

Postskriptum k McEwanovej novele *Na pláži*

Marcel Forgáč

Inštitút slovakistiky a mediálnych štúdií, Filozofická fakulta, Prešovská univerzita v Prešove
marcel.forgac@unipo.sk

Kľúčové slová: Ian McEwan, *Na pláži*, literárna kritika, sémantika, Georges Bataille, frigidita, makabrozita

Key words: Ian McEwan, *On Chesil Beach*, literary critique, semantics, Georges Bataille, frigidity, macabre

Od vydania McEwanovho diela *Na pláži* uplynulo desať rokov, novela bola okamžite preložená do slovenského jazyka a vyvolala početné literárnokritické komentáre. V príspevku, ktorý má byť naším postskriptom k čítaniu McEwanovho diela, sa sústreďujeme na interpretáciu sémantických štruktúr textu, no nepôjde o sumarizáciu už napísaného. V rámci tohto zámeru načrtujeme analýzu naratívno-štruktúrnych aspektov a prostredníctvom bataillovskej „etickej“ koncepcie zvýrazníme typologické priblíženie McEwanovej novely s poviedkou Milana Kunderu *Falešný autostop*. V závere sa pokúsime syntetizovať nepriamy spor dvoch literárnych kritikov, ktorý vznikol diametrálne odlišnou interpretáciou Florencinej nezreteľnej spomienky. Príspevok teda ponúka ďalšie čítanie McEwanovho diela, v tomto zmysle sa bude odvíjať ako analytický komentár textovej plochy, premýšľajúci existujúce literárnokritické reflexie.

Novela Iana McEwana *Na pláži* je konštrukčne sofistikovane napísané dielo. Mohlo by sa zdať, že epicentrom jeho významových a morfológických relácií je tragicky zlyhávajúci pokus o telesné zblíženie novomanželov v hotelovej izbe počas svadobnej noci, ktorá sa odohrá v historicky mravne zviazanej dobe tesne pred vypuknutím sexuálnej revolúcie na začiatku šesťdesiatych rokov 20. storočia. Tieto súvislosti naznačujú i niektoré recenzie a štúdie, napr. Richard Olehla napíše, že „v novele *Na Chesilské pláži* zase život dvou mladých ľudí navždy zmení nevydařená svatebná noc.“ (Olehla, 2008). Bolo by to prirodzené, pretože takúto úvahu podporuje niekoľko stavebných prvkov. Daná situácia je systematicky anticipovaná v takmer celom rozsahu textu; v skutočnosti už od prvej vety: „*Boli mladí, vzdelaní a vo svoju svadobnú noc obaja neskúsení a žili v čase, keď hovoriť o sexuálnych problémoch bolo jednoducho nemysliteľné.*“ (McEwan, 2007, s. 9). V naznačených súvislostiach je nemenej dôležitá skutočnosť, že intímna situácia má byť naplnením horizontu manželských očakávaní zo strany Edwarda. Ten totiž požiada Florence o ruku v sexuálne vypätej, no v tom čase nenaplniteľnej situácii: „*raz v sobotu popoludní koncom marca, keď sa ocitli sami v neupratanej obývačke malého domčeka jeho rodičov v Chiltern Hills a vonku za oknami lialo, jej ruka na okamih spočinula na jeho úde, alebo aspoň blízko neho. Necelých pätnásť sekúnd cítil so vzrastajúcou nádejou a nadšením cez dve vrstvy látky jej dotyk. Len čo ruku odtiahla, vedel, že to už dlhšie neznesie. Požiadal ju, aby sa zaňho vydala.*“ (McEwan, 2007, s. 28–29). To, že by „hotelová scéna“ mohla byť epicentrom významových a morfológických relácií románu, naznačuje aj antagonické tvarovanie postavy Florence voči postave jej manžela Edwarda – a to cez motív frigidity: „*Edward trpel iba bežnou nervozitou z prvej noci, lenže ona prežívala fyzickú hrôzu, bezmocný odpor, rovnako hmatateľný ako morská nemoc. Väčšinu času, celé mesiace radostných príprav, sa jej darilo ignorovať tieň na svojom šťastí, ale vždy, keď v myšlienkach zabúdila k dôvernému objatiu – tomuto termínu dávala prednosť – žalúdok sa jej bolestivo stiahol a hlboko v hrdle ju naplo na vracanie.*“ (McEwan, 2007, s. 13). Zdá sa teda, že rozhodujúci stret postáv sa musí odohrať v scéne, v ktorej na seba narazia tieto dve absolútne nesúmerateľné perspektívy – a teda počas svadobnej

noci. V neposlednom rade k jej vnímaniu ako centrálnej pozície nabáda aj jej postavenie v štruktúre kompozície textu. McEwan vyrozpráva príbeh v piatich kapitolách, ktoré označuje slovné ako „Jeden, Dva, Tri, Štyri, Päť“. Iste to súvisí aj s motívom vážnej hudby, ktorý je určujúci najmä v súvislosti s charakterovou prezentáciou hlavných postáv tak, ako o tom uvažuje Marta Součková: „Až zlovestne na mňa pôsobilo akési odpočítavanie v názvoch kapitol (*Jeden, Dva, Tri, Štyri, Päť*), súvisiace s Mozartovým kvintetom *D dur*. Motív hudby, neprehliadnuteľný v McEwanovej tvorbe (...), je v texte *Na pláži* i prostriedkom na kontrastné modelovanie postáv.“ (Součková, 2008, s. 46–47). Avšak dôležitejšia sa mi javí asociácia so záväznou štruktúrou klasickej antickej gréckej tragédie. Situáciu prvého milovania Florence a Edwarda McEwan komponuje ako konflikt obsahujúci prvok rozhodujúcej zrážky medzi hlavnými postavami a zasadzujú ju do tretej kapitoly, čo by v prostredí tragédie zodpovedalo kompozičnej časti nazývanej ako vyvrcholenie (resp. kríza). K uvedenému ešte dodajme, že svadobný večer sa odohráva v aktuálnom čase, všetky ostatné životné súvislosti postáv sú predstavované v naratívnych digresívnych a retrospektívnych pásmach. Daná scéna je teda centralizovaná i z hľadiska časového, všetok dramatismus minulých životov a dejov kulminuje práve v tejto chvíli, tu a teraz.

Zdá sa teda, že práve tu, v hoteli počas tejto noci, sa nachádza centrum príbehu a naplnenie zámeru autora, že k tomuto bodu malo všetko dianie smerovať. Avšak i keď ide o nosný prvok, ktorý sa tlačí do centrálnej pozície všetkými vyššie spomínanými znakmi, predsa len sa nazdávam, že rozvrh udalostí (B. Tomaševskij) novely nachádza svoje vyústenie v inej situácii, že epicentrum, ku ktorému všetko smeruje a ktoré spätne dôsledne sémantizuje tematicko-motivické jednotlivosti, McEwan konštruuje inde. Pozvoľna a len veľmi nenápadne totiž dochádza k pozičnej zmene centra, čo len dokladuje rafinovanosť McEwanovho zámeru. Túto zmenu McEwan ohlási v názve a neskôr ju podporí rôznymi tvarovými prostriedkami.

Názov McEwanovho románu *Na pláži* možno vnímať ako autorské usmernenie, resp. ako autorom podsúvanú indíciu, ktorej účelom je čitateľa nasmerovať smerom od tragédie hotelovej izby k podstatnejšej rovine príbehu. Osudový okamih sa teda podľa tejto indície nemá odhrať v hoteli, ale na pláži. Pokiaľ v hotelovej izbe dôjde k (v celom texte anticipovanej) disharmónii tiel, neskôr na pláži, kam Florence uniká a kde ju Edward hľadá, sa prejaví skutočná tragédia, ktorá spočíva v absolútnom rozrušení ich inak idylického vzťahu; a to prostredníctvom modifikácie funkčných syntakticko-naratívnych parametrov textu. Princíp telesnej disharmónie ako tematickej dominanty je takto doplnený princípom jazykového zlomu, pretože za tento rozvrat budú niest' zodpovednosť slová, resp. priamy, otvorený dialóg medzi postavami.

McEwanovu novelu možno označiť ako sondu do intimity postáv; k takejto identifikácii nevyzýva len detabuizačná tematizácia prvého milovania mladého neskúseného páru, ale najmä tematizácia skrývaných, zahaľovaných, no predovšetkým *nevyslovených* myšlienok postáv. Je to román, ktorým hýbu predovšetkým myšlienky, nie konkrétne činy postáv, na čo poukazuje i skutočnosť, že zásadným ukončením sujetovo-fabulačných línií je opäť len Edwardova myšlienka: „Keď na ňu myslel, prekvapovalo ho, že nechal to dievča s husľami odísť (...) Takto môže človek zmeniť celý svoj život – tým, že nič neurobí. Na Chesilskej pláži mal na Florence zavolať, mal za ňou ísť.“ (McEwan, 2007, s. 169). Sujet získava pohybovú energiu predovšetkým vďaka cirkulácii naratívnych perspektív, ktoré formulujú hodnotenie situácií raz zo strany Florence, raz zo strany Edwarda, a to bez toho, aby vševediaci a všetko organizujúci rozprávač tieto strany prepojil. McEwan túto naratívnu stratégiu rafinovane ukrýva, keď ako dôvod mlčania postáv určí dobovú a spoločenskú situáciu: „*Ich však držala na uzde doba. I keď boli Edward a Florence osamote, stále platilo tisíc nevyslovených pravidiel.*“ (McEwan, 2007, s. 24). A tak sa zdá, že za všetko môže konzervatívna doba, v ktorej mladý pár vyrastá a žije, no nie je to celkom tak; v skutočnosti je to významne sprevádzané „*autorovou nemilosrdnou rukou, ktorá hlavní hrdiny v rozhodujúcich chvíľach*

*stlačí pod hladinu, místo aby je podržela nad vodou“ (Olehla, 2008). Takto McEwan cielene modeluje efekt priepasti medzi postavami. V tejto súvislosti si všimnime, že cirkulačný pohyb narátora prehlbuje individualistické rámcovanie profilov postáv – inak povedané, napriek povrchovej formulácii ich idylického vzťahu (ich „jednoty“) narátor rozprávačskými postupmi núti čitateľa vnímať postavy oddelene, ako samostatné, nekompatibilné a disharmonické personality. Jedného voči druhému vymedzuje ako druhú stranu, pričom túto snahu systematizuje a podčiarkuje výrazovými kontrastmi, ktoré prisúdi jednotlivým perspektívam. Pokiaľ Edward vníma milovanie skôr v „romantickom“ móde ako nežné fyzické naplnenie lásky, Florencina perspektíva je charakteristická výrazmi zastupujúcimi akt napadnutia či násilia: „Obišiel stôl a pritiahol si ju k sebe, aby ju pobožkal. Nazdával sa, že je vulgárne držať pritom v ruke fľašku, a tak ju opäť položil. ‚Si nádherná,‘ zašepkal. Prinútila sa spomenúť si, ako veľmi toho muža ľúbi. Je láskavý, citlivý, zbožňuje ju a neublíži jej. Zavrátila sa hlbšie do jeho objatia, privinula sa k jeho hrudi a vdychovala známu drevnatú, upokojujúcu vôňu. ‚Som tu s tebou šťastný.‘ ‚Aj ja som šťastná,‘ povedala ticho. Keď sa pobožkali, ihneď cítila, ako sa jeho jazyk, napätý a silný, tisne na jej zuby, ako nejaký násilník, ktorý si preráža vchod do miestnosti. Vniká do nej. Jej jazyk sa skrčil a stiahol v inštinktívnom odpore a uvoľnil ešte viac miesta Edwardovmu (...) S perami prisatými k jej perám skúmal mäsité dno jej úst, potom postupoval medzi dolnými zubami k prázdnomu miestu, kde jej pred tromi rokmi vyrástol nakrivo zub múdrosti a napokon jej ho v celkovej anestézii vrhli (...) Odpudzoval ju tvrdý špicatý konček toho cudzieho svalu, ktorý sa chvel ako živý (...) Chcel do tej aktivity zapojiť aj jej jazyk, prinútiť ho k nejakému odpornému duetu, ale ona sa zmohla iba na to, že ho čo najväčšmi stiahla dozadu a sústredila sa na to, aby sa nebránila, aby sa jej neobracal žalúdok, aby nepanikárila.“ (McEwan, 2007, s. 34–35). Florence pritom odmieta sexuálnu oblasť nielen ako reálny akt, ale už aj na úrovni termínov, slov. Pri čítaní modernej pokrokovej príručky „narazila na isté vety a slová, z ktorých sa jej zdvíhal žalúdok: sliznica a zlovestný ligotavý žalud’ pohlavného údu. Ďalšie vety urážali jej inteligenciu, najmä tie, ktoré sa týkali vstupu: Krátko predtým, ako do nej vstúpi... alebo teraz do nej konečne vstúpi (...) Má sa v tú noc premeniť kvôli Edwardovi na nejakú bránu alebo obývačku, do ktorej môže vojsť? Takmer rovnako často používali slovo, ktoré v nej vyvolávalo predstavu bolesti, mäsa rozkrajovaného nožom: vniknutie.“ (McEwan, 2007, s. 14). Florence naproti tomu dáva prednosť výrazu „dôverné objatie“ (McEwan, 2007, s. 13), teda jemnejšiemu, distingvovanejšiemu, vo všeobecnosti slušnejšiemu pomenovaniu, ktoré v konečnom dôsledku reprezentuje jej spoločenskú dôstojnosť. Aktivujúc známu Wittgensteinovu vetu 5.6 z diela *Tractatus logico-philosophicus* „Hranice mého jazyka znamenajú hranice mého sveta“ (Wittgenstein, 2007, s. 65) možno konštatovať, že už v tejto textovej pasáži, ktorá (hodnotovo) diferencuje jazykové výrazy, McEwan naznačuje prioritu neskoršieho jazykového zlomu pre porozumenie sémantických línií novely. Florencin jazyk odráža hranice jej sveta, charakterovo ju rámcuje; a predbiehajúc povedzme, že v závere práve vyslovením toho, čo je pre ňu v úvode nevysloviteľné, tieto hranice prekročí, čím vykoná subverzný čin namierený proti spoločenským konvenciám. Na neskorší rozchod postáv bude mať teda vplyv skutočnosť, že Florence nevie svoje obavy, resp. svoj odpor pomenovať už v zárodku ich vzťahu. Edwardovi chce povedať, čo ju trápi, no „aké slová by mohla použiť, keď svoj problém nevie pomenovať?“ (McEwan, 2007, s. 15). Práve táto skutočnosť ju privedie do manželstva – neschopnosť nájsť slová – „ich známosť napredovala v rytme pavany, vznešene sa rozvíjala, spútaná nikdy neodsúhlasenými a nevyslovenými, ale dodržiavanými pravidlami. Nikdy sa o ničom dôvernom nezhovárati.“ (McEwan, 2007, s. 27).*

Narátorom organizovaný prvok priepasti medzi Edwardom a Florence nachádza svoje vyústenie v explicitne formulovanom a často textovo distribuovanom konštatovaní o ich vzájomnej cudzosti: „Dvaja ľudia, ktorí si boli takmer úplne cudzí, sa zrazu ocitli, zvláštne pospolu, na ďalšom vrchole existencie, natešení, že ich nový stav im umožní odpútať sa od

nekonečnej mladosti.“ (McEwan, 2007, s. 12). Motív cudzosti je základným stavebným kameňom epického konfliktu a je funkčne organizovaný z niekoľkých strán prostredníctvom rôznorodých motivických zväzkov, no ich menovateľom je vždy problém jazyka a komunikácie. V tomto kontexte je nutné predovšetkým uviesť modelovanie motívu hudby. Ako bolo vyššie spomenuté, už Marta Součková odhalila tento motív ako prostriedok kontrastného modelovania postáv (Florencina záľuba vo vážnej hudbe oproti Edwardovmu preferovaniu rocku). K tomu treba dodať, že hudba je tu modelovaná aj ako Florencin spôsob prezentácie vlastných osobnostných špecifik a citových poryvov – lásky – je jazykom jej osobnosti. Edward vážnej hudbe nerozumie a jej jazyk číta dezinterpretčne ako jazyk jej tela: „*Pred stojanom v skúšobni v Londýne (...) stála v pôvabnej póze s vystretým chrbtom a hrdo zdvihnutou hlavou a hrala s panovačným, takmer povýšeneckým výrazom, ktorý Edwarda vzrušoval.*“ (McEwan, 2007, s. 21). McEwan to opäť rafinovane odhaľuje v konfrontácii s názorom kritika hudby; pokiaľ Edward vidí vo Florencinom hudobnom prejave prísľub jej vášnivosti a pôvabnosti, kritik novin Times číta jej hudobné kvality v rovine duchovného princípu: „*Potom nasledovalo spalujúce Adagio dokonalej krásy a duchovnej sily. Slečna Pontingová s rytmickou nežnosťou tónu a lyrickou jemnosťou frázovania hrala – ak to tak môžem nazvať – ako žena zamilovaná nielen do Mozarta, ale do života samého.*“ (McEwan, 2007, s. 165). A teda ďalším motívom, ktorý prehľbuje cudzosť medzi postavami, je permanentná dezinterpretácia výrazu toho druhého: „*Hlavou jej preletela šialená myšlienka, že keby sa mu povracala do úst, ich manželstvo by sa ihneď skončilo (...) Ako tam stála a čakala, kým sa tá chvíľa skončí, a ruky jej čisto formálne spočívajú na Edwardových bokoch, zjavila sa jej nahá pravda (...): keď sa rozhodla, že sa vydá, presne s týmto súhlasila. Súhlasila, že je správne robiť a nechať si robiť také veci (...) Keď Edward začul jej zastonanie, vedel, že o chvíľu sa ocitne na vrchole blaha (...) Rozochvieval ho ľahký dotyk rúk neďaleko jeho slabín, poddajnosť rozkošného tela, ktoré zvieral v náručí.*“ (McEwan, 2007, s. 35–36); „*Keď sa zradný sval zovrel v miernom krči, nebolelo ju to, ale cítila sa tým ponížená, chápala to ako prvú známku rozsahu svojho problému. Určite zacítil tú malú búrku pod svojou rukou aj on, pretože oči sa mu ihneď rozšírili a nadvihnuté obočie a nemý pohyb pier naznačovali, že to naňho zapôsobilo, že je dokonca ohromený, pretože mylne pokladal jej zmätok za dychtivosť.*“ (McEwan, 2007, s. 91). Vhodným príkladom by bolo aj neskoršie Edwardovo porozumenie návrhu partnerskej slobody, ktorý mu Florence predložila.

Zhodnotiac tieto skutočnosti možno konštatovať, že idylický vzťah McEwanových postáv je možný len vďaka *nevysloveným* slovám: „*sú príliš zdvorilí, príliš krčovití, príliš vystrašení, chodia okolo seba po špičkách, mrmlú, šepkajú, vyčkávajú, súhlasia. Sotva jeden druhého poznajú a nikdy poznať nebudú, pretože ich halí prikrývka priateľského poloticha, ktorá zakryla ich rozdiely a oslepila ich rovnako, ako ich spojila.*“ (McEwan, 2007, s. 151–152). A v tomto zmysle je zrejmé, že v sujetovo-kompozičnej výstavbe nastane rozhodujúci dramatický zvrät iniciáciou slov. Osudový okamih rozpadu ich vzťahu nebude daný hotelovou scénou, ale práve iniciáciou jazyka postáv, prostredníctvom ktorého sa naplno odhalia ich charakterové rámce, resp. hranice. To sa stane na pláži, a teda v scéne, ktorá sa oproti iným častiam novely vyznačuje predovšetkým komunikačne aktívnou a vypätou situáciou. Ide o príznakový jav: McEwan na žiadnom inom mieste textu nenechal postavy viesť dialóg dlhší než pár replík, ich rozhovory boli takmer vždy sprostredkované narátorom. Ten však v rozhodných chvíľach mierne ustupuje do úzadia a necháva postavy hovoriť samy za seba. Preto práve uprednostnenie formy priameho dialógu v rozhodných okamihoch vzťahu postáv upozorňuje na prioritu jazyka a komunikácie ako významotvorných prvkov, ktoré určujú línie románu v rámci pravidiel hry o zmysel textu. Ich vzťah neukončilo poníženie hotelovej izby, ale hovorenie, slová, „*retorické výpady*“ (McEwan, 2007, s. 148). Po dlhom čase spomínaného poloticha sú slová obnažujúce, až na pláži sú vlastne skutočne nahí, zbavení prikrývky, ktorá zakryla ich rozdiely, pričom tonalita, napätie a ostré hrany slov

ich osudovo zraňujú. A teda už nie rozprávač, ale výrazový potenciál postáv usmerňuje tok udalostí. Jazyk postáv nie je len komunikačným, ale priamo deštruktívne modelujúcim systémom.

Pritom absolútne brilantným vyvrcholením scény je paradoxne mlčanie, teda neprítomnosť slov. Mnohé recenzie označujú Edwardovu neskoršiu ľútosť nad stratou Florence cez citát: „*Takto môže človek zmeniť celý svoj život – tým, že nič neurobí.*“ a interpretujú ho v tom zmysle, že Edward nekonal, niečo neurobil. Pasáž však pokračuje: „*Na Chesilskej pláži mal na Florence zavolať* (zvýraznil M. F.), *mal za ňou ísť*“, čo vytvára priamočiary vzťah k predošlej situácii: „*Už mu nemala čo povedať, a tak vystúpila spod ochrany vyplaveného stromu. Cestou k hotelu musela prejsť okolo neho. Zastala priamo pred ním a takmer šeptom povedala: ‚Mrzí ma to, Edward. Skutočne ma to mrzí.‘ Na okamih zastala, chvíľu čakala na jeho odpoveď* (zvýraznil M. F.) *a potom odišla.*“ (McEwan, 2007, s. 160). Dôraz teda nie je položený na to, čo nevykonal, čo neurobil, ale na to, čo nepovedal, keď mu boli adresované slová zmierenia a čakanie. Pokiaľ McEwan v celom diele udržiava princíp nevyslovených slov ako princíp garancie šťastia, v závere tento postup obracia: princíp nevysloveného sa stáva príčinou nezvratného zničenia vzťahu postáv: „*Jej slová (...) ho budú ešte dlho prenasledovať. Bude sa v noci budiť a počuť ich, alebo čosi ako ich ozvenu, ich túžobný, ľútosťivý tón, a bude stonať pri spomienke na ten okamih, na svoje mlčanie a na to, ako sa od nej nahnevane odvrátil (...)* Vizbe mu nenechala žiadny odkaz.“ (McEwan, 2007, s. 160–161). Obnovenie ich vzťahu nie je možné opäť kvôli nemožnosti komunikovať – Florence a Edward sa už nikdy nestretnú.

Hodnotovo-estetická dominantá novely *Na pláži* spočíva v brilantnom rozvinutí a prepojení niekoľkých markantných aspektov témy. V podmienkach úsporného štýlu a hutného príbehu, koncentrovaného na malej epickej ploche, McEwan razantne intonuje zlyhanie *komunikácie tiel*, no pod touto vrstvou, simultánne, v skrytosti, no dôsledne, mapuje problém možností komunikácie dvoch postáv, ktoré „*majú punc obtížne definovateľnej výjimečnosti*“ (Jurek, 2008, s. 22). Florence a Edward sú čiastočne obeťami konvencií a konformizmu doby, no nakoniec doplácajú najmä na neschopnosť prekročiť hranice, ktoré sú dané ich túžbami, ale i odporom či charakterom – a tieto prvky sú problémovo viazané v jazykovej prezentácii postáv.

Vzhľadom na vyššie opísaný kontext možno uvažovať aj o tom, že McEwanova novela *Na pláži* typologicky komunikuje s Kunderovou poviedkou *Falešný autostop*.¹ Obidvaja autori prostredníctvom manipulujúceho rozprávača, ktorý cirkuluje medzi postavami a interpretuje ich výrazy, podrobne vypracujú východiskové určenia osobnostných profilov postáv, vytvoria ich identifikačné rámce a odhalia to, čo tieto postavy považujú za svoje charakterové obmedzenia či nedostatky. Muž v Kunderovej poviedke je typom spoľahlivého a zodpovedného človeka, ktorý nikdy nevybočil z prísne narysovanej cesty svojho života. Svojej priateľke zachováva vernosť a správa sa voči nej nanajvýš citlivo. Aj keď je spokojný so svojím životom, predsa mu len chýba istá životná neviazanosť a voľnosť. Bezmenná žena je utiahnutá, úzkostlivá a hanblivá, žije život v monotónnom zamestnaní a väčšinu voľného času trávi starostlivosťou o nevládnú matku. Mladíka úprimne miluje, no trápi ju jej vlastná povaha; chcela by byť viac uvoľnená, bezstarostná a nezávislá, chcela by sa zbaviť hanblivosti a úzkosti zo svojho tela, no najmä by chcela byť sebaistejšia. V ich určeníach sa zrkadlí ich inklinácia k možnostiam sebaapretvorenia, prekročenia východiskových určení, transgresie hraníc. Kunderove bezmenné postavy muža a ženy deštruuju svoj vzťah banálne vyzerajúcou hrou na cudzieho vodiča a náhodnú stopárku, keď práve v tejto hre odhalia možnosti svojho „Ja“. V priebehu hry sa vulgárne lascívna herná maska/rola jedného transformuje v očiach druhého na prirodzené povahové črty, pričom v zmenenej perspektíve

¹ Podrobnú analýzu Kunderovej poviedky *Falešný autostop* pozri in Forgáč, 2010.

sa pôvodné východiskové povahové určenia postáv javia ako dlhodobo držaná rola. V závere sa postavy v sexuálne vypätej scéne trvalo odcudzujú. McEwanove postavy Florence a Edwarda majú podobne pokojné povahové profily, ktoré McEwan strategicky viaže na konvencie doby. Sexuálne vypätá situácia a reakcia Florence na mužovu žiadostivosť ich posunie k rozhovoru, v ktorom ako pár odmietnu prekročiť hranice vlastného sebaurčenia (v istom zmysle daného dobovými konvenciami) – Florence tým, že odmietne manželskú intimitu, Edward tým, že odmietne neviazanosť v sexuálnej oblasti odvolávajúc sa na manželskú prísahu, a teda potvrdzujúc jednu katechizovanú konvenciu: „*Svojím telom ťa uctievam! (...) To si dnes sľúbila. Pred všetkými. Uvedomuješ si, aký nechutný a trápny je tvoj nápad? Aká urážka! Urážka mňa!*“ (McEwan, 2007, s. 159). Edward (podobne ako bezmenný muž z Kunderovej poviedky) zároveň označí Florencino minulé správanie ako rolu, ako vypočítavosť: „*Oklamala si ma. Vlastne si podvodníčka. Už mi to je jasné. Vieš, čo si? Si frigidná, to je to. Úplne frigidná. Ale nazdávala si sa, že potrebuješ manžela a ja som bol prvý mizerný idiot, na ktorého si natrafila.*“ (McEwan, 2007, s. 160). Túto situáciu obvinenia možno interpretovať ako McEwanovo obrátenie sémantiky vo vzťahu k riešeniam zastúpeným v Kunderovej poviedke: pokiaľ u Kunderu je za lož/rolu označená pôvodná ženina slušnosť a vyústením je identifikovanie ženej lascivnosti ako jej skutočnej povahy, v McEwanovej novele je za lož/rolu označená Florencina príležitostne akceptovaná (a teda v Edwardovom pohľade prisľúbená) otvorenosť intimite a za skutočnú povahu frigidita. No pokiaľ v Kunderovej poviedke sa žena snaží vrátiť späť apelatívnym opakovaním „*Já jsem já, já jsem já.*“ (Kundera, 2007, s. 85), u McEwana Florence akceptuje toto obvinenie a prijíma ho ako svoje určenie: „*Vedela, že sa ho nepokúšala oklamať, ale všetko ostatné, len čo to nahlas vyslovil, znelo ako svätá pravda. Frigidná, to strašné slovo – uvedomila si, ako na ňu sedí. Je to presne to, čo to slovo znamená. Jej návrh je nechutný – ako to, že to predtým nevidela? – je to jasná urážka. A čo je najhoršie zo všetkého, porušila sľub, ktorý mu dala verejne v kostole. Len čo jej to povedal, všetko dokonale zapadlo na svoje miesto.*“ (McEwan, 2007, s. 160).

A teda pokiaľ Kunderove postavy deštruuju svoj vzťah kvôli prekročeniu hraníc svojho pôvodného identifikačného rámca, kvôli experimentovaniu, ktorého výsledky sú nezvratiteľné, McEwanove postavy doplácajú na neschopnosť vykonať toto prekročenie a zostávajú vo svojich profiloch.

Vo vzťahu ku Kunderovej poviedke *Falešný autostop* i McEwanovej novele *Na pláži* možno ešte interpretačne iniciovať filozofický podklad vyrastajúci z francúzskej filozofickej tradície. V umeleckej problematizácii možností a dôsledkov prekročenia hraníc sa McEwanovo a Kunderovo dielo stretáva s etickým myslením Georgesa Batailla, ktorý teoreticky rozpracoval princíp transgresie prostredníctvom motívu erotiky. Podľa Ladislava Šerého Bataillova koncepcia transgresie smeruje k „*překračování většiny zákazů, které si společnost během svého vývoje zavedla.*“ (Šerý, 1992, s. 8–9). Zákaz, viazaný v zákonoch, je sebazáchovným prostriedkom spoločnosti, ním sa „*každá společnost snaží do jisté míry potlačovat určitý druh myšlení, jenž je pro ni – třeba jen potenciálně – nebezpečný, protože jeho cílem je rozvrácení nebo narušení existujících pravidel jejího normálního fungování a, vzato do důsledků, i samotné její existence. V zásadě jde o takový druh myšlení, který prosazuje co největší osvobození lidské individuality. Neboť skutečně svobodná osobnost sebou dá jen těžší manipulovat; skutečně svobodné individuum jen velice zřídka přistoupí na zavedenou hru (...) skutečně svobodné individuum nemyslí státotvorně, ale podvratně, subversivně, individualisticky. Protože ono je mírou všech věcí, protože ono jediné je autentické a nezávislé, schopné zbavit se pout politického ohlupování, konzumního třeštění a morálních konvencí.*“ (Šerý, 1992 s. 4). Pritom platí, že prekročenie zákazu je gestom, respektíve prejavom suverenity individuality a pritakaním životu (porov. Šerý, 1992, s. 9), je násilím vykonaným v prospech oslobodenia individuality od spoločenských mechanizmov

a zväzujúcich požiadaviek, je to „*naprostá oprostěnost od všeho, co člověka vězní v určitých strukturách jako součást jemu nadřazeného, neosobního mechanismu.*“ (Šerý, 1992, s. 7). V zásade je takto nastolená idea slobody individua, ktorá „*není ničím, není-li svobodou žití na samém okraji, na rozhraní, kde se veškeré pochopení rozkládá.*“ (Bataille, cit. Podľa Šerý, 1992, s. 7). K tomuto okraju vedie princíp excesu, teda skutku či činu, ktorý je vybočením z hraníc. Oblasť erotiky je potom podľa Batailla jednou z tých oblastí, „*kam ještě lze před všudypřítomným molochem moderní civilizace uniknout*“ (Šerý, 1992, s. 7), čo Bataille ukazuje predovšetkým v kontroverznom diele *Príbeh oka*, v ktorom má erotika ničivú silu nerešpektujúcu žiadny zákon, hranicu či konvenciu.

Vráťme sa k McEwanovej novele a pokúsme sa ju reinterpretovať v podmienkach a výrazoch Bataillovho konceptu. Ako už bolo povedané, postavy tejto novely sú viazané konvenciou spoločenskej dobovej situácie, v istom zmysle ju rešpektovaním „*poloticha*“ a tabuizácie individuálnych intímnych tém potvrdzujú, resp. symbolizujú. McEwan zároveň systémovo buduje postavy, ktoré vo svojich životných polohách obsahujú aktívny subverzný prvok namierený voči plynulému a ustálenému, spoločensky akceptovateľnému modelu správania sa. Na strane Florence je to hlboký odpor voči telesnosti a intímnemu súžitiu, na strane Edwarda zase silná erotická túžba, ktorej naplnenie však musí byť posvätené inou spoločenskou konvenciou – manželstvom. Tieto perspektívy na seba narazia počas svadobnej noci v akte milostného pokusu. Jediným možným riešením tejto situácie je kompromis, ktorý by bol z oboch strán prekročením spoločensky akceptovaných noriem. Návrh, ktorý má povahu excesu, prichádza zo strany Florence, ktorá je v prospech spoločného šťastného života ochotná Edwardovi akceptovať telesný vzťah s inými ženami. V jej argumentácii sa zrkadlí odmietnutie dobových spoločenských pravidiel, dôraz kladie na slobodu a z nej vyplývajúcu tvorbu vlastných noriem. V tomto kontexte je tiež nanajvyš príznaková argumentácia, pracujúca s príkladom homosexuálneho páru, ktorý reprezentuje slobodu žitia na okraji: „*Lúbime sa – to je fakt, o ktorom ani jeden z nás nepochybuje. Už sme zistili, že vieme jeden druhého urobiť šťastným. Môžeme sa sami rozhodnúť, čo chceme, môžeme si zariadiť životy po svojom. Naozaj, nik nám nemôže prikazovať, čo máme robiť. Sme slobodní jedinci! A ľudia dnes žijú všelijako, podľa vlastných pravidiel a meradiel, a nikoho nemusia žiadať o povolenie. Mama pozná dvoch homosexuálov, ktorí bývajú spolu v jednom byte ako muž a žena. Dvaja muži (...) Držia to pod pokrievkou (...) Nikto sa do nich nestará. Aj my si môžeme určiť vlastné pravidlá (...) Chcem tým povedať – Edward, lúbim ťa a nemusíme byť ako všetci ostatní (...) budem s tým súhlasiť, naozaj, pretože chcem, aby si bol šťastný a slobodný.*“ (McEwan, 2007, s. 158). Edward tento návrh odmieta, odvoláva sa na manželský sľub, konvenciu, ktorú odmieta prekročiť, požaduje spoločensky akceptovateľnú formu manželstva: „*Zabudla si, že nás dnes zosobášili? Nie sme dvaja starí buzeranti, ktorí spolu tajne žijú na Beaumont Street. Sme muž a žena.*“ (McEwan, 2007, s. 159). Ich vzťah sa rozpadáva, pretože ako pár nie sú schopní odsunúť spoločenské normy v prospech individuálneho šťastia, postaviť sa na okraj a žiť slobodne. V zásade tým poprú vlastnú minulosť, ich minulosť ako páru, minulosť, v ktorej si plánovali budúcnosť v zmysle oslobodenia sa: „*Plánovali si, kde a ako budú žiť (...) a ako nebudú rovnakí ako ostatní, aspoň nie vo vnútri. Ešte vždy trvala doba – a jej koniec nastal koncom toho slávneho desaťročia – keď mladosť bola spoločenským bremenom, známkou bezvýznamnosti, trochu zahanbujúcim stavom, a manželstvo prvým krokom k náprave.*“ (McEwan, 2007, s. 12). V podstate sa v závere novely tieto postavy, naopak, rozplynú v spoločenskom mechanizme. Ten je však vo vývoji, mení svoju podobu, a tým mení aj sebaurčenie postáv. McEwan túto premenlivosť zobrazí prostredníctvom kresby ďalších Edwardových osudov – ten zažije početné ľubostné dobrodružstvá (a teda si osvojí promiskuitu a neviazanosť) a v tomto novom kontexte spätne hodnotí Florencin návrh ústretovo, ako prejav slobodomyselnosti: „*často uvažoval o jej zvláštnom návrhu a už mu nepripadal taký smiešny a rozhodne nie nechutný*“

alebo urážlivý. V nových spoločenských pomeroch vyznieval slobodomyselne a predbehol svoju dobu (...) kto by bol predpovedal také zmeny (...) Tak ako chudák sir Robert Carey jednoducho opustil históriu, aby žil pohodlne v súčasnosti.“ (McEwan, 2007, s. 164). Paradoxne, ironicky, opäť je to teda aktualita doby, ktorá určuje pôdorys jeho života, rovnako ako v šesťdesiatych rokoch. Symptomatickú výpoveď „*Takto môže človek zmeniť celý svoj život – tým, že nič neurobí.*“ (McEwan, 2007, s. 169) tak možno čítať aj v bataillovskom zmysle.

Anna Dyrťová (2008) v závere svojej recenzie *Na pláži ze 180 bilionů drobných oblázků* uvažuje o „mcewanovskom *kdyby*“, ktoré podľa nej zohráva v príbehu zásadnú úlohu – Florence a Edward mohli prežiť šťastný a plný život, *kdyby...* a tých „*kdyby*“ uvedie štrnásť. McEwanovo modelovanie postáv je v tomto zmysle nanajvýš príznakové aj voči jeho predošlej tvorbe. Viacerí kritici, citovaní aj v tejto štúdiu, pripomínajú zmenu McEwanovho tvorivého gesta, ktoré možno sledovať od deväťdesiatych rokov 20. storočia. Táto zmena sa vyznačuje posunom od makabrozity a šokantnosti² smerom k istej umiernenosti tematických aspektov. Román *Na pláži* možno vnímať práve v súvislosti s týmto posunom. V kontexte modelovania personálnej témy je tu príznakové, že postavy sa nevyvíjajú, naopak, zotrvávajú na svojich stanoviskách, dokonca ich pod vplyvom konfrontačnej situácie na pláži, onej „*archetypální kulisy otevřených možností*“ (Dyrťová, 2008), paradoxne, prehlbujú, vo vzťahu k možnostiam života s druhým myslia len na seba a svoje potreby, ktoré sú však pre toho druhého, ale aj pre všadeprítomné, hoci abstraktné požiadavky spoločenského mechanizmu, nekomunikovateľné. Nejde teda ani tak o štúdiu mravov ako o to, že postavy sú až príliš zviazané so sebou, so svojou vlastnou pozíciou, ktorá je voči druhému potvrdzovaná ako „druhá strana“. McEwan ich redukuje, zväzuje, zhutňuje oproti iným svojim starším postavám, ktoré napĺňa charakterovými deformáciami. McEwanove postavy z jeho starších diel obsahujú explicitne formulovaný prvok navyše, ktorý ich radikálne vyčleňuje z poľa normálnosti, v novele *Na pláži* je však postavám uprené byť aspoň trochu slobodomyselnými (Florence uzná, že Edward má pravdu, a ďalej sa nepokúša o prekročenie hraníc) a prekročiť vlastné určenia v prospech komunikácie životov. A to je vlastne McEwanov prostriedok ich deformácie. McEwan sa teda ani tu nevzdal neobvyklosti svojich postáv, len zmenil (zjemnil) spôsob, ktorým ju dosahuje. Román *Na pláži* takto dokáže nepriamočiaro potvrdzovať nosné kvality McEwanovho štýlu: „*V celém románu se neodehraje nic neobvyklého, ničím nebudeme šokováni, a přesto v nás zůstane tíha, která je jen nesnadno k unesení.*“ (Šenkyřík, 2008).

S vyššie naznačeným súvisí aj McEwanovo formulovanie Florencinho potenciálne negatívneho zážitku z detstva, ktorý nejasne naznačuje možnú motiváciu Florencinej frigiditu. McEwan v novele *Na pláži* predkladá Florencinu frigiditu predovšetkým ako vyústenie jej obáv zo sexuálneho styku, ktoré sú sprevádzané odporom a hnusom. V štvrtej časti novely však narátor prednesie poznámku, ktorá celý Florencin status výrazne problematizuje: „*Počúvala vzdialené vlny, škrekot čajok a šuchot Edwardových šiat. Pripomenulo jej to minulosť, nejasnú minulosť. Vyvolala ju vôňa mora. Mala dvanásť rokov, ležala nehybne ako teraz, čakala, triasla sa na úzkej posteli s leštenými mahagónovými bočnicami. Myslel mala prázdnu, cítila, že upadla do nemilosti. Po dvoch dňoch plavby cez kanál zakotvili v prístave Carteret južne od Cherbourgu. Bol neskorý večer a otec sa pohyboval po slabo osvetlenej*

² Termíny „makabrozita“ a „šokantnosť“ používame v zhode s literárnokritickou tradíciou, ktorá na základe interpretačnej reflexie McEwanových „raných“ diel (*Prvá láska, posledné pomazanie, Psychopolis a iné poviedky, Betónová záhrada, Cudzinci v meste*) prisúdila autorovi prezývku „Jan Macabre“ alebo „Jan McAbre“ – „básnik perverzie“. Makabrozita (a v súčasnosti s ňou aj šokantnosť) označuje autorovu tendenciu zobrazovať tabuizované témy (pedofília, incest, fetišizmus a podobne) šokujúcimi obrazmi alebo formulovať bizarné vzťahy medzi (často detskými) postavami. Viac pozri napríklad in Šenkyřík, 2008; 2016; Horáková, 2017.

preplnenej kabíne, vyzliekal sa tak ako teraz Edward. Spomenula si na šušťanie látky, cengnutie rozopínaného opasku, kľúčov alebo drobných. Jej jedinou úlohou bolo mať zatvorené oči a myslieť na melódiu. Spomenula si na sladkastý zápach napoly skazeného jedla v nevetranom vzduchu kajuty po búrlivej plavbe cez kanál. Zvyčajne pri nej niekoľkokrát vracala a ako námorník bola otcovi nanič a bezpochyby preto sa na ňu hneval.“ (McEwan, 2007, s. 104–105). Táto scéna je sémanticky odľahčená od rozvíjanej sémantickej línie novely, nie je napojená na prebiehajúce dianie či status postáv a v tomto zmysle sa javí byť izolovaná od kontextu, pôsobí apentikálne. Napriek tomu si ju všimajú dvaja literárni kritici, Ladislav Šenkyřík a Gabriel Lukáč, obidvaja z nej však odvodzujú diametrálne odlišné závery. Šenkyříkova interpretácia vychádza z faktu nezreteľnosti scény a jej izolovanosti voči sémantickému kontextu, pričom v tejto polohe síce daný zážitok označí ako traumatizujúci, no pre porozumenie textu mu neprpisuje význam: „*Pro vyznění nebo pochopení románu není důležitý ani onen ostýchavě a nezřetelně naznačený traumatizující zážitek Florence z dětství, z vyjíždky otcovou plachetnicí k francouzským břehům kanálu La Manche. Jistě, mohlo jít o nepěkný zážitek a sexuologové spolu s psychology by hned našli klíč k jejímu chování, ale zrovna tak mohlo jít jen o zjiřřenou představitost dítěte, které nemohlo v dusném vzduchu kajuty usnout a stalo se tak svědkem otcova převlékání do pyžama.*“ (Šenkyřík, 2008). Naproti tomu Gabriel Lukáč číta danú scénu prizmou výskumu tematizácie traumy v literatúre³ a pripisuje jej vysokú mieru dôležitosti. Podľa neho táto scéna vrhá nové svetlo na opisy vzťahu jej rodičov, pričom zároveň ide o „*veľmi presné modelovanie posttraumatickej psychiky, ktorá takúto skúsenosť bude vytesňovať*“ (Lukáč, 2017). Traumu pritom Lukáč definuje ako „*reakciu na skúsenosť, ktorá sa svojou expresivitou vymyká bežnému vnímaniu skutočnosti do takej miery, že ju psychika jednotlivca v danom momente nie je schopná obsiahnuť štandardným spôsobom. Uvedený vnem teda nie je zachytený tým, čomu hovoríme naratívna alebo explicitná pamäť, a traumatizovaná osoba nad ním nedokáže nadobudnúť plnú kontrolu. Následkom toho sa skúsenosť môže spätne vyjaviť v podobe častých flashbackov, nočných môr, strachu z predmetov či miest, ktoré sa s danou spomienkou spájajú, ale prejavuje sa často i rôznymi ďalšími fyzickými či psychickými symptómami. Aj napriek rôznym individuálnym odchýlkam teda môžeme za traumatickú udalosť považovať len takú, ktorá je neštandardne výrazná svojou psychickou či fyzickou drastickosťou.*“ (Lukáč, 2017, s. 22). Z tohto základu možno Florencinu frigiditu vnímať ako dôsledok traumatizujúceho zážitku z detstva, čím sa celý problém medzi postavami nanovo sémantizuje v podmienkach možného sexuálneho násillia otca na dcére.

McEwanova novela otvára priestor obidvom interpretačným možnostiam. Lukáčovu argumentáciu možno podporiť textovými plochami, ktoré McEwan formuluje v izolovaných a voči sebe značne vzdialených sekvenciách textu. Priamo v úvode novely je do idylickej scény večere vkomponovaná zmienka o Florencinej skúsenosti s častým nocovaním v hoteloch v sprievode otca: „*Edward sa nezmielnil, že ešte nikdy nespál v hoteli; pre Florence, ktorú otec ako dieťa brával často na výlety, to nebolo nič nové.*“ (McEwan, 2007, s. 9). Neskôr sú tieto výlety bližšie konkretizované: „*Brával ju so sebou na výlety a niekoľkokrát, keď mala dvanásť a trinásť rokov, sa preplavili cez kanál do Carteretu pri Cherbourgu. Nikdy sa o tých výletoch nezhovárati. Teraz ju na ne už nepozýval a bola tomu rada.*“ (McEwan, 2007, s. 56). V citovanej textovej sekvencii je mimoriadne problémovým postupom zúženie, resp. konkretizácia veku dievčaťa, ktorá tým manifestuje sémantickú funkčnosť. Ide o žurnalistický trik, ktorý má mať publicistickú hodnotu. V dejinách svetovej literatúry ho často využíval G. G. Márquez, ktorý týmto trikom zvyšoval fantastickým, neuveriteľným prvkom efekt pravdepodobnosti: „*Keď poviete, že na oblohe letia slony, ľudia*

³ Východiskové body tohto výskumu sú formulované v dosiaľ knižne nepublikovanej úspešne obhájenej dizertačnej práci *K tematizácii pamäti v prozaickom texte* (Kořice, 2017).

vám neuveria. Ale ak poviete, že na oblohe bolo štyristodvadsaťpäť slonov, ľudia vám to pravdepodobne uveria.“ (Márquez, citované z Lachmanová, 2017, s. 17). McEwan konkretizáciou veku produkuje náznak skrytého problému v inak bežnej atmosfére výletu. Túto stratégiu využije aj v nasledujúcej ukážke, a to prostredníctvom stupňovania významu výletov termínom „mimoriadne“: „Nikdy sa nemohla zbaviť pocitu istého čudného záväzku voči nemu. Medzi privilégiá jej detstva patrila nadšená pozornosť, ktorú jej venoval – za iných okolností by možno patrila jej bratovi, jeho synovi (...) A potom výlety: sami dvaja na túrach v Alpách, Siere Nevade a Pyrenejach, a ďalšie mimoriadne výlety: sami dvaja na dvojdňových obchodných cestách v európskych veľkomestách, kde sa vždy ubytovali v najdrahších hoteloch.“ (McEwan, 2007, s. 60). Neskôr, v retrospektíve, je zase naznačovaný napätý vzťah medzi dcérou a otcom: „Pokiaľ si Edward všimol, otec s dcérou sa spolu takmer nezhovárali, jedine v spoločnosti iných ľudí, a vtedy si vymieňali len bezvýznamné frázy (...) Ponting vždy objímal okolo pliec Ruth, ale nikdy, aspoň nie pred Edwardom, neobjal jej staršiu sestru (...) Edwardovi prebehlo hlavou – ale nemyslel to vážne – že sa až príliš ochotne chce dcéry zbaviť.“ (McEwan, 2007, s. 119–120). Naznačovanie problémových tematických okruhov kulminuje priamo v situácii sexuálneho aktu, keď sa Edward neudrží: „A bolo tu ešte niečo, istým spôsobom oveľa horšie, čosi, čo nijako nemohla ovládnuť, vyvolávalo to v nej spomienky, o ktorých sa už dávno rozhodla, že nie sú jej spomienkami (...) Lenže teraz nevedela potlačiť svoj prvotný odpor, pudovú hrôzu z toho, že je poliata tekutinou, slizom z iného tela.“ (McEwan, 2007, s. 111). Poslednou zmienkou, referujúcou o skrytom probléme, je strohá poznámka o pestúnke, ktorá „po nejakej hanebnosti, o ktorej sa nehovorilo, musela od nich odísť“ (McEwan, 2007, s. 145).

Tieto textové segmenty vytvárajú tenzívnu sémantiku, spočívajúcu v naznačení sexuálneho násillia otca na dcére, a teda traumatickú udalosť, ktorá sa mohla podpísať na Florencinej frigidite. Avšak na druhej strane text distribuuje pásma, ktoré tieto predpoklady neutralizujú. Vzniká situácia, keď tvarovanie problému nezodpovedá tvarovaniu profilu postavy, a v tomto zmysle sa tvarovanie problému javí byť len výrazovou operáciou uskutočnenou napriek inak sa rozvíjajúcej psychologizácii postavy. Napríklad prameň Florencinej nechuti k intimite opíše narátor v móde, v ktorom ho ani Florence sama pred sebou nedokáže určiť, čo koliduje s primeraným rozvíjaním témy v prípade, ak by bola zneužívaná: „Florence mala podozrenie, že je v nej nejaká závažná chyba, že odjakživa bola iná a teraz to konečne vyjde najavo. Nazdávala sa, že problém je väčší a hlbší ako priamočiary telesný odpor; celá jej bytosť sa búrila proti predstave telesného spojenia: naruší jej duševnú rovnováhu a pocit spokojnosti.“ (McEwan, 2007, s. 15). Vyššie naznačenému problému vzdoruje aj pripomienka, podľa ktorej sa v rozhovoroch s Edwardom vracali k šťastnému detstvu: „Medzi ich obľúbené témy patrilo detstvo, ani nie tak jeho radosti, ale hmla smiešnych mylných predstáv, z ktorej sa už vynorili, a rozličné omyly a staromódne metódy rodičov, ktoré im teraz už mohli odpustiť.“ (McEwan, 2007, s. 12). Protirečivý charakter situácie zároveň priamo vyjadruje opis Florencinho vzťahu k otcovi: „Zavše jej pripadal fyzicky odpudzujúci a takmer neznesla pohľad naňho (...) Nenávidela jeho nadšené informácie o jachte, ktorú nazval smiešnym menom Bonbónik a kotvila v prístave v Poole. Išli jej na nervy jeho reči o novom type plachiet, o vysielačke (...) Niekedy sa však v návale starostlivosti a previnilej lásky priblížila zozadu k jeho stoličke, ovinula mu ruky okolo krku, pobožkala ho na temeno a pritúlila sa k nemu nosom, pretože mala rada jeho čistú vôňu. Neskôr sa za to nenávidela.“ (McEwan, 2007, s. 56). Scéna, v ktorej dcéra odzadu pristúpi k otcovi, objíme ho, pobožká a pritúli sa k nemu, formuje priam sentimentálne gýčový obraz lásky dcéry k otcovi, ktorý je však vyrušený textovým okolím, v ktorom narátor sémantizuje Florencin negatívny pohľad. Pripomeňme ešte jednu súvislosť. McEwan formuluje svoje postavy ako neskúsené v intímnych sférach. Florence napríklad číta modernú pokrokovú príručku. Z hľadiska primeraného rozvíjania témy a problému v prípade častého

zneužívania je motív sexuálnej neskúsenosti a naivity priamo kontradiktórny. Ako porovnávaciu zložku možno pripomenúť román Hanyai Yanagihari *Malý život*, v ktorom autorka vytvára postavu Judea, brutálne znásilňovaného chlapca. Ten sa na základe traumatických udalostí celý život bráni akejkolvek forme dotyku, no nakoniec si nájde milujúceho partnera, ktorý si (aj keď netuší, čo sa Judeovi stalo) všimne jeho zručnosť v sexuálnej oblasti.

Ako teda možno vyriešiť protikladné tvarovanie problému? Načrtnime interpretačné východisko, ktoré bude stáť medzi Šenkyříkovým a Lukáčovým prístupom. Izolované textové segmenty neurčito naznačujú traumatickú udalosť, no modelovanie hlavných sémantických línií a psychologizácie postáv ich nerozvíja, ruší, pokrýva, neutralizuje; akoby text (sujet) sám stál proti nepohodlným častiam témy (fabuly), izoloval ich a usmerňoval pozornosť iným smerom. Narátor sa takto realizuje v dvoch gestách, v subverzívnom, keď do príbehu vpustí nezreteľné, skryté náznaky Florencinej skúsenosti, a v mocenskom, keď ich potláča, pokrýva v prospech umierneného obrazu, vyhovujúceho viac psychologicko-biologickým než násilným motiváciám Florencinej frigidity. To by mohlo súvisieť s McEwanovým opustením poetiky makabrozity.

Literatúra:

- BATAILLE, G. (1992): *Příběh oka. Matka*. Praha: Reflex.
- DYTRTOVÁ, A. (2008): Na pláži ze 180 bilionů drobných oblázků. [citované: 2017-10-09]. Dostupné na: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/22051/mcewan-ian-na-chesilske-plazi-1>.
- FORGÁČ, M. (2010): Identita a/ako rola (Kunderova poviedka Falešný autostop). RAK, 15/5, s. 22–34.
- HORÁKOVÁ, P. (2017): Taková normální rodinka. In: McEWAN, I. (2017): *První láska, poslední pomazání*. Praha: Odeon, s. 183–188.
- JUREK, J. (2008): Příběh osudové, leč nenaplněné lásky. Tvar, 19/8, s. 22.
- KUNDERA, M. (2007): *Falešný autostop*. In: *Směšné lásky*. Brno: Atlantis, s. 65–85.
- LACHMANOVÁ, G. (2017): *Poetika próz Gabriela Garcíu Márqueza*. Prešov. (diplomová práca, knižne nepublikované).
- LUKÁČ, G. (2017): *K tematizácii pamäti v prozaickom texte*. Košice. (dizertačná práca, knižne nepublikované).
- McEWAN, I. (2007): *Na pláži*. Bratislava: Slovart.
- OLEHLA, R. (2008): Kvalita, za kterou ručí jméno. [citované: 2017-10-09]. Dostupné na: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/22033/mcewan-ian-na-chesilske-plazi-2>.
- SOUČKOVÁ, M. (2008): Jeden, dva, tri, štyri, päť alebo McEwanovo kvinteto. RAK – Revue aktuálnej kultúry, 13/2, s. 46–48.
- ŠENKYŘÍK, L. (2008): Román o době, kdy milování bylo ještě synonymem lásky. [citované: 2017-10-09]. Dostupné na: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/22031/mcewan-ian-na-chesilske-plazi>.
- ŠENKYŘÍK, L. (2016): Ve skořápce zranitelného lidství. Proměna Iana McEwana z „básníka perverze“ v soucitného pozorovatele lidské tragikomedie. Host, 32/7, s. 26–29.
- ŠERÝ, L. (1992): Prorok noci Georges Bataille. In: BATAILLE, G. (1992): *Příběh oka. Matka*. Praha: Reflex, s. 4–13.
- TOMAŠEVSKIJ, B. (1971): *Poetika*. Bratislava: Smena.
- WITTGENSTEIN, L. (2007): *Tractatus logico-philosophicus*. Praha: Oikoymenth.
- YANAGIHARI, H. (2017): *Malý život*. Praha: Odeon.

Summary

The Postscript to McEwan's "On Chesil Beach"

This contribution confronts the published critical reflections on McEwan's "On Chesil Beach" novel. The works determine morphological and semantic epicentre in relation to the image of newlyweds' failed attempts to establish a physical bond. The study refers to the variable nature of events' semantic core. It means that the centre is not embodied by the non-functional physical relationship but rather by the lack of interpersonal communication. Such a failure is caused by the limitations of main characters' individual wishes and their inability to go beyond these limits in favour of spending their lives together. The characters insist on their initial standpoints and their relationship is devolved by the following rhetorical excesses rather than by unsatisfying wedding night. "On Chesil Beach" can also be perceived as the author's stylistic breakthrough, associated with his abandonment of the macabre writing style. In conclusion, the contribution reacts to the indirect discussion between two literary reviewers (L. Šenkýřik and G. Lukáč) and their significantly different interpretations of the scene from Florence's childhood.