

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav germánských studií
Oddělení skandinavistiky

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Jan Mrva

Stopy italské renesance v díle *Trpaslík* Pära Lagerkvista

Traces of the Italian Renaissance in Pär Lagerkvist's *Dvärgen*

Poděkování

Na tomto místě bych z celého srdce chtěl poděkovat dr. Stahr za vedení práce, podnětné připomínky, ochotu a také za všechny literární semináře, na kterých jsem dospěl k závěru, že literatura nemusí být disciplína jen pro vyvolené.

Rovněž děkuji dr. Žáčkové z ÚRS FF UK za poskytnuté konzultace týkající se italské nejenom literární renesance.

Za podporu a trpělivost děkuji rodině, především Mirimu.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracoval samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne 25. července 2023

Jan Mrva

Abstrakt

Předkládaná bakalářská práce se zabývá románem *Trpaslík* švédského spisovatele Pära Lagerkvista. Román vydaný v roce 1944 se řadí mezi významná díla tzv. mobilizační literatury, která reflektuje politicko-sociální situaci Evropy v období 2. světové války. Lagerkvist do *Trpaslíka* nicméně zakomponoval mnohé odkazy na renesanční Itálii, na které se v této práci soustředíme. V první části je nastíněna autorova tvorba, a především motiv konfliktu dobra a zla, který je pro Lagerkvista napříč celou jeho tvorbou stěžejní. Následně v práci představujeme definici renesance na základě poznatků Jacoba Burckhardta a Václava Černého, které jsou využity při analýze renesančních odkazů v literárním prostoru, čase a také v případě vybraných románových postav. Cílem práce je ukázat, že román *Trpaslík* lze číst z několika perspektiv: na jedné straně představuje příspěvek k mobilizační literatuře, na straně druhé můžeme na dílo nahlížet jako na historický román plný faktografických údajů odkazujících právě na renesanční Itálii.

Klíčová slova

Pär Lagerkvist, Trpaslík, renesance, mobilizační literatura, švédská literatura

Abstract

The present bachelor thesis deals with the novel *The Dwarf* by the Swedish writer Pär Lagerkvist. The novel, published in 1944, is one of the important works of the so-called mobilization literature, which reflects the political and social situation in Europe during World War II. However, Lagerkvist incorporated many references to Renaissance Italy in *The Dwarf*, which are the focus of this thesis. The first section outlines the author's work and, in particular, the motif of the conflict between good and evil that is central to Lagerkvist throughout his work. Subsequently, the thesis presents a definition of the Renaissance based on the insights of Jacob Burckhardt and Václav Černý, which are used to analyse Renaissance references in literary space and time, as well as in the case of selected characters. The aim of the thesis is to show that the novel *The Dwarf* can be read from several perspectives: on the one hand, it represents a contribution to mobilization literature; on the other hand, the work can be seen as a historical novel full of factual data referring specifically to Renaissance Italy.

Keywords

Pär Lagerkvist, Dwarf, Renaissance, beredskapslitteratur, Swedish Literature

Obsah

1. ÚVOD	7
2. PÄR LAGERKVIST A <i>TRPASLÍK</i>	9
2.1 LIVSÄNGEST A LIVSTRO	9
2.2 DOBRO A ZLO.....	12
2.3 TRPASLÍK.....	13
3. RENESANCE – POKUS O DEFINICI KONCEPTU	19
3.1 RENESANCE PODLE BURCKHARDTA.....	19
3.2 RENESANCE PODLE ČERNÉHO.....	22
4. ITALSKÁ RENESANCE V ROMÁNU <i>TRPASLÍK</i>	25
4.1 RENESANCE JAKO LITERÁRNÍ PROSTOR – OBDOBÍ ROZKVĚTU I TYRANIÍ	26
4.2 RENESANCE V LAGERKVISTOVÝCH POSTAVÁCH.....	31
4.2.1 <i>Trpaslík</i>	32
4.2.2 <i>Bernardo</i>	34
4.2.3 <i>Kníže</i>	35
4.2.4 <i>Ženské postavy (Theodorika, Angelika, Fiammetta)</i>	37
5. ZÁVĚR	40
6. BIBLIOGRAFIE	42

1. Úvod

Román *Dvärgen* (v češtině jako *Trpaslík*) švédského spisovatele Pära Lagerkvista (1891–1974) je považován za jedno z nejvýznamnějších děl švédské literatury 20. století. Jedná se o román z autorovy pozdější tvorby, vyšel v roce 1944 a do češtiny byl přeložený roku 1964. Román reflektuje především politicko-sociální situaci evropského kontinentu dané doby a představuje tak výrazný příspěvek k tzv. mobilizační literatuře, jejímž cílem bylo představit švédské veřejnosti skrze literární tvorbu zhoubné důsledky války jako takové a v širším kontextu jakéhokoliv zlovolného a nenávistného lidského konání.

V předních románech mobilizační literatury nacházíme jasně definovatelné, vymežitelné a někdy až mírně klišé motivy, jakými jsou např. neutuchající boj dobra proti zlu nebo sjednocení slabších a utlačovaných proti silnějšímu agresorovi. Cíl je veskrze jasný: nabídnout čtenáři metaforicky pojaté zpracování aktuálních témat a podpořit v něm bojovného ducha. Mobilizační literaturu si však v žádném případě nelze vykládat jako tendenční, autoři svá díla nepsali na společenskou objednávku, právě naopak, činili tak z vlastního přesvědčení. Pär Lagerkvist v tomto ohledu rozhodně nebyl výjimkou; celý svůj spisovatelský život se totiž zabýval mimo jiné existenciálními tématy, místem člověka ve společnosti a ve světě, pročež v něm postupné ovládnutí Evropy nacistickým Německem hluboce rezonovalo již od prvních výrazných náznaků přístupu NSDAP k moci v 30. letech 20. století.

Přestože období druhé světové války ukazuje poměrně komplexní společenský kontext doprovázený v případě Švédska právě politickými problémy a následky ekonomiky nedostatku, rozhodl se Lagerkvist svého *Trpaslíka* vykreslit v na první pohled dosti neobvyklých kulisách renesanční Itálie. A ačkoliv bývá *Trpaslík* a jeho hlavní postava v historických přehledech švédské literatury a slovnících švédských spisovatelů do značné míry zužován a interpretován jako čirá esence zla, což rozhodně nerozporujeme, my v románu nacházíme mimo jiné celou řadu odkazů na skutečné osobnosti italského renesančního politického a kulturního života.

Můžeme shrnout, že většina příspěvků do kánonu mobilizační literatury se odehrává ve Švédsku současném či minulém, skutečném či smyšleném, a kritika vnímá mobilizační literární tematiku jako estetický projev své doby, jež se utvářel

výhradně v kontextu vývoje probíhajících historických událostí. Nabízí se proto tyto knihy studovat výhradně v rovině textů a jejich odkazů k 2. světové válce. Taková metodologie však podle nás opět vede ke zkratkovitým závěrům bez odpovědi na otázky hlubší povahy, které si budeme klást na následujících stranách této práce. Kupříkladu: existuje nějaký vztah mezi obdobím renesance a 2. světové války? Jaký byl Lagerkvistův záměr sepsat *Trpaslika* s ohledem na renesanční realitu, především tu politickou a kulturně literární? Jsou Lagerkvistovy odkazy na renesanční Itálii fundované a založené na důsledné rešerši nebo pouze výsledkem autorovy představivosti?

Cílem práce je tak upozornit na možnosti odlišného čtení díla, které představuje několik obsahových rovin, jimiž se ve srovnání s ostatními díly svého žánru výrazně vyjímá. Lagerkvistův román můžeme číst jako příspěvek švédského literárního odboje v rámci mobilizační literatury. V druhém přístupu k čtenáři ale kniha může promlouvat jako propracovaný historický román s celou řadou faktografických odkazů na období, jenž bylo v důsledku nejspíš stejně zloajné jako to, které tak otevřeně kritizuje.

2. Pär Lagerkvist a *Trpaslík*

Bez nadsázky lze napsat, že se Pär Lagerkvist (1891–1974), jeden ze sedmi švédských laureátů Nobelovy ceny za literaturu (1951), řadí mezi nejdůležitější autory švédské literatury 20. století a snad i vůbec. Během své dlouhé spisovatelské kariéry si vyzkoušel všechny literární formy: od poezie přes prózu a drama a jeho dílo obsahuje i několik příspěvků týkající se kubismu a teorii divadla. Abychom se vyhnuli sáhodlouhým popisům rysů Lagerkvistova díla v chronologickém sledu tak, jak tomu činí přehledové publikace věnované tomuto autorovi či běžně dostupné slovníky autorů švédské literatury,¹ zvolili jsme postup založený na analýze dvou typických motivů. V první řadě se jedná o dichotomii složenou z výrazně lagerkvistovských pojmů, tj. *livsångest* (životní úzkost, tíseň) a *livstro* (víra v život). Následně se zaměříme na stálý motiv, který představuje souboj dobra se zlem a navážeme rozbořem románu *Trpaslík*.

2.1 *Livsångest* a *livstro*

Jak připomíná Gustafson (1998: 305), Lagerkvist se po celý svůj život stranil společnosti, vyhýbal se veřejnému vystupování a nikdy se nepřipojil k žádnému literárnímu uskupení. O jeho životě se toho nevědělo mnoho, literární vědci a kritika se mohla opřít především o jeho autobiografický román *Gäst hos verkligheten* z roku 1925, ve kterém píše o svém dětství a dospívání. Hlubší vhled do Lagerkvistova života byl čtenářům umožněn až po jeho smrti, konkrétně roku 1991, kdy byl u příležitosti výročí 100 let od autorova narození vydán soubor jeho dopisů pod jednoduchým názvem *Brev*.

Klíčovým momentem pro dospívajícího Lagerkvista pocházejícího z přísně pietistické rodiny je ztráta víry v Boha, a tím i vlastně jediného výrazně hodnotového těžiště, které ho v rodném Smålandu obklopovalo. Důvodem byla nejspíš, jak píše Scobbie (1999: 163), Darwinova evoluční teorie, na jejímž základě Lagerkvist i jeho alter ego Anders v *Gäst hos verkligheten* náboženství zavrhl. V Lagerkvistově pojetí touží člověk po nebi, nicméně ví, že představuje jen vyšší evoluční formu, která se vyvíjela stovky milionů let, a proto je sám o sobě

¹ Srov. např. Bromström 1974, Gustafson 1998, Scobbie 1999.

bezmocný stejně jako bezvýznamný. Lidské pokolení bude existovat nadále, ale jedinec má k dispozici jen jeden krátký život zakončený smrtí, po které nic nenásleduje, z čehož vyplývá otázka, zdali má takový život vůbec smysl. Evoluční teorie jako taková mu tudíž neposkytla žádnou duchovní útěchu, pouze teoretickou znalost, pročež tak započalo jeho tvůrčí období založené na *livsångest*, období, v němž projevuje pokoru, vzdor, soucit i lhostejnost nad lidským osudem.

Tento životní názor se zhmotňuje v jeho první básnické sbírce *Ångest* (1916), kterou můžeme zároveň označit za první expresionistickou sbírku poezie v rámci švédské literatury (srov. Humpál 2013: 183). Jejímí ústředními tématy jsou právě smrt a život bez Boha. Následující texty, jednoaktovka *Himlens hemlighet*, soubor próz *Den fordingsfulle gästen* a básnická sbírka *I stället för tro*, souborně vydané ve svazku příznačně nazvaném *Kaos* (1919), se věnují stejným tématům, která jsou pro Lagerkvistovo období *livsångest* typická. Níže uvádíme úryvky ze dvou básní:

Ångest, ångest är min arvedel²

Ångest, ångest är min arvedel
min strupes sår,
mitt hjärtas skri i världen.
Nu styvnar löddrig sky
i natten grova hand,
nu stiga skogarna
och stela höjder
så kargt mot himmelens,
förkrympta valv.
Hur hårt är allt,
hur stelnat, svart och stilla!
[...]

Det är vackrast när det skymmer³
(*Nejkrásněji je, když se stmívá*)

[...]
Allt är mitt och allt ska tagas ifrån mig
Inom kort ska allt tagas ifrån mig
Träden, molnen, marken där jag går
Jag skall vandra -
ensam utan spår

Pesimistické ladění Lagerkvistovy tvorby patrné v obou ukázkách je o to víc umocněné až nepřátelským prostředím noci a gradací. Básnický subjekt vyjadřuje smíření se svým zlým údělem v podobě smrti, která na něj nevyhnutelně čeká. Po ní není nic, jen vzpomínka. Ačkoliv se motiv *livsångest* v Lagerkvistových textech objevuje neustále, nejvíce patrný je právě v jeho raném díle. Nicméně už ve

² Orig. Báseň ze sbírky *Ångest*, přeloženo a přebásněno Liborem Štukavcem (Gustafson 1998: 311): Úzkost je mým údělem / mou ranou zlou, / mé duše křikem k světu. / Noc mění pěnu nebe v kov / v svém drsném obětí, / les ze tmy zvedá se / a vršky strohé / tak přísně pod nebem, / jež zakrslo. / Jak tvrdé vše, / jak strohé, smělé, ztichlé!

³ Báseň ze sbírky *I stället för tro*, vlastní překlad: Vše je mé a vše mi bude vzato / Zanedlouho mi bude vše vzato / Stromy, mraky, země, po níž chodím / Budu putovat dál / sám beze stopy

svazku *Kaos* a především v jeho tvorbě z dvacátých let se k němu přidává i motiv do značné míry významově protichůdný, tj. *livstro*.

S vírou v život, *livstro*, se podle Linnéra (1961: 9) mladý Lagerkvist setkal u radikálních spisovatelů, mezi které patřil např. Ture Nerman, a především v díle Ellen Key⁴. Ta své *livstro* (někdy i známé pod názvem *utvecklingstro*, víra ve vývoj) staví na idealistických myšlenkách Johanna Wolfganga Goetha a stejně jako Lagerkvist si vytváří vlastní jakousi volnomyšlenkářkou interpretaci těch oblastí křesťanství, se kterými zásadně nesouhlasí, tj. Bůh jako odsuzující a trestající síla. Samo slovo „život“ tedy, jak rovněž upozorňuje Linnér (ibid: 9), má pro Lagerkvista jako pro člověka, který se s vírou rozešel a následně procházel obdobím zjevné existenční krize, až religiózní význam stejně jako slovo Bůh pro kteréhokoliv křesťana.

Centrálním tématem se pak v tzv. *livstro* období (podle Scobbie 1999: 171) pro Lagerkvista stává přiznání existence nádherného života a životní krásy, která přesahuje možnosti našeho chápání, tedy doslovný opak předchozího *livsångest*. Do tohoto pozitivního období můžeme zařadit tři knihy, tj. povídkové sbírky *Det eviga leendet* a *Morgonen*, obě z roku 1920, a básnickou sbírku *Den lyckliges väg* z roku 1921. Níže uvádíme úryvky z dvou básní z poslední zmiňované sbírky:

*Det blir vackert där du går*⁵

Det blir vackert där du går,
marken, stigen, stranden som du följer,
allt tycks ljusna, glädjas,
allt som ser dig.

Kan väl jorden glädjas
för att någon stiger på den,
trampar på den,
en som den älskar?
[...]

*Du är visst lycklig för ingenting*⁶

Du är visst lycklig för ingenting,
blott för att det så skall vara.
Mig måste livet ge kostbara ting,
så strålande underbara.

Nu har gett mig sitt dunklaste djup,
en lidelses hav att befara.
Och dig, min älskade, ingenting,
en leende kärlek bara.

Z obou ukázek je patrné, že se motiv *livsångest* s nově přijatou vírou v život, *livstro*, spíše prolíná a z Lagerkvistova díla rozhodně nemizí. Jejich těsnou

⁴ Ellen Key (1849–1926) byla filozofka a pedagožka a obecně jednou z nejvlivnějších švédských kulturních postav své doby. U nás je nejvíce známý její pedagogický spis *Barnets århundrade* (česky vydáno roku 2022 jako *Století nového dítěte*).

⁵ Vlastní překlad: Tam, kam kráčíš, je to krásné, / země, cesta, pláž, po které jdeš / vše se jakoby rozzáří a zaraduje / vše, co tě spatří – Může se země vůbec radovat / když na ni někdo šlape, / šlape po ní / někdo, koho miluje?

⁶ Vlastní překlad: Jsi určitě šťastná pro nic za nic, / pouze proto, že to tak musí být. / Mně musí život dát cenné věci, / tak nádherně zvláštní – Nyní mi dal svou nejtemnější hloubku / moře utrpení, kteréhož se mám bát. / A tobě, má milovaná, nic, / jen usměvavou lásku.

provázanost spatřujeme v zemi jako metafoře člověka a následné existenciální otázce. V první básni si lze taktéž všimnout opakující se gradace, tentokrát však v pozitivním kontextu. Prolínání dvou velkých lagerkvistovských motivů je o to více umocněno v básni druhé, kde život pro jednoho znamená poučení v podobě trápení, pro druhého blaženou nevědomost, lásku a do jisté míry i štěstí.⁷ Podobný vztah, jakýsi souboj dvou motivů, pak spatřujeme i v další autorově tematické dichotomii, tj. dobru a zlu.

2.2 Dobro a zlo

Pokud zohledníme fakt, že je dílo mladého Lagerkvista výrazně ovlivněno myšlenkovou dichotomií *livsångest* a *livstro*, pak jeho pozdější dílo, především prózy, podstatně tematizují dobro a zlo a jakýsi souboj mezi nimi. Předchozí dvojice motivů se na pozadí historických událostí převrací do tematiky nové a oproti náročně interpretovatelného myšlení na bázi *livsångest* a *livstro* se dobro a zlo v Lagerkvistově díle dají alespoň v prvním plánu vymezit jasně danými charakteristikami. Dobro je v autorově pojetí výrazně stálé a neměnné, kdežto zlo se vyznačuje jako síla uchvacující Lagerkvistovy postavy do takové míry, že jej pak přímo ztělesňují, jsou trýznící a všeničící, ale také zároveň ve srovnání s postavami dobrými značně dynamické.

Je to tedy konkrétně tvorba 30. let, v níž se Lagerkvist zabývá obhajobou demokratického zřízení západního světa a, jak upozorňuje Humpál (2013: 183), svůj postoj nazývá „bojovným humanismem“. Prvním výrazným příspěvkem tohoto období a ztělesněním zla se stává postava kata ve stejnojmenné novele (*Bödeln*) z roku 1933, skrze níž Lagerkvist reflektuje zhoršující se politickou situaci v nacistickém Německu a v Evropě celkově. Scéna vystavěná na analogickém postupu, v jejíž centru se nachází kat, se mění v závislosti na konkrétním prostředí, v němž se objevují další postavy: středověká krčma se vykonavatele hrdelního práva bojí, a tím pádem straní, moderní luxusní restaurace jej pak obdivuje a oslavuje.

⁷ Ačkoliv se Lagerkvist s vírou rozešel, je zde důležité zmínit, že motiv Boha, božské síly z jeho básní nikdy plně nezmizel. K Bohu se obrací zásadně jako k Pánovi (*Herren, Han, Hans*), a to jak v období *livsångest*, tak i *livstro*. Příkladem mohou být citovaná báseň *Det är vackrast när det skymmer z I stället för tro* nebo *Det kom ett brev z Den lyckliges väg*.

Nejdůsledněji vycizelovaný symbol zla se nachází v románu *Trpaslík* z roku 1944, o němž pojednáme v další podkapitole. Lagerkvist však motiv souboje dobra a zla po skončení 2. světové války neopouští, umírněně jej tematizuje i ve svém poklidném období 50. a 60. let. Setkáváme se s ním např. v silně symbolistické próze *Barabáš* z roku 1950 a poslední autorově vydané próze *Mariamne* z roku 1967.

2.3 Trpaslík

Ačkoliv se Lagerkvist vydáním *Trpaslíka* až ke konci války roku 1944 se svým příspěvkem k hlasu mobilizační literatury oproti jiným autorům výrazně opozdil, vytvořil dílo, kterému se po prvotním zdánlivě rozporuplném přijetí dostalo celosvětového uznání.⁸ Nils Åke Janzon, švédský literární kritik, jej nazval „nejstřízlivějším a nejukázanějším mistrovským dílem, jaké ve švédské próze existuje“ (podle Gustafson 1998: 315). *Trpaslík* představuje zároveň třetí a závěrečnou fázi mobilizační literatury. První dvě reprezentují Eyvind Johnson svými díly *Nattövning* (1938), *Soldatens återkomst* (1940) a hlavně románovým cyklem o Krilonovi (1941–1943), dále Vilhelm Moberg románem *Vyjed' v noci!* (1941). Při srovnání těchto děl docházíme k závěru, že první dvě etapy se v mnohém podobají a Lagerkvistův *Trpaslík* se od nich hned v několika aspektech liší. Pro lepší orientaci v tématu nejprve popíšeme historický kontext a dále stručně představíme mobilizační tvorbu Johnsonovu a Mobergovu, a poté přejdeme k té Lagerkvistově.

Mezi lety 1939 a 1945, kdy nejenom v Evropě zuřila 2. světová válka, se Švédsko ve srovnání se zbytkem kontinentu nacházelo v dosti odlišné situaci, a to kvůli neutrálnímu postoji tehdejší vlády v čele s Perem Albinem Hanssonem. Zatímco se každý jeden z jeho sousedních států potýkal s agresory ohrožujícími jejich existenci, Švédsko lavírovalo a opatrně se vyhýbalo možnosti přenesení

⁸ Píše tak švédská literární kritička Margit Abenius ve svých vzpomínkách *Memoarer från det inne* (1963: 157): „Reakce lidí na *Trpaslíka* se zdají být velmi rozličné a zdá se, že se nabízí více množství, jak jeho myšlenky interpretovat – jak už to u významných uměleckých děl bývá.“ (orig. „Människors reaktioner inför „Dvärgen“ förefaller vara mycket varierande, och högst olika tydningar av dess idé tycks kunna göras – så som alltid är fallet i fråga om betydande konst.“). Našli se i tací, kteří Lagerkvistovo angažmá na poli mobilizační literatury hodnotili negativně, např. jak uvádí Broström (1973: 17), Erik Lindgren Lagerkvista výsměšně nazval „pro tuto chvíli ponížným úředníkem na švédském veletrhu idylly a pohotovosti.“ (orig. „för tillfället förnedrad officiant vid den stora svenska idyll- och beredskapsmässan“)

přímého konfliktu na vlastní území. Nebálo se také ale, jak shrnuje Štěpán (2010: 112-115), udržovat stálý kontakt se spojenci v Londýně, cvičit norský protinacistický odboj, podat pomocnou ruku Finsku během zimní války či přijmout tisíce židovských uprchlíků⁹ ze sousedního Dánska a dále Francie, Nizozemí, Belgie nebo, zásluhou Raoula Wallenberga, až dokonce z Maďarska.

Přestože počet úmrtí civilního obyvatelstva díky neutralitě nedosahoval takových hodnot jako jinde v Evropě,¹⁰ byli Švédci a Švédky vlivem nedostatku potravin, a především možností vtažení do válečného dění pod neustálým tlakem. Není tedy divu, že rozhlas, kino, divadlo a literatura zažívaly ve Švédsku během války boom – lidé chtěli mít přehled o nejnovějších zprávách a zároveň hledali únik od každodenní reality ve filmech a divadelních hrách stejně jako v románech a jiné literární tvorbě a jak Hägg (1999: 413) uvádí, během válečného období knižní produkce doslova lámala rekordy. Mezi bestsellery můžeme za všechny uvést později zfilmovaný a z hlediska děje skandální román z pera Ester Lindin *Tänk, om jag gifter mig med prästen!*, který tematizoval neúspěšný milostný vztah končící rozvodem a narozením nemanželského dítěte.

My se však v tomto textu budeme věnovat protifašistické a protinacistické tvorbě, která je v současnosti známá jako *beredskapslitteratur* či, jak název překládá Humpál (2013: 182), mobilizační literatura. Ačkoliv je termín *beredskap* ve slovníku Švédské akademie vykládán jako „stav připravenosti na budoucí vývoj, zejména na nebezpečí, krize a podobně“¹¹, česky tedy spíše „pohotovost“, jeho význam je podstatně širší. Tak třeba Gilmour (2010: 238) upozorňuje, že termín *beredskap* nelze jednoznačně přeložit do angličtiny, nicméně podle něj kombinuje charakteristiky „*preparedness, readiness, stand-by and emergency*“¹². Järvstad (2022: 9) pak přímo *beredskapslitteratur* definuje jako „literaturu vycházející ze situace národní pohotovosti a vyjadřující solidaritu s vlastním národem i sousedními zeměmi zasaženými válkou, která zároveň kritizuje švédskou politiku

⁹ Ačkoliv se antisemitismus ve Švédsku nikdy nestal součástí vysoké politiky, je nutno zdůraznit, že se projevoval spíše na lokální úrovni (srov. Åsbrink 2021). Z největších stran můžeme jmenovat dvě: SNSP – *Svenska nationalsocialistiska partiet* a NSAP – *Nationalsocialistiska arbetarepartiet*.

¹⁰ Gilmour (2011: 239) eviduje celkem 2 200 civilních úmrtí a mezi nejčastějšími důvody uvádí námořní miny a torpéda.

¹¹ Orig. „*tillståndet att vara beredd på kommande utveckling, särskilt faror, kriser och dylikt*“ [cit. online 5.6.2023: <https://svenska.se/tre/?sok=beredskap&pz=1>]

¹² V češtině by bylo třeba Gilmourův výklad značně rozvézt nebo zredukovat na „připravenost, pohotovost a stav nouze“.

neutrality“¹³. V každém případě tedy mobilizační literatura představuje fenomén vystavěný výhradně na specifickém pozadí politické a sociální situace, který by nejspíš v případě obsazení Švédska Německem nikdy nedosáhl takových kvalit a rozměrů.

Mobilizační literatura nepředstavuje ucelenou literární školu nebo uskupení. Jedná se především o jednotlivé texty na sobě navzájem nezávislých autorů, v nichž se zhmotňuje frustrace vycházející z neutuchajícího válečného konfliktu stejně jako kritika švédské neutrality. Předními zástupci jsou pak Vilhelm Moberg, Eyvind Johnson a ten, na jehož tvorbu se v této práci přednostně zaměříme, Pär Lagerkvist.

Johnsonovy a Mobergovy romány se vždy odehrávají ve Švédsku a jejich ústředním motivem je otevřený konflikt s vnějším/cizím nepřítelem. Johannes Krilon se potýká s konkurenty na trhu s nemovitostmi v současném Stockholmu, G. Staphem a T. Jekauem¹⁴, kteří se ho snaží zdiskreditovat před jeho přáteli a dohnat ho k ukončení pracovní činnosti. Přes několik dramatických událostí, jakými jsou vyhocené neshody mezi přáteli Krilonovy skupiny, žhářství, a dokonce střelba se podaří nepřítele vyhnat. Historický román *Vyjed' v noci!* se oproti tomu odehrává na švédském venkově v polovině 17. století, kdy malou vesnici Brändebol terorizuje cizinec Bartold von Klewen tím, že na základě starých práv nutí místní sedláky pracovat na svém statku. Jeden z nich, Ragnar Svedje, se ale nátlaku odmítá podvolit a poté, co mrští sekyrou po jednom z Klewenových zřízenců, prchá do lesů a stává se psancem a zároveň symbolem odporu proti Klewenově feudálnímu teroru. Brzy nato je dopaden a pohřben zaživa, přesto ale nadále zůstává v myslích sedláků symbolem odboje.¹⁵ Jak z tohoto zhuštěného popisu děje nejspíš vyplývá, motiv boje dobra se zlem je zde na první pohled zřejmý a oproti *Trpaslíkovi* není tak rafinovaný – čtenář je prakticky hned v úvodu obeznámen s tím, kdo představuje jaké názorové hodnoty. Co se týče kompozice, obě díla jsou psána chronologicky, autorský vypravěč je v er-formě. Zajímavý aspekt v obou případech představuje i jazyk, jakým jsou romány napsány. Johnson si dal kupříkladu velmi záležet na zahrnutí co nejvíce kreativních narážek na

¹³ Orig. „[...] en litteratur som utgår från den nationella beredskapssituationen och ger uttryck för solidaritet med både den egna nationen och de krigsdrabbade grannländerna, parallellt med att den svenska neutralitetspolitiken kritiseras.“

¹⁴ Alegorie pro gestapo a čeku.

¹⁵ Bartolda von Klewena lze jednoznačně interpretovat jako Hitlera, jeho pochopy jako vojáky SS a Ragnara Svedje jako všudypřítomnou menšinu představující neutuchající odpor proti nacismu.

dobovou politickou situaci, ostatně spousta jeho postav je přiznaně vystavěna na skutečných válečných zločincích stejně jako osobnostech válečného odboje, kdežto Moberg v knize využil velmi archaický jazyk, dobové pověry a folklor švédského venkova.

Trpaslík se oproti tomu odehrává v Itálii období renesance na knížecím dvoře, kde jsme svědky jeho vzestupu a následného úpadku zapříčiněného dlouhotrvajícím válečným konfliktem a černým morem. V pozadí veškerého dění stojí sama hlavní postava, jíž je bezejmenný trpaslík, jakási šedá eminence a zkázonos zodpovědný za popisované utrpení vyvěrající primárně z jeho nenávisti vůči lidskému pokolení.

Lagerkvist ve svém antiutopickém alegorickém románu představuje především jinou perspektivu, a to takovou, ve které nesleduje bolest, neklid a utrpení člověka ani horizontálně (tj. v rámci vztahů jedné sociální skupiny), jak tomu činí Johnson, ani vertikálně (tj. v rámci vztahu pán-poddaný), jak ji popisuje Moberg. Namísto toho čtenář děj nahlíží doslova zdola, a to z konkrétního i abstraktního hlediska skrze poznámky hlavní postavy románu. Vypravěčem v ich-formě je totiž samotný trpaslík, postava nadmíru nelidská a zcela neschopná si cokoli lidského krom utrpení přiznat nebo vůbec představit, alegorické zhmotnění a zosobnění zla a všeho, co s ním souvisí. Trpaslík nicméně není postava plochá a jednoduše předvídatelná, právě naopak, jen jako esence zla bývá zkratkovitě vykládána, jak ostatně upozorňuje Fulvio Ferrari (2017: 213) ve svém doslovu k poslednímu italskému vydání překladu knihy:

Někdy se jednotlivým knihám stává to, co se, jak jsme již popsali, stává spisovatelům, tj. že jsou shrnuty do určité formule, která je pak znovu a znovu doprovází v literárních dějinách a encyklopedických heslech, v biografích a esejích. Formulka, do níž byl *Trpaslík* vydestilován, přesněji řečeno jeho protagonista, je personifikace zla. A tento vzorec není oprávněný. Už proto, že „zlo“ znamená příliš mnoho různých věcí a literární postava, která by je chtěla všechny personifikovat, by byla buď strašlivě abstraktní, nebo neskutečně proteovská: Lagerkvistův Trpaslík je místo toho postavou, která je ve své jinakosti a záhadnosti velmi soudržná a konkrétní.¹⁶

¹⁶ Orig. „Capita a volte anche ai singoli libri quel che, abbiamo detto, accade agli scrittori: di venire cioè riassunti in una formula e di esserne poi accompagnati sempre, in storie letterarie e voci d'enciclopedia, in biografie e saggi. La formula in cui è stato distillato Il nano, anzi, per essere esatti il suo protagonista, è quella di personificazione del male. E questa formula non è legittima. Se non altro perché «male» vuole dire troppe cose diverse, e una figura letteraria che volesse personificarle tutte sarebbe o terribilmente astratta o fantasticamente proteiforme: Il nano di Lagerkvist è invece una figura di grande coerenza e concretezza nella sua alterità ed enigmaticità.“

Můžeme se tedy dotazovat, v čem spočívá specifické zlo trpasličího antihrdiny a vypravěče románu. V první řadě se jedná o jeho „pohled zdola“, skrze něhož se čtenář seznamuje s nejenom trpaslíkovou realitou na knížecím zámku a jeho přilehlém okolí. Pohledem zdola se trpaslík v knize dívá, zaznamenává, popisuje a následně koná, a to, co v jeho deníku/zápisníku nabývá tvaru a života, je soubor lidských bytostí, v nichž otisk krásného a vlastně i božského chybí, není vidět. Trpaslík se ke každé z nich staví jednoznačně kriticky a nepokrytě je všechny až na pár výjimek nenávidí. Čtenář seznámený s Lagerkvistovým dílem se zde tak setkává s groteskním stínem autorových typických *livsångest* a *livstro* postav. Vše, co u Lagerkvista představuje samu podstatu lidství, mezi něž řadíme hledání smyslu života či prožívání lásky, je pro oči trpaslíka neviditelné či nepochopitelné. Na první pohled se trpaslíkův smysl života zakládá na výsledcích destruktivního a násilnického chování lidí, se kterými nenápadně manipuluje. Lásku si zase napříč románem pokřiveně vykládá jako náklonost k těm, jejichž destruktivní konání způsobuje nejvíc bolesti.

Právě proto, že je tímto způsobem lhostejný k lidskému životu, je trpaslíkův pohled o to ostřeji namířen směrem k nehumánním aspektům lidské činnosti, pro něž se doslova nadchne. V tomto duchu trpaslíka osloví postava mistra Bernarda, všestranně nadaného renesančního génia, který se zpočátku ztrácí ve svých extatických a pro trpaslíka fraškovitých snech o nadvládě člověka nad přírodou; získá si ho nicméně vražedným chladem, se kterým využívá svých znalostí k sestrojení strašlivých válečných strojů schopných masakrovat šiky nepřátelských vojsk, přičemž do tohoto momentu je trpaslíkův postoj vůči němu nadmíru podezřívavý a pohrdavý. Se svou netrpělivostí vědce se Bernardo nemůže dočkat, až uvidí své vynálezy při práci, aby si ověřil jejich účinnost, což trpaslík velmi dobře chápe a z celého srdce schvaluje. Je nanejvýš zjevné, že trpaslíka si ostatní postavy dokáží získat pouze v případě, kdy jsou schopni souhlasit s jeho násilnickou filozofií.

Pokud je tedy na trpaslíkovi něco ďábelského, pak se tato jeho ďábelskost v prvním plánu projevuje tak, že chce pošlapat a zničit krásu a nevinnost. V tom druhém a nejspíš i významově závažnějším plánu se je zjevné, že krásu a nevinnost vlastně nevidí a nerozumí ji. Tato absolutní cizost a netečnost vůči lásce demonstruje trpaslíkovu nelidskost: je to monolitická bytost kompletně složená z nenávisti, pohrdání a odporu. Pozorného čtenáře nejspíš překvapí, kolikrát se v

románu vracejí slova a výrazy spojené s hnusem, odporem a nevolností, ale právě v tomto neustálém projevování hnusu se trpaslík jakožto nespolehlivý vypravěč odhaluje. Člověk je pro něj něčím, z čeho se mu zvedá žaludek, kdykoli se projeví jako člověk, a to v obou významech, které tomuto slovu v současnosti dáváme: v jeho konkrétní tělesnosti nebo v ušlechtilosti jeho citu. Seznam věcí, které v trpaslíkovi vzbuzují dávení, je docela dlouhý: vůně jídla a chování strávníků při jeho konzumaci, lidské tělo pitvané Bernardem, lidské tělo jako nástroj lásky, zamilované pohledy milenců, exkrementy. Avšak při rozjímání o bitvě, vraždě nebo účasti na zradě znechucení nepocit'uje, ba naopak je důsledky jeho konání doslova nadšený, protože jeho jediným citem, jeho jedinou vášní je touha po moci, přičemž nejvyšším projevem moci je v jeho pojetí zničení, úplné podmanění druhého v okamžiku zabití, jak sám přiznává, když vzpomíná na vraždu jiného trpaslíka na dvoře nepřítelů Lodovica Montanzy. Trpaslík je tedy skutečně zosobněním temné stránky člověka, jak to on sám čtenáři sděluje, ale toto zlo není reprezentováno sobeckou proradností, potěšením ze způsobování bolesti nebo nízkými city jakými jsou závist, žárlivost nebo touha po pomstě. Temná stránka trpaslíka je zde definována a podtrhována surovou silou, neomezenou mocí, perverzní morálkou a vlastní nezpochybnitelnou představou o lidské organizaci.

Trpaslík je ve skutečnosti nezlomný moralista a zapálený vlastenec, který jde dokonce tak daleko, že se ztotožňuje s morální normou jako takovou, s postavou Krista, jak čteme ve dvou případech. V tom prvním vyděsí v průběhu hostiny přítomné dvořany svým kázáním, když by je měl naopak bavit v rámci improvizovaného představení spolu s jinými trpaslíky. V případě druhém odmítá prominout své paní, kněžně, o níž se vyjadřuje velmi nelibě, její hříchy a namísto toho ji donutí k sebevražednému flagelantství. Zvrácené vlastenectví zase prokazuje tak, že odmítá jakékoliv válečné zajatce, a naopak se vyžívá v jejich mučení. V extázi způsobené zabíjením pak lidské tělo trpaslíkovi už není ani odporné, vnímá jen nádheru moci projevující se v násilí.

My si klademe otázku, do jaké míry lze usouvztažnit a interpretovat renesanci ve vztahu k tak ničivým obrazům, jaké Lagerkvist v *Trpaslíkovi* nabízí, jelikož je nanejvýš patrné, že sám autor do knihy zakomponoval nemalé množství odkazů na skutečné osobnosti a atributy, které si s touto významnou epochou spojujeme. V následující kapitole proto období, a především člověka renesance definujeme a poznatky dále aplikujeme v analýze prostředí a postav románu.

3. Renaissance – pokus o definici konceptu

Ačkoliv bychom mohli renesanci považovat za obecně známý termín, na jehož významu se značně podílí denotáty jako renesanční člověk, obnovení antiky či, jak z jejího názvu samo vyplývá, znovuzrození lidské kulturní tradice, zůstává definice renesance, a dokonce i přesné časové vymezení jejího počátku a konce otevřeným problémem. Pojmenování tohoto období jako *rinascita*¹⁷ sice poprvé zaznělo již během pozdní fáze renesance samotné, a to v díle architekta a spisovatele Giorgia Vasariho *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori*¹⁸ (Životy těch nejlepších malířů, sochařů a architektů) z roku 1550, uznávaného obecného výkladu se renesance dočkala nicméně až v druhé polovině 19. století, konkrétně roku 1860, kdy Jakob Burckhardt vydal své pojednání *Kultura renesance v Itálii*¹⁹.

Abychom nabídli přehledný text bez spousty teoretických odchylek a jednotlivostí, ke kterým problematika renesance přímo vybízí, vynecháme zde ostatní významné teoretiky, jakými jsou například Wallace Klippert Fergusson, Paul van Thieghem, Hans Baron nebo Johan Huizinga. Dále se nebudeme zabývat ani renesanční filozofií, která by jednoznačnost konceptu výrazně problematizovala a posunula do rovin, jež by rozsah této práce nedokázal rozumně pojmut. V následující kapitole se proto pokusíme o výklad konceptu renesance na základě právě díla Jakoba Burckhardta a dále díla významného českého literárního vědce Václava Černého.

3.1 Renaissance podle Burckhardta

Kulturní dějiny italské renesance, jak je vnímá Burckhardt, jsou detailní, veskrze všeobjímající a zeširoka zahrnují prakticky všechny aspekty života tehdejší společnosti: politiku, hospodářství, umění, literaturu, architekturu, sport, kuplířství,

¹⁷ It. znovuzrození, obroda

¹⁸ Pelán (2020: 717) dodává, že sám Vasari za iniciátory tohoto termínu považuje konkrétně význačné malíře Cimabua (1240–1302) a Giotto (?1267–1337). Samotnou figuru týkající se obrození nachází ale také u Boccaccia, Villaniho či Poliziana a dokonce i u vybraných středověkých autorů.

¹⁹ Přestože byl Burckhardtův spis poprvé vydán před více než 150 lety, stále představuje základní literaturu období renesance. V češtině byl vydán poprvé v roce 1912 ve dvou svazcích v nakladatelství Karel Stanislav Sokol. My zde budeme citovat z nového překladu Vladimíra Čadského vydaném v nakladatelství Rybka Publishers z roku 2013.

vztah k náboženství, volný čas i práci. Burckhardtův výklad čtenáři představuje každičký aspekt italské renesanční společnosti jako umělecké dílo. Tím je i samotný stát, na který autor nahlíží jako na racionální výtvar, a v neposlední řadě i první moderní člověk tak, jak ho vnímáme dnes. Základ redefinice pojetí přístupu k lidské existenci v období renesance Burckhardt spatřuje především v několika vzájemně spolu souvisejících rysech lidského konání: egoismu, individualismu a posunu morálky.

Egoismus vykazující svou existenci v podobě přetváření velkého množství knížecích dvorů na tyranie a despotie Burckhardt pozoruje (2013: 8) již v první polovině 13. století na sicilském dvoře Fridricha II. Ten se vyznačoval „doposud neslýchanou“ centralizací veškeré moci a přísnými tresty pro ty, co se dvůr, byť jen sebemenším způsobem pokusili ohrozit. Panovníci se v souvislosti s neexistencí legitimacy, která by dodávala sebevědomí jim a také potenciálním nástupníkům ve vládnoucí linii, izolovali a rozhodli se důvěřovat jen vysoce duševně nadaným lidem, tj. umělcům, básníkům a učencům, v jejichž společnosti v roli mecenáše nabyli legitimacy nové. Její velikost se zrcadlila v často velkolepých dílech osobností, kteří pod patronátem vládce na tom či onom dvoře tvořili.

Na nedostatek osobností ke konci 13. století si v žádném případě nemůžeme stěžovat, jelikož právě v Itálii se poprvé zrodil moderní člověk, který se vyhranil vůči svému okolí, přestal být součástí vyššího celku (rodiny, národu, rasy atd.) a začal plnou silou projevovat svou subjektivitu.²⁰ Individuální myšlení plně odporovalo falešné skromnosti, pokrytectví a obyčejnosti lidského života ve středověku, renesanční člověk chce být nápadný nebo přinejmenším jiný než ostatní, přičemž individualismus společností postupoval postupně a hierarchicky.²¹

Spolu s narůstajícím individualismem se postupně rozšiřuje koncept slávy²² moderního typu spjatý s konáním konkrétních osob, většinou tedy umělci a učenci, který se projevovat několika možnými způsoby. V první řadě se vytvořil jakýsi kult osobnosti především okolo těch nejuznávanějších básnických a filologických celebrit, jichž se urputně držel i posmrtně. Tak například takový Petrarka byl za

²⁰ Jak píše Burckhardt (ibid: 101): „[...] člověk se stává duchovním individuem a sám sebe si takto uvědomuje.“

²¹ „Jak jsme viděli, tyranie nejprve v nejvyšší míře rozvíjí individualitu samotných tyranů a kondotierů (pozn. velitel žoldnéřské armády) a potom též jedinečnost talentů, které tyrané zároveň chránili i vykořisťovali: tajemníků, úředníků, básníků, společníků.“ (ibid: 102)

²² Burckhardt (ibid: 109) dodává, že „[m]imo Itálii žily jednotlivé stavy se svou středověkou stavovskou ctí každý sám pro sebe.“

svého života poctěn odměnou nejcennější, tj. básnickou korunou, vavřínovým věncem, z ruky římského kondotiéra Orsa dell'Anguillara. Po smrti se Petrarkův věhlas přetvořil v to, co Burckhardt (ibid: 111) interpretuje jako kult rodných domů a hrobu slavných lidí: veřejnost se tak poprvé vydávala na pouť, aby poctila nejenom svaté, nýbrž také významné představitele tehdejšího kulturního života. Sláva nicméně krom uznání a obdivu obdařila své příjemce též mocí, a to v takové míře, že básníci a dějepisci mohli vědomě rozhodovat o věhlasu druhých. Činili tak buď ze svého vlastního přesvědčení nebo, třeba v příkladu neblaze proslulého Pietra Aretina, v závislosti na tom, kolik jim byl ten či onen zadavatel schopný zaplatit. V neposlední řadě je třeba zdůraznit, že se individuální sláva také úspěšně překloupila do literární podoby, kdy Italové jako první v Evropě popsali přesně historického člověka podle jeho vlastností a vnitřních rysů. Prvním příkladem může být Dantův životopis od Boccaccia nebo již zmiňovaný Vasariho výčet těch nejvýznamnějších osobností kulturního života jeho doby. Italové jsou ale ještě dál a píší první biografie – o čem jiném by měl egoistický a individualistický kosmopolita pojednat než sám o sobě. Zde zmiňme především významné autobiografie, jejichž autory jsou Benvenuto Cellini či Girolamo Cardano.

Snad kvůli zavedení těchto nových sociálních rámců a kategorií se proměňuje také morálka renesančního člověka, která stejně jako společnost, jež ji redefinovala, vykazuje známky silného individualismu. Úpadek morálky doprovázený všeobecně známou a vyhlášenou nevírou Italů vedl k otevřené kritice politického zřízení městských států, do nichž se zapojili i ti největší myslitelé renesančního věku.²³ Kritický hlas avšak podporu napříč společnostmi nenašel a vlivem výše zmiňovaného individualismu a egoismu se z ní postupem času vytrácela typicky středověká mravní síla, tedy smysl pro čest, což významně narušilo především formální nedotknutelnost a pozměnilo význam manželského vztahu mezi mužem a ženou. Burckhardt (ibid: 325) zdůrazňuje, že „protože dívky vyššího stavu byly pečlivě střeženy a nepřicházely v úvahu, soustřeďovala se veškerá vášeň na vdané paní“ a i když chtěl každý žít podle svých pravidel „rodiny se vzdát nechtěl, i když nemohl mít tak docela jistotu, že je opravdu jeho“.

Posun mravnostních zásad se neprojevil pouze v oblasti milostné, nýbrž i té ekonomické a není se ostatně čemu divit. Renesanční Itálie doslova oplývala

²³ Burchhardt (ibid: 319) cituje především Machiavelliho kritický výrok: „Ano, my Italové jsme v zásadě bezbožní a zlí.“

majetkem a penězi, a proto se také stala domovinou evropské loterie. Nejenom ta pak vzbuzovala v lidech závist a pomstychtivost vedoucí k rychlému nárůstu kriminality, k čemuž Burckhardt (ibid: 331) dodává, že „renesanční Itálie obecně působí dojmem, jako by tam velké zločiny i v normálních časech byly častější než v jiných zemích [, pročež] jedno je jisté: úkladný, placený a rukou třetí osoby prováděný zločin, který se navíc stal řemeslem, se v Itálii velice a strašlivě rozšířil.“

Burckhardtovo dílo je nejspíše nemožné zredukovat na několik málo odstavců, nicméně pro potřeby práce jsme si z něj vybrali následující: moderní člověk se zrodil v období renesance, jeho nátura se posunula do individuálních až egoistických rovin a byla doplněna novým souborem morálních zásad. Nyní přejdeme k definici renesance podle Černého.

3.2 Renesance podle Černého

Významný příspěvek k diskuzi týkající se podstaty myšlení renesančního člověka a změn v tehdejší společnosti nabídl i český literární vědec, filozof, spisovatel a překladatel Václav Černý. V následujících odstavcích čerpáme především z jeho přednášek vydaných posmrtně v druhém díle knižní série *Soustavný přehled obecných dějin naší vzdělanosti* a z úvodu k antologii italské renesanční literatury, kterou dokončil Jiří Pelán. Citujeme taktéž z Pelánovy syntézy Černého výkladu renesance, který je součástí zmiňované antologie. Vzhledem k povaze zvoleného přístupu k renesanci v této práci záměrně vynecháváme Černého literární teorie a soustředíme se pouze na obecné popisy společenských změn tak, jak jsme tomu učinili i v přechozím oddíle věnovaném Burckhardtovi.

Černý stejně jako Burckhardt vidí prvopočátky sociální změny v severo- a střeđoitalských městech a především v politickém členění a štěpení, jež bylo dáno tím, co popisuje jako (Černý 2020: 15) „politicko-mocenský rozmach konzolidovaného evropského feudalismu“, ze kterého nejvíce prospěl a na kterém výrazně zbohatl italský měšťan, „nejstarší, nejzralejší evropský představitel svého sociálního typu“. Pro nástup renesance je podle Černého tedy určující především měšťanstvo, které si skrze své postupně zvyšující se bohatství razilo cestu i k politicky orientovaným cílům, jež se zhmotnily v podobě městské oligarchie 14. století a následně ve formě vlády jedince, tzv. *signorií*. Některé italské městské

státy měly podobu již zmiňovaných malých i velkých tyranií, mezi něž patří např. Milán, Bologna, Ferrara, Mantova, jiné se zase v čele s osvíceným vládcem přetvořily v republiky, mezi něž řadíme Florencii a Benátky.

Každopádně to byla právě italská města, v nichž vznikl moderní renesanční člověk, jehož ucelený popis Černý (ibid: 13) pojmenovává jako čtveré přesvědčení:

Renesanční je moderní ideál člověka *osvobozeného*, svrchovaného pána a tvůrce svého osudu sociálního i osobního, názorového i mravního. Renesanční je svým původem i představa, že tento osud dlužno spravovati a budovati *rozumem*, svéprávným lidským rozumem, jehož platnost ob stojí bez záruk jakýchkoliv autorit vyšších, metafyzických nebo teologických. Renesanční je tedy také příznačné *pozemské vkořenění* moderního člověka, jež mu nezakazuje sice věřit v skutečnosti nadpozemské a v hodnoty věčné, ale nechápe je jako podstatně různé od skutečností a hodnot vezdejších, takže lidský tvor právem oceňuje a soudí: již tento vezdejší život, třeba pomíjivý, je mým *pravým* domovem a dosící v něm štěstí a uplatnit se v něm osobně je mým *pravým* určením. A renesanční je posléze i moderní přesvědčení, že nástroj své vlády a moci nad světem, a tedy i prostředek své blaženosti má člověk hledat ve *vědě*, to jest v exaktním poznání svého přírodního i sociálního prostředí: poznávám, abych mohl.

Černého čtveré přesvědčení synteticky popisující stvoření renesančního člověka je tedy dáno v první řadě jeho osvobozením se od středověkých představ za pomoci rozumu a na rozumu založeném přístupu k životu. Vznikla jakási renesanční podoba společnosti vědění, jež začíná bádát na poli dosud neexistujících či zakázaných vědních disciplín – vědy, anatomie atd. V další řadě se moderně smýšlející individuuum stejně jako u Burckhardta obrací směrem k sobě, do sebe a staví se do středu dění, což znamená, že pro něj náboženství již nepředstavuje jedinou mravní sílu určující jeho životní směr. A proč by také mělo? Důvěru náboženství jako nejvyšší mravokárné instituce výrazně ohrozily skandály dotýkající se přímo papežského stolce, namátkou zmiňme desítky let trvající papežské schizma či nepotismus v 15. a 16. století.

Časové vymezení renesance rovněž přebíráme od Černého (Pelán 2020: 733-736). Italský renesanční humanismus vzniká postupně v *trecentu*, 14. století, kdy se ještě výrazně prolíná se středověkými motivy, vrcholí však v *quattrocentu*, 15. století, které představuje nejkrásnější období výrazu nové kultury. V následujícím 16. století, *cinquecentu*, se z renesance stává kulturní import, který se z Itálie postupně šíří do celé Evropy a stává se tak obecnou fází evropské vzdělanosti.

V následující kapitole se ve stručnosti vyjádříme k zobrazování renesance ve švédské literatuře během posledních dvou století. Dále přejdeme k analýze

kulturních a historických symbolů a odkazů na období italské renesance v díle *Trpaslík* Pära Lagerkvista a jejich následné interpretaci.

4. Italská renesance v románu *Trpaslík*

Kultura a dějiny italské renesance, ač geograficky v rámci Evropy Skandinávii poměrně vzdálené, představují v přehledu švédské literatury konstantě se vyskytující motiv, a to zhruba od počátku 19. století. Jak upozorňuje Lewan²⁴ (1966, 1995), rozsáhlý zájem o renesanci se dostavil až se zpožděním, které bezprostředně souviselo s nedostatkem odborných publikací na dané téma,²⁵ přičemž mezi prvními zmínkami pak vystupují cestopisy, renesančním prostředím inspirovaná dramata a poté už také prózy.

Své paměti z cest nejenom po Itálii publikovali například Per Daniel Amadeus Atterbom pod názvem *Minnen från Tyskland och Italien* (1859²⁶), Carl Snoilsky jako *Italienska bilder* (1865) nebo Per August Leonard Hallström jako *Italienska bref* (1901). V cestopisech se zrcadlí nadšení autorů pro italskou historii²⁷, která pro ně představuje pomyslný locus amoenus, možnost, jak utéct před industrializujícím se Severem, místo, v němž lze volně žít a také volně dýchat. Nejedná se však o Itálii současnou, nýbrž Itálii vykonstruovanou a značně idealizovanou na základě představ o renesanční volnosti a zrození individuálního jedince, jak jsme popsali v předchozím oddíle.

Prvním uměleckým textem hledajícím inspiraci v italských renesančních dějinách je pak drama Gustava III. *Den svartsjuka neapolitanaren*, které bylo 1. listopadu 1793 uvedeno ve stockholmském Arsenalsteatern. Děj je po vzoru italských novelistů vystavěn na konfliktu vycházejícím z typicky renesančních lidových motivů: sňatku z donucení a, jak již sám název napovídá, dopadu žárlivosti na lidské konání, která vede k sebevraždě hlavního hrdiny. Drama odehrávající se v renesanční Itálii napsal a roku 1835 publikoval také Carl Jonas Love Almqvist pod názvem *Signora Luna*. Hra se odehrává v Palermu a pojednává o lásce mezi dvěma sourozenci. Italské motivy v několika svých hrách využil i již zmiňovaný Per Hallström. Patří mezi ně především *Bianca Capello* (1900) o stejnojmenné benátské šlechtici, která se proslavila tím, že se stala milenkou a

²⁴ V následující kapitole se opíráme především o tyto dvě publikace, které se bezprostředně k tématu renesance ve Švédsku vztahují.

²⁵ První ucelené dílo vztahující se k italské renesanci vyšlo ve stejném roce jako *Trpaslík* (1944), autorem je Tønnes Kleberg,

²⁶ Nově vydáno v roce 2002 v nakladatelství Norstedts.

²⁷ Itálie byla cílem skandinávských umělců i v dobách předcházejících zmiňovaným cestopisům, především během romantismu v ní nejenom spisovatelé objevovali, studovali a nechali se inspirovat antickými symboly.

posléze druhou ženou Francesca Medicejského. Další hrou, kterou Hallström situoval do prostředí Benátek, je *En veneziansk komedi* (1901). Z prózy vybíráme např. méně známý historický román Hjalmara Bergmana *Savonarola* (1909), v němž právník Giudantonio Vespucci jako vypravěč představuje život asketického dominikánského mnicha a fanatického kazatele Girolama Savonaroly, který v 90. letech 14. století ostře vystupoval proti mravnímu úpadku církve a vládě Medicejských. Během svého působení ve Florencii si svými kritickými výstupy, a především otevřeným bojem proti papeži nadělal spoustu nepřátel a roku 1498 byl popraven, jeho tělo bylo následně spáleno a popel vysypán do Arna. V příběhu románu se objevují význačná jména italské literární renesance, mezi nimiž nechybí Lorenzo Medicejský, Niccolò Machiavelli, Luigi Pulci, Angelo Poliziano či Marsilio Ficino, což nasvědčuje tomu, že si Bergman musel renesanci důkladně nastudovat. Z renesance v jedné ze svých povídek čerpal i velikán švédské literatury August Strindberg, konkrétně se jedná o povídku „Utveckling“ ze sbírky *Svenska öden och äfventyr* (1882–1891). Příběh povídky se věnuje iluzornímu vývoji dějin; Strindberg v ní obhajuje názor, že dějiny se opakují, točí v kruhu.

Lewan (1995: 215) svou monografii nicméně uzavírá Lagerkvistovým *Trpaslíkem*, v němž jsou kultura a dějiny italské renesance více než hojně zastoupeny. V díle vidí jakési vyvrcholení renesančních odkazů ve švédské literatuře a dodává, že právě „bez dlouhé tradice renesančních popisů, které utváří pozadí *Trpaslíka*, by román nemohl fungovat.“²⁸ Jakým způsobem a do jaké míry může renesanční Itálie dotvářet podstatu zla, kterou ztělesňuje sama hlavní postava, se budeme zabývat na dalších stranách.

4.1 Renesance jako literární prostor – období rozkvětu i tyraní

Je nanejvýš jasné, že o konkrétních historických událostech a postavách spjatých s italskou renesancí, které Lagerkvista při psaní *Trpaslíka* inspirovaly, lze pouze diskutovat, všechny postavy jsou každopádně fiktivní a žádná z nich v plné šíři neodpovídá skutečně žijící osobnosti. V odborné literatuře se však objevují jakési tři názorové proudy, jejichž snaha o to román časově či místně alespoň

²⁸ Orig. „Men utan den långa tradition av renässansskildringar, som ligger bakom *Dvärgen*, hade romanen inte fungerat.“

přibližně vymezit se zakládá na faktografických údajích, které Lagerkvist do textu *Trpaslíka* umně zakomponoval. Tak například Mjöberg (1951: 168) či Puczydłowski (2019: 85) se domnívají, že děj románu je nejspíš obrazem tyranie na milánském dvoře za vlády Lodovica Sforzy (1494–1499, 1500). Izdebska (2020: 147) se s nimi shoduje a doplňuje, že se Lagerkvist mohl dále inspirovat životem kondotiéra Cesara Borgii (1475–1507).²⁹ V teoretické části zmiňované slovníky švédské literatury (především Scobbie 1999: 167 a Olsson 1995: 423) taktéž zmiňují Cesara Borgiu a zdůrazňují ještě jméno Niccola Machiavelliho (1469–1527), autora všeobecně známého politického díla *Vladař*, ke kterému se ještě později vyjádříme.

Oproti Bergmanovu *Savonarolovi*, v němž je ať už explicitně či implicitně zmíněno v porovnání s *Trpaslíkem* daleko větší množství renesančních odkazů na spektru od těch nejznámějších po méně známé, si Lagerkvist vybírá spíše odkazy lehce rozpoznatelné a tím pádem i interpretovatelné. Záměrem samozřejmě není v první řadě poskytnout pokud možno historicky věrný obraz italské renesance, jak tomu činí Bergman, ale i tak lze časové rozpětí románu stran využívaných renesančních odkazů ukotvit mezi rokem 1300 a přibližně začátkem 16. století (roky 1506 nebo 1532). Pokud se pokusíme určit konkrétní republiku, tyranii či dvůr, jež by mohly Lagerkvistovi sloužit jako předloha, dojdeme taktéž k podobně neurčitému závěru. *Trpaslík* může řídit stejně v Miláně jako v Bologni, Mantově či Janově. Níže konkrétní odkazy předkládáme jako konkrétní citace z *Trpaslíka* a ty následně vysvětlujeme:

str. 43: Pozoruhodný cizinec zahájil přípravy k práci ve františkánském klášteře Santa Croce, malbu na jedné z kratších stěn v tamějším refektáři.

[...]

str. 53: Přímo naproti mně na kratší stěně byla jeho velká malba, jež prý má být úžasným mistrovským dílem. Nebylo na ní ještě mnoho uděláno, ale zdálo se, že má představovat večeři Páně, Krista a jeho mučedníky u jejich milosti plně krmě

V této části knihy nám trpaslík představuje mistra Bernarda³⁰, který přichází na knížecí dvůr, aby jako umělec působil ve službách knížete. Lagerkvist si vybírá dva známé odkazy, které spolu ale geograficky nesouvisejí, ty pak spojuje a tvoří nejednoznačně interpretovatelný renesanční zmatek. Santa Croce je významná

²⁹ Toto ostatně tvrdí i stránka na Wikipedii věnovaná *Trpaslíkovi*, kterou přebírají další online zdroje.

³⁰ Postava Bernarda je jednoznačně inspirována Leonardem da Vinci.

františkánská bazilika a zároveň místem posledního odpočinku těch nejslavnějších florentských umělců a nachází se tudíž ve Florencii. Poslední večere, na které Bernardo-Leonardo v *Trpaslíkovi* pracuje, se ve skutečnosti nachází v refektáři dominikánského kláštera Santa Maria delle Grazie v Miláně. Leonardo da Vinci na malbě pracoval mezi lety 1495–1498, kdy byl ve službách milánského knížete Lodovica Sforzy. To proto nejspíš část literárních badatelů tím pádem tenduje k ukotvení děje *Trpaslika* právě do prostředí sforzofského Milána.

Ačkoliv Milán Lagerkvist napříč celou knihou nikdy explicitně nezmiňuje, činí tak naopak ale v případě Benátek a Florencie, které jsou reprezentovány skrze postavy vyslanců během válečného tažení knížete proti vojsku Lodovica Montanzy, jak čteme níže:

str. 64: A kníže měl několikero důkladných rozhovorů s vyslancem medicejských a s reprezentantem benátské kramářské republiky, ano, a také s arcibiskupem zástupcem svaté stolice.

str. 102: Kníže se prý obírá tím, opatřit si je vyjednáváním s benátskými pány. Tihle kramáři jich mají víc než dost a věc by mohla být vbrzku vyřízena.

Vyloučení těchto významných městských republik ze seznamu všech možných měst, v nichž by se děj *Trpaslika* mohl odehrávat, je nicméně rozumné už jenom kvůli tomu, že Florencie ani Benátky nikdy nepředstavovaly tyranie v pravém slova smyslu. Jejich vládci byli častokrát osvícení mecenáši, kteří štedře podporovali umění a vědy nebo se přednostně věnovali obchodu. Ačkoliv v průběhu dějin docházelo i v těchto městech k výrazným konfliktům a skandálům, jmenujme například neúspěšné a dosti krvavé povstání Pazziů proti Medicejským ve Florencii či značné rozšíření a pomalu i normalizace prostituce v Benátkách, nemůžeme je srovnávat s řáděním například takových Bentivogliů v Bologni nebo právě Sforzů v Miláně.

Pro Milán a konkrétně pro rod Sforzů, jak píše Azzolini (2013), byla ostatně typická i značná pověřčivost, která se týkala astrologie a názoru na kosmos a jeho vlivu na úspěch či neúspěch lidského konání. Burke (1996: 197) upozorňuje, že tento názor vyjádřil již Dante v *Božské komedii*, ten byl poté sdílen Dantovými komentátory a ve světle spisů Ptolemaia a Aristotela se zakládal na důležitém rozdílu mezi nebem a zemí. Země jakožto střed vesmíru byla obklopená sedmi sférami a v každé z nich se pohybovala jedna planeta: Měsíc, Merkur, Venuše, Slunce, Mars, Jupiter a Saturn. Planety jakožto nebeští hybatelé uváděly do pohybu

tzv. inteligence, čímž vytvářely vliv na lidské konání, a to ať už dobrý nebo zlý. Při výkladu minulosti nebo budoucnosti bylo běžným zvykem vyhledat pomoc odborníka, který dokázal vypočítat postavení planet ve vztahu k danému času. Náklonost nebeských těles se dala zajistit prostřednictvím vhodné hudby nebo zhotovením talismanu z drahého kamene. Astrologové nabízejí knížeti výklad z postavení planet v knize hned několikrát, trpaslík je nenávidí, protože je považuje pouze za otravné šarlatány. Výklad budoucnosti nicméně považujeme za podstatnou část při rozhodování knížete, zdali je vhodné vyhlásit Lodovicu Montanzovi válku nebo ne:

- str. 66: Astrologové prohlásili, že doba je mimořádně vhodná pro válku a že vhodněji nemohla být ani vybrána. Sestavil knížeti horoskop a zjistili, že se narodil ve znamení Lva. [...] V blízkosti tohoto zvěrokruhu se v této době nachází Mars, a zanedlouho se objeví tato červená hvězda boha války v pozici mohutného hvězdného obrazce samého knížete. I jiná nebeská znamení, jež ovlivňují osud knížete, jsou jen příznivá. Zaručuji s naprostou jistotou šťastný výsledek polního tažení.
- str. 67: Nejsm překvapen tím, že předpovídali právě takhle, protože oni předpovídají vždy podle přání knížat, zvláště potom, co jeden z knížecích předků nechal zbít jednoho hvězdoporce, který tvrdil, že rodu hrozí zlý osud, protože vypočítal, že jedna nepříznivá hvězda, jež za sebou vlekla oheň a žár, objevila se na nebi právě v době, kdy jeho předek nastupoval krvavě na trůn, byla to věštba, jež se vyplnila více než v kterémkoliv jiném panovnickém rodě.

Přestože v období renesance byla politicky i kulturně více dominantní severní Itálie, nacházíme v *Trpaslíkovi* i jediný odkaz na Itálii jižní, a to konkrétně Neapol. Jedná se o žlutočervené pruhy na stanech knížecího vojska předcházející popisu masakru, ke kterému došlo při střetu s nepřítelem. Vlajka Neapolského království byla rozdělena do čtyř stejně velkých polí, přičemž dvě z nich reprezentovala svým červenožlutým pruhováním Aragonskou korunu neboli všechna historická území, jež byla podřízená svrchovanosti aragonského krále mezi lety 1164 a 1707 (v případě Neapole konkrétně od roku 1442).

- str. 74: Jsem ve stanu, postaveném na kopci s několika piniemi, odkud je skvělý výhled na nepřítele dole v rovině. Sukno stanu má vladařovy barvy, široké žluté a červené pruhy, a pleská ve větru pronikavě jako fanfára.

Krom tohoto Lagerkvist v *Trpaslíkovi* zmiňuje několik konkrétních budov, které jsou ale spíše výsledkem jeho představivosti než špatného zápisu či chybného pojmenování. Příkladem může být třeba neexistující palác Geraldí na straně 63 či kampanila s „velmi zdařilými“ bronzovými reliéfy na straně 181. V prvním případě by se mohlo jednat o palác Gherardi postavený v 15. století ve Florencii. V druhém

případě vidíme souvislost se světoznámými bronzovými dveřmi z dílny Andrey Pisana, Lorenza Ghiberti a Michelangela Buonarroti vedoucí do baptisteria San Giovanni opět ve Florencii.

Pokud opustíme hledisko místní a zaměříme se přednostně na hledisko časové a konkrétní historické události, nacházíme v knize doširoka rozkročené kontinuum odkazů počínající rokem 1300 a končící rokem 1506 nebo 1532. Rok 1300 lze s jistotou určit podle následujícího úryvku, v němž trpaslík představuje syna nepřítele Lodovica Montanzy, Giovanniho:

str. 119: Ten knížecí syn by mohl být i hezký, jak se mi zdá, krásu zřejmě nezdědil po otci. Když přijel po jeho boku na koni s čabakou z modrého sametu a v oděvu stejné barvy, tvrdili lidé, že je hezký. Je to možné. Já si však myslím, že je příliš měkký a nemužný, s těma laníma očima, dlouhým černým vlasem a jemnou pokožkou, která se pro nic za nic červená. Možná je to má chyba, ale takový zevnějšek nemám rád. Je prý po matce, po té krásné a opěvované Beatrici, která prý byla velmi krásná a o níž se už říká, ačkoliv je mrtva teprve deset let že se dostala do ráje.

Opěvovanou Beatricí, matkou Giovanniho, která se dostala do ráje, Lagerkvist jednoznačně odkazuje na Dantův signal a múzu Beatrici di Folco Portinari, která se stala inspirací jeho raného básnického díla *Vita nuova*. Objevila se i ve vrcholném díle *Božská komedie* v role Dantovy průvodkyně Rájem, kam jeho předchozí průvodce Vergilius jako pohan nesmí vejít, to proto nejspíš také Lagerkvist ráj zmiňuje. Za Danteho se nikdy neprovdala, podle toho, co píše ve svém díle, se navíc viděli pouze dvakrát. Beatrice zemřela v roce 1290 a pokud tedy přičteme v románu zmiňovaných deset let od jejího úmrtí, dojdeme k roku 1300.

Dalším rozpoznatelným a v knize hodně skloňovaným obdobím je morová rána, která se v rozpoutá v závěru knihy, když je už tak trpaslíkovo knížectví sužováno následky válečného konfliktu, který představuje nedostatek jídla a vlastně jakéhokoliv spotřebního zboží:

str. 170: Ve městě se objevila nějaká podivná nemoc. Začíná zimnicí a strašnými bolestmi hlavy, říká se, pak prý opuchnou oči a jazyk a lidé jí postižení nemohou pořádně mluvit, tělo je úplně zčervená a z pokožky prosakuje nečistá krev. Nemocný volají stále po vodě, jako by je zevnitř spaloval oheň. Lékaři nemohou poskytnout pomoc – a kdy také mohou. Téměř všichni, kteří byli tou nemocí napadeni, prý zemřeli, nevím, kolik jich mohlo být. [...] Mor se ode dne ke dni šíří dál a dál. Nejsou to už jen chudí, kdo ho dostává, ale kdokoliv.

Druhá evropská morová rána se prohnala Evropou právě během počátků italské renesance, a to v polovině 14. století a lokálně se ještě silně projevovala i ve století následujícím. Černá smrt způsobená bakterií *Yersinia pestis* dala také

vzniknout i významným dílům, tak třeba Boccacciův *Dekameron* se odehrává na venkově v okolí Florencie, kde se před morem ukrývá družina deseti mladých lidí. Na Boccacciovo dílo Lagerkvist taktéž odkazuje, a to skrze jednu z ženských postav, Fiammettu, členku zmiňované družiny.

Poslední dohledatelné a docela jasně interpretovatelné časové reference v *Trpaslíkovi* jsou implicitní zmínky týkající se díla Leonarda da Vinci a Niccola Machiavelliho. V tom prvním případě se jedná o obraz *Mony Lisy*, jemuž stojí románová kněžna Theodorika modelem a který byl Bernardo, předobraz Leonarda da Vinci, jako svůj jediný umělecký výtvar na dvoře knížete schopný dokončit. *Mona Lisa* vznikala mezi lety 1503 až 1506 a byla dokončena roku 1517, tedy relativně nedávno po zmiňovaném Leonardově milánském období u Lodovica Sforzy:

str. 198: Popsal ho [obraz] věrohodnými slovy a řekl, že všichni lidé jsou toho názoru, že takovou Madonu ještě nikdo nenamaloval, že nikdo nevytvořil tak milostnou a nadpozemskou Matku boží. Nejvíce byli lidé nadšení tím tajuplným, podivným úsměvem, který spočíval na jejích rtech. [...] Bylo mi zřejmé, že tenhle úsměv tam umělec ponechal z jejího předcházejícího portrétu, z toho, na němž se podobala děvce.

Na Machiavelliho dílo *Vladař* Lagerkvist nejspíš odkazuje prostřednictvím trpaslíka, který o knížeti začíná hovořit jako o vladaři v momentě, kdy se rozhodne vyřešit neshody s Montanzou válečným tažením. Machiavelli své pojednání napsal v roce 1513 a vydáno bylo až posmrtně v roce 1532. Ve *Vladaři* se zabývá správným způsobem vládnutí, radí, jak moc získat a jak si ji udržet, a své teorie zakládá na činech italských autokratických vládců. Jako příklad dobrého vládce uvádí dříve zmiňovaného Cesara Borgiu, jehož někteří literární badatelé považují za předlohu pro postavu knížete.

4.2 Renesance v Lagerkvistových postavách

Ve světle historických událostí vztahujících se k renesanční Itálii, které jsme v předchozí části práce popsali, lze kromě místa a času analyzovat především postavy, jež se v Lagerkvistově románu objevují. Přestože, jak již bylo řečeno, nelze s jistotou určit autorův záměr, všechny postavy v *Trpaslíkovi* velmi zajímavým způsobem oscilují na ose mezi kolektivním středověkým a individuálním renesančním myšlením. Nejvíce zjevné jsou tyto prvky v případě

trpaslíka, knížete, Bernarda a ženských postav Angeliky, kněžny Theodoriky a Fiammetry. V následujících odstavcích se proto budeme výhradně věnovat těmto postavám.

4.2.1 Trpaslík

Trpaslík je ústřední postavou a vypravěčem celého románu, skrze jehož deníkové záznamy poznáváme postavy v jeho blízkém okolí stejně jako prostředí, v němž koná zlo, jemuž jsme se už v předchozích kapitolách věnovali. Trpaslíka lze ale vnímat jako výrazně renesanční postavu, v níž se koncentruje individualismus a spíše egoismus pro renesanční osobnosti tak typický. Román je vyprávěný v ich-formě, vypravěč-trpaslík nabízí již na první straně vlastní koncentrovaný, byť stručný popis, a dokonce už samotné první slovo, které ve švédském originále použije, je „já“:

Jag är 26 tum lång, välväxt, med de rätta kroppsproportionerna, möjligen är huvudet något för stort. Håret är inte svart som andras utan rödaktigt, mycket strävt och mycket tätt, bakåtstruket från tinningarna och från den breda fastän inte särskilt höga pannan. Mitt ansikte är skägglost, men annars precis likadant som andra mäns. Ögonbrynen är hopväxta. Mina kroppskrafter är ansenliga, särskilt om jag blir retad. När brottningskampen anordnades mellan mig och Josafat tvingade jag honom efter tjugo minuters strid ner på rygg och strypte honom. Sedan dess är jag ensam dvärg här vid hovet.³¹

Trpaslík vystupuje jako výrazné individuum, není součástí žádné skupiny a odmítá být řazen mezi ostatní trpaslíky, kterých se stejně postupně násilnou cestou zbavil. Renesanční podle Burckhardta i Černého je také tím, že odmítá víru, a to proto, že ji nerozumí, přijde mu zbytečná. Nejenom, že křesťanství nepřijímá, ale umí jej též využít proti těm, s nimiž přichází do kontaktu, pročež se jeví i jako velmi dobrý manipulátor – příkladem může být hostina, na které měl hosty pobavit kázáním, přičemž ale všechny přítomné vyděsil, nebo manipulace s kněžnou

³¹ U českého překladu „já“ chybí (str. 21): „Jsem šestadvacet palců vysoký, dobře rostlý, tělesné proporce mám správné, snad jen hlava je trochu příliš veliká. Vlasy nemám černé jako ostatní lidé, ale trochu nazrzlé, velmi hrubé a velmi husté, sčesané nazad od spánků a od širokého, i když ne zvlášť vysokého čela. Má tvář je bezvousá, ale jinak se zcela podobá tvářím jiných mužů. Obočí mám srostlé. Má tělesná síla je pozoruhodná, zvláště když se rozčílím. Když jednou uspořádali mezi mnou a Josafatem zápas, porazil jsem ho po dvacetiminutovém boji na lopatky a zardousil jsem ho. Od té doby jsem u tohoto dvora jediným trpaslíkem.“

v závěru románu. Jeho světonázor se dá popsat jako kombinace radikálního skepticismu a nihilismu, v němž se objevují i stopy individualismu:

str. 51: Všechno má svým způsobem nějaký smysl, vše, co se děje a čím se lidé zabývají. Život sám však nemá vůbec žádný smysl a nemůže jej mít. Kdyby jej měl, tak by nemohl existovat.

str. 145: Nic není jistějšího, než že každý člověk dojde zapomnění.

str. 57: Nikdo nevlastní sám sebe! Jaká odporná myšlenka! Nikdo není pánem sebe samého! [...] Chci být sám jediným vlastníkem všeho, co je mé. Nikdo si to nesmí přivlastnit, nikdo mi to nesmí znásilnit.

str. 194: Jsem svobodný muž. Neponižuji se.

Je ale naprosto patrné, že si svou verzi individualismu vykládá renesančně tyranským způsobem, a to přesně tak, že pouze on stojí v popředí veškerého konání a ostatní lidé ho nezajímají. Vše, co se s nimi pojí, je mu odporné. Veškeré své síly tedy napíná k tomu, aby sloužil zlu. Svou destruktivní činnost rozvíjí nicméně v rámci malých úkonů: od projevů pasivní i aktivní agrese, nad kterou jeho okolí mávne rukou (smrt Josafata) nebo ho krátce potrestá (kázání během hostiny), se přesouvá do role plnohodnotné šedé eminence a podstatně ovlivňuje důležitá rozhodnutí těch, kterým by měl sloužit. A čím více se mu daří šířit zlo, tím mocnějším, nezadržitelnějším a více agresivním se stává, což se odráží i ve volbě výrazových prostředků, kterých ve svých zápiscích užívá:

str. 65: [...] protože tolik toužím po tom, aby byla konečně opět válka.

str. 73: Hořím touhou po krvi!

str. 85: Pro mě není válka hrou, nýbrž krvavou skutečností. Chci bojovat, chci zabíjet!

str. 140: S vášní, jakou jsem ještě nikdy nepocítil – byla tak silná, že jsem téměř pozbyl smyslů, – vychutnával jsem svou moc, již jsem vládl této zemi. Vychutnával jsem, jak se svět naplňuje hrůzou a jak se mění z jásavé slavnosti v místo ničení a děsu. Připravím nápoj a knížata a mocní pánové vzdychají v smrtelných bolestech nebo se válejí ve své krvi.

Jinými slovy trpaslík svou „nově“ objevenou individualitu využívá k naprosté zkáze a sám se zprostředkovaně pasuje do role vládnoucího tyрана, který si už jen užívá následky svého jednání. Oproti ve skutečnosti osvíceným vládcům Benátek či Florencie své schopnosti není ochoten vložít do jakékoliv jiné činnosti, která opět nepovede k naprosté destrukci. Je to nekulturní barbar, jemuž je veškerá umělecká aktivita stejně jako lidé samotní odporná, tak například hudbu pokládá za to nejhorší, co kdy poznal (srov. str. 120).

V neposlední řadě popírá jakoukoliv formu lásky, jelikož vzájemné lidské lásce stejně jako dalším pozitivním konceptům lidského chování nerozumí a přijde mu odporná (srov. str. 94, 126). Lásku si nevykládá jako harmonický vztah, nýbrž jako vztah mezi dominantním a submisivním. Byl by schopen milovat muže (srov. str. 107) a být nejspíš v pozici submisivní, v závěru románu přiznává, že by byl schopný milovat kněžnu (srov. str. 177), kterou právě fyzicky i psychicky týrá, tudíž v pozici dominantní. Výsledkem je tedy postava v renesančním prostoru knihy velmi progresivní, která ale bezostyšně upírá veškerou svou pozornost k naplnění svých rozkladných cílů.

4.2.2 Bernardo

To stejné ale nelze říct o Bernardovi, který, jak již bylo řečeno, je zobrazením jednoho z největších představitelů italské renesance Leonarda da Vinci. Bernardo svým jednáním odráží pokrok renesanční společnosti především na poli přírodních věd, což je patrné hned po jeho příchodu na knížecí dvůr, kdy si nechá doručit mrtvolu místního zločince, aby na ni mohl provést pitvu. Trpaslík mu zpočátku nevěří, jelikož je dle jeho mínění až moc zvědavý a strká nos do všeho, co se na dvoře i mimo něj děje (srov. str. 45). I přesto mu však přisuzuje značnou důležitost:

str. 44: Je však zvláštní, že jsem si o něm ještě vlastně neutvořil nějaký pevný názor. V čem to jen může být? Jindy si totiž o člověku, s nímž se setkám tváří v tvář, učiním pevný názor ihned. Snad je to tím, že se jeho osobnost, právě tak jako jeho postava, zvedají nad běžný průměr.

Snad nejspíš kvůli jeho nestředověkému přístupu k práci i životu se vymyká tomu, co trpaslík považuje za snadno čitelné a zmanipulovatelné, a proto si na něj nedokáže udělat okamžitý názor. Bernardo představuje člověka myslícího a především pragmatického, kterého k pochybným činům dovádí hlavně chuť poznat doposud nepoznané. Takto motivované chování pozorujeme kupříkladu v momentě, kdy trpaslíka násilím svlékne a donutí ho stát modelem pro svou anatomickou skicu, přičemž je celá scéna trpaslíkovi vrcholně nepříjemná. Bernardo ale na trpaslíkovy pocity nedbá a evidentně se nad nimi vůbec nezamýšlí, jelikož je pro něj podstatné pořídit náčrt a poznat trpaslíkovo tělo do posledního detailu.

Důležitý je také fakt, že umělec musí sloužit svému mecenáši, a proto se také Bernardo zapojí do válečného tažení a to tak, že navrhne stroje určené k masovému zabíjení. Paralela s hrůzami druhé světové války je zde jasná, nicméně rafinovaně odpovídá i historické skutečnosti italské renesance. Burckhardt (ibid: 78) mimo jiné upozorňuje, že to byli právě Italové, kdo „se v oboru útočných zbraní i fortifikací stali učitelé celé Evropy.“ Trpaslík v tomto momentu je samozřejmě radostí bez sebe a je vzápětí ochoten uznat Bernardovu přítomnost na dvoře za správnou.

Pragmaticky smýšlející Bernardo se tak v mnohém podobá i trpaslíkovi, ovšem oproti němu je evidentně schopen přinejmenším povrchní sebereflexe. V momentě, kdy je svědkem výsledků zkázy, ke které svým jednáním také značně přispěl, uzavírá se do sebe a vrací se k malování obrazů a k víře. Postava Bernarda má v knize představovat ty, kteří svůj um a talent zpronevěřili ve prospěch agresora čili nemorální prospěcháře, pro něž má lidský život stejně malou cenu jako pro tyrany samotné akorát s tou změnou, že s člověkem nakládají jako s pokusným zvířetem.

4.2.3 Kníže

Stejně pragmaticky ovšem neosvíceně vystupuje i kníže, jehož trpaslík popisuje (str. 63) jako „obzvláště jemného a kultivovaného muže“. Jeho tyranská vláda, jak jsme již popsali, vedla k rozpoutání válečného konfliktu se znepráteleným knížectvím Lodovica Montanzy, v němž se kníže nebojí využít ty nejkrutější způsoby válčení. Samotnou válku však ukončí až vnější okolnosti, tedy černý mor, jehož vlivem je obyvatelstvo plně vyčerpané, vyhladovělé a neschopné boje. Knížecí bojovný duch vyprchá v momentě, kdy přijde o svou dceru i ženu, pročež nechá trpaslíka jako zrádce uvrhnout do žaláře a obrací se k víře.

V případě knížete se Lagerkvist nejspíš nechal inspirovat dílem Niccola Machiavelliho *Vladař*, čemuž napovídá nejenom chování knížete jako postavy během celého románu, jeho jméno, ale také způsob, jakým jej trpaslík oslovuje. V začátku románu se k němu obrací jako ke knížeti, s vzrůstající válečnou vřavou a úspěchy jej nazývá vladařem a v momentě, kdy je konflikt ukončen, jím snad i částečně pohrdá a vyjadřuje se o něm opět jako o knížeti. Abychom dokázali, že

Vladař je v *Trpaslíkovi* silně přítomen, vybíráme z něj ty pasáže, které se objevují současně v obou dílech.

Machiavelli sepsal své pojednání *Vladař* v druhé polovině roku 1513 a věnoval ho Lorenzovi di Piero de' Medici. *Vladař* je rozčleněný do dvaceti šesti kapitol, přičemž pro tuto práci jsou důležité kapitoly 12-26. Od dvanácté kapitoly se totiž Machiavelli věnuje radám vladařům, jež jim mají dopomoci k úspěšnému udržení moci a území, čehož nový vladař docílí díky dobrému vojsku a dobrým zákonům. Vojsko může být vlastní, najaté, pomocné nebo smíšené, nicméně žoldnéřské a pomocné vojsko ale rozhodně nedoporučuje, protože se mu jeví jako nespolehlivé. Důležitou tezí shodnou s vývojem války v *Trpaslíkovi* představuje ale to, že vladař musí být někdy krutý, jestliže chce udržet pořádek a blahobyt. Je-li moc dobrotivý, je pak také shovívavý vůči nepořádkům, které skončí zle pro všechny. Strach z trestu drží podle Machiavelliho lidi na uzdě, v rámci čehož má být panovník především respektován, ne milován, zároveň se však musí vyvarovat přílišnému strachu z vlastní osoby, která plodí nenávist a ohrožuje pak jeho vládnoucí pozici. V neposlední řadě po vzoru „účel světi prostředky“ panovník nemusí plnit slovo, jelikož by byl sám proti sobě.

Kníže tedy jako ideál machiavellistického vladaře nedodrží slovo v momentě, kdy na svůj dvůr slavnostně pozve usmířené vojsko spolu s Lodovicem Montanzou a následně je všechny otráví. Strach z všeobecného nedostatku se projeví ve ztrátě podpory obyvatel knížectví, ale především ve zradě žoldnéřského vojska, které ho po neshodách týkajících se peněz v čele s Barbarossou opouští a přidává se na stranu nepřátel.

Odkazem k *Vladaři* je v neposlední řadě i mluvící jméno knížete, které se v knize objeví pouze jednou (str. 66), a to je Leone³². Trpaslík jej zmíní v momentě, kdy knížeti astrologové věští budoucnost z planet, prohlašují, že je ideální vhodná doba na válku, dále knížeti sestavují horoskop a zjišťují, že se narodil ve znamení Lva. Machiavelli také lva zmiňuje, a to v případě, kdy tvrdí, že panovník musí umět jednat jako muž stejně jako zvíře. V druhém případě panovníkovi Machiavelli doporučuje za vzor lva pro sílu a lišku pro bystrost. Můžeme tvrdit, že kníže má síly dost, ale bystrosti ne tolik, aby se nenechal trpaslíkem a jeho zlovůlí více a více ovládat.

³² It. lev

4.2.4 Ženské postavy (Theodorika, Angelika, Fiammetta)

Stejně jako je tomu u výše analyzovaných postav, i tři ženské postavy, ačkoliv v románu mírně upozaděné, jsou výrazně renesanční. Západní svět, a především Itálie během renesance, hledá novou polohu lidské individuality, nicméně ta je vzhledem k patriarchálnímu pojetí společnosti výrazně mužskou záležitostí. Jak upozorňuje Kingová (2003: 218), manželství bylo jako samotná společnost silně patriarchální, a to na základě myšlenek katolických i protestantských autorů, podle nichž neomezená mužská autorita spolu se vzájemnou láskou představovala ideál manželského soužití. Všeobecné tíhnutí k plnému projevu individuality jinými slovy nevedlo k rozvolnění tradičních manželských hodnot; ty se spíše zachovávaly ba dokonce zapouštěly hlubší kořeny, protože žena nemohla prakticky nic. Podřízené pozice, které byly ženám během renesance přisuzovány, se však daly několika způsoby obejít.

Kingová (ibid: 210-245) v první řadě jmenuje milenecké vztahy, které, byť pro ženu přísně zakázané, rozhodně nepředstavovaly žádnou výjimku. Tajným mileneckým vztahem s kondotiérem donem Riccardem si kompenzuje své nespokojené manželství v *Trpaslíkovi* právě kněžna Theodorika. V renesančním duchu je pro ni prioritní vše pozemské, silně duchovní rozměr její život získá až v momentě, kdy přijde o svého milence a dále pak o svou dceru. Stejně jako Bernardo a kníže Leone se vrací zpět k víře, v jejímž radikálním pojetí hledá odpovědi na to, zdali ji Bůh nenávidí, a zároveň touží po odpuštění. Jelikož v ní trpaslík ale vidí jen, jak sám na několika stranách uvádí, „sprostou děvku“, emočně ji zmanipuluje do takové míry, že kněžna na následky vlastního i trpaslíkova mrskání v závěru knihy umírá. Theodoričina individualita není úplná, napříč celým románem je znát, že je na muži-pánovi závislá, ať už je to kníže, milenec nebo jenom trpaslík.

Silně individuální postavou je ovšem Fiammetta, jež ztělesňuje druhý případ ženské renesanční emancipace podle Kingové (ibid), jíž byla prostitute. Ta jakožto alternativní forma práce byla ve středověku tolerována, v období renesance dokonce přijata a povýšena na úroveň instituce. Prostituce vzkvétala především v bohatých italských městech: neřestí proslul hlavně Řím ale také Benátky, ze

kterých románová Fiammetta pochází.³³ Trpaslík ji zpočátku popisuje jako vyrovnanou, chladnou a nepřístupnou krasavici, později jako panovačnou paničku, nicméně v momentě její smrti ji zmíní jen okrajově, a to, že „onemocněla dnes ráno a o několik hodin později byla na věčnosti“ (str. 186). Pro knížete v rámci jejího povolání znamenala jen povyražení, nic víc.

Posledním způsobem ženské emancipace, který Kingová (ibid) zmiňuje, je možnost odejít do kláštera a tam se dále vzdělávat. Takový osud, seč nedobrovolný by nejspíš čekal Angeliku, která porušila tu nejpřísněji chráněnou devizu mladé knížecí dcery tím, že se odevzdala svému milenci Giovannimu a přišla o panenství. Nedotknutelnost neprovdaných dcer byla během renesance stejně podstatná jako ve středověku a souvisela především s možností dívku „udat“ na sňatkovém trhu. Dcera o panenství připravená rozhodně své rodině neumožnila pevnou vyjednávací pozici, spíše naopak. Vztah Angeliky a Giovanniho lze číst i jako vztah do značné míry vystavěný na základech kurtoazní tradice, která i v renesanci nachází své pevné místo. Básník trpí tím, že svou paní nemůže mít, přičemž jsou v případě Giovanniho důvodem zneprátené rodiny, objekt své touhy tedy zhmotňuje ve svých verších jako *segнал*. Příběh Giovanniho a Angeliky může představovat i narativ týkající se pravé lásky, jíž není práno, který byl zpracován na několik způsobů především v renesanční novelistice.³⁴

Kromě výše zmíněných tváří renesanční ženy se můžeme soustředit i na analýzu jmen těchto postav, jelikož každá z nich má mluvící vlastní jméno. Theodorika je jméno germánského původu, jehož význam je vládkyně lidí, což na manželem upozaděnou kněžnu sedí jen částečně. Ovšem nad významem jejího jména můžeme přemýšlet v souvislosti její svobody: byť je formálně podřízená knížeti, dokáže i tak alespoň pokradmu rozhodovat o svém vlastním životě. Angeličino jméno souvisí s její smrtí, jak je patrné z jejího dopisu na rozloučenou:

str. 179: Beru si s sebou medailonek, i když mi nepatří, protože i to mi bylo přikázáno. Otevřela jsem ho a obrázek uvnitř mě naplnil nekonečnou touhu odejít z tohoto světa. Prosila mě, abych vám řekla, že ona vám odpustila. I já vám odpouštím z celého srdce.

³³ Prostituce nemusela vždy představovat jen nuzný způsob, jak přijít k penězům. Především v Benátkách se vyskytovalo velké množství zámožných kurtizán, které své služby nabízely jen nejbohatší klientele. Jednou z nich byla Veronica Franco, *cortigiana onesta*, básnířka a obhájkyně feminismu.

³⁴ Nejznámější příběh o tragické lásce o Romeovi a Julii sepsal poprvé právě italský renesanční novelista Matteo Bandello ve své sbírce novel *Le Novelle*.

Medailonek, o kterém Angelika píše, patřil jejímu milenci Giovannimu a byla v něm fotografie jeho matky, Beatrice, té, která se dostala do Ráje, Dantovy múzi a segnalu v jednom, průvodkyni v poslední části *Božské komedie*. Angelika je andělská, jelikož se vydala do Ráje za Beatricí.

Lagerkvistův zřejmý zájem o italskou renesance jej vedl k zapojení všech tří významných segnalů takzvaných *tre corone*, tedy Danta, Petrarky a Boccaccia. Dantova Beatrice je matkou Giovanniho, Petratkova Laura se objevuje během dovádění dona Riccarda s prostitutkami³⁵ a Boccacciův segnal Fiammettu ztělesňuje postava stejného jména. Zde jsme však toho názoru, že Fiammetta neodkazuje k Boccacciovi, nýbrž představuje stejné mluvící jméno jako Theodorika nebo Angelika. Fiammettou, italsky plamínek, Lagerkvist evidentně popisuje její nezávislé, nespoutané a místy zpupné chování.

³⁵ Str. 92: Pili mnoho vína, pomalu to na ně začalo působit a don Riccardo začal být samozřejmě strašně sentimentální, začal mluvit o lásce a recitovat spoustu odporných básniček, hlavně několik milostných sonetů o ženě, kterou nazýval Laura, a kurtizánám se objevily v očích slzy.

5. Závěr

Lagerkvistův *Trpaslík* není stran odkazů na realitu renesanční Itálie dílo povrchní, jelikož z výše analyzovaných aspektů, tedy prostoru, času a postav vyplývá, že psaní románu předcházela alespoň základní rešerše. Zároveň je také zjevné, že si Lagerkvist vybral především takovou renesanční symboliku, kterou stejně poučený čtenář víceméně snadno odhalí: Leonardo da Vinci jakožto ekvivalent renesančně všestranně nadaného člověka a génia, Dante Alighieri, Giovanni Boccaccio a Francesco Petrarca neboli největší renesanční autoři a Niccolò Machiavelli a jeho *Vladař* představující jedno z nejčtenějších teoretických pojednání na světě. V knize lze dohledat i několik málo více subtilních narážek a odkazů, ty jsou však spjaté v naprosté většině s výše jmenovanými, a to ať už s jejich životem nebo tvorbou. V případě literárněvědných odhadů týkajících se osoby knížete, jež byla inspirována Lodovicem Sforzou či Cesarem Borgiou, jsme toho názoru, že neexistuje jasná a plně uspokojivá odpověď, jelikož místní a časové narážky nejsou přesvědčivé a do jisté míry nejasně definují pouze jednu jedinou oblast či dobu. *Trpaslík* na sebe i přesto nabaluje obrovské množství historicky a literárně platných narážek, čímž o něm lze přemýšlet i jako o částečně postmoderním románu, v němž se mísí prvky mobilizační literatury, historického fikčního románu a v jistých chvílích i thrilleru. To samé platí o intertextovosti díla vzhledem k několika odkazům na italské renesanční literární klasiky. Klíčové jsou v duchu Burckhardtova i Černého pojetí výrazně renesanční postavy, což se projevuje jejich individualizací a ztrátou mravních hodnot.

Závěrem si také můžeme klást otázku, proč si Lagerkvist pro potřeby sepsání *Trpaslíka* vybral právě období italské renesance a výše popisované reálie s tímto obdobím souvisejícími. Renesance je stejně jako obdobím rozkvětu také obdobím tyraní, které jsou vyvolány různorodými faktory, mezi něž řadíme nově objevený individualismus někdy hraničící s egoismem, značný odklon od církve a úpadek mravních hodnot napříč celou společností. Takové prostředí ješitné jedince vyzývá k zneužití moci ku vlastnímu prospěchu a obohacení na úkor druhých. A stejně jako v románovém knížectví pozorujeme v naprosté většině na území Itálie tendence k využití nového a znovu objeveného vědění spíše k šíření zla než dobra. Historie tyraní v renesanční Itálii utváří taktéž podstatnou část Burckhardtova teoretického pojednání, a to především pasáže týkající se Milána za vlády Sforziů.

V tomto případě nelze s jistotou prezentovat jasné tvrzení, pouze domněnku, nicméně je možné, že vzhledem k obrovské popularitě Burckhardtova díla a vydáním švédského překladu v roce 1930 se Lagerkvist mohl inspirovat i právě popisy někdy brutální renesanční reality, kterých je v *Kultuře renesanční Itálie* víc než dost.

V neposlední řadě je patrné, že do *Trpaslíka* Lagerkvist zakomponoval i vlastní životní filosofii. Pozorujeme momenty *livsångest*, jež prožívá především trpaslík a lidé, kterými manipuluje, ovšem přítomná i když také velmi zredukovaná je *livstro*, jež představují Giovanni a Angelika a jejich krátké milostné vzplanutí uprostřed probíhající zkázy. Krom toho Bůh, s nímž se mladý Lagerkvist rozešel, je věčný morální kompas, ke kterému se postavy v závěru románu vracejí, poté, co ve sledu katastrofických událostí odhodí vlastní egoismus a zařadí se zpět mezi masu, jež je typická právě pro myšlení středověké. (Možná toto představuje Lagerkvistovo řešení konfliktu na starém kontinentu – zastavit pokrok a vrátit se o pár kroků nazpět.)

V bakalářské práci jsme zároveň zodpověděli výzkumné otázky stanovené v jejím úvodu a splnili její cíle, a to že mezi prostředím renesanční Itálie a realitou 2. světové války lze alespoň vzdáleně tvořit významové paralely. Dále jsme prokázali možnost jiného čtení *Trpaslíka* především jako historického románu s thrillerovými prvky.

6. Bibliografie

Primární literatura:

LAGERKVIST, Pär. *Trpaslík*. Praha: SNKLU – Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1964.

Sekundární literatura:

ABENIUS, Margit. *Memoarer från det inne*. Stockholm: Bonniers, 1963.

AZZOLINI, Monica. *The Duke and the Stars: Astrology and Politics in Renaissance Milan*. Cambridge: Harvard University Press, 2013.

ÅSBRINK, Elisabeth. *A stromy ve Vídeňském lese stále stojí*. Žilina: Absynt, 2021.

BROMSTRØM, Torben. *Modern svensk litteratur: 1940-1972*. Stockholm: Aldus, 1974.

BURCKHARDT, Jacob. *Kultura renesance v Itálii*. Praha: Rybka Publishers, 2013.

BURKE, Peter. *Italská renesance: Kultura a společnost v Itálii*. Praha: Mladá fronta, 1996.

ČERNÝ, Václav. *Slovo úvodem*. In: ČERNÝ, Václav a Jiří PELÁN. *Italská renesanční literatura. Antologie*. Praha: Karolinum, 2020, s. 11-46.

FERRARI, Fulvio. *Postfazione*. In: LAGERKVIST, Pär. *Il nano*. Milano: Iperborea, 2017, s. 435-440.

GILMOUR, John. *Sweden, the Swastika and Stalin: The Swedish Experience in the Second World War*. Edinburgh: University Press, 2011.

GUSTAFSON, Alrik. *Dějiny švédské literatury*. Brno: Masarykova univerzita, 1998.

HUMPÁL, M., H. KADEČKOVÁ a V. PARENTE-ČAPKOVÁ. *Moderní skandinávské literatury 1870-2000*. Vyd. 2., dopl. a rev. Praha: Karolinum, 2013.

HÄGG, Göran. *Den svenska litteraturhistorien*. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1996.

IZDEBSKA, Agnieszka. *A Dwarf – A Metaphor and a Body in Words and Images*. In: OJRZYŃSKA, Katarzyna a WIECZOREK Maciej. *Disability and Dissensus: Strategies of Disability Representation and Inclusion in Contemporary Culture*. Leiden. Brill Publishers, 2020, s. 143-157.

JÄRVSTAD, Kristin. *Under beredskap och krig: Nation, kön, främlingskap och våld hos svenska kvinnliga 1940-talsförfattare*. Göteborg: Makadam, 2022.

KINGOVÁ, Margaret. Žena renesance. In: GARIN, Eugenio (eds.). *Renesanční člověk a jeho svět*. Praha: Vyšehrad, 2003, s. 209-245.

LEWAN, Bengt. *Drommen om Italien. Italien i svenska resenarers skildringar från Atterbom till Snoilsky*. Lund: University Press, 1966.

LEWAN, Bengt. *Renässansbilder: Den italienska renässansen i svensk diktning*. Stockholm: Carlsson, 1995.

LINNÉR, Sven. *Pär Lagerkvists livstro*. Stockholm: Bonnier, 1961.

MJÖBERG, Jöran. *Livsproblemet hos Lagerkvist*. Stockholm: Bonniers, 1951.

OLSSON, Bernt. *Litteraturens historia i Sverige*. Stockholm: Studentlitteratur AB, 2013.

PELÁN, Jiří. *Koncept renesance a Václav Černý*. In: ČERNÝ, Václav a Jiří PELÁN. *Italská renesanční literatura. Antologie*. Praha: Karolinum, 2020, s. 729-758.

PUCZYDŁOWSKI, Miłosz. The Ontology of Evil and Its Anthropological Moment of Freedom in Pär Lagerkvist's *The Dwarf* and Plotinus' *Enneads* (I.VII-VIII). *The Polish Journal of Aesthetics*. 2020, 56(1), str. 85-99.

SCOBIE, Irene. *Aspects of Modern Swedish Literature*. London: Norvik Press, 1999.

ŠTĚPÁN, Jiří. *Švédsko*. Praha: Libri, 2010.