

Gustafson, Alrik

## Nové proudy v polovině století

In: Gustafson, Alrik. *Dějiny švédské literatury*. Vyd. 1. V Brně: Masarykova univerzita, 1998, pp. 154-186

ISBN 8021017678

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122878>

Access Date: 28. 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.

# Nové proudy v polovině století

Když Geijer v lednu 1838 za dramatických okolností oznámil, že opouští řady konzervativců a připojuje se k liberálům, vzbudilo to senzaci z několika příčin. Obvykle se zdůrazňují dvě. Prvou byla okolnost, že se k tomuto kroku odhodlal Geijer, nejváženější mezi konzervativci, a že jeho oznámení mělo tak radikální formu. Druhou — a pro Geijerovy současníky stejně znepokojující — byla *doba, kdy k němu došlo*. Vývoj posledních událostí ve Švédsku totiž věstil těžkou politickou krizí a veřejná diskuse nabyla nevraživosti a prudkosti dosud nevídané. To, že se Geijer právě tehdy zřekl svého dosavadního politického přesvědčení a přešel k opozici, zapůsobilo na jeho konzervativní kolegy a přátele jako neslýchaná politická nezodpovědnost. Mohl přece pro své oznámení zvolit méně kritický a méně nebezpečný okamžik! „Obviňují mne, že jsem revolucionář,“ napsal Geijer a odpověděl na toto obvinění slovy: „Šlo mi hlavně o záchranu mé země před revolucí.“

O tom, jak blízko mělo Švédsko v této době opravdu k revoluci, panují různé názory. Faktem však je, že v průběhu třicátých let devatenáctého století se schylovalo k vážné politické krizi a že se mohla změnit v prudkou bouři, kdyby vláda v letech 1840–1841 zčásti neustoupila opozici a nevyslovila souhlas s některými reformami.

Opozice pronikla do vlády, poslušného nástroje osobní politiky Karla XIV. Johana, který chtěl Švédsku vnutit reakční státní zřízení Svaté aliance. Signálem k frontálnímu útoku proti alianci se stala francouzská „červencová revoluce“ z roku 1830. Ve Švédsku se revoluční síly s ní spřízněné soustředily ve *Večerníku* (Aftonbladet), který začal vycházet koncem roku 1830 a ihned se setkal s velkým úspěchem. Jeho vydavatel a hlavní redaktor Lars Johan Hierta (1801–1872) ztělesňoval vynikajícího novináře i úspěšného obchodníka. Nebylo by nadsázkou, kdybychom jej nazvali novinářským géniem. Jeho noviny měly vysokou úroveň v každém ohledu. *Večerník* bojoval za věc střední třídy jazykem pro čtenáře srozumitelným, konkrétním, věcným, nestrojeným a v případě potřeby útočným, plným narážek a někdy dokonce brutálním.

Hierta kolem sebe shromáždil štáb nadaných a nepřiliš citlivých spolupracovníků, kteří bezohledně bičovali a zesměšňovali politické kruhy kolem krále. Nezřídka zamával nad ministry bičem sám Hierta a jeho suchý humor pátil ještě víc než těžká kanonáda jeho spolupracovníků. Jeho nepřátelé mu vytýkali (ne vždy bezdůvodně), že štve masy a že apeluje na jejich předsudky a nenávist vůči bohatším. Vláda se snažila noviny zastavit uplatněním zákona o svobodě tisku. Hierta však při každé konfiskaci využil zadních dvířek zákona a druhý den list vydal pod názvem *Nový večerník* (Det Nya Aftonbladet). Když bylo zkonfiskováno i toto číslo, objevily se noviny jako *Novější večerník* (Det Nyare Aftonbladet) a názvy se střídaly tak dlouho, až zesměšněná vláda chtěc nechtíc od nepopulární cenzury upustila.

Ačkoliv *Večerník* nejpronikavěji ovlivňoval sociální a politické záležitosti, působil mnohdy stejně významně na literární vkus. Nejenže útočil na reakcionáře v řadách romantiků, ale ovlivnil také pozitivně literární vývoj, mimo jiné svým koncízním, konkrétním, barvitým a realistickým stylem, který byl zvláště prospěšný novele, jejíž žánr si teď poprvé zjednal do švédské literatury přístup. Ke spolupracovníkům *Večerníku* občas patřili i víceméně vynikající spisovatelé. Nejvýznamnějším byl C. J. L. Almqvist, jehož jméno se na stránkách novin vyskytovalo od konce třicátých let a po několik let následujících. Popularita novin také přispěla ke značnému rozšíření literárních zájmů ve Švédsku a spisovatelé pociťovali nutnost psát méně nadneseným a exkluzivním stylem než dříve. Tím otevřela žurnalistika cestu moderní literatuře dostupné širšímu publiku.

Bylo by však omylem tvrdit, že události, k nimž došlo ve švédské literatuře třicátých a čtyřicátých let devatenáctého století, vyplynuly zcela nebo převážně ze vzniku sociálně uvědomělého novinářství. Čtenářskou veřejnost unavila romantická vyumělkovanost a vkus nové doby spěl k něčemu, co by se dalo nazvat realističtějším pohledem na život a umění. Izolovaná kulturní hegemonie univerzitních měst, která panovala v prvních desetiletích devatenáctého století, ustoupila naléhavým praktickým požadavkům liberálnější a budoucnosti otevřenější velkoměstské mentality. Jařmo německé spekulativní filozofie, pod něž se dostala celá generace švédských myslitelů, začalo polevovat a zvýšil se zájem o anglický a francouzský utilitarismus. Pokud se orientace na Německo udržela (a často tomu tak bylo), přenesl se hlavní zájem ze Schellingových subjektivních abstrakcí na Hegelův systém, který si skutečnost uvědomoval a pro romantiky byl příliš objektivní. O změně literárního vkusu svědčí mnoho okolností: zvětšuje se zájem o realistický idový román, na švédskou literaturu začíná rozhodujícím způsobem působit politický radikalismus francouzského romantismu a poprvé jsou ve Švédsku plně oceněni Scott a Byron, „realističtější“ z anglických romantiků. Významnými změnami prošla také periodická literatura. Koncem třicátých let zanikl poslední z početných

novoromantických časopisů, které ve Švédsku téměř po třicet let brzdily publikační činnost, a byl nahrazen méně exkluzivním typem „literárního“ časopisu, částečně podle britského vzoru.

Tento nový sociální a kulturní kvas ovlivnil přirozeně také přední spisovatele a podnítil je k tomu, aby ku prospěchu budoucí švédské literatury vyvodili z nových myšlenek důsledky. Z velkých romantiků reagoval pozitivně na nové jen Geijer, avšak rok po jeho „odpadnutí“ přešel do liberálního tábora též Almqvist a již o mnoho let dříve vymetl Runeberg na smetiště řadu věcí, kterých si romantická tradice vysoce cenila. Ve švédské literatuře poloviny devatenáctého století zaujali ústřední postavení Almqvist a Runeberg a k nim se brzy připojil Viktor Rydberg. U žádného z nich však antiromantické realistické síly plně nezvítězily a k definitivnímu nástupu realismu došlo až v roce 1879 Strindbergovým *Červeným pokojem* (Röda rummet).

Nezvnikla-li moderní realistická literatura před Strindbergovým vystoupením, stalo se tak z mnoha příčin. Romantismus měl dobrý kořínek a dovedl s neobyčejným umem vyklidit předsunutější pozice, aby se v tom či onom přestrojení objevil na těch místech kulturního bojiště, kde liberální opozice nemohla z nějakých příčin podniknout frontální útok. Zvláště houževnatě se romantismus držel ve dvou formách: jako skandinavismus, v němž mezi léty 1845–1865 ožil gótský nacionalismus z počátku století, a jako plátónský idealismus, jenž ovlivnil mimo jiné Runeberga a Rydberga, kteří přes liberalismus a realismus svého mládí nedospěli k žádným radikálním krajnostem. Pouze Almqvist se radikálně rozešel s minulostí, jeho pozice však byla osudově oslabena, když v roce 1851 zmizel z literárního dějiště pro podezření z těžkého zločinu. Opozice si prospíšila, aby se Almqvista po jeho rychlém útěku ze Švédska zřekla, a není asi pouhou náhodou, že právě na začátku padesátých let byl radikální liberalismus předchozích desetiletí vystřídán liberalismem umírněnější značky. Tento přesun se projevil také vzrůstem vlivu umírněně liberálních *Göteborských novin pro obchod a plavbu* (Göteborgs Handels— och Sjöfartstidning) v liberálních politických kruzích. S tímto listem za svých mladých let pilně spolupracoval Viktor Rydberg a s jeho vydavatelem S. A. Hedlundem potom dlouhá léta udržoval přátelské styky. Také události, k nimž došlo na kontinentu v roce 1848, měly na švédský liberalismus umírnňující vliv a v padesátých letech se pro novou generaci švédských liberálů stala normou poměrně krotká společenská kritika Dickensova.

Rydberg zahájil svou žurnalistickou dráhu jako autor fejetonů ve stylu Eugèna Sue a Bulwera-Lyttona. Předkládal v nich nadšeným měšťákům mírné porce liberálních myšlenek v rámci napínavých melodramat a senzačních pleťtich. O čtvrt století dřív, než se Rydberg věnoval tomuto žánru s příběhy odehrávajícími se na cizí půdě a v jiných dobách, však Frederika Bremerová

použila ve svých prvních *Kresbách ze všedního života* (Teckningar utur vardagslivet) námětů ze současného všedního života.

Nikoliv prázdná melodramata raného Rydberga, nýbrž nenáročný realismus těchto skic měl způsobit první skutečný rozkvět švédské prózy. Jak uvidíme, navázala Frederika Bremerová na své zdařilé první „kresby“ početnými „tendenčními realistickými romány“. V letech 1830–1850 začaly stejný žánr pěstovat dvě další dámy, Emilie Flygare-Carlénová a Sophie von Knorringová, a několik mužských prozaiků, mezi nimi C. A. Wetterbergh, August Blanche, a zvláště Almqvist. I když jejich „realismus“ není z hlediska vkusu našeho století příliš valný, vyhnuli se tito spisovatelé úspěšně nejkřiklavějším výstřednostem romantiků a nakreslili nejeden přesvědčivý obraz ze života. Spisovatelky se přitom pohybovaly zejména mezi měšťany a nižší šlechtou, Almqvist se později nejvíc zajímal o nižší třídy, zvláště o sedláky.

Třebaže Runeberg a Rydberg psali vynikající poezii a jiní spisovatelé básně značně jednodušší, byl nejcharakterističtější — a svým způsobem nejvýznamnější — rysem tohoto období prudký vzestup románu. Ve švédské literatuře, v níž dosud převládaly básnické formy a jen příležitostně se podnikaly víceméně zdařilé výlety do oblastí dramatu nebo mravoučného eseje, byl rychlý rozmach prózy něčím zcela novým. Až na nepatrné výjimky — stojí z nich za zmínku jen velmi populární pikareskní romány *Uno von Trasenberga* (1809–1810) a *Ottar Trolling* (1810–1818) z pera Frederika Cederborgha — bylo švédské publikum hluboko do devatenáctého století nuceno uspokojovat svou potřebu románů překlady. Bylo jich mnoho, většinou však byly bezcenné a styčné body se životem a kulturou ve Švédsku měly zřídka kdy nebo nikdy. V polovině století se však Švédsko mohlo pochlubit aspoň počátky významné prozaické literatury. Nejzajímavější na ní je, že její autoři byli až na několik výjimek příslušníky měšťanské třídy a že mezi nimi bylo několik žen, které v důsledku panujících společenských předsudků neměly přístup k privilegii, za něž bylo považováno vyšší vzdělání. Tyto autorky byly proto nuceny čerpat svůj materiál přímo ze života, nikoli z *hlubiny svého vědomí* (aus der Tiefe ihres Bewusstseins) jako novoromantické s univerzitním vzděláním. A právě navíta nového ženského pohledu na život a společnost působila osvěživě a dala švédské kultuře literaturu, která měla ke skutečnosti mnohem blíže než exkluzivní hlubokomyslnosti, jež produkovali mužští autoři s formálním klasickým vzděláním, pohybující se ve světě romantických představ. Švédští prozaikové nyní odložili tradiční akademické roucho a oblékli si všední šaty.

**CARL JONAS LOVE ALMQVIST** (1793–1866), jediný opravdový literární génius mezi prozaiky třicátých a čtyřicátých let devatenáctého století, je nejzáhadnější postavou celé švédské literatury. Jeho podivný život a stejně podivná literární dráha postavily literární historiky před obtížné problémy,

především psychologické povahy. Almqvist, fantasticky produktivní a originální až na hranici bizarnosti, byl v mládí téměř romantičtější než romantikové sami, koncem třicátých let se však náhle všech podobných výstřelků vzdal a začal psát poměrně realisticky, mimo jiné své vynikající povídky z lidového života. Poslední smutná epizoda jeho neklidného života se odehrála v Brémách, kam se zestárlý a nemocný vrátil po čtrnáctiletém exilu ve Spojených státech, kde žil na zapřenou. V červnu roku 1851 musel totiž uprchnout ze Stockholmu pro silné podezření z penězokazectví a z pokusu otrávit starého lichváře.

Tento bizarní běh života a fantastické proměny v Almqvistově literární tvorbě lze zčásti vysvětlit tím, že debutoval ve zvlášť rozkolísané době, zčásti jeho zděděnou charakterovou labilitou. Při své přecitlivělosti a udivující vnímavosti se musel nutně stát obětí nedostatku literární rovnováhy přechodného období, kdy byl k smrti odsouzený romantismus přes zoufalý odpor nucen vyklidit pole životaschopnému a vyzývavému realismu. Ve svém raném literárním díle jde Almqvist za romantickými ideály s důsledností téměř zoufalou a zřejmě bez pomýšlení, kde to všechno skončí. Je mezi švédskými romantiky úplným radikálem, který je ochoten jít s fanatickým idealismem za každým vnuknutím. Dovádí romantický exotismus nejdále, experimentuje s formou odvážněji než kterýkoliv jiný soudobý švédský spisovatel, jeho pojetí funkce poezie je samostatnější, v morálním ohledu je revolučnější a v náboženském originálnější a složitější, než jsme v jeho době zvyklí vidět. Taková kombinace krajností mohla explodovat kdykoliv. Nepřekvapuje proto, že se Almqvist kolem roku 1840 obrátil proti romantismu se stejnou vášnivostí, s jakou se ho kdysi chopil. Almqvist v sobě spojoval náboženského mystika i chladně vypočítavého a někdy intrikánského světáka, u něhož se idylicky kontemplativní vnitřní vyrovnanost neustále střídala s nervózním a sebetřýznivým intelektuálním neklidem.

Almqvist sám vysvětloval tuto zvláštní protikladnost svého charakteru jako nutné dědictví po přecitlivělé matce a agresivním, prakticky zaměřeném otci. Jistě měl pravdu. Stejný vliv na jeho charakter však asi měly poměry, za nichž prožil dětství a mládí. V Uppsale, kde promoval v roce 1815, nepřišel do styku s novoromantickou kotéří a na jeho raný literární vývoj měla tato skupina vliv malý nebo žádný. Totéž platí o jeho studiu. Místo toho určili Almqvistův vývoj dva činitelé, jednak jeho hluboká oddanost matce, kterou ztratil už ve dvanácti letech, jednak vliv dědečka z matčiny strany C. G. Gjörwella (1731–1811), který projevoval o nadaného chlapce zájem od jeho nejútlejšího věku. Gjörwell, který plnil v životě skromnou, ale úctyhodnou úlohu knihovníka, publicisty a neúnavného sběratele kulturních kuriozit, uvedl svého vnuka do sentimentální religiozity sekty ochranovských, jejímž byl patriarchou. Gjörwellův pietismus byl spjat s umírněným přírodním mysticismem ne

neovlivněným Rousseauem. Almqvist později spojil tyto proudy s chmurnějšími a fantastičtějšími swedenborgovskými prvky. Spojení Rousseaua se Swedenborgem vysvětluje mnoho charakteristických rysů citového a myšlenkového světa Almqvistova až do jeho rozchodu s romantismem koncem třicátých let. Tyto rysy se vlastně uchovaly v celém Almqvistově díle, třebaže ve formě poněkud změněné.

Ve Stockholmu, kam se Almqvist přestěhoval, vykonával své zaměstnání úředníka státní správy poněkud nesoustavně a věnoval se také různým ambiciózním, avšak málo úspěšným kulturním podnikům. Patřily sem jeho první literární pokusy a jeho úsilí stát se prorokem Manhemského spolku (Manhemförbundet), nábožensko-vlastenecké společnosti, již šlo o oživení „gótského“ ducha křesťansko-mystickými formami a řeholními rituálními ceremoniemi. Nejzajímavějším Almqvistovým dílem z těchto raných let byla *Amorina*, románové drama, charakteristické bujnou a zároveň zmatenou fantazií a vynalézavostí. Vyslovuje v ní četné revoluční myšlenky a prudce útočí také na neživotný církevní formalismus, na instituci manželství, na konvenční morálku a na tradiční názory společnosti týkající se svobodné vůle a mravní odpovědnosti člověka. Když však mělo dílo spatřit v roce 1822 světlo světa, Almqvist jeho vydání zničil, pravděpodobně na nátlak strýce z otcovy strany, biskupa v Härnösandu, takže *Amorina* vyšla tiskem teprve v roce 1839 v poněkud upravené formě.

Zklamán svým prvním větším literárním pokusem a protože musel opustit úřednickou dráhu z příčin, které nejsou zcela jasné, odstěhoval se Almqvist roku 1824 ze Stockholmu a usadil se jako sedlák v západním Värmlandu. Chtěl dokázat, že se dá žít prostým životem v náruči přírody, jak navrhoval jím vypracovaný program Manhemského spolku. Experiment se nezdařil a po dvouletém osamocení na venkově se Almqvist vrátil do Stockholmu s kufrem rukopisů, což byl jediný materiální výtěžek jeho venkovského pobytu. Rukopisy byly vydány po několika letech. Do té doby se věnoval různým zaměstnáním, aby se ubránil nouzi — krátce před värmlandským dobrodružstvím se totiž oženil. V roce 1829 se stal ředitelem nově založené experimentální školy ve Stockholmu, Nové základní školy, v níž se mohla uplatnit jeho nevyužitá energie a kde získal aspoň dočasně náležité společenské zařazení. V následujících letech se zabýval sepisováním několika velmi úspěšných učebnic. Neobvykle bohatou literární produkcí, romány, divadelními hrami, básněmi a eseji, však vzbudil také pozornost čtenářské veřejnosti. Tyto práce byly postupně pojaty do svazků *Knihy šípkové růže* (Törnrosens bok), které obsahují vše, co Almqvist vytvořil od roku 1833 až do svého spěšného odjezdu ze Švédska v roce 1851.

U čtenářské veřejnosti se Almqvist prosadil teprve ve svých čtyřiceti letech, potom měl však úspěch ohromující. Vydával jedno dílo za druhým a v krátkém

časem se stal nejdiskutovanějším spisovatelem doby. Některé knihy byly vydány podle dřívějších rukopisů, mnoho však bylo nového a vlastně všechno vzbudilo nadšení u Atterboma a jiných romantiků, kteří Almqvista považovali za nového vynikajícího představitele směru, jenž koncem dvacátých let prožíval zřejmě své nejplodnější období. Romantická fantazie nebyla nikdy tak nezkrotně vynalézavá, nikdy nezasvítla tak mystickou, rozmarnou a nezvyklou září. V době, kdy romantismus končil a umíral, zrodil se ve Švédsku konečně spisovatel, jenž mohl soutěžit s Jeanem Paulem Richterem, německým snílkem, kterého se švédští romantikové v minulosti tak často s nevalným úspěchem snažili napodobit.

Almqvist však — podobně jako Jean Paul Richter — své čtenáře nejen fascinoval, nýbrž také znepokojoval, a i mezi novoromantiky byli lidé, kteří s rostoucí nelibostí pozorovali dvojsmyslnost, dekadenci a tendenci k intelektuální a morální anarchii, jež se skrývala pod třpytivým povrchem Almqvistova umění. Tato tendence se projevila ve velmi různých podobách, z nichž nejsubtilnější a nejosudovější byla krajní subjektivita, ona subjektivita, která se zvláště nepokrytě projevila při jedné příležitosti, když Richard Furumo (Almqvistův alter ego z *Knihy šípkové růže*) chce vyprávět své příběhy a dát průchod svým myšlenkám pouze za podmínky, že jeho posluchači se přizpůsobí jeho náladě, „přičemž já sám se vaší přizpůsobovat nebudu“. Tento názor mohl vést — a v Almqvistově díle z dvacátých a z počátku třicátých let také vedl — k pojetí umění jako plodu umělcovy představivosti, jako prostředku ke krácení dní a dlouhých temných nocí, jako zálučné hry s půvabnými arabeskami a ztřeštěnými, nevypočitatelnými fantaziemi a k lartpoullartismu v doslovném slova smyslu. Almqvist se v těchto letech málem stal zajatcem svého vlastního neuvěřitelného uměleckého talentu a neobyčejné intelektuální činnosti vzdor tomu, že pod povrchem jeho umění se ukrývaly záměry sdostatek závažné. Tyto záměry se až později vyprostily z pavučin fantazie, v nichž uvízly, a projevily se odvážně didaktickou formou v Almqvistových realistických, sociálně zbarvených dílech z konce třicátých let.

Povídková a ostatní tvorba Almqvistova raného období je tak nesmírně bohatá a pestrá, že uspokojí vkus každého čtenáře. Někteří dávají přednost oslňujícímu italskému a španělskému exotismu divadelních her *Signora Luna* a *Ramido Marinesco*, jiní historickým románům, např. *Poustevně* (Hermitaget) o soukromém životě Folkunga Valdemara nebo *Královninu šperku* (Drottningens juvelsmycke), skvělému obrazu života na dvoře Gustava III. Jiným se zas líbí *Songes*, krátké, snové a neobyčejně intenzivní intimně lyrické kusy, v nichž zvuk, obraz a myšlenka tvoří okouzující poetický svazek, nebo satirické alegorie *Ormus a Ariman* (Ormus och Ariman) a *Palác* (Palatset), kde Almqvist bičuje konvenční společenskou morálku a přimlouvá se za návrat k individualismu a za uznání spontánní, přirozené dobroty života. Kdybychom



měli z této fascinující záplavy vybrat nejtypičtější dílo, zvolili bychom asi *Královnin šperk*, který je na jedné straně obvyklým hrůzostrašným románem, na druhé však obdivuhodnou rekonstrukcí rokokově líbezného a rafinovaného dekadentního divadelního prostředí na dvoře Gustava III. Jeho děj se odehrává kolem Almqvistovy nejpůvabnější postavy, primabaleríny Tintomary. Tato nesmírně kouzelná a instinktivně dobrá žena, která však není schopna rozlišovat mezi dobrem a zlem, osudově přitahuje svou zvláštní hermafroditní povahou muže i ženy od dvora. Jejich city však nemůže opětovat a stane se nakonec nevinnou obětí bezohledných a nesmyslných pletich. Almqvistova Tintomara, plná chvějícího se života a okouzující svou mystickou a subtilní mocí, je zcela rovnocenným protějškem svých literárních předchůdkyň — Goethovy Mignon, Fouquého Undiny, Scottovy Fenelly a Hugovy Esmeraldy. *Královnin šperk* připomíná Victora Huga také v tom směru, že jako symbolu gustaviánského ducha používá stockholmského Královského divadla stejným způsobem jako francouzský básník, kterému za symbol ducha a života středověku posloužil chrám Notre Dame.

Po vydání šestého a sedmého svazku *Knihy šípkové růže* v roce 1835 Almqvistova obdivuhodná literární produktivita prudce poklesla a znovu se pozvedla až za tři léta, když prodělal vážnou osobní krizi. Unaven každodenním plahočením ve škole a neúspěšný ve svých pokusech získat profesuru, nebo aspoň tučnou prebendu, zbavoval se postupně bizarního fantastického světa, jehož byl tak dlouho zajatcem, a vytvořil si střízlivý, realistický a sociálně uvědomělý literární program, který pak rozvíjel v esejích analyzujících společenské poměry a v sociálně zbarvených novelách. Novely měly pro švédskou literaturu největší význam. Tyto nové Almqvistovy prózy šly dvěma cestami, které k sobě neměly daleko: cestou moderní povídky z lidového života, jež má neurčitě „demokratickou“ tendenci, a cestou novely s neskrývanou tendencí revoluční a sociální. Obě formy, zvláště pak první, měly své víceméně účtyhodné romantické předchůdce. Když se však švédský romantismus — zvláště ve svých pozdějších stadiích — ocitl v intelektuální a estetické izolaci a dal se využívat reakčními politickými a náboženskými silami, omezil lidové motivy pouze na sentimentální a pitoreskní oblast a zbavil se většiny revolučních sociálních a politických prvků. Tyto prvky se skrývaly v romantickém individualismu, který byl latentně tak často přítomen v literatuře lidově orientované. Almqvist, produkt přechodného období a postava podstatně složitější, výbušnější a temperamentnější než většina romantiků, se však nemohl trvale spokojit s pouhou idylou, kterou romantikové tak horlivě pěstovali. Almqvistův „primitivismus“ se stal nakonec revolučním jako Rousseauův. Lze říci, že Almqvist vyprostil skutečného Rousseaua zpod hluboké vrstvy sentimentální idyl, kterou se dvěma generacím romantiků podařilo autora pokrýt. Lnul-li Almqvist po celý život k Rousseauovým myšlenkám, bylo zcela na

místě, když na konci třicátých let přešel k reformní sociální a politické literatuře a ubíral se stejnými cestami jako Victor Hugo a Lammenais, dva Rousseauovi krajané, kteří z odporu proti legitimistům třicátých let devatenáctého století převedli dříve konzervativní francouzský romantismus do tábora liberální opozice.

Almqvist však zahájil svou kampaň proti sociální a politické reakci poněkud váhavě. Svůj nejrevolučnější pamflet *Příčiny evropské nespokojenosti* (Europeiska missnöjets grunder) dvakrát zničil a své nové názory veřejnosti zpočátku tlumočil poměrně nevinnou formou realistických povídek z lidového života. V rozsáhlé stati *Význam švédské chudoby* (Svenska fattigdomens betydelse) pak vytýkal horní společenské třídě její slabost pro všechno cizí a její nadřazený poměr k venkovskému lidu a za skutečného představitele zdravých sil národa označil prostý lid. *Význam švédské chudoby* obsahuje skryté varování před povstáním mas, jestliže vládnoucí třída nezanechá svého antidemokratického zacházení s pracujícími vrstvami. To však není důvod, proč se o spisu zmiňujeme, mluvíme o něm proto, že je výmluvnou, byť poněkud romantickou apoteózou ctností švédského lidu, jeho pilnosti, skromnosti, samostatnosti a optimismu a že obsahuje nesporně zajímavou, avšak poněkud pochybenou teorii, že příčinou těchto ctností je chudoba, která je od nepaměti hlavním rysem lidového života. „Být chudý,“ končí Almqvist, „znamená být odkázán na sebe sama.“

Poněkud nejistá rovnováha mezi tradičně romantickým a liberálně realistickým životním názorem, jakou se vyznačuje *Význam švédské chudoby*, se projevuje na mnoha místech také ve známých povídkách z lidového života, které Almqvist napsal koncem třicátých let. Tyto povídky jsou prvními opravdu významnými pokusy o realistické zpracování života venkovského lidu a ukazují cestu, kterou měl v budoucnosti jít švédský venkovský román. Almqvistovy povídky z lidového života zaujímají ve švédské literatuře přibližně stejné místo jako Björnsonovy selské novely v literatuře norské. Nejvýznamnější jsou čtyři, *Grimstahamnská novina* (Grimstahamns nybygge), *Kaple* (Kapellet), *Skällnorský mlýn* (Skällnora kvarn) a *Maltř* (Målaren). První je barvitě didaktické dílko náležitě využívající realistických momentů, v ostatních třech působí poněkud rušivě často uplatňované romantické prvky — v *Kapli* určitá tendence k idylismu a její nepřilíš přesvědčivý „šťastný konec“, v *Skällnorském mlýně* lidové hrůzostrašné prvky a v *Maltři* poněkud opotřebované triky k vyvolání napětí. Vcelku se však tyto povídky pohybují v poznatelném a skutečném světě, v každodenním světě venkovanů. Almqvistovo vypravěčské umění se nikdy neprojevalo tak dokonale jako v těchto povídkách, jeho schopnost vytvořit zcela iluzorní prostředí nebyla nikdy tak přesvědčivá a jeho neokázalý, spontánní a křišťálově jasný styl je navíc ideálním prostředkem k probuzení zájmu o prostý lid, jehož život popisuje. Žádný Almqvistův

předchůdce neměl jeho schopnost vystihnout „lidového“ ducha tak věrně. Za svých četných cest po venkově v letech před vznikem těchto povídek si totiž Almqvist vždy bedlivě všiml života venkovanů. Jen málokterý z jeho pokračovatelů s ním může soutěžit a pouze jeden — Strindberg — jej převyšuje.

Realismus povídek z lidového života Almqvistovy čtenáře neznepokojoval, třebaže například *Kaple* obsahovala několik dost ostrých kritických poznámek na adresu starých institucí. Něco podobného se však nedá říci o jiném jeho díle z těchto let, o kratším románu *Jde to* (*Det går an*). Ten se stal po svém vydání v roce 1839 senzací, která neměla obdoby. Ani Geijerovo dramatické „odpadnutí“ o rok dřív nerozbouřilo veřejné mínění v takové míře. Příčinou rozruchu byl smělý útok, který zde Almqvist podnikl proti manželství legalizovanému státem a pozhnanému církví. Okolnost, že spisovatel byl v této době knězem a učitelem, uklidnění nikterak nepomohla. Některé hlavní myšlenky románu *Jde to* rozvinul Almqvist několikrát už dříve, obvykle se tak ale stalo v souvislostech do té míry fantastických a exotických, že se nezdály použitelné v životě obyčejných lidí. Tentokrát však umístil bombu přímo pod základy tehdejší společnosti a nenavrhl nic menšího než odstranění jedné z jejích nejdůležitějších institucí. Uvažoval prostě tak, že praxe manželství je v moderní společnosti do značné míry nemorální, poněvadž jde často o sňatek z rozumu, který není postaven na opravdové lásce a porozumění. Almqvistovi šlo o to, aby manželství bylo přísně soukromou dohodou mezi dvěma lidmi, aby stát ani církev neměli právo tuto smlouvu „potvrzovat“ a aby každá strana mohla dohodu zrušit, aniž se musela obracet na nějaký státní nebo církevní orgán. Odvážná logika tohoto myšlenkového pochodu hluboce otřásla celým Švédskem a podráždila Almqvistovy nepřátele, pro něž byl jeho návrh tím hůř stravitelný, že byl nonšalantně nadhozen v rámci velmi zábavného vyprávění. Almqvist však skutečně nikdy dříve nenapsal svěžejší, napínavější, zábavnější a *zdanlivě* přijatelnější knihu.

*Jde to* pojednává o milostném vztahu, který je tak málo sentimentální, předstíraný a konvenční, jak jsme si jen schopni představit. Hlavní postava, Sara Videbecková, patřící k drobné buržoazii a žijící ve vzkvétajícím venkovském městě, je přímo ztělesněním každodenní moudrosti. Je chytrá, schopná a emancipovaná, ne však mužatka. Přílně k Albertovi (mluvit o „lásce“ by bylo příliš silné), dobrosrdečnému a klidnému seržantovi se starosvětskými názory, s nímž se potká za jízdy lodí, a když se ukáže, že Albert její city opětuje, vykládá mu podmínky, za nichž je ochotna uvažovat o vztahu, kterému se říká „manželství“. Když se milý seržant vzpomene na první překvapení, uvědomí si pikantnost situace a posléze přistoupí na Sářiny podmínky, totiž že každý zůstane u své práce, že nebudou stále bydlet pohromadě, nebudou denně zasahovat do svého soukromého života atd. Přestože se téma opakuje a obměňuje, udržuje si povídka stále svůj vzlet. Má svěžest, barvitý sloh a hřejivý,

nevyumělkovaný humor, který určitě čtenáře upoutá, pokud pro morální předsudky neztratil pro tyto kvality smysl. *Jde to* patří k onomu nevelkému počtu švédských románů před *Červeným pokojem* (Röda rummet, 1879), které se ještě dnes dají číst s opravdovým požitkem.

Román *Jde to* se však stal Almqvistovi osudným.

Rozruch, který kniha vyvolala, způsobil, že spisovatel definitivně ztratil místo mezi „váženými lidmi“, a vedl nepřímou, ale nezadržitelně k Almqvistově katastrofě. Zbaven normálních příjmů (byl nucen zanechat učitelství a bez úspěchu se snažil nastoupit vědeckou nebo církevní kariéru), musel si vydělávat špatně placeným příležitostným psaním. Ve *Večerníku* (Aftonbladet) měl otevřené pole působnosti, avšak poněkud omezený měšťanský liberalismus tohoto listu podporoval Almqvistův sociální a politický radikalismus jen zčásti. Několik románů napsaných v hektickém spěchu na počátku čtyřicátých let (*Amalia Hillner, Gabriële Mimanso* a další), v nichž rozvinul své pokrokové názory, jsou zajímavé především jako svědectví jeho rostoucího zoufalství. V krátké době Almqvist beznadějně uvízl ve spárách lichváře jménem von Scheven a tento vztah vedl konečně k podezření z pokusu lichváře otrávit. Musel spěšně uprchnout do Ameriky, tam se ztratil a žil na zapřenou pod několika jinými jmény, cestoval křížem krážem až do St. Louis na západě a do Texasu na jihu. Potom se usadil ve Philadelphii, kde se oženil se starší vdovou. Zemřel zchudlý v Brémách poté, co se vrátil do Evropy pod falešným jménem profesor Carl Westermann „z Westchesteru v Pensylvánii“.

Almqvist a jeho přátelé snili ve svém utoopickém mládí o vystěhování do Spojených států. Chtěli tam vést ideální život, jaký se podle jejich názoru v dekadentní a tradicemi spoutané Evropě vést nedal. To, co nakonec Almqvist ve Spojených státech žil, však nebyl svobodný a vzpurný život emigranta, nýbrž neklidná a těžká existence psance v nuzných, omezených a nanejvýš potupných podmínkách. Je pochopitelné, že za svých posledních let nenapsal nic významného. Almqvistův život a osudy jsou stejně fantastické — a stejně záhadné — jako osudy podivných postav, o nichž vypráví ve svých raných knihách a hrách.

Téhož pozdního léta roku 1851, kdy Almqvist dorazil do New Yorku na útěku před spravedlností a rychle zmizel v nedozírných dálkách Nového světa, připravovala se po několikaleté intenzivní práci ve Spojených státech k návratu z New Yorku do Švédska jiná slavná švédská spisovatelka **FREDRIKA BREMEROVÁ**, (1801–1865). Když přijela do Ameriky, byla známá jako autorka románů, cílem její cesty však bylo studium sociálních a politických poměrů ve Spojených státech, zvláště pak postavení ženy. Za tímto účelem projezdila křížem krážem celý kontinent — na západě byla až v St. Paulu na tehdejšího území Minnesoty, pronikla hluboko do Jižních států a navštívila pochopitelně

téměř každé město na pobřeží Atlantiku a v Nové Anglii. Při svém studiu amerických poměrů byla neúnavná a svá pozorování zaznamenala v rozsáhlé korespondenci se svou sestrou Agathou. Po jejím návratu do Stockholmu byly tyto dopisy vydány ve třech objemných svazcích s názvem *Domovy v Novém světě* (Hemmen i den Nya Världen). Od jiných evropských osobností, které v devatenáctém století navštívily Ameriku a své dojmy písemně zaznamenaly, se Fredrika Bremerová liší zvláště tím, že se vždy snažila vidět Spojené státy „zevnitř“, že chtěla navázat přímý styk s denním životem, setkat se s lidmi všech stavů a tříd a postihnout tep okamžiku. Přes své sympatie k Americe a Američanům však nedopustila, aby jí entuziasmus zastřel kritický pohled, a to ani při setkáních s nejpřednějšími osobnostmi země, k nimž často docházelo. Obdivovala a vysoce si cenila Emersona, s nímž se mnohokrát setkala, znepokojovala ji však jeho filozofická izolace od palčivých problémů současnosti. „Přála bych si,“ píše své sestře ve Švédsku, „aby projevoval vřelejší sympatie a větší zájem o společenské otázky a dobro lidstva, více citu pro pozemské utrpení a bídu.“

Kromě *Domovů v Novém světě* vydala Fredrika Bremerová další dvě cestopisné knihy. Jedna byla výsledkem dvouměsíčního pobytu v Anglii na zpáteční cestě z Ameriky a jmenuje se *Anglie na podzim 1851* (England om hösten 1851, vyšla nejprve anglicky v roce 1853), druhá pojednávala o jejích zevrubných cestách Švýcarskem, Itálií a po Dálném Východě v letech 1856–1861 a nese název *Život ve Starém světě* (Livet i gamla världen, 6 sv., 1860–1862). Anglické studie jsou svědectví pokrokových ekonomických a sociálních zájmů spisovatelky, studie kontinentální a orientální dokladem o tom, jak hledala náboženské řešení problémů moderního člověka. Cestopisy, zvláště *Domovy v Novém světě*, jsou z hlediska literárního tím nejlepším, co Fredrika Bremerová napsala. Jejím dobrosrdečnému a bystrému intelektu se zde podařilo navázat přímý styk se čtenářem způsobem, který neztratil kouzlo ani za našich dnů. Její romány jsou pak literárněhistoricky zajímavé jako první významnější podněty na cestě k realistickému románu s hlubokým sociálním uvědoměním.

Frederika Bremerová, která vyrostla v bohatém šlechtickém domě na venkově a byla tyranizována přísným a trudnomyslným otcem, začala psát své prvé nenáročné povídky čistě náhodou — aby si opatřila peníze na to, co bychom dnes nazvali „sociální dobročinností“ mezi nájemci na rodinném statku Årsta jižně od Stockholmu. Knize těchto povídek s názvem *Kresby ze všedního života* (Teckningar utur vardaglivet, 1828) se však dostalo tak příznivého přijetí, že se Fredrika Bremerová pustila do ambicióznějších prací. Pokračovala nejprve *Rodinou H...* (Familjen H...), která vyšla v letech 1830–1831 jako druhý a třetí díl *Kreseb ze všedního života*, a v následujících letech čtyřmi romány, z nichž nejdůležitější jsou *Sousedé* (Grannarne, 1837) a *Domov* (Hemmet,

1839). V dalších letech byly vzrůstající sociální zájmy Fredriky Bremerové na újmu jejímu spisovatelskému umění kvalitativně i kvantitativně. Po roce 1839 napsala jen dva významnější romány, *Sourozenci* (Syskonliv, 1849) a *Hertha* (1856), z nichž druhý je vlastně energickou sociální polemikou v románové formě. Intenzivní zájem těchto děl o sociální otázky, zvláště o postavení ženy v moderní společnosti, je vysvětlitelný okolností, že *Sourozenci* vznikli bezprostředně před spisovatelčinou cestou do Ameriky a *Hertha* před její dlouhou evropskou cestou.

Třebaže se Fredrice Bremerové podařilo vložit do románů z třicátých let lehkost, hravý humor a realistický impresionismus jejích raných *Kreseb ze všedního života*, dospěla sama k názoru, že román její schopnosti přesahuje. I její nejlepší romány, *Sousedé* a *Domov*, jsou nevyrovnané a uprostřed vynikajících realistických pasáží upadají často do přehnaného moralizování a té či oné romantické pózy. V *Sousedech* například spisovatelka neodolá pokusem uplatnit tajemně demonického hrdinu byronovského typu, a chce-li pak konflikt vyřešit, je nucena sáhnout ke zcela pochybeným romantickým metodám. Jinak jsou však *Sousedé* velmi přesvědčivým obrazem života na švédském velkostatku. V jejích prvních kapitolách je velmi působivě použito formy dopisu k uvedení postav a *ma chère mère* představuje skvělý lidský typ, nejlepší, jaký z pera Bremerové vzešel. Neubráníme se podezření, že tento typ tanul na mysli Selmě Lagerlöfelové, když za více než padesát let vytvořila majorku z *Gösty Berlinga*. *Domov*, další významnější román Fredriky Bremerové, nemá stejně šťavnatý humor, upřímný patos a stylistický vzlet jako *Sousedé*, imponuje však svým klidným a plnokrevným realismem, svým pronikavým psychologickým pohledem (zvláště v obraze Petry, který je dokonalým portrétem spisovatelky z jejích dívčích let) a svou schopností omezit se na prostý rodinný kruh. Jedinou vážnou závadou románu je rozvláčný děj, který postrádá vyvrcholení a končí jednoduše ve chvíli, když je námět vyčerpán.

Jako autorka románů byla Fredrika Bremerová nazývána „švédskou Jane Austenovou“. Toto označení není zrovna nejvhodnější, poněvadž psychologickou hloubku Jane Austenové má jen výjimečně a její vybroušený sloh a chladně ironický pohled na lidi zcela postrádá. Fredrika Bremerová měla větší význam jako osobnost než jako spisovatelka. Přes omezenost svého literárního talentu však měla sdostatek tvůrčí síly, aby do Švédska uvedla román, žánr, s nímž se dosud nakládalo macešsky, nepřistupovalo-li se k němu zrovna s nedůvěrou. Její rané kresby zaujaly publikum a kritiku bezprostředním a spontánním stylem, který byl nahony vzdálen nejasné preciozitě romantiků. K této literární přednosti se v pozdějších knihách připojil poctivý, k prostému životu zaměřený realismus, bystrý postřeh pro detaily a rozvinutý smysl pro povinnost spisovatele zajímat se o důležité praktické problémy společnosti. Je proto přirozené, že „obrácení“ svého velkého krajana Erika

Geijera k sociálnímu a politickému liberalismu přijala s větším nadšením než jiní jeho současníci. Na počátku čtyřicích let byla v literárním světě Geijerovým ženským protějškem a sdílela Geijerův „křesťanský liberalismus“, jak se jeho světovému názoru z pozdější doby případně říkalo, i jeho pojetí rodiny jako základu moderního státu.

První ženou, která následovala příkladu Fredriky Bremerové v románovém zpracování současného života, byla SOPHIE VON KNORRINGOVÁ (1797–1848). Debutovala románem *Bratranec a sestřenice* (Kusinerna, 1834). Po deset let byla obdivuhodně produktivní a vydávala téměř každý rok jednu knížku. Potom však zmlkla a až do své smrti v roce 1848 psala jen příležitostně. Byla krásná a talentovaná, pocházela z dobré rodiny a už jako dítě snila o tom, že se provdá do vyšších společenských kruhů. Když ji však okolnosti přinutily žít v sociálních poměrech poněkud jednodušších a usadit se na venkově, nahrazovala si zmařené sny psaním knih o své třídě.

Její literární talent se projevoval od samého počátku. Byla bystrou pozorovatelkou všeho, co se kolem ní dělo, ovládala elegantní frazeologii a dovedla ze skrovného tématu vytvořit poutavý příběh, aniž se musela uchýlovat k jednoduchým trikům nebo shánět nepodstatné epizody. Nedostatkem Knorringové však bylo, že zápletky se vždy týkala jediného problému, konfliktu mezi touhou a povinností, když vstoupila do hry erotická přitažlivost. A poněvadž spisovatelka trvala na konvenční morálce, dala vždy zvítězit povinnosti, ať to mělo pro člověka plnicího povinností jakkoliv tragické důsledky. V *Bratrancích a sestřenicích* půvabná hrdinka Amalie chřadne a umírá láskou k mladému Axelovi, protože jí její nešťastné manželství z rozumu brání ve skutečné lásce. Toto téma se s různými obměnami opakuje téměř ve všech pozdějších knihách Sophie von Knorringové. Třebaže spisovatelka nad těmito osudy truchlí, je vždycky loajální vůči mravním konvencím své třídy. V jejich rámci bylo sice možné bavit se dvořením a frivolní konverzací, vůči všem pokusům znevážit nedotknutelnost manželství však byla neoblomná. Soudobí i pozdější kritikové Sophie von Knorringové si povšimli určité dvojznačnosti v tom, jak se autorka téměř s uspokojením piplá v situacích, kdy vášeň nemá jiné volby než povinně kapitulovat před konvencí v podobě nerozlučitelného manželství. Pro spisovatelku žijící v zajetí svých třídních předpokladů jiného řešení erotického problému není, třebaže někdy uroní příjemnou slzu soucitu nad nebohými mladými milenci, kteří se stávají obětí nešťastných okolností a neoblomného osudu.

Poněvadž názory Sophie von Knorringové na lásku a manželství byly pravým opakem Almqvistových z románu *Jde to*, neodolala pokušení a napsala knihu, která Almqvistu vtáhla do diskuse o manželské otázce. Stalo se tak románem *Podruh a jeho okolí* (Torparen och hans omgivning, 1843). Tentokrát

opouští síně zámků a panských dvorů a s poněkud blahosklonnou sympatií vchází pod nízké střechy prostého lidu. V této knize se podruh Gunnar zamiluje do Elin, která jeho city opětuje. Je však už ženatý s Lenou, která se mu vnutila a tvrdí, že je otcem jejího dítěte. Ve shodě s názory Sophie von Knorringové na vztah mezi touhou a povinností však zůstává láska mezi Gunnarem a Elin „čistá“. Nemohou porušit zákony manželství, třebaže Gunnar zjistí, že otcem Lenina dítěte je sám statkář, který jim pomohl založit domácnost. Děj se stále více zaplétá a skončí tím, že Gunnar statkáře zavraždí a je stat. Domnívala-li se Knorringová, že *takový* příběh je schopen čelit Almqvistovým teoriím o lásce a manželství, pak je to důkazem, jak scestně uvažovala. Odhlédneme-li však od této námitky, je *Podruh a jeho okolí* vážným a poměrně úctyhodným pokusem o literární zpracování života venkovského lidu. Četní kritické přisuzují této knize dokonce největší hodnotu z celé tvorby Sophie von Knorringové, jiní však právem dali přednost *Iluzím* (*Illusionerna*, 1836), které zasvěceně a se skrytou ironií popisují prázdný život mondénní stockholmské společnosti.

Fredrika Bremerová a Sophie von Knorringová byly — každá svým způsobem — moralistkami, které nemohly a ani nechtěly zbavit svá díla vážné morální tendence. Jinak tomu bylo u EMILIE FLYGARE-CARLÉNOVÉ (1807–1892), rozené vypravěčky, jež se ve své tvorbě mnohem víc zajímala o to, co se *děje*, než o to, co by se *dít mělo*. V jejích nejlepších knihách se společenská kritika vyskytuje jen občas. Obvykle se bez postranních úmyslů zaměřuje na popis proměnlivého proudu událostí. Přes svůj středostavovský původ a přirozenou solidaritu s třídou, z níž vzešla, nečinila ze svých knih nástroj sociální a politické kritiky, třebaže v některých jejích románech, které pojednávají o privilegovaných, cítíme přítomnost antiaristokratických předsudků. Vcelku se její knihy vyznačují objektivitou, jež má mnohem blíž k pozdějšímu naturalismu než k soudobé realistické reformní literatuře.

Tehdejší i dnešní zkušený čtenář jistě zpozoroval, že autorka v kresbě charakterů občas upadá do romantického přehánění a nemá jiných nectností. Měšťanská třída však byla jejími romány tak nadšena, že uspokojováním jejího literárního vkusu spisovatelka v krátké době shromáždila celý majetek. Stala se první švédskou „profesionální“ spisovatelkou, tj. autorkou, která věděla, co publikum chce, a řídila se podle toho.

Emilie Flygare-Carlénová zahájila svou neobyčejně plodnou spisovatelskou dráhu několika salónními romány ve stylu Sophie von Knorringové, brzy však přešla (občas za pomoci svého bratra) k popisu života obchodníků a rybářů ve své rodné provincii Bohuslän. Bystrá a nadaná byla už ve svém dětství a s živým zájmem pozorovala pestrý život lidí od moře ve Strömstadu, kde vyrostla. Její životní zkušenosti byly obohaceny jednak manželstvím, do něhož



vstoupila v mladých letech a které po krátké době skončilo manželovou smrtí, jednak milostnou historkou s jiným mužem, která nemohla skončit sňatkem, protože i on náhle zemřel. Neměla zajištěné mládí jako Fredrika Bremerová a Sophie von Knorringová, nebyla však ani zatížena jejich formálními literárními tradicemi, což způsobilo, že její romány měly k bezprostředním detailům všední lidské existence mnohem blíže než u obou zmíněných spisovatelek.

Z pěti románů ze švédského západního pobřeží, které vytvořily literární slávu Emilie Flygare-Carlénové, zasluhují zmínky zvláště dva, *Růže z Tystelönu* (Rosen på Tystelön, 1842) a *Kupecký dům v šérách* (Ett köpmanshus i skärgården, 1860 až 1861). Napínavá a obratně zkonstruovaná zápletka těchto dvou románů tvoří barvitému bohuslánskému světu mimořádně vhodný rámec. Jejich četné postavy jsou vykresleny živě a často mají značnou hloubku a chudé pobřežní prostředí, v němž hrají své role, je popsáno s naturalistickou důvěrností a nádechem fantazie, jež nemají v soudobé švédské próze obdoby. Oba romány v sobě mají také skutečnou tragickou velikost. Antickou osudovou tragédií připomíná zvláště *Růže z Tistelönu*, pochmurný příběh o vraždě a odplatě, v němž spisovatelka málokdy podlehne dvěma literárním hříchům doby, sentimentalitě a senzacechtivosti. Čtenáři našich dnů imponuje také autorčin bystrý psychologický pohled a zcela moderně působí její smysl pro iracionální motivy v chování člověka. Platí to zejména o jejím přístupu k lidským vášním. Emilie Flygare-Carlénová měla evidentně literární schopnosti, jež sama asi tušila jen nejasně. Přešla-li později od fascinujícího románu ze západního pobřeží k poněkud nevinnějšímu žánru, pak to možná souviselo se zpola neuvědomělou nechtíví vyvodit důsledky z onoho zneklidňujícího pojetí života, které lze tušit v *Růži z Tistelönu*. I když nám její dílo občas imponuje, neubráníme se pocitu, že svých spisovatelských možností nikdy plně nevyužila.

To lze sotva říci o mužských protějšcích Emilie Flygare-Carlénové mezi současnými romanopisci, z nichž nejčtenější, **C. A. WETTERBERGH** (psal pod pseudonymem Onkel Adam, 1804–1889) a **AUGUST BLANCHE** (1811–1868), využili svých literárních talentů až do krajnosti. Talent opravdu měli, pokud šlo o krátké prozaické žánry. Když se však pokusili o vážné romány, beznadějně ztroskotali a ze zoufalství se často uchýlovali k bohatému moralizování a vymýšlení senzací, jimiž chtěli ospravedlnit své záměry a udržet čtenářův zájem. Nejlepším dílem Wetterberghovým je skromná sbírka satirických skic s názvem *Žánrové obrázky* (Genremålningar, 1842), v nichž se projevuje autorův střízlivý smysl pro životní zkušenosti (Wetterbergh byl povoláním lékař) a kde spisovatel nachází nehledané záminky pro ironické komentáře k neradostným a nepěkným jevům společenského života. August Blanche, kterému se říkalo „švédský Alexander Dumas syn“, dovedl psát s lehkostí až neblahou. Zaplavil knižní trh čtyřicátých let moralizujícími senzačními romány a populárními

divadelními hrami (většinou šlo o obratné adaptace zahraničních veseloher), které si získaly u nepříliš náročného měšťanstva nesmírnou popularitu. Blanche ztělesňoval počestnou mentalitu střední třídy a v této úloze měl největší význam. Žoviální, expanzivní, „lidový“ v nejlepším slova smyslu, politicky liberální a trochu sentimentální, byl nevhodnějším mluvčím třídy, která se v polovině století dostávala stále víc ke slovu. Většina jeho tvorby má význam jen jako výraz této mentality a s ní souvisejícího vkusu. Literární význam má pouze málo jeho knih. Jen pitoreskní stockholmské obrázky z Blanchových pozdních let — čtyři série *Obrázků ze skutečnosti* (Bilder ur verkligheten), uveřejněných v Ilustrovaných novinách (Illustrerad Tidning) v letech 1863–1865 — lze stále číst s požitkem. Z těchto sérií jsou nejznámější *Drožkařova vyprávění* (Hyrkuskens berättelser), sled hřejivě humoristických portrétů stockholmských postav, jak je viděl drožkař, jehož povolání mu poskytovalo zvláštní druh styku s lidmi všech tříd.

Koncem roku 1832 vyšel v *Helsinském raníku* (Helsingfors Morgonblad) článek, který ostře kritizoval některé tendence v soudobé literatuře, zvláště sklon současné švédské poezie k mnohomluvné rétorice v Tegnérově duchu. Ve Švédsku článek nijak zvlášť nezapůsobil, poněvadž list nebyl mimo Finsko příliš čten. Prostší a strážlivější básnický ideál, o němž nepřímě pojednává, se však stal programem literárního vývoje pisatele článku a zdravým korektivem do jisté míry vyumělkovaného manýrismu, který se v pozdní švédské romantické poezii vyskytoval. Autorem článku byl **JOHAN LUDVIG RONEBERG** (1804–1877), muž, který se měl stát největším finským národním básníkem, záhy měl mít ozdravující a očištný vliv na švédské básnictví a měl je zbavit falešného rétorství, které se v různých variantách houževnatě drželo při životě po celá staletí a vyvrcholilo četnými druhořadými epigony mistra rétoriky Tegnéra. Po Runebergovi se švédští básníci uchylovali k rétorice jen opatrně i tehdy, když rozezvučeli své lyry na vznešená vlastenecká a náboženská témata.

Je jednou z pozoruhodných náhod literární historie, že právě v době, kdy se Finsko začalo zbavovat staleté švédské kulturní hegemonie, vystoupil švédsky mluvící finský básník a v krátké době se stal velkým finským národním básníkem, přičemž si tuto pozici podržel přes sto let. V době své literární zralosti byl Runeberg jedním z nejhodnějších členů Sobotní společnosti (Lördagssällskapet), skupiny, která se bez jakýchkoli formalit scházela za sobotních večerů, aby si vyměňovala názory na různé záležitosti, především na to, jak uchovat domácí kulturu ve stínu ruského panství nad Finskem po válce v letech 1808–1809. „Švédy být nemůžeme,“ řekl finský vlastenec Adolf Iwar Arwidsson o postavení Finska krátce po roce 1809, „Rusy se stát nechceme, musíme tedy být Finy.“ Podobné projevy mohly být snadno považovány za vlastizrádné a Arwidsson považoval posléze za nejbezpečnější přestěhovat se

do Švédska. Vlastenci, kteří zůstali ve vlasti, se snažili udržet národní cítění při životě, aniž provokovali nějakou politickou akci, a trpělivě čekali na dobu, kdy bude jejich vlastenecké úsilí korunováno politickým osamostatněním Finska. Na tuto samostatnost museli čekat přes sto let. Do té doby udržovali skomírající plamen národního cítění nejrozmanitějším kulturním palivem. Střediskem těchto snah byla Sobotní společnost. Její národní program se opíral o Herderovu teorii národních kultur. Všemi prostředky bylo podněcováno bádání o životě finského lidu a jeho nejdůležitějším bezprostředním výsledkem bylo vydání první verze *Kalevaly* (1835–1836), vynikajícího národního eposu, založeného na materiálu neúnavného sběratele finského folklóru Eliase Lönnrota. Runeberga Lönnrotova činnost nesmírně zajímala a před vydáním *Kalevaly* i po něm použil ve své poezii motivů z lidového života, aniž se však snažil materiál *Kalevaly* přímo napodobit. Lidé, s nimiž se v Runebergových básních setkáváme, jsou obyčejní lidé básnickovy doby, sžití se zemí, trpěliví, klidní a stateční, jsou to svým skromným způsobem důstojní „potomci“ napůl božských a napůl lidových hrdinů *Kalevaly*, naprosto však s nimi nejsou totožní.

Runeberg se narodil v Jakobstadu a oba jeho rodiče byli švédského původu. Otec byl námořní kapitán s jistými intelektuálními zájmy, matka dcerou bohatého rejdaře. Ekonomické potíže a mrtvice, která učinila otce neschopným práce, když mu bylo devětačtyřicet let, však Runeberga přinutily občas přerušovat univerzitní studia, aby si vydělal peníze na jejich financování. Nejdlejší taková přetržka — od konce roku 1823 do ledna roku 1825, kdy působil jako domácí učitel v různých panských domech — měla pro jeho básnickou budoucnost největší význam. Při ní přišel do přímého styku s rozlehlými vnitrozemskými pustinami a s primitivním životem jejich obyvatel. O tom, jak hluboce na Runeberga zapůsobila tato zkušenost, svědčí každý řádek jeho impozantního národopisného pojednání z roku 1832, které nese název *Několik slov o krajině, národním charakteru a způsobu života farnosti Saarijärvi* (Några ord om nejderna, folklynnnet och levnadssättet i Saarijärvi socken). Příroda i lid této krajiny mu imponovaly stejným způsobem, neboť její opuštěná majestátní příroda vtiskla důstojnou pečeť prostému, příčinlivému, klidnému a neohroženému lidu. Finský národní básník se zrodil za saarijärvských let, třebaže trvalo ještě nějaký čas, než se mladý Runeberg zbavil svých osobních starostí, oprostil od některých literárních mód a definitivně našel cestu k finskému lidu.

Navenek se léta po pobytu v Saarijärvi vyznačující tím, že Runeberg dosáhl titulu magistra filozofie, nastoupil učitelskou dráhu, uzavřel šťastné manželství a vydal svou první básnickou sbírku *Básně* (Dikter, 1830). Z hlediska vnitřního vývoje to byla doba intenzivního přemýšlení a nejistého hledání literární formy, která by Runebergovu básnickému temperamentu

nejvíce vyhovovala. Nejistota v literární formě je vidět na nestejnorodosti první knihy — jen oddíl Idyly a epigramy ukazuje cestu, po níž se básník bude ubírat v budoucnosti. Jinak je sbírka zajímavá jen jako životopisný dokument, zvláště její poněkud exaltovaná část *Žárlivé noci* (Svartsjukans nätter), v níž je zobrazena erotická krize jazykem poněkud přetíženým poetickými ozdobami a připomínajícím jednou Stagnelia, jindy Edwarda Younga. V Idylách a epigramech — v básních *Smutek a radost* (Sorg och glädje) a *Jediný okamžik* (Den enda stunden) — a v některých nejlepších číslech *Básní II* (Dikter II, 1833) však Runeberg zcela záměrně opouští květnaté formy a melancholické pózy romantického básnictví a používá prostších, úspornějších a realističtějších básnických prostředků. Děje se tak zčásti pod dojmem sbírky srbských lidových balad, které začal převádět do švédštiny z německého překladu, v němž je objevil. Převážnou část básní Idyl a epigramů tvoří silně soustředěné epizodické skladby bez bližší lokalizace. Jen v několika, především v *Sedláku Pavovi* (Bonden Pavo), jsou postavy a prostředí zcela finské. Pavo, sedlák tvrdě zkušný několika neúrodnými léty, je Runebergovým prvním impozantním portrétem klidného, nezlomného a nepředstíraně zbožného Fina.

Tyto finské motivy zpracovával Runeberg přes deset let po svém debutu různě — s prostou monumentalitou v *Hrobu v Perrho* (Graven i Perrho, 1831), v širších souvislostech a s větším zřetelem k prostředí a národopisným detailům ve třech epických básních *Lovci losů* (Älgskyttarna, 1832), *Hanna* (1836) a *Štědrý večer* (Julkvällen, 1841). Nejimpozantnější z nich jsou *Lovci losů* a některé partie *Štědrého večera*, první svým barvitým, nestrojeným básnickým realismem a nenápadným humorem, druhá zejména svou závěrečnou apoteózou *Staré pistole*, vysloužilce zjizveného za mnoha válečných tažení, který zpříma a nezlomen přijímá zprávu, že jeho jediný syn padl na dalekém bojišti. Třebaže je chudý, přece hrdě odmítá nabídku, aby strávil zbytek svých dnů na panském statku u svého starého majora. Chce se vrátit do lesní chýše a sám čelit smrti ve stejném duchu, v jakém sloužil své vlasti za svých mužných let. Major je dojat, hluboce dojat a zároveň pyšný na svého starého spolubojovníka, nezlomeného zármutkem a tíží let.

*Finsko teď duch jeho zřít, tu v sychravé chudobě skrytou  
posvátnou otcovskou zem, a od Saimaa šedivé šiky,  
života jeho sen a dávná vojácká pýcha,  
vstupují před jeho zrak a s nimi druh v boji věrný  
pochmurný, klidný jak kdys, čest mužnou ukrytu v hrudi.*

Spád Runebergova pomalého, zemitého hexametru (tohoto metra používal ve všech svých raných epických básních) se v těchto verších zrychluje a na-

bývá exaltovaného, vizionářského charakteru, ne nepodobného hymně. Je to — jako ostatně motiv válečníka Staré pistole ve *Štědrém večeru* vůbec — jakási předběžná studie ke *Zkazkám praporečnicka Ståla*, široce založenému hrdinskému eposu a neocenitelnému básnickému holdu jeho otčině.

Než se však Runeberg začal věnovat světu praporečnicka Ståla, zabýval se různými jinými věcmi, mimo jiné náboženskými kontroverzemi, zejména však literárními díly, která zatím jeho myšlenky od finského lidu odváděla.

V roce 1837 se Runeberg přestěhoval do Porvoo (Borgå); tam vyučoval jako profesor nejprve latině a pak do svého penzionování v roce 1858 řečtině. V prosinci roku 1863 byl postižen mrtvicí, která jej na třináct let, až do jeho smrti, upoutala na lože. Po čase začal být v Porvoo docela spokojený, přestože se sem původně přestěhoval ze zklamání, že nedostal profesuru v Helsinkách, o niž usiloval. Učitelské povolání bylo poměrně nenáročné, takže měl na poezii dostatek času. Společenský život maloměsta byl uspokojivý a v okolí mohl provozovat své oblíbené zábavy, lovit zvěř a chytat ryby. Runeberg byl v Porvoo dokonce tak spokojen, že nadále opouštěl město jen kvůli příležitostným návštěvám Helsink a několika jiných finských měst, a když jel v létě roku 1851 do Švédska. Tam byl přijat s takovým pohostinstvím, že za dlouhé zpáteční cesty do Porvoo napsal jednomu ze svých dobrých přátel: „Jsem dokonale nasycen vši světské nádhery a toužím po ovesné kaši, rybě a klidu v Kroknäsu.“ (Kroknäs bylo jeho letní sídlo nedaleko Porvoo). Přes své potěšení ze společenského života považoval Runeberg stockholmské přijetí za příliš náročné.

Třebaže byl pobyt v Porvoo navenek poměrně klidný, nechyběly mu vnitřní konflikty, mimo jiné také erotické povahy, a právě za těchto let se Runebergovo básnické nadání rozhořelo nejjasnějším plamenem v dílech *Král Fjalar* (Kung Fjalar) a *Zkazky praporečnicka Ståla* (Fänrik Ståls sägner). První léta byla sice z literárního hlediska poměrně neplodná a vydala pouze — odhlédneme-li od několika kratších básní — *Štědrý večer*, poslední idyla psanou hexametrem, a *Naděždu* (Nadeschda), celkem bezvýznamný epos na ruské téma. Svým způsobem nejzajímavějším výtvozem prvních let v Porvoo byla próza *Dopisy starého zahradníka* (Den gamle trädgårdsmästarens brev). Runeberg v nich napadá pietistický asketismus, který tou dobou rozšířil svá hrozivá chapadla do Finska a získal konvertity dokonce ve vzdělaných vrstvách. Pro hluboce náboženského Runeberga, který se v *Dopisech* celou svou zdravou povahou postavil proti pietistické tezi, že tělo a všechno světské je zlé, šlo o věc maximální důležitosti. Runeberg považoval tělesnost za dobrou, naše pudy měl za boží hlas v nás a celá příroda mu byla součástí božího zjevení. Zlo existuje, není však podstatou existence, jak tvrdili pietisté. Runeberg se domníval, že se světem je třeba žít v harmonii, ne v rozporu, že nemáme tělo trýznit a libovat si v chmurných, fantastických a v podstatě

nelidských zaříkadlech. V tom spočívá jádro *Dopisů starého zahradníka*. Třebaže Runeberg neměl ve zvyku zřetelně vyslovovat ve své poezii náboženské myšlenky, projevila se opozice vůči pietistům dvěma básněmi, *Chrám* (Kyrkan) a *Chrysanthos*, v nichž je jeho idealistický náboženský humanismus patrný na první pohled. Do širších souvislostí jsou důležité náboženské a etické momenty zasazeny ve dvou jeho největších dílech, v *Králi Fjalarovi* a v *Králtích na Salamině* (Kungarne på Salamis). V obou případech se jedná o víceméně bezprostřední plody básníkovy zájmu o problémy, které došly výrazu v kontroverzních *Dopisech starého zahradníka*. *Král Fjalar* vyšel v roce 1844, *Králové na Salamině* nabyli definitivní podoby až v roce 1863, třebaže tři jednání byla napsána po dokončení *Krále Fjalara*.

*Králové na Salamině* jsou poměrně zdařilým pokusem o klasickou tragédii. Významnější *Král Fjalar* se sice klasické tragédii blíží, ale nenapodobuje ji otrocky. Svým spojením epických a dramatických prvků je *Král Fjalar* dokonce velmi zajímavým experimentem. Co do formy je dílo cyklem výpravných epizod, které Runeberg nazývá „zpěvy“. Tyto epizody jsou však nabity dramatickostí a rozvíjejí se k otřesně tragickému rozuzlení tak neúprosně, že vyjadřují ducha řecké tragédie mnohem pravdivěji než většina moderních klasických imitací. Nejvíce se *Král Fjalar* podobá Sofoklovu klasickému *Králi Oidipovi*, z něhož si s jistými obměnami vypůjčuje motiv incestu a koncepci, že osud člověka neurčuje jeho vůle, nýbrž úradky bohů. Runebergův tragický příběh o starém gauthiodském králi byl obohacen romantickým motivem osudového boje Hjalmara, syna krále Fjalara, se syny krále Morannala na půdě klasického Ossianova Morvenu. Literární historie vznášela sice přes sto let námitky proti Runebergovu zacházení s oidipovským a ossianovským materiálem, její výhrady však ztrácejí váhu před ohromující tragickou velikostí, již *Král Fjalar* působí i na zkušeného čtenáře. Nakonec téměř všichni literární historikové označili *Krále Fjalara* za největší dílo severských literatur v klasickém duchu. Někteří kritikové je také považují za nejvýznamnější Runebergovo dílo, jiní však rádi stavějí na stejnou básnickou úroveň dílo zcela jiného charakteru, *Zkazky praporečníka Ståla*. Víme-li, že obě díla byla psána ve zcela odlišných intencích, může nám jejich vzájemné srovnávání připadat nesmyslné, pokud nevycházíme z čistě osobních hledisek. Každé má k dokonalosti tak blízko, jak jsme jen schopni si představit.

Doba vyzrávání *Zkazek praporečníka Ståla* byla neobvykle dlouhá. Trvalo mnoho let, než se Runeberg pojal úkolu oživit nešťastnou, ale hrdinskou kapitolu o tragickém zápase Finska s přesilou ve válce let 1808–1809. Teprve v roce 1848 vyšel první díl *Zkazek praporečníka Ståla* o osmnácti básních a mělo uplynout dalších dvanáct let, než bylo hotovo zbývajících sedmáct a než dílo vyšlo ve své definitivní podobě. Runebergův zájem o toto téma však byl velmi starého data. Dvě nejrazovitější postavy finsko-ruské války, von

Döbelna a dobrosrdečného Rusa Kulněva, viděl již jako malý chlapec na ulicích Jakobstadu a příběhy lidí, kteří se války účastnili, slyšel už za svého mládí v Saarijärvi a Ruovesi. V dalších letech měl nesčetněkrát příležitost svůj materiál si doplnit, neboť ve všech společenských vrstvách a po celé zemi kolovalo bezpočetné množství historek o tom, jak statečně se Finové bili. V roce 1836 a 1837 se Runeberg pokusil na toto téma napsat román, pokus se však nezdařil a zůstal z něho jen fragment. Na některých básních z této doby je básníkův zájem o vzpomínky z let 1808–1809 patrný, nejzřetelněji, jak jsme viděli, v portrétu vojáka Staré pistole ze *Štědrého večera*, ale také ve skladbě Bratr mraku (Molnets broder) a jiných kratších básních, které byly později pojaty do *Zkazek praporečníka Stála*, třebaže původně pro tuto sbírku psány nebyly. Rozhodujícím činitelem, který po dokončení *Krále Fjalara* přiměl konečně básníka napsat *Zkazky praporečníka Stála*, byl prý návrh porvooského knihkupce, aby Runeberg napsal text k ilustrované knize o hrdinech války, kterou prožila předchozí generace. Vzhledem k zájmu, který vzbudily *Dějiny války mezi Švédskem a Ruskem v letech 1808 a 1809* (Historia över kriget emellan Sverige och Ryssland åren 1808 och 1809, vyšlo roku 1842) z pera G. A. Montgomeryho, se zdálo, že by podobné dílo mohlo mít v této době u publika vyhlídky. Ačkoliv ze zamýšlené galerie portrétů sešlo, dozrál nyní Runeberg natolik, že mohl nejtypičtější příběhům dát dokonalou veršovou formu. Začal tedy psát v rychlém sledu první skladby, ty dosáhly v roce 1848 počtu osmnácti a vytvořily první díl *Zkazek praporečníka Stála*. Zbývajících sedmáct vznikalo pomaleji a byly dokončeny po více než deseti letech.

Třebaže se Runebergovy epické básně ze třicátých let těšily velké popularitě, nadšeně přijatými *Zkazkami praporečníka Stála* byly zcela zastíněny. Způsobilo to nejen vlastenecké téma, nýbrž také kvality díla, které bylo v každém směru vynikající. Flegmatické a často monotónní hexametry idyl zde byly nahrazeny bohatou rozmanitostí metrickou i strofickou. Místo poněkud poklidného vyprávění se zde setkáváme s rychlým, dramatickým pohybem a množstvím živě vykreslených charakterových studií. Poněkud přislazený „realismus“ idyl musel ustoupit mužnému světu potu a krve, beznadějného boje a hlubokého zoufalství, světu, který ozařovaly záblesky smělosti a odvahy. Nejedna *Zkazka* se navíc vyznačuje hřejivým humorem, jednou hrubozrnným, vychytralým či zas elegantním, jindy mírně ironickým, málokdy však satirickým, negativním nebo kritickým.

Nevíme, zda měl „praporečník Stál“, který vystupuje jako vypravěč, nějaký skutečný protějšek. Pravděpodobně jde o fiktivní postavu, jež si vypůjčila některé rysy od válečných vysloužilců, s nimiž se Runeberg setkal za svého mládí. Ostatní hrdinové jsou jednak historické osoby, jednak typičtí představitelé odvahy a hřejivého lidství, vlastností, které básník považoval za charakteristické pro vojsko a lid. Stále opakovaným tématem *Zkazek* jsou demokratické

vztahy mezi prostým vojákem a důstojníkem, jakýsi patriarchalismus, který se z civilního života přenesl na bojiště. *Zkazky* pojednávají převážně o statečnosti velitelů a řadových vojáků. Setkáváme se v nich však také s kritickým viděním slabosti nejvyššího vojenského velení a jedna báseň je rozhořčenou obžalobou zrady na nejvyšších místech, jež měla za následek to, že byl nepříteli vydán Sveaborg, pyšný „Gibraltar Severu“.

Moderní badání ukázalo, že Runebergův popis války je nemálo idealizovaný, a zabývá-li se básník téměř výlučně hrdinskými činy Finů, pak tím válku staví do lepšího světla, neboť ve skutečnosti šlo o špatně organizované a vedené válečné tažení, při němž švédsko-finské síly téměř stále ustupovaly a potupná porážka byla již od počátku nevyhnutelná. Podobné realistické zřetele však byly pro Runeberga celkem bezvýznamné. Šlo mu hlavně o vyjádření myšlenky, že za jistých kritických situací je člověk schopen překročit své normální hranice a jeho existence může nabýt ideální podoby. Ochtu občanů obětovat se za vlast považoval Runeberg za aktivní spojení s bohem. Okolnost, že podobných teorií využili později krvežízniví ultranacionalisté v širších souvislostech k nekalým cílům, nám nesmí zastiňovat fakt, že před sto lety dodaly tyto ideje obyvatelům malého Finska síly a hrdosti v hrdiněm boji za uchování svého národního charakteru. Vlastenectví nemusí být vždy přizemním a egoisticky destruktivním činitelem v lidském usilování o lepší život.

Popularita, kterou si Runeberg u svých krajanů získal dlouho před *Zkazkami praporečníka Ståla*, se po zveřejnění této básnické sbírky změnila ve zbožňování a toto „zbožňování“ se udrželo až do našich dnů. Porvoo, kde básně vznikly, se stalo poutním místem, básník se stal legendární postavou a středem „runebergovského kultu“, který žil po celé generace a odpudil mnoho lidí, kteří chtěli v postavě národního světce odlišit člověka a vyloupnout básníkův literární a intelektuální profil ze slepence emocionálních asociací, jež byly typické pro finskou lidovou mentalitu za Runebergových časů. Moderní badání potvrdilo naše podezření, že básník byl na filozofických spekulacích své doby a na zahraničních literárních proudech závislý víc, než se dříve věřilo, a že ve svých osobních vztazích nebyl vyrovnanou a harmonickou osobností, jakou z něho chtěli udělat někteří stoupenci Runebergova kultu. Třeba však dodat, že podobné vědecké diskuse lidský a básnický obraz Runeberga nijak podstatně nemění. Zbavují jen Runebergův portrét prvků, které k němu přičinila zbožná úcta, a vracejí mu jako člověku a básníku tvář, jakou skutečně měl: tvář hluboce lidskou v jeho vzrušených i vznešených okamžicích, tvář velkého a úctyhodného národního básníka šlechtného a statečného lidu.

Z Runebergových švédských současníků, kteří psali po roce 1850, se s ním dá co do literárního významu srovnávat pouze jeden, totiž **VIKTOR RYDBERG**



(1828–1895). Oba básníci se sobě některými rysy podobají: křišťálově průzračným básnickým stylem zčásti inspirovanými klasickými ideály, pevným a solidním charakterem, hlubokým náboženským idealismem a významnou úlohou, jakou hráli v kulturním životě svých zemí. Dvěma věcmi se však Rydberg od svého básnického kolegy z druhé strany Botnického zálivu výrazně liší. Byl složitějším a všestrannějším duchem, který občas propadal hluboké depresi, a neovládl kulturní život své země tak dokonale jako Runeberg, a to zčásti proto, že vstoupil do literatury v době, kdy některé extrémní realistické proudy chtěly starý idealismus vyřadit ze hry jako staromódní. Rydberg se sice účastnil debaty o důležitých problémech doby odvážně i uváženě, použil však formy, kterou mohla pochopit a ocenit pouze hrstka vzdělanců. Jeho idealismus bojoval ušlechtilý, ale stále beznadějnější ústupový boj proti přírodovědeckému materialismu, filozofickému utilitarismu a sociálně politickému radikalismu, jimiž se druhá polovina devatenáctého století vyznačovala.

Rydberg však naprosto nebyl reakcionářem a v mládí měl ve svém okolí pověst radikála, zejména pro své náboženské názory. Životní podmínky jeho dětství, chlapectví a raného mládí vedly zcela přirozeně k liberalismu hraničícímu s radikalismem. Když měl šest let, zemřela mu matka a domov pro něho přestal existovat. Ujali se ho však dobří lidé, a protože byl považován za nadějně dítě, dali mu možnost chodit do školy. Když se však konečně dostal do Lundu na univerzitu, nemohl tam pro svou chudobu zůstat déle než jeden rok. Předtím to už ale zkusil s žurnalistikou v radikálním *Jönköpingskem listu* (*Jönköpingsbladet*) svého domovského města, do něhož psal napínavé romány na pokračování, zabarvené soudobými liberálními myšlenkami. Obrat v jeho životě znamenal rok 1855, kdy se stal členem redakce *Göteborských novin pro obchod a plavbu* (*Göteborgs Handels— och Sjöfartstidning*). Nyní začal psát politické a kulturní články a romány na pokračování, v nichž pod rouškou historie stále více rozvířoval náboženské a politické otázky týkající se švédských poměrů. Do roku 1862 však žádné Rydbergovo dílo na sebe neupoutalo větší pozornost. Vzbudilo ji až *Biblické učení o Kristu* (*Bibels lära om Kristus*), v němž autor podnikl útok na dogma o Kristovu božství. Vědecká bádání, která toto dílo vyžadovalo, zaváděla Rydberga stále víc do duchovnědných studií v širším smyslu a tyto studie daly podnět k několika vědeckým pracím. Roku 1876 zanechal žurnalistiky, poněvadž mu bylo nabídnuto, aby konal v Göteborgu veřejné přednášky o kulturních dějinách a filozofii, a roku 1884 se stal profesorem těchto oborů na nově zřízené univerzitě ve Stockholmu. Tuto funkci zastával až do své smrti o jedenáct let později. Mezitím se stal dvěma svazky *Básní* (*Dikter*, 1882 a 1891) nejvýznamnějším současným básníkem a dostalo se mu několika veřejných poct. Stal se poslancem, jedním z osmnácti členů Švédské akademie a čestným

doktorem Uppsalské univerzity. Svou všestranností a autoritou se dá Rydberg mezi švédskými básníky srovnávat jen s Geijerem. Přešel-li však Geijer od konzervatismu k liberalismu, pak se Rydberg zčásti zřekl radikalismu svého mládí a přiblížil se humanistickému idealismu, který nedržel vždy krok s dobovými pokrokovými tendencemi.

Rydberg byl sice nejintelektuálnějším a nejvědecktější básníkem své doby, byl však také člověkem citícím a dal se snadno zapálit fantastickým a mystickým. Lze dokonce říci, že byl sám trochu mystikem. Ačkoliv vždy trval na tom, že rozum je nejdůležitější cestou, po níž člověk může dojít k pravdě, nikterak nezlehčovav úlohu citu a intuice. Rydberg byl v jistém smyslu pozdním romantikem. Pak ho však musíme nazvat nejintelektuálnějším představitelem švédského romantismu, který rozvinul spekulativní idealismus devatenáctého století s bystřejší a kritičtější dialektikou než jeho předchůdci, aniž se zřekl mystické touhy, exotismu a sklonu k minulosti, které byly tak typické pro romantismus dřívější. Dokonce i Rydbergův liberalismus byl v podstatě odnoží platónského idealismu raného devatenáctého věku. Rydberg však dovedl tyto romantické tendence cílevědomě ovládat, takže se v jeho rukou očistily, proměnily, zbavily falešných a přepjatých projevů a daly do služeb plodného, avšak kritického spisovatelského talentu. Nejušlechtlejšími plody tohoto ukázněujícího procesu jsou básně ze sedmdesátých a osmdesátých let. Rydbergovo básnické nadání se začalo volně a skvělou formou projevovat teprve v jeho necelých padesáti letech. Je paradoxem, že se tak stalo v době, kdy se švédská literatura začala ubírat jinými cestami než romantický spekulativní idealismus, který Rydberg oživil.

Současně se Rydberg snažil uplatnit jako prozaik, a to jednak historickými romány, jednak delšími polemickými rozpravami. Jeho romány, které vycházely na pokračování koncem čtyřicátých a na začátku padesátých let a z nichž je nejlepší *Piráta na Baltu* (Fribytaren på Östersjön), spojovaly liberální společenskou kritiku s pitoreskní a často senzační zápletkou. V *Singoalle* (1857) se mu však podařilo opustit banálně senzační úroveň a ztvárnit romanticky fantastický svět v čisté podobě. Tento příběh ze čtrnáctého století pojednává o osudovém vztahu krásné cikánky Sigoally a zteplého mladého rytíře Erlanda Måneskälde. Oplývá exotickými a mystickými prvky, barvitými a intenzívními, střídavě něžnými a brutálními. Román je nesen hlubokou znalostí zaslepeného a iracionálního podvědomí, které je s to přivést člověka k tragickému konci, stane-li se zajatcem kouzla krásy a nevinné mladé lásky. Jak silně si Rydberga na celý jeho život tento pochmurný a mladicky fantastický svět podmanil, vyplývá z péče, s jakou text *Singoally* redigoval pro nová vydání v roce 1856, 1865 a konečně 1894, rok před svou smrtí. Ve zralých letech nazýval tuto knihu často „svým miláčkem“. Perfektním zobrazením tajemné a nebezpečné hry přírodních sil v krásnějším světě minulosti

může ze švédské romantické prózy se *Singoallou* soutěžit jen Almqvistův *Královnin šperk*.

Jestliže je Singoalla tak nasycena čistou poezií, že se někdy ztrácí její ideový obsah, pak v historických románech *Poslední Atéňan* (Den siste athenaren, 1859) a *Zbrojíř* (Vapensmeden, 1891) se Rydberg projevuje jako myslitel prostředky, které jsou značně oproštěny od rozptylujících romantických nálad a prostředí. Obě díla jsou záměrně polemická a napadají některé formy křesťanství. V první knize je představuje řecká prvokřesťanská církev ve čtvrtém století, ve druhé švédské luteránství v šestnáctém století. Nejradikálněji polemický je *Poslední Atéňan*, kniha, kterou Rydberg napsal za svého neklidného mládí. „Při psaní“, říká Rydberg v předmluvě, „jsem se cítil jako bojovník po praporem myšlenek, jimiž žiji a dýchám, a moje práce je kopím, které jsem vrhl do nepřátelských řad s úmyslem zranit a usmrtit, jak je válečníkovi dovoleno“. Nepřáteli, proti nimž Rydberg vrhá své „kopí“, jsou fanatismus, nesnášenlivost a dogmatismus; barbarská prvokřesťanská církev tu hrubě zachází s posledními ušlechtilými představiteli helénské kultury — a autor neskrývá názor, že křesťanství devatenáctého století za starý fanatismus a nesnášenlivost nese svým způsobem vinu. V *Posledním Atéňanu* je Viktor Rydberg bojovným humanistou, který hájí tolerantní helénský světový názor proti bigotnímu a panovačnému náboženskému fanatismu. Pro něj vítězství křesťanství nad helénstvím, vítězství orientální mystiky nad ušlechtilým evropsko-řeckým racionalismem, bylo tragédií, jejíž stíny přetrvaly až do devatenáctého století. Po čase Rydberg svůj názor poněkud opravil, jak vyplývá ze *Zbrojíře*, v němž nekonfrontuje helénství a křesťanství, nýbrž dva druhy křesťanů. Ze *Zbrojíře* však jasně vyplývá, že i v posledních letech života považoval Rydberg za svůj náboženský a filozofický ideál nedogmatickou, humanistickou formu křesťanství.

Polemické výpady *Posledního Atéňana* nezbudily mezi čtenáři větší rozhořčení, vyvolalo je však další Rydbergovo dílo, *Biblická nauka o Kristu* (Bibels lära om Kristus, 1862), kde jsou dogmata o Trojici a Kristově božství napadena jako něco, co nemá v biblickém textu oporu, a je proto součástí luteránského učení neprávem. Rydbergovo dílo, které je výsledkem pečlivého studia příslušných biblických textů a náboženské literatury, mělo na vzdělané kruhy doby pronikavý vliv a určovalo jejich náboženské postoje až do našich dnů. Švédská církev byla předmětem různých útoků již dříve, zvláště v osmnáctém století, o její nauce však vážné pochyby nikdy vysloveny nebyly. Spor s představiteli církve a teology, k němuž kniha dala podnět, si vynutil několik dalších vydání (celkem tři). V každém z nich byly původní argumenty dále rozvedeny a doplněny dalšími doklady. Zralost času k úspěšné ofenzivě proti církevní nauce však nevyplývala pouze z vydání *Biblické nauky o Kristu*, nýbrž i z mnoha jiných faktů. Nejvýmluvněji snad ze spisu Christoffera Jacoba

Boströma *Poznámky k učení o pekle* (Anmärkningarna om helvetesläran), který vyšel dva roky po Rydbergově knize. Mohl-li být Viktor Rydberg odbyt jako radikální žurnalista bez většího významu, pak něco podobného nebylo možné u Boströma, největšího švédského filozofa, politicky konzervativního a nesmírně vlivného. Útok na Rydbergův radikalismus teď byl zcela nemožný. Navíc bylo všem kromě těch nejbogotnějších jasné, že Rydberg byl veden vlastně hlubokou religiozitou a chtěl jen pročistit teologické houštiny, aby učinil křesťanství přijatelnějším osvěceni modernímu myšlení.

Kulturněhistorická a náboženskohistorická studia, z nichž vyplynul *Poslední Atéňan*, vedla Rydberga v následujících letech k zájmu o příbuzné vědecké obory. Výsledkem tohoto bádání bylo jednak dílo *Středověké magie* (Medeltidens magi, 1864), které chce dokázat, že křesťanská víra v peklo pochází ze středověkých magických formulek nekřesťanského původu, jednak knihy *Germánská mytologie* (Undersökningar i germanisk mytologi, 1886–1889) a *Mýty našich otců pro mládež* (Fädernas gudasaga, berättad för ungdomen), které — jedna vědeckou, druhá populární formou — zpracovávají tematiku svých názvů. Tato díla svědčí o postupném přesouvání Rydbergova zájmu od celoevropských náboženských a kulturních témat ke starému, gótsko-germánskému světu a toto nové vědecké zaměření mu vrhalo stále jasnější světlo na význam primitivní germánské kultury pro současný život. Nový zájem se projevuje nejen volbou témat a do určité míry i forem Rydbergovy poezie těchto let, nýbrž také jazykovým purismem, jímž chtěl básník radikálně očistit jazyk od toho, čemu říkal „francouzsko-německo-dánský škvár“, který v uplynulých staletích zanešvaril „naš zlatý otcovský jazyk“. Rydbergův jazykový program nezbudil větší ohlas, on sám však svých teorií používal, někdy s výsledky poněkud nejednoznačnými.

Třebaže Rydberg vytvořil impozantní prozaické dílo, má nesporně větší význam jako básník. Jeho básnické nadání vytrysklo v plném svém bohatství poměrně pozdě (uprostřed sedmdesátých let), od té doby však plynulo čistým, silným a často majestátním proudem. Pro Rydberga jako básníka je zvlášť charakteristické jeho suverénní mistrovství v reflexivní lyrice, v žánru, který švédští básníci přes sto let pilně pěstovali s občasným úspěchem, častěji však s neblahým sklonem k hlubokomyslnostem a prázdnému řečnickému bombastu. Rydberg tento žánr omladil. Oděl jej do verše barvitého a zároveň přísně ukázněného, plného citlivého smyslu pro mystiku a dramatičnost lidského života. Byl ve Švédsku posledním velkým idealistickým básníkem, který tento žánr obohatil svými rozsáhlými znalostmi a neobvykle přesvědčivou epickou ušlechtilostí.

Myšlenkový svět, který dal Rydbergově poezii závažnost a vznět, měl svůj původ zvláště v jeho důvěrné znalosti klasické a křesťanské náboženské filozofie. K tomu, aby za výrazový prostředek svých myšlenek a nálad zvolil poezii, jej zřejmě podnítil Goethův *Faust*, jehož překládání do švédštiny se s různými

přetržkami způsobenými jinou činností věnoval přes deset let. Překlad vyšel v roce 1875. Z dalších cizích básníků, kteří v této době na Rydberga působili, lze uvést Shelleyho a Poea. Silně jej fascinovala především uhrančivě sugesivní opakovací technika posledního z nich. Rydbergův překlad *Havrana* (The Raven) se považuje za stejně vynikající jako Poeův originál.

Co do formy mají Rydbergovy básně málo společného s rétorickým formalismem starší reflexivní poezie. Kreslí-li básník epizodu, vypráví-li příběh nebo vytváří-li dramatický fragment v podobě dialogu, pak je v ohnisku jeho pozornosti vždy idea básně. Jen v příležitostných básních, například v nádherné kantátě na oslavu čtyřstého výročí Uppsalské univerzity, používá Rydberg přísně tradiční formy. Jinak odívá své myšlenky do velmi rozmanitých forem — do heroického, napůl helénského a napůl gótského roucha v básni *Dexippos*, do klidně meditativních rytmů v *Klášterní cele* (I klostercellen), do volných, minulostí dýchajících slok v *Dřevořezu z kancionálu* (Träsnittet i psalmboken) nebo do průznačných a hřejivě humorných v *Domácím skřítku* (Tomten). Často používá jako rámce mytologických motivů, zvláště v básních obecnějšího filozoficko-náboženského obsahu, například v *Bludném Holanďanu* (Den flygande holländaren), v *Prométheovi a Ahasverovi* (Prometeus och Ahasverus) a v *Nové písni o Grottu* (Den nya Grottesången).

Někdy jde Rydbergovu verši jen o vyjádření romantické touhy a neklidu nebo vágně mystické kontemplace. Obvykle však mají jeho básně hlubší a aktivnější smysl, vyjadřují například jeho víru v ideál, v nezničitelnou, věčnou hodnotu vidiny krásy, dobrého skutku a ušlechtilého úmyslu:

*Co v pravdě myslíš, krása, o níž sníš,  
tvé skutky lásky, ty čas nepohlí,  
tu sklizeň není schopen vydat smrti,  
neb jejím domovem je věčná říš.  
Jen dál, ó lidstvo, šťastné, klidné buď,  
vždyť věčnost máš naplněnu hrud'*

Postupem doby se Rydbergovo dřívější přesvědčení o principiálním antagonismu helénství a křesťanství změnilo a v jeho pozdější poezii — zvláště v *Prométheovi a Ahasverovi* — se oba názory poněkud smiřují. Současně se Rydbergův idealismus dostává do sporu s různými vědeckými a politickými odnožemi filozofického materialismu konce devatenáctého století. V neobvykle bohatě orchestrované *Nové písni o Grottu* se rozhořčuje nad brutálním egoismem moderního industrialismu a kritizuje jak kapitalisty, kteří utěšují své vědomí teoriemi laissez-faire, tak silící dělnické hnutí, jež staví svůj program, jak se zdá, jen na materialistických základech. Nakonec došly věci tak daleko, že smíření mezi Rydbergovým liberalismem a radikálními vývojovými

tendencemi ve Švédsku koncem století bylo nemožné. Jako člen poroty rozhodující o porušování zákona o tiskové svobodě hlasoval roku 1888 pro odsouzení dvou mladých dělnických vůdců za rouhání. Jedním z odsouzených byl Hjalmar Branting. Rydbergovo jednání vyvolalo bouři protestů pokrokovějších liberálů a způsobilo ostrou a zčásti rozhořčenou diskusi. Pro některé byl Rydberg na sklonku svého života „patriarchou švédské poezie“, pro jiné žalostným odpadlíkem od své mladické víry v pokrok.

Kromě Runeberga a Viktora Rydberga se v době po roce 1850 dokázal nad skromný literární průměr pozvednout jen jeden švédský básník. Byl jím Carl Snoilsky. Toto období zřejmě dávalo přednost próze, a třebaže bylo básníků sdostatek, nestačili ani svým talentem, ani ideovou úrovní na poezii, která by stála za zmínku, a ostatně ani doba pro poezii nevytvořila živnou půdu. Dvakrát se zdálo, že ledy povolí, pokaždé však řeka vyschla a k jarní záplavě nedošlo. Studentský skandinavismus čtyřicátých let, který žil z dobových nacionalistických tendencí, se projevil v básnickém vzplanutí do jisté míry zajímavém, šlo však o jev krátkodobý a **C. V. A. STRANDBERG** (s pseudonymem Talis Qualis, 1818–1877), nejvýznamnější básník hnutí, si brzy zařídil ctihodnou měšťanskou existenci a dovolil si pouze luxus pěstovat revoluční myšlenky z druhé ruky překládáním Byrona. Skandinavismus apeloval na dobové nacionalistické a liberální smýšlení a probudil ve Švédsku a Norsku velké sympatie s bojem Dánů proti pruské mocenské expanzi. Hnutí však bylo už na počátku odsouzeno k neúspěchu, poněvadž střízlivá většina Švédů, která jasně viděla politické skutečnosti, neprojevila smysl pro vzrušenou poezii rozhněvané (někteří říkali „zbrklé“) studentské mládeže.

V šedesátých letech došlo k novému rozkvětu mladické literatury, tentokrát v Uppsale, ta však nenabyla většího významu než skandinavismus, třebaže se básnicky víc rozvětvila. Věštcem uppsalské skupiny byl Lorentz Dietrichson, energický mladý docent norského původu. Skupina si dala poněkud preciózní jméno Společnost bezejmenných (Namnlösa sällskapet), její členové však byli známější pod jménem Pseudonymové (Signaturerna) podle názvu své prvé publikace *Zpěvy a povídky devíti pseudonymů* (Sånger och berättelser av nio signaturer, 1863). Pod Dietrichsonovým vedením se zřekli tegnéróvské rétoriky a přimkli se k runebergovské prostotě a realismu. Jejich „prostota“ a „realismus“ se však bohužel příliš často staly pouze idylou hraničící s naitivou. Většina mladých básníků z kotérie Pseudonymů brzy zmizela z literární scény a po básnických výstřednostech studentských let se aklimatizovala v různých povoláních, která skýtala měšťácká společnost. Jen tři sehráli ve švédské literatuře určitou úlohu poté, co opustili Uppsalu: **EDVARD BÄCKSTRÖM** (1841–1886), který si svou elegickou lyrikou získal jisté množství čtenářů a jehož nevýznamná historická hra *Dagvard Frey* se hrála v sedmdesátých letech, když Strinbergův *Mistr Olof* (Mäster Olof) panujícím divadelnímu vkusu

ještě nevyhovoval; **CARL DAVID AF WIRSEN** (1842–1912), velmi činný básník a kritik, který se v průběhu doby stal nejzatvrzelejším a nejreakčnějším odpůrcem nových realistických proudů ve švédské literatuře konce devatenáctého století, a **CARL SNOILSKY** (1841–1903), jediný člen skupiny se skutečným básnickým nadáním, který měl také odvahu radikálně skončit s romantickým, do minulosti zahleděným veršováním Pseudonymů ještě v poměrně mladém věku.

Snoilsky pocházel z rodiny, jež patřila ve Švédsku k nejpřednějším. Jeho předkové z otcovy strany byli slovinští protestanti, kteří se za třicetileté války připojili k vojskům Gustava II. Adolfa a po jejím ukončení se usadili ve Švédsku. Matka pocházela z rodu Banérů, jehož genealogické větve sahaly k nejslavnějším švédským šlechtickým rodům. Matka zemřela, když bylo chlapci necelých patnáct let, a o otce přišel v osmnácti. Syn byl jejich jediným dítětem, vlastnil hraběcí titul a byl určen pro diplomatickou dráhu. Nastoupil ji v pětadvaceti letech a přerušil o třináct let později ze zoufalství nad nedýchatelnou konvenční atmosférou ve vyšší společnosti. Většina bohaté básnické produkce Snoilského vznikla před jeho diplomatickým působením a po něm. Psal verše už před svými studiemi v Uppsale, vážně však začal poezii pěstovat až poté, co se stal členem skupiny Pseudonymů. Ve skupině byl velmi aktivní a byl považován za její nejslibnější talent.

Jeho poezie však vyrazila plným květem teprve po ukončení univerzitních studií v roce 1864, kdy odejel na delší zahraniční cestu. Byla to rozjásaná mladická poezie senzuální, elegantní, nakažlivě rytmická a drze lehkomyšlná. Už známý Úvodní zpěv (Inledningssång) dává tušit její tón:

*Přináším hrozny a růže rudé,  
všem dávám mladé své víno pít  
a na všech stezkách a cestách, všude  
je slyšet tamburín let mých znít.*

*Já čas váš drahý nebudu mařit  
snů šalbou, halasem ulice.  
Já zpívám pouze o věcech, jež spatřit  
mých smyslů mohla pětice.*

*Vy, světa znalí a příliš moudří,  
vám mohu málo jen nabídnout.  
Ty, srdce vroucí let dvaceti tří,  
na tebe mohu však spolehnout.*

*Pojď, kdo máš v sobě žár tužeb mladých  
a nejsi přítelem planých slov,*

*já zvu tě k Tibeře, k Brentě, na jih,  
když Sever studí jako kov.*

Takto opojné rytmy stouply do hlavy mladým uppsalským přátelům Snoilského, když jim poslal první Italské obrázky (*Italienska bilder*), a nadchly i starší generaci, když básně vyšly tiskem. Stalo se tak nejprve ve sbírce skupiny „Pseudosymů“ nazvané *Zpěvy a povídky* (*Sånger och berättelser*, 1865) a potom v definitivní podobě v *Básních* (*Dikter*, 1869), což je první úplná básnická sbírka Snoilského. Kromě obdivuhodné formální dokonalosti zaujalo básníkovy současníky na Italských obrázcích to, že se neoddal hlubokomyslným spekulacím ani ho nespoutaly bohaté historické asociace, které italské prostředí vyvolávalo. Básníkův zájem neupoutala Itálie historických reminiscencí a uměleckých pokladů, nýbrž její živá současnost. Je zcela pohlcen *okamžikem*, který lze vnímat „pěticí jeho smyslů“. A pojednávají-li italské básně o historických záležitostech, jsou oslavou nedávných událostí, např. národního probouzení za Garibaldiho, politického fenoménu, který vzbudil ve Snoilském stejně nadšený obdiv, jaký v něm dříve vyvolal boj za svobodu vedený Poláky a Dány proti Rusku a Prusku.

Italské obrázky dýchaly jiskřící mladickou svěžestí, byly však posledními básněmi Snoilského, o nichž to lze říci. Po návratu do Švédska se spisovatel co nejposlušněji přizpůsobil společenskému postavení, pro něž byl navenek určen. Začal pracovat v diplomatických službách, uzavřel výhodné manželství a snažil se uspokojit své exkluzivní kulturní zájmy sbíráním mincí a vzácných knih. Po *Básních* (*Dikter*, 1869) a *Sonetech* (*Sonetter*, 1871) se jeho múza na deset let odmlčela. *Sonety* mají elegantně korektní povrch, který však poskytuje jen nejnutnější roušku stále se vracejícím tónům nejasného smutku a zklamání, ne-li hořkosti. Nám je dnes jasné, co současnost nezjistila, že totiž v *Sonetech* se Snoilsky začal bouřit proti striktně konvenční existenci, kterou vedl. V roce 1879 způsobil také společenský skandál, neboť odešel z diplomatických služeb, rozvedl se, oženil znovu a usadil se na kontinentu. Zbaven zábran, jimiž ho poutalo jeho falešné společenské postavení, a inspirován svou citlivou a vnímavou druhou ženou, vrátil se Snoilsky k poezii a vydal tři básnické sbírky (v roce 1881, 1883 a 1887). Nejtypičtějším rysem této nové básnické tvorby byla snaha přiblížit se literárním proudům osmdesátých let, které zahájily boj za práva společensky utlačovaných. Současně se však básník v sérii básnických vinět zabýval historickými motivy. Tyto viněty byly vydávány postupně a posléze sebrány pod názvem *Švédské obrazy* (*Svenska bilder*, 1886, rozšířené vydání 1894). Užitím poměrně prostého a realistického stylu a rozdělením svého zájmu o švédské dějiny mezi „velké“ a „malé“ se zde Snoilskému podařilo nasadit poněkud demokratický tón. Ačkoliv některé básně svědčí o velkém talentu, nepodařilo se mu však vytvořit, jak doufal, básnický



svět, který by upoutal široké masy. Už samo téma se dalo těžko zpracovat v populárně realistickém duchu, nemluvě o tom, že Snoilsky, patřící svým původem a výchovou k vysoké aristokratické tradici, mohl sotva tlumočit švédskou minulost způsobem, který by pronikl do vědomí prostého lidu. Snoilsky nebyl Runeberg a politický zájem Švédů v osmdesátých letech šel jiným směrem než v Runebergově Finsku. Kulturní a literární elitu osmdesátých let zajímala přítomnost a budoucnost, nikoli minulost, a starý nacionalismus, byť se snažil působit co „nejdemokratičtější“ dojem, byl nahrazen radikálně kosmopolitním duchem.

Snoilsky si to uvědomil, a proto se rychle přeorientoval na poezii, v níž se snažil vyjádřit své názory na sociální a politické poměry. Činí tak zvláště na nátlak svého přítele Georga Brandese, který projevil nespokojenost s básnickým zájmem o historickou tematiku. „Vystoupil jako národní básník,“ napsal Brandes o Snoilském, „v poněkud jiném smyslu, než jsem si představoval. Byl bych raději, kdyby básnil o problémech současného švédského života než o pamětihodnostech švédských dějin.“ Z dopisů, které psal Snoilsky na počátku osmdesátých let, je jasné, že se blížil stanovisku, v jehož zaujetí Brandes doufal. Jen s malými výhradami obdivuje tak radikální útoky na moderní společnost, jakými byly Strindbergův *Červený pokoj* (Röda rummet, 1879) a Ibsenova *Strašidla* (Gengangere, 1881), a chápe, že literatura budoucnosti musí jít směrem, který ukazují tato díla. „Od té doby, co jsem dokončil svou poslední knížku“, píše v dopise příteli z března 1882, „se mé estetické názory nemálo změnilo. Má víra v krásno jako něco, co existuje samo pro sebe, byla otřesena a stále více se přikláním k jejich názoru, že literatura nemá raison d'être, není-li schopna tlumočit velké myšlenky a ideje, které společnost opravdu zajímají.“

V některých skladbách třetí sbírky *Básně* (Dikter, tredje samlingen, 1883) se projevuje básníkovo nové pojetí literatury, zvláště zajímavým způsobem — v historickém rouše, například v básních o Michelangelovi a Olofu Rudbeckovi, jednoznačněji a otevřeněji v básních V porcelánce (I porslinsfabriken), Sloužící bratr (Den tjänande brodern), Afrodita a brusič (Afrodite och sliparen) a Emigrace (Emigrationen). Ve Sloužícím bratru apeluje Snoilsky na vládnoucí společenskou třídu, aby projevila větší pochopení pro své služebnictvo. V Afroditě a brusiči varuje ty, kdož vidí jen krásu a opomíjejí lidské hodnoty, před časem, kdy otrok povstane a svého pána zničí. V Emigraci želí ztráty národní krve, kterou znamená vystěhovalectví, a sní o tom, že Švédsko jednou provede nutné reformy a stane se zemí, jejíž občané nebudou muset hledat štěstí za oceánem. A v básni V porcelánce pokládá Snoilsky za ideál takového básníka, který dovede dát poezii

*vždy prostou formu, lidem přístupnou,  
jež každý den chléb živý dává všem  
a tiší hlad, nehýří přepychem!*

Vzdor poctivému úsilí dát poezii do služeb těchto básnických ideálů nemohl Snoilsky natrvalo zapřít svůj původ a výchovu a stát se populárním lidovým básníkem. Zcela postrádá styk se všedním životem a hluboké sociální rozhořčení, jimiž by s sebou v době potenciálního revolučního kvasu strhl široké masy. I básně, v nichž chtěl vyjádřit nějaké sociální nebo politické ideje, jsou psány veršem příliš zjemnělým, příliš závislým na historických asociacích, mytologických paralelách a subtilních symbolech. A s bolestí v srdci si musí Snoilsky nakonec tuto skutečnost uvědomit: „Vím, v čem spočívá můj hlavní nedostatek — v tom, že jsem nežil od mládí životem lidu. Jsem produktem vzdělání a výchovy v jednostranně klasickém duchu jako většina našich literátů, kteří jsou málo schopni mluvit k širším lidovým vrstvám.“

Dilema Snoilského — básníka mělo něco společného s dilematem pastora Rosmera v *Rosmersholmu* (1886), a když Ibsen tuto postavu tvořil, měl nesporně na mysli Snoilského. U Snoilského — na rozdíl od Rosmera — však toto dilema vedlo posléze k tiché rezignaci a k jakémusi kompromisu se společností, nikoliv k hlubokému zklamání a tragické smrti. Po jmenování ředitelem Královské knihovny se Snoilsky roku 1890 vrátil do Švédska a na další léta — zemřel v roce 1903 — uzavřel zřejmě se svou třídou mír. Žil ve světě vzácných knih a zabýval se minulostí, která byla co nejvíce vzdálena palčivým sociálním a politickým problémům současnosti. Svě politické názory projevoval jen v soukromí, a to obvykle v rezignovaném konzervativním duchu. V řeči, kterou pronesl jako předseda Švédské akademie v prosinci roku 1893, hovořil o „nevlídném větru, který vane soumrakem století“. Snoilsky těmito slovy možná mínil spíš dekadentní amorálnost zlomu století než soudobý radikalismus, není však pochyb, že vyhroceně polemické vnitropolitické ovzduší posledních desetiletí devatenáctého věku nebylo jeho vybíravému vkusu po chuti. Snoilsky byl v jistém smyslu romantikem, v jistém gustaviánem. S romantiky sdílel zájem o historii a v podstatě konzervativní smýšlení. Ve shodě s gustaviány neměl valné mínění o abstraktních spekulacích všeho druhu a jako oni pěstoval křišťálově průzračný a elegantní básnický styl. Snoilsky patří k nejzjemnějším švédským básníkům. Psal veršem dokonale vybroušeným, který si vždy uchoval spontánnost a hřejivý soucit. Třebaže nepatří k velkým švédským básníkům, zaujímá přední místo mezi těmi, kdož svého básnického talentu přes nedostatek skutečné velikosti využili plně.