

Černobílý svět



Kateřina Kirkosová

**Jan Němec: *Dějiny světla*,
Host, Brno 2013**

Po prozaické prvotině, souboru devíti povídek *Hra pro čtyři ruce*, přichází Jan Němec s dílem zřetelně ambicióznějším, románem *Dějiny světla* o životě Františka Drtikola, průkopnického a zároveň kontroverzního fotografa. Ačkoli je text románu stylisticky velmi zdatný a evidentně promyšlený, není tak úplně možné jej radostně a bezvýhradně přijmout.

Obecná znalost praví, že Drtikol proslul především tím, že jako jeden z prvních fotografoval a vystavoval divčí a ženské akty. Ti užštepáčejší by mohli dodat, že byl rovněž prvním buddhistou s rudou knížkou. Byl tedy originálním umělcem, nebo spíš samolibým pokušitelem středostavovské morálky? Zdá se, že Němec ve svém románu nechce být soudcem, chce spíše porozumět a porozumění zprostředkovat. Ty zdánlivě protikladné aspekty Drtikolova vnímání světa šikovně propojuje motivem světla, z něhož vytváří klíčový tvůrčí i existenciální princip fotografova jednání. *Leben — licht — liebe*, jak je heslovitě (a symptomaticky) zapsáno na „žluté látce horkovzdušného balónu“, což si mladý František Drtikol okouzleně opakuje jako modlitbičku.

Přeexponovaný „bildungsromán“

Román je formálně rozdělen na devět částí: Prolog; tři nepojmenované, pouze očíslované celky; Intermezzo sestavené z Drtikolových válečných deníků; tři další nepojmenované, pouze očíslované celky a Epilog. Vyznačiv

mysticismu a numerologie jistě v tomto dělení mohou hledat svébytnou logiku, ostatním postačí příjemný, nicméně pro pochopení románu nijak zásadní pocit ze zrcadlového uspořádání díla. Němec sleduje linii Drtikolova života od raného dětství — text je uveden formativním zážitkem tragického požáru v příbramských stříbrných dolech — až po konec s fotografováním a pohroužení se ve východní duchovní nauky. Závěrečnou etapu Drtikolova života a otázku jeho členství v KSČ Němec vynechává, respektive informuje o ní skrze stručný životopis zaznamenaný Drtikolem pro „úřední účely“ v roce 1948. Toto spisovatelovo rozhodnutí je knize prospěšné. Jednak, přistoupíme-li na to, že Drtikol již před druhou světovou válkou dosáhl stavu nirvány a jeho putování za světlem se završilo, znamená to, že další podněty z vnější reality, tedy i komunismus, byly vnímány touto „dokončeně neukončenou“, prosvětlenou perspektivou a nijak zásadně ji už nepřevertily — proč je tedy rozmazávat? Za druhé polemika buddhismu a tehdejší verze marxismu-leninismu, to by bylo téma pro úplně jinou knihu. Ať by zde byla zpracována lehčeji či erudovaněji, potenciální výtky vůči zapracování takové rozpravy do románu a jejímu pojetí jsou jistě zřejmé.

Jistou a nikoli jen skromnou námitku vůči Němcově verzi *bildungsrománu* však mám — totiž, že těžko dnes psát stále tak, jak jsou napsána Goethova *Vilémova léta učednická*, s klasicky humanistickým, osvícensky optimistickým a utěšlivě poučujícím patosem. Pro zjednodušení to budu nazývat mytologizující (tedy zkreslující) tendencí Němcova textu a ta pro mne představuje základní zdroj rozpačitostí a pochybností nad románem.

Tedy, ona neblahá mytologizující tendence je nejvíce vidět v oddílu popisujícím Fráňova léta mnichovsko-studentská, kde nepříjemně nivelizující bezčasovost (šablonovité hospodské dialogy, strnule pokrokářské

přednášky) a nedůvěryhodná bukoličnost („Kdosi ti jde v ústrety, mezi mladým ječmenem se plouží stará žena s nůši trávy. Jsi plný dobré vůle a nabídneš se, že jí s tím nákladem pomůžeš.“) přebíjejí téměř vše ostatní. Nicméně námitka je pochopitelně platná pro román jako celek. Protože: zachycovat život jako lineární spění od neznalosti, respektive duchovní slepoty, k prozření, to mi připadá velmi diskutabilní. Onen syntetizující motiv světla je v Němcově ztvárnění bohužel i dost zplošťující. Kde je světlo, musí přece být i stín... Ovšem jakékoli zřetelnější a zároveň jemné mezistupně mezi jasným světlem a ponurou tmou v románu víceméně chybějí. Což nevyhnutelně musí vést k jisté atrofii smyslu původně mnohovrstevnatého díla.

Nablýskaná, ale poloprázdná rekvizitárna

Knihy, ačkoli velmi silná v minuciálních popisech vztahujících se k fotografickému řemeslu (například míchání fixačních roztoků, vysvětlování principu clony a závěrky), mlčí, pokud jde o tvůrčí inspiraci samotných snímků. Hovoří se o tom, že si Drtikol své snímky i jejich kompozici promýšlí, ale už se nedozvíme jak. Co zvažuje? Co vylučuje? Jedná intuitivně? Jedná racionálně? Němec sice naráží na souvislost mezi fotografováním žen v pozici Krista na kříži, sexuálním vzrušením a umělecky plodnou perverzností či například zmiňuje, proč chce Drtikol u fotografie Vlňa co nejvíc snížit kameru („Máš v úmyslu ponořit se do těch vln za ní, dostat se pohledem na stejnou úroveň.“), ale čtenář má stále jen dojem prostého výčtu rekvizit. Navíc podobné přiblížení tvůrčího procesu se děje jen dvakrát — právě u zmíněných příkladů. Takže, je to všechno moc pěkné, ale co to vlastně znamená? Co ty fotografie mizející Prahy? Co fotky z příbramských dolů?

Čímž se dostáváme k dalšímu zdroji rozpačitosti: k dojmu významové potřanosti zaznamenaných epizod. Ty se k sobě vzájemně vztahují jen prostou časovou sousledností, nejsou tu žádné retrospektivy, opakované promýšlení, váhání (ano, i ta Drtikolova krátká životní deziluze a touha „projít jedoucím vlakem proti směru jízdy“ působí jen jako součást předem naplánovaného lineárního schématu, možná i strategie pro posílení finální katarze). Nazíráno touto perspektivou, text je dohromady spíš splácánina, nikoli působivá mozaika. Zkusím ilustrovat ještě na jiném příkladu: co třeba opakující se přízračný obraz shrbené ženy — „Nemá žádná prsa, zato záda ohnutá, a to břicho vystrkuje tak, že se jí suk-

ně vepředu zvedá vysoko nad kotníky, kdežto vzadu jí má úplně rozedranou, jak ji vláčí po zemi.“ — výborné. Nicméně to, že ji Drtikol nakonec potká ve vlaku — obyčejná venkovanka! — a ani neuzná za vhodné odpovědět na otázku, kterou k němu žena směřuje, působí absurdně, až směšně (což, hádám, nebyl úmysl). Proč tedy to symbolicky-mystické opakování, když zní dutě?

K dojmu vnějškovosti konečně přispívá i zvolený způsob vyprávění. Spisovatel několikrát vysvětloval, proč se rozhodl pro neobvyklou du-formu (dialogičnost, zprostředkování pohledu Drtikola čtenáři), a těžko mu tedy vytýkat nereflexivnost. Přesto pro mne tato forma zůstává dost nepřesvědčivá, a to především v souvislosti a v součinnosti se zmiňovanou mytologizující tendencí románu. Stylizovat text tak, že určuji, kam se druhý

dívá, co při tom říká, co u toho cítí, mi připadá skoro troufalejší než zavrhnutá ich-forma. Působí to autoritářsky, kazatelsky, osudově, neodvolatelně. Problematicnost imperativů je

evidentní, proto jiný příklad. Třeba když Němec píše: „Nepatříš mezi ně. Nejsi ten typ člověka, který ke svému životu potřebuje společnost. [...] Jsi-li příliš dlouho mezi lidmi, vyhladovíš po sobě: po svém vlastním bytí, jež nikdo neruší a neporuší.“ — je to implicitní, ale stále rozpoznatelný hodnotový soud, který je nadto předveden jako konstatování objektivního stavu reality. Podobně vytrvalé recyklování romantických mýtů umělce/génia/buřiče a mýtu falše společnosti a společenskosti román vnitřně vyžírá, takže vlastně není divu, že se mění v klišé...

Němec píše: „Lidská potřeba uzavřených příběhů je veliká.“ Dovolím si doplnit: ne za tuto cenu. Myslím si, že funkce literatury nemá být čistě terapeutická a literatura by se jednoduše neměla podílet na mytologizaci reality. Měla by mnohem spíš přispívat k jejímu kritickému zhodnocení (což, pro jistotu připomínám, není totéž, co demaskování a odmítnutí). *Dějiny světla* to nedokážou a naplnění původního cíle porozumět historii a lidem skrze vyprávění je tímto znejistěno. Závěrem si říkám: Přibližuje čtenáři román osobnost Františka Drtikola? Příběh legitimizace fotografie z řemesla na umění? Prvo-republikovou společnost? Stačí stylisticky vybroušený text s řídkým sdělením? Ten výsledný obraz je pak jako hodně rozmazaná fotka.

Autorka je literární kritička.

Čí je román? Postavy nebo autora?