

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav germanistiky

Oddělení skandinavistiky

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Jana Thomsen

Literární mýtus v románech Torgnyho Lindgrena

Literary Myth in Torgny Lindgren's Novels

Praha 2012

Vedoucí práce: Mgr. Helena Březinová, Ph.D.

Na tomto místě bych ráda poděkovala především PhDr. Dagmar Hartlové za její rady, trpělivost a pomoc s napsáním této práce. Velký dík patří také celé mé rodině.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 5.5.2012.

Jana Thomsen

Abstrakt

Předmětem této diplomové práce je analýza čtyř románů současného švédského autora Torgnyho Lindgrena v rámci kategorie „literárního mýtu“. Nejpodrobněji je analyzován román *Ljusset* (1987; Světlo), jenž se ukazuje být nejjasnějším příkladem daného pojmu. Dále pak následuje analýza románů *Hummelhonung* (1995, Čmeláčí med, č. 1999), *Pölsan* (2002, Prejt, č. Přerušný příběh, 2005) a *Dorés bibel* (2005, Dorého bible, č. 2010), jež vyšly později společně pod názvem *Nåden har ingen lag* (2008, Milost je bez zákona). V každém z těchto románů a v souboru jako celku je detailně analyzován už pouze jeden vybraný aspekt literárního mýtu: problematika determinismu a svobodné lidské vůle, významové protiklady, oralita a sevřená mytická struktura.

Diplomová práce je rozdělena do dvou částí. V první, teoretické části, je vyložen pojem mýtu, jeho různé druhy, vlastnosti a funkce v archaických společnostech. Součástí první části je rovněž pojednání o vztahu mýtu k literatuře a objasnění pojmů „mytologický román“ a „literární mýtus“. V druhé, analytické části práce následuje aplikace pojmu literární mýtus na výše uvedená Lindgrenova díla.

Klíčová slova

Mýtus, literární mýtus, mytologický román, Torgny Lindgren

Abstract

The purpose of this paper is to analyse four novels by the contemporary Swedish writer Torgny Lindgren in terms of the concept of “literary myth”. Novel *Ljuset* (1987, Light, English 1992) is studied most thoroughly as it shows to be the clearest example of the given concept. Further, analyses of Lindgren’s three later novels follow: *Hummelhonung* (1995, Sweetness, English 2000), *Pölsan* (2002, Hash, English 2005) and *Dorés bibel* (2005, Dore’s Bible). These three novels were afterwards published together in one volume titled *Nåden har ingen lag* (2008, Grace Knows No Law). In each of these novels and in the collection as a whole only one aspect of literary myth is studied in detail: the question of determinism and free will, the semantic opposites, the orality and the compact mythic structure.

The paper consists of two parts. In the first, theoretical part, the concept of myth, its types, attributes and functions in the archaic society are set out, as well as the relation of myth and literature. Also, the concepts of “literary myth” and “mythological novel” are clarified here. In the second, analytical part of the paper, the above mentioned Lindgren’s novels are analysed in terms of literary myth.

Keywords

Myth, literary myth, mythological novel, Torgny Lindgren

Obsah

| | | |
|----------|---|-----------|
| 1 | ÚVOD | 8 |
| 2 | PRVNÍ ČÁST: TEORETICKÝ ÚVOD | 11 |
| 2.1 | CO JE TO MÝTUS? | 11 |
| 2.2 | OBECNÉ VLASTNOSTI MÝTU | 14 |
| 2.2.1 | <i>Vlastnosti mýtu vycházející z jeho orální podstaty</i> | 16 |
| 2.3 | MÝTUS JAKO ZPŮSOB MYŠLENÍ | 19 |
| 2.4 | FUNKCE MÝTU, MÝTUS A VYPRÁVĚNÍ | 21 |
| 2.5 | DRUHY MÝTŮ | 23 |
| 2.5.1 | <i>Mýtus o stvoření světa</i> | 24 |
| 2.5.2 | <i>Mýtus vegetační</i> | 26 |
| 2.5.3 | <i>Mýtus hrdiny</i> | 28 |
| 2.5.4 | <i>Eschatologický mýtus</i> | 29 |
| 2.5.4.1 | Biblický mýtus a typologie | 29 |
| 2.6 | MÝTUS A LITERATURA | 32 |
| 2.6.1 | <i>Mytologismus a mytologický román</i> | 33 |
| 2.6.2 | <i>Literární mýtus</i> | 38 |
| 2.7 | SHRNUTÍ TEORETICKÉ ČÁSTI PRÁCE A VÝCHODISKA PRO ČÁST ANALYTICKOU | 42 |
| 3 | DRUHÁ ČÁST: ANALÝZA ROMÁNŮ TORGNÝHO LINDGRENA | 44 |
| 3.1 | LJUSET | 44 |
| 3.1.1 | <i>Narušení řádu</i> | 46 |
| 3.1.1.1 | Hradby a konec světa | 46 |
| 3.1.1.2 | Pád do chaosu | 47 |
| 3.1.1.3 | Avar a řád | 49 |
| 3.1.2 | <i>(Marný) boj řádu s chaosem</i> | 53 |
| 3.1.2.1 | Bezvládí | 53 |
| 3.1.2.2 | Bezčasí | 54 |
| 3.1.2.3 | Neuměřenost: králíci a dobytek | 55 |
| 3.1.2.4 | Nestvůra chaosu: Blasius | 56 |
| 3.1.2.5 | Zjednodušené vidění řádu: Kōnik | 59 |
| 3.1.2.6 | Mytičtí bliženci: Kōnik a Ōnde | 64 |
| 3.1.2.7 | Konečný soud | 66 |
| 3.1.3 | <i>Znovunastolení řádu</i> | 74 |
| 3.1.3.1 | Údiv | 74 |
| 3.1.3.2 | Prozření | 75 |
| 3.1.3.3 | Návrat k počátku | 78 |
| 3.1.4 | <i>Dvoznačnost, protikladnost a komplementarita</i> | 81 |
| 3.1.5 | <i>Kruhová kompozice</i> | 83 |
| 3.1.5.1 | Opakování | 84 |
| 3.1.6 | <i>Otázka determinismu a svobodné vůle</i> | 85 |
| 3.1.7 | <i>Jazyk a moc slova</i> | 89 |
| 3.1.7.1 | Vlastní jména | 92 |
| 3.1.8 | <i>Narativní metoda: převyprávění a tvoření příběhu</i> | 96 |
| 3.1.8.1 | Metafikce | 101 |
| 3.2 | NÅDEN HAR INGEN LAG: MILOST VERSUS ZÁKON | 104 |
| 3.2.1 | <i>Boží milost jako struktura triptychu</i> | 107 |
| 3.2.2 | <i>Determinismus vs. svobodná vůle, Starý zákon vs. Nový zákon</i> | 108 |
| 3.2.3 | <i>Milost a životní lež</i> | 110 |
| 3.3 | HUMMELHONUNG: SLOUČENÍ NESLUČITELNÉHO, ROZDĚLENOST NEROZDĚLITELNÉHO | 112 |
| 3.3.1 | <i>Bratr versus bratr</i> | 113 |
| 3.3.2 | <i>Muž versus žena</i> | 115 |
| 3.3.3 | <i>Bezčasí versus čas</i> | 117 |
| 3.3.4 | <i>Paradox lindgrenovských protikladů</i> | 119 |
| 3.3.5 | <i>Sloučení protikladů jako princip tvorby</i> | 121 |
| 3.4 | DORÉS BIBEL: ORALITA V TYPOGRAFICKÉ KULTUŘE | 122 |
| 3.4.1 | <i>Dorého bible</i> | 124 |
| 3.4.2 | <i>„Litera zabíjí, duch dává život“</i> | 128 |
| 3.4.3 | <i>Hlas</i> | 135 |

| | | |
|----------|--|------------|
| 3.4.4 | <i>Metafikce</i> | 137 |
| 3.5 | PÖLSAN: NALÉHAVOST VYPRÁVĚNÍ A MYTICKÁ STRUKTURA | 139 |
| 3.5.1 | <i>Zákon versus milost</i> | 141 |
| 3.5.2 | <i>Naléhavost vyprávění</i> | 144 |
| 3.5.3 | <i>Mytická struktura a kruhová kompozice</i> | 148 |
| 4 | ZÁVĚR | 155 |
| 5 | SEZNAM LITERATURY | 157 |

1 Úvod

Kdykoli současný švédský spisovatel Torgny Lindgren (nar. 1938) vydá ve své rodné zemi novou knihu, objeví se toto dílo v desítku nejprodávanějších knih, obklopeno knihami zcela jiného žánru: detektivními romány a thrillery. Jak se autor s typem tvorby jako Torgny Lindgren, tzn. romány a povídkami bez výraznější zápletky a napětí, může ocitnout na špičce knižního žebříčku ve společnosti, jejímuž knižnímu prodeji vévodí žánr detektivky? A čím to je, že tento svérázný autor se svými ještě svéráznějšími příběhy a postavami je úspěšný i mimo svou vlast? Co sdělují jeho příběhy čtenářům po celém světě, i přesto, že pojednávají o zapomenutém, napůl smyšleném koutě kdesi v severním Švédsku? Co čtenáři v jeho knihách objevují a čím je tyto příběhy přitahují?

Východiskem této práce bude předpoklad, že za tímto úspěchem Lindgrenových děl stojí mimo jiné skutečnost, že nesou dědictví mýtů – příběhů, jež jsou na úrovni symbolu společné všem lidem. Jelikož jsou Lindgrenovy romány dílem naší doby, jsou tyto mýty poznamenány ironickým odstupem, který však na druhou stranu jejich symbolický mytický apel o to více zesiluje. Ne nadarmo je ironie základním a v mnoha studiích pojednávaným prvkem Lindgrenovy tvorby.

Na základě výše uvedeného předpokladu se v této práci pokusím analyzovat Lindgrenův román *Ljuset* a jeho románový triptych *Nåden har ingen lag* z hlediska mýtu, především tzv. literárního mýtu. Cílem této práce nebude navrhnout zásadně nový výklad Lindgrenovy tvorby. Půjde spíše o zasazení dostupného výkladu do nového, mytologického rámce. Mýtus sám je ovšem spjat s celou oblastí lidského myšlení a jeho výzkumem se zabývá mnoho humanitních oborů přes filosofii, antropologii, etnologii až po religionistiku a psychologii. V této práci se tudíž nelze vyhnout i jiným vědním disciplínám, ale vodítkem bude především aspekt literárněvědný.

Práce, jež jako celek bude postupovat od obecného ke konkrétnímu, bude sestávat ze dvou částí. V první, teoretické části, se zaměříme na mýtus obecně, na jeho druhy a funkce v archaických společnostech a na specifický způsob myšlení, ze kterého mýtus vychází. Součástí první části bude rovněž nastínění vztahu mýtu a literatury a objasnění literárních pojmů jako „mytologický román“ či „literární mýtus“. V druhé, analytické části diplomové práce bude následovat aplikace poznatků z první části na výše uvedenou Lindgrenovu tvorbu.

V teoretické části práce budu čerpat především z obsáhlé studie ruského literárního kritika J. M. Meletinského *Poetika mýtu* a z práce anglického literárního vědce Laurence

Coupa *Myth*. Pojem literárního mýtu převezmu především z odborných článků Philippa Selliera a Blanky Činátlové o literárním mýtu.

V analytické části práce mi bude inspirací například analýza románu *Ljuset* od Ingely Pehrson, statě Anderse Tyrberga o románech *Hummelhonung* a *Dorés bibel* či interpretace románu *Pölsan* v bakalářské práci Therese Engström. Ohledně obecných znaků Lindgrenovy tvorby se k tématu této diplomové práce vztahuje také studie Marcuse Willéna o kazatelském stylu Lindgrenových děl a stat' Ingemara Friberga o problematice determinismu v románu *Hummelhonung*.¹

Torgny Lindgren patří ve švédské literatuře ke skupině autorů pocházejících ze severu země (Norrlandu) a čerpajících inspiraci pro své psaní zejména v této oblasti. Právě ústní vypravěčská tradice jeho rodného kraje (Västerbottenu), spolu s hlubokým náboženským cítěním (v 80. letech konvertoval ke katolictví, tolik nezvyklému na protestantském Severu), tvoří základní motivické, jazykové a stylistické prvky jeho prozaického díla. Kromě inspirace Biblií a další křesťanskou literaturou (apokryfy, legendy apod.), filozofií (především Schopenhauerem a Kierkegaardem) a rodným Norrlandem je pro jeho styl od 80. let charakteristická také estetická a meta-fiktivní diskuze o povaze literatury a umění, odehrávající se v samotných beletristických dílech.

Lindgren začal vydávat knihy již v 60. letech 20. století, čtenářský úspěch jeho děl však přišel až v 80. letech, kdy se v jeho tvorbě projevil tematický posun související se silnější orientací na existenční a náboženské otázky. Prvním dílem z tohoto období byl román *Ormens väg på hälleberget* (1982, Cesty hada na skále, č. 1988), a dále na příklad román *Bat Seba* (1984, David a Batšeba, č. 1992), a *Ljuset* (1987, Světlo). V polovině 90. let vyšel Lindgrenův román *Hummelhonung* (1995, Čmeláci med, č. 1999), který Lindgren později zařadil do knihy *Nåden har ingen lag* (2008, Milost je bez zákona) spolu s romány *Pölsan* (2002, Přerušovaný příběh, č. 2005) a *Dorés bibel* (2005, Dorého bible, č. 2010).

Lindgren také vydal několik výrazných povídkových souborů, jež nesou výše uvedené znaky jeho tvorby ve zhuštěné formě: *Merabs skönhhet* (1983, Měrabina krása, č. povídky *Voda* a *Vratidlo*, 1988, a ve sbírce *Souchotě a jiná slova*, 2008), *Legender* (1986, Legendy) a *I Brokiga Blads vatten* (1999, povídky, česky výběr ve sbírce *Souchotě a jiná slova*, 2008).

Pro účely této práce, analýzu v rámci literárního mýtu, bychom mohli použít v podstatě jakýkoli z uvedených Lindgrenových románů či povídek. Zaměřím se však pouze

¹ Pro názvy a bibliografické údaje všech zmíněných prací viz Seznam literatury v závěru diplomové práce.

na analýzu románů zařazených do triptychu *Nåden har ingen lag* a románu *Ljuset*, které jsou podle mě jedním z nejlepších příkladů daného literárního pojmu.

2 První část: teoretický úvod

2.1 Co je to mýtus?

Dříve, než se pokusíme dospět k výchozí definici pojmu mýtus, zamysleme se nad tím, co se nám dnes pod tímto slovem vybaví. Většinou tento pojem sugeruje smyšlený, nějakou dobu tradovaný příběh s více či méně výjimečnými postavami, o jehož původu není nic známo. Mohli bychom také použít slova jako fáma, báchorka, legenda či pověst, a tím jenom dospět k důkazu, jak se dnes v běžné laické řeči zaměňuje jeden pojem za druhý. V každém případě bychom se mohli shodnout na tom, že mýtus je obecně považován za vyprávění fiktivní, nezakládající se na „pravdě“ a na pragmaticky založeném pojetí reality.

Tento názor se traduje již od antiky, a zaznívá také v Platónově *Ústavě*, kde je mýtus považován za vylhanou pohádku, nepřijatelnou z morálního hlediska. Ke spojení mýtu s kategorií lži dochází právě v antice, kdy současně se vznikem řecké filozofie pojem *mythos* začíná být kladen do protikladu s pojmem *logos*, i když obě slova původně, stejně tak jako řecké *epos*, znamenala v podstatě to samé, čili „slovo“.² Už u Hérodota³ se však začíná slovo *mythos* ve významu smyšleného vyprávění či fantastické pohádky vymezovat vůči pojmu *logos*, jenž označuje pravdivý příběh založený na skutečných událostech. Toto rozlišení poté přejala řecká filosofie počínaje Platónem. Z logu, chápaného jako rozumné, výkladem podložené slovo, učinila hlavní předmět svého zájmu, a mýtus v rámci této všeobecné racionalizace začal být považován za vylhanou báchorku pro děti, nevyhovující ani po stránce etické, ani estetické.

V západoevropském uvažování tento spíše odmítající postoj k mýtu převládal právě od antického Řecka přes vzestup křesťanské éry až po romantismus, a ve shodě s tímto přístupem se rozvinuly také dvě základní větve vykládání mýtu⁴: *euhémerismus* (pojímá mýtus jako překroucené vylíčení historických událostí, v němž bohové byli původně výjimečnými lidmi, kteří byli v myslích potomků zbožštěni) a *alegorie* (chápaní mýtu jako jazykového prostředku pro vyslovení nevyslovitelného či pro vystižení etických principů)⁵. Ať už byl však mýtus vykládán jakkoli, byl vždy považován za jakýsi pokus o „vysvětlení světa“ (úsilí typické pro

² Viz Otto, s. 13-15

³ Viz Otto, s. 8 či Puhvel, s. 11

⁴ Viz Puhvel

⁵ „Alegorie“ v řečtině znamenala doslova „říci to jinými slovy“, „říci to jinak“, „vyjádřit to obrazně“.

racionální myšlení), který se ve srovnání s následujícími výklady ukázal naprosto omylný a překonaný, tudíž byl nazírán jako méněcenný.

Morálního přijetí a hlubší interpretace se mýtu na poli evropské vědy dostává u jednotlivých myslitelů až počátkem 18. století⁶, v celospolečenském měřítku pak s nástupem romantismu ke konci 18. století. Mýtu byl po dlouhou dobu podsouván nějaký vedlejší význam, jenž by ozřejmil a ospravedlnil jeho existenci, a právě až němečtí romantici v čele s Friedrichem Schellingem (1775-1854) odmítali pokusy jakýkoli takový význam mýtu vnutit. Schelling prohlásil mýtus za „autonomní výtvar určitěho rozpoložení lidského ducha, jehož obsah nelze převést do rozumových termínů, aniž by přišel o podstatnou část vnitřní síly“⁷. Z tohoto pojetí mýtu potom vychází mnohé pozdější uvažování o mýtu v 19. a 20. století, ovšem s výjimkou pozitivismu.

Podle Meletinského⁸ dospěla etnologie (tedy věda, z níž veškeré další moderní bádání o mýtu vychází) v průběhu 20. století ke čtyřem zásadním poznatkům o mýtu. Za prvé bylo dokázáno, že mýty v primitivních společnostech jsou úzce spjaty s magií a rituálem a fungují jako nástroj k udržení přírodního a sociálního řádu a sociální kontroly. Díky zjištění, že mýtus je velmi těsně spjat s rituálem, došli dále badatelé (tzv. ritualisté) k objevení cyklického modelu vnímání času, jež se nejvýrazněji projevuje v agrárních mýtech plodnosti. Meletinskij ovšem zdůrazňuje⁹, že samotný model cyklického opakování času není v archaickém uvažování primární, nýbrž že základním modelem tohoto uvažování je protiklad posvátného prvotního času stvoření a empirického aktuálního času „žitého“, jenž se realizuje v kosmogonických mýtech (mýtech o stvoření světa). Skutečný smysl ritualistického opakování netkví tedy v samotném opakování a cykličnosti, nýbrž v reaktualizaci prvotního času, jenž je životadárným zdrojem času profánního.¹⁰

Druhým významným poznatkem etnologie je v Meletinského výčtu fakt, že mytologické myšlení má určitou logickou a psychologickou osobitost. Počínaje úvahami francouzského filosofa a etnologa Luciena Lévy-Bruhla (1857-1939) přestává být mýtus chápán jako výplod iracionálního, „primitivního“ myšlení poskytující pokroucený výklad světa a začíná být nahlížen jako specifický způsob myšlení, jež je schopno i abstrakce. Za

⁶ Např. v díle italského myslitele Giambattista Vica (1668-1744), jenž vzniku mýtů přiznává tvořivou představivost či náboženskou inspiraci a odraz společenských institucí

⁷ Viz Meletinskij

⁸ Viz Meletinskij str. 159-167

⁹ Oproti např. Scholesovi a Kelloggovi.

¹⁰ Podrobněji bude o této otázce a modelech „cyklu“ a „začátku“ pojednáno v kapitole Druhy mýtů.

následovníky této hypotézy jsou považováni například Ernst Cassirer (1874-1945) či Claude Levi-Strauss (1908-2009).¹¹

Za třetí bylo na poli etnologie zjištěno, že mytologická tvorba je nejstarší forma, jakýsi symbolický „jazyk“, v jehož termínech člověk modeloval, klasifikoval a interpretoval svět, společnost a sebe sama. Tento náhled začal být prosazován Ernstem Cassirerem, jenž se na jazyk, umění a mytologii díval jako na autonomní symbolickou formu kultury. Zde se tedy začíná uvažovat nad tím, jak je lidské myšlení, cítění i snění závislé na jazyku, jímž daný jedinec či společenství mluví. Také psychoanalýza počínaje Carlem Gustavem Jungem (1875-1961) zasazuje mýtus do roviny symbolů, když jej spojuje s jinými formami obrazotvornosti (poezií či fantazírováním ve spánku) a všechny tyto formy odvozuje od kolektivních nevědomých psychologických symbolů neboli archetypů. Jung naznačoval existenci jakéhosi původního obrazného symbolického jazyka lidské představivosti, jehož plodem je jak mýtus, tak básnická fantazie či sny.

Nakonec přispěla podle Meletinského etnologie do všeobecného uvažování o mýtech poznatkem, že osobité rysy mytologického myšlení tak, jak byly popsány u archaických společností na základě jejich mýtů, mají jisté obdoby v kulturách z jiných historických epoch, a dokonce i v současnosti. Na základě toho pak rozličné teorie mýtu, jež vznikly ve 20. století, odmítají oproti dřívějšímu bádání spojovat specifičnost mýtu s nízkou úrovní vědění, a do popředí stavějí jeho pragmatické funkce. Z toho vyplývá, že mýtus coby jediný nebo převažující způsob myšlení je specifický pro kultury archaické, avšak jakožto jistá rovina nebo fragment může být přítomen v různých, i moderních kulturách, zejména pak v literatuře a v umění, jež s ním mají jisté společné vlastnosti. Stejně tak v moderní společnosti existuje určitá rituálnost jak na rovině sociální (oslava Nového roku), tak osobní (svatba, narození dítěte).¹²

¹¹ O specifické logice mytického uvažování viz kapitolu Mytické myšlení.

¹² Viz Eliade, 1998

2.2 Obecné vlastnosti mýtu

V předchozí kapitole jsme se zabývali různými způsoby uvažování o mýtu od antiky po 20. století. Stále však nebyla jasně zodpovězena otázka, co je samotný mýtus. Na poli vědy stále platí, že jednotná a obecně platná definice mýtu není možná. Mýtus je zavedený pojem v mnoha humanitních disciplínách a každá z nich jeho definici přizpůsobuje vlastnímu účelu. Ovšem i jednotliví badatelé a myslitelé, třeba i v rámci jednoho oboru, si vzájemně odporují, či spíše kladou důraz na odlišné rysy mýtu. Jelikož je tento pojem používán v nejrůznějších kontextech, označuje nevyhnutelně zcela různé věci a jevy. Navíc mýtů existuje obrovské množství napříč prostorem i časem, a jsou natolik různorodé, že nalézt jednu definici společnou pro všechny je téměř nemožné.

Obsáhlou, ze široka pojatou definici mýtu nalezneme v úvodní kapitole Coupovy studie, v níž cituje anglického filozofa náboženství Dona Cupitta:

So we may say that a myth is typically a traditional sacred story of anonymous authorship and archetypal or universal significance which is recounted in certain community and is often linked with a ritual; that it tells of the deeds of superhuman beings such as gods, demigods, heroes, spirits or ghosts; that it is set outside historical time in primal or eschatological time or in the supernatural world, or may deal with comings and goings between the supernatural world and the world of human history; that the superhuman beings are imagined in anthropomorphic ways, although their powers are more than human and often the story is not naturalistic but has the fractured, disorderly logic of dreams; that the whole body of a people's mythology is often prolix, extravagant and full of seeming inconsistencies; and finally that the work of myth is to explain, to reconcile, to guide action or to legitimate.

Rozvedeme-li Cupittovu definici, můžeme říci, že mýtus je vyprávění neboli příběh, a to příběh posvátný, jenž připomíná bájný čas počátků a objasňuje, jak dané společenství vzniklo, jaký je smysl rituálů (s nimiž je často úzce provázán) nebo zákazů, jaký je původ současného postavení lidí apod. Tento příběh se na rozdíl od pověsti, legendy nebo ságy, jež jsou ukotveny v dějinách i v místě, odehrává mimo běžný historický čas a prostor, tzv. *in illo tempore*, nebo na pomezí světa lidského a božského, přirozeného a nadpřirozeného. V mýtech se odrážejí univerzální archetypální koncepty a symboly, což přispívá k jejich význačnosti a trvalé působivosti. Mýtus je příběh anonymní a kolektivní, vypracovaný ústní tradicí celých generací. Tím se podtrhuje jeho platnost pro celé společenství. Danou společností je považován za pravdivý a je chápán jako příběh o posvátné události, jenž má magický účinek a jenž se přednáší za přesně určených okolností. Hlavními postavami mýtu bývají bytosti

s nadlidskými schopnostmi, hrdinové, polobozi či samotní bozi. Jejich jednání, jež je často v rozporu s pochopitelnými psychologickými motivacemi, se zdá z hlediska rozumného uvažování nepravděpodobné a nelogické, jelikož se řídí pohnutkami založenými na logice obraznosti či snu.

Mýtus je symbolickým vyprávěním vyjadřujícím víru v plnost a celistvost nadčasového řádu¹³, přičemž jedním z úkolů mýtů je harmonizovat člověka s tímto vyšším řádem (tajemnými silami vesmíru, Bohem apod.) Jinou jeho funkcí je integrovat jedince do společenství (tím, že mu vštěpuje normy daného morálního kodexu) či objasnit a legitimovat určité jevy či součásti společenství.

Na základě poznatků Claude Lévi-Strausse se mýtus považuje za logicky konzistentní útvar, jenž je utvářen čistotou a silou strukturních protikladů, kde i sebemenší jednotlivost vstupuje do systému významotvorných opozic jako nebe x země, vysoký x nízký, levá x pravá, střed x okraj, západ x východ, jih x sever, slunce x měsíc, den x noc, oheň x voda, žena x muž, člověk x zvíře, chaos x kosmos, vlastní x cizí, sakrální x profánní, láska x smrt apod. Tyto protiklady znázorňují rozpornost i nepřetržitě obnovovanou rovnováhu bytí, jež je hlavním tématem mýtu.

Ve své původní archaické podobě je mýtus svou povahou specifický pro určité lidské prostředí. Postupem času se však, jakožto posvátný příběh v rámci daného společenství sekularizoval a stával se přístupnějším i pro jiná společenství, až se z něj stal univerzální hrdinský příběh. Stejným procesem se z posvátné doby stala historická minulost a z mytického děje historická zápleтка. Z těchto mytických základů čerpají často nevědomě mnohé národní eposy, přičemž vědomé používání mýtů jako literárních motivů je pak dalším, posledním krokem k jejich naprostému odposvátnění.

¹³ Viz Encyklopedie literárních žánrů; heslo Mýtus, s. 400-413

2.2.1 Vlastnosti mýtu vycházející z jeho orální podstaty

V souvislosti s orálním původem mýtu stojí za pozornost studie Waltera Onga *Technologizace slova*, z níž můžeme vyčíst další případné znaky mýtu vycházející z jeho orální podstaty. Východiskem Ongovy práce jsou poznatky amerického literárního vědce Milmana Parryho (1902-1935) o specifické orální struktuře homérských eposů, jež jako literární žánr obecně mají k mýtu nejbližší. Parry přišel s hypotézou, že autor *Iliady* a *Odysseje* vytvořil tato díla na základě opakování ustálených obrátů vytvořených tradicí (epitet, frází, přídavných jmen, přísloví ad.), neboli tzv. formulí, jež řadil jednu za druhou tak, aby zaprvé vyhovovaly požadavkům daného metra, a zadruhé tak, že určité standardizované formule seskupoval kolem standardizovaných topoi (např. rada, shromáždění vojska, vyplnění poraženého protivníka, hrdinův štít, východ slunce atd.)¹⁴ Jazyk a styl homérských eposů podle Parryho po celé generace vytvářeli epičtí básníci a využívali k tomu předem připravené výrazy, které zachovávali, případně přepracovávali pro účely metriky. Originalita orálních výtvorů konkrétních básníků nespočívala v tom, že zpracovávali novou látku, ale že tradiční náměty účinně přizpůsobili každé individuální, jedinečné situaci, případně také publiku. Tento rys homérské poezie je podle Onga, respektive Parryho, charakteristický pro celé antické před-filozofické básnictví a myšlení vůbec.

Na poli literatury nese výrazné stopy orální kompozice například také Starý zákon či básně staroislandské Eddy, Píseň o Hildebrandovi či hrdinské balady z Faerských ostrovů, které byly zapsány teprve v 19. století. Také staroanglický Beowulf byl komponován orálně (výrazně formulická dikce, stejná topoi jako v mnoha dalších staroanglických nebo jiných germánských básních), stejně tak jako Píseň o Rolandovi, islandské ságy či středověké zákoníky, jež jsou důkazem, že orální princip tvorby se nepojí jen s poezií.

Styl založený na formulích není v primárně orální kultuře typický pouze pro samotné básnictví, ale víceméně pro veškeré myšlení a vyjadřování. Když se v těchto kulturách prosadilo písmo, jež dovolilo zapsat například zmíněné eposy, mělo myšlení založené na formulích stále tak silnou moc, že psaná poezie byla ve své podstatě nápodobou mluvené řeči. Až mnohem později se psaní stává specifickou komponovanou tvorbou, samostatným druhem promluvy, kterou autor sestavuje, aniž by si představoval, že zapisuje mluvený projev. Dokonce i v řadě moderních chirografických kultur¹⁵, které písmo přijaly za své, ale nedošlo

¹⁴ Parryho definice formule doslova zní: „Formule je skupina slov, která se pravidelně užívá za stejných metrických podmínek k vyjádření dané základní myšlenky.“ Viz Ong, s. 34

¹⁵ Chirografická kultura jako kultura písma, na rozdíl od typografické kultury jako kultury tisku.

u nich k jeho úplnému zvnitřnění (např. arabská a řecká kultura), se stále ještě zřetelně objevují prvky formulovitěho myšlení a vyjadřování¹⁶.

Ong zdůrazňuje, jak obtížné je pro zcela gramotné lidi vůbec uvažovat o kultuře bez znalosti písma či povědomí, že psaní je možné. Bez písma nejsou slova vizuálně přítomna, jsou to zvuky, jež si člověk může znovu připomenout či vybavit, ale nemůže si je nikde vyhledat. Slova v orálních kulturách jsou „událostmi“, jež za sebou nezanechávají žádnou stopu. Národy žijící v orální kultuře připisují slovům obrovskou moc a magický účinek, což souvisí s tím, že „vnímají slovo jako slovo nutně mluvené, znící, a tudíž poháněné jistou energií. Lidé s hluboce zakořeněnou typografickou kulturou na to zapomínají a o slovech neuvažují jako o něčem, co je primárně spojeno s mluvenou řečí. Nevnímají je jako události, a tudíž necítí energii, která je nutná k jejich vzniku.“¹⁷ Pokud však pro primárně orální kulturu existuje slovo pouze jako zvuk, jak může tato kultura organizovaně shromažďovat materiál, který si chce vybavit?

Aby člověk v primárně orální kultuře účinně vyřešil problém, jak uchovat své pečlivě formulované myšlenky a jak je opět vyvolat v paměti, musí myslet ve mnemotechnických schématech, které mají takovou podobu, aby se v mluvené formě daly okamžitě zopakovat. Myšlení musí vznikat ve formě výrazně rytmických a vyvážených vzorců – v podobě opakování či antitezí, aliterací a asonancí, v podobě epitet a jiných formálních výrazů, ve standardních tematických rámcích, v podobě přísloví [...] nebo v podobě jiných mnemotechnických forem. Seriózní myšlení je úzce propleteno s paměťovými systémy. Mnemotechnika musí určovat dokonce syntax.¹⁸

Dle Onga není tedy myšlení bez formulí, jež slouží jako mnemotechnické pomůcky a zároveň udržují rytmus promluvy, v orálních kulturách naprosto možné, pokud je v zájmu společenství uchovávat a vybavovat si rozsáhlejší úvahy či řešení.

S formuličností, snahou o tematickou a motivickou jednotu a s mnemotechnikou se pojí i další rysy orálního způsobu myšlení a vyjadřování. Charakteristickým znakem je zaprvé aditivní struktura neboli parataxe oproti hypotaxi, jež je naopak typická pro psaní a jeho tendenci k plynulosti promluvy. Dalším znakem je kumulativnost na úkor analýzy, což úzce souvisí s formulickým způsobem uvažování. Orální promluva se skládá z nahromaděných celků, jako např. analogických a antitetických spojení, ustálených slovních spojení a vět či epitet, jež vyspělá gramotná kultura považuje za nadbytečná klišé. Pro orální kulturu jsou však tyto formule zformované generacemi nedotknutelné a nezpochybnitelné, a v žádném

¹⁶ Např. v tvorbě Chalíla Džibrána

¹⁷ Ong, s. 43

¹⁸ Ong, s. 45

případě se je nikdo neopovažuje analyzovat či jinak přehodnocovat. Dalo by se tedy říci, že myšlení v orální společnosti je velmi tradicionalistické a konzervativní, a intelektuálním experimentům se raději vyhýbá, jelikož si je vědomo ceny znalostí těžce nabytých předchozími generacemi. Toto společenství ctí moudré starce, kteří opakují pradávno vědění, na rozdíl od společností, v nichž je vědění ukládáno mimo lidskou mysl do psaných či tištěných textů a přednost se dává mladým lidem, kteří objevují nové věci. Psaný text osvobozuje myšlení od konzervativních úkolů, neboť ho zbavuje nutnosti neustále si něco pamatovat a umožňuje mu obrátit se k novým úvahám.

Dalším výrazným znakem orálního vyjadřování je redundantnost, neboli opakování či přeformulování něčeho již jednou řečeného. Tato vlastnost orálního myšlení je zásadní, pokud má projev mít určitou kontinuitu, a zabraňuje tomu, aby se posluchač, či sám mluvčí, v projevu „ztratil“ (což ovšem nehrozí v kultuře písma, v níž mluvčí či čtenář mají text/projev před očima).

Mezi další rysy orálního myšlení a vyjadřování patří jeho spjitost s přirozeným světem, což se projevuje tak, že cizí, objektivní svět se přizpůsobuje důvěrně známému vzájemnému působení lidských bytostí. V orálních kulturách neexistuje nic samoučelně, nýbrž vše musí být zasazeno do kontextu bezprostřední zkušenosti, a proto se v těchto kulturách jen výjimečně setkáme například se suchými statistikami či soupisy faktů. V orálním vyprávění jsou posluchači i vypravěč vtahováni do příběhu, prožívají ho s postavami a jsou v něm silně emocionálně zainteresováni. S faktem, že orální myšlení je nerozlučně spjato s přirozeným světem lidského jednání a vzájemného fyzického i intelektuálního střetávání, souvisí jeho bojovný tón. Například přísloví a hádanky nemají pouze uchovávat znalosti, ale také zapojovat jiné osoby do slovního „zápasu“ a předhánění se v tom, kdo vysloví výstižnější přísloví či hádanku. To samé platí, pokud se ve vyprávění setkají dvě postavy – často buď začnou samy sebe přehnaně vychvalovat a vypočítávat vlastní klady, nebo se začnou navzájem hanět a spílat si.

2.3 *Mýtus jako způsob myšlení*

Řada etnologů 20. století přešla od zkoumání mýtů jako takových k širšímu studiu obecných myšlenkových předpokladů vzniku mýtů. Už Ernst Cassirer se zabýval mýty ve smyslu mytického myšlení, a na jeho stěžejním díle *Filosofie symbolických forem* pak stavějí další myslitelé druhé poloviny 20. století. Z hlediska literární vědy bude zajímavé, pokud z řady těchto myslitelů vybereme francouzského antropologa Claude Lévi-Strausse, jenž vykládá mýtus v rámci strukturální antropologie jako koherentní způsob myšlení a vztahování se ke světu. Lévi-Strauss vypožoroval v mýtech „přírodních národů“ spektrum tzv. mythémů, neboli binárních či triadických protikladů (např. syrové vs. vařené, nahý vs. oděný, hluk vs. ticho), jež vytváří strukturu uvažování od nejkonkrétnějších smyslových jevů až po vyšší ideje a fundamentální protiklady typu život vs. smrt. Lévi-Straussův výzkum myšlení „přírodních národů“ ovšem vypovídá také o tom, jak je dodnes i pro naše myšlení produktivní systém protikladů, tedy rozdílů situovaných na opačné póly: třeba dobrý a zlý, vnější a vnitřní, privátní a veřejný, smrtelný a věčný.

Také Mircea Eliade¹⁹ nechápe mýtus úzce jako příběh, nýbrž jako „výraz určitého bytí v tomto světě“, když tvrdí, že pro archaické společnosti je mýtus „samotným základem sociálního života a kultury, jediné platné odhalení reality“. Pozůstatky mytického chování v moderní společnosti spatřuje například v politických mýtech marxismu a německého nacismu, v oslavách Nového roku či po narození dítěte.

Mezi jiné obecně přijímané a popsané znaky mytického myšlení, jak je vyjmenovává Meletinskij²⁰, patří kromě již zmiňovaného uvažování na principu strukturálních opozic také přenášení lidských vlastností na přírodní objekty neboli personalizace. Tento rys souvisí s faktem, že člověk archaických společností sám sebe vnímal jako součást okolního přírodního světa, jemuž připisoval život v lidském smyslu včetně lidských vášní, schopnosti účelné hospodářské činnosti, lidského vzezření či sociální organizace. Další charakteristickou vlastností tohoto myšlení je minimální rozvinutost abstraktních pojmů, jež je ovšem vykompenzována mnohostí pojmů konkrétních. Archaický člověk vykládá méně srozumitelné skrze srozumitelnější, rozumem neuchopitelné skrze rozumově vyložitelné. To však neznamená, že tito lidé nejsou schopni abstraktního uvažování. „Zobecňování se však

¹⁹ Eliade, 1998

²⁰ Viz Meletinskij, s. 175-178

realizuje bez odtržení od konkrétna tím, že elementárně smyslové vjemy se dávají do vztahů na základě podobnosti a neslučitelnosti smyslových vlastností, jež tak vytvářejí určité kategorie.²¹ Archaické mytické myšlení se tedy dá označit jako logické (mytická logika je schopna řešit podobné úkoly jako vědecká logika, ovšem zvláštními prostředky a pomocí „oklik“), i přesto, že je minimálně oddělena od emocionální sféry.

Výše zmiňovaný literární vědec Walter Ong v reakci na toto (podle něj negativně zabarvené) antropologické rozlišování „primitivního“ a „domestikovaného“ myšlení a teorii o posunu od „prelogického“ k stále „racionálnějšímu“ stavu vědomí aplikuje vlastní poznatky o orálních a chirografických kulturách a tuto proměnu vysvětluje jako posun od orality k různým stádiím gramotnosti.²² Na příklad ve starořecké kultuře souviselo zavedení písma se změnou struktury myšlení, jejímž plodem byly počátky řecké analytické filozofie. Ong se domnívá, že to, co bývá označováno za hluboké rozdíly mezi myšlením vyspělé euroamerické civilizace a jiných kultur, lze zredukovat na rozdíly mezi hluboce zvnitřněnou gramotností a více či méně přetrvávajícími orálními stavy myšlení.

²¹ Meletinskij, s. 177

²² Viz Ong, s. 38.

2.4 *Funkce mýtu. Mýtus a vyprávění*

Z hlediska obsahu se mytické myšlení vyznačuje rysem, jenž je racionálnímu vědeckému myšlení většinou cizí, či stojí na okraji jeho zájmu. Mytické myšlení se totiž především zabývá metafyzickými tématy jako tajemství narození, života a smrti, osudu apod., čili tématy, jimiž se niterně zabývá i člověk v moderní společnosti a na něž nenalézá uspokojivé vysvětlení na poli vědy. Proto se často i on obrací k mytologii. To, co činí mytologii z hlediska moderního, tázajícího se člověka atraktivní, je její snaha o celostní a harmonizující přístup ke světu, který nepřipouští sebemenší prvky chaotičnosti, a její schopnost vykládat rozumem neuchopitelná témata skrze rozumově vyložitelné obrazy. To je také podle etnologů základní funkcí mýtů: vysvětlovat a legitimizovat v dané společnosti a kultuře existující sociální a kosmický řád, a to tak, aby člověk tento svůj okolní svět přijal a podpořil (například pravidelným vyprávěním mýtů při opakovaných rituálech). Aktivní role člověka a společnosti (dodržování daných norem chování, opakování rituálů, vyprávění mýtů apod.) je tedy zásadní pro uspořádání celého světa.

Pokud se na funkci mýtu podíváme z ještě širší perspektivy, vyvstane nám myšlenka, která byla formulována především na poli filozofie v druhé polovině 20. století. Jejím jádrem je přesvědčení, že primární funkcí mýtů není vykládat svět (etiologická funkce, prosazovaná od doby osvícenství), podpořit sociální či přírodní řád či harmonizovat jedince se společností a skupinu s přírodním okolím (tzv. zabydlování), nebo snad zajišťovat obnovu jednoty řádu světa v případě, že byly narušeny.²³ Hlavní funkcí mýtů je totiž podle moderních filozofů samotné jejich vytváření, princip vyprávění, ležící v základech lidských dějin. Jinými slovy prvotní funkcí mýtu není jeho obsah, nýbrž akt vyprávění (což ovšem neznamená, že obsah není podstatný).

Český filozof Zdeněk Neubauer k tomu říká:

Sám obrat 'mythický výklad' je protimluv. Tak se to jeví jen v optice vědeckého chápání světa, moderní mentalitě, která nezná jiný vztah ke skutečnosti než objektivní poznání. Přirozený vztah ke světu však vůbec necítí potřebu výkladu světa. A ještě Kant věděl, že ani vědě tento úkol nepřísluší.²⁴

Mýtus podle Neubauera nereprezentuje svět jako neproblematický, srozumitelný a zabydlitelný a nenabízí odpovědi na otázky po příčinách věcí, které si podle představ dnešních vědců mytický člověk kladl. Spíše naopak:

²³ Viz Meletinskij, s. 179-181

²⁴ Neubauer, s. 51

Všechny velké mythy a eposy [...] spíše zaostřují pozornost na konfliktnost a bezvýchodnost lidské situace, aniž by ji řešily. Morální, náboženské a společenské hodnoty [...] jsou v takových příbězích problematizovány, a nikoliv upevňovány! V mythických vyprávěních se zračí nezabýdlnost světa a lidská existence je prožívána jako tragické drama. Posláním mythů není návod, nýbrž příležitost toho, co Aristoteles označil jako katharsis – očistu z rozpoznání své situace, uvědomění si její obecnosti, všelidské, či kosmické platnosti.²⁵

Tím, že člověk je účasten na vyprávění (poslouchá vyprávěný příběh nebo sám vypráví), slaďuje narativním pohybem své mysli a řeči vlastní příběh s příběhem světa. Východiskem těchto úvah je Neubauerovi přesvědčení, že „myslíme v příbězích“, čili že základní vlastností našeho lidského myšlení je vyprávění. Svět, jak ho vnímáme a chápeme, jako kosmos (uspořádaný svět, oproti chaosu), je tvořen příběhy, přičemž vědecké poznání je pouze jedním z jeho příběhů, jenž nám může pomoci svět lépe poznat, nikoliv však pochopit. Mytické uvažování vidí povahu světa v jeho smyslu, který závisí na souvislostech vyvstávajících s příběhem. Hlavním rysem tohoto myšlení je tedy myšlení v souvislostech (s jinými osobními příběhy či s příběhem světa) a na základě podobnosti. Postavy, předměty, místa i přírodní objekty nejsou v mytických příbězích určovány svým přítomným vzhledem, nýbrž svým původem a osudem, mají svůj příběh, do nějž mohou být jiné postavy bezděky zapleteny.

Také Coupova studie o mýtu a literatuře vychází z přesvědčení postmoderních filosofů²⁶, že v samotné povaze jazyka a lidského uvažování je vytvářet souvislé příběhy, které mají „začátek, prostředek a konec“²⁷, neboli vytvářet ucelené, hierarchizované systémy, které dávají smysl. Výše zmíněná definice mýtu z pera Dona Cupitta, citovaná v Coupově studii, pokračuje následovně:

We can add that myth-making is evidently a primal and universal function of the human mind as it seeks a more-or-less unified vision of the cosmic order, the social order, and the meaning of the individual's life. Both for society at large and for the individual, this story-generating function seems irreplaceable. The individual finds meaning in his life by making of his life a story set within a larger social and cosmic story.

Ukazuje se tedy, že mýty coby příběhy jsou nevyhnutelným produktem struktury našeho jazyka a způsobu vztahování se ke světu, a mytické vyprávění dává lidskému životu smysl tím, že jej začleňuje do jiného příběhu neboli vyššího řádu.

²⁵ Neubauer, s. 52

²⁶ Derrida, Foucault, Lyotard, Ricoeur

²⁷ Z Aristotelovy definice pojmu mythos, viz Poetika

2.5 *Druhy mýtů*

Poté, co jsme definovali mýtus primárně jako vyprávění, jehož jazyk a styl je odvozen ze specifického mytického myšlení a vyjadřování, můžeme se dále zabývat jeho obsahem. Mýty jako příběhy o bozích, polobožích a hrdinech, existuje celá řada a různí vědci používají různé pojmy či stejnými pojmy označují různé příběhy. Meletinskij například ve své studii popisuje mýty o prapředcích a kulturních recích objasňující vznik kolektivu i kosmu, mýty agrární související s úrodou, mýty etiologické o původu společnosti a jejích pravidlech, mýty kosmogenetické o původu kosmu a kultury, mýty kalendářní o přírodních cyklech, mýty eschatologické o konci světa a novém začátku dějin a mýty heroické související s překonáváním mnohých překážek a s přechodovými rituály. Coupe pro změnu píše o mýtu úrodnosti/plodnosti (Meletinského agrární a kalendářní mýtus), o mýtu stvoření (Meletinského kosmogenetický mýtus), o mýtu vykoupení (Meletinského eschatologický mýtus), o mýtu hrdiny či o literárním mýtu (jehož příkladem je Shakespearova hra Bouře). U různých autorů a badatelů se setkáme s podobnými či ještě dalšími druhy mýtů, avšak pro účel této práce bude stačit, pokud si blíže popíšeme čtyři z nich: mýtus o stvoření světa, mýtus vegetační (tzn. o úrodnosti), mýtus hrdiny a mýtus eschatologický (o vykoupení). Tím si připravíme půdu pro pojednání o dalším druhu mýtu, literárním.

2.5.1 Mýtus o stvoření světa

Známý mytolog Mircea Eliade²⁸ se domnívá, že nejpůvodnějším a základním mýtem je *mýtus kosmogonický*, neboli mýtus o stvoření světa, jehož nejznámějšími příklady jsou blízkovýchodní mýty o Tiamat a Mardukovi nebo řecké mýty o Uranovi a Gaie. Logické uvažování primitivních společností bylo podle Eliadeho následující: Aby tu svět mohl být, musel být nejdřív stvořen (povstání kosmu z chaosu). To se událo ve vzdálené minulosti, v posvátném čase (Eliade a po něm mnoho dalších badatelů používá pojem *in illo tempore*, za onoho času). Náš lidský žitý čas už není časem stvoření, nýbrž je to čas jiný, horší, čas profánní (čas pádu). Z tohoto všedního, světského času se alespoň dočasně navracíme do času posvátného opakováním příběhů stvoření při obřadech. V tu chvíli se jednotliví lidé a jednotlivé předměty stávají archetypy (mytickými pravzory) a získávají posvátnou podstatu: člověk se stává bohem, strom se stává prapůvodním Stromem světa, jezero se stává Pra-vodou apod. „Když archaický člověk napodobil příkladné skutky nějakého boha či bájného hrdiny či prostě vyprávěl jejich příběhy, odpoutával se od světského života a magicky se spojoval s velkou dobou, s časem posvátným.“²⁹ Nejde tedy jen o to, že člověk tyto prvotní skutky imitoval, ale o to, že je prožíval, jako by on sám skutečně byl jejich součástí, jako by se boj s chaosem odehrával všude kolem něj. Překonávání mocností chaosu je vzorcem a námětem tohoto druhu mýtu, v němž ústřední roli hraje znovunabytí tvaru (kosmos). V povaze světa totiž leží fakt, že každá forma se časem vyčerpá a ztratí kontury, a jedinou možností, jak ji nabýt zpět, je dočasné pohlcení beztvarostí (ve formě orgií, temnoty, vody atd.) čili původní jednotou, z níž forma vznikla. Periodickým návratem k chaosu (např. při oslavách Nového roku) se archaická společnost navrácí do původního času a vysvobozuje se tak z pádu.

Meletinskij (a s ním mnoho jiných badatelů) považuje tento rozkol mezi „prvotní posvátnou dobou“ a „empirickou dobou“ za stěžejní pro mytické myšlení obecně, a klade jej do souvislosti s typickým rysem mýtu – redukcí podstaty věci na její genezi. To znamená, že pokud chce archaický člověk vědět, co je nějaká věc zač, jediné, co potřebuje vědět, je, jak tato věc vznikla: danou věc či okolní svět popíše tak, že popíše její stvoření a původ.³⁰ Poznat podstatu nynějšího stavu světa pak znamená znát události z dávné minulosti, mít na paměti činy mytických hrdinů, předků nebo bohů.

²⁸ Viz Eliade, 1993

²⁹ Eliade, 1998, s. 13

³⁰ Viz výše Neubauer o mytickém uvažování v souvislostech.

Mytická minulost však není jednoduše předešlá doba, nýbrž zvláštní epocha stvoření, mytický čas, pra-čas, který předchází momentu, od něhož se počítá čas empirický.

Mytická doba je doba „napěchovaná událostmi“, avšak bez vnitřní časové dimenze, a je proto jakousi výjimkou, vykročením za hranice časového proudění. Je to doba pra-předmětů a pra-dějů, kdy znalost o jejich původu se rovná znalosti o jejich podstatě, což vede k moudrosti, protože věc může být správně využita. Z existence předobrazu nynějšího světa vyplývá snaha archaických společností se k tomuto předobrazu periodicky přibližovat, což se odráží v cyklickém pojetí času, kdy mytické pra-události jsou pravidelně reprodukovány v obřadech a jsou myšleny jako vzory, v jejichž světle se vykládají, podle nichž se ‘přistihují’ skutečné empirické události, které se dějí nebo by se mohly dít v budoucnosti.³¹

³¹ Meletinskij s. 187

2.5.2 Mýtus vegetační

Základní rysy mytického pojetí času a z něj vyplývající jednání – existence příkladného vzoru, opakování, dočasné zrušení světského času a splynutí s prvotním časem – jsou však příznakové pro většinu druhů mýtů spjatých s rituálem. Vegetační mýty plodnosti³², jako například ty o řeckém Adonidovi či blízkovýchodním Usírovi, fungovaly rovněž jako opakující se vzor události, při níž členové společenství vstupovali do posvátného času. Jejich námětem je smrt zajišťující obnovu a vznikají většinou ve velmi těsné vazbě s vegetačním rituálem a kultem, jež doprovázely a z nichž vznikly (jsou tedy svého druhu komentáři k nim).

Rituál plodnosti se zakládá na cyklickém pojetí času, kdy čas je chápán spíše jako způsob členění jednoho určitého roku než jako akumulace po sobě následujících dní, měsíců a let. Rok je rozčleněn na dny slunovratu a rovnodennosti, které vyznačují roční postup slunce oblohou a slouží jako ukazatelé sezónních změn ve srážkách, teplotě a jiných přírodních jevech spojených s daným cyklem vegetačního života. V různých částech světa se tyto astronomicky stanovené body ročního cyklu mohou vztahovat k různým klimatickým podmínkám, ale nutně jsou chápány jako význačná období každoročního zápasu mezi silami plodnosti a neplodnosti, mezi životem a smrtí a mezi dobrem a zlem. Rituály spojené s tímto zápasem mají různé formy, avšak téměř všechny mají vyjadřovat jeden nebo více ze čtyř hlavních prvků sezónního schématu: obřad umrtvení, očištění, oživení a dozrání. Tyto rituály pak nalézají vyjádření v mýtech, které část tohoto schématu představují ve formě univerzálního vyprávění, jež ročnímu magickému rituálu dává nadčasový a transcendentální tvar.

S koloběhem ročních dob souvisí vlastní schéma vegetačních mýtů, koloběh umírajícího a znovuoživajícího boha, jehož smrt je zárukou nejen dobré úrody, ale zároveň obrody celé společnosti. V rámci rituálu je bůh (v profánním čase zastupován králem či kněžími) zabit nastávajícím bohem (králem, kněžími), který nastoupí na jeho místo. Jen jako znovuoživající bůh, který je na počátku a na vrcholu svých sil, může oplodnit samotnou bohyni plodnosti a zajistit úrodu.

³² Tento druh mýtu jako první popsal a mnoha příklady doložil J.G. Frazer ve svém díle *Zlatá ratolest*. Mýtus plodnosti kladl do souvislosti s rituálem plodnosti a považoval jej za primární, tzn. že se domníval, že všechny ostatní mýty jsou od něj odvozeny.

Na některých místech se vegetační kult později transformoval do mysterijního kultu³³, v němž symbolická „smrt“ muže, jež obnášela například sestup do podsvětí (podzemí, jeskyně) či působení fyzické bolesti (např. i kastrace), už nebyla jen zárukou obrody společnosti, nýbrž také onomu muži umožňovala dojít vyššího duchovního stavu. Tento kult byl často spjat s iniciačním obřadem a mýtem (tak jak jeho popis známe například z Eleuzínských mystérií). Dalo by se rovněž říci, že z mýtu plodnosti vychází také mýtus křesťanský, v němž Ježíš funguje pro nezasvěcené jako další umírající a znovuoživající bůh, zajišťující obrodu, avšak pro pár zasvěcených (křesťany) je tento skutek jedinečnou historickou událostí, jež samotná se stává předmětem uctívání.

³³ Posun od kultu plodnosti k mysterijnímu kultu poprvé popsala žačka J.G. Frazera, J. Westonová.

2.5.3 Mýtus hrdiny

S iniciací a dalšími přechodovými obřady je úzce spjat rovněž mýtus hrdinský. V heroických mýtech nestojí v popředí zájmu nastolení společenského pořádku či zajištění úrody, nýbrž pozornost se zde soustředí na hrdinu, poloboha či člověka s nadlidskými (božskými) schopnostmi, jenž musí překonávat řadu strastí daných nepřízní osudu. Typickými příklady tohoto druhu mýtu jsou antické mýty o Perseovi, Théseovi a Prométheovi, jež popisují mimo jiné podivuhodné zrození hrdiny, jeho nadlidskou sílu a šlechtu, vítězné souboje s mocnostmi zla nebo jeho konečný pád kvůli zradě či jako oběť. Ústředním motivem je hrdinův souboj s drakem či s jiným netvorem. Hrdina i přesto, že je částečně lidského původu, má podobně jako bohové schopnost překračovat hranice a dostat se mimo bohy řízený svět (např. podsvětí). I proto, že nahlédl za hranice lidského světa, je jeho smrt (alespoň symbolická, podobně jako v iniciačních mýtech) obvykle nevyhnutelná.

Mytický hrdina je tedy postavou na pomezí, stojící na hranici různých světů (dobra a zla, světla a temnoty, života a smrti apod.) Jeho život je řízen jeho posláním, k němuž je vyvolen původem, věštbou či nadpřirozenými schopnostmi. Právě vyvolenost mu umožňuje pohybovat se mezi dvěma světy a snést to, co by nikdo jiný nesnesl. Hrdina se stává hrdinou právě tím, že naplňuje svůj osud.³⁴

Jelikož mýtus je ze své podstaty coby vzoru antipsychologický, mytický hrdina nemůže mít nitro v našem dnešním psychologickém pojetí. Mytické postavy jsou nositeli smyslu a daného archetypu, a mytický vypravěč nevidí, a ani nemá potřebu vidět do jejich pocitů a myšlenek. Důležité je pouze to, jak se projevují navenek skrze tělo (pláč, křik, bití apod.), jelikož mytické posluchače nezajímá individualizované nitro hrdiny, ale naopak jeho univerzálně lidská tělesnost.³⁵

Hrdinové v mýtech archaických společenství hrají často roli prapředků a kulturních reků, jejichž činy (např. právě zabití netvora) vedou k založení daného společenství a oni tak stojí u původu lidských dějin a civilizace. Zde pak hrdinský mýtus přechází do mýtu kosmogonického a vice versa. Většinou se však hrdinské mýty odehrávají v čase čistě světském, popřípadě na pomezí mezi časem světským a posvátným.

³⁴ Viz Činátlová

³⁵ Viz Činátlová

2.5.4 Eschatologický mýtus

Posledním druhem mýtu, jímž se zde budeme podrobněji zabývat, je mýtus eschatologický. Eschatologické mýty souvisejí s představou střídajících se kosmických cyklů, přičemž oproti střídání pozemských ročních cyklů jako ve vegetačních mýtech se zde jedná o střídání celých světů či věků. Pro tyto mýty je charakteristický motiv „zlatého věku“ (vyskytující se např. v mytologii indické, íránské, babylonské, aztécké, židovské, skandinávské aj.), jenž následuje bezprostředně za prvotním chaosem, avšak například vinou porušení nějakého tabu či jako trest za hříchy dochází k jeho úpadku a přicházejí katastrofy jako potopa světa, úpadek mravů, válčení apod. V některých tradicích je časové hledisko „zlatého věku“ doprovázeno hlediskem prostorovým a vzniká tak motiv „ztraceného ráje“ (biblický ráj, země Dilmun v sumerském mýtu ad.) V těchto mýtech se tedy ukazuje, že vývoj může postupovat nejen od chaosu ke kosmu, ale i od kosmu k chaosu. Tematicky pojednávají eschatologické mýty o konci světa, po němž může, ale nemusí následovat obnova. Pokud obnova následuje, nastává druhý „zlatý věk“.

Vidíme, že oproti mýtu stvoření je tento mýtus orientován do budoucna, na nový život před námi, a nikoli do minulosti. Důležitějším se stává to, jak vše skončí, a ne jak vše začalo. Zatímco kosmogonické mýty jsou příběhy o zkrocení nestvůr ve službách chaosu, eschatologické mýty jsou příběhy o tom, jak tito netvoři unikají na svobodu; v jejich poslední bitvě s bohy se v podstatě opakují ony souboje, které se odehrály v mytické minulosti.

2.5.4.1 Biblický mýtus a typologie

Eschatologická tradice nejbližší evropské kultuře je tradice židovsko-křesťanská, jejíž ojedinělost v rámci ostatních evropských mytologií spočívá v jasném zacílení přímočarého jednosměrného času neboli v historickém finalismu (obnova ztraceného ráje v judaismu; představa o věku Antikrista, po němž následuje druhý příchod Kristův, v křesťanství). Tento historicky určený vývoj k cíli vyplývá z historického chápání biblických mýtů, kdy jednotlivé události či postavy jsou vykládány jako jedinečné, historicky neopakovatelné jevy.³⁶ Život, smrt a vzkříšení Ježíše Krista vyvstává v novožákonní tradici jako jedinečná historická

³⁶ Podobně jako v žánru legendy, do níž se biblický mýtus postupně transformoval.

událost, i když typologicky lze k této události najít četné paralely v archaických mýtech o počátečních dobách, nehledě již na orientální báje o zemřelých a vzkříšených bozích. Podobně jako heroický mýtus souvisí také mýtus biblicko-křesťanský s dějinami lidstva (časem historickým, lineárním), nikoli s přírodními jevy (časem mytickým, cyklickým), avšak i křesťanský mýtus si podržuje úlohu paradigmatu pro etické normy a kultovní formy jako původní mýtus, jelikož vzhledem k pozdější historické zkušenosti mají události popsané v evangeliích ráz počátečních a výsostně sakrálních dějů.

Struktura biblického mýtu vychází z typologického myšlení, jež je typické pro biblickou exegezi a potažmo i pro celé křesťanské uvažování o světě.³⁷ Typologie je původně literární pojem pocházející z rétoriky a označující řečnickou figuru, jež vymezuje jakýsi daný typ (postava, událost) a proti němu/vedle něj klade prototyp (anti-typ). Tato typologie se pohybuje v čase tak, že typ buď existuje v minulosti a prototyp v přítomnosti, anebo typ existuje v přítomnosti a prototyp v budoucnosti. V biblické exegetice tak starozákonní postavy jako Mojžíš či Adam slouží jako typy, jež s sebou nesou určitý příslib, jehož uskutečněním a naplněním je anti-typ Ježíš Kristus. Anti-tytem ke Kristovi je pak Antikrist, figurující v Janově apokalypse v poslední knize Nového zákona. Starý zákon je tedy v křesťanství pojímán jako prolog k Novému zákonu, církevní historie odvíjející se od novozákonních evangelií je naší přítomností a Apokalypsa je tím, k čemu lidstvo směřuje.

Rétorika biblické typologie se během 18. století začala prosazovat i na poli vědy a ovlivnila různé teorie dějinného vývoje předpokladem, že dějiny mají nějaký význam a smysl a že se dříve či později objeví událost, jež tento význam a smysl naznačí a tím se stane prototypem toho, co se stalo dříve. Northrop Frye se domnívá, že naše moderní důvěra v dějinný vývoj (evolucionistické teorie, teorie pokroku) a naše víra, že lidské události navzdory zřejmému zmatku či dokonce chaosu někam směřují a něco naznačují (marxismus, demokracie), je zřejmě dědictvím právě biblického typologického myšlení.

Laurence Coupe (inspirován mimo jiné právě Northropem Fryem) výstižně nazývá biblický mýtus mýtem vykoupení, jehož nejranější verzi najdeme ve starozákonní knize Exodus a poslední v novozákonní knize Janových zjevení. V evropském myšlení a v kultuře je podle něj tento druh mýtu stále přítomný a produktivní, ať už jako „typ“ pro další křesťanská díla nebo jako zdroj inspirace pro díla literární (tvořivý princip mýtu plodícího další mýtus). Coupe také rozvádí příklad marxismu coby moderního vykupitelského mýtu, rovněž stále produktivního v evropském uvažování, jenž je stejně jako křesťanství zaměřen na

³⁷ Viz Northrop Frye: Biblický kód, s. 108-109

vývoj a postup historie kupředu k danému cíli. Jak v křesťanství, tak v marxismu musí lidstvo projít konflikty a krizemi, bez nichž by konečný cíl nebyl možný, přičemž stádia křesťanského a marxistického vývoje by ve vzájemném srovnání vypadala následovně: 1) ráj/primitivní komunismus kmenových společností, 2) pád/vznik soukromého vlastnictví, 3) pustina/třídní společnost, 4) ukřižování/potlačení proletariátu, 5) vzkříšení/vzmach třídního uvědomění, 6) soudný den/revoluce, 7) Jeruzalém/beztřídní společnost.³⁸

Můžeme předpokládat, že Eliade by celý tento průběh událostí četl cyklicky, s rájem na počátku i na konci. Coupe však zdůrazňuje, že konečný Jeruzalém není stejný jako prvotní ráj, není jeho prostým opakováním. Nový Jeruzalém je poznamenán dlouhým bojem s hříchem a smrtí, během něžž Boží lid musel přestát sérii příkoří a útisků, a je to tedy ráj nejen znovunabytý, ale i transformovaný na vyšší úroveň. Podobně se to má i s marxistickou beztřídní společností, která již není stejná jako původní společenství primitivního komunismu, nýbrž je jeho vylepšenou verzí. Anti-typ/prototyp není tedy kopií typu, ale jeho vyspělejší formou.

³⁸Viz Coupe, s. 60

2.6 *Mýtus a literatura*

V kapitole *Funkce mýtu* jsme zmínili teorii, že „myslíme v příbězích“, tedy že vyprávění jako takové je pro člověka nejpřirozenějším způsobem vztahování se ke světu. Souvisí to s lidskou potřebou utřídění a začlenění všech společenských událostí, kosmických či přírodních jevů i každodenních příhod do celistvého rámce, který by někde začínal, nějak se vyvíjel a dospěl ke svému konci, čili by dával smysl. Lidský jazyk a vyjadřování se odvíjí od tohoto narativního způsobu myšlení, a jedním z jeho prvních plnohodnotných výtvorů v lidských dějinách jsou archaické posvátné mýty, jež původně bývaly nerozlučně spjaty s rituály.

Mýtus a rituál společně plnily magickou funkci a jejich pozice v daném společenství byla nezpochybnitelná. Tím, jak se mýtus a rituál postupně začaly vyvazovat ze služeb teologie a magie a navzájem se od sebe vzdalovat, se jejich narativní potenciál pomalu přesouval především na pole literatury. Dalo by se vlastně říci, že literatura představuje genetické pokračování mytického vyprávění a zaujímá v moderní společnosti v zásadě totéž místo, jaké zaujímal vyprávění mytické:

[L]iterature is a means of extending mythology. That is, literary works may be regarded as 'mythopoeic', tending to create or recreate certain narratives which human beings take to be crucial to their understanding of their world.³⁹

Mýty i rituály byly po staletí hlavním materiálem literární tvorby, přítomným v nejrůznějších literárních druzích, v nichž se uchovávaly dalším generacím až do dneška. Ze všech historických literárních žánrů a druhů se mytologický materiál nejvíce prosadil v pohádce, eposu a dramatu, jež jsou všechny jeho přímými produkty. Vliv mýtů a rituálů je následně více či méně patrný i v dalších literárních žánrech geneticky odvozených od těchto tří literárních kategorií.⁴⁰

³⁹ Coupe, s. 4

⁴⁰ Více o vlivu mýtu na různé literární žánry viz Meletinskij, s. 276-283; Scholes a Kellogg, s. 217-219

2.6.1 Mytologismus a mytologický román

Pro účely této práce bude nejpodstatnější pojednat o vztahu mýtu k románu. Dříve, než se budeme zabývat samotným tímto vztahem, objasníme si nejdříve pojem mytologismu a jeho úlohu v moderní literatuře.

Za mytologismus v literatuře se považuje jev, kdy autor v díle zdůrazňuje či naznačuje shodu mezi zobrazovanými situacemi a známými mytickými syžety. Postavy a události jako by ztrácely svou historickou jedinečnost a charakter, neboť jsou vnímány jako projev jedné z variant stále se opakujícího odvěkého typu, který je uchován v archaických mýtech. Mytologická literatura si od mýtu vypůjčuje jednou jeho strukturu, jinde zase jeho témata či jednotlivé motivy, avšak zásadní je pro ni především její snaha postihnout všelidské, obecně platné, nadčasové aspekty lidského bytí.

Mytologismus se v literatuře prosazuje již od dob vzniku prvních literárních památek ve starověku (viz antické Řecko), ve středověku byl spojen zejména s křesťanskou mytologií a v novověku ožívá opět zájem o mytologii antickou. V 19. století je přístup k mýtu charakterizován dvěma tendencemi, jež obě znamenají počátek demytologizace literatury. První proud, realistický, vědomě naprosto odmítá tradiční mytický syžet a mytické motivy a směřuje k napodobování přírody a k obrazu skutečnosti v adekvátních životních formách. Druhý, romantický proud, se pokouší o vědomé, avšak zcela neformální a netradiční využití mýtu (nikoli jeho formy, ale „ducha“), vytvářejíc tak leckdy nové, básnicky autonomní formy mýtu.⁴¹

Celé devatenácté století nebylo mytologismu příliš nakloněno a proces demytologizace v něm dospěl asi nejdále, avšak ve 20. století se mytologismus naopak stává charakteristickým literárním jevem, a to jako umělecký postup i jako způsob vnímání světa, který stojí v pozadí takové tvorby (nejde už jen o využití jednotlivých mytologických motivů či syžetů, ale také o mytologický způsob interpretace mýtů i nemytické látky, související s rozvojem moderní antropologie, etnologie a psychoanalýzy). Pro mýtus objevující se v literatuře v 20. století je pak charakteristické, že už jej nemůžeme chápat ve smyslu původního mýtu, tázajícího se po počátku světa a jeho řádu, nýbrž jako mýtus přetvořený uměním, pro nějž je zásadní otázkou *jaký* tento svět a jeho řád je. Z hlediska moderních literárních směrů se mytologismus pojí zvláště se symbolismem, surrealismem, existencialismem a s psychoanalytickou a rituálně mytologickou školou v literární vědě.

⁴¹ O tomto přístupu více viz kap. Literární mýtus níže.

Podle českého literárního kritika Vladimíra Svatoň je veškerá moderní próza stále závislá na mytických zdrojích a neustále odkazuje k dávným mytickým postavám, situacím a příběhům. Z hlediska poetiky funguje v moderní literatuře mýtus jako „výchozí symbol, kód, z něhož se odvíjí nekonečné množství detailních realizací.“⁴² Za mytický princip v románu, a nejenom v něm, označuje Svatoň okamžiky nadhledu nad racionální všedností a odpoutání se od každodenní reality. Tato mytičnost charakterizuje podle něj všechny romány, jež jsou „skutečným dílem prózy“ (např. romány Dostojevského, Balzacovy, Flaubertovy), vyznačující se jistou dvojnásobností: mytičností a zároveň historičností,⁴³ věčností a zároveň každodenností⁴⁴. Hlavním rysem románu prolnutého mýtem je polarita světa žitého, přízemního a světa vyšších souvislostí: „Svět praktického jednání, snah, kalkulů a účelně organizovaných lidských vztahů je protržen vpádem souvislostí, které přesahují bezprostřední zájmy jednajících osob.“⁴⁵ Děje moderních mytologických románů lze pak číst a interpretovat dvojím způsobem – jako příběhy ze života i jako varianty dávných mýtů.

V obsahu románu se dle Svatoň mytičnost uplatňuje jako náznak „přesahu pozemského“, jež se projevuje „v neurčitém pocitu nespokojenosti se všemi možnostmi, jež svět k reálnému činu nabízí. Nebo v ironii, která převrací původní záměry postav a jejich předpokládaných příběhů nečekaným směrem: všechno snažení se naplňuje jinak, než si postavy přály, ale v tomto naplnění cítíme silnější logiku než v jejich vlastních projektech. Nebo v náhlých průhledech do jiné dimenze života. [---] A nebo se projevuje v tušení, že tento svět je pouze povrchem jakéhosi vesmírného dění.“⁴⁶ Rozdvojenost takového románového světa se však neodehrává pouze v rovině obsahu, nýbrž zároveň ve způsobu vyprávění.⁴⁷ Zdařilý román musí jak vyprávět příběh, tak podněcovat k úvahám o sobě a o světě, čili udržovat ten správný poměr mezi pasážemi epickými a úvahovými. Pokud se rovnováha těchto prvků v příběhu či ve způsobu vyprávění vychýlí, působí díla ploše nebo odtažitě a mají jen malou šanci stát se součástí světové literatury.

(Rozdvojenost románu, již naznačuje Svatoň, však není rysem pouze moderního románu, nýbrž leží v samých základech tohoto žánru, jenž se ustavoval překračováním hranic daných literárními druhy a kategoriemi a čerpal jak z prózy, tak z dramatu, jak z historické, tak

⁴² Svatoň, kapitola *Nesoustavná poetika románu (rozhovor s Nad'ou Macurovou)*, s. 120

⁴³ O protikladu historičnosti a mytičnosti Svatoň říká: „Dějinnost je stejně jako všednost opakem mýtu: je výsledkem záměrné lidské činnosti, vášní a zájmů, neuskutečňuje se v ní věčný řád kosmu (přírody i společnosti), ale vítězí v ní hrubá moc. Svět není prolnut harmonickým řádem, je prostě takový, jak jej zformovala krutost a síla.“ s. 319

⁴⁴ Viz Svatoň, s. 301-315

⁴⁵ Svatoň, s. 41

⁴⁶ Svatoň, s. 311

⁴⁷ Viz Svatoň, s. 95 -110

fikční literatury, z prózy realistické i romantické.⁴⁸ Navazuje na epos (jenž sám už je amalgámem různých žánrů), i na tragédii a komedii (dialogičnost nejen mezi postavami románu, ale i jako princip výstavby románu – dialog mezi styly, jazyky, pohledy na svět...) Pouze pokud je v románu kladen důraz na mytický aspekt, a to jak v obsahu, tak v poetice, můžeme o něm mluvit jako o mytologickém románu.)

J. M. Meletinskij definuje mytologický román jako příběh, v němž se mýtus stává způsobem výstavby vyprávění. Syžet takového románu a charakter v něm vytvořeného mytického prostoru, času, člověka a společnosti je prostoupen, stejně jako v archaickém mýtu, sémantickými opozicemi a analogiemi (od nejsmyslovějšího, přes časoprostorové, sociální a číselné protiklady, až po základní protiklady jako život/smrt a hlavní mytologické opozice sakrálního/světského).

Historicky se mytologický román začíná uplatňovat na přelomu 19. a 20. století, kdy se profiluje v opozici vůči realistickému a naturalistickému románu 19. století. Mytologismus 20. století spočívá primárně v předvedení některých neměnných, věčných principů, pozitivních i negativních, „prosvítajících záplavou empirické všednodennosti a dějinných změn.“⁴⁹ Mytologizační princip v literatuře se podle Meletinského zakládá na zdůraznění kontrastu a srovnání historického a mytického, individuálního a archetypálního. Důležitým mytologizačním prostředkem je technika prostého opakování vracejících se motivů či jednotlivých frází (tzv. leitmotivy). Termín leitmotiv pochází z hudební vědy, a na poli literatury se začal v souvislosti s mýtem prosazovat především díky dílu německého skladatele Richarda Wagnera (1813-1883), přičemž moderní romanopisci tuto techniku často využívají coby prostředek k překonávání fragmentárnosti a chaotičnosti lidské zkušenosti.⁵⁰

Podstatnou roli v mytologickém románu hraje mytické pojetí času, pro nějž je typické splývání minulosti, přítomnosti a budoucnosti, ústící v jakési bezčasí. Světový čas dějin se mění v bezčasý svět mýtu, a tento jev se ve výstavbě románu nejčastěji odráží v podobě kruhového návratu k počátku (v čase, v prostoru i v samotné výstavbě díla). Mytický čas

⁴⁸ Viz Scholes a Kellogg

⁴⁹ Meletinskij, s. 293

⁵⁰ Vztah mýtu a hudby ve svém díle tematizuje např. Claude Lévi-Strauss či Zdeněk Neubauer. Lévi-Strauss považuje hudební a mytologické struktury za velmi blízké, mnohem bližší než struktury literární a mytologické, jež dokonce klade (v neprospěch této práce i celé literární vědy) do přímého protikladu. Hudbu, stejně jako mýtus, míní Lévi-Strauss, vnímá člověk jako celek všech not, zvuků, rytmů a melodií, a jinak ji snad ani vnímat nemůže. Rovněž mýtus dává plný smysl pouze když je chápán v celistvosti, s nejmenšími významotvornými detaily zahrnutými do celkového rámce. Také český filozof Zdeněk Neubauer se domnívá, že mýty „se v mnohém podobají hudebním motivům. Hudba – melodie a rytmus – je oblastí akustických tvarů, v čisté podobě se v ní zjevuje časový rozměr světa. [---] Porozumění sluchovému vjemu se děje pohybem vnitřního souznění. Zde netřeba se ptát, zda jsou jednotlivé melodie, témata, motivy pravdivé či nikoliv: naše souznělost je jejich vnitřní pravdou. [---] Mytická vyprávění, tak jako hudba, nás nepoučují o světě, nýbrž sladí člověka se skutečností. Z této harmonie povstává svět a skrze vyprávění se udržuje.“ (Neubauer, s. 44)

vytlačuje objektivní historický čas také tím, že události či postavy určité doby jsou vydávány za inkarnaci věčných typů (archetypů). Z těchto dvou rysů moderního mytologismu (kruhový návrat a opakovatelnost určitých rolí a situací) povstává jeden ze základních metasyžetů mnoha literárních děl: odchod z domova – svody a zkoušky – návrat.

Daniela Hodrová rozlišuje dvě protichůdné románotvorné tendence, jež se z hlediska struktury uplatňují v mytologickém románu 20. století⁵¹: první, která mýtus v podstatě přejímá, a románu tak poskytuje relativně pevnou strukturu a předurčuje jeho syžet a smysl (často deformovaný), a druhá, jež mýtus spíše zpochybňuje a strukturu románu tím záměrně komplikuje a zatemňuje, jak ve formě, tak ve smyslu. V obou případech však mýtus v románu vystupuje jako dynamická struktura, k níž románový text zaujímá vědomě dialogický, distancovaný vztah.

I přesto, že první zmíněný postoj k mýtu přejímá, explicitně nebo implicitně, strukturu jednoho daného mýtu, svým významem a hodnotami se od něj může výrazně odklánět. Zapojení mýtu v románu může například mít v rámci všednodenní skutečnosti patetický či ironický účinek, vyvstávající při střetu „nízké“ reality s „vysokým“ mýtem. Pokud určitý mýtus tvoří syžetové schéma románu, má struktura podobu „skeletu“ a mýtus v románu působí jako integrující princip. Příkladem tohoto typu „románu s mýtem-skeletem“ z 20. století jsou romány Thomase Manna *Kouzelný vrch* (iniciační mýtus) a *Josef a bratři jeho* (biblický mýtus), či s jistými výhradami *Odysseus* Jamese Joyce (zdůrazňuje antický mýtus, zprostředkovaný homérským eposem, avšak svou roli hrají i mýty jiné). Podstatné je, že tyto romány neusilují o slepou ilustraci mýtu, nýbrž o jeho významovou a hodnotovou aktualizaci. Stylistickým prostředkem ironie strukturu mýtu rozvolňují, popírají předem určený průběh mytologického syžetu a víceméně jasný smysl mýtu problematizují a deformují.

Na druhé straně zpochybňující postoj k mýtu se podle Hodrové vyznačuje tím, že v celém textu románu je v explicitních útržcích a narážkách zapojen ne pouze jeden mýtus, ale více různých mýtů, jež často tvoří strukturu jen dílčích příběhů, nikoli románu jako celku. Mýtus zde nefunguje jako integrující kompoziční postup, a román tak působí na první pohled nesoudržně a bezforemně. Jako příklad tohoto typu románu slouží Joyceovy *Plačky nad Finneganem*, kde je text tvořen fragmenty mýtů a jejich náznaků a postavy se proměňují v mytické a historické hrdiny a přelévají se jedna v druhou, nebo Mannova *Smrt v Benátkách*, kde vícero postav funguje jako vtělení jednoho boha a zároveň jedna postava je vztahována k několika mytickým postavám. (Pro úplnost si uveďme, že v románu prvního typu obvykle

⁵¹ Viz Hodrová, doslov k Meletinskému

odpovídá jedné literární postavě jedna mytická postava.) Pro román tohoto typu je příznačný prostor města (oproti agrárnímu prostředí původních mýtů), jež svou fragmentárností a polyglotičností („různohlasím“ v Bachtinově pojetí) potvrzuje samotnou strukturu románu.

Ať už se jedná o román prvního, či druhého typu, jedno je jim podle Hodrové společné. Veškerý mytologismus 20. století je totiž nemyslitelný bez humoru a ironie, což vyplývá ze samotného faktu, že starověké mýty čtou, interpretují a využívají moderní autoři. Humor, ironie či karnevalovost (záměna „nízkého“ za „vysoké“, záměna rolí a masek) jsou „výrazem neomezené svobody moderního umělce vůči tradičním symbolům, jež v naší době pozbyly platnosti, avšak jsou stále přitažlivé jako prostředky metaforizace takových jevů či prvků vědomí, které autor považuje za univerzální a věčné“.⁵²

⁵² Hodrová, s. 393

2.6.2 Literární mýtus

Díla, v nichž se odráží obsah či struktura konkrétního mýtu či mytologie, jsou označována jako mytologická. Často se jedná o díla významově aktualizující určitý mytický syžet či motivy. Vedle nich se však v literatuře objevují díla tzv. mýtotvorná, jež charakterizuje snaha o vytvoření (či přetvoření) určitých příběhů, které lidé vnímají jako klíčové pro porozumění světu.⁵³ Literární mýtus se, stejně jako mýtus archaický, zakládá „na takovém uspořádání symbolických významů, které rozezvučí citlivé struny ve všech, nebo alespoň v mnoha lidských bytostech“⁵⁴.

Pojem literární mýtus⁵⁵ bychom pro účely této práce mohli definovat následovně: jedná se o vyprávění založené na metafyzickém řádu, kompoziční sevřenosti, strukturovaných protikladech a symbolické mnohoznačnosti.⁵⁶ Tyto vlastnosti má literární mýtus společné s mýtem archaickým. Hlavní rysy, kterými se tyto dva druhy mýtů odlišují, jsou podle Selliera tři: literární mýtus nemá na rozdíl od původních mýtů zakladatelský či nastolovací potenciál, není považován za pravdivý a je písemným výtvozem konkrétního autora. Přestože jsou literární mýty díly písemnými, odkazují často, jak zdůrazňuje Činátlová, k původní mytické oralitě (pomocí orální stylizace či narativních topoi, jež asociují ústní promluvu) a k rytmickému charakteru vyprávění (opakováním obrazů, epitet, ustálených metafor, rytmizovaným větným členěním apod.) Moderní autor navazuje na orální narativní tradici mýtu také tím, že si za stěžejní princip vyprávění často volí analogii. Literární mýty tak obvykle staví do popředí analogický vztah jednotlivých rovin, kdy například příběh jednotlivce či rodiny zrcadlí příběh společnosti, prostoru a času a naopak.

Co je tedy oběma druhům mýtu společné, je zaprvé sevřený a koncizní dějový scénář⁵⁷ s pevnou kompozicí, založený na protikladech. Propracovaná síť symbolů a obrazů ve spojení s pevně vystavěnou kompozicí, kdy všechny prvky příběhu jsou součástí systémů založených na binárních či triadických protikladech, vytváří velké pole významů, což se pak odráží i v různorodosti možných analýz a interpretací literárního mýtu napříč časem i prostorem.

Oběma druhům mýtu je dále společný dopad v rovině společenské, jelikož hlavní funkcí literárních mýtů je stejně tak jako u mýtů archaických sladit člověka s jeho

⁵³ Coupe, s. 4

⁵⁴ Sellier, s. 107

⁵⁵ Philippe Sellier uvádí celkem pět kulturních jevů, jež bývají často označovány jako literární mýty.

⁵⁶ Viz Bílek, Sellier

⁵⁷ Sellier upozorňuje, že rozdíl mezi mýtem a eposem je právě v konciznosti příběhu: zatímco pro mýtus je typická sevřenost s stručností, pro epos je charakteristická epičnost a rozvleklost.

prostředím a světem a integrovat jej do vyššího řádu, přírodního či kosmického. Mytickému vypravěči i modernímu autorovi jde primárně o vyprávění příběhu umožňující katarzi, jíž člověk dosáhne, když si uvědomí podobnost vlastního příběhu s jinými příběhy (neboli rozpozná ve vyprávěném příběhu svou vlastní existenci).

Nezbytným prvkem literárního i archaického mýtu je rovněž jeho metafyzické či náboženské ladění, jež se vine celým příběhem a jež je pocíťováno jako tušení, že „horizontalita veškeré existence je nebo může být podřízena vertikálnímu pohledu“⁵⁸. Smyslem života hrdinů literárního mýtu nebývají radosti všedního života (svatba, rodina, kariéra apod.), nýbrž usilují o jeho osudové naplnění. Život postav je řízen vyššími mocnostmi a jejich myšlenky či pocity neznáme, a ani znát nepotřebujeme (jelikož hrdiny vnímáme jako univerzální nositele smyslu) a nemůžeme (protože hrdinové se řídí „antipsychologickou“ logikou symbolické obraznosti na úkor logiky psychologicky motivované). Jejich touha po osudovém naplnění se v literárním mýtu často pojí s otázkou, zda, či do jaké míry, je člověk svobodná bytost, a nakolik je jeho život zcela v rukou jiných mocností. Jedná se tedy o problematiku determinismu, jež je například v křesťanském světě evropské vzdělanosti prezentována ve formě tázání po vztahu mezi milostí Boží a svobodou lidské vůle.

První literární mýty pocházejí ze středověku a byly nerozlučně spjaty s rytířskou kulturou. Středověká kultura ve svém celku byla pod vlivem křesťanské mytologie, která se vyznačovala hlubokým spiritualismem a vycházela z nazírání objektivního světa jako materiálních znaků vyšších „nebeských“, nábožensko-mravních principů. Původní archaický mýtus byl pak v tomto duchu vykládán alegoricky tak, že mytické postavy byly pojímány jako alegorické. Literárním produktem této doby byl mimo jiné mýtus rytířství, osudové lásky či posmrtného života, jejichž společným jmenovatelem je parsifalovský mýtus neboli příběh o svatém grálu.

V novověku se zrodily literární mýty, pro něž je typický zájem o jedince a sociální charaktery dané doby, jež často zároveň představují některé obecně lidské typy chování (např. Hamlet jako hrdina reflektující sebe sama a svou situaci tváří v tvář mimoosobním nepřekonatelným silám zla, či Don Quijote mající svůj archaický původ v postavách rozmanitých „moudrých bláznů“ či pohádkových hlupáků, nešiků a popletů). Vladimír Svatoň rozlišuje dvě hlavní mýtotočivé tendence, které se vytvořily během 16. a 17. století a jež se

⁵⁸ Sellier, s. 115

uplatňují i v moderní literatuře.⁵⁹ Výsledkem první tendence jsou mýty o jedinci a jeho vůli, vině a trestu, v nichž mytický pocit sounáležitosti s kosmem přichází v závěrečné scéně (např. mýtus falstaffovský o hýřivé nenasytosti, donjuanský o svůdcovství, faustovský o hledačství a hamletovský o existenci na rozhraní). Výsledkem druhé tendence jsou mýty, v nichž pocit sounáležitosti s kosmem tvoří výchozí bod příběhů a zápletky jsou vystaveny na nesouladu mezi povrchem každodenní reality a jejím hlubším smyslem a hodnotami (např. mýtus donquijotský o tragikomice lidského osudu a mýtus prostáčka – Sancha Panzy, jenž je jakýmsi kontrastním blížencem právě k Donu Quijotovi).

Příznačné je, že většina novověkých mýtů je svázána se sevřenou formou dramatu, potažmo s žánrem tragédie. Oproti tomu v romantismu, a to především v romantismu německém, na sebe literární mýtus nejčastěji bere podobu lyriky a románu. Němečtí romantičtí autoři (např. Schelling, F. Schlegel, Hölderlin, Kleist, Tieck, Novalis či E.T.A. Hoffmann) nejenže nadšeně přijímali archaické mýty, ale dokonce je považovali za ideální umění, na jehož základě si stanovili za cíl vytvoření nové, umělecké mytologie, jež by byla vyjádřením hluboké jednoty a odvěké identity přírody a lidského ducha, přírody a dějin. Tato nová mytologie se nechala inspirovat jak „smyslovostí“ antického pohanství, tak „duchovností“ středověkého křesťanství, přičemž v konečném důsledku tato syntéza oscillovala mezi pohádkovostí a mysticismem. Typickým rysem těchto nových uměleckých mýtů je svobodná, mnohdy ironická hra s postavami tradiční mytologie, kombinace prvků různých mytologií a zejména pokusy o vlastní literární fantastično podobné mýtu.

Konečně literární mýty 20. století se často nechávaly inspirovat látkou novověkých literárních mýtů (o donu Juanovi, o Hamletovi apod.), avšak způsob výstavby textů se podobá spíše mýtům romantickým, a rovněž forma bývá povětšinou románová. Pro literární mýty modernistické a postmoderní, stejně tak jako pro velkou část literárních mýtů romantismu, je typické, že autor vytváří jakousi vlastní fantastickou skutečnost, která se příliš nepodobá světu, jak jej známe či na nějž jsme zvyklí: „Tento fikční svět autor vytváří nikoli podle zákonů pravděpodobnosti, ale podle pravidel, která si sám stanovil a která pokládá za zákony nejen pravdy umělecké, ale pravdy vůbec.“⁶⁰ V mýtech 20. století je maximálně narušena hranice mezi přirozeným a nadpřirozeným světem, jež byla charakteristická pro archaický mýtus, a vzniká tak svět hybridní, v němž fyzikálně možné a fyzikálně nemožné jevy koexistují a navozují dojem fantaskní reality. Zároveň se vyhraňuje opozice mezi světem

⁵⁹ viz Svatoň, kapitola *Nesoustavná poetika románu (rozhovor s Nad'ou Macurovou)* a kapitola *Teorie románu a historická poetika; Kritická reflexe a mýtus ve struktuře žánru*

⁶⁰ Doroševič, str. 530

viditelným a neviditelným, který viditelnému vládne, a narůstá pocit nejistoty a neurčitosti. Toto mytické fantastično pomáhá autorům vytvářet ovzduší tajemna, bizarnosti, zázraků a transcendentna v protikladu vůči životní realitě a zkušenosti.

V rámci 20. století můžeme podle Blanky Činátlové vysledovat dvě různé techniky vytváření literárních mýtů⁶¹, modernistickou a postmodernistickou. Modernističtí autoři (např. Borges, Joyce, Hesse, Kafka, Musil, Th. Mann) zasazují hrdinu do mytického časoprostoru, který podtrhuje jeho izolovanost a osamocenost (např. prostor městského labyrintu upomínajícího na chaos nebo prostor „mimo tento svět“, izolovaný, tonoucí v bezčasi: sanatorium, divočina, vrch). Modernističtí hrdinové nemají nitro a identitu, protože jsou emblémem univerzálního, archetypálního hrdinství. Jsou často prototypem moderního nomáda, poutníka bez domova a identity, jenž bloudí v prázdnotě moderního světa. S tím souvisí obvyklá fragmentárnost takového vyprávění, a zároveň také napodobení struktury iniciačního mýtu (např. kristovského, parsifalovského). Na rozdíl od původních mýtů však v modernistických autorských mýtech hrdina často selhává, a závěrečná iniciace tak buďto vůbec není možná, nebo se uskuteční jen z části.

Literární mýtus postmoderny se podle Činátlové od modernistického odlišuje zejména příklonem k nejarchaičtějším prvkům původních mýtů spjatých s rituály, magií, pohádkami, pověrami a pověstmi. Literární mýty postmoderních autorů (např. Grass, Eco, Márquez, Rushdie, Swift, Tournier) mají formu palimpsestu, v němž se protíná množství příběhů, hrdinů i identit. Tato díla vytvářejí mnohovrstevné analogie, v nichž se osudy jedince prolínají s osudy rodu či celého národa a státu, a historie se prolíná s mýty. Vznikají tak tzv. genealogické mýty, typické pro tvorbu magického realismu. Pro poetiku těchto postmoderních mýtů jsou charakteristické obrazy těla a všeho s ním spojeného (jedení a vylučování, plození a rození apod.) Hrdinové jsou svým tělem a jeho procesy těsně provázáni s během světa. Působivost a síla takového postmoderního díla však stejně jako v archaickém mýtu nespočívá v osudu jednotlivce, ale v naléhavosti a domnělé pravdivosti samotného vyprávění. Pro vypravěče je odvyprávění příběhu životně důležitou událostí, k níž jej vede vnitřní nutkání, kladoucí důraz na každé vyřčené slovo a sdělující jen absolutní pravdu. Toto vypravěčské hledisko dodává jak literárnímu, tak původnímu mytickému vyprávění na důvěryhodnosti a nezpochybnitelnosti ve smyslu proroctví vydanému tváří v tvář smrti, a může tak být v jakémsi kontrastu k výše uvedenému faktu, že literární mýtus se od mýtu archaického liší právě tím, že si nedělá nárok na pravdivost.

⁶¹ Činátlová používá častěji pojmu autorský mýtus.

2.7 Shrnutí teoretické části práce a východiska pro část analytickou

V první části diplomové práce jsme dospěli k definici dvou literárněvědných termínů, jež pro nás budou relevantní v další části práce. Jedná se o pojmy „mytologický román“ a „literární mýtus“, jež se oba vztahují k původnímu archaickému mýtu, avšak každý jiným způsobem. Mytologický román čerpá z archaického mýtu především obsahem (odkazuje ke konkrétnímu mýtu/mýtům) a strukturou (výstavba vyprávění podobná mytické), přičemž obě tyto složky jsou prostoupeny propracovaným systémem významových protikladů. Na druhou stranu literární mýtus usiluje o vytvoření díla, jež by k archaickému mýtu odkazovalo ve své totalitě jako k samotnému principu tvorby. Většinou neodkazuje ke konkrétním archaickým mýtům, avšak podržuje si sevřenou mytickou strukturu, uchovává v sobě mytický přesah k transcendentnu a podobně jako archaický mýtus je významově mnohoznačný. Podle Philippa Selliera se pojem literárního mýtu dá vztáhnout pouze na velmi krátká díla, jako například divadelní hry či legendy, jež podle něj jako jediné mohou splňovat všechny tři charakteristické rysy jím definovaného literárního mýtu (symbolická nasycenost, kompoziční sevřenost a metafyzické ladění). Blanka Činátlová však v rámci tohoto pojmu interpretuje mnohé romány 20. století, jež svou šíří mnohonásobně překračují rozsah dramát a kratších próz. V jejím pojetí tedy dochází k jistému prolnutí pojmů mytologický román a literární (autorský) mýtus.

Romány Torgnyho Lindgrena, jež budou předmětem analýzy v druhé části této diplomové práce, často odkazují ke konkrétním archaickým mýtům (většinou biblickým), proto by mohly být označeny jako romány mytologické. Zároveň však Lindgrenova tvorba jako celek, tzn. včetně jeho povídek, odkazuje k principu mytické tvorby komplexněji. Je nápodobou mýtu nejen ve smyslu obsahu (mytické postavy, prostor, čas) či struktury (uzavřená kompozice, literární metoda opakování, analogie), nýbrž rovněž klade velký důraz na metafyzický řád (problematika milosti a svobody lidské vůle), na princip strukturních protikladů odrážející se ve všech rovinách díla (motivické, tematické, jazykové, stylové či narativní), i na orální aspekt díla. Důležitým rysem Lindgrenova díla je jeho symbolická nasycenost, jež se potvrzuje mimo jiné v mnoha různorodých analýzách jeho díla. Jeho tvorba byla interpretována například z hlediska existencialismu (Ingela Pehrson), teologie (Anders Tyrberg) či filozofie (Ingemar Friberg). Na základě všeho výše uvedeného budu analyzovat Lindgrenovy romány v širším pojetí literárního mýtu, jak jej používá Blanka Činátlová.

První oddíl druhé části diplomové práce se bude zabývat analýzou Lindgrenova románu *Ljuset*, přičemž se pokusím v tomto díle analyzovat všechny hlavní rysy literárního mýtu (mytický obsah, kompozici, propracovaný systém protikladů na všech úrovních, otázku determinismu a orální podstatu). V druhém oddíle bude následovat analýza románů z triptychu *Nåden har ingen lag*, ovšem zde už se zaměřím pouze na jeden až dva aspekty literárního mýtu v každém z daných románů a v triptychu jako celku.

3 Druhá část: analýza románů Torgnyho Lindgrena

3.1 *Ljuset*

Prvním Lindgrenovým románem, kterým se budeme v této práci zabývat, je román *Ljuset* (1987), jenž by se dal v rámci celé Lindgrenovy tvorby označit jako literární mýtus ve své nejjasnější podobě. Proto také bude jeho analýze věnován největší prostor. Po pěti letech od vydání románu *Ormens väg på hälleberget* (1982, *Cesty hada na skále*, č. 1988) se v něm Lindgren v románové formě vrací k prostředí svého rodného kraje Västerbottenu.⁶² Děj se odehrává ve vesnici Kadis ležící „na konci světa“ v lesích ve vnitrozemí, asi jeden den cesty do Umeå. Explicitně není nikde v románu uvedeno, kdy se děj odehrává, ale brzy lze poměrně snadno odvodit, že se jedná o dobu středověku, pravděpodobně první polovinu 14. století, kdy celou zemi zasáhla velká morová epidemie.

V Kadisu bydlí několik desítek obyvatel, z nichž naprostá většina v krátké době zemře poté, co se do vesnice dostane morová nákaza. Epidemii přežije pouze sedm obyvatel, kteří jsou také postavami tohoto románu: truhlář Kōnik a jeho žena Eira, Kōnikův přítel z dětství Önde, vesnický boháč Avar a jeho dcera Ädla, silák a kat Borne a mladá žena Bera. Ve vesnici se v průběhu vyprávění postupně objeví tři cizinci: Olavus, falešný královský vyslanec Nils/Nikolavus, a pravý královský vyslanec Magnus.

Hlavním tématem románu je boj řádu s chaosem a snaha o znovunalezení rovnováhy a nastolení spravedlnosti, jež se vytratily po zasažení vesnice epidemií moru. Samotné slovo chaos (šv. „kaos“) se v románu objeví pouze jednou či dvakrát, avšak slova jako „oordning“, „oreda“ či „förbistring“, často ve spojení se zoufalstvím či smrtí, se na stránkách tohoto románu vyskytují nesčetněkrát.

Hlavní příčinou a symbolem tohoto chaosu jsou králíci. Jeden z kadiských obyvatel, Jaspas, jenž do vesnice přinesl prvního nakaženého králíka a jenž je proslulý svými báchorkami, na samém začátku pje ódu na králíky a mimo jiné také prohlásí:

Och det ska ni veta att där kaninerna är, där förblir ingenting som det har varit, där sker underverk och där är ingenting visst och säkert, där är det inte lönt att tala om vad som är rätt eller fel eller möjligt eller omöjligt. (s. 15)

⁶² Ve středověkém Västerbottenu se samozřejmě odehrávají některé z Lindgrenových povídek, jež vyšly v letech 1983 a 1986, avšak ty nebudou předmětem této práce.

Svět, kde nic není jisté, dokonce ani to, co je a není správné či možné, je právě fikčním světem tohoto románu, plným zázraků a podivuhodností. O jakých událostech bude román vyprávět, se dozvídáme již na samém začátku knihy, kdy vypravěč říká o Jaspárovi:

Han hade ett märkvärdigt sätt att prata Jaspas, han liksom mässade, teg gjorde han ogärna och nu hördes det tydligt att han ville inleda en befängd och narraktig skröna, och Gud vet vad den skulle innehålla av ond bråd död och främlingar med gyllene band om pannan och fäder som besteg sina döttrar och vidunderliga djur och barnar och konugsliga sändebud som drev gyckel med Gud och hela världen och drakar och drakars herrar som vart hängda med rep. (s. 15)

Nejen Jaspárovy historiky, ale i tento román, jsou vyprávěním na pomezí báchorky, pohádky a legendy, jejichž cílem je přivést lidi, potažmo čtenáře k údivu:

Det hände att någon frågade honom: Varför berättar du den här skrönan för mig.
En skröna, sade då alltid Jaspas, den berättar man väl bara för att folk ska få förundra sig. (s. 15-16)

Jak si ukážeme dále, právě údiv je nezbytnou součástí lidského života, a právě díky schopnosti prožívat jej se v Kadisu nakonec podaří nastolit řád.

Román ve svých dílčích částech i jako celek se na různých úrovních pohybuje mezi několikerými polaritami: fikce – skutečnost, příběh („mythos“) – báchorka, řád – chaos, pravda – lež, světlo – tma, božské – ďábelské, míra – neuměřenost apod. Skutečnost je v románu překvapivě spojena se lží, chaosem a báchorkou, v níž je cokoliv možné. Naproti tomu fikce se pojí s pravdou, řádem a příběhem coby *mythem*⁶³. Úkolem všech postav, podílejících se na vyprávění, jako by bylo vytvořit soudržný příběh na základě struktury mythu, což jim umožní dostat se z chaotického světa báchorky a nastolit řád. Otázkou však je, jaký má tento řád podobu a zda není jen planou iluzí, neslučitelnou se skutečným životem. Oproti původním mýtům se zde totiž zejména slovo řád komplikuje a nabývá paradoxně spíše negativního významu, a to především díky Kōnikově představě o tom, co je správné a „řádné“, a co ne. Kōnik se totiž ve svém zoufalství a touze po nápravě vesnice prohřešuje příliš černobílým viděním světa a subjektivním chápáním spravedlnosti, a ve svých požadavcích je pak často neuměřený.

⁶³ Mythos v Aristotelově smyslu jako zpodobnění příběhu, který má začátek, prostředek a konec a kompozici, která dodržuje princip nutnosti a pravděpodobnosti. Takový příběh vytrhuje život člověka z nepřetržitosti chaosu a uvádí jej do řádu času a prostoru.

3.1.1 Narušení řádu

Na samém začátku nikdo ve vesnici o řádu a spravedlnosti nepochyboval, jelikož zde byl kněz, kostel sloužil posvátným účelům a pravidelně se zde konaly bohoslužby, kde se lidem dostalo potvrzení o Božím řádu na zemi:

De hade lyssnat till prästen som hade sagt att världsalltet är ofattligt stort och mångt, allting är gjort med vishet och jorden är full av lagbundenhet och ägodelar. Gräs växer för boskapen och säd åt människorna så att de kan gå till sitt åker bruk ända till aftonen. Frid och ordning spirar ur jorden och strömmar över oss såsom regn.

De hade sagt: Amen. (s. 12)

Na samém začátku románu všichni také dobře vědí či tuší, co je pravda a co lež, či co se patří a co se nepatří. Poté, co Jaspar jako první obyvatel Kadisu zemře na mor, odnese jej jeho otec ke kováři Yvarovi se zvláštním požadavkem: „Jag vill att du smider ett munlås på Jaspar [...] så att han inte kan öppna käften i evigheten.“ (s. 17) Jaspar byl totiž ve vesnici vyhlášený svými báhorkami a bujnou fantazií, jež měla do pravdy hodně daleko. A vypravěč k tomu dodává: „Så var det i Kadis: rätt och sanning var viktigare och dyrbarare än allting annat.“ (s. 17)

3.1.1.1 Hradby a konec světa

Na začátku je Kadis obklopen „hradbami“, jež již v tradičních mýtech vymezují uspořádaný svět a jež Kadis oddělují od okolní divočiny a neprostupného lesa coby oblasti mocností chaosu. Symbolická funkce „hradeb“ je v románu naznačena tím, že na ni přijde čas od času řeč v průběhu celé knihy, a to i přesto, že to vlastně není žádná skutečná hradba či zeď, nýbrž jen jednoduchá ohrada:

Begravningsplatsen låg utanför muren.

Muren var ingen mur utan en gärdesgård av kvistade och barkade ungtallar, förfäderna hade kallat den muren, de ville ha en mur omkring Kadis. (s. 25).

Že hradby nejsou žádnými skutečnými hradbami, se ukazuje i v paradoxním dialogu Könika s cizincem Olavem:

Var finner man Önde, sade denne Olavus.

Han bor uppe vid muren snett bakom kapellet.

Jag såg ingen mur då jag kom, sade Olavus.

Nej, det finns ingen mur men den heter så. (s. 31-32)

Za doby bez řádu po morové epidemii je právě rozpadající se oplocení kolem Kadisu jedním ze znamení, že původní řád zanikl. Plaňky shnily a nikdo nemá sílu ani chuť je vyměnit za nové (s. 186). Když do vesnice přijde Nils a Kōnik se mu snaží přiblížit chaotický stav v Kadisu, provádí ho po vesnici a ukazuje mu mimo jiné „den halvt förmultnade skidhaga som hette eller hade hetat muren“ (s. 244). A když je na konci znovunastolen řád a obyvatelé Kadisu diskutují o tom, co všechno je třeba udělat, jako jedna z prvních věcí přijde řeč na hradby: „Den där muren som det jämt hade varit tal om, nu skulle den äntligen bli byggd.“ (s. 327)

Funkce oplocení coby hradby mezi panstvím řádu a chaosu se potvrzuje v líčeních lesa obklopujícího vesnici, a vůbec v samotné poloze vesnice. Kadis leží hluboko v lesích daleko od civilizace, na hranici známého a obydleného světa. Falešný královský vyslanec Nils o sobě říká, že mu král poručil jít na sever: „[...] han skulle fortsätta uppåt landet ända tills han stod inför det tomma intet. / Då är du framme, sade Kōnik.“ (s. 231) A když do vesnice dorazí Magnus, jedoucí ve stopách Nilse, prohlásí: „Här tar ju världen ändå slut. Han kan inte undfly mig mycket längre.“ (s. 290) Když mu Kōnik prozradí, že Nils ve vesnici sice byl, ale že pokračoval dál do vnitrozemí, nechce se to Magnusovi věřit: „Men vart. Här tar ju allting slut. Bortom Kadis finns inga andra orter.“ (s. 294) Magnus se nakonec na radu Kōnika pokusí přebrodit řeku, v níž najde smrt. A Nils je na konci románu vyhnán kadiskými muži z vesnice „rakt in i storskogen, ut i förbistringen och tomheten“ (s. 326).

3.1.1.2 Pád do chaosu

Poté, co v Kadisu začne vládnout černá smrt, jež toto poklidné místo na zemi nešetří, umírá mnoho lidí, a ti, co přežívají, jsou zavřeni ve svých domech a bojí se vyjít ven. Vesnice je „mrtvá“, zeje prázdnotou. Cizinec Olavus, který do Kadisu přišel, aby se vyhnul moru, jako první ve vesnici objasňuje, jaká že nemoc to do Kadisu přišla. Olavus popisuje nemoc jako něco živoucího (mluví o nemoci jako o „něm“), jako netvora ve službách chaosu, proti němuž je člověk maličký a naprosto bezbranný:

Det finns något som heter den stora sjukdomen, sade han.

Och Önde upprepade det långsamt och högtidligt, detta var något som han kanske måste lära sig och minnas: Den stora sjukdomen.

Och varför kallas just den sjukdomen stor. Är inte all dödlig sjukdom stor.

Han är ofantligt mycket större än människan, sade Olavus, därför kallas han stor. Människan är en liten loppa mot den stora sjukdomen. (s. 34)

Morová epidemie nese atributy podsvětí a chaosu (chlad, tma, období zimy) také v Kónikových úvahách o této nemoci:

Kanske kände sig den stora sjukdomen hemma i kylan, kanske var den stora sjukdomen själv den mest ohyggliga kyla, en släkting till isen och frosten och bottenjälen och norrskenet som brukade brinna över Kadis. Så att den stora sjukdomen liksom gjorde sig goda dagar inne i vinterns vedervärdighet. (s. 48-49)

A když Ŏnde vypráví Avarovi, co se o nemoci dozvěděl od Olava, opět o nemoci mluví jako o něčem živém („han”) a spojuje ji s dalšími atributy podsvětí a chaosu, s vyhlazením, nicotou a smrtí:

[H]an också kallades Guds Vrede, särskilt den sorten som slagit sig ner i Kadis och som dräpte de sjuka på en dag eller en natt, den sorten alltså som nästan inte var någon sjukdom alls utan endast och allenast var död och förintelse, som var döden i sin renaste form. (s. 61-62)

Se smrtí mnoha obyvatel vesnice se vytratila povolání, jež jsou podstatná pro duchovní stránku života. Nejvíce obyvatelům schází kvalifikace pro úkony, jež mají co do činění se zacházením se smrtí, životem a časem. Přeživší, zejména Kónik a Ŏnde, si tuto ztrátu plně uvědomí, když zemře kněz i hrobař, a mrtvé musejí pohřbívat oni dva. Samotné fyzické úkony jim nakonec až takové potíže nečiní, avšak když dojde na duchovní aspekt obřadu, jsou v koncích:

Att gräva hålet och att sänka ner kistan gick väl an, att lyfta och baxa och kröka rygg och stöna, det var händernas och kroppens verk och ingenting annat. Men rörelserna som skulle utföras, orden som skulle sägas, de hemlighetsfullt obegripliga orden och lätena och de små åtbörderna med huvud och fingrar, allt detta som lågmält skulle sändas bort med den döde, det som han skulle ha med sig hem till evigheten, detta som sammanfogade det tillfälliga och det eviga livet och som även band döden nere i jorden, det som prästen och ingen annan med verklig sakkännedom kunnat utföra, det vållade dem ohyggliga svårigheter, ja de blev mer nedstämnda och dystra av sin oförmåga att rätt hantera döden än av döden själv. (s. 47)

Kónikovo a Ŏdeho každodenní střetávání se smrtí (která je koneckonců pro lidský život přirozená) v nich nevyvolává zdaleka takové zoufalství jako skutečnost, že nejsou schopni dát smrti duchovní rozměr a propojit lidský pozemský život s životem věčným, jak to vždy

dělával kněz. Toto propojení je odrazem řádu, který smrt odkazuje do patřičných mezí. Pokud však nikdo tento úkon neprovede, je smrt všemocná a nezastavitelná.

3.1.1.3 Avar a řád

Na základě Öndeho řeči o „velké nemoci“ se boháče Avara zmocní strach, když mu dojde, že až zemře, jeho majetek, zakopaný na mnoha různých místech jeho pozemku, přijde vniveč, jelikož bude bez dědice. Tento strach mu natolik zatemní mozek, že se rozhodne přelstít „černou smrt“ tím, že zplodí potomka se svou vlastní dcerou, již považuje za bezvýznamný článek mezi sebou a svým dědicem. Jak se totiž dozvěděl od Öndeho, člověk může dojít spásy pouze tím, že tuto nemoc přelstí nějakým naprosto nepředvídatelným úskokem:

Om det fanns en frälsning så fanns den i fruktansvärda krumsprång och onaturligheter, då var man tvungen att tänka ut någonting som ingen hade vågat tänka förr i Kadis. (s. 64)

Avšak poté, co Avar svou dceru Ädlu znásilní, stejně onemocní morem, a když leží na smrtelné posteli, uvědomí si hrůznost svého činu. S vědomím tohoto těžkého hříchu se neodvažuje zemřít, protože ví, že skončí v pekle. I později, poté, co se do Kadisu po řádění moru pomalu navrací život, zůstává Avar ležet ve svém temném domě, tížen temnými myšlenkami, ani živý, ani mrtvý.

Právě s Avarovým zločinem je spojeno nejvíce úvah o předchozím řádu, jež se nyní pomalu, ale jistě hroutí. Když Avar přijde dát truhláři Kōnikovi zakázku na houpáčku pro svého nenarozeného potomka, dojde Kōnikovi, jakým způsobem byl tento dědic zplozen a během jejich rozhovoru Avar mimo jiné řekne:

[D]et finns ingenting som går att veta alldeles säkert.

Något sådant skulle han aldrig ha kunnat säga om Kadis förr i tiden. (s. 80)

Vidíme tedy, že dříve bylo v Kadisu vše jasné a niko nemusel pochybovat o panujícím pořádku, avšak nyní, když pochybuje i samotný Avar, začíná být situace opravdu vážná.

I přes všechny Avarovy charakterové nedostatky (např. lakomost) a jeho těžký hřích je pro Kōnika Avarova smrt nepředstavitelná, protože Avar je posledním žijícím obyvatelem ztělesňujícím tradiční, čili správné uspořádání a znalosti v Kadisu. Avar je posledním mužem, jehož přirozená autorita vyplývá z jeho věku a životních zkušeností nejen osobních, ale i společenských. Avar pro Kōnika symbolizuje mytickou postavu vševědoucího moudrého

starce, s jehož smrtí musí nevyhnutelně přijít i „smrt“ celého společenství. Když Könik stojí u Avarovy smrtelné postele, připadá mu, že stojí u smrtelného lože celého Kadisu, minulého i budoucího:

[D]et kändes som om han [Könik] än en gång satt vid sin egen fars dödsbädd, som om det här var alla fäders dödsbädd i Kadis. [...]

Det föreföll honom att Avar företrädde det som hade varit rätt och riktigt i Kadis, den ordning som alltid hade varit. I alla tider hade männen i Kadis vetat hur allting skulle vara, de hade vetat det av sig själva, de hade samlats och kommit överens om vad som var tillåtet och vad som var förbjudet och vad som var mitt och vad som var ditt och de hade tillsett att alla som gjort det olovliga i stället för det lovliga hade fått sina straff, allt som hade förvridits och gått galet och kullkastats hade de återställt till det orörda och nödvändiga. De hade haft den sanna kunskapen.

Jo, Avar hade som den siste gett kropp åt rätten och rättvisan. [...]

Men nu var den tiden förbi, han var den ende fadern som var kvar och för Könik var det en stor fasa att tänka på den oreda och förvirring som var att vänta, ja han hade ofta den sista tiden tröstat sig med tanken att Avar ändå fanns, den ende återstående av de gråhåriga och vitskägga. Då alla som skulle dö till slut var döda, då skulle de ändå kunna fråga Avar om den ursprungliga ordningen, om återställandets tillbörlighetens rättesnören.

Det, eller något liknande, var det som Könik viskande försökte säga åt Avar. Att med honom gick det rena och oförfalskade Kadis förlorat. (s.91-92)

I poté, co v Kadisu morová epidemie odezní, leží Avar nadále v posteli a s výčitkami svědomí sleduje, jak Ädla postupně přibírá na váze. Tyto výčitky jej ochromují a ještě více svazují s temnotou, ve které se nachází. Önde se ho při jedné příležitosti pokouší utěšit, avšak zjistí, že Avar se nachází ve stavu naprosté beznaděje a že ztratil víru v život („själva livet är ett djävulens bländverk“; s. 106) a snad i v samotného Boha: „Ibland tänker jag att ingenting finns som är självklart, sade Avar.“ (s. 105) Když Önde slyší toto rouhání, pokusí se Avarovi dokázat, že existují věci, jež jsou dané a nevyvratitelné:

Nu var det aftonsol och då Önde öppnade dörren lyste den rätt in på Avar. Och Önde stod där ett tag och tvingade Avar att ligga i ljuset, som om han ville ha sagt att det fanns åtskilligt som det inte var lönt att försöka utestänga och förneka, såsom nu ljuset, det fanns i alla fall, det var självklart. (s.107)

Önde Avarovi „ukáže“ světlo, jež bychom mohli považovat za symbol Boha a řádu, a jež také dává název celému románu, avšak Avar světlo nesnese, už není součástí jeho života. Žije v temnotě nejen duševní a duchovní, ale i fyzické. Krb v jeho domě je stále téměř vyhaslý,

všechny otvory, jimiž by dovnitř proniklo sluneční světlo jsou ucpané a kolem Avara se šíří nesnesitelný hnilobný zápach, znamení rozkladu a tedy i podsvětí a chaosu.

Po čase vše začne nasvědčovat tomu, že se Avar přece jen chystá vrátit do života, což se projeví tak, že si nechá připravit horkou koupel, jejíž očistný význam je nezpochybnitelný. Obyvatelé vesnice se radují, jako by fakt, že se Avar začlení do chodu vesnice, měl být oním krokem k nastolení řádu v Kadisu. Nejvíce se raduje Kōnik, jehož prostřednictvím se dozvídáme, co všechno Avar pro Kadis symbolizuje. Je jakýmsi šamanem, posvátným knězem a králem z původních vegetačních mýtů v jedné osobě, ztělesňující tradiční řád:

Han vet hur allting ska vara, han är den ende som kan säga vad som är ofrånkomligt och givet, nu har vi ändå honom, han känner den ordning som har härskat sedan urminnes tid, han har kunskap om rätt och fel och vad som är tillbörligt, rågångar och lagar och straffdomar och försoningens måttstockar, han kan ge besked om reglerna och sedvänjorna och villfarelserna, nu sedan Avar till slut ändå har stigit upp och badat behöver vi inte mer frukta att Kadis ska gå under. (s.115-116)

Avar však místo symbolického zmrtvýchvstání spáchá sebevraždu a utopí se, načež Kōnik propadá čirému zoufalství. Po Avarově smrti jako by již nebylo možné rozhodnout, co je správné, a co ne: je například správné zakopat sebevraha a prznitele Avara v lese, i přese všechno, co pro Kadis znamenal? Navíc Kōnik začíná mít pocit hanby, jak za Avarovy činy, tak za to, že obyvatelé vesnice nevědí, jak jej pohřbít. Hanba je podle Kōnika spojená se zlem:

Det som är skamligt är det som är ont, man känner igen ondskan på skammen. Förr behövde vi aldrig skämmas i Kadis, vi visste hur vi skulle undvika skammen för det fanns kunskap om vad som är förbjudet, vi hade smärtor men ingen skam. Då man skäms då varar sig själen och blir som en böld inne i kroppen. (s. 120)

Oproti zlu a hanbě, které podle Kōnika nejsou přirozené a dané, stojí dobro:

[G]odheten det är när allting är som det ska vara, godheten är det som är givet och självklart. Om allting är som det ska vara, då är det gott och förnuftigt, förnuftet är Guds vilja och här i Kadis har förnuftet jämt gått i arv, [...]det fanns ett säkert sätt att leva, allting verkade vara sin egen orsak. Men nu är det omöjligt att veta vad som är rätt, Kadis har gått sönder. ...[K]anske var det först här och nu som allting egentligen började. (s.120-121)

Dle Kōnikových úvah vše nasvědčuje tomu, že Kadis teprve nyní, se smrtí nejstaršího člena společenství, který znal všechny zákony a pravidla, upadl do chaosu (pád provázený pocitem

nejistoty a studu, a z toho pramenící pocit nespokojenosti). Nezůstávají než vzpomínky na vzdálený „zlatý věk“, věk nevinnosti, kdy vše bylo jasné a dané a mělo svou příčinu. Nyní tedy začíná zpočátku poněkud marný boj kadiských obyvatel s mocnostmi chaosu.

3.1.2 (Marný) boj řádu s chaosem

Tak jako Avara před jeho smrtí obklopoval nesnesitelný zápach, tak je také vesnice načas zahalena odpornými výpary. Obyvatelé si to uvědomí až poté, kdy se po několikadenním cestě do Ume vrací do vesnice Borne a prohlásí: „Det är en ohygglig stank här i Kadis“. (s. 108) Po krátkém pátrání objeví obyvatelé v mnoha opuštěných domech hromady tlejícího jídla a mrtvých zvířat, a vyřeší to tak, že vše naházejí do řeky a sledují, jak to odnáší proud. Za dva dny je vesnice naprosto očištěna a zbavena zápachu (jednoho z atributů chaosu), a s tím přichází i pocit osvobození:

Efteråt var de alla mycket trötta men också besynnerligt upprymda, det var som om de för första gången på länge hade fått tillfredsställa en hemlig lust, de kände sig befriade från något som de inte säkert visste vad det var. (s. 110)

Zdá se tedy, že by v Kadisu opět mohl začít normální život, že boj s nepořádkem a zápachem je u konce. Tuto víru, že vše se v dobré obrátí, však narušuje Kōnikův skepticismus:

Och Kōnik gladde sig med de andra. Men han var ju som han var, nöjd och belåten kunde han aldrig bli, för honom fanns det ingen tillräcklig eller slutgiltig renhet. Så snart han var ensam lyfte han ut blusen så att han kunde sticka ner näsan och lukta på sig själv, han lyckades aldrig befria sig från misstanken att det var något som inte var som det skulle, att han innerst inne bar på ett käril där det återstod en bottenskyla förruttelse. (s. 110)

Kōnik se tedy raduje s ostatními, na druhou stranu však této znovunabyté čistotě (řádu) moc nevěří. Zdá se, že si je vědom jistých nesrovnalostí, jež možná mají co dělat s ním samým (a jeho pohledem na svět), což se však ukáže mnohem později v závěru románu.

3.1.2.1 Bezvládí

Brzy se ukazuje, že Kōnikovy pochybnosti byly oprávněné, neboť věci ve vesnici stále nejsou tak, jak mají být. Mnoho pozemků leží ladem, domy, dobytek a různé předměty zůstaly bez pána, a tak si přeživší postupně přivlastňují, co se jim hodí. Nejvíce si pro sebe zabírá Ōnde, jenž na vše možné nenechavě vyrývá svou značku. Kōnikovi je naopak zatěžko vzít si něco po nebožtících, a když například od Ōndeho přijme náradí po kováři Yvarovi, výčitky

svědomí mu nedají spát. Trápí se myšlenkou, že „dědění“ se děje bez jakýchkoli pravidel, jimiž se vesnice řídila od nepaměti, a že to takto není správně:

Det skiftades således arv i Kadis, det skedde nästan omärkligt, utan att någon bestämde att nu skulle det göras, utan att arvingarna var förvissade om sin rätt, utan ordning och regler, det fanns inga regler. (s. 131)

Problém plynoucí z bezvlády také nastává, když je Könik zavřen do žaláře pro pokus o zabití svého syna. Ve vesnici není nikdo, kdo by ho mohl soudit, a tak se ani neví, jak dlouho by tam měl zůstat a jaký by měl dostat trest:

Han [Könik] visste inte hur länge han skulle vara där, ingen visste det, ingen visste ens säkert vad han hade gjort, det fanns ingen som kunde döma honom. [---]
Ingen kände villkoren som måste uppfyllas för att han skulle släppas ut. (s.209-210)

Bezvýchodnost této situace vede Öndeho k tomu, že pronese tuto paradoxní a banálně pravdivou větu: „Om vi inte hade stängt in honom, då hade vi aldrig behövt bekymra oss om att ge honom fri.” (s. 210)

3.1.2.2 Bezčasí

Kromě toho, že ve vesnici panuje bezvlády (obyvatelé si dělají, co chtějí a neřídí se tradicí, věci a dobytek jsou bez pána a celá vesnice bez soudce), se brzy ukazuje, že vesnice je poznamenána podivným bezčasím, dalším rysem typickým pro vládu chaosu. To se projevuje například tím, že si lidé nejsou schopni vybavit, jak se v Kadisu objevil první králík, nebo kdy začala a skončila morová epidemie. Během epidemie zemřel muž, který měl počítání dnů, měsíců a roků na starost, avšak nikdo z přeživších s jeho úkolem nepokračoval, a tak nyní najednou nevědí, kdy se co odehrálo, co bylo dříve a co později, kdy co začalo a kdy skončilo. Nejsou schopni sestavit si řetězec událostí, tak jak šly po sobě, což v nich nejdříve vzbuzuje pocit úzkosti, a nakonec rezignují:

Så var det alltså med tiden, med åren och dagarna som gått och deras antal, de hade gjort sig oräkneliga genom att gå in i varandra och göra sig oigenkännliga och alla lika, den ena stunden hade varit över just så den börjat och den andra hade varat så länge någon av dem kunde minnas, en dag fanns något och en annan dag fanns det inte eller hade ännu inte börjat finnas, ibland levde en människa och ibland var hon död, stundom var det sommar stundom vinter, mest hade de gått och sett ner i marken men om de blickat uppåt så hadde det ibland

varit molnen och ibland solen, ibland mörkt och ibland ljust, det mesta var förgånget och en del återstod. (s.156-157)

V průběhu dalších událostí se bezčasí prohlubuje a v čase už se nikdo neorientuje, ani se o to nesnaží:

Alla dagar och tidpunkter i Kadis hette numera vid den här tiden. Genom att säga så kunde man beteckna och handha tiden utan att ge den namn, man ersatte den enskilda och bestämda tiden med en tid i största allmänhet. [---], man hade helt enkelt ingen användning för någon tideräkning vid den här tiden. (s.222-223)

Když později do vesnice jednoho dne přijde Nils a Kōnik jej žádá, aby nad nimi vykonal soud, říká zároveň Nilsovi, že času má neomezeně: „Så bråttom är det inte, sade Kōnik, vi har all tid i världen. Rättare sagt har vi här i Kadis ingen tid överhuvudtaget.” (s. 239)

3.1.2.3 Neuměřenost: králíci a dobytek

Po již zmíněném neúspěšném pokusu spočítat čas, jenž uplynul od příchodu Jaspara s prvním kadiským králíkem, prohlásí z ničeho nic silák Borne: „Men kaninerna är en förbannelse.“ Önde mu přitaká: „De är som ohyra.“, načež Borne řekne: „Vi skulle dräpa ut dem.“ (vše s. 157) A tak začnou Borne, Önde a Kōnik vraždit jednoho králíka po druhém, v záchvatu naprostého šílenství běhají po vesnici a vrhají se na nebohá zvířata, jako by právě ona byla příčinou všeho neštěstí v Kadisu.

Nej, Kōnik tänkte egentligen inte på vad han gjorde, han ville ingenting annat än befria Kadis, åtminstone från kaninerna, äntligen kunde han med händerna åstadkomma någon sorts rensning och rätt och återställande, det var tillvarons vilda oreda som han gång på gång slog mot stockar och skarpa stenar och avlivade. Kaninerna var väl inte ansvariga för upplösningen och förvirringen men de företrädde den [...] (s.159)

Pro Kōnika, a snad i pro další dva muže, jsou králíci najednou ztělesněním panujícího chaosu a jejich vybití jako by bylo cestou ke znovunastolení řádu. Proč ale zrovna králíci, kteří do té doby byli oblíbenými domácími mazlíčky? Proti těmto zdomácnělým králíkům, kteří mají jména a žijí v domech, nikdo v Kadisu nic nemá, avšak trnem v oku jsou oněm třem mužům králíci beze jména, žijící v lese, kteří si hloubí nory pod celou vesnicí. Nyní už je motivace

k nenadálému vybíjení zřejmější: králíci symbolicky podkopávají základy samotného Kadisu, narušují jej od samých kořenů, a proto musejí být vyhubeni. Navíc je jich příliš moc, jsou všude, a tím jakoby narušili vhodnou míru, jejíž dodržování je pro zachování řádu nezbytné.

„Obětními beránky“ se však nestanou jen králíci, ale také dobytek po zemřelých, o který se musí zbylí obyvatelé vesnice starat. Je ho rovněž více, než je pro obyvatele únosné a pro udržení rovnováhy přípustné, a tak i on musí být vybit.

Dobytěk, stejně jako králíci, symbolizoval nadbytečnost a neuměřenost. Tím, že jej muži pobýli, nejenže očistili Kadis, nýbrž jej, slovy vypravěče, doslova „spasili“ od nadbytečných zvířat (viz s. 166). Nastolili míru tam, kde předtím všemu vládl přebytek, nestřídmost a neuměřenost, hraničící s plýtváním zdrojů životní energie.

Genom den oresonliga slakten hade Önde och Borne och Könik krympt och yxat till Kadis så att det åter skulle passa dem, de hade befriat sig från bördan av detta omänskliga överflöd, gripna av vanvett hade de gjort det enda förnuftiga. Nu hade de vad de behövde. (s. 169)

Všechna mrtvá těla naskládají na jednu hromadu, avšak po pár dnech začnou těla tlít a odporně páchnout. Vesnice je opět pohlcena odpornými výpary, což naznačuje, že předchozí pocit uspokojení pramenící z vymýcení všeho nadbytečného a znovunastolení řádu, byl poněkud předčasný a že vesnice se s mocnostmi chaosu ještě s konečnou platností nevypořádala. Muži se tentokrát rozhodnou vše spálit, ale mrtvá, rozkládající se těla ne a ne hořet, a tak trvá celých šest dní, než všechno maso a vnitřnosti shoří. Ohořelé kosti a popel nakonec opět naházejí do řeky, jejíž očištná voda, plníc svou mytickou funkci, už dříve pomohla Kadisu od mnoha nečistého a nechtěného.

3.1.2.4 Nestvůra chaosu: Blasius

Vesnice se neustále potácí mezi chaosem a řádem, a konečné vítězství řádu nepřichází. Mohl by snad v tomto boji hrát nějakou roli vepř Blasius (neboli česky Blažej), jehož narození provázejí znamení spojovaná se zrozením hrdiny (nanejvýš nesnadný a detailně popsáný porod v obrovských bolestech, velikost „novorozence“), avšak jenž by také později mohl být snadno označen za chtonickou nestvůru požírající vše, co jí přijde do cesty? Pro vepře coby hrdinu stojícího na pomezí mluví například jeho polovičatost: je napůl bílý, napůl černý, a

s jistou nadsázkou by se dalo říct, že je napůl zvíře a napůl člověk.⁶⁴ Je totiž jisté, že bez Öndeho pomoci by se Blasius nenarodil a Önde k němu také chová téměř otcovské city: „För Önde var det inte alldeles enkelt att lämna honom ifrån sig, ibland kändes det nästan som om galten var hans egen kött och blod.“ (s. 128)

Blasius je největší ze všech vepřů, co kdy v Kadisu žili. Všichni ho chodí krmit a předcházejí si ho. Blasiovův blahobyť a růst je pro ně znamením, že dobré časy se navracejí, že je vše na dobré cestě:

[F]ör dem som besökte honom var han inte endast Blasius, han föreställde också något annat än sig själv, han var något som växte och vart allt bättre och godare, han bar vittnesbörd om tider som skulle komma, han skulle frodas och så småningom kanske också bära frukt. (s.167)

Blasius je pro obyvatele rovněž symbolem velikosti života, což potvrzuje například obraz všezahrnujícího tepla sálajícího z vepře či jeho velkorysost a blahosklonnost (připomínající Boha), jež se projevují ve chvíli, kdy se k němu tulí všudypřítomní králíci:

Och han lät de hållas, världen och skapelsen innehöll även kaniner, den urkraft som danat honom hade också danat kaninerna, de var väl någon sorts ofullgångna syskon, och han lät sin värme flöda över dem. (s. 168)

Stejně jako život má však i Blasiova „dobrota“ svou odvrácenou stranu. Ta se například projeví, když Blasius čas od času a naprosto nečekaně zhltně nějakého králíka. Ostatní králíci to však přijímají bez jakéhokoli vzrušení:

Och de andra kaninerna brydde sig inte om det som skett, det var en olyckshändelse eller en liten avgift som de fick betala för värmen hos Blasius, möjligen vände de en kort stund hänsynsfullt blicken åt annat håll. För dem var ju också det enskilda livet alldeles utan betydelse, [---] det gällde att frälsa arten undan dödens käftar, om det enstaka liv gick förlorat var ingenting att fästa sig vid så länge detta som var större, det kaninliga, kunde bevaras och fortplanas. (s. 169)

Zde se paralela mezi vepřem a živote rozrostla o paralelu mezi člověkem a králíkem o smrti jedince v zájmu zachování rodu a jako nezbytná oběť životu.

Blasius je zázrakem přírody už jen pro svou velikost a svůj status mezi lidmi i zvířaty. Aby to však nebylo málo, stane se ztělesněním dalšího zázraku – přeměny špíny ve světlo neboli mystické proměny nízkého ve vysoké – když začne díky vrstvě špíny rozkládající se na jeho těle svítit: „Denna tjocka skorpa av avskräde och träck hade börjat jäsa eller rättare sagt glöda, det kom sig av den osannolika kroppsvärmen. Så Blasius blev självlysande.” (s.184)

⁶⁴ Hrdinové sice bývali napůl lidé a napůl bozi, ale v tomto lindgrenovském světě plném paradoxů bychom mohli i prase, jež je napůl člověk a napůl zvíře považovat za hrdinu.

Když do vesnice přijde cizinec Nils, vypráví mu Kōnik, co všechno se v Kadisu událo od té chvíle, kdy zde začala morová epidemie, načež mu chce Kōnik ukázat i svého vepře Blasia:

Blasius, sade Kōnik, har på sätt och vis ett svins kropp. Men i verkligheten är han ett tecken och en bild. Han föreställer något utöver sig själv. [...]

Och vad föreställer han, sade Nils.

Den ohejdade måttlösheten, sade Kōnik. Ett tillstånd utan regler och måttstockar. (s. 238)

Po králících a dobytku po nebožtících se nyní i Blasius stává symbolem překročení míry a pravidel, neboli stavu panujícího, alespoň podle Kōnika, v Kadisu.

V poslední části románu jakoby se zase Blasius připodobnil svému pánovi, Kōnikovi. Když se Blasius jednoho večera nedočká jídla, přepadne ho takový pocit hrůzy a strachu, jaký dříve postihl Kōnika. Vepř reflektuje (!) situaci v Kadisu, uvědomuje si, co všechno bylo ztraceno a zapomenuto (například doba krmení, drbání apod.) a vnímá zmatek „som gjorde livet omöjligt att leva, här skulle han nu sjunka allt djupare i orimlighet och förtappelse. Det var en oreda och ett dunkel som han måste frälsa sig ur.” (s. 272) Aby se Blasius vysvobodil z chaosu, jehož účinky nyní dopadly i na něj, rozhodne se utéct z ohrady, která pro něj sice byla omezením, avšak zároveň „skänkt honom all trygghet i världen”. (s.273)

Jako smyslů zbavený („Han visste inte längre allt vad han gjorde, han var som blind och döv.”; s.273) se vyřítí do nočního Kadisu, podoben mytické nestvůře, jež je ve službách temných mocností vypuštěna na svobodu, a jejíž únik je nevyhnutelně následován katastrofou. Ukazuje se tedy Blasiova dvojznačnost, když kvůli tomu, že Blasius jednou jedinkrát nedostane jídlo včas, se z mírumilovného domácího vepře stává divoká bestie, chtonická stvůra, jež zboří „hradby“ (svou ohradu) a vtrhne do „města“. Na tento obraz se ihned vrství další paradox, neboť Blasius má pocit, že utíká z dosavadního bezpečí a jistoty do nejistoty a chaosu, jen aby spasil svůj život! Uklidní se, až když spatří malou Marii, dceru Ādly a Avara, již během vteřiny slupne, načež si jde lehnout pod Avarův starý jeřáb a s plným břichem v klidu usne.

3.1.2.5 Zjednodušené vidění řádu: Könik

Könik je hlavní postavou románu, v němž však často figuruje také jako vypravěč. Právě Könik kadiské události vypráví přichozím cizincům (Nilsovi a Magnusovi), a právě jeho myšlenky a pocity známe ze všech postav nejlépe.

Už na samém začátku románu, kdy se do vesnice po několikadenním putování vrací Jaspas s králíkem místo ženy, již si vysnil, říká Könik: „Det är inte rätt.“ (s. 11), jelikož si myslí, že si tuto ženu Jaspas vymyslel. Tato věta charakterizuje Könikovu postavu napříč celým románem: Könik je věčně nespokojený, na všem hledá chyby, z ničeho se neumí radovat. Jeho vidění světa je černobílé a nepřipouští žádný kompromis. Je založením skeptik, utápějící se ve vlastních pochybnostech, a tváří v tvář hrůze, již všude kolem sebe vidí během morové epidemie, naplno propadá malověrnosti a zoufalství. Pro Könika je více než co jiného důležité rozlišování mezi správným a špatným, a právě lpění na těchto kategoriích i v čase epidemie mu nesmírně komplikuje představy o světě, jak má být.

Když například na sebe Könik s Öndem berou roli hrobaře, který zase předtím na sebe vzal roli kněze, jenž zemřel jako jeden z prvních, nechá se Könik unést pochybnostmi o správnosti jejich konání:

Nu härmade Könik och Önde dödgravaren. / Det var inte rätt. Och det hade varit orätt att inte försöka, att likgiltigt lämna de döda åt sitt öde. (s. 48)

I poté, co epidemie ustala, Könikovo zoufalství stále narůstá a pociťuje čím dál větší neklid a zmatek. Könik nad sebou ztrácí kontrolu, truhlářské náčiní ani ruce už ho neposlouchají, dřevo je nevypočitatelné, a také oči najednou vidí vše kolem něj jinak, pokrouceně. Přestává vidět jasně, jeho zrak je zakalen a on si pomyslí, že už ani světlo, jež zde můžeme chápat jako symbol té nejjasnější, doslova i obrazně, a nejsamozřejmější věci na světě, není jako dřív.

Jednoho dne se Könik rozhodne zajít do nejbližšího města Ume a zeptat se, jak to vlastně bylo s morovou epidemií a vůbec zjistit „om det överhuvudtaget var kánt hur ordning och reda kan uppkomma så att allting blir som det ska vara, hur det utplånade kan återuppstå“. (s. 144) Po cestě zpátky přijde Könik ke kopci s šibenicí, kde právě oběsili nějakého muže, a Könik se ptá jednoho z přihlížejících, co se stalo:

Rätten dömde honom, sade karlen.

Jo. Rätten dömde honom.

Det var det skönaste ord Könik hade hört på länge, han blev själv förvånad då han upptäckte hur vackert han tyckte att det lät: Rätten dömde honom. (s. 146-147)

Jakmile Kōnik zaslechne slovo právo/spravedlnost, jako by konečně přišel na to, co mu chybí a co tak toužebně hledá. A když pak onen přihlížející ještě dodá, že muž byl oběšen proto, že ukradl dítě poté, co mu jeho žena i osm vlastních dětí zemřelo na mor, a že ho možná mohli nechat jít bez trestu, protože to udělal jako v mrákotách („som i dvala“), rozhořčí se Kōnik a křičí:

Den här karlen [...], han skulle vara tacksam att det fanns en ordning och en form och ett mönster som tog hand om honom, att det fanns ett tillvägagångssätt också för hans särskilda fall. Det skulle han veta, han den hängde således, att det fanns människor som var tvungna att leva utan reda och sammanhang, bara som det råkade falla sig. / Såsom nu i Kadis. (s. 148)

To, co stalo, bylo podle Kōnika nezbytné, a bez toho, co je nutné, nemůže člověk žít, tak jako nemůže žít bez řádu, spravedlnosti a Boha.

Det är nödvändigt att orsaker följs av sina verkningar, att det ena sker först och det andra sedan och att man tar det för givet, ja att man även söker efter det nödvändiga och självklara, att man tar emot det som om det vore Guds bröd och vin. Man kan icke leva såsom i en skräna där vad som helst kan ske, huller om buller och utan sammanhang. (s.149)

Zde se naplno začíná projevovat Kōnikovo černobílé vidění světa, jež stojí za Kōnikovou nezvladatelnou touhou o zavedení řádu, jež mimo jiné vyústí i ve vyvraždění kadiských králíků a tamějšího dobytka po zesnulých, a o vyproštění se z nesmyslné báchorky, jež je v přímém kontrastu se spořádaným a uměřeným životem, který podle něj mají lidé vést.

V Kadisu sice všichni vnímají, že něco není v pořádku: „de hade alla på olika vis pinats av en dunkel vetskap att Kadis numera var ofullkomligt” (s. 151), avšak nikdo z nich nepropadá takovému zoufalství, jako Kōnik. Vesnice zahalená odporným zápachem, přemnožení zvířat, zabírání majetku po zesnulých, neschopnost spočítat čas – to vše Kōnikovi působí neskutečná muka, jež mu nakonec doslova zatemní myšlení a pohled na svět. Když například všichni vesničané proklínají kouř pocházející z hranice s tlejícími těly dobytka, Kōnik se jím nenechá vyvést z míry, jelikož pro něj je potměšlý (temný) Kadis něčím samozřejmým:

Kōnik bar den med tålmod, för honom var den bara sann och riktig. I röken visade sig världen sådan som den verkligen var. Han var förtrogen med detta dunkel, ja han gladde sig åt att också de andra med egna ögon fick se Kadis så som det nu egentligen blivit. (s. 171)

Ukazuje se tedy, že Kōnik ztratil schopnost vidět svět takový, jaký je, a na místo toho považuje svůj potemnělý obraz, viděný jako by přes kouřovou clonu, za pravý stav věci. Naprosto propadl duševnímu zatmění, pramenícímu ze zoufalství, jež v křesťanství platí za jeden z nejtěžších hříchů.

Že se v Kadisu věci nemají tak zle, jak si Kōnik myslí, však dokazuje hned několik událostí: bezzubá mladá žena Bera a silák Borne začnou žít spolu, Bera otěhotní a je šťastnější než kdykoli předtím a paradoxně se i raduje z předchozí morové rány, jelikož úbytek lidí jí přinesl hojnost a plodnost:

[H]on tycktes vara tacksam mot den stora sjukdomen som tagit alla de tidigare människorna så att deras egenskaper blev tillgängliga för den ofödde. I det gamla Kadis hade hon levat ensam med sina getter, det nya Kadis hade skänkt henne Borne och en fruktsamhet som inte bara visade sig i hennes kved utan också i hennes kålland och hos de kaniner som hon tagit till sig och hos getterna som mjölkade mångdubbelt mot förr [...] (s. 198)

Avarově dceři Ädle se narodí dcera Marie a Kōnikově ženě Eiře syn. Kōnik však i na těchto událostech vidí jen to špatné, než aby se radoval z toho dobrého: vadí mu, že Bera a Borne žijí pod jednou střechou, aniž by byli svoji; že Ädlina dcera je bastard; že neví, jaké jméno má dát svému prvorozenému a jedinému synovi. Navíc má hrůzu z toho, že jeho syn bude muset vyrůstat a žít v tomto krutém světě bez řádu. Stěžuje si, jak dřív bylo všechno správně, a jak je teď úplně všechno špatně. Zatímco druzí se postupně začínají radovat ze života, Kōnik už ani není schopen podivovat se malému zázraku, svítícímu Blasiovi, a pohlíží na to vše s cynismem:

Kōnik tyckte att det här var väl just vad man kunde vänta sig. Då världen löser upp sig och faller sönder, då är underverken givna och självklara. Om någon tänker ut en lögn eller skröna där han stänger inne både djur och människor, då måste en eller annan drabbas även av detta. Det hade snarare varit oförklarligt om Blasius hade avstått från att bli självlysande, en galt av ljus. (s. 185)

Kōnik není schopen údivu ani lásky k životu, vše vnímá pokrouceně a na základě takového vnímání si vytvořil vlastní svět s vlastním řádem a vlastní pravdou. To se například ukazuje, když Önde Blasia umyje a on zase vypadá jako dřív:

Men då blev Kōnik alldeles ifrån sig, han ville se sanningen, han ville inte att den skulle skuras bort med vatten och med skraphake. (s. 186)

Kōnikova rozpolcenost se však projevuje nejen vnitřně, nýbrž i navenek. Už na začátku románu se dozvídáme, že Kōnik má uprostřed obličeje rýhu, jež se táhne od čela až k bradě.

Zpočátku nebyla téměř vidět, avšak s Kōnikovou narůstající nespokojeností se postupně prohlubuje. Rýha rozděluje Kōnikův obličej na dvě poloviny, jež jsou čím dál více nesourodé, až se zdá, jako by ani nepatřily jednomu jedinému člověku: „De två ansiktshalvorna tycktes inte alls höra ihop.“ (s. 187) Tento motiv je „nejtělesnějším“ a nejbytotnějším symbolem Kōnikovy rozbouřené a pomatené mysli, zmítané rozpory mezi vlastními představami o řádu a o tom, jak má Kadis, potažmo celý svět vypadat, a skutečností, jež má podle Kōnika charakter lživé báchorky (čili chaosu). Na vyšší rovině je Kōnikův obličej symbolem nepřekonatelné dvojakosti celé existence, jež v původních mýtech a v myšlení přírodních národů byla považována za zhoubnou, jelikož popírala možnost harmonie jak ve společenství, tak v celém kosmu. Kōnikova manželka Eira ví, jak se Kōnik trápí, a jak navíc své chmury přenáší na druhé, a tak se občas pokouší tuto rýhu, „den där linjen mellan hans höggra och hans vänstra ansikte, mellan bitterhetens sida och förtvivlans“ (s. 188), vyhladit, avšak bezúspěšně.

Ke konci druhé části románu (z celkových čtyř) Kōnik už úplně přichází o rozum. Dívá se na svého malého syna Kareho a uvědomuje si, jak je sice teď ještě nevinný a bezmocný, ale čím bude starší, tím více zla bude plodit, protože se bude chovat jako člověk a bude žít v tomto novém, zkaženém Kadisu, kde je proces zániku a záhuby mnohem rychlejší než proces vzniku a stvoření:

Och snart skulle han börja tänka och tala och rubba föremål från deras rätta plats. Sedan skulle världen börja splittras och lösas upp runt omkring honom. Han skulle ju leva här i Kadis. Även om han lärde sig att hantera verktygen så skulle mycket mera krossas och förintas än det som han förmådde hyvla till och foga samman och bygga upp. Undergångens rörelser är raskare än skapelsens, han skulle tvingas att leva i sönderfallet, ja sannolikt skulle han bidra till det. Sådant var nu Kadis. (s. 200-201)

Jinými slovy se Kōnik bojí, že jeho syn bude stejný jako otec, neboli jako jakýkoli jiný smrtelník, jenž svou pouhou existencí ovlivňuje chod světa a kosmu, což, jak se zdá, podle Kōnika není správné. Tuto ponurou představu v Kōnikovi upevňuje také fakt, že malý Kare po svém otci zdělil stejnou rýhu v obličejí. Kōnik nakonec dojde k závěru, že by bylo lépe, kdyby se jeho syn vůbec nenarodil, načež se jej pokusí uškrtit. Ōndemu se na poslední chvíli podaří Kareho zachránit a Kōnik je posláze vsazen do vesnického žaláře. Ve skutečnosti to není žádné vězení, ale jen jednoduchá bouda s malým okénkem ve dveřích pro přijímání potravin. V Kadisu se mu říká „kista“, neboli truhla/ rakev.

Zde začíná Kōnikův pomyslňý sestup do podsvětí, do temných hlubin mimo tento svět, z nichž se mytičtí hrdinové vždy vracívali o něco moudřejší či obohaceni o určité

schopnosti, ovšem většinou za cenu velké osobní ztráty. Právě zkušenost s podzemským světem, či s jiným světem na pomezí světa lidí a světa démonů/mrtvých/duchů, dělala z obyčejného smrtelníka hrdinu. Pokud tedy čteme Lindgrenův román jako mýtus, očekávali bychom, že Kōnikovo zoufalství a utrpení zde dojde nějaké katarze, a on prohlédne pravou podstatu věcí a smíří se s ní. A na chvíli se skutečně zdá, že Kōnik po několika měsících v žaláři prozřel, když si nechá svolat všechny kadiské obyvatele, aby k nim pronesl řeč. Z Kōnika jako by najednou mluvil úplně jiný člověk, jako by mluvilo jeho druhé já, které přijímá svět takový, jaký je. Po celé dřívější vyprávění se Kōnik snažil vymanit ze smyšlené a bohapusté báchorky, v níž se podle něj on i celý Kadis ocitl, ale nyní rezignuje a přijímá svůj osud. Zároveň jako by tušil, že pro dobro vesnice by bylo nejlepší, kdyby zůstal zavřený, se všemi svými pochybnostmi, chmury a běsi. Kadiským obyvatelům se však Kōnikova řeč zdá natolik rozumná, že se jej rozhodnou pustit na svobodu. Kōnik už opravdu není jako dřívě, skoro by se zdálo, že něčím na způsob mytické iniciace či prozření Kōnik skutečně prošel, avšak během několika dalších stran zjistíme, že tomu tak není. Namísto odhození starých vlastností a schopností a nabytí nových Kōnik ty staré jen potlačil na minimum, a nezískal tím vůbec nic. Ve společnosti druhých i sám před sebou křečovitě ovládá svá slova i své pohyby, jako by věděl, že si sám sebou nikdy nemůže být jistý.

Eira tuší, že Kōnik prochází podobnými útrapami, jakými procházela ona sama v době, kdy na Kadis udeřil mor. Tehdy Eira hned v prvních dnech zničehonic ochrnula, a z postele vstala, až když morová epidemie skončila. Jakkoli se to zdá neuvěřitelné, Eira ze strachu před hroživou nemocí ztratila schopnost pohybu, a podobně i Kōnik ze strachu sama před sebou a svými možnými činy zakrněl a omezil pohyby na ty, jež jsou nezbytně nutné k přežití:

Han hade inte förlamat sig, nej så långt hade han inte mäktat sträcka sig, men han hade inskränkt sig och krökt sig in i sig själv och minskat all sin hastighet så att man kunde tro att blodet höll på att levra sig i hans kropp. Så skulle han aldrig röra ett föremål från dess rätta plats, ingenting skulle angå honom och han skulle inte angå någon eller någonting, ingenting skulle beröra honom och han skulle aldrig tänka en tanke som kunde förändra någonting. (s. 214-215)

Ze stejných důvodů se Kōnik také odmítá s Eirou milovat. Mohl by se totiž dostat do stavu, v němž by neměl své emoce pod kontrolou, což by pak mohlo špatně skončit.

3.1.2.6 Mytičtí blíženci: Könik a Önde

Čím víc Könik trpí a pochybuje, tím víc vystupuje do popředí postava jeho přítele z dětství, Öndeho, coby jeho protikladu. Öndeho hlavní vlastností je, že si vždy ví rady, a proto k němu například posílají všechny cizince přicházející do Kadisu. O Öndem se ví, že si s ničím neláme hlavu, ani s tím, co je z hlediska morálky správné a nesprávné. Žije, jak umí, má slabost pro peníze a pro majetek, avšak nikoho neodsuzuje a se světem a všemi jeho stránkami je smířený. Önde často figuruje v závažných situacích, při nichž jde o záchranu života: díky jeho zásahu se narodí vepř Blasius, a nesmírně těžký „porod“ zároveň přežije i „matka“; asistuje také při Ädlině porodu:

Och Önde behövde inte ens något ljus från tjärstickor, han kunde göra vad som än krävdes i det tätaste mörker, det kunde han alltid, för honom fanns ingenting som var upprörande felaktigt eller ofattbart. (s. 172-173)

Önde je schopen pomáhat Ädle se samozřejmostí pohybů i v naprosté tmě, jakoby byl s temnotou dobře obeznámen, to však neznamená, že jej lze spojovat s atributy chaosu. Spíše se to má tak, že pro Öndeho není nic nepředstavitelné a nemožné, že přijímá život takový, jaký je (a občas se přitom snaží vytěžit co nejvíc pro sebe).

Det finns ingenting som är beständigt, sade Önde.

Allting ska vara som det faller sig. Jag spjärnar aldrig emot. Att vara tvärsöver är som att pissa på skogsbranden. Det går som det går.

Så skulle han aldrig ha vågat säga om Könik hade hört honom. (s. 180)

Könik sice zřejmě nikdy neslyšel Öndeho takto mluvit, zná jej však příliš dobře na to, aby nevěděl, co si Önde myslí. Ví, že Önde je schopen čehokoli, ovšem vnímá tento jeho rys pouze negativně. Jako by si potřeboval najít dalšího obětního beránka, když mu čistka mezi dobyt看kem a králíky nepřišla dostatečná, rozhodne se jednoho dne vyřídít si s Öndem, který je pro něj ztělesněním chaosu, všechny úcty

Önde var inte bara Önde. Han var oredan och förvirringen. Han var stigarna som växte igen och vattnet som blivit gult och tiden som fallit sönder, han var sjukdomen som ännu var verksam i Kadis. Han var djävulen själv. [---]

Vi måste skapa ordning efter Olavus, sade Könik. [---]

Vi måste skapa ordning i allting, sade Könik. [---]

Ordningen, sade Önde, honom kan man inte göra. Inte som en pall eller ett bord. Ordningen, han gör sig själv. (s. 189)

V rozhovoru mezi oběma muži se ukazuje, v čem jsou tak odlišní. Kōnik chce ve všem udělat pořádek, nastolit řád, a je ochoten kvůli tomu obětovat i přátelství s mužem, se kterým od dětství vyrůstal jako s vlastním bratrem. Na druhou stranu Önde, částečně z alibismu, aby se nemusel vzdát ukořistěného majetku po Olavovi a jiných, zastává názor, že řád je něco existujícího mimo lidskou činnost a lidské snažení.

Za nedlouho po tomto rozhovoru vyběhne Önde z domu s Kōnikem v patách. Muži běží okolními lesy a dlouho si udržují stejný odstup:

[D]e sprang bägge för livet. De tänkte ingenting, de for helt enkelt bara fram, slumpen och oredan före ordningen och rätten efter. (s. 191-192)

Na tomto místě najednou vypravěč natolik ztotožní Kōnika a Öndeho s jejich pohledem na život, že místo jejich jmen použije slov náhoda a chaos/nepořádek pro Öndeho a pořádek/řád a spravedlnost/správnost pro Kōnika. Daleko v divočině nad vesnicí začnou tito dva protivníci zápasit, avšak jsou do sebe tak zaklínění a navíc po dlouhém běhu tak vysílení, že spíše než jeden druhému jim nejvíc ublíží nůž, který Kōnik svírá v ruce:

Allt de åstadkom med fingrarna och skallarna och fötterna var att de fastnade i varandra så att till sist alla försök till nya grepp blev lönlösa. Längst förblev kniven i rörelse, den högg mot deras armar och lår men skonade struparna. Slutligen mattades också fingrarna och underbenen och nackarna och kniven föll ner på jorden och Önde och Kōnik somnade i varandras armar. (s. 193-194)

Jako první se z pevného objetí probouzí Önde, jenž pak Kōnika, i přes naprostou vyčerpanost, odnese na ramenu až domů.⁶⁵ Symbolika nerozlučnosti protikladů a jejich vzájemné přitažlivosti i přes jistou dávku nenávisti, zobrazená zde v motivu zaklíněných těl, se v románu objevuje ještě jednou. Kōnik a Önde spolu opět bojují a jejich těla se proplétají poté, co se Kōnik pokusí uškrtnit svého syna a Önde jej na poslední chvíli od dítěte odtrhne (Önde opět jako zachránce dětského života). I tentokrát jako by proti sobě bojovaly dvě neodlučitelné mocnosti, dobro a zlo, řád a chaos:

Så stod de än en gång sammanknutna. [---] Kōnik stönade av ansträngningen att göra sig fri ur Öndes armar, Önde stönade av ansträngningen att hålla honom fast. (s. 202 a 203)

⁶⁵ Motiv těsného objetí dvou protikladných mužů bratrů a kryštofovský motiv přenášení člověka nabývá mnohem větší důležitosti v románu Hummelhonung.

3.1.2.7 Konečný soud

Jednoho jarního dne, asi rok od chvíle, kdy byl Kōnik propuštěn z vězení, do Kadisu přijde cizinec. Hned z prvních vět jeho rozhovoru s Kōnikem lze vysledovat Kōnikovo neměnné rozpoložení. Poté, co se cizinec ujistí, že se nachází v Kadisu, což měl dle všeho v plánu, řekne zdánlivě nevinnou větu, že v tom případě je vše tak, jak má být. S tím však Kōnik ani trochu nesouhlasí: „Kōnik sade ingenting, något orimligare hade han aldrig hört, att allting var som det skulle vara.“ (s. 229) Vidíme tedy, že Kōnikova touha po řádu a spravedlnosti stále nebyla naplněna, a nic podle něj není tak, jak má být.

Cizinec se představí jako Nils, popřípadě Nikolavus, královský vyslanec. Kōnik jej nejdříve posílá za Öndem, jako všechny ostatní cizince přicházející do Kadisu, avšak když se dozví, jaké má Nils poslání, nechce jej pustit z domu. V Nilsově kompetenci je totiž, kromě jiného, také „styra och bringa ordning och döma när orätten och oredan och redlöshetade tagit överhanden“. (s. 232) Zdá se, že Kōnik našel v osobě Nilse spasitele, jenž by mohl v Kadisu vykonat soud a znovunastolit pořádek, jelikož tento muž umí rozlišit správné od nesprávného: „Det hade således kommit en människa som i grunden visste hur allting skulle vara, som kände till det självklara och givna, som kunde skilja vrångt från tillbörligt.“ (s. 233)

Jakmile v Kōnikovi vzklíčí naděje na záchranu Kadisu, jako by se probudil z letargie či hlubokých mrákot, a na povrch se opět dostávají potlačené myšlenky a pocity zmaru a chaosu: „[A]llt som Kōnik låtit sjunka ner i mörkret djupast inom sig, allt som han försökt att torka in i sitt kött, det steg nu upp i honom, oredan och förvirringen och orätten [...]“ (s. 234) Tato změna mentální se opět odrazí i ve jeho obličeji, který je nyní ještě více rozpolcený.

S příchodem cizince Nilse do vesnice přibývá v textu slov a obrazů, jež se pojí s křesťanstvím. Jako by zde tradiční mýtus kosmogenický či hrdinský čím dál nápadněji přecházel do mýtu eschatologického, křesťanského.⁶⁶ Tento rys můžeme vypočítat už dříve, kdy Kōnik několikrát srovnává současnou situaci s tím, co bylo předtím. Dobu před morovou epidemií vnímá jako ráj, zlatý věk, k němuž je třeba opět dospět.⁶⁷ A právě královský vyslanec Nils, krásný urostlý mladý muž se stříbrnou čelenkou ve vlasech, může podle Kōnika tím, že nad vesnicí vykoná soud, spasit Kadis a jeho lid od temnoty a zatracení:

[S]edan var det nödvändigt för Kōnik att utsäga det allra svåraste, förvirringen som gjorde livet omöjligt att leva, oredan och dunklet som de alla behövde *frälsas ur*.(s. 234; kuzíva JT)

⁶⁶ Touto hypotézou se budeme podrobněji zabývat níže.

⁶⁷ Viz např. Kōnikovy pochybnosti po Avarově smrti, výše.

Någon måste ändå till sist *förbarma sig över oss* och *döma* om allt detta, sade Könik. Han hade nu tårar i ögonen.

Döma, sade Nils.

Jo, sade Könik. Om ingen *dömer över oss* och över det som skett med oss, då kommer vi att sjunka allt djupare i orimlighet och *förtappelse*. (s. 235-6; kurzíva JT)

Könik Nilsovi vypoví o všem, co Kadis postihlo: o králících, nemoci a smrti, o Ädle a Avarovi, o pozemcích bez dědiců, o opuštěné kapli, o zapomenutých znalostech a řemeslech a počítání času. Položí mu mnoho otázek, týkající se trestu za hříchy, jež byly v Kadisu spáchány: Co udělat s člověkem, který okrádá živé i mrtvé (Önde)? A s mužem, který ukájí své potřeby s jalovicí (Borne)? Nemluvě o muži, který se s nožem v ruce vrhne na svého nejbližšího přítele (Könik). A co s dítětem, jež je potomkem svého vlastního děda (Ädlina Marie)? Nils po Könikově výpovědi navrhuje, že to, co v Kadisu potřebují, je kněz. Také podle Magnuse, přicházejícího do Kadisu o několik dní později než Nils, je právě kněz zárukou nastolení řádu:

Utan prästen är ingen ordning möjlig, sade Magnus. Utan präster irrar vi som myggor utan mål och stadga. Redlösa och förtappade. (s. 284)

Knězi se však Könik brání, a chce, aby je Nils soudil, i když Nilsovi samotnému se tato myšlenka nijak nezamlouvá.

A proč vlastně Könik tolik usiluje o vykonání soudu? Co by podle něj takový soud do Kadisu vnesl? Jasně a světle, „Nový Kadis“, postavený na nových, lepších základech:

Vi skulle få ljus och klarhet, sade han [Könik]. Ett nytt Kadis. Vi kunde timra allt på nytt från grunden. Först domen och sedan livet. (s. 240)

Zde je odkaz k novozákonnímu Novému Jeruzalému, nastávajícímu po soudném dnu, více než zřejmý, a opět nás navádí ke čtení románu jako variace na křesťanský mýtus. Zajímavé je, že právě na tomto místě, jako na jednom z mála v celém románu, je použito slova světle. Až doposud Könik vyžadoval právo a řád, avšak až zde vyslovuje také slovo světle, jež dalo název i celému románu. Už z předchozích stran si přítom čtenář vytváří představu o tom, proč se román jmenuje zrovna takto: vidíme, že Kadis se (alespoň podle Könika) nachází ve stavu temnoty a chaosu, a ideálně by tak měl směřovat ke světle a řádu. Na tomto místě je ovšem otázkou, zda světle může být do Kadisu vneseno pomocí řádu uplatňovaného v podstatě z vnějšku cizincem Nilsem, či zda světle nesouvisí spíše s vnitřním obratem a prozřením postav, především samozřejmě Könika. Odpověď na tuto otázku zatím ponecháme otevřenou,

a podíváme se blíže na řád tak, jak jej reprezentuje královský vyslanec Nils, jenž se nakonec nechá Könikem přesvědčit, aby v Kadisu soud přece jen vykonal, domnívaje se, že všechny záležitosti vyřídí během jednoho odpoledne.

Den předtím, než soud začne, sedí Nils s Könikem a s Eirou u večere a dozvídá se o únosu jejich jediného syna Kareho. Ten byl unesen hned první noci, kdy se Könik vrátil z vězení. Borne se vydal po stopách únosce do města Ume, kde se dozvěděl, že únosce pokračoval dále na jih, a tak už po něm dál nepátral. Kadiští však hlavní vinu za únos Kareho připisují Könikovi, protože to byl právě on, kdo kdysi jako první do vesnice přinesl zprávu, že po morové epidemii bylo mnoho dětí uneseno, jelikož jich byl v té době velký nedostatek. Eira od té doby pevně věří, že se k nim Kare jednoho dne vrátí, což Nils svými slovy potvrzuje:

Allting återvänder, sade Nils. Allt återgår till sitt ursprung. Det finns en tid för sönderslitning och förskingring men också en tid för återgång och återvändo.

Han är bara borta en liten tid och lär känna världen, sade Eira. Men här är han ju hemma.

Återställandet, sade Nils, är livets huvudregel. Söndringen är undantaget. Den mesta tiden är livet sysselsatt med att återställa sig självt.

[---] Läran om rätten och läran om Gud har detta gemensamt. Återställandet. (s. 242-243)

Návrat k počátku, nastolení původního stavu, obnova – to vše jsou klíčová slova pro většinu mýtů – kosmogonické, vegetační či eschatologické – i když v různě posunutých významech a na různých úrovních.⁶⁸ A Nils tedy prorokuje obnovu a návrat k počátku i Könikovi a Eiře, potažmo celému Kadisu. Vše má svůj čas, rozpad a rozklad i návrat a obnova, přičemž doba rozpadu je pouhou výjimkou, zatímco obnova je principem života, práva i samotného Boha. Podobná slova slyší Könik později z úst pravého královského vyslance, Magnuse, který má za úkol dopadnout králova odpadlíka a bývalého královského vyslance a soudce, Nilse. I s Magnusem vede Könik řeč o událostech v Kadisu a také o povaze práva, o němž Magnus prohlašuje:

Rätten kan inte dö, sade Magnus. Det kommer alltid en tid av återställande och återupprättelse och återbördande. All förvirring och förbistring och upplösningar är bara sken och synvillor. I det fördolda består alltid rätten och ordningen. (s. 292)

Podle Magnuse je obnova a návrat něco přirozeného a primárního, co vždy existuje, i když někdy skrytě vedle chaosu, jenž je pouhým zdáním a klamem.

⁶⁸ Viz kap. Druhy mýtů v první části

Principem práva je tedy podle Nilse i Magnuse obnova či návrat do původního stavu. Právo musí být ze své podstaty znovunastoleno a bezpráví poraženo, tak jako v původních mýtech řád vždy nakonec přemůže chaos a zjeví se ve své očištěné, obnovené podobě. Když Nils začíná první den soudu, aby obyvatelům sdělil, co je čeká a co je jeho úkolem, mluví opět o povaze práva a řádu, jež přirovnává k ohni:

[R]ätten och ordningen är som eld, när den väl fått fäste låter den sig ogärna hejdas, den förintar allt i sin väg, till sist förintar den sig själv. (s. 260)

Tato Nilsova poněkud mystická charakteristika práva a řádu jako ohně, jenž pohltí vše, co mu stojí v cestě a nakonec pohltí sám sebe, je zároveň varováním pro obyvatele Kadisu, především asi Könika, že je lépe si s takovým ohněm nezahrávat. Nils, vědom si bizarnosti celé situace a považujíc to celé za šprým, jako by touto nadsázkou dával Könikovi poslední šanci prohlásit vše před obyvateli Kadisu za zkonstruovanou frašku. Könik však této příležitosti nevyužije, což mu přinejmenším jeho žena Eira, ale nejspíš všichni obyvatelé Kadisu, mají za zlé.

I přesto, že Könik ví, že celý soud je zinscenovaná fraška, tím spíše, když tuší, že Nils není žádný královský vyslanec, zdá se, že jím Nilsova patetická slova o neústupnosti a komplexnosti práva otřásla:

Aldrig hade han [Könik] kunnat tänka sig att ljuset och klarheten var något så obegripligt och oredigt, något så löjeväckande och hotfullt. (s. 262)

Je však tak zaslepený touhou po nastolení řádu, že ani tyto pocity jej neuvedou v pochybnosti o nutnosti soudu. Zatvrzelost jej neopouští ani poté, co se jeho pochybnosti o Nilsově identitě potvrdí. Magnus, pravý královský vyslanec, Könikovi prozradí, že je na stopě jistému královi odpadlíkovi, jenž krále a svou službu zradil během velké morové epidemie:

En konungens karl, sade Magnus. Eller rättare sagt: en karl som hade varit konungens, en av de mest betrodda. Men under sjukdomens tid då laglösheten och förvirringen tog makten i världen, då hade det onda genomsyrat och förvänt hans tankar och hans sinnen, hans kropp hade fortfarit att blomstra men sjukdomen hade vanställt själen. Och han nämnde ett ord från främmande land: kaos.

Det är ofattbart, sade Könik, att något sådant kan ske. Att det kan drabba en människa.

Nå, nu for alltså denne falske konungens karl fram genom riket och stal och bedrog, han var en hejdlös forsnillare och en skamlös rövare, hela karlen var en lögn och en skröna. (s. 288)

V Magnusově popisu Nilse zazní pro Kōnika dosud neznámé slovo – chaos, jež se zde v románu objevuje poprvé a naposledy. Poprvé je zde také vyslovena představa, že „chaos“ je stav, jež může postihnout i člověka. Tato informace Kōnika ohromí, ale myšlenkový krok potřebný k tomu, aby pochopil, že i on byl zachvácen stejnou nemocí jako Nils, už neudělá. Možná ale s Nilsem přece jen cítí určité spříznění, jelikož se jej rozhodne neudat Magnusovi, a zachránit mu tak život. A to i přesto, že Magnus Nilse charakterizuje slovy, jež představují jevy, proti nimž se Kōnik snaží ze všech sil bojovat: lež a báhorka.

Výše jsme uvedli, že principem práva je podle Nilse i Magnuse nastolení původního stavu a obnova, jež jsou také hlavním tématem mnoha původních mýtů, a zároveň představují jeden z nejdůležitějších motivů v tomto románu. Magnus dále na Kōnikovo vyptávání definuje právo jako jednotu a celistvost, v opozici vůči dvojakosti:

Så rätten, sade Kōnik, den är alltid en och densamma.

Ja, sade Magnus, den är evigt densamma. Hel och odelbar.

Det vet du alldeles säkert, sade Kōnik.

Ja, därom kan aldrig vara någon tvekan. En rätt. En lag. En domare.

Två ordningar, fastslog han, är detsamma som förvirring. [---] Rätten är orubblig och oomtvistlig, den är den mest enhetliga av alla skapelsens enheter och den kan endast visa sig i en enda gestalt. Den är ett tillstånd av frid och försoning. En enda källa av ljus. (s. 293)

Souboj protikladů a snaha o jejich překonání, spění k jednotě, celistvosti a světlu jsou opět rysy, jež jsou principem mnoha mýtů, a také neopominutelnými motivy tohoto Lindgrenova románu. Motiv dvojakosti, jež je přesto jednotou, se odráží v několika obrazech, např. v Kōnikově nesourodém obličejí, v souboji Kōnika a Öndeho v divočině, či v přítomnosti Nilse a Magnuse, zástupců stejného královského řádu a práva, v Kadisu. Kōnik tedy od Magnuse ví, že soudce může být pouze jeden, a je na něm tohoto soudce zvolit: má na výběr mezi mladým, urostlým, krásným a usměvavým Nilsem a starým, nahrbeným, proplešatělým a pochmurným Magnusem. Zatímco Nils je ztělesněním lehké hravosti a tušené nezávaznosti, Magnus symbolizuje řád a právo takové, jako jsou – vážné, drsné, bez vytáček a milosrdenství. Kōnik, nejspíš ze strachu před tím, jak tvrdým soudcem by Magnus byl, se proto rozhodne neprozradit Magnusovi, že Nils se nachází v Kadisu, a posílá jej dále do divočiny na jistou smrt v řece. Kōnik se tedy rozhodl i nadále pokračovat ve frašce, jejíž počáteční pravidla sám určil, ale jejíž pokračování ani zdaleka nedomyslel.

Den poté, kdy Nils pronesl k obyvatelům Kadisu úvodní řeč o povaze práva a spravedlnosti a kdy Magnus přišel do Kadisu a zase z něj odešel, začíná vlastní soud. Kōnikův obličej, odrážející Kōnikovu těžkou volbu mezi Nilsem a Magnusem z předchozího dne, je už naprosto nesourodý:

Under natten hade Kōniks ansikte söndrats så ohjälpligt att han var tvungen att hålla det ena ögonlocket uppe med pekfingeret, det var på den sidan som alldeles fallit samman av förfäran, med det andra ögat blinkade han inte ens, den ansiktshalvan var stel och hård som om han självt skurit den ur en alrot. (s. 299)

Nils rychle přechází k samotnému souzení: „Nikolavus förklarade att han nu fort och skoningslöst ville åstadkomma ordning och reda här i Kadis“. (s. 299) Zatímco Kōnik den předtím mluvil s Magnusem, byl Nils u Öndeho, kde načerpal další informace o událostech v Kadisu, či spíše jiný úhel pohledu. Většinu prohřešků, na něž si mu Kōnik nejvíce stěžoval, označí Nils za malichernosti („lappri“), avšak jakmile se jedná o majetek, musí vše, co nemá pána, připadnout králi, čili Nilsovi. Obyvatelé Kadisu tak Nilsovi postupně přinášejí svůj majetek, i přesto, že všichni vědí, že je to jen fraška. Jelikož se jim však tato hra zdá tak vážná a velkolepá, dobrovolně se na ní podílejí.

Skutečný soud neboli pravý souboj mezi obžalovaným a žalobcem začíná, když se začnou dohadovat Kōnik s Öndem. Nemilosrdně se navzájem obviňují z kdečeho, plní frustrace si vyčítají staré křivdy a prohřešky ještě z dob dětství, včetně hříchů svých otců. Mezi Kōnikem a Öndem se, podobně jako tehdy v lese v divočině, opět odehrává souboj dvou mocností, tentokrát však slovní, jež opět nemá jasného vítěze a poraženého. Řeč samozřejmě přijde také na stav, v němž se Kadis nachází po morové epidemii. Jako by právě jeden, respektive druhý z nich, a nikdo jiný, byl zodpovědný za veškerý nastalý chaos.

Během těchto několikahodinových dohadů si Nils se zaujetím čistí nehty a do Kōnikovy a Öndeho diskuze vůbec nezasahuje, necháváje vše jenom v jejich rukou. Když se však ti dva ničeho nemohou dobrat, přeruší je konečně Nils výkřikem slova „lappri“. Nils všechny přítomné ujistí o tom, že již od začátku mu bylo jasné, jaké zlo je potkalo. Má na mysli řádění černé smrti, jež je pravou příčinou všech jejich potíží, jelikož právě tím všichni nesmírně utrpěli či přišli o rozum:

Hur barnslig människan är i sin glädje, sade han [Nils], och hur hon mister allt förnuft i sin sorg. (s. 310)

To, co stalo v Kadisu, se podle Nilse stalo v celém známém světě, přičemž mnohde na tom jsou ještě hůř: některé vesnice zůstaly úplně opuštěné, jinde se lidé navzájem pojídali, a některé vesnice už ani nemají jméno. Kadis je na tom tedy v podstatě celkem dobře, a to ze

dvou důvodů: za prvé, že vůbec ještě existuje, a za druhé, že ve vesnici mají hned dva viníky, jejichž potrestáním může být vesnice očištěna.

Za prvního viníka označí Nils vepře Blasia, jenž večer předtím sežral Ädlinu dcerku Marii. Blasiův čin je dle Nilse dovršením všech menších hříchů, jež se v Kadisu odehrály, a nejde jej přejít slovíčkem „lappri“. Blasius navíc svou tělesnou konstitucí a vzezřením symbolizuje pravý stav věcí v Kadisu, nezadržitelnou neuměřenost, jejíž růst musí ustát a být nahrazen řádem. Fakt, že se jedná o nerozumné zvíře, jež neví, co činí, nebere Nils v potaz:

[H]an hade vetat sin hunger, han hade vetat att bryta sig ut ur sin stia, han hade vetat att finna vägen till den varnlösa flickabarnet. (s. 311)

Podle Nilse za živoucí bytosti mluví jejich činy a za ně také nesou plnou zodpovědnost, nehledě na to, zda se jedná o člověka či o zvíře.

Od Blasia pak přechází Nils k Kōnikovi, druhému viníkovi, u jehož zločinu, stejně tak jako u zločinu Blasiova, se nespokojí se slovíčkem „lappri“:

Han hade med allt sitt tal om förvirring och oreda och orätt skapat förvirring och oreda och orätt. [---] Kort sagt: med sitt kluvna ansikte och mörkret i sin själ hade han varit till förargelse och stört ordningen och tryggheten och friden i Kadis. Förvisso, här kunde anklagelse läggas till anklagelse den ljusa natten igenom, ja i evighet. (s. 314)

Na rozdíl od Blasia nehřešil Kōnik fyzicky, nýbrž především svými slovy a myšlenkami. Ve středověkém Kadisu mají slova magickou moc, a tím, že Kōnik neustále mluvil o zmatení a nespravedlnosti, tento stav skutečně vytvořil – či spíše zasel obyvatelům Kadisu do hlavy myšlenku, že nic není tak, jak má, a tím podnítil obecnou nespokojenost. Právě Kōnikova temná duše, trpící zoufalstvím již od dob morové epidemie, postupně narušovala pořádek a mír v Kadisu, a nikoli nějaká vnější skutečnost, jako např. přemnožený dobytek či králíci. Otázkou ovšem zůstává, kdo kromě Kōnika vlastně je nespokojený. O tom, že Bera a Borne si žijí šťastně, jsme se zmínili výše, a také Önde si, zdá se, nemá nač stěžovat. Když za ním Kōnik přišel s tím, že do Kadisu přišel královský vyslanec a přísný soudce, jenž jim navrátí řád, povzdechne si Önde: „Och vi som hade det så lungt och gott, sade han. Vi som lever i fred med hela skapelsen och världsalltet.“ (s. 249) Také Ädla se po narození Marie zdá spokojená, a ani Eira, i přes únos syna Kareho, neztrácí naději a nepropadá zoufalství.

I přes absurditu obvinění se Kōnik Nilsovým slovům nijak nevzpírá a bere na sebe veškerou vinu i přesto, že ví, že to celé je jen šprým, který on sám vyvolal. Nechce se ale

vzpouzet řádu této frašky a báchorky, když už se konečně zdá, že nějaký řád, jakkoli směšný, bude nastolen:

Han kunde ha lagt sig förlamad ner. Han kunde ha rest sig upp och gått därifrån som en som går i sömnen. Han kunde ha kastat sig över Nikolavus och dräpt honom och burit hans huvud till konungen. Men vad vore det för reda och klarhet och ordning, vilket mönster eller sammanhang skulle så ha fullbordats, vad för form eller mall eller mönster skulle då ha uppenbarats. Nej, det var nog så här det skulle vara, just så löjlig som Nikolavus men ändå tvingande och ofrånkomlig är väl alltid överheten. (s. 314)

Tento řád ctí dokonce i Önde, jenž noc po soudu spí stejně jako Nils v Avarově domě. Nilsovi bylo ještě večer předáno vše, co dle práva patří králi (šperky, mince, předměty ze zlata a stříbra apod.), celkem dva plné pytle. A Önde, se svou slabostí pro majetek pro majetek druhých, a také s vědomím, že Nils je jen podvodník a žádný pravý soudce, by Nilse pravděpodobně nejradši připravil o život i o cennosti. Avšak neudělá to, jelikož ctí pravidla této báchorky:

Och Önde steg inte upp och slog ihjäl honom, det hade varit ett alltför orimligt brott mot de uppställda reglerna, inte rättens och den laga ordningens, men skrönans. (s. 316)

3.1.3 Znovunastolení řádu

V Kadisu byl po Nilsově soudu nastolen řád, jenž měl být stvrzen exemplárním potrestáním hlavních viníků, Blasia a Kōnika. Jaké povahy je však tento Nilsem navozený řád? Způsobil v Kadisu skutečnou očistu? Jsou nyní Kadisané, a samozřejmě především Kōnik, se vším smíření a spokojení? Podle všeho spíše ne, jelikož tento nový řád je vnímán jako směšný, vyhaný řád báchorky, jemuž je těžké se podvolit. Avšak obyvatelé Kadisu jsou zvyklí na ledasco, a tak se bez většího údivu podílejí i na poněkud bizarním vykonání trestu.

3.1.3.1 Údiv

Hned zrána, den po proběhlém soudu, jsou Blasius a Kōnik pověšeni na šibenici. Vytáhnout Blasia na provaze nad zem je úkolem pro všechny kadiské muže, Borneho, Ōndeho i Kōnika. Následně je na šibenici vytažen i Kōnik, ovšem na rozdíl od Blasia jen s provazem kolem hrudi, přičemž večer má být ze šibenice sundán. Jak Blasius, tak Kōnik se ani v nejmenším nevzpírají a svůj úděl povolně přijímají. Ostatní obyvatelé Kadisu jsou mírně na rozpacích, přijde jim to celé tak trochu nevhodné a směšné, avšak proti Nilsově rozsudku se nikdo nepostaví, ani se mu nijak nepodivuje:

Så där hängde Kōnik och dinglade för att bli litet klokare och anspråkslösare, och ingen förundrade sig. Det var oerhört länge sedan någon förundrades i Kadis, när orimligheten blev det vedertagna fick man vänja sig vid att skämmas om man kände förundran, allt elände var lika förunderligt självklart. Den som inte förundras har mestadels frid och lever tryggt i sin dvala. Själva uppvaknandet, allt slags vaknande, är förundran och ingenting annat. (s. 318)

Lidé v Kadisu ztratili schopnost údivu, vše berou jako přirozené a normální, ať už se jedná o věci dobré, nebo špatné. Žijí v poklidu a blažené nečinnosti, ve stavu na pomezí mezi bděním a sněním, z něž je nevytrhnou žádné opravdové emoce. Nejen, že se ničemu nepodivuje Kōnik, ale také ostatní tuto schopnost ztratili. Ādla se například tolik podivovala, když ji její otec Avar „vyučoval“, jak se plodí děti, že od té doby se už nediví vůbec ničemu. Avar také na smrtelné posteli ztratil schopnost údivu, vše mu připadalo samozřejmé a život byl jen d'ábelským klamem. Také Borne a Bera, jimž se narodil syn Jaspar, se nijak zvlášť nepodivují tomu, když Beře najednou z ničeho nic začnou růst první zuby, i když k údivu nemají daleko:

Men den här morgonen hade Borne och Bera blivit nästan obarmhärtigt frestade att förundras.
[---] Men så hade de lagt band på sig och sagt att nå, det var väl på tiden och hon kunde ju lika gärna få tänderna nu då Jaspar ändå skulle få dem. (s. 318-319)

Již Platón napsal, že údiv, úžas je začátkem filozofie. Ovšem údiv je také počátkem mýtů, z nichž filozofie historicky vychází a vůči nimž se vymezuje, a také vědy, jež zase vyrůstá z filozofie.⁶⁹ Schopnost žasnout, uvědomění si, že nic není jasné a samozřejmé, ani ty zdánlivě nejobyčejnější věci, je tedy to, co odlišuje rozumem vybaveného člověka od tupého zvířete, či spíše to, co by je odlišovat mělo. Co se však stane, když člověk tuto schopnost ztratí a má pocit, že jej v životě nic nemůže překvapit? To právě vidíme na postavách tohoto románu. Žijí v jakýchsi mrákotách, „som i dvala”, jak často v románu při různých příležitostech zaznívá. Nevedou plnohodnotný lidský život ve vší jeho bohatosti, spíše jen tak přežívají. Tento stav může pramenit v různých situacích, z nichž v románu mnohé opravdu nastaly: válka, vážná nemoc/epidemie, blízkost smrti, znásilnění, ztráta blízkých přátel a vůbec sociálního zázemí apod. Postavy tedy žijí s vědomím, že je nic nemůže překvapit, což v nich pak zesiluje pocit, že jejich život je zasazen do jakési báchorky, v níž je, jak známo, všechno možné. A pokud je vše možné, nemá smysl se tomu podívat.

3.1.3.2 Prozření

Könik visí nehybně na šibenici a připadá si zmatený, zostuzený a nicotný. Najednou se však trochu probere ze své letargie a odváží se otevřít oči, které měl v průběhu vyprávění čím dál přivřenější. Chce se podívat na nějakého králíka, ale nemůže žádného najít, a když zpětně uvažuje, uvědomí si, že žádného neviděl už několik dní. Když už ale jednou otevřel oči, tak je nechce zavřít a dívá se kolem sebe. A výhled má ze šibenice dobrý: „Han var ju inte bara förnedrad utan också upphängd, för att inte säga upphöjd, så att han liksom såg allting ovanifrån.“ (s. 321-322) Könik je ve své nicotnosti a absolutním ponížení zároveň obrazně i doslova povýšen, a je mu tak dána milost nadhledu a prozření. Díky tomu, že se pokorně poddal trestu, i když jakkoli směšnému, překonal svou pýchu, jež se projevovala tím, že se snažil zavést řád a spravedlnost podle svých představ, aniž by se spolehl na řád přirozený, Boží. Za tuto vnitřní proměnu se mu dostalo spásy v duchu Kristovy řeči o pokoře: „Neboť každý, kdo se povyšuje, bude ponížen, a kdo se poníží, bude povýšen.“ (Lukáš 14:11)

⁶⁹ Viz Jan Sokol: Malá filozofie člověka, s. 15-23

Dívá se a vidí obyčejné jevy a věci (zelenou trávu, ptáka tahajícího ze země červa, domy třpytící se v ranním slunci), a je unesen a okouzlen: „Och han förundrades.“ (s. 322) Jeho žena Eira sleduje, jak se jeho obličej pomalu mění a rýha přetínající Kōnikův obličej odshora dolů je najednou mělká. Kōnik přeneše pohled na Blasias, jenž už nevisí odevzdaně jako předtím, nýbrž kope kolem sebe a bojuje o holý život. V tom okamžiku si Kōnik pomyslí:

Sådana ohyggliga mängder av liv och kött i en enda kropp. En sådan gränslös förtvivlan och beslutsamhet. En sådan skakande uppenbarelse av tillvarons storhet och elände, halvt vit, halvt svart. Man kunde sannerligen förundras.

Aldrig någonsin hade han verkligen förstått Blasias.

Egentligen var det inte bara Blasias som hängde där och kämpade för sitt liv, Kōnik såg att Blasias i sig inneslöt något vida större, det var Kadis, för att inte säga hela Guds skapelse, som stred och plågades där i repet. Till och med istret föreföll att vara uppfyllt av styrka och skräck och uthållighet. (s. 322-323)

Blasias najednou pro Kōnika symbolizuje život ve své síle a plnosti: život plný zoufalství, ale také rozhodnosti, utrpení i velikosti. Blasias se ani přes veškerou marnost svého počínání nevzdává, v okamžiku blízkosti smrti bojuje ze všech sil o zachování života. Kōnikovi to připadá podivuhodné a dochází mu, že Blasias nikdy nepochopil – neboli že jej bral za něco samozřejmého a jasného, nad čím není třeba nijak rozjímat či žasnout. Kōnik si nikdy nepoložil otázku, jak je něco takového – ohromný, napůl černý a napůl bílý vepř – vlastně možné.

Blasias je ve své celosti také symbolem celého Kadisu a Božího stvoření, bojujících před Kōnikovými očima o přežití. A stačí jen změnit pohled na svět, aby tato bohatost a mnohotvárnost života byla zachována. Právě takovou změnou pohledu na svět Kōnik na šibenici prochází. Jeho rýha se postupně zcela vyhladí, což vypovídá o tom, že i jeho duše byla zcelena. Dívá se dolů na lidi z Kadisu, kteří stojí pod šibenicí a vidí Kadis jinak, takový, jaký je. Všimá si domů i cestiček spořádaně se mezi nimi vinoucích, kochá se slunečním světlem a uvědomuje si, že vše je správně a tak, jak má. Je ovšem jasné, že změnou prošel nikoli Kadis, nýbrž Kōnik sám, jenž nyní vyléčen visí na šibenici.

Kōnik prožil stav, jenž museli prožít mnozí mytičtí hrdinové, aby se mohli stát hrdiny. V původních mýtech byli hrdinové často pokořeni, zmrzačeni či dokonce zabiti, aby poté mohli povstat a dokázat víc, než obyčejný smrtelník. Tento motiv se pak uplatňoval třeba v iniciačních mýtech a kultech, v nichž hrdina (potažmo každý mladík v daném společenství či nějaký muž, jenž se měl ujmout významné pozice) musel projít mystickou smrtí a padnout

až na samé dno, aby mohl následně dosáhnout prozření a plného uvědomění. Kōnik už jednu takovou příležitost k prozření měl, když byl zavřen do temného kadiského žaláře, jenž se svou charakteristikou podobá podsvětí (temno, chlad, samota). Spíše než prozření však prostředí žaláře Kōnikovi navodilo pohyb opačný - sestup z temnoty a zaslepenosti, jež vládla Kōnikově duši, do temnoty a zaslepenosti ještě větší. Zdá se, že Kōnik ke svému obratu potřeboval nikoli sestup a tmu, nýbrž naopak vyvýšení a světlo, v jehož záři spatřil krásu všeho, co jej obklopuje. Tímto jeho mystická smrt odkazuje spíše na smrt Kristovu, jenž zemřel na kříži na vrchu Golgota – tedy na vyvýšeném místě, za žhnoucího slunečního světla. Symbolické rovněž je, že Kōnikův přerod se odehrává v den letního slunovratu, kdy Slunce stojí na obloze nejvýš a má největší sílu, a kdy se otevírá prostor pro různé magické události.

Můžeme se domnívat, že stejný lék, světlo a nadhled, by fungoval rovněž v případě Avara, jenž poté, co zatěžkal svou duši hříchem incestu a znásilnění, pohroužil svou existenci do naprosté tmy. Nejen, že nesnesl denní světlo, Avar nesnesl ani mírný plamen ohně z krbu, byl ke všemu naprosto netečný a zároveň jej sužovaly velké výčitky svědomí. Stejně jako ostatní postavy byl i Avar po příchodu epidemie do Kadisu zasažen letargií, stavem lhostejnosti a otupělosti, kdy mu vše připadalo samozřejmé a jasné. Myslel si, že naprosto nečekaným a překvapivým úskokem (oploďněním vlastní dcery) obelstí smrt, a nakonec podvedl jen sám sebe a všechny hodnoty, které snad dříve mohl vyznávat. Tma už tak pro něj byla jediným útočištěm.

Poté, co se Kōnik osvobodí z duševních pout temnoty, osvobodí se také z pout fyzických a seskočí na zem. Okamžitě běží za Nilsem, který se mezitím pomalu a nenápadně vydal na cestu poté, co si všiml postupné proměny v Kōnikově obličeji a došlo mu, že Kōnik opět nabývá zdravého rozumu. Kōnik společně s Bornem a Öndem Nilse zastaví a zabrání mu v dalším útěku. Nilsovy poklady, pocházející od kadiských obyvatel, připadnou Öndemu, jenž má za úkol je zakopat a ukrýt. Samotného Nilse pak muži převezou na druhý břeh řeky a vyženou ho do divočiny, daleko od civilizace, k níž nyní Kadis opět náleží. Kōnik s Öndem také odříznou Blasia ze šibenice, načež Kōnik prohlásí: „Kan du tänka dig så dumt ända. Hänga en gris.” (s. 325) Vidíme, že Kōnik je opět schopen rozumného úsudku, založeném na údivu, že někdo může vymyslet takovou hloupost, jako je oběšení vepře.

Toho dne jako by prozřeli a nabyli schopnosti zdravého úsudku také všichni kadiští obyvatelé. Ti jsou opět schopni normálního lidského jednání a projevu citů. Všichni do jednoho se podivují tomu, že Beře začaly růst zuby, oplakávají Mariinu smrt, scházejí se pod Avarovým jeřábem a diskutují o tom, co všechno se musí v Kadisu vykonat. Jako první symbolicky zmiňují stavbu hradeb. Kōnik začíná počítat dny a týdny a po jeho rýze není ani

památky. Dlouhotrvající bezčasí bylo překonáno tím, že se Kōnik přestal vracet do minulosti, k představě doby před morem jako zlatému věku, a rovněž se přestal upínat k představě blížícího soudného dne, jenž by měl Kadis spasit. Nyní žije on i ostatní Kadiští v přítomném okamžiku, jenž sice zahrnuje minulost i budoucnost, ovšem především ztělesňuje život takový, jaký je právě „teď a tady“. Takový život není dokonalý, naopak si jsou všichni vědomi toho, že je třeba toho ještě spoustu vykonat. A tato skutečnost je nenaplnuje zoufalstvím, jako dříve Kōnika, nýbrž radostí a silou. Navečer pak všichni upadnou do klidného, spravedlivého spánku.

3.1.3.3 Návrat k počátku

Nils do vesnice přišel v den Sv. Romualda⁷⁰ (19. června), Kōnik a Blasius byli oběšeni a poté zachráněni v den letního slunovratu (21. června) a začátek poslední kapitoly románu připadá na den Svatého Jana Křtitele (24. června). Svatý Jan Křtitel je v křesťanském kontextu vnímán jako předchůdce Ježíše Krista neboli jako ten, kdo vydal svědectví o jeho brzkém příchodu. A do Kadisu toho dne skutečně někdo přichází. Jsou to tři lidé, kteří v Kadisu završí znovunastolení řádu a návrat k počátku.

Jako první přichází kněz, urostlý a blondatý, jenž byl vyslán právě do Kadisu a nikam jinam (předchodí kadiský kněz Blasius do Kadisu přišel spíše náhodou). Okamžitě se ujme kaple a ještě ten samý den chce světit mši. Kōnikova d'ábla, stojícího v kapli všem na očích, jehož Kōnik vyřezal v době své počínající krize a jež se nápadně podobal Öndemu, přemístil do kouta, tak jak tomuto stvoření náleží. Nový kněz se svého úřadu ujímá s velkou radostí a nadšením. Vypočítává, co všechno se musí vykonat, ale necítí bázeň, nýbrž úžas a sílu. Plánuje také pořízení zvonu:

I den klockan skulle han ringa då de behövde påminnas om tidens rätta sönderdelning i stunder och om Gud, ja överhuvudtaget om den ordning som inte syns men som ljuder som en för alla hörbar och gemensam klämtning genom hela tillvaron.

Jo. Det var självklart. Nu då han sade det. (s. 330)

S příchodem kněze se do Kadisu symbolicky navrátil duchovní otec, neboli Otec, jedna z podstat Svaté trojice, a s ním i Boží řád.

⁷⁰ Sv. Romuald je pohřben v kostele Sv. Blasie v italském městě Fabriane.

Dalšími dvěma příchozími jsou žena s proutěným košem v ruce a malý chlapec. Žena chlapce přivádí za ruku v době poledne, kdy slunce stojí na obloze nejvýš. Eira v chlapci okamžitě rozpoznává svého ztraceného syna Kareho. Kōnik se dívá na podobiznu svého syna, již kdysi dávno vyřezal během svého pobytu v žaláři, a shledá, že chlapcova tvář a tvář z dřevořezby jsou totožné:

Och han unnade sig inte den kortaste lilla tanke av tvekan eller tvivel, han satte genast i gång att gråta alldeles ohejdat, han grät så att det släta ansiktet där nu inte ens en skuggning fanns kvar efter skåran blev alldeles blankt, och tårarna som samlades i skägget började glittra som ädla stenar i ljuset. (s. 332-333)

Naposledy se nám zde potvrzuje, že Kōnik je už natolik vyléčen ze své pochybovačnosti i apatie, že je schopen ronit slzy radosti a dojetí bez nejmenších rozpaků. Cizí žena Eiře a Kōnikovi potvrdí, že Kareho přivedl k nim do vesnice nějaký cizinec a za kousek látky jej prodal chudému muži, jenž před nedávnem zemřel, a proto se žena rozhodla vzít Kareho zpět do jeho rodné vesnice. Když se Kare narodil, trpěl Kōnik kvůli tomu, že neví, jak jej pojmenuje. V jeden okamžik dokonce dospěl k rozhodnutí, že syna nemohou pojmenovat jinak než „Syn”. I proto bychom teď mohli říct, že s návratem Kareho se do Kadisu navrátila další z podstat trojjediného Boha.

Neznámá žena, jež přivedla Kareho, Kōnikovi a Eiře sdělí, že přichází ohledně jisté záležitosti, a proto ji manželé posílají za Öndem, k němuž ve vesnici vždy posílali všechny cizince. Öndemu se žena představí jako Marie, a její vzhled naprosto odpovídá popisu té Marie, již se na začátku románu vydal hledat Jaspár. Jelikož ji však nenašel, přinesl si domů alespoň králičí samici. Marie se o tomto muži, jehož jméno neznala, dozvěděla až později, a teď se rozhodla jít jej do Kadisu najít, protože už bez něj podle svých slov nemůže žít. Önde využije příležitosti a jednoduše prohlásí, že tímto mužem byl on, načež si padnou do náručí a odeberou se do domu. Önde byl kdysi ženatý, ale jeho žena odešla s jiným mužem za ne zcela jasných okolností. Jisté je pouze to, že po jejím odchodu Önde získal stříbrný hřeben. Prodal snad Önde svou ženu za kus drahého kovu, což by mu bylo podobné? Nebo byl stříbrný hřeben darem jeho ženy na rozloučenou? To nemůžeme vědět jistě, zato však víme, že Önde je muž bez skrupulí a s ničím si příliš neláme hlavu. A tak tedy na konci románu klidně prohlásí Jaspárův čin za svůj. Jelikož však k němu nepřichází jen tak nějaká žena, ale žena jménem Marie, můžeme usuzovat, že Öndemu přece jenom bude odpuštěno a bude mu dopřána Boží milost. S Marií jako by se do Kadisu navracela další z podstat křesťanství, či spíše katolictví – žena coby věrná společnice, ochránkyně rodinného krbu, zdroj radosti a mateřské lásky.

Na sklonku dne Sv. Jana Křtitele vyjdou Marie a Önde z domu, posadí se na schod u domu a Marie Öndemu ukáže, co má v koši, s nímž přišla. Je v něm velká samice králíka, podobná té, jakou na začátku celého vyprávění do Kadisu přinesl Jaspár a z níž pocházeli všichni další kadiští králíci. Önde si vůbec nemůže vzpomenout, že by kdy takové zvíře viděl, a odnáší Marii i s králíkem do svého domu.

Touto závěrečnou scénou se tak dostáváme na samý začátek románu, kdy se Kadiští, pravděpodobně poprvé, setkávají s králíkem. Můžeme předpokládat, že s opětovným příchodem králíků se do Kadisu navrací také to, co králíci v průběhu celého vyprávění symbolizovali: počátek morové nákazy, neomezené páření a množení, překročení míry, tendence k rozvracení daného pořádku a nezadržitelné bujení života. Je tedy otázkou, jak dlouhého trvání bude znovunastolený řád mít. Vzhledem k návratu králíků do Kadisu se zdá, že nastolení řádu v Kadisu není konečné, nýbrž pouze dočasné a velmi křehké. Na druhou stranu však nyní v Kadisu mají vlastního, jim určeného kněze a duchovního otce, s nímž byl nastolen křesťanský řád, a zdá, že tento řád je silnější, než řád předchozí, a králíkům a všemu co s nimi přichází (např. i cyklická uzamčenost v čase), by mohl tentokrát odolat.

3.1.4 Dvojznačnost, protikladnost a komplementarita

Tak jako konec románu *Ljuset* jsou i mnohé jeho postavy a události přinejmenším dvojznačné. Dvojznačnost je rysem téměř všech postav. Ty jsou sice dosti typizované, avšak nejsou černobílé. Postavy v románu nefungují jako samostatní jednotlivci, nýbrž se navzájem doplňují, vymezují se jedna vůči druhé, jsou pochopitelné jen v protikladu k jiným, přičemž každá může být z určitého pohledu vnímána jako d'ábelská i jako božská, záporná i kladná, světlá i tmavá (Nils jako spravedlivý soudce i jako lhář a zloděj, Eira coby vzor ženské a mateřské lásky i coby násilnice, Önde jako věrný přítel, pomocník a rádce i jako všeho schopný prospěcháč, Avar coby lakomec a prznitel vlastní dcery i coby moudrý strařec symbolizující původní řád, Kōnik coby zastánce řádu i jeho věčný narušitel apod.) Každá postava a každá událost má více tváří, jež vyvstávají v kontaktu s jinými postavami. Postavy jsou navzájem protikladné (např. světlý a veselý Nils vs. temný a zachmuřený Magnus, zoufalý a bezradný Kōnik vs. bezstarostný a vychytralý Önde), a zároveň komplementární (Nilse a Magnuse, královské vyslance, potká podobný osud, smrt v divočině, Kōnik a Önde jsou ve svém zápasu v lese i při dohadech před soudem nerozlučitelní, vklínění do sebe).

V románu *Ljuset* je na principu polarity založeno nejen vyobrazení postav, nýbrž celá kompozice, jež je vystavěna na propracované síti protikladných symbolů a obrazů. Podobně jako v původních mýtech vstupuje každý prvek v Lindgrenově románu do systémů významotvorných opozic jako světlý – tmavý, civilizace – divočina, velký – malý, žena – muž, zima – teplo, chaos – řád, pravda – lež. Prolínáním těchto systémů se vytváří velké pole významů, jež znázorňují mnohoznačnost a bohatost života, a zároveň neustále se obnovující rovnováhu bytí. Dalo by se dokonce říci, že věčný střet protikladů a neustále se narušující a obnovující rovnováha jsou hlavním tématem tohoto Lindgrenova románu. Autor neusiluje o zobrazení konečného nastolení řádu, jež by znamenalo uzavřenost a ukončenost, nýbrž naopak o ztvárnění rozmanitosti a bohatosti života, v němž se bez přestání svádí zápas mezi řádem a chaosem, dobrem a zlem, světlem a tmou, vládou a bezvládím, mírou a neuměřeností apod.

Lindgren však s výše uvedenými i jinými protiklady nejenom operuje, nýbrž také komplikuje či zpochybňuje jednoznačné pozitivní či negativní představy o nich. Tak například pojem řádu či pravdy v románu nefungují jako jevy, o něž by celé společenství svorně usilovalo. Souvisí to především s Kōnikovým černobílým viděním řádu a pravdy, jež je pro ostatní obyvatele Kadisu těžko přijatelné. Kōnikovo úsilí o nastolení absolutního řádu a

spravedlnosti, vyplývající z jeho zoufalství, se u Kadiských nesetkává s porozuměním, jelikož všichni až na Kōnika tuší, že jakákoli snaha o dokonalý pořádek a čistotu je nesmyslná a nelidská a je v kontrastu se životem, který je vždy stavem na pomezí řádu a chaosu. Kōnik na konci románu prozře právě díky tomu, že si uvědomí marnost této snahy o absolutní řád, a vidí, že v životě vždy existuje jedno vedle druhého a záleží jen na jednotlivci, jaký postoj k tomuto faktu zaujme – zda se bude podívat nad rozmanitostí bytí či proklínat jeho nedokonalost.

Polarita a komplementarita se v románu *Ljuset* nevyskytují pouze na rovině tematické a motivické, nýbrž rovněž na rovině estetické a stylistické. V díle se tak v těsné blízkosti vedle sebe ocitají prvky tragické a komické, či jazyk prostých vesničanů vedle jazyka vzdělaných královských vyslanců a jazyka bible. Těžký osud hrdinů je líčen jednoduše a bez patosu, za použití jemného humoru a se smyslem pro porozumění. Úspornost a stručnost výrazu je často v kontrastu s hloubkou a závažností obsahu, což však paradoxně zvyšuje celkovou intenzitu sdělení. Někdy se zdá, jako by závažnost sdělení byla přímo neúměrná jejímu vyjádření: neboli čím větší je myšlenka či cit, tím prostší je slovo či věta, jež tuto myšlenku či tento cit vyjadřuje, a naopak.⁷¹ Marcus Willén ve své práci tvrdí, že Lindgrenova metoda se zakládá na povýšení nízkého a ponížení vysokého, což zcela odpovídá mnoha scénám z románu *Ljuset*, jako například když se Önde baví s cizincem Olavem o léku proti černé smrti, a jako jednu z možností zmiňují také samotného Boha:

Du nämner inte Gud, sade Önde. Gud skulle således inte kunna frälsa världen.

[---]

Gud har man prövat på alla vis och överallt, sade Olavus. Gud som bröd och man har druckit honom i gröten och man har smört honom på bölderna. Men icke.

Jo, sade Önde, i fråga om Gud får man ju pröva sig fram. (s. 35)

Střetávání a proplétání tragického a komického, vysokého a nízkého, je obecným znakem všech Lindgrenových děl. Tato karnevalovost obvykle ústí v paradox, což je jeden ze základních prvků Lindgrenovy estetické metody, jenž je na úrovni tematické vyjádřen motivy vzájemné nerozlučnosti protikladů. Na samém začátku románu, kdy černá smrt propukla v Kadisu naplno, se například dozvídáme o paradoxně dvojaké povaze smrti:

Men det var alltså verkligen så att döden inte längre var enbart sorgligt utan även något skrattretande, det var själva mängden av död som var dråplig. (s. 30)

⁷¹ Viz kap. Jazyk a moc slova

3.1.5 Kruhová kompozice

Výše jsme uvedli, že jedním z hlavních témat románu *Ljuset* je boj mezi chaosem a řádem, ústící v znovunastolení původního řádu. V křesťanské perspektivě, k níž dílo často a průběžně odkazuje, by tento román symbolizoval dějiny spásy: od ráje přes pád do hříchu, dobu rozvratu a soudný den až k návratu Krista, jenž je symbolizován Kōnikovým prozřením, návratem Kareho a v neposlední řadě příchodem kněze. Dějiny křesťanské spásy jsou tradičně považovány za jedinečné a neopakovatelné, což znamená, že svět poté, co bude spasen, již nebude vystaven dalšímu pádu a nekonečnému koloběhu.⁷² Avšak na poslední straně románu *Ljuset* se ukazuje, že nastolený pořádek bude brzy opět narušen a historie se tak bude opakovat. Z konce se dostáváme opět na začátek románu, jenž tímto nabývá uzavřené, kruhové kompozice. Tematicky závěr románu neodkazuje k věčnosti a překonání světského času, což je rys typický pro křesťanský mýtus, nýbrž k návratu k pozemskosti, k životu na zemi, jenž se vyznačuje báhorkou, lží a chaosem. Předchozí svět byl naprosto zapomenut (Ōnde si na konci románu nevzpomíná, že by kdy dříve viděl králíka) a obyvatelé Kadisu, nepoučení minulostí, kterou si nepamatují, jsou odsouzeni k opakování stejného příběhu.

Kruhová kompozice by tedy mohla vést k domněnce, že román *Ljuset* odkazuje spíše než ke křesťanskému mýtu k mýtu vegetačnímu, pro nějž je typické cyklické pojetí času a neustálá střída mezi řádem a chaosem. Tím, že závěr románu naznačuje, že historie se bude opakovat, místo aby nastalo dokonalé završení a konečné vítězství nad mocnostmi chaosu, bychom mohli číst tento román jako odkaz právě na mýtus vegetační, v němž se svět vždy vrací ke stejnému počátku. Tento „věčný návrat“ obnáší mimo jiné neustálou připoutanost lidí k pozemskému a všednodennímu dění a času, a odpoutání se od tohoto světa, proniknutí do času posvátného, je pouze chvilkové. Jistý přesah k nadpozemskému, transcendentálnímu je sice patrný, avšak netrvá věčně (jak je tomu v křesťanském mýtu).

I mýty eschatologické, včetně mýtu křesťanského, ovšem pojednávají o návratu k počátku (do ráje), ale tento počátek už není stejný jako ten předchozí, nýbrž o úroveň vyšší. Jak jsme si řekli výše⁷³, Nový Jeruzalém není stejný jako starý Jeruzalém, neboť je poznamenán bojem s hříchem a utrpením, jež se vtiskly do lidského pokolení a myslí. Takže i přesto, že v románu *Ljuset* můžeme vyčíst scénář biblického mýtu (počáteční ráj, pád, pustina, ukřižování, vzkříšení, soudný den, Nový Jeruzalém), a i přesto, že do Kadisu konečně přišel

⁷² Viz Pehrson, s. 295

⁷³ Viz kap. Biblický mýtus a typologie

řádný, právě Kadisu určený kněz, nemůžeme říci, že román odkazuje čistě ke křesťanskému mýtu, jelikož se zdá, že obyvatelé Kadisu zapomněli předchozí události, zůstali nepoučení minulostí a budou tedy pravděpodobně opakovat stejné chyby jako ve světě předchozím.

3.1.5.1 Opakování

S kruhovou kompozicí románu souvisí metoda opakování, jež se v podstatě dá označit za hlavní kompoziční princip románu *Ljuset*, stejně tak jako i mnoha dalších Lindgrenových děl. Účelem metody opakování, jež je velmi obvyklá také v původních mýtech a v mytologické literatuře vůbec, je připomenout čtenáři, že nic v románu není napsáno samoúčelně, že vše je důležité a má svůj smysl. Autor jako by s její pomocí čtenáře upozorňoval na obzvlášť významné motivy a myšlenky, jež jsou podstatné pro pochopení a celkové vyznění díla.

V románu *Ljuset* se tato metoda projevuje na více úrovních, například v podobě leitmotivů (králíci, cizinci, ochrnutí, mráкотy apod.) či opakování jednotlivých replik (např. Könikovo: „Det är inte rätt.“) a slov (např. spasení, řád, zmatení apod.) Některá opakování se vážou pouze k jedné kapitole či části, zatímco jiná se vyskytují napříč celým románem, přičemž často nabývá jeden a ten samý motiv či replika nového, či zcela opačného významu a účinku. Výsledkem takového užití bývá paradox, jenž dosahuje svého vrcholu například při rozhovoru starce Avara s jeho dcerou Ädlou předtím, než ji znásilní. Slova, jež Ädla používá, aby se ubránila znásilnění, použije Avar v úplně stejném znění k tomu, aby ji přesvědčil, že jejich sexuální styk je naprosto nezbytný.⁷⁴

Opakování se samozřejmě pojí také se zvukovou stránkou vyprávění, jelikož mu dává rytmus.⁷⁵ Promítá se rovněž do roviny narativní, jež je v románu *Ljuset* založena na opakování/rekapitulaci kadiských událostí.⁷⁶

⁷⁴ Viz str. 69-76

⁷⁵ Viz kap. Jazyk a moc slova

⁷⁶ Viz kap. Narativní metoda

3.1.6 Otázka determinismu a svobodné vůle

Postavy románu *Ljuset*, podobně jako postavy mýtu⁷⁷, často jednají z hlediska rozumného uvažování nepravděpodobně a v rozporu s psychologickými motivacemi, jež by byly pro čtenáře pochopitelné či důvěryhodné. Spíše než niternými pohnutkami se postavy řídí (či jsou řízeny) logikou estetiky, filozofie či etiky. Život postav jako by byl veden vyššími mocnostmi, pod nimiž si můžeme představit takové veličiny jako Bůh či osud, ale také autora či vypravěče, jejichž role je v samotném románu několikrát tematizována⁷⁸. Vnitřní svět postav, jejich niterné pocity a myšlenky, čtenář většinou nezná, pouze je tuší na základě vnějšího projevu (výrazu obličeje, tělesné reakce, volby slov apod.) Původní mýty⁷⁹ rovněž neodhalují vnitřní prožitky postav, protože hrdinové fungují coby nositelé univerzálních hodnot a obecného smyslu, jež jsou společné všem lidem daného společenství.

Smyslem života jak mytických hrdinů, tak hrdinů Lindgrenova románu, není prosté zabezpečení rodinného života či cesta za štěstím, nýbrž někdy až sebezničující touha po osudovém naplnění vlastního života i existence celého společenství. Tato touha se pak v literárním mýtu, jak jej definoval Sellier, často pojí s problematikou determinismu, čili s otázkou zda, a pokud ano, tak do jaké míry, je člověk svobodná bytost, či zda, popřípadě nakolik, je jeho existence v rukou vyšších mocností či zákona o příčině a následku.

Celým románem *Ljuset* se vine metafyzický tón, poukazující na možnost, že člověk sám nemůže nikdy plně zodpovídat za své činy, jelikož jeho vůle není nikdy zcela svobodná. Mnoho postav se v průběhu vyprávění ocitá ve stavu, kdy nejednají s plným vědomím, neboli jak samy postavy často říkají, jako by byly v mrákotách („som i dvala“). V tomto stavu se například podle vlastní obhajoby u soudu nacházel Kōnik, když se pokoušel uškrtnout svého syna. Podle Eiríných slov byl Kōnik jakoby v mrákotách rovněž poté, co byl propuštěn z žaláře. Také Önde, když unesl Kōnikova syna Kareho, podle vlastních slov nebyl plně při smyslech, pokud by to tedy mělo být tak, že právě on Kareho opravdu unesl. Ale také Kōnikova žena Eira, jež se jednoho večera vkradla k napůl bdícímu Nilsovi a prožila s ním divoký sex, jenž Nilsovi působil velkou fyzickou bolest, jako by toho večera najednou nebyla sama sebou. Ani Blasius nebyl tohoto stavu ušetřen; Ädlinu dcerku Marii sežral právě ve stavu nepřičetnosti, kdy jako by nevěděl o světě kolem a všechny smysly a vjemy, kromě pocitu hladu, byly na maximum potlačeny.

⁷⁷ Viz kap. Vlastnosti mýtu

⁷⁸ Viz níže, kapitola Narativní metoda

⁷⁹ Podobně také literární žánry související s mýtem: legendy, severské ságy ad.

Tento stav otupělosti a nepřičetnosti se v románu pojí výhradně s obdobím chaosu, jež následovalo po propuknutí morové epidemie, a je tedy vnímán jako něco nepatřičného a nepřijatelného. Vysvítá to například z rozhovoru mezi Könikem a Eirou po prvním stání u Nilsova soudu:

Förr i tiden, sade Könik, då visste jag alltid säkert varför jag gjorde det ena eller det andra.

Man ska alltid veta vad man gör, sade Eira. Man ska aldrig göra något som man inte själv förstår.

Ja, hon höjde till och med rösten och ropade åt honom på ett sätt som hon aldrig förr hade gjort:

Man får inte vara som en sömngångare, om man gör sig blind och döv då faller man i varenda grop, ja i vilken avgrund som helst. Om du alltid hade vetat vad du gjorde, då skulle aldrig något ont ha hänt oss. (s. 263)

Z Eirina překvapivě silného rozhořčení nad Könikem lze snad vyčíst poselství celého románu: člověk je svobodná bytost a jen on sám zodpovídá za své činy.

Eirina slova jako by byla varováním před lhostejností člověka, jenž se například ve chvíli zoufalství nechá strhnout něčím, co přesahuje jeho síly, odvádí jej od jeho vlastní přirozenosti a svádí nejen jej samotného, ale i celé společenství, do propasti. Veškerá odpovědnost a tíha rozhodování tedy leží na člověku, avšak na Könikovu obranu je třeba rovněž říci, že v určitých stavech může být lidská vůle, a tím i odpovědnost, narušena a snížena. Svoboda vůle, jež je založena na rozumovém uvažování jednotlivce, může být dočasně omezena například prudkými vášněmi nebo patologickými stavy (viz Könikova rozštěpenost, fyzická i psychická), a v takovém případě se mezi zastánci indeterminismu mluví o snížené svobodě či přičetnosti. Tato svoboda však nikdy není zcela zrušena (s výjimkou akutní duševní choroby).⁸⁰

Závažnost této myšlenky v románu podtrhuje skutečnost, že stejná replika, již Eira pronesla ke Könikovi, se v textu objeví ještě dvakrát. Poprvé když Könik obviňuje Öndeho z únosu Kareho, načež Önde prohlásí, že pokud Kareho unesl, tak musel být jako v mrákotách. Könik mu na to odpoví Eirínými slovy a stejně jako ona rozčilením zvýší hlas:

Människan ska alltid veta vad hon gör, sade Könik. Man får inte vara som en sömngångare. Och nu höjde han rösten så att han nästan skrek åt Önde: Om man gör sig blind och döv, då faller man i varenda grop, ja i vilken avgrund som helst. (s. 304-305)

⁸⁰ Brugger, Walter: Filosofický slovník; heslo Svoboda vůle

Podruhé když pro změnu Önde vyčítá Kōnikovi, že málem uškrtil vlastního syna a Kōnik na to tvrdí, že byl jako v mrákotách (som i dvala): „Man ska alltid veta noga och till alla delar vad man gör, sade Önde.“ (s. 306) Repliku, již poprvé vyslovila Eira, si podruhé přivlastní Kōnik, jemuž byla původně tato slova směřována, a nakonec podobná slova použije Önde, jenž byl jejich adresátem ve druhém zmíněném rozhovoru.⁸¹

Otázku rozsahu lidské svobody a odpovědnosti nejen lidí, ale obecně všech žijících tvorů na zemi, za své činy, znovunastoluje a zároveň komplikuje rovněž Nilsova závěrečná řeč při pronášení rozsudku nad Blasiem:

Det vore överhuvudtaget fåfängt och skrattretande att söka efter en gräns och skiljelinjen mellan tanke och tanklöshet, mellan veta och icke veta, mellan sans och dvala. Alla gärningar var i grunden av samma beskaffenhet, de utfördes, mer än så kan man aldrig veta, i själva utförandet låg tanken och uppsåtet och viljan inneslutna, efter sina gärningar ska den levande varelsen dömas. Omkring alla handlingar finns ett hölje av dvala. (s. 311-312)

Nils tedy na jedné straně tvrdí, že všechny živé bytosti mají být souzeny na základě svých činů, v nichž už jsou vždy obsaženy jak záměr, tak vůle. Zároveň je však schopen jedním dechem dodat, že veškeré činy jsou zahaleny oparem „mrákot“ („dvala“), čili stavem, v němž člověk existuje a rozhoduje se nutkavě, bez vlastní vůle, jakoby všechny jeho kroky byly už předem dané. Tento paradox nebude v románu nikdy vyřešen, stejně jako otázka determinismu a svobody vůle ve filozofii či teologii nikdy nemůže být s konečnou platností uzavřena. Ovšem Nils je i přes své paradoxní vyjádření schopen jednoznačného odsudku Blasie a jeho pána Kōnika, snad v zoufalé snaze celou věc zjednodušit a tuto kadiskou frašku ukončit poukázáním na jednoznačného viníka, jenž by splnil úlohu obětního beránka.

Tíha svobody a odpovědnosti, již v románu nesou Kōnik a Blasius, koresponduje s jednou ze základních myšlenek mnoha existencionalistů, totiž že svoboda ukládá člověku zodpovědnost, která jej drtí. Z filozofického a etického hlediska je však pro oba viníky trest svým způsobem uznáním jejich svobody a důstojnosti, jelikož jakékoli vynesení a udělení trestu nutně musí předpokládat, že viník si je vědom svého prohřešku, jenž spáchal vlivem vlastní svobodné volby. Francouzský existencionalistický filozof Jean-Paul Sartre ve svém díle

⁸¹ Skutečnost, že metafyzickým posláním tohoto románu je přesvědčení, že člověk je bytostí se svobodnou vůlí a že za každým lidským rozhodnutím leží volba, by potvrzovala také tato Lindgrenova slova: „Nästan allt jag skriver handlar om hur människan skall utvärda – eller bekämpa – determinismen inom sig.“ (viz Pehrson, s. 27). Autor se dále vyjádřil v tom smyslu, že myšlenku determinismu, neboli představu, že vše, co se děje, je nevyhnutelné, považuje za životu nebezpečnou, protože popírá svobodnou vůli.

uvedl, že „člověk je odsouzen ke svobodě“, což je tradičně vykládáno jako skeptický pohled na existenci člověka, jenž nemá jinou možnost než neustále se rozhodovat a za svá rozhodnutí přijímat následky. S jistým zjednodušením by se dalo říci, že rovněž Kōnik a Blasius byli Nilsovým rozsudkem „odsouzeni ke svobodě“, ovšem zde toto slovní spojení nabývá paradoxně pozitivního účinku: Kōnik i Blasius se po chvíli strávené na šibenici probudili z mrákot a netečnosti, uvědomili si hodnotu a krásu života, a začali o něj bojovat, čímž opět nabyli důstojnosti (lidské) bytosti, jejíž nedílnou součástí je i svobodná vůle.

3.1.7 Jazyk a moc slova

V první části této práce jsme jmenovali některé vlastnosti mýtu, jež nutně souvisejí s jeho orálním původem. Řekli jsme si, že principem a hlavním rysem uvažování kultur bez znalosti písma je skutečnost, že slovo je vnímáno jako událost nabitá magickým účinkem, a nikoli jako mrtvá, nic neříkající skladba hlásek, jak je naopak slovo vnímáno v kulturách typografických. Pro lidi žijící v čistě orální kultuře existuje slovo pouze v kontextu mluvené řeči jako zvuk, k jehož vzniku je potřeba vynaložit jistou energii. Slovo je pro ně vždy spjata s určitou situací a s člověkem, jenž slovo nahlas vysloví. Je přítomno pouze akusticky, nikdy vizuálně, čili za sebou nezanechává žádnou viditelnou stopu, narozdíl od napsaných či vytištěných slov v kulturách se znalostí písma.

Dávat do souvislosti kultury bez znalosti písma a velmi sečtělého a gramotného spisovatele, jakým Torgny Lindgren bezpochyby je, se může na první pohled zdát poněkud bizarní. Pokud se však blíže podíváme na jeho tvorbu, zjistíme, že Lindgren ve většině svých děl navozuje stav orální kultury, a to především ústní vypravěčské tradice svého rodného kraje Västerbottenu, kde se také odehrává mnoho jeho románů a povídek, včetně románu *Ljuset*.

I min barndoms Västerbotten tycktes nästan ingen skriva [...] Däremot berättade de, mormor och farfar och mor och far och grannarna och predikanterna och drängarna, de berättade oavslutligt och långsamt och ohejdbart [...] Om egna bragder och förfädernas, om Bibelns gestalter som också var ett slags förfäder, om sjukdomar och död och förintelse och om under och mirakel som tycktes genskriva döden och förintelsen. [---]

Berättarna kunde sina egna berättelser utantill, man kunde märka hur de bearbetade sina berättelser från ett framförande till ett annat: onödiga ord ströks, stycken bytte plats, kommatecken flyttades, rytmer markerades starkare eller svagare, sidotema infördes eller uteslöts, nya kontrapunktiska samband upprättades. Ofta blundade de, minnet arbetar bättre, i större trygghet, om man blundar.

De skrev. De skrev i minnet.⁸²

Budeme-li věřit Lindgrenovým vlastním slovům, pak on sám, podobně jako jeho předci a krajané, balancuje na pomezí mezi kulturou orální a chirografickou. V jednom rozhovoru⁸³ Torgny Lindgren pronesl, že když píše své romány, má je celé už předem v mysli, a když už je jednou zapíše, nic na nich nemění:

⁸² Pehsron, s. 19

⁸³ Viz Pehrson, s. 19-21

[...] när jag skriver ner det, då är det rätt. Men då har jag skrivit det många, många gånger i mitt minne. Det är därför jag alltid går omkring med saker och ting, muttrar och mumlar, faktiskt bokstavligen, högt, för att höra hur det låter. Och så präglar jag in det i minnet, och när jag sedan skriver ner någonting, då är det redan skrivet.⁸⁴

To by znamenalo, že Lindgren v podstatě napodobuje proces psaní, jenž je vlastní kulturám, jež písmo sice znají, avšak nepřijaly za své proces myšlení, který z této znalosti vyplývá.⁸⁵ Lindgren jako by proces psaní vnímal coby nápodobu mluveného projevu, jež slyší ve své hlavě: „Att skriva är ett sätt att tala. Skrift är tal som syns i stället för att höras.”⁸⁶

Pokud tedy přijmeme hledisko, že Lindgren ve své tvůrčí metodě vychází z ústní tradice svého rodného kraje, která nese rysy orálních kultur obecně, vyvstanou nám další charakteristiky Lindgrenova díla: rytmus (např. v podobě antitezí, aliterací, asonancí, epitet, leitmotivů, tematických rámců) pramenící z potřeby zapamatování si textu, syntax založená na parataxi, kumulativnosti a redundantnosti (opakování či přeformulování něčeho již jednou řečeného), vyprávění zasazené do kontextu bezprostřední zkušenosti, zainteresovanost posluchačů i vypravěče na vyprávění či prožitek katarze.

Orální rys přenesl Lindgren rovněž coby téma do svých románů, v nichž často nastoluje stav podobný orálním kulturám. Nemusí se však nutně jednat o kulturu s nulovou znalostí písma; Lindgren častěji líčí společnost, v níž je proces psaní sice známý, ale postavami není zvnitřněný (např. román *Ormens väg på hälleberget*, *Ljuset* či *Dorés bibel*), či je vědomě konfrontován s procesem ústního vyprávění (např. román *Hummelhonung a Pölsan*).

Torgny Lindgren, podobně jako mnoho básníků, ať už starověkých či moderních, vnímá původní náboj vyřčeného slova, a snaží se jej převést do písemné podoby. Mluvené slovo má magickou moc, neboli, jak se vyjádřil Lindgren: „Talet är ett mysterium.”⁸⁷ U Lindgrena nese i napsané slovo kvalitu slova vyřčeného, živého. Ve veškeré jeho tvorbě vidíme, jak zachází s jazykem jako s něčím neověřeným, neustáleným, neukončeným, proměňujícím se. Užíváním dané slovo nabývá dalších významů, či se jeho význam posouvá.

V románu *Ljuset* například Lindgren používá osobních zájmen „han“ či „hon“ pro neživé předměty či přírodní jevy, jež se v současné švédštině používají pouze v rodu středním, čili bezrodém. Je to jistě opět rys ústní vypravěčské tradice, o to více však vyniká

⁸⁴ Pehrson, s. 20

⁸⁵ Viz první část, kap. Vlastnosti mýtu vycházející z jeho orální podstaty

⁸⁶ Pehrson, s. 21

⁸⁷ Pehrson, s. 21

v románu napsaném v moderním Švédsku. Toto „oživování“ se zdaleka netýká všech předmětů, nýbrž se nejčastěji jedná o jevy, jež mají či měly pro chod společnosti zásadní význam a pro obyvatele Kadisu představují mocné veličiny. Tak například o morové nákaze, jež postihla Kadis, přeživší mluví jako o něm („han“), zatímco řeka je nejdříve on („han“), avšak poté, co odnese vše, co v Kadisu zbylo a uhnulo po zemřelých, nabude rodu ženského („hon“).⁸⁸ Řád je rovněž rodu mužského, čili „han“.

Slova mají také moc přivést k životu Eirino ochrnuté tělo. Když je morová epidemie u konce a Eirín strach z nákazy, jenž ji doslova ochromil, pominul, pokouší se Könik probudit její mrtvé údy pomocí slov a dotyku. Začíná u prstů na nohou a postupně projde celé tělo tak, že pečlivě vysloví danou část těla, zatímco ji hladí a tře, dokud Eirino tělo není zase jako dřív.⁸⁹ Podobně posvěcující či rituální charakter (upomínající paradoxně na poslední večeři Páně) mají slova v Eiríně replice, když nese večeři Blasiovi:

Könik bar spannarna åt henne och höllde maten i tråget, vad hon gjorde var att hon sade: Tag nu och ät, Blasius. Hon förrättade en del matningens åtbörder och uttalade dess formler och liksom välsignade själva ätandet. (s. 182)

Léčebná moc slova se ukazuje ve chvíli, kdy Blasius sežere Ädlinu dcerku Marii. Za Öndem přijde falešný soudce Nils a vysloví zásadní slovo, jež vystihuje rozpoložení v Kadisu: zármutek.

Först sade de några ord om sorgen som drabbat huset. Önde hade glömt att det ordet fanns, han upprepade det flera gånger, han var till och med tvungen att göra sig ärende och bära in det till Ädla så att hon också fick höra det. Sorgen. (s. 282)

Jako by až s vyslovením slova „zármutek“ si obyvatelé Kadisu naplno uvědomili, jaká tragédie se přihodila, a vyřčení tohoto slova jim dalo možnost skutečného prožití této hrůzy, a tím i možnost katarze.

Na druhé straně však Lindgren zároveň vědomě shazuje tuto moc slova, již se snaží v románu navodit, a v několika málo scénách poukazuje na to, že slovo je pouhé slovo, jež samo o sobě vůbec nic neznamena. Tak například v situaci, kdy se Könik pokusí zabít vlastního syna a Önde v poslední chvíli zakročí a zadrží jej, posílá Önde Könikovu ženu Eiru za vesnickým silákem Bornem s tím, že Könik je nebezpečný pro celý Kadis. Eira však nechce jít, nechce se jí věřit, že by Könik syna opravdu chtěl zabít, a Önde ji musí přesvědčovat:

⁸⁸ Viz Ljuset, s. 109

⁸⁹ Viz Ljuset, s. 102-105

Det är ohjälpligt, pustade Önde. Och ofrånkomligt.
Du brukar säga, sade Eira, att ingenting kan vara ofrånkomligt.
Du får inte fästa dig vid enstaka uttryck, nästan skrek Önde. Ofrånkomligt är ju bara ett ord.
(s. 203-204)

Nutno přiznat, že tato replika je pro oportunistického Öndeho typická, avšak i tak je pozoruhodné, že Lindgren vůbec nechává postavy, obzvlášť v takto vypjaté situaci, rozmlouvat o významu a bezvýznamnosti slov. Právě takovéto a podobné repliky poukazují k zasazenosti daného společenství do stavu mezi kulturou orální a chirografickou, a stávají se charakteristickým znakem Lindgrenovy tvorby, tematizující vztah mezi slovem vyřčeným a zapsaným, mezi slovem a obrazem apod.

3.1.7.1 Vlastní jména

Specifickou kategorií slov s magickou mocí jsou vlastní jména. O tom se přesvědčí Kōnik, když se s Eirou snaží najít to pravé jméno pro svého syna. Vlastní jméno vyřčené nahlas má moc vyvolat předky, kteří kdysi v minulosti byli jeho nositeli:

I sina minnen fann de stora mängder av namn som ingen hade bruk för mer. Men då en av dem sade ett namn, vilket som helst, då såg Kōnik framför sig den karl som hade varit namnet eller hörde hans röst, han satt på pallen vid Eiras bädd och gengångarna kom och gick, de satte sig vid fotändan hos Eira eller stödde sig mot dörrposten eller värmdde händerna över glöden en stund. (s. 183)

Kōnik nesnese pomyšlení, že by se jeho syn měl jmenovat stejně jako jakýkoli jiný člověk, že by měl „nosit jméno patřící někomu jinému” a být „zlodějem jmen”, a v okamžiku největšího zoufalství jej dokonce napadne, že by jej pojmenoval prostě a jednoduše Syn.⁹⁰ Situaci naštěstí zachrání Kōnikova žena Eira:

Hon visste [...] att Kōnik aldrig skulle uthärda att äga något så orimligt som en son utan namn. Så hon sade:
Kare.

⁹⁰ Viz Ljuset, s. 184

Hon tog det ur tomma intet. Ingen hade förut hetat så i Kadis. Och Könik slutade genast att darra, jovisst, sade han, Kare, som om ingenting hade varit mera självklart än det namnet, den här gången fann vi ändå slutligen en utväg. (s. 184)

Bezejmennost je pro Könika příznakem naprostého chaosu. Vše, co existuje, musí mít jméno, což zároveň znamená, že „[det] som saknar namn, sade Könik, det finns inte.” (s. 236) Jméno je privilegium, jež není dopřáno každému. Ädlina dcera Marie například pro Könika zůstává bezejmenná, tudíž neexistující, jelikož je bastardem zrozeným z incestu, což je skutečnost naprosto odporující jeho představě řádu:

Könik använde det [namnet] aldrig, för honom var detta barn i sig själv en felaktighet och en förvillelse som aldrig kunde inneslutas i ett namn. (s. 176)

Pokud je tedy jméno privilegiem, dalo by se usuzovat, že i jména postav románu nejsou zcela náhodná a vypovídají něco o charakteru svých nositelů. Tento předpoklad by potvrdzoval i fakt, že tři jména se v románu vyskytují vždy u dvou a více různých postav: Blasius (první kadiský kněz; Könikův vepř), Jaspas (muž, který na začátku přinesl do Kadisu nakaženého králíka; Beřin a Borneho syn) a Marie (Jaspasem vysněná Marie; první králičí samice v Kadisu; Avarova a Ädlina dcera; žena přicházející na konci románu s králíkem).

Sv. Blasius, neboli česky Blažej, je světce římsko-katolické církve a jedním z jeho atributů jsou svíce, což by pro nás v kontextu románu nazvaného *Ljuset* (česky „světlo“ i „svíčka“) mohla být poměrně zajímavý detail. Konkrétně se jedná o dvě překřížené svíce, jež se používaly při bohoslužbě v den sv. Blažeje (3. února) k léčení bolestí v krku. Za svého života prý Blažej zachránil malého chlapce, kterému uvízla v krku rybí kost, a proto je také církvi považován mimo jiné za ochránce před udušením. To by mohl být další nepatrný odkaz k románu, tentokrát k vepři Blasiovi, jenž byl málem udušen oběšením na šibenici, avšak nakonec byl svým pánem zachráněn. Zajímavé je, že motiv zachráněného prasete se objevuje rovněž v legendě o Sv. Blažejovi, kde se praví, že Blažej před svou smrtí viděl vlka, který se chystal zabít prase, a řekl mu, ať prase nechá jít. Vlk tak učinil, prase bylo zachráněno, a vepřův pán potom nosil Blažejovi jídlo, čímž mu, alespoň na nějakou dobu, zachránil život.⁹¹

Jaspas je švédskou variantou českého jména Kašpar, jenž byl podle západokřesťanské tradice jedním ze tří králů/mudrců, kteří se přišli poklonit malému Ježíšovi v Betlémě. V Novém Zákoně nejsou jména králů ani jejich počet vůbec uvedeny, pouze tam stojí, že přinesli tři dary: zlato, kadidlo a myrhu. Na základě pozdějších legend je Kašpar spojován

⁹¹ Viz http://en.wikipedia.org/wiki/Saint_Blaise

s prvním jmenovaným darem, zlatem, jež bychom v kontextu románu opět mohli vnímat jako symbol světla, záře a lesku. Tři králové jsou díky tomu, že do Betléma přišli z dalekého Východu, považováni za patrony poutníků, a jsou tedy tak trochu i patrony prvního Jaspara, jenž se na začátku románu vrací z cesty do Nordingrã (jež je vyprávěčem prezentována jako dlouhá pouť, přestože šlo asi jen o tři dny). Odkaz ke třem biblickým králům, kteří do Betléma přišli jako cizinci, může být také předznamenáním k příchodu tří cizinců do Kadisu.

Společným znakem tří cizinců, kteří postupně přicházejí do Kadisu, jsou jejich latinská, respektive polatinštělá jména: Olavus je polatinštělou variantou švédského jména Olof, Magnus pochází z latinského slova „magnus“ (velký), a konečně Nikolavus je latinským předobrazem švédského jména Nils/Niklas. Latinské formy jmen těchto tří mužů korespondují s faktem, že muži přicházejí z jihu, a jsou tedy reprezentanty učenosti (latina byla jazykem vzdělanců) a civilizace, zatímco Kadis ležel na samé její periferii. Latinská jména podtrhují cizost svých nositelů, vydělují je z důvěrně známého světa této malé vesnice, a znemožňují jim tak jakýkoli delší pobyt v Kadisu. Je zajímavé, že název této vesnice se čte úplně stejně jako název Cádiz, což je jedno z nejstarších měst Evropy ležící v Andaluzii, na samém jihu Španělska, čili na pomyslném jižním konci ve středověku známého světa. Tento španělský Cádiz je tak jakýmsi protikladem Lindgrenova Kadisu, jenž leží na severním konci obydlého, civilizovaného světa.

Jméno Könik je pravděpodobně použito coby odkaz k německému slovu „König“, král. Könikovo jméno tak potvrzuje jeho roli v příběhu: je hlavní, nejdůležitější postavou, z jehož úhlu pohledu je vedena většina vyprávění. Dalo by se říci, že báchora, jež se v románu vypráví, je z velké části právě jeho příběhem. Könikovým protějškem je jeho přítel z dětství, avšak nyní jeho úhlavní nepřítel Önde, jehož jméno má kořeny ve švédském slově „ond“, zlý. A na Öndem skutečně není podle Könika nic dobrého, je pro něj ztělesněním všeho špatného a ve scéně, kdy se navzájem honí po lese s nožem v ruce, je Önde dokonce personifikovaným chaosem. Ženská jména Eira a Ädla jsou pravděpodobně odvozena od slov „ära“ (čest) a „ädel“ (šlechtná, ušlechtilá), a společně se jménem Marie (latinská varianta jména Miriam, odvozeného od egyptského slova „milovaná“, „láska“) symbolizují nejvyšší lidské hodnoty. Přiřknutí vysokých morálních hodnot právě ženám je jedním z typických rysů Lindgrenovy tvorby a objevuje se téměř ve všech jeho románech i povídkách, kde ženy bývají silnými a zároveň láskyplnými a radostnými osobnostmi se střízlivým pohledem na svět. Jméno Ädlina otce Avara je přesmyčkou švédského slova „vara“, být, trvat. Pro Könika byl Avar skutečně symbolem veškeré existence, celého Kadisu, se všemi jeho prapředky a s nimi souvisejícími znalostmi, dovednostmi a také řádem. Eirín a Könikův synek byl svými rodiči

po vleklých pochybnostech pojmenován jednoduše Kare, což může odkazovat jak ke švédskému slovu „käre“, tak k latinskému „carus“, obojí znamenající drahý, milý.

3.1.8 Narativní metoda: převyprávění a tvoření příběhu

Jedním se základních znaků moderního literárního mýtu, stejně jako mýtu původního, je skutečnost, že je založen na systému významotvorných opozic, jenž se odráží nejen na rovině obsahové a formální, jež jsme analyzovali výše, nýbrž i na rovině narativní. Na této poslední uvedené rovině se tento základní mytický rys projevuje především jako střet dvou či více druhů/způsobů vyprávění, které spolu souvisejí, a zároveň si protirečí, stejně tak jako jejich vypravěči.

V románu *Ljuset* se tak nesetkáváme pouze s jedním příběhem a jedním vypravěčem. Vypravěčů je v románu hned několik, a proto také nutně existuje více alternativ jednoho příběhu. Jak si ukážeme dále, román *Ljuset* je vyprávěním založeným na rekapitulacích, na opakovaném převyprávění a neustálém dotváření a přetváření jednoho příběhu, čímž postupně stále zřetelněji vyvstává jedna z hlavních myšlenek Lindgrenovy estetické metody: skutečnost se nedá zachytit slovy či obrazy; umění nám může skutečnost přiblížit a nabídnout jednu či více jejích verzí, avšak nikdy nemůže s konečnou platností zobrazit či vyslovit skutečnost takovou, jaká je.

Vypravěči s tímto východiskem (ať už je to autor románu, vypravěč příběhu či jedna z jeho postav) v této situaci nezbývá nic jiného, než bez přestání hledat tu podle něj nejsprávnější a nejlepší možnou podobu příběhu, což bývá spojeno s úsilím o uspořádání událostí do smysluplného celku, neboli aristotelovského „mythu“. Jen a pouze „mythos“ coby příběh s uspořádanou kompozicí dokáže vytrhnout každodenní žitou lidskou zkušenost z chaosu všednodennosti a zasadit člověka do řádu času a prostoru.

V Lindgrenově románu *Ljuset* jsou hledání dokonalé formy neboli „mythu“ a snaha vymanit se z chaosu stále přítomny. Vyjdeme-li z předpokladu, že tématem tohoto románu je střet fikce a skutečnosti, pravdy a lži, řádu a chaosu, příběhu a báčorky, závažnosti zákona a nezávažnosti šprýmu, pak hlavním úkolem postav tohoto románu je vytvořit soudržný příběh (pojící se s pravdou, řádem, zákonem a skutečností), jehož odvyprávěním by se vysvobodily z chaotického, lživého světa báčorky a krutého šprýmu, v němž je všechno možné, jelikož zde neplatí zákon pravděpodobnosti ani logiky. Boj s chaosem a nastolení řádu je tedy hlavním tématem jak na úrovni obsahové a formální, tak i narativní, kde se svádí urputné měření sil mezi uspořádanou formou příběhu a bezforemností báčorky.

Prvním vypravěčem, se kterým se v románu setkáváme, je Jaspar – ten, který do Kadisu přinesl králíka nakaženého morem, a stal se zároveň první obětí této nemoci. Jakmile

jednou Jaspas začal něco vyprávět, byl k nezastavení, jeho potřeba vyprávět byla silnější než cokoli jiného, a ani on sám pořádně nevěděl, o čem bude vyprávět a jak jeho příběh skončí. Vyprávění pro něj bylo životně důležitým úkolem, jeho posláním, osudem a radostí. Rozhodně se však nejednalo o žádné uspořádané příběhy ve smyslu „mythů“, Jaspasovy příběhy naopak byly čistými báchorkami a vypravěč ani posluchači nevěděli, kam je příběh zavede.

Han hade ett märkvärdigt sätt att prata Jaspas, han liksom mässade, teg gjorde han ogärna och nu hördes det tydligt att han ville inleda en befängd och narraktig skröna, och Gud vet vad den skulle innehålla av ond bråd död och främlingar med gyllene band om pannan och fäder som besteg sina döttrar och vidunderliga djur och barnar och konungsliga sändebud som drev gyckel med Gud och hela världen och drakar och drakars herrar som vart hängda med rep. (s. 15)

V průběhu románu se pak skutečně odehrají přesně ty události, o nichž obyvatelé Kadisu předpokládají, že by se mohly objevit v Jaspasově báchorce⁹²: násilná a předčasná smrt, cizinec se zlatou čelenkou kolem hlavy, otec, který znásilní vlastní dceru, podivuhodná zvířata, únos dítěte, falešný královský vyslanec, drak a jeho pán, kteří jsou oběšeni. V tomto smyslu bychom tedy mohli říct, že celý román je Jaspasovou báchorkou, již jsou ostatní obyvatelé Kadisu součástí a aktivně se na vyprávění podílejí.

Po Jaspasově smrti se vypravěčské role ujímá Kōnik, či lépe řečeno vyprávění je vedeno z jeho úhlu pohledu⁹³. První dvě části knihy jsou čtenáři prezentovány jakoby Kōnikovýmá očima, přestože nikde není uvedeno, že je vypravěčem. A protože Kōnik je s vývojem událostí v Kadisu po morové epidemii hrubě nespokojen, i nám čtenářům připadá, že v Kadisu vládne mocnosti chaosu a že je něco v nepořádku. Jakmile je ale Kōnik zavřen do žaláře a do Kadisu přichází Nils coby nestranný, nezaujatý a světa znalý pozorovatel, přesouvá se úhel pohledu vyprávění na něj, a nám z jeho cynických poznámek postupně dochází, že se v Kadisu nic tak hrozného neodehrává a že vše jaksi vězí především v Kōnikově hlavě. Najednou se tedy zdá, že v Kadisu se ve skutečnosti nic nepatřičného a nesprávného nepříhodilo a po morové epidemii šel život dál, se svými světlými i stinnými stránkami. Avšak Kōnik natolik zahořkl a propadl zoufalství, bezradnosti a pesimismu, že na všem spatřoval jen to špatné a dobrého si nevšímal. Většinu třetí a čtvrté části románu má v rukou Nils, a my jako čtenáři začínáme pochybovat o Kōnikově verzi příběhu. Ke konci

⁹² Zajímavý příklad tzv. prolepsy ve smyslu, v jakém tento termín zavedl jeden ze zakladatelů naratologie Gerard Genette v opozici proti analepsi (neboli retrospektivě)

⁹³ Fokalizace u Gerarda Genetta; rozdíl mezi tím, kdo vypráví, a tím, jehož pohledem se na odehrávající se události dívá čtenář

románu však patří hledisko vyprávění opět Kōnikovi, tentokrát vyléčenému ze své pochybovačnosti a věčné nespokojenosti. Samotný závěr symbolicky odkazuje zpět na Jaspara a jeho báchorku, když se do Kadisu opět dostává březí samice králíka, velice podobná té, kterou kdysi do Kadisu přinesl Jaspas. A žena, jež tohoto druhého králíka do Kadisu přinesla, ona Marie, již se kdysi Jaspas vydal hledat do Nordingrá, vypráví o králíkovi se stejnou chutí a jistou dávkou přehánění a fantastičnosti, jako kdysi Jaspas. Jeho báchorka je tímto završena, nikoli však ukončena.

Zdá se, že jediným vypravěčem, jenž může vnést do Jaspasovy a Kōnikovy báchorky řád, by mohl být bývalý královský vyslanec a nyní zběh Nils neboli Nikolavus. Není na událostech osobně zainteresován a má tedy nadhled. A právě ve chvíli, kdy se vyprávění o událostech v Kadisu ujímá Nils, se v románu začíná objevovat několik rekapitulací. Nejdříve Kōnik vše odvypráví Nilsovi, a později, v podobném, pesimistickém duchu i pravému královskému vyslanci Magnusovi:

[Han] [Kōnik] berättade allt som han för en tid sedan också berättat för Nils som dessutom hette Nikolavus, allt som skett sedan sjukdomen kom till Kadis [...] Han glömde ingen orätt och inget felsteg, han redogjorde omständigt för all förvirring och förbistring, ja allt som här har omnämnts både en och två gånger och åtskilligt därutöver. (s. 285)

S dalším převyprávěním z Kōnikových úst se setkáváme poté, co vepř Blasius sežere malou Marii. Tehdy běží Kōnik za Nilsem do svého domu a říká mu, co se stalo:

Så Kōnik blev tvungen att förklara. Än en gång stammade och snyftade han fram en outhärdligt lång och oredig och yrselskapande berättelse som han krävde att Nikolavus skulle ta till sig och förstå. (s. 276)

Vše nasvědčuje tomu, že Kōnik není dobrým vypravěčem, a to hned ze dvou důvodů: chybí mu nadhled a postrádá lehkost projevu. Oproti Jaspasovi a Nilsovi, kteří mluví plynule, jako kdyby odříkávali verše či píseň (o obou se píše, že „mässade“), Kōnik při svých rekapitulacích koktá, zadržává a vzlyká, a nemá smysl pro délku a formu vyprávění. Právě z toho důvodu je třeba, aby po něm vyprávění přejal Nils, jenž by této báchorce mohl dát uspořádnou formu, a Kōnika s celým Kadisem tak zachránit před chaosem.

Po Kōnikově první rekapitulaci Nils promýšlí a průběžně si sestavuje běh událostí, pro něž se snaží najít strukturu, aby vše mohlo vyústit ve skutečný příběh neboli „mythos“:

Han [Nils] låg och tänkte på allt som Kōnik hade sagt honom och ordnade denna bråte av små alldagliga händelser så att den blev någorlunda sammanhängande, ja kanske till och med användbar och nyttig. [...] Han redde ut och satte samman, mycket förblev dunkelt och stympat. Men något som liknade en översikt eller berättelse växte ändå fram, han fingrade på kaninpälsen

som var så len att fingertopparna stundtals betvivlade att kaninen alls fanns. Och han lät alltsamman ta sin början med en kaninkäring som en ung man på hemväg från Nordingrå fick bära från Ume till Kadis. Om han kom levande härifån ville han inte vara tomhänt, han ville ha någonting att berätta. I stort sett allt vi vet om Kadis har vi således ursprungligen från honom. (s. 246-247)

Když pak Nils začíná v Kadisu soud, přejímá na sebe roli nejen soudce, nýbrž i svrchovaného vypravěče, tvůrce příběhu i osudu jeho postav. Svými rozsudky se zmocní celé Könikovy báchorky, a veškeré další události budou jen v jeho rukách:

[H]an [Nils] låg och tänkte över den här skrönan om Kadis som han nu gjort till sin och hur han skulle göra den färdig, hur sakta den alltintill nu skridit fram och hur lätt han hade tillägnat sig alltsammans och vilket nöje det beredde honom att hädanefter kunna låta vad som helst ske. (s. 264)

Vše nasvědčuje tomu, že Nils, v Kadisu bez Boha, na sebe vzal jeho roli, a teď měl v úmyslu do této báchorky zasáhnout a dokončit ji. To dělá s lehkostí a až dětinskou hravostí, a vůbec si neuvědomuje, či nechce připustit, že obyvatelé Kadisu nejsou žádné postavy nějaké frašky, nýbrž skuteční lidé, o jejichž životy zde jde především.

Události v Kadisu považuje za banální frašku až do okamžiku, kdy prožije poněkud násilnou milostnou chvíli s Eirou, jejímž důsledkem je Blasiův útěk z ohrady a sežrání malé Marie. Tehdy jím projede pocit hnusu a bolesti a uvědomí si, že v Kadisu jde o víc, než si doposud myslel, a že se mu celá fraška vymyká z rukou:

Han insåg att han grundligt hade tagit miste då han trodde att vad som utspelades i Kadis var en uteslutande nöjsam och gycklande skröna. (s. 276)

Až nyní se Nils rozhodne „ověřit si fakta“, a to tak, že zajde za Öndem a poslechne si jeho verzi vyprávění o událostech v Kadisu.

Na základě Öndeho vyprávění Nils přehodnotí vše, co mu doposud napovídal Könik, a rozhodne se rázně zakročit. Jako by si najednou uvědomil závažnost celé situace, jež podle něj spočívá v Könikově pomatenosti, možná také touží po osobní mstě (za to, že jej Eira „znásilnila“) a uvažuje takto:

Denne Könik således med det kluvna ansiktet. Han som ända till döds ville gå till rätta med allt och alla.

Anklagaren.

Anklagarens rätta namn var Satan, ängeln med det tudelade ansiktet, han som driver gäck med Gud.

Könik alltså som höll djävulen som hushållsgris. Den här galten som endast kunde tänkas ut och ta kött på en ort vid världens ände dit Gud inte trängt. Här i Kadis.

Ja Kadis.

Egentligen alls inte ort, inte en stad eller en by, nej ett bedrägeri och ett inbillningsfoster. En lögn där ingen tog ansvar för människorna och vad som skedde med dem. En skröna utan riktning och mål, ett lättsinligt spel med människoliv och heliga ting. Och fäkreatur och kaniner.

Nej, han skulle sannerligen ta Kadis i sin hand. [---] Hädanefter skulle han besluta och genomföra allt. Strängt och obevekligt och ord för ord. (s. 280-281)

Nilsův pohled na Kadis se najednou zcela změnil, vidí jej jako peklo na zemi, místo plné chaosu, jež je nedotčené božím záměrem. Kōnika dokonce Nils označí za Satana, biblickou bytost mající funkci žalobce, „toho, kdo obviňuje“, „kdo staví věci proti sobě“.⁹⁴ Satan v Novém zákoně představuje „pokušení“, nebezpečnou lež, která člověka ohrožuje na životě, a to přesně podle Nilse reprezentuje Kōnik v Kadisu. Blasius pak v Nilsových očích nabývá jedné z podob Satana, biblické obludy Behemota z knihy Jób. Nyní je také zase o něco jasnější, proč Nils vynesl tak přísný rozsudek zrovna nad Blasiem a Kōnikem – jsou podle něj spolčení s Ďáblem, rozvraceči, kterých kdyby nebylo, byl by Kadis v pořádku. Celý Kadis a historii, již se zde odehrává, vidí Nils jako báchorku, jež postrádá jakoukoli uspořádanou strukturu a autora, coby Boha Stvořitele, v jehož moci by spočíval celý příběh a jeho postavy. Na základě této úvahy se pak rozhodne vzít příběh pevně do svých rukou. Jeho snaha o vytvoření smysluplného „mythu“ však přijde vniveč, jelikož jeho rozsudky nejsou o nic méně absurdní než dosavadní kadiské události.

Ještě než Nils pronese závěrečný rozsudek nad Blasiem a Kōnikem, dává prostor dlouhým dohadům Kōnika a Ōndeho, zatímco sám si čistí nehty a vyčkává:

Nu löpte skrönan iväg alldeles av sig själv, han [Nils] behövde ingenting göra, den for i rundlar och bukter som en skrämnd och jagad kanin, han kunde bara avvakta den rätta stunden.
(s. 307)

Toto je jediná chvíle, kdy Nils nechá událostem volný průběh, jako by snad tím, že Kōnikovi a Ōndemu „předá slovo“ chtěl zdůraznit, že pro závěrečné rozuzlení příběhu je jejich střet nezbytný.

Křehkost a nestabilitu Nilsovy verze báchorky tuší všechny postavy, včetně Nilse samotného. Když je po vynesení soudu obtěžkán poklady a přichystán k odjezdu, má dobrý důvod nic neuspěchat:

Han gjorde sig ingen brådska, han visste att en enda obehärskad kroppsrörelse kunde vara nog för att han inte längre skulle kunna tygla den här kaninlikt skvätträdada och oberäkneliga lögnen, hela skrönan kunde råka i sken och rusa åstad alldeles besinningslöst om han på ett eller annat sätt överilade sig. (s. 320)

⁹⁴ Viz Wikipedia.cz, heslo Satan

Nils si uvědomuje, že jediný jeho špatný krok či rychlý pohyb by mohl obyvatelům Kadisu otevřít oči a nahlédnout tak směšnost celé situace, což by jej mohlo stát i život. Jeho báchorka nestojí na pevných základech, kdykoli se může rozpadnout, protože v báchorce je možné cokoli, co si její autor či postavy usmyslí:

Nu kunde vad som helst ha hänt. Eira kunde ha hämtat den lilla handyxan som Kōnik gjort omkom åt henne och gett sig på Borne. Det kunde ha fallit Borne in att förkorta Blasius lidande med den bredbladiga bilan. Önde kunde ha dragit kniven och dräpt Nikolavus, ja vem som helst kunde ha dräpt vem som helst. Men det var inte tänkt så, det var inte meningen. (s. 320-321)

Zdá se tedy, že vypravěč této báchorky jako celku (románu), stojící nad Nilsem, měl s postavami jiný záměr, a proto nechá Kōnika s Blasiem dál viset na šibenici.

3.1.8.1 Metafikce

S narativní výstavbou románu se úzce pojí jeho metafikční prvky, jež se zde uplatňují například v podobě postav, které vědí, či tuší, že se nacházejí v příběhu, jež někdo vypráví. Nejenže se tedy postavy tohoto románu podílejí na vyprávění a rozhodují o svých vlastních osudech, ony si také uvědomují, že jsou postavami ve vyprávění někoho jiného. Poprvé se s tímto „vhledem“ setkáváme u Kōnika. Ten se domnívá, že to, co se odehrává v Kadisu, nemůže být skutečné, a ve své pomatené mysli začne vše vnímat jako smyšlenou báchorku, již vypráví neznámo kdo. Ví pouze to, že jde o báchorku, a nikoli o smysluplný příběh založený na skutečnosti, a proto se přestane podívat všemu, co se kolem něj děje. Ve své řeči z žaláře prohlásí mimo jiné, že

Kadis ligger inne i en skröna som någon håller på at tälja, ovisst vem, och det är den mest välordnade och prydliga och harmlösa lilla skröna som tänkas kan. (s. 212)

A když později do vesnice přijde Magnus, upozorní jej Kōnik následujícím způsobem:

Vet du om, sade Kōnik, att du har gått så ohyggligt långt att du nu är ett gott stycke in i en skröna. (s. 291)

S žánrem báchorky se pojí kategorie nezávazného a lehkovážného šprýmu, jenž je protikladem vážně míněného příběhu. Většina postav postupem vyprávění považuje události v Kadisu po příchodu Nilse za krutý či hloupý šprým. Tuší, a později i vědí, že Nils není pravý královský vyslanec, ale přesto mu naslouchají a podřizují se jeho rozsudkům. Když se například Önde a Borne dozvědí o chystaném soudu, nevědí, zda jej opravdu mají brát vážně:

Men är det då allvar eller gyckel, sade Borne.

Det ska vara du som frågar något sådant, sade Önde. Om du kan tala om för mig hur man skiljer mellan gyckel och allvar, då ska jag ge dig ett silverstycke som är lika stort som din näve. (s. 252)

Jak jsme uvedli výše, rovněž Nils má již od samého počátku pocit, že se ocitl v jakési banální báchorce, a ze začátku se cítí poněkud nesvůj v roli jediného spravedlivého soudce, již mu přiřknul Kōnik. Postupně se však v této báchorce „usadí“, přijme ji za svou, a později se na ní podílí a spoluvytváří ji, i přesto, že všechno považuje za krutý šprým:

Alltsammans är ett grymt gyckel, sade Nils.

Här i Kadis, sade Kōnik, går det icke att göra någon skillnad mellan gyckel och dödens allvar.

Nils satte upp sig, han tittade tankfullt men också leende på Kōnik. Han såg med ens ut som om detta som han skulle uppleva i Kadis livade upp honom.

Ja, sade han, djupt och äkta gyckel, det är så allvarligt att man kan tacka sin skapare om man kommer undan med livet. (s. 250)

Vidíme tedy, že samy postavy si uvědomují, že jejich život a události, jež se kolem nich odehrávají, nejsou skutečné, nýbrž smyšlené. Tuší, že to vše je pouze hloupý žert a že jsou postavami uzavřenými v této směšné báchorce. Vědí, že jsou součástí vyprávění, a jejich snahou je se z této báchorky vymanit. To se jim však může podařit až v okamžiku, kdy se ze zajetí báchorky dostane její hlavní aktér a vypravěč, Kōnik. Ten, když se ke konci románu vysvobodí z provazu, jenž má omotán kolem pasu, vykřikne „befrielsens ord lappri“, což je poslední, symbolický a rituální krok k úplnému prozření, a dopadne na zem: „[H]an bröt sig ut ur skrönan där han hade varit instängd och hoppade ner på marken.“ (s. 324) Kōnik nyní stojí oběma nohama pevně na zemi, ve fikčním světě uceleného románového příběhu, mimo fikční svět smyšlené báchorky, kterou kdysi na začátku začal vyprávět Jaspas. Jeho obličej je vyhlazen a sjednocen a mysl jasná a bez nejmenších pochybností.

Poslední kapitola je pak vyprávěna v duchu uspořádaného příběhu, kdy už postavy nereflektují svou přítomnost ve smyšlené báchorce, a vyprávění spočívá pevně v rukou autora. Ten nás seznámí s tím, co všechno obyvatelé Kadisu po vyhnání Nilse z vesnice udělali, kdo do Kadisu přišel, a jaké jsou další plány kadiských obyvatel. V samém závěru však autor nechává promluvit Marii, ženu, jejíž postava nápadně připomíná bajkáře a lidového vypravěče Jaspasa, a je tedy možné předpokládat, že příběh se opět dostane do rukou

postav a změní se v podivnou a podivuhodnou báčorku. Formu a řád nakonec, zdá se, opět vystřídá bezforemnost chaosu.

3.2 *Nåden har ingen lag: Milost versus zákon*

Pod názvem *Nåden har ingen lag* vyšla v roce 2008 společně trojice Lindgrenových románů, jež původně byly napsány a vydány v tomto pořadí: *Hummelhonung* (1995; čes. Čmeláci med 1999), *Pölsan* (2002; čes. Přerušný příběh 2005) a *Dorés bibel* (2005; čes. Dorého bible 2010). Vidíme, že mezi nejstarším a nejnovějším románem z tohoto souboru je rozdíl deseti let, a jejich autor mezi nimi vydal i jiné knihy, i přesto Lindgren tvrdí, že je již od počátku zamýšlel jako celek. Přitom až do vydání třetího románu vycházely romány samostatně a nic nenasvědčovalo tomu, že by měly tvořit soudržný cyklus. Až s plánovaným vydáním románu *Dorés bibel* se Lindgren začal v několika rozhovorech vyslovovat v tom smyslu, že tento román uzavírá dlouho zamýšlený a promyšlený triptych, jehož myšlenkový původ sahá až do doby 80. let minulého století:

Någon gång, kanske kring 1980, såg jag för mig tre berättelser som jag skulle skriva och som hänger ihop, inte som en trilogi men som en triptyk, tre bilder som ska ligga bredvid varann. Den första bilden var *Hummelhonung* och den andra var *Pölsan* och den tredje är den jag skriver nu, som ska heta *Dorés bibel* [...] Där tar jag mig friheten att direkt referera till de två tidigare, och personer kommer tillbaka i en del fall.⁹⁵

Jedna z prvních otázek, kterou si v souvislosti s touto výpovědí musíme položit, je, proč Lindgren zdůrazňuje označení svého souboru jako triptych, na úkor pojmu trilogie. Triptych je jak známo pojem z výtvarného umění, a jako forma se nejvíce ujal ve středověku v podobě oltářních maleb. Je to výtvarné dílo mající tři části, tři obrazy, jež však vystupují jako celek, jako jediné dílo. Oproti tomu pojem trilogie pochází z oblasti literatury a jeho počátky sahají k antickým tragédiím (např. Aischylova trilogie *Oresteia*). Trilogie je „literární umělecké dílo o třech částech, jež na sebe námětově navazují, současně však každá z nich představuje relativně samostatnou jednotku“⁹⁶. Dle mého názoru by se na Lindgrenův soubor více hodil pojem trilogie (jedná se literární dílo, jehož části jsou relativně samostatné), jelikož však autor prosazuje pojem triptych, měli bychom to chápat jako důležité vodítko k celkové interpretaci těchto tří románů.

V této souvislosti pak není od věci upozornit, že v souboru z roku 2008 jsou knihy vytištěny v jiném pořadí, než v jakém byly postupně vydávány. Prostřední částí neboli

⁹⁵ In Intervju med Nils Gunnar Nilsson

⁹⁶ Lexikon literárních pojmů, heslo Trilogie

ústředním obrazem triptychu není román *Pölsan*, jak by odpovídalo chronologickému pořadí, nýbrž román *Dorés bibel*, přičemž román *Hummelhonung* je v knize vytištěn jako první.

Přijmeme-li tedy tvrzení autora, a následně i nakladatelství, jež vydává jeho knihy, že se jedná o triptych, je zároveň třeba připustit, že romány fungují více než cokoli jiného jako obrazy. A opravdu, dá-li se v těchto třech Lindgrenových románech vysledovat nějaký posun, pak je to posun od „slova“ k „obrazu“, od magické moci slova ke kouzelné moci obrazu (vypravěč románu *Dorés bibel* ani neumí psát a jeho životním posláním je zrekonstruovat všechny kresby z původní Dorého bible).

Tyto tři romány mají podle Lindgrena původ v jednom obraze, který měl autor před očima ve zmiňovaných 80. letech:

Min fru och jag vistades en intensiv sommar 1980 i Helmstedt i Västtyskland då dessa tre berättelser, denna triptyk, la sig tillräta inne i skallen. Vi befann oss ungefär en kilometer från den östtyska gränsen. Jag såg det delade Tyskland framför mig: det magra och fattiga Östtyskland och det uppsvällda, feta Västtyskland, oförmögna att låta sig själva dö.⁹⁷

Obraz „hubeného“ Východního Německa a „tlustého“ Západního Německa Lindgren nejlépe zpodobnil v románu *Hummelhonung*, v němž dva fyzicky i psychicky naprosto odlišní bratři žijí vedle sebe a soutěží o to, kdo vydrží déle naživu. Jak však tento obraz z období dvou Německých republik souvisí s celým triptychem? Pokud tato tři díla mají být čtena (či spíše vnímána) najednou, jako celek, měla by mít společné nosné téma a průběžně odkazovat jedno k druhému. V jednom rozhovoru Lindgren tuto domněnku potvrzuje slovy:

Jag insåg plötsligt att utan att ha läst Hummelhonung och Pölsan är det svårt att läsa Dorés bibel. De tre romanerna är komponerade utifrån ett antal temata med variationer och upprepningar, och däri liknar de musiken. Jag tycker ju mycket om Mahler, och skälet är nog att i hans kompositioner finns det ofta referenser till andra verk av honom.⁹⁸

Co je všem třem románům společné je prostředí Lindgrenova rodného kraje Västerbottenu, všechny se odehrávají v posledních desetiletích dvacátého století a některé postavy se opakují. Všechny romány se odehrávají v napůl reálném a napůl nereálném světě, krajina je sice skutečná, ale zároveň jako by smyšlená, většina postav jsou bizarní podivíni a děj je bohatý na fantaskní události a absurdní situace. Zde je však zároveň třeba podotknout, že výše

⁹⁷ Schueler, 2005

⁹⁸ Ibid.

uvedené platí v podstatě pro celou Lindgrenovu tvorbu, v níž se mnoho hlavních či vedlejších postav jmenuje Marklund či Lindgren, děj se odehrává ve stále stejném prostředí a dokonce se dá tvrdit, že i témata Lindgrenových děl zůstávají stejná. Tak například román *Norrlands akvavit*, jež vyšel v roce 2007, dle mého názoru přímo navazuje na triptych *Nåden har ingen lag*, a to jak obsahově, tak i tematicky.

Jaké je však toto téma, jež činí z románů vzájemně propojený celek? Odpověď se nám zjevuje v názvu triptychu, jež bychom do češtiny mohli přeložit přibližně jako „milost je bez zákona“ či „milost se neřídí zákony“. Název je přejat z románu *Dorés bibel*, kde hlavní postava negramotného muže odpovídá na otázku, jak se mu podařilo v životě uspět, těmito slovy:

Jag antar att det är nåd och ingenting annat. Nåden har ingen lag, brukade Pettersson i Hugnaden säga. Eller om det var Blaise Pascal. (s. 267)

Tématem, jímž se tedy budeme na tomto místě zabývat, je téma milosti, stojící v opozici vůči zákonu. Zároveň není od věci si na tomto místě připomenout, že právě problematika Boží milosti, ve vztahu k svobodě lidské vůle, je jedním z rysů literárních mýtů.⁹⁹

Vrátíme-li se k nyní k autorovu označení souboru *Nåden har ingen lag* coby triptychu, je zřejmé, že toto označení Lindgren používá především pod vlivem románu *Dorés bibel*, jež v celém souboru vznikl jako poslední. Tento román je založen na obrazech a jejich různých „čteních“, a přitom v triptychu sám funguje jako ústřední obraz, po jehož levé straně se nachází román *Hummelhonung* a po pravé román *Pölsan*. Román *Dorés bibel* jako by byl spojnicí mezi těmito dalšími dvěma romány, právě zde se vyskytují postavy, jež figurují buď v *Hummelhonung*, nebo v *Pölsan*. Téměř by se dalo říct, že bez *Dorés bibel* by si ostatní dva romány vůbec nebyly blízké, nic by je nespojovalo. Díky tomuto usazení/uspořádání začínají romány navzájem komunikovat a dovysvětlovat se, vytvářejí plnější svět zalidněný podivnými postavami kdesi ve Västerbottenu. V románu *Dorés bibel* coby ústředním obraze triptychu také nejnaléhavěji vyznívá téma milosti, jež je zde samo tematizováno. Bez tohoto románu by téma milosti či životní lži nebylo v ostatních dvou románech zdaleka tak zřetelné.

⁹⁹ Viz kap. Literární mýtus

3.2.1 Boží milost jako struktura triptychu

Zajímavou interpretaci Lindgrenova triptychu v rámci pojmu Boží milosti nabízí Anders Tyrberg¹⁰⁰. Podle něj román *Pölsan* reprezentuje Stvoření, přičemž hlavní postava románu, bezejmenný lokálkář, často uvažuje o procesu psaní jako o aktu stvoření. Proces psaní popisuje jako jazykovou událost, jež konstruuje zcela nový svět, a tak i on sám by se mohl považovat za Stvořitele neboli Boha Otce. Román *Hummelhonung* podle Tyrberga reprezentuje kříž života symbolizující poslání, jež člověk musí nést v životě tady a teď, než bude nastolen původní řád. Hlavní postava tohoto románu, bezejmenná přednášející žena, uskutečňuje v praxi poslání legendy o svatém Kryštofovi, a stává se tak kristovskou postavou (jako všichni světcí, kteří svými skutky následovali život Krista), reprezentantem Ducha, Božího pomocníka na zemi. Děj románu *Dorés bibel* pak podle Tyrberga odpovídá biblickému vyprávění jako celku, se scénářem zahrnujícím vyhnání z domova/ráje, dlouhý exil a konečný návrat ztraceného pořádku. Hlavní postava negramotného muže, opět bezejmenného, reprezentuje Syna.

V Tyrbergově interpretaci tedy romány zahrnuté do triptychu vyzdvihují všechny tři aspekty trojjednosti Boha¹⁰¹, jenž je pro křesťany neodmyslitelně spjat s pojmem milosti. Téma milosti se pak současně samo stává tématem právě v posledním románu, *Dorés bibel*. Celý triptych můžeme podle Tyrberga v teologickém smyslu chápat jako pohyb od stvoření (Creatio) ke znovunastolení pořádku (Recapitulatio), a celý tento pohyb je zároveň přítomen v románu *Dorés bibel*, který svými metafiktivními aluzemi zahrnuje dva předchozí romány (např. se zde znovu setkáváme s lokálkářem a přednášející ženou).

Také Tyrbergova interpretace románů v duchu Boží milosti ukazuje tedy na ústřední postavení románu *Dorés bibel* v rámci celého triptychu.

¹⁰⁰ Viz Tyrberg, 2006

¹⁰¹ Srov. analýzu postav románu *Ljuset*, jež jsou rovněž reprezentaty Boží trojjednosti.

3.2.2 Determinismus vs. svobodná vůle, Starý zákon vs. Nový zákon

Než budeme interpretovat pojem milosti v opozici vůči zákonu, je třeba začít u tématu, jež jsme rozebírali výše, totiž u problematiky determinismu a svobodné vůle¹⁰². Otázka, zda je člověk pouhou loutkou v rukách osudu či přírodních zákonů, anebo zda je bytostí se svobodnou vůlí, se vine celým Lindgrenovým dílem:

Determinismen är en stor frestelse för mig, och när jag skriver söker jag förtvivlad efter den frihet som ska kunna bryta cirkeln [...] Men determinismen kontra den fria viljan är ett fruktansvärt problem som aldrig kommer att kunna lösas, en bakgrund mot vilken människan tecknar sig.¹⁰³

A v jiném rozhovoru Lindgren říká:

Själva kärnan i det jag skriver är ett försök att finna och formulera en icke-behavioristisk och icke-mekanisk människoupfattning. Människans liv är heligt. Människan själv är större än sitt öde.¹⁰⁴

Lindgren se ve své tvorbě pokouší zobrazit člověka jako svobodně jednajícího, rozhodujícího se na základě vlastní vůle, a nikoli řízeného pouze přírodními zákony či osudem. Lidský život podle něj není pouhou řadou příčiny a následku, či předem určenou cestou, nýbrž zázrakem, v němž je vše, pro co se člověk rozhodne, možné.

Na poli teologie se problematika determinismu tradičně pojí s pojmem dědičného hříchu. Otázkou zde je, zda se člověk může vymanit ze svého osudu, předurčeného pádem celého lidstva do hříchu. Má člověk jako jednotlivec vůbec možnost se od hříchů osvobodit? Podle křesťanské teologie může být člověk zbaven tohoto lidského prokletí jedině pomocí evangelia, v němž Kristus svou smrtí a zmrtvýchvstáním učinil onu oběť, jež osvobodila lidi od bezpodmínečného následování cesty hříchu. Člověku se tak naskytlá možnost svobodné volby: buďto zvolí život coby svobodná a morálně jednající bytost následující Krista a jeho akt milosti, anebo zatracení.

K úvahám o determinismu kontra život v Kristu se váže rovněž otázka víry v duchu Starého versus Nového zákona. Podle křesťanských teologů se víra člověka vyvinula ze starozákonního vztahu mezi člověkem a Bohem, v němž panuje zákon svrchovaného Boha a člověk nemůže jinak než se tomuto zákonu podřídit a být poslušen Božích přikázání. S Kristovou smrtí však tento vztah zaniká a vytváří se možnost obnoveného vztahu mezi Bohem a člověkem, v němž si člověk z vlastní vůle může vybudovat nový vztah s Bohem,

¹⁰² Viz analýza románu *Ljuset*

¹⁰³ Lekander, 1984

¹⁰⁴ Schueler, 1984

vztah, jenž je založen na vzájemné důvěře, a ne pouze jednostranné lidské věrnosti. Torgny Lindgren tento protiklad mezi vírou ve starozákonním a novozákonním duchu vystihl následovně:

Moralen i Gamla Testamentet är baserad på rättfärdighet och nödvändigheten att hålla de tio buden. Moralen i Nya Testamentet bygger på kärlek och förlåtelse.¹⁰⁵

A právě láska a odpuštění jsou v křesťanství považovány za největší projev Boží milosti.

V souvislosti s výše uvedeným Therese Engström ve své studii poukazuje na skutečnost, že se v Lindgrenově díle hojně setkáváme s jistým posunem v rámci lidského života:

Det är en rörelse som går från ett liv i en lydande, gammaltestamentlig tradition till ett annat sorts liv, där individen har en frihet i tankar och val. Det är vad man skulle kunna kalla ett liv i nytestamentlig anda.¹⁰⁶

Engström tento posun odhaluje mimo jiné při interpretaci románu *Pölsan*, v němž by lokálkář coby svobodný duch, píšící nikoli podle skutečnosti, ale podle vlastní paměti, byl představitelem morálky novozákonní, kdežto šéfredaktor novin, jenž lokálkáři poté, co zjistí, že ne všechny jeho články se zakládají na skutečnosti, zakazuje psát, by byl představitelem morálky starozákonní. Tento posun, jehož si všimla Engström, je možné aplikovat rovněž na román *Dorés bibel*, v němž představitelem novozákonní morálky je hlavní postava románu, negramotný vypravěč, jenž si ve své naivitě a nevzdělanosti vytváří idylickou představu vlastního otce coby milujícího, dobrotivého člověka, zatímco na konci knihy se ukáže, že vypravěčův otec je tvrdý, chladný muž bez lásky, reprezentující spíše morálku starozákonní. V obou románech nakonec vítězí duch novozákonní; poprvé se jedná o vítězství fantazie a tvůrčí nespoutanosti, podruhé o vítězství lásky a milosrdné lži. Poraženým je vždy snaha o autoritářskou poslušnost, přísnost, spoutanost pravidly a řádem skutečnosti. Také v románu *Hummelhonung* vítězí duch Nového zákona, jenž je reprezentován přednášející ženou, nad morálkou Starého zákona, jež se odráží v postavách dvou hlavních mužských postav. Jejich bratrská nesmiřitelnost a vzájemná nenávisť, řízená morálkou odplaty ve smyslu oko za oko, zub za zub, je nakonec překonána milosrdným skutkem ženy, která na konci románu naplňuje poslání legendy o sv. Kryštofu.

¹⁰⁵ Schueler, 1984

¹⁰⁶ Therese Engström, s. 4

3.2.3 Milost a životní lež

V křesťanské tradici je pojem milosti/milosrdenství ústředním pojmem a je často stavěn do protikladu k pojmu starozákonní spravedlnosti.¹⁰⁷ V novozákonním pojetí je se starozákonními látkami spojován obraz boha neúprosně spravedlivého, tvrdě trestajícího až i mstivého. Aspekt starozákonní spravedlnosti tak poskytuje novozákonní tradici kontrastní pozadí, na němž evangelium neboli zvěst o spásné milosti v Ježíši Kristu, jak ji dosvědčuje novozákonní svědectví apoštolů, náležitě vyniká. Milost zde znamená překonání principu „slepé“ či nemilosrdné spravedlnosti. Milost je Božím darem, projevem vstřícného konání (člověk na ni nemá nárok, je dobrovolným aktem pomoci či záchrany nad rámec práva a povinnosti), jenž nám umožňuje vykoupení a spásu. Máme zde tedy opět kontrast mezi starozákonní a novozákonní tradicí, jež jsme rozvedli již výše, posun od řádu a přísné spravedlnosti k nepodmíněné Boží lásce a milosti.

Co však znamená milost v Lindgrenově pojetí? Nepochybně staví na křesťanské tradici, zároveň však tomuto pojmu dodává širší rozměr:

Nåden är den kraft, den energi som håller oss uppe, som förmår oss att genomföra våra liv, den trotsar tyngdlagen. Mängder av människor i vår samtid, även de som kallar sig icke-religiösa, tror likt förbannat på nåden. För oss religiösa är nåden gudomlig, men jag är inte alls säker på att den behöver vara det.¹⁰⁸

Jisté je však to, že milost se neřídí žádnými zákony, jak stojí v názvu triptychu: „Det finns ingen regelbok för nåden, den är oförutsebar.”¹⁰⁹

Milost je tedy podle Lindgrena tajemná síla, díky níž je člověk schopen života. A právě v této rovině se ukazuje, jak blízké jsou si u Lindgrena milost a životní lež:

Jag intresserar mig bland annat för förhållandet mellan två centrala begrepp, livslöggen och nåden. Ibland är de för mig identiska.¹¹⁰

Tak jako všechny romány triptychu pojednávají o milosti, tak také všechny tři

handlar egentligen om samma sak, om våra livslögner, som vi omöjligen kan leva utan. Ibland träffar man på människor som bär sina livslögner utanpå och det är förfärligt pinsamt.¹¹¹

¹⁰⁷ Viz Prudký

¹⁰⁸ Schueler, 2005

¹⁰⁹ Mosander

¹¹⁰ Schueler, 2005

¹¹¹ Mosander

Také životní lež je tedy, stejně jako milost, něčím, bez čeho člověk nemůže žít. Pokud ji člověk odhalí navenek, může to být trapné, avšak pro lidský život je nezbytná. To se ukazuje nejlépe v románu *Dorés bibel*, jehož vypravěč s dětskou naivitou a prostoduchostí obrací pohrdání a nenávist vůči své osobě v lásku a přátelství, jež mu následně dodávají vědomí, že je milován, a tím pádem i schopen života. Životní lež tedy zdaleka není tak špatná, jak se všeobecně usuzuje, nýbrž naopak:

Livslöggen är fruktansvärt underskattad i vår rationalistiska tid. Vi har inte vågat se och kärleksfullt ta hand om den, en människa kan också bli lycklig på den fasonen.¹¹²

Životní lež je tedy milostí? Nebo je snad víra v milost životní lží? Na to nám Lindgrenovy texty nedávají jednoznačnou odpověď. S ohledem na jeho literární styl založený na paradoxech a ironii je však možné obojí.

¹¹² Schueler, 2005

3.3 *Hummelhonung: Sloučení neslučitelného, rozdělenost nerozdělitelného*

Na samém začátku této práce jsme uvedli, že archaický mýtus je logicky konzistentní útvar, jenž je utvářen čistotou a silou strukturních protikladů, kde i sebemenší jednotlivost vstupuje do systému významotvorných opozic jako nebe – země, vysoký – nízký, levá – pravá, střed – okraj, západ – východ, jih – sever, slunce – měsíc, den – noc, oheň – voda, žena – muž, člověk – zvíře, chaos – kosmos, vlastní – cizí, sakrální – profánní, život – smrt apod. Tyto základní protiklady znázorňují rozpornost i nepřetržitě obnovovanou rovnováhu bytí, a jakožto charakteristický rys tradičních mýtů jsou rovněž typickým rysem mýtů literárních. V moderním mytologickém románu jsou syžet, románový prostor, čas i postavy prostoupeny sémantickými opozicemi a analogiemi, od nejkonkrétnějších, nejsmyslovějších, časoprostorových či sociálních protikladů až po základní protiklady jako život – smrt, dobro – zlo apod.

Výše, při interpretaci Lindgrenova románu *Ljuset* jsme zmínili, že kompozice tohoto románu je vystavěna na propracované síti protikladných symbolů a obrazů, jejichž věčné střetávání se stalo na sémantické rovině dokonce hlavním tématem románu (souboj řádu s chaosem). Kompozice vystavěná na protikladech se uplatňuje také v dalších Lindgrenových románech, s ohledem na rozsah této práce se však nyní zaměříme pouze na jeden z nich, *Hummelhonung*, kde je motiv binárních opozic ze všech tří románů zahrnutých v triptychu nejzásadnější. Na sémantické rovině se projevuje v charakterizaci postav, tak popisu prostoru a času.

3.3.1 Bratr versus bratr

Nejmarkantnější je zde opozice hlavních postav románu, dvou znesvářených bratrů. Oba dva leží na smrtelné posteli, veškeré životní úkony a potřeby omezili na minimum, ukončili jakýkoli kontakt s příbuznými i s civilizací jako takovou a jediné, co je drží při životě, je vědomí, že jeden nesmí zemřít dříve než ten druhý. Starší z bratrů, Hadar, se nachází ve velmi pokročilém stádiu rakoviny, což má za následek, že jeho dříve obrovské tělo se jakoby scvrklo:

[H]ans ansikte var täckt av alltför mycket skinn, han hade varit ganska stor men all storhet hade inifrån frätts bort av okända krafter. (s.11)

Kläderna hängde slapt och sladdrigt på hans tunna kropp, det såg ut som om han hade lånat dem av någon, en jätte. (s.12)

Že Hadar umírá, musí být komukoli jasné hned na první pohled. Žena, která měla nedaleko místa, kde oba bratři bydlí, přednášku o světcích a moudrých bláznech, a která má jednu noc přespat právě u Hadara, se mu nesnaží nijak oponovat, když jí řekne, že umírá:

Hon försökte inte förneka att han var döende, det var bara alltför uppenbart, han borde ha varit död sedan länge. (s. 14)

Hadar se už navenek rozloučil se životem,

allt onödigt hade han avskaffat och huggit bort, endast det grundläggande och oundgängliga hade han behållit, han vågade påstå att nu återstod honom ingenting utöver själva den nakna existensen. Kräftan och han, det fick vara nog. (s. 25)

Kdyby nebylo jeho bratra, byl by už po smrti. Tento Hadarův výrok však není výrazem bratrské lásky, jak si žena na chvíli myslí, nýbrž naopak výrazem odporu a nenávisť:

Jag ska icke glädja den djäveln genom att dö före honom. Det är det som håller mig vid liv, det övertaget ska han aldrig få över mig. (s.20)

Zatímco Hadar má rakovinu, jeho mladší bratr Olof má špatné srdce. V otázce vzhledu je Olof Hadarovým pravým opakem. Takto Olofa vidí žena při své první návštěvě u něj:

Han höll händerna knäppta över den väldiga buken, tyget i byxorna hade brustit på flera ställen så att det vita hullet trängde ut, från kinderna och halsen hängde en tung valk ner på kudden, en påse av fett. Hans ögon syntes inte i det svullna ansiktet, troligen vände han dem mot henne. [...] Hans fetma var verkligen storslagen. Men givetvis var han döende. (s. 33)

Olof se však ani přes svou tloušťku, jež mu způsobuje potíže s dýcháním a díky níž je upoután na lůžku, necítí jako umírající, neboť má v životě jednu velkou útěchu, jež mu

dodává sil a zároveň ho zbavuje bolesti: sladké. Hned při první návštěvě ženě přednese dlouhý chvalo zpěv na sladkost:

Det var den söta näringens förtjänst att han ännu levde, att han trots sin ynkedom ännu var så obegripligt stark och uthållig. [---] Sötman genomträngde hela varelsen, det var icke endast den ljusröda smaken på tungan och i gommen, nej hon kittlade även örsnibbarna och fuktade och läskade tånaglarna, hon var överhuvudtaget ett motgift mot all beskhet och bitterhet i denna skrovliga tillvaro, hon utplånade kasten och vågorna mellan fruktan och hopp, hon skapade jämnmod. Ja, för att säga sanningen: den där företeelsen som kallades lycka var i själva verket ingenting annat än söthet, den söta upplevelsen och lyckan var ett och detsamma. (s. 35)

Hledání dokonalé sladkosti, takové, jaké v dětství zakusil, když snědl celou skleničku čmeláčího medu, je Olofovým smyslem života. Sladkost, a z ní plynoucí tloušťka, jej však chrání nejenom před fyzickou bolestí, ale i před všemi bolestmi světa. Olof má „hroší kůži“, je obrněn proti citům, jejichž hloubku nebyl nikdy s to pochopit.

Oproti tomu Hadar nedá dopustit na slané, a hlavně na maso, i když už jej moc nesní:

Egentligen tål jag inte fläsket längre. Men vad ska människan göra? Vad är man utan fläsket? Ett liv utan fläsket, det är icke ett människovärdigt liv. Det är fläsket som håller oss uppräta. Utom fläsket finns ingenting säkert i världen. (s. 18)

Hadar však nemá tak jako Olof žádnou životní útěchu, nemá kolem sebe žádnou bariéru a je tak mnohem snáze vystaven bolesti a také hlubším citům.

Postavy dvou bratrů, stejně tak jako ostatní postavy v tomto románu i v románu *Ljuset*, se svým pojetím velmi blíží postavám mytickým. Namísto psychologicky propracovaných charakterů fungují spíše jako figury¹¹³, jež reprezentují určitý jev nebo názor, přesvědčení, ideu apod. Postavy Hadara a Olofa v románu *Hummelhonung* fungují stejně jako postavy Könika a Öndeho v románu *Ljuset*, navzájem se vyhraňují a nastavují si zrcadlo. To, že Hadar má rakovinu a Olof má nemocné srdce, není podle Hadara dílem náhody, ale naopak to vypovídá o jejich charakteru:

Med kraftan är det ordning och reda. Hon knogar oppåt och gör vad hon ska och man vet var man har henne. Det är ingen sinkadus att det är jag som har kraftan och han som har hjärtat. Olof har jämt varit oberäknelig och trolös, det var ofrånkomligt att han skulle få hjärtat. (s.63)

Protiklady mezi Hadarem a Olofem, jež se dají z textu vyčíst, by se daly vystihnout těmito binárními opozicemi: nedostatečnost – přebytek, slanost – sladkost, bolest/cit – slast, přísnost/askeze – lehkost/hédonismus, uzavřenost – otevřenost atd.

¹¹³ Lindgrenova sbírka povídek *I Brokiga Blads vatten* má podtitul Figury

3.3.2 Muž versus žena

Další hra protikladů se rozehrává mezi oběma bratry na straně jedné, a ženou na straně druhé. O tom, že žena v románu vystupuje jako reprezentant novozákonní morálky, kdežto bratři jsou výrazem morální starozákonní, jsme se zmínili výše. S ženou v románu vyvstávají především dvě další základní binární opozice: zaprvé protiklad sever – jih, a za druhé protiklad vlastní – cizí.

Při jedné příležitosti Hadar ženě vysvětlí, jak statečné od něj bylo, že si ji, cizího člověka, o kterém zhola nic neví, vzal k sobě domů:

Den främmande människans farlighet kunde vara nästan obegripligt stor. Främligståndet utmärkte sig genom ett slags vildhet för att icke säga råhet och omänsklighet, sådant var aldrig gårdsfolket, främlingasinet var som ett bottenlöst vattenhål. Det var den enda bild han kunde finna: en avgrunds djup och vattenfylld klyfta. (s. 46-47)

Nebezpečnost toho, co je cizí, se však netýká pouze lidí, ale i jevů obecně:

Tillvarons innersta natur var intet annat än en oavslått kamp mot det främmande, främmande stoff och krafter måste man ständigt värja sig emot, i försvaret mot det främmande röjde man sitt verkliga värde, sin lödighet. Och då det främmande slutligen ändå trängde in i kroppen vart man sjuk, då det främmande helt tog överhanden var man dödens. (s. 47)

Ztělesněním cizího tedy není pouze žena, ale například i rakovina či jakákoli jiná nemoc, jež narušuje identitu člověka a jeho vnitřní celistvost. Ženina cizost se také násobí tím, že je z jihu země. Jižní Švédsko, ale i västerbottenská města na pobřeží Baltského moře, jako by byly naprosto jinou zemí než Švédsko severní, konkrétně pak vnitrozemí severního Västerbottenu. Hadarův a Olofův Västerbotten je poznamenán drsnými životními podmínkami, pramalým sociálním životem a přísnou morálkou ve starozákonním duchu. Z Hadarových i Olofových komentářů je zřejmé, že jih je pro ně územím, kde je vše snazší a poněkud volnější, bez pevného řádu a pevných zásad. Na téma požitkářství například Olof říká ženě následující:

Häruppe fanns det på det hela taget inga njutningsmänniskor, det vågade han påstå, njutningsmänniskan hölls obetingat borta av kylan och jordens magerhet. I södra Sverige fanns det njutningsmänniskor, ja till och med vällustingar, men icke här. (s. 66)

Hadar zase několikrát zdůrazní rozdíl mezi rozmluvou na Severu a na Jihu:

Hon [kvinnan] måste förstå honom, sade han, om han inte förmådde samtala med henne så lätt och fritt som hon kanske väntade sig, om han inte kunde småprata om det ena och det andra som säkert var vanligt i södra Sverige. (s. 87)

Při jedné příležitosti dokonce Hadar nařkne ženu z prostorekosti, jež je podle něj rovněž typická pro jižní Švédsko a jež souvisí nedostatkem kázně a cudnosti:

Så naket och skamlöst fick hon inte framställa vad han sagt, det var obegripligt att hon kunde tala med en sådan råhet och oblyghet, fast det var väl vad man kunde vänta sig av en människa söderifrån, söderut fanns ingen anständighet och ingen tukt och kyskhet. (s. 102)

Podle Hadarových slov soudě se na severu země mluví málo, a o určitých tématech, jako třeba bolest, vůbec. Ne že by ji lidé necítili, ale nemluví o ní, na rozdíl od jižního Švédska:

Smärtan var sällsynt häruppe, fortsatte han, i varje fall såg man sällan till den, han kunde inte påminna sig att han någonsin sett någon smärta att tala om hos bekanta eller anhöriga, trots att de bevisligen varit sjuka och till om med dött i hans närhet. [---]

Han hade förstått att söderöver var smärtan ofantligt mycket vanligare och även mera uppmärksammas. (s. 88)

3.3.3 Bezčasí versus čas

Na principu opozic je v románu *Hummelhonung* vystavěn také čas, který osciluje mezi prázdnotou a bezčasím na jedné straně, a časem bohatým na události na straně druhé. Podobně jako mytická doba v archaických mýtech je také Hadarovo a Olofovo dětství a dospívání dobou „napěchovanou událostmi“, k níž se vztahují všechny úkony, myšlenky i pocity v době následující, avšak k níž se již nelze navrátit. Olof i Hadar popisují své dětství a dospívání jako šťastné, jako dobu nevinnosti a her. Olof ke svému staršímu bratru Hadarovi vzhlížel a měl ho za vzor. S příchodem dospělosti však byl tomuto rajskému stavu konec. Olof doslova říká:

Beklagligt och eländigt var det att de hade blivit vuxna, om de hade fått förbliva barn eller åtminstone ynglingar då skulle de än i denne dag ha varit varandras tröst och vederkvickelse [...] Det var vuxenheten som hade skiljt dem åt. (s. 53)

S úplnou platností je pak rozdělila událost, jež se odehrála v době, kdy již byli dospělí. Olof byl tehdy ženatý s Minnou, která však zároveň byla milenkou Hadara. Minna porodila syna a oba bratři se považovali za jeho otce. Když chlapci bylo 16 let, zemřel následkem tragické nehody, při níž jej sice mohli Olof a Hadar zachránit, ale z lásky k synovi a z nenávisti vůči sobě navzájem ani jeden nemohl připustit, aby syna zachránil ten druhý. Tři dny po chlapcově pohřbu umírá dobrovolnou smrtí také Minna. O tom však ví pouze Olof, jelikož Hadar po pohřbu syna ze zoufalství na několik dní odjel, a když se vrátil, Minna prostě byla pryč. Tato událost má v jinak bezčasém vyprávění přesné datum, 19. května 1959. Léto '59 je mezníkem v životě obou bratrů:

Det hade varit det sista verkliga sommarn, därefter hade endast vådersomrar och skensomrar förekommit, gäcksomrar och bländsomrar. [---] Ingenting hade därefter blivit som det var, femtinie. (s. 113)

Od té doby byl Olof „vanmäktig och övergiven, inte halvdöd men halvlevande.“ (s. 113) Po této události je pro Hadara čas nepodstatnou veličinou, jež pro život není nijak relevantní:

För sin egen del förblev han [Hadar] endast oberörd och kallsinnig inför årstiderna. Han hade lyckats höja sig över årstidernas löjliga och självfallna växlingar. Överhuvudtaget förhöll han sig numera alldeles likgiltigt till alla småttigheter och dårskaper i tillvaron. (s. 92)

Žena dokonce bratrům vyčítá, že čas vůbec neberou v potaz:

Ni tar inte tiden på allvar, sade hon. Ni bara låter den gå och knappast ens det. Ni följer inte med den, ni underkastar er inte. (s. 92)

Čas jako fyzikální veličina pro Hadara i Olofa ztratil smysl, oni sami žijí nikoli v čase, nýbrž v pomalosti hraničící s umrtvující nehybností typickou pro bezčasí:

Vi ska icke läsa tidningen. Vi ska akta oss för all oro och alla tilldragelser. Vi ska leva sakta som skägglaven. [---] Människan förstod sig icke på saktfärdigheten, hon begrep endast sådant som rörde sig i hennes egen hastighet. Berget som föll sönder och tallskogen som stod och dog och stenarna som växte upp genom matjorden begrep hon icke, icke ens sina egna naglar förstod hon, huru de tillväxte. Tiden kunde hon taga till sig, men aldrig saktfärdigheten. Det var därför människan läste tidningarna, för att blåsa upp sig med händelserna och tiden. Men saktfärdigheten var ohyggligt mycket segare och starkare än tiden, tiden tog fort slut, men saktfärdigheten tog nästan aldrig slut. I saktfärdigheten var snart sagt allting samtidigt. (s. 57)

S touto pomalostí a umrtvením koresponduje rovněž doba vyprávění: žena k bratrům přichází na začátku zimy, přesně 20. října, a nakonec s nimi zůstane až do konce zimy, kdy oba bratři umírají. Krajina je pokrytá sněhem, zvířata jsou ukrytá v lesích, vše je nehybné – až na dým stoupající s Olofova komína a sněhový pluh, který občas přijede odklidit zasněženou cestu. Zima symbolizuje bezčasí, jež panuje v životě bratrů, kteří většinu času tráví nehybně vleže na pohovce, a zároveň je ostrým protipólem léta '59, kdy se odehrály ony zásadní události.

3.3.4 Paradox lindgrenovských protikladů

Princip protikladů však v Lindgrenově díle není samoúčelný. Cílem není ukázat, že svět je černo-bílý, nýbrž zobrazit jeho komplementaritu. Protiklady jsou sice neslučitelné, avšak zároveň nerozlučitelné, jeden bez druhého nemohou existovat. Toto je paradox, který se vine celým Lindgrenovým dílem. Otázkou jeho tvorby je:

Hur skulle jag kunna gestalta denna fruktansvärda tvåsamhet, där det som egentligen hör samman, organiskt, är så kluvet, så absolut oförenligt.¹¹⁴

Skvělým prostředkem k zobrazení této rozpolcenosti/dvojakosti je právě motiv bratrů, mytických bliženců, neboť co může být, podle Hadara, přirozenější a samozřejmější, než pouto mezi dvěma bratry:

Broderligheten var en naturföreteelse av samma slag som tyngdkraften eller som solförmörkelseerna eller som tjälen som binder ihop jorden, den var starkare än exempelvis hatet och kärleken. (s. 42)

A co je zároveň horší, než jejich vzájemná neslučitelnost, jež je patrná z úvah Hadarova a Olofova společného syna, jenž se trápil tím, že není schopen vnímat bratry jako jedinou bytost:

Det var stundom arbetsam för tanken, han [sonen] fick dragas med en besynnerlig klyvnad i sitt inre, det tycktes omöjligt för honom att förena dem till ett enda sammanhängande helt, Hadar och Olof, att samtidigt hava dem bägge i tankarna. Än tänkte han på den ene och än på den andre. (s. 100)

Chlapce dokonce stála snaha spojit své dva otce málem život. Poté, co se pod ním jednou propadl led na jezeře a on bojoval o přežití, běžel mu hlavou celý jeho život:

Han hade tänkt på Minna. Och han hade ansträngt sig till det yttersta för att samtidigt tänka på dem båda, Olof och Hadar, han hade i sin förtvivlan velat foga samman dem till en varelse som han kunde anropa eller åtminstone sända en sista tanke. Men det hade varit omöjligt. Hur han än plågade sin tanke hade han inte kunnat förena dem, Hadar hade förblivit Hadar och Olof Olof.. (s. 101)

Až poté, co své úsilí vzdal a jednoho z bratrů zavrhl (nevíme koho), se mu podařilo najít díru v ledu a zachránit se. Olofova a Hadarova bratrská nesmiřitelnost jej však nakonec stejně připravila o život.

Zdá se tedy, že sjednocení bratrů není možné, že navždy zůstanou odděleni, i přesto, že k sobě zákonitě patří. Na konci románu se však ukáže, že sloučení neslučitelného je přeci

¹¹⁴ In rozhovor s Nilssonem 2004

jenom možné. Skrze lásku cizí ženy, její dobrovolnou obět', bratři nakonec splynou v jedno, doslova do sebe „zapadnou“, v posmrtném objetí:

Hadars ansikte var uppåtvänt, hans kind vilade mot Olofs. Hans utsträckta, lätt krökta vänstra arm låg på Olofs knäppta händer, med fingertopparna nuddade han vid Olofs öra. Själv kroppen låg böjd mot Olofs svällande buk, de utsträckta benen pressades mot Olofs lår och knän. Olofs huvud hade flyttats en aning på kudden, därigenom blev Hadars vila bekvämare.

Trots stelheten såg båda ut att vara naturligt avspända och tillfreds i den broderliga omfamningen. (s. 138)

Podobný obraz objetí nalezneme například také v románu *Ljuset*, kde Könik a Önde upadnou po vyčerpávajícím zápase do tvrdého spánku ve vzájemném objetí, či v povídce o Ulvu a Boldem ve sbírce *Legender*. Spojením dvou protikladů je v archaických mýtech nastolena rovnováha a upevněn řád světa. V Lindgrenově díle často roli spojitele neboli smiřujícího principu, který spojuje nespojitelné, hraje žena, která je symbolem lásky, ať už v milostném, či duchovním smyslu. Olofova manželka a Hadarova milenka Minna byla spojovacím článkem mezi bratry v minulosti, zatímco přednášející žena je spojovacím článkem v přítomnosti: „Hon höll stigen mellan husen öppen.“ (s. 64) Jak Minna, tak přednášející žena, dávají bratrům lásku, dávají jim možnost konfrontace s druhým člověkem, možnost vzájemné blízkosti a pochopení.

3.3.5 Sloučení protikladů jako princip tvorby

Ve stručnosti ještě uveďme, že snaha o celistvost a harmonii mezi dvěma protipóly nepanuje pouze na rovině motivické, nýbrž je příznačná pro všechny složky Lindgrenova díla. Na stylistické rovině se v románu *Hummelhonung*, jako i v dalších románech, střídají dlouhé monology s úsečnými jednoslovnými replikami, myšlenkově náročné úvahy stojí vedle prostých popisů krajiny či úkonů, filozofický a biblický jazyk kontrastuje s jazykem västerbottenského nářečí. Mísení vysokého stylu s nízkým je dalším z prostředků, jež Lindgren využívá k vyjádření paradoxu sloučení neslučitelného.

K mísení vysokého a nízkého dochází rovněž na rovině intertextuální. V románu *Hummelhonung* se setkávají a prolínají dva základní příběhy – rámcový příběh o ženě a bratrech, a druhý příběh o sv. Kryštofovi, o němž žena píše knihu během svého pobytu u Hadara. Příznačné je, že Lindgren tyto dva texty, spíše než aby je stavil do opozice, pokládá vedle sebe, nechává je komunikovat a rozvíjet jeden druhý. To, co se odehrává ve dvou domcích ve Västerbottenu, se odráží v popisu života sv. Kryštofa, a naopak události ze života sv. Kryštofa a jeho skutky se zrcadlí v událostech ve Västerbottenu a skutcích ženy. Z hlediska stylu se texty příliš neliší, střídá se v nich jak jazyk vysoký, tak nízký, prvky komické s tragickými, „těžká“ témata s tématy odlehčenějšími. O tom, jak těsně jsou oba texty provázané, svědčí i to, že stejným tempem spějí ke svému konci. V okamžiku, kdy žena dopisuje své dílo o světci, sděluje Olofovi, a poté Hadarovi, že Hadar, respektive Olof, je mrtvý. Je jí jasné, že touto lží ukončí jejich lýtý souboj, že jejich protikladné příběhy (každý vyprávěl o událostech z dětství, o Minně a synově smrti z jiného úhlu pohledu) dovede ke společnému konci – ne tím, že je sjednotí, nýbrž tím, že je položí vedle sebe (tak jako pokládá Hadarovo mrtvé tělo vedle těla Olofova). Nejsvrchovanějším úkolem ženy coby spisovatelky je dovést příběh do konce; příběh bez konce by totiž nebyl příběhem.

3.4 *Dorés bibel: Oralita v typografické kultuře*

V románu *Dorés bibel*, v pořadí druhém románu Lindgrenova triptychu *Nåden har ingen lag*, se zaměřím na aspekt ústní promluvy v protikladu vůči zapsanému slovu.¹¹⁵ Východiskem k rozhodnutí analyzovat právě tuto problematiku je již první strana románu, na níž se dozvídáme, že vypravěč svůj příběh nezapisuje, nýbrž vypráví a nahrává na diktafon. O pár stran dále se pak dočteme, že vypravěč nezapisuje, nýbrž diktuje svůj příběh proto, že se nikdy nenaučil psát. Bezejmenný muž, který nám tento příběh předkládá, je analfabet (alektik), což znamená, že se nikdy nenaučil nejenom psát, ale ani číst.

Alexie (v 19. století nazývána slovní slepota) je ze všech různých dysfunkcí, jimiž může moderní člověk trpět, snad nejbližší stavu mysli, jenž byl charakteristický pro lidi žijící v orálních kulturách (moderními kulturami označovanému jako negramotnost). Lindgrenovi tento „hrdina“, muž typografické kultury neschopen čtení a psaní, umožňuje zpracovat fenomén ústního vyprávění v mezích své vlastní vysoce typografické kultury a své gramotnosti. Tím, že román vznikl v moderní době, samozřejmě nemůže mít stejné vlastnosti jako původní mýty, které vznikaly v obdobích primární orality. Je spíše pokusem o ústní vyprávění v podmínkách postmoderní společnosti, a zároveň jeho oslavou.¹¹⁶

Jasným znakem, že vypravěčův příběh nemůže být čistě orálním produktem, je skutečnost, že je velmi dobře obeznámen s výtvořmi typografické kultury. Jeho matka a dědeček mu v dětství četli či převyprávěli mnoho děl švédské i světové literatury, včetně různých děl filozofických či teologických. V dospělosti mu předčítala jeho přítelkyně, s níž nějakou dobu žil. Vypravěč je tedy již od útlého dětství ovlivněn způsobem vyprávění, jež je charakteristické pro typografickou kulturu.

Román se od archaických mýtů odlišuje rovněž svým obsahem, jelikož se v podstatě jedná o životopis relativně obyčejného jedince, jenž svůj vlastní životní příběh sám vypráví. Tím, že vypráví příběh vlastního života, a nikoli příběh boha, bájněho hrdiny či významného předka, který již nescetněkrát slyšel vyprávět a sám vyprávěl, nemusí zapojovat paměť stejným způsobem jako jeho předchůdci z orálních kultur. On sám je na příběhu osobně zainteresován, a jeho paměť tudíž funguje jinak. Avšak už samotný fakt, že se vypravěč musí

¹¹⁵ O oralitě viz kap. Vlastnosti mýtu vycházející z jeho orální postaty a kap. Jazyk a moc slova

¹¹⁶ Vypravěč jednou prohlásí: „Om jag kunde skriva, då skulle jag skriva en lovsång till alexien och analfabetismen.“ (s.237)

spolehnout jen na svou paměť a nemá po ruce žádné poznámky, je rys typický pro orální vyprávění.

Ve struktuře románu se tato „odkázanost“ na vlastní paměť projevuje podobně jako v mýtech či pozdějších eposech. Namísto lineárně vzestupného děje, jenž je typickým produktem typografických kultur, se zde uplatňuje děj epizodický, jenž není tak pevně uzavřený a jehož jednotlivé části se mohou vyskytovat v různém pořadí. Celý román je složen z vypravěčových vzpomínek na dětství, dospívání i roky dospělosti, přičemž on sám celý svůj život spojuje s ilustrovanou biblí Gustava Dorého (1833-1883). Popis Dorého ilustrací a jejich interpretace je rovněž další nedílnou součástí románu. Část „vyprávěcí“ a část „interpretační“ se navzájem doplňují a dovysvětlují, a často fungují jako významové paralely.

3.4.1 Dorého bible

Bezejmenný vypravěč vypráví svůj příběh v domku stojícím na hoře Avaberget, ležící kdesi v odlehlé části Lindgrenova rodného (a částečně smyšleného) Västerbottenu. K namluvení příběhu jej přiměla Švédská církev, která se dozvěděla, že dotyčný je odborníkem na Gustava Dorého, a požádala jej proto o napsání knihy o tomto francouzském malíři a ilustrátorovi při příležitosti jeho jubilea¹¹⁷. Muž se tohoto úkolu zhostí s přístupem typickým pro starodávné ústní vypravěče, kteří se každé vyprávění snažili zasadit do důvěrně známého prostředí a do souvislostí s životy posluchačů či svého vlastního. Místo suchého výkladu o životě a tvorbě Gustava Dorého vypráví příběh vlastního života, jenž byl do velké míry provázán s ilustracemi z Dorého bible, a ukazuje tak dopad jednoho „velkého příběhu“ (Bible) na příběh „malého příběhu“ jednotlivce. Toto myšlení v souvislostech s jinými příběhy je, jak jsme uvedli výše, rovněž jedním z charakteristických znaků mytického uvažování.¹¹⁸

Vypravěč se s ilustracemi z Dorého bible seznámil už coby kojeneček ležící v kolébce. Jeho matka mu je ukazovala, údajně aby se přesvědčila, že chlapec má dobře vyvinuté smysly. Později, ve věku asi sedmi let, jí to vyčítá:

Varför tvingade du mig på det där sättet att se de ohyggliga bilderna? Jag var ju nyfödd! [---]Bilderna brände sig i mig. Som en eld. [---] Jag begrep ju ingenting, sade jag nu till henne. Och ingenting skiljde mig från de där bilderna. Jag kunde inte försvara mig där jag låg i min vagga. Jag sveddes av dem. (s. 147-148)

Obrazy, často plné násilí a hrůzných činů, se „vypálily“ do jeho neposkvrněné dětské mysli, a zůstaly tam už napořád.

Když byl o pár let starší, mohl si už knihu prohlížet sám, což dělal velmi často a důkladně. Pomocníkem při tomto prohlížení mu byl dědeček, bývalý profesor švédského jazyka a literatury, který při jedné nešťastné události přišel o schopnost číst. Spolu s dědečkem, ale občas také se sousedem Pettersonem, chlapec dlouhé hodiny sedával a prstem „četl“ každyčkový detail Dorého ilustrací:

Vi läste med mitt smala och spetsiga pekfinger. Hans [Pettersons] fingrar var inte lika tydliga som mina [...] (s. 155) Mitt pekfinger försöker läsa den högra foten hos Judas [...] (s. 155)

¹¹⁷ Sto let od Dorého úmrtí?

¹¹⁸ Viz kap. Funkce mýtu

O kontakt s touto knihou však chlapec záhy přijde. Po povinné školní docházce, během níž se ukáže, že chlapec není schopen naučit se číst a psát, jej otec pošle do „domova pro nevzdělatelné“, který se svým vedením dost podobá ústavu pro choromyslné. Chlapec sám měl úplně jiné ambice, zvažoval například studia na Uppsalské univerzitě, avšak jeho otec rozhodl jinak. Skutečnost, že chlapec vzhledem ke své inteligenci v ústavu ve skutečnosti nemá co pohledávat, se potvrzuje například v chlapcově rozhovoru s ředitelkou ústavu:

Jag har börjat misstänka, sade föreståndarinnan, att du förstår vad man säger till dig.

Jag ber om ursäkt, sade jag. [---]

Du förstår vad jag säger till dig? sade hon.

Jag vet inte riktigt vad som menas med att förstå, sade jag. Jag har ofta hört människor säga: Ja, jag förstår. Men de har ingenting förstått.

Jag förstår, sade föreståndarinnan. [---]

Men jag medger, sade jag, att jag i allmänhet begriper vanligt mänskligt tal. Om inte abstraktionsnivån är alltför hög. (s. 210-211)

Chlapcova vysoká inteligence se ostatně začala projevovat již mnohem dříve, když vedl filozofické, teologické a literární disputace se svým dědečkem, či v okamžiku, kdy na druhém stupni základní školy přebírá výuku náboženství a literatury, což ovšem fakticky znamená, že svým spolužákům převypravuje příběhy z Bible a světových literárních děl (jako to kdysi ve škole dělal jeho dědeček). Rovněž při konfirmaci, kterou již téměř dospělý vypravěč podstupuje v ústavu, je kněz překvapen jeho vysokou inteligencí a výbornou schopností vést disputaci. Svě uznání kněz vyjádří těmito slovy:

Det är stor skada att du är obildbar. Annars kunde det faktiskt ha blivit något av dig. (s. 218)

Nuceným odchodem z domova je tedy chlapci odepřen kontakt s Dorého biblí, která se pro něj tímto okamžikem stává stejně nedosažitelnou veličinou jako pro Olofa z předchozího románu čmeláčí med či pro Larse a Roberta z následujícího románu dokonalý prejt. Dorého bible, čmeláčí med i prejt, které ostatně figurují ve švédských názvech daných románů, jsou pomyslným svatým grálem, sakramentem, jenž naplňuje život hlavních postav smyslem. To se potvrzuje například ve vypravěčově rozhovoru s lékařem již v dospělém věku:

Om jag någon gång återfinner den [Dorés bibel], då blir jag en hel och fullgod människa igen.

[---] Den innehåller visserligen inga bokstäver, men där finns ändå allt man behöver veta.

Allting om människans tillvaro här i världen. (s. 171)

Ztrátu knihy, jejíž osud je zpečetěn při požáru otcova domu, vypravěč kompenzuje rozhodnutím zkopírovat, pouze na základě své paměti, ilustrace z Dorého bible stránku po stránce vlastními ilustracemi, jež mají být dokonalými kopiemi původních ilustrací. Mnoho let svého života věnuje tomuto úkolu, který se pro něj stává posláním. Postupem let dochází dokonce k přesvědčení, že

Gud i själva verket är summan av alla Gustave Dorés bilder. Man måste äga dem allesammans. Bilderna sammantagna är Gud. Så enkelt är det. Jag hade [...] kommit till klarhet vad gällde bildernas överhöghet över orden. (s. 235)

Ve své neznalosti písma věří, že „världen inte kan beskrivas utan endast kan avbildas”. (s. 296) Obraz podle něj dokáže vystihnout skutečnost lépe než slovo, je dokonalejším médiem k zprostředkování reality:

Jag skriver inte [...]. Jag tecknar. Ett par streck i en teckning kan säga mycket mer än alla bokstäver i världen. (s. 256)

Otištěnými ilustracemi z Dorého bible, ať už celými obrazy či jejich výřezy a jednotlivými ornamenty, prokládá Lindgren celý román, avšak jejich výběr a zařazení nejsou příliš jednoznačné. Je zvláštní, že tyto výjevy nijak výrazně nekorespondují s popisy Dorého ilustrací, které zaznamenává vypravěč, ani s událostmi, jež se v románu odehrávají. Zdá se, že fungují spíše jako doplněk, jako další vrstva k ostatním částem románu, podobně jako například zpravodajovy noticky otištěné v románu *Pölsan*.

Jak důležité jsou pro vypravěče obrazy, na úkor tištěného či zapsaného slova, se ukazuje rovněž v závěru románu, kdy vypravěč pracuje ve spalovně odpadů v Uppsale. Poté, co Dorého bible, kterou si prohlížel v dětství, shořela při požáru otcova domu, a co se mu nikdy nikde nepodařilo najít stejný svazek této knihy, do spalovny jednoho dne přivezou obrovské množství knih ze zrušeného antikvariátu. A mezi záplavou knih vypravěč náhle spatří tu, po které celý život toužil, a zachrání ji:

Och jag gjorde det väldigaste språnget i mitt liv, jag kastade mig med överkroppen före tvärs över hela världslitteraturen, den som skiljde mig från Dorés bibel.(s. 338-339)

Skutečnost, že všechny další knihy, díla světové literatury, shořely na popel, je mu jedno. Ba naopak, zdá se, že literatura mu byla svým způsobem na obtíž, stála mezi ním a smyslem jeho života. Přijal ostatně názor svého přítele novináře Manfreda Marklunda, který přirovnává zapsaný text k vycpanému zvířeti:

Lyckligast är man, brukar Manfred Marklund säga, medan notiserna ännu bara tumlar om inne i skallen. Men skriften dresserar dem, för att inte säga avlivar dem. Det skrivna, själva bokstäverna, är uppstoppade djur. (s. 302)

Proto vypravěč bez sebemenšího zaváhání ponechal literaturu napospas svému osudu a jako člověk trpící „slovní slepotou“ si vybral „obrázkovou knihu“. Tím, že svou volbou postavil obraz nad zapsaná slova, „zobrazení“ skutečnosti nad „popis“ skutečnosti, naplnil poslání svého života.

3.4.2 „Litera zabíjí, duch dává život”

Vypravěč už v samém úvodu románu naznačí, že svou negramotnost nevnímá jako překážku, nýbrž svým způsobem výhodu. Díky tomu, že neumí číst a psát, stojí v přímém kontaktu se skutečností, bez zprostředkovací role písma: „Mellan mig och världen har det aldrig funnits några bokstäver.”(s. 146) Tento bezprostřední vztah ke skutečnosti se týká rovněž vztahu k Bohu:

Om jag kunde läsa och skriva [...] skulle mitt förhållande till Gud antagligen bara bli ännu mer komplicerat för att inte säga distanserat. (s. 206)

První den školní docházky chápe jako zlomový bod ve svém životě. Ne proto, že by se měl naučit číst a psát, nýbrž proto, že tehdy de facto začíná a potvrzuje se jeho „kariéra” člověka, který neumí číst ani psát: „Då började så säga på allvar mitt liv som ickeläsande och ickeskrivande.” (s. 169) Písmena v slabikáři, který první den ve škole bezelstně otevře, jej naprosto ochromí:

De stora, svarta bokstäverna på den roströda pärmen träffade mina oförberedda ögon med våldsamt kraft. [...] Därpå började denna bokstävernas fruktansvärda dans, denna tecknens virvelstorm som ännu inte har upphört. (s. 170)

Ani přesto se ale nevzdává, a na učitelčinu otázku, zda chce umět číst, jeho vnitřní hlas odpovídá: Ano, chci. Vzápětí je však tento hlas překřičen jiným vnitřním hlasem: „NEJ, DU FÅR INTE! DET ÄR FÖRBJUDET! DU KAN INTE! DIN VÄG ÄR INTE LÄSANDETS VÄG!” (s. 170) Tímto jakoby se chlapcův osud zpečetil, a je jasné, že číst a psát se nikdy nenaučí. Zároveň však vypravěč upozorňuje, že svým hendikepem netrpí, nýbrž že je pro něj naprosto přirozený, načež dodá, že mnoho lidských katastrof a tragédií způsobilo právě písmo:

Jag lider inte. Mitt tillstånd är det enda naturliga för mig. Och jag påpekade att huvudparten av vår tids olyckor har vållats av läsning och skrivning. De kemiska formlerna. Den genetiska koden. Partiprogrammen. Krigsförklaringarna. Myndigheterna. Atombomben. (s. 172)

Hrůznost písma jej zasáhne ještě jednou, a to, když se poprvé v životě opije a sáhne po knize, která se mu otevře na straně s jakýmsi postmoderním filozofickým traktátem pojednávajícím o prázdnotě knih a autorů a o nemožnosti postihnout skutečnost slovy. Poprvé, a zároveň naposledy v životě, je vypravěč najednou schopen číst:

Medan min övriga kropp på nåd och onåd överlämnat sig åt det våldsamma ruset hade mina oskuldsfulla ögon förblivit spik nyktra, ja erövrat en nykterhet som de dittills aldrig haft.

Utan att tveka och utan att darra läste de.

Och tecknen ristades in i mig med sådan kraft att de finns där för evigt.

Jag hade aldrig trott att den omedelbara och nakna läsningen, läsningen i första hand, kunde vara så skakande och hjärtskärande.

Det var i den stunden som jag beslöt att aldrig mer smaka starka drycker.

Om det inte vore för att bokstäverna nu när jag är nykter har återfått sin oregerliga stridslustnad, skulle jag kunna teckna dem en efter en. Vad jag erfor var inte bara *ett dödligt angrepp på ickeläsandets gåva* utan också på dess motsats: skrivandet, världslitteraturen, författaren själv. (s. 279-280; kurzíva JT)

Písmena se do vypravěčovy mysli vryly stejně, jako se tam kdysi vpálily obrázky z Dorého bible. Čtení mu působí téměř fyzické utrpení, a proto není divu, když vypravěč prohlásí, že jeho neschopnost čtení je darem, na který četba provedla smrtící útok. Zdá se tedy, že vypravěč svůj hendikep paradoxně vnímá jako milost, jako by jeho přirozeným stavem byl stav nečtení¹¹⁹, a schopnost čtení jako by jeho lidskou integritu narušovalo.

Tímto se dostáváme ke klíčovému pojmu této kapitoly, totiž k pojmu milosti. V kapitole Nåden har ingen lag jsme analyzovali pojem milosti vzhledem k zákonu a životní lži, a na tomto místě se k tomuto tématu opět vrátíme, ovšem nyní do něj zahrneme také aspekt ústní promluvy v protikladu k zapsanému slovu. Jednou z nejpodstatnějších citací z Bible, jež se v textu románu objeví dokonce dvakrát, je úryvek z Pavlova druhého listu Korintským, který říká: „Litera zabíjí, ale duch dává život.“¹²⁰ Vypravěč tento citát, který mu vštípil dědeček, poprvé ve svém příběhu zmíní před nástupem do základní školy, kde se ukáže, že chlapec při kontaktu s „literou“, s písmeny ve slabikáři, trpí (viz výše). Dalo by se vlastně říci, že litera jej zabíjí, ničí jej, avšak on neztrácí naději, neztrácí sám sebe, nýbrž je zachráněn Duchem, Boží milostí, jež mu vštíjí životní pocit (nebo také neotřesitelnou víru a zároveň milosrdnou životní lež), že i bez schopnosti čtení a psaní je dokonalou lidskou bytostí. Postava vypravěče je lindgrenovským ztělesněním Pavlova citátu, je jeho fyzickým obrazem.

V teologickém výkladu se tento Pavlův výrok vztahuje především na rozpor mezi starozákonním a novozákonním pojetím víry. Literou se míní to, co je psané a nedotknutelné, jako například Starý zákon. Ten, je-li chápán příliš jednoznačně, bez dalšího výkladu a bez přihlídnutí ke konkrétní situaci, může být nebezpečný a svést člověka s cesty pravé víry.

¹¹⁹ Což je svým způsobem přirozený stav všech lidských bytostí.

¹²⁰ 2K 3,6

Pavel Židům vyčítal právě tuto skutečnost: že doslovně dodržovali všechna písmem fixovaná přikázání a zákony, aniž by pěstovali vnitřní vztah k Bohu. Duchem v Pavlově výroku se pak míní duch, který člověku umožňuje tento niterný vztah k Bohu. Duch v člověku oslovuje a povznáší jeho duševní schopnosti, proniká do jeho srdce, „oživuje“ jej a probouzí v něm to, co činí člověka člověkem a co jej činí dokonalým Božím dílem. V souvislostech této práce je důležité, že duch člověka oslovuje, promlouvá k němu. Neboli jak píše Ong: „Bůh lidem nepíše, ale mluví k nim,“ a dodává, že v křesťanství víra nepřichází skrze písmo, nýbrž skrze sluchový vjem. Ong také dále cituje z Pavlova listu Římanům: „Víra je tedy ze zvěstování.“¹²¹

Pokud aplikujeme tento výklad na Lindgrenův román, znamená to, že negramotný vypravěč má pravou víru právě díky své neznalosti písma. Skutečnost, že „pouze“ naslouchá slovům a čte obrázky „prstem“, je projevem Boží milosti, a nikoli ponížením či Božím trestem, jak se domnívá například vypravěčův otec. Právě vztah mezi vypravěčem a jeho otcem je pak v románu metaforou a prostředkem k zobrazení protikladu litery a Ducha, starozákonní a novozákonní tradice a víry, ale i vztahu Boha Otce a jeho Syna.

Otcova nadřazená pozice, upomínající na Boha, se potvrzuje v jeho povolání: je vrchním lesníkem, majícím na starost nejen celý revír, ale také všechny lidi, kteří v něm bydlí a kteří pro něj pracují.¹²² On jediný je vzdělaný a místním obyvatelům poskytuje nejen finanční zajištění, ale také duchovní oporu. Například chalupník Petterson se vypravěči svěřil, že by otci rád položil několik otázek, které se, jak se ukáže, týkají nejen pracovních záležitostí, nýbrž i věcí čistě duchovních a etických. Uvedeny jsou navíc v typicky lindgrenovském smyslu pro ironii a paradox:

Varför måste man böta för stubborna?
Om en kronotorpare är en god eller en ond människa, spelar det någon roll?
Finns det någon sorts liv efter döden?
Varför förtvinar havren på myrodlingen?
Huru mycket sten finns det i jordens inre? Den kommer varje vår på nytt upp ur tegen, när tager den slut?
Kan själen, som ju saknar fötter och ben, överhuvudtaget återuppstå?
Varför måste hans barn vara dömda att likna honom? (s. 157)

Vypravěčův otec nese znaky Boha Starého zákona již od první strany románu, kdy vypravěč prohlásí: „Tillvaron styrs av oföränderliga lagar, skulle min far ha sagt.“ (s. 145) Otec je zastáncem přísného dodržování zákona, jeví se jako krutý člověk, a sebemenší lidská

¹²¹ Římanům 10,17

¹²² Lesní průmysl patřil kromě zemědělství k hlavní zdrojům obživy ve Västerbottenu, ale i v celém Norrlandu.

chyba či nedokonalost neujde jeho trestu. To on není schopen vidět v chlapci pro jeho hendikep uvažující lidskou bytost, a rozhodne, že chlapec po základní škole nastoupí do ústavu pro nevzdělatelné.

Odchod z domova je ve vypravěčově životě symbolem biblického vyhnání z ráje, přičemž jeho další život je naplněn zkouškami, jež překoná a tím získá možnost návratu (tím, že on, nevzdělatelný a negramotný, „napíše“ knihu). Jak jsme uvedli výše, malý příběh jednotlivce se tak stává odrazem velkého příběhu lidstva.

Otcova podoba se starozákonním Bohem se však nejlépe ukazuje v závěru románu, kde je otištěn dopis, který chlapec od otce dostal v den nástupu do ústavu. Otec si samozřejmě uvědomoval, že chlapec nikdy nebude schopen si dopis přečíst, a proto neměl při jeho psaní zábrany a napsal přesně to, co si o chlapci myslí a co k němu cítí: „Det är den enda fördel jag någonsin njutit av din eländiga efterblivenhet: jag kan skriva sanningen.“ (s. 317) Píše, jak mu byl chlapec již od batolecích let odporný (měl nudli u nosu, neuměl pořádně mluvit apod.), jak mu celá jeho existence připadala ubohá a jeho otázky (například o nekonečnosti nebo o podstatě ohně) primitivní. Jinými slovy mu vadilo, že chlapec je, i ve svých dětských letech, jako dítě, a že není jeho dokonalým obrazem:

Mycket snart begrep jag att du var ohjälpligt debil, ur naturens synpunkt var du visserligen min avbild, men så grymt vansläktad att du i djupare mening alls inte tillhörde min familj.

[---] Men jag visste trots allt hela tiden att där satt du på golvplankorna och representerade ett tillstånd och stadium som vi, i släkträdets form, sedan länge lämnat efter oss. (s. 317-318)

Otec si tedy o chlapci myslí, že je nenapravitelný idiot, překonaným článkem lidstva, a přiznává mu jediný talent, smysl pro hudbu, který ovšem zdědil po své matce.

Otec u svého syna vždy kladl důraz na schopnost čtení a psaní. Učitelce v první třídě například říká toto: „För min hustru vore det en stor skam om min son inte tillägnade sig läsandet och skrivandet.“ (s. 165) Skutečnost, že hanba by to byla pouze pro otce, a nikoli pro matku, je samozřejmě mimo vší pochybnost. Matka však otci vždy dělala jakéhosi prostředníka, syna sice milovala, ale zároveň s úplnou podřízeností přijímala všechna otcova rozhodnutí. Byla to například ona, kdo chlapci oznámil, že půjde do ústavu pro nevzdělatelné, i přesto, že to nebylo její rozhodnutí a že jí samé to působilo bolest. V tomto Lindgrenově románu jako by výjimečně žena nebyla onou silnou pozitivní postavou, jež do života vnáší radost, nýbrž slabou loutkou bez vlastní vůle a v úplném područí muže. Matka přejala také radikální názor otce ohledně schopnosti čtení. Když chlapec v sedmi letech matce vyčítá, že

mu ukazovala kruté obrázky z Dorého ilustrované bible, odpoví mu matka, že až se jednoho dne naučí číst, vše pochopí:

Om man läser, sade mor, då är inga bilder farliga längre. Då man läser blir allting förklarat.

[...]

Du menar, sade jag, att det skrivna är ännu tydligare och klarare?

Ja, sade hon. Skriften återger själva verkligheten. Om man vill veta hela sanningen, då måste man lära sig alfabetet och skiljetecken.

Måste man veta hela sanningen? sade jag.

[---] Utan sanning kan du aldrig bli lycklig. (s. 148)

Vidíme, že i matka mluví o písmu jako o nejlepším způsobu zobrazení skutečnosti, o pravdě, která vyjde najevo pouze skrze písmo.

Podobně extrémní názor sdělí chlapci ve stejném věku i jeho učitelka, další ženská postava, jež v románu vůči otci projevuje stav podřízenosti a méněcennosti: „Utan bokstäver kan den uppväxande människan inte utvecklas. Utan bokstäver skulle jorden sannolikt gå under.“ (s. 176) Učitelka přikládá písmu tak velkou důležitost, že tvrdí, bez písma svět není možný, což je jistě názor, jež zastává i otec.

Otcovo přesvědčení, že zapsané slovo je zárukou pravdy a jistoty, se ukazuje v příhodě s chalupníkem Petterssonem, kterého otec zaměstnává ve svém revíru. Otec Petterssonovi dá za úkol vypálit malý kousek lesa, avšak i přes Petterssonovy zkušenosti a přes to, že spolu několikrát prošli manuál k přístroji na žháření lesa, Petterssona zachvátí oheň a usmrtí jej. Po této tragédii se matka u otce ujišťuje, zda si Pettersson pořádně přečetl návod, a když ji otec ujistí, že ano, ptá se ho, jestli Pettersson skutečně chápal, co četl:

Han var en duktig läsare, Pettersson.

Och du är säker att han begrep det han läste?

Då man läser, sade far, då begriper man. (s. 162)

Pro vypravěče hrůznost příhody nespočívala ani tak v Petterssonově smrti, nýbrž v tom, co jí předcházelo:

För mig var det mest fasansfulla, ja kanske det enda verkligt fasansfulla, den ihärdiga och upprepade läsning som hade föregått själva händelsen. (s. 162)

Pettersson zemřel ještě předtím, než chlapec začal chodit do školy, a z jeho vyprávění by se mohlo dokonce zdát, že se v této situaci natolik zalekl čtení, že se vědomě rozhodl nikdy se nenaučit číst.

Nakonec otec, ze svého svrchovaného pohledu opět upomínajícího na Boha, o celé události napíše zprávu příslušnému úřadu, a tím, jako by s konečnou platností vyvrátil všechny pochybnosti a nejasnosti, jež by se snad mohly v případě vyskytnout:

Ingenting kan vara mer oemotsägligt än revirjägmästarens egenhändig nedtecknade redogörelse. Eftersom jag har skrivit detta kan det inte längre finnas några tveksamheter eller delade meningar om hur det hela har gått till. (s. 162)

Může však zapsané slovo skutečně objasnit všechny nejasnosti a záležitosti světa a nabídnout člověku úplné pochopení? Nebo „litera zabíjí, ale duch dává život“? Je možné, že Pettersson by přežil, kdyby mu otec nebo někdo jiný vše vysvětlil ústně? Skutečně je to tak, že když člověk čte, vše chápe?

Otec je v románu reprezentantem pojmů jako gramotnost, vzdělanost, příklon k exaktním vědám, důraz na zapsané slovo, poslušnost zákonu, přísnost, nemilosrdnost, bezcitnost ad. Oproti otci a všemu, co v knize reprezentuje, stojí postava chlapce, a také jeho dědečka, s nímž chlapec už od malička trávil mnoho času. Především díky péči dědečka měl chlapec přehled o světové literatuře a biblických příbězích ještě dříve, než nastoupil do školy. Jak jsme uvedli výše, dědeček byl profesorem švédského jazyka a literatury, avšak poté, co jednou venku málem umrzl, a pak zase roztál, ztratil schopnost čtení a psaní:

Bokstäverna var inte längre begripliga, de hade mist sin innebörd. Han kunde inte skilja det ena tecknet från det andra. (s. 151)

To vše se stalo ještě než chlapec přišel na svět, avšak popis dědečkovy získané negramotnosti jako by byl předzvěstí chlapcovy negramotnosti vrozené. V souvislosti s dědečkovou „negramotností“ je důležité si uvědomit, že i přes ztrátu schopnosti čtení se nevytratila jeho inteligence. Dědeček je tedy důkazem toho, že je možné být zároveň negramotný i vzdělaný a inteligentní, což je něco, co otec sice může tolerovat, avšak jen a pouze výjimečně v případě starých lidí, nikoli u svého vlastního syna.

Dědečkovi se tedy sice „vypařilo“ z hlavy písmo, avšak to podstatné, neboli to, co písmo zprostředkovává, zůstalo: literatura. Dědeček k tomu poznamenává: „Man ska inte läsa litteraturen, brukade morfar säga, man ska ha den inom sig.”(s. 168) Literatura ani zdaleka není jenom to, co je zapsané, nýbrž všechna vyprávění na světě, včetně ústních. Žije v člověku, není to nic mrtvého či zafixovaného, nýbrž svět plný svobody a fantazie. Právě do tohoto světa dědeček chlapce zasvěcoval, do „litteraturens värld av frihet och inbillning och livsvärme och äkthet.” (s. 167) Dědeček a s ním svázaný svět literatury tak zřetelně stojí v

protikladu vůči chladnému, odměřenému a upjatému otci, jenž na místo fantazie a volnosti klade důraz na preciznost a danost přírodních věd.

Dědeček chlapce zklame pouze jednou v životě, a to když na smrtelné posteli, tři dny před tím, než zemře, opět začne číst. Když se to chlapec dozví, naprosto jej to vyvede z míry:

Det är inte möjligt! sade jag. Han behövde inte läsa! Allting fanns ju redan inuti honom! [---]
Varför, sade jag, avvek han från sin klart utstakade livsväg bara för att han skulle dö? (s. 224)

Knihou, kterou dědeček na smrtelné posteli četl, byl Don Quijote, a na jeho nočním stolku ležela otevřena na straně, kde Don Quijote umírá a proklíná všechny romány, které kdy přečetl, a lituje, že místo toho nečetl duchovní literaturu. Jistě nebude náhoda, že dědeček se v posledních dnech svého života rozptyluje a dobře baví právě nad posledními, tolik ironickými stránkami Cervantesova románu. I jeho život nesl známky ironie, stejně tak jako život jeho vnuka a jako Lindgrenův román jako takový. Dědeček i vypravěč, který po dědečkově smrti na sebe bere jeho roli (obléká si dědečkův oblek, který mu padne jako ulitý) jsou pokračovateli donquijotské tradice, jsou moudrými blázny, stejně jako mnoho jiných lindgrenovských postav.¹²³ Zároveň jsou, podle vypravěčových vlastních slov, ztělesněním Pavlova výroku „Litera zabíjí, Duch dává život,“ který dědeček tak často chlapci citoval:

Tyvärr har Doré inte gjort någon bild av just det bibelstället. Den xylografin kunde annars ha föreställt morfar och mig. (s. 168-169)

¹²³ Janni v Cestách hada na skále, Olof a Hadar v Hummelhonung ad.

3.4.3 Hlas

Na tomto místě se budeme krátce zabývat aspektem hlasu, který je velmi důležitý v ústním vyprávění, avšak v zapsaném textu pozbývá významu. Zatímco písmo je nositelem slova zapsaného, hlas je nositelem slova vyřčeného. Jak jsme uvedli výše¹²⁴, pro lidi v orálních kulturách existuje slovo pouze v kontextu mluvené řeči jako zvuk, k jehož vzniku musí člověk vynaložit určitou energii. Hlas je individuální tak jako jeho nositel, a vyřčené slovo je tedy v orálních kulturách vždy spjato s určitým člověkem, který jej vysloví, a s konkrétní situací, do níž je slovo zasazeno. Oproti zapsanému slovu je slovo vyřčené přítomno pouze akusticky, nikoli vizuálně, to znamená, že po sobě nezanechává žádnou viditelnou stopu.

Torgny Lindgren ve svých románech vnímá a pokouší se zprostředkovat původní náboj vyřčeného slova. V jeho textech vidíme, že i zapsané slovo může mít kvalitu slova vyřčeného.¹²⁵ Jazyk nepovažuje za daný a fixovaný, čili mrtvý, nýbrž s ním pracuje jako s živou hmotou, jako s něčím proměnlivým a nejistým. I přes svou fixaci tedy Lindgrenovy texty přiznávají hlasu důležitost, což je zcela zřetelné právě v románu *Dorés bibel*, kde je aspekt hlasu i tematizován. Vypravěč v románu si uvědomuje, že až jeho namluvený text zapíše, tento aspekt a veškerá situačnost se úplně vytratí:

I utskriften kommer det inte att synas hur min röst låter. Om den darrar eller om den av och till går upp i falsett. Och när alltsammans är utskrivet, då ska inspelningen raderas.

All skrift är behärskad på ett beundransvärt sätt. Rösten är naken och ensam och hjälplös, det hjälper inte att man ligger stadigt på rygg och håller sig fast med bägge händerna i sängramen. (s. 249-250)

Hlas se stává také důležitou charakteristikou postav. V Lindgrenových textech se málokdy setkáme s fyzickým popisem postav, pokud ovšem něco na jejich vzhledu nemá význam z hlediska příběhu, jako například Olofova tloušťka a Hadarova vyhublost v románu *Hummelhonung*. V románu *Dorés bibel* známe pouze fyzický vzhled samotného vypravěče, který se nápadně podobná vzhledu autora románu, Torgnyho Lindgrena: muž je hubený,

¹²⁴ Viz kap. Jazyk a moc slova

¹²⁵ Tento náboj je patrný rovněž v Lindgrenových nahrávkách jeho románů. Např. Marcus Willén píše, že mnoho švédských čtenářů má hlas vypravěče v Lindgrenových románech spojený s hlasem samotného Lindgrena, který sám svoje knihy načítá. Švédský čtenář slyší hlas Torgnyho Lindgrena, když si sám čte potichu jeho knihy, vnímá rystmus řeči, dialektální výrazy, kazatelský tón apod.

vysoký, mírně nahrbený, s kudrnatými vlasy a vousy a neustále s fajfkou u pusy.¹²⁶ Jinak jsou však postavy často charakterizovány nikoli svým zjevem, nýbrž hlasem. Dozvídáme se, že matčin hlas byl „mjuk och varm” (s. 148), nebo že dědeček měl znělý hlas hodný bývalého učitele. Hlas otce často, tak jako jiné otcovy rysy, upomíná na Boha. Například názvy míst v otcově revíru správně vyzní až ve chvíli, kdy je otec vysloví nahlas.

När far kom hem om kvällarna frågade jag allting var han hade varit. Egentligen ville jag inte alls veta hur han hade farit omkring i reviret. Jag ville bara höra honom säga de underbara orden. Sikseleberg. Raggsjöheden. Vajsjön. Avabäcken. Åmträsk. Inreleden. Lillåberg. Lyckan. Klåvamyren. Rusksele. Världsalltet.

Bara en jägmästare kan säga orden på det sättet. Jag är övertygad om att de aldrig kan textas eller skrivas och tryckas mer klart och ovedersägligt. (s. 159)

Vidíme opět, jakou váhu vypravěč přikládá vyřčenému slovu, a že velmi záleží i na konkrétním hlase a člověku, který je vysloví.

Hlas otce je dán do souvislosti s hlasem Boha i ve chvíli, kdy na návštěvu k vypravěčovým rodičům přijde učitelka, která má chlapce začít učit v první třídě. Chlapec si při té příležitosti, jak je ostatně jeho zvykem, zalezl pod kuchyňský stůl a prohlíží si Dorého ilustraci Ježíšova křtu. Popisuje celý výjev, včetně toho, jak se z nebes ozve hlas:

Så här sade rösten, och den upprepade det två eller tre gånger: det här är min son, han är den utvalde. (s. 165)

Ihned poté reprodukuje vypravěč řeč vlastního otce, mluvícího z chlapcovy perspektivy seshora, a díky ubrusu přes stůl neviditelného. Jestliže vypravěč položil tyto dvě řeči, Boha a otce, vedle sebe, není to žádná náhoda. Jak jsme již uvedli výše, vypravěč i přes otcovo jednání vždy žil v přesvědčení, že je otcem milován, a že jej otec považuje za jedinečného. Všechny otcovy kroky vůči sobě si vykládal jako jemu prospěšné a o otcově lásce nikdy nepochyboval.

¹²⁶ Není to ovšem poprvé, kdy Lindgren ve svém románu nechá vystupovat své alter ego. Například v románu *Pölsan* bychom Manfreda Marklunda mohli rovněž považovat ze Lindgrenovo alter ego, navíc se v tomto románu objeví postava malého chlapce trpícího součotínami, jenž se jmenuje Torgny Lindgren.

3.4.4 Metafikce

Na závěr této kapitoly se ještě stručně zmíníme o metafikčních prvcích románu, jež těsně souvisejí s problematikou orality. Vypravěč totiž sice vypráví svůj příběh ústně, avšak zároveň si plně uvědomuje a mluví o tom, že jeho nahrávka bude později zapsána. Uvažuje nad tím, jak bude jeho příběh nakonec vypadat, jak se změní po zásahu zapisovatelů, není přece jen lepší příběh vyprávět, než zapsat?:

Det jag säger ska sedan någon annan skriva. Ingen kommer med absolut visshet att kunna avgöra vad jag verkligen sagt och vad den andre skrivit. Lagt till eller förvidit.

Det är genom skrivandet som osäkerheten och till och med tvivlet kommer smygande. Kanske är sägandet trots allt att föredra framför skrivandet, även om det i förstone kan förefalla luftigare och flyktigare? (s.237)

S žádostí o vytvoření textu o Gustavu Dorém vypravěče oslovila Švédská církev, a jejím redaktorům dává vypravěč volnou ruku při dalších zpracování jeho textu a konečné fixaci jeho textu do knihy.

Om ni som gör själva boken någon gång tycker att jag avviker från ämnet kan ni utan vidare stryka det stycket. Eller klippa bort det. Eller måla över det med svart färg. Eller vad man gör med bokstäver. [---] Jag ber Er att vara skoningslös! Allt överflödigt måste bort. En bok ska naturligtvis enbart handla om sitt ämne! (s. 166)

Ve svém vyprávění se k nim několikrát obrací, oslovuje je spolupracovníci, a tím navozuje situaci ústního vyprávění. Dle Onga originalita v orálních kulturách nespočívala ve vymýšlení nových příběhů, nýbrž v úspěšné interakci vypravěče a posluchačů v jisté konkrétní chvíli. Nešlo tedy o to příběh zopakovat, nýbrž převyprávět jej tak, aby zaujal dané publikum, jež na daný projev reagovalo. Lindgrenův román je v tomto ohledu opět někde na půli cesty, omezen vlastní typografickou kulturou: vypravěč sice navozuje orální prostředí, oslovuje publikum, avšak skutečný přímý kontakt s publikem mu chybí. Vytváří pouze iluzi takového setkání. Svůj příběh svěruje pouze diktafonu, neživému stroji, který je ovšem již na samém začátku pečlivě jmenován celým svým výrobním názvem („Sony MZN sjuhundratio“). Není tedy bezejmenný, na rozdíl od hlavní postavy a většiny dalších postav románu.

Čistě metafikční prvky se v románu objeví několikrát a pojednávají o procesu nahrávání a technice fixace textu, ale také popisují situaci, za níž vzniká vyprávěný text. Tím opět vyvstává kontrast mezi ústním vyprávěním a zapsaným textem. Vypravěč na několika místech směřuje čtenářovu pozornost na akustický aspekt ústního vyprávění, na to, jak zní

jeho hlas, jaké je tempo jeho řeči, jaký zvuk vydává diktafon či jak je z dálky slyšet potok. Tyto metafiktivní postřehy jsou vedle přímého oslovení dalším prostředkem k pokusu o navození situačnosti, jež je nedílnou součástí ústního vyprávění.

3.5 *Pölsan: Naléhavost vyprávění a mytická struktura*

V posledním románu Lindgrenova triptychu, románu *Pölsan*, se budeme zabývat dalšími dvěma aspekty literárního mýtu, uzavřenou kompozicí a naléhavostí vyprávění, a znovu také aspektem Boží milosti.

Samotný román se skládá ze dvou příběhů, jednoho rámcového a jednoho vloženého. Pasáže z rámcového a z vloženého příběhu se v románu střídají a občas se významově prolínají podobně jako rámcový a vložený příběh v románu *Hummelhonung*. V rámcovém příběhu se setkáváme s mužem, zpravodajem místních, tzn. västerbottenských novin, který v úvodní kapitole románu (roku 1947) začíná psát jednu lokálku. Záhy však svou činnost musí proti své vůli přerušit. Dostane totiž dopis od šéfredaktora daných novin, který píše, že se ukázalo, že všechny zpravodajovy lokálky a noticky byly smyšlené, tudíž nepravdivé. Šéfredaktor od této chvíle zakazuje lokálkáři jakékoli psaní, a ten si jeho vzkaz vezme natolik k srdci, že se od té doby přestal i podepisovat a místo jména používá jen primitivní značku.

Po padesáti třech letech je zpravodaj již více než stoletý muž, žijící v ústavu pro seniory. Poté, co se jednoho dne v novinách dočte, že onen šéfredaktor novin zemřel, začíná opět psát a pokračuje v práci na lokálce, kterou před padesáti třemi lety začal. Lokálka se mu však v průběhu týdnů a měsíců rozrůstá do několika desítek stran, což ovšem obec stojí peníze (muž tím, že žije tak dlouho, už dávno vyčerpал svou penzi a teď žije z peněz obce). Předseda obecního zastupitelstva tak jednoho dne muži pošle dopis, v němž mu zakazuje pokračovat v psaní. Muž po tomto zákazu začíná chřadnout a zdá se, že jeho život spěje ke svému završení.

Noticka, kterou ve svých sto šesti letech sepisuje, pojednává o dvou nově příchozích do vesničky Avabäck. Jako první přichází učitel Lars Högström, který si schválně vybral právě tento tuberkulózu zpustošený a postižený kraj, protože on sám byl lékařem prohlášen za imunního, a ničeho se tedy nebojí. Druhým mužem je obchodník s textilem a metrovým zbožím Robert Maser, jehož lokálkář identifikuje jako německého válečného zločince Martina Bormanna. Tito dva muži se stanou blízkými přáteli, a to především díky dvěma společným vášním: zpěvu a prejtu.

V jednom rozhovoru po vydání románu *Pölsan* Lindgren zmiňuje právě tyto dva fenomény, hudbu a prejt, v souvislosti s románovou formou:

När jag började syssla med motivet [pölsan] så fanns det en annan föreställning hos mig som i mycket högre grad handlade om form, nämligen *formlöshetens form*, som ju kännetecknar pölsa. Och som också finns i en del musik.¹²⁷

Jako příklad uvádí symfonická díla Gustava Mahlera, u nichž obdivuje „strukturlöshet”. Při psaní svých románů se Lindgren o ni prý pokoušel, avšak nikdy neuspěl, jelikož při promýšlení textů nakonec materiál vždy nabył jisté formy.

Så ur den synpunkten är den här boken [Pölsan] ett misslyckande. Den skulle, i strikt mening, ha varit pölsa, men det är den inte. Den är lika genomkomponerad som i stort sett alla mina böcker.¹²⁸

Podobně jako původní mýty jsou i romány Torgnyho Lindgrena důkladně komponované, a vše v nich má svůj význam a své místo.

¹²⁷ Nilsson, kuzíva JT

¹²⁸ Ibid.

3.5.1 Zákön versus milost

Důvodem, proč šéfredaktor västerbottenských novin zakáže lokálkáři činnost, je skutečnost, že zpravodajovy články se nezakládají na pravdě, nýbrž na fantazii:

Vi [chefredaktören] har därvid funnit att era notiser, enkelt uttryckt, fullständigt saknar bakgrund. Den verklighet som Ni tillsynes beskriver är helt simpelt inbillad, uppdiknad och obefintlig. [---] De personer som Ni låtit födas, fira födelsedagar, ingå äktenskap och i vissa fall också avlida, har aldrig levat på jorden. [---] De byar där Ni låtit Era människor leva och dö finns inte, [...] de har aldrig funnits på någon karta. (s. 347-348)

Podle názoru šéfredaktora je hlavním úkolem novin šířit pravdu, a nejen všechny články, ale i reklamy, musí „stát i absolut överensstämmelse med den solida verkligheten.” (s. 347) „[U]ppfinning och fabulering och hjärnsjöken under inga omständigheter får befordras till trycket.“ (s. 348) Dobrý novinář je člověk, který „med värdighet och stränghet och djupt allvar söker sanningen. Hans arbetsfält är det uppenbara och ovedersägliga.“ (s. 347) Svrchovaným údělem takového novináře je „att utplåna sig själv till förmån för fakta och för det autentiska och bevisliga.” (s. 347) Na jedné straně tedy máme šéfredaktora a pojmy jako skutečnost založená na pravdě, důležitost fakt a důkazů, poslušnost daným zákonům a zvykům, důstojnost, přísinnost, vážnost, čili jevy, jež jsme v předchozích kapitolách dali do souvislosti se starozákonním bohem a morálkou.

Na druhé straně máme nikdy nezapsanou odpověď lokálkáře šéfredaktorovi, ve které mimo jiné zazní:

Ni tycks mena att mina notiser och reportage är sprungna ur min fantasi och ur min traktan efter inkomstbringande inbillningar. Ni ställer fantasien mot sanningen som om de två vore oförenliga, ja som om de skulle strida mot varandra, som om fanatasien icke vore en produkt av verkligheten. (s. 351)

Zpravodaj tedy vůbec nepopírá, že píše podle své fantazie, nýbrž zdůrazňuje, že fantazie je součástí skutečnosti, a nikoli jejím protikladem. Poté, co cituje Bolzanovo pojetí pravdy jako něčeho neskutečného, abstraktního, jež nabývá existence pouze v myšlenkách jednotlivců, vychází najevo, že jeho noticky a lokálky vlastně nejsou lživé, nýbrž se zakládají na pravdě, která se ovšem nezakládá na skutečnosti.

V rozhovoru se svou ošetřovatelkou Lindou ovšem lokálkář neříká, že jeho noticky se zakládají na fantazii či pravdě. Místo těchto pojmů použije slovo paměť: „Han skrev ur

minnet, minnet är den enda verklighet som finns.” (s. 391) Jeho skutečností je tedy jeho vlastní paměť, avšak paměť nemusí být pouze něco, co se v obecném slova smyslu zakládá na realitě. Paměť je podle zpravodaje něco mnohem obsáhlejšího:

Det är ett hålrum i människan, där kan vad som helst rymmas. Där blandas det förflutna med det ickeförflutna och det gångna med det kommande, där lever sida vid sida bekanta och obekanta bekymmerlöst sina aningen diffusa liv tillsammans, [...] där finns ord men också mycket som saknar ord, där finns stora mängder av sådant som är tydligt skrivet men också utsuddade, oläsbara tecken. (s. 378)

Paměť je tedy mnohem obsáhlejší, než skutečnost, je v ní obsaženo nejen to, co se stalo, ale i to, co se mohlo stát, fakta i fantazie, a všechn tento materiál se stává látkou zpravodajových noticiek. To se potvrzuje v průběhu vyprávění, kdy se ukazuje, že některé postavy či místa, o nich lokálkář píše, mají reálný základ. Lidé, kteří jsou s lokálkářem nějakým způsobem v kontaktu během jeho pobytu v ústavu, průběžně prohlašují, že ta či ona postava/osoba ještě žije nebo že v mnoha domácnostech se stále vyskytují podivné oděvy, které by mohly pocházet od obchodníka s textilem Roberta Masera. Vrcholem tohoto propojení fikce a reality pak je odhalení, že samotný lokálkář je jednou z postav své noticky, Manfred Marklund. Ten byl v době, kdy se jeho noticka odehrává, nakažen tuberkulózou a proto umístěn v sanatoriu. Poté, co se z něj vrátí vyléčen, začne psát o událostech, k nimž sice možná měl reálný podklad, ale jistě nemohl vědět, jak přesně se vše událo. Ukazuje se tedy, že fantazie opravdu je produktem skutečnosti, jak lokálkář/Manfred Marklund měl v úmyslu napsat šéfredaktorovi västerbottenských novin. Právě ze skutečnosti čerpá Manfred látku, ze které vzniká svět jeho noticiek, poskládaný z jeho vlastních představ. Takto tedy funguje lokálkářova „paměť“.

Paměť je však obsáhlejší než skutečnost nejenom ve smyslu materiálním, nýbrž také duchovním. Její velikost je totiž odvozena od Boží milosti, která činí vše možným:

Och längst ner, i botten av det outtömliga minnet, finns den gudomliga nåden som gör att allt har kunnat hända och finnas, allt det förflutna och allt det som inte har hänt eller funnits men som ändå är rätt och tillbörligt och kräver sin plats, allt som bärs upp av nådens grova näve. (s. 378)

Díky Boží milosti je paměť větší než skutečnost, a pokud má lokálkář víru v tuto milost a je přesvědčen o velikosti své paměti, odráží se to také v jeho životě. Nejen, že se dožije požehnaného věku sto sedmi let, ale jeho tělo se v tomto věku dokonce začne vzpírat přírodním zákonům a začne mládnout. Starci opět rostou vlasy a zuby, jeho pokožka je hladší

a bez vrásek, chodidla už nepotřebují pedikúru. Zrušení zákazu psaní bylo pro zpravodaje projevem boží milosti, jež se projevila i na fyzické úrovni. Bez takového zotavení by stařec nejspíše vůbec nemohl se psaním pokračovat.

Jestliže jsme výše spojovali šéfredaktora se starozákonním Bohem a slepou poslušností zákonu/skutečnosti, zpravodaj je naopak reprezentantem morálky novozákonní, založené na víře v Boží milost. Z toho, že lokálkář přežil šéfredaktora, který byl dokonce mladší než on sám, a přemohl jeho rozsudek, bychom pak mohli odvodit, že milost opět, stejně jako v románech *Hummelhonung* a *Dorés bibel*, zvítězila nad zákonem a fantazie nad objektivním popisem skutečnosti.

3.5.2 Naléhavost vyprávění

Ani milost ovšem, tak jako zákon, není bez smyslu pro povinnost a vážnost. Poté, co se lokálkář dozví, že šéfredaktor zemřel, okamžitě si nechá poslat pro svůj psací pult. Nepíše v sedě, nýbrž ve stoje, jakoby v pozoru:

Jag skriver upprättstående, så att säga i givakt. Jag tar inte ens stöd mot skrivpulpeten, jag låter aldrig underarmen vila mot den slutande skrivbrädan, min hand rör sig fritt och utan hjälp. (s. 352)

Jeho postoj, připomínající kazatele, potvrzuje, že lokálkář k psaní přistupuje jako k slavnostní události či rituálu, kde nezáleží pouze na obsahu činnosti, ale také na její formě. Závažnost konání vyžaduje zodpovědný přístup, což se odráží nejen v jeho postoji a v jeho naprosté soustředěnosti, ale také v jeho oblečení:

Han hade klätt sig i vit skjorta och svarta byxor, i en av pappkartongerna under sängen hade han också återfunnit en slips. (s. 356)

Psaní nepovažuje za svoje rozhodnutí či dokonce koníček, nýbrž za svou povinnost a úděl. Z jiného důvodu než z povinnosti podle něj ani nemá smysl psát:

[Han] skrev av plikt, därför att allt annat vore försummelse, gränsande till underlåtenhetens synd. (s. 391)

Po zrušení zákazu psaní se proto hned musí dát do práce: „Han hade inget val, han måste fortsätta där han hejdtas av chefredaktörens brev.” (s. 356) Psaní jej stojí velké úsilí a sám tvrdí, že mu ani nepůsobí skutečnou radost. Při psaní jako by musel překonávat sám sebe, což ovšem podle jeho názoru nemusí například šéfredaktor z města na pobřeží:

[En chefredaktör skriver givetvis alltid utan ansträngning, ur chefraktörligheten väller skrivandet som vilken kroppsvätska som helst. Den som däremot skriver utan samhällsställning, i ett litet trähus, så att säga per rad, tvingar och driver fram sina ord ur en mycket djupare uppmärksamhet, han väljer orden ohyggligt noga därför att han inte har något val, han skriver ur en varseblivelse och ett skådande och ett allvar som är okänt i städerna ute vid kusten. [---] Ni vet ingenting om det mod och den stolthet som en ur sitt innersta skrivande människa måste uppbåda. (s. 350-351)

Psaní však není náročné pouze psychicky, ale také fyzicky. V rozhovoru se svou ošetřovatelkou Lindou odhalí, jak tělesně zničující je jeho úděl:

[D]u inser inte att jag i själva verket anstränger mig till det yttersta, att jag samtidigt som mina krafter tillväxer förbrukar min kraft, dels rör jag mig i min egen kropp bakåt i tiden, dels tvingar tiden mig att skriva framåt, när dagen är slut förmått jag inte mer än aftonbönen och sömnen. (s. 405)

Síly, které mu jako zázrakem přibývají, jsou zároveň stravovány náročnou prací. Na sepisování se neúčastní pouze jeho duševní stránka, nýbrž i jeho schránka tělesná, která se pohybuje zpět v čase stejně jako jeho duše.

Lokálkář svým postojem upomíná na různé světce a proroky, či snad mytické hrdiny, kteří byli, aniž by o to stáli, vyvoleni k jistému činu. Vyvolenost je darem od Boha, zároveň však může být těžkým břemenem, jemuž ovšem není možné se vyhnout a jež je třeba nést i přese všechno utrpení. V lokálkářově případě je smyslem jeho údělu zaplnění prázdnoty a opuštěnosti (jež obecně panuje ve vnitrozemí Västerbottenu a obzvláště asi v době tuberkulózy):

Visserligen kan det hävdas att mina notiser är sprungna ur en ödslighet för att inte säga tomhet som är outhärdlig, där såväl trottoarer som skyltfönster saknas. Men detta har nu en gång varit min livsuppgift. (s. 353)

Svémi notickami a lokálkami o všemožných událostech a především lidech v regionu tedy zpravodaj bojuje proti panující a šířající prázdnotě:

Det är en ödslighet, sade han, som måste befolkas, man kan inte bara lämna myrlandet och stenskravlet åt sitt öde, och tallhedarna och granskogen, hela denna ödemark. Lillåberg och Avabäck och Inreliden och Gambrinken och Kullmyrliden. Enda sättet är att skriva dit människor. Det är vad jag velat göra hela mitt liv, skriva människor åt landskapet. (s. 407)

Za tyto lidi a jejich vesnice, jež byly svěřeny do jeho rukou, pak přejímá zodpovědnost:

Det är för dessa människors skull som jag skriver, de människor vilkas existens Ni [chefredaktören] förnekar. Ja, jag skriver för hela den bygd som blivit mig anförtrodd. Det är min oavvisliga plikt att försvara Avaberg, Inreliden, Lillholmträsk, Lillåberg och alla andra orter som jag har ansvar för. (s. 353)

Je si plně vědom tíhy této zodpovědnosti a Lindě při jedné příležitosti vysvětlí, že kdyby mohl, své činnosti by se vzdal:

Det skulle hon veta att han ofta längtade tillbaka till ickeskrivandet och den folktomma och vilda men ändå angenäma tomheten. Men han var tvungen att leva annorlunda än han var och

skriwa något annat än han tänkte och tänka något annat än han egentligen förväntade sig. (s. 391)

Tato výpověď opět ukazuje na zpravodajovu vyvolenost, podobající se vyvolenosti dávných hrdinů, či spíše biblických proroků: tak jako oni je i lokálkář nucen sdělit své „vize“, svůj příběh, který musí být zapsán. Tímto se lokálkář přibližuje také vypravěčům v postmoderních literárních mýtech¹²⁹, pro něž je odvyprávění příběhu životně důležitou událostí, k níž jej vede jakési nutkání. Podstatné při tomto srovnání je, že tito vypravěči, stejně tak jako Lindgrenův lokálkář, kladou důraz na domnělou pravdivost svého příběhu a také na naléhavost svého vyprávění.

Naléhavost vyprávění je ovšem spojena ještě s jedním aspektem, který souvisí s mytickým myšlením, a zároveň je patrný v Lindgrenově románu. V jeho úvodu se objeví tato úvaha, u níž nevíme, kdo ji říká – zda vševědoucí vypravěč, či lokálkář:

Utän skrift rinner tiden bara förbi. Om någon hade frågat honom: Vad har du gjort under alla dessa år, vad har hänt dig, hade han kommit att svara: Jag vet inte. Jag får väl se om eller när jag skriver det. (s. 357)

Lokálkář jako by neměl žádnou minulost, dokud není zapsaná na papíře, a čtenář skutečně neví, co tento muž dělal oněch padesát tři let, kdy měl od šéfredaktora zákaz psaní. V románu o tom není jediná zmínka.

V mytickém myšlení by tato „neexistence“ nesouvisela s procesem zapsání, nýbrž s aktem vyprávění. Již v úvodní, teoretické části této práce jsme zmínili, že v samotné povaze jazyka a lidského uvažování je vytvářet ucelené systémy, které mají smysl. Pro lidskou mysl je myšlení v příbězích nevyhnutelné. Lidská mysl má narativní charakter, čili má tendenci dávat si veškeré události do souvislostí a pořádku tak, aby vytvořily „příběh se začátkem, prostředkem a koncem“ (Aristotelova definice mythu). Bez zasazení do příběhu události v mytickém myšlení neexistují, a právě nad tím, ovšem opět v termínech psaní a zapsaného textu, uvažuje Lindgrenův vypravěč:

Förekommer överhuvudtaget händelser i verkligheten, händelser med början och slut? Eller skapas de i skriften med dess satser, stycken och kapitel, kort sagt som ett resultat av skriftens krav på ordning och reda? (s. 355)

Psaní vyžaduje a vytváří řád a pořádek, stejně jako lidská mysl vyžaduje a vytváří uspořádané a ucelené příběhy. To, že události nebudou zafixovány ve stejném pořadí, v jakém se ve skutečnosti odehrály, nehraje roli:

¹²⁹ Viz kap. Literární mýtus

Mycket som tiden låtit förekomma i en bestämd ordning skulle komma att blandas och förväxlas, men det bekymrade honom inte. (s. 359)

Důležitější než řád skutečnosti, čili to, v jakém pořadí se události odehrály, je řád příběhu, který jim teprve dává formu. Bez řádu příběhu by žádné události neexistovaly, což se opravdu potvrzuje v lidských dějinách. To, o čem se nevypráví, či co není nijak zaznamenáno, je zapomenuto, jako by se to nikdy nestalo.

3.5.3 Mytická struktura a kruhová kompozice

O čem tedy pojednává lokálkářova noticka, která se nakonec rozrostla do šíře románu? Jak jsme uvedli výše, děj se odehrává ve vesnici Avabäck, která byla stejně jako mnoho okolních obcí stížena tuberkulózou a mnoho jejích obyvatel zemřelo, odešlo do léčebny nebo prostě žije s touto nákazou v těle. Je pár let po druhé světové válce a do vesnice přicházejí dva muži. Učitel Lars Högström, z tuberkulózy nejen vyléčený, ale dokonce imunní, který si Avabäck vybral právě proto, že v něm je ještě tolik této nákazy, a jeho záměrem je šířit vůči ní imunitu. Krátce po něm přijíždí ve svém autobuse s oděvy a metrovým textilem Robert Maser, kterého sice lokálkář označuje za uprchlého válečného zločince Martina Bormanna, avšak obchodník sám tvrdí, že trpí ztrátou paměti a že ani neví, jak se Švédsku ocitl. Ze svého života si pamatuje pouze léta mládí strávená v německém Meklenbursku.

Lokálkář popisuje přátelství vznikající mezi těmito muži, začínající jejich společnou vášní pro zpěv. Muži spolu začnou zpívat duety, při nichž jejich hlasy splynou a mají takovou moc, že se k nim brzy přidá i Larsova domácí, a později také milenka, Eva Marklundová. Společný zpěv podtrhuje vzájemné pouto a sounáležitost mezi těmito třemi postavami, a vnáší do vesnice pocit radosti, lehkosti, oduševnělosti. Vyděluje zároveň čtvrtou hlavní postavu románu, muže jménem Bertil, který se vyznačuje tím, že je dokonale symetrický. Jeho levá a pravá část jsou svým bezchybným odrazem, a také veškerá jeho činnost je vyváženě symetrická. Tento muž přichází a odchází nepozorován, ví o všem, co se ve vesnici děje a zároveň je šikovný manipulátor. Avšak co se týče hudby, pro tu nadání nemá:

[D]etta var en av nackdelarna med liksidigheten, han kunde inte skilja en ton från en annan eller en sammansatt klang från en annan [...] Musik var i själva verket ett uttryck för de spänningar och motsättningar som förelåg hos människan själv. Den musikaliska människan kunde i toner och klanger känna igen de krafter som stred mot varandra i hennes eget bröst.
(s.418)

Tímto svým výrokem, který podhaluje duševně očistný význam hudby pro lidskou bytost, Bertil jako by zdůraznil svou „nelidskost“, svou naprosto odlišnou podstatu. Bertil je symbolem řádu, který nevyrůstá z chaosu, a je tudíž nepřírozený a příliš zjednodušený.

Larse a Roberta spojuje kromě vášně pro hudbu také vášeň pro prejt. Oba dva jedí tento pokrm poprvé právě v Avabäcku, hned první den svého pobytu ve vesnici. Jejich první kroky směřovaly do domu Evy Marklundové (jejíž muž Manfred se v sanatoriu léčí z tuberkulózy), a ta jim k jídlu nabídla právě prejt. Evin prejt nechutná jako prejty z jiných

částí Švédska či Evropy, nepodobá se vůbec ničemu jinému, neboli, jak prohlásí Lars Högström: „Den är fullständigt unik.“ (s. 382) Tento prejt, jejíž chuti se oba muži nemohou nabažit, a nazývaný podle vesnice „avabäckspölsan“, v nich probudí nehynoucí touhu po dalších a dalších regionálních prejtech. Eva jim totiž sdělila, že každá vesnice má svůj prejt, jenž je všude jiný, a přesto vždy dokonale chutný.

Lars si nakonec pořídí motorku a společně s Robertem v létě objíždějí västerbottenské vnitrozemí a během celkem dvaceti čtyř cest ochutnají dvacet čtyři různých prejtů. Evy se jejich ježdění za jinými prejty dotýká, to však muže od jejich cestování neodradí.

Ve všech vesnicích, které navštívili a jejichž prejty jedli, se Lars a Robert dozvěděli, že nejlepší prejt dělá Ellen z Lillsjölidenu. Tento prejt je zvláštní už tím, že není pojmenován podle vesnice či statku, nýbrž podle své stvořitelky, Ellenin prejt. Právě k Ellen směřuje Larsova a Robertova poslední společná výprava, která změní jejich život. Ellen je od pohledu odporná a špinavá, obličej i tělo má znetvořené. Před svým prejtem je varuje: obsahuje totiž tuberkulovou nákazu, stejně jako její tělo a celý dům. Muži se však nebojí, prohlásí, že jsou imunní (Robert se domnívá, že Larsova imunita přešla i na něj) a dají se do jídla. Larsovi se z chuti tohoto prejtu zamotá hlava a chvěje se po celém těle, což si vykládá takto: „Möjligen är det en släng av gripenhet. Jag trodde aldrig att något sådant kunde finnas.“ (s. 508)

Několik měsíců poté se Lars sám vydává za Ellen, aby společně s ní uvařil její prejt. Robertovi a Evě asi vůbec poprvé zalže, když jim řekne, že jede za příbuznými do Ångermanlandu. Tři dny spolu Lars a Ellen vaří prejt, připravují jej na ve velkém kotli na dvorku, a zároveň se postupně sblíží. Ke konci třetího dne se u Larse začnou projevovat příznaky tuberkulózy. Po nějaké době Lars umírá ve stejné léčebně, ve které se nachází Manfred Marklund.

Ještě před Larsem však umírá jeho přítel Robert. Ten se od Bertila dozvěděl, že Lars neodjel na návštěvu do svého rodného kraje, nýbrž k Ellen. Robert se za ním vydává, avšak nedojede až ke statku, nýbrž usedne na místo v povzdálí, odkud má na Ellenin dům a dvůr dobrý výhled. Tři dny sleduje, jak Ellen s Larsem v dokonalé harmonii připravují nejlahodnější pokrm, jaký kdy jedl, až je najednou bez nejmenšího varování ubodán rozzuřeným Bertilem. Robert totiž nebyl jediným pozorovatelem. Tak jako Robert sledoval dění na dvoře, sledoval Bertil potají Roberta. Bertil neviděl, co se děje u Ellen, mohl pouze usuzovat z Robertových reakcí. A s tímto údělem nevidoucího, či lépe řečeno zprostředkovaně vidoucího, se Bertil nemohl vyrovnat:

Skammen att inte vara den som verkligen såg, att varsebli och förnimma endast i andra hand, att vara uttolkare i stället för seende, den småleken kunde han inte längre bära, inte en hel dag till. (s. 523)

Popíchnut Evinou větou: „Du får väl göra någonting åt det,” (s. 523) Bertil plný hněvu Roberta zabije.

Několik měsíců poté se do Avabäcku vrací Evin manžel Manfred, který mimochodem věděl o Evině poměru s Larsem. Manfred byl lékařem prohlášen za imunního, stejně tak jako dříve Lars. A tak jako pro Larse znamenala imunita životní obrat, i Manfred začíná mluvit o novém životě:

Då man har blivit immun, säger han, då vet man att ingenting kan komma tillbaka. Nej. Det som nu ska börja, det är ett nytt liv, det nya livet. Det är bara dårarna som tror att något kan upprepa sig, de vet ingenting om orsak och verkan. (s. 530)

Ve svém novém životě se Manfred už nebude věnovat fyzické práci, tak jako dřív, nýbrž má v úmyslu něco úplně jiného: „Jag ska skriva notiser åt tidningen.” (s. 530)

V tomto bodě se propojuje rámcový příběh s příběhem vloženým neboli lokálkářova noticka s jeho vlastním životem. Zde začíná jeho vyvolenost, již jsme analyzovali výše. Pobyt v sanatoriu z něj udělal jiného člověka, ze sedláka se stal vzdělanec a „tankens man“ (s. 530). Zázrak uzdravení a imunity společně s příležitostmi ke vzdělání je jako dar, který se nesmí jen tak promrhávat prací v lese či na poli. Díky Boží milosti se může začít věnovat méně přízemním věcem. Novinářskou činnost Manfred vykonává se zřetelem na její původ s velkou zodpovědností. Domnívá se totiž, jak to formuluje ve svém zamýšleném dopise šéfredaktorovi, že

[E]n tidning är en andlig företeelse. [---] Att ha ansvaret för en tidning är att ansvara för det andliga, det djupt mänskliga. (s. 352)

Chápe-li Manfred Marklund noviny jako duchovní fenomén, můžeme se domnívat, že i své noticky komponuje s ohledem jejich duchovní poslání. Co by pak mělo být oním duchovním posláním v jeho noticce - románu? S ohledem na mnoho aluzí na křesťanství bychom lokálkářův výtvar mohli číst jako paralelu k evangeliu.¹³⁰ Je to příběh o Larsovi coby Ježíši Kristu, který díky své imunitě coby nezaslouženému daru (milosti) byl vyvolen k jejímu šíření. Že o svou vyvolenost příliš nestojí, se ukazuje v propouštěcím rozhovoru s lékařem v sanatoriu, kdy se Lars obává o svůj další osud: „Jag vet inte vad jag ska ta mig till. Kan det inte tänkas föreligga ett misstag? En förväxling av journaler?“ (s. 374) Svůj úděl však přijme,

¹³⁰ Viz také Therese Engström, s. 18 - 22

vystuduje na učitele, a rozhodne se odejít do Avabäcku, kde je jeho imunity nejvíce zapotřebí. Budeme-li chápat tuberkulózu jako symbol chaosu¹³¹ („Tuberkulosen är verkligen nyckfull och regellös. Man kan aldrig veta var man har den.“ s. 369), neboli v křesťanské terminologii jako stav bez víry, bude pak o to zřejmější symbol imunity jako víry, a nebo dokonce samotného Boha. Tak lze rovněž usuzovat z Larsových slov o imunitě:

Och för säkerhets skull, om nu immuniteten skulle vara en okänd företeelse i Västerbottens inland, utlade han mera ingående dess innebörd: den immuna människan var oåtkomlig och osårbar, immuniteten var en kraft som verkade skyddande och bevarande och konserverande, den var en sköld och ett pansar, immuniteten höll de sina om ryggen och bistod dem ständigt och frälste dem från allt ont [...] Här i Avabäck var han på sin rätta plats i rättan tid. (s. 383)

A dále, tak jako Kristus měl své učedníky, má Lars Roberta. Robert Larse doprovází na jeho cestách, je mu oporou (při jízdě na motorce sedí vždy za Larsem, je mu doslovně vzato fyzickou oporou¹³²), při zpěvu duetů „är det i allmänhet han [Lars] som läser noterna“ (s. 513), zatímco Robertův hlas, stejně jako on sám, se drží spíše v pozadí: „Min stämma är andrasträmman, den diskreta understämman.“ (s. 447) Při návštěvě domácností, poté co Lars s Robertem ochutnali místní prejt, vždy následoval jejich zpěv. Hudba, která má, tak jako Kristovo kázání, duševně očištný charakter, je jejich poděkováním a zároveň prostředkem k šíření imunity neboli víry.

Kromě Roberta coby Kristova učedníka má Lars ve své blízkosti také Evu Marklundovu coby Martu, ženu, jež se stará o jeho materiální potřeby včetně jídla. Právě Eva/Marta Larsovi a Robertovi jako první poodhalila tajemství prejtu. Její prejt je podle jejich vlastních slov „branog simpel“ (s. 362). Existuje však mnoho jiných prejtů:

Det finns pölsan som är betydligt bättre. Och det finns pölsan som i stort sett är bäst. Sedan finns det också pölsan som är den yppersta. Men henne kan man inte tala om. (s. 362-363)

Zdá se, jako by Eva nemluvila jen tak o nějakém pokrmu, nýbrž o něčem závažnějším, o čem se v jistém stádiu už ani mluvit nedá. Ukazuje se to i v Evině reakci na Larsovu otázku, zda náhodou nemá na takový prejt recept:

Receptet? sade Eva Marklund. Ett sådant recept vore inte möjligt! Vem skulle kunna förstå det? Det kunde aldrig någonsin skrivas på papper, det finns en gräns för vad bokstäver kan säga! (s. 382)

¹³¹ Podobně jako mor v Ljuset.

¹³² Viz s. 471

I přesto si později Lars a Robert, hnáni svou touhou po poznání podstaty prejtu, přečtou recept na prejt v jedné kuchařce. Jejich reakce na recept je následující:

Efter en stunds sorgsen tystnad brast de ut i ett gemensamt hånskratt åt det ynkliga stycket prosa, som ju helt saknade lyftning och andlighet och som framförallt gav form åt en skriande brist på djupare erfarenhet. (s. 448)

Prejt zde vyvstává jako symbol mystéria, něčeho, o čem se nedá mluvit, co se nedá zapsat, ale co se dá pouze zakusit.

Eva také Larsovi při jedné příležitosti řekne:

[J]ag vill inte vara den som klagar. Vi får alla vara nöjda och tillfreds med den pölsa som blivit oss given. (s. 383)

Z této Eviny repliky je zřejmější, jaké mystérium prejt symbolizuje: lidský život, především život duševní/duchovní, prejt jako symbol lidského údělu a lidské duše. A tak jako je každý lidský život jedinečný, je i každý prejt jiný:

Vi [Lars och Robert] har kommit till insikten att ingen pölsa är lik den andra. Det finns lika många pölsor som det finns människor. (s. 475)

„Prejt“ je člověku dán, nikdo si nemůže jen tak přivlastnit jiný prejt. Proto Robert (který zapomněl svou minulost, a tedy i svůj životní úděl) nemůže uspět, když se v Avabäckeru pokouší uvařit svůj prejt. Avabäcker už jeden prejt má, ten Evin, a všechny ostatní prejty jsou zde tedy nemyslitelné a předem odsouzeny k neúspěchu.

Tak jako je prejt mystérium, tak je jeho pojídání a příprava rituál. Když Lars a Robert tento pokrm jedí, panuje ticho a naprostá soustředěnost. A jak se ukazuje v závěrečné přípravě prejtu u Ellen na dvorku, jeho vaření je činnost obnášející přesný postup a přesně pronášená slova. V rozhovoru Larse s Robertem vidíme, co všechno prejt může znamenat:

Det handlar om det sönderdelade som inte längre låter sig sammanfogas [...] Fibrer och hinnor och vävnader som funnit sin slutgiltiga form.

Och som samtidigt [...] alldeles saknar form. [...] Som aldrig mer kan bli vad det en gång var.

[...] I pölsan är allting möjligt. Den är bortom det ordnade och kultiverade samhället. Om livet har varit tomt och meningslöst och man möter pölsan, då säger man till sig själv: det finns trots allt en grund eller en kärna eller mittpunkt i det omätliga och gränslösa, man är inte tvungen att ge upp.

På samma gång [...] måste man medge att hon aldrig låter sig finnas i oåterkallelig beskaffenhet eller stöpnig. Hon är oberäknelig och oförutsägbar och tycks alltid visa hän mot något fullkomligt nytt.

[...] Hon är substantiell men samtidigt undflyende, i samma ögonblick som man tror sig ha funnit henne måste man inse att den här pölsan bara är ännu en fingervisning eller en antydan eller utgångspunkt.

[...] Men ju mer man ägnar sig åt pölsan [...], ju djupare man tränger in i henne, desto mer tjusad och gripen blir man. Den som en gång gett sig hän åt pölsan blir aldrig densamme. Man fylls också av tacksamhet och vill ge någonting tillbaka. (s. 494-495)

Lars a Robert, stále hovořice o prejtu, v nás vzbuzují úplně jiné konotace. Předmětem hovoru jako by ve skutečnosti nebyl prejt, dokonce ani lidský úděl či duše, nýbrž něco, co člověka dalece přesahuje. Podávají nám obraz Boha a mystického prožitku ze setkání s ním. Jedení takového prejtu by tedy odkazovalo k rituálu „pojídání Boha“ neboli Kristova těla, jako při Poslední večeři Páně a při bohoslužbě v kostele.

Pojídání Ellenina prejtu skutečně pro Larse a Roberta je jako transcendentální zážitek: Ellens pölsa tycktes inte innehålla några enskildheter, [...] den var en harmonisk sammansmältning av okända råvaror, helguten och sig själv nog. [...] [M]an tog den till sig, man lät sig genomsyras av den, under tystnad och med högtidlig tacksamhet. (s. 507)

A její prejt se skutečně podobá Bohu, jelikož na Robertovu otázku, co její prejt obsahuje, odpoví Ellen stručně: „Hon innehåller allting.” (s. 507) Podle slov Evy Marklundové navíc Ellenin prejt přesahuje všechny ostatní, tak jako Bůh přesahuje lidské bytí a zároveň je jeho podstatou:

[Ö]ver alla andra pölsor stod pölsan i Lillsjölden, Ellens pölsa i Lillsjölden. (s. 382)

[I] Lillsjölden kokades en pölsa som så att säga utgjorde grunden för alla andra pölsor. (s. 502)

Ellenin prejt však vzbuzuje také jiné konotace než na Boha. Nesmíme zapomenout, že to je především „en ensam människans pölsa” (s. 382), čili že je odrazem jedinečné lidské duše. V kristovském příběhu bychom pak Ellenino a Larsovo třídní vaření prejtu mohli interpretovat jako Kristovu smrt a zmrtvýchvstání, mezi nimiž rovněž uplynuly tři dny. Tak jako Kristus obětoval svůj život pro spásu lidstva, obětuje Lars svou imunitu, která jej chrání před všudypřítomnou tuberkulózou, tím, že se plně odevzdá druhému člověku a vezme na sebe jeho tragický životní úděl.

Kristova oběť však sama o sobě tragická není, neboť se v ní zjevuje radostné poslání. A Larsova smrt rovněž nebyla bez radosti, pramenící v jistém pocitu naplnění. Lars sice obětoval svou imunitu a život, dostalo se mu však možnosti naprostého splynutí s druhým

člověkem. Když Ellen u Larse zpozoruje příznaky tuberkulózy, Lars jí svou slabost jí vysvětlí takto:

Jag har kommit den här pölsan så nära. Och blivit delaktig i den. Jag har tagit den till mig på ett annat vis. (s. 528)

Ellen nechala Larse účastnit se vaření jejího prejtu, jinými slovy jej nechala nahlédnout do celé své duše, plně se mu odevzdala. Navzájem se tak podělili o to nejcennější, co měli, a navázali vztah důvěrné blízkosti, který naplnil jejich duše láskou. Lars najednou vidí Ellen v úplně jiném světle, připadá mu krásná, a když jednou Ellen jeho lásku zpochybní (tím, že prohlásí, že Lars nevěří jejímu způsobu vaření prejtu), ujišťuje ji o své věrnosti:

Då sprang han fram till henne och grep hennes bägge händer och försäkrade att han sannerligen trodde, att han var beredd att offra vad som helst för henne och hennes pölsa. (s. 517)

Poslední, třetí večer vaření prejtu se potvrzuje Larsovo úplné odevzdání se Ellen a lásce. Když Lars večer ulehá vedle ní na postel, zapomněl už na svou minulost a je pohlcen přítomným okamžikem láskyplného splnutí, jež jako by pro něj trvalo věčně:

Vi gör som vi alltid har brukat göra, vi ligger som vi jämt har legat. Sedan urminnes tider. (s. 523)

Larsovou smrtí však noticka nekončí. Nezapomeňme, že několik měsíců po Larsově odchodu se do Avabäckeru vrací Evin manžel Manfred Marklund. A ten byl lékař, stejně jako na začátku noticky Lars Högstöm, prohlášen za imunního. Manfred dokonce prohlásí, že si připadá jako „återuppstånden“ (s. 529). Otázkou je, zda tento jeho výraz odkazuje na kristovský mýtus, nebo spíše na mýtus vegetační, jinými slovy je zda Manfred symbolem „druhého“ Krista, anebo nového „boha“/krále, nastupujícího na místo „boha“/krále původního. Podobně jako při analýze románu *Ljusset* si zde musíme položit otázku, jaký budou mít Larsova smrt a Manfredův návrat dopad na Avabäck. Rozrostl se díky Larsovi v kraji počet imunních/věřících a podaří se tento status udržet? To z lokálkářovy noticky není zcela jasné. Pokud se ale podíváme do lokálkářovy současnosti, konkrétně doby, kdy pobývá v ústavu pro seniory (počátek 21. století), tuberkulóza je v kraji zcela vymýcena. To by mohl být jistý odkaz Larsova/Kristova působení. Manfredova vyvolenost pak na rozdíl od Larsovy už není spjata s šířením imunity/víry, nýbrž s psaním notic o místních vesnicích a jejich obyvatelích. A jeho úkol naprosto koresponduje s posláním Krista při jeho druhém příchodu na zem, příslibem věčného života. Díky tomu, že Manfred vypráví a píše o těchto lidech ve svých notickách, zajišťuje jim nesmrtelnost a věčnost.

4 Závěr

V úvodní části této diplomové práce jsme si ujasnili pojem literárního mýtu, který jsme následně použili při analýze vybraných románů Torgnyho Lindgrena. V románu *Ljuset* jsme postupně analyzovali většinu rysů literárního mýtu: 1) mytický obsah tematizující boj řádu s chaosem a zahrnující mytické pojetí času, prostoru, postav i společnosti; 2) princip strukturních protikladů odrážející se ve všech rovinách díla; 3) sevřenou, kruhovou kompozici díla upomínající na vegetační a křesťanský mýtus; 4) problematiku determinismu a svobodné vůle; 5) orální podstatu vyprávění; 6) naléhavost vyprávění spojenou s potřebou vytvoření uspořádaného příběhu.

V návaznosti na podrobnou analýzu románu *Ljuset* jsme se v další části diplomové práce věnovali analýze triptychu *Nåden har ingen lag* jako celku z hlediska problematiky Boží milosti a zákona, čili problematiky přímo související s otázkou svobodné lidské vůle a determinismu. V románu *Hummelhonung* jsme zaměřili pozornost na všeprostupující systém významových protikladů, projevující se na úrovni motivů, témat, jazyka, stylu i narativu. Díky tomuto aspektu vyvstává v Lindgrenově díle prvek paradoxu, vyvěrající z autorovy metody slučování neslučitelného. Román *Dorés bibel* navádí vzhledem ke své hlavní postavě, vypravěči postrádajícího schopnost psaní a čtení, k analýze v rámci ústního vyprávění. Projevuje se zde mimo jiné Lindgrenova víra v magickou moc vyřčeného, nezapsaného slova a specifikum ústního vyprávění ve srovnání se zapsaným textem. V posledním analyzovaném románu, *Pölsan*, jsme se věnovali dvěma souvisejícím tématům: zaprvé sevřené kompozici upomínající svým obsahem na kristovský mýtus, a za druhé naléhavosti vyprávění pramenící z potřeby hlavní postavy rámcového příběhu odvyprávět svůj příběh.

Společnou analýzou románů ze souboru *Nåden har ingen lag* v rámci pojmu literárního mýtu vyvstává jejich propojenost. Aspekt, který je u jednoho z románů potlačen, je v jiném románu natolik výrazný, že čtenáře přiměje více vnímat tento rys i v dalších románech. Při společném čtení vyvstávají rysy literárního mýtu mnohem jasněji a zároveň částečně usnadňují pochopení smyslu daných románů. Nikdy se však nemůžeme dobrat k pochopení naprostému, jelikož Lindgrenovy romány se vyznačují symbolickou mnohoznačností (typickou i pro literární mýty), jež ústí v mnohost různých interpretací a díky níž si uvědomujeme relativitu vlastního výkladu.

Z výše uvedeného bychom mohli usoudit, že pojem literárního mýtu se ukázal z hlediska analýzy Lindgrenových děl jako nosný. Analyzované romány mají všechny vlastnosti literárního mýtu, jak jsme si jej výše definovali pro potřeby této práce¹³³. Určit, zda se jedná spíše o literární mýty modernistické, či postmoderní¹³⁴, ovšem není snadné, jelikož Lindgrenovy romány nesou rysy obou: jak modernistické pojetí hrdiny, struktury románu a prostoru, tak zároveň postmoderní zobrazování tělesnosti, karnevalovosti či důraz na naléhavost vyprávění.

¹³³ Viz kap. Shrnutí teoretické části práce a východiska pro část analytickou

¹³⁴ Viz rozlišení Blanky Činátlové v odd. Literární mýtus.

5 Seznam literatury

Primární literatura

- Lindgren, Torgny: *Ljuset*. Stockholm, Norstedt 1987
- Lindgren, Torgny: *Nåden har ingen lag*. Stockholm, Norstedt 2008

Sekundární literatura o mýtu archaickém a literárním

- Bílek, Petr A.: *Mýtus, mytologie a mytologizace*. In Host do školy 1; 2008; s. 29-30
- Budil, Ivo T.: *Mýtus, jazyk a kulturní antropologie*. Praha, Triton 2003; zejména 5. kapitola: Člověk, mýtus a náboženství, s. 393-447
- Campbell, Joseph: *Proměny mýtu v čase: vývoj mýtů od raných kultur až po středověké legendy*. Praha, Portál 2000
- Coupe, Laurence: *Myth*. London, Routledge 1997
- Činátlová, Blanka: *O kořenech a kořincích autorského mýtu*. In: Host do školy 1, 2008; s. 12-16
- Doroševič, A.: *Mýtus v literatuře XX. století*. In: Mýtus, epos a logos. Praha, Institut pro středoevropskou kulturu a politiku: Fakulta sociálních věd Univerzity Karlovy 1991
- Eliade, Mircea: *Mýty moderního světa*. In: Mýty, sny, mystéria. Oikumené, Praha 1998; s. 13-25
- Eliade, Mircea: *Mýtus o věčném návratu*. Praha, ISE 1993
- Frye, Northrop: *Velký kód (Bible a literatura)*. Brno, Host 2000
- Hodrová, Daniela: *Mýtus jako struktura románu*. In Meletinskij, J.M.: *Poetika mýtu*. Praha, Odeon 1989; s. 384-394
- **Lexikon teorie literatury a kultury**; ed. Nünning, Ansgar; Trávníček, Jiří; Holý, Jiří. Brno, Host 2006.
- Loomis, Roger Sherman: *Grál: od keltského mýtu ke křesťanství*. Jinočany, H & H 2006
- Meletinskij, J.M.: *Poetika mýtu*. Praha, Odeon 1989
- Mocná, Dagmar a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha, Litomyšl, Paseka 2004.
- Neubauer, Zdeněk: *Mythus*. In: *Prostor IV.*, 1991, č. 15, s. 39-56
- Ong, Walter: *Technologizace slova*. Praha, Karolinum 2006

- **Otto, Walter F.:** *Mýtus a slovo*. In: Mýtus, epos a logos. Praha, Institut pro středoevropskou kulturu a politiku: Fakulta sociálních věd Univerzity Karlovy 1991; s. 7-26; přeloženo z W.F.Otto: *Das Wort der Antike*, Darmstadt 1962
- **Prudký, Martin:** Hospodin, »bůh milostivý« & Izrael, lid »z Boží milosti«; *Teologie milosti ve Starém zákoně*. [online] Dostupné z: <http://www.etf.cuni.cz/~prudky/pdf/04Milost-SZ.pdf> [citováno říjnu 2011]
- **Puhvel, Jaan:** *Srovnávací mythologie*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny 1997
- **Sellier, Philippe:** *Co je literární mýtus?*. In: Znak, struktura, vyprávění: výbor z prací francouzského strukturalismu. Brno, Host 2002; s. 99- 117
- **Scholes, Robert - Kellogg, Robert:** *Povaha vyprávění*. Brno, Host 2002
- **Svatoň, Vladimír:** *Proměny dávných příběhů: o poetice ruské prózy*. UK v Praze: Filosofická fakulta: Ústav slavistických a východoevropských studií, Praha 2004
- **Watts, Allan W.:** *Mýtus a rituál v křesťanství*. Brno, Nakladatelství Tomáše Janečka; Praha, Pragma 1995, c1993

Sekundární literatura o tvorbě T. Lindgrena

- **Engström, Therese:** *Den överträdda gränsen: om dikt och verklighet i Torgny Lindgrens romaner Pölsan och Till sanningens lov*. Luleå tekniska universitet: Institutionen för Språk och kultur 2006. [online] Dostupné z: <http://epubl.ltu.se/1402-1773/2006/182/LTU-CUPP-06182-SE.pdf> [citováno 2.- 6.dubna 2012]
- **Friberg, Ingemar:** *Problemet att vara sig själv. Efterföljelsens tematik i Torgny Lindgrens roman Hummelhonung*. In *Filosofier funderar*. Luleå, Luleå tekniska universitet 2000
- **Pehrson Berger, Ingela:** *Livsmodet i skrönans värld: en studie i Torgny Lindgrens romaner Ormens väg på hälleberget, Bat Seba och Ljuset*. Uppsala, Stockholm, Litteraturvetenskapliga institutionen 1993
- *Röster om Torgny Lindgren: ABF-seminarium 8 november 2003*. Stockholm, ABF Stockholm 2005
- **Tyrberg, Anders:** *Anrop och ansvar: berättarkonst och etik hos Lars Ahlin, Göran Tunström, Birgitta Trotzig, Torgny Lindgren*. Stockholm, Carlsson 2002
- **Tyrberg, Anders:** *Berätta, återställa, överlämna: Torgny Lindgrens Dorés bibel*. In: *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2006:2, s. 3-26
- **Willén, Marcus:** *Konsten att upphöja det ringa: om Torgny Lindgrens litterära metod*. Skellefteå, Artos 2008

Rozhovory a články z novin

- **Lekander, N.:** *Medkänsla och mystik är hans vapen*. Expressen, 28.10. 1984
- **Mosander, Ingalill:** *"Hoppa höjd - nästan lika kul som att skriva"; Torgny Lindgren om livslögner, idrott, nåden och sidan 146*. Aftonbladet [online] duben 2005. Dostupné z: <http://www.aftonbladet.se/wendela/ledig/article10579647.ab> [citováno v listopadu 2008]
- **Nilsson, Nils Gunnar:** *Mahlers pölsa och formlösheten som form*, intervju med Torgny Lindgren. [online]. 2004. Dostupné z: <http://www.panorstedt.se/templates/Norstedts/Page.aspx?id=40317> [citováno 31.5.2007].
- **Schueler, Kaj:** *Lindgren söker meningar*. SvD [online] duben 2002. Dostupné z: http://www.svd.se/kultur/lindgren-soker-meningar_49041.svd [citováno 18.11.2008]
- **Schueler, Kaj:** *Torgny Lindgren lovsjunger livslögner*. SvD [online] duben 2005. Dostupné z: http://www.svd.se/kultur/torgny-lindgren-lovsjunger-livslognen_412095.svd [citováno 18.11.2008]