

Univerzita Karlova v Praze  
Filozofická fakulta  
Ústav české literatury a komparatistiky

# DIPLOMOVÁ PRÁCE

Jan Chromý

Karel Hynek Mácha na střední škole

Karel Hynek Mácha: The Image of the Author at the Secondary  
School Level Textbooks

Praha 2015

Vedoucí práce: prof. PhDr. Petr Bílek, Csc.

*Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

*V Praze dne 19. června*

---

## **Abstrakt**

Karel Hynek Mácha patří mezi klasiky české literatury. S tím se pojí i to, že je jeho dílu a osobě věnována značná pozornost při výuce literatury na středních školách. Tato práce analyzuje její významnou část. Nahlížíme zde na Máchu z perspektivy, kterou poskytují oficiální učební materiály. Jejich synchronní srovnání ukazuje, že je v jednotlivých textech narativizován nápadně obdobným způsobem. Do textů jsou vybírány ty samé události Máchova života. Ve všech je hodnocen téměř stejným způsobem. Texty tak vytváří Máchův obraz, *obraz autora*, který jako významný paratext silně ovlivňuje tvorbu dalších učebnicových textů a samotnou výuku literatury. Tato práce je tedy případovou studií, která přináší důkladnou analýzu současného Máchova obrazu, ale nabízí i náhled do jeho diachronie. Klíčovým teoretickým konceptem je v této práci obraz autora, který zatím není pevnou součástí pojmosloví literární teorie, proto je jeho popisu věnována bohatě pojatá úvodní teoretická pasáž.

## **Klíčová slova**

autor, obraz autora, Karel Hynek Mácha, učebnice literatury

## **Abstract**

The poet Karel Hynek Mácha belongs to one of the classic writers of the Czech literature. That is the reason why this personage and his work play an important role in the teaching of literature at secondary schools. This diploma thesis analyses an important element of teaching practice. It focuses on Mácha from the point of view of literature textbooks. On the basis of synchronous comparison of these textbooks, we can find out the striking similarity since all the texts choose the same events of Mácha's life. He is appraised nearly with the same terms. The texts create an image of Mácha, *the image of the author*, which as a significant paratext highly influences the way new texts and other didactic materials are created and literature taught. This diploma thesis is from its bigger part a casual study bringing a detailed analysis of the contemporary image of Karel Hynek Mácha in the literature textbooks. Moreover, it offers a look at its diachronous perspective as well. The key theoretical concept of this thesis is the term *image of the author* which has not been a fixed part of literary criticism terminology. That is why it is widely described in the first chapter together with its relations to other concepts about the author.

## **Keywords**

author, the image of the author, Karel Hynek Mácha, literature textbook

## Obsah

ÚVOD.....	6
<b>1  AUTOR A LITERÁRNÍ VĚDA .....</b>	<b>7</b>
1.1  AUTOR .....	8
1.2  OBRAZ AUTORA.....	14
1.2.1  Terminologie.....	15
1.2.2  Autorský mýtus.....	17
1.2.3  Reduktivní proces a emblematizace .....	21
1.2.4  Centrum a periferie obrazu .....	23
1.2.5  Institucionalizace a konvencionalizace.....	24
1.3  OBRAZ AUTORA A IMPLIKOVANÝ AUTOR.....	26
1.4  OBRAZ AUTORA A JMÉNO AUTORA .....	28
1.4.1  Vlastní jméno.....	28
1.4.2  Jméno autora a funkce autora .....	30
1.5  SHRNUTÍ.....	33
<b>2  OBRAZ KARLA HYNKA MÁCHY .....</b>	<b>35</b>
2.1  ANALÝZA REDUKTIVNÍHO PROCESU .....	37
2.1.1  Dětství.....	38
2.1.2  Studia .....	42
2.1.3  Smrt.....	56
2.1.4  Redukce Máchova obrazu.....	64
2.2  ANALÝZA EMBLEMATIZAČNÍHO PROCESU .....	67
2.2.1  Romantický básník .....	67
2.2.2  Nepochopený génius.....	70
2.2.3  Samotář a výstřední bouřlivák .....	72
2.2.4  Žárlivý rozervanec .....	74

2.2.5	Další aspekty emblematické Máchova obrazu .....	75
2.2.6	Emblém Máchova obrazu .....	76
2.3	DIACHRONNÍ PERSPEKTIVA.....	79
2.3.1	Období konstituování obrazu.....	81
2.3.2	Konstituovaný obraz .....	83
2.3.3	Přehodnocování obrazu.....	85
2.3.4	Dnešní obraz jako syntéza .....	88
	<b>ZÁVĚR</b> .....	<b>90</b>
	<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY</b> .....	<b>92</b>

## Úvod

Český název předkládané práce vzbuzuje očekávání, že se budeme zabývat Karlem Hynkem Máchou a jeho středoškolskými studii. Cílem práce však není příspěvek k básnickově biografii. Předkládaná práce je svou povahou případovou studií, jejímž cílem je popsat a interpretovat obraz spisovatele Karla Hynka Máchy tak, jak je přítomen v textech současných učebnic literatury pro středoškolskou výuku.

Učebnice literatury fungují jako jeden z prostředků předávání a tradování dovedností a znalostí naší kultury, fungují jako nástroj institucionalizace vědomostí a podílejí se významnou měrou na budování a fixování představy všeobecného vzdělání, které příslušníci daného společenství u sebe navzájem očekávají. Významné místo ve výuce české literatury náleží Karlu Hynku Máchovi. V této práci tedy bude analyzován konvenční obraz, který o tomto básníkovi vytvářejí v současnosti užívané učebnice literatury.

Coby metodologický nástroj bude k rozboru využita koncepce *obrazu autora*. Přestože nejde o termín nový, nedá se zatím mluvit o souvislé teorii, která by jej detailně rozpracovala. Některé aspekty obrazu autora, které jsou relevantní pro tuto studii, jsou tudíž rozebrány v první kapitole, která přináší i obecnější pohled na problematiku autora v literatuře, a to především s ohledem na vztahy *obrazu autora* se zavedenými pojmy, jako jsou především *implikovaný autor* nebo *autorská funkce*.

Druhá kapitola obsahuje praktickou část práce. V té jsou hledány odpovědi na esenciální otázky spojené s *Máchovým obrazem*. Za prvé je zodpovídána otázka, zda vůbec v analyzovaných materiálech obraz autora vzniká, do jaké míry je invariantní a jak se to projevuje v jednotlivých textech. Za druhé jsou zde abstrahovány dominantní motivické i tematické rysy tohoto obrazu, s přesným popisem rozvrstvení stabilního motivického jádra obrazu a jeho fakultativních prvků. Za třetí je analýzou starších učebnic nabídnut i orientační pohled do vývoje Máchova obrazu.

Detaily Máchova obrazu jsou komentovány a interpretovány v jednotlivých částech práce. Shrnující rekapitulaci interpretace obrazu jako celku podáme na závěr celé práce.

## 1 Autor a literární věda

*Myslím, že nemůžeme popřít, že navštěvujeme autorská čtení, čteme rozhovory s autory v novinách, kupujeme knižní publikace doplněné o fotografie autorů – autor nás bezpochyby zajímá. Problematická je ale metodologie interpretace, která by dokázala o autorovi hovořit citlivě a přitom vědecky relevantně.<sup>1</sup>*

Autor jako nedílná součást procesu geneze díla, jako původce textu, první recipient i jako významný činitel ovlivňující četbu díla, jeho kritiku a interpretaci patří jistě do sféry zájmu literární vědy. Ta v průběhu let vytvořila různé koncepty, jak k autorovi přistupovat, jak s ním při studiu díla pracovat. Díky tomu máme k dispozici řadu termínů a jejich více či méně důsledných definic. Tím pádem se do jisté míry zamlžil a obsahově jaksí rozplynul sám výchozí pojem autor. Vzdát se ho ale literární věda nemůže, přestože je jejím hlavním zájmem literatura, tedy soubor určitých textů. Tyto texty totiž nejsou literární vědě poskytovány jako dané izolované fakty, stojí za nimi zcela konkrétní člověk ve zcela konkrétním společenském a kulturním kontextu. Protože předmětem literární vědy nejsou jen a výhradně literární texty, ale i vzájemné vztahy mezi nimi, jejich geneze, recepce či interpretace, musíme nutně narážet i na otázky týkající se právě autora textu. Není se třeba obšírně rozepisovat o tom, že problematika autora prostupuje všechny oblasti literární vědy – teorii, historii i kritiku. Cílem tohoto úvodu je připravit si půdu pro práci s pojmem obraz autora a přiblížit jeho pozici mezi jinými koncepty, z nichž dvěma (z našeho pohledu) nejvýznamnějším jsou věnovány samostatné kapitoly 1.3 a 1.4.

O literárním díle lze mnohé říci na základě jeho historického zařazení. Můžeme se bavit o jeho literárněhistorickém kontextu, ptát se, jakou roli hraje v linii vývojově „nosných“ textů (nezáleží ani tak na tom, jakým dílům dáváme větší vývojový význam), případně jaké místo má mezi texty své doby. Můžeme studovat recepci díla v různých dobách, sledování jejich proměn, hledání a (ne)nacházení vývojových souvislostí. Můžeme dílo vysvětlovat jako výslednici společenských a obecně kulturních podmínek doby jeho vzniku, s různým důrazem na hospodářské, společenské či politické faktory.<sup>2</sup> Dílo je konečně možné zkoumat i na základě života a psychiky jeho tvůrce, autora.

---

<sup>1</sup> MALÁ. 2008: 75

<sup>2</sup> Vnější faktory lze při studiu sjednotit do modelu „horizontu“ doby, který je jakýmsi kulturně-společenským paradigmatem, pokud se nám tedy toto paradigma podaří dostatečně přesvědčivě zrekonstruovat. Představa dobového paradigmatu (PAPOUŠEK – TUREČEK. 2005) jako souboru intersubjektivně sdílených dobových představ či obrazů má určité styčné body s konceptem *autorského obrazu* v této studii.



## 1.1 Autor

Podle *Slovníku novější literární teorie*<sup>3</sup> je autorem „původce díla, o němž se v literární vědě obvykle předpokládá, že vůči svému dílu a v něm jako původce jisté významové intence došel ontologického zjinačení, a tak se při procesu textace stává jiným subjektem. – A[utor] tak dochází ‚zdvojení‘; na jedné straně se postulují existence vnitřnětextového autorského subjektu [...], na straně druhé vnětextový subjekt empirického autora. [...] Zdá se tak [...] problematičtější, principiálně mylné svazovat význam textu, jeho hodnotu a tematickou jednotu s jeho historickým a[utorem], dílo s životopisem [...]“. Z citace upozorníme především na tvrzení, že vztah autora (konkrétního člověka, spisovatele, původce textu) k vlastnímu dílu shledala literární věda komplikovaným a problematičtější. Potřeba hledat identifikovatelné vztahy mezi autorem a jeho dílem, k čemuž patří i hledání způsobu a jazyka, jak o těchto vztazích mluvit, vyplývá z problémů, které přináší zjednodušené interpretování schématu komunikace literárního díla. Intuitivní chápání autora<sup>4</sup>, ke kterému vede představa existence literárního díla v rámci podobném běžné komunikační situaci, jej staví do pozice produktora sdělení. Toto naivní (což nemyslíme nijak pejorativně) uchopení však nutně vede k řadě obtíží. Vedle toho, že svazuje interpretační potenciál textu, který je omezován snahou o vystižení autorova záměru, jsou pro nás markantní hlavně následující problémy. Za prvé: texty, hlavně (ale nejen) ty psané v první osobě, svádí k nekontrolovatelnému proplétání reality autorova života a motiviky jeho díla. Mezi oběma kategoriemi – reálnou a fiktivní – je tak implikován nejasně definovaný vztah korespondence. Vlastnosti a názory vypravěče (respektive lyrického subjektu) nebo postav jsou přisuzovány autorovi a znalosti o autorově životě jsou téměř svévolně podkládány motivy z jeho díla. Za druhé: literární dílo je vnímáno jako produkt vzniklý literárním zpracováním autorových životních postojů, hodnot, zážitků a zkušeností.<sup>5</sup> Klíčem k rozumnému pojetí tedy přirozeně autorova životopisu. Tímto přístupem je tak téměř přehlížen vliv literární tradice, imanence literárního vývoje a vlastní zákonitosti fungování literárního systému. Autoru či jeho životopisu je bez zjevných argumentů přisuzován téměř absolutní vliv na dílo. Hlavní problém tkví v příliš

---

<sup>3</sup> MÜLLER – ŠIDÁK. 2012: 61-62

<sup>4</sup> Toto intuitivní pojetí je zároveň i nejstarším badatelským přístupem: „Nejzjevnější příčinou uměleckého díla je jeho tvůrce, autor; výklad z hlediska osobnosti a života spisovatele je tudíž jednou z nejstarších a nejzavedenějších metod zkoumání literatury.“ (WELLEK – WARREN. 1996: 102)

<sup>5</sup> O nejednoznačnosti a nejasnosti spojení mezi autorovým životem a jeho dílem více ve Wellekově a Warrenově knize: „Autorům nelze přisuzovat myšlenky, pocity, názory, ctnosti a nectnosti jejich hrdinů. Toto neplatí jen pro dramatické nebo románové postavy, nýbrž i pro Já v lyrické básni. Vztah mezi soukromým životem a dílem není prostým vztahem příčiny a účinku.“ (WELLEK – WARREN. 1996: 105)

silném předpokladu, že je možné literární dílo vykládat na základě kauzálních vztahů z vnějších, mimotextových okolností, přičemž problematická je nejen představa možnosti tuto kauzalitu odhalit, ale i samotná představa takové kauzality. K překonání intuitivního chápání vztahu autor – text bylo třeba roviny vlastního textu a roviny vnětovou oddělit, dále najít cestu, jak o autorovi adekvátně, hovořit a definovat, pro které oblasti literárního bádání je hovor o autorovi vlastně relevantní.<sup>6</sup>

Za řešením nastíněných problémů je v první řadě důsledné oddělení autora a explicitního hlasu mluvčího textu. Přestože i zde opakovaně dochází k revizím a zpřesněním, málokdo by dnes na akademické úrovni zpochybňoval funkčnost oddělení autora a vypravěče (v textech narativní povahy) či lyrického subjektu (v textech lyrických).<sup>7</sup> Problém zaměňování vypravěče a autora se netýká všech typů uměleckého textu ve stejné míře. Vystává intuitivně hlavně v textech vyprávěných vnějším hlasem v první osobě.<sup>8</sup> Detailnější rozbor typů tohoto hlasu není ale pro naši studii zcela zásadní, a proto se mu nebudeme dále věnovat. Pro oblast narativních textů nabízí dobrý přehled typologie vypravěčů, založený na Genettově terminologii, Rimmon-Kenanová.<sup>9</sup> Důkladnou analýzu vyprávěcích situací představuje klasická práce Franze K. Stanzela.<sup>10</sup>

Další fáze řešení zmíněných obtíží je svou povahou podstatně komplikovanější a

---

<sup>6</sup> Wellek a Warren vymezují místo autorově biografii studiu geneze díla (WELLEK – WARREN. 1996: 102 – 104). Je jisté, že není na místě využívat literárních děl k doložení určitých životopisných údajů nebo obráceně zakládat analýzu, výklad či interpretaci literárního díla na spisovatelově biografii. Z principu to není možné činit ani u spisovatelů, kteří s autobiografickými motivy vědomě a cíleně pracují, protože ani při dobré víře v pisatelovu naprostou upřímnost nelze předpokládat, že je tvůrce textu dokonalým znalcem vlastní psychiky. Umberto Eco k tomu například uvádí, že si sám jako autor svých románů řadu věcí, které jsou potencionálně interpretovatelné určitým způsobem, při psaní ani neuvědomil. Některé souvislosti, které se nevzpírají racionální interpretaci, se v díle zkrátka a dobře mohou objevit podvědomě, nebo i zcela náhodně (ECO. 2000: 149 – 165). Zkušenosti, názory a zážitky z vlastního života procházejí prizmatem tvorby textu, sestavování příběhů, hledání slov a samozřejmě řady nevědomých psychologických procesů. S relevancí vtahování údajů o autorovi do literárněvědného bádání úzce souvisí i představa autora buďto jako pološíleného génia, nebo skvělého „řemeslníka“ textu. O tom více WELLEK – WARREN. 1996: 110 – 127. Přesto je Wellekovo a Warrenovo pojetí příliš úzké. V možnostech literární vědy je totiž i zkoumání toho, jak povědomí čtenářů o autorovi může určitým způsobem ovlivňovat jejich recepci díla, a dále jak se promítá povědomí o autorovi do kritiky či interpretace textu. Zde je dobré si uvědomit, že tyto interference nemusí nutně souviset se znalostmi reálií spisovatelova života či jeho názorů, ale mohou být stejně dobře tvořeny určitým široce rozšířeným konstruktem, *obrazem autora* (více o tomto pojmu v kapitole 1.2).

<sup>7</sup> Více k lyrickému subjektu například HORN. 1999. Pro českou literární vědu je zásadní především práce Miroslava Červenky, který mimo jiné rozpracovává rozdíly mezi subjektem díla v lyrice a v textech narativní povahy. Více o lyrickém subjektu např. ČERVENKA. 1992: 105 – 115 nebo ČERVENKA. 2003: 40 – 60.

<sup>8</sup> U konkrétních čtenářů, a často dokonce i kritiků však dochází i k zaměňování autora a postavy díla. Zdaleka nejde jen o problém hlasu v lyrice, který je ještě stále reprezentován matoucími formulacemi typu *básník cítí* či *básník si myslí*. V próze vzpomeňme například na zcela běžné ztotožňování hlavní postavy *Zbabělců*, Dannyho Smiřického, s jejím autorem, Josefem Škvoreckým. Zdeněk Mathauser zase připomíná dříve populární ztotožňování postavy Švejka s Jaroslavem Haškem (MATHAUSER. 1999: 83).

<sup>9</sup> RIMMON-KENANOVÁ. 2001: 101 – 110

<sup>10</sup> STANZEL. 1988.

týká se vymezení *autorského subjektu*. Zatímco při distinkci autora a lyrického subjektu či vypravěče máme jako kritérium k dispozici samotný text díla, v druhém případě takový explicitní klíč není. Pokusy o řešení tohoto problému vycházely jak z okruhu ruského formalismu a pozdějšího strukturalismu ve 20. a 30. letech, tak z poválečné tradice angloamerické literární vědy. Jejich výsledkem bylo „*rozdělení jedné postavy na dva jevy – na autora životopisného a na autorský subjekt. [...] Biografický autor byl spjat s genezí díla, reálnou psychologií, artefaktem atd., autorský subjekt s recepcí, intencionalitou, estetickým objektem apod.*“<sup>11</sup> Nejde nám o důsledný přehled<sup>12</sup>, proto zmíníme jen některé z konceptů, které toto rozdvojení autora iniciovaly.

Tomaševský byl „*patrně prvním formalistou, kterému se podařilo oddělit autorský subjekt [...] od autora coby konkrétní psychofyzické bytosti*“<sup>13</sup>. Tomaševský tak reagoval na potřebu nastolit pořádek v dosavadním neadekvátním splývání *básnické individuality s osobní individualitou* – údaje v podobě sbírky faktů z autorova osobního i veřejného života vykazuje z literárního bádání. Snaha odstranit psychologismus z literární vědy je vlastní i Juriji Tyňanovovi, který autorský subjekt zcela podřizuje systému<sup>14</sup>; místo subjektu je dáno především jeho funkcí v něm, je nevědomým generátorem „*různorodých konstruktivních principů*“ a prvkem signalizujícím „*zautomatizování dominantního konstruktivního principu*“.<sup>15</sup> Pro literární bádání vyčleňuje *literární osobnost* jako „*soubor vlastností představujících autora v čtenářově mysli*“ a *autorskou osobnost*, jakožto „*soubor osobních vlastností, z čistě literárního hlediska bezvýznamných,*“ chápe vůči literárnímu systému jako nahodilost.<sup>16</sup> Jiný přístup můžeme nalézt u Michaila M. Bachtina, který polemizuje s Vinogradovovým *obrazem autora*<sup>17</sup>: „*Termín ‚obraz autora‘ jednak nerozlišuje mezi autorem, jak jej míníme před dílem a jak po díle, jednak by nás, byť třeba bezděčně, zavedl znovu k autorovi biografickému, k ‚autorovu umělecko-historickému*

---

<sup>11</sup> MATHAUSER. 1999: 82

<sup>12</sup> Částečný přehled v úvodu své disertační práce jmenuje například Richard Müller (MÜLLER. 2010: 5 – 12). Otázce problému autora u ruských formalistů se věnuje ve své monografii Petr Steiner. (STEINER. 2011: 128 – 135). Dobrý přehled o vývoji přístupů k problematice autora díla v české literární vědě nabízí studie Zuzany Malé. (MALÁ. 2008)

<sup>13</sup> STEINER. 2011: 128

<sup>14</sup> „*Hledat svébytnost literárních děl a jejich evoluční význam v individuální psychologii tvůrce je totéž, jako předpokládat při výkladu vzniku a významu ruské revoluce, že byla vyvolána osobními vlastnostmi vůdců protichůdných táborů.*“ (TYŇANOV. 1988: 130)

<sup>15</sup> STEINER. 2011: 128

<sup>16</sup> Tamtéž: 132 – 133

<sup>17</sup> Zde musíme upozornit, že Vinogradovo pojetí obrazu autora, jakožto „*soustředění celku, výsledku korelace různých stylových rovin, nesených různými postavami nebo vypravěči*“ (MÜLLER. 2010: 9), se liší od termínu *obraz autora*, jak je definován a užíván v této práci.

obrazu', převážně nepatřícímu do struktury díla."<sup>18</sup> Bachtin upozorňuje na možný problém, který by mohl vzniknout při přílišném zjednodušení a automatickém oddělování autorského subjektu jako abstraktní složky textu od životopisného autora. Autor-tvůrce, abstraktní autor se liší od biografického autora estetickým základem své obrazotvornosti, ale zároveň nemůže být chápán plně jako součást výtvaru autora biografického, u kterého zase nesmíme opomíjet aspekt profesionality jeho tvorby.<sup>19</sup> Potřeba rozdělit autora na dva různé jevy dala vzniknout i pojmu *implikovaný autor*, který je konceptu jednotlivých formalistů v mnohém podobný. Více se k němu vrátíme v kapitole 1.3.

Literární věda tedy vydělila z konfusního pojmu *autor* více subjektů. Příkladem jejich rozdělení v díle je schéma Seymoura Chatmana, který popisuje model komunikační situace narativního textu pomocí následujícího diagramu:<sup>20</sup>

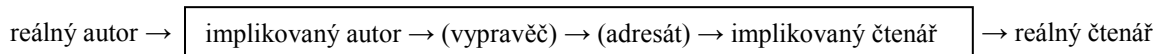


Schéma vyjadřuje rozdělení odesílajícího subjektu na *reálného autora*, *implikovaného autora* a *vypravěče*. Reálný autor se liší od implikovaného svou ontologií. Implikovaný autor není skutečný, je vlastně jen principem, „*který vymyslel vypravěče spolu se vším ostatním v narativu, který namíchal karty právě tímto konkrétním způsobem, způsobil, že právě tyto věci se staly právě těmito postavám, právě těmito slovy nebo v těchto obrazech. [...] Nemá žádný hlas, žádný přímý prostředek komunikace.*“<sup>21</sup> Rozdíl – ve schématu vyjádřený rámečkem – je také v tom, že reálný autor se nachází „*vně vlastního narativního přenosu*“<sup>22</sup>. Implikovaný autor je naopak pevnou součástí textu, což lapidárně popisuje Rimmon-Kenanová: „*Takže zatímco autor z masa a krve může být obětí proměnlivosti skutečného života, implikovaný autor určitého díla představuje stabilní entitu, která se nachází v rámci celého díla v ideálním souladu sama se sebou.*“<sup>23</sup> Implikovaný autor je tedy konstruktem vyvozeným na základě celého textu ideálním čtenářem. Jak upozorňuje Rimmon-Kenanová, problematique místo uvedeného diagramu tkví především v tom, že pro Chatmana je výchozím bodem komunikace implikovaný autor, jehož substancí jakožto konstrukt je absence explicitního hlasu uvnitř textu.

<sup>18</sup> MATHAUSER. 1999: 90

<sup>19</sup> Tamtéž: 87 – 96

<sup>20</sup> CHATMAN. 2008: 157

<sup>21</sup> Tamtéž: 154

<sup>22</sup> Tamtéž: 158

<sup>23</sup> RIMMON-KENANOVÁ. 2001: 94

Méně přímočarý, víceúrovňový, a tudíž přesnější model literární komunikace vypracovala Aleksandra Okopień-Sławińska:<sup>24</sup>

úrovně komunikace	uvnitř textu	instance odesílatele	instance příjemce
		mluvící hrdina	hrdina
		hlavní vypravěč (lyrický subjekt)	adresát vyprávění (adresát lyrického monologu)
		subjekt díla	adresát díla
	vně textu	odesílatel díla (disponent pravidel, subjekt tvůrčích činností)	příjemce díla (ideální čtenář)
		autor	konkrétní čtenář

Velmi podobné schéma nabízí i Alena Macurová<sup>25</sup>, která stejně jako Chatman i Okopień-Sławińska rozpracovává základní komunikační model literárního díla dle osy autor – text – vnímatel:

subjekty		podávající	přijímající	
vnětextové		autor	vnímatel	
textové	implicitní	produktor	receptor	primární
	explicitní	narátor	adresát	
	postavy			

Už na základě všech tří schémat je vidět, že je terminologie této problematiky nesjednocená a značně předimenzovaná (to je dáno ale i tím, že se vzájemně v různých koncepcích pojmy překrývají jen částečně – například podle Okopień-Sławińské stojí *subjekt tvůrčích činností* vně textu, zatímco u Macurové je, jinak srovnatelný, *produktor* uvnitř textu). Vyjdeme z pojmů Aleny Macurové, která na základě toho, zda jde o subjekt podávající, či přijímající, dále rozlišuje subjekty vnětextové (autor, vnímatel) a subjekty textové. Biografický / psychofyzický / životopisný / reálný autor je subjektem vnětextovým. Textové subjekty pak lze rozlišovat na explicitní a implicitní. Explicitním subjektem je narátor (vypravěč, lyrický subjekt, lyrický hrdina) a implicitním produktor. Výše uvedené problémy plynoucí ze záměny subjektů uvnitř textu či mimo něj, respektive

<sup>24</sup> OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKÁ. 2002: 115

<sup>25</sup> MACUROVÁ. 1993: 31 – 37

ze záměny explicitního a implicitního subjektu literárního díla jsou tímto rozdělením tedy do jisté míry vyřešeny.<sup>26</sup> Otázka jejich vzájemné provázanosti zůstává víceméně otevřená, jak ukázal vhléd Bachtinův.<sup>27</sup> Stále zůstávají v platnosti například i otázky, zda je kategorie autorského subjektu specifikem umělecké tvorby, zda je stejně uplatněna v různých literárních žánrech, zda je možné mluvit o autorském subjektu v celém díle jednoho reálného autora atd.

Vztahu mezi reálným autorem a autorem implikovaným se týká i náš pojem *obraz autora*. V souvislosti s uvedeným rozdělením subjektů literárního díla se tak otevírá otázka, kam v jednotlivých modelech obraz autora patří. O jaký typ subjektu jde? Co jej charakterizuje? A je-li vlastně vůbec subjektem díla? Nejen této otázce, ale i vztahu *obrazu autora a implikovaného autora* (respektive *autorské funkce*) se věnují následující kapitoly.

---

<sup>26</sup> Smysl odlišování reálného autora a implicitního textového podávajícího subjektu / implikovaného autora je ale podmíněn důsledným oddělováním jejich ontologického statutu, což není vždy řádně dodrženo. Rimmon-Kenanová například píše, že „*V každém případě je zřejmé, že tyto dva (autor skutečný a implikovaný) nemusí být, a opravdu často nejsou, identičtí.*“ (RIMMON-KENANOVÁ. 2001: 93). Jde vlastně o docela zbytečné zdůraznění faktu, který plyne ze samé podstaty obou pojmů. Autorka citace patrně chtěla poukázat na rozdílné rysy, které jsou u obou ‚autorů‘ porovnatelné.

<sup>27</sup> S bohatými odkazy na další literaturu jmenujme disertační práci Richarda Müllera, která detailně a do hloubky rozebírá mimo jiné i koncepční prostor a přechodové pásmo mezi reálným autorem a implikovaným autorem. Zvláště zajímavá je především kapitola o koncepci Miroslava Červenky (MÜLLER. 2010: 34 – 49), kterou zběžněji přibližuje i Zuzana Malá (MALÁ. 2008: 73 – 75).

## 1.2 Obraz autora

Ukázali jsme, že *autorský subjekt* či *implikovaný autor* je vlastně konstrukce autora, vzniklá v čtenářově mysli po přečtení určitého textu. Dále jsme doložili, že potřeba vydělit tento jev jako samostatný pojem byla motivována především praxí zaměřující textové a mimotextové okolnosti při debatě o literárním díle. Definováním autorského subjektu vzniká nástroj, jak lépe textovou a mimotextovou složku rozlišit. V případě recepce konkrétního čtenáře lze ale předpokládat, že tyto oblasti ve velké míře zůstávají prostoupeny – autorský subjekt silně ovlivňuje představu konkrétního čtenáře o autorovi skutečném. Stejně tak se ale můžeme setkat i s opačným jevem, kdy jsou přehnaně promítány znalosti o pisatelově životě do předporozumění textu, do procesu konkrétního čtení, interpretování i hodnocení literárního díla. Tyto informace přitom nemusí zcela odpovídat skutečnosti a mohou vycházet například z dobré marketingové strategie nakladatele, autorem úspěšně šířeného obrazu o sobě samém či naopak předsudečně pověsti či fámy.<sup>28</sup> Síla tohoto obecně přijímaného sdílení může vést ke vzniku velmi stabilního útvaru, který modifikuje a redukuje další životopisné zmínky o autorovi do nápadně jednolitého monumentu, který je dále přejímán a šířen. Na příkladě Boženy Němcové to ukázal ve své studii P. A. Bílek, který zavádí termíny *obraz autora* a jeho *emblematická redukce*.<sup>29</sup>

Obraz autora není v české literární vědě zatím důkladně popsán a existuje proto celá řada otázek, které je třeba objasnit. Některé bližší charakteristiky vzniku, formulace a fungování obrazu autora zde přiblížíme s odkazem na výše zmíněnou Bílkovu studii, disertační práci Andrey Králíkové (2014)<sup>30</sup> a konečně jako hypotézy, jejichž platnost ověříme ve vlastní případové studii. Nejprve je ale třeba vyjasnit zde uplatňovanou terminologii, jejíž intuitivní používání by vzhledem k nezakotvenosti ústředního pojmu *obraz autora* mohlo vést k nedorozuměním a nejasnostem.

---

<sup>28</sup> Namátkou můžeme vybrat například mystifikační kauzu okolo udělení literární ceny knize *Bílej kůň, žlutěj drak*. Více například JANÁČEK [online]. 2009.

<sup>29</sup> BÍLEK. 2006: 14

<sup>30</sup> KRÁLÍKOVÁ. 2014

### 1.2.1 Terminologie

Andrea Králíková definuje obraz autora v závislosti na Genettově teorii<sup>31</sup> jako paratext<sup>32</sup>, který může být jak *peritextem* (například součástí předmluvy), tak *epitextem* (jistě je součástí „exteriéru“ textu v podobě obecně a mediálně sdílených informací). Paratext *obraz autora* je ale zároveň do velké míry produktem paratextového prostředí, střetnutím textového a paratextového prostoru. První náznaky literárněvědného zachycení *obrazu autora* lze najít v některých pracích Waltera Benjamin<sup>33</sup>. Nejprizmatičněji podle nás tento termín ilustruje Benjamin na anekdotě o Knutu Hamsunovi: „*Je to již delší dobu, co jsme se dozvěděli, že Knut Hamsun měl ve zvyku tu a tam posílat své názory do čtenářské rubriky regionálního listu městečka, v jehož blízkosti bydlel. V tomto městě proběhl před lety proces proti děvečce, která zavraždila své novorozeně. Za trest ji vsadili do žaláře. Brzy nato se ve zmíněném listu objevilo Hamsunovo veřejné vyjádření, v němž oznamoval, že opustí město, které matce, jež zavraždila své dítě, neuloží nejtěžší trest; když ne šibenici, pak vězení na celý život. Uběhlo několik let. Vyšla Matka země a v ní příběh služebné, která spáchá týž zločin, odsedí si týž trest a, jak je čtenáři zřejmé, žádný tvrdší si nepochybně nezaslouží.*“ Citujme výstižné shrnutí Králíkové: „[...] v Benjaminově pojetí je obraz autora estetickobiografickým mýtem, jenž se vytváří mezi jménem autora a tím, co s sebou toto jméno v literárním diskursu nese.“<sup>34</sup> Obraz autora je tedy zjednodušeně řečeno soubor představ o autorovi, které v paratextové podobě putují literárním a široce kulturním prostorem. Tyto představy se mohou zakládat na prvcích děl autora, na prvcích jeho životopisu, ale i na zcela náhodně vykonstruovaných paralelách mezi jeho dílem a životem, respektive pověstmi o něm. Obraz autora je ale zároveň motorem a šablonou pro tvorbu dalších paratextů, které se mu přizpůsobují. Rozsah a intenzita tohoto vlivu je dána silou pozice obrazu v kulturním prostředí, mírou jeho sdílení a potřebou dalšího šíření.

Obraz autora je tedy pojmem zásadně odlišným od pojmu *implikovaný autor* či *autorská funkce*. Vztahy mezi těmito koncepty jsou popsány níže v samostatných kapitolách 1.3 a 1.4. Zde se vyjádříme k některým dalším blízkým pojmům. V první řadě je možné uvažovat o samostatném vyčlenění pojmu *autorský obraz*, který nabízí možnost

<sup>31</sup> V češtině přístupný například překlad Martina Punčocháře *Úvod do paratextu* (viz odkaz [http://files.naratologie.webnode.cz/200000057-1fa1f225b4/Genette\\_Uvod%20do%20paratextu.doc](http://files.naratologie.webnode.cz/200000057-1fa1f225b4/Genette_Uvod%20do%20paratextu.doc))

<sup>32</sup> Genettův pojem zde uvádíme v pro nás výstižnější definici: „*Typy auto- nebo alografních signálů*“ (tj. *autorských nebo neautorských*), *jež text obklopují a které se – často bez kritického vědomí čtenáře – podílejí na recepci díla [...]*“ (MÜLLER – ŠIDÁK. 2012: 382)

<sup>33</sup> Můžeme jmenovat stati *K Proustovu obrazu* a *Franz Kafka*. Obě existují v českém překladu, odkud je i naše citace (BENJAMIN. 2009: 286). Na rozdíl od Andrey Králíkové ale tyto studie nepovažujeme za soustavné rozpracování pojmu obraz autora, spíše za jeho předzvěst.

<sup>34</sup> KRÁLÍKOVÁ. 2014: 56



definovat užší pojetí pro obraz, který vytváří autor sám o sobě. Smysluplnost této distinkce popsal Tomaševský, který na podobném základě rozlišuje biografii *dokumentární*, sestavenou literárními vědci, a *legendární*, vytvořenou samotným spisovatelem.<sup>35</sup> Pro nás by mělo toto rozlišení smysl jedině pro popis geneze obrazu autora, hledání původu jeho jednotlivých prvků a důvodů pro jejich konstituci jakožto centrálních a dominantních. To ale není hlavním cílem naší práce, proto oba pojmy *autorský obraz* i *obraz autora* budeme ve shodě s Králíkovou<sup>36</sup> chápat jako synonymní. K tomu nás vede i snaha neproblematizovat dále již tak nestabilní terminologii.

V souvislosti s biografií dokumentární a literární Tomaševský nabízí i další podnětné pojmy: *autor s biografií* a *autor bez biografie*. Takto vlastně vyčleňuje dva typy autorů z hlediska literární produkce. Toto dělení má svůj význam i pro studium autorských typů – Tomaševský například upozorňuje, že ruský romantismus, který je příkladnou ukázkou období autorů s biografií, kontrastně navazuje období autorů bez biografie. Literární biografie<sup>37</sup> autorů romantismu jsou silně ovlivněny dobovými literárními konvencemi a nelze z nich usuzovat na reálného autora, protože je jejich „*hlavním hrdinou autorský subjekt – postava, jejímž rodištěm i bydlištěm je literatura.*“<sup>38</sup> Podle Tomaševského ke zmatku, při kterém dochází k zaměňování básnické a osobní individuality, významně přispívají právě autoři s biografií. Ti totiž svým životopisem rozehrávají ve svých textech zvláštní význam. „*Pro Tomaševského byl v dějinách moderní literatury prvním autorem s biografií Voltaire. ,Voltaireova díla byla nerozlučně spjata s jeho životem. Nebyl jen čten, byl vyhledáván poutníky. Obdivovatelé jeho díla byli zároveň zbožňovateli jeho osobnosti; odpůrci jeho díla jeho osobními nepřáteli. Voltaireova osobnost sjednocovala jeho dílo. Jeho díla nejsou tím prvním, co přijde na mysl, když padne jeho jméno. I dnes, kdy je většina jeho tragédií a básní zapomenuta, je jeho obraz stále živý a ona zapomenutá díla stále září odraženým světlem jeho nezapomenutelné biografie.*“<sup>39</sup> Je patrné, že rozlišování těchto dvou pojmů do určité míry s obrazem autora souvisí, přestože Tomaševský jich užil v jiných souvislostech. Především je zde zaznamenán efekt fungování obrazu autora v literárním provozu. Významné ale pro nás je především zamyšlení nad platností pojmu autorský obraz. Existence obrazu autora totiž

---

<sup>35</sup> STEINER. 2011: 129 – 130

<sup>36</sup> KRÁLÍKOVÁ. 2014: 229

<sup>37</sup> Zde se myslí patrně především autobiografické texty. O problematickém vztahu fiktivnosti a faktičnosti v autobiografii přehledově např. FINCK. 1999.

<sup>38</sup> STEINER. 2011: 130

<sup>39</sup> Tamtéž: 128 – 129

Citován B. Tomaševský: „Literatura i biografija“, *Kniga i revoljucija*, č. 4, roč. 28, 1923, s. 6.

patrně není dána automaticky. Ne ke každému autoru musí vzniknout autorský obraz – Tomaševského kategorie *autora s biografií* poskytuje vodítko, jak vytipovat potenciální autory, okolo nichž je pravděpodobné ustanovení autorského obrazu. Je však třeba mít na paměti, že obraz autora je závislý i na dalších kritériích, především na postavení spisovatele v kánonu národní či světové literatury a s tím související mytizací autora. Mohli bychom tedy mluvit o *obrazu autora v širším slova smyslu* (narativizace autora) jako obecně platném procesu konstrukce – zůstaneme-li u metafory, takový obraz může být velmi hrubým náčrtem, který může být dokončen mnoha způsoby. Oproti tomu *obraz autora v užším slova smyslu* (dále obraz autora) je již výsledkem tohoto procesu a týká se jen některých spisovatelů – metaforicky jde o hotový obraz, který sice může být postupem doby restaurován, ale jeho změny se dějí již v poměrně pevně narysovaných obrysech.

Než se přesuneme k dalšímu pojmu, je na místě ještě zmínit Tomaševského zmínku o ruském romantismu, který charakterizuje jako epochu autorů s biografií. Zobecníme-li (jen hypoteticky a nepodloženě) toto pravidlo na romantismus vůbec, a tudíž i na romantika Máchu, tak se ukáže, že je zvlášť nebezpečné vyvozovat závěry o jeho osobě a životě z jeho některých dopisů a poznámek v zápisníku, protože jejich subjekt může silně podléhat *romantické inscenaci vlastního literárního života*. V případové studii budeme na vágní a nekritické propojování motivů Máchova života s jeho dílem v jednotlivých konkretizacích autorského obrazu narážet neustále.

### 1.2.2 Autorský mýtus

Pojem *autorský mýtus* není literární vědou pevně definován, a je s ním většinou proto zacházeno jen volně. Jen letmou zmínkou bez bližší specifikace nalezneme ve *Slovníku novější literární teorie*: „*Souběžně s tím [demytologizací, postupnou ztrátou závaznosti etnicko-náboženského mýtu] vznikají novodobé m.: literární (autorské) a politické, které v některých případech začínají plnit stejnou ideologickou funkci jako původní m. archaický.*“<sup>40</sup> Je patrné, že s touto poznámkou, která je spíše ilustrací než definicí, nevystačíme.

Detailnější pojetí nabízí například Josef Hrabák:<sup>41</sup> „*Jiným typem uplatnění autorské osobnosti jsou takové případy, kdy se k literárnímu dílu poutají – a jsou pokládány za podmínku jeho správného vnímání – určité autorské asociace zakotvené mimo dílo. [...] Tyto asociace s autorovou osobností jsou dvojího typu; jiné jsou u žijících autorů*

<sup>40</sup> MÜLLER – ŠIDÁK. 2012: 339

<sup>41</sup> HRABÁK. 1977: 42

(vyhraněný případ tvoří politická lyrika a tzv. angažovaná literatura) a jiné u zemřelých autorů starší epochy, kde se vytváří tzv. autorský mýtus, tj. kde se vytváří určitý obraz autorovy osobnosti, který nemusí být objektivně pravdivý, ale žije jako fikce doprovázející dílo a podmiňující jeho určité chápání.“ Hrabák tedy definuje autorský mýtus jako obraz autorovy osobnosti, což koresponduje s naším pojetím autorského obrazu. Zdůrazňuje i možnou fiktivnost prvků tohoto obrazu a jeho významné místo při recepci díla, kterou doprovází a určitým způsobem podmiňuje. Spolu s předchozí citací je ve shodě také v tom, že tento obraz není automatický – nevzniká okolo každé autorské osobnosti. Podle uvedeného by se mohlo tedy zdát, že pojem autorský mýtus odpovídá pojmu obraz autora, přesto se pokusíme ukázat, že má smysl i přes jejich společné rysy oba termíny kvalitativně rozlišovat.<sup>42</sup> K tomu nám poslouží studie Hany Šmahelové<sup>43</sup>, která sice pojem autorský mýtus rovněž explicitně nedefinuje, ale velmi jasně a přesně popisuje jeho formování a proměny na příkladu Boženy Němcové.

Šmahelová ukazuje, kterak již první pohřební proslovy založily na určitých biografických rysech tradici postojů k odkazu Boženy Němcové. První životopisci se snažili „vzdvihnout žádoucí komponenty [...] a zaretušovat ‚skvrny‘“,<sup>44</sup> z biografických údajů získaných ze vzpomínek současníků a korespondence vybírají ta fakta, která se jim hodí do obrazu autora tak, jak si ho žádal „obrodičský mýtus“<sup>45</sup>, do kterého jim navíc velmi dobře zapadala próza *Babička*. Zárodek mytizačních tendencí „zůstal potenciálně přítomen, jako obecný kulturní fenomén, ve většině výkladů a komentářů k dílu Němcové“<sup>46</sup> i v době, kdy se jim svým pojetím postavil Tille a později Šalda. Šmahelová popisuje mytizační princip jako kulturní fenomén, který „se jeví jako schopnost reagovat na vnější, společenské podněty, které jsou schopny proměňovat umělecké hodnoty v symboly národní identity, kultury a dalších, dobově aktuálních společenských idejí. Dílo a jeho tvůrce se při tom mění v nositele hodnot, jež sice byly původně součástí umělecké výpovědi, avšak vytrženy z tohoto kontextu, stávají se jednou z položek vnějšího, kolektivního, účelového systému společenských hodnot. Takto reflektované hodnoty se odtud opět vracejí jako zhodnocující se okrašlující atributy k dílu, které díky této proměně,

<sup>42</sup> Určitým vodítkem nám zde může být i velmi neostré odlišení pojmů: (adekvátně) narativizovaný autor jako „autor s příběhem a v příběhu [...], vytvořený pro potřeby literární historie, kritiky i myšlení [...]“ a mýtus autora jako neadekvátně narativizovaný autor, který „působí jednak regulačním tlakem na re-produkci adekvátnějších narácí, jednak jako magnet mystických spekulací o autoru a díle a svod kanonizačních tendencí.“ (MÜLLER, 2010: 56 – 58)

<sup>43</sup> ŠMAHELOVÁ, 1995

<sup>44</sup> Tamtéž: 15

<sup>45</sup> Tamtéž: 16

<sup>46</sup> Tamtéž: 19

*jakési ‚ideologické valorizaci‘, může v rámci národní kultury plnit svoji mýtickou funkci.“<sup>47</sup> A dále:<sup>48</sup> „Tím, že se široké pole významů díla zredukuje pouze na výšeč ideovou, neobyčejně se zúží možnosti jeho interpretace. Právě to však je výhodou pro každou mytologizaci. V případě Němcové lze tuto tendenci pozorovat na fungování jistého rekvizitáře hodnotících přístupů a výrazů, nahrazujících pokusy o hlubší rozbor díla, a tím i snahu o porozumění celému jeho sdělení. [...] Tento významový potenciál se však mohl kdykoli aktivovat a umožnit, aby nejen s dílem, ale i se samotnou osobností Němcové mohly být spojeny emblematické rysy kolektivně pociťovaného a přijímaného znaku určité obecné, společensky potřebné hodnoty.“ V citacích je princip utváření a fungování autorského mýtu jasně popsán a v podstatě vyhovuje i naší představě autorského obrazu (výběrovost prvků, míšení biografických faktů, hodnocení a motivů z díla autora, princip zužování interpretačních možností, rekvizitář hodnotících přístupů a výrazů, emblematické rysy).*

*Autorský mýtus proto můžeme chápat jako specificky podřazený jev narativizovaného autora (autora v širším slova smyslu). Zatímco autorský mýtus vzniká jen okolo některých klasických spisovatelů, autorský obraz je jev daleko širší a jeho konstituci můžeme pozorovat i u mnoha autorů žijících. Autorský mýtus vzniká především v oblasti akademického pojetí, proto se vůči němu i studie Šmahelové vyhrazuje a mluví o dezinterpretaci a zjednodušování a popisuje neadekvátní propojování prvků životopisných a prvků patřících dílu (neadekvátně narativizovaný autor). Autorský obraz je naproti tomu širší kulturní fenomén, který je budován na základě sdílení a tradování určitých znalostí v obecnějším měřítku. I proto se vyhýbáme tak odmítavému stanovisku, které je ale pro případ akademické diskuze zcela pochopitelné. Implicitně rozdíl mezi autorským obrazem a autorským mýtem popisuje i Šmahelová: „Tento proces se odehrával především v prostoru odborného studia a kritiky. Z těchto vyšších kulturních sfér podporovalo mýtovornou tendenci především to, co proniklo do širší veřejnosti, bylo jí akceptováno a po vzoru folklorní tradice dále šířeno v podobě jednou přejaté a zažité.“<sup>49</sup> Autorský obraz je svou podstatou blízký fungování folklóru, šíří se v podobě fámy, utváří onen potenciál pro navrácení se do „vyšších kulturních sfér“ odborného studia a pro vytvoření či reaktivaci autorského mýtu. Studium autorského mýtu a autorského obrazu je si svými východisky velmi podobné, ale použitelnost pojmu autorský obraz je mnohonásobně širší. Autorský mýtus svým polem působnosti přesahuje dalece hranice literatury a stává se*

---

<sup>47</sup> ŠMAHELOVÁ. 1995: 19

<sup>48</sup> Tamtéž: 21

<sup>49</sup> Tamtéž: 24

ideovým nástrojem šíření obecnějších kulturních a morálních hodnot – mluvit o mýtu je proto zcela relevantní právě v případě obrazu Boženy Němcové (potenciálně i Karla Hynka Máchy). Omezenost či neadekvátnost tohoto pojmu by ale byla patrná, kdybychom jej použili například na spisovatele Jaroslava Rudiše. Zde je namístě mluvit o autorském obrazu.

V souvislosti s již existujícími pojmy jsme ukázali, že má smysl pracovat s poměrně novým pojmem *obraz autora*. Uvedli jsme výhody a specifika používání tohoto termínu oproti jiným blízkým pojetím. Nejbližší se nám jeví pojem *autorský mýtus*. Můžeme si tak dovolit mluvit o určitém rozložení autorského obrazu (narativizovaného autora) z diskursivního hlediska. Od zcela odborné sféry, přes populárně-naučnou a didaktickou až po zcela populární, lidovou, přičemž skrze celé diskursivní pole prochází kvalitativní kritérium adekvátnosti narativizace. Adekvátnost není samozřejmě kritériem ostrým. Můžeme nanejvýše mluvit o jeho míře. Adekvátnost narativizace tudíž má větší smysl definovat ne v binární relaci *autor – obraz autora*, kde je výchozím bodem srovnávání fakticita autorova života, která je nám ve své úplnosti nedosažitelná, ale spíše v relaci ternární: *autor – konkretizace obrazu autora<sub>1</sub> – konkretizace obrazu autora<sub>2</sub>*, která udává, který obraz je adekvátnější, přičemž realita autorova života není absolutním klíčem, ale spíše vodítkem. Neadekvátně narativizovaný autor je nepřipustný v diskursu odborném a částečně i v populárně-naučném, naopak je zcela přirozeným pro diskurs zcela populární/lidový. Mluvit o neadekvátnosti narativizovaného autora v posledně jmenovaném diskursu lze jen v případě, že jej explicitně zbavíme konotace nepřipustnosti či závadnosti, protože jinak by šlo o přenášení pravidel odborného diskursu vědy do populárního/lidového diskursu, který sám požadavek na adekvátnost narativizace neobsahuje. Zmiňme se trochu více o diskursu populárně-naučném, ke kterému se váže i naše případová studie. Adekvátnost obrazu v tomto diskursu je nutno chápat s rezervou, protože toto pole je samo o sobě někde mezi oběma extrémů vědecké přesnosti a naprosté lidové volnosti. Adekvátnost zde lze vztahovat na texty, které tento požadavek samy na sebe mají – tedy jednoznačně pro oficiální texty produkované pro potřeby školské výuky. Blíže k lidovosti mají naopak texty produkované pro potřeby školáků neoficiálními cestami (studentské webové stránky, čtenářské deníky, sdílené seminární práce a referáty atd.), kde je adekvátnost pocíťována spíše jako účelnost vzhledem k použití ve škole, než jako vědecká přesnost.

### 1.2.3 Reduktivní proces a emblematicizace

V předchozích kapitolách jsme tedy popsali obraz autora jako výsledek určitého narativního pojetí autorova životopisu. Konstrukce tohoto pojetí (tedy pojmání autorova životopisu) ale podléhá určitým zákonitostem. Každé převyprávění biografie vyžaduje nový text. V případě klasických autorů se tak za řadu let nahromadily spousty textů parafrázujících již uzavřený životopis. Potřeba stále nových formulací se projevuje vznikem poměrně invariantního obrazu spisovatelova života, čímž jsou z jednoho textu do druhého přejímány nejen jednotlivé motivy, ale i celé pasáže. Vyznění textu může dostat výraz určité konstanty, která má až jistý mytizační potenciál. Dochází tak ke dvěma jevům: zaprvé jde o *reduktivní proces* a zadruhé o *proces emblematicizace*.

Častým prepisováním autorova životopisu dochází zdánlivě paradoxně k redukci potenciálně využitelného materiálu. Zatímco by se dalo předpokládat, že každý nový text by si žádal nové ztvárnění, nové pojetí a nové akcenty, v praxi se ukazuje, že dochází k oklešťování a ořezávání motivů a vzniká silné invariantní jádro. Z části to lze přičítat přejímání motivů z již existujících narativů. Dříve vzniklé texty tak suplují pramenné zdroje informací. Tento proces může jít samozřejmě dvojím směrem. Buďto jde o dlouhodobý víceméně lineární proces, s jehož výsledným produktem se můžeme setkat primárně u starších, tzv. klasických autorů, nebo jde o proces paralelní, který můžeme pozorovat například na utváření obrazů současných autorů, jejichž životopis je specifický svou neuzavřeností. Tento rozdíl zakládá i odlišný přístup ke studiu obrazu autorů klasických a obrazu autorů současných: „*Zatímco u minulých autorů (národních mýtů) tvoří významný podíl na obrazu především škola a školní vzdělávání, u současných je tato role přebírána médii, mediálním fungováním a nakladatelskou politikou, případně prezentací autora samého.*“<sup>50</sup>

Na základě invariantního autorského obrazu dochází k vzniku určité zkratky, která vytváří jakýsi tematicky zaštiťující prvek. Může se zdát, že invariantnost v případě takových textů, jako jsou vyprávění pojednávající život spisovatele, je dána čistě objektivními historickými fakty, které vzhledem k uzavřenosti tohoto života nelze měnit; to podporuje i skutečnost, že jen zcela výjimečně dojde u klasických autorů k nějakému zásadnímu biografickému objevu. Je samozřejmě pochopitelné, že struktura příběhu vykazuje určité invariantní rysy sama o sobě (narození, studium, úmrtí...). Není ale možné vykládat narativní spojování jednotlivých historických skutečností v kauzální vzorce a

---

<sup>50</sup> KRÁLÍKOVÁ. 2014: 229

řetězce jako objektivně dané jevy. Stabilita a motivická invariantnost takových příběhů není dána diktátem skutečnosti, ale vzniká spíše opakováním – a naopak potlačováním – určitých faktografických údajů. Tento aspekt reduktivního procesu vede k tendenci „mumifikovat“ fakta a události.<sup>51</sup> Při čtení Máchových medailonků tudíž vzniká dojem, že některá fakta jsou *sama o sobě* pro životopis důležitější než fakta jiná. Rýsuje se tak určitá životopisná šablona, kterou většina nově vzniklých textů respektuje. Z formálního hlediska je projevem jejího naplňování reformulace stejných motivů, při němž se hledá synonymní nebo opisné vyjádření. Tato praxe vede často k marginalizaci určitého motivu, protože nedomyšleným opisem či zkrácením motivického sledu dochází ke ztrátě motivace, narušení kauzálního vztahu. Z hlediska významového se šablona realizuje inklinací k jednotnému hodnocení, k jednotné interpretaci spisovatelova života – ke vzniku legendy, mýtu, emblému.

Vznik invariantní šablony narativu není spjat pouze se zafixováním motivů vycházejících ze skutečnosti, ale přejímáním motivů hodnotícího charakteru dochází k tomu, že i tato hodnocení nabývají „faktografický“ statut. Tak je například v Máchově obrazu silně přítomen motiv osudové lásky, který v některých textech ztrácí svůj přiznaný hodnotící aspekt a svou primárně narativní funkci a je podáván jako fakt, srovnatelný například s faktem vykonané cesty do Itálie. Určité vztahy mezi faktografickými údaji sice můžeme racionálně chápat jako pravděpodobnější než jiné, ale to nic nemění na tom, že celkový obraz vzniká hlavně z narativních potřeb. Události života jsou z řady momentů vybírány podle určitého klíče, kterým je v tomto případě prefabrikovaná narativní struktura

---

<sup>51</sup> Faktem zde rozumíme určitou skutečnost, která se v minulosti odehrála, událost pak chápeme jako vyprávěním uchopený a historikem využitý fakt. Vycházíme zde z teze Paula Veynea, který tvrdí, že fakty jako takové mají jen relativní hodnotu ve vztahu k určité řadě jiných faktů. Význam faktu tedy není absolutní a záleží na zvolených kritériích vyprávění (VEYNE, 2010: 21-35). Přiznání a zdůraznění role pisatele na podobu vyprávěných dějin najdeme i u Marca Blocha (BLOCH, 2011: 44-48), který tuto skutečnost vztahuje k velikosti a neuspořádanosti reality, z které musí historik vždy vybrat. A je to jen jeho volba. Obdobně naše stanovisko formuluje i historik Petr Čornej (ČORNEJ, 2007: 22-31), který shrnuje výsledek práce historika s důrazem na omezené možnosti výkladu určité události – tato omezení jsou dána logickým a racionálním přístupem badatele: „*Podívejte se, na základě dostupných, ovšem neúplně zachovaných pramenů takhle vidím to a to já, ten a ten. Každý z vás podle stejných pramenů, jiné nejsou k dispozici, může sestavit obdobně logický, ale jiný obraz.*“ Souvislost historické metody a obrazu autora je zjevná. Zprvu obraz autora v podobě, v jaké ho zde studujeme, je v podstatě vyprávěním o životě reálné osoby minulosti, a tudíž je zcela relevantní na něj aplikovat úvahy z oblasti metodologie psaní dějin, přestože autoři učebnic literatury jistě nejsou historiky. Zadruhé je v tomto kontextu udivující, že obraz autora má i přes řečené tak silnou tendenci omezovat a potlačovat onu potenciální jinakost ve vyprávění. Invariantnost obrazu naopak povzbuzuje k domněnce, že toto vyprávění je to jediné možné, že jeho jednotlivé motivy a spojnice mezi nimi jsou objektivně ty nejvýznamnější a každé další vyprávění na nich musí stavět, protože jinak by bylo vyprávění neadekvátní, nedostatečné či zkreslené. To je ovšem nesmysl. Stablním prvkem Máchova obrazu je například motiv Lori Šomkové. Proč je tento motiv pro krátký životopisný medailonek v učebnicích literatury důležitější než například daleko méně frekventovaná zmínka o seznámení s Tylem či zcela minimálně uváděná známost s Erbenem?

směřující k významové pointě. Jsou proto vybírány ty prvky životopisu, které do příběhu „zapadnou“. Toto zapadnutí umožňuje významové pojítka, které dává textu jednotný ráz. Toto pojítka je utvářeno v emblematickém procesu. Pakliže dojde k vytvoření emblému (Bílek ho identifikoval v textech o B. Němcové jako emblém „*mučednictví a trpitelství, ale zároveň i vzkříšení skrze své vlastní literární dílo*“<sup>52</sup>), stává se onou pointou, ke které směřují i další narativy. Zároveň ale funguje jako významné kritérium výběru či konkretizace dalších motivů.

Označení obou zákonitostí utváření obrazu přejímáme z Bílkovy studie, kde se mluví o *emblematické redukci*. Jak je patrné z výše řečeného, rozdělení na dva procesy má svůj smysl hlavně z popisných důvodů, ve skutečnosti jsou oba mechanismy tak provázány, že je není možné v materiálu vždy důsledně oddělit. Předpokládáme, že oba procesy fungují paralelně a vzájemně se ovlivňují. Jde ovšem jen o hypotézu, kterou by musela potvrdit, či vyvrátit samostatná studie. Není například jisté, jakým mechanismem dochází ke vzniku obrazu autora z diachronního pohledu. Stojí emblém na začátku procesu a ovládá již vznik dalších textů (v našem případě by jím mohl být Máchův obraz ze Sabinova Úvodu životopisného), nebo dochází ke vzniku emblému až na základě sdílení redukovaného motivického jádra?

#### 1.2.4 Centrum a periferie obrazu

Redukce a emblematická je proces kontinuální.<sup>53</sup> Prochází vývojem, který bychom mohli i z jiných důvodů přirovnat k vývoji literárního kánonu. Sledování diachronního vývoje obrazu je totiž opravdu pohledem na proměnu kanonických prvků a jejich kanonických interpretací. Z teorie kánonu si tedy vypůjčíme k popisu proměn ve vývoji autorského obrazu pojmy *centrum* (jádro) a *periferie*.<sup>54</sup>

Vývoj obrazu můžeme charakterizovat jako proces postupných přesunů jednotlivých motivů mezi jádrem obrazu a jeho okrajem, odkud mohou motivy zcela mizet.

---

<sup>52</sup> BÍLEK. 2006: 21

<sup>53</sup> I zde se ocitáme na úrovni hypotéz o diachronii autorského obrazu, jejichž relevantnost je ale dána případovou studií. Otázka, kterou necháváme zcela nezodpovězenou, se týká procesu kontinuity či diskontinuity vývoje obrazu jako celku. To, zda k proměnám dochází postupně či skokově, impulsivně, není jen záležitost úplnosti popisu, ale tento fakt má svůj dopad i na správné pochopení současného autorského obrazu. Například jde o to, zda hledat důvody pro určitý motiv ve starších obrazech, tedy zdůvodňovat tento motiv víceméně jako imanentní projev vývojového procesu, nebo tento motiv chápat jako produkt vnějšího zásahu, kterým může být třeba významná změna postoje společnosti k danému autorovi, jeho dílu či k literatuře jako takové. V otázkách původnosti prvků obrazu, kterým se v některých případech v případové studii nelze vyhnout, se proto omezíme na střídavý komentář vycházející z hypotézy, že vývoj obrazu je v zásadě kontinuální, ale tato kontinuita může být narušena silným vnějším impulsem.

<sup>54</sup> BÍLEK. 2007



Toto rozlišení centra a periferie je klíčové pro identifikaci a detekci míry invariantnosti obrazu. Přesuny mezi těmito dvěma oblastmi ale neprobíhají u každého motivu stejně. Zatímco některé se drží na hranici z čistě žánrových důvodů – řekli bychom, že jde o univerzálně životopisný údaj, jiné jsou k přesunu motivovány celkovou proměnou obrazu. Můžeme si tak všimnout, že nejspíše podléhají „zkáze“ motivy, které jsou jen vzdáleně spojeny s emblematickým rázem obrazu. Tak lze kupříkladu ve starších obrazech nalézt motivy, ve kterých je ještě přikládán důraz na venkovský původ Máchova otce, spolu se zdůrazňováním chudých poměrů jeho rodiny a nouze, kterou zažíval v Litoměřicích. Takto komplexní pojetí ale v soudobém obraze nenajdeme, přestože jeho jednotlivé komponenty jsou stále poměrně časté. Příznačné je například zdůrazňování povolání Máchova otce, přestože zbytek motivů, ke kterým se dříve tento údaj tematicky pojil, již třeba chybí. Velikost rozdílu v centru a periférii obrazu je tedy mírou invariantnosti obrazu. Čím silnější je centrum, tím slabší je periferie, a obráceně.<sup>55</sup> Síla centra je také dána provázaností motivů. Je zřejmé, že kauzální či tematické propojení jednotlivých motivů je činí odolnějšími proti případnému odsunu na periférii.

### 1.2.5 Institucionalizace a konvencionalizace

V předchozích dvou kapitolách jsme popsali (kde pro to máme studie) a načrtli (kde vycházíme z předběžných hypotéz) vnitřní mechanismus fungování a způsob existence autorského obrazu. Podstatným činitelem v celém procesu je ale i vnější mechanismus, který celému obrazu dává mimotextový rámec a zajišťuje jeho přežití. Máme na mysli proces institucionalizace a konvencionalizace.<sup>56</sup> Dá se totiž předpokládat, že největší míra invariantnosti a prefabrikovanosti obrazů bude k nalezení v textech s nejširším zaměřením, které podléhají svou funkcí určité instituci, jakou je v případě populárně-naučných textů a textů didaktického charakteru škola. Dohromady s neustálou potřebou produkování nových a nových textů dochází ke vzniku očekávání konvenčního zpracování (konvencionalizace), které je tak vnější analogií vnitřního reduktivního procesu.

Konvencionalizace má ale i další dimenzi, kterou se podobá šíření a udržování folklórních textů. Rozdíl tkví v tom, že tomuto šíření a udržování nepodléhají texty lidové, ale texty, které do ‚lidového‘ oběhu prosakují z úrovně elitní kultury (zde literární vědy) a jejich popularizačních prostředků. Tím myslíme především přežívání a neustálé

<sup>55</sup> To nemusí platit jen o celkovém obraze, ale může se to týkat i jednotlivých tematických částí.

<sup>56</sup> „Jde o obraz autora vytvořený institucionálně, v prvních desetiletích 20. století především školou, literární kritikou a veřejným povědomím a zájmem, v desetiletích posledních především pak působením školy a médií.“ BÍLEK. 2006: 11

znovupotvrzování určitých znalostí, které jsou společností nabývány ve škole a dále považovány za základní všeobecně kulturní přehled, jehož sdílení je u ostatních příslušníků společnosti očekávanou samozřejmostí. S tímto folklorním fungováním souvisí i to, že vedle velikého potenciálu oficiálních dokumentů, kterými jsou učebnice, čítanky, pracovní sešity, vydávané čtenářské deníky a literární přehledy, se otevírá neprozkoumaný prostor nových médií, hlavně internetu, kde vzniká s trochou nadsázky alternativní, undergroundová (lidová) „literární věda“, sestávající převážně z vypracovaných čtenářských deníků, seminárních prací a referátů z oblasti literární teorie i historie.

Konvenčnost a institucionální ukotvení obrazu autora má zásadní vliv na recepci klasických textů v rámci školní výuky a na recepci širší ne odborné (nebo i odborné?) veřejnosti. V případě současných autorů má pak obraz autora „*potenciál spoluurčovat jak předrozumění textu, tak také působit na rozvržení a kategorizaci literárního, respektive kulturního prostoru.*“<sup>57</sup> V případě předrozumění textu je tento potenciál zcela jistě přítomen i u obrazů klasických autorů. Řekli jsme, že autorský obraz je vlastně ve vztahu k autorovu dílu paratextem. To, že jde o paratext velmi dominantní, vyplývá z předchozích kapitol. Jeho dominanci vystihuje i následující citace: „*Pokud má čtenář určitou znalost tohoto obrazu, jsou jím ostatní paratexty nahlíženy a zkoušeny, když čtenář tuto představu nemá, tak text čte jinak a jinak rozumí i paratextům, pomocí nichž si teprve představu o autorovi tvoří.*“<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> KRÁLÍKOVÁ. 2014: 229

<sup>58</sup> Tamtéž: 230

### 1.3 Obraz autora a implikovaný autor

Pojem *implikovaný autor* je spojen s knihou *The Rhetoric of Fiction* amerického literárního badatele Waynea C. Bootha. Tam je tento pojem definován následovně: „*The ‘implied author’ chooses, consciously or unconsciously, what we read; we infer him as an ideal, literary, created version of the real man; he is the sum of his own choices.*“<sup>59</sup>

Koncept implikovaného autora pochází z roku 1961 a svou povahou je velmi blízký konceptům autorského subjektu u řady formalistů.<sup>60</sup> Zásadní rozdíl ale tkví v kontextu jeho vzniku. Jak jsme ukázali výše (kapitola 1.1), u Tyňanova nebo Tomaševského vznikla potřeba rozdělit autorský subjekt na biografickou a literární osobnost především ze snahy zbavit literární bádání psychologismu. Boothova kniha je do značné míry polemikou s dobovou kritikou. Booth se v první části knihy obrací především proti normativním představám, které se snaží dílo klasifikovat z hlediska přítomnosti hodnocení a komentářů autora v díle. Jeho analýza naopak stojí na axiomu, že autorova přítomnost v literárním díle je absolutní nutností a nejde se jí vyhnout: „*the author’s voice is never really silenced.*“<sup>61</sup> Většina vlastností vztahujících se skrze text k autorovi díla se podle Bootha tedy váže nikoliv na autora reálného, ale na autora implikovaného.

Vztah mezi implikovaným autorem a obrazem autora dobře popisuje Andrea Králíková ve své disertaci, proto zde rekapitulujeme především její závěry.<sup>62</sup> Implikovaný autor vychází výhradně z textu, zatímco obraz autora je kategorie obsáhlejší, zasahující i za hranice textu. Implikovaný autor je (nebo spíše může být) jedním z konstitutivních rysů obrazu autora, který je ale produktem širšího kulturního fungování. Obraz autora vzniká jako výslednice procesu mediálního a institucionálního šíření a sdílení, za jehož materiální základ můžeme označit příběh(y) autorova života a povědomí o jeho textech, které může být založeno na jimi implikovaných autorech<sup>63</sup>. „*Nelze ale jasně ohraničit a určit, nakolik se na obrazu autora podílí představa o implikovaném autorovi a nakolik informace o jeho životě tradované v kulturním společenství.*“<sup>64</sup> Rozdíl mezi implikovaným autorem a obrazem autora je tedy do velké míry rozdílem mezi textem a paratextem. Podle Králíkové

---

<sup>59</sup> „*Je to ‚implikovaný autor‘, kdo vědomě, či nevědomě vybírá to, co čteme; usuzujeme na něj jako na ideální, literární a zkonstruovanou verzi skutečného člověka; je sumou jeho vlastních rozhodnutí.*“ BOOTH. 1963: 74 – 75

<sup>60</sup> Více o historii konceptu v rámci angloamerické literární vědy viz KINDT – MÜLLER. 2006

<sup>61</sup> „*Hlas autora není nikdy úplně utišen.*“ BOOTH. 1963: 60

<sup>62</sup> KRÁLÍKOVÁ. 2014: 59 – 60

<sup>63</sup> Užité množné číslo je zde záměrné. Implikovaný autor je totiž konstrukt konkrétního textu. Texty jednoho reálného autora tak mohou produkovat různé implikované autory.

<sup>64</sup> KRÁLÍKOVÁ. 2014: 57

se obraz autora „konstituuje na hranici mezi textem a paratextem.“<sup>65</sup> To je aspekt geneze obou konstruktů. Z hlediska recepce funguje obraz autora jako čistý paratext, který zásadně ovlivňuje očekávání a modifikuje tak čtení díla.

---

<sup>65</sup> KRÁLÍKOVÁ. 2014: 229

## 1.4 Obraz autora a jméno autora

„Tyňanov přistupoval k autorovi prostřednictvím kategorie vlastního jména. Je to totiž jeho vlastní jméno, tvrdil Tyňanov, jenž přispívá v míře nemalé ke směřování literatury a bytu. Jméno totiž odkazuje současně k jedinci, jenž je pro literární systém zcela zanedbatelný, ale i ke kategoriím pro tento systém podstatným: textům, literárním školám, žánrům nebo obdobím.“<sup>66</sup>

### 1.4.1 Vlastní jméno

Obraz autora je vystavěn aspoň částečně na základě faktů ze života autora. A spolu s autorovým životopisem tak sdílí označení, které je dáno autorovým jménem. Jednotlivé konkretizace autorského obrazu, jednotlivé narativy, tvoří vlastně deskripce skryté pod jménem autora. To hraje v literárním provozu velice významnou roli. Zároveň ale svou jazykovou podstatou vytváří pro badatele řadu až filosofických otázek. Co je vlastní jméno? Jak funguje v běžném dorozumívání? Tato vlastně jazykovědně formulovaná otázka se stala velkým předmětem zájmu od počátků rozvoje moderní logiky a analytické filosofie. Považujeme za podnětné poněkud důkladněji poukázat na některé přístupy k chápání vlastního jména.

Gottlob Frege ve své dnes již klasické studii *O smyslu a významu*<sup>67</sup> rozlišuje u každého znaku jeho význam, tedy to, co označuje, a smysl, tedy způsob danosti znaku. S určitou výhradou zde tvrdí, že každé vlastní jméno (Frege tím myslí označení nějakého jednotlivého předmětu – jednoslovné i víceslovné) má svůj objektivně daný smysl. K otázce smyslu tzv. *pravých vlastních jmen* se vyjadřuje Frege následovně: „*U pravých vlastních jmen jako ‚Aristotelés‘ se ovšem mohou mínění o smyslu rozcházet. Někdo by jim mohl mínit např. toto: žák Platóna a učitel Alexandra Velikého. Kdo toto činí, spojuje s větou ‚Aristotelés pocházel ze Stageiry‘ jiný smysl než ten, kdo by za smysl tohoto jména bral: ze Stageiry pocházející učitel Alexandra Velikého.*“<sup>68</sup> Smysl pravého vlastního jména je u Frege tedy velmi nejasný; za pozornost stojí již samo spojení *‚mínění o smyslu‘*, které naznačuje určitou opatrnost. Je-li smysl jména totiž objektivně daný, jakou roli hrají různá mínění o smyslu v běžném užívání jazyka? Frege otevírá otázku smyslu vlastních jmen a velmi nejasně nabízí i možnou odpověď

---

<sup>66</sup> STEINER. 2011: 131

<sup>67</sup> FREGE. 1993.

<sup>68</sup> Tamtéž: 37

– smyslem vlastního jména by mohla být určitá deskripce.<sup>69</sup>

Bertrand Russell fregovskou kategorii smyslu odmítá a reviduje tradiční referenční teorii významu, z hlediska teorie vlastních jmen ale vlastně rozvíjí Fregem nadhozenou možnost vlastního jména coby zkratky za určitou deskripci (popisná spojení, kterým odpovídá jediné individuum). Pokud Russell myslel na jednu konkrétní deskripci, pak je jeho teorie neudržitelná, protože vlastní jméno může úspěšně zkracovat různé deskripce, které se nemusí obsahově zcela (dokonce vůbec) překrývat. Na Russellovu teorii tudíž navázal John Searl *svazkovou teorií vlastních jmen*, ve které považuje vlastní jméno za disjunkci různých deskripcí. Komunikace je možná ve chvíli, kdy se její účastníci shodují aspoň na některých z těchto deskripcí. Vlastní jméno tak nemůžeme chápat jako zkratku za deskripci, ale naopak jako prostředek toho, abychom se v komunikaci vyhnuli nutnosti vždy přesně specifikovat individuum, ke kterému chceme referovat.<sup>70</sup>

Deskriptivní teorie nastíněná již Fregem vlastně chápe vlastní jméno jako označení určité, ale částečné charakteristiky objektu, k němuž referujeme. Tím se liší od dřívějšího pojetí u Johna Stuarta Milla, podle nějž je vlastní jméno dáno výhradně svou funkcí zastupovat určitý objekt celostně: „*Proper names are not connotative: they don't indicate or imply anything about the attributes of the individuals who bear them. [...] these names are simply marks enabling us to say things about those individuals. We presumably had some reason for our selection of a name for a given individual, but the name it has been given it is independent of the reason. [...] A proper name is attached to the object itself, and doesn't depend on the continuance of any attribute of the object.*“<sup>71</sup> Na Milla ve druhé polovině 20. století navazuje i Saul Kripke<sup>72</sup> a do diskuze přispívá odmítnutím deskriptivismu – upozorňuje na fakt, že pro úspěšnou komunikaci není potřeba spojovat si s vlastním jménem určitou deskripci, dost často stačí deskripce velmi obecná a neurčitá. Základním argumentem je ale pro Kripkeho konkurenční

---

<sup>69</sup> Vlastní jména jako smysluprosté značky chápeme i v současné lingvistice: „*Vlastní jméno nemá tedy význam vytvářený souhrnem významových rysů (designát), nýbrž vždy jen odkazuje ke zcela určitému konkrétnímu jedinci nebo jednotlivině (denotátu).*“ ČECHOVÁ. 2011: 68. Nebo: „*Vlastní jména [...] jsou znakové indexy s jedinečným denotátem [...]*“ ČERMÁK. 2011: 201

<sup>70</sup> Více k problematice významu vlastních jmen v kontextu analytické filosofie MARVAN. 2010: 13 – 64.

<sup>71</sup> „*Vlastní jména nejsou konotativní: nenaznačují ani neimplikují nic z vlastností svých nositelů. [...] tato jména jsou jednoduše značky, které nám umožňují mluvit o jejich nositelích. Podle všeho jsme měli nějaký důvod pro pojmenování daného jedince určitým jménem, ale toto jméno je na našem důvodu nezávislé. [...] Vlastní jméno je připojeno na samotný objekt a nezávisí na trvání žádné z vlastností objektu.*“ (MILL. 2012: 13 – 14)

<sup>72</sup> KRIPKE. c1980.

teorie vlastního jména, kterou vybuďoval na tezi modální logiky. Zatímco určitá deskripce je dle Kripkeho *flexibilním designátorem* (v různých možných světech může označovat různé objekty), vlastní jméno je *rigidním designátorem* (ve všech světech označuje stále jeden objekt). Zjednodušeně řečeno: je možné si představit možný svět, kde deskripce „žák Platóna a učitel Alexandra Velikého“ referuje k někomu jinému než vlastní jméno „Aristoteles“, ale představa možného světa, kde by „Aristoteles“ nebyl Aristotelem, je absurdní. Kripke přichází s teorií, podle které vlastní jméno funguje jako nálepka. Mechanismus tohoto fungování můžeme popsat jako řetězec (resp. síť řetězců) začínající ‚křtem‘ člověka či věci. Napojení na tento řetězec je umožněno tím, že dané vlastní jméno použijí „*se záměrem referovat k téže věci či osobě, k níž referoval člověk, od něhož jsem to jméno přejal.*“<sup>73</sup> Z našeho pohledu je pozoruhodné především to, že tato teorie nepředpokládá, aby měl daný mluvčí o referentu nějaké pravdivé přesvědčení.

#### 1.4.2 Jméno autora a funkce autora

*„Jméno a příjmení nám v životě splývají s jejich nositelem. Zasloucháme-li neznámé jméno, namítáme: ‚To jméno mi nic neříká.‘ V uměleckém díle nebývají nic neříkající jména. Všechna jména něco říkají. Každé jméno je tu již označením hrajícím všemi barvami, jimiž je schopno hrát.“*<sup>74</sup>

Deskriptivistický model vlastního jména pro Tyňanova<sup>75</sup> představuje ideální nástroj pro modelaci specifického postavení vlastního jména autora. Ten může být totiž prostřednictvím svého jména uchopen jakožto složka literárního procesu. Jméno autora odkazuje primárně k určitým kategoriím literární vědy, jeho denotace reálného spisovatele je nepřímá. Tato dvojitost ve fungování jména autora se projevuje v několika ohledech. Za prvé přispívá k neutěšenému ztotožňování autorského subjektu a reálného autora, jež jsme jako problémové přiblížili v kapitole (1.1) a za druhé ovlivňuje četbu díla – může „*vzejít ze samotného textu coby označení jeho stylistické osobitosti*“, zároveň ale „*svými konotacemi [zvnějšku textu] vnáší do jeho četby určité informace a očekávání.*“<sup>76</sup> Jméno autora má tedy z hlediska literárního bádání svou hodnotu jako nástroj kategorizace a klasifikace. Toto pojetí se blíží i Foucaultově pojmu *funkce autora* (synonymně budeme mluvit i o *autorské funkci*).

---

<sup>73</sup> MARVAN. 2010: 58

<sup>74</sup> TYŇANOV. 1988: 140 – 141

<sup>75</sup> STEINER. 2011: 131 – 135

<sup>76</sup> Tamtéž: 131 – 132

Foucault v podstatě podobně jako formalisté definuje způsob, jak adekvátně v literární vědě hovořit o autorovi. V příznačně nazvané přednášce *Co je autor?* vymezuje funkci autora jako „*princip seskupení diskursu, jako jednot[u] a původ významů diskursů, jako zdroj jejich souvislostí.*“<sup>77</sup> Tyto souvislosti mohou být jak textové (úroveň kvality, konceptuální důslednost, jednota stylu, zvláštnosti lexika či syntaxe...), tak mimotextové (průsečík určitého počtu událostí, jako třeba korespondence doby vzniku textu a doby spisovatelova života). Foucault stejně jako Tyňanov připisuje jménu autora specifické postavení mezi vlastními jmény.<sup>78</sup> Na rozdíl od něj ale odmítá deskriptivistické pojetí. Odlišnost mezi vlastním jménem a jménem autora demonstruje i pomocí argumentu blízkému modální logice. V případě, že zjistíme, že se Shakespeare narodil jinde, než jsme si do této doby mysleli, nijak se nezmění naše chápání jména autora William Shakespeare, zatímco objev, že Shakespeare napsal jen polovinu textů, o nichž jsme si mysleli, že je jejich autorem, zásadně toto chápání promění. Z hlediska vlastního jména v obou případech zůstane Shakespeare sám sebou.

Tento rozdíl můžeme volně nastínit a přiblížit i na základě pojetí *úřadu* či *věci k bytí* (dále budeme mluvit o *rolí*)<sup>79</sup> v logice Pavla Tichého.<sup>80</sup> Propozice „být autorem Romea a Julie“ i „být Williamem Shakesparem“ jsou *role*. Dle Kripkeho terminologie je rozdíl v tom, že první role je *flexibilním designátorem* (kapitola 1.4.1), zatímco druhá je *designátorem rigidním*. Tichý k tomu dodává, že mezi rolami různého řádu panuje hierarchie, a tak můžeme říci, že množina individuí je množinou rolí nultého řádu, které vstupují jako argument do propozic sestavených z rolí prvního řádu, které opět mohou být argumentem pro role řádu druhého atd. Rozdíl mezi vlastním jménem a jménem autora tak můžeme vyložit i tím, že vlastní jméno označuje individuum jakožto roli nultého řádu,

---

<sup>77</sup> FOUCAULT. 1994: 16

<sup>78</sup> „[...] jméno autora nevychází jako vlastní jméno z nitra nějakého diskursu ke skutečnému a vnějšímu individuu, jež ho produkuje [...]“ FOUCAULT. 1994: 50

<sup>79</sup> Termín *role* v souvislosti s autorem literárního díla užívá i Aleš Haman (HAMAN. 1993), který rozlišuje ve struktuře uměleckého subjektu konkrétní osobnost a společensky definovanou roli umělce. Toto pojetí je zajímavé a má styčné plochy i s termínem *typ autora*, který lze definovat jako produkt „*zobecnění autorských obrazů a jejich dalších redukcí*“ (KRÁLÍKOVÁ. 2014: 69). Oba termíny souvisí s „*obsazování[m] rozličných autorských pozic*“ (KRÁLÍKOVÁ. 2014: 232), a tudíž s nimi lze pracovat i v kontextu analýzy obrazu autora. *Typ autora* je dokonce na *obrazu autora* přímo závislý, Hamanova *sociální role umělce* je v tomto kontextu poněkud vágní. Pro naši práci, týkající se obrazu klasika české literatury, je plodné uvažovat o regresivním vztahu mezi autorským typem a obrazem, tedy o zpětném ovlivňování obrazu autora po vzniku či přiřazení autora k určitému autorskému typu.

S termínem *role odesílatele a role příjemce* pracuje ve své studii Okopieň-Sławińska, její pojetí odpovídá Tichého definici *úřadu*. (OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKÁ. 2002: 100)

<sup>80</sup> S Tichého teorií zacházíme, jak bylo deklarováno, poněkud volně. Více k jeho myšlenkám viz TICHÝ. 1996.



zatímco jméno autora je víceméně Searlův „věšák“ deskriptivistických rolí druhého řádu.<sup>81</sup> Jistě je možné si představit situaci, že věta „Shakespeare nenapsal Romea a Julii“ by byla pravdivá, protože je závislá na stavu našeho světa (či jeho poznání). Tudíž existuje možný svět, ve kterém je tato věta pravdivá. Role „autora Romea a Julie“ je v tomto světě obsazena jiným individuem než v našem světě. Skutečnost, že role autora je opravdu rolí vyššího řádu vystihuje vlastně i Foucault, který poukazuje na to, že autorská funkce není automatická pro každý diskurs – *funkce autora* se v literatuře podle Foucaulta objevila zhruba v průběhu 17. a 18. století.<sup>82</sup>

Vztah funkce autora a autorského obrazu je tedy dán především skrze jméno autora. Vrátime-li se ještě k Tyňanovovi, vidíme, že jeho pojetí vedle cesty k funkci autora odhaluje i prostor pro vznik *obrazu autora*. Tyňanov<sup>83</sup> poukazuje na to, že „*konotace vlastních jmen [spisovatelů] se neodvozují bezprostředně z významu slov utvářejících jméno, ale z literární pověsti jejich nositelů,*“ přičemž tato pověst vzniká ze „*směsi skutečných událostí, klepů a zjevných výmyslů.*“ Tento aspekt fungování jména autora odpovídá Kripkeho teorii jména jako nálepky (kapitola 1.4.1), která nemusí být založena na nijak přesné znalosti referentu a jejíž „putování“ je dáno jenom na základě napojení se do komunikačního řetězce.

Můžeme tedy shrnout, že jméno autora je mnohoznačné pojmenování pro *funkci autora*, jakožto nástroj literární vědy a obecněji nástroj kategorizace diskursu, dále pro *obraz autora*, jakožto soubor deskriptivních charakteristik více či méně spojujících autorovu biografii, znalosti o jeho díle i různé fámy a smyšlenky, a konečně pro *reálného autora*. Vztah jména autora a autorského obrazu můžeme s pomocí citace popsat i následovně: „*Jméno autora podporuje a zaštiťuje existenci autorského obrazu, autorský obraz doplňuje kolorit jména autora.*“<sup>84</sup>

---

<sup>81</sup> Jen jako letmou poznámku ponechme filosofické problémy Kripkeho modální logiky, které míří hlavně k otázce, co zajišťuje mezisvětovou identitu rigidních designátorů. Kripke se snaží tento problém řešit definicí esenciálních vlastností individuí (např. KRIPKE. c1980: 39 – 53). Z hlediska literatury je toto řešení zajímavé, protože při pojetí autora jakožto génia vyvolává otázku, zda je autorství určitého díla pro tohoto autora jeho esenciální vlastností. Jiné (méně přijímané) řešení, které z hlediska modální logiky nabízí David K. Lewis, je pro literaturu rovněž zajímavé, protože nabízí podnět k hlubšímu zamyšlení o statutu fikčních světů. Lewis totiž odmítá mezisvětovou identitu individuí, kterou nahrazuje mezisvětovými dvojníky; všechny alternativní světy (tedy i náš aktuální) se svými obyvateli jsou proto podle Lewise ontologicky rovnocenné. Více viz LEWIS. 1973.

<sup>82</sup> FOUCAULT. 1994: 51. K otázce vzniku funkce autora a vlivu fungování knižního trhu zajímavě například RIEGER. 1999. nebo BENNETT. 2005: 29 – 54

<sup>83</sup> STEINER. 2011: 132

<sup>84</sup> KRÁLÍKOVÁ. 2014: 46

## 1.5 Shrnutí

Hrubě jsme načrtnuli rozvržení subjektů autora, které se podílejí na komunikačním aktu probíhajícím skrze literární dílo. Vedle *reálného autora* jsme mluvili především o *implikovaném autorovi*, který je nejvyšší instancí, textovým, i když jen implicitním garantem literárního díla. Explicitním hlasem v díle, který stojí mezi úrovní *postav* a *implikovaného autora*, je *vypravěč* (resp. *lyrický subjekt*).

Ukázali jsme, že problematika subjektů díla úzce souvisí i s otázkou jména autora, které homonymně označuje *autora reálného* a zároveň *autorskou funkci*, která je nástroje literární vědy. Vedle toho jsme ale upozornili i na jev, který je rovněž pojmenován vlastním jménem autora – *obraz autora*. Tímto pojmem jsme rozuměli konstruovaný narativní obraz o autorovi sestávající jednak z různých informací a fám o autorově životě, jednak z recepce autorova díla. Pravidla a zákonitosti konstituování tohoto obrazu jsou zatím nedostatečně popsána, ale mechanismus jeho fungování a dalšího vývoje jsme charakterizovali pomocí pojmu *emblematická redukce*.

Shrnující poznámku věnujme ještě upřesnění pozice konceptu autorského obrazu mezi ostatními pojmy a otázky, zda jde o subjekt díla. Zatímco *reálný autor*, *implikovaný autor* a *vypravěč/lyrický mluvčí* jsou účastníci komunikace literárního díla, ať už stojící uvnitř textu, nebo mimo něj, *obraz autora* je produkt paratextového prostředí, který se stává centrálním a sjednocujícím paratextem. Andrea Králíková navrhuje analogicky k pojmu *obraz autora* zavést i pojem *obraz čtenáře*: „Tvůrci paratextů vytvářejí paratext zaměřený na určitou cílovou skupinu. Charakteristika této cílové skupiny se odvíjí obecněji od kulturního povědomí, kulturní příslušnosti, z toho důvodu jsou pro různá kulturní prostředí různé paratexty. Nebo je také možné vymezovat různé cílové skupiny v rámci jedné kultury. Je velmi žádoucí, aby v tržním prostředí, jakým se knižní trh stává, na dané paratexty zareagovaly právě jisté skupiny čtenářů. Paratexty jsou tedy tvořeny s poměrně přesnou představou o tom, komu jsou adresovány. Tato představa a atributy, které jsou s ní spjaty, jsou základem pro obraz čtenáře.“<sup>85</sup> Přestože chápeme výhody, které tento koncept přináší při studiu obrazu autora postaveném na fungování trhu a šířeném především skrze novodobá média, domníváme se, že jde přinejmenším o nevhodně zvolený termín. Chceme-li totiž pojem *obraz autora* zachovat i pro studium klasiků, vyskytne se řada problémů. V první řadě je pochybné uvažovat například u autorů 19. století o tom, že se

---

<sup>85</sup> KRÁLÍKOVÁ. 2014: 71 – 72

autoři paratextů zaměřovali na jasně definovanou skupinu čtenářů. Pakliže ano, je otázka, zda tuto představu čtenářů nereprezentuje lépe pojem *implikovaný čtenář paratextu / obrazu autora* jako analogie implikovaného autora. Druhá výtku směřuje k metodologickému problému analýzy obrazu čtenáře. Zatímco obraz autora jasně vyvstává z textů o autorovi, je vlastně jejich abstraktním modelem, pro analýzu obrazu čtenáře nemáme explicitní vodítka. Poslední a třetí otázka je spojena s tím, že pojmem *obraz čtenáře* je navozován dojem komunikace. Snaha o symetrii je zasazováním slepých oken, protože pojmem *obraz čtenáře* evokujeme dojem komunikační situace. *Obraz autora* není subjektem komunikace, ale širším rámcem fungování paratextů, proto je také dojem komunikace s potencionálním *obrazem čtenáře* přinejmenším zavádějící.

Obraz autora v současné literární vědě nabízí metodologický nástroj, jak třídit poměrně rozvětvený a nepřehledný prostor současné literatury. Ve vztahu ke klasikům jde o prostředek dekonstrukce autorského mýtu. Vědomí existence autorských obrazů zároveň poskytuje možnost „opatrnějšího“ čtení literárních děl. Dekonstrukce a revize autorského obrazu umožňuje dostat se přes paratextový „nános“ blíže k textu.

## 2 Obraz Karla Hynka Máchy

Proces emblematické redukce je z logických důvodů očekávatelný především u poměrně krátkých textů s velkou mírou čtenářského dosahu, a tedy s velkým potenciálem ovlivňovat další a další vznikající texty. Naší snahou je zde zmapovat konkretizace obrazu Karla Hynka Máchy a jejich míru redukce na materiálu, který jednoznačně vykazuje oba k tomu příhodné rysy. Půjde nám o jeho životopisné medailonky v textech určených pro žáky středních škol.

Základním výchozím materiálem je 16 textů tištěných a jeden text publikovaný elektronicky. Všechny jsou součástí různých učebnic literatury pro střední školy a pod přiřazenými číslicemi na ně bude v samotné analýze odkazováno.<sup>86</sup>

- (1) JAKUBÍČEK, Daniel. *Literatura v souvislostech*. Plzeň: Fraus, 2011.
- (2) LEHÁR, Jan. *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha: NLN, 2008.
- (3) PECH, Jaroslav. *Stručný přehled české a světové literatury pro středoškoláky*. Praha: NS Svoboda, 1999.
- (4) PROKOP, Vladimír. *Literatura 19. a počátku 20. století (od romantiků po buřiče)*. Sokolov: O.K.-Soft, 2000.
- (5) NEZKUSIL, Vladimír. *Česká a světová literatura 19. století pro 2. ročník středních škol*. Praha: Fortuna, 1998.
- (6) SOUKAL, Josef. *Literatura pro II. ročník gymnázií*. Praha: SPN, 2002.
- (7) POLÁŠKOVÁ, Taťána, Ivana DOROVSKÁ a Yvonne KONEČNÁ. *Literatura pro 2. ročník středních škol*. Brno: Didaktis, 2009.
- (8) MARTINKOVÁ, Věra. *Dějiny literatury 2*. Praha: Trizonia, 1996.
- (9) BALAJKA, Bohuš. *Přehledné dějiny literatury 1*. Praha: Fortuna, 2005.
- (10) ČERNÍKOVÁ, Jitka. *Literatura: alternativní učebnice pro 2. ročník středních škol*. Praha: Trizonia, 1992.
- (11) SÁRKÖZI, Radek. *Karel Hynek Mácha*. Elektronické učebnice [online].
- (12) *Odmaturuj! z literatury*. Editor Eva Hánová. Brno: Didaktis, 2004.
- (13) POLÁŠKOVÁ, Taťána, Dagmar MILOTOVÁ a Zuzana DVOŘÁKOVÁ. *Literatura: přehled středoškolského učiva*. Třebíč: Petra Velanová, 2006.
- (14) SOCHROVÁ, Marie. *Český jazyk a literatura: ucelená, přehledná, osvědčená příprava k maturitě i na VŠ*. Havlíčkův Brod: Fragment, 2007.

---

<sup>86</sup> Úplný odkaz na všechny prameny uvedené v této kapitole je k nalezení v přehledu použité a studované literatury na konci práce.

- (15) MACHALA, Lubomír. *Panorama české literatury*. Olomouc: Rubico, 1994.
- (16) KOŠŤÁK, Jaromír. *Literatura I: pracovní učebnice pro 6.-9. ročník základních škol a odpovídající ročníky víceletých gymnázií*. Praha: Fortuna, 1997.
- (17) *Čtenářský deník nejen k maturitě: 301 obsahů z děl 202 autorů*. Třebíč: Jiří Mrákota, 2004.

Tyto učebnice byly vybrány z publikací vydaných po roce 1990. Jde o výběr, který postihuje většinu dostupných učebnic, což spolu s časovým vymezením poskytuje dostatečnou oporu pro relevantní popis obrazu Karla Hynka Máchy v didaktických materiálech používaných v současnosti na středních školách různých typů.

Zcela zvláštní kategorii materiálu tvoří zdroje dostupné na internetu, které lze označit za jakýsi „undergroundový“ informační zdroj. Internet nabízí velkou spoustu narativních textů, z kterých mohou žáci (i učitelé) při výuce čerpat. Z některých studií plyne, že jde o nejpoužívanější zdroj informací.<sup>87</sup> V prostředí internetu lze narazit na texty zcela rozdílné kvality – od textů odpovídající učebnicové úrovni až po texty zcela „undergroundové“, které pracují s informacemi a jejich kauzálním propojováním velmi volně. Tímto „internetovým“ obrazem se v naší studii zabývat nebudeme, poukážeme na něj jen jako na další potenciální směr dalšího bádání. Domníváme se, že internetový obraz bude kopírovat obraz rekonstruovaný v naší studii, jen adekvátnost propojování jednotlivých motivů bude z vědeckého pohledu diskutabilnější.

Stejně tak leží zcela mimo zaměření a možnosti této studie velká oblast orálních zdrojů. Můžeme mluvit o jakési úzce vymezené slovesnosti narativních životopisných medailonků. Jde především o texty produkované učiteli či rodiči směrem k žákům (druhým nejvýznamnějším zdrojem informací jsou pro žáky právě rodiče – učitelé jako informační zdroj ve studii zahrnut nebyl, ale lze předpokládat, že jde o srovnatelnou položku)<sup>88</sup> a dále o texty produkované samotnými žáky směrem ke třídě či k učiteli (v rámci různých referátů, seminárních prací či zkoušení). Tato oblast by si rovněž zasloužila samostatnou studii. Zde opět vyslovme jen hypotézu: Dá se předpokládat, že půjde o texty, které budou vykazovat z hlediska procesu emblematické redukce stejnou charakteristiku jako zde studovaný materiál. Náš úsudek se řídí tím, že tyto (školské) texty vznikají pod zásadním vlivem právě učebnic, studijních příruček a internetových zdrojů.

---

<sup>87</sup> Jursová: 2011 [online]

<sup>88</sup> Tamtéž

## 2.1 Analýza reduktivního procesu

Ze třinácti studovaných textů vystupuje najevo celkem jednoznačná kompozice Máchova příběhu. Přestože texty vykazují určité odchylky v motivaci a provázanosti jednotlivých motivů, můžeme konstatovat, že ve vyprávěních o Máchově životě není většinou rozdílu mezi fabulí a syžetem.<sup>89</sup> Texty sdílejí hrubší periodizaci fabule, která vyprávění tematicky dělí do tří větších motivických okruhů, které budeme nadále nazývat svazky.

Za prvé jde o motivy sestavené okolo Máchova dětství, za druhé o motivy vážící se na studentská léta a za třetí na motivy „dospělosti“, tedy motivy spjaté s jeho pobytem v Litoměřicích a úmrtí. Tuto třísvazkovou kompozici dodržuje 12 textů. Text 1 vůbec nepracuje s motivy prvního a druhého svazku. Texty 3, 12 a 14 pomíjí svazek první. Výjimku tvoří i text 11, ve kterém jsou některé motivy předjímány již ve svazcích, které jim z hlediska fabule předcházejí. Jde například o motiv odchodu do Litoměřic, který je vložen do motivů druhého svazku, konkrétně jako zmínka o Máchově životě po studiích, na kterou ale vzápětí navazují motivy spjaté se studii.

Tato kompozice, kdy je syžet tematicky jasně vydělen ve tři motivické svazky, vykazuje poměrně stálou dynamiku děje. Dějovost celého příběhu je vlastně dána hlavně posuny mezi celými svazky, zatímco kladení motivů v rámci každého svazku je značně statické. Přestože motivy daného svazku nejsou ve všech textech řazeny stejně, není na místě mluvit o rozdílu fabule a syžetu. Největší variabilita řazení motivů je ve druhém svazku, který je také nejméně dějový. Například motivy Máchovy vlastenecké aktivity, účasti na ochotnických představeních či cestování jsou formulovány dostatečně obecně, aby bylo možno s nimi v rámci vyprávění volně manipulovat. Např. Máchovy výlety nebývají jednoznačně datovány, ale zpravidla je jen zmíněn zájem o cestování. Druhý, nedějový svazek tak stojí v kontrastu k svazku prvnímu, ale hlavně ke svazku třetímu. Ten bývá i přes krátký záběr času vyprávěného (od srpna do začátku listopadu 1836) sestaven výhradně z dějových motivů. Někdy dokonce s uváděním přesných dat jednotlivých událostí.

V následujících kapitolách rozebereme motivy jednotlivých svazků.

---

<sup>89</sup> Vycházíme zde z pojetí fabule jako „*konfigurace událostí ve fikčním světě*“ a syžetu jako „*konfigurace těchto událostí v aktu vyprávění*.“ Obě citace: MÜLLER – ŠIDÁK. 2012: 139-140 .

### 2.1.1 Dětství

Z hlediska fabule je tento soubor motivů ohraničený Máchovým narozením a končí jeho nástupem na studia. Jednotlivé texty však se studii pracují rozdílně. Jako přechodový motiv funguje studium gymnázia. To totiž někdy figuruje i ve svazku motivů vztahujících se ke studijním létům, ale ve všech takových případech se objevuje jako motiv úvodní, a to ve formulacích typu: „*po gymnáziu šel studovat filosofii...*“.

Ve studovaném materiálu je Máchovo dětství spojováno s následujícími motivy:

- narození
- rodiče
- finanční situace rodiny
- stěhování rodiny
- křestní jméno Ignác a jeho počestění

S výjimkou paratextového uvedení data či místa rodiště chybí celý svazek Máchova dětství ve čtyřech studovaných textech (1, 3, 12, 14).

#### 2.1.1.1 Narození

Časový údaj bývá často součástí výhradně nadpisu. Tematizaci narození je samozřejmě možné považovat za údaj, který si žádá životopisný žánr (podobně jako úmrtí). Nicméně některé texty s ním vůbec nepracují.

Ve 12 z 18 medailonků je místo narození explicitně zmíněno v textu samotném. V jednom případě je součástí nadpisu: „\* 16. 11. 1810 Praha“ (text 11). Strohá fakticita tohoto motivu je vyjádřena i velmi neoriginálním ztvárněním. Jediná obměna vychází pouze z variování upřesnění místa. Můžeme tak číst: „*Mácha se narodil / Narodil se v Praze* (texty 6, 10) / *v Praze na Malé Straně* (7, 8, 9, 13) / *v Praze na Újezdě* (2) / *v Praze na Staroměstském náměstí* (18).“ V případě textu 14, který celý životopis pojednává heslovitě, je uvedeno jen: „\* Praha“. Jediný text oživuje zmiňovaný fakt formulací „*pražský rodák*“ (15). Z monotónního výčtu spíše jako kuriozita vystupuje především text 17 s faktografickou chybou, kterou nelze považovat za originální příspěví autora medailonku.

Rok narození je uveden ve všech případech v podnadpisu, pouze jedenkrát je uveden i v textu samotném (8): „*Narodil se roku 1810 v Praze na Malé Straně.*“ Jedině v textu 11 se uvádí datum celé, tedy 16. 11. 1810.

### 2.1.1.2 Rodiče

Informace o otci uvádí 6 textů (2, 5, 6, 8, 9, 11), což je téměř polovina všech, ve kterých se pojednává Máchovo dětství. Máchova matka je oproti tomu zmíněna jen ve dvou případech, a to v textech 8 a 9. Obě zmínky jsou významově i volbou slov (v jednom případě se shoduje celá věta) velmi blízké. Z toho, a i vzhledem k absenci motivů týkajících se spisovatelovy matky v ostatních případech, lze usuzovat na to, že text 8 vznikl pod přímým vlivem textu 9:

- *otec byl krupařem (2)*
- *dětství poznamenané úpadkem otcova krupařského krámu (5)*
- *v rodině [...] mlynářského pomocníka, později krupaře (6)*
- *Jeho otec byl mlynářským pomocníkem, později si zařídil krupařský krámeček [...]. Matka pocházela z pražské rodiny hudebníků. Z otcovy strany tedy formovala Máchovu osobnost silná vůle a energie, z matčiny strany kulturní citlivost. (8)*
- *Také Máchova matka pocházela z pražské rodiny hudebníků, zatímco otec, mlynářský pomocník, přišel do Prahy z venkova. Matčina kulturní citlivost, hudebnost a otcova zdravá energie se spojují u syna Karla Hynka v podivuhodnou uměleckou osobnost. [...] [otec] zanechal práce v mlýnech a zařídil si [...] skromný krupařský krámeček (9)*
- *otec i bratr Michal se živili jako mlynáři (11)*

### 2.1.1.3 Finanční situace rodiny

Různým způsobem je zmiňována špatná finanční situace Máchovy rodiny v osmi textech:

- *pocházel ze zchudlé rodiny (4)*
- *neradostné dětství poznamenané úpadkem otcova krupařského krámu (5)*
- *nikdy se jí [rodině] nevedlo tak dobře, aby Mácha nemusel zápolit s ustavičným nedostatkem (5)*
- *jeho životní pocit [...] ovlivňoval stísněný a tmavý příbytek (5)*
- *narodil se [...] v nepřilíš zámožné rodině (6)*
- *dětství však prožil v chudé svatopetrské čtvrti (7)*
- *rodině se nedařilo valně (9)*
- *narodil se [...] v chudě rodině (10)*
- *potýkal se s chudobou svých rodičů (16)*
- *narodil se [...] v chudé rodině (17)*



#### **2.1.1.4 Stěhování rodiny**

Motiv stěhování rodiny během Máchova dětství je uplatněn v textech 5 a 7. V případě textů 8 a 9 jde spíše o informaci, která je podána implicitně. Lze na ni usoudit z uvedení místa narození na Malé Straně, pozdějšího otevření otcova obchodu na Dobytčím trhu a Máchova nástupu na novoměstské gymnázium. Jde ovšem o velmi slabou spojitost. Tam, kde je motiv stěhování plně rozvinut, je nápadně spojován s nepříznivým osudem, který rodinu potkal, a s chudobou:

- *v důsledku toho [úpadku otcova krámku] se rodina stěhuje z pražského Újezdu do blízkosti čtvrti chudých Na Františku (5)*
- *rodina [se] po čase přece jen hmotně vzpamatovala a přestěhovala se zpět do centra Prahy (5)*
- *se narodil v Praze na Malé Straně, dětství však prožil v chudé svatopetrské čtvrti (7)*

#### **2.1.1.5 Obraz Máchova dětství**

Vedle výše uvedeného narážíme v textech ještě na tematizaci počestění Máchova jména (text 9) a uvedení Máchova mladšího bratra Michala (text 11). Jak je ale z motivického rozboru a z jednotlivých citací v rámci svazku motivů vztahujících se k Máchovu dětství patrné, nejvyšší míře reduktivního procesu podléhá trojice motivů, a to okolnosti narození, motiv otec a jeho povolání a finanční situace rodiny v době spisovatelova mládí.

V případě uvádění data a místa narození jde jednoznačně o sdílený žánrový prvek, který je se životopisem logicky i tradičně svázán. Jinak je to s dalším častým invariantem. Všimněme si, že všechny texty pracující s motivem Máchova otce ho jmenují výlučně v souvislosti s jeho prací. Uvádí se, že otec byl krupařem / mlynařským pomocníkem, že se živil jako mlynář / měl krupařský krámeček. Jde o velmi bizarní prvek. V první řadě vyvstává otázka, proč je v tolika textech výslovně užito označení krupař, které může v dnešní době působit čtenáři (zvláště ve věku středoškoláka) problém. Za druhé není jasné, proč je tato informace sdílena ve velké části textů, a to bez zjevné motivace k celkovému ladění textu. V několika případech je určitá propojenost s jinými motivy tušit. V textu 5 je otcův krupařský krámeček zmiňován v souvislosti s finančními obtížemi Máchovy rodiny. V textu 9 je krupařský krámeček vybaven přívlastkem *skromný*, což opět evokuje nevalné zajištění rodiny. Jinou spojitost naznačuje text 8, který zřízení krupařského krámku bez dalšího spojuje s prokázáním silné vůle a energie, kterou pak po otci Karel Hynek zdědil. Jen text

9 přidává o Máchově otci další zmínku, a to že pocházel z venkova. Jde o informaci, která působí kontrastně s „měšťanskými“ atributy Máchovy matky, kterými jsou hudebnost a kulturní citlivost. V této souvislosti tak dává smysl i uvedení slova krupař. Ostatní texty ale jakoukoliv motivaci postrádají. Ukázali jsme tedy možnou, i když většinou výslovně neuvedenou a skrytou spojitost mezi motivem otce a motivem finančních problémů Máchovy rodiny. Ta je zmiňována ještě častěji a je ukázkovým příkladem procesu potřeby synonymního reformulování omílaného motivu. Texty 4, 5, 6, 9, 10, 16 a 17 spojují chudobu s Máchovou rodinou či s jeho rodiči. Texty 5 a 17 chudobu přímo vztahují na Mácha, který musel *zápolit s ustavičným nedostatkem* (5) a který se *potýkal s chudobou svých rodičů* (17). Zvláště přepjatá je i formulace, ve které se tvrdí, že *Máchův životní pocit [...] ovlivňoval stísněný a tmavý příbytek* (5). Text 7 vyjadřuje chudobu rodiny spojením se stěhováním (spojitost těchto motivů byla ukázána již výše) a pobýváním *v chudé svatopetrské čtvrti*.

Ostatní motivy nejsou sdíleny větším množstvím textů, a proto lze tvrdit, že netvoří jádro Máchova obrazu. Za periferní motivy tedy můžeme označit uvádění matky, bratra či častého stěhování. Motiv matky je v textech spojován s hudebností a kulturní citlivostí, kterou Mácha zdědil a která kontrastuje s venkovským a řemeslnickým původem otce. Obdobně tak je zacházeno s motivem bratra, který je opět uváděn pouze v souvislosti s otcem. Oba se živilo jako mlynáři. O něco častěji je užíváno motivu stěhování rodiny, který, jak bylo ukázáno, významově souvisí s chudobou Máchovy rodiny. Tato spojitost ale v řadě textů chybí a ukazuje se až při prostudování většího rozsahu materiálu. Na tom je možno vidět určitý odsun tohoto motivu na periferii obrazu. Spolu se ztrátou motivace se pomalu vytrácí a v textech, ve kterých zůstává, nemá zcela jasnou vazbu na ostatní motivy.

Na základě výše řečeného můžeme tedy vyvodit, že ve svazku motivů týkajících se Máchova dětství je dominantním pojítkem chudoba rodiny, na kterou je často bez zjevné kauzality navázán motiv Máchova otce a jeho povolání. I ten můžeme vnímat jako součást Máchova obrazu, protože se vyskytuje v mnoha textech. Ostatní motivy se k chudobě rodiny také vztahují, i když stojí na periferii. Určitou alternativní linii pro potenciální vychýlení z takto zavedeného obrazu nabízí motiv matky, který je sice významově využíván hlavně jako kontrastní prvek k řemeslnickému povolání Máchova otce, ale zároveň rozehrává spojitost s jeho tvorbou odkazem na zděděnou kulturní citlivost a hudebnost. Je ovšem otázka, zda tento motiv není spíše na ústupu z centra a postupně zcela nezmizí, nebo si na periferii svůj potenciál přechodu (návratu?) do centra zachová.

K odpovědi na tuto otázku je ale zapotřebí diachronní analýzy materiálu.

### 2.1.2 Studia

Druhý svazek motivů se týká Máchových studií. Spadají sem všechny události od dob gymnaziálních po odchod do Litoměřic. Motivicky jde o nejbohatší ze tří svazků. Dějových prvků zde není mnoho a svazek působí spíše jako charakteristika Máchových zálib, zájmů a různých aktivit, které jsou propojovány častěji vztahy tematickými než chronologickými a kauzálními. Běžně se na základě jednotlivých textů nelze orientovat, jak šly jednotlivé události v čase (s výjimkou ryze kauzálně motivovaných sekvencí – např. seznámení s Lori v kruhu ochotníků následuje zmínka o Máchově zapojení do realizace českých představení). Můžeme spíše sledovat jakési tematické podsvazky, které nejsou časově blíže určeny, a vzniká tak dojem, že šlo o víceméně paralelní aktivity prostupující celou dobu Máchových studií. V těchto podsvazcích je dějová struktura již jasnější, ale jejich lineární řazení, a tudíž v podstatě opakování časového úseku z jiného tematického hlediska, zpomaluje děj a dává vzniknout epické šíři (lze-li tento pojem na tak krátké texty uplatňovat), což se ukáže jako velmi kontrastní kompoziční prvek oproti převažující linearitě a až kompoziční úsečnosti třetího svazku.

Ze 17 textů se v 16 objevuje druhý motivický svazek – tedy tematizace Máchových studií. Nejčastější motivy uplatňované ve druhém svazku jsou:

- gymnázium, filozofie a práva
- Jungmannovy přednášky
- divadlo a Tyl
- Lori Šomková
- vlastenecký ruch v kruhu přátel
- polské povstání
- cestování a pěší túry
- četba
- vydání Máje vlastním nákladem
- deníky
- první básně německy
- výstřední samotář

#### 2.1.2.1 Gymnázium, filozofie a práva

- *krátce po tom, co [...] vydal vlastním nákladem své stěžejní dílo [...] a dostudoval práva, se stal advokátním koncipientem v Litoměřicích (2)*
- *Vystudoval filozofii a poté začal vykonávat advokátní praxi v Litoměřicích. [...] Psát začal již na gymnáziu, a to německy. (4)*

- *Navzdory tomu [ustavičnému nedostatku a stísněnému tmavému příbytku] vystudoval novoměstské gymnázium, dva roky filozofie (které byly jakousi přípravkou na vysokou školu) a zapsal se na práva. (5)*
- *Absolvoval gymnázium a studoval na filozofické a posléze na právnické fakultě, kterou dokončil v roce vydání Máje (a své smrti) (6)*
- *Po absolvování novoměstského gymnázia začal studovat filozofii a později i právo (7)*
- *studoval na novoměstském gymnáziu v Praze, potom na filozofické a právnické fakultě (8)*
- *Jako student novoměstského gymnázia poznal Mácha Jungmanna a později jako posluchač filozofie a práv četl vášnivě všechno, co mu přišlo do ruky [...] po dokončení právnických studií odchází [...] do Litoměřic (9)*
- *Vystudoval práva. (10)*
- *Mácha byl žákem Josefa Jungmanna, později vystudoval práva (11)*
- *studoval na filozofické [...] fakultě (17)*
- *studuje filozofii a práva (12)*
- *vystudoval filozofii a práva (13)*
- *studium práv (14)*
- *vystudoval práva (16)*
- *jako chudý student absolvoval studium na univerzitě (16)*
- *studoval na filozofické a právnické fakultě (17)*

Motiv gymnaziálních studií se vyskytuje celkem v šesti textech (4, 5, 6, 7, 8, 9, 11). V textech 6, 7, 8 čteme informaci o studiu na novoměstském gymnáziu jen jako jeden díl z řady studijních míst. Jde o strohé konstatování, které má kromě doplnění výčtu i kompoziční funkci. Odděluje motivy spjaté s dětstvím od motivů studijních. Určitou tematickou roli hraje tento motiv v textu 4 a v textu 5. V prvním z nich je spojen s motivem básnických počátků v němčině. Spojení těchto dvou motivů ale v celém textu stojí osamoceně a bez dalšího využití mezi motivem cestování a motivem účasti na vlasteneckém dění. Jde vlastně o sekvenci, které má výrazně informační charakter bez bližší návaznosti na ostatní části textu, a to jak formální (text žádné vazby nijak nesignalizuje, ani je v kontextu Máchova života nijak nehodnotí), tak významové (žádný z ostatních motivů tuto informaci nijak nerozvíjí, kauzálně s ní nesouvisí). Uvedení motivu gymnázia je zde vlastně synonymické k oznámení, že Mácha začal psát básně již velmi

mlád. Ve druhém z textů nacházíme vlastně jediné explicitní napojení na chudobné dětství, tak zdůrazňované prvním svazkem. Text 9 spojuje gymnaziální studia s poznáním Josefa Jungmanna. Tento prvek ale dále nerozvíjí – ihned následuje přechod k dalšímu motivu, a to bohaté četbě. Není proto možné jednoznačně určit funkci tohoto prvku ve výstavbě textu. Jako nejpravděpodobnější se jeví, že je takto signalizováno téma následující kapitoly životopisu, která shrnuje Máchovu cestu k zapojení se do vlasteneckých aktivit.

V osmi z deseti textů (4, 5, 6, 7, 8, 12, 13, 17) je studium filozofie zmiňováno, aniž by došlo k hlubšímu významovému napojení na další motivy, což ukazuje i strohá formulace. Tyto výskyty tedy můžeme považovat pouze za výčtové – jejich „nefunkční“, avšak časté uvádění i ve velmi krátkých textech (například 17) si lze podobně jako v případě data a místa narození vykládat žánrem životopisu, kam zmínka o studiích jaksi automaticky patří. Je zajímavé, že jen v jediném textu autor považoval za nutné uvést dobové reálie a osvětlit tak dnešnímu čtenáři fakt, že studium filozofie tehdy fungovalo jako základ dalšího univerzitního vzdělávání. Ostatní texty tento rozdíl v reáliích zcela opomíjejí, což je ale typické. Stačí si vzpomenout na četnost výskytu historismu v označení povolání Máchova otce (kapitola 2.1.1.2), který nebyl čtenáři vysvětlen ani v jednom ze studovaných textů.

V textu 9 čteme provázanost studií na vysoké škole s bohatou četbou a opět trochu překvapivě jen v jediném textu (16) nalézáme návaznost na chudé poměry Máchovy rodiny. V tomto případě je vlastně studium funkčně využito v nepřímé charakteristice, která u Máchy zdůrazňuje určitou houževnatost a odhodlanost v tom, že se mu i přes nepřízeň osudu povedlo absolvovat univerzitu. Text 16 je také jediným, který obě univerzitní studia shrnuje do jediného motivu.

Podobně jako jsme v kapitole 2.1.1.1 narazili na mylnou informaci uvádějící, že se Mácha narodil na Staroměstském náměstí, i v tomto oddíle musíme u textu 4 konstatovat minimálně zavádějící formulaci v tom, že Mácha po studiu filozofie začal vykonávat advokátní praxi. Samozřejmě může jít o autorovu neobratnost, ale je nasnadě tuto neobratnost vztáhnout i ke zkratkovitosti a reduktivnímu procesu při zpracovávání nových životopisných textů, kdy je častou metodou originálního zásahu do invariantního obsahu mírné přeskupování či vypouštění některých motivů. To vede ke ztrátě kauzálních vztahů a osamocování dalších motivů, v extrémním případě je důsledkem takové redukce ztráta smyslu, nelogičnost či faktická chyba.

Uvedli jsme, že gymnázium tvoří přirozený přechodný motiv mezi dětstvím a studijními léty, podobně je dokončením právnické fakulty (nebo obecně studií) signalizován přechod v motivy dospělosti (například texty 2, 9, 10 či 11). Na většině uvedených citací můžeme sledovat, že je motiv právnických studií nezřídka uplatňován jako doplnění žádaného životopisného údaje. Často se objevuje v souvětí přinášejícím kompletní informaci o Máchově vzdělávací kariéře od gymnázia přes filozofii až po práva (například v textu 7). Některé texty zmiňují časovou posloupnost při studiích filozofie a práv (6, 7), častěji se ale objevuje redukce této časové informace prostým slučovacími poměrem (8, 12, 13, 18). Nejde sice vyloženě o nepřesné vyjádření, ale formulace „studuje filozofii a práva“ může evokovat i jiné významy. Intuitivnější než předpokládat časovou následnost jednotlivých studií je zde chápat obě studia jako souběžná. I tento případ ukazuje jeden z reduktivních mechanismů, kdy snahou o reformulaci příběhu dochází k pozvolnému přetváření jeho zažitých prvků a ztrátě jejich motivovanosti.

Stejně jako v případě motivu studia filozofie je i studium práv zapojeno do kauzálního řetězce jen v menším počtu textů, často jako motiv přechodu k litoměřickým událostem (explicitně text 9 nebo 2). V textu 5 je zmínka o právech přímo spojována s počátky Máchova milostného života: „*Do té doby spadají první Máchova setkání se ženami [...].*“ Z hlediska narativního plánu je nejplněji využito motivu dokončení práv v textu 6, částečně i v textu 2. Oba spojují konec studií s vydáním Máje (*Máchova stěžejního díla*). Text 6 navíc i s Máchovou smrtí, čímž pointuje celé vyprávění. O tom ale více při pojednání třetího svazku (kapitola 2.1.3).

### **2.1.2.2 Jungmannovy přednášky**

- *jako student novoměstského gymnázia poznal Mácha Jungmanna (9)*
- *Mácha byl žákem Josefa Jungmanna. později vystudoval práva (11)*
- *studuje filozofii a práva, účastní se soukromých besed s Josefem Jungmannem (12)*

Návštěvy Jungmannových přednášek jsou součástí tematizace Máchových studií a v podstatě k němu tvoří jen ilustraci. V textu 12 je možné vidět určitou souvislost s Máchovou vlasteneckou činností, která přímo po tomto motivu následuje, ale textově jinak signalizována není.

### 2.1.2.3 *Divadlo a Tyl*

V plných 15 studovaných textech se pracuje s motivem Máchovy účasti na divadelních představeních, a to jako herce. Tento motiv je nejčastěji spojován s motivem Máchových společenských a obrozeneckých aktivit (texty 4, 6, 7, 8, 9, 12, 13 a 15) a seznámením se s Tylem (texty 2, 6 a 11) a Eleonorou Šomkovou (2, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13 a 17). Jak je vidět texty 6, 7, 8, 9, 12 a 13 přímo využívají ochotnické divadlo jako přechodný motiv mezi účastí na vlasteneckém dění a seznámením se s Lori.

Souvislost s vlastenectvím je někdy oslabeně signalizována pouze konstatováním, že hrál v *českých* divadlech či navštěvoval *česká* představení, pokud tedy účast na ochotnických divadlech nechápeme jako vlastenecký prvek sám o sobě. Zcela chybí spojitost mezi divadlem a seznámením se s Tylem v textech 13 a 16, přestože oba tuto informaci, ale samostatně, obsahují. V prvním případě je Tyl jmenován pouze jako zakladatel ochotnického spolku, ve druhém je seznámení s Tylem uvedeno jen jako výčet událostí, které nejsou mezi sebou nijak kauzálně propojeny. Zmínka o Tylovi je tak až na dva texty (6, 16), které tematizují názorové neshody mezi oběma spisovateli, jen holým konstatováním. Motiv se uplatňuje výhradně ve spojení s ochotnickým divadlem a je zpravidla následován zmínkou o Lori, s kterou se tam Mácha také seznámil.

Na většině citací je opět dobře vidět invariantnost motivu, který prochází jen stylistickými úpravami:

- *začínající básník hrál za studií ochotnicky v Kajetánském divadle, kde se poznal s J. K. Tylem (2)*
- *jako ochotník hrál v českých divadlech (4)*
- *seznámil se s ní [s Lori] při zkouškách na ochotnická divadelní představení (5)*
- *hrával i v Kajetánském divadle [...] Díky tomu se poznal se svým velkým ideovým soupeřem Josefem Kajetánem Tylem (6)*
- *navštěvoval česká představení ve Stavovském divadle, a dokonce sám ochotnicky hrál v divadle Kajetánském (7)*
- *V kroužku přátel [...] se hrálo divadlo. Při zkouškách ochotnického divadla poznal [...] svou osudovou lásku (8)*
- *tato záliba [návštěvy Stavovského divadla] jej přivede jako ochotníka i na scénu Kajetánského divadla na Malé Straně, zřízeného J. K. Tylem (9)*
- *během studií [...] hrál divadlo (10)*

- *hrál divadlo v ochotnické družině Josefa Kajetána Tyla (11)*
- *účastnil se pražského divadelního života, jako ochotník se seznámil s Eleonorou Šomkovou (12)*
- *mladí lidé [z kroužku Máchových přátel] [...] hráli divadlo. Při zkouškách ochotnického Kajetánského divadla (založeného J. K. Tylem) poznal Mácha svou osudovou lásku – Lori (13)*
- *záliba v divadle (ochotník) (14)*
- *jako student byl duší různých ochotnických i tajných kroužků (15)*
- *s radostí a úspěšně hrával divadlo, poznal J. K. Tyla, ale oba spisovatelé nenašli v sobě vzájemné pochopení (16)*
- *Mácha se účastnil českých her v Kajetánském divadle, kde se zamiloval do Lori Šomkové (17)*

#### **2.1.2.4 Lori Šomková**

Začněme rozbor tohoto motivu citací z jednotlivých textů:

- *kde [v Kajetánském divadle] se poznal s J. K. Tylem i se svou milenkou Lori Šomkovou (15)*
- *vnitřní rozervanost poznamenala i Máchovu vášnivou a žárlivou lásku k dceři pražského kniháře Eleonoře Šomkové (4)*
- *Do té doby [studia] spadají také první Máchova setkání se ženami, z nichž nejvýznamnější je sblížení s Eleonorou Šomkovou (Lori) (5)*
- *Na divadelních zkouškách se asi také seznámil se svou pozdější snoubenkou Lori Šomkovou. (6)*
- *Tam [v Kajetánském divadle] také poznal Eleonoru Šomkovou – Lori, svoji osudovou lásku. (7)*
- *Při zkouškách ochotnického divadla poznal také Mácha svou osudovou lásku – Eleonoru (Lori) Šomkovou. (8)*
- *Při zkouškách na ochotnická představení poznal Lori, vlastním jménem Eleonoru Šomkovou. (9)*
- *Zde [v Kajetánském domě] se seznámil s Eleonorou Šomkovou (1817-1891), dcerou kniháře. S Lori měl nemanželského syna Ludvíka, který se narodil měsíc před Máchovou smrtí a nedožil se ani jednoho roku. (11)*
- *jako ochotník se seznámil s Eleonorou Šomkovou, jejich vztah nesplnil jeho očekávání (12)*



- *poznal Mácha svou osudovou lásku – Lori – Eleonoru Šomkovou* (13)
- *těsně před sňatkem s Lori Šomkovou, matkou svého syna, zemřel* (14)
- *Jeho životní osud byl poznamenán tragickou láskou k Lori Šomkové, kterou pronásledoval žárlivostí a již si chtěl vzít jako svobodnou matku svého synka.* (15)
- *Také nebyla opětována jeho láska.* (16)
- *Mácha se účastnil českých her v Kajetánském divadle, kde se zamiloval do Lori Šomkové.* (17)

Motiv Lori Šomkové je zjevně jedním z pilířů Máchova obrazu, což naznačuje i potřeba uvádět její přezdívku. Kvantitativně jde o velmi silný prvek. Zajímavá je ale především jeho kompoziční funkce. V některých textech (např. 9) hraje zmínka o Lori roli přechodu mezi motivem ochotníka (tak se seznámili) a motivem velkého cestovatele (způsoby úniku z nenaplněné lásky). Ojediněle stojí v textech na jiném místě – v textu 14 je Lori zmíněna až v souvislosti s plánovaným sňatkem, což je dle našeho rozvrhu až třetí motivický svazek. Text 16 zase o Lori vůbec nemluví, ale nepřímou je přítomna v příznačné zmínce: „*Také nebyla opětována jeho [Máchova] láska.*“

V některých textech (2, 17) je uvedeno jen její jméno a fakt, že se seznámili. Další informace a hlubší zapojení do vyprávění chybí. Jde zřejmě o projev redukce. Ve většině textů jde totiž o jeden ze stěžejních motivů, přičemž jeho funkce a výklad není zcela jednoznačný.

Mírná většina (texty 7, 8, 9, 12, 13, 16) pracuje s motivem velké lásky, kterou Mácha prožíval jako snílek a idealista. Velice se ho dotýkalo její nenaplnění, ale osudová přitažlivost k Lori ho nutila k neustálému návratu. Zvláště důrazně to dokládá rozvinutí tohoto motivu v textu 9, který mu věnuje celý odstavec nazvaný *Osudová láska*. Lori je zde hodnocena jako „*hezká, ale jen průměrná dívka,*“ která nemohla pochopit Máchova „*neklidného, stále neuspokojeného ducha*“. Ten se do ní ale zamiloval „*s celou vášnivostí své prudké povahy.*“ Vztah hodnocený jako „*mučivé milostné drama*“ trpěl Máchovou „*bezmeznou žárlivostí*“ a zjištěním, že „*jeho milá nesplňuje ideál, jaký si o ženě vytvořil ve svých představách.*“ Motiv Máchových toulek je zde podáván v kontextu „*rozchodů a útěků k přátelům nebo do přírody.*“ K Lori je ale přitahován „*osudovým vztahem.*“

Silné zastoupení (texty 2, 4, 5, 6) má ale i druhý výklad, který sice také pracuje s tragičností a nenaplněností vztahu k Lori, ale přiznává ho spíše Máchovým negativním vlastnostem (žárlivec a výstředník), než jeho vysokým ideálům a snům. Tak například text

4 disponuje samostatnou kapitolou nazvanou: *Jaký byl Mácha vlastně člověk?* Zde je především na základě hodnocení Máchy jako autora psáno, že „*měla jeho povaha všechny symptomy romantika,*“ ke kterým patří například věčný rozpor mezi snem a skutečností – vnitřní rozervanost, která poznamenala jeho „*vášnivou a žárlivou lásku k dceři pražského knihaře, Eleonoře Šomkové.*“ Mácha prý trpěl psychickou labilitou a nevypočitatelností, šlo o muže, který „*se nevyznal ani sám v sobě.*“ V dalších kapitolách, následujících v učebnici po textu 5, se zase dočteme, že Máchu „*hnětlo, že nebyl jejím prvním milencem [...], míval záchvaty žárlivosti, v nichž se projevovala jeho vášnivá, maximalistická povaha i nedůvěra v ženskou povahu vůbec.*“

Možná se tak ocitáme v přímém boji o nové místo motivu Lori v budoucím Máchově obrazu. Na to lze usuzovat i z toho, že druhý výklad se někdy výslovně obrací proti staršímu pojetí prvního výkladu, například: „*Jenže, zkuste tohle říci o jednom ze symbolů české literatury!*“ (4). Může tedy jít opravdu o revizi hodnocení. Přitom je ale podstatné, že tím není narušována základní interpretace Máchovy osobnosti jakožto romantika. Jak ukázala obšírná citace z textu 4, i negativní vlastnosti jsou vztahovány k Máchově bytostné romantičnosti.

#### **2.1.2.5 Vlastenecký ruch v kruhu přátel**

- *velice horlivě se zúčastňoval tehdejšího vlasteneckého ruchu* (4)
- *horlivě se angažoval ve vlasteneckém hnutí* (6)
- *Mácha se účastnil společenského života v Praze* (7)
- *V kroužku přátel se zpívaly revoluční písně a četly básně polských romantiků, debatovalo se o literatuře i o politických poměrech* (8)
- *V kroužku Máchových přátel se zpívají revoluční písně a čtou se básně polských romantiků. Mácha se schází s přáteli v pražských hospodách a kavárnách, debatují nejen o literatuře, ale i o politických poměrech.* (9)
- *V kroužku jeho přátel se zpívaly revoluční písně a četly básně polských romantiků. Mladí lidé debatovali o literatuře i o politických poměrech* (13)
- *jako student byl duší různých ochotnických i tajných kroužků, sympatizujících s polským povstáním* (15)

Máchovy společenské a vlastenecké aktivity jsou ve všech případech spojovány s hraním ochotnického divadla. Jde tedy o jeden z příznaků tohoto motivického podsvazku. V textu 16 je navíc provázán i se sympatiemi k polskému povstání (k tomu více kapitola 2.1.2.6).

Při pohledu na jednotlivé citace nejvýrazněji působí texty 8, 9 a 13, které jasně ukazují vzájemnou provázanost. Dochází zde k přejímání celých vět. Obvyklým prostředkem emblematické redukce je snaha o synonymní opis určitého motivu, zde ale dochází k opisu téměř doslovnému. Texty 6 a 7 zase ukazují, jak se synonymním vyjadřováním může význam v různých textech poměrně dost vzdálit. Text 6 totiž Máchovi připisuje *horlivou vlasteneckou angažovanost*, zatímco v textu 7 se vlastenecký motiv rozpíjí v neprůhledné *účasti na společenském životě*. Oba texty ale spojuje shodná motivická sekvence: společenský / vlastenecký život > ochotnické divadlo > Tyl > Lori.

#### **2.1.2.6 Polské povstání**

- *počátkem třicátých let pomáhal polským uprchlíkům, kteří po porážce listopadového povstání utíkali na západ* (2)
- *Mácha sleduje průběh polského povstání a v hrdinném boji polských vlastenců proti carské tyranii vidí jako celá jeho generace součást boje za osvobození Evropy. [...] mladí vlastenci pomáhají polským utečencům* (9)
- *z veřejných událostí na něj silně zapůsobilo polské povstání* (10)
- *byl velmi ovlivněn bouřlivou politickou situací 30. let 19. st.; pomáhal polským radikálům přežít, učil se jejich jazyku, přijímal jejich myšlenky.* (12)
- *počátkem třicátých let pomáhal polským uprchlíkům, kteří po porážce listopadového povstání utíkali na západ* (15)
- *jako student byl duší různých ochotnických i tajných kroužků, sympatizujících s polským povstáním* (16)
- *Sledoval se sympatiemi povstání v Polsku proti ruskému carovi, které však skončilo pro Poláky neúspěchem.* (17)

Nejobširněji našel tento motiv uplatnění v textu 9, který je také ze všech studovaných textů nejrozsáhlejší. Tento text využívá okolnosti polského povstání jako základní motivaci pro uvedení vlastenecké činnosti, čtení polských romantiků či zpívání revolučních písní. Naprosto zřetelně se zde v souvislosti s předchozí kapitolou ukazuje, kterak texty, které patrně z textu 9 dále vycházely, ve své potřebě krátit tuto motivaci redukovaly.

### 2.1.2.7 *Atmosféra minulosti*

- *Slavná česká minulost hovoří k němu na každém kroku Prahou [...] kontrastuje s tísnivou současností [...] všude vládne klid, měšťanská selanka* (9)
- *Máchova citlivá duše odhaluje dvojí tvář Prahy – bohatství a chudobu, slavnou minulost a tehdejší politický režim, poněmčování a šosáctví.* (12)

Obě citace ukazují motiv Máchova okolí, které na něj mělo silně působit, jako podnět k vlastenecké i umělecké činnosti. Máchovy zájmy v pěším cestování, české historii či polském povstání tak dostávají velmi kontrastní motivace. Jde ale o prvek nepříliš častý. Většina textů žádnou motivaci k Máchovým zálibám neuvádí a prostě je konstatuje.

### 2.1.2.8 *Cestování a pěší túry*

- *rád cestoval [...], to [schopnost citově vnímat přírodu a dobu zašlé slávy] se projevovalo jeho cestami po starých zříceninách, které i často maloval* (3)
- *přesně v duchu romantického kultu minulosti navštěvoval rád a často hrady (nejvíce přilnul k Bezdězu), navíc podnikal dlouhé pěší túry (do Krkonoš, dokonce se vydal pěšky přes Alpy do severní Itálie)* (4)
- *Od roku 1832 často pěšky cestoval po českých hradech a zámcích (ve svém deníku píše, že jich spatřil devadesát) a roku 1834 dokonce pěšky navštívil i severní Itálii.* (7)
- *velice rád cestoval, a to především pěšky. Lákaly ho hrady a zříceniny, hory a skály, jezera... dálky i výšky. Podnikal nejen dlouhé pěší cesty po českých zemích, ale vydal se i do severní Itálie a Benátek.* (8)
- *Mácha velmi rád cestoval, ponejvíce pěšky. [...] podnikal daleké výlety na osamělé hrady a zříceniny, do divoké přírody k rozeklaným skalám, k jezerům. [...] Máchu naopak láká dálka, opájí se prostorem, výškou hor, prospí se v hradních zříceninách, podniká pěšky cestu přes alpské vrcholky až do severní Itálie a Benátek.* (9)
- *rád cestoval, byl pěšky dokonce až v Itálii* (10)
- *Mácha se rád toulal po zříceninách českých hradů a často je kreslil. Z Prahy podnikl dlouhou cestu do Krkonoš a Českého ráje. S přítelem Strobachem došel pěšky až do Benátek...* (11)
- *Mácha také velice rád cestoval. Sám nebo s přáteli navštěvoval hrady, zříceniny, jezera, zlézal hory i skály; lákaly ho dálky i výšky. Podnikl i pěší cestu do severní Itálie do Benátek a Terstu (1834)* (13)

- *záliba v cestování (okolí Prahy, Krkonoše, východní Čechy, zříceniny hradů, Itálie)* (14)
- *Rád putoval českou přírodou, navštěvoval staré hrady, zapisoval si je a kreslil do svých deníků. Navštívil Krkonoše, dostal se až do Itálie* (15)
- *Mácha rád cestoval. Přitahovaly ho opuštěné zříceniny, kde snil a psal si tajný deník. Pěšky se dostal do Itálie.* (16)

Motiv cestování, více či méně detailní, je velmi frekventovaný. Objevuje se v jedenácti textech, v dalších třech publikacích (2, 5, 6) je na něj poukázáno v souvislosti s jeho tvorbou. Nejčastěji zmiňovanými podrobnostmi jsou záliba ve starých hradech nebo zříceninách (3, 4, 7, 8, 9, 11, 13, 14, 15, 16), cesty do Krkonoš (4, 11, 14, 15) a pěší návštěva Itálie (4, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16). Jen jedinkrát je například jmenován přímo hrad Bezděz (4) nebo jeho přítel Strobach, s kterým podnikl cestu do Benátek (11). Na motiv cestování je přímo navázána i zmínka o jeho kresbách, kterou nalezneme ve třech textech (3, 11, 15).

#### **2.1.2.9 Četba romantiků**

- *jako student byl nejvíce ovlivněn evropským romantismem* (3)
- *v tom [těžce snášel věčný rozpor mezi snem a skutečností] byl utvrzován i bohatou četbou evropských romantiků* (4)
- *byl vášnivým čtenářem. V kroužku přátel se [...] četly básně polských romantiků* (8)
- *jako posluchač filozofie a práv četl vášnivě všechno, co mu přišlo do ruky – rytířské romány, dobrodružnou a hrůzostrašnou četbu německé romantiky, ale vedle toho i Goetha a Shakespeara. Postavy Byronových děl jej pronásledují ve snech, českou minulost poznává z Hájkovy Kroniky, opájí se četbou Rukopisů i Kollárovy Slávy dcery, horuje o svobodě při četbě Mickiewiczovy Ódy na mladost.* (9)
- *Seznámil se s dílem Goetha, Mickiewicze a také lorda Byrona, jenž ovlivnil mladého básníka nejvíce.* (18)

Máchova četba je v odstavcích o jeho životě zastoupena jen v pěti případech. To je poněkud překvapivé, protože u životopisu spisovatele by se dalo předpokládat větší kladení důrazu na zdroje literární inspirace. Vysvětlení se ale ukrývá v poměrně jasně dodržovaném oddělení údajů o životě od údajů o tvorbě. Proto tyto údaje často nalezneme až v dalších textech, které na životopisný medailonek navazují.

#### **2.1.2.10 Máj**

- *Krátce po tom, co v dubnu 1836 vydal vlastním nákladem své stěžejní dílo, Máj, a dostudoval práva, stal se advokátním praktikantem (2)*
- *studoval na filozofické a posléze na právnické fakultě, kterou dokončil v roce vydání Máje (a své smrti) (6)*
- *Krátce po tom, co v dubnu 1836 vydal vlastním nákladem své stěžejní dílo, Máj, a dostudoval práva, se stal advokátním koncipientem (15)*

Zde můžeme konstatovat totéž, co bylo řečeno v předchozí kapitole. Máj není pevnou součástí máchovských medailonků, protože je mu zpravidla vyděleno zvláštní místo v dalších textech. Za zmínku stojí okolnosti, se kterými je v obou citacích Máj spojován. V prvním případě je zdůrazněno jednou větou, že je Máj Máchovým stěžejním dílem, ale musel si ho vydat vlastním nákladem. Ve druhém případě je vydání Máje usouvztažněno s dokončením právnické fakulty a úmrtím. Jak se ukáže později (kapitola 2.1.3.3), obě spojení hrají v máchovském obraze a jeho celkovém ladění významné místo, a to i přesto, že rozhodně není vydání Máje nijak opakovaným motivem.

#### **2.1.2.11 Deníky**

- *Peripetie jejich vztahu [s Lori] poznamenaného Máchovou přehnanou žárlivostí zachycují básnickovy deníky, které šokují svou otevřeností. [...] V denících ovšem najdeme také záznamy snů, dojmů z cest, náčrty děl atd. (6)*
- *ve svém deníku píše, že jich [hradů] spatřil devadesát (7)*
- *navštěvoval staré hrady, zapisoval si je a kreslil do svých deníků (15)*

S výjimkou textu 6 a 7 (tam ale v rámci samostatného odstavce mimo životopis autora) se nikde neobjevuje zmínka o Máchových denících a jejich erotickém obsahu, což je trochu překvapivé vzhledem k tomu, jak význačné místo má ve většině textů zmínka o Lori a Máchově „osudové“ lásce. I u deníků ale platí, že bývají častěji zařazovány do textu o Máchově tvorbě.

#### **2.1.2.12 Výstřední samotář**

- *Máchův život zahalila celá řada nejasností, které přižívoval sám autor svým výstředním chováním a zálibou v mystifikacích. (1)*
- *Je sám. Spíše vlastním rozhodnutím než nepřízní osudu. Má sice přátele, kteří jej obdivují a jimž chce imponovat i svým výstředním oblečením. Často je však odrazuje svým pánovitým chováním a cítí mezi nimi dvojnásob svou odlišnost. (9)*

- *Liboval si ve výstředním oblečení a ve společnosti nebýval prý také vždy přijímán s nadšením (16)*

Pouze tři texty se vztahují k Máchově povaze, co by samotáře a výstředníka. Zálību v nezvyklých oděvech popisuje text 16 a 1. Text 9 a 16 vyzdvihují samotářství. Nevýraznost těchto motivů je poněkud překvapující, protože Máchova výjimečnost je silným celkovým pojítkem velké části studovaného materiálu a výstřednost a samotářství dávají dobrou možnost tuto výjimečnost narativně zvýraznit, k čemuž nakonec ve všech citovaných textech dochází, to už je ale otázka Máchova emblému (kapitola 2.2.2 a 2.2.3).

### **2.1.2.13 Ostatní motivy**

Z ostatních motivů, které se do jednotlivých textů dostaly, a nenašly širšího uplatnění, stojí za krátkou zmínku následující:

- *Psát začal již na gymnáziu, a to německy. (4)*
- *Erotické a jiné skandální pasáže byly psány tajným písmem, později rozluštěným jedním z Máchových ctitelů a vykladačů, spisovatelem Jakubem Arbesem. (6)*

Motiv o německy psaných počátcích (4), podobně jako motiv o rozluštiteli deníků (6), Arbesovi, je opět motivem na hranici životopisu a rozbory Máchovy tvorby. Nejde tedy o zmínky občasné, jak by se mohlo zdát. Většina je ale k nalezení v jiných částech textu, které nás zde nezajímají.

- *[...] vyhledal slovinského básníka – romantika Prešarna v Lublani. (15)*

Velice originální je zmínka o setkání se slovinským spisovatelem Prešarnem. Jde o jediný výskyt. Navíc i tematicky jde o jedinečný prvek, protože přináší podstatně novou informaci, jejíž tematický význam je jiný než například u motivu návštěvy Českého ráje, který vlastně jen detailněji ilustruje silnější motiv Máchových cest.

- *Rovněž vztah k nevlastnímu otci ovlivnil jeho tvorbu. (16)*
- *Nedochoval se ani jeho portrét. (16)*

Dva jedinečné motivy nabízí i text 16, který svým volným zacházením s fakty překračuje hranu adekvátnosti narativizace. Motiv nevlastního otce v žádném jiném textu nenalezneme, především proto, že Mácha nevlastního otce neměl. Druhý motiv poukazuje na nedochovaný Máchův portrét. To je často tematizovaný prvek ve vzpomínkách

Máchových současníků<sup>90</sup>, takže by se dalo očekávat, že se objeví v učebních materiálech častěji. Zpravidla je k nalezení v paratextech. Velká část zkoumaných životopisných medailonků obsahuje i Máchovu podobiznu, často doprovázenou komentářem, že Máchovu skutečnou podobu neznáme. Tento fakt je dokonce textem 1 tematizován a učebnice nabízí celý přehled Máchových domnělých portrétů.

#### **2.1.2.14 Obraz studií**

Na hraně centra a periferie stojí následující motivy:

- studium na novoměstském gymnáziu
- studium filozofie
- seznámení s Tylem
- vlastenecké aktivity
- zájem o polské povstání
- četba

Do centra obrazu můžeme z těchto hraničních motivů vtáhnout ty, které v textech mají dějovou funkci a vstupují do dalších vztahů s jinými motivy. Zde jde především o motivy vlastenectví a pomoci polským uprchlíkům, které vlastně souvisejí i s hraním ochotnického divadla jako prostředku vlastenecké činnosti. Dá se předpokládat, že své místo bude i nadále hrát výčet Máchovy četby, který ale prosakuje do životopisných textů většinou z textů pojednávajících o jeho tvorbě. Z ostatních motivů vezmeme například zmínku o Tylovi. Ten snad kdysi hrál významnější roli, ale ve většině textů dnes již zůstává víceméně ze setrvačnosti. Zda dojde k jeho dalšímu upozadění je však otázka, protože se zdá, že je velmi silně integrován do motivické sekvence *ochotnické divadlo – Tyl – Lori*. Oba krajní motivy této sekvence jsou pevnou součástí Máchova obrazu. Trochu jinou pozici mají zmínky o novoměstském gymnáziu a studiu filozofie. Jde sice rovněž o motivy čistě ilustrační, s kterými se v textu tematicky ani významově dále nepracuje, ale na druhou stranu je můžeme chápat jako prvky vlastní životopisnému žánru, což by jim mohlo i v dalším vývoji Máchova obrazu zaručit pevné místo. Vidíme, že četností jsou prakticky srovnatelné (aspoň studium filozofie) s motivem studia práv, který je ale tematizován i dál a má tak v narativu větší opodstatnění.

Podobně jako v případě motivů Máchova dětství i zde jsou periferní motivy pevně

---

<sup>90</sup> JANSKÝ. 1959



vázány na motivy centrální. Nestává se, že by v některém textu periferní motiv hrál tematicky významnější roli, většinou jde pouze o motivy výčtové či ilustrační. Například motiv označený jako atmosféra minulosti ilustruje citlivost a rozpolcenost Máchovy duše a přechází v motivy vlastenectví. Motivy Máchových kreseb jsou těsně spjaty s cestováním po hradech a zříceninách.

Do jádra Máchova obrazu tedy patří jednoznačně nejfrekventovanější motivy:

- studium práv
- hraní divadla
- Lori Šomková
- cestování po hradech a návštěva Itálie

Z hlediska tematické výstavby můžeme v jádru Máchova obrazu rozlišit dva okruhy. Za prvé je to Máchova společenská aktivita, sem spadá hraní divadla a vlastenecká činnost, za druhé jsou to motivy ilustrující Máchovu „romantickou“ povahu – jde o cestování po hradech a zříceninách, dlouhé pěší výlety do přírody, osudová, avšak tragicky nenaplněná láska k Lori Šomkové. Studium práv dostává svou tematickou funkci až v souvislosti s třetím svazkem.

### 2.1.3 Smrt

Pro označení třetího svazku motivů zde užíváme poněkud nesystémového názvu – smrt. Vyzdvihujeme tím totiž jeden z motivů nad ostatní a oproti ostatním svazkům nemá ráz označení celé části fabule. Snad by lépe vyhovoval nadpis Litoměřice, nebo Dospělost. Tím bychom ale poněkud marginalizovali silnou pointu, kterou motiv smrti ve třetím svazku představuje – příslušné závěry budou učiněny níže.

Třetí svazek se oproti vleklému a poněkud statickému druhému svazku vyznačuje poměrně velkou dynamikou. Událostí je na malém prostoru zmiňováno hodně. Je jasné, že jde o nejvýznamnější součást obrazu, která je jednoznačnou pointou. Z hlediska fabule jde o krátký úsek od dokončení studia práv a odchodu do Litoměřic až po úmrtí a pohřeb (o motivu převozu ostatků před německým zábořem v roce 1938 pohovoříme zvlášť). Na základě rozboru materiálu jsme identifikovali následující motivy:

- Litoměřice
- narození syna
- advokátní praxe
- noční cesty do Prahy
- nedostatek a strádání
- požár

- nemoc
- plánovaná svatba
- pohřeb
- převoz ostatků do Prahy

Je patrné, že tematicky se motivy seskupují okolo pracovního pobytu v Litoměřicích a vztahu s Lori. Nakonec se protínají v motivu pohřbu, který se konal v den plánované svatby. Vzhledem k veliké provázanosti studované motivy v některých případech spojíme do jedné kapitoly.

### **2.1.3.1 Advokátní praktikant v Litoměřicích**

Zmínka o Litoměřicích je téměř konstantou studovaných textů, vyskytuje se v 15 ze 17 případů. Jen v jediném případě (16) jsou Litoměřice spojovány se smrtí a pohřbem, aniž by bylo uvedeno, jak se tam Mácha dostal a co tam dělal. Ztráta motivace je zde možným příkladem reduktivního procesu. V ostatních případech jsou Litoměřice spojeny s vykonáváním advokátní praxe, přičemž je zajímavé, že se zde zhruba ve stejném počtu variuje označení advokátní praktikant (šestkrát) a advokátní koncipient (pětkrát):

- *stal se advokátním koncipientem v Litoměřicích (2)*
- *Vystudoval práva a odešel pracovat do Litoměřic (3)*
- *To už její [Eleonořin] budoucí manžel pracoval v advokátní kanceláři v Litoměřicích. (5)*
- *v Litoměřicích, kam nastoupil jako advokátní praktikant (6)*
- *začal pracovat jako advokátní koncipient v Litoměřicích (7)*
- *Mácha nachází místo advokátního koncipienta v Litoměřicích (8)*
- *Po dokončení právnických studií odchází Mácha jako advokátní koncipient do Litoměřic (9)*
- *Po studiích nastoupil v Litoměřicích jako advokátní praktikant (10)*
- *v srpnu 1836 nastoupil jako advokátní praktikant do kanceláře J. F. Durase v Litoměřicích (11)*
- *Po ukončení právnických studií nastoupil jako praktikant v Litoměřicích (12)*
- *Mácha získal místo advokátního praktikanta v Litoměřicích. (13)*
- *krátce advokátním praktikantem v Litoměřicích (14)*
- *zemřel v Litoměřicích, kde nastoupil místo v advokátní kanceláři (15)*

### 2.1.3.2 *Nedostatek a strádání*

S motivem bídy a vyčerpání, které měl Máchů v Litoměřicích zažívat, se setkáváme v pěti textech:

- *tam žije v nedostatku i ve starostech o Lori a později také o svého synka Ludvíka, často podniká „pěší noční výlety“ do Prahy za svými nejbližšími. (8)*
- *Žije v nedostatku a ve starostech o Lori, která čeká dítě. (9)*
- *po měsíci nepokoje, napětí a starostí o budoucí ženu a dítě zde zemřel (10)*
- *kde žije v nedostatku a ve starostech o Lori, která čeká jejich dítě (12)*
- *zemřel na následky nemoci a vyčerpání (14)*

V textu 14 není zcela jednoznačné, k čemu se má výraz *vyčerpání* vztahovat, zda jde o následek nemoci, nebo náročného a strastiplného života. V ostatních textech je jasně poukazováno na nedostatek, starosti, nepokoj a napětí. Tento motiv ale není nikterak silný, přesto jeho četnost není zanedbatelná. Vzbuzuje naši pozornost navíc i tím, že v ostatních textech není prostě redukován či vynechán, ale někdy je naopak v přímém rozporu s motivy jinými:

- *Právnícké povolání Máchovi slibovalo slušnou existenci a zajištění budoucí rodiny (6)*

V případě textu 13 je kontrast o to větší, že jde syntaktickou stavbou o téměř shodnou větu jako v případě textu 8:

- *Po dokončení právnických studií se jeho situace zkomplikovala (8)*
- *Po dokončení právnických studií se jeho životní situace zvolna začala uklidňovat. (13)*

Motiv nedostatku a strádání je tedy obestřen jistými potížemi s výkladem. Lze ho samozřejmě vztáhnout k celkovému ladění řady textů – připomeňme výrazný motiv strádání v dětství. Můžeme ho považovat i za určitou rétorickou figuru, kterou je dosaženo větší dramatizace tohoto motivického svazku – zde odkažme na níže rozebrané pointování Máchova pohřbu v den plánované svatby. Zajisté také může jít o určitý relikv starších obrazů, které nebyly plně překonány – více by mohla napovědět diachronní analýza. Velmi nápadná je ale i shodnost formulace v textech 8, 9 a 12. Ve všech je užito spojení *žije v nedostatku a ve starostech*. Je proto možné pomýšlet i na silné vzájemné inspirační vazby mezi těmito texty. Ostatně mezi texty 8 a 9 bylo na tento vztah upozorňováno již vícekrát.

### 2.1.3.3 *Syn, svatba a pohřeb*

Uvedli jsme, že významná část textů vrcholí pointou Máchova pohřbu. V následující kapitole ukazujeme, jak je tento motiv silně spjat s uváděním příčiny, tedy nemoci. Máchova smrt na sebe ale často váže i narození jeho syna a připravovanou svatbu. Ta je s oblibou dávána v souvislost s pohřbem. Tyto tři motivy jsou v textech natolik provázány, že nemá smysl je v analýze uměle oddělovat. Rozebereme je tedy společně:

- *pohřeb se konal 8. 11. 1836, tedy v den, kdy měl mít svatbu s Eleonorou Šomkovou. (1)*
- *zemřel v den, kdy se měl v Praze ženit. (3)*
- *Jeho život byl ukončen v šestadvaceti letech [...] paradoxně těsně před sňatkem a chvíli po narození dítěte (pohřeb se konal v plánovaný den svatby). (4)*
- *Po dvouleté známosti mu Lori porodila dítě a měla se stát Máchovou ženou. [...] V den, kdy měl mít v Praze svatbu, ho v Litoměřicích ukládali k poslednímu odpočinku. (5)*
- *Lori se stala matkou jeho syna [...] Několik dnů před svou připravovanou svatbou však v Litoměřicích [...] umírá na cholerynu (6)*
- *téhož dne, kdy se jim narodil syn Ludvík, začal pracovat jako advokátní koncipient v Litoměřicích. Tam také zemřel ve svých 26 letech na cholerynu. (7)*
- *žije v nedostatku i ve starostech o Lori a později také o svého synka Ludvíka, často podniká „pěší noční výlety“ do Prahy za svými nejbližšími. Chystá brzkou svatbu [...] Tyto plány však již nestačil zrealizovat. [...] Připravovaný svatební den se stal jeho dnem pohřebním. (8)*
- *Když se narodí syn, Mácha se rychle chystá k svatbě [...] umírá předčasně v šestadvaceti letech. (9)*
- *S Lori měl nemanželského syna Ludvíka, který se narodil měsíc před Máchovou smrtí a nedožil se ani jednoho roku. [...] Spisovatelův pohřeb se konal 8. 11. 1836 v Litoměřicích. Na stejný den byla původně plánována Máchova svatba s Lori... (11)*
- *žije v nedostatku a ve starostech o Lori, která čeká jejich dítě. Těsně před sňatkem s Lori umírá. (12)*
- *Po narození syna Ludvíka připravoval svatbu, avšak zemřel dříve, než se stačil oženit. (13)*

- *tam těsně před sňatkem s Lori Šomkovou, matkou svého syna, zemřel na následky nemoci a vyčerpání; tamtéž pohřben (14)*
- *již si chtěl vzít jako svobodnou matku svého synka. Těsně před sňatkem však zemřel v Litoměřicích, [...] kde byl pohřben. (15)*
- *Zemřel náhle a byl pochován v Litoměřicích v den své připravované svatby. (16)*
- *Roku 1836, nedlouho po narození svého syna, zemřel. (17)*

Tragičnost Máchova „osudu“ lze vyčíst v řadě textů již jen z výběru motivů a jejich sestavení. Sama tragická souvislost a významový kontrast mezi narozením / svatbou a smrtí / pohřbem je pro autory medailonků zjevně silným lákadlem. Přestože jde vlastně o značně nepodstatnou informaci, nacházíme určitou podobu tohoto kontrastu v 15 textech. Ve všech z nich jsou navíc tyto informace podávány přímo vedle sebe, čímž je signalizována určitá významová souvislost. Výjimku tvoří text 7, který se tváří neutrálně, a zdá se, že zde pocit tragické osudovosti nevzniká. Nutno ovšem podotknout, že v publikaci, jejíž součástí text 7 je, se vyskytuje samostatný bulvárně laděný odstavec, který naopak svatbu a pohřeb explicitně spojuje: *„Místo svatby pohřeb – Mácha zemřel velmi mladý, v 26 letech. Jeho pohřeb v Litoměřicích se konal v den plánované svatby!“* Podobnou skutečnost najdeme i u textu 13, který je svou formulací celkem střídmý. Ale součástí tohoto textu je i vložené textové pole, které na graficky velmi exponovaném místě uvádí: *„Svatební den se stal pro básníka dnem jeho pohřbu.“*

Kontrast svatba – smrt / pohřeb najdeme ve 13 textech z 15.<sup>91</sup> V případě textu 7 je tato informace obsažena, ale není součástí medailonku samotného. Jedině text 17 pracuje výlučně s dvojicí narození syna – smrt. Motiv syna najdeme v 11 textech, jde tedy rovněž o poměrně silný prvek Máchova obrazu, ale jeho místo není tak jednoznačně určeno. Často (texty 5, 6, 9, 12, 13, 15) funguje jako motivace pro uvedení plánované svatby, a tak ještě umocňuje tragickou pointu. Jindy stojí osamoceně bez explicitních vztahů s jinými motivy, ale vždy je zmíněn v souvislosti se svatbou, úmrtím nebo pohřbem.

Je jasné, že před námi stojí nejsilnější část Máchova příběhu, která je svým rozsahem a invariantním propojením jádrem Máchova obrazu. V této souvislosti stojí za povšimnutí i vypravěčský postup textu 8, který vlastně celý motivický svazek intenzifikuje užitým prezentem, přičemž až do konce Máchových studií vypráví v minulém čase.

---

<sup>91</sup> Zcela v souladu s naší teorií o efektech a fungování sdílení obrazu autora je v textu 3 faktografická chyba, která patrně vznikla snahou o formálně originální vyjádření – uvádí, že Mácha zemřel v den plánované svatby.

#### 2.1.3.4 *Nemoc a smrt*

Úmrtí je stejně jako narození motiv, který je životopisnému žánru zcela vlastní. Údaj o úmrtí tedy nalezneme ve všech textech. Ve třinácti z nich je navíc uváděna i příčina úmrtí, a to nemoc. Konkrétně šest textů mluví o choleře, dva o cholérině a dva spekulují o zápalu plic. Ve dvou textech se mluví jen o nakažlivé chorobě. Další okolnosti nejsou většinou uváděny. Podle tří textů (5, 6, 11) se Mácha nakazil při hašení požáru. Text 2 nákazu vykládá jako jeden z případů epidemie. Spojitost shodně osvětlují testy 6 a 11 – Mácha se měl napít infikované vody. Jediný specifický motiv přináší text 11, který třetí svazek motivů rozvíjí nejbohatěji; uvádí, že Mácha před smrtí odmítl kněze a dokonce ho vyhnal z domu. Je to tak jediný ozvláštňující motiv, všechny ostatní se invariantně drží jen nemoci, jejíž okolnosti nanejvýš přibližují detailem o důvodu a příčinně onemocnění.

- *Jeho smrt je obestřena tajemstvím nemoci, která ho velmi rychle skolila (1)*
- *Tam nenadále 6. listopadu zemřel, patrně jako jedna z posledních obětí epidemie cholery na území Čech. (2)*
- *kde [v Litoměřicích] po necelém měsíci onemocněl a zemřel (3)*
- *Jeho život byl ukončen v šestadvaceti letech po těžkém a náhlém onemocnění cholerou (4)*
- *Zde však se na podzim 1836 nakazil při hašení požáru cholerou a nedlouho nato zemřel. (5)*
- *v Litoměřicích, kam nastoupil jako advokátní praktikant, zemřel – pravděpodobně na cholérinu, již se nakazil, když pomáhal hasit požár a napil se znečištěné vody. (6)*
- *Tam také zemřel ve svých 26 letech na cholera. (7)*
- *Ve svých šestadvaceti letech předčasně umírá – snad na zápal plic, snad na nakažlivou chorobu – v Litoměřicích. (8)*
- *onemocní však nakažlivou chorobou a umírá předčasně v šestadvaceti letech (9)*
- *Když pomáhal hasit požár jednoho z litoměřických domů, zřejmě se napil infikované vody a onemocněl. Mácha ulehl a jeho stav se rychle zhoršoval. Když k němu přišel kněz, aby ho zaopatřil, vyhnal ho básník z domu. Lékař určil jako příčinu Máchovy smrti „dávení spojené s průjmem (cholérina).“ (11)*
- *Pravděpodobnou příčinou smrti byl zápal plic nebo cholera. (13)*
- *zemřel na následky nemoci a vyčerpání (14)*

### 2.1.3.5 *Převoz ostatků*

Posledním významnějším motivem, který je sdílen větším počtem textů, je převoz Máchových ostatků v roce 1938 do Prahy po německém záboru československého pohraničí, respektive jejich znovupohřbení v Praze roku 1939. Zmínku o této události najdeme přímo celkem ve třech textech:

- *Po zabrání pohraničního území Němci r. 1938 byly Máchovy ostatky převezeny do Prahy a manifestačně pohřbeny na Vyšehradském hřbitově. (6)*
- *tamtéž pohřben, ale v r. 1939 jeho ostatky převezeny na vyšehradský hřbitov (14)*
- *Za německého záboru byly jeho ostatky převezeny a r. 1939 uloženy na vyšehradském hřbitově. (15)*

Dva další texty k tomuto motivu odkazují – je do nich začleněn graficky (samostatným textovým polem, respektive příloženou časovou osou Máchova života):

- *1938 jeho ostatky byly přeneseny z Litoměřic obsazených Němci do Prahy (7)*
- *Ostatky K. H. Máchy byly uloženy v Litoměřicích, teprve v roce 1938 byly exhumovány, převezeny do Prahy a 7. 5. 1939 manifestačně pohřbeny na vyšehradském hřbitově. (13)*

Četností jde o nepříliš výrazný motiv. Na jednotlivých formulacích ale můžeme opět velmi dobře vidět povahu reduktivního procesu. Zmínka o převozu ostatků není například vůbec zmíněna v textu 9, který je motivačně i narativně nejkomplexnějším a nejrozsáhlejším. O to více překvapí v textu 14, který je naopak nejúsečnější, a dokonce v narativu vypouští všechna slovesa. Ve své zkratkovitosti se dopouští nejasné formulace a směšuje převoz z Litoměřic a pohřeb do jedné události roku 1939. Motivace k uvedení tohoto motivu zde samozřejmě chybí. Podobně tak i v textu 15, který konstatuje jen holý fakt, a z textu tak není nijak jasné, proč jde o fakt nějakým způsobem významný. Redukci můžeme vidět i na srovnání textů 6 a 13. Obě formulace jsou velmi podobné. První z nich ale osvětluje význam a funkci příslovce *manifestačně* spojitostí s německým zábohem. Druhý text tuto informaci vypouští, přestože ponechává slovo *manifestačně*, jehož užití mírně ztrácí ze svého opodstatnění. Co tímto aktem mělo být manifestováno, z textu samotného není jasné.

### 2.1.3.6 *Obraz smrti*

Z čistě kvantitativního hlediska jsme ukázali, že události okolo Máchova pobytu v Litoměřicích jsou daleko nejpłodnější bodem jeho obrazu. Jde o motivy:

- pobytu v Litoměřicích
- vykonávání advokátní praxe
- narození syna
- plánování svatby
- onemocnění
- úmrtí a pohřbu

Litoměřice a advokátní praxe tvoří jakousi kulisu, vnější svět vyvrcholení příběhu, které je plně soustředěno okolo nečekaného úmrtí. Několikrát bylo zmíněno, že fascinace tímto motivem je v textech tak silná, že můžeme mluvit až o pointě, kterou bychom normálně u životopisného žánru neočekávali. Na periferii stojí motivy hašení požáru, infikované vody či vyhnaného kněze. Ty jsou však plně v souladu s námi abstrahovaným jádrem, jemuž tvoří detailnější doplnění. Podstatné je ale to, že tyto periferní motivy jsou z kvantitativního hlediska marginální, v součtu jde o pět výskytů. Jádro v tomto motivickém svazku je tudíž velmi silné, přestože tato část Máchova života nabízí daleko více potenciálních událostí. Na rozhraní mezi jádrem a periferií jsme identifikovali dva motivy:

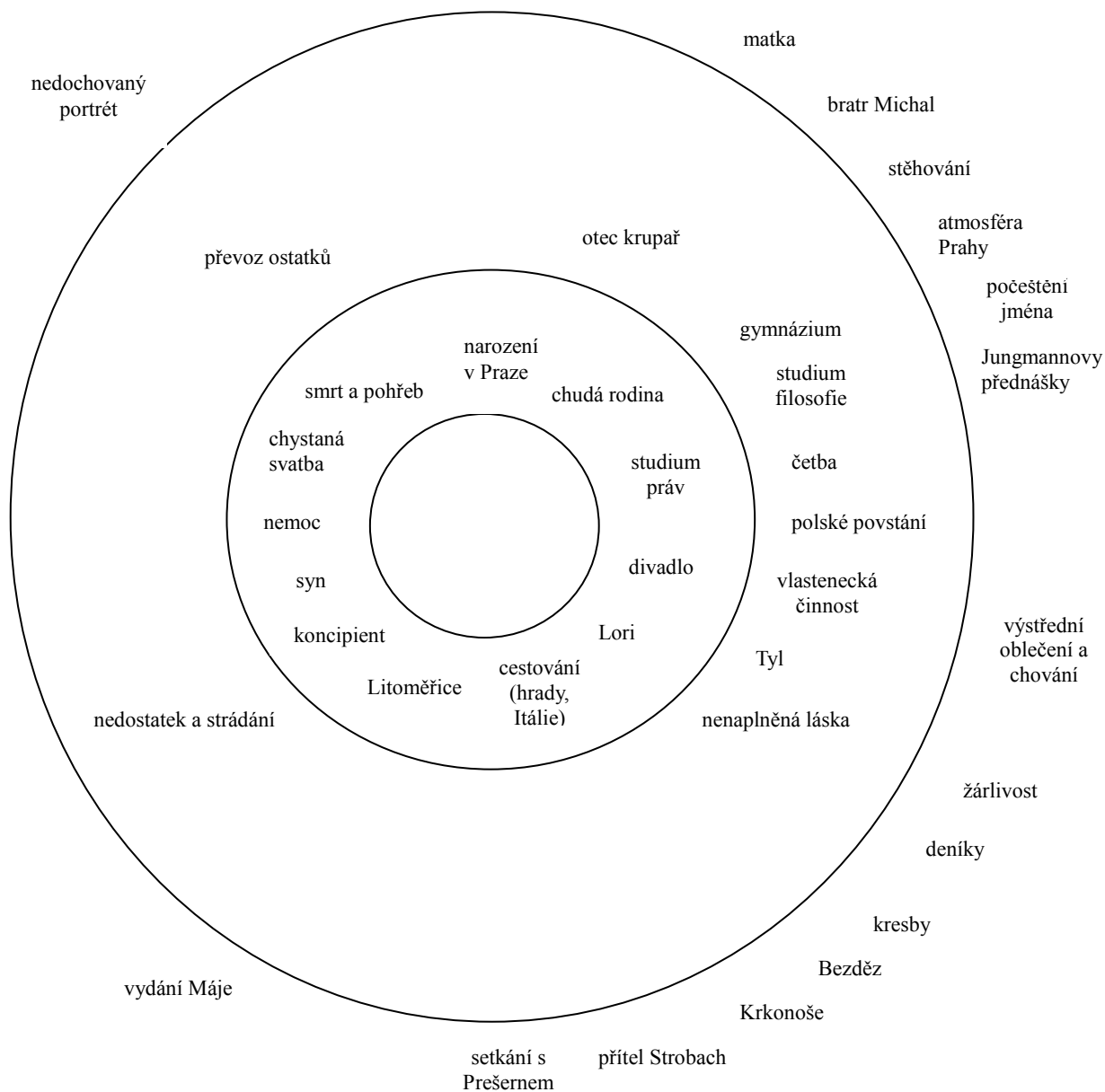
- život v nedostatku a strádání,
- převoz ostatků v roce 1938.

Povaha těchto motivů a jejich význam a funkční zapojení do narativu jsou zcela v souladu s naší teorií. Jde o prvky, které jsou sdíleny nezanedbatelným počtem textů, ale jejich místo v nich je rozporuplné. V případě prvního motivu jsme to viděli hlavně na kontradiktorickém postavení (v různých textech si zmínka o materiálním zajištění Máchova pobytu v Litoměřicích přímo protiřečí), které může být důsledkem přehodnocování dílčího aspektu Máchova obrazu. Vzpomeňme na obraz Máchova dětství jako období chudoby a strádání. Část textů ale naopak hodnotí litoměřický pobyt jako období klidu a dospělosti, projevující se snahou o finanční zajištění rodiny, přijmutí zodpovědnosti za narození syna a příprav na svatbu. V případě druhého motivu je jeho rozporuplnost dána ztrátou motivace. Převoz Máchových ostatků po sto letech do Prahy



nezapadá do příběhu tak jednoduše, vyžadoval by poměrně obsáhlé zprostředkování informací o symbolickém aspektu této události. Viděli jsme, že část textů proto tento motiv vytěšňuje do samostatného textového pole a část tuto událost nechává bez dalšího komentáře na bázi holého faktografického sdělení, což tento motiv dále izoluje.

#### 2.1.4 Redukce Máchova obrazu



Na obrázku je přehledně znázorněno jádro Máchova obrazu a jeho periferní motivy tak, jak jsme je rekonstruovali v předchozí analýze. Tři soustředné kružnice znázorňují motivické jádro, periferii a přechodové pásmo mezi nimi. Obvod nejmenší kružnice je tvořen motivy jádra Máchova obrazu, které se vyskytují minimálně v 60 % textů, prostřední kružnice značí přechod k periferii, na jejím obvodu najdeme motivy s alespoň

30 % výskytem a za hranicí největší kružnice jsou motivy zcela periferní. Obrázek kromě toho ukazuje i rozvržení motivické výstavby z hlediska fabule (až na některé statické motivy, které mohou být v různých textech vnímány na různých místech v časové posloupnosti). Tak jsou ve směru hodinových ručiček řazeny motivy podle jednotlivých svazků, od narození až po pohřeb, respektive převezení ostatků. Díky tomu je graficky postižen i výsledek analýzy, v němž jsme konstatovali, že těžiště Máchova obrazu tvoří třetí motivický svazek, který i přes malý časový rozsah fabule okupuje polovinu jádra a má zcela minimální zastoupení periferních motivů, tedy je v podstatě téměř invariantní.

K řečenému je namístě zdůraznit, že vzniklý obraz je do určité míry konstruktem. Není totiž zaručené, že identifikované jádro musí být v každé své konkretizaci plně obsaženo. Každá varianta obrazu samozřejmě může některou část jádra vypustit a dát přednost určitému perifernímu motivu. Ty jsou ale z velké části pouze detailnější artikulací motivu obecného (v oblasti periferie nenajdeme mnoho motivů, které by významově přinášely nějak zásadně novou informaci). Je třeba ještě jednou důrazně říci, že jsme tímto konstruktem nepřekročili mez analýzy a interpretace. Výsledný obraz je vystaven na statistickém srovnání studovaného materiálu a je prost subjektivních soudů. V kapitole 1.2.3 jsme ukázali, že výběr motivů (událostí) zahrnutých do životopisu nelze vnímat jako předem danou šablonu diktovanou skutečnými fakty. Bylo zdůvodněno, že událost se z historického faktu stává až výběrem historika, v našem případě autora životopisného textu. Uveďme proto pár slov na ilustraci, jak se tento teoretický přístup a postoj dotýká identifikovaného Máchova obrazu.

Vzhledem k tomu, že všechny texty jsou součástí učebnic, mají jistě především didaktickou a informativní funkci. Lze se proto domnívat, že autor textu o životě Karla Hynka Máchy bude tento pojímat především ve světle jeho kulturního, literárního a básnického významu. Tím je třeba možné zdůvodnit, proč se tak často objevuje motiv cestování, jehož „odraz“ je možné vztáhnout k některým Máchovým textům, např. k *Pouti krkonošské*, *Večeru na Bezdězu* či *Deníku na cestě do Itálie*. Vedle toho je samozřejmě na místě mluvit i o zálibě romantiků v putování do přírody, na opuštěná místa, popravěště či do ruin hradů... Ostatně to je i v řadě námi studovaných textů přímo jmenováno. Tímto myšlenkovým pochodem lze jistě rozumně vysvětlit frekvenci opakování některých motivů. Jde ovšem o vysvětlení značně děravé, přestože nezpochybňujeme, že zde mezi takovými motivy a účelem textu může existovat silný vztah. Hlavním problémem totiž zůstává, že některé motivy, které jsou z hlediska Máchovy tvorby vlastně stejně významné,

jsou v medailoncích zcela periferní, a naopak některé motivy, které bychom mohli z hlediska Máchovy tvorby a vůbec jeho literárních a kulturních aktivit označit v podstatě za irelevantní, jsou opakovány nejčastěji. Máme na mysli například velmi časté jmenování Lori Šomkové, oproti nulovému výskytu Máchovy benešovské známosti s Márinkou Štechovou z roku 1832. Jiným příkladem může být časté jmenování Máchova otce coby krupaře. Námitka, že uvedení rodiče je vlastní životopisnému žánru, nemůže obstát, neboť zmínka o Máchově matce je opět zcela minimální. Tím budiž konkrétně ilustrováno naše konstatování, že obraz Karla Hynka Máchy je jev prokázaný a opodstatněný, a tudíž má smysl se pustit do studia jeho emblematické složky.

## 2.2 Analýza emblematického procesu

V předchozím oddíle se nám na základě důkladného rozboru motivické výstavby jednotlivých textů ukázalo poměrně jasné materiální jádro Máchova obrazu. Při jeho rekonstrukci jsme se ale drželi zásadně kvantitativní stránky rozboru. V této části podrobíme analýze jednotlivé konkretizace Máchova obrazu z hlediska kvalitativního. Zaměříme se především na ty aspekty textů, které Máchův příběh hodnotí a interpretují, na ty, které dávají vzniknout emblematické zkratce, středobodu celého obrazu.

Již předchozí oddíl naznačil (především kapitola 2.1.2.4 o motivu Lori), že obraz autora je velmi živý jev a náš rozbor jej zachycuje v procesu vývoje. Přestože je tento vývoj po ustanovení obrazu autora patrně velmi pomalý a brání se velkým a náhlým změnám, řada motivů v jednotlivých konkretizacích nemusí zcela zapadat do emblematického schématu, mohou z různých důvodů stát jaksí v pozadí, izolovaně. Síla emblematické zkratky tak vedle míry reduktivnosti vytváří novou dimenzi stability autorského obrazu.

Zatímco při studiu materiálního jádra jsme vystačili s analýzou narativizace autorova života (i zde jsme ovšem naráželi na určité metodologické obtíže, viz závěr) a drželi jsme se jasně vymezených a textově doložitelných jevů, při analýze emblematické se musíme nutně přiblížit k jejich interpretaci. Materiálně navíc není hranice vymezena tak jednoznačně, nemůžeme se zde omezit výhradně na narativy, protože emblematické se zcela jistě promítá do všech možných typů textů o autorovi. Pro kvalitativní analýzu je tedy třeba zvýšené obezřetnosti a opatrnosti při pronášení definitivních soudů, a proto ji budeme chápat spíše jako návrhy interpretace Máchova obrazu a hledání jejich společného jmenovatele – emblému. Jinými slovy hledáme způsob, jak reduktivní prvky obrazu pojmenovat, hledáme explicitní doklady implicitního působení narativu.

### 2.2.1 Romantický básník

Explicitní spojování Máchy s romantismem nalezneme ve všech textech, v šestnácti ze sedmnácti studovaných je součástí paratextového prostředí narativu. Velkou část samozřejmě tvoří zmínka o literárněvědném zařazení Máchova díla do období romantismu:

- *prototypem romantického básníka [...]; postavení [...] v kontextu romantické literatury je výsostné; je považován za našeho nejvýraznějšího romantického umělce (1)*

- *vůdčí představitel českého romantismu; [jedna z osobností] které svým formátem zřetelně překračují úzké národní hranice (5)*
- *největší český romantický básník (7)*
- *jediná skutečná osobnost tohoto směru [romantismu] v českém prostředí (8)*
- *Mácha, stejně jako mnozí jiní romantikové (9)*
- *nejvýznamnějším českým romantikem (11)*
- *nejvýznamnější představitel českého romantismu (12)*
- *nejvýznamnější básník českého romantismu (13)*
- *nejvýznamnější a nejdůslednější básník českého romantismu (14)*
- *Máchovo jméno bývá synonymem pro český romantismus (17)*

Zatímco například citace z textu 9 uvádí Máchu jako romantika poměrně ležérním způsobem, jakoby jen tak mimochodem, ostatní jej představují hned jako největšího, nejvýznamnějšího a vůdčího básníka, představitele českého romantismu. Emblematická zkratka je zde zcela jednoznačná, z některých citací patrná i vizuálně. Otázka ovšem zní, nakolik přesahuje tento emblém rámec kategorie autorské funkce a stává se emblémem i pro Máchu jako člověka. Citujme proto dále:

- *jako romantik miloval všechno úlomkovité a tajemné [...]. Nenadálá smrt [...] tajemství v Máchově díle, jeho nedořečenost a fragmentárnost ještě rozmnožila. (2)*
- *ke společenským problémům zaujímal postoj revolučního romantika (3)*
- *romantik nejen dílem, ale i svými životními osudy; zcela jistě měla jeho povaha všechny symptomy romantika, tedy člověka, jenž těžce snášel věčný rozpor mezi snem a skutečností; popudlivé (ne vždy romantické) povahy (4)*
- *byl typickým romantikem: např. navštěvoval hrady a zříceniny (6)*
- *tomuto citění [romantických tendencí – jako projevu nevyřešených společenských rozporů i protest osamělého jedince] dal výraz Karel Hynek Mácha (10)*
- *jako romantik se marně snažil překonat osobní spor mezi skutečností a snem (16)*

Na šesti uvedených citacích je vidět různá míra vztahování romantismu na Máchovu osobu vůbec. Text 2 vede určitou linii mezi literárními znaky romantické literatury a Máchovým životem, když tvrdí, že předčasná smrt tyto znaky v díle dále rozmnožila, jako by smrt autora mohla dodat, či zesílit určité literární kvality textu.<sup>92</sup> Na podobně tenké a ne zcela

---

<sup>92</sup> Je velmi spekulativní rozebírat zde otázku, zda by Mácha fragmenty a náčrty svých textů dokončil, pokud by nezemřel tak mlád. Samozřejmě chápeme, co autorka citovaného textu zamýšlela sdělit, ale nás zde

jasné linii mezi dílem a životem se pohybují i další citace (3, 10), které spojují romantismus s revolučním postojem (literárním, civilním?) ke společnosti. Zcela explicitní přesah představují texty 4, 6 a 16. Co vlastně znamená být romantikem životními osudy? Co jsou symptomy romantika? Texty 4 a 16 odpovídají svorně, že jde o marnou snahu překonat osobní spor (věčný rozpor) snu a skutečnosti. V textu 4 je navíc implicitně přítomna otázka, zda nejde u Máchy spíše do jisté míry o pózu, či sebestylizaci, které neodpovídají realitě – zvláště v Máchově žárlivém *neromantickém* vztahu k Lori. Zde autor medailonku jednoznačně mísí literárněhistorické označení *romantický* s běžným významem tohoto slova, jakožto *poetický, citový, emocionální*. Tato nedůslednost při zacházení s lexikem (ačkoliv v případě citovaného textu jde spíše o rétorickou figuru než o nevědomou nepřesnost) může ostatně být jedním z hypotetických důvodů pro spojování romantika Máchy s láskou. Posledním z citovaných je text 6, který se omezuje na strohé konstatování, že jedním ze znaků *typického romantika* je návštěva hradů a zřícenin. Opět je třeba připomenout, že nám nyní nejde o hledání skutečných vztahů, ale o hledání emblému Máchova obrazu. I když můžeme bez obtíží připustit, že řada literátů romantismu se oddávala velmi podobným zálibám, mezi nimiž měla své místo obliba cestování a navštěvování míst s bohatou historií<sup>93</sup>, je přeci jen přehnané tvrdit, že Mácha byl na základě této jedné charakteristiky typickým romantikem. Pokud by zemřel před napsáním Máje, byla by tato záliba opravdu vykládána jako romantická? Jaké další (mimoliterární) charakteristiky by autor textu 6 připojil k doložení toho, že byl Mácha typickým romantikem? Nesáhneme-li do Máchova romantismu literárního, pak se nabízí snad jedině Máchova smrt v jednadvaceti letech, na což mimochodem nepřímě odkazuje text 1 (více k tomu kapitola 2.2.5). Tato nesmyslná spojnice je přítomna v učebnicových textech jen jedinkrát, a to navíc jako nezodpovězená otázka právě v textu 1.

Můžeme tedy konstatovat poměrně předvídatelný fakt, že Mácha je téměř synonymicky spojován s českým romantismem. Nijak zvláště pozoruhodné není ani to, že je zde u nemalé části textů stírána a zatemňována hranice mezi romantismem literárním a romantismem jako jakýmsi životním postojem, a dochází tak k jejich nekontrolovanému prolínání, kdy jsou významově svazovány literární postupy a životní osudy. Tento fenomén, jak se ukáže dále, má v procesu emblematické Máchova obrazu velmi význačné

---

zajímá především volba formulace, která vede právě k protnutí romantičnosti v Máchově díle (literárněvědná kategorie) a romantičnosti v jeho životě (narativně budovaný prvek obrazu autora).

<sup>93</sup> Obliba žánru cestopisu a samozřejmě i určité podoby cest s oblíbenými destinacemi, např. HRBATA – PROCHÁZKA. 2005: 75-118

postavení.

Jestliže bychom chtěli hledat spojení mezi emblematickým rysem *Mácha* – *romantik* a narativní redukcí Máchova obrazu, objeví se především motivy Máchovy četby (zmiňována je hlavně četba zahraničních romantiků – Byrona a Mickiewicze, případně hledání inspirace v staré české literatuře: Hájkova Kronika, Rukopisy), prožitek polského („romantického“) povstání (to je spojováno právě s Máchovým společensky kritickým a revolučním naladěním) a zálibu v cestování a podnikání pěších výletů. Všechny tyto motivy jsme v komentáři k reduktivnímu charakteru Máchova obrazu nechávali tak trochu významově nezařazené, nenacházeli jsme pro jejich přetrvávání v jádru obrazu dostatečně přesvědčivé vysvětlení, jejich smysl v kompozici obrazu nebyl zřejmý. Nyní snad můžeme říci, že soudržnost a stálost těchto motivů jako centrální součástí Máchova obrazu je dána jejich vztahem k jeho emblému romantika.

### 2.2.2 Nepochopený génius

Dalším významným činitelem hledaného emblému je velebení Máchy jakožto výjimečného autora (člověka?), který nebyl svou dobou pochopen a doceněn. Toto hodnocení v různé podobě najdeme v 16 ze 17 analyzovaných textů a do jisté míry souvisí s předchozí kapitolou, kde je Mácha jako romantik označován superlativními přívlastky (*nejvýznamnější, nejdůslednější, největší*). Zde se setkáváme s hodnocením zaměřeným téměř výhradně na literárně dějinný význam Máchy, respektive Máje:

- *zakladatel moderní české poezie* (1)
- *úděl výjimečného [nadpis]* (2)
- *[jedna z osobností] které svým formátem zřetelně překračují úzké národní hranice* (5)
- *tvůrce moderní české básnické řeči* (7)
- *„kníže české poezie“, zakladatel moderní české poezie* (8)
- *Nikdo z těch dvanácti řemeslnických mistrů, kteří 8. listopadu 1836 pochovávali na litoměřickém hřbitově advokátního koncipienta nedávno příšlého do města, si neuvědomoval, že klade do hrobu tělo největšího českého básníka.; patří k největším českým básníkům* (9)
- *nejvýznamnější básnickou postavou národního obrození je autor Máje* (16)

Výjimečnost, respektive genialita Máchy je v uvedených citacích spojována s jeho básnictvím, s jeho významem pro českou literaturu. Překvapí především bohatost

synonymních označení. Trochu mimo tuto linii stojí citace z textu 2. Tajemné spojení *úděl výjimečného* zde nacházíme v nadpisu jedné z kapitol o Máchovi. Již několikrát jsme také upozorňovali na text 9, který je nejdelším, nejkompexnějším a nejnevěcněji podaným narativem. Pokud jsme mluvili o tom, že motivickým vyvrcholením narativizovaného Máchova života je kontrast jeho smrti / pohřbu a narození syna / plánované svatby, text 9 zde dochází k rétoricky propracované a vystylizované pointě, která ve značně patetickém světle informuje o tom, že Máchu dnes vnímáme jako největšího českého básníka, ale ve své době nebyl více než advokátním koncipientem. Tím se dostáváme k odmítnutí a nepochopení Máchova díla:

- *To [promluvení za česky mluvící osamělce...] bylo při prvním vydání Máje několika kritiky odmítnuto (2)*
- *dílo bylo současníky nepochopeno (12)*
- *[Máj] nepochopen současníky (14)*
- *Máchovo dílo se nesetkalo s porozuměním kritiky za jeho života a mnohdy ani posmrtně. (15)*
- *Máchou se objevil v české literatuře poprvé básník, který měl odvahu vyslovit své přesvědčení, své pochybnosti, své zklamání a city bez ohledu na to, co tomu řekne společnost.; dílo, přervané předčasnou smrtí, nepochopené soudobou kritikou a nedocenené ještě dlouho po básníkově smrti (9)*
- *soudobou kritikou však byla přijata [skladba Máj] velmi nepříznivě (10)*
- *soudobou kritikou byla přijata [skladba Máj] velmi nepříznivě (13)*
- *kritika ji [báseň Máj] nepřijala (3)*
- *nepochopení a nepřijetí jeho tvorby současníky (8)*
- *vlastenec neméně horoucí než Tyl [...] jako umělec vlasteneckou společností nepochopený (6)*
- *zejména J. K. Tyl odmítl Máchovo dílo; zřejmě trpěl nepochopením vrstevníků i literárních současníků (16)*
- *Máchův Máj byl ve své době téměř jednohlasně odmítnuté dílo (1)*
- *Máchovi současníci jeho dílo zcela zavrhlí (7)*
- *knížku musel prodávat Mácha sám; v momentě, kdy Máj vyšel, se okamžitě zvedla vlna odporu a záporné kritiky (4)*
- *musel čelit kritice českých buditelů, už v této době ale měl i své obdivovatele; nejdůležitější byla ovšem obliba Máchových děl u řadových čtenářů (11)*



Na uvedeném výčtu je nejpozoruhodnější, jakým způsobem jsou využity snad všechny významově blízké odstíny vyjadřující fakt, že část kritiky odmítla Máchův Máj, později velebené dílo. Z toho důvodu zde citace neřadíme podle výskytu v číslovaných učebnicích, ale pokusili jsme se vycházet podle míry vyjádřené intenzity odmítnutí. O tom, že není možné tutéž skutečnost objektivně popsat jako *odmítnutí několika kritiky* i jako *okamžité zvednutí se vlny odporu a záporné kritiky*, se není třeba rozepisovat. Samozřejmě že rozdělení jednotlivých citací je zde subjektivní, ale je nepopíratelné, že jednotlivé texty tento fakt uvádí sice shodně, ale zároveň zde panuje veliká volnost v jeho intenzifikaci, hraničící až s přehnanou hyperbolou. V několika citacích (6, 16) se opět setkáváme s přinejmenším nejasnou formulací, která umožňuje vztahovat *nepochopení, neporozumění, odmítnutí* nejen na Máchovo dílo, ale i na jeho osobu. Většina textů však explicitně mluví o jeho díle, či výhradně o Máji. Vztáhnout tento element emblému Máchova obrazu k některým motivům narativizace jeho života můžeme proto jen velmi opatrně. Nabízí se zde především motiv chudého dětství a pozdějšího strádání v Litoměřicích, který ilustruje nepochopení doby a zároveň těžký úděl génia. Dále je zde možné vidět vazbu na jiný prvek emblému, kterým je zdůrazňování Máchovy osamělosti a samotářství.

### 2.2.3 Samotář a výstřední bouřlivák

Emblém Máchy jako kritika společnosti byl naznačen již v některých spojeních s Máchou romantikem. Nyní ukážeme, jak je možné tuto „charakteristiku“ rozvinout společně s velmi častým důrazem na jeho osamělost, samotářství a nepříznivé reakce na jeho osobu ve společenských kruzích, které vyvolávalo jeho výstřední chování či oblékání:

- *výstředním chováním a zálibou v mystifikacích; žil poměrně nekonvenčním životem* (1)
- *To [promluvení za česky mluvící osamělce...] bylo při prvním vydání Máje několika kritiky [...] odmítnuto* (2)
- *hledal ryzí osobnosti a jejich nedostatek ho vedl ke stále větší izolaci* (3)
- *zvláštní Máchovo založení se projevovalo v mimořádné citlivosti skrývané mnohdy pod maskou pýchy a přezíravosti; miloval tichou noc na pustých místech, rád navštěvoval popraviště a hřbitovy, s oblibou sledoval popravy zločinců, miloval dlouhé procházky nebo pěší výlety; pečlivě dbal na svůj zevnějšek, protože i tím se chtěl odlišovat od svého okolí* (5)
- *kvůli své povaze, touze odlišovat se často ztrácel přátele* (6)

- *prvním českým básníkem, který vystupoval proti společnosti – otrásal církevními dogmaty a pobuřoval svými postavami (7)*
- *bouřlivák a „rozervanec“ svým životem i dílem; prvním českým básníkem, který se opovážil bořit selanku měšťáckého života (8)*
- *usedlým měšťanům třicátých let stačí pohodlné procházky za městské hradby; Dojmy z cest a usilovné vzdělávání četbou a studiem filozofie urychlují Máchovo intelektuální a umělecké zrání; Má sice přátele, kteří jej obdivují [...] často je však odrazuje svým pánovitým chováním a cítí mezi nimi dvojnásob svou odlišnost. (9)*
- *tomuto citění [romantickým tendencím jako projevu nevyřešených společenských rozporů i protestu osamělého jedince] dal výraz (10)*
- *Máchova citlivá duše odhaluje dvoji tvář Prahy (12)*
- *liboval si ve výstředním oblečení, ve společnosti nebyval prý také vždy přijímán s nadšením (16)*

Nekonvenční život bouřliváka Máchy, jeho zvláštní založení a touha odlišovat se vedly k tomu, že nebyl společností vždy přijímán s nadšením. To bylo navíc posilováno mimořádnou citlivostí, s kterou rozpoznával neduhy měšťáckého života, a mnohdy pánovitým chováním, pýchou a přezíravostí, které ho, ač šlo jen o masku citlivé duše, postupně izolovaly od ostatních lidí. Takto jsme se co nejvýstižněji pokusili popsat všechny prvky, ze kterých se skládá emblematický rys – Mácha samotář a výstředník. Samotářství je podáváno jako důsledek jeho výjimečnosti, kterou Mácha očekával i od ostatních, a protože ji nenacházel, skončil zcela osamělý. Na druhou stranu je to ale i důsledek pyšné masky či pózy, s kterou vystupoval, aby zakryl svou citlivost, díky níž byl schopen jasně nahlédnout na falešnost života usedlých měšťanů. Tento vnitřní rozpor (jehož tematizace je rozebrána z hlediska emblematického procesu v následující kapitole) Mácha řešil především kritickým pohledem na společnost, ten má být patrný i z jeho díla. Mácha je tak zobrazován jako člověk nepatřící do svého prostředí, jako geniální spisovatel, který nesl tíhu vlastní výjimečnosti a nenacházel nikde východisko z existenciální situace, kterou odhalovala jeho duše. Samotářství, kritika společnosti a výstřednost povahy (přestože vlastně hraná<sup>94</sup>) jsou vnějším důsledkem jeho jedinečnosti.

---

<sup>94</sup> V kapitole 2.1.2.4 jsme se zmiňovali, že v tomto bodě dochází k určité nejednotnosti funkce motivu Máchova vztahu k Lori. Zatímco jedni jeho deníkové záznamy vykládají jako projev přecitlivělé duše, v určité části textů je naopak tematizován rozpor starších výkladů a deníkových záznamů. V těchto textech je Mácha podáván jako vnitřně nevyrovnaný mladík, jehož výstřednost není hraná, ale přirozená a staršími výklady byla zastírána.

#### 2.2.4 Žárlivý rozervanec

Vnitřním důsledkem Máchovy jedinečnosti je i vnitřní rozervanost, neustálý a marný boj o idealizovaný sen proti neutěšené skutečnosti. Marné hledání ryzosti a výjimečnosti mezi průměrným a falešným. Tento psychický mechanismus se u něj mimo jiné projevuje i přehnanou žárlivostí. Fascinace Máchovým vztahem k Eleonoře Šomkové, který je pevnou součástí motivického jádra Máchova obrazu, tudíž dostává jasnější vysvětlení svým významem emblematickým. Žárlivost a osudovost či tragičnost jejich lásky je jednou z ilustrací Máchovy vnitřní rozervanosti, kterou jsme výše ukázali jako příznak jeho romantické osobnosti. Neustálé propojování díla a života nalézáme i zde, text 9 formuluje Máchovy umělecké ambice jako únik z bezvýchodné vnitřní rozervanosti, umění jako kompenzaci. V textu 7 se zase setkáváme se slovem *rozervanec* či *rozervanost* jako s obecným tématem romantismu, které je zde dokládáno na postavě rozervance Václava IV. z Křivokladu, či motivu rozervanosti v Pouti Krkonošské. I zde pak narážíme především na motiv vztahu k Lori Šomkové, která jako průměrná dívka nemohla výjimečnosti Máchova ideálu dostačovat, leda svou krásou:

- *vnitřní rozervanost; vášnivá a žárlivá láska; neustálé střídání žárlivých a upřímně něžných okamžiků; nevypočitatelnost a psychická labilita; mladík se nevyznal ani sám v sobě; Mácha se sám v sobě neorientoval; mnohé excesy a častá nesnášenlivost pramenily z jeho chorobné žárlivosti a popudlivé (a ne vždy romantické povahy) (4)*
- *vztah k ní ho neuspokojoval; záchvaty žárlivosti; vášnivá a maximalistická povaha (5)*
- *bouřlivák a „rozervanec“ svým životem i dílem (8)*
- *Tyto vnějškově chudé, i když velmi osobité životní osudy naplňuje bohatý a dynamický vývoj básnickovy individuality, úžasné vnitřní napětí a rozpory neklidného ducha.; Básníkův zvědavý duch toužil po nejvyšším poznání, ale tísnivé životní podmínky jej srážely a spoutávaly, snil o lásce „bez konce“, ale setkal se s přízemní kráskou, snil o silné a svobodné vlasti a rozvitém národním životě, ale kolem sebe viděl národ nesvobodný, lidi zakřiknuté, tíživý tlak policejního režimu. Stále narážel na rozpor mezi touhami a skutečností. Proto jej nakonec všechno hnalo k dobovačnosti v oblasti umění, v poezii. (9)*
- *poznamenán tragickou láskou; pronásledoval [Lori] žárlivostí (15)*

- jako romantik se marně snažil překonat osobní spor mezi skutečností a snem; ze všeho jako by **si vybíral jen skutečnosti neradostné**; životem provázely K. H. Máchu **utrpení, zklamání, nepochopení a bolest**; za pouhých šestadvacet let života zažil mnoho neradostných událostí (16)

### 2.2.5 Další aspekty emblematické Máchova obrazu

V několika textech je s Máchovým životem spojováno jakési tajemství, které je dáno řadou nejasností. Jednou z nich je například fakt, že neznáme jeho podobu. V textu 1 proto nalezneme celou stranu A4, která je zaplněna nejrůznějšími domnělými Máchovými podobiznami. Tento rys tajemství Máchova života obsahuje i text 16. Další nejasností má být Máchova nenadálá smrt. O jejím propojení s Máchovým literárním odkazem v textu 2 jsme již hovořili, daleko explicitněji a odvážněji je na ni poukazováno textem 1: „*Kruh Máchova života se tak [pohřeb – svatba] uzavřel více než symbolicky; zda to byla ‚ironie‘ nebo ‚hra osudu‘, musíme nechat na vlastní úvaze.*“ Tajemství života je zde mysticky spojováno s *paradoxní* (text 4) či *ironickou* smrtí. Máchovy životní osudy jsou „v mnoha oblastech zahaleny rouškou tajemství“ i podle textu 4, jen se už nedozvídáme v jakých oblastech.

Dalším možným rysem emblému je spojení Máchy a lásky. Text 5 jako nejvýznamnější životní události Máchova života, které úzce souvisí s jeho dílem, jmenuje neradostné dětství, strádání a setkání se ženami, především s Lori. O osudové lásce hovoří texty 7, 8, 9 a 13. Text 15 ji popisuje jako tragickou. V textu 7 je uváděn jako důvod asociace Máchy s láskou jeho skladba Máj. Význačnost motivu osudové lásky je v textu 9 podpořena i tím, že je takto (osudová láska) nazvána celá kapitola o Máchově vztahu k Lori, zatímco všechny ostatní kapitoly jsou uvozovány citacemi z Máchových textů. Faktem je, že motiv lásky je zastoupen bohatě a identifikovali jsme jej jako jeden z centrálních prvků Máchova obrazu. Zároveň ale musíme konstatovat, že emblém Mácha – básník lásky není nikterak silný.<sup>95</sup> Je to dáno hlavně tím, že došlo k výraznému přehodnocení tohoto rysu ve prospěch rysu Mácha – žárlivec. Láska jako motiv tak funguje především jako ilustrace básníkovi rozervanosti, která se významně podepisuje na jeho vztahu k Lori. Tematizaci máchovského kultu (Mácha – básník lásky) najdeme jen v textu

<sup>95</sup> Za analýzu by stály čítanky a výběr Máchových textů v nich. Dá se předpokládat, že budou velmi frekventované úvodní verše Máje, které lze považovat za nepřímou podporu emblematického rysu „básník lásky“. Zvláště zajímavá rovněž může být analýza povědomí o Máchovi mezi učiteli a studenty středních škol. Je docela možné, že na této úrovni obrazu, převládá stále emblém daný silou máchovského kultu, navzdory již víceméně přehodnocenému Máchovu obrazu v oficiálních učebních materiálech.

11, který upozorňuje na idealizaci Máchy jako „jemného básníka milostné poezie“ běžnými čtenáři, kteří si jeho díla na rozdíl od dobové kritiky oblíbili.

### 2.2.6 Emblém Máchova obrazu

Ukázali jsme na různé okruhy hodnotících prvků v jednotlivých konkretizacích Máchova obrazu. Nejsilněji působí vyobrazení Máchy jako *geniálního, ale nepochopeného básníka – romantika, životem i dílem*, přičemž musíme uznat, že většina textů narativizuje v tomto ohledu Máchův život celkem „adekvátně“ a k explicitnímu přesouvání romantických významů literárních do vágně pojaté představy typického života romantika v nich dochází jen omezeně. Zajímavý efekt mohou mít ale jednotlivé formulace, které mohou dát vzniknout například dojmu, že Mácha zakládal nový básnický jazyk či moderní českou poezii způsobem, kterým se zakládá škola nebo květinový záhon. Tento dojem je samozřejmě neadekvátní, protože zakladatelská pozice je spíše důsledkem „objevení Máchy“ dalšími generacemi, které na něj vědomě navazují. Z dalších výrazných rysů, vyprofilovaných procesem emblematizace Máchova životopisu, jsme uvedli *Máchu – rozervance, žárlivce, samotáře a výstředního kritika společnosti*.

Všechna výše užitá označení nepřekračují úplně mez analýzy a interpretace, neboť jsme si je vypůjčili ze studovaných textů. K interpretaci se dostáváme až nyní, kdy se pokusíme podat smysluplný výklad jednotlivých rysů emblému a navázat je na materiální jádro, tedy na centrální a dominantní motivy studovaných narativů. Domníváme se ale, že zevrubná analýza textů dodala pro takovou interpretaci dostatečný základ.

Všechny prvky emblému Máchova obrazu lze považovat za tematicky jednotné, navíc je zde patrná jejich určitá hierarchie. Sjednocujícím a nejvýše postaveným rysem je *Mácha – romantik*; romantismus je spojován jak s Máchovým životem, tak s jeho dílem. Uvedli jsme, že explicitní posuny od jednoho k druhému většina textů neobsahuje, implicitně jsou ale podle nás patrné v obrazu samotném. Máchova deklarovaná výjimečnost je spojena s nepochopením jeho okolí, které se projevuje jak nepřijetím Máje, tak osamělostí a izolovaností Máchovy osoby. Tu si ale Mácha přivodil i sám svým chováním, které vychází z jeho touhy odlišovat se, z psychické labilitu a vnitřního rozporu duše, jež není smířena s přílišným rozdílem mezi vysněným ideálem a skličující realitou. Je příznačné, že bolestné vnímání odlišnosti snu a skutečnosti je v učebnicových textech spojováno jak s Máchovou psychikou, tak s tematikou jeho děl. V narativech je Máchova výstřednost spojena s motivy cestování, pěšího putování, periferně i oblékání. Výstřednost

ale dostává i háv společenské kritiky: *Mácha – bouřlivák*. Můžeme ji spojit se zájmem o polské povstání, a zvláště u delších narativů s důrazem na Máchovu schopnost odhalit falešnost pražského měšťanstva. Díky tomu Mácha nabývá kritického pocitu vnitřního nesouladu, v kterém kontrastuje zašlá sláva české Prahy s poněmčenou současností, vlastenectví biedermeierovské (tylovské) a vlastenectví ryzí, revoluční, romantické. Tento pocit Máchu postupně izoluje. Osamělost a s ní spojené nepochopení současníků je zase podpořeno motivy strádání, neradostného a chudobného dětství. Osamělost a společenská izolace je v učebnicích vyzdvihována jako obvyklý atribut postav Máchových děl. Tím je i rozervanost, vnitřní osudový zápas o ideál, který je opět připisován i jejich autorovi, Máchovi. Motivicky je rozervanost ilustrována osudovostí vztahu k Lori Šomkové, který Máchu nenaplnuje, ale na druhou stranu jej vede k nemístné žárlivosti, kterou průměrná dívka, nedosahující ideálu svého druha, trpí. Všechny tyto aspekty jsou nacházeny jak v Máchově díle, tak v jeho životě. A stejně tak je budován i obraz Máchy jakožto výjimečného a geniálního mezi prostými a obyčejnými. Na jedné straně je zde charakteristika Máchy coby zakladatele moderního českého básnictví, jako jednoho z největších českých básníků vůbec, na straně druhé hyperbolizované odmítnutí a zavržení jeho dobou.

V analýze motivické výstavby Máchova obrazu jsme konstatovali, že nejsilnějším prvkem je v něm téma Máchovy smrti v Litoměřicích, která završuje jeho neradostný život. V některých textech (nejlépe text 9) je sepětí tohoto motivu s aspekty emblematické dáno obrazem smrti po období strádání, v osamění a za nezájmu společnosti. Nedoceněný génius umírá sám na okraji společnosti kdesi v Litoměřicích. Jinde je důraz spíše na spojení se vztahem s Lori, což je dáno i pointou narativů, založenou na kontrastech motivů: narození syna / smrt, plánovaná svatba / pohřeb. Tato linie se zároveň dotýká mírněji zastoupeného emblematického rysu spojujícího Máchu ikonograficky s láskou, nikoliv ale s láskou milostnou a mileneckou (jak jej představuje máchovský kult), nýbrž s láskou tragickou, osudovou a nenaplněnou, jejímž uzavřením je i osudové úmrtí. Tuto linii podporuje i další emblematický rys, co do počtu méně častý, ale spojitostí s motivem Máchovy smrti nabízející velký potenciál. Tímto rysem je přítomnost nejasnosti, neurčitosti, či dokonce tajemství v Máchově životě. I tento rys je možné vztáhnout k emblému Máchy – romantika. Citujme z textu 1: „**Romantikové** [zvýraznění v originálu] jen zřídka odcházeli z tohoto světa na nemoci stáří. Jak se s nadsázkou říká, svůj život žili tak intenzivně, že je plamen vášně často sežehl dřív, než se stali moudrými kmety.“ Autor

citace sice upozorňuje na nadsázku, ale i tak zde touto poznámkou vlastně nabízí představu, že typickým znakem romantika je předčasná smrt. Emblematicnost této poznámky skvěle vyhovuje naší interpretaci. Mácha jako bytostný romantik, jehož vnitřní vášně (rozervanost, nenaplněná láska, prožívaný rozpor skutečnosti a ideálu, odmítnutí jeho díla ve společnosti) a intenzivní život (namáhavé pěší výlety, noční cesty do Prahy za Lori, strádání v Litoměřicích) sežehly ve věku pouhých šestadvaceti let, v době, kdy *paradoxně / ironicky / symbolicky / hrou osudu* chystal svatbu po narození syna Ludvíka.

### 2.3 Diachronní perspektiva

V předchozí kapitole jsme hodně poukazovali na to, že Máchův obraz vyvstává ze vztahu velmi úzkého propojování životopisných údajů a charakteristik literárních, kam spadají jak některé prvky jeho díla, tak vnímání Máchy skrze představu typického romantika. Přestože je složenost Máchova obrazu ze zmíněných prvků jednoznačná, jejich atomizace je velmi problematická, pokud je vůbec možná. Spíše se zdá, že v mnoha případech možná není, ať už proto, že nemáme dostatek životopisných údajů, nebo proto, že původ některých prvků není odhalitelný už z principu. Tuto kapitolu tedy nevnímáme jako snahu o vyložení Máchova obrazu z hlediska ontologického, ale spíše jako příspěvek k jeho genezi.

I přes výše řečené můžeme upozornit aspoň na některé nejnápadnější a nejpravděpodobnější zdroje Máchova obrazu. Jako základní zdroj o Máchově životě mezi ně jistě patří vzpomínky jeho současníků. Z těchto paratextů má nejsilnější pozici především Sabinův *Úvod povahopisný*<sup>96</sup>, ve kterém můžeme hledat zárodky emblému Máchovy výstřednosti, geniality a z nich plynoucího samotářství a nepochopení. Naopak se odtud nedostal dále například emblém Máchy jako milovníka logicky precizních dialogů, čemuž Sabina věnuje dost prostoru.<sup>97</sup> Naopak se tato vzpomínka téměř vůbec nevěnuje Máchově milostnému životu, zdroje pro tento motiv tudíž musí ležet i někde jinde. Emblém žárlivosti a důraz na motiv vztahu k Eleonoře Šomkové jistě podporují i svérázné interpretace erotického obsahu zašifrovaných částí Máchova deníku a některých jeho dopisů. Významnou roli pravděpodobně sehrála i Tylova novela *Rozervanec*<sup>98</sup>, bez ohledu na to, zda mu byl modelem skutečný Mácha nebo Mácha-symbol, proti kterému se Tyl vymezoval. Někteří ostatní pamětníci (Sabina, Hindl)<sup>99</sup> Tylovo zobrazení Máchy odmítají, ale z hlediska obrazu autora někde v této polemice sílí emblém rozervance. Z Máchova díla se dost pravděpodobně na autorském obrazu podepsaly některé postavy, jako je loupežník Vilém z *Máje*, poutník z *Pouti krkonošské*, král Václav z *Křivokladu* či mladý cikán z *Cikánů*. Odkazy na tyto postavy ve spojitosti se samotným Máchou nalezneme v řadě učebnic.

Při popisu současného stavu Máchova obrazu jsme sice vycházeli z úvahy, že starší znovu nevydané učebnice na něj nemají přímý vliv, tedy že se přímo nepodílejí na jeho

---

<sup>96</sup> Ještě dnes některé konkretizace obrazu parafrázují, nebo dokonce nepřiznaně citují (snad je to tím, že nepřiznaně citují sebe navzájem) Sabinova hodnocení: „[Máchův] nedostatek důvěry v ženskou povahu“ (JANSKÝ. 1959: 48) a text 5: „maximalistická povaha i nedůvěra v ženskou povahu vůbec.“

<sup>97</sup> JANSKÝ. 1959: 22 – 23

<sup>98</sup> TYL. 1874

<sup>99</sup> JANSKÝ. 1959: 98 a 218.



dnešní aktualizaci, ale přitom je jasné, že se zcela jistě účastnily jeho vybudování nebo udržování. Diachronie obrazu autora nabízí jiné možnosti kladení otázek, než na které jsme odpovídali doposud. V první řadě nabízí možnost zjistit, kdy a ze kterých prvků obraz historicky vznikl, zda byl jeho vývoj kontinuální, nebo zda procházel určitými uzlovými body. Může poukázat na souvislosti mezi dobovým obrazem a dobovou recepcí autorových děl, případně dobovou pozicí autora v kánonu. Důkladný diachronní rozbor by mohl přispět i k časovému vymezení doby, kdy začalo docházet ke stereotypní redukci v jednotlivých máchovských narativách, poskytl by přehled o „slepých“ uličkách – tedy o textech postavených na motivech, které zůstali na periférii dnešního obrazu, nebo v něm zcela chybí. Tyto otázky leží mimo cíle naší studie, přesto považujeme malý exkurz do historie za užitečný, protože může pomoci osvětlit některá „hluchá“ místa námi rekonstruovaného obrazu. Dominanci některých motivů, a i emblematických rysů je totiž ze synchronní perspektivy nemožné vysvětlit. Není v našich možnostech doložit vývoj obrazu jako takového, neboť k tomu by bylo třeba prozkoumat jeho širší místo v literárním a kulturním paradigmatu jednotlivých období. Ve vybraných textech se tedy zaměříme jen na nástin periodizace určité vývojové linie jednotlivých motivů a jejich využití v konkrétních textech s ohledem na podobu Máchova obrazu v dnešních učebnicích.

Za tímto účelem jsme vybrali jedenáct starších učebnicových textů, na které bude v dalších kapitolách odkazováno pomocí velkých písmen. Seznam není řazen abecedně, ale chronologicky podle data vydání:

- (A) JIREČEK, Josef, ed. *Anthologie z novočeské literatury*. Praha: Frid. Tempský, 1861.
- (B) NINGER, Karel a KOUDELA, Petr, ed. *Karla Ningera Historie literatury české*. Praha: I.L. Kober, 1874.
- (C) BAČKOVSKÝ, František. *Stručný přehled dějin literatury české doby nové*. Praha: Fr. A. Urbánek, 1894.
- (D) PRAŽÁK, Albert. *Rukověť dějin české literatury: pro vyšší třídy škol středních a obchodní akademie. Díl třetí, Doba nová*. Praha: Bursík & Kohout, 1922.
- (E) STANĚK, Josef. *Dějiny literatury české: pro školy střední i soukromé studium*. Brno: Dědictví Havlíčkovo, 1929.
- (F) KOTRČ, Josef a KOTALÍK, Josef. *Stručné dějiny československé literatury pro vyšší třídy škol středních*. Praha: Unie, 1947.

- (G) BALAJKA, Bohuš, TICHÝ, Vítězslav a PÁLENÍČEK, Ludvík. *Stručné dějiny české a slovenské literatury*. Praha: SPN, 1959.
- (H) LANDA, František, ed. *Vybrané kapitoly z české a slovenské literatury*. Praha: SPN, 1959.
- (I) TICHÝ, Vítězslav a FORST, Vladimír. *Rukověť dějin literatury pro 2. ročník středních škol*. Praha: SPN, 1972.
- (J) HRABÁK, Josef. *Stručné dějiny české a slovenské literatury pro internátní střední školy pro pracující*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1977.
- (K) FORST, Vladimír. *Literatura pro 1. ročník středních škol: přehled vývoje a směrů*. Praha: SPN, 1984.

Při srovnávání starších textů s novějšími, analyzovanými v kapitole 2.1 a 2.2, bude uváděn i celý bibliografický odkaz, aby se čtenář nemusel vracet na začátek dokumentu.

### 2.3.1 Období konstituování obrazu

Nejstarším textem, ze kterého vycházíme, je čítanka určená studentům vyšších gymnázií z roku 1861. Přestože jde o bohatou antologii nejrozličnějších textů, jedinou zmínku o Máchovi nalezneme v úvodní přehledové stati, kde se o literatuře mezi lety 1820 – 1840 píše následující: „*Básníků nových rychle přibývalo. L. 1820 vystoupil Klicpera, l. 1821 Kollár a Turinský, l. 1822 Čelakovský, Jos. Macháček (1846), Kamarýt, l. 1823 Chmelenský, Jan J. Marek, Schneider, l. 1824 Jan Holý, l. 1828 Vinařický a Sušil, po kterých následovali Vacek Kamenický, Jaroslav Langer (1846), Karel Mácha (1838), Václ. Štulc, Karel Tupý-Jablonský, Jos. Kajetán Tyl (1856), J. E. Wocel, Fr. Rubeš aj.*“ (text A, str. XIII). Mácha je zde uváděn jen s jedním křestním jménem a s mylným datem úmrtí. Tvorba většiny jmenovaných autorů je v čítance ilustrována ukázkou z díla, výjimku tvoří jen spisovatelé Macháček, Sušil, Langer Mácha a Tyl. Mácha je zde tedy zmíněn na samotném okraji (nutno dodat, že tuto pozici sdílí s Tylem) literárního dění. Rok 1861 tímto považujeme za dolní hranici vzniku Máchova obrazu, samozřejmě ale s vědomím toho, že vycházíme z jediného textu, a to navíc čítanky, která autory nenarativizuje.

V roce 1874 nalézáme k Máchovi již širší charakteristiku, která nám ale k jeho obrazu říká jen velmi málo, protože se stejně jako celá učebnice (B) vyznačuje zaměřením na literární charakteristiku a hodnocení díla (str. 110): „*Karel Hynek M á c h a, v němž předčasně zhylnul jeden z nejskvělejších talentů básnických. Hlavní jeho dílo jest pověstná lyricko-epická báseň Máj spůsobem Byronovým sepsaná (ve čtyřech zpěvích), v níž*

*nacházejí se místa nevyrovnané krásy. Báseň ta, jež vyšla poprvé v Praze 1836 jako Spisů Karla Hynka Máchy díl první a jediný, jakož i ostatní básnické plody Máchovy, přičítce se vlasteneckému tehdejšímu rozjaření obecnstva, došly teprvé po roce 1848 zaslouženého ocenění.*“ Mácha je zde zobrazován jako skvělý autor geniálního Máje. Společným rysem se současným Máchovým obrazem je uvádění Máchy v kontrast s jeho dobou, která jeho dílo neuznala.

Ze zde vybraných učebnic první menší podobiznu nabízí až text (C, str. 35) z roku 1894: *„Narozen v Praze, stud. práva. Ze spisů, jež čítal, nejvíce si oblíbil Byronovy a Goethovy a když v něm byl probuzen cit národní, oblíbil si čtení Hájka. Ponořil se v mytický romantismus, vyhledával raději přírodu nežli společnost lidskou. I navštěvoval rád venkov a hlavně staré hrady, památky to bývalé slávy. Cestoval i po Itálii. Po odbytých studiích právnických úřadoval v Litoměřicích, kde zemřel, nastydnuv při hašení požáru.*“ Na první pohled je patrné, že se text jak motivicky, tak celkovým vyzněním liší od dnešního Máchova obrazu. Některé prvky jsou samozřejmě shodné: studium práv, četba, cesty do přírody a na hrady, cesta do Itálie a úmrtí v Litoměřicích. Pojítkem narativu zde však není tragičnost strastiplného života, nenaplněné lásky a osudové smrti. Vyčnívají-li z téměř minimální narativní konstrukce a strohé fakticity nějaké jednotící prvky, pak je to především Máchovo vlastenectví a „ponoření se“ v romantismus – všimněme si, že motiv cest je zde mostem mezi obojím. Návštěvy starých hradů, *památek bývalé slávy*, je možné spojit s oběma charakteristikami. Smrt je zde uvedena velmi fádne a zcela postrádá onen nádech osudovosti, který je tak patrný v současném obrazu, na druhé straně vyvstává otázka, proč autor medailonku považoval za nutné uvádět, že příčinou smrti bylo nastydnutí při hašení požáru. Tyto motivy stojící jaksi osamocně a postrádající v narativu smysl jsme často identifikovaly jako možné produkty reduktivního fungování autorského obrazu. To by znamenalo, že tento text na nějakou formu autorského obrazu (nebo jeho předstupně) reaguje. Je to ale věc velmi spekulativní, protože vysvětlení může být (stejně jako v případě jakéhokoliv jiného konkrétního medailonku) daleko prostší, autor zkrátka tuto informaci do textu zařadil bez větší snahy o její spojení s ostatními motivy. S textem (C) se ale pojí o Máchovi ještě další zmínka, v které je označen za prvního nositele romantického směru u nás (str. 24 a 25), směru, který záleží *„hlavně v rozervanosti duševní, v tak řečeném světobolu [...] .“*

Textem (D) se přesouváme již do období první republiky: *„Karel Hynek Mácha narodil se v Praze 1810, studoval práva a zemřel několik dní před svatbou, nachlazen při*

*požáru, v Litoměřicích 1836 jako právní příručí.“ Tento narativ bychom mohli snad označit za naplnění základní životopisné konstrukce: narození – studia/povolání – smrt. Do tohoto modelu nezapadá jediné poznámka o tom, že zemřel několik dní před svatbou. Proč měl autor tohoto souvětí potřebu upozorňovat právě na tuto okolnost Máchova života? Rovněž zmínka „nachlazen při požáru“ je při odpoutání se od všeho, co jsme v této práci zatím četli, poněkud prapodivná a v takto krátkém textu nedává příliš smysl, pokud by tedy neodkazovala na nějakou informaci, o které se uvažuje jako o významném faktu, který je třeba uvést. Dále se v učebnici (tentokrát již v rozboru víceméně literárním) dočteme, že si Mácha „životem i dílem připadal jedinečným svého druhu,“ a proto se učil „na literaturách cizích, hlavně na byronismu.“ Svě nálady a názory vkládal do svého díla, „jež dějem a jmény osob průhledně zakrývá vlastně básníka sama.“ Mácha zde není výrazně mytizován jako výjimečný génius, což dosvědčuje i neutrální způsob popsání ohlasů na jeho tvorbu: „Přes to [že v něm nebyl poznán originál a tvůrce podle dobových měřítek] doba uznávala i v něm básníka nové síly, výslovně doznávajíc že toto umění v rozruchu buditelském na tu dobu je předčasně.“*

### **2.3.2 Konstituovaný obraz**

Zcela v souladu se vším, co jsme pravili o Máchově dnešním obrazu, vyznívá i jeho zpracování v učebnici (E) z roku 1929. Mácha je zde popsán jako „výjimečný zjev uprostřed vlastenecké idyly“ – vzpomeňme na opakovaný motiv Máchova buřičství, jeho citlivé duše, s kterou odkrývá falešnost měšťanské selanky. Mácha je „svou dobou nepochopen a odmítnut, založil nicméně českou tradici básnickou.“ I zde tedy emblém Máchy jako zakladatele moderního českého básnictví. Nacházíme dále snad všechny hlavní rysy Máchova obrazu, pro svou nápadnou podobnost ponecháváme celý text v nezkrácené podobě: „Život jeho nebyl šťastný a byl mu vyměřen jen krátce. Nar. se 16. list. 1810 jako syn chudého mlynářského pomocníka v Praze na Újezdě. Chodil do školy svatopetrské a studoval pak na novoměstském gymnasiu, horlivě se oddáváje četbě romantické. Na filosofii působil naň v národním duchu Jos. Jungmann, který jej povzbuzoval k činnosti básnické (předčítal jeho báseň „Svatý Ivan“). Četbou romantiků polských byl přiveden k Byronovi, který jej okouznil. Romantika proniká i život Máchův: mladý muž navštěvuje staré hrady, kreslí si je, toulá se hvozdy, rozmlouvá u milířů s uhlíři a hajnými, v noci dochází na hřbitov, jde za cikány, bývá svědkem poprav. Po filosofii studoval se zdarem práva a účastnil se ochotnického ruchu divadelního, při čemž poznal svou milou Eleonoru Šomkovou (Lori), dosti prostou dcerku řemeslnickou. Rád cestoval: r.

1833 do Krkonoš, r. 1835 přes Tyroly do Benátek a Terstu. Vykonav r. 1836 právnické zkoušky, vstoupil do služby k justiciárovi Durasovi v Litoměřicích a chystal se k sňatku s Lori. Nachladil se však, pomáhaje při hašení požáru několika stodol, a zemřel v opuštěnosti zánětem plic 5. list. 1836.“

V podobném již duchu vychází ve 30. letech i populární učebnice (F) Kotrčova a Kotalíková, naše citace je z pozdějšího vydání (1947): „Narodil se na Malé Straně z nuzných poměrů. Byl od dětství samotář, četl horlivě pohádky a povídky o loupežnicích a rytířích, jež vydávalo Kramériovo nakladatelství a obsahovala krejcarová literatura německá. K vlivu Byronovu přistoupila u Máchy romantická záliba ve starých hradech a vlivy domácí: četba Rukopisů, Čelakovského národních písní a dojmy z cest – z Krkonoš, Tyrol, z Itálie, z Benátek a z Terstu. // Za svých právnických studií vstoupil do ochotnické družiny řízené Tylem a tam se seznámil s Lory Šomkovou, hezkou, ale všední dcerkou z řemeslnické rodiny. Pobízen jsa závazky k Loře i bídou, vykonal rychle zkoušky a vstoupil do právnické kanceláře v Litoměřicích. Koncem října 1836 se nastudil, utíkaje k hašení požáru a zemřel 5. listopadu v šestadvaceti letech. Pohřeb se konal v den, kdy měla být jeho svatba s Lory.“

V obou případech shledáváme důraz na základní motivické jádro: narození – nuzné poměry – studia – romantická četba – záliba v cestování, zvláště na hrady – ochotnický ruch – seznámení s prostou / všední Lori – nástup do Litoměřic – nachlazení – smrt (pohřeb) x svatba. Z některých formulačních podobností můžeme vyzdvihnout například uvedení motivu ochotnického divadla. Pro srovnání ještě jednou (F): „vstoupil do ochotnické družiny řízené Tylem“ a již současný text (11)<sup>100</sup> „hrál divadlo v ochotnické družině Josefa Kajetána Tyla.“ Zvlášť nápadné je nezvyklé spojení *ochotnická družina*. Synonymní formulace je patrná i na některých místech obou historických učebnic: „Vykonav r. 1836 právnické zkoušky, vstoupil do služby k justiciárovi Durasovi v Litoměřicích“ (text E) a „vykonal rychle zkoušky a vstoupil do právnické kanceláře v Litoměřicích“ (text F). Půvabně jedinečná je naopak představa vyvolaná snahou o originální vyjádření v textu (E): „rozmlouvá u milířů s uhlíři a hajnými.“

Emblematické rysy obrazu jsou dány i mimo samotné medailonky. Nacházíme zde hyperbolicky tematizované odmítnutí Máchova stěžejního díla: „Máj se setkal s naprostým nepochopením“ a „odsoudili Máj tak, že není hned podobného příkladu v některé

<sup>100</sup> SÁRKÖZI, Radek. Karel Hynek Mácha. [online]

*literatuře*“ (obě citace z textu F). Stejně tak je přítomen i Máchy jako zakladatel moderní literatury: „*Máchy zahajuje nové období české literatury*“ a „*[Máchy] Je tvůrcem nové básnické řeči*“ (obě citace z textu F). Rysy romantika jsou podporovány motivickou výstavbou životopisného narativu, stejně tak v něm najdeme zdůrazňovanou bídu / nouzi / nešťastný život a dále samotářství a opuštěnost. Vzhledem k současnému obrazu chybí zcela některé motivy (povolání otce, polské povstání) a aspekty emblému (rozervanost jako důsledek nenaplněného ideálu a předpoklad výstřednosti a bouřlivosti).

### 2.3.3 Přehodnocování obrazu

Text (G) z učebnice autorů Balajky, Tichého a Páleníčka je, alespoň co se týče zpracování Máchy, možné označit za základ jedné celé učebnicové řady. Její upravené vydání jsme rozebírali jako text 9 s datem vydání 2005.<sup>101</sup> Časový rozdíl ve vydání obou verzí je 46 let, ale značná část textů je totožná, nebo aspoň velmi podobná. Rozbor všech vydání a změn jen v tomto jediném textu od svého prvního vydání by si zasloužil zvláštní studii, protože by se ukázalo, kterak se na téměř totožném motivickém materiálu proměňuje drobnými reformulacemi emblém autora. Původní verze z roku 1959 vedle emblému Máchy jakožto nedoceněného génia a samotáře staví do popředí jeho revolučnost – a to nejen v oblasti básnické, ale hlavně světonázorové: „*Tyto verše<sup>102</sup> jsou nejen Máchovým vyznáním lásky k zemi, ale i projevem jeho světového názoru, víry v nekonečné splnutí člověka s hmotou (zemí), ze které vyšel a k níž se opět vrací. To je u Máchy na svou dobu přímo revoluční světový názor.*“ Emblém Máchy jako revolucionáře v duchu materialismu a marxismu je zde stvrzován i některými motivy, které v současné učebnici již nenajdeme. V obou verzích se Máchy a jeho přátelé scházejí „*v pražských hospodách a kavárnách, kde se debatovalo (kde debatují, 2005) nejen o literatuře, ale také (i, 2005) o politických poměrech, kde se mladí spisovatelé setkávali s dělníky, ve kterých viděli bezprávné vydědence společnosti.*“ Podtržená část v nových verzích samozřejmě chybí. Najdeme i řadu dalších rozdílů, za zmínku stojí například to, že ve staré verzi není láska s Lori Šomkovou ještě označována jako *osudová*, na druhou stranu Máchy zde oplývá *rozervaným duchem*, který ovšem do posledního vydání stačil otupět jen na ducha *stále neuspokojeného*. Již v nejstarší verzi nalezneme obligatorní motivy: neradostné dětství, otec krupař, četba, polské povstání, divadlo, Lori, cestování, Litoměřice, advokátní úředník, nedostatek a starosti o těhotnou Lori, chystaná svatba, nemoc, smrt, pohřeb, převoz ostatků. Oproti textům z 20. a 30. let je

<sup>101</sup> BALAJKA, Bohuš. *Přehledné dějiny literatury I*. Praha: Fortuna, 2005.

<sup>102</sup> Zde je myšlena apostrofa země ze třetího zpěvu Máje: *Kudy plynete u dlouhém dálném běhu, // i tam, kde svého naleznete břehu, // tam na své pouti pozdravujte zemi. // Ach zemi krásnou, zemi milovanou, // kolébku mou i hrob můj, matku mou, // vlast' jedinou i v dědictví mi danou, // šírou tu zemi, zemi jedinou!*

zde přítomen právě i motiv polského povstání, které na Máchu silně zapůsobilo. Jeho zasazení do narativu je zde ale ještě spojováno hlavně s revolucí, která dostává výše zmíněný smysl. Novým prvkem je rovněž motiv otce-krupaře, který ukazuje Máchův nucný (dělnický?) původ. Text (G) a všechny jeho pozdější varianty jsou patrně jednou z nejsilnějších konkretizací obrazu, na kterou řada dalších textů navazovala a z které vycházela.

Ze stejného roku jako předchozí text je i učebnice (H), která tudíž přináší i stejnou emblematickou Máchu coby snílka a buřiče, který odkrýváním pravdy pod falší buržoazní společnosti ještě dlouho po smrti nedošel uznání. Explicitně je zde tematizováno i spojení romantismu v Máchově díle a životě: „*I Máchův život (a posmrtný osud jeho díla a hrobu) byl velmi romantický a plný kontrastů.*“ Zatímco v textu (G) jsme viděli ještě poměrně střídmost a opatrné našlapování okolo Máchova materiálního revolucionářství, text (H) nalézá velmi originální motivace a kauzální souvislosti, které doplňuje některými novými prvky. Jak text sám o sobě deklaruje, přestupuje hranice výkladu o životě a díle velmi volně, i když vždy s alibistickým „*možná*“ nebo „*náhodou*“. Poprvé se zde objevuje motiv matky, po které Mácha *možná* zdědil vnímavost pro hudbu, ze strany otce pak buřičství, a to konkrétně (opět *možná*) po dávném pradědovi, který si počínal velmi bouřlivě při vzpouře poddaných v roce 1565. Daleko větší důraz oproti jiným učebnicím je v tomto textu rovněž kladen na širší okolnosti Máchova života. Například je tak Máchovo narození zasazeno do zlomového období přechodu od feudalismu ke kapitalismu, tedy doby probouzení se měšťanské buržoazie. Nadaný Mácha i přes bídu rodiny, způsobenou státním bankrotem, studuje gymnázium, filosofii a práva. Má čas i na bohatou četbu. Při polském povstání „*hluboce sympatizuje s revolucionáři*“, kterým materiálně pomáhá a začíná si učit polsky. Máchovy „*romantické sklony*“ jsou patrné na zálibě v cestování, především pěšmo (dokonce až do Itálie) a zvláště do lesů a na hrady. Při cestách si kreslí zříceniny a „*opájí se zrakovými a sluchovými dojmy,*“ například v největším lijáku stojí na hradní zřícenině a pozoruje „*hru záblesků*“ a poslouchá „*rozbouřené živly.*“ Mácha je také nadaný herec, v ochotnickém divadle se seznámí s Tylem, a také s „*hezkou, ale prostou*“ Lori, která „*se nehodila do čarovných plánů Hynkovy fantazie.*“ Mácha zůstává nepochopen, svůj Máj rozprodává vlastním nákladem – „*vesměs nepřívznivá kritika*“ nedokázala ocenit dílo, jež předběhlo svou dobu. Samozřejmě nechybí velké finále, v němž Mácha předčasně umírá v Litoměřicích, prostý pohřeb za účasti „*dvanácti mistrů rozličných řemesel*“ se koná v den chystané svatby. Výklad v této učebnici je doplněn i několika úkoly, jejichž přímá

účast na budování a prohlubování síly Máchova obrazu stojí za citaci:

- *Vyprávějte o Máchových životních osudech podle této osnovy: rodinný původ – školy a studia – láska k Lori – přesídlení do Litoměřic – předčasná smrt – první pohřeb – druhý pohřeb.*
- *V čem lze spatřovat náhodný romantický kontrast při básníkově skonu?*

Další pozdější texty (I), (J) a (K) pokračují ve vyjetých kolejích emblematické Máchy jako revolucionáře. Základní společné motivické jádro je již důvěrně známé, a nebudeme jej proto opakovat. Text (K) je zároveň mladší a v některých ohledech přepracovanou verzí textu (I). Vyzdvihneme proto jen některé, zvláště nápadné a příznačné jevy. Máchův otec je „*drobným živnostníkem*“ (J) či „*mlynářským pomocníkem, ožebračeným státním krachem*“, Mácha je velmi vnímavý pozorovatel společenského a literárního života, a proto „*chová jednoznačné sympatie k polskému povstání,*“ (I) v němž vidí „*začátek osvobozenického boje v celé Evropě*“ (K). Máchův život je opět nuzný a nešťastný, pročež krátce před svatbou umírá „*oslaben hmotným i duševním strádáním*“ (J). Rozpor ideálu a skutečnosti je opět interpretován v duchu doby: „*Mácha bolestně prožíval skutečnost, že [...] naše buržoazie však [na rozdíl od jiných evropských národů] nemá dosti sil k tomu, aby takový boj [za odstranění reakčních vlád] mohla nastoupit.*“ Je pozoruhodné, že v textech (I) a (K) zcela chybí zmínka o Lori, přestože kontrast: chystaná svatba / smrt přítomen je, explicitně v textu (K). Může jít o jistý odklon od tohoto motivu, který snad má v této době tendenci ustupovat na periferii, protože se jaksi vytrácí jeho funkce směrem k převládajícímu emblému. K této hypotéze ale nemáme žádné další podklady – a tento fakt lze vysvětlit prostě jen výjimečnou odchylkou v těchto dvou konkretizacích. Tuto variantu by podporovala i ta skutečnost, že Lori zůstává v tradičním pojetí v textu (J), kde funguje jako motiv pro vyjádření Máchou prožívaného „*bolestného*“ vztahu.

Přestože jsme v této kapitole zdůrazňovala především reinterpetaci jednoho aspektu Máchova emblému – revolučnost – a s ním související rozšíření motivické základny, zůstávají přítomny i bývalé emblematické rysy – Mácha jako nepochopený a opuštěný génus literatury.



### 2.3.4 Dnešní obraz jako syntéza

Na naší exkurzi do historie Máchova obrazu jsme si všimli několika skutečností. Zdá se, že opravdu invariantní obraz vzniká teprve na začátku 20. století (rozhodně jsme ve vybraných učebnicích 19. století nenašly téměř žádné signály autorského obrazu, je ale nutné uznat, že tehdejší učebnice jsou v podstatě jen soupisem jmen a děl s minimální výkladovou částí – těžiště obrazu tedy v té době mohlo ležet jinde než v učebnicích). S jistotou můžeme konstatovat, že Máchův obraz existuje již ve 20. letech a obsahuje většinu motivů jádra dnešního obrazu. Jeho emblematická funkce je trochu chudší a omezuje se především na vyobrazení Máchy jako výjimečného básníka-romantika, zakladatele moderní české řeči, samotáře, který prožil krátký život a jehož stěžejní dílo zůstalo současníky nepochopeno, či bylo dokonce odmítáno. Mácha je zde jasně romantikem životem i dílem, cestování a četba jsou toho atributy. Kontrast smrti / pohřbu a narození syna / chystané svatby je zde přítomen také. Naopak zcela chybí emblematický aspekt výstředníka, revolucionáře, bouřlivého žárlivce.

Na textech z dalšího období (50. – 80. léta) bylo vidět, že motivicky došel Máchův obraz k jistému obohacení, při němž nebyly starší motivy vypuštěny, ale přehodnoceny a doplněny novými. Zcela novým impulsem je emblematická Mácha jako revolucionáře, který svou revoltu prožívá sice vnitřně, ale je jasně patrná i z jeho díla. Do jeho životopisu se tak dostává důraz na sympatizování s polským povstáním a účast ve vlasteneckém ruchu, která je zde interpretována jako setkávání se nad politickými debatami se studenty a dělníky. Zde patrně také nachází svůj původ silné zakotvení motivu otce krupaře, ale je dost možné, že bychom tento motiv našli už dříve. Rozhodně zde dostává novou funkci, stejně jako chudoba rodiny a nuzné poměry. Máchovo strádání mělo ve 20. letech patrně spíše funkci kontrastu s jeho výjimečností a zároveň spolu s odmítnutím jeho díla kritikou mělo dramatizační efekt. Od 50. let podporuje tento motiv i rozměr Máchova sociálního původu. Toto mnohdy neobratné „roubování“ motivu na novou funkci působí místy dost komicky – viz motiv Máchova předka, který jako poddaný bouřlivě povstal proti vrchnosti, jindy je patrný jen z volby lexika – například v textu (K) není Máchův otec mlynářským pomocníkem / majitelem, ale synem drobného živnostníka.

V současném obraze (od 90. let) je nejnovějším rysem patrně zobrazení Máchy jako žárlivce, které kontrastuje s dřívějším zdůrazňováním jeho citlivosti, osamělosti a tíživého života, ať už vnitřního (nenaplněná láska k příliš prosté dívce), tak vnějšího (materiální strádání, odmítnutí díla). Viděli jsme ale, že i emblematický rys v současném obraze

koexistuje s prvky, které by se s ním měly vylučovat. To jsme označili pracovně jako „proces přehodnocování obrazu“, které se projevuje v řadě textů v souvislosti s vnitřní polemikou s představou Máchy jako básníka lásky. Mácha je tak zobrazován jako labilní osobnost, přehnaně žárlivý mladík s až sadistickým postojem k sexu. Můžeme-li si dovolit na závěr drobnou interpretaci, řekli bychom, že máchovská rozervanost tímto dostává i svou metatextovou linii, odehrávající se na poli autorského obrazu, kde dochází k rozporu dvou vzájemně protichůdných tendencí v jeho dalším vývoji.

## Závěr

Celkem přesvědčivě a jednoznačně jsme zdokumentovali, že obraz Karla Hynka Máchy je v současných učebnicích nejen přítomný, ale je poměrně silně invariantní. Kvantitativně je jeho jádrem motivická sekvence okolo pobytu v Litoměřicích, především jde o motiv úmrtí, který je kontrastně spojován s narozením syna, respektive s chystanou svatbou. Dalšími výraznými motivy jsou Máchova záliba v cestování a vztah s Lori. Díky emblematické analýze jsme ukázali, že studované narativy mají tendenci představovat Máchu především jako typického romantika. Romantičnost zde však není přisuzována primárně jeho dílu, ale v zásadě i jeho osobě. V textech jsou obě roviny velmi úzce propojovány, a tento emblém tak ovládá celý obraz. Za prvé se patrně podílí na korigování výběru motivů, které se pak objevují v narativech o Máchově životě, za druhé stmeluje další emblematické rysy v „koherentní“ celek.

Máchův současný obraz je pln kontrastů, které jakoby samy tematizují zobrazovanou podstatu Máchovy osobnosti. Na jednu stranu je zde Mácha jako výjimečný básník, na stranu druhou jako výstřední samotář, jehož díla nedošla uznání. Mácha je spojován jednak s romantickou láskou, sensibilitou až přecitlivělostí, jednak se o něm hovoří jako o labilním mladíkovi, který svou milou trápil přehnanou žárlivostí. V diachronním pohledu jsme ale viděli, že kontrastnost Máchova obrazu není odrazem jednotného, záměrného pojetí, ale do jisté míry je výsledkem imanentního vývoje, ve kterém docházelo k přesouvání důrazu na různé aspekty emblematické Máchova života. V důsledku toho docházelo pravděpodobně i k přesunům mezi centrálními a periferními motivy. V dnešním obraze tak vedle sebe nacházíme jak nejstarší prvky, které v něm jsou přítomny minimálně od 20. let minulého století, tak prvky asi z 50. let, které pomáhaly přepsat Máchův obraz v emblém revolučního kritika společnosti.

I dnešní obraz vykazuje určité odstředivé tendence. Viděli jsme to zvláště na motivu Lori Šomkové, který se do obrazu vrátil asi opět až v 90. letech (pokud na to můžeme usuzovat z našeho výběru starších učebnic) a jehož pojetí se dělí do dvou směrů. „Klasická“ verze osudový poměr s Lori vykládá jako významný impuls pro Máchovu tvorbu a vnitřní rozervanost, s kterou tragický a nenaplněný vztah prožíval, „reakční“ verze naopak tímto vztahem ilustruje Máchovu nevyrovnanost a psychickou nevyzrálou, která se projevovala výstředností a žárlivostí.

Je samozřejmě otázka, jak silný je „učebnicový“ obraz a nakolik opravdu ovlivňuje

povědomí společnosti o Karlu Hynku Máchovi. Ovlivňuje recepci jeho díla u řadových čtenářů? Je obdobný obraz i součástí odborného diskursu literární vědy? Tyto otázky naše studie nezodpovídá, ale poskytuje určitý klíč k jejich řešení, podle kterého bychom očekávali kladnou odpověď.

Nejvýznamnější metodologický problém, na který jsme při řešení práce narazili, odpovídá v podstatě klasickému literárněvědnému problému se vztahem autor – dílo. Do jaké míry vtahovat do rekonstrukce obrazu autora texty o jeho díle? Při motivickém rozboru jsme vycházeli výhradně z narativizace básníkovy života, ale i tak jsme v nezanedbatelném počtu případů narazili například na motiv jeho deníků a jejich rozluštění Jakubem Arbesem či motiv prvních, německy psaných básní. Stejně tak jsme řadu poznámek o životě nacházeli až ve výkladech o díle, typicky šlo o Máchovy cesty ve spojitosti s motivy pouti a přírodních scenérií v jeho textech. Je na místě vyloučit tyto zmínky z analýzy, protože se týkají díla? Jsme naopak oprávněni pominout poznámky o životě, pokud se nacházejí mimo samotný životopisný narativ? Obzvláště se tato obtíž projevila u analýzy směřující k objasnění emblematických rysů obrazu, jehož jedním aspektem je právě (někdy i explicitně uváděné) propojování prvků díla a života. Zvolili jsme kompromisní řešení a zabývali se jen těmi částmi Máchova díla, které byly jasně vztaženy k jeho životopisným údajům a k jeho životopisnému medailonku. Domníváme se ale, že bychom nedostali podstatně odlišný výsledek ani na základě volnějšího vymezení materiálu, ani v případě radikálnějšího odříznutí částí textu vztahujících se k životu a k dílu.

Můžeme konstatovat, že studium *obrazu autora* nabízí v literárním bádání nejen nástroj vhodný k třízení prostoru současné literatury, jak navrhuje Andrea Králíková, ale také prostředek k odhalování jevů, které zužují možnosti nezprostředkovaného čtení klasických textů. Studium obrazu autora je ale také doprovázeno napínavým intelektuálním dobrodružstvím, které svým způsobem odhaluje některé obecnější principy fungování našeho kulturního prostředí.

## Seznam použité literatury

### *Analyzovaná literatura*

- BAČKOVSKÝ, František. *Stručný přehled dějin literatury české doby nové. 2.*, opr. a rozmnožené vyd. V Praze: Fr. A. Urbánek, 1894. 140 s.
- BALAJKA, Bohuš, TICHÝ, Vítězslav a PÁLENÍČEK, Ludvík. *Stručné dějiny české a slovenské literatury: [pomocná kniha pro školy všeobecně vzdělávací, odborné a pedagogické]*. 1. vyd. Praha: SPN, 1959. 323 s. Pomocné knihy pro žáky.
- BALAJKA, Bohuš. *Přehledné dějiny literatury 1.* 5. vyd. Praha: Fortuna, 2005. ISBN 80-7168-717-0.
- ČERNÍKOVÁ, Jitka. *Literatura: alternativní učebnice pro 2. ročník středních škol.* 1. vyd. Praha: Trizonia, 1992, 72, 8 s. ISBN 8085573040.
- Čtenářský deník nejen k maturitě: 301 obsahů z děl 202 autorů. 3., přeprac. vyd. Třebíč: Jiří Mrákota, 2004, 191 s. ISBN 80-86378-02-0.
- FORST, Vladimír. *Literatura pro 1. ročník středních škol: přehled vývoje a směrů.* 1. vyd. Praha: SPN, 1984. 186 s., [48] s. obr. příl. Učebnice pro stř. školy.
- HRABÁK, Josef. *Stručné dějiny české a slovenské literatury pro internátní střední školy pro pracující.* 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1977. 167 stran.
- JAKUBÍČEK, Daniel. *Literatura v souvislostech.* 1. vyd. Plzeň: Fraus, 2011, 216 s. ISBN 9788072389766.
- JIREČEK, Josef, ed. *Anthologie z novočeské literatury.* V Praze: Nákladem Fridricha Tempského, 1861. xv, 304 s.
- KOŠŤÁK, Jaromír. *Literatura I: pracovní učebnice pro 6.-9. ročník základních škol a odpovídající ročníky víceletých gymnázií.* 2., upr. vyd. Praha: Fortuna, 1997, 104 s. ISBN 80-7168-459-7.
- KOTRČ, Josef a KOTALÍK, Josef. *Stručné dějiny československé literatury pro vyšší třídy škol středních.* 1. vyd. Praha: Unie, 1947. 230, 8 s.
- LANDA, František, ed. *Výbrané kapitoly z české a slovenské literatury: S ukázkami a rozбором textů pro 2. ročník odborných učilišť a učňovských škol.* 2., upr. vyd. Praha: SPN, 1959. 441, [1] s. Pomocné knihy pro žáky. Čes. a slov. text.
- LEHÁR, Jan. *Česká literatura od počátků k dnešku.* 2., dopl. vyd. [i.e. 3. vyd.]. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008, 1082 s. Česká historie. ISBN 978-80-7106-963-8.
- MACHALA, Lubomír. *Panorama české literatury: (Lit.dějiny od počátků do současnosti.)*. 1.vyd. Olomouc: Rubico, 1994, 547 s. ISBN 80-85839-04-0.
- MARTINKOVÁ, Věra. *Dějiny literatury 2: učebnice pro 2. ročník středních škol.* 2., přeprac. vyd. Praha: Trizonia, 1996, 167 s. ISBN 80-85573-21-0.

- NEZKUSIL, Vladimír. *Česká a světová literatura 19. století pro 2. ročník středních škol*. Vyd. 1. Praha: Fortuna, 1998, 165 s. ISBN 807168581x.
- NINGER, Karel a KOUDELA, Petr, ed. *Karla Ningera Historie literatury české*. V Praze: I.L. Kober, 1874. 212 s.
- *Odmaturuj! z literatury*. Vyd. 3. rozš., dotisk. Editor Eva Hánová. Brno: Didaktis, c2004, 208 s. Odmaturuj!. ISBN 8073580160.
- PECH, Jaroslav. *Stručný přehled české a světové literatury pro středoškoláky*. V Praze: NS Svoboda, 1999, 154 s. ISBN 802050561x.
- POLÁŠKOVÁ, Taťána, Dagmar MILOTOVÁ a Zuzana DVOŘÁKOVÁ. *Literatura: přehled středoškolského učiva: včetně současné literatury*. 2., upr. vyd. Třebíč: Petra Velanová, 2006, 207 s. Maturita (Petra Velanová). ISBN 80-902571-6-x.
- POLÁŠKOVÁ, Taťána, Ivana DOROVSKÁ a Yvonne KONEČNÁ. *Literatura pro 2. ročník středních škol*. Vyd. 1. Brno: Didaktis, 2009, 3 sv. ISBN 978-80-7358-129-9.
- PRAŽÁK, Albert. *Rukověť dějin české literatury: pro vyšší třídy škol středních a obchodní akademie*. Díl třetí, Doba nová. 2., opr. vyd. V Praze: Bursík & Kohout, 1922. 132 s.
- PROKOP, Vladimír. *Literatura 19. a počátku 20. století (od romantiků po buřiče): (pro výuku literatury na středních školách)*. 1. vyd. Sokolov: O.K.-Soft, 2000, 72 s.
- SÁRKŮZI, Radek. *Karel Hynek Mácha* [online]. ABECEDA [cit. 2015-04-07]. Elektronické učebnice. Dostupné z: <http://www.eucebnice.cz/literatura/macha.html>
- SOCHROVÁ, Marie. *Český jazyk a literatura: ucelená, přehledná, osvědčená příprava k maturitě i na VŠ*. [Havlíčkův Brod: Fragment, 2007], 88, 104, 126, 142 s. V kostce (Fragment). ISBN 978-80-253-0468-6.
- SOUKAL, Josef. *Literatura pro II. ročník gymnázií*. 1. vyd. Praha: SPN - pedagogické nakladatelství, 2002, 309 s. ISBN 8072351826.
- STANĚK, Josef. *Dějiny literatury české: pro školy střední i soukromé studium*. 4. dopl. vyd. V Brně: Dědictví Havlíčkovo, 1929. 206 s. Školní příručky Dědictví Havlíčkova; sv. 14.
- TICHÝ, Vítězslav a FORST, Vladimír. *Rukověť dějin literatury pro 2. ročník středních škol*. 1. vyd. Praha: SPN, 1972. 100, [3] s. Učebnice pro stř. školy.

## **Odborná literatura**

- BENJAMIN, Walter a RITTER, Martin, ed. *Výbor z díla. I, Literárněvědné studie*. Překlad Martin Ritter. Vyd. 1. Praha: OIKOYMENH, 2009. 335 s. Knihovna novověké tradice a současnosti; sv. 76. ISBN 978-80-7298-278-3.
- BENNETT, Andrew. *The author*. 1st pub. London: Routledge, 2005. vi, 151 s. The new critical idiom. ISBN 0-415-28164-4.
- BÍLEK, Petr A.: *Obraz Boženy Němcové - pár poznámek k jeho emblematické redukci*. In: Piorecký, Karel (ed.): *Božena Němcová a její Babička*. Sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky. Sv. 3. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2006. s. 11–23.
- BÍLEK, Petr A. et al. *Literatura a kánon*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a literární vědy, 2007. 72 s. Opera litterarum bohemicarum studentium magistrorumque; 5. ISBN 978-80-7308-193-5.
- BLOCH, Marc. *Obrana historie, aneb, Historik a jeho řemeslo*. Překlad Helena Beguivinová. Vyd. 1. Praha: Argo, 2011. 159 s. Historické myšlení; sv. 57. ISBN 978-80-257-0403-5.
- BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. 3. impr. Chicago: University of Chicago Press, 1963. 455 s.
- ČECHOVÁ, Marie et al. *Čeština - řeč a jazyk*. 3., rozš. a upr. vyd. Praha: SPN - pedagogické nakladatelství, 2011. 442 s. ISBN 978-80-7235-413-9.
- ČERMÁK, František. *Jazyk a jazykověda: přehled a slovníky*. Vyd. 4., V Karolinu 2., dopl. Praha: Karolinum, 2011. 380 s. ISBN 978-80-246-1946-0.
- ČERVENKA, Miroslav. *Fikční světy lyriky*. Vyd. 1. Praha: Paseka, 2003. 83 s. Scholares. ISBN 80-7185-592-8.
- ČERVENKA, Miroslav. *Významová výstavba literárního díla*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 1992. 155 s. Acta Universitatis Carolinae. Philologica, Monographia, 116/1992.
- ČORNEJ, Petr: *Věčný problém: jak psát dějiny?* str. 15-40 In: PIORECKÁ, Kateřina, ed. a SLÁDEK, Ondřej, ed. *O psaní dějin: teoretické a metodologické problémy literární historiografie: [sborník z kolokvia pořádaného Ústavem pro českou literaturu AV ČR v Praze 31.1.2006-1.2.2006]*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2007. 229 s. ISBN 978-80-200-1544-0.
- ECO, Umberto. *Mysl a smysl: sémiotický pohled na svět*. Praha: Moraviapress, 2000, 183 s. Knihovna Ceny Nadace Dagmar a Václava Havlových VIZE 97. ISBN 80-86181-36-7.

- FINCK, Almut. Pojem subjektu a autorství: K teorii a dějinám autobiografie. In: PECHLIVANOS, Miltos, ed. et al. *Úvod do literární vědy*. Překlad Miroslav Petříček. Praha: Herrmann & synové, 1999. s. 279-289. ISBN 80-238-5329-5.
- FOUCAULT, Michel. *Diskurs; Autor; Genealogie: tři studie*. Vyd. 1. Praha: Svoboda, 1994, 115 s. Filozofie a současnost. ISBN 80-205-0406-0.
- FREGE, Gottlob. *O smyslu a významu*. Překlad Jiří Fiala. In: *Scientia&Philosophia* 4, 1993. str. 33-75.
- HAMAN, Aleš: Umělecký subjekt jako sociální role. str. 18-30. In: HODROVÁ, Daniela. *Proměny subjektu. První svazek*. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu České akademie věd, [1993], 178 s. Ursus. ISBN 80-85778-01-7.
- HORN, Eva. Subjektivita v lyrice: „Prožitek a báseň“, „lyrické já“. In: PECHLIVANOS, Miltos, ed. et al. *Úvod do literární vědy*. Překlad Miroslav Petříček. Praha: Herrmann & synové, 1999. s. 293-304. ISBN 80-238-5329-5.
- HRABÁK, Josef. *Poetika*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1977. 361 s.
- HRBATA, Zdeněk a PROCHÁZKA, Martin. *Romantismus a romantismy. Pojmy, proudy, kontexty*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2005. 417 str. ISBN 80-246-1060-4
- CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Vyd. 1. Brno: Host, 2008. 328 s. Teoretická knihovna; 21. ISBN 978-80-7294-260-2.
- JANÁČEK, Pavel. *Jak jsem dal cenu Vietnamce Cempírkovi*. *Aktuálně.cz* [online]. 2009 [cit. 2015-1-21]. Dostupné z: <http://blog.aktualne.cz/~vyk~/blogy/pavel-janacek.php?itemid=8214>
- JANSKÝ, Karel, ed. *Karel Hynek Mácha ve vzpomínkách současníků*. 1. vyd. Praha: Svobodné slovo-Melantrich, 1959, [na tit. listě chybně] 1958. 332, [3] s.
- JURSOVÁ, Jitka. *Tradiční a moderní zdroje informací v životě školáka*. Duha [online]. 2011, roč. 25, č. 2 [cit. 2015-03-24]. Dostupný z: <http://duha.mzk.cz/clanky/tradicni-moderni-zdroje-informaci-v-zivote-skolaka>. ISSN 1804-4255.
- KINDT, Tom a MÜLLER, Hans-Harald. *The implied author: concept and controversy*. Berlin: de Gruyter, 2006. 224 s. Narratologia, 9. ISBN 3-11-018948-8.
- KRÁLÍKOVÁ, Andrea. *Řeč obrazů: Obraz autora jako paratext v perspektivě kulturního transferu*. Praha, 2014. Disertační práce. Filozofická fakulta UK Ústav české literatury a komparatistiky.



- KRIPKE, Saul A. *Naming and necessity*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, c1980. 172 s. ISBN 0-674-59846-6.
- LEWIS, David K. *Counterfactuals*. Cambridge: Harvard University Press, 1973. ISBN 674-17540-9.
- MACUROVÁ, Alena: Subjekty a text. str. 31-37. In: HODROVÁ, Daniela. *Proměny subjektu. První svazek*. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu České akademie věd, [1993]. 178 s. Ursus. ISBN 80-85778-01-7.
- MALÁ, Zuzana. Autor díla jako objev a jako omyl.: Proměna pojmu umělecká osobnost v českém myšlení o literatuře. In: *Studia Moravica VI [online]*. 1. vyd. Olomouc: Univ. Palckého v Olomouci, 2008 [cit. 2015-01-25]. ISBN 9788024419046.
- MARVAN, Tomáš. *Otázka významu: cesty analytické filosofie jazyka*. Vyd. 1. Praha: Togga, 2010, 202 s. Scholia. ISBN 978-808-7258-330.
- MATHAUSER, Zdeněk. *Estetika racionálního zření*. Praha: Karolinum, 1999. ISBN 80-7184-792-5
- MILL, John Stuart. *A System of Logic: Ratiocinative and Inductive [online]*. Jonathan Bennett, 2015 [cit. 2015-05-19].  
Dostupné z: <http://www.earlymoderntexts.com/pdfs/mill1843book1.pdf>
- MÜLLER, Richard, ed. a ŠIDÁK, Pavel, ed. *Slovník novější literární teorie: glosář pojmů*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2012. 699 s. Literární řada. ISBN 978-80-200-2048-2.
- MÜLLER, Richard. *Autorský subjekt jako gesto, stopa, hypotéza*. Praha, 2010. Disertační práce. Filozofická fakulta UK Ústav české literatury a literární vědy.
- OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKÁ, Aleksandra. Vztahy mezi osobami v literární komunikaci. In: TRÁVNÍČEK, Jiří (ed.). *Od poetiky k diskursu: výbor z polské literární teorie 70.-90. let XX. století*. Brno: Host, 2002. s. 98-115. Strukturalistická knihovna, sv. 13. ISBN 80-7294-072-4.
- PAPOUŠEK, Vladimír a Dalibor TUREČEK. *Hledání literárních dějin*. Vyd. 1. Praha: Paseka, 2005. 92 s. Scholares. ISBN 80-7185-760-2.
- RIEGER, Stefan. Funkce autora a knižní trh. In: PECHLIVANOS, Miltos, ed. et al. *Úvod do literární vědy*. Překlad Miroslav Petříček. Praha: Herrmann & synové, 1999. s. 151-167. ISBN 80-238-5329-5.

- RIMMON-KENAN, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Vyd. 1. Brno: Host, 2001. 176 s. Strukturalistická knihovna, sv. 7. ISBN 80-729-4004-X.
- STANZEL, Franz K. *Teorie vyprávění*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1988. 321 s.
- STEINER, Petr. *Ruský formalismus: metapoetika*. Vyd. 1. Brno: Host, 2011. 292 s. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-405-7.
- ŠMAHELOVÁ, Hana. *Autor a subjekt v díle Boženy Němcové*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 1995, 209 s. Acta Universitatis Carolinae. ISBN 80-7184-003-3.
- TICHÝ, Pavel a PEREGRIN, Jaroslav, ed. *O čem mluvíme?: vybrané stati k logice a sémantice*. Vyd. 1. Praha: Filosofia, 1996. 161 s. ISBN 80-7007-087-0.
- TYŇANOV, Jurij Nikolajevič. *Literární fakt*. Překlad Ladislav Zadražil. 1. vyd. Praha: Odeon, 1988. 755 s. Ars. Literárněvědná řada.
- VEYNE, Paul. *Jak se píšou dějiny*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. 444 s. ISBN 978-80-87378-26-7.
- WELLEK, René a Austin WARREN. *Teorie literatury*. V Olomouci: Votobia, 1996, 555 s. Velká řada, sv. 25. ISBN 80-719-8150-8.

#### ***Odkazy na krásnou literaturu***

- TYL, Josef Kajetán. *Josefa Kaj. Tyla Sebrané spisy*. Svazek šestý. 2. vyd. V Praze: I.L. Kober, 1874. 397 s. Národní bibliotéka; díl 21.
- MÁCHA, Karel Hynek. *Máj*. 16. vyd. Praha: SNKLHU, 1954. 96 s.