

Růžena Svobodová

Marné lásky

(1907)

Edice Seminář
České knihnice
Sv. 49

Martin Tichý
Radek Touš
Slezská univerzita v Opavě

Semináře a Dílny České knihnice jsou volně ke stažení zde:
<https://www.kniznice.cz/pro-skoly>

Podívejte se také na Supl, naše výuková videa:
<https://ucl.cas.cz/supl/>



Publikace vznikla v rámci výzkumného záměru Ústavu pro českou literaturu Akademie věd České republiky, v. v. i. (RVO: 68378068).
Při práci na textu byly využity zdroje výzkumné infrastruktury Česká literární bibliografie (kód ORJ: 90243).

Toto dílo podléhá licenci Creative Commons — Uveďte původ — Neužívejte komerčně 4.0 Mezinárodní.
Licenční podmínky jsou dostupné zde: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode.cs>

Lektoroval:
Mgr. Michal Charypar, PhD., Ústav pro českou literaturu AV ČR

Vydal
Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.,
Na Florenci 1420/3, 110 00 Praha 1,
www.ucl.cas.cz,
v Praze roku 2025
jako 49. svazek edice *Seminář České knihnice*.
Redigovala Petra Hesová.
Grafická úprava a sazba Stará škola.
© Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., 2025
Edici *Seminář České knihnice* řídí Robert Kolár.

RŮŽENA SVOBODOVÁ: MARNÉ LÁSKY (1907)

V České knižnici bylo dílo Růženy Svobodové zpřístupněno souborem tří titulů drobné prózy pod názvem *Povídky* jako 126. svazek ediční řady. Kniha obsáhla autorčiny rané povídky z první půle devadesátých let (*Povídky, 1891–1895*), soubor *Marné lásky* (1907) z počátku století a pozdní povídku *Pokojný dům*, samostatně publikovanou roku 1917. Pro tento seminář jsme zvolili povídku *Převez, převez, převozníčku...*, jedno z nejznámějších čísel *Marných lásek*, jako příklad bohatě ornamentalizované secesní prózy.

V textu semináře jsme částečně využili náš komentář z uvedeného svazku České knižnice.

KONTEXT

Růžena Svobodová se narodila 10. července 1868 jako nejstarší ze čtyř přeživších dětí v dobře situované rodině Jana Čápa, správce statků premonstrátského řádu v Mikulovicích (okres Znojmo). Rané dětství strávené na moravském venkově evokuje nedokončená autobiografická próza *Ráj: letopisy dětské duše* (1920). Od svých šesti let vyrůstala v Praze; ve dvanácti letech ztratila otce. Je nepochybné, že dětské zkušenosti formovaly výrazně autorčino dílo: ať tím, že jsou její příběhy lokalizovány vesměs do měšťanského prostředí, kdežto venkov je nahlížen z perspektivy poněkud povýšeného, odcizeného svědka, ať tím, že v nich nápadně postrádáme otcovské postavy.

Vstup do literárního života umožnil mladé ženě, těžce se snášející s matkou, teprve sňatek uzavřený v roce 1890 se spisovatelem Františkem Xaverem Svobodou, v té době už uznávaným autorem básní, povídek i jednoho dramatu. Manželství zbavilo spisovatelku existenční nejistoty a zajistilo jí společenské postavení. Postupně se před ní otevřela nová životní perspektiva: tvorba se stala hlavním smyslem jejího života. Byl to Svoboda, kdo ji uvedl do okruhu právě se formující moderní české literatury. První prozaické pokusy psala na počátku devadesátých let, kdy se seznámila s předními kritiky a básníky mladé generace, a její raná díla představují stálý dialog s rozvíjejícím se programem moderny, sestávající především z autorů podepsaných pod manifestem *Česká moderna* (1895) a dekadentů z okruhu časopisu *Moderní revue*. Svědčí o tom povídky i romány vydané kolem poloviny desetiletí: jejich východisko je povýtce realistické, ale objektivistické a povrchově popisné líčení života mladých dívek je čím dál víc narušováno subjektivizačními postupy (*Povídky, 1891–1895*; *Přetížený klas*; *Na písčité půdě*; *Ztroskotáno*), zpřístupňujícími jemná duševní hnutí hrdinek vymykajících se společenským konvencím.

Svobodová ve svých hrdinkách stvořila určitý protipól hrdinů studentů Viléma Mrštíka (*Santa Lucia*, 1893; *Pohádka máje*, 1897) nebo Antonína Sovy (*Ivův román*, 1902), abychom jmenovali generační soupevníky jí patrně nejbližší, s nimiž ji kromě osobních vztahů spojovalo

úsilí o lyrizaci prozaické výpovědi soustředěné na deziluzi mladých hrdinů. V nejobecnějším smyslu toto směřování od popisného realismu k dušmalbě složitých psých i k malbě prostředí odpovídá tendencím evropské moderní prózy, v níž sice Svobodová nenacházela přímé vzory, ale uvědomovala si souvislost zejména se „severskými“, „dumavými“ autory, jako byli Dostojevskij, Jacobsen či Hamsun.

Pro kvality svého díla byla prozatérka od počátku předmětem obdivu. Už v roce 1894 jí napsal kritik František V. Krejčí po časopiseckém vydání *Přetíženého klasu*: „Nebudu plýtvati vůči Vám komplimenty, řeknu jen, že jsem v oné Vaší práci našel překvapujícím způsobem zdařilý pokus ovládnouti a zpodobiti jisté nadmíru vysoké a nadmíru jemné a složité otázky života, že z této Vaší práce zeje hloubka téměř bezedná...“ (LA PNP, fond RS, dopis z 24. 11. 1894). Hluboký obdiv ke Svobodové chovala zejména nejvýznačnější kritická osobnost generace František X. Šalda. Do jejich komplikovaného, proměnlivého a bezpochyby osudového vztahu dává nahlédnout výbor ze vzájemné korespondence vydaný ve svazku *Těžká samota* (1969).

Status výjimečného zjevu modernistické literatury potvrdila Svobodová svými romány a povídkami z přelomu století, které ukazují mísení různých stylových postupů: realistických, impresionistických či symbolistických, a to za účelem zobrazení situace ženy na přelomu epoch, zejména niterného prožívání patriarchálního světa, s jehož nároky nedokáže souznít (např. román *Zamotaná vlákna*). Autorčino trvalé úsilí o stylovou syntézu, charakteristické ostatně pro modernistický estetismus vůbec, vyústilo počátkem století ve svérázný ornamentální výraz, který programově neguje realistickou napodobivost a má za cíl sugerovat obsahy nezachytitelné tradičními mimetickými postupy. Toto stadium reprezentují nejlépe román *Milenky* a povídky *Marných lásek*.

Poslední autorčiny knihy hledají, tu s větším (*Černí myslivci*), tu s menším (*Po svatební hostině*) úspěchem u čtenářů, různé způsoby zjednodušení ornamentálního výrazu, což je nejen svědectvím krize estetiky, ale též snahy eticky působit na širší čtenářské vrstvy. Ačkoliv i tyto knihy kritika přijala jako další bod na cestě uměleckého vzestupu a zrání, intenzita spisovatelčiny tvorby slábala; proměny literatury v době rodících se avantgard (zejména v podobě předválečného díla bratří Čapků a dalších autorů volně sdružených kolem *Almanachu na rok 1914*) a otřesu dosavadních kulturních hodnot během světové války znejistily její pojetí stylové syntézy. To spolu s táhlým srdečním onemocněním znemožnilo autorce dokončit největší tvůrčí projekt, šestidílný román *Zahrada irémská*. Růžena Svobodová umírá na Nový rok 1920.

Zatímco nekrology a ještě několik let poté dokončované spisy dávaly příležitost vysoce ocenit v kontextu českého modernismu výjimečné prozaické dílo, toto dílo samo se již velmi brzy ukázalo obtížně aktualizovatelným v nových historických podmínkách. Způsob, jakým Svobodová nasvědčovala problémy moderní ženy, byl antikvován radikální sociální proměnou v důsledku světové války; její stylové úsilí nemohlo být přijímáno s pochopením v době, která ve jménu účelnosti odmítala ornament. Právě vysoká míra stylizace výrazu byla Jiřímu Mahenovi, o generaci mladšímu básníku a prozaikovi, záminkou, aby kult Růženy Svobodové — již rok po její smrti — demystifikoval jako prázdnou nabubřelost v pamfletu s výmluvným názvem *O umění Růženy Němcové a Boženy Svobodové*. Jako by z jejího díla měla přežít jen sbírka povídek *Černí myslivci*, téměř snížená na červenou knihovnu.

Časopisecký otisk vybrané povídky *Převez, převez, převozníčku...* pochází z roku 1904 a otištěna byla např. i v antologii české secesní prózy *Vteřiny duše* (1989). Povídku můžeme považovat nejen za reprezentativní text v rámci sbírky *Marné lásky* a vůbec díla Růženy Svobodové na počátku 20. století, ale také za výrazný příklad ornamentální secesní prózy.

LITERÁRNÍ DRUH A ŽÁNŘ

Svobodová v rámci českého modernismu, stavějícího do středu tvůrčího úsilí poezii, vyniká svým soustředěním na prózu: kromě jednoho neúspěšného dramatu tvoří její literární dílo zejména povídky a romány (okrajově je zastoupen také cestopis).

Začátky Růženy Svobodové jsou spojeny s realistickou povídkou, popř. črtou, založenou na pozorování okolního života. Tento jednoduchý útvar však jednoznačně nevyhovoval ambicím autorky, usilující čím dál zřetelněji o psychologickou hloubku a ideovou architekturu. Drobné črty a texty založené na realistickém líčení prostředí, často s ironickým příděchem, se v jejím díle ocitají jednoznačně na okraji a už od poloviny devadesátých let autorka směřovala k sepsání velkého románu, po kterém česká moderna obecně toužila. Ani dvoudílné *Milenky* (1902) však bezezbytku nenaplnily očekávání kritiků, např. František V. Krejčí poukázal na nevhodné mísení dobově žádoucích a zastaralých slohových postupů: „litujeme, že tato autorka, ze všech našich romanciérů nejbásnivější, s takovým čistým a vroucím vzletem lyriky a snění, považuje za nutno závodit s naturalisty nejprimitivnějšího rázu“ (Krejčí 1902: 764). Svobodová pak až do konce svého života vydávala především knihy povídek. Na jedné straně jsou to nepřilíš výrazné povídky o dětských hrdinech a pro děti, na straně druhé povídky ideové, do nichž vkládala své hlavní tvůrčí úsilí a ambice. Větší rozsah a členitost těchto prozaických útvarů, mezi nimiž a románem není vždy ostrá hranice (některé povídky výrazně přesahují 100 stran), kterou ani dobová recepce striktně nevymezovala (např. Arne Novák oceňuje jednu z povídek *Posvátného jara* jako „románový zpěv“ [Novák 1911: 2] a ostatně sama autorka dala svým *Černým myslivcům* podtitul „Horské romány“), nesloužily ovšem prozatím ke sprádání rozsáhlých a složitých dějových zápletek, nýbrž především k propracování psychologie ženských hrdinek a zapletení ideových problémů, podávaných povětšinou formou rozhovorů mezi postavami. V povídkách vznikajících na počátku století větší rozsah také umožňoval rozvinout popisnou složku s výraznou ornamentalizací.

V souboru *Marných lásek* nacházíme jen dvě drobné črty, většinu souboru tvoří rozsáhlejší povídky rozpracovávající osud lidské lásky ve složité konfiguraci a se zapojením obšírnějších popisně-ornamentálních pasáží, podstatných v jejich ideové architektuře. To platí i pro povídku *Převez, převez, převozníčku...*, která je pro tuto tendenci v autorčině díle typická — z hlediska budování významu textu mají popisně-ornamentální a disputativní pasáže větší závažnost než relativně jednoduchý příběh.

KOMPOZICE

Povídkové knihy Růženy Svobodové nevznikaly — s významnou výjimkou *Černých myslivců* — jako komponované cykly. Jednotlivé texty souborů jsou dobou vzniku někdy i dosti

vzdálené, což se odráží v jejich odlišné poetice, a často se liší i tematicky. Jakkoliv ani *Marné lásky* nebyly zamýšleny jako ucelený soubor, jedná se o texty napsané během poměrně krátké doby asi čtyř let, a tedy stylově relativně jednotné, navíc tematicky soustředěné na myšlenku vyslovenou titulem souboru. Kniha se tedy nevyznačuje oním dojmem disparátnosti, jež často povídkové knihy Svobodové vzbuzují. Přispěla k tomu i skutečnost, že při pořádání svazku se autorka pokusila vtělit do seřazení povídek určitý řád, daný nejen střídáním delších a kratších textů, ale především vytvořením vazby mezi nimi — nejnápadněji se to projevilo u dvojice povídek Historie pošetilé lásky a Převaz, převaz, převozníčku..., které jsou sepnuty hudebními interpretačními instrukcemi *appassionato* (vášnivě) a *sostenuto* (zdrženlivě), což staví tyto texty do významového kontrastu.

Při výstavbě jednotlivých povídek spoléhá autorka povětšinou na jednoduchou chronologickou kompozici, ozvlášťňovanou předně narativními elipsami (tj. jednotlivé vyprávěné události jsou odděleny časovým odstupem). Chronologie hlavního vyprávění není narušována ani v kompozičním typu rámcového vyprávění, jež Svobodová ve své povídkové tvorbě nezdídkou využívá. V *Marných láskách* je takto komponována hned polovina povídek, ať jde o podtyp vyposlechnutého vyprávění (Příběh slečny Janotové, Město v růžích), anebo nalezeného rukopisu (Historie pošetilé lásky). Převaz, převaz, převozníčku... je oproti tomu vyprávěna čistě lineárně, vypravěč sleduje bez digresí osudy hrdinky v chronologickém pořadí. Vyprávění se soustředí především na vyhocené okamžiky hrdinčina života, právě na nich se zakládá složitý význam povídky, naopak analytické zobrazování všedních událostí, jak ho známe z autorčiných raných realistických povídek, zde absentuje.

Jako všechny rozsáhlejší povídky Svobodové je i Převaz, převaz, převozníčku... členěna na kapitoly; zde je to devět kapitol a závěrečný epilog, týkající se událostí po hrdinčině smrti.

TÉMA A MOTIVY

V obecném smyslu je ústředním tématem celého literárního díla Růženy Svobodové (od začátků po pozdní texty) společenské postavení a role ženy; textů, které by se z toho či onoho úhlu nedotýkaly ženského údělu, je velmi málo a většinu z nich tvoří prózy pro děti. Tato tematická dominanta souvisí bytostně s životní zkušeností Svobodové, vychází z její vlastní konfrontace se společenskými konvencemi, ke které docházelo od let dospívání a podstatným způsobem formovala její životní dráhu. Současně byla ovšem tzv. ženská otázka jedním z klíčových bodů veřejné diskuse konce 19. a počátku 20. století; v této době se vzmáhalo v celé Evropě emancipační hnutí, ženy bojovaly o přístup ke vzdělání, k volbě profese i k volebnímu právu. V českém kontextu se do tohoto hnutí výrazně zapojil filozof a sociolog Tomáš Garrigue Masaryk, který vyřešení ženské otázky vedle tří dalších (sociální, národní a náboženské) vnímal jako nezbytný krok, má-li národ rozvrácený vlivem překotných celospolečenských změn století páry dosáhnout mravní obrody. Tato bouřlivá doba, kdy se staré (patriarchální) řády totální podřízenosti ženy muži (otci či manželovi) postupně drotily, našla v díle Růženy Svobodové svůj literární obraz. Na rozdíl od některých jiných prozaiček této doby však Svobodová nebyla emancipační aktivistkou, její dílo nebylo v žádném ohledu programově emancipační. V těchto ohledech bývá jako jistý protipól a „velká rivalka“ Svobodové uváděna prozatérka a dramatička Božena Viková-Kunětická. Podle Dobravy

Moldanové se Kunětická ve svém díle, které publikovala od konce osmdesátých let, „radikálněji odpoutává od tradiční představy o ideální ženě a ženském osudu [...], daleko otevřeněji naň útočí a staví proti němu — opět daleko určitěji a jednoznačněji než Svobodová — ideál emancipované ženy“ (Moldanová 1986: 426).

Situaci ženy Svobodová nasvětluje především prostřednictvím vztahu k muži — a to vztahu erotického. Láska představuje klíčové téma jejích románů i povídek: stále se vrací jako osudový moment v ženském životě, něco, k čemu se žena upíná, ale co ji zároveň neustále zrazuje. Proto nás nepřekvapí, že se i povídka *Převez, převez, převozníčku...* zakládá na eroticko-etickém problému. Všechny podstatné motivy v povídce jsou pak exponovány v souvislosti s tímto ústředním problémem.

Důležitým motivem je zevšednění lásky. Ten charakterizuje většinu povídek knihy *Marné lásky* a často se u Svobodové vrací; někdy jako obava, která brání hrdinkám vztah s mužem rozvinout, někdy — jako právě zde — coby truchlivá realita pominulé a zanedbané lásky. Už v roce 1887 si osmnáctiletá Růžena Čápková do svého deníku zapsala: „Duševní láska musí zahynout ve všedním životě manželství. A přátelství muži nerozumějí“ (cituje Mourková 1975: 28). Tato formulace odpovídá výchozí situaci naší povídky. Anna si po své třicítce uvědomuje, že její manželství zevšednělo, láska z něj vyprchala a její život je podivně prázdný. To je pak potvrzeno zjištěním, že její manžel se dvoří mladé dívce Evě Králové. Prozatérka však tohoto motivu nevyužije k rozvinutí zápletky, která by byla vystavěna na klasickém milostném trojúhelníku rivality v lásce; je jí základem pro složitější ideovou stavbu.

V ní hraje důležitou roli jiný návratný motiv Svobodové: zlomené srdce. Tento motiv, oblíbený v romantické literatuře, spojuje *Převez, převez, převozníčku...* s dalšími povídkami souboru: na hoře z lásky hyne hrdinka *Historie pošetilé lásky*, jakož i mužský hrdina *Příběhu slečny Janotové*. Zabíjí i Reného, syna Anniny přítelkyně, zrazeného touž Evou Královou, která svádí Annina manžela. Paní Anna se však nejprve vyléčí, její touha po životě přemůže bolest z lásky. Je to ovšem pouze dočasné vítězství: nedokáže snést život v mrtvém manželství, rozumí mu jako překážce skutečné, živé lásky — a proto nakonec volí dobrovolnou smrt ve vlnách, jíž chce vlastně uvolnit cestu lásce Evy Králové a svého muže.

Lásku se smrtí spojila Svobodová už v jedné ze svých prvních próz, v povídce *Pohřby*, byť tam jde jen o smrt obraznou. Od té doby se tento motiv vracel pravidelně. Jak píše Dobrava Moldanová, v jejích prózách „smrt přichází až příliš snadno“ (Moldanová 1986: 429). Smrt má přitom v prózách Svobodové většinou podobu sebevraždy. Odpověď na otázku, proč tak často Svobodová s tímto motivem pracuje, leží v tom, co uvádí Josef Viewegh: sebevražda „úzce souvisí se světem lidských hodnot“ (Viewegh 1996: 13). Dobrovolný odchod ze světa volí hrdinka poslední povídky souboru, *Města v růžích*, stejně jako hrdinka povídky první, *Historie pošetilé lásky*. Ve všech těchto případech autorka koncipuje sebevraždu jako „radostnou smrt“, k níž radí Nietzschev Zarathustra. Není protikladem života, únikem z něho, jak soudí Jarmila Mourková (1975: 156) — to platilo pro rané prózy, v nichž je sebevražda uznáním nemožnosti zvítězit v boji se silami, jež ovládají svět, ale v *Marných láskách* je součástí, ba vyvrcholením života, stává se v pravém slova smyslu tvůrčím činem hrdinek. Ostatně *Převez, převez, převozníčku...* uvozuje motto, jež nás nabádá: „Nepovažujte, prosím, tento příběh za smutný. Neudálo se nikdy radostnějšího.“ Pro Annu znamená tedy sebevražda především završující ustavení smyslu života. Avšak tento její čin je současně ironicky podvrácen, vyjde naprázdno. Svědci události i manžel si hrdinčin odchod vyloží jinak. Smysl

ustavit nelze, láska jako absolutní hodnota v moderním světě nemůže existovat. Anna ve svých posledních chvílích prozpěvuje lidovou píseň o lásce a smrti — ale pěje „cize“ znějícím hlasem, což vedle ornamentalizujících popisů přírodní scenérie a dalších signálů poukazuje na „nepravdivost“ objektivizace hrdinčiny touhy (Heczková 2001: 524).

V antiiluzivním vyprávění Růženy Svobodové — tedy takovém, které jako to realistické nevzbuzuje iluzi, že realitu hodnověrně napodobuje, ale otevřeně zaujímá polemický postoj ke stanovisku, že je realita objektivně poznatelná — mají mnohé důležité, ale nakonec i podružné motivy symbolickou auru. Ukazuje se nám, že ono klíčové téma díla Růženy Svobodové, o němž byla řeč — láska —, je v jejích secesních prózách prezentováno zcela jinak než v raných realistických dílech: nikoliv jako vztah ženy a muže neustále se zaplétající do společenských/konvenčních souvislostí, ale jako tajemná životní energie a univerzální hodnota, již může umění pomocí symbolického jazyka toliko sugerovat, nikoliv ukázat.

ČAS A PROSTOR

Děje svých raných próz zasazuje Svobodová do přítomnosti, což odpovídá ambici vyjadřovat se k aktuálně prožívanému ženskému údělu. Tato „přítomnost“ je nahlížena v modernistické perspektivě jako doba krize — autorce jde tedy o ty aspekty soudobého dění, které odpovídají jejímu tvůrčímu záměru, nikoliv o komplexní zachycení celkového rázu doby a jeho podrobností. To zůstává v platnosti i pro povídky z počátku 20. století. V *Marných láskách* nalézáme jedinou povídku mimo onu nekonkrétní „přítomnost“ — Historii pošetilé lásky. Ta je situována na počátek dvacátých let 19. století, neboť se hlásí k inspiraci životem anglického romantického básníka Percyho B. Shelleyho. Tuto historičnost povídky musíme chápat především jako vyznačení odlišnosti toho, o čem se vypráví, od moderního světa: je to sen o světě, v němž se láska jakožto smysl neroztratí. V tom — jak už jsme řekli — jde o kontrastní bod povídky Převaz, převaz, převozníčku...

Časovou situovanost ostatních povídek do široce chápané „přítomnosti“ můžeme arci odhadovat pouze podle některých zobrazených reálií. V Převaz, převaz, převozníčku... jde třeba o elektrické světlo, železnici, telegraf... Texty neobsahují absolutní časové údaje, protože autorku v žádném ohledu nezajímá historická konkrétnost zobrazeného světa. U naší povídky ovšem víme, že se děj odehrává na podzim a že sebevraždu skokem do vln páchá Anna ráno: tyto údaje odkazují nikoliv k historickému času, ale k času cyklickému, přírodnímu a jen podtrhují symboličnost výpovědi.

Přísně chronologicky vyprávěný příběh se odehrává pravděpodobně během několika týdnů. Chronologický sled není narušen významnými analepsami ani prolepsami (využitými autorkou např. v *Městě v růžích*), nevyskytuje se zde ani narativní elipsa, jinde běžná. Práce s časem vyprávění se projevuje především v proměnách tempa vyprávění: zrychlení zaznamenáváme tam, kde se vyprávějí vnější děje, oproti tomu zpomalení je logicky charakteristické pro pasáže líčící vnitřní, duševní děje hrdinky — názorně např. při aktu sebevraždy. Důraz na psychologické líčení vnitřního života je ovšem typický pro modernistickou prózu vůbec, nejde tedy o nic specifického.

Podobně nekonkrétně jako historickou situovanost svého příběhu pojímá Svobodová jeho situovanost prostorovou. Příběh se odehrává ve dvou lokacích: v blíže nespecifikova-

ném „cizím“ městě, jež je hrdinčiným domovem, a na nepojmenovaném místě u nepojmenovaného moře, v jehož vlnách Anna ukončí svůj život. Zatímco děje ve městě probíhají povýtce v interiéru, přímořská epizoda je naopak položena do exteriéru. Avšak autorka přistupuje k líčení obou typů prostoru vlastně stejně. Nepodává nikde čtenářům takové popisy, které by jim umožnily si je nějak aspoň rámcově představit: tedy nejenže neusiluje o komplexitu těchto popisů, ale ani o jejich hodnověrnost. Cílem není evokovat prostor, v němž se pohybuje hlavní postava, ale vytvořit specifickou významovou rovinu nesoucí nezřejmé, symbolické významy.

První projevy těchto tendencí jsou patrné již v prózách vydaných po polovině devadesátých let, v nichž se realistické postupy zobrazování mísí s impresionistickou zálibou v zachycování prchavých a nejasných, mlhou zahalených stavů krajiny, v níž se odráží citové rozpoložení hrdinek. Takto zobrazené exteriéry tedy prostředkovaly jednak to, co lze vidět, jednak i subjektivní odezvy hrdinek na tyto podněty. Po přelomu století, v období, kdy vznikaly povídky *Marných lásek*, se však přístup Svobodové zásadně proměnil: není zde totiž už přítomno přesvědčení, že ono objektivně viditelné je čtenáři přístupné, a nahrazuje ho snaha vytvářet takové prostředí, které ukazuje jinam než ke smyslově vnímatelné realitě — k eticko-erotickému problému, jak jsme o něm pojednali výše. Zároveň se tato výsada mnohmluvnosti, která dosud připadala především exteriérům, nyní projevuje i při popisech vnitřních prostor. Je to zjevné nejen při četbě Převéz, převez, převozníčku... a dalších povídek svazku, ale i kritických ohlasů na ně, které si s tímto inovativně uchopeným výrazovým prostředkem nevěděly vždy rady: „A v té chvíli, která přináší rozsudek celé nejdůležitější minulosti, autorka popisuje ‚žárovky elektrické, ukryté v opálově proměňavých zvoncích antického skla a zavěšené v olbrichovském lustru kovovém, pokrytém nejdelikátnějšími tóny patinovými‘“ (Vodák 1907: 2).

Vizme několik odstavců, které slouží jako popis prostředí:

Zabalila se v bílý španělský šátek s růžemi a usedla k bílému chladnému krbu s obrázky Hirošigevými; uvědomila si plastické, rudým smaltem pokryté srdéčko, motiv celé komnaty. Zahledla se na ně, a nemohla se odtrhnout. Náhle se jí zdálo, že z něho vychází plamen, že hoří, že se rozpadává, zničeno žářem. Přejela si rukou oči a uviděla znovu zapalovati a hořeti nové srdéčko, stejnou rychlostí a plamenem. Hlava se jí zatočila, podlaha pod ní klesala. Vstala, ale neudržela se. Upadla měkce na koberec. Uviděla ještě paví oka na jeho zelené půdě a pak červenou tmou.

Ve velikém, sluncem zářícím saloně, odkud byl vynesena nábytek a koberce, došly obě ženy ke stěně pokryté záclonou z bílého mušelínu. ¶ Žofie zatáhla za šňůru, záclona se rozhrnula a objevil se veliký obraz Renéa, krásného, ušlechtilého hochy, jak jej v paměti podržel přítel umělec. Stál v bílých šatech, se slaměným širáčkem a v ruce držel kytíčku fialek, kytíčku, kterou mu kdysi darovala Eva Králová.

Ráno došla Anna k moři. ¶ Šla z dráhy přímo k němu. Vonělo čistotou a svěžestí, ale bylo šedé jedinou šedí pod nebem stříbřitě bílým, bez mlhy, jenom s lehce zašedlým obzorem. Ploché, jakoby unavené vlny ploužily se tiše ke břehu a loudavě jej smývaly. Lodky neznatelně se kolébaly. Byl líný, šedý, strážlivý den, bolest pro prázdné srdce.

Moře se vzpěnilo, vlny přilétly od ostrovů. ¶ Vyšla na mořskou lávku. Studený, zuřivý vítr rval jí šaty a klobouk z těla a z hlavy. Plášť jí nechránil. Vítr dotýkal se samého těla. Vlny s bílými chocho-ly letěly ku břehu jako vítězíci, veselé vojsko.

Zejména právě popisy moře, prostupující líčení posledních hrdinčiných okamžiků, se vzdalují jakékoliv „realističnosti“, jsou silně ornamentalizované, a tedy symbolicky zatížené. Jak uvádí Libuše Heczková: „Ornamentalizace moře naznačuje hlubší, univerzální chtonickou [tj. podsvětní] sílu a jeho symptomatická veselost podtrhuje erotičnost této síly. ‚Hokusaiská‘ [odkazující na japonského malíře Hokusai Kacušiku] křivka vln je záhybem nepochybné erotické podstaty života, spojované se ženou, odpovídá hadím křivkám ženských vlasů, symbolizujícím temnou psychickou sílu ženy“ (Heczková 2001: 524).

VYPRAVĚČ

Růžena Svobodová ve svých prózách jednoznačně preferuje objektivní er-formu (v typologii Lubomíra Doležela) jako vyprávěcí způsob, který demonstruje absolutní moc vypravěče nad vyprávěním, včetně přístupu k myslí postav. Volí-li vyprávěcí ich-formu, bývá i zde výrazný tento aspekt: bývají to vyprávěči-svědkové, kteří se aktivně neúčastní dějů, které popisují, a mohou si vlastně podržet svou nadvládu nad vyprávěním a svou distanci od zobrazovaných entit. Tento typ vyprávění nacházíme především v bezsyžetových prózách, jako jsou *V odlehlé dědině* nebo *Pokojný dům*. Vypravěč je u prozatérky vždy hodnototvornou instancí, někým, kdo nejen líčí příběh, ale vždy současně více či méně explicitně rozvrhuje hodnoty.

V Převaz, převez, převozníčku... nacházíme vypravěče, který tomuto obecnému směřování odpovídá. Jde tedy o nepersonálního (extradiegetického), skrytého vypravěče. V textu, v němž zaplétání dějových peripetií hraje minimální roli, jelikož příběh je jednoduchý, spočívá vypravěčova role především v uvádění přímých řečí postav, v popisech (viz výše) a ve zprostředkování myšlenek hrdinky. Zatímco k vedlejším postavám přistupuje vypravěč jen zvnějšku, tj. popisuje jejich vzhled, jednání a nechává je hovořit v dialogích, v případě Anny dává nahlédnout rovněž do psychiky postavy, odhaluje její vnitřní řeč formou tzv. narativního vědomí:

„To je móda diktovaná větrem,“ řekla si Anna.

Prošla vesnicí, došla do háje staletých klečí borových, krásně zkřivených jako v Japonsku. Krácela těžce hlubokým pískem kolem majáku, po břehu, kde rostly modré bodláky, až k poslednímu pustému výběžku ostrova. Moře bilo do této písečné poušti ze tří stran. Zde Anna stanula.

Naslouchala moři, naslouchala vnitřním hlasům svého srdce.

„Ano, život, žila bych jej, kdyby bylo možno, ale ne, ne. Není nic strašnějšího než poskvřnit duši druhého, duši člověka, kterého jsme milovali. Musím ji očistit, proměnit její zlá přání v krásnou lítost!“

Vypravěčův přístup k vnitřnímu životu postavy se ovšem neprojevuje pouze formou narativního vědomí, ale i popisy jejich myšlenek, a dokonce i explicitním hodnocením hrdinčina myšlení/cítění:

Hleděla na něho tiše, oči se jí zalévaly slzami.

Nikdy na světě nelitovala žádného vězně tolik jako tohoto, kterého, poznala, že věznila sama.

Co bylo asi nadějí v jeho srdci, když zvěděl, že jde o její smrt. Radost prozařovala soucitem jako podléšky starou travou.

Možnost nového života s novou, a proto tajemnou ženou, s černou krasavicí se svěží ovocnou pletí a bílými zoubky, jíž by sloužil a kterou by ožil a navrátil se znovu mladosti.

Přečenovala možné štěstí mužovo a pokořovala sebe.

Mezi těmito dvěma způsoby prostředkování vnitřního života hrdinky není ovšem ostrá hranice a vypravěčův postup se někdy blíží polopřímé řeči, jejíž užívání v secesní próze spojuje Jaroslava Janáčkova s nadřazeností vypravěče nad postavou (Janáčková 1988: 449). Srov. v této pasáži:

Věděla, že by rozvodem jemu neprospěla. V tomto katolickém mocnářství neviděli potřeby opravovat pokažený život. Ne, rozvodem by mu neprospěla. Musí zajít hloub, najít kořeny. Přemýšlela a stále se ujišťovala, že je na pravé cestě.

POSTAVY

Jak bylo právě řečeno, v povídce existuje mezi postavami výrazný rozdíl, který se projevuje ve způsobu vyprávění: na jedné straně stojí Anna, na druhé straně všechny ostatní postavy. K těm jednak přistupujeme jen zvnějšku, jednak vystupují jen na omezené ploše, a to vždy ve vztahu k hrdince, která jediná prochází celým vyprávěním. Lze říci, že rozhovory s těmito vedlejšími postavami vždy iniciují nějakou Anninu myšlenku, její rozhodnutí nebo jednání. Je to rozhovor s Reném, co vyústí v Anninu nemoc; rozhovor s mužem ji přiměje k rozhodnutí pro život a rozmluva s přítelkyní Žofií, Reného matkou, založí hrdinčinu vůli vyřešit celou krizi sebevraždou. Tu pak rámuje dialogy s neznámým cizincem. Můžeme říci, že jsou to všechno postavy extrémně ploché, vypravěč je až na výjimky ani podrobněji nepopisuje; jejich role v příběhu se omezuje na to, být dialogickými partnery postavy hlavní a přispívat tak k formování jejího vnitřního života. Jistě takto redukováné postavy odpovídají kratšímu žánru, který přirozeně neumožňuje rozvinout povahokresbu, ale zároveň je to intenční strategie soustředící pozornost na hlavní postavu.

Je tu ještě jedna velmi zvláštní postava, kterou je potřeba odlišit: Eva Králová. Je to typický příklad mimoscéní postavy, která v díle přímo nevystupuje — s hrdinkou Annou se nikdy nesetká, toliko se o ní mluví nebo jsou čtenáři předloženy její dopisy. Konkrétně se jedná o metascéní postavu, neboť zároveň svým „aktivním a trvalým způsobem ovlivňuje konání jednajících postav“ (Všetička 1997: 37). V tradičním pojetí by šlo o femme fatale a o protihráčku hrdinky v milostném trojúhelníku. Nicméně její toliko stínová přítomnost odpovídá způsobu, jakým Svobodová příběh nasvítla: s přenesením veškeré pozornosti na vnitřní drama hrdinky.

Postava Anny a její vnitřní život je tedy skutečným těžištěm povídky. Takovéto soustředění na ženskou postavu je pro dílo Svobodové typické a opakuje se v jejích prózách od samých počátků. Povídky, včetně těch rozsáhlejších, bývají takto monograficky soustředěné,

v románech (*Zamotaná vlákna*, *Milenky*) se na přelomu století autorka pokouší konfrontovat více odlišných ženských osudů.

V raných dílech jde o mladé dívky na prahu dospělosti, které se střetávají s nároky společnosti, zejména s požadavky na tradiční ženskou roli manželky a matky. Na přelomu století Svobodová pak hledala takové hrdinky, které z těchto tlaků unikají, aby na jejich životních osudech mohla představit ženský úděl v méně historicky specifické podobě a dotkla se ahistorického „ženství“. Tehdy do jejích próz vstoupily aristokratky a umělkyně, ženy nezávislé, neřešící existenční problémy tak, jak to činily dívky v raných povídkách, ale prožívající erotické kolize a formující na jejich pozadí svůj život. V souboru *Marných lásek* je titulní hrdinkou Příběhu slečny Janotové tanečnice, Kateřina z Města v růžích je sběratelka umění — estétka a Margit z Kouzla je stejně jako Anna z Převéz, převez, převozníčku... herečka.

Tyto ženy, na rozdíl od pasivních dívek, jaké nacházíme v raných povídkách, představují činný element. Na pozadí jejich erotických krizí zde tedy vystává klíčová modernistická otázka tvořivosti, byť často tuto tvořivost představuje sebevražda, tak jak to vidíme v Převéz, převez, převozníčku... Tvorba se zde napájí z hlubinných životních energií; můžeme ji myslet především jako transpozici erótu.

JAZYK A STYL

Otázka stylu „coby sjednocujícího principu výstavby výpovědi“ (Merhaut 1994: 9) zaznívala v rozpravách o povaze modernistické literatury s obzvláštní naléhavostí. Doba si žádala nejen specifická témata (především ta, v nichž se odrážela soudobá krize společnosti), ale i adekvátní jazyk, jímž je o nich promlouváno. To vedlo k zařazení čitatele *o čem je vypovídáno* (téma) a *jak je o tom vypovídáno* (výrazové prostředky) pod společný jmenovatel — styl. Právě v této integrální kategorii se měly projevit jedinečnost a průkopnictví toho kterého díla a právě o ni autoři z okruhu moderny usilovali. Zejména po roce 1900 se začaly v recenzích na knihy Růženy Svobodové objevovat zmínky o „novém stylu“, čímž se snažili kritikové označit změnu v autorčině tvůrčím přístupu, plně projevenou ve svazku *Marné lásky*.

Specifický způsob výpovědi, který zde autorka buduje, se v mnoha ohledech zakládá na výlučnosti — na výlučnosti společensky nezávislých hrdinek (viz výše), na výlučnosti jejich milieu (divadla, cizí kraje, baronská sídla se vzácnými artefakty a pěstěnými zahradami) a konečně na výlučnosti výrazových prostředků. Nemáme na mysli ani tak depropriální adjektiva, jež autorka ráda užívá pro vystižení specifických („artificiálních“) kvalit, např. když popisuje vlny jako „hokusaiské“ nebo lustr jako „olbrichovský“. Jedná se o exkluzivitu vyššího řádu, související se zmiňovanou secesní ornamentizací, která se mnohem výrazněji než v literatuře projevila v soudobém výtvarnictví. Všimněme si, že v povídkách *Marných lásek* se nápadně často objevují motivy známé z obrazů secesních malířů (především ženské tělo a rostliny) a jak je při jejich popisu kladen důraz na vystižení barevného odstínu, plynulého přírodního tvaru i hmoty. Nadsazeně jako by zde Svobodová malovala slovy — i proto užívá tolik zdobných epitet a přirovnání:

Veselá bílá vlna, krásná, oblá, stylizovaná vlna, jako bílý krab, jako polovina mušle, vyletěla ve vysokém oblouku nad palubu a potopila ji, smyla a odtekla do moře.

Nebo:

Muž jí přinesl broskve, chladné broskve říjnové, a hrozny, modré hrozny, které spávaly v bílých mlhách podzimních nocí a uchovaly jejich dech na své hebké pleti. Byly to vzácné druhy a voněly jako jasmín a med. Přinesl jí ovoce, ale nemluvil. Hleděl před sebe a jeho černé matné oči leskly se jako v slzách.

Takto výtvarně viděné entity vzbuzují dojem dekorativnosti, tedy že nejsou zobrazovány proto, aby po způsobu realistického popisu spoluvytvářely obraz reálného světa. Tento nárok hodnověrnosti zde odpadá a zobrazované objekty i subjekty zde zdánlivě působí nahodile, jako ozdoba. Vzpomeňme „plastická, rudým smaltem pokrytá srdéčka“, která začnou kolem Anny z Převěz, převez, převozníčku... v emočně vyhoceném okamžiku poletovat jako hejno vlaštovek. Nicméně právě důrazem na barvy a tvary, redundancí těchto motivů, které text specifickým způsobem rytmitizují, se projevuje secesní ornament. Jeho nahodilost je pouze zdánlivá, jeho povrchní zdobnost je pouze maskou, jako symbol „zakrývá“ a zároveň naznačuje hlubší, jednoduše neartikulovatelné významy; ty se podílejí na ideové výstavbě povídky o pominulé lásce. Symbolickou platnost má koneckonců i sama sebevražda hrdinky: je to smrt člověka (popř. zánik jednoho z vrcholů milostného trojúhelníku), ale také — či především — rozpad smyslu ve světě bez řádu.

Je zřejmé, že tato vypjatá secesní ornamentika, která nespočívá jen ve volbě secesních motivů, ale především v komplexním stylu slovesného zobrazování, zakládá čtenářsky náročnou a krajní podobu modernistické prózy. I proto ve své době sklidily *Marné lásky* rozporuplné reakce, na jedné straně uznalé, na druhé odsuzující, že z výdobytků prozatérčina dosavadního díla zde „zbyla jen pestrá ženská ruční práce“ (Rowalski 1907: 427). Toto výlučné úsilí o jedinečný styl je však už v následujícím povídkovém cyklu *Černí myslivci* (1908) značně umírněno jak po stránce obsahové, tak výrazové, byť v určité míře zůstává nedílnou součástí psaní Svobodové až po poslední sbírku povídek *Po svatební hostině* (1916).

LITERATURA

Heczková, Libuše

2001 Chtonické křivky ornamentu, *Česká literatura* 49, č. 5, s. 519–529

Janáčková, Jaroslava

1988 Proměny vypravěče v lyrizovaném románu z počátku 20. století, *Česká literatura* 36, č. 5, s. 446–452

Krejčí, František V.

1902 Nové české romány, *Rozhledy* 12, č. 28, s. 761–765

Merhaut, Luboš

1994 *Cesty stylizace*, Praha, ÚČL AVČR

Moldanová, Dobrava

1986 Obraz ženského osudu a jeho proměny v tvorbě spisovatelek na přelomu století, *Česká literatura* 34, č. 5, s. 420–431

Mourková, Jarmila

1975 *Růžena Svobodová*, Praha, Melantrich

Novák, Arne

1911 Posvátné jaro, *Národní listy* 51, č. 344, 13. 12., s. 1–2

Rowalski, Jean

1907 Literární novinky, *Rozhledy* 17, č. 29, s. 425–429

Svobodová, Růžena

2024 *Povídky*, Praha–Brno, Host

Viewegh, Josef

1996 *Sebevražda a literatura*, Brno, Psychologický ústav AVČR

Vodák, Jindřich

1907 Nová žena, *Čas* 21, č. 102, s. 2–4

Všetička, František

1997 *Podoby prózy: o kompoziční výstavbě české prózy dvacátých let 20. století*, Olomouc, Votobia

O AUTORECH

Martin Tichý (* 1976)

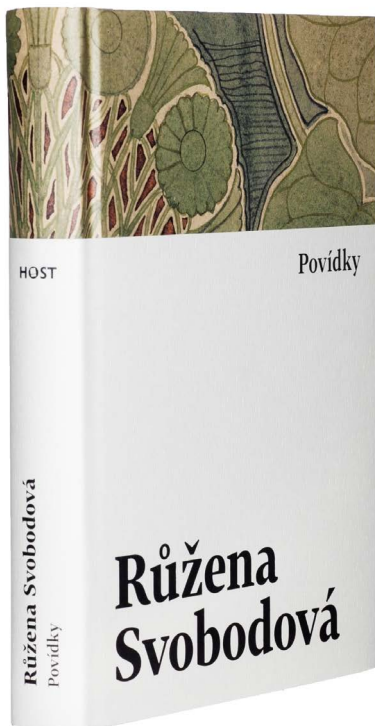
Vystudoval bohemistiku a historii na Filozoficko-přírodovědecké fakultě Slezské univerzity v Opavě, doktorát na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity. Působí v Ústavu bohemistiky a knihovnictví FPF SU, zabývá se moderní českou literaturou, především dějinami literární kritiky.

Radek Touš (* 1993)

Vystudoval bohemistiku na Filozoficko-přírodovědecké fakultě Slezské univerzity, v roce 2025 získal doktorát na Filozofické fakultě Univerzity Palackého. V disertační práci nahlíží romány a povídky Růženy Svobodové jako symptom proměnlivosti české modernistické prózy.

O ČESKÉ KNIŽNICI

Česká knižnice přináší reprezentativní literární díla vzniklá v českých zemích od počátků našeho písemnictví po současnost. Dlouhodobě koncipovaná ediční řada, která začala vycházet v roce 1997 a dnes již přesáhla hranici sto třiceti titulů, usiluje o zpřístupňování odborně připravených, textově spolehlivých a komentovaných vydání. Od roku 2016 edici společně vydávají Nadační fond Česká knižnice, Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., a nakladatelství Host. Na vydání jednotlivých svazků přispívá Ministerstvo kultury ČR.



Růžena Svobodová
Povídky

Ediční příprava a komentář: Martin Tichý a Radek Touš

Počet stran: 359

Vydání: v České knižnici první

ISBN 978-80-275-2053-4

Rok vydání: 2024

K zásadním etickým otázkám se na přelomu 19. a 20. století, v bouřlivém období proměn české společnosti, předně řadil požadavek zrovnoprávnění žen v soukromém i veřejném životě. Prozaické dílo Růženy Svobodové je výstižnou uměleckou výpovědí o procesu emancipace, o redefinici ženského údělu a poslání, o možnostech moderní, vzdělané ženy překročit patriarchálně chápané role matky, pečující manželky a hospodyně, respektive mužovy pomocnice či múzy. V raných *Povídkách* (1896) vplétá Svobodová své hrdinky do rozporuplných, mnohdy až trapných situací, v nichž pronásledované konvencemi, předsudky i pohrdáním marně hledají svou jedinečnost a sebehodnotu. V lyricky sugestivních tragédiích *Marných lásek* (1907) se zaměřuje na psychologické portréty jemných, oduševnělých žen, které své potlačované city a touhy přenesly do umělecké tvorby a nejednou nacházejí osvobození v sebevraždě. Naproti tomu pozdní *Pokojný dům* (1917) dokládá autorčino úsilí vystihnout ideál „nového ženství“, formovaný mateřským altruismem a nesobeckou láskou.