

Gustafson, Alrik

Štukavec, Libor (editor)

## **Modernismus a radikalismus třicátých let**

In: Gustafson, Alrik. *Dějiny švédské literatury*. Vyd. 1. V Brně: Masarykova univerzita, 1998, pp. 338-419

ISBN 8021017678

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122883>

Access Date: 16. 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.

# Modernismus a radikalismus třicátých let

I když Švédsko dvacátých let bylo na periférii kontinentálního vývoje, nemohlo jím zůstat zcela nedotčeno. Hospodářská situace a vzrušená politická nálada na konci války přinutily pravici, aby přistoupila na starý požadavek všeobecného hlasovacího práva. Téměř bezprostředním důsledkem uplatnění tohoto práva bylo, že se politické moci chopila sociálně demokratická strana a pouze s malými přetržkami si ji udržela dodnes. Všeobecné hlasovací právo způsobilo definitivní politickou demokratizaci Švédska. Hospodářská situace se rychle zlepšila po roce 1922. Když ale deset let poté spáchal finanční kejklíř Ivan Kreuger sebevraždu za okolností, které měly mezinárodní ohlas, bylo ve třicátých letech jeho pádem celé Švédsko vtaženo do víru světové hospodářské deprese. Obratným manévrováním a řadou sociálních reforem respektujících zájem širokých mas se však sociálně demokratické straně ve spolupráci s rolnickým svazem podařilo depresi přestát s minimálním množstvím komplikací. Oživení hospodářského života pak proběhlo velmi rychle. Druhá světová válka vedla pochopitelně k novým otřesům, po jejím ukončení však Švédsko pokračovalo ve svém ekonomickém rozvoji a zpevnilo svou pozici ve světovém obchodu.

Souběžně s tímto významným politickým a hospodářským vývojem prodělalo Švédsko za poslední čtyři desetiletí mnoho změn, které přetvořily celou jeho fyziognomii a radikálně ovlivnily jeho kulturní klima. Intenzivní industrializace způsobila nejen podstatné zvětšení měst a jejich všestrannou modernizaci, přivodila částečně také revoluci na venkově. Zemědělství bylo elektrifikováno. Železnice, autobusy, automobily, rozhlas, zemědělské družstevnictví, zlepšení vzdělávacích možností atd. odstranily do značné míry pocit izolace, jímž venkovské obyvatelstvo v minulosti trpělo. Zemi zaplavily noviny, týdeníky, časopisy a knihy pro čtenáře jakéhokoliv vkusu a každé úrovně. Kratší pracovní doba a zákonem stanovená dovolená poskytly lidem více volného času

a ten způsobil rozkvět sportu a mnoho lidí, kteří dosud neměli čas ani energii na intelektuální zájmy, zainteresoval na osvětové práci. „Stát blahobytu“, pojem, který byl vládnoucími stranami od třicátých let energicky prosazován, má na proměně moderního Švédska jen částečnou zásluhu. Stejně důležité bylo soukromé podnikání. Dodávalo výrobky a poskytovalo služby, které si mnozí dříve nemohli dovolit, využívalo účinné moderní reklamní a distribuční techniky, organizovalo průmysl i obchod tak, aby pracoval s nejmenšími ztrátami energie. Život se stal téměř v každém ohledu dynamičtější, jeho puls se značně zrychlil a pronikl jej veskrze moderní duch. To vše způsobilo, že v posledních letech se Švédsko stalo takřikajíc méně „švédským“, že se dostalo do světového společenství, a že získalo nemálo z toho, co se dá nazvat mezinárodním životním názorem, mezinárodní mentalitou.

Švédský kulturní život byl vždycky vystaven silným mezinárodním vlivům, přesto si však švédská kultura svou osobitost a své domácí tradice dovedla uchovat. V posledních třiceti letech byly tyto vlivy — na rozdíl od minulosti — silnější a pronikavější a zapůsobily nejen na literaturu a umění, nýbrž se snažily změnit životní styl celého národa. V literatuře a umění se prosadil silný spodní proud, který můžeme nazvat kulturním modernismem. Moderní literární duchové typu Hjalmar Bergmana, Pära Lagerkvista a Birgera Sjöberga už nejsou víceméně izolovanými postavami, působivými a hluboce zneklidňujícími, avšak oceňovanými — někdy pouze neochotně — jen vymezeným publikem.

Za posledních desetiletí se modernismus ve svých různých podobách stal pro literaturu pravidlem a tradicionalismus stále větší výjimkou.

Dobu, kdy se modernismus ve Švédsku vyskytl poprvé, není možno stanovit přesně, jeho vznik však můžeme bez příliš velkého rizika položit do let kolem roku 1930. Vystoupení modernistů signalizovaly zvláště dvě události, jednak sborník provokativní experimentální poezie, který vyšel v roce 1929 pod názvem *5 mladých* (5 unga), jednak stejně provokativní Stockholmská výstava užitého umění z roku 1930. Z těchto dvou událostí vzbudila přirozeně větší pozornost Stockholmská výstava a vyvolala také prudší a rozsáhlejší diskusi. Její odvážná obhajoba funkcionalismu inspirovaného částečně Le Corbusierem a uplatněného především v oblasti bytové výstavby a vnitřního zařízení měla zprvu stejně malý ohlas jako „nová poezie“, kterou psalo několik vzpurných mladíků ze skupiny *5 mladých*. Funkcionalisté a mladí básničtí experimentátoři však otevřeli okna novým impulsům. Podněty tohoto průkopnického období působí stále. Jeho mezinárodní orientace a novátorství poskytují švédskému kulturnímu životu stále nové myšlenky s výsledky nezřídka šťastnými. To, čemu se dnes ve světě říká „švédská moderna“ (Swedish modern) v nábytku a uměleckém řemesle, vychází jednoznačně ze Stockholmské výstavy roku 1930. Ideám, které byly do Švédska tak dramatickým způsobem

touto výstavou uvedeny, vděčí za mnoho také švédská architektura posledních pětadvaceti let.

„Funkcionalismus“ zanechal jisté stopy také v literatuře, svým původem i bohatou rozvětveností je však značně složitějším jevem, jehož rozmanité podoby do jisté míry odrážejí onu mnohotvárnou hru sil, z nichž vyrůstá. Tyto síly jsou někdy svou povahou instinktivně tradiční, mnohem častěji ale radikální, připravené debatovat o problémech a experimentovat s progresivními literárními formami, jak to vyžadovala chaotická doba. Významní spisovatelé tohoto období nacházejí pro své odchylky od konvenčního myšlení a literárních forem podporu u velkých průkopníků moderní literatury. Jejich švédskými učiteli byli především Hjalmar Bergman, Pär Lagerkvist a Birger Sjöberg, kteří se, jak jsme viděli, každý svým způsobem rozešli s konvencemi a hledali nové formy literárního výrazu. Dále našli švédští básníci mnoho k obdivování a napodobování u radikálních finských modernistů, k nimž patří Edith Södergranová (1892–1923) a Elmer Diktonius (1896–1961). V širších mezinárodních souvislostech čerpali vydatně z freudismu, marxismu, primitivismu a surrealismu, z experimentálních tendencí v próze a poezii počínajíc „volným veršem“ a symbolistickými školami a končíc nesentimentální lakoničností a složitou vypravěčskou technikou po vzoru Joyce a Manna. Jestliže předcházející literární generace našla inspiraci u spisovatelů a poměrně nekomplikovaných, například u Jacka Londona, Uptonu Sinclaira, Kiplinga, Housmana a Ruperta Brooka, pak tito autoři vyhledávají intelektuálně subtilní básníky a literární novátory, jakými byli Proust, Gide, D. H. Lawrence, James Joyce, Edgar Lee Masters, Sherwood Anderson, Kafka, T. S. Eliot a Hemingway. Všechny tyto vlivy podnítily nástup literárního radikalismu na široké frontě. V době kolem roku 1930 dosáhly tyto tendence vrcholu, a třebaže některé z nich, mimo jiné optimistický primitivismus, nabyly pod tlakem světových událostí poněkud jiné podoby, vcelku se švédská literatura ubírala cestami, jež skupina kritiků, prozaiků a básníků tehdy ukázala.

Průběh událostí doby můžeme s prospěchem studovat v několika víceméně soukromých orgánech různých skupin, které se snažily čtenářskou obec obrátit na svá literární evangelia. Na šíření modernistických teorií se zaměřily především tři časopisy, a to *Spektrum*, jež bylo mluvčím radikální politické skupiny Clarté, *Okno* (Fönstret), které hájilo mimo jiné primitivismus a básnické experimentování spolku *5 mladých*, a *Fronta* (Fronten), jež byla tribunou nejproduktivnějšího a nejhalasnější zvěstovatele modernismu Svena Stolpa. Pozdější Stolpův vývoj, který z něho učinil nejprve člena Oxfordské družiny a pak katolického konvertitu, jen málo ztlumil jeho bojovnost a nezastavil jeho bohatou produkci esejů, dramát a románů. Potkal-li *Spektrum*, *Okno* a *Frontu* stejný osud jako jiné publikace malých skupin s mimořádným poselstvím a malými ekonomickými zdroji, pak existuje stále časopis *BLM*

(Bonniers Litterära Magasin), který za podpory velkého Bonnierova nakladatelství zaujal důstojné místo vedle významného a přes šedesát let starého časopisu *Slovo a obraz* (Ord och bild).

Literární debata, která kolem *Spektra*, *Okna* a *Fronty* po několik let kypěla, byla vášnivá a často zmatená, projevila se v ní však kritická bdělost a citlivost vůči moderním směrům, jež měly mít pro literární vývoj nesmírný význam. Mezi spolupracovníky zmíněných časopisů bylo několik předních současných spisovatelů (a ještě víc takových, kteří se jimi měli stát) a čtenáři se v nich mohli poprvé seznámit s některými literárními veličinami mezinárodního významu. Tak například *Okno* „objevilo“ D. H. Lawrence a ve *Spektu* vyšel první švédský překlad *Pustiny* (The Waste Land) T. S. Eliota. V této souvislosti nelze opomenout významnou úlohu, jakou při rozšiřování znalostí a zájmu o literární a obecně kulturní vývoj ve Švédsku i v zahraničí začaly hrát kulturní rubriky denních listů. Jistě zde působil příklad O. Levertina a *Švédského deníku*. Od té doby plní tyto rubriky svou úlohu způsobem tak odpovědným, že za to zasluhují uznání.

Viděli jsme, že od počátku století počet spisovatelů prudce vzrůstal. Tato tendence se stává stále výraznější a představuje dokonce jeden z nejtypičtějších rysů současné švédské literatury. Můžeme snad říci, že žádný spisovatel třicátých let nedosahuje velikosti gigantů švédské literatury. Na druhé straně však není ve švédské literatuře jiné období, které se může prokázat tolika prvotřídními lyriky a prozaiky. A hned za touto avantgardní skupinou následuje desítky talentovaných spisovatelů, kteří vytvořili nejedno vynikající a záslužné dílo. Květena literárních talentů v této době byly dokonce tak bujná, že někdy připomíná úplnou džungli. Čtenářům, kteří jsou obeznali se starší literaturou, bude někdy mnohé připadat známé. Bude to platit o básních navazujících na minulost nebo obsahujících lehce srozumitelné narážky na současný život, o románech, které realisticky popisují společenské problémy, a o dramatech, jež se příliš neodchyluje od tradice. V jejich těsné blízkosti však nalezneme nové a nezvyklé fenomény, groteskně „nepřirozené“ formy, neobvyklé symboly, tragické perspektivy, slova, věty a rytmy na první pohled samoučelné, freudovské představy a vnitřní krajiny. Avšak ani tyto jevy nejsou neznámé zasvěcenému čtenáři, který ví o jejich klasických a romantických zdrojích a jenž si uvědomuje, že jsou aspoň někdy záměrným spisovatelovým pokusem o vytvoření svěží básnické syntézy přítomnosti a minulosti.

Třebaže se modernistické tendence uplatňují ze všech druhů literatury nejvíce v lyrice, začaly mít od konce třicátých let stále větší význam také pro román a povídku. Dramatikové naproti tomu dost houževnatě pokušení radikalismu odolávali vzdor významnému přínosu, jaký znamenalo dílo Hjalmar Bergmana a Pära Lagerkvista pro symbolisticko-expressionistické drama,

inspirované především Strindbergem z období po *Infernu*. Jestliže se dramatikům nepodařilo obnovit divadlo podle programu, který vytyčil Strindberg ve *Hře snů* a v komorních hrách, pak to neznamenal, že hodili flintu do žita, že kapitulovali před divadelními konvencemi a že se spokojili se stejnou, poměrně nevýznamnou úlohou ve švédské literatuře, jakou drama hrálo před Strindbergem. Naopak, světlo světa spatřila divadelní tvorba nesporně vyšší úrovně a kvantitativně bohatší než dosud. Nejednoho předního švédského spisovatele podnítil příznivý vývoj v oblasti divadla do té míry, že se pokusil o štěstí právě zde. Švédské divadelní umění a film prožívaly od dvacátých let úplnou renesanci. Charakterizovalo ji jednak vystoupení většího počtu velkých režisérů (Per Lindberg, Olof Molander, Alf Sjöberg, Sandro Malmquist) a vynikajících herců (Lars Hansson, Gösta Ekman, Tora Tejová, Inga Tidbladová aj.), jednak aktivní scénografická práce vysoce nadaných umělců (Isaac Grünewald, Otte Sköld, Jon-And, Sven Erixon, Stellan Mörner). Pokud se týká švédského filmu, vzbudil ve dvacátých letech takovou mezinárodní pozornost, že Hollywood nemeškal a spěšně povolal několik jeho pedních představitelů, dva režiséry, Mauritze Stillera a Victora Sjöströma, a tři „filmové hvězdy“, Larse Hanssona, Karin Molanderovou a především Gretu Garbo.

Kdosi řekl, že tento vývoj divadla, pokud znamená vážný zájem o dramatické umění, byl zpočátku charakterizován konfliktem mezi efektními a nápaditými reinhardtovskými inscenacemi mladých režisérů a scénografů na jedné straně a intimnějším a přitom realističtější scénickým uměním v duchu Stanislavského, jež bylo velmi oblíbeno u herců a též u divadelního publika, na straně druhé. Nezávisle na tom však byly základy švédského divadla otřeseny odvážnými vizemi mladých modernistů v čele s Perem Lindbergem (1890–1944), jemuž se říkalo „velký buřič divadelního světa“. Bouře, která se tehdy nad švédským divadlem přehnala, přinesla nové a svěží myšlenky, které zčásti přetvořily režii i herecké umění, vzbudily nový zájem o divadlo a jako nikdy dřív inspirovalo ty, kdož dovedli pro divadlo psát. Nemálo spisovatelů posledních desetiletí bylo tímto vývojem podníceno, aby nový repertoár rozhojnili. Patří k nim mimo jiné romanopisci Vilhelm Moberg a Björn-Erik Höijer, divadelní kritik Herbert Grevenius, lyrik Karl Ragnar Gierow, historik umění Ragnar Josephson a tři předčasně vyzrálí mladí autoři ze čtyřicátých let, Stig Dagerman, Ingmar Bergman a Lars Levi Laestadius, z nichž dva poslední, působící jako divadelní ředitelé, psali hry s mimořádným smyslem pro požadavky scény. O Mobergovi, Höijerovi a Dagermanovi pojednáváme v jiných souvislostech, oba prvně jmenovaní autoři jsou totiž především romanopisci a Dagerman má své pevné místo mezi spisovateli čtyřicátých let.

**RUDOLF VÄRNLUND** (1900–1945) a **HERBERT GREVENIUS** (\*1901) se zabývali sociálními otázkami víc než ostatní autoři, o nichž byla řeč. Värnlund — ve srovnání s Greveniem samostatnější literární talent — je jediným proletářským

spisovatelem, kterému se ze života dělníků podařilo vytvořit téměř velké divadlo. Ve svých románech i hrách neúnavně zkouší nové formy, v románech však dost zmateně a nevýrazně vzdor tomu, že jsou často zajímavými pohledy do duší nadaných dělníků vystavených sociálnímu tlaku. Ve dvacátých letech píše Värnlund téměř zoufale, v následujícím desetiletí však jeho zoufalství poněkud polevuje a spisovatel se soustřeďuje na román *Pohané bez zákona* (Hedningarna, som icke hava lagen, 1936), což je významný příspěvek k pečlivě dokumentovanému autobiografickému románu, tolik typickému pro polovinu třicátých let. Jako dramatik měl Värnlund jistější ruku, a když jeho spisovatelskou dráhu náhle přervala smrt, patřil k nejlepším a nejpokrokovějším autorům, kteří se pokusili psát moderní divadlo. *Zpěváci* (Sångare, 1933) svědčí o tom, že dovedl psát lidové hry hřejivého a v podstatě idylického tónu, opravdu impozantní však je v proletářských hrách, například ve *Svaté rodině* (Den heliga familjen, 1932) a v *U 39* (1939). Prvá je jímavou kapitolou z dějin dělnického hnutí a vrcholí nesmiřitelnou stávkou, druhá představuje zajímavou psychologickou studii katastrofy ponorky se všemi jejími sociálními důsledky a etickými implikacemi. Värnlundova dramatická forma prozrazuje jeho úzké vztahy k německému impresionismu a konstruktivismu, s nimiž se osobně seznámil na začátku dvacátých let v krizovém Berlíně.

Herbert Grevenius byl obratnější, ale méně podnětný dramatik než Värnlund. Jeho dělnický původ v něm nezanechal tak hluboké stopy jako ve Värnlundovi a podle všeho neměl vliv na jeho třídní uvědomění ve vlastním slova smyslu. Po studiích na stockholmské univerzitě se věnoval žurnalistice a postupně se stal zajímavým divadelním kritikem. Část své kritické tvorby vydal knižně pod názvy *Dnes večer v 8 hodin* (I afton kl. 8, 1940), *Veřejné zábavy* (Offentliga nöjen, 1947) a *Den poté* (Dagen efter, 1951). Jeho dramatická tvorba, kterou začal pěstovat v roce 1927 a v níž bez patrné únavy pokračoval až do padesátých let, se vyznačuje živým a poutavým dialogem, výstižným lokálním koloritem a smyslem rodilého novináře pro aktuálnost. V *Soně* (Sonja, 1927) a v *Prvním máji* (Första maj, 1935) se zabývá všedním životem dělnické třídy a jeho problémy, ve *Vlaku 56* (Tåg 56, 1936) demografickou krizí, která se stala středem pozornosti díky sociologickým výzkumům manželů Myrdalových, a ve *Vzpomínce na vojáka* (Krigsmans erinran, 1947) několika pohledy na lidské problémy související s povoláním do vojenské služby za druhé světové války. Ve hrách *Jací lidé většinou jsou* (Som folk är mest, 1941) a *Polední přestávka* (Lunchrasten, 1952) se spisovatel spokojuje s tím, že předvádí na scéně epizody ze života obyčejných lidí a z jejich dosti jednotvárného, ale svým způsobem zajímavého všedního světa. Hra *Jací lidé většinou jsou* je zatím jeho nejpopulárnějším dramatickým výtvozem vzdor tomu nebo možná právě proto, že má nedostatek dramatického napětí. Podobně jako v *Polední přestávce* se v ní plně rozvíjí Greveniův dramatický talent schopný neobyčej-

ně přirozeného dialogu a citlivě lidského zobrazení stockholmského prostředí. Grevenius svůj Stockholm zná a dovede s podmanivou přesností a působivostí zobrazit jeho tvář i postihnout jeho mentalitu.

Neklidná současnost, která je úrodnou půdou a bezprostřední inspirací Värnlundovy a Greveniovy divadelní tvorby, hraje podstatně menší úlohu v dramatické **KARLA RAGNARA GIEROWA** (1904–1982) a **RAGNARA JOSEPHSONA** (1901–1966). Svým společenským postavením a vzděláním měli jiný přístup k modernímu divadlu a problémům moderního člověka a ten jim nedovoloval ani primitivní konflikty, ani ledabylý hovorový jazyk. Těžké historické a legendární roucho Gierowových her, do něhož autor odívá moderní problémy, je tak ohromující, že si čtenář nebo divadelní návštěvník stěží uvědomí, že spisovatel používá této techniky záměrně k osvětlení některých konfliktních situací, jež jsou samy o sobě nadčasové, objevují se však zvláště v kritických momentech moderního života. Josephson při své psychologické analýze nepoužívá historické kamufláže, libuje si však v básnické frazeologii a diskrétní symbolice, jejichž sentimentální a komické efekty prozrazují jeho vrozenou nechuť pustit se do životních problémů zpříma. Poněkud zdouhává cesta, jíž se oba spisovatelé přibližují ke svému tématu, se dá u Gierowa vysvětlit tím, že byl před svým dramatickým debutem v roce 1941 básníkem výrazně intelektuálních sklonnů, a u Josephsona okolností, že dramatická tvorba byla pro něj jakýmsi odlehčením při jeho vynikající vědecké kariéře profesora dějin umění v Lundu. Nebylo asi náhodou, že v letech 1948–1955 byl Josephson ředitelem Dramatického divadla a že ho v této funkci vystřídal Gierow.

Gierowově dramatické tvorbě vtiskly podobu dvě okolnosti: jednak lehkost, s níž psal verše, jednak jeho hluboce pesimistický názor na evropský vývoj mezi dvěma válkami. Gierow se jako jediný ve Švédsku pokusil o obnovení veršovaného dramatu vysokého stylu a můžeme jej v tomto směru srovnávat s T. S. Eliotem a Maxwellem Andersonem, neboť spojuje intelektualismus prvního s květnatou rétorikou druhého. Byť experimentoval s pochmurnými folkloristickými fantaziemi, například v *Přívoze* (*Färgstället*), i s žertovnými satirami ze současnosti, například ve hře *Z celého srdce* (*Av hjärtans lust*), působí nejsilnějším dojmem ve svých dvou vážných veršovaných dramatech s názvy *Dravec* (*Rovdjuret*, 1941) a *Sága o světcích* (*Helgonsaga*, 1943), jejichž zvukný a na obrazy bohatý blankvers dodává vznešenosti tragickému pojetí člověka, jaké obě hry vyjadřují. Jejich působivost je však poněkud narušena posedlostí, s níž se Gierow zabývá lidskou krutostí. Rovněž vadí jeho okázalost, s níž ustavičně používá dramatického materiálu k abstraktním úvahám o problému zla. Filozof a moralista nabývá vrchu nad básníkem a dramatikem, někdy však s pochybenými výsledky.

Josephsonovy hry jsou méně náročné a mají ke skutečnému životu blíže než Gierowovy. Jako historik umění má Josephson smysl pro působivé scénické



efekty, subtilní a přesvědčivé svou bezprostředností, pod tímto povrchem se však skrývají zcela vážné záměry. Tento smysl mu také nepřekáží v pronikavé psychologické analýze, která se zabývá etickými problémy, aniž si osobuje nárok na jejich vyřešení. Pozornost na sebe soustředily zvláště dvě Josepsonovy hry, a to *Akrobat Leopold* (Leopold, luftkonstnär) a *Možná básník* (Kanske en diktare). *Možná básník* má vyšší úroveň. Titulní role této hry byla napsána pro Göstu Ekmana, poprvé se hrála v roce 1932 a měla ve třicátých letech velký úspěch. Vynikající dramatickou technikou zde spisovatel analyzuje nitro člověka, na něhož život zapomněl, a který proto musí hledat útočiště ve své fantazii. Stává se básníkem, který nemá publikum kromě sebe. Muž jménem Filip je obyčejným šatnářem, má však citlivou duši a ve svém vyhraněně fantastickém světě je velkou postavou. V jeho jednotvárném životě se však nic neděje — až do dne, kdy na sebe z přemíry nevhodného soucitu vezme vinu za vraždu mladé ženy, k níž neměl jiný vztah než ten, že s ním několikrát přívětivě promluvila. Jak se dovídáme, je skutečným motivem zdánlivě hrdinského Filipova činu vděčnosti to, že chce dát svému pateticky prázdnému stínovému životu jakýsi morální obsah. Nakonec však hrdina zjistí, že i tento čin je postaven na lži a že celý jeho fantastický svět byl iluzí a únikem ze skutečnosti. Tváří v tvář této brutální pravdě se Filip zastřelí. Není schopen, aby si aspoň s trochou důstojnosti uchoval životní lež, již tolik let s osudnou zatvrzelostí klamal sám sebe. Úloha Filipa je určena pro velkého herce, který zde má příležitost virtuózně rozvinout celý svůj psychologický rejstřík od patosu až po extázi. Jinak hra obsahuje pouze menší a záměrně podřadné úlohy. Vcelku patří do rámce tragikomedie a je napsána s básnickou citlivostí, jež se někdy nevyhne sentimentalitě, a se zálibou v senzačních efektech.

Divadelní publikum bylo málokdy tak zmateno jako ve třicátých a čtyřicátých letech. Tehdy totiž do švédského divadla pronikli dva nebojácní a zároveň nadaní mladí autoři LARS LEVI LAESTADIUS (\*1909) a INGMAR BERGMAN (\*1918) s úmyslem víceméně radikálně je předělat. Měli svým způsobem dovršit změny prosazované od začátku dvacátých let Perem Lindbergem, který na vrcholu své kariéry, krátce po Laestadiově režisérském debutu, náhle zemřel. Laestadius a Ingmar Bergman vzbudili pozornost nejprve svými inscenacemi ve Studentském divadle (Studentteatern), Laestadius v Uppsale na začátku třicátých let, Bergman ve Stockholmu o deset let později. Po těchto začátcích přešli dosti rychle do veřejných divadel, nejdříve v provinčních městech, v Göteborgu, v Hälsingborgu a v Malmö, pak ve Stockholmu, Bergman jako režisér Královského dramatického divadla v roce 1959 a Laestadius jako ředitel nového stockholmského Městského divadla v roce 1960.

První Laestadiovou hrou, jež na sebe upoutala větší pozornost, byla komedie *Pan Blinck překračuje všechny meze* (Herr Blinck går över alla grän-

ser, 1943). Pojednává o tom, jak se jeden kancelářský dřič občas vytrhne z trudného všedního života a vede bezuzdný život, o němž vždy snil. Hra se hemží nečekanými epizodami, má nenucený dialog a je naplněna živou básnickou fantazií. Udělala by větší štěstí, kdyby úplně stejného motivu nepoužil o několik let dříve dánský dramatik Kjeld Abell ve velmi populární hře se zpěvy nazvané *Ztracená melodie* (*Melodien, der blev væk*, 1935). Dvě pozdější Laestadiovy hry, *Panské sídlo* (*Herrgården*, 1945) a *Melodie na okarínu* (*Melodi på lergök*, 1948), jsou veselohrami s dosti výrazným a nesporně účinným satirickým nábojem. První bičuje hravým způsobem domyšlivost horní společenské třídy, druhá odkrývá podvodné manipulace v obchodu uměleckými předměty.

Ingmar Bergman byl odvážnější i mnohostrannější divadelník než Laestadius už od svého mladického debutu. Nemá však největší význam jako dramatik, nýbrž jako filmový a divadelní režisér a jako scénárista. Je nasnadě, že Bergmanova dramatická činnost úzce souvisí s jeho filmovou tvorbou — zvláště v té části, která je metafyzicky orientována. Bergmanovy rané filmy i filmová trilogie *Sedmá pečeť* (*Det sjunde inseglet*, 1957), *Pramen panny* (*Jungfrukällan*, 1959) a *Jako v zrcadle* (*Såsom i en spegel*, 1961), v níž je člověk pojat jako loutka vržená mezi Boha a ďábla, mají snadno prokazatelné literární a divadelní inspirační zdroje. Po celou tvůrčí dráhu je Bergman jednoznačně poplatný Strindbergovi, a to jak svou mučivou metafyzikou a hluboce pochmurným viděním pozemského života, tak svou kousavě jízlivou replikou. Bergman zdědil Strindbergovu schopnost zbavit člověka jeho žalostné masky a evokovat sugestivní vize lidské zloby. *Není* pochopitelně Strindbergem — má nesporně užší rejstřík a setrvává, především svými ranými hrami, v mladickém vzdoru vůči světu. Přesto jsou si však zřejmě podobní temperamentem i výrazem. Také Bergman se vyvíjí od hluboké nenávisti ke světovému řádu — od Lokiho rouhání — k mystickému přijetí vůle vyšších sil. Na rozdíl od Strindberga se však u něho nevyskytují mezidobí, během nichž by se jeho zájmy vážně zaměřily na jiné vztahy mezi člověkem a vyššími silami. Strindbergovu sociální citlivost a jeho radost ze skutečnosti u Bergmana těžko zjistíme. Ani jeho náboženská stadia se zcela nekryjí se Strindbergovými — není v nich příliš mnoho buddhistické shovívavosti a klidné touhy po smrti z pozdního Strindberga, vlastností, které tvoří tak jímavý protějšek jeho drásavých scén o lidské nestvůrnosti a pozemské nicotnosti. Také jeho experimenty v umění dojít ke smíru s Bohem, jak by se daly nazvat Bergmanovy poslední filmy, jsou paradoxní — Bůh odpovědný za nestvůrnosti je nevyzpytatelný a rozumovému chápání nepřístupný. V tom má Bergmanovo náboženské myšlení nejbliže k vysoce kultivovaným básníkům typu T. S. Eliota a Grahama Greena.

K Bergmanovým pesimistickým hrám ze čtyřicátých let patří *Ráchel a vrátný z kina* (*Rakel och biografvaktmästaren*), *Den končt příliš rychle*

(Dagen slutar tidigt), *Abych se zhrozil* (Mig till skräck) a *Vražda v Barjárně* (Mordet i Barjärna). Všechny se vyznačují silnou psychoanalytickou stylizací, ponorem do hlubin existence a nesmlouvavou metafyzickou perspektivou. Vzdálenost mezi nebem, zemí a peklm je v nich kratší než kdykoliv ve švédském divadle po Strindbergově smrti. A Bergman si jde pro dramatickou inspiraci ještě dále do minulosti. Říká svým divadelním hrám „morality“, což byly středověké alegorické hry znázorňující dobro a zlo maximálně názornými prostředky. Návaznost na středověký svět je patrná zvláště v *Malbě na dřevě* (Trämålning). Hra je zajímavá také proto, že představuje přímý spojovací článek mezi Bergmanovou dramatikou a jeho filmovými básněmi. *Malba na dřevě* je zárodkem *Sedmé pečeti*, filmu, který se stal mnohem bohatším, ale také značně hůř vyložitelným dílem než jeho nenáročná skica.

Bergmanova budoucnost v oblasti scénického umění je nejistá — ne z nedostatku talentu a schopností, nýbrž proto, že jeho velikost na poli divadelní režie a filmu mu nedopřává klidu k uskutečnění všech jeho dramatických možností.

Jsme-li tedy nuceni konstatovat, že vývoj švédského dramatu posledních tří nebo čtyř desetiletí je sice zajímavý, ale sotva přinesl mistrovské dílo, pak nemusíme být stejně rezervovaní, máme-li vyjádřit svůj názor na lyriku tohoto období. Rozkvět, jaký začal po roce 1920, totiž lyrika nezažila od devadesátých let a ani ta nemají tak velký počet vynikajících básníků jako současná švédská literatura. V posledních třiceti až čtyřiceti letech se ve švédské literatuře objevilo nejméně šest skutečně velkých básníků. Rozkvět lyriky přinesl také důležitá díla deseti nebo dvaceti dalších básníků, kteří nestojí příliš daleko za nejvýznamnějšími. Nás ovšem rozkvět lyriky nezajímá hlavně z tohoto takřkajíc kvantitativního hlediska. Jak u nejvýznamnějších švédských lyriků, tak u mnoha jejich méně vynikajících kolegů nacházíme vědomí času, které vedlo k jejich angažovanosti v moderních problémech a k básnickému procitnutí do situace moderního člověka. Projevem téhož citlivého vědomí času jsou také formální experimenty, jimž jde o přesvědčivou formulaci problémů, situací a postojů. Odhlédneme-li od celkem přechodného optimismu třicátých let a od ojedinelých idyliků a optimistů, dýchá tato poezie skepsí, pesimismem a mnohdy zoufalstvím. Existuje v ní sice víra a naděje, obvykle však jako jakýsi vedlejší produkt nebo jako gesto vzdoru vůči banalitám a brutalitám, jichž se v životě tolik vyskytuje. Třebaže převážně záporný tón této poezie někdy unavuje, nelze nevidět její poctivost a přesvědčivost, její mnohotvárné a originální roucho. Má některé styčné body se starší švédskou poezií, vcelku se však od významných lyrických tradic švédské literatury radikálně odchyluje, zvláště pokud jde o veršovou formu.

Určité známky tohoto odklonu se objevily už ve dvacátých letech a ještě víc ve třicátých, avšak teprve na začátku čtyřicátých let nastala úplná záplava

básnického experimentátorství, záplava, která pokračuje bez patrného přerušení až do našich dnů. Po prvé světové válce ukolébali idylické své čtenáře klidnou a bezpečnou náladou, ale už tehdy se začaly ozývat hlasy jiných básníků, moderních a kritických duchů, kteří nebyli jen tak ochotni přistoupit na víru idyliků, že lidstvo se z války poučilo a že společnost tak či onak vyřeší své problémy, provede-li menší změny daného stavu. Je však třeba zdůraznit, že tito jiní básníci — patřil k nim Bertil Malmberg, Erik Blomberg, Hjalmar Gullberg a Johannes Edfelt — se ve dvacátých letech s tradiční básnickou formou nerozešli, třebaže obsah a někdy i forma jejich poezie se dají sotva považovat za tradiční. Mohli bychom říci, že nalili nové víno do starých lahví, že totiž k vyjádření moderních myšlenek a nálad použili pouze zčásti transformované verše. Na rozdíl od další generace, od básníků třicátých a čtyřicátých let, nebyli — kromě několika výjimek — k vytvoření radikálně nové poezie připraveni.

Jeden ze zmíněných básníků — **BERTIL MALMBERG** (1889–1958) — byl dokonce posledním cílevědomým pěstovatelem rétoriky, která charakterizovala jeden z hlavních směrů starší švédské lyriky. V pozdějším období své spisovatelské dráhy však Malmberg svou nádhernou rétoriku opouští a volí nový jazyk, rozpačitý, nejistý, velmi blízký duchovní skutečnosti pochyb, temnoty a rozkladu, jež jej inspirují. Tímto vývojem se Malmberg stává sice neobvyklým, ale právě proto mimořádně zajímavým a výmluvným příkladem metamorfózy od zvučně rytmické romantické krasomluvy zděděné z devadesátých let k vítězství skromných slov a skeptických postojů z poloviny století.

Před první světovou válkou a během ní vzbudil jistou pozornost přepjatými náladami ve stylu *fin de siècle*, které poněkud nečekaně nabyly aktivistického zabarvení — snad proto, že v letech 1917–1926 žil Malmberg v Německu. Tam na něj silně zapůsobil platónský idealismus v duchu Schillera a Stefana Geoga. Vznesená, klasická idea absolutní krásy, jež je v tomto směru obsažena, se Malmbergovi zřejmě stala prostředkem ke zvládnutí vnitřní disharmonie, která nabyla za jeho pobytu v chaotickém poválečném Německu větších rozměrů. Básnická sbírka *Orfika* (1923) svědčí o upřímném básnickově úsilí být hodným vzneseného světa platónských idejí. Dvě další sbírky — jmenují se *Závoj* (Slöjan, 1927) a *Vitr* (Vinden, 1929) — však prozrazují, že ideál abstraktní krásy není s to básníkovi poskytnout opravdovou ochranu proti destruktivním silám v něm samém a ve světě kolem něho. Sbírkou *Strom iluzí* (Illusionernas träd, 1932) a *Básně na hranici* (Dikter vid gränsen, 1935), jež vzbudily všeobecný obdiv, jen posílily dojem, že ve snu o čisté kráse nemůže básník nalézt skutečnou útěchu. Některé vynikající básně *Stromu iluzí* znamenají dočasný únik z brutálního vnějšího světa, avšak v *Básních na hranici*, jejichž velkolepá vize soudného dne je zčásti inspirována Spenglerovým *Zánikem Západu* (Der Untergang des Abendlandes), zčásti dílem Thomase Manna, je pesimismus absolutní.

*Vše vymklo se a bloudí opuštěno  
jak mrtvé listí v řece, která sténá.  
Co pomáhalo žít, je poztráceno.  
I božský kříž, i víra drahocenná.*

*Já zřím tě, prázdný čase, kuň jsi sivý,  
jenž štván je ohněm v lese stromů suchých.  
Pod nebem podzimním uháníš jak divý  
a zář se blyští v černých tůních hluchých.*

### Podzimní toulka XI.

Nepodařený pokus o zlepšení nálady začleněním do Oxfordské družiny dochází výrazu v několika niterných moralizujících básních ze sbírky *Zpěvy o svědomí a osudu* (Sångerna om samvetet och ödet, 1938). Potom se Malmberg vrací do své básnické izolace a ke svému soukromému boji s osudem hloubavě vizionářskými *Flétnami z pustiny* (Flöjter ur ödsligheten, 1941). Proměna nebo — máme-li použít Malbergových slov — „třetí puberta“ jeho života napsala po lehké mrtvici, která jej postihla v roce 1947. „Byla to opravdu otázka proměny, obrácení, přenesení pozornosti do centra vědomí,“ napsal později. Malmbergův „modernismus stáří“ („modernistisk ålderdomsstil“) — také to je jeho vlastní výraz — znamená konec sonorních zvuků a pevné rytmické struktury. Německo-platónský svět krásy se rozpadá, malmbergovská démonie ztrácí svou koketnost. Básníkem úpadku a zániku byl už dříve, tehdy však vystupoval jako výřečný velekněz, který budil posvátnou hrůzu. V pozdních básnických sbírkách, které nesou názvy *Pod padajícím měsíčním srpkem* (Under månens fallande båge, 1947), *Ale za mučičtmi kůly* (Men bortom marterpålarna, 1948), *S kyklopským okem* (Med cyklopöga, 1950), *Hra se světly* (Lek med belysningar, 1953) a *Klávesnice* (Klaviatur, 1955), je poezie rozkladu při vši vágnosti tvrdší, sevřenější a exaktnější. Věta se hrouťí do krátkých fragmentů o nerozhodnosti a zradě. Malmbergova pozdní poezie „se redukovala na nejřidší mřížku slov. Táhne jí vítr odnikud nebo z vesmíru, jehož skutečné vlastnosti se nedají poznat, pouze v závratí tušit. U mřížky je jakoby neviditelná tlačeniice obrazů a stínových bytostí, shluk proměn, nepodstatných, vzplanuvších jen na okamžik. Jde o poezii, která tak bezohledně používá toho, čemu se říká understatement, že sotva existuje pro čtenáře jinak než jako jakási partitura“ (Artur Lundkvist).

*Kordony policistů,  
kteřt honili  
po Friedrichstrasse*

*volné laně  
lásky,  
vylekané divoké svině chodníků,  
postřelený jednorožec  
    bezmocně klopýtající  
    v prchajícím davu ...  
Popršený  
gobeltn  
vzdutý  
na stěně zříceniny.*

### Vilémovská doba.

Tímto archaickým, klopýtavým a často blasfemickým stylem se stárnoucí Malmberg řadí k poválečné básnické generaci. Spolu s Gunnarem Ekelöfem představuje nejdůslednější antirétorismus.

Bertil Malmberg byl také prozaikem. Nejprve napsal líbeznou knihu o dětech s názvem *Åke a jeho svět* (*Åke och hans värld*, 1924), později esejistické sbírky *Německé dojmy* (*Tyska intryck*, 1936) a *Hodnocení* (*Värderingar*, 1937). Tři autobiografické knihy *Kus cesty* (*Ett stycke väg*, 1950), *Život spisovatele* (*Ett författarliv*, 1952) a *Přestrojené paměti* (*Förklädda memoarer*, 1956) jsou překvapivě upřímným, i když subtilně upraveným popisem Malmbergova vývoje.

Nic z Malmbergových platónských abstrakcí, apokalyptických vizí a libě znějících výrazů nenacházíme u **ERIKA BLOMBERGA** (1897–1965), který trvá důsledně na tom, že lidský život je tak či onak záležitostí tohoto světa, a nedovoluje své múze žádné výlety do fantastických světů, „that never were on land or sea“. Byl-li Malmberg v podstatě samotářem, egocentrickým básníkem, který bojoval se svým vlastním soukromým osudem, pak Erik Blomberg, zakořeněný v marxismu, vždy pociťoval své společenské poslání. Jako historik umění a uznávaný kulturní kritik nikdy nezradil sociální idealismus svého mládí, ať šlo o poezii, nebo o prózu. Jeho široké zájmy a analytické schopnosti jej obdařily citlivým a bystrým smyslem pro estetické hodnoty a potřeby humanity a humanismu. I když je jeho básnická tvorba rozsahem nevelká, hodnotila ji mladší generace ve dvacátých letech velmi vysoko a stále působí silnějším dojmem než většina tehdejší poezie. Blombergova náročnost je tak velká, že když měly v roce 1944 vyjít jeho sebrané básně, dal do nich pojmout jen sto básní z produkce, která pokryla čtvrt století a byla vydána v šesti tenkých svazcích. Pět jich vyšlo v letech 1918–1927, šestý po dlouhé přestávce v roce 1943. Z těchto básnických sbírek je nejzávažnější *Uvězněný bůh* (*Den fängne guden*, 1927), avšak i *Země* (*Jorden*, 1920) a *Písně* (*Visor*, 1924) měly ve své době mnoho nadšených čtenářů.

Stylistickými ideály, o něž Erik Blomberg ve své poezii neustále usiluje, jsou prostota a jasnost, a o ty mu jde jak v intimní lyrice, soustředěné a aforistické, tak v ambicióznějších básních, téměř ódách, kde přesvědčivě vyjadřuje své záměrně pozemské sociální evangelium. Rozvinul je ostatně vyčerpávajícím způsobem ve vynikajícím eseji *Nový životní pocit* (*En ny livkänsla*, 1925). I když je Blomberg svým způsobem snílek, tvrdí, že naše sny musí hledět skutečnosti tváří v tvář, že musí čerpat sílu ze země, ne z hvězd.

*Teď noc se nad zemí klene.*

*Hvězda se mihotá.*

*Světy se stěhují v dálce.*

*Bez hranic temnota.*

*Půda a hlína a temno,*

*proč je mám v srdci mém.*

*Hvězdy se stěhují v dálce.*

*Za vlast má člověk zem.*

Domov člověka

Přel. Vl. Maršíček

Pocity, jež jsou vyjádřeny v tomto prostém krédu, vedou posléze k Blombergově solidaritě s člověkem i k přesvědčení, že bůh existuje pouze v člověku a že klíčem k žalární kobce, v níž je uvězněn sám bůh, je lidské snažení o dobro a ctnost.

*Jak zbytečně prosíme boha, aby nás z bídy vyprostil!*

*Náš bůh přece sám je v poutech a zlomit je nemá sil.*

*Jeho velké nezřené tělo mezihvězdné temno svazuje,  
své živoucí srdce má však na zemi, kde člověk bojuje.*

*V naší hrudi je jeho duch jak drahokam cenný skryt*

*a my musíme z hlubin dobývat jeho bílý božský svit.*

*Chceme boží myšlenku ztvárnit, byť její žár žhne do rukou,  
neboť jen vítězné světlo jak oheň stoupá temnotou.*

Z Uvězněného boha

Těmito řádky se Blomberg připojuje k názorům H. G. Wellse (Bůh, neviditelný král /God, the Invisible King/) a jiných svých současníků, kteří odmítli dualistický vesmír a osobního boha a dali přednost božské imanenci existující

pouze v člověku. Tato představa plně vyhovovala víře mladého Blomberga v lidský pokrok, v lidskou schopnost změnit životní podmínky lidského rodu osvíceným marxistickým sociálním a ekonomickým programem. Svou víru v tuto schopnost nikdy neztratil, třebaže v jeho básnické sbírce *Oči noci* (Nattens ögon, 1943) je patrné zklamání, a dokonce hořkost. Ty evidentně naznačují, že k básníkovu devatenáctiletému odmlčení před sbírkou *Otevřte se, oči* (Öppna er, ögon, 1962) a k dosti pesimistickému rázu *Oči noci* podstatně přispěly katastrofální světové události třicátých let. O tom, že Erik Blomberg zůstal věrný praporu marxismu a víru svého mládí neopustil, však svědčí jeho stále aktivní účast v radikální diskusi o kultuře. Jeho příspěvky do této diskuse můžeme sledovat ve sbírkách esejů a recenzí s názvy *Romantismus naší doby* (Tidens romantik, 1931), *Věžňové města* (Stadens fångar, 1933), *Po bouři — před bouří* (Efter stormen — före stormen, 1938), *Mozaika* (Mosaik, 1940), *Z Východu a Západu* (Från öst och väst, 1951) aj. V básnické sbírce *Otevřte se, oči* dospívá Erik Blomberg do nových uměleckých i ideologických poloh. Básník se stále pohybuje ve světě, který je mu blízký, nyní jej však vidí ve světle poněkud jiném. Sociální perspektivu neztrácí, jenže ji má jasnější. A závratné prožitky krásy se svým metafyzickým rámcem se vracejí v nových podobách, jednou jako antické vize, jindy v jiných tvarech světla a bolesti.

Byl-li Erik Blomberg ve dvacátých letech nejušlechtlejším představitelem sociálního patosu a víry v pokrok, patřila **HARRIET LÖWENHJELMOVÁ** (1887–1918) ke skeptickým duchům, kteří k vážným věcem přistupovali raději trochu nonšalantně. Její hravě ironický verš vnesl do švédské poezie zcela nové tóny, jež někteří její básničtí kolegové bez váhání přijali a dále rozvíjeli. Když Löwenhjelmová žila, byly její verše známy pouze v okruhu její rodiny a nejbližších známých. Když z nich rok po její smrti vyšel poměrně obsažný výbor, získaly si však ihned okruh nadšených čtenářů a ten se ještě zvětšil, jakmile v roce 1927 spatřilo světlo světa jejich nové a rozšířené vydání. Harriet Löwenhjelmová strávila celý svůj krátký život v závětrří rodinného kruhu (její otec byl důstojníkem), v němž se psaní elegantně satirických veršů považovalo za nevinnou kratochvíli. Kdyby jí bylo dopřáno vést tuto nerušenou existenci v rámci těsných konvencí její třídy dál, byla by asi vzpomínána pouze v úzkém rodinném kruhu jako neobyčejně nadaná a vtipná autorka zábavných a příležitostných veršů. Když se jí však přiblížila třicítka, propukla u ní latentní tuberkulóza plic. Ta předurčila její brzký skon, ale zároveň uspíšila dozrání jejího literárního talentu, aniž jej zbavila jeho nevinné spontánnosti a svěžesti. Její ironie si uchovávala lehkou gráci i v blízkosti smrti. Tak vznikla hluboce osobní a náboženská poezie nejlepších kvalit, prostá vši okázalosti nebo strojenosti, poezie, jež žije setkáním duše s Bohem na úrovni téměř hravě důvěrné. Jen někdy se její verš ocitne ve stínu smrti. Tehdy se jeho volný rytmus zrychlí a obrazy se stanou chmurnými. Zpravidla se však v jejích básních vážnost a hra slévají v jeden



svazek obrazů, slov a nálad. O nesmírné tvůrčí síle Harriet Löwenhjelmové svědčí to, že dovedla skončit se životem bez jakékoliv sentimentality, hořkosti nebo heroismu, že dokázala psát téměř stejně nenuceně v sanatoriu i v salónu a že uměla přijmout smrt při plném vědomí, byť ne zcela ochotně. Někdo řekl, že při psaní svého vlastního epitafu (notabene anglického)

*May we be happy and rejoice  
on this green earth, my son!  
But tired and smiling we leave our toys  
when it's over and life is done —*

*Budme, synu, šťastni a blaženi  
na naši zemi zelené!  
Jdem z ní však rádi, jako hrou znaveni,  
život náš smrt když dožene —*

jí tanulo na mysli Rekviem Roberta Louise Stevensona.

Svou subtilní ironií se Harriet Löwenhjelmová řadí k duchům veskrze moderním. Její půvabná rozmarnost, kultivovaná nevážnost, překvapivé formulace a její původní pojetí poezie vůbec připomíná Emily Dickinsonovou, o níž bylo řečeno, že „psala, jako před ní poezii nikdo nepsal“.

Totéž platí o Harriet Löwenhjelmové.

Nekonvenční způsob, jímž přistupovala k náboženským tématům Harriet Löwenhjelmová, se opakuje u HJALMARA GULLBERGA (1898–1961), třebaže je u něj naivní prostota nahrazena složitějšími emocionálními a intelektuálními postoji, které odrážejí Gullbergovu vizi obtížného dilematu člověka v brutálně deziluzovaném meziválečném světě. Mezi způsobně sentimentálními a dovednými básníky konce dvacátých let vzbudil Gullberg jistou pozornost básnickými sbírkami *V cizím městě* (I en främmande stad) a *Sonáta* (Sonat). K významným současným básníkům se však přiřadil teprve *Duchovními cvičeními* (Andliga övningar, 1932). Po nich vydal deset dalších básnických sbírek a značný počet vynikajících překladů, mimo jiné Racina, Lorcy a Gabriely Mistralové, zejména ale Aristofana, Euripida a Sofokla.

*Duchovní cvičení* a *Překonání světa* (Att övervinna världen, 1937), dvě nejdůležitější Gullbergovy básnické sbírky ze třicátých let, se zabývají převážně náboženskými tématy a spojují neklidnou touhu po mystické extázi s hlubokou nechutí ke světu a s přezíráním člověka. Mezi těmito dvěma sbírkami vyšla *Láska ve dvacátém století* (Kärlek i tjugonde seklet, 1933), což jsou ironické úvahy o erotických vztazích moderního člověka, a celkem nevýznamná, avšak poměrně zábavná tragikomická skladba *Osamělý vzdělaný pán*

(Ensamstående bildad herre, 1935). V pochmurných dobách na začátku čtyřicátých let napsal Gullberg *Pět ječných chlebů a dvě ryby* (Fem kornbröd och två fiskar), sbírku, která byla jeho příspěvkem k takzvané mobilizační poezii (beredskapdiktning). *Maska smrti a rajský sad* (Dödsmask och lustgård) z roku 1952 obsahuje přepracované a nově adaptované řecké a židovské mýty. Téměř bolestně tvrdý tón *Pěti ječných chlebů a dvou ryb* a *Masky smrti a rajského sadu* znamená definitivní konec elegantní ironie, jež byla charakteristická pro jeho dřívější poezii.

Tento nový styl, který je svými tóny naprostého zoufalství a nečekaného lyrismu nepřístupnější a komplikovanější, je doveden ještě dále v *Terzínách z času neumění* (Terziner i okonstens tid, 1958) a stává se lakonickým jazykovým asketismem v poslední Gullbergově básnické sbírce *Oči, rty* (Ögon, lappar, 1959). Nová forma, již Gullberg v těchto dvou básnických sbírkách rozvíjí, svědčí o jeho mimořádných novátorských schopnostech, o jeho básnickém indiánském létě, než nastala tma.

Skutečnost, že Gullbergova poezie byla aspoň do jisté míry maskou jeho v podstatě hluboce vážné povahy, vyplynula už z jeho prvních básnických sbírek a v průběhu let se stala stále patrnější. Zpočátku byla jeho poezie poznamenána meziválečnými chaotickými poměry na kontinentu, kam podnikl několik větších cest, a afektovanou skepsí a deziluzí lundských studentských kruhů. Z kombinace těchto prvků vyplynula jemná heinovská ironie, která přetrvala mnoho let, třebaže měla evidentně náboženské spodní tóny. Na prvý pohled Gullberg vypadá jako poměrně nekomplikovaný umělecký typ. S výjimkou několika anachronických experimentů s dikcí a kromě originálního použití symbolů je jeho verš celkem konvenční a vyznačuje se jasným a sevřeným jazykem a intelektuální vyrovnaností, vlastnostmi plynoucími z Gullbergových klasických studií. Za konvenční formou se však skrývá citlivý intelekt moderního člověka, který si vždy uvědomuje vývoj věcí, odmítá však moderní klišé a nezdravé spasitelské nauky. Gullbergova skepse byla protiváhou přehnaného modernismu, jeho inteligence a intuitivní vkus jej zadržely na střední cestě poezie, na cestě, kde se tradiční prvky spojily s moderními a vytvořily poutavě svěží, zhuštěnou a přesvědčivou lyriku. Přitažlivost, již Gullbergova poezie na čtenáře působí, nezáleží v několika vyzkoušených stylistických efektech, nýbrž v básnickově schopnosti smísit vážnost s ironií, klasické s moderním, vysoký básnický jazyk s mluvou všednosti. Gullbergova síla však nespočívá pouze nebo především na stylistických efektech a na rétorice. Nebylo tomu tak ve třicátých letech ani později. Rozpor mezi skepsí, křesťanských asketismem a hedonismem, o němž svědčí rané básně *Lásky ve dvacátém století*, postihl senzibilitu celé generace. Gullberg nebyl jediným, kdo prožil zhroucení šťastného primitivistického snu a bolest marné angažovanosti. Byl to však on, kdo dovedl tento prožitek klasicky vyjádřit:

*Na pozoun třetí anděl zatroubil.  
Hned z třpytu Mléčné dráhy hvězda spadla  
a mlžný opar dál se tetelil.  
Ta hvězda hořký pelyněk se zvala.  
A muž šel se ženou, již miloval,  
když v žízni dral se k zřídlu živoucímu.  
A posel hvězd pad' do studny a dal  
svou hořkou příchut' všemu pohlavnímu.*

Přes hořkou příchut' a vzdor nepřítomnosti idyly však láska žije jako svět-  
ské náboženství:

*Prameni věčný, z jehož hlubokosti  
v lastuře vzešla bohyně jak osud,  
ty zpívals o lásce mé smrtelnosti!  
Tvůj modrý chorál slyším šumět dosud.*

Tato víra v lásku měla však krátké trvání. Během deseti let se Gullber-  
gova perspektiva zachmuřila a změnila v negaci, nedůvěru a pesimistickou  
deziluzi.

Třebaže je Gullbergova deziluze někdy hořká a nabývá otřesně brutálních  
forem (dokladem toho je několik básní oddílu Školka/Kindergarten/ z *Duchov-  
ních cvičení* a neobyčejně cynická symbolika kloaky v básni Cloaca maxima  
ze sbírky *Překonat svět*), není nikdy diktována přáním klesnout pod lidskou  
důstojnost. Můžeme k ní mít jedinou výhradu, totiž tu, že je poněkud lhostej-  
ná vůči člověku, který se zoufale zmítá v síti osudu. I tam, kde básník čerpá  
látku z antických mýtů a biblických legend, což se často stává, zaujímá k ní  
celkem chladně rezervovaný, skeptický, ne-li přímo subtilně ironický postoj.  
S existencí Boha zřejmě počítá a uznává lidskou odpovědnost, domnívá se  
však, že člověk se může ve svých nejlepších okamžicích Bohu jen *přiblížit*, není  
s to jej poznat, zakusit jeho milost nebo spočinout v jeho náruči. A při své du-  
chovní chudobě nemá člověk žádné útočiště, není schopen hlubšího poznání  
a nikdy nepocítí závan dobra, jak je tomu ve světě Pära Lagerkvista. Jen když  
se Gullberg přiblíží ke Kristu a k tajemství Golgaty (kam se ochotně dává  
zavést), nahradí jeho vrozenou skepsi upřímná úcta, v níž se dá tušit papr-  
sek naděje. Je to ale možná iluze. Tajemství kříže pro něj zůstává nevyřeše-  
no a přes svou úctu a touhu klesá opět do mlhy. Gullbergovo náboženské di-  
lema je dilematem moderního člověka: hledá poctivě cestu ke spáse ve světě,  
který se kolem něho rozpadá v trosky, jeho poctivost mu však brání (pokud  
vůbec chce, což není jisté), aby v možnost definitivního nalezení Boha uvěřil.  
S výjimkou posledních sbírek se celá Gullbergova básnická tvorba víceméně

zabývá možnostmi křesťanské tradice a neuzavírá si cestu ke křesťanské víře. V *Masce smrti a rajském sadu* však jeho skepse nabyla úplně vrchu. Zříká se estetické kompenzace, kterou mu poskytuje ironie, a odmítá hledat útěchu v křesťanské tradici. V Mýtu (Gudasaga) a v básnické svitě Mýtus o ráji (Paradismyt) se vrací k nejprimitivnějším řeckým a hebrejským mýtům, avšak s krajní, byť klidně rezignovanou deziluzí. „Mýtus“ je uveden velebně vzdornými verši o krvavé smrti Orfeově:

*Pějící hlava unášená mořem s vlasy  
jak černá plachta vlajícími, s okem zhaslým ...*

končí však podstatně střízlivěji:

*pouze pěvcova  
umytá tvář, pouze ústa ve svém  
přirozeném rámci ...*

A Mýtus o ráji je moderní verzí příběhu o ráji, zbavenou vši biblické nádhery. Nejvíce matoucí básní sbírky *Maska smrti a rajský sad*, matoucí, protože je tak přímou, tak nezakrytě osobní, nám připadá Rozhovor za svítání (Dialog i en gryning), v němž básník označuje celou svou tvorbu za marnou a nesmyslnou stejně prudkými a zničujícími slovy jako Birger Sjöberg v *Krizích a věncích*. Ve skladbách tohoto druhu není místa pro stylistické triky ani pro elegantní básnickou ironii. Básníkům hledající duch došel na konec cesty — a on to ví. Co na této básni nejvíc působí, je její poctivé vyznání a odvaha podívat se skutečnosti bez vytáček přímo do tváře. Jako celek je Gullbergova poezie dobrodružstvím duše ve složitém a zmateném moderním světě. Zpočátku se skrýval za ironickým postojem, jímž prosakovaly určité křesťanské symboly a vize, v *Masce smrti a rajském sadu* však toto dobrodružství podle všeho bezmocně uvízlo na podmořských útesech naprostého zklamání.

Nová orientace, která je patrná na Gullbertově básnické metodě v *Maskách smrti a rajském sadu*, se zcela prosazuje v *Terčnách z času neumění* (1958) a v *Očtech, rtech* (1959), kde se básník cílevědomě vzdaluje od průbojného, téměř pedagogicky exaktního stylu, jaký mu byl dřív vlastní. V jistém smyslu se dá říci, že svými posledními třemi básnickými sbírkami se Gullberg přibližuje k mladší poezii a zároveň má značné výhrady k její tendenci rozkládat formu. Jeho nový styl souvisí s nedůvěrou vůči šablonovitým výrazům a k moci rétoriky a tato nedůvěra vede ke krajně formalistické lakoničnosti, jež se každou básní stává výraznější.

Básním jeho posledních dvou sbírek udávají tón různé podoby pocitu pomíjivosti:

*Do poháru z běli alabastru  
uložme teď jak oběť nekrvavou  
chladem září provoněnou astru,  
než nás pozve noc v svou náruč tmavou.*

*I ty trosky krásy zavazují.  
Pórovité tvary, barvy, tlení  
tiché, podzim, který pozdravují,  
než se všechna slova v marnost změňí.*

Pocit pomíjivosti je vyjadřován náladami různých odstínů — jako univerzální pesimismus Dantova stylu (v poměrně jednolitých *Tercínech z času neumění*), jako stoické utrpení antického typu nebo jako bolestně krásné zrcadlení člověka na pozadí věčné přírody.

Podoby má — vzdor formální sevřenosti — mnohé a v nejlepších básních dospívá Gullberg k nové formě, kterou Carl Fehrman charakterizoval jako spojení básnickova dřívějšího „na kontrasty bohatého a sebejistého stylu s volnější, asociativně plynoucí imaginací, typickou pro jeho pozdější tvorbu. Formální kázeň neúprosne přísného schématu tercíny (v *Tercínech z doby neumění*) jde ruku v ruce s volností syntézy a metaforiky, jež byla před obdobím *Masky smrti a rajského sadu* sotva myslitelná.“

Novou techniku můžeme sledovat na éteričnosti a zároveň názornosti básně Volavka na můstku (Häger på bryggan):

*Ležel jsem na můstku, když znenadání  
nehlučně volavka tu přistála  
a mé tvrdé lože v slunné lázni*

*jako mrtvý kámen strmět nechala.  
Všechno dostalo hned smysl jiný.  
Můstek byl její, mně ho odňala.*

*A já se změnil v smetl, v nános špítny.  
Tam, kde teď stála stráž, byl její čas.  
Jak vlaku zpoždění zel můj, vším vinný.*

Podobný pocit pomíjivosti, byť s metafyzickou symbolikou, obsahuje báseň Já bydlím na tiché výspě (Jag bor vid ett rastställe) z *Očí, rtů*:

*Jen pobřežní pás s trsy nízké trávy,  
kde ptáci zanechali změř svých stop.*

*Má pouť jde k ráji, jenž mě smutku zbaví.  
Ó, v šumu křidel žít a v písni mít hrob.*

V *Očích, rtech* dospěla Gullbergova antirétorika dál a básnický jazyk byl zjednodušen víc než kdykoliv dříve. Četné básně nesou stopy toho, že vznikly v utrpení nemoci — a jejich hořký stoicismus dává jen krátké okamžiky úlevy a útěchy. Tím silnějším dojmem však působí jejich lakonický lyrismus. Je tomu tak například v krátké básni, po níž je sbírka pojmenována a v níž básník promlouvá bez jakéhokoliv přestrojení, bez jakýchkoliv obrazů:

*Zkušené oči se šíří  
údivem, horoucností.*

*Polibky ztrácet. Slzy sklízet v pýři.  
Znalé rty v tichu se postí.*

JOHANNES EDFELT (1904–1997) krácel po mnoho let stejnými cestami jako Hjalmar Gullberg, pokud šlo o témata, nálady a formální experimenty. Deset let po svém debutu se však zbavil neustálého iritujícího srovnávání se svým slavným básnickým druhem a vytvořil si básnický svět zcela samostatný. První dvě Edfeltovy sbírky, *Jitřní hlasy* (Gryningsröster, 1923), a *Mladé dny* (Unga dagar, 1925), byly dosti nevyzrálé, epigonské a místy sentimentální a rétorické. Následující dvě — *Tváře* (Ansikten, 1929), a *Večerní zábava* (Aftonunderhållning, 1933) — byly nadějným příslibem, větším dojmem však nezapůsobily. Teprve *Velkou mší* (Högmässa, 1934) se Edfelt prosadil jako vynikající básník a v dalším čtvrtstoletí vytvořil básnické dílo, které patří k tomu nejoriginálnějšímu a nejzajímavějšímu, co bylo v současné švédské poezii napsáno. Naskytá se někdy otázka, zda kritika nezdurazňovala ranou Edfeltovu závislost na Gullbergovi příliš. Rozhodně však tento eventuální vliv nezanechal v jeho zralém díle žádné stopy. Jeho deziluze nabyla záhy zoufalejšího a úzkostnějšího tónu než Gullbergova a souběžně s tím, jak se jeho tvorba vymaňovala z vlivu raných vzorů, stával se jeho verš — na rozdíl od elegantně ironického verše Gullbergova — obnaženějším, tvrdším a střízlivějším. Byl však už zpočátku — jako Gullbergův — kultivovaný a ukázněný, nikoliv mnohomluvný, kypivý a rozevlátý jako verš tehdejších primitivistů.

Chápeme poznámku Harryho Martinsona, že Edfeltova maximální estetická střízlivost je „jakýmsi estetickým kalvinismem“, nemůžeme však souhlasit s jeho názorem, že tato střízlivost působí někdy tísnivým dojmem. Edfelt se vyrovnával s brutalitou života a s jeho zdánlivou nesmyslností obtížněji než Martinson. Jeho poezie proto nedospívá do oněch meditativně idylických poloh,

s nimiž se tak často setkáváme u Martinsona. A oddává-li se Edfelt meditaci a idyle, což se někdy stává, zvláště v jeho pozdější poezii, děje se tak opatrně a s výhradami. Jedna z jeho nejkrásnějších idylických básní dostala také příznačný název Zakázaná hudba (Förbjuden musik). Takzvaný „formální fanatismus“ Edfeltův, to znamená jeho záměrně střízlivý jazyk a formu, nutno považovat, jak bylo nejednou zdůrazněno, za víceméně uvědomělý pokus vytvořit nějaký řád a systém v chaosu současného života. Jeho stylová střízlivost chce zastavit proces dezintegrace probíhající v jeho vlastním duchu. Idylické a naivistické tendence moderní švédské poezie považuje Edfelt vcelku za únikové, avšak na rozdíl od některých svých současníků nepokládá za jedinou jejich alternativu agresivní primitivismus nebo surrealismus negující formu. „Já sám nejsem přívržencem doktríny,“ napsal jednou, „která tvrdí, že rozbitý emocionální obsah nutno vyjadřovat právě takovou formou. Teorie, že stupeň destrukce světa se má přesně krýt se stupněm destrukce umělecké formy, je romantická a uznává ji především surrealismus. Připusťme, že v naší době musí být básníkovo vědomí víceméně tragicky pochmurné a rozložené, básník je však médiem kladoucím odpor, nikoliv pouze seismografem stavu světa.“

Edfelt používá s oblibou, svěže a originálně chorálu nebo jiných liturgických prvků. Tato metoda propůjčuje jeho poezii větší napětí a zároveň básníkovi pomáhá udržet její přísnou kázeň a pevnou básnickou strukturu. Například ve *Velké mši* neuvádí zmíněný typ poezie pouze název sbírky, nýbrž i pojmenování jejích jednotlivých oddílů: Preludium, Chladné chorály (Kalla koraler), Evangelium na každý den (Dagens evangelium), Rozjímání (Betraktelser), Pohřební žalm (Gravpsalm), Svátost (Sakrament) a Děkovný chvalozpěv (Heiliger Dankgesang), Domácí pobožnost (Husandakt), Zbožná přání (Fromma önsningar), Bohoslužba (Altartjänst) atd. Tyto názvy jsou však obvykle trpce ironické, poněvadž je charakterizuje spíše jízlivost a opovržení než inspirace bázní boží a záměr poskytnout duchovní útěchu. Hora proměnění má však tón pozitivní, vznešený, pyšně triumfující vzdor tomu, že „svátostí“, o níž zde jde, je láska muže k ženě, nikoliv pokorná oddanost Bohu.

*Na terasu stříkla pěna vodní.  
Soumrak zastřel písek svítící.  
Větr ustal, pokoj ztichl po dni.  
V zemi krásným červnem vonící  
byl jsem vlnou  
k tobě spějící.*

*Božstvo nikdy dříve nepoznané  
přivedlo mě k tomu místu sem.  
Hruď se ještě dme, krev zářem plane.*

*Oslněn jsem, němý úžasem.  
Pouť to byla  
za mystériem.*

*Ano, zvuk, jenž na mne z ticha číšel,  
byl tep tvého srdce tajemný.  
Systém řek však, jak jsem jasně slyšel,  
také k zániku je určený.  
Spodní proudy,  
temné prameny!*

Svým neobyčejně jemným citem, hlubokou vděčností a slavnostním tónem je Hora proměnění v moderní švédské poezii jevem téměř ojedinělým. Starší milostná poezie dosahuje stejného spojení vášně s čistotou jen výjimečně. Střídavě extatický a ironický přístup k motivu lásky, jaký Gullberg uplatňuje v *Lásce ve dvacátém století*, působí opravdu silným dojmem jen někdy, erotická poezie primitivistů je především hrubě vyzývavá a zřídka se inspirovuje něčím jiným než bezprostředními sexuálními zkušenostmi. Básníkovi, který napsal Horu proměnění, však může závidět sám D. H. Lawrence, neboť pro Edfelda i pro Lawrence je spojení muže a ženy závažným náboženským prožitkem, triumfálním proniknutím k nejhlubším pramenům života.

V Hoře proměnění a několika dalších básních *Velké mše* se Edfelt začal vymaňovat ze své dřívější izolace a deziluze a v lásce našel cestu k některým pozitivním hodnotám, které napomohly k tomu, že se pesimismus jeho dřívější poezie aspoň občas rozptýlil. K zásadní změně kursu však nedošlo. Vyplývá to ze sbírek *Těto noci* (I denna natt, 1936) a *Zima je dlouhá* (Vintern är lång, 1939), jejichž verš je převážně přísný a těžký vzdor tomu, že básník tu a tam hledá nové prameny poezie v přírodě a v klidném, ale hrdinském humanismu. Teprve ve dvou básnických sbírkách z doby války, v *Ptsni pro spolucestující* (Sång för reskamrater, 1941) a v *Ohni a propasti* (Elden och klyftan, 1943), tyto nové prameny způsobily, že básník svou izolaci definitivně překonal a dospěl k jakémusi pocitu lidské sounáležitosti a pospolitosti.

Je však třeba říci, že tak učinil s jistým váháním, byť odhodlaně a upřímně — zčásti z odporu k fašismu a nacismu. Jiným současným politickým programům, liberalismu, socialismu nebo komunismu, však velkou víru nepřikládal. Při svém hledání něčeho, čeho by se v chaotickém světě zachytil, se politice vzdálil a za hloubal se do obecně lidského, do radosti a bolesti člověka, do jeho snů a nadějí, do jeho snahy uchovat si aspoň trochu důstojnosti navzdory ostudné prostoduchosti těch, kdož chtěli společnost uspořádat a vládnout světu. Ve sbírkách *Těto noci* a *Zima je dlouhá* použil Edfelt na několika místech motivu svěžího pramene jako symbolu léčivé a obnovující síly života.



Ve *Zpěvu pro spolucestující* je tento symbol spolu s hlubokým pocitem zakořeněnosti rozvinut v ústřední téma. Oba prožitky naznačují možnost nalezení útěchy, ne-li přímo spásy, v růstu a obnovování přírody. Dokonce i v bolesti a utrpení spatřuje teď Edfelt kladné hodnoty a právě ta tma, která houstne nad životem, jej pobízí k hledání skrytých pramenů života a omlazení. Není to však lehké hledání a nemůže je podstoupit ten, kdo nehledá doopravdy. Nese s sebou cestu pokrytou kamením a zarostlou hustým křovím, leč i pak dojdeme pouze předtuchy poznání a Horu proměnění nikdy nespatříme. Po takových stezkách se ubírá myšlení Edfeltovy válečné poezie, v *Závratné ozvěně* (Bráddjupt eko), v básnické sbírce z roku 1947, však přecházel do měkčích, idyličtějších poloh.

I tato opatrná důvěra v pozitivní možnosti člověka a přírody je však značně rezervovaná, jak můžeme pozorovat na dvou Edfeltových básnických sbírkách z padesátých let nazvaných *Skrytá bojiště* (Hemliga slagfält, 1952) a *Pod Saturnem* (Under Saturnus, 1956). Básník se v nich do jisté míry vrací k izolaci a deziluzi svého mládí, konstatuje, že lidský osud musí zůstat temným mystériem, které je pouze občas ozářeno prchavými záblesky krásy z onoho světa, jinak že je však člověk ve svém bolestném boji odkázán jen na sebe. Tyto krátké okamžiky krásy postihují slova básně v próze Missa papae Marcelli ze sbírky *Pod Saturnem*:

Z kostela, před nímž stojím, ke mně doléhá zpěv až na ulici. Nevstupuji dovnitř, poněvadž vůně kadidelnic, jimiž komíhají ministranti, a pohled na knězovo obřadní kouzelnictví ve mně vzbuzují pocit nevolnosti. A poslouchám Palestrinovy sbory. Zpěv mne uchvacuje, neboť stoupá výš a výš jako široké a oslňující mramorové schodiště. Není v něm nepříjemný fanatismus a vulgárnost dogmat, je vzestupem do stavu, kde nic nepotřebujeme, a ke svobodě. Chvilku tam stojím na ulici, ovanut poryvem nadčasu a míru. Jen chvilku, ale to stačí. Ach, duše nemá žádnou jistou oporu, žádný bezpečný domov, jsem o tom nezvratně přesvědčen. Pouze chvíle osvobozující vroucnosti, takové, jako je tato. A to stačí ke štěstí na cestě k bezlistým podzimním stromům a sněhovým krystalům zimy.

V dalších letech se Edfeltova poezie vyvíjela zcela organicky. Básník používá několika málo motivů a často je opakuje, toto opakování však vždy znamená růst, pronikání do větších hlubin, neúnavné hledání hodnot a dokonalé formy. To vše způsobuje, že s léty je myšlenkový obsah jeho poezie stále jasnější a jeho básnická forma stále kultivovanější. Prostý, střízlivý a neobyčejně vybroušený verš nejlepších Edfeltových básní připomíná překrásné sochařské dílo, jež ohromuje svou prostotou.

*Bolest sochařství zná  
lépe než Feidias.*

*Tvaruje stíny a krev,  
tvoří z nich stesku sloup.*

*Temno, jež plní nám hrud,  
má za svou látku a zdroj.  
Rukou, již ovládá cit,  
do sochy ukládá vryp.*

*Hlubinný její je um,  
nezvyklá matérie.  
Všemu, co v zániku lká,  
trvalý přisoudí tvar.*

Tyto řádky nesou ve všech směrech Edfeltovu pečť, jsou dítkami jeho ducha a svědčí o jeho prvotřídním formálním mistrovství.

Vedle své znamenité poezie věnoval Edfelt švédské literatuře překlady mnoha zahraničních básníků, působil jako kritik, především jako specialista na německou literaturu a jeden z nejasvěcenějších jejích znalců, a redigoval sebrané spisy Hjalmara Bergmana a Agnes von Krusenstjernové. Okolnost, že se o tyto dva průkopníky psychologického románu zajímal a že sám napsal knihu o Dostojevském, není náhodná. Tito tři pozorovatelé temného iracionalismu lidského života poskytli totiž nikoli nevítanou pomoc jeho vlastním subtilním analýzám tragických a vizionářských stránek lidské existence.

Gullberg a Edfelt se sice do určité míry od tradiční poezie odchýlili, nebyli však, jak jsme viděli, ochotni přistoupit na radikální novátorství ústící do vysloveného literárního modernismu. Patří k přechodnému období, kdy se v literatuře s oblibou experimentovalo s formálními detaily, ale s nelibostí se opouštěly hodnoty starší literární tradice. Není tomu tak u několika jiných básníků, kteří debutovali kolem roku 1930 a jejichž rané tíhnutí ke změnám brzy propuklo v otevřenou revoltu a stalo se východiskem bojovného modernismu.

Tento básnický modernismus vznikl z mnoha pramenů. Ze švédských je nutno uvést působení významných literárních jevů, jimiž byli Hjalmar Bergman, Pär Lagerkvist a Birger Sjöberg. Současně proudila na švédské kolbiště záplava „ismů“ zvenčí — z fascinujícího švédskofinského modernismu počátku dvacátých let a z nových literárních front ve Francii, Anglii a Spojených státech. O přízeň zapálených mladých švédských modernistů soutěžil freudismus, primitivismus, surrealismus a rozmanité radikální sociální a politické programy, přičemž schopnosti modernistů tuto duchovní potravu zažít odpovídaly jejich stejně bohatým a různorodým tvůrčím silám. Výsledky jejich činnosti byly tak radikálně experimentální, že nejprve vzbudily u čtenářů podiv nebo

nesouhlas, postupně si však veřejnost na nový styl zvykla a přijala jej, zvláště když se zjistilo, že se definitivně zabydlel. To, co na počátku třicátých let připadalo většině čtenářů jako rozmar literární módy, přežilo pouze s malými obměnami až do našich dnů. Experimentátorský duch, ten, z něhož čerpala modernistická poezie od začátku podněty, má stále stejnou životnost.

Koncem dvacátých let začaly nové směry krystalizovat dvojím směrem — jednak ve skupině mladých intelektuálů, volně sdružených v radikálně socialistické organizaci Clarté, jednak ve skupině pěti mladých spisovatelů bez akademického vzdělání, kteří vtělili svou literární produkci do drobné sbírky poezie a prózy s názvem *5 mladých*. Spolek Clarté byl velmi aktivní švédskou větví mezinárodního hnutí, jež založil francouzský spisovatel Henri Barbusse po první světové válce a které mělo pacifistický program v socialistickém duchu. Švédská pobočka Clarté začala pracovat v Lundu, rychle se rozšířila mezi göteborgskými a uppsalskými studenty a v době své největší konjunktury měla hlavní operační základnu ve Stockholmu. Tam se snažila navázat kontakt s dělnickými kruhy (i komunistickými) ve snaze vytvořit jakousi intelektuální „lidovou frontu“. Ideovou základnou mnoha členů organizace Clarté byl zpočátku agresivní marxismus, někteří z nich — a patří k nim největší literární talenty skupiny — se však zajímali přinejmenším stejně o freudismus a jeho etické a estetické implikace. Výrazněji marxisticky orientovaní básníci ze skupiny Clarté, například STELLAN ARVIDSON (\*1902) a ARNOLD LJUNGDAL (1901–1968), vzbudili jen dočasnou pozornost, jiní, například Karin Boyeová, Artur Lundkvist a Harry Martinson, čerpali z jiných a bohatších pramenů než marxismus.

Z aktivnějších a významnějších členů organizace Clarté, jež působila ve Stockholmu dvacátých let, byla básnířkou většího formátu pouze KARIN BOYE-OVÁ (1900–1941). Její kvality byly známy, ještě než přišla s Clarté do styku. Kdybychom chtěli najít stejně stejně vynikající švédskou básnířku, museli bychom se vrátit až k Anně Marii Lenngrenové, a kdybychom hledali emocionální intenzitu stejně úrovně, pak až k její předchůdkyni H. Ch. Nordenflychtové. Karin Boyeová však naprosto neměla chladně satirické vlohy Anny Marie Lenngrenové ani afektovanou vášeň paní Nordenflychtové. Její poezie je hluboce osobní, avšak velmi oděná do přísně ukázněné formy. Ta poněkud překrývá prudkost vnitřních krizí, jímž byla po celý život vystavena. Hluboce osobní charakter její poezie je dán tím, že v ní tak zřídka vyjadřuje své sociální a politické zájmy z období Clarté.

Básnický debut Boyeové — jmenuje se *Mraky* (Moln, 1922) — vzbudil velký zájem svými zvonově čistými tóny a vznešeně vážným laděním. Dvě další sbírky, *Skryté země* (Gömda land, 1924) a *Krby* (Härdarna, 1927), svědčily o básnickém vývoji, který rozšířil okruh básnířčiných obdivovatelů nejen mezi jejími krajany, ale způsobil také, že sama velká Hagar Olssonová, vůdčí osobnost

finského modernismu, vzdala její poezii hold jako první neklamné známce skutečně moderního ducha ve švédské poezii dvacátých let. Aniž upadá do vyzývavě modernistického formalismu, má raná poezie Karin Boyeové psychologické napětí, které horlivě přitakává absolutním etickým požadavkům. Má však také sklon bezděčně přecházet do oblasti podvědomí a nevědomí, kde nad lidským osudem nabývají moci mystické přírodní síly. Vnitřní konflikt mezi aktivním heroickým idealismem a pasívně instinktivním pudem je vyjádřen bohatstvím rozmanitých symbolů. Formálně a básnicky nejpůsobivější z nich je symbolika ásů a elfů, kteří se v jedné z nejvýznamnějších básní *Skrytých zemí* dohodnou, že si moc nad světem rozdělí a že ásové budou organizovat a kontrolovat všechny vnější fenomény, kdežto elfové věci,

*jež byly vždy bez jména,  
a všechno, co mají a dávají,  
je plodnost tajemná.*

Freudovský obsah této přírodní symboliky je patrný na první pohled. Ještě zřetelněji se projevuje v nejzralejší básnické sbírce Karin Boyeové s názvem *Kvůli stromu* (För trädets skull, 1935), v níž je její dřívější formální jednoduchost — částečně vlivem surrealismu — nahrazena nepravidelným rytmickým a metrickým půdorysem a kde se básnička zcela ztotožňuje s temnými, avšak moudrými a plodnými instinkty.

Velká spisovatelčina víra ve smysl přírody, symbolizovaná stromem s široce zapuštěnými kořeny a rozkošatělou korunou, však není ve sbírce *Kvůli stromu* jednoznačná, je prolnta temnými a zlověstně dramatickými prvky, jež přicházejí ke slovu ve většině hluboce extatických básní sbírky. Tyto sbírky mají kořeny v neřešitelných erotických konfliktech: prvé, ty temné, Karin Boyeovou přinutily, aby vyhledala psychiatrickou péči, druhé, zlověstně dramatické, přivodily zřejmě její sebevraždu. Básnířčin psychický stav za posledních, zoufale nerozhodných let dochází jímavého vyjádření v posmrtně vydané básnické sbírce *Sedm hlavních hříchů* (De sju dödssynderna). Sakrálně pozemská vznešenost sbírky *Kvůli stromu* je v rozsáhlé titulní básni *Sedm hlavních hříchů* nahrazena soustředěnější, abstraktně chorálovou formou, kterou pravděpodobně ovlivnila *Vražda v katedrále* (Murder in the Cathedral) T. S. Eliota. Kniha *Sedm hlavních hříchů* je nedokončeným fragmentem, při spisovatelčině skonu však byla natolik hotová, abychom pochopili, že nejvlastnějším záměrem Boyeové bylo zpracovat problém dobra a zla ve světle výzkumů moderní psychiatrie a v souvislosti s tím položit otázku, je-li člověk morálně odpovědný za své „hříchy“.

Za svého krátkého života prožila Karin Boyeová několik vnitřních porážek, které posléze způsobily, že boj dobrovolně vzdala. Její neobyčejně poctivá

poezie se však nad tyto porážky povznáší jasností svého pohledu a kultivovaným projevem. Autorčiny pozdější básnické sbírky se často vyznačují jistou formální těžkopádností, jež nezakrytě odráží tvrdou skutečnost jejího tragického vnitřního boje. V jedné ze svých nejkrásnějších básní používá výrazu „zasažena čistotou“ a těchto slov bylo velmi případně použito jako názvu hluboce zasvěceného životopisu Karin Boyeové, který po její smrti napsala Margit Abeniusová.

Karin Boyeová sepsala také mnoho povídek a čtyři kratší romány, z nichž se však žádný — snad kromě *Kallokainu* (Kallocaín) — nedá srovnávat s její poezií. Jsou zajímavé zejména svou experimentální formou nebo jako příspěvky k pochopení jejích osobních krizí. *Kallokain*, který vyšel rok před její smrtí, má autobiografické i politické pozadí a pojednává o spisovatelčině zoufalém hledání vyhovujícího lidského společenství i o jejím hlubokém rozhořčení nad snahami totalitarismu změnit individuum v kolečko nestvůrně absolutní státní mašinerie. V románě používá stát drogy, aby své občany přinutil k vyzrazení jejich nejniternějších citů a myšlenek, což jim samozřejmě přináší neštěstí. Některé vnější rysy má *Kallokain* společné s *Koncem civilizace* (Brave New World) Aldouse Huxleyho, jeho otřesná vize tragického osudu člověka v současném totalitním světě má však mnohem blíže k románu 1984 George Orwella.

Kolem roku 1930, kdy byli intelektuální příslušníci organizace Clarté zaměstnání získáváním literárních talentů pro radikálně socialistický politický program, vystoupila na periférii tohoto hnutí skupina spisovatelů, jimž zabránil v sociální a politické angažovanosti zájem o freudovskou psychoanalýzu. Přiblížila-li se Karin Boyeová „otevřenému“ freudismu s jistým váháním, pak se *5 mladých* (Artur Lundkvist, Harry Martinson, Erik Asklund, Josef Kjellgren a Gustav Sandgren) vrhlo do náruče vitalistického „primitivismu“ střeňhlav. Tito spisovatelé byli až na jednu výjimku proletářského původu, školy navštěvovali poskrovnu a jejich literárními idoly byli robustní oslavovatel života Walt Whitman a „sexuální mystikové“ Sherwood Anderson a D. H. Lawrence. Svým prudkým odporem ke všem formám literárního tradicionalismu a svým horlivým přitakáním vnitřní „dynamice“ přírodních pudů a bohatým možnostem moderního průmyslu představovali pravý opak idyliků dvacátých let. Tito idylikové pochopitelně nenacházeli v rané produkci skupiny *5 mladých* žádnou opravdovou poezii. Primitivisté však brzy prorazili víceméně na celé frontě — také proto, že se časem stali méně agresivními a hlučnými a neztratili svou svěžest a vitalitu. Vnější okolností, jež přispěla k utlumení jejich bezmezného kultu přírody, bylo zjištění, že jsou povážlivě spřízněni s německou romantikou krve a půdy, kterou známe z období před druhou světovou válkou.

Vůdčí postavou skupiny spisovatelů, kteří se dali název *5 mladých*, a jejich nejenergičtějším propagátorem byl mimořádně vitální a tvůrčí **ARTUR LUNDKVIST** (1906–1991), rolnický chlapec ze Skåne, který se koncem dvacátých let objevil ve Stockholmu a nastoupil literární dráhu autora, jehož básnická přesvědčivost a intelektuální receptivita má ve švédské literatuře jen málo protějšků. Svou nezměrnou chutí k životu, obdivuhodnou energií, širokými zájmy a svou bystrou analytickou schopností se stal jednou z nejzajímavějších postav současné literatury, byť nepatří k největším švédským básníkům. Kromě poezie psal několik zajímavých cestopisů a několik esejistických sbírek a velmi činný byl jako kritik. Vždy se zajímal o literární dění v zahraničí, především ve Spojených státech, Francii a Latinské Americe. O jeho obsáhlých znalostech americké literatury svědčí tři knihy, a to *Atlantický vítr* (Atlantvind, 1932), *Noví američtí spisovatelé* (Amerikas nya författare, 1940) a *Básníci a objevitelé v moderní americké literatuře* (Diktare och avslöjare i Amerikas moderna litteratur, 1942), jakož i eseje o Faulknerovi a Henrym Millerovi v *Ikarově letu* (Ikaros flykt, 1939), kde píše také o Rimbaudovi, T. S. Eliotovi, J. Joycovi a o francouzském surrealismu. Z jedné novější Lundkvistovy knihy — jmenuje se *Z obydlené samoty* (Ur en befolkad ensamhet, 1958), název má vypůjčen z Baudelaira a je zčásti cestopisem, zčásti zastřeným vyznáním — se dovídáme, že po třiceti letech obdivuhodné literární plodnosti Lundkvist upadl do vnitřní krize. Jeho tvůrčí schopnosti tím však neutrpěly, jak je vidno na vtipném a strhujícím románě *Komedie v Hägerskogu* (Komedii i Hägerskog, 1959).

První Lundkvistovy básnické sbírky, kterým dal vyzývavé názvy *Žár* (Glöd), *Nahý život* (Naket liv) a *Černé město* (Svart stad), čtenáře téměř zaplavují svým vyumělkovaným volným veršem a spoustami bujných, často sexuálně inspirovaných obrazů. Je pravda, jak poznamenal jeden kritik, že krédo mladého Lundkvista se dá vyjádřit slovy „není Boha kromě libida a D. H. Lawrence je jeho prorok“, jeho prorokem však byl také Walt Whitman a učil se rovněž u Carla Sandburga, Elmera Diktonia a jiných. Ve své rané poezii se honosí tím, že je, jak říká, „desperátem poezie ... vysmívajícím se vši rozkročené obezřetnosti“. Provádí své básnické piruety se záměrnou vyzývavostí, aby šokoval konzervativní čtenáře, jimž byly bližší konvenčnější básnické formy. Přisuzuje si úlohu mluvčího osvobozené mladší generace a proklámuje, že

*Na svět přišlo něco nového —  
tušíme to, zahlédneme v hemžícím se davu.  
Musíme to hledat, neúnavně hledat!*

*Zahrajeme lidem novou melodii života,*

*v opojném a vzdorném tempu,  
rychlou,  
smělou,  
jak ocel lesklou.*

Zpočátku byla Lundkvistova „nová melodie života“ nejčastěji představována dynamickým moderním velkoměstem, industrialismem a dělníky. V *Mos-tech noci* (Nattens broar, 1936) a v pozdějších básnických sbírkách se však pod vlivem francouzských surrealistů pokusil rozeznat melodii svého vlastního nitra. Tato melodie, jež se snaží postihnout a konkretizovat podvědomé emocionální asociace, se postupem doby stává stále roztržitější, beznadějnější a zoufalejší. Stupeň tohoto vývoje je vidět na skutečnosti, že v roce 1947 se Lundkvist úplně zřekl všeho ukázněného a logického umění ve prospěch, jak říká, „panické poezie, nesouvislé a křečovitě básně, vrhající se kupředu v nečekaných skocích, útržkovité, ale intenzivní právě svými prolukami“. Že to však zřejmě není Lundkvistovo poslední slovo, vyplývá z básnické sbírky napsané ještě později, jež má název *Větrné růžice, zpětná palba* (Vindrosor, moteld, 1955). V ní jsou agresivnější vitalistické prvky drženy v pozadí a „panika“ je utlumena aspoň vnějškově. Její poněkud zmatenou aforistickou formu zvolil básník zřejmě proto, aby do volného porodu asociací, který byl pro jeho poezii vždy charakteristický, zavedl nějaký řád. V Lundkvistově tvorbě dochází často ke konfliktu mezi bystrým kritikem a tvořivým básníkem, ke konfliktu, z něhož plynou zajímavé, ale ne vždy zcela zdařilé efekty. Při svém netrpělivém hledání odpovídající moderní formy pro svůj životní názor někdy zabloudil v labyrintu básnických experimentů.

Není tomu tak u **HARRYHO MARTINSONA** (1904–1978), největšího literárního talentu skupiny *5 mladých* a nejcitlivějšího a nejjpůvodnějšího z celé řady básníků, kteří vzali ve třicátých letech útokem švédský Parnas. Nechceme tím říci, že by se Martinsonovi nedostávalo technické brilantnosti progresivnějších modernistů. Naopak, měl jí dostatek a uplatňoval ji s odvahou a elegancí, jimiž se svým spisovatelským kolegům naprosto vyrovnal. Měl však současně vnitřní kázeň, kterou se oni příliš často nevyznačovali. V chaotickém literárním světě, v němž se nové myšlenky křižovaly s revolučně experimentálními směry, zachoval vždy příkladnou básnickou rovnováhu. Uznával sice naléhavé požadavky modernismu, nedovolil však, aby nad jeho uměním nabyly vrchu. Proto se ve většině Martinsonovy básnické tvorby setkáváme s emocionální zralostí tak neobyčejnou a tak impozantní. Jeho básnickému světu udává tón především tichá vážnost, třebaže básníkovy rané životní zkušenosti by snadno mohly vést k zatrpklosti a beznaději. „Život tě zklamal, ale tys nezklamal život“ — těmito slovy byl Harry Martinson pozdraven, když zaujímal jako

prvý proletářský spisovatel místo ve Švédské akademii. Slova „Život tě zklamal“ se vztahují k Martinsonovu dětství a mládí.

Málo švédských spisovatelů vyrostlo v podmínkách tak drsných a málo slibných jako Harry Martinson. Narodil se v Blekinge a domov ztratil v šesti letech, když mu otec zemřel a matka zmizela v Americe. Dalších deset let byl obecním dítětem pouze trpěným na různých selských statcích. V šestnácti letech této ponižující existence zanechal a odešel na moře, aby „uviděl svět“, což se mělo stát, jenže jej viděl většinou z žabí perspektivy topiče na různých lodích jakžtakž plavby schopných. Jako zázrakem si při všech těchto trampotách uchoval duševní svěžest. Svědčí o tom několik barvitých a poutavých knih z jeho raných let, jež se opírají o jeho prožitky na zemi i na moři. Některé, například lyrické povídky z cest nazvané *Cesty bez cíle* (Resor utan mål, 1932) a *Mys Sbohem* (Kap Farväl, 1933), zpracovávají především dojmy ze spisovatelských cest po sedmi mořích, jiné, například *Kopřivy kvetou* (Nässlorna blomma, 1935) a *Cesta do světa* (Vägen ut, 1936), jsou citlivými popisy jeho těžkých dětských let.

První Martinsonova básnická sbírka *Strašidelná loď* (Spökskepp, 1929) nezbudila větší pozornost a nevyvolal ji ani jeho příspěvek do publikace skupiny *5 mladých* z roku 1929. Druhá sbírka s názvem *Nomád* (Nomad, 1931) byla však již kritikou označena za velmi slibnou a tyto naděje naplnily dvě cestopisné knihy, zvláště *Mys Sbohem*, a autobiografické *Kopřivy kvetou* a *Cesta do světa*. Spolu s Hjalmarem Gullbergem, Nilsem Ferlinem a Evertem Taubem byl Harry Martinson od poloviny třicátých let nejoblíbenějším současným básníkem. Mnoho čtenářů zaujaly jeho originální obrázky z přírody nazvané *Lišaji a tiplice* (Svärmare och harkrank, 1937), *Údolí slunovratu* (Midsommardalen, 1938) a *Prosté a těžké* (Det enkla och det svåra, 1939). Jeho hřejivě lidský popis pobudů v *Cestě do Říše zvonů* (Vägen till Klockrike, 1948) se stal literární událostí a přízeň čtenářů si získaly i „těžké“ básně, jež převládají ve sbírkách *Pasát* (Passad, 1945) a *Cikáda* (Cikada, 1953). Stejně velké pozornosti se těšila *Aniara* (1956), pochmurná fantazie o kosmické lodi stejného jména.

Někdy se Martinsonovi vytýkalo, že jeho básnický styl je poněkud podbíživý a afektovaný. Do jistý míry právem, zvláště pokud jde o jeho rané básně. Tato tendence je však aspoň částečně přirozeným důsledkem úsilí o precizní tvar, jímž se Martinson stal jedním z největších novátorů v oblasti básnického jazyka. Básníková neobyčejná citlivost jej prostě *nutí* hledat nezvyklá slova, svěží a překvapivé obrazy, třpytivou hru slovních asociací, tu, jež zrcadlí jeho bleskurychlé reakce na myšlenky a prožitky. Jako básnický samouk s fantazií, kterou nevážou zábrany konvence, umí vytvořit okouzlující efekty, jaké čteme například v básni *Krásá* (Skönhet):

*Vidím v dálce ženy.*

*Koupou se v moři letně skvrnitém.*



*Slyším jejich jak sklo křehký křik  
tančící po modrých blánách vody. Vidím  
jako květnatou pochodeň a hlasy světců  
zpěv jejich bílé nahoty,  
jenž se zvedá v japonském přízraku kvetoucí jabloňové pláňky.  
Letní opar. Letní opar.*

I vzrušující, jemné a zároveň drastické tóny ve Smrti přítele (En väns död):

*Skončila tvá pouť —  
větrají ti šaty —  
okno dokořán.  
Kabát s vlajcími rukávy je natažený  
na šňůře.  
Mává směrem ke strništi,  
páchne stájl,  
je jako pověšená minulost, jako vzdušný tragéd.  
Vzlétá, má naspěch,  
jako jeřáb, když letí do Afriky.*

Většina Martinsonovy poezie má stejně svěží impresionistickou konkrétnost jako tyto dva příklady. Jakmile však básník vyžívá a dospívá do spekulativnějších, „filozofických“ poloh, považuje za nutné psát delší a složitější básně s „poselstvím“ pro moderního člověka. Chybí jim možná svěžest, spontánnost, hravá grácie a hybnost kratších básní, působí však přesvědčivým a často uchvacujícím vyjádřením básníkova hlubokého znepokojení mnohými příznaky moderního života, jeho hektickým tempem, jeho umělostí a sterilitou a tím, jak ztrácí veškerý pocit sounáležitosti s přírodními silami růstu a obnovy.

Ve svých raných dílech, zvláště v *Mysu Sbohem* a v *Nomádovi*, rozvíjí Martinson poněkud nejasnou „nomádkou“ teorii, podle níž se člověk může před smrtící tyraní byrokratické civilizace zachránit pouze tím, že se bude udržovat v pohybu a odmítne zavedené životní formy, které charakterizují současnou společnost. V pozdějších letech Martinson svůj poněkud utopický „nomádismus“ opustil, i když nespokojenost s moderním životem mu zůstala. Jeho jemný a přívětivý temperament a trochu škádlivý humor dávají přednost klidným úvahám o člověku a přírodě. Děje se tak moudrým a sebeironickým způsobem v *Cestě do Říše zvonů* a klidně meditujícím v titulní básni *Pasátu*, kde pasátové větry symbolizují poslední zdroj životní síly, nebo s mírnou a poklidnou orientální moudrostí, jak je tomu v básni Li Kan promlouvá pod stromem (Li Kan talar under trädet). Někdy je však Martinsonův klid

rozrušen a nahrazen prudkým morálním rozhořčením nad brutální hloupostí a cynickou bezcitností člověka, zvláště když tyto nectnosti vedou k tragickému zneužití technického „pokroku“. V úděsné básni Hádés a Euklidés (Hades och Euclides) z *Pasátu* popisuje s ošklivostí bezcitnou triviálnost moderního života a v otřesné kosmické vizi, kterou obsahuje alegorický veršovaný epos *Aniara* (1956), rozebírá se vzrůstajícím zděšením destruktivně násilné tendence skryté v atomovém věku.

To, že Martinson dovede vytvořit kosmické vize ze sebenenápadnějších přírodních fenoménů, bylo znalcům básníkovy vývoje dávno známo. A že dovede dát podobu básně také hvězdné nekonečnosti vesmíru, to plyne z jeho několika pozdějších děl, nejvíce z úděsně otřesného příběhu o kosmické lodi *Aniaře*. Po evakuaci osmi tisíc lidí ze Země, jež má být zničena atomovým výbuchem, ztratí *Aniara* ve sluneční soustavě kurs a mizí v temné prázdnotě mezihvězdného prostoru. Pasažéři *Aniary*, kteří na svůj neobvyklý osud reagují každý jinak, přijímají za letu občasně zprávy o postupujícím ničení planety, z níž pocházejí a kde definitivní, ale paradoxní „triumf“ techniky, uvolněný atom, zničí všechn život. Pokud jde o rozlet fantazie a tragickou velikost, můžeme ze současné švédské literatury s *Aniarou* srovnávat pouze Lagerkvistův *Věčný úsměv*. Obě díla jsou naplněna láskyplným soucitem s lidským osudem zpodoběným chmurnými vizemi a v obou je zachován pramének naděje, že člověk najde tak či onak záchranu z hrůz, jež ho čekají. Martinsonova *Aniara* se pohybuje bezčasovou nekonečností prostoru směrem k Lyře, k souhvězdí, které vyzařuje světlo, to však přichází z nekonečné vzdálenosti.

*Aniara* (podle níž byla také napsána opera) je nejzávažnějším dílem Martinsonova takzvaného „černého období“ — patří sem ještě další dvě, a to *Cikáda*, jež vyšla o tři roky dříve, a *Tráva v Thule* (Gräsen i Thule, 1958). Naposled zmíněná sbírka je v jistém smyslu poznamenána stejným zoufalstvím, jež charakterizuje *Aniaru*, dává však čtenáři — s jakousi taktní neodbytností — trochu víc naděje než ponurá fantazie o kosmické lodi. I v *Trávě v Thule* se člověk nachází v bezmezně nepřátelském světě, ve světě atomového věku, Martinson v něm ale všemu navzdory hledá alespoň nějakou útěchu. Nachází ji v kontemplaci přírodního mikrokosmu a v příklonu k básnické tradici, k odkazu Wivallia, Bellmana, Heidenstama, Karlfeldta a Frödinga. Básník se neoddává žádným iluzím a s úspěchem neutralizuje ochromující pocit hrůzy, jež vyvolala apokalyptická vize *Aniary*. *Tráva v Thule* nasvědčuje tomu, že nebyl mrazivou hrůzou atomového věku paralyzován, byť je stále znepokojen jeho důsledky pro civilizaci a budoucnost lidstva.

Ze zbývajících tří členů skupiny *5 mladých*, kteří vstoupili do švédské literatury roku 1929, se ani **ERIKU ASKLUNDOVI** (1908–1980), ani **GUSTAVU SANDGRENHOVI** (1904–1984), ani **JOSEFU KJELLGRENHOVI** (1907–1948) nepodařilo dosáhnout popularity jejich spisovatelských kolegů Martinsona a Lundkvista.

Asklund se pokusil dost úspěšně zobrazit roztržštěný všední život v moderní době povídkou a románem. Velmi produktivní Sandgren používá ve *Večerních příbězích* (Skymningsssagor, 1936) a v několika podobných poloalegorických skicách značně exkluzivního stylu, který není nezajímavý, dalšího vývoje je však málo schopný. Sandgren je nejdůslednějším primitivistou skupiny a pokračoval v rozvíjení primitivistického programu extrémně romantickou formou dlouho poté, co druzí z 5 mladých primitivismus opustili nebo aspoň modifikovali. Ze spisovatelů, o nichž je zde řeč, je svým způsobem nejzajímavější Josef Kjellgren, který jako jediný zůstal po celý svůj život věrný dělnické třídě. Jeho nejlepšími díly jsou kolektivní romány *Lidé kolem mostu* (Människor kring en bro, 1936) a tetralogie *Smaragd* (Smaragden, 1936). Jejich „hrdinou“ je kolektiv nebo skupina, nikoliv individuum, a spisovatel v nich úspěšně postihuje hrdinskou velikost kolektivu spojeného společným cítáním a společným osudem. Vnější rámec románu *Lidé kolem mostu* tvoří stavba stockholmského Západního mostu; k jeho napsání prý však Kjellgrena inspirovala tragická událost, k níž došlo při stavbě Brooklynského mostu v New Yorku. Podobně jako Harry Martinson zcestoval Kjellgren kus světa coby dělník a námořník a za těchto cest získal pro své literární dílo materiál, ideová východiska a symboly.

Jak jsme viděli, představovali pokrokový literární modernismus třicátých let většinou spisovatelé, kteří vyrostli v tvrdých podmínkách s malými možnostmi vzdělání. Jeden z nejvýznamnějších modernistických básníků GUNNAR EKELOF (1908–1968) však pochází z dobře situované středostavovské rodiny a má akademické vzdělání jako Gullberg a Edfelt. Na rozdíl od těchto dvou autorů, kteří modernismu nikdy nedovolili, aby vytlačil tradiční básnickou formu, opustil Ekelöf brzy rýmové a rytmické konvence a již od svého debutu stál v prvních řadách mezi básníky, jež byli ochotni vyzkoušet nové básnické formy a hodnoty.

Měšťanský původ Ekelöfovi nebránil, aby na počátku třicátých let nehledal kontakt s oněmi stockholmskými literárními kruhy, v nichž se pohybovalo 5 mladých. Zpočátku se však zajímal výlučně o tzv. „psychologické“ křídlo tehdejšího literárního radikalismu, které považovalo za svého učitele Freuda, nikoli Marxe, a jehož orgánem byl avantgardní časopis *Spektrum*. Zde se Ekelöf poprvé setkal s Lundkvistem. S ním pak v roce 1923 spolupracoval při zakládání surrealistického časopisu *Karavana* (Karavan), který neměl dlouhé trvání. Ekelöfova raná poezie a časopisecké články o francouzském surrealismu sice způsobily, že byl označen za surrealistu, ortodoxním stupencem Andrého Bretona a pařížských surrealistů však nikdy nebyl a v roce 1940 oznámil svůj definitivní rozchod s tímto hnutím, které, jak napsal, „musíme nyní považovat za uzavřenou kapitolu“ literární historie.

Ekelöf patří k nejneklidnějším a nejnepřístupnějším postavám současné poezie. Ze zásadních důvodů nechce ulpět na žádné básnické manýře. Jeho motivy jsou neobyčejně proměnlivé a rozmanité a souvisejí s jeho zájmem o hudbu a malířství i o literaturu a ezoterické nauky, často orientálního původu. Jeho záměrný eklekticismus mění od díla k dílu témata a styl, takže se nemůžeme dopátrat žádné souvislé vývojové linie. Patří k básníkům, kteří se vrací ke starším motivům, pozorují je z nových perspektiv, vytvářejí k nim nové hudební variace, nikdy je však nedokončují a neuzavírají. Ekelöfov vztah k básnické formě se mění. Můžeme u něho sledovat vývoj od amorfního světa surrealistických obrazů a symbolů, které nacházíme v jeho prvních básnických sbírkách, k ukázněnější a sevřenější formě, k níž dospěl do jisté míry pod vlivem T. S. Eliota. Tato tendence vrcholí v Ekelöfově *Zpěvu z prámu* (Färjesång, 1941) z téhož roku, kdy vydal svůj překlad skladby East Coker ze *Čtyř kvartet* (Four Quartets). Téměř jediným organizačním principem významné Ekelöfovy poezie počínaje sbírkou *Nechci sloužit* (Non serviam, 1945) se však stává hudební tematika. Básník se vrací k totální formální svobodě svých prvních sbírek a rozvíjí ji na vyšší úrovni.

Za nepokojným Ekelöfovým experimentováním s básnickou formou se skrývá zoufalé hledání smyslu existence, který však básník nikdy nenalézá, aspoň ne v jasné a srozumitelné podobě. Problémem skutečnosti se začal zabývat záhy a celá jeho poezie je vlastně nepřetržitým zápasem s tímto problémem. Jeho dvě první básnické sbírky — chaoticky surrealistické snové suity *Pozdě na zemi* (Sent på jorden, 1932) a *Věnování* (Dedikation, 1934) — svědčí o záměrném úniku ze světa skutečnosti, o úniku, který je v další básnické sbírce s názvem *Smutek a hvězda* (Sorgen och stjärnan, 1936) poněkud zmírněn uplatněním značné dávky transcendentální romantické mystiky. V knize *Kupte slepčovu píseň* (Köp den blindes sång, 1938) se však Ekelöf snaží člověku a společnosti neobratně přizpůsobit a je podle všeho hotov přijmout značně tvrdé existenční podmínky v objektivním vnějším světě. V jednom klidně deziluzovaném čísle Elegií (Elegierna) z této básnické sbírky je na okamžik ochoten sdílet lidský úděl a „pevně se přimknout“ k životu přes jeho tísnivě omezené a ubohé perspektivy a mlhavé obzory.

*Jedno po druhém  
vidím je zhášet, světla,  
jedno po druhém, na cestě životem  
ke smrti, k tomu poslednímu.*

*A přece chci žít zde,  
zde jsem chtěl pobývat,  
zde na zemi, s lidmi.*

*Žádný div, že zde setrvávám  
ke všemu pevně přimknut.*

Při svém úmyslu smířit se s životem a přijmout existenci takovou, jakou nese každodenní lidské společenství, však Ekelöf nemohl zůstat natrvalo. Plyne to ze střízlivě analytického intelektualismu *Zpěvu z prámu* (1941) a z téměř totálního ústupu do vysloveně subjektivního světa, k němuž dochází v básnických sbírkách dalších patnácti let, ve sbírkách *Nechci sloužit, Na podzim* (Om hösten, 1951), *Nicotnosti* (Stroutnes, 1955), *Opus incertum* (1959), *Mölnská elegie* (En Mölna-elegii) a *Noc v Otočaci* (En natt i Otočac, 1961).

Třebaže v těchto sbírkách svých zralých let jde Ekelöf celkem vlastní cestou a vytváří svět pochmurně fascinujících obrazů a symbolů i subtilních hudebních efektů nikoli bez extatických a magických prvků, poučil se u T. S. Eliota a jiných asi víc, než je ochoten připustit například v eseji *Jak vidím věci* (Självsyn) ze sborníku *Básníci o poezii* (Poeter om poesi, 1947). Jako na ostatní švédské básníky, jež v poslední době Eliot přitahoval, působil však Eliot i na něj spíše jako básník než jako kulturní kritik a náboženský tradicionalista. A ani v tomto směru není Eliot pro Ekelöfovu poezii nakonec rozhodující, neboť ta ve svých nepopsatelných extatických okamžicích mimo hranice citění a myšlení nepřipomíná tolik Eliota jako spíše Shakespeara, Hölderlina a švédské romantické mystiky Stagnelia a C. J. L. Almqvista, když psal *Songes*. Eliot pro Ekelöfa vykonal zřejmě to, že mu ukázal možnosti skrývající se v asociačně bohatém literárním a vědeckém jazyce a zdůraznil význam přísné básnické kázně jako protiváhy záměrné beztvarosti Ekelöfovy rané surrealistické poezie. Úvodní verše *Zpěvu z prámu* jsou ozvěnou Shakespeareových slov „Kde byly oči, dvě perly jsou“ („Those are pearls that were his eyes“) z jeho vynikající básně o smrti, jež začíná veršem „Tvůj otec spí pět sáhů pod vodou“ („Full fathom five thy father lies“) a je obsažena v *Bouři*, na niž činí Eliot ve své *Pustině* (The Waste Land) dvakrát narážku. Ekelöf však nevytváří ucelenou mozaiku asociací v Eliotově stylu. Jako romantikové si hledá obrazy spíše v říši přírody, na nebi, ve vlnách krajiny a především v moři a neobyčejných fenoménech vodního světa. Nejblíže měl Ekelöf ke švédským romantikům v knize *Na podzim* a ta se také stala poslední básnickou sbírkou, v níž mají jeho básně zaoblenou, „krásnou“ formu. Jako například v titulní básni:

*Na podzim, v podzimním  
Když roste pozdní zvonek a rmen  
Vidět, a přece nic neskrývat  
protože žádný úmysl  
Být milován*

*a dát se milovat  
protože drozd  
nezpívá svou pozdní píseň*

V pozdějších básnických sbírkách je báseň fragmentem a ústí do světa, jenž nezná žádných pevných hranic a v němž čas, prostor a osobnost splývají v chaos:

*Tentýž nebo jiný  
já nebo nejá?  
Budoucí — přítomný — uplynulý  
čas který splaší  
léta v minutě  
ocasem ze žloutnoucího listí.*

Ekelöfova poezie se teď stává koláží reminiscencí z klasiků, dětských vzpomínek a římských neslušností a jejich útržky jsou kladeny nečekaně vedle sebe. Nejdále Ekelöf dospívá v této technice básnickou sbírkou *Mölnská elegie*, což je „nejradikálnější experiment s technikou narážek a citátů ve švédské literatuře. Celá báseň je protkána důmyslnými narážkami na díla od Písně písní a Petronia až po Rimbauda a Södergranovou“ (Kjell Espmark). Ekelöf sám hovoří o své „antiestetické a někdy antipoetické linii“. Hudba, již chce vytvořit, je „sledem výbuchů, navenek proložených scherzy a ojedinělými zpěvnými místy“, je to hudba, jež svou vášnivou „nehezkostí“ staví mnohem víc na své důraznosti, temperamentu a charakteru než na běžných hudebních hodnotách. V jádru jí však pochopitelně jde o postižení nevyzpytatelnosti a potměšilství člověka.

Ekelöfovu pozdní poezii můžeme charakterizovat slovy rozklad, skepse a zjednodušení, ale též ironie. K jeho výrazovým prostředkům patří parodie — každá teze má svou antitezi. Ve velkém nesmyslu mají smysl pouze nesouvislé detaily —

*Nestarej se o celek  
Vezmi kus pleť, byť má póry kamene  
Skrývá se v ní pohlazení  
a v tom pohlazení je ukryt celek*

(Ex ponto)  
Přel. J. Vohryzek

Toto tvrdošíjné předsevzetí stále pustošit a znovu začínat od počátku, usku-  
tečňovat obtížné a nemožné je příčinou, že Ekelöf získal ve švédské poezii tak

výjimečné místo a že má pro současnou poezii takový význam. Je básníkem toho, co prchá a uniká, nikdy jej však neunaví dávat této pomíjející nová jména — „všechno vědomí je pomíjivé,“ říká ve sbírce *Na podzim*, avšak „pomíjivé neznamená marné“.

Nejlepším uvedením do Ekelöfova díla jsou jeho prozaické knihy, *Procházky* (Promenader, 1941), *Výlety* (Utflykter, 1947) a *Smíchané karty* (Blandade kort, 1957), jež obsahují mimo jiné autobiografické fragmenty, romantické fantazie, vidiny a literární a umělecké dojmy.

Je-li Ekelöf z moderních švédských básníků nejezoteričtější a nejexkluzivnější, pak si jeho současník NILS FERLIN (1898–1961) získal ze všech největší popularitu. Ferlin byl „lidový“ v nejhlubším slova smyslu a kromě Everta Taubeho žádný jiný básník současného Švédska nevyhovoval lidovému vkusu tak dokonale jako on. Po neklidném a bouřlivém mládí a po různých zaměstnáních (působil mimo jiné jako kočovný herec) začal Ferlin svou tak říkajíc „literární“ kariéru tím, že dodával zábavnímu průmyslu texty ke šlágrům. Vážně debutoval teprve po třicítce. Stalo se tak *Písněmi tanečnicka smrti* (En dödsdansares visor, 1930), jejichž nenucená sebejistota a groteskní tragikomika, oděné do svěže tanečních rytmů a bohatě promísené hovorovým jazykem a slangem, si okamžitě získaly srdce svých čtenářů. Jeho originální talent brzy zaimponoval také několika kritikům, mimo jiné Stenu Selanderovi, třebaže se většinou těžko smířovali s tím, co považovali za přehnanou „lidovost“. Bez ohledu na hlasy kritiky byl však úspěch *Písní tanečnicka smrti* následován ještě většími úspěchy při vydání *Bosých dětí* (Barfotabarn, 1933) a *Barevných brýlí* (Goggles, 1938). Ve svých dalších šesti básnických sbírkách se však Ferlin trochu unavil, takže jen dvě z nich — *Deset zbrusu nových písní vytištěných letos* (Tio stycken splitter nya visor, trycka i år, 1941) a *S mnoha lampióny* (Med många kulörta lyktor, 1944) — mají téměř stejnou literární úroveň jako první. Ferlin neprošel žádným básnickým vývojem. Jeho nejlepší básně pocházejí ze třicátých let. Potom mu jeho básnické sebejistoty poněkud ubylo, a zkoušel-li nové cesty, nevedly vždy ke stejně vynikajícím výsledkům. Většina jeho pozdní poezie není ničím jiným než bezkrevným a celkem banálním veršotepectvím.

Jeho nejlepší básně jsou však zajímavé a nezřídka impozantní. Ačkoliv je v mnohém směru nejméně „literárním“ švédským básníkem, má evidentně styčné body s dlouhou literární tradicí, která začíná v sedmnáctém století básníkem-pobudou Lassesem Ludicorem, měla svého vynikajícího představitele v Carlu Michaelu Bellmanovi o sto let později, vyvrcholila Frödingem a Karlfeldtem v devadesátých letech a naposled rozkvetla Ferlinovým nejbližším předchůdcem, neklidným podivínem Danem Anderssonem. Podle této tradice byl básník víceméně outsiderem, asociálním a nepřizpůsobivým

pobudou s bohémskými sklony, na něhož se lepší lidé dívali s nelibostí a který se pak společnosti mstil tím, že se vžil do úlohy prostořekého individualisty šířícího s oblibou svou moudrost v šaškovské čepici. Ferlin tuto tradici dokonale asimiloval a její mentalita i charakteristický literární manýrismus se v jeho poezii vyskytují víceméně trvale. V *Písních tanečtnka smrti* neskrývaně imituje, ohlasy Frödinga, Karfeldta a Dana Anderssona se zde vyskytují až příliš často, později se však navenek od vlivu svých předchůdců oproštuje a je myšlenkově i formálně svěžejší a původnější, aniž přitom zcela opouští své původní inspirační zdroje. Ferlin přispěl k vagabundské tradici tím, co bychom mohli nazvat jakýmsi „modernismem“, brutálními, hořkými a suše cynickými melodiemi, což je jeden z mála rysů, jež má jeho poezie společné s deziluzovanou generací třicátých let. V tomto ohledu, jakož i uplatněním stylistických anachronismů v rámci tradičního verše Ferlin někdy připomíná Hjalmara Gullberga, Ferlinův cynismus však nemá nic z Gullbergovy elegantní mnohoznačnosti a jeho čilý rytmus a úderný rým má málo společného s klasickou zjemnělostí, jíž se vyznačují básnické prostředky Gullbergovy.

Ferlin byl jakýmsi proletářským trubadúrem, to znamená básníkem s nepopíratelnými proletářskými instinkty a sympatiemi, avšak bez jakékoliv konfekční politické nebo sociální víry. Je stejně kritický ke všem demagogům a se stejným potěšením (ne-li s krutým cynismem) ironizuje společenské teorie a sociální pracovníky ve všech podobách. Jak víme z jedné jeho velmi známé písně, není si před jeho šípy jista ani Clarté, ani Armáda spásy. Jeho neochota brát vážně i dobře míněné snahy různých organizací zmírnit lidskou bídu souvisí částečně s jeho hlubokým individualismem, částečně s jeho přesvědčením, že celá lidská existence je lhostejná a beznadějná. Těmto názorům dává Ferlin výraz nejraději mimoděk nebo — chcete-li — básnický sublimovanou vizí.

*Nespočte stvoření žádná  
ty zkazky, jež přijdou nám v sluch ...  
Říká se, že hvězda spadne,  
když z člověka odejde duch —*

*Často jsem za noci zkřehlé,  
v níž větrů zněl mrazivý vzlyk,  
poslouchal psí vytí táhlé,  
jak za mrtvým výt mají zvyk,*

*slyšel jsem naříkat vdovy  
a po chlebu dětský křik.*



*Hvězdám však stejně vše hoví,  
života zánik i vznik.*

### Hvězdám stejně vše hoví (Stjärnorna kvittar det lika)

Chladná konkrétnost těchto slok nevyklučuje slabý záblesk soucitu s člověkem, soucitu, který je v jiných Ferlinových básních vyjádřen zřetelněji, zvláště když jde o lidi, s nimiž život naložil tvrdě, když jde o plačící děti, o zapomenuté starce, o spodinu společnosti a o „velice chudé“, o nichž píše v jedné známé básni. Pro většinu ostatních, zvláště pro kariéristy, kteří udělali štěstí a získali postavení, pro ty, kdož jsou považováni za opory společnosti, má Ferlin pouze elegantní pohrdání, jemuž dává průchod v celé řadě svých básní, zvláště pak ve zničujícím Hroznýši (En boaorm), v otřesné paralele mezi „pánem tvorstva“, plným loupeživých choutek, a hroznýšem, který požívá živé králíky.

*Ó Bože, jemuž všechno tvořit milo,  
tvůj hroznýš přece mistrovské je dílo.*

*Je po něm v cirkuse vždy velká rvačka,  
lva rozdrtit, to pro něj pouhá hračka.*

*Jak prsten leží nyní naleštěný,  
nic nemyslíš si, nemá to proň ceny.*

*Toť hroznýš, hroznýš, který tím se baví,  
že malých bílých králíčků pár tráví.*

Básníkovu krutou a děsivou vizi boje o život je sotva možno dovést dále. Tennysonova „příroda s krvavými zuby a drápy“ (nature red in tooth and claw) a „příroda tak úzkostlivě dbalá o druh a tak nedbalá vůči individu“ („nature so careful of the type, so careless of the individual life“) proti Ferlinovu brutálnímu přirovnání hroznýše polykajícího králíky k mocné dvounohé bytosti požírající člověka je jen opatrným, viktoriánsky korektním zobecněním motivu boje o život. Zejména ve své rané poezii byl Ferlin tímto úděsným srovnáním zvířete a člověka tak fascinován, že Hjalmar Gullberg jednou poznamenal, že Ferlinův svět nemá vlastně daleko ke zvěřinci. Snad tomu tak je, rozhodně však nejde o zvěřinec, jehož jediným smyslem je poskytovat zábavu. Ferlinova krutá satira totiž dýchá vřelým soucitem s těmi, kdož dnem i nocí padají lhostejným a bezcitným pánům tvorstva za oběť.

Hořký tón, který ve Ferlinových satirických básních tak často zazní, je znamením toho, že za groteskní klaunovskou maskou, kterou si s oblibou

nasazuje, se skrývá citlivý, tragicky vážný a hledající duch. Ne bezdůvodně byl Ferlin nazýván Chaplinem švédské poezie Nezřídka dřímá pod povrchem také úzkost a v některých básních, například Laskavý měsíček svítí (*Månen är hygglig och lyser*), Mrazí mě (*Jag fryser*), Neklidem stálým (*Av ständig oro*) a Analýza (*Analys*), tato úzkost propuká v otevřených sebezpytujících vyznáních. V básni Neklidem stálým prohlašuje Ferlin svou šíravou satiru za prostředek, jak skrýt nejistotu a přecitlivělost svého nitra. Přirovnává se k „podivínskému ježkovi“, který je píchán svými vlastními ostny, i když jich používá k sebeobraně. A v Analýze, kde básník oslovuje sebe sama ve druhé osobě, lakonicky poznamenává:

*Bůh, jenž sídlí na výsosti,  
ti bědné srdce dal  
a souí oči, bystré dosti,  
čímž klid ti navždy vzal.*

*Bolest, jež tě, bratře, kruší,  
by rvala míš, kdybys měl  
srdce, jež se nerozruší,  
tvůj pohled kdyby zobecněl.*

V pozdní Ferlinově básnické tvorbě tohoto neklidu do jisté míry ubývá, obranný postoj pozbývá energie a je nahrazen nepříliš přesvědčivou pasivitou, mírností a téměř idylickým zaujetím poněkud sentimentálními dětskými vzpomínkami a trochu ochablým únikem do vágně meditativní a náladové přírodní poezie. Jeho rytmus a rým současně pozbývají mnoho ze své dřívější smělosti, verry a působivosti. Tato změna nebyla Ferlinovi ku prospěchu. Třebaže nebyl nikdy považován za velkého básníka, vyznačoval se zpočátku pozoruhodnou básnickou vitalitou a neobyčejnou schopností dát složitému a nepřehlednému modernímu životu básnický výraz srozumitelný širokým masám. Nesplnil však naděje, které v něj byly kladeny, a svou literární úroveň si neudržel. Psal možná verše příliš snadno, možná byl příliš nepolepšitelným bohemem, možná byl příliš agresivní a útočný vůči svému okolí, možná neměl dostatek hlubokomyslnosti a citlivosti jako člověk a umělec. Ať tomu bylo ale jakkoliv, mezi šesti vynikajícími básníky třicátých let byl tím, který měl nejméně předpokladů k dalšímu vývoji.

Jinými dvěma básníky, kteří si zaslouží aspoň zběžné zmínky, než poezii třicátých let opustíme, jsou **OLOF LAGERCRANTZ** a **KARL GUSTAV HILDEBRAND**. Oba se narodili v roce 1911 a kromě poezie pěstovali také kritiku a esejistiku. Nejsou stejně původní a tvůrčí jako velcí básníci jejich současnosti, přispěli však k bohatému rozkvětu lyriky třicátých let svou neobyčejnou básnic-

kou vytríbeností. Lagercrantz je rozhodně „modernější“ a univerzálnější než Hildebrand. Jako lyrika jej charakterizuje subtilní citlivost, jako kritika a literárního historika hluboké pochopení. Kromě básnických sbírek *Mrtvý pták* (Den döda fågeln, 1935), *Jediné léto* (Den enda sommaren, 1937) a *Básně z bažiny* (Dikter från mossen, 1943) napsal jemně podmanivou prózu *Deník* (Dagbok, 1954) a přispíval temperamentně citlivými a poutavě výmluvnými články do listů *Svenska Dagbladet* a *Dagens Nyheter* (ve druhém z nich působí od roku 1960 jako šéfredaktor). V roce 1951 obhájil na univerzitě ve Stockholmu disertaci o své příbuzné Agnes von Krusenstjernové a několik let poté vydal zasvěcenou monografii o svém zemřelém příteli Stigu Dagermanovi. Lagercrantzův verš je křišťálově průzračný a sleduje konvenční poetické vzory jako Gullbergův a Edfeltův, jenže s větší volností. Jeho první básnické sbírky byly poměrně nevýraznými stylistickými cvičeními s tematikou nemoci, rekonvalescence a dětských vzpomínek, v *Básních z bažiny* se však z tlumeně náladové romantiky vymanil a chmurně zadumanou formou zpracovává lidové náboženské motivy a přírodní dojmy. Stále přitom myslí na smrt, na zánik a na mystickou hru osudu, kterou pro něho symbolizuje zamlžené rašeliniště.

Karl-Gustav Hildebrand se kromě tří básnických sbírek s názvy *Sebeobrana* (Nödvärn, 1933), *Jarní rovnodennost* (Vårdagjämning, 1937) a *Hluboko pod ledem* (Djupt under ishöljjet, 1950) věnoval výlučně kulturní kritice a historii. Jeho první a esejistická sbírka *Perspektivy křesťanství* (Kristna perspektiv, 1937) je vedena duchem soudného křesťanského humanismu. *Bible v současné švédské lyrice* (Bibeln i nutida svensk lyrik, 1939) je svým způsobem malé klasické dílo. Jeho poezie má málo vzletu a spontánnosti, nechybí jí však osvěživá poctivost a jasnost. Přes svůj křesťanský tradicionalismus není Hildebrand ani stydlivý, ani dogmatický a dovede se s literárními světáky své doby (se socialisty, nihilisty, primitivisty, surrealisty a jak se všichni jmenují) utkat na jejich vlastní půdě, aniž jejich modernistickým nástrahám podlehne. Celkem nevýznamná skupina mladších spisovatelů s náboženskými zájmy má v Hildenbrandovi svého nejvyrovnanějšího představitele. Proto je téměř ve všem pravým opakem SVENA STOLPEHO (\* 1905), rovněž nábožensky orientovaného spisovatele a kritika, který byl v polovině třicátých let zachráněn z objetí literárního modernismu Oxfordskou družinou a pak konvertoval ke katolicismu, do jehož služeb nyní dává svou obdivuhodnou literární energii i polemický talent. Z jeho náročnějších děl novějšího data zde můžeme uvést životopis Jany z Arku a dvě vzájemně související studie o královně Kristině, rovněž konvertitce.

Budoucí literární historikové budou asi třicátá léta považovat především za velkou dobu poezie. To však neznamená, že próza tohoto desetiletí není

téměř stejně impozantní. Až na dvě výjimky romanopisci sice nejsou stejně odvážnými formálními novátory jako básníci, zápasu s velkými problémy doby se však nevyhýbají a vedou jej dokonce s takovou otevřeností, důkladností a smyslem pro sociální hodnoty, že s nimi básníci sotva mohou soutěžit. Romanopisci třicátých let nebyli strženi kontinentálními literárními proudy stejnou měrou jako básníci. Udrželi si kontakt s domácí tradicí, přesněji řečeno s realistickým a společensky angažovaným románem předchozích dvou desetiletí, a pořídili jakýsi inventář švédských existenčních podmínek na různých sociálních úrovních. Na rozdíl od svých předchůdců však méně zdůrazňují regionální hlediska a jejich názory a hodnocení se vyznačují menším třídním uvědoměním.

Třebaže jsou spisovatelé proletářského původu mezi nejlepšími prozaiky třicátých let v přesvědčivé většině, nemají stejný sklon psát knihy bezprostředně odrážející třídní boj, jak to dělali jejich literární kolegové z předešlé generace. Ve třicátých letech už nestál literárně nadaný příslušník dělnické třídy stranou hlavního proudu kulturního vývoje. Díky svému talentu a následkem rychlého sociálního vyrovnání zaujal ve švédské literatuře ústřední postavení. Před rokem 1930 dosáhli dělníci svých dvou hlavních cílů, všeobecného hlasovacího práva a nejistého postavení většiny, a během následujícího období deprese došlo v rychlém sledu k sociálním reformám, jež byly považovány za samozřejmost. Tento vývoj znamenal poslední a závěrečnou kapitolu na cestě k úplné demokratizaci Švédska. Za těchto okolností už dělnický spisovatel nepovažoval za svou prvořadou povinnost dát svůj talent do služeb propagandy a společenské kritiky, byť musíme přiznat, že ve třicátých letech nebyly ještě poměry zdaleka tak ideální, aby nebylo zapotřebí radikální společenské literatury. Aspoň tři současní spisovatelé, totiž Ivar Lo-Johanson, Moa Martinsonová a Jan Fridegård, se různým pohodlně usazeným lidem tvrdě vysmáli svým bezohledným odhalováním skutečného života továrních a zemědělských dělníků. Jinak byly ovšem přímé útoky na panující poměry nahrazeny romány, které třídně uvědomělými výpady proti současné společnosti vůbec nejsou nebo je pouze vzdáleně připomínají. Švédští spisovatelé už nemuseli psát romány s názvy jako *Dělníci*. *Příběh o nenávisti* apod.

Pro změněnou sociální mentalitu spisovatelů zakořeněných v dělnické třídě je na druhé straně příznačné to, že oblíbenou formou prózy třicátých let se stala detailní románová autobiografie. Společenská kritika, pokud se v tomto žánru vyskytuje, je tu spíš náznaková než přímá a týká se minulosti, takže se posunuje do klidnější retrospektivy, jež není exponována tvrdým bleskovým osvětlením aktuálního sociálního konfliktu. K autobiografickým dílům tohoto druhu, která spatřila světlo světa ve třicátých letech, patří *Dobrou noc, země!* Ivara Lo-Johanssona, *Román o Olofovi Eyvinda Johnsona*, *Kopřivy kvetou* a *Cesta do světa* Harryho Martinsona, série románů o *Larsi Hårdovi* Jana

Fridegárda a románová suita o *Knutu Toringovi* z pera Vilhelma Moberga. Jak se ukázalo, byly možnosti autobiografického románu dokonce tak velké, že někteří spisovatelé, kteří tento žánr pěstovali ve třicátých letech, jej rozvíjeli i nadále, například Moberg ve *Vojáku se zlomenou puškou* (Soldat med brutet gevär, 1944) a Lo-Johansson v cyklu *Analfabet* (Analfabeten, 1951), *Podomní obchodník* (Gårdfarihandlaren, 1953), *Stockholman* (Stockholmaren, 1954), *Novinář* (Journalisten, 1956), *Spisovatel* (Författaren, 1957), *Socialista* (Socialisten, 1958) a *Voják* (Soldaten, 1959).

Třebaže tito spisovatelé zachytili své autentické vzpomínky nesporně pozitivě a kriticky, jsou jejich romány také svědectvím, že dělničtí autoři třicátých let si pohled zpět mohou dovolit a že se dovedou bez sentimentality a bez zkreslování skutečnosti vzdát příjemného šerosvitu, který tolik podněcuje každého, kdo píše o minulosti. Když svá autobiografická díla psali, měli tito spisovatelé svá krušná léta většinou za sebou, a proto asi byli v menším pokušení než dříve tasit meč polemiky. Literární veřejností byli „přijati“ a nepovažovali už za nutné, aby se prosazovali proti zavedenému literárnímu a sociálnímu konzervatismu. Šlo jim o vytvoření vlastní, nové literární tradice, osvobozené od pout minulosti a zbavené pocitu méněcennosti vůči těm literárním současníkům, jejichž cesta k úspěchu nebyla tak kamenitá a klikatá. Dělnický spisovatel mohl publiku nabídnout hned na začátku své dráhy svět zcela nových zkušeností, viděných novým a svěžím pohledem. Třebaže se to ve třicátých letech dalo různými literárními formami, dosáhl největších úspěchů v autobiografickém románu — možná hlavně proto, že mu poskytoval větší volnost než žánry podléhající přísnější kázní. Novým prozaikům třicátých let stačilo jen sledovat proud vlastních vzpomínek, vzpomínek na prožitky tak bohaté a různorodé, tolik poznamenané nevysvětlitelnými a zdánlivě nesmyslnými hrami osudu, komickými, tragickými i tragikomickými. Tento materiál přinesl fascinující literární sklizeň, naučil-li se žnec-spisovatel používat svého literárního náradí s náležitou zručností, fantazií, přesností a na správném místě.

Spisovatelka, jež podnikla ve třicátých letech na některé společenské instituce a konvence nejostřejší útoky, patřila — byť se to zdá nepravděpodobné — k aristokratické třídě. Konvence a instituce, které AGNES VON KRUSENSTJERNOVÁ (1894–1940) napadla, byly pěstovány právě její vlastní třídou. Ve svém posledním díle, v působivém, ale nedokončeném románovém cyklu *Chudá šlechta s částmi Chudá šlechta* (Fattigadel, 1935), *Stíny mezi stromy* (Dunklet mellan träden, 1936), *Tato šťastná léta* (Dessa lyckliga år, 1937) a *Na jaře života* (I livets vår, 1938) bezohledně bičuje nejen svou třídu jako celek, nýbrž i členy vlastní rodiny, s níž se před mnoha roky dostala do sporu jednak pro svou mezalianci s Davidem Sprengelem, nadaným literárním kritikem pochybné pověsti, jednak kvůli okruhu témat, jimiž se od začátku své spisovatelské dráhy zabývala. Ve svých knihách totiž psala, a to odvážněji než kterýkoliv

švédský spisovatel před ní, o sexuálních problémech, o sexuálních inhibicích a úchylkách, které se vyskytovaly zejména v degenerovaných šlechtických rodech. Podle toho, co dnes víme, jsou její první knihy (takzvané knihy o Tony) lehce zastřeným spisovatelčiným obrazem v dívčích a raných ženských letech. Jde o intimní studie předčasné sexuální zralosti, která Agnes von Krusenstjernovou — podobně jako její Tony — vedla přes nervovou hysterii do soukromé psychiatrické kliniky ve Stockholmu.

V průběhu dospělosti Agnes von Krusenstjernové (zemřela v šestačtyřiceti letech na mozkový nádor) se neustále střídala období mimořádné tvůrčí síly s těžkými psychickými krizemi, jež často vyžadovaly dlouhodobou lékařskou péči. Někdy se její tvůrčí období kryje s krizí. Tak tomu bylo, když psala *Chudou šlechtu*. Některé její části vytvořila v ústavu pro duševně choré ve Španělsku. Krusenstjernová napsala většinu svých děl v zahraničí, témata však čerpá téměř vždy ze švédského prostředí, jež znala z mládí. Její knihy jsou téměř bez výjimky reminiscencemi a jako takové patří k nejostřejším a nejrozervanějším, jaké ve švédštině vznikly. Jsou však napsány křišťálově průzračným a neobyčejně vybroušeným stylem, který tvoří k hystericky eruptivnímu světu jejich románů zvláštní kontrast. Z „vypulírovaných“ rukopisů vyplývá, že za většinu satirických formulací a výpadů, jež se od poměrně klidné a uměřené prózy Krusenstjernové výrazně liší, je odpovědný voltairovsky vtipný a nectný David Sprengel. O tom, že David Sprengel na její styl silně a ne vždy blahodárně působil, vydává jednoznačné svědectví zejména cyklus o slečnách Pahlenových. Nemůžeme říci, jakou měrou Sprengel obohatil její dílo v jiném ohledu, neboť tajemství své literární spolupráce oba manželé velmi pečlivě ukryli.

I když se Agnes von Krusenstjernová neustále zabývá sexuálními problémy nejchoulostivějšího a nejznepokojivějšího druhu, nepatřila k vyznavačům freudismu a neměla styky ani se svými spisovatelskými kolegy z řad primitivistů a surrealistů, kteří Freudovy výzkumy v oblasti duševního podvědomí považovali za svá východiska. „Sexuální mystiku“ D. H. Lawrence a jeho švédských učedníků však svým způsobem sdílela. Zdá se ovšem, že erotické ideály Agnes von Krusenstjernové měly zcela jiné vzory.

Ač je to neuvěřitelné, byli oblíbenými autory jejího mládí (a někteří jimi zůstali i ve spisovatelčině zralém věku) Louisa May Alcottová, Fredrika Bremerová, H. Ch. Andersen, Selma Lagerlöfová, a především Dickens, tedy spisovatelé, kteří zřejmě nebyli zrovna nejlepšími průvodci na cestě, po níž se posléze vydala. Svět, který Krusenstjernová ve svých knihách popsala, má sice některé styčné body s Dickensem, jinak je však výsledkem její vlastní instinktivní a prudké reakce na tvrdé sociální konvence, jež určovaly její dětství. Její knihy znamenají únik ze světa těchto konvencí — a často také krvavou mstu.

Vedle několika nevýznamných raných povídek o mladých dívkách a kromě několika pozdějších, poměrně dobrých novelistických sbírek tvoří dílo

Agnes von Krusenstjernové tři velké románové cykly, a to knihy o Tony, které vyšly ve třech dílech vždy po dvou letech mezi roky 1922 a 1926, dále ambicióznější sedmidílná suita o rodině von Pahlenové a jejich četných příslušnících (1930 až 1935) a konečně cyklus, který byl uveden *Chudou šlechtou* z roku 1935 a jenž do spisovatelčiny smrti nebyl dokončen. Ty knihy, které popisují dívčí a raná ženská léta Tony Hastfehrové, jsou citlivým a celkem věrohodným popisem sexuálního probuzení a sexuálních zábran. Poslední oddíl cyklu, situovaný do psychiatrické léčebny, však naznačuje, že se v tvorbě Agnes von Krusenstjernové objeví senzačnější stránky.

A ty vyšly zcela jednoznačně najevo počátkem třicátých let, když se na knihkupeckých pultech objevily *Slečny von Pahlenovy* (Frökarna von Pahlen). Než byl cyklus ukončen, stala se Agnes von Krusenstjernová předmětem prudkého sporu o to, zda má spisovatel právo popisovat sexualitu a její různé projevy. V polovině cyklu o von Pahlenových byla Krusenstjernová v líčení erotických detailů (a zvláště erotických zvráceností) tak odvážná, že se její nakladatel Bonnier zdráhal ve vydávání pokračovat, nebudou-li v rukopise provedeny určité změny. Poslední čtyři díly proto vydalo nakladatelství Spektrum, které si pokládalo za čest, mohlo-li podněcovat mladé literární radikály nejruznějšího přesvědčení.

*Slečny von Pahlenovy* určitě nejsou pornografií, místy se však pohybují nebezpečně blízko jejích hranic. Málokdy shromáždil umělec tak významný a tak čistých úmyslů jako Krusenstjernová do jednoho románu tolik nechutných a beznadějně perverzních mužských i ženských postav, s nimiž se setkáváme v posledních dílech *Slečen von Pahlenových*. Události, jež se v jejich kruhu odehrávají, vrcholí v příšerných bakchanáliích se zvrácenostmi téměř nepředstavitelnými.

Kromě stylistické virtuozity, již Krusenstjernová vládla za všech okolností, napomáhá čtenáři vydržet vize nesmyslného, sexuálně inspirovaného zla ve *Slečnách von Pahlenových* ještě jedna věc, totiž nepřičetný hněv a rozhořčení, jimiž je dílo inspirováno. Podle Agnes von Krusenstjernové vede erotika chápaná jako pouhá hra, flirt a sobecký požitek ke sterilítě a je vlastně zneuctěním zdravé sexuální vášně, jejímž účelem je plození, reprodukce životaschopné lidské generace. Ve *Slečnách von Pahlenových* hraje tento zdravý pud ústřední úlohu pouze u dvou žen, u Angely a její tety Petry. Uspokojují-li však obě ženy tento pud nakonec matriarchátem, v němž jsou muži používáni pouze jako nástroje oplodnění, pak to ukazuje, že konstruktivní úmysly Krusenstjernové jsou v tomto díle sotva schopny vytvořit přijatelnou alternativu chorobné a scestné vášně, kterou tak ničivě bičuje.

Spisovatelčino rozhořčení, které ve *Slečnách von Pahlenových* upadlo do nebezpečí, že ztratí ze zřetele svůj cíl a přejde v monomanickou vizi sexuální promiskuity, se vrací do značné míry ke své původní kritické preciznosti a vyrovnanosti v rodinném románovém cyklu, jenž se podle svého prvního dílu

obvykle nazývá *Chudá šlechta*. Vyčichlé rodinné tradice a strnulé sociální konvence se objevují v románech o Tony a o slečnách von Pahlenových často, avšak teprve v *Chudé šlechtě* je spisovatelka pranýřuje naplno a s vražednou přesností zkoumá metody, jimiž mrtvé jeho aristokratických konvencí dusí všechny formy života a růstu. Degenerace a morbidní strach ze sexu s příslušnými zábrany hrají i v *Chudé šlechtě* svou úlohu, nečiní si však už nárok na ústřední postavení. Jako celek je *Chudá šlechta* fascinujícím dílem především pro svůj citlivě vyvážený styl. Tento mistrovský sloh je místy narušen výrazy vroucími nesmiřitelnou nenávisť a svědčí zároveň o tom, že společenská třída, s níž se spisovatelka dramatickým způsobem rozešla za svého raného mládí, má pro ženu středních let stále tajné kouzlo. Agnes von Krusenstjernová se své minulosti nikdy nedokázala zcela zbavit.

Nezvyklý protiklad mezi nekonvenčním ideovým obsahem a v podstatě konvenční uměleckou formou, jímž se vyznačuje dílo Agnes von Krusenstjernové, se naprosto nevyskytuje u EYVINDA JOHNSONA (1900–1976). Jemu a Krusenstjernové patří stejným dílem čest, že už ve dvacátých letech zaznamenali a pěstovali některé postoje, motivy a hlediska, které měla švédská literatura v dalším desetiletí obecně přijmout za své. Eyvind Johnson však pěstuje také nové experimentální *formy*, nový prozaický styl a novou vypravěčskou techniku nejpokrokovějšího rázu. Je dokonce prvním švédským spisovatelem, který se téměř od svého debutu cílevědomě snažil používat oněch forem prózy, z nichž v rukou Manna, Prousta, Gida a Jamese Joyce vzešel nový typ románu. Cestu k těmto moderním mistrům si Eyvind Johnson našel poměrně snadno, neboť měl velmi mezerovité školní vzdělání. Tím se stalo, že jeho literární vkus nemohl ustrnout nebo se dostat do vleku tradičních forem. Navíc neměl ve svém mládí žádné styky se zavedenými kulturními institucemi, ani s lidovou vysokou školou, která uvedla předchozí generaci do světa idejí a forem, jenž byl v nejednom ohledu velmi tradiční. Většina dělnických spisovatelů z generace, k níž náležel Eyvind Johnson, prošla tvrdou školou života a ta v nich mohla sotva vytvořit loajalitu vůči literárním konvencím. Eyvind Johnson měl kromě toho umělecký temperament, který si instinktivně zvolil svou vlastní cestu, temperament vždy otevřený moderním literárním proudům, vždy připravený vyzkoušet nové stylové a strukturní prostředky uplatněné v cizině. Zároveň však měl také schopnost vytvořit jednoznačně svou formu, kterou nenapodoboval své zahraniční současníky. Hbitá bystrost, neobyčejně vynalézavá fantazie, magická vláda nad jazykem a satira bezděčně střídající jemnou ironii, groteskně ztržštěnou karikaturu a řezavý sarkasmus — to jsou kvality, které vytvářejí zcela nepopsatelné kvality Johnsonova románu.

Než se však tyto vlastnosti mohly plně rozvinout a projevit v tvorbě, musel se Eyvind Johnson probojovat neveselým dětstvím a tvrdým, neklidným a málo



slibným mládím. Narodil se v severním Norrlandu blízko polárního kruhu a věděl, co je těžká a nebezpečná práce už tehdy, když jako čtrnáctiletý získal zaměstnání pomocného vorařského dělníka. V patnácti letech musel napnout všechny své síly nejprve v cihelně a potom na pile, načež byl jakýmsi děvčetem pro všechno v pojízdném biografu. Po tomto poměrně lehkém zaměstnání se stal „celým proletářem, nádeníkem“, a jak píše, dalo mu to „klid, jistotu a bezpečí. Byla to klidná a dobrá práce“. A po celý čas četl, četl a četl vše, co mu padlo do rukou. Používal četby jako jakéhosi prostředku úniku ze skutečnosti, z nuzného a omezeného prostředí kolem sebe. Obíral se vágními sny, že se stane spisovatelem. V devatenácti letech konečně uprchl na jih, dostal se do Stockholmu a odtud po několika letech ještě dál, do Berlína a pak do Paříže. Ve Stockholmu dělal všechno možné — bylo to v nejistotě krizových dvacátých let. Touto dobou jeho zájmy definitivně vykryštalizovaly směrem k literatuře a došly jistého uplatnění tím, že psal novely a spolupracoval s několika jinými dělnickými spisovateli v krátkodobém avantgardním časopise *Naše přítomnost* (Vår nutid). Za svého prvního zahraničního pobytu, který trval dvě léta, Johnson sice téměř živořil, mnoho však četl a objevil mimo jiné Freuda. Ještě důležitější však bylo, že na svých cestách po kontinentu, zpusťšeném válkou, „potkal spoustu zajímavých existencí, jež světová vichřice rozvířila jako vločky, a to mi dalo nejvíc, neboť to byly živé dokumenty dějin naší doby“, jak sám píše. Po návratu domů mu bylo proti mysli, že se Švédové samolibě věnují pohodlnému životu, zavírají oči před bídou za švédskými hranicemi a v literatuře pěstují idylu. Brzy zase uprchl, tentokrát do Paříže, a zůstal v zahraničí pět let.

Před druhým Johnsonovým odjezdem ze Švédska byla přijata k vydání jeho první kniha a za pařížského pobytu si vydobyl v současné švédské literatuře pevné postavení čtyřmi zajímavými romány. Jmenují se *Město ve tmě* (Staden i mörker, 1927), *Město ve světle* (Staden i ljus, 1928), *Vzpomínky* (Minnas, 1928) a *Komentář k pádu jedné hvězdy* (Kommentar till ett stjärnfall, 1929). S výjimkou *Města ve světle* (román vyšel nejprve francouzsky pod názvem *Doporučený dopis* /Lettre recommandée/) se tyto knihy zabývají švédskými poměry, jsou však koncipovány a zpracovány způsobem, který jednoznačně svědčí o tom, že Johnson byl důkladně obeznámen s nejprogresivnějšími kontinentálními autory, zvláště s Proustem, Gidem a Joycem. Plyne to už z názvu *Vzpomínek*, knihy, jež patrně vlivy Proustovy prozrazuje také v jiných směrech. Gidův ironický intelektualismus a skeptické útoky na všechny zavedené „hodnoty“ se vyskytují ve všech raných Johnsonových knihách. Doveďe pro své záměry vhodně využít i Gidovy techniky psát příběhy v příběhu a Joycova vnitřního monologu. Ze švédských autorů pro něj měli podle všeho význam pouze Ludvig Nordström a Hjalmar Bergman, zvláště pak druhý z nich. Často s vděčností přiznával svůj dluh zkušenějším moderním spisovatelům,

zejména v eseji Úvahy o románu (Romanfunderingar) z roku 1945. Píše tam, že význam těchto autorů nespočívá pouze v tom, že „člověku přisoudili nové okruhy motivů a dali mu nové frekvence, což pochopitelně není nejdůležitější, nýbrž že člověka a jeho situaci nově zkoumali, že nabyté zkušenosti nově vyjádřili. Každý svým způsobem upozornil ostatní na nové nebo skryté možnosti románového umění, pokud se teď shodneme na používání tohoto výrazu pro určitý druh románové tvorby.“

Z knih, které vyšly během pařížských let, je nejméně samostatné *Město ve světle*. Tématem i laděním připomíná Hamsunův *Hlad* a svou subtilní dialektikou Gida. *Město ve tmě*, příběh o životě v severošvédském městě Boden, obsahuje podstatně více johnsonovských prvků. Spisovatel zde stále používá všech nových technických fines, dovedně je však podřizuje hlavnímu tématu, jímž je napůl satirický, napůl milý a účastný obraz několika lidských osudů v malém městě blízko polárního kruhu. Pokud se dá říci, že se v této knize projeví některé literární vlivy, pak z nich jistě byly nejdůležitější maloměstské obrazy Hjalmara Bergmana. Vcelku je *Město ve tmě* jedním z nejméně náročných Johnsonových románů, přitom ale patří k jeho nejlépe napsaným prózám. *Komentář k pádu jedné hvězdy* je naproti tomu ambiciózním a velmi složitým dílem, které působí méně uceleným a organickým dojmem. Je možné, že o to spisovatel záměrně usiloval, neboť se zde zabývá nejspletitějšími psychologickými a morálními situacemi člověka v současné rozkládající se kapitalistické společnosti. Tón knihy je proto chmurný, satira často tvrdě ničivá, analýzy podvědomých motivů člověka pronikavé a zároveň ponuře deziluzované. V první skupině Johnsonových románů, z nichž všechny pojednávají o zábranách a temných vnitřních konfliktech lidského individua, o jeho hamletovském charakteru, jak to později spisovatel nazval, je *Komentář k pádu jedné hvězdy* dílem nejméně harmonickým.

Když dává v roce 1930 své nové knize název *Rozloučení s Hamletem* (Avsked till Hamlet), znamená to první krok k méně negativnímu postoji, třebaže zmíněné dílo i dvě, jež po něm následovaly, *Bobinack* (1932) a *Děšť za svítání* (Regn i gryningen, 1933), jsou vůči člověku a světu, který si vytvořil, náležitě kritické. Eyvind Johnson však už není ponořen do psychologického determinismu tou měrou, aby si nedovedl představit řešení lidského dilematu. Po návratu do Švédska v roce 1930 navázal podnětné kontakty jednak se sociální demokracií, jednak se soudobými literárními primitivisty. Tyto kontakty mu pomohly zbavit se melancholicky introspektivní hamletovské masky předchozích knih, umožnily mu účast v aktuální sociální a kulturní diskusi a dovolily mu vystupovat na straně, která optimisticky počítala s tím, že radikální změny ekonomických a sociálních institucí spolu s otevřeným uznáním přirozeného, sexuálně motivovaného instinktivního života přinesou lepší svět. Proto je *Bobinack* fantasticky démonickým obrazem manipulací, jakých je

schopen moderní kapitalismus, proto je *Děšť za svítání* útokem na ohlupující obchodní život moderní doby a oslavou života v náručí přírody. Třebaže šlo o knihy polemické, nebránilo to spisovateli v jeho radikálních formálních experimentech. *Bobinack* má maximálně složitou strukturu a v *Dešti za svítání* používá spisovatel k hloubkové analýze značně spletené techniky připomínající Andrého Gida.

Z dalšího Johnsonova díla, ze série autobiografických románů, které byly později spojeny společným názvem *Román o Olofovi* (Romanen om Olof), se však vyspekulovaná modernistická technika téměř úplně vytratila. Příběh je ponechán svému organickému růstu, vyvíjí se jen z vnitřních souvislostí mezi událostmi a z povahy lidského materiálu, a zde spěje kupředu rychle nebo pomalu, nepokojně, nebo klidně, záleží na spisovatelových okamžitých náladách nebo záměrech. Svým spontánním a různorodým stylem, hluboce osobním tónem a svými originálními hledisky patří cyklus nesporně k tomu nejlepšímu, co Eyvind Johnson vytvořil. První díl s názvem *Čtrnáctý rok* (Nu var det 1914) vyšel v roce 1934, tři další, *Zde máš svůj život* (Här har du ditt liv), *Neohlžej se* (Se dig inte om) a *Závěr mládí* (Slutspel i ungdomen), následovaly po ročních intervalech. První díl sliboval široce založený obraz norrlandské společnosti z počátku našeho věku, obraz čerpající materiál ze života a mravů dělnické třídy. Další díly sice obsahují mnoho barvitých, často brutálních a někdy tragických záběrů z tvrdého života širokých vrstev, z jejich boje se zimou a temnotou na dalekém Severu, fascinují však především jako intimní psychologické studie plachého chlapce, u něhož sledujeme nejisté kroky problematickou pubertou a neklidným, tápajícím a hledajícím mládím. Příběh se rozvíjí volnou formou, jeho detaily však drží pohromadě téměř hudební kompozice tématu. Každý jednotlivý díl zpracovává určité vymezené stadium, jímž se hrdina vyvíjí k intelektuální a emocionální zralosti. Do rámce jeho realistického děje je kromě toho vpletena poeticko-symbolická „sága“, jakási básnická vize typicky norrlandských osudů a pocitů. Sága o mlze a souchotinách (Sagan om dimman och lungsoten) ze *Čtrnáctého roku* je z nich nejmímavější. Vypráví o ženě ze slatiny, jejíž všechny děti skosila hrozná „nemoc“ (tuberkulóza), a ona si pak začne namlouvat, že jejími dětmi jsou mlhy bažin. Nadýchá se tedy mrazivé vlhkosti a zemře. Takováto „sága“ by uchvátila i mistryni žánru Selmu Lagerlöfovou, byť by jí nedovedla vyprávět se stejně nesmlouvavým básnickým realismem jako Eyvind Johnson.

Poslední díl cyklu o Olofovi má nejnižší úroveň. Způsobila to zčásti okolnost, že koncem třicátých let, kdy jej Johnson psal, byl silně znepokojen triumfálním tažením nacismu a hrozbou, kterou jeho ideologie představovala pro západní kulturu a humanismus. Cítil se povinen dát svůj celý talent a všechny své síly do služeb boje proti tomuto zlu. Během války a v letech před jejím vypuknutím nabyly Johnsonovy knihy formy vášnivých protestů proti totalitnímu

teroru a mimo oblast literatury autor spolupracoval víceméně přímo na propagačních publikacích *Všemu navzdory* (Trots allt), *Svoboda Severu* (Nordens frihet) a *Stisk ruky* (Håndslag). Prvé dvě otevřeně a nebojácně protestovaly proti ústupné politice švédské vlády a shromažďovaly kolem sebe síly, jež se snažily v bratrském Dánsku a Norsku udržet ducha odporu proti německé okupaci. *Stisk ruky* byl ilegální list redigovaný Eyvindem Johnsonem a určený k tajnému rozšiřování v Norsku.

Ačkoliv se všichni významnější švédští spisovatelé projeví dříve nebo později jako odpůrci nacismu a fašismu a obhajovali humanistický idealismus totožný se západní kulturou, žádný nebyl v útocích i obraně otevřenější a vytrvalejší než Eyvind Johnson. Věci demokratické svobody a boji proti tyranii věnoval knihy *Noční cvičení* (Nattövning, 1938), *Vojákův návrat* (Soldatens återkomst, 1940) a románový cyklus o Krilonovi (1941–1943). *Noční cvičení* podává úděsný obraz toho, jak nacisté využili všech nízkých, primitivních s zvířecích pudů v člověku, a potud je také Johnsonovým zúčtováním s primitivismem, k němuž se kdysi přihlásil v *Dešti za svítání*. *Noční cvičení* rovněž věnuje jistou pozornost skrytému švédskému nacismu, ten je však hlavním tématem až ve *Vojákově návratu*. Kniha byla nazvána příběhem o neznámém vojákově Severu. Pojednává totiž o muži, který bojoval za svobodu ve třech válkách, ve Španělsku, ve Finsku a v Norsku, a na idylickém švédském venkově se za jedné krásné letní noci stane obětí vraždy. Zabije jej jedno z oněch podlých a neustále nespokojených individuí, jež byla zralá podlehnout laciným nástrahám totalitní propagandy. Chmurná ironie, která se vznáší nad vražednou scénou *Vojákově návratu*, přerůstá groteskním crescendem v krutou satiru následující scény. Typičtí představitelé slušného maloměšťáctva jsou v ní shromážděni kolem vojákově zkrvaveného těla, projevují však větší zájem o své vlastní banální problémy a starosti než o všelidské ideály představované náhodným cizincem. Nad stojatou vodou jejich malosti se však vznáší vysněná vidina umírajícího, sen o slušnosti v lidských vztazích. „Slušnost je svoboda. Bráníme svobodu, dá se tomu také říkat svobodná kultura. Zde na Severu a na Západě má slušnost vyhlídka, na Východě a na Jihu však jsou její nepřátelé.“

Za tyto „vyhlídky slušnosti“ bojuje skupina přátel z románového cyklu o Krilonovi — *Skupina Krilon* (Grupp Krilon, 1941), *Krilonova cesta* (Krilonens resa, 1942) a *Krilon sám* (Krilon själv, 1943) — v neutrálním Švédsku válečných let někdy proti velké přesile. Cyklus o Krilonovi je impozantní alegorickou mozaikou důmyslné konstrukce, brilantní a fascinující, někdy však trpí značnou nevyrovnaností. Dílo vyrostlo ze skutečných švédských poměrů během prvních válečných let. Alegorie je nesmírně vynalézavá, nesmírně pestrá a nesmírně sémanticky bohatá, takže se stává satirou nejvyšší, nejdůstojnější i nejtřetnější úrovně. Alegorická struktura je však někdy tak složitá, že čtenář sleduje její bludiště a dešifruje její detaily velmi nesnadno. Cyklus o Kri-

lonovi, který je mnohdy brilantní, přechází místy téměř v karikaturu Johnsonova vždy stejně pohotového a názorného stylu, jeho neúnavné vynalézavosti, jeho často vyhybavého a rozvláčeného postupu při zpracování tématu. Je možné, že v cyklu o Krilonovi zašel do těchto krajností úmyslně, aby zmátl nepřítele. Ať tomu ale bylo jakkoliv, německá cenzura knihy o Krilonovi do okupovaného Dánska pustila.

Alegorie, která tvoří nejistou dějovou a tematickou základnu cyklu o Krilonovi, není svými technickými prostředky příliš vzdálena rámcové vypravěčské technice, již je použito v *Březích a příboji* (Strändernas svall, 1945), v knize, kterou můžeme spolu se čtyřmi knihami o Olofovi považovat za vrchol Johnsonovy tvorby. Rámcový příběh je zde zpracován se suverénním uměním a čtenář je krok za krokem veden (vzdor různým exkursům s důmyslnými intermezzy a mytickými motivy) k poznání nejhlubšího „smyslu“ celku. Navenek je kniha moderním převyprávěním Odyssey a jako taková se dá číst s výborným požitkem, s požitkem, jaký známe ze setkání se starými a velkými věcmi, když nám je přiblíží oči bystrého moderního pozorovatele. Podívali se však na *Břehy a příboj* blíže, zjistíme, že jde o příběh člověka, který hledá „hodnoty“ života a jeho eventuální smysl. Johnsonův příběh o Odysseovi nutí pozorného čtenáře k neustálému srovnávání problémů antického hrdiny s problémy moderního člověka, s problémy války a viny, s rozporem mezi tím, co člověk chce, a tím, co musí, a dokonce i s otázkou samého pojmu povinnosti a skepticky dvojznačného vztahu k ní, tedy vztahu, o jehož existenci ví každý, kdo žije ve složitém světě našich dnů. Eyvind Johnson však tyto problémy nestaví vyhraněně dialektickou formou. Přicházejí nenápadně, oklikou, často žertovně, ne-li groteskně. Jako by chtěl spisovatel ukázat, že pravda je nesmírně plachá a že se k ní nesmíme přibližovat okázale a s nápadnou slavnostností. Při psaní *Břehů a příboje* se Johnson zřejmě mnoho učil u Jamese Joyce a také u Thomase Manna (na jeho cyklu o Josefovi), nikdy však neztratil svou osobitost. Joycova vnitřního monologu používá s nenuceností skoro nezpůsobnou a Mannovu téměř pedantskému umění rekonstruovat minulost dovede dát lehkost a čtverácky nakažlivý humor, který nikdy neopomene pobavit vymyšlenou historkou nebo neuctivě zmenšit do lidských proporcí mytické hrdiny a antické náboženské obřady. To a mnoho dalších věcí propůjčuje různorodou, tvárnou a veskrze moderní podobu *Břehům a příboji*, dílu, které je ve svých nejbizarnějších okamžicích tak subtilní a mnohovrstevné, že jen citlivě vnímavý čtenář může plně poznat jeho rafinovanou virtuozitu a jeho pozornou a pronikavou analýzu člověka neúnavně tápajícího po pravdě, jež mu často s výsměchem uniká.

S technickou virtuozitou a volným použitím formy historického románu se setkáme také ve *Snech o růžích a ohni* (Drömmar om rosor och eld, 1949). Je to zčásti dokumentární román o čarodějnickém procesu proti francouzskému

knězi Urbainu Grenierovi, který žil v sedmnáctém století, a spojuje v sobě jedinečným způsobem subtilní ironii, skepsi a humanistický patos svého autora. V Johnsonově románové tvorbě po *Snech o růžích a ohni* nabyly zřejmě vrchu jeho starší rysy. Horoucnost *Snů o růžích a ohni* nahrazuje pak dvojnásobně, ironie, deziluzovaná moudrost a to, co získal od Thomase Manna. Urbain Grenier je další variantou johnsonovského mučedníka a hrdiny. Justiční vražda spáchaná na tomto hrdinovi znamená zavraždění čestnosti, statečnosti a zdravě instinktivního života. Přízpusobiví šošáci vše přežívají. *Sny o růžích a ohni* jsou rovněž Johnsonovou nejlyričtější knihou, byť má ironický rámeček. Lyrická je nejen při líčení lásky Urbaina Greniera, nýbrž také v ponuré intenzitě sexuálních fantazií jeptišek odloučených od světa.

Mnohem matněji jsou dva autobiografické romány *Romantický příběh* (Romantik berättelse, 1953) a *Běh času* (Tidens gång, 1955), jakož i román *Dej to slunce pryč* (Lägg undan solen, 1951), popisující život na kontinentu v poválečných letech.

*Běhy a přiboj* a *Sny o růžích a ohni* jsou historickými romány v užším slova smyslu. V jádře jde o obrazy stále stejného lidského údělu, historických kostýmů se používá ke zdůraznění jeho nadčasové dimenze, k získání dvojí perspektivy. V románu *Mraky nad Metapontem* (Molnen över Metapontion, 1957) pracuje Johnson záměrně se dvěma různými časovými plány se dvěma dějišti lidského ponížení — s nacistickým koncentračním táborem a s antickým shromaždištěm řeckých válečných zajatců u Syrakus. Tato úchvatná dvojí perspektiva je svědectvím Johnsonova vnitřně bohatého evropanství a polyhistorství, jeho schopnosti vidět člověka a běh dějin z ptačí perspektivy, svědectvím jeho rezignace, již nechýbí paradoxní optimismus.

V románu *Za časů Jeho Milosti* (Hans nådes tid, 1960) nabývá Johnsonův pozdní životní názor nejvypracovanějšího a nevymluvnějšího výrazu. Tento dialekticky důmyslný román vypráví o tom, jak je vzdělaný a rozumný člověk neschopen činu, o tom, jak bezmocná je lidská inteligence proti brutalitě a násilí.

Johannes Lupigius je langobardský učenec a dvořan, který žije v temném středověku na dvoře franského samovládcе Karla Velikého. Johannes se nestaví proti zlu, násilí a státnímu absolutismu, stává se naopak mistrem umění přežít. Je stoik, jenž se učí svůj neblahý osud vydržet, který se učí přihlížet, jak je poskvřňováno to, co v mládí miloval. Na příkaz svého podezřívavého knížete je sám uvržen do vězení a týrán, přesto však zůstává vůči svému pánu loajální. Johannes se ohýbá jako třtina ve větru a v tom spočívá jeho moudrost. Tyto myšlenky můžeme považovat za nejnovější, ne-li za poslední příspěvek k hamletovskému monologu o problému svobody a násilí, který Johnson vede přes třicet let. *Rozloučení s Hamletem* bylo výzvou, programem se však nikdy nestalo, jistota víry a patos nebyly nikdy s to Johnsonovu skepsi a pochyby definitivně překonat.

V tvorbě VILHELMA MOBERGA (1898–1973), nejčtenějšího soudobého švédského spisovatele, nezanechal Johnsonův literární internacionalismus mnoho stop. Moberg je hluboce zakořeněn ve švédské půdě i tehdy, když je vůči institucím své země nejkritičtější a vznáší své velmi vážné připomínky k byrokratickým tendencím omezovat práva jednotlivce a v některých případech dokonce manipulovat se zákonem ve snaze chránit osoby ve vysokém (ne-li přímo nejvyšším) postavení. Když se Moberg před několika lety zabýval podobnými aktuálními politickými a sociálními problémy, zdálo se, že jej značně odvádějí od selského života, z něhož většina jeho románů čerpá náměty. Ve skutečnosti však Mobergův zájem o veřejné otázky vyrostl organicky z toho, co bylo vždycy osou jeho literární činnosti, totiž ze země a jejích obdělávatelů. Na švédských sedlácích, jejichž život snad žádný jiný spisovatel nepopsal hodnověrněji, nejvíc obdivuje spojení zatvrzelého individualismu a poslušnosti zákona, jež je pro ně charakteristické. Mobergovi bylo vždy jasné, že tento svéhlavý individualismus má také své stinné stránky a obsahuje znepokojivé reakční prvky, dospěl však časem k závěru, že jeho nezkažená podoba je jedinou obranou proti přehnanému byrokratismu moderní společnosti. Zlořády, které Moberg napadá zvláště ve svých vysloveně polemických dílech z padesátých a šedesátých let (v projevech, v dramatice, v článcích a v satíře *Stará říše /Det gamla riket/*, jež má styčné body se Strindbergem i Swiftem), jsou těmi nejhoršími produkty systému, který v člověku postupně podkopává povědomí individuální důstojnosti a redukuje jej na bytost, jež pouze tupě a pasívně přijímá, takže o jeho snaze uplatnit se a vytvářet pozitivní, do budoucnosti zaměřené životní hodnoty pro sebe i pro společnost nemůže být ani řeči.

Málo švédských spisovatelů solidarizovalo se svou třídou tak hluboce jako Vilhelm Moberg, jehož předkové z otcovy i matčiny strany po celé generace pracně dobývali skrovné živobytí z chudé smálandské půdy. Proti ubíjejícím složkám tohoto prostředí se Moberg vzepřel už v mládí. Odešel do města, aby se stal novinářem a potom spisovatelem. Na svůj původ však nikdy nezapomněl a jeho nejlepší díla jsou ve smálandském venkově zakořeněna stejně hluboko jako jeho otcové, kteří tam po celá staletí žili.

Pocituje příslušnost především ke třídě maloročníků, v níž vyrostl a která v něm získala svého prvního opravdu kompetentního prozaika. „Tento lid žil ve spánku, poslušný, trpělivý, zapomenutý, němý, neznalý svých sil a svých možností,“ píše Moberg ve *Vojáku se zlomenou puškou*, v autobiografickém románu, kde popisuje, jak svůj literární materiál objevil. A pokračuje: „Chci zde podat obraz rodu analfabetů, obraz, s jakým jsem se ještě v žádné tištěné knize nesetkal. Mám k nim přece velice blízko, když jsou v mém nejbližším příbuzenstvu. Chci popsat jejich činy, vyložit jejich mlčenlivost, dát jim hlas a podílet se na jejich úsilí objevit svou totožnost. Mám dojem, že by se to mohlo

stát mým pravým povoláním — že by se to od nynějška mohlo stát mým třídním bojem“ (Mobergovy kurzíva).

Mobergovy knihy, které na sebe poprvé soustředily vážnou pozornost, totiž *Raskenové* (Raskens, 1927) a dva romány o Adolfu Bengtssonovi z Ulvaskogu s názvy *Daleko od silnice* (Långt från landsvägen, 1929) a *Sevřené ruce* (De knutna händerna, 1930), popisují téměř výlučně život smålandských sedláků. V prvním z nich si jejich život do jisté míry uchoval zdraví a sílu, třebaže jde o dílo nesporně omezené perspektivy a někdy brutální, ve dvou knihách o Adolfu z Ulvaskogu nabývá však obraz smålandského života temných a chmurných, ne-li přímo tragických tónů. Setkáváme se zde se Smålandem z doby, kdy byl nejchudším a nejzapadlejším švédským krajem. Příroda tam byla na své dary vždy skoupá, a pokud je někomu dala, musel za ně zaplatit téměř nadlidským úsilím. Tento život utvářel povahu Smålandanů po celá staletí a učinil je uzavřenými, příčinlivými a v hloubi duše primitivními. Smålandský sedlák Mobergových knih se liší například od Dalarňana nebo Värmlandana stejně výrazně jako Mobergova těžká próza od strhujícího lyrismu Selmy Lagerlöfové a hřejivé mužnosti Karlfeldtovy. Småland Mobergových raných románů, zvláště *Raskenových*, má ovšem také světlé stránky. Střízlivě realistická vypravěčská technika je prosvětlena lyrickými okamžiky a někdy je vidět, že i v pomalém, unaveném a udřeném venkovu kypí život. Celkový obraz života, jak nám jej knihy předvádějí, je však vážný a zdrženlivý, často pochmurně zadumaný a nablízku vždy číhá neštěstí, aby do bojujícího člověka zašlo drápy.

Neúprosné kupení podrobných fyzických detailů, jež zahrnuje valící se epický proud románu *Daleko od silnice* a jeho pokračování *Sevřené ruce*, vnucuje někdy čtenáři otázku, nebyl-li Moberg ovlivněn vypravěčským uměním Sigrid Undsetové. A jsme o tom téměř přesvědčeni, když vidíme, s jakým úsilím se snaží proniknout do zoufalé a těžkomyslné duše jejich hlavní postavy. Vládne zde duch *Kristiny Vavřincovy* (Kristin Lavransdatter) a *Olava Audunssona*, i když přirozeně nemusíme předpokládat, že se Moberg při líčení tragického osudu Adolfa Bengtssona snažil vypravěčskou techniku Sigrid Undsetové napodobovat vědomě. V mnoha důležitých směrech jde zcela jinou cestou než jeho norská vrstevnice. Náboženský prvek, abychom uvedli aspoň jeden znak, jímž se výrazně liší, je u Moberga pouze vedlejším motivem a zdá se, že spíš ničí, než pomáhá. Například ženu Adolfa Bengtssona dovede nakonec náboženské hloubání k sebevraždě, a nenalezne tedy jako Kristina Sigrid Undsetové spásu v náboženském odříkání, nedojde zaslouženého, byť pracně vydobytého poznání „božské spravedlnosti“, kterou nemůžeme pochopit, nýbrž jen prožít i v nejtěžších okamžicích zkoušek.

Moberg zde podává otřesný, ale nádherný obraz lidského osudu, jemuž připisuje stejnou míru bezcitnosti i primitivismu. Při čtení neúprosně poctivých stránek románu *Daleko od silnice* a jeho pokračování jsme přesvědčeni,



že lidé takto žili a umírali, třebaže si to nechceme přiznat a přejeme si, aby tomu tak nebylo. V názvu *Daleko od silnice* se nesporně ozývá ozvěna románu *Daleko od hlučícího davu* (Far from the Madding Crowd) Thomase Hardyho a duch tohoto anglického spisovatele poznamenává rané Mobergovy knihy nejednou. Duch Hardyho a Shakespeara. Osud smálandského sedláka Adolfa Bengtssona z Ulvaskogu má v sobě něco z beznadějně tragického patosu krále Leara, byť se u Moberga nevyskytuje žádná Cordelie, která by poskytla zlomenému muži poslední skrovnou útěchu. Mobergův příběh se blíží velké tragédii, ale nedospěje k ní. Možná hlavně proto, že jako moderní realista chce stát oběma nohama na zemi a záleží mu na tom, aby svého hrdinu udržel v omezeném a banálním všedním prostředí. Tento Mobergův obraz charakterizuje poctivost. Někdy jej ozařují také záblesky pochmurné krásy a opravdové poezie, jež svědčí o tom, že vzešel z pera skutečného umělce. Detaily románu jsou však nakupeny do výšky téměř nesmyslné a stíny leží tak hluboko a prosvětlí se tak zřídka, že jeho pochmurná jednotvárnost začne nakonec unavovat. Postavám knihy naprosto nechybí odvaha a za věci, které považují za závažné, bojují s chvályhodnou vytrvalostí. Síla jejich odporu se však příliš často podobá síle tahouna a hrdinové vedou proti drtivé přesile tak zoufalý boj, že aspoň čtenáři připadá jako naprosto nesmyslný, jako bezduchý boj hmoty proti hmotě. Tento román nepůsobí zcela harmonickým dojmem vzdor tomu, že je zcela věrohodným obrazem života v zapadlé švédské vesnici na začátku našeho století, kdy mládež táhla hromadně do měst z protestu proti izolaci a proti tradicím upjatého patriarchy. Název *Sevřené ruce* symbolizuje neochotu Adolfa Bengtssona z Ulvaskogu změnit svůj život, podat mladým ruku a zaměřit se na budoucnost. Kniha také končí tím, že Bengtsson ze zoufalství zabije svou nejmladší dceru, která chce utéci do města jako její sourozenci.

Následující Mobergovo dílo, trilogie o Knutu Toringovi i s částmi *Snížená známka z mravů* (Sänkt sedebetyg, 1935), *Nespavost* (Somnlös, 1937) a *Dejte nám zemi!* (Giv oss jorden!, 1939), pojednává rovněž o životě na smálandském venkově, jenže v širších souvislostech a vcelku působí silnějším dojmem. V této trilogii je obraz Smálandu střízlivý, ale bohatý, bohatší než ten, na který jsme byli u Moberga zvyklí. Jeho plnost a jeho proměny však nejsou vtíravé. A hřejivě jasné lyrické prvky se vyskytují častěji než u raného Moberga, zvláště při líčení přírodních krás a při popisu lásky prostých lidí. Nezřídka se však zde setkáváme také s projevy toho, čemu se říkalo věk strojů, s poezií moderní techniky a s oslavou vynálezů, jež tak či onak ulehčily venkovu dřinu a plahočení.

I když to není na první pohled patrné, je základním tématem trilogie o Knutu Toringovi odvěký boj člověka za svobodu. První její stránky pojednávají na první pohled pouze o osobním problému, který je především psychologické

povahy. Setkáváme se s Knutem Toringem, téměř čtyřicetiletým mužem, úspěšným redaktorem všude známého týdeníku *Fristunden*. Působí dojem šťastně ženatého manžela a otce dvou dětí. Vzdor své úspěšné kariéře však mnoho přemýšlí a má neklidný spánek. Nemůže se svého nepokoje zbavit a nakonec se jeho příčinu musí přiznat. Toringův neklid je způsoben tím, že není se svou prací spokojen a že zrazuje své nejhlubší přesvědčení, jestliže se přizpůsobuje své žurnalistické kariéře, která mu sice přinesla „úspěch“, jenže za cenu hlodavého vnitřního neklidu. Zjišťuje, že prostituje svůj talent kvůli živobytí a že ve svém zaměstnání nemůže opravdově žít. Nakonec jej neklid udolá, opustí své místo ve městě a vrátí se do své domovské vesnice Lydalyske ve Smålandu, aby našel klid, pokoj a štěstí na půdě svých otců a v jejich tradicích. Byl v této půdě zakořeněn a nyní se k ní vrátil.

Jakmile se Knut Toring vrátí do Lydalyske a když se podle svých nejlepších schopností přizpůsobí tamní jednoduché práci a životu, psychologizování, jež hraje tak velkou úlohu v prvních dílech trilogie, ustupuje zájmu o různé problémy související se společenským životem švédské venkovské obce. Knut Toring si rozdělí čas mezi zemědělskou práci a psaní novinových článků o zemědělských otázkách. Ztotožní se ochotně, i když s určitými výhradami, s heslem mládežnického hnutí „Zpět k půdě“. Angažuje se v zemědělském družstevnictví. Sdílí hospodářské a sociální potíže venkovského obyvatelstva, k němuž nyní patří. A zdá se, že mu to všechno poskytuje jakési štěstí. Uspokojuje ho, že může pomáhat svým nejbližším bratrům a současně pracovat na moderním programu zemědělského rozvoje. Začíná si dokonce vytvářet jakési krédo. Dává mu název „Země je naše“ a chce v něm podle svých představ stanovit normy skutečně dobrého života. Za hranicemi Švédska však působily síly, jež měly sny Knuta Toringa o ideálním životě zničit. Dospíváme k roku 1938 a na jižním obzoru rychle rostou temná a hrozivá mračna. Knut Toring příliš dobře chápe, že tuto předzvěst nemohou jeho sny o budoucnosti člověka ignorovat. Neboť není krutou ironií blouznit o návratu k půdě, když je ohrožena sama svoboda? Tuto otázku si musí Knut Toring zodpovědět, chce-li s možností lidského štěstí vybudovaného na lidské svobodě vůbec počítat.

Přechází-li závěrečná kapitola románu *Dejte nám zemi!* ve výmluvný útok na útisk a tyranii, pak ve své další knize *Vyjeď v noci!* (Rid i natt!, 1941) drammatizuje Moberg téma tím, že vypráví o lidech, kteří *jednali* ve službách svobody. Stylisticky je tato kniha úspornější, drsnější a soustředěnější než všechny předchozí. Chybí zde široký epický plán, prodlévající na dějových a situačních detailech, jak jsme byli u Moberga zvyklí. *Vyjeď v noci!* je zhuštěný, kvapný a intenzivní příběh, který je vystaven na dramaticky soustředěné formě a od hlavního dějového rámce se téměř neodchyluje. Pro Moberga bylo životně důležité, aby tuto knihu napsal, a tato okolnost poznamenává její

tón i tempo. Formálně je *Vyjed' v noci!* historickým románem z poloviny sedmnáctého století, jeho téma — odvěký boj člověka za svobodu proti mocným utlačovatelům — však mělo v době vydání díla tolik zřetelných paralel v soudobém světě, že žádnému čtenáři nemohl jeho aktuální smysl ujít. Moberg je sdostatek svědomitým spisovatelem, aby dovedl popsat život ve Švédsku, i ten, který se vedl před třemi sty léty. Kniha používá značně archaického jazyka, děj je dovedně propleten starými pověrami a pečlivě je ztvárněna těž ekonomická a sociální struktura doby. Vždy je však jasno, že tyto věci nezajímají Moberga samoúčelně. Tvoří pouze vhodné ideové a věcné pozadí významného a naléhavého poselství, jež spisovatel určuje všem svobodným lidem ve světě zpustošeném válkou na začátku čtyřicátých let.

Děj románu se odehrává v malé vesnici Brändebol. Několik selských rodin zde žije z půdy, na níž mají zákonné právo. To je však nejprve ohroženo a potom otevřeně porušeno cizincem Bartoldem von Klewenem, který se koncem třicetileté války usadil na statku nedaleko Brändebolu a s odvoláním na privilegia, jež mu udělila královna Kristina, požaduje od sedláků některé práce. Sedláci zpočátku odmítají a poukazují na svá prastará práva. Klewenův fojt je však vychytralý muž, znalý umění zacházet se „vzpornými sedláky“. S jeho pomocí se Klewenovi konečně podaří prosadit své a přimět svobodné občany k nenáviděné práci na statku. Navenek se před svým utlačovatelem sice skloní, jejich duch však podroben není. Hlavní zásluhu na tom má mladý Ragnar Svedje ze starého a váženého rodu Svedjů, který klade zotročujícím snahám maximální odpor vzdor tomu, že musí před přesilou Klewenových pacholků prchnout do lesů. Svedje, štvanec a lesní tulák, se stává živým symbolem odporu proti Klewenovi a celému systému, který tento feudál v očích sedláků představuje, a přestože nakonec přijde o život (je Klewenovými pochopy za živa pohřben), žije jeho odbojný duch dále jako naléhavý a závazný podnět pro všechny, kdož jej znali a pochopili jeho spravedlivou věc. Románem *Vyjed' v noci!* se Moberg připojil k Lagerkvistovu *Katovi* a k Johnsonovu *Nočnímu cvičení, Vojákovu návratu* a trilogii o Krilonovi v boji proti nacistické tyranii.

Při energické spolupráci s protinacistickým odbojovým hnutím poté, co napsal *Vyjed' v noci!* dokončil Moberg v roce 1944 autobiografický román *Voják se zlomenou puškou* (Soldat med brutet gevär), přerušeny prací na románu o boji sedláků za svobodu v sedmnáctém století, a v roce 1946 vydal jedno ze svých nejzajímavějších a nejoriginálnějších děl, lyricko-fantastickou prózu o staroseverských obřadech týkajících se sexu a plodnosti, jež nese název *Pramen nevěst* (Brudarnas källa). Moberg se nikdy nezdráhal mluvit o skutečnostech života otevřeně, nikdy dřív se však neponořil do sexuální symboliky tolik jako v *Prameni nevěst*. Právem byla tato kniha nazvána „hymnem na plodnost“ a jako takovou ji můžeme považovat za jediného zdatného potomka sexuálního primitivismu třicátých let. Mobergovi se však sexualita nestala

osou celého literárního programu jako skupině primitivistů kolem mladého Artura Lundvista.

*Pramen nevěst* kupodivu nezbudil rozhořčení samozvaných mravnostních cenzorů ihned, možná proto, že jeho fantastická symbolika nebyla tak přímá, aby na sebe sexuální obsah románu upozornil na první pohled. Když však vyšel v roce 1949 první díl rozsáhlého Mobergova epického díla o švédských vystěhovalcích do Ameriky, zvedla se proti spisovateli bouře protestů, kterou podnítila malá, ale hlučná skupina náboženských a politických konzervativců. Mobergův realismus, který je nesporně otevřený a upřímný v každém směru, tedy i v oblasti sexuální, pobouřil na obou stranách Atlantiku všechny, kdož viděli emigraci v sentimentálně příkrášleném světle. Časem se bouře uklidnila a Moberg mohl — aniž jej rušili mravnostní cenzori — pokračovat ve svém díle o smálandských sedlácích, jež v padesátých letech minulého století opustili svůj domov, aby se vrhli do velkého amerického dobrodružství. Když bylo dílo po deseti letech hotovo, mělo čtyři obsáhlé svazky, *Vystěhovalci* (Utvandrarna, 1949), *Přistěhovalci* (Invandrarna, 1952), *Kolonisté* (Nybyggarna, 1956) a *Poslední dopis do Švédska* (Sista brevet till Sverige, 1959). První polovina *Vystěhovalců* podává podrobný popis švédských poměrů, které přiměly skupinu šestnácti vystěhovalců (i s dětmi) opustit domovskou obec Ljuder ve Smålandu, druhá sleduje emigraty na jejich dlouhé a namáhavé cestě přes Atlantický oceán. V *Přistěhovalcích* pokračuje malá společnost v cestě přes polovinu amerického kontinentu a dospěje na území řídice obydleného státu Minnesota, kde tito první Švédové získají půdu a začnou ji obdělávat. Příběh třetího dílu s názvem *Kolonisté* se posouvá do doby o sedm let později, do roku 1860, kdy se Karl Oskar Nilsson, díky svým vrozeným vlastnostem vůdce původní skupiny, stal americkým občanem, poprvé s hrdostí uplatnil své hlasovací právo a odevzdal volební lístek Abrahamu Lincolnovi. V *Posledním dopise do Švédska* si změnil jméno na Charles O. Nelsson, což je nepřímý, ale výmluvný symbol jeho definitivní amerikanizace. Na sklonku života, zlomený smrtí své ženy a vyčerpávající prací na půdě, charakterově však velký jako vždy, se v myšlenkách vrací do svého domova, do Ljuderu ve Smålandu, odkud se před čtyřiceti lety se svými sousedy vystěhoval. Kruh je uzavřen — „poslední dopis do Švédska“ napsal jeden ze sousedů, také přistěhovalec, švédštinou zčásti pokaženou jazykem nové země. Sděluje v něm příbuzným a přátelům, kteří s Nilssonem za Atlantik nejeli, zprávu o jeho skonu.

Přistěhovalecké začátky Karla Oskara Nilssona nebyly snadné. Než se v nové zemi uchytil, musel mnoho let těžce pracovat. Nová země však pro něj byla zemí velkých možností, zemí, v níž si svobodní lidé mohli svůj osud utvářet sami, a proto se nejhlubším selským instinktům Karla Oskara líbila. Byl bojovníkem za svobodu jako Knut Toring z výše zmíněné trilogie a Ragnar Svedje v románu *Vyjeď v noci!*, byť jeho nepřitelem byla liduprázdná pusti-

na, nikoli sociální konvence nebo politický útlak. Bohužel zdůrazňuje Moberg protiklad mezi americkou svobodou a evropským útlakem poněkud těžkopádně. Tím se stalo, že román americké poměry před sto lety příliš idealizuje a oslavuje Ameriku na úkor tehdejší Evropy s přehnanou horlivostí. Je možné, že polemicky protikladné pojetí Ameriky a Evropy, s nímž se setkáváme v cyklu o vystěhovalcích, je odrazem kampaně, kterou Moberg tou dobou vedl proti moderní švédské byrokracii.

Nejimpozantnějším rysem tohoto díla je Mobergova schopnost ztotožnit se se svými fiktivními postavami a vidět v Novém světě všechno jejich očima. Umožnila mu to jednak dlouholetá zkušenost s prozaickou formou, která s hlubokou zasvěceností popisuje jeho lid, smálandskou selskou třídu, jednak důvěrná znalost vystěhovalcké mentality, „znalost“ zprostředkovaná „dopisy z Ameriky“, které proudily do jeho otcovského domu od desítek vystěhovalckých příbuzných. V mladých letech jej zaujaly do té míry, že sám jednou pomýšlel na emigraci, a v jeho myšlenkách si vždy uchovaly trvalé místo. Byl tedy téměř předurčen, aby napsal velký román o švédských vystěhovalcích na Střední západ, román, který čekal na svého spisovatele sto let.

Před Mobergem psala o vystěhovalcích vynikajícím způsobem Willa Catherová a O. E. Rølvaag, Američan norského původu, zdá se však, že Moberg od nich příliš nezískal. Ve všem podstatném jde svou vlastní cestou, používá téže vyprávěcí techniky jako ve svých dřívějších smálandských románech a své selské typy a jejich staré zvyky pouze přenáší do nového a někdy ještě primitivnějšího prostředí na americký pionýrský venkov z poloviny devatenáctého století. Něco nového však přidává — epickou šíři, kterou vyprávění o jednom z největších stěhování národů v dějinách lidstva vyžadovalo. Neupadl však přitom do pokušení zpracovat materiál pouze jako legendu, ani si nevypůjčil stylistické efekty konvenčního epického příběhu. V Mobergově eposu není neobvyklý biblický jazyk, přesněji řečeno archaicky hovorový jazyk s biblickými prvky, který byl prostým lidem švédského venkova považován za přirozený.

Mobergův příběh je v každém směru a každou podrobností všedního života přistěhovalců pevně zakořeněn v půdě. Má úmyslně stejnoměrný rytmus, takový, jaký byl charakteristický pro život, který je v něm popisován. Jeho jazyk je prostý, střízlivý a zemitý, neboť kolonisté tak mluvili. Někdy se rytmus příběhu přirozeně zrychlí, ozáří jej jiskry hrubozrného humoru, občas v něm zazní heroické tóny nebo je vyhrocen do působivých symbolů. Hrubozrné scény i heroické epizody jsou však poměrně vzácné a poezií symbolu je pro Moberga poezie všedního života.

Mnohostrannost Mobergovy lyry vyplývá především ze dvou posledních posledních dílů jeho přistěhovalckého eposu. Uměřený rytmus jejich všedního realismu se občas zrychlí, dosáhne heroických vrcholů a podaří se mu z Karla Oskara Nilssona vytvořit téměř mytickou postavu. Moberg asi o tento efekt

vědomě neusiloval, svým důsledně zachovávaným realismem však vytvořil postavu, která postupně a téměř nepozorovatelně přešla do světa aspoň zčásti mytického a v tomto vtělení působí nezapomenutelným dojmem. Karl Oskar Nilsson je mužem osudu jako Izák z Hamsunovy *Matky země* (Markens grøde), byť má Nilsson pestřejší a také méně optimistický osud. *Matku zemi* můžeme přes její epickou šíři nazvat realistickou idylou, Mobergův cyklus naproti tomu široce rozvětveným vyprávěním s tragickým podtextem.

Třebaže je Moberg nejznámější jako romanopisec, byl od svých začátků činný jako dramatik. Vyzkoušel mnoho dramatických žánrů (lidové tragédie i veselohry, problémová dramata v Ibsenově stylu, hry na biblické motivy atd.) a byl dosti úspěšný, neprosadil se ovšem jako dramatik většího významu. V divadle a rozhlase se však těšil značné pozornosti a většina jeho her byla realizována, některé s velkým úspěchem. Část Mobergových her je dramatizací jeho románů, například *Sevržené ruce*, *Vyjed' v noci!* a *Mužova žena* (Mans kvinna). Poslední, snad nejzajímavější ze všech, je pro Mobergova dramatiky nejtypičtější a má blízko k jeho rané lidové tragédii *Manželka* (Hustrun) a k pozdějším problémovým hrám sociálním s názvy *Násilí* (Våld) a *Náš nenarozený syn* (Vår ofödde son). Děj *Mužovy ženy* je situován — podobně jako děj *Manželky* — na švédský venkov. Hra pojednává o venkovanech a o jejich erotických a manželských vztazích. *Mužova žena* je však také jakousi moderní problémovou hrou, neboť se týká zásadních otázek morálky a svědomí a především debatuje o tom, má-li člověk jít za svým vnitřním hlasem, nebo se přizpůsobit společenským konvencím. Hra *Násilí* je moderní rodinnou tragédií, která připomíná Ibsena i Strindberga, Ibsena svým zájmem o práva jednotlivce, Strindberga svou přesvědčivou scénickou výstavbou. *Náš nenarozený syn* patří k nejlepším Mobergovým hrám a pojednává o problému potratu. Její poněkud pedagogicky suchá diskuse, jež Mobergovy problémové hry často charakterizuje, působí trochu rušivě, autor se však dovede nejednou úspěšně povznést nad pouhé moralizování, hlavně použitím některých symbolických prvků, například zpola legendární Marie, čtrnáctileté školačky s neobyčejnými náboženskými vidinami. Ty ovšem vzdáleně souvisejí s morálními problémy, s nimiž se mají hlavní postavy hry vypořádat. Svými dramatickými kvalitami se však *Náš nenarozený syn* nemůže měřit s *Manželkou* a *Mužovou ženou*, nejlepšími z Mobergových her z lidového života, ze žánru, který pěstoval s větším úspěchem než kterýkoli jiný švédský dramatik.

V letech, kdy Moberg seznamoval své čtenáře s jednou z nejzaostalejších společenských tříd, s třídou drobných rolníků, vystoupila jiná skupina spisovatelů, nazývaná obvykle „skupinou podruhů“, a představila svým šokováním čtenářům ještě hůře postavenou vrstvu, švédský zemědělský proletariát, podruhy. Dosud se o nich ve švédské literatuře téměř nemluvalo, od třicátých let však asi byli popsáni ze všech vrstev švédské společnosti nejdůklad-

něji. Chudičtí podruzi (jejich jméno „statarna“ je odvozeno od toho, že dostávali mzdu v naturáliích, jako deputát, švédsky „stat“) byli během posledního století stále víc vykořisťováni velkostatkáři, kteří jim poskytovali přístřeší většinou ve zchátralých boudách, vysávali jejich pracovní sílu do poslední kapky a udržovali si téměř absolutní kontrolu nad každou maličkostí jejich existence. Jednou za rok, v říjnu, měl podruh zákonné právo statek opustit a přestěhovat se. Mnozí tohoto práva využívali, avšak jen aby skončili na jiném statku, který většinou nebyl o moc lepší než ten, z něhož odešli. Tento rakovinový nádor švédského hospodářského a společenského života byl odstraněn v roce 1945 zákonem, k jehož schválení jistě přispěl také zevrubný popis životních podmínek podruhů, jaký nám ve svých románech, novelách a novinových článcích zanechali spisovatelé Ivar Lo-Johansson, Jan Fridegård a Moa Martinsonová. Všichni tři vyšli z podružských rodin a vyrostli v tvrdých životních podmínkách.

Samozřejmým rysem podruhů byl analfabetismus. Tato okolnost byla zvlášť vhodná k tomu, aby eventuální naděje zemědělských proletářů, že se ze své situace dostanou a dopracují se lepšího života, byly zcela marné. Někdy — bylo tomu tak v případě otce Ivara Lo-Johanssona, když byl starší — postoupili na společenském žebříčku o stupeň výš a stali se chalupníky. Jinak bylo pravidlem, že děti proti svému postavení revoltovali, odešly do měst a až na malé výjimky je pohltil nový průmyslový proletariát. K zajímavějším výjimkám patřily podružské děti, které měly literární nadání a jež si po dlouhých letech tvrdého zápasu proklestily cestu mezi uznávané spisovatele. „Vzdělání“ si museli získat sami a jak chtěli a své literární prvotiny mohli tito autoři uveřejňovat v dělnických listech, které vycházely a jejichž čtenáři nebyli příliš vybíraví a spokojili se s „lidovější“ četbou. Tak či onak se však těmto budoucím podružským spisovatelům jistě literární vzdělání podařilo získat. Čerpali zejména z ruských autorů, z Tolstého, Dostojevského, a především z mistra proletářských spisovatelů Gorkého a dále z autorů vysloveně proletářského zaměření, jimiž byli Jack London a Martin Andersen Nexö.

V jednom případě — jde o **IVARA LO-JOHANSSONA** (1901–1990) — přispěl ke vzdělání podružského spisovatele také mnohaletý pobyt mezi proletáři na kontinentu. Z četných příběhů o mladickém čtenářském hladu budoucího dělnického spisovatele patří příběh Ivara Lo-Johanssona k nejdojemnějším. V jedné své autobiografické skice se přiznává, že kdysi za svého mládí *kradl*, aby si opatřil peníze na knihy. Jak ujišťuje, bylo to východisko z nouze a nikdy kvůli tomu neměl špatné svědomí. Bylo chybou společnosti, nacházel-li cestu do světa literatury tak obtížně, že někdy kupoval za ukradené peníze bezcenné knihy.

Jeho léta putování po kontinentu a Anglii koncem dvacátých let přinesla několik cestopisných knih, které se zabývaly životními podmínkami zahraničního proletariátu. U jeho krajanů vzbudily tyto prózy jen nepatrný zájem.

„Jediným úspěchem mých cestopisných knih bylo to,“ vypráví Lo-Johansson, „že jedno nábožensky orientované dánské nakladatelství přeložilo omylem *Sestup do království smrti* (Nederstigen i dödsriket), neboť podle názvu soudilo, že jde o náboženskou knihu.“ (Jsou v ní ovšem popisovány spisovatelovy zážitky z brlohů londýnského East Endu.)

Proletářsky orientované cestopisy byly v tvorbě Ivara Lo-Johanssona brzy nahrazeny cyklem románů, jímž se spisovatel v očích čtenářské veřejnosti ztotožnil s podružskou třídou. Od roku 1933 se plných deset let věnoval pouze odhalování nedůstojného sociálního postavení podruhů a obhajobě zájmů této zanedbané vrstvy švédské společnosti. Dosud žádný spisovatel se nepokusil tak důsledně, soustavně a všestranně osvětlit život jedné společenské třídy. Mezi léty 1933 a 1943 napsal Ivar Lo-Johansson pět obsáhlých románů, tři sbírky novel a nesčetné množství novinových článků a brožur o životě a problémech podruhů. Materiál sice čerpal převážně z vlastních zkušeností, doplnil si jej však rozsáhlým studiem víc než stoleté historie podružství. Jeho zevrubná znalost tématu zanechává zřetelné stopy na literární formě. Naturalistická metoda Ivara Lo-Johanssona, jeho podrobná dokumentace, exaktní kresba prostředí a těžkopádný, konkrétní a zemitý styl jsou výrazem spisovatelova úsilí o „kolektivní román“, o důsledně proletářskou literaturu. Ivar Lo-Johansson experimentuje s „kolektivní“ formou víc než kterýkoliv jiný švédský autor, neboť ji považuje za nezbytnou pro příběh pojednávající o masách, nikoli o jednotlivci. Dvě jeho knihy, *Dobrou noc, země* (Godnatt, jord, 1933) a *Traktor* (Traktorn, 1943), jsou pokusem o vymezení neurčitého kolektivního ideálu, zatímco tři novelistické sbírky — jmenují se *Podruzi I a II* (Statarna I, II, 1936 a 1937) a *Proletáři půdy* (Jordproletärer, 1941) a obsahují rozlehlé panoramatické obrazy podružského života z různých perspektiv — jsou podle spisovatelových slov míněny jako jednotky kolektivního celku.

V *Traktoru* se Lo-Johanssonovi podařilo uskutečnit kolektivní ideál poněkud líp než v románu *Dobrou noc, země*. Naposled zmíněná kniha, která je zčásti autobiografická, totiž někdy upouští od masových efektů a věnuje se omezenějšímu motivickému materiálu individuálního portrétu, zvláště když popisuje dva chlapce, Mikaela Bistera, Lo-Johanssonovo druhé já, a jeho kamaráda, technicky talentovaného Tureho. Jinak však je i román *Dobrou noc, země* konstruován podle „kolektivních“ vzorů. Používá obrovských fresek pomalu se posunujících scén a epizod z denního života a vystupují v něm spousty lidských bytostí. S těmito lidmi se zachází jako s pouhými otroky, kteří rezignovali na svůj bědný osud, jenž jim přináší dosti skrovná rozptýlení — ženám tlachání a hašteření, mužům občasně opilství. Román působí tak mohutným dojmem, že někdy pro stromy nevidíme les, Ivar Lo-Johansson však dává své próze pevnou strukturu působivými symboly a symbolickými



epizodami a tím, že její jinak rozptýlený děj krouží kolem postavy Mikaela Bistera.

Lo-Johanssonův zájem o lidi je totiž speciální a konkrétní, nikoli obecný a abstraktní, a to mu umožňuje, že se dovede i ve vysloveně „kolektivních románech“ vyhnout striktnímu schematismu, který na spisovatele pěstující tento žánr vždy číhá. Jeho zájem o člověka je tak opravdový, že i v letech, kdy se snažil napsat kolektivní epos, dokáže se od tohoto žánru odpoutat na delší dobu a napsat dva romány — jmenují se *Královská ulice* (Kungsgatan, 1935) a *Jen matka* (Bara en mor, 1939) — z nichž žádný nepoužívá masových efektů. V *Královské ulici* podruhy a jejich venkovské prostředí na čas opouští, aby sledoval dva mladé venkovany, které zaujal labyrint velkoměstského života. Románem *Jen matka* se opět ocitáme v nefalšovaném světě podruhů. Tato kniha — nejlepší, jakou Lo-Johansson napsal — se však zabývá v té míře jedním lidským osudem, že autor poněkud litostivě připouští, že „nikdy nepocítoval tak velké zklamání jako po jeho dokončení“. „Nechtěl jsem psát romány individualistické, nýbrž kolektivistické. Román však šel svou vlastní cestou.“

*Jen matka* je neobyčejně citlivý a účastný příběh podružské ženy jménem Rya-Rya. Pokrývá dobu od jejích osmnácti let, kdy šokuje vesnici tím, že se koupe nahá v jezeře, až do chvíle, kdy jako stařena vyčerpaná těžkou prací a mnoha porody umírá na rakovinu. Zbyl z ní jen „páchnoucí lidský uzlíček“. Skandál s koupáním (podružské předsudky proti koupání bez oděvu platily i tehdy, když se člověk koupal sám) měl za následek, že její zasnoubení s domkářovým synem bylo zrušeno a že se pak z pouhého vzdoru provdala za hašteřivého darebáka z podružské třídy. Toto manželství pro ni nutně znamenalo jen stále brutální ponižování a jeho světlou stránkou byly pouze radosti mateřství. Plní své manželské povinnosti vůči muži, hlubší vztah však k němu nepocituje. Jen její neobyčejná vnitřní vitalita jí dává fyzickou a psychickou sílu, aby vydržela všechno ponížení, do něhož ji vehnala chudoba a které ještě zhoršuje nepředstavitelná hrubost podružských žen. Život, jaký Rya-Rya vede, je sice popsán s bezohledným realismem, kniha však dýchá tichým hrdinstvím a statečností matky, kterou dokáže zlomit teprve smrt.

V *Královské ulici* z roku 1935 a rovněž v několika autobiografických knihách z padesátých let — patří sem *Analfabet* (Analfabeten), *Podomní obchodník* (Gårdfarihandlaren) a *Stockholman* (Stockholmaren) — má Ivar Lo-Johansson příležitost zúčtovat se svými spisovatelskými kolegy, kteří velkoměsto a stroje romantizovali nebo se před složitostí moderního života chtěli zachránit na „silnici“, to znamená v neodpovědném individualismu tuláctví. V *Královské ulici* je velkoměsto popisováno jako jev, který má mnohem víc špatných rysů než dobrých, zvláště pokud jeho lesklý povrch láká do záhuby venkovskou mládež, jak je tomu v případě Marty a Adriana, hlavních postav románu.

Démonii velkoměsta naznačuje už název — Královská ulice byla ve Stockholmu třicátých let centrem prostituce. *Královská ulice* upadá místy do melodramatických efektů svou těžkopádnou symbolikou i některými dějovými prvky, vcelku je však solidním a výstižným obrazem, který má pevnou konstrukci a jenž se téměř s mučivou houževnatostí zaměřuje na velmi vážný společenský problém třicátých let, na urbanizaci. Ta totiž přivodila vyostření některých sociálních zlořádů, zvláště prudký vzestup počtu prostitutek z řad venkovských dívek, ztracených v džungli velkoměsta. Podrobná dokumentace tohoto jevu spolu s věcně exaktní studií jednoho případu kapavky pochopitelně způsobila, že spisovatel byl vystaven z různých stran prudkým útokům.

Patří-li *Královská ulice* k Lo-Johanssonovu ranějšímu polemickému období, pak série životopisných románů začínající *Analfabetem* je plodem klidnějších a vyzrálejších let a vyznačuje se mírnějším, tlumenějším tónem a volnější, poddajnější formou. U těchto pozdějších knih můžeme dokonce hovořit o jisté „hravosti“, o sklonu ke čtveráckému humoru a k úsměvné fantazii. „Významově nabitá věta“ a trpká ironie raného Lo-Johanssonova díla se stávají stále vzácnějšími. Platí to i o *Podomním obchodníkovi*, v němž autor útočí na nomádkou „tuláckou filozofii“ H. Martinsona. A přestože chce ukázat, že tulácká existence je ve skutečnosti prázdná, na svá vlastní léta strávená na silnici pohlíží s jistou nostalgií. I v *Analfabetovi* má trochu sklon k idyle a na nevlídný podružský svět svého dětství se dovede dívat dokonce s klidnou myslí. Týká se to zejména portrétu spisovatelova otce s jeho snem o „chalupnickém štěstí“, snem, který se nakonec uskuteční. V dalších svazcích autobiografického cyklu je však sentimentalita držena na uzdě a opět vystrkuje růžky bojechtivost Lo-Johanssonova mládí. Ta dosahuje vrcholu v satirické karikatuře „pohotovosti“ švédské armády v sedmém díle cyklu, ve *Vojákově* (Soldaten, 1959).

Mnoho z této vyrovnanosti nacházíme také v pozdním díle JANA FRIDEGARDA (1897–1968), spisovatele, který původně vystoupil s brutalitou tak výzývavě násilnou, že vedle ní bledne dokonce brutalita raného díla Ivara Lo-Johanssona. Fridegárdův svět je — jako Lo-Johanssonův — světem beznadějně zotročených podruhů, na rozdíl od svého literárního kolegy je však Fridegárd zřídka otevřeně polemický a nesnaží se psát kolektivní román. Jeho společenská kritika je spíš nepřímá než přímá a jeho knihy pojednávají spíše o individuálních lidských osudech než o masách, třebaže jednotlivci často boj mas symbolizují. Fridegárd je nejkultivovanějším stylistou a nejbystřejším psychologem „podružské školy“, trvalo však nějaký čas, než kritika a čtenáři byli schopni jeho zdrženlivé stylistické umění a jeho pronikavé analytické schopnosti ocenit. Ohromuje-li Iva Lo-Johansson záplavou slov, scén a epizod, pak Fridegárd píše úsporným jazykem a stále se brání efektům, které použi-

vají hlavně velkého množství detailů. Z formálního hlediska můžeme jeho prózu označit za moderně rafinovanou verzi ságy. Je totiž obdivuhodně prostá, bezprostřední a konkrétní jako islandská sága v době svého největšího rozkvětu, jenže obohacena o novou dimenzi, o hřejivě emocionální melodii, jednou dobromyslně humornou, jindy plnou pochopení.

Není divu, že Fridegårdovi čtenáři nepostihli jeho literární kvality ihned. Byli tak šokováni zdánlivě bezedným cynismem jeho prvního většího románu, že subtilnější prvky a mravní smysl jeho umění jim unikly. Spisovatelé třicátých let sice už publikum připravili na nejeden odvážně realistický obraz ze života. Před rokem 1935, kdy vyšel Fridegårdův román *Já, Lars Hård* (Jag, Lars Hård), však neopustilo švédský tiskařský lis nic, co by bylo tak brutálně otevřené. A než pominul otřes z první knihy o Larsu Hårdovi, byly tu o tomto hrdinovi další, stejně odvážné dva díly, totiž *Díky za žebřík do nebe* (Tack för himlastegen) a *Milosrdenství* (Barmhärthighet, 1936), po nichž v roce 1942 následoval poslední, poněkud umírněnější s názvem *Zde je má ruka* (Här är min hand).

Příběh o Larsu Hårdovi líčil život tak cynicky a odpudivě, že urážel i poměrně otrlé čtenáře. Zvláště nepříjemně však působila téměř neuvěřitelná drzost, jakou projevovala hlavní postava, navenek zcela bezohledná ke druhým lidem a bez jakéhokoliv pocitu odpovědnosti vůči společnosti. Jméno „Hård“ (Tvrdý) bylo nesporně vybráno dobře. Mnoho popuzených Fridegårdových čtenářů ovšem nepostřehlo, že hulváta, jímž Lars Hård byl, z něho udělala právě společnost. Je maximálně asociální a arogantní až na hranici zločinnosti proto, že s ním život tvrdě nakládal. Nakonec ovšem zjistíme, že Lars Hård se svou arogancí vlastně jenom holedbá, že se onou nestydatostí a drzostí jen zoufale snaží ukázat svou „mužnost“. I když je nesporné, že jistou odpovědnost za jeho šokující chování nese společnost, je Lars Hård sám sotva naplněn vyššími ideály než společnost, po jejíchž konvencích tak vzpurně šlape. Je-li společnost špatná, pak on je povrchní, nepoctivý a neužitečný. Z tohoto hlediska se příběh o Larsu Hårdovi nakonec stává zúčtováním jak se společností, tak s oním typem asociálního „hrdiny“, jež Lars Hård představuje. Nepřekvapuje proto, že na konci díla prodělává jakousi vnitřní proměnu, že objeví svou vlastní sterilitu a neobratně tápe po hodnotách, jež mlhavě chápe jako lidskou solidaritu, slovy „láska“, „pochopení“ a „altruismus“ se však pojmenovat nedají.

Tuto krátkou úvahu nad cyklem o Larsu Hårdovi nemůžeme uzavřít, aniž se zmíníme také o neobyčejně svěžím a spontánním smyslu pro přírodu, který Fridegård uplatňuje prostřednictvím svého hrdiny:

Byl konec dubna a na zemi vládla veliká radost. Šel jsem kolem několika smrků, které se marně snažily uchovat si svou nevlídnou důstojnost. Pryskyřice

voněla a anilínově zbarvené šišky na vrcholcích prozrazovaly, jakou vnitřní radost stromy prožívají. Pokusil jsem se vníknout do této radosti a účastnit se jí, ale zbabělé, chorobné obavy vrhly svůj černý stín na všechno, co jsem cítil.

Přel. Dagmar Chvojková-Pallasová

Lars Hård, který byl naplněn takovými city, nebyl hrubým cynikem, byt mnoho vnějších stránek tomu nasvědčovalo.

Autobiografický materiál, jehož Fridegård tak bohatě využil v osudech Larse Hårda, došel dalšího uplatnění — třebaže poněkud volnějšího — v románech *Oběť* (Offer, 1937), *Čest a hrdinové* (Åran och hjältarna, 1938) a ve třech sbírkách povídek ze života podruhů nazvaných *Statisté* (Statister, 1939), *Deputát* (Kvarn budet, 1944) a *Ženský strom* (Kvinnoträdet, 1950). Děj těchto knih je obvykle situován na upplandský venkov a autor v nich používá citlivě realistické techniky, kterou zjemňuje nebo zmírňuje fantastickými a groteskně humornými prvky. V několika dalších knihách, v zajímavých kontrastech románů *Kohout na věži* (Torntuppen, 1941) a *Úzká brána* (Porten kallas trång, 1952), jsou náboženské fantazie vtipně zkombinovány s úvahami o závažných mravních otázkách. Jinde, v historické trilogii *Země dřevěných bohů* (Trägudarnas land, 1940), *Lidé na úsvitě* (Gryningsfolket, 1944) a *Obětní kouř* (Offerrök, 1949), pojednává Fridegård se spolehlivým stylistickým citem a s neobyčejnou zasvěceností a představitivostí o tvrdém životě otroků v dávnověké švédské společnosti. Jeho zájem o minulost jej přivedl také k tomu, že se pokusil o štěstí jako autor škoních učebnic a že v *Otcích* (Fäderna) evokoval život za doby kamenné. Před několika lety začal psát cyklus historických románů o svých nejbližších předcích, tedy o době mnohem méně vzdálené. Poslední z těchto románů se jmenuje *Na východ — vojáku* (Mot öster — soldat, 1961). Hrdinou knihy je Fridegårdův pradědeček Johan Malm, který je hluboce zklamán, když za svých mladých let slouží jako pěšák ve finsko-ruské válce (1808–1809). V tomto neúprosně realistickém románu není ani špetka Runebergova nebo Heidenstamova idealismu. Vystupuje v něm pouze špatně oblečená, hladovějící a mrznoucí armáda najatých vojáků, jež prodělává porážku za porážku, neboť bojuje za beznadějnou a zcela ztracenou věc.

Novely z podružského života i historická trilogie *Země dřevěných bohů* obsahují sice spodní tón společenské kritiky, když obhajují ztotočené masy proti jejich někdejší i dnešním utlačovatelům. Fridegård se však v těchto knihách angažuje pro věc porobených a pro společenskou kritiku mnohem míň než v cyklu o Larsi Hårdovi. Stále víc se začíná zajímat o jednotlivce, o jeho náboženskou a mravní dimenzi, byt se vyhýbá tomu, aby stavěl hříšníka před eventuální Boží soud příkře moralizujícím způsobem. Stále víc na Fridegårdě působil také spiritismus, jak je vidět na jeho několika pozdějších knihách. V *Kohoutu na věži* a v *Úzké bráně* je zachován realismus a obdivuhodná for-

mální disciplína, v *Úzké bráně* je však doplňuje neobyčejně ukázněná fantazie a některé náboženské a mravní motivy, které dílu dodávají větší šíři a perspektivu. Sžíraný cynismus raného Fridegárda je v jeho pozdější tvorbě nahrazen přívětivou hravostí a klidnou rozvahou bez jakýchkoliv příměsků sentimentality nebo přehnaného idealizování. Skutečnost života je stejně reálná jako vždy a lidská zloba zůstává. Z širší perspektivy má však tato skutečnost a toto zlo méně rozhodující vliv na lidský osud a je s nimi možno lépe pracovat k dosažení kýžené spravedlnosti, individuální i sociální. Fridegård se nestal moderním Františkem, někdejší mentalita Larse Hårda byla však spisovatelovým vývojem utlumena do té míry, že některé zbožné ideály tohoto světce přijal podle všeho za své.

Třetí ze školy podružských spisovatelů, **MOA MARTINSONOVÁ** (1890–1964), je jako literární osobnost velmi zajímavá, byť se ke dvěma ostatním přirovnat nedá. Při všech svých nedostacích je však nejtalentovanější ze švédských dělnických spisovatelek. K dělnickým typům, které byly předmětem literárního zpracování před ní, připojila další, takřkajíc „hybridního proletáře“, jenž se pohybuje mezi venkovem a městem, a pevně zakotven není nikde. Svým původem a životními podmínkami byla sama představitelkou tohoto typu až do okamžiku, kdy se definitivně prosadila jako spisovatelka.

Světlo světa spatřila v ponuré chudinské čtvrti Norrköpingu jako dítě neprovdané, mužem opuštěné tovární dělnice. Byl jí přiřčen otčím pochybného charakteru a ve dvaceti letech se provdala za ještě bezcharakternějšího dělníka, s nímž měla za pět let pět dětí. Když jí bylo pětadvacet let, spáchal její muž sebevraždu a za několik let se jí dvě děti utopily. Moa bojovala se životem, jak mohla, a podařilo se jí všechny útrapy přečkat, byť měla jen špatně placenou práci opatrovnice dětí a pokojské ve Stockholmu a jinde. Mezitím byla stále víc vtahována do radikálních dělnických kruhů a začala psát do jejich novin — používala přitom svého dívčího jména Helga Swartzová. V roce 1929 se provdala za celkem neznámého mladého námořníka a básníka Harryho Martinsona. Jejich manželství skončilo po jedenácti letech rozvodem.

Pro ženu s menší vnitřní energií, než měla Moa Martinsonová, by tato neblahá léta, jen občas ozářená paprsky světla, znamenala konec. Ona se však tak či onak protloukla, aby se jako čtyřicetiletá nakonec stala bodrou vypravěčkou o bídě, stále stejně vitální, extrovertní a impulzivní, a to i uprostřed každodenní dřiny v ubohém proletářském prostředí, jež popisuje. Tematicky jsou její romány zhruba dvojího typu, jednak mají autobiografický základ, jednak jde o volné realistické rekonstrukce života nižších společenských tříd v minulých dobách. V první skupině byla spisovatelka nejúspěšnější trilogií *Matka se vdává* (Mor gifter sig, 1936), *Svatba v kostele* (Kyrkbröllop, 1938) a *Královny růže* (Kungens rosor, 1939). Popisuje v ní své chudobné dět-

ství s elánem, s humorem a s bohatstvím drastických, ne-li groteskních detailů, kteří připomínají Gorkého a jsou ve švédském dělnickém románu zcela ojedinělé. Z románů čerpajících motivy ze starých časů uvedme na prvním místě *Žitnou stráž* (Rågvakt, 1935), v níž je konkrétnost všedního realismu tu a tam porušena magickými dramatickými efekty. Jiné, například *Královna Grågyllen* (Drottning Grågyllen, 1937) a cyklus *Cesta pod hvězdami* (Vägen under stjärnorna, 1940), *Zlaté lilie* (Brandliljor, 1941) a *Svátek života* (Livets fest, 1949), jsou svým způsobem stejně působivé, zvláště pokud jde o dovedné prolnutí realismu symbolismem při tom, jak jsou v rodinné historii z Östergötlandu osmnáctého a devatenáctého století popisovány primitivní pudy a krvavé vášně. Pohádky a lidové zvyky jsou v těchto knihách vmontovány do realistické dokumentace ne sice vždy, ale často šťastným způsobem. Největším přínosem Moy Martinsonové na poli románu je její spontánnost, její vynalézavost a její hřejivě bezprostřední styk se skutečností všedního života. K jejím nedostatkům patří nedbalá kompozice a neschopnost vhodně vybrat a uspořádat jednotlivé složky prozaické struktury. Až na malé výjimky postrádají její romány dějovou osu.

Nesrovnatelně zručnějším literárním talentem než Moa Martinsonová — a možná nejdovednějším ze všech soudobých švédských romanopisců — je **OLLE HEDBERG** (1899–1974), jehož stylistická preciznost a elegantně aranžovaný děj zrcadlí aspoň navenek konvenčně normalizovanou vyšší buržoazii, která zalidňuje jeho početné romány. Olle Hedberg si však předsevzal, že odhalí prázdnotu a sobectví tohoto spořádaného světa, a činí tak s přesností chirurga a bezohledností satirika. Sledování tohoto procesu je vždy fascinující přinejmenším proto, že můžeme vychutnávat Hedbergovo vynikající umění, jeho elegantně působivý vypravěčský talent. Málo švédských romanopisců dovede zacházet s nástroji svého řemesla stejně bezpečně. V tomto ohledu stojí Olle Hedberg mezi svými současníky osamocen a museli bychom se vrátit na zlom století k Hjalmaru Söderbergovi, abychom pro jeho styl našli protějšek. Podobně jako Söderberg se Hedberg učil u francouzských moralistů, na rozdíl od něho však svou satiru netlumí zpola lyrickým stylem nebo stejně zábavnými jako poučnými ironickými efekty. Vzдор své eleganci je Hedbergův styl poměrně skromný, prostý, jasný a jistý. Zdrcujícím způsobem odhaluje motivy lidských činů, nepoužívá však moderní asociační techniky po Freudově vzoru. Žádný jiný švédský spisovatel nepodal tak zevrubnou analýzu prázdného egoismu buržoazie, její povrchnosti, domýšlivosti, chamtivosti, jejích sebeklamů a její bezedné duchovní neplodnosti.

Přes svou obdivuhodnou tvůrčí produktivitu (od roku 1930 vydával jeden velký román ročně) si Hedberg vždy udržel stejnou, byť ne závratně vysokou úroveň. O úrovni jeho vypravěčských schopností svědčí skutečnost, že okruh

jeho čtenářů stále vzrůstal vzdor tomu, že se téměř do omrzení zabýval vysoce konvenční, a tedy nesporně nudnou buržoazií. A že se tento čtenářský okruh většinou ztotožňuje s třídou, kterou tak vytrvale bičuje, je dalším důkazem technické dokonalosti, s níž svůj materiál zpracovává.

Na konvenčním světě buržoazie dráždí Hedberga zvláště to, jak všechny formy spontánního života potlačuje ekonomickými ohledy, přepjatým třídním vědomím a chladnou vypočítavostí. Tento motiv se vyskytuje již v jeho první knize s názvem *Uprchlíci a pronásledovatelé* (Rymmare och fasttagare, 1930) a opakuje se téměř nepřebornými variacemi v nepřetržitém proudu dalších románů. Bylo řečeno, že obvyklou expoziční metodou Hedbergovou je konfrontace buržoazie s jejím protikladem, tedy s lidmi, kteří díky tomu, že k této třídě nepatří, dovedou jednat méně vypočítavě, a jsou dokonce schopni určitého duchovního hrdinství. Těto metody Hedberg používá především ve svých raných knihách. V *Uprchlících a pronásledovatelích* má zmíněná konfrontace za následek porážku toho, kdo chce konvencím vzdorovat, totiž citlivého mladíka ze střední třídy, který je znechucen vulgárním egoismem své rodiny, opustí ji a chce si vytvořit vlastní existenci, nakonec je ovšem nucen kapitulovat před mocí své třídy. S léty však otupí a jeho „zralost“ se změní v duchovní znečitlivění, jak je tomu ostatně ve většině Hedbergových románů. *Dvoření žertem* (Fria på narri, 1933) a jeho pokračování *Iris a poručíkovo srdce* (Iris och löjtnantshjärta, 1934) vyhrocují protiklad mezi různými třídními mentalitami ostřeji (jde zde o reakci mladé sloužky Iris vůči rodině, jež ji zaměstnává), výsledný efekt konfrontace je však poněkud zmařen zjištěním, že Iris má také daleko k tomu, aby se řídila jen nesobecky idealistickými motivy. Pouze v románu *Platit, prosím* (Får jag be om räknungen, 1932), snad nejlepším ze všeho, co Hedberg napsal, je konfrontace provedena způsobem, který uspokojuje etické požadavky situace, aniž tím utrpí spisovatelovy satirické záměry. Seznamujeme se v něm s obyčejným obchodním cestujícím, který dovede vystupovat s klidnou a nebojácnou ohleduplností vůči svému okolí ve světě plném samolibých měšťáků chtivých peněz.

Olle Hedberg se sice svého nenávislného vztahu k měšťácké necitlivosti a vulgárnosti nikdy nevzdává, jeho romány ze čtyřicátých let jsou však méně satirické, moralizují pozitivněji, a dokonce v nich nacházíme neurčité prvky náboženské. V *Josefině aneb Řekni to květy* (Josefine eller Säg det med blommar, 1940) je hrdinka příkladem přirozené laskavosti, zatímco v cyklu o Bo Stenssonu Svenningssonovi (5 dílů, 1941–1945) a v románě *Přiznat barvu* (Bekänna färg, 1947) je téma zaměřeno na morální a náboženské hodnoty. V cyklu o Bo Stenssonu Svenningssonovi a v románě *Přiznat barvu* není už Hedbergovo zaujetí problémem zla záminkou ke společenské satíře, nýbrž spíš výrazem vážného zájmu o otázku, může-li bojovný mladý idealista prolomit hranice materiálního světa. Hlavní postava obou románů se snaží hledat

cestu za ubíjející meze fyzické existence člověka. V případě Bo Stenssona Svenningssona má hledání neurčitější, spekulativnější formu a končí neúspěchem. V románě *Přiznat barvu* je však hlavní postavou křesťan, který našel svého Boha a byl od lidí kolem sebe počastován větším dílem zla, než mu patřil.

Hedberg však v náboženských závěrech románu *Přiznat barvu* nenachází žádnou větší (nebo definitivní) útěchu. Je to vidět na jeho románech z padesátých let, v nichž s novou energií a téměř se strindbergovskou zběsilostí bičuje pokrytectví a duchovní sterilitu buržoazie. *Panenka tančí, hodiny bijí* (Dockan dansar, klockan slår, 1955) je svou totální deziluzí a bezohledným odhalením okázalé prázdnoty měšťanské společnosti důstojným protějškem Strindbergovy *Strašidelné sonáty*. *Zvířata v kleci* (Djur i bur, 1959), dvě prózy ve formě dialogu, mají tak blízko ke Strindbergovým bizarním hrám a k jeho scénické technice, že se ptáme, zda Hedberg po třicetileté romanopisecké praxi nehodlá svůj talent zasvětit divadlu.

Ať je tomu ale jakkoliv, podal Olle Hedberg s dostatek důkazů o tom, že je vynikajícím romanopiscem. Za uměřeným a kultivovaným stylem jeho próz se vždy skrývá bezohledný analytik a přísný moralista, stále citlivě vnímající vše, co je na člověku falešné a lživé, a vždy připravený odhalit zlo, jež se snaží skrýt za vnějšími formami konvenčního světa. Jako spisovatel čerpá svou sílu především ze svého výlučného zaměření na svět, který tak důkladně zná, na svět švédských středních vrstev. Zkoumá jej ze všech zorných úhlů, všemi možnými analytickými metodami a dokonalost jeho postupu způsobuje, že čtenář na přesné vymezení předmětu i analyzovaného prostředí zapomíná. Hedberg je příliš poctivým realistou, než aby předstíral znalost jiného světa.

**ARVID BRENNER** (pseudonym Helgeho Heerbergera, 1907–1975) kolem sebe neshromáždil tak velký okruh čtenářů jako Hedberg svými obrazy ze života švédské buržoazie, přestože psal o stejném prostředí způsobem, který můžeme s Hedbergem klidně srovnávat. Nemá jeho stylistický talent a satirickou žílu, přistupuje však ke středostavovské mentalitě s větším pochopením a dovede dát svému tématu obecnější platnost, což je zčásti dáno jeho mezinárodním původem. Narodil se v Berlíně z německého otce a švédské matky, poznal zblízka nástup nacismu a emigroval pak do Švédska. Z Brennerových knih o životě střední třídy jsou nejlepší dvě, *Pokoj pro osamělou dámu* (Rum för ensam dam, 1941) a *Zimní cesta* (Vintervägen, 1945). Prvý román je satirickém expoze o lidské slabosti, v němž autor uplatňuje své obdivuhodné analytické schopnosti. Nechybí v něm však citlivé pochopení pro jeho hlavní postavu, pro Magdu Nilssonovou, která se podle svých skrovných sil snaží vést slušný život v klepařském prostředí, jež ji jednou úlisně obdivuje a podruhé se jí nenávisťně vysmívá. Své nejostřejší satirické šípy Hedberg zaměřuje na



sousedy Magdy Nilssonové, třebaže oběť jejich pomluv nikterak nepřikrášluje. *Zimní cesta* pitvá se stejnou objektivitou, byť s větším pochopením a výsledky poněkud uspokojivějšími, pochybné prostředky, jimiž se krátkozraké lidstvo snaží urovnat své problémy. Brenner se proslavil také jako autor novel, mimo jiné sbírkou *Hvězdy nás nevidí* (*Stjärnorna ser oss inte*, 1947), která stojí svou psychologickou jemností na stejně vysoké stylistické a analytické úrovni jako jeho nejlepší romány.

Třebaže největší a snad také nejzávažnější přínos pro románovou literaturu třicátých let představovali — s výjimkou Olle Hedberga — spisovatelé-samouci typu Eyvinda Johnsona, Vilhelma Moberga, Lo-Johanssona a Fridgärda, měl tento žánr také mnoho dalších významných představitelů. Někteří z nich se připojili k ideovým a formálním proudům charakterizujícím dobu, jiní, kteří měli samostatnější umělecké temperamenty, šli svými vlastními cestami. Bylo vlastně známkou literární zralosti, vyskytlo-li se zároveň tolik kultivovaných stylistů a pozorovatelů, aniž jsou proto považováni za velké novátory švédského románu, jeho formy a obsahu. Za našich dnů román kvete víc než kdykoliv jindy. Autorů, kteří se tomuto žánru s úspěchem věnují, je dokonce tolik, že jich zde můžeme uvést pouze zlomek. Zaměříme se jen na ty, kdož se od svých spisovatelských kolegů nějak výrazně odlišují.

K těm, kdož bavili švédské moderní publikum romány poměrně dobré kvality, patří větší počet žen. Jsou to spisovatelky dobrého srdce, znalé věci, se spolehlivým vkusem a výrazným talentem, avšak bez sklonu k formálnímu nebo tematickému experimentování. Tuto skupinu představuje **DAGMAR EDQVISTOVÁ** (\* 1903), **EVA BERGOVÁ** (1904–1980), **TORA DAHLOVÁ** (1886–1982), **GERTRUD LILJOVÁ** (1887–1984) a **IRJA BROWALLIOVÁ** (1875–1954). Můžeme k nim připojit **MARIKU STIERNSTEDTOVOU** (1875–1954) která nastoupila svou literární dráhu o několik desetiletí dříve, byla však předchůdkyní onoho typu románu, který pěstovala většina jejích následovnic. Tyto romány pojednávají zpravidla o měšťanských dámách poměrně vysoké kulturní úrovně, o dámách, které mají své „problémy“, byť jsou povahy soukromé a manželské, nikoli sociální nebo politické, jak tomu bylo u dřívějších feministek. Názvy knih jako *Manželka přítelkyně* (*Kamrathustru*) od Dagmar Edqvistové nebo *Mladé manželství* (*Ungt äktenskap*) a *Nová žena* (*Ny kvinna*) od Evy Bergové už samy naznačují jejich hlavní tematiku. Témata jsou zpravidla zpracována diskrétně, avšak bez pruderie. Pokud u těchto spisovatelek existuje nějaký „modernismus“, je držen pod náležitou kontrolou a jde o modernismus umírněný, který už ke kultivované měšťanské společnosti našich dnů přísluší.

U jedné z těchto spisovatelek, u **IRJI BROWALLIOVÉ**, se však setkáváme se světem podstatně méně zjemnělým a zdrženlivým, se světem tvrdé skutečnosti a prudkých vášní, který je na hony vzdálen kultivovanému prostředí pěkně

uspořádané velkoměstské společnosti. Jako znalčyně života na venkově (v jejím případě jde o zapadlé oblasti Närke) může Irja Browalliová soutěžit s Mobergem, Lo-Johanssonem a Moou Martinsonovou, na rozdíl od nich je však dítětem velkoměsta a své znalosti o venkovanech získala za svého desetiletého učitelování na venkovských školách. Za této doby bystře pozorovala nejen vnější prostředí, nýbrž také důkladně studovala lidovou mentalitu a nejméně dva romány vzešlé z tohoto studia — jmenují se *Hřích na Struke* (Synden på Struke, 1937) a *Elida z chalup* (Elida från gårdar, 1938) — můžeme připočíst k nemnoha skutečně monumentálním obrazům života švédského lidu. Soupeří s tím nejlepším, co v tomto žánru vytvořili Moberg, Lo-Johansson a Fridegård a ve dvou směrech — zanícenou niterností a úchvatným citěním moci osudu nad lidskou existencí — převyšují téměř vše, co vytvořili zmínění spisovatelé. Nad světem Irji Browalliové visí jako mrak chmurný a nesmiřitelný osud staré skandinávské mytologie. Vše, co se děje, má nevyhnutelné důsledky, nejčastěji brutální a krvavé. Člověk musí odčinit páchané zlo bez naděje na spásu v tom či onom světě. Irja Browalliová pozoruje své sedláky z Närke naprosto objektivně, obdivuje jejich píli a zatvrzelý individualismus, nejraději je však vidí, jak napsal jeden švédský kritik, coby „lakotné, záludné, škodolibé, mstivé, líné, pověřivé, hrubé a pokrytecké plemeno“. Ušlechtilý venkovan nemá v reálném světě Irji Browalliové místo. Její venkovské romány (psala ovšem také o městském životě) byly pro svou stylistickou neokázalost srovnávány s islandskou ságou.

Z lundské univerzity, která dala švédské poezii Hjalmara Gullberga, jednoho z největších švédských básníků třicátých let, vzešli také tři originální prozaikové vynikajících kvalit, a to **FRANS G. BENGTSSON** (1894–1954), **FRIOTIF NILSSON PIRATEN** (1895–1972) a **SIGFRID LINDSTRÖM** (používal pseudonym *Tristan*, 1892–1950). Bengtsson, básník, esejista, životopisec a romanopisec, má z nich nejširší zájmy, Nilsson Piraten a Lindström se většinou zdržují v omezenější a tradičnější oblasti prozaických žánrů. Avšak i konvenční literární formu značně ovlivnila specifická intelektuální atmosféra, jež vládla v Lundu za první světové války a po ní. Tato atmosféra působila na všechny tři spisovatele v době, kdy procházely svými tvárnými studentskými léty. Lundský akademický svět desátých a dvacátých let, vzdělaný a skeptický, si vytvořil jakousi intelektuální komiku, jejíž specialitou byla rozpustilá ironie a vymyšlené příběhy. Do pestrého programu nočních symposií lundských akademiků patřila subtilní sofistika, učené diskuse, šokující neuctivost, básnická cvičení, burleskní humor a nápadná láska ke sklenici. Soustavné studium a pravidelné navštěvování přednášek se často považovalo za smrtelné hříchy. Bengtsson asi příliš nepřehání, když v autobiografické črtě *Jak jsem se stal spisovatelem* (*Hur jag blev skribent*) píše: „Za čtyři léta na univerzitě jsem vyslechl deset přednášek, napsal spoustu špatných veršů a sehrál tři nebo čtyři tak dobré šacho-

vé partie, že byly publikovány...“ Tento nonšalantní přístup k soustavnému studiu však nevedl k nevědeckému nebo neobratnému zacházení s nástroji vědy a k literární sterilitě ani u toho příslušníka skupiny, který podle všeho promrhal svá univerzitní léta s největším zápalem, totiž u Bengtssona. Časem se stal neslýchaně učeným mužem. Nilsson Piraten se věnoval právnické praxi. Lindström pracoval několik let v novinách, žil jako nezávislý publicista a jeho literární tvorba neměla nic společného s povrchními denními aktualitami.

Učenost Franse G. Bengtssona se stala nakonec legendární a projevuje se ve všem, co napsal, v poezii i v próze. Jeho znalosti však nikdy nezatěžují, působí naopak jako neobyčejné podněty jednak proto, že s nimi zachází neobyčejně zasvěceně, jednak z té příčiny, že jeho bystrý intelekt stále pátrá po cizích a exotických jevech, po neobyčejných a zajímavých postavách a epizodách, a čím jsou časově a prostorově vzdálenější, tím lépe. Bengtsson byl nazván „posledním trubadúrem“ a toto označení je pro něho vhodné téměř v každém ohledu. V době, kdy švédští básníci zpívali zdrženlivými a prostými tóny nebo experimentovali s radikálními modernistickými formami, Bengtsson ve svých básnických sbírkách *Vrh kostek* (Tärningskast, 1923) a *Legenda o Babelu* (Legenden om Babel, 1925) hýřil květnatými efekty a majestátně tlukoucími rytmy. Témata si volil svým způsobem stejně tradiční. Při hledání barvitých a pikantních motivů a podnětů hodných loutny učeného moderního trubadúra proslídil kdejakou pokladnici legend a historických příběhů. Když přešel k próze, a to se stalo velmi záhy, prosazoval svůj tradiční vkus tejně důrazně. Jeho eseje připomínají svou nenuceností eseje anglických romantiků Lamba a Hazlitta a jeho dvě zajímavé větší prózy, *Život Karla XII.* (Karl XII: s levnadsteckning, 2 díly, 1935–1936) a *Zrzavý Orm* (Röde Orm, 1941 a 1945), jsou koncipovány a zpracovávány v romantickém duchu, prvá v hrdinském, druhá v burleskním.

Bengtssonova lyrika se vyznačuje vysokými kvalitami, někdy však působí strojeně a ve svém celku si životnost neuchovala. Značné množství obdivovatelů si získal teprve jako esejista a počet jeho čtenářů s každou další knihou stále vzrůstal. První sbírku esejů, nazvanou *Literáti a vojáci* (Literatörer och militärer, 1929), následovaly za spisovatelova života *Stříbrné štíty* (Silversköldarna, 1931), *Dlouhovlasť Merovingové* (De långhåriga merovingerna, 1933) a *Společnost pro poustevníka* (Sällskap för en eremit, 1938). Posmrtně byly vydány sbírky *Pro pobavení* (För nöjes skull, 1953) a *Lid, který zpíval, a jiné eseje* (Folk som sjöng och andra essäer, 1935). Jednou z příčin oslňujícího úspěchu Bengtssonových esejů byla okolnost, že volně komponovaný esej jako zavedený literární žánr v dosavadní švédské literatuře vlastně nikdo nepěstoval. Úspěch tedy spočíval zčásti v novosti žánru. Švédská literatura měla desítky vynikajících básníků a romanopisců, před vydáním prvních Bengtssonových esejů v roce 1929 však v jejich řadách neexistoval

žádný opravdu kultivovaný esejista. Ještě větší podíl na úspěchu eseje měla ale okolnost, že Bengtsson byl mistrem tohoto žánru a všestranně schopným prozaikem, který se nemusel obávat srovnání s největšími esejisty francouzskými a anglickými.

Jako všichni velcí nestrojení esejisté psal Bengtsson pouze o tom, co měl rád. Mnoho jeho esejů pojednává o literárních a historických tématech, avšak se stejnou lehkostí a zasvěceností kolem sebe šíří zábavné a často případné poznámky o různých jiných věcech, například o strašidelných historkách, o obtížnosti zachovat si optimistický názor na lidský život, o lidových popěvcích, o vztahu člověka k přírodě, o tajích mraveniště a o elegantním umění lhat. Zvláště jej lákají dobrodruzi všech dob a ze všech konců světa, jakož i váleční hrdinové, dávnověci i z americké občanské války. Stejně velkou přitažlivost pro něho mají velcí literární individualisté, například Byron, Carlyle a Henry David Thoreau, jehož *Walden* přeložil do švédštiny. K jeho dalším významným překladům patří *Píseň o Rolandovi* a *Ztracený ráj*. Téměř ve všech Bengtssonových esejích jde fantastická učenost ruku v ruce s nenucenou nezpůsobností. Připomeňme si například známý esej o Villonovi, kde mimochodem a bez mrknutí oka poznamenává: „Bylo mu v té době pětadvacet let a právě měl za sebou svou první vraždu a prvou větší báseň, přičemž v obou případech šlo o celkem neškodné začátečnické kousky.“ Někdy nabývá bizarnost zcela vrchu, například když v esejí Před poličkou na knihy (*Framför en bokhylla*) píše o výstřednost svého literárního vkusu nebo když baví čtenáře popisem fyzických a psychických zvyků poloochočených koček, krys a netopýrů, jak to dělá v Mých nejbližších druzích (*Mitt närmaste sällskap*). Souhrnně můžeme říci, že Bengtssonovy eseje v sobě spojují bizarnost Charlese Lamba, svěžest a osobitost Williama Hazlitta a heroicko-romantický idealismus Roberga Louise Stevensona. Jedinou jejich skvrnou je občasné stylistické koketování.

Neustálé Bengtssonovo zaujetí hrdiny dávných dob a jejich činy se soustřeďuje do jeho dvou větších děl, do životopisu Karla XII. a do *Zrzavého Orma*. V obou vládne svými uměleckými prostředky naprosto dokonale, v knize o Karlu XII. jako vynikající evokátor minulosti, v *Zrzavém Ormovi* jako burleskní popisovatel doby vikingů. V obou případech uplatňuje svou učenost bez patrného úsilí a s dovedností, která opovrhne pachem studoven a postihuje živou skutečnost minulosti, o níž se příliš často psalo těžkopádně, suše a neživotně. Je otázkou vkusu, které z těchto děl je lepší. Každé je svým způsobem mistrovské, Karel XII. svou majestátností a monumentalitou, *Zrzavý Orm* svou svěžestí a bohatostí v kresbě osob a rozpustilou komikou děje a epizod. Karel XII. bude asi v očích budoucnosti vážit víc. Když totiž Bengtsson dospěje v líčení života švédského národního hrdiny k tragice, jež ho potkala na konci jeho pozemské pouti, drží svůj obvykle uvolněný styl na uzdě a píše o vážném tématu důstojně. Bengtssonovým uměleckým mottem bylo „Maluji tak,

donno Bianco, protože mě tak malovat baví“, v *Karlu XII.* však maluje také z jiných důvodů.

Všestranná učenost Franse G. Bengtssona netvoří součást literární výbavy jeho skánského kolegy FRITIOFA NILSSONA PIRATENA. Ten však sdílí Bengtssonovu bizarnost a zálibu v osvědčeném švédském žánru, ve vylhaných historkách (skepparhistorier). Doplnění jeho příjmení přídomkem „Piráta“ souvisí podle všeho také s fantastickým mladickým prožikem, o jehož věrohodnosti se nás snaží přesvědčit. Vypráví, že když sloužil jako námořník na vojně, opil se s několika kumpány a obsadil s nimi celý ostrov — k velkému rozhořčení a překvapení kapitána, který neměl ani potuchy, že pod velením námořníka Nilssona dochází k nějakému pirátství. Ať je to pravda nebo ne, své studentské kolegy Fritiof Nilsson zřejmě přesvědčil a brzy se stal nejpopulárnějším vypravěčem historek v kruhu, do něhož patřil tak obávaný soupeř jako Frans G. Bengtsson. Trvalo však dlouho, než se vypravěčský talent Nilssona Piratena projevil písemně a než spisovatel poprvé publikoval. Debutoval v sedmatřiceti letech knížkou *Bombi Bitt a já* (Bombi Bitt och jag, 1932), jejíž nezbedné klukoviny a ztřeštěnosti můžeme bez rozpaků přirovnat ke kouskům *Toma Sawyera* a *Huckleberryho Finna*. Po této knize napsal několik dalších, které — s výjimkou pokusu o návrat do světa Bombi Bitta v knize *Bombi Bitt a Nick Carter* (Bombi Bitt och Nick Carter, 1946) — nejsou zrovna tím, co nadšení čtenáři Bombi Bitta právem očekávali. Nejsou sledem stejně groteskních, bezstarostných, nezvedených a lehkomyšlných klukovských dobrodružství na poklidném švédském venkově, vylíčených komickým stylem nešetřícím nečekanými rčeními a žertovnými jazykovými anachronismy. Což ovšem neznamená, že *Bombi Bitt a já* znamená konec humorného vypravěčského stylu Nilssona Piratena. V jeho pozdějších románech a novelách však lehkomyšlné mládí většinou nevystupuje a nevinně pitoreskní nebo groteskní prvky nabývají často bizarní, ne-li přímo úděsné podoby. Tyto krutě tragikomické charakterové studie — jde o knihy *Smålandská tragédie* (Smålandsk tragedi, 1936), *Knihkupec, který se přestal koupat* (Bokhandlaren som slutade bada, 1937), *Historiky z Färsu* (Historier från Färs, 1940) a *Mezi přáteli* (Vänner emellan, 1955) — velmi připomínají portréty lidí na hranici naprotěmu vnitřního rozkladu, jež popisoval Hjalmar Bergman. Přes svou nespornou originalitu připomíná Nilsson Piraten Bergmana stále. Není tak plodný jako on a jeho humor není tak bohatý. V mezích svého talentu je však stejně vynalézavý, jako stylista stejně svěží a živý, stejně vnímavý a citlivý vůči tragice života a pro chybující lidstvo má stejně hluboké pochopení.

Vypravěčský talent SIGFRIDA LINDSTRÖMA je ve srovnání s Piratenovým chudým a rezervovaným, ne-li přímo asketickým. V Lundu fungoval jako jakési jízlivě ironické „svědomí“ veselých studentských kruhů, které si jeho zasvěcených komentářů o běhu světa vysoce cenily. Komentáře měly často bolestný tón,

byly však vždy provázeny zábleskem tichého humoru, jenž dodával zvláštní příchuti kultivovaným intelektuálním sympoziím pěstovaným Lindströmem a jeho intelektuálními kolegy. Jeho literární produkce byla stejně skrovná a sebekritická jako jeho mnišské vzezření. Tvořila ji básnická sbírka *Poražení* (De besegrade, 1927), jediná, kterou napsal, a tři poměrně tenké svazky ne-  
zvykle originálních pohádek, především *Balónky* (Leksaksbalonger, 1931) a *Úklid půdy* (Vindsröjning, 1939). Básně nejsou tak subtilní a intenzivní jako prózy, vyjadřují však jemně a citlivě jeho sympatije s těmi, kdož klesli pod tíží života, zůstali na cestě — a byli zapomenuti. Stejně pojetí věci dýchá i z jeho próz, jenže výrazněji poutavěji a originálněji než z básní. Jako materiálu k rezignovaně hořkým komentářům života používá v těchto prózách mýtu a pohádky. Dělá to stejně osobitě jako Pär Lagerkvist a navozuje tím náladu trpké moderní deziluze. Najdeme zde sice často také idylické prvky, například úchvatně krásné obrazy krajiny, ty však nikdy nenabudou vrchu a uplatňují se většinou jako ostré kontrasty destruktivní hlavní myšlenky. Navenek působí Lindströmovy pohádky půvabně podmanivým dojmem, tento jejich rys však jen podtrhuje spisovatelovu výsměšnou ironii, onu ironii, která dovede být stejně sžíravá jako Voltairova nebo Swiftova, byť nemá bezcitnost těchto dvou mistrů negativismu. Lindströмова schopnost zamířit oslepující světlo-  
met satiry na lidské slabosti vede někdy k vysloveně surrealistickým obrazům, surrealistické techniky však nepoužívá záměrně. Ve věcech formy zůstává Lindström tradicionalistou, byť tradiční útvary procházejí v jeho rukou metamorfózou, která někdy znamená nový tvar. Lindström je do jisté míry „modernistou“, jenže se za něj nevydává.

Totéž nelze říci o třech Lindströmových současnicích, kteří šli od třicátých let — každý svým způsobem — ve stopách Eyvinda Johnsona, radikálně se rozešli s tradicí a pěstovali vysoce moderní literární formy. Dva z nich, **WALTER LJUNGQUIST** (1900–1974) a **THORSTEN JONSSON** (1910–1950), se učili především u amerického románu, Ljungquist u Hemingwaye a nepochybně u Faulknera, Jonsson téměř výlučně u Hemingwaye, a třetí, **TAGE AURELL** (1895–1976), který prožil po první světové válce deset let v Paříži, je orientován hlavně na francouzskou kulturu. Realistickému dokumentárnímu románu třicátých let se všichni tři vyhýbají. Jonsson a Aurell dovedli k mistrovství maximálně zhuštěnou vypravěčskou techniku, Ljungquist začal krátkými a sevřenějšími povídkami, později však strohou formu opustil a přešel k bohatší a difúznější. Moderní formální experimenty těchto tří spisovatelů jsou vždycky zajímavé a někdy i velmi podmanivé, je to však umění, které si nezískalo širší čtenářský okruh a s výjimkou Ljungquista neinspirovalo k větší tvůrčí činnosti. Aurell vydal za čtvrtstoletí intenzivní literární práce nějakých pět menších knížek. Jonsson by asi napsal podstatně víc, kdyby již ve čtyřiceti letech nezemřel a kdyby věnoval méně času literární kritice. Tak po sobě

zanechal pouze dvě novelistické sbírky, jeden román, dvě knížky pro mládež a několik knih vynikajících esejů.

Ljungquist na sebe upozornil brzy tím, že získal literární cenu za román *Přesedání* (Ombyte av tåg, 1933). Tato kniha měla plných patnáct let na spisovatele neblahý vliv. Ponořil se v ní totiž jako první švédský spisovatel tou měrou do Hemingwayova světa, že mu působilo velké potíže, aby se z něho vymanil a našel vlastní formu. Ve třicátých letech měla stejnou úroveň jako *Přesedání* pouze novelistická sbírka *Pootevřené dveře* (En dörr står på glänt). Pokud jde o romány, nezapůsobí na nás silnějším dojmem ani *Příbuzní stojí na schodišti* (Slakten står på trappan) a *Cestující s neznámým zavazadlem* (Resande med okänt bagage) ze třicátých let, ani *Rozcestí* (Vägskäl) z poloviny let čtyřicátých. Všechny tři ovšem obsahují vynikající detaily a v *Rozcestí* se navíc ukazuje, že Ljungquist začíná mít patřičnou kontrolu nad svými vizemi člověka a světa, v němž tento člověk žije. Vcelku nás však tyto knihy zaujmou především jako ambiciózní spisovatelovy pokusy nalézt svou formu a osobnost.

Definitivně se Ljungquist prosadil až v roce 1948. Stalo se tak zajímavým románem *Azalea*, v němž svůj materiál dokonale ovládá. Potom vykazovala jeho tvorba — takzvaný cyklus o Jerku Dendelinovi, který tvoří *Vzbouření v zeleni* (Revolt i grönska, 1951), *Sáronské lilie* (Liljor i Saron, 1952), *Komorní varhany* (Kammarorgel, 1954), *Dopis od Caspera* (Brevet från Casper, 1955), *Paula* (1956), *Ossian* (1958), *V bouři* (I stormen, 1960), *Pramen* (Källan, 1950) — stále vzestupnou tendenci původností své koncepce, senzibilitou, pronikavou analýzou i pevnou kontrolou nad spleťtým dějem. V těchto knihách spisovatelových zralých let se sice stále vyskytují některé Hemingwayovy stylistické manýry, například souřadná souvětí, ale Hemingwayova motivická omezenost a nesentimentální póza zcela vymizely a Ljungquist evokuje fantastický bohatý obraz švédského venkova. Tento obraz je sice trochu dekadentní, avšak plný subtilně neodbytných významů — zásluhou spisovatelova druhého já Jerka Dendelina, který mystický odliv a příliv života jednou pozoruje, jindy je jím pohlcován. Prostředí a jazyk těchto knih mají mnoho faulknerovsky tropické rozbujelosti, avšak poměrně málo Faulknerova „hluku a zuřivosti“ (sound and fury). Ljungquistův talent je totiž v postatě neprůbojný a pasivní, zahleděný na vnější příznaky stagnace a hniloby a vnímající skryté hodnoty, které život poskytuje, nesnažíme-li se je na něm vynutit. Ljungquistovi jde zřejmě o to, aby knihy jeho posledních let byly považovány za jakási mystéria. Jeví se v nich jako intimní vizionář.

TAGE AURELL a THORSTEN JONSSON nejsou — na rozdíl od Ljungquista — ani ovlivněni Faulknerem, ani se nedají označit za intimní vizionáře, třebaže Jonsson má pro tohoto Američana pochopení i obdiv, jak můžeme usuzovat z eseje o Faulknerovi. Aurell a Jonsson patří k nejdůmyslnějším švédským

spisovatelům. Aurell používá dokonce tak složité a tak rafinované literární techniky, že čtenář musí někdy svou pozornost soustředit na nejvyšší míru, chce-li sledovat zápletku a její vývoj. A to navzdory skutečnosti, že Aurellovy příběhy jsou velmi jednoduché a zabývají se nejobyčejnějšími všedními lidmi. Své příběhy Aurell situuje vždy na venkov a do malých měst západního Švédsku, kde se roku 1931 po návratu z Paříže usadil. Jeho knihy nemají víc než nějakých sto stran, přesto však dovede svá témata zpracovat do šířky a hloubky, jakých mnohdy nedosáhnou objemné romány. Jeho první kniha, novela *Tybergův dům* (Tybergs gård, 1932), popisuje barvitým jazykem obyčejný a skromný život nájemníků nepřilíš udržovaného maloměstského baráku. V dalších knihách, z nichž je nejzajímavější *Martina* (1937) a *Krejcarový tisk* (Skillingtryck, 1943), se spisovatel soustřeďuje na individuální osudy, aniž kvůli tomu zanedbává prostředí, která dává tragickým událostem rámeček.

Chce-li Aurell tak zevrubně zpracovat svá témata sotva stostránkovými knížkami, musí svůj styl podrobit nejtvrdější disciplíně. Používá proto jen minimálního množství slov (zvláště má v oblibě slova krátká a expresivní), skicuje pouze nejnужnější kontury děje, užívá rozmanitých narážek a ještě ponechává mezery, které si má pozorný čtenář doplnit. Někdy zachází toto neskromné zhuštění až příliš daleko, například v *Martině*, kde spisovatelova nechuť vůči všemu, co připomíná přímé a vyčerpávající zpracování tématu, mění hrdinku ve stín. Když však Aurellovo skoupé vypravěčské umění dosáhne vrcholu (a to se stává často), vytvoří iluzi, jež čtenáře fascinuje zejména tím, že průběh událostí není spisovatelem nikdy komentován. Aurell chápe svůj materiál objektivně a dovoluje mu, aby jakousi magií své bezprostřednosti evokoval předpokládaný smysl. Aurellova vypravěčská technika je sice dokonalá, zatím se však jeví jako příliš omezená pro účely, k nimž byla použita. Proto se jeho knihy staly skicami a studii, zručnými a někdy suverénními etudami, nikoli však velkými kompozicemi širokých perspektiv. Bylo by si přát, aby se tak impozantní a samostatný talent pokusil zvládnout větší úkoly a vážně se vyrovnal s realitou světa, kterou tak dobře zná. Jeho umělecká povinnost mu však možná brání, aby se pokoušel o věc, již považuje za neuskutečnitelnou. Snad shledává realitu světa tak složitou, že umění, které by ji chtělo obsáhnout v její celosti, by bylo nesmyslem, a tudíž falešným uměním.

THORSTEN JONSSON má mnoho z Aurellovy stylistické zhuštěnosti a vypravěčské objektivity, jeho nestrannost však není vždy stejně absolutní a nedovede dosáhnout Aurellova zdánlivě neangažovaného přístupu k věcem ani tehdy, když je nejvíc „nesentimentální“. Jeho přepjatá „nesentimentálnost“ naopak prozrazuje latentní soucítění s jednajícími postavami, soucítění, které může být totožné s pochopením, ne-li přímo se sympatiemi. Jonsson nemá vůbec předpoklady k absolutní objektivitě, kterou předstírá. V tom se podobá svému mistru Hemingwayovi. „Nesentimentální“ forma Thorstena Jonssona



nikoho neoklame. Nedovolí sice, aby byl jeho soucit s druhými lidmi na první pohled patrný, v několika svých nejlepších esejích však píše s nadšením o spisovatelích, kteří jej projevují, a toto nadšení zanechalo stopy v jeho románové tvorbě, byť jsou tak nepřímé, že je sotva zaznamenáme. Ve dvou ze svých literárních studií — jedna se jmenuje *Velký Norrland a literatura* (Stor-Norrland och literaturen, 1938), druhá *Martin Koch* (1941) — projevuje Jonsson hluboké pochopení pro švédské spisovatele, kteří vystoupili na obranu lidových vrstev jako první. Posmrtně vyšla *Mlha od moře* (Dimman från havet), citlivý a chápající popis neobvyklých životních osudů, s nimiž se setkal v letech 1943–1946, když jako dopisovatel listu *Dagens Nyheter* působil v New Yorku. Před svým americkým pobytem byl kladně hodnocen za dvě sbírky novel s názvy *Jak to chodí* (Som det brukar vara, 1939) a *Prchni k vodě a zítřku* (Fly till vatten och morgon, 1941). Pochvalu sklidil také za *Šest Američanů* (Sex amerikaner, 1942), což je sborník o současných amerických spisovatelích. Obsahuje vynikající překlady Hemingwaye a Steinbecka a několik bystrých kritických esejů jednak o zmíněných dvou spisovatelích, jednak o Faulknerovi, Erskinu Caldwellovi, Jamesi T. Farrellovi a Saroyanovi. Pro Jonssona je příznačné, že chová sice k Faulknerovi a Steinbeckovi obdiv, má však značné výhrady jak proti divoké brutalitě prvého, tak proti příliš zjednodušující a idealizující lidové psychologii druhého, například v *Hroznech hněvu*.

Po svých amerických letech působil Jonsson jako kulturní redaktor v *Dagens Nyheter* a vydal *Pohledy na Ameriku* (Sidor av Amerika, 1946), vynikající knihu osobních dojmů z Ameriky, a kolektivní román *Konvoj* (Konvoj, 1947). Tato próza popisuje dramatický život na palubě malého nákladního parníku, který pluje v obřím konvoji nebezpečným severním Atlantikem v době války. Autor vše popisuje s fascinujícím uměním, dramatičnost příběhu a vnitřní hodnoty lidí však vidí poněkud sentimentálně. Nejlepší je Jonsson v novele. Zasloužil se o renesanci tohoto žánru snad víc než kterýkoli jiný současný švédský spisovatel, neboť ukázal jeho umělecké možnosti literární generaci čtyřicátých let. Jeho literární pověst spočívá především na novelistických sbírkách *Jak to chodí* a *Prchni k vodě a zítřku*, které byly vynášeny až do nebe už v době svého vydání. První je situována do norrbotenského prostředí, do spisovatelova domovského kraje, druhá zpracovává některé kriminálně patologické motivy. Bystrá pozorovací schopnost a vědecká přesnost, o nichž svědčí tato pečlivě dokumentovaná vyprávění, jsou neobyčejně přesvědčivé a ještě víc to platí o formě, do níž jsou novely odlity a která je svou stylistickou vytříbeností a vypravěčskou technikou téměř neuvěřitelně dokonalá. Jonsson nestudoval moderní vyprávěcí postupy u jejich největších soudobých mistrů marně. Učil se u surrealistů a Hemingwaye stejně jako u Joyce, Faulknera a u svého krajana Eyvinda Johnsona, nekopíroval je však a nekrácel v jejich šlápějích co do stylistických výstředností a formální uvolněnosti. Ukazuje, jak se dá

Joycova vnitřního monologu použít v omezených, explozivně fragmentárních prozaických úsecích a že Faulknerova kurzíva může fungovat jako prostředek k vyjádření zpola neuvědomělých vnitřních citových vzruchů a instinktů, činí to však se stylistickou úsporností a precízností, jež nejsou pro Faulknera právě charakteristické. A stejně dovedně jako Hemingway používá Jonsson zdánlivě náhodných, ve skutečnosti ale vysoce sugestivních detailů k vytvoření dramatického napětí. Jeho příběhy jsou často miniaturními dramaty, zhuštěnými, soustředěnými a silně explozivními. Jonssonova předčasná smrt ochudila švédskou literaturu o jeden z nejkultivovanějších kritických talentů a o zkušeného mistra umění, jak použít progresivního moderního stylu v novele. Jeho pokračovatelé tento modernismus naštěstí ocenili a pokračovali v experimentech s metodami, které do švédské literatury uvedl.

Tíhnutí k novému románu, které bylo charakteristické pro Ljungquista, Aurella a Jonssona, se téměř vůbec nevyskytuje u GÖSTY CARLBERGA (\* 1900), třebaže jeho debut, cenou vyznamenaný román *Neste břemena druhých* (Bären varandras börder, tři díly, 1937), budil svým ponorem do psychologie puberty a zálibou ve složitých symbolických strukturách dojem, že i tento spisovatel směřuje k literárnímu modernismu. Jeho psychologické zájmy byly však záhy podřízeny morálním a náboženským sklonům kulturně antropologického zabarvení a jeho symbolismus nikdy neměl tutéž literární přesvědčivost jako v moderním románu. Carlberg má vážné hudební a umělecké zájmy, ty mu však nezabránily v napsání víc než deseti románů a sbírek legend, čtyř básnických sbírek a tří sociologických pojednání.

Svým stylem stojí Carlbergovy prózy nesrovnatelně výš než jeho verše. Úplně bez výhrad je však nemůžeme přijmout, neboť jsou příliš mnohomyšlné a složitě odbočují od tématu. Až na malé výjimky pojednávají Carlbergovy knihy o legendách a mýtech biblických zemí a antického Řecka. Spisovatel tento materiál zpracovává s volnou fantazií básníka a se spolehlivostí moderního vědce a k výkladu legend a k objasnění věcného základu mýtů používá nejnovějších psychologických teorií. Typické jsou jeho romány *Chceme vidět Ježíše* (Vi vilja se Jesus, 1938), kde je problém Krista vyložen — bez úmyslu budit náboženské pohoršení — překompenzovaným pocitem méněcennosti, a *Ušetřený mladík* (Sparade ynglingen, 1954), v němž spisovatel sleduje s obezřelým psychologickým vzhledem homosexualitu k jejím předpokladům v primitivní řecké společnosti. Ty čtenáře, kteří jsou hotovi sledovat Carlbergovy spekulativní výlety do oblasti kultury a antropologie, odkazujeme na knihy *Švédský venkov jako kulturní prostředí* (Svensk landsbygd som kulturmiljö, 1949), *O lidských potřebách a hodnotách* (Om människans behov och värden, 1950) a *Kultura a náboženství* (Kultur och religion, 1951), na práce, jež odhalují neobvyklou šíři jeho psychologických zájmů a antropologických znalos-

tí a osvětlují podobné stránky jeho románů. V současné švédské literatuře, kterou obohatil svým neklidně hledajícím intelektem, je Carlberg vcelku osamoceným jevem. O finesy literárního řemesla, o ony formální rekvizity, jimž tolik lyriků a prozaiků jeho generace přikládalo zásadní význam, pečoval méně. Proto je mezi svými literárními vrstevníky izolovanou, byť nikoli přehlíženou postavou.