

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
KATEDRA BOHEMISTIKY

Bc. Veronika Hanáková  
Česká filologie – editorský modul

**Stylistická analýza literárního textu.**  
**Na materiálu prozaického textu *Fantasmagorie televize***  
**od Petra Měrky**  
Magisterská diplomová práce

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

Olomouc 2014

### **Prohlášení**

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

V Olomouci dne 8. 12. 2014

.....

## **Poděkování**

Děkuji Mgr. Jindřišce Svobodové, Ph.D. za odborné vedení, konzultace a cenné rady, jimiž mi pomáhala při vypracování této práce.

Mým blízkým děkuji za podporu a důvěru.

## Obsah

Úvod.....	5
1. Petr Měrka.....	6
2. Žánrové zařazení díla a prvky postmoderny ve <i>Fantasmagorii televize</i> .....	7
2.1 Žánrové zařazení.....	7
2.2 Prvky postmoderny .....	12
3. Vlastní jména ve <i>Fantasmagorii televize</i> .....	18
3.1 Onomastika .....	18
3.2 Literární onomastika.....	20
3.2.1 Antroponyma .....	23
3.2.1.1 Autorská antroponyma.....	26
3.2.1.2 Toponyma, chrématonyma a další názvy neživých věcí.....	32
4. Textová výstavba struktury <i>Fantasmagorie televize</i> , narušování pravidel v pásmu vypravěče a promluvové předěly .....	35
4.1 Odlišení pásma vypravěče od pásma postav.....	35
4.2 Promluvové předěly .....	42
5. Komika a humor ve <i>Fantasmagorii televize</i> .....	46
5.1 Ironie.....	47
5.2 Absurdita a nonsens .....	49
5.3 Humor .....	50
5.4 Groteska.....	52
6. Stylisticky aktivní prostředky ve <i>Fantasmagorii televize</i> .....	53
Závěr .....	58
Anotace .....	60
Anotation.....	61
Přílohy .....	65

## Úvod

Autor Petr Měrka patří ke generaci mladých českých spisovatelů. Jako její představitel nám může naznačit směr, kterým se česká literatura bude v budoucnu ubírat. Jeho specifický projev a vyjadřování, volba témat a jejich následné zpracování a jeho zaujatost literaturou i chápání vlastní tvorby jako životního údělu jsou důvody, které nás přiměly zaměřit se právě na jeho tvorbu a věnovat se jí v této práci.

Předmětem našeho zkoumání bude autorova první publikovaná novela *Fantasmagorie televize*. Novelu považujeme za vhodnější materiál k analýze, jelikož svým rozsahem umožňuje projevit ve větším rozsahu specifika autorského stylu, než je tomu v mikropovídkách, které Měrka publikuje zejména na internetových stránkách.

Zaměříme se na způsob, jakým Měrka zachází s kategorií žánrů, a jak naplňuje charakteristiky žánru avizovaného v paratextech knihy. Pozornost zaměříme na vlastní jména vyskytující se v textu, na principy uplatněné při jejich vzniku a jejich provázanost s příslušnými postavami. Zajímat nás bude také odlišnost pásma postav a pásma vypravěče, jejich vzájemné sblížování a narušování hranic. Věnovat se budeme také projevům komiky a stylisticky aktivním prvkům v analyzovaném textu. Dějové lince novely se věnujeme pouze okrajově, v míře pro účel naší práce relevantní. V ojedinělých případech upozorňujeme na souvislost s kontextem ostatní Měrkovy tvorby a na celkovou provázanost jeho textů.

V jednotlivých kapitolách nejdříve nastíníme problematiku teoretickým vhledem z odborné literatury, postupně však teorie bude propojována s analytickou částí, ve které budeme aplikovat teoretický základ na materiál *Fantasmagorie televize*. Příslušná problematika tedy bude zobrazována na konkrétních příkladech.

Cílem této práce je zevrubně popsat styl a charakteristické rysy idiolektu mladého autora, které shrneme ke konci této práce a vyvodíme z nich širší závěry.

## 1. Petr Měrka

Petr Měrka se narodil v roce 1979 ve Vsetíně, vyrůstal však a dodnes žije ve Valašské Polance. Studoval v Opavě obor historie-muzikologie, vícekrát se hlásil na FAMU, obor scénaristika, ovšem neúspěšně. Část života strávil v psychiatrické léčebně, od propuštění se plně věnuje literární tvorbě. Podle svých slov, už jako desetileté dítě „propadl umění“ – vizuálnímu umění a literatuře. I když většinu tvorby zveřejňuje na internetu, publikoval například v A2, Labyrint Revue, Psím víně, Živlu nebo H\_aluzi. Od roku 2010 je členem redakce internetového magazínu [www.vaseliteratura.cz](http://www.vaseliteratura.cz), do kterého přispívá knižními recenzemi. Do roku 2014 Měrkovi vyšly zatím tři tištěné knihy – soubor povídek *Telekristus a Mentál* (2007), novela *Fantasmagorie televize* (2010) a soubor povídek *Hitler se na vás usmívá* (2012), a ve sborníku *7edm* (2010) uveřejnil celkem 13 povídek. Formou elektronické knihy publikoval soubor povídek v anglickém jazyce *Pickled Toddler* (2012) a novelu *Perfektní idiot* (2013).

## **2. Žánrové zařazení díla a prvky postmoderny ve *Fantasmagorii televize***

V první části kapitoly budeme analyzovat text *Fantasmagorie televize* z hlediska žánrů. Jelikož ovšem text postrádá určitou vyhraněnost, není možné dílo zařadit striktně pouze mezi jeden ze žánrů, které nám epika nabízí. Můžeme však zjistit, znaky kterého z nich v díle převládají, a ke kterému se tedy nejvíce přibližuje. Nejdříve žánry, jejichž znaky text vykazuje, charakterizujeme a následně ke každému z nich uvedeme argumenty a také konkrétní pasáže knihy, které podporují nebo naopak vyvrací příslušnost textu k danému žánru. Pro potřeby této kapitoly (a také snadnější orientaci při zkoumání problémů v dalších částech této práce) si nejdříve zhruba nastíníme dějovou linii knihy.

V druhé části srovnáme dílo s charakteristikou postmoderního textu a určíme, v jakých dalších ohledech kniha svými rysy postmodernímu dílu odpovídá (kromě žánrové nevyhraněnosti, na kterou poukážeme již v úvodu této kapitoly).

### **2.1 Žánrové zařazení**

Hlavní postavou *Fantasmagorie televize* je šestiletý chlapec Bambulka Iko, který žije společně s rodiči ve Valašské Tatrance. Protože až příliš mnoho času věnuje sledování televize, jeho matka Lanka Iko je varována Televizní vílou – pokud se jeho závislost na televizi nezmírní, mohl by se zbláznit. Následky toho by měly vliv na životy všech. Avšak žádná změna nenastane a Bambulkovi rodiče jsou uneseni královnou Monstrózitou I. do místa zvaného Fantasmagorie. Najít a zachránit rodiče chlapci pomáhá Televizní ovladač, který je jeho průvodcem Fantasmagorií a zároveň jej chrání před drakem, Dýlerkou z perníkové chaloupky nebo Hitlerem se Stalinem, které na ně Monstrózita I. poslala. Během cestování Fantasmagorií se potkávají s Literární postavou, jež Bambulkovi zachrání život a následně se stává jeho novou ochránkyní ve chvíli, kdy se Televizní ovladač rozhodne převzít vládu nad královstvím a společně s Marxem v zemi zavést reálnou utopii.

Situace ve Fantasmagorii se stává stále nebezpečnější a nepřehlednější, proto se Bambulka s Literární postavou rozhodnou

vyhledat Realitu, která by jim měla pomoci přenést se zpět do Valašské Tatranky. Následně se dozvídají, že matka Bambulky je mrtvá a jeho otec Pnůtek Iko si již našel novou družku – Hrotu Mňau. Hrota už ovšem vymyslela plán Pnůtkovy vraždy, s níž jí má pomoci násilný adolescent Popča Lu. Když se Popča s Hrotou náhodně setkají v domě s Bambulkou a Literární postavou, pokusí se je také zabít, všichni jsou však přeneseni do jiných, odlišných realit. Literární postava je nyní nevlastní matkou Bambulky, a jako taková se má dostavit do školy za ředitelem. V ředitelně ve vypjaté chvíli Literární postava vystřelí na Bambulku, který si uvědomí závažnost své situace a v poslední chvíli se rozhodne vypnout televizi. V závěru chlapec vychází na čerstvý vzduch a uvědomuje si, jak je venku krásně.

Paratext na zadní obálce knihy ji žánrově charakterizuje velice volně, a to jako „pohádkov[ou] novel[u] s hororovým nádechem a metafyzickým přesahem“<sup>1</sup>. Už z této formulace vyplývá, že v díle se mísí prvky minimálně tří žánrů – pohádky, novely a hororu.

*Slovník literární teorie* charakterizuje novelu jako „epický prozaický žánr zpravidla středního rozsahu, jehož základ tvoří poutavý příběh s výrazným zakončením. [...] vyznačuje se potlačením popisných složek, epizodických dějů a digresí ve prospěch složky dějové“<sup>2</sup>. Lederbuchová k novele navíc uvádí: „Postavy novely se podstatně nevyvíjejí, obraz jejich psychiky v sobě nese vliv sociálního prostředí, často jsou tvořeny s humorným nadhledem.“<sup>3</sup>

*Fantasmagorie televize* se přibližuje ideální podobě novely, tak jak ji v přechozím odstavci charakterizujeme. Splňuje kritérium „středního rozsahu“, hlavní dějová linka je poutavá a nepostrádá závěrečnou pointu.

Měrka však v díle rozvíjí velké množství epizodických dějů, které se týkají méně významných vedlejších postav a často vedou do slepé uličky a nijak hlavní příběh nerozvíjí. Příkladem nám může být část textu, ve které se autor věnuje doktorovi Lavoru Poupěti a jeho milence – zdravotní sestřičce Marušce Špunt, jež se starají o další z vedlejších postav.

---

<sup>1</sup> Měrka, P.: *Fantasmagorie televize*. Agite/Fra, Praha 2010, obálka knihy.

<sup>2</sup> Heslo „novela“ – Táborská, J. In *Slovník literární teorie*, Československý spisovatel, Praha 1977, str. 251.

<sup>3</sup> Lederbuchová, L.: *Průvodce literárním dílem. Výkladový slovník základních pojmů literární teorie*. Nakladatelství H & H, Jihlava 2002, str. 211.



Za problematický můžeme považovat i další rys novely, a to minimální vývoj postav. Pokud odhlédneme od vývoje protagonisty celého příběhu, jehož závěrečné prozření o škodlivosti televize můžeme považovat za součást pointy, stále můžeme nalézt další významné postavy, jejichž charakter se v průběhu změní. Například Televizní ovladač, který zpočátku sice vystupuje jako ochránce Bambulky, ale nakonec se rozhodne jej opustit, aby mohl vládnout Fantasmagorii, a o osud Bambulky se dále nestará.

K hororu autorka slovníkového hesla uvádí: „novější označení prozaického (a filmového) žánru, jehož námět, zpravidla fantastický, až pohádkový, i rozvíjení děje jsou vedeny záměrem vyvolávat u čtenáře pocity hrůzy a strachu“<sup>4</sup>. Podle Lederbuchové je jeho hlavní funkcí vyvolání sebezáchovných pudů čtenáře, čehož se dosahuje prožitkem strachu o osud hrdiny, jenž se ocitá v situacích ohrožení života<sup>5</sup>.

*Fantasmagorie televize* nenaplnuje charakteristiky žánru hororu, ač obsahuje scény, které by mohly být zpracovány děsivě<sup>6</sup>. Avšak autor je podává humornou formou, s nadhledem a ironií. Dané pasáže u čtenáře nevyvolávají a ani nemají vyvolávat strach. Jako příklad uvádíme oznámení draka Bambulkovi a Televiznímu ovladači, že je musí usmrtit: „Posílá mě královna Monstrózita I., prý vás mám uškvařit. Jestli chcete, můžu vás i sníst. Záleží na tom, čemu dáte přednost. Osobně bych vám však doporučil zpopelnění. Kdybych vás kousal, tak by to bolelo. A bylo by to zdlouhavé. Sežehnutí je mnohem rychlejší a humánnější.“<sup>7</sup>

Třetím žánrem zmíněným v paratextu je pohádka, kterou *Slovník* popisuje jako vyprávění s převážně neurčitým časoprostorem, který je popisován stereotypně pomocí ustálených vstupních a závěrečných formulí.<sup>8</sup> Lederbuchová zmiňuje stáří tohoto epického žánru a také množství variant, jejichž charakteristické rysy jsou často protikladné.<sup>9</sup> Jelikož se příběh odehrává ve dvou odlišných prostorových rovinách – městská část ve světě připomínajícím naši realitu a ve Fantasmagorii, které vládne královna s vlastním hradem a v lese je ukrytá perníková chaloupka – je možné u ní

<sup>4</sup> Heslo „horror“ – Táborská, J. In *Slovník literární teorie*, 1977, str. 137.

<sup>5</sup> Lederbuchová, 2002, str. 111.

<sup>6</sup> V knize se vícekrát objevuje například kanibalismus, případně nepřírozená smrt postavy.

<sup>7</sup> Měrka, 2010, str. 28. (Části ukázek citovaných v této práci, které jsou uváděny kurzívou, byly vyznačeny autorkou této práce.)

<sup>8</sup> Heslo „pohádka“ – Peterka, J. In *Slovník literární teorie*, 1977, str. 285.

<sup>9</sup> Lederbuchová, 2002, str. 237.

najít rysy jak fantastické, tak mladší, novelistické pohádky. Hlavní postava v souladu se žánrem pohádky prochází zkouškami, s pomocí kouzelných bytostí „bojuje“ proti zlu zosobněnému královnou Monstrozitou I. Protagonista však není vyobrazen schematicky, pouze kladně, jako opozice zlé královny – z textu jsou patrné jeho charakterové vady (lenost, sobeckost, lhostejnost) a stejně autor přistupuje i k ostatním postavám. Žánru pohádky navíc zcela odporují násilné a erotické scény, které se v knize nachází. Nepřiměřeně působí i zmínky laserových pistolí<sup>10</sup> a dalších předmětů, které náleží spíše do příběhu science fiction. Nepohádkově působí vědecká vysvětlení typických pohádkových předmětů, např. bludného kořenu, jehož schopnosti nejsou zdůvodňovány magií: „[...] může za to bludný kořen obdařený umělou inteligencí, o nějž jsme opět zavadili. Z toho usuzuji, že nejspíš funguje na principu červí díry.“<sup>11</sup>

Kromě paratextu je žánr pohádky opakovaně zmíněn i v samotném textu, v metajazykových komentářích příběhu, ve kterých Měrka odkazuje na stereotypní prvky z pohádek: „Jsme přece jen v pohádce, a tak na rozdíl [od] normálního života nemůže Bambulka jako hlavní postava zahynout.“<sup>12</sup> a „V pohádkách se sex moc často nevyskytuje. Zrod dětí se zpravidla vysvětluje působením čápa či vrány.“<sup>13</sup> Parodicky působí vyjádření jedné z postav, která realisticky a ironicky zhodnocuje vyznění celého textu: „Také hodlal zkvalitnit uměleckou hodnotu celé zdejší fantaskní skutečnosti, která je přece pohádková a určená hlavně pro děti. Čemuž ovšem zdejší poslední události vůbec nenasvědčují...“<sup>14</sup>

Pokud bychom se *Fantasmagorii televize* rozhodli chápat a číst jako text pohádkový, nabízí se vnímat závěr jako „happy end“ – hlavní postava žije, stejně tak jako ostatní členové rodiny a ze svého snu si vzala určité ponaučení a nyní vnímá svět odlišným způsobem: „V tom to Bambulkovi došlo:

Skutečně mi přeskočilo, jsem *magor!*

Téměř z posledních sil se natáhl pro televizní ovladač, namířil ho proti obrazovce a jenom doufal, že ještě není definitivně pozdě na to ji vypnout.

---

<sup>10</sup> Měrka, 2010, str. 33.

<sup>11</sup> Měrka, 2010, str. 52.

<sup>12</sup> Měrka, 2010, str. 45.

<sup>13</sup> Měrka, 2010, str. 64.

<sup>14</sup> Měrka, 2010, str. 89.

Bambulka vyšel na čerstvý vzduch. Překvapilo ho, jak je venku voňavě a krásně. Jeho nitro prostoupila nezměrná radost z bytí. Obloha byla jasně modrá a svítilo na ní uchvacující životodárné slunce.<sup>15</sup>

V této kapitole jsme však poukazovali zejména na Měrkův přístup k žánrům – ukazuje se totiž, že si vybírá určité rysy, které následně paroduje. A i když v knize zaznívá, že je určena dětskému čtenáři, její obsah to popírá. Proto se domníváme, že závěr je možné vnímat ještě dalším způsobem. V druhém případě Bambulka umřel a závěrečný odstavec představuje začátek jeho posmrtného života.<sup>16</sup>

Po představení tří žánrů, se kterými je možné *Fantasmagorii televize* spojovat, je zřejmé, že přiřadit ji výhradně pouze k jednomu z nich není možné. Nejméně text naplňuje kritéria hororu, nejvíce pak odkazuje k pohádce. Zejména však využitím jejích hlavních rysů, které se v textu stávají objektem parodie. Na tuto skutečnost přímo v textu upozorňuje i sám autor, a tak ironický efekt ještě umocňuje. Ironický přístup je pro Měrku signifikantní a zasahuje nejen do formální podoby textu, proto se s ním setkáme i v dalších kapitolách.

V kontextu s ostatní tvorbou Petra Měrky kniha „vystupuje z řady“, Měrka se převážně věnuje tvorbě povídek a žádné z jeho dalších děl nevykazuje podobné známky parodického přístupu k žánru.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Měrka, 2010, str. 130.

<sup>16</sup> Takový výklad podporují také opakované narážky na víru a náboženství. Dále na straně 91 do příběhu zasahuje Duch svatý a v poslední kapitole na straně 127 Bůh. Dalším odkazem na náboženství je těhotenství Literární postavy, jež má porodit reinkarnaci Ježíše. (Měrka, 2010, str. 128.)

<sup>17</sup> Dílo Měrky je vzájemně propojeno, postavy i místa z *Fantasmagorie televize* se objevují i v jiných knihách. Odkaz na *Fantasmagorii televize* můžeme najít v on-line publikované povídce *Milosrdný nakladatel* – „Pomyslel jsem na pohádku o chlapečkovi, který kvůli sledování televize přijde o rodiče.“ Měrka, P.: *Milosrdný nakladatel*. [Citováno dne 1. 10. 2014] Dostupné on-line na [www: <http://www.h-aluze.cz/2011/03/30/petr-merka-povidky/>](http://www.h-aluze.cz/2011/03/30/petr-merka-povidky/).

## 2.2 Prvky postmoderny

Žánrová nevyhraněnost, respektive žánrový synkretismus<sup>18</sup>, metatextovost, ironie a i více způsobů, jak je text možné interpretovat, patří mezi prvky, které můžeme nalézt v textech označovaných jako postmoderní. Tibor Žilka ve své stati *Modernismus a postmodernismus* uvádí jako další vlastnosti postmodernismu hravost a humor, „radikální ironii“, travestii a zároveň parodii jako stále komponenty struktury literárních textů.<sup>19</sup> Dále Žilka popisuje vztah postmoderny k ideologiím: „[...] ideologie v klasickém smyslu ani nemůže být zakomponována do textu, je-li případně tematicky využita, stává se – spolu s politikou a striktní etikou – terčem posměchu, individuálního přehodnocení a zesměšnění.“<sup>20</sup> Kontrastní k odporu k ideologiím je inklinace k transcendenci, duchovnu a záliba v mýtech.<sup>21</sup>

U Měrky je možné nalézt v různých formách jak duchovno a mýty, tak odpor k ideologiím. Měrkův odmítavý postoj k ideologiím je patrný už z dějové linie knihy. Zobrazuje je jako pomíjivé a nesmyslné, pro obyčejného člověka (v knize žijící v podhradí-Psycholabilitě) nebezpečné, převážně prosazované vůdcem – vládcem Fantasmagorie, který sídlí na hradě a většinou po získání moci přichází o soudnost, viz postavy Freuda (I. Velikého), Lenina a jejich vize lepšího komunistického společenství, ve kterém bude žít společnost, jež vznikla po aplikaci principů eugeniky na bývalý lid Fantasmagorie. Obdobně společnost trpí i pod vládou Televizního ovladače, jenž se rozhodne prosadit v zemi „reálnou utopii“ a nehledí na následky: „Ale někdo už přece konečně musí světu dokázat, že utopie je možná. Za jakoukoli cenu!“<sup>22</sup>

Explicitně vyjadřuje autor negativní postoj i k politikům: „Politici tu jsou všeobecně od toho, aby svým extrémně pohodlným a líným způsobem existence házeli obyčejným daňovým poplatníkům klacky pod nohy [...] Oni sami však samozřejmě tráví veškerý čas u koryt plných zlatých pomejí.“<sup>23</sup>

---

<sup>18</sup> Jana Hoffmanová upozorňuje kromě mísení žánrů také na prolínání různých textových typů, prvků z odlišných jazykových vrstev, případně i z odlišných kodů apod. Více viz Hoffmanová, J.: K charakteristice postmoderního textu. In *Slovo a slovesnost*, 1992, ročník 53, číslo 3, str. 171–184.

<sup>19</sup> Žilka, T.: *Modernismus a postmodernismus*. In *Tvar*, 1995, ročník 6, číslo 1, str. 4.

<sup>20</sup> Žilka, 1995, str. 4.

<sup>21</sup> Karola, J.: *Od moderny k postmoderně*. In *Tvar*, 1990, ročník 1, číslo 37, str. 4–5.

<sup>22</sup> Měrka, 2010, str. 93.

<sup>23</sup> Měrka, 2010, str. 46.

Žilka zmiňuje snahu postmoderního umění unikat „do jiných oblastí ,bytí‘, kde hledá probuzení autentického vědomí a identickou seberealizaci: těmito únikovými oblastmi jsou buddhismus, [...] metafyzika, narkotika [...] meditace [...] Souvisí to s hledáním alternativního způsobu života [...]“<sup>24</sup>

K duchovnu, transcendentnu a rovněž k mýtům přistupuje Měrka „po svém“, opět zejména parodicky, ovšem na rozdíl od ideologie není v jejich zobrazení v textu natolik patrný kritický odstup až odpor. Poměrně často se v Měrkových textech vyskytuje Buddha a Lao-c‘, a to jako vedoucí hostince Vylhaná karma<sup>25</sup>. Zajímavý je kontrastní způsob, jakým jsou tyto postavy prezentovány. Autor jim přiřkl běžné a poměrně přízemní povolání hostinského, z čehož by se čtenář v první chvíli mohl domnívat, že jde o náhodnou shodu jmen, byť dost neobvyklých. Postavy jsou však osločovány tituly jako *Starý mistr, osvícený*, Lao-c‘ je navíc jednou označen za *čínského spolupracovníka*, k Buddhovi vypravěč poznamenává: „Výčepní Buddha byl přece jen *významný mystický pojem*.“<sup>26</sup> Jejich úlohou je navíc pomoci protagonistovi při hledání reality. Takto je informacemi vybavený čtenář ujišťován, že nejde o pouhou shodu jmen.

Obdobně Měrka přistupuje k postavě Herkula, jenž má chránit hlavní postavu. Ačkoli se opět v textu nachází několik narážek na řeckou mytologii, je zobrazení Herkula spíše parodické, postava nesplňuje charakteristiku hrdiny obdařeného nadlidskou silou, důvtipem a odvahou, neboť v momentě ohrožení se Herkules bez odporu vzdává, načež ho Televizní ovladač upozorňuje: „Co šlíš?“ okřikl ho. „Vzpamatuj se, vždyť si hrdina pocházející z řecké mytologie!“ Herkulova odpověď popírá i důvtipnost archetypu řeckého hrdiny: „[...] úplně se mi to na chvíli z *té mé tupé palice* vykourilo.“<sup>27</sup>

Petr Naščák k postmodernistickým textům, konkrétně k postmoderním autorským pohádkám, poznamenává, že povaha protagonisty odporuje představě tradičního kladného hrdiny: „Postmoderná deheroizácia [...] sa uplatňuje formou negácie funkcie hrdinu, t. j. cez antihrdinu. Najproduktívnejšie činy postavy nie sú podmienené vlastnou pohnútkou (ako sa to očakáva od konvenčného hrdinu), ale vznikajú

---

<sup>24</sup> Žilka, 1995, str. 5.

<sup>25</sup> Mimo jiné se společně objevují i v povídkách *Pavilon chudoby* nebo *Normální lidi jsou divní a nebezpeční*, které byly publikovány ve sborníku 7edm. (Rajchman, P. (ed.): *Literární sborník 7edm.* Theo, Pardubice 2010.)

<sup>26</sup> Měrka, 2010, str. 103.

<sup>27</sup> Měrka, 2010, str. 40–41.

v důsledku nevykonštruovanéj náhodnosti.<sup>28</sup> Bambulka je od začátku zobrazován jako líný, sobecký a lhostejný ke své rodině. Zmizení rodičů si uvědomuje až po několika dnech a to ve chvíli, kdy dostane hlad. Místo hledání rodičů se však vydává hledat potravu a záchranu iniciuje až objevivši se Televizní ovladač. Jeho negativní rysy jsou popisovány v průběhu celého děje, během něhož nedojde k výrazné změně chlapcova chování. Využití antihrdiny a minimální vývoj jeho charakteru směrem k „lepšímu“ souvisí se zamýšleným čtenářem, kterým i přes pohádkový námět a dětského hrdinu nejsou děti ani mládež, a z funkce knihy, již není nijak rozvíjet osobnost dítěte, nýbrž pobavení dospělého.

Dalším významným aspektem je absurdita a spojování vzájemně nespojitelného, v důsledku čehož vznikají neočekávané a komické situace.<sup>29</sup>

Příklad takové situace vidíme ve scéně, kdy se domů vrací opilý Pnůtek Iko, otec protagonisty, a svého syna míní uhodit. Jeho žena však na situaci reaguje pohotově, nijak nepřekvapená Pnůtkovou podnapilostí, jelikož ji už před odchodem upozornil, v jakém se vrátí stavu. Muže uhodí válečkem na těsto a připoutá ho k posteli, načež se převlékne do pyžama a začne číst knihu.<sup>30</sup> Absurdní je nejen skutečnost, že manžel dopředu informuje, že se vrátí opilý, ale zároveň i manželčina nevzrušenost nad stavem věcí.

Za postmoderní můžeme považovat i hravost, s jakou Měrka k textu přistupuje a jak ho vytváří. Pozorný čtenář si v díle všimne několika prvků, které se v textu vyskytují opakovaně, byť s většími či menšími modifikacemi. Prvním z nich je Informační centrum a dívka, jež v něm pracuje. V prvním případě je centrum popsáno: „Tam za skleněnou přepážkou dřepěla pubertální pracovnice.“<sup>31</sup> Při druhé zmínce je spojení *pubertální pracovnice* zaměněno za *oběžní brigádnice* a věta je doplněna o výraz *stále*<sup>32</sup>, který odkazuje na první situaci, upozorňuje, že jde o něco, co se opakuje. Vícekrát se v textu objevuje také zmínka o bezdomovcích, kteří jsou

---

<sup>28</sup> Naščák, P.: Postmoderna v autorskej rozprávke. In Pospíšil, I. – Šaur, J. – Zelenková, A. (eds.): *Postmodernismus: smysl, funkce a výklad (Jazyk – literatura – kultura – politika)*. Masarykova univerzita, Brno 2012, str. 81.

<sup>29</sup> Naščák, 2012, str. 81.

<sup>30</sup> Měrka, 2010, str. 10.

<sup>31</sup> Měrka, 2010, str. 16.

<sup>32</sup> Měrka, 2010, str. 86.

zaměstnanci technických služeb z ulic odstraňování a likvidování. A nakonec odlišné postavy na různých místech a v jiném čase sedí na „křesle-dítěti“.

Tyto intratextové odkazy a variace stejného motivu navíc podporují provázanost textu a poukazují na promyšlenou výstavbu celého díla.

Za postmodernistické můžeme také považovat narušování iluze autentičnosti, k čemuž dochází v momentech, v nichž si samy postavy uvědomují, že se nachází v určitém vyprávění, případně jsou na to upozorňovány další z postav: „Ach tak, vy patrně budete diváci, [...] Abyste to pochopil správně, svět, celý tenhle svět, [...] ale i svět vyskytující se v jiné alternativní rovině, je v podstatě knihou napsanou a ztracenou kdesi ve vesmíru. A my, živé inteligentní bytosti, jsme buďto čtenáři, diváky, anebo účastníky děje. To, že spolu teď mluvíme, je jen takový fingovaný děj.“<sup>33</sup>

Postmodernistickým rysem, který se podílí na výsledné mnohohrstevnatosti textu, je intertextualita<sup>34</sup>. Homoláč intertextualitu považuje za vztah mezi více texty, přičemž vztah mezi texty se podílí na konstituování jejich celkového smyslu.<sup>35</sup> *Fantasmagorie televize* obsahuje několik explicitních citátových či titulových<sup>36</sup> aluzí na díla autorů, které (podle jeho slov) Měrku ovlivnili<sup>37</sup>. Některé text pouze mimochodem zmiňuje, tvoří kulisu děje – *maminka pila černou kávu a četla Mimo dobro a zlo od Friedricha Nietzscheho, zabořila svá vizuální čidla do rozečteného titulu Mimo dobro a zlo*<sup>38</sup>, další se nachází v replice postavy o tom, co je realita: „[...] mohu ti například sdělit, jak ji [realitu] popsal velký spisovatel Philip K. Dick, ačkoli netuším, zdali budu doslovná [...] *Realita je to, co nezmizí, když v to přestaneme věřit!*“<sup>39</sup> Využití grafického odlišení k signalizaci aluze čtenáři pomáhá rozpoznat přesné hranice mezi aluzí a textem autora. Měrka však upravil citát odkazující k Dickově knize *Valis* – zaměnil výrazy realita a skutečnost. Díky této úpravě citát může fungovat v textu, v původním znění by nezapadal do kontextu knihy, ve které se objevuje také postava *Realita*.

V dalším z příkladů Měrka nejdříve variuje scénu z filmu *Matrix* – protagonista se musí rozhodnout mezi dvěma pilulkami, které změní jeho

---

<sup>33</sup> Měrka, 2010, str. 57.

<sup>34</sup> V rámci této práce budeme považovat za jednu z forem textu také film.

<sup>35</sup> Homoláč, J.: *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Karolinum, Praha 1996, str. 108.

<sup>36</sup> Titulová aluze odkazuje přímo k titulu původního textu. Viz Homoláč, 1996, str. 65.

<sup>37</sup> Měrka oba autory často zmiňuje v rozhovorech, případně v doslovecích svých knih.

<sup>38</sup> Měrka, 2010, str. 7 a 10.

<sup>39</sup> Měrka, 2010, str. 87.

budoucí život. Pokud čtenář odkaz nedešifruje ihned, v dalších odstavcích je aluze na film i jeho postavy signalizována explicitně: „Ta červená pilulka tě uzdraví. Vzpomínáš si na film Matrix?’ ‚Ano.’ [...] ‚Tak po jejím požití se ti přihodí přesně to samé co Neovi!’ ‚To znamená, [...] že mě zachrání Morpheus?’“<sup>40</sup>

Za intertextuální můžeme považovat všechny postavy, místa či reálie světa, v nichž se odehrávají všechna Měrkova díla – světa Anonymní republiky<sup>41</sup>, příkladem může být tamější měna – *tantimy*.

Posledním z postmoderních prvků<sup>42</sup>, kterým se v této kapitole budeme zabývat, je vstupování osoby autora do příběhu. Hoffmannová v příspěvku *K charakteristice postmoderního textu* upozorňuje, že kromě intertextuality se v postmodernistických textech objevuje zároveň i metakomunikace, autoreflexe a autoreference. Autor využívá vypravěče, případně postavy, k odhalování svého vztahu k textu, případně ho reinterpretuje nebo zkresluje.<sup>43</sup> V pásmu vypravěče se objevuje jedna zmínka o *autorovi tohoto příběhu*, a to v kontextu situace, v níž se postavy chovají *jako by si poprvé zakouřili marihuanu*: „...(To je báječný stav. Autor tohoto příběhu si ho jasně vybavuje. Byl kdysi s přáteli na diskotéce. Bylo mu sedmnáct a před vchodem potkal ‚brko’, co právě přijelo z Francie. Zpukal ho a smál se jako blázen. Ostatně magořina se pak stala jeho životním stylem.)“<sup>44</sup> V druhém případě je (opět) *autor* zmiňován v pásmu postavy, která se k němu kriticky vyjadřuje: „Není to má vlastní vůle, ale vůle autora tohoto příběhu. Ten člověk je mi nesympatický a připadá mi trapný. Nejspíš je i duševně chorý a měl by se léčit. Dost možná, že už tak činí... Kdo ví?“<sup>45</sup> I když v jiných textech Měrka zmiňuje postavu „Měrky“<sup>46</sup>, zde se objevuje vždy pouze jako *autor*, jeho jméno není zmíněno. Tímto způsobem, společně

---

<sup>40</sup> Měrka, 2010, str. 117.

<sup>41</sup> Měrka ji zmiňuje v rozhovoru *Sedm otázek pro Petra Měrku*. (In *Kafe*, 2010. Dostupné on-line na [www: <http://www.dusot.cz/files/kafe1-10.pdf>](http://www.dusot.cz/files/kafe1-10.pdf). [Citováno dne 1. 10. 2014])

<sup>42</sup> *Fantasmagorie televize* obsahuje i další z postmoderních rysů, jako jsou mísení prvků jazykových vrstev, ironie a groteska, případně stírání hranice mezi pásmem vypravěče a pásmem postavy. Těm se však budeme více věnovat v jednotlivých kapitolách.

<sup>43</sup> Hoffmannová, 1992, str. 177.

<sup>44</sup> Měrka, 2010, str. 26.

<sup>45</sup> Měrka, 2010, str. 96.

<sup>46</sup> Touto postavou se zabývají často i celé povídky, někdy i po „Měrkovi“ pojmenované. Viz *Měrka coby výrobní linka* ze souboru povídek *Telekristus a mentál* (Agite/Fra, Praha 2007, str. 90–92), případně *Hon na Měrku z Hitler se na vás usmívá* (Druhé město – Martin Reiner, Brno 2012, str. 269–276).



s využitím er-formy (*autor si vybavuje*) si Měrka sice udržuje určitý odstup, ovšem vzhledem ke shodným prvkům s jeho životem, čtenář, jenž je seznámen s biografickými fakty<sup>47</sup>, rozpozná minimálně inspiraci vlastním životem Petra Měrky.

Sebeironické a až autoparodické vyznění částí textu, ve kterých zmiňuje osobu autora, je v souladu s míněním Hoffmanové, stejně jako zmiňovaná neurčitost, nakolik je postava *autora* v textu inspirovaná až totožná se skutečně žijícím Měrkou.<sup>48</sup> Zajímavý je odstup, který si Měrka udržuje, stejně jako negativní, sebekritické ladění obou úryvků z textu

Postmodernistické rysy ve *Fantasmagorii televize* v díle můžeme nalézt a prostupují nejen samotným textem, ale vidíme je i v přístupu autora k tvorbě. Za nejvýznamnější tvůrčí prvky považujeme ironii a parodii, které autor využívá při naplňování avizovaného žánru díla, zobrazování postav i sebe samého. Sice se takto zvyšuje interpretační náročnost díla, ovšem dětského adresáta jsme již vyloučili kvůli nevhodným scénám a pro dospělého čtenáře bude kniha zajímavá i tehdy, pokud neodhalí všechny skryté významy. Mnohohrstevnatost díla a možnost více způsobů přijímání textu je pouze dalším z postmodernistických rysů, které ve *Fantasmagorii televize* můžeme najít.

---

<sup>47</sup> V krátkém medailonu o autorovi v paratextech *Fantasmagorie televize* je zmíněno: „Po dokončení střední školy pobýval chvíli v blázinci.“ Autor svoji hospitalizaci nijak netají a otevřeně o ní hovoří také v rozhovorech.

<sup>48</sup> Hoffmannová, 1992, str. 177.

### 3. Vlastní jména ve *Fantasmagorii televize*

V následující kapitole se budeme zabývat vlastními jmény a funkcemi, které v literárním textu plní, zaměříme se i na jejich morfologickou a lexikální charakteristiku. Cílem této části práce je popsat a vystihnout přístup Petra Měrky k pojmenování postav a míst vyskytujících se v analyzovaném díle. Zároveň budeme zkoumat, jakým způsobem jsou jména variována, zda jsou v průběhu textu pozměňována a případně nahrazována jinými způsoby identifikace.

Vycházíme z předpokladu, že autor užívá proprií ve svém díle s určitými záměry a nevolí jména náhodně. Náš předpoklad zakládáme na neobvyklosti vlastních jmen postav i míst, které se ve *Fantasmagorii televize* vyskytují<sup>49</sup>.

#### 3.1 Onomastika

Vlastní jména – propria obecně, nejen v literárních textech, vnímáme v protikladu ke jménům obecným – apelativům. Na rozdíl od apelativ propria nenesou zobecňující význam.<sup>50</sup> Podle Rudolfa Šrámka je jejich hlavní funkcí „individualizovat (tj. ohraničit je jako neopakovatelnou jednotlivinu), diferencovat (tj. odlišit v rámci téhož druhu objektů [...] nezaměnitelným způsobem od sebe) a ‚lokalizovat‘ (tj. zařadit propriálně pojmenovaný objekt do určitých věcných, prostorových, sociálních, kulturních, historických nebo ekonomických vztahů).“<sup>51</sup>

Šrámek uvádí možné dělení proprií do tří plánů – geonymického, binymického a chrématonymického:

1. plán geonymický zahrnuje všechna jména toponym a kosmonym, tedy jména objektů na povrchu země a jména nebeských těles a útvarů na nich;

---

<sup>49</sup> Tvůrčí přístup k pojmenování postav a míst je pro Petra Měrku typický, nejde pouze o rys námi analyzovaného díla.

<sup>50</sup> I když určité významové rysy u nich vysledovat můžeme, například z propria *Marie* můžeme usuzovat, že pravděpodobně označuje osobu ženského pohlaví. Viz Karlík, P – Nekula M. – Rusínová, Z. (eds.): *Příruční mluvnice češtiny*. Nakladatelství Lidové noviny, Brno 2012, str. 78.

<sup>51</sup> Šrámek, R.: *Úvod do obecné onomatistiky*. Masarykova univerzita, Brno 1999, str. 11.

2. plán bionymický obsahuje jména všech živých onymických objektů-bytostí – antroponyma a zoonyma a také jména „jakoby živých“ onymických objektů – pseudoantroponyma;

3. plán chrématonymický pojímá jména objektů, jevů a vztahů, které vznikly jako výsledek lidské činnosti (kulturní, ekonomickou, politickou apod.).<sup>52</sup>

K funkci proprií zatím neexistuje všeobecně přijímaný výčet a popis propriálních funkcí.<sup>53</sup> Miroslava Knappová ve studii *K funkčnímu pojetí systému vlastních jmen* onymický systém ve funkčním pojetí chápe v pragmatickém smyslu „jako volbu a užití, resp. působení vlastních jmen“<sup>54</sup>. Funkce onyma se podle Knappové smrskává k pouhé nominaci: „U onyma totiž nelze mluvit o sémantice v lexikálním slova smyslu, tj. funkce pojmenování (identifikace) není spjata s funkcí významu. Je to dáno podstatnou redukcí až zrušením sémantiky výchozího apelativního základu onyma a oslabením, popř. zrušením až neexistencí jeho spojení s centrálním lexikálním systémem daného jazyka.“<sup>55</sup> Původní význam slova tedy v momentě, kdy je slovo využito jako onymum, nemusí být vůbec naplněn – pan *Tlustý* může být hubený apod.

Knappová rozlišuje celkem pět funkcí vlastních jmen<sup>56</sup>, a to:

1. funkce nominační, individualizující, diferenciacní – představuje společensky podmíněnou identifikaci, která funguje i napříč jazyky – jedno pojmenování může po úpravě fungovat jak v češtině, tak v němčině, například. hydronymum *Labe/Elbe*. Do této skupiny funkcí Knappová přiřazuje také funkce deiktickou a apelovou.<sup>57</sup> Tvar onyma může vyjadřovat vztah mluvčího k oslovovanému, případně jeho subjektivní a emociální postoje, viz rozdíl mezi oslovením *Hano* a *Haničko*;

---

<sup>52</sup> Šrámek popisuje i další možná kritéria dělení vlastních jmen (viz Šrámek, 1999, str. 16), avšak pro účely této práce je dostačující tento základní způsob, kterému „odpovídá [...] také členění onomastiky na geonomastiku, bionomastiku a chrématonomastiku (včetně subdisciplín, jako jsou např. toponomastika, hydronomastika, andronomastika aj.)“ Šrámek, 1999, str. 16.

<sup>53</sup> Šrámek, 1999, str. 23.

<sup>54</sup> Knappová, M: K funkčnímu pojetí systému vlastních jmen. In *Slovo a slovesnost*, 1992, ročník 53, číslo 3, str. 211.

<sup>55</sup> Knappová, 1992, str. 212.

<sup>56</sup> Knappová, 1992, str. 211–213.

<sup>57</sup> Šrámek upozorňuje na fakt, že funkce deiktická i apelová se váží na textové vlastnosti komunikačního aktu, kdežto funkce individualizující a diferenciacní vyplývají z mimojazykových, komunikačních potřeb. Viz Šrámek, 1999, str. 23.

2. funkce asociativní, evokační, konotativní odkazující na komplex encyklopedických znalostí z kultury, historie apod., které o onymu existují a které si s nimi uživatelé jazyka mohou spojovat. K těmto funkcím náleží také funkce ideologizující, mytizující a honorifikující;

3. funkce sociálně klasifikující, jež zařazuje objekt z hlediska místa, času – jméno může naznačovat, do které generace jeho nositel pravděpodobně přísluší, obdobně může napovídat příslušnost z hlediska sociálního, náboženského či národnostního;

4. funkce deskriptivní, charakterizační je pro tuto práci nejvýznamnější a plní ji tzv. *mluvící jména* nebo přezdívky, u nichž zůstala zachována jejich apelativní sémantika, případně je stále zřetelný původní lexikální význam a v určité míře tedy onymum charakterizuje objekt, který pojmenovává. Nejčastěji se taková jména nacházejí právě v literárních dílech. Deskriptivní funkci navíc plní také popisná jména se statutem tzv. *vlastních názvů*;

5. funkce expresivní, emocionální, psychologická se realizuje pomocí formální podoby jména – jeho hláskovou skladbou, délkou, libozvučností – dohromady v nás navozují určité příjemné či nepříjemné dojmy. S touto funkcí onym souvisí také funkce estetická, poetická.

### 3.2 Literární onomastika

Literární onomastika vychází z obecně onomastických teoretických východisek a „zabývá se významem, užitím a funkcí vlastních jmen v literárních textech.“<sup>58</sup> V literárních textech tvoří jména důležitou kompoziční složku díla, jelikož se podílí na výstavbě textu a uplatňují přitom zejména ty funkce, které jsou v jiných případech označovány jako sekundární (funkce estetická, asociativní, konotativní.)<sup>59</sup> Největší zájem je proječován o literární antroponyma, kterým se i my budeme v této kapitole věnovat nejpodrobněji. Podle Hodrové se jméno podílí na charakterizaci postavy, a to

---

<sup>58</sup> Heslo „literární onomastika“ – Nünning, A. – Trávníček J. – Holý, J. (eds): *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce, osobnosti, základní pojmy*. Host, Brno 2006, str. 569.

<sup>59</sup> David, J.: „...Slova jsou hvězdy, jež se zaněcují na temném nebi vědomí.“ (*Literární antroponymie a toponymie v díle Vladislava Vančury*). In *Acta onomastica*, 2005, ročník 46, s. 29.

i pokud jméno schází.<sup>60</sup> V literárním textu jméno není značkou, nýbrž prvek charakterizující postavu.<sup>61</sup>

U jmen literárních se tedy vyskytují stejné funkce, jako je tomu u reálných onym, pouze se liší jejich význam.

Podle Knappové<sup>62</sup> je, stejně jako u reálných onym, pro literární jména základní funkce individualizační, identifikační. Záleží na autorovi, v jaké míře využije této funkce, zda užije jméno, příjmení, případně pouze iniciály. Individualizování postavy je možné také pouze s použitím apelativ<sup>63</sup>, čehož Měrka v textu využívá poměrně často. Pokud se v textu vyskytuje postava bezejmenná opakovaně, autor obměňuje výrazy, kterými ji identifikuje, ač se jejich pocitové vyznění může lišit, viz pojmenování osoby ženského pohlaví, kterou protagonista náhodou potká: „[...] natrefil na jakousi *babičku*. [...] *Babka* tam seděla [...] odsekla *stařena* nerudně. [...] *Čarodějnice* se ho zeptala [...] pronesla *žena*.“<sup>64</sup> V prvním případě je postava pojmenovaná jako *babička* ve významu stará, milá žena (postavy nejsou v žádném příbuzenském vztahu). V následujících větách již je žena pojmenovávána disfemickým, nelichotivým výrazem *babka* a opět neutrálním výrazem *stařena*, jež sice zdůrazňuje věk postavy, citově je však neutrální. Toto tvoří kontrast se silně pejorativním označením ženy jako *čarodějnice*, po kterém následuje neutrální označení *žena*. Měrka postavu identifikuje sice odlišnými výrazy s různým vyzněním, avšak postava se v textu vyskytuje příliš krátce, aby se změna pojmenování odrazila ve změně charakteru. Autor tedy volí odlišné výrazy pouze pro ozvláštnění textu. Obdobně Měrka volí nepropriální pojmenování i u hlavních postav *Fantasmagorie televize*. Protagonista je v textu v rámci jedné situace označen jako *Bambulka*, *chlapec* a vzápětí jako *malý chudý smrad*.<sup>65</sup> Zde je však změna podložena rozdílnou náladou druhé postavy, která s protagonistou mluví.<sup>66</sup>

---

<sup>60</sup> Zároveň pojmenování postav také ovlivňuje i jiné složky díla, např. zvukovou, jelikož jméno tvoří opakující se zvukový komplex apod. Více viz Hodrová, D. a kol.: *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Torst, Praha 2001, str. 599.

<sup>61</sup> David, 2005, str. 31.

<sup>62</sup> Knappová, M.: Funkční využití osobních jmen v uměleckých a mediálních literárních textech. In Pastyřík, S. – Viška, V. (eds.): *Onomastika a škola 8: Sborník příspěvků z Celostátního onomastického semináře*. Gaudeamus, Hradec Králové 2008, str. 23.

<sup>63</sup> Knappová, 2008, str. 23.

<sup>64</sup> Měrka, 2010, str. 15.

<sup>65</sup> Měrka, 2010, str. 15.

<sup>66</sup> Podle Komárka autor střídáním propriálních a nepropriálních pojmenování pro jednu postavu může ovlivnit obsahovou i stylovou podobu díla. (Komárek, K.: *Pojmenování*

Na rozdíl od reálných proprií, u literárních jmen bývá původní sémantika apelativa aktualizována, zejména v humorných textech a pohádkách.<sup>67</sup> I když se většina jmen postav může jevit jako nemotivovaná, s vyprázdněným významem původního apelativa, v literárním díle může být i nejobyčejnější jméno motivováno celkem díla a jeho poetikou, do které náleží.<sup>68</sup> Proto je významnou funkcí literárních jmen i funkce charakterizační, kterou plní především tzv. mluvící jména<sup>69</sup> a přezdívky, které jsou motivované charakteristickými vlastnostmi pojmenovávané postavy a v nichž je původní význam aktualizován.<sup>70</sup> Zdrojem motivace pojmenování může být duševní nebo tělesná vlastnost, případně oblíbená činnost nebo prostředek této činnosti.<sup>71</sup> Jméno navíc může promlouvat samo o sobě, z analyzovaného díla můžeme uvést např. jméno *Špína*, případně se jeho sémantický obsah aktualizuje až v rámci kontextu díla, příkladem z *Fantasmagorie televize* může být příjmení lékařky *Dózové*.

Za významnou považujeme také funkci asociační, evokační, konotativní, jež se v literárních textech realizuje užitím jmen skutečných osobností.<sup>72</sup> Tato jména zároveň plní také funkci klasifikující, pokud je čtenář schopen ji rozeznat a má dostatečnou znalost všeobecné kulturní encyklopedie. Kvůli tomuto může autor jména skutečných osob využít pro charakterizaci doby a místa děje a zvýšit tím autenticitu díla.<sup>73</sup> Měrkův specifický přístup k těmto jménům popisujeme níže, v podkapitole 3.2.1 Antroponyma.

---

literární postavy – součást smyslu textu, poetiky i stylu. In Balowski, M. – Hádková, M. (eds.): *Svět kreslený slovem*. Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, Ústí nad Labem 2011, str. 244.)

<sup>67</sup> Dvořáková, Ž.: *Úvod do literární onomastiky*. Přednáška pronesená dne 20. 3. 2013 na Ostravské univerzitě v Ostravě, str. 6. [Citováno dne 31. 10. 2014] Dostupné on-line na [www: <http://projekty.osu.cz/svetvedy/Zaneta\\_Dvorakova-Uvod\\_do\\_literarni\\_onomastiky.pdf>](http://projekty.osu.cz/svetvedy/Zaneta_Dvorakova-Uvod_do_literarni_onomastiky.pdf).

<sup>68</sup> Hodrová, 2001, str. 601.

<sup>69</sup> Hodrová jako mluvící jméno označuje: „[...] jméno, které odkazuje ke konkrétní vlastnosti, postoji, typu. Mluvící jméno jako další podoba motivovaného jména většinou rovněž dezindividualizuje postavu, [...] i ono totiž postavu redukuje na určitý rys, nadměrně takto zdůrazněný [...]“ (Hodrová, 2001, str. 609.)

<sup>70</sup> Knappová, 2008, str. 24.

<sup>71</sup> Dvořáková, 2013, str. 7.

<sup>72</sup> Knappová, 2008, str. 25.

<sup>73</sup> Dvořáková, Ž.: Specifika literárních antroponym. In *Acta onomastica*, 2010, ročník 51, číslo 2, str. 459.

Homolková zmiňuje také funkci *místně klasifikující*<sup>74</sup> týkající se toponym, která odkazují ke skutečným místům. Měrka nejmenuje například města, v kterých se děj odehrává, přesně, ale zastírá je lehce rozluštitelnou záměnou písmen – město Vsetín je v textu pojmenováno jako *Snětín* apod. Autor tak čtenáři umožňuje část děje lokalizovat.

Poslední funkcí, kterou literární jména plní, je funkce estetická a s ní související expresivní, emocionální, psychologická funkce, která může být tematizována podle žánru, stylu či cíle autora.<sup>75</sup> Realizuje se formální podobou jména, například ozvláštňením grafické podoby jména nebo jeho nezvyklým hláskovým skladem<sup>76</sup>. Příkladem takového jména z *Fantasmagorie televize* může být jméno *Ubanu Bibu*, případně *Hrota Mňau*.

### 3.2.1 Antroponyma

Specifickým rysem literatury, zvláště humoristických próz nebo pohádek, je již dříve zmíněná aktualizace sémantiky fundujícího apelativa.<sup>77</sup> Komický efekt jména postavy může vznikat jako důsledek souladu jejího charakteru se sémantickým významem základu jména<sup>78</sup>, nebo pokud je s ním charakter ve zřejmém protikladu. Autor takto čtenáře upozorňuje na konkrétní rys postavy, případně jeho celkovou charakterovou vyhraněnost a jméno představuje určitou šablonu, podle které postava bude jednat.<sup>79</sup>

Dvořáková zmiňuje dělení literárních jmen postav z hlediska formy, a to v konfrontaci s reálným onymickým systémem od Karla Gutschmidta: „[...] vlastní jména v literatuře jsou odrazem vlastních jmen v reálné komunikaci v určitém časoprostorovém kontextu – buď se literární jména s reálnými shodují (jména reálná), či jsou utvořena podle jejich vzoru (jména realistická), anebo se od nich záměrně odlišují (jména fiktivní).“<sup>80</sup> Z tohoto

---

<sup>74</sup> Homolková, V.: Zeměpisná jména v prózách Jana Drdy. In In Pastyřík, S. – Víška, V. (eds.): *Onomastika a škola 8: Sborník příspěvků z Celostátního onomastického semináře*. Gaudeamus, Hradec Králové 2008, str. 381.

<sup>75</sup> Knappová, 2008, str. 26.

<sup>76</sup> Komárek uvádí, že expresivita plynoucí ze sestavy hlásek může umožňovat jménu naznačovat některé rysy charakteru postavy, jelikož některé hlásky nebo jejich kombinace se hodnotí jako vyjádření povahové hrubosti nebo naopak jemnosti. (Komárek, 2011, str. 240.)

<sup>77</sup> Dvořáková, 2010, str. 456.

<sup>78</sup> Jméno může být odvozeno od činnosti, povolání, povahy nebo vzhledu apod.

<sup>79</sup> Dvořáková, 2010, str. 456.

<sup>80</sup> Dvořáková, 2010, str. 459.

hlediska by byla rozmanitost druhů jmen využitých ve *Fantasmagorii televizi* velmi malá, jelikož převážná většina antroponym v textu by spadala do kategorie jmen fiktivních, například *Televizní ovladač*, méně pak do kategorie jmen realistických, viz jméno *Hrota Mňau* – je sice utvořeno ze dvou složek – jména rodného a příjmení, z nichž rodné jméno zakončené na vokál *-a* správně signalizující ženský rod postavy. Ovšem obě jsou v našem prostředí neobvyklá a příjmení svou formou systémově neodpovídá podobě přechýleného ženského příjmení s příponou *-ová*, která je pro český jazyk tradiční.

Lépe než Gutschmidtovo rozdělení nám poslouží dělení Dvořákové. Navrhuje dělit jména na autentická (reálná), realistická a autorská.<sup>81</sup>

Mezi autentická jména Dvořáková řadí jména skutečných osobností, která autor v díle použije. Mimo primární funkci identifikační tato jména plní hlavně funkci asociační a funkci klasifikační. Čtenář je schopen díky svým všeobecným kulturním znalostem přiřadit jméno k reálnému předobrazu a tím jméno skutečné osoby napomáhá charakterizovat místo i dobu děje. Zároveň může být podpořena i iluze autentičnosti.<sup>82</sup> Měrka jména skutečných osob ve *Fantasmagorii televize* využívá, a to v poměrně hojném počtu – v textu se vyskytují postavy *Hitlera, Stalina, Lenina, Marxe, Freuda, Buddhy* či *Lao-c'*.<sup>83</sup> Autor je však neužívá ani k charakterizaci časoprostoru děje, ani k podpoření iluze autentičnosti<sup>84,85</sup>. Zmiňuje sice skutečnosti, které si s nimi čtenář s náležitými znalostmi může spojit (Freud provádí psychoanalýzu další z postav, Hitler zmiňuje část holocaustu), reálné skutečnosti však mísí

---

<sup>81</sup> Dvořáková, 2010, str. 459.

<sup>82</sup> Dvořáková, 2010, str. 459.

<sup>83</sup> I v případě, že osobnosti mají rodné a jiná jména, Měrka v textu systematicky používá k pojmenování těchto postav výhradně příjmení. Pouze jednou zaznívá i rodné jméno, a to v momentě, kdy se postava v textu vyskytne poprvé. Výjimky tvoří Lenin, Freud a Marx. Marx je nejdříve uváděn jako poustevník, následně je odhalena jeho totožnost a v zbývajících částech se objevuje pouze jako Marx. Freudovo jméno se vyvíjí a mění společně s jeho společenským postavením, od strany 62 je jmenován jako Freud I. Veliký. Ani u něj však nikdy nezazní jeho rodné jméno. Lenin je poprvé zmíněn jako Uljanov, ovšem po poznámce vypravěče: „Jmenoval se Uljanov, ale nikdo mu nikdy neřekl jinak než Lenin.“ (Měrka, 2010, str. 69) už je postava nazývána pouze „Lenin“ a jeho plné jméno rovněž nikdy nezazní.

<sup>84</sup> Zajímavý je i výběr skutečných osobností, které se v textu objevují – pokud by autor skutečně chtěl využít jmen k podpoření iluze autentičnosti, mohl by použít například jména skutečných televizních moderátorů (v knize se vícekrát vyskytuje situace, kdy některá z postav sleduje televizní zprávy).

<sup>85</sup> Jména odkazující ke skutečným historickým osobám se paradoxně vyskytují pouze v situacích, které se odehrávají ve světě Fantasmagorie.



v textu s nepravdami (milenecký vztah a přátelství mezi postavami *Hitlera* a *Stalina*). U postav *Hitlera* a *Stalina* Měrkovi sice může historický podklad usnadnit a značně urychlit vykreslení charakteru těchto postav, které v rámci příběhu vystupují v negativní roli – roli nájemných vrahů s úkolem zabít protagonistu příběhu. I přesto však můžeme tvrdit, že hlavní funkci autentických jmen v analyzovaném textu nejsou funkce asociační ani klasifikační. Autor jmen využívá spíše k ozvláštňení příběhu a k pobavení čtenáře.

Do druhé skupiny jmen, kterou Dvořáková rozlišuje, náleží jména realistická, jež existují v reálné antroponymické soustavě. Jejich funkcí je zejména podpořit iluzi autentičnosti díla.<sup>86</sup> Podle Hodrové „pravděpodobná“ jména nemají zvláštní vazbu ke svému nositeli a mohou sloužit jako záruka věrohodnosti díla.<sup>87</sup>

V textu se vyskytují pouze dvě ženská jména odpovídající této definici. Prvním z nich je *Bela Dózová*. Rodné jméno *Isabela* se v textu vyskytuje pouze v této zkrácené formě. Příjmení *Dózová* sice není příliš časté, přesto je však možné jeho výskyt doložit<sup>88</sup>. Přihlédneme-li k povolání postavy (psychiatricka), můžeme toto jméno považovat za „mluvící“, jelikož jako doktorka bude postava obklopena různými *dózami* a dalšími nádobami s léky. Společně s druhým ženským jménem spadajícím mezi realistická jména (*Grclíková*) se jedná o jediná ženská příjmení, která jsou v knize používána v přechýleném tvaru, tedy s příponou *-ová*. U ostatních postav jsou využívány tvary nepřechýlené a zároveň značně výstřední, tudíž nespádají do této kategorie.

Třetí kategorii tvoří jména autorská – fiktivní, která si autor vymyslel. I tato jména mohou zvyšovat autentičnosti díla, pokud jsou utvořena podle vzoru existujících, reálných jmen. Pokud se však od reálných jmen záměrně odlišují a dávají najevo svoji fiktivnost, autentičnost textu naopak narušují a plní funkci anti-iluzionistickou.<sup>89</sup> Právě tato jména Měrka ve svém díle

---

<sup>86</sup> Dvořáková, 2010, str. 460.

<sup>87</sup> Hodrová, 2001, str. 604.

<sup>88</sup> Viz <<http://www.nasejmena.cz/nj/cetnost.php?id=67791&typ=prijmeni>>. *Naše jména* [on-line, citováno dne 31. 10. 2014].

<sup>89</sup> Dvořáková, 2010, str. 460.

využívá nejčastěji a vzhledem k faktu, že autorská jména jsou pro Měrkovu tvorbu signifikantní, se jimi budeme zabývat podrobněji.<sup>90</sup>

### 3.2.1.1 Autorská antroponyma

Šrámek zmiňuje, že každé vlastní jméno je výsledkem interakce jevů (okolností, podmínek, kategorií) ze tří rovin (roviny objektů, roviny jevů a roviny vztahů)<sup>91</sup> a objekty, jevy, vztahy a skutečnosti v našem okolí primárně pojmenováváme apelativně – jedná se o objekty apelativní.<sup>92</sup> Ovšem každý z těchto apelativních objektů se může stát objektem onymickým, v případě, že se „ve společenské komunikaci (tj. z mimojazykových důvodů) vyskytne potřeba s tímto objektem manipulovat jako s jednotlivinou.“<sup>93</sup> Dvořáková zmiňuje důležitost povahy onymického objektu pro interpretaci vlastních literárních jmen a odlišnost pravidel pojmenování a typů vlastních jmen charakteristických pro jednotlivé skupiny literárních postav. Celkem uvádí pět skupin (člověk; „nečlověk“ vykazující se některými z lidských vlastností a chovající se jako člověk; alegorická postava; zvíře; oživlá věc).<sup>94</sup>

V textu se vyskytuje několik postav, které svojí povahou odpovídají poslední skupině – oživlé věci. Specifikem této skupiny je tvoření pojmenování postav z apelativ. Tímto způsobem vzniklo jméno postavy *Televizní ovladač*. Podobně jako u *Cínového vojáčka* Hanse Christiana Andersena, se skutečně jedná o obživlou věc, na což je v textu upozorňováno, stejně jako na přerod z věci na postavu: „Uvítal jej tam totiž *obživlý* Televizní ovladač. Měl nos, oči, uši, ústa, ruce a stál na nožičkách. [...], ale vždyť ty jsi dálkové televizní ovládání.’ ‚Ano, máš pravdu, *ale teď jsem i něco víc,*’ pronesl Televizní ovladač.“<sup>95</sup>

Postavy *Televizní víly* a *Literární postavy* rovněž nesou apelativní pojmenování, ale na rozdíl od *Televizního ovladače* je jejich fyzická podoba

---

<sup>90</sup> Zajímavý je rozdíl ve využívání jmen autorských a jmen autentických. Postavy se jmény vymyšlenými Měrka uvádí ve většině případů rodným jménem i příjmením, a to i opakovaně. Pokud se postava v textu vyskytuje častěji, autor k jejímu zmínění využívá obě části vlastního jména a častěji volí jméno rodné. Naopak u postav nesoucích pojmenování podle skutečných osobností systematicky využívá pouze příjmení.

<sup>91</sup> Šrámek, 1999, str. 12.

<sup>92</sup> Šrámek, 1999, str. 13.

<sup>93</sup> Šrámek, 1999, str. 13.

<sup>94</sup> Dvořáková, 2010, str. 460.

<sup>95</sup> Měrka, 2010, str. 22.

stejná jako lidská, proto je řadíme do kategorie „nelidí“ jako nadpřirozené bytosti.

Na tradici jmen bytostí z pohádek odkazují postavy *Konzum*, *Manon* a *Realita*, jejichž jména odkazují na personifikované jevy. U *Reality* je zpočátku nejasné, jedná-li se o postavu nebo o prostor. Nejdříve se v textu objevuje zmínka o *realitě* s malým počátečním písmenem: „[...] dovedu ho do skutečné reality.“<sup>96</sup> Z předložky *do* vyplývá, že jde o prostor, kam se lze dostat. V druhém případě je už předložka *do* nahrazena předložkou *k*: „Byla rozhodnuta, že ho k realitě přivede [...]“<sup>97</sup> a ve třetím případě: „Tím byla cesta k Realitě. A co je ta Realita vlastně zač?“<sup>98</sup> je už definitivně uváděna s velkým počátečním písmenem a postavy o ní mluví jako o osobě.

Za nejkomplikovanější považuje Dvořáková pojmenování postav-lidí, jež většinou kopíruje úzus antroponymické soustavy a skládá se tedy z rodného jména a příjmení, případně pouze jedné z těchto částí, nebo může mít podobu přezdívky.<sup>99</sup> Autor má možnost vytvořit určitou hierarchii postav, podle toho, jakým způsobem postavu pojmenuje, respektive v jaké podobě jméno a zda vůbec ho v textu uvede. Z kontextu celého díla vyplývá hodnocení jména a jakkoliv se pojmenování některé postavy různí, odlišnost na postavu upozorňuje.<sup>100</sup> Z *Fantasmagorie televize* je však patrné, že Měrkovi volba pojmenování neslouží k vytvoření hierarchie mezi postavami. Fakt, že jsou některé z postav uváděny pouze příjmením, nijak nevypovídá o jejich významnosti v ději. V textu je několik postav uvedeno rodným jménem i příjmením (výběrem *Bublena Pitoris*, *Helena Lymfa* nebo *Knedle Sun*), a přesto je jejich role pouze marginální a v textu se znovu nevyskytují. Naopak pro dějovou linii mnohem významnější postava *Špíny* je uváděna výhradně pouze příjmením.

Dalším charakteristickým rysem Měrkova přístupu k pojmenování postav, který platí nejen pro kategorii vlastních jmen postav-lidí, je vysoká koncentrace tzv. mluvících jmen.

---

<sup>96</sup> Měrka, 2010, str. 81.

<sup>97</sup> Měrka, 2010, str. 83.

<sup>98</sup> Měrka, 2010, str. 83.

<sup>99</sup> Dvořáková, 2010, str. 462.

<sup>100</sup> Pokud je jedna z postav uváděna pouze rodným jménem, může jít o signál jejího společenského postavení (její podřízenosti), případně věku (dítě), apod. Viz Dvořáková, 2010, str. 462.

V následujících odstavcích budeme postupně analyzovat autorská antroponyma, která budou kvůli větší přehlednosti rozdělena do skupin s určitým charakteristickým rysem.

Z hlediska tvaroslovného je zajímavá skupina mužských jmen zakončených na *-a*. V textu se vyskytují celkem čtyři takové případy – dvě rodná jména (*Bambulka*, *Piroha*) a dvě příjmení (*Špína*, *Omáčka*). Jména *Bambulka*, *Špína* a *Omáčka* jsou vytvořena proprializací apelativ a vzhledem k pohlaví postav bylo nutné, aby proběhla také změna flexe – slova původně ohýbaná podle ženského vzoru žena nyní náleží k mužskému životnému vzoru předseda. Všechna tři jména také v kontextu knihy vyznívají negativně. Příjmení *Špína* obsahuje pejorativní nádech, už původní sémantický význam označuje něco nečistého, objekt, kterého se snažíme zbavit. Podle Knappové toto jméno náleží do skupiny příjmení označující tělesné nebo vzhledové vlastnosti, případně sklony.<sup>101</sup> Vzhledem k činům postavy<sup>102</sup> ve *Fantasmagorii televize*, se jedná o jednoznačné mluvící jméno, jež vypovídá o charakteru postavy.

V souladu s původním sémantickým významem apelativ se chovají i postavy *Bambulka* a *Omáčka*. Postava *Bambulky* je šestileté, zaostalé dítě, jež není příliš samostatné. Jméno je odvozené od slova bambula, které podle *Slovníku nespisovné češtiny* označuje naivního nebo hloupého člověka.<sup>103</sup> Význam byl eufemizován vytvořením deminutivního tvaru pomocí přípony *-k(a)*. Deminutivní tvar také signalizuje věk nositele jména.

Komicky působí jméno *Omáčka*, které náleží postavě rytíře. Obyčejnost příjmení je v kontrastu se šlechtickým přídomkem *sir*, zároveň naznačuje charakter postavy – *Omáčka* je přízemní zbabělec, který má navíc i problémy s alkoholem.

Poslední mužské jméno zakončené na *-a* je vytvořeno stejným principem jako předchozí tři, pouze se liší jeho původní, výchozí vzor. Původní tvar *piroh* přísluší k mužskému neživotnému vzoru hrad. Aby bylo možné slovo použít jako jméno, bylo nutné jej převést k mužskému

---

<sup>101</sup> Knappová, M.: *Příjmení v současné češtině. Jazyková příručka*. AZ KORT, Liberec 1992, str. 129.

<sup>102</sup> *Špína* v průběhu knihy několikrát zradí své pány a napomáhá ke státním převratům ve *Fantasmagorii*.

<sup>103</sup> Hugo, J. (ed.): *Slovník nespisovné češtiny: Argot, slangy a obecná mluva od nejstarších dob po současnost; historie a původ slov*. Maxdorf, Praha 2006, str. 253.

životnému vzoru předseda. V důsledku této změny je výsledný tvar obohacen o koncovku *-a*.

V textu se vyskytují také dvě vlastní jména, která jsou apelativního původu a ve svém původním významu označují zvíře. Prvním jménem je *Buvol*, které označuje „velké zvíře a místního mafiána“<sup>104</sup>. Druhé jméno *Vepř* je problematické, jelikož se vyskytuje pouze v jednom případě, a to na začátku věty: „Šéf byl sádlem oplácané prase. Zachrochtal a kopýtkem Pnůtkovi ukázal, kde nechal tesař díru. Pnůtek byl tak zoufalý, že se na šéfa vrhl s úmyslem ho zavraždit. Vepř se mu však před očima rozplynul jako nějaká chorobná iluze.“<sup>105</sup> Vzhledem k pozici slova není zcela jednoznačné, zda jde skutečně o jméno. Přesto jsme se však rozhodli ho mezi jména zařadit, a to vzhledem k Měrkově potměšilé práci se jmény, k hravé povaze textu a k výskytu dalšího jména odkazujícího (ač metonymicky, a nikoliv takto explicitně) ke zvířeti, které vnímáme jako podpůrné argumenty.

Velkou skupinu tvoří jména a příjmení, která vznikla proprializací běžných slov a která ve srovnání s českou antroponymickou soustavou působí velmi kontrastně a neobvykle. V některých případech z textu není patrná motivace, která autora vedla k takto výstřednímu pojmenování postavy (například postava doktora se jménem *Lavor Poupě*), většinou se však opět jedná o jména mluvící, která se určitým způsobem vztahují ať už k povaze postavy (*Lahváč Sekera*) nebo k jejímu vzhledu (*Měch Hovnivál*, *Helena Lymfa*) nebo činnosti (*Dýlerka*, *Osina Vzadku*).

S přihlédnutím k zaměstnání postavy *Lahváče Sekery* (řidič autobusu) je možné si jméno vyložit dvěma různými způsoby. V prvním případě lze jméno vnímat komplexně, rodné jméno v tom případě odkazuje na láhev piva, příjmení potom na nespisovný význam slova *sekyra* – dluh. Druhá možnost souvisí se zmiňovaným povoláním – výraz *sekera* lze slangově použít také pro vyjádření zpoždění dopravního prostředku<sup>106</sup>, v tomto případě tedy autobusu. Postavu s tímto jménem tedy můžeme chápat buď jako osobu pijící pivo na dluh, nebo jako řidiče, který nedodržuje jízdní řád.

Nelichotivé jméno *Měch Hovnivál* svojí první částí odkazuje na frázi „být tlustý jako měch“, a to je i postava *Hovnivála*: „Odvedli ho za velitelem.

---

<sup>104</sup> Měrka, 2010, str. 108.

<sup>105</sup> Měrka, 2010, str. 107.

<sup>106</sup> Oba významy viz heslo „sekera, sekyra“ – Hugo, 2006, str. 306.

Byl to tlustý muž s mnoha podbradky.<sup>107</sup> Tato vlastnost je čtenáři připomínána opakovaným zmiňováním rodného jména v uvozovacích větách v promluvách. Pouze jednou je rodné jméno alternováno pozicí, kterou postava zastává. Příjmení pak autor nevyužil vůbec.

Druhé ze zmiňovaných mluvících jmen vypovídajících o vzhledu nositele náleží zároveň do skupiny jmen, ke kterým se vážou určité intertextuální konotace. Jméno *Helena* patřící krásné ženě odkazuje k Heleně Trójské, která svou krásou proslula. Původní apelativum tvořící příjmení *Lymfa* sice jako takové nese obecný význam, který ovšem nijak nevypovídá o vzhledových či charakterových vlastnostech pojmenovávané postavy. Pokud ale zaměníme počáteční písmeno za *n*, získáme slovo nymfa s vhodnějším a výmluvnějším významem. Podle slovníku je nymfa nižší bohyně zosobňující přírodní síly, v přeneseném významu výraz může označovat také mladou a krásnou ženu.<sup>108,109</sup> Ve jménu postavy jsou tedy obsaženy hned dvě upozornění o jejím vzhledu, respektive o její kráse.

Dalšími intertextuálními jmény jsou *Hejkal*, *Dýlerka*, *Jeniček* a *Mařenka*, která všechna shodně odkazují k pohádkám. Měrka aktualizuje původní charakteristiky pohádkových postav, takže lépe zapadají do příběhu, který se odehrává v moderní době. *Hejkal* se tedy z postavy žijící v lese, ve kterém straší pocestné, proměnil ve „fanatického ochránce přírody“<sup>110</sup>. Aktualizována je také pohádka o perníkové chaloupce. Ve *Fantasmagorii televize* místo Baby Jagy vystupuje *Dýlerka*, která *Jenička s Mařenkou* nevykrmuje perníkem, nýbrž z nich učinila závislé na droze – pervitinu – slangově „perníku“. Měrka v tomto případě hravou formou využívá slangu drogových uživatelů.

Humorným mluvícím jménem vyplývajícím z jejího povolání nazval Měrka postavu sociální úřednice – *Osina Vzadku*, odkazující na frázi „mít

---

<sup>107</sup> Měrka, 2010, str. 18.

<sup>108</sup> Heslo „nymfa“ – Petráčková, V. – Kraus, J. a kol.: *Akademický slovník cizích slov. II. díl, L–Ž*. Academia, Praha 1995, str. 534.

<sup>109</sup> Další krásnou ženou se jménem charakterizujícím její vzhled je postava televizní reportérky *Sexbomby*.

Princip pozměnění písmen v příjmení Měrka využil také u postav *Popči Lu* a zdravotní sestry *Bubleny Pitoris*. Pokud nahradíme počáteční písmeno jejího příjmení, získáme výraz klitoris. V souvislosti s touto postavou Měrka naráží na sexualitu vícekrát, mimo jiné když vypravěč zmiňuje její sexuální orientaci. (Měrka, 2010, str. 116).

<sup>110</sup> Měrka, 2010, str. 23.

někoho rád jako osinu v prdeli“<sup>111</sup>. Jméno úřednice je propojeno negativním nádechem společně s místem, kde pracuje – *úřad Sociální zlovůle*.

U postavy učitelky *Hovado* není zcela zřejmé, zda se jedná o příjmení nebo jde o postavu pouze s jedním jménem, podobně jako je tomu u *Sexbomby*. Jméno vyjadřuje její násilnou povahu.<sup>112</sup> Stejně jako u předchozí postavy, je její jméno propojeno s institucí, kde je zaměstnána. V souvislosti s jejím bývalým povoláním (dozorkyně v ženské věznici) odkazuje název *Základní školy Agáty de Bore* k věznici v Plzni, označované jako „Bory“, kde docházelo také k fyzickým trestům<sup>113</sup>, které jsou zmiňovány i ve *Fantasmagorii televize* a jsou tak dalším odkazem na věznici v souvislosti se školou.

Určitou skupinu vytváří autorská jména, jež jsou zcela výjimečná svou hláskovou skladbou, jež není pro český jazyk obvyklá a i v textu plném neobvyklých jmen odlišujících se od zvyklostí antroponymického systému kvůli hláskové skladbě, která se záměrně přibližuje zejména jménům asijským nebo africkým, působí exkluzivně a cize. Společným rysem všech příjmení náležících do této kategorie je jejich výskyt v textu pouze v jediném, nominálním tvaru. Jelikož tedy nemohou vyjadřovat pády, vyskytují se tato příjmení v celém díle pouze společně s rodným jménem postavy, které je ohýbáno a vyjadřuje gramatické kategorie.

V textu se nacházejí celkem 4 příjmení, která svojí hláskovou skladbou připomínají asijská. Měrka je doplňuje sice rovněž nezvyklými, avšak asijsky již neznějším rodnými jmény – *Lanka Iko*, *Skuna Ope*, *Knedle Sun* a *Popča Lu*. V souladu s Měrkovým zvykem, příjmení postav ženského pohlaví (*Lanka Iko* a *Skuna Ope*) nejsou přechýlena.

Zejména kvůli libozvučné hláskové skladbě působí nezvykle jméno *Ubanu Bibu*, ve kterém se opakují vokál *u* a konsonant *b*, čímž je libozvučnost jména dosažena. Jméno evokuje představu afrického šamana. Toto podporuje i tmavá barva kůže a povolání postavy – *Bibu* je kreativní

---

<sup>111</sup> Čermák, F. – Hronek, J. a kol.: *Slovník české frazeologie a idiomatiky 1. Přirovnání*. LEDA, Praha 2009, str. 249.

<sup>112</sup> Soulad sémantického významu slova s charakterem, vzhledem či povoláním postavy je pro Měrku typický, v knize se nevyskytuje ani jedna z postav, u které by docházelo ke konfliktu mezi významem a vlastností, jež jméno pojmenovává, jako tomu je například v díle Bohumila Hrabala.

<sup>113</sup> Bursík, T.: Násilí páchané na politických vězních na Borech v letech 1948–1952. In *Pamět a dejiny: revue pro studium totalitních režimů*, 2008, ročník 2, číslo 4, 2008, str. 113–123.

jasnovidec<sup>114</sup>. Komický efekt nastává, pokud je jméno zmíněno i s titulem doktora – *dr. Ubanu Bibu – kreativní jasnovidec*, jelikož pak kontrastuje vědecké *dr.* s méně exaktní činností jasnovidectví.

Neobvyklou hláskovou skladbu má také jméno *Hrota Mňau*, zajímavé především kontrastem, který vzniká mezi tvrdým rodným jménem, ve kterém se nachází vedle sebe konsonanty *h* a *r.*, a měkkým příjmením tvořeného citoslovcem *mňau* obsahujícím pro českých jazyk nezvyklou skupinu konsonantů *m a ň*.

### 3.2.2 Toponyma, chrématonyma a další názvy neživých věcí

Nejpočetnější skupinu jmen neživých věcí tvoří chrématonyma. Tři z nich jsou vytvořena jednoduchou proprializací popisu místa, jež pojmenovávají, případně jeho funkcí – *Půjčovna zázraků*, *Klub hrdinů* a *Informační centrum*. Ironicky vyznívá jméno posledního z nich, jelikož žena pracující v *Informačním centru* vždy mlčí, neodpovídá na žádné otázky. Názvy chrématonym popisující určité úřední instituce obsahují buď negativní nádech, viz již v předchozí podkapitole zmiňovanou *Základní školu Agáty de Bore* a *úřad Sociální zlovůle*, případně je jejich jméno (s drobnou obměnou) narážkou na reálnou instituci – *Armáda krásy* připomínající skutečnou organizaci Armádu spásy. Posměšně i aktualizovaně působí název *Universita politických vět*, v němž se kvůli slovní hře a záměně hlásek věda mění na pouhé věty.<sup>115</sup> Chrématonyma *U Hlenu v prozření*, *U Kosočtverce s čárkami mimo realitu* a *Vylhaná karma* pojmenovávají hostince, které se v textu vyskytují. První dvě jsou zajímavá nápadně podobnou skladbou – předložka *u* tvořící začátek a konec vyjadřující možný myšlenkový stav. Název *Vylhaná karma* odkazuje k postavě *Buddhy*, který v ní pracuje jako hostinský.

Vzhledem k dějové lince vznikají dvě skupiny místních jmen, které se liší mírou jejich věrohodnosti. Dvořáková upozorňuje na skutečnost, že jména literární „konfrontujeme s naší zkušeností s reálnými jmény a pak je

---

<sup>114</sup> Pouze v tomto případě forma jména naplňuje také klasifikující funkci propria, u předchozí skupiny příjmení sice měla asijský nádech, ale u žádné z postav nebyla v textu potvrzena ani naznačena její příslušnost k určitému etniku.

<sup>115</sup> Měrka svoji nechuť k vědcům a univerzitám dává najevo v komentáři umístěném do pásma vypravěče: „Na světě sice jsou lidé, kteří proklamují svou příslušnost k vědecké komunitě, ale věřte jim to. Čím to dokazují? Konferencemi? Tím, že nosí bílé pláště, anebo tím, že si na svá konta připisují tučné granty?“ (Měrka, 2010, str. 111)



hodnotíme jako ‚reálná‘ či ‚pravděpodobně reálná‘, nebo jako ‚spíše nepravděpodobná‘ a ‚vymyšlená‘.<sup>116</sup>

Toponyma, jež náleží do části textu odehrávající se v „normálním“ světě svojí podobou odpovídají úzu toponymického systému reálných jmen. Jsou vytvořená z reálných jmen měst, jejichž podoba je autorem pouze pozměněna. V textu se vyskytují čtyři místní jména, jejichž reálnou předlohu není těžké odhalit. Do dvou z nich – město Valašská Polanka v textu přejmenované na *Valašskou Tatrunku* a město Vsetín v textu pojmenované jako *Snětín* – Měrka často umísťuje děj svých děl. Jsou mu osobně blízká, ve Vsetíně se narodil a ve Valašské Polance momentálně žije.<sup>117</sup> I proto může čtenář místa snadno dešifrovat a děj lokalizovat. Znalost faktu, že text se odehrává zhruba v této lokalitě, pomáhá určit také dvě další předlohy literárních toponym. Jejich identifikaci usnadňují také zmínky v textu díla a opět podobná hlásková skladba. Třetím toponymem je *Pýčkovec* a v textu najdeme pouze jednu informaci, a to že od Valašské Polanky je vzdáleno *něco kolem 4 kilometrů*.<sup>118</sup> Skutečné jméno města je Leskovec, který se nachází právě mezi Vsetínem a Valašskou Polankou, a s jeho literární verzí má společnou poměrně velkou část hlásek, autor pouze zaměnil první tři hlásky. Posledním toponymem z této skupiny je *Nelapov*, odkazující svojí hláskovou skladbou k Neratovu. Dešifrování opět usnadňují informace v textu, který zmiňuje, že jde o místo s rybníkem, nacházející se blízko Valašské Polanky.<sup>119</sup>

Protiklad k této skupině tvoří toponyma zjevně fiktivní – *Fantasmagorie*, *Televizní svět*, *Psycholabilita*, *Mimoprostor*, *Realita* a *Romantika*. *Fantasmagorie* a *Televizní svět* jsou jména území, které se nachází v televizoru, v podstatě jsou jím vytvářena a liší se pouze svými „adresáty“ – *Televizní svět* je verzí *Fantasmagorie*, jež je určena pro dospělé.<sup>120</sup> *Mimoprostor* explicitně označuje místo, skrze které se postavy dostávají do *Fantasmagorie* a které tedy leží *mimo prostor* obou světů. Jméno *Psycholabilita* můžeme považovat za mluvící, označuje podhradí nacházející se ve *Fantasmagorii* a vystihuje psychický stav, v němž se nachází jeho

---

<sup>116</sup> Dvořáková, Ž.: Baker Street, Příčná ulice a ulice Mazaných řemeslníků – tři typy urbanonym v beletrii a jejich funkce. In *Acta onomastica*, 2009, ročník 50, str. 87.

<sup>117</sup> Tyto skutečnosti jsou také zmíněny v paratextech *Fantasmagorie televize*.

<sup>118</sup> Měrka, 2010, str. 122.

<sup>119</sup> Měrka, 2010, str. 108.

<sup>120</sup> Měrka, 2010, str. 22.

obyvatelé. *Romantika a Realita* označují nekonkrétní místa, která nejsou blíže specifikována, zůstávají tedy stejně abstraktní, jako jejich jména.

U pojmenování řeky *Snětica* Měrka uplatňuje stejný tvůrčí proces, jako u toponym inspirovaných skutečnými místy. Literární jméno odkazuje k řece Senici, protékající Vsetínem a Valašskou Polankou. Pozměněním hláskové skladby autor jednak dodržuje princip pojmenovávání míst vlastní verzí jména, navíc hydronymum spojil s toponymem *Snětín* – obě obsahují slovo *sněť*, výraz pro infekci, plíseň. Jména vypovídají o morálce postav žijících v této lokalitě a můžeme je tedy považovat za mluvící.

V textu se vyskytují také dvě kosmonyma, a to *Země a Slunce*. V tomto případě Měrka jména nijak neupravoval, avšak zajímavá je volba podoby s velkým počátečním písmenem, která je závazná pouze pro odborné texty. Ve *Fantasmagorii televize* jsou však jména použita v jejich obecném významu, nepříznačková by tedy byla verze s malými písmeny.

Měrkův tvořivý přístup k pojmenování postav i neživých věcí v jeho dílech je natolik výrazný a pro něj typický, že je možné je považovat za jeden z poznávacích rysů jeho tvorby. Dalším jeho charakteristickým rysem je uvádění rodného jména i příjmení i u epizodických postav, které se v textu vyskytují někdy i pouze v jediném případě, pouze apelativní pojmenování postavy je u něj spíše neobvyklé. Jména postav jsou nápadná a ve většině případů je zřejmé, že se jedná o jména zcela vymyšlená, jelikož nejsou podobná českému antroponymickému systému. U ženských postav autor nedodržuje tradiční českou přechylovací příponu *-ová*. Proto a také kvůli neobvyklé podobě jmen se čtenář musí spoléhat na kontext, který mu pomáhá rozpoznat pohlaví postav. Měrka hojně užívá tzv. mluvících jmen, kterými charakterizuje postavu. V takových případech využívá k pojmenování proprializovaná apelativa.

## **4. Textová výstavba struktury *Fantasmagorie televize*, narušování pravidel v pásmu vypravěče a promluvové předěly**

V první části této kapitoly se budeme zabývat vertikální výstavbou textu *Fantasmagorie televize* a distinktivními znaky, které rozlišují pásmo vypravěče a pásmo postav. Zjistíme, jak autor Petr Měrka signalizuje změny jednotlivých pásem. Zaměříme se také na způsoby, jakými autor porušuje pravidla spojená s touto oblastí stylistiky. Druhá část bude věnována pásmovým a replikovým předělům.

### **4.1 Odlišení pásma vypravěče od pásma postav**

Umělecký styl se odlišuje od ostatních funkčních stylů svým charakterem, propojuje problematiku vztahů jazykové výstavby díla s literární problematikou. V tomto stylu zkoumáme prvky kategorie jazykové i kategorie literární: „Jako kategorie jazykově stylistická je umělecký styl součástí problematiky lingvistické, jako složka umělecké struktury spadá do oblasti literární vědy.“<sup>121</sup> Pokud tedy zkoumáme jazykovou výstavbu umělecké promluvy a hledáme určité tendence v daném textu, snažíme se postihnout nejdříve jazykovou výstavbu promluvy bez přihlížení ke kategoriím nejazykovým, a až poté provádíme rozbor strukturních funkcí, při čemž se zaměřujeme na vztahy jazykové výstavby a složek literární struktury. Umělecký styl můžeme vnitřně rozčlenit podle základních literárních žánrů na lyrický, epický a dramatický. S ohledem na téma této práce nás dále budou zajímat pouze specifika výstavby žánru epického.

Epický text je tvořen promluvoným pásmem vypravěče a promluvonými pásmi postav<sup>122</sup>. Toto rozlišení považuje Doležel za základní rys textové výstavby a jejich rozlišení nazývá primární diferenciací epických promluv, která vyplývá ze dvou rysů epických textů. V „ideálním modelu“ epického textu se jednak odlišuje povaha a úloha mluvčího v jazykové organizaci promluvy v pásmu vypravěče a v pásmu postav, jednak se pásma liší

---

<sup>121</sup> Doležel, L.: *O stylu moderní české prózy. Výstavba textu*. Nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1960, str.21.

<sup>122</sup> Používané termíny „řeč autorská“ a „řeč postav“ nepovažuje za dostatečné. Termín „řeč autorská“ považuje za příliš úzký, aby byl schopen postihnout celou oblast epického vypravěče, navíc jako „řeč“ se označují také způsoby vyjadřování promluv, například řeč přímá apod. (Viz Doležel, 1960, str. 30.) V této práci budeme používat terminologii v souladu Doleželem.

v zakotvenosti či nezakotvenosti dané promluvy v situaci. V obou případech by pásmo vypravěče mělo být neutrální a „objektivní“. V jeho promluvě by neměl být vyjádřen vztah k zobrazované skutečnosti, z čehož vyplývá jeho objektivita, zůstává pasivním. Pokud je aktivizován, dochází k porušení zásady epické objektivity. Za příklad takového porušení ve *Fantasmagorii televize* nám může posloužit ukázka: „[...]podíval se na Bambulku, jehož vlekl za sebou, jestli se z něho náhodou nestal Jeníček nebo Mařenka. Bambulka však byl v pořádku. Zdál se být pouze do značné míry zmatený a dezorientovaný. *To se však v dané situaci nebylo čemu divit.*“<sup>123</sup>

Z přecházejícího odstavce můžeme vyvodit vlastnosti promluvy postav – jsou „subjektivní“, aktivní jelikož k sobě orientují slovesné osoby i časy, a jsou časově i prostorově zakotvené. Mohou tedy poukazovat i k mimojazykové skutečnosti.

Doležel rozlišuje celkem tři skupiny distinktivních znaků, z nichž znaky v první skupině signalizují odlišnost pásma vypravěče a postav:

1. distinktivní znaky slovesných osob,
2. distinktivní znaky apelu a exprese,
3. distinktivní znaky sémantické,
4. distinktivní znaky slohového zbarvení.

Druhá skupina obsahuje znaky, které zobrazují rozdílný postoj promluvy k mimojazykové situaci – ukotvenosti či neukotvenosti v konkrétní situaci:

5. distinktivní znaky slovesných časů,
6. distinktivní znaky deixe.

Poslední skupina obsahuje pouze (7.) distinktivní znaky grafické, sem spadají vnější vyznačení rozdílů pásem.<sup>124</sup>

Využití *slovesných osob* výrazně odlišuje promluvová pásma. Zatímco v pásmu postav je vyjádřen vztah promluvy k mluvčímu pomocí slovesného děje v první osobě, vztah k posluchači – druhé postavě je vyjádřen použitím druhé osoby slovesného děje a vztah k objektu promluvy (nezávisle na tom, ať už jde o osobu či věc) vyjadřuje užití třetí osoby, v pásmu objektivního vypravěče není vyjádřen ani vztah k mluvčímu, ani vztah k posluchači.

---

<sup>123</sup> Měrka, 2010, str. 40.

<sup>124</sup> Doležel, 1960, str. 32.

Jelikož je tedy slovesný děj přisuzován pouze objektu promluvy, může být využita pouze mluvnická osoba třetí.

V knize můžeme najít i takovéto porušení objektivit vypravěče, při kterém Měrka opouští neutrální er-formu vyprávění. Účinek je navíc zesílen využitím první osoby plurálu přítomného času, čímž autor vtahuje čtenáře do děje knihy, neboť vypravěč vztahuje svoji promluvu i na čtenáře samotného: „Lanka šla nakoupit. Za potraviny se chystala utratit spoustu peněz. *I jíst se musí. Kdybychom nejedli a nepili, tak bychom zemřeli.* Bohužel, chudí lidé nejsou nesmrtelní. Ale některým boháčům se to prý už podařilo. Ovšem stálo je to pěkný majlant.“<sup>125</sup>

Dialog je základní formou pásma postav, umožňuje znázornit vztahy mezi promlouvajícími postavami. Postava ve svém pásmu vyjadřuje svoje subjektivní citové vztahy a citová hodnocení k ostatním postavám či věcem a pro jejich projevení využije *prvků s expresivní či apelovou funkcí*, například citoslovce z lexikálních prostředků a ze syntaktických prostředků potom rozkazovací, tázací, zvolací a přací věty.

Pro pásmo vypravěče je naopak signifikantní monolog. V promluvách vypravěče, opět z důvodu neutrality, nejsou tyto prostředky využívány. A pokud ano, liší se zamýšlený účinek, se kterým je autor textu použije: „Apelové prostředky pásma V [vypravěče] nejsou v pravém smyslu výrazem apelu, nýbrž slouží například jako prostředek lyrizace vyprávění nebo jako výraz rétorického patosu (apostrofy, řečnické otázky, rozložené řečnické otázky).“<sup>126</sup>

Takovýchto narušení neutrality vypravěče se Měrka dopouští hned několikrát, zejména v pasážích, kde dochází také k porušení er-formy singuláru. Pro ilustraci uvádíme ukázkou, kde se nachází syntaktické prostředky s apelovou i expresivní funkcí: „Osobně však soudím, že bychom naše potomky neměli nechávat utkvělé v této bludné iluzi. *Vzpomeňme jenom těch různých a hrůzných pohlavních nemocí, před nimiž bychom je měli varovat! Jak toho chceme dosáhnout, když jim budeme tajit kopulaci? Musíme v sobě najít odvahu a odpovědnost ve vztahu k budoucnosti. A budoucnost – co jiného je vlastně budoucnost než právě naše děti?*“<sup>127</sup> U vybrané ukázkou je patrné i splývání autora s vypravěčem. Obdobných momentů v knize

---

<sup>125</sup> Měrka, 2010, str. 12.

<sup>126</sup> Doležel, 1960, str. 36.

<sup>127</sup> Měrka, 2010, str. 64.

najdeme několik a v daných pasážích je vždy rozpoznatelný vlastní názor Měrky na zobrazovaný problém. Můžeme říci problém, jelikož u těchto porušení objektivit autor vždy prezentuje svoje postřehy skrze vypravěče a kritizuje společnost. Prostředky exprese a apelu jsou tedy použity účelně.

V rámci toho druhu narušení objektivit můžeme v knize nalézt ještě druhou skupinu promluv vypravěče, v nichž osobnost autora „prosakuje“ v pásmu vypravěče. Jde o momenty, ve kterých Měrka udílí rady čtenáři, jak by se měl zachovat, pokud se dostane do situace podobné té, v níž se nachází postavy. Tyto rady jsou však od pásma vypravěče odděleny grafickým značením – rada je uvedena v závorkách a čtenář je tak upozorňován, že část textu tedy zcela nesouvisí s příběhem. Jako příklad uvádíme tuto pasáž: „A to si dali jen pár drobných soust, aby náhodou neměli problém s vyhladovělým žaludkem. *(To si pamatujte pro případ, že byste skončili v koncentračním táboře a náhodou to přežili. Ne abyste se hned přežrali!)*“<sup>128</sup>

Odlišovat pásma pomáhají také *sémantické znaky*. V souvislosti s nimi je výrazná pasivita v pásmu vypravěče – jeho objektivita nespočívá v „nestranném“ vyhodnocení situace, nýbrž v pozbytí jakýchkoliv hodnotících výrazů v tomto pásmu. Naopak v pásmu postav je vyjádření subjektivních sémantických aspektů žádoucí, neboť díky nim poznáváme jejich vztahy k dalším postavám, věcem či zobrazovaným událostem. Subjektivní aspekt se projevuje jako:

a) Věcné hodnocení – objekt je hodnocen jako dobrý nebo špatný, přátelský nebo nepřátelský apod. Tento typ může být navíc posílen emocionálním hodnocením. Bývá vyjádřeno pomocí adjektiv a adverbii, případně substantiv se schopností vyjadřovat „osobní poměry“, např. hypokoristika nebo názvy pro příbuzenské vztahy.

b) Modální hodnocení – objekt je hodnocen z pohledu postavy jako možný nebo nemožný, podmíněný, chtěný, potřebný atd. Vyjádřeno může být prostředky lexikálními i syntaktickými, například konstrukcí s modálními slovesy, slovesnými mody aj.

c) Subjektivní zdůvodňování – prostředkem pro vyjádření jsou věty důvodové, skrze které postavy vyjadřují své subjektivní důvody.<sup>129</sup>

---

<sup>128</sup> Měrka, 2010, str. 63.

<sup>129</sup> Doležel, 1960, str. 38n.

Měrka zapojuje i tento prvek z pásma postav do promluv vypravěče, již na první stránce během představování Bambulky se v pásmu vypravěče vyskytuje modální hodnocení: „Bambulka Iko byl šestiletý chlapec, který zbožňoval televizi. Miloval ji dokonce víc než maminku a tatínka.

*Je něco takového možné?*

*Ano, je.*<sup>130</sup>

Posledním ze skupiny distinktivních znaků signalizujících odlišnost pásem jsou znaky *slohového zbarvení*. Výše uvádíme, že základní formou pro vyjadřování promluv postav je dialog. Z tohoto faktu můžeme vyvodit, že pásmo postav v přirozeném rozhovoru bude projevovat tendenci ke slohovému zbarvení hovorovému až nespisovnému, naopak pásmo vypravěče bude slohově neutrální a celistvé. Slohové zbarvení pásma postav však může kolísat, jelikož výběr jazykových prostředků promluv postav je ovlivňován jednotlivými situacemi, ve kterých se postavy zrovna nachází.<sup>131</sup> „[...] obecně, z hlediska typu, platí opozice: hovorově zbarvené pásmo P s vnitřním slohovým rozrůzněním – slohově nespisovné, kompaktní pásmo V,“ konstatuje Doležel, zároveň však dodává, že je nutné přihlídnout i ke specifikům individuálního stylu autora.<sup>132</sup>

Měrka mísí jazykové prostředky různých stylových vrstev velice často a slohové zbarvení se může změnit i v rámci jediného souvětí několikrát. Toto platí pro obě promluvovalá pásma: „Monstróza I. *čučela* z hradeb, ale své nepřátele už nikde neviděla. [...] Otočila tedy svůj rozložitý  *zadek*  k hradbám. Spatřila je na nádvoří, jak právě  *vykonávají*   *exekuci*  na tom hnusném advokátovi.  *Hrozně ji štválo, že se tu zjevil a poskytl jí tak impuls potřebný ke spuštění návratu vzpomínek, [...]*“<sup>133</sup> V promluvě vypravěče se zde mísí prostředky ze stylové vrstvy hovorové – *čučela*, vyjádření míry rozčilení *hrozně*, a vrstvy odborné – *vykonávat exekuci, impuls ke spuštění návratu vzpomínek*. Podobné kontrasty najdeme i v pásmu postav: „Ten šíp, co má v  *břišní oblasti* , bude, jak to tak na mě působí, nejspíš otrávený. [...] Léčím lidi různými lektvary a dalšími  *hovadinami* . Tak pokud by vám to nevadilo,  *spasila*  bych i vašeho kolegu. Na to, aby zemřel, je přece jen příliš mladý.

---

<sup>130</sup> Měrka, 2010, str. 7.

<sup>131</sup> Výběr prostředků navíc může ovlivňovat i námět textu, historická doba ve které se děj odehrává apod.

<sup>132</sup> Doležel, 1960, str. 43.

<sup>133</sup> Měrka, 2010, str. 58.

A člověk, který *neokusil* sex, by neměl odcházet ze života...“<sup>134</sup> Z příkladů vyplývá, že Měrka nerozlišuje, do kterého pásma promluva náleží a jazykové prostředky mísí v obou rovinách.

Výběr jazykových prostředků a zacházení s nimi je u Měrky natolik specifický a pro jeho tvorbu příznačný, že jsme se rozhodli se mu věnovat ve zvláštní kapitole (6. Stylisticky aktivní prostředky ve *Fantasmagorii televize*).

Odlišné využívání *slovesných časů* náleží do druhé skupiny distinktivních znaků, zobrazující rozdílný postoj promluv k mimojazykové situaci. Pásmo vypravěče se odehrává v minulosti, popisuje děje, které se již odehrály. Minulost je vyjádřena využitím préterita, případně historického přítentu. V pásmu postav se promluvy vztahují k okamžiku, kdy jsou pronášeny, a využívány jsou všechny základní slovesné časy – prézens, préteritum i futurum.

Zda Měrka porušuje i toto pravidlo, je diskutabilní. V pásmu vypravěče se nacházejí pasáže, které jsou v přítomném čase, což je patrné i z některých dříve citovaných ukázek v této kapitole. Tyto pasáže však nijak neposouvají děj vyprávění kupředu, jedná se o určité pozastavení nad konkrétním prvkem z nastalé situace, o určité poznámky, které jsou často i odděleny od samotného vyprávění viditelným odsazením odstavců. Například na straně 46 je popsána scéna, kdy postava Hitlera podplácí velitele. Ve chvíli, kdy Hitler peníze položí na stůl, je celý děj zastaven a následujících šest odstavců obsahuje úvahu nad touhou lidí být bohatý, nad politiky a „vágusy“ a v této úvaze je užit přítomný čas. Poté děj pokračuje plynule dál, přesně v okamžiku přerušení – velitel přijímá úplatek a v promluvě vypravěče se opět užívá neutrální minulý čas. Kromě všeobecných komentářů se však v textu vyskytují i pasáže, které lze vnímat jako promluvu vypravěče vyjadřujícího se k dané situaci – například v momentě, kdy byl Bambulka v ohrožení života a další z postav se se jej snaží zachránit, vypravěč komentuje dění: „Jsme přece jen v pohádce, a tak na rozdíl od normálního života nemůže Bambulka jako hlavní postava zahynout.“<sup>135</sup>

---

<sup>134</sup> Měrka, 2010, str. 56.

<sup>135</sup> Měrka, 2010, str. 45.



Distinktivním znakem je také *ukazování (deixe)*, které pomáhá odlišit pásma dvěma způsoby. V pásmu postav je odkazováno k mimojazykové situaci, důležitá je pozice mluvčí postavy, místo a okamžik pronášení promluvy. Deixe je vyjadřována příslovci, příslovečnými výrazy nebo i deiktickými zájmeny. Naopak u pásma vypravěče jsou pro identifikaci objektů reality využívány jiné než deiktické prostředky, a to podstatná a přídavná jména, například „následující večer, několik týdnů po svátcích“. Funkcí deixe v pásmu vypravěče je uvádění informací do kontextu.

Příklad: „*Vtom kdosi zazvonil. [...] Sotva Bambulku utřela ručníkem, ozval se znovu zvonek. Bambulka využil této jedinečné příležitosti, vytrhl se jí a rozeběhl se zpátky do obýváku [...]*“<sup>136</sup> dokazuje, že Měrka prostředky míjí a i v pásmu vypravěče využívá příslovci a ukazovacích zájmen k poukazování na mimojazykovou situaci, ve které se postavy nachází.

Posledními rozlišujícími znaky jsou *grafické*, z nichž za nejdůležitější můžeme považovat uvozovky, které Doležel považuje za jediný grafický distinktivní znak primární diference – promluvy postav se odlišují jejich užitím. Nejsou však jediným grafickým znakem, který odděluje pásma od sebe. Hranice vyznačují také dvojtečky, pomlčky či rozdělení textu do odstavců. Vzhledem k jejich schopnosti vyznačit hranici mezi pásmy je Doležel nazývá delimitačními.<sup>137</sup> Zmiňuje také Quida Hoduru, podle něž lze za grafické prostředky považovat také interpunkci, užití odlišných typů písma, zúžený či rozšířený proklad znaků, použití velkého či malého písmene apod.<sup>138</sup> Žádný z těchto prostředků však Měrka nevyužil k diferenciaci pásem jako primární rozlišovací prvek, prostředky navrhované Hodurou tedy takový potenciál v analyzovaném díle nemají.

Z předchozích ukázek vyplývá, že Měrka narušuje neutralitu pásma vypravěče ve všech rovinách. Avšak nečiní tak náhodně, nýbrž s autorským záměrem působit na čtenáře. Neobjektivnost a zainteresovanost v pásmu vypravěče souvisí s Měrkovou potřebou vyjádřit vlastní názor na svět a svůj kritický postoj k němu.

---

<sup>136</sup> Měrka, 2010, str. 8n.

<sup>137</sup> Doležel, 1960, str. 49.

<sup>138</sup> Hodura, Q.: *O slohu*. Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1955, s. 17.

## 4.2 Promluvvé předěly

Doležel považuje za rozhodující faktor textové výstavby diferenciaci promluv, které se projevují na jejich rozhraní a které nazývá promluvvým předělem: „Promluvvý předěl je místo v textu, v němž se stýkají dvě sousedící dílčí promluvy. Z hlediska výstavby textu ho můžeme charakterizovat jako zvrát. [...] jsou hlubší (ostřejší), nebo plynulejší (měkčí), a jejich povaha určuje ráz textu.“<sup>139</sup> Povahu předělu určují distinktivní znaky, které jsou specifické pro daný text.

V souvislosti s promluvvými předěly Doležel uvádí epické kontextové postupy, které charakterizuje jako nadvětné prostředky sloužící k vyjádření epické promluvy, „ustálené kombinace distinktivních znaků primární diferenciacie.“<sup>140</sup> Za dva základní kontextové postupy považuje řeč postav – přímou řeč, která v sobě obsahuje distinktivní znaky z pásma postav, a řeč vypravěče obsahující distinktivní znaky pásma vypravěče.

Typ kontextového postupu využitý v promluvvách, které se nacházejí na hraně mezi dvěma typy, určuje charakter předělu. Na místech, kde se střetávají dva odlišné kontextové postupy, jedná se o místo styku pásma vypravěče s pásmem postavy, tedy o předěl pásmový. Naopak, stýkají-li se dva shodné kontextové postupy, jedná se o předěl replikový, v němž spolu hraničí dvě promluvy z pásma postav.

Nejčastější, základní pásmový předěl je tvořen ostrým zvratem, který se nachází na hraně mezi řečí přímou a řečí vypravěče. Podle Doležela ostrý zvrát umožňuje vytvářet text jednoduše a jednoznačně členěný, avšak moderní literatura má „charakter textové výstavby zcela jiný. Nejdůležitější specifickou tendencí moderní prózy ve výstavbě textu je tendence k změkčování pásmových předělů, tendence k plynulejšímu přechodu [... Tyto tendence] oslabují vnitřní přehradu a zvraty epického textu.“<sup>141</sup>

Ve srovnání se zvratem ostrým se další typy v knize objevují sporadicky. Přesto můžeme doložit přinejmenším jeden příklad každého z nich.

---

<sup>139</sup> Doležel, 1960, str. 15.

<sup>140</sup> Doležel, 1960, str. 57.

<sup>141</sup> Doležel, 1960, str. 103

Oslabený zvrát vzniká na místech, kde se střetává řeč vypravěče a řeč postavy vyjádřená nevlastní přímou řečí, případně polopřímou řečí. Nevlastní přímá řeč se odlišuje pouze absencí grafického ohraničení uvozovkami, výpověď postavy je i nadále signalizována mimo jiné uvozovacím slovesem, Měrka většinou volí pouze varianty verb dicendi a verb sentiendi, jako například *řít si* nebo *pomyslet si*. Odlišují se pouze dva případy, ve kterých zvolil nápaditější vyjádření: „Měla by se léčit! *problesklo Freudovi hlavou*. A vůbec, vždyť je nesvéprávná...“ a „Že já se nezásobil dalšími zdroji, *prohánělo se mu mozkiem*.“<sup>142</sup> Ve formulacích *problesknout hlavou* a *prohánět se mozkiem* jsou významy verb aktualizovány – do podoby verba sentiendi, které je obohaceno o vyjádření rychlosti s jakou mentální činnosti postav probíhají.

Zvrát s nevlastní přímou řečí si tedy zachovává jednoduchost členění textu, kterou nacházíme u základního typu zvratu. Díky své podobnosti s ostrým zvratem je také nejčastějším „zvláštním“ typem pásmového předělu,<sup>143</sup> což platí i ve *Fantasmagorii televize*.

Příkladem oslabeného zvratu s polopřímou řečí může být promluva postavy psychiatra Lavora, v níž se vyskytuje řečnická otázka, využití plurálu, budoucího času, příznakového či a krátkých jednoduchých vět, kvůli čemuž se promluva podobá přímé řeči. Viz: „Velmi se mu líbilo její tělo. A nechtěl požitok z něj obětovat kariéře.

*Vždyť co je to kariéra?* Člověk se za ní žene přes mrtvoly a na konci života zjistí, že to k ničemu nebylo. Ovšem láska, to je něco jiného. Ta vás prostoupí hřejivým pocitem štěstí. Dá vám skutečný smysl. A pokud ji prožijete, nebudete na onen svět odcházet s pocitem zmaru a vyprahlé prázdnoty. Naopak. Budete prodchnutí sytostí bezezbytku naplněné existence. [...] *Zeptá se jí*, jestli chce dál zůstat tady a týrat nemocné na duši, anebo jestli by se raději neodebrala do Psycholability. *Či snad rovnou do královského hradu...*“<sup>144</sup>

---

<sup>142</sup> Měrka, 2010, str. 62 a 87.

<sup>143</sup> Doležel tvrdí, že příklad oslabeného zvratu je možné najít téměř u každého moderního autora. Viz Doležel 1960, str. 107.

<sup>144</sup> Měrka, 2010, str. 68.

Ojediněle se v knize nachází i stupňovitý zvrát, ve kterém slouží polopřímá řeč jako mezistupeň plynulejšího přechodu mezi řečí vypravěče a řečí postavy vyjádřené přímou či nevlastní přímou řečí a polopřímá řeč je součástí promluvy postavy, což se projevuje například ve volbě slov, viz syn pojmenovaný nespisovným pejorativním *spratek*: „Počkej, vždyť to vypadá jako ta zrůda, [...] oddělila nás od zbožňovaného synka Bambulky, fanatika do čumění na televizi... To on za všechno může!“

Ano. Dnes už i Pnůtek pochyboval, že by kdy dokázal mít toho *spratka* znovu rád.

Oba manželé strhali z Monstrózity šaty.<sup>145</sup>

Poslední pásmový zvrát, a to dynamický, charakterizuje postupný přechod od řeči vypravěče k řeči postavy, který je tvořený smíšenou řečí. „V určitém momentu dosahuje koncentrace signálů pásma P [postavy] takového stupně a výraznosti, že promluvový úsek [...] přechází do pásma P.“<sup>146</sup> I příklad tohoto zvrátu je možné v textu najít: „[...] Třeba jsme jen výplody chorobné představivosti, snu pramenícího z agónie...“

Ano, to všechno bylo doopravdy možné. A docela to Televizního ovladače znejistilo. Nedůvěřivě se podíval na Bambulku, který nyní chrápal tak mocně, že bylo zhola vyloučené se na cokoliv intelektuálního soustředit.<sup>147</sup>

Kromě pásmových předělů rozlišuje Doležel také předěly replikové, které se nacházejí na hranici promluv různých postav. V analyzovaném díle převládá ostrý zvrát, jenž se tvoří v místě styku dvou promluv postav vyjádřených přímou řečí. V nízkém počtu můžeme najít také zvrát smíšený, který vzniká kombinací styku přímé, nevlastní a polopřímé řeči. Oslabený zvrát vzniká na hranici dvou replik v případě, že jsou obě vyjádřeny nevlastní přímou řečí, respektive polopřímou řečí. Tento typ replikového zvrátu se v díle nevyskytuje ani jednou.

---

<sup>145</sup> Měrka, 2010, str. 62.

<sup>146</sup> Doležel 1960, str. 111. Princip postupného přechodu funguje samozřejmě i opačným směrem, od řeči postavy k řeči vypravěče.

<sup>147</sup> Měrka, 2010, str. 35.

Nízký počet replikových smíšených zvrátů a absenci oslabeného zvratu můžeme vysvětlit jednoduchou skladbou celého textu, v němž převládá ostrý pásmový předěl. Autor vyjadřuje promluvy postav nejčastěji přímou řečí, čímž utváří takovou podobu textu, která usnadňuje vnímání komplikované a vzhledem k malému rozsahu díla i velmi členité dějové linie s přehršlí postav.

## 5. Komika a humor ve *Fantasmagorii televize*

V této kapitole se budeme věnovat humoru a komice, jež Měrka ve svých dílech nepochybně využívá, jak jsme si už ukázali například na jeho práci se jmény postav. Určíme, které typy a druhy můžeme nalézt v analyzovaném díle a pomocí konkrétních příkladů z textu znázorníme autorův přístup k humoru.

Zatím neexistuje všeobecně přijímaná definice, co je komika a humor a jak se od sebe liší. Borecký komiku vnímá jako obecnější pojem, diskurz, pod který humor řadí společně s ironií, absurditou či naivitou.<sup>148</sup> Vychází přitom z historického vývoje, termín komika je starší než termín humor.<sup>149</sup>

Podle Bečky rozdílnost komiky a humoru spočívá v jejich základu. Komika pramení z určitého nedostatku<sup>150</sup> na straně objektu komiky.<sup>151</sup> Také podle Gejgušové komika souvisí s nedokonalostí objektu komiky – ta vzniká v důsledku srovnání dvou veličin, a to „ideálního, očekávaného pozitivně hodnoceného stavu [...] a reálného stavu“, který nenaplnuje ideální stav a proto se stává objektem kritiky. Ta dává vyniknout nedostatkům, které pak mohou být vnímány jako komické.<sup>152</sup>

Humor Bečka charakterizuje jako úmyslnou činnost a podotýká, že jeho prostředkem není komika sama, ale komické pojetí věci. Jedná se tedy o úmyslnou myšlenkovou komiku, která spočívá ve schopnosti nazírat na věci z jejich komického úhlu. Nejbohatším výrazovým prostředkem humoru je řeč.<sup>153,154</sup> Gejdušová podotýká, že se jedná o reakci na nedostatky, které nepovažujeme za zásadní, jsou pouze drobným projevem odchýlení od normy

---

<sup>148</sup> Borecký, V.: *Teorie komiky*. Hynek, Praha 2000, str. 25.

<sup>149</sup> Ač v původní významy jsou od dnešního chápání odlišné – komika byla v antice výraz pro směšnost, humor byl označením pro temperament, povahu. (Srovnej Borecký, V.: *Imaginace, hra a komika*. Triton, Praha 2005, str. 148.)

<sup>150</sup> Nedostatkem míníme určitou vadu, případně nepřiměřenost, která se může projevovat například jako nadměrná gestikulace či mimika nebo v řečovém projevu časté opakování stejného výrazu.

<sup>151</sup> Bečka, J. V.: Komika a humor v jazyce. In *Naše řeč*, 1946, ročník 30, číslo 4–5, str. 71–78.

<sup>152</sup> Gejgušová, I.: *Úvod ke studiu literární komiky*. Ostravská univerzita, Ostrava 2003, str. 3.

<sup>153</sup> Bečka, J. V.: Komika a humor v jazyce. (Ostatek). In *Naše řeč*, 1946, ročník 30, číslo 6–7, str. 111.

<sup>154</sup> Humor se tedy v Bečkově pojetí od komiky liší svojí záměrností.

a tedy odpustitelné.<sup>155</sup> Zároveň však humor řadí mezi konkrétní projevy komiky, společně se satirou, ironií a také naivitou, absurditou a grotesknem.<sup>156</sup>

Z předchozích odstavců je jasné, že zmíněné pojmy se tedy v odborné literatuře různě kombinují a jejich významy mísí. Jelikož cílem této práce není stanovení jednoznačného názvosloví a jejich hierarchie, nebudeme se stávající nejasností více zabývat a uvedeme formy komiky obsažené ve *Fantasmagorii televize* jako sobě rovné.

## 5.1 Ironie

První z forem, kterým se budeme věnovat, Gejgušová charakterizuje jako „schopnost sdělit negativní soud kladnými výrazovými prostředky, tedy vyjádřit [...] opak vyřčeného.“<sup>157</sup> Borecký podotýká, že ač se často ke komickým efektům využívá, nemusí být ironie komickou. Pokládá ji za umění říct něco, co ve skutečnosti ale řečeno nebylo. Ironie tedy spočívá ve vyslovení opaku toho, co je míněno: „Za vážností se skrývá výsměch, žert, pohrdání, za okázalou chválou zničující kritika.“<sup>158</sup> Obsahuje tedy dvě významové roviny, které jsou vzájemně v napětí kvůli jejich rozporu. Jde o rovinu zjevnou (leč klamavou), která je vyslovována, a rovinu zamlčenou, obsahující pravdivý význam vyřčeného.<sup>159</sup> Jedná se o vědomé zaměření na předmět, nebo proti předmětu či jiné osobě apod., s cílem dosáhnout pocitu superiority<sup>160</sup> pomocí výsměchu ironizovaného objektu. Ironie tedy nemůže obsahovat sebereflexi.<sup>161</sup>

---

<sup>155</sup> Gejgušová, 2003, str. 5.

<sup>156</sup> Gejgušová, 2003, str. 4.

<sup>157</sup> Gejgušová, 2003, str. 5.

<sup>158</sup> Borecký, 2000, str. 30.

<sup>159</sup> Hořínek, Z.: *Kniha o komedii*. Scéna, Praha 1992, str. 126. (Hořínek k ironii přiřazuje také parodii. Jejím projevům ve *Fantasmagorii televize* jsme se však věnovali už v kapitole 2. Žánrové zařazení díla a prvky postmoderny ve *Fantasmagorii televize*, proto zde již její projevy analyzovat nebudeme.)

<sup>160</sup> Borecký uvádí tři makroteorie spojené s komikou – *teorii superiority* (převahy, nadřazenosti získané zesměšňováním protivníka), *teorii inkongruence* (nesourodosti, kontrastu prvků podílejících se na vytváření komiky) a *teorii relaxace* (uvolnění přebytečné energie, případně teorie svobody – vysvobození z každodennosti zatíženou odpovědností a povinnostmi). (Viz Borecký, 2000, str. 45–46 a str. 144.)

<sup>161</sup> Proto je z ironie vyřazena sebeironie, jelikož v jejím případě je cíl ironie totožný se subjektem. Jedná se tedy o určitou formu nadhledu daného jedince nad vlastními

Z lingvistického hlediska ironie formálně narušuje kooperační princip, avšak je spojena s narážkami poukazujícími na defektnost promluvy. Tyto narážky slouží k dešifrování správné interpretace a porozumění promluvě.<sup>162</sup>

Za příklad jednoznačné ironie, vyjádřené jediným antonymním výrazem k zamýšlenému vyznění vyjádření, můžeme považovat popis nálady jedné z postav: „Ale asi měla své dny – dny plné tolik oblíbené hysterie a nervozity.“<sup>163</sup> Ironizující výraz *oblíbené* je zde navíc zesílen mu předcházejícím příslovcem *tolik*.

Ironii Měrka využívá i při pojmenovávání míst vyskytujících se v textu, viz *Informační centrum*, kterému jsme se věnovali již v kapitole 3. Vlastní jména ve *Fantasmagorie televize*. Ironii vyplývající z kontrastu jména a jeho nenaplnění autor dále podporuje pomocí komentáře vypravěče, které nabízí možné vysvětlení situace: „Dívka, která tam seděla za jediným účelem, a sice sdělovat informace, mlčela jako hrob. Možná byla hluchá.“<sup>164</sup> Vysvětlení samo však jen více umocňuje ironii situace.

Zvláštní jsou následující případy, první: „Nikotin nezpůsobuje jenom rakovinu plic, ale je i dobrý na nervy.“<sup>165</sup> Nejde o typický projev ironie, přesto jej k ní můžeme přiřadit. Autor zmiňuje účinek nikotinu vedle negativního důsledku, a to stupňovacím poměrem mezi větami. Využitý poměr a *i dobrý* obsažené v druhé části souvětí způsobují, že čtenář může vyhodnotit rakovinu jako pozitivní důsledek nikotinu, ač díky jeho všeobecné encyklopedické znalosti ví, že tomu tak není.

V druhém případě je opět negativní skutečnost podávána jako záležitost pozitivní, tentokrát kvůli volbě pozitivního přídavného jména ve spojení s negativními jevy – smrtelnými nemocemi: „Velmi populární tu byla lepra a mor. Ale též se zde uchytila cholera s tyfem a celá škála dalších chorob, které velice často zapříčiňovaly smrt.“<sup>166</sup> Měrka situaci podává s nadsázkou a o nemoci se vyjadřuje jako o módním trendu, který si lidé mohou vybrat. Mimo jiné tak zároveň snižuje závažnost tématu.

---

nedostatky, předmět výsměchu se obrací k subjektu samému. Sebeironii tedy Borecký řadí mezi prvky humoru. (Borecký, 2000, str. 40)

<sup>162</sup> Nekula, M.: Pragmalingvistická interpretace ironie. In *Slovo a slovesnost*, 1990, ročník 51, číslo 2, str. 95.

<sup>163</sup> Měrka, 2010, str. 27.

<sup>164</sup> Měrka, 2010, str. 16.

<sup>165</sup> Měrka, 2010, str. 51.

<sup>166</sup> Měrka, 2010, str. 56.



## 5.2 Absurdita a nonsens

Gejgušová princip absurdity charakterizuje jako výrazné vybočení z běžné logiky a reality. S nesmyslem pracuje absurdita záměrně a cíleně, s plným vědomím důsledků. „Je vlastně metaforou světa a společnosti, vlastní nepodstatnosti a bezmoci.“<sup>167</sup> Absurdita i nonsens mají společnou nelogičnost, nesmyslné spojování slov, motivů či témat, které na čtenáře působí komickým dojmem.

Absurdní komika využívá naivity a nesmyslu, skrze ně se osvobozuje od ironického či humorného zaměření. Jejím rysem může být také lehkovážnost a hravost, ač se někdy váže i k existenciálním pocitům.<sup>168</sup>

Ve *Fantasmagorii televize* zastává absurdita důležitou roli, autor si rád „pohravá“ s frázemi, které v českém jazyce existují, a jejich význam vyhrocuje ad absurdum, když je chápe a naplňuje doslovně: „Z nevábneho interiéru začaly na oba přichozí padat chmury. Byly upištěné a měly na sobě plavky.“<sup>169</sup> Absurdnost situace je umocňována detaily, které Měrka přidává – chmury jsou oblečené do plavek, dál v textu je zmíněno, že během čekání na lidi, na které „mají padat“ si krátí čas hraním karet<sup>170</sup>. Totožný způsob absurdní komiky čerpající z doslovnosti je uplatněn na dalších místech v textu, například když jedna z postav zmiňuje, že *byla chytat lelky na cimbuří*<sup>171</sup>, nebo je protagonistovi *vyražen dech z těla*, následně je dech protřepán a vrácen *Bambulkovi* zpět do plic<sup>172</sup>.

V kontextu celého textu absurdně působí spojování moderních a magických věcí. V části odehrávající se v pohádkovém světě Fantasmagorie postavy užívají moderní zbraně, jako už v dříve zmiňované laserové pistole, případně časované bomby posílané poštou. Zároveň jsou využívány k dopravě artefakty známé z pohádek, například kouzelný létající koberec<sup>173</sup>, případně primitivní způsob přepravy – jízda na oslovi „pohaněným“ mrkví. Parodickým odkazem na dnešní dobu je způsob, jakým je osel

---

<sup>167</sup> Gejgušová, 2003, str. 7.

<sup>168</sup> Borecký, 2010, str. 35.

<sup>169</sup> Měrka, 2010, str. 96.

<sup>170</sup> Měrka, 2010, str. 98.

<sup>171</sup> Měrka, 2010, str. 52.

<sup>172</sup> Měrka, 2010, str. 28.

<sup>173</sup> Měrka, 2010, str. 92.

vylepšený – má v těle „zabudovanou speciální trysku na stlačený bioplyn. [... Takový osel] dokázal vyvinout rychlost až 500 kilometrů za hodinu.“<sup>174</sup>

V některých případech absurdnost vyplývá z doplňování nesmyslných výrazů, které spolu volně, určitým způsobem souvisejí, a nelogických vysvětlení do vět: „Meritum je v podstatě jen jinak pojmenované jádro radioaktivního pudla. Míněn je samozřejmě pudl trpasličí, především kvůli své nenasytné hysterii.“<sup>175</sup> Měrka si často pohrává s frázemi, které různými způsoby aktualizuje a pozměňuje. V tomto případě doplnil expresivní vyjádření *jádro pudla* o výraz *radioaktivní* související s jedním z významů slova *jádro*. Následující souvětí už pouze dále rozvíjí absurditu předchozí věty, přičemž je ještě umocňována výrazem *samozřejmě*, který tvrzení verifikuje a předem popírá jakékoliv pochybnosti o doplňovaných detailech (*trpasličí, nenasytná hysterie*).

Často se v textu vyskytují absurdní výroky na pomezí černého humoru, jež obsahují jakoby převrácené chápání společenských hodnot, a z jejich kontrastu se všeobecným vnímáním vyplývá komický účinek těchto výroků: „Nadělám z lidí politické vězně a způsobím jim neskonale utrpení. Bude to opravdová nádhera.“<sup>176</sup>, případně „Venku bylo krásně. Lidé se zabíjeli jako zjednaní.“<sup>177</sup> Komický účinek je podpořen momentem překvapení<sup>178</sup>, čtenář neočekává pozitivní hodnocení informace z první věty obsažené ve větě následující, případně je neočekávaně a kontrastně působí následující věta, obsahující převrácení vnímání lidského života.

### 5.3 Humor

Humor podle Boreckého představuje ironický výsměch procházející sebereflexí. Subjekt jej vztahuje nejdříve na vlastní osobu, na ostatní je

---

<sup>174</sup> Měrka, 2010, str. 42.

<sup>175</sup> Měrka, 2010, str. 32.

<sup>176</sup> Měrka, 2010, str. 80.

<sup>177</sup> Měrka, 2010, str. 81.

<sup>178</sup> Borecký zmiňuje moment náhody a překvapení jako jednu z příčin komiky – komiku nelze opakovat, náhoda a překvapení tvoří důležitou podmínku komiky. Není tedy možné ji opakovat se zcela stejným účinkem – opakování postupně snižuje komičnost, nikdy se nesmějeme se stejnou intenzitou. (Viz Borecký, 2000, str. 144, část *Náhoda a překvapení*.) U Měrky se však neopakuje totožná situace, pouze princip.

výsměch vztažen až sekundárně. Subjekt je schopen reflektovat vlastní směšnost – nedostatky.<sup>179</sup> Proto Borecký k humoru řadí také sebeironii<sup>180</sup>.

Sebeironie se u postav v textu příliš nevyskytuje, Měrka inklinuje spíše k ironickému zobrazení jejich chování, které je patrné z komentářů v pásmu vypravěče. Přesto však můžeme uvést ukázkou, vyjádření postavy Freuda k vlastní osobě navíc působí komicky i kvůli zvoleným výrazům odkazujícím k jejímu povolání: „Nebudu za to chtít nic menšího než spoustu peněz. Jsem jich totiž *chorobně žádostivý* [...] a prahnu po luxusu jako málokdo. Občas si o sobě myslím, že jsem snad mamonem přímo *posedlý*...“<sup>181</sup>

V textu se nachází i výroky postav o vlastní osobě, které zdánlivě vyznívají sebeironicky až sebekriticky: „Ale to nás, masové vrahy a kreatury, nemusí zajímat ani nikterak znepokojoovat.“ Postava však zvolené označení nepocituje za negativní, či snad pejorativní, proto není možné daný komentář chápat jako projev sebeironie. Měrka užívá neobvyklých, až knižních výrazů – *kreatury, nikterak*, jež posilují komické vyznění výroku.

V textu se vyskytuje zvláštní forma humoru – tzv. černý humor, který vzniká v případě, že látka, k níž se humor vztahuje, nebo ji hodnotí, je „všeobecně interpretována jako kladná a nezpochybnitelná kladná etická a estetická – např. lidský život, jehož zánik je v životním kontextu hodnocen tragicky.“<sup>182</sup> Popření těchto hodnot je natolik nesmyslné a absurdní, až působí komicky. Měrkův černý humor bývá hodně vyostřený, až cynický, a proto pro některé čtenáře již nepřijatelný. Na této pomyslné hraně se vyskytuje například replika postavy *Hitlera*, ve které vyjadřuje svůj vztah k dětem: „Miluju děti. [...] Několik milionů jsem jich samou láskou zplynoval Cyklonem B. Kdyby mohly, byly by mi teď všechny vděčné, protože život za to trápení nestojí!“<sup>183</sup> V dalším případě je popisována scéna domácího násilí: „Hrota se k němu poslušně otočila zadkem a oni ji seřezal řemenem. Mlátí ji tak dlouho, dokud neztratil vědomí. Normálně se tomu říká domácí násilí. Jenže ani jeden z nich tu nebyl doma.“<sup>184</sup> Poslední věta dodává situaci na absurditě, a zároveň v ní je obsažen specifický humor. Nezesměšňuje

---

<sup>179</sup> Borecký, 2000, str. 40.

<sup>180</sup> Ve spojení s autorem textu se sebeironii věnujeme již v kapitole 2. Žánrové zařazení díla a prvky postmoderny ve *Fantasmagorii televize*.

<sup>181</sup> Měrka, 2010, str. 42.

<sup>182</sup> Heslo „černý humor“ – Lederbuchová, 2002, str. 53.

<sup>183</sup> Měrka, 2010, str. 41.

<sup>184</sup> Měrka, 2010, str. 80.

předchozí události, směšnost spočívá v nesmyslné logice, že násilí neodehrávající se doma nemůže být hodnoceno domácím násilím.

#### 5.4 Groteska

V textu groteska a její prvky nezaujímají důležité místo<sup>185</sup>, přesto se zde však objevují. Gejgušová uvádí, že groteskní komika je často považována za nízkou a hrubou, až lascivní. Zaměřuje se na fyzickou stránku člověka a její projevy.<sup>186</sup> Ve *Fantasmagorii televizi* se jedná o projevy spojené s plynatostí – *mocně si pšoukl, radostí exaltovaně prděl, chlípně se ubzdila*<sup>187</sup>, případně s vyměšováním – *Siru Omáčkovi cosi žuchlo do plechových trenýrek*<sup>188</sup>, nebo se sexem – *uspokojivě vykonali sex*<sup>189</sup>. Ve všech zmiňovaných případech komika vyplývá ze způsobu vyjádření – ze zvolených, často neobvyklých výrazů a jejich kombinací.

Měrkův humor je specifický svojí vyhraněností, které si je sám autor vědom. Příkladem mohou být části textu s černým humorem, jež se v jeho dílech se vyskytuje často a je jedním z důvodů, proč Měrku čtenáři přijímají tak rozporuplně; většinou jsou názory na něj černé, nebo bílé – málokdo k jeho tvorbě nezaujme jasné stanovisko na škále „líbí/mám rád – nejsem si jistý – nelíbí/nemám rád“. Důležitá je pro něj práce s jazykem, volí neobvyklé výrazy a jejich spojení, které společně podporují komické vyznění. Charakteristickým rysem pro komiku *Fantasmagorie televize* je hravost, absurdita a kontrasty.

Určitým způsobem Měrka „varuje“ už obálkou knihy<sup>190</sup> – jméno titulu i autora je uvedeno těžko čitelným rukopisem, navíc uvedeným obráceně – jako by prosvítal, a čitelné jsou až v momentě, kdy čtenář knihu otevře. Pokud čtenář na tuto hru přistoupí a bude obdobně postupovat i v textu, Měrkova komika pro něj bude srozumitelná.

---

<sup>185</sup> *Fantasmagorie televize* zaujímá v Měrkově tvorbě specifickou pozici, jelikož autor zmínil svůj styl a více ho přizpůsobil do všeobecně přijatelnější podoby. Jedním z projevů této umírněnosti je omezení obhroublé komiky. Můžeme konstatovat, že textu tento krok pomohl, jelikož pozornost čtenáře není narušována (nadměrnými) vulgárními scénami.

<sup>186</sup> Gejgušová, 2003, str. 6.

<sup>187</sup> Měrka, 2010, str. 27, 102, 108.

<sup>188</sup> Měrka, 2010, str. 28.

<sup>189</sup> Měrka, 2010, str. 65.

<sup>190</sup> Viz Příloha č. 1 na str. 65.

## 6. Stylisticky aktivní prostředky ve *Fantasmagorii televize*

V této kapitole se zaměříme na prostředky podílející se na stylistickém působení na čtenáře díla. Z povahy textu je zřejmé, že jeho hlavní funkcí je funkce estetická, předpokládáme tedy, že autor svůj projev formuluje způsobem, který podněcuje představy, působí na citovou stránku vnímatele, případně také ovlivňuje jeho postoje (věcné, etické nebo emotivní).<sup>191</sup> K stylizaci textu autor vědomě volí výrazové prostředky, příznakové či neutrální, s určitým komunikačním cílem. Mezi nejpatrnější rysy autorova stylu patří mísení lexikálních prvků z odlišných vrstev jazyka a práce se syntaxí, proto se jim budeme věnovat přednostně.

Měrkovi se podařilo využít možností syntaxe k vytvoření vlastního stylu díla, jež je snadno rozpoznatelný a pro čtenáře zajímavý a čtivý. Využívá převážně krátké jednoduché věty: „Náhle na ně kdosi vybafl. Byl to chlapeček s holčičkou. Neslyšně se k nim dostali z boku. Vypadali do značné míry zanedbaně. Skoro jako nějací feťáci. I jejich rozverně veselá nálada tomu napovídala. Pořád se jen chechtali. Televiznímu ovladači se ani trochu nezdáli.“<sup>192</sup> Z ukázky je také patrné, že autor volí objektivní slovosled, který v díle převládá, a jednoduchou tematickou návaznost<sup>193</sup>. Kvůli tomu je děj dynamický a text čtenáři přístupný, srozumitelný. Jednoduchým větám autor dává přednost před souvětím, a to i pokud věty začínají spojkami (text tedy připomíná souvětí rozdělené na jednotlivé části): „Správně by měla být zavřená v blázinci. Ale tam by ji definitivně zničili. A nikdo z nás bez ní nedokáže existovat. Přestože je tak narušená.“<sup>194</sup> Kvůli rozčlenění výpověď připomíná mluvený projev a zároveň text působí živěji, zajímavěji. Autor se nesnaží pomocí syntaxe odlišit pásmo vypravěče od pásma postav. Využívá obdobně jednoduché věty rozvité či souvětí složená převážně ze dvou či tří vět.

---

<sup>191</sup> Čechová, M. – Krčmová, M. – Minářová, E.: *Současná stylistika*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2008, str. 299.

<sup>192</sup> Měrka, 2010, str. 43.

<sup>193</sup> Návazná tematizace rématu je typická pro pohádky, umožňuje snadnou orientaci v textu. Jeho využitím tedy Měrka může dalším způsobem odkazovat k žánru, který v textu převládá.

<sup>194</sup> Měrka, 2010, str. 106.

V textu se nachází také parcelace výpovědi, neslouží však ke zdůraznění jednoho ze členů věty jeho vytyčením mimo její celek, ale k variování, rozvíjení nebo upřesnění daného členu: „Dávali to v televizi jako takový seriál. No, učiněný sitcom.“<sup>195</sup> Autor využívá také bohatosti českého jazyka a uvádí totožný obsah v několika větách jdoucích po sobě odlišným způsobem: „Hitler se nervově zhroutil. Psychicky se úplně sesypal. Stala se z něj učiněná troska. Dočista se pomátl na rozum.“<sup>196</sup> Význam je postupně vyjadřován prostředky více příznakovými, expresivními. Autor také využívá opakování totožných syntaktických konstrukcí k umocnění komického vyznění, zároveň však obsah poslední věty oslabuje významnost informací sdělovaných v předcházejících větách: „Je to hanba. Je to pokrytecké. Je to běžná praxe.“<sup>197</sup>

Texty, u nichž je nejvýznamnější funkce estetická, jsou specifické svou širokou slovní zásobou. Autoři se snaží zabránit častému opakování slov – využívají tedy synonymních lexémů, z nichž některé mohou mít určitý příznak (citový, dobový, stylový apod.). Výběr lexémů s jediným typem příznakovosti autorovi umožňuje vytvořit komunikát stylově jednotný, avšak s kontrastem mezi řečí vypravěče a řečí postav, mezi jednotlivými postavami apod. Zvolené kontrastní lexémy jsou z textu čtenářem více vnímány, přitahují jeho pozornost a ovlivňují také interpretaci obsahu. Vždy však jde o projev určitého autorského záměru.<sup>198</sup>

Stejně jako v syntaktické rovině, ani v lexikologii Měrka nevyužívá jazykové prostředky k odlišení pásma postav a pásma vypravěče. V obou pásmech se vyskytují slova expresivní, nespisovná, vulgární, argotická, knižní a poetická i odborná, mnohdy zkombinovaná do kontrastních spojení – *exaltovaně prdět, disponovat penězi z ukradené prkenice*<sup>199</sup>. Výsledná kombinace často působí komicky.

Zajímavé je, že Měrka v tomto díle zjemnil svůj slovník<sup>200</sup> a vulgarismy i nadávky, pro jeho ostatní texty charakteristické, obsažené ve *Fantasmagorii televize* ve většině případů jsou „jemnějšího zrna“ – *prdět*,

---

<sup>195</sup> Měrka, 2010, str. 104. (V tomto případě je podpořen charakter mluvenosti uvozením věty částicí *no*.)

<sup>196</sup> Měrka, 2010, str. 55.

<sup>197</sup> Měrka, 2010, str. 104.

<sup>198</sup> Čechová – Krčmová – Minářová, 2008, str. 317–319.

<sup>199</sup> Měrka, 2010, str. 102 a 123.

<sup>200</sup> Autorovou možnou motivací ke zjemnění slovníku by mohlo být určení díla dětskému čtenáři, kterého jsme však již dříve vyloučili kvůli nevhodným scénám apod.

*hajzl*<sup>201</sup>, eventuálně se jedná o slova zhrubělá – *kráva*, *čubka*<sup>202</sup> – v těchto případech způsobuje koherentní expresivita vulgární vyznění jinak neutrálního, nevulgárního výrazu (v jeho primárním sémantickém významu). Výraz *kráva* se v textu vyskytuje také v kontaktní frázi na začátku promluvy: „Ty krávo!“<sup>203</sup>. V tomto případě má v textu povahu částice a funguje jako slovo vycpávkové, jež je sémanticky vyprázdněné.

V textu se opakovaně vyskytují prvky upozorňující na nízký věk protagonisty, většinou ve chvílích, kdy je postava pojmenována negativně, a to převážně lexikálním způsobem, případně kombinací lexikálního a morfologického způsobu – vytvořením deminutivní podoby příslušného výrazu příponou *-ek*. V takových případech deminutivní tvar zároveň zjemňuje negativní vyznění označení. V textu je tedy *Bambulka* označován jako *malý chudý smrad*, *malý sobecký smrad*, *malý hajzlíček* nebo *(nauvní) blbeček*<sup>204</sup>, pokud je označován deminutivním tvarem v souvislosti s postavou k němu citově vázanou, vyjadřují deminutiva také citovou expresivitu – *chlapeček*<sup>205</sup>.

V textu se také vyskytují výrazy z argotu – *prkenice*<sup>206</sup>, většinu z nich je však možné vnímat také jako slang uživatelů drog<sup>207</sup> – *joint*, *brko*, *gandža*, *zpukat se*, *smažky*<sup>208</sup>.

Za silně kontextově expresivní považujeme využití odborných výrazů v následujících případech – *aktivoval televizi dálkovým ovladačem*, *ze zorniček jí vytryskla krev*, *intoxikoval se alkoholem*<sup>209</sup>.

Vzhledem k množství lexémů vulgárních a argotických v textu působí poměrně nápadně výrazy knižní až poetické ocitající se v jejich blízkosti – *jsoucno*, *okusit*, *mokvavý hnát*, *pět (písně*<sup>210</sup>). Dochází také k multiverbizovaným pojmenováním všední situace, která jsou důsledkem

---

<sup>201</sup> Měrka, 2010, str. 102 a 84.

<sup>202</sup> Měrka, 2010, str. 102 a 72.

<sup>203</sup> Měrka, 2010, str. 108.

<sup>204</sup> Měrka, 2010, str. 14, 59, 44 a 117.

<sup>205</sup> Měrka, 2010, str. 7.

<sup>206</sup> Měrka, 2010, str. 123.

<sup>207</sup> I když je slang drogových uživatelů srozumitelný poměrně velké skupině uživatelů jazyka, stále je v něm patrná snaha o utajení, charakteristická pro argot. Více viz Hugo, 2006, str. 20–23 a 37.

<sup>208</sup> Měrka, 2010, str. 59, 26, 45, 59 a 44.

<sup>209</sup> Měrka, 2010, str. 13, 27 a 32.

<sup>210</sup> Měrka, 2010, str. 113, 14, 48 a 47.

využití knižního výrazu, například *synka sužuje nějaká nemoc*<sup>211</sup> namísto prostého *je nemocný*. I když dílo působí stylově poněkud přesyceně, knižní lexémy text zjemňují a v již výše zmíněných neobvyklých kombinacích podporují zábavní funkci textu a komický účinek jazykové stránky.

Protikladnou k stylisticky rozrůzněné lexikologii textu je stránka tvaroslovná a hlásková, respektive jejich neutrálnost a převážně nevyužitost jejich možností. V promluvách vypravěče ani postav se neobjevují nespisovné či obecně české prvky jako například protetické *v*, změna *-ý/í* na *-ej*, *-é* na *-ý* apod.

Často, a to v obou pásmech, se vyskytují pouze slova s inherentní expresivitou spočívající v jejich neobvyklé hláskové skladbě – *majlant*, *huškání*, *panděra*, *típl vajgl*, *žblebtl*, *maglajz*, *odkvačili*<sup>212</sup> a stažená forma lexému a reflexivního zájmena *se* – *tys*, *snědls*, *jestlis*, *kdes*<sup>213</sup>.

Autor také využívá silně příznakové, knižní podoby původem cizích slov s konsonantem *s* – *intensivní*, *universum*, *filosofie*, *universita*, *konversace*, *hypnotisovaně*, *impulsivně*<sup>214</sup>. Je možné zamyslet se nad funkčností využití této podoby, vzhledem ke skutečnosti, že varianta s konsonantem *z* je již do našeho jazyka zcela začleněna. V tomto případě zastáváme názor, že jde pouze o určitou manýru autora, další způsob ozvláštnění textu, jejíž archaizující forma je zvýrazňována tématem textu a silně kontrastuje například s nespisovnými a vulgárními výrazy v textu.

Za stylisticky aktivní považujeme také frazeologii a aktualizaci vyskytující se ve *Fantasmagorii televize*. Měrka využívá českých frází a přísloví, která upravuje „na míru“ konkrétním situacím z textu – *bez peněz do obchodu nelez; čestný zápas muže proti muži a muže proti Televiznímu ovladači; běžel lebka nelebka*<sup>215</sup>. Vzhledem k jejich úpravám text nepůsobí nudně a zároveň dalším způsobem podporují jeho komiku. Aktualizováno je také zvolání *Proboha!*, které se v textu vyskytuje ve formě *Pro Buddhu!*<sup>216</sup>. V případě posledním: „[...] říká [se] *Naděje umírá poslední*. Samozřejmě. Člověk natáhne bačkory vždycky chvilku před ní...“ je fráze v promluvě postavy odlišená graficky, zároveň je na ni upozorněno i užitím velkého

---

<sup>211</sup> Měrka, 2010, str. 7.

<sup>212</sup> Měrka, 2010, str. 7, 12, 38, 51, 57, 73 a 87.

<sup>213</sup> Měrka, 2010, str. 26, 38, 62 a 79.

<sup>214</sup> Měrka, 2010, str. 23, 24, 50, 73, 76, 81, 84.

<sup>215</sup> Měrka, 2010, str. 14, 40 a 55.

<sup>216</sup> Měrka, 2010, str. 72.



písmena *N* na začátku slova. I když je v jiných případech totožný způsob grafického zvýraznění využíván jako upozornění na aluzi<sup>217</sup>, zároveň je ale grafické odlišení využíváno i k vyznačení několika myšlenek v neznačených přímých řečech postav, případně textu ozývajícího se z televize apod. Autor tedy pravděpodobně znovu znázorňuje určitou specifičnost dané části textu.

Zajímavé je, že Měrka nevyužívá jazykové prostředky k charakterizaci postav. U všech postav se vyskytují (v různé míře) výše zmíněné prvky, a to i u postavy protagonisty. Proto v některých případech působí jeho promluvy nepřiměřeně jeho věku, jazykově i obsahově: „Stanu se sterilním stereotypem a nezajímavou šedí utopenou v dokonale impotentní průměrnosti... Slíbil jsem to svojí maceše.“<sup>218</sup> V takových situacích text opět působí komicky.

Předchozí odstavce dokazují, že Měrka nevyužívá stylu k rozlišení pásma vypravěče a pásma postav. V obou mísí prvky různých rovin jazyka, v obou se objevují totožné syntaktické konstrukce typické pro mluvený projev – parcelace, krátké jednoduché věty. Rovněž lexikum neslouží k rozlišení pásem, případně k odlišení promluv jednotlivých postav. Vzhledem k nízkému uplatnění tvaroslovné a hláskoslovné stránky jazyka, vychází stylistické působení díla dominantně z jeho syntaxe a lexikologie.

Autorova práce s jazykem však posiluje komické vyznění knihy a tím přispívá i k její zajímavosti, přitažlivosti pro čtenáře, ke snadnějšímu zapamatování díla a jeho účinku.<sup>219</sup>

---

<sup>217</sup> Například na knihu *Mimo dobro a zlo*. (Měrka, 2010, str. 7)

<sup>218</sup> Měrka, 2010, str. 126.

<sup>219</sup> O účincích jazykové komiky více viz například Dvorský, L.: *Repetitorium jazykové komiky*. Novinář, Praha 1984.

## Závěr

V diplomové práci jsme se věnovali stylistické analýze novely *Fantasmagorie televize*, kterou jsme vybrali jako nejvhodnější vzorek z díla Petra Měrky pro účely naší práce.

Při zkoumání textu jsme zjistili, že obecnou tendencí, která se v díle projevuje ve více úrovních, je synkreze.

Ve *Fantasmagorii televize* jsou směřovány jednotlivé žánry, jejichž postupy jsou využívány v různé míře, prolínají se, případně jsou parodovány jejich obecné rysy. Autor využívá intratextové možnosti pro komunikaci se čtenářem a do díla umísťuje pasáže upozorňující na hru se žánrem, případně svoje komentáře k určitému jevu souvisejícímu s momentální situací v textu a dokonce i s komentáři k jeho osobně. Tyto jevy, podobně jako intertextualita, mnohvrstevnatost textu a více způsobů jeho čtení a interpretace, jej řadí k postmodernismu.

Rovněž po jazykové stránce dochází k využívání prvků z různých vrstev jazyka a jejich mísení. V textu pak jejich vzájemné kontrasty působí jako jeden ze zdrojů komiky díla, přičemž dominanta stylistického působení spočívá v lexikální expresivitě a jednoduché syntaxi, která je přístupná čtenáři a vyrovnává náročnost díla v jiných ohledech. Měrka jazyk nevyužívá jako způsob odlišení jednotlivých postav, případně k odlišení postav a vypravěče. V celé struktuře díla zachovává jednotný styl vyjadřování.

S jazykovou stránkou textu souvisí vlastní jména obsažená v díle. Měrka projevuje vysokou míru tvořivosti při pojmenovávání, převážná většina jmen postav jsou autorská a náleží do kategorie tzv. mluvících jmen. Toponyma tvoří pozměněná jména skutečných měst, ke kterým má Petr Měrka určitý vztah a umísťuje je do svých textů pravidelně. Skutečná jména jsou snadno dešifrovatelná, umožňují tedy čtenáři si děj zasadit do konkrétní lokality Vsetínska.

Komika je určitým „prubiřským kamenem“, který společně s tematikou pravděpodobně nejvíc ovlivňuje a rozděluje přijetí Měrkova textu. Nejvíce se v díle projevuje absurdní komika a černý humor nacházející se na hraně přijatelnosti mnohých čtenářů. Využívá také ironie (a sebeironie), objevuje se i groteska, avšak její projevy ve *Fantasmagorii televize* jsou v kontextu Měrkova veškerého díla utlumené.

Z analýzy vyplývá, že signifikantními rysy Měrkova díla jsou jednoduchá syntaktická stavba a mísení lexikálních prvků ze všech vrstev jazyka, autorská vlastní jména, synkreze žánrů a jejich parodování společně s vyhraněným humorem a komikou. Společně vše vytváří snadno identifikovatelný styl, typický pro všechny texty Petra Měrky, který je atraktivní a ve velkém množství dnes vznikajících beletristických textů nezaměnitelný. Vzhledem k provázanosti jednotlivých textů, jež sdílejí lokalizaci do jednoho imaginárního světa, si Měrka může vytvořit stálou skupinu čtenářů, jež jeho styl osloví a bude se k jeho dílům vracet.

## **Anotace**

Autor:	Veronika Hanáková
Název diplomové práce:	Stylistická analýza literárního textu. Na materiálu prozaického textu <i>Fantasmagorie televize</i> od Petra Měrky
Vedoucí diplomové práce:	Mgr. Jindřiška Svobodová, Ph.D.
Počet znaků:	118 945
Počet příloh:	1
Počet titulů odborné literatury:	1 primární, 35 sekundární
Klíčová slova:	Petr Měrka, jazyk, komika, postmoderna, žánr, vlastní jména, stylistická analýza, styl

Diplomová práce se zaměřuje na stylistickou analýzu novely *Fantasmagorie televize* od českého autora Petra Měrky. Stěžejní body tvoří analýza projevů postmoderny v textu, jazyka a stylisticky aktivních prvků, vlastních jmen a také komiky díla. Teoretická část je propojena s analýzou, která je doplněna ilustračními ukázkami z textu.

## **Anotation**

Author:	Veronika Hanáková
Name of the thesis:	Stylistic analysis of literary text. The material prosaic text <i>Fantasmagorie televize</i> by Petr Měrka
Leader of the thesis:	Mgr. Jindřiška Svobodová, Ph.D.
Number of characters:	118 945
Number of attachments:	1
Number of titles of literature:	1 primary, 35 secondary
Key words:	Petr Měrka, language, humour, postmodernism, genre, proper names, stylistic analysis, style

Thesis focuses on the stylistic analysis *Fantasmagorie televize* by Czech author Petr Měrka. The main points are an analysis of signs of postmodernism in the text, language and stylistically active elements, proper names and humour. The theoretical part is connected with the analysis, which is completed with illustrative examples from the text.

## Literatura a internetové zdroje

### Primární literatura

1. Měrka, P.: *Fantasmagorie televize*. Agite/Fra, Praha 2010.

### Sekundární literatura

1. Bečka, J. V.: Komika a humor v jazyce. In *Naše řeč*, 1946, ročník 30, číslo 4–5, str. 71–78.
2. Bečka, J. V.: Komika a humor v jazyce. (Ostatek). In *Naše řeč*, ročník 30, číslo 6–7, str. 111–120.
3. Borecký, V.: *Imaginace, hra a komika*. Triton, Praha 2005.
4. Borecký, V.: *Teorie komiky*. Hynek, Praha 2000.
5. Čechová, M. – Krčmová, M. – Minářová, E.: *Současná stylistika*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2008.
6. Čermák, F. – Hronek, J. a kol.: *Slovník české frazeologie a idiomatiky 1. Přirovnání*. LEDA, Praha 2009.
7. David, J.: „...Slova jsou hvězdy, jež se zaněcují na temném nebi vědomí.“ (*Literární antroponymie a toponymie v díle Vladislava Vančury*). In *Acta onomastica*, 2005, ročník 46, s. 29–42.
8. Doležel, L.: *O stylu moderní české prózy. Výstavba textu*. Nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1960.
9. Dvorský, L.: *Repetitorium jazykové komiky*. Novinář, Praha 1984.
10. Dvořáková, Ž.: Baker Street, Příčná ulice a ulice Mazaných řemeslníků – tři typy urbanonym v beletrii a jejich funkce. In *Acta onomastica*, 2009, ročník 50, str. 80–87.
11. Dvořáková, Ž.: Specifika literárních antroponym. In *Acta onomastica*, 2010, ročník 51, číslo 2, str. 453–465.
12. Dvořáková, Ž.: *Úvod do literární onomastiky*. Přednáška pronesená dne 20. 3. 2013 na Ostravské univerzitě v Ostravě, str. 6. [Citováno dne 31. 10. 2014] Dostupné on-line z [www: <http://projekty.osu.cz/svetvedy/Zaneta\\_Dvorakova-Uvod\\_do\\_literarni\\_onomastiky.pdf>](http://projekty.osu.cz/svetvedy/Zaneta_Dvorakova-Uvod_do_literarni_onomastiky.pdf).
13. Gejgušová, I.: *Úvod ke studiu literární komiky*. Ostravská univerzita, Ostrava 2003.

14. Hodrová, D. a kol.: *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Torst, Praha 2001.
15. Hodura, Q.: *O slohu*. Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1955.
16. Hoffmanová, J.: K charakteristice postmoderního textu. In *Slovo a slovesnost*, 1992, ročník 53, číslo 3, str. 171–184.
17. Homoláč, J.: *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Karolinum, Praha 1996.
18. Homolková, V.: Zeměpisná jména v prózách Jana Drdy. In Pastyřík, S. – Víška, V. (eds.): *Onomastika a škola 8: Sborník příspěvků z Celostátního onomastického semináře*. Gaudeamus, Hradec Králové 2008, 379–387.
19. Hořínek, Z.: *Kniha o komedii*. Scéna, Praha 1992.
20. Hugo, J. (ed.): *Slovník nespisovné češtiny: Argot, slangy a obecná mluva od nejstarších dob po současnost; historie a původ slov*. Maxdorf, Praha 2006.
21. Karlík, P – Nekula M. – Rusinová, Z. (eds.): *Příruční mluvnice češtiny*. Nakladatelství Lidové noviny, Brno 2012.
22. Karola, J.: Od moderny k postmoderně. In *Tvar*, 1990, ročník 1, číslo 37, str. 4–5.
23. Knappová, M.: Funkční využití osobních jmen v uměleckých a mediálních literárních textech. In Pastyřík, S. – Víška, V. (eds.): *Onomastika a škola 8: Sborník příspěvků z Celostátního onomastického semináře*. Gaudeamus, Hradec Králové 2008, str. 21–28.
24. Knappová, M.: *Příjmení v současné češtině. Jazyková příručka*. AZ KORT, Liberec 1992.
25. Knappová, M.: K funkčnímu pojetí systému vlastních jmen. In *Slovo a slovesnost*, 1992, ročník 53, číslo 3, str. 211–214.
26. Komárek, K.: Pojmenování literární postavy – součást smyslu textu, poetiky i stylu. In Balowski, M. – Hádková, M. (eds.): *Svět kreslený slovem*. Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, Ústí nad Labem 2011, str. 237–245.
27. Lederbuchová, L.: *Průvodce literárním dílem. Výkladový slovník základních pojmů literární teorie*. Nakladatelství H & H, Jihlava 2002.

28. Naščák, P.: Postmoderna v autorskej rozprávke. In Pospíšil, I. – Šaur, J. – Zelenková, A. (eds.): *Postmodernismus: smysl, funkce a výklad (Jazyk – literatura – kultura – politika)*. Masarykova univerzita, Brno 2012, str. 79–85.
29. Nekula, M.: Pragmalingvistická interpretace ironie. In *Slovo a slovesnost*, 1990, ročník 51, číslo 2, str. 95–110.
30. Nünning, A. – Trávníček J. – Holý, J. (eds.): *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce, osobnosti, základní pojmy*. Host, Brno 2006.
31. Petráčková, V – Kraus, J. a kol.: *Akademický slovník cizích slov. II. díl, L–Ž*. Academia, Praha 1995.
32. Rozhovor *Sedm otázek pro Petra Měrku*. In *Kafe*, 2010. Dostupné on-line na [www: <http://www.dusot.cz/files/kafe1-10.pdf>](http://www.dusot.cz/files/kafe1-10.pdf). [Citováno dne 1. 10. 2014]
33. *Slovník literární teorie*, Československý spisovatel, Praha 1977.
34. Šrámek, R.: *Úvod do obecné onomatistiky*. Masarykova univerzita, Brno 1999.
35. Žilka, T.: Modernismus a postmodernismus. In *Tvar*, 1995, ročník 6, číslo 1, str. 4–5.

### **Internetové zdroje**

*Naše jména* [Citováno dne 31. 10. 2014] Dostupné on-line z [www: <http://www.nasejmena.cz/nj/cetnost.php?id=67791&typ=prijmeni>](http://www.nasejmena.cz/nj/cetnost.php?id=67791&typ=prijmeni).



## Přílohy

### Příloha č. 1 – Obálka *Fantasmagorie televize*

