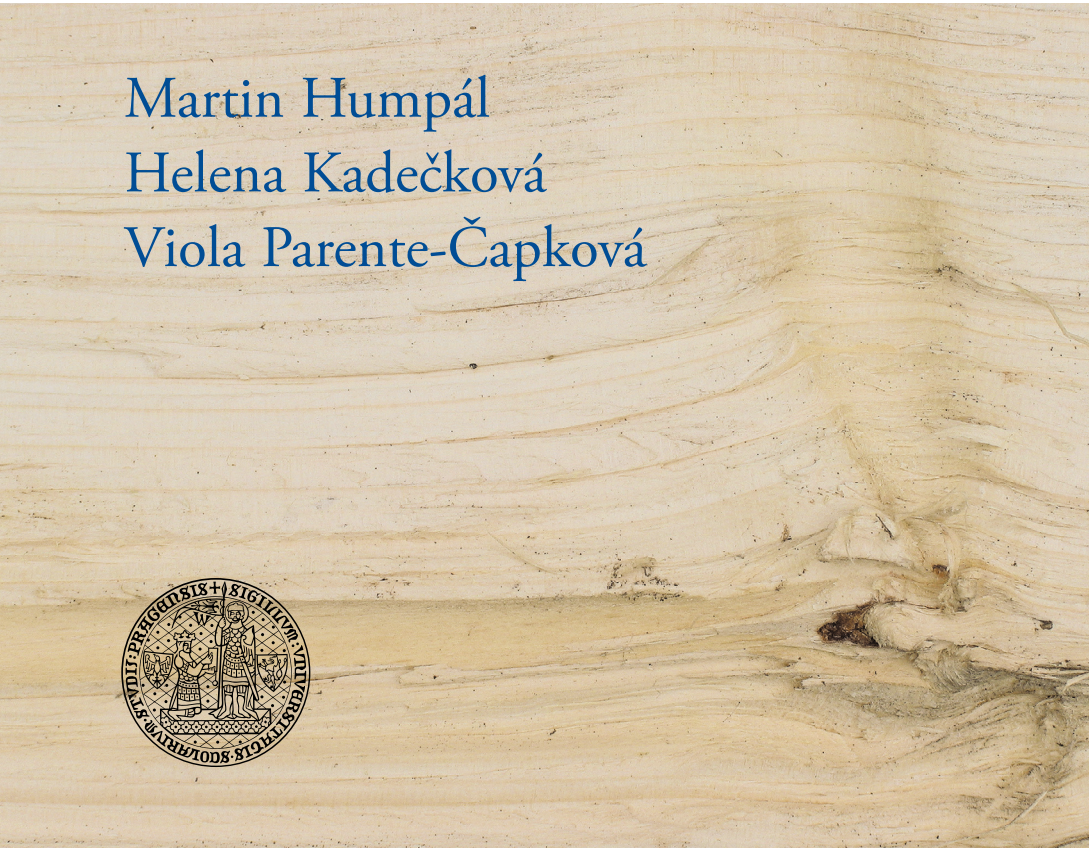
Moderní skandinávské literatury

1870–2000

Martin Humpál
Helena Kadečková
Viola Parente-Čapková



Moderní skandinávské literatury
1870–2000

doc. Mgr. Martin Humpál, Ph.D.
doc. PhDr. Helena Kadečková, CSc.
doc. PhDr. Viola Parente-Čapková, Phil. Lic.

Recenzovali:
Mgr. Helena Březinová, Ph.D.
Mgr. Lenka Fárová, Ph.D.
PhDr. Markéta Hejkalová
prof. PhDr. Jiří Munzar, CSc.

Vydala Univerzita Karlova v Praze
Nakladatelství Karolinum
Redakce PhDr. Milada Motlová
Grafická úprava Jan Šerých
Sazba DTP Nakladatelství Karolinum
Vydání druhé, doplněné a revidované

© Univerzita Karlova v Praze, 2013
© Martin Humpál (Literatury v dánštině, norštině a švédštině), 2013
© Helena Kadečková (Islandská literatura), 2013
© Viola Parente-Čapková (Finská literatura), 2013

ISBN 978-80-246-2395-5
ISBN 978-80-246-2758-8 (online : pdf)

Univerzita Karlova v Praze
Nakladatelství Karolinum 2014

www.karolinum.cz
ebooks@karolinum.cz

Obsah

9 **Předmluva**

15 **I. Literatury v dánštině, norštině a švédštině (Martin Humpál)**

16 **Moderní průlom (1870–1890)**

22 DÁNSKO — Georg Brandes /22/ – Jens Peter Jacobsen /25/ – Herman Bang /28/ – Henrik Pontoppidan /31/ – Holger Drachmann /35/ – Další dánští autoři moderního průlomu /36/

37 NORSKO — Henrik Ibsen /38/ – Bjørnstjerne Bjørnson /51/ – Jonas Lie /55/ – Alexander Kielland /58/ – Arne Garborg /60/ – Amalie Skramová /62/ – Další norští autoři moderního průlomu /63/

65 ŠVÉDSKO — August Strindberg /65/ – Další švédští autoři moderního průlomu /81/

83 **Literatura kolem přelomu 19. a 20. století (1890–1914)**

92 DÁNSKO — Johannes Jørgensen /92/ – Sophus Claussen /93/ – Viggo Stuckenberg /95/ – Johannes V. Jensen /95/ – Martin Andersen Nexø /101/ – Další dánští autoři kolem přelomu 19. a 20. století /103/

105 NORSKO — Gunnar Heiberg /106/ – Knut Hamsun /107/ – Sigbjørn Obstfelder /118/ – Hans E. Kinck /119/ – Sigrid Undsetová /121/ – Olav Duun /125/ – Johan Falkberget /126/ – Kristofer Uppdal /127/ – Olaf Bull /129/ – Další norští autoři kolem přelomu 19. a 20. století /130/

132 ŠVÉDSKO — Verner von Heidenstam /133/ – Selma Lagerlöfová /134/ – Gustaf Fröding /137/ – Erik Axel Karlfeldt /139/ – Hjalmar Söderberg /140/ – Vilhelm Ekelund /142/ – Hjalmar Bergman /143/ – Další švédští autoři kolem přelomu 19. a 20. století /145/

146 **Literatura mezi světovými válkami (1914–1945)**

154 DÁNSKO — Tom Kristensen /154/ – Jacob Paludan /156/ – Gustaf Munch-Petersen /157/ – Kaj Munk /158/ – Kjeld Abell /159/ – Karen Blixenová /160/ – H. Ch. Branner /163/ – Martin A. Hansen /165/ – Další dánští meziváleční autoři /167/

169 FAERSKÉ OSTROVY — William Heinesen /169/

171 NORSKO — Arnulf Øverland /172/ – Sigurd Hoel /173/ – Aksel Sandemose /174/ – Cora Sandelová /176/ – Rolf Jacobsen /177/ – Další norští meziváleční autoři /178/

181 ŠVÉDSKO — Pär Lagerkvist /182/ – Eyvind Johnson /185/ – Vilhelm Moberg /189/ – Ivar Lo-Johansson /190/ – Karin Boyeová /191/ – Artur Lundkvist /192/ – Harry Martinson /193/ – Gunnar Ekelöf /195/ – Další švédští meziváleční autoři /197/

199 FINSKOŠVÉDSKÁ LITERATURA OBDOBÍ 1870–1945 — Edith Södergranová /200/ – Elmer Diktonius /201/ – Další finskošvédští autoři období 1870–1945 /201/

203 **Literatura po druhé světové válce (1945–1960)**

209 DÁNSKO — Ole Sarvig /210/ – Thorkild Bjørnvig /211/ – Villy Sørensen /212/ – Peter Seeberg /214/ – Další dánští poválečni autoři /216/

217 NORSKO — Tarjei Vesaas /217/ – Johan Borgen /219/ – Torborg Nedreaasová /221/ – Paal Brekke /222/ – Gunvor Hofmoová /223/ – Olav H. Hauge /223/ – Jens Bjørneboe /224/ – Další norští poválečni autoři /226/

228 ŠVÉDSKO — Erik Lindegren /229/ – Karl Vennberg /229/ – Stig Dagerman /230/ – Lars Ahlin /232/ – Lars Gyllensten /233/ – Birgitta Trotzigová /235/ – Sara Lidmanová /235/ – Tomas Tranströmer /236/ – Astrid Lindgrenová /238/ – Další švédští poválečni autoři /239/

241 FINSKOŠVÉDSKÁ LITERATURA OBDOBÍ 1945–2000 — Bo Carpelan /241/ – Další finskošvédští autoři období 1945–2000 /242/

246 **Proměny modernismu a realismu v šedesátých a sedmdesátých letech (1960–1980)**

255 DÁNSKO — Klaus Rifbjerg /256/ – Inger Christensenová /258/ – Svend Åge Madsen /260/ – Henrik Nordbrandt /261/ – Další dánští autoři 60. a 70. let /263/

267 NORSKO — Stein Mehren /269/ – Jan Erik Vold /270/ – Dag Solstad /271/ – Kjartan Fløgstad /273/ – Další norští autoři 60. a 70. let /275/

279 ŠVÉDSKO — Lars Gustafsson /281/ – Per Olov Enquist /282/ – Sven Delblanc /284/ – Kerstin Ekmanová /285/ – Göran Tunström /286/ – Göran Sonnevi /288/ – Lars Norén /289/ – Další švédští autoři 60. a 70. let /290/

293 **Nejnovější vývoj (1980–2000)**

302 DÁNSKO

307 NORSKO
311 ŠVÉDSKO

315 **II. Islandská literatura (Helena Kadečková)**

316 **Úvod**

318 **Moderní průlom a počátky realismu (1880–1905)**

322 **Rozvoj realismu v próze a novoromantická lyrika (1905–1918)**

328 **Proměny literatury v modernizující se společnosti (1918–1940)**

340 **Pokračující realismus a průlom modernismu v lyrice (1940–1965)**

351 **Proměny modernismu a realismu (1965–1980)**

361 **Nejnovější vývoj (1980–2000)**

367 **III. Finská literatura (Viola Parente-Čapková)**

368 **Počátky literatury ve finštině**
Aleksis Kivi /374/

377 **Rozvoj finsky psané literatury (Osmdesátá a devadesátá léta 19. století)**
Minna Canthová /380/ – Juhani Aho /382/ – Další autoři 80. a 90. let 19. století /384/

386 **Literární vývoj kolem přelomu 19. a 20. století**
Eino Leino /389/ – Otto Manninen /391/ – L. Onerva /392/ – Johannes Linnankoski /393/ – Ilmari Kianto /395/ – Joel Lehtonen /395/ – Maria Jotuni /397/ – Další autoři kolem přelomu 19. a 20. století /398/

399 **Literatura dvacátých až čtyřicátých let 20. století**
F. E. Sillanpää /403/ – Mika Waltari /404/ – Katri Vala /406/ – Aaro Hellaakoski /407/ – Pentti Haanpää /407/ – Aino Kallasová /408/ – Hella Wuolijoki /410/ – Volter Kilpi /411/ – Další autoři 20.–40. let 20. století /411/

413 **Poválečná literatura (Čtyřicátá a padesátá léta 20. století)**
Paavo Haavikko /417/ – Eeva-Liisa Mannerová /418/ – Mirkka Rekola /419/ – Marja-Liisa Vartio /420/ – Väinö Linna /421/ – Veijo Meri /423/ – Další autoři poválečné literatury /424/

427 **Literatura šedesátých a sedmdesátých let 20. století**
Pentti Saarikoski /431/ – Timo K. Mukka /433/ – Hannu Salama /433/ – Eeva Kilpi /435/ – Pirkko Saisio /436/ – Antti Tuuri /436/ – Další autoři 60. a 70. let 20. století /437/

440 **Literatura osmdesátých a devadesátých let 20. století**

453 **Skandinávští nositelé Nobelovy ceny za literaturu**

455 **Cena Severské rady**

459 **Bibliografie**

462 **Ediční poznámka ke druhému vydání, 2013**

463 **Jmenný rejstřík**

Předmluva

Kniha, kterou právě držíte v rukou, představuje první souhrnné české zpracování dějin všech hlavních moderních skandinávských literatur. Za několik posledních desetiletí se v češtině objevily pouze dvě větší literárněhistorické práce, jejichž časový záběr se zčásti překrývá s naším; v obou případech se však jedná pouze o jednu národní literaturu. Nejvíce společného má náš projekt s dvoudílnými *Dějinami norské literatury* (Praha, Academia 1967 a 1974), ve kterých se autor Radko Kejzlar věnuje období 1814–1914 a 1914–1970. Toto úctyhodné dílo je bohatým pramenem informací, nezahrnuje však literaturu posledních třiceti let. Druhou publikací jsou rovněž velmi fundované *Dějiny švédské literatury* Alrika Gustafsona (Brno, Masarykova univerzita v Brně 1998), které popisují vývoj švédského písemnictví od jeho počátků, bohužel však jen do konce 50. let. (Pro zájemce o skandinávské písemnictví je na tomto místě vhodné zmínit i vysokoškolská skripta Heleny Kadečkové *Dějiny severských literatur I. Středověk* /Praha, Univerzita Karlova 1989/, ta se však našeho období netýkají.) Skutečnost, že ve zmíněných pramenech český čtenář nenajde informace o ostatních skandinávských literaturách ani o nejnovějším vývoji literatury norské a švédské, nás vedla k napsání této knihy.

V textu se zabýváme písemnictvím vznikajícím v pěti státních útvarech: Dánsko, Finsko, Norsko, Švédsko a Island. Literatury těchto zemí se někdy označují jako severské, jindy skandinávské. Někteří odborníci se snaží mezi oběma termíny rozlišovat, ale buďto tak činí nedůsledně, anebo naopak až příliš důsledně – přísným uplatněním jediného kritéria (např. geografického nebo jazykovědného) zůstanou stranou některé literatury, které by z jiného hlediska do pojmu zahrnuté být mohly. Například budeme-li za Skandinávii považovat pouze Skandinávský poloostrov (případně takzvanou Fennoskandii, zahrnující i Finsko), nemůžeme do skandinávských literatur počítat mimo jiné dánskou a islandskou. Budeme-li adjektiva „severský" či „skandinávský" uplatňovat pouze na indoevropské jazyky, jak činí někteří lingvisté, vypadne literatura ve finštině, která je jazykem uralským. Zastáváme názor, že existuje řada dobrých důvodů, proč zmíněných pět států pokládat za svébytný region mající řadu společných kulturních rysů. Naše hledisko kombinuje důvody historické, jazykové, geografické a geopolitické. Domníváme se, že příliš striktní uplatnění jediného kritéria není ku prospěchu věci. Termínem Skandinávie, případně Sever, v naší knize označujeme území všech pěti států (včetně autonomních oblastí Grónsko a Faerské ostrovy). K této oblasti odkazují i výrazy „severský" a „skandinávský", které v textu používáme synonymicky.

Kniha je dílem tří odborníků. První část textu tvoří literatury psané dánsky, norsky a švédsky. Tyto tři jazyky jsou si navzájem podobně blízké jako třeba čeština a slovenština. Z tohoto důvodu byly kulturní styky mezi Dánskem, Norskem a Švédskem v moderní době vždy velmi úzké a literární vlivy zde mají usnadněnou cestu. Proto se autor první části rozhodl pojednat literatury v dánštině, norštině a švédštině jako samostatný celek. Spisovatelé, kterými se zabývá, pocházejí nejen z Dánska, Norska a Švédska, ale i z Faerských ostrovů a z Finska. Někteří autoři z Faerských ostrovů píší dánsky a ve Finsku žije významná švédsky hovořící menšina, jejíž švédsky psaná literatura se označuje jako „finskošvédská". Počet těchto spisovatelů je nicméně relativně malý, proto jim jsou vyhrazeny pouze tři kratší části. Druhá část knihy popisuje literaturu na Islandu. Ta vzniká převážně v islandštině, jen v meziválečném období psalo několik spisovatelů zčásti také v dánštině, norštině a němčině, a autorka druhé části se proto věnuje i těmto spisovatelům. Třetí část knihy se zabývá literaturou psanou finsky. Do naší práce jsme nezahrnuli literatury ve faerštině a sámštině (laponštině), jednak pro nedostatek odborníků na tomto poli, jednak kvůli malému počtu významných spisovatelů tvořících v těchto jazycích. Informace o některých faerských a sámských autorech najde čtenář ve *Slovníku*

severských spisovatelů (Praha, Libri 1998, 2. revidované a rozšířené vyd. 2004) Dagmar Hartlové a kol. V této příručce lze rovněž nalézt pomůcku k výslovnosti jmen a seznam základních literárněhistorických a slovníkových pramenů ke skandinávským literaturám.

Naše kniha se omezuje na tvorbu v časovém úseku 1870–2000. Literatury tohoto období jsme v názvu označili jako „moderní", a to ve smyslu „novodobé". Počátek nové doby ve Skandinávii datujeme do let, kdy v této tradičně agrární oblasti začíná proces industrializace, tedy právě zhruba kolem roku 1870. Po roce 1871 na Severu dochází k rozkvětu realisticko-naturalistické tvorby a díla severských autorů se stávají ve světové literatuře pojmem. Pro označení tohoto období se ujal dánský termín „moderní průlom". Zde má přídomek „moderní" spíše význam „jdoucí s dobovým vývojem". Pokud není řečeno jinak, i my v našem textu používáme adjektivum „moderní" ve zmíněných dvou významech – výraz tudíž rozhodně nelze směšovat s termínem „modernistický". V omezené míře se zmiňujeme i o některých spisovatelích a dílech z doby před rokem 1870, především proto, abychom mohli objasnit kontext, ze kterého se literatura po roce 1870 vyvinula. Konečnou časovou hranici, rok 2000, překračujeme jen v případě děl, za která spisovatelé obdrželi Cenu Severské rady (viz seznam laureátů na konci knihy). Udělení této ceny je natolik významné ocenění, že jsme považovali za důležité na ně poukázat i v pojednání o jednotlivých spisovatelích.

Část pojednávající o literaturách v dánštině, norštině a švédštině je zařazena jako první především s ohledem na čtenáře. Obecné úvody k jednotlivým obdobím v první části jsou totiž koncipovány tak, aby mohly zčásti doplnit i informace v oddílu o literatuře islandské a finské. Tento záměr se týká jen v malé míře ryze historických údajů, k širší orientaci čtenářů mají úvody přispět hlavně v oblasti literárněteoretické, respektive terminologické. Obsahují pasáže, které blíže definují některé klíčové pojmy jako modernismus, postmodernismus, existencialismus apod., bez jejichž znalosti se neobejde čtenář žádných dějin moderní evropské literatury.

Jinak je struktura všech částí knihy v zásadě stejná, pouze část islandská ji má vzhledem k menšímu počtu pojednávaných spisovatelů poněkud volnější a profily významnějších autorů jsou zde řazeny do kontextu vývojových tendencí literatury příslušného období. Jednotlivé literatury jsou rozděleny do několika období a každý takový oddíl má tři hlavní části: kratší úvod k danému období, řadu samostatných profilů nejvýznamnějších spisovatelů a část pojednávající o ostatních autorech téže doby. Pouze v oddílu týkajícím se literatury

80. a 90. let 20. století pojednáváme o všech spisovatelích na stejné úrovni (důvody pro toto řešení uvádí každý z nás zvlášť v úvodu k poslední kapitole).

Naším záměrem nebylo podat vyčerpávající encyklopedický výčet všech spisovatelů. Šlo nám především o syntetický pohled na skandinávské literatury v jejich celistvosti. Naší prvotní snahou bylo vykreslit hlavní vývojové trendy. České čtenáře, kteří se budou chtít informovat o autorech, které v našich dějinách nenajdou, nebo budou mít zájem o podrobnější výčet děl autorů v naší knize probraných, odkazujeme na zmíněný *Slovník severských spisovatelů*. Odpovědnost za reprezentativní výběr „toho podstatného" z daných literatur nese každý ze tří autorů knihy sám.

Při zpracovávání jednotlivých spisovatelů jsme se snažili omezit čistě životopisné údaje na minimum. Uváděli jsme většinou pouze takové biografické informace, které jsou buďto důležité v širších literárněhistorických souvislostech (dobové vlivy, recepce díla apod.), anebo které pomáhají v pochopení samotných estetických dimenzí děl (to se týká především autorů, v jejichž tvorbě hraje klíčovou roli autopsie – za všechny zde můžeme uvést například Augusta Strindberga).

Několik slov je třeba říci ke způsobu uvádění názvů děl v češtině. Pokud u nás dílo vyšlo, přebíráme jeho titul pouze tehdy, domníváme-li se, že dobře vystihuje znění názvu v originále. Pokud ne, překládáme název jinak a znění českého vydání uvádíme v závorce. Může se stát, že tím v případě některých u nás zavedených titulů narušíme dlouhodobou tradici, například u slavného Ibsenova dramatu, které je v českém prostředí známé pod názvy *Nora* nebo *Domov loutek*, zavádíme výstižnější překlad *Domeček pro panenky*. Pokud původní název díla bývá uváděn malým písmenem, zachováváme tuto podobu i v českém překladu.

V práci jsme se nesnažili zaznamenat všechna díla, která v českém překladu vyšla. Uvádět díla okrajová a zapomenutá by nesouhlasilo s celkovým záměrem knihy. Při vyhledávání existujících překladů jsme se mohli opřít o několik neocenitelných pramenů, na něž odkazujeme i všechny čtenáře, kteří chtějí mít úplný přehled o titulech přeložených ze skandinávských jazyků. Především jde o podrobné bibliografie týkající se jednotlivých literatur – jejich seznam čtenář najde na konci knihy. České překlady skandinávských děl obsahují rovněž hesla ve *Slovníku severských spisovatelů*. *Slovník* i některé z bibliografií odkazují i na díla uveřejněná v časopisech, zvláště ve *Světové literatuře*, která byla v době totalitního režimu hlavním pramenem informací o zahraničních literaturách. V naší knize uvádíme rok vydání pouze u překladů uveřejněných kniž-

ně; výjimku činíme v případě divadelních her, a to proto, že se jen málokdy dočkají klasického knižního vydání – zmiňujeme české překlady dramatických děl, které vyšly v časopise *Svět a divadlo*, v sešitové formě v agentuře Dilia a v programových brožurách některých českých divadel. Jednotlivé povídky, novely a básně vydané časopisecky či v antologiích tedy nezahrnujeme. Pokud zmiňujeme výbory, pak vždy pouze z díla jednoho autora. V případě, že existuje více českých *překladů* jednoho díla, neuvádíme všechny, ale pouze první a poslední; výjimku činíme jen tehdy, vyšlo-li dílo pod různými názvy (viz např. již zmíněný *Domeček pro panenky*). V případě existence několika *vydání* téhož *překladu* uvádíme jen vydání první.

Pokud jde o způsob uvádění cizích ženských příjmení, přechýlili jsme všechna, která končí souhláskou. U příjmení končících na samohlásku jsme volbu ponechali na autorech jednotlivých částí knihy. Dále jsme nepřechylovali některé pseudonymy, příjmení typu von Schoultz a islandská patronymika zakončená na -dóttir, kde například Haraldsdóttir znamená „Haraldova dcera". V rejstříku uvádíme koncovky -ová v závorkách, abychom ozřejmili původní podobu příjmení. Příjmení islandských spisovatelů začínající znakem Þ, pro který se v češtině někdy používá přepis „Th" nebo „T", uvádíme v původní podobě. V rejstříku čtenáři tato jména najdou za písmenem Z.

Martin Humpál by rád poděkoval Norskému ministerstvu zahraničí za stipendium, které mu v roce 2001 umožnilo tříměsíční vědecký pobyt na univerzitě v Oslo, a Švédskému institutu, který mu v roce 2003 udělil jednoměsíční stipendium pro studium pramenů na univerzitě ve Stockholmu. Autor dále děkuje Heleně Březinové, Františku Fröhlichovi, Dagmar Hartlové a Heleně Kadečkové za pročtení rané verze rukopisu (část I. Literatury v dánštině, norštině a švédštině) a za neocenitelné obsahové i jazykové připomínky. Viola Parente-Čapková děkuje za přínosné připomínky k textu recenzentkám finské části publikace (Markétě Hejkalové a Lence Fárové) a Blance Knotkové-Čapkové.

Autoři, 2006

I. Literatury v dánštině, norštině a švédštině

Martin Humpál

Moderní průlom

(1870–1890)

V 70. a 80. letech 19. století se literatury Dánska, Norska a Švédska staly celoevropským pojmem. Nikdy předtím ani potom nezasáhly tak výrazně do vývoje světové literatury jako právě v době realismu a naturalismu, které se na Severu říká „moderní průlom“ (dán. „det moderne gennembrud“). Přestože období mezi romantismem a moderním průlomem dalo světu takové osobnosti jako Hans Christian Andersen (1805–1875) či Søren Kierkegaard (1813–1855), literatura v těchto zemích až do 70. let nevytvořila žádný výrazný proud, který by jako celek přesáhl hranice Skandinávie.

Ve všech třech zemích dlouho doznával romantismus, který měl na Severu vypjatě národní charakter. Nejmarkantnější byl v tomto ohledu vývoj v Norsku, které po více než čtyřech stoletích dánské politické, kulturní a jazykové nadvlády konečně získalo v rámci unie se Švédskem (1814–1905) větší nezávislost a tudíž i možnost kulturní obrody. Dánsko, které se v napoleonských válkách přidalo na stranu Francie, ztratilo v roce 1814 Norsko, a poté se na dlouhou dobu politicky i kulturně izolovalo od celoevropských impulzů. Ztráta Finska, kterou Švédsko utrpělo na konci války s Ruskem (1808–1809), byla poslední připomínkou, že švédské velmocenské období je nenávratně pryč (zís-

kání Norska bylo jen malou náplastí). Všechny tři země se z těchto důvodů ohlížely do své slavnější minulosti, a proto byl na Severu národní duch romantismu neobyčejně silný a vytrácel se pomalu.

Z takto orientovaného romantismu povstala i myšlenka takzvaného „skandinavismu", snahy po kulturní a politické integraci germánského Severu, jejíž definitivní konec přinesla až lhostejnost Švédů a Norů k prusko-rakouskému útoku na Dánsko ve šlesvicko-holštýnské válce v roce 1864.

Porážka Dánska a netečnost Švédska a Norska v roce 1864 vyvolaly konfrontaci mezi ideály a skutečností, konfrontaci, která se odrazila i v kulturním životě a vytvořila živnou půdu pro skoncování s romantickým idealismem. Jestliže politicky bylo období do 70. let značně konzervativní a myšlenky liberalismu se prosazovaly jen pozvolna, nyní na politicko-společenském kolbišti dozrála doba pro boj za liberalismus a v oblasti estetiky pro realismus a naturalismus.

I hospodářsko-společenská situace se značně změnila. Jestliže ještě v první polovině 19. století byly skandinávské země výrazně zemědělskými a rybářskými oblastmi, v druhé polovině začíná proces rychlé industrializace a modernizace. Proces přinesl růst moderních měst a způsobil převratné změny v demografické struktuře obyvatelstva. Tradiční vazby typické pro venkovské feudální společenství byly postupně zpřetrhány, jak lidé začali migrovat za prací z vesnic do měst (a také do USA) – bývalé venkovské pracovní síly se náhle proměnily v městský proletariát. Důsledky urbanizace začaly postupně pronikat i na venkov: zavádění nových výrobních technologií, způsobů práce a komunikace (železnice, telegraf a telefon), to vše náhle zcela rozvrátilo tradiční venkovská společenství.

Počátky modernizace znamenaly další etapu v rozvoji modernity. Termínem „modernita" označujeme komplex společensko-kulturních jevů a vývojových procesů spojených s moderní dobou, komplex, jenž má kořeny v osvícenské víře v neomezený společenský pokrok na základě rozumového poznání světa. Přestože pojmy „modernizace" a „modernita" jsou dnes ve skandinávském kontextu spojovány s dobou realismu a naturalismu, termín „moderní průlom" byl původně ražen za jiným účelem. Zavedl jej v roce 1883 dánský kritik Georg Brandes. Za „moderní průlom", či „nástup moderního", jak by také mohl znít doslovný překlad výrazu, považoval Brandes rozmach literatury, která se na rozdíl od literatury předchozích období zabývala vskutku současnými (v tomto smyslu tedy „moderními") společenskými problémy. Brandesovo adjektivum „moderní" se váže především k dobové liberalistické myšlence

osvobození individua. „Moderní“ literatura se na základě svobodného myšlení snaží dobrat pravdy o lidské skutečnosti, a tím i přispívá k svobodnému vývoji jedince i společnosti – na rozdíl od přežitého romantismu a jeho pokleslé podoby v biedermeierovské dánské kultuře, která pouze konzervuje společenské konvence.

Výchozí předpoklady moderního průlomu mají – jak jsme již naznačili – zřetelně osvícenský charakter. Nastupující realismus měl vskutku s osvícenstvím několik společných prvků, především víru v lidský rozum jako zdroj společenského pokroku a morální obrody, a kritický přístup k obecně uznávaným pravdám. Půdu pro prosazování těchto principů na Severu v době moderního průlomu připravili již dříve někteří významní evropští myslitelé, jejichž díla došla ve Skandinávii ohlasu. Kolem roku 1848 se v Dánsku hodně diskutovalo o dílech německých filozofů Davida Friedricha Strausse a Ludwiga Feuerbacha. Straussův spis *Život Ježíšův* (Das Leben Jesu, 1835) představoval významné zpochybnění Bible; evangelia jsou podle autora pouze mýty. Feuerbach označil v knize *Podstata křesťanství* (Das Wesen des Christenthums, 1841) náboženství za produkt lidské fantazie. Otázka ateismu pronikla z oblasti filozofie a teologie do veřejných debat a později byla znovu oživena příspěvky Charlese Darwina *O vzniku druhů* (On the Origin of Species, 1859) a *Původ člověka* (The Descent of Man, 1871), které spisovatel J. P. Jacobsen přeložil do dánštiny v první polovině 70. let. Antimetafyzický základ mělo i dílo francouzského filozofa a zakladatele pozitivismu Augusta Comta. Pozitivismus jako způsob poznávání světa striktně na základě „pozitivních“, tedy empiricky zjistitelných a prokazatelných faktů se v druhé polovině 19. století nadlouho stal určující metodologií v přírodních i společenských vědách. K diskusi o osvobození individua výrazně přispěl anglický filozof John Stuart Mill, jenž mimo jiné formuloval představu ideálního státu jako takového, který ponechá jedinci co nejvíce svobod. Z Millových děl se ve Skandinávii dostalo největšího ohlasu *Poddanství žen* (The Subjection of Women, 1869), které představovalo důležitý příspěvek k debatě o ženské emancipaci a které Brandes přeložil do dánštiny již ve stejném roce, kdy vyšlo v originále.

Ke vzrůstající sekularizaci společnosti a skepsi k biblickému výkladu skutečnosti stále více přispíval prudký rozvoj přírodních věd, jdoucí ruku v ruce s nebývalým rozmachem industrializace a technologizace. Ve vědě se stále více projevoval příklon k nemetafyzickému, světskému výkladu skutečnosti. Z „přírodního“, tedy biologického výkladu člověka vycházel i literární program moderního průlomu.

Moderní průlom je obdobím realismu a naturalismu, směrů, které se na Severu rozvíjely nejvíce v letech 1870–1890. Protože ve Skandinávii dlouho přetrvávala (a částečně ještě přetrvává) tradice odvozovat terminologii k označování tohoto období od Brandesova programu, v některých pramenech (zvláště dánských) se pro označení celého tohoto období lze setkat i s použitím termínu naturalismus. Brandes tento termín přejal od francouzského estetika a literárního historika Hippolyta Taina a rozšířil jej po celé Skandinávii.

Tainovy *Dějiny anglické literatury* (Histoire de la littérature anglaise, 1863–64) představují počátek sociologického zkoumání literatury. Autor v nich vůbec poprvé na literaturu aplikoval metody přírodních věd a pozitivismu; hlavními inspirátory mu byli Darwin a Comte. Taine nehodnotí literaturu klasickými estetickými měřítky, ale pohlíží na ni vpravdě historicky, tj. hledá v ní určitá společensko-historická fakta a v jejich rámci se snaží vysvětlit podmíněnost vzniku literárních děl. Podle jeho naturalistické teorie je literatura produktem „rasy, prostředí a epochy", tedy faktorů, které určují vývoj kulturních projevů společnosti v závislosti na časové a místní zakotvenosti. Termín naturalismus, jak jej používal i Tainem inspirovaný Brandes, tedy odkazoval především na studium člověka v rámci přírody, respektive v rámci přírodních zákonů. Úkolem vědců i umělců té doby mělo být právě přispět k objevování takových zákonů pečlivou a všestrannou analýzou společenské situace. Umělec měl vlastně být svého druhu přírodovědec, zabývající se společností jako velkým přírodním organismem.

Přiblížení literatury vědě se projevilo především ve společné snaze o objektivitu. Významnou roli v tomto ohledu hrál pozitivistický objektivismus, tedy metoda shromažďování detailních údajů o pozorovaných jevech, podle které mělo postupné nakupení faktů zaručit objektivní pohled na skutečnost. Tato metoda – jejíž charakter byl víceméně nehodnotící – je typická jak pro realistickou, tak pro naturalistickou literaturu v užším slova smyslu. Oba směry se snažily poskytnout komplexní obraz, postihnout široké společenské spektrum. Literatura měla ukázat společnost ze všech stránek, tedy dobrých i špatných; pravda byla důležitější než krása. Oba směry poukazovaly na člověka jako na bytost závislou na konstelaci společenských sil. Nicméně rozdíl v důrazu, jaký na tuto závislost pokládaly, nám může pomoci rozlišit mezi realismem a naturalismem tak, jak se většinou – tedy nebrandesovsky – definují.

Realismus připouští – a někdy i podněcuje – možnost změny společenských sil. Přestože společenské tlaky (rigidní zákony, konvence, předsudky) jsou silné, nejsou nezlomné, vývoj společnosti lze ovlivnit. Naproti tomu podle naturalismu ve smyslu literární praxe a teorie autorů jako Émile Zola – viz zejména jeho

soubor esejů *Experimentální román* (Le Roman expérimental, 1880) – je člověk ve vleku přírodních zákonů (dědičnost, přirozený výběr, přežití silnějšího) a z nich vycházejících společenských sil; určujícím prvkem naturalismu je determinace a z ní plynoucí pocit bezvýchodnosti. Není proto divu, že mezi naturalisty patřil k nejoblíbenějším literárním formám typ románu, který bychom mohli nazvat „bildungsroman naruby". Zatímco klasický bildungsroman líčí formování společenské identity individua v konfrontaci s různými životními úspěchy i pády jako vzestupný vývoj, na jehož konci vyzrálý jedinec nalezne ve společnosti své místo, v naturalistické adaptaci tohoto žánru je závěrečný vývoj sestupný a vyúsťuje v odcizení a deziluzi. Naturalisté touto formou mimo jiné upozorňovali na to, že život jedince ani společenské uspořádání nemůže mít řád vycházející z metafyzického základu, nýbrž že mu vládne nesmyslný chaos přírodních sil.

Lze říci, že v literatuře moderního průlomu byl realismus typičtější pro 70. léta, kdežto naturalismus pro dekádu následující. Toto dělení je ovšem jen přibližné, oba směry existovaly současně a prolínaly se. Někteří severští autoři se navíc vymykali běžnému realistickému a naturalistickému stylu tím, že se namísto snahy o vyčerpávající popis společnosti omezovali jen na vybrané prvky, charakteristické pro celek, a ty vykreslovali se scénickou sugestivností, v níž někdy hrály významnou roli i lyrické prvky. Pro tento styl, který byl v literatuře moderního průlomu přítomen v různé míře od samého počátku, se v severské literárněhistorické tradici používá termín „impresionismus".

Za počátek moderního průlomu je považována série přednášek, kterou Brandes zahájil v roce 1871 na kodaňské univerzitě. V těchto přednáškách se autor projevil jako nesmiřitelný kritik dánské společnosti a literatury (podle něho Dánsko ve společenském i literárním vývoji zaostávalo za Evropou o čtyřicet let) a jako zanícený propagátor liberalismu a společensky angažované literatury, zabývající se současností. Okřídleným rčením a heslem moderního průlomu se stal jeho požadavek, aby literatura „předkládala problémy k diskusi" (dán. „sætte Problemer under Debat"). Za aktuální problémy považoval Brandes zejména náboženské pokrytectví doby, instituci manželství a moc, kterou nad jedincem mají zastaralé zákony, konvence a předsudky. Myšlenky dánského kritika se rychle rozšířily ve všech severských zemích a mezi spisovateli ihned našly věrné stoupence. Brandes se stal vůdčím duchem doby a toto postavení si udržel po více než jedno desetiletí.

Spisovatelé moderního průlomu bojovali na všech frontách, které Brandes vytyčil. Zvlášť významně, a to i mimo Skandinávii, přispěla literatura tohoto

období k veřejné diskusi o ženské emancipaci. Ekonomický a společenský útlak žen byl prezentován jako nejkřiklavější příklad útlaku jedince společností. Debata o osvobození žen rozvířila i obecnou diskusi o sexualitě a o ženských a mužských rolích, které zůstaly významným literárním tématem i v letech devadesátých.

Žánrem, který v období moderního průlomu rozkvétal nejvíce, byl bezesporu román. Přinášel totiž témata, která se plně týkala v té době již etablovaného měšťanstva jako nejširší společenské vrstvy s patřičným vzděláním, a šířil se díky rozvinutému knižnímu trhu, časopisům uveřejňujícím i větší díla na pokračování a nově vznikajícím veřejným knihovnám. Významným žánrem bylo rovněž drama, zatímco poezie, pro většinu soudobých spisovatelů představující literární formu spojovanou s přežitým romantickým idealismem, zůstávala v pozadí zájmu autorů i čtenářů.

K zahraničním spisovatelům, kteří se v době moderního průlomu ve Skandinávii těšili zvláštní přízni, a přispěli tak k výsledné podobě severského písemnictví tohoto období, patřili mimo jiné Dickens, Balzac, Flaubert, bratři Goncourtové, Zola a Turgeněv.

DÁNSKO

Skutečnost, že impulzy k literatuře zcela nového typu přišly z Dánska, není ze zpětného pohledu příliš překvapující. Do Dánska dorazila průmyslová revoluce dříve než do Norska a Švédska, konkrétně v 60. letech. Vývoj modernity zde tedy inicioval výše zmíněné společensko-kulturní změny s jistým předstihem. I v estetickém ohledu byla půda připravena: náběhy k realismu se v dánské literatuře objevovaly již od 20. let a projevily se mimo jiné v prozaickém díle Meïra Arona Goldschmidta (1819–1887), v románu Hanse Egede Schacka (1820–1859) *Fantastové* (Fantasterne, 1857) a na stylistické rovině i v díle Hanse Christiana Andersena. V kritice státní luteránské církve a mravního pokrytectví měšťáků sehrál v době moderního průlomu významnou roli odkaz Sørena Kierkegaarda.

Literárnímu dění v Dánsku vévodila v 70. a 80. letech inspirativní osobnost Georga Brandese, který kolem sebe vytvořil magnetizující intelektuální prostředí. Nejvýraznější dánská díla moderního průlomu jsou z oblasti prózy. Prvním významným představitelem nové literatury se stal Jens Peter Jacobsen, značně neortodoxní naturalista, který se ve svých textech nevyhýbal lyrickým prvkům. Impresionistický styl oproštěný od vypravěčských komentářů vyznával Herman Bang. Snad nejvíce odpovídá běžným definicím naturalismu tvorba Henrika Pontoppidana, který svá nejlepší díla v intencích moderního průlomu psal i v 90. letech a po přelomu století. Brandesův program načas naplňoval i významný básník Holger Drachmann, jemuž však poetika moderního průlomu začala brzy připadat jako příliš svazující.

GEORG BRANDES

Přestože Georg Brandes (1842–1927) není autor krásné literatury, ale kritik a esejista, v knihách dějin skandinávských literatur mu je často věnováno samostatné heslo. Již to vypovídá o jeho významu. Brandes je bezesporu nejvýznamnějším severským kritikem všech dob. Minimálně po dvě desetiletí byl nejen nejvlivnějším arbitrem kulturního života Skandinávie, ale i známou osobností evropského formátu. Vedle zahájení éry moderního průlomu lze za jeho druhý nejvýznamnější počin považovat objevení Nietzscheho a jeho uvedení do severské i evropské kultury.

Brandes se narodil v Kodani ve svobodomyslné rodině židovského obchodníka a od první poloviny 60. let byl vyhraněný ateista. V druhé polovině šesté dekády vykrystalizovalo jeho realisticko-naturalistické pojetí literatury díky četbě Taina a Sainte-Beuvea. V roce 1870 obhájil dizertační práci o Tainovi s názvem *Francouzská estetika našich dnů* (Den franske Æsthetik i vore Dage), v níž se k předmětu svého pojednání stavěl kladně i kriticky. Za hlavní problém Tainových teorií považoval setrvávání na romantickém pojetí génia.

Cesty po Anglii, Itálii a Francii v letech 1870–1871 mu otevřely nové obzory a učinily z něho nesmiřitelného kritika domácích poměrů. Na podzim roku 1871 zahájil na kodaňské univerzitě přelomovou sérii přednášek, které vyšly v šesti svazcích s názvem *Hlavní směry v literatuře 19. století* (Hovedstrømninger i det nittende Aarhundredes Litteratur, 1872–90; česky vyšel v r. 1894 svazek *Romantická škola ve Francii* – Den romantiske Skole i Frankrig, 1881). V přednáškách vykresloval nedávný vývoj evropské literatury na pozadí boje mezi liberálními a reakčními myšlenkami. Hlavním záměrem byla konfrontace evropských literatur (anglické, francouzské a německé) s literaturou dánskou, která ze srovnání vycházela jako zaostalá a konzervativní. Spíše než jako literárněhistorická pojednání se z dnešního pohledu Brandesovy přednášky jeví z velké části jako polemická agitace za svobodu myšlení, politický liberalismus a literaturu, která by těmto ideálům dostála. Úvodní přednáška obsahuje již zmíněný požadavek literatury, která by měla „předkládat problémy k diskusi".

Brandesovy přednášky vyvolaly u některých nadšení, u jiných nevoli, jež mu mimo jiné znemožnila získat na univerzitě profesuru. Unaven neustálým bojem se záští konzervativních kruhů (univerzita, církev, tisk) a zklamán krachem literárního časopisu, který vydával s bratrem Edvardem (1847–1931), odjíždí v roce 1877 z Dánska a usazuje se v Berlíně. Nadále přispívá do různých periodik a píše knihy, mimo jiné monografii *Søren Kierkegaard* (1877, č. 1904), která byla v zahraničí, kde se dočkala několika překladů, po dlouhou dobu základním pramenem informací o tomto mysliteli. Po návratu z Berlína v roce 1882 je mu již Dánsko nakloněno více než dříve, avšak on sám mezitím prošel novým formativním obdobím a ke svým původním myšlenkám nyní zaujímá kritický odstup.

Vydává sice ještě knihu *Autoři moderního průlomu* (Det moderne Gjennembruds Mænd, 1883), v níž zpětně podává obraz literatury, kterou inicioval (kniha nabízí mimo jiné portréty J. P. Jacobsena, Drachmanna, Ibsena a Bjørnsona); z tohoto textu pochází i název celého období. Je to však i ve smyslu jeho

osobního vývoje studie retrospektivní. Stále více se distancuje od prvoplánově angažované literatury a některé spisovatele dokonce kritizuje právě za jejich naturalismus (zvláště v polemice s Bangem v roce 1883). Brandes byl vždy velký individualista, a nebylo mu tedy příliš po chuti, že vlastně založil literární školu, navíc byl vždy rád o něco vpředu před ostatními.

Jeho individualismus v této době získává nové silné impulzy: v druhé polovině 80. let objevuje Brandes dílo německého filozofa Friedricha Nietzscheho. Na jaře roku 1888 uvádí Nietzscheho myšlenky do Skandinávie v pěti veřejných přednáškách na kodaňské univerzitě a v následujícím roce ve studii „Aristokratický radikalismus" („Aristokratisk Radikalisme"). Zde se nadobro rozchází s realismem a naturalismem jako s literaturou průměrnosti a hlásá, že pravé umění se nemůže spokojit s analýzou problémů obyčejného života a s tvorbou podle předem daných norem, nýbrž musí být radikálně jedinečné. V tomto pohledu na umění sehrála ústřední roli nietzschovská myšlenka výjimečných lidí, duchovní aristokracie; v Nietzscheho pohrdání lidskými masami a křesťanskou „morálkou otroků" se do velké míry odráželo Brandesovo vlastní smýšlení.

Podle kritikova nového kréda má spisovatel být především velkou osobností, jejíž umění musí být nekompromisní, nezávislé a jedinečné (zde se do Brandesova díla vkrádá myšlenka romantického génia, kterou původně u Taina zavrhoval). Tento přístup k literatuře se na Severu výrazně projevil v 90. letech a nechali se jím inspirovat mimo jiné August Strindberg a Knut Hamsun. V duchu myšlenky, že kulturu vytvářejí pouze velké osobnosti, napsal Brandes i většinu následujících prací, zvláště řadu monografií o velikánech světové kultury (např. o Shakespearovi, Goethovi, Voltairovi a Michelangelovi).

V novém století již Brandes nebyl ve středu literárního dění, i když jeho polemiky nadále vyvolávaly ostré reakce. Dopad jeho aktivit na vývoj literatury v posledních třech desetiletích 19. století se ovšem zpětně jeví jako nezměrný. Brandes ovlivnil většinu významných autorů skandinávské literatury tohoto období, včetně Ibsena, Strindberga a Hamsuna. Zasloužil se jak o uvedení nových myšlenek do Skandinávie, tak o objevení několika výrazných spisovatelů a o propagaci skandinávských autorů v Evropě – šíření severských literatur napomohly jeho osobní kontakty s mnoha důležitými osobnostmi evropské kultury (zvláště francouzskými). Význam objevení Nietzscheho přesahuje hranice Skandinávie. Nietzsche byl v té době i v Německu ještě víceméně neznámý, Brandes na něj však upozorňoval po celé Evropě, ať už v dopisech či v osobních stycích na svých častých cestách.

Brandes byl vzhledem ke své konfliktní povaze kontroverzní osobnost: měl potřebu provokovat, byl ješitný, žárlivý a k mnoha lidem bezohledný, takže si lehce dělal nepřátele. Poté, co čas z jeho literárněhistorických prací odvál balast jednostranných polemik a manipulativní rétoriky, se ukazuje, že nebyl významným literárním badatelem, avšak mnohé jeho literární kritiky a eseje jsou dodnes čtivé díky pronikavé psychologické analýze a smyslu pro pregnantní formulace.

JENS PETER JACOBSEN

Propojení literatury a přírodních věd, charakteristické pro ideové východisko moderního průlomu, se zřejmě nejvíce odráží v osobnosti Jense Petera Jacobsena (1847–1885). Jacobsen byl botanik, a jeho znalosti přírodních věd tudíž rozhodně nebyly z druhé ruky. Darwina měl prostudovaného velice detailně, mimo jiné i proto, že v první polovině 70. let obě jeho hlavní díla přeložil do dánštiny. Četba Strausse a Feuerbacha ho utvrdila v ateismu – ten sehrál v jeho tvorbě stěžejní roli. Přestože Brandesovy přednášky měly velký vliv na usměrnění jeho literárního talentu, Jacobsen nikdy nebyl jednostranným stoupencem Brandesova programu, na to byl příliš velký estét se zálibou v lyričnu a psychologii. Zřejmě i proto je možná nejoriginálnější (a mimo Skandinávii nejznámější a nejvlivnější) dánský prozaik moderního průlomu a jeho dílo se dodnes těší čtenářské i literárněvědné pozornosti.

V roce 1872 publikoval novelu *Mogens* (č. 1910, 1963), kterou lze považovat za první prózu moderního průlomu vůbec. Poprvé se tu v severské literatuře objevuje postava, která se namísto společenskými konvencemi řídí pudy. Mogens je živočišně jednající mladík, ale také velký snílek, jehož osobní vývoj je, podobně jako v autorově románu *Niels Lyhne*, určován postupným zklamáním ze skutečnosti. Od animální smyslovosti se nakonec propracuje k erotickému vztahu, v němž panuje rovnováha mezi přírodními a kulturními impulzy, a tento vývoj je v textu naznačen jako šťastný. Vzhledem k darwinovské tematice přirozeného výběru a důrazu na pudovost je sice novela v tainovsko-brandesovském pojetí v dánské tradici nazývána naturalistickou, avšak obsahuje řadu romantických prvků, kterými se běžné realisticko-naturalistické poetice vymyká.

Mogens je poslední Jacobsenovou prací se šťastným koncem. V roce 1873 se spisovatel dozvídá, že má tuberkulózu (které nakonec po dvanácti letech pod-

lehne), a v následující tvorbě zesilují motivy smrti, pomíjivosti lidského štěstí a plynutí času jako znamení lidské zkázy. Touhy a naděje většinou zůstávají nenaplněny, rovnováhu mezi přírodou a kulturou již nelze nalézt. Člověk je ve vleku nemilosrdného fungování přírody. To vede v lepším případě k rezignaci, v horším případě k zoufalství.

Z Jacobsenova rozsahem nevelkého díla vynikají zejména jeho dva romány. První z nich, *Paní Marie Grubbová* (Fru Marie Grubbe, 1876, č. 1911, 1947, 1986), s podtitulem „Interiéry ze 17. století", je novým zpracováním příběhu, který vychází z historické skutečnosti a v dánské literatuře byl zpracován již Ludvigem Holbergem (1684–1754) a Steenem Steensenem Blicherem (1782–1848). Je to příběh ženy ze šlechtického rodu, která se postupně propadne až na dno společnosti. Pád je u Jacobsena dán tím, že se protagonistka proviní proti společenským konvencím, protože jde za svými city – nikoli za city romanticky vznešenými, nýbrž za takovými, které jsou v intencích naturalismu úzce spojeny s pudy. Klíčovou roli tedy v románu hraje tělesnost a animálnost. Přes svoji degradaci nakonec Marie Grubbová nad společností v jistém smyslu vítězí, protože se nechala vést přirozeností a našla tak muže, který jí vyhovuje.

Ačkoli jde o román historický, úzce se týkal otázky osvobození ženy od společenských konvencí, otázky, o níž se v 70. letech hodně debatovalo. Marie Grubbová se projevuje jako silná, sexuálně emancipovaná žena. Román je inspirován Flaubertovou *Paní Bovaryovou*, a to tematicky – žena, která jde za svým snem, klesne v očích společnosti – i snahou o stylistickou a formální preciznost; v obou případech se však Jacobsen od Flauberta odlišuje: protagonistka dánského díla je silnější osobnost než paní Bovaryová a Jacobsenův styl je lyričtější.

Jacobsen pracuje s žánrem historického románu nově. Ve srovnání s historickými romány ve stylu Waltera Scotta, které se v Dánsku od doby romantismu těšily velké oblibě, jsou popisy postav a místa děje v *Paní Marii Grubbové* realističtější a psychologie postav komplexnější. Z hlediska sestupného vývoje protagonistky lze román označit i za typicky naturalistický bildungsroman naruby.

O tom, že naturalisté často líčí život jako nesmyslný chaos přírodních sil, svědčí mimo jiné i další Jacobsenův román *Niels Lyhne* (1880, č. 1891, 1922, 1963), v němž je tento chaos explicitně pojmenován jako „nahodilost bezútěšného bytí". Protagonista, z něhož se stane ateista (Jacobsen chtěl původně toto slovo použít pro název románu), se snaží najít identitu sám v sobě, bez berli-

ček tradičních záruk, jako jsou náboženství a společenské konvence. Tato snaha je však neúspěšná. Niels je básnická povaha, snílek, jehož sny se postupně zhroutí – jejich uskutečnění brání tvrdá realita, která zničí jeho spisovatelské ambice i milostné vztahy. V okamžiku osobní tragédie protagonista dokonce zradí i své ateistické přesvědčení. Stejně jako Jacobsenův první román má i *Niels Lyhne* sestupnou strukturu obráceného bildungsrománu a hraje v něm důležitou roli sexualita. Základními body kompozice jsou Nielsovy vztahy ke třem ženám, vztahy, které končí zklamáním – všechny ženy se od něho v důsledku tlaku společenských konvencí odvrátí.

Román vypovídá o tom, jak je obtížné zbavit se konvencí minulosti a žít s vědomím, že neexistují žádné absolutní hodnoty. Tím, že Niels nakonec zakolísá i ve svém ateismu, tj. v poslední jistotě, na které lpí, ztrácí definitivně iluzi vlastní identity a rozhodne se ukončit život dobrovolným odchodem do války. Jeho smrt v důsledku zranění utrpěného ve šlesvicko-holštýnské válce je symbolickým vyjádřením pocitu celé generace, která kvůli událostem roku 1864 ztratila poslední romantické iluze.

Na rozporu mezi romantismem a realismem je vystavěn i základní ideový konflikt románu a psychologie hlavní postavy. Protagonistův osobní vývoj je dědičně předurčen, Niels zůstává navždy rozpolcený mezi nepraktickým snílkovstvím (vliv matky) a vegetativní přízemností (vliv otce). Celý život se pouze připravuje k „rozletu“, k němuž nikdy nedojde, protože nemá dostatek fantazie a odvahy. Nerozhodný snílek typu Nielse Lyhna byl v pozdější dánské literatuře po dlouhou dobu častý topos.

Běžným definicím naturalistické prózy se oba Jacobsenovy romány vymykají především výraznou lyrizací jazyka. Autor používá romantický styl plný ornamentálních metafor a přirovnání. Romány navíc nemají příliš široký společenský záběr; historické události jsou spíše v pozadí a vypravěč se více soustřeďuje na vylíčení psychologie postav v rámci konkrétních dějových scén. Vzhledem k oběma těmto skutečnostem bývá Jacobsenův styl často označován jako impresionistický; literární badatelé poukazují na jistou spřízněnost s Turgeněvem, který byl v té době na Severu populární.

Podobně pesimistická jako zmíněné romány je i většina povídek, které autor v roce 1882 vydal společně se svou debutovou prací ve svazku *Mogens a jiné povídky* (Mogens og andre Noveller, č. 1963 pod názvem Dva světy). Stejně jako v těchto povídkách, i v Jacobsenových impresionistických básních – většina z nich vyšla až posmrtně ve sbírce *Básně a náčrty* (Digte og Udkast, 1886) – vystupuje příroda převážně jako hrozivý element.

Jacobsen se nikdy nenechal spoutat požadavky Brandesova literárního programu a zůstal svůj. Přestože se (zvláště v románu *Niels Lyhne*) zabýval otázkami, které Brandes spisovatelům vytyčil, žádné řešení společenských problémů nenaznačoval. Více ho zajímala psychologie jedince. Ponorem do temných stránek lidské duše spojených se sexualitou předjal Jacobsen literaturu 90. let. Vedle mistrně propracované psychologie postav je hlavním zdrojem neutuchajícího zájmu o jeho dílo impresionistický styl plný smyslových podnětů a lyrických nálad. Především tímto zapůsobil i na mnoho osobností v zahraničí – mezi nimi byli Rainer Maria Rilke, Stefan Zweig, Thomas Mann, Robert Musil, Arnold Schönberg a Sigmund Freud, u nás pak například Machar, Šrámek a Šalda.

HERMAN BANG

Hlavním zastáncem impresionistického stylu v dánské próze moderního průlomu byl Herman Bang (1857–1912). Jeho dílo se neopírá o žádnou víru v možnost zlepšení dané společenské situace; dominantní náladou jeho textů je pesimismus a fatalismus. Temnotu beznaděje však zmírňuje soucit, který autor svým tragickým postavám prokazuje, i když někdy za cenu zvýšené melodramatičnosti. V mládí se marně pokoušel o hereckou dráhu, později se stal velmi úspěšným divadelním režisérem. Brzy si vydobyl renomé jako novinář, a to novinář břitkého pera; proslul kritikami literárních a dramatických děl. Jelikož psal pro konzervativní tisk a obhajoval netendenční literaturu, stál většinou proti Brandesovi. Protože byl homosexuál, jako spisovatel se vzhledem ke společenským předsudkům nedočkal ve své době velkého uznání. Marginalizované postavení homosexuála se odrazilo i v Bangových dílech: často se zabývají osudy osamělých vyděděnců. Většinu života autor strávil mimo Dánsko a zemřel během přednáškového turné v USA.

Spolu s Jacobsenem je Bang nejvýznamnější dánský impresionista moderního průlomu. Na rozdíl od svého kolegy podroboval Bang svůj styl reflexi v literárněkritických článcích a měl propracovanou teorii realistického způsobu psaní, kterou zhruba od roku 1885 úzkostlivě dodržoval. Hlas autorského vypravěče je v jeho textech zásadně neutrální a jeho výskyt spíše sporý, místo toho se vše vyjevuje skrze jednání a mluvu postav. Na rozdíl od více psychologizujícího vypravěče Jacobsenova se Bangův vypravěč často omezuje na pouhé referování viditelného a slyšitelného, zbytek textu vytvářejí dialogy v přímé

řeči. Namísto aby fiktivní skutečnost byla vyprávěna (v užším slova smyslu), je prezentována spíše scénicky. Při čtení textu psaného tímto způsobem může čtenář nabýt pocitu, že drží v ruce divadelní text se scénickými poznámkami, případně filmový scénář. Proto se o Bangově vypravěčském stylu také mluví jako o dramatické či filmové technice, on sám hovoří o „scénickém románu". Zatímco u Jacobsena můžeme mluvit spíše o impresionismu popisném, Bangovi šlo především o zachycení života v pohybu. Je zřejmé, že se v tomto způsobu psaní projevila autorova láska k divadlu, a není zcela bez souvislosti, že v době, kdy žil, procházela překotným vývojem fotografie a zrodil se film (v polovině 90. let).

Spisovatel vychází z románové estetiky francouzské, kterou velice dobře znal a propagoval ve svých článcích. Bang se snaží o objektivní popis skutečnosti v duchu Flaubertova požadavku, aby se autor ve svém díle neprojevoval. Za líčenou skutečností by měly zcela zmizet stopy autorovy pečlivé práce s kompozicí, zápletkami a psychologií postav. Podobně jako norský prozaik Jonas Lie, kterého považoval za svůj vzor, nechtěl Bang psát literaturu polemickou a tendenční. V tom se zásadně rozcházel s Brandesem, který od literatury žádal angažovanost. Spisovatel se vůči Brandesovi zřetelně vymezil v knize vybraných novinových článků o literatuře *Realismus a realisté* (Realisme og Realister, 1879). Bang pojímal realismus výlučně jako metodu ztvárnění skutečnosti, odmítal jej definovat ideologicky. Realismus by podle něho neměl navádět k morálním soudům, ty si má každý čtenář vytvořit sám.

Prvním Bangovým dílem je Zolou inspirovaný román *Beznadějná pokolení* (Haabløse Slægter, 1880, č. 1906, 1927), líčící postupný úpadek jedné rodiny. Hlavním protagonistou je dekadentní umělec, postava, kterou Bang uvedl do dánské literatury. Důraz, jaký autor pokládá na dědičnost, činí z tohoto příběhu rodové degenerace jeho nejdarwinističtější dílo. Kniha vyvolala skandál kvůli ohrožení obecné mravnosti, konkrétně především z důvodu otevřeného líčení sexuální touhy (včetně incestní), a byla úředně zabavena. Pohlavní pud hraje negativní úlohu i v následujícím románu *Faidra* (Fædra, 1883).

Vedle románů tvoří významnou část Bangova díla povídky a novely, zejména ty zahrnuté ve svazcích *Výstřední povídky* (Excentriske Noveller, 1885) a *Tiché existence* (Stille Existenser, 1886). V obou sbírkách se autor zabývá tragickými osudy obyčejných lidí, jejichž sny se nikdy nenaplní; jsou to většinou společenští outsideři a citlivé duše.

Takovým člověkem je i postava Katinky Baiové z rozsáhlé novely *U cesty* (Ved Vejen, 1886, č. 1912, 1977), zahrnuté do svazku *Tiché existence* a pova-

žované za jeden z vrcholů Bangovy tvorby. Jde o příběh beznadějné lásky na pozadí maloměstského manželství dvou lidí, kteří se k sobě nehodí. Děj je zcela banální: Katinka, manželka přízemního a necitlivého přednosty železniční stanice, se zamiluje do správce Huuse, jenž dočasně pracuje v jejich kraji; po vzájemném vyznání lásky se oba rozhodnou sotva započatý vztah ukončit, Huus odjíždí, Katinka chřadne a nakonec umírá na tuberkulózu, avšak rovněž na nenaplněnou lásku. Katinčin osud je determinován prostředím i povahou. Malé poměry, z nichž vyšla, jí nedovolily vdát se za člověka, kterého by opravdu milovala, a maloměsto, v kterém žije, brání rozvinutí její citlivé povahy. Povahově je Katinka zakřiknutá, stydlivá; tato přirozenost ji také předurčuje k všeobecné rezignaci na životní sny a ke zmíněnému smutnému konci. Beznadějný fatalismus, s jakým Katinka přistupuje k životu, je vlastní i jiným postavám z dalších Bangovým děl, znovu se objevuje například v pozdější sbírce povídek o „tichých existencích" *Pod jhem* (Under Aaget, 1890).

V novele *U cesty* došla Bangova impresionistická technika zřejmě nejpůsobivějšího uplatnění. Čtenář si dovozuje psychologii postav prakticky jen z jejich promluv a chování. Bang vykresluje široké spektrum obyvatel městečka a v jednotlivých scénách nabízí zlomky, z nichž si čtenář sám sestaví mozaiku místní komunity. Použitá technika tak účelně slouží k zachycení všednosti života na maloměstě s typickými postavičkami, které míjí plnohodnotný život. Převažujícími náladami textu jsou rezignace a melancholie.

Ještě širší společenské spektrum s postavami z různých vrstev zobrazuje román *Štuk* (Stuk, 1887), který se od ostatních Bangových děl značně liší. Je to vlastně první dánský kolektivní román – hlavní postavou je město Kodaň, respektive její obyvatelstvo. Velikášská snaha Kodaně o překonání provinčnosti a o vytvoření moderního velkoměsta je tu prezentována jako falešná a marná. Ústředním symbolem této snahy je stavba na kodaňské poměry předimenzovaného divadla, které nakonec zbankrotuje. V metropoli je sice spekulativně vytvořen umělý hospodářský růst, ale pod ním je společnost shnilá. Štuk v tomto ohledu funguje jako metafora společenské fasády: stejně jako se pod zdobnou omítkou rozpadá nekvalitně postavená budova, zakrývá pozlátkový povrch soudobé společnosti její duchovní prázdnotu a morální prohnilost. V románu uvádí Bang do skandinávské literatury postavu „flâneura" (převzatou z franc. literatury), světáka, který zabíjí čas procházkami městem.

Dalším významným dílem je román *Tina* (Tine, 1889, č. 1919, 1920), jehož děj se odehrává roku 1864 v jižním Jutsku v době šlesvicko-holštýnské války. Tina je služkou u místního lesního, který ji svede, avšak když Tina zjis-

tí, že ji lesní nemiluje a pouze ji sexuálně využil (kvůli válce poslal manželku na delší dobu pryč), utopí se. Příběh se proplétá s obrazy z bojiště a text tak tematicky propojuje tragédii individuální s tragédií národní. *U cesty* a *Tina* jsou dnes Bangova nejčtenější a nejuznávanější díla.

Další ženskou postavu, jejíž citlivou duši pošlape muž, který ji pouze využije, ztvárňuje Bang v románu *Ludvíkov* (Ludvigsbakke, 1896, č. 1918). Otevřenost, s jakou autor líčí cynické a hrubé aspekty jejich vztahu, připomíná neúprosné líčení Strindbergovo. Na přelomu století píše Bang dva životopisné poetické romány *Bílý dům* (Det hvide Hus, 1898) a *Šedý dům* (Det graa Hus, 1901, č. 1908), v nichž hrají hlavní úlohu autorovy vzpomínky na dětství.

Autobiografický základ mají i poslední dva spisovatelovy romány. Oba pojednávají o umělcích. *Michael* (Mikaël, 1904, č. 1919) se zabývá vztahem francouzského malíře k jednomu z jeho žáků. Bang se tu pokusil zašifrovaně pojednat téma homosexuality. Hlavní postavou románu *Bez vlasti* (De uden Fædreland, 1906) je maďarský houslista, který poté, co je okouzlem Dánskem, v něm chce najít novou vlast, ale nakonec prohlédne malost místních poměrů. Oba romány představují Banga jako autora již za zenitem a trpí mimo jiné stylistickým manýrismem.

Pro českého čtenáře je zajímavé, že několik Bangových menších prací je inspirováno jeho pobyty v Praze v letech 1886–1887 a 1904. Dojmy z české metropole se objevily v autorových novinových reportážích a črtě „Štědrý večer v cizině“ („En Juleaften i det Fremmede“, 1887), a daly popud ke vzniku sbírky *Pod jhem*.

HENRIK PONTOPPIDAN

Dalším významným autorem, který nevěřil v obrodnou sílu literatury v brandesovském pojetí, byl Henrik Pontoppidan (1857–1943). Narozdíl od Banga byl však mnohem sociálněji a političtěji zaměřený spisovatel a jeho realistické líčení je zcela nesentimentální. Narodil se v rodině přísného jutského faráře a s vlivem rodinného prostředí se později vyrovnával i ve své tvorbě. Načas pracoval jako učitel na jedné z takzvaných lidových vysokých škol – „folkehøjskoler“ (instituce zakládané od 40. let na popud dánského romantického spisovatele, kněze a pedagoga N. F. S. Grundtviga /1783–1872/ s národně-obrozeneckým cílem povzbudit ducha lidové kultury a poskytnout praktické vzdělání venkovskému obyvatelstvu); s touto prací se však rozloučil, protože

mu vadilo její křesťanské pojetí. Měl velmi rád přírodu a venkovský život, ale brzy vystřízlivěl z grundtvigiánských představ, že vesnický lid představuje obrodnou společenskou sílu.

Ve srovnání s díly Jacobsenovými a Bangovými se Pontoppidanovy texty jeví jako klasické příklady realisticko-naturalistické prózy, a to jak z hlediska širokého historicko-společenského záběru, tak z hlediska vyprávěcího stylu – Pontoppidan dovedl k dokonalosti realisticky průzračný, nepoetický styl. Jeho prózy nejsou tendenční, vše ukazují z více pohledů; v nejlepších dílech většina postav – a zvláště se to týká postav hlavních – není ani zcela záporná, ani zcela kladná. Jeho texty vyjadřují touhu po osvobození jedince, ale současně vyvolávají dojem, že je téměř nemožné toho dosáhnout; osudy lidí jsou determinovány prostředím. Pontoppidan se tak distancoval od úzce definovaných reformních požadavků hlásaných Brandesem. Současně je přesáhl i větším zájmem o nitro postav a jejich duchovní hledání. Vytvořil přitom řadu postav velkých individualistů bojujících s existenciálními iluzemi i deziluzemi, majícími ibsenovské rozměry. Přestože názorově tíhl k naturalistickému determinismu a kulturnímu pesimismu, ve vývoji jeho díla lze vypozorovat, že víra v nutnost hledání lidské svobody ho nutila překračovat hranice naturalismu a naznačovat naléhavost duchovně jej překonat – zvláště se to týká prací, které psal po přelomu století. Jelikož byl sžíravý kritik a hořký satirik celé společnosti, nad kterou se cítil nietzschovsky povznesen, neměli ho Dánové příliš v lásce. Nicméně jako žijící klasik dánské literatury dostal v roce 1917 Nobelovu cenu za literaturu, ačkoli se o ni musel dělit s Karlem Gjellerupem, podstatně méně důležitým dánským realistou.

Pontoppidan psal zpočátku především povídky. Už název první sbírky *Přistřižená křídla* (Stækkede Vinger, 1881) naznačuje tematiku, která bude pro jeho dílo typická: zhacená touha či sen povznést se nad poměry, z nichž člověk vychází. Mnoho raných povídek je umístěno na venkov a spisovatel v nich líčí tamní sociální poměry, přičemž jeho sympatie jsou na straně vesnického proletariátu, který bohatnoucí sedláci bezostyšně vykořisťují. To ukazují zejména sbírky *Vesnické obrázky* (Landsbybilleder, 1883) a *Z chatrčí* (Fra Hytterne, 1887), v kterých autor líčí drsné sociální podmínky na venkově se syrovostí na svou dobu nezvykle chladnou.

V povídkové sbírce *Oblaka* (Skyer, 1890) ostře kritizoval politickou situaci v zemi, a to v příbězích z města i vesnice. V 80. letech vládla v Dánsku konzervativní a autoritářská vláda J. B. S. Estrupa; zvláště v takzvané době provizoria („provisorietiden“, 1885–94), tj. v době provizorních zákonů neschvále-

ných parlamentem, porušovala principy parlamentní demokracie. Jelikož však pro Pontoppidana je vždy charakteristické, že ukazuje problémy z více stran, kritiku zde sklízejí konzervativci i liberálové.

V roce 1894 autor publikoval slavnou skicu „Orlí let" („Ørneflugt"), která ironicky obrací známý andersenovský příběh ošklivého kačátka. Orlí mládě vyrůstá s přistřiženými křídly v zajetí na farském dvorku; když mu nakonec křídla dorostou, pokusí se uletět do volné přírody, kam je táhne jeho přirozenost. Návyk na pohodlí na faře však orla přinutí k návratu, při kterém je zastřelen coby domnělý dravec. Pod Pontoppidanovým perem se tak romantický Andersenův příběh mění v naturalistickou alegorii o předurčenosti prostředím. Umístění formujícího prostředí na faru navíc symbolizuje svazující náboženství ochromující vůli ke svobodě. Tyto prvky jsou příznačné i pro autorovy větší texty.

Pontoppidan napsal řadu kratších i delších próz, ale nejvýznamnější díla představují tři rozsáhlé romány *Země zaslíbená* (Det forjættede Land, 1891–95), *Šťastný Per* (Lykke-Per, 1898–1904, č. 1980) a *Říše mrtvých* (De Dødes Rige, 1912–16). Jsou to naturalistické texty se širokým společenským záběrem i psychologicky propracovanými osudy jednotlivců. Hlavní postavou prvně zmíněného románu je pastor Emanuel Hansted, zanícený náboženský idealista, kterého jeho neústupnost ve víře dožene k šílenství. Z městského prostředí se odstěhuje na venkov, jeho „návrat k přírodě" se však nezdaří. Postupně opouští všechny své blízké, protože nejsou dostatečně zbožní, jeho představy o vlastním mesiášství se mění v pomatení a přivedou ho až do blázince. Podobně jako například v Ibsenově *Brandovi* je však hlavní postava ambivalentní – na jednu stranu nepříjemný fanatik, na druhou stranu člověk, který ve čtenáři vzbuzuje určité sympatie tím, že není polovičatý. Román je mimo jiné hořkou satirou na grundtvigiánství a jeho název je samozřejmě ironický.

Šťastný Per je z Pontoppidanových románů nejautobiografičtější. Hlavní postava, Per Sidenius, se stejně jako autor sám narodí v jutském maloměstě v přísném náboženském prostředí, z kterého se snaží vymanit; proti otci, pietistickému faráři, se vzbouří mimo jiné tím, že se namísto teologie rozhodne studovat techniku. Při studiích v Kodani začne pronikat do velkoměstské společnosti a buduje si kariéru. Román ale ukazuje, že Per není schopen vzdorovat duchovnímu dědictví, které si s sebou nese do života, což se projevuje v jeho polovičatosti, neschopnosti jednat a dát najevo city. Všechny jeho plány ztroskotají. Postupně sice prochází různými vrstvami společnosti, na jejímž žebříčku stoupá stále výš, ale nakonec vše ztratí a uteče se k prostému venkov-

skému životu v rodném Jutsku. V náboženství, od něhož se původně odvrátil, konečně dosáhne štěstí a objeví sám sebe. Stejně jako v případě *Země zaslíbené* je název románu (v překladu by mohl znít i *Per šťastlivec* nebo jenom *Šťastlivec*) ironický a podobně jako v „Orlím letu" se ironie zakládá na narážce na dílo H. Ch. Andersena. Andersenova stejnojmenná novela (Lykke-Peer, 1870, č. 1975) představuje variaci příběhu ošklivého kačátka, idealistické vyprávění o společenském vzestupu synka z chudé rodiny, který se stane slavným zpěvákem a tak se mu splní všechny sny. Pontoppidanův Per je naopak člověk prostředím předurčený k marnému snažení o vzestup a k nevyhnutelnému pádu.

Tento naturalistický bildungsroman je zdařilou kombinací široké společenské fresky s psychologicky silně individualizovaným příběhem o hledání identity. Na jedné straně text nesmírně detailně vykresluje různá prostředí dánské společnosti (ve městě i na venkově) v době velkých společenských změn v důsledku industrializace a rozvíjejícího se kapitalismu. V tomto ohledu je *Šťastný Per* také klíčový román, v němž současníci rozpoznávali skutečné předobrazy jednotlivých postav (např. postava dr. Nathana má předobraz v Georgu Brandesovi). Na druhé straně text podrobně přibližuje protagonistovo hledání vlastního já. Per se sice snaží spálit za sebou všechny mosty, ale v novém prostředí nemá zavržené duchovní hodnoty čím nahradit, zůstane vykořeněný. Pontoppidan tak prostřednictvím Perovy postavy kritizuje duchovní prázdno materialisticky orientované moderní společnosti. Text ve čtenáři střídavě vyvolává sympatie i antipatie vůči Perově osobě. Právě díky individualizovanému příběhu existenciálního hledání se román povznáší nad pouhou kritickou dobovou fresku a má sílu upoutat i dnešního čtenáře.

Kolektivní román *Říše mrtvých* je rozhodně nejtemnějším a nejpesimističtějším ze zmíněných tří děl. Pontoppidan se v něm projevuje jako autor, který je i v novém století nadále nespokojen s domácím politickým a kulturním vývojem, přestože po roce 1901 v Dánsku začala fungovat parlamentní demokracie. Pontoppidan v románu odsuzuje prakticky celou soudobou dánskou společnost; líčí ji jako svět bez hodnot, svět, v němž lidé žijí v existenciální nicotě. Román má několik hlavních postav, pro něž je typická předurčenost osudů. Tito lidé se stále ženou za sobeckými cíli a nejsou schopni lásky k bližnímu. Hlavním nositelem této tragické lidské slabiny je politik Enslev. Pontoppidan ukazuje, že liberalistické myšlenky osvobození jedince, které jako by v roce 1901 konečně zvítězily, se v praxi zvrátily v narcismus. Egoismus moderní společnosti potlačuje přirozenou lásku k bližnímu. Neblahý vývoj je způsoben rovněž absencí strachu ze smrti; tato absence je výsledkem slábnoucí role

náboženství v hroutící se křesťansko-patriarchální společnosti, již Pontoppidan paradoxně sám tolik kritizoval. Lidé moderní doby realizují vůli k životu ve zvrácené podobě. Zatímco vzývají modlu svobodného rozvíjení životních sil, jsou podle autora ve skutečnosti mrtví.

HOLGER DRACHMANN

Zatímco Jacobsena, Banga a Pontoppidana lze bezpochyby označit za představitele poetiky moderního průlomu, malíř a spisovatel Holger Drachmann (1846–1908) do této kategorie spadá jen velmi okrajově, patří však k nejvýznamnějším dánským autorům té doby. Byl jedním z prvních, kteří se připojili k Brandesovu programu. Jeho radikální názory na sociální problémy ovlivnil pobyt v Anglii, kde mezi dělníky a uprchlíky potlačené Pařížské komuny vstřebával myšlenky socialismu. Sbírka *Básně* (Digte, 1872) představovala první sociálně uvědomělou a protikapitalisticky zaměřenou poezii v Dánsku. Drachmann se sice sbírkou uvedl do dánské literatury jako jeden z hlavních Brandesových stoupenců, ale inspiraci mu dávaly i jiné než jen sociální podněty. Byl individualistický bohém a měl značně nestálou povahu, což se mimo jiné projevovalo opakovaným střídáním radikálních a konzervativních pozic. Jeho tvorba je proto značně různorodá a rozpíná se od sociální kritiky přes erotické básně až k idylickým oslavám rodiny.

Do milostné poezie žánrově patří mimo jiné i jedna z autorových nejslavnějších básní „Sakuntala“, která vyšla jako součást románu o vztahu mezi silnou ženou a slabým mužem *Přebytečný* (En Overkomplet, 1876). V roce 1877 se v cestopisu *Z pohraničí* (Derovre fra Grænsen) Drachmann projevil jako nacionalista, což vedlo k roztržce mezi ním a brandesovci. V této fázi tvorby odmítal psát angažovanou literaturu. Jeho zřejmě nejznámější sbírka poezie z tohoto období nese název *Písně od moře* (Sange ved Havet, 1877). Jí si Drachmann získal pověst básníka moře a projevil se jako lyrik pracující nově se zavedenými formami – rytmus a emoce pro něho nyní byly natolik důležité, že narušovaly formální tradice.

V kontrastu s protiměšťáckými výpady v rané poezii se Drachmannova lyrika 80. let nese ve znamení hlásání rodinného štěstí. Na konci desetiletí však básník podléhá kouzlu populární kabaretní zpěvačky, která inspiruje sbírku *Kniha písní* (Sangenes Bog, 1889), a opouští svou druhou manželku i děti. Tuto změnu v jeho životě doprovází návrat do radikálních kruhů a smíření

s Brandesem. Autorovým posledním významným dílem je impresionistický román na faustovské téma *Upsaný* (Forskrevet, 1890).

Drachmann psal též romány a dramata (dodnes se hraje jeho pohádková hra *Byl jednou jeden král* /Der var engang, 1885, č. 1900/), ale jeho význam pro vývoj dánské literatury spočívá výhradně v poezii. Jazykovou brilantností, formální vynalézavostí, emotivním rytmem a snovou fantazií ovlivnil řadu současníků i dánských básníků pozdějších generací. Přestože se zpočátku proslavil jako autor moderního průlomu, zůstal navždy rozštěpený mezi konzervativními tradicemi a romantickým radikalismem.

DALŠÍ DÁNŠTÍ AUTOŘI MODERNÍHO PRŮLOMU

Snahou o realistické líčení skutečnosti zapadá mezi autory moderního průlomu i prozaik **Vilhelm Topsøe** (1840–1881), který se nicméně neztotožňoval s brandesovským politickým radikalismem. Svým netendenčním realismem ovlivnil Hermana Banga.

Jedním z nejbojovnějších zastánců ideových a uměleckých východisek moderního průlomu byl romanopisec a dramatik **Karl Gjellerup** (1857–1919), který se v raných románech zabýval především kritikou křesťanství a otázkou ateismu. V roce 1882 se však s brandesovským pojetím literatury rozešel a na rozdíl od Drachmanna se k němu již nevrátil. Jeho pozdější práce charakterizuje zvýšený zájem o iracionální stránky lidské psýchy a směřování k symbolismu, umělecky je ale kazí přemíra filozoficky těžkopádných pasáží. Přestože je dnes téměř zapomenut, po dlouhou dobu byl nejznámější dánský autor v Německu, také proto, že od roku 1892 žil v Drážďanech. V roce 1917 získal spolu s Pontoppidanem Nobelovu cenu za literaturu.

NORSKO

V Norsku přetrvávalo romantické dědictví nejdéle, jelikož teprve politické změny po roce 1814 poskytly příležitost k vytvoření národní literatury jako takové. Do doby romantismu nemělo Norsko vlastní literaturu (pokud odhlédneme od bohatých literárních tradic středověkých, které se zachovaly zejména v islandských zpracováních); literátů bylo málo, psali dánsky a zpravidla v dánském kontextu (viz např. v Norsku narozený Ludvig Holberg, většinou řazený do literatury dánské) – jejich texty vycházely vesměs v Kodani. První norští romantici se objevili teprve v 30. letech. Od 40. let hovoříme o takzvaném národním průlomu („Det nasjonale gjennombrudd"), tj. době národního obrození či národního romantismu. Literatura tohoto období byla svázána s politickou emancipací sedláků (započala v 30. letech), kteří tvořili převážné procento obyvatelstva. Konzervativní síly v zemi představovalo vysoké úřednictvo, které mělo v jistém smyslu postavení šlechty (ta v Norsku z historických důvodů neexistovala). V dané situaci se sedláci stali symbolem individuální svobody a hlavními nositeli demokratických idejí v zemi.

Politický liberalismus zaníceně obhajoval již v 30. letech nejvýznamnější norský romantický básník Henrik Wergeland (1808–1845). Čtyřicátá léta se nesla ve znamení sbírání lidové slovesnosti (hlavními osobnostmi byli sběratelé pohádek Peter Christen Asbjørnsen /1812–1885/ a Jørgen Moe /1813–1882/) a počínajících debat o nutnosti kodifikace vlastního národního jazyka. Ve školách se dosud učila norsky vyslovovaná dánština, kterou hovořila vzdělanější část městského obyvatelstva, zatímco většina lidí, zvláště na venkově, mluvila norskými dialekty dánštině značně vzdálenými. Možná východiska spisovné norštiny tak byla dvě: buďto kodifikovat „městskou" ponorštěnou dánštinu neboli dánskou norštinu, anebo na základě vesnických nářečí vytvořit jazyk vpravdě norský. Spory zastánců těchto dvou alternativ se rozvinuly v dlouho trvající jazykové boje, které v době moderního průlomu nabyly vyloženě politické podoby a v roce 1885 vyústily v oficiální uznání a zrovnoprávnění dvou úředních jazyků, *riksmålu* (v roce 1929 přejmenován na *bokmål*), čili dánské norštiny, a *landsmålu* (od roku 1929 *nynorsk* neboli novonorština), jazyka vytvořeného uměle Ivarem Aasenem (1813–1896) na základě venkovských dialektů. Jazykové boje mezi oběma tábory se výrazně promítly do dalšího vývoje norské literatury a v jistém smyslu neskončily dodnes.

Na rozdíl od Dánska a Švédska nemělo Norsko žádné rané předchůdce realismu. Za jedinou výjimku lze považovat Wergelandovu sestru Camillu Collettovou (1813–1895) a její román *Dcery vrchního* (Amtmandens Døttre, 1854–55, č. 1913), který pojednává o sňatcích z rozumu. Dílo tvoří významný milník z hlediska obsahového i formálního: jde o první norský román vůbec a zároveň první, jenž se zabývá soudobými společenskými problémy, a z hlediska formy se jedná o raně realistický román.

Vzhledem k tomu, že se Norům po roce 1814 otevřely zcela nové možnosti národního sebeutváření, včetně budování moderního politického systému, vládl v Norsku ještě v 70. letech mnohem větší optimismus ohledně možnosti společensko-politických změn než v Dánsku a Švédsku. To se v literatuře norského moderního průlomu (počátek lze datovat do r. 1875) projevilo větším idealismem, silnější vírou v jednotlivce a jeho činy, větší bojovností a tendenčností. Platí to zejména o období 1875–84, kdy v Norsku vrcholil boj za liberalismus a kdy spisovatelé měli takový vliv na politické dění a utváření veřejného mínění (zde hrála významnou roli nově zakládaná divadla), že se někdy hovoří o takzvané „poetokracii". Významní etablovaní spisovatelé dokonce dostávali od státu stálý plat (v modifikované podobě tato vymoženost přežívá dodnes).

Vlna optimismu opadá po roce 1884, kdy Norsko získává první liberální vládu, která však neplní předvolební sliby, chová se poměrně konzervativně, a slíbené reformy tak zůstávají na půli cesty. Ve společnosti zavládne pocit marnosti; spisovatelům se nyní víra v moc literatury změnit společnost jeví jako iluze a přiklánějí se k pesimistickému naturalismu. Literatura začíná zobrazovat jedince spíše jako nesvobodného tvora determinovaného přírodními zákony, které vládnou i ve společnosti.

Pro nejvýznamnější realisty moderního průlomu se v Norsku záhy ujalo označení „velká čtyřka" („de fire store"): Henrik Ibsen, Bjørnstjerne Bjørnson, Jonas Lie a Alexander Kielland. Převážně naturalistické je dílo Arne Garborga a Amalie Skramové.

HENRIK IBSEN

Nejvýznamnějším autorem norského moderního průlomu a nejvýznamnějším norským spisovatelem vůbec je Henrik Ibsen (1828–1906), považovaný za hlavního tvůrce realistického dramatu. Dodnes zůstává jedním z nejhranějších

světových dramatiků. Vzhledem k univerzálnosti témat a vynikajícímu vykreslení psychologických konfliktů jsou jeho dramata stále živá a aktuální.

Ibsenovy radikální názory na společnost se začínají formovat díky četbě a dojmům z událostí roku 1848. V roce 1850 píše své první drama *Catilina* (1850) a odjíždí do Christianie (dnešní Oslo, v letech 1877–1924 Kristiania), kde chce studovat, ale výsledky jeho maturity k univerzitnímu studiu nestačí. V té době píše pro radikální časopis a podporuje socialistické dělnické hnutí. Ve stejném roce zakládá slavný norský houslista Ole Bull (1810–1880) v Bergenu Norské divadlo (Det norske Theater) jako norskou alternativu k Dány ovládanému Christianskému divadlu (Christiania Theater) v hlavním městě. Na základě toho, že Christianské divadlo inscenovalo Ibsenovu historickou hru s námětem boje křesťanství s pohanstvím *Mohyla* (Kjæmpehøien, 1850), angažuje Bull Ibsena v bergenském divadle jako dramaturga. V roce 1852 se Ibsen díky stipendiu seznamuje s divadlem v Dánsku a Německu. Tato zkušenost je nesmírně cenná pro jeho další umělecký vývoj. V době bergenského angažmá píše Ibsen v duchu národního romantismu vesměs historické hry, někdy s folklorními prvky, například *Slavnost na Solhaugu* (Gildet paa Solhaug, 1856, č. 1928), *Paní Inger na Østrotě* (Fru Inger til Østeraad, 1857, č. 1928) a *Válečníci na Helgelandu* (Hærmændene paa Helgeland, 1858, č. 1929).

V letech 1857–64 žije Ibsen v hlavním městě, kde do roku 1862 pracuje jako šéf Christianského norského divadla (Christiania norske Theater) orientovaného na repertoár v domácím jazyce. Jeho hra *Komedie lásky* (Kjærlighedens Komedie, 1862, č. 1928) se setkává s odmítavou kritikou, protože satirizuje řadu obecně uznávaných společenských pravidel, zvláště těch, která se týkají manželství. Prvním z Ibsenových dramat, jež se dodnes hrají i mimo Norsko, jsou *Nápadníci trůnu* (Kongs-Emnerne, 1863, č. 1898, 1962), hra na námět ze středověku – boj o královský trůn mezi králem Haakonem Haakonsonem a jarlem Skulem – ovlivněná Shakespearem a staroislandskými královskými ságami. Ve srovnání s předchozími Ibsenovými historickými hrami se jedná o historické drama nového typu. *Nápadníci trůnu* jsou především psychologické drama, detailně vykreslující střet dvou různých povah. Haakon věří ve vlastní síly, ve svou vyvolenost, kdežto Skule neustále pochybuje, a proto nakonec v boji o trůn prohrává. Hra odráží Ibsenovy vlastní pochyby o svých schopnostech a rivalitu s Bjørnsonem. Drama také znamená zásadní přelom ve vývoji Ibsenovy práce s jazykem. Přestože už dříve napsal některá dramata v próze, používal pro navození historické atmosféry jazyk stylizovaný. V *Ná-*

padnících trůnu je jazyk moderní a vesměs hovorový. Tento prvek Ibsen později dále rozvine v realistických hrách ze současnosti.

V roce 1864 prožívá autor velké zklamání: skandinavismus, jehož byl zastáncem, se hroutí, neboť Norsko ani Švédsko nepomohou Dánsku ve šlesvicko-holštýnské válce. Ibsen je vlastí definitivně znechucen, opouští ji a až na několik kratších návštěv se nevrátí dalších dvacet sedm let, tj. až v roce 1891. Během dobrovolného exilu žije především v Římě, Drážďanech a Mnichově. V Římě píše dvě veršované hry *Brand* (1866, č. 1908, 1975, zkráceně a v próze pod názvem Brand – Oheň, 2010) a *Peer Gynt* (1867, č. 1913, 1994).

Ideové drama *Brand* Ibsena definitivně proslavilo po celé Skandinávii. Jde o příběh fanatického kněze, který je z náboženských důvodů schopen jakékoli oběti a totéž žádá i po ostatních. Podle Branda je třeba zříci se všech světských radostí a žít v neustálé úzkosti ze smrti, vlastní hříšnosti a božího trestu. Jeho nesmiřitelný idealismus nakonec způsobí, že ublíží i svým nejbližším. Ibsen hru napsal v roztrpčení z událostí roku 1864 jako kritiku norské malosti a neochoty dostát velkým ideálům, a takto i byla ve své době přijímána, avšak díky ambivalentnosti, jíž obdařil psychologii hlavní postavy, se mu podařilo vytvořit hru nadčasovou. Brand, jehož heslem je nekompromisní „všechno, nebo nic“, na jednu stranu ztělesňuje sympatický odpor proti polovičatosti, na druhou stranu představuje varování před obětováním lásky k bližnímu absolutním principům. Hra tak klade znepokojující otázky o možnostech, podmínkách a důsledcích uskutečnění ideálu.

Do ideového základu *Branda* se promítl vliv Sørena Kierkegaarda, přestože Ibsen znal jeho dílo jen zprostředkovaně. Brand bojuje za křesťanský ideál proti pokrytectví křesťanských mas a státní církve. Podněcuje lidi, aby se stali samostatně myslícími a jednajícími jedinci. Podobně jako Kierkegaard zavrhne na konci života oficiální církev a tvrdí, že „víra přísluší jen duši“.

Brand i *Peer Gynt* jsou veršované hry původně určené ke čtení a jako takové formálně ještě vycházejí z estetiky romantického dramatu, ale obsahově jsou již antiromantické. V *Brandovi* jsou národní minulost a tradice opakovaně traktovány jako neplodná historie, z níž nic nepovstává. *Peer Gynt* sice obsahuje mnoho folklorních prvků, ale v podstatě satirizuje romantickou glorifikaci norského lidu a utíkání se k minulosti. Hlavní postava je z rodu hloupých Honzů, na které se usměje štěstí, ale Ibsenovo použití této figury lidové slovesnosti má charakter perzifláže.

Přestože i alegorické drama *Peer Gynt* bylo napsáno jako kritika domácích poměrů, pouze z jiného úhlu pohledu (Brand představoval vše, co Norové

podle Ibsena nejsou, Peer Gynt měl naopak být esencí norské povahy), postupem času se stal jakousi norskou národní hrou i světovou klasikou. V Norsku je drama někdy považováno za nejlepší norské dílo všech dob a má podobný status jako například Goethův *Faust* v literatuře německé. Je to rozhodně Ibsenovo dílo nejpoetičtější a paradoxně možná i nejmodernější (přestože revoluci v dramatickém žánru způsobil Ibsen až svými realistickými hrami), neboť je lze interpretovat a inscenovat mnoha způsoby – světové divadlo již zažilo realistické, naturalistické, symbolistické, expresionistické a jiné adaptace *Peera Gynta*. Hra zůstává moderní i díky univerzálnímu tématu identity a důrazu na lidské nevědomí.

Ve srovnání s *Brandem* je *Peer Gynt* výrazově i významově bohatší a složitější, navíc má velký časový i geografický záběr (v předchozím dramatu jsou místo a čas děje poměrně omezené). Hra *Peer Gynt* je také žánrově velmi proměnlivá a je v ní nesrovnatelně více fantastických prvků, mnohem více mísí realitu s fantazií. Navíc je výrazně humornější.

Peer je ztělesněná polovičatost, nezodpovědný lhář a mluvka, který se nemá k činu a všem problémům se snaží vyhnout. Jeho hlavním povahovým rysem je egoismus, ve hře emblematicky vyjádřený heslem světa trollů „vystač si sám“ („vær deg selv nok“) – v protikladu k imperativu světa lidského „buď sám sebou“ („vær deg selv“). Peer se neustále mění podle situace, v níž se právě nachází, a nikdy žádnou identitu nezíská (stejně jako cibule, objevující se v posledním dějství, nemá protagonista žádné jádro), neboť nikdy důsledně nepřijme žádnou pozici za vlastní. Na konci děje mu tak hrozí, že bude symbolickou postavou Knoflíkáře roztaven na lžíci jako zmetek (spolu s další nepovedenou lidskou masou), jako někdo, kdo nepatří ani do nebe, ani do pekla. Knoflíkář mu též vyjevuje podstatu lidské identity: být sám sebou znamená zbavit se egoismu, být pro druhé. Tento životní princip ztělesňuje postava Peerovy milé Solvejg, představující mytickou ženu-matku či Pannu Marii (ale i Faustovu Markétku), prostřednictvím jejíž lásky protagonista v závěru hledá spásu. Téma ztráty identity tak v Ibsenově hře má nejen existenciální, ale i výrazně (křesťansky) etické dimenze.

Moderní aspekty a významový potenciál hry byly plně doceněny až po druhé světové válce. Do té doby se původně pětiaktová hra inscenovala ve většině případů v romantickém hávu bez čtvrtého dějství (občas dokonce i bez pátého). Již pro první jevištní provedení v roce 1876 Ibsen sám navrhl vypustit čtvrté jednání, aby délka představení byla únosná. Převážně takto se *Peer Gynt* hrál v Norsku i zahraničí a takto byl někdy i překládán (viz např. starší a vliv-

ný český překlad a úprava Bohumila Mathesia). Zkrácení však zásadně pozměňuje celkové vyznění hry směrem k sentimentální romantizaci a navozuje smířlivou atmosféru. Čtvrté dějství je jednoznačně nejmodernější částí celé hry. Je silně existenciální, zpodobňuje totální ztrátu identity a rozpad morální i psychické integrity (na konci jednání končí Peer v blázinci), a to zčásti až expresionistickými výrazovými prostředky. Toto dějství také ukazuje, že Peer, kterému je nyní již přes padesát, na Solvejg na dlouhá léta, respektive desetiletí, zcela zapomněl, což opět mírní sentimentálnost jejich shledání v dějství pátém (ani v něm si na ni do samého závěru hry nevzpomene), kdy je už bělovlasý stařec. Romantické interpretace hry nadlouho zakonzervovala i často používaná doprovodná hudba, kterou pro premiéru v roce 1876 napsal norský skladatel Edvard Grieg (1843–1907). Jeho romantické melodie jsou dodnes slavné, ale ke hře jako celku se příliš nehodí. Ze zmíněných důvodů se v podstatě antiromantické drama inscenovalo romanticky až zhruba do roku 1948, kdy se datuje první norské odsentimentalizované provedení. Český divák se prvního představení, které zahrnovalo i celé čtvrté dějství, dočkal teprve v roce 1994 (!) v Národním divadle v Praze.

Peer Gynt je poslední z Ibsenových dramat ve verších. V roce 1868 se autor přestěhoval do Německa, skrze něž se brzy poté proslavil ve světě. V následujícím roce vyšla komedie *Spolek mladých* (De unges Forbund, č. 1891, 1958), která aktuální společenskou kritikou předjímala autorova pozdější realistická dramata, avšak jejich kvalit ještě nedosahovala. V této době Ibsen také vydal sebrané *Básně* (Digte, 1871, č. 1898), z nichž nejznámější je skladba „Terje Vigen“ (1862, č. samostatně 1998). Sbírka představovala Ibsenovo rozloučení s veršovanou tvorbou, později již básně téměř vůbec nepsal. V roce 1873 vyšla poslední autorova historická hra – která měla alegoricky promlouvat k současnosti – *Císař a Galilejský* (Kejser og Galilæer, č. 1917, 1975) o konfliktu mezi pohanstvím a křesťanstvím za vlády římského císaře Juliána Apostaty. Je to dvoudílné drama určené ke čtení a je vzhledem k nadměrnému rozsahu a počtu postav prakticky neinscenovatelné (dodnes se odehrálo jen několik představení se značně zkráceným textem), navíc je přehlceno filozofickými abstrakcemi a je vůbec dosti těžkopádné. Autor si nicméně díla velmi cenil.

V druhé polovině 70. let začal Ibsen psát realistické hry ze současnosti. Impulzem k tomu mu byl nejen Brandesův literární program, ale i dvě úspěšná Bjørnsonova dramata z roku 1875 *Bankrot* a *Redaktor*, napsaná již v duchu literatury moderního průlomu. Téměř každá ze všech následujících Ibsenových her představuje významný příspěvek světové literatuře. Autor v nich novátor-

sky uplatnil techniku přirozeného, postupného odhalování minulosti, techniku, která se v teorii dramatu označuje jako analytická (někdy též retrospektivní). Nelze říci, že Ibsen tuto dramatickou metodu vynalezl, existovala již dříve (a to již v antickém dramatu), ale rozhodně ji dovedl k dokonalosti.

Od samých počátků dramatu se setkáváme s rozličnými prostředky, jak diváka informovat o minulosti předcházející děj hry a jak naznačit souvislosti mezi touto minulostí a dějem, který se bezprostředně odehrává na jevišti. Mezi tyto prostředky patří například antický chór nebo některé jednotlivé (většinou vedlejší) postavy, jejichž hlavní a často jedinou funkcí je referovat o předešlých událostech (jako příklad uveďme ducha Hamletova otce). Z hlediska realismu však řada těchto dramatických prvků působí nepřirozeně, jsou překážkou vytvoření iluze realistické věrohodnosti. V tomto smyslu minulost většinou nebyla příliš ústrojně zapracována do děje samého až do druhé poloviny 70. let 19. století, kdy Ibsen začíná rozvíjet analytickou techniku. Do té doby bylo odhalování minulosti v dramatu závislé na pomocných prvcích jako poslouchání za dveřmi, dopisy, které se dostanou do nepovolaných rukou, a podobně – ve Skandinávii těchto „triků" hojně využíval Johan Ludvig Heiberg (1791–1860), dánský dramatik čerpající z vaudevillové poetiky dokonalých zápletek Francouze Eugèna Scriba. Ibsen se těchto prvků dokázal zbavit dokonalým uplatněním analytické techniky: v jeho hrách se minulost na jevišti odhaluje postupně a přirozeně v dialozích postav (případně vyplyne z nějaké současné dějové události). Divák tedy na jevišti vidí zejména následky předešlé události, které se postupně vyjevují ruku v ruce s odhalováním minulosti.

Realistickému zdání napomáhá i velká dramatická soustředěnost Ibsenových her. Děj se většinou odehrává na jednom místě, během krátké doby (nanejvýš několik dní) a vše se týká jen několika málo osob (většinou zhruba čtyř postav), přičemž vyloženě vedlejší postavy téměř neexistují, kromě těch, které opět mají dodat zdání realističnosti (např. služka). Ibsen se také snažil, aby jazyk postav odpovídal skutečné hovorové mluvě, navíc se v jazyce odráží i to, že lidé mění způsob řeči podle situace, v níž se nacházejí.

Vedle snahy o realistický efekt Ibsenovo uchopení jazyka rovněž vykazuje známky detailní práce s uměleckou symbolikou. Ibsenovští badatelé hovoří o „druhé vrstvě" jazyka Ibsenových her, tj. o skrytých, vesměs symbolických významech slov pronesených v realistickém kontextu. Podobně symbolického významu nabývají u Ibsena i předměty, které se na základě autorových scénických poznámek mají nacházet na jevišti.

Ibsenovo novátorství lze spatřovat i na tematické rovině. Byl prvním, kdo začal psát „moderní tragédie“ (jak sám označil *Domeček pro panenky*), moderní v tom smyslu, že klasické a klasicistní tragédie vypovídaly vždy o lidech z vyšších, aristokratických vrstev, kdežto tragédie Ibsenovy se týkají problémů obyčejných lidí ze všedního měšťanského prostředí. Jeho hry se už neodehrávají ve skvostných palácích, ale v obyčejných domech, a to často v jedné místnosti, z níž jako by nebylo možné uniknout.

Z výše uvedených důvodů lze říci, že Ibsen je hlavním tvůrcem realistického dramatu jako takového. Před ním již sice existovaly jisté náběhy k realistickým hrám (nejznámějším příkladem je tvorba Georga Büchnera), ale Ibsen byl první, kdo vytvořil zcela nový typ divadelní poetiky. Proto je někdy považován za dramatika, jehož historický význam pro moderní světové drama je srovnatelný jen se Shakespearem.

První ze zmíněné řady dvanácti her jsou *Opory společnosti* (Samfundets Støtter, 1877, č. 1879, 1958), drama o pokrytectví, životě v nepravdě a moci získané podvodem. Ve hře Ibsen poprvé použil analytickou techniku, i když ještě ne zcela zdařile, navíc smírný závěr je nepřesvědčivý, bjørnsonovský. Drama nicméně sklidilo velký úspěch v Německu a položilo základní kámen Ibsenovy cesty k světové proslulosti. Ironický výraz „opory společnosti“ časem přešel do světových jazyků jako označení morálně prohnilých lidí ve vysokém postavení. Ústy jedné z postav hra naznačuje, že pravou oporou společnosti má být „duch pravdy a svobody“.

Mnohem zdařileji použil Ibsen svou realistickou metodu ve hře o postavení ženy v manželství *Domeček pro panenky* (Et Dukkehjem, 1879, č. 2006, pod názvem Vánoce, 1888, Nora, 1906, Domov loutek, 1958). V dramatu autor kriticky poukazuje na skutečnost, že v soudobém měšťanském manželství je žena podřízena muži jak ekonomicky, tak na základě zákonů a společenských konvencí vytvořených muži. Mladá manželka Nora si v minulosti tajně vypůjčila peníze, aby zachránila život manželovi, přičemž zfalšovala podpis svého otce. Když to její muž nakonec zjistí, vůbec ho nezajímají Norjiny pohnutky, ale možný skandál a důsledky, jaké by veřejné odhalení podvodu mělo pro jeho kariéru. Nora ztrácí iluzi o jeho lásce a opouští ho. Opouští současně i své děti, protože jí připadá, že jim nemůže být dobrou matkou. Uvědomuje si totiž, že jí mužská společnost nedovolila stát se plnohodnotným člověkem, chtěla po ní pouze, aby se zhostila role manželky a matky.

Hra tedy tematizuje i snahu získat a prosadit vlastní identitu. Nora je hrdá na svůj velký čin, tedy že zachránila manželovi život, ale jelikož tak učinila

v rozporu se společenskými pravidly, jeví se z pohledu mužského světa, který tato pravidla vytváří, jako zločinec. V jejím činu je navíc touha po samostatném jednání, které jí mužský svět nedovoluje. Tuto problematiku vkládá Ibsen do klíčového motivu panenky na hraní: pro otce i manžela byla Nora pouze manipulovanou hračkou, která nemá právo na vlastní názor a jeho uplatnění. Nora tak v závěru hry odchází od rodiny s vědomím, že vlastní identitu může získat jen mimo manželství. Měšťanské manželství jí neposkytuje svobodu.

Domeček pro panenky vyvolal vzrušenou debatu po celé Skandinávii, a to především kvůli Nořinu závěrečnému odchodu od rodiny, pro velkou část publika zcela nepřijatelnému. Ukázalo se, že Ibsen si pro kritiku útisku jedince společenskými konvencemi zvolil ten nejilustrativnější problém – právě postavení ženy bylo v té době nejkřiklavějším případem takového útlaku. Hra, která v mnoha ohledech zůstává aktuální dodnes, se okamžitě stala dílem oslavovaným zastánci ženské emancipace. Vzápětí byla přeložena do několika jazyků a brzy se hrála v mnoha zemích. V Německu se konalo několik představení, v nichž byl závěr dramatu pozměněn – Nora se přece jen rozhodne zůstat. Ibsen chtěl neautorizovaným změnám zabránit, a tak raději sám napsal alternativní konec hry, později toho však litoval.

Ze všech Ibsenových děl vzbudila největší pohoršení – zvláště v Norsku – hra *Přízraky* (Gengangere 1881, č. 2006, pod názvem Příšery, 1891, Strašidla, 1958). Skandinávská divadla zpočátku odmítala drama hrát, premiéra se uskutečnila v USA a teprve postupně hra pronikla na evropská jeviště. Důvodem bylo otevřené poukazování na velká společenská tabu jako pohlavní nemoc, incest a eutanazie. *Přízraky* jsou autorova nejnaturalističtější hra, a to jak z důvodu otevřeného líčení temných stránek života měšťanské společnosti, tak z hlediska důrazu na důsledky dědičnosti.

Přízraky jsou tragédií ženy, která se řídila pravidly měšťácké morálky. Paní Alvingová se z „povinnosti" vdala za zhýralce, který později zemřel na syfilidu. Když od něho kdysi chtěla utéci, na radu přítele, pastora a falešného moralisty, který odmítl její lásku, se k manželovi z „povinnosti" opět vrátila. Postupně tak byla nucena přistoupit na dlouhou řadu lží, z kterých se skládá celý její život. K dovršení svého zoufalství stojí v závěru hry před rozhodnutím, zda synovi, jenž byl jejím jediným štěstím a nyní umírá na syfilidu zděděnou po otci, podat smrtelnou dávku morfia, a zbavit ho tak utrpení. Tragédie paní Alvingové je tak hrůzným obrazem možných následků opačného kroku než toho, který na konci *Domečku pro panenky* učiní Nora, následků rezignace na vlastní štěstí v zájmu manželské „povinnosti".

Jestliže v *Domečku pro panenky* staví Ibsen ryzí lidské city do protikladu k chladným a bezcitným společenským principům jako čest a morálka, v *Přízracích* ukazuje tyto pojmy ještě důsledněji jako v praxi veskrze falešné, a tudíž vyprázdněné. Skutečná pohlavní nemoc figurující ve hře je především symbolickou degenerativní nemocí celé společnosti, představuje následky morálního pokrytectví. Pod vlivem darwinismu je tu i incest pojat symbolicky jako cosi, k čemu v důsledcích může vést falešná morálka stojící proti přirozenému výběru.

Nepřítel lidu (En Folkefiende, 1882, č. 1888, 2006) patří k méně složitým Ibsenovým dílům jak s ohledem na jednoduchou zápletku, tak vzhledem k nepříliš propracovaným motivům. Hlavní postava, lázeňský lékař Stockmann, se snaží veřejně poukázat na pravdu (znečištění vody v lázeňském městě) v přesvědčení, že tím prospěje společnosti, avšak místní komunita ho prohlásí za nepřítele lidu a existenčně ho zničí, protože odhalení by mělo negativní následky pro turistický ruch, a tudíž i pro příjmy obyvatel. Zamořená půda je metaforou prohnilosti společnosti spočívající na lži. Hra vyzdvihuje jedince jdoucího za pravdou proti všem (autor v *Nepříteli lidu* nešetřil přívržence žádné politické strany či ideologie, v čemž se odrazilo jeho zklamání, že jeho předchozí drama odsoudili i liberálové). Nicméně protagonistův charakter je do jisté míry podobně dvojlomný jako v případě Branda – Stockmann hájí pravdu takříkajíc přes mrtvoly (nedbá na štěstí a zabezpečení své rodiny), navíc je ješitný a trpí mučednickým komplexem, a tyto rysy dodávají jeho postavě poněkud groteskní rozměry.

Nepřítelem lidu se uzavírá jedno období Ibsenova realistického díla, období, které můžeme nazvat klasický realismus. Čtyři hry, o nichž dosud byla řeč, obsahují poselství, že je třeba odhalit společenské lži a jít za pravdou, ať to stojí, co to stojí, a postavy, které tuto snahu ztělesňují, jsou líčeny v převážně pozitivním světle. Počátkem 80. let však Ibsen jako by přestal věřit v možnost, že se jedinec může stát opravdu svobodným. V následujících dramatech hraje přímá společenská kritika a výzva k osvobození se od pout společenského systému vedlejší roli, postavy jsou sice i nadále často oběťmi společenských konvencí, ale hlavní důraz autor nyní klade na psychologii jednotlivců. Základní tematické konflikty se už neodehrávají na rovině jedinec versus společnost, nýbrž spíše na úrovni individuální psychologie postav.

Již následující drama *Divoká kachna* (Vildanden, 1884, č. 1899, 1993) se v tomto ohledu od *Nepřítele lidu* velice liší. V obou hrách najdeme postavu, která jde za pravdou přes mrtvoly, ale zatímco Stockmann je prezentován jako

postava kladná, chování bojovníka za pravdu Gregerse vyznívá záporně. Soudobé publikum takové drama od Ibsena nečekalo a nevědělo, co si má o *Divoké kachně* myslet. Smíšené reakce stihly i větší část následujících Ibsenových her, kterým soudobé publikum rozumělo méně než jeho dílům explicitně společensko-kritickým. Jestliže se na základě Ibsenova vlastního výroku často o jeho díle říká, že nedává odpovědi, nýbrž pouze klade otázky, o autorově tvorbě počínaje *Divokou kachnou* to platí dvojnásob.

Tématem *Divoké kachny* je otázka užitečnosti pravdy. Šťastné manželství ústřední postavy, neschopného a zhýčkaného pozéra fotografa Hjalmara Ekdala, je založeno na několika iluzích, z nichž většina vychází z jeho nevědomosti o minulých událostech. Jeho rodinu finančně podporuje továrník Werle, protože Hjalmarova manželka Gina byla kdysi jeho milenkou a její dcera Hedvika je s největší pravděpodobností Werleho dcera. Odhalení této pravdy slaboch Hjalmar neunese, rodinné štěstí je zničeno a čtrnáctiletá Hedvika se zastřelí. Hra klade otázku, zdali je nutné druhému člověku nepříjemnou pravdu odhalit i v případě, že může zničit lidské štěstí. Drama se sice týká manželství, ale tematika je obecnější: lze životní štěstí vybudovat na lži či (sebe)klamu, nebo je třeba usilovat o pravdu za každou cenu?

Divoká kachna je hra realistická, ale zároveň značně symbolická. Hlavním mnohoznačným symbolem je postřelená divoká kachna, která v rozporu se svým jménem žije zdomácněle na půdě u Ekdalových, tedy v prostředí pro ni nepřirozeném. Ibsen symbol propracoval tak geniálně, že s kachnou můžeme ztotožnit hned několik ústředních postav. Obecně pak divoký pták žijící na půdě symbolizuje svět Ekdalovy rodiny, tedy svět malých (materiálních i duchovních) poměrů, v kterých jsou lidé spokojeni, protože mají každý svou životní iluzi.

Symbolismus nabývá na síle v následujících dvou Ibsenových hrách *Rosmersholm* a *Mořská paní*, které byly dobovým publikem rovněž přijaty s rozpaky. Důvodem bylo jistě i to, že se Ibsen v obou hrách dotýká problematiky lidského nevědomí, v čemž o několik let předběhl většinu svých skandinávských současníků (v této souvislosti je zajímavé, že hlavní teoretik nevědomí Sigmund Freud o *Rosmersholmu* později napsal studii).

Psychologicky značně složité, a proto často nedoceněné drama *Rosmersholm* (1886, č. 2006, též pod názvem Bílí koně, 1888) se zabývá tématem vůle. Ibsen ukazuje, že osvobodit se od minulosti ve vlastní mysli je těžší, než bychom mohli nabýt dojmu z jeho dřívějších her, protože člověk tak musí učinit vlastními silami. Ideály, které v autorových předchozích dílech jedince osvo-