

Franková, Milada

Iris Murdochová (1919-1999)

In: Franková, Milada. *Britské spisovatelky na konci tisíciletí*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 1999, pp. 145-163

ISBN 8021021489

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/105029>

Access Date: 04. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Iris Murdochová (1919–1999)

Počátky díla Iris Murdochové spadají do poloviny 50. let, jejichž realistické klasifikaci se však brzy začala vymykat a její bohatá kombinace vážných etických záměrů, promyšlené formy a hravé vynalézavosti dala jejím prózám jedinečnou murdochovskou pečeť. Romány Murdochové zrcadlí vývoj jak románu, tak společenských postojů k morálním otázkám během desetiletí od druhé světové války, a jsou tedy obrazem naší doby, svými obecnějšími morálními tématy jsou ale zároveň i nadčasové. Od Waltera Allena v 60. letech po Malcolma Braburyho v 80. letech je Murdochová klasifikována jako autorka současnosti. Přestože setrvává na pozicích tradičního realismu, vědomě jej opouští prvky mýtu a nadpřirozena, úvahami o formě románu se přibližuje současné oblibě metarománu. Výstavba románů Iris Murdochové, stejně jako jejich postavy a vztahy mezi nimi, tak v sobě odrážejí mnohovrstevnatou pluralitu dnešního britského románu. Navíc i důležitý koncept filozofie Murdochové — „pozornost k obrovské různorodosti světa“ — směřuje k přijímání jinakosti. Etika dnešního světa a pro dnešní svět, jak ji definuje ve svých filozofických statích, tvoří ideový základ jejího díla.

Přes velkou popularitu čtenářskou a nesporně přední místo v britské literatuře je Murdochová kontroverzní postavou. Někteří kritici nahlížejí podezřívavě na její produktivnost, didaktičnost (Richard C. Kane), fantazii (Robert Scholes), vytváření typů a schémat (Martin Hilský)¹, nebo naopak nedostatek experimentu, což vysvětluje menší zájem současné kritiky o její poslední romány. Rozsáhlá románová tvorba Murdochové byla podrobena detailní analýze z hlediska formy, postav, děje, idejí, symbolů a mýtů, která vynesla románům nejrůznější příslušnou kategorizaci: jako filozofické, symbolické, moralistické, didaktické, realistické, fantastické, gotické a alegorické. Naopak mezilidským vztahům a jejich vývoji, které jsou obvykle nositeli děje románu a jako takové nahlíženy jako nedůležitý vedlejší produkt, mnoho pozornosti věnováno nebylo. Filozofické práce Murdochové jsou v oboru etiky a etika, jak sama zdůrazňuje, je především o lidských vztazích. V jejích románech se koncepce její morální filozofie, stejně jako její názory na románovou tvorbu a její podstatu, promítají do vztahů mezi románovými postavami, které se tak stávají závažnými svěbytnými studii, aniž by byly pouhou ilustrací teoretických a filozofických tezí.

Literární kritika Murdochové někdy vytýká, že vytváří typy postav a šablony chování, které pak zapadají do složité mozaiky děje jejích románů. Je jistě nepopíratelné, že určitá schemata tohoto druhu je možno vysledovat, protože díky psychologické a sociologické generalizaci takovéto mechanické modely existují.

Murdochová je si vědoma jejich mašinerie a soustřeďuje proto svou pozornost k lidské rozdílnosti, která ale nezdůrazňuje odlišnost jedincova ego, nýbrž vnímání druhých jako jiných. Protieksistencialistické kredo její filozofie a skepticismus k možnostem psychoanalýzy se v jejích románech odráží ve směřování pozornosti od vlastního já k jiným lidem a věcem v okolním světě. Mašinerii lidského jednání a vztahů mezi lidmi rozbíjí uplatněním principu náhodnosti a nepředvídatelnosti. Dochází tak k posunu šablon naznačujících stále se opakující vzorce vztahů, které jsou si sice věčně podobné, ale nikdy nejsou zcela stejné. K tomu napomáhá i neuzavřenost románů, kdy každé rozuzlení se jeví jako dočasné, s minulostí není skoncováno a budoucnost se začíná odvíjet se stejnou nejasností. Mnohvrstevnatý tok náhodných situací a událostí pak vždy jinak vychýlí zdánlivě ustálené předvídatelné schéma.

Úvahy o dobru a zlu, o falešné fantazii a tvůrčí imaginaci, o lásce, o nebezpečí moci a hledání pravdy se promítají do emblematických, ale zároveň realistických postav, vždy v dialogu s jinými postavami. Murdochovou často používané kontrastující postavy umělce a světce a paralelní vztah učitele a žáka mohou být modelem binárního protikladu, který však Murdochová rozrušuje. Diskurs protikladů se promítá do vztahů mezi postavami a intenzivní interakcí se role aktérů prolínají. Fuze kontrastů neznamená konečné osvícení či usmíření, ale jen krok, byť malý, na cestě k němu. Ve vztazích moci a podřízenosti používá Murdochová svých démonických zlých ale i dobrých kouzelníků, postav téměř mýtických. Jejich moc spočívá na fantazii lidí jimi podřízených a na jejich neschopnosti či nedostatku vůle jasně vidět. Snad s přílišným optimismem zobrazuje Murdochová takovou moc vždy jako porazitelnou, zcela závislou na fantazii nebo iluzi, která jí dovolila se rozvinout. Vztahy spočívající na moci tvoří v životě protagonistů jen epizody nebo fáze a nakonec se vždy zhroutí. Přestože Murdochová se ve svých románech obvykle vyhýbá soudům, v odmítání moci jako antitezi lásky a projevu zla je zcela explicitní a odtud zřejmě pochází zmíněná nálepka didaktičnosti. Jedním z pokusů o klasifikaci Murdochové byl její symbolismus, přestože se sama vyslovuje proti vybroušenému symbolu v románu.² Její symboly jsou často spíš produktem beztvarých citů a pocitů jejích románových postav, které touží po emocionálním vyjádření. Takovéto symboly lidé často sdílejí a vzniká mezi nimi pouto jako citová zkratka, která se obvykle obejde beze slov. Dochází k okamžité komunikaci a porozumění nebo naopak dokonce k zábraně slovní komunikace. Symbolické prožitky hraničí někdy s nadpřirozenem, kde se Murdochová vědomě odklání od realistické tradice. Zobrazuje jimi psychologické síly v lidském nitru, nevysvětlené a nevysvětlitelné, které jsou hnací silou lidského jednání a vztahů. Podobně oedipovské vztahy a incestní vztahy mezi sourozenci, s nimiž se u Murdochové často setkáváme, odrážejí její skeptickou reakci na Freudovy teorie a psychoanalýzu vůbec. Argumenty jsou zde podobné jako proti Sartrově existencialismu. Labyrint lidského podvědomí není snadno

poznatelný, lidé zůstávají neznámí sobě i druhým, a ani sexuální vztahy není možno zúžit do šablon dvojic racionálních ego. Murdochová proto nikdy nepřináší vysvětlení nebo řešení, není zde jednoduchá nit příčiny a následku. Stejně nevysvětlená zůstává i odvěká hrůza z incestu, jež se projevila i v kritickém postoji k románům Murdochové, které první s touto tematikou přišly. I když se Murdochová zabývá sexualitou, nepodbízí se čtenářům módní přemírou otevřeného sexu v umění. Erotika jejich nesčetných mileneckých dvojic je ztlumena a do popředí vystupují psychologické a etické otázky, byť bez moralizování.

V duchu platónském klade filozofie Murdochové lásku v hierarchii pojmů hned za dobro, které stojí nejvýše. Lásku definuje jako schopnost směřovat pozornost od sebe k odosobnění, k obrovské různorodosti světa. Tyto pojmy v morální filozofii Murdochové jsou snadno převeditelné do lidských vztahů a zde se její filozofie a umělecká výpověď těsně prolínají. Zatímco vztahy moci a podřízenosti či symbolická pouta interpretuje Murdochová jako pomíjivou fázi, vztahy lásky představují proces, který překonává přirozenou touhu jedincova ego dominovat či absorbovat a učí respektovat druhého jako autonomní bytost. Z tohoto zorného úhlu odvíjí Murdochová všechny myslitelné druhy lásky, které, stejně jako jiné vztahy mezi lidmi, zahrnují důležitost komunikace, ztěžované přirozenou lidskou tendencí k uzavírání se do sebe, nedostatkem společného kontextu nutného k porozumění a především věčnou hrou unikajícího významu slov.

Od 50. let, kdy Murdochová vstoupila na literární scénu, se čas jejich románů nezastavil a přes opakující se tematiku a jistou podobnost postav a idejí reflektují její rychle po sobě následující romány, i kritické ohlasy na ně, aktuální společenské a literárně-vědné klima během dalších desetiletí. V 50. letech definovala Murdochová některé své názory na románovou tvorbu a současný stav etiky oproti Sartrovu existencialismu. (V románové podobě hlavně ve své prvotině *Pod síťí*, *Under the Net*, 1954.) Nesouhlasí s jeho zúženým pohledem na člověka, osamocенého v náhodném, nepřátelském světě, jehož svobodnou vůli a vědomí nic nepřesahuje. V jeho románech postrádá záhadu a neprůhlednost postav a jejich vzájemných vztahů.³ Naopak od Simone Weilové přejímá důraz na čekání a pozornost, které chápe jako morální činnost. Polemika se Sartrem a pomíjení politických a třídních aspektů brzy ukázaly unáhlenost zařazení Murdochové do „rozhněvaného románu“ britského poválečného desetiletí. V 60. letech se Murdochová částečně odklonila od realismu k mýtu a symbolu hraničícím s nadpřirozenem, které však sama nepovažuje za experiment. Hlavním teoretickým zájmem jsou „svobodné postavy“ v románu a možnosti a omezení autora v tomto směru.⁴ Kritika přijímá osm nových románů od *Utáté hlavy* (*A Severed Head*, 1961) po *Brunův sen* (*Bruno's Dream*, 1969) rozporuplně a klasifikuje je od vážných filozofických (A.S.Byattová) po sentimentální romance (Linda Kuehl).⁵ 70. léta přinesla dvě zásadní filozofická díla Murdochové a v románech nová témata spojená se současnou debatou o odcizení a interpretaci

významů při komunikaci. Odcizený hrdina ochromený nedostatečností slov je posuzován literární kritikou jako znak žánrový; a to pro „román postav“ (the novel of character). V 70. letech zdá se zájem literární kritiky o Murdochovou kulminuje a další aspekty jejího díla jsou podrobeny detailní analýze: vytváření typů a schémat, nerealistický realismus, vztah k Shakespearovým hrám.⁶ Novost a popularita Murdochové u literárních kritiků viditelně klesá v 80. letech, a i když zásadní hodnotící monografie teprve přicházejí (Peter Conradi, Elizabeth Dipple, Michael Todd⁷) a množstvím zajímavých postřehů dokreslují obraz Iris Murdochové jako pozoruhodné spisovatelky naší doby, nedochází již k žádným převratným odhalením. V době převažujícího zájmu o kritickou teorii a postmoderní experiment, kdy ideová stránka literárního díla se stává důležitou, je možno vidět ve spojení tradice a hledání nových forem s etickým nábojem hlavní přínos Murdochové současnému románu. Na počátku 90. let začíná být zřejmé, že britský román se neuzavřel do nových -ismů, ale že se naopak rozvíjí do neobyčejné plurality. Tento vývoj se zdá být zcela v souladu jak s literárně teoretickými názory Murdochové, tak s nejdůležitější součástí její filozofie, totiž tolerancí k jinakosti. Jestliže však, jak píše Brian Appleyard, bylo vystoupení Murdochové proti existencialismu v 50. letech možno vidět jako disidentský postoj⁸, její důraz na hodnoty dává etickou náplň poststrukturalistickému otvírání se jinakosti oproštěnému od hodnotových soudů a může tedy být zase chápán jako postoj disidentský.

Z díla Murdochové je v českém překladu známo neuvěřitelně málo, zvláště uvážíme-li, že už čtyřicet let se těší velké přízni čtenářů, a to zdaleka ne jen v Británii. Z jejích dvaceti šesti románů byla v roce 1968 a 1972 přeložena dvě raná díla, *Pod sítí* (Under the Net, 1954) a *Hrad z písku* (The Sandcastle, 1957), a od té doby teprve až v roce 1993 její významný teoretický esej „Proti vybroušení“ (Against Dryness, 1961).⁹ Je možno se domnívat, že důvody tohoto opomíjení známé spisovatelky mohly být politické. Řada jejích románových postav jsou pováleční uprchlíci ze zemí bývalého východního bloku, což spolu s četnými politickými narážkami a tematikou náboženské víry mohlo činit její tvorbu u nás v minulosti nežádoucí. O Iris Murdochové se česká literární a čtenářská obec tedy dovídala převážně jen zprostředkovaně, z přehledů vývoje současného britského románu a z recenzí.¹⁰

Filozofie a umění

Filozofické názory Iris Murdochové jsou obsaženy ve štíhlém svazku *Nadřazenost dobra* (The Sovereignty of Good)¹¹ vydaném v roce 1970, který sestává ze tří samostatných publikací z 60. let. Murdochová zde kriticky posuzuje současný obraz člověka v moderní etice, člověka ideálně racionálního, který by měl

vědět, co dělá, jeho cílem by mělo být úplné poznání vlastní situace a možností. Jeho myšlení a intence musí směřovat k určeným vnějším problémům. Co je „uvnitř“ je „stínem“ činu nebo nehmatatelným snem. Duševní život je stínem života na veřejnosti. Centrální místo zaujímá vůle, která je izolovaná od víry, rozumu a citu. Zodpovědnost je funkcí vědění a vůle, morálka spočívá v jasném myšlení a následném, ven směřujícím jednání s ostatními lidmi. Takovýto člověk je realista a za základní, a asi jedinou, cnost považuje upřímnost.

Murdochová považuje tento obraz člověka za behavioristický, existencialistický a utilitaristický a zároveň za nepravděpodobný. Její námitky jsou empirické (lidé v zásadě „takoví“ nejsou), filozofické (argumenty neshledává přesvědčivými) a etické (lidé by se neměli vidět v tomto světle). Naopak předkládá, a na příkladu pozitivního vývoje vztahu tchýně ke snaze demonstruje, „vnitřní“ boj jako legitimní morální činnost. Morální úkoly přitom považuje za nekonečné, jelikož s naším postupným morálním vývojem se také mění samotné naše koncepty. Nevyhnutelnou nedokonalost či stále ustupující hranici ideální lásky nebo vědění označuje za základní aspekt člověka a lidských vztahů, za apriorní pravdu. K vyjádření myšlenky aktivního morálního činitele používá pojmu „pozornost“ (jak uvádí, vypůjčeného od Simone Weilové). Na rozdíl od existencialistické svobodné volby, která spočívá ve zdůvodnění volby na základě obyčejných faktů, rozhodnutí a následném činu, zaplňuje prázdnotu kolem existencialistické osamělé vůle pozorností. Pozornost chápe jako schopnost vidět, což v morálním slova smyslu znamená, že jasná vize je výsledkem morální představivosti a morálního snažení. Pozornost kolem nás staví struktury hodnot, které jsou pak součástí naší volby. Morální život a s ním využívání svobodné vůle je pak stálý proces, nikoliv velké skoky mezi jednotlivými akty morální volby. Murdochová přiznává, že z tohoto pohledu je člověk méně svobodný, než se jeví existencialistům.

V druhé části knihy, „O Bohu a dobru“ (On God and Good), staví do protikladu v konečné fázi optimistiky pohled existencialistů na svět, kde autentický způsob existence je dosažitelný pomocí inteligence a síly vůle, a Freudův objev lidské mysli viděné jako egocentrický systém kvazimechanické energie, víceméně podmíněný vlastní historií a sexualitou, nejasný, těžko pochopitelný a kontrolovatelný. V obou případech hraje ústřední roli ego a ego a způsob jeho potlačení (pokud existuje) jsou předmětem etiky. Etik by se podle Murdochové měl ptát: Kdo je dobrý člověk? Jak můžeme být morálně lepší? Murdochová se domnívá, že pojem dobroty a ctnosti se v západní etice vytratil a byl nahrazen myšlenkou správnosti a pojmem upřímnosti. Základní otázka však zůstává: jakým způsobem je možno očistit a směřovat energii, která je přirozeně sobecká, tak, abychom v okamžiku volby jednali správně. Techniku takovéto činnosti rozpoznává v náboženské činnosti, t.j. v modlitbě, a to ji přivádí k zamyšlení nad možnostmi jejího uplatnění ve světě bez Boha. Modlitbu je možno definovat jako pozornost k Bohu, což je forma lásky. Bůh byl (nebo je) jediný perfektní tran-

scendentní nereprezentovatelný a nutně skutečný předmět pozornosti. Etika by si měla zachovat centrální pojem, který odpovídá těmto charakteristickým rysům. V situacích, kde se jedná o silné emoce, se dá obvykle docílit málo „čistou vůlí“. Zde je třeba reorientace, která poskytne energii z jiného zdroje, t.j. získání jiného předmětu pozornosti. Že pozornost k Bohu nebo k hodnotným předmětům pozornosti (jako jsou například ctnostní lidé, velké umění nebo samotný ideál dobroty) je zdrojem energie, je psychologický fakt. Problematický zůstává názor, že pojem hodnoty by měl být unitární, že vše musí dávat smysl a že existuje nejlepší rozhodnutí. Může totiž vést k falešné útěše, která má zabránit zoufalství.

Murdochová dává falešnou útěchu a falešný pohled na svět do spojitosti s fantazií, na kterou poukazuje jako na hlavního nepřítele morálky. Fantazie je zdroj zdůrazňování sebedůležitosti a utěšujících přání a snů, které nám brání vidět to, co je kolem nás. Naopak směřování nesobecké, objektivní pozornosti ven, pryč od já, je odměněno viděním krásy a reality. Krása je viditelný a přístupný aspekt dobra, které není viditelné, je nereprezentovatelné a nedefinovatelné. Murdochová zde zůstává u Platónova dobra a souhlasí také s jeho pojetím dobra jako zdroje světla, v němž se věci jeví takové, jaké skutečně jsou. Podle Murdochové by cílem etiky mělo být dobro, nikoliv svoboda nebo správné konání, protože svoboda snadno degeneruje na prosazování já a správné konání na utilitarismus. Dobro nemá nic společného se záměrem, vlastně myšlenku záměru vylučuje. Murdochová volá po nové, realističtější a méně romantické terminologii v etice, která by ochránila myšlení o lidském osudu před vědecky zaměřeným empirismem, který není vybaven k řešení skutečných problémů, stejně jako k tomu není vybavena lingvistická filozofie, zatímco existencialismus je buď optimistická romance nebo luciferská filozofie.

Murdochová předkládá své koncepcce nedogmaticky, váží pro a proti s pochybnostmi, včetně možnosti, že její pojem dobra je jen náhražkou za Boha a je stejně zastaralý. Přesto obhajuje obraz dobra jako transcendentního magnetického středu jako nejméně pomíjivý a při reflexi o morálním životě nejrealističtější. Současně varuje před zvyšující se mocí vědy a vyslovuje se pro zachování etiky, která měla vždy vliv na společnost a dostávala se až k obyčejnému člověku, a nevidí důvod, proč by tomu tak nemělo být i v budoucnu.

Pojmem dobra se Murdochová zabývá detailněji v poslední části knihy nazvané „Nadřazenost dobra nad ostatními pojmy“ (The Sovereignty of Good Over Other Concepts), kde posuzuje myšlenku dobra z hlediska jeho sjednocující síly a z hlediska jeho nedefinovatelnosti. V lidském životě nevidí žádnou metafyzickou jednotu, vše je podřízeno smrtelnosti a náhodě, přestože o jednotě sníme. Podle Platóna stoupá putující duše čtyřmi stádii osvětlení a na konci svého snažení dosáhne ideje dobra, s jehož pomocí pak chápe pojmy, kterými procházela, a vidí jejich vzájemné vztahy. Platón mluvil pouze o hierarchii pojmů, nikoliv

však o jejich systému či jednotě. Stejně tak Murdochová nedoufá v možnost systému na složité scéně nahodilých detailů a pouze tušené jednoty, kterou je svět. Myslí však, že pojem dobra jí prolíná a dodává jí jedinou, byť nejasnou a nedosaženou jednotu, kterou může mít.

Nedefinovatelnost dobra vidí Murdochová jinak než prázdny prostor, do kterého může vstoupit lidská volba, jak se často argumentuje. Obyčejný člověk se nedomnívá, že tvoří hodnoty svou volbou, spíš věří, že některé věci jsou lepší než jiné. Obyčejně nejsme na pochybách, kterým směrem leží dobro, stejně jako rozpoznáme skutečné zlo. Pojem dobra samotný však zůstává nejasný, i když se díváme na svět v jeho světle, i když jej používáme při vysvětlování jiných pojmů. Nedefinovatelnost dobra má několik aspektů. Patří sem nesystematická a nevyčerpatelná různorodost světa, lidská smrtelnost a slabost, rozpolcenost a nepoznatelnost já a smíšený koncept svobody. Nejsme proto schopni sumarizovat dobrotu či dobro z následujících důvodů: svět je bezcílný, náhodný a obrovský a my jsme zaslepeni svým ego. Je zde ještě třetí zřetel, který má vztah k oběma předcházejícím. Dívat se do slunce je těžké. Jsme schopni pochopit myšlenku, že přímky se sbíhají a že existuje magnetický střed. Je však snadnější se dívat na sbíhající se přímky než na střed samotný a pojmově chápat, jaké to ve středu je. Murdochová se přesto domnívá, že má smysl se o to pokoušet.

Pokusy o sloučení pojmu dobra s jinými pojmy Iris Murdochová odmítá (např. sloučení se svobodou, rozumem, štěstím, odvahou nebo historií), protože v každém jednotlivém případě vyjadřují obdiv pro některý určitý specializovaný aspekt lidského chování, což je mnohem méně než celková dokonalost. S dobrem nedoporučuje ztotožňovat ani lásku, která je nejstarším a nejtradičtějším, i když v poslední době málo zmiňovaným kandidátem. Láska může být pojmenováním i pro něco zlého, je obvykle sobecká a prosazuje ego. I kdybychom se zabývali pojmem čisté lásky, stále se jedná o dvě různé metafory. Dobro je magnetický střed, k němuž se láska přirozeně pohybuje. Láska je napětí mezi nedokonalou duší a magnetickou dokonalostí, chápanou jako situovanou nad ní. Snažíme-li se dokonale milovat to, co je nedokonalé, naše láska se pohybuje ke svému objektu přes dobro, kterým je očištěna, učiněna nesobeckou a spravedlivou. Láska, která je schopna nekonečné degradace a je zdrojem našich největších omylů, může být také energií duše při hledání dobra, silou, která nás spojuje se světem přes dobro.

Hledání dobra má svá úskalí spojená s masochismem a s hluboce zakořeněným impulsem lidské psychy zbožňovat. Nebezpečím jsou pak falešná magnetická centra, falešná slunce, na která je snadnější se dívat a která poskytují větší útěchu než to pravé. Murdochová demonstruje tento předpoklad na Platónově ohni v jeskyni, který ztotožňuje s lidským ego, se sebeuvědoměním, které se dnes těší našemu tak velkému zájmu, a který pro mnohé jeho vězně může být tím jediným světlem, které je.

V této kapitole Murdochová také nastiňuje základní tezi svého rozporu s Platónovým chápáním role umění a umělců v životě obecně a specificky v etice. Obšírněji se touto problematikou zabývá v knize *Oheň a slunce: proč Platón zavrhl umělce* (The Fire and the Sun: Why Plato Banished the Artists, 1977). Kde Platón považuje veškeré umění za fikci a útěchu, která překrucuje realitu, Murdochová souhlasí jen v případě špatného umění. Prožitek umění stejně jako krásy přírody poskytují možnost odosobnění (unselfing), což je opakem sobeckého zaobírání se sebou. Umění na rozdíl od přírody má navíc ještě jednu dimenzi. Je méně dostupné, ale také poučnější, protože je to vlastně lidský produkt. Ukazuje nám, jak těžké je být objektivní, předkládá nám pravdivý obraz lidské situace ve formě stálé úvahy a překračuje tak sobecké omezení osobnosti. Murdochová v zásadě vidí realismus velkého umělce jako soucit a spravedlnost a umění pak jako určitý druh prostředníka dobra.

Nexus filozofie a umění je i tématem rozsáhlé knihy *Metafyzika jako základy morálky* (Metaphysics as a Guide to Morals, 1992), kde Murdochová také zaujímá postoj k myšlenkám (post)strukturalistické teorie, u níž postrádá podstatná a jasná filozofická východiska. Polemizuje s dnes rozšířeným názorem, že literární kritika i literatura jsou vědecké činnosti, z nichž je třeba odstranit pojem hodnoty a že literární dílo je fenomén, pod nímž se skrývá něco úplně jiného, než si jeho naivní tvůrce myslel nebo zamýšlel, nebo co si naivní čtenář myslí, že vnímá, a že skutečné literární dílo vzniká teprve dekonstrukcí. Dekonstrukční teorii jazyka jako rozsáhlého systému mimo lidskou kontrolu klasifikuje jako novou formu determinismu, který stejně jako jiné jeho formy uspokojuje zakořeněnou lidskou touhu vzdát se a poddat se osudu, protože jiné východisko není. Podle Murdochové je naopak jazyk smysluplný a jeho pravdivost odpovídá snaze jedince jej přizpůsobit nahodilým vnějším podmínkám.

Jazyk nesmí být oddělen od individuálního vědomí a nesmí být považován za užitečnou neosobní komunikační síť (pro většinu) a za zábavní park (pro vyvolené). Jazyk, vědomí a svět jsou spolu svázány a hodnotícím aspektem vědomí je (esenciální) směřování jazyka k pravdě.¹²

Stejně tak literatura je plná hodnocení a my jako čtenáři ji pak posuzujeme ve světle svých hodnot. Strukturalismus označuje Murdochová za „lingvistický monismus“, který neuznává hodnotu individuálně dokazatelných pravd, ani hledání pravdy či možnost pravdivé koncepce minulosti. Přesto s tolerancí vlastní její filozofii i románové tvorbě neodmítá Murdochová strukturalistické přístupy v literární kritice, pokud nevyřazují přístupy jiné; zásadně však nesouhlasí s prezentací strukturalistického přístupu jako fundamentálního systému, protože jako jiné systémy nedokáže zodpovědět mnohé otázky a protože podle ní vylučuje jeden z nejdůležitějších kroků literární kritiky, kdy morální povědomí kritika posuzuje morální povědomí spisovatele, které je jedním z hlavních rysů

románu. S atraktivní esoterickou teorií bez hodnotových soudů, nesrozumitelnou laikovi, se hledání pravdy mění na hledání magických formulí a je únikem do úmyslné mystifikace. Za determinismem strukturalismu (dekonstrukce) cítí Murdochová pesimistické proroctví strašné budoucnosti, jíž podle ní je ještě možno čelit. Murdochová je rozhodným zastáncem pojetí filozofie i literatury jako pravdu hledající činnosti a koncepty pravdivosti a nepravdivosti považuje pro lidský život za podstatné do té míry, že by se bez nich zhroutil.

Jak umění nachází u Murdochové cestu do filozofie, tak se její filozofické koncepty dostávají do jejích románů. Děje se to však nepřímou, jakoby se teorie opatrně zkoušely v praxi, kde prubířským kamenem je simulovaná realita, její románové postavy, byť podobné, vždy zase jiné, v nejrůznějších situacích nazíraných ze všech možných úhlů a ústících namísto rozuzlení v situace nové, opouštěné na různých stupních nedokončenosti. Murdochová nevěří, že je možné psát úspěšně filozofické romány, a proto se také proti takovéto klasifikaci svých románů ohrazuje. Román nepovažuje za vhodné médium pro jasnou debatu, kterou filozofie vyžaduje. Na rozdíl od filozofie, jejímž cílem je objasňovat, román často mystifikuje, už proto, že jeho účelem je také bavit. Mimoto důležitou motivací literatury je spisovatelovo sebevyjádření, které se neobejde bez představitivosti a emocí, kdežto filozofie je argumentace, v níž komedie, sebevyjádření a pocity nemají místo. „Jakmile se filozofie dostane do románu, přestává být filozofií; stává se hříčkou autora.“¹³

Pozornost ke světu a jinakosti druhých: *Poselství planetě,* *Zelený rytíř*

Oba romány z přelomu 80. a 90. let, *Poselství planetě* (The Message to the Planet, 1989) a *Zelený rytíř* (The Green Knight, 1993) nejsou nikterak převratné v tom, že obsahují všechny nosné myšlenky předcházejících děl Murdochové a s nimi i „Murdochland“, jak jejich charakteristické milieu nazval Malcolm Bradbury.¹⁴ Setkáváme se tedy opět se skupinou přátel, které spojuje minulost a stmeluje charismatická postava všemi uznávané autority, která tomuto „dvoru“ vévodí. Poutavý děj nás vždy znovu překvapí nečekanými zvraty v citech a osudech protagonistů, jak jim vládne nahodilost, láska nezištná i egoistická, hledání dobra i o nic snadněji definovatelné zlo. To vše na pozadí kulisy více či méně ozvláštěného prostředí i každodenní reality, komické, banální, smutné i dojemné. Nová tedy není ani snaha Murdochové pojmout co nejvíce z hustoty života, aby se tak přiblížila realistům 19. století, jejichž monumentálním románovým plátnům se obdivuje. Neklamně nový je však zintenzivnělý tón autorčiny výpovědi, naléhavost, která těmito zralými díly zaznívá jako její vlastní poselství planetě. V obou románech se prolíná rovina univerzální a aktuální, ve štědré míře to, co E. M.

Forster považuje za důležitý aspekt dobrého románu a nazývá život hodnot a život v čase¹⁵. Jejich eponymičtí hrdinové jsou postavy emblematické: Marcus Vallar, vědec a filozof, hledá magickou formuli, která by zachránila svět; Zeleň rytíř — Peter Mir — zasáhne svou tajemnou přítomností do života murdochovské společnosti přátel a donutí je tak přemýšlet o morálních otázkách dnešního světa. Zjednodušeně možno říci, že tyto postavy perzonifikují filozofické hledání Murdochové, jak žít ve světě bez Boha.

Bůh neexistuje a nemůže existovat. Ale to, co nás vedlo k vytvoření jeho představy existuje a stále to pocítujeme a zobrazujeme; potřebujeme teologii, která může pokračovat bez Boha.¹⁶

V aktuální rovině pulsuje současná realita: odvíjí se experiment manželského trojúhelníku v novém pojetí otevřenosti, traumatizující starosti s penězi, bydlením, s budoucností dětí, nechybí ani ozvěny ekologického znepokojení.

Poselství planetě, které chce Marcus předat lidstvu v podobě nějakého zázračného vzorce, zůstává neobjeveno, stejně jako jiní hledači v mnoha příbězích Murdochové nenašli hotové odpovědi, ani nenapsali své plánované zásadní dílo. I pro Marcuse se usilovné hledání pravdy o světě proměnilo v agonii, která ho stála život. Věčné faustovské téma nachází u Murdochové časté uplatnění v různých obměnách, nejen jako obraz lidské snahy po poznání, ale i jako zkoumání nejasné hranice mezi zlem a dobrem a jakou úlohu mezi nimi sehrává moc. Marcus je Žid, i když jen původem a nikoliv vyznáním, a přestože, nebo spíš protože, neprožil Holocaust, ani neměl přímou zkušenost s utrpením Židů během války, zlo Holocaustu na něj stále doléhá a později i jeho smrt nese symbolickou spojitost s jeho sounáležitostí s oběťmi nelidského zla vymyšleného a praktikovaného lidmi. Murdochová se domnívá, že stále ještě nejsme schopni si zlo představit, navzdory zkušenosti s Hitlerem, a že je to následkem zjednodušeného, optimistického obrazu člověka, který jsme si vytvořili¹⁷. Tato stránka postavy Marcuse sdílí společné rysy s blízkým přítelem Murdochové v poválečném Oxfordu, básníkem židovského původu Franzem Steinerem, jehož předčasná smrt na srdeční slabost z něj podle Murdochové učinila jednu z obětí Hitlera. Steinerův hluboký smysl pro dobro a zlo, uvědomělé odvolávání se k vyšší realitě a přesvědčení, že vše přichází z hloubi nitra, Murdochovou silně ovlivnilo. Zde se nám nabízí malé, a poměrně vzácné nahlédnutí do zákulisí tvorby Murdochové, kde sice máme přístup k jejím teoretickým úvahám, ale jen málokdy k inspiracím autobiografického charakteru. Murdochová přiznává, že se ztotožňuje s mnoha svými postavami, ale považuje to i za jedno z nebezpečí románové tvorby, že totiž by spisovatel mohl psát o sobě.¹⁸

Marcus Vallar, kdysi známý matematik a charismatický myslitel obklopený nadšenými přívrženci, nyní žije v ústraní se svou dcerou Irinou, která se bojí o jeho duševní zdraví. Tak je najde v odloučeném Fontellen Ludens, jeden

z Markusových bývalých obdivovatelů, který doufá, že jedině Marcusova přítomnost může zachránit Pata umírajícího, jak sám věří, na Marcusovu kletbu. V působivé uzdravovací scéně Marcus opravdu vrátí Pata životu a utvrdí Ludense v přesvědčení, že Marcus má genia, kterého mu on, Ludens, musí pomoci vyjasnit. V následujících měsících, v soukromém psychiatrickém sanatoriu, kam se Irina s Marcusem k Ludensově naprostému nesouhlasu odstěhovala, se Ludens stálou debatou snaží přimět Marcuse k tomu, aby napsal své velké dílo — knihu, která by našla univerzální jazyk filozofického porozumění, kterou svět tolik potřebuje. Marcusovo myšlení ani jeho osobnost však nejsou tak snadno polapitelné, jak si Ludens představoval, a ani s Ludensovou pomocí není Marcus schopen artikulovat, co se děje v jeho nitru. Marcus je murdochovský mystický hrdina, posedlý pocity viny a pokory, ale také nadějí v jednotu duchovního světa, i když bez náboženské jistoty, a vírou v dobro. Nehledá sebezpoznání a svobodnou vůli, a v tom je protipólem dřívějších existencialistických hrdinů, není však ani postmoderním hrdinou, který je relativizujícím až nihilistickým produktem své doby. Marcus žije mimo tento svět, podobně jako Peter Mir v *Zeleném rytíři*, jakoby ani nebyl člověk z masa a kostí, zcela pohroužen ve složitém procesu myšlení o světě. Odpovídající kulisou pro jeho vnitřní boj je i tajuplné prostředí sanatoria, které je metaforou střetu vědy a záhadnosti bytí. Bungalov, kde jsou Marcus s Irinou ubytováni, je odposloucháván pro vědecké a léčebné účely doktora Marzilliana, ale nakonec je to on, kdo je ochoten uznat omezení vědy tváří v tvář mysterózní stránce člověka a světa. A je to také on, kdo koriguje Ludensovo netrpělivé zklamání, že se Marcus vzdává možnosti převratného filozofického objevu a obrací se k tiché, bezeslovné komunikaci s davem. V areálu sanatoria se totiž nachází jeden z prehistorických kamenů Salisburské pláně, které každoročně přitahují k oslavě letního slunovratu mimo Druidy také Hledače, lidi Nového věku, kteří vycítili Marcusův magnetismus a vynutili si jeho „vystoupení“ před obecnost, rostoucí zástupy věřících hledajících povznesení či zázračné uzdravení. Z dřívějších románů již známý motiv manipulátora — kouzelníka je zde rozvrstven do různě se prolínajících poloh. Manipuluje Marcus davem a jeho iluzí o své léčitelské moci, nebo sám žije ve falešné iluzi, jak se obává Ludens, vmanipulován do své nové role davem podníceným tiskem? Je psychiatr Marzillian velký lékař nebo nebezpečný manipulátor lidských duší? Ani Ludens není bez viny: cožpak i on se nesnaží vnutit Marcusovi roli geniálního myslitele? Tento obraz moci živené iluzí zároveň odráží vztah mezi dobrem a zlem a klade otázku, kde zlo vzniká — tematika, která spojuje dílo Murdochové s mnoha jinými studiemi zla v současné britské literatuře, v románech Williama Goldinga, Anthony Burgesse i romanopisců mladší generace jako Martina Amise. V pojetí Murdochové jako bychom slyšeli ozvěnu veršů Shakespeara mnicha Lorenza v *Romeovi a Julii*:

Člověk i květ jsou bojiště dvou sil,
dobra a zla; kdo v sobě připustil
nadvládu temnot, je už odsouzen
pozvolna zemřít. (II.3. překl. Zdeněk Urbánek)

Moc jednoho člověka nad druhým či druhými se u Murdochové vždy nevyhnutelně zhroutí, když se protrhne závoj fantazie, která jí dala vzniknout. Opakuje se i motiv vzdání se moci, kdy manipulátor si sám uvědomí a odmítne dosah své moci jako zla. James, světec a manipulátor v románu *Moře, moře* (The Sea, the Sea, 1978) si přivolá silou vůle smrt zástavou srdce jako finální akt odmítnutí moci podle buddhistické víry, že smrt je destrukcí ego a naplněním. Paralelou za dramatičtějších okolností je i Marcusova smrt. Přízračná scéna východu slunce u megalitu v den slunovratu kulminuje spontánním dlouhým vysokým tónem beze slov z hrdel shromážděného davu, intenzivním sjednocujícím tónem, který Ludensovi připadá současně jako projev radostné oslavy i jako bolestný výkřik lidstva, a je zřejmě i okamžikem Marcusovy smrti. Symbolismus Marcusovy volby zemřít právě v tuto chvíli u puštěného plynu se tříští do mnohovýznamových úhlů pohledu, jak se dovídáme z kondolencí Ludensových přátel a známých. Někteří v něm vidí snahu zklamaného vědce a guru zvýznamnit svůj odchod, jiní zřeknutí se moci mágem směřujícím k dobru, další jej pocítují jako ztotožnění se s utrpením Židů v plynových komorách a s utrpením lidstva vůbec a jako odmítnutí zla. Ambivalentní symbolika tohoto typu je u Murdochové spíš pravidlem než výjimkou. Většina jejích symbolů i symbolických aktů má pro zúčastněné postavy do té míry osobní charakter, že si je různí protagonisté vysvětlují různým způsobem. Jak symbolický význam tak skutečná, fyzická příčina Marcusovy smrti zůstanou nevysvětleny, zahaleny v metafoře mysterióznosti světa a lidského vědomí.

V o něco méně metaforické sféře se odehrává Ludensův vnitřní boj, částečně v rámci u Murdochové oblíbeného protikladu učitel — žák. Vztah mezi zpočátku dominujícím a odmítavým Marcusem a Ludensem vzhlížejícím s obdivem ke svému učiteli (výchozí situace obdobná s Rozanovem a Georgem ve *Filozofově žáku*, The Philosopher's Pupil, 1983) se postupně zvrátí v opačnou hierarchii moci, jak se Ludens svou snahou dát Marcusovým myšlenkám srozumitelný tvar dostává do role učitele, který vede svého žáka. V obou případech si Murdochová pohrává se svým názorem, že učitel vládne mocí, která je potenciálně destruktivní.¹⁹ Ačkoliv Ludens ve své roli žáka Marcuse miluje a zcela podléhá jeho charizmatu, je i ochoten jej následovat a obětovat pro něj svou vlastní kariéru, v roli učitele přestává vnímat Marcuse jako člověka a je hnán ambicí dosáhnout vytčeného cíle. Ludensova posedlost Marcusem se přenáší i do jeho vztahu k Irině, s níž se chce oženit, přes varovné signály, že Irina pro něj znamená jen jakési prodloužení Marcuse. Ludensův vývoj od ambiciózní fantazie o Marcuso-

vě géniu, ne prosté egoismu, k pokornější lásce k Marcusovi, neproniknutelnému, hledajícímu i trpícímu člověku, pokračuje ještě po Marcusově smrti a pociťtu viny, že jí mohl zabránit. Přestože i s dřívějším rivalem ve snaze o rozluštění záhady Marcusovy osobnosti, Marzillianem, dospěje Ludens k určitému porozumění o nutném neúspěchu jejich úsilí, opouštíme ho na konci románu rozháraného a plného bolesti nad ztrátou Marcuse i Iriny. Ludensovi se nedostane žádné odměny za jeho boj se svým posesivním já za čistší, odosobněnou lásku. Typicky murdochovská neukončenost románu zde odráží její filozofii, že morální úkoly jsou nekonečné a myšlenka odměny absurdní.

Na rozdíl od záhadných Fontellen a sanatoria Bellmain se dostáváme do realističtějšího světa v paralelním příběhu londýnského malíře Jacka Sheerwatera a jeho módního pokusu o 'ménage à trois'. Jacka a Marcuse spojuje minulost, kdy Jack patřil do okruhu Marcusových obdivovatelů a Marcusovým malířským pokusům vděčí za svou uměleckou slávu. Nyní žijí ve dvou různých světech, mezi nimiž je pojítkem Ludens, v ideovém plánu románu jsou však těsněji spojeni známým murdochovským protikladem umělec — světec. Jestliže v jiných svých románech zkoumá Murdochová tento kontrast v přímém střetu dvou protagonistů (*Poměrně čestná prohra*, *A Fairly Honourable Defeat*, 1970; *Moře, moře*, *The Sea, the Sea*, 1978) nebo i jen v postavě jedné (*Černý princ*, *The Black Prince*, 1973), v *Poselství planetě* se umělec a světec vůbec nesetkají, i když mnohé rysy jejich dilematu jsou i zde společné. Forma paralelního příběhu má v sobě cosi shakespearovkého i v lehčím tónu a komediálnosti této vedlejší zápletky. Jackova umělecká inspirace stagnuje, s o to větším elánem se tedy vrhá do manželského experimentu, který se pro něj stává arénou jeho uměleckého hledání. Svě oddané manželce France a mladé milence Alison vnutí svou fantazii o svobodě a pravdivé otevřenosti a přesvědčí je, aby žili všichni tři ve společné domácnosti. Jack je obdobou Juliuse z *Poměrně čestné prohry*, jedním z řady kouzelníků — manipulátorů, na nichž Murdochová vedle spojitosti fantazie se zlem zkoumá také škodlivost fantazie v umění, kde rozlišuje mezi fantazií jako falešnou útěchou a představivostí²⁰ jako potřebnou elokvencí umělcova hledání. Jack vytváří umělou situaci, umělecký model, v jehož rámci se mají jeho tři protagonisté pohybovat podle předem promyšleného plánu, figurky na šachovnici všemocného autora, kde bez pozornosti k chaotické nahodilosti reality hrozí nebezpečí záměny umění za utěšující lež. Mimoto slouží Murdochové Jackův absurdní pokus pro tři k satirizující kritice módních trendů od různých teorií a mýtu sexu, podobně jako ji najdeme u Davida Lodge a Malcolma Bradburyho, po psychoanalýzu, která předpokládá objasnitelnost jedinice a je tedy v rozporu s tezí Murdochové o neprůhlednosti lidské psychiky. Franca i Alison se z počátku snaží podřídit Jackovu racionalismu a jeho představě o svobodě, která je však jen jeho svobodou. Jejich revolta zastihne Jacka nepřipraveného a překvapěného, protože, ponořen do svého egoismu, nevěnoval pozornost skrytým proudům

žárlivosti, bolesti a sebeobviňování z klamu a nenávisti, emocemi nekontrolovatelnými jeho snem o otevřenosti a průzračnosti v lidských vztazích. V aktuální rovině se pohybuje také postoj Murdochové k manželství na pozadí současné debaty v Británii o krizi partnerských vztahů a rodiny. Alison odchází a manželství Jacka a Franky zůstane zachováno, což je ostanými postavami v románu hodnoceno jako šťastné rozuzlení, a snad i jakýsi signál autorčina vlastního stanoviska. Přestože manželství nemá v románech Murdochové žádný zvláštní statut, neboť v nich najdeme jak nenapravitelně rozbitá manželství, tak usmířené či šťastné páry, projevuje se v jejich pozdějších dílech, zvláště od *Jeptišek a vojáků* (Nuns and Soldiers, 1980), určitá tendence k usmíření a trvalým manželským vztahům, kterou snad můžeme vidět jako její pozitivní postoj k manželství. Přesto Murdochová nijak manželství neinstitutualizuje, i když v jejich příbězích nenajdeme šťastné úniky z rozbitých svazků, a vztahy mezi manžely jsou právě tak otevřeny vývoji jako každé jiné. Ať jsou si lidé jakkoliv blízcí, zůstávají vždy jeden pro druhého do jisté míry hádankou a respektování této neproniknutelnosti jako autonomie a jinakosti druhého je jedním ze sloupů autorčiny etiky. Murdochová staví svou představu o tom, co je morální, na toleranci. Není to však apriorní a relativizující postmoderní tolerance, ale tolerance pozornosti směřující k hodnotám inspirovaným povědomím dobra.

Podle titulu románu *Zelený rytíř* (The Green Knight, 1993) by se mohlo zdát, že Murdochová podlehla současné oblibě britských spisovatelů přepracovávat stará témata či psát pokračování známých románů minulosti. Zdrojem názvu a částečně i příběhu její knihy je dvorský román *Pan Gawain a Zelený rytíř* (Sir Gawain and the Green Knight) anonymního autora ze 14. století, avšak Murdochová zde nevytvořila ani módní hravý pastiš ani rozšířenou středověkou roman-ci, a i když použila četných prvků starého příběhu a jeho postav, jsou to především jeho nosné myšlenky, které jí posloužily k nové syntéze. Zdeněk Stříbrný podotýká, že Murdochová čerpá z „kulturního dědictví celé Evropy, včetně antických mýtů, biblických podobenství a stěžejních děl klasického umění a písemnictví.“²¹ *Zelený rytíř*, jehož předloha je fúzí keltských mýtů²² a normansko-francouzských příběhů, toho nemůže být lepším příkladem. Účel, za kterým Murdochová řečeného dědictví využívá pomocí aluzí, obrazů a symbolů, diskusí protagonistů a jejich zvláštní obliby pro určitá umělecká díla, můžeme srovnat s její filozofickou koncepcí jednoty.

Myšlenka ucelené jednoty nebo vymezeného celku je fundamentální instinktivní koncept. Vidíme části a tušíme celky. Zdánlivě víme mnoho na základě velmi mála ... Naléhavá touha dokázat, že tam, kde tušíme jednotu, skutečně jednota je, je hlubokým emocionálním motivem filozofie, umění a myšlení samotného.²³

Murdochová obhajuje tuto tendenci směřování k jednotě proti současné fragmentaci a demytologizaci dekonstrukční analýzou, která nám nabízí „kult efemér a úmyslné neúplnosti.“²⁴

Pan Gawain a Zelený rytíř je komplexní báseň, nejen díky svému různorodému původu, ale i spojením témat rytířských cností, pokušení a cudnosti, dobroty a pravdy s náboženským podtextem. U dvora krále Artuše utne Sir Gawain strašlivému, vyzývajícímu Zelenému rytíři hlavu, aby obhájil čest rytířů Kulatého stolu. Rytíř, s hlavou pod paží, připomene Gawainovi odvetu přesně za rok a zmizí stejně tajemně, jako se objevil. O rok později na hradě honbymiľovného pana Bertilaka se podaří jeho manželce svést Gawaina jen k tomu, aby zatajil před svým hostitelem darovaný kouzelný pás, který ho má ochránit před sekýrou Zeleného rytíře. Ten pak Gawaina u Zelené kaple jen lehce zraní, dá se mu poznat jako veselý Bertilak a odpustí mu jeho lež. Gawain slíbí, že bude pás vždy nosit na znamení svého hříchu a hanby. Jedná se tedy o didaktickou báseň, s naučením světským i náboženským, a zároveň o zábavnou romanci, které tajemná dvojpostava pohanského/křesťanského Zeleného rytíře/Bertilaka propůjčuje její enigmatický charakter. Murdochová ve svém románu zachovává vnější rámec „hry na stěti“²⁵ s tématy odplaty a odpuštění, ctnosti a pravdy a kompletně přejímá i mýtickou náladu básně. Všechno ostatní je zpřeházené, obrácené naruby nebo se objevuje v narážkách.

Murdochové „hra na stěti“ se odehrává v dnešním Londýně, kde Lucas Graf vyláká svého nevlastního bratra Klementa na odlehlé místo a pokusí se ho vystrašit nebo dokonce zabít baseballovou pálkou. Ránu zachytí náhodný svědek a, jak se zdá, sám jí podlehne. Po nějaké době se však muž znovu objeví, zřejmě navrácen životu díky moderní lékařské vědě, a požaduje odplatu. Lucas má přiznat Klementovi a jejich kruhu přátel pravdu o „nehodě“, jak byl celý případ prezentován u soudu, a představit jim Petra Mira — svou oběť. Petr chodí v zeleném, jeho zmrtvýchvstání zahaluje tajemství a jako Zelený rytíř v básni požaduje spravedlnost a pravdu. Zelený rytíř Murdochové je však postavou ještě komplexnější, protože má v sobě i mnohé z Gawaina, a to především hledání dobra.²⁶ Lucas naopak Gawaina příliš nepřipomíná, pokud nechceme hledat paralelu mezi Gawainem, ideálem rytířství své doby, a Lucasem, mužem vědy naší doby. Lucas je profesorem historie, rigorózní vědec, který odmítá koncepty hříchu a odpuštění, nevinnosti a pomsty, a nabízí Petrovi cestu rozumu. Spíš v Lucasovi vykreslila Murdochová temnou a hrůzu nahánějící postavu: nenávidí sebe i ostatní lidi, ale na druhé straně je čestný a odvážný a jeho přátelé si ho váží. Brian Stone zdůrazňuje úlohu středověkého Zeleného rytíře jako nositele pravdy a vysvětluje symbolismus zelené barvy jako barvy pravdy a stejně tak i mýtický význam jeho zbraně — sekýry.²⁷ Murdochová se však vyhýbá alegorické jednoznačnosti středověké poezie a třebaže se Petru Mirovi nikdy nepodaří přimět Lucase, aby pravdivě objasnil celou podivnou epizodu, Lucas sám

je vášnivým zastáncem pravdy v historii: „Co sesazuje diktátory, co osvobodilo východní Evropu? Hlavně vášnivý *hlad* po pravdě, po pravdě o minulosti a po spravedlnosti, kterou pravda plodí.“²⁸

Stejně jako ve středověké romanci se oba muži sejdou na místě činu podruhé, ne však k odvetě, kterou Petr původně žádal, ale aby se mu vrátila paměť, o niž ho Lucasova rána připravila. V dramatické noční scéně si v mystickém záblesku světla Petr opravdu vzpomene na svou buddhistickou víru a s ní na svou dřívější toleranci a ducha odpuštění a usmíření. Toto „druhé utkání“ je svým způsobem paralelou Gawainova příznání nedokonalosti u Zelené kaple, Murdochová zde však rozšiřuje křesťanské naučení básně o myšlenku spojitosti mezi buddhismem, judaismem (protože Petr je také Žid) a křesťanstvím. Avšak stejně jako zahanbený Gawain, si ani Zelený rytíř Murdochové nedělá nárok na osvícenost, ale je si vědom svých nedostatků. Myšlenky pravdivosti a pokory vyvrcholí na bohatém večírku, který Petr uspořádá pro své nově získané přátele, jimž teď říká svá „rodina“ a jež tvoří murdochovský obvyklý těsně spjatý kruh lidí ze střední vrstvy. „Dvorský“ efekt této sešlosti (který ovšem Murdochová používá i v mnoha jiných románech) se podobá vánočním oslavám na Bertilakově hradě a dokonce i na londýnských ulicích leží snůh. Teď je na řadě Petr Mir, aby doznal svou malou lež — není psychoanalytik, za něhož se vydával, ale bohatý řezník, a jeho poněkud komický důkaz v podobě dlouhého řeznického nože skrytého v zeleném deštníku může být dalším příkladem jedné z nesčetných autorčiných hravých narážek na středověkou předlohu. Podle Laury Loomisové není hlavním problémem Gawainova příběhu, že „upadl do obyčejného hříchu, ale že se mu nepodařilo zachovat neposkvřené dobro“.²⁹ Gawainova oddanost pravdě symbolizovaná pentagramem na jeho štítu je také jeho oddaností dobru. I Petr chce být dobrý a všichni v jeho okolí instinktivně cítí jeho spiritualitu a cítem v něm poznávají dobrého člověka. Překvapivý zvrat v ději nastane, když, příznačně, Murdochová nechá Petra odvést mužem vědy, psychiatrem, který tvrdí, že „jakékoliv takzvané morální nebo náboženské vědění je svou povahou nepřesné“, a proto irelevantní.³⁰

Murdochová neponechává jen na čtenáři, aby vystopoval spletitou juxtapozici starého a dnešního příběhu. Když Petr (údajně) zemře v psychiatrické klinice, i Klement o něm uvažuje ve spojitostech se starou básní o Zeleném rytíři. Podobně jako Stone, který interpretuje Zeleného rytíře jako morálního kritika zkoušejícího Artušovy rytíře od Kulatého stolu ve jménu Boha³¹, i Klement cítí morální sílu setkání s Petrem, ale také její rychle se ztrácející účinek. Dnešní člověk už nežije ve světě morálních lekcí. „Zrazujeme ho, jednoduše si ho vysvětlíme, nechceme o něm přemýšlet ... uvádí nás do rozpaků, jakoby se náhle mezi námi objevilo něco obrovského a podivného, pro co nemáme pojem, a tak si představujeme, že to není ...“³² Klement rezignovaně přijímá, že nikdy nebude sto pochopit všechno, co se událo, nicméně je ochoten toto břímě nést a zůstat i na-

dále jakýmsi gawainovským *alter ego* svého bratra Lucase. Snad i čtenář by se měl spokojit s tím, že se mu zřejmě nepodaří najít jasné a uspokojivé interpretace všech motivů a symboliky, jimiž Murdochová tento román tak bohatě zaplnila. Odměnou mu bude souznění s mysteriálním laděním textu, který respektuje, slovy Hildy D. Spearové, že „život a smrt jsou záhady“.³³

Důvod, proč je vlastně Zelený rytíř zelený, není znám. Literární vědci se dnes neshodli na tom, jestli tato ojedinělá postava z artušovského cyklu má či nemá spojitost se středověkým divokým lesním mužem (*wild man of the woods*) nebo se Zeleným mužem (*Green Man*) perzonifikujícím jaro a obnovu života a dosud zachovaném v lidovém rituálu a ve jménech mnoha anglických hostinců. Všechny tři postavy se překrývají svým původem v pohanských mýtech, keltských vyprávěních a křesťanském náboženství, jsou mnohovýznamové a enigmatické. Sdílejí kontext lásky k životu, jeho obnovy, záhadnosti a hlubokého zamyšlení o jeho podstatě. Sjednocující rysy těchto postav se prolínají jak v samotném příběhu tak v ideovém základu Murdochové *Zeleného rytíře*. Částečně to vyplývá z jejího názoru, že lidé mají „schopnost uchovávat a prožívat imaginární syntézy“, že tato schopnost se získává pozorností, jejímž předmětem může být podobným způsobem umění i příroda. V *Zeleném rytíři*, v nápadně větší míře než v dílech předchozích, vstupují přírodní motivy do děje nejen jako metaforické či mýtické obrazy³⁴, ale i v běžné každodennosti a současné ekologické starostlivosti. Původ středověké postavy Zeleného rytíře je někdy spojován s pohanským kultem stromů a motiv stromů³⁵ se také často opakuje v *Zeleném rytíři* Murdochové: stromy jsou popisovány v zahradách nebo ve výhledech z okna a protagonisté románu silně pocítují ve svém okolí i ve svých emocích jejich přítomnost; také obě významné scény „dekapitace“ se odehrávají pod stromy s metaforikou vysokých starých stromů jako svědků dění. Spojitost Morgan le Fay, kouzelnice ze středověké básně, s irskou pohanskou bohyní Země se promítá u Murdochové do dívky Moy, která je nadána zvláštní senzitivitou k živým tvorům i neživým výtvorům přírody. Vědomí nebezpečí, které hrozba devastace znamená pro lidské přežití, zaznívá z Lucasova pesimistického pohledu na lidstvo a jeho budoucnost na zemi, v Luisině strachu o celou naši planetu a symbolicky, s palčivou naléhavostí, když Moy poslechne nepřemožitelné nutkání vrátit kámen, který kdysi přivezla s sebou do Londýna, zpět na jeho místo v dolíku u moře, kam patří. Symbolika jednoty člověka s jeho historií a s přírodou a symbolika věčného hledání a lidské touhy po pravdě a dobru v *Zeleném rytíři* stmeluje tato fundamentální lidská témata a Murdochové román je tak jejím poselstvím planetě o odvěkých a stále živých otázkách, které v dnešním světě opět nabývají na naléhavosti.

Závažnost a hloubka morálních idejí románů Murdochové nepřekrývají její smysl pro komično a absurditu. Humor situační i verbální je hybnou pákou zábavné stránky celého jejího díla a je bohatě zastoupen i v posledních dvou ro-

mánech. Nelze jim upřít ani hravost postupující celým spektrem aspektů románu: syžetem, postavami, idejemi i jazykem. Hodnocení jazyka Murdochové prošlo vývojem od chvály jeho bohatosti a krásy ke kritice, že píše ledabyle, s nevázanou bujností a že jazyk dialogů jejích postav je příliš emocionální a nereálně výmluvný.³⁶ Jako v poezii Johna Donna se urgencye její výpovědi vylévá v proudy slov jako horká láva. Kritický tón je také patrný v označení jejích románů za „intelektuální hru“. Zde je třeba namítnout, že hravost u Murdochové není nikdy postmoderní hrou pro hru, ale vždy hledáním, které na rozdíl od postmoderního nihilismu ponechává naději. Murdochová zůstává věrná svému prohlášení ze samého počátku své spisovatelské dráhy: „Ještě jsme nerezignovali před absurditou — a naše spása spočívá v tom, že nebudeme rezignovat.“³⁷

Poznámky

1. Richard C. Kane, *Iris Murdoch, Muriel Spark, and John Fowles. Didactic Demons in Modern Fiction* (Associated University Presses, 1988); Robert Scholes, *Fabulation and Metafiction* (University of Illinois Press, 1979); Martin Hilský, *Současný britský román* (Praha: H & H, 1992).
2. „Against Dryness“, *Encounter*, 16 January 1961, s. 16–20.
3. Iris Murdoch, *Sartre Romantic Rationalist* (London: Bowes, 1953; Harmondsworth: Penguin Books, 1989), s. 60, 138.
4. Murdochové známý výrok, že román by měl být „dům, v němž mohou bydlet svobodné postavy“ (v „The Sublime and the Beautiful Revisited“, *Yale Review*, 1959), se stal okřídleným výrazem a často zbraní kritiky namířené proti autorce samotné.
5. A.S. Byatt, *Degrees of Freedom: The Novels of Iris Murdoch* (London: Chatto and Windus, 1965); Linda Kuehl v *Modern Fiction Studies*, 15, 1969.
6. Richard Todd, *Iris Murdoch: The Shakespearean Interest* (London: Vision, 1979).
7. Peter Conradi, *Iris Murdoch: the Saint and the Artist* (London: Macmillan, 1986); Elizabeth Dipple, *Iris Murdoch: Work for the Spirit* (London: Methuen, 1982); Michael Todd, *Iris Murdoch* (London: Methuen, 1984).
8. Brian Appleyard, *Pleasures of Peace* (London: Faber & Faber, 1989), s. 161–2.
9. „Proti vybroušenosti“, překlad Karel Klusák, *Světová literatura* 1, 1992.
10. Zdeněk Vančura, *Dvacet let anglického románu 1945–1964* (Praha: Academia, 1976); Zdeněk Stříbrný, *Dějiny anglické literatury II* (Praha: Academia, 1987); Martin Hilský, „Cesty a rozcestí současného anglického románu“ (*Světová literatura*, 1, 2, 3, 1984); „Britská próza 1987“ (*Světová literatura*, 6, 1988); *Současný britský román* (Praha: H&H, 1992).
11. Iris Murdoch, *The Sovereignty of Good* (London: Oxford University Press, 1970; ARK Edition, 1985).
12. Iris Murdoch, *Metaphysics as a Guide to Morals* (London: Chatto and Windus, 1992; Harmondsworth: Penguin Books, 1993), s. 216.
13. Citováno z rozhovoru s Murdochovou v Bryan Magee, „Iris Murdoch on natural novelists and unnatural philosophers“ (*The Listener*, 4 April, 1968), s. 533–36.
14. Malcolm Bradbury, *No, Not Bloomsbury* (London: Andre Deutsch, 1987).
15. E.M. Forster, *Aspects of the Novel* (London: Edward Arnold, 1927; Harmondsworth: Penguin Books, 1962), s. 36.
16. Iris Murdoch, *Metaphysics*, s. 419
17. Iris Murdoch, „Against Dryness“.

18. Bryan Magee, "Iris Murdoch..."
19. Viz John Haffenden, *Novelists in Interview* (London: Methuen, 1985), s. 195.
20. Viz Bryan Magee, "Iris Murdoch...", pozn. 13.
21. Zdeněk Stříbrný, *Dějiny anglické literatury*, s. 728.
22. Některé prvky této artušovské romance je možno sledovat až k irské sáze z 8. stol. *Bricriu's Feast* a k velšské skladbě *Pwyll* z 11. stol. Viz Roger Sherman Loomis (ed), *Arthurian Literature in the Middle Ages* (Oxford: Oxford University Press, 1959), s. 536.
23. Iris Murdoch, *Metaphysics*, s. 1
24. *Ibid.*, s. 6
25. Tohoto termínu používá Brian Stone v esejích doprovázejících jeho překlad *Pana Gawaina* do moderní angličtiny, viz *Sir Gawain and the Green Knight* (Harmondsworth: Penguin Books, 1959, Second edition 1974).
26. Hilda D. Spearová nachází i přímé biblické paralely a pokouší se částečně interpretovat postavu Petra Mira jako Krista. Viz její *Iris Murdoch* (London: Macmillan, 1995), s. 110–11.
27. Viz Brian Stone (Pozn 25.), s. 123.
28. Iris Murdoch, *The Green Knight* (London: Chatto and Windus, 1993), s. 274.
29. Roger Sherman Loomis (ed), *Arthurian Literature in the Middle Ages*, s. 540.
30. Iris Murdoch, *The Green Knight*, s. 357.
31. Brian Stone, s. 117.
32. Iris Murdoch, *The Green Knight*, s. 456.
33. Hilda D. Spear, *Iris Murdoch*, s. 118.
34. Například moře a mořské příšery v románu *Moře, moře* (*The Sea, the Sea*, 1980) nebo místo v lese, jakýsi posvátný antický *dromos* s lingamem v *Dobrému učedníkovi* (*The Good Apprentice*, 1985), tisy uzavřený, jakoby posvátný prostor kolem megalitu v *Poselství planety* a pod.
35. Vztah vegetativního motivu a jeho spirituální dimenze u Murdochové jsem se pokusila dát do spojitosti s gotickými chrámovými i moderními reliéfy olistěných hlav, kterým se v anglické terminologii říká „zelení muži“ (*Green Men*), v článku "The Green Knight and the Myth of the Green Man" (*Brno Studies in English* 21, 1995), s. 77–83.
36. Např. viz A. S. Byatt, *Degrees of Freedom*, s. 209; nebo Galen Strawson, "Flighty Enchanters" (*The Independent*, 12 Sept. 1993).
37. Iris Murdoch, "The Existentialist Hero" (*The Listener*, March 23, 1950), s. 524.