

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV GERMÁNSKÝCH STUDIÍ
ODDĚLENÍ SKANDINAVISTIKY

Diplomová práce

Kolektivní román v dánské literatuře: pokus o definici
literárního žánru na základě děl H. C. Brannera,
M. A. Hansena, H. Kirka a H. Scherfiga

The Collective Novel in Danish Literature: Trying to Find a
Definition of Literary Genre (Based on Books of
H. C. Branner, M. A. Hansen, H. Kirk and H. Scherfig)

V Praze dne 30. 4. 2008

Vypracovala: Tereza Neumannová
Vedoucí: Mgr. Helena Březinová, Ph.D.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Praze dne

.....
Podpis

PODĚKOVÁNÍ

Na tomto místě bych ráda poděkovala Mgr. Heleně Březinové, Ph.D. za odborné vedení diplomové práce, Doc. Mgr. Martinu Humpálovi, Ph.D. za cenné rady a připomínky a mnoha dalším, kteří mě při psaní této práce podporovali a přispěli tak k jejímu úspěšnému dokončení.

OBSAH

1.	Úvod	4
2.	Vývoj definice	6
3.	Znaky kolektivního románu	9
3.1	Definice skupiny	9
3.2	Časová a geografická omezenost díla	12
3.3	Žánr kolektivních románů	14
3.4	Autoři kolektivních děl	16
4.	Typy kolektivních románů	16
4.1	Rozdělení podle druhu skupiny	17
4.1.1	Kolektivní kolektivní román	17
4.1.2	Antikolektivní kolektivní román	18
4.1.3	Sekundární kolektivní román	20
4.2	Rozdělení podle kompozice	20
5.	Historie žánru a jeho vzory	21
6.	Dánské kolektivní romány	23
6.1	Skupina jako hlavní postava díla	25
6.1.1	Náboženská obec rybářů	25
6.1.2	Pracovní kolektiv hračkářské firmy „Císařovy závody“	32
6.1.3	Vesničané	39
6.1.4	Školní kolektiv kodaňské „Metropolitní školy“	43
6.1.5	Skupina kolektivního románu	46
6.2	Časová a geografická struktura	48
6.2.1	Integrace rybářů v novém prostředí	48
6.2.2	Mocenský boj v hračkářské firmě	49
6.2.3	Zemědělská krize na dánském venkově	50
6.2.4	Školní léta žáků „Metropolitní školy“	52
6.2.5	Čas a lokalita kolektivního románu	53
6.3	Vyprávěcí techniky	54
6.3.1	Kirkův loajální vypravěč	54
6.3.2	Brannerův psychologizující přístup	57
6.3.3	Hansenův archaický jazyk	60
6.3.4	Ironie a sarkasmus ve vyprávění Hanse Scherfiga	62
6.3.5	Znázornění dynamiky ve společnosti	64
6.4	Symbyly	65
6.4.1	Náboženské symbyly v <i>Rybářích</i>	65
6.4.2	Mocenské symbyly v <i>Hračkách</i>	68

6.4.3	Symbolická rovina Scherfigova díla.....	70
6.4.4	Význam symbolů v realistické literatuře	72
6.5	Ideologický podtext děl.....	72
6.5.1	Sociálně – realistický román.....	72
6.5.2	Antifašistický román.....	75
6.5.3	Antiindividualistický román	77
6.5.4	Společensko – kritický román.....	79
6.5.5	Kolektivní román coby angažované dílo	80
7.	Ideologické a socio-ekonomické pozadí	82
8.	Závěr	85
9.	Resumé	90
10.	Seznam literatury	92
10.1	Primární literatura	92
10.2	Sekundární literatura.....	92
10.3	Internetové zdroje	94

1. Úvod

Kolektivní román je v severské literární terminologii běžně užívaným pojmem, který označuje některé romány z třicátých let dvacátého století. V mimoskandinávské literární oblasti se však s tímto termínem příliš často nesetkáme. Diskrepanci v zakotvenosti tohoto pojmu potvrzují jak odborné publikace, tak internetový vyhledávač *Google*. *Kolektivní román* nepovažují za samostatný žánr ani německé (např. *Sachwörterbuch der deutschen Literatur*, Gero von Wilpert) ani české (např. *Slovník literární teorie*, Štěpán Vlašín) literární příručky. Zadáme-li toto slovní spojení v internetových vyhledávacích výše uvedených zemí, odkazují první zobrazené výsledky k literárnímu dílu s kolektivním autorem (tedy k dílu s více autory) a nikoliv k románu, jehož hlavní postavou je skupina lidí, jak je tomu ve skandinávském kontextu.

Absence definice kolektivního románu v české literární oblasti byla podnětem k sepsání této diplomové práce. Jelikož ani v dánském kontextu neexistují na toto téma žádné současné studie, vycházím zde především ze dvou odborných příspěvků ze sedmdesátých let dvacátého století. Prvním z nich je poměrně rozsáhlá analýza Finna Klysnera z roku 1976 *Den danske kollektivroman 1928-1944* a druhým je odborný článek literární historičky Janet Mawbyové *The Collective Novel and the Rise of Fascism in the 1930's* z roku 1975.

Hlavním cílem této práce je najít charakteristické rysy kolektivního románu, poukázat na podobnosti i odlišnosti ve vztahu k ostatním typům románu a posoudit, zda se skutečně jedná o samostatný literární žánr, který je lokálně i časově vymezen třicátými léty dvacátého století a oblastí Skandinávie. Tato práce se pokusí nalézt i důvody této specifčnosti a poukáže na případné ideologické zabarvení kolektivního románu.

Teoretická část je doplněna o analýzu čtyř dánských děl, která jsou považována za typické kolektivní romány (Hans Kirk – *Rybáři*, H. C. Branner – *Hračky*, Martin A. Hansen – *Ted' to vzdává* a Hans Scherfig – *Promeškané jaro*). Díla pochází od autorů různého politického smýšlení a byla vydána v období mezi roky 1928 – 1940. Při analýze se zaměřím především na hledání společných znaků, které jsou určující pro jejich zařazení do tohoto literárního žánru, zároveň ale poukáži i na některé odlišnosti mezi těmito romány.

V závěru diplomové práce stručně shrnu a zhodnotím důležité charakteristické rysy kolektivního románu a představím návrh vlastní definice, kterou bych ráda přispěla k upřesnění jeho významu jak ve skandinávské tak české literární terminologii.

2. Vývoj definice

Pojem *kolektivní román* je ve skandinávské literární terminologii běžně užívanou žánrovou kategorií, která podle Finna Klysnera označuje „určitou skupinu románů, jejichž vrcholné období spadá do třicátých let dvacátého století“¹. Jednu z prvních definic formuloval v roce 1933 literární kritik Julius Bomholt. Podle něho nahradilo umění dvacátých let dvacátého století, v jehož středu stál jedinec (individuum), ve třicátých letech „kolektivní umění, které ukazovalo rozpory i soulad uvnitř sociální skupiny a společnosti“² (Klysner, s. 139). V eseji *Om Bøger og Læsning* z roku 1938 Bomholt své úvahy ještě dále rozvinul. Charakteristický rys kolektivního románu viděl především v detailním popisu vzájemných vztahů mezi lidmi. Zároveň si všiml, že v některých dílech jsou tematizovány především rušivé síly ve společnosti a v jiných naopak vzájemná souhra jednotlivců. Na základě těchto postřehů vzniklo o něco později Klysnerovo rozdělení na „antikolektivní a kolektivní kolektivní román“³ (Klysner, s. 19).

Odpůrcem nového žánru byl jeden z největších dánských literárních historiků čtyřicátých let Hakon Stangerup. Autorům kolektivních románů vyčítal záměrnou tendenčnost a politickou angažovanost jejich děl a považoval je za propagaci socialistických myšlenek: „Autoři socialistických románů propojují naproti tomu záměr díla s uměleckou technikou“⁴ (Klysner, s. 142). Tyto dva aspekty později paradoxně pomohly kolektivní román odlišit od ostatních typů románů a přispěly k jeho formování jako nového literárního žánru.

V šedesátých a sedmdesátých letech se do diskuze o definici kolektivního románu zapojili spisovatel a filosof Ole Hyltoft Petersen a literární teoretik a učitel Ole Ravn. Jejich postoje se velmi lišily. Prvně jmenovaný zastával názor, že v dánské literatuře třicátých let jsou kolektivní díla „převládající prozaickou formou“⁵ (Hyltoft Petersen, s.10). S tím však nemůžeme souhlasit jak po stránce kvantitativní tak ani po stránce kvalitativní. Kolektivní romány tvořily jen velmi malé procento z celkového počtu děl vydaných v tomto desetiletí a

¹ [en bestemt samling af romaner, der havde sin blomstringsperiode i 1930'erne] (vlastní překlad – pokud není uvedeno jinak, jsou vlastními překlady i všechny další citace)

² [den kollektive Kunst, der viser Modsætninger og Samspil inden for sociale Grupper og Samfund]

³ [den antikomplektive Kollektivroman og den kollektive Kollektivroman]

⁴ [De socialistiske Romanforfattere forbinder derimod en Tendens med den kunstneriske Teknik]

⁵ [førende prosaform]

stejně tak není možné tvrdit, že tento literární žánr v meziválečném období převládal. Třicátá léta byla dobou jeho největšího rozkvětu, současně však vycházelo i mnoho jiných typů románů. Některé měly podobnou strukturu (např. komplexní román⁶ - Leck Fischer *Kareégade*23), jiné zcela odlišnou (např. vývojový román - Aage Henriksen *Gotisk Tid*).

Druhý jmenovaný, Ole Ravn, byl opačného názoru. Termín *kolektivní román* pro něj představoval „bezvýznamnou nálepku“⁷ (Klysner, s. 8). Výstižnější mu připadalo označení „angažovaný román“⁸ (Klysner, s. 8), které by umožňovalo sloučení více literárních děl pod jedním termínem.

K zpřesnění definice kolektivního románu přispěla především Klysnerova studie *Den danske kollektivroman 1928-1944* z roku 1976. Vedle definice románu a rozdělení na tři základní typy obsahuje jeho dílo také analýzy více než dvaceti kolektivních románů. Autor se stručně zabývá i otázkami, které se týkají historie žánru, jeho vzorů a socio-ekonomického pozadí.

Zajímavé postřehy ke kolektivnímu románu uvádí v článku *The Collective Novel and the Rise of Fascism in the 1930's* i literární historička Janet Mawbyová. Poukazuje především na skutečnost, že ve skandinávské literární terminologii je tento pojem více specifikován a dílo se vždy vztahuje k určitému (ve většině případů poměrně krátkému) časovému úseku nebo vyjadřuje určitý politický postoj, případně obojí. Ve své práci vychází z Bomholtovy definice, která zdůrazňuje právě již zmíněné politické zabarvení děl. Kolektivní romány jsou pro ni „levicovou formou literatury, která vyjadřuje ducha doby“⁹ (Mawby, s. 145). Zmiňuje i velice obecně formulovanou definici Svena Møllera Kristensena. Podle Kristensena pojednává kolektivní román o „skupině lidí, rovnocenných osob, které z pohledu společnosti patří k sobě, ať už na základě společných obchodních zájmů a/ nebo společného bydliště“¹⁰ (Mawby, s. 145). Tato formulace není podle mého názoru zcela přesná. Skupina rovnocenných osob tvoří centrum pouze některých kolektivních románů (Kirk: *Fiskerne*). V jiných dílech je kolektiv ostře hierarchizován a získat lepší pozici na

⁶ na rozdíl od kolektivního románu stojí v centru komplexního románu náhodné seskupení několika lidí (= neorganizovaná skupina)

⁷ [en ligegyldig etikette]

⁸ [den engagerede roman]

⁹ [left-wing form of literature which express the spirit of the age]

¹⁰ [en gruppe mennesker, jævnbyrdige personer, som socialt hører sammen i kraft af erhverv og/eller bopæl]

pomyslném mocenském žebříčku je velmi obtížné a často dokonce nemožné (Branner: *Legetøj*).

Pro větší názornost uvádí autorka výše zmíněného článku i definici Petera Gravese, který se neomezuje výhradně na dánský kolektivní román a zdůrazňuje jeho vázanost na „společenskou třídu, poměry, politický zájem nebo práci“¹¹ (Mawby, s. 145). Podle Mawbyové je pro přiřazení díla k určitému literárnímu žánru rozhodující „románová forma“¹² (Mawby, s. 146). V této souvislosti upozorňuje autorka na to, že ačkoliv je tento literární žánr oblíbenou formou levicově orientovaných spisovatelů, není nutně vymezen pouze osobám určitého politického smýšlení. Jako důkaz pro toto tvrzení uvádí Hamsunova díla *Børn av Tiden* nebo *Segelfoss By*, která podle jejího názoru nejsou nijak výrazněji politicky zbarvena.

Sama je zastáncem spíše širšího pojetí definice. Mezi jednotlivými členy skupiny, kterou kolektivní román popisuje, nemusí být přímé osobní vazby. Charakteristickým rysem kolektivu je „simultánní reagování jeho členů na stejnou událost, což vytváří atmosféru doby“¹³ (Mawby, s. 146). Důležitá jsou vzájemná propojení jednotlivců ve společnosti. Výsledné literární dílo by mělo představovat jakýsi „vzorec nebo mozaiku“¹⁴ (Mawby, s. 146).

V novodobější literární historii diskuze o definici tohoto typu románu téměř utichla. V současných skandinávských literárních příručkách najdeme pouze velice obecné a často vágní formulace, které charakterizují kolektivní romány jako žánr, který „líčí skupinu osob, které vytvářejí pracovní nebo regionální komunitu“¹⁵ (*Litteraturhåndbogen*, s. 306). V mimoskandinávském kontextu není *kolektivní román* definován vůbec a díla, která by odpovídala charakteristickým znakům uvedeným v Klysnerově studii, se v ostatním evropských literaturách vyskytují jen ojediněle. Mawbyová sice uvádí i některé mimoskandinávské příklady, ve všech případech se však jedná o *sekundární kolektivní romány* (viz kapitola 4.1.3), které nepovažujeme za typické zástupce tohoto žánru. Kolektivní román tvoří nedílnou součást severské literatury.

¹¹ [class, condition, political interest or work]

¹² [the form of the novel]

¹³ [reacting simultaneously to the same events, thus providing the atmosphere of an age]

¹⁴ [pattern or mosaic]

¹⁵ [skildrer en gruppe mennesker i et arbejds-mæssigt eller et miljø-mæssigt fællesskab]

3. Znaký kolektivního románu

Jelikož jedním z nejdůležitějších předpokladů vytvoření definice je shromáždění typických znaků daného termínu, pokusíme se nyní nalézt hlavní charakteristické rysy kolektivního románu a blíže je popsat.

3.1 Definice skupiny

V centru každého kolektivního románu stojí skupina lidí, kterou je možné považovat za „hlavní postavu“ celého děje. Toto je však velmi problematické kritérium, neboť *skupina* je pojem „mnohoznačný a konfušní“ (Geist, s. 379).

Vyjdeme-li z Geistova *Sociologického slovníku*, který uvádí nejznámější definice tohoto termínu, můžeme konstatovat, že skupina je sdružení dvou a více lidí, mezi nimiž vzniká určitá psychická vazba (vztahy). Počet členů je tak malý, že „každá osoba může být s každou osobou ve spojení, a to nejen prostřednictvím jiných, ale i tváří v tvář“ (Geist, s. 380). Skupinu charakterizuje „diferenciace a vzájemná závislost pozic a rolí a společné hodnoty a normy, regulující chování členů ve skupině“ (Geist, s. 380). Důležitým rysem je také zakotvenost v čase. Jednotlivá uskupení vykazují různé stupně stabilizace, což je v přímé závislosti s mírou kooperace mezi členy, která je nezbytná k „dosažení společných cílů“ (Geist, s. 380).

Vzájemné vztahy ve skupině jsou základem Bomholtovy i Klysnerovy definice kolektivního románu. První zmíněný literární kritik posuzoval především, zda vazby mezi jednotlivými členy přispívají ke konsolidaci uskupení nebo naopak jeho funkčnost narušují. Druhý jmenovaný, Finn Klysner, definoval skupinu, která tvoří jádro všech kolektivních románů, o něco podrobněji, přičemž vycházel z poznatků sociologa Vernerera Goldsschmidta. Důležitým rysem jeho pojetí skupiny, jsou také interakce mezi jednotlivými členy. Tyto vztahy mohou být buď „primární“¹⁶ nebo „sekundární“¹⁷ (Klysner, s. 17). Primární interakce jsou charakteristické úzkou spoluprací zúčastněných osob, která je většinou podpořena

¹⁶ [primær]

¹⁷ [sekundær]

vzájemnou důvěrou. Obvykle se tyto osoby velmi dobře znají, neboť je spojují společné zážitky. Jedná se o pracovní či školní kolektiv, skupinu kamarádů apod. Skupinu se sekundárními interakcemi nespojují společné zájmy a cíle a členové se navzájem většinou příliš neznají. Tyto vazby vznikají ve velkých firmách, městech apod.

S ohledem na stupeň kooperace rozlišuje Goldschmidt dva druhy skupin: „formální“¹⁸ a „neformální“¹⁹ (Klysner, s. 17). První skupinu spojuje vždy nějaký společný cíl. Členové jsou kontrolováni jedním nebo více mocenskými centry (a to především za účelem dosažení zmíněného cíle). Každý může být vyloučen a nahrazen někým jiným. Tato tři kritéria, která v neformální skupině zcela chybí, mohou být aktéry románu chápána pozitivně nebo negativně.

S ohledem na tyto sociologické poznatky definuje Klysner skupinu kolektivního románu jako „jedince, kteří jsou v užším kontaktu mezi sebou než s někým jiným“²⁰ (Klysner, s. 15). Tuto formulaci ještě doplnil o požadavek společného cíle a tedy směřování celé skupiny. Charakteristickým rysem by také mělo být „prožívání pocitu sounáležitosti s daným kolektivem“²¹ (Klysner, s. 15).

Některé literární příručky upřednostňují používání termínu *kolektiv*, od kterého je odvozeno i označení tohoto typu románu. Jak uvádí *Ordbog over det danske sprog*, označuje pojem „mnohost pojímanou jako jednotu“²² (ODS), což Klysner ve své studii doplňuje ještě o poznatek, že kolektiv má společný jednotící prvek (zaměstnání, činnost, apod.), který může být jak pozitivní tak negativní. Podobně definuje tento termín i Geistův *Sociologický slovník*, který pod tímto pojmem rozumí „soubor několika lidí nebo předmětů, které jsou nejméně jedním znakem srovnatelné“ (Geist, s. 171). Jedná se tedy o velmi obecné, avšak současně i nespécifické označení, které se vztahuje v podstatě na jakékoliv uskupení lidí a mohlo by zahrnovat i celou společnost, která stojí v centru komplexního románu. Termín *kolektivní román* je ve skandinávské literární teorii již zavedený, a není proto nutné pokoušet se zavést označení *skupinový román*, s kterým se někdy setkáváme v norské literární teorii (Andersen 2001: 367). Při definování by ale bylo vhodnější označovat hlavní postavu tohoto žánru pojmem *skupina*, který je přesnější.

¹⁸ [formel]

¹⁹ [uformel]

²⁰ [individer der er mere i interaktion med hinanden end nogen af dem med andre]

²¹ [at opleve fællesskab]

²² [en som enhed opfattet flerhed]

Označení *kolektiv* má v češtině ještě druhý význam, který jednoznačně odkazuje k marxistické ideologii. Rozumíme pod ním uskupení lidí, „uskutečňujících na bázi socialistických výrobních vztahů v sociální kooperaci a vědomém zaměření na cíl základní materiální a ideové potřeby socialistické společnosti” (Geist, s. 171). Z této formulace vyplývá, že pojem *kolektiv* je v češtině zatížen socialistickou ideologií a vyvolává představy, které jsou velmi úzce spjaty s naší komunistickou minulostí. I v dánštině má termín mírně levicový přídech, oproti češtině však tento význam není nutně spojován s jistou konkrétní ideologií. V českém prostředí je výraz *komunistický* stále chápán s podtextem *totalitní*. Jelikož vycházím z předpokladu, že ne každý kolektivní román obsahuje marxistickou ideologii, bylo by podle mého názoru přesnější používat pojem *skupina*. Ale pro označení literárního žánru bych i v češtině upřednostnila termín *kolektivní román*, který je doslovným překladem z dánštiny a v mezinárodním kontextu proto praktičtější. Tento pojem není zcela přesný, ale protože je ve Skandinávii již pevně zavedený, používám ho v tomto tvaru i v mé diplomové práci.

Některé literární příručky se zcela vyhýbají substantivům *kolektiv/ skupina* a nahrazují je tvary opisnými jako ”kolektivní realismus”²³ (*Dansk litteraturhistorie*, s. 457) nebo ”kolektivní forma vyprávění”²⁴ (*Dansk litteraturhistorie*, s. 459), čímž ale levicový nádech nemizí, ba naopak.

V souvislosti s uskupením, které stojí v centru kolektivního románu, zmiňuje Klysner i termín *fællesskab*, pod nímž rozumíme „to, že se jedna osoba účastní nějaké činnosti společně s další osobou (osobami); je to spojení dvou nebo více osob za účelem společné činnosti, zájmu apod.”²⁵ (ODS). V dánském kontextu je to velmi užitečný pojem, který zdůrazňuje především „duševní shodu nebo soudržnost”²⁶ (ODS). Do češtiny bychom tento termín nejspíš přeložili jako *společenství*, které je v sociologickém kontextu chápáno jako synonymum pojmu *komunita*, která „má specifické územní ohraničení” (Geist, s. 180). Problematická je podle mého názoru otázka pocitu duševní shody s ostatními členy skupiny, což s sebou členství ve společenství/ komunitě nutně nenesou. Pojmy *skupina* a *společenství* je tak možné používat synonymně.

²³ [den kollektive realisme]

²⁴ [den kollektive fortælleform]

²⁵ [det at en person deltager i en virksomhed sammen m. en anden (andre); sammenslutning af to ell. flere til fælles virksomhed, for fælles interessers skyld olgn]

²⁶ [aandelig overensstemmelse ell. Samhørighed]

Skupina, tak jak ji definuje Geist, je tedy v dánském i českém kontextu nejvhodnějším termínem. Z třech zmíněných variant vykazuje tento pojem nejvíce znaků, které spojují členy kolektivního románu. Na základě toho, že všechny tři pojmy mají ale také společné znaky si je pro potřeby této diplomové práce dovolím používat synonymně. Za jejich význam tak budu považovat množinu společných znaků, tedy jakýsi průnik obsahů těchto tří termínů.

Literární kritička Janet Mawbyová vychází z mnohem širěji chápaného pojmu skupiny, jejíž členové „simultánně reagují na stejné události“²⁷ (Mawby, s. 146). Charakteristickým rysem je jejich ukotvenost v čase a určité politické smýšlení, která však nutně nemusí být levicové. Vzniká tak forma literatury, která vyjadřuje „ducha doby“²⁸ (Mawby, s. 146). Tento posledně jmenovaný znak je však stejně tak charakteristický pro klíčový nebo komplexní román a k vymezení kolektivního románu jako samostatného žánru nijak nepřispívá.

3.2 Časová a geografická omezenost díla

Kolektivní romány se vždy vztahují k určitému (ve většině případů poměrně krátkému) časovému úseku, což je pro soudržnost skupiny naprosto nezbytné. Vztahy mezi lidmi se neustále vyvíjí a mění. Některé společenské vazby zanikají a jiné vznikají. Společnost je neustále v pohybu. Pro zachování celistvosti skupiny v delším časovém úseku by zřejmě byla nutná její izolace od zbylé společnosti. Členové by byli chráněni před možným ovlivňováním okolím, ale i tak by se měnilo vnitřní uspořádání skupiny, neboť vztahy mezi lidmi mají povahu dynamickou. Vyprávěný čas těchto románů je proto z pravidla omezen na dobu několika let.

Skupina je zároveň vázána i k určité poměrně přesně vymezené lokalitě. Větší geografická vzdálenost by znemožňovala pravidelnou komunikaci „tváří v tvář“ (Geist, s. 380), která je jedním z hlavních znaků skupiny. Rozdílné geografické uspořádání kolektivních románů inspirovalo Mawbyovou k rozdělení těchto děl do tří základních skupin.

²⁷ [reacting simultaneously to the same events]

²⁸ [spirit of the age]

První typ tvoří díla popisující prostorově velmi omezenou skupinu osob. Její členové se doslova nachází „pod jednou střeou“²⁹ (Mawby, s. 148) a jsou to většinou zaměstnanci jedné firmy (H. C. Branner: *Legetøj*), obyvatelé jednoho či více domů (L. Fischer: *Karrégade 23*) nebo posádka nějakého dopravního prostředku (H. Kirk: *Slaven*). Uvnitř tohoto společenství existují velmi úzké vazby. Pro případ, že by mohlo dojít k jejich rozvolnění, zakomponovávají někteří autoři do příběhu jednotící element, kterým může být buď nějaká osoba (poštovní doručovatel, mlékař apod.), hudba linoucí se z jednoho bytu do druhého nebo událost, která svede všechny členy skupiny dohromady.

Druhý typ kolektivního románu zobrazuje kolektiv, jehož členové jsou „geograficky mírně vzdálenější“³⁰ (Mawby, s. 148). Tvoří je většinou obyvatelé jednoho města nebo vesnice, jež spojuje společná pracovní aktivita. Jejich vztahy jsou však o poznání volnější než v prvním případě. Příkladem tohoto typu jsou podle Mawbyové Kirkovy romány *Fiskerne* a *Daglejerne*. První zmíněné dílo podle mého názoru, ale do této skupiny zcela nezapadá. Nejedná se o kolektiv ohraničený nějakou budovou, dopravním prostředkem apod., ale o obyvatele jedné vesnice. Přesto jsou vazby uvnitř skupiny velmi úzké a pevné. Jednotícím elementem je přísná víra, díky které jsou rybáři semknuti do komunity, která je ostře vyhraněná vůči svému okolí.

Do třetí skupiny řadí Mawbyová romány pojednávající o skupině, kterou tvoří lidé, mezi nimiž nutně ani nemusí existovat přímé vazby. Tyto postavy se stávají součástí společenství pouze na základě podobných reakcí a vnímání (např. určité polické události). Takovýmto kolektivním románem je podle autorky článku dílo Nordahla Griega *Ung må verden ennu være*.

Mawbyová je zastáncem velmi širokého pojetí definice, která zahrnuje i některé komplexní nebo klíčové romány. Nepřispívá tedy k přesnému vymezení kolektivního románu jako samostatnému žánru, ale spíše jen vyzdvihuje některé charakteristické rysy, které však najdeme i u jiných typů románů. Navíc geografické hledisko, které autorka článku považuje za rozhodující pro rozdělení těchto děl do několika skupin je pouze důsledkem sociálních vztahů uvnitř kolektivu a nikoliv jeho příčinou.

²⁹ [under one roof]

³⁰ [geographically slightly less close]

3.3 Žánr kolektivních románů

Již ze samotného označení žánru jako románu vyplývá, že by se mělo jednat o „velký prozaický epický žánr, vyznačující se volnou a elastickou strukturou, který zachycuje rozsáhlou oblast jevů, událostí, společenských vztahů a psychologických situací, připouští různorodost obsahovou, látkovou a motivickou, mnohoznačnost v kompoziční výstavbě a uměleckém provedení“ (Vlašín, s. 317-318).

Podobně román charakterizoval i maďarský marxistický filosof a literární kritik Georg Lukács, když hovořil o „paradoxním splynutí rozmanitých a nespojitých částí v neustále narušovanou organičnost“³¹ (Lukács, s. 83). Tento žánr byl pro něj výrazem moderní chaotické doby, ve které kvůli přemíře různých vjemů, dochází k rozmělnění pozitivního smyslu života. Vzniká tak literární forma, která odráží transcendentální prázdnotu. Román se stává epopéjí doby, „kde extenzivní totalita života již není zřetelná, životní imanentnost smyslů se stává problémem, která ale přesto hledá ztracenou totalitu“³² (Lukács, s. 53). Z hrdinů této „epopeje Bohem zapomenutého světa“³³ (Mayer, s. 78) se stávají „hledači“ skryté totality života. Jejich charakter se vytváří na základě pocitu odcizení ve vztahu k okolí, které pro ně není domovem, ale spíše vězením. Nejsou to výrazná individua, která by se od ostatních lidí kvalitativně lišila. Jsou součástí společenství a sdílí i jeho osud. „Největší hrdina tak vyčnívá nad davem sobě rovných pouze o hlavu.“³⁴ (Mayer, s. 80)

Od 17. století vzniklo bezpočet teorií románů, které vyzdvihovaly různé aspekty tohoto literárního žánru. Žádná z nich se však nestala obecně závaznou. Je proto nutné, mít na paměti, že se jedná o „neustálený žánr“³⁵ (Hillebrand, s. 13), jehož estetická funkce je především „interkomunikativní, tzn. otevřená a zdrojová pro mezilidské vztahy, zábavná a vysvětlující“³⁶ (Hillebrand, s. 13).

³¹ [ein paradoxes Verschmelzen heterogener und diskreter Bestandteile zu einer immer wieder gekündigten Organik]

³² [für das die extensive Totalität des Lebens nicht mehr sinnfällig gegeben ist, für das die Lebensimmanenz des Sinnes zum Problem geworden ist, und das dennoch die Gesinnung zur Totalität hat]

³³ [Epopöe der gottverlassenen Welt]

³⁴ [Der größte Held hebt sich auch nur um Haupteslänge aus der Schar seinesgleichen.]

³⁵ [ufixierte Gattung]

³⁶ [interkommunikativer, d.h. offener, ausstrahlender im Sinne menschlicher Beziehungen, unterhaltend angelegt und aufklärend]

Lukácsovu teorii zmiňuji v této práci především kvůli její ideologické a tématické příbuznosti s kolektivními romány a také proto, že se v evropském kontextu jedná o jednu z nejznámějších studií na toto téma. Lukács byl stejně jako někteří autoři kolektivních románů (Hans Kirk, Hans Scherfig, apod.) marxista. Je ale nutné upozornit, že dílo *Die Theorie des Romans* (1916) spadá do jeho předmarxistického období. K marxismu se Lukács přihlásil v roce 1917. Také kolektivní romány jsou (ve smyslu Lukácsovy definice románu) výrazem moderní chaotické doby. Totalita života již není pro jejich hrdiny z různých důvodů (zatemnění smyslů náboženstvím, touhou po moci apod.) zřetelná, přesto ji ale za pomoci svých vůdců nepřestávají hledat. Při analýzách jednotlivých románů se zaměřím i na to, zda jsou marxistické myšlenky nedílnou součástí kolektivních románů a zda je tedy oprávněné, stavět tato díla do přímé souvislosti s marxistickou ideologií, jak to naznačuje například Hakon Stangerup.

Typické pro kolektivní román je podle Mawbyové používání určitých literárních technik, které přispívají k vytvoření obrazu kompaktní skupiny tvořící centrum těchto děl. Mezi tyto techniky patří především „opakování, simultánnost a řezání“³⁷ (Mawby, s. 146). Pod „opakováním“ rozumíme opětovné popisování stejných motivů, tedy např. když se dvě či více osob jedna po druhé zabývají stejnou myšlenkou. Děj se zpomaluje, zároveň ale autor velmi nenásilně upozorňuje na vazby mezi dotýčnými osobami. Opakem je „simultánnost“, kdy různé osoby reagují nebo interpretují stejnou událost odlišným způsobem. Situace je vyličeána z různých úhlů pohledu v jednom okamžiku. Děj v této chvíli stagnuje. Třetí oblíbenou literární technikou je „řezání“. Jedná se o velmi rychlé střídání situací, myšlenek, míst děje apod. Nečekané přechody mezi jednotlivými scénami tak navozují představu filmu. Scény se obvykle mění po odstavcích, často i po jednotlivých větách a někdy dokonce uprostřed věty.

Za společný znak všech kolektivních románů považuje Mawbyová „objektivitu“³⁸ (Mawby, s. 152), která spočívá v tom, že autor události nekomentuje a nevyjadřuje přímo sympatie nebo antipatie k jednotlivým postavám. Jeho postoje vyplývají z interakcí mezi hrdiny, případně je prezentuje ústy některé ze svých postav. K tomu využívá především dvě základní stylistické techniky: vnitřní monolog a polopřímou řeč.

³⁷ [repetition, simultaneity and cutting]

³⁸ [objectivity]

3.4 Autoři kolektivních děl

První světová válka byla podle spisovatele Hyltofta Petersena příčinou toho, že stále více dánských spisovatelů začalo vyjadřovat sympatie k sociálnědemokratickým myšlenkám. Jejich pozornost se přesunula z jedince na kolektiv. Neznamenalo to však, že by autoři kolektivních románů zcela ztratili zájem o člověka jako takového. Začali si ho však všimnout jako bytosti, která je součástí nějakého kolektivu. Hyltoft Petersen ve své studii *Den kollektive roman* upozorňuje na jistou podobnost s naturalismem, který (vycházející z myšlenek filosofa Hyppolita Taina) považoval člověka za produkt rasy, prostředí a doby. Ve třicátých letech se hlavním a jediným determinantem staly „poměry ve společnosti“³⁹ (Hyltoft Petersen, s. 8).

Kolektivní způsob vyprávění vyžadoval dobrou znalost prostředí (bydlení, práce, mluva apod.). Autoři pocházeli často ze stejných poměrů jako jejich románové postavy, proto jim detailní popis lokality, v které se příběh odehrával, nečinil zvláštní problémy. Převážná většina z nich nedosáhla ani vyššího akademického vzdělání (výjimku tvoří Hans Kirk).

Nový literární žánr signalizovaly i názvy děl. Oblíbené byly především plurální formy (H. Kirk: *Fiskerne*, *Daglejerne* apod.), které navozovaly představu kolektivu. Někteří autoři pojmenovali svá díla podle místa působnosti společenství (H. C. Branner: *Legetøj*), jiní volili slovní spojení (nebo větu), která byla pro celou skupinu charakteristická (M. A. Hansen: *Nu opgiver han*).

4. Typy kolektivních románů

Skupina kolektivních románů není zcela homogenní. Díla sice vykazují mnoho společných znaků, zároveň se ale v určitých ohledech liší. Tyto rozdíly umožňují vytvoření několika dalších podskupin.

³⁹ [samfundsforholdene]

4.1 Rozdělení podle druhu skupiny

Klysner vycházel ve svém díle *Den danske kollektivroman 1928-1944* z poznatků sociologa Vernera Goldsschmidta, které pro něho byly určující i při rozdělení kolektivních románů do tří skupin. Hlavními kritérii byly míra interakce mezi jednotlivými členy (primární/ sekundární vazby) a povaha skupiny (formální/ neformální skupina). Obě kritéria jsou podrobněji popsána v kapitole 3.1. Na jejich základě rozlišuje autor tyto podskupiny:

- 1) „kolektivní kolektivní román“⁴⁰ (Klysner, s. 19) – pozitivně chápaná formální skupina s primárními vazbami
- 2) „antikolektivní kolektivní román“⁴¹ (Klysner, s. 19) – negativně chápaná formální skupina s primárními vazbami
- 3) „sekundární kolektivní román“⁴² (Klysner, s. 19) – neformální skupina spíše se sekundárními vazbami

4.1.1 Kolektivní kolektivní román

Takový román popisuje skupinu osob (většinou nižší společenské třídy), které spojuje společný postoj k životu, díky čemuž působí kolektiv navenek jako pevně spjaté společenství. Členy pojí společné dějiny, zvyky a tradice. Každý zná každého a tak není skupina ohrožena příliš velkými vnitřními rozpory, neboť jednotlivec dokáže více či méně předvídat chování ostatních. To přispívá také k poměrně velké stabilitě tohoto uskupení. K vyloučení či přijmutí nového člena dochází jen velmi ojediněle (většinou v případě úmrtí nebo zvlášť závažného porušení interních pravidel).

Jedná se o formální skupinu se všemi výše uvedenými znaky. Kolektiv si ze svého středu volí vůdce, který koordinuje dosažení společného cíle. Všichni členové jsou si rovni a

⁴⁰ [den kollektive kollektivroman]

⁴¹ [den antikkellektive kollektivroman]

⁴² [den sekundære kollektivroman]

uvnitř společenství panuje silný pocit solidárnosti a sounáležitosti. Přesto je skupina po ideologické i po socio-ekonomické stránce hierarchizována. Cílem je odstranění jakékoliv sociální nerovnosti. To je ale spíše nerealizovatelný ideál. Skupina je vázaná k určitému časovému období, místu a ideologii a je tudíž nucena dodržovat normy a akceptovat pracovní podmínky.

Kolektiv je charakterizován velkou mírou vnitřní tolerance a naopak netolerancí k jinak smýšlejícímu okolí, s nímž se velmi často dostává do konfliktů, které jen posilují vnitřní pospolitost. Skupina usiluje o uznání vlastní ideologie (kolektivismu = sociální svobody) a vytlačení ideologie staré (individualismu = sociální nerovnosti). Celý proces znázorňuje Klysner tímto schématem:

Utiskování ⁰	→	ne-utiskování	→	„osvobození“
individualismus	→	anti-individualismus	→	kolektivismus ⁴³

(Klysner, s. 125)

K znázornění kolektivismu jako jediné možné ideologie přispívá i kompozice díla. Autor popisuje osudy mnoha osob a vyprávění proto není lineární. Tvoří ho sled zdánlivě nesouvislých scén, které se velmi rychle střídají (často i po jednom odstavci). Vzniká tak několik dějových linií, které se postupně propojují, aby na konci díla vytvořili obraz celého popisovaného společenství. Vypravěč zpravidla není součástí děje a jeho úhel pohledu lze označit jako „nezainteresovaný“⁴⁴ (Klysner, s. 126).

4.1.2 Antikolektivní kolektivní román

V centru tohoto typu románu stojí sociologicky velmi rozmanitá skupina lidí. Zastoupeny jsou obvykle všechny společenské třídy. Skupina tak představuje zmenšený model celé společnosti a je vázaná k určitému místu (škole, firmě, apod.), které má často symbolický význam. Geograficky se ale jedná o rozmanité společenství a jednotlivé členy

⁴³ [undertrykkelse → ikke-undertrykkelse → „frigørelse“
individualisme → anti-individualisme → kollektivisme]

⁴⁴ [ikke involveret]

nepojí ani žádná společná ideologie, nýbrž spíše praktické či pragmatické zájmy (práce, studium, apod.).

Skupina má sice určitý cíl, ale její členové nepracují společně na jeho dosažení, neboť toto uskupení se neformovalo na základě vnitřního přesvědčení všech zúčastněných, ale z nutnosti. Nevzniká zde tedy pocit sounáležitosti a solidárnosti, ale spíše naopak. Vůdcem skupiny je autoritativně dosazený člověk, který uděluje rozkazy. Jde zde tedy o formu diktatury, která s sebou nese permanentní strach o místo v kolektivu. Postavení ve skupině je přímo úměrné míře vděčnosti projevované zmíněnému vůdci. Kolektiv je výrazně hierarchicky rozvrstven a dobré společenské postavení (= co nejvyšší) je otázkou prestiže.

Moc vůdce se odvozuje od jeho síly (buď ve smyslu fyzickém nebo politickém). V první řadě sleduje své vlastní zájmy a z pozice moci upřednostňuje některé členy, čímž často způsobuje rozpory v kolektivu. Panuje zde neustálý boj o moc a prestiž a totální disharmonie. V žádném případě se nejedná o homogenní uskupení a tuto situaci lze jednoduše popsat jako „boj všech proti všem“⁴⁵ (Klysner, s. 127). Vyjádřeno obdobným schématem jako v předchozí kapitole, vypadá celý proces takto:

potenciální osvobození → ne-osvobození → skutečné utiskování
postulovaný kolektivismus → anti-kolektivismus → individualismus⁴⁶

(Klysner, s. 130)

Autor antikolektivního kolektivního románu se snaží ukázat, že kolektivismus je jako společenská ideologie nerealizovatelný a že jediným možným řešením je individualismus, a tedy upřednostnění potřeb jedince a zdůraznění jeho psychických sil.

Kompozičně je dílo řešeno podobně. Na rozdíl od předchozího typu má ale výraznější symbolický rozměr. Vypravěč je více součástí děje. Častěji do něj zasahuje a jednání nebo myšlenky jednotlivých postav sám komentuje.

⁴⁵ [alles kamp mod alle]

⁴⁶ [potentiel frigørelse → ikke-frigørelse → reel undertrykkelse
postuleret kollektivisme → anti-kollektivisme → individualisme]

4.1.3 Sekundární kolektivní román

Sekundární kolektivní román se v podstatě neřadí k žánru kolektivního románu, ale spíše k románu komplexnímu, přesněji řečeno tvoří přechod mezi těmito typy románů. Nepopisuje skupinu lidí, která by splňovala výše zmíněná kritéria pro zařazení do žánru kolektivního románu (uskupení postrádá jakýkoliv společný cíl apod.). Dílo znázorňuje osudy mnoha jednotlivců.

Klysner však uvádí sekundární kolektivní román jako třetí typ. Důvodem je především skutečnost, že tento román je v literární praxi velice často považován za kolektivní román, a pak také proto, že oba typy románů mají některé společné znaky. V této souvislosti by bylo zřejmě nejvýstižnější konstatovat, že sekundární kolektivní román je komplexní román se znaky kolektivního románu.

Autor se oproti předchozím typům románů neomezuje na jednu ideologii, ale snaží se postihnout více charakteristických (často i protikladných) tendencí ve společnosti. Cílem je její zachycení ve větší komplexitě. Příkladem sekundárního kolektivního románu je dílo W. Heinesena *Větrný rozbřesk*⁴⁷.

4.2 Rozdělení podle kompozice

Mawbyová rozlišuje tři základní typy kolektivních románů na základě „fyzického popisu skupiny a jejího umístění v prostoru“⁴⁸ (Mawby, s. 148). Podrobněji jsou všechny tři podskupiny popsány v kapitole 3.2.

⁴⁷ [*Blæsende Gry*]

⁴⁸ [physical description of the group and the way it is disposed]

5. Historie žánru a jeho vzory

Pojem *kolektivní román* se v literární terminologii používá hlavně v souvislosti se skandinávskou literaturou třicátých let dvacátého století. Za první dílo tohoto žánru je považován Kirkův román *Fiskerne* vydaný v roce 1928. Celá třicátá léta a počátek let čtyřicátých je obdobím největšího rozkvětu kolektivního románu a za poslední dílo, které řadíme k tomuto typu románu, bývá považováno Bomholtovo líčení osudů obyvatel jedné vesnice s názvem *Længsel* z roku 1944.

Podobná literární díla vycházela i mimo toto období, většinou však nejsou označována za kolektivní romány, jelikož jim chybí některý ze základních žánrových prvků, které spojují romány z třicátých let, případně jsou tyto prvky nejednoznačné.

Za případné mimoskandinávské pandány lze považovat *Les Hommes de bonne volonté, préface* (1932, Jules Romains), *Manhattan Transfer* (1925, John Dos Passos, č. 1972 pod názvem *Manhattanská přestupní stanice*), *The Bridge at San Luis Rey* (1927, Thornton Wilder), ale i Döblinův román *Berlin Alexanderplatz* z roku 1930. Mawbyová poukazuje u těchto děl na „jisté podobnosti s kolektivním románem tak, jak je známý ve Skandinávii“⁴⁹ (Mawby, s. 144) a u některých z nich připouští dokonce přímý vliv na vznik nového typu románu ve skandinávské oblasti. Klysner je zcela opačného názoru. Romainsovo dílo podle něj není možné označit za kolektivní román především proto, že skupina popisovaná v tomto díle nespĺňuje základní kritérium pro kolektiv, který tvoří podstatu každého kolektivního románu. Vazby uvnitř skupiny nejsou totiž pevnější než ty, které spojují jednotlivé členy skupiny se zbylou společností a toto společenství nemá žádný společný cíl. I v případě knihy *Manhattan Transfer* upozorňuje Klysner na to, že dílo popisuje spíše osudy jednotlivých osob. Tito jednotlivci však netvoří „skupinu sounáležících osob“⁵⁰ (Klysner, s. 135), jak tomu je v kolektivním románu.

Všechny výše zmíněné příklady děl a některé další (např. Ernest Hemingway *The Sun also Rises*) nelze tedy označit jako romány kolektivní, neboť se ve všech případech jedná buď o „romány komplexní“⁵¹ či dokonce o „romány s hlavní postavou“⁵² (Klysner, s. 135).

⁴⁹ [certain similarities to the collective novel as it is known in Scandinavian]

⁵⁰ [en gruppe sammenhørende personer]

⁵¹ [komplekse romaner]

⁵² [individualromaner]

Podle Klysnera tedy kolektivní román coby literární žánr mimo skandinávskou oblast neexistuje.

Za domácí (dánské) předchůdce tohoto žánru, bývají označovány především dvě díla: Bangův román *Stuk* a Skjoldborgův román *Gylholm*. V první jmenované knize popisuje autor poměrně velkou skupinu osob (čítající asi 140 členů), které spojuje instituce divadla. V popředí tak stojí osudy těchto jednotlivců a román nemá žádnou hlavní postavu. Nelze však říci, že by tyto osoby byly více v kontaktu s ostatními členy skupiny než se zbylou společností. Společná ideologie či cíl jsou také velmi nejasné. Bang tak vytvořil obraz kodaňské společnosti konce osmdesátých let devatenáctého století, tedy román komplexní. V jistých ohledech však dílo vykazuje i znaky kolektivního románu třicátých let. Podobně jako v Brannerově románu *Legetøj* nebo Kristensenově románu *Drejers Hotel* je pojítkem mezi jednotlivými osobami určitá budova. Klysner připouští i společnou filosofii popisované skupiny a zmíněná díla považuje za komplexní romány s některými rysy kolektivního románu.

Druhé zmiňované dílo popisuje špatné životní podmínky nádeníků na konci devatenáctého století. Vazby uvnitř této skupiny jsou pevnější než vazby k ostatním členům společnosti. Jedná se o společenství vytvořené z nutnosti za účelem dosažení společného cíle (přežit). Nádeníci jsou však soustředěni kolem jednoho vůdce, hlavního hrdiny románu Pera Holta, a proto je nelze považovat za kolektivní román, jehož hlavní postavou je vždy skupina a nikoliv jedinec. Z tohoto pohledu nemůžeme ani *Gylholm* označit za kolektivní román.

6. Dánské kolektivní romány

Podívejme se nyní na čtyři dánské romány, které skandinávská literární terminologie označuje jako kolektivní. Díla vznikla v období mezi roky 1928-1940 a byla sepsána autory různého politického smýšlení. Analýzou jejich charakteristických rysů bychom tedy měli dospět k relativně objektivním výsledkům.

Kirkovi *Rybáři*⁵³ bývají často označovány jako „první kolektivní román v dánské literatuře“⁵⁴ (*Gads danske forfatter leksikon*, s. 316) a nemohou proto v této diplomové práci chybět. Dílo vyšlo v roce 1928 a téměř okamžitě si u dánských čtenářů získalo oblibu. Autor líčí osudy pěti rybářských rodin poté, co opustily nehostinné západní pobřeží Jutska a snaží se aklimatizovat ve vnitrozemí poblíž Linského fjordu. Příběhy se zpočátku zdají být spíše samostatnými povídkami. Postupem času se však stále více proplétají a doplňují a vytvářejí detailní popis celého rybářského společenství.

Druhým analyzovaným dílem je debutový román *Hračky*⁵⁵ (Slovník severských spisovatelů, s. 114) H.C. Brannera z roku 1936. Kniha popisuje život zaměstnanců hračkářské firmy s názvem „Císařovy závody“⁵⁶ a zabývá se mocenskými poměry uvnitř tohoto podniku. Dílo bylo napsáno během jediného měsíce a kritici dodnes oceňují především důkladně propracovanou psychologii postav. V této souvislosti bývá zmiňována i možná inspirace Freudovou psychoanalýzou.

Třetím románem je prvotina Martina A. Hansena z roku 1935, která nese název *Ted' to vzdává*. Kniha popisuje příběhy dánských sedláků v období zemědělské krize třicátých let dvacátého století. Jejich obživa byla pevně svázaná s půdou. Zemědělství se však postupem času stávalo činností, která nebyla s to zajistit rodině dostatečný příjem. Mnozí museli prodat své statky a pracovat pro jiné. Někteří venkov zcela opustili a našli si práci ve městě. Sedláci, které toto dílo popisuje, nedokáží (a někteří ani nechtějí) změnit své dosavadní pracovní návyky, což znamená jejich zkázu.

Posledním analyzovaným kolektivním románem je Scherfigovo dílo *Promeškané jaro* z roku 1940, které ve své době vyvolalo velmi silnou vlnu kritiky, a to především pro způsob,

⁵³ [*Fiskerne*] překlad František Fröhlich

⁵⁴ [dansk litteraturs første kollektivroman]

⁵⁵ [*Legetøj*]

⁵⁶ [Kejserboderne]

jakým autor popsal tehdejší poměry na gymnáziu. Mnoho recenzentů bylo toho názoru, že kniha je hrubou urážkou školy, která vychovala tolik žáků. Někteří dokonce požadovali její vyřazení z knihoven. Uveřejnění díla vyvolalo i debatu na politické úrovni, která vedla k zákazu jeho předčítání v rádiu s odůvodněním, že není vhodné kompromitovat tímto příběhem dosud žijící pamětníky. Objevily se však také pozitivní ohlasy. Jeden z nich pocházel od Scherfigova spolužáka, Frederika Schyberga. Tento novinář deníku *Politiken* prohlašoval, že takto vyličené poměry odpovídají skutečnosti. V období mezi roky 1959 až 1983 se prodalo 288 000 výtisků a kniha se tak stala nejlépe prodávaným titulem v celém Dánsku.

Posledně zmiňovaný román má jeden důležitý společný znak s vývojovým románem. Hrdinové totiž v průběhu děje utváří svou identitu, postoj k životu a hledají si místo ve společnosti. Na rozdíl ale od vývojového románu, který popisuje „vývoj jednotlivce od neuvědomělého vztahu k životu v dětství přes rozpolcenost mládí až po zralý postoj k životu v dospělosti“⁵⁷ (Litteraturhåndbogen, s. 162), zahrnuje celé vyprávění asi jen sedmileté období života těchto postav.

V *Dansk litteraturhistorie* je toto dílo označeno za „klíčový román“⁵⁸ (Dansk litteraturhistorie, s. 154), který je založen na „efektu rozpoznání známých osobností pod maskami fiktivních postav“ (Encyklopedie literárních žánrů, s. 301). Na shodu mezi románovými a skutečnými postavami upozorňovali někteří tehdejší literární kritici. Vyličení těchto osobností považovali za nepravdivé a pomlouvačné a na tomto základě prosazovali také zákaz veřejné propagace knihy.

Tento román bývá také označován jako sociálně realistický, neboť líčí soudobou společnost a její problémy. Ústředním tématem díla je jeden z hlavních problémů doby, totiž otázka „výchovy a významu socializace pro život a schopnost sociální integrace“⁵⁹ (Dansk litteraturhistorie, s. 465). Hlavními hrdiny se stávají žáci kodaňské Metropolitní školy.

Podle mého názoru se ale především jedná o román kolektivní, což bych ráda dokázala v následujících kapitolách.

⁵⁷ [individets udvikling fra barndommens ubevidste forhold til tilværelsen over ungdommens splittelse til manddømmens modne helhedsopfattelse]

⁵⁸ [nøgleroman]

⁵⁹ [opdragelsen og socialiseringens betydning for livsdueligheden og evnen til at fundere socialt]

6.1 Skupina jako hlavní postava díla

Společným rysem kolektivních románů je, že hlavní postavou díla je skupina lidí a nikoliv jednotlivec. Tento kolektiv má poměrně specifickou strukturu. Nejedná se totiž o náhodné společenství lidí. Mezi jednotlivými členy existují pevné vazby, neboť tyto lidé jsou spolu v každodenním kontaktu. Jednotlivá uskupení však mohou být velmi rozmanitá.

6.1.1 Náboženská obec rybářů

Z úvodní kapitoly je zřejmé, že skupina rybářů nefungovala v poslední době jako kolektiv, neboť jedna rodina (Povl a Mariane Vristovi) žila již nějaký čas ve vnitrozemí. Jako druzí se sem přistěhovali muži, aby prozkoumali podmínky pro rybaření a teprve po několika měsících přijely i ženy s dětmi. Z chování postav vyplývá, že se všichni v minulosti znali, a že tedy dochází k opětovnému spojení dříve plně funkční skupiny v novém prostředí. Symbolicky to vyjadřuje setkání nově příchozích rodin v domě Povla a Mariane, kteří se stávají iniciátory a organizátory znovusjednocení.

„Mariane var i travl virksomhed. I bryggerset havde hun fået et bord stillet op for børnene. De små skulle have først. De var dygtig trætte og kunne knap holde øjnene åbne. Konerne tøede lidt op. Mariane ville gøre det godt for dem, det var at mærke. Der var pænt i stuen, hvidskurede gulve, blomster i vinduerne og mange billeder.“
(Kirk, 1962, s. 9)

„Marianna byla v jednom kole. V komoře už měla připravený stůl pro děti. Ti malí musí dostat nejdřív. Byli pořádně unavení a sotva koukali. Ženské zatím už trochu roztály. Marianna to za ně udělá dobře, to bylo vidět. Sednici měla pěknou, podlahu vydrhnutou doběla, okna plná květin a spousty obrázků.“⁶⁰

Marianna je spokojená s novým způsobem života. Ve vesnici se cítí se jako doma a členům budoucího kolektivu pomáhá překonat strach z neznámého. Vnitrozemí poblíž

⁶⁰ Kirk, 1965, s. 10

Limského fjordu považuje za vhodné místo, kde by rybářské společenství znovu mohlo působit jako ucelená funkční jednotka. Láskyplným chováním se snaží o svém názoru přesvědčit i ostatní.

Představa kolektivu a přináležitosti k němu je zdůrazňována v průběhu celého děje. Jednotlivé postavy se opakovaně odvolávají na svou společnou náboženskou obec (kolektiv), jak je tomu například i při promluvě Larse Bundgaard s Thomasem Jensenem:

„Lars Bundgaard så op: Vi Guds børn må tale frimodigt med hverandre, sagde han. Og æ frygter for, at nåden er taget fra mig.

Det må du aldrig tænke, Lars, svarede Thomas Jensen forskrækket.“ (Kirk, 1962, s. 164)

„Lars Bundgård zvedl øi. 'My Děti Boží spolu musíme hovořit otevřeně,' řekl. 'A já mám strach, že mi byla odňata milost.'

'To si nesmíš nikdy myslet, Larsi,' odpověděl Tomáš Jensen zděšeně.“⁶¹.

Lars je zdrčen ztrátou svých dětí a veškerou naději upíná k nalezení jejich těl. Zdá se však, že Bůh mu nedopřeje se s nimi ani naposledy rozloučit, jelikož se mrtvolky nedaří dlouho nalézt. Tváří v tvář takto přísnému trestu začíná Lars přemítat o tom, zda ho Bůh ještě počítá do společné náboženské obci, ke které se na začátku své promluvy odvolává. V zápětí totiž vyjadřuje pochybnosti nad členstvím v kolektivu, což Tomáše velmi vyděsí. Společná víra v Boha je jedním ze základních předpokladů pro vytvoření pevných vazeb uvnitř skupiny. Oslabení její důležitosti znamená ohrožení existence celého kolektivu, a proto se Tomáš velmi horlivě snaží Larsovu důvěru v Boha opět obnovit.

Jednotícím prvkem celého uskupení je společná pracovní činnost (rybolov). Přestože se jedná o rovnocenné příslušníky stejné společenské třídy, vytváří se uvnitř kolektivu jisté hierarchické struktury. První z nich se zakládá na rozdílné ekonomické situace jednotlivých postav. Za nejbohatšího je mezi rybáři považován Povl Vrist (vlastní motorový člun, může si dovolit zaplatit pomocníka, apod.). Jelikož je ze všech zároveň i nejpracovitější, akceptují zbylí členové skupiny jeho postavení bez výhrad, jak to vyjadřuje například Jens Røn.

„Og han er nok en af de digtigste fiskere i fjorden. Han har altid held med sig, men han forstår også at benytte sig af det. Han har fanget for mange, mange penge i år – en kan knap forestille sig, hvordan det går til. Det er

⁶¹ Kirk, 1965, s. 184

ligesom han bliver velsignet til overmål, skønt han ikke er troende, men står Guds rige hårdt imod.“ (Kirk, 1962, s. 85)

„A on je snad nejlepší rybář v celém fjordu. Štěstí se ho drží, ale on taky ví, jak z toho mít užitek. Letos nalovil za moc veliké peníze. – Člověk si ani nedovede vysvětlit, jak je to možné. Jako by mu bylo požehnáno, aby měl nadbytek, ačkoliv není věřící a říši boží se tvrdě protiví.“⁶²

Jens nepochybuje o Povlově výsadním postavení mezi rybáři a oceňuje jeho ekonomické schopnosti. Záhadou mu však zůstává přízeň, kterou Bůh Povlovi prostřednictvím materiálních statků prokazuje. Tento blahobyť není odměnou za přísně zbožný život. Ukazuje se tedy, že přízeň osudu nemusí být nutně výsledkem asketické víry, jak to hlásá ideologie kolektivu.

Hned za Povlem následuje Lars Bundgaard, který je stejně majetný, ale protože má více dětí (vyšší náklady), disponuje menším množstvím finančních prostředků. O něco chudší jsou Thomas Jensen a Anton Knopper, kteří vlastní společně postarší a nepříliš kvalitní motorový člun. Nejnižší v této hierarchické struktuře stojí Jens Røn a Laust Sand. Sociální postavení považují členové kolektivu za dané a neměnné. Nezávidí proto ostatním, kteří jsou lépe finančně zajištěni, ale spíše se snaží vytěžit z vlastní pozice co nejvíce.

K větší soudržnosti komunity napomáhá i propojení privátních sfér rybářských rodin. Členové kolektivu se velmi dobře znají, neboť jsou spolu v téměř každodenním kontaktu (tzn. i mimo pracovní oblast) a pravidelně se navštěvují. Tyto úzké vazby přispívají k větší stabilitě kolektivu, neboť jedinec může velmi jednoduše předvídat chování druhých a své činy tomu přizpůsobit.

Skupina je hierarchicky rozčleněna i z ideologického hlediska. Duchovním vůdcem a mluvčím komunity je v tomto případě Thomas Jensen: „Tichý a klidný muž byl vedoucím Děti božích.“⁶³ (Kirk, 1965, s. 11). Velmi aktivním členem je Lars Bundgaard. Ostatní rybáři spolu se svými ženami zaujímají přibližně stejné postavení v kolektivu. Výjimku tvoří Povl a Mariane, kteří stojí zcela mimo tuto ideologickou komunitu, neboť jsou zastánci optimističtějšího přístupu k životu (grundtvigiánství). Výraznější postavou z této dvojice (v rámci duchovního života obce) je zcela nepochybně Mariane. Své názory prohlašuje

⁶² Kirk, 1965, s. 96

⁶³ [Den sagtomodige mand var en fører for Guds børn.] Kirk, 1962, s. 10

veřejně a bez ostychu. Většina obce přijímá skutečnost, že ji není možné převrátit na jejich víru a cení si především jejího láskyplného přístupu k lidem. Povel a Mariane stojí tedy mimo kolektiv, který je založen na stejném ideologickém smýšlení (náboženství). Jeho funkčnost a pospolitost však nenarušují. Svým konáním (Mariane v oblasti mezilidských vztahů a Povel na poli ekonomickém) přispívají naopak ještě k jeho upevnění.

Velké nebezpečí představuje pro stabilitu komunity erotická oblast. Sexuální chování rybářů je v přímé závislosti na jejich sociálním postavením. Jsou to převážně chudí, nevzdělaní, fyzicky pracující lidé. V těžkých životních podmínkách snadno přivykli přísné morálce a asketické víře. Sexualita je společenským tabu a Kirkovy postavy tak často tápou mezi pudy a společenskou morálkou. Názorným příkladem je příběh Lausta Sanda. Potlačení přirozených pudů u něj došlo k zintenzivnění sexuálního chtíče až do té míry, že neodolal smilstvu se svou nevlastní dcerou Adolfínou. Trest za porušení společenských norem je velmi přísný.

„Nej, ingen talte til Laust Sand, som havde sveget sin frelser. Havboerne var mørke i sindet, hvem kunne man nu tro? Det gjaldt at klynge sig til nåden og aldrig give slip.“ (Kirk, 1962, s. 83)

„Ne, nikdo nepromluvil s Laustem Sandem, který zradil svého Spasitele. Lidé z pobřeží se dívali na všechno temně, komu už se dá teď věřit? Je možné jedině přimknout se k Milosti a nikdy nepovolit.“⁶⁴

Laust volí raději smrt, protože odsouzení ostatními rybáři znamená jeho vyloučení z kolektivu a budoucí úplnou izolaci, což je pro něj ve skutečnosti to samé jako smrt.

Inspirace Freudovou psychoanalýzou je zde více než zřejmá, ale nikoliv náhodná. Právě ve dvacátých letech dvacátého století docenili dánští umělci a literáti dílo tohoto rakouského lékaře a vědce, začali přejímat jeho poznatky a využívali jich ve své tvorbě. Freudova teorie se velmi dobře hodila především pro kritiku puritánské společnosti založené na náboženských dogmatech, které brání člověku v přirozeném vývoji. Za tímto účelem ji ve svém románu využil i Kirk a kromě toho spojil psychoanalytický přístup s marxistickým, což bylo pro tuto dobu také příznačné. (V tomto ohledu přispěl ve třicátých letech významnými podněty především Freudův žák Wilhelm Reich.) Na tuto skutečnost odkazuje ve své studii „Marx og Freud i Hans Kirks roman Fiskerne“ literární kritik Elias Bredsdorff a zmiňuje se

⁶⁴ Kirk, 1965, s. 94

také o „Adlerově hypotéze o pocitu méněcennosti“⁶⁵ (Bredsdorff, s. 248). Tento pocit vyvolává touhu po sebeprosazení. V případě, že k tomu v reálném životě nemůže dojít, mění se tato touha ve „vysněné přání“⁶⁶ (Bredsdorff, s. 248). Podle Kirka je náboženství výrazem právě těchto přání a stává se „proletářským hnutím, které doslova činí z nouze ctnost“ (Kirk, 1927, s. 27).

V díle *Rybáři* ztělesňuje tuto myšlenku postava Tey, která je velmi zbožná. Zdá se, že se svým mužem (Jensem Rønem) již sexuálně nežije. O to více ji zajímá intimní život ostatních.

„Men æ er nu glad for, at det ikke blev alvor med dig og Katrine.

Mener du det? spurgte Anton Knopper.

Ja, *det* gør æ, så sandt æ sidder her, sagde Tea. Du kan tro, fristelserne kan tage skikkelse af kød og blod. Det er skønt, at du stod imod, Anton.“ (Kirk, 1962, s. 127)

„Ale, já jsem moc ráda, že z toho s Katrinou nic nebylo.

‘Ale, opravdu?’ zeptal se Anton Knopper.

‘Opravdu, tak jako že tu sedím vedle tebe,’ řekla Tea.

‘Věř mi, pokušení mívá často podobu z masa a krve. Je to krásné, Antone, že jsi dokázal odolat“.⁶⁷

V průběhu děje však vyjde najevo, že horlivost ve víře je výrazem jejich neuspokojených erotických tužeb.

„Og Anton Knopper kom på besøg og havde gaver med. Han blev rød, da han så Tea ligge pænt i sin blondede natkjole. Han var jo en ungarl og i uskyldighedsstand. Tea mærkede det, og det kildrede hende lidt, men naturligvis var det ikke rigtig at have den slags tanker.“ (Kirk, 1962, s. 46)

„A Anton Knopper prišel na návštěvu, dokonce i dárky přinesl. Celý zrudl, když uviděl Teu, jak leží pěkně v krajkové noční košili. Byl přece jen svobodný mládenec a ve stavu nevinnosti. Tea si toho všimla a trochu ji to polechtalo, ale dělat si takové myšlenky je ovšem špatné.“⁶⁸

⁶⁵ [Adlers hypotese om Minderwertigkeitsgefühl]

⁶⁶ [ønskedrømme]

⁶⁷ Kirk, 1965, s. 143

⁶⁸ Kirk, 1965, s. 52

Svobodný mládenec Anton Knopper řeší své intimní problémy zřeknutím se smyslné Katrine. Za ženu si později bere dívku, která v něm vzbuzuje nejméně chlípných myšlenek (Andreu). Jedinou postavou, která se díky svému přirozenému a optimistickému životnímu postoji sexuální otázkou nezabývá, je Mariane.

Předpokladem setrvání v kolektivu je dodržování jeho morálních zákonů a norem. Rozhodující je spořádaný rodinný život a tomu odpovídající sexuální chování. Porušení těchto pravidel vede k vyloučení z kolektivu, jak je tomu v případě Lausta Sanda a Adolfíny. Je zde proto na místě si položit otázku, proč kolektiv akceptuje Tabitin prohřešek. Teina dcera odejde z rybářské vesnice do města, aby se vymanila z prostředí svázaného přísnými náboženskými konvencemi. Výrazem jejího svobodného přístupu k životu je i milostný vztah s jedním z čeledínů. Městský život zcela nenaplnil její představy a v okamžiku, kdy zjistí, že se svým milým čeká dítě, vrací se zpátky k rodičům. Nehodlá se však znovu podvolit tamnímu asketickému životu. V rodném domě hledá (především materiální) podporu a zázemí. Její návrat je pouze fyzický (nikoliv ideologický!), o čemž svědčí závěrečná scéna románu. Tabita čeká na pobřeží na svého milého s pohledem obráceným směrem k moři (městu), zatímco ostatní vesničané jsou v kostele na mši. Rozdíl mezi výše uvedenými postavami je s největší pravděpodobností v povaze jejich členství v rybářském společenství. Zatímco Laust a Adolfína jsou dobrovolnými členy a s ostatními rybáři je spojuje společná činnost, ideologie i cíl, vzniká Tabitino členství automaticky, na základě příslušnosti k členské rodině. Jako dcera Jense a Tey Rønových nemá zpočátku možnost se rozhodnout, zda chce žít uvnitř této komunity. V okamžiku, kdy volit může, kolektiv opouští. Nadále již není jeho součástí, i když se sem občas vrací (návštěvy rodičů). Ideologicky se s ostatními rybáři rozchází (nechá si zkrátit vlasy, začne se oblékat podle městské módy a mluvit tak, jak se mluví ve městě, apod.) a odlišná je i její pracovní činnost. Dochází zde tedy k úplnému a dobrovolnému odchodu ze skupiny.

Nejasné ale zůstává, proč kolektiv svedenou Tabitu nakonec přijme zpátky. Rybáři jsou velmi uzavřeným uskupením, které v průběhu celého děje přijme do svých řad pouze jednu osobu (Andreu) a dva členy donutí k odchodu (Laust, Adolfína). Přívržence pro svou ideologii nezíská ani mezi mladší generací (dětmi rybářů). Tabita i Martin volí raději odchod z vesnice. Uskupení je statické a odsouzené k zániku. Tabitino „znovupřijmutí“ tak může být

výrazem skomírající ideologie, která již není natolik silná, aby i nadále představovala morální měřítko kolektivu. Dochází k oslabení víry i morálky, což umožňuje Tabitin návrat.

Skupina má dva vůdce: ideologického (Thomas) a ekonomického (Povl). Zajímavá je jejich dokonalá souhra. Thomas řídí duchovní život obce (je iniciátorem výstavby nového kostela, prosazuje pozvání vnitřněmisijního kněze Thomsena, apod.) a je i jejím mluvčím ve vztahu k okolí. Své diplomatické schopnosti uplatňuje např. při rozhovoru s pastorem Brinkem.

„Pastor Brink var lidt usikker. Det ærgrede ham, at fiskeren havde slået ham i hartkorn med Kock, som var en halvdannet person. Thomas Jensen sad og samlede sine tanker til kampen. Det var jo svært, at se bort fra, at manden var præst og trods alt havde et helligt embede. Det måtte ikke glemmes. Sandheden skulle siges, men i sømmelige ord.” (Kirk, 1962, s. 40)

„Pastor Brink byl trochu nejistý. Rozčilovalo ho, že jej rybář hází do jednoho pytle s Kockem, tím nedoukem. Tomáš Jensen zatím seděl a sbíral myšlenky k boji. Bylo těžké nedbat, že je to přece jen farář a přese všechno má přece jen svatý úřad. Na to nesmí zapomínat. Pravda musí promluvit, ale slušnými slovy.“⁶⁹

Zatímco Thomas vystupuje v roli vůdce v průběhu celého děje, staví se Povl do čela kolektivu pouze jednou a na relativně krátkou dobu (po dobu trvání konfliktu s jinými rybáři). Urovnáním sporu prokáže svou nepostradatelnost, neboť jeho neúspěch by znamenal zhoršení životních podmínek rybářů, čímž by byla ohrožena další existence skupiny. Zdá se tedy, že Povl určuje strategii kolektivu v zcela zásadních existenčních situacích, zatímco Thomas rozhoduje o řešení méně závažných problémů.

Boj se sousedními rybáři se odehrává téměř až v samém závěru vyprávění, což mu dodává na důležitosti. Skupina vedená Povlem Vristem je připravena pevně hájit své zájmy a víra v této chvíli ustupuje zcela do pozadí. V žádném případě nelze hovořit o ideologickém boji, neboť sousední rybáři jsou také stoupenci vnitřní misie. Otázky materiální získávají převahu nad ideologickými, jak to vyplývá i z řeči bojovně naladěného Antona Knoppera.

„Vi er nok hellige folk, sagde han. Men de skal ikke tro, at vi lader os alting byde. Nej, det er helt forkert, om de mener det. Hans kamplyst smittede. De andre nikkede overmodigt mod ruserne, som lå nytjærende i rad og

⁶⁹ Kirk, 1965, s. 45

række, og Jens Røn dukkede hovedet, som en tyr, der vil stange. Nej, lad dem kun komme an, sagde han, så kan de få noget lært. Men de tænker ikke, at vi er så raske i vendingen.” (Kirk, 1962, s. 203)

„Svatí, to tedy jsme,“ řekl. „Ale jen ať si nemyslí, že si zase dáme všechno líbit. Jestli si to myslí, tak se moc pletou. Jeho bojovný zápal byl nakažlivý, ostatní bojovně pokyvovali na vrše, které před nimi ležely čerstvě nadehtované a vyrovnané v trávě, a Jens Røn sklonil hlavu jako býk, když se chystá někoho nabrat. „To ne, jen ať si přijdou,“ řekl, „my je naučíme. Však oni stejně nečekají, že to vezmeme takhle od podlahy.“⁷⁰

Společný cíl rybářů je jednoznačný. Rybolovem ve vnitrozemských fjordech se snaží vytvořit únosné životní podmínky a etablovat se v novém prostředí. Jejich integrace je aktivní, neboť se pokoušejí přesvědčit místní obyvatelstvo o pravdivosti své víry a převrátit je na ni. V žádném případě nehodlají akceptovat místní poměry, ale snaží se je změnit k obrazu svému. Příkladem tohoto aktivního přetváření je sesazení místního pastora Brinka a jeho nahrazení přívržencem vnitřněmisijního náboženství.

6.1.2 Pracovní kolektiv hračkářské firmy „Císařovy závody“

V centru Brannerova románu stojí skupina asi dvaceti zaměstnanců firmy „Císařovy závody“. Obyčejný obchod v nepříliš rušné uličce se během tří generací rozvinul ve velkou společnost s mnoha pobočkami po celé zemi. Při takovémto rozšíření bylo zapotřebí přestěhovat firmu do nové, větší budovy. Román začíná prvním dnem v novém sídle.

Pracovní kolektiv má velmi pevnou hierarchii, což naznačuje již samotné umístění jednotlivých oddělení. První patro je vymezeno vedoucím zaměstnancům firmy. Svou kancelář zde má především ředitel Herman Kejser, vedoucí prodeje Feddersen a obchodní a personální šéf Ingolf Trane. Toto patro využívá pro své účely i obchodní zástupce Ditmarc. Většinu času cestuje, a proto mu není vyhrazena žádná konkrétní místnost. V průběhu děje se k nim ještě připojí neúspěšný student medicíny Martin Lind. Protekční postavení ve firmě získal díky přátelství svého otce s Hermanem Kejserem.

V přízemí se nachází střední třída podniku, sekretářky, účetní a úředníci (tzn. administrativní zázemí firmy). Sklep je vyhrazen dělníkům, kteří stojí v mocenské hierarchii

⁷⁰ Kirk, 1965, s. 228

nejníže. Najdeme zde čtyři skladníky (Skovmand, Bauer, komunista a Avnsøe) a řidiče Svendsena. Po propuštění komunisty přibude do tohoto dělnického kolektivu ještě idiot Halvorsen, kterého bychom měli na pomyslném hierarchickém žebříčku umístit ještě o stupeň níže.

Skupinu tvoří osoby pocházející z různých společenských tříd, které nepojí žádná společná ideologie nebo zájmy. Komunistova politická agitaci je ostatním k smíchu. Zdá se jim, že jeho ideály jsou jen prázdná slova, která nemohou vést ke skutečným činům.

„Jo, dette her tegnede til at blive en af kommunistens store taler, hvor han skruede sig højere og højere op i skældsord og trusler og endte med at stille alverden paa række foran et maskingevær. Men hvis de tre andre troede, kommunisten var til grin for dem, saa kunde de tro om igen, han saa godt hvordan det trak om munden paa dem, og hvordan de rottede sig sammen med lystige øjne til hinanden.“ (Branner, s. 31 – 32)

„No, zdálo se, že to bude opět jeden z komunistových velkých proslovů, kdy stále stupňoval nadávky a hrozby a končil vyrovnáním celého světa do jedné řady před kulomet. Jestli si ale ti tři myslí, že jim je komunista k smíchu, tak by si to měli rozmyslet. Moc dobře viděl, jak jim cukají koutky, jak se srocují a pomrkávají po sobě.“

Ani řidič Svendsen, který je členem odborů a měl by tak pro případnou organizaci zaměstnanců příhodnou výchozí pozici, neusiluje o získání zaměstnanců pro určitou myšlenku (ideologii). Svendsen si hledí své vlastní práce a vyhýbá se tomu, aby byl vtažen do mocenského boje uvnitř firmy. Jediným jednotícím prvkem skupiny je tak pracovní činnost, kterou ale všichni zaměstnanci vnímají pouze jako nutný prostředek k získání peněz. V žádném případě jim práce nepřináší potěšení a nepřispívá k rozvoji jejich osobnosti. Motivace k členství ve skupině je čistě materiální povahy a jelikož je výše platu v přímé úměře s výší postavení ve firmě, bojuje za povýšení každý sám za sebe v případě nutnosti i na úkor druhých. Prospěch jednotlivce zakrývá zdánlivě společný cíl. Zaměstnanci nevystupují jako kolektiv ale jako sobečtí jedinci, kteří neberou ohledy na ostatní, neboť jsou zaslepeni vidinou vlastního zisku.

Zaměstnanci „Císařových závodů“ pocházejí z různých částí Kodaně. Jejich životní úroveň odpovídá tomu, jakou pozici v hračkářské firmě zastávají. Výjimku tvoří neúspěšný student medicíny Martin Lind, který přes své poměrně vysoké postavení bydlí v penziónu. Příčinou jsou jeho neshody s otcem a touha po svobodě.

Jediným jednotícím elementem kolektivu je společná pracovní činnost, i přesto však vzniká poměrně pevně ucelená skupina. Její členové se scházejí každý den a tráví spolu mnohem více času než s kýmkoliv jiným. Ostré hierarchické rozdělení brání ale přímé interakci některých osob. Ředitel Herman Kejser nemá v podstatě vůbec žádný kontakt se skladníky ve sklepech. K vzájemnému propojení všech oddělení dochází prostřednictvím tří osob: Feddersena, Trana a Linda. Všichni tři mají kancelář v prvním patře, velmi často jsou ale ve spojení i s administrativními pracovníky nebo dělníky.

Oficiální cíl pracovního kolektivu „Císařových závodů“ formuluje Herman Kejser ve své slavnostní řeči u příležitosti přestěhování společnosti do nové budovy (Branner, s. 44 – 45). Tato hračkářská firma se má ve svém oboru za každou cenu stát největším podnikem v zemi, čehož má být dosaženo především na úkor zaměstnanců a jejich osobních zájmů.

„den moderne tilstand kræver tempo, forenkling og specialisering, vi er blevet numre og tal, hjul i et maskineri. Den enkelte er intet, forretningen alt!” (Branner, s. 45)

„moderní doba si žádá tempo, jednoduchost a specializaci, stali jsme se čísly a katalogovými položkami, jsme kolečkem ve stroji. Jedinec není nic, obchod vše!“

Zvýšení produkce a zisku je zcela nepochybně osobní cíl ředitele samotného, s kterým se ostatní zaměstnanci nemohou ztotožnit. Neupřímná je již samotná Kejserova řeč, v které najdeme některé body, které si zcela protiřečí. Sám řečník zdůrazňuje, že pro dosažení lepších výsledků je nezbytné fungování skupiny jako celku (spolupráce), který drží pevně pohromadě (sounáležitost) a jehož členové jsou navzájem solidární. V jiné části svého proslovu však apeluje na jednotlivce, kteří mají usilovat o úspěšné splnění daného cíle bez ohledu na kolektiv. Myšlenky kolektivismu a individualismu zde stojí proti sobě. Jejich logická neslučitelnost tak již na začátku románu naznačuje nefunkčnost skupiny a její budoucí vývoj směrem k destrukci. „Společná“ oficiální vize je jen zástěrkou mnoha rozdílných osobních cílů, které v průběhu děje získají na převaze.

Podívejme se proto podrobněji na hierarchii této skupiny a cíle jejich jednotlivých členů. Jak již bylo zmíněno, v čele celého kolektivu stojí ředitel Kejser, který však není absolutistickým vůdcem, jak se snad na první pohled může zdát. Jeho mocenské postavení je velmi výrazně omezeno finančními zdroji, které má k dispozici. Kvůli dluhům (a půjčkám) je

prakticky v područí rodiny své ženy Agnes a bankéře Goltermana. Ve firmě dokonce ani nevykonává žádnou skutečnou pracovní činnost. Všechny povinnosti deleguje na své podřízené (Feddersena a Trana), čímž jim však přenechává i určitou moc. Stává se pouhou loutkou, kterou nikdo nebere vážně.

„Herman Kejser ærgrede sig. Hvorfor mødte folkene op klokken halvni for at holde palaver i porten, det gav ikke noget godt indtryk, driveri og uorden. Han smækkede et vindue op, haardt og utaalmodigt som for at skaffe sig luft; hans blik gik højt hen over hovederne dernede og saa dem ikke, han havde andet at tage vare paa end at holde sine lagerfolk til ilden. Men alligevel blev han staaende bag gardinet for at se, hvad virkning det havde gjort. Og naturligvis kom cigaretterne ud af munden, og de tre skævede op til vinduet og rettede lidt paa sig, men kun for et øjeblik, saa sank de tilbage i driveri. Herman Kejser ærgrede sig.” (Branner, s. 27)

„Herman Kejser zuřil. Proč se lidé scházejí v půl deváté u brány, aby si poklábosili? To nedělá dobrý dojem – zahálka a nepořádek. Prudce a netrpělivě otevřel okno, jako kdyby se potřeboval nadechnout čerstvého vzduchu. Jeho pohled rychle sklouzl k hlavám dole, ale neviděl je. Měl na práci jiné věci, než zatápět svým dělníkům. Přesto ale zůstal stát za záclonou, aby se přesvědčil, jak to na ně zapůsobilo. Samozřejmě vyndali ti tři dole cigarety z úst, zařilhali směrem k oknu a trochu se upravili - to vše ale jen na okamžik, pak se zase vrátili k nicnedělání jako prve. Herman Kejser zuřil.“

O něco níže v hierarchické struktuře podniku stojí obchodní a personální vedoucí Ingolf Trane, který má za sebou nepříliš úspěšnou vojenskou kariéru. Ve čtyřiceti letech přijal nakonec žádost své rodiny (která je faktickým majitelem podniku) a stal se zplnomocněncem „Císařových závodů“. Jelikož nemá přirozenou autoritu, snaží se ji získat svým vojenským vystupováním (nechává si říkat „velitel“, apod.). Ingolf Trane je starý mládenec a puntičkář, který ve firmě ztělesňuje „vše dobré a humánní ve starém liberálním společenském systému“⁷¹ (Klysner, s. 71). Je jedním z mála postav, které v tomto románu hájí etické hodnoty. Důkazem toho je, že se jako jediný zastane komunisty, který je propuštěn, protože hájil sebe a své kamarády před zvlí vedení.

„Man kan ikke afskedige en mand, fordi han taler sine kammeraters sag! sagde kaptajnen og var rød under sit sparsomme haar. Og han sagde en hel del mere om kammeratskab og loyalitet, og blev saa veltalende, at Herman Kejser nikkede helt anerkendende over sit store skrivebord.”(Branner, s. 192)

⁷¹ [alt det gode og humane i det gamle liberalistiske samfundssystem]

„Není přece možné propustit člověka jenom kvůli tomu, že se zastával svých kamarádů! řekl kapitán a kůže pod jeho vlasovým chmýřím zčervenala. A pak mluvil velmi dlouho o kamarádství a loajalitě a šlo mu to tak dobře, že Herman Kejser za psacím stolem uznale přikyvoval.“

V rámci svých morálních zásad se snaží dosáhnout stejného cíle jako Herman Kejser a udělat z firmy největší společnost v zemi. Pro jeho etické ideály není ale v této dehumanizované společnosti, kterou „Císařovy závody“ představují, místo.

„Nej, det burde ikke have været sagt. For de tre andre forstod jo ikke, at Ingolf Trane kun mente et *moralsk* ansvar, de tænkte alle som én paa et andet og større ansvar: et *økonomisk*.“ (Branner, s. 195)

„Ne, tohle určitě neměl říkat. Ti tři totiž nechápou, že Ingolf Trane má na mysli *morální* zodpovědnost. Všichni do jednoho přemýšlí o úplně jiné a větší zodpovědnosti: té *ekonomické*.“

Mnohem větší šanci na úspěch má Feddersen, který ve firmě funguje jako tajná policie a je ve skutečnosti asi nejmocnější a také nejobávanější postavou celého podniku.

„Ja, Feddersen var gedden, han herskede med snigende terror som et hemmeligt politi i Kejserbodernes stat, og frygten for mørket og udstødelsen var knyttet til hans person.“ (Branner, s. 34)

„Jo, Feddersen byl štika, která díky zákeřnému teroru fungovala jako tajná policie ve státě „Císařových závodů“. Strach z temnoty a vyloučení byl pevně spojen s jeho osobou.“

Oproti Tranovi, který spíše než respekt vzbuzuje u zaměstnanců soucit, je Feddersen považován za skutečného (místy až absolutistického) vládce, který rozhoduje o osudech většiny zaměstnanců a jeho osoba tak vyvolává permanentní pocit nebezpečí.

„Selv naar han laa paa forretningsrejsen i Jylland var hans skygge tilbage som en fjottet, fornufttom skræk, man var ikke langt fra at tillægge ham overnaturlige evner som den at kunne se og høre tværs igennem mure og lange afstande, og selve hans tilsynekomst var som et uhyre, lydløst brøl af magt og maskulinum.“ (Branner, s. 34)

„Dokonce i když byl na služební cestě v Jutsku, zůstával jeho stín ve firmě a vyvolával pošetilý a nepochopitelný strach. Člověk neměl daleko k tomu, aby mu přisuzoval nadpřirozené schopnosti. Jako kdyby

slyšel i viděl skrz zdi a na dlouhé vzdálenosti a už samotný jeho příchod byl hrůzostrašný, tiché burácení moci a maskulinity.“

Feddersen má mezi zaměstnanci velkou autoritu, která je výsledkem zastrašování a terorizování. Jeho osoba je nejčastější příčinou napětí a neshod ve skupině, jelikož zcela záměrně (a často i náhodně) některé členy kolektivu favorizuje a jiné šikanuje. Typickým příkladem je nečekané zvýšení platu skladníka Bauera (Branner, s. 35).

Feddersenovo chování může mít příčinu v jeho sociálním původu. Na rozdíl od Trana, se narodil v chudých poměrech a současného postavení dosáhl jen zásluhou svých vlastních schopností. Hnacím motorem mu byla neodolatelná touha po moci, ale i komplex méněcennosti, který se snaží překonat podmaněním si a ovládnutím jiných.

Jediným členem pracovního kolektivu, na kterého nemá Feddersen žádný vliv, je obchodní zástupce firmy Ditmarc. Jeho existence je zcela nezávislá na fungování kolektivu. Zajišťuje spojení mezi skupinou a okolím a Kejsler ho jako jediného považuje za sobě rovného.

„...Herman Kejsler hilste ham som sin ligemand, og om det saa var Feddersen, satte han et stort smil op med mange hvide tænder.“ (Branner, s. 47)

„...Herman Kejsler ho zdravil jako sobě rovného a pokud u toho byl Feddersen, připojil i velký úsměch, při kterém vycenil své bílé zuby.“

Ditmarcovo chování je ve vztahu ke kolektivu anarchistické. Nerespektuje žádné jeho zákony. Přichází i odchází ve chvílích, kdy ho nikdo nečeká a kdy se to nejvíc hodí jemu samotnému. Umí jednat s lidmi a má velké charisma, což mu zajišťuje přirozenou oblibu mezi zaměstnanci.

„Sommetider tænker chefen med misundelse paa Ditmarc. For Ditmarc har al den prestige han kan ønske sig og behøver ikke at købe købe den dyrt med ydre pragt og indre elendighed. Han behøver overhovedet ingen symbol, hans egen person er i sig selv et symbol.“ (Branner, s. 126)

„Někdy šéf nad Ditmarcem přemítal s pocitem závisti. Ditmarc měl totiž všechnu prestiž, kterou si jen mohl přát a nemusel ji ani kupovat draze vnějším přepychem a vnitřním strádáním. Nepotřeboval vůbec žádný symbol, protože jeho osoba byla symbolem sama o sobě.“

Jeho nezávislost na kolektivu mu brání, aby s ním pociťoval jakoukoliv sounáležitost, zároveň mu ale zajišťuje naprostou distanci od vnitřních mocenských bojů. Sleduje pouze vlastní cíle (co největší zisk) a tak mu není zatěžko kolektiv tajně okrádat a po posledním velkém podvodu zmizet bez jakéhokoliv vysvětlení.

V prvním patře má kancelář i neúspěšný student medicíny Martin Lind. Místo ve firmě si teprve hledá a snaží se proto dobře vycházet se všemi členy kolektivu. V této snaze není příliš úspěšný a v závěru děje společnost dobrovolně opouští, aby se pokusil o studium psychiatrie. Jeho moc je ve skutečnosti velmi malá.

Střední třídu podniku redukuje samotný vypravěč často do anonymních „rukou, které v dopisech a fakturách uskutečnily myšlenky a plány vedení černé na bílém nebo sbíraly jejich úrodu jako čísla do výkazů, úvěrových knih a nakonec do velké hlavní knihy, která byla důležitá jako samotná kniha knih.“⁷² (Branner, s. 121). Nejvíce prostoru je z obyvatel přízemí věnována paní Ejermanové, jejíž mocenské ambice jsou asi nejzřetelnější (spor o stůl, ochotně asistuje Feddersenovi apod.). Zvláštním elementem je mezi střední třídou Klára Kvistgaardová, která jako telefonistka zajišťuje kontakt s okolním světem. Její zájem o moc je v podstatě nulový. Upřednostňuje hlavně etické a mravní hodnoty a stojí mimo veškeré mocenské boje. Přirozenou lidskost a ochotu prokáže především po hádce Feddersena s Tranem, kdy posledně jmenovanému dojde trpělivost a snaží se Feddersena fyzicky napadnout. Klára jako jediná dokáže přimět Trana k odchodu, uklidnit ho a pomoci mu tak z trapné situace, do které se svým záchvatem zuřivosti dostal.

„Otte mand stod der og forstod det ikke – kom aldrig rigtig til at forstaa det – men det gik i den klare virkelighed saadan til, at Klara Kvistgaard paa sytten aar stak sin arm ind under kaptajnens og førte ham gennem hele kælderen saa let som et femaars barn fører en okse afsted! Hun sagde ikke stort til ham, og det hun sagde betød maaske ingenting, men han fulgte hende lydigt og blindt hele vejen op til garderoben, og der lod han sig uden modstand hjælpe i overfrakken.“ (Branner, s. 218)

⁷² [hænder, som førte ledelsens tanker og planer ud i sort og hvidt paa brevpapir og faktuarer, eller samlede dens frugter op som tal i journal og rescontro og til sidst i den store hovedbog, der var højtidelig som selve bøgernes bog]

„Postávalo tam osm chlapů a nerozuměli tomu – ani jeden z nich to pořádně nepochopil – ale ve skutečnosti to dopadlo tak, že sedmnáctiletá Klára Kvistgaardová vsunula svoji ruku do kapitánova podpaží a vedla ho sklepem tak lehce jako kdyby pětileté dítě odvádělo býka! Neřekla mu kdovíco, a to, co mu řekla, možná ani nic neznamenalo, ale on ji celou cestu až do šatny slepě a oddaně následoval a bez odporu si nechal pomoci do svrchníku.“

Dělníci jsou hierarchicky nejnižší skupinou, která je nejméně homogenní částí tohoto kolektivu. Jejich chování určuje především strach z nezaměstnanosti. Feddersen a Trane rozhodují o jejich existenci ve firmě a skladníci jsou proto nuceni, zvolit si jednoho z nich za svého vůdce. Dělnický kolektiv je tak polarizován na dvě nepřátelené strany a zrcadlí se v něm mocenský boj mezi oběma muži. Dělníci si jsou vědomi toho, že vděčnost projevovaná vůdci je v přímé úměře s jistotou jejich další existence, neboť tyto vedoucí rozhodují o jejich osudech. Uvnitř skupiny tak vládne boj všech proti všem. Soudržnost a kamarádství se stávají prázdnými pojmy, které nahrazuje podlézání, faleš a zákon džungle.

Členové tohoto kolektivu skrývají před ostatními své city a soukromí. Předvídat chování druhých je obtížné a vzniká tak velmi nesoudržný kolektiv, který je dříve či později odsouzen k zániku.

6.1.3 Vesničané

Skupina Hansenova románu je poměrně nejednoznačně vymezena. Jedná se o obyvatele jedné vesnice, přičemž je ale vyprávění částečně rozšířeno i na okolí kolektivu, který tedy není zcela izolován a uzavřen. Dílo popisuje příběhy asi deseti rodin a jejich příbuzných. Celkový počet osob, které v románu vystupují je velmi vysoký, což vyvolává dojem, že kolektiv nemá pevnou strukturu. Někteří hrdinové se v průběhu vyprávění objeví jen dvakrát nebo třikrát jako vedlejší postavy, ke kterým se neváže žádný příběh (Jacob Bolsmand, Villads, apod.). O jiných, kteří naopak do kolektivu nepatří, se vypráví velmi podrobně. Jedná se především o obyvatele Plettenova domu, který stojí na hranici vesnice. Přestože tyto postavy nejsou součástí skupiny, popisuje jejich osudy několik dějových linií. Členové kolektivu je vnímají zčásti jako něco exotického, před čím mají do jisté míry i strach

a zčásti jako místo plné hříchů a nemravností. Důkazem prvně zmíněného je přezdívka „Lidožrout“⁷³ (Hansen, s. 55) pro jednoho z nich, která v sobě skrývá nádech exotičnosti i hrůzostrašnosti. Pokleslá morálka obyvatelů Plettenova domu vyplývá především z vypravěčova popisu jejich bydliště v následující ukázce:

„Lillebyen har Ord for Fripostighed og Frugtbarhed. Sætter et af dens Pigebørn sig paa en Trappe, bliver hun tyk, hedder det.“ (Hansen, s. 52)

„Městčko bylo symbolem neomalenosti a plodnosti. Říkalo se, že sedla-li si některá jejich dívka na schody, hned nakynula.“

V centru kolektivu stojí nejbohatší rodina vesnice, Kristen a Margarethe Jørnovi s dcerou Hildou. Kristen je pro své bohatství a smysl pro obchod považován za přirozeného vůdce, kterého však ostatní akceptují jen do určité míry. Zatímco Fransova rodina je mu plně oddána, respektují ho členové bratrovy (Larsenovy) rodiny pouze částečně. Příčinou je dávný spor o dědictví, které jejich otec rozdělil nerovně ve prospěch Kristena. Pro zbylé obyvatele vesnice je tato postava prototypem jedince, který má největší šanci přežít a je proto obdivován. Kristen si v průběhu let vybudoval i velmi dobrou pověst ochotného člověka, který pomůže všem v nouzi. Otázkou ale zůstává, do jaké míry se skutečně jedná o laskavost a do jaké míry o diplomacii, jak to naznačuje scéna, kdy ho Frans žádá o půjčku.

„Men Frans forstod ogsaa, at disse Gældspapirer, som snart dækkede Bordpladen, ikke alene var Kristens Hjælpere, men at han spillede med dem! Dette overgik for Kristen langt Spil med Kort og nærmede sig Gaardhandel. Frans havde en Følelse af, at han hemmeligt blev iagttaget, og at enhver af hans Tanker blev læst, at Papirerne ikke kom frem i en tilfældig Rækkefølge, men som Styrvolter, Esser og Trumfer, og at Kristen ivrigt granskede deres sjælelige Værdi. Det var ikke forbi med, at Kristen var en mild Formens Mand, der ikke sagde til en Gæst: Jeg vil ikke hjælpe dig! Selve Formen og Høfligheden var en Lidenskab for ham, ind i Formen lagde han sit fine Spil, som de færreste forstod.“ (Hansen, s. 38 – 39)

„Ale Frans hned pochopil, že tyto dlužní úpisy, které brzo pokrývaly celý stůl, nebyly jen Kristenovi pomocníci, ale že on s nimi hrál svou hru! Tato Kristenova zdlouhavá hra s kartami se blížila obchodu se statky. Frans měl pocit, že je tajně pozorován a že mu čtou každou jeho myšlenku. Papíry nepřicházely na stůl v nahodilém pořadí, ale byly esy a trumfy, u kterých Kristen horlivě zkoumal jejich duchovní hodnotu. Nevyřešilo se to jen

⁷³ [Menneskeæderen]

tím, že byl Kristen milým a dobrotivým člověkem, který žádnému hostu neřekl: Nepomůžu ti! Samotná forma a zdvořilost mu byly vášní, do formy vkládal celé své umění, kterému rozuměl jen málokdo.“

O upřednostňování ekonomických zájmů před etickými svědčí i to, že ve chvíli, kdy dostane výhodnou nabídku, svůj statek prodá, což je zbylými členy kolektivu chápáno jako zrada a Kristen ztrácí své vůdčí postavení.

Všechny postavy se velmi dobře znají, jelikož jsou spolu v každodenním kontaktu a spojuje je podobná pracovní činnost. Každý je více či méně spjat s půdou a jejich společným cílem je přežití při zachování dosavadního způsobu života. Kritériem pro rozdělení mocenských pozic uvnitř skupiny jsou obchodní schopnosti a zručnost. Jak ale vidíme na postavě Kristena, zneužívají členové postavení ve svůj prospěch a do popředí se místo společného cíle dostávají osobní zájmy. To ohrožuje existenci celého kolektivu a vyvolává pocit nebezpečí. Každý si hledí svého a myšlenka kolektivismu se tak jeví jako nerealizovatelná, což je v románu symbolizováno úspěchem „Rolnického spolku“⁷⁴, jehož program prosazuje především ekonomické zájmy jedince.

„Men Jacob har nu faaet saa mange med sig, at han kan kræve Generalforsamling. Jacobs Succes skyldes maaske mindre hans Evner end hans kolossale Modstanders manglende Erfaring, Karakter og Disciplin. Sammenslutningen synker i Knæ under sin egen Kraft. Den har ikke længere kun nogle faa stærke Kampraab: Sæt Kronen ned! Sæt Renten ned! Befri os fra de utaaelige Skatter! Forbyd Tvangsauktioner! Den forspilder sin Kraft i tusinde Svinkeærinder i stedet for at marchere. L. S. vil have Majoriteten i alle Foreninger, Bestyrelser og Organisationer mellem Bønder.“ (Hansen, s. 182)

„Ale Jacob získal na svou stranu mnoho dalších a může žádat generální shromáždění. Za svůj úspěch nevděčí Jacob ani tak svým vlastnostem, jako spíš totálnímu nedostatku zkušeností, charakteru a disciplíny na straně protivníka. Spolku se podlamují kolena pod jeho vlastní silou. Nemá už jen pár silných hesel: Dolů s korunou! Dolů s úroky! Osvobodte nás od nesnesitelných daní! Zakažte nucené aukce! Svou sílu spotřebovává v tisících jiných podružných záležitostech, namísto toho, aby pochodoval. R. S. (= Rolnický spolek) chce mít většinu ve všech obchodech, vedeních a organizacích sedláků.“

V závěru díla již skupina nefunguje jako celek a obtížnou hospodářskou situací musí každý řešit sám za sebe. Hrdinové Hansenova románu ale nejsou dostatečně silní, aby zvládli

⁷⁴ [Landbrugernes Sammenslutning = L. S.]

krizové období a přes veškeré počáteční úsilí to nakonec vzdávají. V průběhu vyprávění rezignuje na své ideály hned několik postav, nejvíce prostoru je ale věnováno příběhu rodiny Larsena Jørna. Konflikt začal již o generaci dříve, kdy otec obou bratrů (Kristena a Larsena) následoval právo prvorozenosti a celý dvůr odkázal Kristenovi. Od té doby panuje mezi bratry nenávisť, jelikož Larsen se cítí podveden a okraden. Přesto ale i on chce odkázat dvůr prvorozenému Henrikovi. Tradice jsou v myslích lidí velmi pevně zakořeněné. Jakákoliv změna se ve vesnici prosazuje jen velmi obtížně a je vždy doprovázena pocitem strachu a nebezpečí. Zaostalost vesnických obyvatel a nedůvěra vůči civilizaci a pokroku předznamenávají jejich zkázu. Svázanost Hansenových hrdinů s půdou a neschopnost ji opustit a přizpůsobit se nové době vyslovuje přímo Torvald v rozhovoru s Hilde.

„... man er bundet til Landet med en Navlestreng! De Byfolk, som latterliggør os Bønder mest, er dem, som er kommer herudefra sidst! De hat et Saar, som de skal skjule! ... Jeg kunde nok blive Bestyrer paa en Gaard!“
(Hansen, s. 107)

„... člověk je s půdou spojen pupeční šňůrou! Ti měšťáci, co se nám sedlákům smějí nejvíc, jsou ti, co odtud odešli jako poslední! Mají ránu, kterou musí skrývat! ... Mám určitě na to, abych se stal správcem na statku!

Zatímco je Larsenův syn Henrik v cizině, snaží se druhorozený syn Niels otce přelstít a získat dvůr pro sebe. Jeho snahy musí ztroskotat, jelikož popřel svůj rodinný původ a tradice a začíná hlásat socialistické myšlenky, které však nevycházejí z jeho přesvědčení, ale jsou čistě účelové. Ideologie má zakrýt touhu po majetku. Důkazem toho je, že ve chvíli, kdy je dvůr v plamenech, svůj boj (za socialistické myšlenky) vzdává, jelikož ztrácí veškerou motivaci (majetek).

„Han tænkte ikke paa Klara og Barnet, ikke paa de vilde, brølende Dyr i Stalden. Kun een Tanke malede som en tordnende Kværn i hans Hjerne: *Nu opgiver han!*“ (Hansen, s. 204)

„Nemyslel na Kláru ani na dítě, a ani na zdivočelá zvířata, která bučela ve stáji. Jen jediná myšlenka se neustále točila v jeho hlavě jako v burácejícím mlýnku: Teď to vzdává!“

6.1.4 Školní kolektiv kodaňské „Metropolitní školy“

Scherfigův román vypráví o osudech devatenácti gymnaziálních spolužáků, kteří se po pětadvaceti letech setkávají na třídním srazu. Přes rozdílné povahy a různý sociální původ byly tyto osoby více v kontaktu mezi sebou než s okolím. Potkávaly se každý všední den a zůstávaly spolu po celou dobu vyučování (a často i mimo ní). Mezi některými z nich se vytvořily užší vazby založené na vzájemném přátelství (tajný spolek „Černá ruka“ apod.). A i s druhou částí kolektivu, tedy učiteli, byly žáci v užším kontaktu, než s kýmkoliv jiným. Učitelé však představovaly autoritativní vůdce a byly proto negativně vnímanou součástí celé skupiny.

Škola popisovaná v Scherfigově románu je klasická dánská vzdělávací instituce třicátých let, která si zakládá na svých tradicích. Pedagogický sbor má vlastní interní pravidla a poněkud zkostnatělý vzdělávací systém se řídí heslem (zvěčněným bronzovými písmeny na průčelí školy): „Disciplina Solerti Fingitur Ingenium“, které vypravěč následně parafrázuje takto:

„Det betyder sådan noget som, at øretæver er godt for den åndelige udvikling.“ (Scherfig, s. 53)

„Znamená to asi tolik, že pohlavky jsou prospěšné pro duševní vývoj.“⁷⁵

Školu navštěvovali žáci z různých společenských vrstev. Axel Nielsen, syn truhlářského mistra, nebo Jørgen Hurrycane, syn obchodníka, pocházeli z bohatších rodin. Rodiče Mikaela Mogensena byly naopak velmi chudí. Větší sociální rozdíly mezi nimi ale nebyly a vesměs se jednalo o příslušníky střední společenské třídy z různých čtvrtí Kodaně. Studenti byly rozličných povah a nepojila je žádná společná ideologie. Tento kolektiv vznikl čistě náhodně. Školu jim vybrali rodiče s vidinou, že vzdělání bude předpokladem k lepšímu postavení potomků ve společnosti, než jakého dosáhly oni samy. Děti se museli vzdát všech svých snů a ideálů a podrobit se klasickému vzdělání, které postrádá orientaci na praktický život. Stali se z nich otroci systému, který pouze „vytváří z lidí vůdce, kteří zcela postrádají

⁷⁵ Scherfig, 1979, s. 53

znalosti o živých lidech a jejich skutečných životech, a kteří jsou mrtví ze vzdělání“⁷⁶ (Klysner, s. 103).

Jednotícím prvkem uskupení byla instituce školy a společným cílem žáků úspěšné zakončení studia. V okamžiku, kdy toho dosáhli, ztratila skupina na významu a rozpadla se. Znovu sjednocena (až na pár chybějících členů) je po pětadvaceti letech avšak jen na pár hodin, kdy probíhá třídní sraz. Skupinu již nepojí žádné společné zájmy a tak se ihned po skončení oslavy opět rozpadá.

Členové této skupiny se ale dříve velmi dobře znali. Pojili je společné zážitky a nebylo proto těžké předvídat chování druhého. To bylo velkou výhodou především ve vztahu k učitelům. Žáci věděli, co se od nich očekává a jaké budou následovat sankce v případě, že toto nesplní. V některých případech však učitelé jednali záludně a záměrně některé žáky šikanovali a jiné vyzdvihovali, což přispívalo k rozporům v kolektivu. Spíše než solidárnost panoval ve třídě boj všech proti všem, který byl velmi aktivně podněcován samotnými učiteli a systémem hodnocení:

„For ved årets afslutning bliver ens numer i klassen udregnet. Man ønsker ikke sine Verner uhel og dårlige karakterer. Men alligevel. Det er så betydningsfuldt, at de bare får lidt dårligere vidnesbyrd end en selv.“ (Scherfig, s. 86)

„Při konečné klasifikaci se totiž vypočítává pořadí žáků ve třídě. Svým přátelům nepřeje člověk nic nepříjemného, ani špatné známky. Ale přece. Vždyť hraje tak důležitou úlohu, aby měli jen o něco málo horší prospěch nežli našinec.“⁷⁷

Učitelský sbor představoval mocenské centrum, jež zcela svévolně rozhodovalo, jak, kdo a kdy dosáhne vysněného cíle. Vůdci byli učitelé pouze v budově školy, kde se jejich moc odvozovala od postavení v rámci této instituce. Kolektiv byl výrazně hierarchicky členěn. Na nejnižším stupni se nacházeli žáci, na nejvyšším ředitel školy. Střední stupeň tvoří učitelé. Je však třeba od nich odlišit zbylé zaměstnance, kterým je v hierarchii vyhrazen stupeň o něco nižší, jak je tomu u školníka:

⁷⁶ [bruger folk til ledere, der totalt mangler kendskab til verdens levende mennesker og deres virkelighed, og som er døde af dannelse]

⁷⁷ Scherfig, 1979, s. 83

„Pedellen hedder Petersen. Det var en discipel, som omtalte ham som hr. Petersen.

„Hvem er hr. Petersen?“ spurte inspektør Schøff.

„Hr. Petersen – det er pedellen.“

„Pedellen hedder Petersen. Han er ikke hr.“

Og disciplene lærer, at der er klasser også for de mennesker, der ikke mere er skoledrenge.“ (Scherfig, s. 69)

„Školník se jmenuje Petersen. Jeden žák o něm jednou mluvil jako o panu Petersenovi.

„Kdo je to pan Petersen?“ zeptal se profesor Schøff.

„Pan Petersen, to je školník.“

„Školník se jmenuje Petersen. Žádný pan Petersen.“

A žáci se dovidají, že třídy tady jsou i pro lidi, kteří už dávno nechodí do školy.“⁷⁸

Ve školní budově byly učitelé absolutními vládci (příznačné je proto přirovnání profesora Blomma k Césarovi (Scherfig, s. 133)). Svou moc využívali k terorizování žáků, v čemž dokonce někteří nacházeli potěšení, jako např. profesor Oremark:

„Oremark sidder stum og uheldsvanger. Og det er åbenbart, at han ærgrer sig over, at man ikke gør fejl.“ (Scherfig, 1970, s. 137)

„Profesor Oremark však sedí za katedrou tiše a zlověstně. Je na něm vidět, že ho dráždí, když nikdo nedělá chyby.“⁷⁹

Tito „vůdci“ záměrně vyvolávali rozpory ve skupině. Profesor Blomme např. upřednostňoval některé žáky před jinými. Jeho jednání bylo nevyzpytatelné a ve třídě panoval neustálý strach z nepostoupení do vyššího ročníku. Proti této zlovůli bojovali žáci povětšinou podlézavou vděčností a snaživostí s nadějí, že se stanou jeho oblíbenci. Přesto však celou dobu žili ve strachu před nečekaným zvratem. Úspěšné zakončení ročníku bylo tak důležité, že v okamžiku, kdy profesor Blomme oznámil premiantovi třídy, Edvardu Ellerstrømu, že ho nenechá postoupit do dalšího ročníku, neváhal tento žák ani na okamžik a profesora otrávil.

Mezi členy skupiny neexistovaly kompromisy. Jednalo se o formu diktatury, kde absolutní rozhodovací moc byla v rukou učitelů. Ellerstrøm si byl vědom toho, že jiné řešení

⁷⁸ Scherfig, 1979, s. 67

⁷⁹ Scherfig, 1979, s. 132

(kromě vlastní sebevraždy) nepřicházelo v úvahu. Příčinou vraždy byl psychický nátlak samotné oběti, vrahovy matky, ale i celého vzdělávacího systému, který donutil premianta třídy k tomuto neetickému činu.

Přestože v kolektivu vládl tento konkurenční boj nebyl pocit sounáležitosti a solidárnosti mezi žáky zcela zničen. Spolužáci na sebe nežalovali a v případě, že by mohla být vina svalena na ně samotné, jako např. na Thorsena v aféře s bílými myškami (Scherfig, s. 142), raději mlčeli. Při záškodnických akcích proti učitelům naopak aktivně spolupracovali (schování konvice do kamen (Scherfig, s. 127) apod.).

Možná právě díky této skryté solidaritě vzpomínají studenti po pětadvaceti letech na společná školní léta jako na období, kdy byli součástí velmi pevného kamarádského kolektivu, který spojovala vzájemná důvěra a spolupráce. S odstupem času vše zlé překrývá vzpomínkový optimismus.

6.1.5 Skupina kolektivního románu

Skupina, která stojí v centru všech čtyř výše uvedených děl je samostatnou sociologickou jednotkou, která se velmi ostře vymezuje vůči svému okolí. Vztahy uvnitř kolektivu a povědomí jeho členů o přináležitosti k němu jsou velmi silné, a proto vzniká ucelená jednotka, která plní funkci hlavní postavy děje.

Zdá se, že jistou výjimku tvoří Hansenův román, ve kterém vypravěč věnuje zvýšenou pozornost i postavám mimo kolektiv, avšak i zde dochází k poměrně jasnému rozlišení mezi postavami, které jsou součástí skupiny a které stojí mimo ni. Členství v kolektivu vyplývá z bydliště přímo ve vesnici a zároveň i z jisté životní úrovně. Obyvatelé Plettenova domu, kterým je v románu věnováno více prostoru než ostatním členům kolektivu, odlišuje od zbylé skupiny výrazně nižší sociální postavení, které ve vztahu vůči vesničanům působí až exotickým (tedy zcela odlišným) dojmem. Tento dům stojí navíc za hranicí obce, čímž jsou zmíněné postavy od ústředního kolektivu odděleny i geograficky. Ani čilý obchodní ruch a úzké (dennodenní) vazby se skupinou jim nezakládají nárok na členství.

Klysnerovo definování kolektivu jako „formální skupiny s primárními interakcemi“⁸⁰ se v tomto případě jeví jako neúplné. Do čistě sociologického chápání skupiny je nutné zahrnout i ekonomický a geografický rozměr. (Posledně zmíněnému kritériu je věnována následující kapitola.).

I přes tyto společné znaky mají kolektivy jednotlivých děl různou povahu a složení. Zatímco v Kirkově a Hansenově románu vznikají vztahy mezi členy přirozeně, vzájemným soužitím v rámci jedné vesnice, jsou vazby ve zbylých dvou románech převážně neosobní, neboť byly vytvořeny uměle na základě navštěvování určité instituce (školy, továrny).

Avšak pouze uvnitř rybářské obce panuje upřímné kolektivní cítění a vesničané jsou přesvědčeni o správnosti svého zřízení. Jednotlivými elementy jsou především víra a společná činnost. Uvnitř skupiny vzniká přirozená hierarchie a splnění společného cíle považují všichni za samozřejmost, protože jsou přesvědčeni o jeho správnosti. Nedodržení obecně platných norem a pravidel chování, znamená automatické vyloučení z kolektivu (Laust Sand – *Rybáři*).

Naproti tomu zbylé tři romány se snaží zpochybnit myšlenku kolektivismu. Jednotlivá uskupení jsou příklady nefunkčnosti kolektivního uspořádání. Poukazují na nesourodost a přirozené instinkty člověka (touha po moci a ovládnutí jiných v Brannerově a Scherfigově díle, závist v Hansenově románu apod.), které narušují vztahy uvnitř skupiny. Členové nejsou srozuměni s hierarchií kolektivu a upřednostňují své vlastní zájmy. Plnění společného cíle je jen zástěrka, která napomáhá uskutečnění osobních ambic jednotlivců.

V neposlední řadě je nutné zdůraznit, že nahrazení hlavní postavy děje skupinou osob není zcela bezúčelné. Kolektiv je často symbolem pro celou společnost. Problémy mezi jednotlivými členy je možné chápat přeneseně jako nešvary panující v soudobé společnosti. Není proto nijak překvapující, že autoři kolektivních románů se ve svých dílech snaží vypořádat s některou z aktuálních otázek své doby (viz kapitola 6.5).

⁸⁰ viz kapitola 4.1

6.2 Časová a geografická struktura

6.2.1 Integrace rybářů v novém prostředí

Děj Kirkova románu postupuje lineárně a představuje asi šestileté období integrace rybářů v novém prostředí. Čas je zobrazen jako cyklické opakování ročních období, které charakterizuje určitá příroda, počasí a pracovní činnost, což odpovídá tomu, jak čas chápou samotní rybáři. Děj nelze zasadit do přesného historického kontextu, ale z celkového vyznění díla, bychom mohli usuzovat na přelom dvacátého století.

„Høsten begyndte i hede sommerdage med varmedis og tordenbyger.

Svingende kornlæs blev kørt gennem landsbyen. Det var knap laderne kunne rumme kornet, så rigt var året. Men heden var næsten for voldsom, luften var tung og flimrende, løvet på træerne var gult of afsvedet, og blomsterne tørrede hen i haverne.

For fiskerne var det fredens dage. Fra morgen til aften sad de og bødede gamle ruser og standede nye. Alt skulle være rede til det første efterårsmørke.” (Kirk, 1962, s. 16-17)

„Žně začaly za žhavých letních dnů s oparem horka a sprškami bouřek.

Vesnici se pohupovaly fůry obilí. Úroda se sotva vešla do stodol, tak bohatý rok to byl. Ale vedro sálalo až příliš prudce, těžký vzduch se jen tetelil, listí na stromech bylo žluté a vyprahlé, květiny usychaly na zahrádkách.

Pro rybáře přišly dny klidu. Od rána do večera vysedávali za domky a spravovali staré vrše a pletli nové. Všechno musí být připraveno do prvních podzimních mlh.”⁸¹

Z geografického hlediska je na úplném začátku děje důležitý moment stěhování. Rybáři opustili neúrodné pobřeží a usazují se u Linského fjordu, kde jsou mnohem příznivější podmínky pro rybolov (tedy i pro život). Nehostinná krajina z nich vychovala silně věřící jedince, kteří se přiklánějí k přísně asketickému náboženství vnitřní misie. Odřikání v pozemském životě má být vykoupeno blahobytem v nebeském ráji, kam se přívrženci vnitřní misie po smrti dostanou. Víra představuje náhradu za neutěšenou socio-ekonomickou situaci. Původní obyvatelé vnitrozemí materiálně nijak nestrádají a vyznávají o poznání svobodnější a optimističtější grundtvigiánské náboženství.

⁸¹ Kirk, 1965, s. 18

Až na několik výjimek se děj odehrává na území jedné rybářské vesnice. Toto území (spolu s vypravěčem) opustí několikrát Tabita, která pracuje jako služebná ve městě. K druhému překročení hranic obce dochází při konfliktu se sousedními rybáři, když k nim Povl Vrist a Thomas Jensen jedou vyjednávat podmínky rybolovu. Vypravěč sleduje i Teinu cestu do města. V ostatních případech se omezuje pouze na popis loučení a nechává postavu odejít ze svého zorného pole, které je tak výhradně omezeno na prostředí rybářské vesnice.

6.2.2 Mocenský boj v hračkářské firmě

Podobně jako v předchozím díle se i děj Brannerova románu rozvíjí lineárně (s výjimkou několika zpětných pohledů do dětství některých postav) a zahrnuje asi osmiměsíční období života zaměstnanců v „Císařových závodech“ (září – duben). Čas je zcela podřízen tématu románu a příběh je rozdělen do tří fází. První část popisuje slavnostní zářijový den, kdy se firma právě přestěhovala do nové budovy. Budoucí naděje a přání shrnuje ve své uvítací řeči ředitel Kejsler. Nová éra má vycházet ze stávajících tradic a na nich má být založeno i veškeré budoucí konání. Kolektiv působí v této fázi uceleným dojmem, jelikož se zdá, že ředitelova slova našla u ostatních zaměstnanců porozumění.

„...en gruppe dannede sig af Feddersen og Trane og fru Ejerman, de løftede deres glas i øjenhøjde og lovede hinanden noget ubestemt i fremtiden, lovede det med et blik, en tavshed, en bøjning. Og andre grupper søgte sammen og lovede hinanden noget ubestemt, venner og fjender, hvordan det nu kunde falde sig, partierne var opløst, og noget blankt dirrede i frøken Funks store, patetiske øjne.“ (Branner, s. 46)

„...Feddersen, Trane a paní Ejermanová vytvořili skupinku, která pozvedla své sklenice do výše očí a slíbila si něco neurčitěho do budoucnosti, slíbila si to pohledem, mlčenlivostí a úklonem. A i ostatní skupinky se k sobě obrátily a slíbily si něco neurčitěho, přátelé a nepřátelé, jak se to teď komu hodilo. Strany byly zrušeny a něco lesklého se chvělo ve velkých patetických očích slečny Funkové.“

Tato úvodní část knihy představuje některé členy kolektivu i v jejich soukromém životě. Geograficky není děj omezen pouze budovou hračkářské společnosti. Vypravěč

sleduje některé postavy i na cestě domů a nechává nás nahlédnout až do jejich bytů. Martina s Klárou máme možnost vidět i při výletech, procházkách apod.

Druhá část příběhu popisuje období od září do vánoc. Klíčovým slovem se stává prestiž. Mocenský boj je v plném proudu. Teď již není pochyb o tom, že skupina ve skutečnosti není funkčním kolektivem, ale seskupením několika jedinců usilujících o vlastní prospěch. V tomto ohledu nad všechny zaměstnance jednoznačně vyčnívá postava Feddersena. Lačnost po moci a touhu ovládat druhé obratně skrývá především díky své schopnosti jednat s lidmi a podmanit si je údernou rétorikou převracující skutečný význam slov ve svůj prospěch. Feddersenovi plamenné projevy až nápadně připomínají fašistické proslovy Adolfa Hitlera a přestože historický čas díla nelze jednoznačně určit, dalo by se v této souvislosti usuzovat na třicátá léta dvacátého století.

Ústředním tématem třetí části románu je vyústění mocenského boje (Feddersenovo vítězství) a následná destrukce celého kolektivu, který je symbolicky znázorněn požárem nové budovy. Toto závěrečné období trvá od vánoc do dubna.

Díky vypravěčově poznámce o kodaňských novinách (Branner, s. 226) můžeme předpokládat, že se příběh odehrává v hlavním městě Dánska.

6.2.3 Zemědělská krize na dánském venkově

Stejně jako první dva zmíněné kolektivní romány, nemá ani Hansenovo dílo pouze jeden ústřední příběh, ale popisuje velké množství událostí, které se vzájemně proplétají. Vyprávěný čas, který zahrnuje období zhruba jednoho roku, se rozvíjí převážně lineárně. Výjimku tvoří druhá kapitola, která se vrací do doby o generaci dříve, kdy došlo ke sporu mezi Jørnovými bratry. Tento konflikt byl určující pro strukturu a vazby v celém kolektivu.

Čas je zobrazen jako cyklické opakování ročních období, které charakterizuje určitá příroda, počasí a pracovní činnost, což odpovídá tomu, jak čas chápou samotní sedláci. Skutečný časový údaj se v románu vyskytne pouze v osmnácté kapitole, která popisuje události 10. srpna. Toto datum je klíčové pro existenci celého kolektivu. Kristen prodává svůj dvůr, čímž zklame všechny ostatní obyvatele vesnice. Byl příkladným sedlákem, ke kterému

měli všichni důvěru a považovali ho za svého vůdce. Zklamání a nenávisť, který tento čin vyvolal, se velmi brzy mění v pocit strachu a paniky.

„Han er den sidste Bonde, den sidste Storbonde! I sit Væsen og i sin Gestus var han Bonden fra den store sejrige Tid. Hans Nederlag maa blive alles, alle som lever paa de kummerlige Rester af hin Tid, det gør hele Sagnet.“ (Hansen, s. 144)

„On je posledním sedlákem, posledním opravdovým sedlákem! Svou bytostí i svým chováním byl sedlákem oněch velkých úspěšných let. Jeho porážka znamená porážku všech. Všech, co žijí v době, která je jen ubohým odleskem jeho doby a to platí pro celou farnost.

Datum je udáno bez určení roku a ani na jiném místě se v ději neobjevuje přesný historický čas. Klysner však předpokládá, že děj líčí „zemědělskou krizi třicátých let“ (Klysner, s. 99) dvacátého století. Hospodářská recese, která zasáhla většinu států bezprostředně po krachu na newyorské burze v říjnu 1929, se v Dánsku projevila teprve ke konci roku 1931. Prudký pokles cen přivedl zemědělce na pokraj bankrotu a mnohým z nich byly statky pro nesplácení dluhů zabaveny a prodány v nucených dražbách. Takový osud potká v Hansenově románu nejednoho hrdinu (Frans, apod.).

Geograficky je vyprávění omezeno prostorem vesnice a jejím bezprostředním okolím. V případě, že některý člen kolektivu toto území opustí (Torvald, Henrik, apod.) ztrácí se zároveň i ze zorného pole vypravěče. O osudech těchto postav se poté čtenář dozvídá pouze z dopisů, díky kterým je tento hrdina i nadále součástí skupiny. Za hranice vesnice sleduje vypravěč pouze hrdiny, kteří stojí mimo kolektiv (např. Pletten a jeho žena). Každý výlet mimo hranice vesnice s sebou nese příděch exotičnosti a fascinaci neznámem.

„Hun var begyndt at standse ved Forretninger med Hatte, Kjoler og fint Linned. Der var store Vinduer, stoppende fyldt med sjældne Ting, som hun næppe kendte Navnet paa og aldrig havde ejet. Og Plettens venstre Side var bulden af Penge. Pludselig befandt de sig i et Rum, der lugtede af Bomuld, Farve og Uldgarn.“ (Hansen, s. 86)

„Zastavovala se u obchodů s klobouky, šaty a jemným plátnem. Byla to velká okna napěchovaná vzácnými věcmi, které sotva dokázala pojmenovat a které sama nikdy neměla. A Plettenův levý bok se vzdouval penězi. Najednou se octli v místnosti, kde to vonělo bavlnou, barvami a vlněnou přízí.“

Mladší generaci (podobně jako v Kirkově románu *Rybáři*) láká město svým kulturním životem a technologickými vymoženostmi, jak to formuluje např. Hilde v rozhovoru s Torvaldem. Odvahu k přestěhování z nich ale najde jen málokdo.

„Kan du ikke se os sidde i vor lille fine Stue? Jeg skulde imponere dem med hæklede Gardiner! Du siger, at jeg har en fin Smag, du skulde se, at vi overraskede dem! Vi kunde gaa tit i Teatret! Hvad siger du?“ (Hansen, s. 107)

Nedovedeš si nás představit v naší pěkné světničce? Já bych na ostatní dělala dojem svými háčkovanými záclonami! Říkal jsi, že mám dobrý vkus, to bys viděl, jak by byli překvapení! Mohli bychom chodit často do divadla! Co tomu říkáš?“

6.2.4 Školní léta žáků „Metropolitní školy“

Největší část knihy tvoří vyprávění ze školního období žáků. Nejedná se však o hlavní časovou linii, ale jen o tzv. flashback (pohled zpět). Skutečný čas vyprávění trvá jen několik málo hodin v průběhu třídního srazu. Samotný příběh začíná asi před třiceti dvěma lety. Čas vyprávěný zahrnuje zhruba sedm let studia, poté dochází k pětadvacetileté odmlce a následně jsou ve zkratce popsány současné životy bývalých spolužáků.

Jednotlivé časové linie jsou v díle poměrně přesně vymezeny a nedochází k jejich svévolnému proplétání. Minulosti jsou vyhrazeny první dvě kapitoly, které líčí poslední odpoledne učitele Blomma před smrtelným záchvatem, jeho smrt a následné vyšetřování a hlavní oddíl knihy (kapitoly 15-51) popisující období studia zmíněných žáků. Současností (tedy událostmi v průběhu třídního srazu) se zabývají zbylé kapitoly (3-14 a 52).

V knize nenajdeme žádný přesný časový údaj, přesto se zde objevují určité indicie, které děj zasazují na začátek třicátých let dvacátého století. V osmnácté kapitole si žáci na školním dvoře hrají na natáčení filmu, jehož ústřední záplatkou je krach burzy. Z toho můžeme usuzovat, že inspirací jim mohla být zpráva o krachu burzy na Wallstreet v roce 1929, která zřejmě zrovna plnila stránky novin.

„Og foran det imaginære kamera udspilles scener af en stumfilm. Den lille dør ind til gymnastiksalen er indgangen til børsen. Og børs herrerne mødes ved portalen. Værdige og adstadige, rygende på usynlige cigarer og hilsende med usynlige høje hatte. Men hvad er det? Børsen er lukket! Og herrerne rusker i døren og gestikulerer voldsomt. Børsen er lukket! Ha, vi er ruinerede! Millioner er tabt!” (Scherfig, s. 61)

„A před pomyslnou kamerou se odehrávají scény němého filmu. Dvířka do tělocvičny, to je vchod na burzu. U portálu se scházejí burziáni, důstojní a podsadití pánové, kteří kouří neviditelné doutníky a zdraví se neviditelnými cylindry. Ale co se to děje? Burza je zavřená! A páni lomcují klikou a vzrušeně gestikulují. Burza je zavřená! Jsme ztraceni! Naše milióny jsou pryč!“⁸²

Děj se odehrává v Kodani a z chování postav je jednoznačné, že hlavní město představuje jak pro učitele tak žáky domácí prostředí. Vypravěč sleduje hrdiny nejen ve školní budově, ale i v jejich volném čase. Místem děje se tak stává celá Kodaň.

6.2.5 Čas a lokalita kolektivního románu

Z výše uvedených analýz časové struktury kolektivních románů vyplývá, že tento žánr dává spisovatelům poměrně volnou ruku při koncipování děje. Díla jsou sice omezena na přesně ohraničené časové období, ale nevyžadují nutně lineárně se rozvíjející jednu časovou linii. Zatímco v prvních dvou románech zcela převládá postupné rozvíjení příběhu v čase, objevuje se v Hansenově románu (v druhé kapitole) výrazný posun zpět v čase, který líčí klíčový okamžik pro strukturu a vazby uvnitř kolektivu. Scherfigovo dílo obsahuje dvě zřetelně rozlišené časové linie, přičemž tzv. flashback tvoří hlavní část celého příběhu. Kolektivní román tedy nevyklučuje více časových rovin za předpokladu, že dojde k jejich jasnému rozlišení. Mimo tyto přesně vymezené časové úseky kolektiv nefunguje.

Důležitou funkci má v tomto literárním žánru cyklický čas, který je přítomný ve všech čtyřech analyzovaných románech v podobě pravidelného střídání ročních období, které charakterizují určité činnosti závazné pro všechny členy kolektivu. V Scherfigově románu dokresluje (vedle proměn přírody) představu cyklu i neustále se opakující schéma školního roku (studium - zkoušky – prázdniny). Tento čas ubíhá pro všechny členy kolektivu stejně a

⁸² Scgerfig, 1979, s. 60

jedinec se mu proto musí přizpůsobit a přijmout ho jako nedílnou součást života. Posloupnost činností během roku je natolik zautomatizovaná, že hrdinové nevnímají její stereotypnost. Tu však velmi intenzivně vnímá mladá generace (Tabita, Martin) a snaží se jí odchodem z kolektivu prolomit.

Podobně působí i geografické omezení místa děje. Členové kolektivu jsou koncentrováni v určité, pevně vymezené lokalitě a celý děj (popřípadě většina děje) se odehrává pouze na tomto území. Vypravěčovo zorné pole plně odpovídá dané lokalitě a k jeho rozšíření dochází jen velmi ojediněle (Tein výlet do města v *Rybářích* apod.). Pro překročení hranic lokality musí být vždy závažný důvod (přivedení Tabity zpět do kolektivu, vyřešení sporu se sousedními rybáři apod.), protože taková akce je pro jednotlivce riskantní a nebezpečná. Postava se dostává do neznámého prostředí, kde platí jiná pravidla a zvyklosti, o kterých nemá hrdina ponětí a může se proto lehce dostat do konfliktu s okolím (Teina hádka s Tabitinými zaměstnavateli). Opustí-li některá z postav na určitou dobu dané území, zanechává ho ve většině případů vypravěč svému osudu. Neznamená to ale nutně jeho vyloučení z kolektivu, jak tento odchod interpretuje Klysner. Návrat Tabity (*Rybáři*) a Henrika (*Ted' to vzdává*) dokazuje, že členství ve skupině je hluboce zakořeněným poutem, které nemůže být zrušeno dočasným pobytem mimo tento kolektiv (ale pouze definitivním odchodem – př. odchod Teina syna Martina v *Rybářích*).

6.3 Vyprávěcí techniky

6.3.1 Kirkův loajální vypravěč

Kolektivní román dává autorovi příležitost zachytit dynamiku, která ze společnosti vychází. Jednotlivé příběhy navozují představu pohybu, kdy se něco neustále mění a vyvíjí. Dynamičnost je patrná již z úvodní věty díla.

„Der stod en lille flok yderst på broen og spejdede ud over fjorden i den lune sommeraften.“ (Kirk, 1962, s. 5)

„Na samém konci mola stál hlouček mužů; všichni vyhlíželi přes fjord do vlahého letního večera“⁸³.

Hlouček mužů čekajících na své ženy zde vystupuje do popředí a stává se nejdůležitější částí scény. Čtenář se ocitá uprostřed dění, aniž by tušil souvislosti s příběhem, který bude následovat. Autor zde použil zajímavou vypravěčskou strategii. Úhel pohledu směřuje z pobřeží směrem k lodí, není však totožný s tím, co vidí samotní rybáři. Pozorovatel popisuje situaci z pozice nad nimi, ze které se do jeho zorného pole dostávají čekající rybáři i loď.

Nečekaně (často po jednotlivých odstavcích) se střídají i jednotlivé scény. Náhlé přechody navozují představu filmu či promítání diapositivů.

„De var alle noget forlegne, selv Alma, som altid vidste at sige, var tavs og holdt sig tilbage. Omkring dem stod jo de hjemmehørende folk og glandede, så man snart ikke vovede at vende sig.

Anton Knopper havde gjort prammen fast og kom op på broen med bådshagen.” (Kirk, 1962, s. 8)

„Všichni se trochu ostýchali, dokonce i Alma, co neměla nikdy daleko pro slovo, mlčela a držela se zpátky. Vždyť všude kolem nich postávali domácí lidé a civěli na ně, že se člověk pomalu bál otočit.

Anton Knopper už zatím upoutal pramici a vylezl na molo s bidlem v ruce“⁸⁴.

Vypravěč se zdát být objektivní. Nestaví se explicitně na žádnou stranu a zdržuje se i přímých komentářů chování jednotlivých postav. Dochází tu k pozoruhodné kombinaci „pohledu objektivního marxistického sociologa a citlivého, svrchovaného umělce a vřelé lásky a sympatického porozumění pro postavy příběhu“ (Fröhlich, s. 286).

Vypravěč je vševědoucí. Jeho úhel pohledu se neustále mění. Scény se střídají rychle za sebou a každá z nich je popisována z pohledu jiné postavy nebo celého kolektivu. Občas můžeme nahlédnout i do myšlenek některého z hrdinů většinou formou polopřímé řeči. Tato vypravěčská technika se objevuje hned v první kapitole románu, když se Tea pohoršuje nad chováním Antona Knoppera.

„Tea værgede for sig og skreg og blev rød, fordi hun havde skreget. *Anton var en fjante, hvad måtte de fremmede mennesker tro?*” (Kirk, 1962, s. 8)

⁸³ Kirk, 1965, s. 5

⁸⁴ Kirk, 1965, s. 8

„Tea zašermovala rukama, vykřikla a celá zrudla, protože tak křičela. *Anton je uličník, co si ti cizí lidé pomyslí?*“⁸⁵

Přes tuto mnohačetnou perspektivu připomínající film natočený mnoha kameramany, nedochází k rozdrobení děje do jednotlivých příběhů, jelikož popisovanou osobou je vždy člen kolektivu a žádná kapitola není vyhrazena pouze jediné postavě. Osud každého hrdiny je rozdělen do několika kapitol. Ani po skončení hlavního příběhu, tato postava z díla nemizí, ale je součástí jiných vedlejších dějových linií. V jednotlivých částech románu tak dochází k propletení příběhů různých osob, čímž vzniká obraz celého rybářského společenství.

Vypravěč je vševědoucí, anonymní a ustupuje spíše do pozadí. Použijeme-li termíny Stanzlovy teorie, hovoříme o autorské vyprávěcí situaci s vnější perspektivou. Děj je popisován z mírného nadhledu a objektivitu vypravěče lze chápat pouze v tom smyslu, že je postavou, která je sice na skupině nezávislá, která s ní však solidarizuje. Z tohoto důvodu by bylo výstižnější charakterizovat vypravěče jako „loajálního“⁸⁶ (Klysner, s. 50).

Charakteristika jednotlivých postav a jejich místo ve skupině vyplývá především z jejich činů. V některých případech nás vypravěč seznamuje i s fyziognomií postavy, která je plně v souladu s jejími duševními vlastnostmi.

„Thomas Jensen var en lille, sindig mand med blidt alvorligt ansigt, mild i mælet og stærk i ånden. Hvert ord kom sagtmodigt fra hans mund, men det skulle nok stå fast.“ (Kirk, 1962, s. 8)

„Tomáš Jensen byl sporý, rozvázný člověk s měkkým, vážným obličejem, mírné mluvy a pevného ducha. Každícké slovo z jeho úst vycházelo tiše, ale pevně stálo na svém.“⁸⁷

Obě hlavní skupiny románu (původní obyvatelstvo a novousedlíky) charakterizuje i jejich mluva. Rybáři, kteří se přestěhovali do nové oblasti, si zachovali svůj dialekt. Jediná Tabita přijímá řeč města, jelikož si myslí, že ji to usnadní integraci. Rozdíl mezi vesnickým dialektem a spisovným jazykem města signalizuje autor v díle přepisem odlišné výslovnosti

⁸⁵ Kirk, 1965, s. 9

⁸⁶ [loyal]

⁸⁷ Kirk, 1965, s. 9

osobního zájmena *já*. I českému překladateli Františku Fröhlichovi se podařilo najít podobný ekvivalent, když použil rozdílného hovorového a spisovného tvaru slovesa *oblékat* (oblékat – oblíkat).

„Jeg må da være klædt som andre mennesker, sagde Tabita a fik tårer i øjnene ved den velkomst.

Æ tykkes du siger jeg, sagde Jans Røn og ville knap tro sine egne ører.

Ja, det gør jeg, erklærede Tabita. Når jeg skal være i byen, er jeg nødt til at bruge det sprog, de taler der.” (Kirk, 1962, s. 182)

„Musím se přece oblékat jako ostatní, ne?’ řekla Tabita a slzy jí vhrkly do očí nad takovým přivítáním.

‘Mně se zdá, že jsi řekla oblékat,’ řekl Jens Røn a nemohl uvěřit vlastním uším.

‘Řekla,’ prohlásila Tabita. ‘Když mám pracovat ve městě, musím mluvit tak, jak se mluví tam.’⁸⁸

Původní obyvatelstvo, zastoupené především pastorem Brinkem a jeho ženou, hovoří spisovnou dánštinou. Boj mezi náboženstvími tak probíhá i v jazykové rovině. Dialekt slouží v tomto díle také k „zdůraznění pospolitosti skupiny a k jejímu geografickému a sociálnímu zařazení“⁸⁹ (Lehrmann, s. 169).

6.3.2 Brannerův psychologizující přístup

V románu *Hračky* vystupuje do popředí poměrně často postava vševědoucího vypravěče, který děj analyzuje, komentuje a vyjadřuje své vlastní názory na chování jednotlivých postav. Má tendenci čtenáře poučovat a zdůrazňovat nebo vysvětlovat některé myšlenky. Typickým příkladem je popis Avnsøevých pocitů poté, co ho opustila jeho žena Evelyn. Celá situace je nejprve znázorněna scénicky (příchodem Avnsøea domů a přečtením dopisu na rozloučenou) a vzápětí na to vypravěč situaci znovu zpřítomňuje a objasňuje hrdinovi pocity.

„Og hernede staar en mand, som har været villig nok til at lade sig smitte, livet var umyndiggjort ham: taget en mands byrde og glæde fra ham, kasseret ham som udelig. Og alligevel krøb han ikke ind i den fjerneste krog

⁸⁸ Kirk, 1965, s. 204

⁸⁹ [at synliggøre gruppens fællesskab og placere den geografisk og socialt]

og gemte sig der med sin skam, han havde ikke engang natur og fornuft nok til at forstaa, den katastrofe han havde nedkaldt over sig.“ (Branner, s. 298)

„Stojí tu muž, který byl dostatečně povolný k tomu, aby se nechal nakazit a život ho zbavil svéprávnosti: sejmul z něho tíhu člověka, sebral mu veškerou radost a odepsal ho jako neschopnou bytost. I přesto se ale nestočil v nejvzdálenějším koutě do klubíčka a neschoval se tam se svým studem. Neměl vůbec takovou povahu a rozum, aby pochopil, jakou katastrofu na sebe přivolal.“

Přítomnost na příběhu nezávislé postavy, která celou situaci pozoruje zvenčí, je z těchto slov zřejmá. Vyprávěcí styl je tedy více popisný a komentující a méně scénický (na rozdíl od Kirkových *Rybářů*).

Dílu to však nijak neubírá na dynamičnosti, kterou navozují rychlé a nečekané přechody mezi jednotlivými scénami. Podobně jako v Kirkově příběhu o rybářích z Lidského fjordu je ucelenost děje zajištěna propletením jednotlivých příběhů tak, že vytvářejí kompaktní obraz pracovního kolektivu hračkářské firmy.

Olympský úhel pohledu se v průběhu děje střídá s pohledy románových hrdinů. Přechody mezi popisem jejich vnějšího (fyzického) a vnitřního (duševního) světa jsou velmi plynulé, jak to můžeme vidět u postavy Martina Linda.

„...hans mor: han gav et billede af hende, men det var ikke meget tydeligt og nærmest som noget overjordisk, der steg frem – vinden vandrede fredløs langs hegnet og vendte bladene, og uendelig langt bortebrød lyset fra den første stjerne igennem som en fin naalespids. Hans mor...

Et lille stykke borte sad Klara og hørte paa ham. Og hun syntes jo det var meget almindelige ting, det han fortalte, og ikke nær saa slemt som hvad mange andre kan opleve – alt i alt forstod hun ikke at det var noget.“ (Branner, s. 80)

„...jeho matka: vylíčil ji zde s nepřilíš jasnými konturami a téměř až jako něco nadpozemského, co se pomalu vynořovalo – vítr bez ustání bloudil podél plotu, otáčel listy a z nekonečné dálky sem proniklo světlo z první hvězdy jako útlá špička jehly. Jeho matka...

Kousek od něho seděla Klára a poslouchala. Myslela si, že to, o čem vypráví, jsou úplně obyčejné věci a ne nic tak strašného, co zažívali jiní – konec konců nechápala, že to vůbec bylo něco.“

Na rozdíl od Kirka klade Branner důraz na psychologickou charakteristiku postav. Většina hrdinů tohoto románu má velmi jasné povahové rysy, které vypravěč často dokresluje vzpomínkami na jejich dětství a výchovu, které jsou z jeho pohledu zřejmě nejdůležitějšími faktory, které utváří charakter jedince. Autor popisuje i myšlenkové pochody svých hrdinů a vytěšňuje z díla dialogy. Podle Klysnera tak dílo dostává „méně sociologizující a více psychologizující rys“⁹⁰ (Klysner, s. 95).

Přísná výchovy spojuje tři románové postavy: Hermana Kejsera, Trana a Feddersena a je podmíněna sociálními (Feddersen) nebo rodinnými ambicemi (Trane, Kejser). Zdá se, že i její výsledek je v přímé závislosti se sociálním původem jedince. Z Hermana Kejsera a Ingolfa Trana pocházejících z bohatých rodin se stali slabí a nerozhodní jedinci, naproti tomu Feddersen, který je dělnického původu, přebírá vlastnosti svého otce a stává se sám tvrdou, nekompromisní a cílevědomou postavou.

Velký vliv na utváření charakteru má i samotné dětství. Jak uvádí Klysner v analýze Brannerova románu (Klysner, s. 69 – 94) prožili skutečné dětství pouze tři postavy: Klára, Kitty a Svendsen, kteří díky tomu získali přirozený smysl pro etiku a morálku. Ostatní jen marně hledají svůj vztah k dětství a dětinskosti, což znázorňuje například Bauerova fascinace panenkami.

„Og haar paa hovedet havde de i tre forskellige kulører: gult og brunt og sort, rigtigt menneskehaar, mente Bauer, han stod kalveknæet og bredhoftet som en kvinde og holdt sin dukke ind til sig og lagde hovedet troskyldigt paa skraa, og straks var Bauer jo helt til grin: Menneskehaar! Aa, gaa væk! Lille Bauer med barneøjnene!“ (Branner, s. 41)

„A vlasy na hlavě měly tři různé barvy: blondatou, hnědou a černou, skutečné lidské vlasy, pomyslel si Bauer. Stál s nohama do X rozkročen jako ženská, tisknul panenku k sobě a pokládal si hlavu bezelstně na stranu. Bauer byl úplně k smíchu: Lidské vlasy! Ale jdi! Malý Bauer s dětskýma očima!“

⁹⁰ [et mindre „sociologiserende“ præg og et mere „psykologiserende“ ditto]

6.3.3 Hansenův archaický jazyk

Podobně jako ostatní kolektivní romány, které v této práci analyzuji, skládá se i Hansenovo dílo z mnoha menších příběhů, které se navzájem proplétají a v závěru vytváří mozaikovitý obraz celé vesnice. Samotnému vyprávění nepředchází žádný vysvětlující úvod, který by děj časově a geograficky zasadil. Čtenář se ocitá uprostřed dění, aniž by tušil souvislosti s následujícím dějem. Každá kapitola obsahuje několik různých příběhů, které se postupně (a zcela nezávisle na kapitolách) dále rozvíjejí. Scény se střídají velmi rychle a vyprávění si tak udržuje dynamiku. Přechody jsou zdůrazněny novými odstavci nebo odsazením textu. Velmi často užívá autor tři dlouhé pomlčky, které jakoby naznačovaly časový odstup ale zároveň i jistou souvislost mezi oběma scénami.

„Myndighederne satte altid Fælder for den jævne Mand! Pletten trak den fedtede Skygge ned over Øjnene og traadte haardt i Pedalerne. De skulde møde ham beredt!

— — —

Ved Aftenstid kom Pletten hjem og da var hans Ansigt saa tillukket, at ingen vovede at spørge.” (Hansen, s. 84)

„Úřady kladou obyčejnému člověku do cesty různé pasti! Pletten si stáhnul kšilt přes oči a šlápl ostře do pedálů. Musí být připravený, až se s nimi setká.

— — —

Navečer se Pletten vrátil domů a byl tak zahloubaný, že se ho nikdo neodvážil na cokoliv zeptat.“

Pomlčky v tomto úryvku naznačují, že mezi Plettenovým odjezdem a příjezdem uběhl určitý čas, v kterém se stalo něco velmi důležitého, co bude čtenáři vysvětleno později.

I přes velké množství postav a příběhů si děj udržuje celistvost. Vypravěč totiž propojuje osudy všech vesničanů tím, že mezi nimi vytváří přímé nebo nepřímé vazby. Typickým příkladem je Hilde, která je dcerou Kristena a Margarethe Jørnových. Tato dívka je zamilovaná do Torvalda a logicky je tak i ve spojení s jeho nejlepším kamarádem Knudem a rodinou, kde oba dělníci pracují. S Larsenovou rodinou se později díky vztahu s Henrikem dostává ještě do užšího kontaktu. Se zbylými členy kolektivu je v nepřímé interakce a to především prostřednictvím svého otce. Přímou vazbu si v průběhu děje vytvoří ještě k rodině Petera Klokкера, který ji po Torvaldově smrti utěšuje, a ke Karolovi (synu hospodské Marty

Krokonové), s kterým se z trucu nad nešťastnou láskou k Torvaldovi zasnoubí. Podobně propojené jsou i postavy zbylých třech analyzovaných románů.

K upevnění vazeb přispívají i některé postavy, které stojí mimo kolektiv a nejsou součástí žádné z dějových linií, propojují však většinu členů kolektivu (Mawbyová hovoří o tzv. jednotlivých elementech). Takovou postavou je například pošťák Erik (Hansen, s. 129), který se v jedné chvíli (doručení dopisu od Henrika) stává i hybatelem děje.

Dojem kolektivu vyvolává i simultánní líčení událostí z pohledů různých osob. Ve stejném časovém okamžiku prožívají tito lidé různé životní situace, na které každý z nich reaguje svým specifickým způsobem, spojuje je však prostředí vesnice a společný cíl (přežít). Tato vyprávěcí technika vytváří plastický obraz celého vesnického uskupení. Typickým příkladem je osmnáctá kapitola, kdy Kristen prodává dům a Pletten si ve stejnou dobu kupuje ve městě nové auto (Hansen, s. 142 – 147).

Vypravěč tohoto románu nevystupuje v průběhu děje do popředí. Občas ale tušíme jeho přítomnost. Jedná se především o situaci, kdy předjímá budoucí události jako například na začátku sedmnácté kapitoly: Det næste kom fra Arne (Hansen, s. 136).

Jak poukazuje ve své studii o dánské literatuře třicátých let Ole Hyltoft Petersen, liší se Hansenův vyprávěcí styl velmi výrazně od ostatních kolektivních románů. Jazyk je zastaralý a plný aforismů, metafor, personifikací a přirovnání. Místy se v díle objevuje i aliterace a vyprávění „napodobuje styl ság“⁹¹ (Hyltoft Petersen, s. 13). Následující ukázka dokazuje, že Hansen používá velmi poetický jazyk, který často doplňuje náznaky aliterace.

„Taalmodigt havde Vaaren ventet uden for Ledet, derfra sendte den i tre Maaneder taagede, trangloftede Dage hen over Landet.“ (Hanse, s. 105)

Vesna vyčkávala trpělivě za dveřmi a posílala jim na zem po tři měsíce mlhavé a nepříznivé dny.“

Dramatičnost situace často dokreslují popisy přírody a počasí. Není proto náhodou, že v době, kdy vůdce kolektivu Kristen prodává statek, je obloha nad vesnicí zatažená a schyluje se k bouři (Hansen, s. 142).

⁹¹ [sagapastiche]

6.3.4 Ironie a sarkasmus ve vyprávění Hanse Scherfiga

Struktura Scherfigova díla je velmi volná. Nesetkáme se zde se souvislou dějovou linií, která by se v čase postupně lineárně rozvíjela. Dílo obsahuje mnoho příběhů, jejichž aktéry spojuje členství ve školním kolektivu.

Děj je líčen vševědoucím vypravěčem v třetí osobě s kombinovaným úhlem pohledu. Onou třetí osobou je každou chvíli někdo jiný, což vyvolává pocit, že příběh je viděn a vyprávěn více osobami. Úhel pohledu se však mění pouze v rámci skupiny studentů. Myšlenky a pocity učitelů zůstávají čtenáři utajeny, a proto také působí velmi chladným a cynickým dojmem. Důkazy pro vševědoucnost vypravěče lze nalézt na mnoha místech románu, jako např. v devětadvacáté kapitole, kdy může čtenář nahlédnout do Amstedových myšlenek:

„Amsted ryger ikke. Han har lovet sin far at lade være, til han er 18 år, og det skal han have 100 kr. for.“
(Scherfig, s. 102)

„Amsted nekouří. Slíbil otci, že si tento požitek odepře, dokud mu nebude osmnáct let, a za to pak dostane od otce sto korun.“⁹²

O vševědoucnosti svědčí také předjímání děje, kdy se čtenář jakoby mimochodem dovídá o budoucím vývoji událostí:

„Han har bestået syv eksaminer, før han nåede til tredje mellem. Man han har mange, mange eksaminer at bestå endnu, før han kan begynde på juraen og livet.“ (Scherfig, s. 81)

„Než postoupil do třetího ročníku střední školy, absolvoval sedm zkoušek. Než začne studovat práva a otevře se před ním život, bude muset absolvovat ještě mnoho a mnoho zkoušek.“⁹³

Na rozdíl od Brannerova a Kirkova románu vypravěč děj často komentuje a je tudíž jeho pevnou součástí.

⁹² Scherfig, 1979, s. 98

⁹³ Scherfig, 1979, s. 79

„Aben er en ganske lille mand. Det vides ikke, hvor gammel han er, men han må have eksisteret allerede i de ældste tider. Han har hvidt kindskæg som en chimpanse og små onde tætsiddende øjne.“

(Scherfig, 1970, s. 63)

„Opičák je docela malý mužik. Nikdo neví, kolik je mu let, ale jistě existoval již v těch nejstarších dobách. Má bílé licousy jako šimpanz a zlá přisedlá očka.“⁹⁴

Zdá se, že na mnoha místech románu zakomponoval Scherfig do děje své vlastní názory a pocity, které jsou většinou vyjádřeny pasivní či neosobní formulací:

„Det er forår. Men man har ikke tid til at tage sig af foråret. Man har forsømt hvert eneste forår i sit liv.“

(Scherfig, s. 169)

„Je jaro. Ale člověk nemá čas, aby se o jaro staral. Každé jaro ve svém životě proměškal.“⁹⁵

Jazyk románu je velmi jednoduchý. Autor používá neutrální jazykové prostředky odpovídající prostředí, ve kterém se děj odehrává. Velmi výrazným rysem je četné užití ironie a sarkasmu, které místy nabývají až groteskních rozměrů.

Ironie se objevuje především v situacích, které nějakým způsobem komentují systém vzdělávání:

„Men rektor er trods traditionerne mere human end sine forgængere i svundne århundreder. Når han f. eks. Skal slå en dreng med briller, så beordrer han ham først til at tage brillerne af.“ (Scherfig, s. 53)

„Přes veškeré tradice je ředitel humánnější než jeho předchůdci v minulých stoletích. Má-li například udeřit chlapce, který nosí brýle, poručí mu napřed, aby si je sundal.“⁹⁶

Groteskně vyznívají především učební metody některých kantorů, jako např. učitele matematiky přezdívaného Opičák:

⁹⁴ Scherfig, 1979, s. 62

⁹⁵ Scherfig, 1979, s. 163

⁹⁶ Scherfig, 1979, s. 53

„Og så voldsomt er hans raseri, at han ikke tør lægge hånd på Thygesen for ikke at komme til at lemlæste ham. Og han vender sig om livløse, ufølsomme genstande. Han griber fat i en kontakt i væggen. Og med forfærdelig kraft flår og river han den ud, så skruer og kalkpuds og ledninger følger med.“ (Scherfig, s. 64)

„Jeho zloba je tak prudká, že se ani neodvažuje vztáhnout na Thygesena ruku, aby ho nějak nezohavil. Vybíjí se na neživých předmětech, které nic necítí. Zlostně chytne vypínač. A hroznou silou jej vytrhne ze zdi, až kolem létají šroubky a omítka a objeví se i kus elektrického vedení.“⁹⁷

6.3.5 Znázornění dynamiky ve společnosti

Pro všechna analyzovaná díla je typické, že zcela postrádají ucelenou hlavní dějovou linii. Vyprávění je rozdrobeno do mnoha menších příběhů a zpočátku se může zdát, že se jedná o samostatné povídky. V průběhu románu však dochází k jejich propletení a to především zakomponováním stejných hrdinů do více příběhů. Jednotlivé dějové linie na sebe navazují pouze částečně, neboť kauzalita některých událostí zůstává neodhalena.

Vyprávěcí styl je více scénický a méně popisný (výjimku tvoří Brannerův román, kde autor věnuje prostor psychologické charakteristice postav a jeho vyprávěcí technika je více popisná než scénická). Čtenář se ocitá uprostřed dění a teprve postupem času si vytváří obraz o kolektivu a jeho vnitřních i vnějších vztazích. Jednotlivé scény se rychle (někdy zcela nečekaně) střídají. Často dochází i k simultánnímu líčení několika událostí najednou. Někdy vypravěč používá mnohačetnou perspektivu a popisuje jednu příhodu z pohledu několika postav. Tyto vyprávěcí techniky, které Mawbyová označuje termíny *cutting*, *simultaneity* a *repetition*, zaručují dílu dynamiku a přispívají k navození představy, že ústřední postavou románu je určitá skupina lidí.

Přestože v kolektivních románech vystupuje poměrně velké množství postav, nepůsobí dílo chaoticky. Ve skupině dochází k přesné diferenciaci pozic a rolí a není proto pochyb, jak který člen přispívá k společnému plnění cíle. Tyto pozice jsou na sobě vzájemně závislé, což zdůrazňuje propojení všech osob, které jsou součástí skupiny. Postavy z pravidla charakterizuje jejich chování a jednání, neboť vševědoucí (objektivní) vypravěč ustupuje ve většině těchto románů do pozadí a do průběhu děje zasahuje jen ojedinele (*Ted' to vzdává*).

⁹⁷ Scherfig, 1979, s. 65

Pro všechna analyzovaná díla je charakteristická autorská vyprávěcí situace s vnější perspektivou.

6.4 Symboly

6.4.1 Náboženské symboly v *Rybářích*

V Kirkově románu najdeme celou řadu symbolů, z nichž většina odkazuje k náboženské oblasti. Zmiňme se proto alespoň o dvou z nich, jejichž interpretace je poměrně jednoznačná. Prvním důležitým symbolem je oheň. Topiče Madsena, který není členem kolektivu, fascinuje jeho fantastická síla, která je schopná pohltit veškeré zlo. Oceňuje tedy především očistnou funkci ohně. Naproti tomu duchovního vůdce Thomase Jensena velmi vyděsí, když spatří ve snu některé členy kolektivu a svého otce, jak je pohlcují plameny a jak tyto lidé trpí. Sen si Thomas vykládá jako boží varování před hříšným životem, který může vést k zatracení (peklo).

„Også her havde han mærkelige ting at forkynde. Om nogle år skulle verden gå under, og syndere og horkarle kastes i fyret. Mads Langer blev vild i øjnene og forklarede om ovnen, han plejede at passe. Han kastede skovfulde kul i det flammende gab. Sådan var helvede!” (Kirk, 1962, s. 30)

„I tady kázal podivné věci. Za pár let nastane konec světa a hříšníci a kurevníci se naházejí do pece ohnivě! Mads Langer měl najednou divoké oči a vykládal o kotli, který měl na starosti na lodi. Plné lopaty uhlí házel do planoucího jícnu. Takové je to v pekle!“⁹⁸.

„Han havde drømt, at han kastede et blik i helvede. Der så han folk, han kendte, i ild og pine. Mellem dem var hans egen far. Men tydeligst så han præsten og nogle af gårdmændene fra egnen, folk, som stod langt over ham i rigdom og anseelse. De strakte hænderne med fingre, der var krummede i lidelse, bedende ud mod ham.“ (Kirk, 1962, s. 36)

⁹⁸ Kirk, 1965, s. 34

„Zdalo se mu, že nahlédl do pekla. Viděl tam lidi, které znal, v ohni a mukách. Byl mezi nimi jeho vlastní otec. Ale nejzřetelněji viděl faráře a několik sedláků z tohoto kraje, všechno lidi, kteří ho vysoko převyšovali bohatstvím i postavením. Žádostivě k němu vztahovali ruce s prsty, jež se zatínali utrpením“⁹⁹.

Rozdílnost v chápání tohoto symbolu jednoznačně souvisí s povahou náboženství, které tyto postavy vyznávají. Zatímco Madsen zastává o poznání svobodnější přístup k víře, je v Thomasově životě (stejně jako v životě ostatních rybářů) všudypřítomný strach před Bohem. Tímto symbolem Kirk opět ukazuje na to, že náboženství věřícího člověka omezuje a svazuje.

Druhým symbolem, který se v ději objevuje na několika místech je stříbrný křížek. Pro Antona Knoppera představuje zpočátku důkaz, že Katrina je slušná žena (Kirk, 1962, s. 52). Při dalším setkáním je ale připomenutím jeho vlastní hříšnosti. Studený kov na Katrině těle mu v rozhodující chvíli připomene jeho víru a zabrání mu, zmocnit se jí. I tak se ale cítí být vinen a zasnoubení s Katrinou ruší.

„Vild og ør tog han om pigen og tvang hende tilbage i sengen, og det gale var nær sket. Men da han tog om hendes bryst, fik han noget hårdt og koldt i hånden og fo'r forfærdet op. Det var sølvkorset.“ (Kirk, 1962, s. 104)

„Celý zdivočelý ji v závratí chytil a položil do postele a skoro už se stalo to nejhorší. Ale když jí sáhl na řadra, ucítil v ruce něco tvrdého a studeného a zděšeně vyskočil. Byl to stříbrný křížek“¹⁰⁰.

Grundtvigiánský pastor Brink považuje křížek za důkaz víry (Kirk, 1962, s. 143), ale Tea ho odsuzuje coby symbol bezbožnosti (Kirk, 1962, s. 185), protože je stříbrný. Symbol víry by podle ní měl být z nejdražšího kovu (zlata), v opačném případě je znevažován jeho význam. Katrinin přívěšek považuje Tea proto za lacinou cetku a jeho majitelku za povrchní a lehkověrnou. Celního úředníka a hostinského Kocka, pozdějšího manžela Katriny, křížek velmi irituje. Kock je ateista a sám sebe považuje za osvíceného člověka, jež upřednostňuje rozumové poznání světa. Ve skutečnosti se však jedná o volnomyšlenkáře a polovzdělance (jak ho charakterizuje Thomas Jensen - Kirk, 1962, s. 40) s kvazivědeckým zápallem. Kock nakonec přinutí Katrinu křížek sundat.

⁹⁹ Kirk, 1965, s. 40

¹⁰⁰ Kirk, 1965, s. 117

„Det røber en kedelig mangel på fantasi, at du har ladet det hænge på dit bryst, siden du blev konfirmeret. Herregud, du ved jo nok, at korset er et symbol – et kristendomstegn. Og når vi skal giftes, synes jeg ikke om, at du bærer det på din krop. Tag hellere det kors af, Katrine, og gem det i din kommedeskuffe.“ (Kirk, 1962, s. 194)

„Prokazuješ trapný nedostatek fantazie, když sis to nechala viset kolem krku od té doby, co jsi byla u konfirmace. Proboha, víš přece, že kříž je symbol – znamení křesťanství. A když se máme vzít, tak se mi tedy vůbec nelíbí, že ho nosíš na těle. Radši si ten křížek sundej, Katrino, a schovej si ho pěkně do šuplátka v prádelníku“¹⁰¹.

Z výše uvedeného je vidět, že každá postava chápe určitý symbol trochu jinak. Rozmanitost postojů však opět přispívá k vytvoření dojmu „sjednocené rozmanitosti“ (kolektivu), kde jednotlivým prvkem je již zmíněný symbol a rozdílnost reprezentují jeho odlišné interpretace jednotlivými členy skupiny.

Symbolická rovina se v *Rybářích* promítá i do samotné struktury kolektivu, která odkazuje k Bibli. Skupinu tvoří na začátku příběhu dvanáct členů (původní rybáři + zpočátku Katrine (později Andrea)). Za svého duchovního rádce považují pastora Thomsena, který v rozhovoru s Mariane sám sebe stylizuje do pozice Ježíše a odsuzuje ji k zatracení.

„Hvem skal hjælpe jer, når den onde time kommer, og hvordan skal det gå på dommens dag. Se, når du nu bliver kaldt frem for tronen og Herren siger: Se, der har vi jo Mariane, hvad har du bedrevet i din tilværelse, Mariane, så svarer du: Å, jeg har været en ordentlig kone og passet mit hus og hjem og skikket mig vel. Herren ser på dig og ryster på hovedet: Det er godt nok alt sammen, men har du været et Guds barn og fået forløsning fra din synd, Mariane? Så står du der og kan ingenting svare. Og du ser hen på Jesus, om han ikke kan hjælpe dig, men han ser til den anden side og kender dig ikke, for mens du var i live, kendte du ikke ham.“ (Kirk, 1962, s. 65)

„Kdopak vám pomůže, až přijde zlá hodina, a jakpak vám bude, až přijde soudný den? Poslouchej, až budeš vyvolána před stolicí boží a Hospodin řekne: 'Podívejme, tak tady máme Mariannu, copak jsi ty konala za svého bytí, Marianno?' a ty odpovíš: 'No, byla jsem pořádná manželka, starala jsem se o domácnost i rodinu a spořádaně žila.' Hospodin se na tebe podívá a zavrtí hlavou. 'To je všechno pěkné, ale byla jsi Dítětem božím a dostalo se ti odpuštění za tvůj hřích, Marianno?' A ty tam budeš stát a nebudeš moci odpovědět vůbec nic. A

¹⁰¹ Kirk, 1965, s. 218

podíváš se na Ježíše, jestli by ti nemohl pomoci, ale on pohlédne na druhou stranu a nebude se k tobě znát, protože dokud jsi byla naživu, neznala ses ty k němu.“¹⁰²

6.4.2 Mocenské symboly v *Hračkách*

Také román *Hračky* je plný symbolů a metafor. Symbolický je již samotný název díla, který má upozornit na to, že lidé představují hračky, které jsou řízeny někým jiným (mocnějším) a jsou nuceni hrát hru, kterou si sami nezvolily. Lidé ztratily hodnotu jako individua a staly se pouhými figurkami, které vykonávají povely svého vodiče. Jako součást vyššího systému již nemají žádnou podobu a stávají se z nich pouhá čísla.

„Men tyde sproget kunde menigmand jo ikke, om han saa fik adgang til skabet, for det var ikke et almindeligt sprog med ord og bogstaver – det var et sprog af lutter tal og tegn og figurer og smaa røde og grønne celluloidmærker til at stikke ind hist og her.“ (Branner, s. 228)

„Ale vyložit si tento jazyk obyčejný člověk přeci jen neuměl, protože i kdyby se dostal ke skříni, nebyl to obyčejný jazyk skládající se ze slov a písmen – byl to jazyk čísel, znaků a schémat a malých červených a zelených celuloidových značek, které se lepily tam či onam.“

Branner je spisovatel, který je známý svou symbolikou jmen a ani v tomto díle tomu není jinak. Většina postav, které v románu vystupují, mají jména, která popisují jejich osobnost. Na začátku příběhu se dovídáme o otci současného ředitele Wilhelmu Kejserovi, který je pojmenován podle německého císaře Viléma II. Spojují je podobné životní osudy. Vilém II. se po nástupu na trůn cítil povolán k tomu, aby sám zasahoval do německé politiky, což bylo do té doby nevídané. Za jeho vlády dosáhlo Německo největšího hospodářského rozmachu ve svých dosavadních dějinách. Předstihlo Francii a Velkou Británii a stalo se druhou průmyslově nejvyspělejší zemí světa hned za Spojenými státy. Plány Viléma II. na rozsáhlé anexe cizích území rozpoutaly první světovou válku, která však skončila jeho potupnou porážkou a následnou rezignací na německý i pruský trůn. Podobně rozšířil i

¹⁰² Kirk, 1965, s. 73

Wilhelm Kejsler obchod po otci a dosáhl tak velkých úspěchů. O peníze i prestiž však přišel, když policie objevila jeho podvody.

Příznačná jsou i jména Kláry Kvistgaardové a Martina Linda. Označení „Klára“ pochází z latiny a znamená jasný nebo světlý. Je to tedy postava, která objasňuje a osvětluje Martinovi cestu životem. Dánské slovo „kvist“ (ratolest, větvička, výhonek) je třeba chápat jako symbol plodnosti „linden“ (lípy ≈ Martin Lind).

Klysner dále spekuluje nad možnou souvislostí Martinova jména s německým reformátorem Lutherem (*Martin Lind ≈ Martin Luther*), který kritizoval současnou společnost, kterou považoval (stejně jako církev) za zkaženou a zkorumpovanou. Základem jeho reformních myšlenek byly etické hodnoty člověka. Také Martin Lind je v díle charakterizován jako jinak smýšlející postava, která především v závěru knihy přemítá o pohnutkách, které vedou lidi k bezohlednému chování. Zaměstnance firmy přirovnává k bílým myškám, které v dětství choval. Tyto myšky se navzájem požíraly, i přestože měly dostatek potravy.

„Men naar han spurgte sig selv, hvad der drev Kejserbodernes tyve mennesker til at æde hinanden op, og gøre det daglige liv til et helvede, hvor ingen havde nogen glæde, ja saa var der dog altid et ord han havde faaet fat paa, og det var ordet *magt*. Det, der drev dem, var et begær efter magt – magt over andre mennesker.” (Branner, s. 286)

„Ale když se ptal sám sebe, co žene oněch dvacet zaměstnanců Císařových závodů k tomu, že se požírají navzájem a dělají si z života peklo, kde nemůže být nikdo z nich šťastný, tak pokaždé došel k jednomu slovu, a tím slovem byla *moc*. Hnalá je touha po moci – moci nad jinými lidmi.“

Obě postavy spojuje také zájem o lidskou duši. Zatímco Luther ji analyzuje z pohledu náboženství, chce se Lind stát psychiatrem a pomáhat lidem na základě vědy.

Pro charakteristiku jednotlivých postav, využívá H. C. Branner často také zvířecí metafory. Pracovní kolektiv se dá rozdělit na dva základní druhy zvířat: býložravce a masožravce (dravce). První skupina symbolizuje osoby se zdravými instinkty, které nikomu neškodí. Patří sem například Kitty Bauerová, která mívala „štíhlé zaječí nožky“¹⁰³ (Branner,

¹⁰³ [slanke killingeben]

s. 73) a občas je „vrabčákem s lesklýma očima“¹⁰⁴ (Branner, s. 156). Býložravým živočichem je i Klára, která je popisována jako „jedno z lesních zvířat s temnýma očima“¹⁰⁵ (Branner, s. 79) nebo jako „kůzle“¹⁰⁶ (Branner, s. 82), které je ohrožováno dravcem Martinem. Tato druhá skupina je duševně zakrnělá a představuje destruktivní síly ve společnosti. Patří sem především Feddersen, který je označován jako „štika“¹⁰⁷ (Branner, s. 110) nebo „dravec“¹⁰⁸ (Branner, s. 255). Dravce najdeme i mezi sklepními zaměstnanci. Avnsøeovy pohyby připomínají „medvěda“ (Branner, s. 212) apod.

Zvířecí metafory zdůrazňují skutečnost, že lidé ztratili svou humánnost, která je dříve odlišovala od ostatních živočichů, a jednají výhradně na základě svých pudů.

6.4.3 Symbolická rovina Scherfigova díla

Přestože se jedná o velmi jednoduchý jazykový styl, nalezneme i v *Promeškaném jaru* mnoho symbolů a metafor. Již slovo *jaro* v samotném názvu díla, je možné interpretovat jako celé mládí, které studenti promeškali, jelikož se museli učit. Na místo přirozeného a individuálního vývoje, byli formováni tak, jak to vyžadovala společnost. V závěrečné kapitole se však čas strávený ve školních lavicích ukazuje jako bezvýznamný a zbytečný. Mnoho žáků sice dosáhlo důležitého společenského postavení, ale tito lidé se nestali tím, o čem snili oni sami. Zameškali tak „jaro života“, což je neomluvitelné a především nenapravitelné, jak to velmi melancholicky vyjadřuje závěr celé knihy.

„Det er forår udenfor. Og det er lyst og mærkeligt og melankolsk. Man er voksen og fri nu og kan gøre, hvad man vil. Man fik aldrig rigtig lært foråret at kende. Man har forsømt det. Verden var ung og grøn og saftig. Og man lod alle sine forår gå til spilde. Og det er blevet sent nu.“ (Scherfig, s. 178)

¹⁰⁴ [blankøjet spurv]

¹⁰⁵ [et af skovens dyr med sorte øjne]

¹⁰⁶ [kid]

¹⁰⁷ [gedden]

¹⁰⁸ [rovdyyret]

„Venku je jaro. Je tam světlo, velmi zvláštní a melancholická nálada. Člověk je teď dospělý a svobodný a může si dělat co chce. Ale nikdy nepoznal pořádně jaro. Promeškal je. Svět byl mladý, zelený a svěží. A člověk jaro pokaždé jen promarnil. A teď už je pozdě.“¹⁰⁹

Také školní kolektiv je možné chápat symbolicky jako znázornění celé společnosti a i další scény mají často přenesený význam (předvánoční hra tělocvikáře Ejbyho apod.). V díle najdeme ale i jednodušší a konkrétnější symboly. Zajímavá je například paralela mezi žáky a lípou na školním dvoře. Strom i žáci jsou nuceni přežívat za velmi nepříznivých podmínek, přesto ale vytrvají a nad nepřízní osudu zvítězí.

„Midt i gården står et gammelt plomberet lindetræ med en bank udenom. Og linden er gennem mange år blevet besunget af vekslende dansklærere og gamle disciple med poetiske evner. Og den fortjener at blive besunget, for det er et under, hvordan den har kunnet holde sig i live og finde næring i den sure jord under gårdens asfalt.“ (Scherfig, s. 58 – 59)

„Uprostřed dvora stojí stará, mnohokrát plombovaná lípa, a před ní lavička. A za těch mnoho a mnoho let opěvovali starou lípu učitelé dánštiny a starší žáci s básnickými vlohami. Zaslouhuje si to, protože je div divoucí, jak se mohla udržet při životě a čerpat potravu v chudé půdě pod asfaltem dvora.“¹¹⁰

Důležitou funkci má v románu postava paní z krámku. Je to přátelská dáma, ke které studenti chodí po vyučování na pudink. Nechápe, jak někdo může vydržet navštěvovat takovou těžkou školu a obětovat tomu celé své mládí a pociťuje proto s žáky soucit. Symbolizuje všechny normální lidi s přirozeným selským rozumem, které společnost nestačila zkazit a přeformovat svým klasickým vzděláním. Její krámek představuje pro studenty oázu klidu, kde si odpočinout od společenských tlaků a nasbírají síly pro další boj s krutými učiteli.

„Man har det rigtig hyggeligt hos damen i Landemærket. Man hviler ud efter dagens genvordigheder. Og man arbejder også somme tider. Man skriver hinandens stile og opgaver af ved de små borde i butikken, og det sker, at der kommer rød sovs i stilebogen.“ (Scherfig, s. 74 – 75)

¹⁰⁹ Scherfig, 1979, s. 172

¹¹⁰ Scherfig, 1979, s. 58

„V krámku Na pomezí se všichni cítí vskutku příjemně. Odpočinou si tam po protivenstvích dne. A někdy tam i pracují. Na malých stolech krámku opisují jeden od druhého úkoly a cvičení, a tak se někdy stane, že se v sešitu objeví červená šťáva z pudinku.“¹¹¹

6.4.4 Význam symbolů v realistické literatuře

Přestože jsou kolektivní romány realistickou literaturou, jejímž cílem je objektivní zachycení skutečnosti a tento literární směr proto a priori odmítá alegorii a symboly, je symbolická rovina analyzovaných děl poměrně výrazná. Tuto diskrepanci lze vysvětlit tím, že se zároveň jedná o angažovanou literaturu (jak vyplývá z následující kapitoly). Zde se symboly vyskytují velmi často a slouží především k zdůraznění ideologického vyznění díla. Spisovatel se za jejich pomoci snaží navodit (popř. vsugerovat) určitou náladu, pocit a podpořit hlavní myšlenku celého románu. Pomocí symbolů tak nepřímou vyjadřuje i svůj ideologický postoj.

Tuto funkci plní symboly i v kolektivních románech. Významově se nejčastěji vztahují k ústřednímu tématu celého díla (náboženské symboly v *Rybářích*, mocenské symboly v *Hračkách* apod.), pomáhají propagovat určitou ideu a dokreslují celkové vyznění příběhu.

V této kapitole jsem se nezmínila o symbolické rovině v Hansenově románu, neboť není tak výrazná jako v ostatních dílech. Ideologické symboly ale nalezneme i zde (především několikanásobné symbolické ztvárnění porážky – Thorvaldova sebevražda, Kristenův prodej statku nebo Nielsenova rezignace tváří v tvář rodnému domu v plamenech).

6.5 Ideologický podtext děl

6.5.1 Sociálně – realistický román

Kirkovo dílo *Rybáři* můžeme označit jako román „sociálně – realistický“ (Slovník severských spisovatelů, s. 265), který vykresluje „společenské poměry na venkově“ (Encyklopedie literárních žánrů, s. 635).

¹¹¹ Scherfig, 1979, s. 73

Vedle vnitřních vztahů v rybářském společenství je v díle tematizován i vztah k okolí a především k nedalekému městu, které mladší generaci přitahuje jako magnet. Prostředí vesnice jim připadá příliš omezené a zaostalé. Město nabízí vymoženosti moderní doby a technického pokroku, ale také pracovní příležitost, která by jim mohla pomoci ve společenském postupu.

Z pohledu starších členů rybářské vesnice je ale město spíše nebezpečným místem, plným svodů a nástrah. Ambivalentní představu města postihl Kirk nejlépe na příběhu Teiny dcery, Tabity, která odejde do nedalekého města a zřekne se tak členství v kolektivu. Oprostí se od přísných morálních pravidel, v kterých byla vychována a oddá se lásce k jednomu z čeledínů. Těhotná se poté vrací do rybářské vesnice, nikoliv však aby činila pokání, ale aby získala materiální pomoc ze strany svých rodičů. Závěrečnou scénu je možné chápat jako vrchol Tabitiny emancipace a ideologického vymanění se z kolektivu. Tato dívka čeká na pobřeží na svého milého s pohledem obráceným směrem k moři (městu), zatímco ostatní vesničané jsou v kostele na mši.

„Nu øjnede Tabita et sejl øst i fjorden. Hun lagde drengen ned i vognen og vinkede til båden med sit lommetørklæde. En sky gik for solen, og skyggen drev hen over vandet som en stor, mørkeblå flage.” (Kirk, 1962, s. 251)

„Tu spatřila Tabita ne východní straně fjordu plachtu. Položila chlapce do kočárku a zamávala lodi kapesníkem. Před slunce veplul mrak a jeho stín se pomalu táhl přes vodu jako veliká tmavomodrá vločka“¹¹².

Jedním z hlavních témat tohoto románu je vztah mezi náboženstvím a sociálním postavením člověka. Dne 3. října 1928 uveřejnil Hans Kirk v časopise *Kritisk Revy* článek „Kan Danmark afkristnes?“¹¹³, kde se zabýval právě myšlenkou možné závislosti mezi životní úrovní obyvatelstva a jejich náboženským smýšlením. Hledal především důvody, proč v jedné části Dánska převažuje grundtvigiánství a v jiné vnitřní misie.

Grundtvigiánství, které převládalo ve vnitrozemí a na východních ostrovech Dánska, vzniklo v devatenáctém století a souvisí s působením N.F.S. Grundtviga a jeho pojetím křesťanství, které asi nejvýstižněji charakterizují jeho vlastní slova: „Nejdřív člověk, pak

¹¹² Kirk, 1965, s. 282

¹¹³ Kirk, 1928, s. 47 -50

křesťan¹¹⁴ (Bøye, s. 1). Pozemský život považují grundtvigiáni za důležitý a dobrý, a proto bývá jejich náboženství často označováno jako veselé nebo světlé.

Vnitřní misie byla založena 13. září 1861 na základech evangelicko-luteránského chápání křesťanství. Toto pietistické náboženské hnutí vyžaduje od věřících absolutní podřízení se slovu Božímu a intenzivní osobní zbožný život. Největší moc si získala na konci devatenáctého století mezi chudými vrstvami v severním a západním Jutsku.

Tuto skutečnost odráží i Kirkův příběh. Rybáři stěhující se z nehostinného pobřeží náleží všichni (až na Poula a Mariane Vristovi) k vnitřní misii, která považuje pozemský život pouze za předstupeň nebeského ráje. Skupina přichází do úrodného kraje, kde převládá grundtvigiánství. Svou pevnou víru si rybáři zachovají a z moci kolektivu dosáhnou i jmenování vnitřně misijního pastora Thomsena. U mladší generace (Tabita) se ale již projevuje jisté odpadnutí od víry, a tak náboženské vítězství rybářů nevyznívá úplně jednoznačně.

Náboženství (míněna je především ortodoxní vnitřní misie) je v tomto díle představeno jako opora člověku v nouzi. Zároveň ale Kirk poukazuje na to, že drží člověka „v šachu“¹¹⁵ (Bredsdorff, s. 250). Lidé v nouzi mají častěji sklon k hledání naděje a úniku ze své nepříznivé životní situace v asketické víře, která poté ale řídí jejich chování a určuje jejich životní styl. Stávají se z nich neuvědomělé loutky, které jsou zcela v područí tohoto náboženství.

Na příkladu Poula a Mariane je vidět, že víra, které člověka nejméně svazuje, mu pomáhá nejvíce. Tato manželská dvojice je se svým životem spokojená, ve společnosti oblíbená a finančně dobře zajištěná. Grundtvigiánství zde jde ruku v ruce se sociální, ale i ekonomickou spokojeností. Naopak na příkladu Lausta Sanda vidíme, že svázání člověka náboženskými a morálními příkazy může mít (zcela ve shodě s Freudovou teorií o potlačování přirozených lidských pudů) tragické důsledky (viz kapitola 6.1.1).

¹¹⁴ [Menneske først og Christen saa]

¹¹⁵ [i skak]

6.5.2 Antifašistický román

V dnešní době asi již nikdo nepochybuje, že Brannerovo dílo bylo obrazem své doby a snažilo se varovat před nebezpečím fašismu, který si ve třicátých letech získával v Evropě stále více příznivců.

Příběh nelze chápat pouze jako líčení osudů zaměstnanců firmy „Císařovy závody“, ale především jako alegorické znázornění celé dánské společnosti třicátých let dvacátého století. Příznačný je v tomto smyslu především vypravěčův komentář na začátku druhé části knihy.

„Kejserboderne: En middelstor forretning i legetøj og dermed beslægtede varer – en stat i staten paa rundt regnet tyve indbyggere.

Nu er tyve indbyggere lidt nok til en stat, og man vidste jo godt, at der var ganske anderledes stater til. Et par skridt ned i gaden, og forsikringssselskabets hus laa der med hundrede og tyve mennesker samlet under sin hat, og saa var det endda ingenting imod de virkelige stormagter, som hver morgen fløjtede tusinder sammen i uhyre bygninger af staal og beton. Ja, man vidste, at de fandtes, saadan som man i staten Danmark ved, at der findes ting som det britiske imperium, eller som man paa denne uanselige klode ved, at der findes ufattelig store solsystemer ufattelig langt borte.” (Branner, s. 120)

„Císařovy závody: středně velká společnost s hračkami a podobným zboží - stát ve státě se zhruba dvaceti obyvateli.

Dvacet obyvatel je pro stát sice málo, ale moc dobře se ví, že existují úplně jiné státy. O pár kroků níže v ulici stojí budova pojišťovací společnosti se sto dvaceti lidmi shromážděnými pod jednou střechou. Nikdo nemá nic dokonce ani proti skutečným velmocem, které každé ráno svolávají tisíce lidí do obrovských budov z oceli a betonu. Ano, ví se, že existují, stejně tak, jako se v dánském státě ví, že existují věci jako britské impérium nebo jako se na těch bezvýznamných nebeských tělesech ví, že existují nepochopitelně větší sluneční soustavy nepochopitelně daleko.”

Jméno Wilhelma Kejsera (otce současného ředitele společnosti) nechává tušit historickou paralelu s císařem Vilémem II. (viz kapitola 6.4.2), jméno zakladatele firmy Adolfa Kejsera zase odkazuje k Adolfu Hitlerovi. S touto postavou bývá ale především na základě svého charakteru spojován spíše Feddersen, který je na začátku třetí části knihy popisován jako „silný muž Císařových závodů“¹¹⁶ (Branner, s. 226). Jak upozorňuje literární kritička Mawbyová ve svém článku *The Collective Novel and the Rise of Fascism in the*

¹¹⁶ [Kejserbodernes stærke mand]

1930's nelze Feddersena chápat jako postavu, která je jako jediná ztělesněním zla. Jeho povaha a chování odráží pouze změny, které se dějí v celé společnosti, což naznačuje i sám vypravěč.

„Nye tanker gik over de store udlande, og nye ord gik igen i de københavnske aviser. 'Ensretning' hed det, 'Folkefællesskab', 'Liberalismens og demokratiets fallit', 'den heroiske livsopfattelse' og 'den stærke mand'.” (Branner, s. 226)

„Nové myšlenky se přehnaly přes cizí mocnosti a nová slova se objevila i v kodaňských novinách. 'Jednotnost', 'sounáležitost', 'úpadek demokracie a liberalismu', 'heroický postoj k životu' a „silný muž“ zněla tato slova.“

Vztahy uvnitř kolektivu se pod Feddersenovým vedením zhoršují. Zatímco oficiálně jsou za hlavní pilíře firemního úspěchu prohlašovány soudržnost a spolupráce, přispívá Feddersenovo podlé chování spíše k neshodám a rozporům v kolektivu. Jediná postava je příčinou vzrůstající nedůvěry mezi členy skupiny a permanentního strachu. Zaměstnanci si přestávají věřit, kolektivní duch se zcela vytrácí a každý spoléhá jen sám na sebe. Feddersen je produkt své doby a jeho myšlenky jsou velmi nakažlivé. Pokřivené etické ideály a bezohledná touha po moci se zrcadí v chování mnoha postav. Účetní v přízemí náhle požadují lepší pracovní zázemí (Branner, s. 42) a ve sklepě se strhne nelítostný boj o nadvládu nad balícím stolem.

„Kaptajnen var ikke oppe ad trappen, før Bauer kom sin konkurrent i forkøbet og allerede *sad* med begge albuer plantet i bordpladen, og var han fed og lille, saa klæbede han godt fast – baade stol og bord var nær gaaet i kvas før Avnsøe fik ham flyttet.“ (Branner, s. 42)

„Kapitán ještě ani nebyl nahoře na schodech, když Bauer předběhl svého protivníka, usadil se za stolem a zabořil oba lokty do jeho desky, a protože byl malý a tlustý, tak k němě dobře přilnul. Než se Avnsøeovi podařilo ho z místa vystnadit, rozdrtili při tom málem stůl i židli.“

Branner tímto dílem poukazuje nejen na obecné nebezpečí fašistické ideologie, ale varuje především před záludností a nakažlivostí jejích myšlenek. Tento kolektivní román tak zobrazuje deformaci vztahů uvnitř kolektivu (= ve společnosti), kterou má na svědomí zákeřná totalitní ideologie, jejíž ideály se zpočátku zdají nevinné.

6.5.3 Antiindividualistický román

Děj románu *Ted' to vzdává* je situován do období hospodářské krize třicátých let dvacátého století. Ta se nejvíce projevila na zaostalém venkově, kde sedláci hospodařili stále tradičním způsobem a nebyli schopni se přizpůsobit nové době a pokroku. Odmítali stroje a moderní způsob výroby. Půda jim nepatřila, jelikož většina z nich byla pouze v nájmu. Výhodiskem ze zadlužení tak mohl být jen prodej statku a nádenní práce pro jiné statkáře. V této situaci se hned na začátku románu ocitá Frans.

„Frans den forgældede, maate naturligvis gaa under. Eet undrede Folk, at han klarede Vinteren. Langsomt var hans Gæld steget op over Rygningen paa hans Gaard, og i December standsede Møller, Bager og Købmand Kreditten.“ (Hansen, s. 61)

„Zadlužený Frans musel přirozeně zkrachovat. Jediné, čemu se lidé divili, bylo, že vůbec zvládl ještě zimu. Jeho dluh pomalu přerostl i střechu jeho stavení. V prosinci mu mlynář, pekař i kupec pozastavili úvěr.“

Z nelehké situace mu pomáhá vůdce a mecenáš obce, Kristen Jørn, který koupí jeho dvůr. Velmi brzy se však ukáže, že Frans svého dobrodince podvedl, jelikož mu prodal nemocný dobytek (Hansen, s. 66). Falešné vztahy jsou typickým znakem Hansenova kolektivu. Špatná ekonomická situace nespojí sedláky v jednotný celek, ale naopak zviditelní sobecké zájmy každého z nich. Prodej Kristenova dvora naznačuje, že dobrota a laskavost vůdce kolektivu možná spíše skrývaly jeho vypočítavost a lstivost.

„Kristen er slaaet ud, Kristen har tabt Spillet, Kristen har hjulpet for mange, Kristen har været draget ind i Svindel, han har bedraget alle!

Kristen Jørn er en Forræder! slutter mange.

Man nævner dog ikke Ordet Forræder højt, men former det saaledes: Kristen er listet fra Borde som en Rotte!“ (Hansen, s. 143 – 144)

„Kristen je vyřízený, Kristen prohrál, Kristen pomohl příliš mnoha, Kristen byl vtažen do podvodu, všechny ošálil!

Kristen Jørn je zrádce! zakončovali mnozí.

Slovo zrádce přesto ale nevyslovovali nahlas, formulovali to spíše takto: Kristen se vytratil z paluby jako krysa!“

Hansenovi vesničané jsou již na začátku příběhu představeni jako seskupení sobeckých jedinců. Oproti (Kirkovým) rybářům se jedná o zcela nefunkční kolektiv. Sousedské vztahy jsou povrchní, každý jedná a přemýšlí pouze sám za sebe a svým konáním ještě přispívá k větší roztržitosti skupiny (Kirstenův prodej statku, apod.). Solidárnost a spolupráce se v období krize ukazují jako prázdné pojmy. Myšlenka kolektivního přístupu k životu se zdá být utopická a jak je zdůrazněno na mnoha místech románu, nastala doba silných jedinců. Tuto myšlenku formuluje ve svém vnitřním monologu i Torvald. Dospívá k přesvědčení, že on není s to naplnit požadavky moderní doby a stát se čistě racionálně přemýšlející postavou. Pro slabé jedince však není v soudobé společnosti místo. Jediným východiskem zbývá sebevražda, kterou si jako konečné řešení životní nespokojenosti později zvolí i Torvald a utopí se.

„Maaske er det Tiden; den Type, han tilhører, er dømt til Undergang, den er anlagt for Luksus, ikke i Klæder og ydre Vaner, men i Sindet! Haardere Halse ejer Fremtiden, Folk som Niels, enkle, kraftige Sind uden overflødige Bitanker uden nogen Klædning af Romantik! Maaske er det Sandheden!

Bør man saa ikke opgive?

For Eksempel drukne sig? Hvad der vilde være nemt, blot svømme, til man blev træt, eller, paa et Sekund sugte Lungerne fulde af Vand! *Saa stor Magt besidder man!*“ (Hansen, s. 150)

„Možná je to dobrou, že lidé jako on jsou odsouzeni k zániku. Je stvořen pro přepych, ne snad v oblékání a vnější okázalosti, ale v mysli! Budoucnost patří tvrdším hlavám, lidem jako Niels, jednoduchých, silným myslím, které nezatěžují žádné vedlejší myšlenky nebo romantický duch! Možná je to pravda!

Neměl by to tedy člověk vzdát?

Třeba se utopit? To by bylo lehké, jen plavat, než se člověk unaví nebo v jedné vteřině vdechnout do plic tolik vody, že je celé zaplní! *Tak velkou moc má člověk!*“

Každá postava tohoto románu, která se zpočátku zdá být silným jedincem (Torvald, Kristen, Niels, apod.) to ale nakonec vzdává, jelikož ani jeden z těchto hrdinů není schopen přizpůsobit se nové době a změnit svůj dosavadní způsob života. Jak již napovídá samotný název, je ústředním a stále se opakujícím motivem této knihy porážka.

6.5.4 Společensko – kritický román

Kritika školy a celého systému vzdělávání vyznívá z Scherfigova díla naprosto jednoznačně, a jak uvádí autor sám, je ji možné chápat i jako kritiku celé společnosti:

„Det er ikke et angreb på lærere. Og det er ikke et angreb på skolemyndigheder og undervisningsministre. Det er en samfundskritik. Og ingen isoleret skole-reform kan løse problemet, fordi skolen i ethvert samfund må være et middel og et redskab for samfundet.” (Clante/ Frederiksen, s. 24)

„Nejedná se o útok na učitele. A není to ani útok na školské úřady a ministerstvo školství. Je to kritika společnosti. A žádná izolovaná reforma školství nemůže tento problém vyřešit, protože škola je v každé společnosti prostředkem a nástrojem společnosti.“

Již od útlého věku vychovává společnost (prostřednictvím svých institucí) děti k tomu, aby myslely, především sami na sebe. Nepodporuje v nich touhu po kamarádství, vzájemné spolupráci a soucit. Učitelé se záměrně snaží jakýkoliv náznak solidárnosti vymýtit. Žáci jsou vychováni k udavačství a sobectví. V takovém světle je možné vidět celou společnost, kterou prostupuje dvojitá morálka. Křesťanství, láska k bližnímu a desatero prohlašované za pilíře společnosti jsou používány pouze jako „maska“¹¹⁷ (Clante/ Frederiksen, s. 24) zakrývající touhu po úspěchu a z ní vyplývající boj všech proti všem. Pro potřeby moderní společnosti jsou žáci vychováni k sobeckému individualismu, což symbolicky znázorňuje hodina tělocviku:

„Gymnastiklæreren, hr. Ejby, har sin særlige julespøg. Han tegner en stor cirkel med kridt på gymnastiksalens gulv. Og så skal alle drengene gå ind i cirklen og prøve på at smide hinanden ud. Den, der så bliver alene tilbage, har vundet.” (Scherfig, s. 99)

„Pan Ejby, učitel tělocviku, má svůj zvláštní druh vánoční zábavy. Na podlaze tělocvičny nakreslí křídou velký kruh a žáci musí všichni do kruhu a zkoušejí jeden druhého vystrčit. Kdo zůstane v kruhu sám, vyhrává.“¹¹⁸

¹¹⁷ [maske]

¹¹⁸ Scherfig, 1979, s. 96

Na jedné straně kritizuje Scherfigův román obecně akceptovanou deformaci člověka společností a její mocenské a ideologické rozvrstvení, na straně druhé se ale jedná o velice konkrétní kritiku výchovy dětí a celého vzdělávacího systému. Nejtypičtějším příkladem zastaralých učebních metod jsou v tomto románu hodiny latiny profesora Blomma, kdy jsou žáci nuceni učit se nazpaměť velké množství slovíček a často i celých vět. Vražda profesora a jeho nahrazení novým učitelem se zcela odlišnými učebními metodami, symbolizuje změnu onoho starého zkornatělého vzdělávacího systému směrem k nové, moderní pedagogice.

„Og en ny lærer er blevet ansat i stedet for lektor Blomme. En yngre mand, som har en anden optræden, end man er vant til på den traditionsrige skole. Et menneske ude fra den store verden, hvor love og omgangsformer er anderledes end i skolens lille samfund. Han siger De til gymnasiasterne. Og han slår ikke disciplene i ansigtet. Han er et under og en sensation.“ (Scherfig, s. 150 – 151)

„A na místo profesora Blomma byl přijat nový učitel. Je to mladší člověk, který se chová docela jinak, než jak očekává škola bohatá na tradice. Je to člověk zvenčí, z velkého světa, kde vládou zcela jiné zákony a normy pro styk mezi lidmi než v malém společenství školy. Gymnazistům nový profesor vyká. A nebije žáky do obličeje. Působí na všechny jako div a senzace.“¹¹⁹

6.5.5 Kolektivní román coby angažované dílo

Kolektivní román zobrazuje vztahy uvnitř nějaké skupiny a zároveň i interakce této komunity ke svému okolí. Povahu těchto vazeb a jejich vývoj ovlivňuje mnoho faktorů. Spisovatelé tohoto specificky severského literárního žánru si všímají především formování skupiny pod vlivem určité ideologii. Všímají si, jaký vliv mají její myšlenky na jednotlivce a jak ovlivňují celkovou strukturu kolektivu. V této souvislosti je třeba zdůraznit, že kolektiv je často symbolem pro celou společnost a problémy mezi jednotlivými členy tak odrážejí nešvary určité doby. Jedná se tedy o společensko-kritická díla, která se vyjadřují k aktuálním tématům a více či méně i k soudobým ideologiím.

Výrazné politické zabarvení mají především Kirkův a Brannerův román. Zatímco prvně jmenované dílo oslavuje kolektivní přístup k životu a vyjadřuje velmi pozitivní vztah

¹¹⁹ Scherfig, 1979, s. 145 - 146

k marxistické ideologii, snaží se druhé dílo varovat před rozpínajícím se fašismem. I zbylé dva romány jsou ideologicky zabarvené. Autoři zde vyjadřují své přesvědčení především nepřímo pomocí symbolů, ironie, sarkasmu, apod.

Ideologické zabarvení díla je důležitým charakteristickým rysem kolektivního románu. Ole Ravn ho dokonce považoval za vůbec nejdůležitější znak a navrhoval proto označovat tato díla nikoliv jako kolektivní ale jako angažovaná (viz kapitola 2.). Spisovatelé třicátých let skutečně pocítovali silnou potřebu vyjadřovat své postoje právě prostřednictvím literatury. Důvodem byla zřejmě pohnutá doba, ve které žili, ale především silící vliv fašistické ideologie (viz následující kapitola).

7. Ideologické a socio-ekonomické pozadí

První světová válka představovala pro většinu evropských zemí zásadní zlom v historickém, ale i kulturním vývoji. Severské země sice zastávaly neutrální postoj, ale i tak byly Skandinávci stejně jako zbylí Evropané šokováni charakterem válčení. Vyšlo najevo, že „pod povrchem kulturní vyspělosti stále dřímají nevyzpytatelné iracionální, primitivní síly“ (Humpál/ Kadečková/ Parente–Čapková, s. 148). Není proto divu, že právě ve dvacátých a třicátých letech bylo v Evropě objeveno a hojně překládáno dílo Sigmunda Freuda. (V roce 1920 přeložil Otto Gelsted např. Freudovo *Nevědomí* do dánštiny.)

Počátek dvacátého století již charakterizovala pokročilá industrializace a převážně tovární výroba. Jedinec tvořil pouhý článek výrobního řetězce, aniž by znal jeho začátek či konec. „Rychlost a objem hospodářského rozvoje, který trval zhruba od sedmdesátých let devatenáctého století, neměly do té doby v dějinách lidstva obdoby. Velké části evropské populace – především však vyšším a středním vrstvám – tento rozvoj umožnil relativně bezstarostný a spokojený život“ (Humpál/ Kadečková/ Parente–Čapková, s. 146). Třicátá léta však s sebou přinesla ekonomickou krizi a velkou nezaměstnanost, které se na severu Evropy nejvíce projevíly v Dánsku. V zimě 1932-1933 vykazovaly statistiky „přes 43% nezaměstnaných pracujících organizovaných v odborech“¹²⁰ (Mawby, s. 150). Právě nižší společenské třídy pocítovaly důsledky hospodářské krize nejvíce. Z chudých se stávali ještě chudší, avšak bohatí zůstávali bohatými. Tohoto rozporu si všímali umělci a v jejich dílech se stále častěji objevoval pocit, že „je třeba něco udělat“¹²¹ (Mawby, s. 151). Mnoho spisovatelů tak ve třicátých letech hledalo východisko v marxistické ideologii, která pohlíží na člověka jako na sociální bytost, jež je utvářena především na základě materiálních vztahů. Cílem je vytvoření beztřídní společnosti. I u spisovatelů, kteří nebyli přívrženci marxismu, se projevuje zřetelný příklon doleva (Branner), jehož příčinou je především sílící vliv sympatizantů s extrémně pravicovými (nacionalistickými) názory. Autoři tuší nebezpečí, které hrozí v souvislosti s rozpínajícím se fašismem. Tyto obavy se stávají součástí jejich děl. Na souvislost mezi kolektivními romány a nacistickou ideologií upozorňuje ve své studii Janet Mawbyová (Mawby, s. 152 – 154).

¹²⁰ [over 43% of organised labour unemployed]

¹²¹ [something must be done]

Ve dvacátých letech se v Dánsku objevuje umělecký směr, který bývá označován jako „kulturní radikalismus“¹²² (Klysner, s. 146). Vedoucími osobnostmi a ideology byli Otto Gelsted, který od roku 1924–25 vydával vlastní časopis *Sirius*, a Poul Henningsen, který založil časopis *Kritisk Revy*, kolem kterého se později shromáždili právě přívrženci kulturního radikalismu. Časopis se původně věnoval hlavně architektuře, která měla být „demokratická a beztřídní“¹²³ (Klysner, s. 146). Do literární oblasti převedl tyto požadavky Hans Kirk. Jedinec měl být osvobozen od konvencí a bojovat proti konservatismu ve všech podobách. Uvnitř tohoto spojení „radikálního humanismu a individualismu“¹²⁴ (Dansk litteraturhistorie, s. 266) se vytvořili dva základní směry: marxistický a psychoanalytický.

Klysner se ve své odborné studii o dánském kolektivním románu zabývá také otázkou individualismu na počátku dvacátého století a jeho vývojem. Po první světové válce došlo k rozpadu všech dosavadních hodnot. Principy a zásady evropské civilizace se změnily v prázdné mýty. Stejně tak začala dánská mládež pociťovat, že myšlenky individualismu (v nichž byla vychována), nejsou absolutně platné a snažila se hledat a vytvářet nové postoje k životu. Na druhé straně si však uvědomovala svou zakotvenost v individualistickém přístupu k životu. Tato ambivalence přispěla ve dvacátých letech ke vzniku anti-individualismu, který se až postupně přetvářel v kolektivismus. Tento vývoj urychlily i myšlenky kulturního radikalismu a jejich požadavek beztřídního umění. Kirkův román *Rybáři* z roku 1928 již představoval dílo napsané v kolektivním duchu.

V roce 1933 podepsali sociální demokraté (Socialdemokratiet) a radikální liberálové (Det Radikale Venstre) s tichou podporou liberální strany Venstre tzv. „Kanslergadesforliget“ (Lipšaj, s. 8). Tato dohoda reagovala na současnou hospodářskou krizi devalvací měny a několika sociálními reformami. Zároveň byl také vybudován i nový systém sociálního zabezpečení. „V roce 1933 tak v mnohém byly položeny základní kameny poválečného dánského sociálního státu (welfare state)“ (Lipšaj, s. 8). Tato státní politika byla specificky severským řešením ekonomických problémů meziválečného období. Sociální demokraté zavedli politiku aktivního zasahování do ekonomiky ve prospěch vytváření sociálně soudržné společnosti. Všichni občané bez rozdílů společenského statutu a příslušnosti ke společenské třídě měli požívat sociální služby v nejlepší dostupné kvalitě.

¹²² [kulturradikalismen]

¹²³ [demokratisk og klasseløs]

¹²⁴ [den radikale humanisme og individualisme]

Smlouva však znamenala návrat ke konservatismu a přechod *kulturních radikálů* do defenzívy. Sociální reformy z ledna 1933, devalvace měny a Hitlerovo uchopení moci v Německu přispěly ke vzniku k anti-kolektivismu, který byl postupně nahrazen individualismem. Názorové změny v dánské společnosti znázorňuje toto Klysnerovo schéma:

individualismus → anti-individualismus → kolektivismus → anti-kolektivismus → individualismus
→1914/18 →1928 1928→1933/35 →1940 od roku 1940¹²⁵

(Klysner, s. 148)

Sociálním změnám odpovídá i vývoj v literární oblasti. Zatímco v prvním období (cca. 1928-1933) převládá především „kolektivní kolektivní román“, dominuje v pozdějším období (cca. 1933 – 1944) „antikolektivní kolektivní román“.

¹²⁵ [individualisme → anti-individualisme → kolektivismus → anti-kollektivismus → individualisme
→1914/18 →1928 1928→1933/35 →1940 1940ff

8. Závěr

Kolektivní román je odrazem určité doby a společenských poměrů a je proto logické, že se vztahuje k určitému časovému úseku (třicátá léta dvacátého století) a přesně vymezené lokalitě (Skandinávie). Příklon k myšlenkám kolektivismu ve skandinávské oblasti byl reakcí na porážku individuálního liberalismu po první světové válce. S postupujícím technologickým pokrokem docházelo k mechanizaci a automatizaci výroby a ačkoliv byl jedinec pouhým článkem řetězce, nemohl bez něj celek fungovat. Moderní doba se zakládala na spolupráci a kolektivním přístupu. Pozorování individua v jeho sociální závislosti podnítilo některé spisovatele k vytvoření nového literárního žánru. Podobně jako v naturalistických románech konce devatenáctého století se centrem těchto děl stal jedinec, nikoliv však jako konstrukt rasy prostředí a doby (jak ho definoval francouzský sociolog, vědec a filozof Hyppolit Taine v devatenáctém století), ale jako člověk, jež je nedílnou součástí skupiny/ společnosti. Spisovatelé těchto románů „cítily individuálně, ale chápali kolektivně“¹²⁶ (Hyltoft Petersen, s. 8).

Hlavní postavu díla tvořila skupina. Autoři znázorňovali vztahy uvnitř tohoto uskupení, což předpokládalo existenci interakcí mezi všemi členy kolektivu. Skupina proto musela být omezena nejen časově a geograficky, ale i počtem svých členů. Tyto postavy spojuje minimálně jeden výrazný jednotící prvek (cíl, činnost, ideologie, apod.), který zaručuje jejich každodenní kontakt. Na jeho základě vznikají společné zážitky, které mezi členy kolektivu vytváří natolik pevné pouto, že i po rozpadu tohoto uskupení, je kdykoliv v budoucnu možné (za předpokladu obnovení jednotícího prvku) opětovné sjednocení kolektivu (H. Scherfig: *Promeškané jaro*).

Tento žánr byl oblíbenou formou marxisticky orientovaných spisovatelů (Hans Kirk, Hans Scherfig, atd.). Na příkladu kolektivu a jeho uspořádání se tyto autoři snažili dokázat platnost ideálů marxistické ideologie. V hospodářsky nejisté době třicátých let byly myšlenky o beztřídní společnosti a společném vlastnictví výrobních prostředků, které by přispěly k vytvoření lepších životních podmínek, velmi lákavou představou. Někteří autoři považovali marxismus za možné řešení soudobých problémů a toto přesvědčení vyjadřovali prostřednictvím literatury.

¹²⁶ [føle individuelt men forstår kollektivt]

Na druhé straně není ale podle mého názoru možné slučovat tato díla s romány socialistického realismu, který byl v padesátých letech v Československu prohlášen za hlavní směr socialistické kultury. Podle Kláry Bílkové-Mikuláškové, která se v roce 1999 ve své diplomové práci zabývala problematikou českého socialistického realismu, bylo hlavním cílem těchto románů „zapojit ideologii vládnoucí třídy do díla tak, aby jasně ukazovalo výlučnou správnost této nastoupené cesty, a přitom zachovat realističnost podání“ (Bílková-Mikulášková, s 10). Obsah i struktura celého díla tak vždy odpovídaly duchu marxisticko-leninské filosofie, což mělo za následek výraznou schematičnost dějové linie. Takovéto rysy najdeme pouze u Kirkova druhého kolektivního románu *Nádeníci*.

Termín socialistický realismus v souvislosti s kolektivními romány odmítá i dánský spisovatel a filosof Ole Hyltoft Petersen ve své studii *Den kollektive roman*. Podle něho se jedná o „sovětskou směsici ekonomie, politiky a umění, která je jako obecné označení žánru nepoužitelná“¹²⁷ (Hyltoft Petersen, s. 7). Za nepřesný považuje i pojem *sociální realismus*. Z jeho pohledu se jedná o pleonasmus, neboť „každá realistická literatura je v tom či onom ohledu sociální“¹²⁸ (Hyltoft Petersen, s. 7). Podobně jako sociálně-realistická díla tematizovaly i kolektivní romány soudobou společnost a její problémy, nejednalo se však o specifický rys, který by je odlišoval od jiných děl této doby. Hyltoft Petersen proto navrhuje označovat tyto romány výhradně jako *kolektivní*, čímž jsou zdůrazněny hlavní charakteristické rysy této literatury.

Výrazně sociální citění dánských autorů třicátých let nepochybně souviselo s neutěšenou hospodářskou situací a následnými sociálními reformami. Především kolektivní romány, které vznikly do roku 1933, tematizovaly klady i zápory tohoto nového sociálního uspořádání. Jelikož jeho základem bylo myšlení v rámci celé společnosti (kolektivu), stala se skupina centrem literárních děl, která dosáhla svého vrcholu právě v meziválečném období, a pro něž se později vžilo označení *kolektivní romány*.

Po roce 1933 vychází stále více kolektivních románů, které se od marxistické ideologie distancují (H. C. Banner: *Hračky*). Nástupem Adolfa Hitlera k moci (leden 1933) začínají někteří spisovatelé tušit nebezpečí fašistické ideologie a prostřednictvím kolektivních románů před ním varují. Mawbyová ve svém článku upozornila, že v některých kolektivních

¹²⁷ [en sovjetisk legering af økonomi, politik og kunst, ubrugelig som almen genrebetegnelse]

¹²⁸ [al realistisk litteratur er i en eller anden forstand social]

románech objevila postavy, „které se nebrání obdivu k nacismu“¹²⁹ (Mawby, s. 153). Tak jako Feddersen z Brannerova románu *Hračky*, který sám sebe stylizuje do podoby diktátora. Kolektiv je v těchto románech představen jako uměle vytvořená a několika jedinci pro svůj vlastní úspěch udržovaná skupina, která je ale již počátku odsouzena k zániku. Znázorněn je tedy jakýsi antikolektiv.

Fašistická ideologie slibovala v krizovém meziválečném období prosperitu a vyšší zaměstnanost. Na tomto základě si získávala i mnoho nových přívrženců. Hlavním problémem ale nebyli tito sympatizanti nacismu, nýbrž skutečnost, že se nejednalo pouze o „hrozbu zvenčí, ale také, a mnohem zálučněji, o sílu, která se začínala rozpínat i uvnitř jejich vlastní společnosti“¹³⁰ (Mawby, s. 153).

Řada intelektuálů a spisovatelů si byla vědoma tohoto nebezpečí a snažila se před ním varovat právě prostřednictvím kolektivních románů, které „zachycovaly atmosféru doby, obrat v názorech a chování lidí, ale také celý mechanismus moci a manipulace“¹³¹ (Mawby, s. 154). Autorka článku tak zpochybnila, že by kolektivní romány byly výhradně marxisticky orientovanou literaturou.

V této souvislosti bych ráda zdůraznila, že kolektivní romány skutečně nejsou výhradní oslavou marxistické ideologie a jejích myšlenek, staly se však oblíbenou literární formou některých marxisticky orientovaných spisovatelů. Autory kolektivních románů byli ale i osobnosti, které tuto levicovou ideologii nijak neobdivovali (např. Hansen nebo Branner). Mawbyová svou studií poukázala na jeden velmi důležitý charakteristický rys kolektivních románů. Jedná se totiž o společensko-kritická díla, která se vyjadřují k aktuálním tématům doby a více či méně i k soudobým ideologiím. Výstižnější by proto bylo jejich označení coby angažované literatury (na místo marxistické).

Specifická je i forma tohoto románového žánru. Lineárně se rozvíjející dějová linie je nahrazena několika zdánlivě spolu nesouvisejícími příběhy, jejichž vzájemnou závislost autor během děje odkrývá, aby tak v závěru vznikl plastický obraz daného společenství. Dějové linie nejsou nijak hierarchizovány a jednotlivé scény se střídají rychle za sebou, což znázorňuje dynamiku společnosti.

¹²⁹ [who are open in their admiration of Nazism]

¹³⁰ [a threat from outside, but also, and much more insidiously, an emerging force within their own society]

¹³¹ [capturing the atmosphere of an age, a general shift of opinion and behaviour, and the machinery of power and manipulation]

Všechny kolektivní romány se tím či oním způsobem vyjadřují k myšlenkám kolektivismu, odlišný je ale postoj autorů k jejich úspěšné realizaci v soudobé společnosti. Zatímco Kirkovy romány *Rybáři* nebo *Nádeníci* vidí v kolektivním přístupu k životu východisko z krize třicátých let, považují zbylá analyzovaná díla myšlenku kolektivismu za nerealizovatelnou. Romány lze proto rozdělit do dvou základních podskupin: „kolektivní kolektivní romány a antikolektivní kolektivní romány“¹³² (Klysner, s. 19).

Kolektivní román je samostatným literárním žánrem a není proto nutné ho slučovat s jinými typy románu, jak to své studii činí literární kritička Janet Mawbyová, která pod pojmem *kolektivní román* rozumí i díla *komplexní*. Mezi oběma skupinami jsou dva výrazné rozdíly. Zatímco primárním cílem komplexního románu je postihnout ducha doby, stojí v popředí kolektivního díla člověk jako sociální jedinec a tudíž vztahy ve společnosti a nikoliv její celková nálada. Druhým rozdílným znakem je, že hlavní postavou komplexního románu není organizovaná skupina, ale náhodné seskupení několika jednotlivců. V této souvislosti je ale nutné upozornit, že existují literární díla, která jsou hraničním typem mezi těmito žánry (př. W. Heinesen: *Větrný rozbřesk*). Finn Klysner je označuje jako „sekundární kolektivní romány“¹³³ (Klysner, s. 19) a považuje je za komplexní romány se znaky kolektivních děl. Vydělení těchto marginálních případů přispěje k přesnějšímu vymezení tohoto typu děl.

Kolektivní román si jako samostatný literární žánr zaslouží vlastní definici. V závěru této diplomové práce si proto dovoluji navrhnout její možné znění.

¹³² [den kollektive kollektivroman og den antiklektive kollektivroman]

¹³³ [den sekundære kollektivroman]

Kolektivní román je skandinávský literární žánr, který se hojně vyskytoval především ve třicátých letech dvacátého století. Hlavní postavou je skupina s minimálně jedním výrazným jednotícím prvkem, který zaručuje každodenní kontakt jednotlivých členů kolektivu a vytváří pevně semknuté společenství, jež je geograficky a časově jednoznačně vymezeno vůči svému okolí. Velikost uskupení není zpravidla větší než několik desítek osob. Autoři kolektivních románů zobrazují člověka jako sociální bytost a hlavním tématem se tak stává soudobá společnost a její problémy. Všechny kolektivní romány se tím či oním způsobem vyjadřují k myšlenkám kolektivismu a jeho možné realizaci v soudobé společnosti. Podle toho, zda spisovatelé zaujímají pozitivní nebo negativní postoj ke kolektivnímu způsobu života, rozlišujeme dva základní typy: kolektivní kolektivní román a antikolektivní kolektivní román. Typickými zástupci prvně jmenovaného typu jsou Kirkovy romány *Rybáři* nebo *Nádeníci*. Do druhé skupiny řadíme např. tato díla: Martin A. Hansen: *Ted' to vzdává*, Hans Scherfig: *Promeškané jaro*, H. C. Branner: *Hračky*.

9. Resumé

Betegnelsen *kollektivroman* eller *den kollektive roman* benyttes i de fleste fremstillinger af nordisk litteraturhistorie til at karakterisere en bestemt samling af romaner, der havde deres blomstringsperiode i 1930'erne. Ønsker man en nærmere forklaring af begrebet, vil man som oftest blive skuffet, fordi der kun findes en kort definition eller en vag beskrivelse af begrebet i de fleste nordiske litteraturhistorier. *Den kollektive roman* er dog en selvstændig genre, som har sine egne form- og indholdsmæssige karaktertræk, og det er disse som er emnet for mit speciale.

Den kollektive fortællerform er en stil skabt af et livssyn og er derfor knyttet til et bestemt område (Skandinavien) og en bestemt periode (1930'erne). Skandinaviske forfattere begyndte i mellemkrigstiden at koncentrere sig om individet i dets sociale afhængighed. De mistede ikke interessen for det enkelte menneske, men bestræbte sig på at „føle individuelt men forstå kollektivt”¹³⁴.

Hovedpersonen i den kollektive roman er en gruppe, som består af et afgrænset antal personer, der er knyttet til et bestemt område og tidsrum. Inden for kollektivromanens rammer søger forfatteren at henvide interaktioner mellem medlemmer af gruppen og deres udvikling under påvirkning af en bestemt ideologi. Denne genre er altså en engageret litteratur, som har fået og stadig får mange litteraturkritikere og almindelige læsere til at betegne dem som marxistiske værker. Årsagen kan være, at den berømteste kollektivroman er skrevet af en marxistisk orienteret forfatter (Hans Kirk). Men genren er ikke forbeholdt marxistiske tilhængere. Man kan finde mange forfattere (H. C. Branner, M. A. Hansen), som har valgt den kollektive fortælleform til at udtrykke sine ideer uden at være socialistisk tænkende mennesker.

Kollektivromanerne viser „Modsætninger og Samspil inden for sociale Grupper og Samfund”¹³⁵ og tilhører derfor socialkritisk litteratur. Denne nye genre opstod i sammenhæng med den politiske og historiske udvikling i Danmark (Skandinavien). Første verdenskrig gav den individualistiske tankegang et grundskud. De gode, gamle dage var uigenkaldeligt forbi,

¹³⁴ Hyltoft Petersen, s. 8

¹³⁵ Klysner, s. 139

og man begyndte at søge efter nye holdepunkter. Kollektivismetanken skulle være en løsning på tidens usikkerhed.

De allerførste kollektivromaner (kollektive kollektivromaner) illustrerede individualismens nederlag og kollektivismens sejr. Men ved Hitlers magtovertagelse i 1933 viste sig, at tanken kan misbruges af et individ til undertrykkelse af andre mennesker. Mange forfattere anede faren, som fascistisk ideologi i sig selv indeholder og prøvede at gøre opmærksom på den ved hjælp af deres værker. Kollektivet blev fremstillet som en kunstigt opbygget enhed, der kan hjælpe individer til at gennemføre deres umoralske idealer. Samarbejde og sammenhold var blot tomme begreber, og grupper, som var grundlagt på dem, skulle destrueres. Kollektivet blev altså fremstillet som et „antikollektiv” (den antikollektive kollektivroman).

Begge kollektivromantyper beskæftiger sig med kollektivismetanken, forskellige er dog deres synsvinkel og vurdering, som afspejler den politiske udvikling og udbredelse af ideologier i Danmark, som i bestemte perioder havde indflydelse på menneskets holdning og meninger.

10. Seznam literatury

10.1 Primární literatura

BRANNER, Hans Christian: *Legetøj*. Kodaň: Gyldendals Tranebøger, 1976.

HANSEN, Martin A.: *Nu opgiver han*. Kodaň: Gyldendal, 1954.

KIRK, Hans: *Fiskerne*. Kodaň: Gyldendals Tranebøger, 1962.

KIRK, Hans: *Rybáři*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965.

SCHERFIG, Hans: *Det forsømte forår*. Kodaň: Gyldendal forlag, 1970.

SCHERFIG, Hans: *Promeškané jaro*. Praha: Práce, 1979.

10.2 Sekundární literatura

ANDERSEN, Per Thomas: *Norsk litteraturhistorie*. Oslo, Universitetsforlaget, 2001.

BÍLKOVÁ-MIKULÁŠKOVÁ, Klára: *Cestou otevřenou- Český ideologický román socialistického realismu (1950–1955)*. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze, 1999.

BREDSORFF, Elias: „Marx og Freud i Hans Kirks roman *Fiskerne*“, In: *Ideas and Ideologies in Scandinavian Literature since the First World War*“, Reykjavík: Institute of Literary Research, 1975, s. 241 – 261.

DANSK LITTERATURHISTORIE: Sv. 7, Kodaň: Gyldendal forlag, 1990.

ENCYKLOPEDIÉ LITERÁRNÍCH ŽÁNŮ: Praha/ Litomyšl: Paseka, 2004.

GADS DANSKE FORFATTERLEKSIKON, Kodaň: Gads forlag, 1999.

GEIST, Bohumil: *Sociologický slovník*. Praha: Victoria Publishing, 1992.

HILLEBRAND, Bruno: *Theorie des Romans*. Stuttgart/ Výmarn: Verlag J. B. Metzler, 1993.

HUMPÁL, Martin/ KADEČKOVÁ, Helena/ PARENTE-ČAPKOVÁ, Viola: *Moderní skandinávské literatury 1870-2000*. Praha: Karolinum, 2006.

HYLTOFT PETERSEN, Ole: „Den kollektive roman“, In: *Tilbageblik på 30'erne*. Sv. 2. Kodaň: Dansk forlag, 1997, s. 7- 28.

KLYSNER, Finn: *Den danske kollektivroman 1928 – 1944*. Kodaň: Vintens forlag, 1976.

LEHRMANN, Ulrik: „Da 1800-tallet gik på hæld“, In: *Læsninger i dansk litteratur 1900 – 1940*. Sv. 3. Gylling: Odense Universitetsforlag, 2001, s. 164 – 181.

LIPŠAJ, Marek: *Dánsko v období druhé světové války*. Bakalářská práce. Masarykova univerzita v Brně, 2006.

LITTERATURHÅNDBOGEN 1: Kodaň: Gyldendal forlag, 2001.

LUKÁCS, Georg: *Die Theorie des Romans*. Darmstadt: Luchterhand, 1963.

MAWBY, Janet: „The Collective Novel and the Rise of Fascism in the 1930`s“, In: *Ideas and Ideologies in Scandinavian Literature since the First World War*“, Reykjavík: Institute of Literary Research, 1975, s. 143 - 161.

MAYER, Dieter: *Texte zur Romantheorie*. Frankfurt nad Moh./ Berlín/ Mnichov: Verlag Moritz Diesterweg, 1980.

SLOVNÍK SEVERSKÝCH SPISOVATELŮ: Praha: Libri, 1998.

VLAŠÍN, Štěpán: *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984.

10.3 Internetové zdroje

BØYE, Solveig: *Grundtvigs menneskesyn*. 1988.
<http://grundtvigsiden.homepage.dk/artikler/msksyn.htm>

ORDBOG OVER DET DANSKE SPROG

Hans Kirk: Om den sociale ønskedrøm. *Kritisk Revy*, 1927, hefte 3, s. 27]
<http://www2.kb.dk/ktss/kritisk/kr273/27327m.htm>

Hans Kirk: Kan Danmark afkristnes?. *Kritisk Revy*, 1928, hefte 3, s. 47 - 50
<http://www2.kb.dk/ktss/kritisk/kr283/28347.htm>