

Gustafson, Alrik

Velmocenské období

In: Gustafson, Alrik. *Dějiny švédské literatury*. Vyd. 1. V Brně: Masarykova univerzita, 1998, pp. 63-84

ISBN 8021017678

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122875>

Access Date: 02. 12. 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.

Velmocenské období

V historických pracích začíná švédské velmocenské období rokem 1611, kdy po Karlu IX. nastoupil na trůn Gustav II. Adolf. Literární historie však nemůže za počátek literárního sedmnáctého století považovat tak raný letopočet. Obvykle se uvádí rok 1648, který je významný pro politiku i literaturu. V tomto roce byl uzavřen vestfálský mír, jímž se Švédsko definitivně stalo evropskou velmocí, a téhož roku dokončil Stiernhielm prvou verzi *Herkula*, nejdůležitějšího literárního díla epochy. Příznaky kulturní expanze, která šla ve stopách politických úspěchů, se přirozeně projeví už dříve. V desátých a dvacátých letech sedmnáctého století díky štědré podpoře Gustava Adolfa začal rozkvět vědeckého bádání a školství. Velkorysý dar Uppsalské univerzity v roce 1624 zajistil její trvání pro všechny časy. Roku 1632 byla založena univerzita v Dorpatu, roku 1640 univerzita v Turku. Později, v roce 1666, byla zřízena univerzita v Lundu, jež měla především podpořit posvědštění oblasti Skáne. Také literární činnost Messeniova a Wivalliova spadala před rok 1648. Jak jsme viděli, patřili chudému světu reformační kultury, jejich dílo však směřovalo ke světu nových myšlenek, citů a forem. Za těchto podmínek lze přijmout rok 1648 jako počátek nového literárního období. Teprve když polevil tíživý tlak, který znamenala dlouhá válka, a síly národa se mohly víc soustředit na mírové úsilí, byly vytvořeny předpoklady k definitivní kulturní expanzi.

V literární kultuře sedmnáctého století se dá sledovat několik souběžných a do jisté míry shodných tendencí. První znamená odklon od německého vlivu k francouzskému, druhá ústup od náboženské kultury a příklon ke světské, třetí vede od ideálů univerzitních vzdělců k salónnímu společenskému stylu. Klikaté cesty dějin vedou často k nečekaným koncům. Gustav Adolf vstoupil do války jako „obránce víry“, uvedl však svou zemi do pohybu, který jistě obranu víry neznamenal. Švédský šlechtic se na svých válečných taženích seznámil s kontinentálním životním stylem. V Evropě mohl vystupovat jako rovný svým zahraničním šlechtickým kolegům., dokonce jako jejich

mistr, ve všech ohledech — jen ne v kultuře. Mladá velmoc se rozhodla, že se vyrovná velkým říším také v tomto směru. Proto byly z dobytých měst odváženy do Švédska knižní a umělecké poklady nesmírných hodnot. Doma si zbohatlí šlechtici podle vzorů, které viděli v zahraničí, stavěli nádherné paláce ve Stockholmu a ještě nádhernější zámky na venkově. V mravech a obyčejích se snažili uplatňovat nový dvorský životní styl, který se vytvořil v jižní Evropě. Paříž, město dvorního života a salónů, se stala Mekkou urozené mládeže a nejobvyklejším cílem cest za vzděláním, jež se nyní stalo nezbytnou součástí aristokratické výchovy. Tyto cesty hrají v literárním vývoji sedmnáctého století velmi důležitou úlohu. V šestnáctém století studovali v zahraničí především budoucí kněží. Jezdili na německé univerzity a do končin spolehlivě luteránských. Nová klientela s novými kulturními ideály si pro své cesty vyhledala nové cíle. Teď jde o poznání kultury nikoliv církevní, nýbrž kultury salónů. Mladí švédští šlechtici se v katolických zemích seznámili s prostředím, které milovalo umění a poezii, jemnost a eleganci. Mnozí tam získali dojmy na celý život, jiní se vrátili jako uměnímilovní mecenáši. V sedmnáctém století byl nejvýznamnějším příznivcem múz Magnus Gabriel De la Gardie, v osmnáctém století Carl Gustaf Tessin. Stejně důležité bylo, že jako informátoři byli na zahraniční cesty bráni nadaní vysokoškolští studenti. Mnoho předních a všestranně vynikajících mužů doby tímto způsobem získalo důkladné mezinárodní vzdělání. Z básníků to platí zejména o Samuelu Columbovi. Jiní spisovatelé zase studovali dlouhá léta v cizině na vlastní náklady, nebo aspoň o vlastní újmě. K nim patří Stiernhielm a Lucidor.

Francouzská literatura se stávala stále větší měrou vzorem, jenž působil buď přímo, nebo nepřímo prostřednictvím literatury německé. Na švédské myšlení začalo působit francouzské volnomyšlenkářství a skepticismus „libertinů“ a „epikurejců“. Církev a univerzity přestaly být středisky kultury, jejich úlohu převzalo hlavní město a šlechtické dvory.

Tento vývoj vyvolal odpor. Odpůrcem bylo samozřejmě duchovenstvo. Hřímalo z kazatelen a kateder proti vzrůstající marnivosti a přepychu, proti francouzskému způsobu života, proti nebezpečnému pobývání v katolických zemích a studiu v baštách katolicismu, proti vzrůstající lhostejnosti šlechty vůči víře a církvi. Druhým odpůrcem nového vývoje bylo gótské vlastenectví, které pohrdalo mondénním a cizím světem a své mužné, vojenské a asketické ideály čerpalo z romantizovaných dějin dávnověku.

Góticismus představuje ve švédské kultuře sedmnáctého století velmi silný proud a je to hnutí typicky švédské, třebaže má soudobé protějšky v jiných evropských zemích. Vášnivý zájem o historické bádání a starožitnosti, který byl základem góticismu, začal už na konci středověku. Zmiňovali jsme se již o kronice Erika Olai a o dílech ještě významnějších, jež vznikla v polovině šestnáctého století a která napsali bratři Magnusové, o *Dějinách všech gótských*

a švédských králů Johanna Magnuse a o *Dějínách severských národů* Olause Magnuse. Dějiny Johanna Magnuse byly pravděpodobně nejvlivnějším dílem profánní literatury, jaké ve Švédsku vyšlo. V sedmáctém století zájem o dávnověk vyvrcholil. Góticistické teorie hlásala celá řada odborníků ve spřízněných disciplínách, archeologové, historikové, runologové, jazykovědci a právní historikové.

Smysl jejich počínání není nesnadné zjistit. Považovali za důležité, aby nová velmoc měla potvrzeno, že má stejně prastarý, ne-li ještě starší, ještě starobylejší a vznešenější původ než kulturní státy, do jejichž kruhu se dostala. O pravdivosti pohádkových příběhů a odvážných hypotéz byli samozřejmě plně přesvědčeni. Tím se góticismus nepochybně stal velmi důležitým činitelem smělé a aktivní švédské zahraniční politiky. Odkaz početných králů-válečníků, o nichž píší dějiny Johanna Magnuse, zavazoval. Švédský voják měl pocit, že kráčí ve stopách svých otců. A jeho otcové byli vítězni Gótové, západní Gótové, kteří si kdysi podmanili Řím a založili v Evropě mocnou říši.

Jedna epizoda o tom řekne víc než dlouhé výklady. Když roku 1617 slavil Gustav Adolf v Uppsale svou opožděnou korunovaci (zaměstnávala ho válka s Ruskem, kterou teď vítězně ukončil), byl na závodní dráze jižně od zámku uspořádán turnaj. Jeho námět i kroje převzali pořadatelé ze slavných dějin dávnověku. Mladý panovník prý při něm vystupoval jako král Berik, který podle Johanna Magnuse zahájil svou dráhu jako Gustav Adolf pronikavými vojenskými úspěchy na druhé straně Baltu a později založil velké říše v Itálii a Španělsku.

Nejedna vynikající hlava švédské kultury věnovala své síly rozvinutí a zdůvodnění góticistických iluzí. Messenius a další historikové na nich dále pracovali z popudu Johanna Magnuse. Messeniův význam pro historii však spočívá v jeho vynikajícím zobrazení pozdějších období švédských dějin. Johannes Bureus, učený mystik, začal po kabalistických bádáních studovat runy, které v duchu kabaly vykládal jako tajné písmo, a stal se prvním vědcem, který zkoumal runové nápisy vědecky. Olof Verelius se ponořil do islandských ság, které byly pokládány za spolehlivé historické prameny. Právnický Carl Lundius uplatnil góticistická měřítká na dějiny práva a patří k těm, kdož neváhali vyrábět důkazy falešnými dokumenty. Jinak se v oblasti právních dějin setkáváme s jediným člověkem, který si v této době nedal poplést hlavu a neupadl do příliš bujných spekulací. Je jím Johan Stiernhöök, který v roce 1674 vydal první švédské dějiny práva, založené na existujících a spolehlivých dokumentech. Další důkaz svého zaujetí pro vědecké bádání a kulturu podal Gustav Adolf jmenováním dvou znalců starožitností, kteří měli za úkol sbírat staré památky všeho druhu, i literární. Z jejich úřadu se brzy vyvinula státní instituce, Kolegium pro starožitnosti. Bylo zřízeno v roce 1667. Státem zjednaní překladatelé překládali nejdůležitější pramenné materiály a jejich zpracová-

ní, mimo jiné kroniku Johanna Magnuse. Velké ideály měly proniknout mezi lid. Na góticistickém bádání a propagandě se podíleli, třebaže nikoliv bez výhrad, také vědci povolání ze zahraničí, např. právník Johannes Loccenius a filolog Johannes Schefferus.

Hlavním představitelem tohoto ideového proudu se stal **OLOF RUDBECK** (1630–1702). Svou všestrannou genialitou a významem je zároveň jednou z největších postav kultury sedmnáctého století. Celý Rudbeckův život je spjat s Uppsalskou univerzitou, kde byl jmenován profesorem ve věku pouhých osmadvaceti let. Nebyl však kabinetním vědcem, kterému stačí, může-li svůj čas trávit poklidným hledáním pravdy v knihovnách a laboratořích. Výuka a vědecké bádání pro něho měly přímý a závažný vztah k životu. Opravoval hodiny a varhany, založil velkolepou botanickou zahradu, pořídil plány nové univerzitní budovy, dal zbudovat sál pro anatomické demonstrace (zachoval se do dnešní doby a je druhý nejstarší na světě), zkonstruoval vodovodní potrubí a prosadil, že v Uppsale byly vydlážděny ulice. Svě životní dílo uzavřel herkulovským činem, který ho byl hoden: při ničivém požáru Uppsaly v roce 1702 řídil záchranné práce, třebaže jeho dům lehl popelem a část jeho životního díla pohltily plameny. Nedlouho poté zemřel.

Svémi anatomickými a botanickými studiiemi vzbudil Rudbeck obdiv vědeckého světa už v mládí. Zpočátku se věnoval lékařství. V několika málo letech a prakticky bez pomoci a vedení objevil v roce 1653 lymfatickou soustavu. O prvenství tohoto objevu vznikl mezi mladým Rudbeckem a dánským anatomem Bartholinem prudký spor. Budoucnost jej rozhodla tak, že Rudbeck učinil sice objev dříve, ale Bartholin svůj prvně zveřejnil.

Potom se Rudbeck zabýval botanikou, v níž je předchůdcem Linného. Jeho vynikající přírodovědecké nadání však nikdy nemělo splnit velké přísliby, které dávalo. Rudbeckovi učarovaly gótistické spekulace. O běhu jeho života rozhodla náhoda. Rudbeckův kolega profesor Olof Verelius počátkem sedmdesátých let sedmnáctého století připravoval k vydání *Ságu o Hervaře* (*Hervarar saga*) a požádal Rudbecka, aby pro tuto edici pořídil mapu starého Švédska. Mapa však nikdy dodána nebyla, poněvadž při četbě ságy přešel Rudbeckův zájem z kartografie na filologii. Našel v islandském textu slova, která se podezřele podobala svým ekvivalentům v řečtině a jiných starověkých jazycích. To uvedlo do pohybu jeho velkou fantazii. Výsledkem byl spis *Atland* nebo *Atlantica*, gigantická práce o čtyřech objemných dílech, jejíž první svazek vyšel roku 1679. Dovídáme se v něm, že Švédsko je nejstarší země světa, lůno národů (*vagina gentium*) a kolébka kultury. Švédsko je prý vlastně totožné s Atlantidou, o níž vypráví Platón — odtud titul Rudbeckova díla. Švédsko je také ostrovem Hyperborejců, ve Švédsku se nacházely zahrady Hesperidek, elysejská pole a biblický ráj. K těmto výsledkům, které byly pro každého švédského vlastence tak nesmírně potěšitelné, dospěl Rudbeck dvěma metodami: jednak se jako

většina jeho současníků domníval, že tradice a mýty jsou skutečnými dějinami, jednak vytvářel krkolomné etymologie. Např. jméno Adam bylo podle něho ryze švédské; původně znělo Av damm (z prachu).

Rudbeckova *Atlantica* byla současníky přijata s nadšením. Netrvalo však dlouho a entuziasmus polevil. Čtvrtý a poslední díl byl hotov v roce 1702. Tehdy však již začaly vanout větry, které měly domeček z karet zničit. V osmáctém století spekulace góticistických vlastenců dlouho nepřežívaly. Ti, kdož jejich teze ještě obhajovali, byli zpátečníčtí zpozdilci, na něž se vědecká elita dívala s posměchem. Bylo by však přece jen škoda, kdyby byla Rudbeckova *Atlantica* zcela zapomenuta. Jednak — zvláště v archeologických partiích — obsahuje myšlenky, které jsou obdivuhodně moderní teoreticky i ve své aplikaci, jednak jde o výtvar neobyčejně plodné fantazie. Vymýšlení hypotéz má aspoň u Rudbecka takový vzlet a tak velkolepou nenucenost, že jen kvůli tomu se dá *Atlantica* číst s literárním požitkem. Svým konkrétním, barvitým a při vši učenosti lidovým stylem je v nejlepších partiích nesrovnatelně lepší než většina prózy Rudbeckovy doby. Každá stránka Rudbeckovy *Atlanticy* svědčí výmluvně o tom, že jde o dílo vytvořené velkou a geniální osobností.

Jaký má styl! — *Atlantica* byla kupodivu napsána švédsky. Rudbeck považoval za ponížující psát latinou, která přece byla jen pozdní odnoží jeho prastaré mateřštiny. Musel však přistoupit na kompromis. Překlad do mezinárodního vědeckého jazyka byl vytištěn jako souběžný text. Švédsky také psal akademické programy. Jejich obsah byl také senzační. V jednom např. autor zval k účasti na pitvě lidského těla. Program začíná takto:

Privětiví čtenáři.

Jako mnohokrát dříve měl jsem v úmyslu pozvat vás, laskaví pánové, latinským oznámením; ježto jsem ale v žádných knihách ještě nezjistil, že by tu čest prokázal Aristoteles nebo Cicero gótskému či skytskému jazyku, který je stejně starý, a že by jeho prostřednictvím vyzývali studující mládež k pěstování některých ctností, rozhodl jsem se tuto obvyklou čest Aristotelovi, Ciceronovi a celé jejich družině tentokrát upřít. A jako oni svou mateřštinou, tak nyní já dobrou a čistou švédštinou, naší mateřštinou, vás všechny, laskaví pánové, zvů, abyste se přišli podívat, jak dnes ve 2 hodiny jeden člověk na anatomickém stole odloží svou krásu, což vám bude k užítku i prospěchu.

Tento akademický spis byl v mateřském jazyce pořízen roku 1677, mnoho let dříve, než konal Thomasius v Lipsku své přednášky v němčině, což bylo považováno za epochální.

Také Rudbeckův jazykový patriotismus spadá do ideového programu góticismu. Jinak patřil do jeho zájmového okruhu nacionalismus, který se za renesance silně rozmohl ve všech kulturních zemích Evropy. Ve Švédsku vy-

kvetlo nadšení pro mateřský jazyk pod ochranou góticistického učení. Hnutí totiž zaujalo odmítavý postoj vůči všem zahraničním vlivům a za jazykovou čistotu bojovalo zvlášť energicky. Boj to byl jistě oprávněný. Švédsko bylo do té doby celkem vzato německou provincií a nechybělo mnoho, aby se stalo zemí dvou jazyků. Všichni vzdělanci hovořili německy a většina měšťanů a velká část rytířstva byla německého původu a mluvila německy. Duchovní spisy a literární díla, zvláštěně příležitostné verše apod., vycházely často německy. Státní úředníci, kněží a učenci byli zase silně ovlivněni latinou. Psaly se žertovné „makarónské“ verše, tzn. verše, v nichž byla latina bez ladu a skladu pomíchána s národním jazykem. Vážné a bez vedlejších úmyslů se psala makarónská próza. Navíc působil nový francouzský vliv, který velmi rychle sílil. Již roku 1669 si jeden francouzský cestovatel poznamenává, že všichni šlechtici znamenitě hovoří jeho mateřským jazykem.

Proti tomuto babylónskému zmatení jazyků vznikla reakce. V pozoruhodné předmluvě ke svému švédskému slovníku, který nese název *Pokladnice starého švédského a gótského jazyka* (Gambla Swea och Giöthamåles fatebur, 1643), vyhlašuje Stiernhielm boj — i zde jako jeden z prvních — těm, kdož si jazyka neváží. Švédština, „ta vznešená, stará a neposkvrněná máti Gótů“, je zde básníkem vychvalována nade vše a stavěna daleko před francouzštinu, španělštinu a italštinu, třebaže „vládnou takovým bohatstvím slov, skvějí se takovou nádherou, hýří tak velkou krásou a tolik oplývají vzdechy a sladkostí“. Slovník začal vycházet v roce 1643, dále než za písmeno A však nikdy nedospěl. Bylo to pro Stiernhielma typické, neboť stále dělal velkorysé plány, ale nikdy je nedokončil. V rukopise zůstala rovněž většina jeho ostatních jazykových spekulací, které chtěly za pomoci etymologie dokázat, že švédština je nejstarším živým jazykem. To, že sebral slovní zásobu starého jazyka, však uplatnil literárně. Použil v *Herkulovi* celou řadu archaických a nářečních slov. Modernímu čtenáři bude jistě útěchou, že svým slovníkem byla báseň těžko čtivá i pro soudobé publikum a že ji Stiernhielm musel opatřit seznamem slov s jejich výkladem. Pro tuto báseň měla význam také jiná jazyková teorie. Stiernhielm choval napůl mystickou víru v hodnotu hlásek. Domníval se například, že písmeno M je uzavřené a má tajemný obsah. Tyto onomatopoické spekulace vysvětlují početné zvukomalebné a aliterační prvky v jeho básnickém jazyce.

Herkules byl vytištěn v roce 1658. Téhož roku vyšel nejrozsáhlejší a nejznámější programový spis jazykového patriotismu, dlouhá básnická skladba *Nárek švédského jazyka*, že není v úctě to, co by mělo (Thet swenska språketz klagemål, at thet som sig borde, icke ährat blifwer). Author si říká Skogekär Bergbo. V básni promlouvá sám švédský jazyk a vypráví o svých pradávných a slavných dějinách a o neváznosti, již dnes trpí především proto, že se do něho míchají nenáviděná přejatá slova. Styl monologu má starobylý ráz

— i to je projev góticismu orientovaného na minulost. Že jde o úmyslně archaizující styl, potvrzuje okolnost, že tentýž spisovatel napsal přibližně současně velký počet elegantních salónních sonetů, z nichž později vznikla básnická sbírka *Venerida* (Wenerid, 1680).

Stiernhielm se stal hlavou nově zřízeného Kolegia pro starožitnosti. Pracovali tam i jiní spisovatelé. Nejznámější z nich je Stiernhielmův žák Samuel Columbus. Také on posloužil góticistickému jazykovému vlastenectví vědeckými pracemi. Dědictví mistrova jazykového ideálu se zřetelně projevilo rovněž v básnickém stylu. Styl Columbův a mnoha dalších Stiernhielmových pokračovatelů, mj. Dahlstierny a Runia, je poznamenán purismem a živým zájmem o nářečí a lidovou literaturu.

Nadšený zájem o mateřský jazyk měl pro básnické umění samozřejmě ještě větší a obecnější dosah. Básníci velmocenského období vášnivě toužili po tom, aby ukázali, že jejich mateřský jazyk je schopen plnit funkci literárního jazyka a že se ho dá použít zvláště pro vyšší literární žánry a náročnější básnické formy, pro epos, drama, sonet a alexandrín. Vyumělkovanost a snaha o dosažení efektu, které podle našeho názoru charakterizují barokní styl, jsou, jak bylo řečeno, namnoze jen výrazem básníkovy potěšení ze hry na nástroj, jímž byl nový jazyk, a jeho snahy ukázat, jak velkým bohatstvím zvuků vládne. Ideálem bylo psát zároveň švédsky, s uměním a podle pravidel. Tato pravidla se studovala z latinských příruček poetiky nebo také z jejich švédského protějšku, který vydal v roce 1651 Andreas Arvidi pod názvem *Příručka švédského básnictví, to jest Krátké uvedení do švédské poetiky, umění veršovat* či *rýmovat* (Manuductio ad poësin Svecanum, thet är En kort handledning till thet svenska poeterij, versz— eller rijmkonsten). Ačkoliv jde celkem o plagiát, pořízený podle zahraničních předloh, mimo jiné podle známé *Knihy o německém básnictví* (Buch von der deutschen Poeterey) Martina Opitze, neztratil spis Andrease Arvidi svůj význam, protože byl dlouho jedinou švédskou poetikou. V ní bylo lze najít systematický popis žánrů, rozbory různých metrických útvarů a vůbec vše, co patřilo k základním vědomostem o literární činnosti.

Za většinou významnějších básnických projektů této doby se skrývá záměr prokázat, že švédština je pro literaturu vhodná. Skládaly se tragédie, psaly pastýřské romány a usilovalo se o verše různých náročných metrických forem. Stejnou hnací sílu lze tušit za *Veneridou*, rozsáhlým cyklem sonetů, jehož autorem byl Skogekär Bergbo. Poněvadž Petrarca napsal takovou formálně náročnou skladbu italsky, musel Švéd dokázat, že to jde také švédsky. Druhá básníkovy sbírka — jmenuje se *Čtyřicet krátkých písní* (Fyrtiyo små vjisor) — říká už ve svém názvu, že je napsána „ke cvičení švédského jazyka“ („til swänska språketz öfningh“), čímž autor míní cvičení ne sebe, nýbrž opravdu jazyka. A co je ještě důležitější, Stiernhielmův *Herkules* je pokusem dokázat, že se dá švédsky psát epika v hexametrech, „hrdinská báseň“, nejvznešenější

ze všech básnických žánrů. Ano, tento záměr se skrývá za veškerou švédsky psanou Stiernhielmovou tvorbou. V roce 1668 sebral své dílo do první opravdové básnické sbírky v dějinách švédské knihy. Opatřil ji názvem, který zní hrdě, nikterak ale nepřehání: *Švédské múzy, to jest bohyně zpěvu, nyní poprvé učící básnit a hrát po švédsku* (Musae suethizantes thet är sång-gudin-nor nu först lärande dichta och spela på swenska).

GEORG STIERNHIELM byl po své smrti v roce 1672 nazván „otcem švédského básnictví“. Tato pocta mu plným právem přísluší. Švédská poezie v něm má svého prvního uvědomělého představitele. Je jediným básníkem, jemuž se podařilo dokázat, že švédštinou lze psát jako každým jiným jazykem — zde lze připojit také básníky osmnáctého století jako Dalin a Nordenflychtová, které asi o sto let později inspiroval stejný záměr, když psali své dnes už nechtivé eposy. V rámci svého druhu byl *Herkules* sotva někým překonán. Je dokonalým výrazem ducha latinského humanismu. Stiernhielm-myslitel je málo známý, poněvadž jeho filozofické spisy nebyly vytištěny. Učený francouzský vyslanec Chanut, přítel a důvěrník královny Kristiny, však četl rukopisy a byl udiven. Kdyby ten muž otiskl, co napsal, soudil Chanut, byl by známý po celé Evropě. Jen to, čím Stiernhielm přispěl do jiných oblastí, např. přírodovědných nebo praktických, by stačilo k tomu, aby jeho jméno nebylo zapomenuto.

Stiernhielm se narodil roku 1598 v Dalarně jako syn hutního podnikatele. Jeho rodina se těšila značné vážnosti a byla, nebo aspoň kdysi bývala, zámožná. Již ve třinácti letech přišel do Uppsaly, kde studoval v soukromé koleji vedené uvědomělým luteránem a pedagogem Johannesem Rudbeckiem, otcem Olofa Rudbecka. Zde získal sympatie ke klasickým autorům a zde se s nimi také důvěrně obeznámil. Tyto sympatie s ním měly jít po celý život a poznamenaly vše, co napsal. Báseň o Herkulovi se například opírá o antickou báji, kterou původně vypráví Xenofón. Potom podnikl velké studijní cesty do zahraničí. Navštívil německé univerzity, pravděpodobně také holandské, možná i francouzské a italské. V osmadvaceti letech se jako učený muž vrátil do vlasti. Stal se učitelem, nejprve ve Västeråsu, kde jeho někdejší profesor Rudbeckius nyní působil jako důstojný biskup, potom ve škole pro šlechtickou mládež zvané Collegium illustre, kterou ve Stockholmu otevřel Johann Skytte. Roku 1630 byl Stiernhielm jmenován soudcem v baltických provinciích. Na druhém břehu Baltu měl s malými přestávkami zůstat víc než čtvrtinu století. Státním úředníkem zůstal i po svém definitivním návratu do Švédska. Jeho životní osudy však mají pro poznání Stiernhielma jako básníka a myslitele malý význam.

Právě z této poslední doby nám Stiernhielmův Boswell, básník Samuel Columbus, zanechal jeho portrét v podobě sbírky obsahově hutných a dobře napsaných anekdot. Je v ní líčen jako typický stoik, povznesený nad marnost

a snažení světa, nedbající o hospodářské a jiné hmotné výhody, štedrý ve své chudobě, vyzbrojený duchovní silou filozofa a šťastný, ano, v hloubi své duše veselý. Na náhrobním kameni chtěl mít vytesán nápis: *Vixit dum vixit laetus* — Dokud žil, žil šťastně. Ukázalo se však, že tento krásný a vznešený obraz třeba poopravit, nebo aspoň doplnit jinými rysy. Stiernhielm nikdy nebyl neochvějně vyrovnaný filozofický duch. Ve své korespondenci se jeví jako uvážlivý neurvalec ve stylu své doby a jako mazaný právník, který se velmi dobře vyznal v umění hájit své pozemské zájmy. O tom Columbus neříká nic. Vytýká svému obdivovanému mistru jedině to, že byl volnomyšlenkář. Stiernhielmův spekulativní duch se zbavil dogmat ortodoxie. Je s podivem, že *Herkules*, mravoučná didaktická báseň, neobsahuje téměř žádné náboženské prvky. Neotvírá se v ní žádná perspektiva onoho světa, po smrti není žádného života. „Smrt totiž prázdné je nic a všechno v nicotu mění!“

Herkules je Stiernhielmovo mistrovské dílo a plod dlouhodobé a neobyčejné pečlivé práce. Motiv o dvou cestách, o cestě rozkoše a o cestě ctnosti, zpracovává básník už ve své nejstarší dochované latinské básni, kterou napsal jako osmadvacetiletý. Podle všeho zdání se však začal básnickému umění vážně věnovat až ve čtyřicátých letech sedmnáctého století. Z toho 1647 máme zprávu o tom, že pracuje na básni, kterou je nepochybně *Herkules*. Jsou známy také jeho různé verze, starší než podoba definitivní, kterou Stiernhielm uveřejnil v roce 1658.

Děj básně je minimální. *Herkules*, mladý šlechtic, potkává paní Rozkoš s jejími dcerami Leností, Vilností a Marnivostí a synem Opilcem. Rozkoš s ním rozpráví o krátkosti života a o smrti. „Po smrti radosti není,“ říká a radí mu, jak má v požitcích a zábavách prožít krátký čas, který je člověku dopřán. Láká jej vínem a ženami, kartami a lehkomyšlnou četbou, lovem a tancem. Její řeč je satirou na lidské neřesti vůbec a aristokratické zvlášť. Když vylíčí ve svůdných barvách svůj epikurejský životní program, je *Herkules* „jako mladý a vznětlivý jinoch“ připraven ji následovat. Zadrží ho však bohyně Ctnost, která se nyní zjeví. Ta zosobňuje přísnou stoickou morálku ctnosti. Varuje ho a říká:

*Ne, synu, takto ne; v ráj věčné radosti nikdo
nepřišel po cestě té; spánek, opilství, hraní a žerty
nevedou v blažený svět; jen poctivá práce a píle,
skromný život a čest, též stálost a rozvážná moudrost
přivedou k cíli tvůj krok, když ctnosti se pěšinou vydáš.*

Báseň o *Herkulovi* pojednává o člověku tváří v tvář smrti. Klade otázku, jak žít, máme-li před sebou jistotu brzké smrti. Jsou dvě možnosti — buď žít život požitkářsky, nebo ctnostně, poctivě a v pilné práci s vědomím, že nás pak

přežije naše jméno a naše čest. To je jediný způsob života odpovídající tomu, co básník *Herkula* zná a uznává.

Herkules je zralým výrazem Stiernhielmovy filozofie a životní moudrosti. Do básníkůvých teoretických spekulací nás zasvětil jeho filozofické spisy, které vycházejí tiskem teprve v naší době, především jeho hlavní dílo *Minervin náhrdelník* (*Monile Minervae*). Stiernhielm se energicky distancuje od Aristotela — aristotelská scholastika vládla v jeho době zcela bez konkurence — buduje svůj filozofický systém na novoplatonismu, který začal pěstovat Ficino a jiní renesanční filozofové. Za božské principy bytí považoval Rozum a Světlo a vesmír byl podle jeho názoru oduševnělý, obdivuhodně harmonický celek. Člověk a všechny stvořené věci jsou v podstatě duchovní bytosti, naplněné božským duchem. Stiernhielm byl volnomyšlenkář, nikoli však ateista. Jeho přírodní filozofie má náboženskou strukturu v myšlenkách i slovech.

Znamenala-li filozofie nejvážnější a nejvýše směřující složku Stiernhielmovy činnosti, pak jeho balety představují její část nejméně vážnou. Působil jako dvorní básník královny Kristiny a pořídil libreta pro její nákladné balety a slavnosti. Pracoval podle zahraničních předloh, jeho překlady jsou však tak volné, že je můžeme považovat za původní díla. Balety byly podceňovány, zastínil je *Herkules* a nebral se dostatečně v úvahu fakt, že kromě jiných literárních zásluh je Stiernhielm jedním z nejlepších lyriků velmocenského období. Při čtení jeho textů nás básníkově všestranné umění stále uvádí v úžas. Najednou se například projeví jako neobyčejně citlivý přírodní lyrik:

*Jaký ples! Hle, moře ležtí tiše
a jako zrcadlo se třpytí,
jak stříbro ohněm žhnoucí svítí.
Vůkol klidno, mřím všechno dýše.
Země rozkvétá a tráva raší,
les zelená se, jaro slaví,
zvěř na horách noc klidně tráví,
dokud červánky ji nevyplaší.
Svěžtí větřík vane zemí vnadnou
a ptáčci hbití libě pělí,
slavičí kлокot provázejí.
Vše jásá tam, kde Mír a Múza vládnu.*

Prostředí, ve kterém Stiernhielm působil, bylo v mnoha směrech pravým opakem toho, co představovalo učení góticismu a co básník pokládal za své osobní ideály. Zvláště za posledních let Kristininy vlády byl totiž stockholmský zámek centrem mondénní francouzské kultury.

Královna byla neobyčejně nadaná žena vysloveně intelektuálních sklonů a chtěla svůj dvůr učinit stánkem, vědy a múz. Již jako dvacetiletá byla po celé Evropě známá svou učeností a kulturními zájmy. Dopisovali si s ní géniové jako Gassendi a Pascal. Pod jménem Cléobuline ji vypodobnila ve svém klíčovém románu *Velký Kyros* (Le grand Cyrus) slečna de Scudéry. V jeho zápletku má přidělenou úlohu také Magnus Gabriel De la Gardie. Kristina povolávala do Švédska zahraniční, zejména francouzské a holandské, představitele kultury a humanisty. Frondérské nepokoje ve Francii způsobily, že mnozí na její žádost přijeli. Tak byl přilákán Descartes. Po krátkém a poměrně nevydařeném pobytu ve Stockholmu zde v roce 1650 zemřel. Předtím však stačil napsat scénář baletu, který pak Stiernhielm volně přetlumočil do švédštiny pod názvem *Zrození míru* (Fredsafl). Královniny vážné intelektuální zájmy, které vedly k povolání tohoto filozofa, však měly být nahrazeny jinými. Časem se nejváženějšími hosty stali představitelé francouzského volnomyšlenkářství, „libertinismu“, a mondénní salónní kultury. Vliv těchto katolíků způsobil, že se Kristina odřekla víry a přestoupila na katolictví, což vzbudilo značnou pozornost. Jistě tak učinila z náboženského přesvědčení, není však pochyb, že zde působila také touha po Jihu, po domovu kultury a krásy, svobody myšlení a radosti, o čemž přineslo mnoho hostů svědectví slovem i skutky.

Roku 1654 se Kristina zřekla koruny a odebrala do zahraničí. Většinu svého zbývajícího života strávila v Římě. Stala se tam spisovatelkou, a zejména v osmdesátých letech sedmnáctého století napsala velké množství aforismů, jež tvoří dvě sbírky, *Hrdinské city* (Sentiments héroïques) a *Plody volných chvil* (Ouvrage de loisir). Projevuje se v nich jako žákyně La Rochefoucaulda, mnoho se však učila i u jiných, například u Pascala. Samostatná příliš není. Když však píše ze své hlavy — nebo lépe ze svého srdce, dovede formulovat jak realistická psychologická pozorování, tak některá životní pravidla a krásné, hlubokomyslné maximy o lásce, duchovní k Bohu i tělesné mezi lidmi. Myšlenkový svět Kristiny je nám mnohem bližší než představy, v nichž se pohybovali švédští spisovatelé její doby. Významné přirozeně bylo, že psala vyspělým literárním jazykem, francouzštinou, nikoliv švédštinou.

Dílo Kristiny však nemělo mít pro nejbližší budoucnost zdaleka takový význam, jaký zasluhovalo. Její aforismy byly vytištěny až pozdě v osmnáctém století a podstatnější vliv nikdy neměly. Pobočka Francie, kterou vybudovala ve Stockholmu, po jejím odchodu ze Švédska zanikla. Francouzský vliv musel po čase takřikajíc začínat od začátku a pomalu dobývat ztracenou půdu znovu. Dlouhá desetiletí válek a redukci, která následovala po panování Kristiny, nevytvořila pro kulturu příznivou atmosféru.

Bylo však dopřáno Stiernhielmovi, aby zapůsobil mocně a trvale na další vývoj. S reminiscencemi z *Herkula* a ostatních Stiernhielmových švédských

děl se v pozdějším básnictví setkáváme všude, často v souvislostech nejméně očekávaných. Zvláště silně zapůsobil na okruh žáků, kteří se kolem mistra shromáždili koncem jeho života. Předpokládalo se, že k nim patřil také autor *Vzpomínek na starosti se svatbou* (Bröllops-beswärs ihugkommelse). V každém případě však dnešní literární věda není ochotna přijmout starší tvrzení, že báseň napsal Stiernhielm. Skvělá, hexametrem psaná báseň, která vznikla kolem roku 1660, *Herkula* silně připomíná. Její nejniternější tón je však sotva Stiernhielmův. Popisují se v ní se šťavnatým realismem a dobrým rozpustilým humorem mužovy manželské strasti od námluv až po výchovu dětí. Přes všechny komické pointy však tušíme, že spisovatel, který se za básní skrývá, má pesimističtější a negativističtější pohled na život než Stiernhielm.

Vzhledem k námětu básně a jejímu satirickému a misogynenskému duchu není jisto, zda byla svatební básní, jak se obvykle předpokládalo. Nepřímo však k žánru příležitostných veršů patří. Právě v té době se začala svatební a pohřební poezie produkovat v neuvěřitelné hojnosti a její vyrábění mělo trvat přes sto let. K zastavení této záplavy často podřadných veršů zasáhly několikrát úřady a v osmnáctém století také kritikové estetického vkusu. Žánr však stejně žil dále. Lidé, jimž byl hold vzdán, se cítili polichoceni a básníci dostali za své zboží zapláceno. Příležitostné verše byly oblastí, v níž se velmocenská poezie projevovala především, a tvořily též podstatnou část dobových básnických sbírek. Nejšíře založená báseň epochy, Dahlstiernův *Chvalozpěv na krále* (Kungaskald), není nic jiného než pohřební píseň u králových már. Oblast těchto cvičení se rovněž stále rozšiřovala. V šestnáctém století bylo napsáno něco málo oslavných básní na královskou rodinu ušlechtilou latinou a to je asi vše. Nyní se oslavuje šlechta i měšťané, studenti při disputacích, dámy mající jmeniny a spisovatelé, když vydají nějaký spis. Po vzoru francouzské preciózní poezie vzniká koncem tohoto století jakási lehčí příležitostná poezie. Psaly se verše na mrtvé klecní ptáky a pokojové psy, zdvořilé epigramy na portréty, humoristické básně o cestách, které byly naplněny souvislou řadou veselých příhod a nehod atd. Typickým příkladem posledně zmíněného druhu je *Runiova a Friskova cesta na Dalarö na Bílou sobotu 1712* (Runii och Friskens resa till Dalarön, Påskafton 1712). Celý tento žánr byl označen termínem galantní nebo společenská poezie. Vcelku lze říci, že převážnou část poezie velmocenského období tvořily příležitostné verše, napsané k určité příležitosti a věnované konkrétnímu adresátovi. Vztah mezi adresátem a básníkem byl většinou ekonomické povahy.

Stiernhielmovo místo nemohl zaujmout žádný z jeho žáků. Dva z nich, Urban Hiärne a Samuel Columbus, však měli během několika málo let svého mládí literaturu sedmnáctého století významně obohatit. Mimo vlastní Stiernhielmův okruh, ale pod silným vlivem jeho vznešených básnických ideálů stál HAQVIN SPEGEL (1645–1714), který si přes svou náročnou církevní kariéru (ze-

mřel jako arcibiskup) našel čas, aby napsal několik nejlepších duchovních písní doby. Kromě toho je autorem rozsáhlého spisu *Boží dílo a odpočinek* (Gudz Werk och Hwila, 1685), nejčtenějšího z ambiciózních, ale chatrných pokusů o vytvoření švédského náboženského eposu ve stylu du Bartasova populárního eposu *Stvoření světa aneb První týden* (La création du Monde ou Première Sepmaine). Svým vznešeným tématem a záblesky nefalšovaného realismu odpovídal spis *Boží dílo a odpočinek* poetickému ideálu, který představoval Stiernhielm, je však příliš rozsáhlý, přetížen učeností a jen zřídka inspirován opravdovým básnickým vzletem. Skutečnost, že během šedesáti let vyšel ve čtyřech vydáních, svědčí o oblibě, jaké se podobná náročná náboženská literatura tehdy těšila.

Nejvýznamnějším členem Stiernhielmova kroužku byl SAMUEL COLUMBUS (1642–1679), který měl zároveň k mistru nejblíž. Byl to básník jemné a citlivé povahy. Pokusil se sice o náročnější dobové žánry, např. o náboženskou epiku *Biblický svět* (Den Bibliske Werlden) a ve spolupráci se Stiernhielmem o balad, který se jmenuje *Hra o Herkulovi na rozcestí* (Spel om Herkulis Wägewal), nejlepších výsledků však dosahuje v čistě lyrické poezii a ve dvou nedokončených prozaických spisech, v drobné, ale výborné studii o švédštině s názvem *O péči o švédský jazyk* (En Svensk Orde-Skötsel) a v půvabné sbírce anekdot, jež se jmenuje *Stolní řeči aneb Řeči stolní* (Måål-Roo eller Roo-Måål). Prvně uvedený spis je ze soudobých prací o použití švédštiny k básnickým účelům nejbystřejší a nejrealističtější. Shodně se Stiernhielmem požaduje Columbus čistou švédštinu, zbavenou cizích příměsí. Nesdílí však zcela Stiernhielmovu zálibu ve slovech vysloveně starobylého rázu a archaických formách a za básnickou normu považuje živý jazyk. Z hlediska čistě stylistického lze *Stolní řeči aneb Řeči stolní* považovat za prózu, která je ilustrací tohoto jazykového ideálu. Její obsah tvoří zčásti životopisné skici, z nichž nejdůležitější jsou ty, které popisují dva autorovy největší literární současníky, Stiernhielma a Lucidora. Jako první literární portréty ve švédské literatuře si získaly pověst takové dokonalosti, že teprve v naší době se literární historikové odvážili zpochybnit některé jejich detaily a vrátili portrétům realističtější a jasnější rysy, které Columbus vypustil nebo ztlumil.

Třebaže Columbus sdílel nadšené vlastenectví svých současníků, je v mnohém směru pravým opakem tělesně a duševně mužného a robustního Švéda, který byl ideálem jeho doby. Na rozdíl od většiny soudobé literární produkce píše poezii zjemnělou a elegantní. Kromě náboženského eposu, o němž jsme mluvili, vydal Columbus za svého života básnickou sbírku s názvem *Švédské ódy* (Odae Sveticae). V životě byl nehluchým vyznavačem umírněnosti a rezignace. Jako básník je umělcem, který pečlivě vybírá slova, třídí věty a vždy má před očima subtilní souhru myšlenky, obrazu a rytmu. Při prvním setkání s jeho poezií se zdá, že není původní, že její forma je příliš

nevýrazná a že mnohé z jeho myšlenek mají původ v ctihodných klasických pramenech. Důkladnějším čtením však v ní nalezneme tichou, ale silnou básnickou osobnost, která dovede přejaté přetavit a umí dát slovům vlastní tón a barvu. Má neobyčejně vyvinutý smysl pro přírodu a jeho nesporně tlumená smyslnost, např. v básni „Rozkošnickova gavota“ („Lustwins gavott“), jejíž hrdivina podle podnázvu „tančí gavotu s pěti smysly“, nasvědčuje tomu, že Columbus nebyl ani asketa, ani zase zhýralec.

Z básníků sedmnáctého století se nejvíc věnoval formě ten, který psal pod pseudonymem **SKOGEKÄR BERGBO** a byl se vši pravděpodobností totožný s pozdějším předsedou nejvyššího soudu Gustavem Rosenhanem (1619–1684). Poprvé vystoupil v roce 1658, v témž roce, kdy vyšel Stiernhielmův *Herkules*, a to s dlouhou polemickou básní *Nářek švédského jazyka* (Thet swenska språketz klagemål), v níž energicky a neobyčejně vtipně horlí pro používání švédštiny k básnickým účelům. Po dvaceti letech vyšla pod stejným pseudonymem dvě další díla, *Čtyřicet krátkých písní ke cvičení švédského jazyka před 30 léty napsaných* (Fyratijo små wijsor till swänska språketz öfningh för 30 åhr sädan skrifwin) a cyklus sonetů *Venerida* (Wenerid). První knihu tvoří básně, které, jak říká název, měly sloužit výslovně uměleckým účelům, totiž k procvičení švédštiny jako básnického vyjadřovacího prostředku. *Venerida* je naproti tomu jediný souvislý švédský cyklus sonetů z této doby a svědčí o tom, že spisovatel, ať už jím byl kdokoliv, dovedl podřídít jazykové prostředky přísné veršové kázní, jejímž mistrem byl Petrarca. Verše Skogekära Bergbo jsou nejednou kostrbaté a nedosahují lehce plynoucího rytmu, jímž ve svých nejlepších okamžicích vládl Columbus. Na svou dobu jsou však psány náležitě obratnou rukou a nemálo šťavnatý senzualismus některých sonetů (zvláště onoho, v němž spisovatel tajně pozoruje několik hezkých koupajících se dívek) nasvědčuje tomu, že se dovedl povznést nad bezkrevná pastorále, která pěstovali jiní Petrarkovi napodobitelé.

Podstatně nadanější a nesrovnatelně zajímavější básnickou osobností byl **LARS JOHANSSON** (1638–1674), lépe známý pod pseudonymem Lucidor Nešťasný. Lucidor představuje svým způsobem tradičního švédského básníka-bohéma, typ, který úspěšně uvedl do švédské literatury Wivallius v první polovině sedmnáctého století a k dokonalosti dovedl sto let po Lucidorově smrti Carl Michael Bellman a za našich dnů Nils Ferlin. Jako u Wivallia poutaly jeho obdivovatele Lucidorovy osobní osudy stejně jako jeho poezie.

Lucidor byl Stockholman. Narodil se v měšťanské rodině, záhy osiřel a ujal se ho strýc z otcovy strany, ten však zemřel, když měl chlapec patnáct let. Studoval střídavě v Uppsale a v zahraničí (v Německu, Francii, Itálii a Anglii) a ve třiceti letech se vrátil do Švédska s potulnou divadelní společností. Kratší dobu pobýval v Uppsale a pak se usadil ve Stockholmu jako učitel ja-

zyků, překladatel a profesionální básník. Nebyla to nejhorší povolání, ale zajišťovala mu jen nejistou existenci ze dne na den. Svůj život skončil v krčmě Fimmelstängen, kde byl jednoho večera při hádce probodnut.

Lucidor žádnou básnickou sbírku nikdy nevydal. Několik let po jeho smrti se podařilo jednomu podnikavému knihtiskaři dát dohromady nesporně reprezentativní výbor jeho básní, který vyšel pod půvabným titulem *Květiny z Helikonu natrhané a při různých příležitostech rozdáváné Lucidorem Nešťastným* (Helicons Blomster plockade och vid åtskillige tillfällen utdelte af Lucidor den olycklige).

Lucidor byl znám jako člověk, který jednal jen podle své vlastní hlavy. Neposlouchal naléhavé a zkušené rady svých společensky lépe přizpůsobených přátel, např. Samuela Columba, který byl znepokojen tím, že Lucidor nechce dělat štěstí ve službách vysoce postavených osob. Ani Stiernhielm nepovažoval tuto taktiku za nedůstojnou. Lucidorovo prosazování vlastních názorů bylo zřejmě jakousi kompenzací za nucený život, který vedl a jehož si byl dobře vědom. Ještě výraznější reakcí na existenční ponížení byl jeho stoicismus. Životní podmínky, v nichž byl nucen existovat, mu sotva dovolovaly vznešené myšlenky o básníkově poslání v Stiernhielmově duchu, i když je jeho mentalita připouštěla. Věnoval se proto zcela záměrně psaní veršů za hotové a rozhazoval kolem sebe příležitostné verše ke svatbám, pohřbům i jiným příležitostem — jednu báseň měsíčně, jak bylo vypočteno. Kromě švédštiny používal k psaní těchto veršů se stejnou lehkostí šesti dalších jazyků. Uměl také anglicky, což bylo v jeho době ve Švédsku velmi vzácné. Jsou toho dokladem verše, které sepsal v červenci roku 1669, když Karel XI. přijal z rukou hraběte z Carlisle největší anglické vyznamenání, Podvazkový řád. Lucidorův talent byl zvlášť vyhledávaný při svatbách, které se v jeho době oslavovaly neobyčejně okázalými veselnicemi, trvaly několik dnů a jejich nejvýznamnější složkou byly, jak se zdá, labužnické výstřednosti. Snadno si představíme, jaká poezie byla pro takové příležitosti požadována a jakou Lucidor a další, méně nadaní básníci dodávali. Konvence vyžadovala vzývání božstva jako jediného zdroje manželského štěstí. Moralizující prvek, který byl pro svatební poezii tak typický a vyskytoval se u tolik realistického básníka, jako byl autor *Vzpomínek na starosti se svatbou*, však u Lucidora zcela chybí. Jeho silnou stránkou bylo duchaplné veselí a dobrosrdečná hrubozrnnost. Ve svých svatebních verších ochotně vyhovoval zálibě publika v dvojsmyslnostech a pomluvách. To se mu stalo osudným, poněvadž jeho báseň Nápadníková trýzeň (Gilliare kwaan) měla za následek vleklý soudní proces a básníkovo dlouhodobé uvěznění.

Třebaže se Lucidorova příležitostná poezie ve svých nejlepších číslech vyznačuje všemi kvalitami, které tento žánr může mít, dosahuje básník nejlepších výsledků v jiné oblasti, především v pijácké písni. Bakchova múza mu

občas poskytla příležitost vymanit se z tísnivé skutečnosti všedního dne. Měl k tomu publikum náležitě naladěné a plně chápající literární příkrasy, jež pijácká píseň mohla opilství dodat. Neuhasitelná žízeň jeho doby po opojných nápojích je vyjádřena v závěrečné sloce nejpopulárnější Lucidorovy pijácké písně:

*Pití bude-li mou smrtí,
prosím bratry z mokré čtvrti,
by mé tělo ztuhlé
pod sud vína uložili.
Kdybych žízní procit v truhle,
ať ji uhasím v tu chvíli.*

Lucidor je prvním skutečným mistrem mezi početnými opěvateli sklenice a poháru ve švédské literatuře a jeho pijácké písně předčí jen nedostižný Bellman. Jeho radost z podroušeného stavu nemá daleko k Bellmanově a Lucidor veršuje podobně nenuceně jako on. Chybí mu však jeho pozorovací schopnost a umění popsat scénu.

Pro moderní psychologii není nic neobvyklého, zjistí-li, že náboženské opojení jde ruku v ruce s alkoholickým, a proto nepřekvapuje, že zejména v posledních letech svého života psal Lucidor náboženské básně. Děs ze smrti, hniloby a pekla je v nich popisován s vizionářskou hrůzou, která jistě uspokojovala nejortodoxnější duchovní v době, kdy byl poslední soud oblíbeným námětem kázání. Okolnost, že Lucidor psal dokonalé bakchické i náboženské verše, vyplývá částečně z básníkovy charakteru. Jeho dvojznačnost je však také projevem zvláštní vnitřní rozštěpenosti švédského člověka sedmnáctého století, který se překvapivě snadno pohyboval mezi dvěma krajnostmi, mezi holdbající se smyslností na straně jedné a pocitem blízkosti smrti na straně druhé. Lucidor spojil ve svých básních oba extrémy v celé jejich protikladnosti a vyjádřil tím líp než kterýkoliv jiný básník mentalitu své doby. Jeho náboženskou poezii netvoří oficiální církevní písně ve stylu Jespera Svedberga nebo Haqvina Spegela. Občas vystupuje jako kající, který je si vědom svých hříchů a výmluvně popisuje jejich následky. Po určitých úpravách byly některé jeho náboženské básně pojaty do církevního zpěvníku.

Jako básník měl Lucidor jedno chronickou vadu, nedbal totiž na formu. Neměl sluch pro subtilní hudbu verše, pro pečlivě vybroušený básnický výraz, nebo se aspoň o takové věci nestaral. V tomto ohledu byl literárním jevem poněkud ojedinělým v době, kdy si švédští básníci tolik uvědomovali nutnost očistit jazyk od jeho méně ušlechtilých prvků a pozvednout jej na skutečně kulturní úroveň. Jako básník Lucidor naprosto není úzkostlivým žákem Stiernhielmovým, podobá se spíš neklidnému, osamělému vlku, rozpustilému a zároveň kajícímu se a věrnému jen vlastnímu já. Je-li však ve švéd-

ské literatuře sedmnáctého století před Lucidora stavěno jen jméno Stiernhielmovo, pak z toho plyne, že toto já bylo obdařeno více než obvyklým básnickým nadáním.

V posledních dvou nebo třech desetiletích století vystupuje nová básnická generace, která v jistém smyslu rozvíjí vládnoucí básnické ideály a formy dále, zároveň však vnáší do švédské literatury prvky zcela nové. Této nové generaci se otevřela cesta smrtí Stiernhielmovou v roce 1672, Lucidorovou v roce 1674 a o několik let později Columbovou. Inspiraci čerpala z pramenů zahraničních i domácích. Stiernhielmovo poměrně zdrženlivé baroko se pod italským vlivem mění v artistně extravagantní „marinismus“ a jeho šťavnatě zemitý humor je nahrazen francouzskou burleskní komikou. A i když jdou básníci konce století v tradicích příležitostné básně, pijácké a církevní písně, je zde přece rozdíl. V Runiově zpracování se příležitostná báseň stává dobromyslnější, maloměřtější. Ve šlechtických kruzích je téměř úplně nahrazena přesazenými verzemi lehké společenské poezie, jakou pěstovaly *les précieuses* v Hôtel de Rambouillet. Frese nahradil ortodoxní formalismus církevních písní vroucně osobním náboženským citem. Stiernhielmovo slavnostní vlastenectví přežívá, ale jeho nejvýraznější projevy — například u Dahlstierny — jsou méně dynamické; odívá se spíš do skromnějšího roucha regionalismu. Vcelku lze říci, že literatura posledních desetiletí sedmnáctého století a počátku osmnáctého století je poznamenána jakousi nejistotou, že tápe jednou tím a jednou oním směrem, že není schopna soustředit své síly a že naprosto nemá jednotný názor na funkci básnictví v současné společnosti.

Je možné, že se v této poezii zpola podvědomě zrcadlí blížící se konec období, v němž Švédsko nejprve získalo a pak upevnilo své velmocenské postavení v Evropě. Optimistická nálada počátku a poloviny sedmnáctého století byla vystřídána střízlivou a reálnou politikou, která se v rukou Karla XI. zaměřila spíš na praktické vnitřní reformy než na dobrodružné dobovatelské sny. Ukázalo se však, že tato pokojná mezihra byla jen klidem před bouří. Tuto bouři rozvířil Karel XII., poslední švédský král-válečník. Po řadě skvělých vítězství však utrpěl katastrofální porážku u Poltavy, jež způsobila vojenské i politické zhroucení Švédska a ztrátu velké části jeho hrdého baltického panství. Básníci žijící kolem zlomu století, kteří si za velmocenského období odvykli ladit své lyry do mollové tóniny, znamení bouře raději neslyšeli. Jen tu a tam je někdo schopen postavit se nadcházejícímu politickému úpadku tváří v tvář, například Frese, který jej přijímá s rezignací pohrdající světem. Druzí básníci raději zavřeli oči před jistými skutečnostmi kolem sebe nebo neklid, který eventuálně pocífovali nad znepokojujícím vývojem událostí, vyjadřovali vyhybavě neangažovaným způsobem.

Asi z deseti významnějších básníků, kteří v této době žili, lze za představitele hlavních tendencí ve švédském básnictví označit čtyři. Jmenují se

GUNNO DAHLSTIERNA (1661–1709), **ISRAEL HOLMSTRÖM** (asi 1660–1708), **JOHAN RUNIUS** (1679–1713) a **JACOB FRESE** (asi 1690–1729).

Dahlstiernova literární pověst má dva důvody: jeden je pochybný, neboť se opírá o jeho autorství nejvíc nakudrlinkované barokní poezie, jaká byla ve Švédsku napsána, druhý, závažnější, záleží v tom, že vrátil příliš bombastickou vlasteneckou poezii na lidovější úroveň. Dahlstierna (jmenoval se původně Eurelius, v roce 1702 byl však povýšen do šlechtického stavu) byl poměrně schopný úředník, pozornost na sebe však upoutal především básní s názvem *Chvalozpěv na krále* (*Kunga-skald*). Druhá skladba, *Hrdinská píseň o Gótech* (*Göta Kämpavisa*) vyšla anonymně. Prvá je vášnivý básnický výlev nad smrtí krále Karla XI., který zemřel v roce 1697, druhá je alegorie bitvy u Narvy v roce 1700 ve stylu lidové balady.

Ve *Zpěvu na krále* se Dahlstierna jeví jako nejelegantnější pěstitel oné výstřední formy barokního básnictví, jež se po svém italském mistru Giambattistovi Marinim nazývá „marinismus“. Báseň je vlastně zručnou parafrází Mariniho *Adonise* (*Adone*), jehož alegorie a bombastický jazyk švédského básníka velmi přitahovaly. Třebaže se Dahlstiernova báseň těšila velikému obdivu a byla pokládána za vrchol obecně pěstované pohřební poezie, ukázalo se, že tyto barokní výstřednosti byly ve Švédsku jen přechodnou módou. Pro budoucnost švédské poezie měl značně větší význam vroucí vlastenecký cit, který se občas nečekaně objeví mezi leskem a rafinovaností *Zpěvu na krále* v některých verších. V těchto verších básník vzpomíná na své šťastné dětství a mládí v Dalslandu a popisuje touhu po domově jak ji pociťuje jeden värmlandský sedlák, který se vystěhoval do dalekého Delawaru. Jejich místní kolorit vnáší do švédského básnictví nové tóny. Tyto tóny se budou později opakovat u větších básníků a vyvrcholí v devadesátých letech devatenáctého století Frödingem, Heidenstamem, a především vynikající regionální poezií Karlfeldtovou.

Smysl pro lidový život a lidové tradice, který se ve *Zpěvu na krále* jen kmitne, plně ovládá formu i ducha *Hrdinské písně o Gótech*, básně, která pak přes sto let žila na rtech švédských sedláků. Dahlstierna zde odívá svůj zábavný popis vítězství Karla XII. nad Petrem Velikým u Narvy do roucha pozdně středověké balady, která, jak jsme viděli, byla pojata do ústní tradice venkovců, když ji odložily vyšší třídy, a v tomto novém šatu nabyla poněkud hrubší a lidovější podoby. Zřejmě proto se stala Dahlstiernova píseň tolik populární přes poněkud spleťtý alegorický aparát a na baladu trochu neobvyklou délku sto šestnácti veršů. Alegorie je však zpracována s vypravěčským talentem tak vynikajícím a okořeněna hrubozrnným humorem tak svěžím, že prostému a realistickému publiku jako něco rušivého podle všeho nepřipadala.

Měl-li Karel XII štěstí, že na začátku jeho oslňující životní dráhy posílilo jeho popularitu mezi švédským lidem poutavé dílo Dahlstiernovo, pak měl také

to potěšení, že v průběhu těžších let následujících měl ve svém okolí jiného básníka, Israela Holmströma, který připravil pro dvůr literární jídelní lístek se silně kořeněnými jidly po vzoru Scarronově a *verses fugitives* drastičtějšího druhu. Holmström nebyl jediný, kdo se na zlomu století orientoval na francouzskou literaturu. Básník a politik **ERIK LINSCHÖLD** (zemřel v roce 1690) servíroval dvoru Karla XI. lehké společenské verše a diplomat **JOHAN GABRIEL WERWING** (zemřel v roce 1715) v této tradici pokračoval. Ze švédských básníků vědomě navazujících na francouzský literární styl byl nejpopulárnější Holmström. (Oficiálně zastával místo generálního auditora a neoficiálně jakéhosi šprýmaře v králově společnosti.) Šokoval asi společnost svým neodpovědně lehkomyšlným přístupem k manželské věrnosti a psal pijácké písně, které byly ještě frivolnější, než bylo v tomto žánru obvyklé. Nejlepší však byl v burleskních parodiích pompézního baroka a hyperdiskrétních milostných her soudobého pastorále. Se stejným úspěchem se občas pokusil také o parodii náhrobního nápisu. Rozkošným dokladem tohoto žánru je osmiveršový Epitaf na psa krále Karla XII. (Grafskrift öfver Konung Carl XII: s Hund), který se přes svou nevinnou veselost neobešel bez protestů lidí, jež se rozčilovali, že hrdinský král je stavěn vedle psa. Humoristická báseň je riskantní umění a zřejmě jím byla i ve Švédsku na počátku osmnáctého století.

Rozhořčení jistých kruhů nad Epitafem se však neopakovalo, když šlo o předčasný skon jiného nešťastného psa, který popsal Johan Runius v básni *Deplaisir sur la mort de Plaisir* aneb Nelibost nad náhlým odchodem potěšení (*Deplaisir sur la mort de Plaisir, eller olust öfver Lustens hastiga afgang*). Bylo to způsobeno nejen tím, že do básně nebyl zapleten žádný královský majitel, nýbrž také okolností, že Runiův žert nad psími márami byl laskavý, skoro něžný a pečlivě se vyhýbá nepokryté lehkomyšlnosti Holmströмова veselého epitafu. Tento rozdíl mezi humorem Holmströmovým a Runiovým, dvou nejpopulárnějších dodavatelů příležitostných veršů, má základní význam, neboť se v něm odráží kontrast mezi chlapským a vojáckým světem Holmströmovým a cituplným středostavovským světem Runiovým s jeho měšťanskými postoji. Neboť Runius byl povýtce básníkem měšťanstva, jeho solidních ctností a poměrně nevinných neřestí. A působení ve funkci domácího učitele, sekretáře a jakéhosi „dvorního básníka“ v jedné šlechtické rodině zřejmě neolivilo jeho nenáročný středostavovský vkus, takže ve svých nejlepších básních popisuje s neodolatelnou vroucností a smyslem pro detail středostavovské interiéry. Do této kategorie patří nedostizná Friskova a Runiova cesta na Dalarö na Bílou sobotu roku 1712 o jedné kapitole čítající 17 slok (*Friskens och Runii resa till Dalarön, Påskeafon 1712, i et capitel af 17 verses*). Ve skladbě máme dochován nejpůvabnější obraz toho, jak láskyplně nakládalo měšťanstvo na počátku osmnáctého století s jídlem a pitím, aniž přitom zapomnělo mezi jednotlivými pokrmy navštívit kostel. Stejně nevinným potě-

šením z tělesných požitků se vyznačují Runiovy pijácké písně, které nikdy neklesnou na téměř zvířecí úroveň, což je pro podobné písně této doby typické. Není v nich ani Lucidorova napůl zoufalá rozpustilost, ani Holmströмова krevnatá žovíálnost. U Runia mělo opilství méně vyzývavé formy, třebaže nemuselo znamenat menší spotřebu alkoholu. Tuto relativní umírněnost mohlo způsobit měšťanské prostředí, mohla však být také vynucena fyzickými příčinami. Runius totiž nikdy nebyl zcela zdrav a zemřel poměrně mlád v náručí svého dobrého přítele Friska, který po Runiově smrti jeho básně vydal pod názvem *Dudaim*.

Posledním z básníků velmocenského období byl Jacob Frese, který přežil Karla XII. o jedenáct let. Je mezi nimi jediný, kdo téměř s uspokojením pozoruje vzrůstající potíže země v době ekonomického zbídačování, jež bylo následkem dlouhých králových tažení po Evropě. Na rozdíl od svých básnických kolegů byl totiž Frese člověk hlubokého náboženského založení pietistického směru a neliboval si v halasném patriotismu, který vládl ve valné části švédské společnosti. Větší význam než Freseho relativní lhostejnost k osudům země však má skutečnost, že vnesl do náboženského poezie intimní a osobní tón. S výjimkou různých nepodařených pokusů o náboženský epos ve stylu kontinentální renesance se reformační náboženské cítění švédských básníků projevilo v duchovních písních, které se postupně staly pouhým nástrojem střizlivé ortodoxie. Ideálem skladatelů duchovních písní bylo vyjádřit prostým, rytmickým a důstojným jazykem církevní učení. Všechny osobní city přitom zpravidla úmyslně potlačovali. Duchovní píseň se v jejich rukou stala nástrojem kolektivní bohoslužby, při níž se jednotlivec setkával s Bohem v rámci církve pod vedením její nauky. Takový stav věcí sice ortodoxní státní církvi znamenitě vyhovoval, vedl však k ustrnutí náboženské poezie do té míry, že již nemohla sloužit spontánnějším formám pietismu z konce sedmnáctého století.

Třebaže Frese nebyl praktickým pietistou v doslovném smyslu slova, dospěl jeho introspektivní duch k básnickému výrazu ve formách svou podstatou pietistických. Jako pietisté hledal Boha nikoliv prostřednictvím církve, nýbrž přímo, jako oni toužil po dokonalejším světě posmrtném a nalézal málo nebo nic, z čeho by se radoval na světě, v němž žil. Z nepodstatných věcí jsoucna nalézal Frese jisté potěšení pouze v přírodě. Ta se v jeho poezii stala východiskem meditací, jež ho přiváděly blíže k Bohu. Pro švédskou poezii však bylo nejdůležitější to, že do ní citlivost Freseho uvedla novou psychologickou hloubku a perspektivu, kvality, které byly švédské poezii před ním zcela cizí. Zvlášť silným dojmem působí klidně zdrženlivá subjektivita Freseho v cyklu nazvaném *Verse napsané v nemoci na jaře různých let* (*Verser i sjukdom vid åtskillige vårtider*). Vznikaly přes patnáct let od roku 1712 a každá báseň vyjadřuje jemnou meditativní formou básníkovu klidnou rezignaci vůči každoročně

se opakujícím záchvatům zimnice. Zemřel ani ne čtyřicetiletý a smrt vítal jako vysvobození z brutální skutečnosti života, beze strachu z pekelných plamenů, které popisovali jeho robustnější předchůdci.

Zbývá zmínit se o dramatu a divadle velmocenského období. Druhá polovina sedmnáctého století znamená zcela novou orientaci švédského divadelnictví v tom smyslu, že dřívější akademické divadlo převážně pedagogických a moralizujících tendencí bylo pod vlivem potulných divadelních společností zahraničních nahrazeno posléze divadlem, jemuž šlo hlavně o zábavu. První ryze švédskou divadelní společnost vytvořili uppsalští studenti, kteří v šedesátých letech sedmnáctého století hráli v trůnní síni uppsalského zámku. Tato společnost vzbudila pozornost zejména hrou Urbana Hiärneho *Rosimunda*, kterou 15. srpna 1665 předváděla pro pobavení desetiletého Karla XI. Po několika letech se sice rozešla, zájem o nový typ divadla, který vzbudila, se však přenesl z Uppsalý do Stockholmu. Tam se od roku 1686 hrálo divadlo na stockholmském zámku ve Lvím doupěti (byla to místnost, v níž se kdysi pro pobavení veřejnosti choval lev). Společnost tu občas působila až do začátku devadesátých let sedmnáctého století; pak zanikla v konkurenci s novou německou divadelní společností jménem Nordische Comoedianten in hochdeutscher Sprache. V roce 1699 přijela na pozvání švédské vlády jiná zahraniční společnost, tentokrát francouzská, a v hlavním městě se zdržela do roku 1706. Seznámila švédské publikum s francouzským repertoárem, do něhož patřil mimo jiné Racine a Molière.

Tento krátký přehled švédského divadla druhé poloviny sedmnáctého století působí možná dojmem většího významu, než jaký opravdu mělo. Pokud totiž jde o domácí švédské divadlo, zanechalo po sobě velmocenské období velmi málo. Vcelku však toto divadelní podnikání, švédské i zahraniční, vytvořilo základní předpoklady pro divadelní činnost ryze švédskou. Publikum se poprvé obeznámilo s divadelními společnostmi hrajícími poměrně pestrý repertoár a alespoň vyšší třídy získaly divadelní vkus.

Celkem se nám z této doby dochovalo asi tucet her. Pocházejí od pěti známých autorů. Jako první vznikla a v mnohém směru nejlepšími kvalitami se vyznačuje Hiärneho *Rosimunda*. URBAN HIÄRNE (1641–1724) byl typickou postavou švédské renesance. Narodil se v Ingermanlandu a pak přišel do Uppsalý, kde jeho studium velmi trpělo literárními a divadelními zájmy. Nakonec se však svých divadelních vrtů zbavil a nastoupil dlouhou a skvělou kariéru lékaře a badatele v medicíně a oborech s ní spřízněných. Jeho vědecký génius mu přinesl mezinárodní uznání, mimo jiné členství v Royal Society. Je známý také svým neohroženým odporem proti vlně hysterického pronásledování čarodějnic, která se v neobyčejně nestvůrných formách přehna-la Švédskem koncem sedmnáctého století.

Třebaže Hiärneho spisovatelská dráha byla sotva něčím víc než mladickou epizodou bez jakékoliv souvislosti s jeho vědeckou kariérou, nelze její skutečnost přezírat. Přinesla totiž švédské literatuře poezii, autobiografický pastýřský román (*Stratonika*), a především divadelní hru *Rosimunda*. Někteří kritikové poukazovali na to, že *Rosimunda* je švédskou adaptací latinské hry Holandána Zevecota. Je však přepracována velmi volně a v mnohém originál převyšuje. Hiärne chtěl touto hrou záměrně uvést do Švédska neobyčejně populární, krvavou a úděsnou senekovskou tragédií, plnou osudových katastrof a temných činů. Její námět byl starý a známý: longobarský král Alboin zavraždil Conimunda a oženil se s jeho dceru Rosimundou, kterou přinutí pít z otcovy lebky. Ta pak zavraždí Alboina, načež sama sejde krvavou smrtí. *Rosimunda* není špatný zástupce senekovské tragédie. Je psána výrazným nerýmovaným daktylem (což je také novinka ve švédském dramatu), vyvíjí se rychle od jedné hrůzné scény ke druhé, stále udržuje krajně zlověstnou náladu a nezatěžuje diváka nežádoucími morálními nebo náboženskými úvahami. V tomto ohledu se *Rosimunda* nápadně liší od poreformačního dramatu, které svůj didaktický charakter zdědilo po ještě starším dramatu náboženském. Odhlédneme-li od neobvykle barbarského děje a jeho burleskních prvků k pozvednutí nálady, vadí dnešnímu čtenáři na tragédii nesmírně primitivní charakteristika postav. Jednající osoby jsou ovládány jediným základním motivem a zcela jim chybí jakékoliv subtilnější a složitější psychologické rysy. V tomto směru však Hiärne není pod obvyklou úrovní doby tragédií. Ať je tomu jakkoliv, vytvořil *Rosimundou* drama senekovského typu, které svým dramatickým účinem a technickou dokonalostí představovalo ve švédském divadle třídu.