

Gustafson, Alrik

Štukavec, Libor (editor)

## **Přelom a počátek století a dvacátá léta**

In: Gustafson, Alrik. *Dějiny švédské literatury*. Vyd. 1. V Brně: Masarykova univerzita, 1998, pp. 269-337

ISBN 8021017678

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122882>

Access Date: 24. 02. 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.

**2. DÍL**

---

**20. STOLETÍ**

# Přelom a počátek století a dvacátá léta

Termín „oskarovská idyla“, kterým se označovalo pětatřicetileté období vlády Oskara II. (1872–1907), je poněkud nesrozumitelný, nezasadíme-li jej do rámce neklidného a chaotického vývoje následující poloviny století. Vždyť obě poslední desetiletí devatenáctého století se vyznačovala, jak jsme viděli, vším jiným než klidem a idylou, i když můžeme říci, že literatura devadesátých let byla v jistém smyslu protiváhou literárního radikalismu osmdesátých let i vlny socialistické agitace, jež se zvedla v době následující. Jinak ale měla devadesátá léta svůj vlastní „radikalismus“, radikalismus takřkajíc „estetický“, a ten byl nenapravitelným vyznavačem náboženského a politického konzervatismu (Carlu Davidu af Wirsénovi a jemu podobným) proti mysli stejně jako sociálně reformní literatura osmdesátých let. A mimo oblast literatury působily síly, které měly později — v našem století — změnit tvář Švédska, vymýt v něm poslední zbytky konzervativní patriarchální společnosti a udělat z něho moderní demokratický stát.

Na první pohled by se mohlo zdát, že společenské přeměny našeho století proběhlo rychle a revolučně, že byly způsobeny radikálními sociálními a ekonomickými naukami a uskutečněny řadou dramatických politických akcí. Tak tomu však nebylo. Ve skutečnosti proběhly změny postupně a převážně evoluční cestou. I když jsou sociální a politické změny ve Švédsku našich dnů většinou dílem sociálně demokratické dělnické strany, je třeba mít na paměti, že po valnou část devatenáctého století působila liberální politická tradice. Udržovala ji však při životě politicky uvědomělá střední třída, která sledovala své vlastní omezené politické cíle. Tím se tato tradice časem stala poměrně konzervativní. Když tedy průmyslový rozvoj vytvořil koncem století novou politicky uvědomělou skupinu, dělnickou třídu, musel být liberalismus devatenáctého století vystřídán radikálnější sociálním a ekonomickým hnutím. Sociální a ekonomický program nově založené sociálně demokratické strany

se opíral o vysloveně materialistickou ideologii marxismu, který rozhodně opo-  
noval nejen soudobému náboženskému a politickému konzervatismu, nýbrž  
také idealistickému politickému liberalismu předchozí generace. Později, v době  
svého politického vzestupu, se však sociální demokraté značně vzdálili od dok-  
trinárského materialismu marxistické teorie a změnili se v mezinárodně orien-  
tovanou „dělnickou stranu“ s menším třídním uvědoměním. Také její dřívější  
nedůvěra vůči tradičním hodnotám v oblasti kultury ustoupila — aspoň čás-  
tečně — kladnému hodnocení těch uměleckých a literárních děl, která se opí-  
rají o hluboce zakořeněnou národní tradici. Krátce řečeno, vítězná sociálně  
demokratická strana časem vyžrála a mezi politickými a kulturními krajnostmi  
volila střední cestu.

Politické převraty a změny v poměru sil, k nimž došlo za posledního půl-  
století, byly následovány stejně hlubokými změnami téměř v celém společen-  
ském životě. Dvacáté století znamená neobyčejný rozvoj švédského hospodář-  
ství, revoluční změnu komunikací, zintenzívnění urbanizace, lepší pracovní  
podmínky pro široké masy, sociální výhody pro všechny, větší možnosti škol-  
ního vzdělání podle různých potřeb nové společnosti a postupné vyrovnávání  
pronikavých třídních rozdílů, které byly dříve pro švédskou kulturu normou  
a určovaly její tendence. Všechno je v pohybu a nové síly naléhají, aby se  
uskutečnily nové společenské ideály. Neméně důležitý je tlak světových udá-  
lostí, který je nevyhnutelným důsledkem pronikavého zlepšení komunikací  
a významné úlohy, již pro rychle se rozvíjející průmysl představuje obchodní  
výměna. Tento průmyslový rozmach způsobil, že se mluví o novém „období  
švédské velikosti“, které bude ekonomickou obdobou velmocenského období  
švédské politiky v sedmáctém století.

Tyto společenské změny se odrážejí v celé švédské literatuře našeho sto-  
letí. Nabyla zcela jiného tempa a měla rychlejší puls a rytmus než dříve, tře-  
baže se stále držel při životě jistý kulturní konzervatismus. Zpočátku působí  
literatura nového století skoro dojmem, že se snaží udržet krok s dobou ner-  
vózně a za každou cenu. Před první světovou válkou se však postavila na  
vlastní nohy a rozvíjela se většinou sebevědomě, ne-li přímo agresívně. Ne-  
zdráhala se — zejména později — vzdorovat literárním konvencím a zkoušet  
nové formy ve snaze nalézt pro nové nálady a názory případnější výraz. Zvláště  
velký vliv na novou literaturu mělo podstatné zvětšení čtenářského publika.  
Souviselo to s většími vzdělávacími možnostmi a se zvýšením významu den-  
ního tisku a časopisů. Větší záliba ve čtení ze strany kulturně uvědomělé veřej-  
nosti se odrazila jak ve stoupajících nákladech knih, tak v množství spisova-  
telů, kteří se k tomuto čtenářskému publiku obraceli. Před rokem 1900 šla  
knihy dobře na odbyt, když se prodalo vydání o dvou až třech tisících exem-  
plářů. Nyní jsou zcela běžná vydání o deseti tisících exemplářích i více. Ve  
třicátých a čtyřicátých letech nebyl nikterak neznámý fenomén „bestselleru“.

Po deseti tisících exemplářích se tehdy prodávaly nejen některé romány. Také básníci, například Hjalmar Gullberg a Nils Ferlin, vyšli v nákladech, jakých dříve dosahovali jen romanopisci. Ze starších básníků dosáhl přibližně stejné popularity pouze Fröding; v 65 000 exemplářů jeho básní, které se prodaly před rokem 1905, je však zahrnuto též velké laciné vydání.

Na začátku století vzbudila u širší veřejnosti zájem o dobrou literaturu laciná vydání („knížky za korunu“, „enkronasböckerna“). Tento zájem byl v dalších letech podpořen vznikajícími lidovými hnutími, která rostoucí zálibu ve čtení všemožně podněcovala. Literatura se poprvé stala záležitostí širokých mas. Protialkoholické a dělnické hnutí, lidové vysoké školy, osvětové spolky a „dělnické instituty“ dělaly vše, co bylo v jejich silách, aby probudily zájem o literaturu. V novém století zahájily své vítězné tažení také studijní kroužky, které byly jevem typicky švédským. Ke zkvalitnění osvětového hnutí přispěla mj. ochota liberálních intelektuálů poskytnout mu pomocnou ruku. Platí to především o uppsalském studentském spolku Verdandi a o edici, kterou začal vydávat počátkem třicátých let. Jeden svazek edice stál pouhých 25 öre. Přispívali do ní přední specialisté ze všech humanitních i přírodovědných oborů a dnes čítá přes 500 titulů.

Jedním z plodů rostoucího přístupu ke vzdělání byl vznik zcela nového typu písemnictví. Šlo o literaturu čerpající materiál přímo ze života širokých mas a psali ji básníci, prozaikové i dramatikové, kteří dosáhli vzdělání svou vlastní pílí a sami prožili nouzi a odříkání. Tito „proletářští spisovatelé“ (všichni totiž pocházeli z dělnické třídy) se šplhali na švédský Parnas velmi namáhavě a nelze popřít, že zpočátku se vyznačovali spíš průbojností a původností než kultivovaností a hlubkomyslností. Ve dvacátých letech se však dopracovali pozic, které nebyly příliš vzdáleny od předních literárních osobností doby, a ve třicátých letech stáli v čele švédské literatury. Většina vynikajících prozaiků a několik, významných básníků třicátých let byla proletářského původu. Výrazně také přispěli do dramatického žánru. Nejdůležitější událostí, k níž došlo na švédské literární scéně, je vznik literatury, kterou můžeme poněkud volněji označit za proletářskou. Literatura, již představovali převážně nebo téměř plně příslušníci akademicky vzdělané střední třídy, byla nyní obohacena svěžím a vitálním přítokem jednoznačně progresivních sil. Někdejší existenční podmínky proletářských spisovatelů, jejich literární záměry a obtíže, které musely zpočátku překonat, jsou popsány ve dvou sbírkách vynikajících autobiografických skic. Jedna nese název *Tváře* (Ansikten, 1932), druhá *Úmysly* (Avsikter, 1945).

Vystoupení této nové skupiny spisovatelů způsobilo, že současná švédská literatura skýtá *ucelenější* obraz švédské kultury než kdykoliv předtím. V literatuře jsou nyní zastoupeny všechny společenské třídy. Ve společnosti, která za posledních padesát let prodělala tak hluboký demokratizační proces, je

to zcela na místě, ne-li dokonce nevyhnutelné. Zatímco však tento demokratický proces probíhal a blížil se vrcholu, uchovávala si švédská literatura mnohé prvky, které do ní byly vneseny střední a vyšší třídou. Tyto středostavovské a aristokratické elementy se svého výsadního postavení vzdávaly jen poněmáhlu pod tlakem nových společenských sil. Můžeme dokonce říci, že zcela neustoupily nikdy, neboť v dalším průběhu století došlo k postupnému *splytvání* zdánlivě protikladných kulturních složek. Dnes je tedy už nesnadno odlišit jednoho spisovatele od druhého podle sociálního původu. Tak např. Eyvind Johnson a Harry Martinson patří k onomu typu spisovatelů, jimž se dříve říkalo „kultivovaní básníci“ („kulturdiktare“), přestože svá raná léta prožili v nouzi a chudobě.

Proto je také psaní „literárních dějin“ posledních padesáti let mimořádně choulostivou záležitostí. Vzájemné vztahy mezi jednotlivými spisovateli a literárními skupinami jsou natolik subtilní, některý spisovatel se tak často ztotožní s proudy popírajícími v jistém smyslu jeho původ a složité síly, které udávají literárnímu vývoji celkový směr, jsou nám tak blízké, že každý zobecňující soud o vývoji věci nutně musí být pouze přibližný. Pokud jde o starší období, nemá literární historik žádné obtíže, má-li v nich rozeznat důležité tendence a směry nebo identifikovat významné spisovatele a jejich nejcharakterističtější díla. Zde nám už pomohl čas. Literatura našeho století je však částí nás samých, na všech stranách se hlasitě dožaduje naší pozornosti, nabízí své různorodé zboží s energií a houževnatostí, jež chtějí otupit náš kritický úsudek a zničit naše úsilí o nalezení určitého řádu na neustále se měnící scéně, podkopat naši snahu o rozlišení různých spisovatelů takových kvalit, že mají na naše kritické posouzení nárok. Nedávno uveřejněné dějiny švédské literatury za léta 1900–1940 považovaly za nutné uvést přes sto spisovatelů, o polovině z nich však píše jen stručně. Zájem o takové množství autorů můžeme považovat za poněkud velkorysý, na druhé straně však není snadné rozhodnout, které spisovatele je možno opomenout, aniž je obraz literárního vývoje tak či onak ochuzen.

V naší práci však toto riziko musíme podstoupit. Některé spisovatele budeme nuceni vyloučit úplně a o jiných se zmínit jen mimochodem nebo několika řádky. A kvůli orientaci ve spleti vývojových tendencí, které se v literatuře našich dnů vzájemně kříží, rozdělíme autory do skupin poněkud schematicky a někdy možná také libovolně vzdor tomu, že si uvědomujeme riziko, jež s sebou takový postup nese. Není však bohužel jiné alternativy.

Na začátku dvacátého století se zdálo, že vyhlídky na literární obrodu jsou dosti chmurné, neboť velcí spisovatelé devadesátých let nepřestali na čtenářskou veřejnost působit svým magickým vlivem. S výjimkou Frödinga byli stále všichni na vrcholu svých tvůrčích sil. Regionální a národní romantismus

slavil vlastně v prvních letech nového století své největší triumfy. Tehdy totiž vyšel *Jeruzalém a Podivuhodná cesta Nilse Holgerssona* od Selmy Lagerlöfové, Heidenstamův *Strom Folkungů* a Karlfeldtovy sbírky *Fridolnův rajskej sad* a *Flóra a Pomona*. Tradice devadesátých let vtiskla švédskému kulturnímu životu svou pečeť také v mnoha dalších oblastech. Platí to zejména o malířském umění Anderse Zorna, Carla Larssona a Bruna Liljeforse. Mezi svými revolučními požadavky a dílem spisovatelů devadesátých let neshledávaly podstatný rozpor ani poměrně radikální dělnické kruhy. Heidenstamovy rané „revoluční písně“, například *Zpěv barikád* (*Barrikadsång*), *Občanský zpěv* (*Medborgarsång*) aj., byly často s nadšením citovány dělnickými agitátory a na Frödinga pohlížela dělnická třída jako na „jednoho ze svých“.

Za těchto okolností není divu, že spisovatelská generace následující po „velké čtyřce“ devadesátých let nemohla nastoupit novou cestu. Mohla jen vyčkávat, psát talentované a formálně dokonalé variace na známá témata a větší či menší osobní angažovaností se přizpůsobovat kulturní orientaci svých předchůdců. Někteří spisovatelé ze zlomu století, mimo jiné Hjalmar Söderberg a Bo Bergman, si z estétství generace devadesátých let něco podrželi, třebaže se v něm vyskytly elegantní skeptické a melancholické úchylinky. Jiní, například mladý Vilhelm Ekelund a Anders Österling, pěstovali nadále regionální romantismus, zbavili jej však historismu, slavnostnosti a vyzývavé agresivity. K revolučně sociálnímu a politickému programu se jednoznačně připojil pouze jeden spisovatel, K. G. Ossiannilsson. Nakonec se však ukázalo, že byl radikálem spíše hlučným a mělkým než věrným dělnické třídě, která se na počátku století dala strhávat jeho bojovnými kiplingovskými verši. Po několika letech působení v roli básníka-agitátora přerušil se svými socialistickými přáteli veřejně styky a stal se vyznavačem pravicového extremismu pochybného původu a nebezpečných politických důsledků. Svůj rozchod se socialismem popisuje v polemickém románě *Barbarský les* (*Barbarskogen*, 1908).

Rozhodující signál k nástupu nové literatury nedal mladý Ossiannilsson, nýbrž zestárlý Strindberg. A učinil tak ve vážném okamžiku sociálních a politických dějin Švédska. V roce 1909 došlo ke generální stásvce. Roku 1910 se Strindberg znovu vložil do sociálního zápasu, jehož se téměř čtvrtinu století stranil. Stalo se tak v řadě arogantních novinových článků, v nichž prudce zaútočil na politický konzervatismus a tropil si posměch ze spisovatelů devadesátých let vůbec a z jejich „náčelníka“ Heidenstama zvlášť. Ani Strindberg, ani jeho protivníci si při sporu nedávali před ústa ubrousek. To však naprosto neznamená, že by v něm šlo o nepodstatné otázky. Generální stávkou a bojem o Strindberga byly vyhroceny sporné sociální a politické otázky, které politicky a literárně vlivné kruhy zlomu století ignorovaly nebo přezíraly. Ačkoliv byli dělníci v generální stásvce roku 1909 poraženi, projevila se za tohoto jejich prvního organizovaného útoku proti mocné a silně opevněné

třídě zaměstnavatelů kázeň a solidarita, jež byly po reorganizaci roztržštěných sil velmi důležitým činitelem v dalším reformním úsilí. Generální stávka spolu se Strindbergovým útokem na literární tradicionalismus a soudobé tendence k literárnímu realismu byly přinejmenším předzvěstí nového literárního klimatu ve druhém desetiletí nového století.

Toto nové klima se projevilo především v románu, v žánru, který se nyní ve švédské literatuře poprvé stal opravdu účinným nástrojem společenské kritiky na vysoké literární úrovni. Převážná část spisovatelů, kterým se obvykle říká „generace počátku století“ („totalister“), pěstuje především prozaické formy a všichni významnější představitelé této generace jsou měšťanského původu. „Proletářští spisovatelé“ ještě nezačali literární hegemonii střední třídy vážně ohrožovat, přestože už vystoupily tak zajímavé spisovatelské typy jako Martin Koch, Gustav Hedenvind-Eriksson a Dan Andersson. Aniž se přímo inspirují dogmatickým radikalismem osmdesátých let, uvědomují si spisovatelé začátku století svým způsobem stejně, v jakých sociálních a hospodářských poměrech žijí a jakou společenskou funkci má literatura. Regionální a národní romantismus devadesátých let a zlomu století byl po roce 1910 vystřídán kritickým přístupem k moderní městské společnosti, především k městskému prostředí provinciálnímu. Sigfrid Siwertz se sice drží Stockholmu a jeho okolí, Hjalmar Bergman však uvádí na scénu obchodní středisko Örebro, Gustaf Hellström městskou kulturu ve Skáne a Ludvig Nordström bouřlivě se rozvíjející Norrland a jeho dřevařský průmysl. Ve svých nejlepších pracích projevují bystrý smysl pro moderní obtíže staré městské kultury, která se musí dobrovolně či nedobrovolně řídit rytmem ekonomického a společenského vývoje. Přestože zaujímají realistické a často velmi kritické postoje, nejsou — s výjimkou Hjalmara Bergmana — deziluzovanými pesimisty. Uchovávají si víru v rozum a mravnost a zárukou lidského pokroku je podle nich smysl pro spravedlnost.

Není tomu tak vždy u pozdějších spisovatelských generací, které musely prožít dvě světové války a zoufale se snažily najít cestu v hospodářském a politickém chaosu meziválečného období.

Švédsko sice stálo mimo evropské události, švédská literatura však nemohla zůstat nedotčena válkou a jejími důsledky na kontinentu. Hekticky přepjatý životní rytmus a zoufale katastrofická mentalita Evropy se odrazila v myšlenkovém světě i ve formách švédské literatury, ať už se oddávala katastrofickým či únikovým náladám, nebo hledala nějaké sociální či humanistické evangelium, jež by jí poskytlo příslib lepšího života. V letech po první světové válce převládal pocit úzkosti a zoufalství. Projevil se zvláště u mladého Pära Lagerkvista, u Hjalmara Bergmana a u Birgera Sjöberga. Všichni tři experimentovali víceméně záměrně s různými literárními formami (expresionismus, kubismus, symbolismus atd.) a snažili se ztvárnit neurčité, iracionální a často



revoluční formy lidských reakcí. S prvými nespornými známkami revolučního „modernismu“ se ve švédské literatuře setkáváme zvláště u Pära Lagerkvista a u Sjöberga. Dvacátá léta však také znamenají definitivní prosazení realistické, ba radikální literatury proletářského původu a poněkud exkluzivní kult básnické idyly, kult do jisté míry inspirovaný současnými anglickými básníky a pěstovaný skupinou tradicionalistů ze středních a vyšších společenských vrstev.

Jestliže dvacátá léta učinila první důležité kroky k literárnímu modernismu a byla svědkem toho, jak se definitivně prosadili proletářští spisovatelé, pak léta třicátá a čtyřicátá pokračovala ve vývoji stejným směrem. Kolem roku 1930 obě linie do jisté míry splynuly, zvláště v experimentálních prózách Eyvinda Johnsona a v primitivistickém básnickém programu vyhlášeném Pěti mladými (jméno si dali podle antologie, kterou společně vydali v roce 1929). S důmyslnějším a zároveň omezenějším modernismem než ten, který pěstovalo Pět mladých, se setkáváme u básníků z akademického prostředí, u Karin Boyeové, Hjalmara Gullberga a Johannesena Edfeldta. Nejpokročilejší formu intelektuálního modernismu třicátých let představuje Gunnar Ekelöf. Vcelku se však tři poslední desetiletí švédské literatury vyznačují pestrostí, různorodostí a rychlým střídáním extrémních literárních směrů. Solidnost a kulturní rovnováhu, jimiž se vyznačovala předchozí období, si však alespoň zdánlivě udržují.

Změna všech literárních norem byla nevyhnutelná, uvědomíme-li si iluzi zbavenou mentalitu poválečné Evropy, která beznadějně klopýtala od jedné hospodářské a politické krize ke druhé. Mnozí významní švédští spisovatelé žili kratší či delší dobu v evropských zemích zničených válkou, avšak ani ti, kdo zůstali doma, nemohli nevidět osudné události, které připravily půdu Mussolinimu a Hitlerovi a v roce 1939 pak způsobily katastrofu. Švédským spisovatelům třicátých let slouží ke cti, že jen několik nevýznamných literátů se dalo dobovými událostmi zmást natolik, aby fašismus a nacismus oslavovalo jako východisko z evropského dilematu. Z předních spisovatelů těmto svodům nepodleh nikdo. Švédští mistři slova si záhy uvědomili neblahé důsledky převratů v Itálii a Německu, a když Hitler v roce 1939 konečně udeřil, postavilo se jich několik do čela těch, kdož energicky nabádali k méně neutrálnímu postoji, než jaký švédská vláda oficiálně zastávala. Pro antitotalitní a antineutralistickou literaturu doby byl typický Lagerkvistův *Kat* (Bödeln, 1933) a *Muž bez duše* (Mannen utan själ, 1936), Johnsonova díla *Noční cvičení* (Nattövning, 1938), *Vojákův návrat* (Soldatens återkomst, 1940) a trilogie o Krilonovi (1941–1943) a konečně *Vyjeď v noci* (Rid i natt, 1941) Vilhelma Moberga. Společným jmenovatelem těchto a jiných protitotalitních děl bylo hluboké vědomí politické a kulturní spřízněnosti Švédska s humanistickými tradicemi Západu, respektujícími práva jednotlivce a zdůrazňujícími svobodu

myšlení a projevu. Švédská literatura nepřipouštěla pochybnosti, na čí straně stojí, přestože oficiální politické linie byla neutrální.

V kulturním ohledu směřovalo Švédsko už několik desetiletí k anglosaskému světu vzdor hlučné činnosti vlivných germanofilů typu Svena Hedina a Fredrika Bööka. Anglosaská orientace měla své kořeny v minulosti, v sociálním a politickém liberalismu devatenáctého století, avšak teprve v našem století začala přinášet významné literární plody, nejprve v próze druhého desetiletí (Ludvig Nordström, Gustav Hellström, Elin Wägnerová), později v idylické poezii dvacátých let (Gunnar Mascoll Silfverstolpe, Karl Asplund, Sten Selander) a v primitivismu z počátku let třicátých (zvláště Artur Lundkvist). Mezi dvěma válkami měli ve Švédsku jistý vliv někteří němečtí a ještě více francouzští autoři (Kafka, Proust, Gide, surrealisté), mnohem významněji však působily osobnosti anglické a americké literatury, např. D. H. Lawrence, T. S. Eliot, Walt Whitman, Sherwood Anderson, Carl Sandburg a Ernest Hemingway. Zájem o Williama Faulknera se projevil až ve čtyřicátých letech. Mnozí četli anglosaské autory v originále, ti, kdož si netroufali zdolat obtížnou stylistiku Eliotovu nebo Faulknerovu, však měli k dispozici vynikající švédské překlady. O anglických a amerických spisovatelích informovala zainteresované publikum také kritika a poskytovala mu bystré rozborry jednotlivých děl i významné souhrnné práce. K nejlepšímu, co v tomto žánru existuje, patří *Moderní anglická literatura* (Modern engelsk litteratur, 1923) a *Anglické causerie* (Engelska kåserier, 1927), obojí napsal August Brunius, *Atlantický vítr* (Atlantvind, 1932) a *Básníci a objevitelé v moderní americké literatuře* (Diktare och avslöjare i Amerikas moderna litteratur, 1942) od Artura Lundkvista a výtečná knížka Thorstena Jonssona *Šest Američanů* (Sex Amerikaner, 1942). Brunius se zabývá především soudobými džentlmenskými autory, aniž přitom zapomíná na Angličany starší, Lundkvist a Jonsson jsou velmi zasvěcenými znalci méně ohraničené a méně konvenční tvorby amerických modernistů.

Silné zahraniční vlivy na švédskou literaturu dvacátého století však nezatlačily do pozadí domácí kulturní tradici. Ani tak odvážní experimentátoři, jakými byli Pär Lagerkvist, Birger Sjöberg, Harry Martinson a Gunnar Ekelöf, neztratili styk se svou mateřskou půdou.

Po romantismu devadesátých let znamenají značné vystřízlivění a ochladnutí dva spisovatelé, kteří vystoupili na počátku nového století, a to **HJALMAR SÖDERBERG** (1869–1941) a **BO BERGMAN** (1869–1967). Oba byli zakořeněni v devadesátých letech, měli však blíž k Levertinovu pesimismu a determinismu než k Heidenstamovu úniku do historie nebo ke kypivému regionálnímu romantismu Karlfeldtovu. V Söderbergových a Bergmanových rukou je však Levertinův pesimismus zbaven většiny své romantické rétoriky, svého zaujetí vším, co je minulé a mrtvé, a svého okouzlení symbolickým světem legend

a náboženství. Skepse a deziluze Söderberga a Bergmana jsou mnohem křehčí, střídmejší a rezervovanější než u Levertina. Jsou zdrženlivé, subtilně ironické a vytvářejí jakousi poezii zbavenou iluzí. Učiteli obou autorů jsou spíše Heinrich Heine, Anatole France a Dánové Jens Peder Jacobsen a Herman Bang než švédští spisovatelé devadesátých let. Životní názor má Söderberg vcelku stejný jako Bergman. Převzali jej do značné míry z osmdesátých let, často však připomíná mladého Strindberga z období *Červeného pokoje* a *Nové říše*, kdy odhaloval společenské lži a podvody.

V *Poblouzeních* (Förvillelser, 1895), což je první kniha Hjalmara Söderberga, převládá hlavně prvek graciózního zármutku v kombinaci s lehce ironickým pohledem na člověka, který je pojat jako loutka. Krátké vyprávění o mladém studentu Thomasu Weberovi a o jeho přelétavých známostech s Ellenou, prodavačkou z rukavičkářského krámu, a s nesmělou Mártou Brehmovou je sotva něčím víc než románovou skicou, v níž mají největší význam nálady a detaily. Třpytivá tkáň jejich mžitkových městských obrazů a útržků náhodně zachycených rozhovorů není zatížena úvahami a myšlenkami o běhu světa.

*Mládím Martina Bircka* (Martin Bircks ungdom, 1901) se Söderberg projevil jako hotová a vyzrálá spisovatelská osobnost, která v dalších obdobích sotva doznala podstatnějších změn nebo vývoje. Tento román se stal klasickým příkladem melancholicky laděné literatury z konce století. Poprvé se zde uplatňuje Söderbergova obdivuhodná schopnost dát svým skeptickým názorům epigramatickou formu. Některé jeho formulace přešly ostatně do obecného povědomí Švédů jako okřídlená rčení a klasické citáty. Martin Birck, hlavní hrdina románu, měl být obrazem generace. Tím, jak je v něm spojena slabá vůle a bystrá ironie, vlastnosti, které zdědil od samého Söderberga, si román získává stále nové obdivovatele. *Mládí Martina Bircka* vypráví o dospívání citlivého chlapce, o deziluzích jeho mládí a konečně o jeho rezignaci před ubohostí a omezeností života. Martin Birck v sobě má něco z básníka, je citlivý a žije intelektuálním životem, zároveň však má trochu slabou vůli a není schopen probít se životem. Snilkovy vzdušné zámky o úspěšné kariéře a o velké, bouřlivé lásce se vypaří jako sen. Posléze se spokojí s nevýznamným úřednickým místem a přijímá život v milostném vztahu, který nemá budoucnost. V poslední kapitole knihy — jmenuje se Zimní noc (Vinternatten) — přerůstá rezignace v mrazivě poetický stoicismus a paradoxní přitakání životu v lásce — „měl dojem, že je bezbolestně spalován, plameny jej chladily na jazyku jako kyselé víno; a že všechno, sytost i hlad, žízeň i chládek, požehnání slunce i úzkost z temnoty, jasné denní myšlenky i chorobné noční dумы, všechny pozemské rozkoše a všechna bída že sají z tohoto zřídla“.

Jestliže se Söderberg *Mládím Martina Bircka* prosadil definitivně, pak to nebylo způsobeno jen skepsí a formální dokonalostí románu, neboť tyto vlastnosti mají už *Historiky* (Historietter, 1898). I nejzaujatejší Söderbergovi posuzovatelé

kapitulují před jeho nenapodobitelným uměním popsat stockholmské prostředí, před uměním, které tak výstižně postihuje atmosféru a kolorit doby. Pokud jde o zachycení poezie Stockholmu, jeho ulic a parků, barevných her jeho ovzduší, skal a vod, nedá se s *Mládím Martina Bircka* žádný stockholmský román zdaleka srovnat. Poprvé ve švédské literatuře se zde město stalo stejně přitažlivým předmětem popisu jako venkov v literatuře devadesátých let.

V *Doktoru Glasovi* (Doktor Glas, 1905) vyjadřuje Söderberg svůj stoicismus těmito hrdými řádky: „Jsou lidé, kterým chybí jakékoliv vlohy ke štěstí a oni to mučivě a neúprosně cítí. Takoví lidé neusilují o štěstí, snaží se jen dodat svému neštěstí trochu formy a stylu.“ Jinak je *Doktor Glas* knihou, s níž zúčtoval čas mnohem hůř než s *Mládím Martina Bircka*. Tento čistě intelektuální a silně nietzschovský román o idealistickém snílkovi doktoru Glasovi, který zavraždí odpudivého pastora Gregoria, aby jeho mladou a hezkou ženu vysvobodil z ponižujícího manželství, je vzdor své estetické rafinovanosti papírovou květinou, jež nikdy nežila. Je však zajímavým dokladem Söderbergova intenzivního erotického idealismu a jeho nekonvenčního pojetí lásky jako fyzické svátosti mimo mravní zákony, ale též bez brutality a bez viny.

K jinému, pesimističtějšímu pojetí lásky dospívá Söderberg po bolestných osobních erotických konfliktech ve hře *Gertruda* (Gertrud, 1906) a v románě *Vážná hra* (Den alvarsamma leken, 1912, česky pod názvem *Hry se životem*). Zde dospívá jeho erotický idealismus k hořkému poznání, že dokonalá láska se nedá uskutečnit. V *Gertrudě* je tato rezignovaná moudrost vyjádřena často citovanými slovy: „Věřím v rozkoš těla a nezhojitelnou samotu ducha.“ Vtipnost a brilantnost těchto dvou děl nás nesmějí vést k domněnce, že jsou povrchní a cynická. Láska je nejmohutnější silou života, muži a ženy jsou jejími otroky a loutkami. Největší tragikou lidstva je neuskutečnitelnost lásky, konflikt mezi ideálem a realitou, mezi snem a lásce jako obětí a dokonalém splnutí na straně jedné a nevypočitatelností instinktivního života a nestálosti lidské povahy na straně druhé. Ve *Vážné hře* je Söderbergova erotická problematika rozvinuta do celé šíře příběhem bolestně neuskutečnitelné lásky Arvida Stjärnbloma a Lydie Stillové, lásky stíhané neklidem, který se dá utišit pouze novými erotickými vztahy. Svým zjemnělým senzualismem a tragikou je tato kniha o démonické vášni jedním z nejpozoruhodnějších milostných románů, jaký byl ve švédštině napsán.

Jedním pólem Söderbergova světa je láska, druhým náboženství. Jeho ateismus je promyšlený a uvědomělý, jak můžeme vidět na mnoha jeho postavách a charakterech. V novelistických sbírkách *Cizinci* (Främlingarna, 1903), *Talentovaný drak* (Den talangfulla draken, 1913) a *Historky* (Historietter, 1898) jde ve stopách jemné ironie Anatola France. Často si volí za terč duchovenstvo, jehož hloupost a pokrytectví bičuje se zápalem voltairovsky divokým. Formálně jsou všechny tyto Söderbergovy povídky vynikající. Jejich

vysoké kvality představují lakoničnost a kousavá ironie. Často však v sobě skrývají hlubší význam, než je při zběžném přečtení patrné. Krátké anekdoty a skici *Historek*, které jsou často spojeny se skutečností méně organičtěji, než je u Söderberga obvyklé, nesou zároveň pečeť jeho osobnosti a dobového literárního klimatu, symbolismu a pesimismu z konce století. Na jejich dně najdeme potlačenou úzkost, která má svůj protějšek, jak píše Knut Jaenson, u Oly Hanssona a Pära Lagerkvista. Tato hluboká melancholie udává tón veškeré Söderbergově literární tvorbě a ozývá se i na jeho nejvtipnějších stránkách. Pesimismus obepíná celou lidskou situaci, neboť ve světě bez boha a bez milosti je člověk jako bezmocná loutka a zaběhlý pes.

Tato značně bezprostřední metafyzická úzkost jde ruku v ruce s agresivitou Söderbergova ateismu. Zde jako i na jiných místech Söderbergovy tvorby můžeme pozorovat zvláštní spojení zasněně tlumeného symbolismu se strindbergovskou prudkostí. Toto spojení dvou vzájemně neslučitelných prvků se vyskytuje už v *Mládí Martina Bircka* — vynikající popis dětství a melancholicky beznadějnou milostnou zápletku provázejí podrážděné poznámky k aktuálním otázkám a pokřik proti bezedné hlouposti a vulgárnosti horlivců za mravopověstnost. Stejně je tomu ve *Vážné hře*, kde neodvratnou milostnou tragédií a bezútešnost úzkost provázejí brilantně formulované poznámky k současné politické a intelektuální debatě.

Jako spisovatel nepřekračuje Söderberg hranice, které mu byly vymezeny. Neměl mnoho emocionálních prožitků základního významu, i když byly hluboké, ne vynikal epickým talentem ani bohatou fantazií. Oblast, z níž čerpal inspiraci, nebyla rozsáhlá. „Mé zorné pole je úzké, ale jasné,“ řekl jednou o své tvorbě. A inspirace jej záhy opustila. Po *Vážné hře* nenapsal Söderberg žádné větší dílo. Se skutečností světové vláky a poválečného období hlouběji nesrostl a Stockholm, který tak mistrovsky popisoval, v roce 1917 opustil a přestěhoval se do Kodaně. Ve zbývajících letech svého života se ponořil do studia vědy o náboženství a jeho ateismus se změnil v posedlost.

Tvorba Hjalmara Söderberga nepatří k literatuře, která se po spisovatelově smrti radikálně přehodnocuje. Upadla trochu v zapomnutí, neboť naší době, která viděla hlubší propasti než dvojí morálku, připadá jeho znepokojení morálními problémy světa jako idyla. Kromě vynikajícího stylistického umění a vtipnosti však zůstane trvalou kvalitou jeho poctivost a mravní zaujetí, jimiž se Söderberg stal pro celé generace čtenářů měřítkem hodnot. Jeho poctivost a nechuť k romantickým postojům a pózám se staly stylistickým a lidským ideálem prozaiků, kteří přišli po něm.

Hjalmaru Söderbergovi se nejvíce podobá jeho přítel **BO BERGMAN**. První Bergmanovu básnickou sbírku *Loutky* (*Marionetterna*, 1903) můžeme považovat za veršovaný protějšek románu *Mládí Martina Bircka*, který vyšel o dva roky dříve. Většina raných veršů tohoto básníka je poznamenána stejným

beznadějně deterministickým pojetím života jako zmíněná kniha Söderbergova, mají stejně deziluzované a melancholické ladění, stejně subtilně využívají stockholmského lokálního koloritu a vyznačují se stejnou stylistickou vybroušeností a precizností. I první svazek Bergmanových novel s názvem *Sen* (Drömmen, 1904) je formou i laděním vysloveně söderbergovský. Souběžně se svým lidským a uměleckým vyzráváním však Bergman projevuje schopnost vývoje, kterou Söderberg zcela postrádal nebo se jí aspoň zdráhal použít k literárním účelům. Söderberg shledal duchovní klima doby do té míry nepřijatelným, že mu pramen inspirace vyschl třicet let před smrtí. Také Bo Bergman pohrdal mnohým, co současnost obdivovala a s čím se do značné míry ztotožnila. Platí to především o radikální demokratizaci a vulgární masové kultuře. Své opovržení však vyjádřil méně agresivně než Hjalmar Söderberg a nestáhl se do věže ze slonoviny, kterou pro tohoto spisovatele představoval intelektualismus a literatura. Z estetické izolace se dokonce brzy vymanil a podnikl ve své poezii prudký útok na brutální politický vývoj, zvláště na totalitní ideologie třicátých let. Nevzdal se pesimistického determinismu svého mládí, poznal však nutnost překonat pasivitu, která s ním souvisela. Pochopil vážné nebezpečí, jež meziválečný vývoj pro těžce vydobyté civilizační hodnoty představoval, a energicky se proti tomuto vývoji postavil.

V poklidných letech počátku století, kdy se zdálo, že básník musí volit mezi iluze zbavenou estétskou pasivitou a vulgární měšťáckou aktivitou, však Bergman formuloval — a bylo to zcela zákonitě — svou známou „filozofii loutek“ („marionettfilosofi“):

*Los jíst, pít a rvát se nám dán,  
mrtvé nás na hřbitov vozí.  
Chcem vznešeným myšlenkám stavět stan,  
v slovech jsme velcí jak bozi.  
Tu pocta nás čeká, tu hanba zas,  
leč ve všem, co zrodí či zahubí čas,  
ve všem, co štěstí či nesnáz plodí,  
nás osud jako loutky vodí.*

Podiv nemůže vzbuzovat ani to, že v Adagiu upadl do exkluzivních obrazů a konejšivě melancholického rytmu:

*S vlnami si vítr hraje,  
vodu laská jeho van.  
Za lesíkem s mlázím, keři  
jeho dotek čeří  
žitný lán.*

*Chybíš jen ty, dítě ráje.  
Srdce tep svůj zmirňuje.  
V dálce hudba tiše hraje,  
sen mi čaruje.*

*Bílé mraky plují nebem  
jak houf bílých labutí.  
Mlčky spějí ke své touze,  
labuť zpívá pouze  
ve smrti.  
Život byl mi tvrdým chlebem,  
těžký úděl žebrák má.  
S labutěmi plul bych nebem  
k tobě, milená.*

Bo Bergman však brzy zaměnil melancholickou preciozitu těchto veršů za méně exkluzivní básnický svět. Stalo se tak nejprve trochu nejistě v jeho druhé básnické sbírce s názvem *Člověk* (En människa, 1908), v níž hledá kontakt s větším světem, než jaký mu poskytovalo egocentrické estétství, a později se značným zaujetím, když se bezvýhradně angažuje v boji lidstva za svobodu, spravedlnost a jiné pozitivní civilizační hodnoty, jak je patrné z působivých básnických sbírek *Oheň* (Elden, 1917), *Oči života* (Livets ögon, 1922), *Všemu navzdory* (Trots allt, 1931), *Staří bohové* (Gamla gudar, 1939) a *Království* (Riket, 1944). Zvláště ve třech naposledy zmíněných sbírkách se Bo Bergman otevřeně hlásí ke švédským „bojujícím humanistům“ doby.

Bergmanův význam pro švédskou poezii záleží především v tom, že ukázal dalším básnickým generacím cestu k ideálu prostoty a jasnosti. Jestliže tyto generace projevíly tak nápadnou nechuť k rétorickým efektům, pak to asi způsobil také příklad prostých, přirozených a poctivých veršů Bo Bergmana. Mnoho pro něj znamenal Heine, kterého znamenitě přeložil. A také Ibsen a francouzští parnasisté, jejichž soustředěně epigramatickou a medailónovou poezii Bergman nezřídka napodobuje. Obdivoval Heidenstama a Frödinga, nešel však jejich cestou. Heidenstamova vnějšková a často grandiózní manýra mu nevyhovovala a Frödingovy tragické vize byly mimo jeho obzor. Ze švédských básníků se stal jeho ideálem Snoilsky, „mistr, který byl příliš brzy zapomenut,“ jak jednou napsal. Spojení aristokratického vkusu s prostotou a jasností, jež Snoilsky tak dokonale ovládal, nepřestalo nikdy Bo Bergmana přitahovat. Na druhé straně se však energicky postavil jak proti Strindbergovým komorním hrám, tak proti mladým primitivistům z počátku třicátých let, kteří, jak se domníval, svou hrubou agresivitou zradili apollónské umění, humanistický ideál vyrovnanosti. Svým vlastním skromným způsobem navazuje na

velkou klasickou tradici švédské poezie, na Kellgrena, Tegnéra, Runeberga a Rydberga.

Třebaže má Bergmanova poezie větší hodnotu než jeho prozaické dílo, vyznačuje se i ono vysokými kvalitami. Je psáno kultivovanou osobností s konzervativním, nikoli však reakcionářským vkusem. Kromě toho, že významně zasáhl do soudobé kulturní žurnalistiky, když po třicet let působil ve stockholmském tisku jako divadelní kritik, obohatil Bergman švédskou prózu čtyřmi sbírkami novel, čtyřmi romány, jednou sbírkou autobiografických skic s názvem *Oblaka* (Skyar) a třemi monografiemi, které napsal v rámci povinností člena Švédské akademie (jedna z nich pojednává o jeho starém příteli Hjalmaru Söderbergovi). Novely pojednávají převážně o obyčejných lidech, kteří v životě víceméně ztroskotali, a používají kultivovaného a věcného jazyka připomínajícího Čechova. Romány a autobiografické skici jsou Bergmanovou druhou literární sklizní. Vyznačují se vyzrálým stylem a prozíravě tolerantní humanitou starého muže. Jeho první román — jmenuje se *Uzávěrka* (Bokslut) — vyšel, když bylo autorovi přes sedmdesát, poslední, *My poutníci* (Vi vandrare), když měl jedenadevadesát. Tyto romány o starších lidech a o jejich osudech mají klidně důstojnou atmosféru, prostou vši sentimentality nebo kverulantství, a jejich křišťálový styl svědčí o tom, že Bergman byl velkým umělcem.

Jako červená nit se celou tvorbou Bo Bergmana táhne jeho lokální patriotismus, jeho nenáročná loajalita k rodnému Stockholmu. Před nějakými dvaceti lety uveřejnil v časopise *The American-Scandinavian Review* skicu, již nazval *Jsem Stockholman* (I am a Stockholmer). Zabývá se v ní vnitřním životem města i moderními proudy, které ovlivňují jeho zevnějšek. Mnohé z těchto proudů shledává vulgárními a negativními, neodmítá je však šmahem. Pozoruje je rezignovaně jako nezbytné a životně důležité součásti permanentního historického procesu, jímž jeho Stockholm od svého založení prochází.

Kromě Bo Bergmana se daly v lyrickém sboru prvních let dvacátého století rozeznat další čtyři víceméně zřetelné hlasy. Dva z nich — jeden patřil K. G. Ossiannilssonovi, druhý Svenu Lidmanovi — byly hlučné, agresivní a naplněné mladickým vzdorem, z různých příčin se však žádný nestal pro literaturu tím, co zpočátku sliboval. Další dva lyrikové, Vilhelm Ekelund a Anders Österling, se během doby stali vynikajícími a vlivnými básníky, Ekelund jako skvělý představitel volného verše a velebné aforistické prózy, Österling jako realistický idylik, nejnadanější ze všech, kdož se o tento žánr pokusili.

Málokdy vzbudila dvojice básnických debutantů takovou pozornost jako **KARL GUSTAV OSSIANILSSON** (1874–1970) a **SVEN LIDMAN** (1882–1960), první verši, které svou energií téměř ochromovaly, druhý svou symbolickou erotománií. Ossiannilsson byl pravým opakem básníka konce století. Byl to nespoutaný muž činu, jehož vzrušené, rozjitřené a úderné verše poskytly dokonalou



formu jeho kultu „silných osobností“. Jeho první básnické sbírky měly tyto výmluvné názvy: *Masky* (Masker, 1900), *Pohané* (Hedningar, 1901), *Orli* (Örnar, 1902) a *Američané a Byzantinci* (Amerikaner och byzantiner, 1905). Obhajuje v nich všechny projevy síly a nezáleží na jejich motivech, na jejich větší či menší krutosti nebo na politickém přesvědčení násilníků. Cromwell, Marat, Napoleon, Bismarck, Kitchener, Cecil Rhodes a američtí milionáři, všichni jsou oslavováni se stejným nadšením. V mládí na Ossianilssona zapůsobilo vznikající dělnické hnutí, v němž pracoval dokonce jako agitátor, brzy se však se svými socialistickými soudruhy znesvářil a rozešel se s nimi charakteristicky ostentativní formou (píše o tom v románě *Barbarský les* [Barbarskogen, 1908]). Poté jako spisovatel upadl, byť tvořil dál a napsal několik knih, v nichž prozrazuje mimo jiné svou náklonnost k soudobým totalitním směrům. Patří sem také *Dědictví otců* (Fädernas arv, 1925), kde oslavuje Mussoliniho a fašismus.

Sven Lidman, který byl po bezuzdném senzualismu své rané poezie rovněž vtažen do konzervativní aktivistické propagandy, prodělal kolem roku 1920 hlubokou duchovní krizi. Ta způsobila, že se nábožensky obrátil, a připojil k letnicovému hnutí. Jeho poezie z prvních let století byla hystericky dekadentní a neméně hysterická byla dlouhá řada šovinistických románů, které po ní následovaly. V Uppsale byl Sven Lidman nejextremističtější členem skupiny, která si říkala Les quatre diables, a snil o tom, jak převést šokující dekadenci Rimbaudovu a Wildeovu do života a poezie. Letnicovému hnutí věnoval čtyřicet let svého života a pracoval v něm jako kazatel, autor homiletických sbírek, knih k náboženskému vzdělávání apod. Po svém obrácení převážně nedovolil, aby v něm spisovatel nabyl vrchu nad kazatelem, a svému talentu popustil uzdu pouze v několika knihách neobyčejně upřímných pamětí, jejichž poslední dva svazky nazvané *Boje mužných let* (Mandoms möda) a *Rozkoš a odplata* (Vällust och vedergällning) vyšly v roce 1954 a 1957. Během deseti let před svým obrácením se Lidman zabýval osudy rodiny Silfverstååhlů a svěřil jejím členům úlohu představitelů důstojnické loajality vůči rodovým tradicím a lidí, kteří se neohroženě přimknou k politickému aktivismu. Lidman však není nejlepší v agresivně heroickém tradicionalismu cyklu o Silfverstååhlech, nýbrž v *Domě starých slečen* (Huset med de gamla fröknarna, 1918), citlivém humoristickém románu dickensovského stylu o skupince starých dam pamatujících lepší časy, jejichž mlčenlivé hrdinství připomíná spíš Kázání na hoře než aristokratickou domyšlivost a vojenský exhibicionismus. Kniha byla dokončena v letech před Lidmanovou náboženskou krizí a je její atmosférou poznamenána.

**VILHELM EKELUND** (1880–1949), snad nejvýlučnější a nejvážnější postava švédské literatury, byl osobností, která se záměrně izolovala od širokých mas

a žila svým životem v nejneobyčejnější estetické a intelektuální atmosféře. Okruh jeho čtenářů není velký, k nadšeným obdivovatelům jeho díla však patří celá řada nejvýznamnějších spisovatelů. Ekelund je těžko přístupný, zvláště ve svých pozdějších aforistických sbírkách. Ti, kdož se nedali unavit dešifrováním jeho často tajemného stylu, však tvrdí méně vytrvalým, že námaha se bohatě vyplatí. V mládí byl Ekelund obdivován jako básník, posledních čtyřicet let svého života však psal pouze prózu. Svou sedmou a poslední básnickou sbírkou s názvem *Dithyramby ve večerní záři* (Dithyramber i aftonglans, 1906), poezie zanechal, neboť shledal, že je nedokonalým nástrojem k vyjádření vznešené čistoty myšlenek a citů, jejichž sdělení považoval za umělcovo poslání.

Předtím než zaměnil poezii za prózu, prošel rychlým a na švédské poměry radikálním vývojem. Jako rodák ze Skåne byl zpočátku pod jistým vlivem Båáthova a Hanssonova regionalismu, ten v něm však nikdy nezapustil hluboké kořeny a brzy se z jeho poezie zcela vytratil. Mnohem důležitější bylo, že se od prvopočátku zabýval sám sebou, svými vlastními sny a zklamáními a neurčitými touhami mládí. V *Jarním vánku* (Vårbris, 1900), ve *Vidinách* (Syner, 1901) a v *Melodiích za soumraku* (Melodier i skymning, 1902) ukládá tyto motivy do veršů mimořádně citlivých a hudebních. Ve sbírkách *Elegie* (Elegier, 1903), *In candidum* (1905), *Mořská hvězda* (Havets stjärna, 1905) a v posledním básnickém díle *Dithyramby ve večerní záři* (1906) se naproti tomu definitivně zřekl lyriky pouze osobní a přešel k objektivnější, povznesenější, vizionářštější a hymničtější poezii. Na ní je vidět, že jej upoutali Hölderlin a August von Platen, němečtí romantikové inspirovaní antikou, a velebný symbolismus Stefana Georga.

Když se Ekelund rozhodl přejít od poezie k próze, zaujímal ve švédské literatuře zlomu století místo nedostižného mistra volného, hebkého a hudebního verše. Jeho vyzrálá poezie znamenala poslední krok k osvobození verše od konvenčního metra a rytmu. Několik kroků tímto směrem podnikli velcí básníci devadesátých let a Ola Hansson, Ekelund se však stal prvním výrazným a důsledným představitelem toho, co se dá poněkud neurčitě nazvat „volným veršem“, tzn. veršem, který je zcela zbaven striktního rytmického schématu a jehož rytmus je určován pouze vnitřním citovým a myšlenkovým obsahem. Od tohoto typu poezie je pouhý krůček k Ekelundově zhuštěné, často rytmické a obrazy přesycené próze, která znamená téměř nezbytný předstupeň zcela nevázaného, volného a expresivního jazyka.

Tento krok učinil Ekelund v *Antickém ideálu* (Antikt ideal, 1909), v první z dlouhé řady sbírek aforistických esejů, kde okruhu svých obdivovatelů nabízí plody svých literárních setkání s velkými duchy minulosti. Za dlouhého a vytrvalého hledání pravdy a krásy (pravda přitom byla pouze součástí krásy) se Ekelund stal takřkajíc světským mnichem, který věnoval — často

v doslovné chudobě — všechnu energii své vůle tomu, aby vedl opravdový a přísně ukázněný vnitřní život. Stýkal se pouze s vybranými duchy minulosti, nořil se do jejich díla a z nesmlouvavých duchovních cvičení, k nimž jej styk s těmito díly inspiroval, potom destiloval své vlastní aforistické reflexe. V ranějších esejistických sbírkách byl Ekelund ovlivněn zejména tvrdým heroismem Nietzschovým a důsledným hledáním absolutní krásy, jež poznal u Stefana Geoga. Po několika letech však byla tvrdost Ekelundova myšlenkového světa ztlumena klasickou umírněností (svědčí o tom *Veri Similia* I, II, 1915 a 1916, a *Metron* z roku 1918) a vlivem Emersonovým a Goethovým, kteří mu ukázali cestu ke klidnějšímu, lidštějšímu a reálnějšímu idealismu. Ekelund napsal: „Goethe dospěl do takových výšek, poněvadž byl mírného srdce ... Kdo spatřil krásu, obejde se zřejmě bez rozhořčení.“ Jinde čteme: „Emerson dokázal spojit heroické s idylickým, ukázal, že mírnost a něha mohou někdy znamenat sílu.“ A ve vznešené přítomnosti bohaté a mírné Emersonovy osobnosti klade její švédský obdivovatel tuto udivenou otázku: „Tak tedy má vypadat nejlepší a nejsilnější člověk? Tak má oplývat mlékem a strdím? Tak má být shovívavý, trpělivý a tak čistého srdce? Kdoví.“

K dalším veleduchům, kteří Ekelunda fascinovali, aniž ovšem na něho měli významnější vliv, patřili Swedenborg, Carlyle a Dostojevskij.

Jestliže tedy Vilhelm Ekelund za svého hledání absolutní krásy a pravdy brzy přestal pěstovat poezii na pozemské regionální motivy, pak **ANDERS ÖSTERLING** (1884–1981) zvolil cestu méně heroickou. Hektická bohatost a sakrální slavnostnost Österlingových prvých básnických sbírek *Preludia* (Preludier, 1904) a *Obětní věnce* (Offerkransar, 1905) ukazují na první pohled, že byl jako Ekelund zpočátku silně přitahován francouzskými a německými symbolisty. Na rozdíl od Ekelunda však zjistil, že abstraktní estétský heroismus, který pěstoval např. Stefan George, ústí do poetické sterility, a začal hledat poetický materiál v každodenním životě kolem sebe, zvláště ve své skánské otčině. Tohoto regionálního materiálu použil poprvé obsáhleji v půvabných bukolických arabeskách nazvaných *Písně roku* (Årets visor, 1907), mnohostranněji a hlouběji pak v *Kvetoucích stromech* (Blommande träd, 1910). Plnozvučné skánské melodie, která byla pro jeho básnickou tvorbu charakteristická, však Österling dosáhl až ve svých pozdějších letech. Stalo se tak nejprve v půvabné a mnohotvárné *Knize idyl* (Idyllernas bok, 1917), dále ve sbírce *Čest země* (Jordens heder, 1927), v níž se básníkově vědomí souvislosti se zemí a předky prohlubuje, a konečně v *Tónech moře* (Tonen från havet, 1933) a *Ceně života* (Livets värde, 1940) s jejich širšími perspektivami a prostěji vyjádřenou vírou. Po roce 1907 se Österling snaží vymanit z idylického klidu regionální poezie jen ve dvou básnických sbírkách, v *Pochodních v bouři* (Facklor i stormen, 1913) a ve *Válečných zpěvech* (Sånger i krig, 1917), v první zřejmě pod

vlivem nešťastné lásky, ve druhé pod dojmem katastrofy, jakou znamenala první světová válka.

Na rozdíl od jiných regionálních básníků nevyrostl Österling vlastně na venkově. Jeho předkové sice po mnoho generací skánskou půdu obdělávali, otec však byl tiskařem a nakladatelem a Österling vyrostl v Malmö. Brzy se přestěhoval do Lundu, kde po deset let pracoval v univerzitní knihovně. Potom se natrvalo usadil ve Stockholmu; zde působil jako literární kritik ve švédském denním tisku a od roku 1941 byl stálým sekretářem Švédské akademie, jejímž členem se stal již jako pětatřicetiletý. Jeho citlivé, kultivované a svědomité literární kritiky byly vydány v několika knihách, z nichž nejznámější je *Dílo dne* (Dagens gärning, 1921, 1926 a 1931).

Třebaže Österlingovu regionální poezii inspirovali nejprve jeho skánští předchůdci a současníci A. U. Bååth, Ola Hansson a Vilhelm Ekelund, svůj definitivní tvar a charakter získala pod cizím vlivem, pod vlivem baskického básníka Francise Jammese, některých dánských lyriků (zvláště Sophuse Clausena), a zejména Wordsworthe. S obzvláštními sympatiemi píše Österling o myšlenkovém světě a formální úrovni těchto básníků ve stati Soudobá lyrika (Dagens lyrik) z prosince roku 1909. Kritizuje tam současně švédskou poezii, kterému vytyká její přílišnou slavnostnost a zálibu ve vyumělkovanosti a eleganci. U Sophuse Clausena obdivuje „čtverácky okouzující úsměv“, u Francise Jammese láskyplný zájem o „věci, o banální věci“ a Wordsworth na něho nejvíce zapůsobil „klidným postojem věcí“ („the quiet attitude of things“) a „fantazií, která z nejprostších skutečností venkova vytvořila zázrak krásy“. Tito básníci ukázali Österlingovu pozemskému básnickému talentu cestu a naučili jej popisovat život na skánském venkově klidným jambickým pentametrem, který byl jeho nejoblíbenější veršovou formou a vyznačoval se neobyčejnou hebkostí a tvárností. Otevřená skánská krajina s jejími volnými obzory a solidním venkovským obyvatelstvem poskytovala poklidnému rytmu Österlingova verše ideální motivy. Básník jím dovede postihnout realistické i snové nálady, robustní spokojenost i okamžiky věčné krásy, denní práci i zábavy při různých slavnostech, současný život i jeho neviditelné svazky s minulostí. Ke všemu, co souvisí se skánským venkovem, zvláště pak k prostým lidským skutečnostem venkovského života, pociťuje Österling hlubokou oddanost:

*Byl kdysi čas, kdy v řeči lidí všech  
jsem slyšel míň než v stromů šumění —  
ó díky, živote, že v bolestech  
mi starý obsah nově zazněl z ní.  
Hle, starý rybář, který hlídá síť  
tam v poušti moře, v zádech bouři, hrom,  
hle, mladá matka, děcku svému pít*

*když dává z prsu — není smysl v tom?  
O prozřetelnosti, jež ukládáš řád  
v příběhy tiché, klidný děj z nich tkáš,  
ty vůle jsoucna, zpěv svůj chci ti dát,  
vždyť každý pohyb můj ty ovládáš.  
Kéž sluhou tvým jsem a ty hvězdou mou,  
kéž klidný mír tvůj zářt stále víc,  
byť oči z něho krátce zahlédnou  
jen nepatrný zlomek, skoro nic.*

Kdyby se Wordsworth dožil našich dnů, jistě by v tomto klidně vznešeném vyznání poznal svého důstojného švédského následovatele.

Anders Österling žil tak dlouho, že mohl být mladší generací kritiků obviňován z romantického úniku ze skutečnosti. Tito kritikové totiž požadovali od literatury víc než uctívání přírody a obdiv vůči životu spjatému se zemí, jimiž se poezie našeho skánského básníka vyznačovala. Österling přijal tuto kritiku důstojně a rozvážně. Nevzdal se však svého přesvědčení, že lidstvo se může zachránit jen cestou humanismu, který si uvědomuje, že jeho největší životní silou je to, co Wordsworth nazývá „klidným postojem věcí“. Jistou omezenost nebo výlučnost Österlingova „realismu“ uznávají i ti, kdož jej nechtějí jen tak považovat za únikového básníka. Jeho literární původ je evidentně romantický, zabývá se téměř výhradně jevy, které patří minulosti, a pěstuje nálady a myšlenky modernímu životu aspoň navenek cizí. Básník se poměrně záhy zbavil symbolistické preciozity z konce století, nenahradil ji však sociálně uvědomělým realismem. Tento úkol připadl skupině romanopisců, kteří po roce 1910 obohatili švédskou literaturu řadou románů většího významu, než kterékoliv dřívější období bylo schopno.

Z prozaiků, kteří vystoupili po zlomu století, je možno sice označit za literárního génia pouze jednoho, totiž Hjalmara Bergmana, čtyři další, Sigfrid Siwertz, Gustaf Hellström, Ludvig Nordström a Elin Wägnerová, však stáli jen krůček za ním. Siwertz a Hellström začali psát pod vlivem rozčarovaného Hjalmara Söderberga, brzy se však zbavili jeho pasivity a zaujali k současnému životu aktivnější a angažovanější vztah. Nordström a Elin Wägnerová nepropadli Söderbergovu negativismu. S výjimkou Bergmana, o jehož neobyčejně originálním díle bude řeč později, charakterizoval tyto spisovatele pozitivní vztah a střizlivě kritický přístup k činitelům, kteří mohli člověku pomoci k lepšímu životu. Sociálně a intelektuálně se dají označit za opožděné liberály devatenáctého století, Siwertz a také Hellström (zvláště prvý z nich) však oporu své víry v potenciální schopnost člověka vytvořit lepší svět našli v Bergsonově ideji *životního elánu* (élan vital) a *tvorivého vývoje* (évolution créatrice).

Neoddávají se žádnému neodpovědnému optimismu, nýbrž víceméně uvědoměle věří v možnost vývoje a ve schopnost intelektuálně tvůrčí *vůle* věci změnit.

Do svých románů zahrnují bez rozpaků všechny současný švédský život, zkoumají, zjišťují, posuzují a odkrývají sociální nedostatky a navrhuji zlepšit společnost metodami jinými než konvenčními a tradičními. A jejich zaujetí společenskými otázkami nevyklučuje živý zájem o psychologii, o podvědomé komplexy a zábrany, které často znamenají individuální tragédie. Označení „sociální reportéři“, které jim bylo přirčeno, je velmi případné jednak z toho důvodu, že tři ze zmíněných spisovatelů byli delší či kratší dobu aktivními novináři, jednak proto, že ve svých knihách „sledovali“ současný život bystře kritickými pohledy skutečných žurnalistů. Sociálně a intelektuálně jsou většinou orientováni na Anglii a někdy též na Ameriku, třebaže se u některých uplatnil vliv Bergsonův. Ludvig Nordström měl matku Angličanku a k průmyslovému a obchodnímu talentu Angličanů choval vřelý obdiv. Rovněž Elin Wägnerovou přitahovaly různé anglosaské jevy, za jejich zralých let především nepatetická a prozíravá nauka i náboženská praxe kvakerů. Hellström žil dlouhou dobu v Anglii a ve Spojených státech jako dopisovatel a jeho nejlepší literární díla, která jsou ovšem ve své podstatě jadrně švédská, často odrážejí anglické literární vlivy co do formy i ladění. Na těchto spisovatelích je asi nejzajímavější to, že svou kosmopolitní orientací získali nový a objektivnější pohled na domácí poměry, které popisují, a uviděli švédskou společnost takřka zvenčí s relativní nestranností, již tento odstup dovoluje.

Zasadíme-li tyto spisovatele do literárněhistorických souvislostí, pak pokračovali ve společenské kritice osmdesátých let, jež byla na nějaký čas přerušena devadesátými léty, jejich individualismem, zájmem o minulost a zaměřením na hodnoty pouze estetické. Nová spisovatelská generace však většinou uspěla tam, kde osmdesátá léta neuspěla, totiž povýšila umění románu na intelektuálně vyžralou literární úroveň a vytvořila tak rozsáhlou a velmi oblíbenou prozaickou literaturu. Mladí romanopisci začátku století byli mimoliterárními dogmaty svázáni mnohem méně než spisovatelé osmdesátých let. Jejich sociální patos byl — na rozdíl od generace osmdesátých let — spontánním výrazem vlastních prožitků, které se pro literární zpracování hodily mnohem lépe. Proto jejich knihy nebyly pouze přírodovědeckými demonstracemi nebo špatně zastřenými sociálními pamflety. Nejlepší díla těchto spisovatelů — například Siwertzovi *Selambové*, Hellströmův *Nápad tkaničkáře Lekholma*, Wägnerové *Asa-Hanna* a některé romány Hjalmara Bergmana — dosáhla literární úrovně velmi vysoké.

Nejelegantnějším a nejobratnějším autorem této nové generace je SIGFRID SIWERTZ (1882–1970), který obohatil švédský knižní trh mimořádně velkým počtem románů, k nimž musíme připočíst mnoho dobře napsaných básnických

sbírek, knih esejů a úspěšných her. Jako stockholmský rodák zaujímá nikoli nevýznamné místo v řadě vynikajících spisovatelů, kteří popisovali Stockholm a jeho okolí (v Siwertzově případě jde o stockholmské průlivy a zátoky) a k nimž patří jména tak slavná jako Bellman, Strindberg a Söderberg. Po krátkém söderbergovském období nalezl Siwertz svou vlastní formu a individualitu. Stalo se tak do jisté míry pod vlivem Bergsonovým, jehož přednášky spolu s Andersem Österlingem a mladým Johnem Landquistem navštěvoval na Collège de France v roce 1907. Landquist se měl později stát nadšeným vykladačem Bergsonovy filozofie a vlivným mluvčím nového realismu ve švédské literatuře před první světovou válkou a během ní. Definitivní Siwertzovo zúčtování s estétstvím konce století nacházíme v románě *Flákač* (En flanör, 1914). Pasivní estetický typ však vážil, i když ne tak zevrubně, již dříve, mimo jiné v *Záchranném člunu* (Räddningsbåten) ze sbírky novel *Staří lidé* (De gamla, 1909), a shledal ho příliš lehkým. Název knihy *Staří lidé* trochu klame, protože většina jejích novel oslavuje odvahu mládí, jeho touhu po dobrodružství a vůli jednat bez ohledu na konvence. Svůj skutečný triumf slaví tyto vlastnosti ve svěžích a vtipných *Mälarských pirátech* (Mälarpirater, 1911), což je jakási švédská obdoba Huckleberryho Finna. Siwertzova schopnost postihnout námořní romantiku chlapeckých let se zde opírá jednak o jeho lásku k moři a zkušenosti obratného jachtaře, jednak o jeho bergsonovské intelektuální zájmy.

Brzy byl však Siwertz postaven před brutálnější skutečnost světa dospělých, totiž před důsledky první světové války pro Švédsko. Touto skutečností byl spisovatel přinucen poopravit svůj dřívější bergsonovský optimismus, podle něhož je aktivní vůle vždycky dobrá. Přes jisté dvojznačnosti, které obsahuje jeho válečný román *Odras ohně* (Eldens återsken, 1916), začal Siwertz zřejmě zjišťovat, že vůle není *nutně* dobrá, nýbrž že může být neblahým nástrojem ve službách zla. A *Selambové* (Selambs, 1920), Siwertzovo nesporně mistrovské dílo, je otřesnou studií cest zlé vůle, studií dravého a bezuzdného egoismu. Jde o sarkastický příběh rodiny, jež je celá ovládána touhou po majetku v jejích nejsobečtějších, nejnelidštějších a nejparazitnějších formách. Je to bezohledné odhalení kapitalistické mentality v době, kdy prospěchářství bujelo nejvíce. Kniha je — ve shodě s tématem — napsána sžíravě ironickým stylem, v němž jsou bohatě uplatněny neobyčejné přiléhavé symbolické detaily a jehož účín je dále zesílen nenávisťou, zdrcující a někdy břitce groteskní ironií, připomínající stárnoucího Strindberga. Psychologické hloubky je dosaženo přesvědčivým, ale diskrétním uplatněním freudovských myšlenek. „Tato kniha pojednává o lidech,“ praví se na začátku románu, „kteří své dětství prožili převážně ve znamení vlka — a nikdy se svého dětství nezbavili.“ Hlavní vinu za sobectví, lakotu a duchovní neplodnost, které se u Selambových dětí projeví, nesou komplexy, jež v nich vytvořilo bezcitné domácí prostředí, kde žily v neustálém strachu. V systematické a ustavičné honbě za penězi, kterou

provozovaly, se staly těmi, „kdož loví nejraději sami“, abychom užili autorova ironického výrazu pro kult bezohledného individualismu, jak jej pěstuje moderní kapitalismus. Mravní naučení tohoto pochmurného příběhu spočívá zřejmě v tom, že kapitalistický individualismus nutno nahradit demokracií s pocitem společenské odpovědnosti. Siwertz však tento závěr přímo nečiní, aspoň ne v jednoznačné alternativě buď — anebo. V závěru knihy pouze konstatuje, že „zlaté časy selambovského systému jsou tytam“, dodává však, že „teď je ovšem největším nebezpečím masové sobectví“.

Tato úvaha je zajímavá (a přímo prorocká, uvědomíme-li si politický vývoj poté, co byla vyslovena), je však sotva zakončením, které bychom čekali v knize naplněné takovým mravním rozhořčením nad kapitalistickými abnormalitami jako *Selambové*. Siwertzovi však úplně stačí celkem pohodlný relativismus, který se podle Erika Hjalmara Lindera vyskytuje v jeho knihách nezřídka. Jeho bystrý intelekt klade otázky a ukazuje problémy, nezaujímá k nim však jasné stanovisko. A v jednom případě, v titulní novele sbírky *Spolucestující* (Reskamraterna, 1929), dokonce říká, že jedna „pravda“ je stejně dobrá jako druhá.

Pokud jde o skvělé pojetí a přesvědčivé zpracování, nemůžeme z pozdější Siwertzovy tvorby k *Selambům* přirovnat nic, třebaže jeho pero nepřestalo chrlit novely, romány, básně, hry, eseje a články. Podle běžného měřítka jsou téměř všechny dovedně napsány a téměř všechny živé a podnětné. Nejčastěji jsou stejně „aktuální“ jako denní tisk, avšak stejně jako noviny se spokojují s tím, že chtějí čtenáře pobavit, že spíš referují o zajímavých aktualitách a nezaujímají k různým názorům jasné stanovisko, byť právě o to někdy jde. V románech *Velký obchodní dům* (Det stora varuhuset, 1926), *Jonás a drak* (Jonas och Draken, 1928) a *Šest volných lístků* (Sex fribiljeter, 1943) a ve hrách *Byl jsem zlodějem* (Jag har varit en tjuv, 1931), *Zločin* (Ett brott, 1933), *Čestný člověk* (En hederling man, 1933) a *Hra na moři* (Spel på havet, 1938) se Siwertz sotva jeví jako hluboký myslitel. Je zde spíš elegantním reportérem, který dovedně a vtipně využívá aktuálních událostí a lidí, „o nichž se mluví“. V těchto knihách nacházíme cosi dvojznačně vyhýbavého, mlčenlivou skepsi či jakousi rezignaci, která se od jeho dřívějšího melancholického estétství liší jen tím, že je vyzrálejší a kultivovanější. Ve svých dvou posledních knihách, ve sbírce esejů s názvem *Užitečná hádka* (Den goda trätan, 1956) a ve zdařilé kombinaci románu a novely pojmenované *Vlákna tkaniny* (Trådar i en väv, 1957), nasazuje Siwertz místy jasnější a určitější tón, aniž se přitom vzdává rezignace a relativismu, které charakterizují převážnou část jeho tvorby. Styl a forma obou těchto knih i sbírky vzpomínek a skic *Zahálka je ...* (Fåfång gå..., 1959) svědčí o neustálé vitalitě spisovatele, na nějž zřejmě nepůsobí ani pokročilý věk, ani různá zklamání, jaká nutně musela potkat osobnost přeživší násilné zvraty našeho století.



Robustní, žoviální, extrovertní a zároveň vizionářský LUDVIG NORDSTRÖM (1882–1942) měl málo společného s kočičí pružností Sigfrida Siwertze — až na to, že oba pocházeli ze střední třídy a živě se zajímali o soudobé Švédsko. Nordströmův otec byl bankéřem v Härnösandu, matka pocházela z Anglie. Obě tyto okolnosti měly pro jeho vývoj zásadní význam. Norrland se stal oblastí, jíž se jeho fantazie nikdy nepustila, a Anglie představovala v jeho očích kvality potřebné k tomu, aby svět přežil a vyvíjel se. Nordströmův humor má mnoho společného s humorem Laurence Sterna a Dickense, jeho víra v požehnaní práce se podobá Carlylově, jeho náboženské úvahy jdou často stejným směrem jako u H. G. Wellse a G. K. Chestertona. Přidáme-li k tomu pořádnou dávku Rabelaise a Strindberga, zvláště v Nordströmově raném díle, pak jsme vypočetli spisovatele, kteří pro něho po norrlandské literární tradici znamenali nejvíce. Nordström se energicky postavil proti tendenci Norrland romantizovat. Ta se vyskytla mimo jiné v Geijerstamově eseji o Pellem Molinovi z roku 1897. Připojil se k realističtějšímu a společensky uvědomělejšímu směru norrlandského spisovatele Olofa Högerga, jehož monumentální, avšak poněkud groteskní a beztvary román *Velký hněv* (Den stora vreden, 1906) se stal východiskem celoživotního Nordströмова úsilí vyložit švédskému publiku zásadní význam průmyslového potenciálu Norrlandu pro hospodářství a životní úroveň Švédska.

Nordström angažoval své spisovatelské umění do služeb nové industriální společnosti uvědoměleji než kterýkoliv jeho současník. Jeho nadšení bylo bohužel tak velké, že literárním kvalitám jeho tvorby uškodilo. Nejlepší knihy Nordström vlastně napsal na začátku své spisovatelské kariéry, tedy dříve než jeho pozoruhodný literární talent padl za oběť velkorysým sociálně ekonomickým spekulacím, kterým říkal „totalismus“ a jež s neochvějnou houževnatostí hájil až do konce života, byť jeho vizi triumfující technokratické společnosti přijalo publikum chladně. Svým zapáleným antiindividualismem, zdůrazňováním nadřazenosti skupiny a kolektivu nad jednotlivcem a svými mystickými rysy má Nordströmův totalismus mnoho společného s unanimitěm Julesa Romainse, náš spisovatel však dospěl ke svému názoru zcela nezávisle na svých francouzských současících.

Nejlepší je Ludvig Nordström v novele a v žurnalistice. Oba žánry mu sloužily jako vhodný prostředek ke studiu soudobých kulturních a sociálních problémů. Někdy snil o tom, že napíše po Balzacově vzoru jakousi švédskou *Lidskou komedii*, neměl však Balzacovu vytrvalost a jako romanopisci se mu příliš nedařilo. Pozoruhodnější jsou jen dva jeho romány, *Venkovská bohéma* (Landsortsbohème, 1911) a *Planeta Kočkodan* (Planeten Markattan, 1937). První je rabelaisovsky barvitou studií úpadku venkovského města, druhý citlivým obrazem spisovatelovy rodinné tragédie. Jeho nejambicióznější prozaické dílo *Příběh Pettera Svenska* (Petter Svensks historia, 1923–1927)

můžeme nazvat románem jen ve velmi volném slova smyslu. V novele je však Nordström mistrem a přímým pokračovatelem strindbergovské tradice. Platí to zejména o *Rybářích* (Fiskare, 1907), jež jsou důstojným protějškem jadrných Strindbergových příběhů ze šér, ale i o četných novelách sbírek *Měšťané* (Borgare, 1909), *Páni* (Herrar, 1910), *Dvanáct nedělí* (De tolv söndagarna, 1910) a o dalších knihách podobného druhu, jimiž Nordström v pravidelných intervalech bavil čtenáře po celou svou spisovatelskou kariéru. Materiál čerpal ze zřejmě nevyčerpatelného zdroje živých a pitoreskních vzpomínek na své dětství a mládí. Novely svědčí o autorově svěží fantazii a velké pozorovací schopnosti, dovedně využívají hovorového jazyka s příměsí nářečí i nadávek, mají rychlé, někdy až prudké tempo a nikdy nepřestanou vyjadřovat spisovatelovu radost z tohoto materiálu nabitého životem, z materiálu, který mu poskytl norrlandský svět.

Nordströмова múza není krásná ani půvabná. Je jako stará Ångermanová, nehezká, kostnatá a jedovatá, avšak přitom veselá, pracovitá, neohrožená a nefalšovaně lidská. Byla to osoba, píše spisovatel, „jíž nejvíc vděčím za to, že jsem našel cestu ke švédskému lidu. Když jsem se díval na její téměř černé, hnědě skvrnité ruce s klouby naběhlými od práce a s polámanými nehty, když jsem viděl, že je ráno první na nohou (mezi třetí a čtvrtou hodinou) a večer uléhá poslední (mezi devátou a desátou), když jsem viděl, jak se prohýbá pod tíží věder, v nichž nese kravám vodu, pocítil jsem v sobě něco, co je člověk jinak schopen pocítit jen ke své matce; a člověku se sevřelo hrdlo, musel běžet, vědra vzít, trochu se starou ženou zažertovat a vyhubovat jí za její neúnavnost.“ Byl-li Ludvig Nordström na tento druh klidných a neohrožených obyčejných lidí hrdý, pak měl také kritické připomínky k nuzným poměrům, v nichž byli nuceni žít. Tato kritika dochází výrazu zejména v *Selské bidě* (Bondenöden, 1933) a ve *Špinavém Švédsku* (Lort-Sverige, 1938), přičemž naposled zmíněné dílo odkrývá drastickým způsobem hygienické poměry na „domněle“ čistém venkově. Obě knihy velmi zapůsobily, neboť byly žurnalisticky pojatými „speciálními studii“, založenými na rozsáhlém autorově průzkumu životních podmínek švédského venkovského obyvatelstva ve třicátých letech. Vzbudily téměř stejně velkou diskusi jako znepokojivá kniha Gunnara a Alvy Myrdalových *Demografická krize* (Kris i befolkningsfrågan, 1935) a podobně jako ona zapříčinily, že si politikové uvědomili nutnost provést některé sociální reformy. Nordströmovy přesvědčivé sociální reportáže se těšily větší vážnosti než jeho fantastické „totalistické“ spekulace.

Jedinou ženou kromě Selmy Lagerlöfové, jejíž literární dílo mělo na počátku tohoto století velký význam pro feminismus, byla ELIN WAGNEROVA (1882–1949). V prvních letech dvacátého století, která znamenala nejdynamičtější období ženského hnutí, byla v literatuře jeho největší průkopnicí. O literárním

nadání Wäagnerové však svědčí to, že její raná tvorba překračuje rámec feministických debatních příspěvků a že její nejlepší romány ze zralých let pojednávají o obecných mravních problémech, které mají málo společného s energickou a dobře organizovanou propagandou „ženských práv“ vůbec a hlasovacího práva žen zvláště, s propagandou, jež jinak tvoří vlastní náplň feminizmu. Elin Wäagnerová se narodila v Lundu a její dětská léta a mládí v Hälsingborgu nebyla příliš šťastná. Když měla něco přes dvacet let, přišla do Stockholmu a začala tam úspěšnou novinářskou kariéru. Postupně se stala redakční tajemnicí časopisu *Idun* a od roku 1911 přispívala do *Dagens Nyheter*. Její první romány *Norr tullská liga* (Norr tullsligan, 1908) a *Modrá punčocha* (Pennskaftet, 1910) vzbudily ihned pozornost jednak svými náměty, jednak svým hravě satirickým stylem. Norrtullskou „ligu“ vytvořila skupinka mladých zaměstnaných žen, které se ze svých nejlepších sil snažily žít a snít v šedi a smutku obyčejného světa, k jehož zlepšení nepřispívaly neustálé pokusy mužů získat jejich nevinnost, připravit je o nezávislost a zničit jejich ženskou solidaritu. V *Norr tullské lize* nacházíme stejný svět jako v *Jenny*, v raném románě S. Undsedtové z roku 1911. Wäagnerová však — na rozdíl od své norské kolegyně — nenechá román skončit tragicky. Jistě především proto, že chová nezvratnou víru v budoucnost feminizmu. Ve statečném, avšak chladném kolektivu malé dívčí skupiny je feminizmus pěstován s láskyplným zaujetím a proti mužským zásahům hájen půvabně agresivním mladickým žargonem. Ale to všechno je tak či onak jen zevnějškem. Ve svém nehlubším nitru chovají tyto ženy hřejivý mateřský cit, který se chce uplatnit mimo rámec každodenní dřiny a plahočení. *Norr tullskou ligou* se Elin Wäagnerová připojuje k Ellen Keyové (1849–1926) a spolu s ní energicky protestuje proti představě, že mezi mužem a ženou není podstatný rozdíl.

Klasickým románem o švédském ženském hnutí však je *Modrá punčocha*. Jde o bohatě dokumentované a velmi barvitě vyprávění o soudobém švédském feminizmu, o jeho teoretické základně, organizaci a politickém programu, o jeho téměř náboženském horlení a o širokém poli jeho působnosti. Spisovatelka zvláště zdůrazňuje význam solidarity, jejímž prostřednictvím má být hlas žen slyšen v budoucnosti.

Horlení pro věc feminizmu však nikterak neznamena, že by Wäagnerová přehlížela lásku mezi mužem a ženou. Motiv této lásky, který se vyskytuje už v *Modré punčoše*, se opakuje a je dál rozpracován v jejích pozdějších románech, do nichž stále víc proniká také problém zla, a to tou měrou, jak se spisovatelčin životní názor vymaňuje z feministických problémů. K záležitostem, o něž se ženské hnutí zajímalo, patřila otázka míru. Když ale první světová válka ukázala bezmocnost pacifismu tam, kde ho bylo potřeba, dospěla Wäagnerová postupně k realističtějšímu a kritičtějšímu pohledu na etické možnosti člověka, než její dřívější růžový feministický idealismus dovoloval.

V době války napsala dva romány, *Úspěch Jerneploogovy rodiny* (Släkten Jerneploogs framgång, 1916), v němž kousavou ironií pranýřuje válečnou mentalitu, a *Ásu-Hannu* (Ása-Hanna, 1917), jeden z nejlepších švédských románů po *Jeruzalému* Selmy Lagerlöfové. Elin Wägnerová tu otevřeně účtuje se zlem v jeho nejhanebnějších formách, když svou fyzicky i mravně zdravou hrdinku Ásu-Hannu provdává do rodiny lstivých, malicherných a zločineckých upírů. Představu o tomto druhu lidí si můžeme udělat hned na začátku románu, když čteme, že měděné nádoby v kuchyni se leštilo jen z přední strany, která byla vidět. Ása-Hanna v tomto prostředí beznadějně upadá. Sama se stává podvodnicí a kryje stopy věrolomného jednání svých příbuzných. Břímě její viny se posléze stane příliš těžkým a ona se ze svých hříchů kaje způsobem, který si svou morální působivostí nezadá se žádnou scénou ze švédské literatury.

*Ása-Hanna* byla první z knih, které Elin Wägnerová lokalizovala na smålandský venkov, kde jako dítě prožila mnoho šťastných letních dnů a kam se nakonec vrátila, aby se stala jeho literární mluvčí. Obdivovala sice život venkovanů, nemilovala jej však stejně nekriticky jako mnoho dřívějších regionálních romantiků. Pozorovala lid spíš z hlediska etického a náboženského než z estetického a historického, a proto její nejlepší smålandské romány přesvědčivě zpracovávají závažné problémy současného člověka, etické a náboženské problémy válkou unaveného, rozbitého a zoufalého světa. Elin Wägnerová byla před tyto otázky postavena na počátku dvacátých let, kdy intenzívně pracovala na kontinentu v různých organizacích pro pomoc postiženým válkou. Své dojmy z těchto let zaznamenala v knize *Od Seiny, Rýna a Ruhru. Drobné příběhy z Evropy* (Från Seine, Rhen och Ruhr, små historier från Europa, 1923). Za své činnosti v těchto organizacích přišla do styku s kvakery, kteří na ni svým učením a životem učinili hluboký dojem, posílili její pacifistické přesvědčení a podpořili její sklony k prostému nekonfesijnímu křesťanství, zcela se rozcházejícímu s konvenční dogmatikou a ritem.

Některé knihy Elin Wägnerové, zvláště silně pacifistický román *Pět perel* (De fem pärlorna, 1927), jsou přímým odrazem autorčiných kontinentálních zážitků. V jejich nejlepších poválečných románech — *Bezejmenná* (Den namnlösa, 1922), *Stříbrná bystřina* (Silverforsen, 1924), *Bez masky* (Genomskådad, 1937) a *Tajemná* (Hemlighetsfull, 1938) — jsou však tyto zážitky tak dokonale přetaveny etickými a náboženskými názory, k nimž posléze dospěla, že jen ti čtenáři, kteří jsou s její činností dosti dobře obeznámeni, zaznamenají vliv těchto zkušeností na její přístup k soudobému Švédsku vůbec, a ke Smålandu zvláště. Romány *Bezejmenná* a *Stříbrná bystřina* pojednávají poutavým, nanejvýš soustředěným a zčásti realistickým, zčásti symbolickým způsobem o nespoutané vášni a o jejích důsledcích ve světle mravních a náboženských požadavků. Knihy *Bez masky* a *Tajemná* (obě jsou částečně autobiografické) sledují

hrdinku po zrušení nešťastného manželství, kdy se celým svým srdcem věnuje dobročinnosti, jak ji chápe idealistické, nesobecké ženské hnutí. Dvě naposled zmíněná díla byla napsána před druhou světovou válkou a jsou poznamenána spisovatelčiným neodbytným pocitem, že jde o neodkladnou „záležitost“, pocitem, který se v jejích dřívějších knihách takovou měrou nevyskytuje.

Kromě těchto románů napsala Elin Wägnerová za svých smålandských let několik knih o životě lidu v jejím adoptivním kraji. Patří sem široce založené historické a národopisné dílo *Tisíc let ve Smålandu* (Tusen år i Småland, 1939), román *Vlaštovky létají vysoko* (Svalorna flyga högt, 1929) a novelistická sbírka *Stará mýtina* (Gammalrödja, 1931). Obě poslední díla pojednávají o tlaku moderní doby na starou venkovskou kulturu. Poslední práce Elin Wägnerové, citlivá, i když ne zcela uspokojivá biografie Selmy Lagerlöfové (1942, 1944) vyšla ve spisech Švédské akademie. Wägnerová byla totiž do ní zvolena v roce 1944 jako druhá žena. Před svou smrtí v roce 1949 pracovala na životopise Fredriky Bremerové.

Elin Wägnerová není sice velkou spisovatelkou, patří však k oněm několika ženám, jejichž dílo bylo pro švédskou literaturu významným přínosem. Charakterizuje ji bohatství hřejivé lásky k člověku, jakou známe od Fredriky Bremerové, Selmy Lagerlöfové a Ellen Keyové, stejné množství vtipnosti a rozšafnosti Anny Marie Lenngrenové a špetka náboženského mysticismu a mravního zápalu svaté Birgitty. Je svým způsobem jednou z nejzajímavějších žen, které přispěly k rozvoji kultury své země.

Ze spisovatelské generace, o níž zde píšeme, měl největší mezinárodní rozhled GUSTAF HELLSTRÖM (1882–1953). Získal jej za své více než pětadvacetileté činnosti jako dopisovatel listu Dagens Nyheter v Londýně, Paříži a New Yorku v letech 1908–1923 a 1927–1935. Kromě několika knih vynikajících novinářských reportáží tvoří jeho dílo mnohosvazkový románový cyklus jen lehce zastřeného autobiografického charakteru, jenž pojednává o životních osudech a vnitřních konfliktech Stellana Petreuse, a větší počet novelistických sbírek a románů v podstatě také autobiografických. Ačkoliv Hellström debutoval už v roce 1904 *Starými mládenci* (Ungkarlar) a ve dvou dalších desetiletích vydatně psal, prosadil se definitivně až v roce 1927 vynikajícím rodinným románem *Nápad tkaničkáře Lekholma* (Snörmakare Lekholm får en idé). Toto pozdní literární dozrání zřejmě souvisí jednak s jeho silně vyvinutým sebekritickým smyslem, jednak s tím, že musel tolik energie vložit do služeb žurnalistiky. Během svého pobytu v zahraničí napsal téměř tisíc rozsáhlých a často hluboce prozíravých článků o evropských a amerických poměrech za první světové války a o neblahém mezinárodně politickém manévrování mezi dvěma válkami. Jakou vážnost přikládal svému úkolu zahraničního korespondenta a s jakou příkladnou svědomitostí jej vykonával, o tom svědčí šest svazků

reportáží z let 1914–1933, které popisují válečnou Francii, Anglii a Ameriku po válce a poměry v Německu, jež zplodily Hitlera. Třebaže byl po celý svůj život přesvědčeným anglofilem, k Americe z doby po první světové válce nechoval jednoznačný obdiv. V knize *Spojené státy a světový mír* (Förenta staterna och världsfreden), v první ze dvou, které napsal krátce po svém příchodu do Ameriky, podal svým krajanům celkem pozitivní obraz způsobu života a mentality Američanů a bystře a se sympatiemi popsal mírové plány Woodrowa Wilsona i jejich politické pozadí. Ve druhé knize, v cynicky zábavném románě *Doporučující dopis* (Ett rekommendationsbrev), však Hellström svou pronikavou analýzou středostavovské mentality Američanů soupeří s *Hlavní třídou* (Main Street) a s *Babbitem* (Babbit) Sinclaira Lewise. Hellströmův záběr však není tak zaostřen jako Lewisův a svým dějem a prostředím je román situován do horní vrstvy střední třídy z východních států. Vážnější partie knihy pojednávají o palčivé černošské otázce, lehčí popisují se zdrcující satirou a často potměšilými freudovskými narážkami například to, jak si nečinné americké ženy krátí chvíli idealistickými dobročinnými programy, které jsou jim náhražkou za zklamání v sexuálním životě a za celkovou nudu. Jako zpola ironické motto *Doporučujícího dopisu* vybral Hellström tuto Emersonovu myšlenku o Americe: „Celé naše dějiny vypadají jako poslední pokus prozřetelnosti prospět lidstvu.“

Dovedl-li si Hellström vtípnou satirou tropit žerty z psychických zábran dam v poválečné Americe, pak trvalé emocionální a intelektuální problémy svého já stejně nehledaným způsobem nezvládl. Jeho knihy jsou většinou pouze zpola úspěšnými pokusy o jejich vyřešení. Návrat do Švédska, k němuž došlo po pětadvaceti letech zájmu o světové události a kulturní jevy cizích zemí, byl zřejmě diktován zejména jeho přáním čestně se vyrovnat se sebou a se Švédskem svého mládí. Už před tímto návratem začal psát rozsáhlý autobiografický cyklus o Stellanu Petreusovi, jehož tři první díly vyšly pod společným názvem *Muž bez humoru* (En man utan humor, 1921–1925). Pět dalších dílů vyšlo v dosti dlouhých intervalech, poslední s názvem *Zítřek je mizera* (I morgon är en skälm) roku 1952. Z literárního hlediska má román své nedostatky, avšak jako psychologicko-morální dokument a jako zevrubný inventář společenského života a kultury daného období nemá ve švédské literatuře mnoho protějšků. Hellström zde nezaujatě diskutuje o svých vnitřních problémech v rámci intelektuální a etické situace své generace. Především se zajímá o vzájemně spřízněné problémy svobodné vůle a mravní odpovědnosti, které měly pro jeho vrstevníky tak velký význam, a zaujímá stanovisko, které bychom mohli nazvat rezervovaným bergsonismem. Znamená to, že má zdravě kritický názor na „aktivismus“, který v zásadě přijímá, byť s některými výhradami, zároveň se však má mnohem víc než jeho spisovatelští kolegové na pozoru před potenciálními excesy tohoto „aktivismu“.

To, jak vyrovnaný, citlivý a hluboce lidský dovedl být Hellströmův úsudek, šlo-li o mravně závažné otázky pramenící z dobového sociálního a psychologického prostředí, vyplývá však z jeho nejlepších knih, ze tří sociálně uvědomělých novel o životě londýnské ulice, které mají společný název *Kočl* (Kuskar, 1910), a ze tří významných děl jeho zralejších let, jež se jmenují *Nápad tkaničkáře Lekholma* (1927), *Carl Heribert Malmros* (1931) a *Bouře nad Tjurö* (Storm över Tjurö, 1935). Zde se Hellströmovi konečně podařilo ze spousty materiálu, jemuž se marně snažil dát uměleckou formu v cyklu o Stellanu Petreusovi, vyčlenit živý segment. Výtisky svědomí, který trpí policejní komisař Malmros, mají velmi blízko k morálním problémům, o nichž se stále diskutuje v souvislosti se Stellanem Petreusem, a navíc se vztahující k aktuální epizodě třídního boje z téhož roku, kdy kniha vyšla, k obecně známým ádalenským událostem z roku 1931. V *Bouři nad Tjurö* popisuje autor malichernost, pomlouvačnost a celkovou zkaženost lidského živočicha v zapadlé rybářské vesničce a tohoto tristního obrazu používá jako drastické paralely sociálního, ekonomického a politického hašteření ve světě, v meziválečném světě, který Hellström tak dobře poznal za svých kosmopolitních žurnalistických let. „Do jaké míry můžeme tyto lidi, kteří usilují o vzájemné zničení a také se zničí,“ táže se jedna postava knihy, „do jaké míry je můžeme považovat za představitele celého lidstva? Jsou výjimkou, atavismem, který je způsoben specifickými zeměpisnými podmínkami a specifickou duchovní atmosférou? Nebo představují celé lidstvo, něco děsivého a ve všech lidech hluboce zakořeněného, co za určitých podmínek a okolností vyjde na denní světlo a rozšíří se jako epidemie přes všechn pokrok a «všechn vývoj»?“ Tyto nepříjemné otázky však narušují potěšení z knihy jen občas, neboť jinak se vyznačuje živostí, nenuceným realismem všedního dne a bodrým humorem, jehož ironický tón je téměř neznatelný.

Na rozdíl od humoru *Bouře nad Tjurö* je komika *Nápadu tkaničkáře Lekholma* nebojácná, dobrosrdečná a chápající po způsobu Fieldinga nebo Dickense. Od Fieldinga a literární tradice anglického osmnáctého století se Hellström naučil burleskně bombastické satíře, od Dickense umění odkrývat nitro člověka popisem jeho vnějších charakteristických rysů. S odpuštějším humorem, jímž je prostoupen *Nápad tkaničkáře Lekholma*, má jistě leccos společného také Dickensova hřejivá a často sentimentální láska k člověku. Hellströmův román však souvisí též se soudobou literární tradicí, s *Buddenbrooky* (Buddebrooks) Thomase Manna a s Galsworthyho *Ságou rodu Forsytů* (The Forsyte Saga), neboť stejně jako tato dvě díla zařazuje podrobně dokumentovaný popis velikosti a pádu několika generací jedné rodiny do kontextu současného společenského vývoje. Děj *Nápadu tkaničkáře Lekholma* se většinou odehrává v Hellströmově rodném Kristianstadu. Občas jsou v jeho zorném poli také jiná místa, kam se rodina rozvětvila. Tkaničkářův „nápad“, kolem něhož

děj krouží v konfliktech napůl komických a napůl tragických, spočívá v tom, že chudá středostavovská rodina, jejíž hlavou tkaničkář je, se má sociálně pozvednout tím způsobem, že se jeden její člen stane studentem a bude se věnovat učenému povolání. Zpočátku byly sociální bariéry nepřekonatelné, a pokud šlo o Lekholmovy syny, pokus ztroskotal. Odpor společnosti však postupně povoloval, a když vývoj dospěl ke třetí generaci, byl překonán. Několika Lekholmům se podařilo tak či onak získat „vzdělání“, druzí pozvedli své společenské postavení jiným způsobem. Jeden Lekholm ze třetí generace na konci knihy říká: „Není asi pravděpodobné, že by dědeček aspoň nejasně tušil, jak *ryze švédsky* myslí, když si vzal do hlavy, že se jeho synové musejí stát studovanými lidmi. Dá se však spolehlivě tvrdit, že ona jediná myšlenka, kterou prý měl stařec v hlavě, vytvořila osm desetin švédských kulturních hodnot a švédských kulturních dějin. Je faktem, že mezi potomky starého tkaničkáře jsou téměř všechny typy, které se ve švédské společnosti vyskytují.“ Tato úvaha není jen bezděčným komplimentem starému tkaničkáři, vrhá také světlo na jeden z hlavních motivů románu, jenž pojednává o životě švédského maloměsta na prahu našeho století v šíři a hloubce, jaké mají ve švédské románové tvorbě málo protějšků. *Nápadem tkaničkáře Lekholma* a romány *Carl Heribert Malmros* a *Bouře nad Tjurö* z pozdějších období zaujímá Hellström čestné místo po boku schopných a významných prozaiků druhého desetiletí, jimiž byli Sigfrid Siwertz, Ludwig Nordström a Elin Wägnerová.

Ani Gustav Hellström, ani Siwertz, ani Nordström, ani Elin Wägnerová však nemohou soutěžit s jiným literárním vrstevníkem, s romanopiscem a dramatikem **HJALMAREM BERGMANEM** (1883–1931), originálním géniem, který se stal vedle Pära Lagerkvista a Birgera Sjöberga jednou z největších postav tehdejší švédské kultury. Pär Lagerkvist zaujímá klíčové postavení, druzí dva však nestojí daleko za ním. Hjalmar Bergman má hlavní zásluhu na tom, že švédský román a švédské drama se vydaly novou cestou, a Birger Sjöberg vytvořil důležité východisko nové švédské poezie, když ve dvacátých letech náhle přešel od básnické idyly k expresionistické poezii. Lagerkvist, Bergman a Sjöberg nebývají zpravidla považováni za „modernisty“, není však pochyb o tom, že „modernistická“ literární generace, která vystoupila kolem roku 1930, se leccemus naučila právě od těchto spisovatelů, neboť v jejich díle se zřetelně projevuje snaha radikálně skoncovat se staršími literárními formami. Odhlédneme-li od díla Hjalmara Bergmana, Pära Lagerkvista a Birgera Sjöberga, pak se poezie i próza první čtvrtiny století drží téměř bez výjimky konvenčních forem. Prozaikové, kteří vystoupili po roce 1910, šli ve stopách svých předchůdců, zvláště autorů osmdesátých let, a jejich význam spočíval především v tom, že zdokonalili román, který byl před nimi pěstován nedokonale a bez větší kultury. Siwertz, Nordström, Wägnerová a Hellström neexperimentovali s no-



vými ideami a formami. Spokojili se s psaním solidních, důkladně dokumentovaných, téměř vždy bystrých a někdy perfektních realistických románů o současné společnosti a jejích problémech.

V této střízlivé, systematické a výrazně racionální generaci byl Hjalmar Bergman zjevem cizím a do jisté míry zneklidňujícím — cizím pro svou bohatou fantazii a neobyčejný vypravěčský talent, zneklidňujícím pro svůj trvalý zájem o abnormální lidské typy a temnou děsivost spodních proudů života. Čtenářská veřejnost, která byla zvyklá na racionálnější a plánovitější svět Siwertzův, Nordströmův, Elin Wägnerové a Hellströmův, zpočátku nevěděla, jaké má ke knihám Hjalmar Bergmana zaujmout stanovisko. Kritika sice dělala před hlubokým, složitým a silně znepokojivým uměním Hjalmar Bergmana hluboké úklony, vyrovnala se s ním však až za delší dobu. Široké a nadšené publikum získal Bergman až tehdy, když měl značný kus své literární kariéry za sebou, za patnáct let po svém debutu. Tehdy záměrně ustoupil vkusu publika a napsal vynikající humoristický román *Markurellové z Wadköpingu* (Markurells i Wadköping, 1919, česky pod názvem *Skandál v dobré rodině*). Následující léta až do spisovatelovy smrti v roce 1931 byla naplněna horečnatou tvůrčí činností, provázenou oslňujícími úspěchy u čtenářů i u návštěvníků divadel. Za tyto úspěchy však draze zaplatil. Vyčerpal své tvůrčí síly natolik, že se málem zhroutil, a propadl deziluzi, která došla výrazu v útržcích sebevznání a proklínání, jež naplňují jeho poslední knihu *Klaun Jac* (Clownen Jac, 1930). Její symbolická hlavní postava — klaun, který se pokouší komerčně využít vlastní hrůzy a náhodou zjistí, že lidé nacházejí v jejích groteskních vnějších projevech perverzní potěšení — je úděsně ironickým komentářem k jedné stránce spisovatelova literárního vývoje. V nejednom svém pozdějším díle se Bergman také stal takřkajíc klaunem, který hrál tragikomického šaška, aby uspokojil věčnou lidskou touhu po rozptýlení a zábavě. Komika se však Bergmanovi stala šklebivou tragédií, unaveně rezignovaným zoufalstvím tváří v tvář vlastnímu osudnému uměleckému dilematu a zahořklým gestem vůči publiku, které jej s ďábelskou lhostejností nutilo hrát úlohu šprýmaře a bránilo mu, aby šel přímou cestou za hlasem svého tvůrčího génia. „Narodil jsem se jako člověk —“ vyznává se klaun Jac, „žil jsem jako klaun — prodal jsem své srdce — zemřel jsem v chudobě...“

Pokud jde o umění zábavně psát, měl Bergman mimořádný talent. Svědčí o tom téměř vše, co vytvořil. Jeho bohatá galerie podivných a přitom věrohodných postav, jež jsou zasazeny do komických situací, svědčí o důvtipu a fantazii, jaké jsou ve švédské literatuře ojedinělé. Dokonalým prostředníkem světa, který spisovatel ve svém díle evokuje, je také jeho dialog, živý, pestrý, přímý, zároveň však plný nečekaných stylistických proměn. Pod třpytivým povrchem se však skrývají nálady zcela jiné, nálady, jež mají blíž k temným,

destruktivním silám života a ustavičně vyúsťují do téměř beznadějného fatalismu. Tato nejistá rovnováha je snad nejcharakterističtějším Bergmanovým rysem mezi komickým a tragickým, mezi přitakáním životu a osudovostí. K autorům, které nejvíce obdivoval, patřil Dickens i Dostojevskij.

Raná díla, představovaná maeterlinckovskou hrou *Nádherný úsměv* (Det underbara leendet, 1907) a renesančním románem *Savonarola* (1909), mohou budit dojem, že Bergmanova deziluze je typickou náladou *konce století*. Houževnatost, s níž přežívá, a vyhraněná forma, které jeho pesimismus nakonec nabyl, však ukazují, že zdroje Bergmanovy deziluze jsou mnohem hlubší a že vlastně tvoří základní složku jeho díla. Její počátky se dají pozorovat už v přecitlivělosti spisovatelova dětství. Přestože vyrůstal v domě dobře situovaných a láskyplných rodičů a navenek se mu dobře dařilo, žil po celé své dětství a mládí v defenzivě vůči svému okolí a tento defenzivní postoj se poněnáhu změnil v patologický. Normální styk s lidmi mimo velmi omezený okruh mu působil velké potíže. Byl stále v pohybu a po třicet let bydlel v zahraničí, v hotelích, penzionátech a jiných příležitostných bytech. Zdržoval se převážně v Itálii, ale také ve Francii, Švýcarsku a Německu. Ve Švédsku pobýval většinou jen v létě a jeho sídlem byl Segelholm ve stockholmských šérách. Žil zcela zabrán do své práce, neboť neodbytná potřeba tvořit ho stále nutila produkovat nové romány, novely a hry. Koncem roku 1923, kdy byl na vrcholu své slávy, jej jeho dobrý přítel Victor Sjöström, který tehdy pracoval v americkém filmovém průmyslu, zlákal do Hollywoodu. Bergman se zavázal dodat filmový scénář, brzy se mu však zprotivilo vše, co mělo s Hollywoodem něco společného, a odstěhoval se zpátky do Evropy. S hollywoodskou mentalitou a přebujelou reklamou amerického merkantilismu zúctoval zdrcujícím způsobem v románě *Klaun Jac*.

Po raných letech experimentování s různými literárními žánry a motivy přišel Bergman v roce 1910 s románem *Závěť Jeho Milosti* (Hans nåds testamente), který se stal v mnoha směrech významným východiskem jeho další tvorby. Spisovatel se zde poprvé projevuje jako talentovaný humoristický vypravěč. Zároveň přenáší děj do Bergslagenu, do kraje, který znal z dětství a o němž slyšel příběhy od rodičů i od jiných starých bergslagenských pamětníků. Bergslagen se nyní stává pro Bergmana tím, čím byl Wessex pro Thomase Hardyho — vymezenou zeměpisnou oblastí, v níž se odehrává děj většiny jeho románů. Bergslagenský život a kultura poskytují umělci materiál k zobrazení člověka, které vysoko přesahuje pouhou provinciální úroveň. V sérii svých knih popisuje bergslagenské rodiny středních a vyšších tříd a sleduje jejich často bouřlivé osudy, v nichž se střídají úspěchy i neúspěchy, až dvě stě let do minulosti. Děj těchto próz situuje na venkov i do Örebro, do města, které mimochodem dostalo jméno Wadköping až v deváté Bergmanově knize o Bergslagenu, v *Markurellech*.

Na rozdíl od Balzakovy *Lidské komedie* (Comédie humaine) nebo Zolova cyklu *Rougon-Macquartové* (Les Rougon-Macquart) se Bergman nesnaží podat souvislý a systematický obraz světa, o němž píše. Neuvádí ani přesné informace o místu děje, jak to dělá Selma Lagerlöfová ve svých värmlandských knihách. Vybere ze svého materiálu pouze jeden motiv a spíše intuitivně než uvědoměle se pustí do odkrývání určitého úseku bergslagenského života, který mu místní tradice zafixovala v paměti. Situace, osoby a dialogy jsou vkládány do struktury vyprávění jakoby bezděčně. Situace jsou často nesmyslné, postavy výstřední a dialogy mají blízko ke změti rozpustilých a hrůzných narážek. Povrch je však natolik jiskřivý, že aspoň v raných bergslagenských knihách skoro zastírá spisovatelův vážný záměr, jeho hluboký zájem o tragické síly ženoucí svět do malicherných, zbytečných a nesmyslných konfliktů. Bergman byl podle všeho zdání bohatým materiálem Bergslagenu tak uchvácen a jeho vypravěčský talent fungoval s elegancí tak nenucenou, že v některých méně významných, třebaže zajímavých knihách, například v *Loewenových příbězích* (Loewenhistorier, 1913) a v *Pamětech mrtvého* (En döds memoarer, 1918), jeho vážnější úmysly nejsou na první pohled vůbec patrné. V jiných Bergmanových raných knihách, zvláště v *Knutovském jarmarku* (Knutsmässomarknad, 1917) a v *Matce ze Sutře* (Mor i Sutre, 1917), však příběh a jeho vnitřní obsah splývají beze zbytku v jeden celek, třebaže ti, kdož je čtou poprvé, pod arabeskovitým povrchem spisovatelovy vážné záměry těžko rozeznávají.

V pozdějších knihách, zvláště v *Markurellech* a ve dvou mistrovských dílech s názvy *Babička a Pánbůh* (Farmor och Vår Herre, 1921) a *Paní šéfová* (Chefen fru Ingeborg, 1924), jsou autorovy etické intence podtrženy výrazněji, aniž přitom utrpěla psychologická analýza nebo vynalézavost vypravěčského umění. Tyto prózy a některé další z pozdějšího období nejsou tak jednoznačně pochmurné a beznadějně fatalistické jako Bermanovo rané dílo. Jejich atmosféra je říznější a podnětnější, děj má zřetelnější kontury a hlavní postavy působí dojmem, že uskutečňují pozitivnější a konstruktivnější úmysly než pološení výstředníci bez vůle a charakteru, jaké známe z tolika raných Bergmanových románů. Bylo řečeno, že takovým dojmem *působí*. Podíváme-li se však na ně zblízka, zjistíme, že v románech počínajíc *Markurelly* je Bergman stejně fatalistický jako dříve, že si stále jasně uvědomuje, jak neopodstatněná je lidská víra, že volním úsilím můžeme změnit iracionalitu života. „Kterýkoliv člověk může kdykoliv udělat cokoliv,“ říká Bergman ve známém paradoxu.

*Kterýkoliv člověk*, ať má vůli silnou, nebo slabou. Všechny hlavní postavy se silnou vůlí, s nimiž se u pozdního Bergmana setkáváme, Markurell v *Markurellech z Wadhöpingu*, babička Borcková z *Babičky a Pánaboha* a Ingeborg Balzarová z *Paní šéfové*, docházejí postupně k poznání, že dobrota neznamená přesně totéž, co zdravý rozum, smysl pro obchod a snaha vytvořit kázeň

a pořádek v rodině, zvláště když jde o vztah mezi rodiči a dětmi. V *Markullech* je tento motiv zpracován dost nevýrazně a téměř se ztrácí v drastické komice, třebaže všechno skončí několika tragickými scénami nepříliš subtilního druhu. V *Babičce a Pánubohu* a v *Paní šéfově* je však rozvinut s psychologickým postřehem a mravní citlivostí, které znamenají vrchol Bergmanova spisovatelského umění. Je příznačné, že Bergman v těchto dvou románech nedospívá k „mravní pointě“ tím, že by na život kladl předem dané morální požadavky, nýbrž citlivým zkoumáním těžko pochopitelného komplexu lidské pýchy. Proniká hluboko do lidského vědomí i podvědomí, aby mohl vytvořit věrohodné postavy, které *chtějí* dobro, avšak v důsledku iracionality života se ocitají v muživých mravních konfliktech.

Obávaná, byť po mnoha stránkách okouzlující babička Borcková z *Babičky a Pánuboha* páchá zlo jako bezohledná a pravá obchodnice, která ohleduplnější lidi kolem sebe ušlape. Vyřizuje záležitosti neschopné Borckovy rodiny, do níž se provdala, dělá to ale tak, že zničí každou stopu důstojnosti a poctivosti, kterou se členům rodiny podařilo uchovat. Babička Borcková je andělem s britkým jazykem a vždy chránícími křídly. Za svých úspěšných a výbojných let se jako všichni egoisté domýšlí, že sám pánbůh musí obdivovat její schopnost vyřešit všechny obtíže, s nimiž se setká. Pánbůh však naštěstí zůstává němým a lhostejným, když ho pak v okamžiku zoufalství téměř žádá o oficiální schválení svého jednání. Musí činit pokání svým způsobem — zdůrazňuji *svým* způsobem, — a to znamená nikoli na kolenou. Babiččino pojetí pokání, jak je Bergman popisuje v jedné z nejoriginálnějších ložnicových scén, jaké z literatury známe, je jadrně komické, přitom však psychologicky charakteristické a morálně pravdivé.

V románě *Babička a Pánbůh* si Bergmanův humor stále zachovává svou veselost a hřejivost, přestože se nejednou uchýlí ke groteskním efektům a neopomíná spisovatelovy mravní záměry. V *Paní šéfově* je humor neopak překultivovaný, kousavý a poněkud morbidní a pomáhá zdůraznit neúprosný vývoj tragického tématu knihy. Tím je charakterový rozpad Ingeborgy Balzarové, k němuž dojde pod tlakem nezvládnutelné vášně ke snoubenci její dcery. Žádný Bergmanův román — možná s výjimkou *Paměti mrtvého* — není tak hluboce ovlivněn Freudem jako *Paní šéfová*. Spisovatel v něm zpracovává choulostivou látku s mimořádnou diskrétností a chápající účastí a používá všech svých analytických schopností, aby vysledoval jemná vlákna podvědomého sexuálního instinktu paní Ingeborgy a ukázal, že tragické řešení, sebevražda, je jediným přijatelným východiskem z neřešitelného dilematu. Hrdinka románu chce „změnit smrti svou hanbu v ctnost“ jako Faidra v Euripidově *Hippolytovi* a zjišťuje, že je to stejně beznadějně. Forma, do níž Bergman tento tragický materiál odívá, je solidní, strohá a přehledná. Má nesmouvavou jednotu a uměleckou uměřenost řecké tragédie a výrazně se liší od volné, fantastické

a často nevypočitatelné vypravěčské techniky, kterou Bergman suverénně uplatňuje na jiných místech.

Dramatik Hjalmar Bergman nemá možná tak vysokou literární úroveň jako romanopisec. To však nic nemění na skutečnosti, že mezi Strindbergem a Pärem Lagerkvistem je jediným švédským autorem, který vytvořil významnější dramatické dílo, a po Strindbergovi prvním dramatikem, jenž se na švédských scénách hrál ve větší míře. Jeho hry se bohužel prosadily ještě později než jeho romány a módním divadelním autorem se stal teprve poté, co zábavčtivému divadelnímu publiku vyšel víc než na půl cesty vstříc úspěšnou veselohrou *Swedenhielmové* (Swedenhielms, 1925). V této hře — podobně jako v románě *Markurellové z Wadköpingu* — odložil dočasně stranou své pochmurné nálady a fatalistickou melancholii a napsal milou, rozvernou a srdečnou komedii. Ohromující úspěch *Swedenhielmů* je vysvětlitelný jednak tím, že jde o prvotřídní švédskou salónní komedii, což je ve švédské dramatice něco zcela neobvyklého, jednak tím, že ve dvou hlavních postavách hry, ve Swedenhielmovi a jeho hospodyni Bomanové vytvořil spisovatel s dokonalým smyslem pro scénickou působivost dva hřejivě lidské a mírně zkarikované představitel typů, které se obecně považují za ryze švédské.

Ten, kdo je s komediální divadelní tradicí obeznámen, snadno objeví, že autor *Swedenhielmů* využívá cílevědomě — a často výborně — všech jejích obvyklých technických prostředků, zamotaného děje, fraškovitých scén, vtipného dialogu a náhlých přechodů od bezuzdné rozpustilosti k sentimentálnímu patosu a alespoň náznakovému moralizování. Hra by však tak velkolepý úspěch neměla, kdyby v ní tyto prostředky nebyly s neobyčejným uměním smíchány tak, že dovedou dojmout i pobavit. Nevyčerpatelná invence a nevypočitatelná fantazie, vlastnosti tolik charakteristické pro Bergmanův epický talent, se zde na chvíli vymanily ze svěrací kazajky, do níž byl spoután ve svých dřívějších hrách, a vznikla veselohra spontánní a nenucená jako přírodní proces nebo nápady hrajícího si houfu dětí.

Jako v každé velké komedii mají však hravé arabesky bergmanovské fantazie ve *Swedenhielmech* svůj hlubší význam, byť jej nezjistíme na první pohled a třebaže nikdy nevystoupí do popředí natolik, aby utrpěla dobrá zábaava, o niž spisovateli jde. Tento hlubší význam je úzce spjat s portrétem dynamického Swedenhielma staršího a jeho nevrle hospodyně Bomanové, kteří představují — každý svým způsobem — různé stránky švédského národního charakteru: Swedenhielm lehkomyšlného fantastu s nesmírnou představivostí a tradičním pojetím cti, paní Bomanová spolehlivou, praktickou a obětavou služebnou, jenže bez nejmenší fantazie. Na konci hry může vzniknout otázka, zda nás víc pobavila Swedenhielmova vzletná fantazie, nebo selský rozum a mazanost hospodyně. O tom, kdo z nich na nás udělal hlubší dojem, však sotva vzniknou pochybnosti. Velkolepě nezodpovědného a neodolatelného

Swedenhielma si můžeme oblíbit přes jeho někdy trapné konfrontace s „mravním zákonem“, je však jasné, že vlastnosti, které jsou k dosažení jakés také rovnováhy v bizarní a různorodé rodině Swedenhielmů nezbytné, má mrzutě triumfující paní Bomanová. A v této lehkosti, s níž se Bergman dotýká morálního problému hry, v jeho odmítnutí posuzovat člověka nebo svět, ve kterém musí člověk existovat, a zároveň v jeho ironizování lidského nerozumu, v tom dochází dramatikův humor svého nejsubtilnějšího vyjádření. Když se v závěru hry obávaná paní Bomanová posadí ke své kávě, výhrůžně drží v ruce hůl a nasupeně vyčkává příchodu lichváře Erikssona, sotva se divák zdrží pobaveného smíchu, vzpomene-li si na předcházející scénu, v níž tatáž přísná paní Bomanová používá se špatně ukrývanou spokojeností hole jiného druhu na celý swedenhielmský klan, který milovala a jemuž tolik let sloužila. A stále jej miluje tak vášnivě, že neváhá sáhnout po karabáci, když to považuje za vhodné a nutné.

Scénický úspěch *Swedenhielmů* (1925) a *Chátry* (Patrasket, 1928) byl poněkud málo cenným triumfem pro dramatika, který se po dvacet let bezúspěšně snažil prosadit hry podstatně vážnějších záměrů, hry, které odívaly jeho tragický pohled na život do subtilně sugestivních experimentálních forem a připomínaly zčásti Maeterlincka, zčásti Strindberga z *Hry snů* a *Strašidelné sonáty*. Z vážné Bergmanovy experimentální dramatiky jsou nejzajímavější tři „loutkové hry“ z roku 1917, a to *Harlekýn smrti* (Dödens Arlekin), *Stín* (En skugga) a *Pan Sleeman přichází* (Herr Sleeman kommer) a několik her, které byly vydány v roce 1923 jako jeden svazek, totiž *Herna* (Spelhuset), *Thadlec z Bagdadu* (Vävaren i Bagdad) a *Brána* (Porten). Se *Swedenhielmy* mají tyto hry společný fantastický prvek a iracionální pohrávání s lidmi, zde je však iracionalita obtížena úděsnou tragikou. Tou se od *Swedenhielmů* velmi výrazně liší, neboť ve zmíněné veselohře je iracionálno hravé a do lidského osudu, který je sice spleť, ale jinak celkem šťastný, zasahuje pouze tu a tam. Toto fatalisticky melancholické pojetí lidského osudu, který je určován iracionálními a temnými silami zla člověku nepochopitelnými, jím nepostižitelnými a neovladatelnými, navozuje z Bergmanových her nejsubtilněji *Pan Sleeman přichází*. Jde o krátkou hru o třech jednáních, která je zhuštěným výrazem tlumených prožitků nálad v Maeterlinckově stylu, má silně stylizovanou formu a téměř zcela postrádá nadsazenou grotesknost a bizarnost, vlastnosti tak typické pro četné Bergmanovy prózy. Děj má velmi prostý: hezká a nevinná Anne-Marie, která se nachází v blíže nedefinovatelném vztahu ke dvěma starším neprovdaným dámám, je jimi přemluvena ke sňatku se starým chlípníkem Sleemanem vzdor tomu, že dívka k němu pociťuje odpor a je zamilována do pohledného mladého lesníka. Z tohoto naivního pohádkového motivu, který je na první pohled pro dramatické vyjádření myšlenkového světa moderního člověka málo vhodný, vytváří Bergman několika dovedně použitými symbolickými

prostředky hrůzný příběh, vyjadřující velmi názorně prožitek básnickovy úzkosti z nesmyslnosti života. Každý detail je pečlivě stylizován tak, aby se člověk jevil jako loutka, která tančí na drátkách řízených někým nebo něčím za kulisami tohoto světa. Ona řídící síla není sice úmyslně zlá, její křečovitá a zdánlivě nesmyslná hra s lidskými osudy je však slepě iracionální. Přitom se nad Bergmanovou hříčkou vznáší — jako u Maeterlincka — jemný a prchavý trpyt poezie. Děj je plný symbolických náznaků a nesobecky idealistická láska Anne-Marie k lesníkovi zůstává bez poskvrny a neutralizuje aspoň duchovně slizké projevy něhy senilního vlníka. Na konci hry pan Sleeman sice „přichází“, aby uplatnil nárok na svou nevěstu, nad duchem Anne-Marie však nezvítězil. Přijímá jej mechanicky, jako něco nevyhnutelného, jako sám osud.

Bergmanův pocit hrůzy ze zdánlivě nesmyslné krutosti života i jeho upřímný soucit s jejími bezbrannými oběťmi sdílí **PAR LAGERKVIST** (1891–1974), mladší Bergmanův vrstevník, největší a nejvýznamnější postava švédské literatury posledních padesáti let. Lagerkvist se od Bergmana liší především dvěma věcmi: jednak tím, že na úkor psychologického ponoru převládá v jeho díle zájem o metafyziku a náboženství, jednak neustálým hledáním nových a působivějších literárních forem, což dává najevo teoretickými statěmi o otázkách literární formy i úspěšnými praktickými experimenty. Lagerkvist byl po Strindbergovi prvním velkým „expresionistou“ a toto postavení si bez konkurence zachoval dodnes. K dobovému realismu s jeho pečlivou dokumentací a důrazem na kresbu prostředí choval již na začátku své spisovatelské dráhy pouze opovržení, a třebaže jeho poměr ke konvenčním literárním formám časem ztratil svou původní agresivitu, neodchýlil se v podstatě nikdy od programu, který si původně vytyčil. Literární vývoj Pára Lagerkvista byl dokonce tak důsledný, že teoretické jádro jeho díla zůstalo stále stejné, změnilo pouze svůj vnější vzhled. Ve snaze nalézt pro svůj životní názor dokonalý výrazový prostředek vyzkoušel Lagerkvist všechny oblasti literatury a psal lyrickou poezii, drama, romány i novely, autobiografické skici, aforismy atd. V žádném tomto žánru se však nespokojil s obvyklou formou, nýbrž ji přetvářel tak, aby odpovídala jeho požadavkům na výrazovost. Dosahoval přitom vždy zajímavých a nezdánlivě vynikajících výsledků. Lagerkvist kráčel už od svého debutu vlastní cestou a jen zpočátku jej ozářily záblesky francouzského kubistického umění a jiskry Strindbergova dramatického expresionismu. Trvalo dlouho, než čtenářská veřejnost náležitě pochopila, že ladění a forma Lagerkvistova díla úzce souvisejí s úzkostí a neklidem první světové války a meziválečného období. Plné uznání jeho díla otevřelo potom cestu velkému vlivu, který vykonával na novou švédskou literaturu.

Jako člověk se Lagerkvist vždycky izoloval, nikdy se nepřipojil k žádné literární skupině, zásadně se vyhýbal veřejnému vystupování a své osobní

kontakty omezil na několik málo dobrých přátel. Vše, co je třeba vědět o spisovatelových mladých letech, obsahuje popis jeho dětství a mládí v *Hostu skutečnosti* (Gäst hos verkligheten, 1925). Staví zde do výrazného protikladu klidnou náboženskou jistotu panující u jeho rodičů a vzrůstající pocit strachu ze skutečnosti života a z potencionálních hrůz smrti, který ovládl jeho dětskou fantazii. Rodiče pocházeli ze starého smálandského malorolnického rodu. Otec byl přednostou železniční stanice ve Växjö a rodina bydlela v jejím podkroví. Přes láskyplnou péči, jaké se chlapec těšil v bohabojném domově, nemohl přijmout Boha svých rodičů a pod vlivem moderní přírodovědy odpadl ještě před ukončením školy od víry svých otců, aby se stal vyznavačem soudobého socialistického radikalismu. Lagerkvistův první literární pokus byl také dělnickým hnutím předznamenán, avšak jeho zájem o ekonomické a sociální problémy byl brzy vystřídán aktivním literárním radikalismem, který vzbudil značnou pozornost a trval skoro deset let počínajíc rokem 1912. Došel výrazu ve dvou sbírkách polemických esejů s názvy *Uměňt slova a uměňt obrazu* (Ordkonst och bildkonst, 1913) a *Moderní divadlo: stanoviska a útoky* (Modern teater: synpunkter och angrepp, 1918) a v několika básnických sbírkách, prózách a hrách, které byly míněny víceméně jako ukázky nové literární formy, již spisovatel ve svých esejích propagoval.

Třebaže první Lagerkvistova díla budila zpočátku nadšení publika a kritiky jen ojediněle, uvedla do povědomí agresivně modernistického spisovatele a velmi důrazně proklamovala mezinárodní expresionismus začátku století ve švédské literatuře, kterou jinak charakterizoval poměrně konvenční realismus. Po první světové válce se expresionismus hlásaný Pærem Lagerkvistem ve švédské literatuře konečně prosadil na všech významných úsecích. Hlasem volajícího na poušti byl Lagerkvist jen krátce. Prodělal svůj *Sturm und Drang* a dosáhl literární zralosti v okamžiku, kdy pod dojmem katastrofického světového vývoje bylo jeho publikum schopno přijmout jeho moderní podobenství o Bohu, člověku a temných tajemstvích života.

V *Uměňt slova a uměňt obrazu* doporučuje Pär Lagerkvist literatuře, aby se vrátila k abstraktně matematickým ideálům soudobého kubistického malířství a s nimi spřízněným formám primitivního umění a písemnictví. Modernímu básníkovi doporučoval jako vzory taková literární díla, která popisují jednoduše a nevyumělkovaně přirozené, „prosté pocity člověka před věčnými silami života.“ K dílům, která doporučoval, patřil Starý zákon, rgvédské hymny, Avesta a Korán, z oblasti severské literatury Edda a islandské ságy, krajové zákony a lidové balady. Když se ve sbírce *Motivy. Básně veršem a prózou* (Motiv, dikter på vers och prosa, 1914) snažil své teorie uplatnit, nebyl zvláště úspěšný, ve válečných dílech *Železo a lidé* (Järn och människor, 1915) a *Úzkost* (Ångest, 1916) však působí dojmem značně silnějším, mimo jiné proto, že v nich opustil některé vysloveně formální literární ideály, které vytyčil



v *Umění slova a umění obrazu*. Od kubistického abstraktního formalismu se vzdaluje zvláště v básnické sbírce *Úzkost*, která je prvním pozoruhodnějším dílem Lagerkvistovým, a směřuje v ní k fragmentárnímu, silně výbušnému expresionismu, k literárnímu ideálu, na nějž se jeho zájem soustřeďuje v rozsáhlém kritickém eseji s názvem *Moderní divadlo* a v dramatických skicách a hrách, které napsal během světové války a těsně po ní. V *Moderním divadle* napadá Lagerkvist realisticko-naturalistickou tradici, jakou představuje zejména Ibsenovo kukátkové divadlo se svou omezenou perspektivou a „nehlučným chozením po kobercích, což trvá pět dlouhých jednání samých slov, slov a slov“. Ibsen se podle něho „dá obejít“, nikoli však Strindberg. Podle Lagerkvistova názoru stojí tento autor svými nábožensko-expressionistickými hrami „uprostřed cesty a nemůžeme kolem něho projít, dokud jej nepochopíme“. Lagerkvist se domnívá, že kromě Strindbergovy divadelní tvorby po *Infernu* může moderní dramatik s užitkem studovat životem kypící, primitivní a vysoce malířské středověké drama.

Horlivost s níž následoval Strindberga ve svých raných hrách, aniž náležitě znal dramatickou kompoziční techniku, jej svedla k teatrálním excesům a nesrozumitelnosti. Vcelku však svědčí tyto hry o dramatikovi bohaté a intenzivní fantazie, jaký se ve skandinávském divadle vyskytuje jen zřídkakdy. Z těchto prvních her je nejlepší *Tajemství nebe* (*Himlens hemlighet*, 1919), v němž spisovatel evokuje úděsnou vizi pozemského života. Na scéně se pomalu a jako v neblahé předtuše objevuje mohutná vypouklina představující Zemi. V jejích stínech můžeme rozeznat hemžení žalostných lidských bytostí vyzábých postav a zakrnělých duší, které se s brutálním egocentrismem derou jedna přes druhou nebo nečinně sedí, neschopny ušlechtilé myšlenky nebo vznešeného citu. Bůh v podobně bezmocného starce pozoruje celou tuto scénu ze své vyhlídky daleko v nebi pasívně, ne-li přímo lhotejně. Hrůznou náladu přeruší na vteřinku pouze jeden láskyplný tón, ten však ihned utone ve strašlivé kakofonii sténání, křiku a hořekování zatracených zástupů. Takový je podle spisovatelova názoru život, hnusný, banální, neznadějně lhotejný a ve své pochmurnosti, nesmyslnosti a nevyhnutelnosti veskrze krutý. Dobrota a láska jsou chvilkovými hosty v tomto bědném domově a slouží jen k tomu, aby celá bída života vynikla ve své výsměšné nahotě. K tomuto životnímu názoru dovedl hloubavého a spekulativního Lagerkvistova ducha přírodovědecký determinismus s pozadím soumraků bohů světové války.

V průběhu dvacátých let měl však být Lagerkvistův zoufalý pesimismus postupně nahrazen pozitivnějším životním názorem. Spisovatel začíná věřit ve schopnost lidského ducha povznést se nad zlo a zbavit se alespoň částečně jha hmotného světa. A časem se smiřuje ne-li se životem, tedy aspoň s člověkem, a má pro něj pochopení a úctu. Impozantním aforistickým výrazem Lagerkvistovy víry v člověka je rozsáhlý prozaický monolog *Poražený život* (*Det*

besegrade livet, 1927), který se stal významným východiskem převážné části jeho pozdější tvorby. Souběžně se změnou spisovatelova životního názoru dochází v jeho hrách k pozvolnému vývoji od dřívější vizionářské a někdy nepřehledné techniky k jednodušší a konkrétnější formě, kterou bychom mohli snad nejlépe nazvat expresionistickým naivismem. Symboly a různé expresionistické triky jsou uplatněny řídkěji a děj se dá snadněji sledovat, neboť se odehrává ve světě opět poznatelném. Spisovatel se však stále zajímá hlavně o lidského ducha v metafyzickém a náboženském slova smyslu a po celý čas krouží kolem problému dobra a zla. První hrou, která znamenala změnu dramatické formy, je *Ten, který směl prožít svůj život znovu* (Han som fick leva om sitt liv, 1928). Její děj se odehrává v ševcovské dílně. Autor používá pouze dvou vizionářských triků, které je možno vypustit, aniž tím dramatický účinek hry nějak utrpí. V tomto dramatu se Lagerkvistovi podařilo subtilně a nepateticky vyjádřit obecně lidskou perspektivu boje mezi dobrem a zlem, který se odehrává v ševcově duši. Při bdělém sebeovládání dokáže švec zlo úspěšně zkrotit, když však v nekontrolovaném okamžiku kritizuje svého syna, uvrhne ho do záhuby. Spisovatel chtěl říci asi tolik, že zlo a dobro jsou vzájemně podmíněnými životními silami, které jsou v lidském duchu a ve všech lidských vztazích udržovány v neobyčejně citlivé rovnováze a že člověk může druhého zničit, když mu záleží na záchraně své vlastní duše.

Období Lagerkvistovy umělecké a intelektuální zralosti, o němž svědčí *Ten, který směl prožít svůj život znovu*, pokračuje po celá třicátá léta, problém dobra a zla je však nyní uveden do souvislosti s politickým vývojem vůbec a s úspěchy totalitních ideologií zvláště. Nejvýrazněji vyjadřují Lagerkvistův odpor vůči fašismu a nacismu dvě hry, a to dramatizace románu *Kat* (Bödeln, 1933) a *Muž bez duše* (Mannen utan själ, 1936). *Kat* znamená přechodný návrat k dřívějším vizím Lagerkvistova divadla hrůzy, *Muž bez duše* je vynikajícím příkladem subtilnějšího a citlivějšího umění jeho pozdějšího období. *Kat* představuje v mnohém směru nejsenzačnější Lagerkvistovo dílo. Je to dáno jeho experimentální formou i ohromující přesvědčivostí, s níž spisovatel své poselství zvěstuje. Hlavní postava, „kat“, je pochmurným symbolem myšlenky opírající se o středověkou pověru, že se dobro může zrodit ze zla a že násilí, krutost a krveprolití jsou jakýmsi mystickými nástroji pokroku. Hra sestává ze dvou silných scén a hraje se bez přestávky. První se odehrává v přítomnosti středověké krčmy, druhá je situována do nápadně osvětlené moderní restaurace s dzezem a přepychovým zařízením. V prvním jednání prostí pijáci piva pozorují s hrůzou kata, který sedí osamocen a zachmuřený v koutě, ve druhém se hemží večerně oděnými pány a dámy, mezi nimiž je několik vojáků v polní šedi, a ti všichni kata, symbol politického ducha doby, freneticky obdivují. Je nasnadě, že jde o obraz nacistického Německa.

Působivost hry je do značné míry způsobena proužitím filmové techniky a překvapivých světelných efektů, také ovšem tím, že její hlavní postava, pochmurný a mohutný kat v rudém plášti a s mrtvolnou tváří, stojí neustále v popředí.

Jestliže *Kat* často používá neobvyklých scénických efektů, pak *Muž bez duše* je celou svou výstavbou klidný a vyrovnaný, ne-li přímo abstraktní. Dialog má lakonický, úsečný, nabitý skrytými významy, takže nevyřčené je často stejně důležité jako vyřčené. Osoby jsou zbaveny všeho nepodstatného a o jejich vnější existenci se nedovídáme téměř nic. Všechn důraz je položen na morální důsledky nedávného politického atentátu. Hlavní postava, „Muž“, který spáchal vraždu, se náhodou zamiluje do „Ženy“, jež je matkou dítěte oběti atentátu. Třebaže mužova láska není a nemůže být opětována, způsobí změnu jeho charakteru. Bezcitný a mechanický nástroj politické teorie (muž „bez duše“) zjišťuje, že jen pomocí nevysvětlitelného humanismu bratrské lásky a obětavosti se dá dosáhnout vznešeného a mystického cíle života. Hra je Lagerkvistovým nekompromisním protestem proti brutálním tendencím soudobého politického života, zvláště proti hysterické sofistice, která se snažila popřít morální hodnotu humanismu. „Duší“ hra míní neochvějnou víru v lidstvo v nelidské době, jejíž hlučná propaganda hrozí zničením základních hodnot, po nichž lidský duch ve svých nejlepších a nejčistších okamžicích touží. „Muž“ nedojde v životě míru jednak proto, že spáchal tak velký zločin, jednak z toho důvodu, že podle Lagerkvistova názoru život nemůže poskytnout lidstvu mír, aspoň ne v jeho nynějším vývojovém stadiu. Neklidná touha, která naplňuje „Mužovu“ hruď na konci hry, symbolizuje odvěké lidské *hledání* pravdy a tato neúnavná touha lidského srdce se snad stane nástrojem, jehož vesmír nějakým mystickým způsobem použije ke konečné spáse lidstva.

Ve čtyřicátých letech vznikla tři Lagerkvistova dramata, filozofická hra ve středověkých kostýmech s moderními morálními implikacemi, jež se jmenuje *Kámen mudrců* (*De vises sten*, 1947), *Sen noci svatojánské v chudobinci* (*Midsommardröm i fattighuset*, 1941) a *Nechejte člověka žít* (*Låt människan leva*, 1949). Obě poslední hry svědčí o tom, že spisovatelův zájem o obecně lidské mravní problémy neznamenal konec jeho experimentální dramatiky. V dopise, který dostal autor těchto dějin od Lagerkvista nedlouho po dokončení *Kamene mudrců*, poznamenal dramatik o námětu hry toto: „Pojednává o středověkém alchymistovi a o rabínovi, o Západu a o Východu a i o mnohém jiném — zvláště o tom jiném. Jde o 'dílo mého stáří' a je v něm uloženo to, o čem jsem přemýšlel mnoho let.“ K „jiným věcem“, o nichž se zmiňuje, patří problém lidské odpovědnosti, který přírodovědec i teolog často opomíjejí, neboť při svém jednostranném hledání pravdy ztrácejí kontakt s lidskými hodnotami a víceméně neuvědoměle se stávají destruktivními nástroji zla. Zvláště je Lagerkvist znepokojen morálními důsledky atomového zbrojení.

Tematicky má hra některé styčné body s *Janou Lotrinskou* (Joan of Lorraine) Maxwella Andersona, formou je však ze všech Lagerkvistových her nejkonvenčnější. Naproti tomu ve *Snu noci svatojánské v chudobinci* experimentuje autor se zvláštní směsicí éterických snových prvků a drsně realistického děje a vytváří dramatickou fantazii neobyčejné krásy. Ve hře *Nechejte člověka žít* nechává konvenční formu úplně stranou a vytváří poutavou sérii dramatických obrazů, v nichž jako v hudební skladbě variuje téma, že člověk nemá ukvapeně posuzovat druhého a že svým soudem slouží častěji zlu než věci pravdy a spravedlnosti.

Když se na začátku hry *Nechejte člověka žít* zvedne opona, stojí na scéně v půlkruhu čtrnáct osob počínajíc Ježíšem a Sokratem, přes Giordana Bruna a Janu z Arku až po odbojáře druhé světové války a amerického černocha. Za sebou mají temné pozadí, jinak je scéna prázdná. Třebaže jsou různého původu, různého společenského postavení a žijí v různých historických obdobích, spojuje je společné mučednictví. Jsou oběťmi věčně lidského sklonu soudit své bližní, a dokonce je odsuzovat na smrt. Všechny postavy vystoupí postupně do popředí, uvedou své jméno a způsob, jak byli umučeni, načež se zase vrátí na své místo v pozadí. Potom vystoupí do popředí ještě jednou (v několika případech při dvou příležitostech), vyprávějí o svém utrpení podrobněji a pronášejí trpké nebo rezignované úvahy o nelidskosti mučitelů. Hra nepoužívá ani dialogu ani jednání, ani výstupů v obvyklém slova smyslu, přesto však má nesporné dramatické kvality. Lagerkvist chtěl odstranit všechno nenáležitě — chtěl každou postavu zobrazit v její nejniternější podobě, takříkajíc duchovně obnaženou. Možná že ve všech směrech neuspěl, v několika případech — například v epizodě s nevolníkem, který byl odsouzen k smrti za krádež skopového plecka, nebo s komtesou de la Roche-Montfauconovou, aristokraticky pohrdající chátrou a jejím nekulturním nástrojem, gilotinou — se však spisovateli podařilo zhuštěným a explozivním jazykem, sugestivními gesty a působivou mimikou vytvořit maximálně přesvědčivý dramatický tvar. Kontinuity a dramatické gradace je dosaženo tím, že při rozvíjení tématu autor používá jakési hudební techniky. Hra byla nazvána „scénickým oratoriem“, což je z formálního hlediska správné potud, pokud každý herec promlouvá k posluchačům přímo jako sólista v oratoriu. Označení „téma s variacemi“ je však mnohem vhodnější, neboť hlavní myšlenka hry *Nechejte člověka žít* je nejprve uvedena jako hudební téma v prosté a obnažené podobě, pak je pojata do širších souvislostí, načež je celý „děj“ zhuštěn do logicky přijatelné formy. Okolnost, že Lagerkvistova „myšlenka“ není vždycky „jasná“, také nasvědčuje tomu, že máme hru považovat za literární protějšek hudební skladby.

Nenazdobená bezprostřednost, kterou se jazyk Lagerkvistových dramát postupem času stále víc vyznačoval, je podle všeho zdání ještě charakterističtější

pro jeho poezii a prózu. Devět básnických sbírek a patnáct svazků prózy, jež vydal, dokládají téměř každým řádkem důsledné úsilí o maximální prostotu dikce, syntaxe, obrazu, rytmu a formy vůbec. Právě zde se Lagerkvistova poezie výrazně liší od velkých spisovatelů devadesátých let, kteří se s takovou lehkostí pohybovali v rétorickém, barvitém a obrazy přesyteném básnickém světě. Třebaže své rané básně (v *Motivech* z roku 1914 a v *Úzkosti* z roku 1916) psal Lagerkvist někdy příliš schematicky ve stylu přísného kubismu, primitivního naivismu a prudce explozivního expresionismu, jak je nesla doba, vyvinul záhy vlastní expresionistický naivismus a ten se stal ideálním nástrojem k vyjádření směsice víry a pochybností, světla a tmy, ideálu a hmotnosti, tedy všeho, co je pro zralou Lagerkvistovu poezii tolik charakteristické. Od demonstrativních a téměř hysterických řádků z *Motivů*

*Mou modlitbou nejsou lichotivá slova. Nejsou  
jí ruce vzhůru sepnuté.*

*Mou modlitbou je řev, jenž vztekem slintá.*

a od úvodní sloky titulní básně sbírky *Úzkost*

*Úzkost, úzkost je mým údělem,*

*mou ranou zlou,*

*mé duše křikem k světu.*

*Noc mění pěnu nebe v kov*

*v svém drsném objetí,*

*les ze tmy zvedá se*

*a vršky strohé*

*tak přísně pod nebem,*

*jež zakrslo.*

*Jak tvrdé vše,*

*jak strohé, stmělé, ztichlé.*

je daleko k tajemné a střízlivé vážnosti závěrečných slok básně *Místo víry* (*I stället för tro*) z *Chaosu* (Kaos, 1920):

*Nejsem nikdo. Jsem jen touha,*

*kterou láká tma i jas.*

*Nic jsem nebyl, pouze touha,*

*utiší ji mocný čas.*

*Já musím umřít, abys ty měl život,*

*umře vše, co nejsi ty.*

*Na mém hrobě rozkveté tvůj život,  
skryto v něm, co nejsi ty.*

Obě tyto čtyřveršové sloky jsou tak vyabstrahovány, že bezprostřednost jejich lidského poselství nesmí rušit ani jasný a konkrétní obraz, ani strhující rytmus.

Pokud jde o veršovou formu, používá Lagerkvist se stejnou zručností volného nerýmovaného verše i verše tradičního, nikdy však nepoužívá rýmu a metra tak nápadně jako jeho předchůdci. Báseň je pro něho především prostředkem, jak extrahovat z prožitku to podstatné, a proto se básník nesmí dát metrem zlákat do té míry, aby pak na sebe soustřeďovalo pozornost. „Hudba“, kterou v Lagerkvistových verších nalézáme, slouží jenom jako jakýsi doprovod jeho hlubších uměleckých záměrů. A přestože jsou tyto záměry koneckonců metafytické a náboženské, čerpá Lagerkvist s oblibou obrazy a symboly z makrokosmu, aniž tím ztrácí kontakt s pozemskou skutečností, s prostými věcmi všedního života. Někdy jeho básnický naivismus téměř neznatelně přechází v čistou idylu. Tak je tomu například ve vynikajících básních, jejichž motivy básník čerpá ze vzpomínek na prostou matčinu víru a na své smálandské dětství a k nimž patří skladby *Přišel dopis* (Det kom ett brev), *List bible matka obrací* (Nu vänder mor sitt bibelblad) a *Matka, jež večer sklízí věci* (En mor som hämtar in om kväll) ze *Šťastlivcovy cesty* (Den lyckliges väg, 1921) a z *Génia* (Genius, 1937). Často je však Lagerkvistova poezie složitější a vyjadřuje básníkovo vnitřní napětí jednou vzrušenými a jindy klidnými symboly, například v podobě zoufalého a zklamaného lidstva v *Torze* (Torso) ze *Zpěvů srdce* (Hjärtats sånger, 1926), nebo jako hloubajícího, pravdu hledajícího poutníka v básních *Na slavnost nezávan* (Ej bjudes till fest) a *Vypadne hůl nám z ruky* (Staven faller ur vår hand) ze sbírky *U táborového ohně* (Vid lägereld, 1932), nebo v pojetí života jako nekonečného a tajemného putování pouští, jež se vykytuje v mnoha básních Lagerkvistovy pozdější básnické sbírky nazvané *Večerní země* (Aftonland, 1953). Jedna z nejúchvatnějších básní *Večerní země* však od obvyklého symbolismu pouště upouští a používá k vyjádření prázdnoty lidských životů a jejich neodvratelného zániku obrazu z divadelního prostředí.

*Všechno zajde. Osudy všech lidí  
sejdou po schodišti zapomnění,  
aby zhasly v černém věčném temnu.  
Všechno zhasne. Tragédie skončí,  
ztemní rampy, všechny hvězdy nebes,  
které byly svědky krutých dramát,  
zbytečných a prázdných ve své zlobě.*

*Scéna prázdná, barvy kulis zašly,  
drobná dýka, již se lidé bili,  
na smetišti pohozena leží.  
Mrtvo. Ticho. Vzpomínat nač není.  
Není, kdo by vzpomněl.  
Prázdnno.*

*Je to vše?  
To nikdo neví.*

Klidná otázka, kterou čteme v závěru, je typická nejen pro Lagerkvistovu poezii, nýbrž i pro jeho pozdější prózu, a charakterizuje nejen básně *Večerní země*, ale také jemně cizelované romány *Trpaslík* (Dvärgen, 1944), *Barabáš* (Barabbas, 1950) a *Sibylla* (Sibyllan, 1956).

Lagerkvistova cesta k prózám tak dokonalým jako *Trpaslík*, *Barabáš* a *Sibylla* byla dlouhá a značně spleťitá. Začala skicou a novelou. Umělcova averze k podrobné sociologické dokumentaci a k hromadění psychologických detailů způsobila, že neprojevil zájem o soudobý realistický román. Prvé dvě jeho novelistické sbírky, *Lidé* (Människor, 1912) a *Železo a lidé* (Järn och männis-kor, 1915), odlévají svůj materiál předznamenavý úzkostí do přísně kubistické nebo křečovitě expresionistické formy, tři zbývající — jmenují se *Zlé povídky* (Onda sagor, 1924), *Bojující duch* (Kämpande ande, 1930) a *Za onoho času* (I den tiden, 1935) — odívají své proměnlivé nálady a názory do překvapivě rozmanitých forem, do symbolu a do bajky, do moralizujících pohádek a do břitce satirických skic, do prostých realistických povídek a do žetězců hrůzných událostí, které připomínají intenzívně vizionářskou poezii mladého Lagerkvista. Na mnohých těchto drobných prózách je vidět, že se učil u mistrů kratších prozaických žánrů, u Swifta, Voltaira a u Baudelaira *Malých básní v próze* (Petits Poèmes en prose), působí však dojmem tak dokonalým, že vliv zmíněných mistrů zaznamenáme jen tu a tam. Rozhodně jej zjistíme v Dětském polním tažení (Det lilla fälttåget), které je poplatné Swiftovým *Gulliverovým cestám* (Gulliver's Travels) a *Skromnému návrhu, jak předejít tomu, aby děti chudých nebyly pro své rodiče břemenem* (A Modest Proposal for Preventing the Children of Poor People from Being a Burden to Their Parents). K nejlepším číslům *Zlých povídek*, *Bojujícího ducha* a *Za onoho času* patří *Otec a já* (Far och jag), mistrně využívající dětského prožitku k vyjádření hrůzy člověka z temných a nevysvětlitelných jevů, *Výtah*, který sjel do pekla (His-sen, som gick ner i helvete), podávající odporný obraz laciné sexuální promiskuity, *Sklepní byt* (Källarvåningen) a *Svatební hostina* (Bröllopsfesten), povídky, jež se vyznačují prostým realismem a vřelými sympatiemi k drobným lidem, a dále *Uctívané kosti* (Vördade benen) s Dětským polním tažením (Det

lila fälttåget), jež jsou zničující kritikou nevhodného vlastenectví a heroické válečné prózy.

S výjimkou posledních knih, *Barabáše*, *Sibyly*, *Ahasverovy smrti* (Ahasverus död, 1960) a dalších, vznikla Lagerkvistova větší prozaická díla ve značně dlouhých intervalech, *Věčný úsměv* v roce 1921, *Kat* v roce 1933 a *Trpaslík* v roce 1944. Nestejné pojetí života, s nímž se v těchto dílech setkáváme, a různé jejich formy jsou dány především okolnostmi, za nichž byly prózy koncipovány a zpracovány. *Věčný úsměv*, který byl napsán v období poměrně klidném poté, co opadl bouřlivý negativismus Lagerkvistova raného díla, naznačuje spisovatelovu touhu smířit se s životem přes četná zklamání a vzdor utrpení. *Kat* a *Trpaslík*, díla napsaná pod tlakem politických tragédií třicátých let a za druhé světové války, jsou hluboce pesimistickými analýzami temných a ničivých lidských pudů. Knihy *Barabáš*, *Sibylla* a *Ahasverova smrt*, které vznikly v poklidném pozdním spisovatelově období, jsou při vši své formální prostotě velmi mnohotvárnými díly, v nichž je mystické střídání sterility a relativní plodnosti, zklamání a částečného splnění tužeb, jak se s ním v životě setkáváme, vyjádřeno stylem zároveň citlivým a tvrdým, ne-li cynickým.

Pokud jde o formu, usiluje Lagerkvist vždy o maximální výrazovost. Ve *Věčném úsměvu* používá volných kosmických fantazií s naivistickými a realistickými prvky. *Kat* redukuje prostředí a děj na několik vizionářských a vysoce explozivních základních symbolů. *Trpaslík* uvádí nesmyslnost života do zničující perspektivy tím, že omezí náš obzor rozsáhlým monologem hlavní postavy. *Barabáš* a *Sibylla* rozvíjejí svá témata v řadě pečlivě vybraných symbolických epizod, podobných divadelním obrazům. Tyto originální vyprávěcí metody nepadly vždy na příznivou půdu u veřejnosti a kritiky. Některým kritikům se nelíbilo například to, co považovali za nešťastnou (to znamená nedantovskou) směsicí vznešeného a banálního, zasazenou do širokých kosmických souvislostí *Věčného úsměvu*, druhí zase považovali za svou povinnost protestovat proti přílišné brutalitě *Kata*. Tyto názory však nebyly obecné. A ať měli jakékoliv kritické připomínky vůči *Věčnému úsměvu* a *Katovi*, zcela zmlkli před *Trpaslíkem* a *Barabášem*. Těmto veledílům vzdala hold celá švédská kritika a *Trpaslík* měl u čtenářů takový úspěch, že Lagerkvist, který šel po třicet let vlastní cestou a o vkus publika se nestaral, nakonec zjistil, že napsal bestseller. *Barabášem* z roku 1950 a Nobelovou cenou, jež mu byla udělena rok poté, se stal známým po celém světě.

Mezi problémy, s nimiž Pär Lagerkvist zápasil za své dlouhé spisovatelské dráhy, zaujímá ústřední postavení problém zla. V dílech svého mládí měl sklon považovat zlo za sílu existující mimo člověka, proto odsoudil život a uctíval člověka, jehož považoval za zoufale bezmocnou oběť života. Později, zvláště pod dojmem politického vývoje na kontinentu ve třicátých letech, došel však k názoru, že člověk chová ničivý pud v sobě samém a že jej ke zlu



něco neodolatelně přitahuje. V létech před druhou světovou válkou se stále více zabýval tímto pudem a předpoklady dobra, které by tvořilo protiváhu ničivého pudu v lidském nitru. V prózách *Kat* a *Za onoho času* popisuje na některých místech nejúděsnější projevy tohoto osudového tíhnutí k temnotě a ke zlu. V *Zařaté pěsti* (Den knutna näven), což je sbírka článků inspirovaných cestou do Řecka a na Blízký Východ, obhájí tisíciletou věc humanismu proti vzdouvající se vlně barbarství. Ve stínu Parthenónu odmítá moderní barbarství jako představitel „bojujícího humanismu“ s jeho ideály zdravého rozumu, svobody a spravedlnosti pro všechny. V soumrákném světě, který se kvapem řítí do druhé světové války, nebyl však jeho varovný hlas slyšen. *Trpaslík*, vydaný koncem války, je zdrcujícím Lagerkvistovým komentářem k fenoménu lidské zloby.

Nikdy nezvládl Pär Lagerkvist své umělecké výrazové prostředky tak dokonale jako v *Trpaslíkovi*, v oné zevrubné analýze zla, kterou Åke Janzon případně nazval „nejstřízlivějším a nejukázněnějším mistrovským dílem, jaké ve švédské próze existuje“. Spisovatel ovládá svůj materiál perfektně i v neotřesnějších scénách (a těch není málo) a sleduje cesty zla v lidském životě s neomylnou přesností. Hlavní postavou románu je trpaslík a dvorní blázen, který zlo přímo ztělesňuje. Tento nenávidný a pomstychtivý hrbáč pozoruje deziluzovaným pohledem všechnu lidskou pošetilost kolem sebe. Vzdor nadřazenosti, kterou vůči ní pociťuje, se však při své duchovní sterilitě stává nejdestruktivnějším pomocníkem sil pustošících hrůzyplnou, prohnílou a krvavou renesanční Itálii, kde se příběh odehrává. Autorem příběhu by však nebyl Pär Lagerkvist, kdyby se nakonec zjistilo, že trpaslík je individuem bez jakéjkoli složitosti, že je pouhým ztělesněním zla. Je něco víc — nebo méně. Nenávidí vše, co je dobré, vznešené a čisté, zvláště čistotu mladé lásky, a to proto, že sám milovat nedovede. Jeho zoufale ničivý pud pochází z pocitu, že je osamocen, ponechán stranou, poněvadž se náhodou narodil jako hrbatý trpaslík. Nemá prostředky k navázání kontaktu s lidským společenstvím.

Totéž platí o hlavní postavě *Barabáše*, i když ne tak jednoznačně. Brutální individuum ze společenské spodiny, místo něhož byl Ježíš vydán na smrt, žije v Lagerkvistově knize jako stín a umírá v okamžiku, kdy je obklopují neproniknutelné temnoty. Tuší však přítomnost dobra méně mlhavě než trpaslík a tápe po víře, které nikdy nedosáhne. Ježíš, jehož smrti byl svědkem, má nad ním stále kouzelnou moc. Ta ho nutí k rozchodu se zločineckou minulostí a pudí jej k neklidnému putování po zemi v honbě za pravdou, která by osvobodila jeho duši. Žije mimo lidské společenství a bez přítomnosti Boha, třebaže touží po obou. Ironií osudu umírá nakonec jako mučedník a potkává smrt jako Velkou neznámou, ne-li jako Velké nic.

Když cítil, že se blíží smrt, které se vždycky tolik bál, řekl do tmy, jako by k ní mluvil:

„Tobě odevzdávám svou duši.“  
A pak vydechl naposled.

Život byl k Barabášovi tvrdý, jeho cesta byla hořká a opuštěná, jeho tragédie však měla okamžiky jakési víry potácející se nejistě na hranici vnitřního míru. Jeho duch se nemohl vznést do výšek, protože byl příliš připoután k zemi, byl příliš lidský a oslněný leskem triumfující víry. Knihu, jež popisuje jeho osud, charakterizuje monumentální prostota použitých slov a symbolů. Sled epizod, z nichž se skládá její děj, je po celý čas pevně zakotven v zemi (někdy až brutálním způsobem), přesto však má širší perspektivu. Představuje ji úsilí, s nímž zmučená duše marně hledá svého Boha.

*Sibyllou* pokračuje Pär Lagerkvist v řešení problémů, které měl na mysli v *Barabáši*, tentokrát však používá primitivně apollónského, nikoli raně křesťanského kontextu. S definitivní platností je ovšem problém řešitelný stejně málo jako v *Ahasverově smrti* (1960) a v *Poutníku na moři* (Pilgrim på havet, 1962). Odpověď je vždy neurčitá. V těchto dílech svého stáří je Lagerkvist stejně málo prorokem jednoznačného lidského poselství jako na začátku své spisovatelské dráhy. Stále zůstává tazatelem, věčným hledačem — výbušným i ušlechtilě klidným, pozemským i vznešeným, vždy však hluboce lidským a nikdy cynickým. Je vizionářem zakořeněným v pozemském světě. Hledání pravdy pro něho neznamená, že člověk vyskočí z těsného kruhu existence, nýbrž znamená zápas s celým nepřehledným zmatkem života. Třebaže je omezenost života často brutální a děsivá a klade na lidskou vytrvalost nepřiměřené nároky, dokáže ji těžce zkoušený člověk alespoň ve svých nejlepších okamžicích překonat, dokáže vytvořit, byť nejistě a pomalu, pozitivní mravní hodnoty, které jdou nad jeho tísňovou existenci. To je pro Lagerkvista zázrak života, i když skromný a vítězství na hony vzdálený.

**BIRGER SJÖBERG** (1885–1929), třetí velká postava, zazářil ve svých osmatřiceti letech na literárním obzoru jako kometa, na krátkou dobu oslnil a zmizel téměř stejně rychle, jako se objevil. Knihy, které vydal za svého života, pokrývají, pouze pět let. Jde o básnické sbírky *Kniha o Frídě* (Fridas bok, 1922) a *Krise a věnce* (Kriser och kransar, 1926) a o román *Rozpadlé kvarteto* (Kvartetten som sprängdes, 1924). Po jeho smrti byla vydána *Druhá kniha o Frídě* (Fridas andra bok, 1929) a třísvazkový výbor asi ze tří tisíc básní a básnických fragmentů, které po sobě zanechal. Jednotlivé svazky výboru se jmenují *Vzpomínky ze země* (Minnen från jorden, 1940), *Vzpoura syntaxe* (Syntaxuppror, 1955) a *Třetí kniha o Frídě* (Fridas tredje bok, 1956).

Birger Sjöberg se narodil ve Vänersborgu, záhy ukončil školu, snažil se uplatnit v různých povoláních a konečně se stal novinářem. Nejprve působil rok ve Stockholmu, potom v *Helsingborské poště* (Helsingborgsposten). Tře-

baže bral své novinářské povolání vážně, stal se známým především pro svou ochotu a schopnost využívat svého neobyčejného mimického a hudebního talentu k obveselení na soukromých a polosoukromých zábavách. Mnohá léta bavit velký okruh svých známých písněmi, které doprovázel hrou na kytaru a jejichž text i hudbu sám složil. Před větším publikem se své písně odvážil předvést, až když mu bylo skoro čtyřicet let. Stalo se tak *Knihou o Fridě*, jež měla fantastický úspěch ve všech společenských vrstvách. Sjöberg byl oslavován jako Bellman dvacátého století a musel podniknout písňové turné po celém Švédsku. Ani přízeň publika, ani přirovnání k Bellmanovi mu však nebyly po chuti, energicky odmítl, aby mu byla přidělována nějaká nálepka a aby byl oslavován. Stáhl se do sebe s rozhodnutím dokázat, že jeho básnické nadání je schopno vytvořit mnohem závažnější věci než líbezné písně o Fridě. Výsledkem tohoto úsilí — poté co dokončil zábavný a velmi populární román *Rozpadlé kvarteto* — byly *Krize a věnce*, básnická sbírka, která se svou vulkanicky obnaženou konfrontací se životem a pozoruhodnou básnickou formou stala základním dílem moderní švédské poezie.

Prostředí a materiál ke *Knize o Fridě* poskytl Sjöbergovi Vänersborg jeho dětství a mládí. V této knížce je zobrazen pestrý, ale nanejvýš ctihodný zástup lidí na lóžových schůzkách a pěveckých zkouškách, na výletech a cirkusových představeních lidí, kteří jednou „učeně“ uvažují o přírodě a světě, jindy pěstují romantické procházky v okolí města. Poklidný, omezený a spokojený maloměstský svět je zde viděn zářícím třpytem vzpomínek z mládí, přílišné sentimentalitě se však básník s úspěchem vyhnul mistrným uplatněním parodie a hravé ironie. Jeho Frída se ve skutečnosti jmenovala Klara Lustinová a bylo to dívka, které se mladý Birger Sjöberg neúspěšně dvořil. Nesmělý, avšak svědomitý a ambiciózní mladý účetní, jehož jméno není v knize uvedeno, je sám spisovatel. Kromě šťastného spojení slov s melodií je pro *Knihu o Fridě* charakteristická konkrétnost a přesnost, s nimiž básník popisuje všední události v malém provinčním městě, jakož i jemná směsice zamilované něžnosti a nevinné parodie, kterou uplatňuje při citlivé analýze neškodně naivní samolibosti maloměstských lidiček. Třebaže je tu a tam cítit Sjöbergův odstup od tohoto světa, není pochyb o tom, že básník své vaneborské spoluobčany miluje se všemi jejich chybami i přednostmi.

Zde tedy bylo zachyceno ospalé, izolované a patriarchální švédské maloměsto Sjöbergova dětství a mládí, nikoliv agresivně hektický, tvrdě konkurenční a krvežíznivý současný svět. V *Krizích a věncích* však idylická harmonie *Knihy o Fridě* explodovala v děsivou kakofonii rozbitého moderního verše. I když nám přechod od idyly k tematické i formální brutalitě modernismu připadá někdy příliš náhlý, je vzhledem k Sjöbergovu temperamentu a tlakům, jimž byl vystaven v posledních letech svého života, zcela pochopitelný. Sjöberg byl přecitlivělé povahy a projevovaly se u něho známky schizofrenie i deprese.

*Knihy o Frídě* odráží pouze jednu stránku jeho temperamentu, tu povrchnější, která ve světě houstnoucích temnot zoufale tápala po světle. Ostatně ani v *Knize o Frídě* není svět tmy zcela zatlačen do pozadí, jak vyplývá z básně tak působivé jako je *Minuta bledé smrti* (Bleka Dödens minut), v níž je skutečnost smrti popisována s nezapomenutelnou přesvědčivostí a intenzitou. I fantasticky burleskním dějem a dialogem *Rozpadlého kvarteta* proniknou někdy chmurné prvky, aby nám takřikajíc připomněly, že lidský *danse macabre* přesahuje oblast, v níž vládne Smrt, a že iluzi radosti a štěstí nezachrání bezstarostný únik.

*Krise a věnce* obsahují dva prvky, které navozují téměř nesnesitelně pochmurný životní názor, jaký v *Knize o Frídě* a v *Rozpadlém kvartetu* jen tušíme. Prvním je strašlivé krveprolití první světové války s jejími hektickými důsledky, druhým vypětí, které pro Sjöberga znamenal úspěch jeho dvou prvních knih. Oba tyto činitele urychlili nervovou poruchu, která hraničila s chomyslností. Z tohoto stavu se jako výbuch uvolnila nová forma, z něho vzešla poezie zborčeného rytmu, neobyčejně zhuštěného výrazu, s blýskavými střepinami rozbitých obrazů. Prudkost psychických otřesů, které Sjöberga přiměly k tomu, aby si v *Krizích a věncích* vylil duši, měla za následek, že sbírka je nevyrovnaná, místy téměř beznadějně ponurá a tak zmatená, že její umělecký tvar těžko rozeznáváme. Nejlepší básně (a těch je značné množství) jsou však impozantní jako lidské dokumenty i jako ukázky nanejvýš originálního moderního umění. Téměř všechny rysy, jimiž se vyznačovala Sjöbergova dřívější poezie, totiž poddajný a živý rytmus, pečlivá konkrétnost obrazu a skutečnosti a jasný, epizodický průběh děje, jsou však tytam, nebo aspoň k nepoznání změněny. Místo nich se zde setkáváme s nepravidelným a nervózně bušícím rytmem, s hranatými a neopracovanými kvádry obrazů a s epickými partiemi, které jsou seskupeny tak volně, že jejich logiku pozná jen pozorný čtenář. Pozadí přitom tvoří měnivý a často stínový svět, snové předpekli zlovestného koloritu a ladění.

V některých klidnějších básních, například *Já nechci toho málo* (Minfordran är ej ringa), *Objetví snů* (Drömmar famnas) a v okouzlujícím opětovném navštívení Frídina světa, jež nese název *Cantilena communale*, odívá básník své myšlenky do křišťálově průzračných rytmů a obrazů se suverénní výrazovou úsporností a se vznešenou duševní vyrovnaností. Častěji je však svým tématem přemožen do té míry, že musí sáhnout po nejradikálnějších moderních prostředcích, aby dal náležitý výraz tomu, co jeho trpící duch cítí. V básních, kde toto emocionální rozrušení nenabýlo zcela vrchu, nám Sjöberg odkázal moderní poezii nejvyšší úrovně. Nejsilnějším dojmem působí *Schůzka pomníků* (Statyernas samkväm), *Poctivec* (Av raka linjen) a *Účastník konference* (Konferensman), skladby, které různými způsoby zpracovávají groteskní rozpornost ducha a formy, rozpornost světa vyhýbavých konvencí a brutál-

ní skutečnosti. Účastník konference zaujímá v Sjöbergově tvorbě svou působivou expozicí a důsledným rozvinutím tématu zvláštní místo. Navenek báseň pojednává o svědomitém duchovním, který je vnějškovou okázalostí a vnitřní neplodností církevní organizace, k níž přísluší, přiveden k zoufalství a konečně k šílenství. Tato okázalost a zároveň bezzásadovost duchovenstva dosáhnou vrcholu při světové náboženské konferenci (zřejmě jde o Světový ekumenický kongres ve Stockholmu roku 1925), jejíž hlavní zájem se soustřeďuje na malicherné formality a způsobně abstraktní věroučné diskuse. Nikdo přitom nevěnuje pozornost volání strádajícího lidstva, které se ještě nevzpamatovalo z agónie první světové války.

Pobouření duchovního a jeho vzrůstající zmatek, když musí být během jednání konference svědkem groteskních anachronismů života, poskytují básníkovi nové modernistické technice náležité psychologické a morální pozadí. Rozhořčení a zklamání vyčerpají posléze knězovu psychiku tak důkladně, že její stav může spisovatel vyjádřit vhodným způsobem jen radikálně moderními básnickými prostředky. Když pak u duchovního propukne naplno šílenství, zaplaví ho kaleidoskopická směsice asociací, fragmentárních obrazů a nesouvislých myšlenek.

*Bagr, z jehož lopat krápe,  
vršil vidiny jen z bláta.  
Pohled, hrubost zsinálá,  
ruka bílá, zlomená.  
Hle, tam temný přiboj nese  
trosky údů padlých bohů,  
zbytky výzev, plakátů.*

*Hrůzné zprávy dobou skryté  
vystoupily znovu nahé,  
hrozí strašidelnou rukou,  
civí slepě prázdným zrakem.  
Přešlo vše — a nepřešlo.*

*Škola futuristická  
v nočních útočištích srdce  
vystavuje divná díla:  
rty, jež mlčí v zbabělosti,  
ruce, které pro zisk vraždí,  
oči krutě pichlavé ...*

Kromě podobných záměrně futuristických prvků používá Sjöberg v celém Účastníku konference — stejně jako na jiných místech *Krizí a věnců* —

neobyčejně rozrůzněné moderní básnické techniky. V jejím rámci uplatňuje stylistické anachronismy, zručně předkroucená slova, náhlé přechody, antitetic-ká přirovnání obrazů a myšlenek, drastické zkonkrétňování abstraktního materiálu, dvojznačnosti a jazyk, jehož expresivita je vyhrocena až na hranici únosnosti. Při hledání moderních výrazových prostředků však Sjöberg neopomíná prostředky konvenční poezie. Reminiscence z různých básnických pramenů se v jeho pozdější poezii objevují všude. Ovlivnil jej především Shakespeare. Ukázal Sjöbergovi cestu ke zcela volnému a poddajnému blankversu a předvedl mu, jak bohaté možnosti v sobě skrývá odvážná imaginace a různorodá konkrétnost básnického obrazu. Někteří kritikové mají za to, že na Účastníku konference — a vůbec na celém tragickém světě Sjöbergova posledního básnického období — spočívá víc než pouhý *stín* Hamleta.

Jako mnoho významných básní Sjöbergových posledních let je Účastník konference satirou i vyznáním, zničujícím útokem na dogmata a konvence i zoufalým hledáním smyslu existence, která musí člověku připadat jako přízračná ironie. Když se kněz v básni zmítá na nemocničním lůžku a snaží se proniknout do tajemství svého srdce, nalézá i tam marnost a okázalost. Týká se to zvláště jeho požadavku, aby mu Bůh dal jasnou a definitivní odpověď na otázky života a smrti, dobra a zla, nebe a pekla. V okamžiku, kdy jej obklopuje nejhlubší temnota, pronikne však k jeho zmučenému duchu jako předzvěst svítání dětský hlas.

*Tvá velká víra stačí určitě  
dát svazku bytí s prachem lehký vzlet.  
Vždyť dobrý záměr zvedá hlínu k jasu.*

Tato touha, tento dobrý záměr ospravedlňují člověka před Bohem. Čisté srdce, nikoli lpění na lživém dogmatu, je jedinou nadějí člověka „v divoké tlačenici do hrobu“. Ladění a závěr, do nichž Účastník konference vyúsťuje, se nápadně podobají poslední scéně Lagerkvistova *Muže bez duše*. Sjöberg však rozvíjí téma dramatičtěji, je více poznamenáno tušením rozkladu a zániku — zřejmě proto, že pociťoval blízkost smrti intenzivněji. Zastihla jej také pouze několik let po dokončení jeho nejsilnějšího a nejúchvatnějšího básnického díla.

V letech, kdy se zmučený Sjöbergův duch snažil vymanit ze spokojené maloměstské idyly *Knihy o Frídě* a v zoufalství naplnil *Krize a věnce* explozivním modernismem, začala se ve švédské literatuře formovat nová vývojová linie. Představuje ji skupina autorů, jimž se obvykle říká „proletářští spisovatelé“ a kteří měli pro moderní švédskou literaturu svým způsobem stejně velký význam jako Sjöberg. Co do formy se však nějaký zvláštní sklon k modernismu u těchto spisovatelů neprojevil, třebaže jejich sociální a poli-

tické postoje byly značně revoluční. na tom, že spisovatelé z dělnické třídy nezačali zkoušet nové literární formy, však není nic zvláštního. Překvapuje u nich spíš fakt, že vůbec psali, víme-li, v jaké bídě a nouzi vyrostli a jak nepatrného školního vzdělání se jim dostalo. Jen vynaložením nesmírného úsilí a využitím vzdělávacích možností nepriviligovaných tříd (lidových škol, studijních kroužků apod.) se jim podařilo rozvinout svůj talent a zaujmout postupně místa na výsluní literárního světa.

Bylo řečeno, že vyzývatě třídní označení „proletářská literatura“ je pro tvorbu dělnických spisovatelů poněkud scestné, neboť vysloveně třídní charakter má toto písemnictví jen částečně. V raných letech dělnického hnutí se sice stávalo, že proletářští spisovatelé vydávali prózu a básnické sbírky s nenávisťnými a buřičskými názvy, například *Z hlubin*, *Bublíny ze dna*, *Hlad*, *Na hranici smrti hladem*, *Dělníci*, *Příběh o nenávisti*, *Zpěvy nenávisti* atd., avšak extremismus vyjádřený těmito názvy se postupem doby stával stále vzácnějším. Třídně uvědomělý spisovatel-agitátor přestal časem existovat. Způsobila to pokračující demokratizace společnosti a likvidace sociálních zlořádů, které byly jeho vděčným terčem. Ve třicátých letech, kdy demokratizace značně pokročila, se už spisovatelé proletářského původu nemuseli cítit jako cizinci. Stali se důležitou složkou švédské kultury a měli stejné nebo ještě významnější postavení než jejich spisovatelští kolegové z vyšších společenských kruhů.

Pro lidi „zdola“ však byla cesta k sociálnímu uznání a literárnímu ocenění po dlouhá léta trnitá. Zvláště těžkou ji měla první generace dělnických spisovatelů, ta, jež debutovala kolem roku 1910 a jejímiž hlavními představiteli byli Martin Koch, Gustaf Hedenvind-Ericksson a Dan Andersson. Jejich obrazy ze života chudých lidí těžce pracujících na poli, v lese nebo v továrně byly autentické i dojímavé, kritika je však přijímala ponejvíce s nepochopením a publikum velmi vlažně. Deset let bojovali za literární uznání. Teprve pak se za pomoci jiné, mladší skupiny dělnických spisovatelů podařilo vykořenit staletý předsudek, že spisovatelství je výlučným privilegiem vzdělaných tříd. Většího pochopení nebo povzbuzení se jim nedostalo ani od dělnické třídy, z níž většina z nich pocházela, a nebylo to dáno jen tím, že stranickou kázeň chápali trochu volněji a že o čistotu marxistického učení příliš nedbali.

Prvním „proletářským spisovatelem“, který učinil na čtenářskou veřejnost poměrně hluboký dojem, byl MARTIN KOCH (1882–1940), třebaže jeho první významná kniha *Dělníci. Příběh o nenávisti* (*Arbetare: en historia om hat*, 1912) měla své předchůdce, sbírku povídek z proletářského života z pera Marie Sandelové, jež se jmenuje *Na hranici smrti hladem* (*Vid svältgränsen*), a obraz bezohledného průmyslového vykořisťování nazvaný *Z pokáceného lesa* (*Ur en fallen skog*) od G. Hedenvinda-Erikssona. Přísně vzato nebyl Martin Koch z dělnické rodiny, pocházel ze stockholmského maloměstského prostředí, jeho

otec však byl bohém a opustil rodinu, když byly děti ještě malé, takže se o ni musela podle svých sil starat matka. Ve škole se Martin dobře učil, přísná kázeň mu však nevyhovovala, pracoval přes léto jako pomocný dělník, se značným úspěchem studoval umění, stal se aktivním členem abstinentní společnosti a stále víc se věnoval protialkoholickému a dělnickému hnutí, mimo jiné jako spolupracovník abstinentních a dělnických novin. Jeho první a nejplodnější literární období začíná noveletou *Ellen* (1911) a trvá deset let, během nichž píše jednu knihu za druhou. Nejdůležitější z nich jsou romány *Dělníci* (Arbetare), *Údolí dřevařů* (Timmerdalen, 1913), *Krásný boží svět* (Guds vackra värld, 1916) a jemná psychologická analýza lidových křesťanských hnutí devatenáctého století s názvem *Zbožní lidé* (Fromma människor, 1918). Pak pobýval v cizině, převážně v Paříži. Domů se vrátil v roce 1928 a napsal několik klidnějších a meditativnějších knih. Jediné dílo tohoto období, které zasluhuje zmínky, je výborná sbírka autobiografických skic nazvaná *Mauritz*. Vyšla v roce 1939, rok před spisovatelovou smrtí. Tato drobná knížka je nejušlechtlejším výtvozem Kochových idylických vloh, které se sice méně, ale zato velmi často projevují v jeho třech zajímavých proletářských románech.

První z nich, *Dělníci*, popisuje neveselý a jednotvárný život ve stockholmské dělnické čtvrti po generální stávce v roce 1909, při níž došlo k mimořádně prudkému měření sil mezi zaměstnavateli a dělníky. Kniha nemá žádnou hlavní postavu, žádného určitého „hrdinu“. Její hrdinou jsou masy, kolektivní vůle a solidarita, kterou si skupina dělníků snaží uhájit za téměř nemožných podmínek. Podnázev „příběh o nenávisti“ napovídá, že spisovatel je s masami solidární, věří v jejich věc a sympatizuje s jejich bojem proti zaměstnavatelům, kteří používají všech prostředků, aby rozdrtili jejich pokusy organizovat se a dosáhnout slušné mzdy. To však neznamena, že by Martin Koch byl ochoten jít do stejných krajností jako někteří dělníci. Dovedl citlivě rozeznat všechny známky neodpovědného extremismu, skrytého anarchismu a jistých kriminálních tendencí, které byly někdy rubem jinak idealisticky založeného dělnického hnutí. Přestože je téma *Dělníků* maximálně zhuštěné, působí kniha konkrétně, napínavě a živě, zvláště pokud jde o prostředí a dialog. Dokonce i šedivá všednost světa kolem dělníků a jejich tísnivé ponuré domácí poměry působí nesmazatelným dojmem. Jiné, živější scény, zvláště ty, které popisují lidské chátrání, opilství a bídu, jsou svým způsobem nezapomenutelné. Bylo poukazováno na to, že brutální popis proletářského světa *Dělníků* má předlohu v *Džungli* (The Jungle) Uptonu Sinclaire a v *Lidech z propasti* (The People of the Abyss) Jacka Londona, jejichž švédské překlady vyšly v roce 1906 a 1910. Třebaže Martin Koch někdy upadá do banálních a rétorických výrazů, vcelku používá konkrétního, štavnatého a obyčejného, jazyka ulic a lokálů, v nichž se dělníci potí, hádají, opíjejí nebo plánují násilnosti, aby zapomněli na svou bídu. Jeho nejlepší dialogy mají tvrdou pečeť skutečnosti. Tato kvali-



ta byla v proletářských románech Kochovy doby ojedinělá a ani později se příliš často nevyskytla.

Románem *Údolí dřevařů* opustil Martin Koch Stockholm, který tak dokonale znal, a přestěhoval se do průmyslových oblastí Norrlandu, aby tam čerpal materiál. Neměl ale stejný úspěch, byť nelitoval námahy a osobně se obeznámil s tamějšími poměry. I když je však *Údolí dřevařů* nevyrovnané a neupoutá vždy čtenářův zájem, má velkou hodnotu jako sociální dokument. Chce být společenskou studií celého Norrlandu během čtyřicetiletého období hlubokých změn, jimiž se primitivní zemědělský kraj téměř středověkého typu prudce změnil v moderní průmyslovou oblast. Na tomto vývoji zajímá Martina Kocha zejména bezohledné vykořisťování venkovanů velkými pilařskými společnostmi, což má za následek, že mnozí dobře postavení sedláci se změní ve venkovský proletariát, v bezzemky. Nejpozoruhodnější partie knihy pojednávají o prudkých průmyslových konfliktech, například o známé sundsvallské stávce z roku 1879 a o nechutném konfliktu v Sändö roku 1907, vlastním tématem knihy však je tragické obětování celého kraje nenasytnému modernímu průmyslu. Vcelku nebyl popis událostí přehnaný. Kniha vrhla ostré světlo na národní skandál, o němž se v prvním desetiletí našeho století debatovalo jak v tisku, tak v parlamentu. Nikde neproběhla industrializace tak ukvapeně, nikde neměly sociální a ekonomické změny tak znepokojivou podobu jako v Norrlandu. O takzvané norrlandské otázce napsali víceméně známí spisovatelé mnoho románů, novel a reportáží, žádný však nemá stejnou šíři a zevrubnost, žádný nemá stejné literární kvality jako *Údolí dřevařů*.

Větším a nesporně mistrovským dílem Martina Kocha však je *Krásný boží svět*. Také děj tohoto románu je zasazen do rámce kapitalistického vykořisťování rolníků a městského proletariátu, zde se ovšem spisovatel zajímá především o problém dobra a zla bez ohledu na bezprostřední hospodářské, sociální a kulturní činitele. *Krásný boží svět* má formu rodinné kroniky, jež sleduje tři generace od poměrně šťastné existence na venkově až po beznadějnou degeneraci a všestrannou bídu v džungli Stockholmu. Neštěstí postihne rodinu po přestupku, jehož se dopustí její hlava, jinak poctivý a příčinlivý västmanlandský sedlák. Je vyhnána ze statku, její druhá generace se octne ve městě a dostane se do spárů vydřidušského průmyslu. Na jedné straně nejdopornějšími formami pokračuje zhoubný degenerační proces, jak vidíme zvláště na sexuálně zvrhlém zločineckém typu, jímž je Frasse Karlsson-Gyllenhielm. Na druhé straně se idealistický duch snaží vydržet co nejdéle a uchovat si zbytky slušnosti ve světě, který je vším, jen ne „krásným božím světem“. V této knize se Martin Koch přibližuje Zolovu naturalismu víc než kdekoliv jinde. Hluboké zoufalství románu je však téměř stejnou měrou způsobeno spisovatelským otřesem z první světové války, která aspoň na čas zničila jeho víru v člověka a vrhla ostré světlo na problém zla v moderním světě. Sociální

optimismus Martina Kocha byl vážně ořesen, dokonce do té míry, že si na konci *Krásného božího světa* pohrává s možností náboženského řešení mučivého lidského dilematu. Tato alternativa však nikdy nedošla věrohodného zpracování — buď proto, že o ní spisovatel nebyl sám přesvědčen, nebo že ji nedokázal odít do uspokojivé literární formy.

Podnikl-li Martin Koch v *Údolí dřevařů* plodný, ale dočasný exkurz ze Stockholmu a jeho okolí do norrlandského světa, vroucího průmyslovou expanzí a sociálními přeměnami, pak jeho současník GUSTAF HEDENVIND-ERIKSSON (1880–1967) prožil v této oblasti většinu svého života a věnoval se popisu Norrlandanů a jejich úlohy při dramatické proměně bezvýznamného, zpola primitivního území v důležitou operační základnu moderního průmyslu. Hedenvind-Eriksson byl synem rolníka, v patnácti letech opustil domov, toulal se po všech možných končinách Evropy, Afriky a Ameriky a čtvrtinu století pracoval jako dělník na stavbě železnic, jako baraba. Za těchto let systematickou prací nasbíral nesmírné množství materiálu ke svým knihám, z nichž první vznikly ve volných chvílích po těžké práci. Jeho první kniha — jmenuje se *Z pokáceného lesa* (*Ur en fallen skog*) — vyšla v roce 1910, spisovatelské práci se však mohl plně věnovat až na počátku dvacátých let. Bydlel tehdy nejprve deset let ve Stockholmu nebo v jeho blízkosti, pak si ale koupil malý statek a stal se opět sedlákem. S tímto experimentem musel v roce 1938 spěšně skoncovat, neboť následky nehody jej učinily neschopným těžké tělesné práce. Stále psal romány a novely, později však začal také s eseji a autobiografickými skicami, k nimž patří mimo jiné *Sedlákův deník* (*En bondes dagbok*, 1937) a *S vozíkem barabů k literatuře* (*Med rallarkärren mot dikten*, 1944). Byť cítil vždy solidárně s dělnickou třídou a občas aktivně pracoval v dělnickém hnutí, je celou svou povahou baraba, „rallare“, nejsvrázanější ze všech dělníků, a jen málokdy připustí, aby se stal pouhým mluvčím třídních zájmů. Také co do literární formy je každým coulem svůj, mezi švédskými proletářskými spisovateli není původnějšího.

Pokud jde o motivy dvou desítek knih, které Hedenvind-Eriksson publikoval za své bezmála padesátileté spisovatelské kariéry, můžeme říci, že opsal kruh. Začal studií neblahých následků, které měla pro norrlandskou rolnickou třídu industrializace (tak tomu bylo v románě *Z pokáceného lesa*), pokračoval autentickým světem barabů v románě *U Ělivágů* (*Vid Eli vågor*, 1914) a v četných dalších knihách, aby se posléze vrátil k norrlandským lesům a jejich lidu v dílech, z nichž nejdůležitější jsou tři sbírky jámtlandských lidových pohádek z let 1941, 1946 a 1948, a trilogie *Střbrný les jihozápadně od měsíce* (*Silverskogen sydväst om månen*, 1950), *Hostina* (*Gästabudet*, 1951) a *Odklizení sněhu v ráji* (*Snöskottning i paradiset*, 1952).

Ze všech románů, které Hedenvind-Eriksson napsal, je vysloveně třídními hledisky veden pouze jeden, *Z pokáceného lesa*, rozhořčeně odsuzující ka-

pitalistické vykořisťování rolníků a dělníků. Ostatní romány obsahují partie víceméně inspirované třídním vědomím, jsou však podřízeny motivu a tendenci příslušného díla. Hedenvind-Eriksson má vrozený vypravěčský talent a je trochu filozofem. Jako filozof je zpravidla ochoten přijímat život takový, jaký je, aniž předstírá, že chápe všechny jeho složitosti. Svět Hedenvinda-Erikssona je neobyčejně aktivní, živý, barvitý, napínavý a obývá jej čilý a bystrý dělnický typ se silnými pažemi a bez zbytečných starostí. Jeho svěží a vitální plenerový svět je pravým opakem jednotvárného dělnického prostředí, s nímž se v proletářské literatuře obvykle setkáváme. Dovede-li umění Hedenvinda-Erikssona mířit s neobvyklou přímočarostí k věci a zabývá-li se rádo vnějšími stránkami života, jak je spisovatel sám zakusil, pak to spisovateli nebrání, aby někdy nepřešel do citových poloh a do nálad, které se v literatuře o všedním životě dělnické třídy a o jejích aktuálních problémech vyskytují zřídka. Romány mají mnoho zápalu, rozmachu a pohybu, jimiž se vyznačuje svět jimi popisovaný, někdy se v nich však vyskytují silně symbolické nebo vizionářské prvky a pohybují se na hranici skutečnosti, snu a mýtu. Symboly nejsou vždy jasné, ale téměř bez výjimky zajímavé, nabitě přesvědčivou vizionářskou konkrétností a plně narážek, jež vzbuzují čtenářovu zvědavost a zájem vzdor tomu, že všechna tajemství nejsou odhalena.

Romány o barabech, které tvoří vlastně vše, co Hedenvind-Eriksson napsal do roku 1930, spojují pikareskní radost z proměnlivého, na fantastické události bohatého života s pokusem proniknout k jeho hlubšímu smyslu. Při tomto pokusu autor ovšem používá symbolických forem. Někdy, zvláště v románě *U Ēlivágů* (1914), je mezi dějem a symbolikou udržena citlivá rovnováha. V románech *Čas — a jedna noc* (Tiden — och en natt, 1918), *Sen v noci století* (En dröm i seklets natt, 1919) a *Orionův pás* (Orions bälte, 1924) pozorujeme, jak je vnější děj zatlačován do pozadí vizionářským symbolismem sice působivým, ale jen zčásti pochopitelným. A v dalších románech o barabech, v *Dědictví rozehnaných* (De förskingrades arv, 1928) a v *Okřídleném kole* (Det bevingade hjulet, 1928), zjišťujeme, že symbolické prvky byly nahrazeny téměř nekonečným řetězem napínaných epizod. Román *U Ēlivágů*, první významnější kniha o barabech, popisuje živě a názorně výstavbu elektrárny v Älvkarleö, *Okřídlené kolo* sleduje partu barabů putujících za svou prací do laponské Sulitelmy, do Kodaně, do Rigy, ano, až na Ural. Kamkoli však barabové přijdou a ať se musí pustit do jakkoli těžké a nebezpečné práce, vždy si uchovávají svou nesmírnou chuť do života ve všech jeho formách. Vyjadřuje ji sesazený kněz-filozof Hejlamb v románě *U Ēlivágů*: „Podívejte se, přátelé moji, všechno je zároveň popletené, nesmyslné a vábné. A když se to tak vezme, možná právě to stálé bohatství proměn dělá život přese všechno tolik přitažlivým, podivným a málem bych řekl zajímavým i v těžkých chvílích zármutku a trampot.“

Romány *Čas — a jedna noc*, *Sen v noci století* a *Orionův pás*, ony prózy o barabech, které zobrazují vliv první světové války na život za polárním kruhem, nemají stejnou míru bezstarostně velkorysé duševní pružnosti. Popisují neobvyklé události často obklopené ponuře snovou atmosférou a zachycující spisovatelovy úvahy o válečném světě. Seznámil se s ním jako dělník v Harparandě a za fantastických dobrodružství, která prožil jako námořník na palubě rybářské kocábky s posádkou nezkušených lodníků, jimž velel pološílený kapitán. *Čas — a jedna noc* podrobně popisuje nouzi skupiny uprchlíků, kteří se na útěku před válečnými hrůzami dostanou do Laponska a i v této neutrální končině musejí vést zoufalý boj s lakotou a nízkostí lidí kolem sebe. Nakonec však arktickou temnotu osvětlí záblesky lidskosti a jsou příslibem toho, že hrůzná vichřice zloby, již člověk rozpoutal, přece jen přinese nějaké poučení:

Možná konečně začali tušit hloubku a šíři situace, v níž se lidé nacházejí — že neklidně bloudí sem a tam bezhvězdou nocí, že všichni vedou rozhořčený boj proti všem a způsobují si tak vlastní vinou nesmírné utrpení, které jejich sobeckou víru ve všemohoucí lidský rozum a v ušlechtilé snahy mění ve víru bez skutků, a tím v pouhou prázdnou bublinu. Pak přece jen nebyly marné hrůzy, jichž byli svědky, a hořkost, kterou poznali, slovem všechny ústrky a všechno zoufalství, které do této chvíle prožili.

Působivá, ale pouze z části srozumitelná symbolika dalších válečných próz Hedenvinda-Erikssona, románů *Sen v noci století* a *Orionův pás*, má styčné body s moderním expresionismem i se světem starých mýtů a pohádek, které spisovatel ve čtyřicátých letech probudil k životu třemi knihami s názvy *Jämtlandské pohádky* (Jämtlandska sagor), *Zmizelý lid pohádek* (Sagofolket som kom bort) a *Sága o Jormovi* (Jorms saga). Nebylo asi náhodou, že Eyvind Johnson, který se měl stát jedním z nejvýznamnějších experimentátorů v oblasti švédského románu, měl za svého putování po Evropě v roce 1921 v zavazadle *Čas — a jedna noc* a *Sen v noci století*.

Ze tří průkopníků dělnické literatury jediným básníkem byl DAN ANDERSSON (1888–1920), neklidný a nepokojný duch, který by asi sehrál ve švédské literatuře významnější úlohu, kdyby v mladém věku nezemřel. Šest básnických sbírek a románů vyšlo za jeho života, další četné jeho básně a prózy byly vydány posmrtně. Záhy se stal „populárním“ básníkem, kterého lid četl podobně jako Bellmana a Frödinga, a po jeho smrti se pěstoval formální andersonovský kult, který až donedávna znesnadňoval rozlišení pravého od falešného na jeho osobě i v jeho díle. Dan Andersson se narodil v Grangärdě v Dalarně, pocházel z neslýchaně bedných poměrů a brzy musel začít pracovat

jako drvoštěp a uhlíř. Z této nuzné existence se vymanil, aby nějaký čas cestoval jako lektor abstinentního hnutí, v průběhu studijního roku 1914–1915 navštěvoval nějaký čas lidovou vysokou školu v Brunnsviku a potom se věnoval téměř výlučně literatuře. Poslední léta svého života prožil ve velmi nejistých podmínkách a někdy se protloukal jen za pomoci svých přátel a příznivců z Brunnsviku a potom se věnoval téměř výlučně literatuře. Poslední léta svého života prožil ve velmi nejistých podmínkách a někdy se protloukal jen za pomoci přátel a příznivců z Brunsvicku a ze Stockholmu, které čas od času vyhledával, aby získal intelektuální a literární podněty. Jinak se většinou zdržoval ve Finnmarce. Zemřel na následky otravy kyanovodíkem v jednom laciném stockholmském hotelu.

Dvě první Anderssonovy knihy, *Uhlířské příběhy* (Kolarhistorier, 1914) a *Uhlířovy písně* (Kolvaktarens visor, 1915), uvedly do švédské literatury nové povolání, uhlíře. Jak se dovídáme z úvodní poznámky *Uhlířských příběhů*, byly napsány zčásti v zemlance a mnohdy při matném svitu začazené lucerny visící pod zakouřeným stropem. Zárukou pravosti příběhů jsou okolnosti, za nichž vznikly, a péče, s níž si autor ověřoval každý jejich detail. Jsou to pochmurné příběhy o osamělých mužích, kteří pracují celé měsíce za zimy a temnoty v hloubi zasněžených lesů a nepřetržitě bdí u milíře, jenž se nesmí vznítit. Jednou ke vznícení dojde, díky nadlidskému úsilí uhlířů se však podaří udržet oheň pod kontrolou. Je to jediná dramatická epizoda za dlouhou jednotvárnou zimu, kdy se dá život vydržet jen proto, že mezi muži existuje chlapské kamarádství a že si povídají zkazky o trollech, o finských stařenách a o strašidlech, aby se v záři hořícího ohně pobavili. Jak zřetelně vyplývá z několika příběhů, nebyl Dan Andersson slepý k faktu, že dalarnské dřevařské a důlní společnosti dělníky soustavně vykořisťují. Vcelku však moderním třídním uvědoměním inspirován nebyl.

Zvláště tři poslední Anderssonovy prózy — *Tomu se říká pověra* (Det kallas vidskepelse, 1916) a autobiografické knihy *Tři bez domova* (De tre hemlösa, 1918) a *Dědictví Davida Ramma* (Davids Ramms arv, 1919) — nasvědčují tomu, že jejich autoru neimponovali soudobí kulturní a političtí proci, kteří chtěli všechny problémy lidstva vyřešit cestou osvěty nebo politiky. Uchoval si zdravou skepsi vůči některým stránkám brunnsvické lidové vysoké školy a nikdy se nepřipojil k odborovému hnutí nebo k nějaké straně. V knize *Tomu se říká pověra* (důraz je položen na slovo „říká“) brunnsvickou osvětu dokonce dosti ostře ironizuje, tu osvětu, která ve jménu přírodních věd chtěla bagatelizovat tajemství života a domnívala se, že přírodověda časem vyřeší všechny záhady. Pro Anderssona byly hlavní životní problémy povahy osobní, nikoliv sociální, a znamenaly především konfrontaci člověka s „oním světem“, s Bohem a problémem dobra a zla. Jev, jemuž se říká pověra, může být podle Anderssonova názoru docela dobře nejzávažnější skutečností živo-

ta, ať má podobu primitivních lidových pověr přežívajících v dalarnských pustinách, či pietismu, jak jej chápal hluboce nábožensky založený Anderssonův otec, nebo jinou formu náboženské touhy v lidské duši.

Je-li krátká novela *Tomu se říká pověra* pouze skicovitým východiskem podobných úvah, pak autobiografické romány *Tři bez domova* a *Dědictví Davida Ramma* je zpracovávají zevrubněji a uvádějí je do souvislosti se spisovatelovými zážitky z dětství a mládí. Nejsou to mistrovská literární díla, jejich zoufalá snaha nalézt aspoň nějaké klidné místo ve světě utrpení a zklamání z nich však činí hluboce jímavé lidské dokumenty. V *Dědictví Davida Ramma* je toto zoufalství dokonce tak hluboké, že místy přechází v úplnou hysterii a často značně narušuje myšlenkovou výstavbu díla. Román *Tři bez domova* je naproti tomu téměř jednoznačně jímavou a celkem jasnou analýzou vnitřního vývoje hlavní postavy v primitivních poměrech jejich mladých let. Vzorem Anderssonových autobiografických próz byl pravděpodobně Strindbergův *Syn služby*. Jistě však na ně měla vliv i díla vysloveně proletářského původu, například *Dětství* Maxima Gorkého a *Martin Eden* Jacka Londona, která vyšla ve švédském překladu několik let před nimi. Ze spisovatelů však na něho nejvíce zapůsobil Dostojevskij, jehož nešťastní ničemové, ušlechtilé prostitutky a v hrůze zrozené okamžiky náboženské extáze se u Dana Anderssona rovněž vyskytují. Kýžený mír nenalezl hrdina těchto knih v žádném učení současného Švédska — ani ve státním náboženství, ani ve svobodné církvi, ani v socialismu, ani v abstinentsním hnutí. „Byl jsem všude,“ končí David Ramm v románě *Tři bez domova*, „a byl jsem bez domova.“ Nejvíce jej však přitahuje učení pietistů, „neboť jsou to jediní lidé, kteří se ještě zajímají o něco, čemu říkáme duše“. Vadilo mu však jejich přílišné zdůrazňování hříchu a viny a jejich pojetí Boha jako přísného a pomstychtivého soudce. Proto se David Ramm začne zajímat o některé prvky indického náboženského myšlení, například o bhaktismus, který svým pojetím vesmíru jako zjevení lásky nečiní rozdíl mezi dobrem a zlem a nekryje se s představou božské moci vyměřující trest za přestoupení svých zákonů. Není však jasno, do jaké míry poskytly tyto úvahy Davidu Rammovi pokoj. Jeho duchovním dědictvím byl koneckonců otcův přísný pietismus a ten v závěrečné symbolické scéně románu zřejmě vítězí.

Jestliže ve svém prozaickém díle osvětluje Dan Andersson svůj svět někdy pouze uspokojivě, pak v poezii se mu to daří mnohem lépe zvláště v několika stěžejních skladbách *Černých balad* (*Svarta ballader*, 1917), díla pochmurně úchvatné poetické nádhery. S verši neobyčejné a trvalé krásy se však setkáváme také v *Uhlířových písních* a v některých básních vydaných posmrtně. Jak názvy obou básnických sbírek naznačují, používá v nich básník s oblibou jednoduché písňové a baladické formy, činí tak ale s všestrannou a živou fantazií, takže jeho balady nabývají výrazného *lyrického* zbarvení nebo přechá-

zejí v dramatický monolog. Dan Andersson se lečtemu naučil u Frödinga, na jeho techniku měl však největší vliv Kipling, jehož *Sedm moří* (Seven Seas) přeložil. Kiplingův podmanivý rytmus v jeho verších často zaslechneme, třebaže je méně výrazný, méně zapalující a vyznačuje se měkčí hudebností a švédským tónem. Dana Anderssona také charakterizuje sklon používat barvitých a kypivě exotických obrazů a květinové symboliky, například růže se u něho vyskytuje v nejbrutálnějších realistických souvislostech. Lepších výsledků dosahuje když používá finských vlastních jmen, například Pajso, Hattomarja, Sami, Rajski, Savona, Luossa, s jejich mysticky melodickými asociacemi a když spojuje detaily krajiny a pustiny s krutostí, pověrami a temnými kouzly pochmurné Finnmarky.

Ačkoliv je pozadím mnoha Anderssonových básní bída a nouze, chápe chudobu jako sociální problém jen málokdy, a děje-li se tak, pak pouze zběžně a útržkovitě. Lidská bída má u Anderssona vždy náboženskou dimenzi. Její bezprostřední příčinou může být chudoba a sociální nespravedlnost, svými nejhlubšími kořeny však souvisí s hříchem a vinou a s odpovědností celého lidstva vůči nebi a bohům. Proto hraje v nejlepších Anderssonových básních tak velkou úlohu okamžik smrti a fantazie o posmrtném životě. K těmto básním patří *Poslední noc Painsdalenu* (Sista natten i Painsdalen), *Žebrák z Luossy* (Omkring tiggaren från Luossa), *Šumařova poslední cesta* (En spelmans jordafärd), *Hostina na půdě* (Gillet på vinden) a *Angelika*. Nejrealističtější a přitom snad nejúchvatnější z nich je *Poslední noc v Painsdalenu*. Ostatní mají — každá svým způsobem — větší básnický vzlet a svědčí o bohatší fantazii, ať jde o vidiny nebeské nádhery, jak je tomu v *Žebrákovi z Luossy*, nebo spojují komiku s nevýslovnou krásou jako v *Hostině na půdě*, či naznačují účast celé přírody na lidském osudu jako v *Šumařově poslední cestě*.

Nejčastějším tématem těchto básní je naléhavá prosba, aby božství pochopilo morální hranice člověka, a naděje, že „onen svět“ bude vůči člověku méně nepřívětivý než ten, v němž je sužován chudobou, bídou a pocitem viny. V *Hostině na půdě* se básník odvažuje — při imaginárním rozhovoru s mrtvým přítelem — nesměle položit tuto otázku:

*To, co se říká o Pánu a hanbě, není to jen řeč?  
Což pouze nejčistší světce čeká věčného blaha dar?  
Což není ráj i pro ty, co neznají útru, její žár?*

A duch mrtvého odpovídá:

*Já jsem tesař Jonson, neučený, jak víš,  
lidem na zemi byl můj tesařský rozum na obtíž,  
učení mě chtěli všet, v latině jsem se nevyznal,*

*a když jsem pak zemřel, anděl moje knihy čertu dal.*

*Slyšel jsem však jednou píseň hvězdnou, sním o ní se steskem,  
o bolesti světa za hřích, o našem Pánu nebeském.*

*Jeden zpěvák však říkal, že šlo o píseň zemi ztřísněnou,  
anděl se jí naučil, když byl pro duši žalem ztrápenou.*

*Píseň ze všech nejkrásnější tu pěli po tom všem,  
a byť jsem z ní nechápal nic, já její krásou plakal jsem.  
Tu píseň nezná lidské srdce, je stezkou k hvězdám a pak výš,  
nikdy ji uchem neuslyšíš, okem nespatříš.*

Jiné Anderssonovy básně, zvláště Vězeň (Fångnen), pojednávají o problému hříchu a viny odměřenějším a prostším způsobem, nikoli však bez naděje v lepší budoucnost na jiném, dokonalejším světě:

*Tři schody vedou za sluncem,  
tři schodů vlhký chlad —  
Až splatím dluh, vkročím na ně očištěn —  
železnými dveřmi vyjdu bledý ven  
a v záři slunce budu štkát.*

*Ve své cele s Bohem jsem rozmlouval —  
byl tvrdý, úděsný,  
strohý a přísný nám zákon dal,  
jas jeho roucha však prozáří  
zločiny, bídu i těžké sny.*

*Tři schody jsem kdysi sešel k hříchu,  
víc jsou tři schody kající —  
půjdu po nich zvolna rok za rokem,  
aby jednou svitlo nad mým vetším krokem  
slunce věčně planoucí.*

Danu Anderssonovi byl vyměřen krátký život, ten však byl svým způsobem náležitě bohatý jak na radosti těla, tak na zoufalé hledání duchovní. Nejlepší stránky jeho poezie jsou citlivým výrazem kolísání jeho neklidného ducha mezi tím, co jej táhlo k zemi, a tím, co hledalo mír na „stezce ke hvězdám a výš“.

V době, kdy se, poměrně vzdálen od světa sociálních konfliktů, prosadil Dan Andersson, vystoupilo několik jiných mladých dělnických básníků, kteří



na rozdíl od něho ve službách radikálního hnutí pracovali víceméně aktivně. Vždyť léta kolem roku 1920 patřila v dějinách dělnického hnutí a sociálně demokratické strany k nejbouřlivějším. Odštěpenecké skupiny „levicových socialistů“ a „mladých socialistů“ byly spíš hlučné než vlivné, je však zajímavé, že jejich noviny *Poplašný zvon* (Stormklockan) a *Požár* (Brand) otevřely své stránky mladým spisovatelským talentům z dělnické třídy, kteří měli potíže, když se chtěli uplatnit jinde. Mnozí tito spisovatelé byli silně ovlivněni poválečnými revolučními hnutími kontinentálními, třebaže svého teoretického vzdělání nabyli na značně umírněné lidové vysoké škole v Brunnsviku — a nejméně tři z nich byli vězněni pro „rouhání“ a „projevy společensky nebezpečné“. Mladí horlivci se však časem uklidnili, opustili barikádu a uzavřeli se se společností mír. Někteří dokonce prodělali v té či oné podobě náboženskou krizi a hříchů svého mládí, jichž se dopustili ve jménu revolučního společenského idealismu, se veřejně zřekli ve víceméně otevřených životních vyznáních. Před rokem 1920 se jejich knihy jmenovaly *K lásce a nenávisti* a *V čase revoluce*, potom se však staly moderními skromnější, ne-li přímo nábožné názvy, například *Úzká brána*, *Klidný rok*, *V nové zemi*, *Musíme začít znovu*. *S velkým B* — poslední název znamenal návrat k psaní slova Bůh s velkým B, což mnozí radikální proletářští spisovatelé zrušili.

Z dosti značného počtu knih víceméně kajících proletářských spisovatelů, kteří se chtěli vyrovnat se svou radikální minulostí, stojí za zmínku jmeně ironický román *Zelení rytíři* (Gröna riddare, 1926) od IVANA OLJELUNDA (1892–1978). Ten také napsal prózu *S velkým B* (Med stot G), obsahující autorovo vnitřní vyznání, a řadu autobiografických prací, kterou zahájil románem *Stalo se na Kungsholmu* (Det hände på Kungsholmen, 1951) a ukončil *Tancem s bouří* (Dansen med stormen, 1954), kde popisuje střízlivě a podrobně svou účast v radikálním hnutí po první světové válce.

Poměrně významným spisovatelem, který začal svou kariéru v mladosocialistickém hnutí, byl ERIK LINDORM (1892–1941). Bystrý, vtipný a neobyčejně úspěšný ve všem, co podnikl, stal se Lindorm zvláště ve třicátých letech oblíbencem publika. Příčinou této popularity byly jeho causerie, jež uveřejňoval ve *Švédském deníku* (Svenska Dagbladet) a v *Týdeníku* (Vecko-Journalen), a jeho takzvané knižní filmy (bokfilmer). Vlohy k populární žurnalistice projevil už za svého mládí. Stalo se tak v humoristickém časopise *Pícháček* (Naggen), který v roce 1913 založil a deset let redigoval.

Literární význam Erika Lindorma však spočívá hlavně v jeho poezii, v šesti tenkých svazcích, jež vyšly v letech 1908 až 1934. Jen poslední z nich — jmenuje se *Na pochodu* (På marsch) — se tematicky do jisté míry odchyluje od všedního světa dělníků, který Lindorm popisoval přesvědčivěji než kterýkoli jiný švédský básník. Bez „literárních“ efektů, bez přemrštěných metafor, s nejprostším rytmem a se slovní zásobou vymezenou tématem se mu poda-

řilo přetvořit stockholmské dělnické čtvrti v jakýsi idylický proletářský svět a vnést do něho subtilně magické city a nálady. Popisuje lidi, kteří se přes dlouhou a těžkou celodenní práci stěží brání bídě, s výjimkou svých několika raných básní se však nedává do literárních služeb sociální agitace. Nechává témata mluvit sama za sebe, z klidně soucitného spodního tónu jeho básní má čtenář vyvodit závěry sám. Erik Lindorm si vždy citlivě uvědomuje okamžiky ostýchavé a neobratné srdečnosti, která může někdy vytrysknout ze skrytých pramenů lidského nitra uprostřed mrtvě jednotvárné a ubohé existence, a toto vědomí dává jeho básním nádech idyly, aniž je přitom poznamenává sentimentalitou nebo falešným patosem. Jeho tematický okruh je omezený, svou věc však ovládá dokonale. Dovede najít správnou míru realismu a romantiky i pro témata tak všední jako peníze na činži, klidný odpočinek za obyčejného všedního večera nebo neohrabanost polodospělých konfirmandů. Málokdy dává čtenáři nahlédnout do svého vnitřního života, když se tak ale někdy stane, například v *Invalidovi* (*Invaliden*) z jeho poslední básnické sbírky, zjistíme, že jemná rovnováha mezi realismem a idylou vyjadřuje pouze jednu stránku Lindormovy osobnosti. Invalida by svou roztržštěnou imaginací, nervózním rytmem a intenzivním prožitkem chmurného zoufalství mohl pocházet z *Krizí a věnců* Birgera Sjöberga. Úspěchy — nebo podle slov jednoho mladého radikálního kritika „vyhraněná měšťanská mentalita“ — pozdějších Lindormových let nepřinesly zřejmě zralému básníku plný vnitřní klid.

Méně nadaný a méně původní než Lindorm, avšak pro první generaci proletářských básníků typičtější byl **RAGNAR JÄNDEL** (1895–1939). Patřil k revolučním básníkům, kteří debutovali v nejisté době před rokem 1920, aby v dalších letech rudé prapory dosti spěšně opustili, sestoupili z barikád a svůj idealismus vtělili v jakýsi náboženský nebo zpola náboženský názor, který měl s jejich dřívější sociální zaangažovaností některé styčné body. Jändel pocházel z Blekinge, byl dělnického původu, v mládí vyzkoušel mnoho povolání a záhy se připojil k mladosocialistickému hnutí. Jeho literární produkce je dosti značná. Tvoří ji třináct básnických sbírek, tři autobiografická díla, a to *Klidný rok* (*Det stilla året*, 1923), *Úzká brána* (*Den trånga porten*, 1924), a *Čas dětství* (*Barndomstid*, 1936), dvě sbírky esejí o literatuře a kultuře vůbec, jež se jmenují *Průvodci* (*Vägledare*, 1921) a *Já a my* (*Jag och vi*, 1928), a sbírka jemných přírodních studií s názvem *Květiny* (*Blommor*, 1937). Ani jeho poezie, ani próza se nevyznačují zvláštními kvalitami, jsou však kultivovaným výrazem hledání vyšších hodnot, hledání, bez něhož se senzitivní člověk neobejde. A tomu, kdo se zajímá o přínos proletářské literatury pro dobovou švédskou kulturu, mohou i ve svých méně vzletných okamžicích sloužit jako hodnotné dokumenty.

První Jändelovy básnické sbírky s názvy *K lásce a nenávisti* (*Till kärleken och hatet*, 1917) a *Stateční* (*De tappra*, 1918) jsou otevřeným vyznáním jeho

nadšení pro švédské revoluční hnutí a pro boj finské dělnické třídy s „bílými“ za občanské války ve Finsku. Jsou zde však také měkčí, intimně osobní tóny, které se vyhýbají aktuálním sociálním problémům a popisují nenáročně idylickým způsobem básníkův rodný kraj a přírodu. Tyto tóny převládají v Jändelově pozdějším díle stále víc, i když tu a tam dovede stále rozhořčenými slovy vyznat svou solidárnost s dělnickou třídou, například ve Dvou básních na paměť Sacca a Vanzettiho (Två dikter till minne av Sacco och Vanzetti) ze sbírky *Bojující vtrá* (Kämpande tro, 1928). Zbožně vyznavačský tón, jímž se Jändelova pozdní poezie vyznačuje, se někdy nebezpečně blíží sentimentalitě a tradiční idyle, zpravidla si však básník dovede uchovat smysl pro zdravý realismus a hřejivé, intimní a skromné citění sounáležitosti se zemí a člověkem. Jeho náboženské úvahy nemají nic z primitivního mysticismu Dana Anderssona a nedá se zlákat ani do heroických nebo asketických postojů. V negativním smyslu je jeho myšlení dáno rozhodným odmítnutím dogmatismu státní církve i omezeného moderního sektářství. Ve smyslu pozitivním je charakterizuje uvážlivě nedogmatický přístup k nábožensko-etickému světovému názoru, který má na jedné straně styčné body s kvakery, na druhé s emersonovským náboženským idealismem.

Dalším velkým autodidaktikem ve švédské literatuře vedle Hedenvinda-Erikssona byl **FABIAN MÅNSSON** (1872–1938), chudý rybářský chlapec z Blekinge, který po svízelním mládí, kdy pracoval jako rybář, baraba a nádeník, přišel k novinářství a postupně se stal poslancem a jedním z nejčinnějších agitátorů sociálně demokratické strany. Když mu bylo něco přes čtyřicet, debutoval jako spisovatel. Stalo se tak románem *Ospravedlnění vírou* (Rättfärdiggörelsen genom tron), konkrétní, zasvěcenou, napůl satirickou a napůl chápající studii o pronikání sektářského hnutí do spisovatelova rodného kraje. Jeho nejzávažnějším literárním přínosem jsou objemné historické romány *Dvorec svatého Erika* (Sancte Ericks gård, 1922–1926) a *Gustav Vasa a Nils Dacke* (Gustav Vasa och Nils Dacke, 1928–1930), v nichž pomocí rozsáhlého a poněkud zatěžujícího vědeckého aparátu popisuje bouřlivou dobu před švédskou reformací a po ní způsobem, který mu u historiků získal velké uznání. Koncem svého života pracoval ve výboru pro zpracování kancionálu, jenž byl založen v roce 1919, a měl velmi blízko k arcibiskupu Nathanu Söderblomovi.

Některým dalším spisovatelům proletářského původu věnujeme pro nedostatek místa jen letmou zmínku. Jde o **MARIU SANDELOVOU** (1876–1927) a **MAJU HIRDMANOVOU** (1888–1976), z jejichž pera pocházejí zasvěcené a jímavé popisy bojů dělnických žen, o **ALBERTA VIKSTENA** (1889–1969) a **RAGNARA HOLMSTRÖMA** (1894–1966), jejichž rozsáhlá a dosti pestrá tvorba obsahuje také několik zajímavých studií o vlivu industrializace na Norrland, a o **TURE NERMANA** (1886–1969), který jako bojovný básník a bystrý literární kritik nikdy nezradil radikalismus svého mládí.

Idylické prvky, jež se tu a tam vyskytují u dělnických básníků dvacátých let, převažují téměř úplně u skupiny lyriků zcela jiného původu a z jiného prostředí. Patří k nim vysoce kultivovaní znalci umění **KARL ASPLUND** (1892–1978) a **GUNNAR MASCOLL SILFVERSTOLPE** (1893–1942) a stejně kultivovaný básník, kritik a novinář **STEN SELANDER** (1891–1957). Všechny je spojoval silný přátelský svazek a stejný vkus a zájmy. Pouta mezi nimi byla dokonce tak silná, že jejich skupina byla nikoli neprávem nazývána společností pro vzájemné obdivování, a její členové nezřídka vzájemně ovlivňovali svou básnickou tvorbu. Byli ve švédské literatuře celkem ryzími idyliky a zatím posledními básníky, kteří spatřovali svůj ideál v Runebergovi, Bo Bergmanovi a Österlingovi a inspiraci čerpali u anglických „georgiánských básníků“. Od Runeberga převzali klidný hrdinský ideál, od Bo Bergmana nádech způsobné skepse a vytříbený básnický styl a Österling jim ukázal cestu k Wordsworthovi. Toto vše spojeno se současnou anglickou idyloou, která se pěstovala na aristokratických internátních školách, vytvořilo ideál kultivovaného „džentlmena“, jež tolik obdivovali. Asplundova, Selanderova a Silfverstolpova poezie je cílevědomým uměním miniatury, uměním omezeným, vybíravým a často křehkým, v rámci ideálu a formy, jež si samo stanoví, avšak nepochybně pravým. Zvláště verše z jejich zralých let mají vynikající kvality, mezi něž patří citlivost a bystrost.

Jako básník je nejschopnější a v jistém smyslu také nejprůtažlivější Asplund, Silfverstolpe je největší autoritou v otázkách vkusu a Selander měl nejširší zájmy. Asplundova doktorská práce pojednávala o malíři Egronu Lundgrenovi a po dlouholeté umělecko-kritické činnosti v denním tisku se stal obchodníkem s uměleckými předměty. Básnicky zrál pomalu a teprve svou čtvrtou sbírkou veršů s názvem *Hrdinové* (Hjältarna, 1919), kterou vydal šest let po svém debutu, se zbavil frázovité sentimentality svého mládí a našel námět a formu originálních, byť omezených básnických možností. Jeho pozdější básnické sbírky *Zvonková bóje* (Klockbojen, 1925) a *Stíny* (Skuggorna, 1929) potvrzují dojem určité básnické zralosti, aniž se nějak podstatně rozcházejí s idylickými náladami. Třebaže jeho pojetí „hrdinství“ týkajícího se první světové války, jak se projevuje v *Hrdinech*, nepostrádá prvky cynismu a deziluze, vcelku jde ve stopách střízlivě tragické tradice Ruperta Brooka, nezřídka však s podněcujícím rytmem a se smyslem pro realitu, jež známe od Kiplinga a Roberta W. Service. Mnoho básní ze sbírek *Zvonková bóje* a *Stíny* má hluboce osobní charakter a čerpá inspiraci z básnickových rodinných problémů. Formu mají spíše mírně elegickou než tragickou, jsou křehké a jemné jako vzácné umělecké předměty. V několika případech, v Úzkosti (Ångest), v Noční plavbě (Nattsegling), ve Vlnách (Vågorna) a v titulní básni *Zvonkové bóje*, proniká básníkův zármutek na povrch zjevněji a často hledá východisko ve znepokojivých mořských symbolech. Karl Asplund není jen znalcem umění, se zájmem se také věnuje jachtařství a dojmy z moře dávají nejednou jeho

veršům vlnivý rytmus a odvážnou symboliku, jež diskrétní klid jeho poezie někdy narušují.

Sten Selander také miloval moře, jeho poezie však svědčí o tom, že na pevnině se cítil víc doma. Týká se totiž většinou básníkovra rodného Stockholmu a švédské květeny — Selander byl vynikajícím botanikem a ve věku přes šedesát let obhájil botanickou doktorskou práci. Mnoho let psal literární a divadelní kritiky do stockholmských novin a jako prozaik vynikl především svými citlivými a zasvěcenými přírodními eseji, žánrem velmi populárním už od časů Linného. Po mnoha letech pilného, ale málo úspěšného psaní básní se Selander konečně prosadil sbírkou *Město* (Staden, 1926), kterou o pět let později následoval *Den* (En dag), snad jeho nejlepší básnická sbírka. Obě knížky mají všechny silné a slabé stránky všedního idylismu, jaký tato malá skupina pěstovala. Jejich silnou stránkou je vynalézavost, s níž dovede Selander obměňovat téma poklidného stockholmského života, objektivněji ve *Městě*, subjektivněji ve *Dni*, slabou Selanderův dvojznačný sociální postoj, který sice svědčí o hlubokém soucítění s bezprávnými vrstvami, snaží se však mravní problém věci vyřešit nevěrohodným konstatováním, že pouhý soucit vinu neopraví. Říkám „nevěrohodným“, protože rovnováha mezi básnickým sociálním uvědoměním a uměleckým zaujetím vlastní osobou je tak citlivá, že si nejsme nikdy zcela jisti, co je pro něj závažnější. Někdy však Selander dosahuje jistého básnického vzletu, například v básni prodchnuté ušlechtilým demokratickým humanismem, jež se jmenuje *Selský student* (En bondestudent) a připomíná chudé studenty, kteří po staletí často až za svých zralých let přinášeli kulturnímu životu své země neocenitelné hodnoty. S idylickým tónem *Města* a *Dne* nebyl zcela spokojen sám Selander. Je to zřejmé z několika básní *Letní noci* (Sommarnatten, 1941), kde se pokouší psát verše chmurnějších poloh, inspirované vědomím existence osudových spodních proudů, které hrají v lidském životě tak významnou úlohu. Značně se zde vzdaluje od klidně optimistického humanismu svých dřívějších let, je však otázkou, zda nejde pouze o dočasnou náladu, nejde-li o experimentování citlivého a inteligentního básníka s náladami a ideami, jež byly v ovzduší, když se v Evropě podruhé za našeho století rozhořel válečný požár.

Dokonce i Gunnar Mascoll Silfverstolpe, nejkorektnější a sociálně zcela bezúhonný představitel básnického idylismu, byl vyburcován k tomu, aby si uvědomil skutečnost mimo svůj vlastní „pěkně zakulacený svět“, když v polovině třicátých let začaly na evropském nebi houstnout mraky. V básnické sbírce s názvem *Vlast* (Hemland, 1940) energicky protestoval proti brutalitě a zločinnosti totalitních ideologií a přihlásil se k západoevropskému humanismu, který byl krvelačným fašismem a nacismem ohrožen. Jeho aristokratická překultivovanost mu ovšem nedovolila, aby svůj protest oděl do silných slov, jejich přítomnost lze však ve sbírce cítit.

Silverstolpe byl šlechticem po všech stránkách a pocífoval velkou odpovědnost za své postavení, za tradici a za vlast. Jako básník chtěl být maximálně exkluzivní a neobyčejný a v průběhu dvaceti let vydal pouze pět básnických sbírek. Jinak se věnoval dvorní službě — byl vrchním správcem královského mobiliáře a královských uměleckých sbírek — a šestnáct let psal velmi hodnotné umělecké a literární recenze pro *Stockholmské noviny* (Stockholms-Tidningen). Rok před svou smrtí byl zvolen do Švédské akademie. Literární podněty čerpal zřejmě především z A. E. Housmana a Thomase Hardyho. První ho zaujal syntézou mladického idealismu současné Anglie a starého Řecka, druhý tím, jak v jeho tvorbě zvítězil tragický moerní duch nad samolibou romantickou melancholií.

Vše, co Silfverstolpe dělal, bylo poznamenáno minuciózním smyslem pro povinnost, ať šlo o inventarizaci královského mobiliáře, nebo o zpracování umělecké monografie a novinového článku, nebo o psaní elegantních a ukázněných veršů. Tento smysl pro povinnost spolu s nesmlouvavou loajálností vůči rodině a úzkému okruhu přátel se stal pro jeho poezii určujícím činitelem po stránce tematické i co do literární kvality. Ve srovnání s Asplundem a Selanderem neměly jeho zkušenosti a myšlení stejně široký záběr, jeho svět však byl zcela autentický a stejně pravá byla poezie, která se v něm zrodila. Protože základním pojmem tohoto světa byla tradice, dostala první Silfverstolpova básnická sbírka přirozeně název *Dēdictví* (Arvet, 1919). „Dēdictví“ bylo pro Silfverstolpa úzce spjata s rodinným sídlem Stora Åsby ve Västmanlandu. Dětské vzpomínky na toto místo opatroval pečlivě celý svůj život. Ve sbírkách *Denní světlo* (Dagsljus, 1923), *Všední den* (Vardag, 1926) a *Potom* (Efteråt, 1932) opěvuje prostě, klidně a s ukázněným nadšením půvaby svého rodného kraje a vzdává hold kulturním hodnotám, které jeho rodina s jemným citem pro tradici po celé generace uchovávala. Verš je střídmy a elegantní a s oblibou se noří do úvah o minulosti. V těchto sbírkách však určité napětí existuje, napětí způsobené současnými politickými tragédiemi. V *Denním světle* a ve *Všedním dnu* se objevuje jen sporadicky a je zahaleno poetickým závojem, jež jeho účinek oslabuje, ve sbírce *Potom* je však klidný povrch často rozvlněn a ve *Vlasti* se krvavá bouře otřásající světem pokouší přemoci básníka úplně. V době před svým prvním básnickým rozmachem si Silfverstolpe nejasně uvědomoval, že minulost je pro obyčejného moderního člověka nepostradatelná a že situace, v níž se tradice nachází je díky modernímu industrialismu a válečnému šílenství zřejmě bezvýchodná. Proto se tak bezvýhradně přimkl k tradičním hodnotám. Sídlo Stora Åsby s životem, jaký se na něm vedl, nebyl pro Silfverstolpa pouze domovem štěstí, nevýznamným místečkem na mapě světa, nýbrž symbolem humanismu, a tím cestou k záchraně rozkládající se společnosti.

V podobě, do níž je v Silfverstolpově poezii zpravidla odívána, se však tradice jeho rodného sídla stala také křehkou idylou, básnickou vzpomínkou na

něco minulého, a tím ztratila životaschopnost potřebnou k tomu, aby se mohla postavit do cesty tragickému dobovému vývoji. Jeho poezie byla půvabným rekviem za umírající kulturu, nikoli energickým učitelem a vůdcem lidstva v brutalitě současného světa. Silfverstolpe a „všední realismus“ ostatních idyliků dvacátých let jsou spíše líbeznou závěrečnou kapitolou dějin básnického tradicionalismu než významným inspiračním zdrojem budoucí literatury. Doba snad Silfverstolpovu poezii potřebovala, ale nenašla pro ni žádné použití, protože toto umění nestačilo udržet krok se stále rychlejším sociálním a kulturním vývojem. Nebudeme zde řešit, zda to bylo dobře, či špatně — dalšímu literárnímu vývoji však dali směr jiní, silnější a životaschopnější duchové než Silfverstolpe a jeho druhové.

Nepodlehla-li švédská literatura posledních tří nebo čtyř desetiletí — kromě malých výjimek — pokušení idylického tradicionalismu a jestliže vyzrála v zápase s moderními problémy, pak je to dokladem její stálé životnosti, jejího odhodlání vyrovnat se se současnými duchovními problémy na vlastní půdě a vytvořit formu, která je nový životní pocit a novou problematiku schopna vyjádřit. Všechny experimenty a pokusy o obnovu neskončily pochopitelně úspěchem, v jiných obdobích literárních dějin však tomu nebylo jinak. Mnohé, co bylo vytvořeno v posledních desetiletích, mělo jen velmi krátký život, pokud to vůbec žilo. Obecně však můžeme říci, že švédská literatura našich dnů, ať jsou její tvůrčové starší, či mladší, svědčí o tvůrčí síle, životnosti a citlivosti, které jsou hodné mimořádně složitého světa, jež má popsat a k němuž má zaujmout stanovisko.