

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav germánských studií

Bakalářská práce

Laura Kordová

Literární směry v díle Johannese

Linnankoskiho

Analýza románu Píseň o červeném květu

Literary Movements in Work by Johannes Linnankoski

An analysis of the Novel The Song of the Blood-Red Flower

Poděkování

Za vedení této práce bych ráda poděkovala panu doktoru Michalu Kovářovi. Děkuji mu za trpělivost, cenné rady a připomínky, které práci udávaly správný směr. Dále děkuji i paní doktorce Lence Fárové za poznatky získané v rámci bakalářského semináře a za její podporu. V neposlední řadě patří velký dík také panu doktoru Janu Dlaskovi, jehož inspirativní přednášky mě motivovaly k volbě tématu této práce.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 10. 7. 2024

.....
Laura Kordová

Abstrakt

Tato bakalářská práce se zabývá finským pojetím literárních směrů *fin-de-siècle*. Hlavním cílem je identifikovat charakteristické rysy těchto směrů v díle spisovatele Johanne Linnankoskiho. Analyzovaným dílem je román *Laulu tulipunaisesta kukasta* (*Píseň o červeném květu*, 1905), který sleduje osud Olaviho, finského Dona Juana, během jeho putování finským venkovem a zabývá se tématem vnitřního boje jedince mezi svobodnou láskou a společenskými morálními normami. Teoretická část práce začíná stručným představením autora a jeho tvorby. Následně jsou definovány základní charakteristiky jednotlivých literárních směrů *fin-de-siècle*. Práce dále poskytuje literárně-historický kontext, který zahrnuje vývoj finské literární scény od 80. let 19. století do přelomu 19. a 20. století, evropský vliv na finskou literaturu a popis toho, jakým způsobem si finští spisovatelé evropské literární trendy adaptovali. Ústřední částí této práce je analýza románu *Laulu tulipunaisesta kukasta*, ve které jsou na vybraných ukázkách identifikovány charakteristické rysy literárních směrů vymezených v teoretické části. Analýza také poskytuje komparativní pohled, kde jsou tyto rysy zasazeny do kontextu s díly dalších finských autorů.

Klíčová slova: Johannes Linnankoski, finská literatura, Píseň o červeném květu, národní novoromantismus, symbolismus, dekadence, karelianismus, fin-de-siècle

Abstract

This bachelor thesis focuses on the Finnish interpretation of the *fin-de-siècle* literary movements. The main objective is to identify the characteristic features of these movements in the works of the author Johannes Linnankoski. The analysed work is the novel *Laulu tulipunaisesta kukasta* (*The Song of the Blood-Red Flower*, 1905), which follows the fate of Olavi, the Finnish Don Juan, during his journey through the Finnish countryside, and deals with the theme of the individual's internal struggle between free love and social moral norms. The theoretical part of the thesis begins with a brief introduction of the author and his works. Subsequently, the basic characteristics of the individual *fin-de-siècle* literary movements are defined. The thesis further provides a literary-historical context, covering the development of the Finnish literary scene from the 1880s to the turn of the 19th and 20th centuries, the European influence on Finnish literature, and a description of how Finnish writers adapted European literary trends. The central part of this thesis is the analysis of the novel *Laulu tulipunaisesta kukasta*, in which the characteristic features of the literary movements defined in the theoretical part are identified in selected examples. The analysis also provides a comparative perspective, contextualizing these features with the works of other Finnish authors.

Keywords: Johannes Linnankoski, Finnish Literature, The Song of the Blood-Red Flower, National Neo-Romanticism, Symbolism, Decadence, Karelianism, fin-de-siècle

Yhteenveto

Tämä kandidaatin tutkielma keskittyy suomalaiseen tulkintaan fin-de-siècle-kirjallisuusliikkeestä. Pää tavoitteena on tunnistaa näiden liikkeiden tunnusomaisia piirteitä kirjailija Johannes Linnankosken teoksissa. Analysoitava teos on romaani *Laulu tulipunaisesta kukasta* (1905), jossa seurataan Olavin, suomalaisen Don Juanin, kohtaloa, kun hän matkustaa Suomen maaseudulla, ja käsitellään yksilön sisäistä kamppailua vapaan rakkauden ja yhteiskunnallisten moraalinormien välillä. Tutkielman teoriaosuus alkaa kirjailijan ja hänen teostensa lyhyellä esittelyllä. Sen jälkeen määritellään yksittäisten fin-de-siècle-kirjallisuuden suuntausten peruspiirteet. Lisäksi tutkielmassa luodaan kirjallisuushistoriallinen konteksti, joka kattaa suomalaisen kirjallisuuden kehityksen 1880-luvulta 1800- ja 1900-lukujen vaihteeseen, eurooppalaisen vaikutuksen suomalaiseen kirjallisuuteen sekä kuvauksen siitä, miten suomalaiset kirjailijat mukautuivat eurooppalaisiin kirjallisuussuuntauksiin. Tutkielman keskeinen osa on romaanin *Laulun tulipunaisesta kukasta* analyysi, jossa tarkastellaan teoriaosuudessa määriteltyjen kirjallisuussuuntausten ominaispiirteitä valitujen esimerkkien kautta. Analyysi tarjoaa myös vertailevan näkökulman, jossa näitä piirteitä kontekstualisoidaan muiden suomalaisten kirjailijoiden teosten kanssa.

Asiasanat: Johannes Linnankoski, suomalainen kirjallisuus, Laulu tulipunaisesta kukasta, kansallinen uusromantiikka, symbolismi, dekadenssi, karelianismi, fin-de-siècle

Obsah

Úvod.....	8
1 Johannes Linnankoski (1869–1913) – představení autora a jeho tvorby....	10
2 Literární vývoj kolem přelomu 19. a 20. století	12
2.1 Evropské směry na přelomu století – Fin-de-siècle.....	12
2.2 Vliv skandinávské literatury na finskou	16
2.3 Proměna finské literární scény.....	20
2.3.1 Karelianismus	20
2.3.2 Národní novoromantismus.....	20
3 Analýza <i>Laulu tulipunaisesta kukasta</i> (Píseň o červeném květu, 1905)....	23
3.1 Formální aspekty díla.....	24
3.1.1 Kompozice	24
3.1.2 Vyprávěcí technika	25
3.1.3 Hlavní témata.....	27
3.1.4 Děj.....	28
3.1.5 Charakteristika postav.....	28
3.1.5.1 Olavi.....	28
3.1.5.2 Kyllikki	28
3.1.5.3 Další ženské postavy.....	29
3.2 Prvky literárních směrů v díle.....	30
3.2.1 Impresionismus v díle.....	30
3.2.2 Secese v díle.....	36
3.2.3 Symbolismus v díle.....	37
3.2.3.1 Přírodní symbolika.....	37
3.2.3.2 Kalevalská tematika	45
3.2.3.3 Biblické motivy.....	49
3.2.3.4 Další symbolika	51
3.2.4 Dekadence v díle.....	51
3.2.4.1 Město jako symbol úpadku	51
3.2.4.2 Dekadentní vyobrazení žen.....	52
3.2.4.3 Stylizace Olaviho do postavy Dona Juana.....	55
3.2.4.4 Nietzscheho nadčlověk vs. křesťanská pokora Tolstého	61
Závěr.....	70
Zdroje.....	74

Úvod

Přelom 19. a 20. století byl pro Finsko mimořádně plodným obdobím nejen v literatuře, ale i v dalších uměleckých a kulturních kruzích. To mu získalo přívlastek *zlatý věk finského umění*. Finská literatura té doby, známá pod termínem národní novoromantismus, čerpala inspiraci z evropských literárních směrů, jako jsou symbolismus, dekadence, impresionismus a secese, a spojovala je s finskými národními a kalevskými motivy, čímž formovala unikátní literární a kulturní identitu Finska.

Jedním z významných představitelů tohoto období byl Johannes Linnankoski. K mému údivu není Linnankoski v povědomí mladé finské generace příliš přítomen – alespoň podle mé osobní zkušenosti z Finska. Tato zkušenost mě přiměla zamyslet se nad tím, proč je dnes Linnankoski tak opomíjen, přestože jeho díla považuji za kvalitní. Možná se dnešní generaci Linnankoskiho tvorba na první pohled může zdát příliš idylická nebo zastaralá, a nedokáže ji tak ocenit. Když se řekne národní novoromantismus, většina si spíše vybaví jména známějších autorů, jako je Eino Leino či L. Onerva. Tito představitelé mladší generace novoromantických autorů výtečně splňují kritéria národního novoromantismu – Leino spojuje finské, kalevské motivy se zahraničními trendy, zatímco Onerva se orientuje zejména na evropský symbolismus, dekadenci a s nimi spojené nietscheánství a individualistickou oslavu života.

Linnankoski byl často přehlížen i literárními badateli. Například Annamari Sarajas ve svém komplexním pojednání o finské novoromantické literatuře *Elämän meri* (1961) Linnankoskiho vůbec nezmiňuje. Román *Laulu tulipunaisesta kukasta* je však mimo idylické vyobrazení venkovského života v duchu *kansankuvaus* i výsledkem bohaté inspirace evropskými trendy. Můžeme v něm spatřit například finské ztvárnění Dona Juana, vliv nietscheánství a kult individualismu, tolstojovské myšlenky, inspiraci Freudovou psychoanalýzou, propracovanou symboliku a mnohem více.

Cílem této práce je identifikovat a analyzovat tyto prvky pomocí deduktivní metody, kdy rysy popsané v teoretické části budou hledány na konkrétních ukázkách z románu. Komparativní metodou pak budou některé z rysů analyzovány a srovnávány s díly dalších finských autorů, zejména L. Onervy a Voltera Kilpiho a také s Linnankoskiho novelou *Taistelu Heikkilän talosta*. Práce si klade za cíl ukázat, že *Laulu tulipunaisesta kukasta* není pouze příběhem lásky a etického znovuzrození jedince, ale také komplexním literárním dílem, které reflektuje řadu literárních vlivů své doby. Svou analýzou bych tedy ráda poskytla hlubší pohled na Linnankoskiho přínos finské literární scéně a jeho místo v kontextu národního novoromantismu.

1 Johannes Linnankoski (1869–1913) – představení autora a jeho tvorby

Johannes Linnankoski (vl. jm. Vihtori Peltonen), finský prozaik, se narodil roku 1869 v Askole. Linnankoski byl všestrannou osobností s obrovským zápalem pro práci. Působil nejen jako spisovatel, ale též jako novinář a osvěťář, který se snažil povznést kulturní život obyvatel finského venkova na vyšší úroveň. Mimo to se také angažoval v politické sféře, byl vlivným členem mladofinů (Rajala, s. 1987, s. 20; Khýrová, 2013, s. 24) a aktivně bojoval za finskou nezávislost na Rusku; jeho díla se podílela na formování finského národního povědomí na počátku 20. století (Britannica, 2022, Johannes Linnankoski). Pod svým vlastním jménem Peltonen psal pamflety s osvětovou a výchovnou tematikou, pod pseudonymem Linnankoski pak publikoval prozaická díla (Parente-Čapková, 2013, s. 393–394). Ať už šlo o práci novináře, spisovatele či o jeho společenského a politického angažmá, byl Linnankoski vždy velice cílevědomý a vytrvalý. Kupříkladu těsně předtím, než se pustil do své prozaické tvorby, si vzal za cíl nastudovat všechny největší evropské spisovatele, celou Bibli, západní filozofie, dějiny literatury, náboženství a umění. Četl velmi rychlým tempem a za dva a půl měsíce se mu tak podařilo přečíst neuvěřitelných čtyřicet tisíc stran (Rajala, 1987, s. 22). Kvůli své povaze se často přepracovával, a to se výrazně podepsalo na jeho zdraví. Ve svých 43 letech zemřel na anémii (Mikkonen, 2007).

Dnes je Linnankoski považován za finského klasika a jednoho z hlavních představitelů symbolistických a dekadentních tendencí ve finsky psané próze. Pro jeho prozaickou tvorbu je typický rozpor mezi okouzlením estetismem a úlohou buditele, kterou na sebe bral. Do jeho díla se promítá symbolismus, dekadence a novoromantismus (Parente-Čapková, 2013, s. 393–394). Zabýval se tématy jako jsou láska ke svobodě, venkovu a vlasti, poctivá práce, mužská zodpovědnost

a etické zásady, které často čerpal z Bible. Jeho romány mohou být chápány jako snaha o vyjádření finské identity a boje za nezávislost v době, kdy Finsko bylo stále součástí ruského impéria. V mládí Linnankoski pracoval jako vorař, a i to je v jeho tvorbě patrné (Liukkonen, 2008).

Na finské literární scéně ho proslavilo hned debutní drama *Ikuinen taistelu* (*Věčný boj*, 1903), dnes považované za jedno z nejnovoromantičtějších finských děl (Rajala, 1987, s. 28). Linnankoski získal díky tomuto dramatu uznání samotného Eina Leina, váženého básníka. Leino oceňoval Linnankoskiho „*básnickou schopnost a dramatický temperament*“ (Rajala, 1987, s. 31). Mezi jeho další nejslavnější díla patří *Laulu tulipunaisesta kukasta* (*Píseň o červeném květu*, 1905), novela *Taistelu Heikkilän talosta* (*Boj*, 1907) a román *Pakolaiset* (*Běženci*, 1908).

2 Literární vývoj kolem přelomu 19. a 20. století

2.1 Evropské směry na přelomu století – Fin-de-siècle

Pojem *fin-de-siècle* (č. konec století) je souhrnným označením pro umělecké směry období přelomu 19. a 20. století, tedy zejména symbolismus, dekadenci, impresionismus, naturalismus a secesi (Kimatraiová, 2006, s. 55). Obecně lze říci, že přelom století je charakterizován intenzivními společenskými, kulturními a uměleckými změnami. Druhá polovina 19. století je obdobím, kdy otázky demokracie, sociálního rozvrstvení a postavení rostoucí dělnické třídy a žen vyžadovaly řešení. V návaznosti na to bylo nutné přehodnotit i roli a postavení umění. Moderní společnost začala být vnímána jako upadající a směřující k destrukci, což se v literatuře začalo projevovat pocity únavy, zoufalství a bezvýchodnosti a pesimistickou náladou. To vedlo k umělecké reflexi těchto pocitů a k výraznému rozvoji uměleckých směrů, které se různými způsoby zabývaly temnějšími a introspektivními tématy, jako je otázka existence, lidského utrpení a morálky (Lyytikäinen, 1999, s. 137). „*Do popředí se také dostal krajní subjektivismus a kult individua*“ (Kimatraiová, 2006, s. 55).

Symbolismus (z řec. *symbolón* = znak) se jako literární směr začal uplatňovat v 2. polovině 19. století, „*jednak jako reakce na naturalistickou popisnost, jednak z kritiky impresionistické tvůrčí metody. Symbolismus odmítal pouhou smyslovou povrchnost a daleko intenzivněji bojoval o svobodu tvůrčí osobnosti*“ (Kimatraiová, 2006, s. 56). Autoři se snažili prostřednictvím symbolů jako smyslově konkrétních, názorných obrazů vyjádřit co nejlépe mnohovýznamovost, neurčitost a tajemnost smyslům skryté reality (Lederbuchová, 2002, s. 321). Zaměřili se na zachycení neviditelné a skryté skutečnosti, kterou považovali za podstatnější než tu viditelnou a hmatatelnou. Symboly tak fungovaly jako most

mezi „skutečným světem“ a „světem duše,“ odhalovaly tajemství ukryté v podstatě věcí a předávaly je vnímateli náznakovým způsobem (Parente-Čapková, 2013, s. 386; Kimatraiová, 2006, s. 56).

Symbolistní poetika je uplatňována zejména v básnictví či v próze lyrického charakteru. Typickým je hojné užití onomatopoeie a expresivita textů. Běžné bylo i spojení symbolismu s dalšími směry *fin-de-siècle*, konkrétně se secesi a dekadencí. Mezi secesní symboliku můžeme zařadit zejména přírodní, ornamentální symboly, jako je les, květiny, vlny, proudy, ptáci či jiná zvířata. Nejčastějšími dekadentními symboly jsou např. vodní hladiny, jezera, řeky, fatální ženy, smrákání, rozbřesk apod. (Lederbuchová, 2002, s. 321). Symbolismus a dekadence vycházely z obdobných principů. Hranice mezi těmito dvěma směry je velmi nejasná, což vede k tomu, že stejní autoři jsou někdy zařazováni mezi dekadenty a jindy mezi symbolisty (Vlašín, 1983, s. 315). Literární chápání obou těchto směrů čerpá především z děl francouzských básníků, jako byli Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine a Arthur Rimbaud (Lyytikäinen, 1999, s. 136). Někdy lze též hovořit o poetice dekadentního symbolismu, která svými prvky (např. dekorativností) ovlivňovala novoromantismus a secesi (Lederbuchová, 2002, s. 60).

Dekadence (z franc. *décadence* = úpadek) je umělecký proud přelomu 19. a 20. století, vyjadřující převládající nálady zklamání a únavy z konce století. Ústředním pocitem dekadentů bylo znechucení z nenapravitelné a upadající měšťanské společnosti bez možnosti její nápravy. Úpadek, který dekadenti se zálibou vyobrazovali, se netýkal moderní poezie, nýbrž mravního, politického a hospodářského života měšťanstva. Jako jediné východisko z úpadku dekadenti nabízejí vypjatou kultivaci vlastního nitra; zejména proto také nabývají na popularitě

filozofické koncepty Friedricha Nietzscheho – idea nadčlověka a individualismus. Dekadentní literatura se vyznačuje silným důrazem na subjektivní vnímání a analýzu vlastního vědomí a fantazie. Svět kolem je vnímán jako nicotný a klamný, skutečnost se totiž mění podle fyzických a duševních dispozic pozorovatele. Realita se tak prolíná se sny a život je viděn pesimisticky jako pohyb bez řádu a naděje. Dekadenti často odmítají běžný život a hledají únik v uměle vytvořených světech. Inspiraci čerpají především z umění, zejména z malířství a hudby, a od společnosti se distancují aristokratickou pózou, která pohrdá davem a všedností života. Často je uplatňována tzv. autorská stylizace, literární hrdinové bývají vyobrazováni jako silně individualističtí jedinci se schopností vyniknout nad průměr. Pro dekadenty je také příznačný povznesený až nenávistný postoj k ženě, redukováne na překážku mužovy duševní dokonalosti a soběstačnosti. V návaznosti na to si proto dekadentní umělci často libují v erotické přesycenosti či perverzi, narcismu a amorálnosti. Obecně lze říci, že dekadenti preferovali tzv. negativní estetiku, která zahrnuje motivy jako životní únava, beznaděj, smrt, obrazy rozkladu a hnusu (Vlašín, 1983, s. 49–50; Lederbuchová, 2002, s. 60).

Impresionismus (z lat. *impressio* = dojem) je umělecký směr, který vznikl v sedmdesátých letech 19. století v prostředí francouzských malířů, ze kterého se pak následně rozšířil do literárních kruhů. Zájem impresionistů se soustředil především na jedince a jeho subjektivní vnímání skutečnosti, proto impresionisté upřednostňovali individuální smyslové vnímání nad rozumovým. Hlavním námětem se stala krajina zachycená v přítomném prchavém okamžiku, která měla reflektovat pomíjivý stav lidské duše. K tomuto ztvárnění byly používány zejména přírodní motivy v pohybu jako např. vlny, vítr, mraky či rozvlněná pole anebo přírodní motivy stálé, avšak ve zvláštních, např. denní dobou určených,

konstelacích. Impresionističtí spisovatelé volili střízlivý realistický jazyk, synesteticky doplněný o prvky působící na lidské smysly – teplo, barvu a hudbu. Z toho důvodu si oblibu získala především lyričnost. Prostřednictvím inovativních rýmů, podmanivé libozvučnosti, barevných asociací a emotivních líčení začala být poezie vnímavější vůči zvukům, emocím a náladám. Tyto postupy byly uplatňovány i v próze, a ta se tak stala lyričtější a oproštěnější od kompozičních schémat. Místo tradičního lineárního vyprávění začali impresionisté více využívat epizodičnosti a lyrických líčení, která se soustředila na konkrétní okamžiky nebo pocity. Základním elementem se stala fragmentární povaha lidské psychiky a snaha o vyvolání různých emocionálních reakcí nebo dojmů u čtenáře skrze vytváření situací, které naznačovaly nebo evokovaly určité pocity, myšlenky nebo reakce, aniž by byly explicitně vyjádřeny (Vlašín, 1983, s. 98–99).

Secese (z lat. *secessio* = odchod – jako označení protestního opouštění akademických organizačních základen mladými umělci) je mezinárodní sloh, který se nejprve prosadil ve výtvarném umění, ze kterého se pak na přelomu 19. a 20. století rozšířil do dalších uměleckých kruhů (Vlašín, 1983, s. 284). Secese získala popularitu zejména v Německu a Rakousku (Jugendstil), ve Francii (Art Nouveau), ale i zámoří – USA (modern styl) (Lederbuchová, 2002, s. 300). Hlavními body programové estetiky secese byly odklon od slohové „nepůvodnosti“ 19. století a inspirace v gotice, manýrismu, japonském umění a keltské ornamentalistice. Z tohoto důvodu je pro secesní tvorbu typická zdobnost a dekorativnost, založená buď v organických, přírodních vzorech, v rostlinách a ptácích, anebo ve složitějších geometrických tvarech včetně elipsoidů a diagonálních rohů, arabeskách apod. Na přelomu století je typické užívání květinových motivů ve spojení s erotickou symbolikou (např. orchidej či růže). Ornamentálnost se odráží i ve stavbě vět; ty

často podléhají rytmizaci – příznačné je opakování slov, motivů a hláskových skupin. Charakteristickým secesním prvkem je i dekorativní použití jazyka společně s hojným užíváním přídavných jmen a příslovcí. V literatuře se nositelem těchto secesních prvků stává zejména symbolismus a impresionismus (Vlašín, 1983, s. 284–285; Hosiaislouma, 2016, s. 379).

2.2 Vliv skandinávské literatury na finskou

Pro přelom století je příznačné nové, umělci propagované heslo „otevírání oken do Evropy“ (Parente-Čapková, 2013, s. 388). Finské umění se dostává do bližšího kontaktu s Evropou a čerpá z ní inspiraci. Evropské literární trendy do Finska proudily hlavně skrze skandinávské země. Do Finska se skrz Skandinávii dostal aristokratický individualismus a niezscheánství literárního badatele Georga Brandese, symbolismus Henrika Ibsena a Augusta Strindberga, dekadentní tendence norských autorů, práce a eseje Hermana Banga či mystický symbolismus Johannese Jorgensena (Schoolfield, 1998, s. 100).

Konec století ve skandinávské literatuře je charakteristický odklonem od realismu a naturalismu tzv. moderního průlomu¹, které na sever v sedmdesátých letech uvedl Brandes (Humpál, 2013, s. 16–17). Roku 1887 absolvoval Brandes svou první přednáškovou cestu po Finsku, na které hovořil především o tvorbě naturalisty Emila Zoly. Nečekaně se však nezaměřoval na naturalismus, nýbrž zdůraznil symbolistické prvky v jeho tvorbě. Další hostující lektor ze Švédska, spisovatel Gustaf af Geijerstam, v téže době vyzdvihl podobné aspekty ve svých přednáškách. Poselství těchto přednášek bylo jasné: literatura se začala proměňovat (Schoolfield, 1998, s. 99).

¹ Moderní průlom byl obdobím společensky angažované literatury, která se zaměřovala na soudobé problémy ve společnosti (Humpál, 2013, s. 20).

Dalším důležitým kontaktem byl norský spisovatel Knut Hamsun, který poukazoval na přílišnou triviálnost, povrchnost a schematičnost soudobých děl. Hlavní problémy ohledně zobrazení jedince viděl v časté typizaci člověka, upozadění individuality a nedostatečně propracované psychologii, která se zabývá pouze vnějšími faktory a nezahrnuje iracionální a pudové prvky (Humpál, 2013, s. 83–84). Ve svém článku *Fra det ubevidste Sjæleliv (Z nevědomého duševního života, 1890)* kritizuje pozitivistická a vědeckoobjektivistická východiska aplikovaná v soudobé literatuře a též se vymezuje vůči jednoduché vnější psychologii. Hamsun přichází s vlastním programem tzv. „psychologické literatury“, která se má zaměřovat čistě na psychologii jedince, jelikož člověk je v první řadě individuální psýcha a až na druhém místě společenská bytost. Lidskou psýchu popisuje jako nevysvětlitelnou a proměnlivou, závislou na iracionálních silách nevědomí (Humpál, 2013, s. 107–109). Tyto myšlenky o novém zvnitřněném umění, které popisovalo hlubiny lidské mysli, pak Hamsun ve Finsku šířil sám během několikaměsíčního pobytu v Helsinkách roku 1891, kde publikoval mnoho článků (Schoolfield, 1998, s. 101). Důležitou osobou pro zpopularizování Hamsunových myšlenek o bezprogramovém umění zaměřeném na hloubku lidské mysli ve Finsku byl Juhani Aho. Ten byl do té doby považován za realistického klasika, v devadesátých letech byl však zásadním hybatelem finské literární scény. Jeho posun k impresionistickému stylu poskytoval ideální základ pro „umění pro umění“ (Sarajas, 1961, s. 12).

V devadesátých letech též začínala nabývat na popularitě Freudova psychoanalýza. Do středu zájmu se dostává termín nevědomí, skrze které se autoři snažili ztvárnit lidskou psýchu. Vzhledem k faktu, že nevědomí je komplikované

ztvárnit přímo, tak nabývá na významu symboličnost. Zdrojem symboliky byla převážně příroda, proto se také většina děl této doby odehrává na venkově či přímo v přírodě. Současně se na severu také začínají prosazovat myšlenky německého filozofa Friedricha Nietzscheho o nutnosti usilovat o výjimečnost v umění. Významnou roli v šíření nitzscheovských myšlenek sehrála Brandesova studie *Aristokratisk Radikalisme (Aristokratický radikalismus, 1889)*, ve které Brandes Nietzscheho myšlenky zpopularizoval. Relevantním tématem se stává i protiměšťáctví a s ním spojená ztráta absolutních hodnot, kterou Nietzsche definoval jako následek „smrti Boha“. Život bez absolutních hodnot lze sledovat v postavách společenských outsiderů a vyděděnců, kteří se nedokáží přizpůsobit požadavkům společnosti a jejich osudy obvykle nabývají tragického konce. V návaznosti na ztrátu absolutních hodnot reaguje literatura devadesátých let též na ztrátu důvěry v náboženské jistoty, která nastala v období moderního průlomu. Reakce vyústily do dvou protipólů; silného obratu k religiozitě a k dekadentnímu pesimismu, mezi kterými lze též pozorovat příklon k různým verzím panteismu (Humpál, 2013, s. 84–88). Ze Skandinávie se nitzscheánství dostává do Finska v prvním desetiletí 20. století a u některých autorů často vytváří pozoruhodné napětí s tolstojovskou linií (Parente-Čapková, 2013, s. 388).

Obecně lze říci, že devadesátá léta byla obdobím hledání nových směrů; výsledkem je odlišná orientace tvorby jednotlivých zemí. Zájem o duši jako takovou převažoval zejména v Dánsku, proto se zde pro literaturu devadesátých let používá označení symbolismus. V Norsku je nejvíce patrný silný obrat k přírodě, toto období zde nazývají novoromantickým. Ve Švédsku se nejmarkantněji projevil zájem o národní historii (Humpál, 2013, s. 88).

„*Ve finské literatuře nesou proudy fin-de-siècle – především opožděný impresionismus, symbolismus a dekadence – souhrnné označení novoromantismus*“ (Kimatraiová, 2006, s. 58). Ve Finsku se, stejně jako ve Švédsku, nese novoromantismus v národním duchu, a to v důsledku tehdejších sociálních a politických změn zapříčiněných carským útlakem a rusifikací. Konec 19. století je obdobím národního obrození, kdy Finsko hledalo svou kulturní, národní a politickou identitu. Postupně se probouzí vědomí finského národa o jeho existenci a vzniká touha bojovat za svá práva (Jutikkala, Pirinen a Fárová, 2001, s. 204). Tyto reakce na tehdejší politickou situaci se promítají i do literatury, která se od společenských otázek obrací k otázkám celonárodním a stává se hlavním dějištěm hledání finské identity a národních hodnot. Spisovatelé se snažili posílit národní hrdost a povzbudit zájem o finský jazyk a kulturu ve všech sociálních vrstvách. Jejich díla rezonují vlasteneckými tóny a často čerpají z motivů národní historie a mytologie. Z těchto důvodů finský novoromantismus získal přívlastek národní (Laitinen, 1991, s. 233). Termín národní novoromantismus (fin. *kansallinen uusromantiikka*) zavedl básník Eino Leino a jím tak lapidárně vystihl návrat k národní otázce jako ke klíčovému aspektu finského romantismu (Parente-Čapková, 2013, s. 386). Národní novoromantismus lze též vnímat jako jednu z evropských větví symbolismu, který má ale pod vlivem karelianismu (viz níže) oproti jiným zemím silnější národní zabarvení (Laitinen, 1991, s. 233).

2.3 Proměna finské literární scény

2.3.1 Karelianismus

První proměny ve finsky psané literatuře lze pozorovat koncem 80. let, kdy noviny *Päivälehti* (dnešní *Helsinginsanomat*) publikují článek o Karélii, zdůrazňující význam přírody Finska a Karélie z hlediska motivů a inspiračních zdrojů pro umělce. Tím tak postupně vzbudí zájem o Karélii ve všech uměleckých kruzích a vzniká nový literární směr, později nazvaný Yrjöm Hirnem jako *karelianismus*, v jehož duchu se pak literatura nese v následujících desetiletích. Karelianismus byl směrem reagujícím na tehdejší rusifikaci. Středem zájmu byla především oblast Dvinské (Bílé) Karélie, do které se vydávalo mnoho umělců hledat inspiraci. Mezi ně patří například malíři Axel Gallén-Kallela a Eero Järnefelt, spisovatelé Juhani Aho, Pekka Halonen, básník Eino Leino či hudební skladatel Jean Sibelius. S uplatňováním kalevských motivů také často dochází k úzké spolupráci mezi jednotlivými umělci; například Jean Sibelius složí symfonickou báseň *Tuonelan joutsen* (Labuť z Tuonely), Eino Leino složí na stejné téma básně a drama a Aksel Gallén-Kallela se stejným motivem namaluje obraz *Lemminkäisen äiti*. Karelianismus byl umělci uplatňován i později, silnějšího rázu opět nabývá po osamostatnění Finska mezi dvacátými a čtyřicátými léty, kdy byl často spojován s nacionalismem (Laitinen, 1991, s. 232–234; Hosiaislouma, 2016, s. 404–405).

2.3.2 Národní novoromantismus

Národní novoromantismus lze tedy definovat jako syntézu domácího karelianismu, zvýšeného zájmu o lidovou slovesnost a evropských trendů². Finští autoři nově uplatňují ve svých dílech evropské motivy, dochází k sepětí tzv. malé a velké

²Mimo již výše zmíněné vlivy přicházející ze Skandinávie se finští autoři též inspirovali z francouzského malířského prostředí symbolismem a novoplatonismem, z Německa secesí (Parente-Čapková, 2013, s. 388).

tradice neboli k syntéze finského prvku (kalevalského) s moderním (zahraničním) (Parente-Čapková, 2013, s. 387–388).

První změny začínají být patrné v devadesátých letech, kdy se autoři postupně odklánějí od programového realismu. Juhani Aho, do té doby realistický klasik, dokazuje ve svých krátkých prózách *Lastuja (Hoblíny, 1891)*, že lze uplatnit i jiný způsob zobrazování než realistický. Ornamentální styl a lyričnost společně s žánrovou pestrostí byly první známkou o změně směru v umění, předznamenávající následující novoromantické období. Reakce proti realismu postupně nabývaly větších rozměrů a po roce 1894 byl celkový obraz literatury již zcela proměněn; ztvárnění bylo jakékoliv, jen ne realistické (Laitinen, 1991, s. 232; Parente-Čapková, 2013, s. 383).

I přes to ale nevzniká žádná nová literární skupina, tyto proměny nastaly ve většině případů, u již etablovaných, dříve realistických autorů, seskupujících se okolo novin *Nuori Suomi* a *Päivälehti*. Na literární scéně se objevili i noví aktéři, nejtypičtějším představitelem je již zmíněný Eino Leino (Laitinen, 1991, s. 234). Důležitou vlastností autorů se stalo tvůrčí nadšení. Eino Leino proměnu literární scény popisuje takto: *„A tak se stalo, že finskojazyčná literatura, která kdysi oslavovala drsné ctnosti chudoby, nyní slouží úplně jiným hodnotám života. – ‚Plnost života‘ se stává jejím heslem a dithyrambická melodie se stává jejím nejcharakterističtějším tónem. Finskojazyčnou literaturou prostupuje horký, senzuální závan. Smyslový život, smyslové potěšení, smyslová kultura se poprvé objevují jako ústřední otázky života finského lidu. Lidská přirozenost, pošlapaná, pošpiněná, znesvěcená křesťanským světonázorem, i když často ještě v hrubé podobě, se dožaduje svých plných*

občanských práv. *Individuální krása, individuální ctnost a individuální pravda prostupuje mladou generací a ponechává v ní svou stopu*³ (Laitinen, 1991, s. 235, vlastní překlad).

Spisovatele tohoto období lze rozdělit do dvou generací; starší, do které spadají jako hlavní představitelé Juhani Aho a Arvid Järnefelt, a mladší, zastoupenou Einem Leinem a L. Onervou. Zatímco starší generace se řídila karelianismem a panteismem jako svými vůdčími směry (v souvislosti s touto generací je zcela oprávněné hovořit o národním novoromantismu), mladší generace se výrazněji orientovala na evropský symbolismus. Vyznačovala se také nietzscheánstvím a individualistickým uctíváním života. Pojítkem mezi starší a mladší generací byl právě Eino Leino, který se zaměřoval na charakteristické rysy obou generací (Laitinen, 1991, s. 236).

Jak uvádí Laitinen, Johannes Linnankoski bývá z historických důvodů často přiřazován k autorům linie tzv. *kansankuvaus*⁴, neboli zobrazení lidu/národa (tento termín je občas sporný, fin. *kansa* může být přeloženo jako /prostý/ lid, ale také národ). V Linnankoskiho díle se mísí tradiční finské prvky, zároveň jsou v něm ale hojně přítomny vlivy evropských látek a směrů a tím tak dokonale ztvárňuje charakteristické rysy novoromantismu. Částečně lze chápat jeho tvorbu také jako reakci na unavený tón jazyka, který začínal v té době pronikat do finské prózy od dekadentních básníků L. Onervy a Leina. Na tuto unavenost Linnankoski reaguje silným idealismem, který zahrnuje touhu po zlepšení světa a vyznačuje se stylistickým a idealistickým patosem (Laitinen, 1991, s. 310–312).

³ „Ja niin tapahtuu, että suomenkielinen kirjallisuus, joka kerran oli köyhyyden, pettuleivän ja itsekieltämyksen karuja hyveitä ylistänyt, nyt astuu aivan toisellaisten elämän-arvojen palvelukseen. „Elämän täyteläisyys“ tulee sen tunnus-sanaksi, voitollinen, dityrmbinen sävel sen luonteenomaisimmaksi äänilajiksi. Kuuma, sensuaalinen henkäys käy yli suomenkielisen kirjallisuuden. Aisti-elämä, aisti-ilo, aisti-kulttuuri astuvat ensimmäisen kerran suurina, tärkeinä elämänkysymyksinä Suomen kansan eteen. Kristillisen maailmankatsomuksen tallaama, herjaama, häväisemä ihmislunto, joskin usein vielä rakaasuudessa, vaatien siinä täysiä kansalais-oikeuksiaan. Yksilöllinen kauneus, yksilöllinen siveys, yksilöllinen totuus kulkevat koko nuoren polven yli näkymättöminä kylväjinä” (Laitinen, 1991, s. 235).

⁴ Kai Laitinen charakterizuje literaturu zobrazující lid/národ do několika bodů. Tradičně je blízká přírodě, děj je často zasazený do venkovského prostředí. Postavy mají úzký vztah s přírodou, která odráží jejich vnitřní rozpoložení a může být přítelem i nepřitelem. Hrdiny jsou obyčejní, většinou chudí lidé, jejichž hodnoty jsou sociální, etické či biologické, nikoli materiální. Postavy jsou individualistické a asociální, často až nesympatické. Důraz je kladen na společenskou spravedlnost a rozpor mezi jednotlivcem a institucemi, autoři obvykle podporují slabší jedince, ale zároveň k nim kriticky nahlízejí. Typickým elementem je také humor, navazující na tradici Aleksise Kiviho (Laitinen, 1991, s. 310–312).

3 Analýza *Laulu tulipunaisesta kukasta* (Píseň o červeném květu, 1905)

Roku 1904 začal Linnankoski pracovat na svém druhém prozaickém díle, románu *Laulu tulipunaisesta kukasta*. I přesto, že tento román pojednává o zcela jiném tématu, než autorova prvotina *Ikuinen taistelu* sklidil obrovský úspěch. *Laulu tulipunaisesta kukasta* proslavil Linnankoskiho jak ve Finsku, tak v zahraničí. Román byl bestsellerem po mnohá desetiletí a společně s *Kalevalou* se stal jedním z nejznámějších finských děl (Rajala, 1987, s. 31–32). Byl několikrát zfilmován a přeložen do více než dvaceti jazyků. Svým zpracováním volné, nespoutané lásky a puritánské manželské morálky se stal oblíbeným zejména ve Francii, kde vyšlo přes padesát vydání (Rajala, 1987, s. 39).

Stejně jako *Ikuinen taistelu*, stojí tento román na mýtickém půdorysu, legendě o Donu Juanovi. Linnankoski též nadále čerpá z biblických témat, jak už to dokazuje i pracovní název románu *Tuhlaajapoika* (č. Marnotratný syn). Zatímco *Ikuinen taistelu* pojednává o problémech na abstraktnější úrovni, *Laulu tulipunaisesta kukasta* přenáší etický boj do skutečného finského venkovského prostředí. Nicméně i přes tento fakt zůstává román stále daleko od realismu. Pozornosti se mu také dostalo díky vyobrazení erotiky, které bylo na svou dobu šokující a velice otevřené. Olaviho návštěva nevěstince nebo nahé koupání společně s Kyllikki byly ve finském vyprávění nové a odvážné (Rajala, 1987, s. 31–32). Linnankoskimu se tak podařilo napsat dílo, které bylo pro čtenáře velmi atraktivní, ale zároveň mu dalo i etickou lekci skrze přísné morální účtování hlavního hrdiny na konci knihy (Rajala, 1987, s. 39).

3.1 Formální aspekty díla

3.1.1 Kompozice

Román je rozdělen do celkem čtyř částí různé délky, z nichž každá obsahuje několik kapitol. Děj je vyprávěn fragmentárně, chronologicky a bez retrospekce. Nicméně v první a druhé části, kde jsou skrze oddělené kapitoly vyprávěny jednotlivé milostné vztahy hlavní postavy, může čtenář nabýt dojmu, že je děj místy repetitivní. To je zapříčiněno tím, že každá kapitola sleduje podobný vzorec událostí – seznámení, vzplanutí, vlastní milostné dobrodružství a odloučení.

Jak už vyplývá ze samotného názvu románu, svou formou skutečně místy připomíná lidovou píseň. Text je sám o sobě velmi lyrický a je protkán hojným množstvím poezie. Jedná se o autorovu vlastní tvorbu, která se snaží napodobit lidový styl:

*„Mitä nuo tähdet merkitsee,
Joita meidän kohdall' on kaksi?
Että tyttö ja poika toisilleen
on tullut jo rakkahaksi!
Mitä nuo tähdet merkitsee,
Joita meidän kohdall' on neljä?
Omalle tytölle kättä annan
ja muille käännän seljän!“⁵*

(Linnankoski, 1957, s. 15).

Kompozice je též proložena korespondencí hlavních postav, díky které se dozvídáme, kdy a kde se děj odehrává, totiž na konci devatenáctého století na finském venkově.

⁵ „Co tyto hvězdy znamenají,
z nichž dvě jsou nad námi?
Že dívka a chlapec
Už do sebe se zamilovali!

*Co znamenají ty hvězdy,
Z nichž čtyři jsou nad námi?
Dám ruku své dívce.
A k ostatním otočím se zády!“*
(vlastní překlad)

3.1.2 Vyprávěcí technika

Linnankoski uplatňuje zejména techniku vyprávění ve třetí osobě, tzv. er-formě, za pomoci vševědoucího vypravěče, stojícího mimo děj. Ve většině případů se vypravěč zaměřuje na vnímání a myšlenky hlavní postavy Olaviho. K fokalizaci místy dochází i z jiných úhlů pohledu, například prostřednictvím rozhovorů a promluv různých neživých věcí, rostlin či zvířat. Skrze ně nám je přibližováno, co hlavní postava dělá či jak se momentálně cítí. Například ve třetí kapitole nádobí v kuchyni komentuje Olaviho noční návštěvu dívky: „*Onko se siinä taasen?’ Kysyvät suuren astiakaapin hyllyillä etunojassa lepäävät lautaset.*

,On!’ vastaisivat alihyllyillä olevat lusikat surullisesti.

,Se on nyt jo toinen yö, ‘ jatkoivat lautaset.

,Yöllä tulee ja yöllä menee – ei täällä ole ennen sellaisia näkyny?’ ihmettelivät taasen lautaset.

,Se on tyttö nyt siinä iässä!’ hymähti kerma-astia“⁶ (Linnankoski, 1957, s. 17).

V kapitole třicet jedna se vyprávění vyznačuje výrazným posunem ve způsobu prezentace Olaviho myšlenek a pocitů. Zatímco základní rámec příběhu je realizován tradiční er-formou, v této části textu nabývá vyprávění náznaků proudu vědomí, vyprávěcí techniky charakteristické například pro díla Knuta Hamsuna. Proud vědomí je literární technika, která se využívá k zobrazování myšlenkových procesů postavy. V klasické podobě se jedná o tok nesouvislých a spontánních myšlenek v první osobě, což umožňuje čtenáři hluboký vhled do nitra postavy. V této kapitole však vidíme, že prvky proudu vědomí mohou

⁶ „*Je tam zase?’ ptaly se talíře ležící na předních policích velké skříně.*

,Je!’ odpovídaly smutně lžíce na spodních policích.

,Je to už druhá noc, ‘ pokračovaly talíře.

,V noci přichází a v noci i odchází – dříve jsme nic takového nevidávaly. ‘ divily se talíře znovu.

,A dívka v takovém věku!’ pousmála se nádoba na smetanu.“ (vlastní překlad)

být zakomponovány i do vyprávění ve třetí osobě, přičemž stále dodržují celkovou narativní strukturu. Olaviho pocity jsou sugestivně vyprávěny ich-formou v přítomném okamžiku, er-forma je upozaděna: „Niinkuin hänen verensä olisi taasen saennut liikkumattomaksi ja tuskanpärskeet puristautuneet jyrkkien törmien väliin.

,Te ette vielä tule ... minä tiedän sen. Te tullette yksin erin, te tahdotte repiä minut pala palalta! Te seuraatte kuin kosto minun jäljessäni, että minä alati tuntisin teidän palavien katseittenne polton niskassani. Jokainen kapsaus saa minut vavahtamaan, jokaiset oudot naisenkasvot sydämeni seisahtumaan. Ja jos minä voin joskus teidät unohtaa ja ruveta elämään, silloin joku teistä taas ilmestyy – kuin aave, millä minkinlaiset elämän sinimarjat kasvoillaan. ‘

Hän istahti raskaasti.

,Mitä te minua oikein vainoatte, vaikka minä olen kuin näännykstin ajettu eläin? Senkötähden, että minä olen kerran teitä rakastanut? Ettekö te muista mitä me vannoinme? Ettemme koskaan muulla tavoin toisiamme muistelisi kuin kitollisina niistä lahjoista, joita toisillemme annoimme? Me olimme rikkaita ja lahjoitimme kultaa. Kuinka te nyt tullette kuin kerjäläiset? Ja valitatte köyhyyttänne, vaikka tiedätte, että minä olen vieläkin köyhempi. Vai tuletteko te vain minun kanssani itkemään ... että me, jotka kerran olimme rikkaita, nyt olemme maantielle joutuneet? ‘“⁷ (Linnankoski, 1957, s. 224).

V první větě vypravěč uvádí čtenáře do situace, definuje Olaviho psychický stav. Následující část je přímá řeč Olaviho, kde jeho vnitřní monolog nabývá

⁷ „Zase úzkost prošla jeho žilami.

,Ještě nepřicházejí...Vím to. Přijdete jedna po druhé, kus za kusem budete ze mne rvát. Jako stíny prokletí a trestu sledujete mé stopy, abych stále cítil vaše palčivé a bodavé pohledy v týle. Každý zvuk mne rozechvěje, každá neznámá ženská tvář mi zastaví srdce. A když už zapominám a začínám nový život, objeví se jedna z vás jako strašidlo. ‘ – – posadil se těžce.

,Proč mne vlastně stále pronásledujete? – Jsem přece již tak unaven, tak zničen. Snad proto, že jsem vás kdysi miloval? Vzpomínáte si na to, co jsme si vzájemně přísahali? Že na sebe budeme vzpomínat jen z vděčnosti za to, co jsme si dali? Byli jsme bohatí a rozhazovali zlato plnými rukama. Proč přicházíte nyní jako žebračky a běhujete nad svou chudobou, ačkoliv víte, že jsem ještě chudší než vy? Nebo přicházíte jen, abyste se mnou plakali..., abyste se mnou truchlili, že my, kteří jsme byli kdysi tak bohatí, nyní nemáme zcela nic? ‘“ (Linnankoski, 1946, s. 217, překlad Alois Šikl).

náznaků proudu vědomí. Myšlenky a emoce jsou prezentovány nesouvisle a intenzivně, což umožňuje o to hlubší vhled do Olaviho duševního rozpoložení, které nám vypravěč na začátku sděluje.

Zajímavá vyprávěcí situace nastává i v kapitole sedmnáct, kdy Olavi vede dialog se svým vlastním svědomím skrze zrcadlo. Tato forma vyprávění nám umožňuje nahlédnout do nitra hlavní postavy a přiblížit její vnitřní boj: *„Mies peilissä tuijotti, tummat juovat tuijottivat. Hän olisi tahtonut kääntää päänsä toisaanne tai ummistaa silmänsä, mutta hän ei voinut. Sillä hän tunsu niinkuin hänen takanaan olisi seisonut suuri, ankara mies, ruoska koholla ja komentanut: ,katso!’*

Hän katsoi.

„Katso tarkemmin, että opit itsesi tuntemaan!’ huusi ruoskamies. „Katso niiden merkkiesi sisäkulmiin, mitä niissä on!’“⁸ (Linnankoski, 1957, s. 130).

3.1.3 Hlavní témata

Hlavním tématem románu je láska a boj dobra se zlem v člověku samotném. Román pojednává o hledání identity, vnitřním boji se sebou samým, ale také o proměně a osobním růstu a s ním se pojícími morálními problémy, jako je vina, trest a odčinění minulosti (Mikkonen, 2007).

⁸ „Muž v zrcadle díval se před sebe, tmavé stíny rostly. Chtěl odvrátit hlavu nebo zavřít oči, ale nemohl. Bylo mu, jako by za ním stál velký, přísný muž se zdviženým bičem v ruce a poroučel: „Musíš to vidět!’

A viděl to.

„Pozoruj to bedlivě a naučíš se lépe znát sám sebe!’ volal muž s bičem. „Podívej se na oční koutky – co tam vidíš?’“ (Linnankoski, 1946, s. 127, překlad Alois Šikl).

3.1.4 Děj

Laulu tulipunaisesta kukasta je o mladíkovi Olavim Koskelovi, který po neshodách s otcem opouští domov a přidává se ke skupině vorařů. S tou putuje po řece finským venkovem. Během svých toulek Olavi zažívá mnoho milostných románek, které ale nikdy nemají dlouhého trvání a vždy končí stejně. Olavi cestuje od vesnice k vesnici a pokaždé za sebou zanechá zlomené dívčí srdce. To se opakuje tolikrát, dokud se Olavi nepotká s osudovou dívkou Kyllikki. Tato dívka mu vnese do života stabilitu a je mu morální oporou při jeho proměně z přelétavého mladíka na usdlého a zodpovědného muže.

3.1.5 Charakteristika postav

3.1.5.1 Olavi

Hlavní hrdina Olavi, mladší syn sedláka Koskely, je nebojácný, temperamentní a tvrdohlavý. Pracuje v lese jako vorař, je velmi zdatný, silný a jeho práce se mu vždy daří – těmito vlastnostmi ztělesňuje tzv. prototyp Fina. Zároveň je emočně neukotvený. City ovládají spíše jeho, než on je, hlavně pokud jde o lásku, velmi snadno vzplane. Dle Khýrové Olaviho můžeme označit za „romantický rozporuplného hrdinu, protože na jednu stranu vystupuje jako nepřístupný a silný muž, na druhou stranu je velice citlivý a odkrývá nejhlubší bolest svého nitra“ (Khýrová, 2013, s. 27–28). Jeho postava je též inspirována Donem Juanem, často je přezdíván jako „finský Don Juan“ (Parente-Čapková, 2013, s. 394). (viz níže kapitolu Dekadence v díle)

3.1.5.2 Kyllikki

Kyllikki je dcerou statkáře Moisia, o které se široko daleko proslýchá, že nepatří žádnému muži. Svou věrností, silou a obětavostí je kontrastem k Olavimu a jeho emoční nestabilitě. První setkání s Olavim je chladné i přesto, že oba cítí vzájemné

sympatie. Kyllikki se jím nenechá jen tak dobýt, a to ho k ní přitahuje. Kyllikki je pro Olaviho velice důležitou osobou a morální oporou. Navíc je mu věrná po celou dobu, kdy Olavi prochází vnitřní proměnou.

3.1.5.3 Další ženské postavy

V románu se vyskytuje několik dalších vedlejších, především ženských, postav. Celým románem prochází mnoho dívek, které Olavi během svého putování potkává. Jsou vyobrazeny jako ideální asexuální bytosti (Olavi je však eroticky vnímá). Olavi má pro každou z nich přezdívku např. Gaselli (č. gazela), Metsänneito (č. lesní panna) či Tumma tyttö (č. tmavovláska) a ve většině případů se nedozvídáme jejich skutečná jména. Nejspíše tomu je tak proto, že nejsou pro děj stěžejní jednotlivě a pouze vyobrazují různé vlastnosti či typy. (viz níže kapitola Secese v díle a Dekadence v díle)

Důležitějšími ženskými postavami jsou Olaviho matka a sestra Maiju. Olaviho matka je stejně jako Kyllikki silná a věrná žena, která musela překonat nevěru svého muže, Olaviho otce. Matka má na Olaviho pozitivní vliv a jako jedna z mála mu dokáže promluvit do duše.

O Olaviho zesnulé sestře Maiju se dozvídáme pouze ze vzpomínek, nicméně je jednou z nejdůležitějších žen v románu, která stojí za Olaviho proměnou v lepšího člověka. Olavimu se jeho sestra zjevuje v blouznění (kapitola patnáct), v momentě, kdy se u něj začínají projevovat prvotní pocity životní krize a výčitky. Maiju je popsána jako hrdá dívka s veselými očima, které mají v sobě ohnivý záblesk mládí. Její povaha je charakterizována jako svévolná, svěží a občas neuvážená, ale vždy schopná rozveselit okolí. Olavi vidí v ní nejen sestru, ale i matku, a vzhlíží k ní s obdivem a respektem. Sestra i matka jsou pro něj vzorem

ženskosti a ideálem, který hledá ve všech ostatních dívkách, které svádí. Olavi je vnímá jako symbol síly a podpory a věří, že vedle sebe potřebuje právě takovou ženu. Nalézá ji v Kyllikki – důkazem je replika, kde rozjímá nad tím, jak by vypadaly sestřiny oči, kdyby stále žila. Olavi sestřiny oči porovnává k matčiným a následně ke Kyllikčiny: „*Aivan kuin äidillä, paitsi että niissä olisi paljon, hyvin paljon nuoruuden tulta – melkein kuin Kylli ..*“⁹ (Linnankoski, 1957, s. 114).

3.2 Prvky literárních směrů v díle

3.2.1 Impresionismus v díle

Dílo v sobě nese značné množství impresionistických rysů. Jak uvádí Lederbuchová, jedním z typických znaků impresionismu je „*soustředění umělecké pozornosti k objektu, který je zobrazen tak, aby ve čtenáři vzbudil obdobný dojem, pocit, aby komunikoval atmosféru prožitku lyrického mluvčího. V tomto smyslu obrazy prostředí vypovídají o stavu duše lyrického mluvčího nebo postavy*“ (Lederbuchová, 2002, s. 122).

V románu můžeme nalézt detailní popisy přírody, jejichž záměrem je vzbuzovat různé dojmy, emoce a živé obrazy. Autorův cíl byl skrze citově zabarvené popisy finské krajiny přiblížit pocity hlavního hrdiny Olaviho. Skrze přírodu tak zprostředkovává čtenáři obraz Olaviho vnitřního rozpoložení. Příkladem může být začátek první kapitoly, kde vypravěč přírodu personifikuje. Jarní příroda je vykreslena hravě, plná bujarých a radostných pocitů – obdobně jak se cítí Olavi: „*Koko rinne riemuitsi*“¹⁰ (Linnankoski, 1957, s. 3).

⁹ „Právě takové oči, jako má matka, jen by v nich bylo víc, mnohem víc ohně mládí – skoro tolik jako v očích Kylli-...“ (Linnankoski, s. 112, překlad Alois Šikl).

¹⁰ „Celý svah zachvěl se radostí“ (Linnankoski, 1946, s. 9, překlad Alois Šikl).

Personifikací se napříč románem nachází velice hojné množství. Příroda slouží především pro vyjádření Olaviho pocitů, ale též mu naslouchá – „*Koko metsä korviaan heristi*“¹¹ (Linnankoski, 1957, s. 3) a někdy k němu i přímo promlouvá – například v této pasáži Olavi konverzuje s večerním soumrakem o jeho zesnulé sestře:

*”Kaiho oli astunut hänen sieluunsa ja hän puheli iltahämärälle, joka kurkisti hänen ikkunastaan sisään ja katseli tarkkaavasti hänen kalvakoihin kasvoihinsa. Minullakin kuuluu olleen sisar—Sisar-Maiju,‘ puheli hän haaveillen. Niinhän sinulla oli, ja reipas tyttö olikin!’ virkahti iltahämy”*¹² (Linnankoski, 1957, s. 112).

Dalším důležitým aspektem je odmítnutí tradičního narativního modelu: román je strukturován fragmentárně a jednotlivé příběhy jsou nám ve většině případů podávány neúplně. Čtenáři jsou odkrývány pouze některé momenty – například Olavi je vyobrazen s dívkou, ale nevíme, jak se potkali a jaké situace jejich setkání předcházely. „*Linnankoski také vždy taktně přeruší vyprávění v okamžiku, kdy si Olavi padne s dívkou do náručí nebo se políbí, a pokračuje až ve chvíli, kdy se Olavi probouzí v dívčí komůrce. Avšak čtenář si může snadno představit, co se mezi těmito dvěma mladými lidmi odehrálo*“ (Khýrová, 2013, s. 29–30). Též v novele *Taistelu Heikkilän talosta* dochází k odmítnutí tradičního narativního modelu. Vypravěč odkrývá pouze momenty, které jsou pro příběh zásadní. Děj je líčen fragmentárně s různými časovými prodlevami. Někdy se jedná o fragmenty, mezi kterými uběhlo jen několik hodin, někdy je to ale i několik měsíců či let. Navzdory tomu, že novela líčí děj odehrávající se v průběhu 20 let, má děj díky fragmentárnosti velice rychlý spád.

¹¹ „*Celý les nastražil uši.*“ (vlastní překlad)

¹² „*Stesk vstoupil do jeho duše a on rozmlouval s večerním šerem, které nahlíželo oknem dovnitř a pozorně si prohlíželo jeho bledý obličej.*

„I já jsem měl sestru – sestru Maiju,‘ mluvil zasněně.

„Ano, měl jsi ji, a byla to čilá dívka!’ odvětilo večerní šero.“ (vlastní překlad)

S fragmentárností se rovněž pojí další impresionistický rys, a to důraz na zachycení prchavého okamžiku. Spíše než rozsáhlý, lineární příběh, reflektuje vypravěč krátké momenty. Ty jsou často spojeny s konkrétními emocemi Olaviho; každá kapitola představuje fragment Olaviho života, zachycuje různé fáze jeho vztahů a jeho emocionální rozpoložení.

Dalším důležitým prvkem je secesní ornamentálnost a dekorativnost textu, která je realizována právě skrze impresionistický styl. Příznačná je především rytmizace vět, opakování slov, motivů a hláskových skupin. V *Laulu tulipunaisesta kukasta* je hojně zastoupena aliterace, rytmy a zvukové efekty, které slouží k lepšímu vyjádření různých dojmů a zároveň k dodání textu na lyričnosti. Zde je několik konkrétních příkladů z románu:

Aliterace:

„*Sohva, sohva, sänky sekä sohva. Eikös meill' ole mööpeleitä, sänky sekä sohva!*“¹³(Linnankoski, 1957, s. 148).

„*Ja sitte vieri laulu kuin vauhtiin viskattu kiirikka kossalta kossalle*“¹⁴
(Linnankoski, 1957, s. 28).

„*Onko Keiturilta ketään kirko-ossa?*“¹⁵ (Linnankoski, 1957, s. 66).

Deskriptiva:

Zvuk kukačky: „*Käki kukahti*“¹⁶ (Linnankoski, 1957, s. 4).

Skřípání či vrzání houslí: „*Viulu vingahti*“¹⁷ (Linnankoski, 1957, s. 181).

¹³ „*Pohovka, pohovka, postel a pohovka
Copak nemáme nábytek, postel a pohovku!
Deka, deka, polštář a deka!*“
(vlastní překlad)

¹⁴ „*A pak se píseň nesla jako prudce vržený disk z jednoho břehu na druhý.*“ (vlastní překlad)

¹⁵ „*Je zde někdo z Keituri v kóoste?*“ (Linnankoski, 1946, s. 67, překlad Alois Šikl).

¹⁶ „*Kukačka zakukala.*“ (vlastní překlad)

¹⁷ „*Housle zaskřípaly.*“ (vlastní překlad)

Zvuk napodobující volání krav, podtrhávající atmosféru vesnického prostředí:
„*Tprui Mansikki, tprui Mustikki, tprui piikain, ilta jo ois!*“¹⁸
(Linnankoski, 1957, s. 4).

Práce s rytmem:

Rytmičné a opakující se fráze ve formě písně:

„*Heilani on kuin mansikka, mansikka, mansikka! Hän on kuin mustikka, mustikka, mustikka!*“¹⁹ (Linnankoski, 1957, s. 10).

Rytmus vytvořený kombinací krátkých a dlouhých slabik, pravidelným opakováním a aliterací, vytvářející melodii a plynulost:

„*Täkki, täkki, tyyny sekä täkki!*

Höyhentyyny ja silkkitäkki, tyynyllä tyttö nätti!“²⁰

(Linnankoski, 1957, s. 148).

Opakování slov, které dodává textu rytmus:

„*Kohisevan koski **on kuuluisa koski, sillä se on ylpein ja äkäisin** kaikista viisitoista-penikulmaisen Nuolijoen monista koskista.*

*Moision talo **on kuuluisa talo, sillä sen isännät ovat aina ikimuistoisista ajoista tunnetut rikkaiksi, jäykiksi ja ylpeiksi** kuin vaahtopäinen Kohiseva itse.*

*Moision tytär **on kuuluisa tyttö, sillä kenenkään letti ei heilahda niin komeasti eikä kukaan nuorukainen ole voinut kehua saaneensa edes muruista hänen säihkyvien silmiensä säteistä**“²¹ (Linnankoski, 1957, s. 74).*

¹⁸ „*Hej, Mansikki, hej Mustikki, hej holky, večer chýlí se již!*“ (vlastní překlad)

¹⁹ „*Moje milá je jako jahůdka, jahůdka, jahůdka! Je jako borůvka, borůvka, borůvka!*“ (vlastní překlad)

²⁰ „*Peřový polštář a hedvábná deka,
na polštáři krásná dívka!*“
(vlastní překlad)

²¹ „*Vodopád Kohiseva je slavný vodopád, protože je nejpýšnější a nejdivočejší ze všech mnoha vodopádů na patnáctimilové řece Nuolijoki.*

Moisiin statek je slavný statek, protože jeho páni jsou od nepaměti známí svou bohatostí, tvrdohlavostí a pýchou, stejně jako pěníci vodopád Kohiseva sám.

Moisiova dcera je slavná dívka, protože copan žádné jiné se nehoupe tak nádherně jako ten její a žádný mladík se nemůže pochlubit, že by získal byť jen kousek z jejího jiskřivého pohledu.“ (vlastní překlad)

Příklady impresionistických popisů:

„*Tytön lämmin hengitys huokui kuin kesäinen päiväpaiste hennon paidanrinnan läpi*“²² (Linnankoski, 1957, s. 53).

Toto přirovnání evokuje smyslový vjem tepla a světla. Impresionistický efekt je dosažen tím, že spojuje tělesný pocit – teplý dech s obrazem přírodního jevu – letním slunečním paprskem.

„*Kaksi himmeästi sädehtivää silmäparia alkoi kuiskailla toisilleen kuin kaksi yksinäistä tähteä puolipimeällä syystaivaalla, maan huokaillessa öisen hämärän peitossa*“²³ (Linnankoski, 1957, s. 195).

Zde autor též spojuje přírodu s lidskými pocity. Oči popisuje jako lesknoucí osamělé hvězdy na temné podzimní obloze, a tím podtrhuje celou předcházející situaci – Olaviho a Kyllikčinu hádku ve svatební ložnici, která nakonec vede k slzám odpuštění. Oddychující zem v nočním šeru pak navozuje pocit klidu, který přichází po usmíření.

Dalším příkladem může být situace, kdy Olavi vysedává doma a nervózně čeká, která další dívka z minulosti za ním přichází tentokrát. Zde je za pomoci zvukového vjemu klepání na dveře a použití krátkých vět a útržkovitých myšlenek vytvořen pocit napětí, který v Olavim přerůstá do úzkosti²⁴: „*Mies miettii—huone ei huokaista henno.*

Kopotusta...

Mies säpsähtää, kohoaa kyynärpäittänsä varasta ja katsahtaa ympärilleen levälleenrävähtänein silmin, niinkuin ei muistaisi missä on. Katsahtaa ovea kohti, ja ahdistava tuska ryntää kuin kylmä viima hänen lävitsensä: joko taas, kuka nyt...?

²² „*Teplý dech dívčin sálal jako letní sluneční paprsek na jeho košili*“ (Linnankoski, 1946, s. 56, překlad Alois Šíkl).

²³ „*Dva temně se lesknoucí páry očí počaly si šeptat jako osamělé hvězdy na ztemnělé podzimní obloze, zatím co země oddychovala v klínu noční temnoty*“ (Linnankoski, 1946, s.190, překlad Alois Šíkl).

²⁴ Tento úryvek dokládá Linnankoskiho zájem o hlubší psychologii a temné aspekty lidské duše, inspirované symbolistickou tvorbou Edgara Allana Poea. Inspirace Poem byla na přelomu století poměrně běžná a jeho náměty zpracovali například významní francouzští dekadentní symbolisté, tzv. prokletí básníci, Charles Baudelaire (*Les Fleurs du mal*, 1857) a Stéphane Mallarmé (*Le Corbeau*, 1875) (Lederbuchová, 2002, s. 61). Úryvek vyobrazuje situaci, která nápadně připomíná Poecovu báseň *The Raven* (1845). Olavi sedí doma a nervózně čeká, která další dívka z minulosti za ním přijde tentokrát. Ozve se klepání; Olavi vyzve přichozího, aby vstoupil, ale nikdo nepřichází. Klepání se opakuje a Olaviho napětí roste. Dychtivě otevírá dveře, ale nikdo tam není. Klepání se opakuje a Olaviho popadne zoufalství a paranoidní pocity. Zmateně hovoří sám k sobě a věří, že ho pronásledují neviditelní ďáblové. Následně spatří ptáka na okenním parapetu, zlostně ho vyhání a upadá do ještě větší úzkosti. Poe byl pro Linnankoskiho inspirací i o dva roky později při psaní novely *Taistelua Heikkilän talosta*. V závěru této novely se setkáváme se surrealisticky hororovým koncem, kdy se postava Mattiho střetne s duchem zesnulé hospodyně Heikkilä (Rajala, 1987, s. 40–41).

Kolcutusta...

*Hän kavahtaa seisoalleen. Tuska pirskahtaa vaahtoavaksi raivoksi, lyijynä maannut veri liikahtaa ja syöksyy suhisten eteenpäin, hiljaa levänneet keuhkot vetävät kiihkeästi ilmaa—hän ryntää ovea kohti*²⁵ (Linnankoski, 1957, s. 223).

Impresionistické rysy lze pozorovat například i v románu *Bathseba* (1900) Voltera Kilpiho²⁶, které je taktéž prózou lyrického charakteru. „*Román se skládá z ‚Davidových rozhovorů se sebou samým‘, což jsou téměř modernistické vnitřní monology. Vypravěčské já se občas proměňuje v autentické lyrické já, ‚zpěváka‘, což je často explicitně vyjádřeno: ‚Tato slova o životě zpívám já.‘*²⁷ *Lyričnost se projevuje v apostrofách a osloveních, jako například ‚Ó, putující měsíci, který se ukazuješ za mraky,‘*²⁸ *nebo ‚Ó, ty Bathsebo, v mém srdci jsem já k tobě přirostl.‘*²⁹ *Rytmičtý a obrazný jazyk a symbolika přírody, barev a symbolická intermezza pak dělají z biblického příběhu moderní vyjádření stavu mysli*“ (Lyytikäinen, 1999, s. 142).

V Linnankoskiho *Taistelu Heikkilän talosta* impresionistické popisy ustupují, nicméně v druhé části novely na ně můžeme v omezeném množství místy stále narazit. Vyskytují se zde popisy přírody, personifikace a metafory, např. v tomto popisu přírody je personifikován měsíc, a společně s jemnými detaily tak navozuje dojem klidu a tajemna, který provází březnový večer: „*Maaliskuun kuutamo asteli hohtavalla keväthangella ja kurkisti pienen, yksinäisen mökin ikkunasta sisään*“³⁰ (Linnankoski, 1957, s. 260).

V následujícím úryvku je aplikována metafora k popisu vzpomínek, které prochází myslí postavy. Autor Mattiho vzpomínky popisuje jako „různobarevné

²⁵ „Muž přemýšlí—místnost nevydá ani nádech.

Zaklepání...

Muž se poleká, zvedne se na loktech a rozhlédne se kolem s rozšířenými očima, jako by si nepamatoval, kde je. Podívá se směrem ke dveřím a mrazivý záchvěv strachu mu projede tělem: už zase, kdo přichází tentokrát...? Znovu zaklepání...

Vskočí na nohy. Bolest se změnila v zuřivost, těžká krev se dá do pohybu a šumivě proudí vpřed, dosud klidné plíce dychtivě nasávají vzduch—řítí se ke dveřím.“ (vlastní překlad)

²⁶ Volter Kilpi je považován za jednoho z nejvýraznějších představitelů novoromantismu a dekadentního estetismu na přelomu století (Parente-Čapková, 2013, s. 411).

²⁷ „*Nämä sanat minä elämästä laulan*“ (Lyytikäinen, 1999, s. 142).

²⁸ „*Oh, vaeltava kuu, joka pilvien takaa paljastut*“ (Lyytikäinen, 1999, s. 142).

²⁹ „*O! Sinä Bathseba, minun sydämelläni olen minä sinuun kasvanut*“ (Lyytikäinen, 1999, s. 142).

³⁰ „*Březnový měsíc krácel po třpytivém, jarním sněhovém povlaku a tajně nahlédl oknem do malého, osamělého domečku*“ (Linnankoski, 1928, s. 124, překlad Alois Šíkl).

obrazy“ a obrazně naznačuje jejich pestrost a živost. Spěchající mraky pak zachycují jejich prchavost a nahodilost. Dále je zmíněno, že každá z těchto vzpomínek je „kapkou mízy jeho života“, což je další metafora, která naznačuje, že vzpomínky jsou spojeny právě s jeho vlastním životem, zkušenostmi a emocemi: „*Sen taipaleen varrelta kulki nyt hänen editseen kirjavia kuvia, toiset selvempiä, toiset himmeämpiä, ohikiitäviä kuin pilvenhattarat, mutta jokaisessa pisara hänen oman elämänsä mehua*“³¹ (Linnankoski, 1957, s. 260).

3.2.2 Secese v díle

V románu jsou přítomny i charakteristické secesní prvky, které dodávají textu na poetičnosti a estetické hodnotě. Mimo již zmíněné rytmické věty sem patří zejména dekorativnost textu a s ním se pojící hojné užívání adjektiv a adverbii, což jsou hlavní znaky secesní literatury (Hosiaislouma, 2016, s. 379). Zde uvádím několik příkladů:

„*Mutta onpa aamukin ihana – juuri silloin kun aurinko nousee, kun kastepisarat välkkyvät ja heräävä tuuli puiden lehtiä väräyttää*“³² (Linnankoski, 1957, s. 44).

„*Iltapäivän aurinko oli vieraisilla metsäisen kukkulan rinteellä. Loitommille puiden lomitse kättä pisti tai silmää vilkutti, lähimmät lämpimään syliinsä otti*“³³ (Linnankoski, 1957, s. 3).

„*Syksyinen iltapäiväaurinko hymyili kedoille, iski silmää ikkunanlaseille ja väräytti naurukuoppasia vastaanosuville seinille ja metsänrannoille—muuten sää oli viileä*“³⁴ (Linnankoski, 1957, s. 234).

³¹ „Podle této cesty přecházely nyní mimo něj různobarevné obrazy, některé jasnější, jiné temnější, jako spěchající mraky, ale každý z nich byl kapka z mízy jeho vlastního života“ (Linnankoski, 1928, s. 124, překlad Alois Šíkl).

³² „Ale i jitro je nádherné – právě tehdy, když slunce vychází, když se kapky rosy třpytí a probouzející větrík pohrává si s lístky stromů“ (Linnankoski, 1946, s. 47, překlad Alois Šíkl).

³³ „Odpolední slunce bylo na návštěvě na lesním svahu. V dálce prosvítalo mezi stromy, jako by podávalo ruku nebo mrkalo okem, zatímco nejbližší stromy objímalo ve svém teplém náručí.“ (vlastní překlad)

³⁴ „Podzimní odpolední slunce se usmívalo na louky, mrkalo na okenní skla a vytvářelo veselé důlky na protějších stěnách a okrajích lesa—jinak bylo chladno.“ (vlastní překlad)

Typicky secesními v tomto díle jsou i rostlinné motivy, zejména květiny, mají klíčový význam pro secesní ornamentiku. Květiny se v textu vyskytují frekventovaně a jsou využívány zejména ve spojení s Olaviho dívkami. Ve většině případů dívky nejsou identifikovány svými skutečnými jmény, nýbrž jsou pojmenovány podle květin, které symbolizují jejich charakteristické rysy (významu jednotlivých květinových přezdivek se budeme věnovat podrobněji v kapitole Přírodní symbolika). Důraz je kladen především na jejich vnější vzhled, přičemž jejich vnitřní svět je upozaděn. Ženy jsou v tomto románu tedy vnímány jako ornament, který má pouze funkci prostředí ozdobit a doplnit celkový estetický dojem, než jako individuální subjekty s vlastními myšlenkami a pocity. Toto vyobrazení žen je zapříčiněno vlivem dobové dekadence, kterému se též budeme věnovat podrobněji dále v kapitole Dekadence v díle.

3.2.3 Symbolismus v díle

3.2.3.1 Přírodní symbolika

Symbolika květů

Jak již bylo uvedeno, na přelomu století je typické užívání květinových motivů ve spojení s erotickou symbolikou. V *Laulu tulipunaisesta kukasta* je květinová symbolika velmi výrazným elementem. Linnankoski opakovaně využívá symboliky červeného květu, ale také dalších květin, které prezentují jednotlivé dívky prostupující Olaviho životem.

Mnohokrát se opakujícím motivem je červená barva, ať už se jedná přímo o červený květ, červánky, červený kabát či červenající se tváře Olaviho dívek. Červený květ se vyskytuje v mnoha odlišných situacích, a tak může být vykládán mnoha způsoby. Může se jednat o symbol života, lásky, ženy, sexuality či pokání.

Motiv červeného květu bývá většinou spojován s Olaviho děvčaty: „*Sanoisin vain, että jos te, neiti, joskus huomaisitte antaneenne ruusuillenne liian suurta arvoa, niin taittakaa se pyydetty kukka ja pankaa rintaanne*”³⁵ (Linnankoski, 1957, s. 76).

Také často bývá metaforickým vyjádřením pro lásku. Například v rozhovoru dvou květin na parapetu, jejichž první rozkvět se dá přirovnat k prvnímu zamilování:

„*Ja kaikkein ihaninpana kaikista kauniista hetkistä on minun mielessäni säilyynnyt se hetki, jolloin ensi kerran kukkaan puhkesin, kun terälehdet avautuivat ja aurinko suuteli suoraan sydämeen.*“

„*On kyllä myöhemminkin riemunsa ja kukkiminen on ihanaa aina, mutta ensi kerran vertaista ei ole eikä tule, sillä silloin emme vielä mitään tiedä, vaan seisomme kuin suuren salaisuuden verholehtien takana*“³⁶ (Linnankoski, 1957, s. 45–46).

Lásku symbolizují i růže, které pěstuje Kyllikki na své zahradě. Jedno z prvních setkání Kyllikki a Olaviho proběhne, když se Kyllikki stará o své růže a Olavi jde zrovna kolem. Olavi ji požádá, aby mu jednu růži věnovala, ale ona odmítne s argumentem, že její růže mají vysokou cenu. Poté mezi voraři probíhá soutěž o to, kdo zvládne sjet slavný a nebezpečný vodopád Kohiseva. Olavi uspěje, a vyslouží si tak přezdívku „Olavi, vítěz vodopádů“. V týž den večeru najde růži, kterou mu na pěšině záměrně zanechá Kyllikki. Povedlo se mu tedy nejen překonat vodopád, ale i získat červený květ, symbolizující Kyllikčinu náklonnost.

Mimo Kyllikki pojmenovává Olavi všechny své dívky přezdívkami, většinou se jedná o názvy květin, př. Annansilmä, Tuomenkukka, Elämänlanka či Pihlajanterttu. U některých přezdívek je nám jejich původ odkryt. Dívka Pihlajanterttu (č. trs jeřabin) své jméno získala, jelikož Olavimu ukázala, že i jeho „smutný podzim“ (viz kapitolu Symbolika ročních období) může být krásný:

³⁵ „*Chci jen říci, že kdybyste, slečno, jednou upozorovala, že vaše růže mají tak velikou cenu, pak ulomte žádanou růži a upevněte si ji na prsa*“ (Linnankoski, 1946, s. 76, překlad Alois Šikl).

³⁶ „*A ze všech okamžiků byl nejkrásnější ten, kdy jsem prvně kvetla, když jsem prvně rozevřela kvítky a slunce mne políbilo hluboko, až do srdce.*“

„*Náš čas rozkvětu je vždycky krásný, ale tak jako prvně to již nebude nikdy. Neboť tehdy jsme o ničem ještě nevěděly a stály jsme před tajemstvím zahaleným závojem*“ (Linnankoski, 1946, s. 48, překlad Alois Šikl).

„Se näyttäjä oli – muuan pieni pihlajanterttu. Kun minä sinut näin, niin sinä olit kuin nuori punamarjainen pihlaja mäenrinteessä...Sinun kauttasi minä huomasin että syksykin voi olla kaunis, jopa paljon kauniimpi kuin kevät, sillä syksy on viileämpi, tynnempi ja hiljaisempi“³⁷ (Linnankoski, 1957, s. 51).

Elämänlanka (č. svlačec) znamená v doslovném překladu „nit života“. Linnankoski s tímto skrytým významem pracuje, a text tak nabývá na symboličnosti a poetičnosti:

„Minä laulaisin Elämänlangasta, jolla on lumivalkeat kukat. Sillä elämänlanka, hellä ja liittyvä kuin elämänlanka ikkunanpielessä, ja syvä ja pohjaton kuin elämä itse!“³⁸ (Linnankoski, 1957, s. 118).

Dle Olaviho mu Elämänlanka otevřela nový pohled na význam lásky mezi mužem a ženou, lásky hluboké a spojující jako nit života. Význam této dívky je důležitý i později, když se Olavi po několika letech dozví, že s ní zplodil syna. Toto střetnutí s následky chování v minulosti Olavimu opět otevře oči. Dokáže tak uznat svou vinu a udělat první krok k usmíření se sebou samým.

Přezdívka Annansilmä (č. begonie), znamená v doslovném překladu Annino oko. Vypravěč nám sděluje, že dívka dostala přezdívku právě podle begonii, které pěstuje na svém okně. Begonie pak symbolizují lásku mezi ní a Olavim. Jejich světle červené květy rozkvétají obvykle na jaře a v létě, ale tentokrát výjimečně vykvetly v zimě, což symbolizuje začátek jejich lásky a vášně, která vzplanula právě o Vánocích. Dívka naznačuje, že když Olavi odejde, přestane květina kvést, což je metaforou pro to, že když ji milovaný opustí, ztratí svou lásku a bude nešťastná. Každé děvče má podle ní pouze jeden květ a jednoho milence, což dodává této květině a její symbolice ještě hlubší vrstvu emocí. Dívčina přezdívka je možná motivována také jejím pravým jménem Annikki. V tomto

³⁷ „A ten, kdo mi to ukázal, byla – jen malá větévka rudých jeřabin. Když jsem tě spatřil, byla jsi jako mladý jeřáb obalený rudými plody...Ty jsi byla příčinou, že jsem zpozoroval, že i podzim může být krásný, neboť podzim je tišší, klidnější a svěžejší“ (Linnankoski, 1946, s. 54, překlad Alois Šikl).

³⁸ „Zpíval bych o Svlačci se sněhobílými květy. Vždyť ty jsi nit života, děvče moje – svěží a jemná jako svlačec, něžná a popínavá jako svlačec v okenním skle a hluboká a propastná jako život sám!“ (vlastní překlad)

případě by to znamenalo to, že se jedná o tutéž dívku jako v první kapitole – Metsänneito (č. lesní panna), jejíž skutečné jméno je právě Annikki (Linnankoski, 1957, s. 5).

Přezdívka Tuomenkukka znamená v překladu květ střemchy. Odkazuje na období jara, kdy střemcha kvete, ale též k Olaviho „jaru“ – období zamilovanosti (viz kapitolu Symbolika ročních období). Olavi dívku přirovnává k právě k tomuto ročnímu období, dívka je pro něj stejně omamná jako jarní vůně květů střemchy: „*Ja sinä olet minulle niinkuin kevät ja kuohuva mahla, josta minä päihdyn ja unohdan kaiken entisen... Sinun hengityksesi on kuin salainen hyväily ja sinun tuomentuoksusi huumaa minut hulluksi!*“³⁹ (Linnankoski, 1957, s. 108–109).

Dívka Tumma tyttö (č. tmavovláska) svou přezdívku získala díky svým černým vlasům. Dalším důvodem pak může být i to, že se s Olavim schází pouze v noci: „*Kun olisi aina yö eikä tulisi koskaan päivää!*“⁴⁰ (Linnankoski, 1957, s. 48) – *tumma* by v tomto případě odkazovalo k temnotě noci. Noc symbolizuje nejen čas jejich setkání, ale i skryté stránky jejich osobností, které oba odkrývají: „*Päivällä me kuulumme koko maailmalle, kaikki on yhteistä eikä mitään omaa. Mutta kun yö joutuu, lähenee oma hetkemme. Se hiipii hiljaa ulkona puiden alla ja istahtaa sisässä häveliäästi nurkkaan, se väräjäää salaperäisenä ja tummana ilmassa ja herättää sen, joka meissä päivällä uinuu*“⁴¹ (Linnankoski, 1957, s. 44).

Tumma tyttö, jejíž jméno tak odkazuje k noci a temnotě, lze též interpretovat jako symbol podvědomí, což by pak dokládalo vliv teorie psychoanalýzy S. Freuda, která na přelomu století nabývala v literatuře na popularitě: „*Freudova psychoanalýza akcentuje lidské podvědomí jako sídlo pravé lidské přirozenosti, tj. pudovosti, sexuality a primární emocionality, jako jediný zdroj*

³⁹ „*A ty jsi pro mne jako kypící míza jara, která mne opájí a dává mi na všechno minulé zapomenout... Tvůj dech je jako jemné laskání a tvá vůně jarního hlohu opájí mne až k šílenství*“ (Linnankoski, 1946, s. 106–107, překlad Alois Šikl).

⁴⁰ „*Kdyby zůstala noc a nepřišel nikdy den!*“ (Linnankoski, 1946, s. 51, překlad Alois Šikl).

⁴¹ „*Přes den patříme celému světu, vše je společné a nic naše vlastní. Ale když přijde noc, přiblíží se naše chvíle. Pomalu se plíží venku pod stromy a sedá ostýchavě uvnitř v rohu, krade se tajemně a temně vzduchem a probouzí to, co v nás během dne spí.*“ (vlastní překlad)

lidské svobody neujařmené sociálními omezeními a tabu. Střet mezi lidskou přirozeností sídlící v podvědomí a morálním vědomím osobnosti (vědomím sociálních tabu) může způsobovat stres a psychické trauma až proměny ve struktuře osobnosti“ (Lederbuchová, 2002, s. 317).

Noční setkávání Olaviho s dívkou tak symbolizuje cestu do podvědomí a jsou prostředkem k tomu, aby mohl vyjádřit své skryté touhy a potlačené emoce, které během dne skrývá. Olaviho cílem je naplnit svou lidskou přirozenost, konkrétně mu jde o to najít způsob života, který by ho naplňoval. To se mu podaří, ovšem se jedná o život, který stojí proti společenským i křesťanským zásadám a dostává se s nimi do střetu. Olaviho noční dobrodružství a jeho další milostné vztahy se tak stávají metaforou pro jeho vnitřní boj mezi dvěma způsoby žití – estetickým, pro něj znamenajícím svobodu a naplnění tužeb, a etickým, svázaným společenskými konvencemi. Tento rozpor je zdrojem jeho utrpení, ale zároveň i růstu, protože je nucen čelit pravé povaze své existence a nalézt rovnováhu mezi těmito dvěma způsoby života. (viz níže kapitolu Dekadence v díle)

Ačkoliv Olavi dosáhne určité míry sebeuvědomění a autentického života, zůstává otázkou, zda je možné plně integrovat temnou, podvědomou část osobnosti do struktury společensky přijatelných norem. Jeho příběh tak může být též chápán jako kritika společenských a náboženských struktur vedoucí k potlačování lidské přirozenosti a s tím souvisejícím negativním důsledkům.

Symbolika vody

Voda je v románu vyobrazena v různých formách. Mezi secesní symboliku se řadí vlny, proudy; voda v podobě vodních hladin, jezer a řek je zároveň často zástupcem dekadentní symboliky. V *Laulu tulipunaisesta kukasta* se setkáme

s vírem, vodopádem či proudy, nejčastějším vodním motivem je ale samotná řeka, která Olaviho doprovází po celou dobu jeho cesty. Olavi se po ní svobodně plaví společně se skupinou vorařů a stejně jako je unášen proudem řeky, tak je unášen od dívky k dívce, jak Olavi sám praví při rozhovoru s Kyllikki: „*Nyt en minä tiedä mitä se on, onko se oikeastaan mitään. Kylästä kylään, koskelta koskelle, sadusta satuun*“⁴² (Linnankoski, 1957, s. 89).

Proud řeky je divoký a nestálý stejně jako jeho city k ženám. Popis vodopádu Kohiseva, který Olavi sjíždí, aby ukázal svou sílu před Kyllikki, se dá vnímat jako přirovnání k této divokosti a nestálosti: „*Kiivas on väylässä vesien karku, tulinen kuohujen tanssi – vaan lyhyt kuin elämän ilo*“⁴³ (Linnankoski, 1957, s. 80).

V deváté kapitole Olavi naléhá na dívku, aby se jím nechala svést. Jeho citové naléhání je nejprve přirovnáváno k jarním bystřinám, poté k proudícím potokům nakonec se proměňujícím na divé a hlučné vodopády. Skrze tuto gradaci proudění vody můžeme sledovat zvyšující se Olaviho touhu po oné dívce (Linnankoski, 1957, s. 70).

Symbolika ročních období

Roční období jsou dalším důležitým symbolem ve dvou rovinách. V prvé řadě roční cyklus symbolizuje jednotlivé fáze Olaviho zamilování. Jaro je omámení dívkou a následné vzplanutí citů, radostné a rozverné pocity, léto zastupuje stesk po jaru a bezstarostnou lásku, podzim znamená odloučení od dívky a zima je ve znamení smutku. Tento koloběh můžeme pozorovat opakovaně: „*Ja minä tahdon päihtyä ja hukuttaa kaihoisen kesäni ja synkän syksini ja ilottoman talveni kevään riemuun*“⁴⁴ (Linnankoski, 1957, s. 108).

⁴² „*Ted' nevím, co to je, je-li to vůbec něco. Od vsi ke vsi, od vodopádu k vodopádu, od pohádky k pohádce*“ (Linnankoski, 1946, překlad Alois Šikl, s. 88).

⁴³ „*Divoký je úprk řeky, ohnivý tanec vření, však krátký jak životní radost.*“ (vlastní překlad)

⁴⁴ „*A chci se opít a utopit své smutné léto, temný podzim a bezradostnou zimu v jarní radosti.*“ (vlastní překlad)

Každý vztah s Olaviho dívkami je vyobrazen v jedné z těchto fází. V první kapitole se Olavi setkává s Metsänneito. Je jaro, vše je v plném rozkvětu – Olavi oplývá energií, rozverností; jeho city k dívce jsou bujaré stejně jako jaro. Léto Olavi prožívá s dívkou Tumma tyttö. Jak vyplývá později z jeho promluvy s Pihlajanterttu, s Tumma tyttö byl především proto, aby zahnal svůj stesk po jaru – dívce Metsänneito: „*Niinkö, että sinulla on ollut ikävä kesä...?*“ *sanoi tyttö hellästi.* „*Kovin ikävä—näetkös, kun minä en voinut unohtaa sitä minun kaunistan kevättäni, vaan sitä alati ikävöin*“⁴⁵ (Linnankoski, 1957, s. 50).

S Tumma tyttö se pouze oddává svým touhám, léto tedy symbolizuje z pohledu Olaviho bezstarostný vztah bez závazků, za účelem odehnat svůj smutek. Šestá kapitola pak vykresluje odloučení od Tumma tyttö. Jejich rozchod nastává v období podzimu: „*Tytön kasvoilla värähti kuin syksyinen auringonpaiste...ja jäi yhä katsomaan, kun nuorukainen vihdoin astui ovesta ulos*“⁴⁶ (Linnankoski, 1957, s. 49).

V osmé kapitole Olavi obdrží vzkaz od dívky Pihlajanterttu, ve kterém mu sděluje, jak moc je nešťastná, že na ni Olavi zapomněl. Olaviho jme smutek, který je vyobrazen skrze chladný sníh a zimní temnotu: „*Suuria viileitä lumihuitaleita putoo raskaasti alas. Kuluu hetki ja toinen. Ilma tummenee ja vihdoin kokonaan himmenee, mutta nuorukainen istuu yhä entisellään, paperilippu kädessään ja katselee ulos. Hän ei näe enää mitään, mutta hän tuntee kuinka suuria, viileitä lumihuitaleita yhä putoo raskaasti alas*“⁴⁷ (Linnankoski, 1957, s. 57–58).

⁴⁵ „*Takže jsi měl smutné léto...?*“ *řekla dívka něžně.*

„*Velmi smutné – víš, nemohl jsem zapomenout na krásné jaro, a tak jsem po něm neustále toužil.*“ (vlastní překlad)

⁴⁶ „*Na dívčí tváři se objevilo něco jako slabý paprsek podzimního slunce...a pak, když konečně vyšel ze dveří, zůstala tam stát se zrakem upřeným do prázdna*“ (Linnankoski, 1946, překlad Alois Šikl, s. 52).

⁴⁷ „*Velké sněhové vločky se snášejí těžce na zem. Ubíhají chvíle. Stmívá se a posléze se úplně setmí, ale mladík stále sedí nehybně s papírem v ruce a dívá se strnule do tmy. Už nic nevidí, ale cítí, jak veliké, bílé sněhové vločky dopadají těžce na zem.*“ (vlastní překlad)

Roční období symbolizují též různé fáze Olaviho života. Olaviho životní fázi, kdy svádí jednu dívku za druhou, lze vnímat jako jaro. Jak on sám říká, to, co doposud zažil, bylo jarem: „*Luulen, että kaikki, mitä minulle on tätä ennen tapahtunut, on ollut vain kuin keväisen mahlan kuohua*“⁴⁸ (Linnankoski, 1957, s. 119).

Léto v Olaviho životě nastává tehdy, kdy se vydává do města. Zde se Olavi chová tak, jako by na ničem nezáleželo. Oddává se alkoholu, následně navštíví nevěstinec, aby zahnal svůj smutek. Dle jeho slov jde jen o to si život užít naplno: „*Minä tahdon kohottaa elämän vaahtoavan maljan huulilleni ja juoda sen yhdellä siemauksella pohjaan!*’ puhui nuori mies itsekseen. (...)’*Malja pohjaan, ja naura elämälle—ei sekään sinua itke!*“⁴⁹ (Linnankoski, 1957, s. 144).

Poté přichází podzim. Po smrti matky se Olavi rozhodne, že statek přenechá svému bratru Heikkimu a že on sám si musí něco vybudovat od základu – to Olavi vnímá jako zásadní věc pro začátek změny v životě. Postaví si tak své vlastní bydlení a následně osloví Kyllikki, zda by se chtěla k jeho životní cestě přidat.

Zima nastává od té doby, kdy Olavi a Kyllikki mají svatbu (Linnankoski, 1957, s. 196). Olavi má své vlastní bydlení, vysněnou dívku, ale stále mu zbývá se vypořádat se svědomím a pocity viny pojíci se k jeho minulosti. Zažívá vnitřní krizi, která se negativně podepisuje na jeho vztahu. Kyllikki je nešťastná stejně jako Olavi, zároveň ale neztrácí naději, že tím spolu zvládnou projít. Olavimu se podaří uzavřít svou minulost a smířit se s ní skrze pokání a postavení se minulosti tváří v tvář – setkání s jeho předešlými dívkami.

⁴⁸ „*Myslím si, že to všechno, co jsem posud zažil, bylo jen kvašení jara*“ (Linnankoski, 1946, překlad Alois Šikl, s. 117).

⁴⁹ „*Chci pozvednout pěnivý pohár života ke svým rtům a vypít ho na jeden doušek až do dna!*’ mluvil mladý muž sám k sobě.(...) *’Pohár do dna a směj se životu – ani on tě nebude oplakávat!*“ (vlastní překlad)

Olavimu a Kyllikki se poštěstí a narodí se jim zdravý syn. Skrze syna se mu podaří svou minulost uzavřít a všichni jsou radostní. Nastává tedy opět jaro, ale tentokrát zcela jiné, nové: „*Nyt se on vihdoinkin alkanut*“⁵⁰ (Linnankoski, 1957, s. 240).

Cyklus ročních období nese symbolický význam i v *Taistelu Heikkilän talosta*. V mladí postava Mattiho zažívá milostný vztah s tehdy doposud neprovdanou hospodyní v období jara a léta. Na podzim pak přijde jejich odloučení poté, co dívka musí vyhovět přání svých rodičů vzít si bohatého syna statkáře. Zima je pak též vyobrazena negativně; během tohoto období hospodyně umírá.

3.2.3.2 *Kalevalská tematika*

Ačkoliv dílo není plně ovlivněno karelianismem, stále v něm můžeme objevit určité jeho prvky. V prvé řadě je román inspirován námětem jedenácté runy *Kalevaly*, která sleduje Lemminkäinenovu cestu na ostrov Saari. Tam se uchází o Kyllikki, která je široko daleko známá pro svou krásu a původ. Lemminkäinenovi se podaří svést všechny ostrovní panny, ovšem až na Kyllikki (Čermák, 2014, s. 37). Tento námět je obdobně ztvárněn i v *Laulu tulipunaisesta kukasta* – i Olavimu se povede svést všechny dívky, které si vyhlédne, krom Kyllikki. Inspiraci jedenáctou runou dokládá i název dvanácté kapitoly *Laulu tulipunaisesta kukasta* – Vedenneito ja Ahti. Ahti či Ahto, je bůh vody (Kalevala, 1999, s. 379), ale taktéž jedno z Lemminkäinenových epitet. V názvu zmíněný Ahti pak odkazuje k námětu jedenácté runy, resp. lidové písni *Ahdin ja Kyllikin runo* (č. *Píseň o Ahtim a Kyllikki*). Styčným bodem Olaviho a Lemminkäinenova příběhu je i jejich proměna ze záletného ve věrného muže. Oba hrdinové jsou po svých dobrodružstvích nakonec věrni svým ženám.

⁵⁰ „*Nyni je učiněn začátek!*“ (Linnankoski, 1946, s. 232, překlad Alois Šikl).

Jak z toho tedy vyplývá, postava Olaviho nese značné množství charakteristických rysů podobajících se Lemminkäinenovi. Po většinou jsou nám charakteristiky obou hrdinů prezentovány nepřímou, tedy namísto přímého pojmenování určitého rysu jsou nám představeny a dokládány různými způsoby zejména jejich činy, ať už vykonanými či pouze zamýšlenými, řečí či vnějším vzhledem (Rimmon-Kenan, 2001, s. 68–72).

V první řadě se jedná o výjimečné fyzické vlastnosti, kterými oba hrdinové oplývají. Lemminkäinenova síla je popsána například v runě třinácté:

*„Ponnistihe, jännistihe,
Raksin koivuisen revitti,
Rikkoi vaajan vaahterisen,
Tarhan tammisen hajotti“⁵¹*

(Kalevala, 1849, s. 84).

Obdobný popis Olaviho fyzické síly najdeme v úvodu první kapitoly, kdy odpočívá na svahu potom, co pokácel značný kus mýtiny: *„Valkoisen paidan avatusta aukeamasta paistoi ruskea, voimakas rinta ja kynnärpäihin saakka käärityt hihat paljastivat lujat, päivettyneet käsivarret. Hän istui hiukan etukumarassa ja katseli oikeata käsivarttaan. Koukisti sitä ja ojensi taasen, tarkastellen kuinka lihakset paisuivat ja jänteet nahkan alla voimakkaasti jännittyivät. (...)*

„Viisikolmatta niitä jo tuossa makaa, eikä kirves paina vielä vähääkään!“⁵²

(Linnankoski, 1957, s. 3–4).

Co se týče charakterových vlastností, Olavi je tvrdohlavý a podobně výbušný jako Lemminkäinen. Lemminkäinenova tvrdohlavost se projevuje například v runě

⁵¹ „Napjal síly, napjal žíly,
mocí strhal houžev z břízy,
vedví přetrh mladý javor,
košár na vše strany rozmet“
(Čermák, 2014, s.233, překlad Josef Holeček).

⁵² „Z jeho rozevřené bílé košile vystupovala široká, hnědá prsa, vykasané rukávy dávaly zahlédnout vypracované, ocelové paže.
Seděl tak chvíli sehnut a pozoroval pravé ramě. Skrčil je a zase narovnal, pozoruje při tom pohyb svalstva a prudké napínání šlach. (...)
„Již pětadvacet jich tu leží na zemi a dosud necítím váhu sekýry!“
(Linnankoski, 1946, s. 10, překlad Alois Šikl).

dvacet šest, kdy ho matka prosí, aby se nevydával do Pohjoly; on ji ale neuposlechne a i přes její varování se vydá na cestu. Podobně se Olavi staví i vůči svým rodičům, zejména svému otci, který po něm žádá, aby byl zodpovědný; Olavi namísto toho opouští domov.

Lemminkäinenovu výbušnost lze vyzorovat například v runě dvacáté sedmé; Lemminkäinen se rozzuří poté, co ho hospodář odmítne obsloužit, a místo toho na zemi vyčaruje louži a řekne mu, ať se napije z ní. Lemminkäinen se rozzuří a následně hospodáře usmrtí. Olavi fyzické násilí nepáchá, ale je též vznětlivý a v problematických situacích jedná prudce bez rozmyslu; například když se dozví, že Kyllikki údajně měla milence ještě před ním, se ho v jejich svatební ložnici jme záchvat vzteku a vyhrožuje Kyllikki zabitím.

Olaviho a Lemminkäinena spojuje i jejich statečnost a odhodlání; když si něco zámánou, tak se snaží uspět za každou cenu. Společné je i to, že oběma hrdinům se po většině případů ve svých cílech podaří i uspět. V případě Lemminkäinena to může být jeho úspěšné polapení Hiisiova losa v runě čtrnácté. Olavimu se kupříkladu úspěšně daří sjet vodopád Kohiseva ve vorářské soutěži.

V neposlední řadě jsou oba hrdinové úspěšní ve svádění žen. Stejně jako se Lemminkäinenovi daří získat si dívky na ostrově Saari, i Olavi je jako svůdce žen úspěšný. Lemminkäinenovi svůdnické schopnosti jsou v *Kalevale* vylíčeny takto:

*„Ei ollut sitä tytärtä,
Piikoa pyhintäkänä,
Kuta hän ei kosketellut,
Jonk' ei vieressä venynyt“⁵³*
(Kalevala, 1849, s. 69).

⁵³ „nebylo tam brzy panny cudné,
by jí byla nedotknuta,
aby jemu nepodlehla“
(Čermák, 2014, s.194, překlad Josef Holeček).

Taktéž oba využívají svého lyrického talentu k získání si žen. Stejně jako Lemminkäinen svým zpěvem přesvědčí ostrovanky na Saari, aby mu nabídly své přístřeší, přesvědčuje i Olavi své dívky. Olaviho dívky jsou jeho poetickým projevem ohromeny (viz dále níže kapitolu Dekadence v díle) a stejně tak i Lemminkäinenovy ostrovanky:

*„Imehtivät immet saaren,
Niemen neiet kummeksivat
Lemminkäisen laulanta,
Urohon osoantoa“⁵⁴*
(Kalevala, 1849, s. 214).

Kyllikki se jménem i svými vlastnostmi podobá Lemminkäinenově ženě. Stejně jako Kyllikki v *Kalevale*, i Kyllikki v *Laulu tulipunaisesta kukasta* je hrdá, čistá a krásná dívka z bohaté rodiny, která je známá tím, že se doposud nepovedlo nikomu si získat její srdce, jak je popsáno v desáté kapitole románu. Kyllikki je v *Kalevale* charakterizována takto:

*„Yksi oh impi kaikkiansa
Saaren suuressa su'ussa,
Jok' ei suostu sulhasihin,
Mielly miehiin hyvihin,
Se oli Kyllikki korea,
Saaren kukka kaunokainen“⁵⁵*
(Kalevala, 1849, s.69).

Další kalevalské motivy

První kapitola vyobrazuje Olaviho, ocitajícího se na lesní mýtině, odpočívajícího po vykonané práci. Střetává se zde s dívkou, kterou přezdívá Metsänneito

⁵⁴ „Dívaly se ostrovanky,
dívily se ostrožanky
moci zpěvu Lemminkäinena,
dovednosti bohatýra“
(Čermák, 2014, s.233, překlad Josef Holeček).

⁵⁵ „Jediná jen panna zbyla
Z kmenu ctného saarijského,
ženichů si nevěšimala,
nejlepším se nepoddala,
Kyllikki to byla krásná,
saarský kvítek libovonný“
(Čermák, 2014, s. 199, překlad Josef Holeček).

(č. lesní panna). Tapiův zámek, který se vyskytuje v jejich dialogu, je též kalevalským motivem:

„*Etkö ottaisi tätä—muistoksi että olet käynyt Tapion linnassa?*‘
,Olavinlinnassa!‘ nauroi tyttö“⁵⁶ (Linnankoski, 1957, s. 8).

V *Kalevale* se s tímto motivem setkáme v runě čtrnácté, kdy se Lemminkäinen vydává do lesní říše Tapioly⁵⁷ vyzvat bohy, aby mu pomohli polapit Hiisiova losa. „*Tapiův zámek bývá používán jako paralelismus k Tapiově lesní říši. S Tapiovým zámkem jsou mimo jiné běžně spojovány Mielikkiny*⁵⁸ *zlaté klíče*⁵⁹, *kteř jsou v lidových představách vázány k loveckému štěstí v tajuplné a nepřístupné lesní říši*“ (Čermák, 2014, s. 236–237). V případě *Laulu tulipunaisesta kukasta* by se to dalo interpretovat tak, že přezdívka Metsänneito může na symbolické rovině odkazovat na jednu z Mielikčiných lesních děveček. Metsänneito se stejně jako ony stará o dobytek. Dívka je tak součástí tajuplné lesní říše, ve které se s Olavim ocitá prostřednictvím jeho vyprávění. Jak je viditelné v její promluvě výše, přejmenovává Tapiův zámek na Olaviho zámek, čímž naznačuje, že mu náleží.

3.2.3.3 *Biblické motivy*

V románu se objevuje mnoho odkazů na biblické postavy a příběhy. Biblické motivy jsou klíčové pro tolstojovské myšlenky (viz dále Nietzscheho nadčlověk vs. křesťanská pokora Tolstého), které dílem prostupují, a pomáhají zvýraznit morální dilemata a duchovní hledání Olaviho. Olaviho vnitřní konflikt mezi společenskými očekáváními a jeho vlastními touhami je zřejmý od samého začátku, kdy se rozhodne opustit domov, aby následoval své city. Jeho postoj k tradičním hodnotám se v průběhu příběhu mění a vyvíjí, což odráží jeho vnitřní zápas s křesťanskou

⁵⁶ „*Vezmeš si to na památku, že jsi byla v Tapiově zámku?*“

,V Olaviho zámku!‘ smála se dívka“

(Linnankoski, 1946, s. 14, překlad Alois Šikl).

⁵⁷ Bůh lesa a zvěře, pán lesní říše Tapioly (Čermák, 2014, s. 236).

⁵⁸ Tapiova žena, na které závisí štěstí lovců, ochránkyně dobytka. Jsou jí podřízeny lesní děvečky, které se starají o Tapiův dobytek (Čermák, 2014, s. 236).

⁵⁹ „*Vyjmi z kroužku na opasku*

vyjmi, paní, zlaté klíče

od komory Tapiovy,

týn mně otevř lesa hradu,

mně, jenž lovím v potu tváří,

mně, jenž po kořisti pasu!“

(Čermák, 2014, s. 236–237, překlad Josef Holeček).

morálkou a společenskými zásadami. Nejprve žije bezstarostně a oddává se požadavkům svých vlastních tužeb, bez ohledu na jakékoliv normy. Ty však časem začnou pronikat do jeho svědomí. Olavi se brání útokem – křesťanství nejprve otevřeně napadá. (viz níže kapitolu Dekadence v díle) V závěru románu se ale projevuje přítomnost víry jako klíčového momentu v jeho životě; v posledních kapitolách můžeme biblické motivy pozorovat nejpočetněji. V těchto kapitolách můžeme narazit například na odkaz na příběh Mojžíše na hoře Sinaj či třeba na výraz „*mene tekel*“⁶⁰.

Samotná struktura románu dokládá, že biblické motivy v románu nejsou jenom dekorací, ale nesou hlubší význam; počet kapitol, třicet tři, totiž odpovídá Kristovým letům. Olaviho cesta k znovuzrození, kdy se z něj stává nový člověk s novými morálními zásadami v souladu s křesťanskou morálkou, může být svým způsobem chápána například jako paralela k příběhu svatého Pavla, který se z pronásledovatele křesťanů Šavla změnil na jednoho z nejvýznamnějších apoštolů. Tento příběh o radikální změně a morálním znovuzrození je v křesťanství často používán k ilustraci možnosti obrácení a obnovy. Číslo třicet tři mohlo být tedy použito, aby odkázalo k Ježíši, který se Pavlovi zjevil a díky tomu tak změnil svůj životní postoj (NewAdvent, 2024, St. Paul).

Křesťanské motivy jsou společným jmenovatelem i dalších Linnankoskiho děl *Taistelu Heikkilän talosta* a *Pakolaiset*. I v nich je přítomnost křesťanská symboliky důležitá a vyskytuje se v hojném množství. Mezi motivy, které spojují všechna tři díla nejvýrazněji, patří zejména usmíření hlavních hrdinů prostřednictvím víry.

⁶⁰*Kniha Daniel*, kapitola 5, verš 25 (BibleGateway, 2024)

3.2.3.4 Další symbolika

Narození dítěte

Narození dítěte je dalším významným symbolem. Před samotným narozením Olavi píše dopis Kyllikki do porodnice, ve kterém vyjadřuje své obavy. Má strach, že kvůli jeho hříchům z minulosti se dítě nenarodí zdravé. Myslí si, že ho Bůh trestá – s dvěma z jeho předešlých dívek dítě počal, ale s Kyllikki se o to snažili celé dva roky, než se jim poštěstilo. Olaviho obavy jsou ale zbytečné. Syn, kterého Olavi s Kyllikki po delší snaze a Olaviho pokání počnou, je symbolem smíření a příslibu nového života. Tento symbol můžeme nalézt i v Linnankoskiho dalších dílech, např. v románu *Pakolaiset*, kde hlavní postava starce Utely nalezne vnitřního klidu právě skrze narození dítěte i navzdory tomu, že je nemanželské.

Vysoušení močálů

V závěru románu Olavi pomáhá vesnici vysoušením bažin. „*Obraz vysoušení bažiny, která je v literatuře na přelomu 19. a 20. století symbolem podvědomí a temné, ale tvůrčí síly, lze interpretovat jako návrat k jistotám. Olavi se tak zbavuje temných sil sám v sobě*“ (Parente-Čapková, 2013, s. 394). Vysoušení bažin a s ním spojená práce je v románu obecně důležitým prvkem i v kontextu tolstojovských idejí. (viz dále kapitolu Nietzscheho nadčlověk vs. křesťanská pokora Tolstého)

3.2.4 Dekadence v díle

3.2.4.1 Město jako symbol úpadku

Prakticky celý děj románu je zasazen do prostředí finského venkova a přírody. Příroda je vykreslena pozitivně, Olavi v ní zažívá své nejšťastnější chvíle. Venkov je vyobrazen jako ideální a nezkažené prostředí. Jedinými momenty, kdy se ocitáme

jinde, je Olaviho cesta vlakem a následná návštěva města. Linnankoski staví město do kontrastu k venkovu – oproti idylickému venkovu je město obrazem Olaviho úpadku. Olavi navštíví město ve chvíli, kdy je na úplném dně, a jeho situace se tím ještě zhorší. Setkává se tam s jednou ze svých předchozích dívek a dochází mu, co vše způsobil a co je důsledkem jeho erotické nestálosti.

Též v novele *Taistelu Heikkilä talosta* hraje město významnou roli, i když se děj odehrává pouze na venkově. Postava hospodáře Heikkilä často podniká noční výlety do města, kde nad ním nikdo nemá kontrolu. Ve městě se chová nezodpovědně, rozhazuje peníze a nadměrně pije alkohol, což zvyšuje jeho agresivitu a tyranii vůči jeho ženě. Město je tak zdrojem konfliktů, které pronikají do poklidného venkovského života.

Podobné vyobrazení idylického venkova, na který jakoby dopadá stín města, můžeme sledovat i u spisovatelky Maily Talvio. Obdobně jako Linnankoskiho novoromantická tvorba i ta její se nese „ve znamení patosu, melodramatičnosti a moralizujících tónů. Zabývá se zejména kontrastem mezi ‚zkaženým‘ městem a ‚nezkaženým‘ tradičním způsobem života na venkově“ (Parente-Čapková, 2013, s. 398). Jak již bylo zmíněno výše, je tento silný idealismus venkova reakcí na unavené tóny – melancholickou a pesimistickou náladu dekadentních básníků L. Onervy a E. Leina (Laitinen, 1991, s. 311–312).

3.2.4.2 Dekadentní vyobrazení žen

Jak již bylo řečeno, ženy jsou pod vlivem dekadence vyobrazeny spíše jako pasivní a bezduché bytosti. Lyytikäinen tento dekadentní postoj k ženám popisuje takto: „Soudobá dekadence se vyznačuje velmi vykořisťovatelským vyobrazením ženy. Ačkoli láska v dekadentních dílech obvykle nabývá osudově vášnivých tónů, je vždy

prezentována z mužského pohledu: milovaná je ideálem narcistického muže. Všechny postavy a události jsou jakoby součástí vědomí ústředního mužského subjektu, metaforou jeho nálad a představ. Žena je tak vnímána zejména jako pasivní a bezduchá přírodní bytost, která je tvárnou hmotou, kterou muž tvaruje podle své vůle a dává jí duši“ (Lyytikäinen, 1999, s. 142–143).

I v tomto ohledu se *Laulu tulipunaisesta kukasta* podobá Kilpiho dílu *Bathseba*. „V *Bathsebě* jsou myšlenky a ideologie, jako je Nietzscheho koncepce nadčlověka, prezentovány jako odrazy duševního stavu. David si neustále klade otázky typu ‚Kdo jsem já? Co je život?‘ Jeho otázky jsou však zaměřeny pouze na něj samotného; vnější svět nenabízí žádné body kontaktu pro jeho prožívající já. Podobně jako u *Olaviho dívek*, ani Davidova milovaná není vnímána jako samostatná osobnost. Pro Davida je nejdůležitější jeho vlastní láska. *Bathsebin* životní úkol spočívá v prožívání Davidovy lásky, nikoli vlastní. Je vnímána pouze jako objekt touhy a odraz Davidových vlastních tužeb“ (Lyytikäinen, 1999, s. 142).

Výjimku z tohoto vyobrazení představuje *Kyllikki*. Svojí krásou, nezávislostí a osudovostí vykazuje rysy *femme fatale*, avšak bez dekadentního nádechu. Na rozdíl od tradičních *femme fatale* *Kyllikki* nepřináší *Olavimu* katastrofální a destruktivní následky. Naopak, její vliv mu umožňuje dát si život do pořádku.

Zatímco většina žen v *Laulu tulipunaisesta kukasta* a *Bathseba* je vyobrazena jako pasivní objekt zrcadlící mužské touhy, postava *Mirdji* ze stejnojmenného románu *L. Onervy* (1908) je aktivním subjektem, který se snaží formovat svůj vlastní osud. *Mirdja* je komplexní postavou s vnitřními konflikty a touhou po seberealizaci. Přijímá roli *femme fatale*, protože je to jediná možnost,

kteřou jí mužská společnost nabízí, pokud touží po svobodě a radostech života. Dochází tedy k transformaci dekadentního narcismu – muž se stává zrcadlem narcistní ženy a odráží její vnitřní konflikty a touhy (Lyytikäinen, 1999, s. 147).

V *Taistelu Heikkilän talosta* už ale archetyp femme fatale dekadentní je. I přes to, že je příběh stále prezentován z mužské perspektivy a nevidíme ženského nitra⁶¹, nejedná se o zcela pasivní a bezduchou ženu, jako jsou květinové dívky v *Laulu tulipunaisesta kukasta*. Hospodyně Heikkilä je podobně jako Mirdja vyobrazena jako dekadentní femme fatale – tajemná a svůdná ženská postava s ďábelskými rysy ohrožující muže (Hosiaislouma, 2016, s. 248–249). Důležitým aspektem tohoto obrazu je právě její destruktivní vliv na mužské postavy. Hospodyně dohání muže k šílenství; jak svého manžela, tak i Mattiho. Oba činí nešťastnými:

*„Mutta kenen oli syy? Tuo nainen ajoi kaikessa tahtonsa perille — miksei hän silloin ajanut? Ja oliko hän itse onnellinen? Ei, ja vähintään kaksi miestä hän oli tehnyt onnettomaksi. Nyt hän ymmärsi tuon toisenkin kohtalon — tuo nainen piinasi heitä molempia, toista näkyvällä, toista näkymättömällä ruoskalla. Hän ei rakastanut ketään ja hän oli kietonut sekä itsensä että koko talon sellaiseen salaperäisyyteen, että siitä saattoi ajatella vaikka mitä“*⁶² (Linnankoski, 1957, s. 268).

Hospodář nezvládá oponovat své ženě, jelikož je ráznější a dominantnější než on, a to ho uvrhá do úpadku, stává se z něj opilec a tyran. Nedokáže jí čelit jinak než násilím a slovními urážkami; nazývá ji pekelnicí a ďáblem. Na druhou stranu Matti chce zpočátku zaujmout hospodyně tím, že vede řádný život, nepije a úspěšně

⁶¹ Hospodyněin vnitřní svět není zobrazován proto, aby to dodalo její postavě na tajemnosti a záhadnosti (je záhadou nejen svému okolí, ale i samotnému čtenáři)

⁶² *„Ale či to byla vina? Žena prosadila svoji vůli ve všem, proč to tady neučinila? Byla sama šťastná? Ne, a dva jiné učinila nešťastnými. Nyní chápal osud i toho druhého – žena ta je trápila oba, jednoho viditelným bičem, druhého neviditelným. Nemilovala žádného a obestřela sebe i svůj celý dům takovým tajemstvím, že se nikdo nemohl ničeho dopátrati“* (Linnankoski, 1928, s. 131, překlad Alois Šikl).

se věnuje obchodu s koňmi. Snaží se jí ukázat, že by se s ním měla lépe, avšak její odměřenost se vůči němu nemění. Tato její chladnost ho nakonec přivádí k šílenství. Matti též začne propadat alkoholismu a nenávisti. Trápí se natolik, že už jen její samotná existence ho vyloženě mučí (Linnankoski, 1957, s. 267).

3.2.4.3 Stylizace Olaviho do postavy Dona Juana

Kierkegaardovo pojetí Dona Juana

Dá se říci, že Dona Juan je obecně považován za symbol svobody, vášně a touhy po dobrodružství, ale také za symbol úpadku (Britannica, 2023, Don Juan). Na přelomu 19. a 20. století nabývá v literatuře archetyp této postavy na popularitě, a to zejména díky Kierkegaardově analýze donjuanovství (Lyytikäinen, 1997, s. 178). Kierkegaard analyzuje Dona Juana na postavě Dona Giovanniho v Mozartově opeře a klade důraz na důležitost hudby jako ten nejvhodnější způsob, jak bezprostředně vyjádřit smyslnost a erotičnost (Tseng, 2014, s. 413). Archetyp Dona Juana pak definuje jako „*svůdce maskovaného za poetičnosti*“ (Kierkegaard, 2019, Project Gutenberg, Introduction I), jehož činy jsou důkladně promyšlené a reflektované (Kierkegaard, 2019, Project Gutenberg, Introduction I). „*Svůdnické schopnosti jsou zdůrazněny právě ve výmluvnosti, což je dle Kierkegarda předpokladem skutečného svůdce*“ (Lyytikäinen, 1997, s. 182). Z následujících příkladů, které uvádím, lze vyvodit, že Linnankoski se Kierkegaardovou analýzou donjuanovství mohl inspirovat; přinejmenším mohla být důvodem, proč se tento archetyp v první řadě vůbec rozhodl ztvárnit.

Linnankoski aplikuje archetyp Dona Juana na postavu Olaviho, který se toulá přírodou se skupinou vorařů. Spojení Dona Juana s vorařstvím se přímo nabízí, protože vorařství symbolizuje individuální svobodu, ale také dekadentní úpadek

a zkaženost kvůli svému neusazenému způsobu života (Lyytikäinen, 1999, s. 145).

Olavi se Donu Juanovi podobá v mnoha charakterových vlastnostech. Vedle fyzické zdatnosti oba hrdinové vynikají zejména svou výřečností a šarmem, skrze které se jim daří ženy okouzlit. Olavi využívá svou výmluvnost k dosažení svých cílů vědomě a velice často. Dívkám vypráví, jak on sám říká, „pohádky“; například v kapitole devět Olavi vypráví dívce, jaké by to bylo, kdyby se spolu vydali na výlet na lyžích. Dívka je Olaviho fantazií a výřečností ohromena: „*Kyllä sinä osaat! ‘ virkkoi tyttö. ‘Ja kyllä se kaunista oli, niin tavattoman kaunista ja hauskaa – kun se täällälailla tehtiin se matka. ‘*

,Tehdään se vielä toisellakin lailla, kun kerjetään... ‘ ‘ ‘ ‘⁶³

(Linnankoski, 1957, s. 67).

S Olaviho výřečností se pojí i jeho poetické vyjadřování, skrze které si dívky podmaňuje:

„Jos minä olisin runoilija, niin minä laulaisin laulun – syvän, soorean ja ihmeellisen laulun. Ja jos minä taitaisin kanteletta soittaa, niin minä sillä lauluni säestäisin. Sinusta ja rakkaudesta minä laulaisin. Minä laulaisin Elämänlangasta, jolla on lumivalkeat kukat. Sillä elämänlanka sinä olet, minun tyttöni – soorea ja vieno kuin elämänlanka, hellä ja liittyvä kuin elämänlanka ikkunanpielessä, ja syvä ja pohjaton kuin elämä itse!‘

,Mutta sinähän laulatkin, Olavi, sillä sinun puheesi on laulua ja soittoa, ‘ vastasi nuori, hento tyttö autuain katsein. ,Laula minulle viellä – en minä muuta pyydä kuin saada näin sinun jalkaisi juuressa lattialla istua ja sinun lauluasi kuunnella ‘ ‘ ‘ ‘⁶⁴
(Linnankoski, 1957, s. 118).

⁶³ „*Ano, ty umíš krásně vypravovat!‘* zašeptalo děvče. *„A tak krásné to bylo, tak neobyčejně krásné a příjemné – když jsme tu cestu udělali jen tak v duchu. ‘*

,Uděláme ji jednou ve skutečnosti, jen co budeme mít kdy... ‘ ‘ ‘ (Linnankoski, 1946, s. 68, překlad Alois Šikl).

⁶⁴ „*Kdybych byl básník, zpíval bych píseň – hlubokou, krásnou a úžasnou píseň. A kdybych uměl hrát na kantele, doprovodil bych svou píseň na ni. O tobě a o lásce bych zpíval. Zpíval bych o Svlačci se sněhobílými květy. Vždyť ty jsi nit života, děvče moje – svěží a jemná jako svlačec, něžná a popínavá jako svlačec v okenním skle a hluboká a propastná jako život sám!‘*

,Ale vždyť ty zpíváš, Olavi, protože tvá slova jsou písni a hudbou, ‘ odpověděla mladá, křehká dívka s blaženým výrazem. ,Zpívej mi ještě – nic jiného nežádám, než abych mohla takto sedět na zemi u tvých nohou a poslouchat tvou píseň. ‘ ‘ ‘ (vlastní překlad)

Dalším příkladem je pak i moment, kdy Olavi opouští Moisiův statek. Při svém odjezdu zpívá zklamán nad tím, že se mu nepodařilo získat Kyllikki. Zpívá o svých citech a je si zcela vědom, že dívka jeho píseň slyší:

„Se kukka mun tielläni punotti,

se oli niin kaunis ja suuri;

sen riemuin rintaani painalsin,

vaan siin' oli murheen juuri.

Sen kukan tähden kotoa läksin,

ja isä se polki jalkaa;

ja äiti itki ikkunan luona;

nyt sinun surusi alkaa!‘

Joku tyttö pyyhkäisi silmännurkkaansa. Kaikki olivat liikutettuja ‘‘⁶⁵

(Linnankoski, 1957, s. 94–95).

Olaviho talent pro poetičnost se v kombinaci s jeho výřečností tak stává ústředním prostředkem jeho svádění. Olavi skrze poetický jazyk dívky poblouzní a manipuluje s nimi tak, aby se mu zcela odevzdaly. Po dosažení svého cíle je pak opouští – dívky ale na rozdíl od něj nedokáží tak snadno zapomenout. Jeho činy je dovádí k utrpení a tragédii, jak je vidět například na osudu Gaselli či v dopise Pihlajanterttu.

Vliv nietzscheánství na archetyp Dona Juana

„Nietzscheho nadčlověk hrál ve finské dekadenci důležitou roli. Podle nietzscheánství se jedinec musí oprostít od všech starých hodnot, morálky, náboženství a společnosti, které ho svazují, aby připravil cestu novým hodnotám tvůrce svého já. Právě nihilistický aspekt Nietzscheho nadčlověka byl pro dekadenty často přitažlivý: pomyslná všemocnost jáství, které bez překážek ničí vše, co mu přijde do cesty. Zároveň tato koncepce posilovala individualistickou posedlost doby

⁶⁵ „*Ta květina na cestě mé zčervenala,
byla tak krásná a velkolepá;
s radostí jsem si ji přitiskl k hrudi,
ale skrýval se v ní zárodek smutku.
Kvůli té květině jsem odešel z domova,
a můj otec ji rozšlapal nohou;
a matka plakala u okna;
teď tvůj smutek začíná!‘*
Dívka si otřela koutky očí. Všichni byli dojatí. ‘‘
(vlastní překlad)

a v rukou dekadentů se stala popisem sobeckého potěšení a požitkářství bez ohledu na druhé“ (Lyytikäinen, 1999, s. 138).

Tyto rysy, které Lyytikäinen popisuje, lze pozorovat i v postavě Olaviho, zároveň se jedná o rysy společné s postavou Dona Juana. Olavi je v jednání vůči ženám velice sobecký a pokrytecký. Jeho hlavním cílem je uspokojení svých tužeb bez ohledu na následky. Narcisticky myslí jen sám na sebe a ženy vnímá tak, jako kdyby existovaly pouze pro něj. Navíc je pro něj nepřipustné, aby kterákoliv z dívek, kterou svedl, milovala někoho jiného. Požaduje od nich věrnost, které on sám ale není schopen. Namísto přijetí odpovědnosti za své činy, své jednání Olavi několikrát také omlouvá tím, že je k přelétavému životu zkrátka předurčen: „*Mutta miksi sinä sillälaila kuljet? (...)*

,Minä itse ihmettelen miksi minun täytyy kulkea, ja että täytyykö minun, ja kuitenkin minun täytyy!’“⁶⁶ (Linnankoski, 1957, s. 89).

Jak Olavi, tak Don Juan se též vyhýbají pokání a náboženské víře, což je činí morálně zkaženými. Don Juan arogantně odmítá činit pokání, což ho nakonec přivede k tragickému konci. Olavi se rovněž nejprve staví proti tradičním hodnotám a křesťanské morálce. (viz dále kapitolu Nietzscheho nadčlověk vs. křesťanská pokora Tolstého)

I přes to, že oba hrdiny spojuje značné množství rysů – mládí, touha po dobrodružství, svádění žen, výřečnost, bezohlednost, pokrytectví či jejich postoj ke křesťanství, jejich konečný osud se liší. „*Příběh Dona Juana představuje porušení patriarchálního řádu a zdůrazňuje téma nevyhnutelnosti trestu za morální zkaženost a bezohlednost. Linnankoski změnil tento dekadentní příběh na příběh, který nekončí zkázou, nýbrž uzdravením prostřednictvím silné, zvláště eticky silné*

⁶⁶ „*Ale proč vedeš takový život? (...)*

,Já sám se divím, proč musím jít světem – a proč bych musil – a přeci musím!’“ (Linnankoski, 1946, s. 89, překlad Alois Šikl).

ženy“ (Lyytikäinen, 1999, s. 146). Olavi se ze svých chyb poučuje a snaží se svůj život napravit skrze pokání. Tímto antidekadentním koncem tak Linnankoski též reaguje na již zmíněné unavené tóny Leina a L. Onervy.

Proces změny mužské osobnosti ve spojitosti s Nietzscheho koncepcí nadčlověka byl na přelomu století ve finské literatuře typickým jevem. Průkopným dílem byl již zmíněný Kilpiho román *Bathseba* (1900). Do této kategorie spadá i jeho další dílo – *Parsifal* (1902), dále pak Joel Lehtonen ve svou ranou tvorbou či Ilmari Rantamala v románu *Harhama* (1909) (Lyytikäinen, 1999, s. 142).

Snaha o plnohodnotný a autentický život

„V Nietzscheho filozofii je ideál authenticity postaven proti degradaci a dekadenci moderny a postava Dona Juana v dobové literatuře, inspirovaná Kierkegaardem, je rovněž blízká Nietzscheho dionýsovství. V literatuře je tak donjuanismus spojován s dionýským ideálem života“ (Lyytikäinen, 1999, s. 145).

Jak již bylo nastíněno, Olavi se pokouší najít právě takový způsob života, který by naplňoval jeho vnitřní já a potřeby. Olaviho prvotní pokus o autentický život spočívá v nezávazné lásce a individuální svobodě, kterou mu poskytuje vorařský život, zkrátka v užívání si života bez zábran. Tento životní styl života je v souladu s romantickým ideálem, který oslavuje osobní prožitek, nezávislost a spojení s přírodou, zároveň je ale v přímém rozporu s morálními zásadami nastavených společností.

Otázkou volby mezi etickým a estetickým životem se zabýval již ve čtyřicátých letech i Kierkegaard ve dvousvazkovém díle *Enten/Eller* (č. Buď – anebo, 1843), ve kterém se též vyskytuje výše zmíněná analýza donjuanovství. Kierkegaard čtenáři nejprve předkládá dva pohledy na život. První část, prezentující estetický pohled, je psána básnickou formou, která se postupně proměňuje do formy románové (Rohde a kol. 1995, s. 84–85).

„Kierkegaard pojem estetičnost vnímá jako termín pro smyslové vedení života. Tento pojem sahá od sublimního zážitku, jako např. při Mozartově hudbě, až k nezakryté sexualitě“ (Rohde a kol. 1995, s. 85). V druhé části se autor zabývá postojem etickým, pojednávajícím o morální odpovědnosti a zejména tématu manželství (Kierkegaard, 2019, Project Gutenberg, Introduction I). Kierkegaard ale přitom nesděljuje, který z těchto dvou způsobů je správný, apeluje na nutnost si mezi nimi vybrat. Když však následně stojí před samotnou volbou, namísto aby si vybral mezi těmito dvěma možnostmi, odkrývá další možnost – náboženskou. Volba buď – anebo naznačená v názvu díla je ve skutečnosti volbou mezi estetickým, etickým a náboženským životem (Rohde a kol. 1995, s. 85–86).

Z toho pak vyplývá Kierkegaardův postoj ke křesťanství; *„Kierkegaardovi šlo o obrození původního biblického křesťanství, nikoliv ovšem jako instituce, jako církve, nýbrž jen a jen ve smyslu opravdového vnitřního křesťanského života jedinců“* (Major, 1991, s. 20). Razil tedy myšlenku, že víra by měla být věcí osobní, ničím nezprostředkovanou, tzn. každý by si měl cestu k Bohu najít sám a měla by to být jeho vlastní volba. Když se opět vrátíme zpět k volbě mezi estetickým, etickým a náboženským životem, estetický život postrádá hlubší smysl a je pomíjivý, etický se bez hlubšího duchovního záměru zdá být nedostačující. Kierkegaard nabízí jako východisko život náboženský, který pomáhá jednotlivci najít smysl a uspokojení prostřednictvím osobního vztahu k Bohu. Pokud tyto myšlenky aplikujeme na Linnankoskiho dílo, vidíme, že i on se zabývá kontrastem mezi životem estetickým a etickým. Východiskem, jímž je víra, hraje důležitou roli i zde, kdy Olavi díky ní nalézá vnitřní usmíření a svou životní náplň.

3.2.4.4 Nietzscheho nadčlověk vs. křesťanská pokora Tolstého

Jak nastiňuje Parente-Čapková, Linnankoskiho román *„Laulu tulipunaisesta kukasta je protkán napětím mezi vzdorem, vitalismem a etickým imperativem, konkrétně mezi variacemi na nietzscheovského nadčlověka a tolstojovskou ideou křesťanské pokory“* (Parente-Čapková, 2013, s. 394). Na kontrast mezi etickým a estetickým způsobem života v *Laulu tulipunaisesta kukasta* lze nahlédnout ještě hlouběji. Na jedné straně jsou zde prezentovány myšlenky nietzscheánství: nadčlověk, který je zaměřen na individualismus a překonání tradičních hodnot a na straně druhé myšlenky Tolstého, který klade důraz na křesťanskou pokoru a etiku. Nietzscheův nadčlověk a individualismus je ztvárněn skrze Olaviho, křesťanské zásady nastoluje především Olaviho matka.

Nietzscheánství v díle

„Koncepte nadčlověka se poprvé objevila v 80. letech v Nietzscheho spise Tak pravil Zarathustra. (...) Nadčlověk dle Nietzschea vytvoří nový vyšší mravní typ lidí, který ve jménu autentické morálky, (...) nastolí nový etický řád, překoná staré hodnoty i člověka jako takového. (...) Ztělesňuje sílu, udatnost, sebejistotu a cílevědomost. (...) Vyniká biologickými, tělesnými kvalitami, krásou a mohutností svých instinktů“ (Major, 1991, s. 34–35).

Jak vyplývá z tohoto tvrzení, Olavi se svými vlastnostmi (viz výše kapitola Charakteristika postav) a názory nadčlověku skutečně podobá. Olavi se snaží bojovat proti tradičním hodnotám, které jsou ve společnosti nastoleny křesťanstvím a za každou cenu se pokouší nastolit hodnoty nové.

Jak uvádí Major *„dle Nietzscheho se křesťanství na člověku proviňuje tím, že oslabuje, ba přímo ničí jeho skutečný přirozený život ve prospěch něčeho zcela vymyšleného a nereálného“* (Major, 1999, s. 31). Nietzsche křesťanství tedy vnímá

jako pro člověka nezdravé a upadající, jelikož se nezakládá na pravdě a jeho hodnoty jsou nihilistické (Major, 1991, s. 32). I Olavi tvrdí, že křesťanské konvence jsou omezujícími a vymyšlenými pravidly. Sděluje, že by láska měla být volná a osvobozená od manželství a hříchu⁶⁷: „*Mielipiteet ovat niin erilaiset... Minä tarkotan että rakkaus on vapaa, vapaa avioliitosta ja synnistä ja muista ihmisten keksimistä siteistä!*“⁶⁸ (Linnankoski, 1957, s. 137).

Dále Nietzsche tvrdí, že aby se lidstvo nedostalo do bezedného úpadku, musí se tyto nihilistické hodnoty, které byly nastoleny křesťanstvím, překonat a vyměnit za hodnoty „*nové, autentické, kořenicí přímo ve vlastní dřeni života*“ (Major, 1991, s. 34). Tyto myšlenky jsou přítomné i v *Laulu tulipunaisesta kukasta*; Olavi se nebojí křesťanství otevřeně kritizovat. Lidé se dle Olaviho neodvažují žít šťastný život, jelikož jsou svázáni pravidly církve, které slepě následují a nedokáží tak žít autenticky. Příkladem mohou být jeho následující promluvy: „*Mutta sano minulle, Olavi, ovatko kaikki ihmiset nain onnellisia kuin me? Eivät, sillä ne pelkäävät olla onnellisia. Voi, voi, Tuomenkukka, kuinka hulluja ihmiset ovat! He kulkevat katkismus ja virsikirja kädessä silloin, kun nuoruus ja rakkaus heitä odottaa. Ja kun he ovat vanhoja ja heidän suonensa ovat lyijyä täynnä, silloin he katsovat kerjäläisen katsein taakseen hukkaankuluneeseen nuoruuteensa, ja kun he eivät voi sitä enää takaisin saada, niin he pistävät katkismuksen ja virsikirjan meidänkin käteemme*“⁶⁹ (Linnankoski, 1957, s. 107).

⁶⁷Na druhou stranu je zde také reprezentována myšlenka, že žena, která se poddá svůdci bez sňatku a cíle mateřství, je v podstatě prostitutkou. Příkladem této myšlenky je osud dívky Gaselli, která skončí v nevěstinci. Dále pak také i Kyllikčiny problémy s početím – „*jako by žena bez dítěte byla neúplná, a dokonce nemorální: jediným ospravedlněním existence ženské sexuality je zplodění potomka*“ (Lyytikäinen, 1997, s. 188). Tyto myšlenky tak potvrzují tehdejší postoj dekadence k vyobrazení žen.

⁶⁸ „*Názory jsou tak rozdílné... Já tím míním, že láska je volná, svobodná od manželství a hříchu a dalších pout, která lidé vymysleli!*“ (vlastní překlad)

⁶⁹ „*Ale řekni mi, Olave, jsou všichni lidé tak šťastni jako my?*“

„*Ne, neboť se neodvažují být šťastnými. Ach, jak jsou lidé pošetilí! Chodí s katechismem a modlitebními knížkami v rukou, když na ně čeká jaro a láska. A když jsou staří a krev v jejich tepnách počíná stýdnout a dívají se žebráckým pohledem zpátky na ztracené mládí, tu vstříc nám, mladým, katechismus a modlitební knížky pod paži*“ (Linnankoski, 1946, s. 107, přeložil Alois Šikl).

„*Mutta pitäisikö meidän vajeta nähdessämme satojen syöksyvän onnensa hautaan kuin kalat mertaan? Vai tahdotteko väittää että merta on kalojen oikea koti—senvuoksi että se on vedessä?*“⁷⁰ (Linnankoski, 1957, s. 135).

Sít' v druhém úryvku symbolicky odkazuje ke křesťanství a jeho pravidlům, do kterých je člověk polapen. Olavi také naznačuje, že mnoho lidí slepě následuje křesťanské zásady bez kritického myšlení nebo pochybností. Tito lidé, jako ryby v síti, se řítí do záhuby, protože nejsou schopni uniknout z omezení, která na ně náboženství klade.

Prosazování nových hodnot se vyskytuje zejména v kapitole osmnácté, kdy Olavi hovoří se svou spolucestující. V této kapitole můžeme například pozorovat kritiku manželského svazku, který není založen na vzájemné lásce. Olavi vyjadřuje soucit se ženami, které v tehdejší době stále neměly svobodnou volbu ve výběru svého snoubence. Kritizuje, že ženy se vdávají za někoho, koho ani nemilují, kvůli nátlaku rodičů a financím, a křesťanství, místo toho, aby se snažilo proti tomu bojovat, jen nečinně přihlíží. Olavi se s touto povrchností neztotožňuje a apeluje na ženu, aby své děti vychovala k tomu se nebát být s osobou, kterou milují: „*Kasvattakaa heistä sellaisia, jotka uskaltavat ottamalla ottaa sen, jota rakastavat, ja pitämällä pitää, vaikka maailma kaatuisi ympäriltä*“⁷¹ (Linnankoski, 1957, s. 142).

⁷⁰ „*Ale měli bychom mlčet, když vidíme stovky lidí vrhat se do hrobu svého štěstí jako ryby do sítě? Nebo chcete tvrdit, že síť je pro ryby tím pravým domovem – jen proto, že je ve vodě?*“ (vlastní překlad)

⁷¹ „*Vychovejte je tak, aby se odvážily vzít si, koho milují, a udržet si ho i kdyby se svět kolem nich rozpadával*“ (Linnankoski, 1946, s. 139, překlad Alois Šikl).

V následující devatenácté kapitole lze pozorovat Nietzscheho pojetí křesťanství jako pro člověka nezdravé a upadající. Olavi hovoří s jednou z prostitutek, ta ale po chvíli propadne v pláč nad svým osudem: „*Juoda aamulla ja illalla, juoda yöllä ja päivällä... ilman noita tuolla ei täällä kukaan voisi ollakkaan. Tämä maailma on narrien pesä—hyi sentään, millainen minä olen!*“

Hän pyrskähti itkuun ja vaipui pöytää vasten käsiensä varaan, nyhkyttäen niin että koko yläruumis tärisi.

Olavista tuntui olo yhä tukalammalta. Hänen päässään läikähteli ja hänelle nousi itselleenkin itku kurkkuun nyhkyttävää tyttöä katsellessaan.

„Sanonkos minä teille millainen tämä paikka on?“ puhui tyttö nyhkytystensä välistä rajusti. „Tämä on helvetti, ja helvetissä täytyy lakkaamatta kieltään kastaa—eikös niin sanota jossain kirjassakin? Oi, joi, joi...“ Hän hyrskähti yhä raivokkaampaan itkuun”⁷² (Linnankoski, 1957, s. 150).

Dívka je nešťastná, protože na ni lidé nahlízejí jako na někoho nižšího, přestože jediné, po čem opravdu touží, je láska. Je vyobrazena na svém samém dnu; oddává se alkoholu, aby unikla před realitou. Výroky, které pronáší – že svět je místem bláznů a že musí pít, protože se nachází v pekle s odkazem na knihu (v tomto kontextu se jedná o jasný odkaz na Bibli, či jiný náboženský text) – kritizuje pokrytectví ve společnosti, která vyznává náboženské morální zásady, ale ve skutečnosti toleruje nebo dokonce podporuje destruktivní chování. Linnankoski se rovněž nevyhýbá použití ironie. Sloveso „*kastaa*“, které se objevuje v promluvě prostitutky, může znamenat „*namáčet*“ ale i „*křtít*“. Tento dvojsmysl lze interpretovat jak ve smyslu metafory pro časté pití alkoholu (*lakkaamatta kieltään kastaa* = neustálé namáčení jazyka), tak ve smyslu náboženského křtu. Dále

⁷² „*Pít ráno i večer, pít v noci i ve dne... bez tohohle by tady nikdo nemohl existovat. Svět je hnízdem bláznů—fuj, co jsem to za člověka!*“

Propukla v pláč a padla obličejem na stůl, opřena o ruce a vzlykala tak, až se jí celá horní část těla chvěla. Olavi se cítil stále nepříjemněji. V hlavě mu pulzovalo a při pohledu na vzlykající dívku se mu také draly slzy do očí.

„Mám ti říct, jaké to tu je?“ promluvila dívka prudce s pláčem. „Toto je peklo, a v pekle člověk musí neustále smáčet/křtít svůj jazyk. Není to tak, jak se říká v jedné knize? Ach, jo, jo, jo...“ Její pláč se stupňoval do ještě zuřivějšího nářku.“ (vlastní překlad)

pojmenování nevěstince jako „*Iisaakinkirkko*“ (č. Izákův kostel) posiluje kritický podtón vůči církvi. Linnankoski tímto použitím dvojsmyslů a ironických narážek zdůrazňuje pokrytectví křesťanství a ukazuje, kam až mohou nepůvodní mravní hodnoty jedince dostat.

Nietzscheovskou vzpouru proti zavedeným konvencím lze pozorovat i v *Mirdje* L. Onervy. Hlavní hrdinka představuje nový typ ženy, ve které se mísí rysy nadčlověka a femme fatale (Lyytikäinen, 1999, s. 147). Mirdja touží po seberealizaci a bouří se proti tradiční ženské roli a pokrytecké konzervativní morálce (Parente-Čapková, 2013, s. 392–393). Spojujícím prvkem *Laulu tulipunaisesta kukasta* a *Mirdja* je též přítomný nietzscheovský individualismus a jáství; Mirdja projde několika milostnými vztahy, ale v žádném z nich není schopná setrvat, protože se obává, že tím ztratí svou individualitu a nezávislost: „*Láska je dle Mirdji nejopravdovější jako vzpomínka a stesk po ní; je schopná lásky až v momentě, kdy svého partnera opustí, teprve tehdy totiž přestane ohrožovat její individualitu. To můžeme sledovat například na osudu jejího manželství s Runarem*“ (Lyytikäinen, 1999, s. 148).

Olaviho vzorec chování, jak již bylo zmíněno výše, je Mirdje podobný. Olavi volí přelétavý způsob života, aby nebyla ohrožena jeho svoboda, zároveň u něj můžeme pozorovat stesk po jeho předešlých dívkách, zvláště po Metsänneito, na kterou ještě dlouho po jejich odloučení smutně vzpomíná. Romány se však rozcházejí v samotném závěru. Na rozdíl od idealistického konce *Laulu tulipunaisesta kukasta*, kdy Olavi dokáže najít svou náplň v rámci společenských norem a splnit tak svou mužskou roli, Mirdja ze své situace východisko nenachází. V závěru se pokouší přizpůsobit očekávané tradiční ženské roli, její osud ale končí tragicky (Parente-Čapková, 2013, s. 392–393).

Tolstojovské ideje v díle

Tolstojovské ideje prostupují finskou literaturou již u Juhaniho Aha a Minny Canth. Jak zmiňuje Schoolfield, na přelomu století je výrazným stoupencem Tolstého zejména Arvid Järnefelt: „*Arvid Järnefelt tolstojovství bere doslova jako průvodce životem. Patrné je to zejména v jeho díle Heräämiseni (1894): Lidé si musí vydělávat na živobytí manuální prací; musí odmítnout zbytečný luxus a žít prostě, blízko základních hodnot života. Z křesťanské morálky je třeba převzít učení Horského kázání a přikázání lásky k bližnímu. Člověk se musí nekompromisně postavit jak světské, tak církevní moci, když mu to svědomí velí*“ (Schoolfield, 1998, s. 105).

Román *Laulu tulipunaisesta kukasta* je protkán tolstojovskými ideály velmi hojně. V první řadě můžeme v románu pozorovat důležitost manuální práce, sepětí s venkovem, přírodou a půdou, a vazby na venkovské kořeny a víru otců – tedy život blízko základních hodnot, podobně jako u Järnefelta. Olaviho potřeba vybudovat si svůj vlastní domov od základů a podílet se na pracích pro vesnici jsou vedle pokání základem pro dosažení duchovní a morální čistoty a pocitu naplnění. Tento přístup je dalším z pojmů jeho děl a setkáváme se s ním jak v *Taistelu Heikkilän talosta*, tak i v *Pakolaiset*. Zde uvádím pro příklad citaci z *Taistelu Heikkilän talosta*, popisující vztah Mattiho k obdělávání půdy: „*Hän oli kuollut maaimalle ja maailma hänelle – kun hän saisi Väliportin nurmeltuneet peltosarat jälleen kasvukuntoon, niin hän olisi eloonsa tyytyväinen*“⁷³ (Linnankoski, 1957, s. 267).

Křesťanská etika, kterou nám Linnankoski nabízí napříč celým románem, stejně jako u Järnefelta vychází z morálních zásad obsažených v *Horském kázání* v *Matoušově evangeliu*⁷⁴. Zásady jsou nastolovány většinou prostřednictvím

⁷³ „*Zemřel pro svět a svět pro něho – bude-li moci obrátit pustnoucí pole väliportské v úrodnou půdu, pak bude spokojen se svým životem*“ (Linnankoski, 1928, s. 130, překlad Alois Šíkl).

⁷⁴ Linnankoski z Matoušova evangelia vychází i v *Taistelu Heikkilän talosta*. I zde jsou přítomny jeho hodnoty, navíc k němu odkazuje i jméno hlavní postavy – Mattiho.

Olaviho matky. Velmi významným je její životní příběh, který se svými syny sdílí na smrtelném loži. Matka byla svědkem nevěry svého muže hned po porodu Olaviho. Sama sebe popisuje jako věrnou, láskyplnou⁷⁵, pokornou, a snažící se svému muži ve všem vyhovět (Linnankoski, 1957, s. 159). To jsou hodnoty, které by měl člověk ctít vůči druhému, otec však přesto slib věrnosti porušil. V závěru vyprávění matka apeluje na své syny, že i oni jsou nyní dospělými muži a měli by se k ženám chovat s úctou⁷⁶ a poučit se ze zkušeností svých rodičů. Dalším klíčovým morálním poselstvím tohoto příběhu je schopnost odpuštění⁷⁷ manželových činů a usmíření se⁷⁸. Matka též zdůrazňuje, že každý je sám za své činy zodpovědný a neměl by hodnotit jednání druhých⁷⁹: „(...)hänellä on tuomarinsa ja meillä on tuomarimme, ja meillä on kullakin kyllin vastattavaa omassa kohdassamme“⁸⁰ (Linnankoski, 1957, s. 162).

Taktéž postava Kyllikki zdůrazňuje důležitost odpuštění a usmíření: „Tiedätkö, mitä minä luulen? Että anteeksianto ja sovitus ovat elämässä paljoa, paljoa voimakkaammat kuin kosto“⁸¹ (Linnankoski, 1957, s. 239).

V Olaviho dopise, který píše Kyllikki, je nám sdělováno, že člověk potřebuje partnera, který je pro něj zároveň i přítelem a kterého může ctít, může se na něj zcela spolehnout a který je mu oporou i ve špatných časech: „Yhtä kuitenkin näissä puuhissani kaipaam, ja se kaipuu käy päivä päivältä yhä huutavammaksi—ystävää ja toveria, jota voisin kunnioittaa ja johon voisin täydellisesti luottaa, ei toveria onnea jakamaan, vaan toveria kärsimään ja ponnistelemaan“⁸² (Linnankoski, 1957, s. 171).

⁷⁵ „Miluj svého bližního jako sám sebe.“ Matouš 22:39

⁷⁶ „Co chcete, aby lidé činili vám, to všechno i vy činite jim.“ Matouš 7:12

⁷⁷ „A odpust' nám naše viny, jako i my jsme odpustili těm, kdo se provinili proti nám. ... Jestliže totiž odpustíte lidem jejich přestupky, odpustí i vám váš nebeský Otec. Jestliže však lidem neodpustíte, ani váš Otec vám neodpustí vaše přestupky.“ Matouš 6:12–15

⁷⁸ „Proto když bys přinášel na oltář svůj dar a tam si vzpomněl, že tvůj bratr má něco proti tobě, nech svůj dar tam před oltářem a jdi se nejprve smířit se svým bratrem. Teprve potom přijď obětovat svůj dar.“ Matouš 5:23–25

⁷⁹ „Nesud'te, abyste nebyli souzeni. Jakým soudem totiž soudíte, takovým budete souzeni, a jakou mírou měříte, takovou vám bude odměřeno. Proč vidíš třísku v oku svého bratra, ale trámu ve vlastním oku si nevšímáš?“ Matouš 7:1–5

⁸⁰ „(...)Jon má svého soudce a my máme své soudce a každý z nás má dost zodpovědnosti za své vlastní jednání.“ (vlastní překlad)

⁸¹ „Viš, v co věřím? Že odpuštění a smíření jsou mnohem mocnější životní síly než pomsta a trest“ (Linnankoski, 1946, s. 230, překlad Alois Šíkl).

⁸² „Jedno však při svém snažení postrádám, a tato touha se den ode dne stává stále naléhavější — přítele a druhá, kterého bych mohl respektovat a na kterého bych se mohl zcela spolehnout, ne druhá pro sdílení štěstí, ale druhá pro utření a úsilí.“ (vlastní překlad)

Láska, která je jedním z ústředních témat románu, je charakteristická zvláště svým idealismem a romantičností a taktéž staví své hodnoty na křesťanských zásadách. Linnankoski klade na postavu Olaviho požadavky jako je čistota, monogamie, věrnost, vzájemná úcta, obětavost či upřímnost, jak vyplývá z výše citovaných pasáží. Je patrné, že Linnankoskiho koncept lásky mezi mužem a ženou staví své základy na konceptu biblickém, tedy agapé: „*Láska je trpělivá, je laskavá, láska nezávidí, láska se nevychloubá ani nepovyšuje; není hrubá, nehledá svůj prospěch, není vznětlivá, nepočítá křivdy, není škodolibá, ale raduje se z pravdy; všechno snáší, všemu věří, vždycky doufá, všechno vydrží*“ (První list Korintským, kap. 13., verše 4–8).

Čistá, upřímná a věrná láska je v *Laulu tulipunaisesta kukasta* vyobrazována především u jednotlivých dívek. Ty Olaviho opravdu upřímně milují a vzpomínají na něj stále i o mnoho let později.⁸³ Dokazuje to například pasáž, kde Olavimu jeho milovaná naznačuje, že na něj nikdy nezapomene skrze příběh dívky, která se po smrti dostane před nebeskou bránu: „*Et sinä tänne pääse, ‘sanoi Pietari, ‘sillä sinulla on nuoruuden himon merkki rinnassasi!’ Mutta Isäjumala kuuli sen istuimeltaan, sillä taivaansalin ovi oli raollaan. ‘Avatkaa ovi!’ sanoi hän ja katsahti tytön rintaan, eikä tyttö yhtään pelännyt. ‘Etkö sinä näitä asioita sen paremmin ymmärrä?’ ‘Sanoi Herra Pietarille nuhdellen. ‘Hän on nuoruutensa rakkaudelle uskonollinen ollut – astu sisään tyttäreni!’“⁸⁴ (Linnankoski, 1957, s. 125).*

⁸³Věrnost žen v *Laulu tulipunaisesta kukasta* mohla být též inspirována Homérovým příběhem Odyssea a Penelope. Inspirace evropskou látkou v období novoromantismu byla běžná a aplikace antické látky v literárních dílech ani v tomto období nebyla výjimkou; antické příběhy jsou do dnes vnímány jako nadčasové a univerzální, reflektující základní lidské zkušenosti a hodnoty. V Homérově eposu Odysseus dlouhá léta putuje po moři a překonává různé překážky, zatímco jeho manželka Penelope na něj čeká na Ithace. Penelope je známá svou věrností, inteligencí a trpělivostí; odolává tlaku nápadníků, kteří ji chtějí za ženu v domněni, že je Odysseus mrtvý (Collins, 2021, Project Gutenberg). Její věrnost z ní dělá vzor loajality a oddanosti. V *Laulu tulipunaisesta kukasta* lze tyto rysy pozorovat u všech dívek, které Olavi svede, nejvýrazněji však u Kyllikki, která oddaně čeká na návrat Olaviho, zatímco on putuje světem.

⁸⁴ „*Nesmiš dovnitř, ‘řekl Petr, ‘neboť máš na prsou znamení své mladické vášně!’ Ale slyšel to Bůh na svém trůně, neboť nebeská brána byla pootevřena. ‘Otevři bránu!’ Řekl a podíval se na dívčina prsa – ale ona se jeho pohledu nebála. ‘Což nerozumíš lépe takovým věcem?’ Řekl Pán vyčítavě Petrovi. ‘Byla svému milému z mládí věrna – vstup dále, mé dítě!’“ (Linnankoski, 1946, s. 123, překlad Alois Šikl).*

Dílčí závěr

Jak lze konstatovat, Linnankoski rozlišuje morálku společenskou/církevní a individuální/křesťanskou. Linnankoski společenské/církevní zásady kritizuje, neboť jsou pokrytecké a potlačují individuální svobodu a autentický život jedince. Společenské zásady jsou prvotně nastoleny Olaviho rodiči. Ti po svém synovi vyžadují přizpůsobení se normám, které ale nejsou v souladu s jeho osobními touhami. Olavi na začátku odmítá principy, protože mu jsou vnucené a nechce se jimi omezovat. Jeho vzpoura a následný útěk z domova je pak nevyhnutelným vyústěním tohoto konfliktu.

Klíčovým bodem je Olaviho mravní přerod. Olavi v průběhu svého vývoje křesťanské zásady sám nakonec shledává platnými a přijímá je jako vlastní. Vybuduje si tak své vlastní morální zásady, za které sám ručí. Tento proces je podobný psychoanalýze, kdy analyzujeme podvědomí, abychom se od něj osvobodili a stali se autentickými a odpovědnými za svůj život.

Východiskem kontrastu mezi Tolstého a Nietzscheho myšlenkami je pak výše zmíněné Kierkegaardovo pojetí křesťanství. V první řadě je to pojetí víry jako osobní věci každého jedince. Dále se pak jedná o proces dosažení náboženského života po prožití estetické a etické životní fáze. Obdobně jako v *Enten/Eller*, kde náboženského života můžeme dosáhnout až po překonání předchozích životních fází, i v *Laulu tulipunaisesta kukasta* by bez tohoto procesu Olavi autentického mravního života nikdy nenabyl. Cesta k takovému životu ale není jednoduchá, což se projevuje na morálním zúčtování Olaviho v závěru příběhu.

Závěr

Tato bakalářská práce se zabývala analýzou literárních směrů v románu Johannese Linnankoskiho *Laulu tulipunaisesta kukasta*. Cílem bylo identifikovat a analyzovat charakteristické rysy evropských literárních směrů *fin-de-siècle*, které se v tomto díle promítají, a ukázat, jakým způsobem si je finský autor přizpůsobil a začlenil do svého díla.

V první řadě je patrné, že Linnankoski umně spojuje finskou tradici a kalevalské motivy s evropskými literárními trendy. Autor vykresluje tradiční finský venkovský život a zároveň postavám propůjčuje vlastnosti kalevalských hrdinů. Olavi v sobě nese charakteristické vlastnosti Lemminkäinena, Kyllikki má předobraz v stejnojmenné kalevalské hrdince a například jméno dívky Metsänneito odkazuje na jednu z Mielikčinyých děveček hlídajících dobytek. Kalevalské motivy a inspirace finskou mytologií dodávají dílu národní charakter a propojují ho s širším kontextem finské literatury.

Co se týče evropského vlivu na postavy, Olavi je pod vlivem Kierkegaarda inspirován archetypem Dona Juana a Kyllikki femme fatale, ovšem bez dekadentního nádechu – dekadentní vyobrazení femme fatale můžeme pozorovat až v novele *Taistelu Heikkilän talosta*.

Formální aspekty díla zahrnují impresionistickou fragmentárnost a zachycení prchavého okamžiku, stejně jako impresionistické vyobrazení lidské duše skrze obrazy přírody. Dále je v románu patrný náznak proudu vědomí, vyprávěcí

techniky Knuta Hamsuna, a pod vlivem Freudovy psychoanalýzy se autor zaměřuje na skryté aspekty a touhy lidské duše, což lze vyzorovat ve vztahu Olaviho s Tumma tyttö. Dílo je plné impresionistických popisů využívajících metafory, které evokují různé smyslové vjemy a spojují přírodu s lidskými pocity. Skrze impresionismus jsou v díle též ztvárněny secesní rysy – ornamentálnost a dekorativnost textu. Příznačná je především rytmičtější vět, opakování slov, motivů a hláskových skupin. V románu je hojně zastoupena aliterace, rytmy a zvukové efekty. Secesní dekorativnost se v románu realizuje skrze květnaté popisy využívající přídavná jména a příslovce. Text je sám o sobě tedy velice lyrický, nalezneme v něm mimo jiné i mnoho poezie.

Secesním je i ornamentální vyobrazení žen za použití květinové symboliky, kde jsou ženy pod vlivem dekadence vyobrazeny jako pasivní, nesoucí pouze estetický účel a ztvárňující mužovy touhy. Přírodní a zejména květinová symbolika je v románu propracována velmi detailně. Výrazným symbolem je červený květ, který nejčastěji symbolizuje lásku a ženy. Linnankoski různě pracuje s významy květin v jednotlivých jménech a skrývá za nimi hlubší významy. Také zde můžeme najít dekadentní a secesní symboliku vody. Symbolika ročních období je též neodmyslitelným prvkem tohoto díla a je přítomná i v *Taistelu Heikkilän talosta*. Dalším symbolem pojícím Linnankoskiho díla je symbol narození dítěte jako usmíření. Stejně jako francouzští básníci S. Mallarmé a Ch. Baudelaire i Linnankoski se inspiroval básníkem E. A. Poem, což je patrné též v obou jeho zde zmiňovaných dílech. V *Laulu tulipunaisesta kukasta* se skrze námět básně *The Raven* Linnankoski snaží o evokování emocí a o vytvoření tajemné melancholické atmosféry. V *Taistelu Heikkilän talosta* se pak jedná o surrealisticky hororový konec.

V románu jsou výrazně přítomny biblické motivy, které podtrhují hlavní téma románu, morální znovuzrození jedince. Tyto motivy také doplňují tolstojovské ideje křesťanské pokory, kterými je román silně ovlivněn. Linnankoski čerpá z *Evangelia Matoušova*, zdůrazňuje manuální práci, sepětí s přírodou a morální očistu prostřednictvím jednoduchého života. Tyto prvky se promítají do Olaviho potřeby vybudovat si vlastní domov, žít věrně po boku jeho milované ženy a podílet se na pracích pro vesnici. Na druhé straně se v díle objevují i nietzscheovské myšlenky, jako je individualismus a kult nadčlověka, což je patrné v Olaviho touze po svobodě a autentickém životě. Toto ztvárnění dvou protichůdných postojů k životu mezi sebou vytváří v díle velmi zajímavý kontrast. Mimo jiné, protiklad etického a estetického života a Olaviho závěrečná volba, kdy nachází smíření a smysl své existence ve víře, výrazně odráží myšlenky Kierkegaarda, které popisuje ve svém díle *Enten/Eller*, kde je náboženský život považován za nejvyšší formu existence.

Navzdory přítomnosti dekadentních motivů Linnankoskiho idealismus nedopouští destruktivní úpadek postav. Olavi jako archetyp Dona Juana ze své zkázy vyvázne, a Kyllikki, jako femme fatale, ho nevede do úpadku, ale naopak mu je morální oporou. Město, které je vyobrazeno jako upadající, je postaveno do kontrastu s idylickým venkovem, který získává vítěznou pozici. Jak uvádí Laitinen, částečně lze chápat jeho tvorbu také jako reakci na unavený tón jazyka, který začínal v té době pronikat do finské prózy od dekadentních básníků L. Onervy a Leina. Linnankoski se od nich výrazně liší a na tuto únavu reaguje silným idealismem, který zahrnuje touhu po zlepšení světa a vyznačuje se stylistickým a idealistickým patosem (Laitinen, 1991, s. 310–312).

Analýza ukazuje, že román reflektuje řadu literárních vlivů své doby a lze ho srovnávat s díly dalších finských autorů, jako jsou L. Onerva a Volter Kilpi, kteří se inspirovali podobnými evropskými motivy. Linnankoskiho dílo je významným příspěvkem k finské literatuře a přináší hlubokou analýzu lidské přirozenosti a morálních hodnot. Linnankoski spojuje domácí kalevalské motivy se zahraničními, a tím tak příkladně ztvárňuje národní novoromantismus. Dle mého názoru by se tedy tento spisovatel dal spíše charakterizovat vedle E. Leina jako další autor spojující starší a mladší generaci finských novoromantiků.

V závěru lze konstatovat, že *Laulu tulipunaisesta kukasta* je nejen významným literárním dílem své doby, ale také komplexním odrazem finského pojetí literárních směrů *fin-de-siècle*, nese v sobě trvalé hodnoty a zaslouží si místo ve finském literárním kánonu.

Zdroje

Primární literatura:

LINNANKOSKI, Johannes. *Valitut teokset*. 4. vyd. Porvoo: WSOY, 1957.

LINNANKOSKI, Johannes. *Běženci, dvě prosy*. Přeložil Alois ŠIKL. Praha: Vydavatelstvo družstevní práce, 1928.

LINNANKOSKI, Johannes. *Píseň o červeném květu*. Přeložil Alois ŠIKL. Praha: Topičova edice, 1946.

Sekundární literatura:

ČERMÁK, Jan a Elias LÖNNROT. *Kalevala Eliase Lönnrota a Josefa Holečka v moderní kritické perspektivě*. Přeložil Josef HOLEČEK. Praha: Academia, 2014.

HOSIAISLUOMA, Yrjö. *Kirjallisuusoppi*. Helsinki: WSOY, 2003.

HUMPÁL, Martin. Literatury v dánštině, norštině a švédštině. In: HUMPÁL, Martin, Helena KADEČKOVÁ a Viola PARENTE-ČAPKOVÁ. *Moderní skandinávské literatury 1870-2000*. 2. vyd., dopl. a rev. Praha: Karolinum, 2013, s. 16–145.

JUTIKKALA, Eino; PIRINEN, Kauko a FÁROVÁ, Lenka. *Dějiny Finska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001.

Kalevala: národní epos Finů. 4. vyd., v NIŽ 1. Redaktor Jan Petr VELKOBORSKÝ, přeložil Josef HOLEČEK. Praha: I. Železný, 1999.

KHÝROVÁ, Lenka. *Donchuanovská tematika ve finské literatuře*. Bakalářská práce. Praha: Univerzita Karlova, 2013.

KIMATRAIOVÁ, Marika. *Juhani Aho a analýza díla Osamělý*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, 2006.

LAITINEN, Kai: *Suomen kirjallisuuden historia*. Helsinki: Otava, 1991.

LEDERBUCHOVÁ, Ladislava. *Průvodce literárním dílem: výkladový slovník základních pojmů literární teorie*. Jinočany: H&H, 2002.

LÖNNROT, Elias. *Kalevala*. Helsinki: SKS, 1849.

LYYTIKÄINEN, Pirjo. *Narkissos ja sfinksi: Minä ja Toinen vuosisadanvaihteen kirjallisuudessa*. Helsinki: SKS, 1997.

LYYTIKÄINEN, Pirjo. Symbolismi ja dekadenssi. In: VARPIO, Yrjö, Liisi HUHTALA, Lea ROJOLA a Pertti LASSILA. Suomen kirjallisuushistoria 2. Helsinki: SKS, 1999, s. 136–150.

MAJOR, Ladislav. *Dějiny poklasické filozofie v 19. a na počátku 20. století*. Praha: Karolinum, 1991.

PARENTE-ČAPKOVÁ, Viola. Finská literatura. In: HUMPÁL, Martin, Helena KADEČKOVÁ a Viola PARENTE-ČAPKOVÁ (eds.). *Moderní skandinávské literatury 1870-2000*. 2. vyd., dopl. a rev. Praha: Karolinum, 2013, s. 386–398.

RAJALA, Panu. *Johannes Linnankoski*. Espoo: Weilin+Göös, 1987.

RIMMON-KENAN, Shlomith a PICKETT, Vanda. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001.

ROHDE, Peter P.; Jiřina VACLOVÁ a Jiří HORÁK. *Kierkegaard*. Olomouc: Votobia, 1995.

SARAJAS, Annamari. *Elämän meri: tutkielmia uusromantiikan kirjallisista aatteista*. Porvoo: WSOY, 1961.

SCHOOLFIELD, George. *A history of Finland's literature*. Lincoln: University of Nebraska Press in cooperation with the American-Scandinavian Foundation, 1998.

TSENG, Shao Kai. Kierkegaard and music in paradox? Bringing Mozart's Don Giovanni to terms with Kierkegaard's religious life-view. In: *Literature&Theology*, Vol. 28. No. 4, 12/2014, s. 411–424

VLAŠÍN, Štěpán a kol. *Slovník literárních směrů a skupin*. Panorama, 1983.

Internetové zdroje:

Britannica, T. Editors of Encyclopaedia. Don Juan. Encyclopedia Britannica. 2023. [cit. 2024-04-07] Dostupné z: <https://www.britannica.com/topic/Don-Juan-fictional-character>

Britannica, T. Editors of Encyclopaedia. Johannes Linnankoski. Encyclopedia Britannica. [cit. 2023-02-07] Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/Johannes-Linnankoski>

COLLINS, Lucas. *Homer: The Iliad; The Odyssey*. Project Gutenberg [online]. 2021 [cit. 2024-06-15]. Dostupné z:

<https://www.gutenberg.org/cache/epub/59306/pg59306-images.html>

KIERKEGAARD, Søren. *Selections from the Writings of Kierkegaard*. Project Gutenberg [online]. 2019. [cit. 2024-06-14] Dostupné z:

https://www.gutenberg.org/cache/epub/60333/pg60333-images.html#INTRODUCTION_I

Kniha Daniel. BibleGateway [online]. [cit. 2024-06-12] Dostupné z:

<https://www.biblegateway.com/passage/?search=Daniel%205&version=NIV>

LIUKKONEN, Petri. Johannes Linnankoski. Authors' Calendar [online]. 2008 [cit. 2023-02-07]. Dostupné z: <http://authorscalendar.info/linnanko.htm>

MIKKONEN, Raija. Johannes Linnankoski – Vihtori Peltonen. Porvoo [online]. 2006 [cit. 2023-02-06]. Dostupné z:

https://web.archive.org/web/20070927190126/http://city.porvoo.fi/maakuntakirjailijat/suo/linnankoski_johannes.htm

Matouš. BibleGateway [online]. [cit. 2024-06-17] Dostupné z:

<https://www.biblegateway.com/passage/?search=Matouš%201&version=B21>

První list Korintským. Bible, překlad 21. století. BibleGateway [online]. [cit. 2024-06-15] Dostupné z:

<https://www.biblegateway.com/passage/?search=1.list%20Korintským%2013&version=B21>

St. Paul. NewAdvent [online]. [cit. 2024-06-12] Dostupné z:

<https://www.newadvent.org/cathen/11567b.htm>