

„ROVNÁ ŠÁRA DOVEDE ŠLOVĚKA JEN A JEN KE SMRTI“

Rukopisný svitek a současná literární teorie

Joshua Kupetz

Jeden kolega, profesor na katedře historie jedné malé filosofické fakulty, kde jsem nějakou dobu učil, se mě jednou optal: „Proč studenti pořád chtějí číst Kerouaka?“ Bylo to na podzim roku 2004 a Spojené státy se právě nacházely ve válce proti terorismu, protivníku mnohem neuchopitelnějšímu, než byl fašismus s komunismem. Odolal jsem pokusu odpovědět: „Ty jsi tu historik; ty mi to prozrad,“ nejen proto, že by taková odpověď zaváněla ukvapeností (což by zaváněla), ale hlavně proto, že by potvrdila všeskeré domněnky o Kerouakovi, jež jsem se ve své výuce snažil vyvracet: totiž že Kerouac je pozoruhodný především jako osobnost a jeho texty stojí za čtení kvůli tomu, jak se jejich obsah protíná s kulturní historií.

Čteme-li je v kontextu americké kulturní historie, odhalují rukopisný svitek i román *Na cestě* leccos z diskurzu poválečné éry; přesto je však nutné oba texty chápat především jako literární struktury, a teprve pak jako historické dokumenty. Jakožto vyprávění tvoří integrální součást kontinua americké prózy; účinkují jako prahové struktury, jež – jak je patrné při zpětném pohledu – propojují modernu a postmodernu. Ačkoli by zřejmě každý popis onoho kontinua měl být vnímán jako nahodilý a subjektivní – nikdo totiž objektivně nerozhoduje, které texty mají pro tradici význam a které ne –, může akt umístění literárního textu do konkrétního historického kontextu odhalit jeho struktury, procesy a ideologické konvence. V době, kdy Kerouac rukopis psal, bylo primární funkcí americké kritiky nalezení významu textu; současná teorie se však ve svých aplikacích snaží spíše pochopit, *jak* text utváří svůj význam, nikoli *co* znamená.

Rukopisný svitek a román *Na cestě* ukazují, jak Kerouac předjímal nový vývoj v americké naratologii. Rok předtím, než Kerouac onen svitek sepsal, odmítl nakladatelský redaktor Carl Solomon – mimo chodem

adresát Ginsbergova *Kvílení* – Kerouakovu nejnovější verzi románu s tím, že se jedná o „nesouvislý zmatek“. (Dotyčná verze časem vyšla pod názvem *Vize Codyho*.) Kerouac v odpovědi napsal, že „Joyceův *Odyseus* byl zprvu považován za obtížné čtení, ale dneska se vyzdvihuje jako klasický kus a každý mu rozumí. [...] Dreiserova *Sestřička Carrie* ležela v nakladatelství dlouhé roky, protože jí měli za nepublikovatelnou. Tím pádem se domnívám, že *Na cestě* bude v této době ještě pár let považováno za nepublikovatelnou knihu, jelikož se její nové vidění střetává se samou podstatou zavedených idejí.“ Nemýlí se: *Na cestě* vyšlo v nakladatelství Viking v roce 1957 až poté, co se rukopisný svitek podrobil sérii nivelačních revizí, *Vize Codyho* vyšly až posmrtně, v roce 1972, a uplynulo přes padesát let, než byla publikována původní verze románu, tedy samotný rukopisný svitek.

Mnozí čtenáři by Kerouakovo prohlášení šmahem odbyli jako nafoukanost, a přece: nedorozumění mezi Solomonem a Kerouakem ilustruje rostoucí rozkol, který ve dvacátém století od základů proměnil americké myšlení o literatuře. Solomon nezdůvodňuje své zamítavé stanovisko tím, že by snad Kerouakovo psaní nebylo dost umělecké, ale vyčítá románu domnělý nedostatek koherence a sdělnosti. Z jeho mínění implicitně vyplývá jedno: aby mohl publikovatelný román jasně sdělovat své významy, měl by být koherentní, neboli měl by se vyznačovat jednotou slovesných struktur. Kerouac Solomonův soud odmítá, čímž vyvrací i jeho definici románu, a dovozuje, že „masy si nesrozumitelné osvojí a nekoherentnost se stane součástí inteligentně nacvakané stránky“. Nesrozumitelnost podle Kerouaka není funkcí textu, nýbrž čtenářova omezeného vnímání. Novátorské způsoby vyprávění prý díky postupné konvencionalizaci jejich původně cizích struktur nabudou časem na srozumitelnosti.

Postoj Carla Solomona je v souladu s diskursem „nové kritiky“, směru, který americké literární teorii v polovině dvacátého století dominoval. „Nová kritika“ staví na interpretačních strategiích, jež ve své knize *Jak rozumět poezii* (*Understanding Poetry*, 1938) artikuluje Cleanth Brooks s Robertem Pennem Warrenem, a ve shodě s nimi nalézá význam ve vnitřních vlastnostech literárních děl, zvláště pak v jednotě jejich rozmanitých verbálních struktur. Oč výš „nová kritika“ staví jednotu a konvergenci, o to víc se při interpretaci vyhýbá autorskému záměru a historickému

kontextu, ačkoli připouští, že k porozumění mohou přispět i ony. „Nová kritická“ kritéria – stejně jako Solomonův soud – nacházejí význam uvnitř díla interpretovaného čtenářem, jež po zlatokopecském způsobu z jednotlivých struktur vykutá to cenné a jinak „bezvýznamné“ prózy si ani nevíšimně.

„Nová kritika“ představovala výšeň, v níž Kerouac ukul svou prvotinu *Maloměsto, velkoměsto*, a zároveň kadlub, z něhož se musel vymanit, aby napsal *Na cestě*. Když si Kerouac tuto knihu namáhavě rozmýšlel, pochopil, že poválečný příběh, který hodlal vyprávět, nelze naplno realizovat za použití existujících románových konvencí. V reakci na toto omezení si ve svých poznámkách ke knize zapsal, že v ní chce „dosáhnout jiné struktury a jiného stylu než v M.V [...] Každá kapitola bude jako verš v epické básni, ne jako rozleklá prozaická výpověď v epickém románu.“ Jelikož se aktivně vyhýbá konvenčnímu způsobu vyprávění, má Kerouac za to, že jeho podnik nevyústí v „román“, nýbrž novou vyprávěcí formu, jež snoubí dva žánry. Za účelem rozvinutí své poetiky vyprávění experimentoval s technikou a sčítetem, obzvláště v rukopisném svitku, a překračoval přitom omezení konvenčního způsobu vyprávění, ačkoli je ve svém díle pomáhal definovat.

Podle Wolfganga Isera umělečtí novátoři vždy riskují, že je čtenář bude posuzovat na pozadí estetického standardu, který „už umění ve skutečnosti opustilo“, a budou tudíž marginalizováni; a Kerouakovy experimenty skutečně bývají, obecně vzato, kriticky ostouzeny. Jeho vzdorné pohrdání konvencí však není bez precedentu. Kupříkladu sto padesát let předtím, než Kerouac dokončil první verzi románu *Na cestě*, poukázal na onen kritický anachronismus William Wordsworth v předmluvě k druhému vydání svých *Lyrických balad*. Wordsworth, jež dnes představuje to nejkonvenčnější z literárního kánonu, tady přiznává, že „autor se obřadně zavazuje, že uspokojí jisté dobře známé asociativní návyky“. Na obranu své nekonvenční poetiky Wordsworth předeslá:

Přinejmenším bude čtenář ušetřen veškerého nepřijemného zklamání a mně samému se nedostane onoho nejpoutupnějšího nařčení, jež lze vůbec proti autorovi vznést, totiž nařčení z lhostejnosti, která mu zbraňuje pokusit se zjistit, co jest jeho povinnost, anebo mu onu povinnost, ví-li už o ní, zbraňuje vykonávat.

vstoupit nelze, došel Kerouac k tomu, že musí využívat „technických prostředků“ epické poezie.

Mísení básnických a prozaických prvků jeho psaní výrazně oživilo a umožnilo mu zcela radikální proměnu způsobu vyprávění. V poznámkách k románu si Kerouac zapsal: „Zdá se, že jsem se za posledních osm měsíců práce na poezii něco naučil. Moje psaní teď vypadá jinak, má bohatší strukturu.“ Tato strukturální bohatost je podle Kerouaca nezbytná, má-li být *Na cestě* „románová poezie, nebo spíš narativní poema, mozaika skládající epos“. Výmluvný je zde termín „epos“: obvykle se jím myslí jakákoli rozměrná epická skladba, nikoli pouze epická báseň. Výrazem „epos“ popisuje v říjnu 1949 Kerouac v deníku své rozplánované vyprávění: „Chci se od evropského vyprávění prorvat k náladovým kapitolám americký poetický „rozevlátost“ – jestli teda jde označit pečlivý kapitoly a pečlivý psaní za rozevlátý.“ Jeho vyprávění se tedy bude „rozevlátat“, ale Kerouac sám se soustředí na plánovanou strukturální kontrolu. Jak vysvětluje v dopise Carlu Solomonovi, jeho nově vymyšlená narativní technika zrodí nové konvenční prvky, jakousi „gramatiku“, již stačí popsat a budoucí čtenáři ji pochopí bez obtíží.

Z toho, že se Kerouac na přelomu čtyřicátých a padesátých let několikrát neúspěšně pokusil o nový začátek a že si nad tím v deníku notně zoufal, lze dovodit, že při psaní raných verzí *Na cestě* zápolil s uvedením teorie do praxe. Podobně jako se malíři v pléneru spoléhali na to, že potenciál impresionismu dokážou beze zbytku naplnit barvy v tubách a skládací stojan, musel i on k dosažení strukturované „rozevlátosti“ textu, z něhož se časem stal román *Na cestě*, vyvinout novou konvenční techniku. Onen svitek pak Kerouacovi umožnil předefinovat nejzákladnější limit psaní, totiž médium, a tak svým textem překročit hranice konvenčního prozaického vyprávění. Během prvních fází práce na rukopisu Kerouacovi na médiu z uměleckého hlediska velice záleželo. Hned na prvních stránkách účetní knihy v kroužkové vazbě, do níž si v roce 1949 zapisoval nápady k románu *Na cestě*, Kerouac píše: „S mou duší je něco v nepořádku, protože v tomhleto peněžním deníku odmítám cítit i smutnit.“ Ale problémy s nalezením patřičného hlasu pro svůj rukopis Kerouac měl i u psacího stroje. Pouze tehdy, když měl k dispozici médium, jež bylo s to pojmout jeho vizi, mohl

Wordsworth tuto „povinnost“ nevzývá proto, aby ji naplnil, nýbrž proto, aby se z ní vyvlékl. Jakkoli Kerouac žádnou omluvnou předmluvou nepatří ani rukopisný svitek, ani román *Na cestě* (i když k *Vizím Codyho* akovou předmluvu přece jen napíše), jeho korespondence a pracovní zápisky nabízejí celou řadu pádných argumentů na podporu změn, jež do svého způsobu vyprávění zavedl.

Kerouac se vzdal tradiční techniky, již využíval v *Maloměstě, velkoměstě*, by mohl být při psaní své další knihy „svobodný jako Joyce“. I nadále si více cenil formy – „psaní je dobrý. Je taky třeba dávat si pozor na strukturu a hlavně na Strukturu“ –, jeho pojetí formy se však dramaticky proměňovalo. Nakonec nabízí jeho představa formy realizovaná v rukopisném svitku jakousi předzvěst základních pouček strukturalismu, prvního svého teoretického směru šedesátých let, který rozkolísal ústřední pojetí „nové kritiky“. Kerouac píše, že ho „román nezajímá“, že se chce svobodit a „fungovat nezávisle na zákonitostech „románu“, který nalinovovali všechny ty Austenové a Fieldingové“. Kerouac tu naznačuje, že román je artikulační rozpoznatelných konvencí, „zákonitostí“, jež mu nepomůžou vyprávět jeho příběh, tak jak chce. Odmítnutím Austenové, Fieldinga a jejich imitátorů odmítá Kerouac „evropskou formu“ románu hlásí se k „nové americké prozaické formě“, jak sám říká.

Kerouac byl oddaným čtenářem Whitmana a v jeho požadavku „moderního způsobu vyprávění“ zaznívá ozvěnou Whitmanovo prorocktí nástupu mladistvého génia amerického básnického výrazu“. Whitmanův génius „spí kdesi v dálece a našťestí jej neznají a nezraňují všemožné úklady, krasoduchové, salonní kritici a mlukové či universitní kantorů.“ Podle Whitmana bude tento nový spisovatel používat původní dialekty pojenných států, pocházející z míst, jež Whitman popisuje jako „drsné a sprosté kolfbky“, ačkoli uznává, že „jen z takových počátků a základů, velik příznačných pro zdejší poměry, mohou snad připutovat, nechat se uroubovat a časem vyrašit květy skutečně americké vůně; jen z nich nad může vzejít ovoce vpravdě naše“. Kerouac si takové dialekty částečně vojuje při psaní rukopisného svitku, naplno je pak využívá v románu *Na cestě* pro charakteristiku Deana Moriartyho; jeho inovace však vyžaly mnohem víc než zapojení dialektů. Ve snaze dosáhnout „větší duševní hloubky“, metaforického prostoru, do něž pomocí tradiční prózy

využít svou novou techniku a rozvinout poetické, rozevláté vyprávění, jež jeho příběh vyžadoval.

Kromě práce na technické stránce věci experimentoval Kerouac také s pojetím děje. Jelikož jeho kniha stavěla do popředí kultury a praktiky, jež byly v tehdejší Americe s úspěchem marginalizovány, bylo Kerouacovi jasné, že se *Na cestě* nejspíš setká s kritickým odmítnutím. Kerouacova chytlavá poetika, jeho přesvědčení, že „umění, které není zjevné, každému, je mrtvé“, se v literární obci nesetkávaly a nesetkávají s přílišnými sympatiemi. S tímto vědomím Kerouac píše následující pasáž: „Jakpak má chudák kluk na stopu znamenat něco pro Howarda Mumforda Jonese, který chce, aby všichni byli jako on (střední třída, intelektuálové, zodpovědný), než je vezme do party.“ Jones – spisovatel, kritik a profesor na Harvardově univerzitě – představoval pro Kerouaca pravý opak jeho zamýšleného čtenářstva a zároveň kritické mínění, které si chtěl získat na svou stranu. V raných tvůrčích etapách si Kerouac jako protagonistu svého díla vybral stopaře nikoli proto, aby tím reflektoval své cestovatelské zkušenosti (jichž v té době mnoho neměl), nýbrž z estetických důvodů. Ve svém deníku si klade následující otázku: „Mohl by Dostojevskij dneska takovému člověku [jako je Jones] přijít na oči se všemi těmi lumpenproletářskými postavami à la Raskolnikov? – a vůbec celý tý dnešní literární parté? – leda kdyby byl vandrák.“ V tomto kontextu se Kerouacův výběr tématu pro román *Na cestě* stává figurou označující „duchovní hloubku“, již chce autor v textu evokovat.

Kromě výběru hlavního aktéra Kerouac nově promýšlí funkci děje a na této nové funkci pak staví vyprávění. Zatímco konvenční děj je epizodický, ujednocený a mezi jednotlivými událostmi dává tušit kauzální vztahy, Kerouacova struktura děje v rukopisném svitku je nahodilá a vhodně koresponduje s jeho představou „kruhu zoufalství“. Podle Kerouaca kruh zoufalství znázorňuje přesvědčení, že „životní zkušenosti jsou pravidelnou řadou odchylek“ od lidských cílů. Když je prý někdo nucen odchýlit se od cíle, utvoří si cíl nový, od něhož se pak bude nevyhnutelně nucen odchýlit též. Tato řada odchylek se podle Kerouaca neřídí podobnou logikou jako plachetnice, křižující proti větru stále vpřed; místo toho Kerouac líčí ony odchylky jako řadu pravých zataček, jež pokračují, dokud člověk neopíše celý kruh: ten pak obkružuje nepoznateľné „cosi“, jež je

„ústředním aspektem existence“. Snaha vymanit se z tohoto kruhu zoufalství skončí neúspěchem, dovozuje Kerouac, neboť „rovná čára dovede člověka jen a jen ke smrti“.

Stopy kruhu zoufalství se hojně objevují v celém rukopisném svitku i v románu *Na cestě*. Značné části vyprávění zaznamenáného na svitku vévodí cesty hlavních hrdinů; jejich snahy o nalezení smyslu neustálého přesouvání z místa na místo a zmařených plánů ukazují kruh zoufalství jakožto prvek výstavby děje. Navzdory permanentnímu zklamání nepřestávají Kerouac s Cassidyem zažívat „TO“, nejasně definovaný stav vědomí, jenž jejich rozličným zážitkům dodává smysl. Než „TO“ Kerouac prožije poprvé, ptá se Cassidyho po nějaké definici. Cassidy mu odpovídá: „Ted po mě chceš něco ne-pos-ti-ži-tel-nýho.“ Nedefinovatelné TO paradoxně existuje jako stav bytí, který nelze pojmut myšlenkou či jazykem, lze jej však poznat skrze zkušenost.

Kruh zoufalství hraje také roli v některých zdánlivě okrajových scénách rukopisného svitku a jeho frekvence jako by vytvářela jistý vzorec či „gramatiku“, s jejíž pomocí lze náhodnému ději porozumět. Když Kerouac plánuje svou první cestu na Západ, rozhodne se stopovat přes celé Spojené státy po dálnici č. 6, „dlouhé červené čáře, která vyznačovala dálnici č. 6, a vedla z mysu Cod až do nevadského města Ely, kde se lá-mala a stáčela dolů na jih do Los Angeles“. Když pak na kost promočený uvázne pod zlověstnou Medvědí horou, setká se s řidičem, který mu prozradí, že po dálnici č. 6 „nic nejzdí“, a poradí mu jinou trasu. Kerouac se nad tím zamýšlí a vypráví: „a já věděl, že má pravdu. Podělal jsem to kvůli svému snu, hloupému nápadu, kterej se zrodil v domácím teplíčku, že bude úžasný nezkoušet všechny možný silnice.“ Kerouacův existenciální cíl či neznámý středobod, ona konečná „perla“, zůstává tentýž, avšak jemu dojde, že jeho cestu budou určovat odchylky a že bude ve svém snažení napořád zklamáván.

Kerouac díky kombinaci naratologických experimentů v oblasti literárních postupů a výstavby děje vytvořil texty, které účinkují jako ohnivě kovové body pro řadu problémů, s nimiž se potýká současná literární teorie. Krom toho, že zoufalství zakoušené Kerouacem-vypravěčem pod Medvědí horou názorně předvádí nesouvislost a nelineárnost děje vytvořeného Kerouacem-autorem, lze jej také číst jako metaforu změn americké literární

teorie dvacátého století. Stejně jako „novokritickou“, jasně definovanou metodu nalézání významu nahradila – kromě jiného – strukturalistická a poststrukturalistická zkoumání čtenáře i čtení a zpochybňování vědění založeného na „zdravém rozumu“, stojí i Kerouac před dilematem pramenícím z jeho proměnlivých očekávání prožitků z cesty. Je zapotřebí si uvědomit, že onen „hloupej nápad“, kvůli němuž se Kerouac na stopu zasedl, vzešel z Kerouacova přímočarého a prvoplánového čtení textu. V rukopisném svitku Kerouac píše, že než se rozhodl vydat na západ, celé město „podrobně studoval mapy Spojených států a dokonce jsem přelouskal i několik knih o amerických průkopnících a vstřebával jména jako Platte a Cimarron a tak dále“. Přitahuje ho linearita, již na mapě představuje dálnice č. 6, a svádí ho „nádherná“ vyhlídka na přímou cestu k výtěnému cíli. Od všech těch map a šestákových románů očekává poučení, vyjevení smyslu, a tak na jejich povrchním čtení založí svou trasu.

Jeho strategie čtení ho však téměř okamžitě zradí, stejně jako se to v takových případech stává konvenčnímu čtenáři. Aby se tedy Kerouac pohнул z místa, je nucen najít si nový diskursivní modus interpretace. S tím, jak se na něj pod zasněženými vrcholky hor snaší „hromobití, který ve mně probouzelo boží bázeň“, Kerouac přímo znázorňuje selhání, jež je inherentně přítomno v očekávání lineárnosti a jednoty; rovná čára dálnice č. 6 hrozí, že jej „dovede jen a jen ke smrti“. Touží jet dál, ačkoli se odchýlí od cíle, a postupně mu dochází, že si pro svou cestu musí zvolit náhodnou metodu, že pokroku lze dosáhnout jedině tehdy, když zkusí „všechny možný silnice“, místo toho, aby pokračoval podle předem rozmyšlených závěrů. Podobně zaseknutí na místě si mohou připadat Kerouacovi čtenáři, pokud k této hoře nelomeného textu přistupují s očekáváním, že jim nabídne inherentní význam, pokud se jejich očekávání a interpretační strategie zakládají na lineárnosti a řídí se podle románových konvencí. Pokud však čtenář přistupuje ke Kerouacovu rozevlátému psaní s tím, že nechá autorovo vyprávění libovolně dovadět, vracet se a odkazovat na sebe sama skrze sérii odchýlení, a pokud přijme fakt, že proměnlivý horizont označování je součástí celkového významu, může se pohnout z místa, a „aspoň tam konečně zamíří“.

Skrze svá odchýlení předjímají Kerouacova vyprávění do jisté míry recopění teorii, jež má za to, že nositelem významu není text, nýbrž čte-

nář. Současná teorie však neumí prokázat, že význam vzniká v čtenáři, takže se často usuzuje, že význam textu je výsledkem interakce mezi textem a čtenářem. Namísto toho, aby Kerouacova vyprávění držela své významy uvnitř hermeticky uzavřených struktur, nabízí čtenáři setkání s neznámými strukturami, čímž jej vtahuje do procesu objevování významu.

Jorge Luis Borges napsal, že román je „osou nespočetných vztahů“, a formální i dějový vývoj rukopisného svitku i románu *Na cestě* jeho konstatování potvrzují. Jelikož tento nový americký způsob vyprávění podtrývá konvence, stává se z obou děl vhodný předmět zkoumání pro rozmanité postupy současné americké literární analýzy. Souborný přehled možných čtení by vydal na několik svazků, ne-li polic plných knih. Tak či onak, interpretace šíří svitku, již přechodí diskurzy marginalizovaly, osvětluje dekonstrukce, teoretický diskurz, jež vzešel ze strukturalismu a sdílí některé metody s mnoha dalšími poststrukturalistickými směry (jako například s feministickou teorií či diskurzem minorit).

Ve své nejjednodušší podobě se dekonstrukce snaží destabilizovat zdánlivě přirozené či inherentní hierarchie či opozice přítomné v literárním textu. Dekonstruktivistické čtení identifikuje jednotlivé opozice v psaném diskurzu nikoli proto, aby zdiskreditovalo jejich smysl nebo je usvědčilo z nelogičnosti, nýbrž proto, aby přepsalo význam té které opozice pomocí narušení dřívě „daného“ vědění. Pro analýzu rukopisného svitku či románu *Na cestě* je dekonstrukce obzvláště příhodným nástrojem, neboť oba texty obsahují zdánlivě protichůdná tvrzení, jež bývají často vnímána jakožto nesourodé psaní, přestože nabízejí ideální příležitost pro analýzu.

Když kupříkladu v románu *Na cestě* Sal poprvé zavítá k Starému Bekovi Leemu, nevidí požár, který popisuje Jane Lee; tato scéna je často čtena jako příklad jeho naivity či nespolehlivosti. Když scénu prozkoumáme v rukopisném svitku (mimořádně: román její znění přebírá téměř doslova), setkáváme se se sérií proměnlivých opozic, jež se zároveň popírají a potvrzují. Když Kerouac řekne: „nic nevidím“, odpoví Joan: „Stejně starý Kerouac.“ Svým odsouzením Kerouacovy pozorovací neschopnosti Joan naznačuje, že Kerouac není s to vidět empirickou realitu, že nechápe svět, který má před očima. Když se však Joan v souvislosti se smyslovým vnímáním rozhovoří o svém sluchu: „Slyšela jsem odtamtud sirény.“ naprosto svou kritiku Kerouacova zraku zpochybní. Navíc Joan trpí halucinacemi –

jak Kerouac vypráví dál: „Pořád ještě hledala na obzoru ten svůj požár; v té době dokázala spořádat tři tuby benzedrinu za den.“ Privlastňovacím zájmem „svůj“ tu Kerouac naznačuje, že vnímání požáru je přístupné jen Joan samé, že jí v jistém smyslu „patří“. Spojením dvou vět v souvětí pak Kerouac naznačuje, že mezi „jejím požárem“ a užíváním benzedrinu existuje souvislost, že její „požár“ je výplodem fantazie poháněné benzedrinem. Původní kritika vnímání je tak v této scéně převrácena a jasná, racionální vnímání je postaveno nad vnímání posunuté, iracionální. Avšak tato binární opozice se brzy obrací a text ukazuje, že vnímání není jen racionální, nýbrž také intuitivní.

Když se Kerouac s Burroughsem vypráví na dostihy v Graetně, vhodné díky intuíci vítěze; tento vývoj dění zase staví imaginativní, subjektivní percepci nad percepci realistickou, objektivní. Kerouac se podívá na dostihový program, obsahující relevantní údaje ohledně handicapů atd., a neupoutají ho statistiky, nýbrž jedno jméno, jež mu připomene otce: Tatar. Burroughs sice vsadí na Ebenového korzára, ale zvítězí Tatar v kursu 50:1. Burroughs, který sází podle statistik z dostihového programu, vykřikne: „Měl jsi vizi, chlapče, VIZI,“ a oceňuje tím Kerouakovo intuitivní vnímání. Juxtapozice těchto scén odhaluje Kerouakovo přepsání normativní opozice racionálního a iracionálního, v níž je privilegován první člen: racionalita a iracionalita se stávají rovnocennými mody, rovnocennými součástmi celkového vnímání.

V rukopisném svitku předkládá Kerouac další pozorování, jež závisí na obou stranách domnělého sporu: ukazuje tu protagonistův pokus o překonání časových omezení. Cassadyho metoda, jak fungovat vně času, je však založena na tom, že subjekt s časem nedělitelně splyne. Ličením Cassadyho rozvrhů a všudypřítomných časových plánů Kerouac ilustruje to, čemu Michel Foucault říká „výčerpávající využití“ času, totiž metodu, jež akterá času podřizuje, ačkoli mu slibuje, že jej od času osvobodí. Výčerpávající využití času vyzaduje přepečlivé plánování, přičemž slibuje „teoreticky neustále rostoucí využití času“, dosažené pomocí toho, že „z času vydělí dostupnější momenty“, čímž jej ve výsledku zastaví. Během celého románu si Cassady domlouvá schůzky s pevně stanovenými začátky i konci a nutí své přátele i milenky, aby se jeho časovému rozvrhu přizpůsobovali; zároveň se pokouší rozdělit

si čas na ještě menší úseky, aby mu ho zbylo víc, aby efektivně využil všechny čas, který má k dispozici.

Ačkoli Allen Ginsberg vykládá Cassadyho denverskou plánovací máni jako snahu skrýt nevěru před Louanne i Carolyn, ve skutečnosti se Cassady pokouší pomocí této metody dělat „všechno naráz“. Další proměnou do Cassadyho rozvrhu přidá Kerouakův příjezd: aby si našel čas i na Kerouaka, dělí Cassady čas ještě víc. Pár minut po setkání s Kerouakem říká Cassady Carolyn:

„přesně jedna čtrnáct. Takže tu zas budu přesně ve TŘI čtrnáct a pak se na hodinku vrátíme do našeho snění, nádherného snění, drahoušku, a pak jak už jsem řekl a ty jsi s tím souhlasila, budu mu set zajít za Brierlym kvůli těm papírům--jo, takhle pozdě v noci, což se může zdát divný, ale existujou pro to pádný důvody, který jsem ti už přece v hrubejch obrysech vysvětlil“--(tohle bylo alibi pro jeho schůzku s Allenem, kterej se pořád ještě krčil na chodbě)--, takže se musím okamžitě voblíct, natáhnout si kalhoty a vrátit se do reálného světa, vypadnout ven do ulic, jak jsme se dohodli, protože už je jedna PATNÁCT a čas letí, letí..“

Jak naznačuje jeho rozvrh, spočívá Cassadyho nezávislost na čase v tom, že se času přísně podřídí. Takto, pomocí dekonstruování útěku jednotlivých protagonistů před časem a prozkoumání jejich metod úniku, se odhaluje nevyhnutelnost a všepřonikavost času; scéna, v níž Neal věnuje své hodinky mexické dívce – zdánlivě akt, signalizující Cassadyho vítězství nad časem –, se tak proměňuje v akt kolonizace a ztrocení časem.

Ačkoli je rukopisný svitek pro současnou literární teorii v mnoha ohledech relevantní, jeho knižní vydání s sebou nese jedno nebezpečí. Poně vadž pozměňuje diskurs obestírající román *Na cestě* a očividně se snaží napravit reputaci románu i autora samého, může se stát, že domnělá větší věrnost svitku Kerouakovým zážitkům posílí názor, že *Na cestě* je sice slavný, avšak literárně nepřilíhající zdarilý román, a Kerouac je neblaze proslulý, nikoli však seriózní autor. I přes možnost takového zdánlivě kontraproduktivního výsledku však není publikace rukopisného svitku chybným rozhodnutím.

Vydání svitku ovšem vytváří nevyhnutelný paradox, který problematizuje samo pojetí textového významu a podrývá čtenářovu schopnost bezpečně rozlišovat mezi fakty a fikcí. Svitok se často interpretuje (ať už právem nebo ne) jako autentičtější verze románu *Na cestě*; s komparativním čtením se fiktivnost románu a Kerouakova autorská funkce stávají stále zřetelnějšími. Navíc se však ona nestabilita interpretace sebereflexivně přenáší na samotný text – destabilizuje totiž domnělou pravdivost románu *Na cestě*, který byl dlouho vnímán jako hybrid beletrie a non-fiction, poskládaný rovným dílem z deníkových záznamů a autobiografie. Svitok diskredituje vlastní pravdivost a ustavuje se tak jako beletristické vyprávění.

Kerouac v textu přeoraganizovává společenské konvence a klade důraz na kulturu a praktiky, jež jsou v tehdejší beletrii zatlačovány do pozadí; krom toho však také restrukturalizuje literární konvence a aluze způsobem, jež plně nepřejala ani dnešní narativní mody. *Na cestě* i rukopisný svitek se tudíž i padesát let od doby svého vzniku čtou jako avantgardní texty. Vydání svitku tedy otevírá nové možnosti interpretace obou textů. Tyto nové možnosti pak podtrhují Kerouakovy naratologické inovace – a zvýrazňují literární kvality románu *Na cestě*; definitivně přitom tuto knihu ukazují jako román, jakkoli snad román s poněkud hybridní formou, mísící „typické ‚románové‘ uspořádání zkušenosti“ se „spleťtým“, organicky jedním světlem“ postmodernismu, rukopisný svitek pak představují jako „první či jednu z prvních moderních próz v Americe“.

Padesát let po prvním vydání románu *Na cestě* mohou čtenáři svitku prožít rozvrácení dominantní hierarchie a nahlédnout, do jaké míry je Kerouac mytický podřízen Kerouakovi-spisovatel, témuž spisovatel, který na počátku roku 1951 přišel s novou formou americké prózy a napsal: „Bůra lidí říká, že nevím, co dělám, ale já to samozřejmě vím. Burroughs a Allen povídali, že jsem v letech Maloměsta, velkoměsta nevěděl, co dělám; teď vědí, že jsem to věděl.“ A my to dnes víme též.

Poznámka k překladu doprovodných studií

Autoři odkazují na řadu dalších Kerouacových knih i jiných textů; pokud to bylo možné, citujeme z existujících českých překladů. Jedná se o následující tituly:

William S. Burroughs: *Fetišák* (Junky), Praha 1992, překlad Josef Rauvolf.

Albert Camus: *Člověk revoltující* (L'Homme révolté), Praha 2007, překlad Kateřina Lukešová.

Jack Kerouac: *Andělé zoufalství* (Desolation Angels), Praha 2005, překlad Petr Onufer.

Jack Kerouac: *Maloměsto, velkoměsto* (The Town and the City), Praha 2002, překlad Simona Mazáčová.

Jack Kerouac: *Podzemníci* (The Subterraneans), Praha 2006, překlad Ondřej Zápletal.

Jack Kerouac: „Vyznání a technika moderní prózy“ (Belief & Technique for Modern Prose; E, Světová literatura, 6/1959), překlad Igor Hájek.

Walt Whitman: *Vyhlídky demokracie* (Democratic Vistas), Praha 1903, překlad V. A. Jung.