

# Vyprávění mezi empatií a vraždou

## Ian McEwan a jeho román *Pokání*

Jakub Čapek  
Univerzita Karlova  
jakub.capek@ff.cuni.cz



### NARRATIVES BETWEEN EMPATHY AND MURDER

IAN MCEWAN AND HIS *ATONEMENT*

While the human capacity of storytelling constitutes an important meta-textual motif in several of McEwan's novels, *Atonement* (2001) is his prominent story about storytelling and its moral value. McEwan has at times suggested that narrative imagination can help us enter other people's lives and thus forms a pre-condition for any contemporary morality. The article reads *Atonement* as an attempt to put this belief in narrativity to the test. Moreover, it addresses the role played by non-literary narratives in the self-understanding of individuals and groups. When asking how deeply narrative we are according to McEwan, the present article suggests that the key distinction the novel *Atonement* enables us to draw is not the one between the "narrativist" and "anti-narrativist" approach, but between two complementary experiences of time whose interplay makes our life unstable and prone to failures.

### KLÍČOVÁ SLOVA:

Narativita — odpuštění — nový ateismus — Ian McEwan — empatie — etika — časovost  
Narrativity — forgiveness — new atheism — Ian McEwan — empathy — morality — temporality

### DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2021.2.1>

„But who's going to forgive me?  
The only person who can is dead.“  
Ian McEwan, *Enduring Love*, s. 24

Lze odčinit vinu spáchanou na někom, kdo již nežije, a dosáhnout smíření se sebou? Tato dvojjediná otázka se objevuje v několika knihách Iana McEwana, ovšem v románu *Pokání* je ústředním námětem. Autor, který byl označen jako vůdčí představitel nového ateismu,<sup>1</sup> vyhrazuje Bohu okrajové postavení bytosti, která dokáže inspirovat nanejvýš psychicky narušené fanatiky,<sup>2</sup> ale většinou na ni netřeba vynakládat

---

1 Bradley — Tate 2010, s. 12.

2 Jako jsou stalker v knize *Enduring Love* (McEwan 1997), jehovističtí rodiče, kteří odmítají krevní transfuzi pro své dítě (McEwan 2015), nebo pachatel znásilnění v románu *Machi-*



pozornost. Otázka odčinění viny se tak obrací výlučně k druhým lidem, ať již jsou to románové postavy, či čtenáři McEwanových románů.

Problém viny a možné nápravy je jedním tématem, které lze v McEwanově románu sledovat. Druhým tématem je vztah umění a skutečnosti, v našem případě vztah románové fikce a skutečnosti. Hlavní postava románu *Pokání*, spisovatelka Briony Tallisová, v dětském věku podala nepravdivé, literárními stereotypy inspirované svědectví, na němž bylo založeno odsouzení nevinného člověka za znásilnění. Po celý svůj dospělý život píše další a další verze nikdy nevydaného příběhu tragické události a svého podílu na ní. McEwanův román proto není jen zkoumáním viny a pokusů o smíření, ale i úvahou o vstupování literatury do reálných činů a možnostech literatury při jejich nápravě, je meta-románem, literaturou o literatuře a jejím vztahu ke skutečnosti. Změny ve stylech vyprávění a vrstvení metatextových komentářů přitom nijak nenarušují plynulost četby, ani nerozkládají jednotu silného příběhu.

Román *Pokání* navíc zachycuje i autobiografická vyprávění, jimiž postavy samy shrnují dosavadní život, představují si svou budoucnost, vysvětlují své činy druhým, podávají hlášení policii nebo svědčí před soudem. Příběhy, v nichž postavy vystupují, jsou neoddělitelné od způsobu podání příběhu, totiž od vyprávění. Román nejen upozorňuje na význam klíčové naratologické distinkce mezi příběhem (story, histoire) a vyprávěním (*narrative, récit*), ale ustavičně obrací pohled čtenáře od příběhu k aktivitě vyprávění, která příběh vytváří či alespoň formuje.<sup>3</sup> Román *Pokání* svým průzkumem ne-literárních forem vyprávění umožňuje sledovat ještě třetí téma, a sice vztah mezi vyprávěním a sebechápáním osob i společenských celků. Na jedné straně můžeme jako například Charles Taylor zdůraznit roli narativity v lidském sebechápání a tvrdit, že „má-li mé jednání v danou chvíli dávat nějaký smysl [...] vyžaduje to, abych svůj život chápal narativně“.<sup>4</sup> Na druhé straně lze spolu s Musilovým Ulrichem připustit, že sice „lidé jsou v základním vztahu k sobě většinou vypravěči“, ovšem tato „primitivní epičnost“ není žádnou nutností, a dokonce se v moderním, městském životě rozkládá.<sup>5</sup> I pro hrdinu Sartrova románu *Nevolnost* je myslitelné, že člověk „prožívá vše, co se mu děje, skrze příběhy, a snaží se žít vlastní život, jako by jej vyprávěl“. Roquentin v tom však spatřuje hluboký omyl a zapisuje si do deníku: „je třeba volit: žít, nebo vyprávět.“<sup>6</sup> Zatímco „narativisté“ typu Charlese Taylora či Alasdaira MacIntyry tvrdí, že mezi lidským životem a vyprávěním je podstatné spojení, pro „anti-narativisty“ od J.-P. Sartra až po G. Strawsona není toto spojení žádnou nutností. Kde v této věci stojí McEwan? Dovedně využívá postavení romanopisce, který může v románech zkoumat různé postoje, aniž by byl nucen je hájit coby teoretické pozice. Ovšem tvrdit, že podle McEwana „jakožto lidské bytosti nemáme

---

*nes Like Me* (McEwan 2019), u něhož dodatečná lítost nad vlastním činem splývá vjedno s konverzí k fanatickému křesťanství. V románu *Skořápka* (*Nutshell*) spojuje McEwan náboženskou víru se střelbou teroristů do diváků v pařížském klubu Bataclan, viz McEwan 2016, s. 161.

3 Viz blíže Finney 2004; Phelan 2017.

4 Taylor 1989, s. 48. Viz též A. MacIntyre 2017 a P. Ricœur 2016.

5 Musil 2008, s. 467.

6 Sartre 1997, s. 64–65.



žádnou zkušenost se skutečností mimo vyprávění [the real outside narrative]“,<sup>7</sup> je dle mého názoru zavádějící. Jistě, McEwan i jeho postavy stále něco vyprávějí. Jádrem jejich příběhů je však zkušenost, k níž se vyprávění stále znovu vrací, aniž by ji kdy dokázalo plně uchopit. Možná v ní nejde o „skutečnost mimo vyprávění“, ale přinejmenším o skutečnost na hranici vyprávění.

Ať u McEwana sledujeme problém viny a nápravy, vztah umění a skutečnosti nebo vyprávění a života, jsme neustále konfrontováni s faktem, že vyprávění v jeho románech není eticky neutrální kategorií. Na jedné straně spočívá ve vyváření fabulací, do nichž se Briony snaží umanutě vměstnat vše, čemu nerozumí. Vyprávění falšuje. Briony natolik věří svému příběhu, že vidí to, čemu věří. Její klíčové svědectví se odvolává na něco, co „není ani tak vidění jako spíše vědění“.<sup>8</sup> Na druhé straně ale může být vyprávění též pokusem v představách proniknout do životů druhých lidí. Morální poučení z příběhů pak tkví v pochopení prosté pravdy, že „druzí lidé jsou stejně skuteční jako vy. Pouze v příběhu jste mohli vstoupit do těchto druhých myslí a ukázat, že mají stejnou hodnotu“ (s. 40). Ve svém rozhovoru s Richardem Dawkinsem, jedním z hlavních proponentů nového ateismu, mluví McEwan o „daru empatie“ jako základním stavebním kameni naší morálky.<sup>9</sup> A podobně v textu napsaném pro *The Guardian* několik dní po 11. září 2001 McEwan uvádí, že jeden ze zločinů únosců letadel tkví v selhání představivosti: „Pokud by se únosci dokázali v představivosti přenést do myšlenek a pocitů cestujících, nemohli by ve svém činu pokračovat. Jakmile umožníte sám sobě vstoupit do mysli své oběti, je těžké být krutý. Schopnost představit si, jaké je být někým jiným, než jste vy sám, patří k jádru našeho lidství. V tom tkví podstata soucitu a to je začátek morálky.“<sup>10</sup> Je vyprávění a s ním spojená představivost spíše pramenem provinění na druhých, anebo jedinou cestou k nim? V McEwanových románech platí obojí. Autor sám se často kloní k tvrzení, že schopnost rozumět druhým díky příběhům, které umíme sami vyprávět, je základem empatie, ba dokonce základem jediné morálky dostupné v ateistickém světě. Jeho román *Pokání* nicméně líčí lidskou schopnost vyprávět v problematičtějším světle. Spíše než jednoznačnou obhajobou morální hodnoty narativní představivosti, která by tak byla náhražkou náboženství v ateistickém světě čili novou vírou ateistů,<sup>11</sup> je román *Pokání* průzkumem různých podob vyprávění, které mohou nabídnout jak méně, tak více než etiku založenou na empatii.

7 Bradley — Tate 2010, s. 21.

8 McEwan 2007, s. 170. Viz též 169: „The truth instructed her eyes.“ Číslo uvedená v závorkách přímo v textu odkazují k anglickému vydání z roku 2007. Překlad autor studie. K českému překladu (McEwan 2003) viz pozn. 16.

9 McEwan — Dawkins 2009.

10 McEwan 2001.

11 Toto zjednodušující čtení románu *Pokání* předkládá např. Owen 2018. Bradley a Tate tvrdí, že McEwan tuto víru v záchranou moc literatury podrobuje zkoušce, z níž vyjde těžce zasažena: „our faith in literature is revealed to be no more rational — and even no less dangerous — than any other faith“ (Bradley — Tate 2010, s. 12). Podobně Worthington (2013, s. 166): „I don't believe that McEwan writes in defence of the novelistic imagination but rather to expose its limits.“



## ZLOČIN A PŘÍBĚH

Román začíná líčením lidské katastrofy, která se odehraje během několika hodin a určí zbytek života všech zúčastněných. Podobně jako například v románu *Enduring Love* (Nezničitelná láska) i zde autor klade hlavní událost na začátek. Lidská pohroma je výsledkem nepředpokládaného protnutí několika dějových linek, k němuž došlo během odpoledne a noci na venkovském sídle rodiny Tallisových v létě 1935. První dějovou linií je překotný vývoj vztahu Cecilie Tallisové a Robbieho Turnera, přátel od dětství, jejichž vzájemný ostych se přerodí ve vášnivý milostný vztah. Druhou linií je setkání patnáctileté dívky Loly, sestřenic Cecilie, s o mnoho starším hostem Paulem Marshalllem, které vyústí ve znásilnění Loly. Třetí dějovou linií je dospívání mladší sestry Cecilie, Briony Tallisové, třináctileté dívky, která je svědkem jak milostného aktu Cecilie a Robbieho, tak znásilnění Loly. Ve druhém případě neviděla dostatečně zřetelně muže, který se ve tmě rychle vzdálil. Briony je posedlá psaním melodramat o princeznách a rytířích, jimiž si vydobývá obdiv dospělých. Události, jichž je svědkem, jí otevrou svět dospělých a ukážou naivitu dosavadních literárních pokusů. V tom, čeho byla svědkyní, však nevidí jen nesrozumitelná a zneklidňující mezilidská dramata, nýbrž skutečný příběh, jehož je sama součástí, totiž jednou z postav. Slovy románu, „den jí dokázal, že není dítě a že je nyní postavou v bohatším příběhu; měla prokázat, že je takového příběhu hodná“ (s. 163). Ve chvíli, kdy se Briony ocitne v roli korunní svědkyně, přesvědčí samu sebe, že pachatelem, jehož viděla odcházet tmou, byl Robbie. Ten je zatčen, odsouzen a dobu, již má strávit ve vězení, si zkrátí dobrovolným nástupem do armády.

## PRVNÍ ROVINA METATEXTU

Briony své literární i životní příběhy doprovází úvahami o vyprávění, které tvoří první rovinu metatextu v románu *Pokání*. V této rovině, totiž v naratologických úvahách samotné Briony, navrhuji rozlišit nejméně čtyři koncepce vyprávění. Vyprávění v nich představuje (I) melodramatický únik, (II) oporu pro zasahování do reálných dějů, (III) modernistické zachycení reality z bezpočtu perspektiv, (IV) zpětné uchopení dějů skrze výrazné postavy a scelující příběh. K první rovině metatextu se v závěru knihy připojuje druhá metarovina. Ukáže se, že to, co vypadalo jako autorské komentáře, jsou úvahy jedné románové postavy, totiž Briony, o vlastním psaní. Pro výklad *Pokání* je odlišení obou rovin metatextu nepostradatelné.

### I. ÚNIKOVÁ FUNKCE MELODRAMAT

Briony se od jedenácti let upne k psaní dětských příběhů. Uniká v nich do světa, nad nímž má kontrolu, který je uspořádaný a bezpečný (s. 68, s. 157). Pro slavnostní večer připravila divadelní hru o vášnivě a strastiplné, ale v závěru šťastné lásce. Briony však brzy litovala volby žánru, neboť nácvik a uvedení hry závisí mnohem více než napsaný příběh a jeho přečtení na součinnosti druhých.

Zkouška hry urazila její smysl pro řád. Soběstačný svět, který vykreslila jasnými a dokonalými tahy, byl znetvořen čmáranicemi jiných myslí a potřeb

druhých. A sám čas, který byl na papíře tak pěkně rozčleněn do aktů a výstupů, byl nekontrolovaně promarňován. (s. 36–37)

Ohrožením uspořádaného světa smyšlených příběhů je sama existence druhých lidí. Třebaže jim autorka chtěla určit jen roli obdivovatelů vlastních děl, druzí mají vlastní vnímání a myšlení. V rámci své první koncepce psaní jako budování bezpečné fikce Briony uvažuje, co všechno si může spisovatel na své „divoké a niterné cestě psaní“ dovolit, co vše je slučitelné s „myšlenkovou svobodou“. Shledává, že sem nepatří péče o druhou živou bytost, byť by to byl i pes nebo kuň, a uzavírá, že asi bude jednou z těch žen, které zůstanou bezdětné (s. 159), což se ostatně potvrdí.

První koncepce vyprávění jako ochranné fikce před „světským rozkladem“, jakým byl například rozvod tety a strýce (s. 8 n.) či plíživý rozklad vztahu jejích vlastních rodičů, se začíná rychle rozpadat. Nejenže přípravy divadelního představení selhaly, ale Briony byla svědkyní eroticky nabitě scény mezi Cecilíí a Robbiem, která pro ni byla nesrozumitelná: Cecilie se před Robbiem téměř celá svlékla, aby vylovila z kašny střep vázy, kterou oba během hádky nešikovně rozbili (s. 39). Briony se rozhodla, že se vystaví událostem, ovšem tentokrát „skutečným událostem, ne svým vlastním fantaziím“. Zároveň ovšem očekává, že tyto události „rozptýlí její bezvýznamnost“ (s. 77).

## II. SKUTEČNOST FORMOVANÁ LITERÁRNÍ PŘEDSTAVIVOSTÍ

Druhá koncepce vyprávění se od první, únikové koncepce liší v tom, že literaturou zformovaná představitost se zde aktivně zapojuje do životních zvrátů. Briony se i nadále upíná k představě řádu. Uspořádání, které vytváří svým vyprávěním („Je třeba vnést sem řád,“ s. 115), se již netýká pouze fiktivních postav. Když je Briony svědkem znásilnění Loly, ihned tuto zneklidňující zkušenost chápe jako součást srozumitelného příběhu. Neumožní znásilněné dívce, aby sama mluvila, a rovnou jí vnutí jméno pachatele (s. 165–166), neboť jí najednou vše dává smysl: již jednou toho dne přerušila milostný akt Robbieho, a teď tohoto sexuálního maniaka vyplašila podruhé. Dokladem jí je koherence příběhu<sup>12</sup> i sdílený pocit sounáležitosti zranitelných dívek, který Briony nejspíš neoprávněně připisuje i své sestřenci. Stylizaci příběhu i jí samé dovršuje obdiv vůči staršímu bratrovi, který se na scéně objevil „jako skutečný hrdina“, aby Lolu odnesl do domu (s. 172), v jiném kontextu pak i dojetí Briony nad nezištnou láskou k vlastní sestře, která nestála o pomoc (s. 157).

Briony vnesla do vlastního příběhu řád, totiž žánrové vřazení, členění událostí, identifikaci postav, činů i emocí. Navíc v příběhu vystupuje ve dvojí roli vypravěčky i jedné z jeho postav. Právě v představě, že je zároveň autorkou příběhu i jeho postavou, spoluzaviní nejhorší osobní katastrofu celé knihy.

12 Opakovaným motivem McEwanových příběhů je myšlenka, že koherence je maskou lži vydané za pravdu (s. 168: „everything fitted“, s. 169: „The truth was in the symmetry“). Viz též např. McEwan 2016, s. 140 („faith in a coherent tale“).



### III. MODERNISMUS ANEB ZBABĚLOST

Briony se dařilo jen několik let zahánět pochyby o vlastním svědectví v případě znásilnění. Postupně si uvědomovala, že „chytila samu sebe do pasti, že vkráčela do labyrintu své vlastní konstrukce“ (s. 170). Odjela do Londýna, přerušila styky s rodinou, nastoupila na místo praktikantky v londýnské nemocnici a psala dopisy starší sestře, v nichž navrhovala, že změní svou svědeckou výpověď. Zároveň napsala první verzi příběhu, modernistickou.

Příběh pod názvem „Dvě postavy u kašny“ zaslala do časopisu *Horizon* a dostala velmi dlouhou zamítavou reakci, která ji však povzbuzovala k dalším literárním pokusům. Z posudku se dozvídáme, že v této verzi příběhu Briony věnuje většinu prostoru popisu dojmů, hromadí přesné vizuální postřehy o světle a stínu, popisy nálad, „zachycuje myšlenkový proud“ postav, zdařile popisuje celou scénu z perspektiv tří různých lidí. Posudek oceňuje přesvědčivost, s níž líčí, že dívka, která je svědkem scény, nedokáže porozumět smyslu situace, nicméně se odhodlává „opustit pohádkové příběhy a amatérské báchorky“. Kladně hodnotí, že „tuto mladou dívku zachycujeme v okamžiku rozbřesku jejího vlastního já“ (s. 312), ale vytýká, že povídce zcela schází příběh. Spolu s odmítnutím pohádkových příběhů autorka odmítla příběhy vůbec. Navíc editor upozorňuje, že text až příliš zjevně prozrazuje inspiraci technikami Virginie Woolfové. Jistě, sofistickovaní čtenáři nejspíš drží krok „s nejnovějšími, bergsonovskými teoriemi vědomí“, ale i oni „si uchovali dětskou touhu, aby jim někdo vyprávěl příběh“. Zkrátka — uzavírá autor recenze — „pro svůj příběh potřebujete páteř“ (s. 314).

Briony své modernistické líčení scény u kašny brzy začala považovat za projev vlastní zbabělosti. Odsklon od vyprávění pochopila jako zbabělý útěk od vlastního příběhu, od vlastního činu. Páteř skutečně scházela, ale nikoli povídce, nýbrž jí samé. Pokusila se, jak to sama efektně formuluje, „utopit svou vinu v proudu vědomí — tedy ve třech proudech vědomí“ (s. 320).

### IV. NÁVRAT K PŘÍBĚHU

Briony se ujímá své provinilé úlohy ve druhé části románu, v níž líčí stahování Robbieho a dvou desátníků směrem k Dunkerquu a Robbieho smrt během čekání na naložení. V Robbieho vzpomínkách vypráví i o setkání milenců během války, krátce před odchodem Robbieho na frontu. Román s páteří pak pokračuje třetí částí, kde se dozvídáme o práci Briony v londýnské nemocnici, o svatbě, jíž Paul Marshall a Lola skryli úvodní zločin takříkajíc před zraky všech,<sup>13</sup> a končí návštěvou Briony u Cecilie a Robbieho, který během války navštívil Londýn. Scéna ústí do konfrontace mezi Briony a Robbiem. Během bouřlivé výměny názorů je Briony vystavena jeho hněvu. V závěru se dohodnou na právních krocích, které Briony podnikne pro očištění jeho jména.

Metarovina je v této verzi přítomna sice implicitně, ale průběžně: celý zde shrnutý příběh je odpovědí na kritiku modernistické představy o ústupu příběhu, kterou Briony pochopila i jako morální kritiku zamlčování svého podílu na tragédii druhých lidí. První kritika je McEwanovou vlastní kritikou modernismu. V rozhovoru z roku

<sup>13</sup> Možnost skrýt zločin za bílého dne je opět něčím, co McEwana opakovaně fascinuje. Viz např. McEwan 2016, s. 108.

2018 uvádí k recenzi kritizující modernistickou verzi příběhu Briony: „To, co po ní požaduje, je *de facto* něco, co tvoří část mého celoživotního projektu, a sice spojit poučení modernismem a postmodernismem s krásou a ambicemi románu 19. století. A když říkám krásou, míním tím jeho morální, průzkumné kvality a jeho víru v pojem postavy. Jak známo Virginia Woolfová prohlásila: ‚postava je mrtvá. Dovolím si nesouhlasit.‘<sup>14</sup> Briony odpovídá na první z uvedených kritik tím, že píše příběh se zřetelnou dějovou osnovou, s výraznými postavami Robbiem a Cecilíí, příběh ústí do pokusu o dílčí nápravu viny. Na druhou kritiku, podle níž modernismus umožnil Briony literární únik před vlastní vinou, odpovídá vypravěčka tím, že píše příběh svých zásahů do životů jiných. Již neomezuje svůj podíl na jednu z více perspektiv, na jeden z více proudů vědomí, z něhož lze vidět důležitou scénu. Plně přiznává svou vinu na tragédii, snese hněv i absenci odpuštění ze strany postižených a slibuje napravit, co ještě napravit lze. Explicitním metatextovým prvkem této části jsou iniciály autorky za třetí částí knihy čili podpis za hotovým románem: „BT. Londýn 1999“.



## DRUHÁ ROVINA METATEXTU: NÁPRAVA SKUTEČNOSTI LITERÁRNÍ FIKCÍ

Podpis pod knihou Briony Tallisové není závěrem McEwanova románu. Až nyní vyjde najevo, že jsme četli román v románu, a že veškeré reflexe vyprávění nebyly autorským komentářem, ale úvahami románové postavy o jejím vlastním psaní, které příležitostně reflektovaly McEwanovy úvahy o jeho psaní. Na úplný závěr knihy připravil McEwan překvapení v podobě krátkého dodatku, který se formou nejvíce blíží deníkovému záznamu Briony. Autorka románu v něm přiznává, že verze románu, již jsme dočetli, je smyšlená.<sup>15</sup> Právě poslední verze, v níž autorka umožní milencům, aby se setkali, je v závěrečném dodatku označena jako pokus o pokání („atonement“). Fakt, že si Briony tento konec vymyslela, navozuje otázku, k čemu je dobré otupování pocitu viny skrze fiktivní dotváření osudů skutečných lidí. Tato otázka je námětem poslední meta-reflexe celé knihy, v níž Briony píše:

Problém těchto padesáti devíti let byl tento: jak může autorka románu dosáhnout usmíření, když je se svou absolutní mocí rozhodovat o závěrech zároveň i Bohem? Neexistuje nikdo, žádná entita či vyšší forma, jíž by se mohla dovolávat, s níž by se mohla smířit nebo která by jí odpustila. Neexistuje nic mimo ni. Ve své představivosti stanovila meze a podmínky. Pro Boha ani pro romanopisce neexistuje usmíření, a to ani pokud jsou ateisty. Vždy to byl

14 McEwan — Guignery 2018, s. 339. McEwanova inspirace modernismem i jeho kritika jsou vděčným tématem řady studií. Viz např. Finney 2004, s. 71 nn.; Pedot 2007, s. 151.

15 Oproti tomu všechny verze příběhu, který napsala po kritice svého modernismu a před touto poslední verzí z roku 1999, byly prý nemilosrdně pravdivé a oproštěné od jakéhokoli slitování. Informovaly čtenáře, že Robbie zemřel na pláži v Dunkerquu v červnu 1940, že Cecile zemřela ve stejném roce při bombardování Londýna, že zbabělá Briony se s ní nikdy nesešla a že ani milenci se během války už nikdy nespátali. Tuto verzi charakterizoval „dokonale bezútesný realismus“ bez jakéhokoli srozumitelného či smysluplného zakončení (s. 371). Bezútesný realismus lze považovat za pátou koncepci vyprávění *à la* Briony.



OPEN ACCESS

neuskutečnitelný úkol, ale právě v tom to celé tkvělo. Vše, oč šlo, bylo zkusit to. (s. 371)<sup>16</sup>

Briony ještě dodává, že ve své poslední verzi sice umožnila milencům setkání, ale prozatím nezašla tak daleko, aby napsala příběh, v němž by jí odpustili.

Takový závěr můžeme vnímat jako ústupek touze čtenáře po šťastných koncích, jako pomník vztahu, na němž se Briony nenávratně provinila, ale jehož intenzitu nedokázala zničit ani válka, ani ona sama (s. 349). Můžeme závěr číst i jako návrat Briony k její první, dětinsky fantazírující autorské poloze nebo jako příznak stárnutí. Briony trpí degenerativní chorobou a časem začne přicházet o jednotlivé kognitivní funkce, jako je paměť či schopnost poznávat sebe a druhé lidi. Sama uvádí, že už nemá dřívější odvahu svého pesimismu (s. 371). Navíc nemůže mít žádné uspokojení z vydání románu. Jeho publikací by označila skutečného pachatele znásilnění, totiž Paula Marshala. Ten se mezitím stal vlivným podnikatelem a filantropem, pro něhož by nebylo těžké utopit jejího nakladatele v právních příich. Přesto Briony sama nechce ve smyšleném závěru spatřovat slabost či únik, nýbrž „závěrečný akt laskavosti, vystoupení proti zapomnění a zoufalství“ (s. 372).

Je tedy možné odčinit vlastní vinu skrze literární dotvoření skutečnosti? Něco takového si nemyslí ani Briony, a přece se o to pokusila. Není to jen konejšivé sebeobelhávání, a tedy faktické opuštění úkolu, který si sama stanovila? Pokud chtěla své pokání završit, neměla svůj román vydat bez ohledu na škody, které způsobí sobě či nakladateli? Kromě úvahy o vině a nemožné nápravě prochází postupnými změnami i představa Briony o tom, co je vyprávění. Od únikového melodramatu přes utváření skutečnosti přebujelou imaginací, bezpáteří modernismus, bezútešný realismus se dopracovala až k návratu k příběhu, který je ovšem zčásti smyšlený. Neústí celá románová reflexe o vyprávění příběhů do skeptického závěru, podle něhož se vyprávění, ať už v jakémkoli pojetí, s životní skutečností míjí, pokud ji rovnou nepoškozuje? Než se zaměříme na uvedené otázky, je třeba rozšířit naše mapování narativity v románu *Pokání* o její ne-literární formy.

## NARATIVNÍ KAŽDODENNOST: KAŽDÉMU JEHO PŘÍBĚH

Meta-reflexe o vyprávění v knize *Pokání* se nevyčerpává literárními příběhy, ale zahrnuje i postřehy o přítomnosti příběhů v každodenním sebechápání jedinců. Autobiografická vyprávění, v nichž postavy samy formulují svůj životní příběh, sahají od životních sebe-stylizací přes plány budoucnosti až po denní snění.

Některé postavy románu své životy samy pro sebe shrnují do jednotného příběhu s celkovým vyzněním.<sup>17</sup> Emily, matka Briony, nostalgicky vzpomíná na období, kdy

<sup>16</sup> Český překlad se zde dopouští chyb při převodu větné syntaxe. McEwanův text, v němž je autorka ve své moci rozhodovat o vyústění dějů ztotožněna s Bohem, je přeložen jako otázka („Je zároveň Bohem?“). Navíc převádí „atonement“ střídavě jako „vykoupení“ i jako „pokání“. V tomto kontextu navrhuji překlad „usmíření“. Podobně překlad „reconcile with“ zde nemůže znamenat „přijmout zpět“, ale smířit se s někým (se sebou, Bohem). Viz McEwan 2003.

<sup>17</sup> Román zde na jednotlivých postavách ukazuje, co by znamenalo, kdyby mělo platit, že jednota lidského života je narativní povahy. Teorie narativní identity (viz výše, pozn. 4) je ná-





byly její děti malé, a předjímá dobu, kdy se k ní manžel vrátí, až bude příliš unavený na to, aby vedl nezávislý milostný život. V poznámce, kterou při prvním čtení vnímáme jako autorský komentář, a teprve při druhém čtení zjišťujeme, že jde o postřeh Briony, je tento souhrn vlastního života suše označen za „otřepané úvahy“ (s. 151). Podobně Leon vypráví své sestře Cecilii o svém životě v celku. Líčí jí příběh, v němž „nikdo nebyl podlý, nikdo nevymýšlel pletichy, nikdo nebyl lhář či zrádce. Každý byl alespoň do určité míry oceňován.“ K tomuto líčení autorka Briony připojuje komentář: „jeho vyrovnanost byla bezedná, a rovněž tak i jeho absence ctižádosti [...] [ve své promluvě] vyčaroval svět dobrých úmyslů a potěšujících závěrů. [...] Příjemná nicotnost Leonova života byla naleštěným artefaktem, jeho lehkost klamná a jeho omezenost byla výsledkem neviditelné tvrdé práce“ (s. 108–109). Emily má nostalgický příběh života, který utekl mezi prsty, Leon optimistický příběh života plného dobrých lidí a šťastných konců. Každému jeho příběh, každému jeho vlastní sebestylizaci.

Románové průzkumy každodenních narativů zahrnují i prospektivní příběhy, představy vlastní budoucnosti. Například Robbie si na začátku děje představuje další fáze svého života, totiž studium medicíny a lékařskou praxi: „Toto byl příběh, do jehož zápletky umístil sebe jako hrdinu“ (s. 91). O něco později, během války, podobně uvažuje o návratu do Anglie a o životě, který bude následovat poté, co bude jeho trest zrušen (s. 227–228). Ze závěrečného odhalení vyplývá, že tyto perspektivy na život v celku neformulují ani postavy, ani autor, ale rekonstruuje je Briony ve snaze románem uchopit a odčinit svou vlastní vinu.<sup>18</sup>

Dalším rozměrem každodenních příběhů jsou denní snění. Když je Briony rozčilená neslavnou přípravou divadelního představení, jde na zarostlý kus pozemku a seká tam klackem kopřivy. Ale, jak praví román, „je těžké delší dobu pobíjet kopřivy, aniž by se vnutil nějaký příběh“ (s. 73). A tak Briony při sekání nemilosrdně několikrát pobije své bratrance i sestřenicí, stane se přebornicí v sekání kopřiv a dotáhne to až na olympijské hry. Uvolnění denního snění od reality umožňuje do snů včlenit i jinak vytěšňované obsahy. Briony si během nočního hledání ztracených bratranců představuje, jak se jejich mrtvá těla pohupují na hladině zahradního bazénu (s. 156), a při pohledu na stále unavenou matku si představuje, jak důstojně se bude chovat na jejím pohřbu (s. 161).

Příběhy a jejich vyprávění jsou v románu *Pokání* nejen průběžně provázeny reflexí toho, co znamená vyprávět příběh tím či oním způsobem, ale mají své místo i přímo v ději románu, tvoří součást úvah i činů postav. Příběhové struktury, ať už literární, či každodenní, jsou dějem románu předběhnuty a rozloženy. Přihloupě optimistický

---

zorem, který McEwan často začleňuje do dějů svých románů. Například v románu *Stroje jako já* vystupuje humanoidní robot, který je natolik neodlišitelný od lidí, že dokáže vést rozpravu o záhadách vědomí a otázce, zda je identita „já“ iluzí utvářenou naší tendencí vyprávět příběhy.

18 Románovou hru, v níž si postavy představují svou bezprostřední budoucnost z pohledu ještě vzdálenější budoucnosti, McEwan využívá mimo jiné ke vsazení osobních příběhů do celospolečenských dějin. V románu *Skořápka* (McEwan 2016, s. 128 n.) si ještě nenarozený plod představuje, jak pohlíží na svůj život i na celé 21. století při silvestrovské oslavě 31. prosince 2099. Ostatně i *Pokání*, román sepsaný a vydaný na přelomu let 2000 a 2001, lze chápat jako ohlédnutí za 20. stoletím, jeho katastrofami a s nimi spojenou vinou.



život Leona se změní ve sled několika rozvodů a ve stáří jej potkáme jako napůl ochrnutého muže na vozíku. Robbieho výhled na jednotlivé životní fáze přetne vězení, válka a smrt. A skutečným pachatelem znásilnění je někdo, koho dle zaběhnutých stereotypů bylo možné takřka rovnou vyloučit ze seznamu podezřelých.<sup>19</sup> Navíc u událostí, které vedou k životním zvrátům, nelze předem říci, které to jsou. Zatímco postavy románu přisuzují tuto roli významného okamžiku předem připravovaným setkáním, svatbám či divadelním představením, skutečné vrcholy, zvraty a konce jsou jinde, jsou jimi nevinná, drobná rozhodnutí: Robbieho rozhodnutí zúčastnit se večerního pátrání po ztracených bratrancích sám, totiž bez Briony (s. 144), způsobilo, že neměl nikoho, kdo by svědčil v jeho prospěch. Brionino rozhodnutí zamířit k ostrovu, kde došlo ke znásilnění (s. 162), bylo dokonale nahodilé. Životní děje mají své členění, ale ne nutně díky příběhům, v nichž je postavy chystají. Nicotná rozhodnutí mají kolosální následky. Ostatně je tak vystaven celý román. McEwan nevypráví příběh z hlediska konce, nýbrž sleduje, jaké příběhy a způsoby podání příběhů uvrhla do chodu jedna lidská katastrofa. Podobně jsou vystaveny i romány *Nezničitelná láska* nebo *Černí psi*.<sup>20</sup> McEwan píše příběhy osvobozené od konců a scelující struktury. S oblibou do nich skrže úvahy svých postav včleňuje meta-reflexe. Například pro hrdinu *Nezničitelné lásky* je označení určité události za začátek relativní, totiž závislé na tom, jaký příběh chceme vyprávět, což nás opět vrací od příběhu k vyprávění.<sup>21</sup>

## NESTABILITA ČASU

Všechny varianty vyprávění — s výjimkou denního snění — představují navzdory své různorodosti nějakou formu uchopení událostí: vnesení řádu do nesrozumitelných a právě probíhajících dějů, plánování a sny určené pro neznámou budoucnost, výklad vlastního života v celku určený těm, kdo budou ochotni podobné stesky či optimistické chvástání vyslechnout, pokus o vyrovnání se s vinou. Nakolik je vyprávění součástí sebechápání postav, je aktivní interpretací událostí, o nichž pojednává, a sice proto, že je pochopitelnou snahou zorientovat se v dění, v čase vlastního života provázaného s časem životů druhých. Když tento pokus selhává, je v McEwanových románech nahrazen bud' bezradností, nebo pokusem překrýt a setřást bezradnost jiným příběhem.

McEwan v rozhodujících místech románů zachycuje situace, v nichž jsou postavy konfrontovány s nesrozumitelnou, syrově reálnou přítomností druhých a nemají

19 Například Robbie a Cecílie považují za pachatele znásilnění dospívajícího syna sluhy Tallisových. Vůbec jim nepřijde na mysl, že by pachatelem mohl být přítel bratra Cecílie, dobře situovaný Paul Marshall. I ti, kdo byli dějem nejvíce postiženi, usuzují o druhých v souladu se společenskými stereotypy. Viz Finney 2004, s. 76 („McEwan subtly suggests the invidious nature of a class system that permeates even those seeking to reverse its effects and works to protect the upper-class rapist from exposure throughout his lifetime“).

20 McEwan 1996.

21 McEwan 1997, kap. 1 a 2. Do jiného románu autor zabudoval domněnku, že bod zvratu (rozhodující okamžik děje, aristotelská *peripeteia*) není nic, co by se reálně odehrálo v životech konkrétních lidí, neboť jde jen o „vynález vypravěčů a dramatiků“ (McEwan 1996, s. 35).



k dispozici fungující výkladový rámec, totiž příběh. Například emocemi nabitý rozhovor u kašny je nejen pro přihlížející Briony, ale i pro přímé aktéry rozhovoru nesrozumitelný. Cecilie si až později uvědomí, že její vztek na Robbieho a teatrální lovení střepu vázy jen ve spodním prádle bylo projevem touhy po Robbieem (s. 52–53).<sup>22</sup> Ztráta orientace není dána jen tím, že si postavy samy nerozumí, ale že to, co se právě děje, je naprosto neuvěřitelné. Cecilie je během obviňování Robbieho zcela ochromena pocitem, že k těmto lidem, totiž ke své rodině, vůbec nepatří.<sup>23</sup> McEwan několikrát líčí tento zastavený čas, kdy jsou postavy v přítomnosti dění dezorientované, nevěří tomu, co se děje, a nedokáží jednat. Spíše než o zastavený čas jde o čas, který přináší zcela neznámé zkušenosti, o čas událostí, které se v životě postavy stanou poprvé. Briony například zakusí, že se proti ní poprvé obrátila skutečná nenávist dospělých, a spatřuje v tom — v komentáři starší Briony — vřazení do světa dospělých, „okamžik, kdy vstoupila do bytí“ (s. 157). Dějový začátek románu *Pokání* je takovými „poprvé“ nabitý. Situace, které nejsou hned uchopeny formujícím příběhem a postavy v nich zakoušejí „cizost toho, co je zde a nyní“,<sup>24</sup> svou nestabilitou vytvářejí bod, od něhož se příběhy odvíjejí, aby se k němu v mnoha verzích vracely.

Domnívám se, že McEwan zde vystihuje cosi podstatného z lidské zkušenosti času. V návaznosti na sv. Augustina či Husserla se zakoušení času obvykle popisuje jako shrnující vztah ke třem časovým rozměrům. Časové uplývání zakoušíme tak, že předjímáme budoucí, podržujeme minulé a vnímáme přítomné. Možná a námi do značné míry předjímaná budoucnost se postupně stává přítomností. Příběhy a podání příběhů (vyprávění) lze chápat jako jeden konkrétní, podstatně řečový způsob, jak funguje toto anticipující a shrnující *uchopení času*: minulost je zpětně včleněna do koherentního příběhu a budoucnost je předjímaná tak, že nás ve chvíli, kdy se stane přítomnou, příliš nepřekvapí. Avšak právě zmíněné situace, které nejsou hned uchopeny formujícím příběhem, otevírají jinou zkušenost, odhalují naše *vystavení času*. Na místo předjímané budoucnosti, která se stávala skutečnou přítomností, nastupuje zkušenost času jako skutečné přítomnosti, kterou nikdo nepředjímal. Skutečné není realizací toho, co bylo možné, ale slovy Henriho Bergsona „tvořením nepředvídatelné novosti“.<sup>25</sup> Nastupuje „přítomnost, která nikdy nebyla budoucí“.<sup>26</sup> Příběhy vystupují již nikoli jako osnova času, jako možný scénář, podle něhož se život odvíjí nebo od něžž se více či méně odchyluje, nýbrž jako pozadí, které je postavám prakticky k ničemu a vůči němuž kontrastně vystoupí hluboká a dezorientující „cizost toho, co je zde a nyní“, dokonale nepodobná všemu, co byly s to předjímat. Zkušenost času je dvojitá: jsme skvěle připraveni, a zároveň vždy znovu zaskočení. Zřejmě nelze říci, že se tato zkušenost ztráty orientace odehrává zcela „mimo vyprávění“, ale neodehrává se ani jednoduše v jeho rámci.

22 Viz též omluvné věty Cecilie adresovaná Robbieemu: „how could I have been so ignorant about myself? And so stupid?“ (s. 134).

23 Viz s. 179: „unable to believe her association with such people“.

24 Román tuto zkušenost charakterizuje výrazy jako „the strangeness of the here and now“ (s. 39), „lack of grasp of the situation“ (s. 312).

25 Bergson 2003, s. 99.

26 Tengelyi 2004, s. 83 a 88.



## VÝCHOZÍ OTÁZKY: VINA, UMĚNÍ A ŽIVOT

Co vyplývá z našeho velmi neúplného přehledu děje, forem vyprávění a reflexe o vyprávění pro tři témata zmíněná úvodem: (I) náprava viny, (II) vztah umění a skutečnosti, (III) vztah řeči a života?

(I) Je možné odčinit vinu spáchanou na někom, kdo již nežije, a dosáhnout smíření se sebou? Román nabízí krátkou a jednoznačně negativní odpověď: „vždy to byl nesplnitelný úkol“. K této krátké odpovědi ale přidává velmi dlouhý dodatek. Nakonec nepojednává o předem rozhodnuté otázce, zda lze vrátit život mrtvým, ale jak žít s vinou. Předkládá popis několika podob takového života. I když Briony v průběhu let kolísá mezi obhajobou své lži, modernistickým rozpouštěním viny, pesimistickým realismem sebeobžaloby a fiktivním dotvářením skutečných příběhů, stále ještě se k vině staví jinak než pachatel, který ji skryl před zraky všech sňatkem se znásilněnou dívkou.

Život s vinou je životem provázeným druhými, vůči nimž se Briony provinila. Román nastiňuje více než jen morální imperativ empatie, který McEwan v rozhovorech často obhajuje a který spojuje se schopností vyprávět příběhy. Dva konkrétní druzí, totiž Cecilie a Robbie, představují pro Briony nejen bytosti stejně reálné, jako je ona sama. Jsou někým, komu trvale splácí dluh a kdo ji ustavičně vytrhává z příběhů, do nichž je chtěla uzavřít, a upozorňuje na jejich neúplnost.<sup>27</sup> Starší sestra Cecilie probouzela Briony, když ji v dětství pronásledovaly zlé sny, slovy: „Come back.“ Návraty Briony k těm, kdo mohli být její nejbližší, vyznačují reálné prázdno, které v jejím životě znamenají, především její neukojitelnou touhu po setkání se starší sestrou. Tato jednostranná, asymetrická situace, v níž nepřítomní druzí Briony volají, vytrhují z jejich snů a fabulací, přičemž Briony jim nikdy nemůže dostatečně odpovědět, naznačuje, že některé mezilidské vztahy v McEwanově *Pokání* sahají dále než jen k více či méně zdařilé empatii. Tam, kde je zásadním rysem vztahu ke druhým chybění a touha, není třeba dokládat, že jsou stejně skuteční empatickými pokusy představit si, jaké to je, být na jejich místě. Jistě, román nového ateisty je jednoznačný: nelze odčinit vinu spáchanou na někom, kdo nežije, a dosáhnout smíření se sebou. Přesto McEwanovo románové zkoumání možností odčinění a smíření nevyšlo naprázdno. Je průzkumem takových typů transcendence, které jsou pro ateistického autora přijatelné. Transcendence druhých nemá jen podobu nezávislosti jiných myslí, ale podobu jednostranné závislosti na druhých, ať už jde o závislost na jejich odpuštění, na jejich uznání, o něž Briony jakožto spisovatelka vždy usilovala, či o jednostranné ohrožení druhými, například soudním procesem, proti němuž je Briony bezmocná. Román odhaluje mnohostrannou závislost na druhých. V konkrétním případě viny odkrývá v jejím pozadí chybění a touhu. Smířením se sebou, které by si autorka udělila sama, by odkázanost na druhé skončila a spolu s ní by zmizely i důvody, které měla k opakovanému vyprávění jednoho příběhu. Konec románu *Pokání*, kdy se k tomu pozvolna

<sup>27</sup> Zde navazuje Lévinasovské čtení *Pokání*, viz zejména Worthington 2013. Worthington — zcela v souladu s Lévinasem — chápe jakýkoli pokus myslet druhé a vyprávět jejich příběh jako „osvojení“: „appropriative, consuming, digestive of otherness“ (Worthington 2013, s. 154). Pokus představit si druhé je sám o sobě zločin. Briony tak zavraždila druhé dvakrát, poprvé fyzicky, podruhé v přeneseném, ale o nic méně závažném smyslu (Worthington 2013, s. 163).

schyluje, není vyvrcholením příběhu, ale jeho mizením.<sup>28</sup> Příběh nekončí, nýbrž zaniká spolu se životem hlavní postavy.

(II) Pokud platí, že literatura vstupuje do reálných životů, znamená to, že může napravovat reálné chyby? Vzhledem k významu viny v McEwanových románech si nejpozději od *Nezničitelné lásky* (1997) řada čtenářů kladla otázky, zač se chce McEwan omlouvat, co hodlá reflexí viny napravovat. Dle jednoho interpreta chce svým zájmem o otázku zodpovědnosti spisovatele odčinit, co napáchal ranými romány, v nichž se nezodpovědně oddával fascinaci takovými tématy, jako je incest nezletilých (*Betonová zahrada*, 1978).<sup>29</sup> Bez ohledu na to, že podobná čtení snižují román na ilustraci autorova života a oslabují schopnost díla mluvit za sebe, ponechávají stranou pozoruhodnou kontrapozici dvou typů provinění, kterou román demonstrovuje. Jedním proviněním je křivé svědectví Briony, tím druhým je provinění romanopisce. Zatímco ti, vůči nimž se Briony provinila, nežijí a dialogická situace odpuštění je neúplná, ti, vůči nimž se provinil romanopisec, totiž čtenáři, přítomní jsou a jeho prohřešek mu prominout mohou. McEwan totiž hraje se čtenáři *Pokání* hru: přiměje je k velkému emocionálnímu i hodnotícímu nasazení, když jim nabídne, aby posoudili, jak zdařile se Briony pokusila o vypořádání své viny návštěvou Cecilie a Robbieho. Hned nato jim však „podtrhne koberec pod nohama“,<sup>30</sup> když dodatkem změní doslova vše: román na román v románu, autorské komentáře na komentáře romanopiskyně v románu a skutečnou nápravu na smyšlenku. Čtenáři románu *Pokání* se dělí na ty, kteří mu jeho podraz odpustí a ocení novou rovinu meta-reflexe, o níž byl román obohacen, jiní to považují za frustrující podvod, „postmoderní opičárny“ či prostě špatně napsaný závěr díla.<sup>31</sup> Ve svém pronikavém čtení románu *Pokání* James Phelan upozorňuje na kontrapozici dvou typů provinění. Na rozdíl od Briony, jejíž odčinění reálných činů uspět nemůže, neboť nemá před kým, McEwan svým románem „stanovil meze a podmínky“ tak, že se nepřipravil ani o publikum, které mu může rozhrěšení udělit, ani nenapáchal nic, co by přesahovalo autorské provinění na čtenářích. Porovnání dvou přečinů ukazuje, že literární fikce má meze, v nichž se může provinít a doufat v odpuštění, ovšem ty nepřesahují oblast románu. Literatura nenapraví skutečnost. Pokus Briony o pokání se nezdařil, ať už měl podobu bezútěšného realismu, či „návratu k romantismu jejího mládí“. Naopak „McEwan je ve svém pokání za zjevné přečiny v románu úspěšnější“.<sup>32</sup> Kontrapozice dvou typů provinění tak ústí do oddělení skutečnosti a literární fikce. Románem nelze napravovat, co jsme pokazili v životě. A náprava chyb románu — jde-li vůbec o chyby — nemůže meze románu překročit. McEwanova literární reflexe odpovědnosti spisovatele, reflexe, která má i performativní složku, totiž hru se čtenářem, ústí do uzavření literárních činů a přečinů do úzkých mezí literatury. Stálo by za pokus proniknout dále v otázce, jak se k sobě má umění a skutečnost v McEwanově nápadité hře, která hranice fikce a sku-

28 Worthington 2013, s. 166: „There is no ‚end‘ in Ewan’s novel.“

29 Viz Pedot 2007, s. 158 („prevent the danger of misprision that fascination entails“).

30 Phelan 2007, s. 130.

31 Viz přehled recenzí frustrovaných závěrem románu in Finney 2004, s. 70, pozn. 6. Viz též Phelan 2007, s. 131. Bradley — Tate 2010 naopak oceňují „the almost sadistic ingenuity of the novel’s final, beautifully delayed revelation“ (s. 27).

32 Phelan 2007, s. 131.



tečnosti ruší a zároveň zesiluje. Jako úvod k takovému podniku je třeba přinejmenším říci, že ukvapeným sblížením literatury a skutečnosti jej předem odsuzujeme k nezdaru, například když se ptáme: „Co chce McEwan svou reflexí viny napravovat?“ či „Zač se zde omlouvá?“ Nejblíže má McEwan k napravování skutečnosti tam, kde víru v sekulární vyprávění klade na místo náboženských příběhů. Je však třeba ocenit, že zatímco McEwan tuto víru hlásá v rozhovorech, novinových komentářích a přednáškách,<sup>33</sup> ve svých románech, a nejsilněji v románu *Pokání*, ji vystavuje náročným zátežovým testům. Literární fikce nevstupuje do skutečnosti, aby například obhajovala morálku založenou na narativní empatii. Literatura zůstává literaturou.

(III) Vede McEwanovo oddělování skutečnosti a literární fikce k podobně zřetelnému oddělení vyprávění a života? Je McEwan spíše stoupcem „anti-narativistů“, kteří s Roquentinem praví, že „je třeba volit: žít, nebo vyprávět“, a spolu se Sartrem odsuzují představu, že „prožitý život se může podobat životu vyprávěnému“ jako „životopisnou iluzi“?<sup>34</sup> V románech McEwana do sebe vyprávění a život vzájemně zasahují, jedno předjímá, deformuje či se pokouší zpětně napravit druhé. Na rozdíl od literární fikce jsou prvky autobiografického vyprávění běžnou součástí životů. Iluzí je spíše představa, že bychom si mezi životem a vyprávěním mohli volit. Na takovou volbu je příliš pozdě. Podobně jako hlavní postava románu *Skořápka (Nutshell)* se rodíme do příběhů. Devítiměsíční plod se chystá na příchod do světa, v němž se schyluje k vraždě. Konstatuje, že jeho poklidná existence v lůně matky trvala do chvíle, „kdy si má matka přála smrt mého otce. Nyní žiji uvnitř příběhu, jehož vyústění mi dělá starosti.“<sup>35</sup> Abychom navázali na jiný ze Sartrových okřídlených výroků, řekneme, že jsme odsouzeni k vyprávění,<sup>36</sup> ale máme podobně jako Briony volbu žánru a nejsme vězni jednoho stylu. McEwan je rozhodným obhájcem příběhů, nezastírá jejich morální víceznačnost, netvrdí, že by vyprávění samo o sobě bylo zárukou empatie s druhými či naopak jejich vraždou (ať už v doslovném, či metaforickém smyslu), a svým psaním upozorňuje na vztah mezi příběhem a způsobem jeho podání. Reflexe způsobu, jímž příběh podáváme, je sama důležitým typem vědomí. Je jeho relativizací, totiž vědomím, že lze předložit jiné verze.

## ZÁVĚR

Lze ve výsledku McEwana považovat spíše za obhájce hodnoty vyprávění či antinarativistu? Teorie narativity typicky rozlišují mezi deskriptivní a preskriptivní obhajobou vyprávění.<sup>37</sup> McEwana nelze ani v jednom z těchto ohledů považovat za jednoznačného obhájce vyprávění. Ve svých rozhovorech a esejích sice je častým za-

33 Např. v přednášce *End of the World Blues* (McEwan 2007).

34 Sartre 2012, s. 281.

35 McEwan 2016, s. 75. Překlad autor studie.

36 Viz též Finney 2004, s. 79: „we are all narrated, entering at birth into a preexisting narrative which provides the palimpsest on which we inscribe our own narratives/lives. McEwan's foregrounding of the metafictional element compels the reader to face the extent to which narration determines human life.“

37 Např. G. Strawson 2004; P. Ricœur 2016, s. 168–179.



stánce etické hodnoty vyprávění, o jeho románech to však říci nelze, přinejmenším ne o románu *Pokání*. Zde nemáme žádný důvod domnívat se, že schopnost vyprávět a sledovat příběhy by nás měla učinit spíše lepšími než horšími lidmi. A rovněž tak v deskriptivní poloze, tedy v pohledu na lidské bytosti jako přirozené vyprávěče svých životů, je McEwan nejen romanopisec přirozeného „vyprávěčství“, autorem, který dokáže popsat nespočet jeho forem, ale též autorem, který umí předvést situace, kdy vyprávění selhává. Jsem přesvědčen, že možnost takového selhání patří k jádru naší zkušenosti času.

Obecná reflexe o žitém čase uchovává něco významného z duality „vyprávět“ a „žít“. Pod „vyprávěním“ můžeme chápat jednu podobu takové zkušenosti času, v níž čas pořádáme, tedy aktivní uchopování času, a pod „žitím“ pasivní vydanost událostem, vystavení času. Naše zkušenost času se nekryje ani s jednou z těchto poloh, spíše tkví v jejich vzájemném prostupování. Například ve střetu vlastních plánů a interpretací s nečekaným a zatím neuchopitelným chováním druhých může přijít ke slovu realita druhých. To zdůrazňuje filozofie alterity, která, jak jsme viděli, nabízí i pozoruhodné postřehy k interpretaci románu *Pokání*.<sup>38</sup> Je pravda, že „cizost toho, co je zde a nyní“, upozorňuje vyprávěním posedlou Briony, že skuteční lidé se vymykají příběhům, do nichž je vměstnává, a zároveň že nad nimi získává moc, díky níž může velmi snadno „všechno strašlivě zkazit“ (s. 39). V románu však vidíme i opačnou situaci, v níž nepochopitelnost toho, co se právě děje, přivádí Cecilii k odhodlání opustit vlastní rodinu, která právě obvinila a nechala zatknout jejího milého. Na nehorázné jednání nejblížeších příbuzných Cecilie reaguje nevěřícím údivem, který vyústí do naprostého přerušení kontaktů s rodinou. Sotva tedy lze tvrdit, že při zvládnutí „cizosti toho, co je zde a nyní“, musí nutně dojít k „osvojení“ druhého, či dokonce k jeho „vraždě“. Může jít stejně tak o obhájení vlastního pohledu a nevinného člověka před druhými. To, co román popisuje jako „rozbřesk vlastního já“ či „vstup do bytí“ nepatří výlučně jen do jedné časové zkušenosti, ale odehrává se na jejich hranici. Není předem jasné, zda je ztráta orientace spíše příležitostí k osvobození od vlastní předpojatosti, či hrozbou ztráty sebe či druhých. Nesrozumitelnost v chování druhých i našem vlastním tvoří v McEwanově románu bod nestability, od něhož se činy i vyprávění odvíjejí, aby se k němu v různých verzích vracely. Chvilé nestability, body zvratu, okamžiky rozkvívání vlastního času jsou příležitostmi k selhání. Vyprávění, v nichž se k těmto okamžikům vracíme, nejsou životopisnou iluzí, ale způsobem, jak žijeme s událostmi, které nám nedopřejí klidu a které spoluurčují, kým jsme.

Tato studie vznikla za podpory projektu „Kreativita a adaptabilita jako předpoklad úspěchu Evropy v propojeném světě“, reg. č.: CZ.02.1.01/0.0/0.0/16\_019/0000734, financovaného z Evropského fondu pro regionální rozvoj. Za cenné připomínky děkuji Anně Schubertové a anonymním recenzentům.

38 Viz výše, pozn. 27.



## LITERATURA:

- Bergson, Henri. „Možné a skutečné“. Přel. Josef Fulka. In *týž. Myšlení a pohyb*. Praha: Mladá Fronta, 2003, s. 9–115.
- Bradley, Arthur — Tate, Andrew. *The New Atheist Novel: Philosophy, Fiction and Polemic after 9/11*. London — New York: Continuum, 2010.
- Finney, Brian. „Briony’s Stand Against Oblivion: The Making of Fiction in Ian McEwan’s *Atonement*“. *Journal of Modern Literature*, 27, 2004, č. 3, s. 68–82.
- MacIntyre, Alasdair. *After Virtue: A Study in Moral Theory*. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 2007.
- McEwan, Ian. *Černí psi*. Přel. V. Oaklandová. Brno: Jota, 1996.
- McEwan, Ian. *Enduring Love*. London: Jonathan Cape, 1997.
- McEwan, Ian. *Pokání*. Přel. Marie Válková. Praha: Odeon 2003.
- McEwan, Ian. „Only Love and Then Oblivion. Love Was All They Had To Set Against Their Murderers“. *The Guardian*, 15. září 2001. [online]. [cit. 20. 7. 2020]. Dostupné z <https://www.theguardian.com/world/2001/sep/15/september11.politicsphilosophyandsociety2>.
- McEwan, Ian. *Atonement*. London: Vintage Books, 2007.
- McEwan, Ian. „End of the World Blues“. Přednáška na Stanford University, 25. června 2007. [online]. [cit. 20. 7. 2020]. Dostupné z [https://www.skeptic.ca/End\\_of\\_World\\_Blues.htm](https://www.skeptic.ca/End_of_World_Blues.htm).
- McEwan, Ian. *Myslete na děti*. Přel. Ladislav Šenkyřík. Praha: Odeon, 2015.
- McEwan, Ian. *Nutshell*. London: Jonathan Cape, 2016.
- McEwan, Ian. *Machines Like Me*. London: Jonathan Cape, 2019.
- McEwan, Ian — Dawkins, Richard. „Interview“. [online]. [cit. 20. 7. 2020]. Rozhovor z 2. února 2009. Dostupné z <https://www.richarddawkins.net/2009/02/ian-mcewan-interview-richard-dawkins-2/>.
- McEwan, Ian — Guignery, Vanessa. „Atonement: A Conversation with Ian McEwan“. Ed. Vanessa Guignery. *Études anglaises*, 2018, č. 3, s. 332–340.
- Musil, Robert. *Muž bez vlastností*. Přel. Anna Siebenscheinová. Praha: Argo, 2008.
- Owen, M. M. „Can There Be an Atheist Novel?“. *The Point Magazine*, 26. března 2018. [online]. [cit. 20. 7. 2020]. Dostupné z <https://thepointmag.com/criticism/can-there-be-an-atheist-novel-ian-mcewan/>.
- Pedot, Richard. „Rewriting(s) in Ian McEwan’s *Atonement*“. *Études anglaises*, 60, 2007, č. 2, s. 148–159.
- Phelan, James. „Delayed Disclosure and the problem of Other Minds in McEwan’s *Atonement*“. In James Phelan. *Experiencing Fiction: Judgments, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative*. Columbus: The Ohio State University Press, 2007, s. 109–132.
- Phelan, James. „Narrative Theory, 2006–2015: Some Highlights with Applications to Ian McEwan’s *Atonement*“. *Frontiers of Narrative Studies*, 3, 2017, č. 1, s. 179–201.
- Ricœur, Paul. *O sobě samém jako o jiném*. Přel. Milan Lyčka. Praha: OIKOYMEN, 2016.
- Sartre, Jean-Paul. *La nausée*. Paris: Gallimard, 1997.
- Sartre, Jean-Paul. *Sešity z podivné války*. Přel. Michal Novotný. Praha: Academia, 2012.
- Strawson, Galen. „Against narrativity“. *Ratio: An International Journal of Analytic Philosophy*, 17, 2004, č. 4, s. 428–452.
- Taylor, Charles. *The Sources of the Self*. New York — Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Tengelyi, László. *The Wild Region in Life-History*. Evanston: Northwestern University Press, 2004.
- Worthington, Kim. „Self-writing, Forgiveness and Ethics in Ian McEwan’s *Atonement*“. In *Rethinking Narrative Identity: Persona and Perspective*. Eds. Claudia Holler — Martin Klepper. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2013, s. 147–169.