

Gustafson, Alrik

Štukavec, Libor (editor)

Čtyřicátá a padesátá léta

In: Gustafson, Alrik. *Dějiny švédské literatury*. Vyd. 1. V Brně: Masarykova univerzita, 1998, pp. 420-440

ISBN 8021017678

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122884>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

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

Čtyřicátá a padesátá léta

Dělení spisovatelských generací podle desetiletí je sice pohodlné, má ovšem také svá úskalí. Předpokládá totiž, že každé nové desetiletí znamená také jasnou generační hranici. Tuto výhradu musíme mít i k termínu „generace čtyřicátých let“, třebaže spisovatelé tvořící tuto skupinu si často činili nárok na zvláštní postavení. Podíváme-li se zpět, nabudeme dojmu, že toto literární desetiletí nebylo východiskem nových směrů, nýbrž spíše pokračováním a naprostým vítězstvím tendencí, jež vládly švédské literatuře let třicátých. Spisovatelům čtyřicátých let sice často chybělo sociální a politické přesvědčení generace třicátých let a nepokusili se o minuciózně dokumentovaný autobiografický román po vzoru svých předchůdců. Jinak ovšem spisovatelé čtyřicátých let většinou používali motivů a experimentovali s formou podobně modernistickým způsobem jako básníci a romanopisci třicátých let, jako Harry Martinson, Artur Lundkvist, Gunnar Ekelöf, Eyvind Johnson, Tage Aurell a Thorsten Jonsson. Čtyřicátá léta prostě znamenala pokročilejší — a snad závěrečné — období existujícího literárního modernismu, znamenala období, v němž literární internacionalizace třicátých let nabyla výraznější podoby a formální experimentování směrem k „obtížnému“ a „nepochopitelnému“ větší určitosti. Pro „pokročilejší“ modernismus čtyřicátých let je tudíž charakteristické, že při svých stycích se zahraniční literaturou dával přednost Faulknerovi před Hemingwayem, Eliotovi před Lawrencem a Kafkovi před Proustem a Gidem.

Jestliže tedy literatura čtyřicátých let jako celek pouze rozvíjela myšlenkové a formální dědictví třicátých let, pak se v jednom ohledu od svých předchůdců přece jen lišila. Její deziluzionismus byl totiž specificky jiný než deziluzionismus třicátých let. Mělo-li zklamání spisovatelů třicátých let tendenci k emocionálnímu a apokalyptickému názoru na svět, byla deziluze spisovatelů čtyřicátých let rozumná a poměrně střízlivá. Nečekali od života velké věci a jeho meze byli ochotni přijmout. Zvláště podezíraví byli vůči „spasitelským naukám“ (freudismus, primitivismus, humanismus a jak se všechny jmenovaly), k nimž

se hlásili literární představitelé třicátých let. Nová generace tvrdila, že před životní úzkostí se může člověk uchránit jedině tehdy, když nebude od života požadovat příliš mnoho a žádnou „pravdu“ nebude považovat za definitivní. Nejparadoxněji se deziluzionismus čtyřicátých let projevuje u Stiga Dagermana a Karla Vennberga. Prvý byl politicky a filozoficky ovlivněn syndikalistickými teoriemi, druhý uměleckoteoretickým a právněvědným systémem uppsalského filozofa Axela Hägerströma (1868–1939). Dagerman tvrdil, že prvním krokem k překonání našeho strachu je přiznání, že se bojíme. Podobně jako symbolisté energicky odmítl cynickou tezi, že politika je umění dělat to, co je možné. Pouze trpělivými pokusy o nemožné můžeme dosáhnout možného, totiž míru a jistého množství štěstí. Vennberg chápe možnosti existence nelitostněji a extrémněji než Dagerman. Podle Vennberga můžeme život lidstva jen předpokládat a

*žít znamená volit
ó blažená volbo
mezi lhostejným
a nemožným.*

Agnosticismus prostý vši vášně se dá sotva vyjádřit paradoxněji, avšak právě tyto paradoxy umožnily nové spisovatelské generaci pozorovat život bez citového uchvácení (někteří by řekli s intelektuální chladnokrevností), což pro apokalyptický pesimismus jejich předchůdců nebylo typické.

Těžko říci, zda jsou tyto paradoxy známkou zralosti, nebo duchovní sterility. Skončil-li Dagerman sebevraždou nedlouho po dovršení svých třiceti let, nemusí to znamenat popření a neplatnost jeho syndikalistických teorií. V každém případě to však ukazuje, že nakonec neuspokojily ani jeho. Vennbergův výrazně relativistický agnosticismus naproti tomu nevedl k žádné vážné básnické krizi a neznamenal ani katastrofu pro celou generaci švédských spisovatelů, která poněkud zředěnou formou tohoto agnosticizmu nasákla. Tvořil vlastně východisko, ne-li existenční podmínku, pro spisovatelskou generaci, jež by jinak byla zcela zmatená spleť nespočetných ideologií chmurného a zoufalého poválečného světa. Za této situace pojali mnozí střízlivou skepsi jako výraz zdravého rozumu a jediný poctivý způsob, jak se vyrovnat se životní skutečností. Básník, romanopisec a dramatik by byli podvodníky, kdyby tvrdili, že život je dobrý. Znamenalo by to ukazovat člověku cestu do propasti a předstírat, že je zachraňován. Literatuře musí jít spíš o to, aby v člověku probouzela vědomí jeho tragického dilematu v naději, že tím či oním způsobem — díky tomuto probuzení — přežije. Dagerman to velmi případně formuluje v *Ostrově odsouzených*, když píše:

A vědomí, právě ono vědomí, otevřené oči, jež beze strachu pozorují své děsivé postavení, musejí být hvězdami našeho já, jediným kompasem, který nám určuje směr, neboť když není kompasu, není ani směru (...) Proto musíme svůj strach uchovávat při životě, neboť se podobá nikdy nezamrzajícímu přístavu, který nám pomáhá přečkat zimu, neboť je to bublající spodní proud zimních řek.

Přestože se spisovatelské talenty čtyřicátých let vyvinuly různými směry, jejich představitelé vystupovali navenek poměrně jednotně. Vyplyvá to mimo jiné ze dvou krátkodobých, ale pro posouzení tohoto období velmi důležitých literárních časopisů — jeden se jmenoval *Čtyřicátá léta* (40-tal), druhý *Výhled* (Utsikt) —, dále z básnické antologie *Lyrika čtyřicátých let* (40-talslyrik, 1947) a ze sbírky esejů s názvem *Literární kritika čtyřicátých let* (Kritisk 40-tal, 1948). V podobných publikacích, které se cílevědomě snažily o postižení celkem totožných literárních ideálů spolupracujících básníků a kritiků, jakož i v románech, novelách, hrách a básnických sbírkách, jež tito spisovatelé vydali samostatně, se literární generace čtyřicátých let přihlásila o slovo, aby své čtenáře jednou mátna a podruhé uchvacovala. Asi ze dvou desítek spisovatelů, kteří tuto novou generaci představují, patří k nejzajímavějším — kromě zmíněného Dagermana a Vennberga — básník Erik Lindegren a prozaikové Lars Ahlin, Sivar Arnér, Björn Erijk Höijer a Lars Gyllensten.

Je otázkou, do jaké míry náleží k charakteristickým spisovatelům čtyřicátých let dvě další nikoli nezajímavé osobnosti, a to **FOLKE FRIDELL** (1904–1985) a **STINA ARONSONOVÁ** (1892–1956). Fridell totiž není radikálním formálním experimentátorem a Aronsonová už měla za sebou literární dráhu, když se koncem čtyřicátých let definitivně prosadila. Folke Fridell debutoval *Rukou mrtvého muže* (Död mans hand, 1946) ve svých čtyřiačtyřiceti letech a předtím pracoval třicet let jako textilní dělník. Vdechl s jistým úspěchem nový život do proletářského románu, neboť se zaměřil na soudobého dělníka, který sice konečně získal určitou ekonomickou jistotu a politický vliv, současně však ztratil svou duchovní svobodu, svou individuální hodnotu. Vnější úspěch znamená pro Fridella často vnitřní nezdar, škodící jednotlivci i společnosti. S léty má Fridell stále pesimističtější názor na možnost uchování individuální hodnoty člověka ve stále více zmechanizované společnosti. Jeho román *Nejstarší na světě* (Äldst i världen, 1959) je svým znechucením a trpkostí z údělu moderního člověka téměř nesnesitelný. Poslední knihy Stiny Aronsonové o všedním životě v zapadlých oblastech Norrlandu charakterizuje hluboké pochopení pro lidi tohoto kraje a neobyčejně citlivý smysl pro jejich prosté vyjadřovací prostředky. Aronsonová na sebe poprvé upoutala pozornost kritiky několika vynikajícími povídkami ve sbírce *Na této straně nebe* (Hitom himlen, 1946). Po ní následovala řada stejně znamenitých děl s pronikavými

analýzami izolovaných lidí, kteří vedou tvrdý boj o denní chléb v nehostinných končinách Norrbottenu.

Po krátkou dobu rozmachu svých tvůrčích sil byl **STIG DAGERMAN** (1923–1954) ve švédské literatuře zázračným dítětem. Svou první knihu s názvem *Had* (Ormen, 1946) vydal ve třidvaceti letech a stala se senzací. V těsném sledu po ní následovaly další dva romány, *Ostrov odsouzených* (De dömdas ö, 1946) a *Popálené dítě* (Bränt barn, 1948), sbírka povídek *Hry noci* (Nattens lekar, 1947), bystrý cestopis z poválečného Německa nazvaný *Německý podzim* (Tysk höst, 1947) a několik zajímavých divadelních her, jejichž většina byla realizována se značným úspěchem. Tak bohatá produkce mladého spisovatele za pouhých deset let nemá ve švédské literatuře obdoby, zvláště když se vyznačuje takovou samostatností a takovým formálním bohatstvím. Nejdále dospívají Dagermanovy symbolistické a expresionistické experimenty v románech *Had* a *Ostrov odsouzených* a v divadelní hře *Odsouzený k smrti* (Den dödsdömde, premiéra 1947, knižně 1948). Napsal však také strhující psychologickou studii *Popálené dítě*, několik neobyčejně realistických novel a ve hře *Kariérista* (Streber, premiéra 1948) se pokusil o tradiční problémové drama, avšak bez většího úspěchu. Ať volí Dagerman symbolistické, expresionistické, či realistické formy, nebo je kombinuje, činí tak vždycky způsobem, který nejprůpadněji vyjadřuje ideový obsah nebo ústřední motiv příslušné knihy. Téměř v celém jeho díle se vrací motiv strachu, přesněji řečeno nutnost strach překonat tím, že mu čelíme, pustíme se s ním do boje a překonáme jej. Nejvíce je tento motiv zdůrazněn v *Hadovi*, vyskytuje se však víceméně záměrně ve většině Dagermanových děl, často — například v *Ostrově odsouzených* a v *Odsouzeném k smrti* — v bizarně tragických variacích a v situacích, kdy je strach tak mocný, že vítězství nad ním se zdá nemožné.

Mezi dramatiky své generace je Dagerman zřejmě nejvýraznější osobností a jeho kvality přicházejí nejvíce ke slovu v jeho první hře, v *Odsouzeném k smrti*. Drama pojednává o základním morálním problému, o nedokonalosti lidské spravedlnosti. Začíná zcela banálně: nějaký muž byl odsouzen k smrti za vraždu své ženy, třebaže zločin nespáchal on, nýbrž její milenec. Zvláštní shodou okolností však k popravě nedojde. Nejprve totiž náhle onemocní kat, krátce poté se přizná skutečný vrah a odsouzený je propuštěn. Tragickou konfrontací odsouzeného s různými představiteli společnosti spisovatel symbolicky zobrazuje tragiku života. Dagerman chce říci, že nedokonalými nástroji takzvané spravedlnosti jsme často odsuzováni nikoli za to, co jsme udělali nebo co jsme, nýbrž podle toho, co si druzí lidé myslí, že jsme udělali nebo co jsme. Jejich názor se přitom často opírá o zcela špatné předpoklady a je udržován při životě primitivně nelidskými nebo sadistickými instinkty a touhou davu „vidět krev“. Přestože byl náš odsouzený mravně stejný ve vězení, když čekal

na popravu, i po osvobození, pošetilý a senzacechtivý dav reaguje jednou cynicky a podruhé apaticky. Zpočátku se muže s odporem štítí, pak mu věnuje sentimentální soucit, a dokonce trochu obdivu. Odsouzený může pocíťovat jen pohrdání k lidstvu, které nachází potěšení v kombinaci tak neslučitelných citů — „že člověka nejdřív nenávidíte, štítíte se ho a hned nato ho zahrnujete soucitem, ačkoliv se ani v nejmenším nezměnil. Jak chcete, aby spoléhal na váš soucit, když se nemůže spolehnot ani na vaši bezcitnost!“ A o něco dále:

„Obejdu se bez vašeho soucitu. Vůbec ho nepotřebuji. Druhý týden ve vězení jsem došel k poznání, že soucit dělá život jen těžším a hlavně ztěžuje umírání. Naučil jsem se nepotřebovat nic, protože jsem byl tam, kde člověk nesmí nic potřebovat. Byl jsem tam, kde je život sledem nedorozumění, nedorozumění v tom, co člověk udělat měl, i v tom, co udělat neměl, byl jsem tam, kde nemá smysl proklínat, vzrušovat se, doufat, protože zákon jde svou cestou a nic se nedá změnit.“

Těmito slovy dává Dagerman explozivně dramatický výraz tématu, jež se v jeho díle stále vrací. Vyjadřuje jimi myšlenku, že zlo se nikdy nedá překonat, nepostavíme-li se mu tváří v tvář a nevyprázdníme-li pohár zla až do dna.

Hra rozvíjí své téma s neobyčejnou virtuozitou a dramatické efekty hromadí mistrným způsobem. První jednání je vedeno v ukázněném pianissimu s groteskním přídechem, druhé v důmyslně propleteném obligatu a bizarně vystupňovaném furiosu, třetí je pojato jako tvrdé, maximálně intenzivní intermezzo a čtvrté jako fascinující diminuendo, v němž hra nezadržitelně spěje k tragickému rozuzlení. Ukázněné pianissimo prvního jednání uvádí na scénu apaticky lhostejného a téměř bezcitného dozorce, přičemž hloupí reportéři ze senzačního tisku zde představují napůl realizovaný groteskní kontrakt. Složitě obligato druhého jednání stupňované ve furioso je úděsnou analýzou perverzních motivů příslušníků podivné společnosti, která si říká Klub zachráněných a jež oslavuje fantastickým sympoziem právě osvobozeného odsouzence na smrt. Svou démonickou zběsilostí připomíná tato část Strindbergovy komorní hry. Nanejvýš intenzivní intermezzo třetího jednání je jakousi mučivou studií impotence odsouzeného na smrt, jež je důsledkem čtyř měsíců strávených v hrůzách věznice. Nesmírně fascinující diminuendo čtvrtého jednání se vrací ke strohým tónům prvního a opakuje téma hry jako klidnou a nelítostnou výpověď o tragické nevyhnutelnosti.

Stockholmská premiéra *Odsouzeného k smrti* znamenala nesporný úspěch, někteří kritikové však měli ke hře jisté výhrady a poukazovali zvláště na to, že spisovatelovo zaměření na mravní problémy příliš překrývá psychiku postav a že symbolika hry je nadmíru schematická, čímž má velmi blízko k abstrakci, ne-li k ezoteričnosti. Dagerman si tohoto nebezpečí byl vědom. Vyplývá

to z rozboru jeho dalších her, v nichž se očividně snaží vyhnout úskalí symbolického dramatu, jaké představoval *Odsouzený k smrti*. Bohužel se mu nepodařilo zcela uspokojivě pěstovat ani moderní psychologické drama, jímž je *Martův stín* (Skuggan av Mart, 1948) a *Nikdo není svobodný* (Ingen går fri, 1949), ani realistickou hru s podrobnou kresbou prostředí, jakou představuje *Kariérista* (Streber, 1949). Naposled zmíněná hra sice popisuje s maximální věrohodností všední život několika dělnických skupin, nakonec je však její účín oslaben přeháněním a tendencí zobrazovat lidi v naivních kontrastech, malovat je černě a bíle a předvádět je jako dobré nebo jako špatné. Při rozvíjení zápletky — jde o rozpad idealistický vybudovaného dělnického družstva, poněvadž jeden z podílníků, „kariérista“, provádí sobecké manipulace — používá Dagerman proti kariéristovi příliš často své syndikalisticky zabarvené satiry a ten se tak stává naprostým ničemou jako ve staromódní a sentimentální *tendenční hře*. Naproti tomu ve hrách *Martův stín* a *Nikdo není svobodný* spojuje Dagerman neobyčejně hluboký psychologický pohled na věci s dramatickou formou, která udržuje citlivě rovnováhu mezi realistickými a symbolickými prvky, a má v nich šťastnější ruku. *Martův stín* je studií tragicky zklamaného mladého muže, který se musí vléci ve stínu bratra, legendárního mučedníka a odbojáře z válečného podzemí. *Nikdo není svobodný* je dramatizací románu *Popálené dítě*, složité moderní analýzy patologické fixace mladého muže na matku.

Zamotané klubko okolností, které vedly k Dagermanově předčasné smrti vlastní rukou, se dosud nepodařilo rozplést. Na jeho konci má však pravděpodobně podíl jisté literární rozčarování a momentální neschopnost udržet si vysokou úroveň, jakou slibovaly jeho první práce. Jeho poslední léta byla literárně neplodná ve srovnání s dřívějškem, kdy se ocitl na vrcholu slávy. Vyzrál asi příliš rychle, čtenáři od něho očekávali příliš mnoho a on nebyl schopen naděje splnit. Kdyby mu vnější okolnosti dovolily, aby si několik let odpočinul, a pak se znovu chopil pera, naplnil by možná velký příslib svého mládí vyzrálejší a bohatší tvorbou.

Jestliže složitý symbolismus některých Dagermanových knih a her zároveň mátl i udivoval, pak mátl ještě více v básnických debutech **ERIKA LINDEGRENA** (1910–1968) a **KARLA VENNERBERGA** (* 1910). A stále se vyskytuje poměrně málo lidí, kteří dílo těchto dvou básníků a jejich pokračovatelů znají, třebaže o nich čím dál víc kritiků píše s respektem a snaží se jejich tajemný básnický jazyk dešifrovat. Jeho rozluštění není snadné, neboť básníci, jež tento jazyk pěstují, vyhánějí kult formální nesrozumitelnosti až tak daleko, že někdy působí jako koketování s absurditou. Dagermanův alegorický symbolismus s odbočkami příslušných komentářů je mnohem srozumitelnější. Když ale do této poezie jednou vnikneme a přizpůsobíme se jejímu emocionálnímu

a myšlenkovému světu, nezřídka ji shledáme srozumitelnou a smysluplnou. Je třeba také dodat, že její nesrozumitelnost se postupem času zmenšila. Některé její rané ukázky se sice vzdaly kritické analýze teprve po neobyčejně houževnatém odporu, pozdější poezie těchže básníků byla ovšem často podstatně méně složitá. Poměrně větší srozumitelnost pozdějších básní však neznamená, že by básníci nějak podstatně změnili své pojetí poezie a její funkce. Nejčastěji je to prostě příznak zralosti, dokonalejšího zvládnutí básnického řemesla a menšího zděšení nad krutostí a utrpením, jež přináší současná doba.

Poezie básníků čtyřicátých let se definitivně prosadila v roce 1946 Lindegrenovým *mužem bez cesty* (mannen utan väg). V roce 1947 jej následovala antologie *Lyrika čtyřicátých let* (40-talslyrik). Redigoval ji Lingegren s Vennbergem a obsahovala básně asi deseti mladých básníků, kteří víceméně závažně představovali myšlení a nálady charakteristické pro toto desetiletí. Lindegrenův *muž bez cesty* vyšel již roku 1942 jako soukromý tisk. Mezitím, tedy do vydání sbírky knižní formou, se stal Vennberg činitelem, s nímž se muselo počítat jak v oblasti kritiky, tak v oblasti poezie, neboť napsal dvě básnické sbírky, *Slaměnou pochodeň* (Halmfackla) a *Letopočet* (Tideräkning). Celkem vzato je význam Lingegrenova *muže bez cesty* pro poezii čtyřicátých let nedocenitelný. Byla to první kniha, která jasnými slovy zvěstovala příchod nové poezie. Její básně vznikly v letech 1930 až 1940 a odrážejí překvapivě původní, zároveň však zcela přirozenou formou básníkův děs a zmatek z katastrofálního vývoje světových událostí. Pro Lindegrena byla druhá světová válka prostě posledním hrůzným šílenstvím a svědectvím naprostého krachu úsilí společnosti o udržení řádu a slušnosti. Celý okolní svět byl zpustošen, básník v něm však hledal literární formu vhodnou k vyjádření jeho básnického poselství. V *muži bez cesty* je hlavním symbolem tohoto poselství člověk, který ohromen hrůzou hledí na rozcestník. Ten ale žádnou cestu neukazuje, přesněji řečeno ukazuje na mnoho stran, jenže žádná není lepší. Kromě této symboliky je zmíněná básnická sbírka poznamenána intenzívním a trvalým napětím mezi přísnou formou a roztržitostí tematických detailů jejího obsahu.

Všech čtyřicet básní sbírky má stejnou formu, sedm nerýmovaných dvojverší, jež tvoří jakýsi moderní sonet. Básně nemají názvy, jsou však číslovány, což má naznačovat jednak neosobní charakter celé suity, jednak organické místo básně v ní. Proti této strnulosti formální výstavby stojí excentrické zpracování detailu — nerespektování velkých písmen a rozdělovacích znamének, odchylky od běžných syntaktických forem, a především nápadný důraz na maximálně fragmentární obrazy. Jak vidí voják svou úlohu v moderní válce, je například vyjádřeno takto:

*zastřelit nepřítele a ukrotit si cigaretu
zaplápat a zhasnout jako mák v bouři*

*uvíznout jako moucha v síti zájemců
myslet si že ses narodil se smůlou přesto že ses jen narodil*

*být funkcí všeho co nefunguje
být něco jiného nebo nebýt vůbec*

*být jako šedý kámen zaklesnut do zdi nenávisti
a přesto cítit srozumění kamenů jako radost vřesu*

*cítit, že vše je promeškáno v řinoucím se dešti
vychutnat napětí u doutnajících hranice*

*pochybovat o tom, že tentokrát je to naposled
přítakat všemu jen když se to neopakuje*

*probít se k výhledu
kde se ženou blesky aby se pomstily lidstvu.*

Přel. Josef Hiršal a Josef Vohryzek

Sotva si dovedeme představit obnaženější, zhuštěnější, tvrdošjněji hranatý a nápadněji útržkovitý verš. Proto byly také básně *muže bez cesty* nazvány „rozbitými sonety“ („sprängda sonetter“), to znamená sonety, které opovrhují všemi líbeznými melodiemi, vším tradičním přepychem zaoblených frází a estetických obrátů. Jsou to sonety nejvyšší možnou měrou modernistické, sonety naplněné brutálním vědomím roztržštěné kakofonie soudobého života, trpce odhodlané nakupit takové množství disharmonií, aby tuto kakofonii zobrazily.

Dokázal-li Lindegren pracovat touto náročnou uměleckou metodou tak úspěšně ve všech čtyřiceti „sonetech“ *muže bez cesty*, pak to svědčí o vysoké úrovni jeho debutu. Touto mezní metodou však mohlo vzniknout pouze jedno umělecké dílo. V dalších dvou básnických sbírkách, ve *Suitách* (Suiter, 1947) a v *Zimní oběti* (Vinteroffer, 1954), se Lindegren moudře vyhýbá ostrým disonancím, aniž ovšem obětuje něco podstatného ze svého modernismu. Fragmentární obrazy a pesimistický pohled na svět se v nich vyskytují stále, obrazy však mají měkčí linie, subtilnější a přizpůsobivější vzory a jsou více uzpůsobeny křehkému *hudebnímu* modernismu, který je charakteristický pro Lindegrenovu pozdější poezii. Jisté hudební kvality *muže bez cesty* nemohla zastřít ani jeho záměrná strohost a ve *Suitách* dominují ne-li zcela, tedy aspoň částečně. Dřívější upjatost zde ustoupila rafinovaným asociacím a složitým symbolickým sekvencím, které na čtenáře působí magickým dojmem. Jejich

ladění je sice chmurné, avšak zřídka kdy tvrdé a hrozivé. Torzovitě útržkovité detaily vzpomínek na minulost a na lásku spolu s odlesky přírodních her s liniemi a barvami vytvářejí ve *Suitách* — a menší měrou také v *Zimní oběti* — vizi poněkud lepšího světa než je ten, s nímž jsme se setkali v *muži bez cesty*. Je však nutno zdůraznit, že tato vize je u Lindegrena neurčitá, křehká a málo výrazná. Dává člověku jen nepatrnou útěchu.

Jestliže Lindegren myslí většinou v obrazech, které vidí v rozbitých tvarech vizuálního básnického modelu, pak jeho přítel a básnický kolega Vennberg používá abstrakcí a snaží se poezii redukovat na řadu prohlášení, definic a sylogismů. Je to právě on, kdo pěstuje a dovršuje takzvanou kriticko-analytickou linii moderní švédské poezie. Podobně jako jeho literární mistr T. S. Eliot, kterého překládal, je Vennberg stejně vynikajícím a vlivným kritikem jako básníkem. Svými bystrými a spolehlivými recenzemi a eseji se dostal do čela literárního generace čtyřicátých let a dal jejímu programu obsah a pevný základ. Jeho tři básnické sbírky ze čtyřicátých let spolu se dvěma Lindegrenovými se staly kanonickými díly nové poezie. Vennbergova bohatá básnická produkce pokračovala i v padesátých letech. V období let 1952 až 1955 vydal každý rok jednu knihu a žádná nesevědí o jeho únavě.

Vennberg byl už od prvozačátku neobyčejně dobře obeznámen s nejmodernějšími směry evropské literatury, a ty také zřejmě ovlivnily jeho ranou poezii. Kromě Eliota je jeho učitelem Kafka (jehož také překládal). Spekulativní skepse a ironické zobrazování věcí, které charakterizují tohoto autora, se ustavičně vrací novými variacemi také ve Vennbergově poezii. Skeptická dialektika Karla Vennerberga je však sušší a střízlivější než Kafkova a má menší sklon k symbolickým fantaziím a emocionálně hutným efektům. A jeho ironie má bližší terče, zvláště v básníkově raném období, kdy bedlivě sleduje nejrůznější soudobé projevy nepoctivosti, falše a klamných představ, ať vystupují v politickém, náboženském či kulturním rouše, a nemilosrdně jim strhává masku. Ukázkou toho, jak dovede být jeho ironie hravá a zároveň ničivá, je titulní báseň *Letopočtu* (Tideräkning, 1945):

*Někteří lidé si vymyslili,
že chci z pouhé schválnosti
a z mladické záliby v pobuřování
popřít běžný letopočet*

*já však mám letopočty v největší úctě
juliánský židovský gregoriánský i mohamedánský
a nikdy se do žádného důležitějšího podniku nepustím
neurčím-li jeho místo v čase
jeho postavení vzhledem ke stvoření světa*

*k založení Říma
k útěku do Mediny atakdale*

*Ti co mě obviňují
že jsem rouhačskými projevy
znevážil smysl pro chronologii
jsou patrně oběťmi vlastní zvolnosti*

*Kdo by se chtěl doopravdy zbavit
těch omšelých kalendářů
a všech jejich známých podvodů
kdo by se odvážil čelit
bez masek času a časových závislostí
všem tichým dohodám dějin
na ošlapaných schodech temnoty*

*Není přece tolik věcí
jež jsou samy o sobě hodny lásky
a opačné vlastnosti
si zpravidla tisknou ruce
Dokonce i pravda
může být přece dvojpohlavní
a je schopna plodit nestvůrné děti sama se sebou
Jak by se ostatně pravda lovců
mohla smířit s pravdou zvěře
Svědomy a smysl pro spravedlnost
nás dovedou podvést nejprostšími horečnatými záchvaty
Vůbec se zdá
že kosti
které nám dějiny předhazují
jsou dosti bídné a ohryzané
Ale ještě nikdo nikdy neslyšel
že by se jim podařilo někomu předhodit
pravdy nebo svědomí či kosti s troškou masa
bez letopočtu*

*třebaže v obvyklých případech možná potřebuji vlněné záplaty
a hřejivé obklady
abych své drobné slabosti a články víry udržel při životě
musím rozhodně popřít
že bych měl lhostejný vztah*

*k něčemu tak blahodárnému a všeobsažnému
jako je letopočet*

Vennbergova poezie je nám však přijatelná, neboť básník v sobě má — svědčí o tom zvláště jeho pozdější tvorba — tolik poctivosti, že dovede její ostří namířit také proti sobě, že dokáže uznat svou vlastní ubohost i to, že jeho dialektika má asi své nedostatky.

Tato poctivost odpovídá do jisté míry jeho skepsi, jistě je však také spřízněna s jeho paradoxním přáním vzdor všemu objevit nepoznatelnou pravdu, prolomit izolaci ironie a navázat nějaký plodný vztah ke společnosti a k lidem. Nejasně tuší, že sebeklam může postihnout i skeptika, třebaže se pyšní jistotou své sebevědomé inteligence a svých ironických šípů. Svou izolaci však překonává Vennberg se stejně malým úspěchem jako jeho obdivovaný Kafka. „Někteří musíme zůstat sami,“ říká v trpce rezervované básni Říjen (Oktober) ze sbírky *Křížovatka* (Gatukorsning, 1952). A ve své poezii z padesátých let — nejvýrazněji snad v *Zorném poli* (Synfält, 1954) — zaujímá Vennberg své definitivní stanovisko. Své pohrdání politickou okázalostí a nevírou v Boha nebo člověka si v mnohém uchovává, nalézá však jistou útěchu v prchavých vidinách krásy, již život obsahuje, a v upřímném lidském odhodlání tento život vydržet a podle možnosti jej vychutnat.

*Život nikdy neměl
poklidnou uzavřenost kruhu.
Byl vždy pátravým letem
nízko nad zemí,
jako když se čmelák vydá na svou první jarní cestu.*

*Lidská ruka nikdy nenalezla
svůj obřad a svůj skvost.*

*Spása byla vždycky nejistá
a návrat života pomalý.*

*Ale ještě jsme zde.
S vidoucíma očima.
Se spalující
sladkostí
života na jazyku.*

*Ještě jsme zde.
Jako oděni světlem.*

Jako příslib.

Na pátravém letu,

jako když se čmelák vydá na svou první jarní cestu.

V těchto řádcích necítíme hořkost ani vzdor. Jejich klidně rozčarované ladění v sobě chová zpola vyslovený pocit tajemství života i zdrženlivou ochotu smířit se s jeho tragickými podmínkami.

Subtilně intelektuální prvky Vennbergovy poezie — a vlastně většiny poezie čtyřicátých let — poznamenaly také soudobou prózu, byť ne tak výrazně a pronikavě, jak bychom očekávali. Prozaikové čtyřicátých let, například **LARS AHLIN** (* 1915), **SIVAR ARNER** (* 1909), **BJÖRN-ERIK HÖIJER** (* 1907) a **LARS GYLLENSTEN** (* 1921), experimentovali bohatě s formou a za svého nepřetržitého hledání trvalých duchovních hodnot projevíli výrazné spekulativní sklony. Ve srovnání s realistickým románem předchozích desetiletí se romanopisci čtyřicátých let zajímali daleko méně o člověka jako o tvora společenského a přistupovali k jeho existenci spíše z pozic psychologie a etiky. I když se děj jejich knih zabývá pracovními konflikty a podobnými záležitostmi, jak je tomu často v některých raných prózách Ahlinových a Höijerových, jsou nejvíce zdůrazněny vnitřní konflikty, zápas jednotlivce se sebou samým, jeho vlastní „hodnocení věcí“, jeho někdy násilné „hledání pravdy“ a jeho prožitek Boha, nebo aspoň božského principu.

Jestliže deziluzovaná skepse dobových básníků nedovolovala, aby se k náboženskému nebo mystickému životnímu názoru přiblížili jinak než pouze velmi pokusně, váhavě a zdrženlivě, pak pro většinu romanopisců byl tento názor podstatnější, ne-li nejpodstatnější. Nestali se však žádnými devótními apologety bez zakotvení ve skutečnosti. Při svém hledání pravdy se vždy drží rámce reality, často drsné, brutální a zlovolné skutečnosti, která zrcadlí existenci moderního člověka.

Žádný švédský spisovatel našich dnů se nevěnoval hledání duchovních norem tak otevřeně jako Lars Ahlin a žádný nesledoval všechny formy lidské slabosti, omylu a zkaženosti v jejich nejspletitějších labyrintech stejně odvážným způsobem. Je mezi prozaiky čtyřicátých let jistě nejhlubším a zároveň nejméně ukázněným autorem. Připomíná Gorkého i Dostojevského, neboť v sobě má něco z bezmezné chuti do života prvního a nemálo psychologické pronikavosti a nekonvenčního náboženského zápalu druhého. Podobně jako u Gorkého byla Ahlinova mladá léta chaotická a poznamenaná chudobou. Ze švédských spisovatelů připomíná Hjalmaru Bergmana, s jehož fantastickým vypravěčským talentem a zálibou v bizarním a příšerném se u Ahlina rovněž setkáváme. Netvoří však instinktivně jako Bergman a nemá jeho schopnost propracovat složitý dějový román s bezděčným citem pro rovnováhu. Ahlin

píše stylem ledabylým, upovídáným, nezřídka nevkusným a při své slabosti spekulovat si často vezme příliš velké sousto. Málokdy nechá své postavy žít vlastním životem a nejde mu o nějaký iluzivní román. Musejí ilustrovat některou teorii svého tvůrce, fungovat jako článek jeho etické a náboženské argumentace. Ahlin, který se považuje především za jakéhosi „přímluvce“ či „prostředníka“ mezi člověkem a Bohem, často požadavky příběhu ignoruje a dělá ze svých knih morální traktáty nebo náboženské komentáře. Platí to zejména o jednom z jeho nejzajímavějších děl, o románu *Jestli* (Om, 1946). Ahlinovy knihy však přesto mají jakousi fantastickou vitalitu, která dovede čtenáře strhnout téměř neskutečně vulkanickou silou. Tato vitalita pochází ze spisovatelovy vrozené tvůrčí síly a neumenší ji žádné jeho odbočky a někdy podivné teoretizování o přirozenosti člověka a o jeho vztahu k Bohu.

Nová a velmi originální Ahlinova osobnost překvapila publikum poprvé knihou *Tåbb s manifestem* (Tåbb med manifestet, 1943) a od té doby nebylo téměř roku, aby ke spisovatelově produkci nepřibyl další svazek. Kromě románu *Jestli* můžeme považovat za nejpozoruhodnější (a nutno dodat: za nejdiskutovanější) prózy *Má smrt je má* (Min död är min, 1945), *Zbožné vraždy* (Fromma mord, 1952) a *Žena, žena* (Kvinna, kvinna, 1955). Nejlepších uměleckých výsledků dosahuje v románě *Skořička* (Kanelbiten, 1953), v zajímavých autobiografických skicích *Velké zapomenutí* (Stora glömskan, 1954) a v jejich pokračování nazvaném *Noc v jarmarečném stanu* (Natt i marknads-tältet, 1953), jakož i v některých novelách. V těchto knihách své spekulativní sklony úspěšně ovládl a zobrazil lidi, které jeho teoretické tyranie příliš neovlivnila. Byť má Ahlinovo dílo tolik vrstev, že i nejbystřejší kritikové je mohou interpretovat mylně, můžeme o něm říci asi tolik, že pojednává o nejistém putování člověka a o nutnosti, aby si na této pouti hledal nějakou božskou hvězdu. Na jeho knihách působí nejsilněji spolehlivý psychologický realismus a kypivé bohatství událostí. Sleduje lidského ducha na jeho klikatých cestách bez sebemenšího ohledu k citlivějším čtenářům, používá souběžně nebo střídavě realismu i snové techniky a s obdivuhodnou virtuozitou a mimořádnou přesvědčivostí přizpůsobuje formu obsahu a naopak. Jeho literární prostředky působí dojmem nepřebornosti, jeho chuť k životu je gargantuovská a jeho jazyk je pro čtenáře stálým zdrojem potěšení. Dosavadní Ahlinův přínos švédské literatuře není zanedbatelný, přesto však máme dojem, že svá nejlepší díla teprve vytvoří. Podaří-li se mu v téže knize spojit uměleckou kázeň *Skořičky* s obrovským myšlenkovým bohatstvím děl *Má smrt je má* a *Žena, žena*, vyjde z jeho pera skutečně velký švédský román.

Sivar Arnér sice sdílí Ahlinův zájem o mravní a náboženské otázky a má rovněž něco z jeho brutální posedlosti popisovat moc zla nad člověkem, jinak je ale jeho pravým opakem. Na rozdíl od Ahlina je Arnér vzděláním i temperamentem intelektuál a jeho knihy svědčí o neobyčejně solidní a pečlivé umě-

lecké kázni. Jeho styl je prostý, uměřený a vždy jistý, jeho technika střízlivá, ukázněná a analytická i tehdy, když jsou jeho city nejvíc angažovány. „Zápletky“ jeho knih jsou někdy trochu schematické a upjatě složité jako matematická rovnice. Ovládá je však mistrně a nakonec rovnici perfektně vyřeší. Stejně dokonale ovládá nejsložitější vypravěčské postupy moderního románu. Svých progresivnějších vypravěčských metod používá většinou v dějových útvarech, které jsou jinak poměrně konvenční. Někdy je však základní schéma příběhu také výrazně moderní. Platí to zejména o románu *Egil* (1948), v němž po způsobu Joycova *Odysea* sleduje myšlenkový proud hlavní postavy v průběhu jednoho dne. *Čtyři bratři* (*Fyra som var bröder*) působí dojmem moderní, zpola apokalyptické bajky stejně prorockého typu jako Orwellův román *1984* nebo *Kallocain* Karin Boyeové. V žádném z těchto děl však Arnér nedosahuje dokonalosti. Formou mu lépe vyhovuje román, který v rámci pevné struktury zobrazuje malou skupinu jednotlivců v sevřeném realistickém konfliktu, jehož implikace sahají daleko za bezprostřední děj. K nejsuštilnějším a nejsložitějším románům tohoto typu patří *On — ona — nikdo* (*Han — hon — ingen*, 1951). Morální implikace se nezřídka pohybují na mystické úrovni. Arnérův realismus má bezvýhradně čtyři dimenze, přičemž čtvrtý rozměr — ten, který vede do mystiky — je častěji naznačen než definován a tvoří k ději spíše organický doprovod než přímý komentář.

Pokud jde o vztah mezi mužem a ženou, manželský nebo jiný, nesdílí Arnér nikterak naivní erotický optimismus primitivistů třicátých let. Zvláště v jeho raných románech a novelách, například v románě *Ty sám* (*Du själv*), a v novelistické sbírce *Veranda* (*Verandan*) ze čtyřicátých let, jsou manželské vztahy determinovány tak hořkou a bolestnou směsicí lásky a nenávisti, že připomínají Strindberga. Když vyšel román *Pěkné počasí* (*Vackert väder*, 1950), ohlašovali někteří kritikové naprosto spolehlivý příchod „nového Arnéra“, Arnéra, který už lásku nevidí ve světle tak trpkém a disharmonickém a jehož mystické spodní tóny se staly pozitivnějšími a optimističtějšími. Forma i obsah románu nepochybně nasvědčují tomu, že strohý analytik ustoupil poněkud mírnějšímu, byť nikoli spokojenému pozorovateli. S výjimkou novelistické sbírky *Jistě k létu* (*Säkert till sommaren*, 1954), která obsahuje několik manželských skic vedených duchem rezignace a porozumění, však není ve spisovatelově pozdějším díle mnoho rysů, které by ukazovaly na „nového Arnéra“. Styl románu *Jako vlaštovky* (*Som svalorna*, 1956) je sice lehčí a uhlazenější než dříve a napětí mezi skutečným a mystickým světem není podtrženo stejným způsobem, avšak řešení tohoto napětí málokdy uspokojí především proto, že Arnérova analytická metoda se časem stala složitější a nesrozumitelnější. Jeho elegance a poctivost může čtenáři imponovat, nepřesvědčí ho však, že vedou k velké literatuře nebo k etickým a náboženským hodnotám, z nichž by člověk žil.

Romány a hry Björna-Erika Höijera mají málo Ahlinovy démonické zbesilosti a ještě méně Arnérova nadmíru britkého a zjemnělého intelektu, svým nenáročným způsobem však jsou pro literaturu čtyřicátých let velmi typické. Höijer se ne vždy úspěšně snaží napodobovat moderní experimentální formy a jako jeho spisovatelští kolegové se zabývá psychologickými i nábožensko-mravními problémy. Od ostatních prozaiků čtyřicátých let se liší mimo jiné tím, že se ve svých knihách drží snadno poznatelného prostředí, totiž kraje kolem MalMBERGETU v NORRBOTTENU, kde se narodil, vyrostl a působil jako učitel ručních prací, dokud se neprosadil jako spisovatel. Prostředí však přiděluje úlohu jen o málo větší, než ostatní významní spisovatelé současnosti. Je tomu tak v jeho prvním zajímavějším románě *Pohled na svůj obraz* (Se din bild, 1946), který začíná popisem pracovního konfliktu ve stylu starého proletářského románu, brzy však přechází k popisu vnitřního života hlavních postav. Je trochu škoda, že Höijer ustoupil literárnímu vkusu čtyřicátých let a dovolil, aby realistické smyslové dojmy byly v jeho pozdější tvorbě otupeny psychologickými a náboženskými úvahami, neboť má pozorovací schopnost neobyčejně bystrou a značně širokého záběru. Nikdy však nepřipustil, aby „vyšší cíle“ nabyly vrchu nad pečlivými a mistrnými studiemi prostředí. Svědčí o tom také jeho hry, ty dokonce natolik, že jeden nadšený recenzent (Ebbe Linde) *Tance na můstku* (Dans på bryggan) napsal, že Höijer „dovede postihnout líp než kterýkoliv švédský spisovatel pokojový pach“. Potom kritik rozvíjí svůj názor na scénický a dějový realismus hry a píše: „Z hlučnosti, hašteření, pивní srdečnosti a z banality spolunažívání těchto lidí na nás vane pokojový pach, ona nepopsatelná směsice vůně kávy a zápachu nevětraného ložního prádla, kočičinců a starých bot.“ Vzdor kritikovu ujišťování, že tato slova nebyla míněna ironicky, cítil se jimi Höijer dotčen, neboť měl vyšší literární ambice než věrně popsat čichové vjemy.

Kromě cyklu vynikajících črt o svém dětství, cyklu, jehož první část se jmenuje *Martin chodí v trávě* (Martin går i gräset, 1950), věnoval Höijer pozornost třem literárním žánrům, novele, románu a dramatu. Poslední z jeho tří zajímavějších románů, k nimž patří *Třicet stříbrných* (Trettio silverpen-gar, 1949), *Než přišly vdovy* (Innan änkorna kom, 1951) a *Růženec* (Rosenk-ransen, 1953), nemá stejnou úroveň jako ostatní dva a trpí příliš zmateným symbolismem. Romány *Třicet stříbrných* a *Než přišly vdovy* jsou poněkud schematické, ale velmi zajímavé příběhy o morálních a psychologických problémech a zpracovávají svůj materiál neobyčejně důvtipně a vynalézavě. Kniha *Třicet stříbrných* je jakousi detektivkou, v níž řešení problému, kdo ukradl tři sta korun z pokladny kostelíka na dalekém Severu, dává spisova-teli příležitost k zevrubné analýze dosti pochybné „religiozity“ faráře a šesti členů staršovstva. Román *Než přišly vdovy* se zaměřuje na jednu osobu, na starého muže, který je dlouhá léta upoután na lůžko, ve svém opuštěném

domě zapadne s mrtvolou své ženy sněhem a do příchodu sousedek tam s ní stráví dva hrozné dny. Na těchto osmačtyřiceti hodinách hrůzy buduje Höijer fascinující román ve formě vnitřního monologu. Starý muž zde hodnotí svou minulost, zvláště pokud jde o jeho vztah k ženě a ke jejích jedinému synovi, a tento proces pak přechází v morální účtování se sebou. Téma mužova falešného, nelidsky tvrdého „idealismu“ a jeho neblahých následků pro ženu a dítě se opakuje v jedné z nejvýznamnějších Höijerových her, jež se jmenuje *Izák Juntti měl mnoho synů* (Isak Juntti hade många söner). Hra pojednává o primitivním náboženském sektářství v dalekém Norrbottenu a svou intenzivní imaginací stojí podstatně výš než román. Höijerova dramatická přesvědčivost záleží především ve zhuštěné atmosféře jeho her a v jejím svěžích a kousavých dialozích. Jeho slabostí je sklon k nápadně sentimentálním efektům. Höijer nemá stejnou uměleckou eleganci a vytríbenost jako jeho spisovatelští kolegové ze čtyřicátých let, jeho zájem o psychologické a morální problémy, který s nimi sdílí, se však vyznačuje svěžestí a dramatickou konkrétností, jež není u jeho literární generace vždycky obvyklá.

Na jaře 1953 uvedla jedna z nejbystřejších švédských kritiček recenzi nového románu tímto kategorickým soudem: „Právě tak dobře to můžeme říci přímo — *Milíř* je pozoruhodnou knihou nejen v relativním smyslu a jako románový debut, nýbrž i z hlediska absolutního, to znamená z hlediska širších literárních souvislostí.“ (Elisabeth Tykessonová v BLM, duben 1952, str. 295.)

Milíř (Tjårdalen) je prvním románem SARY LIDMANOVÉ (* 1924), jediné švédské spisovatelky nejmladší generace (to znamená té, která debutovala po roce 1950), jež si už na začátku získala obecné uznání kritiky a dosáhla značné čtenářské popularity. Dostalo-li se její druhé knize, nazvané *Kraj ostružin* (Hjortronlandet, 1955) stejně nadšeného přijetí, pak to ukazuje, že Sara Lidmanová asi bude jednou z mála vynikajících švédských spisovatelek. Dvě hry, které zatím napsala a jež se jmenují *Dcera Joba Hodináře* (Job Klockmakares dotter) a *Aina*, vzbudily u divadelního publika celkem jen zdvořilou pozornost, oba romány však mohou klidně soutěžit s nejlepšími ranými díly Selmy Lagerlöfové. Jejich styl charakterizuje zdrženlivá spontánnost, mají jemný, hřejivý a lidský humor, rytmus příběhů je klidný a lehký, psychologická analýza a mravní opravdovost imponantní. Třetí román Sary Lidmanové, *Rorýs* (Regnspiran, 1958), nemá možná naprosto stejnou úroveň jako *Milíř* a *Kraj ostružin*, je však nesporně dílem zralé a citlivé umělkyně.

V románě *Nést jmelí* (Bära mistel, 1960) se spisovatelka ještě jednou vrací ke stejnému motivickému okruhu a pokračuje v intenzivní morální analýze křesťanského ladění, které je nosným prvkem jejího umění. Norrlandské prostředí poprvé opouští románem *Já a můj syn* (Jag och min son, 1961), jehož

děj lokalizuje do Jižní Afriky. Zde se mravní účtování týká vztahu mezi bílými a barevnými, proto byla kniha nazvána „švédskou Chaloupkou strýčka Toma“. Je to dílo hluboce angažované. Mezi jejími romány působí možná nejméně propracovaným dojmem, je to však kniha, v níž její charakteristický smysl pro spravedlnost dochází nejobecnějšího výrazu, kniha nekompromisně účtující s ideou nadčlověka a s farizejským sebeuspokojením, s věcmi, k nimž se tolikrát vrací, aby je zobrazila jako zdroj zla.

Talent Sary Lidmanové je tak původní a harmonický, tak hluboce zakořeňený v životní skutečnosti, že můžeme z jejího pera očekávat ještě více vynikajících románů.

V *Miltře* i v *Kraji ostružin* byl děj situován do spisovatelčina rodného kraje, do Västerbottenu. Za svých studentských let, přerušovaných dlouhodobými pobyty v sanatoriích, psala konvenční novely. Činila to až do doby, kdy pod vlivem Dostojevského a švédských „modernistů“ Tageho Aurella, Thorstena Jonssona a Stiny Aronsonové našla svou vlastní formu a zájmovou sféru. Obec „Eckträsk“ z *Miltře* je ve skutečnosti autorčiným rodným Missenträskem, jehož obyvatelé si z chudé země dobývali skrovné živobytí. Saře Lidmanové se však podařilo tento chudý a malý svět vzácně oživit nikoli tím, že by obyvatelé Eckträsku opatřila nějakými falešně hrdinskými vlastnostmi. Nechala je naopak žít jejich vlastní život a reagovat na každodenní události jejich přirozeným způsobem. Ryzí požitek, který má čtenář z pozorování těchto lidí při jejich denním životě, naprosto neruší ani dramaticky zhuštěný děj (zničení milře a jeho důsledky), ani způsob, jak z příběhu vyplývá „mravní naučení“. Spisovatelka svým příběhem sama intenzívně žije a morální problémy své i svých postav rozvíjí přirozeně. Její analýza lidské nedokonalosti je zevrubná — platí to zejména o zobrazení slabého charakteru Petra Anderssona, „duchovního vůdce“ Eckträsku — nikdy však „nekáže“ a nevynucuje odsudek. Prostě jen vypráví a vysvětluje, to stačí. Poměrně sevřená forma *Miltře* je poněkud rozvolněna v *Kraji ostružin*, který se od *Miltře* liší také méně důsledným používáním charakteristického nářečí a tím, že typický venkovský proletariát, obyvatele bažin, jimž se říká „öarna“, pojímá kolektivněji. Jinak se děj *Miltře* i *Kraje ostružin* pohybuje ve stejném prostředí, setkáváme se v nich přibližně se stejnými existenčními podmínkami a s podobnými morálními problémy. V *Kraji ostružin* má však spisovatelka o něco lehčí ruku, zpracovává své téma poněkud volněji a má nad svým materiálem jistější uměleckou vládu — možná proto, že v této knize hrají ženy větší roli než v *Miltře*. Ať je tomu ale jakkoliv, nadšené přijetí *Miltře* bylo pro její uměleckou tvorbu jistě povzbuzením, které rozptýlilo všechny eventuální pochyby o jejím literárním talentu, takže mohla v *Kraji ostružin* rozšířit svůj rejstřík a zušlechtit své výrazové prostředky.

* * *

Po Sáře Lidmanové je mezi spisovateli padesátých let snad nejvýraznější postavou LARS GYLLENSTEN (* 1921). Jeho prostředí a východiska jsou od Sary Lidmanové ve všem podstatném tak odlišná, jak si jen můžeme představit. Gyllensten je v podstatě městský člověk s akademickým vzděláním, působí jako prosektor na Karolínském ústavu a svými sklony je relativista a intelektuál, zajímá se však o morální otázky stejně intenzívně jako Sara Lidmanová, třebaže k nim přistupuje jinak.

Gyllensten původně debutoval básnickou sbírkou, která vyšla roku 1946 pod pseudonymem a nesla matoucí název *Camera Obscura*. Gyllensten ji napsal spolu se svým kolegou ze studií a ztropili si v ní nevázaný žert z lyriky čtyřicátých let. Žert byl po čase odhalen a způsobil senzační při (cause célèbre) literatury čtyřicátých let. Kritikům, kteří měli tehdy pocit, že byli napáleni, se asi opět vrátila sebedůvěra. Za studentským žertem se totiž opravdu skrýval svérázný literární talent, tíhnoucí k experimentování a maskování jako k dominujícím metodám. Neustále se opakujícím motivem Gyllenstenovy tvorby je pocit náhodnosti a konvenčnosti, jež provázejí lidské hodnocení a jednání. Své romány nazval „artefakty“ a stále zdůrazňuje, že mají pokusný charakter, že jde o jakési životní experimenty. Jde mu spíš o zkonstruování různých životních situací a o vyzkoušení jejich krajních důsledků než o realistické zobrazení prostředí a postav. Touto metodou dokázal zpracovat morální problematiku a morální tápání s intenzitou a vcítěním, jakých je schopen jen velký a hluboce originální spisovatel. Ironie a nápadný prožitek mnohoznačnosti, který nacházíme v jeho prvních knihách s názvy *Moderní mýty* (Moderna myter, 1949), *Modrá loď* (Det blå skeppet, 1950), *Dětská kniha* (Barnabok, 1952) a *Carnivora* (1953), jsou pro toto období typické. Stejně je pro ně typické hojné uplatňování mýtů, filozofických úvah a nejrůznějších ideově historických rekvizit, které podtrhují fiktivní a vykonstruovaný charakter jeho textů. Nejlepší z těchto knih je nepochybně *Modrá loď*. Její hlavní postavou a vypravěčem je malý chlapec. Ten žije na palubě lodi jezdící v šérách a chlapcovy zkušenosti, jež se pohybují mezi fantazií a skutečností, vyjadřují prožitek civilizace a zároveň s ní účtují. Prastaré rity a kritika nihilistického pojetí mravních hodnot jsou zde spojeny v kaleidoskopickou ideovou báseň vynikajících kvalit. Dezorientaci sdílí Gyllensten se svými generačními druhy, opravdovost a hloubka jeho analýzy jsou však neobyčejné. Jeho styl je tvárný, impulsivní a používá větných konstrukcí, které jsou epicky nejhutnější uprostřed.

Pro Gyllenstena je příznačný pocit nejistoty a zklamání, pokud jde o obecně přijaté životní formy, současně však v sobě má něco vizionářského. Jeho poslední tři romány jsou poznamenány bájemi a mýty méně než dřívější, přibylo v nich však vážnosti a stále víc je zdůrazňováno účtování a experimentování se základními morálními soudy. V roce 1956 vyšla *Senilia* a v roce 1958

Senátor (Senatorn), který pojednává o problému státní diktatury. Tato kniha je kritikou nejzákladnějších norem naší civilizace. Jakéhosi vyvrcholení dosáhly tyto romány v *Sokratově smrti* (Sokrates död, 1960), kde Gyllensten opouje oficiálním heroickým verzím Sokratova příběhu. Pokouší se ukázat rozdíl mezi „vysokým“ životem, kulturou a hrdinstvím, jak je představuje filozof, a obyčejným, spontánním a nehrdinským životem, který představují jeho nejbližší. Proti destruktivní velikosti staví hřejivě pasivní život, poddajný a nenáročný. A táže se, zda právě to nejprostší není nejobtížnější a nemá-li se vlastně usilovat především o ně. Vedlejší postavy oficiální verze, otrok a filozofova dcera, se stávají hlavními a Sokrates postavou vedlejší. Všichni představují nenáročnou pozemskou pohodu, tedy životní sloh, od něhož se Sokrates odvrací, když odmítá prchnout.

Radikalismus a opravdovost, s nimiž Gyllensten v tomto díle zpochybňuje uznávaná hodnocení, jsou pro něho typické, neboť jde o autora, který významně přispěl do diskuse mladé generace o morálních problémech.

Spisovatelská generace padesátých let má sice několik zajímavých talentů, s výjimkou Sary Lidmanové a Gyllenstena však jen málokterí dosáhli opravdové intelektuální a umělecké zralosti. Nezralost není dána pouze jejich mladým věkem — většinou mají jen něco přes třicet. Hlubší příčinou tohoto nedostatku je asi jejich předčasná vyzrálost a jejich přespřílišná tvůrčí aktivita. Téměř všichni debutovali, když jim bylo přes dvacet, a do poloviny padesátých let stačil každý napsat průměrně čtyři až pět knih. **PER WASTBERG**, u něhož se předčasná zralost projevila nejvýrazněji, debutoval v patnácti letech a **BO SETTERLING**, nejproduktivnější z nich, dokázal za deset let napsat přes deset knih. Tato předčasně vyvážená produkce svědčí spíše o neobvyklé verbální lehkosti než o ukázněném umění a většina tvorby těchto mladých spisovatelů má pro vývoj švédské literatury evidentně minimální význam, nebyla-li její část už od začátku mrtvě narozeným dítětem.

Na rozdíl od generace čtyřicátých let spisovatelé padesátých let jako by nebyli schopni vážně se vyrovnat se složitým životem poloviny století a nezřídka tento problém řeší únikem do různých romantických nálad a postojů. Básníci se často pohybují v neurčitém náboženském ovzduší, které víceméně připomíná romantismus Stagneliův nebo Almqvistův. Co do formy je tato poezie často úmyslně naivistická a snaží se navazovat na lidovou baladu. Toto moderní experimentování s překonanými romantickými náladami a formami přineslo někdy docela dobrou poezii, častěji však preciózní básnické tlachání.

Někteří mladí spisovatelé nemají naštěstí stejně infantilní přístup k věcem a snaží se své dílo aspoň zčásti vytvářet ve shodě s moderní skutečností. V některých případech, zvláště ve fascinujících raných románech s psychologicko-politickou problematikou, jaké píše **ARNE SAND** (* 1927), je romantická menta-

lita zahleděná do minulosti zcela vymýcena a nahrazena pokrokovým realistickým modernismem. Avšak i tehdy, když jsou mladí spisovatelé ochotni hledat kontakt se skutečností, činí tak zpravidla nerozhodně a polovičatě. To má za následek, že jejich knihy balancují nebezpečně dvojznačným způsobem mezi dvěma krajnostmi, mezi imitujícím (nebo aspoň odvozeným) romantismem a vynuceným, téměř hysterickým modernismem. V poezii **PAULA ANDERSSONA** (1930–1976), abychom uvedli nějaký příklad, se romanticky vizionářské prvky prolínají s rimbaudovským modernismem a **LARS FORSELL** (* 1928) pěstuje někdy experimenty přetvářející naivismus lidových písní v rozhlasové šlágry. Ve svých závažnějších dílech se však Lars Forsell učil u Ezry Pounda a u jiných anglických a amerických básníků a je jedním z nemnoha mladších umělců, kteří do jisté míry zdělili cynický deziluzionismus a kritický intelektualismus čtyřicátých let. Forsellův *Lycidas* z básnické sbírky *Jezdec* (Ryttaren, 1949) je subtilní variací stejnojmenné Miltonovy elegie a některé básně sbírky *Blázen* (Narren, 1952) mají evidentní styčné body s Eliotovou skladbou *Sweeney Agonistes*. Dosud však byl Forsellův vztah ke čtyřicátým létům značně dvojznačný. Nejnápadněji se to projevuje v knize *F. C. Tietjens* (1954), kde si předčasně vyspělý básník tropí nevázané intelektuální posměšky ze zralejšího a opravdovějšího intelektualismu svých bezprostředních předchůdců. Ironie této knížky je plodem intelektualismu čtyřicátých let a zároveň prostředkem, jímž se na tento intelektualismus útočí.

Osobitý básnický profil má také **TOMAS TRANSTRÖMER** (* 1931). Jeho produkce je mimořádně úsporná. V padesátých letech ji tvořily dvě útlé básnické sbírky, *17 básní* (17 dikter, 1954) a *Tajemství na cestě* (Hemligheter på väg, 1958). Jeho básnický svět charakterizují obrazy světelných proměn nad krajinou a téměř brutálně objevné prožitky vyvolávané jeho metaforami. Současně se jeho poezie vyznačuje nápadným nedostatkem vnějškové angažovanosti. Tranströmer je především divák, který dovede soustředit své vize do zhuštěných výrazů, aniž jich používá k diskusi nebo přesvědčování.

Je věcí budoucnosti, naplní-li nejmladší generace švédských spisovatelů úspěšně sliby, jež někteří její příslušníci nesporně představují. V přítomné chvíli je situace taková, že se pohybují nejistými kroky po dosti bludných, nikoli však nezbytně bezvýchodných cestách. Objeví-li slepé uličky aspoň někteří z nich a jestliže se jim se zdarem vyhnou, zjednájí si ve švédské literatuře pevnější pozici než dosud. Ať se jim to ale podaří nebo ne, žádného poklesu literární tvorby se obávat nemusíme, neboť to, co nejmladší generaci momentálně chybí, bohatě kompenzuje stálý tvůrčí elán generace starší. Stále píšící vynikající básně někteří klíčoví představitelé čtyřicátých let, například Karl Vennberg, ale nejen to, stále jsou činní také mnozí básníci a romanopisci, kteří se zasloužili o vysoký standard literatury třicátých let, a jejich vitalita

zatím nikterak neochabla. Vždyť několik nejlepších děl spisovatelů třicátých let vyšlo ve dvou posledních desetiletích. Týká se to Harryho Martinsona, Eyvinda Johnsona, Vilhelma Moberga a mnoha dalších. Dokonce i Pär Lagerkvist, jehož první literární pokusy pocházejí z doby před první světovou válkou, rozmnožoval až donedávna dlouho řadu děl, jimiž se už před dlouhým časem stal hlavní postavou švédské literatury našeho století. Počinaje *Barabášem* z roku 1951 vydal Lagerkvist v rozmezí několika let svá tři nejdůležitější prozaická díla a jednu výtečnou básnickou sbírku. Hovoří-li někteří švédští kritikové o „bezvětrí“ v literatuře padesátých let, pak to platí jen potud, pokud míní literaturou padesátých let to, co bylo napsáno nejmladší generací, těmi spisovateli, kteří se zatím sotva zbavili svých mléčných zubů.