Masarykova univerzita
Filozofická fakulta

Ústav české literatury a knihovnictví

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

2022 Bc. Andrea Machů

Masarykova univerzita
Filozofická fakulta

Ústav české literatury a knihovnictví

Učitelství českého jazyka a literatury pro střední školy

Bc. Andrea Machů

Poetika románu Dějiny světla Jana Němce

Magisterská diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr. Vlastimil Čech, Ph.D.

2022

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

V Brně dne 25. 7. 2022

Andrea Machů

Poděkování

Na tomto místě bych velmi ráda poděkovala panu Mgr. Vlastimilu Čechovi, Ph.D., za jeho odborné vedení, cenné a podnětné rady, ale především za vstřícnost, trpělivost a čas, který mé práci opakovaně věnoval.

Dále děkuji své rodině a příteli Jurajovi za podporu při psaní.

Anotace

Tato diplomová práce se zabývá analýzou poetiky románu Dějiny světla od spisovatele Jana Němce. Práce se zaměřuje na zařazení románu k biografickému, vývojovému a iniciačnímu žánrovému typu tím, že zkoumá jednotlivé prvky těchto románových typů v díle. Dále se práce věnuje kompoziční a motivické výstavbě románu a zkoumá naratologickou kategorii vypravěče v druhé osobě. Poslední část práce je didaktická, v rámci které je navržena modelová hodina určená do hodiny literární výchovy pro žáky střední školy.

Abstract

This diploma thesis analyzes poetics of the novel Dějiny světla by Jan Němec. Focus of the thesis is on inclusion of the novel to biographic novel genre, iniciation novel genre or bildungsroman by examination of individual elements of these novel types in the work Dějiny světla. Also composition and motivic contruction of the novel as well as examination of narratological category of the narrator in second person are contents of this thesis. The last part is didactic and contains model literature lesson for high school students.

Obsah

Úvod ... 8
1 Autor a jeho dílo ... 10
2 Hledání žánrového typu ... 12
2.1 Prvky biografického románu ... 13
2.1.1 Intertextové odkazy ... 16
2.2 Prvky vývojového románu ... 19
2.2.1 Linie profesního vývoje ... 20
2.2.2 Linie milostného vývoje ... 23
2.2.3 Linie duchovního vývoje ... 26
2.3 Prvky iniciačního románu ... 28
2.4 Shrnutí ... 33
3 Kompoziční výstavba románu ... 34
3.1 Vnější kompozice ... 34
3.2 Vnitřní kompozice ... 35
3.2.1 Lineární kompozice románu ... 36
3.2.2 Motta románu určující jeho rámec ... 40
3.2.3 Tříštivá kompozice narušující linearitu ... 42
3.3 Motivy románu ... 45
3.3.1 Slunce v zastoupení světla ... 46
3.3.2 Svíčka jako prostředek (nejen) duchovního světla ... 48
3.3.3 Bůh je světlo ... 49
3.3.4 Různé podoby kontrastu světla a tmy ... 50
3.3.5 Láska mísící se s utrpením ... 51
3.4 Shrnutí ... 53
4 Varianty vypravěče ... 54
4.1 Dialog autorského vypravěče s hlavní postavou ... 57
4.2 Mísení reflektora s první osobou ... 59
4.3 Shrnutí ... 64
5 Didaktická část ... 65
5.1 Zastoupení subžánrových typů v učebnicové řadě nakladatelství Taktik ... 65
5.2 Zastoupení subžánrových typů v učebnicové řadě nakladatelství Didaktis ... 66
5.3 Zastoupení subžánrových typů v učebnicové řadě nakladatelství Fraus ... 67
5.4 Zastoupení kompozičních typů ... 67
5.5 Zastoupení vypravěče ... 68

5.6 Rozbor románu 68
5.7 Projektová výuka slohu 73
Závěr 76
Seznam použité literatury 78

Úvod

„*Slova, která jsem mluvil, ať ve vás obživnou.*“

František Drtikol

13. ledna 2021 uplynulo 60 let od úmrtí významného českého fotografa, grafika, překladatele a duchovního mistra Františka Drtikola. V roce 2013, v době, kdy se slavilo 130. výročí Drtikolova narození, napsal brněnský spisovatel Jan Němec románovou fresku vycházející z jeho života, která nese název *Dějiny světla*. Jedná se o autorův první román, který byl v roce 2014 oceněn Cenou Evropské unie za literaturu a Cenou Česká kniha.

Předkládaná diplomová práce se zabývá analýzou zmiňovaného románu, který se inspiruje životem Františka Drtikola. Román si po svém vydání získal kritické ohlasy jak odborné, tak i laické veřejnosti, a dokonce se stal jednou z nejpřekládanějších knih současné české literatury (byl přeložen minimálně do dvanácti jazyků). Protože se jedná o dílo poměrně mladé, soustavnější badatelská práce mu zatím věnována nebyla. Jednotlivé kapitoly mé práce jsou proto zaměřeny na komplexní obraz románu. Vedle žánrového zařazení a kompoziční výstavby románu bude práce věnována také naratologické kategorii vypravěče.

Cílem mé práce je provést strukturálně-funkcionální analýzu románu *Dějiny světla*. Pomocí této metody se pokusíme vymezit jednotlivé prvky, z nichž je dílo utvořeno, a zároveň popsat a vysvětlit vztahy jednotlivých částí k celku. Strukturní rozbor je chápán jako jeden ze základních úkolů literární vědy.[1] Tímto dílem chceme přispět k analýze současných děl a také k jejich využití ve výuce na středních školách.

Diplomová práce je rozdělena do pěti kapitol podle jednotlivých témat zkoumání. Předtím, než přejdeme ke kapitolám věnujícím se samotné výstavbě románu, se pokusíme představit autorovu osobnost a zařadit jeho dílo do kulturního kontextu. Následně se budeme věnovat přiřazení románu k některému z žánrových typů a vysvětlíme jejich prolínání v románu. Určení žánrového typu je věnována samostatná kapitola, neboť literární kritici pohlíží na zařazení k žánrovému typu porůznu a jejich pohled se následně zrcadlí v sepsaných kritikách. V této kapitole budeme vycházet především z publikací slovníkového typu, a sice z

[1] FOŘT, Bohumil, ed. *Heterologica: poetika, lingvistika a fikční světy*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2012, s. 26.

Vlašínova *Slovníku literární teorie* a Peterkovy *Encyklopedie literárních žánrů*, pro doplnění rozboru vývojových a iniciačních prvků využijeme také práce Daniely Hodrové *Hledání románu* nebo *Román zasvěcení*.

Užití žánrových typů se zrcadlí také v kompozici díla, proto se třetí kapitola zaobírá kompoziční výstavbou *Dějin světla*. Využijeme v ní především práci Daniely Hodrové *…na okraji chaosu…*, která se věnuje poetice literárního dílo 20. století. Hodrová ve svém díle odmítá předchozí praxi členění literárního díla na složku formální a obsahovou (významovou), neboť tím dochází k oddělení toho, co je v díle ve skutečnosti provázáno. Přestože se budeme snažit rozpárat, co autor sešil, pokusíme se to udělat nenásilnou formou, aby nedošlo k úplnému odtržení složek díla, které spolu souvisí. V rámci této kapitoly se zaměříme rovněž na motivickou složku díla.

Ozvláštňující kategorií románu je zvolený vypravěč v podobě druhé osoby, na něhož literární kritici pohlíží s nelibostí. V předposlední, čtvrté, kapitole se pokusíme podle Stanzelovy teorie vyprávěcích situací určit, jaký typ vypravěče se v románu uplatňuje a jaká je jeho funkce v díle.

Práci uzavírá didaktická část, v níž se pokusíme zužitkovat získané poznatky při výuce literatury na střední škole. V nejnovější učebnicích české literatury pro střední školy, které zahrnují literaturu po roce 1989, například od nakladatelství Didaktis, Fraus nebo Taktik totiž není osobnost Jana Němce ani jeho tvorba zahrnuta. Dalším cílem, který si tato práce pokládá, je sestavit pracovní list obsahující rozbor románu na základě jeho výňatků, které by bylo možné využít ve výuce čtvrtého ročníku střední školy (ačkoli se nebráníme, aby jej vyučující využil i v jiných ročnících, vždy podle uvážení znalostí žáků). Aby byli studenti schopni zařadit dílo do kontextu, je nutné jim představit také spisovatelovu osobnost a jeho další literární tvorbu.

1 Autor a jeho dílo

Jan Němec se narodil v roce 1981 v Brně do rodiny spisovatele Ludvíka Němce. Je současný český spisovatel, novinář a scénárista. Vystudoval sociologii a religionistiku na Masarykově univerzitě, na níž externě spolupracuje, a divadelní dramaturgii na Janáčkově akademii múzických umění, kde dnes přednáší. Němec začínal jako redaktor v dvouměsíčníku *Sedmá generace* a od roku 2008 pracoval jako redaktor brněnského literárního časopisu *Host*, v němž od počátku roku 2022 působí jako šéfredaktor. Pracoval také v nakladatelství Hosta, kde připravoval například knihu Biancy Bellové *Jezero*. Přispívá také do týdeníku *Respekt* a spolupracuje s Českým rozhlasem.

V roce 2014 pomáhal Němec spoluzakládat s Petrou Hůlovou a dalšími současnými spisovateli oborovou organizaci Asociace spisovatelů a stal se jejím prvním předsedou. V roce 2015 pak došlo k prvnímu uspořádání polistopadového Sjezdu spisovatelů.[2]

Mezi ranou tvorbu Jana Němce patří sbírka poezie *První život* (2007), se kterou debutoval, a kniha povídek *Hra pro čtyři ruce* (2009). Následně se věnoval psaní románů a po díle *Dějiny světla* napsal román *Možnosti milostného románu* (2019), která bylo v roce 2020 nominována na cenu Magnesia Litera. Poslední práci vydal společně s Petrem Vizinou, nese název *Znamení neznámého* (2021) a zahrnuje rozhovory o spiritualitě. Na podzim roku 2022 by mu měla vyjít další povídková sbírka s názvem *Liliputin: Povídky z války*, která se zřejmě bude dotýkat války mezi Ruskem a Ukrajinou započaté na jaře roku 2022.

Ve všech svých dosud vydaných dílech se Němec zabývá buď tématem lásky, nebo spirituality, nebo rozvíjí témata obě, jak uvidíme v analýze románu *Dějiny světla*, přičemž je vždy některé téma dominantní. Tendenci prolínání milostné a duchovní tematiky nalezneme i v jeho dosud jediné básnické sbírce, v níž lyrický subjekt touží po duchovním sebepoznání a milostném zakotvení. Tato tematika se odráží také v názvech jednotlivých básní, přestože milostných názvů ve sbírce nalezneme méně (*…ale láska jen*, *Láska*, *všechny mé lásky byly první*), věnuje autor některé básně ženám. Více se ve sbírce uplatňují básně duchovní, například *Credo*, *Evangelium podle Marka* nebo *Poslední podobenství*. Zatímco duchovní tematika je více rozpracována v dílech *První život*, *Dějiny světla* a *Znamení neznámého*, s milostnou tematikou se setkáváme v povídkové sbírce *Hra pro čtyři ruce: málem milostné povídky* a *Možnosti milostného románu*.

[2] MANDYS, Pavel. Sjezd spisovatelů 2015 [online]. iLiteratura.cz 2015. [cit. 20. 7. 2022] Dostupné z: https://www.iliteratura.cz/Clanek/34889/sjezd-spisovatelu-2015

Přestože Němcova díla spojují dvě témata, je jeho tvorba poněkud různorodá, a to jak žánrově, tak například kompozičně. Nejen, že v jeho díle nalezneme básnickou sbírku, povídky a romány (publicistické rozhovory v knize *Znamení neznámého* tentokrát necháme stranou), ale také se setkáváme s naprosto odlišnými žánrovými typy i kompoziční výstavbou, a to například v jednotlivých románech.

Dějiny světla bychom díky důkladné rešeršní práci, tématu z minulosti a dominantní chronologické výstavbě románu mohli přirovnat například k románům, které se rovněž nechaly inspirovat životem reálné postavy, a sice *Básník* (2014) Martina Reinera, *Svatý démon* (2009) Pavla Brycze nebo *Chvála oportunismu* (2017) Marka Tomana.[3] Díky vývoji hlavní postavy a lyrizovaným částem, které se prolínají celým dílem, bychom román mohli přirovnat i ke starším dílům, například k dílu *Stříbrný vítr* (1920) Fráni Šrámka.

[3] KLÍČKOVÁ, Eva. Historický román v současné české literatuře versus téma dějin v české próze [online]. *CzechLit* 2019. [cit. 21. 7. 2022]. Dostupné z: https://www.czechlit.cz/cz/feature/historicky-roman-v-soucasne-ceske-literature-versus-tema-dejin-v-ceske-proze-po-roce-2000/

2 Hledání žánrového typu

Analýzu románu začneme zařazením díla k žánrovému typu. V této kapitole vysvětlíme, jaké žánrové typy se v *Dějinách světla* objevují, jak se od sebe liší i jak se navzájem prolínají, a jaká je jejich funkce. Nejprve si uvedeme, jak definují jednotlivé žánrové typy slovníky literární teorie, a následně přikročíme k analýze typů v *Dějinách světla*. Na základě tohoto rozboru se pokusíme charakterizovat dominantní žánrový typ. Předtím, než se k rozboru jednotlivých žánrových typů dostaneme, uvedeme, k jakým žánrovým typům jej řadí literární kritici.

Dílo *Dějiny světla* může být čtenářem zprvu chápáno jako životopisná monografie o Františku Drtikolovi. Autorovi nelze upřít rešeršní práci, výbornou znalost pramenů vypovídajících o Drtikolově osobě ani orientaci v kulturněhistorických souvislostech přelomu 19. a 20. století. Chronologická linie Drtikolova života je striktně dodržena. Důležitost jednotlivých životních etap je přesto v románu upozaděna a autor se soustřeďuje především na momenty, které ovlivnily Drtikolovu uměleckou tvorbu, a především jeho duchovní cestu. Přestože Němec vychází z dochovaných pramenů, úseky, v nichž prameny mlčí nebo v nichž nikdy mluvit nemohly, jsou tvořeny uměleckými fabulacemi, modelováním nedoložených dialogů a konstrukcí Drtikolova vnitřního světa. Díky široce větvené fabuli, obsahové, látkové a motivické různorodosti, mnohotvárné kompoziční výstavbě a užití uměleckých prostředků můžeme dílo označit jako román.

V kritikách Němcova románu nalezneme odlišné nazírání na určení románového typu. Literární kritici Kateřina Kirkosová[4] nebo Kryštof Špidla[5] se časopisu *Host* vyjadřují o díle jako o uměleckém a duchovním Bildungsromanu. Literární historik a kritik Vladimír Novotný s označením duchovní Bildungsroman nesouhlasí kvůli pouhému naznačení a nedokončení protagonistova duchovního života a více se přiklání k označení životopisný román.[6] Také literární kritik a šéfredaktor časopisu *A2larm* Jan Bělíček[7] a kritik Pavel Janoušek[8] přiřazuje dílu charakter biografického románu. Kvůli odlišnému nazírání jednotlivých kritiků na přiřazení díla k žánrovému typu se mění jejich pohled a požadavky na dílo. Přestože některé rysy zmiňovaných románových typů mohou skrz naskrz prostupovat, jiné se mění a s ní i zásadní role

[4] KIRKOSOVÁ, Kateřina. Černobílý svět. *Host*, 30, 2014, č. 3, s. 76.
[5] ŠPIDLA, Kryštof. Klidný mladý muž „František Drtikol“. *Host*, 30, 2014, č. 3, s. 79.
[6] NOVOTNÝ, Vladimír. Román o světle? Samé skvrny, samé šmouhy. *Tvar*, 21, 2013, č. 12, s. 26.
[7] BĚLÍČEK, Jan. Dějiny z bezpečí. Životopisný román Jana Němce. *A2* [online], 10, 2014, č. 8. Dostupné z: https://www.advojka.cz/archiv/2014/8/dejiny-z-bezpeci [cit. 4. 2. 2022]
[8] JANOUŠEK, Pavel. Klidný mladý muž „František Drtikol“. *Host*, 30, 2014, č. 3, s. 79.

vnímání celého díla. Pokud na něj budeme pohlížet pouze prizmatem životopisného románu jako již zmiňovaný Vladimír Novotný, dostaneme se k rozboru faktické stránky díla a ke kritice příběhu, který pokrývá pouhou část života hlavního hrdiny. Novotného pohled se podobá reakci Virginie Woolfové na Novou biografii, vycházející především ve 20. letech 20. století, v rámci níž vznikají tzv. hybridní životopisy. Woolfová se k Nové biografii vyjadřuje až s normativní přísností: „*Člověk si říká, ať jsou to buď fakta, nebo ať je to fikce. Představivost nemůže dobře sloužit dvěma pánům současně.*“[9] Tato myšlenka se objevuje i v Novotného kritice, který se domnívá, že faktuální stránka díla je zatlačována ve prospěch fikčního vyprávění. Němce rovněž kritizuje pro předběžné ukončení románu, čili nedotažení příběhu až do konce protagonistova života. Na kritiku Vladimíra Novotného by bylo možné reagovat teorií Lubomíra Doležela, který zdůrazňuje neslučovat historiografii s románovou fikcí, neboť „*primárním úkolem tvorby fikce je konstruovat fikční světy, které jsou alternativami světů historických; historické vědění tu není účelem, nýbrž pouze prostředkem konstrukce světa*“[10]. Doleželovu teorii je možné aplikovat i na *Dějiny světla*, jež bychom mohli vnímat jako jednu z variant, kterou by bylo možné nahlížet na život Františka Drtikola.

Na základě uvedených kritik se v následujících podkapitolách pokusíme charakterizovat a rozebrat, jak se v románu projevují prvky biografického a vývojového románu. Kvůli duchovnímu vývoji hlavního hrdiny jsme se rozhodli zahrnout do práce také prvky iniciačního románu.

2.1 Prvky biografického románu

Dagmar Mocná a Helena Kupcová rozlišují v *Encyklopedii literárních žánrů* podle poměru mezi dokumentárním materiálem a autorskou fikcí dvě základní žánrové modality biografického románu. Jednou z nich je *román-dokument*, který spadá do oblasti literatury faktu a je blízký odborné životopisné monografii. Druhou modalitou je *románová biografie*, která zahrnuje výrazné rysy románové fabulace, barvitě prokreslený obraz doby, v níž daná osobnost žila, a dominanci hlavní postavy, která se přibližuje románu osobnosti (zejména vývojovým a psychologickým).[11] Jak bylo zmíněno výše, autor se v románu nepokouší podat ucelený pravdivý obraz Drtikolova životopisu, tudíž dílo nelze vnímat jako *román-dokument*. Nejenže v něm značná část Drtikolova života chybí, ale také se román primárně zaměřuje na

[9] WOOLFOVÁ, Virginia. The New Biograpfy. In: *Collected Essays IV*, s. 234. Citováno z: COHNOVÁ, Dorrit. *Co dělá fikci fikcí*. Praha: Academia, 2009, s. 45.
[10] DOLEŽEL, Lubomír. *Fikce a historie v období postmoderny*. Praha: Academia, 2008, s. 96.
[11] MOCNÁ, Dagmar – Helena KUPCOVÁ. Biografický román. In: MOCNÁ, Dagmar – Josef PETERKA. *Encyklopedie literárních žánrů.* Praha: Paseka, 2004, s. 62-67.

vývoj Drtikolovy osobnosti, do detailu propracovává jeho duševní stavy a vnímání okolního světa. Právě zachycení postupného vývoje duševních pochodů Františka Drtikola nás zavádí k prvkům vývojového románu, a tedy i k druhé modalitě, modalitě románové biografie.

Vlašínův Slovník zmiňované podtypy neuvádí a biografický (nebo životopisný) román charakterizuje jako specifický románový žánr, určený tematicky jako líčení životních osudů určité významné historické osobnosti.[12] Biografie i biografický román vychází z dobového materiálu a ze studia děl historických, využívá však faktického materiálu výběrově jako elementů syžetové výstavby, jež podřizuje zákonům románové kompozice a autorskému záměru.[13] Podstatnou složkou biografického románu tvoří zpravidla obraz doby a jejího veřejného a sociálního života, v jehož rámci se pak – při zachování historické věrnosti základních dat a reálií – rozvíjí umělecky podaný obraz životního osudu hrdiny (historické osobnosti), jenž bývá nezřídka bohatě větvený a složitě prokomponovaný s osudy a činy jiných historických i fiktivních postav (pro daný historický kontext však příznačných).[14] Nelze říci, že by obraz doby byl v díle upozaďovanou složkou, přesto tvoří spíše kostru příběhu, v němž se hlavní fokalizace soustřeďuje ponejvíce na hlavní postavu. Popis veřejného a sociálního života pouze napomáhá k dotvoření Drtikolova myšlení, jednání a formování osobnosti.

Přestože román není primárně psán jako životopisná monografie, neznamená to, že by dílo po faktické stránce strádalo. Naopak, jak sám Jan Němec uvádí v ediční poznámce, pracoval s množstvím dochovaných dobových materiálů, které v románu citoval nebo parafrázoval, a důkladně prostudoval také literaturu, jež byla o Drtikolově životě v minulosti napsána.[15] Tento druh rešeršní práce je pro biografický román typický. Jak bylo již uvedeno výše, s biografickými záznamy se setkáváme především na úrovni syžetu. Chronologická kompozice díla, typická pro biografické romány, je dodržena a členěna podle vývojových etap Drtikolova života, přesto je narušována kompozicí tříště a tkáně, pomocí níž jsou do příběhu vkládány odbočky z minulosti hlavního hrdiny, jak uvádíme v kapitole věnované kompozici. Autor, jak sám uvádí, komponuje dochované materiály do příběhu bez vyznačení.[16] Zvláštním případem je kapitola nazvaná Intermezzo, která je sestavena pouze z autentických deníkových záznamů a dopisů, které před Němcem zpracoval do knižní podoby Stanislav Doležel v roce

[12] TÁBORSKÁ, Jiřina. *Biografický (životopisný) román*. In: VLAŠÍN, Štěpán a kol: Slovník literární teorie. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 47.
[13] Tamtéž.
[14] Tamtéž.
[15] NĚMEC, Jan. *Dějiny světla*. Brno: Host, 2013, s. 465.
[16] Tamtéž, s. 465.

2001. V této části románu nalezneme vybrané milostné dopisy Drtikolovy korespondence věnované Elišce Jánské. Ke čtenáři v této kapitole nepromlouvá vypravěč, ale pomocí citovaných dopisů mluví na čtenáře přímo Drtikol.

V díle se objevují také historicky doložitelné události jako důlní neštěstí v protagonistově rodné Příbrami, jeho studium fotografie v německém Mnichově, asanace Prahy, rozvoj tělovýchovné jednoty Sokol, vyhlášení Československé republiky Isidorem Zahradníkem nebo chod Drtikolova pražského ateliéru. Popis těchto událostí je důkazem důkladné znalosti reálií.[17] O faktografických znalostech svědčí také známé osobnosti, které byly součástí Drtikolova milostného nebo profesního života. Z osobního života můžeme vzpomenout například Elišku Jánskou, Ervínu Kupferovou nebo Jarmilu Rambouskovou, z profesního života se dočteme o fotografování prezidentů Masaryka a Beneše, o pěvkyni Destinové nebo o spolupráci v ateliéru s fotoamatérem Augustinem Škardou. Skrze duchovní rozvoj hlavního hrdiny se dozvídáme o rozšiřování východních náboženství do střední Evropy, o vzniku a rozvoji Theosofické společnosti v českém prostředí a její představitelce Heleně Blavatské, o přednáškách Karla Weinfurtera a jeho spolku Psyché, a dokonce o návštěvě bengálského umělce a učence Rabíndranátha Thákura, kterého Drtikol fotografoval.

Setkáme se také s velmi nenápadně zakomponovanými motivy, například motivem vlny. Tak je nazván Drtikolův akt z roku 1925 a v románu se tento fakt před samotnou zmínkou o fotografii objevuje v kombinaci s vlnitými vlasy Ondine, vlnícím se tělem či davem, vlnitými dekoracemi, vlnovkou na prstýnku nebo přirovnáním vlnovky k životu.

Dalším důležitým prvkem odkazujícím k realitě jsou popisy měst, městských částí, ulice, historických památek či kulturních a společenských zařízení, přičemž nejsou opomenuty ani názvy jednotlivých míst. Jejich popisy i pojmenování jsou uváděny s ohledem na časovou linii příběhu, čímž se zachovává autentičnost daných míst. Čtenář tak dokáže s přesností určit, kde se protagonista nachází a kterými částmi Příbrami, Mnichova nebo Prahy prochází. Detailní propracovaností hodonym může román připomínat obdobná díla soudobých autorů, například historický román *Vyhnání Gerty Schnirch* Kateřiny Tučkové, jejímž dílům rovněž předchází důkladná studijní a rešeršní práce.

V neposlední řadě je faktičnost dokazována pomocí četných intertextových odkazů, které mají kromě plastičnosti dobového rámce zásadní vliv na formování osobnosti hlavního

[17] FIALOVÁ, Alena: Biografický román v současné české literatuře [online]. *CzechLit*, 2018 [cit. 6. 2. 2022]. Dostupné z: https://www.czechlit.cz/cz/feature/biograficky-roman-v-soucasne-ceske-literature/

hrdiny a chápání celého díla. Díky intertextovosti se otevírají hranice díla jak směrem do světa (a sice do světa literatury), tak do nitra samotného díla.[18] Tím, že se součástí díla stávají i jiné texty, a také výběrem těchto textů, může docházet ke změně interpretace použitého textu.

2.1.1 Intertextové odkazy

Intertextovost či intertextualita je jedním ze zásadních pojmů literární teorie a jednotlivými literárními vědci je na tento pojem nahlíženo různě. Pro účely této diplomové práce budeme vycházet z pojetí Petra A. Bílka a budeme jej chápat jako metatextovost či mezitextové navazování, při němž text odkazuje, ať už záměrně či nezáměrně, k jinému literárnímu, kulturnímu nebo společenskému textu.[19] Intertextové poznámky tvoří nedílnou součást díla podporující jeho faktickou stránku a můžeme je rozdělit do dvou kategorií. Do první kategorie bychom mohli zprostředkované příběhy, které ovlivňují tematickou a motivickou složku díla, do druhé kategorie by naopak patřily texty přímo citované, k nimž je odkazováno pro dovysvětlení rozebírané problematiky týkající se především fotografické techniky.

První kategorie obsahuje hlavně díla krásné literatury, klasické narativy řecké mytologie a texty duchovní. Hned na začátku knihy je vzpomenuto téma ženské emancipace, která se začíná od první poloviny 19. století ve střední Evropě postupně prosazovat. Do románu je zahrnut příběh o cyklistickém závodě, jehož se vedle mužů účastní jedna závodnice, vzbuzující svým jednáním na maloměstě rozruch. Její postava je vypravěčem připodobněna k mýtu o Kainidě, přičemž mužští cyklisté mají připomínat Kentaury. Tento narativ protkává vypravěč s milostnou zkušeností z lesa, v němž se Fráňa setkává s masturbujícími hochy, kteří se snaží získat si dívku, a zároveň jej usouvztažňuje k počátku milostného života hlavního hrdiny. Následně využívá odkaz k příběhu i při fotografování ukřižovaných žen. Příběhem o Kristově ukřižování a užitím tohoto motivu ukřižování v díle se dostáváme k odkazům k Bibli.

Vedle ukřižovaných žen nalezneme v románu z biblických odkazů také zpodobněný příběh stvoření člověka, a to jak křesťanský, když si Fráňa v hornické chalupě tvaruje vlastního Adama, tak mytologický, a sice příběh Prométhea, který stvořil člověka a přinesl mu oheň. Prométheův příběh je zprostředkován spolužákem Joachimem, jenž přirovnává touhu k darovanému ohni a toužení k Prométheově utrpení. Tento příběh se v díle alegoricky zrcadlí v touze hlavního hrdiny prožít milostné zkušenosti a nalézt tím lásku. Kvůli neopětované lás-

[18] HODROVÁ, Daniela a kol. *…na okraji chaosu…* Praha: Torst, 2001, s. 63.
[19] BÍLEK, Petr A. *Hledání jazyka interpretace*. Brno: Host, 2003, s. 250.

ce žen a celkové nenaplněné touze protagonista trpí. Toto utrpení prožívá Fráňa nejintenzivněji, když je zamilován do Elišky Jánské, přirovnává se ke Kristu trpícímu na kříži a touží být milován jako on. Ideál protagonistovy lásky demonstruje vypravěč na příběhu svaté Luitgardy, která Krista milovala natolik, až v jednom z jejích mystických vidění sestoupil z kříže a políbil ji. Tento příběh se v románu několikrát opakuje, čímž se zdůrazňuje jeho důležitost, a vypravěč tím poukazuje na typ lásky, který hlavní hrdina hledá. Protagonista totiž touží být nejen bezmezně milován, ale také obdivován a uctíván.

Během hledání této „čisté“ lásky se protagonista setkává s divokými, vášnivými ženami, které jej svým způsobem, odlišným od jeho představy, přitahují. K popisu jejich lásky využívá vypravěč příběh o princezně Salome a Janu Křtiteli, k němuž je hlavní hrdina připodobňován. Příběh Salome provazuje vypravěč také s Wildovou dramatickou adaptací na toto téma.

Do krásné literatury s duchovní symbolikou bychom mohli zařadit také odkazy k básnické sbírce Angela Silesia *Cherubský poutník*, jehož verše se objevují jak v čele celého díla, a sice v mottu, tak v samotných promluvách postav. Význam těchto odkazu je zpracován v kapitole věnující se kompozici díla.

Z duchovních textů nalezneme dlouhé přepsané pasáže z esejů Aubreye Vincenta Beardsleye, které se věnují orientálním náboženství, nebo také úryvky z díla Karla Weinfurtera *Ohnivý keř*, pomocí kterých utvrzuje vypravěč čtenáře v protagonistově příklonu k mysticismu a východním náboženstvím.

Do druhé kategorie spadají úryvky literatury odborné, díky nimž je čtenář schopen porozumět, jakým způsobem funguje fotoaparát a proč je pro fotografa tolik důležité umět pracovat se světlem a se stíny. Většinu odkazů nalezneme v kapitole o mnichovských studiích, avšak už při Fráňově dospívání jsou čtenáři předkládány odkazy k tématům, jimiž se bude budoucí Drtikol zabývat. Jedná se například o propojení problematiky světla s dílem přírodovědce F. S. Kodyma *Procházky v oboru*, díky němuž se hlavní hrdina dozvídá, že veškerý život na Zemi je závislý na Slunci a jeho záření. Vlivem těchto odkazů se formuje nejen protagonistova umělecká práce, ale také jeho osobnost a především duchovní směřování, neboť si začíná připouštět, že stvořitelem života je světlo.

V některých odkazech dochází k prolnutí obou kategorií. „*V jedné kabině Nautilu jsi zřídil temnou komoru a Aronax v ní vyvolával fotografie mořského dna, leskle duhových ryb,*

růžových korálů, dužnatých medúz, pórovitých chobotnic a sličných mořských panen.“[20] Na počátku románu je vzpomenuto důlní neštěstí na Březových horách. Hloubka dolů je hyperbolicky srovnávána s románem Julesa Verna *Dvacet tisíc mil pod mořem*, kterou hlavní hrdina se svou rodinou čtou následně po vypuknutí požáru a u které komentují chybějící vybavení horníků, jako jsou masky na obličej, jež se v knize objevují. Název lodi ve Vernově románu se shoduje se jménem mořského měkkýše nautila pompilia, loděnkou hlubinnou, na níž je hlavnímu hrdinovi na studiích v Mnichově demonstrován funkce camery obscury v přírodě, neboť živočich nemá oko, využívá pouze díru na povrchu hlavy, díky které proniká světlo dovnitř. Vypravěč pak oba odkazy komponuje do sebe a na vojně vypráví vojákům příběh kapitána Nema, který upravuje do své podoby a provazuje jej s fotografováním.

Faktickou stránku díla podporují také přepsané úryvky publicistické, a sice útržky novin, v nichž se píše o postavách románu. Vzpomenout můžeme například článek v časopise *Fotografický obzor*, který čtenáři dokazuje otevření ateliéru Drtikol a spol. Při návštěvě Erviny Kupferové si protagonista rovněž pročítá novinový ústřižek, jenž se týká talentu jeho nastávající ženy, když byla ještě dítě.

Prvky životopisného románu jsou důležitým, ne však jediným a z našeho pohledu ani nejzásadnějším, románovým typem *Dějin světla*. Pro dílo je charakteristické, že se snaží „pravdivostní“, faktografickou stránku navenek nijak nezdůrazňovat, spisovatelovou ambicí je naopak rozkrýt osobní, pramenům skrytou stránku života hlavního hrdiny.[21] Biografický román jakožto román osobnosti má totiž nejblíže k vývojovému románu, s nímž má společný základní fabulační půdorys životní pouti hlavního hrdiny.[22] Takovou životní cestu člověka hledajícího pravé poznání pojmenovává Michail Bachtin jako *chronotop cesty* a nazývá ji platónským typem biografie kvůli Platónovým dílům jako Obrana Sókratova nebo Faidón.[23] V případě *Dějin světla* je nutné nahlížet na životní pouť především jako na duchovní cestu za nalezením boha.

---

[20] NĚMEC, Jan. *Dějiny světla*. Brno: Host, 2013, s. 174.
[21] FIALOVÁ, Alena. *Biografický román v současné české literatuře* [online]. CzechLit, 2018 [cit. 6. 2. 2022]. Dostupné z: https://www.czechlit.cz/cz/feature/biograficky-roman-v-soucasne-ceske-literature/
[22] MOCNÁ, Dagmar – Helena KUPCOVÁ. Biografický román. In: MOCNÁ, Dagmar – Josef PETERKA. *Encyklopedie literárních žánrů.* Praha: Paseka, 2004, s. 62-67.
[23] BACHTIN, Michail M. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, s. 263.

2.2 Prvky vývojového románu

V této podkapitole se pokusíme vysvětlit, jak jsou v románu rozpracovány prvky zmiňované životní pouti hlavního hrdiny, a tedy i vývoj jeho osobnosti.

Helena Kupcová chápe vývojový román jako románový typ, který sleduje proces utváření lidské osobnosti v interakci s okolním světem.[24] Vývojová postava s bohatým vnitřním životem stojí v centru pozornosti a její osudy vytváří dějovou osnovu románu.[25] Autor se ovšem nespokojuje s prostým přiřazováním jednotlivých etap protagonistova životopisu, nýbrž usiluje o postižení důkladně motivovaného osobnostního růstu v citové, mravní, psychologické a světonázorové dimenzi.[26] Chronologická kompozice člení život protagonisty, vedený zpravidla od dětství či mládí až k jistému stupni charakterové zralosti (motivicky vyjádřené např. hrdinovým sňatkem či vstupem do užitečného zaměstnání), do řady kontrastních a gradujících etap.[27] Široký společenskohistorický rámec navozuje množství vedlejších zápletek pro hrdinův osobnostní růst, obraz doby je však jen stimulativně motivačním kontextem vnitřního vývoje protagonisty a netvoří jádro umělecké výpovědi.[28] Vývojový román se tímto blíží biografickému románu a představuje jeho fiktivní variantu.[29] Právě množství vedlejších zápletek a barvité líčení protagonistova vnitřního světa dotváří román jako celek. Na chronologickou kostru Drtikolova života, kterou jsme popsali v předchozí podkapitole, jsou navázány události a jejich dopad na osobnost hlavního hrdiny je autorovou fabulací. Přestože se v mnoha případech jedná o události doložitelné, to, jakým způsobem ovlivnily protagonistovu osobu, se autor snaží pouze konstruovat.

Abychom lépe pochopili význam vývojového románu, je nutné doplnit jeho členění. Především v německé literární teorii nalezneme rozdíl mezi vývojovým románem (Entwicklungsroman) na jedné straně, který představuje život člověka zcela obecně (tedy po způsobu biografie), je tedy pojat poněkud volněji, a na druhé straně tzv. románem formování (Bildungsromanem), jenž zpodobuje vnitřní formování člověka v jeho konfrontaci s okolním světem kulturním a osobním. Oba románové typy se vyvinuly z výchovného románu, didaktický

---

[24] KUPCOVÁ, Helena. Vývojový román. In: MOCNÁ, Dagmar – Josef PETERKA. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004, s. 681-682.
[25] Tamtéž.
[26] Tamtéž.
[27] Tamtéž.
[28] Tamtéž.
[29] TÁBORSKÁ, Jiřina. Vývojový román. In: VLAŠÍN, Štěpán a kol: *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 407.

účel je v nich však upozaděn nebo se mu přímo vyhýbají.[30] Protože rozdílnost těchto dvou termínů není pro tuto diplomovou práci zásadní, budeme se držet obecnější roviny vývojového románu a nerozlišovat mezi Entwicklungsromanem a Bildungsromanem.

V rámci chronologické kompozice vývojového románu má symbolické rysy chronotop cesty, který můžeme chápat v doslovném slova smyslu jako putování světem, nebo v symbolickém významu životní pouti, čímž může připomínat pikareskní román, na rozdíl od něj je cesta hlavního hrdiny jasně stanovena hodnotami a cílem, tedy za poznáním a životní moudrostí.[31] Vývojových linií nebo symbolických cest života hlavního hrdiny nalezneme v románu několik. V následujících podkapitolách se zaměříme na tři linie, které se nám jeví jako nejdůležitější, a sice na linii profesní (neboli uměleckou), milostnou a duchovní. Díky chronologické kompozici jsou všechny linie zachyceny od počátku románu a postupně se v románu vyvíjí, přičemž se vzájemně prolínají a do značné míry také kříží, čímž narušují dosažení cíle. Každá z nich je však v jednotlivých etapách protagonistova života umocněna odlišně, což znázorňuje momentální rozpoložení umělcova vnitřního světa a chronotop cesty je tím nabouráván a znovu konstruován.

2.2.1 Linie profesního vývoje

Jednou z vývojových linií je linie profesní, tedy umělecká. Od počátku díla se setkáváme s protagonistovou vášní k malbě a touhou stát se malířem. Právě období mládí je pro formování hrdinova uměleckého života nejdůležitější, neboť v něm nalezneme dlouhé popisy metod a pomůcek užívaných v malířském umění i umění fotografie a protagonistovo vnímání tvorby:

„[…] *a před tebou se zjeví nová kohinorka. Tužka je dlouhá a bílá a na jednom konci má gumu. Tužku s gumou jsi ještě nikdy neviděl, ačkoli v tužkách se poslední dobou docela vyznáš. Na bílém laku je úhlednými černými písmeny napsáno to záhadné slovo koh-i-noor. Běžíš do zadní místnosti za obchodem, tam shodíš školní kabelu a z malé plátěné taštičky vytáhneš kovové ořezávátko. Po chvíli se z něj začne odvíjet dlouhá dřevěná krajka, jako vždy si přeješ, aby se ti tužku podařilo ořezat najednou, jako když maminka krouhá bramboru, ale to*

[30] Tamtéž, s. 407.
[31] KUPCOVÁ, Helena. Vývojový román. In: MOCNÁ, Dagmar – Josef PETERKA. *Encyklopedie literárních žánrů.* Praha: Paseka, 2004, s. 681-686.

vyjde jen málokdy, i teď skrojek s bílým lemem v polovině odpadne a snese se na zem. Přisuneš si stůl k malému zaprášenému oknu, abys mohl kreslit v lepším světle.“[32]

„*Shrbené postavy hajrů ti přešly do ruky a rukou do těla, po nějakých dvou třech týdnech už jsi ty obličeje vytrápené až na kost dokázal zachytit několika rychlými, podstatnými tahy. Tonoucí se tužky chytá, poznamenal pan ředitel gymnázia. Ale teď míříš do lesa, otec ti pořídil skládací malířský stojan a novou sadu akvarelů. Co přišel podzim, snažíš se malovat v plenéru co nejvíc. O své budoucnosti máš jasno: nějak se ještě protlučeš tím pitomým žlutočerným gymnáziem a pak zamíříš na akademii do Prahy.*“[33]

V díle nalezneme dlouhé pasáže popisů týkající se protagonistovy malířské tvorby. Z ukázky je patrné, že se zachycením výrazu v obličeji nemá protagonista problém, což lze chápat jako předzvěst jeho pozdější tvorby, tedy fotografování portrétů. Podporovatelem hrdinova uměleckého talentu je od počátku otec, synovu touhu studovat na umělecké akademii a stát se malířem však nesdílí, neboť malířské umění hodnotí jako málo výnosné. Postava otce je otevřená novým trendům a zavrhuje konzervativismus. Do osudu syna zasáhne otec rozhodnutím vzdělávat jej ve fotografickém řemeslu, v němž vidí potenciál, u příbramského fotografa Antonína Mattase. Po odchodu do učení ustává zájem hlavního hrdiny o malování a občasně se k němu vrací pouze na učení v Mnichově.

„*Musí být nejmíň pět pod nulou, ruce tě zebou i přes rukavice, které ti bába upletla, aby sis chránil omrzlé prsty. Pomyslíš na to, že je už dnes po obědě zase budeš muset máčet v ledové vodě, až budeš vypírat plotny, a pocítíš k Mattasovu ateliéru nový odpor. Otec už zahájil korespondenci se známým pražským fotografem Janem Langhansem, protože ani on není rád, že zaplatil za tvé vyučení a Mattas si z tebe zatím udělal hlavně pomocnou pracovní sílu. Nejradši by ses tam už vůbec nevracel, zazlíváš si, že kvůli tomu nemáš čas kreslit a na akademii do Prahy tě nikdy nepřijmou. Jenže do konce učení zbývá ještě rok a půl, jsi v pasti.*“[34]

Přestože protagonista chová k fotografickému umění značné opovržení pramenící z Mattasova nesouhlasu, aby si hlavní hrdina vyzkoušel používat fotoaparát, zásadní zlom v touze zabývat se fotografií pocítí hrdina poté, co odcestuje na studia do německého Mnichova. Okouzlen mnichovskou secesí, možností sdílet své zkušenosti s ostatními spolužáky i

[32] NĚMEC, Jan. *Dějiny světla*. Brno: Host, 2013, s. 19.
[33] Tamtéž, s. 58.
[34] Tamtéž, s. 90.

důkladným výukovým systémem německé akademie, v rámci kterého jsou mladí umělci vzdělávání po teoretické i praktické stránce, mění svůj vztah k fotografii a pod platónským heslem *Ars una, species mille* se jí touží zabývat podrobněji.

„Jako nejlepší absolvent dostaneš diplom a pětasedmdesát marek k tomu. Závěrečná výstava se koná v červenci, poslední dva týdny strávíš v temné komoře, kde zdlouhavě připravuješ pigmenty a gumotisky, jimž se chceš prezentovat.“[35]

Přestože se stává premiantem mnichovské akademie, dochází po návratu z Německa ke stagnaci hrdinovy profese, neboť v rodné Příbrami nenalézá možnost vlastní realizace. Umění, které by jej opravdu zajímalo, a sice fotografování přirozené krásy lidského těla, tedy fotografování aktů, není v maloměstském prostředí plně akceptováno a není o něj příliš velký zájem. Z ekonomických důvodů a z důvodu posunu kvality své práce se hlavní hrdina rozhodne přesunout své působiště do většího města. Teprve po odchodu do Prahy dochází k opětovnému růstu umělcova kariérního života.

„Jediná výhoda Prahy spočívá v tom, že se zde nachází víc svolných modelek. Některé jsou dokonce ochotné pózovat zadarmo nebo na dluh. Zákazníci nechodí, a tak máš možnost pokoušet se znovu o akty. Úspěch je střídavý, ale štěstí se na tebe usměje, když několik tvých pigmentů a olejotisků vyberou na dubnovou výstavu Českého klubu fotografů amatérů v Lucerně. Je to dost nečekané, protože v Čechách dosud nikdy nebyl umělecký akt veřejně vystaven. Většina fotografů se bojí o svou pověst a pořadatelé výstav zase cenzury. Ty v tomto ohledu nemáš co ztratit, naopak: musíš něčím prorazit. Zřejmě jsi něco jako pokusný králík, jehož utracení nebude nikdo litovat. pokud se ukáže, že doba ještě neuzrála. Jenže ty cudné akty mají úspěch, je to takový menší succès de scandale. O pár měsíců později dokonce jeden z nich vyjde přímo na titulní straně Fotografického obzoru. *A co je hlavní: každý si tam může přečíst tvou signaturu…“*[36]

Po úspěšném přijetí do uměleckých kruhů si hrdina společně s přítelem Škardou otevírá první ateliér. Právě v něm se postupně formuje umělcova sláva a krok po kroku zde vrcholí jeho kariéra. Umělecká cesta protagonisty zde však nekončí. Přes všechny úspěchy se rozhodne ateliér opustit, odejít do ústraní a věnovat se pouze milované malbě, kterou kvůli fotografování v předchozích letech upozaďoval.

---

[35] Tamtéž, s. 160.
[36] Tamtéž, s. 199.

„Ateliér je prázdný, až na pár posledních krabic vyklizený. Všechno jsi rozprodal nebo rozdal, s sebou si bereš jen osobní věci: omnia mea mecum porto. Dnes tu na zemi naposledy přespíš, zítra odjedeš tramvají bydlet na Spořilov. Popsal jsi světlem mnoho fotografických desek, už není co říct, nakonec se musí mlčet.“[37]

Odkaz k Ciceronově výroku dokazuje změnu protagonistovy osobnosti ve vnímání hodnot života. V předchozích letech se soustředil na svou uměleckou kariéru, snažil se zajišťovat co nejlepší klientelu i ekonomický růst. Postupným naplňováním své práce sice zvyšoval své hmotné zajištění, upozaďoval tím však duchovní život, v němž začal následně strádat. Díky uvědomění si chybného pohledu na svět, začal postupně vyhledávat duchovní naplnění a zbavoval se věcí, které mu připomínaly starý život. Přechodem k duchovnímu smyslu dochází k prolnutí dvou vývojových linií, a sice od mladí naplňované umění měnící se v kariéru je vystřídáno pro protagonistu smysluplnějším vnímáním světa, vnímáním spiritistickým. Vývoj duchovní linie je podrobněji popsán níže.

2.2.2 Linie milostného vývoje

Další důležitou vývojovou linií, jež ovlivnila Drtikolův život, je linie milostného života. V období mládí a mladé dospělosti se setkáváme s platonickými láskami, které hlavního hrdinu inspirovaly k tvorbě. Láska k ženám a obdiv lidského těla jej proslavily v produkci v té době velmi kontroverzního směru, a sice fotografického aktu. Od prvotních zkušeností se postupně přibližujeme ke komplikovaným milostným vztahům umělce, jimž je věnována především ta část umělcova života, kterou strávil v Praze.

V období mládí v rodné Příbrami se setkáváme s Drtikolovými stydlivými a nejistými projevy k ženám. Jeho milostné zkušenosti jsou podmíněny jak věkem, tak nedostatečným sebevědomím učinit zásadní první krok:

„V pauzách si chodíš zapalovat viržinko přímo pod okna ústavu. Jednou se v něm zjeví dívka a smyčcem si odhrne neposedný pramen vlasů z čela. To nepřirozené, ale osobité gesto zarámované oknem se ti otiskne do mysli, jako kdybys i ty měl za očima citlivou plotnu. Od té doby chutná viržinko jinak, mžouráš k otevřenému oknu a Bohouš se na tebe usmívá z kopírny: Ta malá ti hudlá až v podbřišku, co?“[38]

[37] Tamtéž, s. 449.
[38] Tamtéž, s. 78.

První láskou hlavního hrdiny se stává mladá violistka Eva, která navštěvuje hodiny hudební výchovy v budově sousedící s Mattasovým ateliérem. Tento vztah, ač čistě platonický, je však přerušen Fráňovým odchodem do Německa.

Protagonistův zájem o ženy a milostné zkušenosti se znásobuje na studiích v Mnichově, neboť v tomto období hlavní hrdina dospívá a zároveň je ovlivněn svými spolužáky, kteří již milostné zkušenosti mají. Také vztahy v mnichovském prostředí zůstávají pro Fráňu čistě platonické. Dívka Eleonora, do které se hlavní hrdina zamiluje a kterou později získává jeho spolužák Bruno, mu lásku neopětuje a pouze si s jeho city pohrává: „*Tančí kolem tebe a stříhá tě tak zkušeně a jistě, jak zkušeně a jistě by se s tebou milovala. Jako by ti teď vracela to fotografování, zmocňuje se zase ona tebe svým vlastním způsobem. […] zatím se o tebe jen sem tam otře bokem či nohou, aby tě navnadila.*“[39]

Největší překážkou pro navázání milostného vztahu je pro hlavního hrdinu nervozita, kterou pociťuje při kontaktu se ženami. Ta se z počátku promítá i v jeho umělecké práci, například při kreslení Eleonořina aktu se kvůli jejímu nahému tělu není schopen soustředit: „*Zas jednou pracuješ víc gumou než tužkou a říkáš si, jak vůbec můžeš kreslit, když ani neznáš tíhu a pružnost takových prsou.*“[40] Fráňův milostný život není naplněn tolika zkušenostmi jako milostný život jeho spolužáků, přesto se právě v Mnichově začíná formovat protagonistova schopnost pracovat se ženami a jejich nahotou, aniž by mu tato práce způsobovala nervozitu. Během fotografování je totiž protagonista z pozice fotografujícího dominantní nad pózující modelkou, což v něm vyvolává určité uspokojení. Poté, co si v Praze otevírá vlastní ateliér, protagonista tento druh uspokojení při fotografování dalších modelek vyhledává. Těší jej, pokud si může formovat modelky podle svých představ, a nelíbí se mu, když nejsou schopny dodržovat jeho pokyny, což vrcholí až v posedlost dokonalostí a vystřihování modelek z papíru. Tato Drtikolova tendence je však v románu zmíněna jen náznakem.

Vrchol protagonistova milostného života se stejně jako vrchol jeho profesního života odehrává v pražském prostředí: „*To Praha tě naučila chovat se tak, abys dostal, co chceš.*“[41] Zde dochází k jedné z proměn Fráňovy osobnosti, neboť se díky profesním úspěchům stává sebejistější a sebevědomější, což mu pomáhá i získávání milostných zkušeností, avšak ne vždy. Protagonista se zamilovává do Elišky Jánské a přestože tento vztah zůstane platonický, je vypravěčem popsán nejbarvitěji: „*Prožíváš zvláštní měsíce: poprvé v životě jsi úspěšný a*

[39] Tamtéž, s. 155.
[40] Tamtéž, s. 134.
[41] Tamtéž, s. 215.

poprvé v životě jsi nešťastný.“[42] Eliška si s Fráňou pohrává podobně jako Eleonora. Do jisté míry je ráda, že se jí Fráňa dvoří, odmítá mu však jakkoli projevit náklonnost. Přes Eliščino odmítnutí se jí protagonista stále dvoří a nechce si přiznat prohru. Právě v tomto vztahu se začíná projevovat rozporuplná osobnost umělce.

„*O nějaký týden později vyjde najevo, že je zasnoubená s doktorem Chroustem. Ale už je pozdě – rozhodl ses ji milovat. Posíláš květiny, voňavé lístky, dvakrát denně procházíš Jindřišskou ulicí a nahlížíš okny do kavárny Bristol, zda tam náhodou není. Jsi nadmíru elegantní a dostaneš-li příležitost, tokáš jako tetřev. Konečně můžeš někoho jaksepatří milovat.*“[43]

Vztahu Fráni a Elišky je v románu věnována značná část příběhu. Vedle celé kapitoly intermezzo, která, jak jsme již zmiňovali, obsahuje umělcovu milostnou korespondenci adresovanou Elišce z období první světové války, se vypravěč věnuje jejich vztahu od počátku do konce. Ačkoli kapitola intermezzo obsahuje pouze Fráňovy dopisy, Eliščiny reagování či ignorování se dozvídáme z kontextu jeho dopisů. Po válce a Drtikolově návratu do Prahy se jejich vztah kvůli Eliščině neopětované lásce rozpadá a protagonista si prochází zdrcením. Jeho pokleslost a touhu po Elišce pozorujeme i ve svatební den s tanečnicí Ervinou Kupferovou.

Vedle jednotlivých zkušeností se ženami, které se nechaly umělcem fotografovat, se protagonista zamilovává do Erviny, s níž následně vstoupí do manželství. Po prvotním vzplanutí ohromného žáru lásky, dochází k rychlému vychladnutí obou partnerů a vztah je provázán neshodami a hádkami.

„*Po několika minutách si jasně uvědomíš, že za to vlastně ani jeden z vás nemůže. Nejste způsobilí žít v manželství, vést společnou domácnost, vychovávat dítě, tak je to. Za okamžik se zvedneš, abys zjistil, proč v noci nepřišla domů, ale je to jen scéna, která musí přijít, žádné překvapivé rozuzlení nečekáš, ať už se dozvíš cokoli. Celá ta hra na manželství je předem daná. Oscar Wilde řekl, že osudem člověka je jeho charakter, a osudem manželství tedy nemůže být nic jiného než charakter obou manželů, to je celá tragédie.*“[44]

Uvedená ukázka dokazuje Fráňovo odevzdání. Při počátečních hádkách vyčítal Ervě bohémský způsob života a neschopnost postarat se o dceru. U konce jejich vztahu vyspívá protagonista natolik, že si uvědomuje vlastní chyby, které ve vztahu dělal. Po rozvodu partne-

[42] Tamtéž, s. 225.
[43] Tamtéž, s. 213.
[44] Tamtéž, s. 371

rů se milostný život protagonisty dostává do pozadí a kromě náhodných žen, s nimiž Drtikol pracuje na fotografiích, například s modelkou Sofií, nás vypravěč seznamuje pouze krátce se vztahem s kolegyní Jarmilou, s níž se umělec rozhodl žít po odchodu z Prahy. Vývoj milostné roviny umělcova života, stejně jako tomu bylo u profesního vývoje, ke konci románu ustupuje do pozadí a ztrácí na důležitosti.

2.2.3 Linie duchovního vývoje

Poslední a z našeho pohledu zároveň nejvýznamnější linií vývoje hlavního hrdiny je linie duchovní. I s touto rovinou se setkáváme již od dětství, největší důležitosti však nabývá v poslední části románu, a sice v pokročilejším věku hlavního hrdiny. Protože protagonista pochází z Příbrami, kde je významný mariánský kult[45], v rodině se pěstovala katolická víra. Ačkoli se setkáváme s vlažnějším přístupem otce: „*Tatínek smočí prsty ve svěcené vodě a ledabyle se pokřižuje; v náboženství se považuje za volnomyšlenkáře.*“[46], matka, babička i školní katecheta se snaží vést Fráňu k víře. Přesto se již na gymnáziu dostává hrdina k textům, které vykládaly víru v Boha odlišným způsobem nelahodící oku katolické církve:

„*Je to období zakázané, objev zakázaného. Mezi kvartány nejenže se v únoru objeví jedna pornografická fotografie, která ti mnohé objasní, ale rozšíří se i zakázaná literatura. O pár let později z příbramského gymnázia vyloučí Jaroslava Durycha za četbu Renanových* Apoštolů*, a je to dost možná stejný výtisk, který jsi hned po* Životě Ježíšově *od téhož autora tajně louskal i ty.*“[47]

Protagonistovo upínání k víře můžeme pozorovat v jeho těžkých chvílích, například v ukázce, kdy je donucen narukovat do války: „*Na Karlově mostě na chvíli vyskočíš a postojíš před sochou svaté Luitgardy, jak jsi to mnohokrát udělal v době, kdy jsi do Prahy přibyl. Luitgarda prý tak milovala Krista, že ho to pohnulo, aby natáhl ruku z kříže, objal ji, a dokonce prý polibek vtiskl jí na čelo.*“[48]

Postavu svaté Luitgardy jsme již zmiňovali výše, pro protagonistův duchovní vývoj je velmi důležitá, neboť se v díle objevuje několikrát. Při protagonistově příchodu do hlavního města se mu nejprve nedaří rozjet vlastní ateliér a během těchto chvil plných strádání se často prochází Prahou ke Karlovu mostu, kde obdivuje sochu svaté Luitgardy. Až před válkou se

[45] U Příbrami se nachází mariánské poutní místo Svatá Hora se soškou Panny Marie Svatohorské.
[46] NĚMEC, Jan. *Dějiny světla*. Brno: Host, 2013, s. 47.
[47] Tamtéž, s. 63.
[48] Tamtéž, s. 238.

však čtenář dozvídá důvod, který protagonistu vede k obdivu této svaté, a sice chce nalézt ženu, která by jej milovala stejně jako Luitgarda milovala Krista.

Po válce pozorujeme ochlazení protagonistovy víry v křesťanského boha, jeho zájem o filozofii a následný příklon k mystickému učení a východním náboženstvím. Během vedení pražského ateliéru se protagonista dozvídá o různých mystických cestách, nevzdává se však plně víry v křesťanské učení, náboženské cesty se naopak snaží spojovat. Jeho příklon k východním náboženstvím pozorujeme až při hroutícím se manželství s Ervinou a také při umírání Fráňovy sestry Máni. Protagonista prochází těžkým obdobím a uvažuje nad smyslem života. Vypravěč pak přichází s metaforou života jako jedoucího vlaku, v němž se vezou příslušníci různých profesí a náboženství, přičemž se řečnickou otázkou táže hlavního hrdiny, zda nechce svůj život změnit. Obě náboženství se v metafoře mísí, ale u hlavního hrdiny začíná převažovat orientace k východním náboženstvím: „*V Indii hospodáři odcházejí do ústraní, oprostí se od svého živobytí a alespoň jako starci se obrátí k životu. Musel by sis zalít uši voskem, abys to volání neslyšel: Přece nechceš prosedět celou cestu v jednom kupé.*“[49]

Právě tento moment znamená zásadní zlom v protagonistově životě, neboť si začíná uvědomovat pomíjivost života a nechce zasvětit celý život ani jedné víře, která mu nepřináší uspokojení, ani jedné profesi, která jej přestává naplňovat. Ať už budeme hovořit o víře v boha, o víře v manželství nebo o víře ve vlastní tvorbu, ve všech liniích vývoje Fráňovy osobnosti dochází k postupně změně. Po rozvodu se v Drtikolovi začíná projevovat touha ponořit se do učení východních náboženství a blíže se seznámit s díly píšících a praktikujících mystiků. Jedním z nich se stane například muž, jehož fotografoval, a sice Rabíndranáth Thákur, dále navštěvuje přednášku Theosofické společnosti, díky které se seznamuje s literaturou prohlubující jeho zájem o mystiku:

„*Mluví se tu také o mystickém významu křesťanských svátostí, o kříži a ukřižování. Je to už dlouho, co jsi tyto věci intenzivně prožíval. Bylo ti přesně třicet, když se ti zdálo, že láska k Elišce Jánské je příliš velké břemeno, než aby se dala unést, a rozhodl ses trpět jako Kristus. Zpětně ti to pak připadalo trochu teatrální a například Ervě ses s touhle kapitolou nikdy nesvěřil, ale když teď u Weinfurtera čteš odstavce o mystické smrti, přijde ti taková zkušenost vhod.*“[50]

[49] Tamtéž, s. 368.
[50] Tamtéž, s. 383.

V následující kapitole románu se vývoj protagonistova duchovního života zcela překlenul a my pozorujeme jeho oddanost „*neznámému v sobě*“[51], stále se stupňující meditace, seznámení se s buddhismem i počátky jeho praktikování: „*Před patnácti lety jsi fotografoval sám sebe v pozici ukřižovaného Krista, nyní před objektivem zaujmeš pozici jako Buddha, když usedl pod stromem probuzení v Bódhgáji a zavázal se, že nevstane, dokud nedojde cíle své cesty.*“[52]

Pomyslná cesta, kterou hlavní hrdina na své pouti životem urazil, se uzavírá v poslední kapitole a následném epilogu poté, co se rozhodl prodat svůj ateliér, prožil výše popisovanou mystickou smrt a začal se věnovat pouze hlubokému mystickému porozumění světa a sebe samého. Dospěním do cíle naplňujícího Drtikolův život je viditelné, že jsou všechny tři linie pro formování umělcova života důležité a navzájem se prolínají, neboť eliminací některé z nich by protagonista nikdy nemusel dojít konce své cesty.

2.3 Prvky iniciačního románu

Duchovní vývoj jedince bychom kromě vývojového románu mohli nalézt v románovém typu, který se nazývá román iniciační. Ten bychom mohli chápat jako specifický typ vývojového románu, v němž je popsána duchovního cesta pomocí zasvěcení. Součástí iniciačního procesu mohou být například „*nápisy a instruktivní malby na stěnách vnitřních prostor, předpisy učených společností a tajných bratrstev zasvěcenců, sborový zpěv a hraní divadla, výklady literárních textů či přírodních jevů, přestavující esenci lidské zkušenosti.*“[53] O výskytu duchovních textů jsme již hovořili v podkapitole věnované intertextovým odkazům a zde se k nim již nebudeme vracet. Jejich role v románu je důležitá pro duchovní cestu hlavního hrdiny, neboť díky kritickému zhodnocování jednotlivých textů postupuje k vytouženému mystickému naplnění svou individuální cestou. Tou jej provází také snové výjevy spojené s nápisem Leben – Licht – Liebe, odkazující k německému filosofovi J. G. Herderovi. S nápisem se poprvé setkal na horkovzdušném balonu a scéna se mu následně promítla do snu, v němž mají lidé místo hlav horkovzdušné balony s rozličnými hesly, motty, citáty, symboly, nákresy či jmény, jež se uvádějí v různých jazycích a mají daného člověka charakterizovat. Každý člověk vidí balony druhých a touží si přečíst nápis na vlastním balonu, což však není možné. Tato metafora je prolnuta celým románem, neboť charakter své osob-

[51] Tamtéž, s. 416.
[52] Tamtéž, s. 435.
[53] KUPCOVÁ, Helena. Vývojový román. In: MOCNÁ, Dagmar – Josef PETERKA. *Encyklopedie literárních žánrů.* Praha: Paseka, 2004, s. 681–686.

nosti související s životní cestou zjišťuje hlavní hrdina během celého vypravování. Na konci románu se dozvídá, jaký je jeho životní účel, tedy co je jeho heslem na balonu, a při meditaci si uvědomuje, že motto Leben – Licht – Liebe odkazuje k bohu.

Důležitá a typická je v iniciačním románu postava zasvětitele (učitele, ochránce nebo průvodce životem).[54] Daniela Hodrová chápe význam slova „*iniciātiō*“ jako začátek v mystických učeních, popřípadě alchymii a etnografii, a tento subžánr zároveň pojmenovává jako *román zasvěcení*. Román zasvěcení podle ní směřuje „*od poznání empirického k poznání ezoterickému, za kterým se obvykle skrývá tajemství světa, tajemné a démonické bytosti či přímo Boha*.“[55] Hodrová svoji teorii věnovanou (nejen) iniciačnímu románu dále rozšířila v dalších publikacích a uvádí, že iniciace znamená zázrak převtělení či spojení s Bohem, nalezení identity, spočívající v přechodu z jednoho stavu do jiného, vyššího poznání.[56] Jak jsme již zmínili výše, jedním z prvků na rozhraní mezi vývojovým a iniciačním románem bychom mohli chápat Drtikolovu duchovní cestu a jeho následné učení a zasvěcování ostatních zájemců do tajů mystiky a buddhismu, které pořádal ve vile na Spořilově a o němž se z románu dozvídáme jen velmi okrajově. Přes nerozsáhlý popis tohoto období je právě ono převzetí role zasvětitele a esoterické poznání cílem cesty hlavního hrdiny, a tedy vyvrcholením celého románu.

Zmiňovanou postavu zasvětitele, lépe řečeno postavu zasvěcujícího a zasvěcovaného, bychom mohli spatřovat v pozici samotného vypravěče. Jelikož se v románu užívá du-formy, která evokuje dialog, lze si toho, kdo se za oním *ty* skrývá, interpretovat různě. Čtenář si například může myslet, že je v roli zasvěcovaného a vypravěč na něj promlouvá jako učitel, snažící se jej vzdělat. V závěru knihy zjišťujeme, že za slovem *ty* se neskrývá čtenář, ale samotný Drtikol. Pokud bychom si i za vypravěče dosadili Drtikola, avšak takového, který svůj život již prožil a pouze o něm reflektuje, tedy Drtikola poučeného, mohli bychom do role zasvěcujícího dosadit poučeného Drtikola, které své vlastní já (Drtikola postavu) zasvěcuje do života a duchovní cesty. Interpretace vypravěče bude lépe vysvětlena v kapitole věnující se vypravěči.

Vedle vypravěče bychom mohli do role zasvětitele zahrnout ty vedlejší postavy, které ovlivňují Fráňovu životní cestu. Tyto postavy neposkytují Fráňovi přímý návod, jak se k bohu

---

[54] Tamtéž.
[55] HODROVÁ, Daniela. *Iniciační román*. In: VLAŠÍN, Štěpán a kol: Slovník literární teorie. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 152–153.
[56] HODROVÁ, Daniela. *Hledání románu*. Praha: Československý spisovatel, 1989, s. 178.

dostat, naopak cesta, kterou je potřeba urazit, a vysněný cíl cesty jsou hlavnímu hrdinovi poskytovány buď pouze náznakem, pohledem do budoucnosti, pomocí vyložení zkušeností postav nebo filozofickými úvahami. Na počátku knihy, při důlní katastrofě, se setkáváme s osobností Augustina Žlutického, o němž později zjišťujeme, že s protagonistou při požáru Mariánského dolu hovořit nemohl, neboť během něj zahynul. Tato postava prozrazuje Fráňovi, že bude mít velkolepou svatbu, což se mu splní s Ervou, a bude významným umělcem: „*Obrázky? Plátna, kamaráde! přehrává Augustin. Hrály všema barvama. A ten, co se mi líbil nejvíc, vypadal jako duha stočená do klubíčka.*“[57] K malování obrazů se Drtikol po odmlce v mnichovském a pražském prostředí, kdy se věnoval fotografii, vrací až ve Spořilovské vile a na konci románu se o jeho tvorbě dozvídáme, že se věnuje obrazům, jež mu předpověděl Žlutický: „*Fialové a bílé kruhy, zářivý střed. Jarka se odpoledne smála, že zas stojíš na střeše, jako bys maloval plenér, pohled na zahradní město, a přitom ti pod rukama vzniká jen další abstrakce. Maluješ nyní intenzivně, co den, to obraz, rozličné duhy stočené do klubíčka.*“[58] Augustinova vize se tím zcela naplňuje a čtenář se může pouze domnívat, zda je protagonista natolik motivován Augustinovým pohledem do budoucnosti a chová se podle toho, jak mu byl život vyložen, nebo zda vypravěč–Drtikol uvádí čtenáři vzpomínku jako indicii. Během románu se vypravěč ještě několikrát o postavě Žlutického zmiňuje, například při studiu v Mnichově „*Trávíš dny na ose slunce, prohlubuješ své přátelství se světlem. Je ti devatenáct let a z praskajícího šumu vesmíru k tobě začíná hovořit tvůj daimon, kterého si sám pro sebe pojmenuješ: Žlutický.*“[59] Postavu Žlutického spojuje vypravěč s motivem světla, které pro něj má význam božské instance.

Další zasvěcení souvisí s pohroužením se do vlastního nitra, které je čtenáři malými náznaky vepisováno od počátku románu. Nedlouho po důlní katastrofě se protagonista zamiluje do violistky Evy. Při náhodném setkání se seznamuje s Evinou tetou Františkou, jejíž postavu bychom mohli rovněž chápat jako zasvětitele, ačkoli jej poučuje pouze jednou větou: „*Musíte naslouchat spíš tomu, co se ozývá zevnitř.*“[60] Období, kdy Fráňa začíná poslouchat svůj vnitřní hlas, přichází až na samém konci románu, tedy poté, kdy se při meditacích začíná soustředit na svůj vnitřní svět. Hlas, který se ozývá zevnitř, bychom opět mohli interpretovat jako hlas vypravěče, neboť při prvním milostném aktu s modelkou Sofií přikazuje vypravěč

[57] NĚMEC, Jan. *Dějiny světla*. Brno: Host, 2013, s. 34.
[58] Tamtéž, s. 461.
[59] Tamtéž, s. 158.
[60] Tamtéž, s. 87.

hlavnímu hrdinovi: „*Ssaj!*“[61] K tomuto aktu dochází těsně před válkou, když Fráňa fotografuje Sofii jako ukřižovanou. Tímto příkazem podkapitola končí a o jejich dalším setkání se dozvídáme až na konci románu, kdy jej Sofie vyhledá, protože chce opět zažít stejný sexuální zážitek jako před válkou. Uprostřed jejich sexuálního styku zmiňuje vypravěč: „*Zaboříš se jí hlavou do klína a stáhneš jí kalhotky, trochu čekáš na ten hlas, který přikáže: ssaj, ale tentokrát se nic neozývá […]*.“[62] Díky shodě těchto příkazů bychom mohli vnitřní hlas protagonisty chápat jako hlas vypravěče. Jak jsme již zmínili výše, budeme se této problematice věnovat v kapitole týkající se vypravěče.

Další postavou zasvěcující Fráňu do duchovního poznání je židovský klenotník Leopold L. Löw, s nímž se poprvé setkává v Praze při výběru zásnubního prstenu pro Ervu. Skrze něj se také seznamuje se svou budoucností. Pomocí rozboru jeho data narození mu klenotník vykládá, že je někým, „*kdo má život zasvětit tvůrčí nebo duchovní činnosti.*“[63] V té době je hlavní hrdina již uznávaným umělcem a kreativní činnosti se věnuje denně, začíná si však uvědomovat, že jeho život není zcela naplněn, a svou frustraci se snaží překonat svatbou a založením rodiny s vírou, že to je pro něj ta pravá cesta. Během Fráňova manželství s Ervinou se postava klenotníka neobjevuje a znovu o něm čteme teprve tehdy, když se začne manželství rozpadat. Protagonista totiž hledá útěchu z neúspěšného manželství v duchovních přednáškách, v té době spíše ze zvědavosti než z přesvědčení. Při návštěvě přednášky jej Leopold seznamuje se svou další zálibou, a sice rozborem písmen, při níž si vždy produchovní celé tělo a zklidní se, což hlavnímu hrdinovi dokazuje na prolnutí všech samohlásek abecedy se jménem Ježíše Krista a upomíná ho, aby si vzpomněl na Bibli, neboť se v ní píše, že slovo je duchovní potravou a rovněž že na počátku bylo slovo. Janovo evangelium nás vrací na počátek románu, kde je Fráňa jako školák nucen latinsky první věty Janova evangelia recitovat. V tomto spojení lze spatřit potřebu protagonisty dojít k víře vlastní cestou a odmítání přebírat a učit se pouze ty části textů a praktikování pouze těch úkonů, které vybírají příslušníci církve. Leopold jej následně ujišťuje, že „*některými věcmi člověk zkrátka musí projít*“[64] a odkazuje tím mimo jiné na své krachující manželství. Scéna na přednášce v pražské Lucerně končí tím, že se mu Leopold snaží těžké období zpříjemnit zapůjčenou knihou Karla Weinfurtera *Ohnivý keř*. Právě touto knihou, představující osobní cestu k bohu, se započíná Fráňův zájem o praktickou mystiku, navštěvování obdobných přednášek, kterých se účastní spolu

[61] Tamtéž, s. 235.
[62] Tamtéž, s. 419.
[63] Tamtéž, s. 322.
[64] Tamtéž, s. 380.

s Leopoldem, a studování dalších autorů věnující se mystickému učení. Z protagonistova života se tímto momentem pomalu vytrácí první dvě linie – linie umělecká a linie milostná – a do popředí se dostává linie duchovní.

Těsně předtím, než se Fráňa opět setkal s klenotníkem, mu umírá nejstarší sestra Máňa, kterou těsně před jejím skonem společně se sestrou Emou navštěvují v sanatoriu, kde se léčí se zápalem plic. Zde se hlavní hrdina seznamuje s pacientem Jeronýmem, jehož můžeme rovněž považovat za postavu zasvětitele. Jeho promluva není zvláště dlouhá, avšak Jeroným se Fráni táže řečnickou otázkou „*Co zbývá člověku jiného než projít jedoucím vlakem proti směru jízdy?*“[65], které protagonista v té chvíli zcela nerozumí. Nad otázkou začíná přemýšlet až po smrti své sestry. Jak jsme již zmínili v podkapitole Linie duchovního vývoje, vypravěč v této chvíli rozvíjí metaforu s jedoucím vlakem a oslovuje protagonistu jako poutníka, a sice v otázce „*Co teď, poutníku*?“[66], což nás opět odkazuje k iniciačnímu románu, neboť jedním z jeho typických znaků je postava bludného poutníka. Motiv poutě se v románu objevuje i přímo, a sice v závěru knihy při cestě hlavního hrdiny do rodné Příbrami. Tu protagonista vykonává, protože si kvůli smrti otce uvědomuje vlastní pomíjivost i délku života. Během cesty se přirovnává ke slepému žebrákovi Janu Procházkovi, který věřil, že mu bůh navrátí po vykonané pouti zrak. Otázka víry je v tomto případě klíčová, neboť žebrák, přestože cestu neviděl, věřil, kdežto Fráňa o své víře pochybuje, i když cestu vidí. Završením jeho pouti je příbramský průvod světel, při němž se díky zapáleným vlnícím se svíčkám dostává do stavu koncentrace. Poutníkovo hledání charakterizuje György Lukács jako „*putování problematického individua k sobě samému*“.[67] Při této cestě ke středu – k bytostnému Já –, které Daniela Hodrová odkazuje k Jungově pojetí individuačního procesu,[68] mu jsou nápomocny právě postavy zasvětitelů. Mezi tyto postavy bychom mohli počítat také zasvětitele přímé, tedy autory věnující se mystice, jejichž díla dovedla protagonistu k praktikování jimi doporučených postupů k dosažení nirvány. Máme tím namysli postavu Karla Weinfurtera a jeho dílo *Ohnivý keř*, Rabíndranátha Thákura nebo Gustava Meyera.

Daniela Hodrová rovněž uvádí, že jako kritérium rozlišení iniciačního románu lze chápat „*vyústění románu: je-li jím skutečné zasvěcení spjaté s odchodem mimo svět (na os-*

[65] Tamtéž, s. 365.
[66] Tamtéž, s. 367.
[67] L LUKÁCS, György. Teorie románu. In: *Metafyzika tragédie*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 133.
[68] HODROVÁ, Daniela. *Román zasvěcení*. Praha: Malvern, 2014, s. 184–185.

trov, do „ráje srdce svého"), jedná se o iniciační román."[69] Dějiny světla končí Drtikolovým odchodem na Spořilov a dosažením absolutní blaženosti, nirvány, jež je v románu opisován jako ráj: „*Ach, ta nebeská báň. Rozpažíš ruce, jako bys měl slunce a měsíc svým tělem propojit, a pak pokojně čekáš, až přiletí první. Mluvit s ptáky je – v ráji, v ráji na zemi – to nejmenší.*"[70] Přestože nedochází k nijak dalekému odchodu hlavního hrdiny, stažení se do ústraní a pohroužení se do sebe samého lze za odchod symbolicky označit.

Na počátku této podkapitoly jsme vysvětlili, že iniciační román je specifickým typem vývojového románu, liší se však právě tím, že ve vývojovém (a také ve výchovném) románu míří hrdina do světa, zatímco v románu iniciačním míří ze světa.[71] V případě Dějin světla nalezneme oba momenty, první z nich – odchod do světa – je realizován odchodem z rodné Příbrami, a to hned dvakrát: poprvé odchází protagonista na studia do Mnichova, kde se utváří a vyvíjí jeho vztah k fotografickému umění i celkové profesní zaměření; druhé vylétnutí z hnízda lze spatřovat v odchodu do Prahy, kde dochází k vrcholení všech třech zmiňovaných linií. Odchodem do světa se tak formuje osobnost hlavního hrdiny a připravuje jej na pohroužení se do vlastního nitra čili symbolický odchod ze světa.

2.4 Shrnutí

V kapitole jsme zjistili, že všechny tři románové typy se mohou prolínat a do značné míry spolu souvisí. Prvky biografického, vývojového i iniciačního románu jsou v díle patrné, různí se však jejich důležitost, význam a míra v jednotlivých částech románu. Neplynou odděleně, naopak se kontinuálně v čase prolínají podle probíhajícího děje a vývoje postavy. Důležitost jednotlivých románových prvků by měla hrát klíčovou roli v rozhodnutí, jak budeme na román pohlížet. Jak jsme již zmínili výše, román je v některých kritikách označován jako biografický, k tomuto označení se na základě našeho rozboru klaníme nejméně, neboť životopisné prvky, ač jsou v románu užívány velmi precizně, nejsou složkou nejdůležitější. Ačkoliv nelze opomenout autorovu rešeršní práci, román nám předkládá jen některé části Drtikolova života. Pro zapracování třech linií vývoje protagonistovy osobnosti, kvůli vyzdvižení duchovního života hlavního hrdiny a zakomponování postav zasvětitelů i vyzrání hlavního hrdiny z postavy poutníka v postavu zasvětitele se přikláníme k označení románu jako vývojového románu s iniciačními prvky.

---

[69] HODROVÁ, Daniela. *Hledání románu*. Praha: Československý spisovatel, 1989, s. 178–179.
[70] NĚMEC, Jan. *Dějiny světla*. Brno: Host, 2013, s. 461.
[71] HODROVÁ, Daniela. *Hledání románu.* Praha: Československý spisovatel, 1989, s. 179.

3 Kompoziční výstavba románu

Užití žánrových typů se zrcadlí v kompoziční výstavbě románu. Jak jsme již zmínili v předchozí kapitole, biografický, vývojový i iniciační román užívá ze své podstaty lineární kompozici, která se uplatňuje také v *Dějinách světla*. V této kapitole se pokusíme vysvětlit, jakým způsobem funguje lineární kompozice a jak je v románu narušována, a vysvětlíme, proč k tomuto narušování dochází. Při rozboru kompozice budeme vycházet především z díla Daniely Hodrové *...na okraji chaosu...* a z jejího konceptu rozdělení kompozice na vnitřní a vnější. Proto se tedy předtím, než rozebereme vnitřní kompozici díla, zaměříme na kompozici vnější, abychom ukázali, jak je dílo členěno. V poslední části této kapitoly vysvětlíme, jak je utvářen smysl díla skrze jeho motivickou složku.

3.1 Vnější kompozice

Román se rozvíjí v devíti kapitolách, které na sebe chronologicky navazují, a je symetricky rozdělen na prolog a tři kapitoly před první světovou válkou, intermezzo, tři kapitoly po první světové válce a dokončení příběhu v podobě epilogu.[72] Kromě prologu, intermezza a epilogu, které považujeme za názvy obecné, se neuplatňují ani názvy jednotlivých kapitol, jsou pouze číslovány pomocí římských číslic. Všechny kapitoly jsou členěny do menších úseků, které bychom mohli nazvat podkapitolami, nejsou však rovněž nijak pojmenovány a jejich části jsou naznačeny pouze graficky, a sice třemi tečkami. Jednotlivé kapitoly se věnují vždy jednomu období protagonistova života, přičemž v podkapitolách se rozvíjí buď plynoucí děj, popisy přírody, duševní stavy hlavního hrdiny nebo metaforicky rozvíjené příběhy zahrnující jiná literární či odborná díla. Kombinací těchto jednotlivostí v podkapitolách se formují celé kapitoly.

Každá z nich se věnuje jinak důležitému období Fráňova života, jak již bylo řečeno výše. V první polovině románu se postupně setkáváme s protagonistovým dětstvím (v prologu), s jeho mládím v Příbrami (I. kapitola), se studiem hlavního hrdiny v Mnichově (II. kapitola) a s obdobím návratu ze studií, v němž si protagonista otevírá pražský ateliér (III. kapitola). Toto členění je narušeno kapitolou intermezzo, v níž se neobjevuje vypravěč a která zahrnuje období začátku a konce první světové války pouze pomocí Drtikolových dopisů. Následujícími kapitolami nás opět provází vypravěč a dozvídáme se o období největšího rozmachu

[72] Podobně symetrickým způsobem je rozdělena i Němcova básnická sbírka *První život*, jež obsahuje devět kapitol. Mezi prvními a posledními čtyřmi je ve sbírce rovněž vloženo intermezzo. Stejně jako v *Dějinách světla* je první a poslední kapitola obsahově nejkratší.

protagonistova ateliéru, které vrcholí jeho svatbou s Ervinou (IV. kapitola), o postupném ochladnutí vztahu manželů a Fráňově příklonu k východním náboženstvím (V. kapitola), o meditacích hlavního hrdiny a mystických přednáškách, které pořádá ve svém ateliéru (VI. kapitola), a vposled o jeho odchodu z profese a zasvěcení života buddhismu (v epilogu).

Vývoj hlavního hrdiny je s ohledem na časovou linii románu striktně dodržen. Kromě poslední kapitoly, kapitoly VI., a epilogu, v nichž dochází k výraznému zpomalení děje následkem změny životních priorit hlavního hrdiny a líčení jeho vnitřního prožívání meditací pomocí dlouhých lyrizovaných pasáží, začíná stejně jako v intermezzu každá kapitola včetně prologu uvedením časového údaje, popřípadě zmíněním věku hlavního hrdiny, díky čemuž si časový údaj dokážeme odvodit. Prolog: „*Den předtím, než se to stane […]*"; kapitola I.: „*Je polovina října roku 1897, neděle odpoledne.*"; kapitola II.: „*Před sta miliony let umožnily chemické vlastnosti světla vznik života na této planetě.*"; kapitola III.: *Domníval ses, že ve svých jedenadvaceti letech už umíš stát, pozdravit i chodit […]. Ve skutečnosti to trvalo tři roky […]*"; v prvním dopise z kapitoly Intermezzo čteme: „*12. 8. 1914 / Včera večer sháněl jsem lidi po hospodách…*"; kapitola IV.: „*V té době je to jediná přímé spojení […]*"; kapitola V.: „*Když ti Erva oznámila, že je těhotná, právě toho roku poprvé sněžilo.*" Čtenář je neustále udržován v časové linii a přes řadu analeptických příběhů je mu tato linie připomínána. To, čemu například Vladimír Novotný říká „*monotónní skica jednotlivých událostí*"[73], je dle našeho soudu autorský záměr, díky němuž je čtenář neustále upozorňován na časovou přesnost událostí. Tato časová přesnost se rozvolňuje až na konci románu a souvisí s tematickou složkou díla. V této době totiž dochází díky příklonu k duchovnímu životu u protagonisty ke změně vnímání času: „*Bude tři čtvrtě na věčnost […]*"[74], ten se pro něj stává mnohem relativnější a nepodstatnější, neboť hlavní hrdina začíná žít intuitivněji.

3.2 Vnitřní kompozice

Jak jsme uvedli již v úvodu této kapitoly, všechny zmiňované žánrové typy jsou založeny na lineární kompozici díla. Ta se zrcadlí také ve vnější kompozici uspořádání románu, a sice v dodržení časové linie protagonistova života, na kterou je čtenář neustále upozorňován. V této podkapitole se budeme zabývat samotnou lineární kompozicí a také metodou portrétování, která lineární kompozici díla podporuje. Zaměříme se rovněž na kompozici rámcovou a

[73] NOVOTNÝ, Vladimír. Román o světle? Samé skvrny, samé šmouhy. *Tvar*, roč. 21, rok 2013, č. 12, s. 27.
[74] NĚMEC, Jan. *Dějiny světla*. Brno: Host, 2013, s. 460.

na kompozici typu tříště a tkáně, které lineární kompozici narušují. Vysvětlíme, jakým způsobem se v románu tyto kompozice uplatňují a jaká je jejich funkce.

3.2.1 Lineární kompozice románu

Kompozice typu linie neboli kompozice lineární je Danielou Hodrovou chápana jako výchozí podoba uspořádaní textových, syžetových, žánrových a jiných prvků díla, a to především proto, že se text zásadně rozvíjí od začátku ke konci, přičemž jeho psaní a četba mají rovněž převážně lineární časový průběh.[75] Dále upozorňuje na *následnost*, na kterou je v literárním díle nahlíženo jako na základní způsob propojení prvků díla opírající se o následnost dějů v rovině fabule i syžetu, neboť tématem je (ať už přímo či nepřímo, v celku či úryvku) život postavy, většinou hlavního hrdiny, probíhající od narození nebo dětství přes dospívání k dospělosti, zralosti, stáří či smrti, protože nejtěsnější souvislost mezi prvky díla nalézáme tam, kde se opírají o takový typ následnosti, což je například v biografickém nebo iniciačním románu.[76] Hodrová dále upozorňuje, že pokud se budeme odrážet od kategorii času, zjistíme, že kompoziční linie je ve shodě s přirozenou linií času (nebo jejím úsekům) i posloupností času lidského, což však neznamená, že musí být nutně pokryty všechny části života postavy, to v jednom díle ani není možné, ale dochází k vynechávání, zkracování, přeskakování, což má za následek, že sebeplynulejší vypravování představuje více či méně sled „nesouvislých“ epizod, příhod, událostí, jejichž pojítkem může být například postava.[77] Na časovou následnost jednotlivých částí života hlavního hrdiny jsme upozorňovali již v podkapitole Vnější kompozice. Lineární kompozice je tak zásadní pro vývoj hlavního hrdiny i pro zmiňované tři linie protagonistova života. Každá linie je v rámci svého vývoje k vývoji předchozímu v hypotaktickém vztahu, neboť předchozí zkušeností se posouvá dále.

Lineární kompozice je nejpřirozenější a z hlediska četby i nejjednodušší, většinou však není jediná, která se v románu vyskytuje. Při užití principu linie se často využívají nejrůznější fabulační metody, které svým způsobem linii komplikují a narušují a s nimiž se princip linie kombinuje. Daniela Hodrová ve svém díle zprostředkovává teorii bulharského literárního teoretika Tzvetana Todorova z francouzsky psaného díla *Littérature et Signification*, jež dosud nebyla přeložena do češtiny (proto ji do práce zahrnujeme v této zprostředkované podobě), který kompozici typu linie metaforicky opisuje jako více či méně souvislou, stoupající či různě lomenou čáru, na níž můžeme pozorovat, jak tuto linii, hlavně linii vyprávění, rozbíjejí

[75] HODROVÁ, Daniela: *…na okraji chaosu…* Praha, Torst 2001, s. 395.
[76] Tamtéž, s. 395.
[77] Tamtéž, s. 395–396.

nejrůznější textové útvary, vložená vyprávění, která mohou být sama rovněž lineární, a jak se princip lineární kombinuje s principem, který Todorov nazývá *vkládání*, přičemž se tyto základní typy – přiřazování, vkládání, větvení, zavíjení – v díle střídají nebo dílem prostupují.[78] I *Dějinami světla* je protkáno nezměrné množství různých příběhů, které svou přítomností buď narušují a zpomalují vyprávění, nebo jej doplňují. Tyto retardační prostředky nalezneme v románu v podobě vložených a opakujících se příběhů. S proměnou a mísením kompozičních prvků a vkládáním jiného vyprávění souvisí i narušování syžetu v časové rovině, neboť dochází k přeskokům či navracení se do minulosti, případně (v menší míře) nalezneme také proleptické části, v nichž je událost, na kterou reagují, dovysvětlena v rámci dalšího vývoje této události. V kompozici lineární jsem se pohybovali dílem chronologicky, v rámci kompozice rámcové, kterou lze spatřovat v mottech uvádějících román, jež se otiskují v díle jak tematicky, tak formálně, a v kompozici typu tříště dochází k porušení časové posloupnosti navracením se do jiných příběhů, které buď souvisí s příběhem hlavním, nebo nás od hlavního příběhu odvádí, čímž se celistvost příběhů nabourává jednotlivými fragmenty.

Předtím, než se dostaneme k nabourávání lineární kompozice, vysvětlíme si další syžetovou výstavbu, která lineární kompozici podporuje, a sice metodu portrétování.

3.2.1.1 Metoda portrétování

Na tuto metodu upozorňuje ve své kritice český literární teoretik a kritik Petr A. Bílek. Ten vyjadřuje názor, že celý román je protkán sérií verbálních portrétů Františka Drtikola a metoda portrétování postihuje i kompozici celého románu.[79] Bílek tvrdí, že fokalizace je upřena především na příběh a hlavní hrdina se v díle vyskytuje pouze v epizodách, v sériích portrétů, mezi nimiž je vždy časový odstup, a proto nikdy nenalezneme stejný portrét.[80] Jelikož Bílek nespojuje postavu vypravěče s hlavní postavou, domnívá se, že se postava hlavního hrdiny objevuje v románu jen v omezené míře. Tuto kompoziční složku pak vztahuje jen k částem, kde je hlavní hrdina explicitně popsán, přičemž zmiňuje, že se jedná především o popis vnější a s vnitřními popisy se čtenář setkává jen v omezené míře.[81] Metoda portrétu opět souvisí s vývojem hlavního hrdiny, neboť je pomocí portrétů zachycován v různých fázích svého života. Tuto metodu lze nalézt v kompoziční složce syžetu, jak upozorňuje Bílek, a sice při popisu protagonisty: Poprvé se s ním setkáváme až v učení u Mattase: „*Konečně jsi vidět,*

[78] Tamtéž, s. 397–398.
[79] BÍLEK, Petr A. Dějiny světla román o fotografovi Františku Drtikolovi. *Respekt* [online], 25, 2014, č. 4. Dostupné z: https://www.respekt.cz/tydenik/2014/4 [cit. 27. 6. 2022]
[80] Tamtéž.
[81] Tamtéž.

jak se jevíš z vnějšku, a nikoli takto z nitra: světlé vlnité vlasy vyčesané nahoru a dozadu, takže vytvářejí dojem vysokého čela, hladká pleť a poměrně výrazný nos. Přes jemné rysy působí tvář mužsky. V očích dosud stopy nejistoty […]“[82]. Nejprve musíme vzpomenout, že již v této ukázce dochází k nabourání Bílkovy teorie, která tvrdí, že se v románu téměř nesetkáváme s vnitřním životem hlavního hrdiny, neboť vypravěč nás sám upozorňuje, že z nitra je protagonista vidět neustále. S podobným vnějším popisem hlavního hrdiny se setkáváme ještě několikrát, a sice při tvorbě autoportrétů nebo po pořízení pražského ateliéru na rohu Vodičkovy a Jungmannovi ulice, kdy se zhlíží v zrcadle výtahu: „*Přesto tě nedávno v zrcadle překvapily tři dlouhé rovné vrásky na čele. Kolem vnějších koutků očí máš už dlouho vějířky, to ano, ale ty tři brázdy přes čelo?*“[83] Souhlasíme s Bílkovým názorem, že s vnějšími popisy hlavního hrdiny se setkáváme jen velmi občasně, avšak kvůli výše zmiňovaným poznámkám vypravěče a také kvůli volbě vypravěče, se domníváme, že na vnitřní svět hlavního hrdiny jsme neustále upozorňovaní. Děje se tak dokonce pomocí sloves: „*domníváš se*“, nebo: „*myslel sis*“. Nesouhlasíme tak s Bílkovou teorií, že vnitřní svět hlavního hrdiny je čtenáři skryt a přikláníme se k názoru, že vnitřní svět protagonisty je v díle popisován neustále.

S metodou portrétu se setkáváme také v rámci složky motivické, která souvisí s linií profesního vývoje hlavního hrdiny, jehož vnímání portrétu se v díle postupně mění. Na počátku románu se setkáváme s kritikou tehdejšího trendu portrétování, když si Eva stěžuje na svoji podobenku: „*Vypadám tak jako v transu* […]“[84], popřípadě na učení v Mnichově: „*Někteří z vás jste se vyučili u živnostenských fotografů, takže dobře víte, jak vypadají portréty staré doby. Nejsou na nich lidé, ale marionety.*“[85] Portrét pro hlavního hrdinu přestavuje nutnost změny a ve svém pražském ateliéru se pokouší o co nejvytříbenější fotografie, aby na nich lidé nevypadali jako v masce, ale naopak se zaměřuje na technickou dokonalost fotografie:

„*Nahá žena* [Sofie] *výjimečně čistých rysů, s krátkými tmavými vlasy, lehce pootevřenými rty a zavřenýma očima na té fotografii drží mezi prsty dlouhou šňůru korálů. Sedí natočená bokem, takže z těla je vidět hlavně paži, obrys pravého prsu a druhou ruku volně položenou v klíně. Ten snímek působí nečekaně moderně, žádná strojenost, těžkopádná symbolika ani literární obsah jako v případě Salome. Je to obraz, který vyjadřuje sám sebe, napůl ne-*

[82] Tamtéž, s. 93.
[83] Tamtéž, s. 341.
[84] NĚMEC, Jan. *Dějiny světla*. Brno: Host, 2013, s. 87.
[85] Tamtéž, s. 129.

proniknutelný, napůl bezedný – neproniknutelný pro ty zavřené oči modelky, bezedný pro její krásu.“[86]

Zachycení krásy fotografované modelky nebo fotografovaného modelu je pro hlavního hrdinu důležité a s nelibostí pohlíží na ty, kteří vytváří nevkusné snímky:

„*Jednoho odpoledne procházíš archiv negativů, aby sis prohlédl, co se v době tvé nepřítomnosti dělo, a s každou další plotnou se tě zmocňuje větší a větší rozčilení. Portrétní práce se během války propadla do průměru, zaskočí tě ta laciná líbivost, bezduchost a šmelinářství.*“[87]

Vypravěč kritizuje amatérský způsob zachycení portrétů, čímž se snaží dokázat protagonistovo umělecké cítění. Tato ukázka pochází z období konce první světové války, během níž hlavní hrdina není přítomen ve svém ateliéru a práci za něj odvádí inženýr Šourek. Fráňa si i během války udržuje tento kritický názor, ale vypjatá životní situace válečných let jej zároveň vede k tomu, že přemýšlí nad smyslem své umělecké práce a začíná zpochybňovat význam portrétování: „*Podobenka na věčnou památku – kulka na věčné zapomnění.*“[88] nebo: „*Doufáme ve zvěčnění a přitom jsme dávno zapomenuti.*“[89]

K Bílkově teorii bychom mohli dále dodat, že v románu nedochází pouze k portrétování hlavního hrdiny, ale setkáváme se i s portréty některých vedlejších postav, především postav ženských, a sice Erviny Kupferové, modelky Sofie nebo Elišky Jánské, jak uvidíme v následující ukázce:

„*Stojí před zrcadlem a rozčesává si dlouhé, téměř černé vlasy, které jí spadají málem až po pas. Na sobě má bílou noční košili, jejíž proud čeří dvě špičatá prsa. Před chvílí vstala, obličej má dosud trochu pomačkaný, zašklebí se na sebe v zrcadle.*“[90]

O vnější charakteristice Elišky, ale i jiných ženských postav, se dozvídáme především prostřednictvím vypravěče, tedy charakteristikou přímou. Vnitřní charakter postavy nám buď prozrazuje opět vypravěč, nebo se jej dozvídáme nepřímo pomocí dialogů té které postavy s hlavním hrdinou. Stejně jako jsme nahlíželi na hlavního hrdinu během celého románu pomocí portrétů (počínaje portrétem chlapce a konče portrétem duchovně vyspělého muže),

[86] Tamtéž, s. 231.
[87] Tamtéž, s. 287.
[88] Tamtéž, s. 237.
[89] Tamtéž, s. 361.
[90] Tamtéž, s. 208.

mohli bychom pomocí těchto portrétů měnících se v čase nahlížet i na ostatní postavy, u nichž se nemění pouze výzor, ale také hodnocení postav vypravěčem. Celkově tato metoda podporuje lineární kompozici díla, neboť se v čase mění portréty jednotlivých postav a hlavního hrdi, a to jak vnější, tak vnitřní.

3.2.2 Motta románu určující jeho rámec

Nyní se dostáváme k narušování lineární kompozice, k němuž dochází pomocí rámcové kompozice. Jako kompozici rámcovou bychom mohli označit dvě motta, která jsou uvedena před započetím děje. Díky nim dochází k překlenutí mezi kontextem a dílem.[91] Jedním z nich se odkazuje k irskému dramatikovi a prozaikovi Samuelu Beckettovi a jeho heslu „*K čertu s první osobou*“, které odkazuje ke zvolenému vypravěči. Ačkoli empirický autor posílá první osobu před započetím románu k čertu, užívá v románu vypravěče v du-formě, za kterého si lze dosadit buď vypravěče ich-formového, nebo er-formového. Čtenář se během románu setkává s dialogem mezi vypravěčem a hlavní postavou, která je neustále oslovována jako *ty* a v několika pasážích je hlavní hrdina neustále přesvědčován či uklidňován vypravěčem větou: „*Jsi tu a to jsi ty.*“, díky které si rovněž může konstruovat postavu skrývající se v dialogu za vypravěče. Na konci poslední kapitoly dochází k odhalení vypravěče, když protagonista při meditaci dosahuje ovládnutí své mysli a ptá se: „*Kdo jsi?*“[92], přičemž si odpovídá „*Já jsi, ty jsem… […] Celou dobu mě oslovuješ a zároveň se skrýváš… / Protože na tomto světě nemám žádné jiné já, než je ty.*“[93] Na základě této promluvy a téměř dočteného románu si může čtenář interpretovat, kdo se nachází v roli vypravěče, a dochází k dovysvětlení, proč se empirický autor rozhodl přenechat vyprávění románu druhé osobě. Problematika týkající se vypravěče bude rozpracována v kapitole týkající se vypravěče.

Zmiňovaným mottem se také odkazuje k protagonistově vztahu k některým blízkým lidem. Stejně jako se autor zdráhá zvolit pro vyprávění „autentického“ příběhu první osobu, čímž dochází k odcizení toho, kdo příběh vypráví, odcizuje se vypravěč od svých nejbližších, kteří jej opouští. Nedlouho předtím, než se protagonista rozhodne zasvětit zbytek svého života duchovní cestě, odchozí z ateliéru jeho kolegové Rössler a Gertruda, na což reaguje slovy: „*K čertu s náhradou. K čertu s vámi!*“[94] Propojením formální a obsahové stránky díla dochází ke zvýšené soudržnosti románu.

---

[91] HODROVÁ, Daniela. *…na okraji chaosu…* Praha: Torst, 2001, s. 278.
[92] NĚMEC, Jan. *Dějiny světla*. Brno: Host, 2013, s. 450.
[93] Tamtéž, s. 451.
[94] Tamtéž, s. 385

Druhým mottem je dvojverší německy píšícího slezského básníka, teologa a mystika Johanna Schefflera, který působil v období baroka a svá díla psal pod pseudonymem Angelus Silesius: „*Jen jedno miluji, jen v jediném mám cíl; / a že to neznám, tak jsem si to vyvolil.*“ Zvolené motto pochází z básnické sbírky *Cherubský poutník* (ve starších překladech jej nalezneme také pod názvem *Cherubínský poutník* či *Poutník cherubínský*), jež obsahuje hloubavé mystické spekulace nad podobou Boha a vírou v něj, a tedy i duchovní nazírání na Boha pomocí cherubínského spojení s ním v podobě modlitby mlčení.[95] Beckettovo heslo poukazuje především na formální stránku díla, kdežto v hesle Silesiově můžeme nalézt vodítko k interpretaci protagonistovy životní cesty, cesty osobního hledání božské podstaty. Stejně jako v jiném dvojverší píše Silesius: „*Jen jediný je Bůh a není zjevně znám; / co z něho poznat chceš, tím stát se musíš sám.*“, se i hlavní hrdina pokouší poznat boha skrze poznání sebe samého pohroužením se do vlastního nitra. *Cherubský poutník* se objevuje i ve světě románu, a sice při čtení ve Fráňově mystickém kroužku, jež pořádá každou středu ve svém pražském ateliéru. Ze sbírky hlavní hrdina vybírá dvě dvojverší: „*Hleď bystře pochopit, jak bod má v sobě kruh, / jak plod je v semeni a jak je v světě Bůh.*“[96], a také: „*Já nevím to, co jsem, já nejsem to, co vím. / Jsem cosi, cosi ne, jsem bod, jsem kruh, jsem vším.*“[97] Pomocí dialogu hlavního hrdiny a vedlejších postav dochází k polemice nad Silesiovými verši: „*Nekonečné se skrývá v nepatrném, konec je obsažen v počátku […]*“[98], přičemž jeho verše interpretuje přímo protagonista, který říká, že člověk nemusí božství hledat, neboť je v každém z nás, aniž by záleželo na tom, k jakému náboženství se člověk hlásí. Tato intertextová hesla jsou součástí románu a čtenáři je již na počátku naznačeno, že v románu bude důležité sledovat především duchovní vývoj hlavního hrdiny. Problematika konce je tedy představena již v samém začátku románu a hlavní hrdina putuje životem, aby toho – mystického poznání – dosáhl. Empirický autor tím splývá s autorem interním.

Rámcovou kompozici spatřujeme také v Augustinově předpovězení budoucnosti v prologu, která se na konci románu, v epilogu, vyplní. Jak jsme již zmiňovali v podkapitole Prvky iniciačního románu, jedná se o pasáž, v níž chce protagonista vědět, zda je již v tužce všechno, co se s ní nakreslí, na což mu Augustin odpovídá, že vidí plátna, z nichž se mu nejvíc líbí vyobrazená duha stočená do klubíčka, kterou protagonista na střeše spořilovské vily

[95] LANG, Alois. *Cherubínský poutník: výbor; Úvod do německé mystiky zvláště do Cherubínského poutníka*. Praha: Ladislav Kuncíř, 1922, s. 207.
[96] NĚMEC, Jan. *Dějiny světla*. Brno: Host, 2013, s. 447.
[97] Tamtéž, s. 448.
[98] Tamtéž, s. 447–448.

na konci románu maluje. Součástí Augustinova vidění byla rovněž Fráňova slavná svatba (toto vidění zmiňujeme již výše), k jejímuž naplnění dojde při sňatku s Ervinou, na níž mladý Fráňa reaguje slovy: „*Zrovna tohle tě vůbec nezajímá.*“[99] V tomto případě však nedochází k rámcování díla, proto motiv svatby chápeme jako kompozici typu tříště a tkáně, která se v románu hojně uplatňuje a bude vysvětlena v následující podkapitole.

3.2.3 Tříštivá kompozice narušující linearitu

Vedle kompozice lineární a kompozice rámce se v románu ve velké míře uplatňuje rovněž kompozice typu tříště a tkáně, pro kterou je typická fragmentárnost a rozbití lineárního plynutí příběhu. Příklady tohoto kompozičního typu vybíráme jen ilustrativně, neboť se v textu vyskytují neustále a vypsání všech by bylo pro tuto práci zbytečně zdlouhavé a bezúčelné. Do této podkapitoly zahrnujeme také nedourčená místa, jejichž části se vyskytují na několika místech románu a jejichž význam si musí čtenář většinou doplnit. Součástí této podkapitoly by mohly být také motivy románu, neboť se opakují na různých místech románu, budeme jim však věnovat samostatnou podkapitolu.

Roztroušení či rozložení významů v textu se nevyznačuje jen lineární dispozicí, ale řada významů jeví známky uspořádání v síti, jak je patrné z názvu, neboť zatímco tříšť představuje fragmentarizaci a koláž, za pojem tkáň si doplníme způsob spojování, slepování textu.[100] Význam jednotlivých fragmentů se tak nedozvídáme hned, ale jejich smysl je roztroušen po celém textu v různých úrovních a nečekaných souvislostech.[101] Takový typ kompozice, v níž musí čtenář postupně rozestírat síť motivů, témat, pocitů, postojů a snů, lze nalézt na mnoha místech románu a ovlivňuje jak textovou, tak žánrovou i tematickou složku. Z již zmíněných příkladů bychom mohli vzpomenout začátek románu, který není vyprávěn od narození hlavního hrdiny, nýbrž počíná dnem před důlní katastrofou, analepticky se čtenář navrací před událost, která rozvíjí zbytek prologu a ovlivňuje protagonistu i v kapitolách následujících. Během dalších kapitol románu se pomocí vložených příběhů vypravěč často analepticky vrací do období důlní katastrofy a některé motivy díla se s ní v díle provazují, vzpomenout můžeme například motiv personifikované smrti, která vystupuje v románu jako těhotná žena přicházející k důlním vstupům při vypuknutí katastrofy. Ač se v prologu její funkci čtenář nedozvídá a může se domnívat, že se jedná o ženu horníka, v pozdějších kapitolách, například při smrti protagonistova otce, je symbol této ženy dovysvětlen. Dále bychom mohli vzpomenout posta-

[99] Tamtéž, s. 34.
[100] HODROVÁ, Daniela. *…na okraji chaosu…* Praha: Torst, 2001, s. 463–6.
[101] Tamtéž.

vu Augustina Žlutického, která se v románu, ač nepřímo – pouhou vzpomínkou hlavního hrdiny –, objevuje ještě několikrát. Další příběh podléhající tříštění je příběh o Kainidě, jenž představuje emancipační vlnu konce 19. a začátku 20. století nejen postavou ženy v cyklistickém závodě, ale také postavami žen fotící akty, či příběh snu o horkovzdušném balonu, v němž se hlavní hrdina snaží pohlédnout na kůži svého balonu, neboť touží odhalit, jaký je jeho životní úděl. Tento snový příběh je dopovězen až ve chvíli, kdy svůj úděl nalézá. Roztříštění hlavních linií románu souvisí také s vloženými intertextovými úryvky, například v podobě novinových útržků, které jsou do díla vloženy, nebo výkladových částí v podobě odborně zaměřených textů a školních výkladů na mnichovské akademii. Přestože tento typ kompozice zdržuje vyprávění hlavního příběhu, dotváří tím jeho plnost a plastičnost. Čtenář je také nucen pamatovat si více příběhů najednou, které se mu v textu občasně připomínají, a nesmí se upínat pouze k lineárně plynoucímu hlavnímu příběhu.

V některých případech je děj naznačen obrazným příběhem ještě předtím, než se vůbec stane. Vzpomenout můžeme začátek epilogu, v němž protagonista, jeho přítel Hynek a Hynkův otec vytváří štufnverk modelující příbramské doly, tvarují do něj postavičky, které však nakonec spálí, neboť se jim nevydaří: „*Jsi zklamaný. Jsou popraskané, očouzené a některé mají šerednou hlavu, vypadají jako šichta po nějaké důlní katastrofě, zoufalci vytažení z hlubin.*“[102] Význam tohoto příběhu je provázán s dějem následujícího dne, když v Mariánském dole skutečně vypuká požár. To, co se následující den odehraje, je naznačeno již u Hynka doma, a dokonce jsou k tomu užity tři stejně začínající fráze, aby došlo ke zdůraznění a znásobení představy, co se následující den odehraje: „*Den předtím, než se to stane, sedíš u stolu v hornické chalupě na kraji Příbrami.*“[103]; „*Den předtím, než se to stane, přiloží Hynkův táta pár homunkulů na volná místa, bručí a něco málo ještě dotvaruje.*“[104]; „*Den předtím, než se to stane, vytahujete figurky z pece.*[105]“ Tyto části si čtenář spojuje až následně po přečtení podkapitoly, v níž k důlní katastrofě skutečně dochází.

3.2.3.1 Nedourčené příběhy románu

Výše jsme zmínili, že po stránce vertikálního členění textu, a sice členění do jednotlivých kapitol, je dílo symetrické. Tato symetričnost je nabourávána v horizontální rovině díla. Tím, že jsou čtenáři představeny jen určité úseky života charakterizované nějakou důležitou

[102] NĚMEC, Jan. *Dějiny světla*. Brno: Host, 2013, s. 17–18.
[103] Tamtéž, s. 13.
[104] Tamtéž, s. 16.
[105] Tamtéž, s. 17.

událostí nebo životní zkušeností, dochází k roztříštěnosti příběhu. Pomocí analepsí a vložených příběhů, díky nimž je například metaforicky zobrazováno protagonistovo vnitřní rozpoložení, se dotváří děj. Většina podkapitol není významově dokončena a od další podkapitoly, která se věnuje jinému příběhu, se graficky oddělují třemi tečkami, což evokuje otevřenost příběhu. Vedle dialogu či popisu jsou podkapitoly tvořeny také metaforami a přirovnáními, z nichž některé se na jiných místech románu dokončují, čímž se dotváří jejich význam pro dílo, v jiných případech jsou pouze naznačeny a nedopovězeny. Taková místa označujeme jako místa nedourčenosti a Roman Ingarden je ve svém díle *Umělecké dílo literární* dělí na dvě skupiny: jednak místa, která můžeme doplnit na základě předkládaného textu, jednak na místa, k jejichž vyplnění nám text nestačí a záleží tak pouze na čtenáři, jakým způsobem si dílo interpretuje, jak (a zda vůbec) si prováže význam daného příběhu s významem celého díla.[106] Do první skupiny bychom mohli zahrnout například protagonistův první milostný vztah, který je rozvinut v I. kapitole a končí neurčitě: „*Eva několikrát uklouzne – a pak se do tebe zavěsí […] Mlčíš jako zařezaný. Opět ti začíná být zima, rád bys už odbočil domů.*“[107] V téže kapitole se již setkáváme pouze se zmínkou o Evě, s protagonistovou představou, že by jej měla vnímat jako Ježíše Krista: „*Ale kde je violistka? Měla by plakat a lkát a hrát do zemdlení. Tak kde je?*“[108] Stejně jako se ptá vypravěč, mohl by se ptát i čtenář, neboť se postava Evy z románu vytrácí a opět se s ní setkáváme až v kapitole intermezzo, kde je zahrnuta báseň o ní a je zde dovysvětleno, proč jejich vztah nepokračoval. Pokud bychom brali v potaz faktickou stránku díla, pak bychom do druhé skupiny míst nedourčenosti mohli zařadit celkový konec románu a jeho nedotažení ke smrti hlavní postavy. Odsunutí smrti znamená, že klasický završující motiv byl nahrazen motivy jinými, méně koncovými, čímž dochází jak ke znevýznamňování smrti, tak ke znevýznamnění konce jako takového.[109] Jaroslava Janáčková v literárněvědném souboru *Román mezi modernami* shledává, že „*Faktem ukončení se dílo uzavírá ‚dovnitř‘ a otevírá se ‚ven‘. Z hlediska vnitřně textového znamená konec poslední příležitost utvrdit slohovou a žánrovou identitu díla.*“[110] Konec díla by v Dějinách světla mohl být viděn na dvou místech: v poslední podkapitole IV. kapitoly se hlavní hrdina nachází v prázdném pražském ateliéru, odkud se stěhuje, a vypravěč konstatuje „*Popsal jsi světlem mnoho fotografických desek, už není co říct, nakonec se musí mlčet.*“[111] Pokud by román na

[106] INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: ARS, 1989, s. 254–255.
[107] NĚMEC, Jan. *Dějiny světla*. Brno: Host, 2013, s. 96.
[108] Tamtéž, s. 100.
[109] HODROVÁ, Daniela. *…na okraji chaosu…* Praha. Torst, 2001, s. 329–330.
[110] JANÁČKOVÁ, Jaroslava. *Román mezi modernami*. Praha: Československý spisovatel, 1989, s. 218.
[111] NĚMEC, Jan. *Dějiny světla*. Brno: Host, 2013, s. 449.

tomto místě skončil, byl by konec tím, čím se dílo uzavírá, neboť k dalšímu popisu děje již došla slova. Tuto část lze interpretovat i tak, že už se nic nového nedozvíme, proto ji lze považovat za pomyslný konec. Podkapitola však pokračuje a mezi postavou a vypravěčem dochází k dialogu, čímž se dovysvětluje klíčová narativní složka, a sice složka vypravěče. Tento dialog pokračuje ve vile na Spořilově v následující kapitole, v epilogu, která končí negací zmiňovaného mlčení, promluvou: „*Mluvit s ptáky je – v ráji, v ráji na zemi – to nejmenší.*“[112], čímž se nakonec dobíráme ke konci otevřenému, neboť přes završení protagonistovy duchovní linie je čtenáři ponechán prostor pro intepretaci protagonistova života po dosažení nirvány.

Pokud je čtenář obeznámen s životním příběhem Františka Drtikola, dokáže si tato místo nedourčenosti vyplnit sám. Těm, kteří nemají nastudované reálie o Drtikolově životě, dává vypravěč v epilogu vodítka k zaplnění některých pozdějších protagonistových cest, ať už cest uměleckých v podobě odklonu od fotografie a příklonu k malbě, nebo cest ideových zahrnujících Fráňův příklon k marxistickému učení a jeho propojení s buddhismem či vstup do komunistické strany.

Těmito odbočkami, přerušováním a zamlouváním dochází k rozpojování děje. Aby bylo dílo kompaktní a nerozpadlo se, dochází také k jeho sjednocování a ucelování, což se v případě *Dějin světla* děje jednak pomocí třech proplétajících a vzájemně se ovlivňujících linií protagonistova života, jednak pomocí dokončení naznačených příběhů a jednak pomocí doplnění čtenářovy interpretace daného místa nedourčenosti.

3.3 Motivy románu

Další složku díla přispívající ke koherenci textu představují motivy. Výše jsme zmínili, že se chovají podobně jako roztříštěné příběhy a opakují se na více místech románu. Pokud budeme chápat motivy jako opakující se prvky, pak můžeme konstatovat, že představují jeden z principů, díky němuž je uspořádáno celé literární dílo a je budován jeho smysl.[113] Na to, jakým způsobem budují motivy románu jeho smysl, se zaměříme v této podkapitole.

Josef Hrabák dělí motivy podle formy na dvě kategorie, a sice dynamické, které přináší změnu děje, a statické nebo popisné, jež se týkají duševních stavů nebo přírody, dále na implicitní a explicitní a také na motivy hlavní a vedlejší.[114] Jak už napovídá sám název románu, leitmotivem, tedy motivem hlavním, který prostupuje celým románem, je světlo. Motiv

[112] Tamtéž, s. 461.
[113] HODROVÁ, Daniela. *…na okraji chaosu…* Praha: Torst, 2001, s. 722.
[114] HRABÁK, Josef. *Poetika*. Praha: Československý spisovatel, 1973, s. 98.

světla se v díle objevuje v různých podobách a v různých rovinách, přičemž jsou tyto podoby vzájemně proplétány, jedna splývá s druhou, nebo se naopak vydělují. Motiv světla je vyjadřován jak explicitně, tak implicitně, záleží především na tom, co se za významem světla v té které části skrývá, neboť za světlem se může ukrývat jak duchovní podstata, tedy bůh či vědomí, tak podstata materiální, a sice slunce, svíčka, a protože dochází k jejich prolínání, mohli bychom je více zobecnit, stejně jako to udělala překladatelka a slavistka Lena Dornová, která chápe motiv světla jako poznání, osvícení, světlo zaplavující temnotu či hledání světla pravdy.[115] Tato zobecnění lze využít současně na dva námi zmiňované motivy, neboť například Bůh může být chápán jako poznání, osvícení i jako světlo zaplavující temnotu, což si v následujících podkapitolách rozebereme.

K dalším, vedlejším, motivům bychom mohli zařadit motiv lásky a utrpení, osudu nebo svobody ve spojení s přírodou, jejíž popisy se v románu hojně vyskytují, výrazně zpomalují dějovou linku a mnohdy dotváří metafory k ději.

3.3.1 Slunce v zastoupení světla

Slunce se v románu objevuje jako element, bez něhož by život na Zemi nemohl vzniknout a který život na této planetě dále udržuje. Definice Slunce jsou součástí prvních dvou kapitol a symbolicky zastupují vzdělávání mladého protagonisty. Poprvé se s definicí Slunce hlavní hrdina setkává při četbě díla přírodovědce Filipa Stanislava Kodyma, který konstatuje, že: *„[…] veškerý život na planetě Zemi je tak či onak závislý na Slunci. Je to právě sluneční energie, tvrdí, co skrze různé rostlinné, živočišné a geologické procesy žene život vpřed.*“[116] Záhy po představení Kodymových myšlenek píše vypravěč: „*Srpnové slunce pálí, nebe je otevřené. A není vlastně slunce ten bůh?*“[117] Zde dochází k prolínání významů motivů, jak jsme zmínili výše, neboť motiv světla je v díle usouvztažňován jak ke slunci, tak k bohu. V této scéně však vypravěč polemizuje nad sluncem jako nad bohem, čímž dochází k vytvoření významového trojúhelníku. Protože se jedná o přemýšlení nad významem této spojitosti, které je realizováno tázací větou, což evokuje protagonistovy (zatím) nedospělé pohledy na svět, neboť se zmiňovaná scéna odehrává v kapitole věnující se mládí hlavního hrdiny, bude tento trojúhelník v dalších pasážích románu roztrhnut, neboť vzdělaný Drtikol později nebude chápat boha jako slunce. S další definicí se setkává na učení v Mnichově:

---

[115] DORN, Lena. Reflexe světla. Přeložila Tereza Semotamová. *JÁDU* [online]. Praha: Goethe-Institut, 2014. Dostupné z: https://www.goethe.de/ins/cz/prj/jug/kul/cs13321943.htm [cit. 27. 6. 2022]
[116] NĚMEC, Jan. *Dějiny světla*. Brno: Host, 2013, s. 85.
[117] Tamtéž.

„Před sta miliony let umožnily chemické vlastnosti světla vznik života na této planetě. […] Živé organismy se naučily zpracovávat světlo rozličnými způsoby, ale jeden z nich vyniká: fotosyntéza. […] jsme všichni fatálně závislí na světle. Všichni jsme potomci pravěkého slunce a všichni právě teď dýcháme světlo.“[118]

Tyto definice jsou do románu vybírány s ohledem na časovou linii románu a jsou pouze takové, které mohl Drtikol opravdu znát. Jejich funkcí v románu je navodit důležitost motivu světla ve vztahu k dalším symbolům světla, například světla jako pomocníka umění či světla jako boha, se kterými se setkáváme v dalších kapitolách románu.

Se sluncem je svázána také orientace v čase. Vypravěč nás pomocí popisu polohy slunce neustále upomíná, v jaké části dne se dění jednotlivých událostí odehrává. Nejčastěji se setkáváme s popisem slunce skrze rozednívání, tedy začátek dne, v menší míře, avšak pořád podstatně často, jsou události popisovány při západu slunce. Mohli bychom tak konstatovat, že nejdůležitější věci, které se v ději odehrávají, probíhají buď ráno, nebo večer. Jen v omezené míře je čtenář explicitně upozorněn na jinou denní dobu, než je začátek či konec dne, pokud se odehrává nějaká významná událost. Příkladů k tomuto bychom našli v románu hodně, jeden z nich lze demonstrovat při změně století a přechodu do století dvacátého:

„Na východě svítá, rozpité slunce tiše stoupá nafialovělou šedí mraků, protrhaných právě jen tam v dáli. Slunce osvětluje špinavá břicha mračen, zatímco na pláni, kde stojíš, dosud všechno šedobíle splývá, pohrouženo do sebe. […] z východu na západ, ze západu na východ, jsi tu a to jsi ty.“[119]

Stejně, jako je příroda pohroužena sama do sebe, si i hlavní hrdina začíná v tuto chvíli uvědomovat svoje vlastní bytí, svou vlastní existenci. Zmínili jsme, že při svítání (nebo soumraku) se dějí důležité momenty románu, mezi které patří právě uvědomování si vlastního bytí. Toto postupné uvědomování vede k protagonistově schopnosti soustředit se na vlastní vědomí, které se následně překlene v meditaci. Protagonistovy meditace se rovněž udávají většinou při soumraku: *„[…] skutečná oslava tě čeká až večer o samotě.*“[120], neboť je provozuje při zapálené svíčce, která se stává prostředkem k navození meditačního stavu.

[118] Tamtéž, s. 112.
[119] Tamtéž, s. 90.
[120] Tamtéž, s. 435.

3.3.2 Svíčka jako prostředek (nejen) duchovního světla

Jedna z důležitých částí románů pro formování protagonistovy osobnosti je důlní katastrofa v příbramských dolech způsobená ohněm, přičemž atmosféru ve městě přirovnává ke svíčce: „*Několik dní bylo město cítit jako sfouknutá svíčka.*“[121] Motiv ohně nás bude zajímat především ve formě svíčky, jež se rozprostírá celým románem. Na zádušní mši se dočteme, že při návštěvách kostela se hlavnímu hrdinovi „*líbí hlavně vůně kadidla a zapálené svíce, jejich odlesky se chytají zlatých rámů. Tenhle šerosvitný svět rozněcuje tvou představivost, mysl se ti podobně jako před usnutím toulá na dlouhém provázku a zalétá až k chrámové klenbě.*“[122] Již v mládí má protagonista tendenci být při duchovních obřadech duchem nepřítomný a hloubat sám v sobě, což se postupem poslední třetiny románu bude znásobovat a formovat, až dojde k samotné meditaci. Jako prostředek ke zklidnění a harmonizaci bude vedle sledování dechu užívat právě svíčku (jak zmiňujeme výše):

„*Tak, a teď jsou všichni pryč, jen ta svíce hoří rovným plamenem. […] Taková svíce, napadne tě teď, proměňuje své tělo přímo ve světlo. […] Díváš se na ten rovný plamen, který neúnavně míří vzhůru. Pokud ho průvan vychýlí, hned se zas pružně narovná. Po chvíli se pokusíš koncentrovat […] Ale myšlenky se ti rozutíkají, myslíš hned na to, hned na ono.*“[123]

Při pohledu na hořící svíčku se pokouší zklidnit svou mysl, aby se mohl soustředit na pohroužení do sebe samého, což se mu daří až po častém opakování této praxe na konci románu, neboť mu k dosažení brání mentální překážky, například výčitky svědomí. I poté je tato zkušenost opsána skrze světlo svíčky: „*Máš v těle svíci, roste ti z pánve jako útlý strom. Když ji průzračným plamenem vědomí zažehneš, neuhořívá, ale dere se vzhůru, pne se popínavě výš a výš.*“[124] Po dosažení osvícení a vytouženého stavu vědomí pochopí, že: „*[…] světlo je vědomí a vědomí je světlo.*“[125], a následně dosahuje *kanoucího vědomí*, což mu umožňuje intuitivní vhled do pravé podoby skutečnosti i svého života.

S náznakem stavů uvolnění vědomí se setkáváme již v mládí protagonisty, v té době však ještě netuší, že s ním může přímo pracovat: „*Taková úleva, močit uprostřed návrší a shlížet na krajinu pod sebou, která pozvolna přichází o vědomí. A v tu chvíli dokonalého uvolnění s úžasem pocítíš, jak přímo před tvýma očima neviditelná ruka obrací svět z rubu na*

[121] Tamtéž, s. 36.
[122] Tamtéž, s. 47.
[123] Tamtéž, s. 387–389.
[124] Tamtéž, s. 435.
[125] Tamtéž, s. 443.

líc.“[126] Jedná se spíše o jakési záblesky, kterým Fráňa v mladém období nevěnuje tolik pozornost, ani nemůže, neboť mu k pochopení chybí dostatečné informace. Již v mládí se setkáváme s duchovními myšlenkami a neustálou přítomností boha.

3.3.3 Bůh je světlo

Myšlenka Prvního listu Janova, že *Bůh je světlo a není v něm žádná tma*, se v románu objevuje často, ale ne vždy je bohem míněn Bůh křesťanský, neboť se protagonista v poslední části knihy přiklání k východním náboženstvím, především k buddhismu. V závěru knihy však nalezneme myšlenku, že východní a západní cesty se na konci ničím neliší. Se spojením světla a boha se setkáváme již v počátku románu, v epilogu, když protagonista v hornické chalupě tvaruje hliněné postavičky: „*Hlína se pod rukama vláčně roztahuje, její vlhkost občas přivábí odlesk plamene, snažíš se ho rychle vemnout dovnitř.*“[127] Světlo planoucí ze zažehnuté petrolejky a představující život se snaží protagonista vtisknout do figurky, stejně jako to učinil Bůh při stvoření Adama. Zanedlouho fotografuje svou první lásku Evu, jejíž fotografii si uschová v krabici vedle Adama, čímž uskutečňuje vlastní zázrak stvoření. Tehdy v hornické chalupě svého Adama tvořil pod vlivem křesťanství, na konci románu, kdy je ovlivněn buddhistickými myšlenkami, vytváří opět svého Adama: „*Obrátit fotografii do nitra, kdo to kdy udělal? […] Jedna z nich je tvůj druhý Adam, Adam Kadmon, homo philosophicus, jak ho nazývá tradice. Neskládá se už z pomíjivých elementů jako ten Adam z pece Hynkova táty, ale je uhněten z čiré podstaty.*“[128] Další pasáží, v níž se motiv světla jako boha vyskytuje, je třídou přeříkávané Janovo evangelium, během něhož je Fráňa dvakrát napomenut, aby pasáže neopakoval, ani nepřekládal, potřetí je nucen jít na hanbu, neboť jej umí jen po *světlo v tmách*, na což reaguje velmi pozitivně:

„*Na hanbě býváš často a rád. […] Zde nemusíš nic počítat, zapisovat si, nikdo tě nevyvolá. Můžeš být beztrestně duchem nepřítomný a sledovat, jak se světlo neznatelně posouvá po stěně. […] Promítáš si tam své fantazie a nápady, taková krásná hanba, být chvíli ponechán jen sám sobě.*“[129]

Křesťanská věrouka chápe stav při modlitbě jako stav podobný meditaci, tedy jako uvolnění mysli, bdělost a otevřenost vnitřního zraku i bytí v přítomnosti. S tímto způsobem modlitby však zastaralé metody výuky náboženství konce 19. století nesouzní, jak je naznače-

[126] Tamtéž, s. 159.
[127] Tamtéž, s. 15.
[128] Tamtéž, s. 443
[129] Tamtéž, s. 61.

no v ukázce, a uchylují se spíše k naučenému „papouškování“ biblických textů. Proto se protagonista uchyluje do svého vnitřního světa, světa ticha a své vlastní mysli. Potřeba prožívat spiritualitu skrze svého ducha se znásobuje poté, kdy se protagonista duchovně vzdělává skrze texty mystiků a začíná se poddávat duchovním praktikám, například ke zmíněné meditaci.

3.3.4 Různé podoby kontrastu světla a tmy

Stejně jako potřebuje fotograf světlo, potřebuje také stíny a tmu, a aby byl schopen uchopit světlo a pracovat s ním, musí se umět vypořádat i se stínem. Poslední využití světla v románu je při práci s fotoaparátem. Nedílnou součástí každé pasáže popisující fotografie nebo jejich tvorbu je vyobrazení světla protkané s popisy tmavých částí. Vzpomenout lze například fotografie z asanace Prahy, v nichž si protagonista vedle domů všímá především přírody a její spojení s městem: „*Na nesčetných dvorech pokuřuješ viržinko, které chutná vždy stejně, a čekáš na světlo, anebo naopak až se stín stromu posune tak, aby listoví pokropilo oprýskanou stěnu.*“[130] Při fotografování asanace je odkázán na přirozené světlo, proto je nutné vyčkat na vhodnou pozici objektu. Podobné zpomalení dějové linky nalézáme často i při fotografování přírody, což přináší protagonistovi zklidnění mysli od rychlého městského života. Další demonstraci kontrastů při práci s fotografií bychom nalezli při tvorbě aktů:

„*Znovu posunuješ světly a ladíš stíny. V jednu chvíli se přerostlý stín kříže zlomí mezi stěnou a stropem a Sofie se tam ocitne jako nějaký ohromný pták s roztaženými křídly, který se chystá přistát na podlaze. To však není tvůj záměr, rychle zas reflektor otočíš do původní polohy a poté přejdeš ke kameře, přetáhneš si přes hlavu černé sukno a ustavuje obraz na mléčné matnici.*“[131]

Podobné ukázky bychom našli ve všech pasážích, v nichž hlavní hrdina věnuje své profesi, až se své práce nakonec rozhodne vzdát: „*Popsal jsi světlem mnoho fotografických desek, už není co říct, nakonec se musí mlčet.*“[132]

Jak jsme již zmínili výše, světlo se v kontrastu objevuje také ve spojitosti s denní dobou, neboť u svítání a stmívání dochází ke střídání světla a tmy a je tak důležitých atmosférickým prvkem. S tím souvisí kontrast mezi sluncem a měsícem, ale také mezi východem a západem a jejich náboženstvími, jejichž prostřednictvím se snaží hlavní hrdina nalézt pravdu,

[130] Tamtéž, s. 202.
[131] Tamtéž, s. 234.
[132] Tamtéž, s. 449.

až nakonec dochází k přesvědčení, že nezáleží, kterou z cest se člověk vydá, důležité je, že svou cestu uskuteční a dojde naplnění.

3.3.5 Láska mísící se s utrpením

V milostné linii umělcova života, která je rozebrána v podkapitole věnující se prvkům vývojového románu, funguje motiv, který jsme zatím nezmiňovali, a sice motiv utrpení. Protagonista se zamilovává do dívek, které jeho lásku ne vždy zcela neopětují, přesto si nejvíce ze všeho přeje být milován. Často se tak stylizuje do role trpícího mučedníka a přirovnává se k biblickým postavám, čímž dochází k prolínání duchovních a milostných motivů:

„*Propadneš dveřmi do baziliky a zhroutíš se před jakýsi obraz. Kristus na něm klopýtá pod křížem. Ale to ty jsi na pokraji sil a nemůžeš popadnout dech. Hráz se proboří pod přívalem krve, na chvíli tam jsi místo něj. Ale kde je violistka? Měla by plakat a lkát a hrát do zemdlení. Tak kde je?*“[133]

Poprvé se protagonista stylizuje do role Krista při sokolském běhu Svatohorskými schody, neboť se domnívá, že má na sobě tíhu celého světa. V té době prožívá svůj první románek s dívkou Evou. Fráňovi nejprve tolik nezáleží na fyzickém kontaktu, chce být spíše bezmezně milován, což se postupně mění díky vyspívání i setkání s Eleonorou a následně s Eliškou. Po Eliščině opakovaném odmítání na sebe rovněž pohlíží jako na mučedníka, neboť je přesvědčen, že to si „*romantická láska žádá.*“[134] V té době inscenuje snímky ženského ukřižování, které chápe jako oživování Kristovy oběti a domnívá se, že žena na kříži daleko lépe než muž symbolizuje sebeobětování a zmrtvýchvstání, neboť dokáže dát nový život, ostatně symbol personifikované smrti jako těhotné ženy, která pod srdcem nosí život člověka, jemuž život právě bere, nalezneme v románu několikrát. Tak, jako fotografuje ženy na kříži, touží „*zobrazit sám sebe jako ukřižovaného*“[135], tentokrát však ne proto, aby pomocí snímků oživoval Kristovu oběť, ale kvůli Elišce: „*Vykřikoval jsi do světa vlastní utrpení, opravdu jsi plakal, ovšem nikoli pro Krista, ale nad sebou, že nejsi milován jako on.*“[136] Zobrazení samého sebe jako ukřižovaného si v té době nevybírá náhodou, ale kvůli překročení třicátých narozenin. Protagonistu totiž fascinuje příběh svaté Luitgardy, který je vyobrazen na Braunově barokním sousoší na Karlově mostě, v němž vidí ideu bezmezné lásky. Inspirace jejím příběh

[133] Tamtéž, s. 100.
[134] Tamtéž, s. 218.
[135] Tamtéž, s. 232.
[136] Tamtéž.

je pro něj tak silná, že se snaží najít podobný typ dívky a také podobný typ lásky, jaký chovala Luitgarda k Ježíši. Své ženy následně rozděluje na dva typy:

„*Jedna dvojice étericky čistá, violistka Eva a princezna Eliška, takové ženy jsi dokázal milovat z celého srdce, ale nedokázal ses jich dotknout. A druhá dvojice nebezpečná a neovladatelná, kněžky fyzické lásky, které usilují o hlavu zasvěcence.*“[137]

Zatímco ve vztahu k Evě a Elišce se hlavní hrdina stylizuje do role Ježíše Krista, v mnichovském prostředí na sebe při kontaktu s dívkou Eleonorou, do níž je hluboce zamilován, nahlíží jako na Jana Křtitele:

„*Tančí kolem tebe a stříhá tě tak zkušeně a jistě, jak zkušeně a jistě by se s tebou milovala. Jako by ti teď vracela to fotografování, zmocňuje se zase ona tebe svým vlastním způsobem. Představuješ si, že je jako Salome, která ti nakonec ustřihne hlavu […]*“[138]

Fráňa si je vědom své nadřazené role při fotografování aktů dívek nejen proto, že jsou nahé, ale také proto, že dělají přesně to, co po nich chce, což se mu mimo fotografování příliš nedaří. Motiv nadřazenosti se v období prožitém v Praze dále stupňuje, když ochotně opouští roli fotografa a vstupuje do role milence. Stejně tak se v prostředí pražského ateliéru znovu setkáváme se symbolem Jana Křtitele, jehož příběh s hasmoneovskou princeznou inscenuje do fotografií s nahými ženami v rolích Salome. Stejně jako na Eleonoře a na Ervíně jej přitahuje jejich divokost a vášnivost. Ervu přímo jako Salome neoznačuje, avšak užívá opisných vyjádření a metafor, v nichž lze toto přirovnání vidět. Když se vrátíme do podkapitoly, v níž jsme analyzovali prvky vývojového románu, zmiňovali jsme již scénu, v níž Fráňa zjišťuje, že jej Erva podvádí. Tato scéna probíhá na jevišti, kde Erva tančí „*jako by proměňovala prostor, otáčí se, jako by ho na sebe navíjela […]*“[139], a při níž vypravěč cituje Oscara Wilda a jeho citát následně komentuje: „*že osudem člověka je jeho charakter a osudem manželství tedy nemůže být nic jiného než charakter obou manželů, to je celá tragédie.*“[140] Tragédie se v podobě manželské hádky následně rozvíjí na jevišti a Erva nejenže připomíná Salome svým tancem, ale protagonistu následně drží za vlasy, přičemž mu naklání hlavu a obnažuje krk. Wildův citát zde rovněž není náhodný, neboť příběh Jana Křtitele zpracoval v dramatu *Salome*. Novozákonní příběh Salome díky velmi volnému dramatické adaptaci Oscara Wilda a následnému opernímu zpracování Richarda Strausse v období secese opět ožívá a motivace

[137] Tamtéž, s. 388.
[138] Tamtéž, s. 155.
[139] Tamtéž, s. 370.
[140] Tamtéž, s. 371.

jeho užití protagonistou tedy není náhodná. V období mnichovského učení jej používá poprvé jako představu, která jej vzrušuje. Tímto navracejícím se „fenoménem“ odkazuje na čas románu, který je totožný s časem reálným. Oživený příběh o zavraždění Jana Křtitele, v němž se vypravěč zaměřuje především na vraha, tedy na Salome, a z fotografovaných žen dělá sexuálního démona zabíjejícího muže, můžeme chápat jako navracení se k secesi a symbolismu, jež protagonista tolik vyzdvihoval nad modernu.

Fráňa přesto nakonec zjišťuje, že mu nevyhovuje ani jeden typ lásky, naopak jsou pro něj oba stínem pravé lásky. Stejně jako ve Wildově dramatu označuje Jan Křtitel neboli Jochanaan Salome několikrát *dcerou babylonskou*[141], touží i hlavní hrdina po děvce babylonské, která by se svou vášní podobala Ervě, je však nutné, aby v sobě měla i Pannu Sofii, tedy čistotu a cudnost Elišky a oddanost Luitgardy. Na konci románu se hlavní hrdina přestává soustředit na své milostné vztahy a svou lásku věnuje pouze bohu.

3.4 Shrnutí

V této kapitole jsme dokázali, že lineární kompozice je podporována výše zmiňovanými třemi liniemi vývoje protagonistova života a také vnější kompozicí románu, v rámci níž jsou téměř u všech kapitol časové odkazy. Lineární kompozici podporuje rovněž Bílkem navržená metoda portrétování, která je založená na vnějších a vnitřních portrétech hlavního hrdiny, které se postupem času románu mění. Zjistili jsme také, že lineární kompozici drobně narušuje kompozice rámce. Tu představují dvě motta která uvozují román a uplatňují se v syžetovém a tematickém uspořádání románu. K většímu narušování lineární kompozice dochází v případě kompozice typu tříště a tkáně, v níž musíme během celého díla sbírat fragmenty rozbitých příběhů, které jsou ne vždy zcela dokončeny. K tomuto typu tříště dochází také na úrovni motivické složky románu. Jednotlivé motivy se v románu často opakují a podporují tak jednotlivé linie románu, v případě Dějin světla především linii duchovní, čímž dochází ke koherenci románu.

[141] WILDE, Oscar. *Salome*. Praha: Zátiší, 1922, s. 9.

4 Varianty vypravěče

V kapitole Hledání žánrového typu jsme vysvětlili, proč se přikláníme k tomu, aby byl román *Dějiny světla* označován jako román vývojový s iniciačními prvky. Uvedli jsme pohled Heleny Kupcové, která protagonistu vývojového románu chápe jako vývojovou postavu s bohatým vnitřním životem. Právě vnitřní svět, jak jsme uváděli i v kapitole Kompoziční výstavba románu, je pro intepretaci vypravěče klíčový. Opomenout nesmíme ani názor Jiřiny Táborské na vývojový román. Táborská se ve své definici vývojového románu dále vyjadřuje, že: „*V sociálním a kulturním kontextu zobrazovaného okolního světa dozrává postupně hrdinova osobnost, a to jak svým úsilím, tak svými omyly, přičemž zpravidla ztělesňuje do jisté míry ideál doby a autora; v tom se vývojový román blíží až k autobiografickému románu, což často zdůrazňuje i užíváním tzv. ich-formy vyprávění.*“[142] V této kapitole rozebereme funkci vypravěče v románu. Nejprve shrneme, jak na vypravěče nahlíží literární kritika, a následně se na základě literární teorie pokusíme o vlastní analýzu vypravěče.

Krátce se vraťme k Beckettově heslu „*K čertu s první osobou.*“, jež si autor vybírá jako motto svého románu a které podle nás představuje klíč k interpretaci vypravěče. Vývoj vypravěče v Beckettově díle je pozoruhodný, neboť v jeho starších dílech nalezneme především vypravěče vševědoucího, například v dílech *Murphy* (1938) nebo *Watt* (1953), ačkoli i u nich lze pozorovat proměnu vševědoucího vypravěče, především co se týká jeho spolehlivosti.[143] Od vševědoucího vypravěče Beckett vzápětí opouští, více se přiklání k užívání monologů a v jeho následujících dílech (například v trilogii *Molloy*, *Malone umírá* nebo *Nepojmenovaný*) dominuje ich-formový vypravěč.[144] Beckettovi však nevyhovuje ani takový typ vypravěče a již v této trilogii dochází k tendenci odtrhnout hlas vypravěče od samotné postavy, přestože neustále promlouvá skrze první osobu.[145] Nebojí se však zajít ještě dál, nakonec se odhodlává úplně se zbavit složek díla jako je prostředí nebo čas, a dokonce zabíjí i samotného vypravěče, z něhož zůstává pouze podvědomí, tedy vnitřní hlas vypravěče.[146] Právě možnou hrou s vědomím hlavního hrdiny v románu *Dějinách světla* se budeme v této kapitole zabývat. Pokusíme se zjistit, kdo se skrývá na druhé straně dialogu. Budeme se tak ptát, kdo je

[142] TÁBORSKÁ, Jiřina. Vývojový román. In: VLAŠÍN, Štěpán a kol: *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 407.
[143] WICKER, Brian. Samuel Beckett and the Death of God-Narrator. *The Journal of Narravite Technique*, 4, 1974, č. 1, s. 62–63. Dostupné z: https://www.jstor.org/stable/30225983 [cit. 29. 6. 2022]
[144] Tamtéž, s. 65.
[145] Tamtéž.
[146] Tamtéž, s. 69.

v románu oslovován a také kým je daná osoba oslovována, pomocí čehož se pokusíme o interpretaci vypravěče.

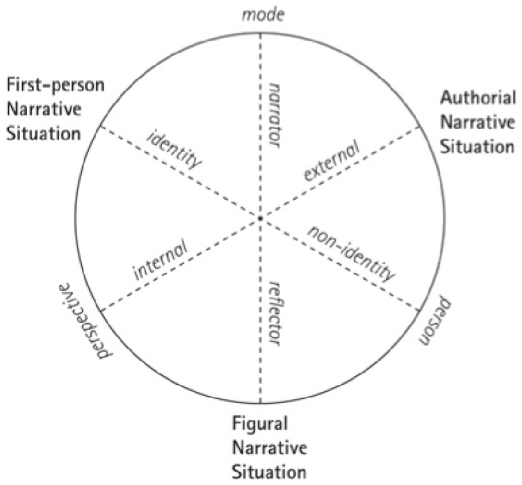
Literární teoretici kategorizují vypravěče různě, vždy podle toho, která složka zkoumání je pro ně zásadní, avšak většina z nich přijímá (a rozpracovává) dvě klasické formy vypravěče, a sice ich-formového a er-formového vypravěče, které se mohou dále dělit, specifikovat, různit či prolínat. V *Dějinách světla* se však setkáváme s vypravěčem v du-formě a literární kritici na něj, jak už bylo řečeno, pohlíží různě: mnozí z nich se domnívají, že *zdůraznění dialogičnosti není přesvědčivé*[147], funguje *pouze jako formální trik*[148] či *manýra*[149], jiným se však zdá být *produktivním postupem, který organicky zapadá do románového celku*[150]. Většina literárních kritiků včetně Pavla Janouška, Kryštofa Špidly nebo Petra A. Bílka pohlíží ve svých kritikách na vypravěče jako na autorského. Pouze Marek Vajchr vnímá pozici vypravěče jako neustálý monolog hlavního hrdiny. S těmito dvěma autorskými situacemi budeme dále pracovat. Předtím, než tak učiníme, si vysvětlíme Stanzelovu teorii vyprávěcích situací, pomocí níž učiníme následnou analýzu vypravěče.

Franz Stanzel, který ve svém díle *Teorie vyprávění* rozpracovává vyprávěcí situace, představující hrubý náčrt tří zásadních možností, jak lze zobrazit zprostředkovanost vyprávění[151], chápe typické vyprávěcí situace jako ideální případy a tvrdí, že: „*když ‚selže‘ ztvárnění ideálního typu VS ve vyprávění, může to znamenat spíše vyšší ‚potenciální kvalitu‘ nebo ‚literárnost‘ než v případě maximálního přiblížení k ideálnímu typu.*“[152] Podobně jako považujeme podání událostí z pohledu koně v Tolstého povídce *Cholstoměr* za ozvláštnění, mohli bychom i du-formu *Dějin světla* chápan jako ozvláštňující prvek, neboť záleží na čtenáři, jakou interpretaci této formy si zvolí. Protože jsme již v předchozí kapitole prokázali, že *Dějiny světla* obsahují také určité prvky biografického románu, je důležité zmínit, že Dorrit Cohnová považuje ve svém díle *Co dělá fikci fikcí* za nosné, aby bylo o životě vyprávěno: sebou samým nebo někým jiným, čímž vyhrazuje dvě narativní formy, a sice formu první osoby, do níž zahrnuje především autobiografie, a formu třetí osoby, kam patří podle Cohnové biogra-

---

[147] KIRKOSOVÁ, Kateřina: Černobílý svět. *Host*, 30, 2014, č. 3, s. 77.
[148] JANOUŠEK, Pavel: Klidný mladý muž „František Drtikol“. *Host*, 30, 2014, č. 3, s. 79.
[149] VAJCHR, Marek. Nechtěný paradox tvorby. *Bubínek Revolveru* [online] 2014. Dostupné z: https://www.bubinekrevolveru.cz/nechteny-paradox-tvorby [cit. 27. 6. 2022]
[150] BÍLEK, Petr A. Dějiny světla román o fotografovi Františku Drtikolovi. *Respekt*, 25, 2014, č. 4. Dostupné z: https://www.respekt.cz/tydenik/2014/4 [cit. 27. 6. 2022]
[151] STANZEL, Franz K. *Teorie vyprávění*. Praha: Odeon, 1988, s. 12.
[152] Tamtéž, s. 16–17.

fie.[153] Tradiční kategorizace formy vypravěče je neustále živá a v naší práci s ní budeme rovněž pracovat. Jak jsme již zmínili výše, začneme tím, že si rozvrhneme vypravěče do podkapitol podle Stanzelovy teorie, který konstitutivní složky vyprávění dělí důsledněji než Dorrit Cohnová, a to podle modu, osoby a perspektivy (právě tuto složku chápe Cohnová jako shodnou se složkou modu), přičemž každá konstitutivní složka obsahuje binární opozici.[154] Odlišuje tak tři vyprávěcí situace, které rozvrhuje do tzv. *typologického kruhu*:



Abychom se přiblížili vypravěči *Dějin světla*, budeme v podkapitolách pracovat jednak s autorskou vyprávěcí situací, jednak s mísením personální vyprávěcí situace a vyprávěcí situace první osoby. Petr A. Bílek se ve své kritice totiž ptá, zda výsledný snímek díky osvětlení druhé osoby ve finále knihy vyjadřuje *„spíše toho, kdo je fotografován, anebo toho, kdo fotografoval?“*[155] Pokud bychom jako odpověď zvolili možnost první, a sice že román vyjadřuje toho, kdo je fotografován, čímž se tato postava dostává do popředí románu, vyšla by nám v případě obou možných vyprávěcích situací (dosazené ich-formy i er-formy) postava hlavního hrdiny. V následujících podkapitolách se pokusíme nastínit, kdo by vystoupil do popředí, kdybychom si na Bílkovu otázku odpověděli možností druhou.

[153] COHNOVÁ, Dorrit. *Co dělá fikci fikcí*. Praha: Academia, 2009, s. 33.
[154] STANZEL, Franz K. *Teorie vyprávění*. Praha: Odeon, 1988, s. 70.
[155] BÍLEK, Petr A. Dějiny světla román o fotografovi Františku Drtikolovi. *Respekt*, 25, 2014, č. 4. Dostupné z: https://www.respekt.cz/tydenik/2014/4 [cit. 30. 6. 2022]

4.1 Dialog autorského vypravěče s hlavní postavou

Pokud budeme chápat toho, kdo s protagonistou během románu promlouvá, jako autorského vypravěče, musíme si při aplikaci Stanzelovy teorie nahradit vyprávěcí situaci v duformě třetí osobou, což si na základě některých myšlenek díla můžeme dovolit. Ty se však ke čtenáři dostávají až na samém konci románu. Při jedné z posledních meditací přesvědčuje hlavní hrdina čtenáře: „*Že člověk je jen postava v knize světa, uvázaná na řinčivém řetězu řádků. Že žije ve vazbě, přidušen mnohými stranami svého života.*“[156] A následně se dozvídáme: „*Vždyť autor se života svých postav účastní jako jejich vnitřní já.* Také *on je hloubkou jejich hlubiny a srdcem jejich srdce.*“[157] Tyto myšlenky jsou do díla záměrně vloženy empirickým autorem, který se snaží čtenáře přesvědčit o fiktivní povaze románu, neboť „*kdosi uprostřed románu mluví ke komusi mimo román*“[158], čímž nám autor dává najevo, že jeho autorský vypravěč, dokonce bychom si mohli dovolit říct autor sám, je tím, kdo vede dialog s protagonistou. Pokud bychom jako zprostředkovatele fikčního světa chápali vypravěče autorského, kterého bychom mohli podle Lubbockova narativního prvku *point of view* označit pojmem Kristin Morrisonové *speaker of the narrative words*[159], museli bychom při vnímání vyprávěcí situace, klonící se ke třetí osobě, konstatovat, že perspektiva, kterou se na děj díváme, je vnější a vypravěč není přítomen ve fikčním světě.

Pokud bychom si na otázku Petra A. Bílka odpověděli, že se jedná o autorského vypravěče, potažmo autora, který vystupuje na konci románu do popředí, museli bychom konstatovat, že se kniha po dočtení tedy tolik netýkala Drtikola, což by nás mohlo zavézt ke stejnému přemýšlení nad dílem jako kritika Pavla Janouška, který v diskuzní kritice v literárním časopisu *Host* tvrdí: „*Od lidí, kteří autora znají, jsem slyšel, že vlastně píše o sobě […]*“[160]. Tato myšlenka je ovšem poněkud zavádějící, neboť jeden z významů spjatý s pojmem autor, jak jej chápou strukturalisté, je konstrukt osobnosti, která do díla zahrnuje určitá intelektuální a kreativní stanoviska, životní zkušenosti atd., ať už je to jeho intencí či není.[161] Jak už bylo několikrát řečeno, autor se striktně drží reálií Drtikolova života, tudíž bychom přímý vliv autora v textu mohli hledat pouze na úrovni vyzdvihování témat, neboť zaměření na duchovní a

---

[156] NĚMEC, Jan. *Dějiny světla*. Brno: Host, 2013, s. 452.
[157] Tamtéž.
[158] GOLDKNOPF, David. *The Life of the Novel*. Chicago, 1972, s. 33. Citováno z: STANZEL, Franz K. *Teorie vyprávění*. Praha: Odeon, 1988, s. 76.
[159] MORRISON, Sister Kristin: James's and Lubbock's Differing Points of View. *Nineteenth-Century Fiction*, 16, 1961, č. 3, s. 246. Dostupné i online z: https://www.jstor.org/stable/2932642 [cit. 30. 6. 2022]
[160] JANOUŠEK, Pavel. Klidný mladý muž „František Drtikol“. *Host*, 30, 2014, č. 3, s. 81.
[161] MÜLLER, Richard. Autor. In: SLÁDEK, Ondřej a kol. *Slovník literárněvědného strukturalismu A-Ž*. Praha: Host, 2018, s. 74–80.

milostnou tematiku nalezneme i v dalších Němcových dílech, nebo vyzdvihování myšlenek, koneckonců je to jeho dílo, skrze které se snaží vyjadřovat. Jednou z takových myšlenek objevujících se i v předchozím díle autora, v básnické sbírce *První život*, je Kristovo zmrtvýchvstání, s nímž si autor jazykově i myšlenkově pohrává a vytváří k němu antonymum „doživýchuléhání“, díky němuž je dle Němce zmrtvýchvstání realizováno. Tuto myšlenku nalezneme v básni s názvem CREDO: „*není zmrtvýchvstání / než doživýchuléháním / a tedy jen mudrc / prostobásník / či milenec*“[162]. Název básně odkazuje k části mše svaté, při nímž se modlí Nicejsko-konstantinopolské vyznání víry, na kterou autor reaguje a akt zmrtvýchvstání vysvětluje vlastním způsobem, a sice že může proběhnout pouze tehdy, zakoření-li se víra ve zmrtvýchvstalého Krista v lidech. Podobně této myšlenky užívá i v *Dějinách světla*. Poté, co fotografuje „ukřižovanou“ Sofii, dochází k milostné scéně. Téměř v závěru románu jej Sofie opět vyhledá a chce podobnou zkušenost zažít ještě jednou:

„*Co byste chtěla zažít ještě jednou? Ukřižování?*
Ne, to potom.
Zmrtvýchvstání? pokusíš se o vtip.
Pokud tomu říkáte takhle…
Přesněji by se to dalo nazvat opačně…
Uléhání do živých? Tak jste to totiž nazval už tehdy…“[163]

Ve scéně po Sofiině ukřižování, kdy k tomuto milostnému aktu došlo poprvé, se o názvu jejich sexuálního zážitku čtenář nedozvídá a je mu dořečen až v této promluvě. Tuto pasáž lze tedy interpretovat buď jako odkaz k Němcově básnické sbírce, přičemž bychom museli konstatovat, že v této, ač neznačené, přímé řeči nepromlouvá Drtikol, ale autor, nebo jako dořečené místo předchozí nedořečené/nedokončené scény. Janoušek své tvrzení ničím z románu nepodkládá a my kromě těchto pár zmiňovaných úseků, z nichž některá mohou být interpretována jinak, jak budeme uvádět níže, nevnímáme, že by autor ke čtenáři z díla vystupoval a mělo by se tudíž v románu jednat o něho. Ostatně k této myšlence se kloní i Kryštof Špidla ve stejné kritice v diskuzi jako Janoušek a tvrdí, že pro něj nehraje podstatnou roli, zda autor čerpá inspiraci ve svém vlastním nitru nebo v osudech Františka Drtikola, a dokonce to ani nelze prokazatelně vystopovat.[164] S tímto tvrzením souhlasíme, neboť román nenese žádné prvky autobiografie a myšlenka Pavla Janouška je tak těžko dokazatelná. Navíc kromě těchto

[162] NĚMEC, Jan. *První život*. Brno: Větrné mlýny, 2007, s. 91.
[163] NĚMEC, Jan. *Dějiny světla*. Brno: Host, 2013, s. 418.
[164] ŠPIDLA, Kryštof. Klidný mladý muž „František Drtikol“. *Host*, 30, 2014, č. 3, s. 81.

pár zmiňovaných úseků autor ke čtenáři nijak přímo nevystupuje, proto Janouškovo hodnocení, že Němec píše sám o sobě, nevnímáme pro analýzu románu jako nosnou.

Nechceme zatracovat interpretaci vypravěče jako autorského, nepřijde nám však vzhledem ke splynutí vypravěče a hlavního hrdiny na konci románu jako dostatečně vysvětlitelná a podložená pro tento typ vypravěče.

4.2 Mísení reflektora s první osobou

Zkusme se na vypravěče podívat z jiného, z hlediska Stanzelova typologického kruhu opačného pohledu. Vypravěče bychom mohli chápat jako autorovu intenci skloubit tematickou a formální složku díla. Ještě předtím, než dojde čtenář k pasáži, v níž se dozvídá o protagonistově příklonu k východním náboženstvím, setkává se s promluvami, které příklon k víře v předem daný osud předznamenávají, například otázky protagonisty v dětství: „*Tatínku, je už v tuze té tužky všechno, co se s ní nakreslí?*“[165] Negace předurčeného osudu a odpovědi na podobné otázky jsou vloženy do úst otce ovlivněného křesťanstvím, jenž na předurčení osudem nevěří a říká: *„[…] dopředu nevíme nic. Vůbec nic, opakuje. Řádky v knize světa jsou prázdné na stranách, které jsme dosud nečetli.*“[166] Protagonista však tyto myšlenky následně zpochybňuje a vyvrací:

„*Těsně před usnutím si ještě vzpomeneš na tatínka, jak vždy říkal, že stránky v knize světa jsou prázdné na stranách, které jsme dosud nečetli. Ale je to tak? V jedné z příštích kapitol přijde do tvého ateliéru bengálský básník Rabíndranáth Thákur. Ty o tom dosud nemáš ponětí, ale on už tam vlastně je, opravdu, stačí jen přelistovat, přesvědčit se o tom může každý kromě tebe.*“[167]

V tomto úryvku je patrná vševědoucnost vypravěče, který nabourává dosazení vypravěče v první osobě. Kdybychom si přesto tohoto vypravěče za du-formu dosadili, vyšlo by nám, že vypravěč a hlavní hrdina je jedna a tatáž osoba, stejně jako se dozvídáme v dialogu na konci románu: „*Já jsi, ty jsem… […] Protože na tomto světě nemám žádné jiné já, než je ty.*“[168] Přestože na konci románu dochází k splynutí těchto dvou osob, nejedná se během románu o dosazené Já v charakteru přímého vypravěče, naopak bychom v něm mohli vidět re-

[165] NĚMEC, Jan. *Dějiny světla*. Brno: Host, 2013, s. 28. Tento motiv připodobňuje Jan Bělíček ve své kritice k Michelangelovi, který se před neopracovaným kusem mramoru ptal stejně: BĚLÍČEK, Jan. Dějiny z bezpečí. Životopisný román Jana Němce. *A2*, 10, 2014, č. 8. Dostupné z:
[166] Tamtéž, s. 30.
[167] Tamtéž, s. 309.
[168] Tamtéž, s. 451.

flektující vědomí hlavního hrdiny, neboť jej nelze chápat jako jednu z postav románu. Vyprávějící Já totiž ztrácí svoji tělesnost a podobně jako u Becketta se jedná pouze o vědomí hlavního hrdiny, vědomí, které je v knize světa schopno číst i na stranách, jež jeho skutečné Já (tedy Drtikol-postava) ještě neprožilo. Ke splynutí pásma vypravěče s pásmem hlavní postavy nás podněcuje také neznačená přímá řeč, které často chybí uvozovací věta, kvůli čemuž si čtenář není mnohdy jistý, kdo promlouvá, čímž podle Lubomíra Doležela dochází k překonání monotónního „*střídání dvou ostře oddělených promluvových forem*“[169] a výstavba je tak lineárnější. Funkčnost opuštění grafického značení se projevuje především na konci knihy, při zmiňované poslední meditaci, během níž na sebe navzájem promlouvají hlavní hrdina s vypravěčem. Ač jsou jednotlivé promluvy bez uvozovek a často bez uvozovacích vět, oddělují se většinou graficky alespoň tak, že promluva každé postavy je na jednom řádku. K porušení takového zaznamenávání promluv dochází pouze tehdy, je-li děj zrychlen: „*[…] člověk celý život užívá slova, jejichž skutečnému významu nikdy nedostojí. Milovat se… Co? Hlesne Sofie a ponoukne tě změnit polohu, posadí se na tebe a znovu se rozkomíhá. Přeješ si, aby na okamžik zastavila […]*“[170] Vedle zrychlení děje je motivace neoddělených promluv také tematická, neboť v ukázce dochází ke splynutí dvou těl v jedno, a tedy i k vzájemnému propojení těch, kteří promlouvají.

Na úryvku s bengálským básníkem si lze rovněž demonstrovat mísení spolehlivého vypravěče s nespolehlivým. Autorský vypravěč by měl být (ale nutně nemusí) z pozice vševědoucnosti spolehlivý, v románu se však sehrává hra, v níž čtenář nemusí vypravěči vždy věřit. Zatímco ve zmiňovaném úryvku s Thákurem vidíme vypravěče spolehlivého, při protagonistově onemocnění zhruba v polovině románu tomu tak není: „*Jestli na tenhle zápal plic nepojdeš, může být, že jsi zhruba v polovině života, mlád či stár třicet pět let.*“[171] Pravděpodobnost vyjádřená touto podmínkovou větou nutí čtenáře přemýšlet, zda vypravěč ví, jestli protagonista zemře či nezemře, čímž se nabourává je vševědoucnost. Toto nabourávání lze vidět i v možnosti dosažení poloviny života, přičemž se o ní vypravěč může pouze domnívat, nebo ví, kdy hlavní hrdina zemře a schválně čtenáře na svoji znalost upozorňuje, čímž opět svou vševědoucnost potvrzuje. Podobné repliky nespolehlivosti se sice v díle nevyskytují často, mohou být však důkazem snahy o slučování vypravěče (ne zcela vševědoucího) s hlavní postavou.

---

[169] DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2014, s. 27.
[170] NĚMEC, Jan. *Dějiny světla*. Brno: Host, 2013, s. 420.
[171] Tamtéž, s. 298.

Všechny vypravěčem vložené příběhy (ať analeptické, nebo proleptické) ovlivňují dříve či později postavu hlavního hrdiny, pokud s ním přímo nesouvisí. Interpretaci vypravěče jako vědomí hlavního hrdiny podporují vložené příběhy, které se tváří jako reálné, vyprávěné vševědoucím vypravěčem, ale ve skutečnosti působí spíše jako představy hlavního hrdiny. Jedním z takových příběhů je část kapitoly věnující se pouze Eliščině odpoledni, v němž se popisuje především její nahé tělo, které Fráňa nemůže znát, neboť je jejich láska čistě platonická, čímž se dokazuje buď vševědoucnost vypravěče, nebo zahrnutí představ hlavního hrdiny, tedy jeho vnitřního světa. Vševědoucnost je v tomto případě nabourávána jazykově, a sice užitím částice *asi*: „*Asi zatím půjde do města, asi se zastaví v kavárně Bristol.*“[172] S takovými vyjádřeními menší míry jistoty a mísením s částmi, v nichž vypravěč popisuje, co si například Eliška myslí, je čtenář neustále konfrontován a nucen přemýšlet, jaký vypravěč k němu promlouvá.

Při akceptování vyprávěcí situace, v níž dochází ke slučování vypravěče a hlavní postavy, bychom *point of view* chápali jako personální médium či postavu reflektora, tedy *knower of the narrative story*[173]. Oproti využití vyprávěcí situace 1. osoby má personální vypravěč, který v tomto případě představuje vědomí hlavního hrdiny, mnohem větší potenciál, neboť vyprávění může být koncipováno podle již prožité a jím poznané budoucnosti, díky čemuž může reflektor vyzdvihnout ty části protagonistova života, které jsou pro vývoj například duchovní linie důležité a nechat jimi ovlivňovat hrdinu již v dětství (viz Žlutického vize). To nám dokazuje dokonce sám vypravěč na několik místech románu: „*Člověk musí poodstoupit do sebe, aby získal správnou perspektivu.*“[174], nebo také: „*Je tak lákavé zpěvně ve svém životě hledat různá znamení a předznamenání. Není ani třeba znovu vykládat karty, stačí najít mezi obrázky jiné souvislosti a jiný příběh. Je to snadné, ve zpětném zrcátku má všechno smysl, stačí trochu dobré vůle.*“[175]

Vypravěč se nám tak snaží dokázat, že předložené příběhy, k nimž se v románu odkazuje, jsou vybírány především podle toho, aby přispěly k vývoji postavy hlavního hrdiny. Podle Stanzela nemá vyprávějící Já jen retrospektivní, ale i rekreativní kompetenci, neboť „*vypravěč v 1. osobě není jen člověk, který vzpomíná na svůj dřívější život, nýbrž který také*

[172] Tamtéž, s. 208.
[173] MORRISON, Sister Kristin. James's and Lubbock's Differing Points of View. *Nineteenth-Century Fiction*, 16, 1961, č. 3, s. 247. Dostupné z: https://www.jstor.org/stable/2932642 [cit. 30. 6. 2022]
[174] NĚMEC, Jan. *Dějiny světla*. Brno: Host, 2013, s. 444.
[175] Tamtéž, s. 383.

tento dřívější život ve své fantazii znovu vytváří.“[176] Tímto starším, zralejším a více chápajícím reflektorem-vědomím jako vypravěčem a oním ještě zcela ve své existenciální situaci uzavřeném Já jako hrdinou vzniká napětí. Právě díky tomuto napětí bychom mohli chápat autorův záměr v napsání díla jako napsání quasiautobiografie. Tato jakoby autobiografie psaná Drtikolem je vedle volby vypravěče podporována jeho neustálým navracením se do minulosti a vyprávěním příběhů, které se udály před začátkem románu, tedy před časem, od něhož je nám román líčen. Na tyto analeptické příběhy jsme vždy upozorněni: „*Když jsi byl malý […]*“[177] nebo „*Jako chlapec by sis nikdy nepomyslel […]*“[178] Díky retrospektivním příběhům se pokrývá větší množství časové linie a zároveň díky nim reflektor-vědomí dokazuje návaznost na své dřívější Já.

Jedním z aspektů reflektora je vnitřní perspektiva, kterou bychom mohli chápat jako hodnocení světa pomocí neustálých vnitřních pochodů protagonistova vědomí všude tam, kde vázne dialog s jinou postavou. Přesně tak nahlíží na vypravěče ve své kritice také zmiňovaný Marek Vajchr. Především bychom sem zahrnuli dominující hodnocení přírody a vnitřní stavy mysli, což bychom mohli chápat jako neustálý sled vnitřních portrétu protagonisty, neboť podle toho, čeho si na krajině všímá, si čtenář díky těmto jednotlivým portrétům vytváří ucelený obraz protagonistova vnitřního světa. Užití metody portrétování (viz Metoda portrétování) se tak zrcadlí i ve využití vypravěče, jak uvedl ve své kritice Petr A. Bílek, s tím rozdílem, že on vnímá vypravěče jako autorského, který nám zobrazuje portréty vnitřního světa protagonisty jen na málo místech románu.[179] Při dosazení reflektora-vědomí se nám tyto portréty znásobí. Pro příklad lze uvézt větu: „*Hledět tak donekonečna na ubíhající svět, stromy a stožáry.*“[180], kterou bychom při aplikaci autorského vypravěče vnímali jako přání jeho samého, avšak při aplikaci reflektora-vědomí na ni nahlížíme jako na přání protagonisty žít věčně a užívat si svět, především svět přírody. Tuto repliku bychom zároveň mohli vnímat jako touhu po prohloubení protagonistova vnímání světa. Podobných příkladů by v rozdílném vnímání vyprávěcích situací bylo možno najít v románu nespočet.

Pokud si tohoto reflektora dosadíme jako odpověď do Bílkovy otázky, vrátíme se tím opět k hlavnímu hrdinovi, čímž se nám dotvoří perspektiva jeho postavy, neboť jej můžeme

---

[176] STANZEL, Franz K. *Teorie vyprávění*. Praha: Odeon, 1988, s. 105.
[177] NĚMEC, Jan. *Dějiny světla*. Brno: Host, 2013, s. 73.
[178] Tamtéž, s. 217.
[179] BÍLEK, Petr A. Dějiny světla román o fotografovi Františku Drtikolovi. *Respekt*, 25, 2014, č. 4. Dostupné z: https://www.respekt.cz/tydenik/2014/4 [cit. 30. 6. 2022]
[180] NĚMEC, Jan. *Dějiny světla*. Brno: Host, 2013, s. 105.

chápat jako viděný subjekt i objekt, který s dívá. Části, v nichž se vyskytují například popisy meditací nebo milostné scény by byly svědectvím části vědomí, které je prožívá spolu s hlavním hrdinou, ale distancovaně a již poučeně. Také Stanzel se přiklání k názoru, že vypravěče ve druhé osobě bychom mohli považovat *„za jednu, arci velmi významnou, variantu ich-formy, neboť nad variantou opozice k ich- a er-formě by bylo možné uvažovat jen stěží“*[181].

Reflektora-vědomí si lze demonstrovat také na výše uvedeném úryvku s Thákurem. Vzpomínka hlavního hrdiny na otcovu tezi a její následná negace totiž nejsou graficky nijak odděleny a působí jako pokračování vnitřního monologu, což se v románu objevuje neustále. Ostatně užití druhé osoby jednotného čísla coby vypravěče vnitřní monolog jedné osoby připomíná. Podobně je nahlíženo i na jiná díla psaná v du-formě, například *Bright Lights, Big City* amerického spisovatele Jaye McInerneye, jehož vypravěč působí jako *„mirror image of free-indirect discourse; rather than creating identification within a detached mode of narration, it creates detachment within a mode of identification.“*[182] Mezi vnitřní a vnější identičností stojí také vypravěč *Dějin světla*, neboť je zároveň vně i uvnitř sebe.

Abychom sjednotili terminologii, mohli bychom použít Stanzelovy pojmy, které užívá při obdobném schématu s tím rozdílem, že jsou vytvořeny pro ich-formu. Reflektora-vědomí tedy můžeme chápat jako „*vyprávějící Já*“, hlavního hrdinu pak jako „*prožívající Já*“[183]. Společný dialog spolu vyprávějící Já a prožívající Já vedou až na konci románu, při již zmiňované meditaci, ve zbytku knihy převažuje monolog ze strany vyprávějícího Já, které je v díle suverénní, proti němu naopak stojí „ochablé, přidušené“ prožívající Já[184], jehož přímé promluvy se v díle vyskytují pouze v dialogu s jinou postavou. Propojení vyprávějícího a prožívajícího Já nalezneme i na úrovni stejných promluv. V některých případech obsahuje promluva vyprávějícího já uvozovací větu, a tudíž víme, že se děje na úrovni postavy, stejná promluva je pak užita bez uvozovací věty, což nutí čtenáře přemýšlet, zda daná promluva nepatří vypravěči. Protože se v románu využívá především spisovaný jazyk bez citového zabarvení, vnímá čte-

[181] K této myšlence se dochází při popisování rozdílů mezi „osobou“ a „perspektivou“, přičemž poukazuje na dílo francouzského spisovatele Michela Butora *Proměna*, které je psáno ve druhé osobě, STANZEL, Franz K. *Teorie vyprávění*. Praha: Odeon, 1988, s. 143.
[182] GIRARD, Stephanie. „Standing at the Corner of Walk and Don't Walk“: Vintage Contemporaries, *Bright Light, Big City* and the Problems of Betweenness. *American Literature*, 68, 1996, č. 1, s. 170. Dostupné také z: https://www.jstor.org/stable/2927545 [cit. 10. 7. 2022]
[183] STANZEL, Franz K. *Teorie vyprávění*. Praha: Odeon, 1988, s. 252.
[184] Na dominanci prožívajícího Já poukazuje těmito pojmy Leo Spinzel. Srov. SPITZEL, Leo. Ke stylu Marcela Prousta. In: SPITZER, Leo – Jiří PELÁN – Jiří STROMŠÍK. *Stylistické studie z románských literatur*. Praha: Triáda, 2010, s. 478.

nář užití vulgarismů mnohonásobněji: „*Nasrat, pomyslíš si, přejdeš do kopírny a zahledíš se do zavřených oken Hudebního ústavu.*“[185] Přes neznačenou přímou řeč můžeme díky uvozovací větě zhodnotit, že nadávka patří prožívajícímu Já a tuto promluvu dále komentuje vyprávějící Já. Stejná nadávka je následně užita při hodině kreslení: „*A kromě toho: znamená to, že Brunovi vyšel jeho plán a koupil si Eleonoru za to, že jí domluví pózování na hodinách kreslení? Nasrat. Uděláš tah tak prudký, že hrotem tužky protrhneš papír, a nakvašeně odejdeš na záchod.*“[186] Tato promluva neobsahuje žádnou uvozovací větu a mohli bychom ji označit za promluvu vypravěče, který užívá stejného vulgarismu jako předtím protagonista. Bylo by však možné ji rozdělit a nahlížet na ni jako na dialog mezi vyprávějícím a prožívajícím Já, tedy jakýsi vnitřní dialog, v němž si občas na naši myšlenku skutečně odpovíme. Otázku klade vyprávějící Já, ale odpovídá na ni Já prožívající, na což následně opět navazuje vyprávějící Já. Tento vnitřní dialog (či monolog) nám dokazuje ono splynutí vypravěče s hlavní postavou.

4.3 Shrnutí

V kapitole jsme se nastínili, jakým způsobem na vypravěče románu nahlíží čeští literární kritici, a jejich teorii jsme následně rozpracovali. Je možné ji vnímat jako jednu z variant interpretace vypravěče. Protože ji pro *Dějiny světla* nechápeme jako zcela nosnou, uvádíme vlastní interpretaci založenou na interpretaci románu, na literární teorii a na názoru Marka Vajchra, který stejně jako my vnímá vypravování vypravěče jako vnitřní monolog hlavního hrdiny. Namísto autorského vypravěče jsme dosadili za du-formu reflektora představujícího Drtikolovo vědomí, které již zná příběh hlavního hrdiny a v dialogu jej o tomto příběhu poučuje.

[185] NĚMEC, Jan. *Dějiny světla*. Brno: Host, 2013, s. 91.
[186] Tamtéž, s. 134.

5 Didaktická část

V následující kapitole se pokusíme zužitkovat získané poznatky z analýzy románu a vytvořit koncept, podle něhož by bylo možné tyto poznatky předat žákům střední školy. Protože dílo není zahrnuto v žádné dostupné učebnicové řadě, je nutné, abychom vytvořili modelovou hodinu nebo část hodiny, v níž by mohlo dojít k rozboru Němcova díla. Předtím, než se k takovému konceptu dostaneme, pokusíme se na nejnovějších učebnicových řadách, a sice řadách z nakladatelství Taktik, Didaktis a Fraus, které předpokládáme, že žáci ve škole používají, demonstrovat, které literární pojmy již žáci z předchozích hodin znají. Znalost těchto pojmů může posloužit žákům při rozboru ukázek románu *Dějiny světla*. Zaměříme se především na románové subžánry, které se ve středoškolské výuce objevují jen v omezené míře, přestože RVP zahrnuje v učivu Českého jazyka a literatury „*vývoj literárních druhů a žánrů s důrazem na moderní literaturu*“[187]. Při výuce subžánrových typů vysvětlíme u každého z nich, jakou funkci má v jednotlivých typech postava hlavního hrdiny, popřípadě zda mají nějakou důležitou funkci vedlejší postavy (jako například v iniciačním románu), a následně se zaměříme na zopakování naratologické kategorie vypravěče. Krátce se dotkneme také kompozice, ale předpokládáme, že kvůli absenci díla v kánonu literárních děl k maturitní zkoušce, nebudou mít žáci dílo přečtené celé, tudíž by úkoly mířené na analýzu jednotlivých kompozičních typů nebylo možné realizovat.

Zařazení látky do výuky závisí na nastavení ŠVP dané školy, podle něhož bude učitel rozhodovat, kdy se bude výuce moderní literatury věnovat. Pro účely naší práce budeme postupovat chronologicky, stejně jako je řazeno učivo ve všech třech zmiňovaných učebnicových řadách, proto bychom výukovou hodinu realizovali v prvním pololetí čtvrtého ročníku, popřípadě v semináři literatury ve čtvrtém ročníku, a to především kvůli nedostatku času v hodinách literatury. Zároveň předpokládáme, že teorii literatury probírali žáci v prvním ročníku, a část hodiny proto pro ně bude pouze opakováním.

5.1 Zastoupení subžánrových typů v učebnicové řadě nakladatelství Taktik

Učebnice nakladatelství Taktik disponují ve svých přílohách Slovníkem literárních pojmů, v němž se vysvětlují významy jednotlivých literárních termínů i s uvedeným příkladem, v některých případech i s autorem a dílem, ve kterém je možné tento pojem najít. Ani

[187] BALADA, Jan a kol. *Rámcový vzdělávací program pro gymnázia: RVP G*. Praha: Výzkumný ústav pedagogický v Praze, 2021, s. 16. Dostupné také z: https://www.edu.cz/wp-content/uploads/2021/09/001_RVP_GYM_-vyznacene_zmeny.pdf ISBN 978-80-87000-11-3.

v jedné z těchto učebnic však nenalezneme zahrnutí pojmů: biografický (či životopisný) román, iniciační román (či román zasvěcení) nebo vývojový román. Učebnicová řada s těmito žánrovými podtypy nepracuje ani u děl jednotlivých autorů, proto je nutné žáky u vybraných děl na tyto podtypy, popřípadě na jejich prvky, v dílech upozorňovat. Mohli bychom jim například vysvětlit, že Komenského *Labyrint světa a ráj srdce* bychom necharakterizovali jen jako dílo filozofické a teologické, jak uvádí Učebnice pro 1. ročník, ale nalezneme v něm také iniciační princip.

5.2 Zastoupení subžánrových typů v učebnicové řadě nakladatelství Didaktis

Jinak řeší problematiku literární teorie učebnicová řada Didaktis, jejíž součástí je kromě třech chronologicky řazených učebnic také *Přehled literárních pojmů a směrů*. V něm nalezneme vysvětlení jak iniciačního románu, tak románu životopisného:

„INICIAČNÍ ROMÁN neboli román zasvěcení je typ románu, jehož hlavní postava je zasvěcována do principů fungování světa, skrytého ostatním lidem. Často se tak děje během cesty, na níž ji doprovází zasvětitel (např. poustevník či kněz). K iniciačnímu románu patří např. i *Labyrint světa a ráj srdce* Jana Amose Komenského.“[188]

„ŽIVOTOPISNÝ ROMÁN je literární žánr, ve kterém se autor zaměřuje na životní osudy určité významné historické osobnosti. Na rozdíl od vědeckého textu autoři v takovém díle zdroje informací o dané osobě využívají pouze výběrově, doplňují je fiktivními prvky a společně je podřizují svému uměleckému záměru. Tento typ románu tvořil např. německý spisovatel Lion Feuchtwanger.“[189]

Subžánrových typů románu obsahuje tato publikace více, což by bylo vhodné využít ve výuce zaměřené na učivo týkající se základů literární vědy, pro naše účely bychom si při probírání *Dějin světla* zopakovali alespoň tyto typy. Přestože publikace neobsahuje definici vývojového románu, nalezneme v ní vysvětlené románu deziluzí (nebo ztracených iluzí), který je vývojovému románu blízky. Jelikož u jeho definice uvádí Didaktis díla jako *Santa Lucia* Viléma Mrštíka, *Stříbrný vítr* Fráni Šrámka, *Sekyru* Ludvíka Vaculíka nebo *Hodinu ticha* Ivana Klímy[190], využili bychom román deziluzí pro vysvětlení principu vývojového románu a upozornili bychom žáky na jejich rozdíly.

---

[188] BOROVIČKA, Lukáš a kol. *Nová literatura pro střední školy: Přehled literárních pojmů a směrů*. Brno: Didaktis, 2021, s. 11.
[189] Tamtéž, s. 20.
[190] Tamtéž, s. 17.

Na tyto žánrové podtypy poukazují i učebnice Didaktisu u vybraných děl. Přestože například u díla *Labyrint světa a ráj srdce* nenalezneme zmínku o principu iniciace (Učebnice 1), přičlenění Komenského díla k tomuto podtypu se zmiňuje až u Mannova Kouzelného vrchu (Učebnice 3), které autoři učebnice rovněž charakterizují jako iniciační román, ačkoli poukazují na konec díla, jež je v rozporu s tímto typem románu. Takový přístup k analýze děl je dle mého názoru velmi hodnotný, neboť žákům ukazuje, že dílo není možné zaškatulkovat do jednoho žánrového typu, naopak se je snaží navést k přemýšlení o prvcích jednotlivých žánrových typů a podtypů v dílech.

S podobným principem charakteristiky děl se setkáme i v případě románu životopisného a románu deziluzí, což hodnotíme jako nedostatek učebnicové řady. V obou případech se u děl, která *Přehled literárních pojmů a směrů* uvádí jako typická pro ten který pojem, spojení se zmíněným typem románu neuvádí. U části věnující se Lionu Feuchtwangerovi tedy autoři nezmiňují životopisný román, stejně jako u děl *Santa Lucia*, *Stříbrný vítr*, *Sekyra* nebo *Hodina ticha* nenajdeme zmínku o románu deziluzí, přestože charakteristiky daných románů těmto typům nasvědčují. Označení životopisný román tak nalezneme až u Schulzova díla *Kámen a bolest*, přičemž se na téže stránce nachází odkaz k románům Liona Feuchtwangera. Stejně je tomu u románu deziluzí, jehož prvky vidí autoři v románu *Žert* Milana Kundery a při této příležitosti odkazují ke zmiňovaným románům.

5.3 Zastoupení subžánrových typů v učebnicové řadě nakladatelství Fraus

Odlišně se k subžánrovým typům staví učebnicová řada Fraus, která ač disponuje vyhrazenou publikací zabývající se teorií literatury stejně jako řada Didaktis, subžánrové typy uvádí jen velmi stroze. Jinak tomu není ani v samotných učebnicích od nakladatelství Fraus, které většinou v charakteristice jednotlivých děl uvádí pouze přisouzení k žánru. Při užívání této učebnicové řady bychom žáky museli na existenci subžánrových typů upozorňovat a u uváděných děl jim sdělovat prvky subžánrových typů, které díla obsahují.

5.4 Zastoupení kompozičních typů

Kompoziční typy jednotlivých děl se u jejich charakteristiky v učebnicích většinou neuvádí, pokud nejsou jejich důležitým stavebním prvkem, proto jim nevěnujeme samostatné podkapitoly, ale rozebíráme je společně. V každé učebnicové řadě se autoři věnují kompozici věnují jinak. Nejčastěji se uvádí chronologická, rámcová a retrospektivní kompozice, s nimiž pracují i učebnice Didaktis a Taktik. Učebnicová řada Didaktis navíc vysvětluje žákům rozdíl mezi kompozicí vnější a vnitřní, což vnímáme jako velmi potřebné. Naproti tomu řada

z nakladatelství Fraus s vnitřní kompozicí vůbec nepracuje a uvádí pouze kompozici vnější. Při používání těchto učebnicových řad ve výuce je proto nutné seznámit žáky i s dalšími kompozičními typy a především jejich prolínáním.

5.5 Zastoupení vypravěče

Podání typů vypravěče se v zásadě v jednotlivých učebnicových řadách neliší, proto je stejně jako kompoziční typy nečleníme zvlášť do samostatných podkapitol. Didaktis i Fraus zahrnuje ich- a er-formového vypravěče a dále dělá vypravěče podle Stanzelovy teorie na autorského (vševědoucího), personálního a přímého (ich-formového). Odlišnosti se vyskytují při uvádění dalších typů vypravěče: řada nakladatelství Fraus například uvádí polyperspektivní vyprávění; nakladatelství Didaktis „oko kamery“. Nakladatelství Didaktis je pak důslednější v zahrnutí příkladů děl jednotlivých typů vypravěče. Jinak je tomu u nakladatelství Taktik, které rozlišuje autorský postoj a vševědoucího vypravěče a dále uvádí vypravěče v ich- nebo er-formě. Žáky je u využití všech učebnicových řad nutné upozornit na další formy vypravěče, zároveň na prolínaní jednotlivých typů, což bychom mohli demonstrovat na Stanzelově typologickém kruhu, a také na jiná možná dělení (např. podle Genetta nebo Doležela).

5.6 Rozbor románu

Cílem výukové hodiny je rozšířit znalosti o současně píšícím spisovateli Janu Němcovi, procvičit si na úryvku jeho díla *Dějiny světla* čtení s porozuměním a také rozebrat na základě návodných otázek ukázku. Touto výukovou hodinou se pokoušíme rozvíjet především klíčovou kompetenci komunikativní a klíčovou kompetenci k řešení problémů.

Nejprve by bylo nutné představit žákům autora i jeho dílo a zařadit jej do kulturního kontextu, přičemž bychom si zopakovali znalosti o literárním časopisu *Host*. Následovala by diskuze nad moderní literaturou a dalšími literárně činnými osobnostmi, které žáci znají a jejichž díla četli. Pro zopakování výše zmíněných subžánrových typů a typů vypravěče bychom zvolili aktivitu brainstormingu. Učitel by napsal na tabuli například heslo „vypravěč“, žáci by se hlásili a uváděli by, jaké formy a typy vypravěče znají, a následně by pojem, který řekli, vysvětlili. Stejně tak bychom zopakovali i subžánrové typy. Pokud by třída s vyučujícím nepracovala, mohl by přejít k vyvolávání žáků.

Při výuce méně nadaných žáků by mohl učitel aktivitu obměnit a připravit si krátké úryvky literárních děl, v nichž se například promítají jiné formy nebo jiné typy vypravěčů. Tyto úryvky by následně žákům rozdal. Pokud by si žáci nemohli při aktivitě brainstormingu vzpomenout na žádný typ vypravěče, popsali by vypravěče z úryvku.

Při práci s více nadanými žáky by bylo možné tuto část hodiny také obměnit a rozdělit žáky do skupin. Každá skupina by dostala za úkol vytvořit krátkou charakteristiku pojmu, a to podle dostupné literatury ve škole a dle relevantních zdrojů na internetu. Předpokládáme třídu o třiceti žácích, jež bychom rozdělili do skupin po třech, tudíž by vytvořili charakteristiky deseti pojmů, které by se týkaly subžánrových typů, kompozice a vypravěče. Skupiny i pojmy lze jednoduše redukovat či navyšovat, neboť záleží na počtu žáků v jedné třídě a na počtu pojmů, které chceme zopakovat. Následovala by krátká prezentace skupin a tento mluvený projev bychom ohodnotili malou známkou (dvacetipětiprocentní) s doprovodným slovním hodnocením a případným doplněním informací o pojmu. Tuto aktivitu do výukové hodiny, v níž bychom probírali román *Dějiny světla* s níže uvedenými ukázkami, nezahrnuje, neboť se domníváme, že by nebylo možné plně realizovat tento plán společně s rozborem díla. Nabízíme jej však jako variantu při výběru kratší ukázky. Úskalím by mohlo být povolení mobilních telefonů při vyhledávání internetových zdrojů, neboť by hrozilo, že žáci přestanou pracovat a budou se věnovat zábavě na mobilním telefonu. Učitel proto musí neustále třídou procházet a kontrolovat, zda žáci na internetu opravu vyhledávají informace k zadanému pojmu.

V další části hodiny bychom si pomocí návodných otázek vyšší i nižší kognitivní náročnosti rozebrali úryvky z románu *Dějiny světla*. Předtím, než bychom přešli ke čtení ukázek a k jejich rozboru, bychom žákům v krátkosti představili osobnost Františka Drtikola.

Přibližný časový plán hodiny:

Uvedení výukové hodiny a představení Jana Němce (max. 5 min.)

Diskuze nad současnými spisovateli, které žáci znají (10 min.)

Brainstorming pojmů (10 min.)

Představení Františka Drtikola (3 min.)

Čtení ukázky (7 min.)

Rozbor ukázky (10 min.)

Ukázky románu:

Mohlo ti být nějakých šest let, když tě matka začala posílat do sklepa pro brambory. Chodil jsi tam nerad, znamenalo to vzít si svíci a sejít v šeru deset křivých schodů. […] Brambory ležely na hromadě u stěny, v níž byl průduch vedoucí ven na dvůr. Za jasných dnů tím průduchem dopadalo zbytkové množství světla, takřka nezřetelná skvrna. Ale klíčky starých bram-

bor o tom dobře věděly: ty, které ležely v blízkosti šachty, neomylně vyrazily, dlouzí bílí červíci se plazili po podlaze a kolem stěny a hnali se za světlem. […] (průduch) Byl snad dva metry dlouhý, takže žádný červ svou cestu nemohl dokončit, ale to tě netrápilo. Dřepěl jsi před hromadou brambor a nahlížel dovnitř tunelu, kam se asi všechny ty klíčky ženou. Bylo v tom něco děsivého, v tom jejich slepém usilování za světlem, ale nemohl ses od toho odtrhnout. Až starostlivý matčin hlas tě přivolal zpět nahoru.

Nedávno sis na to vzpomněl – připadáš si zde v temné komoře jako ta nahnilá brambora ve sklepě. Celý obrůstáš klíčky a hledáš každou příležitost, aby ses dostal na dvůr nebo alespoň do kopírny. (DS, s. 81-82)

[…]

Jako chlapec sis nikdy nepomyslel, že v životě uvidíš tolik obnažených žen. Měl jsi za to, že muž se vždy ožení s tou dívkou, již jako první spatří nahou, neboť ta je mu souzena. Ale teď před tebou ženy v rouše Evině defilují jedna za druhou. Odstrojí se obvykle za zástěnou, poněvadž svlékat se stydí daleko více než být nahé, a pak přestoupí jako tvárná hlína před svého stvořitele. (DS, s. 217)

[…]

Mluví se tu také o mystickém významu křesťanských svátostí, o kříži a ukřižování. Je to už dlouho, co jsi tyto věci intenzivně prožíval. Bylo ti přesně třicet, když se ti zdálo, že láska k Elišce Jánské je příliš velké břemeno, než aby se dala unést, a rozhodl ses trpět jako Kristus. Zpětně ti to pak připadalo trochu teatrální a například Ervě ses s touhle kapitolou nikdy nesvěřil, ale když teď u Weinfurtera čteš odstavce o mystické smrti, přijde ti taková zkušenost vhod. Přinejmenším je to příležitost, jak celé té trochu trapné záležitosti dát nový význam, malinko ji přelakovat. Bez smrti na kříži prý není spásy, vystoupení na nebesa ani znovuzrození. Ale tento kříž nesmíme míti jen na mysli, píše Weinfurter, nesmíme se mu klaněti jako hmotnému předmětu, nýbrž musíme na něm každý viseti, tak jako na něm pněl Kristus Ježíš, musíme cítit jeho váhu a rány hřeby.

Vstaneš z křesla a přejdeš k oknu. Je tak lákavé zpětně ve svém životě hledat různá znamení a předznamenání. Není ani třeba znovu vykládat karty, stačí najít mezi obrázky jiné souvislosti a jiný příběh. Je to snadné, ve zpětném zrcátku má všechno smysl, stačí trochu dobré vůle. (DS, s. 383)

Návodné otázky:

1. Pokus se na základě ukázek popsat hlavního hrdinu.

(Během této otázky by se mohli žáci rozmluvit, neboť je poměrně jednoduchá. Předpokládáme, že by s ní žáci neměli problém, v ukázce se objevuje zmínka o protagonistově věku, tudíž by mohli odhadovat, že se jedná o člověka ve středních letech, dále by popsali jeho konzervativní pohled na svět v mládí, který by vyčetli z druhé ukázky. Mohli by také popsat jeho fascinaci světlem nebo zájem o duchovno.)

2. K čemu jsou v díle přirovnávány ženy? Proč si myslíte, že vypravěč používá toto přirovnání?

   (První část otázky je jednoduchá, neboť je v ukázce odpověď přímo uvedena. Rovněž se domníváme, že by s ní žáci neměli problém. Druhá část otázky je těžší, neboť nad ní musí žáci přemýšlet. Pokud by však poslouchali při představování Drtikolovy osobnosti, měli by na ni být schopni odpovědět, neboť bychom zmiňovali fotografický akt, který Drtikola proslavil. Ti žáci, kteří znají Bibli, by pravděpodobně odpověděli, že jsou dívky přirovnávány ke stvoření Adama, s čímž bychom mohli pracovat i v dalších otázkách.)

3. Které prvky v úryvcích jsou biografické?

   (Tato otázka, stejně jako část otázky předchozí, je vázána na to, kolik informací by učitel o Drtikolovi řekl, případně jak moc znají žáci Drtikolovu osobnost. Z první a ze druhé ukázky by mohli žáci vyčíst, že byl Drtikol fotografem a zabýval se zmiňovaným aktem. Pravděpodobně by uvedli i zájem o duchovno, neboť jsou duchovní prvky protkány všemi třemi ukázkami. Dále by bylo na učiteli dovysvětlit jim další biografické prvky, například milostné vztahy s uvedenými ženami, ovlivnění Weinfurterem nebo protagonistův autoportrét na kříži.)

4. Jak se v ukázkách uplatňuje kontrast?

   (V této otázce opět dáváme prostor především těm, kteří nebyli schopni na minulé otázky odpovědět. Jedná se o otázku nižší kognitivní náročnosti, neboť ji mohou vyčíst přímo z ukázek. Vložili jsme ji sem, abychom neunudili slabší žáky, kteří by měli problém odpovídat na těžší otázky. Předpokládáme, že by kontrast hledali nejprve v první ukázce, v níž by popsali světlo a tmu sklepa. Dále by se žáci mohli vyjádřit k věku protagonisty, který v prvních dvou ukázkách působí jako dítě, naproti tomu ve třetí ukázce je z něj dospělý člověk, který se odlišuje také svými vyzrálejšími názory, například sebekritikou za přirovnávání se ke Kristu, s nímž se nechtěl svěřit ani Ervě, neboť se styděl. Kontrast by žáci mohli hledat také v nahotě žen, které jsou „tvárné“ až po svlečení, přičemž před protagonistu předstupují buď nahé nebo oblečené, nikdy se před ním nesvlékají.)

5. Proč se vypravěč vrací do minulosti a vypráví příběhy z dětství?

   (Odpověď na tuto otázku je v textu také explicitně vyjádřena, a sice v posledním odstavci třetí ukázky. Při této otázce nás zajímá, zda jsou žáci schopni číst pozorně a budou schopni na otázku odpovědět. Otázka částečně souvisí s otázkou poslední, která se věnuje vypravěči. Na základě ní jsou schopni žáci odpovědět, jak by interpretovali složku vypravěče.)

6. Jak se v ukázkách hlavní hrdina duchovně vyvíjí?

   (V této otázce by bylo možné odpovědět i na otázku sedmou, domníváme se však, že by na ni bylo schopno odpovědět jen malé procento žáků. Většina z nich by zřejmě popsala vývoj uvedený ve třetí ukázce, a sice obměnu protagonistova vnímání Krista. V mladí si myslel, že trpí stejně jako ukřižovaný Ježíš, avšak pokud se mu chce přiblížit, musí prožívat přesně to, co Kristus.)

7. Jaký význam má metafora týkající se brambor?

   (V této otázce by možná žáci trochu tápali, museli bychom jim tedy dát některé návodné otázky: Kdo představuje v křesťanské věrouce světlo? – záměrně se ptáme na křesťanského Boha, neboť se domníváme, že by díky kulturní tradici měli být schopni na tuto podotázku odpovědět. Bylo by zřejmě potřeba dovysvětlit jim „obrůstání hlavního hrdiny klíčky“, což bychom mohli interpretovat jako nenaplňování duchovní cesty. Mohli bychom použít také další návodné otázky: Zda je pro fotografa důležité světlo a proč? Tím bychom pokryli protagonistovu fascinaci světlem již v mládí, která se dále promítá v dospívání a dospělém životě.)

8. Jaké poznámky z jiné literatury se v ukázkách objevují? A jakou funkci mají náboženské prvky v ukázkách?

   (Tato otázka do značné míry souvisí s otázkami, na které jsme se již ptali. Předpokládáme, že by žáci byli schopni odpovědět na první část otázky a odkazovali by na ukázky z Weinfurterova díla (ne proto, že by tuto literaturu znali, ale kvůli explicitnímu vyjádření v ukázce). Zřejmě by vzpomněli také biblické motivy: ukřižování či stvoření Adama. Domníváme se, že druhá část otázky by byla pro slabší žáky náročná a odpověděla by na ni jen malá část třídy. Předpokládáme odpovědi jako: dokazuje se tím zbožnost hlavního hrdiny.)

9. Jaký typ vypravěče (forma nestačí) si myslíš, že se v románu uplatňuje? Svoji volbu se pokus vysvětlit.

   (Po předchozím zopakování pojmu vypravěč v rámci vyučované hodiny, předpokládáme, že by žákům nedělalo problém určit formu vypravěče. Zajímalo by nás, na zá-

kladě čeho by určili typ vypravěče. Pokud by nám ve výuce zbyl čas, mohli bychom otevřít diskuzi na dosazení některého typu vypravěče za du-formu.)

Pokud by žáci v rámci rozboru ukázek románu začali konstruktivně diskutovat, považujeme za přínosnější dát prostor jejich diskuzi než zodpovídat na všechny zmíněné otázky. Jak jsme se přesvědčili při samotném rozboru, některé otázky souvisí s otázkami jinými. Učitel si je může jakkoli upravovat a přizpůsobovat pro třídu, kterou vyučuje. Pokud by učitel chtěl vyvolat kontroverznější diskuzi, mohl by se žáků například zeptat, zda je podle nich v pořádku fotografování aktů, nebo jak nahlíží na fotografování aktů s duchovní tematikou.

Hlavní úskalí této modelové výuky vidíme v časovém tlaku na jednotlivé aktivity výukové hodiny. Potíže očekáváme také při rozboru ukázek románu, především jeho duchovních částí, neboť se obávám, že jim žáci nebudou rozumět, a tudíž nebudou schopni ukázku rozebrat. Jak jsme již uvedli v rozboru, při neschopnosti žáků analyzovat ukázky na základě otázek bychom jim pomáhali dalšími návodnými otázkami.

5.7 Projektová výuka slohu

Získanými poznatky o románu bychom se rovněž mohli nechat inspirovat ve výuce slohu v rámci procvičování vyprávěcího slohového postupu. Úkolem žáků by bylo napsat povídku o jimi vybraném spisovateli[191] pod názvem *V hlavě spisovatele*. Po žácích nechceme, aby sepsali pouhý životopis, nýbrž literární práci obsahující naratologické kategorie. Cílem výuky je naučit žáky rozvrhnout si práci do časových úseků, pracovat s relevantními zdroji a citacemi a hodnotit je. Dále je naším cílem procvičit vyprávěcí slohový postup, čímž bychom cílili na rozvíjení kompetence k učení a kompetence komunikativní. Práce by byla rozdělena do pěti částí: V první z nich by si každý žák zvolil spisovatele, o němž bude psát, což by si učitel zaznamenal, aby nedošlo k volbě stejné osobnosti dvěma žáky; Druhá část by obsahovala rešeršní práci žáků o dané osobnosti a výběr motivů z jejího života, které by chtěli v práci použít; V rámci třetí části by vytvořili obsah své povídky, zvolili by čas a prostor vypravování, kompozici, vypravěče i subžánr povídky; Čtvrtá část by již zahrnovala samotné sepsání povídky, které by neprobíhalo ve škole, ale doma; V poslední části je nutné, aby se s pracemi seznámila celá třída, tudíž by probíhala prezentace a protože předpokládáme, že by na její realizaci nestačilo 45 minut, uskutečnila by se ve dvouhodinovém bloku. Pokud by-

[191] Osobnost spisovatele vybíráme pro účely našeho předmětu, pokud by však byl zájem, mohli bychom žáky nechat vybrat osobnost i mimo řady literatury. Úkol by bylo možné zadat mezipředmětově, což by umožnilo vybírat si i jiné osobnosti, například malíře, hudebníky, filosofy, politiky, vědce či vynálezce, čímž by se obměnil i název práce.

chom vzali v úvahu, že je ve třídě třicet žáků, a měli bychom na prezentace devadesát minut, pak může každý žák prezentovat tři minuty. Z důvodu časového tlaku vnímáme tuto část jako možné úskalí našeho modelového projektu. Pokud by se ukázalo, že se prezentace nestihne ani ve dvouhodinovém bloku, byli bychom donuceni se prezentací ve třídě vzdát. Se souhlasem žáků by bylo možné práce vyvěsit na třídní nástěnku, ať už reálnou – ve třídě –, nebo na webové platformě, kterou daná třída využívá. Zde by si je každý student mohl přečíst.

Aby učitel mohl sledovat vývoj práce, přinesli by žáci po třetí části, tedy po vypracování rešerše a navržené struktury svého díla, práci učiteli zkontrolovat. Ten by je upozornil na relevantnost zdrojů a na možná úskalí výběru naratologických kategorií. Konečné hodnocení by bylo dvojí. Malou známku (padesátiprocentní) by tvořilo hodnocení práce se zdroji a použitou literaturou a schopnost vytvořit citace podle normy ISO 690:2011, jež by byly ve formě seznamu přiloženy k povídce. Velká známka (stoprocentní) by se udělovala za napsanou povídku o rozsahu minimálně 4 500 znaků (2,5 normostrany) hodnocenou podle bodové škály hodnocení písemných prací[192] vytvořenou pod záštitou MŠMT. Vedle tohoto „tabulkového“ hodnocení a hodnocení známkou, zapíše učitel do této slohové práce každému žákovi ještě hodnocení slovní. Napsané slohové práce by se na konci projektu prezentovaly před třídou. Pokud by si někteří (například nenadaní žáci) nebyli schopni vybrat spisovatele, může je vybírat přímo vyučující a cílit tak na ty autory kteří jsou v kánonu četby dané školy, aby si žáci před maturitní zkouškou žáci tyto osobnosti zopakovali.

Útvar by samozřejmě bylo možné obměnit a zadat například narativní esej, při níž by žáci postupovali podle jednotlivých částí podobně jako v případě výše navrhované povídky. Neznali by ovšem téma práce, vybrali by si pouze autora, o němž by si měli vyhledat co nejvíce informací, vytvořit si ocitovanou rešerši, kterou by, stejně jako v případě povídky, spolu se slohovou prací odevzdali. Samotnou slohovou práci by však psali ve škole, kde by se jim sdělilo téma, popřípadě by došlo k zúžení tématu. V tomto případě by došlo k redukci rozsahu na minimálně 1 800 znaků. Následné hodnocení by i v tomto případě mohlo zůstat stejné, avšak nepředpokládáme, že by na tak krátkém rozsahu bylo možné realizovat složitější typy kompozic.

[192] BAUMGARTNEROVÁ, G. a KAPUSTOVÁ, A. *Metodický materiál pro hodnotitele písemných prací z českého jazyka a literatury* [online]. Centrum pro zjišťování výsledků vzdělávání, 2016, s. 9. Dostupné z: https://www.eduin.cz/wp-content/uploads/2017/05/Metodicky-material-pro-hodnotitele-PP-CJL_2016.pdf [cit. 8. 7. 2022]

Potíže slohové práce vidím především v nepochopení tématu a sepsání pouhé biografie spisovatele. V rámci prvního navrhovaného útvaru, tedy vypravování, může učitel díky kontrole v polovině práce žáků proti tomuto nepochopení zakročit. V rámci útvaru druhého – narativní eseje – musí učitel pouze apelovat na žáky, aby splnili zadání a nesepsali pouhý životopis.

Závěr

V předložené diplomové práci jsme si dali za cíl zabývat se komplexním obrazem románu *Dějiny světla* Jana Němce. Během analýzy románu jsme se ponejvíce věnovali zařazení románu k žánrovému typu, kompoziční výstavbě románu a naratologické kategorii vypravěče. Předtím, než jsme začali román analyzovat, jsme krátce představili spisovatelovu osobnost a jeho dílo.

Na začátku práce jsme se pokoušeli zjistili, ke kterému žánrovému typu je možné román zařadit. Nastínili jsme pohled literárních kritiků, uvedli jsme definici jednotlivých románových typů, které jsme následně v románu analyzovali. Zjistili jsme, že všechny tři předložené románové typy se v díle uplatňují, avšak každý z nich v jiné míře. Zatímco biografické prvky románu jsou do díla precizně členěny, nejsou pro dílo tolik důležité. Tento žánrový typ je kvůli nezahrnutí všech částí protagonistova života nabouráván a do popředí románu se dostává vývoj hlavního hrdiny. Ten je členěn do tří navzájem se prolínajících a ovlivňujících linie, a sice do linie milostné, profesní a duchovní. Kvůli dominanci duchovní linie, která se klene románem od začátku až do jeho konce, se v díle uplatňují také prvky iniciačního románu, které lze spatřovat v postavách, jež hlavního hrdinu drobnými nápovědami zasvěcují, aby došel až ke konci své duchovní cesty. Protože román končí protagonistovým dosažením konce cesty a vytouženého cíle v podobě nalezení boha, přikláníme se k označení románu jako románu vývojového s iniciačními prvky.

V další části práce jsme se pokoušeli analyzovat kompoziční výstavbu románu. Rozebírali jsme, jak funguje lineární kompozice díla a kterými kompozičními typy je nabourávána. V této kapitole jsme dospěli k názoru, že lineární kompozice je v románu dominantní a podporuje ji, jak vnější kompozice díla, tak metoda portrétování, díky níž se setkáváme s vnější charakteristikou hlavního hrdiny v jednotlivých částech jeho života. Lineární kompozice je ponejvíce nabourávána kompozicí typu tříště a tkáně, díky níž jsou do díla včleněny další dílčí příběhy, popisy přírody, sny a intertextové poznámky. Dále jsme zjistili, že kompozice typu tříště a tkáně se uplatňuje také v motivické složce díla. Výše zmiňované tři linie protagonistova vývoje jsou realizovány jednak pomocí lineární kompozice díla, jednak díky analeptickým příběhům, uplatňujícím se v rámci typu tříště a tkáně. Tyto analeptické příběhy se navrací do minulosti hlavního hrdiny, čímž posouvají čas románu před jeho začátek a upozorňují čtenáře na další prvky, které ovlivnily protagonistův vývoj duchovním (nebo jiným) směrem.

V poslední části práce věnující se analýze románu jsme si dali za cíl zjistit, jaký typ vypravěče se v románu uplatňuje. Opět jsme nejprve zmínili pohled českých literárních kritiků a následně jsme se na základě odborné literatury pokusili o vlastní interpretaci vyprávěcí situace. Přestože většina literárních kritiků vnímá vypravěče jako autorského, my se po analýze vyprávěcího způsobu a interpretaci díla domníváme, že se v *Dějinách světla* jedná o variantu vypravěče v první osobě. Tento vypravěč je však oproštěn od prožívajícího Já, jenž ztělesňuje Drtikol-postava, tedy hlavní hrdina, a přibližuje se reflektorovi dění, který představuje poučené Já hlavního hrdiny, tedy jeho vědomí, které dané situace již prožilo. Toto vyprávějící Já vede během celého románu neustálý vnitřní monolog. Ten se proměňuje v dialog až poté, co hlavní hrdina dosahuje v meditaci naprosté vnitřní rovnováhy, čímž dochází ke spojení prožívajícího Já a vyprávějícího Já.

Při vnímání vypravěče jako vnitřního reflektora dochází také k propojení s žánrovým typem románu, a sice typem iniciačním, jehož prvky, jak jsme výše zmínili, se v románu uplatňují. Pokud bychom totiž interpretovali vypravěče jako vnitřního reflektora, mohli bychom jej vnímat jako dalšího zasvětitele na protagonistově cestě k duchovnímu naplnění.

Složka, které v naší práci nebyl dán prostor, se týká jazykové výstavby textu a lyrizovaných částí, které se v románu hojně objevují. Pro další práci navrhujeme rozbor této složky díla, kterou je možné zkoumat například v komparaci s románem Fráni Šrámka Stříbrný vítr, v němž se lyrické části také hojně objevují.

V poslední části naší práce, která zahrnuje didaktickou část, jsme si pokládali za cíl navrhnout modelovou hodinu, na níž by bylo možné demonstrovat, jakým způsobem lze koncipovat vyučovací hodinu zaměřenou na román *Dějiny světla*, který se nenachází v žádné z učebnicových řad na českém trhu, a jak seznámit žáky s autorem, jenž jim nemusí být zcela znám. Díky románu by bylo možné zopakovat některé pojmy z literární teorie, které bychom si ukázali pomocí rozboru vybraných úryvků z románu *Dějiny světla*. Tento román nás inspiroval pro vytvoření kreativní hodiny slohu, v níž by si žáci před maturitní zkouškou procvičili vyprávěcí slohový postup a přesvědčili by se o své schopnosti určit relevantnost zdrojů a vyhledávání v nich.

Seznam použité literatury

BACHTIN, Michail M. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980.

BALADA, Jan a kol. *Rámcový vzdělávací program pro gymnázia: RVP G*. Praha: Výzkumný ústav pedagogický v Praze, 2021, s. 16. ISBN 978-80-87000-11-3. Dostupné také z: https://www.edu.cz/wp-content/uploads/2021/09/001_RVP_GYM_-vyznacene_zmeny.pdf

BAUMGARTNEROVÁ, G. a KAPUSTOVÁ, A. *Metodický materiál pro hodnotitele písemných prací z českého jazyka a literatury* [online]. Centrum pro zjišťování výsledků vzdělávání, 2016. Dostupné z: https://www.eduin.cz/wp-content/uploads/2017/05/Metodicky-material-pro-hodnotitele-PP-CJL_2016.pdf

BĚLÍČEK, Jan. Dějiny z bezpečí. Životopisný román Jana Němce. *A2* [online], 10, 2014, č. 8. ISSN 1803-6635. Dostupné z: https://www.advojka.cz/archiv/2014/8/dejiny-z-bezpeci

BÍLEK, Petr A. Dějiny světla román o fotografovi Františku Drtikolovi. *Respekt* [online], 25, 2014, č. 4. ISSN 1801-1446. Dostupné z: https://www.respekt.cz/tydenik/2014/4

BÍLEK, Petr A. *Hledání jazyka interpretace: k modernímu prozaickému textu*. Brno: Host, 2003. ISBN 80-7294-080-5.

BOROVIČKA, Lukáš a kol. *Nová literatura pro střední školy: Přehled literárních pojmů a směrů*. Brno: Didaktis, 2021. ISBN 978-80-7358-310-1.

BOROVIČKA, Lukáš – Iva SVOBODOVÁ – Hana KŘÍŽOVÁ, et al. *Nová literatura 1 pro střední školy*. Brno: Didaktis, 2018. ISBN 978-80-7358-295-1.

BOROVIČKA, Lukáš – Šárka DOHNALOVÁ – Iva SVOBODOVÁ, et al. *Nová literatura 2 pro střední školy*. Brno: Didaktis, 2019. ISBN 978-80-7358-311-8.

BOROVIČKA, Lukáš – Michal ČUŘÍN – Erik GILK, et al. *Nová literatura 3 pro střední školy*. Brno: Didaktis, 2020–2021. ISBN 978-80-7358-315-6.

COHNOVÁ, Dorrit. *Co dělá fikci fikcí*. Praha: Academia, 2009. ISBN 978-80-200-1718-5.

DOLEŽEL, Lubomír. *Fikce a historie v období postmoderny*. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1581-5.

DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Vyd. 2. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2014. ISBN 978-80-87855-13-3.

DORN, Lena. Reflexe světla. Přeložila Tereza Semotamová. *JÁDU* [online]. Praha: Goethe-Institut, 2014. Dostupné z: https://www.goethe.de/ins/cz/prj/jug/kul/cs13321943.htm

FIALOVÁ, Alena. Biografický román v současné české literatuře [online]. *CzechLit*, 2018. Dostupné z: https://www.czechlit.cz/cz/feature/biograficky-roman-v-soucasne-ceske-literature/

FOŘT, Bohumil, ed. *Heterologica: poetika, lingvistika a fikční světy*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2012. ISBN 978-80-85778-88-5.

GIRARD, Stephanie. „Standing at the Corner of Walk and Don't Walk": Vintage Contemporaries, *Bright Light, Big City* and the Problems of Betweenness. *American Literature*, 68, 1996, č. 1, s. 161–185. Dostupné také z: https://www.jstor.org/stable/2927545

HODROVÁ, Daniela. *Iniciační román*. In: VLAŠÍN, Štěpán a kol: Slovník literární teorie. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 152-153.

HODROVÁ, Daniela. *Hledání románu: Kapitoly z historie a typologie žánru*. Praha: Československý spisovatel, 1989.

HODROVÁ, Daniela. *Román zasvěcení*. Praha: Malvern, 2014. ISBN 978-80-87580-79-0.

HODROVÁ, Daniela a kol. *…na okraji chaosu…: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001. ISBN 80-7215-140-1.

HRABÁK, Josef. *Poetika*. Praha: Československý spisovatel, 1973.

CHROBÁK, Jakub – Monika HORSÁKOVÁ – Veronika WOZNICOVÁ. *Literatura v souvislostech 4: učebnice literatury pro střední školy: [od psacího stroje k počítači, aneb, Literatura 2. poloviny 20. století a počátku 21. století]*. Plzeň: Fraus, 2014. ISBN 978-80-7238-904-9.

IBRAHIM, Robert. *Teorie literatury: Učebnice pro střední školy*. Plzeň: Fraus, 2014. ISBN 978-80-7238-926-1.

INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: ARS, 1989. ISBN 80-207-0104-4.

JAKUBÍČEK, Daniel. *Literatura v souvislostech 2: učebnice literatury pro střední školy : [od kalamáře k plnicímu peru, aneb, literatura 19. století]*. Plzeň: Fraus, 2011. ISBN 978-80-7238-976-6.

JAKUBÍČEK, Daniel. *Literatura v souvislostech 3: od plnicího pera k psacímu stroji, aneb, literatura 1. poloviny 20. století: literatura pro střední školy*. Plzeň: Fraus, 2013. ISBN 978-80-7238-991-9.

JANÁČKOVÁ, Jaroslava. *Román mezi modernami: studie z historické poetiky*. Praha: Československý spisovatel, 1989.

JIŘIČKOVÁ, Eva – Kateřina ŠTRPKOVÁ – Veronika MAZALOVÁ, et al. *Nová literatura 1: pro 1. ročník středních škol a gymnázií*. Praha: Taktik, 2019. ISBN 978-80-7563-104-6.

JIŘIČKOVÁ, Eva – Kateřina ŠTRPKOVÁ – Veronika MAZALOVÁ, et al. *Nová literatura 2: pro 2. ročník středních škol a gymnázií*. Praha: Taktik, 2019. ISBN 978-80-7563-106-0.

JIŘIČKOVÁ, Eva – Kateřina ŠTRPKOVÁ – Veronika MAZALOVÁ, et al. *Nová literatura 3: pro 3. ročník středních škol a gymnázií*. Praha: Taktik, 2020. ISBN 978-80-7563-108-4.

JIŘIČKOVÁ, Eva – Kateřina ŠTRPKOVÁ – Veronika MAZALOVÁ, et al. *Nová literatura 4: pro 4. ročník středních škol a gymnázií*. Praha: Taktik, 2021. ISBN 978-80-7563-110-7.

KIRKOSOVÁ, Kateřina. Černobílý svět. *Host*, roč. 30, rok 2014, č. 3, s. 76–77. ISSN 1211-9938.

KLÍČKOVÁ, Eva. Historický román v současné české literatuře versus téma dějin v české próze [online]. *CzechLit* 2019. Dostupné z: https://www.czechlit.cz/cz/feature/historicky-roman-v-soucasne-ceske-literature-versus-tema-dejin-v-ceske-proze-po-roce-2000/

KUPCOVÁ, Helena: Vývojový román. In: MOCNÁ, Dagmar – Josef PETERKA. *Encyklopedie literárních žánrů.* Praha: Paseka, 2004, s. 681–686. ISBN 80-7185-669-X.

LANG, Alois. *Cherubínský poutník: výbor; Úvod do německé mystiky zvláště do Cherubínského poutníka*. Praha: Ladislav Kuncíř, 1922.

LUKÁCS, György. Teorie románu. In: *Metafyzika tragédie*. Praha: Československý spisovatel, 1967.

MANDYS, Pavel. Sjezd spisovatelů 2015 [online]. iLiteratura.cz 2015. Dostupné z: https://www.iliteratura.cz/Clanek/34889/sjezd-spisovatelu-2015

MOCNÁ, Dagmar – Helena KUPCOVÁ. Biografický román. In: MOCNÁ, Dagmar – Josef PETERKA. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004, s. 62–67. ISBN 80-7185-669-X.

MORRISON, Sister Kristin. James's and Lubbock's Differing Points of View. *Nineteenth-Century Fiction*, 16, 1961, č. 3, s. 246–255. Dostupné také z: https://www.jstor.org/stable/2932642

MÜLLER, Richard. Autor. In: SLÁDEK, Ondřej a kol. *Slovník literárněvědného strukturalismu A-Ž*. Praha: Host, 2018, s. 74–80. ISBN 978-80-88069-64-5.

NĚMEC, Jan. *Dějiny světla*. Brno: Host, 2013. ISBN 978-80-7491-486-7.

NĚMEC, Jan. *První život*. Brno: Větrné mlýny, 2007. ISBN 978-80-86907-42-0.

NOVOTNÝ, Jiří. *Literatura v souvislostech 1: od hieroglyfů ke kalamáři, aneb, od starověku k osvícenství: učebnice literatury pro střední školy*. 2. vyd. Plzeň: Fraus, 2013. ISBN 978-80-7489-007-9.

NOVOTNÝ, Vladimír. Román o světle? Samé skvrny, samé šmouhy. *Tvar*, 21, 2013, č. 12, s. 26–27. ISSN 0862-657X.

SPITZEL, Leo. Ke stylu Marcela Prousta. In: SPITZER, Leo – Jiří PELÁN – Jiří STROMŠÍK. *Stylistické studie z románských literatur*. Praha: Triáda, 2010, s. 416–499. ISBN 978-80-87256-22-0.

STANZEL, Franz K. *Teorie vyprávění*. Praha: Odeon, 1988.

ŠPIDLA, Kryštof – Pavel JANOUŠEK – Kateřina KIRKOSOVÁ – Eva KLÍČOVÁ. Klidný mladý muž „František Drtikol". *Host*, 30, 2014, č. 3, s. 78–81. ISSN 1211-9938.

TÁBORSKÁ, Jiřina. Biografický (životopisný) román. In: VLAŠÍN, Štěpán a kol. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 47.

VAJCHR, Marek. Nechtěný paradox tvorby. *Bubínek Revolveru* [online] 2014. Dostupné z: https://www.bubinekrevolveru.cz/nechteny-paradox-tvorby

WICKER, Brian. Samuel Beckett and the Death of God-Narrator. *The Journal of Narravite Technique*, 4, 1974, č. 1, s. 62–74. Dostupné také z: https://www.jstor.org/stable/30225983

WILDE, Oscar. *Salome*. Praha: Zátiší, 1922.