

## Olav

Motto:

*Umělecký text by neměl být tolik zmrazován a kladen na pitevní stůl.*

*Zdeněk Mathauser*

Následující kapitola se zaměřuje na tetralogii<sup>212</sup> *Olav Audunssøn* (OA). Toto podle mého soudu nejzajímavější dílo Sigrid Undsetové vycházelo v letech 1925–1927, v době hlubokých vnějších i vnitřních proměn biografické, psychofyzické autorky. Jsou důvody se domnívat, že toto období znamenalo i metamorfózu tvůrčí osobnosti, otevírající druhou polovinu tvorby. Esenciální poetologická<sup>213</sup> proměna si však v díle Undsetové neudržela trvalý charakter – následující roky přinesly po enormním tvůrčím vypětí pochopitelný útlum. Tetralogie byla a do určité míry zůstala recepčně nedocenená. Při srovnání rané norské a české recepce je možno konstatovat, že české prostředí se přibližovalo k tomuto textu obezřetněji a snad i adekvátněji. Norské recepční prostředí bylo oslněno tematickým a estetickým paradigmatem *Kristiny Vavřincové*, která vyšla v letech bezprostředně předcházejících. Předkládám tezi, že poetologický i psychologický diskurs je v obou epejích postaven na odlišných, protikladných premisách; v očích norských čtenářů zůstával *Olav Audunssøn* prototypem textu koncepčně pochybeného a esteticky pochybného. Jestliže vyzařování *Kristiny Vavřincové* je dnes přirozeným procesem recepčně utlumeno, naskytá se otázka, zda naopak nenastal čas *Olava Audunssøna*, díla s rysy modernistického literárního universa?

Především musím upozornit na to, že následující kapitola stojí v opozici k závěrům Liv Bliksrud(ové).<sup>214</sup> Její východiska jsou filozofická a ideová, své teze staví na konstatování, že *Kristina Vavřincová* je završením životního a uměleckého hledání. Podle těchto premis by měla mít trilogie filozoficky i esteticky primát, *Olav Audunssøn* prý naopak prozrazuje, že autorka je „za zenitem“. Vrcholem je pro Bliksrud(ovou) autorčina katolická konverze v listopadu 1924.<sup>215</sup> Díla následující po tomto datu jako by již neměla potřebnou tvůrčí dynamiku; z tohoto konstatování Bliksrud(ová) nevyjímá ani *Olava Audunssøna*. Podle mého soudu se dá souhlasit s tím, že autorčina tvořivá energie doznala jisté retardace, ale došlo k tomu až po roce 1930. Podle mých závěrů však zásadní césura tvůrčího směřování Undsetové nevyplývá z konverze jako z ukončení hledání, nýbrž z konverze jako počátku vnitřní zralosti člověka a naprosté tvůrčí svobody umělkyně.

<sup>212</sup> Tetralogie pro označení *Olava Audunssøna* není sice věcně správné, ale v české recepci zaužívané. Proto ho používám i v této práci, třebaže jde ve skutečnosti o asymetrický diptych.

<sup>213</sup> Horst-Jürgen Gerigk (Heidelberg): *Literaturgeschichte – Was ist das?* – přednáška 8. 7. 2009 je dostupná na YouTube [2011-03-03] Dostupné z <<http://www.youtube.com/unigoettingen#p/u/62/d6wvttl2HyQ>>.

<sup>214</sup> L. Bliksrud: *Natur og normer*. 1988, s. 12–17.

<sup>215</sup> Ibid.

*Kristina Vavřincová* je chronologicky poslední román, který je u Undsetové možné označit za tradičně chápanou milostnou romanci. *Olav Audunssøn* není román o lásce, nýbrž o touze po ní. Připustíme-li, že láska v podmínkách světa lidského se přibližuje své realizaci pouze bolestně nenaplněnou touhou, pak tu jde rovněž o lásku, ale v jiném paradigmatu. Ve srovnání s tradiční narací trilogie působí text epopeje o Olavovi nevyrovnaně, fragmentárně. Hlavní postava se vymyká běžné charakteristice, je nemožné říci, zda je Olav silný, nebo slabý, neboť se neustále vznáší nad propastí vnitřního chaosu. Jeho negativní vlastnosti skýtají malý prostor ke čtenářské identifikaci. Je evidentní, že jako milostný nebo rytířský román by musel být tento text považován za fiasko.

Z tohoto úhlu mapuje následující kapitola rozdíly mezi oběma epopejemi.



Na následujících stranách podávám schématické rozčlenění rozsáhlého textu podle originálního vydání z roku 1925, resp. 1927. *Olav Audunssøn* má u Undsetové dva díly, jež se dělí na části (nesou samostatné názvy, které v prvním díle číslovány nejsou, v druhém ano) a ty pak dále na kapitoly (které název nemají, ale jsou vždy číslované). Pak přidávám pro srovnání rozčlenění českého překladu, který osamostatním třetí části (která je pravda skoro stejně dlouhá jako první dvě části prvního dílu) prezentoval strukturu značně odlišnou od originálu. V českém prostředí se pak vždy hovoří o tetralogii *Olav Audunssøn* (v kontrastu s trilogií *Kristiny Vavřincové*), *de facto* je však *Olav Audunssøn* bohatě členěným diptychem, což je evidentní z autorčina označení: První díl – *Olav Audunssøn v Hestvikenu*, druhý díl – *Olav Audunssøn a jeho děti*. Tato označení byla však v prvním českém překladu (1935-1936 a pak znovu 1937) zcela ignorována, celé dílo vyšlo pod názvem *Olav Audunssøn v Hestvikenu*. V druhém vydání (1982) jsou dva díly zachovány i se svými původními názvy. Nejprve uvádím přehled struktury díla s pokusem o stručný obsah:

Díl první: *Olav Audunssøn i Hestviken*.

Části (bez čísla)

Olav Audunssøn gifter seg (Olav Audunssøn se žení), 10 kapitol.

Obsah: Olavovo dětství s Ingunn u opatrovníka, otcové je kdysi zaslíbili pro manželství, ale jako sirotci musí teď bojovat o svou lásku a vyvzdorovat si své budoucí manželství na příslušných institucích; situace se fatálně zkomplikuje, když Olav v hádce zabije Ingunnina příbuzného a musí odejít do vyhnanství.

Ingunn Steinfinnsdatter (Ingunn Steinfinnová), 8 kapitol.

Ingunn čeká u příbuzných řadu let. Epizoda s Island'anem Teitem. Těhotenství. Olav je otřesen, ale se rozhoduje se pro věrnost danému slibu. Přesto se zahanbená Ingunn v naprostém fyzickém vyčerpání pokouší o sebevraždu. Aby zahladil stopy Ingunniny hanby, Olav Island'ana zavraždí. Oba mladí manželé se pak dohodnou, že syna Eirika dají k cizím lidem na vychování.

Olav Audunssøns lykke (Štěstí Olava Audunssøna), 15 kapitol

Olav si přivádí manželku na dědický statek. Všechny jejich děti až na nejmladší dceru Cecilii umírají. Ingunn je bez ustání sužována nemocemi. Olav hledá emocionální zázemí u podruhyňě Torhild, se kterou má syna, na jehož výživu přispívá, ale nehlásí se k němu. Po manželčině smrti zůstávají na Hestvikenu Olavova dcera Cecilie a Ingunnin syn Eirik.

Díl druhý: *Olav Audunssøn og hans børn. Olav Audunssøn a jeho děti*

Má asymetricky části čtyři, všechny jsou na rozdíl od prvního dílu opatřeny názvem i číslem, přičemž poslední část se od ostatních výrazně odlišuje délkou, možno ji tedy považovat za jakýsi epilog.

I Veiskillet. Rozcestí. 5 kapitol.

Život na Hestvikenu po Ingunnině smrti. Centrální epizodou je Olavova výprava do Londýna. Tam je podroben životní zkoušce, která rozhodne o jeho dalším směřování.

II Ødemarken. Pustina. 8 kapitol.

Dospívání a první lásky Cecilie a Eirika. Eirik odchází do kláštera, Olav, emocionálně vyprahlý a stárnoucí, je nucen účastnit se válečného tažení, aby splnil své smluvní povinnosti.

III Vinteren. Zima. 20 kapitol.

Eirik je nucen klášter opustit (protože ho Olav kdysi zohyždil na ruce, aby ho uchránil před akutní otravou), Cecilie se vdává, manželství je nešťastné. Olav se dramatických událostí aktivně neúčastní, vášnivě však život svých dětí spolužívá. Když je Cecilii manžel zavražděn, děsí se toho, že by vrahem mohla být jeho dcera, rozhodne se udělat poslední krok k ukončení svého životního tajemství, jede se do města vyzpovídat. V okamžiku, kdy mu Eirik přijede oznámit, že Cecilie je nevinná a skutečný vrah byl nalezen, je přemožen mrtvicí.

IV Hevnersønnen. Syn mstitel. 2 kapitoly.

Olav je stižen afazií a ochrnutím. Po řadu let tak očekává vlastní smrt, aniž by mohl změnit vlastní život nebo dokázal urovnat vztahy s vlastními dětmi. Po jeho smrti Eirik odchází do kláštera, Cecilie pokračuje v tradicích rodu.

Schéma verze prvního českého překladu:

Sigrid Undsetová: *Olav Audunssøn v Hestvikenu*. Praha: Vyšehrad. Přeložil Hugo Kosterka.

1935/I:

OlavAudunssøn se žení. Ingunn Steinfinnovna.

1936/II.

Štěstí Olava Audunssöna.

1936/III. nese rovněž titul *Olav Audunssøn v Hestvikenu*.

Část první: Rozcestí

Část druhá: Poušť

1936/IV.

Část třetí: Zima

Část čtvrtá: Syn mstitel

K čemu tady v českém vydání došlo? Členění bylo v překladu upraveno tak, aby vyšel adekvátní, tedy přibližně stejný počet stran na objem svazků. Vypadlo označení „Štěstí Olava Audunssöna“ jako části třetí, neboť by to porušilo symetrii, která v originále sice (záměrně) nebyla, ale zde se z uvedených důvodů prosazuje. Byl zcela vypuštěn signifikantní název dílu dva, který Undsetová vydala samostatně po dvou letech (1927), který odkazuje na „jeho děti“, což je u Undsetové rozkmitání významové interference (Olavovým dítětem byla jen Cecilie). V češtině mají obě, resp. všechny části díla název jednotný „Olav Audunssön v Hestvikenu“. Tím došlo k umělému zásahu s následkem, že v českém úzu se dodnes hovoří o „tetralogii“, která u Undsetové neexistuje.<sup>216</sup>

Připojuji zde stručný komentář k názvům, jichž autorka v románu použila. Podle Genetta ukazuje její typ označování na značný odstup autorky od textu, důležité je povšimnout si rovněž ironické perspektivy. Vždyť v prvním díle se Olav žení jen tajně a nedovoleně, totiž mladou láskou z nerozvážnosti v domněnání, že on a Ingunn mají být v dospělosti svoji, protože tak zněla domluva jejich (zemřelých) otců. Na skutečnou svatbu si musejí počkat ještě dlouho, pro oba až příliš dlouho. Navíc jejich skutečnou svatbu Undsetová nepopisuje a dává tak pocítit, že tento sňatek byl evidentně překryt vnitřní nejistotou a hanbou (nemanželské dítě, tajná vražda svůdce). Stejně tak název „Štěstí“ je výsměchem – manželství Olava a Ingunn se odehrává na ose nemoc, ztráta dětí, řešení složitého vztahu k Eirikovi, manželčino dlouhé umírání, Olavovo zoufalství. Druhý díl románu od této ironické hry s tituly ustupuje a namísto toho jsou jednotlivé části opatřeny tituly poetickými, jež čtenáře oslovují symbolickou šíří: 1. Rozcestí, 2. Pustina, 3. Zima.

Oba hlavní názvy odkazují ke vztahovosti – Olav a Hestviken, místo jeho původu a budoucího pravého domova, vztahu k vlastní identitě (v oněch dlouhých a obtížných letech, které tráví ve vyhnanství, než může začít hospodařit na usedlosti), vztah k místům, které jeho rodině zajišťuje živobytí i společenský status, ale také zakotvení v tradici rodu. Druhý díl rovněž vypovídá o vztahovosti – Olav a jeho děti; Cecilie je jediným přeživším dítětem z manželství s Ingunn. Eirika, původně odloženého, přijal Olav za vlastní. Vztah k oběma dětem, a snad nejsilněji k Eirikovi, který bývá označován za nejzajímavější vztahovou konfiguraci i za hranicemi Undsetové díla, je Olavovi určující pro druhou polovinu života, a to bez ohledu na temnou sklíčenost a nekonečné mlčení, do něhož se celé roky uzavírá. Undsetová tak akcentuje význam i neschopnost komunikace, rozvoj i proměny vztahů. Její psychologické mistrovství je na vrcholu, tématem není primárně historie, ale osudové poryvy lidské duše mimo prostor a čas.

<sup>216</sup> V této práci se přidržuji české tradice a používám označení tetralogie.

Na závěr této analýzy citátově přikládám kompletní záložkové texty čtyř knih českého překladu, a to především proto, že vypovídají o recepčním profilu.

## I.

Tento historický román ze středověkého Norska tvoří vyvážený příběh o Olavovi, chlapec byl zasnouben se svou družkou v dětských hrách, Ingunnou, a navzdory všem nárokům příbuzných pokládá ji za svou. Než ji však může pravoplatně pojmut za ženu, stane se psancem a musí uprchnout z vlasti jakožto spoluvinník na vraždě, kterou Ingunnin otec mstil uraženou čest. O osudech obou milenců, kteří jsou si v nejhlubším slova smyslu souzeni, vypráví severská autorka stylem podivuhodně silným i sytým, takže vzdálený cizí život dotýká se přes staletí bezprostředně našeho těla a naší krve.

(512 s.)

## II.

V 2. svazku se vypráví o Olavově a Ingunnině manželství z lásky, uzavřeném po trudných bojích. Manželé se navzájem mučí u vědomí, že uzavřeli manželský svazek obtíženi těžkou vinou. Štěstí se jim vyhýbá, ale manželství se přece neztrouhá. Teprve v Ingunnině smrtelné hodince (která je velkolepě vylíčena) vysvitne jim poznání o pravém smyslu a ceně jejich strastiplného života, a manželé, kteří se loučí, prodírají se k pravé lásce, která přetrvává i vinu a hrob. Mohutná báseň o lidském utrpení a o smíření viny velkým pokáním v dalších dvou svazcích, v nichž je líčen osud ovdovělého Audunssöna a jeho dětí na rodném statku v Hestvikenu.

(384 s.)

## III.

V této první části třetího dílu historické trilogie, který má název „Olav Audunssön a jeho děti“ sledujeme osudy Olavovy po smrti Ingunny, jejíž zářivý stín ho ani na krok neopouští. Po letech, ztrávených na rodném statku v Hestvikenu, vydává se Olav znovu na daleké cesty. Pluje do Anglie a tato cesta je mu nejen vítaným vysvobozením z tísnivého i tesklivého prostředí hestvikenského, nýbrž též osvěcujícím podobenstvím jako bludného putování za smyslem života, který mu neustále uniká. Drásavou vnitřní rozháranost v něm nepřehluší ani třesk zbraní v krvavé válce se Švédy, jíž se činně zúčastní.

(332 s.)

## IV.

V závěrečném svazku románu o středověkém norském sedlákovi vyvrcholuje plnodedché drama viny a pokání. Složitý vztah odporu a přichylnosti, který trvá mezi Olavem a jeho podvrženým synem Eirikem, spěje k vykupujícímu rozuzlení. „Sigrid Undsetová rozvíjí divadlo lidských osudů ve velkých plochách, v mnoha rovinách navrstvených nad sebou a zejména je jí dáno ukázat práci času na lidských osudech, je nevyčerpatelná ve vynalézání episod, situací, detailů, které zanechávají svou konkrétností a šťavnatostí takřka makavé pocity v prstech a na jazyku.“ (Jan Čep)

(472 s.)

Závěrem upozorňuji, že žádný obdobný záložkový text se v norských verzích nikdy neobjevil, neboť norská tradice tento typ paratextu nezná. Pro naše kulturní dějiny je zajímavé, že se zde objevuje odkaz na citát Jana Čepa, významného českého básníka katolického zaměření, který byl později nucen odejít do emigrace. Jméno básníkově působí jako evidentní symbol ideového rámce tetralogie.

Po šestačtyřiceti letech, v nichž se odehrály centrální peripetie československého<sup>217</sup> a českého osudu, vyšel *Olav Audunssøn*<sup>218</sup> podruhé, a to ve dvou svazcích v překladu Boženy Köllnové-Ehrmannové. Vezmeme-li v potaz, jaká situace panovala v roce 1982 při vydávání knih nejen přeložených, ale i původních, jejichž autoři byli konfrontováni s cílenou cenzurou a jinými prostředky mocenské manipulace, vnímám toto druhé (a zatím poslední) vydání *Olava Audunssøna* jako projekt evidentně vyvzdorovaný. – Kvalitní překlad je graficky upraven do zajímavé podoby, takže knižní artefakt má punc výjimečnosti; obálka i přebal nesou grafické zpracování autorčiných a hrdinových iniciál. Výsledkem je originální dílo umělecké grafiky, které se otevírá náboženským konotacím. Jedná se o tvůrčí čin malíře Miloslava Fulína, ukázkou přikládám v grafické příloze této publikace. Neobvyklá je zde také okolnost, že – oproti české tradici, která ovšem byla často zneužita režimem – neobsahuje tato kniha jinak naprosto žádný peritext, ani ve formě doslovu nebo textu na obálce. Je to mlčení, které je svědectvím doby: mlčení, které křičí a ukazuje za sebe, na podobu knihy a především na románový text.



Protože byl horizont očekávání u těchto dvou děl shodný (mezi posledním dílem trilogie KL a prvním dílem OA uběhly jen tři roky), norský čtenář *Olava Audunssøna* se cítil zklamán a podveden. Typologie postav zde nepodléhá smířlivé logice života ženy a matky, tedy kladné hrdinky, která přes všechna klopýtnutí nikdy neztratí svou tvář a své směřování k horizontu; čtenářská identifikace je u Kristiny snadná. Čtenář očekával v OA obdobný narativní vzorec, spřízněné archetypy charakterové i situační. Marně. Na nečekanou situaci se reagovalo nikoliv analýzou čtenářského očekávání a chování, ale konstatováním úbytku uměleckých schopností: trilogie o Kristině musela Undsetovou stát mnoho sil, vždyť Olav je i kompozičně nevyrovnaný, přičemž kompozice narativního prostoru patřila k ceněným aspektům autorčina rukopisu. Mým záměrem je zde poukázat na okolnosti této podle mého soudu neadekvátní recepce a zamyslet se nad její podstatou v delší časové perspektivě. Naopak česká recepce prozrazuje,

217 Slovensky vyšel *Olav Audunssøn* v kvalitním překladu a s rozsáhlým doslovem Jaroslava Kaňi, viz příloha č. 6 této práce.

218 Název *Olav Audunssøn* (ø) používám v situacích, kdy hovořím o knize takto označené. V dřívějších dobách totiž nebylo možné typograficky znázornit onu charakteristickou norskou samohlásku, jež se vyslovuje stejně jako německá přehláska, která v českých tiskárnách dostupná byla. Ve všech ostatních případech používám originální označení norské, tedy *Olav Audunssøn* (ø).

že české prostředí bylo Olavem osloveno intenzivněji než jiné země. Objevovaly se recenze s titulky „román hledání“, ale také „román vzdoru“, recenzenti se věnovali autorčině moderní psychologii v nesrovnatelně větší míře než diskursu historiografickému. Jako by si český čtenář zřetelněji uvědomoval, že přes uznanou autoritu v historickém oboru autorka není historička, ale umělkyně. Recenzenti si kladli otázky, jež nesměřovaly k poli mimoliterárnímu/historicko-mimetickému, nýbrž k jádru literarity.

Podle běžně dostupných příruček, učebnic a lexikonů, ale i podle vlastní zkušenosti mohu potvrdit, že norský čtenář na otázku, co je tématem OA, obvykle odpovídá, že tématem je Olavův hřích a (neuskutečněná) zpověď. To je však charakteristika velmi nedostačující. Kdybychom přijali tuto verzi, pak bychom téma přenesli na mimoliterární pole – tématem by bylo církevní dogma, které zde funguje jako referenční rámec textu, totiž že „smrtelný hřích může být odpuštěn jen rozhřešením ve zpovědnici“; a protože k tomu v ději románu nedochází, umírá hlavní hrdina „věčně zatracen“. Takto zúženě vnímala vyznění románu *Olav Audunsson* především norská kritika a veřejnost. Jsem přesvědčena, že tento způsob recepce je neadekvátní až vulgarizující a pravděpodobně Undsetovou v další recepci nejvíce poškodil. Zajímavé je po mém soudu i to, že protestantské prostředí se tak nevysvětlitelně upnulo na katolická dogmata; ty přinesly jednoznačně ozvláštnění textu Olava Audunssøna, ale také jeho recepční odcizení.

Při povrchním pohledu se obě epeje jeví jako příbuzné, propojení některých postav i míst napovídá, že se bude jednat o identický literární kosmos: realistické líčení norského středověku. Historicky se přece jedná o tutéž epochu – politicky neklidnou dobu boje o investuru v období 1260–1350, s jasnými rysy dynamického kulturního rozvoje Norska právě pod vlivem etablovaných institucí církevních i státních. Obdobný je i úctyhodný rozsah románů – každý z nich má přes 1500 stran, obdobné soustředění děje kolem jedné hlavní postavy, jejíž jméno je v titulu knihy. Toto jsou základní paralely, přesto se domnívám, že klíč k zahlédnutí obrysu díla a pochopení jeho vnitřního uspořádání je v obou případech značně rozdílný. Vycházím z hypotézy, že oba historické romány vyrůstají z odlišné poetiky a reprezentují odlišné až kontrastní umělecké vidění.

Struktura *Kristiny Vavřincové* (KL) je vystavěna jako lineární. Chronologicky vypráví životní příběh ženy, která – podle společenských zákonitostí své stavovské příslušnosti kráčí životem přes partnerské peripetie až k vyrovnané moudrosti tváří v tvář smrti. Undsetová pracuje s výrazně modelovanými archetypy (dcera vzdorující otcí, zapovězený milenec – rytíř, nestálý manžel). Trilogie KL je svou poetikou příbuzná žánrovému vzorci pohádky, mýtu, dramatu (Kristinino setkání s kouzly nadpřirozené bytosti, poutní cesta do Nidarosu je rovněž cestou k vysvobození z moci temných sil). Kronikální pojetí času dává vyniknout nejvýznamnějším životním předělům, akcentuje význam a průběh všedního dne a ustanovuje ho jako mýtus sám o sobě. Určující strukturou je cyklický kruh

křesťanského roku i lidského života. Jde o milostný román s prvky rytířského románu (Kristinino setkání s Erlendem a vlastně i jejich pozdější život), žánr označovaný jako „bildungsroman“, román vývoje jedinečného literárního charakteru. Esenciální naratologická linie směřuje vzhůru – od života odpovídající stavu a době – až k nejvyšší osobní oběti.

*Olav Audunssøn* (OA) není ani milostný román ani bildungsroman – jeho struktura nedisponuje mytologickou a magickou třístupňovostí, nejedná se o trilogii, ale o diptych. Dva díly signalizují určitou dvojnásobnost díla, ambivalentnost vzhledem ke struktuře a strukturovanosti. Vždyť číslo dvě nesignalizuje uzavřenost kruhu jako dokonalého útvaru, evokuje dvojpólovost, vyvolává obraz čtverce s protilehlými, tedy protikladnými stranami. Ambivalentnost, antagonismus nezná vítěze, dobro a zlo jsou odsouzeni ke koexistenci, byť formou věčného zápasu. Hlavní hrdina bloudí uprostřed neřešitelného společenského, náboženského a psychologického problému. Také autorčina tvůrčí práce s archetypovostí je příznačná: autorka zde neevokuje jen plejádu známých archetypů, ale odvažuje se hlouběji: Undsetová hledá nové archetypické spoje a modely, které jsou přirozeně podstatně méně čitelné než ony tradiční. Charakterové typy jsou zdeformované osudem. Hlavní hrdina trpěl v mládí rozvráceností rodinných poměrů, krátké štěstí lásky vyplývající z nedorozumění bylo brzy vystřídáno vyhnáním, trvalou neukotveností a pocitem bezsmyslnosti (nesmyslnosti). To rozhodující měrou poznamenalo i jeho další životní bloudění. Osamělý vrah, nešťastný manžel, nesrozumitelný, nepochopitelný otec žije vymknutý, nezvládnutý život. Mlčenlivý muž je na konci života postižen afází – oněmí úplně a zůstává uprostřed svým blízkých v izolaci, sám nad propastí vnitřního chaosu.

Ke způsobům kritického zhodnocení tetralogie se dostanu později, je však evidentní, že jakýkoliv romantizující nános je zde setřen, epos působí jako antic-ká tragédie, která však postrádá tradiční rozuzlení, tedy explicitní katarzi.

Narace *Kristiny Vavřincové* (KL) využívá tradiční prostředky vyprávění, Olav je naratologicky roztržštěný, sémanticky fragmentární. Vývoj ženy-matky se po spirále dostává na vyšší úroveň obětavé lásky, všechny Olavovy role jsou od samého počátku zpochybňovány; sirotek, který nemá, s kým by se poradil, mladý muž, který je krutě trestán za své omyly, manžel, jehož síly nestačí na zvrácení nepřízně osudu, zpochybnitelný otec a pochybný vychovatel. Undsetová se zde vzdává dynamické plnosti, kontinuity a logičnosti narativu, názna-kovost dosahuje vrcholu. Zdá se, že Olav, který působí ve své temné uzavřenosti nesympaticky, je čím dále tím zřetelněji odsouván z centra na okraj, v druhém díle ztrácí privilegium hlavní postavy a předává tuto roli Eirikovi. Undsetová rozkrývá morální dilemata, ale jsou to dilemata moderního člověka; jedná se ve srovnání se všemi ostatními díly Undsetové o eposej jiného paradigmatu, o drama jiné kategorie. Vyslovuji předpoklad, že Undsetové imaginativní mistrovství zde znázorňuje diskontinuitu vnitřního obrazu moderního jedince.



Psychologie jí byla vždy součástí přirozeného ustrojení člověka, a jak jsem již dříve citovala Bliksrud(ovou) – příroda a její zákony jsou pro autorku nejvyššími normativy. Člověk je součástí rodiny, rodu, národa. Undsetová jde za tyto normy a vypreparovává člověka vykořeněného, člověka v osamělosti a vnitřní izolaci, doslova na okraji chaosu.

Podle mého soudu je evidentní, že v průběhu psaní OA se Undsetová dostala do úzkého kontaktu s myšlenkovými směry doby, byť o psychoanalytické literatuře jsou v její knihovně jen nepřímé doklady. Ke zvýšení aktuální informovanosti určitě přispěly i úzké kontakty s dominikánskými řády různé specializace, a to v Norsku a ve Francii. Takové zaměření plně vyhovovalo naturelu a intelektuálním zájmům Undsetové.

Otázka psychologická je z celostního hlediska nosnější než problém, který řešili dřívější generace badatelů, totiž nakolik jsou historické epopeje doslovně historické a faktograficky „správné“. Stejně tak nedokáží vnímat otázku po vykonané či nevykonané, platné či neplatné zpovědi Olava Audunssøna za relevantní pro smysl díla. Takto formulovanou otázku by bylo možné zodpovědět jen na rovině intraliterární (psychologických či věcných pravidel, které si stanovuje logika samotného textu), já bych doporučovala přesunout se k perspektivě vyšší, nadtextové, podle Gerigka poetologické.<sup>219</sup> Už C. F. Engelstad usiluje o to, vymanit se ze slepé uličky, v níž uvízla norská recepce, když nepřijala naratologickou koncepci OA. Engelstad nepřímo obviňuje svého učitele Winsnese, který jako první přednesl názor, že Alfou a Omegou hermeneutického výkladu je problém Olavovy viny a očištění ve zpovědi.

Den distinksjon som professor Winsnes anfører: „Fortellingen om ham er religiøst sett beretningen om skriftemålets nødvendighet for sjelens frelse, menneskelig sett som bekjennelsens moralske og psykologiske mening og betydning.“, forekommer meg å være en fiktiv distinksjon. Det er boken om manneviljens motstand mot Gudsviljen – hverken mer eller mindre. At konflikten får en helt konkret form i dette skriftespørsmålet er – nær sagt – en tilfældighet. Det inngår som et virkningsfullt ledd i bokens komposisjon, menneskeligjør hele konflikten, rykker den meget nærmere. Derfor har det sin vesentlige betydning som symbol.<sup>220</sup>

[Distinkce profesora Winsnesse „Jeho příběh je z náboženského hlediska zpráva o nutnosti spásy duše, z obecně lidského hlediska svědectví o etickém a psychologickém významu vyznání/doznání“ mi připadá umělá, fiktivní. Tato kniha je o boji vůle člověka proti vůli Boží – nic více, nic méně. Že tento konflikt nachází svůj konkrétní výraz ve zpovědi je vlastně náhoda. Jako působivý díl kompozice knihy, který celý konflikt zlidštuje a přibližuje. Centrálního významu nabývá jako symbol.]

<sup>219</sup> Horst-Jürgen Gerigk (Heidelberg): Literaturgeschichte – Was ist das? – přednáška ze dne 8.7.2009 je dostupná na YouTube [2011-03-03] Dostupné z <<http://www.youtube.com/unigoettingen#p/u/62/d6wvttl2HyQ>>

<sup>220</sup> C. F. Engelstad: *Drømmen om mennesket. Litterære essays*, 1982, s. 29.

Zdůrazňování náboženského aspektu připadá Engelstadovi umělé a nahodilé; „zpověď“ se mu jeví jako motiv pro protestantské prostředí zcizující. A skutečně; v Norsku došel možná i z tohoto důvodu OA spíše nepochopení, zamítnutí. Winsnesova slova byla zúžena na floskuli, která i nadále odrazuje. Engelstadův názor nebyl naopak dostatečně rezonován: Olavova zpověď, ať platná či neplatná, se v literární historii neustále navrácí, v textu románu je však jen symbolem pro vnitřní zápasy v dimenzi horizontální (mezilidské) a vertikální (transcendentní). Nemůže tedy rozhodovat o interpretaci tetralogie sama o sobě, ale jen v předivě ostatních literárních aspektů. Zásadní vyjádření k této problematice nalezneme u Finna Thorna:

Romanens religiøse problem er hevet opp til det almenmenneskelige plan, der mennesket i sin samvittighet står alene med hemmeligheten om sin skjebne. Det er med dette for øye vi skal ta for oss den sjelskonflikt som opstår hos Olav Audunsson, ved at hans forhold til Gud på en uløselig måte blir betinget av hans forhold til Guds kirke. Det viser seg da at Sigrid Undsets dikteriske intuisjon har loddet dypere enn den teologisk-kirkelige ramme i dette verk gir grunnlag for.<sup>221</sup>

[Náboženský problém románu je pozvednut na úroveň obecně lidskou, na níž stojí člověk se svým svědomím sám, tváří v tvář tajemství svého osudu. To bychom měli mít před očima, když přemýšlíme o duševním konfliktu Olava Audunssóna, neboť jeho vztah k Bohu je nedělitelně propojen s jeho vztahem k boží církvi. Ukazuje se však, že básnická intuice Sigrid Undsetové míří hlouběji než by prozrazoval církevní a teologický rámeček díla.]

Tento citát rozevívá hloubku autorčiny intuice a naznačuje, že umělecká dimenze díla je nejvyšší autonomní entitou, jež se nedá překrýt ani veřejně proklamovanými nebo soukromými názory autorky. Thorn na jiném místě uvádí, že kodifikace svátosti, která se nazývá zpověď, proběhla až jako důsledek rozhodnutí Lateránského koncilu v roce 1215. Když srovnáme desetiletí, které si vyžádala v době moderních komunikací implementace závěrů Druhého Vatikánského koncilu, nebudeme jistě překvapeni, že veřejná známost nového zpovědního řádu do Norska stěží dorazila dříve než kolem roku 1300, kdy se OA odehrává. Dominikán Finn Thorn navíc poznamenává, že ustanovení svátosti pokání, jak ji vykládá katolická církev, nemá v Bibli své textové ukotvení, neboť nejpůvodnějším nástrojem odupuštění byl tradičně křest. Thorn vyslovuje domněnku, že Undsetová byla stejného přesvědčení jako její obdivovaný Tomáš Akvinský: „Gud har ikke bundet sin nåde til de synlige sakramenter“ (Bůh neváže/neomezuje svou milost na svátosti viditelné).



221 F. Thorn: *Sigrid Undset: Kristentro og kirkesyn*. 1975, s. 168.

Románový text je v *Olavu Audunssønovi* prostoupen symboly, jedním z nejdůležitějších je symbol hada, který prochází celou tetralogií. Mladý Olav objeví hnízdo zmijí, hady neohroženě zabije a hlavu si ponechá „pro štěstí“. Symbol hada ho pak provází v životě i ve snech, jež jsou zde velmi důležité; zato štěstí se mu navždy vyhýbá. Had je vyřezán také na ozdobné desce, která odedávna zdobí vchod do stavení na Olavově zděděném statku Hestviken. Jen jakoby mimochodem Undsetová zmiňuje, že je na ní znázorněna scéna z *Atlakvidy* (Edda). – Aby se dověděl, kde je ukryté zlato Nibelungů, nechá hunský král Atle uvrhnout svého švagra, burgundského krále Gunnara do jámy plné zmijí, Gunnar je spoután, ale podaří se mu zabrnkat na odloženou harfu nohou a tím hady uspat. Až na jednoho, avšak i ten jediný zvrátí jeho osud. Uštkne ho do srdce. Následuje nejkrvavější scéna literatury ság: Gunnarova sestra Gudrún (Kriemhild) pomstí svého milovaného bratra, vyvraždí vlastní děti, manžela i jeho družinu.<sup>222</sup>

Že had symbolizuje smrt a zánik, je evidentní. Literární historici však také upozorňují, že i při tragických a krutých okolnostech, o nichž se v této mytologické písni vypráví, je obraz spoutaného Gunnara, hrajícího na harfu nohou groteskní až absurdní. Toho si byla jistě dobře vědoma Undsetová. Aspekt absurdity – pod pláštikem staré ságy nebo mytologické písně – zabudovala do svého textu jako anticipaci jistých aspektů románu. Ve své hře aluzí jde ještě dále: Gunnar a jeho bratr Hogni měli po matce nevlastního bratra, který „jim však byl roven“.<sup>223</sup> Domnívám se, že i zde se může skrývat narážka na fakt, který je etickou výzvou díla: není důležité kdo koho zplodil, ale kdo s kým sdílí životní úděl. Olav ve svém vztahu k Eirikovi tento postoj přijmout nedokáže, neboť odporuje zákonitostem rodu a tradicím rodiny.

V souvislosti se symbolem hada nemohu nezmínit důležité konotace biblické. Had jako symbol svůdce a nebezpečí, vnitřního ohrožení, se objevuje i na jiných místech v textu: V mládí, těsně před svatbou se Olav svěřuje Ingunn, že měl sen, v němž viděl, jak byla Ingunn uštknuta zmijí, ale nedokázal tomu zabránit. Zamilovaný Olav je pohledem na hada naprosto ochromen, paralyzován. Dokonce si uvědomuje, že při pohledu na něj pocítil nejen hrůzu, ale i rozkoš. Olav je otřesený imaginativní silou snu a rozhořčený sám nad sebou, protože by se tak „ve skutečnosti nikdy nezachoval“. Ingunn byla šokována tím, že Olav se poté rozplakal. Scéna přechází ve vášnivé objetí mladých milenců.

Podruhé, v očekávání vlastní smrti, je stařec Olav svědkem toho, jak se k malému dítěti hrajícímu si na skalách u mořského břehu za jeho usedlosti přibližuje zmije. Olav reaguje i v tomto případě překvapivě a nečekaně, možná obráceně, než by čtenář očekával: Ochrunutý Olav ze vší síly pozvedá hůl a udeří. Ani v tomto případě však nebezpečí nepřemůže a had uniká.

<sup>222</sup> Motivy z *Atlakvidy* se objevují na různých místech záznamů o starogermánské mytologii, text sám patří k nejstarším eddickým písním, inspirovaným historickými událostmi zničení Wormsu. Látka pak putovala v čase i prostoru a o staletí později inspirovala R. Wagnera.

<sup>223</sup> EDDA. Přel. Ladislav Heger, upravila Helena Kadečková. Praha 2004, s. 385.

Podle výkladu snů u Junga by se asi jednalo jednu a tutéž situaci, která stojí v přímém vzájemném propojení. Had v obou případech útočí na Olava, že je cílem útoku někdo jiný, je pouze Olavova projekce. Hrozba je nepopíratelná, dokonce bez ohledu na to, zda se Olav dokáže ubránit či nikoliv. Jinak ovšem Olav projevuje málo empatie k lidem kolem sebe, je uzavřený a mnozí vnímají jeho temnou neproniknutelnost jako postoj nepřátelství. V tomto duchu se chová i k vlastním dětem a jejich partnerům. Nízká hladina empatie se může jevit také jako naprostý odpor, který Olav chová k minulosti, především ke své vlastní. Takto reaguje na pozdravy od starých přátel:

Hřích a žal a hanba – a pod tím vším sladké vzpomínky, jež občas pronikaly na povrch, jako voda proniká ledem, a jakmile v okoralém klidu jeho duše vznikla trhlinka, zaplavovaly celé jeho nitro. – A to všechno že mezi lidmi na severu žije dosud jako báje – ať už pravdivá nebo nepravdivá. – Za nic na světě by se nechtěl znovu stýkat s lidmi, kteří by možná za jeho zády vykládali o dobrodružství jeho mládí – . (OA II/211)

Na rozdíl od Olava, který si nese břímě tajné vraždy, není Ingunn vůči církevním zákonům neposlušná, je však přes své mládí vyčerpaná životem, takže už neočekává milost a požehnaní. Proto se poddává nejčernějším myšlenkám o svém pozemském i posmrtném životě. To způsobuje naprosté ochrnutí, paralýzu psychickou i fyzickou, ztuhnutí tělesných kloubů (Olav ji pak už jen přenáší). Nedokáže být Olavovi oporou, je jeho manželkou, není však jeho rovnoprávnou partnerkou, kdežto v *Kristině Vavřincové* kráčeli vedle sebe – a občas proti sobě silní partneři, Kristina a Erlend. Jestli je Ingunn Olavovi skutečnou láskou, zůstává jedním z otevřených, nedořečených témat románu. Z lidského hlediska se zdá, že jejich původně milenecký vztah se přestal niterně rozvíjet. Olavova tvrdohlavost, odhodlanost k boji o Ingunn vede k tomu, že odmítá rezignovat, vzal si ji, i když byla v hanbě, chová se, jako by jí odpustil, ale možná nedokáže, nechce vidět věci reálné? Je to asi především on sám, který si nepřipouští možnost, že by svou manželku nemiloval. Jen v osudových záblescích nechává autorka nahlédnout do nejintimnější stránky vztahu těchto dvou...

Bliksrud(ová) píše, že „Olav byl otrokem rodových norem“.<sup>224</sup> Jistě: byl podřízen společenským normám a nebyl schopen rozbít tuto stavbu, ale jeho osobní pohnutky byly protkány ohledy na své nejbližší – ohled na Ingunn, ohled na Cecílii apod. Diferencovanější obraz Olavovy životní situace dodává Jung: „Člověk se může cítit vědomě vinen proto, že se znelíbil autoritě, i když nevědomě se cítí vinný proto, že nesplnil vlastní očekávání sebe sama.“<sup>225</sup> Jak uvádím na jiném místě, Undsetová byla s těmito psychologickými aspekty obeznámena. Jistě ne nadarmo se vyslovovala o Olavu Audunssønovi jako o svém *alter ego*,

224 L. Bliksrud: *Sigrid Undset*, 2007, s. 98.

225 C. G. Jung: *Analytická psychologie: Její teorie a praxe*. Tavistocké přednášky. Praha 1993. s. 5.

o to více pravděpodobně trpěla jeho neadekvátní recepcí. Nikdy však neporušila svou zásadu, že autor do interakce čtenář-text nemá právo zasahovat. Umělecký text je autorovi jediným nástrojem, mimoliterárními prostředky by autor porušil autonomii estetického projektu.

Tetralogie má vedle Olava ještě jednoho hlavního hrdinu. A můžeme konstatovat, že Ceciliin nevlastní bratr Eirik zaujímá v kompozici románu stejně důležitou roli jako Olav sám. Jeho otce Olav tajně sprovedil ze světa, a to ne ze žárlivosti, ale ze strachu, aby Islandčan Ingunn nevydíral a neponižoval. S ohledem na rodinné štěstí se Olav později rozhodl vzít si malého Eirika za vlastního. Eirik ho celý život bezvýhradně miluje, třebaže mu nerozumí. Z textu není možno s jistotou odvodit, zda se Eirik kdy dověděl, že Olav není jeho pravým otcem. Eirik je i v dospělém věku především hledajícím poutníkem, pro něhož není snadné najít stálé útočiště. Odchází z domu do kláštera, později žije v partnerství se starší zkušenou ženou, která mu připomíná matku. Tím se před námi rozevírá vějíř motivů, které se nabízejí v souvislosti s psychoanalytickými teoriemi. V této souvislosti bych ráda uvedla citát, který je interním monologem starého Olava: „Miloval toho pancharta, který se mu pověsil na krk, toho upíra, který mu tak dlouho sál krev, až z nich byli i po tělesné stránce otec a syn. Syn pomstil svého zavražděného otce právě tak vskrytu, jako on sám kdysi zabil Teita.“ (OA II/397)

Z řady dalších možných impulsů vybírám jediný, totiž v kruzích se navracějících motiv incestu, a to nikoli ve smyslu Freudově, ale ve smyslu Jungově. Jung usiloval o zásadní korekci pojmu sexuálního libida i pojetí incestu – pojmu, který ve Freudově psychologické nauce zaujímá jedno z klíčových míst. Svůj názor na tuto otázku shrnuje Jung takto: „Incest většinou představuje výrazně náboženský obsah, což je také důvodem, proč má tak význačné postavení téměř ve všech kosmogoniích a v četných mýtech. Freud však trval na doslovném pojetí a nebyl s to pochopit duchovní význam incestu jako symbolu.“<sup>226</sup>

Jungův symbolický, metaforický přístup, směřující k pochopení vnitřního, duchovního smyslu i zdánlivě čistě osobních psychických jevů je analýze literárního díla zpravidla bližší než Freudův konkretistický a naturalistický přístup. – V románu se incest jako duchovní symbol objevuje několikrát. Především je to vztah samotného Olava a Ingunn, kteří vyrůstali „jako sourozenci“ – prožívají spíše nežnou a niternou, celoživotní sounáležitost spřízněných duší než dramatickou mileneckou vášeň. Zdá se, že vztah Olava a Ingunn je „symbiotický“. To by bylo podle Junga vysvětlením, proč nejsou schopni prožívat štěstí, neboť symbiotický vztah nevykazuje rovnováhu. Ingunn je slabá a na vnějších impulsích zcela závislá. To Olava vyvádí z míry, sám nechce někoho ovládat a řídit, on podvědomě cítí své právo na to, být slabý též. Podle Jungových slov není lás-

---

226 Ibid.

ka identická se symbiotickým vztahem právě proto, že skutečná láska je cestou k individuaci jedince, kdežto symbiotický vztah implikuje nezralou závislost.

Olavovy děti Eirik a Cecilie byli k sobě připoutáni důvěrou a otevřeností. S hlubokou emocionální vazbou se pojí vliv, který na sebe sourozenci celoživotně mají. „Sestřina krása a půvab stoupaly Eirikovi do hlavy jako lehké víno. Nemohl pochopit, že po všechna ta léta, kdy byl z domu, na ni nemyslel; kdyby si ji býval připomenul, byl by se všeličeho vyvaroval, pití i her, rvaček, lehkých holek i hrubostí.“ (OA II/219) V Ceciliiině přítomnosti si Eirik často uvědomoval „příjemný pocit nově probuzené lásky k své mladé roztomilé sestře. Bezvýhradně se těšil z každého jejího slova, z každého jejího pohybu.“ Na jiném místě Undsetová píše:

Eirikovo srdce překypovalo tím novým nadšením pro sestru. Bylo mu, jako by se v pokojné blaženosti a slunečním žáru těchto letních dní úplně rozplynula jeho nešťastná dětská láska k otci i jeho ustrašená, horoucí vášeň pro Hestviken; všechno zlé z těchto jeho citů vyprchalo a dobré zůstalo, přetaveno ve vřelou, jásavou radost ze sestřiny vlídnosti a jejího podmanivého dívčího půvabu. Doma ji provázel na každém kroku, musel ji mít s sebou, kamkoliv si zajel, a zahrnoval ji dárky – dával jí své nejlepší šperky i kusy oděvu, s nimiž by ho jinak vůbec nenapadlo se rozloučit. (OA II/226)

Do Olavovy rodiny byla na určitou dobu přijata ještě jedna dívka, z charitativních a sociálních důvodů, jak bylo tehdy zvykem. Cecilie tak získala sestru; a právě Bothild se stala první Olavovou láskou, záhy však podlehla vážné chorobě.

Při tom pomyšlení jím pronikl osten tiché hanby. Chudinky dívky tu trpělivě čekaly na svého bratra –. Bothild jistě předpokládala, že se i k ní bude chovat jako k sestře.

Vzrušující, hrubé představy, které s ní dosud spojoval, ležely na dně jeho myslí mrtvé jako vyschlé bahno po záplavě. A jako ze ztvrdlého šedého bláta vyráží nová jemná zeleň, i v něm teď neustále klíčily nové myšlenky na Bothild. (OA II/242)

Vztahy mezi sourozenci jsou v románu na různých úrovních zobrazeny jako osudové. Sourozenci vystupují někdy jako dvojníci, kteří mohou jeden druhého zastoupit (sestry ze sousedství si předávají Eirikovu náklonnost), někdy jako antipody (Ceciliiin manžel Jorund, alkoholik, zloděj a vrah, býval kdysi Eirikovým nejlepším přítelem, v dětství – jak Undsetová několikrát opakuje – vyrůstali jako bratři). Povrchový svět zkušenosti se zde v Undsetové režii mění ve významotvorný *orbis pictus*, v němž každý psychický nebo jiný příznak, každé gesto, způsob chování, událost apod. poukazuje k významovému středu, v němž lze vystopovat jádro umělecké metamorfózy.

V návaznosti na toto konstatování připojuji ještě analýzu Olavovy výpravy Londýna v období po smrti manželky, kdy se náhle ocitl znovu na životním rozcestí. Ačkoliv byla Ingunn nemocná po celé roky jejich manželství, její smrt

Olava hluboce zasáhla, neboť neuzavřela, ale rozdrásala disharmonii jejich vztahu; v tomto stavu se Olav spolu s přáteli vydal na obchodní cestu do Londýna.

Undsetová využívá alegorie středověké vizionářské literatury, a to ve smyslu životní zkoušky a duchovního očišťování. Tato část románu je tedy intertextově spřízněna s Božskou komedií, ale také s norskou středověkou baladou *Draumkvædet* (Píseň o snu),<sup>227</sup> kde se Olav Aasteson vrací ze záhrobí a přináší zprávu pro ostatní křesťany. Zde je to především poselství pro Olava samotného, jak poznamenává Peter Fjågesund ve své studii „*Visjonsdiktingen som litterær sjanger*“, poselství s motivem očištění (nor. *lutringsmotivet*). Cesta Olava Audunssona je poznáváním světa, poznáváním vlastního nitra, anticipací vlastní smrti. Už jsem uvedla, že Undsetová pracuje v textu románu často s motivy snu, tentokrát se však zdá, jako kdyby se ve snu odehrávaly celé scény. Podle Junga je právě sen, série snů a snových situací oknem do vlastního nitra. Nutnou podmínkou přechodu do „bezčasí“, do „místa nikde“ je bloudění, vystoupení z reálných souvislostí. „Jenomže všecka jeho mysl byla jaksi změněna – všechno, nač byl po léta zvyklý myslet, všechny úkony všedního dne, různé starosti a všechno, co patří k životu dospělého muže, jako by zatopil pramen, jenž v něm teď vytryskl.“ (OA II/51). Při mši v katedrále spatří ženu, o níž je přesvědčen, že je to Ingunn. Vydá se za ní a bloudí Londýnem a bažinami kolem Temže. Podaří se mu najít ženino obydlí: „Hned u vchodu visela proutěná ptačí klec – a skutečně v ní byl jakýsi ptáček, ale nezpíval, jen poskakoval nahoru dolů mezi dvěma bidélky. Uprostřed besídky uviděl rozestlané lůžko. Srdce mu dunělo v hrudi jako zvon a přimrazen zůstal stát. Ucukl, když mu do tváře zatřepetala křídly můra.“ (OA II/ 55)

Při zběžné četbě se jedná o realistický popis, což jistě není nesprávné. A přesto: autorka díky své asociativní imaginaci kreslí svůj „obraz za obrazem“, nesoucí význam scény (*Bedeutung*). – Olav se nevědomky považuje za ptáčka, který nekoná, co se od něj očekává. Naopak skáče z místa na místo a přeskakuje z jedné pozice na druhou. Chtěl by žít důstojný život vdovce, nedokáže tuto roli ještě přijmout, brání se jí. Pohrává si s myšlenkou vstoupit do nějakého kláštera, ale cítí zodpovědnost za statek a jeho osazenstvo (nebo se na ně vymlouvá). Vrcholem jeho potlačené touhy je „rozestlané lůžko“, které ho zároveň přitahuje i děsí. Můra, symbol smrti, ho přivádí zpět na zem, ale ne na dlouho. Olav se sám sobě hnusí, cítí však, že touto zkouškou projít musí. Jakoby mimoděk se při této příležitosti dovídáme, jaké zoufalství ho v letech manželství provázelo, zoufalství, které nepřiznal ani sám sobě – až do tohoto okamžiku.

Na útěku zapadá do bažin temžské zátoky a nemůže najít cestu k lodi. V tom objeví zahrabané lidské tělo, které vypadá jako dětská mrtvolka. „Nebyl si jist, zda je to chlapec nebo děvče.“ Dětské tělo, slabé, bezpohlavní, to je Olavova

<sup>227</sup> Píseň o snu byla do češtiny přeložena dvakrát, jejími překladateli byli O. F. Babler, L. Heeger. Srov. *Píseň o snu Olava Aastesona*. Boskovice 1999.

asociace s manželkou. Jenže tělo je proklaté dýkou. „A Olav se domníval, že je to jeho dílo – proto propadl smrtelnému děsu, který nedokázal potlačit –. Chtěl vzít mrtvou na klín, musí ji přivést nějak k životu. Ačkoliv si nevzpomínal, že by do ní ve snu on sám vrazil dýku. Ostatně vždyť to byl jen sen.“ (OA II/59) Olav se marně pokouší vybavit, komu by tato mrtvá mohla být podobná, Cecilie vypadá jinak, také podruhně Torhild. To prý byla jediná žena, které ublížil. Touto výpovědí signalizuje, jak bolestné je nahlédnout do svého životního zrcadla a jak snadno se může každý člověk stát sám sobě něčím, co se v naratologii nazývá „upålitelig forteller“ – vypravěčem nespolehlivým. Noční scéna pokračuje, ale najednou je to Olav, kdo leží někomu v klíně. Tato reciprocita prostě nemůže být náhodná a prozrazuje o Undsetové více než dobrou informovanost nebo schopnosti identifikační a empatické. Jedná se o splnutí obrazu matky a manželky.

Zdalo se mu, že leží na klíně ženy, s hlavou na jejím srdci, a z oné hluboké, vášně prosté něhy, již pociťoval, poznal, kdo ta žena je, a taky to vyslovil: maminka! Nepamatoval si na její tvář – ani teď si nevzpomínal – ale ve snu mu připadalo, že ji poznal, ačkoliv byl přece úplně maličký a nevěděl dosud o světě, když umřela. (OA II/60)

Město jako obraz je synonymum pro *ipse* (selbst, self, ústřední archetyp celosti), pro archetyp psychické celosti. Podle koptské tradice symbolizuje město se čtyřmi branami celistvost – jednotu vědomí i nevědomí. Vrstva nejzazšího nevědomí v našem snu obsahuje současně klíč k jedincově úplnosti a celosti, jinými slovy k vyléčení. Význam celý (ang. whole) nebo celost (wholeness) znamená učinit člověka svatým (holy) nebo ho vyléčit (healing). Sestup do vlastních hlubin přináší po bolestných peripetiích vyléčení. Je to cesta k totálnímu bytí, k pokladu, který trpící lidstvo věčně hledá a jenž je ukryt na místě hlídaném strašným nebezpečím. Je to místo prapůvodního nevědomí a současně místo vyléčení a spásy, protože obsahuje klenot celosti.<sup>228</sup>

Na závěr této části nechci přehlédnout poslední kapitoly tetralogie, které Undsetová uvádí pod ironickým názvem „Syn mstitel“. Tento titul evokuje dikci ság, v jejichž duchovním světě vládlo právo krevní msty. V souvislosti se smrtí Olava Audunssøna se Undsetová zaměřuje i na Eirika, který jak víme jeho synem není a nevystupuje jako mstitel, vždyť Olav pykal za svá provinění a slabosti celý život. Přesto zde jakási podivná „msta“ naznačena je; Eirik po celý svůj život Olava vlastně neopouští a po jeho smrti odchází do kláštera; Olav je tedy pronásledován Eirikovou „mstou lásky“.

Scéna Olavovy smrti je jakoby rozložena do několika okamžiků. Ještě před posledním vydechnutím se mu dostává dvojího okamžiku prozření. Jako umírající se vy vleče na skalisko nad statkem, s výhledem na moře. Tam zažije zrod věčného slunce, toto znamení je naprosto čitelné i v psychologickém, nábožen-

<sup>228</sup> Parafrazuji volně podle C. G. Jung, op. cit., s. 132.



ském a kosmologickém ohledu: „Vycházelo slunce, sám si to uvědomil – ale bylo to jako písmo. Právě tak přece upíral kdysi zrak na jemný vzorek písmen na hladké, bílé telecí kůži, až najednou přečetl slovo – bylo to tehdy, když ho Arnvid chtěl učit rozumět písmu.“ (OA II/320) Kdybychom chtěli Undsetovou číst historiograficky, pak si uvědomujeme, že Olav vyrůstal v době zápisu ság a že gramotnost rozhodně nebyla samozřejmostí. I když Undsetovou čtu antropologicky, symbolicky, je zřejmé, že tato chvíle přináší Olavovi poznání, zření podstaty, Olav tuší Logos. Není to jedno písmeno, to by bylo mystické, jako z kabal, tady jde o něco jiného – písmo ve smyslu rukopis, jako souhrnný rukopis, styl, vzorec, který je možno najít ve všem, co vidíme a vnímáme kolem sebe. Nejde jen o to umět rozluštit šifru, přečíst písmeno, ale porozumět celku, tedy interpretovat znamení, které k nám přichází, v jeho komplexnosti. To je potvrzeno i v pasáži, jež bezprostředně následuje:

Potom se vyřinuly z pramene světla samotné paprsky a rozlily se na něho. Okamžik hleděl rozevřenými zřítelnicemi přímo do slunečního oka a zmámen nezkrtnou touhou a láskou pokusil se na zlomek vteřiny vnořit svůj zrak ještě hlouběji do božího nitra. Klesl zpět do rudých plamenů, všechno kolem tonulo v ohni, věděl, že vedle něho hoří, že hoří ona věžeňská věž, kterou kolem sebe vystavěl. Věděl však i to, že pomazán pohledem, jenž ho celého halí svým jase, projde řežavými troskami svého spáleného domu nepopálen až ke Zjevení, jež je věčným blaženstvím, a že oheň, který ho pálí, není zdaleka tak žhavý jako jeho touha. (OA II/461)

Když ho potom odnesou zpátky na lůžko, vyslechne Olav v horečce a v polobdělém stavu rozhovor svých dětí. Eirik se rozhořčuje nad Ceciliinou domněnkou, zda otcův neblahý osud nemůže být trestem za nevyzpytované viny. Eirik naopak vyslovuje obdiv k Olavovu životním postojům a boji s osudem. „Nám nepřisluší uvažovat o tajných úradcích božích [...] my ostatní si se svými hříchy žijeme tak bezstarostně. A Bůh si zvolil právě otce, aby zplna odpykal svou vinu, protože znal jeho srdce – silnější a věrnější než srdce nás ubožáků, kteří nejsme s to okusit jedinou kapku Jeho spravedlnosti –.“ (OA II/466) Olav slyší tato slova a jen periferně si uvědomuje, že syn právě vyřkl smířlivý „soud nad jeho životem“, vzápětí upadne do horečnatého blouznění:

Viděl pole zarostlé bodláčím, mléčem, vrbovkou a šípkovým – plevel troufale zářil v slunci svými žlutými a červenými kvítky a obolí jím bylo tak zdušené, že je téměř nebylo ani vidět. Polem někdo šel – chvílemi se zdálo, že je to anděl strážný, ale pak zas to byl Eirik – přítel, který se neptal, jestli mu umírající nějak ublížil, ale který měl zájem jen o to, sesbírat všechna ta ubohá stébla mezi bodláčím. Nebylo to správné, jeho život měl vypadat jako krásný obilní lán, houpající přede žněmi bohatými bílými klasy. Přesto však se našel někdo, kdo nasbíral hrst obolních stébel, aby je položil na váhu – . (OA II/468)

Jak vyplývá z ukázky, je Olavův vztah k Bohu i lidem provázen bolestnou reflexí. Etická řešení nenacházejí svou oporu ve vyvzdorované lásce, vnitřní peripetie

jsou krutější, syrovější, záseky brutálnější než v případě Kristiny. Slabá vůle člověka se utkává s mocným osudem. Autorce se podařilo tematiku ze středověkého prostředí postavit na úroveň nadindividuální, obecně lidskou, univerzální. Na závěr připomínám, co řekl o Undsetové Emil Walter v první studii, která byla o Undsetové česky vydána, totiž že byla „větší umělkyně nežli spisovatelka“.<sup>229</sup> Tento výrok koresponduje s myšlenkou Zdenka Mathausera, totiž že „estetické je nad literárností“.<sup>230</sup>

Závěrečné scény *Olava Audunssøna* nabízejí propojení právě s Mathausеровým esejem „Text, který svítí“.<sup>231</sup> „Světelné metafory neustále provázejí nejen vjem hodnoty umělecké, nýbrž i přijetí pravdy coby hodnoty noetické a logické.“<sup>232</sup> Komplexní literární struktury, jakými jsou romány Sigrid Undsetové, mohou být samy sobě odcizeny školskými „výkladovými redukcemi“. Mathauser přebírá poselství Husserlovo a místo „vysvětlování“, které v sobě skrývá vtíravou osvětlu a jistý druh násilí (Mathauser používá výraz „boční atak“) nabízí aplikaci „osvětlování“. – „Při něm se k uměleckému textu chováme šetrněji, pokorněji, neútočíme naň, jdeme více svou kontemplací paralelně s ním (odtud paralelní kontemplace) a doufáme, že mezi obojím spíše sama přeskochí jiskra porozumění.“<sup>233</sup> Jsem přesvědčena, že analyzovaný text Undsetové je komponován jako estetická entita, která prochází různými dimenzemi své předmětnosti za účelem dosažení ideálu světla, slovy Mathausеровými „svítivost duchovní hodnoty“, neboť „svítivost“ textu je ontologickou dimenzí, jež se ukazuje jako „vstřícná schopnost vysílat intence“. Umělecké mistrovství Sigrid Undsetové skutečně vyzařuje světlo – bez ohledu na to, zda se podaří předvést komplexní obraz v jeho „estetické nezastupitelnosti“ na stránkách předkládané práce. Uvědomuji si, že skutečná hloubka Undsetové románů zůstává zahalena, možná „zahalena světlem“, které oko přímo neregistruje, vždyť podle Platóna „oko nevidí světlo, ale předmět ve světle“.<sup>234</sup>

Komparativní studie zmiňující literárně myšlenkový kosmos Kristininy trilogie a tetralogie o Olavovi překvapivě nedostatečně poukázaly na protiklady, jež můžeme označit jako Erós a Thanatos; jedná se o kontrasty, na nichž stavěl Freud a dlouhá řada umělců modernismu. Kristinin Erós odpovídá poslání ženy, jež předává život fyzický i vědomí života cyklicky z generace na generaci. V této práci jsem zvolila kontrastní dvojici signalizující časovost – Chronos a Kairos. Pro postavu Olava není relevantní, že jde o charakter mužský. *Olav Audunssøn* prezentuje nearchetypický, tedy singulární příběh vydanosti individua v čase permanentní životní zkoušky – touha po smrti je překryta takovým druhem časovosti, jež je mocnější než osud: Kairos.



229 Srov. Příloha č. 4 Soupis primárních pramenů (4/B/1929).

230 Z. Mathauser: *Estetika racionálního zření*, 1999, s. 13–24.

231 Op. cit., s. 18.

232 Op. cit., s.13.

233 Op. cit., s.17.

234 Citováno podle Mathausera, op. cit., s. 14.

Celý první oddíl této práce byl věnován autorce a jejímu vztahu k dílu ve znamení tvůrčí imaginace. Závěrem dodávám, že koncepční otázky historiografie, realismu, naratologie nebo autorského subjektu mohly být naznačeny, ale ne dořešeny. Jak vyplývá z textu předkládané práce, je pro Undsetovou středověk ideovým východiskem, obsahově referenčním a narativním rámcem. Nikoliv jen jako uzavřené časové období, nýbrž středověk jako text, jako text dané kultury. Byla dokonale seznámena s polyfonií středověkých hlasů, texty různého druhu tvořily hutnou síť, připomínající souvislou plochu nebo členitý terén. Z této představy a impulzů vyrůstá její vztah k intertextualitě, jenž může být chápán jak dialogicky, tak ontologicky. Její dílo je orientováno hodnotově, hodnoty se u Undsetové manifestují na pozadí konzervativismu ve smyslu uchování tradic evropského humanismu a křesťanství. S ohledem na bolestnou situaci moderního člověka, kterou intenzivně spoluprožívala, se jako spisovatelka obracela k tradici jako k hypertextu, který je možné tvořivě rozvíjet. Jejími prameny byly Bible, církevní texty, díla učitelů a myslitelů církve v latině, hagiografické texty a legendy ze života svatých, báje a pověsti z celé Skandinávie, pohádky a mýty evropské, norská pořekadla, písně a balady, dopisy oficiální i soukromé, profánní dokumenty, kroniky, zákoníky, dvorská poezie přenesená z Francie i Německa, ale také staroislandské ságy, básnická i prozaická Edda, skaldské básnictví, dobové překlady evropských děl. Podle Barthese je každý umělecký text především citátů, odkazů, aluzí na úrovni lingvistické, narativní struktury, znakových kódů nebo rytmického uspořádání. Olav Solberg upozorňuje, že se může snadno stát, že – ať již z důvodu neinformovanosti nebo v důsledku omezení překladem – nedokáže čtenář výpůjčky a narážky rozpoznat. Vzhledem k tomu, že literární věda nezná pojmy „dobrý“ nebo „nevzdělaný“ čtenář, platí Ecova myšlenka o „otevřeném díle“, dílo si žádá na čtenáři svobodnou, a tedy invenční odpověď. Tu očekávala Undsetová právě proto, že jak jsem ukázala dříve, zásadně odmítala interpretaci díla samotným autorem.