

Gustafson, Alrik

Strindberg a nástup realismu

In: Gustafson, Alrik. *Dějiny švédské literatury*. Vyd. 1. V Brně: Masarykova univerzita, 1998, pp. 187-221

ISBN 8021017678

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122879>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

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

Strindberg a nástup realismu

Koncem sedmdesátých let devatenáctého století mohl v současném pozorovateli švédské literatury vzniknout dojem, že tradicionalistické a konzervativní síly mají rozhodnou převahu. Z umírněného realismu a liberalismu poloviny století mnoho nezbylo. V oblasti kultury a literatury vládla „pseudonymními“ básníky rozmělněná idealistická filozofie, která si s oblibou říkala „zdravý realismus“, zřejmě ke spokojenosti čtenářské veřejnosti. Je sice pravda, že Snoilsky se v sedmdesátých letech vzdálil od omezené „pseudonymní“ mentality svého mládí a dal své nadání do služeb sociálních reforem. Jak jsme ale viděli, jeho úsilí v tomto směru skončilo neúspěchem. Brzy klesl zpět do svého vznešeného aristokratického prostředí a koncem života našel uspokojení v úloze ředitele Královské knihovny a v postavení jednoho z osmnácti členů Švédské akademie. Dokonce i Rydberg, který se v padesátých a na počátku šedesátých let přihlásil k pokrokovějším myšlenkám doby, ztrácel v následujících desetiletích stále více kontakt s kontinentálními filozofickými směry, které chtěly společnost a její instituce radikálně přehodnotit. Třebaže Rydbergova idealistická filozofie byla podstatně ušlechtilejšího rodu než názory povrchních „pseudonymních“ talentů, považoval je za celkem přijatelné spojení při realizaci kulturního programu, s nímž se posléze ztotožnil. Svědčí o tom slova, jimiž Rydberg v roce 1879 uvítal dva z nich, Carla Davida af Wirséna a Carla Ruperta Nybloma, při jejich přijetí do Švédské akademie. Tato událost měla svou bezděčnou symboliku, neboť byla oficiálním uznáním vítězství literární prostřednosti a reakce ve švédské literatuře devatenáctého století.

Vývoj však někdy přes noc znehodnotí oficiální uznání, byť byla jeho symbolika sebedokonalejší a zdánlivě definitivní. Jen několik měsíců před uvítáním Wirséna a Nybloma do vysoké akademické společnosti připravoval se Snoilsky, který byl již několik let jedním z Osmnácti a jediným významnějším básníkem skupiny „Pseudonymů“, opustit Švédsko v důsledku manželské krize a na protest proti konzervativnímu prostředí a zatuchlému společenskému

ovzduší své vlasti. Ještě důležitější však bylo, že několik dní před přijetím Wirséna a Nybloma do akademie objevilo se ve stockholmských knihkupectvích dílo, které znamenalo definitivní nástup moderního realistického ducha do švédské literatury. Kniha se jmenovala *Červený pokoj* (Röda rummet) a jejím autorem byl August Strindberg, muž, který celou svou existenci bojoval proti všemu formálnímu a oficiálnímu v životě i literatuře. Třebaže se Strindbergův neklidný duch v posledním stadiu vývoje značně vzdálil od svého raného realismu a sociálního radikalismu, nikdy nekapituloval před reakcí a díky útokům, jež podnikl v *Červeném pokoji* a jiných raných dílech na panující poměry, stal se v osmdesátých letech hlavní postavou realistického literárního proudu, kterému se střídavě říká Mladé Švédsko (det unga Sverige), osmdesátá léta (ättioalet) nebo nástup modernismu (det moderna genombrottet). Poslední ze tří označení, byť je dánského původu, vystihuje události ve švédské literatuře těchto let nejpřípadněji. Pojmenování Mladé Švédsko se vztahuje jen na skupinu spisovatelů, kteří se časem projeví značně nesourodě a bez smyslu pro literární kontinuitu. Pojem „osmdesátá léta“ budí zase mylný dojem, že toto desetiletí bylo svými literárními aspiracemi a výsledky v podstatě jednotným celkem.

Švédská literatura osmdesátých let byla mnohostranným jevem, který měl převážně revoluční kořeny a revolučního ducha, společnými ideály nebo cíli se však projevoval zřídka kdy. Skupina také v krátké době ztratila jakýkoliv pocit sounáležitosti, který zpočátku možná měla. Proto je nejlépe tento jev charakterizovat prostě jako nástup (genombrott), jako úplné a definitivní skoncování s tradicí a minulostí, jako jednoznačný příklon k přítomnosti a snu o šťastné budoucnosti. Za hesla platila slova „vývoj“ a „pokrok“ a věřilo se ve schopnosti člověka vytvořit novou a lepší společnost, osvobodí-li se od tíživého jha předsudků a tradic. Skutečnost, že osmdesátá léta byla pouhým nástupem a ne úmyslným a systematickým zaujetím nových pozic, vyplývá nejlépe z okolnosti, že následující desetiletí, které se často považovalo za pravý opak osmdesátých let, mělo, jak uvidíme, k osmdesátým létům ve skutečnosti mnohem blíže než k literárním tradicím, jež toto desetiletí tak energicky odmítlo.

Ve Švédsku byla doba víc než zralá pro moderní realistickou literaturu se silným sociálním nábojem. Tato literatura už kvetla na kontinentu a v Anglii a po deset let i více vyrážela svěžími výhonky v Dánsku a Norsku. Když se mladá generace švédských spisovatelů vydala s jistým zpožděním stejnými cestami, mohla čerpat inspiraci od svých severských a kontinentálních předchůdců, jakož i z celé kultury, která byla pro tuto novou evropskou literaturu živnou půdou. Vlastní švédský realismus z poloviny století, který nedozrál k radikálnímu rozchodu s minulostí, ovlivnil, jak se zdá, vývoj v osmdesátých letech jen povrchem. Nová literatura měla svou inspiraci čerpat převážně z ciziny.

V nové literatuře se však odrazily také sociální a ekonomické události doby. K otázkám, v nichž se spisovatelé osmdesátých let angažovali, patřil takzvaný chudinský problém — akutní chudoba velkoměstského proletariátu v období počínající industrializace a bída na venkově, který byl v osmdesátých letech zmitán těžkými zemědělskými krizemi. Nedá se však říci, že by tato témata u mladých spisovatelů převládala, poněvadž hlubší znalosti sociálních podmínek a ekonomických souvislostí sotva projevíli. Jejich rozhořčení nad sociálními a ekonomickými poměry se často podobalo spíš chvályhodnému úmyslu než opravdové angažovanosti. Literární zájem o život na dně společnosti nebyl kromě toho dán především reformním zápalem. Síla francouzského naturalismu, jímž byl švédský realismus osmdesátých let do jisté míry nepochybně inspirován, spočívala v tom, že popisoval primitivní prostředí a individua. Pro pravověrného naturalistu bylo lidské zvíře funkcí pudů, dědičnosti a prostředí a účinky těchto činitelů se podle jejich názoru daly nejlépe studovat na takzvaném lidu. Čistě literární zájem spisovatelů osmdesátých let o nízké společenské vrstvy však nevylučoval jejich vřelé sympatie k rozvíjejícímu se dělnickému hnutí. Jistě nebylo náhodou, že *Červený pokoj* (Röda rummet) spatřil světlo světa téhož roku, kdy ve Švédsku došlo k první velké stávce, k sundvallské stávce. Velmi důležité však bylo, že radikalismus spisovatelů a publicistů osmdesátých let se také stal školou mnoha sociálních demokratů, kteří převzali vedení strany o několik desetiletí později.

Zvlášť intenzivní literární impulsy přišly z Dánska a Norska, kde byla pro literární vývoj v moderním evropském duchu příznivější půda než ve Švédsku. Georg Brandes v Dánsku a Ibsen s Björnsonem v Norsku vykonali v sedmdesátých letech a dříve pro novou realistickou literaturu skvělou pionýrskou práci, Brandes jako vynikající kritik, Ibsen a Björnson jako prvotřídní a provokující dramatikové. Pro generaci švédských spisovatelů, kteří debutovali na začátku osmdesátých let, byly Brandesovy *Hlavní proudy literatury 19. století* (Hovedströmninger i det 19:de Aarhundredes Litteratur, 1872–) a Ibsenův *Brand* (1866) kanonickými díly. Téměř stejně velké vážnosti švédských učedníků nového realistického evangelia se těšily Ibsenovy sociálně angažované hry od *Spolku mladých* (De unges forbund, 1869) až po *Nepřítele lidu* (En folkefiende, 1882) a obdobná dramata Björnsonova, zvláště *Bankrot* (En fallit) a *Redaktor* (Redaktøren), obě z roku 1875. Strindberg snil na počátku sedmdesátých let o tom, že vytvoří pro švédské divadlo realistickou hru ze současnosti. Když však vedení stockholmského divadla shledalo jeho historické drama *Mistr Olof* (Mäster Olof, 1872) příliš idealistickým, dal se zatím jiným směrem a švédskou scénu ovládli jeho dva norští současníci. V roce 1875 byly ve Stockholmu provedeny dvě Björnsonovy sociální hry ze sedmdesátých let a v roce 1877 Ibsenova *Paní Inger na Østråttě* (Fru Inger til Østråt) a *Opory společnosti* (Samfundets støtter). Podle *Večerníku* (Aftonbladet)

se v divadelní sezóně 1877 až 1878 hrál Ibsen ve Stockholmu víc než kterýkoliv jiný dramatik. A jako doprovod této vysoké konjunktury norské dramatiky uveřejňovaly švédské noviny na svých stránkách dlouhé recenze dánských a norských románů, literárněvědných děl a dramat hned po jejich uveřejnění v příslušných zemích. Po jistou dobu žila dokonce nová generace švédských spisovatelů, takzvané Mladé Švédsko, převážně ve stínu Brandese, Ibsena, Björnsona a jiných téměř stejně známých dánských a norských spisovatelů, například J. P. Jacobsena, Holgera Drachmana, Jonase Lia a Alexandra Kiellanda. Teprve ve druhé polovině osmdesátých let se ve švédských literárních kruzích projeví známky poměrně samostatného přístupu k těmto literárním gigantům z jihu a západu. V této době se Brandes a Ibsen začali vyvíjet směrem, který byl v jistém smyslu opakem toho, co sledovali ve svých raných dílech. Brandesův stěžejní význam pro vývoj švédské literatury osmdesátých let je snad nejlépe vyjádřen ve slavnostním projevu, kterým Gustaf av Geijerstam oslovil velkého dánského kritika, když koncem desetiletí zahajoval jeho přednáškové turné po Švédsku:

„Jistě není v tomto shromáždění nikdo, kdo by si nevzpomněl, jakým dojmem na něj zapůsobily Brandesovy spisy, když poprvé přišly do Švédska a začaly se zde číst. Nikdo, kdo tehdy snil o vytváření moderní švédské literatury, nezapomněl, že to byl Georg Brandes, kdo mu k ní jednou ukázal cestu. Žádný z těchto lidí nikdy nezapomněl na pocit životní síly a tvůrčí radosti, který v něm vyvolaly právě Brandesovy knihy. A čteme-li Strindbergův vlastní životopis, najdeme i tam hold, který náš oslavenec jistě nemůže číst bez dojetí. Neboť je velkou věcí mít pocit, že jsme považováni za hnací sílu duchovního života celé generace.“

Kdyby byl předmětem slavnostní řeči Ibsen, jistě by se o něm Geijerstam vyjádřil se stejným zanícením a nadšením.

Vliv, který měl Brandes na Ibsena, je příčinou toho, že se těžko rozlišuje, kdo z nich ovlivnil švédskou literaturu osmdesátých let více. Obecně lze říci, že své působení posilovali. Oba byli nanejvýš kritičtí vůči tradičním sociálním, politickým a náboženským institucím a při každé příležitosti obhajovali práva jednotlivce proti společenskému útlaku. Zvláště Brandesovo velkolepé zúčtování s romantickým konzervatismem, které došlo vyjádření v *Hlavních proudech*, dalo Mladému Švédsku do rukou zbraň proti zbytkům švédského romantismu. Brandesově tezi, že spása skandinávské literatury orientované na minulost spočívá v tom, odřekne-li se úzkoprského nacionalismu a otevře okna ke kontinentu, se dostalo ve Švédsku stejné nadšeného přijetí jako v Dánsku a Norsku. Byl-li však Brandes představitelem moderní emancipace, která, jak se zdálo, zpretrhala styk se všemi etickými normami, zavedl Ibsen do

současné literatury co nejprísnejší a nejnáročnejší smysl pro mravní hodnoty. Je-li Ibsenův *Brand*, jak se často tvrdilo, dramatizací Kierkegaardovy rigorózní etiky, pak jeho následující společenská dramata jsou svým způsobem stejně jednoznačná v požadavku, že jen pravda smí být vodítkem člověka, že „životní lež“ je nutno bezohledně demaskovat, ať se objeví kdekoliv a kdykoliv. Z popularity, jakou *Brand* získal u mladé generace švédských spisovatelů (Brandes naproti tomu považoval hru za zcela nechutnou), se dá tušit morální rozhorlení, s nímž se Mladé Švédsko podjalo úkolu odhalovat to, co považovalo za rakovinné nádory švédské společnosti. Četli *Brandu* — a to je třeba zdůraznit — spíš jako moderní sociální evangelium než jako náboženský traktát.

Brandes a Ibsen byli inspirováni intelektuálním vřením na kontinentu. Severská literární revoluce, jejímiž hlavními představiteli spolu se Strindbergem byli, čerpala většinu svých myšlenek ze zahraničních zdrojů a v empirické filozofii devatenáctého století (v pozitivismu a utilitarismu), jakož i v moderní přírodovědě nalezla zbrojnici, v níž mohla získat zbraně k potírání hydry předsudků a reakce. Pokrokovější skupina švédských spisovatelů a intelektuálů horlivě následovala Brandesovu výzvu otevřít okna myšlení směrem ke kontinentu. Mnozí z nich se zájmem sledovali novou německou biblickou kritiku a věnovali pozornost takovým podnětným politickým studiím, jakou bylo Tocquevillovo pojednání o americké demokracii, ještě dřív, než se Brandesova slova pokusila rozhybat literární hladinu Severu. Teprve v sedmdesátých letech byl však tento materiál náležitě přístupný čtenářské veřejnosti. V sedmdesátých a osmdesátých letech vyšly švédské překlady téměř všech předních evropských myslitelů a spisovatelů. Z přírodovědeckých, historických a filozofických prací, které byly přeloženy v letech 1871–1872, je třeba uvést tři nejdůležitější Darwinovy knihy a *Dějiny civilizace v Anglii* (History of Civilization in England) Thomase Buckla, v letech 1877–1878 vyšla *Filozofie nevědoma* (Philosophie des Unbewussten) Eduarda von Hartmanna (na překladu se podílel August Strindberg), v roce 1881 spis Johna Stuarta Milla *O svobodě* (On Liberty) a v následujícím desetiletí většina prací Herberta Spencera, který se stal pro Mladé Švédsko jakýmsi Aristotelem. Z kontinentálních spisovatelů, kteří v této době vyšli ve švédských překladech, vzbudili zřejmě největší pozornost autoři francouzští a ruští. Flaubert, Zola, Maupassant, Turgeněv, Tolstoj a Dostojevskij byli v literárních kruzích obecně známi. Třebaže se nadšení mladých pro tyto zahraniční proudy neobešlo bez odporu starší konzervativní generace, získávaly nové ideje rok od roku více půdy a na zlomu století se ve vzdělaných kruzích, jež udávaly kultuře směr, prakticky prosadily.

Po určitou dobu byl však boj mezi starým a novým tvrdý a rozhořčený, neboť jeho účastníkům bylo jasné, že nejde jen o potýčku týkající se formálních literárních záležitostí. Boj mezi filozofickými, náboženskými a sociálně

politickými protiklady vzplanul na celé frontě. Žádná strana neměla chuť ke kompromisům. Bylo totiž jasno, že výsledek bude rozhodující pro mnoho dalších pokolení. Jestliže „oficiální společnost“ ovládly konzervativní síly, pak pro novou literaturu měl být charakteristický vyhraněně kritický postoj k existujícím institucím všeho druhu.

„Oficiální společnost“ měla tehdy své nejsilnější opory v univerzitách a státní církvi. Mladá generace musela proto zvlášť energicky vystoupit proti těmto institucím. Sotva radikální mladí spisovatelé setřásli ze svých nohou akademický prach, ihned projevíli svůj odpor k univerzitám literární formou. Uppsalu postavil na pranýř Strindberg ve sbírce povídek *Z Fjärdingenu a Svartbäckenu* a ve druhém díle *Syna sluzky* a Geijerstam v románě *Erik Grane*, Lund zase Ola Hansson ve skicách *Studentský život* a Axel Lundegård v *Lundské náladě*. Dokonce i Victoria Bededictssonová, jež jako žena neměla z univerzitního života přímé zkušenosti, přispěla k tomuto druhu literatury veselou povídkou Cedergren pořádá dnes večer mejdan (Cedergren gör sexa i kväll). Tyto knihy líčí univerzity jako zatuchlé a reakční instituce, kde se studenti snaží zapudit svou trudnomyslnost zpěvem, alkoholem a ženami pochybné pověsti. Formalistické vyučování nemůže vzbudit zájem vážného studenta, který nenachází žádnou souvislost mezi svými liberálními společenskými a kulturními zájmy a vyčichlou intelektuální stravou, jakou mu nabízí sbor samolibých konzervativních profesorů. Jediným místem, kde mladí literární intelektuálové mohli dát průchod své energii, byla radikální diskusní kluby (Verdandi v Uppsale, vytvořený v roce 1882, a De Unga Gubbarna [Mladí starci] v Lundu, vzniklý roku 1877). Na tyto kluby se však vládnucí univerzitní kliky dívaly se značnou nelibostí a s jejich členy se často jednalo jako s vydědenci.

Na akademickém stole dráždila mladé liberály osmdesátých let především dvě jídla, teologie a filozofie. V náboženských otázkách byli mladí intelektuálové agnostiky nebo ateisty. Tím se lišili od liberálů poloviny století, kteří se spokojili s pokusem „reformovat“ církve útokem na některá z jejích nejméně přijatelných nauk, například o Kristově božství, o pekle a o věčném zatracení. Liberalismus osmdesátých let šel mnohem dále. Napadl státní církve ve všech směrech jako symbol předsudků a reakce a pohlížel na křesťanství s nedůvěrou, ne-li s opovržením. Je-li v literatuře osmdesátých let zobrazen nějaký duchovní, pak je to hlupák nebo darebák, nebo obojí a o církvi se píše téměř bez výjimky s opovržením a nenávistí. K vládnucímu filozofickému systému, k „boströmismu“, měli liberálové poměr zhruba stejný. Tento systém, který založil profesor C. J. Boström (1797–1866), byl opožděným výhonkem německé idealistické filozofie a díky Boströmově schopnosti téměř učarovat akademickým kruhům v Uppsale a představitelům kulturního života vůbec stal se v šedesátých a v sedmdesátých letech skoro stejně posvátným jako státní

církev. Třebaže se koncem života připojil v útocích na některé články církevního učení k Viktoru Rydbergovi, byly jeho sociální a politické názory naprosto reakční a v důsledku toho se stal boströmismus filozofií konzervatismu.

Politický konzervatismus a abstraktní spekulativní prvky boströmismu však mladí liberálové z osmdesátých let nesnášeli, pokud jim nebyl přímo odporný. Jejich filozofie se opírala o soudobé empirické, společensky zaměřené myšlení (Comte, Mill, Spencer) a o moderní přírodovědu, jejíž evoluční nauka byla paralelou sociálních a politických změn, o nichž snili. V přímém rozporu k Boströmovu filozofickému idealismu chápal „idealismus“ mladé generace změnu jako něco správného a přirozeného a optimisticky hleděl vstříc novému, lepšímu světu, vybudovanému na lidské práci a víře člověka v sebe sama. Koncem osmdesátých let však optimismem mladých liberálů poněkud otřásl vnější události a teorie Schopenhauerovy a Hartmannovy. Vágní pesimismus, který následoval, ovšem nikterak neznamenal ústup k náboženskému obskurantismu nebo idealistické filozofické spekulaci. A ani devadesátá léta, která se v určitém směru považovala za protiklad osmdesátých, se nevrátila k náboženským a filozofickým názorům, které ve Švédsku téměř bez konkurence panovaly od začátku devatenáctého století. Na sklonku století byla literatura definitivně zbavena tradičních náboženských a filozofických forem. Sekularizace švédské kultury, která v osmnáctém století podnikla své první kroky, byla na začátku dvacátého století prakticky hotova. Sociální a politický radikalismus osmdesátých let měl mnoho forem, od požadavku všeobecného hlasovacího práva a jiných ústavních změn až po útoky na různé sociální zlořády, chudobu, vykořisťování a především na ponižující společenské postavení ženy. Jeden z těchto sociálních problémů, „ženská otázka“, se stal předmětem, jak se nám dnes zdá, nepřiměřeně velké pozornosti. Stalo se tak díky Ibsenově *Noře* (Et dukkehjem, 1879) a mimořádně silné produkci spisovatelek v Mladém Švédsku. Strindbergův prudký odpor vůči tehdy kvetoucímu „kultu ženy“ nelze vysvětlovat jen jeho vlastními nešťastnými manželskými zkušenostmi. Téměř všichni švédští spisovatelé osmdesátých let galantně soupeřili v soucitu s domněle bezbrannou ženou a ženy, které dovedly vládnout perem (například talentovaná Anne Charlotte Lefflerová), využívaly fráze o „právech ženy“ s důkladností, která jistě někdy popuzovala i autora *Nory*, jež Strindberg jednou nezdvořile nazval „velkou norskou modrou punčochou“.

S ženskou otázkou souvisel pozorně sledovaný boj o mravnost, který proběhl v osmdesátých letech. Kierkegaardovský, ibsenovský a björnsonovský idealismus měl velmi blízko k puritánství a bojoval proti oskarovské dvojí morálce. Jemnocitné moralizování Norů dráždilo některé přední severské spisovatele, jimž šlo o mravní revoluci jiného druhu — o osvobození v oblasti sexuálního života. Ve Švédsku to byl především Strindberg, ale také mladý Levertin a Ola Hansson, kdo se postavili proti asketismu všeho druhu, proti

asketismu křesťanských konzervativců i moderních proroků mravní obrody. Naprostou sexuální anarchii kázal Nor Hans Jaeger v románě *Ze života křesťanské bohémy* (Fra Christiania-bohěmen) a také Georg Brandes se zápallem bojoval proti umravněnosti. Zuřivý boj o mravnost, který vyvrcholil obžalobou autora *Manželství* (Giftas), byl nejbouřlivější a nejvzrušenější diskusí osmdesátých let a způsobil rozpory v samé generaci spisovatelů tohoto desetiletí, především mezi Strindbergem a těmi mladými spisovateli, kteří se pod jeho teze nechtěli podepsat. V jednom případě proběhl konflikt dokonce tragicky — při setkání vážné Victorie Benedictssonové a cynického erotika Georga Brandese. Také životní osudy Strindbergovy v druhé polovině osmdesátých let lze s tímto bojem uvést do přímé souvislosti. Proces proti prvnímu dílu *Manželství*, který byl zřejmě vyvolán Strindbergovým útokem na pruderii, vedl k jeho dobrovolnému vyhnání a dlouhé a těžké psychické krizi. Poměrně malá pozornost byla věnována jiným sociálním otázkám, například zlořádům, které souvisely se vznikem moderního průmyslu, což jistě nebylo způsobeno tím, že by mladí liberálové nesympatizovali s postiženou chudinou. Dělalí za těžkých podmínek vše, co bylo v jejich silách. Sami však pocházeli z řad vzdělané buržoazie a život nižších tříd prostě *neznali* natolik, aby o jejich problémech mohli náležitě psát. Měli s proletariátem soucit, ale z určitého odstupů, takže přirozeně nemohli proniknout do myšlenkového a citového života chudých. Jejich postoj k těmto problémům postrádal často konkrétnost, byl teoretický, neaktuální a v důsledku toho přes všechno nadšení a dobrou vůli odsouzený ke sterilitě a neúspěchu.

Obtíže, jaké mělo Mladé Švédsko při přetváření boje nižších tříd v živou literaturu, se projevíly také při pokusech zpracovat jiné dobové sociální otázky. Spisovatelé, kteří na počátku osmdesátých let tvořili takřikající jádro Mladého Švédska (Geijerstam, Tor Hedberg, Axel Lundegård, Oscar Lervertin a Anne Charlotte Lefflerová, v jejímž salónu se často scházeli), vytvořili sotva něco jiného než víceméně efemérní skici, když chtěli čtenářskou veřejnost informovat o sociálních zlořádech v současné společnosti. Psali sice romány a hry, avšak s výjimkou Strindberga — a vztahy mezi ním a Mladým Švédskem byly povrchní a stále volnější — v těchto ambiciózních literárních žánrech nedosáhli zvláštního úspěchu. V Dánsku a zejména v Norsku byla v osmdesátých letech napsána mnohem významnější díla těchto žánrů.

Sebevětší nadšení pro „věc“ bez energického vedení a vynikajících literárních talentů nemohlo vytvořit významnou společenskou literaturu. Geijerstam se ze všech sil snažil skupinu vést, avšak na udržení nestejnorodých prvků Mladého Švédska pohromadě sotva stačil. Rozklad skupiny na sebe nedal dlouho čekat. Její členové se vydali vlastními cestami, které je víceméně odvedly od původních ideálů. Někteří, mezi nimi Lundegård a Levertin, se zřekli svých starých ideálů otevřeně, jiní, například Geijerstam a Hedberg, se vzdálili

názoru své minulosti postupně bez dramatického vyhlášení nového literárního programu. K rychlému rozpadu Mladého Švédska přispělo mnoho činitelů, mimo jiné zjištění jeho členů, že nejsou schopni překonat silný odpor veřejného mínění k jejich pokrokovým názorům. Hlavní příčinou zániku skupiny však bylo to, že literární radikalismus jí představovaný přišel do Švédska tak pozdě. Na rozdíl od Dánska a Norska neměl realistický program, který chtěl „debatovat o problémech“, ani čas vyžrát, neboť nové signály z ciziny už ohlašovaly nový symbolismus a jej provázející mysticismus, směry, které kategoricky odmítaly pojetí literatury jako zbraně v sociálních a politických bojích. Tyto zahraniční proudy způsobily v generaci osmdesátých let zmatek ještě dříve, než stačila plně rozvinout své síly k ofenzívě proti sociálním a politickým nespravedlnostem. Když tedy Verner von Heidenstam, vůdce „generace devadesátých let“, požadoval ve své brožurě *Renesance* (*Renässans*) z roku 1889 literaturu fantastickou, krásnou a vlasteneckou v protikladu ke spisovatelům osmdesátých let, jejichž tvorbu považoval za neplodné pipání v realitě a společenských problémech, zavedl literaturu na nové koleje poměrně snadno. Osmdesátá léta už do jisté míry popřela sama sebe.

Ale jen do jisté míry.

Koncem osmdesátých let došlo k rozpadu Mladého Švédska jako „skupiny“, její členové se však svých literárních ideálů nevzdali zcela. Dali jim většinou novou podobu. Vcelku se v novém desetiletí cítili jako doma, neboť devadesátá léta si uchovala mnoho z toho, co léta osmdesátá považovala za podstatné — náboženskou a etickou emancipaci, nechť otrocky se přizpůsobovat tradičnímu myšlení a do jisté míry i básnický realismus a sociální uvědomění.

A cítila-li se generace spisovatelů osmdesátých let poměrně dobře v letech devadesátých, cítila by se ještě lépe v našem století. Neboť Švédsko dnešních dnů je do značné míry plodem idejí, které byly jako liberální program poprvé odvážně vyhlášeny na začátku osmdesátých let. Třebaže literární kvality skupiny, která za tyto ideje bojovala, nebyly příliš vynikající, měly v sobě samy ideje životnost, díky níž se dochovaly pozdějším generacím a která jim přičkla hlavní úlohu při vytváření současné společnosti. Velký význam Mladého Švédska spočívá v tom, že jeho členové spolu se Strindbergem představovali literární a kulturní hnutí, které mělo velmi pronikavý vliv na budoucí vývoj.

Jen málo spisovatelů se dá charakterizovat souhrnnou literární formulí tak obtížně jako **AUGUST STRINDBERG** (1849–1912). Jeho génus je příliš tékavý a jeho zájmy příliš mnohostranné, než aby ho bylo lze natrvalo přiřadit k určité literární skupině nebo literárnímu programu. Svou kypivě výbušnou vitalitou a obdivuhodným rozsahem zájmů nemá ve švédské literatuře obdoby. Třebaže je především velkým dramatikem, obohatil švédskou literaturu významným způsobem jak romány a básněmi, tak autobiografickými a jinými

prozaickými žánry, zvláště kritickými statěmi o společnosti a kultuře. Celý jeho život byl vyplněn úsilím překonat dřívější zkusmo zaujaté pozice a neklidným hledáním takové životní a básnické formy, která by odpovídala jeho existenci. V každém žánru, jež vyzkoušel, je rozeným experimentátorem a s formou nebyl spokojen tak dlouho, dokud jí nevtiskl pečeť svého vlastního neklidného génia. Platí to především o jeho dramatech, v nichž se jeho mistrovství projevuje nejvýrazněji a kde je jeho neúnavné experimentátorství nejdůležitější a natolik plodné, že Strindberg podnes platí za klíčovou postavu v procesu osvobodování dramatu od konzervativních tradic směrem k experimentálnímu divadlu našeho století.

Třebaže všichni kritikové nepřijali některé výstřednější experimenty Strindbergova pozdějšího díla se stejným nadšením, shodují se bez výjimky v tom, že jeho jazykové mistrovství je jedním z velkých divů švédské literatury. Žádný jiný spisovatel nemá Strindbergovu stylistickou pestrost a různorodost, žádný nemá jeho spontánnost, bezprostřednost a schopnost funkčně využívat výrazových prostředků. Definitivně zbavil švédskou prózu její dřívější slavnostní rétoričnosti a obdařil ji pulsujícím životem a neodolatelnou intenzitou, vlastnostmi, které se staly východiskem stylu moderní švédské prózy. Dokonce i Oscar Levantin, který měl tolik důvodů ke stížnostem na Strindberga po *Infernu*, považoval za svou povinnost uzavřít zdrcující kritiku *Historických miniatur* (Historiska miniaturer) tímto projevem uznání:

„Jestliže kniha přesto přese všechno čtenáře upoutá, pak z toho důvodu, že je celá napsána prózou Augusta Strindberga, oním obdivuhodným jazykem, který je svou vášnivou přesvědčivostí a přirozenou barvitostí v naší literatuře něčím ojedinělým, že je napsána oním strindbergovským jazykem, který si za všech autorových duchovních neduhů a poblouznění uchoval své zdraví a jehož nepřekonatelně geniální impresionismus svědčí o velkém spisovateli i tam, kde nepřítomnost myšlenky a neznalost věci bije do očí.“

Strindbergovo stylistické umění není pouze verbální virtuozitou nebo hrou geniálního mozku. Je dokonalým zrcadlem Strindbergova temperamentu, nutným výrazem jeho myšlení. Píše-li Anders Österling, že „nikdo nemá blíže od krve k inkoustu“, postihl velké tajemství Strindbergova stylu, totiž jeho naprostý nedostatek formálních „literárních“ prvků a jeho obdivuhodnou schopnost zcela se ztotožnit s jevem, který chce vyjádřit. Těto kvality Strindberg dosahuje díky pronikavé intenzitě své vize života. „Když se člověk narodí bez klapky na očích,“ vkládá do úst svému alter ego ve hře *Spáleniště* (Brända tomten), „pak vidí život a lidi tak, jak vypadají.“ Tato vizionářská přecitlivělost je základní vlastností Strindbergovy osobnosti — je ve všech jeho prožitcích a myšlenkách a určuje jeho reakce na nepředstavitelně široké pole jeho lidských zkušeností. Přecitlivělost jej instinktivně nutí k defenzivě, je podezřívavý vůči všem zavedeným konvencím a institucím a vášnivě prosazuje

svou individualitu proti všem poutům, která se společnost v sebeobraně snaží vnutit svým nepoddajnějším příslušníkům.

Strindbergův vzdorovitý protest proti všem uznávaným názorům a mravům začal záhy a uchoval si stejnou průbojnost až do okamžiku spisovatelovy smrti. V jeho tvorbě padla první slyšitelná rána románem *Červený pokoj* (Röda rummet) z roku 1879, poslední *Černými vlajkami* (Svarta fanor) z roku 1907. Za tři roky po *Černých vlajkách* následovala řada novinových článků, které podnítily vleklý a prudký „boj o Strindberga“ (Strindbergsfejden), jehož se na konec svým hlasem pro Strindberga nebo proti němu zúčastnily všechny osobnosti švédské kultury. Bouře, které kolem něho periodicky zuřily po celý život, s ním šly až do hrobu.

Jako dítě a mladý hoch se Strindberg energicky stavěl proti otcovské autoritě i přísné školní kázni a v Uppsale, kde studoval v zimním semestru roku 1867 a od letního semestru 1870 do jara 1872, měl konflikt s profesory a stejnou měrou pohrdal formalistickým vyučováním i prázdným studentským životem. Za svého druhého pobytu v Uppsale našel jisté potěšení ve stycích se skupinou svých studentských kolegů ze spolku Runa (Runaförbundet), jehož členové si hráli na Góty a zabývali se psaním literárních pokusů ve staroseverském stylu. Díky své literární činnosti z předchozích let byl Strindberg pokládán za jediného slibného člena spolku. Tuto činnost představovaly tři menší hry. Jednu z nich, bezvýznamnou jednoaktovku *V Římě* (I Rom), celkem úspěšně hrálo v září roku 1870 Dramatické divadlo a upoutala pozornost i Karla XV., který chtěl podpořit mladého Strindberga v jeho studiích a literárních plánech menším obnosem ze své soukromé pokladny.

Během uppsalské zimy v letech 1870–1871 napsal Strindberg svou první významnější hru *Psanec* (Den fredlöse), která si přes patrný vliv staroseverských dramat Ibsenových a Björnsonových úspěšně uchovala jisté typicky strindbergovské kvality. *Psanec* měl formu jednoaktovky. Strindbergova další hra *Mistr Olof* (Mäster Olof, 1872) je však velkolepě koncipovaná a vcelku vynikající hra o pěti dějstvích. Téma, jímž je švédská reformace se svými politickými a náboženskými konflikty, konfrontuje mladého idealistického reformátora mistra Olofa s prohnaným politickým oportunistou Gustavem Vasou. V první skice dramatu byl mistr Olof modelován podle Ibsenova zatvrzelého, nepoddajného a Kierkegaardem inspirovaného Branda, v definitivní verzi se však v posledním jednání podřídí králově vůli a Gert Knihtiskař, představitel neústupně extrémního revolučního ideálu, ho označí za „odpadlíka“ od reformace. Touto hrou se vši její barvitostí, výbušnou dramatickou silou, skvělým střídáním scén a epizod a odvážným pojetím psychických a politických skutečností dostalo Švédsko své první velké drama. Když však triadvacetiletý dramatik odevzdal rukopis Dramatickému divadlu, bylo mu sděleno, že bez podstatného přepracování nemůže s jeho přijetím počítat.

Odvážný realismus hry a familiární přístup k národním světcům a hrdinům, jimiž byli Olaus Petri a Gustav Vasa, ji činil pro opatrný divadelní vkus doby nepřijatelnou. Bylo také poukazováno na několik vážných historických anachronismů, nemluvě o tom, že hra byla psána prózou, formou pro velkou tragédii nemyslitelnou. Strindberg považoval všechny tyto připomínky za maličerné a hloupé a byl přesvědčen, že *Mistr Olof* má všechny předpoklady stát se velkou hrou. Tolik mu záleželo na tom, aby hra byla uvedena na scéně, že na ní několik let pracoval a v roce 1878 konečně dokončil novou verzi, tentokrát veršovanou. Při premiéře roku 1881 však bylo použito prozaické verze a dnes se obecně soudí, že verze prozaická má značně vyšší kvality než veršovaná. Modernímu publiku se líbily právě ty vlastnosti prozaické verze, které obhájce divadelního vkusu sedmdesátých let pohoršovaly. Zvláště zapůsobila realistická psychologie a osobité pojetí historických osobností, které ve hře nejsou zpola legendárními hrdinskými postavami. V tomto ohledu jde Strindbergův *Mistr Olof* dále než Shakespeare, jehož vzorem se dramatik jinak řídí, když dává hře volnou strukturu divadelní kroniky a používá několika hrubozrnných komických scén ve stylu *Jindřicha IV.* (Henry IV.).

Mezi svými uppsalskými pobyty a bezprostředně po nich, když se potýkal s veršovanou verzí *Mistra Olofa*, vedl Strindberg nejistou existenci ze dne na den. Byl domácím učitelem, kratší dobu působil na veřejných i soukromých školách, občas pracoval pro noviny, překládal některé populární americké humoristy (Artemus Ward, Mark Twain, Bret Harte) a pracoval jako amanuensis v Královské knihovně. Novinářství i knihovnictví mělo pro jeho literární vývoj velký význam. První mu dalo bezprostředně nahlédnout do tehdejších společenských poměrů, které pak zasvěceně ironizoval v *Červeném pokoji* a v *Nové říši* (Det nya riket), druhé mu zjednálo přístup k množství fascinujících historických dokumentů, které zvětšily jeho zájem o minulost a staly se impulsem k jeho celoživotnímu zaujetí historickými událostmi a postavami. Až do uzavření sňatku v prosinci roku 1877 udržoval v těchto letech styky téměř výhradně se skupinou neuctivých mladých bohémů, umělců a intelektuálů, kteří se scházeli v takzvaném Červeném pokoji v Bernově restauraci a snažili se vzájemně předstihovat v nihilistických komentářích k životu. Z této společnosti byl Strindberg tak říkajíc „zachráněn“ svým manželstvím, nejosudovějším krokem, který v těchto letech podnikl. Manželství se Siri von Essenovou začalo velmi slibně. Počáteční překážky byly překonány — Siri byla totiž při jejich setkání provdána za gardového důstojníka. Soulad však neměl dlouhého trvání, vznikaly menší neshody, stále častěji se vyskytovaly prudké spory a v lednu roku 1891 došlo konečně k rozvodu. Těžko říci, kdo z nich měl větší vinu na tom, co se stalo. Za hlavního viníka byl však pokládán Strindberg, poněvadž Siri tak bezohledně kompromitoval v *Bláznově obhajobě* (En dårers försvarstal) a ve hrách *Otec* (Fadren) a *Věřitelé* (Fordringsägare). Že však

přese všechno Siri von Essenovou hluboce miloval, vyplývá z jeho opakovaných mučivých snah o smír po každé vážné roztržce. Jeho brutální obžaloba Siri, když se chopil pera, aby popsal svůj manželský život, je svědectvím hlubokých citů, které k ní choval, i pomstychtivým prokletím, vyřčeným s ďábelským literárním uměním. Když Strindberg ve druhé polovině osmdesátých let takto odhalil své první manželství, byl svým námětem do té míry fascinován, že si explozivní možnosti svých tragických literárních motivů uvědomoval zřejmě víc než skutečnost, jež se za nimi skrývala.

V desetiletí před uzavřením manželství nebyla Strindbergova spisovatelská kariéra zdaleka taková, o jaké snil. Několik jeho prvních her považovala kritika za dosti slibné, *Mistr Olof* byl však oficiálně zkritizován ještě dříve, než se dostal do tisku nebo na scénu. Satirické skici z uppsalského života s názvem *Z Fjärdingenu a Svartbäckenu* (Från Fjärdingen och Svartbäcken, 1877), které napsal k úhradě svatebních výloh, přijalo několik kritiků s rezervovaným souhlasem, větší zájem však sotva vzbudily. Strindberg upadl málem v zapomnutí. Tu se však najednou vzchopil a koncem roku 1879 hodil veřejnosti do tváře *Červený pokoj*. Výsledek byl ohromující. Poněvadž jej trápilo, jaký osud postihl jeho dřívější díla, jako motto této knihy použil Voltairových vyzývacích slov: *Nic není nepřijatelnějšího než být oběšen v tichosti* (Rien n'est si désagréable que d'être pendu obscurément). Tentokrát Strindberg nebyl oběšen v tichosti. Nebyl dokonce oběšen vůbec, neboť čtenáři shledali *Červený pokoj* tak neobyčejně zábavným, že vážnou satirickou tendenci knihy často ignorovali nebo ji opomíjeli.

Strindberg se stal přes noc známým. Nikdy dříve nebyla švédská próza napsána s elánem tak strhujícím a satirickým sebevědomím tak svěžím a mladickým. Jako román postrádal *Červený pokoj* pevnou konstrukci a s výjimkou hlavní postavy Arvida Falka byli jeho hrdinové jen načrtnuti. Stockholmské prostředí však v něm bylo popsáno neobyčejně živě a konkrétně, jednotlivé epizody vykresleny s nedostižnou vizuální názorností a satirický spodní tón byl vytvořen kombinací jemného humoru a zdrcující nápaditosti, jichž jsou schopni jen největší satirikové. Strindbergovo satirické rozhořčení — podnícené jeho pozorováním Stockholmu sedmdesátých let — mířilo na všechny strany a se stejnou energií bušilo do politických čachrů i podvodů s náboženstvím, do byrokratické neodpovědnosti i sociální nespravedlivosti, do filozofické okázalosti i pedagogické nepružnosti, do publicistického oportunismu i intrik kolem divadla. To vše bylo ve švédské literatuře něco nového. *Červený pokoj* začal nutně působit jako bojový signál nové spisovatelské generace, která Strindberga jednomyslně uznala za svého mistra.

Úspěch *Červeného pokoje* otevřel Strindbergovi brány do divadel a nakladatelství a zajistil mu čtenáře. Konečně zahájil svou spisovatelskou kariéru. Nemusel už ztrácet čas lecjakými zaměstnáními a čekat, až vznikne trhлина

ve zdi, již se literární reakce snažila obklopit vkus čtenářů. Místo toho vyvíjel po dobu šesti roků, které uplynuly do jeho odjezdu na kontinent na podzim roku 1883, téměř šokující tvůrčí aktivitu. Plodil jednu knihu za druhou, mezi nimi tři hry, sbírku satir, sbírku básní, dvě dosti ambiciózní historická díla (jedno ve spolupráci s dalším autorem) a řadu dramatických, v populárním duchu psaných novel ze švédských dějin. Vcelku dokumentuje tato tvorba zvláštní dvojznačnost Strindbergova názorového vývoje, nejisté kolísání mezi ochotou smířit se s přítomností a odhodláním udržet zdrcující satirickou tendenci *Červeného pokoje*. Dvě z her, *Cechovní tajemství* (Gillets hemlighet) a *Choť pana Bengta* (Herr Bengts hustru, 1882), zpracovávají moderní látku v historickém rouše, vcelku však mají úsměvný tón a končí smířlivě a optimisticky. Také pohádková hra *Cesta Pera Šťastlivce* (Lycko-Pers resa, 1881) se snaží satirické prvky mírnit a uznat, že život je koneckonců aspoň snesitelný, není-li dobrý. Tyto hry Strindbergovi na velikosti příliš nepřidaly, *Cesta Petra Šťastlivce* jako čistě pohádková hra se však často hrála a *Cechovní tajemství* a *Choť pana Bengta* splnily zpočátku dobře svou úlohu — dát totiž Siri možnost, aby vystupovala v hlavní úloze. *Choť pana Bengta* je však zajímavá jednak jako evidentní protest proti Ibsenově *Noře*, jednak tím, že Margit, hlavní postavu hry, lze považovat za zajímavou skicu Julie ze Strindbergova významného naturalistického dramatu *Slečna Julie* (Fröken Julie).

Celkem příznivého ohlasu, s jakým byly tyto hry přijaty, se dostalo také *Starému Stockholmu* (Gamla Stockholm, 1880–1882) a první sbírce vynikajících historických povídek *Švédské osudy a dobrodružství* (Svenska öden och äventyr, 1882–1883). Když však Strindberg přešel k psaní historie, což se stalo v díle *Švédský lid ve všední den i ve svátek* (Svenska folket i helg och söcken, 1881–1882), dostal se do prudkého sporu s profesory dějepisu, kteří k jeho neolibosti poukázali na věčné chyby v knize a vůbec ji označili za nespolehlivou. Energicky protestovali proti Strindbergovu názoru, že k dějinám je třeba přistupovat spíše z pozice lidové kultury než z pozic politických a vojenských. Zvláště je pobouřilo, když si Strindberg dovolil neskrývaně zaútočit na Erika Gustava Geijera, jehož teze, že „dějiny Švédska jsou dějinami jeho králů“, platila v jistých historických kruzích téměř jako axiom. Strindberg neustoupil ani o píď, třebaže jeho kritikové zaujímalí vysoká akademická postavení, a po čase začal mít pocit, že je pronásledován. K tomu se připojily další rozčilující momenty, přepracování a počínající manželské spory. Jejich důsledkem bylo, že se v *Nové říši* (Det nya riket, 1882), v jedné ze svých nejdrsněji otevřených knih, postavil konečně proti svým nepřítelům. Podobně jako v *Červeném pokoji* jde o široce založenou satiru na instituce a jevy tehdejší švédské společnosti. Na rozdíl od *Červeného pokoje* je však její polemika často nenávistná a osobní a jde tak daleko, že si vybírá určité známé osobnosti a tropí si z nich bezohledně žerty a posměšky. Nevole, již Strindberg ve stockholmských kulturních kruzích vzbudil,

díl svou polemikou s historií, se uveřejněním *Nové říše* vystupňovala na nejvyšší míru a Strindberg se posléze ocitl v situaci tak kritické, že se rozhodl opustit zemi, aby všemu unikl a uklidnil své přetížené nervy.

Před odjezdem však vychrlil ještě jednu básnickou sbírku, *Básně* (Dikter, 1883), v níž na švédské poměry útočí znovu. Tentokrát byl útok poněkud mírnější než dříve, ale stejně zdrcující. Kousavou *Novou říší* se jeho největší hněv utišil, a když objevil své básnické nadání a zjistil, že verš může jeho satirickým záměrům sloužit stejně jako próza, byl tímto novým výrazovým prostředkem tak nadšen, že se jeho polemika stala poněkud hravější a méně prudkou. Nezapomněl na nepřátele, které pranýřoval v *Nové říši*, bičuje je však rozvlněnými, povzbuzujícími a vznešeně hněvivými rytmy a tak živým a konkrétním jazykem, že jeho robustní výsměch vychutnáváme, aniž zvlášť myslíme na jeho nešťastné oběti. V Bulváru (Esplanadesystemet) používá motivu strhávání starých domů, které mají udělat místo novému bulváru, jako symbolu sociálního a politického programu osmdesátých let:

*Zde bourá se, by vzduch a jas tu byl —
či není na tom dosti snad?*

V Rouhání Lokiho (Lokes smädelser) se přirovnává k tomuto jízlivému vzpurníku severské mytologie. V básni Nestejně zbraně (Olika vapen) se uchyluje ke svým nejostřejším ironickým prostředkům, aby zesměšnil samo zosobnění literární, politické a náboženské reakce doby, Carla Davida af Wirséna. Působí-li však tyto básně jako přesvědčivé satiry, pak mají ještě větší význam literárněhistorický, neboť znamenají radikální rozchod se starými veršovými formami. Ukazovaly totiž cestu ke svěžím, novým básnickým ideálům a posléze vedly k obnově celé švédské poezie, která měla poprvé slavit svůj rozkvět v devadesátých letech. Ten pak měl jen s nepatrně menší vitalitou pokračovat až do našich dnů. Strindberg byl novátorem také v oblasti poezie, třebaže v ní jen hostoval.

Básně vyšly poté, když v září roku 1883 odcestoval se svou rodinou na kontinent. Cílem jeho cesty byla původně Francie, avšak po krátké návštěvě umělecké kolonie v Grèzu a nedlouhém pobytu v Paříži se v lednu roku 1884 odstěhoval do Švýcarska, kde našel větší klid a lepší pracovní podmínky. V následujících letech až do pozdního jara roku 1889 bloudil nervózně po Evropě a pobýval kratší či delší dobu ve Švýcarsku, Francii, Německu a Dánsku a krátce navštívil také Itálii. Poněvadž bydlení pětičlenné rodiny v penzionech nebo jiných víceméně příležitostných bytech stálo dost peněz, musel Strindberg za svého pobytu v zahraničí pracovat stejně intenzívně jako ve Stockholmu. Zpočátku psal ve srovnání s tvorbou hektických stockholmských let poměrně rozvážně a objektivně. Za prvních zahraničních let se Strindberg

také zřetelně snaží vyhnout krásné literatuře ve prospěch kritické, sociální a kulturní esejistiky, a i když používá jako výrazového prostředku básně a románu, respektuje jejich tradiční formy jen minimálně. Ve druhé básnické sbírce *Náměsíčníkovy noci za jasných dnů* (Sömnängarnätter på vakna dagar, 1884) pokračuje ve svých stylistických experimentech s volným veršem (tentokrát se opírá o středověký knítl) a své sociální a politické teorie buduje na utilitaristické etice. Kniha *To a ono* (Likt och olik, 1884) je souborem různých článků o sociálních a kulturních otázkách, které vyšly dříve v novinách a časopisech. *Utopiemi ke skutečnosti* (Utopier i verkligheten, 1884 až 1885) se hlásí k rousseauovskému socialismu. V prvním díle sbírky povídek nazvané *Manželství* (Giftas, 1884) popisuje — často lehce ironickým tónem — potíže v manželství, které nastávají, nebere-li se dostatečný zřetel na ekonomické a fyzické činitele.

Na současného čtenáře působí novely prvního svazku *Manželství* celkem nevinně. Kromě toho jsou některé povídky — zvláště příběh o kapitulaci starého mládence před manželstvím v novele Musel (Måste) a nezvedená karikatura Ibsenovy Nory se symbolickým názvem Dům loutek (Dockhem) — perlami satirického umění. Strindbergovi švédští nepřátelé neměli však náladu bavit se něčím, co spisovatel napsal, ať už smýšleli o Ibsenovi jakkoliv nebo byť byla historka o stockholmském starém mláďenci sebenevinnější. Byli šokováni důrazem, jaký Strindberg kladl na fyzickou stránku manželství, a nejodvážnější novelou — jmenuje se Odměna ctnosti (Dygdens lön) — byli tak pohoršeni, že jejího autora obžalovali z porušení zákona o svobodě tisku. Novela vlastně pojednává o problémech puberty a popisuje důsledky strachu ze sexu, který způsobila fanatická náboženská výchova. Když se však nepodařilo najít nic, co by se dalo právně stíhat, chopili se Strindbergovi nepřátelé několika letmých úvah o večeři Páně a dali spisovatele žalovat pro rouhání podle starého paragrafu, který pro tuto příležitost vyhrabali. Strindberg se nejprve zdráhal vrátit do Stockholmu, aby se zodpovídal před zákonem. Když však zjistil, že jinak by nesl odpovědnost nakladatel, dal se přemluvit. Třebaže byl nakonec osvobozen (v listopadu roku 1884), měla pro něj tato epizoda katastrofální důsledky. Způsobila zintenzívnění komplexu, že je pronásledován (jak vyplývá zejména z druhého dílu *Manželství*, 1885), a vedla k psychické krizi, která se střídavou intenzitou přetrvávala až do poloviny devadesátých let, kdy po vyvrcholení zážitky *Inferna* její sevření konečně povolilo.

Krise, kterou vyvolal soudní proces v roce 1884, však také způsobila literární explozi: *Syn sluzky* (Tjänstekvinnans son, 1886–1887), *Bláznova obhajoba* (En dåres försvarstal, 1887–1888), *Otec* (Fadren), *Slečna Julie* (Fröken Julie) a *Věřitelé* (Fordringsägare, 1886–1888), celá řada fascinujících autobiografických děl a dále hry ze druhé poloviny osmdesátých let, které tvoří vrcholy Strindbergovy tvorby a mezi nimiž jsou díla, kterými poprvé získal evropské jméno. A posléze vedla ke dramatům *Do Damašku* (Till Damaskus,

1898), *Hra snů* (Ett drömspel, 1902) a *Strašidelná sonáta* (Spöksönten, 1907), třem hrám z období po *Infernu*, které zvlášť zaujaly naše století a otevřely cestu novým formám dramatu a experimentálnímu divadlu. Není však správné tvrzení, s nímž se někdy setkáváme, že klíčem k celé Strindbergově tvorbě je jeho psychická krize a jeho takzvaná „schopnost trpět“. Druhou polovinou své osobnosti byl totiž Strindberg zdravý, robustní, racionální a bystře pozorující člověk a tyto vlastnosti se nejednou projeví za jeho nejbolestnějších okamžiků, ve chvílích sebetrýznivých výčitek. Někdy, například v *Lidech na Hemsö* (Hemsöborna, 1887), v románě, který vznikl mezi tak intenzívně osobními díly jako *Otec* a *Bláznova zpověď*, někdy se dopracuje zcela zdravého a realistického světa vnějších jevů. Je ovšem pravda, že Strindberg si všímá vnějšku jen příležitostně, jen aby se rozptýlil nebo si opatřil peníze, a vždycky tak činí jakoby s pocitem viny. O *Lidech na Hemsö* jednou napsal, že to bylo „jen intermezzo scherzando mezi bitvami“.

Čtyři autobiografické knihy, které mají společný titul *Syn služky* a byly napsány v polovině osmdesátých let, krátce předtím, než Strindberga zcela pohltily jeho takzvané naturalistické hry, ukazují, jak bystře a rozumně dovede někdy psát o sobě a o své současnosti. Snaží se zde hlavní postavy díla zasadit do celkového sociálního a intelektuálního kontextu tehdejší společnosti a činí tak s neobvyklou objektivitou, uvážíme-li, jak mnohé konflikty dříve s touto společností měl. Třebaže pronáší tvrdé soudy o otcovské tyranii, zaostalých školách a zpátečnické univerzitě a nešetří kritickými poznámkami o sociálních poměrech, politice a náboženství, činí tak téměř bez zášti a jen s nepatrnou dávkou trpkosti a o své vlastní osobě píše s upřímností a otevřeností, které jsou v autobiografické literatuře neobvyklé. Když Strindberg psal toto dílo, šlo mu nepochybně o upřímnou zpověď i o sebeobranu.

Nelze to říci o hrách, které v něm zrály a hlásily se ke slovu zároveň s tím, jak dokončoval *Syna služky*. Termín „naturalistické hry“, jímž se často označují, není zcela přesný, neboť budí dojem těsnějšího spojení s normami francouzského naturalismu, než jaké byl Strindberg ochoten připustit, třebaže francouzský naturalismus, zvláště jeho velkého mistra a iniciátora Zolu, velmi obdivoval. Strindberg převzal od Francouzů jejich zálibu v brutalitě a patologii, jejich biologický determinismus a jejich zásadu stavět romány a hry na konkrétní a odporované skutečnosti. Geniálně nadaný dramatik jako Strindberg se však nemohl řídit jejich metodou v tom, aby detailní „fotografické“ pozadí považoval za motivaci charakterů. Také se nedovedl přinutit k „vědecky objektivnímu“ přístupu vůči dramatickému materiálu, což bylo pro ortodoxního naturalistického spisovatele prvním příkazem. Domníval se, že kupení detailů narušuje intenzívní emocionální soustředění, které je pro drama podstatné. A pokud se týkalo „objektivity“, nemohl ji při své nejlepší vůli zachovávat vůči osobám her ze druhé poloviny osmdesátých let, her, kte-

ré téměř bez výjimky zpracovávají různé tragické zážitky z jeho vlastního manželství. Jakás takás objektivita je zachována jen ve *Slečně Julii* a v *Poutě* (Bandet, 1888). Ve většině ostatních her (je jich celkem čtrnáct) jsou mužské hlavní postavy snadno poznatelnými dramatickými projekcemi samého Strindberga, krácejícího mučivě křivolakými cestami svého prvního manželství. Blízkost některých těchto her ke Strindbergovým manželským zážitkům zjistíme, projdeme-li si autobiografickou *Bláznovu obhajobu*, která byla napsána mezi *Otcem* a *Věřiteli* a obsahuje téměř každý důležitý dramatický motiv, který se vyskytuje ve hrách.

Kromě svého bezprostředně autobiografického původu se nejlepší Strindbergova dramata této doby liší od vládnoucí naturalistické dramatiky silným důrazem na psychologii a téměř jednoznačným zaměřením na existenční boj probíhající na psychické úrovni. Strindbergova obeznanost s pracemi současných francouzských a anglických badatelů v oblasti hypnózy a sugesce (Bernheim, Charcot, Liébault, Maudsley) a jeho krátké, ale vášnivé koketování s Nietzschevými myšlenkami přispěly k prohloubení a zintenzívnění jeho instinktivního sklonu považoval lidský život za tvrdý existenční boj na život a na smrt, v němž silnější nutně triumfuje nad slabším. Kromě toho na něj působil kriminolog Lombroso a Edgar Allan Poe, který Strindberga fascinoval jak svými stylistickými subtilnostmi, tak svým zaměřením na podvědomí. Strindbergův zájem o problémy moderní psychologie šel dokonce tak daleko, že shromáždil „veškerou literaturu o šílenství“, jak napsal v dopise Heidenstamovi. Z formálního hlediska je nejvýraznějším rysem Strindbergových dramát z této doby tendence k soustředěnější dramatické struktuře. V prvním z nich, v *Kamarádech* (Kamraterna), je materiál rozdělen do tradičních pěti jednání, která se rozpadají do většího počtu kratších scén. I druhé, *Otec*, je tradiční, pokud jde o rozdělení na jednání a scény, počet jednání je však zmenšen na tři a dramatické tempo zvýšeno prudkým spádem událostí. Počínajíc *Slečnou Julií* se dramatická forma stává podstatně sevřenější a náznakovější. Radikálně se oprošťuje od nepodstatných podrobností a se zvýšenou intenzitou se soustřeďuje na jádro děje. Nejvýrazněji se tato tendence projevila v několika krátkých jednoaktovkách, z nichž nejlepší jsou *Samum* a *Paria*, obě inspirované Poem, jakož i fascinující pokus o dramatický monolog pro dvě osoby s názvem *Silnější* (Den starkare). Z významných her tohoto období po *Otcí* (patří k nim *Slečna Julie*, *Věřitelé* a *Pouto*) činí jen *Pouto* určité ústupky naturalistické doktríně o povinném uplatňování detailů ze skutečnosti, třebaže pro hlavní dějovou osnovu význam nemají. Děj *Slečny Julie* se řítí od začátku do konce s brutální prudkostí, dialog se soustřeďuje na podstatné a charaktery jsou vykresleny s bezohlednou otevřeností. *Věřitelé* jsou spartansky prostí, ne-li náznakovití v expozici i ve stroze pitvajících dialogích. Oběma těmito hrami šel Strindberg mnohem dál než Ibsen, který se ve svých dra-

matech osmdesátých let spokojil s obměnou a dovršením starší dramatické formy, aniž vytvořil něco podstatně nového. Dokonce i v *Otcí*, kde se často uplatňuje vliv Ibsenovy pečlivé architektonické výstavby, je Strindbergovo tempo ve srovnání s velkým norským mistrem nervózní a spěšné. Jak vyplývá ze dvou dopisů, byl Strindberg se *Slečnou Julií* a *Věřiteli* spokojen. Prvý dopis byl adresován jeho nakladateli Karlu Ottovi Bonnierovi a varuje před odmítnutím *Slečny Julie*, neboť tento kus, jak předpovídá, „bude zaznamenán v letopisech“, druhý Edvardu Brandesovi a pisatel v něm radostně oznamuje dvě „zbrusu nové naturalistické tragédie, každou o stu stranách, každou se třemi osobami a o jednom jednání bez monologů a podobných věcí ... Obě jsou lepší než *Otec*. Nové, prosím! Skvělé!“

Strindbergovu spokojenost se *Slečnou Julií* a *Věřiteli* bohužel nesdíleli divadelní ředitelé a Bonnier se neodvážil *Slečnu Julii* vydat pro její odvážný realismus, který by rozdráždil moralisty k nepřičetnosti. Ti měli už stejně sdostatek příčin k odsouzení Strindberga a způsobili by vydavateli jeho díla nepříjemnosti. Roku 1889 byl Strindberg nucen založit v Kodani své vlastní nešťastné experimentální divadlo, aby se obě hry mohly hrát, ale i tam jej policejní cenzura přinutila uvádět *Slečnu Julii* jen soukromě v radikální dánské Studentské společnosti (Studentersamfundet), jejíž duší byl Georg Brandes. A když se *Slečna Julie* předváděla roku 1892 v berlínském divadle Freie Bühne, protestovalo proti ní jeho domněle svobodomyšlné publikum tak energicky, že musela být po jednom představení stažena z programu. Mnohem příznivěji byla přijata v Paříži, kde se ve známém Théâtre Libre pod nadšeným vedením Antoinovým stala, jak sám řekl, „une énorme sensation“. Pokroková dramatická forma *Slečny Julie* a její slavná předmluva Antoinovi tak imponovaly, že dal předmluvu s velkými výlohami vytisknout v programu. Ve Švédsku musela hra čekat na svou premiéru až do září roku 1906. Zatím prodělal Strindberg dlouhou vnitřní krizi, která vyvrcholila v děsivých zážitcích *Inferna* a jejímiž literárními plody byla překvapivě nová dramatika. Třebaže nová dramatika měla některé styčné body se *Slečnou Julií*, znamenala vcelku rozhodné odmítnutí tendenci i formy této hry, které byla napsána téměř o dvacet let dříve, než se hrála ve Švédsku.

Cesty, které vedly ke konečnému prožitku *Inferna* v červenci roku 1896, byly mnohé a křivolaké a prožitek sám by málem přivodil Strindbergovo úplné pomatení, kdyby neskončil a nedovolil mu věnovat se opět významné dramatické tvorbě. Krize měla kořeny, jak jsme viděli, v blíže nedefinovatelných krizích dřívějších, zvláště v té, kterou způsobil proces kolem knihy *Manželství* v roce 1884. Pocit pronásledování, který začal v této době vážně zatemňovat Strindbergův úsudek, byl s přibývajícimi léty stále silnější a živil jej spisovatelův pocit rostoucí izolace od okolního světa. K tomuto pocitu izolace přispělo několik činitelů: neustálé útoky konzervativců, jež přinutily švédské nakladatele a diva-

delní ředitele jeho tvorbu prakticky bojkotovat, zhoršení vztahů k přátelům a někdejším obhájcům, kteří shledali jeho názory na ženskou otázku a jiné sociální problémy nepřijatelnými, a konečně, nikoli však na posledním místě, vzrůstající napětí v manželství. Když posléze došlo k rozvodovému řízení, táhlo se celé měsíce a pokořovalo obě strany. V lednu roku 1891 bylo manželství rozloučeno za podmínek, které Strindberg jako otec považoval za ponižující (péče o všechny děti byla svěřena matce). Celý jeho svět se zhroutil do sutin. Občas pokračoval v psaní, jeho literární zájmy však zatlačovala postupně do pozadí různá vědecká bádání. Nevkládal už do své spisovatelské činnosti svou duši. Svědčí o tom okolnost, že jeho literární tvorba z doby kolem roku 1890 je celkem průměrná. Jedinými výjimkami jsou *Hra s ohněm* (Leka med elden), svěží veselohra z rodinného prostředí, a *Pouto* (Bandet), neobyčejně zdrženlivé zpracování rozvodového procesu, jehož dramatická forma respektuje víc než kterákoliv jiná Strindbergova hra požadavek ortodoxního naturalismu podrobně reprodukovat skutečný život.

Mnohem významnější a zajímavější jsou dvě novely, *Romantický zvonek z Ranö* (Den romantiske klockaren på Rånö, 1888) a *Čandala* (Tschandala, 1890), a román *Na břehu moře* (I havsbandet). Všechna tato díla se svým způsobem vzdalují od literárního realismu a svědčí o vzletu fantazie a vizionářské intenzitě, jež jsou u Strindberga něčím docela novým, něčím, co ukazuje ke groteskně mučivým fantaziím dramatu po *Infernu*. V románě *Na břehu moře* jsou také prvé zevrubnější literární příznaky Strindbergova nového zájmu o přírodní vědy, zájmu, který se v dalších letech rozrostl v chaos podivných ezoterických spekulací nejrozmanitějšího druhu a stal se základní intelektuální součástí prožitku *Inferna* a toho, co po něm následovalo.

Navenek se léta před kritickou psychickou krizí *Inferna* a po ní vyznačovala bezcílným touláním po Evropě. Začalo v Berlíně v roce 1892 a skončilo v Paříži a Lundu po více než pěti letech. Během této doby několikrát a někdy dosti dlouho pobýval ve dvou posledně jmenovaných městech nebo v Rakousku na statku prarodičů Friedy Uhlové, mladé dámy, s níž se setkal v Berlíně a oženil na ostrově Helgoland na jaře roku 1893. V září roku 1892, když přijel do německého hlavního města, se mu otevřely mimořádně příznivé možnosti v berlínských divadlech. Po velkém úspěchu *Věřitelů* na scéně Residenztheateru v lednu následujícího roku však Strindberg tvrdě odbyl divadelního ředitele a ostatní podnikavce, kteří chtěli jeho spisovatelského a dramatického talentu využívat.

V této době mu zcela učarovaly přírodní vědy, zvláště výzkumy v oblasti základů chemie; chtěl vyvrátit impozantní systém chemie své doby a dokázat, že jeden prvek může přejít ve druhý. Když chemikové zůstali k jeho snahám chladní, přešel na alchymii a odtud k okultismu s jeho spekulacemi na pomezí fyzikálních a psychických jevů. Na této půdě se setkal s nejslavnějšími sou-

časnými pařížskými okultisty a napsal do jejich časopisů mnoho příspěvků. To však jen zvětšilo jeho nejistotu a pocit, že je pronásledován, štván, stíhán jak lidmi, tak hordou trápících malých bytostí z onoho světa. Nakonec se jeho vyčerpaná a rozdrásaná psýcha obrátila do svého nitra a plna zoufalství hledala odpovědi na mravní a náboženské otázky, jako *proč* je vystavena těmto úděsným útrapám z onoho světa. Na něco našel odpověď v okultismu a teozofii, jasné a definitivní vysvětlení jeho stavů mu však zřejmě poskytlo až setkání se Swedenborgovým dílem. Jeho pronásledovali nebyli lidé, nýbrž něco, čemu začal říkat „mocnosti“. A pronásledování bylo způsobeno tím, že spáchal zlo. Vykoupení z hrůz svého vnitřního světa mohl dosáhnout jen vyznáním hříchů a pokáním. „Mocnosti“ se časem ztotožnili s osobním Bohem, s nímž se měl Strindberg jako Job smířit.

V letech před Strindbergovou psychickou krizí došly do Švédska od pařížských Seveřanů podivné pověsti. Nejprekvapivější z nich tvrdila, že Strindberg se stal „náboženským člověkem“, že si oblékl kající roucho. Strindberg jako kající! Pomyšlení tak neuvěřitelné, že by bylo považováno za čirý nesmysl, kdyby se zpráva tak houževnatě neopakovala. Roku 1897, když vyšlo *Inferno*, a rok nato jakési jeho pokračování s názvem *Legendy* (Legender), se ukázalo, že nešlo o plané pověsti. Ti, kdož se domnívali, že Strindbergovo, dlouhé literární odmlčení a jeho zaujetí přírodovědeckými a okultními studii znamená definitivní odchod z literární scény, považovali *Inferno* za potvrzení svého názoru. Zmatené směsice psychických fenoménů, které kniha popisovala, a její důrazné moralizující tendence budily dojem, že Strindberg je zlomený člověk, že jeho literární dráha je ukončena a že zbytek svého života stráví vzdálen světu v pološileném náboženském rozjímání nebo pokání. Kdyby však byli čtenáři *Inferna* náležitě pozorní, zjistily by, že se tato zvláštní kniha vzdor popisovaným chaotickým zážitkům vyznačuje analytickou jasností a stylistickým uměním Strindbergova raného díla. Strindbergova spisovatelská dráha nebyla totiž nikterak uzavřena. Prožitek *Inferna* neznamenal spuštění opony, stal se naopak východiskem k nejvýznamnější a v nejednom ohledu nejimpozantnější částí Strindbergovy literární tvorby.

Strindbergova produkce od *Inferna* do jeho smrti v roce 1912, tedy za patnáct let, je značně impozantní už z hlediska kvantitativního. Tvoří ji devětdvacet her, jedna básnická sbírka a asi patnáct svazků prózy, romány, novely, pohádky, polemické články, výborná autobiografická skica *Osamělý* (Ensam, 1903) a fantasticky pestré a místy fascinující *Modré knihy* (Blå böckerna). Víc než kvantita však imponuje její bohatá a mnohotvárná osobitost. Prožitek *Inferna* ve Strindbergovi zřejmě uvolnil takovou spoustu myšlenek a fantazií, jaká se v jeho dřívějším díle vyskytuje jen sporadicky. Pomohl mu zpřetrhat pouta, kterými ho dříve poutal ortodoxní naturalismus, a umožnil, aby se jeho tvůrčí fantazie rozvinula bez nejmenšího vnějšího vlivu. Třebaže se nyní stal

Strindbergovou skutečností vnitřní svět a vnější formy života se změnily v cosi prchavého, bolestného a bezcenného, neztrácí autor kontakt se skutečným světem, s divadlem, v němž člověk musí za svého pozemského života hrát. Ani ve „snových hrách“ nejsme daleko od zevního světa a v *Tanci smrti* (Dödsdansen, 1901) i ve významnějších z jeho četných historických her po *Infernu*, například v *Sáze o Folkunzích* (Folkungasagan), v *Gustavu Vasovi* (Gustav Vasa) a v *Eriku XIV.* (Erik XIV, 1899), jsme do tohoto světa zaangažováni aspoň tolik jako v *Červeném pokoji*, *Otci*, *Slečně Julii* a *Věřitelích*. Vždyť Strindbergův návrat k historické dramatice poté, co ukončil víceméně autobiografické, *Infernem* inspirované hry *Do Damašku* (Till Damaskus, 1898 až 1901), *Zločin a zločin* (Brott och brott) a *Advent* (Advent, 1899), souvisí částečně s jeho snahou vymanit se aspoň na nějakou dobu z introspektivních výstředností, které ho v těchto hrách tak silně přitahovaly.

Strindbergovo dílo po *Infernu* se liší od dosavadního zejména tím, že jeho pohled na lidský život s jeho bídou a utrpením se zaostřil, že je teď vidí „nezaštrřenýma očima“. Jeho poměr k životu se tím stal na jedné straně tvrdším, na druhé však ochotnějším odpouštět. Sdílí Schopenhauerův názor, že pokud je lidský život nekonečně tragický, musí být nejvyšším úkolem člověka projevovat pochopení a soucit. Smutný hlavní motiv *Hry snů* (1902) — Indrově dceři „je líto lidí“ — se nepřímo vyskytuje ve většině Strindbergových her po *Infernu*, i v nejbrutálnější z jeho manželských tragédií, v *Tanci smrti*. Snad nejpřesvědčivějším důkazem z těchto let o Strindbergově ochotě odpouštět, i když ne zapomenout, je relativní šlechtnost, kterou projevil vůči své třetí ženě, mladé herečce Harriet Bosseové, za jejich tříletého rozháraného manželství a po něm.

Za posledních let Strindbergova života vzplane jeho hněv pouze náhodně do té míry, aby jeho soucit utonul v přívalu bezohledných nadávek. Nejdrastičtěji se tak stalo ve zničující karikatuře Gustava af Geijerstama, kterou představují *Černé vlajky* (Svarta fanor, 1907), a v útocích na jiné známé osobnosti za takzvaného „boje o Strindberga“ několik let před jeho smrtí. Přes nespornou Strindbergovu vůli smířit se se všemi nepřáteli, když došlo v období *Inferna* k jeho „obrácení“, nepodařilo se mu starého Adama úplně potlačit. Ostatně ani netvrdil, že by to udělal. Kajícnické roucho spočívalo na jeho ramenou dosti nejistě a stejně sporný, jaký byl v životě, odešel do hrobu. Treba však poznamenat, že za posledního boje, který se kolem jeho osoby strhl, zaujal v politických a sociálních otázkách stejné stanovisko jako před čtyřiceti lety v *Červeném pokoji*, jeho prvním frontálním útokem proti předsudkům a reakci. Prožitek *Inferna* s jeho soukromým utrpením a zoufalým bojem s „mocnostmi“ zavedl sice Strindberga do světa, který měl k aktuálním sociálním a politickým problémům velmi daleko, nikoli však tak daleko, aby se ve spisovatelových posledních letech nemohlo probudit k životu jeho mladické revoluční nadšení.

Nejdůležitější část Strindbergovy tvorby po *Infernu*, dramatika, však obsahuje málo sociální a politické kritiky. Tyto hry jsou „revoluční“ ve zcela jiném smyslu. Jsou revoluční novými experimentálními formami, do nichž Strindberg oděl své zážitky z *Inferna*, a novým pohledem na život, který v nich získal. Cyklus her (*Do Damašku* I-III, *Advent* a *Zločin a zločin*), který byl napsán bezprostředně po dvou autobiografických dílech, po *Infernu* a *Legendách*, přímo zpracovává epizody těchto zážitků, zatímco hry, které v tak pestré hojnosti vznikly během dalšího desetiletí, reflektují pouze nálady a myšlenky krizových let. V těchto hrách šlo Strindbergovi hlavně o nalezení formy (nebo forem), které by dokonaleji než tradiční dramatická technika postihly mnohoznačnou síť lidských prožitků, onu zvláštní „snovou stránku“ lidského života. V této nové dramatické formě se Strindberg důsledně vyhýbá zjednodušující dialektice realistického problémového divadla i podrobné příčinné analýze, tolik významné pro naturalismus. Místo přesného a logického dialogu používá neúplných vět, napůl vyslovených myšlenek, stylizovaných narážek a dramatických pauz. Místo konvenčních obrazů uplatňuje techniku deformace. Místo zřetelných symbolů dává přednost vágním, neurčitým, často groteskním a zlověstným narážkám. Místo tradiční scénické výstavby užívá buď schematicky strnulé struktury, například ve hře *Do Damašku*, nebo scény na první pohled rozmarně proměnlivé, například ve *Hře snů*, nebo dovedných variací obou. Rituální schéma *Nevěsty s korunkou* (Kronbruden) a náboženský formalismus *Velikonoc* (Påsk) má blíže ke hře *Do Damašku*, fantastická struktura *Strašidelné sonáty* (Spöksönten) zase k dramatické proměnlivosti *Hry snů*. Historické hry ze zlomu století (*Sága o Folkunzích*, *Gustav Vasa*, *Erik XIV.*) mají celkem tradiční formu, nezřídka po vzoru Shakespeara, v *Karlu XII.*, který byl napsán o několik let později, je však jednoznačně použito snové techniky. V dalších dvou historických hrách, v *Kristině* a *Gustavu III.*, se Strindberg od shakespearovského dramatu značně vzdálil, neuchýlil se však k formálnímu experimentu, typickému pro období po *Infernu*. *Sága o Folkunzích* předvádí diváku fascinující, chvílemi i krvavé a chvílemi idylické panoráma středověkých nábožensko-politických třenic, zatímco *Gustav Vasa* (z historických her snad nejlepší) a *Erik XIV.* spolu s raným *Mistrem Olofem* tvoří takzvanou vasovskou trilogii, která pojednává o uchvácení moci prvním vasovským králem, o tvrdé výchově, kterou musel prodělat a o činech zpola nepřítelného Erika v úloze korunního prince a krále. *Karel XII.* zajímá strindbergovské badatele jednak neobyčejně dvojznačným přístupem k hlavní postavě, jednak snovou technikou, jíž hra používá a která ukazuje k nové formě historické dramatiky. V tragické postavě Karla XII., který byl dřív jeho fackovacím panákem víc než kterákoliv jiná postava švédské historie, objevil Strindberg v letech po *Infernu* nové rysy.

Když Geijerstam po přečtení rukopisu hry *Do Damašku* Strindbergovi psal o její „děsivé poloskutečnosti“, neměl na mysli jen autobiografické prvky jejího děje, upozornil též na zvláštní dojem něčeho mezi skutečností a snem, čím působí každý řádek hry. Tento prvek není úplně cizí ani Strindbergovu ranému dílu. Je ukryt na příslušných místech v realistickém *Otci a Slečně Julii* a někdy z nich vyrazí způsobem, který neklamně věští úděsnou vizionářskou intenzitu posledního Strindbergova období. Není proto divu, připadá-li někomu *Tanec smrti*, napsaný roku 1900, jako hra z konce osmdesátých let. Krajně vystupňovaný realismus *Tance smrti*, který lze považovat takřka za jakýsi expresionismus, je z jistého hlediska jen obdivuhodně odvážnou a důslednou zkouškou dramatické techniky, již Strindberg poněkud úsporněji použil v takzvaných naturalistických hrách.

Z her Strindbergova posledního období vzbudily velkou pozornost dvě, *Hra snů* a *Strašidelná sonáta* (1907), hlavně proto, že víc než jiná dramata závěrečného období vrátily divadelnímu umění jeho magický a vizuální charakter a různými vhodně umístěnými symbolickými náznaky vyjádřily moderní životní názor. Tento názor je hluboce pesimistický, třebaže pesimismus *Hry snů* je poněkud zmírněn prvky poezie a pravidelně se opakujícím motivem soucitu. Ve *Strašidelné sonátě* je pesimismus beznadějný a bezedný. Strindberg jej navozuje nemilosrdným kupením strašidelných scén a bizarních symbolů. Svým téměř monomaničtým pohrdáním lidským zvířetem a jeho bídnou existencí se hra podobá poslednímu dílu *Gulliverových cest*. Swiftova svěže vynalézavá vypravěčská technika je zde však nahrazena bizarními divadelními prostředky, které Strindberg kombinuje do groteskní kakofonie neobyčejné působivosti. *Strašidelná sonáta* patří ke „komorním hrám“, které Strindberg napsal, aby opatřil repertoár Intimnímu divadlu, jež spolu s mladým divadelním ředitelem Augustem Falckem založili roku 1907 ve Stockholmu. *Pelikán* (Pelikanen), jiný komorní kus, je méně známý než *Strašidelná sonáta*, ale svým způsobem stejně poutavý. Působí především svým neobyčejně subtilním spojením přirozeného a groteskního, spontánního a bizarního, banálního a skutečně tragického. V této hře přechází naturalismus v expresionismus a expresionismus zase v naturalismus, přičemž okouzlený čtenář nebo divadelní návštěvník přechod sotva zaznamená a nikdy neví, zda se nachází ve „skutečném“, nebo ve „vymyšleném“ světě. Podobně subtilního splynutí obou prvků nedosahuje ani *Hra snů*, ani *Strašidelná sonáta*. Druhá působí ve srovnání s prvou poněkud vyumělkovaně. Strindberg jako by ztratil kontrolu nad svým materiálem, a aby fantastické složky hry uvedl do jakés takés souvislosti, uchyluje se k trikům.

Během své tříleté existence uvedlo Strindbergovo Intimní divadlo s velkým úspěchem *Otce a Tanec smrti* a úplným triumfem byly jeho inscenace *Slečny Julie* a *Velikonoc*. V ruce mladého souboru, jímž Strindberg dispo-

noval, však komorní hry nedopadly vždy dobře. Jeden nebo dva kritikové našli slova chvály pro výstřední zvláštnosti *Strašidelné sonáty* a *Pelikána*, všichni však byli zajedno v tom, že inscenace jsou naprosto nevyhovující. Trvalo mnoho let, než obě hry našly režiséra a soubor se schopnostmi využít jejich scénických možností. A nebylo to ve Švédsku, nýbrž v Německu, kde se dočkaly svých prvních úspěchů, a to ve zkušených rukou mistra režie Maxe Reinhardta za první světové války. Když přijel Reinhardt do Stockholmu s německými verzemi *Strašidelné sonáty* (1917) a *Pelikána* (1920), byli kritikové a návštěvníci uneseni dramatickou působivostí těchto dlouho opomíjených děl. Po něm se uvedením *Hry snů* a *Strašidelné sonáty* proslavil Olof Molander, nejlepší švédský režisér Strindbergových her. Méně úspěšný byl jeho *Pelikán*, o něhož se pokusil třikrát. Když Eugene O'Neill uvedl se souborem Provincetown Players ve dvacátých letech *Strašidelnou sonátu* a *Hru snů* v New Yorku, vzdal jejich autoru hold jako „předchůdci všeho moderního v našem současném divadle, dramatikou stejného významu, jaký měl dvacet let dříve otec modernismu Ibsen, který tušil, že je menším dramatikem než Strindberg“. Třebaže se o úspěch Strindbergovy pozdní dramatiky v moderním divadle velkým dílem zasloužili významní režiséři, sehrály zde jistou úlohu i světové události. Způsobily totiž, že se moderní publikum stalo přístupnějším pochmurného obrazu života, který tato dramata podávají.

Kdyby osud Strindbergovi neurčil, aby šel svou vlastní nevypočitatelnou cestou, mohl se na začátku své spisovatelské dráhy ujmout vedení skupiny mladých spisovatelů, kteří si na počátku osmdesátých let předsevzali, že švédskou literaturu obnoví a udělají z ní moderní realistické problémové písemnictví. Jak se však situace vyvinula, sloužilo Strindbergovo rané dílo Mladému Švédsku jen jako opojný prostředek. Vedení skupiny — dá-li se o vedení hovořit — po krátké době převzali GUSTAF AF GEIJERSTAM (1858–1909) a ANNE CHARLOTTA LEFFEROVÁ (1849 až 1892). Geijerstam, její nejenergičtější, avšak zřejmě nejméně nadaný člen, se ze všech sil snažil, aby ji udržel pohromadě a obhájil její věc před většinou odmítavým publikem. Činil tak jednak v *Revy pro literární a sociální otázky* (Revy i litterära och sociala frågor, 1885 až 1886), jednak pilnou činností kritickou a přednáškovou. Jako autor románů, novel a her patřil Geijerstam k nejproduktivnějším, jeho knihy byly však zpravidla průměrné a některé, zvláště romány a hry jeho pozdních let, klesly na velmi nízkou „lidovou“ úroveň.

Geijerstam debutoval několika poněkud nevyzrálými sbírkami povídek o lidské bídě a sociální nespravedlnosti. Jejich tón udává už titul první z nich. Jmenuje se *Sychravo* (Gråkalt, 1882). Mnohem významnější, i když také nepříliš vynikající, jsou dva romány, *Erik Grane* (1885) a *Pastor Hallin* (1887). Spisovatel se v nich bez většího úspěchu snaží popsat konflikt mezi starou

a mladou generací v osmdesátých letech. *Erik Grane* je zčásti autobiografický příběh o uppsalském studentu, který je stále víc nespokojený s pedantskou a sterilní univerzitní výchovou a nakonec se odhodlá k revoltě. *Pastor Hal-lin* se soustřeďuje převážně na náboženské konflikty osmdesátých let, nezapomíná však přitom na jejich intelektuální a sociální aspekty. V obou knihách je často patrný Strindbergův vliv. Teprve ve venkovských příbězích *Chudí lidé I, II* (Fattigt folk I, II, 1884, 1889) a ve *Vyprávění královského fojta* (Kronofogdens berättelser, 1890) se Geijerstamovi podařilo vytvořit živý svět. Stalo se tak zčásti pod vlivem Tolstého a Dostojevského, jejichž zájem o primitivní psychologii obyčejných lidí, zvláště o psychologii kriminální, směřoval k realismu, který měl se sociální problematikou raného Geijerstamova díla málo společného. V nejedné této povídce o venkovském lidu však Geijerstam přechází k čistému naturalismu, například v *Otcovraždě* (Fadermord), která je napsána podle skutečného kriminálního případu a snaží se vystopovat řetěz událostí, jež vedly ke zločinu. Pokud Geijerstam píše o poměrně prostém duševním životě sedlákově, je spolehlivý a do jisté míry i zajímavý. Když se však v devadesátých letech a později pokouší psát knihy o složitějších lidech, například *Knihu o bratříčkovi* (Boken om Lillebror, 1900), *Moc ženy* (Kvin-nomakt, 1901) a další, upadá do zmateně okázalé hlubokomyslnosti a plačtivé sentimentality. Těmito knihami a svým burleskními lidovými veselohrami ze stejného období si Geijerstam získal široké středostavovské publikum, jako umělec však upadl do té míry, že práce posledních dvou desetiletí jeho života nemají pro současný literární vývoj žádný význam.

ANNE CHARLOTTA LEFFLEROVÁ, která udržovala několik let pro Mladé Švédsko a s ním spřízněné duchy jakýsi literární salón, si jako jediná ze skupiny získala na počátku osmdesátých let poměrně široký okruh čtenářů. Její sbírky novel *Ze života* (Ur livet, první svazky jsou z roku 1882 až 1883) vyšly v mnoha vydáních a rozvířily kolem její osoby živou debatu, která se ovšem nedá srovnat s bojovou vřavou kolem mladého Strindberga. Lefflerová se sice stavěla kriticky k soudobým sociálním poměrům, její dramata však byla vcelku méně kontroverzní než romány. Děj jejich her byl totiž často tak rozbředlý, že nebylo poznat, jakou pozici autorka zaujímá. Silně ji ovlivnili Ibsen a Strindberg, hlavně ale první z nich. Ibsenův *Brand* a *Nora* spolu se Strindbergovým *Červeným pokojem* působili na její vývoj v sedmdesátých letech a počátkem let osmdesátých velmi významně. Ve švédské literatuře vystupovala jako nejhouževnatější obhájkyň Ibsenovy Nory, „zneužívané“ ženy, a podráždila svého času Strindberga, který si z ní učinil cíl několika nejostřejších šípů své satiry. Přestože se četné její povídky a hry týkají erotických zklámání žen v konvenčním manželství, píše o tomto tématu tak chladně, rezervovaně, objektivně a někdy vyhybavě, že se čtenář často ptá, zda Lefflerová vůbec ví, co je vášeň. Erotika je v jejích knihách spíše záminkou k abstraktní debatě

o „právech ženy“ než primitivním, sebe sama zapomínajícím vnitřním podnětem. Ani v *Letní pohádce* (En sommarsaga, 1886), jednom ze svých nejlepších románů, který chce být pokusem o popis velké, nesobecké lásky, nedovedla dovést motiv do konce — snad proto, jak někdo poznamenal, že její vlastní zkušenosti s láskou a manželstvím byly poněkud neurčité.

V roce 1888 však poznala, co je „velká vášeň“, když se za návštěvy Itálie setkala s mladým matematikem liberálních názorů, který měl v krátké době zdědit titul vévody z Cajanella, a slepě se do něho zamilovala. Po dosti vleklém procesu bylo její bezdětné konvenční manželství s hodným, ale všedním švédským státním úředníkem rozloučeno a na jaře roku 1890 se stala vévodkyní z Cajanella. Nové, bouřlivě šťastné manželství způsobilo v jejím literárním vývoji revoluční změny. Přestala pěstovat pedanticky bezkrevnou „problémovou literaturu“ s jejími nekonečnými debatami a oddala se nadšeně onomu druhu prožitků, na něž se moralisté dívají se skepsí, pokud je přímo nezavrhují. Itálie jí pomohla odhalit jeho přísné severské morálky, které její tvorbu tak dlouho tížilo. První literární plod jejího nového štěstí, román *Ženství a erotika II* (Kvinnlighet och erotik II, 1890), se však stal jejím dílem posledním, neboť roku 1892 byl její život náhle přerván smrtí ve chvíli, kdy v ní začal naplno působit nový zdroj inspirace. *Ženství a erotika II* je převyprávěním nebo přesněji rekonstrukcí charakterové studie z *Ženství a erotiky I*, díla, jež bylo napsáno o několik let dříve. Ve své nové podobě se hrdinka obou knih změnila z nezávislé, napůl pomužštělé feministky s jasnou představou o svých „právech“ v srdečnou, spontánní a vášnivou bytost, která je tak bezvýhradně zaujata prožitkem lásky, že teorie o manželských právech ženy pro ni ztratily všechn smysl. Její jásavé přesvědčení, že láska je všechno a že individuum ztrácí v prožitku lásky svou totožnost, je na hony vzdáleno jedné ze základních tezí problémové literatury osmdesátých let, že totiž láska a manželství nesmějí v žádném případě zasahovat do „ženina práva rozvíjet svou vlastní osobnost“. Přes všechnu svěžest, živost, půvabnou hřejivost a spontánnost však nemá *Ženství a erotika II* náležitý umělecký tvar a stylisticky je to dílo velmi nevyrovnané. Je pouze příslibem toho, co mohlo přijít, kdyby spisovatelka měla možnost získat od svého nového materiálu časový odstup. Z literárního hlediska nejsou nejlepšími díly Lefflerové ani vážné problémové knihy, ani rozjásané plody posledních let, nýbrž některé její nejméně náročné povídky. Patří k nim Gusta dostává farnost (Gusten får pastoratet), Teta Malvina (Moster Malvina) a jiné životem kypící drobnokresby prostých lidí, vedle jejichž skromných životních nároků není místo ani pro nějaké „problémy“ ve smyslu osmdesátých let, ani pro zaslepující „velkou vášeň“.

Nejstřízlivějším a nejobektivnějším členem Mladého Švédska a nejméně angažovaným účastníkem sociálních zápasů byl **TOR HEDBERG** (1862–1931). Ačkoliv byl nepochybně zcela loajální vůči ostatním členům skupiny, neměl

takový temperament, aby se pouštěl do literárních debat o sociálních otázkách. Když tedy povinně napsal několik knih ve stylu Mladého Švédska (především *Vyšší úkoly* [Högre uppgifter, 1884]), šel svou vlastní klidnou cestou a produkoval různé novely, romány a hry, které jsou zajímavé hlavně svými psychologickými a obecně mravními konflikty. Zaměření na tyto konflikty však nevyloučilo poměrně pečlivou kresbu prostředí podle požadavků literárního realismu. Platí to především o dvou Hedbergových zajímavějších románech, jež se jmenují *Johannes Karr* (1885) a *Na statku Torpa* (På Torpa gård, 1888). Ačkoli jsou napsány inteligentně a citlivě, zamýšleného tragického efektu se jim nepodařilo dosáhnout. Jako téměř celé Hedbergovo pozdější dílo vyznačují se i ony uměleckou svědomitostí, která spíše poutá než osvobozuje, a střizlivou poctivostí, pro niž jeho próza (a také verše) příliš často působí dojmem jisté upjatosti, ne-li těžkopádnosti. Jen v několika divadelních hrách se Hedberg blíží skutečné velikosti, především v *Johanu Ulfstjernovi* (Johann Ulfstjerna, 1907), vynikající dramatické apoteóze atentátu na ruského guvernéra ve Finsku, který spáchal finský vlastenec Eugen Schauman. Nebude nespravedlivé, jestliže za Hedbergův nejdůležitější příspěvek švédské kultuře označíme jeho činnost kritickou, nikoliv jeho dílo prozaické a divadelní, třebaže je velmi rozsáhlé, úctyhodné a každou svou stránkou reflektuje citlivé a inteligentní chápání dobových problémů. Od roku 1897 nesl spolu s Oscarem Levertinem odpovědnost za uměleckou a literárněkritickou část deníku *Svenska Dagbladet* a tomuto úkolu se věnoval po deset let se svědomitostí, spolehlivostí, nezaumatostí a zasvěceností, jaké jsou ve švédské kritice vzácné. Jeho kolega Levertin byl oslnivější, ve svých kritických soudech však ne vždy stejně spravedlivý a spolehlivý. Rozsah a úroveň Hedbergových příspěvků vyplývá ze souboru kritických článků, který vydal v letech 1912–1913 pod názvem *Desetiletí. Články a kritiky o literatuře, umění, divadle atd. I-III* (Ett decennium: uppsatser och kritiker i litteratur, konst, teater m. m. I-III). Oficiálního uznání se poctivě a všestranně kulturní Hedbergově osobnosti dostalo tím, že byl v roce 1910 jmenován ředitelem Dramatického divadla, v roce 1920 zvolen do Švédské akademie a roku 1924 se stal intendantem Thielovy galerie ve Stockholmu. Jako ředitel Dramatického divadla vyvinul úctyhodnou, třebaže ne vždy úspěšnou snahu omladit tuto poněkud stagnující instituci, mimo jiné častějším uváděním Strindberga.

Původní Mladé Švédsko, jehož operační základna ve Stockholmu neoplývala zvláště velkým přebytkem talentů, mělo čas od času příležitost uvítat ve svém kruhu mladé spisovatele z jiných částí Švédska. Šlo přirozeně o spisovatele, kteří měli se stockholmskou skupinou intelektuální a literární styčné body. Nejslibnější z nich byli Skåňané, kteří občas přišli do hlavního města. Tamější poměry nebyly zcela podle jejich vkusu, proto se ve Stockholmu dlouho

nezdrželi. Přímý styk s Mladým Švédskem však způsobil, že si uvědomili rozdíly mezi svým a stockholmským literárním realismem a po návratu do Ská-ne mohli své talenty rozvíjet bez přímých vlivů literatury inspirované koté-rií. Všichni tito skánští spisovatelé zaujímali zpočátku k sociálním otázkám stejné stanovisko jako Mladé Švédsko, dospěli však k této literární pozici nezávisle na svých severních kolezích a šli posléze víceméně opačnými cesta-mi než stockholmská skupina. Kromě pochopitelné rivality vůči Stockholma-nům měly pro jejich odklon od stockholmských realistů rozhodující význam dvě okolnosti: jednak vztah k rodnému kraji, ke Skáne, jednak blízkost Dán-ska a kontinentu. Inspiraci a motivy čerpali skánští spisovatelé z krajiny a života lidu své otčiny zvláště v raných dílech. Později projevili značně větší citlivost než stockholmská skupina vůči intelektuálním a literárním proudům, které se na kontinentě koncem osmdesátých let a v letech devadesátých rychle střídaly. Proto se také poměrně snadno zbavili ortodoxnějších forem raného literárního realismu.

Ze čtyř nejdůležitějších skánských spisovatelů neměl přímé osobní kontak-ty s Mladým Švédskem jen jeden, A. U. BAATH (1853–1912). Debutoval dřív, než tato skupina vznikla, a všechna jeho významnější poezie byla napsána už předtím, než si skupina získala širší pověst. Jeho básnická tvorba pokrývá období delší třiceti let, význam však má pouze poezie, kterou napsal během prvních pěti roků. První básnická sbírka s názvem *Básně* (Dikter) vyšla v roce 1879, druhá — *Nové básně* (Nya dikter) — v roce 1881 a třetí — *Na silnici* (Vid allfarväg) — v roce 1884. Po nich následovalo dalších pět svazků veršů, všechny podstatně horší než prvé tři. Bááthův význam spočívá v tom, že švéd-skou poezii, která byla tak dlouho vzdálena od všedního žrivotu a jeho sta-rostí, vrátil energicky na zemi. Jiní básníci, Bellman, Geijer, Almqvist, a pře-devším Runeberg, k tomu ukázali cestu, žádný však nezbavil svou poezii tradičního šatu tak dokonale jako Bááth ve svých raných básních. Zčásti se na tom podílí duch doby, neméně důležitou úlohu však zde sehrál Bááthův so-lidní, těžkopádný a zemitý temperament. Od svých dánských vrstevníků, mimo jiné od Holgera Drachmana, jehož plamenné „socialistické“ básně z počátku sedmdesátých let rozbouřily klidné vody dánské poezie a získaly na druhé straně Öresundu několik mladých obdivovatelů, se záhy naučil „předkládat problémy k diskusi“. V tomto duchu, avšak méně buřičskou formou psal Bááth o chudobě, nespravedlnosti a neklidu v širokých vrstvách. Je tomu tak napří-klad v básních *Ráno na Hod boží svatodušní* (En pingstdagsmorgon), *V Café du lac* (Vid Café du lac) a *Socialistická schůze* (Ett socialistmöte). Podobné básně však byly v Bááthově díle poměrně vzácné a reflektovaly spíš jeho hře-jivě humánní charakter než záměrný příklon k poezii sociálního protestu. Důležitější a závažnější postavení v jeho tvorbě mají básně, které pojednáva-jí o skánské krajině a o životě skánského lidu. Už jejich tematické omezení

je záslužné. Zcela postrádají hudební kvality a širokou perspektivu, jimiž se vyznačovala tradiční švédská poezie, a soustřeďují se na to, co básník *vidí* a *slyší*. Výsledkem tohoto přístupu ke skutečnosti je nevyumělkovaný a bezprostřední realismus, který ve svých nejlepších projevech — například v básních *Zimní nálada* (Vinterstämming), *Letní večer na jihu Skåne* (Sydsjaskansk sommarkväll) a *Silvestr ve skånské rovině* (Nyårsafton på skånska slätten) — dosahuje vzácně impozantní přesvědčivosti. A i tam, kde je Bååthův básnický realismus méně kvalitní, vyznačuje se ryzostí, poctivostí a věrohodností, jež budí obdiv ještě u dnešního čtenáře. Trebaže Bååtha nelze považovat za velkého básníka, plní svou nenáročnou úlohu s robustní důstojností skånských sedláků, jejichž povaha a život jeho skromnou múzu tak často inspirovaly.

Případ **OLY HANSSONA** (1860–1925), básníka z prastarého skånského selského rodu, je značně složitější. Ola Hansson sdílel Bååthův obdiv ke Skåňanům. Byl však obdařen mnohem subtilnější básnickou senzibilitou než jeho kolega, a proto šel jinými cestami. Zpočátku se zdálo, že půjde skånskou prstí v Bååthových stopách. Ve své první básnické sbírce zaútočil na sociální nepravdivost ještě ostřeji než Bååth a psal s vřelým citem o skånské krajině. Jeho skånské básně však nemají nic z Bååthovy těžkopádnosti, jadrné zemitosti a drsného básnického jazyka. Jsou naopak měkké, vemlouvavé, jemně nuncované, často nanejvýš zjemnělé a svým tónem a obsahem evidentně dekadentní. Hanssonovu selskou krev rozředil přecitlivělý aristokratický intelektualismus. Výsledkem toho procesu byla mimořádně zjemnělá poezie, která se neustále potácí na hranici dekadence a nezřídka upadá do její ponuré rafinovanosti. Jako selský syn cítil v krvi pravidelný a klidný tep přírody, věčné střídání ročních období a odliv a příliv organického života, jímž je vadenutí a rašení. Jako vysoce kultivovaný moderní člověk však měl v krvi také neklidný, nervózní a nepravidelný rytmus současnosti. Jeho básnická citlivost byla spjata s neobyčejnou intelektuální a literární vnímavostí a jejich neblaté spojení sehrálo asi klíčovou roli v jeho životní tragédii. Jistě k ní také přispěly zděděné patologické sklony, které s léty posílil básníkův pocit vzrůstající literární izolace. Jediným významným spisovatelem, s nímž v době svého intelektuálního a literárního zrání koncem osmdesátých let udržoval úzké styky, byl August Strindberg. Ten při značné vlastní nejistotě však sotva mohl poskytnout Hanssonovi nějakou oporu. Po několik hektických let počínajíc pozdním podzimem roku 1888 rozdmychávali oba svou vzájemnou chorobnou hašteřivost, což mělo neblahé následky pro Strindberga i pro Hanssona. Križi v Hanssonově vývoji uspišil chladný, ne-li přímo podrážděný postoj, jaký kritika téměř jednomyslně zaujala vůči jeho ranému dílu. Postoj kritiky byl také bezprostřední příčinou toho, že se roku 1889 rozhodl odejít na kontinent. Tam se spolu se svou německou manželkou Laurou Marholmovou věnoval pilně a všestranné literární činnosti až do své smrti za třicet let. Prvých patnáct

roků psal převážně německy, potom se mu však podařilo vydat některé stati, básně, novely a autobiografické skici také ve Švédsku. Jeho autobiografická díla *Před svatbou* (Före giftermålet), *Vychovatel* (En uppfostrare) a *Cesta domů* (Resan hem), všechna z poloviny devadesátých let, a *Rustgården* z roku 1910 osvětlují velmi zajímavě příčiny Hanssonovy nespokojenosti se švédskými poměry, jeho kritické eseje však mají trvalejší význam. Některé pojednávají o severských spisovatelích, většinou se však pohybují v širších intelektuálních a literárních souvislostech a zabývají se především postavami soudobé francouzské a německé literatury (Paul Bourget, J. K. Huysmans, Jean Richepin, Barbey d'Aurevilly, Garšin, Stirner, Nietzsche a Böcklin), jakož i Edgarem Allanem Poem. Většina esejů je zaměřena polemicky a snaží se zdiskreditovat literární program švédských osmdesátých let, pokud trvá na svém naturalismu, sociálním reformismu, utilitarismu a politické uvědomělosti. Přes neobvyklou bystrost a odvážný modernismus, jimiž se vyznačovaly Hanssonovy kritické stati, byl jeho hlas v literární debatě současného Švédska sotva slyšet. Berlín, kde nejprve pobýval, byl od švédských kulturních center dosti daleko, a když na začátku devadesátých let vztyčila švédská literatura nové vlajky a zprůtrhala téměř všechny svazky s všedním realismem a s pocitem společenské odpovědnosti, šli švédští básníci za hlasy propagujícími zcela jiné myšlenky.

Nejvýznamněji přispěl Ola Hansson do švédské literatury dvěma tenkými básnickými sbírkami z mládí, které vyšly po názvy *Básně* (Dikter, 1884) a *Notturmo* (1885). Jestliže v poezii nepokračoval, pak to bylo zřejmě způsobeno nelibostí kritiky a lhostejností publika vůči jeho neobvyklé lyrice. Zvláště *Notturmo* obsahuje verše daleko subtilnější a kultivovanější, než jaké známe z dosavadní švédské přírodní lyriky. Ačkoliv básně pojednávají většinou o skánském venkovu, nepoužívají vnějšího světa jako „popisovaného objektu“ nebo východiska abstraktních „reflexí“. Krajina je pouze zdrojem zjemnělých vjemů, destilátem smyslových zážitků, mystickým náznakem paralel a vztahů mezi neuvědomělými a podvědomými podněty lidského nitra a věčným koloběhem růstu a odumírání, života a smrti v přírodě. V těchto básních dostala příroda duši, aniž přitom ztratila svou smyslovou skutečnost. Fyzické a psychické jako by splynulo v jedno. Jsme svědky toho, jak se v Hanssonových rukou naturalismus mění v jakousi psychofyzickou mystiku. Není divu, že to nebylo dobovým kritikům a publiku po chuti. Byli vychováni v duchu konzervativního idealismu nebo radikálního realismu, a proto jim tyto rafinované schválnosti připadaly podezřelé nebo nepochopitelné, nebo obojí. A forma básní mátlá současnou literární kritiku stejně jako jejich nálady a myšlenky.

Zdálo se, že si Ola Hansson příliš dovoluje proti tradicím poetického stylu tím, že píše básně osobitých forem, které byly sugestivně arabeskové a nekonvenčně používaly daktylu.

Když tedy v roce 1887 vyšla *Sensitiva amorosa* se svými odvážnými studiemi abnormální erotiky, oděnými do jemné laděné básnické prózy, setkal se Ola Hansson téměř s jednomyslnou bouří protestů. Jeho vysloveně estetický přístup k erotickým zážitkům byl považován za chorobně zjemnělý a představa lásky mezi mužem a ženou jako nekonečného sledu zklamání byla na hony vzdálena sentimentálnímu měšťanskému idealismu i radikálnímu feministickému realismu jeho doby. Na nás Hanssonova dekadence a rafinovaný styl tak rušivě nepůsobí. Soudíme naopak, že *Sensitiva amorosa* jsou mimořádně podnětným stylistickým experimentem, který byl napsán v době, kdy švédská próza byla všechno jiné než subtilní, a že *Notturmo* bylo velmi důležitým krokem k osvobození švédského verše od přílišného tlaku metrických schémat. Kdyby se raná Hanssonova poezie setkala s větším pochopením a sympatiemi, stal by se možná jedním z našich velkých básníků. Místo toho se jeho lyrika stala zajímavým, ale nehotovým torzem. Jeho básnická senzibilita byla nejvyšší úrovně, jeho inteligence mezi básníky neobvyklá a jazykovými prostředky vládla naprosto suverénně. Svědčí o tom především *Notturmo* a *Sensitiva amorosa*, díla, která patří k tomu nejzajímavějšímu, co švédská literatura osmdesátých let přinesla.

Kromě skánských básníků A. U. Bååtha a Oly Hanssona stojí za zmínku ještě dva romanopisci z této oblasti. Prvý, AXEL LUNDEGÅRD (1861–1930), byl zpočátku ze skánských spisovatelů nejradikálnější, románem *Rudý princ* (Röde prinsen, 1889) se však vzdal demokraticky realistického ideálu a věnoval se psaní nepříliš pozoruhodných historických románů. Významnějším dílem, které Lundegård uskutečnil s obdivuhodným vkusem a značnou poctivostí, bylo spravování literární pozůstalosti jeho přítelkyně VICTORIE BENEDICTSSONOVÉ (1850–1888), jedné z nejpozoruhodnějších postav skandinávských literatur té doby, nesporně nadanější než většina jejích švédských současníků. Do okamžiku své dobrovolné smrti vydala pod pseudonymem Ernst Ahlgren dva zajímavé romány, několik novel, nejlepších, jaké z osmdesátých let máme, a spolu s Lundegårdem divadelní hru *Finále* (Final). Po její smrti dokončil Lundegård jeden román a jednu hru, které zanechala nedokončené, a vydal většinu její ostatní literární pozůstalosti, mimo jiné valnou část její korespondence a deníků, což bylo uskutečněno v poněkud nespolehlivém autobiografickém díle *Victoria Benedictssonová. Autobiografie z dopisů a poznámek* (Victoria Benedictsson, en självbiografi ur brev och anteckningar, 1899, 3., revidované vyd. 1928).

Žádný švédský spisovatel nebojoval o literární uznání zoufalejší boj než Victoria Benedictssonová. Vyrostla v těžkých poměrech na skánském venkově a jako mladá žena žila v zatuchlém provincionálním zapadákově s manželem dvakrát starším než ona, který měl pět dětí z předchozího manželství. Její snaha rozvinout své umělecké a literární zájmy se neustále setkávala s nepochopením a odporem. S velkým světem přišla poprvé do styku při setkání

se švédskoamerickým radikálem Quillfeldtem. Ještě důležitější však pro ni bylo seznámení s Lundegårdem, který ji uvedl do stockholmského a kodaňského literárního světa a stal se jejím literárním důvěrníkem a spolupracovníkem. Při návštěvě Stockholmu koncem roku 1855 se vyjádřila, že skupina Mladé Švédsko ji zvláště nevyhovuje. Jinak tomu však bylo, když rok nato přišla do Kodaně. Z Dánů, s nimiž ji seznámil Lundegård, na ni zapůsobil zejména Georg Brandes. Beznadějně se do něho zamilovala, on však její city opětoval jen potud, že ji považoval jeden ze „zajímavějších“ případů mezi svými četnými „úspěchy“ u žen. Tento zážitek ji psychicky zlomil a způsobil, že si vzala život. Měla tehdy osmatřicet let a od doby, kdy dosáhla svého prvního nesmělého literárního úspěchu, uplynula čtyři léta.

Podobně jako Ola Hansson, zmítala se Victoria Benedictssonová mezi dvěma protichůdnými tendencemi, jednou zdravou, střízlivou a svěží, druhou přecitlivělou, přehnaně vášnivou a potenciálně chorobnou. V tom, co psala, však převládla — na rozdíl od Hanssona — zdravá a střízlivá tendence, dokud její hrdou vůli nezlomila epizoda s Georgem Brandesem a nepoznamenala její dílo pečeti tragického zoufalství. Štvána furiemi svého nitra vychrlila pak za posledních měsíců svého života řadu děsivých, pochmurných a explozivně primitivních děl, některá jen ve fragmentární formě. Odkrývala v nich pod různými, avšak snadno průhlednými převleky svůj citový život před nevyhnutelnou smrtí vlastní rukou. Nejvýznamnější z této tvorby jsou novely *Zločinecká krev* (*Förbrytarblod*) a *Omrzelost životem* (*Livsleda*) a téměř stejně vynikající nedokončená hra s názvem *Očarovaná* (*Den bergtagna*).

Nejvíce však Victorii Benedictssonovou proslavily její romány a novely z doby, kdy ještě nebyla tak zoufale ponořena do svých osobních problémů, a zajímala se víc o pulsující život v okolním světě. Dvě sbírky novel a skic a romány tohoto období lze maně rozdělit do dvou kategorií: kratší prózy jsou téměř bez výjimky objektivními popisy života na skánském venkově, romány jsou autorčiným příspěvkem k soudobé „problémové literatuře“. V obou problémových románech — jmenují se *Pentze* (*Pengar*, 1885) a *Paní Marianna* (*Fru Marianne*, 1887) — se zabývá stále živou otázkou literatury osmdesátých let, láskou a manželstvím jako institucí. Pro samostatné myšlení Victorie Benedictssonové je však charakteristické, že se s typickým stanoviskem spisovatelů osmdesátých let ztotožňuje jen částečně. Lze říci, že se s nimi celkem kryje v *Peněžích*, které jsou výmluvnou obhajobou rozvodu jako jediného vhodného prostředku uniknout z manželského pekla, v němž se hrdinka nachází. Mladé Švédsko a příslušnice hlučné feministické skupiny ve Stockholmu, které horlivě agitovaly pro ženská práva, přijaly také knihu s nadšením.

Paní Marianna však podává důkaz, že Victoria Benedictssonová není nekritickou přívrženkyní feminismu, jak se myslelo, neboť v této knize zkoumá — a odmítá — extrémnější tendence toho, co se z nedostatku jiného termínu

nazývá feministickou literaturou. Zvlášť energicky odmítla radikální výhonek feminismu, jemuž se říkalo „volná láska“. Za tuto lásku, jejíž kultivovanější formy pěstovaly kodaňské literární kruhy, se nedlouho předtím brutálním způsobem přimlouval Nor Hans Jaeger v románě *Ze života kristiánské bohémy*. K obhájcům volné lásky se veřejně připojil také Axel Lundegård, nejbližší přítel Victorie Benedictssonové. Proti tomuto pojetí lásky se vzbouřilo vše, co bylo v bytosti Benedictssonové zdravé. Pro ni láska nebyla pouhým erotickým nebo víceméně subtilním prožitkem okamžiku. Byla rozhodujícím prožitkem v životě muže i ženy, prožitkem, jehož neodmyslitelnou součástí byla věrnost a hluboká oddanost, opírající se o vzájemnou fyzickou přitažlivost. Flirt, pojetí lásky jako hračky, kterou lze po chuti vzít nebo zahodit, znamenalo hluboké zneuctění ideje lásky. Hrdinka *Paní Marianny* je zpočátku rozmazlená bytost, provdaná za prostého a zdatného sedláka jménem Börje, jehož si naprosto není schopna vážít, neřku-li milovat. V netečně egocentrické existenci, jakou vede, vzbudí na čas její touhu manželův přítel Pál Sandell, prototyp dekadentního estéta. Posléze ji však Pálovo dvoření unaví a najde bohatou a spokojenou lásku v náruči a v solidním každodenním světě Börjeho. Příběh Marianny je příběhem madame Bovaryové, jenže s jiným koncem. Bouří protestů ze strany liberálů a radikálů by Victoria Benedictssonová dokázala asi vzdorovat, kdyby kodaňská *Politika* (Politiken) neotiskla jízlivou recenzi, kterou podle jejího názoru napsal Georg Brandes a již považovala za rozsudek smrti nad svou spisovatelskou dráhou.

Ve sbírkách povídek a skic, které Benedictssonová vydala po názvem *Ze Skåne* (Från Skåne, 1884) a *Život lidu a drobné povídky* (Folkliv och småberättelser, 1887), dává průchod svému obdivu vůči zdravému a nezkaženému životu na skánském venkově, aniž jej přitom považuje za něco mimořádného jako v *Paní Marianně*. Její povídky z lidového života mají styčné body jednak s programovým realismem jejich bezprostředních dánských předchůdců v tomto žánru (Sophus Schandorph a Henrik Pontoppidan), jednak se současným švédským folkloristickým realismem Augusta Bondesona a Henrika Wranéra. Zpravidla však autorka se zdarem vytváří svůj vlastní svět. Umožňuje jí to spolehlivá znalost prostředí a neochota dělat je lepším nebo horším, než vypadá ve skutečnosti. V drobné skice s názvem *Studie* (En studie) tvrdě ironizuje onu lidovou literaturu, která používá krásných slov, aby skryla hlubokou neznalost věci. Kritizuje však i tu, která v životě sedláků zdůrazňuje pouze brutální prvky. Někdy trochu nadměrně zdůrazní idylu a sentimentalitu, například ve velmi populární povídce *Slepice matky Maleny* (Mor Malens höna). Zpravidla jsou však její povídky z lidového života bezprostředními, prostými a zcela věrnými záznamy toho, co sama poznala. Její realismus je naprosto přirozený a nikdy se nesnaží čtenáře šokovat, nerozpakuje se však použít drastických slov nebo hrubších detailů, vyžaduje-li to situace. Třebaže

ji nikdy neomrzelo popisovat poctivost, píli a věrnost Skáňanů — viz například povídky U smrtelného lože (Vid sotsängen), Příběh o kapesníku (Historien om en näsduk) aj. —, vždy si uchovala smysl pro primitivismus, který byl pro lid svým způsobem stejně charakteristický. Sňatek z úspor (Giftermål på besparing), abychom uvedli aspoň jeden příklad, je neodolatelný příběh o přízemním sobectví sedláka ve věci manželství. Realismus Victorie Benedicts-sonové je zpravidla tlumen ukázněným humorem, stejným druhem chytráckého humoru, který je charakteristický pro její postavy. Jak blízko měla k těmto prostým lidem a kolik pro ni znamenali, vyjádřila jednou slovy: „Vyrůstala jsem mezi prostým lidem, mezi drsnými zemědělskými dělníky a jejich dětmi. Zním jejich nedostatky, přesto jsme však s jejich třídou spoutáni nezrušitelným svazkem. Dali mi mnoho, ano, troufám si říci, že to, co je v mé povaze nejzdravější, mám od nich.“