původně krátkých vět a jejich slepením pomocí „a“ vyrobili větu. Pokud tomu rozumím, jde jen o dva malé kousky představivosti vytržené z mnohem delší věty totální imaginace, která jediná by nám konečně odhalila něco, co jsme dosud neslyšeli, pokud by se ji ovšem vážený autor odhodlal utrousit.*

(„The Last Word-One“, 1959, publikováno v *Good Blonde & Others*, 1959.)

Jack Kerouac, eso americké prózy, „Největší básník své generace“ (Ginsberg), píšící si svůj vlastní rozsudek, odsouzený odsloužit si jej do konce.

Kerouacova slova se pravděpodobně příliš neliší od prozaických teorií Faulknera nebo Thomase Wolfa – či od Whitmanových předstáv o verši. Možná právě posedlost psaním o psaní činí Kerouaca postmoderním. Všimli jste si možná, že v jeho větě

*Tihle velcí „řemeslníci“ prózy z řad našich současníků si nalhávají, že dětinskou metodou uchopení původně dvou krátkých vět a jejich slepením pomocí čárky a „a“ vyrobili větu.*

nejde o nic jiného. Jeho esejnávod (popis spisovatelské metody, vyžádaný Burroughsem a Ginsbergem) „Základy spontánní prózy“ (1957) není jen předpokladem k tvorbě, je současně i konečným produktem jedné metody. Celý trik je vytáhnout auták na vrcholek kopce – potom už pojedete sám. Kerouac cítil nutnost psát o svém psaní, protože právě díla, jež pro něj byla hlavními výdobytky dlouhých období života (v některých případech celého života) nebyla nikdy publikována.

*Mé nejlepší prózy ještě nikdo nevydal, mé Vize a Sny a Dharmu – pokud chci, aby si někdo z kámošů užil těchhle věcí, dám mu číst*

některý ze strojopisů, ale redaktori donekonečna váhají pustit se do toho po hlavě a vytisknout je...

*Poezie a próza odmítá lidi typu Phila Whalena, Gary Snydera, Denise Levertové, Roberta Creeleyho, a přítom E. E. Cummings, Auden, James Jones, Algren atd. jsou nejspíš to nejzajímavější v současné americké literatuře, jenže editoři jako by prosívali z hald rukopisů valouny pyritu a vyhazovali plíšky pravého zlata. Redaktori i spisovatelé jako by se účastnili systematické kampaně odmítní všeho, kromě nejsystematičtějších rukopisů.*

Kerouac a ostatní beatnici, frustrovaní neprůchodností svých publikačních snah, vyrazili do Zlatobránových kopců San Franciska i jina, do ulic, do jazzových klubů, všude, kde své psaní mohli přednést nahlas. Jakoby se na ně čekalo: jazzové kluby čtyřicátých a padesátých let byly již svou atmosférou „podzemní“, hrála se v nich hudba pro veřejného konzumenta příliš rozvratná, jež si zde vytvořila stabilní posluchačstvo hladovějící po nových zvucích. Kerouac k němu patřil a začal zapisovat vše, co na vlastní uši slyšel. Kerouacova poezie je myšlenkou bebopového mozku. V nadšení bebopových posluchačů pocítil volnost a vřadil poetické čmáranice šilence do šlepných knih prozaické paměti.

Pozornosti řady čtenářů neuniklo, že „Základy spontánní prózy“ učí, jak psát *poezii*. V tématicky blízkém autorově úvodu k *Osamělému pouťníkovi*, souboru krátkých *próz* spojených cestovateliskou tématikou, čteme:

*Rámcem a účelem je prostě poezie nebo přirozený popis.*

Poezie a próza je ve dvou krátkých větách – o sněhu a o automobilu – které musí být rozvinuty formou, v níž nám toální imaginace poví o něčem, co jsme dosud nikdy neslyšeli. Kerouac pochopil, že rozmáznutí čáry, oddělující poetično od prozaična, je nutné pro americkou (a jakoukoli jinou) literaturu, usluje-li o velikost. Shakespeareův jazyk dělicí čáry nezná.

Avšak pokud je Shakespeareova velikost v převedení slov v akci, spočívá velikost Kerouacova v převedení akce ve slova. Tématika cestování vypoovídá, že ať Kerouac řídil káru nebo byl jak kára, vždy někde mířil – a s ním i jeho psaní. V pohybu je jeho síla. Role dálno-

pisného papíru s původním strojopisem. Na cestě je fyzikálním motorem prózy: čtenář nemůže přeskakovat ze strany na stranu, kniha musí být čtena od začátku do konce, tak, jak byla psaná. Pro Kerouaca bylo vše co napsal, ulito z jednoho kusu:

*Má práce, tak jako práce Proustova, sestává z jedné obrovské knihy, jenže já ji psal v běhu a ne na posteli nemocného.*  
(Předmluva knihy *Big Sur*, nestránkováno.)

I většina Kerouacovy poezie je poezí na pokračování, malými kousky, jež skládají velký celek. Plný titul *Mexico City Blues* je *Mexico City Blues* (ve 242 slokách). Titulem instruuje Kerouac čtenáře, aby jednotlivé části nevnímali odděleně. Básně-sloky nemají názvy, jen čísla, a protože na každou stránku připadá jedna báseň, číslo básně je echem čísla strany, což ruší, pohlcuje a podřizuje si despotii číselných sekvencí – milníky u dálnic postrádají individuální smysl, pouze jako celek vás provázejí z místa na místo, a pokud jste zastavili, prozradí vám, kde se nacházíte. (Kdo si individuálně zapamatuje 242 slok?) *Mexico City Blues* je písní, jazzem na papíře, aranžovaným ve slokách, jež nejsou dvěstěčtyřiceti-dvěma slokami, ale improvizovanými sóly.

*Forma bluesových slok v mém systému je omezená malým formátem stránky kapesního notýsku, do něhož píšu, podobně jako je forma v jazzbluesovém sboru omezená taktovými čárami, a proto může být slovní význam jednou přenášen z jedné sloky do druhé, jindy nemusí, podobně jako se smysl fráze v jazzu může harmonicky přenést z jedné sloky do druhé, nebo nemusí, tak jako v jazzu, je i v mém blues forma určována časem a hudebníkovým spontánním frázováním a harmonizováním s rytmem, který se valí jako vlna za vlnou v taktu slok.*

*A musí to jamovat non-stop v každé sloce, jinak se to rozpadne.*  
(dopis Donu Allenovi, *HEAVEN & other poems*, 1965)

Právě vědomí pohybu z jedné stránky na druhou, necenzurovaný dech myslí, básnění Múzy vzrušuje čtenáře *Mexico City Blues* (předešlý ty čtenáře, kteří sami píší). Vzrušuje a baví. *Mexico City Blues* je radostně divoká jízda plná radostného patosu: otočíte klíčkem

START a dostanete se někam jinam, šťastní z nového místa, šťastní ze své jízdy, navíc se každou cestou stáváte lepšími řidiči.

*Mexico City Blues* je rozsahem největší knihou z dosud vydané Kerouacovy poezie. Pokud je Kerouacova próza obnovitelská, je jeho poezie ještě pružnější a smělejší. *Mexico City Blues* v sobě nese tolik ze „Seznamu nezbytností“ (List of Essentials) a z „Víry a techniky pro moderní prózu“ (Belief & Technique for Modern Prose, 1959), že se mu jeho próza vyrovnává jen málokdy. Například v #23:

*Zaznamenej každý den, jehož datum zdobí tvoje ráno.*

Neboť slunce každý den znova zasnívá do tvého rána, i ty si všiměj všech prozření, z nichž se skládají tvé dny. Každá ze stránek v *Mexico City Blues* připomíná den v životě myslí, je fyzickým záznámem každého dne, někdy i každé hodiny (co hodina, to verš), z nichž den sestává.

Kerouac amerikanizuje Prousta (čteme v titulcích):

*Knihafilm je filmem ve slovech, vizuální americká forma*  
(#26)

Rozumí se samosebou, že modelem americké formy poezie je Williams (Kerouac jej cituje ve svých „Základech spontánní prózy“) a jeho trakař.

ČERVENÝ TRAKAŘ

tolik

záleží

na červeném

trakaři

s polevou

deště

a na bílých kuřatech

vedle něj

Knihofilmovým rozdílem je, že Williamsovou vizuální formou je zátiší, kdežto Kerouacovou pohyb, obrazy v pohybu, trakař řítící se přes hejno bílých kuřat v rudé technicolorové záři, provázený cákavými zvuky přívalů deště.

Jazyk filmu plyne, podobně jako paměť: „nemůže být zbahnělé, co ubíhá v čase a podle zákonů času“ („Základy spontánní prózy“) – ať už je to zpětný záběr, záběr do budoucna, přeskočený čas, zpomalený záběr, vše se odehrává konstantní rychlostí 24 políček za sekundu (16 až 18 políček v němých proustovských filmech). „Základy spontánní prózy“ samotné jsou psány jako filmový scénář – Kerouac se jednu dobu živil jako studiový scénarista – s nadvěsí jako VÝPRAVA, VÝROBA, STŘIH atd. (O *Doktoru Saxovi* se spisovatel v textu i mimo něj zmiňuje jako o KNIZEFILMU.) Jazz za pomoci rytmického dechu (dechové nástroje, hlas) a prstů posunuje čas písně. Poezie činí totéž slovy (je-li přednášená, dechem; je-li psaná, prací prstů).

Jazz dozajista ovlivnil styl Kerouacova psaní, stejně jako filmy, kadence a unylé samohlásky francouzštiny, shakespearovsky vynalézávací slovník, virtuozita bopových hudebníků, čas odměřovaný drogami a alkoholem, swingováním Sinatrova zpěvu. Stejně jak Franka O'Hara, i jeho ovlivnil úzký kontakt s malíři a fotografy. Kniha fotografií Roberta Franka *Američané* (The Americans, 1960) je vybavená Kerouacovým úvodem a jejich dva pohledy na Ameriku se zdají být neoddlitelné: jako by se byl s Kerouacem u volantu nestřídal Cassidy, ale Frank.

Cassidy byl vypravěč, Kerouac zapisovatel. Jack obdivoval Nealonu brutální přirozenost a přirozenou brutalitu, k vytvoření stylu to však nestačilo, ten by nevznikl bez pilné dřiny. Jeho knihy představují škálu literárních experimentů a pokusů vše zapsat: wolfovskou živelnost v *The Town and the City*, pět shakespearovských obrazů v reeditované verzi *Na cestě*, maniakální rozjítřenost tři dny trávící noci v *Podzemnicích*, deníkové záznamy stránkových experimentů – *Mexico City Blues*, *Book of Dreams* a jiná, dosud nepublikovaná blues velkoměst.

*Podzemníky* sice napsal ve třech dnech, nejvíce si však vážil stylově mnohem propracovanějších a časově náročnějších prací – *Old*

*Angel Midnight* a *Visions of Cody*. Obě měly pro Kerouaca obrovský význam, ani jedna však nevyšla za jeho života. Jejich forma není ani na okamžik ustálená. *Visions of Cody* (popisné scény Denveru, San Franciska a mamutí přepisy celonočních drogami nabuzených povídaní s Nealem Cassadym) byla psána jako nová verze k *Na cestě*, jež měla nahradit očenou a mnohem usedlejší verzi známého románu. Části *Old Angel Midnight* vyšly jako úryvky prózy v *Evergreen Review* a jako poezie v *New Directions in Prose and Poetry*.

Později Kerouac zavřhl *Old Angel Midnight* jako experimentování pro experimentování:

*Začal jsem se ve svém nervózním úteku před žvanilskými stereotypy příliš spoléhat na key, stíhal jsem protony příliš velkým zvětšením svého mikroskopu a skončil ve zběsilém ztročení zvuky, ponořen do nejistoty a tuposti nekonečných literátských hokuspokusů v Půlnocním andělovi. Nezvůli jsem velectěhou rovnováhu mezi bombastičnem a zmatenými žvásty.*

(„The First Word“ [První slovo] přepis „Posledního slova – jedna“ z roku 1967. *Good Blonde* 191.)

Jinde popisoval Kerouac svou metodu jako „skicování“, nebo „jmování jako v jazzu“, nikde však jako zkoumání mikroskopem. To je ovšem zpětný pohled, obvykle nazývaný 20/20, častěji ale 50/50. Prakticky vzato připomínala Kerouacova metoda spíš pohled teleskopem – pokus s pomocí sluchu zahlédnout co největší část prostoru drobnou štiřbinkou oka. Podoben moderním astronomům budujícím zvukové teleskopy a snažícím se „naslouchat“ vesmíru se Kerouac zcela vážně snažil svými experimenty odkrývat cesty k novým objevům. Až v pozdních pracích hledá útočiště v klišé, jímž je zápletka „obyčejné prózy“, která se pomalu vleče knihami jako *Vanity of Duluz*.

Kerouac umělec se neustále snažil hledat nové směry v poezii i próze, především pak na rozhraní obou stylů. Poslední podatelný Kerouacův román, *Big Sur*, končí poemou „Moře“, jediným možným závěrem románu o spisovateli, který se chce dostat do Big Sur, aby tam mohl psát o moři. Báseň zakončuje román tak, jak by to nedokázala žádná koda, střetem mořem prosolených veršů s pozemskou prózou. Bez „Moře“ by *Big Sur* nikdy nedosáhl své velikosti. Bez *Big Sur* by „Moře“ nikdy nedosáhlo té konečnosti konce země, o níž Kerouac usi-

loval. „Moře“ se uplatní tam, kde *Old Angel Midnight* možná zklamal, protože blábol moře je Bábelem. Ve zvuku moře lze zaslechnout všechny jazyky světa, ale moře hovoří svou vlastní, neznámou řečí.

*ratata anatakalk  
špalktotem hotem  
karuí VUÚííí  
křup*

*- je ti zima? – štych?  
hřích – sexem hoříš? koříš  
se moří? bloudíš v tmě?  
- vem si mě –  
(Big Sur 232)*

Nesmyslnost dává smysl burácením moře. Je to kniha o Kerouacově nervovém zhroucení, a tak hranice mezi prózou a poezií (z jistých důvodů srovnávám styl i obsah *Big Sur* s F. Scottem Fitzgeraldem – je to také poetická próza stejně jako v *The Crack-up* a také využívá zlom ve vyprávěcím stylu, který zahájila *Něžná je noc*) označuje přelom, jenž je odezvou psychické katastrofy protagonisty, vyléčené nakonec zvukem moře. Divokost vln zmrazuje smysly a otupuje mysl, ale chvíli před utonutím vrací vědomí zpět burácivými nárazy zpětného příboje. Moc oceánu vyvolává emoci. A emoce je tmelem, jenž drží Kerouacova díla pohromadě a brání jim rozpadnout se ve zrně rozprášených stránech.

• • •

Experimenty v poezii a próze bývaly často konečným výsledkem experimentování s drogami. Tento jev je možné vidět v britské a americké literatuře (také v jiných literaturách) – o jazzu nemluvě – ale o beatnících to platí především. Spříznění čtenáři se dostávali do tran-su čelbou Ginsberga a Burroughse, píšicích „na“ peyotlu, yage, heroinu, trávě, LSD, benzedrinu atd. Kerouacovo dílo je drogami bezprostředně ovlivněno, dokonce lze v jeho pestrých formách vystopovat specifické účinky jednotlivých látek. Drogy pro něj nebyly jen rozmarem beatnického stereotypu, ale prostředkem, jak překonat kritickou autocenzuru, prostředkem k osvobození zadržovaných slovních zá-

plav. Snové spřádání vzpomínek v *Doktoru Saxovi* je (podle Burroughse) výsledkem období, kdy byl Kerouac permanentně pod vlivem drog. *Podzemníci*, jak je všeobecně známo, byli napsáni pod vlivem amfetaminů – stohodinový výbuch energie, potřebný k napsání celé knížky, byl možný jen s pomocí stimulantů. *Podzemníci* navždy zůstano prvotřídním příkladem spontánní prózy románového rozsahu, jež by bez použití drog nikdy nebyla vznikla. Kdy se však důvod stává zdůvodněním? Nebyla to snadná symbióza: drogy otevřely Kerouacovo dílo, pomohly mu překonat počáteční nedostatky sebevědomí, ale jakmile svou múzu upíšete abúzu, nezbyvá než bez drogy zakoušet hrůzu. A co když se múza nedostaví?

Všechny hlavní Kerouacovy romány byly napsány během dvou let horečné aktivity, 1952–53. Z té doby pocházejí *Visions of Cody*, *Doktor Sax*, *Na cestě*, *Maggie Cassidy*, *Podzemníci* i prvá verze *novely Mag*, další varianty *evergreenu Na cestě*. Podstatná část jeho poezie a pár dalších prací pochází z let 1955–56: *Mexico City Blues*, *Some of the Dharma*, *Scripture of the Golden Eternity*, *Půlnoční an- děl*, *Kníha snů*, *Tristessa* a částečně *Pomes All Sizes* a *Desolation Angels*. I pro výborného pisáře (přes 120 úhozů za minutu) to je výjimečný tvůrčí výsledek. Kerouac přirovnával proud své tvorby k proudu vody – otočíte kohoutkem a až začne téct ledová, je to ono! Někdy však i vodovod vyschne – z *Mexico City Blues* (a v *Tristesse*) máte někdy dojem, že pocity, jež droga (v tomto případě heroin) měla vyvolat, začínají bránit v dokončení vize:

*Monte de eleor*

*De manta*

*Moda*

*Šoust*

*Ta caror*

*Ta šoustá*

*tyhle starý*

*chlapy*

(*Mexico City Blues*, 78. chorus)

později autor sám připouští:

*je mi špatně  
bella bella  
donna donna  
jsem hotovej  
(Chorus 216-A)*

(Takže i on některé vzpomínky zapisoval z lůžka nemocného.) Nicméně si zachovává upřímnost a věren formě nic nevynechává. Je srdcervoucí, že máme záznam Kerouacova konce na papíře...

Nejzoufalejší na svobodě je to, že po jejím získání není proti čemu se bouřit. Represe vede k inovaci, svoboda plodí znavenost. Zapomeň na volné vstupné, volnou lásku, volný verš. Všechno je poezií, než začne jít o krk, a zdá se, že po roce 1962 Kerouac nenapsal nic, co by mělo trvalejší hodnotu. Jím otevřené brány rozšířené percepce se rychle zavřely: v hospodách ještě nalévali, ale z Kerouacova pií v šedesátých letech se už vytratila poezie, a jeho dílo uzavřel rozsáhlý, konečně konvenční román *Vanity of Dulooz*.

Přezdvku „Memory Babe“ dostal Kerouac od kamarádů v dětství. Spontánní prózu může psát kdokoli, ale nikdo ji nenapíše jako ji psával Kerouac, všem bude chybět PŘÍPRAVA, kterou on pokládal za nutnou:

*Objekt je rozpracován myslí, jako když kreslíte skicu ... nebo je vykreslen v paměti, kde se stává skicou určité představy objektu, zhotovené ze vzpomínek.  
(„Essentials...”)*

Řeč není o „volném psaní“, ale o vysvobozování myšlenek-obrazů-zvuků z hlubin myslí. Kerouacův styl necharakterizuje pouze metoda, nýbrž vše, čeho se díky své metodě dotýká: detailní obrázky, jež vymalovává, intenzivní miniatury, jež zasazuje do kamejí. Každá stránka v *Mexico City Blues* je básní, každá báseň je etudou vzpomínek.

*Můj otec, Leo Alcide Kerouac  
vychází na verandu  
na cestě do výhně města*

(kde neony rudozlaté zapalují  
auru nad centrem,  
nahlíženo od řeky, kde jsme bydleli)  
– „Ée, hm, já nevím!“ kašle,  
má naspěch (...)  
aby se podíval, jestli  
má nějakou poštu,  
2krát se rychle podívá  
do všech srdcí schránky  
nic tam není, vidíš záblesk  
jeho úzkostné hlavy,  
která v prázdnu hledá nicotu.  
(99 Chorus, začátek a konec)

– Záběr sledovaný z okna ve třetím patře, viděný ve třetím patře  
myslí dlouho poté, co otec zemřel, ze vzdálenosti tisíců mil, z cizí  
země. Pohyblivý obrázek dotažený do dokonalosti i se zvukovými  
efekty a dojmající čtenáře.

Jako Elvise Presleyho – jednoznačně největšího zpěváka své ge-  
nerace – bralo Kerouac příliš málo lidí vážně, jen málokdo se obtě-  
žoval mu naslouchat. (Kerouacův idol byl Sinatra, Presleyho idol byl  
Dean Martin.) Přitom hlasy obou jsou typicky a rozpoznatelně ame-  
rické, v zámoří jednoznačně uznávané. Ryzí produkty amerických  
prášků na spaní, tloustnoucí a umírající při zpěvu blues do mikrofo-  
nů nahrávacích studií.

Jako Presley, i on vládl hlasem, hlasem schopným vyjádřit emoce.  
Ať Presley zpíval rock'n'roll nebo baladu, jeho hlas nakažlivě oslovo-  
val publikum. To platí i pro Kerouaca – ať čtete jeho báseň či prózu,  
jste s ním. Jeho hlas je unikátní, protože je upřímný. Žádné řemeslo, ale  
cosi zevnitř. Elvis mohl práskat vánoční koledy jak na běžícím pásu,  
aniž by se zaprodal, protože jeho hlas skutečně vyjadřoval cit. Podob-  
ně rozdíl mezi Kerouacem a Rodem McKuenem čtoucími poezii při jaz-  
zové hudbě je v tom, že pouze v Kerouacově hlase slyšíte kluka, který  
se tak trochu bojí prázdnoty nahrávacího studia. (McKuenův hlas do-  
káže svou prázdnotou vyplnit celý objem místnosti.)

Kerouac měl štěstí na slova, v nichž jeho hlas dodnes přežívá.  
„Zbitá generace“ (The Beat Generation) je jeho, on vymyslel názvy  
jako „Kvůli“, „Nahý oběd“, „Reality Sandwiches“, „Go“, „The Horn“,

„Pull My Daisy“ a mnoho dalších. Výskyt Kerouacových slov a frází  
v pracích současníků dokazuje nakažlivost hlasu, dokazuje, že mival  
v beatnické smečce výrazný a často rozhodující vliv. Jeho hlas ještě  
před románem *Na cestě*, hlas jeho generace dříve, než se stala jeho  
generací. Viděno mým pohledem (univerzita devadesátých let) je ne-  
snadné plně odhadnout přítomnost Kerouacova vlivu v dílech jeho  
současníků a zvláště těžké je to v poezii, protože drtivá většina z ní  
dosud nebyla publikována, zůstává pro nás neznámou kapitolou. Pro  
Ginsberga je Kerouac dodnes největším z básníků; básníkem, jenž jej  
dovedl na cestu k sebevyjádření. Burroughsovi Kerouac editoval *Fe-  
táka a Nahý oběd* (a spolupracoval s ním na dnes ztraceném románu  
*A hroší se uvařili ve svých bazénech*), čímž ovlivnil i jeho následnou  
tvorbu. (Kerouacova vědeckofantastická povídka „městoMěstoMĚS-  
TO“ (1954) předchází a předurčuje Burroughsův morbidní futurismus.)

Jaké je Kerouacovo dědictví? Favorizoval univerzalitu tvořivosti  
před univerzitní machou, legitimizoval osobní spontaneitu v poezii  
i próze, vyval literaturu z rukou akademiků a ukázal nám, že to do-  
káže každý – ne každý může psát jako Kerouac, ale každý může psát,  
pokud je pravdomluvný sám k sobě, a každá poezie stojí za čtení,  
pokud nám odhaluje cosi, co ještě nevíme, nebo k nám hovoří hlasem,  
jaký jsme ještě neslyšeli. Říká se, že první nahrávky „The Velvet Un-  
derground & Nico“ se prodalo jen 20 tisíc kopií, ale že každý, kdo si  
ji koupil, založil vlastní kapelu. Kerouacův hlas dodnes mnohé inspi-  
ruje, aby se pokusili objevit vše, co je v životě vzrušující a přinášeli  
to ostatním.

#### Použitá materiály:

Kerouac, Jack. *Good Blonde & Others*. Ed. Donald Allen. San  
Francisco: Grey Fox Press, 1993.

Gifford, Barry and Lawrence Lee. *Jack's Book: An Oral Bio-  
graphy of Jack Kerouac*. New York: St. Martin's Press, 1978.  
Nicosia, Gerald. *Memory Babe: A Critical Biography of Jack Ker-  
ouac*. New York: Grove Press, 1983.

„What happened to Kerouac?“ (film). Richard Lerner Produc-  
tions, 1986.

Matthew Sweney

**Jack Kerouac**

**ROZPRÁŠENÉ BÁSNĚ / SCATTERED POEMS**

Z anglického originálu, vydaného nakladatelstvím  
City Lights Books, San Francisco 1971,  
přeložil Petr Mikeš.

Esej Matthewa Sweneyho *Old Angel Kerouac*  
a *Essentials of Spontaneous Prose* Jacka Kerouaca  
přeložil Martin Konvička.

Chronologii života a díla Jacka Kerouaca  
sestavili Martin Konvička a Petr Mikeš.

Typografickou úpravu, vazbu a obálku  
navrhl Petr Palarčík.

Vydalo nakladatelství Votobia v Olomouci roku 1995.