

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra bohemistiky



Bc. Kristýna Vávrová

**Komika ve výstavbě prozaických textů
„Deníky Adriana Molea“**

The comic in construction of prosaic texts Adrian Mole's Diaries

Magisterská diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr. Jindřiška Svobodová, Ph.D.

Olomouc 2014

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto svou magisterskou diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury. Souhlasím s tím, aby tato práce byla použita ke studijním a pedagogickým účelům na Univerzitě Palackého v Olomouci.

V Olomouci dne 10. 12. 2014

podpis

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucí své práce

Mgr. Jindřišce Svobodové, Ph.D., za její odborné vedení, rady, připomínky a vstřícný přístup, který mi prokazovala po celé mé studium.

Dále bych chtěla poděkovat své rodině – tatínkovi za podporu (předně tu technickou), mamince, že před lety koupila prvního Adriana, a sestře Zuzaně za velmi přínosný laický pohled na Deníky.

OBSAH

Úvod.....	5
1 O autorce – Sue Townsendová.....	6
2 Žánr humoristického románu.....	8
2.1 Počátky humoristického románu.....	8
2.2 Anglický humoristický román.....	8
2.3 Český humoristický román.....	9
2.4 Definice a znaky humoristického románu.....	10
3 Podstata fungování komiky	13
3.1 Smích.....	15
3.2 Makroteorie komiky.....	16
3.3 Strukturující rysy komiky.....	18
3.4 Komické figury a jejich projevy.....	19
3.5 Postavy a jejich funkce při dosažení komického účinku.....	19
3.6 Komické figury a jejich projevy v Denících.....	28
3.6.1. Groteskno.....	28
3.6.2 Humor.....	28
3.6.3 Absurdita.....	30
3.6.4 Naivita.....	33
3.6.4.1 Stylizace dětského vypravěče	37
3.6.4.1.1 Deníky jako literatura pro děti a mládež.....	37
3.6.4.1.2 Dětský vypravěč v Tajném deníku a Hořkém zranění	38
3.6.5 Satira.....	42
3.6.6 Ironie a parodie.....	47
4 Specifika stavby Deníků Adriana Molea.....	50
4.1 Deník.....	50
4.2 Intertextualita, aluzivnost a její funkce v komice.....	54
5 Jazyková komika.....	60
5.1 Vlastní jména.....	60
6 Závěr.....	64
Anotace.....	67
Seznam použité literatury.....	68

ÚVOD

Předkládaná diplomová práce si klade za úkol zmapovat komiku ve výstavbě série prozaických textů autorky Sue Townsendové, jejichž hlavní postavou je Adrian Mole. Tzv. Deníky jsou populární nejen ve Velké Británii, ale i v České republice, kde vyšel první díl již v roce 1988.

Věnovat se chceme především teorii komiky a její aplikaci na tyto texty. Chceme popsat, jaké figury komiky (humor, satira, parodie ad.) se zde vyskytují a v jaké míře a jakým způsobem se uplatňují. Zaměřit se chceme blíže i na některé specifické rysy. Takovým je třeba řazení prvních Deníků do dětské literatury a s tím spojená postava dětského vypravěče, která sama o sobě nese zvláštní předpoklady pro tvoření komického účinku. Zvláštností těchto textů je taktéž Adrianova literární tvorba – tyto fiktivní romány a básně nám poskytnou materiál pro zvláštní kapitolu jim určenou. Pojednat musíme i o roli kontextu v komice, který je s některými figurami těsně spjat.

Rozhodli jsme se v první fázi pro analyzování textového materiálu. Vzhledem k velkému množství textu počítáme s tím, že výčet příkladů všech figur a jejich výskytů nebude úplný, což ale není ani cílem této práce. Rádi bychom v závěru při syntetizování dílčích poznatků formulovali závěry, které budou charakterizovat principy komiky a jejího efektu v tomto konkrétním textu, protože tak se nám nejlépe podaří určit dominantní rysy, a tím tedy i směřování komiky.

Teoretická východiska ohledně žánrů jsme čerpali většinou z *Encyklopedie literárních žánrů* Dagmar Mocné a Josefa Peterky. Co se týče samotné teorie komiky, pracovali jsme s *Úvodem ke studiu literární komiky* Ivany Gejgusové, jejíž stručnost v některých případech velmi výstižně popisovala principy fungování komiky, pro hlubší studium hlavně variací komiky ve figurách jsme však nahlíželi především do publikací *Teorie komiky a Imaginace, hra a komika* Vladimíra Boreckého. Pracujeme s původními překlady Heleny Hartlové, která překládala deníky pro nakladatelství Mladá fronta až do dílu *Adrian Mole – léta u kapučína*, zbytek textů, které užíváme, přeložila Veronika Volhejnová. Texty českých překladů jsme komparovali s originály textů v anglickém jazyce.

1 O AUTORCE – SUE TOWNSENDOVÁ

Anglická spisovatelka Sue Townsendová je autorkou především humoristických románů. Narodila se 2. dubna 1946 v Leicesteru v hrabství Leicestershire ve Velké Británii, kde se také odehrává velká část děje jejích nejznámějších děl – série knih o Adrianu Moleovi.

Pocházela z chudých poměrů, měla čtyři mladší sourozence, a i to byl jeden z důvodů, proč nikdy nedokončila střední školu. Pracovala jako dělnice v továrně, balička potravin, recepční nebo obsluha benzínové pumpy.¹ Když ji opustil manžel a musela se starat jejich tři děti sama, zastávala nadále různorodé pozice.

Tvořit začala „do šuplíku“ po nocích už jako dítě a pokračovala i v dospělosti, vždy když už její děti spaly. O jejím koníčku nevěděl ani její manžel. Po té, co se rozvedla a znovu vdala, dostalo se její psaní na veřejnost. Její druhý manžel, Colin Broadway, kterému sice psaní přiznala, ale nikdy ho nenechala svoje díla číst, jí navrhl, aby se stala členkou místní skupiny spisovatelů.² V roce 1979 pak uvedlo leicesterské divadlo Phoenix její první hru *Womberang*. Následovaly další, např. *Captain Christmas and the Evil Adults*, *Dinseyland it Ain't* nebo *The Secret Diary of Adrian Mole, Aged 13 ¾*, která vznikla právě na motivy knihy, kterou u nás známe pod názvem *Tajný deník Adriana Molea*. Ten vydala v říjnu 1982 v nakladatelství Methuen v Londýně a přinesl jí největší slávu. Byl přeložen do mnoha světových jazyků včetně češtiny, stejně jako další díly, které následovaly.

Do své smrti vydala kromě série o Adrianu Moleovi dalších 6 prozaických děl. Jejich námětem je každodenní život britské společnosti, často se také satiricky strefuje do královské rodiny a významných členů britské vlády (v dílech *Královna a já* a *Královna Camilla* je to královská rodina, v knize *Inkognito* je hlavní postavou ministerský předseda). Vydala ale i sbírku fejetonů *Veřejná zpověď ženy ve středních letech – Věk 55 a ¾*.

Je také autorkou 11 divadelních her. Kromě zmiňovaného dramatu *Womberang* napsala např. *The Great Celestial Cow* (1984), *Ten Tiny Fingers*,

1

HOLLINGSHEAD 2012, [online].

2 CLARK 2009, [online].

Nine Tiny Toes (1990), poslední vznikla v roce 2010 a nese název *You, me and Wii*. Sama svá knižní díla i adaptovala (např. *Královna a já*), a to jak pro divadlo, tak pro rozhlas (znovu *Královna a já* nebo *Adrian Mole – léta u kapučína*) i televizi. Často při tom spolupracovala s uznávaným producentem rádia BBC Johnem Tydemanem (ten se objevuje i v jejích knihách).

Sue Townsendová dlouhodobě bojovala s cukrovkou. V roce 2001 následkem tohoto onemocnění přišla o zrak a ze stejné příčiny jí v roce 2009 byla transplantována ledvina. Dárce byl její syn, který jí pomáhal s psaním dalších knih. Tvorby se nevzdala ani po ztrátě zraku. Její poslední kniha, *Žena, která si šla lehnout a rok nevstala* (*The Woman Who Went to Bed for a Year*), vyšla v roce 2012. V České republice vydává její díla nakladatelství Mladá fronta.

Knihy Sue Townsendové jsou dlouhodobě velmi oblíbené. Svědčí o tom třeba to, že u nás byly uvedeny v různých provedeních i jako divadelní hry – nejprve v Divadle Drak v Hradci Králové (premiéra v červnu 2006), po té v Městském divadle Kladno (sezona 2006/2007) jako muzikál a později v Divadle loutek v Ostravě v roce 2009 jako tragikomedie. *Tajný deník Adriana Molea* vyšel také jako audiokniha namluvená Vojtěchem Kotkem.

Townsendová i její díla dostala mnoho různých cen: sama Townsendová se stala čestným občanem Leicesteru a získala několik čestných doktorátů (Univerzita v Leicesteru a Univerzita v Loughborough³) nebo Cenu Jamese Joyce ad.

³ Sue Townsend, [online].

2 ŽÁNŘ HUMANISTICKÉHO ROMÁNU

Deníky Adriana Molea spadají do žánru tzv. humoristického románu. V této kapitole nastíníme vývoj tohoto žánru u nás i ve Velké Británii, základní znaky tohoto žánru, konkrétně je ukážeme na námi zkoumaných dílech a ukážeme jeho specifika. Zároveň nám to poskytne další teoretická východiska pro zkoumání komiky.

2.1 POČÁTKY HUMANISTICKÉHO ROMÁNU

Humoristický román má kořeny již v antice (různé parodie, travestie, frašky a komedie) a jeho rozvoj pokračoval i v renesanci. Ne všechna umělecká období však byla humoru nakloněna. Klasicismus jeho rozvoji příliš nepřál a vyhradil mu místo mezi tzv. nízkými žánry, a ani za romantismu nebyl příliš frekventovaný. V dnešní literatuře má poměrně pevnou pozici, navíc jsou to často jedny z nejpřekládanějších titulů daného jazyka.

2.2 ANGLICKÝ HUMANISTICKÝ ROMÁN

Ve Velké Británii má humoristický román dlouhou tradici a těší se velkému ohlasu – některá díla se stala klasikou literatury. Za zakladatele tohoto žánru je považován Henry Fielding a jeho *Josef Andrews* (1742) a samozřejmě Charles Dickens s *Kronikou Pickwickova klubu* (1836). Z konce 19. století pak pochází humoristický román *Tři muži ve člunu (o psu nemluvě)* následovaný pokračováním *Tři muži na toulkách* (1900), kde jejich autor, Jerome Klapka Jerome, popisuje dobrodružství tří přátel na cestách po Temži a anglickém venkově.

Postavu, kterou se později inspiroval Zdeněk Jirotka při psaní svého *Saturnina*, vytvořil Pelham Grenville Wodehouse – jeho komorník Jeeves, který si poradí za všech okolností, se objevil např. v knihách *Dobrá práce*, *Jeevsi* (1930), *Díky Jeevsi* (1934), *Jeeves pánem situace* (1963) ad., které vycházely až do autorovy smrti v roce 1971. U nás jeho dílo vycházelo hlavně v nakladatelství Vyšehrad, Paseka a několika dalších.

Velmi známým i u nás je David Lodge a jeho *Den zkázy v Britském muzeu* (1965), *Hostující profesoři* (1975), *Svět je malý* (1984) nebo *Nejtíší trest*

(2008). Jejich tematika, která čerpá z Lodgeovi důvěrně známého prostředí vysoké školy (působil jako profesor anglické literatury na několika univerzitách), je podrobována satíře zaměřené jak na poměry v akademické obci, tak v celé společnosti. Díla se řadí zároveň do žánru tzv. univerzitních románů, podobně jako ta Kingsleyho Amise (*Šťastný Jim* ad.).

Humoristický román je ve Velké Británii úspěšný dodnes – v roce 2011 debutovala herečka a komička Dawn Frenchová se svou knihou *Tak trochu úžasná*, která se ještě toho roku stala nejprodávanějším titulem. Popisuje několik měsíců v životě anglické rodiny z pohledu jejích jednotlivých členů. Na podobném principu je založena i její druhá kniha, *Drahá Silvie* (2012), kde je postava Silvie v kómatu a o jejím charakteru se dozvídáme prostřednictvím návštěv u jejího lůžka.

2.3 ČESKÝ HUMORISTICKÝ ROMÁN

I v českých zemích se humoristický román úspěšně prosazoval – počátky zaznamenáme už od 80. let 19. století, díky „broučkiádám“ Svatopluka Čecha – *Pravý výlet pana Broučka do Měsíce* (1888) a *Nový epochální výlet pana Broučka, tentokrát do XV. století* (1888) byl populární i pro své fantastické náměty.

V každodennosti, která je pro tento žánr typická, se pak odehrává první takový román v pravém slova smyslu: *Otec Kondelík a ženich Vejvara* (1898) Ignáta Hermannova. Původně vycházel v novinách na pokračování, až později byl vydán knižně. Tento postup není v tomto žánru netypický – např. v případě našich deníků takto po částech vycházely později vydané *Ztracené deníky Adriana Molea 1999–2001* v novinách *Guardian*.

K největšímu rozvoji však došlo za období první republiky – ideální podmínky vytvořil rozmach novinového a časopisového odvětví. Soustavně se mu věnoval hlavně Karel Poláček. V jeho dílech se mísí několik komických figur (parodie a satira) a mezi ty nejznámější patří *Muži v ofsajdu* (1931) a román *Hostinec U kamenného stolu* (1941) nebo *Michelup a motocykl* (1935). Ani poetická avantgarda nezůstala pozadu. Vančurův román *Rozmarné léto* (1926) je svým jazykem velmi výlučným dílem. Nejznámějším českým humoristickým románem (uznávaným i v zahraničí) však zůstávají *Osudy dobrého*

vojáka Švejka za světové války (1921–1923).

Kromě těchto titulů, které byly vnímány spíše jako „umělecké“, vycházely i takové, které byly určeny pro široké vrstvy čtenářů. Vyznačovaly se převahou situační komiky a slovního vtipu „a (na rozdíl od větve, kterou pracovně označujeme jako uměleckou) tu takřka vůbec nebyly uplatňovány „intelektualizující“ parodické postupy.“⁴ Některé byly zpracovány i pro film – patří mezi ně Fan Vavřincová a její *Patsy tropí hlouposti* (časopisecky 1933) a *Cesta do hlubin študákovy duše* (1938) Jaroslava Žáka. Obě režíroval Martin Frič.

Komunistická ideologie nevytvářela příznivou atmosféru pro humoristickou literaturu. Popularitu se těšil na konci 60. let 20. stol. Román Miloslava Švandrlíka *Černí baroni* (1969) a později (při další vlně rozvolňování hlavně v na konci 70. a v 80. letech) i díla Zdeňka Šmída a Jana Šmída ad.

Do polistopadové doby se výrazně zapsal např. Michal Viewegh (*Báječná léta pod psa*, 1992) a velké popularity v současné době dosahuje i *Poslední aristokratka* (2012) a *Aristokratka ve varu* (2013) Evžena Bočka. Dobrodružství zchudlé šlechtické rodiny Kostků z Kostky při snaze spravovat rodinné sídlo bylo oceněno Cenou Miloslava Švandrlíka za nejlepší humoristický román roku 2012.

Bylo by možné jmenovat ještě další autory jak anglického, tak českého humoristického románu. Pro nás je takovýto průřez dostačující – dokazuje, že s anglickým humoristickým románem je český čtenář dlouhodobě obeznámen a že má v literární historii své místo.

2.4 DEFINICE A ZNAKY HUMORISTICKÉHO ROMÁNU

Samotný žánr humoristického románu už ve svém názvu implikuje slovo *humor*, tedy název jedné z komických figur, kterým se budeme podrobněji věnovat v dalších kapitolách. V této podkapitole shrneme základní znaky humoristického románu (s příklady na námi zkoumaných dílech), které nám poskytnou východiska pro další analýzu.

Podle Dagmar Mocné jde o typ románu „zábavným způsobem líčící ko-

⁴ MOCNÁ, PETERKA 2004, str. 265.

mické stránky života.“⁵ S touto krátkou definicí je samozřejmě možné souhlasit, ve své podstatě na ní není nic chybného. Zdá se nám však, že je poněkud obecná (i když bereme v potaz, že jde o definici z encyklopedické publikace).

Problematické je v uvedeném vymezení především spojení „komické stránky života.“ Tento pojem je velmi vágní a zahrnuje mnoho věcí. Stránkou života je např. láska, přátelství, rodinné vztahy, majetek, smrt, chudoba a mnohé další. Jde tedy o základní lidské city a společenské situace pro existenci lidí jak příjemné, tak i takové, které mohou přinést komplikace a smutek, což vnímáme zvláště např. u rozchodů, nevěry nebo smrti. Ve své podstatě tedy neexistují komické stránky života jako takové, ale je na ně tímto způsobem autorem pohlíženo – jsou zpracovány pomocí různých prostředků tak, aby vzbuzovaly smích a pobavení (viz níže).

Takovými prostředky jsou především situační i jazyková komika, kterým budou podrobněji věnovány i další kapitoly, proto se jim zde věnujeme jen okrajově. Situační komika čerpá hlavně z každodenního života, což má za následek, jak podotýkají autoři *Encyklopedie literárních žánrů*, že tento žánr tíhne k realismu, „zejména pak k jeho žánrově drobnokresebné poloze.“⁶ Jazyková komika (které věnujeme její vlastní kapitolu) těží z dlouhých dialogů, které nahrazují v některých případech akci, objevuje se také parodie vyjadřovacích stereotypů⁷ či styl mluvy nekorespondující s typem postavy. Témata humoristických románů jsou různorodá, jak uvádí Dagmar Mocná, objevují se zde sport, vztahy mezi lidmi a zvířaty, putování (jako např. u Jeroma Klapky Jeroma) a konfrontace světa dětí se světem dospělých,⁸ což je i případ prvních dvou Deníků, jak uvidíme dále.

Tento žánr je založen hlavně na humoru (viz další kapitoly), proto jsou postavy líčeny ve shodě s jeho definicí až laskavě a smířlivě, např. v Denících:

„Každý, kdo babičku znal, ví, že nebyla hříchu schopná. Nedokázala ani zalhat. Když jsem se jí jednou zeptal, jestli mi mizí uhry (muselo mi být asi patnáct), odpověděla: ‚Ne pořád máš obličej jako zadek sluníčka sedmitečného.‘ Občas užívala takové mírné vulgarismy, ale rozhodně to

⁵ MOCNÁ, PETERKA 2004, str. 265.

⁶ Tamtéž, s. 262.

⁷ Tamtéž.

⁸ Tamtéž.

nebyla hříšnice.“⁹

Vlastnosti, kladné i záporné, vady a povahové nedostatky jsou v těchto románech líčeny jako méně závažné v porovnání s tím, co je objektem komiky u jiných komických figur. Není to však jen figura humoru, která se v románech tohoto typu nachází – dochází zde k míšení typů komiky, často se satirou (viz dále) a s parodií, které v sobě nesou závažnější sdělení. Na toto míšení se konkrétněji zaměříme v dalších kapitolách.

Humoristická literatura tedy balancuje na pomezí mezi literaturou populární a uměleckou. Na jednu stranu baví, na druhou nutí k zamyšlení a vede až k filozofickým úvahám nad životem. Např. v *Hořkém zrání* dochází u Adriana k určité existenciální krizi a krizi víry (ač se za věřícího nikdy nepovažoval). Vyhledá proto kněze ve snaze dobrat se nějakého pevného bodu ve svém životě, ale jejich rozhovor mu nedá patřičné odpovědi a dokonce křesťanskou víru zpochybňuje:

„Řekl jsem: ‚Jestli Bůh existuje, jak může dopustit, aby docházelo k válkám, hladomorům a autonehodám?‘ Reverend Silver řekl: ‚To nevím, sám si tím lámu hlavu, když nemůžu v noci spát.‘ [...] Zeptal jsem se rev. Silvera, co studuje: ‚Mikrobiologii,‘ řekl. ‚S mikroby člověk alespoň ví, na čem je.‘ “¹⁰

Obě výše citované ukázky jsou důkazem toho, že ani komické zpracování neubírá zamýšlenému sdělení na vážnosti: filozofické téma, jako je pochybování o Bohu a prvotním hříchu, v kontrastu s mírnou vulgárností a každodenností (farář trpící nespavostí), dělá problém čtenáři přístupnější a v neposlední řadě pomáhá čtenáři ztotožnit se s hlavním hrdinou.

⁹ TOWNSEDOVÁ 1995b, str. 164.

¹⁰ TOWNSEDOVÁ 1994, str. 111.

3 PODSTATA FUNGOVÁNÍ KOMIKY

Než začneme s hlubší analýzou konkrétních projevů a druhů komiky v námi zvolených textech, zaměříme se i na fungování komiky obecně. Komikou se zabývalo mnoho autorů již od antiky, většinou to byli filozofové a rétorikové – ironie se objevuje např. již v Sokratově učení. Za první teoretiky komiky jsou považováni Platon a Aristoteles, kteří se nad komikou zamýšleli v souvislosti s komedií. Nalézáme u nich postřehy o její podstatě samotné i základy makroteorie superiority (viz níže). Na ně navazují Cicero, který rozlišil komiku tematickou a jazykovou, a Horatius. Většinou se pokoušeli najít příčinu komického a také o třídění druhů komiky (např. Borecký 2000, Bergson 1900 ad.).

Hned na počátku je třeba zpřesnit užívání termínů *komika* a *humor*. Tyto dva pojmy se mimo odbornou sféru překrývají (či jsou rovnou zaměňovány), pro běžného uživatele znamenají často totéž. Antika ve své době znala pouze komiku (díky komedii) a figury ironie a absurdity, humor původně označoval šťávy, které určovaly podle Galéna a Hippokrata temperament člověka. Těmi-to humory byly krev, hlen, žluč a černá žluč. K významovému posunu došlo až v renesanci a baroku (šířil se postupně z Itálie do Anglie a Španělska), až se stal označením pro komické. Ač se v anglosaském bádání setkáváme s teoriemi humoru, považujeme za terminologicky vhodnější tyto dva pojmy oddělovat (zvláště v této práci) podobně jako Vladimír Borecký¹¹ – komiku tedy chápeme jako pojem nadřazený a obecný, který zahrnuje i humor jakožto jednu z figur komiky.

Ke komice je možné přistupovat ze dvou hledisek, podle toho, kde hledáme její původ. První přístup – reduktivní – vidí příčinu komiky mimo komiku samu. Zkoumá tedy příčiny vnější, sekundární. Restitutivní přístup zahrnuje teorie hledající příčinu vnitřní, ve struktuře komiky. Tímto směrem se ubírá i naše práce, přestože teorie obou přístupů jsou si velmi blízké a doplňují se. Proto tam, kde je vhodnější hledat příčinu mimo strukturu komiky, obracíme se k tomuto přístupu a upozorňujeme na něj.

Kromě těchto přístupů, které se zaměřují na příčinu, se vydělují ještě *pod-*

¹¹

BORECKÝ 2005, str. 149.

*statné a vedlejší rysy komiky*¹². U reduktivních teorií jsou podstatné rysy čtyři hlavní konfigurace komiky – *naivita, ironie, humor a absurdita*. Vedlejší rysy jsou dvojího druhu – týkají se obsahu nebo formy komiky. Formy komiky dále dělíme na: 1) neverbální, 2) verbální, 3) výtvarné.

Podle obsahu je komika rozdělena do čtyř oblastí:

1) Animální – důraz je kladen na polaritu humanity a bestiality, často dochází k personifikaci zvířat nebo zoomorfizaci člověka.

2) Sexuální – rozdíly mezi pohlavími, problematika vztahů partnerských, rodinných a extramatrimoniálních.

3) Sociální – zahrnuje rodinné, partnerské a generační vztahy, zároveň i sociální stratifikace.

4) Kulturní – problematika náboženství, etnicity a národa.¹³

Jak uvádí Ivana Gejgušová v publikaci *Úvod ke studiu literární komiky*, podstatou komiky je porovnání dvou stavů – subjekt komiky vykonává proces porovnávání a hodnocení objektu, výsledkem tohoto je pak komika nebo také komický účinek, který může (ale nemusí nutně) být následovaný reakcí, kterou označujeme jako smích.¹⁴

Těmito stavy jsou stav ideální, očekávaný, žádoucí a proti němu stojí reálný stav, který nikdy ideálu nedosáhne, ale co nejvíce se mu blíží: „Uvedené srovnání dává vyniknout nedostatkům, které mohou mít rozmanitou podobu a které mohou být za určitých okolností vnímány jako komické,“¹⁵ pokračuje Gejgušová. Tento reálný stav je objektem komiky.

Určitými okolnostmi jsou míněny různé faktory např. znalost socio-kulturního kontextu, znalost sémantiky, gramatických pravidel daného jazyka a také psychické rozpoložení recipienta. Tento stav nakloněnosti komickému nazýváme také jako *komické naladění*, které je zásadní pro vnímání jevu jako vtipného a ochotu recipienta interpretovat určitý rozpor mezi ideálním a reálným stavem

¹² Tamtéž, str. 150.

¹³ BORECKÝ 2005, str. 150.

¹⁴ GEJGUŠOVÁ 2003, str. 3.

¹⁵ Tamtéž.

jako komično. Tomu podle Vladimíra Boreckého odpovídá i jeden z rysů komiky – ludismus: „Ludismus je důležitým momentem komiky v tom, že umožňuje, abychom inkongruenci neodmítli pro její neadekvátnost, ale našli v ní jako hře specifické uspokojení [...]“¹⁶ To je důležité pro fungování některých komických figur, zvláště pro absurditu nebo naivitu. Připomeňme, jak jsme ludickou výzvu definovali v našem dřívějším zkoumání – i když se vztahovalo na divadelní hry, princip zůstává stejný: „Pokud divák tuto výzvu nepochopí, bude považovat inscenovanou situaci za vážně míněnou a komická figura nenabude svého efektu. K dešifrování ludické výzvy mohou přispět mj. právě absurdita a paradox, které ze své povahy kladou nejmenší nároky na intelekt a znalosti diváka.“¹⁷ V případě, kdy by recipient nereagoval kladně na ludickou výzvu, mohlo by se zamýšlené komično změnit naopak v tragično.

3.1 SMÍCH

Pojem smíchu je s komikou neodmyslitelně spjat. Jak jsme uvedli výše, jedná se o fyziologickou reakci na komiku a je známkou dobrého, příjemného emocionálního rozpoložení (naladění), které pramení z porovnání dvou různých stavů, jak jsme vysvětlili.

Nemusí k němu však nutně dojít vždy – např. čteme-li si o samotě, či pokud sledujeme filmovou komedii bez přítomnosti ostatních, smějeme se spíše pro sebe. Smích jako takový je v nás při pozorování komiky přítomen, avšak ne vždy se realizuje nahlas. Komika funguje i bez něj. Faktem však je, že (jak podotýká Vladimír Borecký¹⁸) je možné ho navodit i mechanicky (lechtáním) nebo chemicky (např. drogami), a taková reakce proto nemůže být spojována s komikou jako takovou. Někteří vědci zkoumající teorie komiky se jím ale zabývají a pokládají si otázky, co ho vlastně vyvolává, což udává další směr jejich zkoumání.

Francouzský filozof Henri Bergson se smíchem zabýval ve své publikaci *Smích* (1900). Pro Bergsona je téměř shodný s pojmem komiky. Hned v první kapitole vymezuje tři poznatky o komičnu a smíchu: „Nedotýkají se však ani

¹⁶ BORECKÝ 2000, str. 144.

¹⁷ VÁVROVÁ 2011, str. 16.

¹⁸ BORECKÝ 2000, str. 29.

tak komična jako takového, ale spíše místa, kde je třeba ho hledat.“¹⁹ Těmito body podle něj jsou:

- 1) Komično nenajdeme mimo lidskou sféru – smích je spolu s imaginací, myšlením, řečí, vzpřímeným postojem apod. rysem, který odlišuje člověka od zvířete.
- 2) Je třeba oprostít se od citů, zvláště náklonnosti, cit je komice na škodu a je třeba ho umlčet. Daří se jí dobře ve lhostejnosti – momentální necitlivosti srdce.
- 3) Smích je záležitostí společenství, či skupiny, je v něm tajné porozumění, má společenskou funkci – měl by odpovídat na potřeby života společnosti.²⁰

Průsečík všech těchto bodů pak dává dohromady jakousi definici komického, které vyvolává smích a zní takto: „Zdá se, že komično vzniká tam, kde skupina lidí upře pozornost na jednoho z nich, umlčí cit a nechá působit jen rozum.“²¹ Pokračuje pak hledáním objektu, na který se ta pozornost upírá. My však budeme rozebírat současný stav zkoumání.

3.2 MAKROTEORIE KOMIKY

Ke studiu komiky je možno přistupovat z pohledu různých vědních oborů, jako je sociologie, psychologie, sémantika nebo filozofie. Komplikované určování příčin komiky tak vedlo k postupnému vývoji teorií, které mají spíše interdisciplinární charakter a vzájemně se doplňují: „Řada badatelů navíc vytvořila teorie, které se nedají jednoduše přiřadit pouze pod jednu z makroteorií, a používá k popisu komiky i prvky ostatních.“²²

Na základě fungování komiky, jak jsme již popsali výše, byly utvořeny různé druhy a formy teorií, obecně je však lze rozdělit do 3 hlavních skupin, tzv. makroteorií, které (do určité míry) zastřešují všechny současné teorie ko-

¹⁹ BERGSON 2012, str. 26.

²⁰ BERGSON 2012, str. 27nn.

²¹ Tamtéž, str. 31.

²² BORECKÝ 2000, str. 13.

miky. Připomínáme, že jde o tzv. reduktivní přístup, který se zaměřuje na příčinu směšného mimo komiku samu (většinou v recipientovi a jeho prožívání).

K makroteoriím lze přistupovat jako k různým pohledům na svět a sebe sama: „Komika je výrazem postoje ke světu, společnosti a lidem, k otázkám, které před nás lidské bytí staví a s nimiž se musí jedinec vypořádat, popřípadě je výrazem postoje k sobě samému,“²³ píše Ivana Gejgušová na samém začátku své výše zmíněné publikace. Tento postoj zároveň vyvolává rozdílné komické naladění každého z nás, a tedy i způsob interpretace komična má různé zdroje.

Níže tedy vyjmenováváme příčiny komiky podle jednotlivých makroteorií. V závorkách uvádíme i názvy užívané v sémantickém přístupu, reprezentovaném např. Raskinem. V něm sice dochází k nepatrnému významovému posunu, zdá se nám ale, že by jejich uvedení mohlo ozřejmit jejich pochopení.

1. **Teorie superiority** (*sociálně-behaviorální rovina*): Příčina této teorie je v převaze, nadřazenosti subjektu komiky nad objektem komiky. Nadřazenost tu vzniká zesměšňováním druhého a tyto pocity převahy vyvolávají komično. Může se jevit jako útočná a nepřátelská. Patří sem ironie a satira, z části se dotýká i naivity, a jejími představiteli jsou např. Platon, Aristoteles, Thomas Hobbes a Henri Bergson.
2. **Teorie inkongruence** (*kognitivně-perceptuální rovina*): Příčinami jsou kontrast, konflikt, ambivalence, nesourodost věcí a myšlenek, často i nesourodost mezi slovy nebo nenaplněné očekávání. Vyvolává komický efekt, na který se reaguje smíchem. Dlouho byla považována za samotnou a jedinou podstatu komiky. Za zakladatele této teorie je považován Immanuel Kant, pokračovali v ní např. Arthur Schopenhauer a Søren Kierkegaard.
3. **Makroteorie relaxace** (*psychodramatická rovina*): Příčinami komiky jsou zde pocity svobody, vypuštění nahromaděné energie nebo rozdíl mezi napětím a uvolněním. Jejím původcem je Herbert

²³ GEJGUŠOVÁ 2003, str. 3.

Spencer a patří sem mj. Freudova psychoanalytická teorie.

Makroteorie jsou tak chápány jako obecné kategorie – komika je mnohem složitější a lze zde najít mnohem větší pestrost v komickém naladění, než jsou pouhé tři kategorie: „Komické může vyvolat náš pocit nadřazenosti nad zesměšněným, nebo může vyvolat pocit svobody a uvolnění, ale vlastní superiorita nebo relaxace se nezdá být příčinou komiky. To by mluvilo ve prospěch makroteorie inkongruence stát se jedinou platnou teorií komiky, pokud by ovšem každá inkongruence komiku vyvolávala.“²⁴

3.3 STRUKTURUJÍCÍ RYSY KOMIKY

Více variací, které mohou lépe vystihnout různé odstíny komického naladění, umožňuje popsat restitutivní přístup. Hovoříme zde již ne o příčinách, ale o *strukturujících rysech komiky*.

- 1) Smysl komiky – tím může být i nesmysl, důležité však je, aby tato nesourodost byla recipientem rozpoznána.
- 2) Reduplikace – zdvojování, které vytváří konflikt mezi prvky.
- 3) Společenský kontext – veškeré sociální vazby a hierarchie, kulturní skutečnosti.
- 4) Svoboda – odvrací naše myšlenky od každodennosti a odpovědnosti, fyziologicky (smíchem) i psychologicky.
- 5) Náhoda – moment překvapení, který opakováním ztrácí na účinnosti.
- 6) Ludismus – viz výše.
- 7) Pokleslost – znevážení zaběhnutých norem a pořádku.
- 8) Svět komiky – spojuje všechny rysy komiky.

²⁴ BORECKÝ 2000, str. 13

Vidíme, že body 2, 3 a 4 jsou téměř shodné s výše uvedenými makroteoriemi, což dokazuje, že oba přístupy si jsou blízké.

3.4 KOMICKÉ FIGURY A JEJICH PROJEVY

Tyto strukturující rysy se vyskytují v různých poměrech a kombinacích ve 4 základních konfiguracích komiky. Ty se opírají o recipientův postoj ke světu a odpovídají na jeho komické naladění.

Jsou jimi: naivita, ironie, humor, absurdita. Někteří, jako např. Ivana Gejgušová, vydělují ještě satiru a groteskno, s poukazem na to, že přesné dělení není možné a u mnoha autorů terminologie a dělení kolísá.²⁵

Tyto figury se pak ve výsledku projevují formálně a obsahově komikou jazykovou, charakterovou a situační (tyto dvě poslední se řadí pod komiku tematickou). Pro nás je ovšem prioritní komika jazyková a charakterová, hlubší studium situační komiky je spíše předmětem zájmu filmové a divadelní vědy.

3.5 POSTAVY A JEJICH FUNKCE PŘI DOSAŽENÍ KOMICKÉHO ÚČINKU

Při dosažení komického účinku hraje významnou roli nejenom zvolený způsob vyjadřování a jemu odpovídající výběr jazykových prostředků, ale také předpokládaný předmět uměleckého zpracování. V analyzovaném textu v tomto ohledu velmi významnou roli hrají vystupující subjekty, tedy postavy.

O postavě, resp. jejím charakteru, usuzuje čtenář podle zevnějšku, jednání a chování v určitých situacích (které se v díle objevují). Představu si vytváří i podle toho, jak postava situace prožívá a jak o událostech a ostatních postavách přemýšlí.

Charakter literárních postav se dělí na dva základní typy: na ty, které se v průběhu děje nevyvíjí, a ty, které se vyvíjí. Tento charakter je vyjádřen dvěma způsoby – charakteristikami: přímou a nepřímou. V prvním případě je povaha postavy přímo popsána autorem, v druhém je třeba zapojení čtenáře, který povahu postupně poznává z toho, jak postava jedná a jak se chová. K tomu je použita jazyková charakteristika – tedy volba jazykových prostředků, způsob, jakým postava mluví, což podává informace o tom, jaké má postava vzdělání, do jaké sociální vrstvy patří ad.

²⁵ GEJGUŠOVÁ 2003, str. 4.

V námi zkoumaných dílech se oba způsoby charakteristiky prolínají. Vzhledem k tomu, že vypravěč je subjektivizovaný, dozvídáme se veškeré informace skrze jeho vyprávění. Objevují se zde oba způsoby charakterizace postav, ovšem nepřímá charakteristika, tedy to, jak postava koná, převažuje. Vlastnosti plynoucí z tohoto konání jsou totiž taktéž zdrojem komiky.

Tzv. charakterová komika je jednou ze složek komiky tematické, jak ji vyčleňuje Ivana Gejgušová v publikaci *Úvodu ke studiu literární komiky*.²⁶ Postoj či vztah, který si k objektu komiky vytváříme, je založen na určitých vlastnostech, které objekt vykazuje a které mají (za určitých podmínek) šanci být považovány pozorovateli (v našem případě čtenáři) za komické.

Připomeňme si zde ještě základní podmínku, na níž se zakládá komika, jak ji charakterizoval J. V. Bečka ve svém článku *Komika a humor v jazyce*, který vyšel v *Naší řeči* v roce 1946: „[...] komický dojem nemusí nastat, když máme o komický objekt citový zájem.“²⁷ Ve chvíli, kdy s objektem komiky soucítíme, chováme k němu úctu či lásku, už z podstaty těchto citů mu tedy nepřejeme žádné nepříjemnosti, ať už by byly pro nás sebekomičtější. City, které mohou komično podporovat, jsou tedy zcela jiného původu.

Postavy, které také považujeme za objekt komiky, mají tedy v Denících jisté předpoklady k vytváření komického efektu. Mohou to být vlastnosti fyzické, v našem případě jde však hlavně o vlastnosti charakterové. A pokud to nemohou být vlastnosti, se kterými by se měl čtenář ztotožnit, jak jsme ukázali výše, protože by oslabovaly komický efekt, měly by to být vlastnosti opačné, jak popisuje i Ivana Gejgušová: „Postavy v komediálních dílech bývají vybaveny některými typickými povahovými vlastnostmi, k nim patří např. roztržitost, naivita, zapomnětlivost, důvěřivost, lakota, ješitnost, neschopnost reálně odhadnout vlastní síly, přeceňování sebe samého atd.“²⁸ Často jsou to charakteristiky, u kterých je čtenář rád, že se na něj nevztahují, opovrhuje jimi, díky kterým se cítí nadřazeně apod. Aby je takto čtenář mohl cítit, měly by být takto vnímány celou společností, jejíž je čtenář členem.

Tyto vlastnosti, které mohou být považovány za vlastní příčinu komiky,

²⁶ GEJGUŠOVÁ 2003, str.8.

²⁷ BEČKA 1946, str. 72.

²⁸ GEJGUŠOVÁ 2003, str. 11.

Bečka shodně s Bergsonem nazývá *nepružností těla a ducha*²⁹. V zásadě jde o rozpor mezi „tím, co je, a tím, co by podle mínění a zvyklostí lidí mělo být. [...] Tato nesrovnalost se jeví tak podstatnou složkou komického účinku, že ji mnozí badatelé pokládali přímo za podstatu komiky.“³⁰ Za takové vlastnosti můžeme považovat např. nevěru, závist, lakotu apod.

Deníkové zápisky jako takové jsou velmi osobní zpovědí, pisatel se deníku svěřuje se svými nejniternějšími pocity bez zábran. V tomto případě, kdy jsou upravené na tolik, aby byly čtenářsky přístupné široké společnosti, mohou být samozřejmě i některé vlastnosti a události líčeny s nadsázkou, aby tak bylo dosaženo co největšího komického efektu. Některé postavy jsou zde až kari-kovány, např. ředitel Adrianovy školy, pan Scruton, je často charakterizován nápadným vnějším rysem svého obličeje – vypoulenýma očima.

Proto podíváme-li se na hlavní postavy v sérii o Adrianu Moleovi, zjistíme, že jsou všechny vykresleny spíše s důrazem na záporné vlastnosti nebo alespoň na ty nápadné či výstřední. Je to však hlavně postava-vypravěč Adrian, kdo je tak vykresluje, protože se o veškerém dění a postavách dozvídáme prostřednictvím jeho zápisků a názorů. Jeho náhled na svět tedy formuje i další postavy a to, kolik komiky ve čtenáři evokují.

Je tedy třeba podívat se nejprve na postavu Adriana, protože právě jeho optikou determinovanou osobnostní strukturou a vlastnostmi jsou čtenáři představeny ostatní postavy. Na počátku deníkové ságy je to kluk se starostmi, jaké má každý obyčejný dospívající: „*To už je můj osud, že mám zas uhra na bradě, zrovna na Nový rok.*“³¹ Aby ale jeho postava mohla čtenáře pobavit, má určité vlastnosti u dospívajícího chlapce neobvyklé, a právě vybočování z řady je také jedním z možných spouštěčů komiky. Jak už je z citace výše patrné, má Adrian sklony k teatrálnosti („to už je můj osud, že mám zas uhra na bradě/takovou matku...“ ad.) a hypochondrii:

„Dneska v 1/2 12 v noci za mnou k babičce přišel doktor z pohotovosti. Jeho diagnóza byla, že trpím *acne vulgaris*. Řekl, že je to tak běžné, že se to považuje za normální projev dospívání. Podle něj, je krajně

²⁹ BEČKA 1946, str. 72.

³⁰ Tamtéž.

³¹ Tamtéž, str. 5.

nepravděpodobné, že bych mohl mít africkou horečku, když jsem letos nebyl v Africe. Řekl babičce, aby sundala z oken a dveří ta prostěradla napuštěná dezinfekcí.“³²

Ty ho neopouští po celý život, jako například později, ve Ztracených denících, kdy je mu již 32 let a stále zůstávají vděčným námětem mnoha komických situací:

„[...] dal jsem si dostatečně na čas s vysvětlováním své nejnovější fobie – že spadnu do kráteru žhoucí sopky. Mám vyhledat odbornou pomoc? ‚Ne,‘ odpověděl doktor Ng, ‚máte se vyhýbat sopkám.‘ Poprvé za celý svůj dospělý život jsem odcházel z ordinace bez receptu. Cestou ven jsem se zeptal recepční paní Gringlové, co znamená ta žlutá nálepka na přední straně mé zdravotní karty. ‚Hypochondr,‘ odpověděla chladně.“³³

Lze ho charakterizovat i jako „skrblika“:

„Dvě libry pětáctyřicet pencí! Dal jsem mu dvě librové bankovky a kovový padesátník a řekl jsem mu, aby si nechal drobné. Nemůžu opakovat, co řekl on, protože tohle je Rádio Čtyři, a ne Rádio Tři, ale mrštil svým pětipencovým spropitným na ulici a jak odjížděl, křičel za mnou příšerné věci. Celou věčnost jsem se pak plazil po chodníku a určitě vás potěší, že jsem tu pětipenci nakonec našel.“³⁴

Považuje se také za intelektuála a chce se proslavit jako spisovatel. V denících si můžeme jeho básně i úryvky z děl přečíst, a přestože Adrian je vidí jako zásadní díla literatury, nikdo je nechce vydávat. Zde se dostáváme znovu k výše zmíněné *nepružnosti těla a duše*, protože Adrianovi se často zdá, že ho společnost nechápe nebo že je posledním strážcem dobrých mravů a morálky zároveň je i trochu nadřazeným a neschopným sebereflexe (zvláště v mládí). Cítí se být nepochopeným filozofem, na jehož slova ještě dojde:

„Díky, já jen že, jak víte, mi odmítl dovolit (*ředitel*), abych sem dneska jel. Taková zlovolnost. Je to k nevíře, že odpírá jednomu z předních

³² TOWNSENDOVÁ 1995a, str. 34.

³³ TOWNSENDOVÁ 2010 str. 16.

³⁴ TOWNSENDOVÁ 1996, str. 24.

intelektuálů školy příležitost promluvit v BBC o umění a kultuře.“³⁵

„Takové lidi musíme litovat. My lidé s mimořádnou inteligencí je nesmíme soudit příliš nemilosrdně, ale mírně je popostrčit spíš směrem k divadlu než k sázkové kanceláři. K obrazové galerii spíš než k sálu s bingem.“³⁶

Podle Mocné a Peterky jsou postavy humoristického románu hlouběji nepracované a neprojevuje se u nich většinou žádný vývoj.³⁷ To ovšem není případ našich hlavních postav a zvláště Adriana. Deníky zachycují velkou část jeho života (od dospívání až po dospělost) a je téměř nemožné, aby prošel životem beze změny, už kvůli svému žánru, který k realismu tíhne. Ne že by některé z jeho povahových rysů zmizely, objevují se u něj nové, např. snaha udržet si práci, zodpovědnost vůči svým dětem a zvláště ty ho dostávají do situací, jež jsou sice komické, ale spíše v rovině jakéhosi laskavého humoru, se kterým se čtenář může ztotožnit.

Takové jsou třeba momenty spojené s rodičovstvím a výchovou Adrianových dětí. Příkladem může být nákup nových zimních bot pro Williama, při kterém dostane hysterický záchvat vzteku, aby si vyvzdoroval boty se zajícem Bugsem: „Když jsme přišli domů, řekla matka:

„Myslela jsem, že jste šli pro zimní boty. V těchhle si užene smrt.“
Hleděla na tenisky s opovržením. Cítil jsem, jak mé rodičovské sebevědomí uniká škvírami z domu.“³⁸

Takto vyvolaný smích pak vychází sice z vlastností, které nejsou čtenáři považovány za kladné (jako např. vzteklost, netrpělivost), nicméně je u sebe může v jistých situacích rozpoznat a ztotožnit se s nimi, zvlášť pokud má čtenář stejnou nebo podobnou osobní zkušenost. Velkou roli tu totiž pak hraje schopnost sebereflexe čtenáře, umění dělat si legraci sám ze sebe.

Vidíme tedy, že to, co v nás vyvolá pobavení či dokonce smích, je do značné míry subjektivní, což ve výše zmíněném článku podotýká i Bečka. City samy o sobě komiku nevyvolávají, nejsou její vlastní příčinou, neboť: „tkví v poz-

³⁵ TOWNSENDOVÁ 1996, str. 25.

³⁶ Tamtéž, str. 26.

³⁷ MOCNÁ, PETERKA 2004, str. 262.

³⁸ TOWNSENDOVÁ 2000, str. 189.

rovatelích komické situace, nikoli v jejích objektech. Vlastní příčinu komiky lze jen těžko stanovit.“³⁹ Můžeme tedy říci, že postoj, který k postavám, jakožto objektu komiky, zaujímáme, má vliv i na to, zda jsou pro nás jejich osudy zdrojem pobavení.

Ostatní postavy jsou pak nahlíženy a ovlivněny právě těmito Adrianovými povahovými rysy. Postav se v denících vyskytuje opravdu velké množství. Na začátku *Let u kapučína* je dokonce vypsán seznam postav, které se v tomto díle objeví, je však nadepsán jako „Seznam hlavních postav“, přestože jde spíše o soupis postav veškerých.

Podívejme se podrobněji na hlavní postavy, kterými jsou kromě Adriana, jeho matka a otec, Pandora, láska jeho života, a její rodiče Ivan a Tania Braithwaiteovi. Za hlavní je považujeme hlavně z toho důvodu, že prochází v podstatě všemi dosavadními díly deníků a zásadním způsobem ovlivňují Adrianův život (kromě Ivana Braithwatea, který umírá na podzim roku 2000, o jeho smrti se však dozvídáme až o dva roky později ve *Zbraních hromadného ničení*).

Adrianova matka Pauline je např. často popisovaná jako neschopná a své děti zanedbávající: „Upozornil jsem matku, že jsem dnes ještě neměl vitamín C. Řekla: ‚Tak si běž koupit pomeranč.‘ To je typické.“⁴⁰ Kromě toho, že je několikrát vdaná a rozvedená, je častou účastnicí milostných troj- a čtyřúhelníků, čelí také skandálu kolem otcovství její dcery Rosie, k jehož odhalení má dojít před celým národem v pořadu *The Jeremy Kyle Show* – což Adrian těžce snáší (právě z výše zmíněného přehnaného citu pro morálku).

Otec je zase v Adrianových očích ztroskotanec: „To je jasné, že každá žena dá přednost muži, který nosí oblek a spoustu zlatých šperků, před takovým, jako je můj otec, který se skoro nikdy neholí, nosí staré šaty a skoro žádné šperky.“⁴¹ A projevuje se také jako zbabělec: „Otec řekl, že ženské by měly být doma u plotny. Řekl to šeptem, aby nedostal smrtelný úder malíkovou hranou do ohryzku.“⁴² Většinu času jeho život řídí různé ženy (manželka Pauline, matka, Tania Braithwaiteová), často se potácí na pokraji bankrotu a je

³⁹ BEČKA 1946, str. 75.

⁴⁰ TOWNSEDOVÁ 1995a, str. 6.

⁴¹ TOWNSEDOVÁ 1995a, str. 40.

⁴² TOWNSEDOVÁ 1995a, str. 137.

nucen si půjčovat peníze od své matky nebo třeba důchodce Berta Baxtera.

„Váha“ promluvy je pak přímo závislá na validační síle, definice podané vypravěči subjektivizovanými nemají tak velkou objektivní platnost,⁴³ proto u vypravěče, jakým je postava Adriana, mohou mít soudy o ostatních postavách menší váhu. Proto se mění charakter Adrianových rodičů – matka Pauline se může v určitých chvílích, většinou pod tlakem okolností, zdát „hodnější“ než jindy:

„Když přišla matka z vánočních nákupů, všechno jsem jí pověděl: o Glennovi, o Stoa Books i o beznadějně budoucnosti, která mě čeká. Objala mě a řekla: ‚Neboj, králíčku, ještě pořád máš svojí mámu. Dokážu být silná za nás oba.‘“⁴⁴

A tak i když se zdá, že rodiče jsou k Adrianovi často poměrně krutí, alespoň tak nám jsou prostřednictvím zápisků představeni, najdeme zde jako protiváhu i chvíle, kdy si nejen čtenář, ale i Adrian uvědomuje, jak důležití pro něj jsou: „*Potřeboval jsem mluvit se dvěma lidmi, kteří mě i přes naše rozdíly budou vždycky bezpodmínečně milovat. Jel jsem do Vepřínů.*“⁴⁵

Postavou, jejíž špatné vlastnosti Adrian sice vidí, ale obvykle jí je všechny odpouští, je Pandora Braithwaiteová. Do té se zamiluje v prvním díle a přes všechny své vztahy ji platonicky miluje po zbytek svého života. Pandora je v očích Adriana prototypem úspěšné ženy – je krásná, má styl (ráda se značkově obléká, za což je médií často kritizována), inteligentní (mluví několika jazyky, má doktorát z Oxfordu) a v kariéře poměrně úspěšná, stane se poslankyní labouristů za Ashby-de-la-Zouch. Pro Adriana představuje vše, po čem kdy toužil, a to včetně jejího rodinného zázemí. Celá rodina Braithwaiteů je z vyšší společenské třídy (ke které Adrian podvědomě celý svůj život neúspěšně míří), otec Ivan je ekonom v mlékárně, matka Tania přednáší ženskou problematiku na De Montfortově univerzitě a společně jezdí na dovolenou na řeku Wye v na míru šitých neoprenech:

„To ti může leda prospět, mrknout se, jak se baví proletariát. Život

⁴³ FOŘT 2008, str. 65.

⁴⁴ TOWNSEDOVÁ 2000, str. 220.

⁴⁵ TOWNSEDOVÁ 2007, str. 264. Vepříný jsou stará budova, která dříve opravdu sloužila pro chov vepřů a kterou se George a Pauline rozhodli zrenovovat.

není jen samý lyžování na plastickém kopci a hodiny violy, jak si myslíš.“ [...] Pandora krásně zrůžověla a řekla: „Hrozně mě to mrzí, Berte. Člověk rád zapomíná na to, že patří k privilegované vrstvě.“⁴⁶

Obě rodiny se po čase sblíží, a tak vzniká prostor pro charakterovou komiku, když na sebe narážejí obhroublí a chudí Moleovi a uhlazení a snobští Braithwaiteovi. Nejvíce je to vidět v okamžicích, kdy dojde mezi rodiči k partnerské výměně – Ivan začne žít s Pauline a George s Taniou. Např. Adrianova sestra Rosie mučí Ivana záměrně chybným užíváním gramatiky, Tania zase Georgovi předčítá klasickou literaturu, přestože on nesnáší všechny knihy.

Celým Adrianovým příběhem prochází i velké množství vedlejších postav. Některé figurují jen v jednom díle, některé se objevují i v průběhu dalších. Je to např. postava Hamishe Manciniho, Američana stejného věku jako Adrian, kterého potká na prázdninách v prvním díle, či Pandořin první manžel Julian Twyselton–Fife, příslušník vyšší šlechty, nejlepší kamarád Nigel, slepý homosexuální buddhista ad.

Zajímavou vedlejší postavou je pak Brett Mole. Na začátku je to jen dokonalejší syn, kterým Adrian nikdy nebyl. V *Hořkém zrání* se s ním (nejprve jen jako s konstruktem ideálního typu syna) setkáváme poprvé:

„Ideální syn mého otce byl sportovec, veselý, společenský, mluvil plynule cizími jazyky, byl vysoký, se zdravě červenými tvářemi bez poskvrnky, před dámami smekal klobouk. [...] Ideální syn mé matky byl naproti tomu citově založený a zasmušilý. Chodil do školy pro mimořádně nadané. Již v raném mládí okouzloval ženy a dívky, každou návštěvu uchvátil vtipnou konverzací.“⁴⁷

Když po takovém podrobném výčtu Adrian vyjádří lítost, že se v něm rodiče zklamali, přichází jednoduchá odpověď a ujištění, že to není jeho vina: „*Je to naše vina. Měli jsme ti dát jméno BRETT!!!*“⁴⁸ Představa, že pouhé jméno může zaručit úspěch v životě, je sama o sobě komická, což se ovšem vystupňuje o několik měsíců později, když se narodí

⁴⁶ TOWNSENDOVÁ 1994, str. 54.

⁴⁷ TOWNSENDOVÁ 1994, str. 21.

⁴⁸ Tamtéž, str. 22.

nemanželský syn, kterého má Adrianův otec George s kolegyní z práce, Doreen Slaterovou:

„Sedli jsme si na promenádě na lavičku chráněnou před větrem a on mě a matku informoval o tom, že je otcem jeden den starého syna Šídla. Uplynulo asi šedesát hodin, než konečně matka promluvila: ‚Jak se jmenuje?‘ Otec řekl: ‚Brett. Promiň.‘“⁴⁹

Adrian se tedy musí vyrovnávat s existencí dokonalého syna, který dosáhl všeho, čeho on ne:

„Na další stránce jsem zjistil, že Brett udělal čtrnáct zkoušek GCSE s hodnocením A. Čtyři z těch áček byla s hvězdičkou. Vydal knihu poezie nazvanou Sfoukněte svíci. Recenze byly bez výjimky nadšené. Už teď ho nenávidím.“⁵⁰

Podobnou roli tu zastává i Barry Kent, Adrianův spolužák ze školy, který ho jeden čas šikanoval a obíral o peníze, se stane obdivovaným literátem.

Adrian se ve vztahu k takovým postavám projevuje jako žárlivec, cítí se ublíženě a ve své sebelítosti svaluje vinu na ostatní:

„Adriane, kde jseš, prosím tě?‘ ‚V Oxfordu.‘ ‚Na univerzitě?‘ ‚Ne, ta čest mi byla odepřena. Kdybych byl býval měl celou sadu Dětských encyklopedií, potom bych možná...‘ ‚Nezačínej s tím zase, Není to moje chyba, žes neudělal maturitu.‘“⁵¹

Adrianova věčná nespokojenost se sebou samým a nenaplněné cíle vedou k akcentování záporných vlastností ostatních postav v jeho okolí. Názorová otevřenost, kterou umožňuje žánr deníku, dovoluje Adrianovi vyjádřit i to, co by ve společnosti nahlas nikdy neřekl. Komický efekt tedy nastává výše zmíněným pocitem nadřazenosti nad postavami (zde se tedy vracíme k makroteorii superiority), v některých případech to může být ale i pocitem uvolnění negativních emocí, které za čtenáře vyřkne sám Adrian.

⁴⁹ Tamtéž, str. 62.

⁵⁰ TOWNSENDOVÁ 2010, str. 197.

⁵¹ TOWNSENDOVÁ 1996, str. 83.

3.6 KOMICKÉ FIGURY A JEJICH PROJEVY V DENÍCÍCH

V následujících částech se pokusíme doložit přítomnost komických figur v Deních. Tak poukážeme na jejich vzájemnou propojenost, protože jednotlivé figury mívají „různou hloubku a míru i různý společenský dosah (humor, satira, parodie atd.).“⁵²

3.6.1. GROTESKNO

Výraz pochází z italského *grotta* neboli jeskyně. Míšení podivných motivů reálného a fantastického a vážného s komickým, šokujícím nebo absurdním nese název po podzemních prostorách, které byly objeveny v 16. století. V nich byly nalezeny antické lázně a palác, jejichž zdi pokrývaly bizarní výjevy z rostlinné, zvířecí i lidské říše v nesmyslných spojeních. Groteska se projevuje v literatuře, výtvarném umění a filmu. Uvádíme ho zde jako první z figur zejména z toho důvodu, že se s ním v Denících prakticky nesetkáváme, předně proto, že čerpají z reality a groteskno svou nesourodostí není vhodné pro její zachycení.

3.6.2 HUMOR

Název této figury pochází z lat. humor, který označoval vlhkost, mok nebo vláhu. Označení pro komickou figuru se ujalo až v 16. století a jak jsme uvedli výše, je mezi nimi historicky nejmladší.

Podstata této figury je v tom, že se nevysmíváme někomu jinému, ale míříme sami na sebe – jsme tedy sebeironičtí. Tím, že výsměch vztahujeme na sebe, podrobujeme ho sebereflexi, a to ho odlišuje od ironie. Toto naladění je ve své podstatě jejím opakem – otáčí smích proti naší osobě a stáváme se tak sami objektem komiky. Humor je velmi výlučnou záležitostí každého jedince, protože jeho dalším rysem je i to, že druzí nejsou schopni naprosto stejného sebevýsměchu jako my sami.

Humorný sebevýsměch reaguje většinou na méně zásadní chyby v chování, takové, které nejsou nebezpečím pro jedince ani pro společnost. Je jednoduché si je odpustit neboť se jedná pouze o drobné odchylky. Proto se o něm

⁵² PASTYŘÍK 2006, str. 109.

někdy hovoří také jako o „laskavém humoru“.

Právě sebereflexe, která vede k sebevýměchu, je podle nás největší překážkou při analýze této figury. Každý čtenář se samozřejmě směje něčemu jinému, podle toho, které z našich nedostatků v textu objeví a hlavně – které si přizná.

V našem předchozím zkoumání⁵³, jsme došli k závěru, že humor jako takový se v cimirmanovských hrách nevyskytoval, protože celkové zaměření cimirmanovské poetiky bylo spíše parodické a ironické. Domníváme se však, že v Denících jeho stopy najdeme, i když (jak jsme uvedli) je jeho analýza složitější.

Humor v Denících se podle nás opírá především o přenosnost zkušeností. Předně jsou to zkušenosti týkající se cyklu života jako takového (různé životní etapy jako jsou dětství, dospívání, manželství, stáří atd.), konkrétně pak v místech, která se týkají vztahů rodinných a milostných.

Jsou to hlavně situace, které jsou nám všem známé, proto v nich můžeme najít určitou úlevu a ujištění, že se tyto problémy netýkají pouze nás. Za takovou situaci považujeme např. oslavy Vánoc, které jsou tradičně spojovány se zmatkem:

„V 17. 25 jsem propadl panice a vyřítit se ještě něco koupit u Markse a Spencera. Zažil jsem chvilkové pomatení mysli. Hlas uvnitř mé hlavy neustále opakoval: ‚Už jen pět minut a obchody se zavřou. Nakupuj! Nakupuj! Nakupuj!‘“⁵⁴

Tradičním sdíleným momentem jsou také rady rodičů do života: „Jestli nechá válet kalhotky na zemi dýl, jak tři dny, nech ji plavat!“⁵⁵; „Pověz jim, co chtějí slyšet, synu, a jednou za čtrnáct dní jim kup nějaký kytky.“⁵⁶ Humor je navíc posílen využitím deníkové struktury a užitím ich formy, která nás nechává nahlédnout do nitra vypravěče s jeho klady i zápory, v dobré i špatné náladě.

Ivana Gejgušová pak vymezuje fungování humoru v literatuře takto: „[...] můžeme říci, že znakem daných uměleckých děl je *hledání podobnosti v roz-*

⁵³ VÁVROVÁ 2011.

⁵⁴ TOWNSENDOVÁ 1994, str. 123.

⁵⁵ TOWNSENDOVÁ 1994, str. 10.

⁵⁶ TOWNSENDOVÁ 1995b, str. 125.

dílnosti.⁵⁷ Čtenářsky oblíbená díla, jako jsou Deníky, překonávají kulturní i zeměpisné bariéry, protože rezonují s životními postoji a naladěním, které přesahuje hranice společenství nebo států, což jen podporuje slova Ivany Gejgušové. Sdílení zkušeností, a to pokud možno takových, jež jsou společné co největšímu počtu jedinců určitého společenství, v našem případě jde především o Velkou Británii, ale v širším smyslu je můžeme vztáhnout i na celou Evropu, považujeme za pravou podstatu fungování humoru v našich textech.

3.6.3 ABSURDITA

Tento výraz pochází z latinského *absurdus*, tedy nesmyslný. Jde o takové jevy, které „jdou proti zdravému rozumu“. Je blízká jak komice, tak tragice, protože právě střet zdravého rozumu a nesmyslu může zvýraznit rozpory mezi realitou a požadovaným stavem (tedy podstatu fungování komiky, viz výše) tak, že už se nejedná o komiku ale o tragično. Je však třeba dodat, že tragédie svým naladěním je spíše zaměřená na okolní svět a jak podotýká Borecký: „Operuje s nesmyslem záměrně jako s určitou metaforou světa a je si plně vědoma své absurdity.“⁵⁸ Absurdita se může projevat jak ve slovní, tak i situační komice.

V Denících ji v užitém lexiku nenacházíme v nějak výrazné podobě – nesmysl jako takový, který známe třeba od Lewise Carolla, tu nemá místo.

Situační komika je zde však na projevy absurdity bohatší. V Denících jde především o ten typ situace, která je obyčejná a teprve postupem času vygraduje do absurdna. V analyzovaném literárním textu, který je jednokódový, je nutno postihnout základní projevy situační komiky verbálně, a proto se svým způsobem ocitáme i v oblasti komiky slovní. Pro ilustraci uvádíme následující příklad.

V Hořkém zrání se se Adrianova rodina dostává do finanční tísně. Otec rodinu opustil, matka je těhotná a její šek od sociálního zabezpečení se zpozdil natolik, že jak říká Pauline: „*V celém domě není nic k jídlu a můj syn potřebuje kalhoty do školy.*“⁵⁹ Po několika logických krocích, které podnikne k tomu, aby peníze sehnala (získání informací na Úradě sociálního zabezpe-

⁵⁷ GEJGUŠOVÁ 2003, str. 5.

⁵⁸ BORECKÝ 2000, str. 35.

⁵⁹ TOWNSENDOVÁ 1994, str. 80.

čení, krátkodobé přečerpání účtu, telefonát poslanci za její okrsek), je však donucena k absurdnímu kroku – rozhodne se zanechat Adriana na Úřadu sociálního zabezpečení. Tato situace je absurdní ze dvou důvodů.

Jednak ze strany Pauline, protože o svém nadcházejícím osudu se Adrian dozví od matky zprostředkovaně po probuzení ze svého radiobudíku: „*Byla dole v hale a mluvila po telefonu s tím idiotským diskžokejem Mitchellem Malonem. Řekla, že jestli se jí vedoucí sociálky do oběda neozve, zanechá mě na Úřadu sociálního zabezpečení.*“⁶⁰

Druhým důvodem je použité slovo *zanechat*. Pojí se ale s představou, že někde něco necháme či opustíme – většinou neživou věc, případně bytost, která se nemůže hýbat a zůstane tak pevně na námi stanoveném místě, a to se dostává do rozporu s Adrianem, patnáctiletým chlapcem, který se může samostatně pohybovat a zná cestu domů. Jde tedy vlastně o jazykovou komiku – slovo *zanechat* je sice stylově neutrální, ale je použito neadekvátně (vhodnější by bylo *opustit*) dané situaci.

Chování Pauline je tedy činem ze zoufalství, který právě poukazuje na chyby v systému, který ač nastaven tak, aby lidem pomáhal, obrátí se proti nim a není možné jej přemoci logickým řešením. Na druhou stranu lidé pracující pro tento systém nejsou schopni a ani ochotni z něj vystoupit a v zájmu logického úsudku a zdravého rozumu situaci vyřešit:

„Nemohu nic dělat,“ řekl chlápek unaveným hlasem. „Nemůžete si nějaké peníze vypůjčit?“ Matka se mu zadívala přímo do očí a řekla: „Tak jo, mohl byste mi prosím vás půjčit pět liber?“ Muž řekl: „To je proti předpisům.“ Teď už vím, proč je tam všechn nábytek přišroubovaný k podlaze. Já sám měl chuť po něm hodit židli.“⁶¹

Absurdita plynoucí z jednání zástupců státních institucí je tu častým námětem situační komiky. Další příklad poukazuje na odosobněnou mašinerii státního aparátu skrze vnější znaky, které zařazují člověka k určité skupině:

„Dneska večer byl v televizi Norman Schwarzkopf a ukazoval něco pravítkem na nesrozumitelné mapě. Proč měl na sobě vojenské

⁶⁰ Tamtéž, str. 86.

⁶¹ Tamtéž, str. 80.

maskáče, to je pro mě záhada, když přece:

a) v poušti nejsou žádné stromy,

b) v místnosti pro tiskovku nebyly žádné stromy,

c) je zřejmě příliš důležitý na to, aby se kdy dostal do blízkosti nepřítel; mohl by chodit oblečený jako klaun Coco a stejně by po něm nikdo nevystřelil.“⁶²

Zde si všimneme, že absurdita pracuje s výše zmiňovanou „nepružností těla i duše“ – instituce armády pohltila generála natolik, že svou uniformu neodkládá ani v bezpečných prostorách, což se může lidem mimo armádu, jako je Adrian, zdát nelogické (přestože armáda k tomu má jistě své důvody).

Z pohledu charakterové komiky si v souvislosti s absurditou všimněme jednoho z Adrianových rysů a tím je vymlouvání, jako např. ve Ztracených denících: „*Pokusil jsem se smontovat knihovny Billy a neuspěl jsem. Patrně to bude dáno geneticky, ale já prostě nedokážu v jedné ruce držet šroubovák a druhou strkat šrouby do díry v prkně.*“⁶³ Nebo také už zmiňovaný příklad s nedostatkem dětských knih v dětství, které mu podle něj mohly zajistit studium na univerzitě. I ty mají mít tedy absurdní podstatu a komický účinek se ještě stupňuje s tím, jak výmluvy ohledně jedné věci narůstají, což je případ Adrianových dopisů snoubence Marigold Flowersové s důvody, proč si ji nemůže vzít. Napíše (ale zároveň neodešle) jich celkem 6, než je s konečnou verzí spokojen. Uvádí v nich např.: že si ji nemůže vzít, protože je gay, obléká se do ženských šatů a říká si Brenda, že trpí vražedným vztekem atp. Když mu pak pan Carlton-Heyes, jeho vedoucí v antikvariátě, napíše vlastní verzi, která se zakládá na pravdě, Adrian ji nepřijme a raději ji vyhodí do koše.

Jak jsme uvedli výše, komické figury se málokdy vyskytují v čisté formě a ani absurdita není výjimkou, např. v následujícím příkladu. Adrianův otec je dlouhodobě hospitalizován v nemocnici a jeho ošetřovatelka to hodnotí takto: „Má velkou naději získat Cenu pro pacienta s nejdelším pobytem

⁶² TOWNSENDOVÁ 1995b, str. 43.

⁶³ TOWNSENDOVÁ 1994, str. 154.

v nemocnici.“⁶⁴ Absurdity je zde dosahováno pomocí parodie. Vycházejme z toho, že každý chce být hlavně zdravý a pobyt v nemocnici omezit na minimum. Je tedy nelogické protahovat takový pobyt a navíc za něj dostávat ocenění – zde tedy pracuje situace s rovinou absurdity. Ta je pak ještě více zvýrazněna použitím parodie v lexikálním plánu. *Cena pro pacienta s nejdelším pobytem v nemocnici* je parodií velkého množství cen, které se v současné době rozdávají, hlavně v profesionální oblasti, za úkony, které se od zaměstnanců žádají už z podstaty jejich povolání. Takovými jsou např. zaměstnanec měsíce, sestra roku, učitel roku apod. Na podobném principu funguje i vítězství Bedny Hendersona v anketě *Cvok roku*, které zmiňuje Wayne Wong ve *Zbraních hromadného ničení*.

V Denících je tedy absurdita především založena na zmíněném nelogickém počínání, které jde tzv. proti zdravému rozumu a které je vyprovokováno nesmyslným fungováním různých institucí.

3.6.4 NAIVITA

Pojem pochází z latinského *nativus* a z francouzštiny se šířil do dalších jazyků už od 12. stol. V původním významu znamená jednoduchost a podle Vladimíra Boreckého se mísí s ironií a humorem.⁶⁵

Komika je v naivním naladění vytvářena nezáměrně a ten, kdo ji vytváří, neví, že je komický, že je objektem smíchu ostatních. Takovým objektem jsou často ženy, u kterých charakterizace naivitou přechází až do stereotypizace, a děti. Kromě nich je naivita spojována i s lidmi pokročilého věku, lidmi prostými (z venkova), kteří mohou být překvapeni životem ve městě, který je příliš složitý a rychlý pro jejich chápání.

Tato konfigurace je charakteristická především spontánním naladěním. To nemá dané hranice, které by ho omezovaly, jako jsou např. morálka, předsudky nebo vzdělání, čímž vybočuje z pravidel společnosti i celého světa.

Nepochopení, které může vést k naivnímu chování nebo výroky, vede ke vzniku nonsensu. Ten se pohybuje na hranici s absurditou, figurou, které

⁶⁴ TOWNSENDOVÁ 2010, str. 131.

⁶⁵ BORECKÝ 2000, str. 34.

jsme věnovali kapitole 3.6.3. Pro pochopení naivity je třeba mít smysl pro ludismy (viz výše) a právě zmíněný nonsens.

Ten rozvíjí mj. fantazii a hravost (čímž se odstáváme zpět k ludismu), někdy je s ním nakládáno podle zákonů logiky. Funguje na principu superiority. V jazykové komice se projevuje vytvářením neologismů, přeroknutím, kalambúry, etymologizací. V situační komice pak stupňováním děje, rušením logických a fyzikálních zákonitostí a konvencí všeho druhu.

Naivita a nonsens se projevují (a to nejen v literatuře) často jako výroky dětí, které je míní vážně, ale dospělým se jeví jako komické – význam jim je jasný, neboť mají dostatečnou znalost kontextu. Nesmysl tak paradoxně vyvolává zvýšenou pozornost směrem k realitě, proto se objevuje v literatuře dětské. Pro mladé čtenáře je nonsens výzvou, aby si ověřili své schopnosti a znalosti o světě.

V Denících se s naivitou setkáváme především ve spojení s dětmi. Předně se samotným Adrianem, jemuž jako dětskému vypravěči věnujeme samostatnou kapitolu. Uvedeme zde alespoň jeden příklad z Tajného deníku, který ilustruje fungování komiky. Rodinný pes musel na operaci a po ní byl Adrianovi předán pytlík s tím, co pes sežral. Adrian, ač se snaží být dospělým, všimne si piráta z lodi svého otce a popisuje ho, jako by byla postavička živá: „*Jeden z pirátů se oháněl šavlí, což muselo psa hrozně bolet.*“⁶⁶

Dále se vyskytuje také u několika dětských postav, je to mladší sestra Rosie a Adrianovy děti, William, Glenn a Gracie.

Často je komická situace, kterou děti vytváří, založená na nonsensu (viz výše) a dospělí se jí musí (lépe řečeno raději musí) přizpůsobit – William, který předstírá, že celý dům je pod vodou a nechává se od dospělých nosit, Gracie odmítající jít do školky v něčem jiném, než je kostým mořské panny ad.

K dětem se váží také nevinné dotazy reagující na okolní dění. Komiku vytváří právě pocit převahy, protože se ptají na věci, kterým dospělý rozumí, ale i chvíle, kdy je zahání do úzkých. Setkáváme se s inklinací naivity k humoru, protože střety s dětskou zvědavostí můžeme zařadit právě mezi obecně sdílenou zkušenost. Např. když se William ptá Adriana „*Kdo je Ríša?*“⁶⁷ po té,

⁶⁶ TOWNSENDOVÁ 1995a, str. 8.

⁶⁷ TOWNSENDOVÁ 2000, str. 29.

co vyslechl dospělou konverzací o problémech s pohlavními orgány svého dědečka. Na jeho dotaz však Adrian nereaguje.

To, že naivita může dosahovat až tragického nebo humorného rozměru, tu není výjimkou. Především proto, že je Adrianem komentována, takže může u čtenáře docházet k vcítění (pokud má například rodičovskou zkušenost) a sebereflexi, která v následujícím příkladu stojí na obětování ideálů pro klid dítěte: „[...] *William se mě zeptal, jestli budu muset do války, bojovat proti „Osmaru“ bin Ládinovi.*“⁶⁸ Už tady si všimneme dětského komolení cizího jména, které je také častým znakem naivity. A dále:

„Řekl jsem mu, že jsem pacifista a že válku nepovažuji za správnou. William pokračoval: „Ale co kdyby ten bin Ládin přišel do mého pokoje a chtěl mě zabít? Nechal bys ho, tati?““⁶⁹

Naivita je tu vystupňována dětskou představivostí neomezovanou realitou, která dospělému může přijít komická, ale zároveň na ni Adrian, ve snaze dát svému synovi pocit bezpečí, taktéž reaguje naivitou, která může vzbuzovat u čtenáře humor:

„[...] tak bych mu samozřejmě zkroutil ruku a držel bych ho na zemi tak dlouho, až by dorazila pomoc v policejním autě místního oddělení Ashby de la Zouch.“⁷⁰

Jak už jsme naznačili výše, naivita u dětí také plyne z jejich snahy napodobit dospělé, ať už chováním nebo snahou předvést své znalosti. V těch však udělají chybu, která komiku vyvolá: „Glenn zrovna přišel do kuchyně, vztekle mával použitou koupací čepicí a hulákal: „*Řekni tý své Pamele Piggový, ať si ten svůj ženskej kondom vezme příště s sebou domů!*““⁷¹ Uveďme ještě příklad na samotném Adrianovi, který ve snaze mluvit jako dospělý poplete historická fakta: „*Vím přesně, jak bylo Rembrandtovi, když domaloval Sixtinskou kapli v Benátkách.*“⁷²

Klasické nepochopení plynoucí z neznalosti okolního světa si však za-

⁶⁸ TOWNSENDOVÁ 2010, str. 209.

⁶⁹ Tamtéž.

⁷⁰ TOWNSENDOVÁ 2010, str. 209.

⁷¹ Tamtéž, str. 143.

⁷² TOWNSENDOVÁ 1995a, str. 62.

chovává i Adrian sám v dospělosti:

„Měl si sakra ten nákladník za sebou už od Watfordu,“ řekl. „Tos neviděl, že na tebe blikám?“ „Ano,“ odpověděl jsem, „myslel jsem, že mě přátelsky zdravíte.“⁷³

Podobně o několik stránek později znovu nepochopí podstatu situace – jeho šéf v Hoi Polloi evidentně užívá šňupáním drogy, ale Adrian to nepozná a místo toho rozvíjí další teorie o tom, jak se mohl na záchod dostat bílý prášek, které ilustrují jeho jednoduchost a neznalost života, a stupňují tak komický efekt svou nesmyslností: *„Posledním uživatelem přede mnou byl Savage. Co to tam dělá, že potřebuje zásyp?“*⁷⁴

Nevzdělanost se v denících objevuje také v rovině jazykové, resp. záznamové, jako gramatické chyby, vynechání interpunkce nebo použití nízkého stylu v oficiálních dopisech. Znovu se tím vracíme k dětem: *Až vyrostu, chtěl bych být můj táta. (Léta u kapučína); Moje rodina je můj pes, moje máma, můj martin, můj táta, můj adrain (sic!) a moje babička, která je stará. (Pravdivá zpověď)* ad. Kromě dětí se objevuje i v písemném a ústním projevu Sharon Bottové, nevzdělané matky mnoha dětí. Hovorová mluva vynikne jak v mluveném, tak psaném textu, pro komický zápis s gramatickými chybami jsou pak vhodné právě psané útvary, zde hlavně Sharoniny dopisy, které mohou vyvolávat pobavení právě neobvyklostí výskytu hovorových tvarů na papíře – zvláště pokud je tak psán celý dopis.

3.6.4.1 STYLIZACE DĚTSKÉHO VYPRAVĚČE V *TAJNÉM DENÍKU* A *HOŘKÉM ZRÁNÍ*

V prvních dvou dílech Deníků je komika tvořena hlavně naivitou dětského vypravěče. Proto se zaměříme na specifika těchto knih a takového způsobu vyprávění.

3.6.4.1.1 DENÍKY JAKO LITERATURA PRO DĚTI A MLÁDEŽ

Často se můžeme setkat se zařazením prvních dílů série do oddělení knihoven pro mladší čtenáře i jako doporučenou literaturu k maturitní zkoušce. Je tedy

⁷³ TOWNSENDOVÁ 2000, str. 20.

⁷⁴ Tamtéž, str. 80.

možné řadit ji do oblasti s názvem „pro děti a mládež“, kam spadá i literatura, která je primárně určená pro dospělé, ale děti a mládež ji spontánně čtou,⁷⁵ a naopak, což je případ i námi zkoumané série.

Pokud budeme posuzovat podle věku hlavního hrdiny, můžeme zařadit první tři tituly, *Tajný deník*, *Hořké zrání* i *Pravdivou zpověď*, do této oblasti, neboť se odehrávají v době Adrianova dospívání. Je mu zde mezi 13 a 3/4 a 23 lety.

Zařazení *Pravdivé zpovědi Adriana Molea* je ale poněkud problematické a pramení hlavně z odlišné struktury celé knihy. Pomineme-li část *Adrian Mole a malí obojživelníci*, která se vrací k čistému deníkovému žánru, zbytek knihy je kompozičně složitější a pokrývá dlouhé časové období poměrně roztržitě.⁷⁶

Objevují se zde sice témata podobná jako v předešlých dílech a pro dospívající aktuální. Např. odchod z domova, další manželství matky Pauline, hledání první práce, poněkud kontroverzní manželství Pandory a Juliana Twyseltona-Fifea:

„Pandora má takovou rozkošnou teorii, že první svatby je třeba si odbýt, takže máme v úmyslu se docela brzo rozvést, nejsme do sebe zamilovaní,“ dodal. A potom: „Já vlastně dávám přednost svému vlastnímu pohlaví.“⁷⁷

Ale deníkové zápisky se zde prolínají s „eseji“ (*Mole o životním stylu*, *Moleův vítězný esej – Jeden den v životě letušky*), Adrianovým jednoduchým vyprávěním o výletu do Moskvy (zcela mimo koncepci deníku) a korespondencí mezi Adrianem, BBC a jeho přáteli, jako je Barry Kent nebo Hamish Mancini. O jeho životě se tedy už nedozvídáme tak konzistentní informace, navíc jsou mezi jednotlivými částmi několikátýdenní až měsíční prodlevy a mnoho situací vyžaduje znalost historického kontextu (např. vánoční návštěva u Kentových, kdy si Barry stěžuje, že práci jejich otci sebrala paní Thatcherová nebo samotná návštěva Moskvy před pádem Sovětského svazu, kde Adrian prohle-

⁷⁵ Lederbuchová 2002, str. 179.

⁷⁶ Původně ve Velké Británii vyšla *Pravdivá zpověď Adriana Molea* jako samostatná kniha a obsahovala ještě zápisky samotné Townsendové a fiktivní Margaret Hildy Robertsové (satirického obrazu Margaret Thatcherové). Část *Adrian Mole a malí obojživelníci* se objevila až v knize *Adrian Mole: From Minor to Major*, která byla souborem prvních tří deníků. Kniha s názvem *Pravdivá zpověď Adriana Molea*, která u nás vyšla v nakladatelství Mladá fronta, obsahuje kromě samotné *Zpovědi* i část *Adrian Mole a malí obojživelníci*.

⁷⁷ TOWNSENDOVÁ 1996, str. 82.

dává hotelový pokoj kvůli štěnicím a zakrývá zrcadla ze strachu, že je za nimi skrytá kamera). A právě z tohoto důvodu je vhodnější řadit tento díl série již do literatury pro dospělé.

3.6.4.1.2 DĚTSKÝ VYPRAVĚČ V *TAJNÉM DENÍKU A HOŘKÉM ZRÁNÍ*

Domníváme se, že fakt, že vypravěčem je dítě, a kontrast mezi dětským viděním světa a realitou, kterou dokáže recipient správně rozklíčovat, je v prvních dvou knihách nejzásadnějším faktorem, který ovlivňuje autorčin styl. Jednotlivým principem obou prvních dvou knih je snaha autorky vytvořit dojem, že text produkuje dětský vypravěč.

V *Tajném deníku a Hořkém zrání* se setkáváme s Adrianem ve věku 13 až 16 let. Jeho deníkové zápisky mají v mnohém ještě dětský ráz, který je jedním z často využívaných prostředků k vyvolání komického efektu a pobavení čtenáře.

Věk vypravěče, tedy Adriana, je totožný s věkem autorského subjektu v čase literárního příběhu. To jen posiluje dojem autentičnosti, kterého se autorka snaží dosáhnout u všech deníků. Spolu s věkem vypravěče má autentičnost navodit také ráz mluvenosti a psanosti, který se v denících mísí: *„Bylo to fakt celkem vzrušující. Z okna pokoje jsem měl výborný výhled. Paní O’Learyová řekla: „Je mi líto toho dítěte,“ a všichni se podívali nahoru a viděli mě, takže jsem nasadil smutný kukuč.“*⁷⁸

Podíváme-li se na samotný text deníků, zjistíme, že zápisky pro jednotlivé dny jsou krátké, nepřesahují většinou více než dvě stránky, často se omezují jen na pár řádků:

„Středa, 5. ledna

Jednání ztroskotala. Slyšel jsem, jak o kuchyňskou podlahu třeskla cukřenka, následovaly zvýšené hlasy. Pak prásknutí dveří.“⁷⁹

V denících jsou zaznamenány hlavně události lokálního charakteru a je jim věnováno i více prostoru:

„Dneska se začala vysílat Snídaně s televizí. Vstal jsem v 5.45. Když se

⁷⁸ TOWNSENDOVÁ 1995a, str. 41.

⁷⁹ TOWNSENDOVÁ 1994, str. 129.

dělá historie, musím být při tom. Připravil jsem sobě a psovi snídani a donesl ji do obýváku. Normálně je do obýváku vstup s kukuřičnými vločkami přísně zakázán, pro případ, že by některá mohla vyskočit z misky a přilepit se na koberec, byl jsem si ale jistý, že při tak mimořádné příležitosti by matka nic nenamítala.“⁸⁰

Zápisky se tedy soustřeďují hlavně na události, které se dotýkají Adrianova života bezprostředně, což je společné i jiným dětským vypravěčům, jak zmiňuje i Jindřiška Svobodová v článku *Stylizace dětského vypravěče v prózách z konce 20. století*: „Akcentováno je to, co představuje velkou událost nebo nečekaný zážitek právě v očích dětské vypravěčky.“⁸¹

A jak si můžeme všimnout v uvedených příkladech, jsou tyto velké události doprovázeny motivy charakteristickými pro domácí prostředí – v těchto případech to je třesk cukřenky, předmětu typického pro kuchyň, a kukuřičné vločky typická součást snídaně. I událostem z prostředí školy je věnován velký prostor:

„Úterý, 22. prosince

Dnes dopoledne se neučilo, protože učitelé se nemohli včas dostat do školy kvůli sněhu. To mají z toho, že žijí v bývalých vodních a větrných mlýnech na venkově. [...] Školní besídka se nepovedla. [...] Když přišla na podium stokilová Alice Bernardová ze III.C v baletní sukýnce a předváděla umírající labuť, myslel jsem, že moje matka umře smíchy. [...] Pak vystoupil kroužek zaostalých žáků. Zazpívali pár nudných koled.”

Naopak významné historické události nejsou reflektovány do hloubky: „Dneska umřel Brežněv, ruský ministerský předseda. Světoví vůdci posílají do Kremle lživé telegramy vyjadřující jejich lítost.“⁸² Vidíme, že vypravěč neuvádí přesný název funkce. Patrně při svém věku nezná strukturu komunistické vlády, natož aby znal jména jednotlivých funkcí, a tak jednoduše předpokládá, že Sovětský svaz má také ministerského předsedu. Komika z jeho strany není záměrná, předmětem komiky je pro nás vypravěč sám – jde

⁸⁰ Tamtéž, str. 133.

⁸¹ SVOBODOVÁ 2007, str. 204.

⁸² TOWNSENDOVÁ 1994, str. 99.

tedy o figuru naivity, o které bude řeč později.

V uvedené citaci si můžeme všimnout ještě spojení „lživé telegramy vyjadřující jejich lítost“. Toto spojení se jasně vymyká přirozenému dětskému vyjadřování – je poměrně nepravděpodobné, že by dítě Adrianova věku bylo schopné reagovat takovým způsobem na zmiňovanou událost samo od sebe. Adrian tu tedy přejímá obraty oficiální rétoriky doby a komika se zde realizuje prostřednictvím překvapivých spojení nepřiměřených věku pisatele, která jsou ale často prostředkem stylizovaného (a někdy i vypravěčem přiznaného) nepochopení:

„Matka si hledá práci! Teď možná skončím jako delikvent, co se potuluje po ulicích a tak dál. A co budu dělat o prázdninách? Předpokládám, že prosedím celé dny někde v pralence, abych se vůbec zahřál. Budu ‚dítě s klíčem na krku‘, i když přesně nevím, co to znamená.“⁸³

A není to jen Adrian (tedy vypravěč), i Pandora používá podobné obraty:

„Pandora spálila svou sbírku comicsů Jackie. Řekla, že ‚postrádají feministická hlediska‘ a že by ‚byla nerada, kdyby se dostaly do rukou mladým dívkám.‘“⁸⁴

Pro dospělé může být takové vyjadřování vtipné, Adrian a Pandora pro ně představují typ přemoudřelého dítěte, „rozumbrady“. Ale (jak jsme uvedli výše) tyto první díly jsou určeny i pro mladší čtenáře a pro ně mohou být takové obraty těžko pochopitelné. Komika se pro ně nemusí rozvinout do plné působnosti jako u dospělých, jsou však schopny identifikovat tyto prvky jako pro ně vtipné do určité míry – jsou schopni je identifikovat jako součást mluvy dospělých:

„Ulil jsem se ze školy a šel s matkou na Úřad sociálního zabezpečení. [...] Čekali jsme věčnost spolu s lidmi, které matka označila jako ‚oběti systému‘. (Otec by je popsal jako ‚lůzu‘.)“⁸⁵

⁸³ TOWNSENDOVÁ 1995a, str. 13.

⁸⁴ TOWNSENDOVÁ 1995a str. 108.

⁸⁵ TOWNSENDOVÁ 1994, str. 79.

Z velkých historických událostí a společenských změn zaznamenává tedy pouze symptomy doby: „Dětští vypravěči zprostředkovávají své osobní zážitky pouze jakoby mimochodem a až v druhé linii se ke čtenáři dostávají informace přesně vystihující charakter doby.“⁸⁶ Těm se snaží porozumět, ovšem svým vlastním způsobem, který často vede naopak k nepochopení, a to vyvolává komický efekt (což se s časem proměňuje, jak Adrian vyrůstá a začíná tyto symptomy zařazovat do širšího kontextu).

To zda vznikne, závisí také ve velké míře na recipientovi: „Stylizované nepochopení událostí zachycených dětským vypravěčem dává čtenáři dostatek prostoru pro aktivizaci vlastní zkušenosti, autorům pak pro dosažení komického účinku.“⁸⁷ Bude-li jím dítě, je možné, že některá témata bude brát příliš vážně (ztotožní se s hlavním hrdinou, situací apod.) a text ztratí svou zábavní funkci. V případě, že to bude dospělý, zafunguje komika jednodušeji. Dospělý se na období dospívání dívá již s odstupem a často s nadhledem. Kromě toho díky většímu zkušenostnímu komplexu odhalí motivace postav, kterým dětský vypravěč nerozumí. Pro ilustraci uvádíme milostný trojúhelník mezi Adrianovou matkou Pauline, otcem Georgem a sousedem Lucasem. Přestože si určitých znamení všímá, nevěnuje jim pozornost nebo je komentuje s dětskou naivitou. Co věděli všichni sousedé v okolí, dozvídá se Adrian až od svého nejlepšího kamaráda Nigela:

„Když jsem přišel ze školy, byl pan Lucas zase v kuchyni. To jsem blázen, proč sem pořád chodí.“⁸⁸

„Otec přišel hlavním vchodem a pan Lucas odešel zadem.“⁸⁹; „Pohádali se kvůli krabici, potom otec zase začal o panu Lucasovi. I když mi není jasné, co má pan Lucas společného s psím pelechem.“⁹⁰

„Řekl jsem mu (*Nigelovi*) o mém podezření ohledně matky a pana Lucase a on řekl, že už to trvá dlouho. Věděl to každý, mimo mě a otce.“⁹¹

⁸⁶ SVOBODOVÁ 2007, str. 204.

⁸⁷ Tamtéž, str. 205.

⁸⁸ TOWNSENDOVÁ 1995a, str. 11.

⁸⁹ Tamtéž, str. 26.

⁹⁰ TOWNSENDOVÁ 1995a, str. 10.

⁹¹ Tamtéž, str. 40.

V Denících je často aktivizován čtenářův zkušenostní komplex a to nejen v rovině osobní, ale i ve znalostech reálií a historie. Zkušenosti recipienta jsou tedy v mnohém důležité i pro rozklíčování komického efektu. Přestože první dva deníky vznikly jako přímá reakce na události probíhající ve světě a Velké Británii 80. let a důležitým prvkem pro vytvoření komického efektu je tu tedy i znalost historického kontextu, díky dětskému vypravěči zůstávají i pro mladší čtenáře a čtenáře bez znalosti historie *Tajný deník* a *Hořké zrání* zdrojem pobavení. S odstupem času jsou pro čtenáře navíc díky výše zmiňované „druhé linii“ i důležitým zdrojem informací a historických reálií.

3.6.5 SATIRA

Přesný původní význam není znám, většinou se spojuje s lat. *lanx satura*. Ta označovala mísu se směsí plodů, která se pak obětovala bohyni Cereře. Od toho se dnes vykládá jako míchanice nebo všehochuť. Funguje i jako literární žánr, proto považujeme za vhodné řadit ji mezi komické figury.

Jestli se ironie snažila o výsměch zamaskovaný opakem a humor si výsměch a nedokonalosti připouští (a zároveň se nad ně povznáší), satirický výsměch je zcela nepokrytý. Satirické naladění se staví ke skutečnosti záměrně kriticky, konfrontuje ji s ideálem a cítí nad objektem komiky převahu – morální i intelektuální. Snaží se demaskovat nevhodné chování a veřejně na něj poukázat. Jsou to závažné nedostatky, projevující se u společnosti i u jedinců a narušující lidské soužití, ignorující morální zásady apod. Proto je tu smích hořký a podobně jako u absurdity tenduje k tragice.

Prostředky hodnocení, které je satire vlastní, jsou různorodé a zahrnují i ostatní figury, které tak dostávají služebnou úlohu, dále se objevuje karikatura jevů, ironické komentáře a parodie.

Spolu s ironií je velmi závislá na společenském kontextu a morálních hodnotách zastávaných v dané době. V souvislosti se střídajícími se ideologiemi může být jejich kritikem, ale i nástrojem. Znalost kontextu je důležitá už pro samotné rozklíčování satiry (částečně jsme se tohoto tématu dotkli i v kapitole Dětský vypravěč v *Tajném deníku* a *Hořkém zrání*) a satirovaného, které (ač se může stát tématem), bývá často nevyřčeno a čtenář si musí

domýšlet sám. Literatura tohoto žánru je tedy velmi náročná na účast čtenáře, která musí být velmi aktivní.

Společensko-kulturní kontext

Tematicky se Deníky opírají o reálný chod společnosti a kulturu, proto se v nich objevuje mnoho reálií, na které je v textu odkazováno tzv. neliterárními aluzemi, jejichž smysl mizí ve chvíli, kdy se změní společenská situace a tím i kontext,⁹² míní autoři Lexikonu literárních pojmů, s čímž ovšem můžeme polemizovat. To, že se sociálně-kulturní kontext změnil, neznamena, že byl vymazán i z paměti recipienta. Spíše bychom řekli, že nabývají smyslu tehdy, když recipient disponuje dostatečným rozsahem znalostí, které by mohl potřebovat pro správné rozklíčování komiky a pochopení kontextu. Podle toho, jak široké znalosti má, tolik komiky odhalí.

Aluze jsou samozřejmě jednodušší na rozpoznání, čím jsou Deníky současnější. Čas, který uplynul od vydání jednotlivých dílů, má však dopad na fungování satiry v nich (a platí to i u ostatních druhů komiky spojených se společensko-kulturním kontextem). Např. první dva díly jsme zařadili mezi dětskou literaturu. Mladý čtenář nemající dostatečné znalosti historie nemusí odhalit všechny vrstvy komiky, pro dospělého s patřičnými informacemi to může být jednodušší. Může to mít ale i jiný účinek. Tato série měla v době svého vydávání tu výhodu, že s ní její čtenář mohl růst. „Odchovaný“ čtenář se pak mohl vracet k bílým místům, která postupně doplňovalo jeho vzdělání (což byl případ i čtenáře českého, první díl vyšel v tehdejší Československu v roce 1988), a tím se udržel v povědomí čtenářů. Dalším důležitým faktorem je tu i skutečnost, že Deníky odkazují často na reálie a osoby působící ve Velké Británii, i když díky např. internetu je možné si je dohledat a některé jsou velmi známé i u nás skrze televizní pořady (Jeremy Clarkson, Jamie Oliver).

Deníky odkazují ke kontextu předně jmény reálných postav. Těch se tu vyskytuje velký počet, a proto může být už první překážkou jen samotné identifikování postavy či jména jako reálné, např. když Pandora říká, že si zapůjčila několik kostýmků od Karla, ale že už je vrátila,⁹³ je „Karlem“ myšlen skutečný návrhář značky Chanel, Karl Lagerfeld.

⁹² PAVERA, VŠETIČKA 2002, str. 18.

⁹³ TOWNSEDOVÁ 2000, str. 145.

Domníváme se, že satira zde míří na tři velká témata – morálku rodinných vztahů, aktuální politickou situaci a proměnu kulturní (hlavně mediální) a společenské scény, kdy přímo odkazuje k určitým podtextům za použití konkrétních jmen reálných postav.

Při hledání prvků satiry v Denících se musíme zaměřit i na Adriana, který samozřejmě svým pohledem (skrze který se o všem dozvídáme) vše komentuje, a tím může docházet k určitému zkreslení reality, což je pro satiru typické: „Náležitěmu pochopení autorova záměru napomáhá zjednodušující stylizace reality, založená na nadsázce a kontrastu hodnotově protikladných jevů.“⁹⁴ Jeho mnohé stylizace představují jeden ze stavů (skutečný nebo ideální, záleží na konkrétní situaci) na který tu chce satira mířit. Jednou stylizací je pozice strážce morálky a pořádku (viz kapitola Postavy), druhou pak stylizace intelektuála.

Politická satira

Určité satirické zaměření má v prvních dvou dílech už samotná postava Adriana jako dětského vypravěče, jak jsme popsali výše, protože naivita může svou neviností poukazovat na některé chyby ve společnosti. Výroky dětí, které přebírají z řeči dospělých, nám ukazují, jak důležitá byla politická angažovanost v tehdejší společnosti. A v prvním díle se s ní setkáváme i v situační komice, kdy je v Tajném deníku jen samotný výběr ovoce politický čin, což ukazuje na společnost 80. let, která byla silně politicky aktivní, někdy až přehnaně:

„Odmítl jihoafrická jablka, francouzská jablka Zlatý delicius, izraelské pomeranče, tuniské datle a americké grapefruity. Nakonec si vybral anglickou reveň [...].“⁹⁵

Pokud byla politická angažovanost společnosti satirizována v prvních dvou dílech (připomeňme ještě např. rozdělené ložnice rodičů Pandory, když její matka přešla od labouristů k sociálním demokratům), v *Létech v divočině* už je to naopak, společností v době jejich vzniku hýbou odlehčená témata.

⁹⁴ MOCNÁ, PETERKA 2004, str. 612.

⁹⁵ TOWNSEDOVÁ 1995a, str. 90.

Čtenář navíc nemusí satiru odkrývat, Adrian témata vyjmenovává sám, jsou mezi nimi seriál Archerovi, fotbal, lycra, princezna Diana, zázračná podprsenka „wonderbra“, ovesné vločky a další. Tato témata jsou v rozporu s tím, co si Adrian představuje pod intelektuální konverzací a velmi ho to popuzuje a cítí se být v morální převaze.

Politickou satiru dále představuje především postava Pandory, která se stane v pozdějších dílech Deníků poslankyní parlamentu. Zde využívá satira charakterovou komiku. Pandora je až karikaturou ambiciózního politika a díky jejímu přátelství s Adrianem (a skrze jeho zápisky) nás nechává nahlédnout do odvrácené stránky politiky, např. metodu spin-doctoringu v praxi, když Pandora napravuje (v *Letech u kapučína*) svou reputaci sázením nových stromků. Celá situace se však zvrtně, stromky jsou zapomenuty na letišti, místo nich se musí koupit místní plesnivá a ani fotografiů nepřijelo dost. Tato závěrečná blamáž odkrývá falešnost takového počínání.

Rovina vztahová

Satiru v této rovině vidíme především ve spojitosti s postavou matky Pauline, jejíž milostný život je plný zvrátů: nevěra, útěk od rodiny, rozvod, sňatek s o mnoho mladším mužem, další rozvod a další sňatek. K jejímu milostnému životu se Adrian často posměšně vyjadřuje: „*Moje matka se dnes počtvrté vdala. Je na nejlepší cestě stát se místní Elizabeth Taylorovou.*“⁹⁶ Podíváme-li se však na jeho vlastní život, není na tom o mnoho lépe.

Satira se nemusí dotýkat jen společnosti, ale i konkrétního jedince. V námi zkoumaných textech je toho dosahováno především v případě dětských postav, které nemilosrdně odhalují pravdu o Adrianovi. Uvedme například Glenna, který radí otci, aby si šel dát mokrý hadr na hlavu po té, co mu sdělí svou rozvinutou konspirační teorii o rozmnožení vši, dále Rosie, která o Adrianovi říká, že „*brblá a má na obličejích Uhry (sic!)*“⁹⁷ Jsou to ale ostatní postavy, které satirou míří na Adriana, ne on sám.

⁹⁶ TOWNSENDOVÁ 2010, str. 15.

⁹⁷ TOWNSENDOVÁ 1996, str. 94.

Společenská a kulturní scéna

Satira v této oblasti je velmi výrazně spojená s televizní produkcí:

„Vysvětlil jsem mu, že *Jeremy Kyle Show* je televizní pořad, který podněcuje nepříliš chytré lidi ke konfrontaci s dalšími primitivy ohledně vzájemných křivd, Otázky nevěry a otcovství dětí se čím dál tím víc řeší tak, že se padouši podrobí detektoru lži nebo testům DNA. Lidé pláčou a křičí a jsou postaveni tváří v tvář rozzlobeným bývalým láskám, které ponouká sám Jeremy Kyle.“⁹⁸

Tímto stručným shrnutím odkryl Adrian drsně podstatu takové show, což už samo má výsměšný charakter, poslední „ránu“ této show dá až jeho šéf, který se jen bezelstně zeptá, kdo by vlastně v něčem takovém chtěl vystupovat. Právě tato postava svým naivním postojem (ani se na televizi nedívá, a ani ji nevlastní) pak tímto svým prohlášením poukáže na zbytečnost takových pořadů.

Podobně je to i s Adrianovou kuchařskou show *Dobroty z droboty*. Tu produkuje studio *Křupavá kůrka* cílící na studenty, kteří „se nepřipravili na žádné písemky, nenapsali žádný esej a očekávají, že propadnou u zkoušek. Je to show pro ztroskotance,“⁹⁹, otevřeně popisuje postava Zippa – producenta pořadu, který nevytváří žádné hodnoty.

Satira míří také na Britský národ samotný, a to v konfrontaci s ostatními národy, a hlavně pak s přistěhovalci. V následujícím příkladu vidíme, jak se opírá do Britů a jejich známé korektnosti:

„Parvez a Fatima se šli rozloučit s Nettou Flowersovou. ‚Musíme vyvenčit psa,‘ vysvětlovala Fatima. Když jsem je doprovázel ke dveřím, připomněl jsem jim: ‚Vždyť vy žádného psa nemáte!‘ ‚Já vím,‘ kývla Fatima, ‚ale Angličani to tak přece říkají, když chtějí odněkud utéct, ne?‘“¹⁰⁰

Nejen, že je tu znovu demaskována přetvářka, navíc nevychází z úst Britů, což ji zesiluje.

⁹⁸ TOWNSENDOVÁ 2011, str. 71.

⁹⁹ TOWNSENDOVÁ 2000, str. 85.

¹⁰⁰ TOWNSENDOVÁ 2007, str. 248.

Posledním příkladem se vracíme k důležitosti kulturního přehledu:

„Zippo matce políbil ruku a pochválil jí halenku. ‚To je Vivienne Westwoodová?‘ zamumlal. ‚Ne,‘ zamumlala ona. ‚To je sekáč.“¹⁰¹

Tento dialog lze vykládat dvěma způsoby a zakládá se právě na jméně reálné osoby. Podmínkou je správně pochopit vazbu v první replice jako dotaz na značku oblečení. Prvním výkladem je, že i oblečení ze second-handu může vypadat luxusně, i když ve skutečnosti není, a to už v sobě skrývá satiru. Pokud ale známe tvorbu Vivienne Westwoodové, která se vyznačuje divokými vzory a jejich mícháním, dostává zde satira až osobní rozměr – naznačuje, že její drahá kolekce vypadá jako levné vyřazené oblečení.

3.6.6 IRONIE A PARODIE

Další figura – ironie – pochází z řeckého *eiron* (označuje špatný charakter), či v (jak uvádějí někteří, např. Lexikon literárních pojmů) z označení starořeckého hrdiny, který k vítězství používá důvtip a chytrost.¹⁰² Rozvíjet se začala především v renesanci, což plyne hlavně z obratu k individuu.

Její podstata tkví ve sdělování negativního soudu kladnými výrazovými prostředky, nebo zcela jednoduše sdělování opaku toho, co je míněno. Sem patří např. intonace či prostředky nonverbální komunikace (např. mimika) a kontext. Takovou ironii známe z každodenního používání jako tzv. *ironii všedního dne*. Figura ironie je podobně jako naivita založena na pocitu převahy: „Za vážností se skrývá výsměch, žert, pohrdání, za okázalou chválou ničivá kritika.“¹⁰³ Superiorita subjektu nedovoluje výsměch sobě samému, což tvoří hranici mezi ní a humorem. Je to naladění k výsměchu druhým, postrádá sebereflexi. Kromě toho čerpá i z potřeby ujistit se, že sám nejsem objektem komiky a že posměch není mířen na mě, a do jisté míry je pro subjekt důležitá schopnost přetvářky. Vystupňovaná (projevující se až agresivně) je označována jako sarkasmus, který je formálně založen na ironii, ale právě silnou expresivitou a poukazem na zásadní nedostatky

V literatuře se může vyskytovat v několika podobách, jako ironický postoj

¹⁰¹ TOWNSENDOVÁ 2000, str. 93.

¹⁰² PAVERA, VŠETIČKA 2002, str. 154.

¹⁰³ BORECKÝ 2000, str. 30.

autora k postavám a především jako ironie osudu. Je jí také možno využít pro předstírání naivity, což je jeden z charakteristických rysů – zdánlivá nevinnost: „*Matka řekla: ‚Kdy už konečně přestanou ladit a začnou hrát?‘ Řekl jsem jí, že právě hraji Mozartův koncert pro lesní roh.*“¹⁰⁴ Rozklíčování ironie v Denících, kde nemůžeme slyšet intonaci, ani vidět mimiku osoby, která ji pronáší, tu tedy závisí na okolo stojících větvích a jejich rozporu.¹⁰⁵

Vzhledem k tomu, že v textu nemůžeme vidět ani slyšet postavu, která ironizuje, je třeba ironii vyznačit (třeba uvozovkami) nebo popsat změnu v hlasu:

„ [...] k mému naprostému úžasu začala být plačtivá a navztekaná a řekla mi zvýšeným hlasem: ‚Až mi praskne voda, mohl bys mi najít nějaké pole, kde bych mohla během porodu pracovat? A na tom poli musí být nějaký strom, protože jako Afričanka budu přirozeně chtít porodit pod jeho větvemi [...].‘“¹⁰⁶

V Denících se vyskytuje jako ironie osudu a je tu znovu v rovině tematické komiky hned několikrát – předně v Adrianových nenaplněných snech. Uznávaným romanopiscem se stane místo něho Barry Kent, Pandora si vezme za muže gaye a posléze udržuje vztahy s muži, kteří Adriana buď intelektuálně převyšují (profesor Cavendish) nebo jsou na nižší úrovni (Rocky „Vazba“ Livingstone) a samotný Adrian má nakonec syna se Sharon Bottovou – opakem Pandory. Taktéž Edna, matka Barryho, má více vzdělání než on. Díky dlouholetému strádání a pobírání dávek od státu si nakonec dodělala státní zkoušky.

Svým znevažováním má ironie blízko k parodii, která může být jejím nástrojem. Parodie jako taková funguje také jako literární žánr, který je velmi vázaný na kontext. Pro nás je důležité rozlišení parodie na humoristickou a satirickou, podle toho, jaký postoj zaujímá autor k parodované předloze.¹⁰⁷ Jedním typem parodie je také parodie architextu – podrobně se jí budeme věnovat v další kapitole hlavně její funkci v transtextových vztazích. Pro ilustraci uvádíme jeden příklad, který kromě architextu obsahuje jazykovou ko-

¹⁰⁴ TOWNSENDOVÁ 1995a, str. 120.

¹⁰⁵ TROST 1997, str. 81.

¹⁰⁶ TOWNSENDOVÁ 2000, str. 49.

¹⁰⁷ MOCNÁ, PETERKA 2004, str. 224.

miku, kdy zvolené prostředky neodpovídají tématu rozhovoru: „Moc hezká staniční sestra Lucy za mnou přišla a řekla: ‚Jestli máte zdroj, já zoufale sháním Po.‘ Svěřil jsem se jí, že na Teletubbies nemám žádný ‚tajný kontakt‘. To je dost zneklidňující: asi bych měl zahájit pátrání.“¹⁰⁸ Paroduje se tu tak mluva „překupníků“. Parodický je také celý koncept restaurace, kde Adrian pracuje – její název *Hoi Polloi* zní honosně, ale v překladu znamená *běžný lid* a od toho se odvíjí i jídelníček, který se sestavuje z polotovarů a mezi jídly se doporučuje kouřit.

¹⁰⁸ TOWNSENDOVÁ 2000, str. 199.

4 SPECIFIKA STAVBY DENÍKŮ ADRIANA MOLEA

Tuto kapitolu věnujeme kompozici deníkových zápisků, která je bohatá na různé typy textů. Bylo by jistě možné analyzovat text i z pohledu výstavby a prolínání pásma vypravěče a postav (jako se jimi zabýval Lubomír Doležel např. v publikaci *O stylu moderní české prózy*, 1960), tím bychom se ale odklonili od výzkumu komiky, která je pro nás primární. Je ovšem pravda, že tento text by si z tohoto pohledu zasloužil samostatnou práci.

4.1 DENÍK

Základním typem textu je deníkový zápisek. Podstatou deníku obecně jsou chronologicky řazené záznamy osobního charakteru, které by měly být pořizovány bez výrazného časového odstupů. Právě aktuálnost zachycování bezprostřední reality odlišuje deník od memoárů. V memoárech zná autor vývoj událostí, může mezi nimi hledat hlubší vztahy a vracet se k těm událostem, které s odstupem vidí jako zásadní.

Deník zachycuje běh života pisatele, a to ve všech rovinách, které jsou pro něj v danou chvíli významné – jsou to témata každodenního života, politiky, filozofie, kultury, intimních vztahů apod. Autor deníku je omezen právě touto neznalostí budoucnosti, a proto pod tíhou situace přechází v záznamech některé chvíle téměř bez povšimnutí a jinými marginálními se zabývá až s přílišnou vážností (jak jsme ilustrovali v kapitole o dětském vypravěči). Absence vnější cenzury nechává dostatek prostoru pro vyjádření jakýchkoli názorů, např. když Adrian dává své matce přání: „*Řekla: ‚Tos neměl, Adriane.‘ Měla pravdu, neměl jsem.*“¹⁰⁹

To se projevuje i na kompozici takových záznamů. Deník často využívá napětí mezi reflexí a narací, subjektivitou a objektivitou, demonstrativní nestylizovaností a stylizací, explicitností a elipsou, směřováním vysokého s nízkým apod.¹¹⁰

Dagmar Mocná v publikaci *Encyklopedie literárních žánrů* rozlišuje 3 varianty deníkového žánru v závislosti na pojetí komunikační situace:

¹⁰⁹ TOWNSENDOVÁ 1995a, str. 41.

¹¹⁰ MOCNÁ, PETERKA 2004, str. 99.

- 1) **Deník autochtonní / primární** – Není určen primárně k vydání, i když v konečném důsledku to není vyloučeno. Často jsou tak publikovány deníky spisovatelů (posmrtně, např. u K. H. Máchy, F. Kafky ad.) nebo takové, které přinášejí zvláštní svědectví o životě a době (např. deníky Anne Frankové).
- 2) **Otevřený deník** – Autorova osobní zpověď psaná od začátku s úmyslem publikovat deník pro širokou veřejnost. Typický je pro publicistiku, potlačena je složka osobních záznamů a převažují úvahy o společnosti nebo politice.
- 3) **Fiktivní deník** – Pisatelem je smyšlená postava. V některých případech není uváděn pravý autor, jindy přerůstá do autobiografického deníkového románu, kde je autor i pisatel jednou osobou, ale jsou zde jasné rysy literární fikce (např. L. Vaculík: Český snář ad.). Objevuje se často jako satiricky či humorně laděný text a v literatuře se s tímto typem setkáváme již od 18. století. Není cizí ani literatuře pro děti a mládež – kromě deníků Adriana Molea se můžeme setkat i s jejich americkou obdobou, sérií *Mládí v hajzlu* nebo s *Deníkem malého poseroutky*, využívaný je i v dívčí literatuře.¹¹¹

Právě deník fiktivní je kategorií, do které spadá série deníků Adriana Molea. Pisatelem a tedy zároveň vypravěčem je Adrian Mole, Sue Townsendová je pak skutečnou autorkou všech děl. V některých momentech si můžeme všimnout jisté shody s životem Townsendové. V díle *Adrian Mole a zbraně hromadného ničení*, které se odehrávají v letech 2002 a 2003, přichází Adrianův nejlepší kamarád Nigel postupně o zrak, což je paralela se ztrátou zraku, která postihla Townsendovou v roce 2001.

Kromě toho se autorka „vepsala“ i do Adrianových zápisků. Vystupuje v nich pod svým jménem, jako spisovatelka, která se podle Adriana vydává za něj a publikuje jeho zápisky v Guardianu v době, kdy byly jeho deníky z let 1999–2001 v držení policie. Prostřednictvím Adriana tu sama sebe popisuje

¹¹¹ MOCNÁ, PETERKA 2004, str. 99.

sebeironicky:

„Viděl jsem mohutnou siluetu sedět v rohu potměšitého pokoje a pít z láhve cosi, co vypadalo jako Stoličnaja. Zahradu má přerostlou a dům silně potřeboval opravu. Zřejmě na ni přišly špatné časy.“¹¹²

Tento úvod jí posloužil jako rámec tohoto dílu deníků, jehož zápisky původně vycházely na pokračování ve zmiňovaném deníku Guardian a knižně byly vydány až roku 2008. Autobiografická stránka však nepřevažuje, je pouze námětem, jak je to u humoristických románů časté.

Deníky se drží chronologického řazení událostí. Výjimečně zde však najdeme momenty, kdy se Adrian zamýšlí a reflektuje minulé události a hledá mezi nimi vazby, podobně jako bychom to čekali v memoárové literatuře. To, že je některým, byť i v globálním měřítku nedůležitým událostem věnováno více prostoru, vede k jejich zveličování.

Jednotlivé zápisky jsou strukturovány tak, jak asi každý čtenář z vlastní zkušenosti od deníku očekává. Každý zápis začíná datem a můžeme vysledovat, že délka jednotlivých záznamů se s v průběhu času mění. Data jsou však udávána bez konkrétních let, jen v případě prvního ledna je přelom mezi roky signalizován i uvedením roku, který následuje. Vzhledem k tomu, že jsou v Denících použity reálné události, je možné zápisky ukotvit v časové ose, právě podle nich a těchto ročních předělů.

V prvních dílech je jeden zápis dlouhý i třeba jen na pár řádků. Zásadním situacím v Adrianově životě je věnováno více prostoru, což jsme ukázali výše, a platí to v celé sérii. Kratší záznamy, typické pro dětského vypravěče, nemusejí být nijak vypočítované.

Často také obsahují nesourodé informace – tedy kontrast mezi zásadními informacemi o světě a společnosti a každodenním běhu života: „*Dneska se ukázalo sluníčko! Taky pokřtili prince Williama.*“¹¹³ S tím, jak ale Adrian dospívá, proměňuje se i délka záznamů, a to až na několik stran.

Pásmo vypravěče je psáno jako vnitřní monolog, což je pro deník typické. Kromě data jsou některé zápisky členěny i na denní dobu (odpoledne, dopoledne) a někdy je záznam označen i konkrétní hodinou, což ukazuje na po-

¹¹² TOWNSENDOVÁ 2010, str. 10.

¹¹³ TOWNSENDOVÁ 1994, str. 60.

stavu, která je velmi pedantická (navíc si myslí, že se stane slavným a pak budou jeho deníky vydány a stanou se snad i klasikou). To ho dovede až k tomu, že v *Letech u kapučína* začne zaznamenávat a známkovat dokonce své tělesné funkce pomocí stručného seznamu, které však zároveň nemilosrdně dokumentují i nezdravé v jeho životě a jeho hypochondrii: „drogy – 1 paracetamol, střeva – značné uvolňování plynu, řídnoucí kštice – beze změny, aktivita penisu – 5/10.“¹¹⁴ Seznamy jsou příkladem výše zmiňovaného napětí mezi subjektivitou a objektivitou.

Tyto seznamy nejsou výjimkou, dále si Adrian zaznamenává např. nákup (i s cenou), seznam vánočních dárků, které se chystá koupit i které kupuje (pro všechny, psa nevyjímaje), novoroční předsevzetí, dokonce i recept na bábovku, i neobvyklé věci, např. *Deset důvodů, proč mě staniční sestra Lucy nepřitahuje natolik, abych ji požádal o schůzku.*¹¹⁵

Dalšími důležitými texty je korespondence, kterou si Adrian vyměňuje s osobami reálnými (Delia Smith, Tony Blair, Sarah, Fergusonová, David Beckham ad.) i fiktivními. Nutno dodat, že dopisy reálným osobnostem nenásleduje většinou odpověď, až na Johna Tydemana (se kterým se autorka osobně znala a spolupracovala s ním) a Gordona Gilese, a nechávají tak prostor pro čtenářovu představivost, jaká by byla ta která odpověď. Dopisy už jsou často opatřeny veškerými formálními náležitostmi, jako jsou adresy obou zúčastněných stran, datum a podpis. V několika případech dopis a jeho odpověď navazují ve dvou po sobě jdoucích dnech na sebe, a suplují tak celý zápis (např. incident na Williamově školním výletě, kdy mu koza sežrala oběd / William jí záměrně svůj oběd hodil v *Letech u kapučína*, či v posledním díle korespondence mezi Adrianem a panem Plantem o receptu na dlouhověkost a emaily s Rosie ohledně jejího pravého otce.

Postupem času (berme v úvahu, že deníky začaly vycházet v roce 1982) pronikají do textu nové technologie a s nimi i formát sms zpráv a emailů. Dále tu nacházíme poezii, prózu i dramata, které Adrian píše a které svými náměty i zpracováním často vyvolávají komický efekt. Můžeme v nich vidět i přímou reakci na jeho život. Jejich specifika probereme v následující podkapitole.

¹¹⁴ TOWNSENDOVÁ 2000, str. 99.

¹¹⁵ Tamtéž, str. 200.

4.2 INTERTEXTUALITA, ALUZIVNOST A JEJÍ FUNKCE V KOMICE

V této podkapitole chceme především upozornit na literární aluze a mezitextové navazování v těch částech Deníků, které můžeme označovat jako Adrianovu literární tvorbu. Tato textová různorodost klade vysoké nároky na čtenáře, jelikož v některých z nich jsou ukryté odkazy podílející se na vzniku komiky. Pokusíme se tedy ukázat, jak jsou aluze a transtextuální vztahy využívány k jejímu vytvoření.

Aluze, nebo také jinak narážka, funguje na principu odkazování. Odkazuje se na další souvislosti (kulturní, politické apod.), předně však aktivizuje čtenářovu pozornost a znalosti jiných textů. Ve shodě s Jiřím Homoláčem označujeme aluzivní text jako *metatext* a původní jako *prototext*.¹¹⁶

Dva základní druhy aluze, literární a neliterární, se liší v tom, na co je odkazováno. Literární odkazuje na určitý text (mluvíme tedy o některém z druhů intertextuality), neliterární je úzce vázaná na sociálně-kulturní kontext, v námi zkoumaných dílech se projevuje zejména jako nástroj satiry (viz příslušná kapitola).

Ještě než však přistoupíme k avizované Adrianově tvorbě, poukážeme na jeden výskyt aluze, která má také s literaturou spojitost. Jsou to názvy knih, které Adrian čte a uvádí v zápisech. Na první pohled bychom tento prvek mohli zařadit jako výše zmiňovanou nesourodost informací v zápiscích:

„Večeřeli jsme slané sušenky s tuňákem a hráli při svíčke karty. Bylo to senzační. Otec ustríhal prsty u rukavic. Vypadali jsme jako dva zločinci na útěku. Čtu ZLÉ ČASY od Charlese Dickense.“¹¹⁷

Název knihy je tu vyznačen odlišnou velikostí písma, což může být sice signálem aluze, ovšem zde nemá pro signalizaci žádný význam, např. časopis *Veliký a silný* nebo seriál *Kamenný mlýn* jsou v textu značeny stejně. Zaměřit se tedy musíme na význam názvů a původní texty, které označují. V tomto případě jde o propojení situace v metatextu (vypnutá elektřina, studené jídlo, ustrížené rukavice) a prototextu, ke kterému užitým názvem odkazuje na dílo popisující strádání anglické chudiny v 19. století. Tento případ by bylo možné

¹¹⁶ HOMOLÁČ 1989, str. 288.

¹¹⁷ TOWNSENDOVÁ 1995a, str. 58.

interpretovat i bez znalosti původního díla, protože název *Zlé časy* funguje také samostatně, chová se tedy jako součást kódu. Podobně je to i např. zde: „*Moje vyrážka je tak úděsná, že se o ní neodvažuji psát. Ve škole budu terčem posměchu. Čtu MUŽE SE ŽELEZNOU MASKOU. Vím přesně, jak se cítil.*“¹¹⁸ Jsou tu ale díla, kde je znalost prototextu nutná, jako je např. *Červený mlýn* nebo *Chaloupka strýčka Toma*.

V případě Adrianových literárních děl se domníváme, že činitelem komiky v následujících příkladech je architextovost, která spojuje v obecné rovině všechny texty: „Vztah k jiným textům se stává součástí významové výstavby navazujícího textu nebo dokonce (např. v parodii nebo jubilejní básni) jeho základním výstavbovým principem. Reflexí architextovosti je i navazování, které ve skutečnosti navazováním není, tj. pseudocitáty, referáty o neexistujících knihách a odkazy na ně.“¹¹⁹

Adrian se v průběhu svého života snaží stát romanopiscem, a tak neustále píše nové a nové romány, divadelní i rozhlasové hry, básně apod. Objevují se v denících kompletní (hlavně kratší útvary, jako básně) nebo jako úryvky, které Adrian dále komentuje.

Tyto Adrianovy texty jsou v počátcích ještě dětsky naivistické a stylisticky neohrabané, což uznává i sám Adrian, když v jednom z jeho prvních děl, *Mé úvahy o Skotsku*, popisuje „*skotské vrcholky v celé své vznešenosti*“, „*orla, toho vznešeného dravého ptáka*“¹²⁰ apod. Mnoho jeho dalších děl se i nadále nese v tomto naivním směru. Jde tu tedy o navázání na žánr úvahy, který má určitá pravidla, ale ta jsou v tomto případě porušována neustálým opakováním jednoho přívlastku a také absencí úvahového postupu.

Další je jeho dílo, uvedené v *Letech u kapučína*, které nejprve nazývá *Windsorové*¹²¹ (po královské rodině) a později jako *Palácoví Archerovi*. V tomto druhém názvu je signálem aluze název původního seriálu (prototextu) a odkazuje na skutečný nekonečný seriál *Archerovi* (*The Archers*) vysílaný na britském BBC Radio 4 od roku 1951 dodnes.

Tematicky se originální zápleтка (respektive ta od roku 1972, kdy seriál

¹¹⁸ TOWNSENDOVÁ 1995a, str. 36.

¹¹⁹ HOMOLÁČ 1996, str. 45.

¹²⁰ TOWNSENDOVÁ 1995a, str. 87.

¹²¹ TOWNSENDOVÁ 2000, str. 156nn.

přestal být primárně naučným) točí kolem farmářské rodiny Archerů, tedy obyčejných lidí. V této parodované verzi jsou tito lidé nahrazeni královskou rodinou, která je všechno, jen ne obyčejná.

Po formální stránce se zde parodie projevuje hlavně v režijních poznámkách, které popisují druh zvuku, jež má repliky doprovázet. Tyto vjemy jsou pro rozhlasovou hru nezbytné při navozování situace a atmosféry – zde např.: bouchnutí dveří, nervózní zakašlání apod. V tomto textu jsou ale rozvedeny do detailů, které ani nehrají v realizaci žádnou roli, např. královna má podle režijních poznámek smrkat do damaškového kapesníku, mají se ozývat kroky na drahém perském koberci, má být čten deník Sun apod. Je tedy třeba znát podobu rozhlasového scénáře a odhalit nesmysl v něm.

Rozhlasovou hru najdeme i v předešlých *Letech v divočině*. Začátek *Okurkového chlebičku*¹²², jediné části, kterou z deníků známe, tentokrát paroduje soap operu a jejich komplikované zápletky a tajemství tím, že je prozradí již v prvním obrazu hry. I zde byla tedy porušena pravidla žánru.

Od architextuality se dostáváme k dalšímu typu mezitextového navazování, a to intertextualitě. Jak uvádí Homoláč, jedná se o případy, kdy se jisté části, roviny či výstavbové principy pretextu stávají, nebo jsou vynechány, v navazujícím textu, a tak je důležitým prvkem významové stavby metatextu i sám vztah k pretextu. Homoláč také vzápětí dodává, že tato definice je příliš obecná a vhodnější je zabývat se konkrétními texty a jevy – tedy aluzemi, citáty apod.,¹²³ o což se pokusíme i my.

Ve *Ztracených denících* máme možnost přečíst si první kapitolu románu o malém sirotkovi nastupujícím do nové školy jménem Akademie.¹²⁴ Na první pohled se to zdá být jako originální námět, kdyby se Adrian nerozhodl dát hlavní postavě kouzelné schopnosti a pojmenovat ji Larry Topper – což je jen přesmyčka jména Harry Potter. Zmíněná Akademie je pak narážkou na původní školu v Bradavicích a navíc se má celý román jmenovat *Larry Topper, mladý čaroděj*. To se sice dozvídáme až v pásmu vypravěče po přečtení kapitoly, ale to nic nemění na tom, že to ke kouzelnické sáze přímo odkazuje. Vztah těchto dvou textů – Harryho Pottera jako prototextu a Adrianovy verze

¹²² TOWNSENDOVÁ 1995b, str. 182.

¹²³ HOMOLÁČ 1996, str. 74.

¹²⁴ TOWNSENDOVÁ 2010, str. 156.

– je v intertextuálním vztahu především díky těmto vlastním jménům, která signalizují aluzi. Pokud jsou správně interpretovány, mohou ukazovat na parodii, až plagiát, protože Adrian s tímto příběhem přichází pozdě (v roce 2001, kam je tento zápis datován, už vyšly celkem 4 díly kouzelnické ságy), a tak následuje zklamání: „Dostal jsem SMS od Bricka. Stálo v ní: „Rowlingová nejsi. Blbec jo.“¹²⁵

Tento text však obsahuje ještě jednu aluzi, znovu ve formě vlastního jména: „Byl to Brett Longshank, předseda studentské samosprávy a aristokrat, na ragbyovém hřišti hvězda a ve třídě génius.“¹²⁶ Pokud by bylo toto jméno zařazeno do kontextu vztahů Potter – Topper, mohli bychom ho pokládat za podobu Draca Malfoye. Toto jméno však především odkazuje na nevlastního Adrianova bratra Bretta Molea skrze stejné křestní jméno. Ovšem i jeho příjmení má aluzivní funkci – zde je opět znovu třeba aktivního zapojení recipienta a jeho znalosti cizích jazyků. V angličtině má *long* význam *dlouhý* a *shank* (kromě několika dalších) je výraz pro rovné a tenké části objektů (jako jsou nůžky, štopka apod.), což nás přivádí ke vztahu s matkou Bretta Molea, Doreen Slaterovou neboli Šídlem. V anglických originálech je tato předzívka uváděna jako *Stick Insect* (česky pakobylka), a právě slovo *stick* (tyčka) jako tenký objekt a *shank* vytvářejí propojení mezi texty, konkrétně mezi kapitolou tohoto fiktivního románu a Deníky obecně. Jméno Doreen a Brett se v nich objevuje již od prvního dílu (jeho vztahu k Adrianovi je popsán v kapitole o postavách). Pokud tedy pochopíme, kým je pro Adriana Brett Longshank, dává smysl i nenávisť, kterou k němu chová postava strýce Teda – jeho prostřednictvím si Adrian vybíjí svou závist.

Dalším takovým včleněným textem, kde se mísí parodie a reflexe vlastních prožitků autora (tedy Adriana) jsou *Hle! Rovné kopce domoviny*. Jeho části se objevují průběžně v *Létech v divočině*. Znovu se tu dostáváme k navazování na architext – ten je tu explicitně vyjádřen. Je to experimentální román, ve kterém zcela chybí samohlásky (až na název), a jeho hrdina nemá zpočátku žádné jméno (je nazýván prostě *on*). Nejenže není nikdy vydán, ale ani pochopen potenciálními nakladateli – např. literární agent Sir Gordon Gi-

¹²⁵ TOWNSENDOVÁ 2010, str. 157.

¹²⁶ Tamtéž, str. 156.

les píše: „Obávám se, že váš román je příliš experimentální, než aby mohl vzbudit zájem veřejnosti, a skutečnost, že v něm zcela chybí samohlásky, ho místy dělá nesrozumitelným.“¹²⁷ Experimentální román, jehož typickým rysem je mj. i to, že s sebou většinou nese vysoké nároky na čtenáře, aby byl pochopen, je tu tedy doveden do důsledku, kdy jeho forma znemožňuje i jen pouhé čtení.

A tak je Adrian nucen je do celého románu dopsat. Postupem času se z něho navíc stává román v románu, když jeho hlavní hrdina – Jake Westmorland – začne psát svoje vlastní dílo *Sparg z Kronku*.

Nejprve se zaměříme na samotného Jakea. Ten je takový, jakým by chtěl být sám Adrian, jeho prostřednictvím realizuje své nejnítěrnější touhy po tom, jaký by chtěl vést život. Jednotlivé kapitoly jsou tak paralelou Adrianova života, často vylepšenou verzí.

Jednou z věcí, která Adriana nejvíce dráždí (a to v celé sérii), je úspěch Barryho Kenta. Ten se mimo jiné stane členem klubu Grucho¹²⁸, což je klub sdružující významné osobnosti médií, nakladatelství, reklamy a umění:

„Je to přesně ten typ klubu, kde bych si přál být členem. Pokud se mi kdy podaří toho cíle dosáhnout, povím vedoucímu (Liamovi) pravdu o Kentově minulosti a nechám ho v tajném hlasování z klubu vyloučit.“¹²⁹

A hned o několik řádek později žádá Jake taxikáře, aby ho zavezl do klubu Grucho:

„Šlápl na pedál a taxík si to uháněl pryč z Woldsu, vstříc té velké metropoli, kde do sebe velikáni v klubu Grucho nepochybně dlouhými doušky lijí sklepní víno a sdělují si duchaplnosti.“¹³⁰

Aluzivní označení klubu Grucho tedy zajišťuje návaznost mezi textem deníkového zápisku a fiktivním románem. Tato kapitola *Hle!* končí vyhoštěním

¹²⁷ TOWNSENDOVÁ 1996, str. 100.

¹²⁸ Jedná se o uvolněnější verzi tzv. gentleman's club. Grucho bylo vytvořeno s myšlenkou místa vhodného k setkávání i práci. Členové zde mohou přespat, pronajmout si prostory, najíst se v restauraci a přivést si i několik hostů bez členství, dále jsou tu pořádány výstavy a soukromé večírky. Největším rozdílem oproti výše zmíněným klubům je přijímání žen mezi členy.

¹²⁹ TOWNSENDOVÁ 1995b, str. 120.

¹³⁰ Tamtéž.

Barryho/Kenta z klubu: „*Jake otočil hlavu a uviděl, jak vedoucí klubu Liam vyhazuje toho neúspěšného autora Kenta Barryho ven z klubu do škarpy.*“¹³¹

Tato situace odkazuje k předešlému Adrianovu výroku o vyloučení Barryho. Příhodně zde bylo pro jazykovou komiku a parodii využito faktu, že jméno *Kent* může fungovat jako příjmení i křestní jméno.

Román *Sparg z Kronku* odráží vztah Adriana a Biancy a pracuje na stejném principu vztahů jako výše zmíněné *Hle! Rovné kopce domoviny*. Nevyužívá sice vlastních jmen, zato tematizuje dění v Adrianově životě.

Jsou to tedy povětšinou parodie, jejichž aluze odkazují na určité žánrové formy. Ty jsou obvykle řazeny jako vlastní prostředky aluze¹³² a pro jejich odhalení je klíčové srovnání prototextu a metatextu. Jejich signály jsou většinou jména a názvy. Pokud tedy dojde ke správnému odkrytí aluzí a jejich navazování na konkrétní texty, může v nás v těchto případech vzbuzovat pobavení především pocit superiority. Ten pramení z odhalení záměru autora, a pak z morální nadřazenosti nad vypravěčem Deníků. Je třeba podotknout, že samostatně, bez znalosti kontextu, by tyto texty komično nevzbuzovaly (vyjma těch, které staví na architextových vztazích).

¹³¹ Tamtéž, str. 122.

¹³² HOMOLÁČ 1989, str. 288.

5 JAZYKOVÁ KOMIKA

Jazyková komika tradičně doprovází všechny formy komiky jako takové. V některých dílech může její výskyt převažovat, některé výrazy dokonce následně zlidoví a zůstávají v povědomí běžných uživatelů. O tom, co je a co není vnímáno jako komické, rozhoduje mnoho faktorů, především však kontext, ve kterém jsou jednotlivé jazykové prostředky užity: „S překvapením zjišťujeme, že za určitých okolností může být komické vlastně cokoliv, ba dokonce i takzvané nic [...].“¹³³ Na některé jevy jsme upozornili už v předešlých kapitolách, protože se pojily významněji s ostatními figurami.

Váže se často ke konkrétním postavám a jejich vyjadřování, a je tedy doplňkem komiky charakterové. Např. pro postavu důchodce Berta Baxtera je typická obhroublost a nářeční prvky (např. d'ouče). Sama o sobě by nebyla komická, pokud by se nevyskytovala i ve formálních situacích, jako bylo televizní interview (*Léta u kapučína*), které je následně digitální technikou rozstříháno a složeno ve vysílatelnou verzi bez vulgarismů. Tato stylová neadekvátnost je tu zdrojem komiky často, dále např. u Adriana, Pandory a Glena jako dětí (viz výše), které se vyjadřují příliš dospěle – Adrian o Pauline až na několik výjimek píše jako o „matce“ a ne mamince nebo mámě, jak bychom čekali u dítěte. Z toho plyne komika i tam, kde jejich vědomosti na dospělé nestačí, např. při nepochopení řečnické otázky: „*Kam se podělo bezplatné školství?*“ *Řekl jsem mu, že nevím.*“¹³⁴

Výjimečně narazíme na některé slovní hříčky, v rovině jazykové však především upozorníme na hlavní zdroj komiky, a to je specifické užití vlastních jmen.

5.1 VLASTNÍ JMÉNA

Není pravidlem, že všechna jména a názvy mají komický účinek, u některých „žádnou souvislost s typickými rysy postavy ani se smyslem textu neprokážeme.“¹³⁵ Tam, kde to ale možné je, hledá literárně onomastický rozbor hledá souvislosti mezi etymologií jména a vlastností postavy. Podle

¹³³ DVORSKÝ 1984, str. 7.

¹³⁴ TOWNSENDOVÁ 1995a, str. 90.

¹³⁵ KOMÁREK 2011, str. 240.

Komárka na tuto souvislost může upozorňovat několik vlastností užitých jmen: jejich expresivita a transformace jména pomocí procesu proprializace (obecné jméno se mění na vlastní). V této kategorii rozlišujeme jména záměrně mluvící a nepřímě mluvící (u těch je ovšem je záměr autora ne vždy rozklíčovatelný), dále ta, jejichž apelativní sémantika je neprůhledná či nevyjadřuje konotace protikladné k zobrazenému typu člověka, a nakonec ta, která odporují vlastnostem a jednáním postav.¹³⁶

Aby vlastní jména vzbuzovala komický účinek a jejich jedinou funkcí nebyla pouze identifikace, je pro ně důležité doplnění „situační či kontextové jako náležitý výrazový prostředek komunikačního procesu [...]“¹³⁷

Kontext je nutný znát v případech sester Flowersových ve *Zbraních hromadného ničení*, které se jmenují Marigold, Daisy a Poppy. Do procesu odhalení komického účinku znovu vstupuje zapojení čtenářových znalostí, tentokrát jde o schopnost porozumění cizímu jazyku, protože tato komika je navázána na význam jmen, a k tomu je třeba ovládat bázový jazyk textu. V překladu totiž jejich jména znamenají měsíček (lékařský), sedmikráska a vlčí mák. Což v kontextu jejich rodinného zázemí (jejich rodina je silně alternativně založená – Marigold pracuje v obchodě se zdravou výživou, vyrábějí si vlastní čisticí prostředek apod.) umocňuje fanatismus jejich životního stylu, a to i ve spojení s jejich příjmením, které se odvíjí od slova *flower* – květina. Tato jména tak mají zároveň funkci sociálně klasifikující, kdy je zařazují do určité sociální skupiny – můžeme je nazvat třeba „alternativci“ či „hippies“. Tuto funkci mají i jména asistentky Boston Goldpersonové a Bricka Eagleburgera (oba jsou ze Spojených států amerických). V kontextu anglického prostředí mají tato jména navozovat jejich „americkost“ – Boston podle města, Eagleburger odkazuje k orlu (*eagle*), který je národním symbolem tohoto státu, a *burgeru* – stereotypně vnímanému národnímu jídlu.

Svou komickou funkci tu má i jméno Pandora. Asociace odkazuje k mytologické postavě Pandory, která podle antických bájí otevřela skříňku a vypustila na svět všechny nemoci a zlo. Tím by se dala popsat i její úloha v Adrianově životě, neboť se s ní setkává hned v prvních stránkách *Tajného deníku*

¹³⁶ KOMÁREK 2011, str. 241nn.

¹³⁷ PASTIŘÍK 2006, str. 109.

a od té doby ho provází celým životem a láska k ní mu způsobuje mnoho problémů. Zároveň je toto jméno využito jako komický prvek při naznačení Adrianovy naivity: „*Jmenuje se Pandora, ale chce, aby se jí říkalo ‚Skříňka‘. Neptejte se mě proč.*“¹³⁸

Podobně je na kontextu závislý i účinek jména Glennovy učitelky Eleanor Floodové. Výraz *flood* znamená v češtině *záplavy*, a komický účinek je dosažen zejména v situaci, kdy Eleanor podpálí Adrianův dům – přestože její jméno je spojeno s přebytkem vody, ona zvolí její opak, tedy oheň. A v dalším díle (*Ztracené deníky*) se dozvídáme, že dokonce píše dizertační práci s názvem *Fénix – mýtus nebo metafora?*. Zároveň však toto jméno můžeme charakterizovat i jako jméno tzv. mluvící, jelikož oheň je stejně ničivý jako voda a bere sebou často majetek a domovy lidí.

Mluvicím jménem (*nomen omen*) je tu dále např. Bruce „Bedna“ Henderson, jehož přezdívka poukazuje na jeho inteligenci, navíc je často zmiňován pouze jako „Bedna“ nebo „Bedna“ Henderson bez křestního jména. Na tomto místě bychom chtěli upozornit na skutečnost, že původní překlad Heleny Hartlové zněl „zázračné dítě Henderson“, proto se s „Bednou“ setkáváme až v překladech Veroniky Volhejnové. Podobnou přezdívku má Rocky „Vazba“ Livingstone, jehož křestní jméno a přezdívka konotují nadměrné hromadění dalších významů – už samotné jméno Rocky odkazuje ke známému filmovému boxerovi Rockymu Balboovi, jeho příjmení je zase možné přeložit jako *živoucí kámen* a všechna tato jména nějak reflektují jeho fyzický vzhled (zejména nápadné množství svalové hmoty), navíc odkazují i k jeho profesi – Rocky je majitelem řetězce posiloven.

Závěrem se ještě chceme věnovat složitosti překladu jazykové komiky, jde totiž o velmi náročnou oblast práce překladatele a vždy hrozí, že se některé komické prvky v překladu mohou tzv. ztratit. Uvedme tuto reakci Petera Savage, když mu Adrian řekne, že bude volit labouristy: „*Tak na to sakra zapomeň, Jose,‘ zařval [...].*“ Jméno Jose tu může být pro čtenáře zavádějící, vzhledem k tomu, že zde žádná postava s tímto jménem nevystupuje, a jméno Jose ani k nikomu neodkazuje. Odkud se tedy vzalo? Problém právě nastává

¹³⁸ TOWNSENDOVÁ 1995a, str. 11.

při překladu – původní věta *Then no f– way, Jose*¹³⁹ byla přeložena i s vlastním jménem. Přitom se jedná o hovorovou frázi pocházející z americké angličtiny, běžně užívanou jako *No way, Jose!*. Ta vyvolává komiku pro své znění, které téměř přechází v rým. Tato fráze je tedy na překlad při zachování komiky náročná a snad by byl vhodnější klasický český ekvivalent *Tak to ani náhodou!* nebo *Ani za milion let!*, i vzhledem k tomu, že jejím nositelem tu není samo jméno.

¹³⁹ TOWNSEND 2012, str. 16.

6 ZÁVĚR

V této závěrečné kapitole shrneme poznatky, které vyplývají z naší analýzy, a pokusíme se formulovat některé obecnější závěry.

V úvodu práce jsme zasadili Deníky do kontextu literární historie, poukázali jsme na to, že žánr humoristického románu má dlouho tradici jak ve Velké Británii, tak v našich zemích, a vzhledem k tomu, kolik britských titulů je u nás známo v českých překladech, je možné říci, že je u českého čtenáře dlouhodobě populární. Ukázali jsme některé jeho znaky přímo v námi analyzovaných textech a za faktor, který způsobuje jejich popularitu, jsme nich určili právě jeho balancování na pomezí populární a filozofické literatury, které je přístupné všem vrstvám společnosti, humorný prvek pak navíc vyvolává pocit sounáležitosti (odtud také značná popularita i v cizích zemích).

V následující části věnované teorii komiky jsme popsali její fungování a přístupy k ní. Také jsme konstatovali, že přístupy ke komice – reduktivní a restitutivní – se vzájemně doplňují a komiku nelze zkoumat pouze pod jedním z těchto úhlů.

Ve shodě s drobnokresebným charakterem humoristického románu jsme se nejprve zaměřili na postavy, protože jejich vykreslení je zde určující pro další komické figury. Popisovali jsme jen několik hlavních, které jsou pro příběh zásadní. Charakter postav v Denících je utvářen především z pohledu Adriana, čímž může docházet ke zkreslení reality, které je ovšem nezbytné pro vznik některých figur (satiry nebo parodie). Samotný vypravěč nastavuje měřítko, podle kterých nadále posuzuje ostatní – je to především jeho smysl pro morálku, kterým hodnotí chování ostatních (což je samotnou podstatou komiky) a který vyvolává pocit nadřazenosti. Zároveň však díky absenci cenzury může otevřeně vyjádřit svůj názor na okolní dění – tím u čtenáře vzniká komika z pocitu relaxace. Analýza bazového textu tedy potvrdila, že základní fungování komiky se odvíjí od 3 makroteorií komiky, které pak dále dělíme na jemnější odstíny v podobě komických figur.

Ty jsme klasifikovali jako absurditu, naivitu, ironii a humor a ve shodě s dalšími autory jsme přiřadili i satiru a groteskno (ač se v Denících de facto nevyskytují). Jsou navzájem propojené a není výjimkou, že jedna slouží jako

nástroj druhé. Humor je, jak jsme konstatovali, figurou nejobtížnější pro analýzu, což je dáno zejména jeho sebeironickým charakterem, a jeho interpretace je tak velmi individuální u každého čtenáře. Při práci s texty se ukázalo, že je založen především na sdílení zkušeností komunikačních partnerů. V této kapitole jsme se věnovali i naivitě, a to především jejímu ztvárnění v prvních dvou dílech Deníků, kde působí jako převažující pocit výrazně prostupující celý komunikát. Naivita samozřejmě nemizí ani z dalších dílů a působí zde jako výrazný komikotvorný prvek, ale jak naše analýza ukázala, je potlačena nebo využita především k satíře. V jejím případě jsme vyčlenili 3 hlavní tematické okruhy, na které satira míří. Především jsme ji zkoumali z pohledu kontextové zapojenosti prvků, a upozornili tak na roli kontextu při interpretaci komiky v podobě neliterárních aluzí.

Dále jsem se zabývali specifikou výstavby samotných deníkových zápisků a komikou, kterou navozuje. Kompozice analyzovaných textů je bohatá na různé typy dalších komunikátů, jejichž nepřiměřenost a vyhocenost jejich původní funkce jsou zdrojem komiky. U těchto textů jsme se zvláště zaměřili na Adrianovu literární tvorbu, která je komická zejména díky využitým literárním aluzím a transtextovým vztahům. Všimněme si zde především figury parodie, která jako postup využívá tyto vztahy pro zesměšnění některých architektů. Srovnávání metatextu a prototextu tak opět znamená další nároky na znalosti čtenáře

Čtenářovy vědomosti a zkušenosti jsou důležité i v rovině jazykové komiky. Jako aktivní prvek působí např. vlastní jména, která mají různé funkce a mohou odkazovat i na jiné literární texty. Ukazuje se, že pro čtenáře, který má k dispozici pouze překlad z angličtiny, je proces odhalení komiky zkomplikován při neadekvátním porozumění bázovému jazyku. Ukázali jsme také riziko, které může nastat při překladu humoristického románu a zachycení komiky.

Z tohoto shrnutí tedy vyplývá, že Deníky a jejich komika, kterou jsme serozhodli zmapovat, je silně navázána na znalosti obecné (např. cizího jazyka) a na znalosti kontextu v rovině historické a sociálně-kulturní. Právě tento aspekt Deníků řazených primárně k literatuře pro děti a mládež by mohl vést k rozdělení čtenářů do dvou skupin, a to na čtenáře pou-

čeného, který dokáže interpretovat i pouze implikované a aluzivní významy a jeho interpretace textu je bohatší o další dimenze, a čtenáře nepoučeného, který se při čtení textu zaměřuje především na dějovou linku. Ta popisuje velkou část života hlavního hrdiny a jeho rodiny a vede k aktivizaci vlastního zkušenostního komplexu čtenáře, takže pro něj zůstávají atraktivními ve všech fázích života – kdy už s nabytými znalostmi odkrývá všechny další vrstvy komiky Sue Townsendové.

ANOTACE

Autor práce: Kristýna Vávrová

Název katedry a fakulty: Katedra bohemistiky, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Název práce: Komika ve výstavbě prozaických textů „Deníky Adriana Molea“

Název práce anglicky: The comic in construction of prosaic texts Adrian Mole's Diaries

Vedoucí práce: Mgr. Jindřiška Svobodová, Ph.D.

Počet znaků: 127 741

Počet příloh: 0

Počet titulů použité literatury: 28

Klíčová slova: Sue Townsendová, Adrian Mole, komika, humor, satira, ironie, naivita, absurdita, deníková literatura, aluze

Diplomová práce analyzuje komiku v sérii deníků Adriana Molea. Zkoumá, jak se jednotlivé druhy komiky projevují ve výstavbě textů, jaké jsou mezi nimi vztahy a jaký má pro ně význam společensko-kulturní kontext. Pojednává i o specifikách dětského vypravěče a jeho komického potenciálu.

Keywords: Sue Townsend, Adrian Mole, comic, humor, satire, irony, naivety, absurdity, diary literature, allusion

This master's diploma analyses comic in Adrian Mole serie of diaries. It examines each type of comic, how are they expressed in construction of texts, how are they connected between each other and what is the importance of socio-cultural context. It also discuss specifics of child narrator and its comical potential.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

PRIMÁRNÍ LITERATURA

- TOWNSENDOVÁ, Sue (2007). *Adrian Mole a zbraně hromadného ničení*, Praha: Mladá fronta.
- TOWNSENDOVÁ, Sue (2000). *Adrian Mole – léta u kapučína*, Praha: Mladá fronta.
- TOWNSENDOVÁ, Sue (1995b). *Adrian Mole – léta v divočině*, Praha: Mladá fronta.
- TOWNSENDOVÁ, Sue (2011). *Adrian Mole – léta prostoty*, Praha: Mladá fronta.
- TOWNSENDOVÁ, Sue (1994). *Hořké zraní Adriana Molea*, Praha: Mladá fronta.
- TOWNSENDOVÁ, Sue (1996). *Pravdivá zpověď Adriana Molea*, Praha: Mladá fronta.
- TOWNSENDOVÁ, Sue (1995a). *Tajný deník Adriana Molea*, Praha: Mladá fronta.
- TOWNSENDOVÁ, Sue (2010). *Ztracené deníky Adriana Molea 1999–2001*, Praha: Mladá fronta.
- TOWNSEND, Sue (2012). *Adrian Mole: The Cappuccino Years*. London: Penguin UK.

SEKUNDÁRNÍ LITERATURA

- BEČKA, Josef Václav (1946). Komika a humor v jazyce, *Naše řeč*, roč. 30, č. 4–5, str. 71–78.
- BERGSON, Henri (2012). *Smích*, Praha: Naše vojsko.
- BORECKÝ, Vladimír (2005). *Imaginace, hra a komika*, Praha: Triton.

- BORECKÝ, Vladimír (2000). *Teorie komiky*, Praha: Hynek.
- BROUK, Bohuslav (1941). *Jazyková komika*, Praha: V. Petr.
- DVORSKÝ, Ladislav (1984). *Repetitorium jazykové komiky*, Praha: Novinář.
- FOŘT, Bohumil (2008). *Literární postava. Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.
- GEJGUŠOVÁ, Ivana (2003). *Úvod ke studiu literární komiky*, Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě – Pedagogická fakulta.
- HAUSENBLAS, Karel (1971). *Výstavba jazykových projevů a syl*, Praha: Univerzita Karlova.
- HOMOLÁČ, Jiří (1989). Aluze v slovesných textech uměleckých (Úvaha pojmoslovná), *Slovo a slovesnost*, roč. 50, č. 4, str. 288–294.
- HOMOLÁČ, Jiří (1996). *Intertextovost a utváření smyslu v textu*, Praha: Karolinum.
- KNAPPOVÁ, Miloslava (2008). Funkční využití osobních jmen v uměleckých a mediálních literárních textech. In: PASTYŘÍK, Svatopluk; VÍŠKA, Václav (eds.). *Onomastika a škola 8*, Hradec Králové: Gaudeamus.
- KOMÁREK, Karel (2011). Pojmenování literární postavy – součást smyslu textu, poetiky i stylu. In: *Svět kreslený slovem*, Ústí nad Labem: Filozofická fakulta UJEP.
- LEDERBUCHOVÁ, Ladislava (2002). *Průvodce literárním dílem. Výkladový slovník základních pojmů literární teorie*, Jinočany: Nakladatelství H&H.
- LEVÝ, Jiří (2012). *Umění překladu*, Praha: Apostrof.

- MAREŠ, Petr (2003). „Also: Nazdar!“ *Aspekty textové vícejazyčnosti*, Praha: Karolinum.
- MAREŠ, Petr (2012). *Nejen jazykem českým. Studie o vícejazyčnosti v literatuře*, Praha: Filozofická fakulta UK v Praze.
- MOCNÁ, Dagmar; PETERKA, Josef, a kol. (2004). *Encyklopedie literárních žánrů*, Praha: Litomyšl: Paseka.
- ODALOŠ, Pavol (2008). Status, funkcie a systémy literárnych vlastných mien. In: PASTYŘÍK, Svatopluk – VÍŠKA, Václav (eds.). *Onomastika a škola 8*, Hradec Králové: Gaudeamus.
- PASTYŘÍK, Svatopluk (2006). Vlastní jména jako prostředky humoru v literatuře a komunikaci, *Češtinář*, roč. 17, č. 4, str. 109–112.
- PAVERA, Libor; VŠETIČKA, František (2002). *Lexikon literárních pojmů*, Olomouc: Nakladatelství Olomouc.
- SVOBODOVÁ, Jindřiška (2007). Stylizace dětského vyprávěče v prózách z konce 20. století, *Acta Universitatis Palackianae Olomouensis, Facultas Philosophica, Moravica – Studia Moravica*, roč. 5, č. 5, str. 201–205.
- TROST, Pavel (1997). Jazyk ironie, *Slovo a slovesnost*, roč. 58, č. 2, str. 81–85.
- VÁVROVÁ, Kristýna (2011). *Druhy komiky v divadelních hrách Divadla Járy Cimrmana*. Nepublikovaná bakalářská práce obhájená v květnu 2011 na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci.

INTERNETOVÉ ZDROJE

- CLARK, Alex (2009). „I didn't know what Adrian Mole looked like – well, not until I saw John Major on the telly.“ [online] Guardian, 7. 11. 2009 [cit. 14. 5. 2014] Dostupné z:

<<http://www.theguardian.com/books/2009/nov/07/sue-townsend-interview-alex-clark>> .

HOLLINGSHEAD, Iain (2012). *Sue Townsend: the difficult years* [online] Telegraph , 27. února 2012 [cit. 15. 3. 2014]. Dostupné z: <<http://www.telegraph.co.uk/culture/books/9106881/Sue-Townsend-the-difficult-years.html>> .

Sue Townsend. [online] [cit. 18. 3. 2014] Dostupné z: <http://www.lboro.ac.uk/service/publicity/degree_days/2007/Summer/Townsend.html> .