

Gustafson, Alrik

Básnická renaissance devadesátých let

In: Gustafson, Alrik. *Dějiny švédské literatury*. Vyd. 1. V Brně: Masarykova univerzita, 1998, pp. 222-266

ISBN 8021017678

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122880>

Access Date: 27. 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.

Básnická renesance devadesátých let

Švédská devadesátá léta se chtěla považovat za opak osmdesátých a ještě nedávno hodnotili literární historikové vztahy mezi osmdesátými a devadesátými léty jako téměř negativní. Dnes je však jasné, že je tento názor nutno poopravit. Není pochopitelně sporu o tom, že v jistém ohledu držela devadesátá léta záměrně jiný kurs než předchozí desetiletí. Místo dřívější záliby ve společenských problémech nastoupil kult krásy a místo fotografického realismu volná tvůrčí fantazie. Opět se probudil zájem o minulost a nahradil dosavadní zdůrazňování přítomnosti. Próza stále ovládala pole, ale začal se projevovat stále větší zájem o básnické formy. Od kulturního kosmopolitismu osmdesátých let se přešlo k národním a provinciálním tématům všeho druhu. Přes tyto rozdíly však devadesátá léta neznamenají úplný rozchod s osmdesátými, jak se často soudilo.

Viděli jsme, že osmdesátá léta nebyla *jen* časem prózy, realismu a sociální propagandy. Obsahovala také tendence, které se s původním literárním programem této doby částečně rozcházely a směřovaly k něčemu novému. Žádný švédský spisovatel, který na začátku osmdesátých let nadšeně vyznával dogma, že literatura má v první řadě sloužit společensky reformním cílům, nezůstal této nauce natrvalo věrný. Dlouho před koncem desetiletí začal jeden po druhém uhýbat před tvrdými důsledky příkazu, že literatura má „debatovat o problémech“, a když přišla devadesátá léta, stali se většinou vyznačací literárních ideálů, které se víceméně evidentně rozcházely s jejich dřívějším, téměř bezvýhradným zaměřením na sociální otázky. Geijerstam zanechal „tendenčního románu“ („romanen med ett syfte“) a věnoval se objektivnějším prozaickým formám. Později psal psychologické romány poznamenané „mystikou“. Anne Charlotte Lefflerová objevila ve svém druhém manželství hodnoty, které měly s dřívější jednostranností jejího literárního feminismu málo společného. Ola Hansson za podpory francouzských dekadentů

kategoricky odsoudil naturalistický materialismus a našel duchovní útočiště ve svérázné kombinaci pseudomystiky a nietzscheismu. A Strindberg se koncem osmdesátých let chystal sestoupit do soukromého očištění, který vedl ke krizi *Inferna* a k novému, snovému světu, poznamenanému náboženstvím. Osmdesátá léta, která se zpočátku tak optimisticky podjala úkolu vybudovat novou společnost podle evangelia radikálního socialismu, dospěla ještě před koncem desetiletí k názorům a problémům, které byly jejich dřívějšímu sociálnímu patosu na hony vzdáleny. Když tedy Verner von Heidenstam vydal v roce 1888 básnickou sbírku *Pouť a léta toulek* s jejím barvitým exotismem a odvážnou chválou jiných bohů než realismu, užitečnosti a sociální uvědomělosti, nebylo nic divného, že jej na všech stranách nadšeně oslavovali. A chválili ho dokonce i mnozí spisovatelé osmdesátých let, kteří začali svou literární dráhu pod zcela jinými literárními prapory než mladý šlechtic Heidenstam.

Když Heidenstam rok po *Pouti a létech toulek* vydal svou polemickou brožuru *Renesance*, cítilo se mnoho lidí hluboce dotčeno jeho odmítnutím převážné části literatury osmdesátých let. Autor se však ve spise vyslovil také s uznáním o úloze, jakou naturalismus sehrál tím, že švédskou literaturu zbavil sentimentálního idealismu a prázdné epigonské poezie předchozího období. Časem se sice Heidenstam a jiní přední představitelé literatury devadesátých let stávali stále kritičtějšími vůči některým složkám literatury osmdesátých let a politicky stále konzervativnějšími, jejich celkový životní názor však měl vždy styčné body s osmdesátými léty a jejich básnická forma obsahovala realistické prvky před osmdesátými léty nemyslitelné. Nutno mít na paměti, že všichni velcí spisovatelé devadesátých let se zformovali v osmdesátých letech a že intelektuální a literární radikalismus svého mládí nemohli (a ani nechtěli) hodit přes palubu. Podrželi si například náboženský radikalismus osmdesátých let a dovršili sekularizaci literatury, která v osmdesátých letech postoupila obřími kroky. Přejali od svých předchůdců v zásadě přírodovědecký světový názor. Stejně jako spisovatelé osmdesátých let opovrhovali stálým sekretářem Švédské akademie, reakcionářem Carlem Davidem af Wirsénem, který se marně snažil zkřížit cestu modernímu myšlení, jež koncem století vlilo do švédské literatury nový život. Spisovatelé devadesátých let se po určitou dobu klonili k liberalismu let osmdesátých dokonce i svými politickými a sociálními názory, třebaže se pod tlakem okolností a ve shodě se svými v podstatě konzervativními instinkty posléze víceméně jednoznačně připojili k silám, které chtěly zachovat existující stav.

I když si spisovatelé osmdesátých let našli koncem desetiletí cestu k novým obzorům, počátek mohutného rozkvětu literární tvorby, jemuž se říká devadesátá léta, znamenala až Heidenstamova první básnická sbírka a jeho polemické spisy. Novou básnickou renesanci, kterou v nich Heidenstam věštil, měl uskutečnit on sám a několik dalších básníků jeho generace. Svou básnickou

a zasvěcenou polemickou činností přispěl Heidenstam k vymanění literatury z pout realismu osmdesátých let a po jeho debutu vstoupila na literární jeviště skupina nových spisovatelů. Dosud nikdy se ve Švédsku nevyskytlo v tak krátkém období tolik vynikajících autorů. V polovině devadesátých let se objevili tři velcí básníci, Heidenstam, Fröding a Karlfeldt, a největší švédská vypravěčka Selma Lagerlöfová. Na úbočí omlazeného švédského Parnasu se k „velké čtyřce“ připojili dva další básníci, Oscar Levertin a Per Hallström. Najednou rozkvetl nový zlatý věk a zaujal své místo po boku druhých dvou vrcholů švédské literatury, gustaviánské a romantické epochy.

Jedno z obvinění, které Heidenstam vznesl proti osmdesátým létům, se týkalo jejich úsilí pěstovat fotografický realismus, a tím potlačovat básníkovu individualitu. Heidenstam požadoval literární svobodu, která by básníku dovolila jít za svou múzou, aniž by mu v tom překážely doktrinářské předpisy o smyslu literatury a o prostředcích, jichž má používat. A právě to spisovatelé devadesátých let, ať pod přímým vlivem Heidenstamovým, či nikoliv, dělali. Selma Lagerlöfová probudila k novému životu lidovou pohádku, Frödingův složitý tragicko-humoristický génus básnil s melodickou virtuozitou, která neměla ve švédské poezii obdoby, uzavřený a mužný Karlfeldt se ztotožnil s hluboce zakoreněnou lidovou kulturou své rodné Dalarny, Heidenstamův aristokratický vkus našel bohatý pramen básnické inspirace ve velkých historických tradicích a Levertinův senzitivní talent připojil k tomuto mnohohlasému sboru svůj elegantně dekadentní tón. Bohatství a nádhera literatury, která v devadesátých letech zaplavila švédský knižní trh, měla také ohromující účinek. Při spartánské dietě, kterou vnutilo čtenářské veřejnosti předchozí desetiletí, to byla vítaná změna. Ještě víc upevnili noví spisovatelé svou popularitu poté, co dostali k dispozici dvě velmi vlivná periodika, *Slovo a obraz* (Ord och bild, od roku 1892), a *Švédský deník* (Svenska Dagbladet), který byl v roce 1897 převzat novým majitelem a řízen skupinou osobností švédské literatury s Vernerem von Heidenstamem a Oscarem Levertinem v čele. Ani časopis *Slovo a obraz*, ani *Švédský deník* nechtěl být představitelem nějakého literárního směru nebo příznivcem nějaké literární kotérie. Bylo však zcela přirozené, že oba k literatuře typické pro devadesátá léta silně inklinovaly. Levertin, který odpovídal spolu s Torem Hedbergem za uměleckou a literární část *Švédského deníku*, zaujímal sice nanejvýš kritický postoj vůči lidové složce ve Frödingově poezii, jinak ale měl vůči velkým spisovatelům tohoto desetiletí téměř bezvýhradně pozitivní vztah. Pokud jde o Strindbergovu dramaturgii po *Infernu*, která se lišila od literárních ideálů osmdesátých let svým způsobem stejně výrazně jako poezie devadesátých let, byl vůči ní silně kritický, pokud ji přímo neodsoudil. O *Tanci smrti* vyslovil například tento překvapivý soud: „Strašnější a — což je horší — nudnější drama Strindberg nikdy nenapsal.“

Jestliže spisovatelé devadesátých let přijali přírodovědecký světový názor osmdesátých let a částečně sympatizovali se sociálním programem oné doby, nebyli ochotni své předchůdce následovat v revolučních důsledcích těchto nových teorií. Svými náboženskými a morálními postoji se s předchozím desetiletím v zásadě shodovali, na rozdíl od mladých radikálů osmdesátých let však ze své opozice vůči státní církvi a konvenční morálce nedělali velkou aféru. Jejich raný sociální a politický radikalismus se projevoval sporadicky a dosti vlažně a rychle se změnil ve lhostejnost nebo nezakrytý konzervativní odpor vůči duchu doby. Je paradoxem švédských kulturních dějin, že v okamžiku, kdy se sociální konflikty poprvé vážně vyostřily, postavil se literární vývoj zcela mimo ně. Kolem roku 1890 se rojily požadavky reforem a volání po všeobecném hlasovacím právu bylo stále silnější. Nevyhnutelnost změn podporoval vznik bojovně organizovaného odborového hnutí a založení sociálně demokratické strany. Tyto skutečnosti se však v soudobé literatuře odrážejí jen sporadicky. Spisovatelé devadesátých let zaujali kladný postoj pouze k otázce hlasovacího práva, jinak — do jisté míry s výjimkou Frödinga — rostoucí nespokojenost veřejnosti se sociálními a ekonomickými zlořády buď ignorovali, nebo se k ní stavěli chladně. Ať byla literatura devadesátých let jakkoliv bohatá a významná, měla svými inspiračními zdroji a svým duchem k palčivým otázkám současnosti dosti daleko.

Místo aby se zabývala těmito aktuálními záležitostmi, dala se často zlákat minulostí. Literatura devadesátých let kladla důraz na básnický individualismus a hájila estetiku, která oscilovala mezi dvěma krajnostmi, mezi životní radostí a dekadencí. V programu, jehož uskutečnění považovala generace devadesátých let za svůj úkol, však neměla delší uměleckou životnost ani „životní radost“, ani „estetství“. Tato hesla sloužila spíš jako literární zbraně v boji s realismem osmdesátých let než jako důležité a trvalé součásti nového literárního programu. Dlouho před koncem devadesátých let byla bezstarostná amorálnost, kterou naznačuje výraz „životní radost“, nahrazena pojmy kryjícími se spíše s etickoheroickými ideály.

Tyto ideály byly také s estetstvím konce století a s proudy, které k nim měly blízko, do značné míry neslučitelné. Švédští spisovatelé se nemohli vyhnout estetickým a etickým vlivům dekadence evropských devadesátých a francouzských osmdesátých let. Rané dílo Oly Hanssona a Oscara Levertina bylo silně ovlivněno subtilní filozofií požitku a kultem krásy, jak je pěstovali spisovatelé Huysmans, Swinburne, Verlaine a Baudelaire. Oba se však svému výchozímu postoji vzdálili, Hansson svým obdivem k Nietzschemu, Levertin intelektuálním moralismem osmdesátých let, kterého se nikdy nevzdal. Levertinův případ je příznačný, třebaže zmíněné protiklady jsou u něho neobyčejně vyostřeny. I u spisovatelky typu Selmy Lagerlöfové lze pozorovat — v románu *Gösta Berling* — konflikt mezi estetickým romantismem a tvrdou

utilitaristickou morálkou osmdesátých let. Heidenstamův případ představuje další variantu vztahu švédských básníků k vlastnostem, které se považují za charakteristické pro *fin-de-siècle*. V *Pouti a létech toulek* debutoval Heidenstam jako vyzývavý senzualista a milovník krásy. Za několik málo let však s filozofií požitku, kterou ztělesňoval Sardanapal v jeho díle *Hans Alienus*, zúčtoval. Nádherně inscenovaná smrt Sardanapalova znamená také konec Heidenstamova senzuačního exotismu. Stoicismus a heroismus, jimiž byl kult požitku nahrazen, však naprosto nepostrádá dekadentní komplikovanosti, přestože měl Heidenstam k literární dekadenci velmi negativní vztah. Sardanapalova smrt, konec hrdinů v *Karolíněch* (Karolinerna) a vůbec Heidenstamovo zaujetí smrtí prozrazují jednoznačně dekadentní rysy. Prvky charakteristické pro *fin-de-siècle* najdeme též v díle uvědoměle mužného Karlfeldta, především v jeho erotické senzibilitě, v jeho prožitku sexuální démonie a v jeho neklidné vykořeněnosti, k níž se přiznává, když opouští své fridolínovské přestrojení.

Švédská devadesátá léta však mají sotva básníka, který by se dal jednoznačně označit za dekadenta. U Heidenstama a Karlfeldta se vyskytují typicky dobové složky jako víceméně podstatné prvky jejich osobností a díla, jsou však vždy vyváženy složkami jinými, vitálnějšími a zdravějšími.

Proti estétství a dekadenci působily navíc jiné proudy, a to jednak sociální a intelektuální moralismus švédských osmdesátých let, jednak kontinentální diskuse o kultuře. Spolu s novou vlasteneckou mystikou a kultem činu spisovatelů jako Maurice Barrès a Julius Langbehn zde jde proud nietzscheovský. Švédskou poezii devadesátých let silně poznamenává patriotismus a čistě fyzický vztah k rodnému kraji. Důležitým literárním podnětem se stávají velké historické tradice a bohaté zdroje lidové kultury. Zahraniční vlivy, které se ve švédské literatuře tohoto desetiletí přece jen vyskytují, jsou ve srovnání s předchozím desetiletím spíše nepřímé. Literární ztvárnění, jehož se vlastenectví a prožitku domova v devadesátých letech dostalo, je vzdor možným zahraničním paralelám a předchůdcům celkem samorostlé.

Patriotismus a láska k rodnému kraji nebyly ovšem náhodnými a pouze literárními jevy. Konec osmdesátých let a počátek devadesátých je totiž obdobím, kdy se zájem o historické tradice a lidovou kulturu projevoval všude. Právě v této době byl například Arthur Hazelius (1833–1901) zaměstnán budováním Skansenu a skupina vynikajících umělců, k nimž patřil mimo jiné Anders Zorn a Carl Larsson, objevila švédský venkov, jeho lid a kulturu. Básníky, malíře a nadšené národopisce spojila snaha probudit v nikoliv nezainteresovaném publiku vědomí, že ve světě, který se pod tlakem moderní industrializace rychle mění, je třeba zbytky staré švédské lidové kultury chránit. Tito básníci, umělci a badatelé se domnívali, že takto se měnící Švédsko by bylo nepředstavitelně chudší, kdyby nějakým způsobem nepřeneslo staré hodnoty a vědomí souvislostí do své moderní existence.

Existovalo přirozeně nebezpečí, že tento zájem o minulost upadne do nadšenectví, sentimentality, sterilní konvence nebo se stane — což by bylo ještě povážlivější — odrazovým můstkem šovinismu nebo nástrojem politické reakce. Spisovatelé devadesátých let nebyli vždy vůči podobným pokušením imunní, třebaže vcelku používali lidového materiálu tvůrčím způsobem. Všechny čtyři velké postavy devadesátých let byly ve svých oblastech významnými novátory. Jejich novátorství se snad nejprěsvědčivěji projevuje obdivuhodnou schopností nalít nové víno do starých lahví romantismu devatenáctého století. Stejně jako romantikové s oblibou pěstovali básnické žánry, své nejvýznamnější inspirační prameny nacházeli v přírodě a v životě lidu a také někdy používali důstojných stínů dějin k politické propagandě. K formě i materiálu však přistupovali svěžím a často překvapivě původním způsobem a s úspěchem se vyhnuli mnoha léčkám, do nichž upadli romantikové. Romantický sklon ke spekulaci nahradili robustní a střízlivou konkrétností, která neměla daleko k jakémusi literárnímu realismu. Spisovatelé devadesátých let se vyvarovali vyčichlého gótismu, který romantikové převzali z dávné hrdinské minulosti, a použili místo něho v podstatě nového, složitějšího a hlubšího výkladu historického vývoje. Rozšířily pojem lidové kultury tím, že do ní pojaly více jejích krajových variant než romantikové. A u mnoha básníků devadesátých let se setkáváme s nenápadným humorem, veselým, hravým a hřejivě lidským, s humorem, který u romantiků téměř úplně postrádáme.

V jednom směru však nasadili spisovatelé devadesátých let — aspoň podle našeho názoru — falešný tón. Byli totiž někdy příliš sebevědomí, afektovaní a příliš zdůrazňovali dekorativnost. Nejednou se obrátili zády ke společnosti, usilovali jen o básnický efekt a hráli strojeně literární „úlohu“. Bylo by však omylem vidět jen tyto jejich vlastnosti a nebrat náležitý zřetel na pravou podstatu věci, jež je ukryta pod třpytivým povrchem. Selma Lagerlöfová možná připadá některým dnešním čtenářům beznadějně naivní, její naivita však moderní komplikovanost jistě nepostrádá úplně. Fröding a Karlfeldt jsou — každý svým způsobem — hledající duchové, první byl obětí tragických vnitřních rozporů, druhý skrýval svůj nervózní neklid pod klidným a robustním zevnějškem. A Levertinovo estétství vystavělo svůj svět zjemnělé a křehké krásy na základech z moderního pesimismu a střízlivého materialistického determinismu.

Obviňují-li dnes někteří kritikové devadesátá léta ze sebevědomí, pozérství a sklonů k dekorativním efektům, mají na mysli — a plným právem — především VERNERA VON HEIDENSTAMA (1859–1940), básníka, který s oblibou používal literárních převleků a stylizovaných náznaků. Heidenstam nemohl a ani nechtěl zapřít své aristokratické dědictví. Byl pyšný na svůj privilego-

vaný původ, a to v takové míře, že když na zlomu století učinil nešťastný pokus hrát roli vůdce lidu, ztroskotat mezi útesy měnící se sociální a politické skutečnosti. Heidenstamova tragédie, můžeme-li o tragédii mluvit, spočívala v tom, že vzdor vůdcovské úloze, kterou v literární renesanci devadesátých let zaujímal, nikdy nedosáhl popularity, o které snil. Do nového století nevstročil jako lidový hrdina, nýbrž jako *grand seigneur* švédské literatury a tuto roli měl hrát až do své smrti o čtyřicet let později, třebaže se jako básník posledních pětadvacet let odmlčel. Události již šly mimo něj. S léty byl vůči světovému vývoji stále kritičtější, uzavřel se do sebe a o významnější literární tvorbu se pokoušet nemohl a ani nechtěl. Zdráhal se přistoupit na nezbytné kompromisy se změněným světem nového století.

S výjimkou několika posmrtně vydaných fragmentů spadá Heidenstamova literární tvorba mezi léta 1888, kdy vyšla sbírka *Pouť a léta toulek* (Vallfart och vandringsår), a 1915, kdy vydal *Nové básně* (Nya dikter). Kromě těchto dvou děl patří k jeho produkci napůl žurnalistické cestopisné prózy *Z Col di Tenda do Blocksbergu* (Från Col di Tenda till Blocksberg), částečně autobiografický román *Hans Alienus*, vynikající básnická sbírka s názvem *Básně* (Dikter), větší počet historických novel a románů, z nichž nejpozoruhodnější jsou *Karolíni* (Karolinerna) a *Strom Folkungů* (Folkungaträdet), několik dramatických fragmentů a značné množství statí, z nichž některé jsou polemické. Jako básník patří k největším ve švédské literatuře, jinak je velmi zajímavý jako autor historických románů — *Strom Folkungů* patří k nejlepším dílům tohoto žánru. Významné jsou i Heidenstamovy polemiky. Jeho rané statí, v nichž tvrdě útočí na spisovatele osmdesátých let, patřily k východiskům nového literárního programu let devadesátých.

Mládí strávil Heidenstam téměř celé v cizině, neboť jeho špatný zdravotní stav vyžadoval mírnější podnebí než švédské. Nejprve cestoval po Itálii, Řecku, Sýrii a Egyptě, pak se zdržoval převážně ve Francii a Švýcarsku. O těchto letech jednou napsal: „Měl jsem to štěstí, že jsem do sebe mohl sát kosmopolitní vzduch jižních zemí již v době, kdy má bytost ještě měla všechnu vnímavost mládí. Místo abych studoval antický svět v tísnivých přednáškových sálech maloměstské Uppsaly, vstoupil jsem, sotva dospělý, na půdu aténské Akropole. Místo abych srostl s moderní křesťanskou kulturou, mohl jsem navštívit Orient.“ V mládí se chtěl Heidenstam stát malířem a studoval u Géroma v Paříži. Uměleckou dráhu však brzy opustil a věnoval se poezii. Vyzrál pozdě, a než dokončil svou prvou básnickou sbírku, měl skoro třicet let. Když však v roce 1888 vyšla (šlo o *Pouť a léta toulek*), byla nadšeně přijata kritikou i veřejností. Od *Italských obrázků* Snoilského z roku 1869 nepřijali čtenáři žádnou sbírku s takovým nadšením. A do jisté míry ze stejných důvodů. Rané básně Snoilského i Heidenstama se vznášely na křídlech mládí a líčily svým čtenářům spontánně, barvitě, smyslně a s veselou lehkomyšlností

pohádkové země Jihu, kde se s morálkou nedělají velké problémy a den se bere tak, jak je.

Heidenstam sice neměl elegantní techniku a lehkost Snoilského, jeho verš však byl pestřejší, smyslnější, bohatší a konkrétnější co do motivů i myšlenek. Byl víc zcestovalý, dovedl lépe pozorovat, měl hlubší myšlení a vůbec byl talentovanější než Snoilsky. V Heidenstamových raných básních šuměl a jiskřil všechen chaotický kolorit Orientu i jeho netečnost, čímž drasticky kontrastovaly s šedivým a snaživým utilitarismem, který vládl švédské literatuře osmdesátých let.

Antiutilitaristický tón, který převládal v *Pouti a létech toulek* byl zcela záměrný. V očích mladého Heidenstama si starý „zaostalý“ Orient při všech svých nedostatecích uchoval životní styl, jímž daleko převyšoval nevkusnou, praktickou, penězi posedlou a industrializovanou západní civilizaci. Tento názor pak rozvinul, třebaže ne tak přesvědčivě, v nevelké knížce s názvem *Z Col di Tenda do Blocksbergu* (1888) a v zajímavějším *Hansi Alienovi* (1892). Jako autobiografické dílo je *Hans Alienus* poněkud okázalý a ve svých myšlenkových procesech dost nejasný. Je významný jednak tím, že se v něm básník rozchází s amorálními sny svého mládí o kráse a přijímá utrpení jako základní životní princip, jednak fantastickou nádherou některých partií, v nichž Heidenstamova vynikající próza přechází ve verše. Máme zde na mysli především Poutníkovu vánoční píseň (*Pilgrimens julsång*), která se blíží básnickým vrcholům dosavadní tvorbou jen naznačeným. Motiv básně, jímž je poutníkův návrat do vlasti po dlouholetém pobytu v cizině, má evidentní paralely s Heidenstamovým životem. V roce 1887 se definitivně usadil ve Švédsku a v básni se snaží vyjádřit, jaké měl při této příležitosti pocity. Cítil zármutek, melancholii a beznaději. Poutník se příliš dlouho zdržoval v „zemí stínů“, v „říši krásy“, které okouzly jeho duši natolik, že není schopen vstoupit do nového života, po němž však po celý čas touží.

*Připoután k žití hůl svou nesu.
Světlem mým neklid vždy bude.
Jinam chci, tam mě touhy zvou.
Cizinec vždy a všude.*

Byla to však jen Heidenstamova přechodná nálada a není jisto, zda v extrémní podobě, jaké nabývá v básni, vůbec existovala. Když roku 1892 Poutníková vánoční píseň v poslední části *Hanse Aliena* vyšla, měl Heidenstam očarování orientální „zemí stínů“ v každém případě dávno za sebou. Vrátil se do neodbytně skutečného světa tím, že se postavil do čela energického a do jisté míry polemického hnutí, které mělo učinit z devadesátých let novou epochu švédské literatury.

Než se Heidenstam podjal tvůrčího úkolu, že vázanou nebo nevázanou formou sám přispěje k uskutečnění snu o nové švédské literatuře, uveřejnil několik polemických spisů, v nichž zvěstuje „blížící se literární krizi“ a naznačuje vývojovou linii, již by podle jeho názoru literatura měla sledovat. První a nejdůležitější z těchto polemických spisů vyšel koncem léta roku 1889 a měl název *Renesance* (*Renässans*). Autor v něm připouští, že naturalismus byl „zdravým a nutným“ protestem proti některým přežitým prvkům v literatuře poloviny devatenáctého století, zdůrazňuje však, že tento realismus vyčerpал v osmdesátých letech všechny své možnosti a degeneroval v nudnou a nezajímavou prózu, kterou pohrdavě nazývá „ševcovským realismem“ („skomakarrealism“). Strindberg byl ze švédských realistů a naturalistů jediný, soudí Heidenstam, kdo se pozvedl nad obvyklý průměr, nikdo však naturalismus tak „subjektivně nepřetvořil“ „podle vlastního temperamentu“ jako Strindberg. Hlavní příčinou úpadku naturalismu byla okolnost, že jeho doktrinářský dogmatismus je bystostně cizí švédskému vkusu a mentalitě, jež mají blíž k renesanci než k literárním ideálům naturalismu devatenáctého století. Heidenstam také tvrdí, že ve srovnání s osmdesátými léty charakterizuje starší švédskou literaturu odvážnější fantazie, konkrétnější a malebnější realismus a expanzivnější a bohatší vitalita. O takové literatuře snil též pro svou současnost. „Kdyby se můj sen stal něčím víc než snem,“ píše na konci brožury, „kdyby proud opravdu vyrazil směrem, který jsem naznačil, jaké jméno bychom mu dali? Nemohli bychom jej charakterizovat pojmem renesance? Na toto jméno by si mohl činit nárok zčásti pro vlastnosti naší národní povahy, která by tak došla cti, zčásti proto, že přejímá výrazové prostředky starších škol, zčásti také pro svůj celkový charakter, pro zdůrazňování subjektivity a osobní nezávislosti, pro své spojení imaginace, smyslu pro krásu a odvážně drastický realismus.“

V Renesanci se Heidenstam zabývá téměř výlučně literární formou, nikoliv obsahem, tématem a pojetím. Nežádá, aby se nová literatura většinou nebo především obírala švédskými motivy a tématy. Brzy se k nim však začíná stále víc přiklánět a ve svém nejproduktivnějším období, které začíná rokem 1897, se věnuje téměř bez výjimky minulosti a přítomnosti Švédska. První známky Heidenstamova zájmu o tento tematický okruh se vlastně projeví už o několik let dříve, v *Básních* (Dikter, 1895), třebaže v této sbírce švédské motivy nepřevládají. Skutečná velikost *Básní*, které jsou snad tím nejlepším, co Heidenstam napsal, spočívá v jejich obdivuhodně bohaté rozmanitosti a v překvapivé původnosti, s nimiž zpracovávají svá různá témata. Básník se vžívá do nejrůznějších situací a vždy reaguje stejně rychle a spontánně — v Malatestově ranní písni (*Malatestas morgonsång*) zaujímá vzdorný nietzschovský postoj, v Ránu (*Morgonen*) elegicky opěvuje tiché radosti léta, ve Zpěvu bariád (*Barrikadsång*) propuká v plamenné zvěstování revoluce, v Devítiletém

míru (Den nioåriga freden) se přiznává, že dává přednost válce před oslabujícím mírem, v Ďábelském pokušení (Djävulens frestelse) a v Dceři Jairiho (Jairis dotter) přetváří novozákonní motivy způsobem, který se od biblických textů zcela odchyluje.

Čtenář je hýřivým bohatstvím motivů a témat *Básní* tak oslněn, že si v jejich pestrém vzoru zprvu nepovšimne stále se objevující červené nitky, totiž básníkovy upřeného pohledu na otčinu, na předky a na vše, co jej spojuje se Švédskem. Sbírka je uvedena dvěma takovými básněmi, končí jinými dvěma a navíc v ní najdeme několik dalších čísel motivovaných švédskými dějiny a venkovem. Zatím jsou to jen takřkajíc zkušební vzorky, dosahuje však vynikajících výsledků. A ty svědčí o hlubokém dojmu, jaký toto téma na Heidenstama udělalo. Některé básně pojednávající o přírodě a o venkově (také nádherná úvodní báseň, inspirovaná majestátností prastarých tivedenských lesů), nejvytrvaleji se však opakují myšlenky a nálady týkající se vztahu člověka k minulosti, rodu a vlasti. V básních s rodovou tematikou, jakými jsou například Domov (Hemmet) a U truhlice s rodinnými památkami (Vid kistan med familjereliker), chápe Heidenstam vztah k minulosti především pasívně: mrtví s námi žijí, formují naši existenci a určují naše osudy. Když však dospěje k širším národním souvislostem, třeba v básních Svatodušní noc (Pingstnatten) a Spící sestra (Den sovande system), kterými je sbírka uzavřena, vztah člověka k minulosti se aktivizuje, minulost se stává výzvou, symbolem mládí, podnětem k národnímu probuzení po létech dekadence a úpadku.

Toto téma, které se v *Básních* ozve jen zkusmo, ovládne Heidenstamovo dílo příštích let, ovšem ve formě prózy. Prostředí, v němž básník prožil dětství, jej zavedlo do sféry dějin záhy. Jeho rodný kraj Östergötland byl starým folkungovským územím a Olshammar, rodinný statek Heidenstamů na severním břehu jezera Vättern, dostal jméno (původně znělo Ulvshammar) po Ulvovi, manželu svaté Birgitty. Za svého dlouhého pobytu v zahraničí Heidenstam sdílel — nebo předstíral, že sdílí — kritický vztah k významným historickým událostem, který byl mezi mladými intelektuály osmdesátých let běžný. Po návratu do Švédska se však znovu dostal do kouzelné moci minulosti. V roce 1897 a 1898 napsal dva díly *Karolínů* (Karolinerna), holdu tragické postavě Karla XII. a jeho statečným lidem. Téhož roku se několika kritickými statěmi účastnil soudobé diskuse o kultuře. Přispěl do ní články O švédské národní povaze (Om svenskarnas lynne), Literatura a dějiny (Dikt och historia) a Klasicismus a germánství (Klassicism och germanism). Rozvíjí v nich své pojetí dějin a teoretizuje o vztahu literatury a historie. Po roce 1900 se obrátil ke středověku a napsal romány *Pouť svaté Birgitty* (Heliga Birgittas pilgrimsfärd), *Strom Folkungů* (Folkungaträdet) a cyklus historických povídek pro školní potřebu s názvem *Švédové a jejich náčelníci I, II* (Svenskarna och deras hövdingar I, II).

Pojetí švédských dějin, s nímž se v těchto dílech z básnickových zralých let setkáváme, se pronikavě liší od názoru, jaký zastával v mládí. Název brožury *Renesance* z roku 1889 motivoval také tím, že Švédové mají víc předností než ostatní severské národy, že jsou zdatnější, vyrovnanější, senzuačnější, zábavymilovnější, extrovertnější a smělejší a že mají větší smysl pro velkolepost a elegantní rytířskost. Ve stati *O švédské národní povaze* a v románu *Karolíně* necelých deset později zdůrazňuje jiné rysy švédského charakteru, skrytější, všední ctnosti, klidné hrdinství v kritických dobách, schopnost trpět a obětovat se a ochotu čelit smrti bez nejmenší známky nelibosti, je-li ve hře osud vlasti. V *Karolíněch* se tragická postava hrdinného krále stává symbolem těžce zkoušeného vojska a dlouhého utrpení postiženého švédského národa. Říkalo se, že hrdinou cyklu příběhů, které tvoří *Karolíně*, je lid, nikoliv král. V určitém smyslu je to pravda, poněvadž se v nich seznamuje s lidem, jehož mlčenlivý heroismus obdivujeme skoro víc než postavu hrdinného krále. Nakonec nás však přece nejvíc zaujme nepoddajný, mlčenlivý a nepochopitelný král, který bez naříkání a bez zakolísání dovrší svůj tragický osud a svou zvláštní mocí dokáže podřídít ne vždy poddajný lid svému nesobeckému hrdinnému vzoru. V mládí se Heidenstam nemohl zbavit jistého šovinismu, neupadl však v pokušení, aby využil postavy posledního švédského krále-válečníka k těmto účelům. Zpracoval-li Heidenstam v *Karolíněch* tragickou poslední kapitolu velmocenského období a popisuje-li v oddíle o válečnické dráze Karla XII., jíž se zabývá především, dlouhá, těžká a stále zoufalejší léta po porážce u Poltavy, pak to není náhodou. Při svém v podstatě pesimistickém pojetí dějin se mohl sotva zaměřit na mladého vítězného hrdinu od Narvy, jak to udělal Tegnér a jiní. Heidenstamovi, autoru *Karolínů*, ukázal švédský národ svou skutečnou velikost, statečnost a obětavost v okamžiku, kdy stál na okraji propasti. Národy i jednotlivci rostou v neštěstí. Vítězství a úspěchy působí naopak banálně, lhostejně a nesmyslně.

To, že se Heidenstamovo vlastenectví skládalo ze složek nanejvýš osobních a politických, dokázal také básnický cyklus *Národ* (Ett folk, 1902). Tento veršovaný příspěvek k aktuálnímu politickému tématu obsahuje nacionalistickou mystiku krve, sen o zakalujícím křtu ohněm („Ó, vnuť nám jednotu násilím / a nejkrásnější jaro vzejde ... spíš ať zajde celý národ náš / a shoří statky, města“), myšlenky o demokracii („Hanbou je, skvrnou na korouhvi švédské, / že práva občanská jsou za peníze“) i paradoxní mírumilovnost („Otevř naše hroby, ne, muže dej, / co věd a umění jsou znali.“). Ve svých románech z prvního desetiletí dvacátého století rozvíjí Heidenstam humanistickou filozofii osobnosti a nešovinistické vlastenectví.

Promyšlená analýza náboženských prožitků svěťice a zamyšlení o původu švédského národa, s nímž se setkáváme v historických románech *Pouť svatě Birgitty* (1901) a *Strom Folkungů* (1905, 1907), jsou svědectvím spisovatelovo-

va zralého humanismu. U svaté Birgitty Heidenstam její ne nevýznamnou politickou úlohu prakticky opomíjí a soustřeďuje se na její vnitřní zápas, na její konfrontaci s Bohem. Byla-li Heidenstamova Birgitta v prvních letech své duchovní pouti vůči svým společníkům tvrdá, náročná, panovačná, a dokonce krutá, pak se s léty stává mírnější, účastnější a v tomto duchu uzavírá mír s Bohem i lidmi. Pro Heidenstama se nestala světicí církevním „povýšením“, nýbrž spíše svou čistě lidskou proměnou, svou nesobeckou odevzdaností životu ve službách dobra, k níž nakonec dospěla.

Ve *Stromu Folkungů* jsme svědky podobného humanizačního procesu, ačkoliv v souvislostech podstatně složitějších, uprostřed bouřlivých zmatků primitivní společnosti, která se měla v průběhu několika století ukáznit a spoutat natolik, aby z ní vznikl sociálně a politicky sjednocený národ. Heidenstam nemá o vzniku svého Švédska sentimentální představy. Legendární postavu Folka Filbytera, praotce rodu Folkungů a sjednotitele Švédska, líčí jako člověka hrubého, barbarského a necitelného, jehož velkou vášní byla nezměrná chtivost půdy. V létech ponížení jej nad úroveň zvířete pozvedá jen láska ke zmizelému vnuku. Heidenstamovo pojetí této legendární, jen napůl lidské postavy ožívá jednu generaci po vydání knihy v nemilosrdně expresivní Millesově fontáně Folkungů na náměstí v Linköpingu. Podle Heidenstamova definitivního výkladu však nespravedlivé zisky neotesaného Filbytera vytvoří ekonomickou základnu moci Folkungů a zjednájí jim přístup ke koruně.

Heidenstamovy prózy jsou spíš díly velkého básníka než rozeného vypravěče. Styl mají barvitý, konkrétní a soustředěný, často jsou postaveny na jedinečně pojatých scénách a na jemném smyslu pro stylistické efekty. Chybí jim klidný epický rytmus historického románu, tento nedostatek je však kompenzován působivými epizodami a symboly. Styl *Stromu Folkungů* se mění podle charakteru děje. Prvé části jsou nabitý primitivní mystikou, násilím a temnotou dávnověku, pozdější používají uměleckých prostředků docela jinak, zvláště na konci, kde je popisován Magnusův boj za uskutečnění snu o společnosti, která chce neodpovědný individualismus držet na uzdě a snaží se chránit práva všech. Tento protiklad je nejvýraznější v úvodní a závěrečné scéně knihy. Prvá je monumentální, zlověstná, plná chmurných proctví a pohanských pověr, druhá klidná, harmonická, zabarvená hřejivým a vznešeným humanismem. Prvá popisuje návrat Folka Folbytera z krvavé vikinské výpravy a jeho opojení získanou kořistí. Druhá líčí teplými lidskými barvami rytířské ideály šlechtické družiny, nově zřízené Magnusem a shromážděné před králem na hradním nádvoří.

Stále vzrůstající zástup nebral konce. Bylo zde všechno rytířstvo země, jeho přísežná stráž, kterou posbíral z divokých tlup a naplnil ušlechtilou vůlí. Tam se zvedala rukavice, která se nikdy nesměla pozvednout s úmyslem ublížit

ženě. Tam zářil prsten a pás, symboly věrnosti. Černý okraj podrážky na drátěných punčochách připomínal domýšlivci v každém okamžiku prach hrobu. A znak na štítu už nedovoloval skrývat žádný záludný spor. Všichni rytíři byli prostovlasí a s jistotou a důvěrou se dívali před sebe. Pustili uzdy a drželi meče v obou rukou kolmo jako voskovice. Ocelové špičky mečů se blýskaly jako plameny, jež chtějí vyhladit válku a násilí. A čím větší byl počet shromážděných rytířů, tím mohutněji zněl v jasném podzimním dni vítězný zpěv od Hovy:

*Vyslyš, Kriste, naše hlasy,
rytířů svých posil víru,
když tvé dítky kruší časy,
přej jim míru, svého míru!*

Obsahoval-li Heidenstamův popis vzestupu Folkungů k moci něco primitivně barbarského, bylo to dáno tématem románu. Jeho poslední velké dílo, *Nové básně* (Nya dikter, 1915), dýchá naproti tomu čistým a ušlechtilým humanismem na každém řádku. Tyto básně patří k nejlepšímu, co Heidenstam napsal, třebaže témata některých skladeb nejsou zrovna nejlepší a lze v nich tu a tam zjistit formální nedostatky. Jejich ladění je slavnostně vážné, duch velkoryse rezignovaný, forma klasicky čistá a jednoduchá. Bezděky si vzpomeneme na průzračnou poezii Goethovu, jíž se nejlepší básně sbírky nesporně vyrovnají. V rámci švédské literatury je Heidenstamovým předchůdcem v tomto žánru Runeberg, náš básník však nekráčí v jeho stopách otrocky. Záblesky nadpozemské nádhery v nich zaplanou i uhasnou stejně rychle, jejich prchavost však po sobě nezanechává pocti prázdnoty nebo zklamání.

*Cos kmitavého v dáli, rozpomínka
na světla statku mezi stromovím.
Jak řtkali mi? Kdo jsem? Proč jsem plakal?
Vše zapomněl jsem a jak píseň bouře
se všechno ztrácí ve víření světů.
Za tisíc let*

Stále se opakuje motiv smrti, konce cesty, posledního stadia lidské honby za štěstím, kdy se perspektivy člověka rozšíří a člověk místo zápasu hledá smíření, kdy se nejdůležitější ctností stane pokora a rezignace a ideálním stavem klidná kontemplace pozemského života.

*Já putuji už přes most, který vede
z mé země do neznámých končin,*

*a co mi blízké bylo, v dálce je.
Tam dole chválí ctnost i zločin
a kopí sklonit nikdo nedovede,
však kam jdu já, tam právo, hle, se vede
s mým nepřitelem, s ním se spojuje.
Už život svými hlasy nemate mě.
Jsem tolik sám, jak člověk může být,
však prostor jasný, tichý je jak v zimě,
já sebe zapomněl a mohu klidně jít.
Svých bot se zbavuji, hůl házím stranou.
Chci kráčet tiše a nic nepošlapat,
chci šetřit svět, jenž čistý je jak sníh.
Tam dole ukrátku s lidským prachem stanou,
kde zeje hrob, a v smutku budou šeptat
čís jméno — moje jméno, než jsem ztich.*

Začátek pouti

Heidenstamova múza ušla kus cesty od vzdorovitého epikurejského světa *Pouti a let toulek*, dospěla-li přes dozrávající uměleckou a etickou kázeň *Básní* a přes historické romány ke klidné a ušlechtilé vážnosti *Nových básní*. Je otázkou vkusu, zda na vyšší umělecké úrovni stojí *Básně*, nebo *Nové básně*. Kdo si více cení tematické pestrosti a kypivého bohatství forem, zvolí *Básně*. Kdo hledá v poezii prostotu, jasnost a ušlechtilou zdrženlivost, bude si z Heidenstama nejmíc vážit *Nových básní*. Každá sbírka svědčí svým způsobem o básníkově zralosti ve chvílích, kdy ji koncipoval a psal.

Roku 1891, dvě léta poté, co Heidenstam v Renesanci volal po nové literatuře, barvitější a fantastičtější, přišla odpověď v podobě nejméně pěti děl od čtyř autorů. Dva z nich, Selma Lagerlöfová a Gustaf Fröding, se měli v krátké době stát nejen hlavními představiteli devadesátých let, nýbrž i nejvýznamnějšími švédskými spisovateli. Selma Lagerlöfová si získala světovou pověst dokonce mnoho let před svou smrtí, a postavila se tak mezi švédskými ženami po bok svaté Birgitty a Fredriky Bremerové. Selma Lagerlöfová a Fröding jsou — stejně jako Geijer — hluboce zakořeněni v půdě Värmlandu. Nejsou však „provinciálními spisovateli“ v užším smyslu slova, i když nejlepší díla Lagerlöfové jsou do Värmlandu často umístěna.

Přestože SELMA LAGERLÖFOVÁ (1852–1940) není tak složitou osobností jako Fröding, projevila ve své tvorbě citovou hloubku i zájem o problematické a konfliktní situace. Je zcela mylná všeobecně vládnoucí představa, že byla vynikající vypravěčkou pohádek, která unikla skutečnosti života tím, že se odala pohádkovému kouzlu svého rodného kraje. Třpytivý povrch jejího díla

často klame. Skrývá její houževnatý zápas s literární formou a svádí krátkozraké pozorovatele k domněnce, že spisovatelka neměla žádné vnitřní konflikty a že její svět byl světem zázračného dítěte, který se dovedl vyhnout téměř všem problémům doléhajícím na moderního člověka. Již záhy se začala potýkat s náboženským a etickým smyslem „socialismu“. Její pověstný optimismus nebyl jednoznačný. Zvláště v posledních letech života prožívala okamžiky pochybností, skepse a duševní únavy hraničící se zoufalstvím. Některé tradiční elementy křesťanství pokládala za nepřijatelné. S přibývajícím věkem se stala trochu spiritistkou, všem krajnostem tohoto směru se však obratně vyhнула. Náznaky toho, co se dá v jejím díle nazvat poněkud volněji „modernismem“, však v jejím myšlení nikdy nenabýly vrchu ani nezpůsobily v jejím poměru k životu a umění revoluční změnu. Vracejí se nicméně tak neodbytně, že je při definitivním hodnocení osobnosti a díla Selmy Lagerlöfové nemůžeme pominout.

Selma Lagerlöfová vyrostla na rodinném statku Mårbacka v obci Östra Amlerik v srdci Värmlandu. Dětská léta se jejím vzpomínkám jevila jako nezkaleně šťastná, naplněná hrami a studiem a aktivní účastí na živém společenském životě kraje. Tento bezstarostný život však nemohl pokračovat do nekonečna. Když jí bylo něco přes dvacet, absolvovala Vyšší učitelský ústav ve Stockholmu a v roce 1885 nastoupila místo na dívčí škole v Landskroně. V době svého pobytu v Landskroně napsala román *Gösta Berling* (*Gösta Berlings saga*, 1891) a prosadila se jako spisovatelka. Tato okolnost vedla postupně k tomu, že se literární činnost mohla věnovat cele. Její sláva rychle rostla doma i v zahraničí, zvláště po zlomu století, a dostalo se jí četných projevů uznání. V roce 1909 jí byla udělena Nobelova cena za literaturu a roku 1914 byla jako první žena zvolena do Švédské akademie. K jejímu velkému zármutku musel být statek Mårbacka krátce po jejím odchodu z domova na počátku osmdesátých let prodán. Příjmy z knih a Nobelova cena však Lagerlöfové později umožnily dům jejího dětství koupit zpět (hlavní budovu a některé další v roce 1907, celou usedlost roku 1910). Potom se na zbývající část svého života usadila v milovaném Värmlandu. Energicky se starala o zlepšení zemědělství a jeho ekonomie, na stejném místě, kde stál původní, skromnější dům jejího dětství postavila impozantní hlavní budovu, věnovala se záležitostem obecní správy a jako světoznámá spisovatelka přijala — pokud jí dovoloval čas a síly — nesmírné množství návštěvníků ze všech konců světa.

Navenek nesla svou slávu s klidnou a trpělivou důstojností po celá léta periodicky se vracějící nemoci, ubývání tvůrčích sil, fantastických požadavků na její čas a finanční zdroje, nesla ji důstojně po celá léta vzrůstajících vnitřních konfliktů nejrůznějšího druhu, v neposlední řadě náboženských. Za oslnivě bílou fasádou světoznámé Mårbacky však sváděla unavená a po celém světě proslulá žena svůj poslední vnitřní boj, v němž si byla asi jista jen jed-

ním článkem víry, že totiž člověk je od přírody dobrý a že má za hlavní povinnost až do konce své literární činnosti hlásat, že houstnoucí temnota válkou a násilím rozdrásaného světa nesmí v člověka navždy udusit jiskru dobra. Radost a krásu našla v životě záhy, byla to však radost a krása, které nerozlučně souvisely s dobrotou. V jejím myšlení nemohla krása existovat jinak než v souvislosti s etickými normami, a proto byla mezi spisovateli devadesátých let považována za velkou moralistku.

Její didaktické záměry však zřídka kdy vážně oslabily působnost jejího umění, jež je ve svých nejlepších momentech nepřekonatelné. Nevyznačuje se okázalou „objektivitou“, střízlivou konkrétností, neosobním stylem, a dokonce ani pečlivou analýzou vztahu příčiny a následku, o niž usilovali spisovatelé osmdesátých let. Knihy Selmy Lagerlöfové jsou naopak nepokryté subjektivní, jejími postavami hýbají impulsy a vidiny, její jazyk používá často rétorických efektů a je naplněn personifikacemi, přirovnáními, zvoláními a volně rytmizovanými pasážemi. V dospělosti psala Lagerlöfová verše zřídka kdy, její próza však byla svým způsobem stejně poetická jako většina poezie básníků devadesátých let.

Třebaže soudobému čtenáři připadá dílo Selmy Lagerlöfové velmi originální, opírá se ve skutečnosti o starší literární formy, především o pohádku a legendu. Má jejich konkrétnost, zájem o nadpřirozené a naivní radost z vyprávění. Severské literatury daly světu dva nedostižné pohádkáře, Hanse Christiana Andersena a Selmu Lagerlöfovou. Oba si uchovali onu prostou přirozenost, která tvoří součást ústní vypravěčské tradice. Lidové pohádky — a ságy vůbec — hrály hlavní úlohu ve fantaziemi opředeném márbacím děství Lagerlöfové, a když pak jako dospělá cestovala po cizině, fascinovalo ji bohatství legend ve Středozeří. Islandské ságy jí poskytly část materiálu ke *Královnám kungahällským* (Drottningar i Kungahälla, 1899) a jihoevropské lidové tradice inspirovaly její *Antikristovy zázraky* (Antikrists mirakler, 1897), *Legendy o Kristu* (Kristuslegender, 1907) a *Legendy* (Legender, 1907).

Většina materiálu ke svým románům a povídkám však Selma Lagerlöfová čerpala z pokladnice värmlandských pohádek. Tyto pohádky byly poměrně nedávného data a opíraly se o události, k nimž došlo ve Värmlandu jen o dvě nebo tři generace dřív, než se kouzelnou mocí pera Selmy Lagerlöfové staly nesmrtelnými. Pokud jde o materiál, který se posléze stal cyklem vynikajících novel jejího prvního díla *Gösta Berling*, trvá spisovatelka na tom, že splnila pouze úlohu prostředníka, jehož pomocí nabyly povídky definitivní knižní podoby téměř samy od sebe:

Byla jednou jedna sága, která chtěla být vyprávěna a uvedena do světa. Bylo to úplně přirozené, neboť si byla vědoma, že je už téměř hotová. Jedni lidé jí pomohli k životu obdivuhodnými činy, druzí přispěli tím, že o nich znovu

a znovu vyprávěli. Bylo jen třeba dát ji trochu dohromady, aby mohla pohodlně putovat po celé zemi. Zatím byla pouhou změtí příběhů, beztvarym mrakem dobrodružství, která se honí sem a tam jako roj zbloudilých včel za letního dne a nevědí, kde najít někoho, kdo by je shromáždil do úlu.

Úl, do něhož Selma Lagerlöfová „zbloudilé včely“ shromáždila, se dělal dlouho, celkem deset let, a tvar, kterého posléze nabyl v *Göstovi Berlingovi*, málo odpovídal běžným představám o tom, jak má román vypadat. Autorka se proto několikrát pokusila dát svému materiálu střízlivý a „přijatelný“ vzhled, a teprve když neuspěla, odhodila všechnu obezřetnou opatrnost stranou a dovolila mu, aby si našel formu odpovídající jeho fantastickému obsahu.

Odvahu být sama sebou a nepsat o neodpovědných a zábavychtivých kavalírech a obávané majorce z Ekeby, „jak se sluší“, získala Selma Lagerlöfová u Carlyla. Nalezla svůj tvar v polovině osmdesátých let, když četla Carlylovy spisy *Hrdinové, uctívání hrdinů a hrdinové v dějinách* (Heroes, Hero-Worship, and Heroic in History) a *Francouzská revoluce* (The French Revolution) a seznámila se s jejich kypivou rétorikou, oslnivě nádhernými obrazy a vášnivými apostrofami. A když musela být v roce 1888 Mårbacka prodána, pokládala si za povinnost vůči domu svého dětství, aby četné příběhy, které v něm slyšela a jež se později staly součástí *Gösty Berlinga*, shromáždila do knihy. A šlo jí o to, aby tato kniha už svou formou podávala pravdivý obraz jejich divokého, bezuzdného a neklidného ducha. Třebaže úryvek knihy získal prvou cenu v románové soutěži časopisu *Idun* roku 1890 a příštího roku vyšla kniha celá, získávala si pozornost čtenářů jen zvolna a většina kritiků o ní psala chladně, ne-li odmítavě. Jen Oscar Levertin hodnotil román s vřelým uznáním, byť k němu měl jisté výhrady. V dopise Heidenstamovi plným právem nazývá *Göstu Berlinga* „prvním dílem, které odpovídá heidenstamovsko-levertinovské estetice“, to znamená nové estetice devadesátých let. Švédské publikum kapitulovalo před *Göstou Berlingem* až poté, co k jeho „nezvyklému materiálu a originální formě“ vyjádřil svůj nadšený obdiv Georg Brandes v kritice dánského překladu knihy.

Svou výstavbou je *Gösta Berling* cyklem volně spojených novel, které jsou sjednoceny dvěma hlavními postavami — Göstou Berlingem a majorkou z Ekeby. Děj je na rok a na den přesně vymezen a odehrává se kolem jezera Löven. Vnitřním pojítkem knihy je její mravní naučení, totiž se lehkomyšlný individualismus, byť má sebeoslnivější a sebepřitažlivější vzezření, v sobě skrývá temné a posléze destruktivní prvky. Pestrá společnost různými dary obdařených kavalírů, kteří žijí na Ekeby z dobré vůle majorčky, majitelky panského sídla a hutí, uzavře se „zloduchem“ dohodu, že celý majetek převezme a bude jej užívat. Udělá-li však někdo z nich něco „chytrého nebo užitečného, nebo babského“, pak si je může zloduch všechny vzít, „až uplyne rok“. Pustí

se do toho, jenže jejich počínání znamená pro panské sídlo a celé jeho okolí zhoubu. A když uplyne rok, musí Gösta, jejich hlava, uznat, že „rajský sad, v němž poletuje na motýlích křídlech radost, se plní ničivými larvami a že jeho plody zakrňují“. A pokání, které si Gösta nakonec ukládá, je život v práci, nikoliv ve hrách, život ve službě lidem, nikoliv v sobeckých požitcích. Aplikace tohoto mravního naučení na román je však značně obtížná, popsala-li Selma Lagerlöfová lehkomyšlnost a sobecké požitky tak vábně a lákavě. Na konci *Gösty Berlinga* máme asi stejný pocit jako na konci Ibsenova *Peera Gynta*, pocit, že bujaré, nestydaté a vtipné lotrovství má přese všechno své kouzlo a že didaktické ukazovátka není v těchto celkem komických psychologických souvislostech na místě. V průběhu celé knihy zaujímá spisovatelka dvojznačný postoj k „hodnotám“, které jsou obvykle považovány za protichůdné, například hra a práce, krásné a užitečné, a čtenář se někdy mezi dobrem a zlem dost těžko rozhoduje. Na tento dvojznačný přístup k lidskému typu *Gösty Berlinga* měly asi nemalý vliv příčiny čistě biografické. Gösta Berling je podle všeho poněkud romantizovaným portrétem otce Selmy Lagerlöstové, okouzujícího rošťáka Erika Gustava Lagerlöfa. Lze říci, že její láska k otci spojená s mravním rozhořčením je klíčem k mnoha mužským postavám jejich pozdějších knih. Půvab a nerozumnost v nich nejčastěji představují mužští hrdinové, každodenní moudrost pak ženy.

Po *Göstovi Berlingovi* se v díle Selmy Lagerlöfové projevuje značná nejistota, jakou cestou se má vydat. Ve dvou sbírkách novel s názvy *Neviditelná pouta* (*Osynliga länkar*) a *Královný kungahällské* používá värmlandského materiálu jen velmi úsporně a úplně jej odkládá v *Antikristových zázracích*, kde s částečným pochopením i částečným nesouhlasem píše o socialismu v současné Itálii. V *Jeruzalémě I, II* (*Jerusalem I, II*, 1901 a 1902), což je její první větší dílo po *Göstovi Berlingovi*, se vrací do venkovského prostředí, tentokrát do Dalarny.

Svět *Jeruzaléma* je zcela jiný než *Gösty Berlinga*. Je to svět střízlivý, solidní, hluboce náboženský a poměrně primitivní. Osoby pocházejí ze starého pracovitého selského rodu. Jejich největší „radostí“ je obdělávat půdu a plnit svůj životní úděl, který jim přikazuje hluboce zakořeněná věrnost dědictví otců. Do tohoto klidného venkovského světa však vstoupí cizí prvek rozkladu, postaví tradici na hlavu a zvábí mnoho sedláků k prodeji otcovských statků a k tomu, že s navrátilivším se švédsko-americkým kazatelem odejdou do Jeruzaléma, aby tam očekávali blízký příchod Pána. Příběh se opírá o události, které se několik let předtím skutečně udály v dalarnské farnosti Nås a jež Selma Lagerlöfová s velkým zájmem studovala, než přistoupila k jejich literárnímu zpracování.

Tento materiál umožnil spisovatelce vytvořit román oproštěný od volné stavby a oproštěný od stylistické přetíženosti, tedy od rysů, které byly typické pro

její četné rané knihy. Platí to zejména o prvním díle *Jeruzaléma* s názvem *V Dalarně* (I Dalarna), který je monumentální studií konfliktu mezi starou konzervativní selskou tradicí a moderním náboženským sektářstvím. Druhý díl, v němž se děj přesouvá z Dalarny do Palestiny, působí značně slabším dojmem, ale i tam jsou epizody zpracované se suverénním spisovatelským uměním a intuitivní schopností vžít se do lidské psychiky, s kvalitami, jež Lagerlöfovou zřídka kdy opouštějí. Třebaže se oddíl *V Dalarně* postupně rozrůstá v příběh celé farnosti, dovede spisovatelka vždy udržet v ohnisku zájmu Ingmarssonovy, nejstarší a nejváženější rodinu, která je také nejméně přístupná záludnému lákání Palestiny. Ingmarssonové jsou lidé hluboce náboženští, jejich náboženství je však střízlivé a konzervativní, nikoliv fanatické a vizionářské. Mají zděděnou úctu k dobrým skutkům a nejvíc pro ně znamená povinnost k otcovské půdě. Ingmarssonové a ostatní sedláci používají zdrženlivého a prostého jazyka, který odpovídá tématu a má mnohem blíž k jazyku islandských ság, než tomu bylo u Selmy Lagerlöfové dříve. V této knize se naučila podle Runebergova a Björnsonova vzoru převádět styl starých ság do moderní prózy. A jako její bezprostřední skandinávští předchůdci se nevyhýbá lyrickým efektům a symbolice, třebaže jich zde — na rozdíl od *Gösty Berlinga* — používá s jemnou citlivostí a promyšlenou účelností. Jak citlivá a zdrženlivá dovede Selma Lagerlöfová v tomto směru být, lze doložit závěrečnou scénou z *Jeruzaléma*. Po době nejistoty a zkoušek naplňuje ženu mladého Ingmarssona — jmenuje se Barbro — pocit radosti a síly, když kolem sebe spatří prosté *předměty* staré jizby Ingmarssonů.

Potom se ale rozhlédla, objala pohledem celou starou jizbu, dlouhé, nízké okno, lavice připevněné ke zdi a ohniště, kde rod po rodu seděl při své práci v záři hořícího ohně. Všechno ji to obklopilo pocitem bezpečnosti. Cítila, že to ji ochrání a uhájí.

O Bohu se nehovoří, celé prostředí se však vyznačuje klidnou, skromnou, solidní a nadpozemskou atmosférou, jakou je schopna vytvořit jen poctivá práce celých pokolení. Pro Ingmarssonovy zřejmě existuje Bůh v tomto smyslu.

Jeruzalém s definitivní platností potvrdil, že Selma Lagerlöfová je zdaleka nejlepší švédskou romanopiskyní. V následujících létech se spisovatelka zabývala různými literárními pracemi, přijímala nejrozmanitější oficiální projevy uznání a svým životem i tvorbou se stále více orientovala zpět k Värmlandu. Nejdůležitější dvě díla, která Selma Lagerlöfová napsala po návratu na Mårbacku, se jmenují *Poklad pana Arna* (Herr Arnes penningar, 1904), ponurý příběh o vraždě a trestu za ni, odehrávající se v šestnáctém století na západním pobřeží Švédska, a *Podivuhodná cesta Nilse Holgerssona* (Nils Holgerssons underbara resa, 1906, 1907), což je neuvěřitelně vynalézavá a mimořádně

úspěšná „učebnice zeměpisu“. Byla sice napsána z podnětu řídicího učitele Alfreda Dalina pro školy, stala se však nejen neocenitelným klenotem švédských dětí, nýbrž i klasickou dětskou knihou na celém světě. Kiplingova *Knihha džunglí* (The Jungle Book) se svým fascinujícím hemžením mluvících a jednajících zvířat měla pro *Podivuhodnou cestu Nilse Holgerssona* podobný význam jako Carlylovi *Hrdinové, uctívání hrdinů a hrdinové v dějinách* a *Francouzská revoluce* pro *Göstu Berlinga*.

Rok 1908 znamenal pro Selmu Lagerlöfovou nejen skutečný, nýbrž i literární návrat do Värmlandu. Tehdy se stala Mårbacka jejím sídlem. Zpočátku se tam zdržovala jen v letních měsících, od roku 1919 však trvale. Za sedmáct let, která uplynula od vydání velkého värmlandského románu *Gösta Berling*, prošla při hledání literárního materiálu mnoha krajinami, na Värmland, na svou první lásku, však nezapomněla. Jinak by se tento kout Švédska neobjevoval na nejméně očekávaných místech jejích knih z těchto let. A když se znovu usadila v kraji, který je naplněn mnohohlasým zpěvem starých, ale ještě živoucích vzpomínek, nabyl pro ni opět neodolatelné přitažlivosti. Tato léta přinesla druhou sklizeň vyzrálých värmlandských románů a povídek. Nedosahují oslnujícího úspěchu *Gösty Berlinga*, většina jich však bezesporu má své kouzlo. Příběhy jsou možná méně spontánní než ty, které Selma Lagerlöfová vyprávěla v *Göstovi Berlingovi*, svým klidným rytmem, jemně modulovaným tónem a nenápadným humorem jsou však věrným výrazem citlivého umění spisovatelčina středního věku i její bohaté a hřejivé lidskosti.

Již v *Sáze o sáze a jiných příbězích* (En saga om en saga och andra sator), která vyšla rok poté, co spisovatelka koupila Mårbacku, nalézáme náznaky jejího přání vrátit se k värmlandskému materiálu. Děj tří z osmi povídek knihy je situován do Värmlandu a dvě z nich vyprávějí o známém potulném šumaři Janu Österovi. Titulní povídka *Sága o sáze* je přetiskem půvabné prózy o vzniku *Gösty Berlinga*, kterou autorka poprvé uveřejnila roku 1902. *Liljecronův domov* (Liljecronas hem, 1911) pojednává přímo o rodině Lagerlöfů před několika generacemi. Lövďala tohoto románu je totožná s Mårbackou, hlavní postavou je spisovatelčin dědeček z matčiny strany a konflikt mezi Majou Lisou a její macechou se opírá o událost, která se v rodině skutečně stala. Příkladem volného zpracování motivu ze skutečného života je také *Císař z Portugalie* (Kejsarn av Portugallien, 1914). Jeho hlavní postavou je neškodný, tragikomický, starý vesnický idiot, kterého Selma Lagerlöfová občas vídala na statku Mårbacka v dětství. Křehký materiál o ubohém slabomyslném otci a jeho dceři, která se dostala do neštěstí, je zpracován s nelíčeně tragickým patosem. V prvních kapitolách spisovatelka uplatňuje své vynikající umění vykreslit s humorem charaktery, přičemž také vhodně využívá värmlandského nářečí.

V tvorbě Selmy Lagerlöfové z těchto let zaujímá zvláštní místo *Vozka smrti* (Körkarlen, 1912), povídka o vozkovi, který jezdí a sbírá duše umírajících. Vizionářská intenzita, s níž je napsána a která je v jiných jejích knihách neobvyklá, obklopuje její příběh strašidelně světélkující září. Jde vlastně o moderní verzi starého mravoučného motivu z lidové pohádky. Děj povídky se odehrává v chudinské čtvrti moderního velkoměsta a její mravní pointa je zdůrazněna se zdrcující přesvědčivostí. Svou neobvyklou směsicí realismu a fantastičnosti a svou úděsnou vizionářskou intenzitou má *Vozka smrti* velmi blízko k expresionistické próze.

První světová válka byla pro tvůrčí síly Selmy Lagerlöfové těžkou ranou. První díl *Trollů a lidí* (Troll och människor), který vyšel ve druhém roce války, je zvláštní a nevyrovnanou směsicí ság, legend, řečí a statí. Mnohé povídky svědčí o přitažlivosti, kterou pro Lagerlöfovou občas měly primitivní lidové pověry a strašidelné motivy. Druhá její kniha z této doby — *Proklatec* (Bannlyst, 1918) — používá války jen jako pozadí. Nepatří ke spisovatelčiným nejlepším, někteří kritikové ji však byli ochotni odmítnout příliš jednoznačně. Druhý díl *Trollů a lidí* (1921) má o něco vyšší úroveň než první.

V roce 1925 vyšly romány *Löwensköldův prsten* (Löwensköldska ringen) a *Charlotta Löwensköldová* (Charlotta Löwensköld), první dvě části historie o Löwensköldech. Třetí díl, *Anna Svärdová* (Anna Svärd), vyšel v roce 1928, čtvrtý, nedokončený, byl nalezen ve spisovatelčině literární pozůstalosti. Děj trilogie je situován do Värmlandu, do kraje, který, jak víme, měl na tvůrčí schopnosti Lagerlöfové nejplodnější vliv. Jako celek však zklamala, třebaže je v ní mnoho humoru a přestože Charlotta Löwensköldová a Anna Svärdová, hlavní postavy trilogie, patří k nejživějším a nejpoutavějším z galerie žen, které Selma Lagerlöfová vytvořila. Hlavní mužská postava, bezkrevný idealista a fanatik Karl-Artur Ekenstedt, do něhož se ke čtenářovu podivu Charlotta i Anna zamilují, funguje převážně jako poněkud těžkopádné východisko, aby spisovatelka mohla zúčtovat s nadpozemským náboženským fanatismem. Tento omezený asketa, jakýsi švédský venkovský Brand, který po napáchání nespočetných hloupostí zjistí, že byl na špatné cestě, a slibuje, že se stane správným člověkem, nás unaví dlouho před koncem trilogie. Karl-Artur Ekenstedt, jak ujišťuje Charlotta, „se teď naučil milovat lidi. Bylo to velmi důležité, neboť to mu chybělo. Miloval Krista a dokázal, že dovede obětovat celý svět, aby ho mohl následovat. A kdo chce následovat Krista bez lásky k lidem, musí přivést sebe i jiné do neštěstí.“ Pokud jde o Karla-Artura Ekenstedta samého, zanechávají nás tato slova chladnými, mají však zásadní význam, vztáhneme-li je na samu Selmu Lagerlöfovou, jejíž hřejivý náboženský humanismus je zde tak výstižně shrnut. Obě ženy, Charlotta i Anna, z nichž každá milovala Karla-Artura svým způsobem, si zasloužily lepší osud

než dát svá srdce samolibému moralizujícímu duchovnímu s labilním citovým životem náboženského fanatika.

Jestliže nás trilogie o Löwensköldech plně neuspokojuje, pak všechny její nedostatky vyvažují tři jiné současně vydané knihy, jež jsou velmi zajímavými autobiografickými dokumenty. Jmenují se *Mårbacka* (Mårbacka), *Vzpomínky z dětství. Mårbacka II* (Ett barns memoarer: Mårbacka II) a *Deník. Mårbacka III* (Dagbok: Mårbacka III). Kouzlo těchto autobiografických fragmentů záleží především v zahlazení všech stop po vlastní osobě. Ve světové literatuře sotva existuje nějaká autobiografie, která o osobě vypravěče pojednává tak málo. Popisuje se v nich život na statku Mårbacka, styk s rodiči, sourozenci a služebnictvem. Objevují se tu originály některých postav z *Gösty Berlinga* a ty vyprávějí legendy a pohádky, které kolovaly po kraji. Je však s podivem, jak málo se ve všech třech knihách mluví o *Selmě Lagerlöfové samé* — až na to, že tyto vzpomínky na minulost nepřímo odkrývají její dětství.

Tato umělecká zdrženlivost je jedním z nejpodmanivějších rysů Selmy Lagerlöfové. Působí u ní zcela přirozeně. Nikdy by ji nenapadlo svěřovat se čtenáři oním egocentrickým způsobem, který přišel do módy, když se v literárním světě rozšířila romantická sebevyznávací mánie, mánie, která u mnohých ustrnula v konvenci nebo se změnila v čirou hysterii. Umělecká mlčenlivost Selmy Lagerlöfové souvisela ovšem s její osobní skromností. Vždy byla ochotná prokazovat čest za své vlastní vypravěčské úspěchy jiným. Snad nejpresvědčivějším dokladem její literární skromnosti je nedlouhý projev, který měla v prosinci roku 1909 po udělení Nobelovy ceny za literaturu. Celá řeč je hluboce procítěným a skromným vyznáním spisovatelčiny vděčnosti řadě jiných lidí, kteří jí různými způsoby umožnili pracovat: nejprve rodičům, zvláště otci, který jí za jejího dětství nahlas předčítal Bellmana, Tegnéra, Runeberga a Hanse Christiana Andersena, autory, od nichž především se naučila „milovat pohádky, hrdinské činy, otčinu a lidský život v celé jeho velikosti i bídě“; dále Värmlandu a jeho dobrým, prostým lidem, kteří jí otevřeli bránu k bohatému pokladu värmlandských pohádek, a Dalarně, jež jí darovala hluboce dojemný příběh o „dalarnských sedlácích, kteří odešli do Jeruzaléma“; potom spoustě literárních osobností, „které vytříbily můj jazyk, vykovaly jej, udělaly z něho dobrý nástroj a naučily mě, jak jím vládnout“; a konečně čtenářům a kritikům, „těm, kdož chválili, i těm, kdož haněli“. O svém vlastním talentu a pílě ji neopustila nikdy. Vypravěčskou techniku ovládala téměř vždy suverénně a někdy ji téma uchvátilo natolik, že se její technika stala uměním nejvyšších kvalit. Nejlepší její prózy mají stejnou úroveň jako nejkvalitnější poezie básníků devadesátých let.

Z těchto básníků byl **GUSTAF FRÖDING** (1860–1911) jako Selma Lagerlöfová Värmlandan a jako ona psal částečně o värmlandském venkově. Na rozdíl

od Lagerlöfově však jeho literární dráha trvala jen šest let. Potom jej zděděná duševní porucha na celých zbývajících dvanácti letech jeho života změnila v nevléčitelný případ. V letech, kdy plamen jeho nadání hořel nejjasněji, však kolem sebe šířil oslnivou básnickou krásu, jež má ve švédské poezii málo protějšků. Život byl vůči němu tvrdý jako ke Stagneliovi. Upřel mu normální pudové vyžití a přinutil ho hledat za ně kompenzaci v sexuálních a alkoholických výstřednostech. Osobní ponížení se však nikdy nedotklo jádra Frödingovy bytosti. Byl pokorěn svým vlastním nespořádaným životem a často klesal obžít pocitem viny, byl vždy ochoten chápat všechny, kdož chybovali, aniž chybovat chtěli. S výjimkou krátkého nietzschovského období z konce devadesátých let je celá jeho básnická tvorba a plodem shovívavého a pokorného ducha, jehož pohled často prohlubují a oživují záblesky hřejivého, vše promíjejícího humoru.

Fröding trpěl vrozeným hlubokým pocitem nejistoty před skutečností života a ten posléze způsobil, že se považoval za společenského vyvrhele a ubohého páriu. Normálnímu všednímu životu se nedovedl nikdy „přizpůsobit“ a bez pocitu méněcennosti se dokázal pohybovat jen ve své poezii. V dětství a mládí žil ve snovém světě, obydleném postavami z Tisíce a jedné noci a z Waltera Scotta. Pobyt v Uppsale na začátku osmdesátých let a doba strávená poté v redakci karlstadských novin jej na čas zavedly do tábora radikálů a literárních realistů. Realismu se však těžko přizpůsoboval a vlastnosti společenského reformátora mu zcela chyběly. Z Uppsalý odešel bez jakýchkoliv zkoušek, neboť se nedokázal přizpůsobit studijnímu programu. Za karlstadských let se začaly projevovat první známky psychické poruchy, takže se musel léčit v různých zahraničních psychiatrických léčebnách. Mezitím skládal verše a snil, že se stane básníkem, což považoval za jediné východisko ze svého dilematu. V dopise své sestře Cecílii z dubna roku 1889 však píše: „Je téměř nemožné být básníkem v těchto časech, kdy je nutno dobrovolně či nedobrovolně brát na své city pitevní nůž a nelze se jim oddávat jako za starých časů ... Poezie ztratila vztah k hudbě a přiblížila se vědě. Já sám jsem nešťastný slepenec romantického nadání a naturalistického přesvědčení a nevím, zda je takový poločlověk schopen být romantickým básníkem, nebo naturalistickým spisovatelem.“

Ačkoliv Fröding přečetl v těchto letech mnoho významných básníků (Goethe, Heine, Shelley, Burns, Tegnér, Stagnelius), vlastní básnickou sbírku se odvážil vydat teprve poté, co nové švédské poezii ukázaly cestu Heidenstamovy *Pout a léta toulek*. Byla jí *Kytara a tahací harmonika* (Gitarr och dragharmonika, 1891). Měla tak velký úspěch, že básníka podnítila k *Novým básním* (Nya dikter, 1894) a *Krůpějím a hadřtkům* (Stänk och flikar, 1896). Po nich následovalo pouze několik dojmavých básnických fragmentů, obsažených převážně ve dvou nevelkých sbírkách s názvy *Nové a staré* (Nytt och gammalt, 1897)

a *Krùpěje z grálu* (Gralstänk, 1898). Obě svědčí o tom, že jeho tvůrčí síla pozbyla suverénní vlády nad formou a obsahem, třebaže duševní choroba jeho básnický talent zcela neudusila. Po Frödingově smrti v roce 1911 byly zveřejněny některé méně kvalitní verše jeho posledních let pod názvem *Reconvalescentia*.

Próza, kterou Fröding občas psal, má menší význam, osvětluje však poněkud jeho myšlenkový svět, zvláště jeho rozchod s literárním naturalismem kolem roku 1890, jeho pozdější náboženské a filozofické spekulace a jeho titánský zápas s vlastním svědomím. Z literárního hlediska jsou velmi zajímavé stati *Naturalismus a romantismus* (*Naturalism och romantism*) a *O humoru* (*Om humor*), uveřejněné v časopise *Z dnešní kroniky* (*Ur Dagens krönika*, 1890), a studie *Lidový básník Robert Burns* (*Folkskalden Robert Burns*, 1892), která vyšla v edici *Verdandi*.

V Naturalismu a romantismu se Fröding připojuje k Heidenstamovi (*Renesance*, 1889) a odmítá naturalismus jako základnu a východisko literární tvorby. Na Zolově románu *Člověk bestie* (*La bête humaine*) přesvědčivě ukazuje, že toto dílo je víc spřízněno s Victorem Hugem, E. T. A. Hoffmannem, Bulwerem-Lyttonem a Hansem Christianem Andersenem než s přírodovědeckými principy, jimiž se údajně řídí. Zolovy kvality, totiž jeho spolehlivá fantazie a jeho subjektivismus, jsou podle Frödinga spíše příznaky romantismu než naturalismu. Zola je ve skutečnosti vysoce fantastickým autorem, třebaže trvá na tom, že literatura má vycházet ze střízlivě vědeckého pozorování. Ve stati *O humoru* se Fröding staví proti striktním moralistům sedmdesátých a osmdesátých let a přimlouvá se za pružnější a humánnější přístup k lidskému životu, než je ten, který prosazuje známý „ideální požadavek“ Kierkegaardův a Ibsenův a jejich nedokrevných pokračovatelů, když vede absolutní hranici mezi dobrem a zlem. Toto rozlišování vede k samolibému fanatismu, nikoliv k opravdovému mravnímu patosu. Za daných okolností je podle Frödinga nezbytné, aby se člověk s životem smířil prostřednictvím hřejivého, chápajícího, odpouštějícího a všeobjímajícího humoru, jehož dokonalým představitelem je Shakespeareův Falstaff a Bellmanův Fredman. Takový humor uvolňuje literární fantazii a zároveň poskytuje zlomenému člověku spontánní útěchu. Slouží estetickým i mravním účelům, aniž upadá do preciózních poetických efektů nebo upřílišněného kazatelství.

S výjimkou poslední, nejfantastičtější vizionářské sbírky svědčí celá Frödingova básnická tvorba o tom, že víra v osvobozující a usmiřující moc humoru jej nikdy neopustila. V jeho prvních básních směřoval tento humor k jiskřivé, ale povrchní lehkosti a hravosti. Postupem času, jakmile na básníkovu ducha klesla temnota, nabyly chmurnějších odstínů a přiblížil se hluboké tragice. V jeho pozdějších básních se tón trpkosti a hořkosti občas vyskytne, avšak jen náhodně. Vzdor svému vlastnímu krutému osudu Fröding zoufale věřil v hojivou moc života. Jak říká John Lanquist, je jeho poezie „v podstatě výrazem zápasu

jeho *zdravého* já s duševní chrobou. Utrpení jej naučilo vážit si kladných a zdravých životních ideálů a zobrazovat je“.

Frödingova velká popularita byla od počátku založena na jeho lehkém humoru a přirozeném formálním mistrovství, dnes však imponuje víc bohatstvím motivů a hlubokou lidskostí, a pokud jde o některé jeho pozdější básně, výraznými složkami vizionářskými. Fröding sympatizoval s některými stránkami sociálního programu osmdesátých let. Vyplývá to mimo jiné z básní Šalomounova pečet (Salomos insegel), Takt, Hra s míčem v Trianonu (Bollspelet vid Trianon), Atlantis a Staré zlaté časy (Den goda gamla tiden). Přesto se však společenskou kritikou zabývá poměrně málo, a pokud tak činí, pak většinou ve formě dobromyslných žertů. Jeho tolerance vůči duchovenstvu — na rozdíl od spisovatelů osmdesátých let — je zřejmá z básně Náš probošt (Våran prost) a jeho stanovisko k „ženské otázce“, od osmdesátých let odlišné, z Indiánů (Indianer), Manželské otázky (Äktenskapsfrågan) a Muže a ženy (Mannen och kvinnan).

Jako první si získaly srdce veřejnosti takzvané värmlandské básně. Každá ze tří větších básnických sbírek obsahuje básně s venkovskými motivy. Jsou v nich popisovány originální figurky a situace jazykem, který se hemží slovy z nářečí. Fröding přistupuje k těmto typům a situacím z mnoha různých pozic a odívá je do veršové formy přesně šité na každý zvláštní případ. K nejlepším värmlandským básním v lehčím tónu patří Jonte a Brunte (Jonte och Brunte), Náš probošt, Tam na cestě se tančilo (Det var dans bort i vägen) a Starý horský skřítek (Ett gammalt bergtroll). V poslední básni dává básník komické lidské prvky i představiteli pohádkového světa hlubokých lesů, když ho nechá naříkat nad jeho bezmeznou ošklivostí a hloupostí. Ke klidnějším, meditativnějším värmlandským básním patří hluboce procítěná čísla typu Výletu po rodném kraji (Strövtåg i hembygden) a Starého salónku (Ett gammalt förmak), obsahující vzpomínky na básníkovo dětství a mládí a reminiscence ze života na rodném statku za Frödingových šťastnějších dnů.

S komickými básněmi i poklidnými autobiografickými obrazy ze světa vzpomínek ostře kontrastuje několik hluboce osobních básní, v nichž básník volá po sympatiích a pochopení mezi lidmi a přímo nebo nepřímo popisuje svou vlastní tragickou situaci. Nejpůsobivější jsou dvě, které se týkají vztahu mezi mužem a ženou, totiž Ženy lovce Malma (Jägar Malms hustrur) a Muže a žena. Druhá z nich patří k četným Frödingovým biblickým fantaziím a na motivu Adama a Evy je v ní ilustrován věčný, často prudký a nenávistný boj mezi pohlavími. Báseň však končí tím, že oba partnery spojí vzájemný soucit — život se přece nedá změnit:

*Pak zněžněla žena k muži
se těsně přimknula celá,
mu na šíji vložila paži*

*a tisknouc ho, toto mu dělá:
„Já nemám ti za zlé tvé pády
a nenesu nářek tvůj lehce,
nuž, odpusťme si teď své vady,
když Bůh sám nám odpustit nechce!
Nám souzeno hřešit, co více,
a žít jen ve věčném sváru,
jsme jako pes a psice,
tak hřešme a buďme si k zmaru.
Ať společná bolest nás mučí
a života bída, ta kletá,
my v zášti a plni žluči
se milujme do konce světa!“*

Obě básně, Ženy lovce Malma i Muž a žena, jsou objektivní v tom smyslu, že v nich Fröding nepíše přímo o sobě. Je však sdostatek patrné, že básník je hluboce zaangažován v tragickém materiálu, jehož používá.

V jiných básních píše Fröding pod různými, avšak snadno průhlednými jinotaji o své vlastní smutné situaci: pod rouškou fiktivních paralel v Chudém mnichu ze Skary (En fattig munk från Skara), v Princi Aladinovi z Lampy (Prins Aladin av Lampan) a v Psanci (Fredlös), s šaškovskou čepicí na hlavě v Klaunovi Clopopiskym (Klown Clopopisky) atd. Tyto básně zpravidla vyjadřují básníkovu zoufalství a lítost nad způsobem života, který zničil jeho tvůrčí síly, někdy však, mimo jiné v dojemném vyznání básně Chudý mnich ze Skary, popírá vlastní vinu a hledá útěchu ve snu o čase,

*v němž nejsou špatní ani svatí,
jen bratři zhoubným proudem jatí
si ruce podávají
a k břehům pomáhají.*

Otevřeněji a bez snahy budit soucit píše Fröding o své situaci v básních Děvče v oku (Flickan i ögat) a Básník Wennerbom (Skalden Wennerbom). Ve druhé z nich hledá hlavní postava útěchu v alkoholickém opojení a posléze v nevědomí spánku.

*Usíná a spí, jak snítlek umí,
větve stromů se soucitem tlumí
kol básníka Wennerboma jas.
Kaštan troustí květy v jeho čas,
láhev prázdná zas,*

leze po ní hmyz a listí šumí.

*S božským darem svým teď v dálkách pluje,
na zločin a vášeň nežaluje
v duši jeho lítostivý sten.
V kraje mládí je teď přenesen,
překrásný má sen,
básníkům vždy spánek ulehčuje.*

Krásný, sluncem prozářený závěrečný akord však zakrývá nepěknou skutečnost jen částečně a ukazuje pouze, jak hluboko básník klesl. Jemnější tóny nasazuje Děvče v oku, kde ubohého opilého básníka utěšuje mladičká číšnice:

*Žehnána buď, vlídná mírnosti,
budiž požehnána
něhy tvojí mana,
která odpouští mé neřesti.*

*Žehnána buď! Dáváš útěchu
ne jak milost z nebe,
láska prýští z tebe,
dívko chudá, též ne bez hříchu.*

*Ty jsi víno v žitni, lék mých han,
pokrm k občerstvení
v polích, kde nic není,
kde můj život bédný kulhá štván.*

Ženy lovce Malma a Děvče v oku tvoří součást *Krůpějí a hadříků*, básnické sbírky, v níž se literární velikost a osobní tragédie Frödinga projevily nejvýrazněji. Když dva roky předtím — v roce 1894 — četl korektury *Nových básní*, projevily se poprvé vážné příznaky schizofrenie. Během několika měsíců se jeho stav prudce zhoršil a za několik let se vyvinul v duševní chorobu. V tomto období rostoucí temnoty však Fröding psal úděsné nadsmyslné vize a otevřená vyznání, jež činí na dnešního čtenáře tak silný dojem. Jeho formální dokonalost, jazykové mistrovství a metrická magie zůstaly nějaký čas básníkovým duševním stavem zdánlivě nedotčeny, třebaže se jeho myšlenkový svět postupně rozpadal do vířícího chaosu někdy zcela zmatených a nepochopitelných snových sekvencí a myšlenkových fragmentů. Snad nejlepším příkladem snových sekvencí jsou subtilně neurčité vidiny Snů v Hádu (Drömmar i Hades), myšlenkové fragmenty jsou nejpatrnější v básních jako Sága

o grálu (Sagan om Gral), Ranní sen (En morgondröm) a V Dafné (I Daphne). V těchto letech pokračujícího psychického rozkladu kroužily často groteskně roztržštěné, ale jen zdánlivě bezcílné Frödingovy myšlenky neustále kolem problému dobra a zla. Zmítán silným pocitem viny a lítosti a zároveň touhou vzepřít se konvenční asketické morálce, věnuje se studiu otázky, jak starší i novější náboženství a filozofické systémy chápou mravní odpovědnost. Je vtažen do sítě nejrozmanitějších ezoterických spekulací, teozofie, spiritismu a swedenborgianismu. Ze současných myslitelů jej střídavě fascinuje Tolstoj a Nietzsche, přičemž asketický okultismus prvního posléze ustupuje amorálnímu přitakání životu ve stylu Nietzscheově.

Volná a nespoutaná nietzschovská etika s jejím snem o ideální budoucnosti člověka, který se zbavil všech závazků rigorózní morálky, se ve Frödingově poezii z těchto let projevila dvojím způsobem: jednak hříchem obtíženou symbolickou dvojznačností Ságy o grálu, v níž básník nejistě tápe na cestě vedoucí k syntéze dobra a zla, jednak odvážnými vizemi Ranního snu a skladby V Dafné, kde triumfálně oslavuje sexuální akt jako nejvyšší výraz lidského osvobození a jako klíč k ideálnímu světu. Krajnosti, do nichž Fröding ve dvou posledních případech zachází, svědčí o tom, že se psychicky ocitl na hranici zhroucení. Cítil, že ztrácí vládu nad skutečností, a tím i své básnické nadání. Už v době, kdy se oddával těmto vzdorným snům o zdravém a vitálním novém světě, věděl, že sám se stal „spáleništěm vyhaslých tužeb“.

Frödingovo definitivní psychické zhroucení urychlila obžaloba pro porušení veřejné mravnosti, jež byla proti němu podána za Ranní sen. Třebaže byl porotou osvobozen, trpěl básník nesmírně obviněním z „morální prohnilosti“, „erotomanie“ a „morální a fyzické nenormálnosti“, s nimiž se naň vrhla kritika, a z těchto veřejných urážek se nikdy nevzpamatoval. Dva roky po procesu byl přijat do uppsalské nemocnice a zbytek života strávil pod psychiatrickým dozorem tam a na několika dalších místech. Pokračoval v zápase s bohy, hloubal o dobru a zlu, prožíval neobvyklé, někdy úděsné vize a pokoušel se básnit, což se mu však s léty dařilo stále hůř. V prvních temných letech po krizi, která dosáhla vrcholu v roce 1896 vydáním *Krùpějí a hadříků* a událostmi, jež po něm následovaly, měl Fröding ještě chvilkové záblesky básnické inspirace. Po zlomu století mu však temnota, která zastřela jeho ducha, znemožnila veškerý literární styk s vnějším světem.

Když Fröding v roce 1911 zemřel, truchlil švédský národ víc než nad jinými básníky. Heidenstam napsal k této příležitosti jednu ze svých nejlepších básní, majestátní žalozpěv, jehož závěrečné verše vyjadřují obdiv a úctu celého národa k životu a poezii jednoho z největších synů Švédska.

Jak podivný osud člověka čeká!

Sen a pohádka, zpěněná řeka,

*vlny a plameny, bouře spěch,
sám je však třtina, na skle dech.*

*Básníku, branou noci vkroč
vzpřímen jak král do říše stínů!
Bez ustání
stříbřitá hra tvých tichých tónů
zní nám jak dřívce, kdo ví proč.*

Žádný švédský básník nezpíval tak spontánně a s takovou zdánlivou lehkostí, žádný neměl tak hluboký smysl pro komiku a tragiku jako Fröding. Bylo řečeno, že pro jeho předchůdce byla poezie „uvědomělým zpěvem, pro Frödinga prostě dýcháním“. Tento postřeh platí ve stejné míře o hřejivé lidskosti Frödingovy poezie a též o její fenomenální formální dokonalosti.

Přejdeme-li od Frödinga k **ERIKU AXELOVI KARLFELDTOVI** (1864–1931), posledního velkému básníku devadesátých let, ocitneme se v básnickém světě, který se světu Frödingovu v něčem podobá, vcelku však má svůj vlastní charakter. Na první pohled se oba shodují v tom, že Karlfeldt píše o Dalarně podobně jako Fröding o Värmlandu. Karlfeldt se však ztotožnil s Dalarnou mnohem bytostněji a hlouběji než Fröding s Värmlandem a byl zcela jiný svým lidským a básnickým typem. Jako člověk byl robustní, rezervovaný, vyrovnaný a pevně zakořeněný v otcovské půdě. Jako básník byl solidním řemeslníkem nejvyšší úrovně, který zřídka kdy odkryl své nitro a většinou se považoval za hlas druhých, za hlas svých otců, jejich svěhlavého sebevědomí a samostatnosti, jejich klidného přijímání existence a jejich lásky k půdě, kterou po tolik generací obdělávali. Literární regionalismus, který byl jedním z nejtypičtějších jevů literatury devadesátých let, měl v Karlfeldtovi svého nejvýznamnějšího představitele. Ve srovnání s Karlfeldtovým dalarnským provincialismem je Heidenstamův vztah k Östergötlandu poměrně povrchní, a třebaže Fröding a Lagerlöfová pronikli do duší svých värmlandských krajanů značně hluboko, je Karlfeldtovo básnické zpracování Dalarňanů nesporně intimnější, hlubší a organičtější. Karlfeldt se totiž ztotožňuje s Dalarnou a jejím lidem v míře, v níž se básník vůbec může s provinciálním kolektivem ztotožnit.

Činitelů, které způsobily, že koncem devatenáctého století začal starý venkovský život přitahovat soudobou kulturu, bylo mnoho. Za nejdůležitější je zřejmě třeba považovat revoluční společenské změny, které s sebou nesla industrializace. Do měst se soustřeďovalo stále větší množství obyvatelstva, čímž nezbytně vznikla tendence idealizovat život, jakým se už nežilo. Všichni byli svědky toho, jak stará lidová kultura pod tlakem industrializace odumírá. Umělci, skladatelé, básníci, vědci a amatérští etnologové se proto spojili s ná-

rodopisci a řediteli muzeí, jejichž hlavou se nemohl stát nikdo jiný než Artur Hazelius, a snažili se materiálně i duchovně zachránit ze staré kultury vše, co se dalo. Střediskem této činnosti se stala především Dalarna, kraj, který měl vždy bohatou lidovou kulturu. Nyní se zde tedy začaly sbírat a opatrovat staré věci, nábytek, nástěnné malby, lidové kroje, textilie, nástroje a nářadí, a spolu s podobným materiálem z jiných krajů se katalogizovaly, pořádaly a vystavovaly nejprve v nově zřízeném Severském muzeu a ve Skansenu, pak také ve skromnějších muzeích místních. Přední doboví umělci pokrývali jedno plátno za druhým švédskými krajinami a lidovými postavami a někteří, například Anders Zorn, Carl Larsson a Gustaf Ankarcróna, šli ve svém nadšení tak daleko, že se v Dalarně usadili a obklopili se skutečnými ukázkami lidového umění tohoto kraje. Zorn navíc způsobil renesanci lidové hudby tím, že zorganizoval několik soutěží lidových houslistů.

Toto regionální cítění však mělo také obecně evropské pozadí. Někteří badatelé, například Olof Langercrantz, Roland Fridholm a Gunnar Brandell, dokázali, že evropský nacionalismus zlomu století byl ovlivněn mimo jiné německým spisovatelem Juliem Langbehnem, autorem knihy *Rembrandt jako vychovatel* (Rembrandt als Erzieher, 1890). Podle nich působil nejen na Olu Hanssona a Heidenstama, ale také na Karlfeldta, jehož nadšení pro starobylého sedláka, vyznačujícího se klidnou důstojností, smyslem pro domov a germánskou rozvahou a čistotou, lze uvést v souvislosti s Langbehnovou knihou. Spis se totiž ve Švédsku devadesátých let hojně četl.

Dalarnská lidová kultura měla velké štěstí, že před ústupem, který jí hrozil, našla básníka Karlfeldtova typu, schopného s vroucností, důstojností a vzácně suverénní intuicí dát hlas dalarnskému životu. Karlfeldt byl čisto-krevný Dalarňan z otcovy i matčiny strany. Jeho dětství a raná léta jeho mládí byla neobyčejně harmonická, avšak krátce předtím, než začal studovat v Uppsale, došlo k události, která měla podstatně ovlivnit jeho život. Otec byl obžalován ze zpronevěry a rodný dům Tolvmansgården musel být prodán. Pro hrдост budoucího básníka to byla těžká rána, kterou navíc provázely finanční obtíže. Karlfeldt však přesto dokázal dovést svá univerzitní studia až k titulu kandidáta a v roce 1898 konečně licenciáta filozofie. Potom působil kratší či delší období mimo Uppsalu jako informátor a učitel na soukromých a veřejných školách. V učitelské dráze však nepokračoval. Roku 1900 přijal místo amanuensis v Královské knihovně a v roce 1903 se stal knihovníkem Vysoké školy zemědělské. Další léta se zdržoval ve Stockholmu, často však navštěvoval Dalarnu a koncem svého života si tam zřídil — v Sjungareby — letní sídlo. Po obtížných studentských letech byl jeho život na vnější události velmi chudý. Věnoval se své poezii a usiloval, aby byla stejně solidní a poctivá jako staletá příčinlivá práce jeho předků, kteří vytvořili materiální a duchovní kulturu Dalarny. Léta vydání jeho šesti básnických sbírek proto znamenají

nejdůležitější „události“ jeho života: *Písně pustin a lásky* (Vildmarks- och kärleksvisor) vyšly roku 1895, *Fridoltnovy písně* (Fridolins visor) 1898, *Fridoltnův rajský sad* (Fridolins lustgård) 1901, *Flora a Pomona* (Flora och Pomona) 1906, *Flora a Bellona* (Flora och Bellona) 1918 a konečně v roce 1927, čtyři roky před básnickovou smrtí, *Roh podzimu* (Hösthorn). Třebaže se o prózu pokoušel jen výjimečně, jeho projev na Frödingově pohřbu je mistrovským dílem svého druhu a jeho monografie o Lucidorovi spojuje vědeckou odbornost s básnickou intuicí způsobem, který se v literárněhistorické esejistice vyskytuje zřídka. Karlfeldtova básnická pověst, jež se opírala o dvě knihy fridolínovské lyriky, byla s léty stále větší a básníkovi se dostalo mnoha literárních poct. Už v roce 1904 byl zvolen do Švédské akademie, jejím stálým tajemníkem se stal roku 1912 a v roce 1931 dostal posmrtně Nobelovu cenu za literaturu.

Neobyčejná Karlfeldtova básnická popularita zavadala některým radikálním kritikům podnět k námitkám, že básník jeho významu neměl dávat svůj talent tak jednoznačně do služeb umírající lidové kultury. V devadesátých letech mohla být tato regionální a tradicionalistická poezie na místě, v rychlých proměnách světa nového století však byla někdy považována za neblahý anachronismus. Victor Svanberg používal v této souvislosti termínu „karlfeldtovské nebezpečí“ a regionální romantismus, který představoval Karlfeldt a devadesátá léta, brzy upadl v nemilost. Takovéto hodnocení Karlfeldtovy poezie jistě opodstatnění určitě má. Počátkem třicátých let, kdy bylo vysloveno, však švédská poezie (i když ne obecný vkus) už dávno směřovala jinam než regionální poezie devadesátých let. Tato změna básnických ideálů byla dána nejen tím, že nové intelektuální klima regionální romantice nepřálo, nýbrž také okolností, že Karlfeldt dovedl svá témata a jejich formální stránku k takové dokonalosti, že stejnou cestou nemohl nikdo dojít dál. Nejtypičtějším rysem Karlfeldtovy poezie je obdivuhodná básníková schopnost vytěžit z poměrně omezeného lokálního materiálu netušené básnické hodnoty. Přilnutí k rodnému kraji možnosti jeho fantazie naprosto neomezilo, vytvořilo jen pevný základ, na němž jeho básnický talent vytvořil formálně i tematicky vynikající básnické dílo.

Karlfeldtova literární tvorba si udržela stejný tvůrčí rozlet téměř polovinu století, neprochází však žádnými podstatnými změnami a nevykazuje žádné důležitější názorové a stylové zvraty. Jeho poezie se málokdy vzdálí dalarnskému světu, a stane-li se tak někdy, pak jde jen o vyjádření opozice k okolí ve shodě s normami diktovanými jeho spřízněností se starou lidovou kulturou. Karlfeldt choval instinktivní nedůvěru k mnoha jevům našeho světa, zvláště k myšlence, že všechny sociální problémy jsou řešitelné politickými metodami. Svůj názor na tyto záležitosti však nepokrytě vyslovuje pouze ve svých posledních básnických sbírkách a těch několik básní, kde se tak děje,

nepatří k nejlepším. Ani v plamenných obžalobách soudobé válečné mentality, které chrlí v básních Na Bellonu (Till Bellona) a Morový chvalo zpěv (En pesthymn), nedosahuje jeho odsouzení dobových zlořádů závažnější velikosti.

Třebaže se Karlfeldtova poezie názorově a formálně v podstatě nezměníla, prošla pozoruhodným *procesem zrání*. Stále opakované motivy a témata nabyly nových dimenzí, básník se propracoval do hlubších citových a myšlenkových sfér a forma jeho básní se stala subtilnější, složitější, získala bohatší a jemnější orchestraci. Tuto stále větší básnickou zralost lze doložit na mnoha příkladech, nejlépe snad na tom, jak v průběhu let přistupoval k tématům, která se u něho vyskytují nejčastěji, k lásce, k přírodě a ke svým předkům. Rané milostné básně jako Divoká láska (Vild kärlek) a Není nad čas čekání (Intet är som väntanstider) jsou spíš půvabné než působivé. Vyjadřují mladickou erotiku, složenou přibližně ze stejných dílů senzualismu a neurčité touhy. S léty však Karlfeldtova milostaná poezie vyzrává, stává se hlubší a složitější. Tento vývoj lze sledovat již v básni Tvé oči ohně jsou (Dina ögon äro eldar) a vrcholu dosahuje v osudových, ponuře démonických a mystických skladbách typu Vemeník dvoulistý (Nattyxne) a Čarodějnice (Häxorner).

V primitivní symbolice a sexuální mystice dvou naposled zmíněných básní se odráží poznání, jež života znalý básník získal o mystických, primitivních a často destruktivních přírodních silách. Toto pojetí přírody souviselo s rostoucím Karlfeldtovým zájmem o lidové pověry. Mnoho z tajemně hrůzné nálady Vemeníku dvoulistého a Čarodějnic pochází z Karlfeldtovy důvěrné znalosti fantastického světa primitivního člověka, světa zalidněného groteskními lesními a vodními duchy a přetvořeného básníkem do hlubokých protikladů a mystiky krve. Třebaže toto Karlfeldtovo pojetí přírody nevyloučilo z jeho pozdější básnické tvorby idylické a burleskní prvky, skrývalo se v jeho přírodní lyrice jako zneklidňující spodní tón a stalo se nezbytnou protiváhou optimistického animalismu jeho rané poezie.

Básně pojednávající o dalarnské lidové kultuře nejsou tak pochmurné a eruptivně smyslné jako některé s milostnou a přírodní tematikou, určitě jim však nechybějí primitivní prvky, neboť dalarnská lidová kultura si uchovala svazky s minulostí déle než jiné kraje. Sedláci této oblasti byli sice už dávno dobrými luterány, pod ortodoxním povrchem však stále žijí pohanské pověry a přežitky, jež se projevovaly také v denním životě. Temné mocnosti dohnaly někdy sedláky tak daleko, že se proti nim chránili zařikáváním, většinou se však proradné úklady těchto sil daly zmařit pozitivnějším způsobem — když se pustina pluhem, kladivem a sekyrou přeměnila ve spolehlivou rolnickou kulturu, která svou prostou duchovní silou držela destruktivní elementy na uzdě. Dalarnská lidová kultura plnila tuto funkci po staletí, aniž tím ztratila kontakt s půdou a s minulostí. Výsledkem tohoto procesu je fenomén, s nímž se setkáváme v Karlfeldtové poezii, lidová kultura neobyčejné vyrovnanosti

a stability, která kvůli duchu nezapřela tělo a jež měla přirozený cit pro vlastní tradice a skutečnosti, z nichž vzešla. Nejzajímavějšími básněmi o dalarnských venkovanech a dalarnské kultuře jsou některé Fridolínovy písně, Dalarnské malby veršem (Dalmålningar på rim) a několik osobních reminiscencí, které víceméně programově oslavují ukázněnost a poctivost Dalarňanů. Postava Fridolína, Karlfeldtova nepatrně přestrojeného alter ego, vznikla proto, že se básník chtěl projevat ve třetí osobě. Ve dvou Fridolínových knihách vystupuje všude, v pozdějších sbírkách příležitostně. Fridolín je vzdělaný muž ze selského rodu, který se vrátil na otcovskou půdu a usadil se na ní jako venkovský literát, „mluvící se sedláky po selsku a se vzdělanci po latinsku“. Třebaže je v jistém smyslu nezúčastněným pozorovatelem, s radostí se oddává venkovské existenci. Jeho ztotožnění se životem předků vyjadřuje nejvýstižněji skvělá Dožínková píseň (Sång efter skördeanden), jejíž hravě smyslná fantazie a robustní rytmus věrně postihují Fridolínův poměr k lásce a plodné zemi i jeho hrdé vědomí zděděných hodnot, které dávají životu smysl a vzlet. Fridolín představuje pro Karlfeldta ideál harmonického přizpůsobení klidnému, usedlému a důstojnému životu předků. Fridolínova postava však nepokrývá básníkův charakter úplně. Vyplývá to z okolnosti, že v obou Fridolínových knihách považuje Karlfeldt za nutné vytvořit jeho opak, neklidného, vzpurného a nepřizpůsobivého Tuláka, který ve svém téměř anarchistickém individualismu odmítá pokusy společnosti o jeho zkrocení a naslouchá pouze pyšnému a divokému hlasu svého nitra. V básni Jsem hlasem pěvce (Jag är en sjungandes röst) hovoří Karlfeldt o svém vnitřním neklidu s otevřeností, která by byla pro fiktivního Fridolína sotva únosná:

*Jsem hlasem pěvce, jenž zplívá v pláních širých, prázdných,
kde ucho nevnímá, kde není ozvěna.*

*Jsem plamen, který nad jezerem bloudí v nocích temných,
mdlý oheň, který zhasí tma, má matka bez jména.*

*Jsem list, jenž bez síly dálkou podzimu se zmitá,
můj život je jen hračkou větrů neklidu.*

*V přtkopu zda utonu, nebo hora dny mé sčtá,
to nechci znát, to jedno mi, to věc je osudu.*

Nálada, o níž svědčí tyto řádky, se však v Karlfeldtově poezii vyskytuje jen přechodně a zřídka kdy nabude vrchu nad tím, co bychom mohli nazvat fridolínovským bukolickým humanismem. Z dalarnských básní je nejoriginálnější cyklus, který tvoří součást *Fridolínova rajského sadu* a má název Dalarnské malby veršem. Básníkovi se v nich podařilo virtuózním způsobem převést do veršů náboženské citění a prostě krásný svět lidových malířů, kteří vyzdobili

dalarnské selské chalupy scénami z biblických dějin a starých lidových legend. Originální byla už myšlenka převést řeč obrazů malovaných starými umělci do rýmů a metra. Ještě víc to však platí o Karlfeldtově technice. Ať už se jednotlivé Karlfeldtovy básně vztahovaly k určitým malbám, nebo ne (ponejvíce z nich však vycházely), používá motivů z tohoto starodávného uměleckého světa s fantazií zcela volnou. „Jako dalarnský malíř,“ píše básník, „požadují skrovné právo svých starých profesionálních kolegů: malovat rozmarným štětcem, co mě napadne, a střídat žertovné obrazy s vážnými — v duchu mých předchůdců, i když poněkud jinou technikou.“ Výsledkem jeho úsilí byly neobyčejně svěží reprodukce mající náboženské ladění a estetickou naivitu originálů. Jestliže Poslední soud (Yttersta domen) ukazuje, že básník dovedl sáh-nout i po chmurnějších motivech dalarnských maleb, pak ostatní nasvědčují tomu, že jej nejvíc zaujal každodenní realismus a bezděčný humor těchto primitivních uměleckých výtvorů. V Eliášově nanebevstoupení (Elie himmelsfärd) nadšeně reprodukuje naivní anachronismus lidových maleb, které odívají starozákonní proroky do lidových krojů a situují je do snadno rozeznatelného dalarnského prostředí. V Jonášově plavbě (Jone havsfärd) využívá celkem zdrženlivého humoru svých předchůdců k patrnějším komickým efektům, zatímco Panna Maria (Jungfru Maria) je jedinečná básnická vize, která přes svůj biblický motiv a charakteristické dalarnské prostředí nemá nic společného s neumělým archaismem dalarnských maleb.

Jsou-li Dalarnské malby veršem výrazem Karlfeldtova zvláštního zaujetí uměleckou formou, jež byla pro dalarnskou kulturu typická, pak jiné básně, například Otcové (Fäderna), Odchod (Uppbrott), Dřevěný zámek (Träslottet) a Žalozpěv na sedláka (Klagosång över en lantman), se zabývají dalarnskou kulturou vůbec a básníkovými předky zvláště. Všechny jsou básněmi hluboce osobními, obsahujícími autorova nejhlubší vyznání. Platí to zejména o Otcích, které lze považovat za kolektivní portrét dalarnských sedláků, naplněný obdivem a vyjadřující básníkovu vděčnou oddanost onomu způsobu života, jaký tito sedláci vedou.

*Nezná jejich jména dějin spád
— vždy skromný byl jejich svět —
já však přece vidím jejich dlouhý řad
až v šero zašlých let.
Tam v otčině staré po celý věk
svou zem každý oral na břehu řek
a rudu těžil vedle hned.
Ti neznali otroctví, nádheru, bál,
z nich každý na statku žil jak král
a o svátcích hodoval.*

*V svém mládí líbali dívek líc,
pak z jedné stal se jich životní druh.
Vždy krále ctíli, však vládl jim Bůh
a zmírali tiše při svitu svíc.*

*Drazí otcové, vidím vás ve chvilách snů,
můj duch se chvěje jak v pláči hlas.
Žiji jakoby vytržen z kořenů,
ze své vůle i z nutnosti zradil jsem vás.*

Věk svých otců, za jejíhož zrádce se Karlfeldt považoval, když v mládí opustil svůj rodný kraj a lid, aby se usadil ve městě mezi cizinci, právě tu věc však za své dlouhé básnické kariéry v poezii obhajoval. Jeho básnické dílo bylo v jistém smyslu pokáním za tento rozchod s minulostí, byť to byl rozchod jen zdánlivý, neboť básník duchem a srdcem svůj kraj nikdy nezradil. V době, kdy stará lidová kultura umírala, vzdal Karlfeldt poslední skvělý hold jak jejímu barvitému a pitoresknímu zevnějšku, tak jejím solidním a trvalým lidským hodnotám.

Veršovou technikou je Karlfeldt jeden z největších mistrů švédské poezie. Chybí mu sice Tegnérova nebo Heidenstamova elegance i lehká hravost Bellmanova nebo Frödingova, má však velmi vyhraněný a osobitý styl, který působí svou přesvědčivostí a složitou krásou. Karlfeldtův verš se liší od verše jiných švédských básníků zvláště svou rafinovanou, uvědomělou, solidní a poctivou řemeslnou zručností, jež však jde ruku v ruce s bohatou fabulací. Je to dědictví po obdivovaných básnickových předcích, kteří vytvořili z kamene a ze dřeva to, co se on nyní pokusil vytvořit ze slov. Třebaže mu naprosto nechyběla schopnost psát poklidné a meditativní nebo důmyslně orchestrované básně — vynikajícím příkladem posledně zmíněného typu jsou Zimní varhany (Vinterorgel) — je zpravidla lepší, když se pohybuje na pevné půdě. Karlfeldtův verš se vyznačuje pevnou a mužnou silou, která plyne z jeho důrazných rýmů a úderného rytmu, a kromě toho kypící fantazií, bohatou na symboly z lesů, polí a každodenního života dalarnského lidu. „Má múza není z Pindu,“ říká básník v úvodu k *Fridolínovu rajskému sadu* a pokračuje:

*Kůň řecké formy okřídlený,
vím, ten má vznosný, hrdý krok.
Mně hřebeč z hor však dost je cenný,
když v bouři z klusu přejde v skok.*

*Kov prostý na ostruhách zářít
a cesta houštím vede v sráz.*

*Mé lyře skřípot spíš se daří,
jak tetřev mívá drsný hlas.*

Libuje si v jadrných každodenních slovech a ve šfavnatých archaismech ze Selského kalendáře (Bondepraktikan) a Bible Karla XII. Styl má mnohdy tradiční, avšak svérázný. Jeho tradicionalismus neznamenaá imitaci, je naopak proměnlivý, živý a hluboce originální, umí používat starých slov novým a nečekaným způsobem a dovede osvěžit stará metrická schémata s neobyčejnou vynalézavostí a pružností, jež se vždy patřičně kryjí s náladou, motivem a tématem. Snad největším tajemstvím Karlfeldtova básnického stylu je jeho schopnost vyvolat ve čtenáři pocit napětí mezi starým a novým, tedy právě ten efekt, o nějž usiluje mnoho moderních básníků. Karlfeldtův tradicionalismus v sobě spojuje minulost i budoucnost a využívá pro současné básnictví nejvitálnější prvků starého světa. Je příznačné, že při hledání moderního básnického ideálu se cítí nejlépe mezi *nejstaršími* z velkých švédských básníků. Ani romantikové, ani Bellman na Karlfeldta hlubokým dojmem nezapůsobili. Imponovaly mu vzdělané a zároveň krevnaté renesanční postavy dvou důstojných představitelů rozpínajícího se, čínorodého a sebevědomého Švédska sedmnáctého století, postavy Stiernhielma a Lucidora. Karlfeldt obdivuje v jejich tvorbě především odvážné využití možností jazyka, experimentování s veršovou formou a to, čemu říká „pravý *furor poeticus*“, tedy vlastnosti, které v uhlazenější poezii pozdější doby nachází příliš zřídka.

Třebaže jsou devadesátá léta považována především za dobu Heidenstammovu, Selmy Lagerlöfové, Frödingovu a Karlfeldtovu, nesmíme zapomínat, že v tomto období působilo i mnoho jiných talentů, které více nebo méně přispěly k rozvoji kultury na zlomu století. Patří k nim jedna energická feministka, jeden nenápadný, ale vlivný filozof, dva výtvarní umělci a později novelisté a dva čistokrevní spisovatelé, kteří se svými talenty a tvorbou řadí jen nepatrný krůček za „velkou čtyřku“. Feministka **ELLEN KEYOVÁ** (1849–1926) a filozof **HANS LARSSON** (1862–1944) ovlivnili literární vývoj každý po svém. Ellen Keyová svou aktivní, často trochu hlučnou propagandou poněkud naivního kultu krásy a individualismu, Hans Larsson svým jemným vážením realistických a idealistických hodnot a svými citlivými analýzami povahy básnické inspirace (ve studiích *Intuice* /Intuition/ a *Logika poezie* /Poesiens logik/). **PELLE MOLIN** (1864–1896), který určitou dobu studoval umění, a **ALBERT ENGSTRÖM** (1869–1940) uvedli do zájmové oblasti soudobého literárního regionalismu další dva švédské kraje, Norrland a Småland. Na rozdíl od Karlfeldta, který zdůraznil kulturní aspekty života dalarnského lidu, zajímali se tito spisovatelé hlavně o jeho primitivní prvky. Později upoutali pozornost Alberta Engströma také pitoreskní obyvatelé kraje Roslagen. Engströmovy

a Molinovy skici a novely byly střídavě nazývány „realismem“ nebo „romantismem pustin“ a mají mnoho společného jak s realistickou nadsázkou Marka Twaina a Strindberga, tak s primitivní pitoreskností Jacka Londona a jeho pokračovatelů. Ani stovky Engströmových povídek, ani Molinova jediná kniha, posmrtně vydaná *Poezie Ádalenu* (Ádalens poesi), však neměly na švédskou literaturu významnější vliv. Albert Enström se nejvíce proslavil jako karikaturista a Pelle Molin zemřel dřív, než se jeho slibný talent mohl rozvinout.

KARL-ERIK FORSSLUND (1872–1941), opožděný vyznavač Rousseaua, příslušník generace devadesátých let orientovaný na regionální romantiku, kulturní, vlastivědný a osvětový pracovník velkého slohu, byl zároveň exponentem a průkopníkem národního romantismu, který kvetl na zlomu století. Po studiích v Uppsale a po několika letech bohémského života ve Stockholmu se roku 1898 usadil na proslulém Storgårdenu v městě Ludvika, podílel se na založení vysoké lidové školy v blízkém Brunnsviku a byl také jejím prvním ředitelem. Nesporně nejvýznamnějším jeho dílem je rozsáhlá etnograficko-vlastivědná práce *Po řece Dalälven od pramenů k moři* (Med Dalälven från källorna till havet, 1918–1939). Jeho knihy *Storgården* (1900), *Storgårdenský květ* (Storgårdsblomster, 1901), *Lesní pohádky a skizi o zvířatech* (Skogssagor och djurskisser, 1907) a další byly ve své době velmi populární. Zvláštní oblibě se těšila jeho regionální a přírodní poezie a pochodové písně, svěží, elegantní, prosluněné a optimistické způsobem, jaký je dnes těžko představitelný. Všechny byly psány v tradičním slohu devadesátých let — proto tak snadno vydržely v lidovém povědomí dodnes:

*Cesty v dál se vinou, řeky k moři plynou,
větry nad krajinou v pěně nebe víří.
Les, jenž voní smrkem, kráčí rázným krokem,
nad vsí vrch za vrchem k modrým dálkám míří.*

Kromě Heidenstama, Lagerlöfové, Frödinga a Karlfeldta obohatili literaturu devadesátých let významněji pouze **OSCAR LEVERTIN** (1862–1906) a **PER HALLSTRÖM** (1866–1960). Do jisté míry šli ve stopách „velké čtyřky“, jinak ale prokázali svou uměleckou individualitu tím, že některé typicky dobové literární tendence odmítli nebo modifikovali. Oby byli Stockholmané a alespoň zpočátku se u nich projevovaly v zásadě kosmopolitní postoje a nálady, které se těžko přizpůsobovaly nacionalismu a regionalismu devadesátých let. Svým temperamentem a přesvědčením byli také oba hlubokými pesimisty. Tímto svým rysem se zcela rozcházel s optimistickým přitakáním životu, jímž se soudobá švédská literatura obecně vyznačovala. Jejich básnické dílo je poznamenáno fantastičností devadesátých let, nikdy se však nevymyká kontrole filozofického determinismu, který zdědili po letech osmdesátých. Ani Levertinovi,

ani Hallströmovi se totiž vlivu osmdesátých let nepodařilo uniknout, byť o opravdovosti jejich úsilí přimknout se k dobovým literárním ideálům není pochyb. Třebaže ve svých zralých letech nesdíleli sociální patos osmdesátých let, zachovali si většinou svůj kosmopolitismus, zdravou skepsi a nechť dát se ukolébat pohodlnými iluzemi. Není třeba hledat hluboko pod povrchem oné části jejich tvorby, která se zdá přehnaně romantická, abychom zjistili nálady a názory, které jsou zakořeněny v osmdesátých letech přinejmenším stejně jako v letech devadesátých.

Levertin byl prvním spisovatelem židovského původu, který měl ve švédské literatuře zaujmout významné místo. Jeho předkové se přistěhovali do Švédska koncem osmnáctého století z Holandska, kde o dvě století dříve našli útočiště před antisemitským pronásledováním na Pyrenejském poloostrově. Jeho otec byl liberálně založeným obchodníkem uměleckými předměty, který nebyl jako podnikatel valně úspěšný, neboť měl sklon pro své vlastní umělecké a literární zájmy opomíjet zákazníky. Otcovy liberální názory a umělecké zájmy zdědil syn, který byl už v mladých letech nadšeným vyznavačem skandinávské sociálně angažované realistické literatury sedmdesátých a osmdesátých let. Když mu v posledním roce jeho školní docházky byla udělena knižní cena, kterou si mohl sám vybrat, padla jeho volba samozřejmě na Brandesovy *Hlavní proudy literatury 19. století* A podle stejné logiky se jeho první literární pokusy, sbírky novel s názvy *Drobné mince* (Småmynt, 1883) a *Konflikty* (Konflikter, 1885), zabývaly současnými sociálními problémy přesně v duchu osmdesátých let. V Uppsale, kde začal studovat roku 1882, vstoupil do radikálního studentského spolku Verdandi, přidal se k literární skupině Mladé Švédsko a zdánlivě šel k literární kariéře s realistickým názorem na současné problémy.

Již v raném mládí však Levertin získal hlubší znalosti francouzské literatury, než bylo mezi jeho přáteli z Mladého Švédska běžné. V mladé francouzské literatuře, kterou četl ve druhé polovině osmdesátých let, se začala projevovat opozice vůči Zolovu naturalismu. Představovala ji mladá literární škola, jež se zajímala o novou psychopatologii a měla sklon k poetické revolte. Tito básníci a prozaikové, kteří byli rozděleni do velkého množství skupin (nejvýznamnější úlohu hráli symbolisté a dekadenti), znamenali počátek rozkladu naturalismu a citlivý Levertin, který pociťoval hlubokou vnitřní spřízněnost s mladými dekadentními hrdiny trpícími nedostatkem vůle a toužícími po smrti, se dostával od sociálně reformního literárního programu osmdesátých let stále dál. Jako vzor a učitel zde sehrál důležitou úlohu obdivovaný Herman Bang, nejvýznamnější severský dekadent. Definitivně však Levertin změnil svůj literární kurs až po osobní katastrofě a po rozhodujícím setkání s mladým Vernerem von Heidenstamem. Od roku 1889, kdy Levertinovi zemřela mladá žena a zhoršila se jeho tuberkulóza, začal se stále víc

uzavírat do sebe a dal se Heidenstamem poměrně snadno přesvědčit, že jeho talent se lépe hodí k literárnímu programu, který slouží spíš kráse než užitku, spíš fantazii než skutečnosti, spíš skvělé minulosti než omezeným obzorům přítomnosti. Univerzitní studia a umělecké zájmy jej kromě toho zavedly do exkluzivního knižního světa, v němž magie, slova a tahy štětce starých mistrů zatlačovaly stále víc do pozadí básníkův zájem o skutečný život. Levertinova akademická studia, která vyústila nejprve v doktorskou práci *Studie o frašce a fraškářích ve Francii mezi renesancí a Molièrem* (Studier över fars och farsörer i Frankrike mellan renaissancen och Molière, 1888), jej zavedla stále víc do graciózního a vyumělkovaného rokokového světa gustaviánského umění a literatury, v němž se cítil zvláště doma a který se stal tématem několika jeho nejlepších vědeckých a kritických děl. Od roku 1889, kdy se stal docentem literární historie v Uppsale (roku 1899 byl jmenován profesorem na univerzitě ve Stockholmu), až do své předčasné smrti v roce 1906 působil jako velmi populární univerzitní učitel a neobyčejně produktivní kritik a básník. Jako vědec nebyl svými kolegy hodnocen vždy kladně, jako kritik však byl mimořádně úspěšný a jako básník si získal značný okruh čtenářů vzdor tomu, že psal v době, kdy básnické talenty větší, než byl jeho, vytvořily druhý zlatý věk švédské lyriky.

Od ostatní poezie devadesátých let se Levertin liší vypjatým estétstvím a zcela exkluzivním zájmem o nálady a motivy, s nimiž se spíš setkáváme u anglických prerafaelitů a francouzských symbolistů a dekadentů než ve švédské poezii jeho doby. Toto estétství typické pro *fin-de-siècle* převládá zvláště v Levertinově první básnické sbírce *Legendy a písně* (Legender och visor, 1891). Nechybí však ani v *Nových básních* (Nya dikter, 1894), v *Básních* (Dikter, 1901) a v *Králi Šalmounovi a Markoltovi* (Kung Salomo och Morolf, 1905), třebaže tyto sbírky mají méně subtilní tón než *Legendy a písně* a snaží se navázat kontakt s některými typickými životními postoji devadesátých let, například s nietzschovským přitakáním životu a s heidenstamovským švédským nacionalismem.

Nejodvážněji vyjadřují Levertinovo jásavé přitakání životu se vši jeho smyslovou nádherou a bohatými proměnami dvě básně (obě z *Nových básní*), a to Moudré a pošetilé panny (De visa och fåvitska jungfrurna) a Zpěv na prahu noci (Sång före natten). První převrací moralizující smysl biblického příběhu a oslavuje „pošetilé“ panny. Podle Levertina jsou dobré, poněvadž jsou ochotny *darovat* to, co je jejich, svou krásu a svá něžná, odevzdaná těla.

*Vy u vody dlíte, skryl rákos váš smích,
své stuhý, spony odkládáte
a ramen vašich bílý sníh
zrcadlí vlnky modří vzňaté.*

Měkce smyslné melodii těchto veršů (podle některých připomínají Burne-Jonesův obraz) kontrastuje neskrývaně vzdorná nálada Zpěvu na prahu noci, milostné písně, v níž muž před svou milovanou rozvíjí nietzschovskou teorii, že lidským osudem je hrdinský boj, nikoliv štěstí, a že člověk má vděčně přijímat vše, co život přináší, zvláště zklamání a těžké rány, neboť ty „posilují ducha“ a umožňují „měřit svět“ a nás samy „vlastními požadavky a vlastními měřítky“. Tento nietzschovský individualistický heroismus byl však v Levertinově poezii přechodný brzy jej nahradil kulturní patriotismus, který došel nejzajímavějšího ztvárnění v románě *Magistři z Österåsu* (Magistrarne i Österås, 1900) a v některých skladbách *Básní* (1901), např. v *Mateřtině* (Morderspråket) a ve Starošvédské vánoční kantátě (Gammal svensk julkantat).

Nejvýrazněji se však projevuje Levertinova básnická osobnost v jeho první sbírce, v *Legendách a písních*. „Mé verše jsou černé a mají purpurové švy,“ říká sám básník. Jde o poezii člověka, který příliš záhy poznal blízkost smrti, o poezii precitlivělé umělecké osobnosti, která si hledá motivy především v legendárním a symbolickém světě křesťanského středověku. Nepíše ji však *věřící* křesťan, nýbrž vysoce kultivovaný moderní člověk s neobyčejným smyslem a sympatiemi pro estetický půvab, prostou zbožnost a zdrženlivou extází středověkého umění. V mnohých z těchto básní se Levertin snaží — podobně jako prerafaelité — jen prostě převést do slov a metra středověké malby, které ho uchvátily svou naivní kompozicí a mystickou náladou. Podobně jako v anglické a francouzské dekadentní poezii je však také v nich tendence k vyumělkované, hektické a jemně stylizované imitaci, jejíž styl střídá rafinovanou prostotu prerafaelitů se senzuační komplikovaností Baudelairovou. Někdy se však Levertin manýry svých předchůdců zbaví a vytvoří básnický svět čisté a spontánně původní krásy. Snad nejvýmluvněji o tom svědčí Stará novoroční píseň (En gammalnyårsvisa) se svou mimořádně působivou řadou personifikovaných symbolů, Monika se svou hořkou i líbeznou souhrou zklamání a touhy, Flores a Blanzeflor (Flores och Blanzeflor), báseň, jež s vybranou ohleduplností reprodukuje starý příběh o nevině mladé lásce, a Ithaka (Ithaca) se svým snem o básníkově „ostrově jarního světla“, který pro člověka *možná* existuje v jiném, šťastnějším světě, se snem, jenž básníka přes hořká životní zklamání nikdy neopustil.

Třebaže mnoho Levertinových básní inpirovala literatura, naprosto nešlo o pouhé reflexe čtenářských zážitků a o dojmy z druhé ruky. Erotika v podobě palčivého žáru a bolesti se vyskytuje v jeho poezii i životě, v mladických básních jako láska vysněná a často dekadentně zabarvená, v *Legendách a písních* jako vzpomínková erotika inspirovaná světlou památkou jeho zemřelé první ženy. Erotické motivy a konflikty předznamenávají také Levertinovy pozdější básnické sbírky. Jsou přímo inspirovány jeho milostnými vztahy k ženám, s nimiž se setkal ve svém zralém věku, především k mladé Anně

Rothové a pak k ženě, kterou nazýval Nike a jež se měla stát jeho vášní až do konce života, i za jeho druhého manželství. Tón a intenzita Levertinových milostných básní se mění podle erotické skutečnosti, která je inspirovala. Sny o klidném štěstí se střídají s hořkostí a s pokusy uniknout mukám, jimiž trpěl za vleklé konfliktní situace, když stál mezi dvěma ženami. Erotická idyla zůstala vždy pouze krásným snem, tím intenzivněji však Levertin prožíval sebe sama v úloze otroka vášně. V jeho pozdější milostné lyrice se téměř vždy vyskytuje prvek skepse a deziluze. Básním, v nichž se Levertin zpovídá z vlastní slabosti a zoufalství, udává tón pocit viny vůči těm, které zklamal, a vzdor vůči svému „emocionálnímu otroctví“, jak říkal. Sní o lásce mimo lásku, „neboť láska je boj na život a na smrt“. Nakonec však Levertin svému snu nevěří. V básnickém cyklu *Král Šalomoun a Markolt*, kde se básník loučí se poezií a životem, je souhrnem jeho zkušeností neobyčejně trpká rezignace, zejména pokud se týká lásky:

*Nemůže se muž a žena,
milá milým přemožená,
Šalomoune, přátelit!*

*Pouze ve svatební chvíli,
když ji rozkoš pomýlí,
přeblažená, bez vší síly,
řiká muži „příteli“.*

Promlouvá zde stejně chmurný pohled na život jako v jiné Levertinově básni s touto poněkud nešťastnou formulací:

*Tady, na jediném polštáři,
srdce těž jsou poustevníky.*

Mnoho Levertinových veršů zestárlo — často rychleji než tvorba jeho generačních druhů. Jeho čistě formální dovednost nám často připadne laciná a jeho jazyk vykrytalizovaný. V některých básních však přece jen lze nalézt svéráznou vibraci, horoucnost a bolest, jež jsou stále živé.

Jako kritik neměl Levertin ve své době protějšku.

V jeho kritice se spojuje citlivost básníka, učenost vědce a kulturní bdělost novináře, který si uvědomuje svou odpovědnost. Z dřívějších švédských kritiků se vyznačoval stejnou citlivostí a znalostí věci pouze Atterbom. Od tohoto básníka se však Levertin lišil lehkostí a žurnalistickou průbojností, vlastnostmi, které byly důsledkem jeho intelektuální a literární orientace na Francii. Mezi Levertinovými francouzskými učiteli zaujímali nejvýznamnější

místo bratří Goncourtové. Jejich studie o mravech a umění francouzského osmnáctého století jej inspirovaly k podobným studiím o švédském gustaviánském období. Velký vliv na něho měl také Renan, jehož jemně uhlazená skepse a všestranný vkus jej nikdy nepřestaly fascinovat. Levertinově vrozené toleranci zvláště imponovala Renanova definice moudrosti jako odmítnutí *kategoricky* milovat nebo nenávidět. Někdy se s ní ovšem ztotožnil natolik, že měl málo výhrad i k literárním pracím vyložené podřadným. Kromě sklonu nalézat dobré vlastnosti i v pochybných literárních výtvorech byla největší závadou Levertinovy kritiky jistá rétorická bombastičnost, do níž upadal při formulování svých soudů, a tendence podceňovat významná díla, která urážela jeho vysoce kultivovaný vkus. Frödinga například považoval za příliš „lidového“ a nejlepší Strindbergova díla z období po *Infernu* odmítl jako hrubé, barbarské a nechutné projevy génia, který zbloudil v labyrintu pověr a nestrávené náboženské mystiky.

Přes tyto výhrady byl však Levertin kritikem citlivým a soudným, schopným vnímavě posoudit tak rozmanité literární typy jako Lucretius, Dante, Nietzsche, Renan, George Sandová, Edmond de Goncourt, J. K. Huysmans a Selma Lagerlöfová. Nejlepší však je tehdy, když píše o své první lásce, o švédské kultuře osmnáctého století. Sbíрка esejů *Švédské osobnosti* (Svenska gestalter, 1903) pojednává převážně o spisovatelích gustaviánského období a tři další díla — *Divadlo a drama za Gustava III.* (Teater och drama under Gustaf III, 1889), *Dramatická tvorba Gustava III.* (Gustaf III som dramatisk författare, 1894) a *Z doby Gustava III.* (Från Gustaf III:s dagar, 1898) — se zabývají, jak napovídají tituly, výlučně rokokovým světem na dvoře Gustava III. Třebaže se slavný Levertimův esej o Bellmanovi i jeho celkový přístup ke gustaviánské době považují za příliš idealizující, je nesporné, že tyto eseje půvabně a s obdivuhodnou intuící postihují *jednu* důležitou stránku Stockholmu a života v oné době. Levertin byl gustaviánským světem tak zaujat, že mu kromě početných esejů a statí věnoval také sbírku *Rokokových novel* (Rococonoveller).

Levertin psal už v mládí knižní recenze do různých publikací. K rozsáhlejší recenzní činnosti však začal svého kritického talentu užívat teprve v roce 1897, kdy se po reorganizaci listu *Svenska Dagbladet* stal jeho spolupracovníkem. V dalších letech si jeho posudky literárních novinek získaly popularitu, jež neměla dříve obdoby. Svůj talent nikdy nezdiskretizoval. Přitom se mu podařilo úspěšně plnit požadavky současnosti a podchytit široké čtenářské publikum, které nebylo zvyklé nacházet ve švédském tisku tak barvitý jazyk a převážně kladné posudky. Čtenáři přijali jeho kritiky s nadšením. Třebaže některé z početných Levertinových recenzí jsou věnovány bezvýznamným knihám a na jiných je příliš vidět, že byly napsány narychlo, valná jejich část převyšuje svým kritickým rozhledem obvyklý průměr. Náležitou úroveň si drží

také svým postřehem a jazykovým mistrovstvím. Ve své době Levertinovy recenze významně přispěly ke zvýšení kulturní úrovně čtenářské veřejnosti a lze je užítkem číst dodnes. Jejich podstatná část byla přetištěna ve dvou svazcích s názvem *Švédská literatura* (Svensk litteratur) v Levertinových sebraných spisech.

Levertin zemřel ze spisovatelů devadesátých let nejdříve, již v roce 1906. Všechny ostatní však přežil **PER HALLSTRÖM**, který odešel až v roce 1960. Za svých nejproduktivnějších let, ve dvou desetiletích před první světovou válkou, si získal Hallström vděčný, i když nepřilíš široký čtenářský okruh a byl všeobecně považován za prvního velkého mistra švédské novely. Mnohem méně zajímavé jsou jeho básně, divadelní hry, romány a eseje, třebaže jeho píle přinesla někdy neobyčejně dobré výsledky i v těchto žánrech. Okolnost, že Hallström dosáhl opravdu vynikajících výsledků jen v oblasti novely, lze vysvětlit jeho neschopností vyřešit konflikt mezi vrozeným intelektualismem a bohatě rozvinutou fantazií. Spjoval v sobě vyhraněnou kritičnost osmdesátých let s nesmírně pestrou fantazií let devadesátých a šťastné syntézy těchto dvou nestejnorodých prvků dosáhl ve své tvorbě jen zřídka.

Dualismus se v Hallströmově životě projevil záhy. Přes silné literární a umělecké sklony se věnoval technickému, nikoliv humanitnímu studiu, v roce 1886 získal na Vysoké škole technické titul civilního inženýra, odjel do Ameriky a dva roky pracoval jako chemik v jedné továrně ve Filadelfii. Pobyt v Americe pro něj znamenal značnou deziluzi, a když se roku 1890 vrátil do Švédska, přeorientoval se ponaáhu z techniky na literaturu (třebaže službu v telegrafní správě přerušil až roku 1897). S jistými výhradami se připojil k novému literárnímu programu Heidenstamovu a Levertinovu, jeho první básnická sbírka *Lyrika a fantazie* (Lyrik och fantasi) však naneštěstí vyšla v roce 1891, téhož roku, kdy spatřil světlo světa *Gösta Berling* Selmy Lagerlöfové, Frödingova *Kytara a harmonika* a Levertinovy *Legendy a písně*. S těmito nejlepšími a nejoriginálnějšími díly doby nemohl Hallströmův talent úspěšně soutěžit o přízeň čtenářů. Na rozdíl od uvedených sbírek byly jeho první básně převážně epigonskými napodobeninami, které svědčily o neobyčejné znalosti anglických básníků, Shelleyho, Keatse a Swinburna. Nejpresvědčivější báseň této první knihy pojednává o tragické smrti mladistvého Chattertona. S léty se Hallströmův zájem o anglickou literaturu podstatně prohloubil a měl na jeho pozdější dílo blahodárnější vliv než na *Lyriku a fantazii*. Mnohé z jeho esejů, jež jsou obsaženy v knihách *Podoby a myšlenky* (Skepnader och tankar, 1910), *Živá poezie* (Levande dikt, 1914) a *Umění a život* (Konst och liv, 1919), pojednávají o anglických spisovatelích (Robert Herrick, Shelley, Keats, Byron, Carlyle, Thackeray). V roce 1922 se podjal monumentálního úkolu pořídit nový překlad Shakespeara; ten o deset let později dokončil s výbornými výsledky.

Po nepatrném ohlasu, s nímž byla roku 1891 přijata jeho první kniha, se Hallström na tři roky odmlčel. Pak se pokusil o přízeň čtenářů znovu, tentokrát sbírkou skic a novel *Zbloudilí ptáci* (Vilsna fåglar). Byla ihned kladně přijata publikem i kritikou a dodnes ji lze s požitkem číst. Tyto novely jsou svým způsobem perlami vypravěčského umění a svým jedinečným spojením realismu, morálního patosu a psychologické analýzy nesou v každém ohledu pečeť spisovatelovy osobnosti. Ohlašují nevtíravě, ale přesvědčivě vystoupení zralého literárního talentu, prozaika, jehož v této době převyšovala jen Selma Lagerlöfová. Dvě desetiletí po *Zbloudilých ptácích* patřil Hallström k nejproduktivnějším švédským spisovatelům. Vydal šest divadelních her, básnicou sbírku *Lesnatá země* (Skogslandet, 1904), pět románů a sedm sbírek novel. Jeho hry jsou — kromě dvou — „ideovými hrami“ v legendárním nebo historickém rouše a opravdu „živého“ divadla obsahují málo. Výjimkou jsou moderní problémové hry *Erotikon* (1908) a *Nessùv šat* (Nessusdrakten, 1919), v nichž Hallström projevuje se sžíravou ironií nelibost nad soudobým kultem erotiky a některými formami politického pokrytectví. Hallströmovy romány nedosahují vyšší literární úrovně. Jsou seriózními, poctivými a často bystrými popisy současnosti, chybí jim však spontánnost a živost, takže celkový obraz života, který podávají, je bezkrevný a abstraktní.

Tato záliba v abstraktně přeintelektualizovaném pohledu na život se projevuje také v Hallströmových novelách, zvláště ve *Čtyřech živlech* (De fyra elementerna, 1906) a jejich striktně schematické symbolické struktuře. V ostatních čtyřech svazcích těchto próz — jsou to jeho první novelistické sbírky *Zbloudilí ptáci*, *Purpur* (1895), *Briliantový šperk* (Briljantsmycket, 1896) a *Thanatos* (1906) — však udržuje rovnováhu mezi přirozeným a rafinovaným s takovým uměním, že i jeho finesy přijímáme bez podstatnějších námitek. Některé novely, zvláště ze *Zbloudilých ptáků*, jsou realistické a satirické ve stylu osmdesátých let, od bezprostředních realistických předchůdců Hallströmových se však liší svým důrazem na psychologickou analýzu. Spisovatelé osmdesátých let se pohybovali více po povrchu věcí a spokojili se s podrobnou kresbou prostředí a scénérií. Hallström se naopak soustřeďuje na dění v nitru lidského zvířete, zvláště za obtížných, nebezpečných nebo vysloveně tragických situací. Jeho hluboce pesimistický názor na život je v mnohém poplatný Schopenhauerovi, s nímž sdílí tezi, že soucit je nejdůležitější a snad jedinou lidskou ctností. Neztotožňuje se však se Schopenhauerovým pojetím bolesti a s jeho hluboce cynickým pojetím možností člověka. Podle Hallströma je člověk schopen hřejivé a nesobecké lásky. Značný počet jeho novel se proto soustřeďuje na osudové okamžiky, v nichž člověk tuto lásku objevuje. Přitom je zdůrazněno, že se tak nezřídka děje v přítomnosti smrti. Myšlenkový svět zralého Hallströma vlastně osciluje mezi pólem lásky a smrti stále, je fascinován mystickými možnostmi jejich vzájemného působení.

V Hallströmových novelách lze sledovat zřetelný formální a motivický vývoj. Ve *Zbloudilých ptáčích* s jemnou ironií medituje o některých zpola patetických amerických příkladech toho, jak materialistická společnost cynicky ušlapává citlivá individua, která se z toho či onoho důvodu nedovedou přizpůsobit brutální skutečnosti života. V *Purpuru* autor „realismus“ soudobého amerického života záměrně opouští a po vzoru fantastického romantismu devadesátých let se obrací k hektické, senzualistické a symboly přesycené dekadenci italské renesance s jejími temnými proudy hrozivě mystické melancholie. V *Briliantovém šperku* se pohybuje v klidném, meditativním, vyrovnaném a idealistickém světě, kde se mravní hodnoty někdy prosazují v absurdně nerovném zápase. Nejhlubší a nejúchvatnější Hallströmovo dílo, novely, které nesou jméno řeckého boha smrti Thanata, nás znovu a znovu zavádí do přítomnosti smrti. Sbírku *Thanatos* lze označit za téma s variacemi. Téma — zušlechťující působení přítomnosti smrti — je osvětleno z různých zorných úhlů a doloženo různými osobami v různých životních situacích. Spisovatel ovládá svůj materiál tak suverénně, že čtenářův zájem nikdy neochabne, třebaže se v novelách leccos opakuje. Dovedl vytěžit z motivu smrti bohatou poezii v době, kdy jeho vrstevníci dávali přednost proklamacím sebevědomého kultu života. Podle Hallströma můžeme tajemství života pochopit jen tváří v tvář smrti, pokud je pochopit vůbec můžeme.

Spisovatelská dráha Petra Hallströma skončila záhy. Jeho vyhraněný konzervatismus nemohl přijmout společnost dvacátého století a její systém hodnot, takže se stal ve své době cizincem. K Hallströmově izolaci přispěly zejména jeho sympatie k Němcům. Za dlouhých let od doby, kdy vyschly prameny jeho inspirace, se věnoval literární a umělecké kritice a překládání Shakespeara. Jeho překlady však nepředčily přetlumočení Hagbergovo. Dnes je Hallström bohužel zapomenutým autorem. Čtou jej pouze lidé, kteří z toho či onoho důvodu vyhledávají pěšiny mimo hlavní proud švédské literatury kolem zlomu století.

