

MASARYKOVA UNIVERZITA

PEDAGOGICKÁ FAKULTA

KATEDRA OBČANSKÉ VÝCHOVY

Beat generation: Americké kontrakulturní hnutí

Diplomová práce

Brno 2015

Vedoucí práce:

PhDr. Radovan Rybář, PhD.

Vypracovala:

Bc. Veronika Badinová

BIBLIOGRAFICKÝ ZÁZNAM:

BADINOVÁ, V. *Beat generation: Americké kontrakulturní hnutí*. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta, Katedra občanské výchovy. 2015. 79 s. Vedoucí práce PhDr. Radovan Rybář, PhD.

ANOTACE:

Diplomová práce *Beat generation: Americké kontrakulturní hnutí* se věnuje americkému sociálně-kulturnímu fenoménu padesátých a šedesátých let dvacátého století, tzv. beatnické generaci. Práce se zabývá vznikem, formováním hnutí beat generation a osobnostmi jeho tří „zakladatelů“ Jacka Kerouaka, Williama S. Burroughse a Allena Ginsberga. Cílem práce je na základě analýzy vybraných Kerouakových a Burroughsových textů odhalit potenciální ideologii hnutí a zodpovědět otázku, zda toto uskupení nese znaky kontrakultury.

ANNOTATION:

Master thesis *The Beat generation: American countercultural movement* is concerned with an American social-cultural phenomenon of the 1950's and 1960's so called beat generation. The thesis describes the foundation and formation of the beat generation movement and introduces the three of the „founders“ Jack Kerouac, William S. Burroughs and Allen Ginsberg. The main goal of the thesis is to discover possible ideology of the introduced movement and to answer the question about whether this group shows any signs of the counterculture. All of that is based on the analysis of the texts of Kerouac and Burroughs.

KLÍČOVÁ SLOVA:

beat generation (beatnická generace), dominantní kultura, identita, ideologie, kontrakultura, kulturní naratologie, sociálně-kulturní hnutí, Spojené státy americké

KEY WORDS:

dominant culture, counterculture, cultural narratology, identity, ideology, social-cultural movement, The Beat generation, United states of America

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, pouze s využitím citovaných literárních pramenů, dalších informací a zdrojů v souladu s Disciplinárním řádem pro studenty Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity a se zákonem č. 121/2000 Sb., o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon), ve znění pozdějších předpisů.

Souhlasím, aby práce byla uložena na Masarykově univerzitě v Brně v knihovně Pedagogické fakulty a zpřístupněna ke studijním účelům.

V Brně dne 28. 3. 2015

.....

podpis studenta

Touto cestou bych chtěla poděkovat PhDr. Radovanu Rybářovi, PhD. za vedení, vstřícný přístup a konzultace při vypracovávání této diplomové práce.

Dále bych ráda poděkovala Mgr. Ivetě Jansové za cenné rady, pomoc, ochotu a trpělivost před i během práce na tomto tématu.

OBSAH

1. ÚVOD.....	8
2. KULTURÁLNÍ NARATOLOGIE	10
3. KONTRAKULTURA	13
4. VZNIK BEAT GENERATION.....	16
4.1 TŘI BEATNICKÉ ŽIVOTY	17
4.1.1 WILLIAM SEWARD BURROUGHS.....	19
4.1.2 JACK KEROUAC	20
4.1.3 ALLEN GINSBERG	22
4.2 NA POČÁTKU BYLA VRAŽDA.....	23
4.3 BÝT „BEAT“	27
4.4 ČERNOBÍLÝ SVĚT JAZZU	29
5. ANALÝZA VYBRANÝCH DĚL JACKA KEROUAKA A WILLIAMA S. BURROUGHSE.....	33
5.1 ANALÝZA VYBRANÝCH TEXTŮ JACKA KEROUAKA	33
5.1.1 CESTA JAKO SYMBOL SVOBODY.....	33
5.1.2 POZORUHODNÝ SVĚT MENŠIN.....	36
5.1.3 NA HRANICI ZÁPADNÍHO A VÝCHODNÍHO NÁBOŽENSTVÍ.....	37
5.1.4 MÍZA BEATNICKÉHO ŽIVOTA	40
5.1.5 HLEDÁNÍ BEZPEČNÉHO DOMOVA	42
5.2 ANALÝZA VYBRANÝCH TEXTŮ WILLIAMA S. BURROUGHSE.....	47
5.2.1 DROGA JAKO ŽIVOTNÍ STYL.....	47
5.2.2 ODVRÁCENÁ, DUHOVĚ PODBARVENÁ STRANA SVĚTA.....	51
5.2.3 ŽELEZNÁ KLEC RACIONALITY	54
5.3 TEMATICKÁ REZONANCE VE VYBRANÝCH TEXTECH JACKA KEROUAKA A WILLIAMA S. BURROUGHSE	60
5.3.1 HRŮZA A TEMNOTA ŠÍLENSTVÍ	60
5.3.2 NÁVYKOVÁ ZÁVISLOST.....	62
5.3.3 KONEČNÉ ŘEŠENÍ EXISTENČNÍ OTÁZKY	64
6. BEAT GENERATION JAKO KONTRAKULTURA?.....	68
6.1 KONTRAKULTURNÍ Hnutí „ZBITÉ“ GENERACE.....	68
6.2 VLIV BEATNICKÉ GENERACE NA KULTURU NASTUPUJÍCÍ GENERACE	71

7. ZÁVĚR	74
8. RESUMÉ	76
8.1 RESUME.....	76
9. POUŽITÁ LITERATURA.....	77

1. ÚVOD

Předkládaná diplomová práce se zabývá americkým hnutím, jež bylo už během svého počátečního fungování svými vlastními členy nazváno beatnickou generací. Přestože toto hnutí je chápáno převážně jako literární, pohlížím na něj spíše jako na sociálně-kulturní uskupení, neboť jeho působení se odehrávalo zejména v rovině společenské a (až poté) kulturní (ve smyslu estetickém). Beat generation měla ve své době jistý vliv na sociální uspořádání, především proto, že jako jedna z prvních skupin začala reflektovat frustraci mládeže z konformního způsobu života americké společnosti druhé poloviny čtyřicátých a celých padesátých let dvacátého století a proti takovému životnímu stylu vystupovala tím, že ho sama měnila. Tato reflexe se odrazila v uměleckých textech beatníků, které jsou zároveň originálními doklady jejich nekonvenčního přístupu k literární tvorbě.

Během studia jsem se setkala s konceptem tzv. kontrakultury, jejíž znaky mě přivedly k otázce, je-li možné vnímat americkou beatnickou generaci jako kontrakulturní uskupení. Na základě této úvahy vzniká předkládaná diplomová práce *Beat generation: Americké kontrakulturní hnutí*, jejímž cílem je prozkoumat postoje a životní styl beatníků. Výsledkem výzkumu by měla být odpověď na položenou otázku, zda lze o beat generation hovořit jako o kontrakultuře či nikoliv. Jelikož se beatnický způsob života, názory a hodnoty nejvíce odráží v jejich vlastní literatuře, ubírám se cestou analýzy textů beatnické generace, konkrétně dvou jejich představitelů Jacka Kerouaka a Williama Sewarda Burroughse.

Vzhledem k řečenému se jako nejvhodnější metoda výzkumu jeví analýza textů s využitím teorie kulturní naratologie, která pracuje s předpokladem, že skrze literární díla je autor schopen budovat ideologii určité sociální skupiny nebo hnutí. Zmíněné vytváření ideologie může být z hlediska autora jak cílené, tak nezáměrné. Se záměrným budováním ideologie prostřednictvím uměleckých textů máme v českém prostředí osobní zkušenost zejména z období socialismu, kdy oficiálně vydávaní autoři pracovali s tzv. schematickým zobrazováním reality, které mělo podporovat a spoluutvářet světonázor vládnoucí politiky a dominantní kultury. Nezáměrné budování ideologie je pak spíše produktem autorů, jejichž díla vznikala s cílem zrcadlit skutečnost tak, jak se jim sama „představovala“. Druhým popsáním způsobem se snaží tvořit i spisovatelé

a básníci z okruhu beat generation. Z tohoto důvodu lze očekávat, že odhalím-li v jejich tvorbě vytváření ideologie, nebude to výsledek jejich účelné činnosti.

V jednotlivých kapitolách této diplomové práce nejdřív vysvětluji teorii kulturní naratologie a pojem kontrakultura, s nimiž během výzkumu pracuji. Dále představuji hnutí americké beatnické generace, její vznik a formování, které se odehrálo především prostřednictvím spojení tří „zakladatelů“ skupiny – Jacka Kerouaka, Williama Burroughse a Allena Ginsberga. Pro pochopení motivací a v návaznosti na ně i děl těchto tří autorů také popisuji jejich dětství a dospívání, jež vedlo k rozvoji takových osobností zmíněných beatníků, jaké jsou nám dnes známy. Součástí kapitoly věnované vzniku a formování hnutí je i explanace termínů „beat“ a beat generation a deskripce vývoje jazzové hudby, která je jednak s formováním hnutí, jednak s jejich názvem úzce spjata.

Po uvedené teoretické části přistupuji k analýze děl Jacka Kerouaka a Williama Burroughse. K rozboru jsem zvolila tři texty od každého z těchto autorů, přičemž jsem se rozhodla především na základě kritéria časového. Vybrané texty Jacka Kerouaka vznikaly v období první poloviny padesátých let dvacátého století, zatímco analyzované knihy Williama Burroughse byly psány během celých padesátých let. V případě Burroughsových próz je časové kritérium rozšířeno, neboť jeho tvůrčí činnost probíhala pozvolněji než Kerouakova. Knihy Allena Ginsberga jsem do výběru nezařadila vůbec, jelikož ke zkoumání textů z hlediska kulturní naratologie není poezie příliš vhodná. Posledními kritérii při volbě próz k rozboru byla kontinuita a tematická konjunkce jednotlivých textů.

Závěrečná kapitola této diplomové práce je věnována formulaci výsledků analýzy a zodpovězení otázky položené již zde v úvodu – je-li možné pohlížet na hnutí beat generation jako na kontrakulturu. Do této kapitoly také řadím drobný vhled do kulturního/uměleckého kontextu Spojených států amerických v padesátých letech dvacátého století a přibližuji potenciální vliv beatnické generace na generaci nastupující.

2. KULTURÁLNÍ NARATOLOGIE

Pro dostatečné pochopení teorie kulturní naratologie je nejdříve nutné vysvětlit pojmy, které k této teorii náležejí a jsou s ní v úzkém spojení, nebo jsou dokonce její součástí. Prvním z takových pojmů je narace (nebo narativ). Narativ lze zjednodušeně vnímat jako příběh. Narace je určitým způsobem časově uspořádané vyprávění o konkrétní události. Strukturalisté chápali těžiště narace v zápletce, tedy v narušení rovnováhy, a sledování důsledků tohoto narušení do okamžiku, kdy došlo k nastolení rovnováhy nové. (Barker, 2006: 129) Toto pojetí je však velmi zužující a omezuje vnímání narace jako něčeho vázaného převážně na uměleckou literaturu.¹ V posledních dvaceti letech se však dospělo k tomu, že lze naraci vnímat v různých sděleních. I pojem teorie můžeme vnímat ve vztahu k pojmu narace, pojímat jej na základě narace, protože teorie vytváří příběh/vyprávění o zjištěných faktech.

Teorie, již si budujeme o nás samých, tzv. sebepojetí, sebeidentifikace má proto taktéž narativní formu. „Identita“ je tedy vyprávění o nás, které si vytváříme pro nás samotné (Ibidem: 129) a které pak často verbálně přenášíme do okolí. Schopnost narativního přístupu k nám samým, k naší „identitě“ je možná na základě enkulturace. V průběhu enkulturace přejímáme z vnějšího světa různé narativní formy, z nichž si vybíráme ty, jež nám v danou chvíli nejvíce vyhovují pro tvorbu uceleného příběhu o našem „Já“. S adjektivem ucelený ale zacházejme velmi opatrně, neboť „identita“ není neměnný komplexní soubor postojů, hodnot, myšlenek, názorů, přesvědčení a tzv. pravd, nýbrž flexibilní „obraz“ nás samých a jeho reflexe v okolním světě.² Pojem identita by mohl být rovněž nahrazen termínem identifikace, jelikož naše identita se přetváří s tím, co pojmáme z vnějšího světa, s čím se ztotožňujeme, pomocí čeho se identifikujeme, a to se v průběhu našeho života proměňuje.

Termínem identita se tu zabýváme zejména proto, abychom si uvědomili, že i naše vlastní „Já“ konstruujeme pomocí narativních forem a že narace sice je jakousi přirozenou potřebou a přirozeným projevem člověka, ovšem podléhá kultuře (jakožto

¹ V tomto smyslu dokonce používáme pojem narativní literatura či narativní text. Hovoříme-li o narativním textu, máme na mysli neodborný text, nejčastěji přenášející fiktivní příběh nebo faktální vyprávění.

² Pojem identita chápou z konstruktivistického hlediska, v němž identita není založena na fixní esenci. Identitu si během života konstruujeme a stále měníme dle toho, jak se vyvíjí naše názory, postoje a víry.

sociální formě života) společnosti, v níž konkrétní člověk žije. Člověk v západním socio-kulturním prostředí dokonce ani neumí svět uchopovat jinak než prostřednictvím narace, z tohoto důvodu ji můžeme považovat za formu kognice. Ať už člověk vytváří jakýkoliv narativ, čerpá vždy ze souboru jemu dostupných poznatků. Takové poznatky nazval Umberto Eco kulturní encyklopedií. (Eco, 2010) Používá-li Eco pojem kulturní encyklopedie, pak má (zjednodušeně) na mysli komplex znalostí, vědomostí, zkušeností a očekávání plynoucích jednak z dané kulturní oblasti, jednak ze zájmu osoby, která narativ buduje (nebo přijímá). Vše zmíněné se pak spojuje ve skupinu formálních a tematických znaků, jimiž se vyznačuje příběh/vyprávění. Tento soubor znaků nazýváme narativita.³

Popsané pojmy mě dovedly až k pojmu naratologie, jenž je úzce spjat právě s pojmy narace a narativita. Naratologie je pojem literárněvědný, který můžeme nahradit termínem teorie vyprávění. Termín naratologie (*narratology*) zavedl na konci šedesátých let dvacátého století francouzský sémiotik a literární vědec Tzvetan Todorov jakožto pojem zaštiťující celou vědu o vyprávění. Základy teorie vyprávění (nebo vědy o vyprávění) můžeme nalézt již v Aristotelově *Poetice*, ovšem ve svém moderním pojetí je spojována až s činností ruských formalistů a následně podrobněji strukturalistů. Stěžejní otázkou, jíž se naratologie zabývá, je vztah mezi vyprávěnými příběhy a formou, v níž jsou podány. (Nünning, 2006: 810) Naratologie tedy zkoumá narativitu narací. V současnosti se naratologie odklání od zkoumání pouze fiktivních textů a přihlíží i k faktuálním vyprávěním (literatura faktu, memoáry, deníky apod.) využívajících narativních prostředků.

Poté, co jsem osvětlila termín naratologie, přistoupím k explanaci teorie kulturní naratologie, jež je určitým podtypem naratologie, nebo spíše jedním ze směrů, kterým se může ubírat. Vznik termínu kulturní naratologie, byť nepřímou, ovlivňuje vznik tzv. kulturních studií, jež se od šedesátých let dvacátého století (založení Centra pro současná kulturní studia) rozšiřují v různých formách po celém světě. Kulturní studia jsou multidisciplinární či postdisciplinární vědou, lze je chápat

³ Pojem narativita podléhá mnoha definicím vycházejícím buď z roviny vyprávěného, nebo z hlediska vypravěče. Zkoumání narativity se zaměřuje zejména na otázky významu narativity pro zobrazování skutečnosti, otázky funkcí narativních struktur v historiografii a otázky vztahu mezi literaturou a historiografií. (Nünning, 2006: 539)

jako jazykovou hru⁴, která má za cíl obsáhnout v sobě řadu termínů a teorií, jež lidé zavádějí a využívají k vlastní činnosti. Kulturní studia jsou v podstatě diskurzivní útvar pomáhající probírat a zkoumat určitá témata kultury a společnosti, především ve vztahu k reprezentaci, ideologii, politice a moci. (Barker, 2006: 98-99)

Jak již bylo řečeno, naratologie jako věda vznikla v šedesátých letech dvacátého století a je spojena zejména se strukturalismem. Tuto strukturalistickou naratologii také označujeme za tzv. klasickou naratologii. V současnosti je však „klasická naratologie“ poněkud překonána a nabízí se nám „naratologie postklasické“. Do tohoto souboru řadíme mimo jiné (např. feministickou, tematickou či kontextualistickou naratologii) také naratologii kulturní. Ta se zabývá zejména otázkami, jak narativní texty zasahují nebo ovládají proces konstrukce kultury a jak se kulturní zkušenosti a významy odrážejí v narativních postupech. (Nünning, 2009: 18) „(...) *kulturní naratologie [se] zaměřila na to, jak narativní formy coby aktivní kognitivní síla generují postoje, diskursy, ideologie, hodnoty a způsoby myšlení (...)*“ (Ibidem) a mimo to reflektuje skutečnost, že narativní formy vycházejí z určitého kulturního prostředí a jsou jím prokazatelně ovlivněny.

Využití teorie kulturní naratologie při analýze některých narativních textů má bezesporu výhodu v odhalování ideologie⁵ a procesu ideologizace, k němuž může docházet při dekódování daného textu příjemcem. Ideologický význam v narativním textu je nejvíce znatelný, vkládá-li autor záměrně do vyprávění ideologický protiklad – já/my versus oni. Zároveň s tímto automaticky dochází ke generalizaci a dialektickému nazírání na svět, které nejčastěji vede k zobrazování reality jako černobílého světa v klasické binaritě zlo-dobro. Používání narativních postupů tak umožňuje vytvářet diskursy legitimizující vlastní (nejen) historické zkušenosti. (Bílek, 2009: 49)

⁴ viz Ludwig Wittgenstein: *Filosofická zkoumání*.

⁵ Pojem ideologie chápou (opět v návaznosti na kulturní studia) jako soubor idejí a praktik, které předstírají, že jsou univerzálními pravdami, avšak jsou světonázorem určité sociální skupiny. (Barker, 2006: 76-77) Lze říci, že každá sociální skupina má svoji ideologii, již využívá k legitimizaci svého chování a jednání.

3. KONTRAKULTURA

Pojem kontrakultura je obecně chápán jako označení pro kulturu minoritní, jež je v protikladu k dominantní, mainstreamové, neboli vládnoucí kultuře. Její ideový a hodnotový rámec je zároveň odlišný od východisek subkultury⁶. (Barker, 2006: 92) Vycházím-li z definice, která uvádí, že kultura je „*celek sociálně předávaných vzorců chování, umění, věr, institucí a všech ostatních produktů lidské práce a myšlení*“ (American Heritage college dictionary, 2002, aut. překl.), pak předponou kontra získáme kulturu zcela převracející základní postuláty dané kultury.

„Kontrakultura (...) je hnutí, které stojí v opozici konvenčním ‚produktům lidské práce a myšlení‘. Je to kultura sama o sobě, jejíž základní hodnoty a způsoby života stojí vně mainstreamu a která aktivně či implicitně touží změnit status quo.“ (Misiroglu, 2013: 17; aut. překl.)

V současnosti je kontrakultura nejčastěji spojována s obdobím šedesátých let dvacátého století a hnutím mládeže, ve skutečnosti však kontrakultury v jejich pravém smyslu můžeme najít v celé americké historii (a nejen v ní), kde hrály zásadní roli hned od jejího počátku. Kontrakultury mohou mít různorodou podstatu, mohou být esenciálně politické, sociální, náboženské či umělecké. (Ibidem: 17) Kontrakultura je „konceptem změny“, tudíž sama nemusí setrvávat v intencích, v nichž vznikla a jimiž se programově řídila. Její cíle se mohou s postupem času a v návaznosti na politický, sociální, případně jiný vývoj měnit. Může se stát součástí dominantní kultury, zcela nového opozičního hnutí nebo docela vymizet z aktuální společnosti. (Ibidem: 18)

Bylo již zmíněno, že kontrakultury mohou mít různé podstaty, tedy lze říci, že každá kontrakultura je jiná. Vzájemně se od sebe kontrakultury více či méně odlišují, jejich jaderná schémata jsou však obdobná, a proto nám slouží jako determinanty kontrakultury. Jednoduše řečeno, tato schémata nám napomáhají označovat určitá hnutí

⁶ Subkultura je svébytná a odlišná od dominantní kultury stejně jako kontrakultura. Její ideologie ovšem podléhá ideologii mainstreamové kultury, což odráží i předložka vložena před pojem kultura (sub/pod-kultura). Naopak předložka kontra (kontra-kultura) vypovídá o opozičním postoji. Subkultura se neformuje v opozici proti kultuře hlavního proudu ani mimo ni, ale s její částečnou pomocí. (Barker, 2006: 186)

za kontrakturní. Prvním, a zřejmě nejvýraznějším, znakem kontrakturní je skutečnost, že stojí v opozici k dominantní kultuře a reprezentují buď její úplné odmítnutí, nebo záměrnou snahu o její změnu či reformu. Dalším společným znakem kontrakturní je jejich přichylnost k prostoru separovanému od prostoru většinové společnosti, a to jak ve smyslu fyzické separovanosti⁷, tak zejména ve smyslu ideového/konceptuálního odloučení⁸. Toto racionální i duševní odcizení umožňuje členům hnutí žít způsobem odlišným od životního stylu majoritní společnosti, která podléhá diktátu dominantní kultury.

Kontrakturní zároveň nabízí unikátní rámec idejí a vzorců, skrze něž jejich členové vnímají vlastní identitu a osobní vztah k většinové společnosti. Vůdčí osobnosti kontrakturní tak mají k dispozici různé prostředky ideologického zásahu a přeměny potenciálních členů hnutí. Jedním z takových prostředků je umění.

„Umělecké a literární práce jsou, téměř z definice, kontrakturními vyjádřeními, které se snaží reformulovat způsob, jímž lidé vidí sami sebe a svět, v němž žijí. Mnohé umění a literatura v sobě nesou implicitní, a někdy i explicitní, kritiku mainstreamových hodnot a způsobů života.“ (Misiroglu, 2013: 22; aut. překl.)

Kontrakturní, stejně jako dominantní kultury a subkultury, prochází určitým životním cyklem. Často vznikají v okruhu malého počtu přívrženců, kteří následují nové učení a/nebo ideového vůdce. Poté následuje separace od mainstreamové společnosti v rovině fyzické, ideologické či obou a nadále se vyvíjejí různými směry. Další rysy kontrakturní (jako např. charismatický ideový vůdce), jakkoliv mohou být běžné, nemají univerzální platnost.

Naznačila jsem, že jedním z projevů kontrakturní je umění. K tomuto spojení v pevnější a intimnější formě však došlo až po druhé světové válce. V padesátých letech dvacátého století tak představila kritiku soudobého sociálního konformismu především

⁷ Fyzicky a reálně (prostorově) separované byly utopické komunity devatenáctého století a back-to-nature (zpět-do-přírody) komuny pozdního dvacátého století, např. amišové.

⁸ Např. anarchisté jsou formou kontrakturní, jelikož neuznávají politické, sociální a kulturní nastavení společnosti, v níž žijí. Ale právě to, že v ní žijí, nás vede k závěru, že sdílejí společný prostor s majoritní společností.

díla autorů tzv. beatnické generace, která se jakožto potenciální kontrakulturní hnutí formovala již od posledních válečných a brzkých poválečných let.

„V éře po druhé světové válce byla beat generation padesátých a raně šedesátých let dvacátého století, následovaná hnutím hippies v letech šedesátých, kontrakulturou radikální literatury a hudby, nonkonformního životního stylu, sociální neshůdnosti a protiválečných politik.“ (Misiroglu, 2013: 17, aut. překl.)

4. VZNIK BEAT GENERATION

Beatnická generace jako hnutí bývá nejčastěji řazena do padesátých a první poloviny šedesátých let dvacátého století, její formování však začalo mnohem dříve, a to již v první polovině let čtyřicátých setkáním jeho tří předních a nejvýraznějších osobností (v New Yorku, v prostředí kolem Kolumbijské univerzity). Hovořím-li o třech představitelích (jakési „svaté trojici“) beat generation, mám na mysli Williama Sewarda Burroughse, Jacka Kerouaka a Allena Ginsberga. Jejich spojení jak v uměleckém, tak především v osobním životě bylo logickým vyústěním setkání tří podobných, obdobně smýšlejících a uvažujících persón vyrůstajících v konvenčních rodinách střední (v Burroughsově případě dokonce vyšší) sociální vrstvy. Jejich životy před seznámením přiblížím později.

Burroughs se v New Yorku ocitl v roce 1943, kdy měl již za sebou studium v různých městech Spojených států i Evropy. V New Yorku potkal tehdy těhotnou studentku žurnalistiky Joan Vollmer-Adamsovou. Díky ní a její spolubydlící Edie Parkerové, přítelkyni Jacka Kerouaka, se v roce 1944 seznámil nejdříve s ním a vzápětí prostřednictvím samotného Kerouaka i s Allenem Ginsbergem, Kerouakovým přítelem z univerzity.⁹ Mladí studenti Kerouac a Ginsberg byli Burroughsem zcela uneseni hned při první návštěvě, kdy jim Burroughs improvizovaně předčítal Shakespeara. Kerouac s Ginsbergem se pak začali scházet v Burroughsově bytě, v němž spolu všichni tři zapáleně diskutovali o knihách. Burroughs oběma představil evropskou literaturu a jeho umělecký rozhled měl na myšlenkový a názorový vývoj obou mladíků nepopíratelný vliv.

Burroughs také zprostředkoval Kerouakovi a Ginsbergovi setkání s Herbertem Hunckem, zlodějem a toxikomanem, který značně zapůsobil na formování celé beat generation a dal podnět k pojmenování hnutí. Přátelství Burroughse s Kerouakem a Ginsbergem vedlo k utvoření určitého uměleckého kruhu, ne však oficiálního. Toto přátelství mělo totiž rovinu tvůrčí, jeho členové se vzájemně podporovali, usměrňovali a motivovali k literární produkci. Ginsberg psal během studijních let básně, jež přes

⁹ Existuje několik různých verzí toho, jak se mohli tito tři beatníci setkat. Navštěvovali stejné podniky, večírky, pohybovali se ve stejném prostředí, proto i okolností, za kterých se mohli seznámit, je vícero. Bylo by náročné zde všechny spekulativní přístupy shrnout, proto popisují jeden z nepravděpodobnějších.

veškerá ocenění v různých univerzitních soutěžích neměla ani dle autora, ani dle jeho profesorů (zejména Marka Van Dorena a Lionela Trillinga) dostatečné literární kvality, které mohl talentovaný Ginsberg nabídnout. O konečnou podobu Ginsbergovy poetiky se ostatně zasloužil Jack Kerouac vlastním pojetím prózy vycházejícím (nejen) z pokusů s automatickým psaním¹⁰.

Burroughs hned v roce 1944 seznámil Kerouaka a Ginsberga s dalším ze svých mnoha známých – Lucienem Carrem. Ten se stal na určitou dobu spojovacím článkem beatnického hnutí. Carr prostřednictvím svého jednání a z velké části také díky svému vzhledu manipuloval s jednotlivými členy dosud nepřiliš uceleného hnutí. Jeho „fyzické“ působení na skupinu skončilo v létě 1944, kdy Carr zavraždil jednoho ze starších přátel beatníků (především Burroughse) Davida Kammerera. Tato událost způsobila výrazně užší sepětí Burroughse, Kerouaka a Ginsberga, jejichž spojení bylo do té doby především ve sféře intelektuální, doprovázené společnými pijáckými a drogovými výlety. Na základě zkušenosti s vražedným dobrodružstvím Luciena Carra také vznikla první beatnická kniha, jejímiž autory byli William Burroughs (jako William Lee) a Jack Kerouac (jako John Kerouac). Kniha nesoucí název *A hroši se uvařili ve svých nádržích* (*And the Hippos Were Boiled in Their Tanks*) a částečně fabulující skutečnou událost byla však poprvé vydána až v roce 2008. O vraždě, která podstatně zasáhla do osobních i uměleckých životů jedinců, jež dnes známe jako beat generation podrobněji pojednám v jedné z následujících kapitol.

4.1 TŘI BEATNICKÉ ŽIVOTY

Přestože každý ze tří „zakladatelů“ beatnického hnutí vyrůstal v různorodých podmínkách, jejich dětství a dospívání neslo jisté podobné rysy, které zapůsobily na formování jejich osobností a které je dovedly ke společnému, velmi blízkému přátelství a úctě. Jakkoli k sobě navzájem zastávali i kritický postoj, zejména ve vztahu k dalším postavám a tzv. inspirátorům¹¹ skupiny, pojily je myšlenky a názory na stav sociálního uspořádání, politických a legislativních ustanovení vzbuzujících v tehdejšímu člověku

¹⁰ viz Gertude Steinová, William James a jejich experimenty s rajským plynem na Harvardské univerzitě.

¹¹ Jako inspirátory beat generation pojmám osobnosti, které se pohybovaly mezi beatniky, působily a ovlivňovaly postavy beatnického hnutí a jejich tvorbu, ale samy nebyly literárně činné (např. Lucien Carr), popř. jen velmi omezeně (např. Neal Cassady) nebo jejich literatura není (svým obsahem ani formou) řazena mezi literaturu beatnickou (např. Lawrence Ferlinghetti).

pocit nesvobody. Takový dojem byl o to naléhavější v ponuré atmosféře po druhé světové válce, jež nadále sílila v prostředí ovlivněném protivýchodní (protisocialistickou) zahraniční politikou a hrozbou dalších válek.

Určitým společným jmenovatelem vývoje osobností Williama Burroughse, Jacka Kerouaka a Allena Ginsberga byla výchova ve středostavovské rodině, byť s odlišnými nuancemi. Burroughs sice vyrůstal ve zdánlivě elitní rodině, ovšem tvrdil, že rodinný majetek nebyl tak vysoký jako jmění ostatních rodin vyšší třídy v St. Luise. Sám řadil svoji rodinu spíše do třídy střední. Ginsbergův otec zcela naplňoval postavení středostavovského muže, avšak jeho žena měla hluboké prosociální citění, které stejně jako konvenčnost otce ovlivňovalo Ginsbergův pohled na svět. Nakonec je tu Kerouac, jenž jakožto člen francouzsko-kanadské komunity byl jistým způsobem netypickým představitelem americké střední vrstvy, na druhou stranu díky otci-podnikateli byl vychováván v prostředí nesoucím její jasné atributy. Dospívání v těchto rodinách budilo v synech čím dál výraznější odpor k podřizování se nastolenému řádu, snahu o vymanění se z podružnosti pravidlům a nonkonformní postoj k životu.

Dalším ze společných vlivů na beatniky je ten mateřský. Zatímco Burroughsova matka byla zastávkyní konzervativní výchovy a společenského vystupování devatenáctého století s velkým odporem k tělesnosti, matka Jacka Kerouaka přebrala v rodině roli živitele a stala se pro syna nejvýznamnějším, nejmilovanějším a nejdůvěrnějším člověkem. Matce Allena Ginsberga je v následující podkapitole o jeho dětství a mládí věnován větší prostor než matkám ostatních, především proto, že trpěla vážnou psychickou chorobou a paranoidním strachem z mocenských sil, čímž do značné míry ovlivnila Ginsbergovo uvažování o politice, společnosti, ale i o sobě samém. Různí tvůrci monografií a biografií beat generation spekulují o tom, že osobnost matky byla jedním z příčin homosexuality Williama Burroughse a Allena Ginsberga. Bezpochyby však mohou říci, že role matky měla větší či menší vliv na Burroughsovo misogynství, Kerouakovo nekonečné hledání dokonalé manželky, s níž by vybuodoval bezpečný domov, a Ginsbergův strach z žen. Zároveň se osobnosti matek promítly do celkového sebepojetí beatníků a jejich smýšlení o stavu vnějšího světa.

Spojení Burroughse, Kerouaka a Ginsberga se během jejich seznámení projevilo zejména prostřednictvím sdíleného zájmu o literaturu, potřeby pocítit svobodu

a poznání pomocí alkoholu a drog. Všichni tři vnímali limity jak konzervativní konzumní společnosti, v níž žili, tak konvenční literatury neposkytující autorovi možnost sebevyjádření, osobitého a autentického přenosu myšlenek, zkušeností a zážitků. Z konformní společnosti tedy vystupovali skrze styk s kriminálním a drogovým podsvětím, který jim zároveň přinášel nové zdroje literární produkce, na jejímž teoretickém základě pracovali po celý svůj život a jejíž literární forma nebyla u těchto tří beatníků totožná. Propojení jejich umělecké tvorby se tedy zcela odehrává v rovině ideologické, nikoliv kompoziční.¹²

4.1.1 WILLIAM SEWARD BURROUGHS

William Seward Burroughs se narodil a dětství prožil na venkovském sídle svých zámožných rodičů v St. Luise. Burroughs vyrůstal v rodině ctící mravní zásady a viktoriánskou etiketu, zejména jeho matka až úzkostlivě dbala o dodržování amerických tradic se všemi jejich hodnotami. Snad proto Burroughs nepociťoval ze strany rodiny patřičnou lásku a porozumění. Od velmi útlého věku ho trápily noční můry, díky nimž trpěl po celý život nespavostí a z nichž se léčil pomocí psaní a drog. Přibližně od třinácti let byl zároveň fascinován gangsterskými a kriminálními příběhy, které se následně promítly do jeho vlastní tvorby. Od patnácti let studoval Burroughs na elitní chlapecké internátní škole, kde se před tlakem konvencí a nepochopení utíkal k literatuře, především evropské (Guy de Maupassant, Oscar Wilde apod.). V roce 1932 nastoupil dle vzoru rodinných příslušníků na Harvardskou univerzitu. Jeho oborem byla anglická literatura, ovšem Burroughsovo studium probíhalo spíše v mezích jeho vlastního zájmu.

Po absolutoriu na univerzitě odjel do Evropy, ve Vídni se zapsal ke studiu medicíny, pak pokračoval v dalším objevování kontinentu. V Dubrovniku se Burroughs setkal s německou Židovkou prchající před nacisty, kterou z důvodu neprodlouženého víza, pro její záchranu pojal za manželku. Se svojí první ženou se sice záhy vrátil do Spojených států, ale žili odděleně. Vzhledem k rostoucí nezaměstnanosti a hospodářské

¹² V literární tvorbě Jacka Kerouaka a Allena Ginsberga sice můžeme nalézt určité společné prvky, především proto, že se Ginsberg nechal inspirovat Kerouakovou teorií spontánního psaní, ovšem po formální stránce je literatura každého z beatníků svébytná, a tudíž není mým cílem zabývat se podrobněji společnými či podobnými rysy kompoziční výstavby beatnických textů.

krizi se rozhodl vrátit na Harvard, tentokrát za účelem studia antropologie se zaměřením na mayskou archeologii. Poté ještě navštěvoval semináře obecné sémantiky na Chicagské univerzitě, než se v roce 1940 ocitl zpět v St. Luise. Pracoval v otcově obchodě s dárkovými předměty, hledal práci u vojenského námořnictva a špionážní organizace (předchůdkyně CIA), avšak v žádném z pohovorů neuspěl. Po dvou letech se odstěhoval do Chicaga.

V Chicagu byl Burroughs zaměstnán např. v detektivní kanceláři nebo jako deratizér a konečně se dostal do prostředí gamblerů a zlodějíčků, které od dětství obdivoval. Zájem o kriminalitu byl pro Burroughse jasným znakem odmítnutí elitářské výchovy. (Tytell, 1976: 43) Tento zájem (společně s homosexualitou) sdílel se svým přítelem ze St. Luise Davidem Kammererem. Ten se v důsledku pronásledování sedmnáctiletého Luciena Carra (také Burroughsova známého z rodného města) dostal do Chicaga a vzápětí opět navázal vztahy s dlouhodobým kamarádem. Během dalšího z pokusů o únik před Kammererem přestoupil v roce 1943 Carr na Kolumbijskou univerzitu. To Kammerera nezastavilo a vydal se, tentokrát i s Burroughsem, do New Yorku. Zde se díky Joan Vollmer-Adamsové, která po porodu opustila manžela a nastěhovala se k Burroughsovi, seznámil s Jackem Kerouakem a Allenem Ginsbergem.

4.1.2 JACK KEROUAC

Jack Kerouac pocházel z francouzsko-kanadské rodiny žijící v Lowellu ve státě Massachusetts. Jeho otec byl nezávislý a všemi uznávaný podnikatel, vlastnil menší tiskárnu, což z něj dělalo člena klasické střední třídy. Díky tomu, že rodina soužila ve frankofonní komunitě, hovořilo se v ní pouze francouzsky a francouzština byla Kerouakovým mateřským jazykem. Anglicky se naučil až během školních let, to částečně ovlivnilo jeho osobní i profesní život. Francouzsko-kanadská komunita také Kerouakovi poskytovala patřičně bezpečné katolické zázemí. Vše se však změnilo ve chvíli, kdy došlo k záplavám, a řeka zatopila dílny Kerouakova otce, který v důsledku potopy a probíhající hospodářské krize zkrachoval. Leo Kerouac (otec Jacka Kerouaka) byl nucen prodat dům, odejít i s rodinou do podnájmu a hledat práci tiskaře ve větších podnicích. Kvůli zaměstnání trávil mnoho času mimo domov, pročež rostla míra

autority Kerouakovy matky, velmi zbožné katoličky. Takové prostředí se výrazně odrazilo v Kerouakově charakteru, výchova v přísně katolické víře pak měla vliv i na jeho tvorbu a světonázor.

K jakémusi slastně-apokalyptickému vidění světa dovedla Kerouaka nejen zkušenost s katolicismem (a následně zen-buddhismem), ale také úmrtí dvou členů rodiny. Prvním z nich byla smrt jeho staršího bratra Gerarda, který zemřel následkem revmatické horečky, když byly Kerouakovi čtyři roky. Ten byl na Gerarda velmi fixován a vzhlížel k němu jako ke svatému¹³. Takové vnímání staršího bratra Kerouac reflektoval například v románu *Vize Gerarda (Vision of Gerard)*. Druhá smrt se dotýkala Kerouakova otce Lea, jenž pomalu chátral a podléhal rakovině. Kerouac se byl sice částečně schopen starat o umírajícího otce, nedokázal však zabezpečit rodinu, což obstarávala matka. Po těchto zážitcích se Kerouac ke své matce velmi pevně přimknul a v podstatě do konce života hledal podobnou lásku v partnerských a mileneckých vztazích se ženami.

Na střední škole se Kerouac stal hvězdou v atletice a fotbalu, díky nimž byl vybrán na několik univerzit. Rozhodl se pro Kolumbijskou, zejména proto, že sídlila v New Yorku. Kerouac se ubytoval u své tety v Brooklynu a prvním rokem navštěvoval přípravný ročník, kde začal pociťovat nesourodost s ostatními, převážně bohatými spolužáky. Postupně se tak dostával do role outsidera jednak pro svůj neamerický, jednak a především pro „dělnický“ původ. Když si v následujícím roce na Kolumbijské univerzitě zlomil nohu, poskytl si (neúmyslně) množství času na studium literatury. V druhém ročníku, v němž byla většina spoluhráčů z fotbalového týmu povolána na frontu, Kerouac z univerzitního klubu vystoupil. Určitý čas pak strávil v rodném Lowellu, pracoval jako sportovní dopisovatel a věnoval se čtení, následně nastoupil na obchodní loď a plavil se kolem Grónska.

Po návratu na Kolumbijskou univerzitu se rozhodl přihlásit k vojenskému námořnictvu, ale tvrdá disciplína a absolutní poslušnost nebyla pro Kerouaka odmítajícího jakoukoliv autoritu přípustná a z vojska byl vyloučen jakožto paranoidní schizofrenik. Znechucený Kerouac se znovu vydal na cestu lodí, vrátil se k rodičům

¹³ V díle Jacka Kerouaka se odráží jeho poměrně hluboké spirituální založení, které se projektuje i do nahlížení na různé osobnosti, o nichž ve svých knihách pojednává. Jednou z takových osobností je právě postava Gerarda, jehož Kerouac vnímá jako svatého a stejně tak se o něm i vyjadřuje.

(teď už do Queensu) a začal pracovat na svém prvním románu, vydaném v roce 1951 pod názvem *Maloměsto a velkoměsto*¹⁴ (*The Town and the City*). V jarním období roku 1944 odešel Kerouac, již poněkoliště, zpět na Kolumbijskou univerzitu, kde se setkal s Allenem Ginsbergem, studentem ekonomie a se studentkou malby Edie Parkerovou, která ho během léta téhož roku seznámila s Williamem Burroughsem.

4.1.3 ALLEN GINSBERG

Allen Ginsberg strávil své dětství v Patersonu v New Jersey, kde žil se svými rodiči – středoškolským učitelem angličtiny a básníkem Louistem Ginsbergem a psychicky nemocnou matkou. Oba z rodičů měli na něj, jeho vývoj a celoživotní komplex velký vliv. Ginsbergův otec byl tradičním přívržencem smířlivého a poslušného přístupu k řádu a pravidlům, což se odrazilo jak v jeho vlastní literární tvorbě, tak v počáteční poezii samotného Ginsberga. Stále byl pod určitým drobnohledem otce, který odmítal jakékoliv vybočení z konvencí, ať už literárních či sociálních. Ginsbergova matka Naomi Ginsbergová naopak zastávala zcela odlišný postoj ke společenskému a politickému uspořádání země než otec, byla členkou komunistické frakce, doma chodila obnažená a odmítala tradicionalistické hodnoty směřující ke svobodnému cítění.

Obavy z mocnářské persekuce se v ní rozvinuly natolik, že v průběhu Ginsbergova dospívání už nedokázala racionálně uvažovat. Naomi Ginsbergová trpěla stihomamem a paranoiou, domnívala se, že je sledována a odposlouchávána špionážní agenturou USA a že se politické vedení státu pokouší o její vraždu. Žila ve strachu, že jí bylo do hlavy implantováno odposlouchávací zařízení, jež monitoruje její nejzazší myšlenky. Tento matčin duševní stav vedl ke Ginsbergovým častým absencím ve škole a starost o ni nutila Ginsberga, stále ještě v dětském věku, k existenčním, existencionálním a sociálním otázkám. Jeho matka byla na čas hospitalizována v psychiatrické léčebně, kde podstupovala inzulinové a elektrické šoky, a poté, co se vrátila domů, byla apatická k okolnímu dění. K podobným pobytům na psychiatrii docházelo ještě řadu let, Ginsberg se jí snažil po celou dobu navštěvovat a částečně ji opatrovat, ale i na jeho rozvoj měla matčina nemoc zásadní dopad. Také se

¹⁴ Lze nalézt v českém překladu také jako *Městečko a velkoměsto* nebo *Město a velkoměsto*.

pravděpodobně po celý život obával vlastní selhání mysli a vinil se z neschopnosti matce pomoci.

V sedmnácti letech (v roce 1943) nastoupil Ginsberg na Kolumbijskou univerzitu, kam následoval svého spolužáka ze střední školy, s nímž ho pojila neopětovaná láska mladistvých let. V důsledku matčina idealismu začal studovat ekonomii a s vizí podpory dělnické třídy plánoval činnost v odborovém hnutí. První rok byl však cele zaujat literárními semináři Lionela Trillinga (spisovatele a literárního kritika), což ho ponouklo k pokusům o vlastní literární tvorbu. Setkání s Williamem Burroughsem, Jackem Kerouakem a Lucienem Carrem ho v tomto rozhodnutí jen utvrdilo.

4.2 NA POČÁTKU BYLA VRAŽDA

Zásadním mezníkem v životech beatníků (Burroughse, Kerouaka a Ginsberga) byla událost krystalizující z delšího období obsedantní posedlosti a pronásledování Luciena Carra o řadu let starším Davidem Kammererem. Kammerer byl blízkým přítelem Williama Burroughse z dětství v St. Luise, kde společně vyrůstali v domech na sousedních ulicích. Zatímco Burroughs putoval po Evropě a několika státech USA, Kammerer zůstal v St. Luise jako učitel na místní univerzitě. V tomto prostředí se také poprvé setkal s mladým Lucienem Carrem, plavovlasým mladíkem z aristokratické rodiny. Kammerer se do Carra okamžitě zamiloval, společně s dalšími studenty podnikali turistické výlety kolem St. Luise. Carr si byl sice vědom Kammererovy náklonnosti, ovšem vzhledem k tomu, že se identifikoval jako heterosexuál, byl ochoten opětovat mu pozornost pouze v rovině přátelské. Zároveň se Carr do značné míry bavil ochotou Kammerera přistoupit na jakékoliv jeho výstřelky a nápady, užíval si jeho poslušnost a bezmeznou oddanost, společně pitky, částečně také Kammerera zneužíval pro jeho možnost obstarat mu peníze.

Carrův lehkomyšlný a bezstarostný postoj k zaopatřování živobytí byl jedním z terčů kritiky Williama Burroughse, který se s ním stýkal právě díky Kammererovi. Všichni tři se spolu potkali v Chicagu, kde Carr navštěvoval prvním rokem univerzitu a Kammerer mu poskytoval patřičnou pozornost. Jednoduše lze říci, že Kammerer byl Carrovi k dispozici všude, kam se vydal, avšak bez jakéhokoliv jeho ponoukání a tužby

po následování. Jejich vztah se za nedlouho přeměnil v určitou netajenou podobu stalkingu, proto se Carr rozhodl změnit univerzitu a odjel do New Yorku. Jelikož Kammerer ani Burroughs nebyli nijak vázáni k Chicagu, přesunuli se do New Yorku také. Zde, jak víme, nastala situace ústící ve vzniku představovaného sociálně-kulturního hnutí.

Kammerer byl i nadále silně fixován na Luciena Carra, který se brzy po nástupu na Kolumbijskou univerzitu sblížil s novými Burroughsovými přáteli – Jackem Kerouakem a Allenem Ginsbergem. Všichni společně pořádali a navštěvovali večírky, hovořili o literatuře, pili, kouřili marihuanu a někdy se poddávali i účinku tvrdších drog. Kammerer často probíral s Burroughsem svůj cit ke Carrovi a byl zřejmě zcela přesvědčen o tom, že je do něj Carr také zamilovaný, jen není připraven oddat se této lásce, a proto hledá milostné zážitky s osobami ženského pohlaví. Carr naopak, jak vyvozují z literatury,¹⁵ diskutoval svoji zdánlivě neřešitelnou situaci s Jackem Kerouakem. Jelikož měl Kerouac zkušenosti z cest na obchodních lodích, obrátil se na něj Carr s prosbou o zaopatření práce na lodi mířící přes oceán do Francie, kam následně oba plánovali odplout, přičemž celá cesta měla být utajena před Davidem Kammererem.

„Nechci, aby Allen [David Kammerer] věděl o tom, že chci jít na loď,‘ navázal Phillip [Lucien Carr]. ‚Jde vlastně o to, jak se ho zbavit. Pokud to zjistí, dost pravděpodobně se celou tu akci pokusí zhatit.‘

Tomu jsem se musel zasmát.

‚To neznáš Allena,‘ zvažněl Phillip. ‚Ten je schopnej čehokoli. Na to už ho znám dost dlouho.‘

‚Jestli se ho chceš zbavit, tak mu prostě řekni, aby za tebou přestal dolejšat a držel se stranou.‘

‚To by nefungovalo. To on prostě neumí a nechce.‘“ (Burroughs a Kerouac, 2009: 15-16)

¹⁵ Jack Kerouac takto píše o vztahu s Lucienem Carrem v novele *A hroši se uvařili ve svých nádržích*.

Kammerer se přesto o plánovaném odjezdu dozvěděl a neváhal začít si shánět dokumenty potřebné k odplutí. Carr s Kerouakem se dostali na loď dříve, než Kammerer dokázal cokoliv podniknout, ale díky nedorozumění byli z lodi vypovězeni. Hned následující den se Kammerer s Carrem potloukali po městě a pili, když v pohrouženém stavu za tmy zamířili do Riverside Parku na Upper West Side. O tom, co se v tu dobu stalo, je známo jen velmi málo. Podle výpovědi Kammerer fyzicky zatoužil po Carrovi, který v opilosti vyňal svůj skautský nůž a pobodal Kammerera do hrudníku. Zraněnému Kammererovi pak svázal ruce tkaničkami od bot, kapsy od kalhot mu naplnil kamením a odvalil jeho krvácející tělo do řeky protékající parkem, kde Kammerer záhy utonul. V knize, již spolu Burroughs s Kerouakem o tomto incidentu a jemu předcházejících událostech napsali, je celá vražda vyličená v upravené verzi. V novele Phillip Tourian (postava reprezentující Luciena Carra) podává vraždu tak, že na střeše opuštěného domu udeřil Ramsaye Allena (postava reprezentující Davida Kammerera) do hlavy sekyrkou ležící poblíž, a jeho tělo poté shodil ze střechy.

První, kdo se o vraždě Davida Kammerera dozvěděl, byl William Burroughs, k němuž se ráno (14. srpna 1944) Carr dostavil. Burroughs nechtěl mít s vraždou co dočinění, proto sdělil Carrovi, aby si našel dobrého právníka, šel se udat na policii a svoji obhajobu postavil na sebeobraně. Carr po tomto rozhovoru navštívil Jacka Kerouaka a obeznámil ho s fakty. Kerouac pak strávil s Carrem celý den, během něž se zbavili vražedné zbraně – nůž hodili na ulici do kanálu –, obešli několik restauračních zařízení, kde pili a probírali okolnosti vraždy, zašli do Muzea moderního umění a nakonec dospěli ke Carrovi odhodlání jít se přiznat k vraždě Kammerera.

Již den po vraždě byl Carr uvězněn, policie hledala tělo Davida Kammerera, v bytě Edie Parkerové zatkla Kerouaka za napomáhání k vraždě a stejně tak byl zatčen i William Burroughs za utajování klíčových informací. Ten byl ale záhy propuštěn po uhrazení kauce rodiči. Naopak otec Jacka Kerouaka byl jednáním syna šokován, obával se pošpinění jména rodiny a odmítl vyplatit Kerouakovi potřebné peníze na kauci, čímž se postavil na opačnou stranu nově vznikajícímu hnutí a odsoudil principy chování a ustavující se hodnoty jak syna, tak jeho přátel. Kerouac se nakonec dostal z vězení díky rodičům Edie Parkerové, již si vzal ihned po propuštění za manželku. Zdá se, že pro Kerouaka byla svatba jen účelným krokem k záchraně, která mohla být umožněna právě jen skrze slib, po němž jeho přítelkyně dychtila. V knize *A hroši se uvařili ve svých*

nádržích je Edie Parkerová (postava Janie) vykreslena jako žena lpící na uzavření sňatku, který měl být pro ni zřejmě jistotou, že jí partner neprchne na pomyslnou druhou stranu. Kerouac v novele představuje Ediino homofobní vystupování pramenící ze strachu z jeho homosexuálních přátel.

„Už se mnou žiješ celý rok, pořád mi slibuješ, že si mě vezmeš, dávám ti peníze a ty se teď začneš potloukat z¹⁶ bandou buzíků a nechodíš v noci domů. ‘

,Tak tohle ti straší v hlavě, ‘ řekl jsem. ,Ramsay Allen. Copak nevíš, že ten řekne nebo udělá cokoli, jen aby tu cestu překazil? ‘

Janie začala ječet. ,První, co se dozvím, bude, že se i z tebe stal pitomej buzík. A možná už jsi. ‘“ (Burroughs a Kerouac, 2009: 101-102)

Chápal-li Kerouac sňatek jako způsob určitého úniku jednak z vězení, jednak před vlastní rodinou, od které dříve pravděpodobně neočekával zavrnutí syna, pak není překvapující, že manželství trvalo pouhé dva měsíce, během nichž žili novomanželé v Michiganu, kde Kerouac pracoval jako tovární dělník, aby nebyl závislý na Ediiných rodičích. Po dvou měsících se Kerouac přestěhoval zpět do New Yorku, do Ginsbergova pokoje na kolejích, odkud byli po určitém čase oba vykázáni¹⁷. Zároveň započali Kerouac s Burroughsem práci na knize věnované vražednému incidentu nedávných měsíců, který prostřednictvím mediálních zpráv poprvé zviditelnil osobnosti beatnické generace (tento název však vznikl až později za účelem pojmenování literárního hnutí) a způsobil, že se počala veřejně diskutovat tematika homosexuality.

Kerouac a Burroughs dokončili první beatnickou novelu, jež sice nebyla zcela v literárním stylu jejich pozdějších prací, ovšem její náležitost k beatnické literatuře je prokázána obsahem, který stejně jako pozdější texty beatníků vycházel z osobních zkušeností a reálných událostí. Kniha *A hroší se uvařili ve svých nádržích* byla až do roku 2008 ukryta pod prkny v Kerouacově domě v Lowellu a literární historici

¹⁶ Chyba v původním překladu.

¹⁷ Kerouac byl po Kammererově vraždě propuštěn z kolejí, proto se nastěhoval do Ginsbergova pokoje. V něm ovšem jednoho dne narazila pokojská na dvě hesla napsaná v zašlé špině na okně „Zamrdaní Židi“ a „Nicholas Murray Butler nemá koule“. Pokojská informaci o heslech donesla na děkanát Kolumbijské univerzity, načež byli oba studenti z kolejí vykázáni a Ginsberg byl dočasně vyloučen ze studia (do studia mohl nastoupit zpět až po doloženém psychiatrickém vyšetření a potvrzení o způsobilosti, a to pouze díky přímluvě Ginsbergových profesorů Trillinga a Van Dorena).

a teoretici zabývající se zpracováváním životopisů, monografií a teoretických prací o beat generation mohli o její skutečné existenci i náplni pouze spekulovat. Příběh novely je uspořádán ve dvou juxtapozicích, z nichž jednu podává William Burroughs (jako Will Dennison) a druhou Jack Kerouac (jako Mike Ryko). Obě juxtapozice pak vytváří ucelené vyprávění o několika dnech před a po vraždě Davida Kammerera, zobrazují charaktery osobností kolem beatnické generace a určitým způsobem i předznamenávají, jakým směrem se bude beatnická literatura ubírat.

V roce 1946 skončilo první období sepětí beatnické trojice Williama Burroughse, Jacka Kerouaka a Allena Ginsberga. Kerouac se vrátil do rodného domu v Lowellu se záměrem dohlížet na umírajícího otce a pracovat na zamýšleném románu *Maloměsto a velkoměsto*, Ginsberg se vydal na sedmiměsíční plavbu na nákladní lodi kolem pobřeží Atlantiku a Mexického zálivu a Burroughs se s Joan a její malou dcerkou odstěhoval do Texasu, kde začali společně farmařit. Toto fyzické odloučení beatníků však nahradila rozsáhlá korespondence, kterou jednotlivé osobnosti mezi sebou udržovali.

4.3 BÝT „BEAT“

V předchozích odstavcích mnohokrát zazněl pojem beat generation, proto se v následujících řádcích pokusím vysvětlit, jak pojem vznikl a jaký má význam. Slovo „beat“ bylo pro skupinu, z počátku sestávající především z Burroughse, Kerouaka a Ginsberga, signifikantní, což se zřetelně projevilo hlavně v názvu celého tohoto hnutí. Trojice se s ním poprvé setkala u podvodníčka z Times Square (jak ho často nazývali¹⁸) Herberta Hunckeho. Kerouaka a Ginsberga seznámil s Hunckem Burroughs, ale pravděpodobně až oni dva si tohoto slova začali více všimnout. „Beat“ se vzápětí stalo pojmem určujícím identitu generace, jejíž pocity zcela obsáhlo. Toto slovo vzešlo z jazzové teorie a z jazzového žargonu poloviny dvacátého století, v němž „beat“ znamenalo úder nebo důraz, akcent v rytmice. (Berendt, 1968: 23) Jazzoví muzikanti však slovo „beat“ používali i slangově ve významu down-and-out-down

¹⁸ To dokládá i „neviditelná“ postava z Kerouakova románu *Na cestě*. Deanem Moriartym (postava reprezentující Neala Cassadyho) často vyhledávaná figurka newyorského podsvětí Hassel, u kterého ostatní očekávali, že na něj narazí právě na Times Square.

(pravděpodobně ve smyslu českého jednou dole, jednou nahoře), který vyjadřuje štěstí a zároveň vyčerpanost životem. (Misiroglu, 2013: 108)

Dle Ginsberga bylo slovo „beat“ v původním Hunckeově pouličním slangu mnohovýznamové, nesoucí smysl jako vyčerpaný, na dně, hledící vzhůru či ven, ospalý/nespavý, se široce otevřenýma očima, vnímavý, odmítnutý společností, osamocený, vychytralý (jedinec, který sice žije na ulici, ale umí se o sebe postarat). Tuto sumu významů pak Kerouac doplnil ještě o určitou spirituální asociaci, když vytvořil konjunkci slova „beat“ se slovy „beatific“ (blažený) nebo „beatitude“ (blaženost) a tím naznačil, že beatnik je člověk dosahující vyšší úrovně vhledu a osvícení. (Ibidem)

Se samotným termínem beat generation později přišel také Jack Kerouac, který jej zmínil během rozhovoru se svým přítelem, spisovatelem a básníkem Johnem Clellonem Holmesem. Holmes tento pojem použil v novele *Go*¹⁹ mylně označované za první beatnickou novelu, v níž popisuje život a přátelství s Kerouakem, Ginsbergem a Nealem Cassadym. Termín zaujal novináře Gilberta Millsteina recenzujícího Holmesovu knihu, který si následně vyžádal vysvětlující komentář od samotného autora novely. Holmes na základě žádosti sepsal článek *This Is the Beat Generation (Tohle je beat generation)* vydaný 16. listopadu 1952 v New York Times, díky němuž vstoupil pojem do obecného povědomí a literárně-historického diskursu. (Ibidem: 108-109)

V pozdějších padesátých letech se slovo „beat“ stalo synonymem pro kohokoliv, kdo žije bohémským a rebelantským životním stylem odporujícím konformnosti a konvenčnosti tradiční americké společnosti. (Ibidem: 109)

¹⁹ Novela *Go* vyšla v roce 1952 a dosud není přeložena do češtiny. Jejímu anglickému titulu však nejvíce odpovídá název *Jed*, který odkazuje k atmosféře jazzových koncertů a jam sessionů, během nichž diváci a posluchači pod vlivem strhující hudby křičeli na muzikanty „Jed!“, případně „Jedem!“. Holmesova kniha není plně součástí beatnické literatury, protože ani Holmes nebyl v pravém slova smyslu beatnikem. Jeho postoj k osobnostem beat generation byl sice do určité míry přátelský, ale převážně ambivalentní, k celému hnutí si spisovatel udržoval kritický odstup s hodnotícím aspektem člověka stojícího poněkud mimo ústřední dění.

4.4 ČERNOBÍLÝ SVĚT JAZZU

Jazzová hudba, konkrétně jeden z jejích stylů/žánrů – bebop – se stal pro beat generation určitou formou uvolnění a zároveň inspirací. V předchozí podkapitole jsem vysvětlila, jak se termín z jazzové teorie odrazil v samotném pojmenování skupiny. Sám jazz však sehrál ve vývoji osobností beatnického hnutí i jejich literární tvorbě významnou roli. Beatnici velmi často navštěvovali různé jazzové a bebopové koncerty, jam sessiony, využívali jazzový slang v běžném hovoru a stejně tak jej přenesli do vlastní umělecké produkce, čímž přispěli k rozšíření hudební terminologie do běžné slovní zásoby širší veřejnosti.

Za kolébku jazzu se obecně považuje New Orleans, kde se údajně začal koncem devatenáctého století nejvíce rozvíjet, ovšem existují i doklady o tom, že ke vzniku tohoto nového hudebního žánru docházelo nezávisle na sobě v různých městech Spojených států amerických (zejména však na jihu a středozápadě). New Orleans bylo místem, v němž se jednak slučovaly různorodé kultury (viz francouzská a španělská nadvláda), mezi černochoy se zde významně pěstovaly spirituály, lidové (pracovní) písně nebo tzv. country blues. (Berendt, 1968: 14) Smíšením těchto a dalších hudebních prvků se začal formovat jazz, jehož základní složkou je improvizace. Jazz ale nebyl hudbou výsostně černošskou, jak se často dnes mylně domníváme. Již v počátcích existovala řada bílých jazzových hudebníků a bandů, což vedlo k postupné konfrontaci tzv. černého a bílého jazzu a obvykle mezi jednotlivými černošskými a bělošskými bandy docházelo k tzv. pouličním bitlům (hudebním soubojům). (Ibidem: 17)

Od zapojení se USA do první světové války (1917) se hudebníci z New Orleans hromadně přesouvali do Chicaga, tak došlo k oddělení neworleanského a chicagského stylu. Ve dvacátých letech dvacátého století nastalo další stěhování, tentokrát do New Yorku, kde vznikl opět nový styl – swing, až konečně ve čtyřicátých letech dvacátého století, se jakožto protipól zkomercializovanému swingu vyvinul bebop.

„Tato nová hudba vznikla – zpočátku v náznacích – původně v Kansas City a v malých neznámých hudebních lokálech Harlemu, hlavně v podniku ‚Minton’s Playhouse‘. (...) Flatted fifth – zmenšená kvinta – se stala nejdůležitějším intervalem bebopu, či – jako se už tehdy zkráceně říkalo – bopu. Ještě krátce

předtím se považovalo její používání za chybu nebo přinejmenším za nelibozvuk. (...) Pro bebop jsou příznačné zuřivé, nervózní fráze, které se chvílemi mění na melodické útržky. Zbytečné tóny se vyloučily. Všechno je soustředěné na nejmenší plochu. ‚Všechno,‘ řekl jeden bopový hudebník, ‚co si posluchač domyslí, se vypouští.‘“ (Berendt, 1968: 25-27, aut. překl.)

V padesátých letech se bebop na určitou dobu vytratil z jazzového vrcholu a nahradil ho tzv. cool (chladný) jazz, jeho harmonie však ještě v průběhu padesátých let pohltil moderní bebop (neboli hard bop) se svým méně rezignovaným postojem. Největší osobností bebopu čtyřicátých let se stal kansaský altsaxofonista Charlie Parker, přezdívaný Bird. Jeho experimenty s hudbou byly zprvu mezi jazzovými hudebníky velmi ostře odmítány. Parkerovi, který pocházel z chudé rodiny a zhruba od patnácti let byl závislý na drogách, z toho plynuly vážné existenční potíže. Všechn svůj životní smutek a zároveň radost z hudby však dokázal ve svých chorusech (sólech) vyjádřit prostřednictvím absolutní improvizace. I proto se stal jedním z nejvíce obdivovaných bopových muzikantů, s jehož osobností se můžeme nejednou setkat právě v literatuře beatníků.

Nahrávky jazzových orchestrů, zpěv jazzové zpěvačky Billie Holidayové, prožívání bopových koncertů, ale i znalost jazzových dějin se promítají v beatnické literatuře. Například v románu *Na cestě* Kerouac shrnuje téměř celou jazzovou historii tak, jak se uskutečňovala do roku 1951 (kdy byl román sepsán).

„Tohle byli děti velkejch bopovejch inovátorů. Začal s tím Louis Armstrong, kterej doloval svý nádherný melodie z bahna New Orleans; před ním to byli šílený členové dechových orchestrů, který hrávali pochody při svátcích, ale pak sousovský marše rozbili na ragtime. Pak nastoupil swing a chlapsky ráznej Roy Eldrige, kterej vařil na trubku jak o život, valil na lidi rify plný logiky a jemných odstínů – opíral se do toho s jiskrným pohledem a s milým úsměvem, a ty vlny pořádně rozkolíbaly celej jazzovej svět. A pak nastal čas Charlieho Parkera, kterej začal hrát jako malej kluk v mámině dřevěný boudě v Kansas City, trápil svý poslepovaný ságo mezi kládama, za deštivých dnů cvičil, chodil poslouchat starýho swingáře Basieho a orchestr Bennyho Montena, kde hrál Hot

Lips Page a další bouráci – pak odešel z domova a přišel do Harlemu a tady potkal šílenýho Thelonia Monka a ještě šílenějšího Gillespieho – mladej Charlie Parker, ktorej se do toho dokázal úplně položit a při hraní chodil dokolečka. Byl o něco mladší než Lester Young, ktorej taky pocházel z Kansas City – melancholickéj svatej šílenec, ve kterým byla poskládaná celá historie jazzu; když držel ságo vodorovně před sebou, tak hrál nejlíp; když mu poporostly vlasy a začal bejt linější a pomalejší, držel ho šikmo dolů a dneska, kdy nosí boty s tlustou gumovou podrážkou, aby necítil chodník života, ho musí mít opřený o prsa, aby ho vůbec udržel, a hraje parádní jednoduchý mazácký laufy. A tohleto byly děti americký bopový noci.“ (Kerouac, 2005: 247-248)

Právě (a zejména) Jack Kerouac byl jazzovou muzikou téměř posedlý, ve svých textech doslova přenáší hudbu na papír, dokáže vystihnout atmosféru koncertu i jednotlivých skladeb. Několikahodinové bebopové improvizace se také odrazily v Kerouacově koncepci spontánního psaní, která byla založena na bezprostředním transferu vlastních prožitků, zážitků, zkušeností a myšlenek do literatury, stejně jako bopový hudebník vytvářel pomocí tónů výpověď o svém životě a pocitech. Při improvizaci nemůže muzikant svoji zpověď nijak měnit, vzniká v podobě, jaká je v danou chvíli jediná možná, proto i Kerouacova próza neměla být zatížena jakýmkoli pozdějšími úpravami a zásahy. Tvrdil, že to, co spisovatel napíše na první pokus, se nejvíce blíží pravdě. Validita přepisu subjektivních prožitků byla dle Kerouaca i některých dalších beatníků základním kamenem literatury, jež se oprostuje od lži a manipulace úřadů a byrokracie.

V Kerouacově případě se jazz v literatuře nezrcadlí jen v lexikální rovině (využití jazzových výrazů, jazzového slangu), ale, a to především, v rovině syntaktické a stylistické. Kerouac používal výrazně rytmizovaný proud řeči neomezovaný interpunkcí či jinými syntaktickými pravidly. Společně s tímto vkládal do textu řadu citoslovcí a „zvukových slov“, čímž budoval velmi melodické dílo. Co se týče Allena Ginsberga, i ten měl velice blízký vztah k jazzu a bebopu, použil Kerouacova doporučení ohledně spontánního psaní a při svých veřejných autorských čteních se často nechával doprovázet jazzovými hudebníky. William Burroughs sice také vnímal soudobý hudební trend, poslouchal jazz a navštěvoval bopové koncerty, ovšem jeho

vlastní zájem se orientoval spíše klasickým směrem. Ať už jednotlivý beatnici holdovali jazzu či nikoliv, v průběhu čtyřicátých a padesátých let dvacátého století se vystavěl most propojující jazzovou hudbu s beatnickou generací, a to jak v jejich osobitém a autentickém sdělení, tak ve styku s podzemím.

5. ANALÝZA VYBRANÝCH DĚL JACKA KEROUAKA A WILLIAMA S. BURROUGHSE

5.1 ANALÝZA VYBRANÝCH TEXTŮ JACKA KEROUAKA

K analýze prózy Jacka Kerouaka jsem zvolila několik textů z jeho počáteční tvorby, tzn. díla, která napsal v první polovině padesátých let dvacátého století,²⁰ kdy se v plné síle projevila tvůrčí činnost beatnické generace. První z analyzovaných knih je Kerouakův pravděpodobně nejcitovanější román *Na cestě (On the Road)*²¹, jenž se stal spolu s Ginsbergovou básní *Kvílení (Howl)*²² a románem W. S. Burroughse *Nahý oběd (Naked Lunch)* určitým manifestem hnutí beat generation. Programový ráz lze ovšem nalézt v celém díle Jacka Kerouaka. Dalšími z rozebíraných textů jsou novely *Podzemníci (Subterraneans)*²³ a *Tristessa (Tristessa)*²⁴, pro které jsem se rozhodla na základě jejich obsahové blízkosti. Tematická konjunkce je však zřetelná ve většině Kerouakových textů, z tohoto důvodu představím několik oblastní zájmu, jež autor ve svých prózách reflektuje a prostřednictvím nichž buduje ideologické východisko beatnického hnutí, jakožto potenciálního kontrakulturního fenoménu své doby.

5.1.1 CESTA JAKO SYMBOL SVOBODY

Pohyb, únik a návrat, cestování, objevování a zakoušení nových situací spojené s odhalováním krás americké scenérie je sice určitým pojítkem mezi beatniky, ovšem

²⁰ Při výběru jsem se řídila chronologií sepsání textů, nikoli chronologií jejich vydávání, protože Kerouakovy knihy, tak jak je psal, tvoří jeho vlastní biografii a „kroniku“ beatnické generace, zatímco vydavatelské plány se řídily legislativou a odhadem přijatelnosti literatury v daném socio-kulturním prostředí.

²¹ *Na cestě* napsal Kerouac v roce 1951 na jeden dlouhý svitek slepeného japonského papíru.

²² Báseň *Kvílení* je uveřejněna ve sbírce *Kvílení a jiné básně (Howl and other poems)*. Původně nesla báseň název *Kvílení pro Carla Solomona* (blízkého přítele Allena Ginsberga, se kterým se seznámil v psychiatrické léčebně), později byl titul básně zkrácen. Báseň byla také věnována jednomu z beatnických inspirátorů Lucienu Carrovi, jenž po prvním vydání sbírky zažádal o vyškrtnutí svého jména ze všech budoucích publikací básnického souboru, jelikož nechtěl být veřejně spojován s beatnickým hnutím.

²³ Novelu *Podzemníci* Kerouac sepsal „na jeden záta“ během tří dní (a nocí) v roce 1953, v rukopisu je celá novela jedním dlouhým odstavcem.

²⁴ *Tristessa* je rozdělena do dvou částí, první část napsal Kerouac v roce 1955 během své návštěvy Mexico City (kam odjel za Burroughsem, díky němuž se s Tristessou seznámil), druhou část o rok později, v roce 1956. Na tuto skutečnost Kerouac upozorňuje přímo v knize pojmenováním jednotlivých částí (viz níže) a vlastním dějem prózy.

u Jacka Kerouaka je nutnost tohoto pohybu nejmarkantnější a nejvíce znatelná skrze jeho prózu. Tato Kerouakova potřeba krystalizovala již od dospívání, kdy se vydával na různé cesty na nákladních lodích, a vyvrcholila díky Nealu Cassadymu. Cassady pocházel z Denveru, vyrůstal v nápravných zařízeních pro mládež, kradl auta jen pro radost z jízdy, nedokázal delší dobu vydržet na jednom místě. Cassady inspiroval Kerouaka k vlastní cestě přes celé Spojené státy, z New Yorku na západní pobřeží a zpět, a několika dalším cestám, které podnikli společně (např. z Virginie do New Yorku a zpět, do Mexika apod.). Všechny tyto zážitky přenesl Kerouac do svého druhého románu *Na cestě*.

„Právě román Na cestě posunul Jacka do role archetypálního modelu beatníka, který stopuje mezi městy a vyhledává okamžiky vzrušení a přitakání k životu.“ (Turner, 1997: 17)

Dean Moriarty (postava z románu *Na cestě* reprezentující Neala Cassadyho) je pro Kerouaka zosobněním svobody. Jeho nevázanost na prostor a osoby kolem něj ho zcela osvobozuje, nejedná tak, jak by se od něj, jakožto od člena dané společnosti, očekávalo, rozhoduje se jen podle sebe. Kerouac na Deana pohlíží jako na šílence, který se nerozhlíží kolem sebe a pouze jedná – stále, vytrvale. Rychlostí jeho nikdy nekončící automobilové jízdy je definován i jeho život – neomezeně hovoří o čemkoliv, co jej napadá, nedokončuje úvahy, přeskakuje z jednoho tématu na druhé, nechává za sebe promlouvat proud myšlenek, pohybuje se rychle, chová se a jedná, jako by chtěl předejít čas. Deanův den probíhá podle předem na minutu naplánovaného rozvrhu, jež často impulsivně mění, závazky pro něj nejsou závazné, vše je determinováno jen vlastním rozhodováním.

„A pak najednou prásk, zaregistroval volnej flek a už jsme parkovali. Vyskočil z auta a zuřivě rázoval na nádraží; poslušně jsme šli za ním. Koupil si tam cigára. Pohyboval se jak naprostej šílenec, jako by dělal všechno naráz. Vrtěl hlavou, přikyvoval, nekoordinovaně klátil rukama; rázoval sem a tam, sedal si, křížil nohy na jednu a na druhou stranu, vstával, mnul si ruce, drbal se

v rozkroku, popotahoval si kalhoty a najednou zaostřil a nic mu neuniklo; a celou tu dobu mě št'ouchal do žeber a nezavřel klapáčku.“ (Kerouac, 2005: 119)

Sal Paradise (vypravěč *Na cestě*, postava reprezentující Jacka Kerouaka) je spisovatelem, jehož cílem není pasivně žít, ale aktivně prožívat. Jeho zážitky jsou však, na rozdíl od zážitků Deana Moriartyho, výsostně spjaty s literaturou. Sal chce zkoušet nové a poznávat dosud nepoznané zejména proto, aby svůj prožitek mohl zprostředkovat dalším lidem nespokojeným s atmosférou pasivního bytí. Záznam tohoto druhu existence by měl být určitou manifestací svobodného žití, nabídnutí alternativy života, který je oproštěn od společenských konvencí. Sal však osciluje mezi potřebou úniku od očekávání společnosti, prožitkem volné jízdy, nezávaznou čistou existencí a útočištěm, bezpečím domova, kde funguje jasný řád.

„A najednou jsem stál na Times Square. Procestoval jsem skoro třináct tisíc kiláků přes americkou pevninu a byl jsem zpátky na Times Square; a zrovna uprostřed vrcholného odpoledního ruchu, na kterej jsem zíral nevinnýma očima cestovatele jak u vytržení; na ten zběsilej a neuvěřitelnej newyorskéj maglajz, ve kterým se jak v nějakým šíleným smu milióny lidí snažej urvat nějakej ten dolar – rvou se, hrabou si, dávaj, vzdychaj a chcípaj (...) Kde je Dean? Kde jsou všichni? Kde je život? Měl jsem svůj domov, kde jsem moh složit hlavu a přemejšlet o životních ztrátách a myslet i na zisk, kterej se tam někde schovává.“ (Ibidem: 111-112)

Pohyb, který Kerouac představil prostřednictvím románu *Na cestě* a který byl typický pro beatniky a jejich inspirátory, nabídnul řadě mladých lidí přitažlivý pohled na sebevyjádření, na možnost nalezení sebe sama. Zatímco starší generace zavrhlá knihu jako text popisující veškeré zkaženosti jinak ideálního svobodného světa, pro nastupující generaci definovala nové vyhlídky na život mimo rozpadající se rodinné prostředí. Přestože román vyšel až šest let po jeho sepsání (v roce 1957), nová generace nespokojená s příliš sužujícími a utiskujícími rodičovskými pravidly, s konzumem střední třídy a dokonalostí odosobněné přetvářky přijala jeho základní východiska ustavená (do té doby tabuizovanou) nahotou těla i duše za své.

5.1.2 POZORUHODNÝ SVĚT MENŠIN

Jack Kerouac se ve svých knihách často vyznává ze svého blízkého vztahu k původním obyvatelům Ameriky. Indiáni, Mayové a Aztékové jsou pro něj posvátnými jedinci, kteří byli ubiti vykořisťovateli z jiných zemí. K soudobým Indiánům ho poutá výjimečná úcta, spatřuje v nich trpitele, jejichž rodiny se po staletí toulali po celých Spojených státech, kteří jsou přehlíženi a opomíjeni, nejsou hodni pohledu, přitom by člověk měl vidět jejich radost a sepětí.

„(...) pohled na trojici či čtveřici indiánů křižující pole a trať působí na smysly jako něco neuvěřitelného, jako sen – pomyslíš: ‚To jsou určitě indiáni – ani človíček na ně nepohlédne – takhle chodí – nikdo si jich nevšímá – jako by ani moc nezáleželo na tom, kam míří – do rezervace? Co nesou v těch papírových báglech?‘ a jen s vynaložením značného úsilí si uvědomíš: ‚Ale vždyť to byli původní obyvatelé této země a pod těmito nesmírnými prostorami nebes válčili, naříkali i ochraňovali své ženy v celých národech shromážděných kolem stanů – teď jim trať běžící nad kostmi jejich předků udává směr, ukazuje do nekonečna, lidské přizraky našlapují měkce po povrchu země tak hluboce zhnisané nánosem jejich utrpení, stačí kopnout do drnu a najdeš dětskou ruku.“ (Kerouac, 1997: 26)

Kerouac ve svých prózách však reflektuje nejen neútesný stav Indiánů, ale i obdiv k dalším etnickým menšinám – černošům, Mexičanům. Nesvoboda, kterou každodenně zakouší černošská dívka, jedna z Kerouakových milenek vystupující v jeho knize *Podzemníci* jako postava Mardou Foxové,²⁵ je srovnávána s nesvobodou, již zakouší Leo Percepiede (vypravěč, postava reprezentující Jacka Kerouaka), když ji nemůže chytit na ulici za ruku, jelikož by na ni bylo nahlíženo jako na prostitutku. Mínění společnosti tak omezuje reálnou vnější volnost obou, ovšem i volnost vnitřní,

²⁵ V případě postavy Mardou Foxové není známá její skutečná předloha, tedy Kerouakova milanka, podle níž byla postava Mardou vytvořena. Jisté je pouze to, že tato žena žila v danou dobu (na počátku padesátých let dvacátého století) v Greenwich Village v New Yorku, proto Kerouac celý příběh později přesunul do San Francisca.

neboť Mardou je ovládána možnou dezinterpretací svého postavení a Leo si je vědom jak předsudků společnosti, tak svých vlastních.

„Pochybnosti taky, jasně, že je Mardou černoška, což se týká přirozeně nejen mojí matky, ale i sestry, u které jednou možná budu muset bydlet, a jejího manžela, Jižana a celého okolí, každý by ztuhl a vyhýbal by se nám – taky by to docela vyloučilo možnost žít na Jihu (...), co by tomu řekli, kdyby paní mého domu byla černá Čerokézka, roztálo by to můj život vedví a další hrozné, americké myšlenky, takové ty bílé ambice a bílé představy.“ (Kerouac, 1997: 52)

Přesto, že si Kerouac uvědomoval velmi problematické postavení národnostních menšin v USA, a snad i proto, obdivoval je a toužil být součástí takové skupiny. Pravděpodobně od dob, kdy opustil francouzsko-kanadskou komunitu, v níž vyrůstal, se cítil stále jako outsider. Když sledoval život minorit, ať už v městských čtvrtích, či mezi bavlníkovými plantážemi, svoji pozornost upíral především k radostnému soužití jejich členů. Oproti americké většinové společnosti odmítající veškeré vybočení z normativu středostavovské bílé konformní rodiny, spatřoval Kerouac soběstačnost, hrdost, lásku a sepětí menšin vynahrazující ekonomickou a sociální zaopatřenost majority. Kerouakovy knihy přinášejí svým popisem a vnímáním etnických menšin určité antirasistické poselství, které mohlo podpořit pozdější snahy amerického černošského hnutí (v šedesátých letech dvacátého století).

5.1.3 NA HRANICI ZÁPADNÍHO A VÝCHODNÍHO NÁBOŽENSTVÍ

Kerouakova katolická víra, v níž byl vychován a již se jeho matka po celý svůj život striktně držela, narážela na základní pojetí hříchu. Kerouac sice věřil v Boha, jeho existenci, ale pohlížel na něj jako na tvrdého a nevyzpytatelného soudce, který stvořil lidi hříšné a teď jim jejich hříšnost vytýká. Zároveň se nedokázal vyrovnat se životem člověka, jenž bude moci skutečně žít až po smrti. Na Kerouaka často doléhala jeho touha po smrti, kterou vnímal jako vysvoboditelku z nesvobodného života. Carolyn Cassadyová toto přání přisuzovala Kerouakově rozporu mezi jeho chtičem závislým na prožitcích a vině z poddávání se tomuto pudu. (Kerouac: 1999: 7) K reflexi Kerouakovy

víry dochází však až v jeho pozdějších textech, přestože o existenci Boha hovoří již v románu *Na cestě*. V *Podzemnicích* ještě (prostřednictvím Mardou) pohlíží na Boha jako na ochránitele, i když už i do tohoto díla pronikají Kerouakovy myšlenky o stvoření zranitelného člověka čelícího svodům života.

„Proč by chtěl někdo ublížit mému malému srdci, nohám, ručkám, mé kůži, ve které jsem zavimutá, protože Bůh chce, abych byla v teple a Uvnitř, mým prstům – proč stvořil Bůh vše tak, že to tlí, umírá a je zranitelné, a proč chce, abych si to uvědomila a křičela – proč se divoká země a těla obnažují a zanikají – (...) – Ach – Ochraňuj se, neškodný andílku, tys nikdy neublížil jinému nevíňátku, ani bys nikdy nemohl rozbit jeho skořápku či odkrýt bolest pod jeho tenkým závojem – zahalím tě do roucha, má ovečko – (...)“ (Kerouac, 1997: 31-32)

Úvahami o křesťanském Bohu spojenými s myšlenkami, jež nabyl Kerouac studiem buddhismu před sepsáním knihy, je prostoupena novela *Tristessa*. Tento text napsal Kerouac někdy v letech 1955 a 1956, kdy opakovaně navštívil Burroughse v Mexiku. *Tristessa* byla dívka zprostředkovávající Burroughsovi morfium, sama závislá na drogách, prostitutka a jedna z Kerouakových lásek. Postava *Tristessy* je ještě před definitivní a bezvýchodnou fází drogové závislosti velmi věřící křesťankou, což je také jedna z vlastností, kterou na ni Kerouac obdivuje.

„Tristessa miluje smrt, jde k ikoně [Panny Marie], upraví květiny a pomodlí se – Sehne se nad sendvič a pomodlí se, ze strany se dívá na ikonu, sedí na posteli v barmském stylu (na turka) (je dole) (sedící), odřikává modlitbu k Panně Marii, prosí ji o požehnání a vyjadřuje poděkování za jídlo, já čekám v tichém respektu, podívám se na El India, taky hluboce věřícího, jehož oči se zamlží zbožným dojetím i ve chvíli, kdy brečí blahem z opojení drogou (...)“ (Kerouac, 1999: 24)

Zatímco pro *Tristessu* je víra křesťanská, částečně ovlivněna pouze kulturně-historickým prostředím Mexika, pro Kerouaka je Bůh metamorfovaný. To, co nazývá Bohem, je představa propojující západní (katolické) náboženství s východním

(buddhistickým) náboženstvím. Pro Kerouaka byl buddhismus (později zen-buddhismus) emocionálně přístupnější než křesťanství, zejména pro Buddhovo tvrzení, že život je jen utrpení. Nemusel se proto dál vinit a omlouvat za to, že je hříšný. (Kerouac, 1999: 7) Kerouac má i přes tento svůj postoj blízko k hledání milosrdenství u Boha, které vychází čistě z křesťanství.

„Ó Pane, co jsi to udělal se svými andělskými já, co je tenhle vražedný život, tahle fuj příšerná svinská scéna plná zvratků a zlodějů a umírání? – nemohls pro nás najít místo v pomurém nebi, kde by bylo vše snesitelnější? Jsi Masochista, Pane, jsi Indický dárce, jsi Nenávistný?“ (Ibidem: 57)

Kerouac se však při hodnocení Boha řídí vlastními pocity, necítí-li se dobře, viní Boha z utrpení, je-li šťastný, spatřuje v Bohu podporu a požehnání. Stejně tak na nařknutí Boha z masochismu odpovídá o chvíli později klidným a smířeným porozuměním.

„Ó, to bylo kaktusové víno a zvracení v ulicích a vzlyky pod nebesy, pošpiněná andělská křídla pokrytá světle modrým nebeským prachem – Andělé v pekle, naše křídla jsou ve tmě obrovská, my tři vyrážíme a ze Zlatého věčného nebe se sklání Bůh a hlavou nám dává své požehnání, jeho výraz je pln nekonečné lítosti (pochopení), pln nekonečně chápacího utrpení, výraz Jeho obličeje by tě rozplakal – Jednou jsem měl takovou vizi, že na konci vše zmizí – Žádné slzy, jen rty, ach, můžu ti to ukázat! – Žádná žena nedokáže být tak smutná jako Bůh, Bůh je jako člověk –“ (Ibidem: 66)

V této knize je (ze tří analyzovaných próz) také věnován největší prostor tématu smrti, Kerouakovu vnímání života jako bolesti a jeho touze zemřít. Tematika víry a smrtelnosti tak dodává novele, jejíž styl je více popisný, než tomu bylo v případě *Podzemníků*, duchovní rozměr. Její spiritualita dokonce vzrůstá v druhé polovině knihy (kterou psal Kerouac rok po první části²⁶), kdy se život Tristessy i ona sama výrazně

²⁶ Novelu Kerouac rozdělil na dvě části dle toho, jak byly její události prožívány a zaznamenávány. Část první proto nese název „Chvějící se a neposkvrněný“, druhá část pak jen „O rok později...“.

změnili. Její tělo bylo již nezadržitelně odkázané na drogy a léky a v Kerouakově očích byla smrti den ode dne blíže, což ho nutilo jednak k hlubším úvahám o tragice života a vysvobození skolem, o uspořádání světa, jednak k neschopnosti odejít a ponechat ji osvobozující, posvátné smrti.²⁷ Kerouakův (a nejen jeho, ale i např. Ginsbergův) posun k východnímu náboženství předznamenával vývoj (a svým způsobem trend) šedesátých a sedmdesátých let dvacátého století, kdy se řada umělců obracela k buddhismu a jeho volnější formě – zen-buddhismu – a nechávala se inspirovat východní kulturou a náboženstvím, jak v osobním životě, tak v tvůrčí sféře.

5.1.4 MÍZA BEATNICKÉHO ŽIVOTA

Jazz, a především jeho žánr bebop je obecně spjat s beatnickou generací a jejich literaturou. Vazba na jazzovou hudbu se však nejvíce projevila u Jacka Kerouaka, a to jak ve formální, jazykové, tak obsahové stránce jeho děl. Již v podkapitole *Černobílý svět jazzu* jsem pojednala o teoretickém základu Kerouakovy spontánní prózy, která byla inspirována právě jazzovou improvizací. Kerouac na jazz a bebop pohlížel jako na jednu z nejdokonalejších forem sebevyjádření vtahující do sebe všechny posluchače (resp. příjemce). Bopový koncert nebo jam session chápal jako prostor, v němž všichni zúčastnění plně rozumí sdělení hudebníků, nechávají si prostřednictvím nekonečně se linoucích tónů vyprávět o jejich smutném zbitém²⁸ životě a o kráse takového života. Kerouac měl pro hudbu zvláštní cit, znal dějiny jazzu, rozlišoval jeho jednotlivé styly, setkával se s nejuznávanějšími představiteli bebopové scény – Charliem Parkerem, Theloniem Monkem, Dizzym Gillespiem apod. Vlastní vědomosti, zkušenosti a zážitky pak uplatnil ve svých knihách, které na čtenáře dosud přenáší autentické prožitky z bopových koncertů.

„Všichni se houpali do rytmu a hulákali. Galatea a Marie stály na židličkách, svíraly své piva a natřásaly se a nadskakovaly. Dovnitř se cpali černý maniči z ulice a padali přitom jeden přes druhého. „Jed! Nepřestávej!“ řval chlap

²⁷ Posvátnost smrti vychází z aztécké víry Mexičanů. Smrt a zemřelí jsou chováni ve velké úctě, připomínají živému člověku jeho smrtelnou podstatu. (Kerouac, 1999: 14)

²⁸ V českých překladech beatnické literatury se nejčastěji pro slovo beatnický používá český ekvivalent zbitý či ubitý.

s hlasem jak mlhová siréna a vydal ze sebe takový zaúpění, že muselo být slyšet až v Sacramentu, áhááááá! ,U-húúúú,‘ řek Dean. Drbal si prsa a břicho; z obličeje mu crčel pot. Bum, dup, ten bubeník dokopal své škopky dolů do sklepa, kde do nich dál rubal svýma zabijáckýma paličkami, drrrrrrr. (...) Pak ten tenor seskočil z pódia a rozjel to mezi lidma; klobouk se mu přitom svez do očí, ale někdo mu ho posunul zpátky do týla. Jen se trochu stáhnul zpátky, dupal si nohou do rytmu a vymáčkul z trubky táhlej, drsnej kvil, nadejchnul se, zved trubku vysoko do vzduchu a vyhrával na všechny strany.“ (Kerouac, 2005: 205-206)

Podobné popisy se v románu *Na cestě* objevují poměrně často a zabírají i několik stran, během jejichž čtení doléhá na čtenáře atmosféra koncertů i samotné příběhy muzikantů. Kerouac dokázal díky své spontánní próze a melodičnosti stylu zafixovat zážitky tak, jako se hudba fixuje notovým zápisem. Později ve svých knihách Kerouac dodal bebopu a jazzovým hudebníkům až spirituální dimenzi. Nešlo pouze o transfer zdrcujícího smutku nebo radostné legrace, ale vnímání tvůrců hudby jako tvůrců života s pronikavým vhledem, s transcendentálním poznáním. Kerouac pohlížel na jazzmany jako na Bohy, avšak ne ve smyslu, v jakém o nich hovoří Dean v *Na cestě*²⁹, ale jako na někoho, kdo skutečně vidí minulost, přítomnost i budoucnost lidí před sebou.

„(...) vrátili jsem se do Bubnu poslechnout si Birda, který zřetelně několikrát pohledem vychutnal Mardou a mně se podíval taky přímo do očí, aby vykoumal, jestli jsem fakt tak velký spisovatel, jak si to o sobě myslím, jako by znal mé chyby a ambice nebo jako by si mě pamatoval z jiných nočních klubů a jiných pobřeží, jiných štací – (...) – sleduje Mardou i mě v dětství naší lásky a pravděpodobně se diví proč nebo už ví, že nevydrží, nebo vidí, koho to bude bolet (...)“ (Kerouac, 1997: 19)

Kerouac na bebopovou hudbu klade velký důraz. Poznání, opravdové pochopení bopu je pro něj určitým důkazem osvícení. Ten, kdo nerozumí bebopu, nedokáže

²⁹ „*To je von! To je von! Starej Bůh! Starej Bůh Shearing! Jo! Jo! Jo!*“ (Kerouac, 2005: 133)

porozumět ani životu – beatnickému životu. Stejně jako „beat“ je forma života, životní styl, tak bop je životní styl, většina beatníků se pak v bebopu nacházela, spatřovala v něm podobné životní linie a osudy, prožitky. Na druhou stranu, řadu bopových hudebníků bych pro jejich způsob žití mohla označit za beatníky. Kerouac si uvědomoval propojení těchto dvou sfér – beatnické a bebopové, z nichž byla každá vlastní originální podobou subverzivní. Proto se i Percepiedova (Kerouakova) láska k Mardou v *Podzemnicích* prohlubuje ve chvíli, kdy zjistí, že porozuměla bebopu.

„(...) přichází zjištění, které se nafukuje do důležitosti, báječné zjištění, že je to jediná dívka, co jsem kdy poznal, která opravdově rozumí bopu a umí ho zpívat, tehdy poprvé u Adama v tom hýčkaném dni s červenou žárovkou řekla: ‚V tom úletu jsem poslouchala bop, z hracích skříní, v Červeném bubnu a všude, kde jsem na něj natrefila, s úplně novým a nepoznaným pocitem, který ale opravdu nedokážu popsat.‘ – ‚Ale jaký to bylo?‘ – ‚Neumím to prostě popsat, vysílalo to nejen vlny, prostupovalo mě to – nedokážu to vyjádřit, slovy to nejde říct, chápeš? Ú dý bý dý bý,‘ zanotovala pár akordů tak rozkošně.“ (Kerouac, 1997: 75)

5.1.5 HLEDÁNÍ BEZPEČNÉHO DOMOVA

Téma, které všechny tři analyzované prózy nejvýrazněji spojuje, je postavení ženy a matky v Kerouakově životě. V kapitole o dětství a dospívání Kerouaka jsem hovořila o jeho lpění na matce, jež působilo na pocit bezpečí a pohodlí a jehož důsledkem byla celoživotní Kerouakova neschopnost nalézt ideální manželku. Přestože byl znatelně sebevědomým spisovatelem, trpěl zároveň komplexy³⁰ vedoucími ke strachu z žen, z jejich odmítnutí nebo spíše z jejich zneužití a lstivého odchodu. Z Kerouakových knih je zřejmé, že takovýto odstup ovládající jeho lásku k některým ženám, ho nakonec přinutí je opustit. Setkání a styk s budoucími milenkami často doprovázejí počáteční pochybnosti o mravnosti těchto žen, Kerouac trpí obavami z jejich „nečistoty“ a pro bázeň je obviňuje z prostituce. Toto Kerouakovo vnitřní

³⁰ V románu *Podzemníci* o sobě Kerouac hovoří jako o „muži, který si nedůvěřuje a zároveň má superego“. (Kerouac, 1997: 5)

rozpoložení dotýkající se jeho vztahů se ženami je zobrazeno například v románu *Na cestě*, kde se seznamuje s mexickou dívkou Terry.

„A tam mi najednou začalo hrabat. Nevím proč, ale najednou mě přepadly paranoidní vidiny, že Teresa, jak se jmenovala – nebo Terry – , je obyčejná šlapka, která balí v autobusech kořeny, dojde s nima do L.A., tam je vezme na snídani do nějakýho podniku, kde čeká její pasák, a pak si je odvede do hotelu, kam pak ten pasák přijde s boučačkou v ruce nebo tak něco. Nikdy jsem se jí s tím nesvěřil.“ (Kerouac, 2005: 88)

Kerouakovy obavy se projektují i do *Podzemníků*, jejichž děj je věnován jeho poměru s černošskou Indiánkou Mardou, která nakonec opouští Percepieda (Kerouaka) pro vlastní potřebu nezávislosti. Tato „nezávislá“ povaha Mardou byla od začátku pro Percepieda něčím lákavým a přitažlivým, ovšem jen do doby, kdy se Mardou stala závislá na něm, čímž omezovala jeho vlastní svobodu. Jakmile dospěla k rozhodnutí, že chce svoji nezávislost získat zpět, na Percepieda opět zaútočily původní pochybnosti.

„(...) teď přišel její čas, chce nezávislost, zrovna včera, než jsem začal s tímhle usazeným psaním, prohlásila: ‚Chci být nezávislá, mít prachy a jen se tak poflakovat.‘ - ‚To víš, a s každým se znát a s každým píchat, ty šlapko,‘ pomyslim, když šlapu z místa, kde jsme – kde jsem stál na autobusové zastávce (...), utvrzuju se: ‚Je to určitě šlapka, ať jde do prdele, najdu si jinou holku‘ (tím už si nejsem tak jistý, jak čtenář určitě vycítí), (...)“ (Kerouac, 1997: 51)

Vzhledem ke Kerouakově strachu z „poskvrněných“ žen, černých andělů³¹, je pravděpodobně překvapivý jeho postoj k mexické narkomance a drogové překupnici Tristesse (novela *Tristessa*), kde skutečnost, že je prostitutka (přestože tak není v knize ani jednou explicitně označena), nijak nepřekáží jeho zbožňující lásce a až zbožštělému obrazu dívky. Ve vztahu k této ženě pociťuje spíše ochranný pud a ryzí, čistou

³¹ Kerouakova próza je od počátku prostoupena spiritualitou, přestože je v různé míře reflektována explicitně. Jedním z důkazů tohoto tvrzení je fakt, že Kerouac velmi často pracuje se pojmem anděl, který v jeho představě nese určité beatnické atributy – průhlednost, čistotu (bělost), neviditelnost – a kterým obvykle beatniky zaštiťuje (např. Kerouakův román o beatnické generaci nese název *Andělé pustiny*).

lásku. Nežádá od ní nic stejně tak, jako ona nežádá nic od něj, nenárokují si sebe navzájem. Povaha vztahu Tristessy ke Kerouakovi není zcela transparentní, sám se jí vyzná ze své lásky až v době, kdy je Tristessa již příliš drogově závislá na to, aby dokázala posoudit a zhodnotit své emoce, a Kerouac v ní pomalu přestává vidět svoji Madonu.

„Konečně jsem v taxíku a konečně jsem řekl Tristesse, že ji mám rád - ‚Yo te amo‘ – Žádná odpověď – Bullovi pak napovídala, že jsem jí řekl ‚Spala jsi s kým, proč by ses nemohla vyspat se mnou‘ – Nikdy jsem nic takového neřekl, jen ‚Yo te amo‘ – Protože já ji opravdu miluji – Ale co s ní – Předtím, než začala brát prášky, nikdy nelhala – Naopak, modlila se a chodila do kostela.“ (Kerouac, 1999: 61)

Kerouaka ve všech partnerských a mileneckých vztazích doprovází pohled na ženy jako manželky a matky. V próze *Na cestě* se zpovídá ze skutečnosti, že každou ženu, se kterou navazuje intimní poměr, posuzuje jako budoucí manželku a matku svých dětí. (Kerouac, 2005: 121) Není schopen odpoutat se od idealizovaného obrazu vlastní matky, je k ní stále přitahován, nemůže se osamostatnit a opustit bezpečí domova, z čehož je právem obviňován jednak svými přáteli, jednak milenkami. V *Podzemnicích* vykresluje nabádání přátel, zejména Allena Ginsberga (postava Adama Moorada) k oproštění se od vlivu matky. Leo Percepiede (Kerouac) se dokonce vyznává z toho, že podobný přístup má i jeho rodička, která touží po tom, aby její syn žil svůj vlastní život. Percepiede svoji fixaci na matku omlouvá potřebou pohodlí a klidu na práci, zároveň si je (v důsledku sebereflexe) vědom manipulace, již matka směrem k němu uplatňuje.

„(...) pochybnosti, které jsem měl o Mardou, jestli já (...) bych si ji měl vzít za svou vytouženou, milovanou ženu tady, tam či kdekoli i přes všechny námitky své rodiny a hlavně přes opravdově, i když sladce, nicméně opravdově tyranskou (kvůli svému subjektivnímu názoru na ni a na její vliv) matčinu nadvládu nade mnou – nadvládu, či co to je. – ‚Leo, myslím, že ti neprospívá, když tak stále žiješ s matkou‘, Mardou, konstatování, které mě v počáteční důvěře vedlo k myšlence:

„Jasně, přirozeně, je jen žárlivá, žárlí, že sama nemá žádný příbuzný a patří k těm moderním lidem poblázněným psychoanalýzou, kteří i tak nenávidí matky‘ – a nahlas jsem odpověděl: „Ale já ji opravdu, fakticky mám rád a tebe mám taky moc rád a nevidíš, jak se poctivě snažím využít čas, rozdělit svůj čas mezi vás obě – kromě toho je tady můj psaní a pohodlí (...)“ (Kerouac, 1997: 54)

Ženy, do nichž byl Kerouac zamilovaný a jež představil v analyzovaných textech, spojuje nejen jejich skutečné či smyšlené kurtizánství, ale především jejich nebělošský původ. Terry byla Mexičanka žijící s rodinou v Kalifornii, Mardou byla indiánská černoška ze San Franciska (ve skutečnosti z New Yorku) a Tristessa Mexičanka z Mexico City. Všechny tři byly snědé tmavovlásky, všechny součástí etnických menšin (alespoň z pohledu Kerouaka, protože Tristessa byla ve své zemi, co se rasy týče, členkou majoritní společnosti). Z postavení všech těchto dívek plynulo určité pohoršení, které by Kerouac vzbuzoval v „tradiční“ americké společnosti veřejným vztahem s kteroukoliv z nich. Těchto předsudků si ostatně všiml jak u opovrhované středostavovské konvenční společnosti, tak u svých přátel i u sebe samého. Přese všechno mu poměr s těmito dívkami poskytoval touženou příslušnost ke zmiňovaným etnikům.

„(...) usedáme do písku, když mijíme Mexičany, cítím ten úžasný odvaz, který jsem zažíval s Mardou po celé léto na ulicích, splnil se mi starý sen, abych byl vitální, nabitý energií jako černochoch, indián, Japonec z Denveru či newyorský Portoričan, když ji mám po boku a ona je tak mladá, sexy, zvláštní, odvazová, já sám v džínách a nedbalý a oba dva jakoby mladí (...), vykašlali jsme se na autobus a drželi se cestou za ruce – pyšně jsem si myslel: „V Mexiku bude vypadat zrovinka takhle a zaboha nikdo nepozná, že nejsem indián, a takhle si tam budem vykračovat“ (...)“ (Ibidem: 78-79)

Pojetí žen u Kerouaka, a celkově u všech beatníků, je příliš širokým tématem, pro jehož řešení zde není dostatečný prostor. Je však třeba zmínit, že beatnická generace neuznávala konformismus střední třídy, a proto se neztotožňovala ani s představou ženy jako „buržoazní domácí paničky“. (Tytell, 1996: 217) V Kerouakově případě se sice

setkáváme s vizí spokojené domácnosti, jejímž živitelem bude on starající se o svoji ženu a děti, ovšem z analyzovaných textů je evidentní, že ho přitahují zejména ženy samostatné a nezávislé, stejně soběstačné, jako byla jeho matka – živitelka rodiny. Přestože beatnická generace není přímou příčinou (či jednou z příčin) rostoucího ženského emancipačního hnutí, její filosofie svobody a uvolnění (uměleckého i osobního) přispěla k vývoji feminismu obdobně, jako tomu bylo u černošského hnutí.

5.2 ANALÝZA VYBRANÝCH TEXTŮ WILLIAMA S. BURROUGHSE

Obdobně jako u Jacka Kerouaka i u Williama Burroughse jsem k analýze jeho textů zvolila knihy z počátku jeho literární tvorby. Jelikož Burroughsův umělecký vývoj byl pozvolnější než Kerouakův a jeho díla vznikala pomaleji než Kerouakova, analyzované texty pochází z období celých padesátých let dvacátého století.³² Do výběru byly opět zařazeny tři prózy, dvě Burroughsovy první knihy – román *Feták* (*Junkie*)³³ a novela *Teplouš* (*Queer*)³⁴ – a jeho čtvrtá, ale pravděpodobně nejdiskutovanější a v dané době nejvíce šokující kniha – román *Nahý oběd* (*Naked Lunch*)³⁵. Volbu těchto textů k rozboru jsem uskutečnila především na základě časového kritéria, přičemž jsem z Burroughsovy tvorby padesátých let vyřadila knihu *Dopisy o yage* (*The Yage Letters*), protože je epistolární prózou vzniklou na základě korespondence Williama Burroughse s Allenem Ginsbergem, a figuruje zde tedy určité spoluautorství Ginsberga. Stejně jako v případě Kerouakových děl i zde vytyčím základní témata, jimž se Burroughs ve svých knihách věnuje a skrze něž zároveň (nezáměrně) buduje ideologii hnutí beat generation.

5.2.1 DROGA JAKO ŽIVOTNÍ STYL

Tematika drog a svět narkotik se nese celým Burroughsovým dílem. Zaznamenává vlastní začátky toxikomanie, zkušenosti s drogou, opakované léčení drogové závislosti a následné recidivy. Burroughs sám byl závislý na morfiu a heroinu výraznou část svého života, poprvé zkusil drogu zhruba v roce 1944 nebo 1945 a následně si vypěstoval návyk trvajícím (s přestávkami) téměř čtyřicet let. Přibližně pět počátečních let závislosti sepsal ve své první knize nazvané *Feták*, která je obdobně

³² Analyzované texty Jacka Kerouaka oproti tomu vznikaly v průběhu první poloviny padesátých let dvacátého století. Opět však přihlížím k tomu, kdy Burroughs jednotlivé prózy psal, nikoliv k tomu, kdy byly poprvé vydány.

³³ Tento román sepsal Burroughs v letech 1951-1952 na naléhání přítele Kellse Elvinse a přes všechny pochyby o jeho vydání vyšel *Feták* již v roce 1953.

³⁴ Burroughs napsal novelu *Teplouš* (vzápětí po *Fetákově*) v roce 1952. Některé pasáže ze zamýšleného *Teplouše* byly dokonce do románu *Feták* zařazeny. *Teplouš* byl však vydán až o více než třicet let později, v roce 1985.

³⁵ *Nahý oběd* psal Burroughs přibližně v letech 1954-1958, nešlo však o běžný ani jím dříve uplatňovaný postup tvorby. Burroughs zaznamenával jednotlivé scény a kapitoly tak, jak se mu „zjevovaly“ ve vědomí. Kapitoly pak byly zřejmě náhodně seřazeny za sebe. Poprvé román vyšel v Paříži v roce 1958, v USA až po soudním procesu o obscenitě knihy v roce 1960.

jako následující próza *Teplouš* čistě autobiografická. V době, kdy *Feták* poprvé vycházel, vznikalo i několik dalších děl s drogovou tematikou, ovšem Burroughsův román se od nich liší svým nesoudícím postojem. Burroughs napsal knihu o narkomanech, uvedl čtenáře do neznámého světa překupníků a toxikomanů, představil jim jazyk užívaný v drogovém prostředí a bez jakýchkoli hodnotících komentářů odhalil způsob života ovládaného návykem a potřebou.

Zatímco pro ostatní beatniky byla droga pouhým občasným povyražením či podporou při práci³⁶, pro Burroughse byla droga životem.

„Naučil jsem se drogové rovnici. Na rozdíl od alkoholu nebo trávy není droga prostředkem k rozšíření radosti ze života. Droga není rozšoupenutí. Je způsobem života.“ (Burroughs, 1992: 9)

Burroughs ve svých textech opakovaně hovoří o přizpůsobení se „rytmu drogy“. Tento rytmus definuje narkomanovo bytí, jeho život se omezí na shánění drogy, její aplikaci, uvolnění a následné shánění další dávky. Toxikomanův čas je determinován potřebou a uspokojením potřeby, jeho vnímání je přizpůsobeno potřebě, dokáže cítit přítomnost drogy na ulici, ihned pozná jiného narkomana či překupníka. Droga si drogově závislého najde kdekoliv a kdykoliv. Burroughs v románu *Feták* poučuje čtenáře o vytvoření návyku, které zabírá několik měsíců pravidelných dávek narkotik. Ve chvíli, kdy si člověk vypěstuje návyk, nemůže již o množství ani frekvenci dávkování samostatně rozhodovat, začne za něj rozhodovat droga.³⁷

„Narkoman sám má často pocit, že vede vlastně naprosto normální život a droga že je pouze náhodnou záležitostí. Neuvědomuje si, že činnosti, které se netýkají drog, jenom markýruje. Teprve po odříznutí od přísunu si uvědomí, co pro něj vlastně droga znamená.“

„Proč potřebujete narkotika, pane Lee?“ je otázka, kterou vám stupidní psychiatři často kladou. Odpověď zní: „Potřebuju fetovat, abych mohl ráno vstát“

³⁶ Např. Jack Kerouac během svého psaní požíval benzedrin, aby byl soustředěný na práci a nebyl unavený. Bez odpočinku tak dokázal psát i několik dní v kuse, jako v případě sepsování *Podzemníků*.

³⁷ Drogou má Burroughs na mysli pouze tzv. tvrdé drogy. Ve svých prózách hovoří převážně o morfinu, heroinu, případně dalších opiátech.

z postele, oholit se a nasnídat. Potřebuju to, abych zůstal naživu.“ (Burroughs, 1992: 26)

Burroughs se nezabývá pouze průběhem závislosti, ale také jejími příčinami a důsledky vysazení narkotik. Bez drogy cítí člověk prázdnotu a nudu. Začíná brát drogy, jelikož neví, co jiného dělat, jak se bavit. Burroughs píše o tom, že většina narkomanů netuší, proč začala s drogami. Slovy Burroughse – jen tak se poplakovali, až dokud si nevytěstovali návyk. „Nuda“ se stává jedním z nejvýraznějších motivů toxikomanie a jejím živitelem. V *Nahém obědě* dokonce Burroughs vyslovuje myšlenku, že ve Spojených státech je mimořádná „nuda“, která člověka nutí k úniku v podobě drog.

„Není tam ale ta U.S. otrava. Nemůžete ji spatřit a nevíte, odkud se vlastně bere. Představte si třeba jeden z těch koktejlových salónek na konci předměstské ulice – každý blok domů má svůj vlastní bar a dragstór a trh a krám s lihovinami. Vejdete, a hned vás to praští. Odkud se to ale bere? Není to ani z výčepáka, z hostů, z okrajů lemování barových židliček z krémového plastiku, ani z bledých neónů. Dokonce to není ani z TV. Naše návyky v té nudě rostly, stejně tak jako vás zpracuje kokain, abyste předcházeli jeho nedostatku.“ (Burroughs, 1994: 31)

Stejně tak, jako se v nudě rodí závislost, její odstranění doprovází nově znovunastolená prázdnota. Rytmus drogy ovládající čas a život narkomana se vytratí a nezbývá nic, čemu se podřídit, čím drogu plně nahradit. Vysazením narkotik se toxikoman sice zbaví řady potíží, avšak problém, z něž závislost vzešla, se opět objeví, a dokonce v podstatně větší míře, než v jaké jej pociťoval před návykem. Tuto znovunabytou prázdnotu je možné eliminovat prací, přesto většinou vede spíše k recidivě narkomana.

„Když léčba závislosti skončí, obvykle se po několik dní cítíte líp. Můžete pít, pociťujete normální hlad a radost z jídla a taky se vám vrátí pohlavní touha. Všechno vypadá ostřejší, jiné. Pak na vás náhle přijde slabost. Obléct se, vstát ze židle, zdvihnout vidličku, všechno vyžaduje úsilí. Nechcete nic dělat, ani nikam

chodit. Dokonce nemáte ani chuť na drogu. Touha po droze pomínula, ale místo ní není nic jiného. Tohle období musíte doslova odsedět. Nebo ho strávit prací.“
(Burroughs, 1992: 81-82)

Burroughsův *Feták*, v němž vypráví svůj příběh Lee (pseudonym autora, postava reprezentující Burroughse), promlouvá ke čtenářům, popisuje jim část svého života, svoje zážitky, vysvětluje některé slangové výrazy, jednoduše zasvěcuje čtenáře do drogového světa. Vypravěč není v postavení, kdy by hodnotil či odsuzoval drogovou závislost, pouze zaznamenává události a vyjadřuje své myšlenky, ale nikoliv pocity či komentáře. Nejen ve *Fetákově*, ale i v dalších analyzovaných textech Burroughs zachycuje postavy narkomanů, překupníků, spojek a jejich prostředí ovládané hrou s nejelementárnějšími lidskými pudy. Burroughs podává svědectví o prostoru plném podezřívavosti, nebezpečí, udavačství, sobectví, vypočítavosti a zároveň pevného přátelství, důvěry a pomoci. Zcela s odstupem a bez příkras popisuje každodennost narkomana a jeho běžné potíže, nezastavuje se před tělesností, naopak si v ní určitým způsobem libuje (tato libost je pro autorův styl typická, často je dokladem Burroughsova humoru).

Jednou z nejnechutnějších věcí, o kterých Bill [postava Billa Gainse reprezentující Billa Garvera] obvykle mluvil, byly detailní zprávy o jeho stolici. „Někdy si tam musím dokonce vrazit prst a vytáhnout ho. Tvrdý jako porcelán, rozumíš. Hrozná bolest. (...) Kdybych tak moh jít do špitálu a nechat si udělat pořádnou klystýr! Ale dokud si tam neleheš, nezačnou s tebou nic dělat. A to já samozřejmě nemůžu.“ (...) Vůbec ho nebylo možné zastavit. Když začnou lidi mluvit o své stolici, jsou nesnesitelní a neúprosí jako proces, o kterém hovoří.“
(Ibidem: 42-43)

Burroughs od prvních stran *Fetáka* až do jeho konce proklamuje své vidění drogy jako způsobu života, který vypravěč Lee opakovaně volí a následně se opakovaně ubíhá k ukončení takového životního stylu. Neschopnost narkomana rozhodovat se připisuje návyku, ale zřejmě si plně neuvědomuje její vliv mimo návyk. Přesto Burroughs několikrát zmiňuje prázdnotu, která vyplňuje období bez narkotik, a dokonce

hovoří o působení drog po celý toxikomanův život. Při prvním návyku se droga stává životem a nepřestává jím být ani při vysazení drogy. Burroughs tak definoval jednak její zhoubnou sílu, jednak její neodolatelnost, která neobyčejně ovládla zejména generaci šedesátých let dvacátého století.

„Už dva měsíce jsem nic nebral. Když přestanete užívat drogy, všechno vám připadne prázdné, ale přitom si pamatujete neúprosný časový plán injekcí, neměnnou hrůzu drogy, život, který jste si třikrát denně vpouštěli do paže.“
(Burroughs, 1992: 108)

5.2.2 ODVRÁCENÁ, DUHOVĚ PODBARVENÁ STRANA SVĚTA

Obdobně jako téma drog i téma homosexuality se odráží v celé Burroughsově próze a stejně jako reflektuje drogový svět nejvíce ve svém prvním románu *Feták*, tak světu minority s homosexuální orientací se věnuje ve své druhé knize *Teplouš*. Je tedy zřejmé, že Burroughs cítil nutnost se s oběma součástmi své identity (narkomana a gaye) prostřednictvím literární tvorby vyrovnat a snad i zapůsobit svým sdělením na širší veřejnost. S představováním sebe jakožto toxikomana začal Burroughs již na počátku *Fetáka* a postupoval chronologicky ve vývoji získávání návyku a několikanásobných pokusech o vyléčení z narkomanie. *Teplouš* je koncipován odlišně, kniha je příběhem o vztahu Williama Lee (postava reprezentující Burroughse) a Gena Allertona (postava reprezentující Burroughsova někdejšího přítele a milence Lewise Markera). O uvědomění si své homosexuální orientace píše Burroughs až v polovině knihy a je to jediné místo, kde se explicitně jako gay identifikuje.

*„Kletba. V naší rodině se to vyskytuje už po generace. Leeové byli vždycky odpadlíci. Nikdy nezapomenu na tu naprosto nepopsatelnou hrůzu, která mi úplně zmrazila mízu v žilách – tím samozřejmě myslím lymfatické žlázy – když to zhoubné slovo vypálilo cejch do mé otrěsené mysli: **Jsem homosexuál**. Myslel jsem na namalované, afektované představitele ženských rolí, které jsem viděl v baltimorském nočním klubu. Je to vůbec možné, že bych byl jedním z těch ubožáků, nepatřících téměř mezi lidi? (...) Říkal jsem si, že je ušlechtilejší zemřít*

jako muž, než žít dál jako pohlavní monstrum. Ale jeden starý rozumný teplouš – říkali jsme jí Bobo – mě naučil, že mám povinnost žít, nosit břímě svého osudu pyšně, aby všichni viděli, věděním, upřímností a láskou bojovat s předsudky, ignorancí a nenávisí.“ (Burroughs, 1991: 24)

Počáteční homofobie, k níž byl Burroughs pravděpodobně vychováván, se postupně zbavuje, přestože ne zcela. V románu *Feták* je Burroughsův postoj částečně hostilní, především hovoří-li o gay-barech.

Ve Francouzské čtvrti je několik teploušských barů, které jsou každou noc tak přeplněné, že buziči stojí až na chodníku. Z místnosti plné buzerantů na mě jde vždycky hrůza. Škubají sebou jako loutky na neviditelných provázcích, elektrizování k odporu činnosti, která je popřením všeho živoucího a spontánního. Život z těchto těl již hodně dávno zmizel. Když se ale původní nájemník vystěhoval, nastěhovalo se místo něj něco jiného. Teplouši jsou jako břichomluvcovi paňácové, kteří se do něj nastěhovali a celého se ho zmocnili. Paňáca sedí v baru, pomalu upíjí ze svého piva a z jeho strnulé panenkovské tváře se valí nekontrolovatelné žvásty.“ (Burroughs, 1992: 61)

Na takovýto postoj Burroughse lze však spíše pohlížet jako na výsostně osobní nesouhlas se stylizováním homosexuálů do určitých femininních „panenek“ než jako na homofobní prohlášení. V *Teploušovi* také reflektuje stávající stereotypní vnímání gayů jako zženštilých mužů.

Ve *Fetákovi* chápe Burroughs vlastní milenecké vztahy s muži jako podlehnutí pokušení a vydání se na scestí, to mu však nebrání v rozvíjení dalších homosexuálních intimních poměrů. V *Teploušovi* je smířený se svojí sexualitou, avšak vystupuje proti středostavovskému předsudečnému a odmítavému jednání, obává se „moralizování středních tříd“ a touží po svobodě pro svoji identitu.

„[Lee] Šel dál a uvažoval. ‚Co mohu dělat? Vztít je do hotelu? Jsou dost ochotní, určitě by byli pro. Za pár sukrů...‘ Pocítil smrtelnou nenávisť ke všem těm tupým, nanicovatým a spořádaným lidičkám plným odsuzování, kteří mu

bránili, aby dělal, co se mu chce. „Jednou bude všechno tak jak chci,“ řekl si. „A jestli mi do toho bude nějaký moralizující zkurvysyn chtít kecat, budou ho lovit z řeky.“ (Burroughs, 1991: 43)

V novele *Teplouš* Burroughs zaznamenává nejen své homoerotické zážitky, zkušenosti, a s tím spojené vášně, tužby a přání, ale vyznává se i ze svých emocionálních a duševních stavů. Zdá se, že Burroughsovi píšícímu *Fetáka* v ich-formě, odosobněná er-forma *Teplouše* poskytla prostor pro hlubší vhled do niterného světa postavy Williama Leehe, čímž vybuodoval charakter, s nímž čtenáři sympatizují a jeho potíže jsou jim bližší. Burroughs takto utvořil atmosféru ztotožnění se a pochopení, která je důležitá pro budování tolerance a respektu.

„Lee byl sklíčen a ořesen. Teplo a smích sobotní noci byly ty tam a on vůbec nevěděl proč. V každém milostném nebo přátelském vztahu se Lee snažil vytvořit kontakt na nonverbální intuitivní rovině, mlčenlivou výměnu myšlenek a pocitů. Allerton nyní spojení neočekávaně přerušil a Lee pociťoval fyzickou bolest, jako by byla poraněna nějaká část jeho samého, která se nejistě k někomu natáhla, a on nechápavě a v šoku hleděl na krvácející pahýl. (...) Hrdlo se mu bolestně stáhlo, zvlhly mu oči a on se svalil na postel a křečovitě vzlykal. Přitáhl si kolena k bradě a tvář si zakryl dlaněmi. Měl zaťaté pěsti. K ránu se otočil na záda a natáhl se.“ (Ibidem: 30)

Na tematiku homosexuality přináší Burroughs však i satirický pohled. V novele *Teplouš* mírně zesměšňuje diagnostiku Oidipova komplexu, který byl v padesátých letech dvacátého století psychoanalyticky běžně prisuzován homosexuálům jakožto nezpochybnitelná příčina této „nemoci“. O homosexualitě, respektive sexuální deviaci jako nemoci se podrobněji rozepisuje v románu *Nahý oběd*, kde záměrně zesměšňuje snahu léčit homosexualitu a humorným způsobem upozorňuje na absurditu jednání lékařů a psychologů a s nimi i konformních jedinců, jejichž opovrhující postoj je vytvořen z nesmyslných argumentů a nepodloženého strachu z neznámého.

„*Například... například... vezměme si otázku é, sexuální deviace. (...) Považujeme ji za neštěstí.. chorobu... přirozeně nic, co by mělo být potlačováno či nějak sankcionováno víc než třeba... tuberkulóza... (...) Abych řekl pravdu, nepředstíráme, že bychom chápali – přinejmenším tedy úplně – proč někteří muži či ženy dávají přednost é sexuální společnosti svého vlastního pohlaví. Je dostatečně známo, že tento é fenomén je dosti rozšířený a obecný a že je za určitých okolností předmětem é zájmu tohoto oddělení. (...) Léčba těchto poruch je v současné době ehm ehm symptomatická.*« Doktor se náhle zvrátil v židli a propukl v salvy kovového smíchu. Carl ho zděšeně pozoroval... »*Tenhle člověk je šílenec,*« pomyslel si. (Burroughs 1994: 211-212)

Téma homosexuality a jejího vnímání se prostřednictvím Burroughsových próz přeneslo do širší veřejnosti v takové syrové podobě, v jaké se s ní autor setkával. Zejména *Nahý oběd* představuje homoerotické scény a obrazy, které neodhalovala ani dobová pornografická literatura. Díky svojí domnělé obscenitě posuzované soudním tribunálem byl tento román diskutován v médiích, jež tak učinila Burroughsově knize reklamu, byť s negativním pozadím. William Burroughs skrze otevřenou reflexi sexu, sexuality a sexuální svobody ve svém díle zároveň přispěl k vypuknutí sexuální revoluce v šedesátých letech dvacátého století.

5.2.3 ŽELEZNÁ KLEC RACIONALITY

William Burroughs v analyzovaných textech věnuje pozornost i dobovému legislativnímu a politickému uspořádání ve Spojených státech amerických, zabývá se mocenskou funkcí úřadů a náboženstvím, které kooperuje se státním zřízením s cílem co největšího ovládnutí občanů. V románu *Feták* se Burroughs zabývá zejména počínající drogovou válkou (*war on drugs*), jež se začala na politické úrovni řešit v padesátých letech dvacátého století. Postupně reflektuje zavedené a vznikající vyhlášky a zákony v určitých státech USA, jako byl např. Harrisonův zákon o narkotikách, pod nějž od roku 1937 spadala i marihuana, tzv. kentucký „bluegrassový“ zákon nebo „zákon o narkomanech“ v New Orleans.

„V té době město zachvátila protinarkotická kampaň. Náčelník policie prohlásil: ‚Tato akce bude pokračovat tak dlouho, dokud ve městě nebude ani jeden člověk porušující drogové zákony.‘ Státní zákonodárci vydali zákon, podle něhož byl každý narkoman zločincem. Přitom ani nespécifikovali, co si pod tím pojmem vůbec představují. Policajti začali zastavovat narkomany na ulici a hledali stopy po injekčních jehlách. (...) Narkomani důkladně plenili svá těla a hledali žíly mimo oblast paží, kam si mohli píchnout.“ (Burroughs, 1992: 66)

Spletitou situaci protidrogové kampaně, která se postupně rozšiřovala na celé území Spojených států často, podle Burroughse, řešili narkomani útekem za hranice, většinou do Mexika. Mexico City se tak stalo určitou „čekárnou“, než se v USA vše urovná a toxikomani se budou moci vrátit zpět domů. Burroughs hovoří o nastalém chaosu ovládajícím americké narkomany, jež požívá strach z policie a vězení natolik, že se snižují k vzájemnému udavačství. Z toxikomanů se stali policejní informátoři či policisté protidrogového oddělení, zhroutilo se pásmo důvěry a bezpečí udržující narkotický svět pohromadě. Některé narkomany dohnaly tyto okolnosti k sebevraždě. Burroughs v celém „honu na feťáky“ spatřoval pouze budování policejního státu a mimořádné antihumánní jednání.

„Když jsem nechal propadnout kauci a opustil Státy, policejní tažení proti drogám vypadalo jako něco úplně nového a zvláštního. První příznaky celonárodní hysterie byly jasné. Louisiana vyhlásila zákon, podle něhož byl každý narkoman postaven mimo zákon. Jelikož nebylo blíže určeno ani místo, ani čas a termín ‚narkoman‘ nebyl jasně definován, takto formulovaný zákon nevyžadoval nějaké důkazy. Z toho vyplývá, že není třeba ani proces. Tohle je legislativa policejního státu, která činí trestným již stávající stav věcí. Další státy Louisianu napodobovaly. Viděl jsem, že jak se z narůstajících protidrogových nálad stává (stejně jako u antisemitismu za nacistů) chorobná posedlost, moje naděje na uniknutí trestu je den ode dne menší. Rozhodl jsem se tedy nechat kauci propadnout a žít trvale mimo území Spojených států.“ (Ibidem: 110-111)

Manipulativní mašinerii skrývající se pod termínem byrokracie odhalil Burroughs nejdříve v novele *Teplouš* a plně na ni pak poukázal v románu *Nahý oběd*. Jeho úvahy o droze zvané yage však zasahují již první román *Feták*. Burroughs se dočetl o vědci, který se v jihoamerické džungli pokoušel z yage izolovat látku – telepatin – vytvářející submisivní postoj člověka, sám se pak vydal do Ekvádoru, aby drogu yage našel. Během tohoto období si Burroughs psal s Allenem Ginsbergem a upravenou společnou korespondenci vydali pod titulem *Dopisy o yage*. Myšlenky o yage do určité míry prostupují prózu *Teplouš*, na jejímž konci Lee (Burroughs) společně se svým milencem Allertonem (Markerem) odjíždí do Jižní Ameriky.

„Později jsem narazil na další článek – Rusové používají yage při pokusech s micenou prací. Zdá se, že chtějí vyvolat stavy mechanické podřízenosti a nakonec pochopitelně i kontroly myšlení. Základní trik. Žádná propaganda, žádné kecy, žádné běžné postupy a finty, jednoduše se někomu nastěhovat přímo do psychiky a udělovat mu rozkazy. (...) Americká vláda by už také měla provádět pokusy s yage, pokud ovšem nejsou ještě omezenější, než jsem si myslel.“
(Burroughs, 1991: 27)

„Mechanická poslušnost, syntetická schizofrenie, vyráběná jak na běžícím pásu, aby se dalo vládnout. To je ruský sen a Amerika nezůstává příliš pozadu. Byrokrati obou zemí touží po tomtéž: po Ovládnání.“ (Ibidem: 41)

Veškeré Burroughsovy úvahy a názory na yage a telepatin se sjednotily v románu *Nahý oběd*, v němž spojil množství fragmentárních příběhů a obrazů propojujících pouze obdobné téma či postavy. *Nahý oběd* je satirou a alegorií na Spojené státy americké. Román je atakem americké konzumní společnosti padesátých let dvacátého století, ostrou kritikou politiky zbrojení a legislativy kontroly, zesměšňuje a tvrdě odsuzuje rasismus, homofobii, byrokracii a trest smrti a neúprosně útočí na církve a náboženství, především křesťanství. Burroughs v *Nahém obědě* prostřednictvím postavy Dr. Benwaye, manipulativního šílence a experta na mučení, vyslovuje tezi, že pomocí drog (konkrétně yage) je možné ovládnout jedincovo podvědomí, a tudíž i vědomí.

„Agent je přece vycvičen tak, aby neustálým trváním na svém krycím příběhu popřel svou identitu agenta. Proč tedy nepoužít psychického džiu-džitsu a nespolupracovat s ním? Vsugerovat mu, že jeho krycí identita je jeho vlastní a že žádnou jinou nemá. Identita agenta se mu tím dostane do podvědomí, tedy mimo jeho kontrolu; a vy ji pak můžete pomocí drog a hypnózy zase vytáhnout. Tímto trikem můžete udělat z naprostého měšťáckého heterosexuálního občana jasného buzíka...“ (Burroughs, 1994: 46)

Burroughs ve svém fikčním světě vybudoval hierarchii agentů – Vysílačů, Rozdělovačů, Rozpouštěčů apod., kteří manipulují s občany země, jež zároveň ovládá zkorumpovaná policie, zkorumpovaná justice, mezinárodní vztahy a hrozby ze strany jiných států. Úřední spletenec kontroluje a řídí jedincovu (ne)svobodu. Burroughs se o byrokracii vyjadřuje jako o šířící se rakovině, která je pro člověka/občana zhoubná a smrtící.

„(...) Nahá potřeba těch, kteří mají návyk na ovládnutí, musí být zakryta svévolnou a propletenou byrokracií, takže oběť nepřijde se svým nepřítelem do přímého styku.« Každý občan Annexe byl povinen si podat žádost o celé slohy dokumentů a tyto nosit neustále při sobě. Občané mohli být kdykoli zastaveni na ulici, kontrolor (...) při ověření každého papíru všechny orazítkoval. Při následující prohlídce mohlo být po občanu požadováno, aby předložil řádně orazítkované papíry z poslední kontroly. Když ale Kontrolor zastavil větší skupinu lidí, zkontroloval a orazítkoval dokumenty pouze některým. Ostatní pak mohli být zatčeni, protože neměli řádně orazítkované doklady. (...) Ježto tento úředník [Zastupující arbitr pro vysvětlování] do úřadu téměř nedocházel a Přísežná prohlášení o vysvětlení bylo třeba předat osobně, trávili vysvětlující celé týdny a měsíce čekáním po nevytopených kancelářích bez židli a sociálního zařízení.“ (Ibidem: 40-41)

Ovládací mechanismus Burroughs nalézá nejen v dílčích institucích a jejich nařízeních, ale v řídicím aparátu celých Spojených států a jejich zahraniční politice. Americká potřeba kontroly tedy zasahuje od nejnižších vrstev až po mezinárodní sféru.

Tato teze koresponduje s dalším Burroughsovým názorem, že ovládání vede vždy pouze k ještě většímu ovládání.

„A já si nemohl dovolit chybu. Američané mají zvláštní hrůzu z toho vzdát se kontroly, nechat věci, aby se děly podle své vlastní vůle a nevměšovat se do nich. Nejradši by si hupsli do žaludků, trávili tam jídlo a vyhazovali hovna ven.“
(Burroughs, 1994: 239)

Burroughs ve svém díle hledá metody kontroly a manipulace, které společně uplatňuje stát s církví. Jakožto „žák“ Wilhelma Reicha³⁸ nachází odpověď v americkém puritánství, tabuizaci sexu, pronásledování jedinců s neheterosexuální sexualitou a v (ne)uspokojování lidských potřeb. V této souvislosti Burroughs hovoří o tzv. algebře potřeby. Algebru potřeby chápe jako určitou matematickou rovnici, jejímž výsledkem je předvídatelnost lidského chování a jednání vycházející z absolutizace jeho potřeby. Jednoduše řečeno, čím větší je jedincova potřeba, tím předvídatelnější je jeho chování a jednání. (Miles, 1996: 102) Hra s uspokojováním základních fyzických potřeb člověka je metodou manipulace, již využívá stát prostřednictvím legislativy a církev pomocí dogmat. Burroughs nejvýrazněji vystupoval proti křesťanství, které jej v západním světě přímo ovlivňovalo, ale i proti východním náboženstvím, buddhismu a islámu.

„»Kristus?« ošklíbá se jízlivě starý a zkažený přihřátý Svatý a používá lívaneček z alabastrové mísy... »Ten lacinej šmirák! Vy si myslíte, že bysem se tak ponížil a spáchal nějakéj tenhle zázrak?... Tenhle ten by teda měl vystupovat na poutích... to teda jó (...).“ (Burroughs, 1994: 134)

„Buddha? Nechvalně známej metabolickej feťák... Dělá si svoji vlastní, kapíruješ? V Indii totiž nemaj ani páru vo čase a tak mívá překupník často měsíc zpoždění... »Moment, teďko máme druhej monzun nebo třetí? Teďko někdy bysem totiž měl mít spicha v Kečuportu.« (...) A tak Buddha teda povídá: »Já už na to prdim. Boha, budu si metabolizovat vlastní drogu. (...) Na mě ale nemůžou

³⁸ Wilhelm Reich byl německý psychoanalytik, žák Sigmunda Freuda. Přišel s teorií energie orgonu ovlivňující lidský sexuální život a schopnou léčit. Jeho kniha *Funkce orgasmu* zapůsobila na řadu beatníků. Jack Kerouac o ní opakovaně hovoří v novele *Podzemníci*, William Burroughs, který si dokonce vybudoval organový přístroj, se o Reichovi zmiňuje v několika svých prózách.

[finančáci]. *Udělám na ně tunel, jasný? Vod tedka sem totiž vychcanej Svatej muž.*“ (Burroughs, 1994: 135)

„Mohamed? *No to snad nemyslíte vážně, né? Toho si vymyslela Obchodní komora v Mekce a pokračování píše egyptskej reklamák, co chátrá z chlastu.*“ (Ibidem)

Komplexní postoj Williama Burroughse k americké společnosti – ovládané a ovládající – snad nejvíce zapůsobil na novou generaci mládeže Spojených států, která si uvědomovala pasivitu svých rodičů ve vztahu k oficiální politice, zmanipulovaný souhlas s válečnými konflikty a odosobněný životní styl tonoucí v kultuře konzumenství. Když se Burroughsova kniha *Nahý oběd* dostala na pulty amerických knihkupectví a zejména novinových stánků (z důvodu paperbackového vydání) na počátku šedesátých let dvacátého století, jejími čtenáři se stali především mladí „hipsteři“³⁹ a beatnici, kteří uvedli do pohybu následující události a hnutí světového dosahu (např. „Woodstock“, hnutí hippies).

³⁹ Pojem hipster obecně označoval (v padesátých letech dvacátého století) mladého člověka, který vědomě odmítal konzervativní morálku a konvenční normy chování dané společnosti. (Kerouac: 1997: 126)

5.3 TEMATICKÁ REZONANCE VE VYBRANÝCH TEXTECH JACKA KEROUAKA A WILLIAMA S. BURROUGHSE

Ve vybraných prózách Jacka Kerouaka a Williama Burroughse se objevují určitá témata, která jsou oběma autorům společná, přestože na ně každý z nich často pohlíží odlišně a míra kladeného důrazu je také různá. Tato témata jsou samozřejmě i v jednotlivých dílech jinak reflektována, v některých knihách se neobjevují vůbec, v dalších jsou spíše okrajovou záležitostí a v jiných zase tvoří tematické jádro prózy. V následujících podkapitolách proto prezentuji určitý soubor témat, jimiž se oba beatnici ve svém osobním životě zabírali a jež projektují do své tvorby. Konjunkcí jejich díla však tvoří i témata, kterým je poskytnut prostor v předchozích analýzách a nikoliv v této, jelikož se jim věnují ze zcela odlišného hlediska. Takovým tématem je například náboženství, jímž se Kerouac zabývá ve vztahu ke své duchovnosti a víře, zatímco Burroughs na něj pohlíží z aspektu církve jakožto mocenské instituce. Co se týče společných témat Kerouaka a Burroughse, o nichž referuji dále, jejich případná heterogenost (nebo homogenost) není důsledkem chápání tématu z jiného hlediska, ale rozdílnou životní zkušeností autorů.

5.3.1 HRŮZA A TEMNOTA ŠÍLENSTVÍ

Tematika šílenství se projevuje v analyzovaných textech obou autorů, ovšem u každého z nich lze spatřovat různorodé vnímání tohoto slova i stavu. Zatímco v Kerouakových počátečních dílech je šílenství spojováno spíše s radostnou energií a mladickým elánem, Burroughs od začátku představuje šílenství v jeho děsivé podobě, propojené s nočními můrami a běsy, které ho od dětství doprovázely. V Burroughsových prózách postupně graduje apokalyptičnost a zároveň určitá bizarnost šílenství, Kerouakův postoj se naopak vyvíjí a proměňuje. Jeho román *Na cestě* prezentuje šílenství jako bezhlavou rychlost, odmítání a neschopnost se zastavit. Šílenství je zosobněno postavou Deana Moriartyho, jehož projev je natolik exaltovaný, výstřední, přímočarý a přeexponovaný, že na neznámé osoby působí jako „blázen“.

V *Podzemnicích* se čtenář setkává již se zcela odlišným pojetím šílenství, a to především v postavě Mardou Foxové. Její psychické problémy se projevují

halucinacemi a paranoidním strachem, její představy ji dohánějí v místnostech plných lidí a ona před nimi uniká do ulic San Franciska, byť nahá. Mardou není schopna bez pravidelné terapie a psychoanalýzy běžného, spokojeného a klidného života.

„Teda musím ti – hele víš – je dost, opravdu dost na hlavičku – chodí na psychoterapii a zřejmě úplně nedávno pěkně cvokala, souviselo to nějak s Julienem, má chodit na psychoterapii, ale neukazuje se tam, sedí nebo leží, čte nebo nedělá nic, jen zírá celý den do stropu v tom svém kutlochu na Heavenly Lane (...) vypadá to, že má opravdový halucinace o ošetřovatelkách ze sirotčince, kde ji vychovávali, viděla a zažívala neličenou hrůzu – a taky jiný věci, třeba pocit, že fetuje, i když k tomu v životě nečichla, jen se zná s fetaři.“ (Kerouac, 1997: 16)

V novele *Tristessa* se Kerouac přibližuje Burroughsově chápání šílenství krystalizujícího v drogové závislosti. Postava Tristessy se v druhé části knihy, kdy plně propuká její návyk a potřeba narkotik, mění z nádherné bytosti v nepřítčetnou a ochabující dívku kráčejíci vstříc smrti. Kerouac ji popisuje jako spojení nebe a temnoty v lítostné tragičnosti. Oproti Burroughsovi ale Kerouac i v šílenství spatřuje cosi spirituálního a nadpozemského.

Burroughsovu literární tvorbu často definuje chaos a šílenství vyvěrající z pocitu ovládnání a manipulace, podléhání úřadům, policii, politice a jejich autoritářství. V prvních dvou prózách (*Feták* a *Teplouš*) se Burroughs věnuje tématu šílenství jen ve vztahu k drogám, alkoholu a jejich případné absenci. Jeho pohled je však poněkud chladný a odosobněný, pouze zaznamenává projevy abstinenčních příznaků s šílenstvím těla bažícího po droze. Románem *Nahý oběd* prostupuje šílenství jak po formální stránce, tak obsahové. Všechny části textu psal Burroughs pod vlivem narkotik, často bez jakéhokoliv uvědomování si okolní reality, pohroužen do vlastních představ. V předmluvě ke knize se dokonce vyznal z toho, že si vznik jednotlivých pasáží po ukončení závislosti ani nepamatoval.⁴⁰

⁴⁰ Toto autorovo tvrzení nepřijímám jako jistou skutečnost, jelikož Burroughs často a rád mystifikoval čtenáře. Navíc předmluv, doslovů a dalších dodatků k románu vzniklo velké množství, zejména proto, aby se zabránilo cenzuře knihy.

Nahý oběd je plný bizarních postav, které se opakovaně objevují na různých místech knihy, v různých situacích bez vzájemné souvislosti, zároveň jsou to postavy, které vystupují již v dřívějších Burroughsových textech (*Feták*, *Teplouš*, *Dopisy o yage*), často se zde čtenář setkává s obrazy hmyzu a krys. Celý román má částečně temný, hrůzný, až gotický ráz, jenž je rozšířen o Burroughsův parodický nadhled.

„Na městském Tržišti je kavárna Schůzka. Příslušníci dávno vymizelých a nepředstavitelných řemesel čmárají cosi v etruštině, narkomané, závislí na ještě nesyntetizovaných drogách, překupníci vylepšeného Harmalimu, drogy, redukované na čirý návyk a skýtající pochybný tupý klid živé mrtvoly, (...) objevitelé přestupků proti pravidlům, odhaleným chladně korektními paranoidními šachisty, doručovatelé neúplných rozsudků a rozkazů, zapsaných hebefrenetickým těsnopisem a obviňujících z nevýslovně odporných prznění ducha, (...) choroby laboratoří a atomové války... Místo, kde se neznámá minulost setkává ve vibrujícím nezvučném šumu se vznikající budoucností...“ (Burroughs, 1994: 129)

5.3.2 NÁVYKOVÁ ZÁVISLOST

Jacku Kerouakovi a Williamu Burroughsovi je také společné téma závislosti. Burroughsovo dílo je prostoupeno drogovým návykem, který popisuje jako způsob života, o němž si narkoman v určité fázi života uvědomí, že nedokáže zcela nahradit. To, jak se odráží narkotická závislost v Burroughsových textech, jsem ukázala již v podkapitole *Droga jako životní styl*, v níž jsem se zabývala zejména zobrazováním závislosti v jeho prvním románu *Feták*. V této knize Burroughs popisuje i svůj alkoholismus, kterému se poddal v době, kdy se snažil vyléčit svůj drogový návyk.

Asi po třech dnech užívání Ikeovy směsi jsem začal pít. Předtím jsem toho nikdy nebyl při fetování nebo při abstáku schopen. Ale opium je jiné než to bílé zbožíčko. Můžete ho míchat s chlastem. Nejdříve jsem začal v pět odpoledne. Za týden už jsem začínal v osm ráno, byl jsem opilý celý den a noc a druhý den ráno jsem se probudil stále ještě pod parou. (...) Ikeovy se moje opijení vůbec nelíbilo.

„Bille, ty chlastáš. Pořád jenom chlastáš a začínáš už z toho cvokatět. Vypadáš hrozně. V obličejí vypadáš prostě strašně. Než takhle chlastat, to si radši začni zase píchat.“ (Burroughs, 1992: 100)

V *Teploušovi* se Burroughs věnuje převážně tématu homosexuality a s tématem drog téměř vůbec nepracuje, pravděpodobně proto, že v období, kdy udržoval vztah s Lewisem Markerem (na který je kniha zaměřena), byl tak říkajíc čistý. Burroughs sice píše o obvyklém popíjení v barech, nevyjadřuje se však tak, že by postava Leeho měla potíže s alkoholismem, jako tomu bylo ve *Feťákovi*. Tematika závislosti se tak v plné míře objevila znovu až v románu *Nahý oběd*, v němž se neomezuje na pojem závislosti jen ve vztahu k narkotikům či alkoholu, ale závislost u Burroughse nabývá obecnějšího významu.

Hovořila jsem o tom, že *Nahý oběd* je kritikou ovládací mašinerie, jejímuž tlaku podléhá (většinou nevědomky) každý člen většinové společnosti Spojených států amerických, ale do značné míry i členové minoritních sociálních skupin. Je logické, že manipulovaný člověk se stává závislým na svém manipulátorovi, a tedy, že společnost je závislá na svých autoritách. Proti takové závislosti Burroughs vystupuje mnohem apelativněji, než je tomu v případě toxikomanie či alkoholismu. Prostřednictvím svých knih naléhá na tyto oběti manipulace, aby se zbavily podružnosti a submisivního postavení a osvobodily se od dogmat církve a pravidel moci.

U Kerouaka nenalzáme tematiku závislosti v tak výrazné podobě jako u Burroughse, ale i on reflektuje ve své tvorbě jak drogovou závislost, tak závislost na alkoholu. Kerouac sám byl většinu svého života alkoholikem, což mělo fatální vliv na jeho předčasnou úmrtí. Ve svých prózách se však o vlastním alkoholismu vyjadřuje poměrně sporadicky a celou skutečnost pojímá vcelku marginálně. Obvykle zaznamenává pitky s přáteli, jejichž množství však postupně narůstá, až se mění v jeden ohromný nekončící večírek. Pochybnosti o své závislosti sděluje Kerouac v novele *Podzemníci*, přičemž zároveň pociťuje jakési nepochopení ze strany svých mladších posluchačů, kteří nerozumí návyku, neznají závislost a nerozpoznávají její symptomy.

„(...) tohle jsem povídal ten první večer a hlavy jsme měli namáčkuté k sobě, Mardou, Julien a já, oni byli jako děcka s tím naivním PROČ, když jsem

jim říkal, že už nepiju, jako děti poslouchali mé vysvětlování o tom, jak jedna plechovka piva vede ke druhé, náhle uvnitř jiskří a exploduje energie, třetí plechovka, čtvrtá: ‚A pak jsem ztracený, piju několik dní a je se mnou amen, lidi, bojím se, že jsem alkoholik‘ a oni jako děti, jako jiná generace, nic nekomentují, jsou jen uctiví, zvědaví (...)“ (Kerouac, 1997: 91)

Podobně jako Burroughs nachází motiv drogové závislosti v prázdnotě a nudě, tak Kerouac nalézá stejný motiv pro alkoholismus. Ani jeden z autorů nehledá cestu ven ze závislosti. Burroughs si uvědomuje nemožnost z ní vystoupit, jelikož vypěstování si prvního návyku znamená být závislý do konce života, čímž předznamenal budoucí vývoj psychologie s tvrzením, že abstinující narkoman je stále narkoman. Kerouac má ke ztrátě závislosti poněkud odlišný postoj, neboť celý život – existenci vnímá jako nutnou bolest a závislost pouze jako urychlení odstranění oné bolesti. Tak vidí i Tristessu ve vrcholné fázi jejího návyku, blízko osvobozující smrti.

5.3.3 KONEČNÉ ŘEŠENÍ EXISTENČNÍ OTÁZKY

Pravděpodobně nejvýrazněji propojuje analyzované texty Jacka Kerouaka a Williama Burroughse téma smrti. V Kerouakově případě se jedná zejména o několikrát zmiňovanou smrt vysvoboditelku z bolestného života, která ho nutí k úvahám o vlastní sebevraždě, již ovšem není schopen, a proto se upíná ke konci života přicházejícímu přirozeně. Takové myšlenky Kerouac publikuje až ve třetí rozebírané próze – novele *Tristessa*, která je silně prostoupena jeho duchovnem. Ve svých rozjímáních nad smrtí se Kerouac dokonce vrací k traumatickým zážitkům svého osobního života – k úmrtí staršího bratra Gerarda a ke smrti otce.

„Já vím, že všechno je, jak má být, ale já chci důkaz a Buddhové a Panenky Marie tady stojí, aby mi připomněli slavnostní slib víry na této kruté a pitomé zemi, kde vyvztekáme svoje takzvané životy v záplavě starostí a připravíme maso pro chicagské hroby – právě teď můj vlastní otec a můj vlastní bratr leží bok po boku v blátě na severu a já bych měl být chytřejší než oni – vzít to trapem a je po všem.“ (Kerouac, 1999: 18)

Kerouakova víra mu brání v umělém přerušení jeho života, je přesvědčen, že jakmile nastane jeho smrt, veškerá bolest a smutek života mu bude vynahrazena v „životě po smrti“. Důvěra v učení křesťanství i buddhismu je pro utrpení jeho existence jediným smysluplným vyvážením, přesto má Kerouac potřebu neustále se ve své víře utvrzovat, znovu přehodnocovat její pravdivost a vlastní směřování.

„Přál bych si, abych byl schopen komunikovat se všemi jejich strachy ze smrti a osvětlit jim učení a pravdy, které jsem se naučil ze starých věků – po smrti ti bude vynahrazena všechna bolest a utrpení dokonalou tichou láskou, která je všudypřítomná a věčná nahoře, dole, uvnitř a vně, a bude v minulosti, v přítomnosti i v budoucnosti v nepoznaném Prázdně, kde se nic neděje a nic nemění, kde je jednoduše vše, jak je – Ale oni sami to vědí, šelma, šakal, i žena lásky – moje učení mudrců je tak staré, že o tom slyšeli dávno předtím, než jsem se tady objevil já. Je mi z toho nanic, musím jít domů. Každý z nás se narodil aby zemřel.“ (Kerouac, 1999: 32)

Burroughs stejně jako Kerouac vnímal smrt jako neodvratné vyústění života, avšak oproti němu na ni nepohlížel sebeméně spirituálně. Během svojí drogové závislosti se Burroughs setkával se smrtí tak říkajíc na každém rohu, jelikož narkomani více než kdokoli jiný umírají v důsledku svého způsobu života. Také vzhledem k Burroughsově zájmu o medicínu (již i krátce studoval), není překvapující, že měl k smrti poněkud odosobněný postoj. V románu *Feták* píše o smrti zcela zběžně, bez jakéhokoli zamyšlení, tak rychle jako nastává. Burroughs se v této próze, která vyniká deskriptivním stylem, nad smrtí nepozastavuje ani s lítostí nebo jinou emocí.

„Pat mi řekl, že Don má rakovinu. ‚Tak to nejspíš brzy zemře,‘ uvažoval jsem. Zemřel. Ulehl, týden zvracel a zemřel.“ (Burroughs, 1992: 64)

V románu *Nahý oběd* Burroughs rozebírá téma smrti především ve dvou rovinách. První z nich je problematika trestu smrti jakožto oficiálně uznaného rozsudku a druhou je rasismus v podobě lynčování a upalování černochoů běžné zejména v jižních

státech USA. Vzhledem k tomu, že Burroughs vyrůstal na jihu Spojených států, byl osobně seznámen s praktikami protičernošských rasistů, jejichž týrání často vedlo k usmrcení obětí. Rasová otázka začala být veřejně diskutována až ke konci šedesátých let dvacátého století, a to díky osobnosti Martina Luthera Kinga a rostoucího černošského hnutí. Do té doby byla práva černochoů masově porušována, otevřený rasismus, který ovládal právě jih USA, byl obecně přijímán a severními státy záměrně přehlížen. Toto nelidské jednání svým bizarně-agresivním stylem přenáší Burroughs do literatury, čímž se snaží již na konci padesátých let vyvolat ve veřejném mínění odpor k podobným rasistickým postupům.

„Tuto neamerickou stvůru musíme ihned zašlápnout,« ozývá se vypasený doktor z Jihu s žabí tváří, který celou dobu nasával z kameninového džbánu kukuřičnou whisky. Opile se suně vpřed, ale pak zaváhá, zděšen hroživou velikostí a vzhledem stonožky... »Doneste benzín,« řve. »Spálíme toho zkurvysyna jako nějakýho přidrslýho negra!«“ (Burroughs, 1994: 125)

V *Nahém obědě* Burroughs také velmi ostře poukazuje na nehumánnost trestu smrti. Prostřednictvím opakujících se obrazů oběšení člověka, v téměř všech případech muže, u něž dochází k postmortální erekci, případně ejakulaci, a který je následně součástí jakési nekrofilní kopulace, upozorňuje Burroughs na fakt, že lidé se dobrovolně stávají diváky něčí smrti, baví se jí a nechávají se pohledem na ni uspokojovat. Např. kapitola s názvem *Výroční party u A. J.* je celou sérií podobných scén, v nichž dochází k vzájemnému sexuálnímu zneužívání a smrtícímu věšení všech postav, které jsou předváděny divákům jako zábavní pořad. Burroughs zde uvádí i časy jednotlivých událostí spojených se smrtí vězně a servírované jídlo, informace typické pro novinové reportáže referující o vykonání trestu smrti na některém z odsouzených, čímž umocňuje absurditu těchto činů.

„Propadlo bylo uvolněno ve 12.02. Ve 12.30 si doktor zašel na ústřice, vrátil se ve 2.00 a poklepal oběšenému žoviálně na záda. »Cože? Ty ještě nejseš mrtvej? To tě asi budu muset zatahat za nos, pardon, za nohu. Ha ha! Takhle tě tady přece nemůžu nechat, aby ses škrtil – dostal jsem už varování od prezidenta.

A jaká to ostuda, kdyby tě umrlčí kára odvezla živého. Samou ostudou by mi z toho upadly koule a já bych se mohl dát rovnou do učení ke zkušenému volovi. Raz, dva, tři, hopla.“ (Burroughs, 1994: 121)

6. BEAT GENERATION JAKO KONTRAKULTURA?

6.1 KONTRAKULTURNÍ HNUTÍ „ZBITÉ“ GENERACE

Prostřednictvím analýzy textů postavené na základě kulturní naratologie jsem dospěla k určitému souboru témat, kterými se Jack Kerouac a William Burroughs ve vybraných dílech zabývali. Jak již bylo řečeno, v tomto teoretickém pohledu je možné skrze literární texty budovat ideologii sociální skupiny, ovšem jen některé knihy v sobě tuto ideologickou rovinu skutečně nesou. V případě zvolených próz beatnické literatury se jedná o texty, jež beze sporu čtenáři nabízí jisté ideologické východisko, a v návaznosti na reakce na tyto texty lze odhalit i proces ideologizace jejich čtenářů. Přestože Kerouac ani Burroughs nevyužívají klasického ideologického protikladu já/my versus oni⁴¹, je znatelná hranice mezi oběma skupinami zastupujícími rozdílné ideje. Dokonce se v jejich dílech neseťkáme ani s typickou binaritou dobro-zlo reprezentující odlišné ideologie z aspektu subjektivního pohledu jedné z nich, jelikož ve většině případů absentuje jedno či druhé (dobro nebo zlo), popřípadě se střetávají a stávají nejednoznačnými.

Důvodem, proč beatnici nevyužívají základních protikladů k budování ideologie, je zřejmě jejich pojetí literatury jako záznamu skutečnosti, respektive toho, co se autorovi jako skutečnost jeví nebo toho, co vyvstává „před jeho smysly“. Cílem spisovatelů a básníků z okruhu beat generation nebylo vytvářet vlastní ideologii, ale přenášet vlastní prožitky a zkušenosti, názory a myšlenky, proto je ideologie, která prostupuje jejich dílem, jen určitým vedlejším produktem. Úlohu autora definuje Burroughs v románu *Nahý oběd* takto:

„Spisovatel může psát pouze o jediném: o tom, co je ve chvíli psaní před jeho smysly... Jsem nástroj, který zaznamenává... Neodvažuji se klamat a vmucovat nějaký »příběh«, »zápletku« nebo »návaznost«... Sice se mi daří v Přímém zachycení jistých oblastí psychického procesu, možná mám ale

⁴¹ Kerouac tento dialektický postoj užívá v analyzovaných knihách pouze jednou, a to v novele *Tristessa*, když hovoří postava Old Bulla Gainse (reprezentující Williama Burroughse): „*Narkomani jsou jiný než vy.*“ (Kerouac, 1999: 82) a „*Vy umělci jste líný prdele.*“ (Ibidem: 83)

omezenou působnost... Nejsem tu proto, abych někoho bavil...“ (Burroughs, 1994: 245)

To je zároveň příčinou obratu beatníků od fikční spíše k faktuální literatuře, zejména v případě počátečních próz Jacka Kerouaka a Williama Burroughse, jež se svojí podobou deníkového záznamu blíží k literatuře memoárové. John Tytell ve své monografii o beat generation dokonce hovoří o absenci hodnotícího komentáře v knihách Jacka Kerouaka a vzniku nemanipulativního jazyka Williama Burroughse, čímž však částečně opomíjí kritický postoj obou autorů ke stylu života americké společnosti padesátých let, jenž je implicitně vyjádřený způsobem, jakým o skutečnosti oba autoři referují.

V kapitole *Kontrakultura* jsem vymezila tuto kulturu jako opoziční ke kultuře mainstreamové. Kontrakultura stojí mimo dominantní kulturu a snaží se změnit dosavadní status quo tím, že se obrací proti konvencím vládnoucí kultury. Nabízí se tedy otázka, zda můžeme beatnickou generaci označit za kontrakulturu.

Podívám-li se blíže na fungování beat generation, pak mohu tvrdit, že toto hnutí je spojeno jednak se změnou způsobu života, jednak se změnou postupů literární tvorby, tedy s přeměnou antropologického i estetického aspektu kultury. V antropologické rovině jde především o existenci beatníků v prostoru odvrácené, subverzivní sociální skupiny, která je odsuzovaná majoritní společností. Osobnosti beatnické generace se pohybovaly v tzv. podsvětí, v prostředí nelegální činnosti, kriminality, překupnictví a drog. Toto tvrzení je opřené o samotnou literaturu Kerouaka a Burroughse, která popisuje takové prostředí, využívá zkušeností z tohoto světa a přenáší jazyk užívaný v prostoru kriminality.

Beat generation také nesouhlasí s oficiální politikou USA padesátých let, v tomto případě se však nejedná o nějaké programové vystoupení opozičního politického hnutí. Beatnici, ať už se osobně stavěli na jakoukoliv stranu politického spektra, ve svých prózách uplatňují zejména požadavek pravdy, jejíž dosažení v dobových podmínkách a pavučině legislativních omezení a byrokratických nařízení nebylo možné, naopak zákony, vyhlášky a úřední dokumenty se hromadily. Taková situace se stala jednou z příčin deprese americké mládeže, které nebylo umožněno odhalit svého skutečného nepřítele a bojovat proti němu. Burroughs k tomuto

nepropustnému mechanismu řadí ještě církev spolupracující se státní mocí a zároveň prostřednictvím svých „pravd“ manipulující s velkým množstvím jedinců.

Výrazné kritice ze strany beatníků čelí americká majoritní společnost především v otázce netolerance a nerespektování menšin. Důležitým tématem v prózách Kerouaka a Burroughse je, jak jsem představila, svět minorit, bez ohledu na to, zda jsou to etnické či sexuální menšiny. Beat generation se tak staví ve svých dílech proti rasismu, homofobii, ale i stereotypizaci členů různých menšin. Beatníci kritizují zejména pasivní postoj a konzumerismus americké většinové společnosti, která aktivně vystupuje jen v případech potenciálního ohrožení pohodlí a bezpečí vlastního konformismu. Jinými slovy, podle beatnické generace členové majoritní společnosti ignorují vše, co nepodléhá jejich přímé kontrole a co je pro ně neznámé.

V opozici k dominantní kultuře také stojí beat generation v jakési neloajalitě k instituci rodiny, jež byla (a stále je) v americkém prostředí jistým „posvátným“ prostorem. Pro Kerouaka sice domov a rodina skýtá určité bezpečí a komfort, ovšem často je pro něj také těsným místem, v němž se nemůže dostatečně projevit jeho osobnost, a proto od ní uniká pomocí svých cest. Burroughs je naopak, mimo své finanční příjmy z pravidelné renty, na rodině zcela nezávislý, což lze spatřovat i v jeho neustálém migranství. Časté útoky beatníků do různých států USA i mimo kontinent (Střední a Jižní Amerika, Evropa) jsou dokladem potřeby fyzické separovanosti od americké majoritní společnosti, jež je jedním ze znaků kontrakultury.

Z předešlého vyplývá, že beatnická generace buduje ideologii prostřednictvím změny vlastního způsobu života, který odráží ve své literární tvorbě. Ta se sama stává bojem proti konvencím, tedy proti ideologii dominantní kultury v jejím estetickém pojetí. Beatníci vytvořili nová východiska tvorby a využívali nové (nově vybudované) narativní postupy, jež částečně ovlivnila evropská moderna (především surrealismus) a avantgarda meziválečného období (na koncept spontánní prózy Jacka Kerouaka měly zřejmě vliv např. i literární texty Jamese Joyce), dále na beat generation zapůsobili zejména prokletí básníci. Jako předchůdce beatnické generace lze chápat amerického spisovatele Henryho Millera, který obdobně jako beatníci vystupoval proti americkému

životnímu stylu, ve své tvorbě využíval smyslové prožitky, otevřeně hovořil o sexu a jeho díla, stejně jako beatnická literatura,⁴² podléhala cenzuře.

Jako každý člověk si i beatnici vytvářeli příběhy o sobě samých, díky nimž budovali vlastní identitu. Tyto příběhy dále přenášeli do literární tvorby, která měla vliv na své čtenáře, čímž přispívala k budování jejich identity, jak ve smyslu příchylnosti k hnutí, tak v jeho odmítnutí. Odpor, který beat generation vzbuzovala, byl většinou jen potvrzením příslušnosti k majoritní společnosti respektující ideologii dominantní kultury, ovšem souhlas s beatniky, jejich životním stylem a jejich literaturou počínal postupně přetvářet ideologii nastupující generace reflektující se jednak ve způsobu života, jednak v uměleckých vyjádřeních.

Z argumentů, které jsem uvedla v předchozích řádcích, je jisté, že beatnická generace stála v opozici dominantní kultuře – pohybovala se v prostředí neuznávaném majoritní společností, nesouhlasila s pravidly chování a jednání této společnosti a záměrně je porušovala, odmítala konvence literární tvorby nastavené vládnoucí kulturou a projevovala nejen naznačenou ideovou separovanost, ale i fyzické odloučení od americké společnosti. Odpovědí na otázku, zda je beat generation kontrakturním hnutím, je tudíž ano. Beatnická generace vykazuje většinu znaků kontrakturní kultury, a proto ji můžeme jako kontrakturní vnímat.

6.2 VLIV BEATNICKÉ GENERACE NA KULTURU NASTUPUJÍCÍ GENERACE

Přestože se beatnická generace začala formovat již před koncem druhé světové války, její vrchol nastává v padesátých letech dvacátého století. V předchozích kapitolách jsem již hovořila o podobě tehdejší hudební (jazzové) scény. Vliv improvizace a automatické/volné tvorby se však přenesl i do dalších uměleckých sfér, jako je literatura nebo výtvarné umění. Jack Kerouac našel v jazzové improvizaci

⁴² Během padesátých let dvacátého století proběhly dva soudní procesy. Jeden o vydání básně *Kvílení* Allena Ginsberga a druhý o vydání románu Williama Burroughse *Nahý oběd*. Oba tyto texty byly obžalovány z obscénního obsahu a v případě obou zněl rozsudek ve prospěch publikace děl. Přesto musela nakladatelství učinit určité kroky, např. rozšíření o předmluvy a dodatky hájící obsah textu. I další beatnická díla podléhala cenzuře, např. Jack Kerouac byl nucen v románu *Na cestě* pozměnit všechna jména postav (která do té doby nesla jména skutečných osobností, podle nichž byla kniha napsána), aby nositelé původních jmen nemohli zažalovat nakladatelství z urážky na cti.

a pokusech s automatickým psaním inspiraci pro svůj koncept spontánní prózy, který zapůsobil i na Allena Ginsberga. William Burroughs zase našel způsob sebevyjádření v přenosu smyslových prožitků do literární tvorby. Ve výtvarném umění se potřeba osvobození od zavedených konvencí projevila prostřednictvím umělců tzv. abstraktního expresionismu, kteří působili v New Yorku.

Mezi osobnosti uplatňující obdobné umělecké postupy jako představitelé beat generation v literatuře patřil zejména Jackson Pollock s dramatickým způsobem malby (*action-painting*) a Willem de Kooning pokoušející se propojit viditelnou skutečnost s vlastním vnitřním světem. (Ruhrgber, 2011: 276) Stejně jako Burroughs (v *Nahém obědě*) nechávají i tito umělci promlouvat během tvůrčí činnosti vlastní podvědomí. Vzhledem k tomu, že literatura má velmi blízko k výtvarnému umění a nové směry většinou zasahují obě tyto sféry, není překvapením, že inspirace, vlivy a projevy obou umění jsou velmi podobné. Během druhé poloviny čtyřicátých let a v padesátých letech dvacátého století osobnosti beatnické generace a abstraktního expresionismu stály ve Spojených státech poněkud mimo „oficiální“ (dominantní) kulturu a v případě obou uskupení mají jejich představitelé velmi osobitý styl.

Beatníci se zároveň snažili o částečné odosobnění literatury a vnímali spisovatele pouze jako zaznamenatele reálných událostí a skutečného světa. Tato snaha pronikla v polovině padesátých let i do malířství a sochařství, především v podobě koláží a asambláží. Jedněmi z propagátorů odosobněného umění byli Jasper Johns a Robert Rauschenberg, kteří se zároveň přátelili s Johnem Cagem – hudebním skladatelem a audiovizuálním umělcem. John Cage měl na hudební, taneční, výtvarnou i divadelní kulturu padesátých let také výrazný vliv, stál u zrodu performance a happeningu, jež se staly v šedesátých letech jakýmsi protivníkem klasického dramatického divadla padesátých let.

Beat generation se v New Yorku setkávala s novým americkým avantgardním divadlem a ovlivňovala ho. V prostoru tzv. Off-Off-Broadwaye, např. v Café LaMaMa se střetávala beatnická literatura se vznikajícími divadelními soubory a jejich tvorbou. Prvním z takových divadelních souborů byl The Living Theatre, který založila Judith Malinová se svým partnerem Julienem Beckem již v roce 1947, jejichž počáteční tvorba sestávala hlavně z inscenování poezie a evropských avantgardních dramát. Poprvé (v roce 1959) zásadně zasáhly do divadelní kultury inscenací *Spojka* (*The Connection*),

vypovídající o čekání skupiny lidí na drogového dealera a následném „rozšoupení se“. The Living Theatre tak navázal na vznik literatury z drogového prostředí i vlastní zkušenost. Obdobnou hrou zrozenou na základě osobního zážitku je inscenace *Garňák*⁴³ (*The Brig*), která reflektuje stav amerických věznic. Z důvodu prohlubujících se potíží s legislativou v USA emigroval na začátku šedesátých let celý soubor The Living Theatre do Francie. Tam žil od druhé poloviny padesátých let i William Burroughs s Allenem Ginsbergem, kde spolupracovali na dokončení románu *Nahý oběd*.⁴⁴

Kultura beatnické generace se během padesátých let začala propojovat s kulturou dalších uměleckých sfér, které reflektovaly depresi a frustraci nastupující generace vycházející především z politické situace ve Spojených státech amerických. Beatnici právě ve spojení s dalšími odvětvími umění ovlivnili svým nesouhlasným postojem vůči americké ideologii pasivity (společnosti) a kontroly (úřadů) mládež USA, jejíž odmítání nekonečného amerického válčení přerostlo až do hnutí světového rozměru – hippies.

⁴³ Do češtiny překládáno také jako *Lapák*.

⁴⁴ Allen Ginsberg na sebe převzal roli Burroughsova agenta a snažil se o vydání jeho děl. Ve Francii poprvé vyšel Burroughsův *Nahý oběd* a další díla beatníků, která se ve Spojených státech potýkala s cenzurou a neustálým odmítáním ze strany nakladatelství.

7. ZÁVĚR

Předkládaná diplomová práce se zabývá jen určitým výsekem skutečného formování a fungování beatnické generace, zaobírá pouze krátký úsek života beatníků a malou část jejich tvorby, přestože již v oné části je čitelné sepětí dvou představitelů beat generation a tematická blízkost jejich próz. Nakolik beatnická generace svým působením a literaturou ovlivnila nastupující generaci je velmi široké téma, jehož řešení nebylo cílem této práce, ani by v ní nebyl dostatečný prostor pro případné zkoumání uvedené otázky.

V souvislosti s beat generation hovoří autoři různých monografií o vlivu na ženské emancipační hnutí, černošské hnutí, dokonce na ekologické hnutí, ale jejich teze nejsou většinou podpořeny významnější argumentací. V analýze próz Jacka Kerouaka a Williama Burroughse jsem taktéž zmiňovala potenciální vliv na feministické či černošské hnutí, ovšem jednalo se spíše o beatnickou reflexi atmosféry nespokojenosti (v různorodých sférách společnosti a sociálních skupin), která postupně krystalizovala a gradovala až v projevy vznikajících ženských a antirasistických uskupení. Rozhodně nemohu natolik zjednodušovat situaci ve Spojených státech padesátých let dvacátého století ani generalizovat a nadsazovat působení beat generation, abych hovořila o přímém vlivu na zmíněná hnutí.

Právě (také) v návaznosti na polemiku o možných vlivech na americké feministické a černošské hnutí by bylo více než zajímavé a vhodné prozkoumat zobrazování etnických menšin a taktéž se zaměřit na postavení ženy v beatnické literatuře. Oběma tématy jsem se krátce zabývala v této práci, ale jak bylo řečeno, tato práce vznikala s jiným cílem, a tudíž jsem daným tematickým okruhům nemohla věnovat větší pozornost.

Za probádání stojí i vztah mezi americkou beatnickou generací a beatnickou generací v českém, respektive československém prostředí šedesátých let dvacátého století. Otázkou je, jaký vliv měla americká beat generation na spisovatele a básníky z okruhu českých beatníků a jakou měla česká beatnická generace pozici ve společnosti ovládané socialistickou ideologií. Vzhledem k tomu že se čeští beatníci formovali, řekněme, až patnáct dvacet let po vzniku americké beat generation, pak je velmi výrazně zasáhly politické změny odehrávající se po vpádu vojsk Varšavské smlouvy do

Československa v srpnu 1968. Na rozvoj české beatnické generace měla tedy zásadní vliv okupace země a ustavující se tzv. normalizace.

Ať už je množství nezodpovězených otázek a neprozkoumaných témat souvisejících s americkou beatnickou generací jakékoliv, jisté je, že beat generation sehrála důležitou roli jak v literárně-historickém, tak sociálním vývoji Spojených států amerických a měla významný vliv i na literaturu, obecně uměleckou tvorbu a společnost v různých státech Evropy. Osobnosti americké beatnické generace byly (a pro své čtenáře dosud jsou) učiteli odlišného způsobu života.

„Kdybych měl o Bejkovi [Burroughsovi] vyprávět, trvalo by to celou noc; takže snad jen to, že byl učitel a je třeba říct, že měl plný právo někoho poučovat, protože se sám nepřestával učit; říkal tomu ‚Škola života‘ a učil se a studoval všechno možný nejen proto, že ho k tomu nutily různé okolnosti, ale protože sám chtěl. Vláčel to své vychrtlý vysoký tělo po všech koutech Ameriky, Evropy a severní Afriky, aby viděl, co se tam děje; (...)” (Kerouac, 2005: 148)

8. RESUMÉ

Diplomová práce s názvem *Beat generation: Americké kontrakulturní hnutí* se zabývala americkým socio-kulturním hnutím padesátých a šedesátých let dvacátého století, zejména však rovinou jeho vzniku a formování od druhé poloviny let čtyřicátých. Prostřednictvím analýzy vybraných textů Jacka Kerouaka a Williama S. Burroughse jsem s využitím teorie kulturní naratologie zkoumala budování ideologie beatnického uskupení skrze tematickou výstavbu literárních děl. Na základě získaných výsledků jsem formulovala odpověď na otázku, zda je možné vnímat americkou beat generation jako kontrakulturní hnutí. V závěrečné kapitole jsem také nahlédla do kulturního kontextu padesátých let dvacátého století ve Spojených státech amerických, částečně jsem se věnovala propojení stylu beatnické generace s tvůrčím směřováním dalších uměleckých sfér a potenciálnímu vlivu beatníků na kulturu nastupující generace.

8.1 RESUME

Master thesis named *The Beat generation: American countercultural movement* was concerned with American social-cultural movement of the 1950's and 1960's, mainly with its foundation and formation which started in the second half of 1940's. I investigated the building of the ideology of the beat generation in the theme structure of the beat literature with the main analysis of the texts of Jack Kerouac and William S. Burroughs and the postulates of cultural narratology. Thanks to the results of the analysis I could answer the question about possible perception of the American beat generation as a countercultural movement. In the final chapter I overlooked an American cultural context of the 1950's in general. In this outline I connected the style of the beat generation with the tendencies of other arts and potential influence of the beatniks on the next generation culture.

9. POUŽITÁ LITERATURA

BARKER, CH. *Slovník kulturních studií*. 1. vyd. Praha: Portál, s. r. o., 2006. 206 s. ISBN 80-7367-009-2.

BERENDT, J. E. *Kniha o jazzu*. 1. vyd. Bratislava: Supraphon, n. p., 1968. 330 s. ISBN 62-424-68.

BÍLEK, P. A. Možnosti naratologie v rámci kulturní studií: Literární re-prezentace jako pole mezi ideologií a naratologií. In TOPINKA, D. a kol. *Kultura, média, komunikace: Vyprávění – identita – diference*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2009, s. 36-52. ISBN 978-80-244-2463-7.

BURROUGHS, W. S. *Feták*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1992. 118 s. ISBN 01-063-92.

BURROUGHS, W. S. *Nahý oběd; Nova express*. 1. vyd. Praha: Arcadia, 1994. 447 s. ISBN 80-85812-05-3.

BURROUGHS, W. S. *Teplouš; Dopisy o Yage*. 1. vyd. Praha: X-Egem, 1991. 91 s. ISBN 59-359-1.

BURROUGHS, W. S., KEROUAC, J. *A hroši se uvařili ve svých nádržích*. 1. vyd. Praha: Maťa, 2009. 182 s. ISBN 978-80-7287-135-3.

COLLINS, R., SKOVER, D. *Mánie: Sex, drogy & literatura. Příběh bouřliváků a buřičů, kteří zahájili kulturní revoluci*. 1. vyd. Praha: Metafora, s. r. o., 2013. 374 s. ISBN 978-80-7359-377-3.

DI PRIMA, D. *Čas beatníků*. 1. vyd. Praha: Pragma, 1996. 142 s. ISBN 80-7205-355-8.

EAGLETON, T. *Idea kultury*. Brno: Host, 2000. 152 s. ISBN 80-7294-026-0.

ECO, U. *Lector in fabula: Role čtenáře aneb Interpretační kooperace v narativních textech*. 1. vyd. Praha: Academia, 2010. 290 s. ISBN 978-80-200-1828-1.

GAFFTOVÁ, J., OLIVEROVÁ, C. *Svět umění XX. století: Od postimpresionismu po digital art*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2003. 187 s. ISBN 80-00-01179-4.

- GAIR, CH. *The American Counterculture*. Edinburg: University Press, Ltd., 2007. 241 s. ISBN 978-0-7486-1988-7.
- HEMMER, K. *Encyclopedia of Beat Literature*. New York: Facts on File, Inc., 2007. 414 s. ISBN 0-8160-4297-7.
- JOST, F. *Realitařfikce – říše klamu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2006. 113 s. ISBN 80-7331-056-2.
- KEROUAC, J. *Na cestě*. 1. vyd. Praha: Argo, 2011. 317 s. ISBN 80-7203-719-6.
- KEROUAC, J. *Podzemníci*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1992. 127 s. ISBN 80-204-0326-4.
- KEROUAC, J. *Tristessa*. 1. vyd. Hradec Králové: Cyindr, 1999. 91 s. ISBN 80-901888-3-4.
- KNICKERBROCKER, C. *William S. Burroughs: Miluju postavy z podsvětí*. 1. vyd. Olomouc: Votobia, 1996. 89 s. ISBN 80-7198-158-3.
- MACHÁČEK, M. *Allen Ginsberg: Karma červená, bílá a modrá*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2001. 324 s. ISBN 80-204-0893-2.
- MAREŠ, S., ZÁBRANA, J. *Obeznámeni s noci: noví američtí básníci*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1967. ISBN 22-060-67.
- MILES, B. *Neviditelný muž William Seward Burroughs*. 1. vyd. Olomouc, Votobia, 1996. 239 s. ISBN 80-85885-22-0.
- MISIROGLU, G. *American Counterculture: An Encyclopedia of Nonconformists, Alternative Lifestyles, and Radical Ideas in U. S. History*. 1. vyd. New York: M. E. Sharp, Inc., 2013. 1204 s. ISBN 978-0-7656-8060-0.
- NICOSIA, G. *Memory Babe: Kritická biografie Jacka Kerouaka*. 1. vyd. Olomouc: Votobia, 1996. ISBN 80-85885-02-6.
- NÜNNING, A. Kde se potkávají historiografická metafikce a naratologie: K aplikované kulturní naratologii. In TOPINKA, D. a kol. *Kultura, média, komunikace: Vyprávění – identita – diference*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2009, s. 13-35. ISBN 978-80-244-2463-7.

NÜNNING, A. *Lexikon teorie literatury a kultury*. 1. vyd. Brno: Host, 2006. 912 s. ISBN 80-7294-170-4.

RUHRBERG, K. a kol. *Umění 20. stol.* 1. vyd. Praha: Nakladatelství Slováry, s. r. o., 2011. 840 s. ISBN 978-80-7391-572-8.

The American Heritage college dictionary. 4. vyd. Boston: Houghton Mifflin, 2002. 1636 s.

TURNER, S. *Hipster s andělskou hlavou: Život Jacka Kerouaka*. 1. vyd. Brno: Jota, 1997. 224 s. ISBN 80-7217-029-5.

TYTELL, J. *Nazí andělé*. 1. vyd. Olomouc: Votobia, 1996. 277 s. ISBN 80-7198-104-4.

WITTGENSTEIN, L. *Filosofická zkoumání*. 2. vyd. Praha: Filosofia, 1998. 294 s. ISBN 80-7007-103-6.

YOUNG, A. *Interview s Allenem Ginsbergem pro Gay Sunshine*. 1. vyd. Olomouc: Votobia, 1996. 154 s. ISBN 80-7198-082-X.