

Franková, Milada

Muriel Sparková (nar. 1918)

In: Franková, Milada. *Britské spisovatelky na konci tisíciletí*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 1999, pp. 164-176

ISBN 8021021489

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/105031>

Access Date: 04. 03. 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.

Muriel Sparková (nar. 1918)

V roce 1992 vydala Muriel Sparková svůj vlastní *Životopis* (*Curriculum Vitae*)¹, který sice pokrývá jen období od jejích vzpomínek z dětství do vydání prvního románu v polovině 50. let (*Utěšitelé*, *The Comforters*, 1956), ale přesto prozrazuje mnoho zajímavých spojitostí mezi spisovatelčíným životem a celým jejím dílem. Dlužno říci, že v hlavních rysech byly biografické vlivy v díle Sparkové vždy známy a v hodnocení jejích próz zmiňovány.² Nicméně autorčina vlastní zpověď vyplňuje mezery mezi již známými biografickými údaji detaily prožitých zkušeností a navíc, jak Sparková sama říká, opravuje některé nepřesnosti, které se o ní tradují.

Muriel Sparková se narodila v Edinburghu, kde žila do svých 19 let, a bývá proto označována za skotskou spisovatelku. Na problematičnosti její skotské identity se však podepsal již její smíšený původ — skotský židovský ze strany otce a anglický křesťanský ze strany matky — stejně jako pozdější kosmopolitní charakter převážné části jejího života. Odlišnost edinburghského kalvinistického prostředí od rodinné, na jedné straně židovské a na druhé anglikánské tradice, zapůsobila zřejmě silně jak na náboženské cítění Sparkové samotné (v r. 1954 konvertovala ke katolicismu), tak na její tvůrčí impulzy, neboť otázky náboženské příslušnosti jsou ve větší či menší míře obsaženy snad v každém z jejích téměř dvou desítek románů. Nešlo však jen o odlišnosti náboženské praxe. V dětství pocítovala Sparková silněji spíš rozdíly jazykové a zvyklostní. Nejenže její matka mluvila jinak než její okolí, ale lišila se od ostatních žen a matek spolužaček i vzhledem: „Černé vlasy měla nakrátko ostříhané od Rudloffa a nosila pudr a šminky, jak se tehdy říkalo líčidlu ...Moje matka se rozhodně nehodila mezi ty počestné ženy ze severu, které chodily vyzvednout moje kamarádky.“ (*Životopis*, s. 37) Také toto odpozorované, tolerantní povědomí rozdílnosti Sparková viditelně uplatňuje při popisu a charakterizaci svých románových postav.

Sparková nešla studovat na univerzitu, jednak proto, že si to její rodina nemohla dovolit, ale i protože jí univerzita v té době připadala pro dívky nepřitažlivá a nudná. Vychodila školu v 17 letech v roce 1935 a učila pak krátce angličtinu jako pomocná učitelka na malé soukromé škole výměnou za administrativní průpravu. O dva roky později odjela do Jižní Rhodesie, kde se provdala za S.O. Sparka. Tento krok označuje ve své autobiografii za těžko vysvětlitelný a pochybený, snad vedený touhou po dobrodružství, nebo snad i hypnotickou přitažlivostí duševně postiženého S. O. Sparka, o jehož nemoci tehdy nevěděla. (s. 116)

Také tato poněkud fantasticky znějící úvaha má mnoho paralel v příbězích i postavách a snad i v charakteristicky mysteriózním sparkovském tónu jejich povídek a románů. Manželství Sparkových bylo ještě za války rozvedeno a Muriel se vrátila z Afriky v březnu 1944, ne do Edinburghu k rodičům, kteří se od konce války pak starali o jejího syna Robina, ale do Londýna, kde našla cestu do literárního světa jako žurnalistka, recenzentka a krátce také jako redaktorka časopisu *Poetry Review* (1947–49).

Poezii a povídky psala Sparková už od dětství a již v Rhodesii i v poválečném Londýně získaly její básně a krátké prózy ceny v soutěžích literárních časopisů. Z poválečného desetiletí pocházejí pak i její biografické práce o Mary Shelleyové, Emily Bronteové a Johnu Masefieldovi. Přestože si v tomto období Sparková již získala jméno ve vydavatelských a publicistických kruzích svými recenzemi, všeobecné uznání za vlastní uměleckou tvorbu se začalo dostavovat až v polovině 50. let, kdy jí nakladatelství Macmillan nabídlo smlouvu na první román. V *Životopise* popisuje Sparková zajímavou shodu okolností a úlohu, kterou při vydání její prvotiny (*Utěšitelé; The Comforters*, 1957) sehrál Evelyn Waugh. V *Utěšitelích* přetvořila Sparková do románové podoby svou vlastní zkušenost se zrakovými halucinacemi po užívání dexedrinu k omezení chuti k jídlu. Její románová hrdinka je katolická spisovatelka, která z psacího stroje slyší hlasy tvořící její román. S Evelynem Waughem se Sparková v té době neznala a korektury jejího románu se mu dostaly do rukou souhrou náhod. Doslova sparkovská souvislost však spočívá v tom, že Waugh sám právě také pracoval na románové verzi svých vlastních halucinací vyvolaných léky. Jeho *Těžká zkouška Gilberta Pinfolda* (*The Ordeal of Gilbert Pinfold*) vyšla jako *Utěšitelé* v roce 1957. Waugh se vyjádřil pochvalně o prvotině Sparkové a učinil tak i formálně v recenzním esejí v časopise *The Spectator*. Později recenzoval Waugh velmi pozitivně i její další romány a podobné povzbuzení přišlo i od Grahama Greena.

Příznivé přijetí *Utěšitelů* otevřelo pro Sparkovou její plodnou a úspěšnou romanopiseckou dráhu, i když sama o sobě tvrdí, že se vždy cítí být spíš básníkem. Román chápe jako prodloužení poezie, protože „román jako umělecká forma je v podstatě druh básně.“ (*Životopis*, s. 206) Tato úvaha se v charakteristickém stylu Sparkové odráží spíš v rytmu a břitkosti popisu i dialogu a v jasné struktuře jejich vždy krátkých románů než v poetičnosti jazyka. Její rané prózy z 50. a 60. let se vcelku neliší od realistického modu doby a Sparková se ani netají tím, že inspirace k nim pochází z reálné skutečnosti. Přesto její realismus od samého počátku ozvláštňují napínavé zápletky s prvky fantazie a nadpřirozena.

Vezmeme-li si za příklad v pořadí třetí román *Pamatuj na smrt* (*Memento Mori*, 1959), najdeme více než kompletní zmíněné paradigma. Realismus této zábavné komedie mravů o starých lidech je zakotven v pronikavém ale soucitném obraze starostí a neduhů stáří. Intimní znalost jeho fyzických a psychických

projevů i samotnou inspiraci pro tento román odvozuje Sparková od čtyřletého období ve svém dětství, kdy své matce pomáhala pečovat o nemocnou babičku a uvědomila si, v jak jiném světě staří lidé žijí. (*Životopis*, s. 91) Aniž by opomíjela morální aspekty, přiklání se v románu ke komické stránce světa starých lidí zápletkou o posledních vůlích a starých láskách a nevěrách. Lehký tón nezkalí ani nevyřešená vražda, a spíš jej podtrhnou než potemní i tajuplné, a také neodhalené, telefonáty s kryptickým „Memento mori. Pamatuj, že musíš zemřít.“ Přes potenciální závažnost tématu převládne humorný výsledný efekt a stejně tak fantaskní a makabrozní prvky jsou zatím pouze nástrojem tohoto humoru. I v tomto románu, jako už v *Utěšitelích* i v pozdějším díle, postavy spisovatelů mluvících o psaní svědčí o tom, že Sparková se už tehdy zabývala úvahami o tvaru románu. Že současný realismus ji neuspokojoval, dokazuje i obrana modernistů v redaktorském úvodníku, který napsala pro *Poetry Review* již v roce 1946. (*Životopis*, s. 169)

Úspěch Sparkové na poli románu jednou pro vždy zpečetila *Nejlepší léta slečny Jean Brodieové* (*The Prime of Miss Jean Brodie*, 1961), mimochodem jediný z románů Sparkové, který se celý odehrává ve Skotsku. Nesmírnou popularitu této knihy, která konečně zajistila Sparkovou po mnoha chudých letech i finančně, potvrzuje její divadelní adaptace a filmová verze s Maggie Smithovou v titulní roli. Jako divadelní hra se příběh těšil dlouhé přízni publika v londýnském West Endu a na Broadwayi. Důvodů pro nadšené přijetí románu čtenáři i kritikou bylo mnoho. Příběh se odehrává ve 30. letech v prostředí dívčí školy pro střední vrstvy a zdařilá komická evokace takového milieu je neodolatelná. Z autorčina humoru už také zaznívají pozdější kritické postoje 60. let k „viktoriánské“ morálce první poloviny 20. století, kdy mladé dívky byly drženy v nevědomosti o biologické funkci a procesech svého těla, kdy o sexu se nemluvilo a záležitosti s tělem a sexem spojené se nepojmenovávaly, nebo alespoň nenazývaly pravým jménem. Přirozená zvědavost děvčat nad novinovými výrazy jako „došlo k intimnostem“ a „žalobkyně je v jistém stavu“ popouští uzdu divoké fantazii. Také školní experiment slečny Brodieové a jejích „progresivních metod“ předjímá klima 60. let a měnících se názorů na to, jaká by měla škola být a co by měla učit. Důležitější místo však v románu zaujímá báječná komická studie svérázné učitelky, která trvá na tom, že je „v nejlepších letech“ a že ze svých dívek udělá „smetánku“. Do lehce groteskní podoby zde Sparková přetváří svá vlastní školní léta a hlavně svou skutečnou učitelku slečnu Christinu Kayovou — „onu postavu hledající autora“ (*Životopis*, s. 56), která dokázala své žákyně svou osobností zaujmout a svým působením ovlivnit. Zatímco na slečnu Kayovou vzpomíná Sparková v *Životopise* s láskou a uznáním, s postavou Jean Brodieové sleduje ještě jiný záměr. Pod povrchem lehké komedie dostává vliv charismatické učitelky nad tvárnými mladými žákyněmi méně neškodný sklon. Její obdiv k Mussoliniho fašistům si pohrává s obdivem ke schopnosti ovládat. Udělat z dí-

vek „crème de la crème“ znamená formovat je i jejich budoucnost, a tím na sebe brát úlohu prozřetelnosti, a zároveň jim vtisknout svou pečeť. Oblíbenkyně slečny Brodieové na portrétech od učitele kreslení Teddyho Lloyda vypadají všechny jako variace na Jean Brodieovou. Intelektuálně nejslibnější z brodieovských dívek, Sandy, se marně snaží vyřešit hádanku, zda podobnost portrétů je dílem vlivu magické osobnosti učitelky na dívky, nebo je dílem odmítané lásky pana Lloyda k slečně Brodieové. V každém případě však v pozadí stojí Jean Brodieová v mocenské roli manipulátora lidských duší. Ozvěnu této nevyřešené, již typicky sparkovské mysterióznosti uslyšíme ještě na samém konci románu, když po letech Sandy, v té době jeptiška za mříží přísného kláštera a autorka populární psychologické studie významně nazvané *Přetváření obyčejnosti*, přízná novináři při interview, že ji ve školním věku nejvíce ovlivnila jistá slečna Brodieová. Protože to byla právě Sandy, která svou učitelku zradila ředitele školy a způsobila její předčasné penzionování, je i morální lekce rozuzlení ambivalentní. Sandyin čin, který patří do kategorie sparkovských „ošklivých překvapení“ a je všemi zúčastněnými chápán jako zrada, komplikuje nastolenou otázku morální zodpovědnosti, od níž si vypravěč až do konce zachovává odstup a ponechá ji čtenáři v celé její znepokojivé komplexnosti.

Ve vážném tónu začíná rozsáhlejší román *Mandelbaumova brána* (The Mandelbaum Gate, 1965), jehož hrdinka se snaží řešit otázku své identity, která je paralelou autorčiny vlastní situace. Barbara Vaughanová, napůl Židovka a napůl anglikánská křesťanka původem a nyní přesvědčená katolička vyznáním, zpochybňuje svoje sebevědomé motto „Jsem kdo jsem“ otázkou „Ano, ale kdo jsem?“ (s. 39) Být katolického vyznání v převážně protestantské Anglii je stále ještě pocítováno oběma stranami jako nějak významné. Také katoličtí spisovatelé jako Graham Greene či Evelyn Waugh vnášejí otázky víry do svého díla ve větší míře než jiní moderní spisovatelé. Jakoby katolík v Anglii musel sobě i ostatním vždy znovu dokazovat, že je, a proč je jiný. U Barbary v románu Sparkové se katolictví komplikuje navíc jejím smíšeným původem a náhlou, sexuálně vášnivou láskou k rozvedenému nekatolíkovvi. Závažnou debatu o víře, kořenech a rodinné tradici přenáší Sparková tentokrát do Jeruzaléma, kde u Mandelbaumovy brány převažuje pro Barbaru nad důležitostí víry důležitost její židovské krve. V roce 1961, kdy se román odehrává, tvoří Mandelbaumova brána dramatickou hranici mezi Izraelem a Jordánskem a dělí Jeruzalém na židovskou a arabskou část. Pro anglické protagonisty románu je to místo konfliktu Západu a Východu, místo střetu judeo-křesťanského vnímání světa se světem arabským. Prizmatem západního vidění vytváří vypravěč obraz Orientu přesně podle šablony kritizované Edwardem Saidem³ a proponenty postkoloniální kritické teorie. Jordánsko, kde Barbara může pokračovat v pouti po svatých místech jen v přestrojení, protože je v nebezpečí života kvůli své židovské krvi, je vykresleno jako nečitelný, tajuplný a nebezpečný orientální ráj bezostyšných

dvojích agentů, kde se všechno ví, protože každý je špionem pro každého, a všechno se dá zaplatit. Neméně groteskně však působí i satirický stereotyp „viktoriánských“ Britů a jejich diplomatické aktivity ztělesněný v postavě usměvavého „básníka“ Freddyho. Z celé této pestré a husté směsice lidí různých národností, náboženství a kultur však vysvítá jeden důležitý fakt, a to že spolu dokáží obdivuhodně dobře vycházet. S komickými figurkami Alexandrose, rodiny Ramdézů, Freddyho a Barbařiny žárlivé feministicko-staropanenské přítelkyně a ředitelky školy slečny Rickwardové se morální tematika střetu profánního a sakrálního, politiky a osobní svobody rozplyne do bláznivé komedie útěku v přestrojení, špionážní zápletky a mysteriózní ztráty paměti. Rychle se odvíjející napínavý děj dává vyniknout inovaci časového schématu, o níž se Sparková, byť méně nápadně, snažila už i v *Nejlepších letech slečny Jean Brodieové*. Jedná se o cyklickou výstavbu románu, kde vypravěč opakovaně předjímá události, než k nim chronologicky dospěje, a stejně často se vrací k tomu, co už se stalo. V první polovině 60. let se v britské próze vůle k experimentování s realistickým textem projevovala jen sporadicky a Sparková tak patří mezi první, u nichž je možno pozorovat vliv francouzského *nouveau roman*.

Rané dílo Sparkové bylo vždy srovnáváno s tvorbou Iris Murdochové, a to nejen proto, že se objevily jako nové hvězdy na literárním nebi přibližně ve stejnou dobu. Jejich románová tvorba z tohoto období nabízí srovnání ve dvou zásadních bodech. Obě autorky platí za moralistky a obě hledají nové způsoby, jak obohatit tradiční formu realistického vyprávění. Oběma je společné zkoumání povahy zla a moci, obě se zabývají povahou procesu literární tvorby. Každá se však již v 60. letech vyznačuje velmi osobitým přístupem, který zůstal charakteristickým rysem jejich tvorby i během dalšího vývoje. Zatímco murdochovský román je podložen promyšlenými filozofickými tezemi, byť si s nimi jen pohrává, sparkovská próza (včetně velkého množství povídek, které Murdochová naopak nikdy nepsala) je co do morálních soudů neurčitější a spíš znepokojuje, než hledá řešení. Ve srovnání s Murdochovou se prózy Sparkové, s jejich kombinací satirického humoru a nevyřešených morálních otázek, často docela překrytých strhujícím dějem, jeví jako lehčí nebo dokonce frivolní.⁴

Sedmdesátá léta lze v díle Sparkové označit za novou fázi, v níž se zřetelně projevuje větší snaha o experiment. Odklon od britské tradice navíc zdůrazňuje časté kosmopolitní obsazení románových rolí a mimobritská scéna. I zde zřejmě sáhla Sparková k vlastním zkušenostem, protože od roku 1962 žije v zahraničí. Fantastický posun v čase a hra se smrtí charakterizuje dva romány z počátku desetiletí. V *Nerušit, prosím* (Not to Disturb, 1971) se děj odehrává v atmosféře gotického hororu na švýcarském zámku, kde vražda a sebevražda pánů nakonec jen potvrdí předtuchu služebnictva, že se tak stane. Přízračný příběh vytvořila Sparková i z doby svého tříletého pobytu v Americe (*Skleník u East River*, *The Hothouse by the East River*, 1973), jehož hrdinové, jak se později dovíme,

jsou jen představy lidí, kteří zahynuli při náletu na Londýn v roce 1944. O životech ztracených za devastujících náletů ke konci války psala Sparková již v *Nezámožných děvčatech* (*Girls of Slender Means*, 1963), ale také v experimentální povídce „Dům slavného básníka“ (*The House of the Famous Poet*⁵) s hrůzostrašnou myšlenkou „abstraktního pohřbu“, který rozsévá skutečnou smrt. Experimentování Sparkové v 70. letech ovšem neznamená nastoupení úplně nové cesty, ale do velké míry pouze zintenzivnění jejího pojetí relativnosti (románového) času a hledání nových úhlů pohledu na osudovost a smrt. Vlastně snad v každém jejím románu někdo zemře, často násilnou smrtí. Ani ve svém experimentálním období však Sparková nevyloučila ze svých textů realismus klimatu doby, a proto během britských „neovladatelných“ 70. let k jejím tématům přibýlo násilí, terorismus a moc médií.

Politické klima Británie 70. let v mnohém evokuje komická novela *Abatyše z Crewe* (*The Abbess of Crewe*, 1974) zfilmovaná pod názvem *Ošklivé zvyky* (*Nasty Habits*) s Glendou Jacksonovou v roli abatyše. Dějiště novely — katolický ženský klášter, který podléhá Římu, můžeme jednak číst jako alegorii debaty o britském vstupu a setrvání v EHS, což bylo horké téma první poloviny desetiletí, které vyjadřovalo obavy ze ztráty suverenity a z podřízenosti zájmům Evropy. Jednak můžeme klášterní hierarchii interpretovat jako alegorii třídního a mocenského uspořádání společnosti a potlačovací moci státu. Řádové sestry, které se dělí na ty obyčejné a na „soeurs nobles“, které přinesly klášteru velké věno a všechny jsou „snobi až do morku kostí“ (s. 76)⁶, možná odrážejí zklamání Britů, že příslib 60. let o vytvoření „beztrádní společnosti“ se nenaplnil, i když dlužno dodat, že třídní kastovníctví a snobství se zdá být všudypřítomným terčem kritiky v současném britském románu bez ohledu na autora a desetiletí. V čele kláštera stojí všemocná abatyše, jejíž machiavelistická politika podepřená moderní odposlouchávací technologií neodbytně připomíná Orwellovu totalitní fantazii *1984* (1949). Existenci kláštera ohrožuje skandál, který na základě úniku informací o klášterních praktikách rozpoutala média. Také v těchto bodech se odráží aktuální téma rostoucích obav společnosti z invaze médií a mediální techniky do soukromí.

Přestože je novela postavena na vážné problematice, Sparková ji se vši rozhodností obrací v nevázanou, bezbožnou legraci. Experiment zde spočívá v nepravděpodobném prostředí a ději, ale i ve hře s jazykovými prostředky. Uhlazené výroky archaizované elegance se jedním dechem střídají s hovorovými frázemi a vulgarismy. Citáty z evangelií a modliteb se objevují v situacích, kdy se stávají jí travestií. Básně, které si abatyše šeptá namísto modliteb v kapli nadobudou démonického charakteru. Celkový efekt nejlépe shrnují slova abatyše, která se zdají být krédem Sparkové a příhodně vystihují originalitu jejího díla: „nemusí být věrohodné, jen hypnotické, jako veškeré dobré umění.“ (s. 89)

Falešná tvář zla: *Záměrné lelkování, Daleko od Kensingtonu, Symposium*

Sledujeme-li vývoj románové tvorby Muriel Sparkové obecně, můžeme říci, že již koncem 70. let u ní lze pozorovat odklon od experimentu a návrat k realistickým postupům. Avšak hranice mezi jedním a druhým způsobem psaní nebyla u Sparkové nikdy zcela jasná a tím méně po jejím experimentálním období, které její realismus natrvalo obohatilo. Jestliže Sparkové experiment spočíval převážně v přesunech v čase a v odvážných úletech do nadpřirozena, pak můžeme tvrdit, že Sparková nikdy experimentovat nepřestala, protože právě tyto rysy, byť v umírněnější formě, patří k „typické Sparkové“. Zajímavé v tomto směru může být srovnání dvou románů z počátku a konce 80. let, které se velmi podobají tématem, dějem, postavami i prostředím, ale liší se právě mírou zmíněných experimentálních prvků. Jedná se o *Záměrné lelkování* (*Loitering With Intent*, 1981) a *Daleko od Kensingtonu* (*A Far Cry from Kensington*, 1988), mezi nimiž mimo dvou svazků povídek a sbírky poezie vydala Sparková jen jeden román — *Jediný problém* (*The Only Problem*, 1984), volně založený na myšlenkách starozákonní *Knihy Jobovy*.

Tématem společným oběma románům je pravda a faleš v literárním textu, falešnost stylu a záměru s cílem zalíbit se. Sparková chápe falešnost v psaní jako odraz falešného charakteru autora se skrytou touhou po moci. Falešné psaní se snaží čtenáře ovládat, vnutit mu nepozorovaně autorův pohled na svět a získat tak nad ním moc, a proto je Sparková zobrazuje jako jeden z projevů zla. Tuto tezi posiluje v obou románech paralelou s vydíráním, které působí na stejném principu: vyděrač svou hrozbou omezuje svobodu své oběti, snaží se ji ovládat a má ji tak ve své moci.

Děj ani na chvíli nezpochybňuje tezi a odvíjí se v obou případech podle stejného vzorce. Sympatická hrdinka instinktivně cítí a odsuzuje faleš v psaní i charakteru svého protivníka, jehož nakonec průkazně odhalí v jeho pravém světle. Identická je i u Sparkové neobvyklá ich-forma, která zvýrazňuje polaritu výpovědi. Zatímco v převážné většině jejích románů má vševědoucí vypravěč roli nezaujatého pozorovatele postav i děje a vyhýbá se tak soudům, hrdinky a vypravěčky těchto dvou příběhů odhalí a porazí zlo. A i když budeme mít na paměti v současné literatuře populární kategorii „nespolehlivého vypravěče“, nemáme důvod nedůvěřovat jejich objektivním důkazům. Méně důležitá, ale zajímavá, je i shoda času a místa děje. Obě retrospektivní vyprávění jsou zasažena do poválečného Londýna a obě vycházejí nějakým způsobem z vlastních zkušeností Sparkové, z jejích literárních začátků v té době. Přes veškeré podobnosti, ať už zásadního či podružného charakteru, máme před sebou dvě velmi odlišná díla, jejichž rozdílnost spočívá zejména na celkovém efektu, kterého autorka docílila pomocí různých akcentů.

Záměrné lelkování začíná scénou na starém hřbitově v londýnském Kensingtonu, kde vypravěčka sedí na kamenné desce viktoriánského hrobu a píše báseň. Sdělí nám, že je to báječný pocit být spisovatelkou v polovině 20. století (psal se rok 1949), také proto, že právě unikla ze sítí podivné Autobiografické společnosti, a tento takřka gotický příběh začne vyprávět. Sugestivní expozice má několik zajímavých spojitostí. Její klišéovitost nalomí příchod mladého policisty, kterému básnířka prozaicky nabídne sendvič. Rezonance této scény s tématem pravdy a falešnosti v literatuře tak nabude významnosti, i když nevíme, že hřbitovní scéna je vlastně dokonce pravdivá, jak se Sparková zmiňuje v *Životopise* (s. 193). Ve stejném zdroji se také dočteme, že na fiktivním pozadí *Záměrného lelkování* autorka ztvárnila něco ze svého působení v *Poetry Review* a *Poetry Society* (s. 184). Jak už jsme se mohli přesvědčit u jejích dřívějších próz, Sparková se nikdy netají tím, kolik se toho ze skutečně prožité reality dostalo na stránky její literární tvorby a že si „vždy byla vědoma ‚získávání zkušeností‘ pro nějaké budoucí literární dílo.“ (*Životopis*, s. 154) Podobně popisuje zdroje a proces práce na svém románu i hrdinka *Záměrného lelkování* Fleur: „Proces, kterým jsem vytvářela postavy, byl instinktivní, byl to souhrn mé celé zkušenosti s jinými lidmi a mého vlastního potenciálního já; a tak tomu vždy bylo.“ (s. 24–5)⁷ A je to právě charakter spisovatelova já, který Sparkovou při zkoumání pravdivosti a falše textu zajímá. Reflexe reality nečiní text automaticky pravdivým a prostým falešnosti. I manipulátor a plagiátor Sir Quentin, temná postava *Záměrného lelkování*, vychází ze starého pořekadla, že Pravda je podivnější než fikce, kterého pak zcela využívá ve svůj prospěch. Aristokratický snob Sir Quentin shromažďuje biografická data nepřiliš slavných členů své Autobiografické společnosti a nejprve svým strašným, falešným stylem konstruuje jejich a potažmo i svou důležitost. Úpravami v rukopisech jejich autobiografií jim vnucuje svou vůli a navíc jich pak zneužívá k vydírání. Ne pro peníze, ale pro pocit moci. V průběhu děje nabude tato postava démonických rozměrů, nebo, slovy Fleur, se z něj stane jakýsi „psychologický Jack Rozparovač“. Texty opisuje a upravuje Quentinova sekretářka Fleur, která současně pracuje na svém prvním románu *Warrender Chase*. Na vynalézavě vystavěné zápletky v mysteriózně detektivním duchu zkoumá Sparková komplexní soubor detailů, na nichž spočívá pravdivost nebo falešnost psaní. Do hloubky problematiky se dostává pomocí tří vrstev textů, které se prolínají a vzájemně ovlivňují: Fleurino vyprávění v ich-formě, které tvoří část její vlastní autobiografie. Ve hře jsou úvahy o tom, kde končí legitimnost užívání faktů ve fikci a fikce na místo faktů. Ve hře je také otázka přirozeného jazyka a falešné stylizace a s ní protiklad snahy popisovat věci, jaké jsou, a záměrného překrucování skutečnosti. Do druhé kategorie patří i společenská přetvářka, která je v *Záměrném lelkování* terčem autorčiny satiry a zároveň ilustrací jednoho

zdroje falešnosti a zla v každodenní realitě. Na rozdíl od předchozích románů zde není pochybností o morální lekcí, kterou nám Sparková uděluje.

V *Daleko od Kensingtonu* se Sparková v protikladu k fantastickému dobrodružství zajímavé Fleur spokojila s daleko střízlivějším a jednodušším příběhem. Vypráví jej méně brilantní, úctyhodně tlustá válečná vdova paní Hawkinsová, která pracuje v redakcích několika známých nakladatelství a bydlí v omšelém činžáku v Kensingtonu. Poznatelně autobiografickým detailům a realismu londýnské scenerie 50. let sice nechybí dávka sparkovské zlověstné záhady, ale i ta se pohybuje v mezích realistické věrohodnosti. Paní Hawkinsovou pronásleduje Hektor Bartlett, který se snaží vydat knihu, podle ní falešnou a lživou jako autor sám. Jeho plánovaná pomsta pomocí černé magie odhalí jeho démonickou zlovolnost, protože způsobí smrt vydíraného média.

Prostota realistického řešení, neobvyklá ve zralém díle Sparkové, a poněkud nostalgický návrat do 50. let vzbudily rozporuplné kritické reakce. Zatímco Joseph Hynes nachází v tomto románu odraz „jedinečnosti tvůrčího umění Sparkové“, kterou spatřuje v jejím oxymorickém vidění světa⁸, recenze Anity Brooknerové román téměř zavrhuje jako příliš obyčejný, až banální, patřící do 50. let formou i duchem. Brooknerová si s trochou jizlivosti neodepře ani poznámku, že Sparková zřejmě ve svém italském „ústraní“ ztrácí kontakt se současnou Británií.⁹ S hodnocením Anity Brooknerové polemizuje Norman Page v nejnovější monografii o Muriel Sparkové.¹⁰ Poukazuje na důležitou morální, ba i teologickou dimenzi románu, kterou zřejmě přehlédla Brooknerová i ostatní, kdo se nechali svést klamným dojmem čtivé lehkosti a šťastného konce. Page připomíná, že vtip a humor, pronikavý pohled na společenské vztahy a smysl pro místo a čas koexistují s touto hlubší dimenzí i v dřívějším díle Sparkové, aniž by jí svou zábavností podkopávaly. Page se pak pokouší varovat před povrchním a trivializujícím čtením románu také tím, že alespoň problematizuje spolehlivost vyprávěčky paní Hawkinsové. Avšak jeho přinejmenším sporná interpretace, že totiž vyprávěčka je již mrtvá a mluví k nám ze záhrobní, nemůže změnit celkový efekt románu, ale nanejvýš jen přidat jeden zajímavý, i když poněkud spekulativní nápad ke kritickému zamyšlení. Zdá se tedy, že hlavní problém při posuzování *Daleko od Kensingtonu* způsobuje současnému kritikovi této myšlenkově i dějově poutavé prózy její nezvykle přímočarý realismus.

Nabízí se však ještě další možnost, jak nahlížet realismus tohoto románu na konci 80. let: ne jako nostalgický návrat do minulosti, ale jako záměrnou výpověď k přítomnosti. Rozpoznáme ji v reakci na současnou literární přeteoretizovanost ve slovech paní Hawkinsové, že „intelektuální praxe asociování idejí přehlušuje a ničí naši spontánní schopnost rozpoznávat.“ (s. 172) Najdeme ji i ve skryté polemice s feministickou kritikou pohádek, když hrdinka Sparkové naopak oceňuje jejich krásu a hodnotu. Není pochyb o tom, že Sparková používá pohádek v jiném duchu než například Angela Carterová, a také za jiným úče-

lem. Pohádkovost jí slouží jako zábavný a záhadný element tvorby, jejímž záměrem je sdílet zkušenost, se skromným konstatováním, že „to nejlepší, co můžeme udělat, je psát slova, z nichž vyplyne nějaká pravda.“¹¹ Střet redaktorky Nancy Hawkinsové s rádoby spisovatelem Hectorem Bartlettem je střetem zastánce skutečné tvůrčí fantazie v literatuře s pisatelem senzacechtivé falešné slátaniny. Bartlett, kterému říká „pisseur de copie“, není jediný, jehož rukopisy Nancy z moci redaktorky odmítá přijmout k vydání, a rady, které nadějným adeptům udílí, se týkají upřímnosti v psaní. Bez milosti vrací rozsáhlé sebereflektivní texty, které předstírají něco, co nejsou. Nejde jí o návrat k realismu, módnímu trendu 50. let, ale o princip. Podle Nancy Hawkinsové má spisovatel psát spontánně, upřímně, „o něčem“ a tak, aby srozumitelně zaujal. Ve svých vlastních sporých, bez výjimky štíhlých románech, se Sparková očividně řídí stejným ponaučením a ve věrnosti těmto zásadám tkví originalita jejího stylu. O jejím názoru na tvůrčí fantazii vypovídá i způsob, jakým v *Daleko od Kensingtonu* uplatnila autobiografické prvky, aniž napsala autobiografický román. Nejzajímavější v tomto smyslu je případ, který popisuje v *Životopise*, když jako nová redaktorka *Poetry Review* obdržela od jisté slečny Bartlettové z New Yorku ukázky nové americké poezie s žádostí o vydání. Básně doprovázel peněžní dar a byly strašné. Netřeba říci, že Sparková s hrůzou vrátila obé. (s. 170) Bartlettovský syndrom špatného psaní je asociován s nabubřelou falešností a přetvářkou. Umělecká výpověď Sparkové v *Daleko od Kensingtonu*, akcentovaná jeho realismem, může být chápána jako autorčina kritická reakce na nezřídka umělé, „l'art-pour-l'artistické“ postupy postmoderní prózy i kritiky.

Označíme-li *Symposium* (1990) za klasickou Sparkovou, bude to bez přehánění. Pokud by však tato nálepka vzbuzovala dojem, že devatenáctý román Muriel Sparkové už nemůže čtenáři poskytnout nečekané potěšení, podcenili bychom autorčinu zřejmě nevyčerpatelnou schopnost invence. Stěžejní sparkovská témata se objevují ve velmi současném šatě, v Londýně a dokonce i ve Skotsku na konci 80. let, jakoby Sparková chtěla dokázat Anitě Brooknerové a jiným kritikům *Daleko od Kensingtonu*, že kontakt s dnešní Británií neztratila. V cíleném břitkém komentáři se bez iluzí vyslovuje ke stavu společnosti, jak se nám jeví dnes. Na přetřes nemohou nepřijít mezilidské vztahy poměřované mírou vzájemné užitečnosti; manželství, o nichž se už předem nepředpokládá, že vydrží; všudypřítomné násilí; kontroverze kolem anglikánské církve, která se „vydala na cestu pokroku“; moderní vševědoucí teorie a staré snobství, a také lhostejnost a nechuť k hodnotovým soudům. Široce pojaté debatě o společenských problémech dneška odpovídá dějiště románu: společenská večere pro deset pečlivě vybraných hostů, jejichž charakterizace postupně krystalizuje z konverzace se spolustolovníky a z medailonků z jejich osobního života. Obraz lidí sedících společně okolo stolu, ale každý v zajetí svého života a charakteru, připomíná

náramek s přívěškou, a kruhovou stavbu má i děj románu, jemuž opět dominuje motiv moci a falše. Moc má podobu násilí a faleš se skrývá v paradoxu zdvořilé společenské tváře a skrytých, už ne tak zdvořilých myšlenek. Násilím příběh začíná i končí.

Po noční loupeži ve svém domě, kde lupiči po sobě navíc zanechali nesmyslnou spoušť, se Lord Suzy cítí víc zneuctěn než poškozen. „Znásilnění“ je slovo, které mu tane na mysli ještě o dva týdny později na večeři u amerického malíře Hurleyho Reeda a jeho bohaté australské družky, kde však ostatní hosté nemají pro jeho pocity příliš velké pochopení, protože loupeže všeho druhu se konec konců stávají dnes a denně a svým majetkem si prostě nemůže být nikdo jist. Avšak na rozdíl od mdlé reakce večeřících hostů nespojuje Sparková loupež pouze se ztrátou majetku, ale chápe ji především jako akt uplatňování moci na úkor druhého. Podobně jako vydírání v předcházejících dvou románech, patří u ní loupež do kategorie činů násilně omezujících svobodu druhého člověka, a proto představuje zlo. Sparková tímto tématem vstupuje do širšího diskurzu o tom, že současná společnost otupěla vůči různým projevům zla, nedovede je pojmenovat a nedovede se proti nim ani bránit. Proto na konci příběhu zemře Hilda Damienová, na pohled náhodnou a nesmyslnou smrtí, náhodná oběť stejných vykrádačů bytů, k podstatě jejichž činu se Lordu Suzymu nepodařilo obrátit ničí pozornost. Sparková ilustruje vlačnost až lhostejnost současné společnosti k morálním otázkám na moderních malbách Hurleyho Reeda, z nichž „nevane ani horko ani chlad, protože z nich nevane vůbec nic.“ (s. 26) Tato narážka na morální vakuum je variantou citátu z Apokalypsy, který Sparkové posloužil již v *Madelbaumově bráně*:¹²

Vím o tvých skutcích: nejsi ani studený ani horký.

Kéž bys byl studený nebo horký! Ale že jsi vlačný, a nejsi horký ani studený, nesnesu tě v ústech.

(Zjevení Janovo, List do Laodikeje)

Představa zla ve společnosti krystalizuje v různých obdobích do různých podob, což Sparková vystihla například v obavách z fašismu v *Nejlepších letech slečny Jean Brodieové* nebo z totalitní moci a moci mediální techniky v *Abatyši z Crewe*. V *Sympoziu* charakterizuje naši dobu na konci tisíciletí násilí pouličních přepadení a loupeží. Hlavní hrdinky všech těchto tří románů se určitým způsobem ztotožňují se zlým duchem své doby, internalizují jej, a hrají proto emblematickou démonickou roli. Richard C. Kane mluví o didaktických démonech v románech Sparkové a srovnává je s Marlowevým Mefistofelem a Miltonovým Satanem.¹³

V *Sympoziu* antihrdinka Margaret splňuje svou démonickou roli až do vyvrcholení ve vraždách. Zatímco spojitost Jean Brodieové se zlem se pohybuje v rovině možného morálního dopadu, ale nepramení z vědomého úmyslu, tota-

litní praktiky abatyše z Crewe už takovou polehčující okolnost nemají, zůstávají však jen ve stádiu hrozby. Postava Margaret v *Sympoziu* v sobě spojuje jak motivy falešnosti a násilí, tak sparkovskou oblibu pro pohádkovost a nevysvětlitelné jevy nadpřirozena. Více než obyčejná společenská přetvářka lidí, kteří v duchu kritizují, budí Margaretina vždy sladce pozitivní společenská tvář stejnou nedůvěru jako její oddanost údajné nové francouzské filozofii „les Autres“, která učí nesobecky směřovat všechny myšlenky a činy k pomoci druhým. I když pochybnosti hostů kolem stolu o Margaretě i její filozofii by mohly být jen výrazem všeobecné skepse o existenci dobra, skotská rudovlasá kráska Margaret se brzy ukáže v podobě skoro pohádkové zlé víly, jejíž oko má pravděpodobně uhrančivou moc. Prodlužující se řada nevysvětlených násilných úmrtí v jejím okolí stupňuje dramaticčnost děje a vykresluje Margaret jako zlovolnou manipulátorku lidských osudů, snad i nadanou hypnotickou silou. Sparkovou možnost hypnotického nadání zřejmě fascinuje, neboť se k této myšlence často vrací (jak ve své tvorbě, tak v *Životopise*), ale dosud jí nedala nikde tak výrazný prostor a definovanou podobu jako v *Sympoziu*. Nejnovější obětí Margaretiných úkladů se má stát její bohatá tchýně Hilda, kterou však překvapený lupič v novém bytě novomanželů ušrktí dřív, než si její smrt naplánovala Margaret. I když Hilda umírá mysteriózní shodou okolností právě v okamžiku, kdy Margaret, s nezpochybnitelným alibi své přítomnosti na večírku, osnuje její smrt, Lorna Sageová se domnívá, že v konečné fázi se zde špatnost společnosti jeví větší než Margaretina špatnost, která je jen součástí celkového obrazu.¹⁴ Ale možná, že toto je právě past, do níž bychom neměli spadnout. Stejně jako nikdo nebude věřit Margaretinu hysterickému „přiznání“, že Hilda měla zemřít až v neděli ve Skotsku, převládá dnes tendence nevěřit ve zlo v nás a snaha hledat vinu za špatnost jednotlivce ve společnosti. Hildina vražda se sice Margaretě vymkla z ruky, ale nejednoznačností okolností v okamžiku Hildiny smrti Sparková nezprošťuje Margaret zodpovědnosti. Z anonymního davu společnosti vyčleňuje Sparková také postavu atraktivního amerického univerzitního studenta Luka, který figuruje na samém počátku řetězu loupežného gangu a „pouze“ dodává seznamy zámožných hostů pozvaných na večírky, jejichž domy jsou pak v jejich nepřítomnosti vykrádány. I když Hilda byla náhodnou a nechtěnou obětí takového loupeže, padá na Luka, jako na Margaret, část viny za Hildinu vraždu.

Brilantní tragikomedie i název *Sympozia* se odvozují od motta románu, v němž Sparková cituje z Lukianova *Sympozia* a z Platónova *Sympozia*. Na úryvku z Lukiana („večírek skončil krveprolitím“) je postaveno tragické vyvrcholení děje románu, Sokratovo tvrzení v Platónovi, že mistr tragédie je také mistrem komedie, udává tón románu. Z hlediska poetiky představuje motto další variantu autorčiny vynalézavé práce s citáty, většinou z Bible a z anglické poezie, a s mnohoznačností titulů velké části jejích románů i povídek.¹⁵ Ani tragický element ve spisovatelčině lidské komedii není nový, je však záměrně citelnější.

Jestliže v předchozích románech nechyběla smrt, i násilná smrt, došlo k ní většinou jakoby v zákulisí, mimo hlavní dějovou linii. V *Sympoziu* k Hildině smrti děj směřuje. Centrálnost tragické události ztemňuje komickou stránku sparkovského paradoxu a podtrhuje morální aspekt tohoto vyzrálého díla.

V polovině 80. let označili Sparkovou dva významní britští literární kritici, Frank Kermode a Gabriel Josipovici, za nejlepší anglickou spisovatelku.¹⁶ Přestože se jejich hodnocení ani tehdy nesetkalo se všeobecným souhlasem a mělo by pravděpodobně ještě více odpůrců dnes, téměř o patnáct let později, nelze nepřiznat, že dílo Muriel Sparkové si zachovalo svěžest stálého vývoje a aktuálnost, pro něž jí stále patří významné místo mezi spisovateli konce tisíciletí.

Poznámky

1. *Curriculum Vitae*, London: Constable 1992.
2. Například viz Norman Page, *Muriel Spark*. London: Macmillan 1990.
3. Edward Said, *Orientalism*. London: Routledge 1978.
4. cf. Patricia Stubbs, "Two Contemporary Views of Fiction: Iris Murdoch and Muriel Spark", *English* XXIII, 117, 1974, s. 86.
5. Povídka je ze sbírky *Pifpaf a je po tobě* (Bang-bang You're Dead and Other Stories, 1982).
6. *The Abbess of Crewe*, London: Macmillan 1974; Harmondsworth: Penguin Books 1975.
7. *Loitering With Intent*, London: The Bodley Head 1981.
8. Joseph Hynes, "Muriel Spark and the Oxymoronic Vision", v Robert E. Hosmer Jr. (ed) *Contemporary British Women Writers*, London: Macmillan 1993.
9. Anita Brookner, "Memory, speak but do not condemn". *The Spectator* 26 March 1988.
10. Norman Page, *Muriel Spark*, London: Macmillan 1990.
11. Sparkovou cituje Jane Gardamová v eseji "Angels and Daemons — The Anatomy of a Novel" v Clare Boylan (ed) *The Agony and the Ego*. Harmondsworth: Penguin 1993, s. 18.
12. *The Mandelbaum Gate*. London: Macmillan 1965; Harmondsworth: Penguin 1967, s. 21.
13. Richard C. Kane, *Iris Murdoch, Muriel Spark, and John Fowles: Didactic Demons in Modern Fiction*. London: Associated University Presses 1988.
14. Lorna Sage, "Seeing things from the end", *TLS* September 21–27, 1990, s. 998.
15. Multivalence některých titulů spočívá jednak na jejich významném opakování na mnoha místech v textu, ale také na jejich idiomatických významech, což by v češtině vyžadovalo zdlouhavé objasnění. Více o tom Joseph Hynes v Robert E. Hosmer, *Contemporary British Women Writers*.
16. Norman Page, *Muriel Spark*.