

Gustafson, Alrik

Romantismus

In: Gustafson, Alrik. *Dějiny švédské literatury*. Vyd. 1. V Brně: Masarykova univerzita, 1998, pp. 118-153

ISBN 8021017678

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122877>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

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

Romantismus

První léta devatenáctého století nepřinesla švédské literatuře žádné významné události. Kellgrena a Lidnera skosila smrt už v devadesátých letech osmnáctého století, Thorild žil ve vyhnanství, Lenngrenová pero téměř úplně odložila a psala jen tu a tam drobné básně. Leopold produkoval moralizující poezii bez jakékoliv inspirace a Franzén se spokojil s pohodlnou církevní existencí, kterou prokládal občasným psaním dosti nevinných a konvenčních veršů. Ve švédské literatuře bylo všechno poklidné, ctihodné a odumřelé, ne-li mrtvé. Byl to však falešný klid, klid před bouří, která se už krátce předtím začala pomaloučku v Uppsale, aniž na sebe upoutala nějakou zvláštní pozornost; v prvním desetiletí nového století se pak rozpoutala neslýchanou silou ve Stockholmu i v Uppsale.

První zjevnou předzvěstí bouře bylo množství nových literárních časopisů, z nichž víceméně všem stejnou měrou šlo o nový literární a kulturní program. Dva nejbojovnější — *Polyfem* (první číslo vyšlo 30. prosince 1809) a *Phosphoros* (1810–1813) — byly tribunami mladých mužů, „novoromantiků“ (patřil k nim nadaný básník P. D. A. Atterbom), kteří vedli vleklou, rozhořčenou a posléze vítěznou kampaň proti posledním přežívajícím zbytkům staré gustaviánské kultury. Třetí časopis, *Iduna*, který začal vycházet v roce 1811 a jehož redaktorem byl jiný básník a kritik Erik Gustaf Geijer, fungoval jako orgán nově vytvořeného Gótského spolku. Programem tohoto spolku bylo pěstovat staré „gótské ctnosti“, a tím vrátit Švédsku čest, o níž bylo připraveno potupnou ztrátou Finska. Bezprostřední propagační účinek těchto časopisů byl značný, avšak ještě více jejich význam spočíval v tom, že tři ze čtyř velkých romantických básníků, Atterbom, Geijer a Essaias Tegnér, v nich uveřejnili svá nejdůležitější díla. Čtvrtý, Erik Johann Stagnelius, který debutoval o něco později, neměl se zmíněnými časopisy žádné přímé styky, třebaže Atterbom a jiní přední romantikové patřili k prvním, kdož se o něm pochvalně vyjadřovali.

Švédský romantismus byl — podobně jako kontinentální nebo anglický — složitý a mnohvrstevný kulturní jev, třebaže ovládal literaturu jen dvě

desetiletí. Mimořádně bohatá básnická produkce švédského romantismu byla do jisté míry způsobena tím, že se ve Švédsku náhodou vyskytlo neobvykle velké množství mimořádně nadaných básníků. Stejně důležitou roli však sehrály dobové literárně-historické okolnosti, které tvůrčí síly těchto básníků uchránily před zatuchlými stojatými vodami gustaviánských konvencí. Těmito literárně historickými okolnostmi byly jednak preromantické tendence anglického a německého původu, které dospěly do Švédska koncem osmnáctého století a pomohly švédskému romantismu připravit půdu, jednak — a především — německá idealistická filozofie a německá romantická literatura z počátku devatenáctého století, která měla na švédskou literaturu mocný vliv. Německou literaturou byl zvláště silně ovlivněn Atterbom a ostatní novoromantikové, kteří reagovali na podněty Tiecka, Jeana Paula Richtera, bratří Schlegelů a jiných tak otrocky, že někdy působili jako slibné výhonky stromu německého romantismu. Geijer a Tegnér byli samostatnější, nečerpali své literární ideály výlučně z Německa a za svého styku s proudy německé kultury našli bližší vztah k Schillerovi a Goethovi v jejich zralejším období než k talentovaným, avšak často nevyhraněným romantikům.

K nejvýraznějším rysům švédského romantismu patří skutečnost, že jeho hlavní představitelé se narodili a vyrostli na venkově a že kromě Stagnelia působili jako univerzitní profesori. Atterbom a Geijer v. Uppsale, Tegnér (než se stal biskupem) v Lundu. Tím je vysvětleno jejich výrazné spekulativní zaměření, jejich častý zájem o venkovský život a jejich politický konzervatismus, který — s výjimkou Geijera v posledních letech jeho života — způsobil, že dobové sociální a politické změny buď ignorovali, nebo energicky vystupovali proti nim.

Intelektuálně byli všichni víceméně jednoznačně orientováni na německou idealistickou filozofii, která vycházela z Kanta a jejímiž hlavními soudobými představiteli byli Fichte a Schelling. Panteistické spekulace Schellingovy, inspirované zčásti Platónem a novoplatoniky, se staly pro švédské romantické básníky zlatým dolem, neboť jeho metafyzické pojetí přírody a člověka se zcela rozcházelo s nenáviděným empirismem a materialismem osmnáctého století. A silné tíhnutí schellingovské filozofie k mystice bylo východiskem nového básnického přístupu k lidové kultuře ve všech jejích starých tradičních formách. Střízlivé a kritické osmnácté století nebylo s to zcela zabránit proniknutí tohoto materiálu do poezie. Světlo světa naopak spatřilo několik významných sbírek lidových balad, a to *Památky staré anglické poezie* (Reliques of Ancient English Poetry, 1765) biskupa Percyho a Herderovy *Lidové písně* (Volkslieder, 1778–1779). Zájem o lidovou kulturu, o němž zmíněná díla svědčila, byl však začátečnický a nepatrný ve srovnání s vlnou nesmírného nadšení, jež přišla na začátku devatenáctého století. Podobně jako v jiných zemích ovládl tento zájem celé Švédsko a platil jak archeologii, tak literární tvorbě. Zaznamenávaly

se a studovaly lidové zvyky a pověry všeho druhu. Sbíraly se, analyzovaly a napodobovaly lidové balady a pohádky. Pro romantiky odchované Platónovou filozofií a Herderovými a Schellingovými spekulacemi byl tento materiál zvlášt' důležitý a aktuální. Považovali jej totiž za věrný odraz procesu, jímž vynikající lidová fantazie někdy sice klikatými, vždy ale správnými cestami dospívá intuitivně k mystickým pramenům přírody a života. Příčinou zvláštní vnímavosti švédských romantických básníků vůči tomuto lidovému materiálu byla okolnost, že jich tolik vyrostlo na venkově. Za svého dětství a mládí lidové balady a pohádky slyšeli a četli, byli jimi jednou uchvázeni, podruhé vyděšeni, vždycky je však přitahoval jejich starobylý, mystický a lidový svět.

Zájem o minulost se však neomezoval jen na tyto neobyčejné a mystické stránky vztahu primitivního člověka k přírodě. Švédský romantismus navázal plodně na minulost také v jiném směru, a to jednak převzetím ideálu národního hrdiny ze světa staroseverských ság, jednak k uplatněním teorie dějin jako živoucího organismu při historickém a literárněhistorickém studiu. Jak plodná byla staroseverská inspirace pro básnickou tvorbu, vyplývá mimo jiné z Geijerovy a Tegnérovoy „gótské“ poezie. Pokud jde o historii, platí Atterbomovi *Švédští věštci a básníci* (Svenska siare och skalder, 1841) s Geijerovými *Letopisy švédského království* (Svea rikes hävder, 1825) a *Dějiny švédského národa* (Svenska folkets historia, 1832 až 1836) dodnes za základní díla na cestě k historickému hodnocení literatury a politiky.

Spojení s minulostí, které bylo pro švédský romantismus tak charakteristické, vedlo přirozeně k politickému a náboženskému konzervatismu, jenž se ve svůj čas zcela ztotožnil s reakčními proudy na kontinentu po Napoleonově pádu. Vojenský neúspěch v roce 1809, který znamenal ztrátu Finska, poslední zbytku kdysi tak mocného švédského baltického panství, měl ve Švédsku pronikavé politické důsledky. Jsou doklady o tom, že u mladých romantiků, kteří se v roce 1810 tak energicky vzpírali literární autoritě představované Švédskou akademií, se projevil také jisté sklony k politickému a náboženskému liberalismu. Šlo však o tendence nesmělé a jen krátkodobé. Politicky se romantikové brzy připojili ke Karlu XIV. Johanovi a v ohledu církevním byli aspoň navenek ortodoxními, i když ne vždy zbožnými luterány. Po letech se stali členy dříve nenáviděné Švédské akademie a omilostněn, byť ne zcela přijat, byl dokonce i Leopold, který kdysi v očích romantiků přímo ztělesňoval k smrti odsouzený akademický vkus. Aspoň co do politické loajality stál obratný politický oportunista Leopold na stejné straně jako romantikové. Jen jedinému romantiku, Geijerovi, se v posledních letech života podařilo uniknout extrémní politické reakci, která byla typická pro pozdější stadium romantismu z konce dvacátých a průběhu třicátých let.

Než však vývoj dospěl tak daleko, švédská poezie kvetla a přinášela plody jako nikdy dříve. Čtyři velcí, romantičtí básníci, nemluvě o spoustě menších,

vytvořili rozsáhlé básnické dílo, které svým myšlenkovým bohatstvím, citlivostí a technickou virtuozitou nemělo v dřívější švédské literatuře obdoby. Ze starších švédských básníků jedině Kellgren a Bellman stojí nesporně na stejné úrovni jako Atterbom, Geijer, Tegnér a Stagnelius. Poprvé v dějinách Švédska vytvořila celá skupina vynikajících básníků ve stejné době prakticky novou literaturu.

Všechny tyto nové prvky se projeví velmi různorodě, což bylo částečně dáno okolností, že umělecké osobnosti čtyř jmenovaných básníků byly od sebe značně odlišné. Atterbom byl nejcitlivější a nejjemnější a v jeho básních zaznívají něžné zvuky hudby; to bývá pro raně romantickou poezii charakteristické. Geijer a Tegnér jsou robustnější a pozitivnější typy, první má obvykle stručný, lakonický a zdrženlivý projev, druhý je expanzivní, výmluvný a má mimořádně vyvinutý smysl pro světlem jiskřící obraz a pro vznešený rétorický vzlet. Stagnelius, který byl po celý život nemocen, měl básnickou fantazii mimořádné intenzity a vizionářské působivosti a své umění ovládal tak dokonale, že někteří literární historikové jej považují za nejlepšího ze všech švédských romantických básníků.

Přes bohatství básnických talentů u různorodých básnických osobností se švédský romantismus při vši své vitalitě vyznačoval neobyčejnou vnitřní kázní. Švédský romantismus se vcelku uchránil výstřelků svého německého vzoru, avšak využil těch prvků z německých zdrojů, které švédské mentalitě a švédským tradicím nejlépe vyhovovaly. Švédský romantismus v sobě měl jen nepatrné množství extrémního individualismu, který byl tak typický pro romantismus německý, a domácí luteránská tradice bez obtíží vzdorovala sklonu některých německých romantiků ke středověké religiozitě výrazně katolického zabarvení. *Ve skupině švédských romantiků se však do jisté míry zračila německá tendence povyšovat básníka na jakéhosi velekněze, jehož génius představuje nejhlubší zdroj pravdy, a tím se básník stává jakýmsi prostředníkem, v němž dochází k definitivní syntéze filozofické spekulace a náboženské mystiky.*

Jak jsme konstatovali, působila koncem osmnáctého století ve Švédsku velmi silně anglická preromantická literatura. Po zlomu století byl pro nový styl švédského básnictví důležitější německý romantismus. Tyto zahraniční vlivy se projeví zejména trojím způsobem: zavedením mnoha nových básnických forem, používáním značně symbolického a na obrazy bohatého jazyka a důrazem na využití subtilních hudebních kvalit verše. Častý silně nacionalistický charakter švédského romantismu mu nebránil vytvářet široce kosmopolitní, ne-li eklektický vkus, pokud šlo o básnickou formu. Francouzský klasický alexandrín, který vládl švédské poezii osmnáctého století, byl nahrazen volnějším anglickým blankversem. Dále se uplatňuje značné množství starších i novějších básnických forem a rytmických schémat a používá se jich nyní víc

než kdykoliv dříve. Jde o staroseverskou aliteraci, lakonické aforismy, anglické, německé a severské varianty balad, o sonet, kancónu a italskou ottavu rimu a o experimenty s nepravidelně rytmickým veršem zčásti po vzoru osianovských pramenů, zčásti v duchu pokusů pozdních romantiků ztotožnit poezii s hudbou. S nemalým úspěchem byl oživen dokonce i hexamet, kdysi ve Švédsku tak populární a později vytlačený alexandrínem.

Tento bohatý výběr básnických forem dal básníkům možnost vyhnout se jednotvárnému alexandrínu. Formu měl v každém jednotlivém případě určovat námět nebo nálada básně. Někdy sice vznikal jistý zmatek, když básník nedovedl se zvolenou formou náležitě zacházet. Vcelku ji však básníci ovládali dobře a nejednou znamenitě, například v Geijerově imitaci balady s názvem Uhlířův chlapec (*Den lilla kolargossen*) nebo v magicky prosté výstavbě slok Stagneliova Vodníka (*Näcken*), nemluvě o metrické pestrosti Tegnérový *Ságy o Frithiofovi* (*Frithiofs saga*). Švédští romantikové byli dokonce takovými mistry verše, že i v několika málo případech, kdy použili opovrhovaného a pomíjeného alexandrínu (učinil tak Tegnér, Geijer, a především Stagnelius), vlili do něho tolik elegance, že tento francouzský klasický verš znovu procitl k životu, jako by chtěl podezíravosti romantiků vzdorovat.

S největším úspěchem pěstovali romantikové lyriku a reflexivní poezii. Tegnérová *Sága o Frithiofovi*, nesporně nejpopulárnější dílo celého švédského romantismu, je však výpravný epos a Stagnelius, Atterbom a mladý Almqvist napsali knižní dramata vynikajících básnických kvalit. Různým prozaickým žánrům věnovali romantikové malou pozornost, pokud mezi ně nepočítáme mladého Almqvista, jehož dílo lze spíš považovat za pozdně romantický přechod k nastupujícímu realistickému liberalismu třicátých let devatenáctého století. Mnoho předních romantiků se naproti tomu zajímá o dějiny (zvláště Geijer), literární historii a literární kritiku (Atterbom, Lorenzo Hammarsköld aj.). Vrcholy romantické prózy jsou však produkty čistě náhodnými, které jejich tvůrci vytvořili ve chvílích inspirace mimoděk, například Geijerovy *Paměti* (*Minnen*), které napsal autor za čtyři týdny, když si chtěl odpočinout od namáhavé práce na *Letopisech švédského království*, nebo skvělé Tegnérový dopisy a jeho *Řeč k jubileu v roce 1817* (*Tal vid jubelfesten 1817*), které vznikly u příležitosti třístého výročí reformace.

Bojovná a hlučná skupina kritiků a básníků, kteří se střídavě nazývají „novoromantiky“ a „fostoristy“, se skládala z mladých mužů, kteří s arogancí a sebejistotou svého věku vystoupili na literární scénu poprvé a byli pevně rozhodnutí způsobit ve švédské literatuře totální revoluci. Skupina čítala v různých dobách šest více či méně významných členů, nejvíce činný byl však Atterbom, jediný skutečně velký básník, dále sem patřil **LORENZO HAMMARSKÖLD** (1785–1827), neúnavný kritik a publicista, a **VILHELM FREDERIK PALMBLAD**

(1788–1852), jehož energie (zvláště když působil jako podnikavý společník a nadšený spolupracovník novoromantiků) poskytla publikační příležitosti k realizaci nového literárního programu zejména uppsalské větvi skupiny. Revoluce ve švédském básnictví, o níž tito mladí kritikové a básníci snili, znamenala především mohutnou generální ofenzívu proti „staré škole“. Tu představovala zkostnatělá Švédská akademie, která si umínila, že pseudoklasicistní ideály gustaviánské kultury udrží, a hájila je proti všem útokům mladé novoromantické skupiny. Tyto útoky byly početné a prudké a odpor proti nim houževnatý, výsledek však mohl být jen jeden. Gustaviánský klasicismus dohrál svou úlohu, musel zaniknout, a třebaže novoromantikové sami nebyli schopni vyvinout takovou sílu, aby nepříteli zdolali frontálním útokem, stály na počátku století pohotově ještě jiné literární proudy, aby vystřídaly gustaviánskou literaturu. Vystoupil Geijer a Gótský spolek, Tegnér podnítil národ svými vlasteneckými dithyramby a Stagnelius byl připraven dovést novoromantické ideály k nejvyšší dokonalosti.

Za situace, která se vyvinula ve druhém desetiletí devatenáctého století, se gustaviánství podobalo Narcisovi, ponořenému do pozorování vlastního ušlechtilého, ale opotřebovaného obrazu — a zkomíralo z nedostatku životadárné potravy. Jeho obrana byla přenechána hlavně novinářskému dřiči P. A. WALLMARKOVI (1777–1858), vydavateli suchopárného *Časopisu pro literaturu a divadlo* (*Journal för litteraturen och theatern*, od roku 1813 s názvem *Všeobecný časopis* [*Allmänna Journalens*]); v něm podle svých chabých schopností odrážel satirické útoky, které naň ze všech stran chrílily různé publikace novoromantiků. Carl Gustaf af Leopold, jenž byl jako stařešina gustaviánské kultury oblíbeným terčem novoromantických kritiků, zachovával většinou povýšené mlčení a neprojevil chuť zkrřížit svůj kord s nepřítel, kterého považoval za nevychovaného a velkohubého samozvance. Když však několikrát zasáhl, učinil tak se satirou a přesvědčivě (nejúspěšněji v ničivě ironické recenzi nepodařeného Atterbomova překladu Torquata Tassa), což připomnělo nepříteli, že v zacházení se zbraněmi literární satiry nejsou gustaviáni žádní břídilové.

Takové satirické protiútoky pozdních gustaviánů však byly vzácné. Příznačnější byl shovívavě sebevědomý postoj. Zaujali ho v přesvědčení, že i při své literární bezmoci jsou jedinými představiteli dobrého vkusu a vysoké kultury, že před nimi existovalo v literárním světě jen barbarství a pověry a že novoromantismus je opožděný a mimořádně odpudivý potomek této staré barbarské kultury. Kam až mohlo toto sebeuspokojení jít, vyplývá z článku uveřejněného v Rozpravách švédské akademie na rok 1809 s názvem *Krátké historické a kritické pojednání o švédské literatuře před Dalinem* (Utkast till en historisk och critisk avhandling om svenska vitterheten före Dalin). Jeho autor, Isaac Reinhold Blom, člen akademie a jeden z Leopoldových oblíbenců,

postrádal jakýkoliv smysl pro historickou kritiku, třebaže jeho pojednání se za historickokritické vydávalo. Uplatňuje nejpedantičtější normy francouzského klasicismu a v jejich světle odmítá staroseverskou literaturu jako naprosto hrubou a barbarskou, středověkou kulturu odsuzuje jako nevytříbenou a plnou pověr a nenachází mnoho k obdivování ani na švédské literatuře šestnáctého a sedmnáctého století. Podle Bloma začala skutečná švédská literatura až na počátku osmnáctého století, kdy do švédské kultury vdechl nového ducha Boileau a francouzský klasicismus, a teprve na konci tohoto století dokázalo Švédsko vytvořit literaturu poměrně vyspělou. Blomovy názory, zveřejněné v Rozpravách Švédské akademie, byly autentickým stanoviskem samé akademie. Není proto divu, že mladých novoromantických ztřeštěnců se zmocnila zuřivost a semkli se k protiútoku. První dunivá rána padla v časopise *Polyfem* (1809–1812) a po ní následovaly nepřetržité třebaže nepravidelné útoky na celé linii Polyfemových obhájců. Patřil k nim časopis *Phosphoros* (1810–1813) a *Švédské literární noviny* (Svensk Litteratur-Tidning, 1813–1885). V krátkodobých *Elegantních novinách* (Elegant-Tidning, 1810) a populárním *Básnickém kalendáři* (Poetisk Kalender, 1811–1812) byli novoromantikové méně bojovní.

Při tomto útoku se samozřejmě nepoužívalo jen poctivých zbraní a žádná bojující strana nebyla ve svých polemických metodách zvlášť rytířská. Nadaná mládež je málokdy tolerantní a starší generace si může dovolit aroganci ne zrovna vybíravou. Když se kolem roku 1810 obě generace setkaly ve sporu mezi novoromantikou a posledními obhájci umírající gustaviánské kultury, bylo hned od začátku jasné, že zápas se nepovede zcela bezúhonnými prostředky. Novoromantikové však měli ostřejší kordy a víc přívrženců, takže než skončilo druhé desetiletí devatenáctého století, porazili gustaviány na hlavu.

Jejich vítězství bylo v jistém smyslu laciné — novoromantikové se vrhli na strašáka, na literárního nepřítele, který v době, kdy dostal ránu z milosti, byl už ve smrtelném tažení. Gustaviáni bojovali za ztracenou věc, ještě než na ně mladí romantikové zaútočili. Vítězství novoromantiků by bylo nesmyslné a bezcenné, kdyby se jim nepodařilo vytvořit nové velké básnictví, které by nahradilo staré. Zpočátku se zdálo, že to nebude těžké, neboť novoromantikové měli ve svých řadách sdostatek mladých básnických talentů. Mnozí z nich však měli víc talentu pro formu než básnického génia. V několika případech přerušila slibné spisovatelské kariéry smrt (tak tomu bylo v případě Georga Ingelgreny, 1782 až 1813, a Pera Elgströma, 1781–1810). Jindy zase čas ukázal, že mladé talenty nestačí k vytvoření poezie prvního řádu, nebo se zjistilo, že nejsou romantiky v pravém slova smyslu. To byl případ Carla Frederika Dahlgrena (1791–1844) a Erika Julia Sjöberga (1794–1828), písíciho pod pseudonymem Vitalis. Ve vlastní novoromantické skupině se stal básníkem prvního řádu jen Atterbom a on jedině vytvořil v jejím rámci velkou poezii.

Naštěstí však existovaly velké básnické talenty také mimo malou skupinu fosforistů. Ani Tegnér a Geijer, ani Stagnelius se v antiklasicistní polemice přímo neangažovali, jejich básnické umění však přispělo ke zpečetění osudu gustaviánské kultury. Geijer, a zvláště Tegnér měli vážné námitky proti literárním a filozofickým výstřelkům fosforismu, v širší perspektivě však jejich tvorba znamenala pro věc romantismu přinejmenším tolik, co hlučné projevy fosforistů. Třeba mít také na paměti, že opravdu *lidovým* básníkem doby byl Tegnér a jen o něco méně Geijer. Atterbom nikdy nedosáhl větší publicity — s výjimkou velmi čteného básnického cyklu *Květiny* (Blommorna).

PER DANIEL AMADEUS ATTERBOM (1790–1855) vyrostl na zapadlé faře v krásném Asbo v Östergötlandu a její patriarchální, hluboce náboženský venkovský svět měl pro básníkův vývoj rozhodující význam. Nezapomněl na něj nikdy, ani když se v mladých letech ponořil do složitých spekulací německého romantismu, a za svých mužných let se k němu často vracel jako dítě, které utíká k matčinu prsu. Ve svých spisech nejednou s nadšenou vděčností vzpomíná na léta svého dětství a mládí a v *Nekrolozích* (Minnesrunor) je zdobí věncem básnické idyly. Vzpomínky z dětství se týkají většinou jeho láskyplných a vnímavých rodičů, úchvatné přírody a zážitků z četby, fantastických romantických příběhů, lidových pohádek a legend. To vše jeho vnímavé dětské fantazii sice prospívalo, pevnější intelektuálnější kázni však nenapomáhalo. V devíti letech začal navštěvovat katedrální školu v Linköpingu a jako předčasně vyspělý patnáctiletý jinoch se zapsal na Uppsalskou univerzitu, kde s výjimkou častých prázdninových pobytů ve svém milovaném Östergötlandu a delší zahraniční cesty v letech 1817–1819 strávil celý život. Na začátku svého uppsalského období se Atterbom se zápalem účastnil literární polemiky, jakmile se však v akademickém prostředí zabydlel, ztratil o tyto věci zájem. S léty byl stále samolibější a jeho konzervatismus — především v náboženství a politice — se stále víc prohluboval. Poslední léta prožil jako izolovaný egocentrický kverulant, jemuž často nerozuměli ani jeho přátelé, a jako objekt neustálých útoků brutálně otevřených tiskových orgánů nastupujícího politického liberalismu.

Tato poslední léta intelektuálního reakcionářství a stagnace byla v naprostém rozporu s bouřlivým romantickým kvašením Atterbomova mládí, kdy jako hlavní postava uppsalské novoromantické kotérie řídil ofenzivu proti nenáviděnému gustaviánskému nepříteli. Uppsalská skupina však neměla takové válečnické záměry od začátku. Když se Atterbom na podzim roku 1805 připojil ke skupině studentů, která si říkala Přátelé krásné literatury (Vitterhetens Vänner), kladli si zcela nevinný cíl pozvednout literární úroveň, zvláště svou vlastní, debatami, soutěžemi a různými jinými nenáročnými literárními zábavami. O několik let později se skupina pod Atterbomovým vedením přerorganizovala, polatinštila si jméno na Musis amici a začala si klást poněkud

vyšší literární cíle. Jako bojová jednotka přinášející švédské literatuře zcela nový program však vystoupila až po dalším roce (1808), když svůj název *Musis amici* změnila na symbolickou Společnost Auroru (*Auroraförbundet*). Nyní se její členové ponořili do německé literatury, do Goetha, Schillera, a především do německých romantiků, do Tiecka, Jeana Paula Richtera a Novalise. Byli vtaženi do čarovného kruhu Fichtovy a Schellingovy filozofie a jejich bohem se stal zvláště Schelling. A revoluční síly, které hýbaly jejich duchy, musely konečně najít průchod, musely promluvit k širšímu publiku a uskutečnit svůj cíl, literární revoluci. První orgán uppsalských novoromantiků, *Phosphoros*, začal vycházet v roce 1810 a byl opatřen ohnivě červenou obálkou, aby o jeho revolučních úmyslech nebylo pochyb.

Atterbom napsal do prvního čísla časopisu *Phosphoros* Prolog, báseň, která musela zmást a poplést nezasvěcence a nesmírně podráždit všechny konzervativní gustaviány, jejichž básnickým ideálem byla vkusná forma a jasný ideový obsah. Zmatenými, neurčitými a vágně sugestivními obrazy a volně proměnlivými slokami chtěl Prolog čtenářům předvést nejen romantickou básnickou formu, novou a experimentální, chtěl je také uvést do nového myšlenkového světa romantismu. Jako stylistický experiment je báseň napsána se značnou, byť nevyrovnanou zručností, při vyjadřování myšlenek však střídá symbolické hyperboly s přímými výpověďmi tak odvážně, že čtenář nakonec neví kudy kam. Je však celkem jasné, že básník triumfálně vyhlašuje novou dobu poezie, dobu, kterou symbolizuje východ zářící jitřenky, hvězdy *Phosphoros*. Ostře útočí na přežitou gustaviánskou estetiku a ujišťuje, že v budoucnosti nebude švédská múza „otročit v řetězech přejatých z dětských let“. Přímý smysl nové inspirace, totiž osvobození poezie z řetězů osmnáctého století, však ze změti obrazů a symbolů, jimiž je báseň obtížena, vyplývá dost nezřetelně. Z myšlenek, jež v ní lze nejasně rozeznat, je čistě romantická ta, která říká, že příroda je roucho božství a že božsky inspirovaný básník zná tajemství vesmíru. Vyjadřuje-li Atterbom v Prologu některé typicky novoromantické myšlenky poněkud zmateně, pak v jiných, stejně spekulativních básních má se složitými formami a subtilním myšlenkovým světem romantismu větší úspěch. Platí to zejména o básních *Erotikon*, *Allegro* a *adagio* (*Allegro* och *adagio*) a *Eolova harfa* (*Eolsharpan*). *Hudební* stránka verše těchto skladeb si podřídila jejich obrazový a myšlenkový svět tak dokonale, že působí jedinečným poetickým dojmem a blíží se romantickému ideálu čisté poezie.

Na širší literární publikum však Atterbom zapůsobil básněmi jiného a značně prostšího typu. Jmenovaly se *Květiny* (*Blommorna*), začal je uveřejňovat roku 1812 v *Básnickém kalendáři* a jejich počet postupně zvětšoval až do let 1837–1838, kdy byla svita hotova a nabyla své definitivní podoby v *Sebraných básních* (*Samlade dikter*). V těchto básních spojuje Atterbom Schellingovy

panteistické spekulace se dvěma Wordsworthovými vlastnostmi, s prostou básnickou formou a s naivním vztahem k přírodě. Tvoří ji celkem čtyřicet krátkých „básní o květinách“ a s výjimkou úvodní skladby a dvou posledních (jedna z nich pojednává o láskyplné péči svatého Františka o všechen bezbranný život v říši přírody) je každá věnována jedné květině. Jednotvárnosti se autor vyhne svou mimořádnou pozorovací schopností a rytmickou vynalézatostí, jimiž dovede každou květinu charakterizovat a jimiž dovede vyjádřit svěží jarní radost sasanky, pyšnou mohutnost slunečnice, ostýchavou touhu pomněnky, důstojnou čistotu lilie, pochmurnou melancholii vlčího máku, narcisu a hyacintu a těžkou orientální smyslnost růže a tulipánu. Za básníkovým něžným pronikáním do tajemství květin se skrývá mysticky zabarvená domněnka, že „přírodní jevy jsou jazykem mystických znaků“, který může intuitivně pochopit nevinná dětská duše. Tyto spekulace však čtenáři nikdy nebrání ve spontánních reakcích na sám jev a na jeho bezprostřední, konkrétní projevy. Zřídka kdy najdeme tak dokonalou poetickou rovnováhu mezi křehkou citlivostí a vysoce kultivovaným jazykem jako v některých Atterbomových básních o květinách. Romantická naivita v nich dosáhla nejvyšší dokonalosti, jakou švédská poezie zná.

Básníkova ctižádost však nebyla vytvořením těchto miniatur uspokojena, třebaže nikdy nebyly napsány lepší a dokonalejší. Atterbom snil od mládí o velkém básnickém díle, které by bylo zralým výrazem všech jeho zkušeností a myšlenek. Zabýval se podobnými plány už ve svých pětadvaceti letech, jak vyplývá z několika fragmentů pohádky *Modrý pták* (Fågeln blå), které vyšly v *Básnickém kalendáři* v roce 1813. Později vzniklo několik dalších fragmentů, avšak *Modrý pták* nebyl nikdy dokončen. Místo toho se Atterbom stále víc zajímal o jiný pohádkový motiv a pracoval na něm s kratšími či delšími přestávkami přes deset let. Výsledkem byla pohádková hra *Ostrov blaženosti* (Lycksalighetens ö), která vyšla ve dvou dílech roku 1824 a 1827. Třebaže jde o dílo v mnoha ohledech impozantní, zůstalo ve své době bez povšimnutí a nikdy na sebe neupoutalo pozornost většího čtenářského okruhu. Lhostejnost současníků si lze zčásti vyložit okolností, že při svém prvním vydání musel *Ostrov blaženosti* o zájem veřejnosti zápasit s přitažlivými, posmrtně vydanými *Sebranými spisy* (Samlade skrifter, 1824–1826) Stagneliiovými a nesmírně populární Tegnérovou *Ságou o Frithiofovi* (Frithiofs saga; definitivní vydání vyšlo v roce 1825). Malý ohlas hry u tehdejších a pozdějších čtenářů však mohl být způsoben také tím, že veršované drama jako literární žánr nebylo nikdy přitažlivé. A přitahuje ještě méně, když používá — jak je tomu u *Ostrova blaženosti* — složitého symbolického aparátu, aby vyjádřilo neméně složité názory na věci tak náročné, jako je politika, umění a náboženství.

Máme-li však trpělivost a čteme-li *Ostrov blaženosti* trochu pozorněji, brzy pochopíme, proč je dílo přese všecko považováno za jeden z nejlepších plodů

švédského romantismu. Je příliš dlouhé a někde mnohomluvné, jeho básnické kvality jsou však jednoznačně vysoké, odhlédneme-li od několika vynucených karikatur na konci Čtvrtého dobrodružství. A některé písně jsou nejlepší, jaké Atterbom napsal, například Slavíkova píseň Naděj s láskou dřímá (Hopp och kärlek vila) a Sbor větrů Do vzduchu vzhůru a přes moře (Upp genom luften, bort över haven). Pozoruhodná je též básníková symbolika a jeho schopnost při každé příležitosti využít pohádkových motivů jako pozadí pro filozofické spekulace. Čtenářům spekulativních sklonů imponují také některé velkolepě vypracované partie hry — například scéna, v níž Nyx, matka Felicie, se postaví spíš ze soukromých než makrokosmických důvodů proti přání své dcery věznit Astolfa donekonečna, a velebná pasáž, v níž Čas definitivně nad Astolfem zvítězí. Světštěji založený moderní čtenář dá možná přednost oněm méně grandiózním partiím, v nichž se básník zajímá o lidské povinnosti v omezenějších souvislostech všedního dne. Je však škoda, že Atterbom považoval příliš často za nutné uvádět tyto pozemštější partie do souvislosti se současnými politickými poměry, neboť tím poskvřnil velkolepé vize nevraživosti, která je vznešených básnických snah nedůstojná.

Ústřední pohádkový motiv *Ostrova blaženosti* je prastarý a za Atterbomova dětství byl na venkově obecně známý. Pojednává o zábavychtivém králi Astolfovi, kterému se znelíbí jeho studené a chudé severské království a uteče do jižních zemí, do náruče Felicie. Po třech stoletích se unaví milostnými hrami a vrátí se do své země, do skutečnosti a k povinnostem. Zaujala-li básníka už v dětství pohádka sama o sobě, pak se ve zralejších letech pustí do zpracování jejího tématu, konfliktu mezi krásou a nábožensky motivovaným smyslem pro odpovědnost. Zaměřil se na něj především proto, že se týkal jeho osobního problému, konfliktu mezi neslučitelnými ideály estetickými a etickými. V letech, kdy byl *Ostrov blaženosti* koncipován a nabýval tvaru, prodělával Atterbom přechod od romantického estétství k novému etickému postoji jako Astolf, který, hnán hlasem svědomí a voláním povinnosti, opouští náruč Felicie a vrací se do skutečného světa. V politice a náboženství ztotožnil Atterbom „povinnost“ s dobovým konzervatismem. Vyplývá to ze Čtvrtého dobrodružství básně, v němž básník používá Astolfova návratu do jeho hyperbo-rejské republiky (což je obraz liberálního Švédska) k tomu, aby zničujícím způsobem zkarikoval liberální politické a sociální tendence projevující se ve švédském denním tisku. Reakční postoj, který zde Atterbom zaujímá, se s léty stále víc vyhraňuje a vysvětluje divoké útoky, jež proti němu ve třicátých a čtyřicátých letech devatenáctého století podnikal liberální tisk.

Atterbom svým liberálním kritikům veřejně neodpověděl. Koncem svého života byl již veřejnými spory unaven a zcela se uzavřel do svého vlastního poetického světa. „S výjimkou slušného *Uppsalského dopisovatele* (Uppsala Korrespondent)“, píše v jednom dopise z roku 1838, „už noviny nečtu. Chtěl

bych se zabarikádovat poezií a vším, co k ní patří, a ke všemu ostatnímu být hluchý a němý.“

Jestliže se mu tuto pozici podařilo udržet aspoň navenek, pak to umožnila okolnost, že posledních dvacet let svého života věnoval téměř všechny své síly monumentálnímu dílu *Švédští věštcí a básníci*, které vyšlo v šesti svazcích. Práci jsou časo ke škodě dva Atterbomovy zlovyky, povíдавost a naivní egocentrismus. Vcelku jsou však její úsudky obdivuhodně objektivní a charakterizuje ji neobyčejná citlivost vůči literárním hodnotám. Svým důkladným výškolením v historickém relativismu romantiků získal Atterbom schopnost nalézat básnickou krásu všude, ve starých i nových dobách a ve světě myšlenek a forem, které nemusejí být nutně jeho. Dokonce i o Leopoldovi, Atterbomově úhlavním nepříteli z dob jeho silně polemického „fosforického“ mládí, se ve *Švédských věštcích a básnících* píše s náležitým uznáním. Ani jindy však Atterbom nešetří projevy sympatií a nadšení. Hledá primitivní krásu v pohádce, legendě a baladě, jimž se osmnácté století vysmívalo nebo které přezíralo, a bez předsudků se zabývá dílem švédských spisovatelů nejrůznějších myšlenkových profilů, například svatou Birgittou, Dalinem, Stiernhielmem, Bellmanem, Swedenborgem a Kellgrenem. Atterbom projevuje v každém směru smysl moderního historika pro souvislosti a kontinuitu, v mezích, jež mu dovolují dokumenty, se noří do života a prostředí dotyčného spisovatele a vždy se snaží ukázat, že v historickém vývoji jedno období vyrůstá organicky z předchozího a stejně organicky pokračuje následujícím. V tomto ohledu hrají Atterbomovi *Švédští věštcí a básníci* v dějinách švédské literatury stejnou úlohu jako Geijerovy *Letopisy švédského království* a *Dějiny švédského národa* v dějinách politických (obě práce Atterboma silně ovlivnily). Atterbomovo dílo však charakterizuje jakési toužebné zahledění do minulosti, jež se u Geijera většinou nevyskytuje. Obě Geijerova historická díla mají vnitřní vitalitu, slučující v sobě otevřený přístup k minulosti se smyslem pro její hluboce plodný význam přítomný i budoucí. Ve *Švédských věštcích a básnících* naproti tomu jsou vzpomínky na slavnou minulost předmětem citlivé, někdy až extatické kontemplanace. Stávají se takřka samoučelnými. Dílo bylo případně nazváno „literárním památkem“.

Jako uppsalští profesori a kolegové měli **ERIK GUSTAF GEIJER** (1783–1847) a Atterbom za svých mladých let podobné intelektuální zájmy a postoje. Oběma byl společný sklon ke spekulaci, který získali z německé idealistické filosofie, a odpor proti racionalismu a empirismu osmnáctého století s jejich protináboženskými předsudky. Oba spojoval politický konzervatismus, jenž měl kořeny v jejich historickém bádání a filozofii dějin. Měli však zcela různé temperamenty a ty je ve zralých letech zavedly na odlišné cesty. Oba muži spolu udržovali po dlouhou dobu přátelské styky. Geijer, vitální, impulsivní a mužný typ, nemohl mít ovšem donekonečna trpělivost se zhýčkaným a sebelitujícím

Atterbomovým egocentrismem. Ke konečnému rozchodu došlo až v roce 1838, kdy Geijer napsal zdrcující kritiku Atterbomových *Sebraných básní*. Geijer však už měl mnohem dřív řadu důvodů k podrážděnosti. Nejzajímavějším z nich byla asi epizoda, k níž dal podnět jeho slavný dopis Atterbomovi z března roku 1820. Vyčítá v něm Atterbomovi, že se izoluje a oddává chmurným a smutným meditacím.

„Stručně řečeno“, končí Geijer dopis, který je plný pro něj charakteristického kladného vztahu k životu, „mé vyznání víry zní: *Smutek je hřích*. Neboť nejniternější složkou existence je blaženost. Rád sice připouštím, že existují *očisťující* bolesti a že jsem je sám možná příliš málo poznal. Neboť *jsoucí* bytí mi vždycky připadlo tak nevýslovně vznešené, že bych je vzýval a uctíval i v jeho nejbědnějších podobách. Proto mi země, nebe, příroda i člověk vždy připadali tak krásní, že jazyk smrtelníků k vyjádření sebemenší dokonalosti jejich existence nestačí.“

Zdravý a jadrný optimismus byl pro Geijera něčím zcela samozřejmým. Domov, v němž prožil prvých šestnáct let svého života, kypěl podnikavostí tělesnou i duševní. Jeho otec vlastnil vzkvétající železářskou huť ve východním Värmlandu, kde se lidé se stejným zápalem věnovali práci i zábavám. Kraj Geijerova mládí je sice od kulturních center vzdálen, krásná umění a písemnictví se však nezanedbávala. V mládí zaujala Geijera zvláště hudba, která měla pro jeho niternou harmonii postupně stále větší význam a spolu s básnickou tvorbou sloužila jako nezbytný průchod kypícího světa myšlenek a citů, jež byly pro jeho génia charakteristické. Když Erik Gustaf zaměnil otcovský dům za Uppsalu a univerzitní studia, byl postaven před problém nadaného mladého člověka, totiž poznání sebe sama. Převážně filozoficky a historicky orientované studium ho zajímalo, ale ke kýženým zkouškám vedlo jen zvolna a způsobilo mu naopak vleklou vnitřní krizi. Avšak spisovatel píše ve svých *Pamětech* (Minnen): „V této době vnikl do temné a neplodné neurčitosti mé existence proud nových názorů.“ Tyto „nové názory“ byly plodem cesty do Anglie v letech 1809–1810. Anglické zážitky pomohly Geijerovi vymanit se z úzkoprsého světa akademických abstrakcí, v němž se ocitl za svých studií. Po návratu do vlasti smetl jeho mladický génius všechny hráze a vykvetl ve skvělé poezii. Jakousi předzvěstí tohoto Geijerova takzvaného gótského období byl spis *O vlivu fantazie na výchovu* (Om inbillningskraftens verkan på uppfostran, 1810), zralý plod jeho akademických studií a zahraničních zkušeností, který byl v soutěži Švédské akademie poctěn cenou.

Geijerova „gótská“ poezie byla součástí jeho příspěvku Gótskému spolku (Götiska förbundet), který v roce 1811 vytvořila skupina mladých vlastenců ve Stockholmu. Jeho účelem bylo pozvednout otrěsené národní citění po katastrofální finské válce a celkově upevnit povážlivé postavení Švédska ve vlnobití rozpoutaném napoleonskými válkami. Členové Gótského spolku pova-

žovali politickou a vojenskou slabost země za vnější příznak mravního úpadku, který záležel v tom, že si národ neuchoval hrdinské ctnosti starých „Gótů“, prostotu, sílu a čest. Podle stanov byly cíle Gótského spolku náležitě vážné, o čemž také svědčí část jeho činnosti. To však nebylo na překážku značné nezávanosti jeho schůzek, zvláště když členové spolku (všichni byli pojmenováni podle hrdinů starých ság, Geijer se například jmenoval Einar Tambaskälfer) skončili jednání, shromáždili se u číše a po staroseverském způsobu si připíjeli z rohu. Ze značně útržkovitých záznamů o takových setkáních má člověk dojem, že Gótský spolek byl veden ve vážném i veselém duchu. Jeho vážnou stránku představovali přísně doktrinářští Gótové (Jacob Adlerbeth, Leonhard Fredrik Rääf a mužný Per Henrik Ling, „otec švédské tělovýchovy“), humornou skupina veselých Värmlandanů.

Kromě povinné účasti na schůzích musel každý člen spolku bádát ve švédském národopise a výsledky bádání předkládat spolku, a pokud možno, i veřejnosti. Studovaly se a registrovaly lidové zvyky všeho druhu, překládaly a vydávaly pohádky a „Gót“ Arvid August Afzelius učinil prvý vážný pokus o podchycení pokladů baladické literatury, jehož výsledkem byl spis *Švédské lidové balady* (Svenska folkvisor I-III, 1814–1816). Geijer do tohoto díla přispěl svou slavnou předmluvou o lidové baladě. Afzeliovo nadšení pro věc bylo bohužel větší než jeho kritičnost a redakční schopnosti, takže jeho průkopnické dílo bylo brzy nahrazeno spolehlivější sbírkou A. J. Arwidssona s názvem *Starošvédské písně* (Svenska fornsånger I-III, 1834–1842).

Práce tohoto druhu měly sice vědecký a historický význam, širší publikum však nezajímaly. Když ale Geijer v prvých číslech časopisu Gótského spolku *Iduna* (od roku 1811) uveřejnil své „gótské básně“, změnilo se vše staroseverské najednou v živou literaturu, kterou mohli s nadšením číst — a také četli — učení i neučení. Nejznámější z básní, například Poslední bojovník (Den siste kämpan) a Poslední básník (Den siste skalden), jsou poněkud teatrálními ukázkami „bardské“ poezie osmnáctého století ve stylu ossianovských skladeb a Thomase Graye. Jiné však mají podstatně vyšší básnickou hodnotu, zvláště Manhem, programová báseň Gótského spolku, a básně Viking (Vikingen) a Svobodný sedlák (Odalbonden), které skvělým způsobem vyjadřují Geijerovo pojetí lidského typu starých pohanských Seveřanů — v prvém případě dobrodružného a svobodmilovného vikinga, ve druhém solidního, se zemí szitého a nezávislého svobodného sedláka.

Viking je prvou švédskou básní, která pojednává o moři, a žádný švédský básník po Geijerovi nevzdal neklidnému a nebezpečnému životu na moři působivější a přesvědčivější hold. Ještě impozantnější však je Svobodný sedlák se svým úsečným a ukázněným metrem, se svou rytmickou lakoničností, jež působí jako údery kladiva, a se svým klidným výkladem teze (vložené do úst samého sedláka), že konstruktivním silám dějin slouží mnohem lépe trpělivý

a neznámý rolník obdělávající půdu než ten, kdo se snaží utvářet lidský osud z vysokých míst.

*Mně cílem žití není čest,
však přec ji v hrudi mám.
Mně není žněmi slávy zvěst,
jen v klidu sklízet znám.*

*Hluk ani povyk nemám rád,
vše velké v tichu zrá,
ni stopy bouře není znát,
kdy skončí blesků hra.*

*Má každý neduh nářek, vzdych,
co zdrávo, mlčí víc,
a proto — jako nebyl bych —
se o mně neví nic.*

*Těch mocných pánů břeskňý ryk
už často zničil domov všem.
Spíš tiše stavět jej má sedlák zvyk
a se synem sít krví zvlhlou zem.*

Na nejlepších gótských básních Geijerových nejvíce imponuje rozvaha a uměřenost, s níž rozvíjí gótskou tematiku, zvláště ve srovnání s výmysly Johanna Magnuse z konce středověku a s atlantickými fantaziemi Olofa Rudbecka ze sedmnáctého století. Pro švédskou literaturu bylo štěstím, že Geijer tyto nesmysly a fantazie vrátil ke skutečnosti, aniž zničil zdravé a živé prvky, které staletý gótský sen obsahoval.

Úspěch Geijerovy gótské poezie byl tak pronikavý, že se mu dostalo pochvaly od představitelů všech soudobých literárních směrů, dokonce i od mluvčích Švédské akademie, kteří jinak chovali k poezii mladé generace instinktivní nedůvěru. Pro akademii méně přijatelné, avšak bližší Atterbomovi a novoromantismu byly jiné dvě Geijerovy básně z téhož roku, Uhlířův chlapec, nejlepší z četných romantických imitací lidových balad, citlivě zpracovávající lidovou pověru a obsahující sugestivní refrén „Tam v lese hlubokém je černá tma“ (Det är så mörkt långt, långt bort i skogen), a Horník (Bergsmannen) s nejasně sugestivní symbolikou a ne zcela úspěšnou snahou proniknout po způsobu německých panteistických spekulací do tajemství přírody. Třebaže ve svých zralých letech kráčel Geijer podobnými básnickými cestami zřídka a nikdy nepatřil k novoromantikům v pravém slova smys-

lu, navázal po svém návratu do Uppsaly na jaře roku 1811 s kotéříi kolem Atterboma poměrně úzké styky. V následujících letech byl prakticky pokládán za člena skupiny, účastnil se literárních večírků, které pořádala Malla Montgomery Silfverstolpová, tu a tam spolupracoval na novoromantických publikacích (Uhlířův chlapec vyšel roku 1815 v Atterbomově *Básnickém kalendáři*) a díky svému politickému konzervatismu, projevujícimu se v jeho historických studiích, nalezl mezi členy skupiny vděčné posluchače. Z ranějších Geijerových prací si novoromantikové obzvláště cenili jeho překladu *Macbetha* (1813), prvního Shakespearova díla, které bylo do švédštiny přeloženo v nezkrácené podobě.

Po návratu do Uppsaly se Geijer věnoval akademické kariéře na poli filozofie. Když mu však v roce 1815 profesor historie navrhl, aby převzal jeho přednášky, učinil tak. Za dva roky se Geijer stal profesorem severských dějin a toto místo zastával po zbytek svého života. Svou službu přerušil pouze v měsících, kdy pracoval v Říšském sněmu. Jeho poezie však touto činností trpěla. S výjimkou několika krátkých básní, k nimž složil i hudbu a které byly míněny jako odpočinek po vyčerpávajících akademických povinnostech, psal náročnější poezii jen pro zvláštní příležitosti, nejúspěšněji v majestátně pochodových rytmech písně *Jděte z cesty, vzpomínky klamné* (*Viken, tidens flyktiga minnen*), kterou zpívali uppsalští studenti 30. listopadu 1818 u příležitosti stého výročí smrti Karla XII.

Jako učitel severských dějin získal Geijer téměř přes noc nesmírnou popularitu a jeho posluchárna byla vždy do posledního místa naplněna uppsalskými posluchači z řad studentů i nestudentů. Tyto přednášky, které si velmi pečlivě připravoval a přednášel s dramatickou výmluvností, měly tvořit jádro Geijerovy úctyhodně rozsáhlé vědecké produkce, jejíž tři stěžejní díla se jmenují *Feudalismus a republikanismus* (*Feodalism och republikanism*, 1818–1819), *Letopisy švédského království* a *Dějiny švédského národa*. Všechna tato díla jsou napsána mistrovským jazykem. Geijerova próza je jako jeho poezie — živá, konkrétní, věcná a soustředěná, prostě výmluvná bez tradičních rétorických příkras. Nejznámější jeho prozaickou pasáží je nedostižný popis švédské přírody a povahy švédského lidu, který tvoří úvod *Letopisů švédského království*.

Třebaže Geijerovi nebyly cizí metody moderní historie, požadující archivní studium a kritický přístup k pramenům, jeho síla v oblasti dějepisu záleží spíše v intuitivním poznání a široce založeném syntetickém pojetí historického vývoje. Při práci s prameny hřešil celkem méně než jiní současní i starší historikové a smysl pro souvislosti historického vývoje poskytl jeho vědeckým pracím pevnou organickou základnu, s níž se u jeho nejbližších předchůdců zřídka kdy setkáváme. Tento smysl pro kontinuitu byl však někdy trochu pedantický a přepjatý, což je zvláště patrné ve *Feudalismu a republikanismu*.

Předchozí filozofické studie tu autora svedly ke schematickým historickým spekulacím, jež byly tak charakteristické pro filozofii dějin soudobých německých romantiků. Od těchto neblahých tendencí se postupně oprostil v pozdějších historických pracích a na sklonku svého života se řídil jen tím, čemu říkal: „Souvislosti! Ano, ale *věci samých*.“

Studium historie a těsné vztahy k uppsalské novoromantické skupině přivedly Geijera ve dvacátých letech devatenáctého století k politickému konzervatismu, který se zásadně lišil od velkoryse tolerantního liberalismu jeho mladých let. Proto začal být obecně považován za vůdce „historické školy“ ve švédské politice a stal se nejvýznamnějším mluvčím uppsalských ultrareakcionářů, kteří uvítali tmářskou Svatou aliancí a na významu nabývající stockholmský liberalismus považovali za potomka krvavé Francouzské revoluce. Ohromení a roztrpčení Geijerových přátel a obdivovatelů bylo proto nepopsatelné, když se roku 1838 jejich idol v novém časopise *Literární list* (*Litteraturbladet*) přihlásil k naprosto novému politickému přesvědčení, jež se v podstatě krylo s nenáviděnou liberální opozicí. Geijerovo senzační „odpadnutí“ se pro jeho přítele stalo sotva stravitelnějším, jestliže plným právem tvrdil, že v něm dlouho klíčilo a bylo nezbytným důsledkem jeho novějších historických studií.

Ať byl Geijerův počín motivován čímkoliv, neměl v dějinách *švédské literatury* jistě obdoby a souviselo s ním mnoho dramatických důsledků. Impulsivní a téměř nezdvořile upřímný Geijer šel dokonce tak daleko, že ve druhém čísle *Literárního listu* vychrlil na romantiky zničující klatbu a bezohledně pranýřoval osobu a dílo svého starého přítele a kolegy Atterboma. Uznával, že ve svých začátcích udělali novoromantikové užitečnou a potřebnou práci. Obvinil je však, že později propadli neplodnému, sobeckému a poblouzněnému subjektivismu, který se úmyslně vyhýbal skutečnému životu. Větší senzaci než překvapivé Geijerovo „odpadnutí“ si na klášterním dvoře uppsalského novoromantismu nebylo lze představit.

Když se Atterbom vzpamatoval ze šoku způsobeného tím, že byl veřejně napaden svým dobrým přítelem, odpověděl s vyčítavou shovívavostí, která Geijera pohnula ke smíření. Dřívější spontánní úcta však byla na obou stranách beznadějně otřesena a stejně tomu bylo s Geijerovým vztahem téměř ke všem jeho konzervativním přátelům. A mezi liberály žádné skutečné přátele nenašel. Dali přirozeně jeho počínu své požehnání, avšak s určitými výhradami, protože nevěděli, kde vlastně stojí. A měli mnoho důvodů k rezervovanosti, neboť Geijer nebyl typ, který by se bezvýhradně vrhal do náruče svých dřívějších nepřátel a nekriticky přijímal všechny body liberálního programu. Zůstal samostatně myslícím člověkem a s neochvějným optimismem doufal, že může hrát úlohu prostředníka mezi zápasícími tábory, aniž se vzdá svých zásad. V tomto ohledu úspěch neměl, těšil se však lásce a úctě těch několika příslušníků obou skupin, kteří se dovedli povznést nad malicherná hlediska

praktické politiky. Starý král Karl Johan nabídl Geijerovi dokonce minister-
ské křeslo a podle velkého konzervativního politika Hanse Järty prý řekl: „*J'ai*
aimé, j'aime Geijer.“

Léta po „odpadnutí“ byla pro Geijera dobou horečné činnosti. V letech 1838
a 1839 vyslovil na stránkách *Literárního listu* své stanovisko k palčivým otáz-
kám dne. Roku 1840 a 1841, v době, kdy vlny politiky byly obzvláště divoce,
se významným způsobem podílel na práci parlamentu, a to ve sněmovně
i v parlamentním výboru. Za posledních let svého života se však zasazoval
o prosazení liberálních názorů ve Švédsku i v jiných směrech. Sledoval všechno
a byl ochoten čerpat poučení z každého pramene. Jako historik a politický te-
oretik se zejména zajímal o liberální sociální, politický a ekonomický vývoj
v jiných zemích a o jeho teoretické základy. S vřelými sympatiemi sledoval ně-
které pokusy o vyřešení hospodářských problémů společnosti, například Roch-
daleské družstvo v Anglii a socialisticky zabarvené experimenty anglické
a francouzské. Z francouzských projevil zvlášť velký zájem o saint-simonismus,
nepochybně pro jeho filozoficko-náboženský nádech — jeho zakladatel říkal
svému učení *nové křesťanství* (*nouveau christianisme*). Geijer byl však nato-
lik realistou, že žádným jednoduchým poučkám na lep nesedl. Ve švédské
politice usiloval o to, aby se parlament ujal iniciativy při řešení některých
otázek naléhavě vyžadující reformy. Chtěl odstranit stavovské zastoupení a zří-
dit parlament demokratičtější, opírající se o všeobecné hlasovací právo. Ve
školství byl odpůrcem církevního vlivu a výlučného postavení latiny a připo-
jil se k těm, kdož chtěli celý školský systém reformovat a připravit cestu po-
vinné školní docházce. Ve společenských a ekonomických otázkách se přimlou-
val za opatření ke zmenšení bídy v zemi a podporoval rozvoj průmyslu.
Z těchto reforem byl za Geijerova života uskutečněn jen nepatrný zlomek, vě-
děl však, že Švédsko nevyhnutelně půjde cestou, kterou vytýčil. Byl jediným
velkým švédským spisovatelem doby, který se odvážil předvídat budoucnost
své země a nebál se toho, co přijde.

Tato důvěra způsobila v posledních letech básníkovy života rozkvět jeho
básnické tvorby a ta pak co do původnosti, hloubky a síly neměla v jeho dří-
vějším básnění obdoby. Nová poezie nepojednávala přímo o aktuálních spole-
čenských otázkách, tlumočila naopak spisovatelovy vlastní nálady a jeho ne-
ochvějnou víru v pozemskou budoucnost lidstva. Nevraživost a rozhořčení,
jimiž byl poznamenán politický zápas ve Švédsku, na něj v tomto směru ne-
měly žádný vliv. Geijerův optimismus byl hluboce osobní, básník přitakával
životu celým svým srdcem, třebaže na sklonku života stíny kolem jeho sporné
osobnosti houstly. Oznámil své „odpadnutí“ s plným vědomím, že mu tento
krok přivodí úplnou izolaci a že vyčítavé nářky jeho uppsalských přátel budou
v každém novém čísle *Literárního listu* hlasitější. Když se dověděl o prvé re-
akci z Uppsaly, řekl své ženě: „Bude ještě hůře, ale nedá se nic dělat. Zbabělost

a respekt vůči Järtovu politickému přesvědčení mi dosud bránily, abych promluvil ... Teď ale musí všechno stranou.“ Menší duch než Geijer by byl zachvácen sebelitostí a pod dojmem nepochopení a podezření, jimž byl vystaven, by zahořkl. Geijerovi však izolace pomohla proniknout do nejhlubších vrstev vlastní existence, umožnila mu objevit skutečnost s bohatými možnostmi v ní skrytými a novým, neobyčejně povzbuzujícím způsobem prožít boží úmysly s člověkem, jak on je chápal.

*Na širé moře plavec mířl
v křehké své bárce samotén,
tisíců hvězd svit nad ním vtířl,
hrob pod ním šumí zachmuřen.
„Kupředu!“ velí mu sudby hlas,
v hloubi i v nebi Bůh čeká nás.*

Báseň byla napsána na Nový rok 1838. Toto klidné vyznání víry vyslovil Geijer v okamžiku, kdy se vrhal do rozbouraného moře politiky, do jeho příbojů a mezi jeho skaliska. Je vzorem také jiných básní z bezprostředně následujících let. K nejlepším patří Ozim (Höstsädet), Noční nebe (Natthimmelen), Tóny (Tonerna) a Slova ke staré duchovní písni (Ord till en gammal hymn).

V těchto básních zaznívá tón ušlechtilého optimismu, klidného, mužného, intenzivního, avšak velmi ukázněného a zralého optimismu Geijerova. Formálně jsou maximálně prosté, bez jakýchkoliv rétorických gest, používají vysoce úsporného a disciplinovaného jazyka a nanejvýš jednoduchých obrazů a symbolů, avšak právě v tom záleží jejich působivá, byť tlumená magie. Nejlepší gótské básně Geijerova mládí (např. Svobodný sedlák) ukazovaly stejným směrem, nedosáhly však stejné úrovně jako básně jeho pokročilého věku, zčásti proto, že byly příliš uvědomělými produkty poněkud násilného literárního programu romantického gótismu. Již v dopise mladému Bernhardu von Beskowovi z roku 1826 odmítl Geijer gótismus i novoromantismus jako program budoucího básnictví. „Co se toho týče“, napsal, „vykašli se na *starožitnictví* i *romantizování*. S obojím je konec. Poezie už dost dlouho hledala své vzory v povětrí, teď je čas, aby se obrátila ke *skutečnému životu*, k vykládání, sbírání a rozvíjení *jeho* básnických prvků. To je nejstarší pramen básnictví. Dosud tryská pro každého, kdo drží proutek u pramene. Převaha anglické poezie posledních let plyne jen z toho, že se k němu obrátila dříve než druzí.“ Ve svých zralých letech se Geijer mnoho učil u soudobé anglické literatury, u Byrona, Scotta a jiných, ještě více však u Goetha a Shakespeara, u mistrů, kteří v jeho pozdějším období sehráli stejnou roli jako Schiller a Rousseau v jeho mládí. Goethovo suverénní umění psát maximálně soustředěné, „intimní lyrické“ formy bylo určitě vzorem Geijerových básní z posledních let jeho

života a idealisticky zbarvený *realismus* tohoto období se do značné míry opírá o robustní přitakání životu, jehož Geijer našel tolik u Goetha a Shakespeara. Geijer je jistě nenapodoboval vědomě. „Není to možné,“ píše ve svých *Pamětech*, takoví mistři „se napodobiti prostě nedají“. Působí na člověka naopak tím, že podněcují, „k pružné a čínorodé vlastní aktivitě ... posilují, dávají pocit duševního zdraví“.

Ze čtyř velkých romanických básníků jsou jedinými opravdu významnými osobnostmi Geijer a ESAIAS TEGNÉR (1782–1846). Oba hráli ve své době role, které zdaleka překračovaly obvyklé úlohy básníků. Geijer byl profesorem, historikem, publicistou a vlivným mluvčím politického konzervatismu a poté liberalismu, Tegnér profesorem, biskupem a navíc nejpoblíbenějším soudobým básníkem. Vyskytují-li se v jejich vnějších, víceméně oficiálních úlohách určité období, pak svými temperamenty a tvorbou si byli zcela nepodobní a po různých cestách šli i v soukromém a veřejném životě, zvláště za svých zralých let. Geijer byl povahy těžkopádné, rozvázné a stálé, Tegnér naproti tomu impulsivní a nestálé. Jako básník byl Geijer solidní, úsporný ve výrazech a zakořeněný ve skutečnosti, Tegnér naopak elegantní, výmluvný, oslňující a povznesený do světa poezie.

V soukromém životě byl Geijer celkem klidný a vyrovnaný, Tegnér přecitlivělý, silně eroticky založený a střídavě exaltovaný a melancholický — ve stáří trpěl také duševní chorobou. Tyto rozdíly způsobily v jejich vztazích někdy určité napětí, projevovali však vůči sobě velký ohled a úctu. Jejich cesty se rozešly zvláště ve třicátých a čtyřicátých letech, kdy oba změnili svou politickou pozici. Geijer se sblížil s liberály a Tegnér se připojil k ultrareakční pravici. Když Geijer ve svém obdivném, ne však nekritickém projevu k uctění památky Tegnérovoy v prosinci 1846 vzdal svému básnickému kolegovi šlechterný hold, zmínil se také s politováním o Tegnérově zpronevěře liberálnímu idealismu jeho mládí. „*Jedno* mu chybělo,“ řekl. „Zůstal mu skryt dějinný omlazovací proces. Neměl pro něj oči, žil naopak v *protikladu* mezi *novým a starým* a s přibývajícími léty v něm převládlo to staré. A právě toto omlazování starého tvoří pravé jádro existence. Oči vidoucí to, co *skutečně* je a existuje, se však vyskytují vzácněji, než by se zdálo.“ Geijerovo přesné postižení Tegnérová nedostatku nepřímou ukazuje, jak podstatný byl rozdíl mezi nimi.

Tegnér byl Värmländan jako Geijer, na rozdíl od Geijera však vyrostl v chudobě. Jeho otec byl jáhnem v Kyrkerudu a zemřel, když bylo budoucímu básníkovi devět let. Matka neměla možnost své děti podporovat a dát jim vychování. Hochův talent naštěstí objevili dobře situovaní lidé; ti mu umožnili studium a podporovali ho, když se pak dostal do Lundu. Svou pílí a nadáním se stal magistrem a docentem estetiky již v jedenadvaceti letech. Fakulta jej přesvědčila, aby zůstal na univerzitě, proto tak rychle postupoval, a v devětadvaceti

letech se stal profesorem řečtiny. Mezitím na sebe vzal povinnosti živitele rodiny, když v roce 1806 uzavřel manželství s Annou Myrmanovou, dcerou värmlandského majitele hutí, u něhož Tegnér pobýval jako chlapec a který mu finančně pomáhal při studiích. Přes své rostoucí zájmy literární a jiné bral Tegnér profesuru vážně, avšak v roce 1824 přijal — částečně z ekonomických důvodů — místo biskupa ve Växjö a zbytek života strávil jako všestranně zaměstnaný a svědomitý, třebaže nepřilíš ortodoxní prelát.

Tegnér si záhy uvědomil své básnické nadání, jeho první básně však neměly mnoho čtenářů a neudělaly dojem ani na Švédskou akademii, kam jich bylo několik zasláno do soutěže. Jejich témata byla obnošená, i když forma bezvadná. V roce 1808 však básník získal vděčné publikum svou podněcující Válečnou písní skánské domobrany (Krigssång för skånska lantvärnet). Slavnostní vlastenecký tón, který Tegnér v této básni tak úspěšně nasadil, přišel ke slovu za všeobecného nadšení jeho současníků znovu a ještě výrazněji roku 1811 ve vzrušené a vyzývavé bojovné básni Svea. Obě básně byly plodem Tegnérova rozhořčení a trpkosti nad finskou válkou a jejími pro Švédsko poputnými důsledky. Do jisté míry měly podněcovat proti Rusku a některá partie Svey šly v šovinistickém zápalu tak daleko, že vyzývaly k revanši proti nepříteli na východě.

Tegnérova Svea však švédský národ do zbraně nesvolala. Přihlásily se ke slovu drsné politické skutečnosti a přiřkly básníkovým bojovým záměrům místo ve snovém světě poezie. Nová švédská zahraniční politika totiž vyžadovala přátelství s Ruskem na společné frontě proti Napoleonovi. Když vešlo ve známost, že se Švédská akademie chystá udělit autorovi Svey první cenu, daly některé vysoce postavené osoby (mezi nimi nikdo menší než následník trůnu Karl Johan) najevo svou nevoli. Akademie, která vždy naslouchala přáním trůnu, požádala Tegnéra, aby některé urážlivé verše z básně vynechal nebo je změnil ke spokojenosti těch, kdož nesli odpovědnost za novou zahraničně politickou linii země. Tegnér se výzvě podřídil s velkou nechutí a zčásti se s ní vypořádal dvojnáznými formulacemi, které čtenáři dovolovaly chápat text několika způsoby. Když například nahradil výzvu „dobýt Finska znovu“ („återerövra Finland“), jak čteme v první verzi, známým veršem „dobýt Finska znovu v hranicích Švédska“ („inom Sveriges gräns erövra Finland åter“), zdálo by se, že se dřívější agresivní výbojností úplně zřekl. Slova verše však není třeba chápat doslova, za jejich dvojnázností může být skryta ironie. V každém případě zůstal Tegnér až do konce svého života nesmiřitelným „nepřitelem Rusů“. Jako nadšený obdivovatel Napoleona měl v letech po napsání Svey zvlášť kritický názor na úlohu, jakou Rusko sehrálo při císařově porážce, a stíhal nenávisť cara Alexandra, když oděl svou reakční politiku do zrádného roucha „Svaté“ aliance ve snaze imponovat současníkům svou bohabojností.

Poté, co se Válečnou písní skánské domobrany a Sveou prosadil na poli poezie, psal Tegnér básně poněkud nevyrovnaných kvalit. Jako by tápal v nejistotě a hledal básnickou formu a téma, které by odpovídaly jeho talentu. Udržoval styky s „Góty“ i novoromantiky, v žádné skupině se však neangažoval. Staroseverské tendence Gótského spolku mu byly celkem vzato vlastně cizí, třebaže uveřejnil v časopise *Iduna* několik nepřilíš pozoruhodných gótských básní. V kruhu romantiků se mu asi líbilo ještě méně, i když některé jeho nejlepší básně z těchto let, například *Tažní ptáci* (*Flyttfåglar-na*) a *vznešený Zpěv na slunce* (*Sång till solen*) se svým platónským idealismem a extatickým rytmem jsou napsány v symbolicko-spekulativním duchu novoromantiků. Tegnéra však silně popuzovalo malicherné polemizování novoromantiků a jejich metafyzické požadavky, i když připouštěl, že novoromantická opozice vůči gustaviánům tvrdošijně lpícím na svých pozicích má své příčiny.

Po několik let se však Tegnérova nespokojenost s přemi mezi novoromantickou a gustaviánskou skupinou (domníval se ostatně, že by svůj spor měly vést spíš na úrovni umělecké než polemické) projevovala jen v dopisech a jiných soukromých souvislostech. Teprve ve své slavné *Řeči k jubileu v roce 1817* (*Tal vid jubelfesten 1817*), kterou proslovil na lundské univerzitě při oslavě třístého výročí reformace, zaujal veřejně stanovisko k současným literárním sporům. Třebaže rozdělil chválu i výtky mezi gustaviánskou tradicí a novoromantickou opozici dost rovnoměrně, byly jeho sympatie vlastně na straně gustaviánů. Vyslovuje sice energický nesouhlas s materialismem, utilitarismem, racionalismem a empirismem osmnáctého století, vysloveně spekulativní a mystickou alternativu, kterou nabízelo nové století, však shledává stejně problematickou. Nejradiálnějšiho odmítnutí se dostává novoromantické literatuře, která je přímo inspirována německou filozofií:

„V umění se právem požaduje hloubka a závažnost; jako příklad toho nám však chtějí vnutit — nám, synům Severu, kteří máme nad sebou jasné nebe a kolem sebe mohutnou a tolik určitou přírodu, nám, dědicům hloubavé Ságy, zdatného valhalského dítěte s pronikavým pohledem a zdravými údy — nám chtějí vnutit poezii bez formy a určitosti, neudužívou postavu bez morku a šlach, s dřevěným mečem abstrakce po boku a s kapucí ozdobenou rolničkami na mlhavých ramenou, strašidlo, které se potuluje ve svitu měsíce a maluje své rozplizlé obrazy — do mraků.“

V jiném díle, ve skvělé, veršem psané akademické řeči, nazvané *Závěrečné slovo při promoci magistrů v Lundu roku 1820* (*Epilog vid magisterpromotionen i Lund 1820*) se znovu pouští do sporu s novoromantiky, tentokrát však elegantněji a ne tak zostra, třebaže ve shodě se svým přesvědčením

nekompromisně. Vágnost, nejasnost, pouhé náznaky a narážky nejsou známkou velké poezie, tvrdí.

*Je v světě Foiba, v básni, vědění
vždy jasné vše ...
Co jasně nevyslovíš, nevíš též,
jen s myšlenkou se na rtech rodí slovo:
co špatně říkáš, to i špatně myslíš.*

Známkou velké poezie je podle Tegnéra síla, vyrovnanost a jasnost, básníkův génius potřebuje jasný, křišťálově průzračný svět plný světla, nikoliv stinná zákoutí měsíčních nocí, v nichž měli takovou zálibu novoromantikové.

Postupem doby nabývala Tegnérova poezie stále klasičtějšího charakteru, třebaže — a to je třeba zdůraznit — do sebe pojala určité romantické prvky. Nejlépe by se dala označit termínem klasicky romantická, neboť básnický ideál, o nějž Tegnér usiloval, se před rokem 1820 a po něm stále více ztotožňoval s romantickým góticismem. Téhož roku poslal do *Iduny* čtyři básně, které se pak staly součástmi *Ságy o Frithiofovi* (Frithiofs Saga, dokončeno v roce 1825), nejpopulárnějšího díla švédského romantismu, v němž dosáhla gótská tradice svého nesporného vrcholu. Ve *Frithiofovi* opouští Tegnér reflexivní lyriku, často symbolickou a abstraktní, jíž se vyznačovala jeho mladší léta, a přechází ke konkrétnějšímu a objektivnějšímu vypravěčskému umění. Tato změna se projevuje také ve dvou jiných epických básních z téže doby, v citlivě náboženské idyle *Svaté přijímání* (Nattvardsbarnen, 1820) a v méně významném *Axelovi* (Axel, 1822).

Do světa staroseverských ság zavedla Tegnérovy myšlenky četba Oehlenschlägerova básnického cyklu *Helge*. Formálními záležitostmi, například proměnlivým, mistrovsky zvládnutým veršem, popisnými a výpravnými detaily a živě vykreslenými postavami, stojí *Sága o Frithiofovi* na stejné úrovni jako *Helge*, pokud jej přímo nepřevyšuje. Tegnér však usiluje metodičtěji než Oehlenschlänger o idealizaci staroseverského světa. Tato idealizující tendence pramení částečně ze samé ságy o Frithiofovi, o níž se opíral, částečně je dána spisovatelovým názorem, jak se má staroseverský materiál zpracovávat, aby odpovídal vkusu a potřebám současnosti. *Sága o Frithiofovi*, kterou Tegnér našel v Biörnerových *Hrdinských činech Seveřanů* (Nordiska kämpadater), není starobylého původu, patří k tzv. fornaldarsagor z pozdního středověku a je evidentně sestavena z materiálu severského, řeckého a orientálního. Hrubší a barbarštější prvky, násilné činy a motiv pomsty, které se uplatňují zvláště v prvních částech ságy o Frithiofovi, obsažené v *Hrdinských činech Seveřanů*, jsou zřejmě přejaty z primitivních severských pramenů, smíření a kajicnost, jimiž se vyznačuje závěr, však bezpečně pocházejí z Blízkého

Východu. V přesvědčení, že moderní básník je povinen materiál ságy více zlidštit, vyloučil nebo zmírnil Tegnér některé barbarské stránky textu a rozvinul téma pokání do té míry, že se téměř neliší od křesťanského pojetí. V Tegnérově verzi Frithiof, který ve svém mládí provedl své záměry bez ohledu na druhé, a tím zneuctil Balderův chrám, lituje svého jednání, smíří se se svými nepřáteli a obnoví svatyni, kterou jeho neuvážeností zničil oheň. Teprve potom je hoden Ingeborry, nejmilejší dívky svého mládí, která byla po dlouhou dobu ženou krále Ringa.

Fritihiof tedy jednou zneuctil Balderův chrám a způsobil jeho zničení. Dá se říci, že stejně neuctivě přistupoval básník k životu Seveřanů, když změnil starou ságu v sentimentální příběh o ideální lásce a křesťanském smíření. Z Tegnérových dopisů je jasné, že básník v tomto ohledu trpěl výčitkami svědomí. Uvažoval, zda svou „modernizací“ zcela nezničil to, co bylo pro svět ság nejtypičtější. Dnešní literární věda Tegnérovou pochybností chápe a pokládá za omyl zcela nehistorickou a pochybenou „střední cestu“ mezi starým a novým, kterou Tegnér ve své skladbě zvolil. Básníkovi současníci, jimž se stal tento svět mladé lásky a hrdinských činů zjevením, však byli jeho idealistickým moralizováním hluboce pohnuti a žádné subtilní vědecké otázky si nekladli. *Sága o Frithiofovi* promluvila ke všem švédským srdcím bezprostřední řečí a jejími početnými překlady se Tegnérovo jméno rozšířilo po celém světě. V Evropě básnický cyklus vřele přivítal a pochválil Goethe, v Americe z něho přeložil některé části Longfellow a v roce 1837 o něm napsal do *North American Review*. Těm, kdož si ságu o Frithiofovi a Ingeborze nemohli přečíst v originále, ji zpřístupnilo mnoho dalších zahraničních překladatelů. Naneštěstí lákala báseň často vlastnostmi, které by moderní kritik neschvaloval, sentimentality, zálibou ve vyumělkovaných a okázalých obrazech a tendencí k pozérským postojům.

Ve své rané básnické tvorbě zastával Tegnér — podobně jako Geijer — názor, že prameny pozie jsou zdravé a životadárné a že poezie je umění přitakat životu. *Sága o Frithiofovi* se toho stala v jistém smyslu nejlepším důkazem. Pozitivní harmonický tón, jímž tato báseň končí, měl však v budoucí Tegnérově tvorbě zaznívat stále vzácněji. Téhož roku (1825), kdy vyšla *Sága o Frithiofovi* v definitivní podobě, napsal básník bezútěšně chmurnou, Byronem ovlivněnou Melancholii (Mjältsjukan), báseň veskrze naplněnou zoufalstvím, jež hraničí s cynismem. Představa člověka jako obrazu božího se zde stává nejkrutější a nejúděsnější ironií.

*Znáš jednu pravdu, dítě nebes skvělé,
že jizvu Kaina máš na svém čele.
Prst boží sám psal znak, jenž tolik tíží.
Jak málo jsem s tím erbem obeznámen!*

*Pach mrtvolný se lidským žitím plíží
a hubí jara vůni, léta plamen.
To jisto, z hrobu pach nám cestu křtí.
Hrob zazdí se a hlídá chladný kámen.
Všach ach! Je rmutný rozklad duchem žití,
když nespoutáš jej, bude všude hnit.*

Melancholie nepochybně znamená v básníkově životě hlubokou krizi, kterou ve zbývajících dvaceti letech svého života nikdy zcela nepřekonal. V červenci roku 1840 se tato krize změnila v duševní nemoc a poslední léta prožil střídavě ve stavu pomatenosti a při jasném vědomí. Tegnér sám se domníval, že jeho duševní choroba je dědičná. Jiní o tom pochybovali nebo tento výklad popírali a vysvětlovali ji fyzickými činiteli. Uváděli jeho neklid v souvislost s několika nešťastnými milostnými historiemi (Tegnér byl v různých dobách svého života zamilován nejméně do tří vdaných žen) nebo s jeho lítostí nad tím, že na sebe oblékl biskupské roucho a uvázal se plnit k němu náležející povinnosti, přestože v mnohém směru zůstal nekajícím pohanem. Nejméně pravděpodobný je ten pokus o vysvětlení Tegnérovy krize, který se snaží z jeho biskupského roucha učinit jakýsi Nessův šat. V prvé polovině devatenáctého století byli totiž do vysokých církevních úřadů jmenováni lidé spíš podle svých intelektuálních a kulturních předpokladů než podle zbožnosti a pravověrnosti. Tegnér proto asi nepociťoval žádné výčitky svědomí, když v době svého jmenování jednomu svému dobrému příteli otevřeně napsal: „Jsem pohanem a pohanem zůstanu. Foibos také nebyl pokřtěn.“ Tegnérovo působení v církevních službách nicméně ukazuje, že biskupský úřad plnil svým způsobem dobře, neboť za svůj prvořadý úkol považoval zlepšit ve své diecézi školství a pozvednout kulturní úroveň svého poměrně nevzdělaného kněžstva. V této práci nešetřil silami a věnoval mnoho času vizitacím, výstavbě církve a řečnění u příležitosti zakončení školního roku a na náboženských shromážděních. Svou výmluvností nemají tyto projevy daleko ke slavné řeči na oslavu reformace v roce 1817. Některé patří k nejlepším Tegnérovým prózám, a to není málo.

Co do básnické tvorby jsou však dvě poslední Tegnérova desetiletí hubená, ať už to způsobila psychická krize, nebo velké množství praktických úkolů v diecézi. Nelze říci, že poezii opomíjel, avšak jen málo básní z těchto let má větší hodnotu. Kromě Melancholie je nejdůležitější milostná báseň Mrtvý (Den döde, 1834) s jemně vykresleným básníkovým autoportrétem a takzvaná Akademická píseň, Píseň k padesátému výročí založení Švédské akademie (Sång vid Svenska Akademiens femtiåra minneshögtid, 1836), jedna z nejskvělejších příležitostných básní švédské literatury. V Mrtvém (což je imaginární dialog mezi básníkem a předmětem jeho poslední lásky, Emilií Selldénovou) zpracovává Tegnér své téma s určitou zdrženlivostí, naproti

tomu v Akademické písni, v jakýchsi veršovaných dějinách švédské literatury, využívá všech zdrojů svého intelektu a fantazie a dává jim vytrysknout v majestátním bohatství, které připomíná jeho tvorbu před rokem 1825, kdy začala „temná léta“. V Akademické písni zaznívají plné, pyšně triumfující tóny Tegnérový lyry naposled. Potom začaly stíny opět houstnout a dusit téměř veškerou inspiraci. Pouze dvakrát za svých posledních let — vždy za klidného mezidobí v čase duševní nemoci — napsal Tegnér básně vysokých kvalit: jednou šlo o idylický popis vesnické svatby s názvem Nevěsta s korunkou (Kronbruden), podruhé o rezignovaný básnický epilog nazvaný Rozloučení s lyrou (Avsked till min lyra).

Třebaže se Akademická píseň neomezovala jen na literaturu gustaviánského období, na dobu, kdy byla založena Švédská akademie, pojednávala především o tomto období švédských kulturních dějin, jehož literární tvorby si Tegnér zřejmě stále více cenil, vzdor pokusům novoromantiků ji znevážit. Báseň střídá lehce půvabné a slavnostně sebevědomé tóny, nehledanými slovy kreslí portréty různých spisovatelů a pronáší literární soudy o básních a básnících. Kritické formulace, kterých Tegnér používá (často ve formě jiskřivých protimluvů), jsou tak zdařilé, že se mnohé staly okřídlenými slovy, jež příštím generacím určily pojetí příslušných literárních osobností. Známý verš z Tegnérový Akademické písně o Sergelově soše Gustava III.

Jak velká síla umělci je dána!

se může stejně dobře týkat magické síly, kterou jeho Akademický zpěv zapůsobil na naše pojetí celé gustaviánské epochy. Lze dokonce říci, že *jedním* z problémů pozdějších švédských literárních dějin bylo zbavit se hypnózy, kterou vyvolávají vynikající Tegnérový epigramatické charakteristiky jednotlivých spisovatelů. Platí to zvláště o dvou nejnadšenějších portrétech písně, o portrétu Gustava III., zidealizovaného téměř k nepoznání, a Bellmana, o jehož realismu je tu sotva zmínka a jehož tragika je v závěru zahalena do vágní romantické fráze

je znkem severského pěvce smutek růžový.

Takovéto půvabné a zpola vyhýbavé formulace lze přijmout jen u vědomí, že Akademická píseň byla napsána ke slavnostní příležitosti, která sotva připouštěla skutečnou kritiku. Kromě toho měl Tegnérův básnický génius především vynikající řečnické kvality a jako takový se nejednou propůjčil slavnostní, avšak povrchní výmluvnosti, která aspoň moderním lidem připadá v lecčems nedostatečná.

Jestliže se Tegnérova múza někdy propůjčuje populárním efektům, takže se ptáme, kde je za *básníkem* skryt *člověk*, pak jeho dopisy nepřipouštějí v tomto směru žádné pochybnosti. Tyto dopisy jsou jedinečné a mají vynikající literární kvality. Tegnér je v nich zcela svůj a své názory a nálady vyjadřuje na jejich stránkách otevřeně a často s brutální prostorekostí. Po roce 1824, kdy byl ve Växjö izolován od kulturních středisek a musel se zabývat především běžnými církevními záležitostmi, našel Tegnér v bohaté korespondenci s četnými nejvzdělanějšími muži a ženami Švédska vítané odlehčení. Jako přítele a adresáta svých dopisů si nejvíce vážil Carla Gustava von Brinkmana. Byl to muž svobodomyšlných názorů a kosmopolitní orientace (studoval v Německu a mnoho let působil v diplomatických službách v Berlíně, Paříži a Londýně), jehož nešokovala ani Tegnérova nejintimnější vyznání a nejprudší výlevy. Navíc byl natolik labužníkem, že dovedl ocenit vysoké literární kvality jeho dopisů. A Tegnér byl ve svých listech vynikající jako nikde jinde. Jeho myšlenky proudily na adresáty jako kaskády, byly vyjadřovány s nevyčerpatelně bohatou stylistickou vynalézavostí a vždy stejně svěžím a tvárným jazykem, který ani na okamžik nezaváhal ve volbě správného slova nebo formulace, jež myšlenku oživily. „Také umím psát pěkné verše,“ napsal jednou duchaplný starý Leopold, „ale ať mě čert vezme, jestli dovedu napsat jediný dopis jako Tegnér.“

Přes svůj silně osobní charakter neobsahují Tegnérovy dopisy žádné maličernosti. Jejich autor dovede své současníky drtivě zkritizovat, neudělá to však z nízkých pohnutek a velmi často kritiku zmírňuje slovy uznání. Jen ve věci levicové politiky, a zvláště liberálních novin je neúprosný, ne-li přímo zběsilý. S přibývajícím věkem Tegnér inklinoval stále víc k pravici a skončil jako reakcionář. Zašel-li v posledních letech svého života do krajností, jež známe z jeho soukromých i veřejných politických názorů, pak je to vysvětlitelné nejen jeho stále labilnějším psychickým stavem, ale také hrubostí prostředků, jichž používal tisk liberální opozice. Nebylo náhodou, že první záchvat duševní nemoci Tegnéra postihl, když se vrátil do Växjö z bouřlivého zasedání parlamentu v letech 1839–1840. Tegnér byl, jak řekl Geijer, mimořádně impulsivním dítětem bez smyslu pro omlazovací historický proces. Svým temperamentem stále osciloval mezi kladným a záporným pólem.

„Každý, kdo poznal Tegnéra blíže, u něho nutně zjistil tuto hru světla a tmy, jež vznikala bez jakékoliv navenek viditelné příčiny — neboť její příčina tkvěla v něm samém. Řekli jsme, že nejpůsobivějším prostředkem jeho poezie byl *kontrast*. Proč? Poněvadž on *sám* byl kontrastem. A protože jím vyjadřoval svou existenci, byl hlubinu svého nitra zakrýval celým jarem květů. Jeho pohled na svět byl ve své podstatě temný, chmurný, ano, tragicky ponurý. Nikdo v sobě nenosil hlubší pocit pomíjějícího než tento na pohled bezstarostný syn okamžiku.“

Pravdivější slova o složité osobnosti Esaiase Tegnéra sotva kdo řekl.

Ze švédských básníků počátku devatenáctého století připomíná Tegnéra nejvíce JOHAN OLOF WALLIN (1779–1839). Jeho kariéra, osobnost a raná poezie mají s Tegnérem mnoho společného. Přitom se o něm nedá říci, že by byl Tegnérovým epigonem. Jeho kariéra se rozvíjela jen na církevní půdě a krátce před smrtí byl jmenován arcibiskupem. Měl něco z Tegnérových impulsivností, avšak s léty se mu ji podařilo ovládnout. V mládí psal se stejnou lehkostí veselé pijácké písně (nejlepší je Blažený ten, kdo o svůj džbánek opřen / Lycksalig den, som stöd på eget stop /) i reflexivní poezii v duchu gustaviánské didaktické literatury. Po celý život si uchoval jemný smysl pro *formální* kvality básně a právě tato vlastnost jej v raném období přitahovala ke gustaviánům. Ve zralém věku se však energicky postavil proti gustaviánskému racionalismu a náboženskému formalismu a sblížil se více s romantiky a gótským hnutím, zvláště pro jejich vnímavost vůči starému, tradičnímu a vůči biblickým prvkům v náboženství švédských lidových vrstev. Téměř zcela v tomto antigustaviánském duchu napsal své početné duchovní písně a jím je koneckonců veden i *Švédský kancionál z roku 1819* (Den svenska psalmboken av år 1819). Jako skladatel duchovních písní dokázal Wallin s neobyčejnou citlivostí pro tradiční náboženské hodnoty a se vši náležitou pietou parafrázovat známější Davidovy žalmy, dovedně adaptovat proslulé zahraniční náboženské písně a s působivou láskyplností „zmodernizovat“ švédské duchovní písně značného stáří. Mnoho duchovních písní však napsal sám. Celkem 150 skladeb z 500, které kancionál obsahoval, složil Wallin. Největší estetikou zásluhou Wallina jako básníka duchovních písní je jeho umění spojit starozákonní orientální nádheru s prostotou a opravdovostí náboženského citu švédského lidu. Snad nejznámější jeho duchovní písní je nádherná skladba Buď pozdravena, krásná ranní chvíle (Var hälsad, sköna morgonstund). Významný Wallinův přínos do oblasti duchovní písně způsobil, že jej Tegnér charakterizoval okřídleným rčením „Davidova harfa Severu“ („Davidsharpan i Norden“).

Wallin byl také vynikajícím církevním administrátorem a jako kazatel měl v dějinách švédské církve jen málo soupeřů. Jeho kázání spojovala vřelost a vznešenost se smyslem pro propastný rozdíl mezi nebeskými ideály a omezenými možnostmi pozemského života. Kromě jeho nejlepších duchovních písní se Wallinova básnická sláva opírá o nádhernou, jako zvon zvučnou báseň Anděl smrti (Dödens ängel), v níž švédská poezie na téma smrti a soudného dne slaví svůj největší triumf. Wallin se zde staví po bok antigustaviánského gustaviána Bengta Lidnera, který v osmdesátých letech osmnáctého století využil tohoto žánru až do krajnosti. U Wallina jsou však Lidnerovy srdceryvné preromantické výlevy o smrti a soudu podřízeny důstojnému a ukázněnému umění, které opovrhuje potoky slz, divokými a hrůzostrašnými scénami a podobnými

efekty. V Andělu smrti sloka následuje sloku se stejně ovládanou zvučností jako Miltonovy epické periody a jedna spěje za druhou s majestátní vznešeností, která se zcela kryje s vysokými záměry básně, pojednávající o rozkladu a ztracení. Snad nikdy nebylo téma smrti oděno do důstojnějšího a slavnostnějšího roucha než v Andělu smrti.

13. září 1822 napsal Geijer z Uppsaly Atterbomovi, který se tehdy zdržoval v Östergötlandu:

„Seznámil jsem se ve Stockholmu ze Stagneliem. Dal mi první arch své nové tragédie *Bakchantky neboli fanaticismus* (Bacchanterna eller Fanatismen), která se právě tiskne. Pojednává o Orfeovi. Nemohu o ní nic říci. Stagnelius je geniální, avšak podivná, nespořádaná a nevázaná existence. Je zapálený, ale zmatený, a úplný fantast, když se snaží mluvit *racionálně*. Zdá se mi, že zdraví má už bohužel zničeno a jeho dieta prý není nejlepší.“

Onen **ERIK JOHAN STAGNELIUS** (1793–1823), o němž zde Geijer mluví, je nejpodivnější, nejosamocenější a nejromantičtější švédský romantik. Za necelý rok poté, co byl citovaný Geijerův dopis napsán, bylo ve sněhové vánici jednoho dubnového dne Stagneliovo tělo pochováno do hrobu. Básník měl tehdy pouhých devětadvacet let. Byl srovnáván s Keatsem a Baudelairem, s prvním pro svou časnou smrt a intenzívně smyslnou poezii, s druhým pro temně myslickou nádheru svých básní, pro smyslnost, kterou básník nechává dospět až na hranice hektické smilnosti, zároveň se však zoufale drží ideálních věčných hodnot.

Odpudivě ošklivý a silně sexuálně založený Stagnelius byl po celý svůj krátký život pronásledován fantaziemi, které se pohybovaly mezi nedovolenou erotikou a extatickou askezí. Promlouvá k nám téměř výlučně svou poezií. Naše *vědomosti* o jeho životě jsou zcela nevýznamné. Známe jen dva dopisy psané jeho rukou. Neměl intimní přátele a téměř žádné známé. A třebaže se jeho rodina nesnažila informace o jeho nešťastné existenci utajovat, dospělo k nám o něm mnoho podrobností křivolakými, ne-li pochybnými cestami. Na pevnou půdu se do určité míry můžeme postavit, jen pokud jde o vnější obrysy Stagneliova života, jinak jde o dohady a domněnky. Dokonce ani chronologii jeho díla nelze bezpečně určit vzdor příkladné grafagnostické analýze Stagneliových rukopisů, kterou sto let po básníkově smrti provedl profesor Albert Nilsson. V životě i smrti osamocený Stagnelius po sobě zanechal pouze své básně — a mnoho krajně obtížných problémů pro badatele a kritiky.

Dětství prožil Stagnelius v Gårdslöse na Ölandu, kde jeho otec působil jako farář. Za formální stránku jeho základního vzdělání byli odpovědni soukromí učitelé. Pro intelektuální vývoj předčasně vyspělého hochy však bylo významnější to, že se mohl podle libosti zahloubat do velké knihovny ze všech možných oborů, kterou shromáždil jeho vzdělaný otec. Krátce poté, co se rodina

v roce 1810 přestěhovala do Kalmaru, kde byl otec jmenován biskupem, začal budoucí básník svá univerzitní studia. Nejprve strávil kratší dobu v Lundu, potom — od roku 1812 do roku 1814 — v Uppsale, kde složil nižší zkoušky na právnické fakultě. Roku 1815 se přestěhoval do Stockholmu, kde nastoupil práci na ministerstvu vyučování a kultu a zde s výjimkou několika delších „nepřítomností z důvodu nemoci“ prožil bez zvláštních úspěchů zbytek svého života. V Uppsale Stagnelius neusiloval o sblížení s novoromantickou kotéříí kolem Atterboma a za pobytu ve Stockholmu vedl život do té míry uzavřený, že jeho kolegové ve službě o jeho soukromí nevěděli téměř nic. Je však evidentní, že Stagneliova erotická zklamání, náboženské krize a extatické vize se opírají o jeho skutečné životní zážitky — o sexuálně motivovaný pocit viny, o požívání alkoholu a snad i opia.

Nejlepší básně napsal Stagnelius koncem svého života. Ve fantastickém světě poezie však nacházel určitou kompenzaci stinných stránek své existence přes deset let. V průběhu posledních šesti let vydal dvě hry, *Mučedníci* (Martyrerna, 1821) a *Bakchantky* (Bacchanterna, 1822), kromě nich pak neobvyklou sbírku náboženské lyriky s názvem *Lilie ze Saronu* (Liljor i Saron, 1821). Nedlouho po básnickově smrti vydal neúnavný novoromantický publicista Lorenzo Hammarsköld Stagneliovy *Sebrané spisy* (Samlade skrifter, 1824–1826). Spolu s dříve vydanými Stagneliovými díly obsahovaly Spisy vlastně všechn bohatý rukopisný materiál, který byl po básnickově smrti nalezen. Téměř všichni Stagneliovi současníci obdivovali jeho smysl pro básnickou formu a vynikající hudební kvality jeho verše. Jinak se však soudy různily. Tolerantního a prozíravého Geijera Stagneliova poezie zajímala, měl k ní však nejednu výhradu. Tegnérovi, který zřejmě představoval dobový vkus, se líbila méně. Shledával v *Mučednících* něco chorobně hektického a doufal, ačkoliv tomu sotva sám věřil, že „Bůh Stagnelia opět posílí a uzdraví“. Jen novoromantikové reagovali s velkým nadšením a zjistili, že mezi nimi a Stagneliem existuje pozoruhodná „estetická a ideová harmonie“, jak řeknou jednou Atterbom.

Není divu, že Stagneliovi současníci stanuli před jeho poezií s pochybnostmi a neklidem. Romantismus byl v ní totiž doveden ke svému formálnímu vrcholu. O podobné formě nejbojovnější novoromantikové možná snili, ale sotva ji uskutečnili. Zde šlo o básníka, který nezaujímal *pózy* jako romantikové, nýbrž romantikem byl duší i tělem, o básníka, který šel za hvězdou svého osudu do nejneobvyklejších fantastických a ideových světů a jehož poezie uhrančivou krásou a věrností registrovala každý hektický tep rozdrásaného a zničeného člověka. Třebaže měl Stagnelius styčné body s novoromantikou i Góty, nikdy se nestal zajatcem jejich poměrně omezených světů. Jeho génus vytvořil svět nový — chorobný a šílený, chcete-li, avšak tak intenzívně prožívaný a tak nádherný, že se stal nejskvělejším a nejkouzelnějším ztělesněním

švédského romantismu. Erotické a náboženské motivy, které byly středem Stagneliovy pozornosti, jistě nebyly novoromantikům cizí, básník je však rozvinul s intenzitou a odvahou, jichž druzí sotva dosáhli — snad s výjimkou některých nedochovaných erotických básní Tegnérových.

Vzhledem k nejistotě, s níž je často spojeno datování Stagneliovy básně, nelze vždy jeho básnický vývoj přesně sledovat. Značná nejednotnost panuje v otázce, zda některá jeho díla, například obsáhlá výpravná báseň *Blenda*, patří do Stagneliova raného, či do pozdního období. Hlavní rysy jeho vývoje jsou však poměrně jasné, třebaže hranice mezi jednotlivými obdobími jsou pohyblivé, a dílo, které všemi svými podstatnými rysy představuje jedno vývojové období, spadá někdy chronologicky do druhého. V prvním básnickém období převládají hlavně gótské motivy, forma je nezřídka klasicistní a básně jsou poznamenány duchem a názory novoromantismu. Druhé a rozhodující období básníkovy života veskrze odráží hlubokou náboženskou krizi, již prošel. Poslední období je stejně jako první poněkud nestejnorodé. Uchovalo si něco z hekticky dekadentních tónů období předcházejícího, jako celek je však poměrně harmonické a objektivní. Vcelku se dá říci, že první, gótsko-klasické období se nejvýrazněji projevuje v opeře *Kydippé* (Cydippe), v epických básních *Gunlög* a *Vladimír Veliký* (Wladimir den store, 1817) a v tragédiích *Sigurd Ring* a *Wisbur*, náboženská krize v *Liitich ze Saronu* a *Mučednících* a poslední, poměrně objektivní období v *Bakchantkách* a *Rybáři Thorstenovi* (Thorsten Fiskare), zatímco další díla z posledních let — tragedie *Albert a Julie* (Albert och Julia), *Ryttířova věž* (Riddartornet) a *Římská nevěstka* (Glädjeflickan i Rom) — odrážejí básnické tendence velmi rozmanitého původu a obsahu.

V některých Stagneliovy raných ambicióznějších dílech se projevuje nápadná tendence odít staroseverský materiál do specificky klasicistní formy a zmírnit primitivní hrdinství moderními novoromantickými náladami a spekulacemi. Zejména tato tendence způsobila, že jeho rané práce nenabývaly většího významu a staly se jen předtuchou toho, co mělo být v pozdější Stagneliově tvorbě zpracováno samostatněji a zevrubněji. Už ve svém raném díle se Stagnelius projevuje jako mistr měkce plynoucího a barvitého verše. Tomuto verši však ještě chybí soustředěnost, není zakotven v hluboké osobní zkušenosti, která je předpokladem integrity a autority skutečně velké poezie. Určité náznaky budoucnosti však probleskují v tom, co přežilo z opery *Kydippé*, jejíž erotické téma o triumfu Venuše nad Dianou je zpracováno s vážností blízkou senzualismu, a ve *Vladimíru Velikém*, kde jde primitivní náboženská extáze ruku v ruce s hýřivou orientální nádherou, jakou švédské básnictví dosud nepoznalo. Erotické, respektive náboženské motivy však mají literární inspiraci. Operu *Kydippé* lze v mnohém považovat za hold Ovidiovi, Stagneliovu oblíbenému antickému básníkovi, a *Vladimír Veliký* byl silně ovliv-

něn orientalismem Chateaubriandových *Mučedníků* (Les Martyrs) a některých dalších děl.

Že však Stagnelius nezpracovával v těchto letech erotické a náboženské motivy pouze jako virtuózní epigon, vyplývá z pozoruhodné básně Na hnilobu (Till förrutnelsen). Skladba vznikla zřejmě na počátku náboženské krize, která se později tak výrazně projevila ve dvou básnickových největších dílech, v *Liliích ze Saronu* a v *Mučednících*. Jde o hrůznou snovou vidinu, v níž objetí splývá se smrtelnou křečí, a zároveň o jednu z nejosobitějších švédských básní. „Zapuzen světem, zapuzen Bohem“, nachází básník svou jedinou útěchu ve smrti. Představuje ji nevěsta, která je pozvána na svatební lože, načež v zoufalém, smrtí poznamenaném objetí básník i nevěsta dřímají ve „zlatém klidu“. Smrt pojatá jako vrcholná *erotická* zkušenost je zde novou formou romantického erotismu, ponurou, dekadentní a nanejvýš beznadějnou. Báseň Na hnilobu by jistě fascinovala Baudelaira, kdyby se s ní setkal, a byla také obdivována celou dekadentní skupinou z konce století. Není bez zajímavosti, že Stagneliův otec změnil verš „Zapuzen světem, zapuzen Bohem“, na „Zapuzen světem, ne však Bohem“, když byl rukopis po básnickové smrti zaslán Hammaršköldovi k vydání. Dobrý biskup dovedl patrně přehlédnout v básni vše, jen ne nepřímé rouhání v dotyčném řádku. Jeho náboženská ortodoxie nemusela být hrůznými prvky synovy básnické vize otřesena — pokud příliš nezkoumal neobvyklou erotiku, o níž hrůzná vidina pojednávala.

Třebaže se Stagnelius nikdy nedokázal úplně zbavit nebezpečného pokušení, jež pro něho představovaly ženy, podařilo se mu v pozdější době aspoň teoreticky sublimovat své silné erotické reakce ve světový názor, který hříšné tělo odsuzoval a za jediný prostředek spásy považoval přísně asketické náboženství. Stagneliovo stanovisko samo o sobě nebylo zrovna neoriginálnější, protože je zaujímají prakticky všechna náboženství a sdílely je i filozofické spekulace, do nichž se ponořilo tolik romantiků. Jeho světový názor byl pozoruhodný svou intenzitou a intelektuální jasností, s níž si jej Stagnelius vytvořil, a oslnivě exotickou básnickou formou, do níž jej básník oděl nejprve v pozoruhodné lyrické svitě *Lilie ze Saronu* a v *Mučednících*, později, a snad nejpůsobivěji, v *Bakchantkách*.

V těchto dílech šel Stagnelius vlastní cestou stejně jako ve svém životě — a byla to podobně nevyzpytatelná, svůdná a exotická cesta, jako byl tajuplný a pestrý svět idejí a forem, který si vyčaroval. Tento svět měl nejbliž k platonismu a novoplatonismu, opíral se však také o teozofii a mystiku Böhmovu, Swedenborgovu a jiných a v neposlední řadě se inspiroval orientální náboženskou spekulací, řeckým ortodoxním křesťanstvím, manicheismem a gnosticismem. Z této různorodé směsice filozofických a náboženských nauk si Stagnelius vytvořil náboženský systém, který měl uspokojit jeho morální potřeby a vytvořil náležitou základnu jeho estetického vkusu. Osou tohoto systému byla

stará myšlenka, že hmota je odpadkem ideje, božského principu, a že svět se neosvobodí od strašlivého jha zla, dokud hmota opět nevstoupí do ideje, do božského principu. Hlavním symbolem zla byl podle Stagnelia pohlavní pud a teprve po jeho potlačení najde lidstvo cestu ke vznešenému klidu, který charakterizuje božství. Lidstvo může dojít k bohu jen cestou askeze, naprostým odřeknutím se těla. *Lilie ze Saronu* odívají tyto myšlenky bohatou orientální symbolikou, jejíž mystický rámeček tvoří starý příběh o Demiurgovi (Knížeti světa, Antikristu), který vězní ve svém honosném a přísně střeženém zámku pannu Animu (padlou duši). Dívka se trápí vynuceným tělesným vztahem k Demiurgovi a po celý čas touží po své skutečné lásce, po ideji, po božství — touží po konečném spojení s Kristem. Stagnelius rozpracovává sice především erotický motiv, zároveň však uvádí starý mýtus do širších souvislostí a srovnává touhu panny po čistotě s touhou celé živé i neživé přírody vrátit se ke svému zdroji, k ideji, k božství. Je tomu tak například v básních *Tajemství vzdechů* (Suckarnes mystär) a *Vzdech stvoření* (Kreaturens suckan). Tato myšlenka vypadá možná vyumělkovaně, pramenem Stagneliových spekulací však mohla být podobná křesťanská nauka, která je rozvinuta v 8. kapitole Listu Římanům.

Na *Lilích ze Saronu* je však nejzajímavější to, že přísná askeze jejich ideového světa nikterak nevyloučila jejich poetickou smyslnost. V určitém smyslu naopak přispěla k posílení básníkovy vědomí svůdné přitažlivosti těla, na niž teoreticky s takovým fanatismem útočil. Chybí jim pouze jistá drastičnost dřívější senzuality. Básníkovy zážitky nabyly čehosi nadpřirozeného a září skrytým magickým světlem, například ve známých verších básně *Růže v parku knížete světa* (Rosen i världsfurstens park), který začíná

*Skvící se maurskou Alhambrou
je pyšný zámek královský.*

Člověk by málem věřil, že další nádherné sloky jsou plodem opiového snu jako Coleridgeův Kublajchán (Kublai Khan). Oba básníci popisují něco, co Coleridge nazývá „velkolepým palácem radovánek ... obehnaným ... hradbami a věžemi“ („a stately pleasure-dome ... with walls and towers ... girdled around“). Obě básně se vyznačují podobně neurčitou smyslností, nápaditým používáním sugestivních orientálních slov, především vlastních jmen, obě mají klesavou, křišťálově průzračnou kadenci a uchvacují svou tajuplností a bezvýhradným estetickým únikem do světa krásy pro krásu. Třeba však zdůraznit, že Stagnelius nikdy vědomě nevyznával teorii lartpourlatismu. Tím méně se k ní přiklonil v *Lilích ze Saronu*, kde mu šlo o tematiku filozofickou obecně a náboženskou a mravní zvlášť. přes svou nepopiratelnou inteligenci a analytické schopnosti byl Stagnelius spíš básník než myslitel. A básník v něm snil

sny a bažil po oslnivě barevných vidinách, jejichž pokušení jeho náboženská a morální dialektika jen těžko odolávala.

Jestliže básně *Lilii ze Saronu* udržují nejistotu a riskantní rovnováhu mezi přísně asketickou dialektikou a bujnou erotickou obrazností, pak drama *Mučedníci* (které vyšlo současně s druhým dílem *Lilii ze Saronu*) svědčí o značně větší schopnosti ztlumit lehce zastřené erotické motivy bohatými exotickými obrazy. V *Bakchantkách*, ve významné divadelní hře, jež byla ukončena krátce před Stagneliovou smrtí, se mu smyslné výstřednosti podařilo zvládnout ještě líp přes dionýskou zběsilost některých scén. Stagneliova pozdní askeze však stála na nepevných nohou. Svědčí o tom jiné hry, *Albert a Julie*, *Rytířova věž* a *Nevěstka římská*, v nichž se hrůzné scény kupí kolem erotických motivů způsobem, který sotva svědčí o autorově psychické vyrovnanosti. Tyto hry možná pocházejí z ranějšího období. Ať je tomu jakkoliv, mají *Mučedníci* a *Bakchantky* zcela jiný styl, vznešený, vážný a duchem i formou klasický. Obě tragédie pojednávají o boji mezi tělem a duší. První používá čistě náboženskohistorického motivu, druhá motivu z řecké mytologie, báje o Orfeovi, který se v *Bakchantkách* stává paralelou Krista. V *Mučednících* přijímá Perpetua smrt z rukou římských katů radostně, neboť jedině smrtí lze zničit tělo a vrátit duši Bohu. V *Bakchantkách* je Orfeus roztrhán zuřivými a pomstychtivými dionýskými fanatičkami. Z těchto dvou tragických postav je Orfeus složitější, problematičtější mučedník určité věci. Znamená to, že básník překonal přímou askezi *Lilii ze Saronu* a vyvíjí se směrem k tolerantnějšímu a lidštějšímu náboženství a morálce. Na rozdíl od Perpetuy nevíta Orfeus smrt jako jedinou cestu k božství. Není to fanatický asketa, nýbrž citlivá duše, a právě jeho mravní vznešenost dráždí divoké bakchantky a způsobí mu smrt. Orfeus je vlastně Kristus, čistého ducha a neposkvrněných rukou, mírný, účastný a odpouštějící i ve chvílích, když ho primitivní zuřivost Dionýsových zbožňovatelek připravuje o život. V *Bakchantkách* splývá křesťanský a klasický mýtus a symbolismus, což není v romantickém básnictví neobvyklé.

Za dlouhé rekonvalesce v otcovském domě v Kalmaru (od pozdního podzimu roku 1821 do června roku 1822) se Stagnelius do jisté míry vymanil z hektického myšlenkového a fantastického světa předchozích stockholmských let. Z jeho poměrně živé účasti na společenském životě maloměsta vyplynulo několik nevýznamných příležitostných básní v duchu bellmanovské pijácké písně. Podstatnější však bylo, že za těchto měsíců pil z nezkaleného pramene klasického básnictví a severské lidové balady. Kromě *Bakchanteček* nejzajímavějším výtvorem tohoto období rekonvalescence a doby po ní následující je *Rybář Thorsten* a několik básnickových nejlepších lyrických bání, z nichž je třeba zmínit zvláště Endymiona (Endymion) a Vodníka (Näcken). Lze říci, že nyní se dostal Stagnelius k novoromantikům v jistém směru blíže než dříve. Milostné básně, jejichž typickým příkladem je Endymion, nemají nic z dřívěj-

šího intenzivního erotismu a v poezii s folkloristickými motivy používá Stagnelius někdy stejných pramenů jako novoromantikové.

Návrat do Kalmaru — s jeho blízkostí Ölandu a všeho, co Stagneliuvi připomínalo léta dětství a mládí — pomohl básníkovi aspoň částečně se oprostit od nezvyklého světa orientálních myšlenek a obrazů, jímž byl spoután, a podnítl ho, aby se aspoň nyní přiklonil k prostším staroseverským motivům. V *Rybáři Thorstenovi* je zobrazena hrubozrná, groteskní a nevázaně komická stránka lidové povahy. Stagnelius zde povoluje uzdu své komické fantazii, ne nepodobné Ibsenovu vyprávění o příchodu Peera Gynta do síně krále hor, avšak bez „mravního naučení“, které Ibsen do této burleskní scény vkládá. *Rybář Thorsten* chce zmateným sledem fantastických kousků pouze bavit a docela postrádá symbolické opisy, charakteristické pro tolik Stagneliových ranějších básní.

Ve vynikající lyrické básni *Vodník* využívá Stagnelius folklorního materiálu zcela jinak než v přístupném a nepřiliš hlubokomyslném *Rybáři Thorstenovi*. Vodník zobrazuje lidové pojetí mystických, melancholických a osudových prvků v přírodě a životě, o nichž vypráví pohádka o tragickém osudu vodníka, který nemůže dojít „spásy“, protože není člověkem. Toto téma je v novoromantické poezii obvyklé, nikdo je však nezpracoval tak dokonale a citlivě jako Stagnelius. V jeho rukou se mění v čistou poezii, jež používá prosté formy a hudebního tempa a navozuje mystickou náladu. Její eventuální „ideový obsah“ přitom neruší ušlechtilou krásu a lehce naznačenou symboliku slok a obrazů.

*Soumrak věnčí zlatem nebe,
v lukách tančí víly bledé.
Z houslí vodník, zrak pln stínů,
píseň loudí v řeky klínu.*

*Vrba břehů skrývá hocha,
vůní fialek se kochá.
Hudbu divnou z vody slyší,
takto volá noční tiší:*

*„Starče, proč se tou hrou truditš?
Trýzeň svoji nezapudíš.
Za domov máš pole, lesy,
dítkem božím však, žel, nejsi.*

*Lunou křtěné noci ráje,
nadpozemské hvězdné kraje,*

*dobrých duchů pohled vltlný
nevidíš nikdy, bídný.“*

*Rozpláče se stařec v hoři.
Do vln stříbra zpět se noří.
Dohrál vodník, zrak pln stínů,
navždy zmlkl v řeky klínu.*

Přes svůj nevelký rozsah je báseň příkladem dokonalého spojení romantické nálady s klidně zdrženlivým klasickým uměním, spojení, jež je pro nejzralejší Stagneliovu poezii příznačné. V tomto ohledu má Vodník velmi blízko k *Bakchantkám*. Vodník i *Bakchantky* vyjadřují nedostižným způsobem melancholii stmívání, klidnou, slavnostní a v podstatě nedotčenou tragikou, kterou popisují. Do světa Vodníka neproniká ani hektická erotika, ani stejně hektická askeze převážné části Stagneliovy ranější tvorby. Za svého krátkého a bolestného života byl Stagnelius zaveden básnickou fantazií do bizarních a neobvyklých světů, žádný z nich však není tišší, procítěnější a poetičtější než ten, který se zjevil v magických verších o vodníkovi nořícím se zpátky do svých vod, aby už nikdy nehrál na své housle vílám k tanci. Aspoň na několik okamžiků za svých posledních let došel Stagnelius hlubokého klidu. Stalo tak ve světě, který vytvořil ve Vodníkovi a *Bakchantkách*, ve dvou básnických dílech, která ve švédském romantismu nemají obdoby.