

a transformovalo se do nového smyslu, až nakonec splynulo s katolickým, latinským termínem *beatifikace*, tedy blahověnění. „Beatnik je ten, kdo je *blážený*, chápete?“ říkal Jack s plnou vážností, aby ho reportér pochopil správně, neboť měl úctu k novinářskému úsilí o dosažení přesnosti, ačkoliv zároveň věděl, že přesnost není totéž co pravda.

Jak píše Johnsonová, Kerouac znovu a znovu „s rostoucí únavou vysvětloval toto odvození... a také se stále nepořádnější výslovností“. Tak začala noční múra spojená s tím, co Johnsonová nazývá Kerouakovým „děsivým úspěchem“. Kerouakovo dlouhodobě nadměrné pití se zcela vymklo kontrole a román, jehož psaní zahájil téměř o deset let dříve v Ozone Parku, ho odsoudil k údělu mytologického „krále beatníků“, což je téma, jímž jsme začali.

Tato úvaha je příspěvkem k pokračující snaze o vyvracení mýtů a rehabilitaci Kerouaka především jakožto spisovatele. „Tak si Kerouaka pamtuji“, napsal William Burroughs, „jako spisovatele, který mluvil o jiných autorech nebo seděl v tichém koutku s notesem a zapisoval si do něj... Měli jste dojem, že pořád něco psal, že psaní bylo jediné, nač myslel. Nikdy nechtěl dělat nic jiného.“

Vznik nové Ameriky

Kerouakův národ „oblud z podzemí“

Penny Vlagopoulosová

Navštívíte-li knihkupectví v New York City, často zjistíte, že zde nemají Kerouakovy knihy na policích, ale za pultem s pokladnou. Říká se, že román *Na cestě* je spolu s Biblií jednou z nejčastěji kradených knih. Knihy obvykle nepředstavují zboží považované za hodné zločinného chování, Kerouac však dodnes podněcuje k určitému vzdoru, jenž vypovídá o tom, že se jeho pověst šíří napříč generacemi. Ačkoliv jeho nejslavnější román vychází z konkrétních podmínek doby svého vzniku, účinkuje dodnes jako jakýsi nástroj, který dává turbulencím a otřesům onoho historického okamžiku punc aktuálnosti a nadčasovosti. Čtenáře vybízí především k tomu, aby k hůře postižitelným životním otázkám přistupoval zkoumáním vlastního osobního prostoru tak, jako kdyby jej objevoval prvé – jako někdo cizí a nezsvěcený. *Vize Codyho*, své experimentální vyprávění o cestách s Nealem Cassadym, Kerouac věnuje „Americce, ať už je to cokoliv“. Zřejmě více než kterýkoliv jiný romanopisec své generace přistupuje k paradoxům Ameriky jako k odvážnému tvůrčímu procesu „vzestupu z podzemí“, jak jej formuluje v románu *Na cestě*. Roky, které Kerouac strávil popisováním zážitků z cest, byly v jistém smyslu studiem národa vystavěného zezdola.

„A tak když v Americe zapadá slunce,“ začíná jedna z předběžných verzí románu z roku 1950. Tento obraz se nakonec dostal do poslední odstavce vydané verze, ale čteme-li ho jako úvod, vypluje díky němu do popředí panoramatické měřítko románu, které zasazuje „promast i mízu zbitýho života“ do kontextu „smutného nočního amerického dramatu“. Čtvrtého července 1949 se Kerouac ve svém deníku rozepisuje o plánu odcestovat z Mexika do New Yorku a o pocitu „těžký melancholie, která je skoro jako rozkoš“, již popisuje takto: „Nastává

komunistických vazeb. Každé bezvýznamné provinění bylo označeno za závažnou odchylku a občanské svobody byly zkráceny ve jménu obhajoby svobody před totalitou. Toto období nucených příznání vedlo k masovému rozvoji utajování, které bylo, jak uvádí Joyce Nelsonová, velmi účinné právě díky „cílevědomému kouskování a členění informací“. Čím méně lidé rozuměli pojtčkům v rámci politiky a kultury i mezi nimi, tím efektivněji mohla vláda manipulovat s vlastními občany a zároveň usilovat o celosvětový vliv a autoritu.

V článku, který formuloval restriktivní politiku v rámci studené války („Příčiny sovětského postoje“, 1947) George Kennan zdůrazňuje souvislost mezi domácím sociálním smírem a vlivem v zámoří. Spojené státy podle něj musí navenek vystupovat jako země, která „se úspěšně vyporádá s vnitropolitickými záležitostmi i rolí světové velmoci“ a „stojí si za svými názory mezi hlavními ideologickými proudy doby“. Známky slabosti mohou mít podle Kennana drastické celosvětové následky, stejně jako by „projev nerozhodnosti, nejednoty a vnitřního rozkladu v rámci této země představoval radostnou zprávu pro celé komunistické hnutí“. Jinými slovy, nesouhlas a odpor byly chápány jako zhoubný nádor ohrožující samotnou svrchovanost a nezávislost národa, neboť pozvedají morálku nepřítelů. Profilétem se pak nepřímo stala stejnorodost a souhlas, bez ohledu na svou případnou vynucenost.

Mezi mnohé z Kerouakových definic „beatnické generace“ patří i ta, podle níž jde o „únavu z veškerých formalit a konvencí světa“. Pocit odčizení v rodné zemi pramenil zčásti z vědomí, že ho cosi „neodbytně ponouká k hledání čehosi zcela „odlišného“. Cítil se spřízněný s lidmi, „přilíš temnými, přilíš divnými, přilíš podzemními“, než aby splňovali požadavky společnosti, v níž, jak dokazuje Stephen J. Whitfield, „bylo kulturní vyjádření na každém rohu mařeno a pokrívováno“. Román *Na cestě* s jeho propagací života žitého pro „nespoutanou a extatickou radost z čirého bytí“ lze chápat jako reakci na určitou úroveň konformity. Tato konformita se v národním kulturním vědomí rozšířila natolik, až vyvolávala úzkost z toho, před čím William H. Whyte ml. ve svém bestselleru *The Organization Man (Organizační člověk)* z roku 1956 varoval jako před společností složenou z pracovníků střední třídy, „kteří opustili domov, duchovně i fyzicky, aby složili slib života v organizaci“.

velká americká noc, pořád červenější a temnější. Neexistuje žádná domov.“ Jakkoliv se Kerouac nikdy nedokázal vzdát míst a lidí, kteří pro něj představovali domov – zejména matky, k níž se stále vracel, a rodného Lowella v Massachusetts –, po celý život prožíval jedinečnou kombinaci pocitu mimořádnosti i zoufalství z toho, že je ve vlastní zemi bezdomovcem. Ohromná síla podstatné části Kerouakových spisů, která od čtenáře často vyžaduje, aby tčkal mezi intelektuálním hodnocením a emocionálním uvolněním, jasně ukazuje, kolik toho Kerouac riskoval, když vytvářel nové pojmosloví, které by dokázalo adekvátně popsat vztah mezi jedincem a národem.

„Takhle už to v Americe chodí,“ vysvětluje Kerouac ve svém díle, když vypráví o bezmocném pokusu Sala Paradise uvolnit pravidla během krátkého zaměstnání jakožto hlídače. „Každý dělá to, co podle svého názoru dělat má.“ Období po druhé světové válce, poznamenané začátkem války studené, podporovalo mytologii národní jednoty. V NSC 68, tajné zprávě, která byla americké Národní radě bezpečnosti předložena 14. dubna 1950, tj. o rok dříve, než Kerouac usedl k psacímu stroji, aby vytvořil svitek románu *Na cestě*, se v sekci s názvem „Základní smysl Spojených států“ objevují tři „skutečnosti“: „Naše odhodlání zachovávat základní prvky svobody jednotlivce, jak je uvádí Ústava a Zákon o právech; naše odhodlání vytvářet podmínky, za nichž může existovat a prosperovat nás svobodný, demokratický systém; a naše odhodlání v případě nezbytnosti bránit náš způsob života bojem.“ V této sekci se k obhajobě svobody používá jednoznačně výhrůžná rétorika, jejíž tón lze dokonce označit za imperialistický. Téměř o století dříve psal Walt Whitman ve „Vyhlídkách demokracie“ o „dokonalém individualismu“, který „nejhlouběji zabarvuje a dává ráz myšlence sdružení“. V padesátých letech 20. století začalo toto paradigma podle všeho působit v opačném směru: to stát formoval potřeby jednotlivce, jak v rámci národních hranic – oběť, kterou obnášela účast jednotlivce na válečném programu –, tak i mimo ně.

V roce, kdy Kerouac vytvořil svitek románu *Na cestě*, Spojené státy rozšířily jaderné zkoušky z jižního Tichomoří do Nevadské pouště, čímž doslova přenesly válku na domácí půdu. Komise Výboru pro neamerickou činnost zahájila druhé kolo výslechnů, při nichž umělci a intelektuálové museli dokazovat nevinu a věrnost Spojeným státům a zřítkat se svých

Tato podoba sebekritiky, která byla vyjádřením strachu ze společnosti složené z „členů organizací“, však pouze vytvořila bezpečné mantinely pro nesouhlas, přičemž ty nejlubnější úrovně kontroly a ovládání zůstaly nedotčeny.

Podle Kerouaka byla chyba v samotných systémech, jimiž se předávají byrokratické a vojenské rozkazy. V dopise Allenu Ginsbergovi z července 1951 napsal: „Jsem rád, že jsem přesně pochopil, co to obnáší být člověkem v úřadě. Když jsem začínal jako novinář – měl jsem k dispozici stůl a telefon – šlo o příliš jednoduchý a automatický způsob existence.“ Kerouac roku 1943 krátce vstoupil do námořního výcvikového tábora, ale jakmile si podle psychiatra, který provádl jeho hodnocení, uvědomil, že „poslušnost a kázeň potlačují individualitu“ a každý, „kdo se tomuto pravidlu nepodřídí, není organizací k ničemu“, předstíral šílenství, aby ho propustili, a místo toho vstoupil do obchodního loďstva. Ve svém nejedovatějším eseji, „Po mně potopa“, napsaném ke konci života ve snaze distancovat se od „květinových dětí“ i „nejvyšších vrstev americké společnosti“, se rozhodl takto: „Vrátím se mezi radikály, kteří jsou zcela pocho-pitelně odpuzováni, ba zhnuseni touto scénou.“ Ačkoliv jsou podle jeho názoru tito radikálové pokryteční a neproduktivní, lidé, jež se podílejí na „neurologickém hučení mamonu“, jsou ještě horší.

Přesto by bylo chybou číst román *Na cestě* jako manifest mluvícího celé generace. Po okamžitém úspěchu knihy Kerouac zjistil, že musí bránit pojem „beatnické generace“ a zbavit se titulu „král beatníků“. Ke konci života, neustále bombardován žádostmi o vyjádření svého názoru a vztahu k rychle bující neoficiální kultuře, vysvětloval, že *Na cestě* „sotva bylo nějakým agitačním, propagandistickým vyprávěním“. Nechtěl nést odpovědnost za udávání směru celé generaci, kterou ve skutečnosti příliš ne-chápal. Už v roce 1959 naříkal nad „beatnickou televizní rutinou“ – tím chtěl vyjádřit, že „jde o prostou změnu módy a způsobů, o pouhou dě-jinnou epizodu“, která „jenom změní pár kalhot a šatů, odstraní z oby- vacích pokojů židle jako něco zbytečného a brzy budeme mít beatnické ministry zahraničí a ustaví se nová dobová pozlátka, nové důvody k zá- ští, nové důvody ke ctnosti a nové důvody k odpouštění...“ Kerouac byl očitým svědkem absurdních osudů avantgardních kulturních hnutí, jež se často vzdalí základním ideálům, ze kterých se zrodila. Dobře chápal,

jak se radikální potenciál umění rozplývá ve stínových verzích sebe sama, které otupují ostrí kritiky původního tvůrčího sdělení.

Kerouac reagoval na hrozivější stránku tohoto překrucování zpochyb- něním absolutní platnosti, požadované systematickou se všemi jejími prů- vodními kategoriemi. Na konci eseje „Po mně potopa“ vidí jediné řešení: „Vnímát každého člověka na světě jako neutěšitelného sirotka křičícího a nařikajícího na všechny strany ve snaze vydělat si na živobytí“ a v po- sledku jako „zcela osamělého“. Kerouac odmítal rigiditu a zjednodušení plynoucí z kategorizací: román *Na cestě* vyzývá čtenáře, aby našel krásu v neúspěšných poutích, v osobních výstřelcích, v bolestném narážení do omezujících zdí – neboť právě kolem těchto rozhraní vyrůstá lidskost. Ná- lepky někdy mohou ve skutečnosti vyprázdnit to, co se pokoušejí popsat. Kerouac kritizoval „ty, kteří se domnívají, že beatnická generace zna- mená zločin, kriminalitu, nemorálnost a nemravnost“, jak napsal v roce 1959. Podle něj se jedná o dezinformační taktiku „lidí, kteří na ni útočí, protože sami jednoduše nechápou dějiny ani tužby lidské duše...; běda těm, kteří si neuvědomují, že se Amerika musí změnit, že se změni a že se právě měni k lepšímu“. Místo, aby Kerouac psal o záměrném odporu vůči tradiční Americe, mapoval dle slov Langstona Hughese kulturní ge- ografii „země, která dosud nebyla – a přece být musí“. Pro Deana, po- stavu s předlohou v Nealu Cassadym, „je s každým prdel, kámo!“ O všem pro Sala, dvojníka samotného Kerouaka, jsou lidé jako „úžasný římský svíce“. Deana lidé baví a slouží mu. Pro Sala představují světloňoš.

Kerouac až příliš palčivě vnímal rozdíl mezi tím, jak by měl život vypa- dat a jak jej lidé ve skutečnosti žijí. V deníkovém záznamu z roku 1949 truchlivě poznamenal: „Mám dojem, že jsem jediný člověk na světě, který nezna pocit otupělé lhostejnosti, a tedy jediný blázen, jediný odrodilec. Všichni ostatní jsou naprosto spokojení s ryzím životem. Já ne. Chci ryzí pochopení a pak teprve ryzí život.“ Kerouaka trápila nesmírná samota vyvěrající zčásti ze spirituálního chápání lidského utrpení, jež bylo za- kotveno v jeho katolické výchově, a zčásti z umělecké niternosti, která podtrhovala jeho odlišnost i přesto, že vytvářela sounáležitost mezi ním a lidmi, jež byli „šílenci, který šíleně žijou, šíleně melou a jsou příliš mimo, než aby se dočkali spasení“. Sal chápe nutkavou potřebu tvůrčí mysli ke spolupráci: „Ale v té době tančili po ulicích jako dva poděšové a já se za

akou dráhu mu bylo psaní v tomto jazyce bližší než používání angličtiny, kterou se naučil hovořit až ve věku šesti let. V předmluvě k *Osamělému poutníkovi* zmínjuje, že mezi jeho předky se vyskytují Bretonci i indiáni. Vyjadřuje hrdost na obě rodinné větve a kolísá mezi „faulknerovským stídem“ a „ocelí Ameriky, jak se táhne přes zemi plnou kostí starých indiánů a původních obyvatel“, jak napsal v *Podzemních*. Tim Hunt do- kazuje, že Kerouac kvůli svým přístěhovaleckým kořenům „uvízl mezi dvěma příhrádkami – nebyl barevný ani běloch ze střední třídy – a nedo- kázal vyřešit nesoulad mezi tehdejší rétorikou národní a třídní příslušnosti (podle níž jako běloch patřil ke kulturnímu i společenskému hlavněmu proudu) a svým pocitem odcizení – pocitem, že je v posledku cizincem a outsiderem“. Lidé, kteří sami sebe vnímají především jako Američany, disponují pocitem oprávnění, který je vlastní jen jim. Tuto skutečnost si patrně umějí uvědomit jen přistěhovanci a Američané první generace, ne- boť se jedná o majetnický pocit, jaký sami nikdy plně nepoznají. Spisova- telé nevěnují knihu národu, k němuž se jednoznačně hlásí, a už vůbec nepripojují dovětek, v němž přiznávají svou neschopnost tento národ de- finovat („ať už je to cokoli“).

Protikladné prvky Kerouacovy identity obracejí antropologický objek- tiv románu *Na cestě* k periférii každodenního amerického života pade- sátých let. Jak píše Ann Douglasová, první četba této knihy ji i její přá- tele naučila, „že jsme spíše součástí světadílu nežli země“, a navíc, že „z onoho světadílu záhadně zmizeli obyvatelé obvykle zachycovaní na fo- tografiích, které vystřídali lidé noví, lidé v pohybu, příslušníci různých ras a národností, kteří hovoří mnoha jazyky, stěhují se z místa na místo jako sezonní dělníci, toulají se stopem a ač jsou jejich setkání prchavá, zůstává po nich cosi trvalého“. Bez ohledu na míru příslušnosti k jiným, méně privilegovaným kategoriím lidí, je bílá pleť protagonistů románu *Na cestě* stále zárukou velké výhody. Kerouac, byť tak činí možná jen proto, že s ním dotyční jakožto subjekty prožívající cestu sdílejí společné jeviště, nicméně zastupuje i ty, kteří jsou v dané době považováni za nežádoucí osoby, například bezdomovce, toulající se na korbě nákladních vozů, či saxofonisty bez jediné viny. Howard Zinn zastává stanovisko, že vyprávění o Americe z pohledu hrdinů a jejich obětí, které s sebou nese „tí- ché smíření s územním zábořem a vraždami ve jménu pokroku“, slouží

nima jako obvykle šoural, jako jsem se v životě vždycky šoural za někým, kdo mě zajímal.“ Současně se Kerouac ocitl na jedinečně mezním území, kde hledal způsoby, jak definovat konkrétní parametry své osobitosti. Na první cestě se Sal budí v Des Moines uprostřed Ameriky a neví, kdo je: „Byl jsem jen někdo jiný, nějaký cizinec, a celým můj život byl životem štvance, životem ducha.“ Zde cesta na okamžik setřela Salovu identitu, aby ji následně zasadila do dlouhé řady poutníků a hledačů.

Román *Na cestě* vyznačuje naději, že společenství mohou existovat bez přímého ovlivnění sublimujícími silami, které jsou neodmyslitelnou sou- částí moderní společnosti. Když Sal na začátku třetího dílu opouští San Francisco, aby se vydal do Denveru, představuje si sám sebe, „jak bude žít na středozápadě jako nějaký patriarchy“. Když se ale konečně do- stane do cíle, ocitne se v „černošský části města a přál jsem si, abych byl černocho. Připadalo mi, že to nejlepší, co může bílejší svět nabídnout, pro mě není dost vzrušující a živelný, že mi nepřináší dostatek života, rado- sti, srandy, temnoty, muziky, dostatek noci.“ Vysvětluje: „Přál jsem si, abych byl denverskej Mexičan nebo třeba jen chudej udřenej Japončík, prostě cokoli jiného než to, čím jsem ke svému smutku byl: rozčarovaný běloch.“ Kritikové oprávněně upozorňovali na rasový primitivismus vy- jádřený v této pasáži, který ve skutečnosti může zastírat tehdejší životní zkušenosti nebělošských obyvatel. Pro Kerouaca nicméně tyto utiskované menšiny představovaly patrně nejpoctivější evokaci opravdového „ameri- kého podzemí“. Není náhodou, že ona „kouzelná země na konci cesty“ leží v Mexiku. Když Sal s Deanem vjíždějí do Mexico City, „fellašský in- diáni světa“ zárají na „okázale sebevědomý zazobaný amík, který přijeli na kukačku do jejich země“, a vědí, „kdo je otec a kdo syn starobylého života na Zemi“. Toto stanovisko Kerouac sdílel. Jeho hluboké přání vě- tit se do myšlení přehlížených lidí z okrajů společnosti a zároveň zdůraz- ňovat svou oddanost tomu, co v románu označuje za „bělošský touhy“, vyvěrá z jeho vlastního rozporuplného etnického i třídního postavení, ač- koli chápe, že rovnocenně čerpat z obou identit je v roce 1949 ze spole- čenského i politického hlediska prakticky nemožné.

Kerouac se narodil jako Jean-Louis Lebris de Kerouac v rodině francouz- ských Kanadánů, kteří se přistěhovali za prací do Nové Anglie. V dětství mluvil dialektem francouzsko-kanadských dělníků a po celou spisovatel-

liš prostoru jejím názorům, Marylou se však stává svědkem, využívá muže právě tak, jako oni využívají ji, a bez jakékoli zodpovědnosti se zmocňuje jejích energie i moudrosti cesty. I to je jistá forma svobody. Ačkoliv kniha vypráví o hledání ztraceného otce, pojednává současně také o možnosti, jež se nabízí ženám: o možnosti získat v posledku kontrolu nad vlastním životem, pakliže se jim podaří vydobýt přístup k prožitkům, jež jim zpravidla byly odírány a které si následně přizpůsobí, tak aby sloužily jejich pojetí cesty. Ženy jsou rovněž katalyzátorem širší změny. Ve světku Jack vzpomíná, kterak se mu matka zmínila, že je nezbytné, aby muži odčinili své hříchy. To podnítilo řetězec myšlenek, jež byl nakonec z rozhořoru mezi Salem a jeho tetou ve vydané verzi vynechán: „Všude na světě, v džunglích Mexika, v temných uličkách Šanghaje, v newyorských barech se chlapi klidně ožiraj, zatímco jejich ženy tvrdnou doma s dětma a čeká je temná budoucnost. Kdyby se muži vzpamatovali a vrátili se domů – a padli na kolena – a prosili o odpuštění – a ženy jim požehnaly – na světě by se najednou rozhostil mír a nastalo by úžasný ticho jako ticho apokalypsy.“ V této pasáži Kerouac prostřednictvím kritiky tradičních rolí pohlaví zakotvuje vztah mezi Amerikou a zbytkem světa při společné nápravě zla. Naznačuje, že hranice, ať už mezi národy nebo v jejich rámci, lze setřít, pokud začneme rozplétat lidské dějiny útlu, lhostejnosti a hanby prizmatem lásky a empatie.

Román *Na cestě* nás žádá, abychom – když už je plně nesdílíme – alespoň přemýšleli o jiných úhlech pohledu, než skýtá zkušenost bílého muže, zároveň však také podporuje vytváření nových forem „outsiderství“. Kerouakovo znázornění Ameriky bylo reakcí na neupřímnost „studentů“ války, která je ve svém tichém popírání skutečné ceny konfliktu ještě zlověstnější než její explicitní protějšek, válka „horká“. Dva roky po vydání *Cesty* Kerouac analogicky zmiňuje, že existují dva typy „hipsterství“: *chládný (cool)*, reprezentovaný „vousatým málomluvným mudrcem“, osobou, „která mluví tiše a nevládně a jejíž děvčata jsou mlčenlivá a chodí v černém“, a *horký (hot)*, k němuž patří „bláznivý, užívaný šilenec se zářícíma očima (často nevinný, s otevřeným srdcem), který běhá z baru do baru a jde z jednoho vandru do druhého, všechny hledá, neklidně huláká a snaží se „prorazit“ u podzemních beatníků, kteří ho ignorují“. Většina umělců beatnické generace, vysvětluje Kerouac, „patří

uže jako jeden z aspektů určitého přístupu k dějinám, v němž je miost vykládána z pohledu vlád, dobyvatelů, diplomatů a vůdců“. Pokud se román *Na cestě* definovat Ameriku, zároveň vstupuje na území oficiálních definic dějin a národnosti.

Kerouac se při výběru a líčení postav, které vnímal jako *skutečné* Američany, opakovaně zabýval národností a společenskou třídou, zároveň však zpochybňoval hranice a omezení plynoucí z pohlaví a sexuality. V počném období se strach před infiltrací zahraničních nepřátel rozšířilsaždého, kdo neodpovídal standardům bílých heterosexuálů. Wini nesová v knize *Young, White, and Miserable: Growing Up Female in Fifties (Mladá, bílá a nešťastná: žena vyrůstající v padesátých letech)* lí: „Změny provázející utváření pokročilé kapitalistické společnosti chápány a prožívány jako hrozby přicházející jak zpoza hranic Amerikat, tak ze strany Američanů, vykázaných na okraj společnosti: žen, černo- a homosexuálů.“ Kerouakův zájem o rasovou problematiku je zjevnývitku i z publikované verze *Cesty*, ovšem všechny otevřené zmínkyxualitě – a zejména homosexualitě – byly z vydání z roku 1957 odněny. Ve světku jsou sexuální scény líčeny explicitněji a více rovnosy. Podle Ginsberga LuAnne souhlasí, že se rozvede s Nealem, aby si l vzít Carolyn, ale „říká, že miluje jeho velkej ocas – stejně jako Ca-1 – a já taky“. Jak píše Joyce Johnsonová ve svých beatnických pa-ich *Minor Characters (Vedlejší postavy)*, zabývá se tato verze ženskou alitou a svobodou v období, kdy se lidé mračili na dívku „ze slušnély“, která opustila dům rodičů, protože věděli, „co bude v tom svémji tropit“. Ženy neměly stejnou mobilitu jako muži a za vzpouru pla-yšší cenu. Johnsonová píše: „Jakmile jsme našly mužské protějšky, jsme příliš svázané slepou vírou, než abychom zpochybňovaly stará dila mužského a ženského soužití,“ ale „věděly jsme, že jsme i takly cosi statečného a prakticky historického. Byly jsme ty, které sežily odejít z domova.“

koliv Kerouakem zobrazovaná cesta byla plně přístupná pouze těm, se těšili přepychu cestování bez větších důsledků, její osvobozujícíciál zasahoval každého, kdo dokázal nalézt způsob, jak si její inter-vat. Deanova milenka Marylou je na cestě po značnou část románu vitku je její přítomnost ještě výraznější. Ani jedna verze nedává pří-

k horké škole, což je přirozené, protože ten tvrdý, skvostný plamen potřebuje trochu tepla“. Být „horký“ je v logice válečné rétoriky synonymem pro neschopnost schovat se za masku mlčenlivosti. Jedinec se tak stává zranitelným a vystavuje se všem formám kritiky. Pro Kerouaca však mělo větší důležitost být upřímný než být „cool“. Roku 1949 chmurně poznamenává: „Po návratu k opravdové vážné práci zjišťuju, že jsem ve svém srdci zlenivěl.“ Znechucuje ho nedostatek kázně, který pozoruje u svých vrstevníků, a uvažuje: „Skončí svět opravdu takhle – v lhotejnosti?“ Když se ho jeden reportér zeptal, co hledá, Kerouac odpověděl, že „čeká, až Bůh ukáže svoji tvář“. Ačkoli se na národní úrovni stala „pravda“ popularizovaným zastřešujícím termínem pro konkrétní ideologii, chápal Kerouac sepisování toho, co sám nazýval „romány s pravdivými příběhy“, jako pokus o zodpovězení „otázky dospívajícího mladíka, proč lidé pokračují v životě“.

Román *Na cestě* rezonuje s určitou naléhavou touhou svých čtenářů a poskytuje jim pojmový aparát, s jehož pomocí si mohou přetvořit každodenní život způsoby spíše organicky vnímanými než v plně šíři verbalizovanými. Jedná se o pocit podobný náhlému úleku při pohledu na obrovský úplněk měsíce vznášející se tak nízko nad obzorem, až téměř není vidět, a přemítání, zda se na něj dívá ještě někdo jiný. Jste vyvoleným, tím, kdo právě dostává důvěrnou informaci. Jak uvádí Douglas, „ve věku, který vynalezl pojem tajné informace, Kerouac usiluje o *odtajnění* všech tajemství lidského těla i duše“. Kerouac se vždy snažil o upřímnost, zejména sám k sobě, za jakoukoliv cenu, a to často znamenalo spíše nabízení možnosti než poskytování jednoznačného návodu. V jedné z nej památnějších částí románu *Na cestě* Sal vidí Deanovo tiché porozumění tomu, že „nikdy předtím jsem neprojevil sebemenší ohledy na jeho tíživou životní situaci“, a oba muži prožijí rozpačitý okamžik plný patosu a odhalení: „Byli jsme oba jak opaření.“ Po tomto tichém rozhovoru, při němž „něco v obou z nás v tu chvíli cvaklo“ (ve svítku Kerouac píše: „v obou našich duších“), Sal s Deanem pokračují v cestě. Knihu žene kupředu to, co není vyřčeno či vykonáno a co nelze postihnout, rozškatalkovat či zpeněžit. Salova nově nalezená oddanost příteli je vyřešena v otázce týkající se Deana: „Byl to beatnik – kořen a duše blaženosti. Co vlastně věděl?“ Místo běžnější formulace: „Co věděl?“ („What did he know?“),

tedy konvenčnějšího přístupu ke způsobům, jimiž se noříme do myšlenek druhých a které následně proměňujeme v osobní kapital, Kerouac v originálu používá minulý průběhový čas („What was he knowing?“), což naznačuje časovou neohraničenost vědění, které je tvůrčím prostorem pro tvrzení vyvěrající ze subjektivní zkušenosti.

Při čtení rukopisného svítku je kromě původních jmen, sexuálně otevřeného jazyka a některých nakonec výškrtnutých scén nápadné také to, jak málo se jazyk díla celkově liší od podoby vydaného textu. Pocit, který člověk při čtení zakouší, je však zcela nový. Procesy čtení a psaní se vynořují jako zásadní umělecké postupy. Kerouac nás nechává pohrávat si s možností, že, jak si poznamenal do deníku: „*Nejde o samotná slova, ale o plynutí toho, co je jimi řečeno.*“ V recenzi *Dharmových tuláků*, která vyšla ve *Village Voice*, Ginsberg pojednává o románu *Na cestě* a popisuje pocit „smutku, že toto dílo nebylo nikdy vydáno ve své nejvíce vzrušující podobě, tj. v původní verzi, ale rozsekané, rozkuskované a rozlámané, s rytmem a spádem narušeným arrogantními literárními kritiky v nakladatelství“. Svitek *Na cestě* zachycuje rané stadium Kerouakovy stále novátoršější literární techniky. V dopise Ginsbergovi z následujícího roku Kerouac píše, že při „skicování“, jež mu navrhl jeho přítel Ed White, vzniká text, který kolísá mezi bláznivými výlevy a brilantní prózou. Touto metodou vytvořil dílo, z něhož se nakonec staly *Víze Codyho* – do značné míry k hrůze nakladatelů, kteří této knize opakovaně vytykali nesouvislost. Dojem jazykového bruslení na hranici vědomí a přičetnosti je daleko silnější při čtení původního svítku. Četba v člověku téměř vyvolává pocit studu, jako kdyby se člověk procházel po osobních slabínách někoho jiného. Čas od času se text zdá být nepřiměřeně syrový a nevybroušený, ale tyto reakce jsou naprosto správné. „A přesně, jak říkáš,“ napsal Kerouac Ginsbergovi v roce 1952, „naše nejlepší díla jsou vždycky ta nejpodzřelejší.“

Kerouakův jedinečný vztah k jazyku byl částečně výsledkem jeho výchovy. Jak napsal jednomu recenzentovi: „Důvod, proč nakládám s anglickými slovy tak nenuceně, spočívá v tom, že nejde o můj rodný jazyk. Upravuju si ho tak, aby vyhovoval francouzským obrazům.“ Tato dualita, specifická pro Američany první generace – to jest být anglicky hovořícím občanem, ale bez vrozeného jazykového vybavení, které by vytvářelo rutinní přístup

k řeči – se projevuje ve vnitřní síle a nečekaném rázu Kerouakova psaní. Zdá se, že přistupuje ke slovům z „vnějšku“ jejich očekávaných významů, jako kdyby se jednalo o nalezené předměty, které je třeba si osvojit a inovovat. Literární styl použitý v románu *Na cestě*, který Kerouac nakonec rozvinul do „spontánní prózy“, byl silně ovlivněný soudobým jazzem, „ve smyslu, řekněme, hudebníka, který se nadechne a hraje nějaký motiv na svůj saxofon, dokud mu zbývá vzduch v plicích, a když přestane, jeho věta, jeho prohlášení je u konce... a stejně tak oddělují svoje věty já, v místech nádechů své myslí“. V roce 1950 si poznamenal do deníku: „Chtěl bych evokovat tu nepopsatelně smutnou hudbu americké noci – z důvodů, které nejdu nikdy hlouběji než *ona muzika*. Bop je teprve prvním krokem k jejímu vyjádření. Jde o skutečný niterný zvuk země.“ Je-li četba *Cesty* jako poslech zvuku Ameriky linoucího se z okna kdesi v dáli, četba svítka pak připomíná vpád zadními dveřmi přímo doprostřed představení.

Ve svítku Kerouac píše: „Matka má rozhodnutí uvítala, řekla, že mi výlet prospěje, protože jsem celou zimu tvrdě makal a nevytáh paty z domova; dokonce jí ani nevadilo, když jsem se jí svěřil, že občas asi budu muset jezdit stopem; občejně z toho měla strach, ale teď myslela, že mi to prospěje.“ Ve vydané verzi se tato pasáž změnila takto: „Teta má rozhodnutí uvítala, řekla, že mi výlet prospěje, protože jsem celou zimu tvrdě makal a nevytáh paty z domova; dokonce ani neprotestovala, že občas asi budu muset jezdit stopem.“ Formulace „dokonce jí ani nevadilo“ připomíná hovorový jazyk více, než „dokonce ani neprotestovala“, zatímco „občejně z toho měla strach“ je právě oním typem dodatečné myšlenky, kterou člověk vkládá do ústně vyprávěného příběhu. Rytmiická bezprostřednost první verze připomíná improvizované synkopy jazzu a Jackův nepokoj je zde vyjádřen opakováním, což je technika hojně přítomná v celém svítku. Vedlejší věty zde navíc oproti vydané verzi do určité míry postrádají syntaktickou hierarchii a příčinné souvislosti. Každý pocit je stejně důležitý ako následující, což je obdobou hledání „zábavy“ v celém románu. Subtilní úpravy interpunkce nejen mění celkové zabarvení úryvku, ale zároveň oslabují dopad jeho významu.

Oproti svítku se pomlčky a zápornky ve vydání z roku 1957 často změnily v čárky a z čárek se staly středníky a dvojtečky. Plynulost textu je tím narušena. Četba vyprávění zasazeného mezi pomlčky, plynoucí od

jednoho bodu k druhému bez zastávky, nutné k vybudování větní architektury, v souladu s očekávatelnou logikou, více nahrává pocitu, že jsme skutečně na cestě s Nealem. Stejný dojem vyvolávají i různé popisné odbočky, které nejsou členěny do vedlejších vět. „Jen v bavlněných keprových kalhotách jsem kolem něj poskakoval po tlustým měkkým koberci, se v publikované verzi změnilo na: „Poskakoval jsem kolem něj po tlustým měkkým koberci, oblečený jen do bavlněných keprových kalhot.“ Rovnocennost všech zážitků soustředěných do jednoho okamžiku je v druhé variantě utlumena. Při četbě svítka člověk chápe, co Kerouac míní, když ve svém „Vyznání & technice moderní prózy“ jako jeden z „nezbytných předpokladů“ uvádí: „Poddej se každému dojmu, otevři se, naslouchej.“ Svitek je současně jakýsi jive, šifra zasvěcenice, způsob, jak změnit pravidla běžné angličtiny, jak je ohnout a rozvolnit je, jak zpochybnit prostředky, jimiž nad námi jazyk ustanovuje svoji moc. Ještě důležitější je, že se jedná o pojistku proti plagiátorství. Thelonious Monk o svém jazzu jednou prohlásil: „Vytvoříme něco, co nám nemůžou ukrást, protože to nebudou umět hrát.“ Ve věku informačního monopolu je přestavba základních komunikačních nástrojů mimo kompetence hlavního proudu podvrtným činem.

Kerouac zřejmě začínal chápat Ameriku způsobem, jenz v sobě zahrnoval skrytý proces úprav, způsobem, který měl nahradit ztráty a selhání neodmyslitelně patřící k samotné struktuře našeho jazyka. Na počátku padesátých let po jednom večeru stráveném poslechem řady jazzových velikánů včetně Dizzyho Gillespieho a Milese Davise pochopil, že „umění vyjadřující podstatu myslí a nikoliv podstatu života (ideu smrtelného života na Zemi), je uměním mrtvým“. Stejně jako evropská umělecká avantgarda předchozích desetiletí chtěl i Kerouac zrušit předěly mezi životem a uměním. Když Greil Marcus přibližoval význam punkové skupiny sedmdesátých let Sex Pistols, napsal, že nahrávky skupiny „musely změnit způsob, jakým člověk denně dojíždí do práce“. Když jsem si nedávno četla svitek v jedné místní kavárně, přistihla jsem se, jak hledím z okna na okolní chodce, a v polosu jsem si uvědomila, že román *Na cestě zase* musí změnit způsob, jakým člověk pije svou kávu. Pojednává totiž souběžně o těch nejtěšnějších maličkostech života i o jeho vskutku monumentálních otázkách, je kartografií lidské touhy v její nezměrné intenzitě

a bezvýznamnosti. V Kerouacově spontánní prózou ovlivněné biografii s názvem *Jack Kerouac: A Chicken Essay (Jack Kerouac: Slepíci ese)* vysvětluje kanadsko-francouzský spisovatel Victor-Lévy Beaulieu, že ústředním bodem Kerouacova literárního díla byla otázka „Kdo jsem?“, neboť Kerouac věděl, že „revoluce není k ničemu, neproběhne-li v nitru“.

Kerouacovy otázky týkající se vlastního já musejí změnit náš pohled na Ameriku. Vzpomínám si na jeden nepřijemný okamžik, kdy jsem se coby dítě styděla za své přístěhovalecké rodiče, a vytýkala jsem matce, že neskrývá svůj cizí původ. Na to mi odpověděla: „Splynout s okolím není snadné.“ Při četbě románu *Na cestě* myslím na to, čím vším rodiče prošli – prožili dvě kruté války a nespočet dní plných chudoby a vraždění –, a když nakonec dorazili na nové místo, touhu splynout s okolím rychle nahradila potřeba vytvořit si prostor, v němž by přežití získalo nějaký osobní význam. Román *Na cestě* takové prostory určitým způsobem mapuje. Oživuje pohasínající obraz idealismu, který snad existoval jen v knihách – něco podobného Gatsbyho „vzrušující budoucnosti, která před námi rokem od roku ustupuje“. Současně jde o uklidňující pocit cizosti, pramenící z toho, že člověk zůstává mimo hlavní společnost a že má, stejně jako beatníci, „jen o krůček blíže k oné poslední, mdlé generaci, která taky nebude znát odpověď“. Díky Kerouacovi si zamilujete to, jak se ztrácíte sami v sobě. Naladíte se na cosi mimo jazyk – na jemný dotek jakéhosi slabého hučení vědomí, které vámi proniká až na dřev. Myslím, že román *Na cestě* lze nejlépe prožít o samotě u okna, vnímat plynutí básně, obrazu, písně, která vám vystává před očima, a naslouchat neviditelným silám, díky nimž budou umělci nadále za všech okolností, slovy Kerouaca, „tlumočit vášnivou prudkost života“. Zmocní se vás intenzivní pocit, že k vám přicházejí lidé, místa a konkrétní okamžiky, které vás stejně jako Kerouaca, dovedou k „pomezí jazyka, kde začíná nesouvislý proslav podvědomí“, v naději, že snad dospějete k tajemnému tlačítku s nápisem PAUSE, dříve než dojde k odhalení, a udržíte celou věc v chodu, ať už se jedná o cokoli.

„K jádru věci“

Neal Cassady a hledání autentičnosti

George Mouratidis

Když Kerouac v závěru *Andělů zoufalství* popisuje blížící se vydání románu *Na cestě*, vykresluje nečekaný příchod Neala Cassadyho v okamžiku, kdy „Jack Duloz“ vybaluje předběžné výtisky své knihy, která je „celá o Codym a o mně“, v nápadně mytologickém duchu:

(...) najednou se na verandě tiše objeví zlatý světlo, tak zvednu oči: a tam stojí Cody (...) Ani hlásek. Jsem přistižena při činu (...) držím v rukou Cestu (...) Automaticky podávám jeden výtisk Codymu, koneckonců on je v tý ubohý, bláznivý, smutný knize hlavní hrdina. Je to jedna z těch několika příležitostí, kdy se zdá, že moje setkání s Codym zalívá tiché, zlaté světlo (...) i když nevím, co to znamená, pokud to ovšem neznamená, že Cody je vlastně jakýsi anděl nebo archanděl seslaný na tento svět a já to dokážu rozpoznat.

Svůj vztah ke Cassadymu líčí Kerouac v různých verzích *Cesty* i dílech s ní souvisejících značně rozporuplně: skládá jej z Cassadyho různých a jasně odlišených vtělení, která si my, jakožto čtenáři, snažíme uspořádat, tak aby odrážela jeho vývoj a měnící se důležitost. Vydání původního svítku stává Kerouacovo proměnlivé zpodobnění Cassadyho do nového světa. Dostáváme totiž do rukou širší, soudržnější přehled vývoje Cassadyho postavy v Kerouacově díle, od „Neala Cassadyho“ (ve svítku), přes „Deana Pomeraye“ (v bezprostředně vzniklé druhé verzi díla), „Codyho Pomeraye“ (v po smrti vydaných *Vizích Codyho*) až po „Deana Moriartyho“ z publikované verze knihy *Na cestě*, po nichž se Cassady jakožto odcizený, téměř bájný „starý kámoš“ Cody Pomeray objevuje v následujících románech *Dharmovi*