

UNIVERZITA PALCKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra anglistiky a amerikanistiky

Barbora Jelínková

**WOOSTER A JEEVES JAKO PROTIKLADNÉ CHARAKTERY?**

**(Použití satirických prostředků v díle P. G. Wodehouse)**

Diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr. Pavlína Flajšarová, Ph.D.

Olomouc 2014

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma „Wooster a Jeeves jako protikladné charaktery?“ vypracovala samostatně pod odborným dohledem vedoucí práce a uvedla jsem všechny použité podklady a literaturu.

V Olomouci dne 5. 5. 2014

.....

Děkuji Mgr. Pavlíně Flajšarové, Ph.D. za podnětné rady a připomínky při vedení diplomové práce.

## Obsah

Úvod.....	6
1 Definice a cíle satiry.....	7
1.1 Původ názvu.....	8
1.2 Cíle satirických děl.....	10
1.3 Nástroje satiry.....	12
1.4 Postava satirika.....	15
1.5 Druhy satiry.....	17
1.6 Vývoj satirické teorie a satiry samotné.....	18
1.7 Původ satiry a období hojnosti.....	20
2 Život a dílo P. G. Wodehouse.....	21
2.1 Pelham Grenville Wodehouse.....	22
2.2 Počátky literární kariéry.....	24
2.3 První světová válka, Broadway.....	26
2.4 Meziválečné období.....	28
2.5 Druhá světová válka a poválečné období.....	30
2.6 Townend a biografie.....	34
3 Komické prvky Woostera a Jeevese.....	37
3.1 Parodie a klišé.....	37
3.2 Jazykové nástroje a tvořivý proces.....	40
3.3 Úloha tetiček, kamarádů a nepředvídatelných ženských postav.....	47
3.4 Kontrast mezi typicky americkým a typicky britským.....	50
4 Vztah Woostera a Jeevese.....	51
4.1 Vývoj Woostera a Jeevese.....	52
4.2 Prvky otevřenosti a uzavřenosti.....	59
4.3 Bertie a Jeeves jako manželé.....	64
4.4 Jazyková protikladnost a míra vzdělanosti.....	67

4.5	Podobnosti Woostera a Jeevese .....	71
4.6	Wooster a Jeeves jako Sherlock a Watson .....	72
	Závěr .....	76
	Resumé.....	78
	Bibliografie .....	84
	Přílohy.....	87
	Anotace .....	88
	Summary.....	89

## Úvod

Názory ohledně významnosti díla P. G. Wodehouse se různí. Některými je považován za pouhého humoristu, jinými označován za mistra ve své profesi. Fakt, že byl schopen zaujmout čtenáře po celá desetiletí a i po smrti si udržet pozici v předních příčkách britské literatury, podtrhuje významnost celého jeho portfolia. Wooster a Jeeves se potom řadí mezi několik nejvýznamnějších Wodehousových postav tvořících originální, ale zároveň archetypální zástupce skupiny literárních charakterů. Cílem této diplomové práce je potom odhalení a porovnání vlastností a charakteristik typických pro tyto dvě postavy a odhalení povahy jejich vzájemného vztahu pomocí jazykových i jiných prostředků.

Teoretická část práce se zabývá satirou a satirickou teorií obecně. Charakteristiky satiry jsou ilustrovány na konkrétních případech z Wodehousovy tvorby, v níž se objevují Wooster a Jeeves jako hlavní postavy. Z historického vývoje se zaměřuje jak na původní satiru představující básnické útvary kritizující či útočící na jednotlivce či jev ve společnosti, tak na moderní pojetí satiry a vnímání jejích prvků ze současného pohledu.

Životu P. G. Wodehouse bude také věnována část této diplomové práce. Přestože je často označován za autora, jehož díla odolávají biografickému přístupu zkoumání literatury, je život autora samotného i období, ve kterém tvoří, zásadní při posuzování satirické složky díla. Wodehousova zkušenost s jinými typy umělecké tvorby, jako jsou muzikály, filmy či divadelní hry, také výrazně ovlivňuje jeho dílo celkově i postavy a jejich projev, a proto by neměla být zanedbávána.

V hlavní části práce budu zkoumat konkrétní skupiny komických prvků vyplývajících z juxtapozice Woostera a Jeevese, i působení ostatních zástupců skupin postav typických pro Wodehousovo dílo. Nejvíce se zaměřím na jejich vzájemné působení a vztah, na který bude nahlíženo nejen z pohledu nadřazenosti a podřazenosti, ale také se zaměřím na funkce a jazykové prostředky charakteristické pro tyto dvě postavy. V závěru budou zkoumány podobné rysy Woostera a Jeevese, ale i charakteristiky spojující je s postavami Sherlocka Holmese a Watsona.

## 1 Definice a cíle satiry

V průběhu vývoje literární teorie a celkového vnímání literatury jako součásti lidské společnosti se vytvářely různé žánry a jejich definice. Definování satiry se nakonec ukázalo jako jeden z nejsložitějších úkolů literárních teoretiků. Dodnes neexistuje univerzální definice a vlastně není ani jisté, zda se jedná o žánr, či pouze způsob vyjádření parazitující na jiném žánru. Z definice satiry v *Slovníku literární teorie* redigovaného Štěpánem Vlašínem vyplývá, že satira byla původně básnická forma kritizující lidské nedostatky. „Postupně se žánrová určitost satiry rozplynula a nověji rozumíme satirou každé literární dílo, které využívá humoru a vůbec estetického komična s konkrétním společenským záměrem kritiky.“<sup>1</sup> Knight tvrdí, že lze satiru označit za jakýsi metažánr, protože žánry nejen imituje, ale zároveň s nimi sdílí základní charakteristiky.<sup>2</sup> James Sutherland pak nepovažuje satiru za strukturu se specifickou formou, protože existují satirická díla lišící se ve struktuře, tónu, i záměru.<sup>3</sup>

*Oxford English Dictionary* definuje satiru jako použití humoru, ironie, nadsázky a zesměšnění k odhalení a kritice lidské hlouposti či jiných neřestí v kontextu soudobé politické situace či jinak aktuálním kontextu.<sup>4</sup> Takováto definice je však velice obecná a nepřináší dostatečně vyhraňující charakteristiky satiry. Baldick vytvořil užší definici, která popisuje satiru jako způsob literárního vyjádření odhalujícího slabé stránky konkrétního jednotlivce, instituce či společnosti s cílem výše zmíněné zesměšnit, či k nim vyjádřit pohrdavý postoj. Satira se potom objevuje v různých literárních formách a využívá různé tóny od pobavení až po nenávistné rozčilení.<sup>5</sup>

V konvenčním teoretickém vnímání je satira definována několika aspekty: formálním základem satiry je bipolární vzorec chvály a viny, tematickým středem je morální standard, satirik dále pracuje s předpokladem, že všichni sdílíme tradiční hodnoty a že satirikova práce spočívá v kazatelském přesvědčování obecnstva k ctnostem.<sup>6</sup> V moderní literární teorii je významný vliv Drydenových esejí „Discourse Concerning the Original and Progress of Satire“ v oblasti vývoje satirické teorie a

---

<sup>1</sup> Štěpán Vlašín, ed, *Slovník literární teorie* (Praha: Československý spisovatel, 1984), 335.

<sup>2</sup> Charles A. Knight, *The Literature of Satire* (New York: Cambridge University Press, 2004), 40.

<sup>3</sup> Jelínková Ema, *British Literary Satire in Historical Perspective* (Olomouc: Palacky University, 2010), 8-9.

<sup>4</sup> „Satire,“ *The Oxford English Dictionary*, cit. 30. březen, 2013. (vlastní překlad)

<sup>5</sup> Chris Baldick, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* (Oxford: Oxford University Press, 1990), 198.

<sup>6</sup> Dustin Griffin, *Satire: A Critical Reintroduction* (Kentucky: The University Press of Kentucky, 1994), 37.

definice samotné. Dryden zde podporuje vnímání satiry jako morální umění pečlivě prezentující kontrast mezi neřestí a ctností.<sup>7</sup>

Složitá formulace definice satiry vedla mnohé teoretiky k použití metafory při vyjádření podstaty satirického díla. Jelínková například při posuzování satirické formy přirovnává satiru k popínavému břečťanu, který potřebuje větší a stabilnější podpůrnou strukturu.<sup>8</sup> Metaforický přístup k definování satiry je podpořen i Knightem, který považuje metaforu za vhodný nástroj definice v imaginativní oblasti literatury. Satira dle něj také zastupuje, artikuluje a ochraňuje imaginativní rozmluvu.<sup>9</sup>

Jonathan Swift ve své *Pohádce o kádi* považuje satiru za typ zrcadla, ve kterém jeho majitel zpravidla vidí tváře ze svého okolí, ne však tu svou, což představuje odůvodnění faktu, že satira existuje, avšak málokdy uráží čtenáře samotného.<sup>10</sup> Někteří autoři pak používají sebezesměšnění jako důkaz faktu, že si uvědomují vlastní morální omezení. Většinou je však autor v pozici morálního arbitra poskytujícího obraz pokřivené společnosti poskytující jak didaktický, tak zábavný závěr. Knight přirovnává satiru ke Kerberovi. Kerberos byl tříhlavý pes, který střežil brány pekel, vítal příchozí mrtvé a zároveň zabraňoval odchodu těch, kteří by se snažili uniknout. Právě díky této ambivalenci je dle Knighta Kerberos vhodným symbolem prezentujícím satiru a její funkci. Kerberos stejně jako satira vyznačuje a chrání hranice.<sup>11</sup>

## 1.1 Původ názvu

Při vzniku literární teorie o satíře bylo slovo satira považováno za odvozeninu od řeckého slova satyr. Satyr byl lesní démon, který byl lidmi považován za poloboha, a proto měl přístup k důležitým informacím, které ho opravňovaly kritizovat dobovou situaci.<sup>12</sup> Satyr je běžně vyobrazován jako napůl člověk, napůl kozel, čímž představuje spojení racionálních lidských vlastností a animální povahy zvířete. Sebekontrola a zdrženlivost je podřadná touhám a nahrazena hédonismem, což vede ke znehodnocení společenské morálky. Dalším možným důvodem spojení satiry se satyrem je jeho divokost a protizákonné chování. Knight potom označuje toto spojení za literární omyl, který byl populární především v období renesance, protože toto spojení ospravedlňovalo

---

<sup>7</sup> Griffin, *Critical Reintroduction*, 15.

<sup>8</sup> Jelínková, *British Literary Satire*, 8.

<sup>9</sup> Knight, *The Literature of Satire*, 15.

<sup>10</sup> J. A. Cuddon, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, 4th ed. (London: Penguin, 1999), 780.

<sup>11</sup> Knight, *The Literature of Satire*, 13.

<sup>12</sup> Jelínková, *British Literary Satire*, 7.



hrubý, rázný a pomlouvačný charakter tehdejší satiry.<sup>13</sup> Cuddon pak ve své definici satiry zmiňuje francouzského vzdělance Isaaca Casaubona, který tuto teorii o původu slova satira vyvrátil v roce 1605.<sup>14</sup>

Druhým možným původem slova satira je latinská fráze „satura lynx“ představující talíř plný ovoce, který stejně jako satira poskytuje nepřeborné množství možností, které se před námi otevírají. Různorodost ovoce také naznačuje různorodost satirických forem, což je obzvláště viditelné například ve Menippeanské satíře, která spojuje poezii s prózou. Diomedes zužuje tuto definici na různorodé ovoce nabízené bohům. Myšlenka oběti bohům potom nabízí dva různé přístupy ke spojení božského a lidského artikulované Diomedem. Na jednu stranu může ovoce přijaté bohy prezentovat duševní motivaci dárce jako spojení s nadpřirozenými vlastnostmi, což přiřazuje dárci roli morálního kněžího. Z druhého úhlu pohledu je oběť možná a přijatá bohy, protože je sama božským výtvořem, a oběť tedy představuje uvědomění si nadřazenosti bohů nad lidmi. Satira je pak nástrojem očisty nečistého, který činí z přírodních produktů produkty čistější a hodnější božského přijetí.<sup>15</sup> „Lanx satira“, jak je fráze označována Justinem Griffinem, pak představuje satiru jako beztvorou všehochoť a potravu pro duši.<sup>16</sup>

Knight se dále odkazuje na Diomeda, který ke dvěma výše zmíněným možným etymologickým vysvětlením satiry přidává dvě další. Kromě satyra a mísy ovoce uvádí ještě spojení satiry s nádivkou („farcimen“) a se souhrnným zákonem („lex per saturam“).<sup>17</sup> Spojení se slovem „farcimen“ je jedním z nejširších z Diomedových přirovnání. Satira je zde prezentována jako jakási směs konzumovaná čtenářem.<sup>18</sup> Satira je často přirovnávána i ke kuchařskému umění. Samotní satirici pak s oblibou píší o jídle a jezení samotném. Tři z šestnácti Juvenalových satir se zabývají jídlem. Kritikové se s tématem jídla vyrovnávají různými způsoby. První skupina považuje jídlo za znak plodnosti, života a oslav. Druhým možným přístupem je forma kontrastu dobrého a špatného jídla jako metafora kontrastu dobra a zla, typ podávaného pokrmu potom vypovídá o charakterových vlastnostech postav. Ze studia definice satiry usuzujeme, že zákon a právo je přirozenou a velice význačnou součástí satiry jako takové. Představuje

---

<sup>13</sup> Knight, *The Literature of Satire*, 19.

<sup>14</sup> Cuddon, *The Penguin Dictionary*, 780.

<sup>15</sup> Knight, *The Literature of Satire*, 20-21.

<sup>16</sup> Griffin, *Critical Reintroduction*, 6.

<sup>17</sup> Knight, *The Literature of Satire*, 16.

<sup>18</sup> Knight, *The Literature of Satire*, 24.

totiž jak charakteristiky civilizované společnosti, tak uměle vytvořený systém pravidel, která jsou ve skutečnosti velice často překračována.

Griffin při zkoumání možných potěšení vyplývajících ze satiry narazil i na starodávnou myšlenku, která tvrdí, že satira může zahřát krev, což napovídá propojení sexuálního a satirického potěšení. Zmiňuje také „satyricus“ jako starý lékařský termín označující schopnost zahřívát, či mít afrodisiakální účinky. „Satyriasis“ je slovo také pravděpodobně odvozeno od satyra a v osmnáctém století toto slovo stále vyjadřovalo silnou touhu po záletnictví. Petronius pak ve svém *Satyriconu* zmiňuje starobylé afrodisiakum „satyriion“, jehož název je odvozen od stejnojmenné rostliny.<sup>19</sup>

## 1.2 Cíle satirických děl

Dle různých literárních teorií v průběhu historie se cíle satirických děl lišily. Johnson definuje cíl satiry jako kritiku nerozumy, Dryden pak tvrdí, že cílem je náprava neřestí, a Defoe považuje za cíl reformu.<sup>20</sup> Jelínková uvádí, že většina satirických děl se snaží potrestat korupci jejím odhalením a měla by tedy být považována za díla revolučního charakteru. Satira však na druhou stranu může sloužit v podobě smíchu jako nástroj pro uvolnění tohoto revolučního napětí.<sup>21</sup> P. K. Elkin se na základě obecně uznávané reformní či korektivní funkce satiry odklání od této definice a tvrdí, že v očích moderní teorie slouží satira jako jakýsi katalyzátor, jehož funkcí není odsouzení společnosti kvůli jejím nedostatkům, ale spíše zanesení pochybností a nedůvěry co se společenských pravidel týká.<sup>22</sup> Knight tuto tezi podporuje, když tvrdí, že je satira nezávislá na morálním účelu a její cíl je definován právě způsobem jejího vnímání, nikoliv změnou v chování osob.<sup>23</sup> Dále tvrdí, že důvod vzniku satiry je mnohonásobně důležitější než objekt satiry samotné.<sup>24</sup>

Dle konvenčního vnímání satiry projevuje satirik ve tvorbě fikce předem daný záměr. Této charakteristiky se drží Griffin, když označuje satiru za jistý druh vyšetřování („inquiry“). V mnohých případech však satirik netvoří na základě předem stanoveného cíle, nýbrž tvoří satiru otevřenou, která vzniká v podobě pátrání, zkoumání

---

<sup>19</sup> Griffin, *Critical Reintroduction*, 173.

<sup>20</sup> Cuddon, *The Penguin Dictionary*, 780.

<sup>21</sup> Jelínková, *British Literary Satire*, 9.

<sup>22</sup> Griffin, *Critical Reintroduction*, 52.

<sup>23</sup> Knight, *The Literature of Satire*, 5.

<sup>24</sup> Knight, *The Literature of Satire*, 13.

a vyslovování pochybnosti s cílem objasnění situace.<sup>25</sup> V kapitole nazvané „Satira jako provokace“<sup>26</sup> nabízí Griffin další možnosti vnímání satiry a jejího cíle. Vyšetřování a provokaci spojuje společná charakteristika kladení otázek. Pokud je cílem satiry provokace, snaží se tyto otázky odhalit, případně zničit jakousi jistotu, označenou satirikem za bláznivou. Provokativní charakter otázek pak může být splněn pomocí útoku na obecně přijímané normy, pomocí absurdity otázky samotné či pomocí kladení otázek zpochybňujících náš vlastní zidealizovaný obraz, který pro nás ve skutečnosti zůstává nedosažitelný.

Knight zmiňuje referenční funkci jako hlavní funkci satiry, napadající reálného provinilce. Tím, že satira odhaluje neřád a tento neřád imituje ve světě imaginárním, sama často vytváří nejasnosti v referenční funkci. Problémy s kontextovými referencemi jsou pak nejčastěji vytvářeny faktickou neznalostí čtenáře, nezájmem o historické události či nestálým vztahem mezi obyčejnou a fiktivní mluvou.<sup>27</sup>

P. G. Wodehouse ve svých dopisech několikrát zmiňuje fakt, že cílem jeho tvorby je především rozesmát čtenáře. V meziválečném období se pak snažil dodat čtenářům možnost úniku před realitou do alternativního, v mnohých ohledech pohádkového světa. V minulosti byla také častokrát zvažována možnost, že účelem satiry je získání si uznání čtenáře, ne díky předvedení aktuálního morálního problému, ale spíše díky brilantnosti autorova vyjadřování a schopnosti s humorem prezentovat typicky satirické postavy a situace. Tradičně je satira považována za rétorickou kategorii s cílem přesvědčit. Frye však upozorňuje na fakt, že rétorika nemusí být omezena pouze na přesvědčovací, a rozlišuje mezi takzvanou ornamentální a přesvědčující rétorikou. „Ornamentální rétorika působí na posluchače staticky a vede je k obdivu vlastní krásy a důvtipu; přesvědčující rétorika se je snaží kineticky přivést k činu. První formuluje emoce; druhá je ovládá.“<sup>28</sup> Ornamentální rétorika pak často slouží jako nástroj předvedení autorovy schopnosti, ať už autor vyjadřuje svou touhu po uznání této schopnosti otevřeně, či skrytě. Satirici potom často sami sebe hodnotí na základě své vyjadřovací schopnosti. Wodehouse využívá převážně ornamentální rétoriky vytvářející emoci veselí a pobavení, zatímco přesvědčovací rétorika zůstává v pozadí.

---

<sup>25</sup> Griffin, *Critical Reintroduction*, 39.

<sup>26</sup> Griffin, *Critical Reintroduction*, 52-64.

<sup>27</sup> Knight, *The Literature of Satire*, 47.

<sup>28</sup> Griffin, *Critical Reintroduction*, 71. (vlastní překlad)

Jedním z dalších možných důvodů satirické tendence k předvádění dovednosti satirika skrz květnatou řeč a schopnost vtipně vyjadřovat myšlenky ve sjednocených celcích je v alžbětinské době i potřeba spisovatelů zalíbit se některému z bohatých patronů, kteří potom sponzorovali spisovatele při jeho práci i v osobním životě. Griffin přirovnává satiru ke druhu představení či výstavy autora, respektive jeho dovedností.<sup>29</sup> Představení potom sehrává významnou roli v Griffinově další definici satirických cílů. Satira je dále často symptomatická použitím aluze jak k dobové situaci, tak k literárním dílům, což podporuje dojem sečtělosti autora. Aluze zároveň zvyšují požadavky na znalost čtenáře pro zachycení záměru a efektu satiry. Satirik tak dosahuje jakési hry se čtenářem, který musí být bdělý, aby zachytil všechny reference použité v satirickém díle. Griffin označuje aluzi za druh hry (lat. *ludo, lusus*)<sup>30</sup> a učenost se tak stává jakýmsi prvkem představení dokreslujícím celkový tón díla. Wodehouse sám využívá aluze ve vysoké míře, avšak ve většině případů jsou skryté, nutící tak čtenáře k vysoké míře bdělosti a dodávající další rozměr jeho dílu.

### 1.3 Nástroje satiry

Pro dosažení nejrůznějších cílů satiry se satirikům nabízejí mnohé literární nástroje, které se pak zároveň stávají symptomatickými při detekování satiry v rámci literárního díla. V této práci se budu zabývat pouze těmi, které jsou ve významnější míře obsaženy v relevantním díle P. G. Wodehouse a zároveň jsou i nejběžnějšími nástroji používanými satiriky od počátků literatury až do moderní doby.

Ironie je obecně definována jako řečnický obrat, při kterém řečené vyjadřuje opak pravdivé zprávy.<sup>31</sup> Označení ironie je odvozeno od řeckého názvu pro přetvářku. Platón tento název poprvé použil, když popisoval Sokrata přetvařujícího se při pokládání zdánlivě nevinných otázek, aby dokázal svému protivníkovi, že se mýlí. Ironie je často prezentována skrz postavu prostředníka, který je na jednu stranu naivní, na druhou stranu typicky intelektuálně nad postavou představující charakteristiku či strukturu, která je ironizovaná. Přestože je většina příběhů a románů o Woosterovi a Jeevesovi vyprávěna z úhlu pohledu Woostera, na první pohled je Jeeves postavou, která intelektově a nadhledem převyšuje vypravěče. Při hlubším prozkoumání je však i Jeeves charakterově velice povrchní postava. Ironie tak proudí oběma směry a dokresluje

---

<sup>29</sup> Griffin, *Critical Reintroduction*, 73.

<sup>30</sup> Griffin, *Critical Reintroduction*, 84.

<sup>31</sup> M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms*. 7th ed. (Boston: Heinle and Heinle, 1999), 136.

vyvážený vztah pána a sluhy, sloužící jako hlavní zdroj humoru v těchto dílech. Přestože je hranice mezi ironií a sarkasmem definována převážně čtenářem<sup>32</sup>, při posuzování vztahu můžeme s jistotou tvrdit, že Wodehouse ve vztahu Woostera a Jeevese pracuje s ironií a málokdy přesahuje hranici sarkasmu. Ironii rozlišujeme na verbální a situační. Verbální ironie používá slovní vyjádření, obzvláště litotes či hyperbolu. Situační ironie je pak tvořena rozdílem mezi reálnou situací a percepcí situace postavou nebo charakterem v literární tvorbě. Dramatická ironie je potom tvořena situací, ve které je obecnostvo či čtenářstvo lépe informováno o situaci postavy než ona sama. Wodehouse do jisté míry využívá všech těchto druhů ironie.

Z lingvistického pohledu přináší nejuznávanější studii nejen ironie, ale i dalších komunikačních deviací H. P. Grice<sup>33</sup>. Ten stanovuje základní předpoklady komunikace a analyzuje jednotlivé případy, kdy autor zprávy dobrovolně porušuje komunikační princip, čímž dochází k některému druhu deviace. Komunikační princip obsahuje informace řídící běžnou komunikaci jako je předpoklad, že mluvčí poskytuje pouze pravdivé informace nebo informace, které za pravdivé považuje, mluvčí podá relevantní informaci v dostačující, avšak ne příliš obsáhlé formě, a že tuto informaci předá jednoznačně, výstižně a uspořádaně. V běžné komunikaci existuje několik možných důvodů k porušení komunikačního principu, jako například neschopnost či neinformovanost mluvčího, rozhodnutí neakceptovat tato pravidla či záměrné porušení pravidel vedoucí k předání informace nepřímou obsažené ve sdělení. Čtenář je pak nucen vytvořit hypotézu o významu hodícím se nejen k výroku samotnému, ale i ke kontextu díla.<sup>34</sup> Právě tento specifický kontext odlišuje satirické deviace od běžných a zvyšuje nároky na rozlišení nejen jednotlivých odchylek, ale také skrytého významu těchto deviací. Satirická ironie by se tedy dala považovat za speciální druh ironie vztahující se k objektu satirického díla.

Griffin se v kapitole „Nestabilní ironie“<sup>35</sup> zabývá problematikou ironie a zpochybňuje názor Waynea Bootha, který prohlašuje ironii za stabilní zbraň satirika, která čtenáře vede k jednotnému fixnímu závěru, protože satirik, který tvrdí x, vlastně nemyslí x, ale y. Booth však také označuje některé druhy ironii za nestabilní. Ty jsou

---

<sup>32</sup> Josef Brukner a Jiří Filip, *Poetický slovník* (Praha: Mladá fronta, 1997), 302.

<sup>33</sup> H. P. Grice, „Logic and Conversation,“ *Speech Acts*, ed. P. Cole and J. L. Morgan. (New York: Academic Press, 1975), 41-58.

<sup>34</sup> Knight, *The Literature of Satire*, 38.

<sup>35</sup> Griffin, *Critical Reintroduction*, 64-70.

pak definovány faktem, že přestože je autor schopen ironii řídit, čtenář není schopen s jistotou rozeznat autorův záměr. Griffin přiznává, že se Booth pravděpodobně nemýlí, když tvrdí, že jsme většinou schopni určit, zda autor mluví ironicky či ne, avšak dále se zamýšlí nad úrovní ironie, kterou satirik projevuje. „Pro začátek by neměla být ironie považována za dvojsměrný přepínač s možnostmi zapnuto, či vypnuto, ale spíše za reostat v teorii představující zařízení pro pozvolné tlumení světél.“<sup>36</sup> Konkrétní interpretace ironie je tedy ve většině případů závislá na individuálním vnímání čtenáře.

Humor je další z typických nástrojů satiry. Slovo humor je původem z latiny a je spojené s tělesnými tekutinami, jejichž poměr a mísení ovlivňují lidský charakter. Až v 18. století je humor v literární sféře spojován se smíchem a je považován za protiklad důvtipu.<sup>37</sup> Griffin uvádí, že dětská hra je častým motivem objevujícím se v satirických dílech.<sup>38</sup> Jako příklad uvádí Gulliverovu cestu do Liliputu, ve které je prezentován jako pán panenek, se kterými si pouze hraje. To pak vyvolává ve čtenáři nostalgické vzpomínky na vlastní dětství a období bezstarostných her. Počinání Woostera a Jeevese je také mnohými vnímáno jako bezstarostné hraní. Čtenář je klidný, protože ví, že jejich počiny nebudou mít žádné vážné následky, a tak vnímá jejich dobrodružství jako návrat do bezstarostného období dětství.

Imitaci jako nástroj satiry je možné diferenciovat od běžné nápodoby několika faktory. Kromě maxim stanovených Gricem, dle Knighta obsahuje často komunikace i podmínku zdvořilosti, která obvykle nenapomáhá vyjádření významu zprávy, ale napomáhá stanovení typických znaků komunikace. Podmínka zdvořilosti pak posouvá vyjádření satirika do oblasti antisociálního napadení. Satirik se pak často snaží přímo vysvětlit motivy tohoto útoku. Imitace je často označena přímo satirikem či podstatou díla. Odchylku mezi řečeným či naznačeným a skutečnými vlastnostmi satirického díla je potom možné také považovat za charakteristický nástroj satiriků. Čtenáři si také jasně uvědomují, že skutečný subjekt satiry leží mimo satirické dílo samotné.<sup>39</sup>

Griffin se v kapitole „Satirické ukončení“<sup>40</sup> zabývá ukončením či případnou tendencí k neukončenosti satiry. Griffin v kontrastu porovnává ukončení vyprávění a satiry. V případě satiry je ukončení méně zásadním prvkem díla, a proto je často

---

<sup>36</sup> Griffin, *Critical Reintroduction*, 65-66.

<sup>37</sup> Cuddon, *The Penguin Dictionary*, 403-404.

<sup>38</sup> Griffin, *Critical Reintroduction*, 88.

<sup>39</sup> Knight, *The Literature of Satire*, 39.

<sup>40</sup> Griffin, *Critical Reintroduction*, 95-115.

vnímáno jako vedlejší. Satirická zakončení jsou často až nápadně otevřená, protože vedou k začátku dalšího příběhu. Bakhtin považuje satiru za karnevalový žánr, který s karnevalem sdílí strukturu konce jako začátku něčeho nového.<sup>41</sup> Satira tak zdánlivě odolává tendenci k ukončenosti literárního díla. Satirici také vykazují jakýsi nezájem projevit stoprocentní vyprávěcí celistvost či charakterovou ucelenost. V satirě rozlišujeme formální a tematické prvky ukončení. Ve formální veršované satirě může být pak tematickým ukončením například prezentace argumentu vzdorujícího předchozím argumentům. Z tendence satirických děl odolávat ukončení můžeme dojít k několika závěrům. Je složité ukončit satiru, když satirikův hněv přetrvává a má stále něco, co by chtěl k tématu dodat. Ať už satirik používá kteréhokoliv vzorce pro vyjádření satiry, vždy se bude jednat o zjednodušenou verzi reality, a tak satira odolává všeobecně vnímaným literárním kategoriím. Ukončenost, či neukončenost satirického díla je dalším z nástrojů používaných satiriky pro podpoření vyjadřované myšlenky. Série Wodehousových děl s Woosterem a Jeevesem představuje takovýto neukončený řetězec událostí. Přestože je každá jednotlivá povídka či román, ukončena, při celistvém pohledu na komplexnost série je viditelná Wodehousova tendence k neukončenosti, čímž naznačuje všudypřítomnost daného narativního konfliktu.

#### 1.4 Postava satirika

Knight uvádí svou knihu *The Literature of Satire* úvahou nad postavou satirika a jeho přirovnáním k Démokritovi zobrazeném na malbě od malíře Velázqueze. Způsob reprezentace a neverbální základ otevírají cestu mnohým reprezentacím tohoto díla. Dílo zobrazuje tmavovlasého muže, který se široce usmívá a prstem ukazuje na glóbus postavený na stolečku společně s několika knihami. Obraz byl několikrát reprodukován s různými názvy, což ještě přispívá k jeho mnohoznačnosti. Pod názvem zeměpisec je možné obraz vnímat doslovně, pak glóbus opravdu reprezentuje glóbus a knihy jsou knihami. Pokud však zobrazovaná osoba reprezentuje Démokrita, smějícího se filozofa, byla lidská povaha globalizována. Jednou z dalších možností je, že postava v obraze je dvorní šašek představující Démokrita, což vlastně otevírá cestu satirě. Glóbus pak pravděpodobně představuje lidstvo či také hloupost imperiálních ambicí. Knihy na stole pak slouží jako zdroj znalostí, které poskytují filozofovi schopnost smát se lidem neznalým a staví tak lidi znalé do pozice posměváčka. Šašek nám říká, abychom se

---

<sup>41</sup> Mikhail, Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics* (Minneapolis: University of Minnesota, 1984)

smáli s ním, když ukazuje, že celé lidstvo je bláznivé, avšak zároveň se směje přímo pozorovateli.<sup>42</sup>

Z celkového historického vývoje v literárním světě je v myslích veřejnosti hluboko zakořeněný obraz satirika muže. Knight však tvrdí, že exkluzivita satiry není způsobena faktem, že by byla definována jako mužský žánr, nýbrž jde o definici muže jako takového a entity, kterou představuje. Jde tedy o fakt, že ženy jsou definovány jako určitá identifikovatelná skupina, kterou lze případně napadat, a prokazují určité typické vlastnosti. Muži na druhou stranu představují lidstvo samotné.<sup>43</sup>

Satira byla tradičně považována spíše za nástroj trestu než nápravy. Ve starověkých národech byli pak satirici považováni za lidi schopné z čiré nenávisti i zabít a tato moc se přenášela do jejich poezie. Cudden uvádí například Hipponaxe, který byl prý natolik krutý, že dohnal několikrát oběti svých satir k sebevraždě.<sup>44</sup> Lidé čtoucí satiru byli pak konstantně varováni před magickou mocí satiry a jejich agresivním zrodem.<sup>45</sup> V minulosti byl satirik také považován za autora nezákonných či protizákonných děl, kterými vyhrožoval nevinným obětem a ohrožoval samotné základy státu. Proti tomuto názoru se pevně postavil i Dryden, který tak jasně vyjádřil názor na do té doby kontroverzní pozici satirika ve společnosti.<sup>46</sup>

„Každý satirik je svým způsobem jako Jekyll a Hyde představující ambivalentní bytost s veřejnou a vnitřní osobností.“<sup>47</sup> K tomuto názoru se přiklání i Knight, který zdůrazňuje dvojí stránku osobnosti satirika a popisuje ho jako objektivního pozorovatele lidstva, ale zároveň jako rozrušeného útočníka na konkrétní jednotlivce.<sup>48</sup> Satirik je také často považován za samozvaného ochránce jak standardu morálky, tak ideálů a pravdy, což kontrastuje s výrokem Ronalda Knoxe, který ve svém díle *Essays in Satire* přirovnává satirika ke klukovi hrajícímu si s vodní pistolí, která je však místo vodou naplněná vitriolem, či jedovatými poznámkami.<sup>49</sup> V alžbětinské době se také projevovaly teorie propagující satirika jako doktora, který rozdává léčivou morálku. Jiné teorie propagovaly satirika jako zaníceného křesťanského proroka.

---

<sup>42</sup> Knight, *The Literature of Satire*, 2.

<sup>43</sup> Knight, *The Literature of Satire*, 6.

<sup>44</sup> Cuddon, *The Penguin Dictionary*, 781.

<sup>45</sup> Jelínková, *British Literary Satire*, 12-13.

<sup>46</sup> Griffin, *Critical Reintroduction*, 16.

<sup>47</sup> Jelínková, *British Literary Satire*, 22. (vlastní překlad)

<sup>48</sup> Knight, *The Literature of Satire*, 3.

<sup>49</sup> Cuddon, *The Penguin Dictionary*, 780.



## 1.5 Druhy satiry

Z historického hlediska rozlišujeme několik typů satiry, převážně pojmenovaných podle jednotlivých autorů, kteří se satirou zabývali. Horatiovská satira je pojmenována podle Quintuse Horatia, který působil jako římský básník, prosadil se však více v oblasti satiry. Horatiovská satira je definována jako mírná, plná humoru a smích má být hlavní zbraní vyhánějící nerozum z lidských myšlenek. Volně promlouvající satirik se snaží z posluchačů smíchem vyhnat nerozum.<sup>50</sup> Satira dle Juvenalia používá mnohem přísnější a bolestivější metody. Juvenal tvoří ve výrazně ironickém duchu, posměvačně zapojuje morální témata a vykazuje touhu po pomstě. Nakonec se vždy vrací k tématu provinilé duše a rozebírá její účinky na provinilce. Lucilská satira je typem formální veršované satiry, která je inspirována dílem římského básníka Luciliuse a charakteristicky představuje satiru jako setkání mezi mluvčím a odpůrcem představujícím protistranu, jehož poznámky probádávají společenské postavení mluvčího.<sup>51</sup> Menippská satira založená Menippeem z Gadar pak posměšně satirizuje lidské nedostatky v propojení prózy a poezie. Varro pak tento styl imitoval, a proto je někdy označován podle něj.<sup>52</sup>

V dnešní době jsou neznámější satiry dle Horatia a Juvenala, které přetrvávají jako nejvýraznější typologie satiry. Isaac Causabon poskytuje jasné kvality jak Horatiovy, tak Juvenalovy satiry. Horatiova satira je definována „jasnou výpovědí, půvabem a jednoduchostí vyprávění a určitým nevysvětlitelným šarmem. Juvenal naopak vyniká bohatou vynalézavostí, hojností příkladů, schopností utváření velkých koncepcí a vznešeným a bohatým projevem.“<sup>53</sup> Římské modely satiry inspirovaly některé důležité imitace v 17. a 18. století, které poskytovaly společné smýšlení v ohledu obvyklého chování. Rozdělení na přímou a nepřímou satiru také sehrává důležitou roli v kategorizaci moderních satirických děl. Přímá (formální) satira obsahuje přímé oslovení čtenáře, zatímco nepřímá satira využívá chování postav jako prostředek předání myšlenky.<sup>54</sup>

Z důvodu značné rozsáhlosti děl P. G. Wodehouse nelze stanovit obecnou kategorizaci všech jeho děl, nicméně ta z nich, která lze zařadit do oblasti satiry jednoznačně (i dle prohlášení autora, že funkcí jeho děl je čtenáře rozesmát), patří do

---

<sup>50</sup> Griffin, *Critical Reintroduction*, 6-7.

<sup>51</sup> Cuddon, *The Penguin Dictionary*, 479.

<sup>52</sup> Cuddon, *The Penguin Dictionary*, 504.

<sup>53</sup> Griffin, *Critical Reintroduction*, 13.

<sup>54</sup> Baldick, *The Concise Oxford Dictionary*, 198.

tradice satiry Quintuse Horatia. V dílech Woostera a Jeevse lze vyloučit jakoukoliv ostrou kritiku společnosti či společenského řádu, i když jak tematická, tak lingvistická rovina napovídají o zařazení děl do satirické oblasti. Z pohledu přímé a nepřímé satiry používá Wodehouse výhradně nepřímý způsob oslovení čtenáře, a to právě skrze postavy, které skrývají hlubokou významovost ve svých činech. V díle *The Comic Style of P. G. Wodehouse*<sup>55</sup> označuje Hill Wodehousova díla za romance, či frašky (komedie). Většina Wodehousových děl se potom pohybuje na linii mezi těmito dvěma žánry a obsahuje znaky obou z nich.

Nejvýraznějšími tématy, kterými se Wodehouse zabýval, je láska, manželství, přátelství, britská aristokracie a venkovská sídla. Svými motivy se tak vymyká typickému obrazu satirika, protože se zdaleka vyhýbá politickým tématům. Dvacátá léta byla dobou vzniku masových hnutí, jako komunismus, fašismus a socialismus, stávky byly běžným úkazem na obou stranách Atlantického oceánu a prohibice alkoholu v Americe pouze podpořila sociální nepokoje. Wodehouse se však ve svých dílech nezabýval aktuálním děním, ale pokračoval v psaní v té době již typických scénářů milostných zápletek odehrávajících se v jeho imaginárním světě. Wodehouse nechává politickou situaci proniknout do svého díla pouze několikrát za celý život a obecně je považován za velice málo politicky zaměřeného autora a často je dokonce popisován jako naivní až nevinný ve svém politickém vnímání.<sup>56</sup> Nepřímo Wodehouse kritizuje nacismus například při popisu Rodericka Spodea,<sup>57</sup> jehož nepřímou inspirací byl Oswald Mosley, organizátor Britské fašistické unie. Při hlubším prozkoumání děl o Jeevesovi bychom mohli tuto izolaci od dění v okolním světě brát jako součást ironie protkané celým Wodehousovým dílem a nástrojem umocnění ironického vnímání celého konceptu anglické aristokracie.

## 1.6 Vývoj satirické teorie a satiry samotné

Když Dryden studuje historii satiry, umísťuje její počátek do Říma a Řecka, avšak satira dle něj vzniká ne jako umění, ale jako „přirozenost“ (nature), která je hrubá a primitivní stejně jako ostatní myšlenkové pochody lidí před jejich zkulturněním a uhlazením uměním. Počátky této přirozené satiry pak usazuje do období, kdy se Adam a

---

<sup>55</sup> Robert A. Hall, *The Comic Style of P. G. Wodehouse* (Connecticut: Archon Books, 1974), 13.

<sup>56</sup> Robert McCrum, *Wodehouse: A Life* (Longon: Viking, 2004), 257.

<sup>57</sup> P. G. Wodehouse, *Krédo rodu Woosterů*, přel. Milan Žáček (Praha: Paseka, 2011), 56.

Eva navzájem obviňovali.<sup>58</sup> Dryden tak vlastně ustanovuje satiru jako součást světa od jeho vzniku. S příchodem vzdělanosti a morálky je potom možné satiru definovat jako jakýsi druh umění.

Alexander Pope často nazývá své satirické básně eseji (*Moral Essays, Essay on Criticism, Essay on Man*) a tím naznačuje, že stále považuje satiru za esejistický žánr. V případě, že je satira prezentována jako systematictější exkurz do dané problematiky, často je také nazývána anatomií, jako například v díle Donna *Anatomy of the World*.<sup>59</sup>

Dryden jako nevlivnější teoretik satiry vůbec stanovuje pravidlo, že by se satira měla týkat jednoho konkrétního tématu. Griffin však podotýká, že tato pravidla byla s největší pravděpodobností určena pouze pro formální satiru.<sup>60</sup> Drydenovy teorie potom zůstaly validní po celé osmnácté století, které nepřineslo žádné významnější posuny v oblasti satiry a literární teorie. Oblast, která byla v tomto období vyjasněna, je otázka protizákonnosti satiry. Teoretikové jasně popírají vnímání satiry jako podvrtné, či narušující veřejný pořádek a prosazují názor, že satira je uměním morálním, které poskytuje jasně moralizující či didaktický efekt.

Ve dvacátém století vydala Mary Claire Randolphová schématický diagram satiry, který rozděluje satiru na část A a část B, přičemž v části A je určitá neřest kritizována a v části B je prezentována ctnost představující opačný protipól morálky. Zároveň však Randolphová tvrdí, že se tato teorie týká pouze formální veršované satiry. Po druhé světové válce je vývoj satirických teorií dominován dvěma americkými univerzitami, Yale a Chicago. Satira je v tomto období definována jako rétorické umění, což je z velké části ovlivněno Novou kritikou, která stanovuje vnímání satiry jako uměleckého díla, které zároveň vykazuje tendenci odloučení od autora a reality, ve které vzniká, a čtenářstva, kterému je určena. Teoretikové z Chicaga však potvrzují, že satira získává základy právě z historie a navíc existují satiry, které slouží jako přesvědčovací řečnické umění, ale také satiry, které se snaží pouze trestat. Pravděpodobně nejvýznamnějším moderním teoretikem satiry je Northrop Frye, který se zabývá satirou ve svém díle *Anatomy of Satire* (1957). Griffin však tvrdí, že jeho teorie nevykazují významnější vliv na ostatní teoretické postoje.<sup>61</sup>

---

<sup>58</sup> Griffin, *Critical Reintroduction*, 18.

<sup>59</sup> Griffin, *Critical Reintroduction*, 40.

<sup>60</sup> Griffin, *Critical Reintroduction*, 22.

<sup>61</sup> Griffin, *Critical Reintroduction*, 28-30.

Současně s novými kritiky prosazujícími satiru jako samostatné rétorické umění se v padesátých letech dvacátého století objevuje v Chicagu názor, že vztažnost satiry je jednou ze základních charakteristik satiry. Griffin pak upozorňuje na skutečnost, že je třeba brát v úvahu fakt, že se může satira vztahovat k různým entitám: jednotlivé osobnosti, společenské třídy či národy, specifické politické události či obecná situace.<sup>62</sup>

V této diplomové práci je v oblasti satiry a satirické teorie čerpáno především z děl Dustina Griffina a Charlese Knighta, kteří poskytují moderní a aktualizovaný náhled na tuto problematiku.

### **1.7 Původ satiry a období hojnosti**

Satira vzniká nejčastěji v určitých obdobích a za určitých podmínek. Ze studia vzniku satirických děl v minulosti je jasné, že satira vzkvétala v prvním a druhém století našeho letopočtu v Římě, krátce potom v šestnáctém století v Anglii, v sedmnáctém ve Francii a osmnácté století představovalo zlatý věk pro britskou satiru spojený s osobnostmi Swifta a Popea.

Satira je tedy definována i prostředím a časem, ve kterém může vznikat. Nejčastěji pak vzniká v prostředí, ve kterém jsou jasně definovaná a všeobecně akceptovaná pravidla a standardy chování. Zlatý věk satiry tedy přichází v druhé polovině sedmnáctého a v první polovině osmnáctého století. Společnost byla v té době dostatečně rozvinutá a stabilní na to, aby bylo potřebné poukazovat na aspekty, které tuto stabilitu ohrožují. Dvacáté století tedy neposkytuje ideální stav věcí a satira také zažívá nátlak konkurence ze strany rychle se rozvíjejícího zábavního průmyslu. Jelínková také tuto tezi podporuje a tvrdí, že díky tradičnosti satiry v tomto ohledu nejvíce vzniká v obdobích protkaných řádem, avšak dále poukazuje na možnost vzniku a relativní hojnost satiry i v období, kdy řád upadá či se od společnosti vzdaluje.<sup>63</sup>

Konvenční teorie (vznikající kolem roku 1960) pak už považuje za fakt, že satira vzniká ve světě s přesně danými standardy a hranicemi. Kernan pak tvrdí, že satirik vidí svět jako bojiště mezi jasně stanoveným a definovaným dobrem a zlem.<sup>64</sup> Knight potom prezentuje názor, že přestože satirikové často na normách trvají, nejsou tyto zásadní pro vznik satiry, která může soudit pomocí vnitřních pohnutek bez jakékoliv vnímatelné

---

<sup>62</sup> Griffin, *Critical Reintroduction*, 121.

<sup>63</sup> Jelínková, *British Literary Satire*, 10.

<sup>64</sup> Alvin Kernan, *The Cankered Muse: Satire of the English Renaissance* (New Haven: Yale Univ. Press, 1959), 21-22.

změny ve světě hodnot či může svůj objekt prezentovat jako absurdní spíše než nemorální.<sup>65</sup>

Zároveň se však zdá, že je satira závislá na určité úrovni omezení. Satira překvapivě nevzniká v období benevolentního liberalismu, ale spíše v obdobích poznamenaných omezenými možnostmi vyjadřování vlastního názoru či v období politické oprese. Kenneth Burke tak tvrdí, že satirik hledá nejen způsob, jak vyjádřit svůj nesouhlas, ale také hledá risk a snaží se uniknout trestu.<sup>66</sup>

Satira tedy nejčastěji vzniká v období pevně stanovených morálních pravidel, takže se k nim může satirik bez obav upínat, dále v období, kdy jsou tato pravidla zpochybňována, a je tedy potřeba je utvrdit a chránit před dalším morálním úpadkem. Třetí úhel pohledu nabízí možnost, že satira vzniká v období, kdy je všeobecně málo důvěřováno morálním standardům a vkusu. Satira však není závislá pouze na morálních normách, ale také ve značné míře vykazuje tendenci vznikat v období útlaku volného projevu.

## 2 Život a dílo P. G. Wodehouse

Literární kritikové se shodují na tom, že Wodehousovo dílo do značné míry znehodnocuje biografický přístup k analýze, protože se v očích veřejnosti stává nadčasovým a nepropojeným s realitou. V průběhu dvacátého století se při mnoha příležitostech stalo jakýmsi útočištěm pro obecné čtenářstvo poskytující útěk před kritickými okamžiky a drásající realitou. Wodehouse sám zastával názor, že pronikání do života autora není potřebné k pochopení díla, jak tvrdí i Sophie Ratcliffe.<sup>67</sup>

Wodehouse se také liší od většiny svých současníků obzvláště v období mezi válkami a období poválečném. Mnozí autoři se zaměřovali na hrůzy války, na neschopnost se zařadit zpět do normálního života (ztracená generace), a tak byla Wodehousova fikce velice kladně přijímána. Wodehousovo dílo se vyznačuje velice nízkou mírou podobnosti k dílům známějších autorů tohoto období (jako například Woolf, Conrad, Joyce, Fitzgerald, Stein a další). V období, kdy se začínal rozvíjet literární modernismus se Wodehouse přiklonil spíše k tradiční a populární literatuře.

---

<sup>65</sup> Knight, *The Literature of Satire*, 5.

<sup>66</sup> Kenneth Burke, „The Calling of the Tune,“ *The Philosophy of Literary Form* (Baton Rouge: Louisiana State Univ. Press, 1941), 231-232.

<sup>67</sup> Sophie Ratcliffe, ed., *P. G. Wodehouse: A Life in Letters* (London: Hutchinson, 2011), 3.

Dle mého názoru nelze nesouhlasit s faktem, že Wodehousovo dílo je ovlivněno jeho životem v menší míře, než díla ostatních autorů tvořících ve stejném období. Na druhou stranu jsou však skrz celé Wodehousovo dílo patrné stopy zanechané realitou žití, a proto je pochopení životních událostí nezbytné pro správnou analýzu nejen postav Woostera a Jeevese, ale také pro pochopení Wodehousovy celkové tvorby.

## 2.1 Pelham Grenville Wodehouse

Pelham Grenville Wodehouse se narodil 15. října 1881 jako třetí syn Ernesta a Eleanor Wodehousových. Eleanor vybrala všem čtyřem synům neobvyklá jména. Jméno Pelham pochází od Wodehousova kmotra, kterým byl Colonel Pelham von Donop. U druhého jména projevila Eleanor svého poetického ducha, protože jméno Grenville je inspirováno jedním z Tennysonových hrdinů („A Ballad of the Fleet“).<sup>68</sup> Sám Wodehouse považoval jméno Pelham za děsivé označení, které však díky zkomolené výslovnosti z dětství propůjčilo Wodehouseovi přezdívku Plum nebo také Plummie, posléze používanou po celý jeho život. Wodehousovo příjmení může být také považováno za symptomatičké, protože kromě spojení s lesem má toto jméno také sekundární význam znamenající „bláznivý, šílený, vyšinutý“<sup>69</sup>, ale taktéž bylo používáno pro označení satyra či fauna.

Doba, do které se Wodehouse narodil, byla poklidná, avšak předpovídala mnoho změn. Lidé zaměstnaní v administrativní sféře kolonií tvořili pravděpodobně nejstabilnější a zároveň nejkonzervativnější část společnosti,<sup>70</sup> což vyjadřuje celkového ducha doby dětství Wodehouse. V průběhu života se však jeho situace a situace světová měnila, a přestože se Wodehouse vždy snažil ve svém životě navodit idylickou atmosféru venkovského sídla, vnější události mu mnohokrát tento sen narušily, narodil se totiž do doby viktoriánské, vyrůstal v edwardiánské a zrál v průběhu dvacátého století.

Ernest pracoval jako soudce v Hongkongu, a proto byl kontakt s rodiči výrazně omezen. Rané dětství prožil Wodehouse s nimi, ale podle zvyku byl vychováván čínskou vychovatelkou. Tropické klima a nedostatečná hygiena však nepředstavovaly pro malé dítě vhodné podmínky. Po návratu do Británie byl společně se staršími bratry umístěn na různé internátní školy. Přestože Wodehouse trávil převážnou část dětství

---

<sup>68</sup> Ratcliffe, ed., *P. G. Wodehouse*, 30.

<sup>69</sup> „Wodehouse,“ *The Oxford English Dictionary*, cit. 30. březen, 2013. (vlastní překlad)

<sup>70</sup> McCrum, *Wodehouse*, 10.

se svými bratry, jejich vztahy se nijak výrazně nevyvíjely poté, co se jejich životní cesty rozešly. Nejmladší bratr Dick byl matčin oblíbenec a ve Wodehouseově životě nefiguroval. Bratrská láska jako motiv se však opakovaně objevuje v jeho tvorbě, stejně jako je možné, že Dick byl vzorem pro portréty mnohých dětských postav jako Oswald Glossop nebo Thomas Gregson. Chlapci také často trávili čas se svými tetami, které pobývaly v Anglii. Wodehouseovi chlapci měli nejméně patnáct tetiček a strýců.<sup>71</sup> Tetičky pak hrají významnou roli v jeho životě, ale také v obrazu reality v jeho díle. Těmto významným postavám je věnována kapitola dále v této práci. Další postavou, která významně ovlivnila osobnosti z Wodehouseových děl, je postava komorníka či služky. V devatenáctém století byla pozice služky nejběžnější mezi zaměstnanými ženami a v roce 1891 dosáhlo množství žen zaměstnaných v tomto oboru hranice jednoho a půl milionu.<sup>72</sup> Wodehouse se díky prázdninám u tet a strýců intimně seznámil právě s prostředím služebnictva.

Pro viktoriánskou střední vrstvu bylo typické zasvětit jednoho ze synů do služeb vojsku či námořnictvu. Wodehouse měl být tímto synem, a proto byl poslán do přípravné školy *Malveln House* v Kearsney, která se specializovala na přípravu hochů pro *Royal Naval College*. Kromě jeho literárního nadání se však objevila ještě jedna překážka v tomto plánu, a to špatný zrak znemožňující rozeznávat a rychle číst vlajkové komunikační signály. Wodehouse mezitím navštívil svého bratra Armina v Dulwich a okamžitě si tuto školu zamiloval a po dlouhém naléhání na otce byl i on přeložen na Dulwich druhého května 1894. Na období strávené na této škole vzpomínal a často si ho i idealizoval jako „šest let nepřetržité blaženosti“<sup>73</sup>. I mnohé z prostředí této školy se objevuje ve Wodehouseově tvorbě, nejčastěji ve spojitosti s rájem na zemi a idealizovanou romantickou krajinou. Wodehouse se často ve svém životě uchýlil k prostředí, která by se jiným mohla zdát nudná, ale Wodehouse se právě v příměstském prostředí cítil bezpečně, jeho talent se mohl plně rozvinout a dospět tak k imaginární verzi britské minulosti vytvořené Wodehouseem. Bylo to místo vhodné k utváření přátelství a dorovnání citového nedostatku z raného dětství. Dulwich také pomohla

---

<sup>71</sup> Ratcliffe, ed., *P. G. Wodehouse*, 31.

<sup>72</sup> McCrum, *Wodehouse*, 22.

<sup>73</sup> McCrum, *Wodehouse*, 25. (vlastní překlad)

vytvářet Wodehousovo vnímání třídních rozdílů a sám přirovnává Dulwich spíše k americké státní universitě srovnatelné s Harvardem nebo Princetonem.<sup>74</sup>

Wodehousův poslední rok na Dulwich se nesl v duchu příprav na zkoušky pro získání stipendia na Oxfordskou univerzitu. Tam se však ubírala i životní dráha jeho bratra, a když mu otec řekl, že nemůže podporovat oba syny, Wodehouse to bral jako neodpuštělné příkoří. Později však sám řekl, že kdyby studoval na Oxfordu, nikdy by se nestal spisovatelem a navíc mu byl později nabídnut i čestný titul, který přijal. Otec mu však asistoval při hledání prvního zaměstnání a přes konexe v Hong Kongu mu zajistil místo v Londýnské pobočce Hongkongské banky, která převážně sloužila k zaučení personálu pro centrálu v Hongkongu a Šanghaji. Přestože Wodehouse tuto práci nemiloval, je evidentní, že mu pobyt v bance přinesl mnoho inspirace, nových témat a schopnost psát intimně o životě v bance. Také Wodehousův slang v příbězích z prostředí banky nás nutně vede k jeho vlastní zkušenosti z práce v bance. Některé slangové výrazy se potom objevují i ve vnitřním monologu Bertieho Woostera a v menší míře i ve Wodehousově vlastní korespondenci.<sup>75</sup> Práce bankéře však nebyla pro Wodehouse nejvhodnější. Wodehousovým snem bylo stát se spisovatelem na volné noze a o to se také snažil po celou dobu trvání jeho závazků v bance. Často docházel do zaměstnání se zpožděním kvůli pozdním nočním záchvatům tvůrčího psaní a někdy mu zpod kalhot vykukoval lem pyžama.<sup>76</sup>

## 2.2 Počátky literární kariéry

Situace pro spisovatele byla na přelomu století velice příznivá. První desetiletí dvacátého století je považováno za zlatý věk rozvoje žurnalistiky. Byly vydávány nové časopisy a vynalézány nové technologie, což nabízelo nezměrné rozšíření spisovatelských možností. Také zákon o vzdělání (*The Education Act*) z roku 1870 rozšiřoval možnosti a popularitu novin a časopisů mezi stále více gramotným obyvatelstvem Anglie. Wodehouse se nakonec prosadil natolik, že byl v roce 1902 finančně schopen opustit svou pozici v bance a žít se plně literární tvorbou. Nejprve byl odmítán a sám svou situaci popisuje tvrzením, že by odmítavými dopisy mohl vytapetovat průměrně velikou společenskou síň,<sup>77</sup> avšak jeho nezdolná vytrvalost nakonec přinesla ovoce. Pomohl také Bech Thomas, Wodehousův bývalý učitel z

---

<sup>74</sup> McCrum, *Wodehouse*, 26.

<sup>75</sup> McCrum, *Wodehouse*, 44.

<sup>76</sup> McCrum, *Wodehouse*, 45.

<sup>77</sup> McCrum, *Wodehouse*, 48.



Dulwich, který Wodehouseovi nabídl pětítýdenní záskok v *The Globe* a ten se rozhodl nabídku přijmout. Jeho postup v kariéře v novinách vedl k přijetí dalších článků a po čase se i jeho finanční situace definitivně ustálila.

Na počátku roku 1903 pak Wodehouse navštívil mladý Herbert Westbrook, který mu byl představen již dříve spolupracovníkem z banky. Westbrook byl čerstvým absolventem Cambridge a vyučoval latinu a řečtinu v malé škole v Emsworth. Westbrook sdílel Wodehousovo literární nadšení, a tak se brzy spřátelili, což vedlo k Wodehousově přesunu do Emsworth, kde mohl rozvíjet svou lásku k samotě a klidu venkovského prostředí. Škola s názvem King Hall's byla provozována Baldwin King-Hallem a jeho sestrou Ellou. Westbrook si pak v roce 1912 vzal o patnáct let starší Ellu za manželku. Ella King-Hall se později stala Wodehousovým literárním agentem pro Británii až do odchodu do předčasného důchodu zaviněného nemocí v roce 1935.<sup>78</sup> Wodehouse mohl Emsworth považovat za svůj domov na několik dalších let. Vyhovovalo mu prostředí, které poskytovalo dostatek klidu na práci, ale i okolní příroda vhodná pro procházky. Londýn byl také na dosah, takže byl Wodehouse schopen se pohotově přesouvat do redakce *The Globe*. V roce 1903 se uvolnila i stálá pracovní pozice a Wodehouse ji neváhal přijmout. Do Emsworth House se Wodehouse vracíval i později ve svém životě, když cestoval mezi Anglií a Amerikou. Westbrook se pak stal hlavní inspirací pro postavu Ukridge.

Popularita Wodehousovy tvorby v tomto období vedla k finanční stabilitě, což mu umožnilo si pronajmout Threepwood, dům, který přímo sousedil s Emsworth House. Finanční prosperita také umožnila Wodehouseovi splnit si celoživotní sen a vydat se do Spojených států amerických. Touto první cestou započalo období přejezdů mezi jednotlivými kontinenty. Wodehouse tehdy strávil nějaký čas v New Yorku, kterým byl okouzlen. „Být tam bylo jako být v nebi... bez toho, aniž by se musel člověk otrávit umíráním.“<sup>79</sup> V tomto období se také zrodilo jedno z nevlivnějších Wodehousových témat, a to prezentace Britů Američanům a Američanů Britům.

Při druhé návštěvě New Yorku se Wodehouse rozhodl zůstat déle. Vypověděl smlouvu v *The Globe*, avšak po čase si uvědomil, že zná Británii lépe než Ameriku a že pro něj bude jednodušší psát o Británii pro Američany než opačně. K Americe si však

---

<sup>78</sup> McCrum, *Wodehouse*, 97.

<sup>79</sup> P. G. Wodehouse, *America, I Like You* (New York: Simon and Schuster, 1956), 36. (vlastní překlad)

postupně vytvořil intimnější vztah a po zbytek života mezi těmito dvěma zeměmi přejížděl, až nakonec po druhé světové válce zůstal ve Spojených státech permanentně.

V tomto úspěšném období dokončil i svůj první román *Láska mezi slepicemi*<sup>80</sup>, na kterém začal poprvé pracovat na jaře roku 1905, když mu přítel Townend poskytl příběh o excentrickém dobrodružství jednoho z jeho známých, který založil slepičí farmu. O tento příběh nejdříve soupeřil s Westbrookem, což mohlo také vést k jeho silné motivaci knihu co nejdříve dokončit. Ta pak byla nejdříve vydána ve formě povídek a až později ve formě románové. Přestože je počátek dvacátého století pro Wodehouse řízen především muzikály a divadlem, nezanevřel ani na romány a povídky. Vznikla postava, která byla do dvacátých let nejvíce spojována s Wodehousovým jménem. Psmithismus byl pak hlavním tématem hovoru školáků na veřejných školách až do konce první světové války. Psmith je pak podle McCruma považován za propojení vedoucí k vytvoření postav Woostera a Jeevese.<sup>81</sup>

Když začal experimentovat s postavou Reggieho Peppera, který zdědil po strýčkovi obrovskou sumu peněz, vnesl do svého díla nový typ komického vypravěče. Inspirací mu byly postavy typických britských „chlapíků“ z amerických muzikálů. Reggie Pepper potom sloužil jako inspirace pro postavu Bertieho Woostera. „Wodehouse dokončil sedm příběhů s Reggieem Pepperem a rozvíjel tento nový narativní hlas až do okamžiku, kdy získala pozemská fikce křídla a přeměnila se na toho vysokého, elegantního motýla jménem Bertie Wooster.“<sup>82</sup> Přestože byly Pepper a Wooster rozlišné postavy, byl jejich základ a prostředí podobný. Reggie ve svém prvním příběhu potká Florence Craye, se kterou se Wooster v roce 1916 zasnoubí.

### **2.3 První světová válka, Broadway**

První světová válka přinesla zásadní změny, co se organizace společnosti týče. Wodehouse se o tomto konfliktu ve své fikci prakticky nezmiňuje, i když ve svých dopisech vyjadřuje obavy nad změnou vkusu obecného čtenářstva. Válku pak prožil v Americe, která nebyla přímo ovlivněna evropským děním. Wodehouse se tedy bez vyrušení dále věnoval tvorbě.

---

<sup>80</sup> P. G. Wodehouse, *Láska mezi slepicemi*, přel. Jindřich Mand'ák (Praha: Plot, 2003).

<sup>81</sup> McCrum, *Wodehouse*, 84.

<sup>82</sup> McCrum, *Wodehouse*, 98.

Bylo to však obdobím, ve kterém Wodehouse řešil hlavně osobní záležitosti, potkal totiž svoji celoživotní partnerku, která se stala jeho ženou po pouze dvouměsíční známosti. Ethel Newtonová se narodila v King's Lynn v roce 1885. Její dětství, stejně jako Wodehouseovo, nebylo ideální z hlediska vztahů s rodiči (matka byla alkoholička, otec neznámý), což mohlo být poutem, které zajistilo Wodehouseovým šťastný společný život. Ethel byla navíc v době, když se s Wodehousem seznámila, již dvojnásobnou vdovou a svobodnou matkou. Jak Ethel, tak její dcera Leonora se staly zdrojem inspirace a podporovaly Wodehouse po celý život. Vztah Wodehouse a Ethel se až nápadně podobá dobrým vztahům Jeevese a Bertieho Woostera. „Jejich známost byla nabitá komedií. Jedna z prvních schůzek byla ukončena kvůli Wodehousobě bolesti zubů, při žádosti o ruku ho přemohl záchvat kýchání a svatba samotná byla odložena, protože pastor právě úspěšně obchodoval na burze.“<sup>83</sup> V době, kdy se s Ethel poznali, pracovala jako nevýrazná herečka, což je možnou inspirací pro postavu tety Julie, Gussieho matky, která byla tetičkou Agátou přeměněna v prvotřídní aristokratku v povídce „Jak jsem tahal bratránka z bryndy“<sup>84</sup>.

Wodehouse se setkal s dcerou Leonorou až půl roku po svatbě, ale emočně k ní velice přilnul a nakonec ji i formálně adoptoval. Rodina byla pro Wodehouse tvořena láskou, ne genetikou, a proto ke své adoptivní dceři „Snorky“ velice přilnul. Leonora mu pak poskytovala příhody z internátní školy, které často používal ve svých povídkách. V roce 1922 začal Wodehouse pracovat na příběhu o Woosterovi a Jeevesovi, který obsahoval epizodu, ve které Bertie navštíví dívčí školu, ale je natolik nervózní a ostýchavý, že je jak dívkami, tak samotnou ředitelkou ze školy vyhnán.<sup>85</sup> Postava ředitelky je zde vymodelována podle Leonoriny ředitelky na dívčí škole. Wodehouse se podle McCruma dokonce raději schovával ve křoví, když měl Leonoru vyzvednout ve škole, jen aby se nemusel s touto ředitelkou setkat.<sup>86</sup> Když Leonora dospěla do věku, kdy se o ni začínali zajímat nápadníci, Wodehouse začíná do hloubky a více emocionálně prozkoumávat vztahy mezi pohlavími.<sup>87</sup> Všechny důležité události z oblasti života jeho adoptivní dcery ovlivnily Wodehouse, buď v tématech, nebo v rychlosti psaní či kreativním myšlení.

---

<sup>83</sup> Ratcliffe, ed., *P. G. Wodehouse*, 92.

<sup>84</sup> P. G. Wodehouse, „Jak jsem tahal bratránka z bryndy“, *Muž se dvěma levýma nohama*, přel. Oldřich Vidlák (Praha: Odeon, 1999). 24-44.

<sup>85</sup> P. G. Wodehouse, „Bertie mění názor“, *Jen tak dál, Jeevesi*, přel. J. Z. Novák a Kateřina Hilská (Praha: Paseka, 2006), 214-229.

<sup>86</sup> McCrum, *Wodehouse*, 148.

<sup>87</sup> McCrum, *Wodehouse*, 175.

Broadway zažívala v průběhu první světové války rozlet. Wodehouse se v letech 1916 až 1918 věnoval převážně výhradně divadlu, což později ovlivnilo i jeho literární tvorbu. Z divadla si Wodehouse půjčoval scény a zároveň s přesunem od povídek k románům zahrnuje do děje více dialogů. V některých případech získává dialog formu scénáře.<sup>88</sup>

Pokud si vzpomínám, náš dialog probíhal zhruba v tomto duchu:

JÁ: Tak, Jeevesi, zas mě tu máte, což?

JEEVES: Ano, pane.

JÁ: Myslím doma.

JEEVES: Přesně tak, pane.

JÁ: Byl jsem pryč celou věčnost.

JEEVES: Ano, pane.<sup>89</sup>

V roce 1923 se pak svěřil v dopise, že při psaní používá nový systém. Místo toho, aby na základě několika poznámek vypracovával zápletku, napsal si vždy nejdříve scénář přibližně o třiceti tisících slovech a až poté se pustil do díla samotného. Tuto metodu pak používal po celá třicátá a čtyřicátá léta.<sup>90</sup>

## 2.4 Meziválečné období

Když se Wodehouse vrátil po válce do Londýna, začalo pro něj deset let kontinuální pracovní vytíženosti. Stával se také čím dál více mezinárodně uznávaným spisovatelem i scénáristou. V jednom ze svých dopisů se podivuje nad faktem, že mu byl doručen dopis adresovaný: P. G. Wodehouse, Londýn, a uvažuje, zda by mu přišel dopis adresovaný pouze na jeho jméno.<sup>91</sup> Dvacátá léta byla pro Wodehouse hlavně o tvorbě na scéně a jeho literární tvorba byla přerušována plánováním nebo zkouškami muzikálů. Přestože se Wodehouse nejvíce proslavil svými literárními charaktery, jeho život byl více ovlivněn muzikálem. Anglie se však v průběhu války změnila mnohem více než Amerika. Tři čtvrtě milionu mužů zemřelo ve válečném konfliktu, ale zdá se, že Wodehousovo lehké komično sloužilo jako únik ze zborceného světa i mezi válkami, když už by se dalo jeho dílo specifikovat jako historické, protože svět, o kterém psal, již v žádném případě nemohl být považován za současný. V průběhu druhé světové války

---

<sup>88</sup> McCrum, *Wodehouse*, 135-136.

<sup>89</sup> P. G. Wodehouse, *Dobrá, Jeevesi*, přel. Milan Žáček (Praha: Paseka, 2011), 8-9.

<sup>90</sup> McCrum, *Wodehouse*, 155.

<sup>91</sup> Ratcliffe, ed., *P. G. Wodehouse*, 166.

pak Wodehouse píše, že snad bude muset svá díla prezentovat jako historická a vysvětlovat, že kdysi bývala doba, ve které existovali komorníci.<sup>92</sup>

Kromě toho, že byl Wodehouse v tomto období nesmírně pracovně vytížen, objevila se v jeho životě i další nepříjemnost, která ho pronásledovala po mnoho následujících let. V roce 1921 se zapletl do soudních sporů s daňovými úřady, jak v Americe, tak v Británii. Potíže s daňovým úřadem řešil Wodehouse již od doby, co se začal živit jako spisovatel a žurnalista, avšak mezi válkami se situace rapidně zhoršila nejen proto, že Wodehouse za prací často cestoval mezi kontinenty, ale hlavně proto, že se z něj stal velice vysoce vydělávající člověk. McCrum poukazuje i na fakt, že v té době byly příjmy běžně daněny dvojitě, nejen v zemi původu plátce, ale také v zemi, ve které byly finance vypláceny.<sup>93</sup> Nejasnosti v reprezentaci daňových zákonů mezi válkami byly ještě podpořeny nekompetentními daňovými poradci. Dvojitě danění příjmu bylo eliminováno až novelami a zavedením daňového kreditu.

Nejen při řešení daňových záležitostí, ale hlavně při pátrání po ideálním prostředí k tvorbě se Wodehouse s manželkou rozhodli přesídlit do Francie. Čas trávili střídavě v různých částech země a nakonec došli k závěru, že městečko Le Touquet nabízí vše potřebné. Wodehouse zde pak strávil převážnou část svého života až do začátku druhé světové války. Přímořské městečko poskytovalo dostatečný prostor pro Wodehousovy procházky a Ethel zde zase nacházela dostatek zdrojů zábavy. Pozice byla taktéž výhodná, protože byla dostatečně blízko Anglii a dceři Leonoře a zároveň se v blízkosti vyskytoval i přístav, který umožňoval spojení s americkým kontinentem.

Přestože v roce 1927 proběhlo televizními obrazovkami první mluvené slovo představující obrovskou změnu pro celý zábavní průmysl, představovala dvacátá a třicátá léta vrchol Wodehousovy literární kariéry. Jeho popularita dosáhla stropu, britská společnost byla v té době skoro jednotně gramotná. Toto období zároveň představovalo období výrazné třídní distinkce a university byly také striktně selektivní. Wodehousovo dílo však představovalo spojení klasického a předměstského stylu s populárním způsobem přednesu, což vyhovovalo širokému publiku ze všech společenských úrovní a skupin. Se zhoršením mezinárodní ekonomické a politické situace se čím dál tím více lidí uchýlovalo do fiktivního světa P. G. Wodehouse.

---

<sup>92</sup> McCrum, *Wodehouse*, 336.

<sup>93</sup> McCrum, *Wodehouse*, 206.

Milován kritiky se Wodehouse později dočkal nominace na čestný doktorát z literatury z Oxfordu a získal ho těsně před propuknutím druhé světové války 21. června 1939 na každoročním ceremoniálu Encaenia.<sup>94</sup> Ve stínu válečných událostí se potom rada rozhodovala, zda Wodehouseovi doktorát neodebrat, naštěstí k tomu však nikdy nedošlo.

## 2.5 Druhá světová válka a poválečné období

Ve stínu událostí první světové války věřilo mnoho Britů, že pravděpodobnost propuknutí druhého světového konfliktu není vysoká. Podobného názoru byli i Wodehouseovi, kteří dále pobývali ve Francii v Le Touquet a považovali toto místo za bezpečné. Evropa se pomalu připravovala na válku, zatímco Wodehouse dále přemýšlel nad zápletkami pro svoje romány. Když dorazila německá vojska do severní Francie, Wodehouseovi se nakonec i se sousedy rozhodli uprchnout, avšak jejich automobil se porouchal, a navíc byly silnice natolik přeplněné, že byl útěk nemožný. V červenci 1939 se pak nacisté obávali špionáže, a tak se rozhodli internovat všechny muže z Británie pod šedesát let věku. Wodehouse dostal deset minut na zabalení nejpotřebnějších věcí a byl odveden společně s dalšími. Podmínky v táboře nebyly tak přísné jako v jiných zařízeních, i když pro Wodehouse zvyklého žít v luxusu a chodit na dlouhé procházky lesem musel přesun představovat velikou změnu. V padesáti devíti letech se vrátil ke zvyku z mládí a začal si psát poznámky do deníku, který později sloužil jako podklad k vytvoření manuskriptu týkajícího se jeho pobytu v táboře známého jako *Wodehouse in Wonderland*. Wodehouse také pokračoval v tvorbě, která byla až překvapivě vzdálená jeho osobním prožitkům a současné situaci.

Když berlínský reportér Angus Thuermer pracoval na článku o válečných vězňích a životní úrovni v táborech, náhodně zjistil, že jeden z uvězněných je P. G. Wodehouse. Wodehouse neviděl problémy spojené se spoluprací s německým žurnalistou a chtěl ujistit své fanoušky, jak v Británii, tak v Americe, že je v pořádku, a tak mu poskytl několik rozhovorů a kooperovali i na prosazení komicky laděného článku o jeho válečných zkušenostech. Jakmile se Thuermerova zpráva objevila v *New York Times*, nejen že způsobila vlnu peticí snažících se osvobodit Wodehouse, ale také upozornila německé úřady na fakt, že drží v zajetí mezinárodně proslavenou osobnost. Zprvu se ministerstvo zahraničních věcí v Německu snažilo využít Wodehouse pro zajištění Americké nestrannosti v celosvětovém konfliktu tím, že ho propustí a prokáží

---

<sup>94</sup> McCrum, *Wodehouse*, 258.

tak dobrou vůli vůči požadavkům Spojených států těsně před plánovaným útokem na Sovětský svaz. V tomto bodě bylo pro Německo důležité, aby Wodehouse nebyl sympatizantem nacizmu či kolaborantem, aby mohli jeho propuštění prezentovat jako akt dobré vůle. Gestapo však jeho propuštění nepovolilo.

Až v momentě, kdy se začaly domlouvat Wodehousovy projevy, které měly být vysílány do Ameriky přes berlínské rádio, se Wodehouse dostal do Berlína a na relativní svobodu. Přestože se Wodehouse blížil věkem k šedesátce, byl propuštěn o několik týdnů dříve. Důvody dřívějšího propuštění nejsou dle Frances Donaldson jasné.<sup>95</sup> V únoru 1941 zintenzivněl nábor cizích pronacistických reportérů, jejichž projevy vzbuzovaly silný pocit nenávisti a zrady v jejich domovině. Wodehouse se tak neúmyslně dostal do špatné společnosti a v atmosféře válečných let nebyl obsah tak důležitý, jako fakt, že byly jeho projevy vysílány přes berlínské rádio. Wodehouse nikdy nenechal válečný konflikt zasahovat do jeho tvorby a naivně si myslel, že vtípem podpoří a uklidní své fanoušky. Trh, na kterém byl Wodehouse úspěšný, se však postupně ztrácel a nikdo nebyl ochotný slyšet komično v historkách o válce. Orwell správně vyhodnotil situaci, když napsal, že pro Wodehouse bylo hlavní myšlenkou udržet kontakt se svým publikem a rozesmát ho.<sup>96</sup> McCrum se pak při analýze jeho chování odkazuje na Wodehousovy nejznámější postavy: „V profesionálním životě byl jako Jeeves, v Berlíně bylo jeho osudem Woosterovské chování.“<sup>97</sup> Orwell dále poukázal na fakt, že se Wodehouse zdál být v očích veřejnosti jednou ze zámožných aristokratických postav, a tak se stal vhodným terčem kritiky. Je pravda, že Wodehouse o aristokratech nejen psal, ale jedním i byl. Nicméně bych nehodnotila, že by byl zahálčivý. Právě jeho usilovná práce mu přinesla bohatství a možnost užívat si výsad aristokracie.

V rámci německého plánu pro záchranu Wodehousovy pověsti jako nepřítel nacizmu bylo nutné ho přesídlit z Berlína. Jeho novým domovem se stal venkovský dům Angy von Bodenhausen, jejíž dcera Reinhilda o celé zkušenosti napsala a v roce 2009 vydala knihu vzpomínek, fotografií a dopisů.<sup>98</sup> Degenershausen poskytoval Wodehouseovi ideální prostředí pro tvorbu a s rodinou baronky von Bodenhausen

---

<sup>95</sup> Frances Donaldson, *P. G. Wodehouse: A Biography* (London: Prion, 2001), 190.

<sup>96</sup> George Orwell, „In Defence of P. G. Wodehouse,“ *Collected Essays* (London: Secker and Warburg, 1968), 264–280.

<sup>97</sup> McCrum, *Wodehouse*, 305.

<sup>98</sup> Baroness Reinhild von Bodenhausen, *P. G. Wodehouse: The Unknown Years* (Sri Lanka: Stamford Lake, 2009).

vytvořil silná přátelská pouta. Po válce však Wodehouse přestal komunikovat prakticky se všemi lidmi, které v Německu poznal, což způsobilo baronce i její dceři nesmírnou bolest.

Poté, co bylo nacistickým úřadům jasné, že Wodehouse nevyužijí způsobem, jaký si původně naplánovali, snažili se alespoň zneužít jeho nahrané promluvy opakovaným vysíláním na britské frekvenci. Veřejná nenávist vůči Wodehouseovi v Británii rostla a nepravdivé informace vypuštěné propagandou tyto emoce ještě podpořily. Wodehouse byl naštěstí po prvním vysílání upozorněn na fakt, že mu tyto projevy spíše škodí a odmítl jakoukoliv další spolupráci s berlínským rádiem.

Wodehouse se svou ženou Ethel strávili nějaký čas v různých hotelích v Berlíně, prožili několik bombardování a nakonec jim bylo dovoleno přesídlit do Paříže, kde žili od roku 1943 až do roku 1947. V Paříži se také dozvěděli, že jejich dcera Leonora zemřela v londýnské nemocnici na následky kolapsu po rutinním gynekologickém zákroku. Wodehouse ve svém dopise komentuje smrt dcery stručně, avšak dobře vystihuje hloubku své bolesti, když prohlásil, že ji považoval za nesmrtelnou.<sup>99</sup>

V Paříži probíhalo i následné vyšetřování Wodehouse složkou MI5 a Majorem Cussenem. Trestem za zradu byla smrt. Wodehouse se vlastně po druhé světové válce do Británie už nikdy nevrátil, i když bylo vyšetřování uzavřeno v jeho prospěch. Krátce návrat zvažoval, když měl být v roce 1975 povýšen do šlechtického stavu. V té době mu však návrat znemožnil nedobrá zdravotní stav. I přes kladné závěry vyšetřování nebyli Wodehouseovi kompletně očištěni a autorova popularita v Británii klesala. Přestože se tedy vyšetřování dostalo do bodu, kdy nebylo možné Wodehouseovi dokázat špatný úmysl, nálezy vyšetřování nebyly úplné, protože nebylo možné vyslechnout spoluvězně, vedoucí tábora či některé německé novináře, se kterými Wodehouse spolupracoval. Navíc nebyly výsledky vyšetřování veřejně odhaleny až do roku 1980, což je pět let po Wodehouseově smrti. Až do té doby nebylo tisku a veřejnosti známé, že bylo Wodehouseovo jméno formálně očištěno.

*Čas namlouvání*<sup>100</sup> je román dokončený v roce 1947 a představuje vrchol Wodehouseovy válečné tvorby a kreativity.<sup>101</sup> Další román pak dokončil po relativně

---

<sup>99</sup> McCrum, *Wodehouse*, 345.

<sup>100</sup> P. G. Wodehouse, *Čas namlouvání*, přel. Marie Válková (Praha: Paseka, 2010).

<sup>101</sup> McCrum, *Wodehouse*, 358.



dlouhé pauze až v roce 1951. V letech mezi těmito dvěma milníky se Wodehouse zabýval osobním a pracovním návratem do Spojených států, který byl nakonec stejně náročný, jak Wodehouse očekával, a když pominula prvotní vlna nadšení, plně se projevíly změny v sociální struktuře a v obecném vkusu čtenářstva. Wodehousovy příběhy se zdály být neaktuální, jako z jiného světa a úplně opačného charakteru než literatura, která hýbala světem v poválečných letech. Po edwardiánské Anglii nezbyly ani nejvzdálenější památky, společnost byla kompletně přetvořena jako ekonomicky, tak sociální strukturou. Wodehouse po svém návratu připomíná svou neschopností zařadit se do společnosti vojáka, který v poválečném světě nemohl najít uplatnění ani štěstí. Až nápadně intenzivně se upíná k minulosti, když ve svých dopisech kritizuje současnou literaturu a popisuje sportovní výsledky Dulwichské školy. Wodehousova fikce byla tedy odříznuta od časopisů a epizodických vydání, které zajistily Wodehousovu nesmrtelnost ve třicátých letech. Většina kritiků se však shoduje, že ani v závěrečné fázi Wodehousovy tvorby (od poloviny čtyřicátých let až do smrti) nebyl schopen dosáhnout takového úspěchu jako v mládí. Poslední fáze Wodehousova života pak začala, když Ethel koupila dům v Bucket Neck Lane. Tato oblast poskytovala Wodehousovi dostatečný klid a možnost dlouhých procházek, které praktikoval každý den. V roce 1955 se potom Wodehouse stal americkým občanem.

Pro Wodehouse byl jeden z nejdůležitějších momentů poválečného života, když za ním přijel umělec z Muzea voskových figurín Madame Tussaudové. Společně s rytířským titulem přijal Wodehouse toto gesto jako symbol konečného usmíření s vládou své rodné země. McCrum zmiňuje i příběh pojící se k Wodehousově pasování říkající, že královna Elizabeth jako celoživotní fanynka Wodehousova díla chtěla soukromě navštívit Wodehouse při této příležitosti, ale tato cesta jí byla zakázána vládními orgány.<sup>102</sup> Dnes je kromě obrovského literárního odkazu Wodehousovo dědictví zasazeno také v oblasti rozvoje anglického jazyka. Oxford English Dictionary obsahuje více než 1600 citací z Wodehousova díla.<sup>103</sup> Za svůj život vytvořil nejméně pět nestárnoucích postav, které zůstávají v povědomí čtenářů po celém světě a dvě z nejznámějších jsou Bertie Wooster a jeho komorník Jeeves.

---

<sup>102</sup> McCrum, *Wodehouse*, 414.

<sup>103</sup> McCrum, *Wodehouse*, 417.

## 2.6 Townend a biografie

William Townend byl Wodehouseovým celoživotním přítelem již z období studií, kdy ho Wodehouse podporoval v tom, aby se stal spisovatelem. Když však Townend nebyl úspěšný, Wodehouse považoval za svou morální povinnost ho podporovat (jak psychicky, tak finančně). Sophie Ratcliffe přirovnává jejich přátelství ke vztahu Bertieho Woostera a Bingo Littla, který také vydržel nejen po celou dobu vyprávění ságy, ale po celý život.<sup>104</sup> Wodehouse často konzultoval své zápletky i celá díla s Townendem a snažil se ho zapojit do světového literárního dění. French také poukazuje na fakt, že Townend poskytl Wodehouseovi inspiraci pro první postavu, která odstartovala Wodehouseovu mezinárodní kariéru, Stanley Featherstonehaugh Ukridge, když mu poslal dlouhý dopis popisující excentrického, ale chudého známého, který založil drůbeží farmu bez jakékoliv zkušenosti a očekával vysoký výdělek.<sup>105</sup>

Když Townend v roce 1936 navrhl Wodehouseovi, že by z jejich dopisů vytvořil základ Wodehouseovi biografie, nebyl Wodehouse tomuto nápadu příliš nakloněn. Dopisy se mu zdály být moc osobní a nedostatečně vtipné, aby mohly někoho zaujmout. Nechtěl si tehdy vytvořit zbytečně mnoho nepřátel tím, že by svoje osobní myšlenky a názory otevřel široké veřejnosti. Když se však myšlenka podobné biografie objevila po druhé světové válce, situace byla odlišná. Wodehouse se ve stínu okolností musel světu otevřít, aby očistil svoje jméno a alespoň částečně ospravedlnil své chování v průběhu válečných let. Townend také tlačil na Wodehouse, aby mu mohl být alespoň částečně nápomocen v těžké situaci, protože se mu chtěl odvděčit za léta podpory, kterou mu Wodehouse poskytoval. Nakonec se rozhodli spolupracovat na tomto projektu, jehož záměrem bylo očistit Wodehouseovo jméno v očích veřejnosti a také podpořit prodej Wodehouseových románů po válce. Dopisy však vstupovaly do Wodehouseových pocitů až moc intimně, a proto je Wodehouse ve vysoké míře upravoval a zkracoval. Townend také navrhl vložení kompletního znění jeho rozhovorů v rádiu, aby se veřejnost sama mohla rozhodnout o vadnosti či nevinosti obsahu. Wodehouse však již neměl kopii textu, a tak se znění snažil zrekonstruovat z paměti a poznámek, které vlastnil. V roce 1952 však Wodehouse změnil názor a rozhodl se zrekonstruované znění projevů z knihy vymazat. Wodehouse na knize pracoval další rok a Townendova pozice, co se autorství týče, byla postupně snižována. Biografie v dopisech *Performing Flea: A Self Portrait in*

---

<sup>104</sup> Ratcliffe, P. G. *Wodehouse*, 39.

<sup>105</sup> R. B. D. French, P. G. *Wodehouse* (Edinburgh: Oliver and Boyd, 1966), 31.

*Letters*<sup>106</sup> nepsána P. G. Wodehousem s úvodem a poznámkami od W. Townenda byla vydána v Londýně v roce 1953 a kritiky byla přijata velice vlídně. Prodej Wodehousových knih stoupl a některé byly dokonce tištěny v dalších vydáních.

První autorizovaná biografie Wodehousova života byla napsána žurnalistou Davidem Jansenem, který Wodehouse poprvé navštívil v roce 1958. Jejich přátelství se potom rozvíjelo po celá šedesátá léta a vyústilo v biografii s názvem *P. G. Wodehouse: A Portrait of a Master*.<sup>107</sup> Ke konci padesátých let se v Británii začaly objevovat pokusy o literární rozbory Wodehousových děl. Spisovatel na volné noze Richard Usborne studoval Wodehousovu fikci, avšak výsledek se poněkud odklonil od původního záměru. Když Wodehouse obdržel manuskript knihy *Wodehouse at Work*,<sup>108</sup> byl nesmírně rozčilen, když zjistil, že kniha obsahuje rozsáhlou kapitolu o jeho internaci. Wodehouse kapitolu zničil a poslal manuskript zpět Usbornovi, čímž dal jasně najevo, že nesouhlasí s rozbořem jeho osobních záležitostí ve spojení s jeho fikcí.

Wodehouse je nejčastěji označován za nejznámějšího britského humoristu. Období, ve kterém Wodehouse tvořil je extrémně rozsáhlé, pokud se však zaměříme na období největšího úspěchu, čili první polovina dvacátého století, existují jasně viditelné rozdíly mezi Wodehousem a jeho současníky. Zatímco autoři, kteří jsou dnes považováni za významné, se v období po první světové válce zabývají svou neschopností zařadit se zpět do normálního života, Wodehouse pokračuje ve tvorbě týkající se především anglického venkova a venkovských sídel. S rozvojem modernismu Wodehouse více kritizoval ostatní autory a v první polovině třicátých let se začal svým literárním kolegům nesmírně oddalovat. McCrum však tvrdí, že přestože byl Wodehouse populárním autorem, který si z modernismu utahoval, chováním se projevoval jako součást této generace.<sup>109</sup> Dále poukazuje i na fakt, že z uměleckého úhlu pohledu byl Wodehouse úplně odlišný od svých současníků tvořících novou generaci autorů (jako Auden, Isherwood nebo Green), kteří se zabývali dilematy spojenými s náboženstvím a vedli život uspokojování vlastních potřeb.<sup>110</sup> Když byl mladý, upínal se vždy ke starším autorům, jako byl Kipling nebo Conan Doyle, jako starší pak Wodehouse neměl žádného následníka, který by pokračoval v jeho odkazu.

---

<sup>106</sup> P. G. Wodehouse, *Performing Flea* (London: Barrie & Jenkins, 1953).

<sup>107</sup> David A. Jansen, *P. G. Wodehouse: A Portrait of a Master* (New York: Schirmer, 1974).

<sup>108</sup> Richard Usborne, *Wodehouse at Work to the End* (London: Barrie & Jenkins, 1977).

<sup>109</sup> McCrum, *Wodehouse*, 155.

<sup>110</sup> McCrum, *Wodehouse*, 232.

Evelyn Waugh potom popsal Wodehousův svět jako nadčasový, či nestárnoucí, s pouze nepatrnou vývojovou tendencí oproti ostatním spisovatelům dvacátého století. Blízké zkoumání textu prozrazuje minoritní úpravy v oblasti stylistické a narativní, avšak ani zde se nejedná o nic inovativního.<sup>111</sup> Při svém projevu pro rádio BBC popsal Waugh velice výstižně svět Wodehousových postav:

Pro Wodehouse neexistoval pád lidstva, ani prvotní pohroma. Jeho postavy nikdy neokusily zakázané ovoce. Jsou stále v Ráji. Zahrady zámku v Blandings jsou prvotní zahrady, ze kterých jsme byli všichni vyhnáni. Šéfkuchař Anatole připravuje ambrózii pro bohy z Olympu. Wodehousův svět nikdy nezestárne. Bude i nadále osvobozovat budoucí generace ze zajetí, které může být hroznější, než to naše. Vytvořil pro nás svět, ve kterém můžeme žít a radovat se.<sup>112</sup>

Wodehouse aktivně tvořil prakticky až do své smrti v roce 1975, i když se pro něj stávalo psaní stále těžším nejen kvůli pokročilému věku, ale také kvůli neustálým společenským a technickým změnám. Sám popisuje svou tvorbu jako boj, při kterém lpí na psaní o komorníkovi v období vzniku Beatles, jaderné bomby a paperbackového vydání Milence Lady Chatterleyové.<sup>113</sup> Wodehouse vyřešil tento problém tím, že ignoroval jakýkoliv technický pokrok. Jeho postavy stále cestovaly zaoceánskými parníky místo letadel. Tento fakt ovšem čtenáře neodrazoval od jeho děl, což má jednoduché vysvětlení ve způsobu, jakým Wodehouse vytvořil obraz svého díla plného kliše a dosáhl pomocí populárního žánru prózy v období časopiseckého boomu značné popularity skrze aktualizaci viktoriánské a edwardiánské literatury. V roce Wodehousova narození, 1881, vznikla první telefonní společnost, což pro Wodehouse znamenalo, že vyrůstal v době obrovských změn ve způsobu komunikace a také si později uvědomoval, jak mohou některé způsoby selhat, či navodit komickou atmosféru. Thompson přiznává, že jedním z mýtů o Wodehousovi je fakt, že se jeho styl nijak nevyvíjel poté, co dosáhl zralosti (kolem 1910-1920). To je také podpořeno faktem, že málokterý kritik rozděluje Wodehousovo dílo podle období.<sup>114</sup> V roce 1945 třídí George Orwell Wodehousovu tvorbu do tří období. První je období školních

---

<sup>111</sup> McCrum, *Wodehouse*, 371.

<sup>112</sup> McCrum, *Wodehouse*, 402. (vlastní překlad)

<sup>113</sup> McCrum, *Wodehouse*, 407.

<sup>114</sup> Kristin Thompson, *Wooster Proposes, Jeeves Disposes, or, Le Mot Juste* (New York: James H. Heineman, 1992), 13.

povídek, druhým je takzvané americké období (1913-1920), kdy Wodehouse žil a umisťoval své povídky v Americe, a třetím je období venkovských sídel.<sup>115</sup>

### 3 Komické prvky Woostera a Jeevese

Bertie Wooster a Reginald Jeeves (Jeevesovo křestní jméno se dozvídáme až v *Much Obligated, Jeeves*<sup>116</sup>) jsou Wodehouseovy nejpůvodnější postavy. Wodehouse si své nápady na zápletky v plodnějších obdobích zapisoval a následně z nich čerpal inspiraci. Thompson potom poukazuje na fakt, že většina návrhů na zápletku není zapsána ve spojení s konkrétními postavami, avšak výjimku tvoří právě Wooster a Jeeves, k nimž byly často návrhy připojeny již od samotného vzniku.<sup>117</sup>

Wodehouse se ve velké míře spoléhal na opakující se vyprávěcí vzorce, i když byly jeho knihy publikovány relativně často. K udržení tohoto trendu musel spoléhat na promyšlené zápletky, které by ani po několikátém opakování nenudily čtenáře, a také musel pracovat s rozsáhlou veličinou prostředků a nástrojů, které podporovaly repetici v opakujících se vzorcích. Tyto vzorce potom často čerpal z propojení struktury detektivního příběhu Sherlocka Holmese a převrácené zápletky romane. Z jazykového hlediska Wodehouse pracoval se skupinou pro něj typických nástrojů, které obměňoval a kombinoval.

#### 3.1 Parodie a klišé

Mnozí autoři spojovaní s modernismem užívají ve svých dílech ve vysoké míře reflexivitu. Thompson považuje Wodehouse za jediný případ autora, který zůstává v rovině populární literatury, a zároveň systematicky objevuje konvenčnost. Parodie je potom považována za jakousi odnož, či podmnožinu modernistické literatury. Wodehouse je však autorem, který se dle této autorky vyhýbá parodii za současného užití nadsazených klišé z populární literatury. Myšlenkou modernismu je však zničení konvence, ne její objevování, či obdivování.<sup>118</sup> Přestože souhlasím s autorkou v oblasti výjimečnosti Wodehouseova díla, jeho použití parodie několika žánrů je více než zřetelné.

---

<sup>115</sup> Orwell, „In Defence.“

<sup>116</sup> P. G. Wodehouse, *Much Obligated, Jeeves* (London: Sphere, 1972).

<sup>117</sup> Thompson, *Wooster Proposes*, 63.

<sup>118</sup> Thompson, *Wooster Proposes*, 10.

Wodehouse nezjednodušuje kategorizaci svých děl právě faktem, že při své tvorbě často využívá techniky parodie jednotlivých žánrů. Jak již bylo řečeno dříve, Hall označuje Wodehousova díla za romance, frašky či žánr postavený někde mezi těmito dvěma.<sup>119</sup> Thompson se potom přiklání k porovnání s fraškou, která má svůj původ v pracně vytvořené zápletce francouzské komedie z devatenáctého století. Stejně jako muzikál a moderní divadelní komedie, snižují i Wodehousova díla význam psychologie postav, realismu či komentáře společnosti, ale zaměřují se spíše na povrchnější východiska, jako jsou například změny v identitě postav, neomezená žárlivost, krádež, změna partnerů atd.<sup>120</sup>

Romance potom zdůrazňuje aspekt lásky v díle. Téma lásky je v desátých a do poloviny dvacátých let bráno sice s humorem, ale v zásadě vážně. V pozdějších dílech převládá fraška a láska se stává významně nevážným tématem.<sup>121</sup> Manželství na druhou stranu hraje ve Wodehousovi relativně malou roli. Přestože je vnímáno jako základní cíl mladých i starších zamilovaných párů, jakmile je však manželství dosaženo, většina ženatých či vdaných postav se již v díle neobjevuje, protože se již nemohou účastnit emocionálních eskapád. Manželky také často přinutí své muže rezignovat z Klubu trubců (Drones Club)<sup>122</sup> a tím je pomyslně oddělí od skupiny nezadaných mládenců.<sup>123</sup>

Jedním z výrazných prvků Wodehousových děl je však reverzní zakončení v porovnání s typickou romancí. Typická romance běžně představuje protagonistu, který si chce vzít někoho jiného než mu bych vybrán, nebo někoho, kdo si nechce vzít jeho, nebo začne milovat charakter, který na začátku vyprávění nenáviděl.<sup>124</sup> Přestože jsou Wodehousova díla plná zasnoubení a romantických vztahů, vyskytuje se v nich překvapivě málo svateb. Wodehouse spíše znovu používá ty samé postavy, které buď pokračují v zasnubách, či vymění partnera. Typický konec díla ze série Woostera a Jeevese je potom protikladný k typickému konci romance: hlavnímu hrdinovi se úspěšně podaří vyhnout se manželství. Typickou parodií romance je například *Čas namlouvání*, ve kterém Wodehouse užívá nadsázky pro zdůraznění komického efektu převrácených konvencí romance.

---

<sup>119</sup> Hall, *The Comic Style*, 13.

<sup>120</sup> Thompson, *Wooster Proposes*, 102.

<sup>121</sup> Hall, *The Comic Style*, 38.

<sup>122</sup> Překlad Milana Žáčka.

<sup>123</sup> Hall, *The Comic Style*, 40.

<sup>124</sup> Thompson, *Wooster Proposes*, 99.

Parodie frašky je podpořena až nezvykle častým výskytem násilí. To však nevede k vážným následkům, ale spíše přispívá k ulehčení celkové atmosféry. Stejně jako herci ve frašce, prochází i postavy ve Wodehouseovi různými druhy špatného zacházení, které je však nijak neohrožuje, ani neomezuje.<sup>125</sup> Fraška je definována jako žánr komedie antického původu, který čerpá svůj humor z groteskně pojaté situační komiky.<sup>126</sup> Smrt je potom ve Wodehouseovi v zásadě nepřítomná a pokud se zde vyskytuje, přináší pozůstalým buď velký obnos peněz, nebo je zanechá úplně bez prostředků. Se smrtí spojené násilné sklony se zde však vyskytují. Pouze výjimečně vyjadřují některé postavy v záchvatu vzteku touhu po smrti jiné postavy, jako například tetička Dahlia, která Bertiemu řekne:

chci, abys jako hodný chlapec ten provaz uvázal k cihle, dal si ho kolem svého zatraceného krku, skočil do jezírka a utopil se. Za pár dní tě nechám vylovit a pohřbít, protože si budu chtít zatančit na tvém hrobě.<sup>127</sup>

Hall pak připomíná problematiku lásky a smrti v americkém románu, která je do značné míry ovlivněna freudovskou a post-freudovskou psychologií<sup>128</sup>. Stručně řečeno je potom vyspělý přístup k těmto tématům nepřítomný ve většině amerických románů. Hall také tvrdí, že Wodehouse je jedním z autorů narušující tuto tezi, protože témata lásky, smrti a násilí jsou v jeho díle všudypřítomná.<sup>129</sup> Je to způsob jejich využití a zacházení s nimi vedoucí k vytvoření komična, který zároveň poskytuje inteligentní náhled na lidskou existenci a je důvodem jedinečnosti Wodehouseova ztvárnění.

Literární série by se potom daly také považovat za druh žánru, který Wodehouse používá při vytváření parodie. Tomashevsky poukazuje na fakt, že v době Wodehouseovy tvorby nebyla myšlenka postavení sériových příběhů točících se kolem jedné postavy (či skupiny postav) novým konceptem. Stejně jako Sherlock Holmes Conana Doylea, vzkvétala Wodehouseova fikce, i ostatní série na stránkách časopisu *Post*, vytvářejíc tak jakýsi subžánr krátké fikce.<sup>130</sup> Wodehouse užívá právě již zavedené konvence v literatuře a obvykle vychází i z děl ostatních autorů. Wodehouse však tyto

---

<sup>125</sup> Hall, *The Comic Style*, 45.

<sup>126</sup> Ladislava Lederbuhová, *Průvodce literárním dílem: výkladový slovník základních pojmů literární teorie* (Jinočany: H&H, 2002), 96.

<sup>127</sup> Wodehouse, *Dobrá, Jeevesi*, 105.

<sup>128</sup> Hall, *The Comic Style*, 34-35.

<sup>129</sup> Hall, *The Comic Style*, 35.

<sup>130</sup> Boris Tomashevsky, „Thematics,“ *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, transl. Lee T. Lemon and Marion J. Reis (Nebraska: University of Nebraska Press, 1965), 95.

konvence užívá nestandardním způsobem. Přestože užívá nadsázku, známá kliše a opakující se vzorce, nevytváří pouze parodii některého díla. Wodehouse je schopen kliše vytvářet pomocí defamiliarizace a jako výsledek tvoří parodii samotné literatury devatenáctého století.<sup>131</sup> Defamiliarizace definovaná ruským formalistou Viktorem Borisovičem Šklovskijem,<sup>132</sup> který tvrdí, že hlavním cílem umění není prezentace nových děl, ale obnovené a novelizované vnímání starých již existujících konceptů. Ruští formalisté dále tvrdí, že veškerá inovace v literatuře je odvozena od dříve vzniklých literárních nástrojů a funkcí.<sup>133</sup>

Přestože je kliše nepravděpodobným nástrojem pro vytvoření úspěšné série děl, Wodehouse zvládl tyto případy extrémní automatizace využít jako prvky originality. Často ve svých dílech vychází z myšlenky převzaté od jiného autora, kterou potom kombinoval s jinými a v závěrečné fázi tvořivého procesu dodal opakující se známé prostředky a nástroje, citace, a jiné elementy. Wodehouse takto zdůrazňoval fakt, že pracuje s již existujícími tradicemi a právě tato neoriginalita tvoří unikátní složku Wodehousova díla.<sup>134</sup> Názvy děl ze série Wodehouse/Jeeves potom představují typický příklad Wodehousem vytvořeného kliše spojeného v některých případech s již zažitým kliše, či převzatých motivů a citací z jiných děl (*Jitřní zpěvy*<sup>135</sup> představují citaci z třicátého žalmu Bible).

### 3.2 Jazykové nástroje a tvořivý proces

Hall přirovnává Wodehousovu jazykovou zručnost ke schopnostem Dante Alighieriho (1265-1321) projevených v *Božské komedii*. Přestože jsou jejich cíle rozdílné (Dante se snaží spasit lidskou duši, Wodehouse se ji snaží zabavit, zatímco na spasení čeká), oba ve své tvorbě prokazují až encyklopedickou znalost světa své doby i kulturního dědictví. Oba čtenáři poskytují bohaté stylistické pozadí a hojnost a rozmanitost efektivních stylistických nástrojů. Hall potom používá Danteho označení pro trubadúra Arnauta Daniela i pro Wodehouse: oba je nazývá nejlepšími kováři svého mateřského jazyka.<sup>136</sup> Wodehouse si však uvědomoval, že jeho postupy nejsou příkladné dle literární teorie a sám popisuje svůj tvořivý proces s nadsázkou. Nikdy prý nemá jasně stanovené téma, postupuje od zápletky k postavám, a ne od postav

<sup>131</sup> Thompson, *Wooster Proposes*, 5.

<sup>132</sup> Viktor Borisovič Šklovskij, *Teorie prózy* (Praha: Melantrich, 1933).

<sup>133</sup> Thompson, *Wooster Proposes*, 91.

<sup>134</sup> Thompson, *Wooster Proposes*, 88-89.

<sup>135</sup> P. G. Wodehouse, *Jitřní zpěvy*, přel. Milan Žáček (Praha: Paseka, 2007).

<sup>136</sup> Hall, *The Comic Style*, 125.



k zápletkám. Autoři prý dle příručky vytvoří skupinu postav a nechají ji pracovat. Wodehouse zde však vidí problém v možnosti, že jeho postavy by pravděpodobně jen nečinně lelkovaly.<sup>137</sup>

Pro čtenáře se zdá být Wodehousova tvorba nenuceným a přirozeným tokem myšlenek, avšak pro plné porozumění jeho talentu je třeba si uvědomit, že jak zápletky, tak dialogy byly produktem zdlouhavého procesu úprav a pokusů. Jeho knihy jsou často založeny na drobném detailu, či jediné situaci, kterou poté rozvedl do rozsáhlejší zápletky. Wodehouse také většinou pracoval s menšími zaměnitelnými jednotkami (zápletky, situace, postavy, či fráze), které následně jen různě kombinoval. Tento způsob tvořivého procesu mu následně poskytoval možnost využít techniku kombinací známých prvků a vytvořit tak pocit absurdity obklopující jeho díla. Typický satirik představuje nový úhel pohledu, Wodehouse potom používá klišé k dosažení nového pohledu. Hall tvrdí, že nejčastěji se tato klišé objevují z oblasti námořnické, detektivní a dobrodružné literatury.<sup>138</sup>

Wodehousovy romantické příběhy jsou viditelně ovlivněny jeho kariérou u divadla a převážně strukturou komediálního muzikálu, přičemž hlavní důraz je kladen na prostřední část příběhu, ve které muž zápasí a snaží se získat srdce své vyvolené. Obzvláště ve dvacátých letech, kdy byl Wodehouse silně zapojen do muzikálového dění, vystupuje na povrch tato vlastnost jeho literární tvorby. Postavy také více tíhnou k lásce na první pohled, či změně pocitů vůči postavě opačného pohlaví bez jakéhokoliv předchozího náznaku uprostřed příběhu. Hall také poukazuje na fakt, že na počátku dvacátých let se zvyšuje poměr dialogu k vyprávění, což pravděpodobně souvisí s Wodehousovým spojením s divadlem.<sup>139</sup> Také struktura některých děl je ovlivněna divadlem, jsou dokonce rozdělena do tří částí, což připomíná strukturu divadelní hry. S dalším vývojem je možné identifikovat i vliv rapidně se rozvíjejícího filmového průmyslu. Větší objem dialogů podpořil Wodehousovův přechod k delším formám, což umožnilo rozvinutí delších narativních pasáží. Ty potom často slouží k navození scény podporující dále se rozvíjející konvenční dialog. Kratší vyprávěcí úseky objevující se mezi dialogy, slouží k popisu událostí, které by byly na jevišti viditelné. Tyto krátké pasáže umožňují Wodehouseovi do své prózy zahrnout více humoru než by bylo možné

---

<sup>137</sup> Thompson, *Wooster Proposes*, 59.

<sup>138</sup> Hall, *The Comic Style*, 113.

<sup>139</sup> Hall, *The Comic Style*, 53.

na jevišti. Jindy je jejich účelem uvést poznámky směřující od autora ke čtenáři, přičemž autor zde komentuje některý aspekt dialogu či postav.<sup>140</sup> V některých případech vystupuje Wodehouse zcela ze své role vypravěče a adresuje přímo čtenáře.<sup>141</sup>

Výrokem naznačujícím, že za kvalitní literaturu je považována pouze ta tragická, která se zabývá vznešenými oduševněnými tématy, a poskytuje lidstvu základní lekci týkající se lidské existence, začíná Hall svou knihu s názvem *The Comic Style of P. G. Wodehouse*,<sup>142</sup> ve které rozebírá jednotlivé nástroje komična ve Wodehousově díle. Vzápětí je tento výrok popřen, když Hall označuje (ve shodě s mnoha dalšími kritiky) Wodehouse za mistra prózy dvacátého století. Většina Wodehousových nástrojů se potom vyskytuje průběžně v celé sérii děl. Wodehousovy stylistické prostředky obsahují hru s lexikálními jednotkami, ale také jejich sémantickým umístěním.<sup>143</sup> Často totiž používá lexikální jednotky zasazené mimo běžný kontext (erudovaná slovní zásoba v neučeném prostředí či hovorová mluva uprostřed velice formálního rozhovoru)

Na úrovni diskurzu používá Wodehouse převážně rétorické nástroje (například zručně vytváří kolokace elementů delších než jsou pouhá slova pro dosažení cílového efektu). „V humoru může juxtapozice zahrnovat rozpor mezi odkazovanými situacemi, a to jak přímo ve vyprávění, tak skrze obraznost (v přirovnáních, metaforách, a podobně), nebo může obsahovat známou citaci, buď v originální formě, či formě upravené pro potřeby autorova záměru.“<sup>144</sup> Tímto Hall definuje základní nástroje juxtapozice objevující se ve Wodehousově díle. Jak již bylo zmíněno dříve, Wodehousovy nástroje často obsahují sémantické nesrovnalosti dosažené především užitím určitého termínu pro navození dané situace a vzápětí užitím jeho protikladu, ať už částečného, či úplného. Hall zmiňuje například sled událostí, které postihly Gussieho Fink-Nottla, když vyrazil na ples přestrojený za Mefistofela, jako příklad prezentace jiného vývoje událostí než očekávaného.<sup>145</sup> Gussie dá nejdříve taxikáři špatnou adresu, zjistí, že nechal peníze doma, pak zjistí, že zapomněl i klíč a vstupenku, jenže dům je zamčený, protože domovník dostal dovolenou. Gussie následně vyděsí taxikáře, když je

---

<sup>140</sup> Hall, *The Comic Style*, 54.

<sup>141</sup> Hall, *The Comic Style*, 58.

<sup>142</sup> Hall, *The Comic Style*, 3.

<sup>143</sup> Hall, *The Comic Style*, 89.

<sup>144</sup> Hall, *The Comic Style*, 104.

<sup>145</sup> Hall, *The Comic Style*, 104.

odhalen jeho červený ďábelský kostým a musí tak strávit zbytek noci bloumáním po ulicích.<sup>146</sup>

Ze stylistického hlediska je nejvýraznějším prvkem Wodehousovy tvorby metafora a přirovnání. Ratcliffe poukazuje na fakt, že některá z Wodehousových přirovnání a metafor jsou natolik neobvyklá, že se přibližují absurdnu.<sup>147</sup> Hall poukazuje na fakt, že Wodehouse často používá metafory, či přirovnání z velice široké oblasti zájmů. Zprvu se mohou tato přirovnání zdát až nesmyslná, avšak zároveň velice vhodná vzhledem k dané postavě, či situaci.<sup>148</sup> Wodehouse dále ve vysoké míře využívá zveličování, či nadsázku, například když popisuje setkání s pěti tetičkami:

Zjistil jsem, že kam oko dohlédne, jsem obklopen vzdouvajícím se mořem tet. Byly tam vysoké tety, malé tety, podsadité tety, hubené tety, a jakási teta, která tiše udržovala konverzaci, čemuž zřejmě nikdo nevěnoval nejmenší pozornost.<sup>149</sup>

Wodehouse také často stupňuje popisné pasáže užitím dvojice přídavných jmen, přičemž to následující zveličuje přídavné jméno předchozí.<sup>150</sup> Další možností, kterou Wodehouse s oblibou užívá je výčet vlastností zakončený pečlivě plánovaným anti-klimatickým elementem:<sup>151</sup>

Byl to jeden z těch viktoriánských výtvorů z glazovaných červených cihel, který se zřejmě vyskytuje snad ve všech podobných, rádoby starobylých vesničkách a tolik se zasloužil o odchod obyvatelstva do měst. Uvnitř je to jako ve všech barabiznách tohoto druhu, na které jsem natrefil, ošuntělé a zatuchlé a páchne to tam stejnou měrou jablky, křídou, vlhkou omítkou, skauty, a statnými anglickými venkovany.<sup>152</sup>

Hall také identifikuje použití začátečních písmen místo celých slov jako způsob zveličení.<sup>153</sup> „Can you remove Sir R. from the s., Jeeves?“<sup>154</sup> Wodehousovy postavy

---

<sup>146</sup> Wodehouse, *Dobrá, Jeevesi*, 38-43.

<sup>147</sup> Ratcliffe, ed., *P. G. Wodehouse*, 5.

<sup>148</sup> Hall, *The Comic Style*, 106-107.

<sup>149</sup> Wodehouse, *Čas namlouvání*, 41.

<sup>150</sup> Hall, *The Comic Style*, 90.

<sup>151</sup> Hall, *The Comic Style*, 105.

<sup>152</sup> Wodehouse, *Čas namlouvání*, 165.

<sup>153</sup> Hall, *The Comic Style*, 90-95.

<sup>154</sup> P. G. Wodehouse, *Thank You, Jeeves* (New York: Harper & Row, 1983).

Bohužel se tento nástroj neprojevovalo do překladu Milana Žáčka: „Dokážete vyvést sira Rodericka z toho domku, Jeevesi?“ (P. G. Wodehouse, *Díky, Jeevesi*, 214.)

také často používají tzv. *recherché* synonyma (podobná *kenningu*) založená na nepravděpodobných přirovnáních.<sup>155</sup>

Jména Wodehouseových postav, podniků, míst a značek jsou také výrazným zdrojem humoru. Většina jeho postav má běžná jména jako Nelson Cork, Richard Little nebo Harold Potter, avšak existují i postavy, jejichž jména podporují, či přímo vyjadřují podstatu či roli dané postavy. Většina postav spojených s Klubem trubců naznačuje aristokratické kořeny (Algernon, Archibald, Augustus, Bertram, Cyril, Hildebrand, Mortimer, Percy nebo i Reginald). Častěji jsou však jména využívána v kombinaci s jejich sekundárními asociacemi. Například jméno kapitána Biggara<sup>156</sup> vede k celé sérii vtipů ne podobné téma: „Kdo je mladší, pan Mladší, nebo paní Mladší? Přece paní Mladší, protože se stala Mladší.“<sup>157</sup> Gussie Fink-Nottle se potom natolik znelíbí Bertieho tetičce Dahlii, že se rozhodne mu říkat Ping-Trottle po celý zbytek série.<sup>158</sup>

V syntaktické vrstvě Wodehouseova jazyka je na první pohled identifikovatelné užití zkratk, které jsou dnes označovány za typicky Wodehouseovské. Zkratky jako „posish.“, „eggs and b.“, či „festive s.“ se objevují jak v jeho fikci, tak v dopisech. Zkratky zároveň vytváří pocit intimity navázané mezi autorem a čtenářem založený na vzájemném pochopení nevyřčeného. Sophie Ratcliffe také odhaluje další stránky tvorby vyrýsované zkratkami. Ty podle ní vytvářejí pocit sebekritického vyprávěcího hlasu, který se vyjadřuje zhuštěně bez toho, aby na sebe přilákal pozornost.<sup>159</sup> V některých případech se však jeho zkratky nesetkaly s porozuměním. Jeden vydavatel vytiskl místo „festive s.“ (jak Bertie Wooster rád zkracuje *festive season*) jako „festives“. V Americkém vydání od vydavatele Dobleday Doran byla pak tato slova přetištěna jako „the festivities“ a v *Jeeves Omnibus* z roku 1931 úplně změněno na „Christmas“.<sup>160</sup> Thompson potom navrhuje možnost, že Wodehouse převzal tento prostředek z *Great Expectations*<sup>161</sup>, kde Wemmick označuje svého otce jako „Aged P.“ (Aged Parent).<sup>162</sup> Thompson také poukazuje na fakt, že se použití zkratk rozmachuje v jeho poválečných románech, což naznačuje Bertieho tendenci mísit slang a jazykové prostředky převzaté

---

<sup>155</sup> Hall, *The Comic Style*, 95.

<sup>156</sup> Jméno kapitána zůstává i v překladu Milana Žáčka Biggar, nicméně v rámci udržitelnosti vtipů týkajících se sémantické stránky tohoto jména, jsou vtipy převedeny na pana a paní Mladší.

<sup>157</sup> P. G. Wodehouse, *Zavolejte Jeevese!* (Praha: Paseka, 2006), 202.

<sup>158</sup> Wodehouse, *Díky, Jeevesi*.

<sup>159</sup> Ratcliffe, ed., *P. G. Wodehouse*, 5.

<sup>160</sup> Ratcliffe, ed., *P. G. Wodehouse*, 208.

<sup>161</sup> Charles Dickens, *Great Expectations*, 1861 (New York: Barnes & Noble, 2003).

<sup>162</sup> Thompson, *Wooster Proposes*, 324.

od Jeevese. Použití zkratk také naznačuje Bertieho vzrůstající fascinaci jazykem a z hlediska čtenáře představují prostředek vyzvednutí verbální úrovně jazyka a jeho repetitivně-jazykové složky.<sup>163</sup> Čtenář se potom stává jakýmsi detektivem při snaze odhalit význam některých zkratk, což ho často nutí se v příběhu vracet. Tento element dodává četbě prvek propojenosti s detektivními příběhy Doylea.

Z literárních figur je jedním z výrazněji používaných tzv. hypallaga (transferred epithet), která je založená na obrácení logického vztahu mezi přívlastkem a jménem. V případě Wodehouse se jedná o techniku utvoření vztahu mezi přívlastkem popisujícím pocity hlavní postavy a blízkého nepravděpodobného předmětu. Z příkladů můžeme uvést: „I balanced a thoughtful lump of sugar on my teaspoon.“<sup>164</sup> nebo „He uncovered the fragrant eggs and b. and I pronged a moody forkful.“<sup>165</sup>

Citace ze známých děl jsou potom jedním z Wodehousových nejvýznamnějších nástrojů. Po autorově smrti bylo v jeho knihovně nalezeno několik referenčních příruček (Bartlettova kniha *Familiar Quotations*, *The Dictionary of Humorous Quotations*, *Oxford Book of Quotations*).<sup>166</sup> Wodehouse se však často spoléhal na vlastní paměť a vzdělání z Dulwich, a proto je možné najít i příklady citací, které se do určité míry odlišují od originálu, a zároveň se zdá, že odchylka samotná není humoristickým nástrojem. Nejvýraznějším příkladem je citace z básně Longefellowa „The Building of the Ship“<sup>167</sup>, kterou Wodehouse cituje nepřesně například v *Dobrá, Jeevesi*.<sup>168</sup> Častěji jsou však citace upraveny za účelem přizpůsobení konkrétní situaci. V některých případech sice Wodehouse přesně cituje originál, avšak přidá určitý element, aby byla citace v kontextu až absurdně výstižná.<sup>169</sup> Nejčastějšími zdroji citací je potom Bible a Shakespeare. Jeden z nejnámějších tropů je věta: „Arthur se zapotácel, kladivo mu vypadlo z ruky, a kdybychom ho nezachytili, byl by upadl.“<sup>170</sup> a její parafráze. Tato fráze pochází z *Draculy* Brama Stokera a potácející se postava se ve Wodehousově variantě může zachytit například o rám fotografie, či procházejícího

---

<sup>163</sup> Thompson, *Wooster Proposes*, 326.

<sup>164</sup> P. G. Wodehouse, *Joy in the Morning* (London: Arrow Books, 2008), loc. 728. Kindle edition. Bohužel se toto nepromítlo do překladu Milana Žáčka: „Zamyšleně jsem balancoval kostkou cukru na lžičce.“ (P. G. Wodehouse, *Jitřní zpěvy*, 45.)

<sup>165</sup> P. G. Wodehouse, „Jeeves ans the Impending Doom,“ *Very Good, Jeeves* (London: Arrow Books, 2003), loc. 6. Kindle edition.

Překlad: „Sundal poklop z voňavé slaniny s vejcem a já jsem do ní melancholicky zapíchl vidličku.“ (P. G. Wodehouse, „Jeeves a hrozící katastrofa,“ *Dobrá práce, Jeevesi* (Praha: Paseka, 2009), 11.)

<sup>166</sup> Thompson, *Wooster Proposes*, 86.

<sup>167</sup> Thompson, *Wooster Proposes*, 86-87.

<sup>168</sup> Wodehouse, *Dobrá, Jeevesi*, 85.

<sup>169</sup> Hall, *The Comic Style*, 112.

<sup>170</sup> Bram Stoker, *Dracula*, přel. Tomáš Korbař (London: Jarrolds Publishers, 1966), 216.

psa.<sup>171</sup> Wodehouse tuto pasáž nikdy neidentifikuje jako citaci z *Draculy* a tato identifikace je ponechána na čtenáři, jako v případě většiny ostatních citací.

Z ostatních nástrojů můžeme jmenovat například specificky humorné vzorce tvoření slov, které zasahují daleko za rovinu běžného. Přeslechnutí také obvykle vedou ke komickým dialogům. Výstižné slovní hříčky jsou také velice časté,<sup>172</sup> jako například následovná, kdy chce Jeeves dát výpověď:

„Ne, pane. Obávám se, že svou pozici opustit nemohu.“

„Ale k čertu s tím, vždyť říkáte, že ji opouštíte.“

„Měl jsem říci: nemohu opustit stanovisko, které jsem v této věci zaujal.“<sup>173</sup>

Z hlediska výstavby textu lze identifikovat tendence k dynamičnosti a živosti. V narativních pasážích potom Wodehouse využívá efektu propojení přechodu mezi jednotlivými slovy, větami a pasážemi s rychlými přechody mezi formálním a neformálním diskurzem.<sup>174</sup> Hall nazývá tuto frekvenci přechodů mezi jednotlivými stylistickými nástroji stylistickým rytmem. Ve vážné literatuře (obzvláště tragédie a epika) je stylistický rytmus pomalý, s pozvolnými a jemnými přechody. V literatuře humorné je potom rytmus mnohem rychlejší s množstvím nesrovnalostí stylistických prostředků a jejich pozadí.<sup>175</sup> Wodehouse potom tohoto nástroje využívá zdatně, vyprávěcí pasáže jsou neustále rozbourávány stylistickými nástroji (často podpořenými stylistickým kontextem). Jak stylistické prostředky, tak stylistický kontext představují krátké pasáže a následují rychle po sobě, což vede k tzv. „rapid fire“ efektu přirovnání a rychlých dialogů.<sup>176</sup> Wodehouse dále hojně používá repetici v dialogu a redundantní opakování mezi narativními a dialogovými pasážemi pro zvýšení vnímání jazykové rozmanitosti. Čtenáři si jsou potom tohoto opakování často vědomi, a přesto mají právě tyto elementy největší úspěch.<sup>177</sup> V románové formě Wodehouse přechází k oslovování čtenáře, jako například v úvodu knihy *Dobrá, Jeevesi*:

Nevím, jestli máte stejné zkušenosti, ale já, když vyprávím nějaký příběh, se vždycky musím potýkat se zatraceně zapeklitou potíží, kde že mám vlastně začít.

---

<sup>171</sup> Thompson, *Wooster Proposes*, 7-8.

<sup>172</sup> Hall, *The Comic Style*, 96.

<sup>173</sup> Wodehouse, *Díky, Jeevesi*, 15.

<sup>174</sup> Hall, *The Comic Style*, 90.

<sup>175</sup> Hall, *The Comic Style*, 118.

<sup>176</sup> Hall, *The Comic Style*, 122.

<sup>177</sup> Thompson, *Wooster Proposes*, 8.

Je to věc, v níž nechcete šlápnout vedle, protože stačí jeden chybný krok, a jste nahraní. Pokud totiž na začátku příliš dlouho šaškujete a snažíte se vybudovat takzvanou atmosféru a podobné nesmysly, nezaujmete a zákazníci se k vám otočí zády.<sup>178</sup>

### 3.3 Úloha tetiček, kamarádů a nepředvídatelných ženských postav

Jedním z nástrojů Wodehouseova komicna je jeho užití skupin postav, které jsou v zásadě zaměnitelné a představují v příbězích podobné funkce. Wodehouse přesouval jednotlivé nápady na zápletku pro vytvoření ideální kombinace, a stejně tak zkoušel různé kombinace postav, jako by to byli zaměnitelní herci. Thompson tvrdí, že kromě Bertieho a Jeevese se v jeho dílech v zásadě neobjevuje nikdo jiný než mladíci, tetičky, a strýcové.<sup>179</sup> Přestože jsou Bertieho tetičky odlišné, ve vzteku je označí všechny za stejné:

„Kdybych měl možnost opět prožít svůj život, Jeevesi, začal bych ho jako sirotek bez tet. Nezašněrovávají v Turecku tety do pytlů a neshazují je do Bosporu?“

„Pokud vím, to se týká odalisek, pane, nikoliv tet.“

„A proč ne i tet? Jen se podívejte, kolik potíží na světě způsobují. Říkám vám, Jeevesi, a můžete mě citovat – když budete bedlivě pátrat, zjistíte, že za každým ubohým, nevinným, neškodným chlapem, který se poprvé ocitá v nějaké šlamastice, stojí teta, která ho do ní postrčila.“

„Na vašich slovech je nemálo pravdy, pane.“

„Nemá cenu namítat, že existují špatné tety a dobré tety. V jádru jsou všechny stejné. Dříve nebo později vystrčí rohy.“<sup>180</sup>

Existuje však jen jeden element, ve kterém jsou tetičky opravdu stejné, a to ve své funkci. Thompson tvrdí, že funkce tety Agáty je uvedení konfliktu do Bertieho života.<sup>181</sup> Tato funkce se však dle mého názoru rozšiřuje i na ostatní tetičky, i když ji plní jiným způsobem. Agáta představuje hrozbu v podobě síly tlačící Bertieho do manželského svazku, Dahlia potom působí na Bertieho osudy vyžadováním určité, často nelegální, činnosti. French cituje A. P. Ryana, který tvrdí, že každá autoritativní postava ve Wodehouseovi je vlastně tetička, ať už skutečná, či pouze v převleku. Tetička je

---

<sup>178</sup> Wodehouse, *Dobrá, Jeevesi*, 7.

<sup>179</sup> Thompson, *Wooster Proposes*, 166.

<sup>180</sup> Wodehouse, *Krédo rodu Woosterů*, 32-33.

<sup>181</sup> Thompson, *Wooster Proposes*, 162.

potom starší člověk, a starší člověk vždy dosáhne svého.<sup>182</sup> French ovšem dále komentuje, že ve Wodehouseově světě se většinou děje přesný opak. Jeeves tetičky spíše frustruje a používá je jako loutky ve hře směřující k Bertieho vítězství. Hlavní myšlenkou knihy je potom rebelie mládí proti starším postavám.<sup>183</sup>

Bertie je nejčastěji ohrožován několika způsoby. Kromě mužů, kteří ohrožují Bertieho zdraví výhružkou fyzického násilí, je ohrožován i postavami, které se ho snaží změnit, a tak ukončit etapu prodlouženého studentského života pod ochranou Jeevese. Agáta pak působí na Bertieho snoubenky, které tvoří další skupinu zaměnitelných postav, a ty se následně spolčují s jejími cíli. V povídce „Na scénu přicházejí Claude a Eustach“<sup>184</sup> Bertie obědvá se svou snoubenkou Honorii a tetičkou Agátou. Honoria potom navrhně, že by se měl Bertie zbavit Jeevese, protože se jí nelíbí a nemá ho ráda. Pouhá přítomnost tety Agáty potom nasvědčuje faktu, že to byla ona, kdo přiměl Honorii k tomuto rozhovoru a z ní se tak stává mladší verze tolik obávané tetičky. Podobná konverzace se pak odehrává v obdobích stejné situace, pouze s jinými snoubenkami.<sup>185</sup> Z toho můžeme usuzovat, že jakákoliv snoubenka představuje hrozbu narušující harmonický vztah Bertieho s Jeevesem. Tato idea by vysvětlovala i Jeevesovu narůstající ochotu vypomáhat Bertiemu v situacích, ve kterých ho ohrožuje manželství.

Jeeves tedy zastává roli jakéhosi rivala ženských charakterů soupeřících o kontrolu nad Bertiem. Cílem je částečně ochrana Bertieho před osudem, který mu tetička a snoubenky chystají, ale částečně i udržení si vlastní kontroly. Thompson na druhou stranu nachází mezi Jeevesem a Agátou podobnost v míře pragmatismu a popření morálních hodnot. Je totiž pravděpodobné, že Agáta také preferuje Bertieho chovajícího se jako dítě, protože se takto lépe ovládá. Toho využívá i tetička Dahlia, která Bertieho zneužívá pro dosažení svých vlastních cílů. Přinutí ho například ukrást starožitnou mléčenku či pronést projev na místní slavnosti. Dahlia používá svého kuchaře Anatola jako zbraň při vyvíjení tlaku na Bertieho, což by se dalo označit za

---

<sup>182</sup> French, *P. G. Wodehouse*, 6.

<sup>183</sup> French, *P. G. Wodehouse*, 6.

<sup>184</sup> P. G. Wodehouse, *Jedinečný Jeeves* (Praha: Paseka, 2005), 55-60.

<sup>185</sup> Thompson, *Wooster Proposes*, 144.



ekvivalent nátlaku přicházejícího od Bertieho kamarádů, kteří mu připomínají, že spolu chodili do školy.<sup>186</sup>

Wodehouse dále prohlubuje tuto charakteristiku zaměnitelnosti postav v jednotlivých skupinách pomocí jejich jmen. Tetičky dostávají jména, která se prakticky rýmují: Agáta, Dahlia, Angela, Julia, strýcové potom dostávají jednoduchá jména: Tom, George, Henry, Clive. Do kontrastu jsou postavena jména kamarádů, často se zábavnými přezdívkami: Claude Cattermole Pirbright (“Catsmeat”), George Webster Fittleworth (“Boko”), Reginald Herring (“Kipper”), a podobně tomu je i u nepředvídatelných ženských postav: Zenobia Hopwood (“Nobby”), Stephanie Byng (“Stiffy”), Cora Pirbright (“Corky”). Thompson potom poukazuje na fakt, že cílem Wodehousovy taktiky je zmatení čtenáře vedoucí k uvědomění si podobných narativních funkcí jednotlivých postav ve skupině.<sup>187</sup>

Původ velkého objemu tetiček vyskytujících se ve Wodehousově díle můžeme jasně vystopovat k jeho vlastním zkušenostem z dětství. Wodehousův otec pracoval jako bankéř v Hong Kongu a Wodehouse i jeho bratři trávili většinu dětství a dospívání bez přítomnosti rodičů. Mnozí se shodují na tom, že tato absence rodičovské lásky a kontaktu se projevuje ve Wodehousově díle nejen na úrovni tematické, ale také v podvědomé rovině vyprávěcí. Kromě faktu, že se ve Wodehousově díle objevuje překvapivě málo matek a otců, ti, kteří se v dílech objevují, jsou potom přísní a neláskyplní.<sup>188</sup> Vztah s tetičkami se potom rozvíjí jednodušeji v komickém tónu, než případné vztahy rodičů s dětmi. Jak podotkl Richard Usborne: „Je zábavné, když Bertie slézá okapy, či prchá do Ameriky, aby unikl zlobě tety Agáty. Kdyby však byl takto vystrašený z vlastní matky, působilo by to spíše tragicky, či smutně.“<sup>189</sup>

Teta Agáta je s největší pravděpodobností nejvýraznější osobnost z obdivuhodné sbírky tetiček a strýců, která čítá ne méně než čtrnáct osob. Agáta měří asi metr sedmdesát pět centimetrů, má orlí nos a šedivé vlasy a Bertiemu doslova nahání hrůzu. V jednom ze svých dopisů potom Wodehouse přiznává, že inspirací pro postavu tety Agáty byla jeho teta Mary Deane, která představovala dle jeho slov pohromu z

---

<sup>186</sup> Thompson, *Wooster Proposes*, 135.

<sup>187</sup> Thompson, *Wooster Proposes*, 208.

<sup>188</sup> McCrum, *Wodehouse*, 17-19.

<sup>189</sup> Usborne, *Wodehouse at Work*, 31. (vlastní překlad)

dětství.<sup>190</sup> Za mlada se Agáta zasnoubila s Lordem Worplesdonem, kterého však opustila poté, co byl vyveden z plesu a zadržen policií ve společnosti dívky jménem Tottie.<sup>191</sup> Později se Agáta provdala za Spensera Gregsona, se kterým měla syna jménem Thomas (mladý Thos). Po Spenserově smrti se nakonec přece jen provdala za Lorda Worplesdona. Ten měl dceru z předchozího manželství, Lady Florence Craye, se kterou byl Bertie zasnouben alespoň čtyřikrát v průběhu ságy.

Tetička Dahlia je dle Bertieho slov jediná přijatelná teta, kterou má.<sup>192</sup> Dahlia je také popisována s větší dávkou příbuzenské lásky a Bertie je pro ni ochoten zajít i za hranice zákona. Dahlia se také vymyká postavě typické aristokratky, protože se snaží trávit svůj čas a investovat energii do něčeho dle jejího názoru smysluplného, což je vedení časopisu. V této oblasti se však zdá být neúspěšnou, protože při několika příležitostech můžeme být svědky finanční krize časopisu a záchranu může poskytnout pouze Bertie manipulací Dahliina manžela, strýčka Toma. Dahlia má i dceru, Angelu, se kterou udržuje Bertie kladné vztahy.

Strýcové se samozřejmě ve Wodehouseově díle objevují, nehrají však zpravidla tak významnou roli v Bertieho životě a většinou představují postavy podřízené potřebám a žádostem svých žen.

### 3.4 Kontrast mezi typicky americkým a typicky britským

Po návratu z druhé cesty do Ameriky měl Wodehouse jasnější představu o způsobu amerického života a rozvinul možnosti uplatnění některých britských témat v americkém čtenářstvu. Proniknutí do americké kultury mu tedy poskytovalo inspiraci pro další průnik na trhu s romány a komickými povídkami.

Wodehouse preferoval Ameriku před Británií pro svůj život i tvorbu. Po druhé světové válce nebylo toto rozhodnutí překvapivé, protože představovalo jediné možné řešení složité situace. Wodehouse však preferoval Ameriku i v dřívějším období svého života. Tento fakt může být propojen s odlišným přístupem ke svobodě, spravedlnosti a rovnosti. Wodehouse obdivoval koncept demokracie, která umožňovala propojení osobností z rozličných tříd i povolání.<sup>193</sup> Pobyt ve Spojených státech také umožňoval Wodehouseovi přijmout nadhled na typicky britské vlastnosti a zároveň byl

---

<sup>190</sup> Ratcliffe, ed., *P. G. Wodehouse*, 478.

<sup>191</sup> Wodehouse, *Jitřní zpěvy*, 200.

<sup>192</sup> J. H. C. Morris, *Thank You, Wodehouse* (Weidenfeld and Nicolson: London, 1981), 11.

<sup>193</sup> Ratcliffe, ed., *P. G. Wodehouse*, 93.

schopný zhodnotit, co bude vnímáno komicky nejen americkým, ale i britským čtenářstvem. Experimentoval však i s americkými postavami i prostředím, nakonec ale dospěl k závěru, že Británie je pro něj plodnějším prostředím. V dopisech potom prozrazuje své vnímání Ameriky a vlastně i hlavní strategii svého komična. „Hlavní potíží je, že Američané nejsou zábavní.“<sup>194</sup> Toto je důvodem, proč Wodehouse pokračuje v rozvíjení svých britských postav, i když hlouběji poznává americký charakter.

Povídky a romány s Woosterem a Jeevesem se oběhávají převážně v okolí Londýna, avšak v některých případech je Bertie nucen uniknout před tetičkou Agátou do New Yorku. Koncept typického Brita v Americe potom poskytuje Wodehousevi nesmírné možnosti v oblasti kontrastů těchto dvou národů. Ratcliffe označuje Wodehouseovu schopnost zachytit typické vlastnosti určitého národa a zveličit je za dar, který mu umožňoval prezentovat klasické scény z čajových salónek pro americké čtenáře a rozruch Times Square pro ty britské.<sup>195</sup> Trvalý odchod z Británie však představoval pro Wodehouse problém v podobě nedostatku přímé zkušenosti. Mnozí kritikové potom považují jeho díla za zasazená v předválečné a meziválečné Anglii. Jak však Thompson potvrzuje, Wodehouse se neustále snažil udržovat své informace aktuální. Pravidelně kontaktoval své editory a přátelé s dotazy týkající se konkrétních otázek v oblasti technických záležitostí spojených s právem či pojištěním, lokací podniků v Londýně, koňských závodů.<sup>196</sup>

Otázkou typičnosti Woostera a Jeevese pro britskou společnost a prostředí a jejich vztahem sluha a pán se zabývá i bakalářská práce Kristiny Kvapilové s názvem „Wooster a Jeeves: typicky britské postavy?“, ve které autorka dochází k závěru, že nelze označit jejich vztah sluha a pán za typicky britský.<sup>197</sup>

#### 4 Vztah Woostera a Jeevese

Vztah Bertieho a Jeevese je jednou z charakteristik, na základě kterých by se dala Wodehouseova tvorba v této sérii periodicky zařadit. Jejich vztah totiž prochází různými fázemi: Bertie prochází fází rebelie a žárlivosti vůči Jeevesovým úspěchům v pozdních

---

<sup>194</sup> Ratcliffe, ed., *P. G. Wodehouse*, 221. (vlastní překlad)

<sup>195</sup> Ratcliffe, ed., *P. G. Wodehouse*, 72.

<sup>196</sup> Thompson, *Wooster Proposes*, 88.

<sup>197</sup> Kristina Kvapilová, „Wooster and Jeeves: Typically British Characters?“ (bakalářská práce, Univerzita Palackého, 2013).

povídkách a románech z třicátých let, vztah sluhy a pána se postupně přeměňuje v bližší, vyrovnanější, spíše partnerský vztah. Thompson potom tvrdí, že Bertie a Jeeves jako charaktery se mění v zásadě na příležitostném přidání faktu o jedné, či druhé z těchto postav.<sup>198</sup>

Vztah Bertieho a Jeevese je tedy založen na dvou faktorech: jejich vzájemné závislosti a přízni a poměru nadvlády a kontroly. Vzájemná závislost napomáhá procesu vytváření útulného mládeneckého prostředí, které Jeeves ochraňuje. Konflikty narušující tuto rovinu jejich vztahu jsou vnitřní, či vnější. Jejich vztah však není založen na penězích či jiných finančních výhodách. Wodehouse toto jasně vyjadřuje, když Jeeves odmítne přejít k jinému zaměstnavateli, který nabízí dvojnásobek. Thompson však nabízí vysvětlení jejich přetrvávající spolupráce pomocí jedné z Bertieho vlastností. Bertieho štedrost je dle této autorky důvodem tak blízkého vztahu komorníka a pána.<sup>199</sup> V *Díky, Jeevesi* se dozvídáme, že se Jeeves o Bertiem vyjadřuje následovně: „Pan Wooster, slečno, po duševní stránce právě nevyniká, ale má zlaté srdce.“<sup>200</sup> Posun vztahu sluhy a pána v přátelštější partnerství je ilustrován například v *Jeeves and the Feudal Spirit*, když Bertie vypůjčí Jeevesovi své auto, aby se dostal na oběd do Londýna, a Jeeves tak odjíždí bohatě vybaven. V „*Jeeves and the Greasy Bird*“ se potom ukazuje Bertie být až uctivý při oslovování Jeevese:

„Jeevesi,“ řekl jsem, „doufám, že neruším váš odpočinek se Spinozovou Etikou, nebo co to je, ale zajímalo by mě, zda bys pro mě mohl obětovat moment svého drahocenného času.“<sup>201</sup>

#### 4.1 Vývoj Woostera a Jeevese

Griffin tvrdí, že satirik je často ve svém postoji k dílu ovlivněn reakcí čtenářů a sám podvědomě přebírá jejich názory.<sup>202</sup> Tento postoj je identifikovatelný i u Wodehouse, který se vzrůstající popularitou Woostera a Jeevese sám propadá jejich šarmu a upravuje jejich vývoj podle populárních požadavků čtenářů, přičemž se nenechává výrazně ovlivnit aktuálním vývojem světové situace. Wodehouseovou hlavní myšlenkou bylo rozesmát čtenáře, a dokud se mu toto dařilo, pokračoval v zajetých kolejích.

---

<sup>198</sup> Thompson, *Wooster Proposes*, 119.

<sup>199</sup> Thompson, *Wooster Proposes*, 143.

<sup>200</sup> Wodehouse, *Díky, Jeevesi*, 70.

<sup>201</sup> P. G. Wodehouse, *Plum Pie* (London: Everyman, 2007). (vlastní překlad)

<sup>202</sup> Griffin, *Critical Reintroduction*, 68.

Hall označuje postavu Bertieho jako vzorovou postavu vyjadřující Wodehousovu taktiku v oblasti vývoje postav. Představuje je totiž postupně a k odhalení jejich charakterových vlastností značně přispívají ostatní méně významné postavy a jejich chování.<sup>203</sup> Wodehouse Bertieho postupně představuje v povídkách a až v románové formě plně odhaluje jeho závislost na Jeevesovi, který jako deus ex machina vstupuje do událostí a ovlivňuje jejich další vývoj. Až v období charakterově plně rozvinuté postavy se Bertie stává Jeevesovým snaživým učedníkem, což umožňuje jeho další rozvoj.

Postava Bertieho Woostera a jeho komorníka Jeevese se poprvé objevila v povídce „Jak jsem tahal bratránka z bryndy“, která byla nedřívě vydána v září 1915. Bertie se zde na příkaz své tety Agáty vydává do New Yorku, aby přiměl svého bratrance Gussieho k rozumu a zabránil jeho svatbě s kabaretní tanečnicí. Jeeves se zde vyskytuje pouze okrajově, a to když ohlásí Bertiemu příchod tety Agáty v brzkých ranních hodinách (před jedenáctou) a poté, když přinese čaj, zeptá se, který oblek si Bertie má v plánu vzít s sebou. Bertie je již v této povídce do určité míry charakterizován a jeho charakter se pouze dále rozvíjí. Jeeves na druhou stranu poskytuje ve svém vývoji zajímavější zvraty a prochází změnami v různých rovinách. Tato povídka je potom následována dalšími pěti vždy po několika měsících a s výjimkou povídky „Jeeves and the Chump Cyril“ v polovině roku 1918 nepsal Wodehouse o těchto dvou postavách až do přelomu let 1921 a 1922. Většinou byly jeho povídky později vydány v knižní podobě, v některých případech vznikaly i sbírky tematicky nepropojených povídek, s postupem času se však Wodehouse zaměřoval vždy na jednu situační oblast či okruh postav.

Thompson dále zkoumá Wodehousovy povídky s Woosterem a Jeevesem a rozděluje je do tří období, která jsou charakterizována právě vývojem Bertieho a Jeevese. Brzké období (1915-1916) je definováno povídkami psanými rychle za sebou a sbíranými do knih, které byly okamžitou reakcí na Wodehousův první úspěch v *Saturday Evening Post*. Jeeves zde představuje jednoduchou postavu s průměrnou inteligencí, která řeší problémy pomocí shody náhod, a jeho první plán navíc často selže. Ve středním období (1918-1925) vychází povídky i nadále z prvotních vzorců. Jeeves se stává chytřejším a není tolik závislý na shodě náhod, Bertie začíná

---

<sup>203</sup> Hall, *The Comic Style*, 17.

v některých momentech vyjadřovat svůj hněv vůči svému komorníkovi, což vede k vyšší míře konfliktu a rozmanitosti. V pozdním období (1926-1930) ovládá Jeeves události naplno a shoda náhod hraje pouze výjimečnou roli, což vede nepřímo k vyšší míře rebelie ze strany Bertieho<sup>204</sup>

Romány by se potom daly také rozdělit do několika fází založených na vývoji vztahu hlavních postav, ale i na elementech jednotlivých zápletek. Prvotní romány se často podobají zápletkami i postavami povídkám. Bertie více odporuje Jeevesovi a jeho žárlivost je také výraznější, což poskytuje narativní konflikt. Ve střední fázi vývoje je k tomuto účelu často používán konflikt dvou hlavních postav v oblasti oblékání. To dodává Jeevesovi jeho vlastní cíl, který řeší zároveň se zadaným úkolem. Tento sekundární cíl zůstává jednoduchý, protože je vyřešen společně s prvotním cílem, či je Jeevesovi usnadněno jeho řešení v podobě odměny od Bertieho. Rozšíření vyprávěcího prostoru umožnilo Wodehousovi zapojení dalších nástrojů. Bertie se více zapojuje do dialogů a vyprávění, které nejsou zásadní pro vývoj událostí. V některých pasážích se potom Bertie vrací k událostem předchozích děl a porovnává je s událostmi aktuálními.

S postupem času z Wodehousových děl úplně vymizela shoda náhod jako prostředek řešení problémových situací a Wodehouse tento prostředek nahrazuje různými způsoby. Relativně jednoduché zápletky s jedním či dvěma cíli jsou nahrazovány zápletkami spleťnými s celou řadou problémů a cílů, které jsou často rozdílné pro Bertieho a pro Jeevese. Jeeves získává ve fázi plného vývoje celý set Machiavelliho vlastností.<sup>205</sup> Modelovou narací se potom stává forma, ve které Jeeves ovládá události již od samého počátku. Jeeves vytvoří plán řešení a provede ho, přičemž element náhody je zcela odstraněn. V těchto komplexnějších naracích se také začínají vyskytovat prvky detektivního příběhu a záměrného vynechání některých událostí. Tomuto napomáhá i užití Bertieho jako nedůvěryhodného vypravěče a čtenář může stále častěji předpokládat Jeevesovy tajné akce a strategie.

V pozdních dílech se také mění způsob a forma Jeevesovy odměny. Zatímco v povídkách a brzkých románech slouží jako odměna finanční ohodnocení, v pozdějších obdobích je finanční odměna nahrazena buď vyřešením sekundárního konfliktu (obvykle zničení, či zbavení se nějakého oděvu), či například cestováním, které Jeeves

---

<sup>204</sup> Thompson, *Wooster Proposes*, 14.

<sup>205</sup> Thompson, *Wooster Proposes*, 181.

miluje. V některých zápletkách je odměna úplně vynechána, což naznačuje Jeevesův osobní zájem v dané oblasti, či vzrůstající přátelské vztahy mezi zaměstnavatelem a komorníkem. Toto poté vede k novým narativním konfliktům.

Jediné období experimentů s Woosterem a Jeevesem přichází po druhé světové válce. S dramatickou změnou společnosti si nebyl Wodehouse jistý, zda bude mít úspěch s vyprávěním ze světa, který již neexistuje, a s tímto problémem se vypořádal dvěma způsoby. První strategií je užití amerického prostředí a vyskytuje se v prvních dvou románech vydaných po druhé světové válce: *The Old Reliable*<sup>206</sup> a *Barmy a světlá ramp*.<sup>207</sup> Druhou strategií je postavení Jeevese do přijatelnějšího prostředí zasazením do Beverly Hills, či k jinému pánovi. Konec období krize ukončil i období Wodehousových experimentů, a když se jeho situace v roce 1950 uklidnila, vrátil se k tradičním zápletkám a situacím.

Vztah Bertieho a Jeevese prochází několika fázemi, které ovlivňují narativní dynamiku. V brzkých povídkách je Jeeves méně rozvinutá postava než Bertie a neexistuje mezi nimi napětí. Bertie se také otevřeně vyjadřuje o svém sníženém intelektu a odevzdává řešení problému Jeevesovi. V středním období povídek se však Bertie nejprve snaží vyřešit problém sám, vyjadřuje tím jakousi žárlivost vůči Jeevesovi a jeho úspěchu. Tento prostředek potom slouží velice dobře jako zdroj narativního konfliktu. V období pozdních povídek a prvních románů se Bertie dostává do fáze rebelie. Jeevesova poznámka o Bertieho mentální neschopnosti ještě podpoří Bertieho potřebu vzájemné soutěže a v období 1925-1934 se hojně objevuje Bertieho myšlenka intelektuálního vyrovnání se Jeevesovi, kdy Bertie často veřejně vychvaluje své schopnosti. Bertieho příbuzní však tuto rovnost neuznávají, a tak se často rozčiluje, když preferují Jeevese pro vyřešení jejich problémů. Thompson zmiňuje i další možný zdroj Bertieho žárlivosti, a to fakt, že se zdá, že nejenže je Jeeves inteligentnější a schopnější, ale i lépe vypadající.<sup>208</sup> Tento motiv se poprvé objevuje v *Dobrá práce, Jeevesi*, kde proběhne i konverzace na téma vizáže Bertieho obličej:

„Možná si mladý pán nevšimne, že máte tvář jako ryba, pane,“ poznamenal Jeeves.

---

<sup>206</sup> P. G. Wodehouse, *The Old Reliable* (London: Macmillan, 1968).

<sup>207</sup> P. G. Wodehouse, *Barmy a světlá ramp* (Praha: Vyšehrad, 2012).

<sup>208</sup> Thompson, *Wooster Proposes*, 149.

„Ovšem, jaká úleva.“<sup>209</sup>

V *Čase namlouvání* je potom Bertiemu řečeno, že vypadá jako Gussie, jehož vzhled považuje Bertie za nevábny. Jeeves je na druhou stranu zjevně dobře vypadající a Bertie často podporuje tento kontrast vyprávěcím stylem zdůrazňujícím Jeevesovy rysy v momentech, kdy je Bertie nějakým způsobem znevýhodněn (např. kdy je jeho obličej potřen černým krémem na boty v *Díky, Jeevesi.*): „Povšiml jsem si, jak jeho jemně řezanou tváří projel jemný úsměv, ale vůbec se mi nezamlouval.“<sup>210</sup>

Wodehouse sám přiznává, že prvotní inspirací pro vytvoření postavy Jeevese byl jeho kontakt s časopiseckou sérií *Ruggles* (1914), která byla vydána v knižní podobě o rok později.<sup>211</sup> Wodehouse popisuje, že při čtení této série cítil, že autor nevystihl britského komorníka správně, protože ho zbavil důstojnosti a váženosti, které se potom stávají typickými Jeevesovými vlastnostmi. *Ruggles* je však také naivní, a často plně nerozumí některým situacím, což přivádí Kristin Thompson k myšlence, že by mohl být *Ruggles* inspirací nejen pro postavu Jeevese, ale také Bertieho.<sup>212</sup> Wodehouse potom pouze rozdělil nekompatní vlastnosti jednoho komorníka do dvou postav tvořících tak vyrovnaný pár zcela kompaktních charakterů. *Ruggles* je stejně jako Bertie postaven do pozice nedůvěryhodného vypravěče.

Ratcliffe potom tvrdí, že existují rozličné zdroje Jeevesovy postavy, a to různí komorníci, které Wodehouse poznal v oblasti umělecké, ale i v průběhu vlastního života.<sup>213</sup> Jeevesovo jméno pochází od známého hráče kriketu z Warwickshiru, Percyho Jeevese, který byl zabit v roce 1916.<sup>214</sup> Hall také zmiňuje teorii, dle které bylo pro postavy pojmenované po populárních hráčích kriketu pravděpodobnější získat úspěch.<sup>215</sup> Přesto se již v povídce „Jak jsem tahal bratránka z bryndy“ formují Jeevesovy hlavní povinnosti a funkce. Thompson tvrdí, že jsou tyto funkce představeny v podobě tetičky Julie, která se v pozdějších dílech již nevyskytuje.<sup>216</sup> Julia zde slouží jako Bertieho pomocník a záložní plán, což v pozdějších dílech připadá Jeevesovi. Avšak i Jeeves představuje některé ze svých funkcí již v této

---

<sup>209</sup> Wodehouse, „Příhoda se psem McIntoshem,“ *Dobrá práce, Jeevesi*, 92.

<sup>210</sup> Wodehouse, „Příliš horlivý komorník,“ *Díky, Jeevesi*, 126.

<sup>211</sup> Thompson, *Wooster Proposes*, 121.

<sup>212</sup> Thompson, *Wooster Proposes*, 122.

<sup>213</sup> Ratcliffe, ed., *P. G. Wodehouse*, 118.

<sup>214</sup> McCrum, *Wodehouse*, 121.

<sup>215</sup> Hall, *The Comic Style*, 102.

<sup>216</sup> Thompson, *Wooster Proposes*, 161.



povídce. Uvádění návštěvníků do Bertieho pokoje zůstává jeho typickou funkcí po zbytek série. Také Jeevesův zájem o módu a Bertieho styl oblékání přetrvává jako jeden zdroj konfliktu.

Wodehouse popisuje prvotní impulz Jeevesova vývoje jako založený na neschopnosti vyřešit problém jednoho z Bertieho přátel. Jako umělec nemohl Wodehouse dopustit, aby se stal Bertie tou postavou, která navrhne řešení, protože by se to neshodovalo s jeho charakterovými vlastnostmi. Zpočátku si Wodehouse nedokázal představit Jeevese jako postavu, která by dělala něco jiného než ohlašování návštěvníků, pak ho však napadlo, že by to mohl být Jeeves, kdo se stane tím inteligentním charakterem.<sup>217</sup> Dle Bertieho je Jeeves natolik inteligentní díky tvaru jeho hlavy a faktu, že jí spousty ryb. Jeho oblíbenou četbou je Spinoza a velcí ruští romanopisci, znalosti má přímo encyklopedické a jeho mluva je typicky nadstandardní.<sup>218</sup>

Jeevesova mluva a pohyby jsou také charakteristické právě pro něj. Spiritualismus byl v meziválečných letech velice populární, a McCrum poukazuje právě na vliv spiritualismu v těchto oblastech.<sup>219</sup> Jeevesova mluva vykazuje až nadpřirozenou bezchybnost, což je případ i jeho chůze. Nejen, že se vždy objeví v potřebný moment, ale zároveň se pohybuje neslyšně jako duch. Jeevesovu nadpřirozenost podporuje i fakt, že nepodléhá svým impulzům. Pouze v povídce „Bertie mění názor“ nás Wodehouse nechává nahlédnout do Jeevesovy mysli: „Skryl jsem své rozrušení, ale úsilí udržet si chladnou hlavu napjalo mé síly do krajnosti.“<sup>220</sup>

Ostatní služební ve Wodehousově světě nevykazují takové nadpřirozené schopnosti a představují nevýznamné postavy. Jeeves často využívá své známé z řad sluhů a komorníků pro získání informací, či provedení podřadných služeb.<sup>221</sup> V celé sérii existuje jen jeden služební, který vykazuje podobné vlastnosti a schopnosti jako Jeeves, a to kuchař Anatole. Ten vykazuje unikátní vlastnosti dvěma způsoby. Za prvé svým nadpřirozeným talentem v kulinářské oblasti podporuje jakýsi projev všemocnosti a nadvlády služebných. Druhou stránkou je potom fakt, že je využíván Dahlií jako zbraň pro získání Bertieho pro její plány. Thompson označuje Anatola za charakter paralelní

---

<sup>217</sup> Ratcliffe, ed., *P. G. Wodehouse*, 416.

<sup>218</sup> Hall, *The Comic Style*, 31.

<sup>219</sup> McCrum, *Wodehouse*, 327.

<sup>220</sup> Wodehouse, „Bertie mění názor,“ *Jen tak dál, Jeevesi*, 216.

<sup>221</sup> Thompson, *Wooster Proposes*, 139.

k Jeevesovi, protože jsou oba ideální služební s empatickými zaměstnavateli, a jejich ztráta představuje konstantní hrozbu.<sup>222</sup>

Bertram Wilberforce Wooster působí jako vypravěč většiny příběhů, a tak jsou Bertieho názory i osobnost jednodušeji odhalitelné než Jeevesovy. Hall poukazuje i na fakt, že Bertie je do určité míry aktualizací autora samotného, má totiž v oblibě zvířata, rád plave a hraje golf a v určitých momentech prokazuje propojení s muzikálem.<sup>223</sup> Wodehouse obvykle neposkytuje základní informace o postavách přímo, ale nabízí určité náznaky. Často se také stává, že si tyto náznaky vzájemně odporují. Jednou z velikých nejasností je přesný věk Bertieho Woostera v průběhu celé ságy a s tím spojená její délka v letech. Na první pohled jsou Wodehouseovy postavy nestárnoucí, minimálně v porovnání s reálnými lety uplynulými mezi vydáními jednotlivých románů a povídek. Morris Bertieho přirovnává k Petru Panovi, který je také neustále mladý,<sup>224</sup> zároveň však poskytuje konkrétní důkazy hovořící jak o délce časového úseku pokrytého ságou, tak o samotném věku Bertieho Woostera.

Poté, co Bertie odplul do Ameriky zachránit svého bratrance Gussieho („Jak jsem tahal bratránka z bryndy“), byl nucen zde zůstat něco málo přes rok kvůli obavám z psychického rozpoložení tetičky Agáty. Časopis *Milady's Boudoir* tetičky Dahlie fungoval po čtyři roky, než byl prodán větší instituci. Nejjistějším důkazem o délce ságy jsou však oslavy Vánoc, o kterých se Bertie zmiňuje. Celkem můžeme být svědky čtyř takovýchto oslav a připočítáme-li jeden rok, který strávil v Americe, nejpravděpodobnějším závěrem je, že se sága rozpíná do období nejméně pěti let.

Co se Bertieho věku týká, evidence mluví nejasně. V době, kdy zaměstná Jeevese, ještě nemá Bertie plnou kontrolu nad svými financemi a prozrazuje, že lord Worplesdon za ním přišel jako za patnáctiletým chlapcem před devíti lety, což nás vede k závěru, že má Bertie na začátku ságy dvacet čtyři let. Bingo Little tvrdí, že jsou s Bertiem přátelé již patnáct roků, avšak když Bertie popisuje počátek jejich přátelství, mluví o školce, což by Bertieho posouvalo k přibližně dvaceti rokům. Tato teze je však jen spekulací, protože nejsou známy přesné údaje o počátku jejich přátelství a také musíme brát

---

<sup>222</sup> Thompson, *Wooster Proposes*, 140.

<sup>223</sup> Hall, *The Comic Style*, 109.

<sup>224</sup> Morris, *Thank You, Wodehouse*, 3.

v úvahu možnost zaokrouhlení přesného počtu let, kdy se znají.<sup>225</sup> V jednom z pozdních příběhů zmiňuje Bertie, že neviděl ředitele střední školy, na kterou chodil (prep. school) patnáct let, což by znamenalo, že mu je v době vyprávění dvacet osm, či dvacet devět let.<sup>226</sup> Tyto údaje potom souhlasí i s celkovou délkou ságy pěti let. Usborne<sup>227</sup> a Jaggard<sup>228</sup> na druhou stranu tvrdí, že Bertieho věk zůstává neměnný, avšak neposkytují důkazy potřebné k takovému závěru. Kromě faktických informací o Bertieho stárnutí nám Wodehouse poskytuje drobné nápovědy ohledně psychického vývoje. V průběhu ságy se rozšiřuje jeho slovní zásoba, kterou postupně získává od Jeevese. Ten zastupuje pozici lektora či téměř otcovské postavy, která postupně vyučuje Bertieho v jazykové oblasti. Oblast literární znalosti se také značně zvětšuje, když Bertie postupně nabývá schopnosti rozeznávat a používat reference ke známým literárním dílům.

Nesmíme však zapomínat na fakt, že Wodehouse stvořil své postavy tak, aby zůstaly nestárnoucí. Nesnaží se tak napodobit vývoj postav a jejich charakterů v určitých letech, ale využívá neustále stejného prostředí pro vyjádření komična a nastolení ironických a satirických situací. Smrt také nevyhovuje tomuto konceptu, a proto se ve většině případů v sáze nevyskytuje. Pokud některý z Bertieho příbuzných skoná, není tímto jeho postava výrazně ovlivněna a tato smrt slouží převážně jako možnost obnovení repertoáru postav.

Jelikož Bertie působí od začátku série oproti Jeevesovi jako více vyvinutá postava, neprochází tak dramatickými změnami, ani experimenty (jako například Jeevesova krátká tendence k sukničkářství). Bertie se však musí v rámci udržení rovnováhy charakterů vyrovnat svému sluhovi v oblasti komplexnosti. Nejvýznamnějším rysem Bertieho růstu je potom schopnost vzepřít se Jeevesovi<sup>229</sup>, což napomáhá vytvářet a udržet konflikt, a tím přispět k rozvedení zápletky.

## 4.2 Prvky otevřenosti a uzavřenosti

Při srovnání Woostera a Jeevese se přímo nabízí připodobnění k opačným protipólům určitého subjektu. Wooster je znázorňován jako člověk, Jeeves jako neomylný stroj. Bertie jako muž v domácnosti, Jeeves jako žena starající se o tuto

---

<sup>225</sup> Morris spekuluje, že v případě, kdy by se zaměnila zmíněná školka za přípravnou školu (kindergarten na prep. school) a předpokládalo se, že do ní nastoupili v deseti letech, věk jak Bertieho Woostera, tak Bingo Littlea by byl pětadvacet let. (Morris, *Thank You, Wodehouse*, 5.)

<sup>226</sup> Morris, *Thank You, Wodehouse*, 5.

<sup>227</sup> Usborne, *Wodehouse at Work*, 182-189.

<sup>228</sup> Geoffrey Jaggard, *Wooster's World* (MacDonald: London, 1967), 169-170.

<sup>229</sup> Thompson, *Wooster Proposes*, 177.

domácnost, Bertie je často přirovnáván k Wodehousevi samotnému, Jeeves často k jeho manželce Ethel. Tato protikladnost prakticky všech vlastností je potom nejvýraznější složkou tohoto vztahu. Jeeves je inteligentní, pragmatický a vzdělaný intelektuál, který preferuje trávit volný čas poklidně hraním bridže, rybařením, cestováním či četbou nějakého zušlechťujícího díla. Bertie je na druhou stranu přinejmenším pomalejší v intelektuální činnosti, idealista svázaný morálními pravidly, který působí méně vzdělaně (přestože studoval na Oxfordu). Co se vyjadřování názoru týká, Jeevesova tvář je téměř bez výrazu s výjimkou občasného záchvěvu emoce, Bertie je na druhou stranu velice otevřený a výmluvný. Všechny tyto systematické opozice odrážejí základní funkci těchto dvou postav. Jeeves představuje nátlak směrem k ukončení narativu, zatímco Bertie ho udržuje otevřený.

Thompson poukazuje na fakt, že vyprávění typicky začíná ve stabilním prostředí či stavu, poté je pomocí konfliktu vytvořena nerovnováha vedoucí k otevřené sadě událostí. Ukončení je potom typicky označeno znovunavrácením stability, která je založena na uzavřenosti.<sup>230</sup> Ne všechna vyprávění končí řešením, avšak Wodehouse pouze s výjimkou *Času namlouvání* vždy řešení dosáhne.

V sérii s Woosterem a Jeeves je to právě Bertie, který uvede do narativů problematickou situaci nebo situace a dále v průběhu celého díla slouží jako instituce poskytující prostředky udržení otevřenosti vyprávění. Toto však nemusí být nutně Bertieho volba, typicky ho totiž požádá o pomoc tetička či kamarád. Bertie potom žádá o pomoc Jeevese, či (obzvláště v pozdějších vyprávěních) usiluje o vyřešení situace samostatně a teprve při selhání se obrací na Jeevese. Ten na druhou stranu představuje prvky uzavřenosti a jeho zásah vede k ukončení vyprávění v podobě reflexe vysvětlující Jeevesovy zásahy a vyjadřující vysokou míru stability od samotného počátku narativu. Obzvláště v delších formách naráží Wodehouse na problém s postavou Jeevese, který se stává natolik všemocným, že by bylo možné ukončit vyprávění v podstatě ihned, protože tendence k uzavřenosti je v tu chvíli výrazně silnější než prvky otevřenosti. V tu chvíli se stává zásadním aspektem dynamiky vyprávění strategie odsunu řešení, která je u Wodehouse často představena v podobě konfliktu.

Vývoj Bertieho a Jeevese se stává zásadním faktorem udržitelnosti dějové linie obsahující právě konflikt mezi hlavními postavami. „Jsem toho názoru, že pokud

---

<sup>230</sup> Thompson, *Wooster Proposes*, 123.

v těsné pospolitosti žijí dva muži železné vůle, musí mezi nimi občas docházet ke střetům.“<sup>231</sup> Bertie se takto vyjadřuje o vztahu s Jeevesem, a přestože jeho vůle není zdaleka tak silná jako Jeevesova, dokáže svou tvrdohlavostí v dostatečné míře prodloužit vyprávění. V momentě kdy se Jeeves stává inteligentnějším jedincem a shoda náhod nehraje významnou roli, nahrazuje Wodehouse částečně faktor náhody, faktorem konfliktu odsunujícím finální řešení problematické situace. V období Bertieho vzdoru byly tyto prostředky nepotřebné, protože samotná neshoda mezi dvěma hlavními charaktery vytvářela dostatek konfliktů a cílů. V pozdních dílech potom Wodehouse více využívá možnosti použít nepředvídatelnou postavu, či pouze nepředvídatelné chování již známé postavy. Náhlé změny v situaci potom podporují prodloužení konfliktu epizodickou strukturou. Thompson potom používá argument o ukulele<sup>232</sup> objevující se v *Díky Jeevesi* pro ilustraci rozdílného přístupu Jeevese v povídkách a v románech. V povídkách by se Jeeves nezdráhal vyjádřit svůj nesouhlas s tímto hudebním nástrojem, v románové podobě však Wodehouse potřebuje odložit řešení, a proto odkládá i Jeevesovo přiznání vlastního názoru. Nevyřčená námitka potom graduje konflikt mezi postavami, a až když Bertie k potížím přidá ještě rozhodnutí pronajmout si venkovský domek, vyjádří Jeeves svůj nesouhlas a odchází.<sup>233</sup>

První a zároveň nejužívanější taktika pro odsunutí řešení, je uvádění problematických situací postupně. Typicky tedy Bertie a Jeeves řeší několik konfliktů, které jsou kratší, v mnohých případech vzájemně propojené. Další technikou je potom rozšíření souboru postav. Vlastně jen pár postav přešlo z povídek do románů společně s Bertiem a Jeevesem. Wodehouse spíše představoval nové charaktery, které se chovají nepředvídatelně, což dodává zápletku nový typ zvratu. Stejně jako v povídkách však zůstávají tyto techniky v zásadě konvenční, druhotně podporující podtext klišé a opakovanosti. Jednou z dalších technik je neúspěch Jeevesem navrženého řešení, která se však vyskytuje převážně v prvotních dílech a v předposledním románu *Much Obliged, Jeeves*. Thompson tvrdí, že byla tato riskantní změna vývoje událostí daná Wodehousovým podezřením, že právě toto bude jeho poslední kniha (napsal ji ve věku osmdesáti devíti let). Jednou z nejméně používaných a nejjednodušších strategií pro odsunutí rozřešení problému je Jeevesova dovolená. Tuto taktiku však Wodehouse používá pouze v období povídek, protože vede k relativně jednoduché zápletku a také

---

<sup>231</sup> Wodehouse, *Krédó rodu Woosterů*, 6.

<sup>232</sup> Milan Žáček tento nástroj překládá jako banjo.

<sup>233</sup> Thompson, *Wooster Proposes*, 237.

představuje kompletní absenci dialogů mezi Bertiem a Jeevesem. Jeeves se zde také stává typem *deus ex machina* a bez předchozího zásahu do děje, či plánování řeší problematickou situaci.

Při snaze charakterizovat a kategorizovat jednotlivé typy konfliktu je možné tyto rozdělit dle zdroje na konflikty vyvolané neshodami mezi Bertiem a Jeeves a na konflikty vyvolané třetími osobami působícími na jednu z těchto dvou postav.

Pravděpodobně nejznámějším konfliktem vznikajícím mezi Bertiem a Jeevesem je konflikt založený na nesouhlasu v oblasti módy a oblékání, přičemž Jeevesovi se vždy znelíbí jeden kus či typ oblečení, kvůli kterému odmítá poskytnout svou pomoc, a kterého se Bertie nakonec vzdává jako projev vděčnosti, či se tohoto oblečení Jeeves bez svolení zbavuje. Jeeves používá pro dosažení svého cíle mnohé taktiky: v některých případech oblečení vyhodí či rozdá, jindy ho pošle zpět do obchodu, ze kterého bylo objednáno.<sup>234</sup> V případě bílého důstojnického sáčka, které si Bertie přivezl z dovolené v Cannes, jej Jeeves zničí při žehlení. Toto sáčko se také stává nástrojem vydírání a Jeeves pomůže Bertiemu pouze po slibu, že se tohoto kusu oděvu zbaví.<sup>235</sup> Morris pak označuje Jeevese za domácího tyrana.<sup>236</sup> Variantou tohoto konfliktu je potom Jeevesova touha po cestování, či rybaření a Bertieho nezájem v těchto oblastech. Dalším typem je konflikt založený na rozdílných cílech těchto dvou postav. Již v pozdních povídkách se dozvídáme o Jeevesových tajných aktivitách, což vede ke čtenářově tendenci tyto aktivity předvídat a snažit se je rozluštit. To také vede k závěru, že vše, co Jeeves říká má nějaký více či méně skrytý význam, obzvláště jedná-li se o pro Bertieho nerozluštitelné nápovědy. Kromě toho, že nás Jeevesovy skryté aktivity nutí se vracet zpět v příběhu a znovu ho číst, vytvářejí i další efekty jako je potvrzení efektu závěrečného odhalení a navození pocitu Jeevesovy všemocnosti. Na závěr zjišťujeme, že co se zdálo být shodou náhod, byly události řízené Jeevesem. Thompson však tvrdí, že pro dosažení komického efektu je zásadní vědět o Jeevesových aktivitách a předpovídat, že za každou shodou náhod se vlastně skrývá Jeeves. I z tohoto důvodu koncipuje Wodehouse zápletky jako detektivní příběhy s odhalením všech tajností na samém konci vyprávění.<sup>237</sup>

---

<sup>234</sup> Richard Usborne, *The Penguin Wodehouse Companion* (London: Penguin Books, 1988).

<sup>235</sup> Wodehouse, *Dobrá, Jeevesi*.

<sup>236</sup> Morris, *Thank You, Wodehouse*, 56.

<sup>237</sup> Thompson, *Wooster Proposes*, 197.

Z oblasti vlivů třetích osob je třeba zmínit snoubenky narušující Jeevesovo schéma budoucnosti. Kromě faktu, že si Jeeves uvědomuje, že by Bertieho manželství ukončilo jejich poklidný mládenecký život, uvědomuje si také, že snoubenky v Bertiem často probouzejí pro něj nevýhodné kvality. V případě Honorie či Florence se jedná o vylepšení Bertieho z intelektuální stránky, Bobbie však v Bertiem vyvolává dětskou stránku. Přestože, jak již bylo zmíněno dříve, Jeeves do jisté míry oceňuje Bertieho dětskou nevinost, protože vede k jednoduššímu získání kontroly, nevyhovuje mu Bertieho nezralost (představena například kanadskými žertíky), která by v případě svazku s Bobbie vtrhla i do jejich domova.<sup>238</sup> Mužským ekvivalentem tohoto vlivu jsou potom postavy Bertieho kamarádů, kteří se rozhodnou uskutečnit jakýsi plán zahrnující Bertieho a z této myšlenky nejsou ochotni ustoupit.<sup>239</sup>

Dalším z faktorů oddalujících řešení je nepředvídatelná ženská postava. Typicky se jedná o ženu, která z nějakého důvodu očekává Bertieho pomoc při provedení nebezpečného či hloupého schématu zaručujícího pomstu či posunutí jejího zasnoubení. Výraznost těchto postav je zaručena právě jejich nepředvídatelností omezující Jeevesovu schopnost kontrolovat chování jedinců na základě psychologie jednotlivce. Zde se nejedná o snoubenky (s výjimkou Bobbie Wickham), ale o staré známé tvořící tak ženský ekvivalent spolužáků.

Působení tety Agáty, snažící se Bertieho za každou cenu provdat, je v pozdějších dílech nahrazeno tzv. krédem rodu Woosterů, které představuje vnitřní motivaci konfliktu pocházející z Bertieho nevinosti a galantnosti. Toho krédo potom slouží jako síla nutící Bertieho do svazku, což vyvolává narativní konflikt. Krédo představuje motiv galantnosti, rytířských zásad a věrnosti, zařazující se tak do již široké série použitých klišé. Krédo je však Kristin Thompson označeno za efektivnější a nebezpečnější nástroj než byla Agáta. Zatímco u ní byl Jeeves schopen zmařit její snahy, přesvědčení pocházející od Bertieho samotného nelze zvrátit a Jeevesovi nezůstává jiné možné řešení, než odradit jednotlivé snoubenky či jejich rodiny od manželství s Bertiem.<sup>240</sup>

---

<sup>238</sup> Thompson, *Wooster Proposes*, 183-184.

<sup>239</sup> Thompson, *Wooster Proposes*, 136.

<sup>240</sup> Thompson, *Wooster Proposes*, 218.

Pokud si dívka myslí, že jste do ní zamilovaný a řekne, že si vás vezme, nemůžete dost dobře vyjádřit své preference pro smrt ve škarpě. Pokud se tedy chcete považovat za muže *preux chevalier*, což bylo vždy mým cílem.<sup>241</sup>

Přestože je krédo specificky zmíněno až v *Krédu rodu Woosterů*, charakteristiky šlechtnosti, ideálů a rytířské cti se u Bertieho vyskytují již od samotného počátku jeho vývoje. Thompson potom tvrdí, že myšlenka kréda vlastně vychází z klukovské představy o cti spojené s poutem vzniklým mezi spolužáky:

Když prohlásí chlápek, s kterým jste chodili do soukromé základní školy, soukromé střední školy a na Oxford, že na vás spoléhá, nemáte jinou možnost než vzít zodpovědnost na sebe, jak jinak.<sup>242</sup>

Přestože Jeeves dodržování kréda z Bertieho strany toleruje, což by mohlo vyjadřovat určitou úroveň přízně vůči Bertiemu, v zásadě je v této oblasti nemorálním charakterem. Obzvláště v prvotních dílech se zaměřuje převážně na vlastní zisk a bez vidiny tohoto zisku odmítá vyřešit problematickou situaci, což představuje další typ konfliktu. Jak již bylo zmíněno dříve, v počátcích je velice populárním konfliktem neshoda v oblékání, dále se setkáváme se situací, ve které až vidina finančního, či cestovatelského zisku přesvědčí Jeevese, aby upustil od prodlužování narace neochotou spolupracovat. Jeeves je v tomto ohledu velice pragmatický a ze zásady by Bertiemu nepomohl, pokud by musel v rámci asistence něco sám obětovat. Ve fázi, kdy je vztah Bertieho a Jeevese posunut nad rámec vztahu běžného sluhy a pána, se u Jeevese objevuje motivace přátelství. Až v *Much Obliged*, Jeeves se však jejich role zcela obrátí a Jeeves odměňuje Bertieho zničením záznamu v knize zaměstnavatelů, a to ještě předtím, než ho o to Bertie požádá.

### 4.3 Bertie a Jeeves jako manželé

Mnozí kritikové se potom zabývají otázkou Jeevesovy motivace k prodlévání v pozici komorníka, i když je jeho inteligence zjevně vyšší než potřebná. Usborne navrhuje, že by z Jeevese mohl být úspěšný gambler či finančník.<sup>243</sup> Jeevesův cíl v tomto vztahu představuje především udržení poklidného mládeneckého životního stylu, zároveň se však zdá, že oceňuje různé druhy rozrušení v podobě tetiček,

---

<sup>241</sup> Wodehouse, *Much Obliged*, kap. 1. (vlastní překlad)

<sup>242</sup> Wodehouse, *Čas namlouvání*, 18.

<sup>243</sup> Usborne, *Wodehouse at Work*, 231.



dočasných snoubenek a všudypřítomných kamarádů. Když se však v povídce „Bertie mění názor“ objeví hrozba v podobě Bertieho sestry a neteří, Jeeves velice silně bojuje proti tomuto narušení: Postup, který nastínil pan Wooster, znamenal konec našeho pohodlného mládeneckého uspořádání.“<sup>244</sup>

V kontrastu s Jeevesovou inteligencí stojí jeho původ. S ohledem na tento faktor je potom pohodlný život v útulném mládeneckém bytě relativně luxusní záležitostí. Na základě informací, které se dozvídáme o Jeevesově příbuzných, můžeme tvrdit, že Jeeves pochází z prostředí nižší střední třídy. Jeho bratranec je klenotník, jeho neteř Mabel se potom živí jako modelka a herečka, jejíž otec je provozovatelem mlékárny. Někteří z jeho příbuzných jsou také služební: strýc Charlie pracuje jako majordomus ve venkovském sídle, ve kterém se Jeevesova sestřenice Queenie živí jako služebná. Bratranec Egbert je potom venkovský strážník.

Jeevesova snaha ochraňovat svého pána před manželstvím potom vede ke vnímání jejich vztahu jako manželství. Přestože je jejich stárnutí v průběhu série nejasné, jejich vztah a reference k předchozím dobrodružstvím odráží množství společných zážitků. Tyto také vytváří veličinu klišé a konvencí, které jsou známé pouze jim a čtenáři. Postavy pak často nerozumí Bertiemu, když použije některé z Jeevesových poznámek v eliptické formě. Paralelně Jeeves nemá problémy s porozuměním Bertiemu a v určitých chvílích je schopen dodat citaci, na kterou si jeho zaměstnavatel nemůže vzpomenout. Tato vzájemná shoda a souhra jen podporuje myšlenku označení jejich vztahu za jakýsi druh manželství. Toto je ohrožováno vnějšími silami, ale i vnitřními neshodami. Bertie a Jeeves se však nakonec vždy spojí v boji proti hrozbě reálného manželství. Doplněním tohoto obrazu je například i fakt, že se Jeeves o Bertieho stará a zajímá ve slabých chvílích, například mu podá svůj tajný elixír proti kocovině. Tento fakt potom podporuje i tvrzení Kristin Thompson, že Bertie je jasně manželem v tomto fiktivním svazku, protože Jeeves zastává veškeré práce v domácnosti.<sup>245</sup>

Jeeves na jednu stranu působí jako učitel, či otec, který se vždy zajímá o osudy svého svěřence, dělá vše v jeho silách, aby zabránil neštěstí svého pána, a drží svou ochrannou ruku nad zranitelným dítětem. Na druhou stranu je však v některých momentech až unáhleně kritický a krutý, například když Bertieho nazve mentálně

---

<sup>244</sup> Wodehouse, „Bertie mění názor,“ *Jen tak dál, Jeevesi*, 216.

<sup>245</sup> Thompson, *Wooster Proposes*, 106.

zaostalým, avšak později výrokem o nevhodnosti rozumu u zaměstnavatele vyjadřuje svoje potěšení nad faktem, že Bertie není natolik vynalézavý, což Jeevesovi poskytuje možnost mentálně svého pána převyšovat. V určitých momentech si i Bertie uvědomuje hrozbu plynoucí z nadřazenosti svého komorníka:

Viděl jsem už moc mládenců, kteří se stali úplnými otroky svých komorníků. Vzpomínám si třeba, jak mi jednou večer v klubu říkal chudák Aubrey Fothergill – doslova se slzami v očích, ubožák! –, že byl nucen odložit své oblíbené hnědé polobotky prostě proto, že k nim měl výhrady jeho sluha Meekyn. Tyhle chlápky, abyste věděli, musíte udržet v patřičných mezích. Na ty se musí tím starým osvědčeným systémem železné ruky v sametové rukavici. Jak jim povolíte... tuhle... no takové to tentononc, hned na vás... prostě... no však vy mi rozumíte.<sup>246</sup>

Vztah s Jeevesem je však jediným hlubším vztahem, který je Bertie schopen vytvořit v období dospělosti. Všechny ostatní postavy jsou buď staří známí, příbuzní, či vzdálenější přátelé. Thompson také zmiňuje, že Jeeves se zdá být jedinou postavou schopnou dlouhodobě s Bertiem spolupracovat.<sup>247</sup> Jejich blízké spojení a rozlišnost zároveň je definována i jejich přístupem k ženám jako takovým.

Morris definuje Bertieho jako charakter, který s sebou nechá manipulovat, nechává ženy samovolně a opětovně vstupovat do svého života a za každých okolností zůstává galantní. Jeeves na druhou stranu pouze nepřelétá z květiny na květinu, ale v případě, že by se zamiloval, usiloval by o získání srdce své vyvolené se vši vervou, a jak je jeho zvykem, také by uspěl.<sup>248</sup> Dle mého názoru je možné tuto charakteristiku považovat za obecnou, čili validní ve většině oblastní chování těchto dvou postav a použití v rovině vztahové je pouze konkretizací těchto vlastností.

Co se sexuální touhy či vztahů týká, celá sága je protkána až nezvyklou čistotou a galantností. Důkazem potvrzujícím asexuální charakter postav je například i Jeevesova reakce při zjištění, že Bertie nespal ve své posteli. Jeeves v takových chvílích ani nepřemýšlí nad možností, že by Bertie strávil noc s nějakou dívkou, ale je si okamžitě jistý, že strávil noc v policejní cele. Také přátelé, či příbuzní, kteří často k Bertiemu

---

<sup>246</sup> Wodehouse, „Případu se ujímá Jeeves,“ *Jen tak dál, Jeevesi*, 11.

<sup>247</sup> Thompson, *Wooster Proposes*, 145.

<sup>248</sup> Morris, *Thank You, Wodehouse*, 54-55.

přichází v době, kdy je ještě v posteli, ani neuvažují nad možností, že by ho mohli vyrušit s nějakou ženou. Bertie vlastně políbí ženu jen třikrát v průběhu celé ságy, a pokaždé je tento polibek motivován něčím jiným než polibkem samotným.

O Jeevesově vztazích se nedozvídáme zdaleka tolik jako o Bertieho. Jeeves působí jako znalec v oblasti psychologie jednotlivce, a tak by se mohlo zdát zvláštní, že není sám ženatý. Když však posoudíme jeho snahu zabránit Bertiemu v manželství či usazení se s rodinou, zdá se, že Jeeves sám je spokojený ve své pozici komorníka mladého svobodného pána a k ženám zaujímá postoj na základě jejich vztahů k Bertiemu. Jeeves není nikdy neuctivý, avšak nezdráhá se jednat v zásadě jakkoliv, jen aby ochránil svého pána. Jeeves jako postava je taktéž asexuální a jeho chování nevykazuje žádné známky diferenciacce mezi ženami a muži.

#### **4.4 Jazyková protikladnost a míra vzdělanosti**

Jazyková zdatnost působí jako jeden z nástrojů vyjádření opozice postav Woostera a Jeevese. Nejenže jejich jazyková vybavenost či nevybavenost působí jako ironický protiklad vzhledem k jejich postavení, ale také prohlubuje rozdílnost těchto dvou postav a jejich vzájemný vztah a blízké postavení tento fakt pouze podtrhuje. Jeeves projevuje širokou znalost latiny a některých výrazů z řečtiny, zatímco Bertie zcela v rozporu se svým vzděláním chybuje ve způsobu jejich užití a někdy i v jejich interpretaci. Jeeves v této oblasti opět zastává pozici lektora trpělivě vysvětlujícího použité fráze. Obzvláště v pozdějších dílech se jeho žák projevuje jako poctivý a schopný některé fráze sám použít, a to správně a ve vhodném kontextu.<sup>249</sup> Bertie na druhou stranu projevuje jakési nadání pro francouzštinu, z níž si často vypůjčuje slova, která používá i ve správném kontextu. Nejčastěji se potom toto použití vyskytuje v knize *Dobrá, Jeevesi*, ve které se Bertie vrací z dvouměsíčního pobytu v Cannes.

Při celistvém pohledu na dílo o Woosterovi a Jeevesovi je zřejmé, že Jeeves představuje prvek ukončení a celistvosti chránící Bertieho před změnami, nicméně v jazykové rovině se stává učitelem či mentorem. Jeevesova znalost jazyka je však statická, citace působí jako by byly memorované již před dávnou dobou. Z aktuálnějšího rozvoje můžeme Jeevese pozorovat při občasném čtení novin či rozvíjející knihy. Jeho znalost literatury je velice široká, zaměřující se převážně na Shakespeara, Popea a Keatse, avšak zároveň Jeeves projevuje znalost populárních písní

---

<sup>249</sup> Hall, *The Comic Style*, 98.

a soudobých fiktivních autorek, jako je Rosie M. Banks.<sup>250</sup> Jeeves se nesnaží u Bertieho prosadit vyhýbání se slangovým výrazům, ale je obzvláště citlivý na klišé, která vždy trefně komentuje.

Bertie na druhou stranu působí jako faktor otevřenosti, a v souladu s touto tendencí je i jeho promluva spontánní, bez rozmyslu. Bertie často vytváří své promluvy až v průběhu vyjadřování se, což vede k bizarním kombinacím protikladných vyjádření. Často je také nucen promluvu přerušit, aby našel správné slovo či výraz. Thompson uvádí, že tato technika je v průběhu série použita alespoň sto šedesátkrát.<sup>251</sup>

„Mám-li být zcela upřímný, Jeevesi, už mnohokrát jsem si všiml, že máte tendenci věci pře- ... jak se to řekne?“

„Netuším, pane.“

„Přehánět? Ne, přehánět to není. Předjímat? Ne, předjímat také ne. Mám to na jazyku. Začíná to na „pře-“ a znamená to postupovat sakramentsky složitě.“

„Překombinovávat, pane?“

„Přesně tohle slovo jsem hledal. Překombinovávat, Jeevesi – právě k tomuhle míváte často sklony“<sup>252</sup>

Jazyková oblast je potom jedna z oblastí, ve které se Bertie viditelně zlepšuje v průběhu celé série. Učí se totiž od Jeevese a tím se stává jeho projev inteligentnější a méně hovorový. Richard Usborne tvrdí, že i Bertieho citace se mění. Přestože si je většinou pamatuje neúplně, podporují jeho zásobu synonym a konceptů.<sup>253</sup> Obzvláště v románech potom Wodehouse do Bertieho promluvy zahrnuje delší víceslabičné fráze a citace, které se Bertie naučil od Jeevese. V prvotních povídkách neprojevuje Jeeves ještě svou znalost, a Bertie je vlastně prvním z obou charakterů, který začne používat citace. Jeevesova superiorita se plně rozvíjí až v povídce „Bertie mění názor“.

Z oblasti přebírání slov od Jeevese je u Bertieho znát jasný vývoj. Wodehouse v některých případech explicitně upozorňuje na tento jev v podobě Bertieho přiznání zdroje určité fráze či myšlenky. V jiných případech je toto propojení méně viditelné, avšak pro pozorné čtenáře znatelné. Tato technika přebírání slovní zásoby potom vede ke vzniku frází, které se objevují v průběhu celé série, či se stávají motivem určité

---

<sup>250</sup> Thompson, *Wooster Proposes*, 279-280.

<sup>251</sup> Thompson, *Wooster Proposes*, 280.

<sup>252</sup> Wodehouse, *Dobrá, Jeevesi*, 26.

<sup>253</sup> Usborne, *Wodehouse at Work*, 195.

zápletky. Pravděpodobně nejznámější frází je potom „psychologie jednotlivce“ představující koncept, na jehož základě Jeeves řeší problematické situace. Později se stává motem Bertieho ve fázi rebelie a dále se objevuje ve většině románů série.

Bertie a Jeeves představují protiklady ve způsobu vyjadřování, obzvláště na vývojovém začátku těchto postav, Bertie se totiž v pozdějších fázích stává nástrojem prolínání těchto dvou stylů řeči do jedné postavy. Thompson potom poukazuje na fakt, že Bertieho přebírání slovní zásoby a citací od Jeevese odráží stav nadřazenosti a kontroly ze strany Jeevese. Učební proces se totiž odehrává pouze jednostranně.<sup>254</sup> V některých případech se Bertie vyjadřuje podobně jako Jeeves, avšak je od tohoto trendu odrazen nepochopením ze strany jeho kamarádů, či příbuzných. Podobné promluvě od Jeevese by však rozuměli, což podporuje domněnku, že je Bertie svým okolím svazován.

Co se stylistických úrovní týká, vytyčuje Hall čtyři extrémy, které představují dva páry opozic: standardní a nestandardní použití a formální a neformální styl.<sup>255</sup> Z pohledu funkčních stylů rozlišuje minimálně dva, a to formální a neformální a dále také jeden či více mezistupňů mezi těmito extrémy. Wodehouse užívá všech stylových úrovní, formální převážně v narativních pasážích a neformální, či hovorové z dialogu. Hall poukazuje na fakt, že Wodehouse užívá nestandardní jazyk relativně málo často. V případě, že se tak však stane, je tento druh projevu velice stylizovaný a následuje ortografické i gramatické stereotypy.<sup>256</sup> Na druhou stranu existují situace, ve kterých Wodehouse zesměšňuje jazykový purismus, jako například v následující pasáži:

„Kdepak, já si nestěžuju,“ dodal Chuffy a připomínal svatého Šebestiána, když se mu do těla zaklesl přibližně patnáctý šíp. „Máš absolutní právo milovat člověka, co –,  
„Člověka, který, kamaráde,“ podotkl jsem chtě nechtě. Jeeves ze mě v těchto záležitostech udělal puristu.<sup>257</sup>

Jeevesovy promluvy jsou zpravidla krátké a jejich účelem je předat Bertiemu informaci, nebo ji před ním naopak utajit. V případech, kdy se Jeeves projevuje mnohomluvně, jedná se o úmyslný pokus zmást posluchače či o nadbytečnou prezentaci

---

<sup>254</sup> Thompson, *Wooster Proposes*, 294-295.

<sup>255</sup> Hall, *The Comic Style*, 59.

<sup>256</sup> Hall, *The Comic Style*, 60.

<sup>257</sup> Wodehouse, „Milostná dostaveníčka,“ *Díky, Jeevesi*, 93.

vlastní učenosti, vedoucí k závěru, že Jeeves používá nadbytečnou mnohomluvnost jako zbraň pro dosažení vlastních cílů. Příklady předvádění Jeevesových znalostí jsou jeho obliba v užívání latinských dovětků,<sup>258</sup> schopnost vyjadřovat se v dlouhých, ultra formálních větách, s užitím vysokého množství odborných termínů.<sup>259</sup> Bertie se tak obzvláště v pozdějších dílech dostává do role tlumočníka, kdy třetí postava, která není natolik seznámena s Jeevesovým způsobem vyjadřování, vyžaduje od Bertieho překlad právě řečeného. Tento Bertie s radostí poskytuje a vytváří tím další prvek repetice, který zároveň poukazuje na protikladnost ve vyjadřování těchto dvou postav. Jeevesovy odborné termíny jsou totiž rázem změněny na obecná vyjádření. Repetice se často objevuje i v rámci Bertieho vyprávěcích a dialogových přechodů, zde se však nevyskytuje změna registru. Repetice dále vzniká v rámci jednotlivých dialogů a je způsobena Bertieho pomalejším chápáním a Jeevesovou trpělivostí při opětovném vysvětlování. Příkladem může být například rozhovor z *Dobrá, Jeevesi*:

„Vzkaz pro vás, pane.“  
„Vzkaz pro mě, Jeevesi?“  
„Vzkaz pro vás, pane.“  
„Od koho, Jeevesi?“  
„Od slečny Bassettové, pane.“  
„Od koho, Jeevesi?“  
„Od slečny Bassettové, pane.“  
„Od slečny Bassettové, Jeevesi?“  
„Od slečny Bassettové, pane.“<sup>260</sup>

Bertie je na rozdíl od Jeevese do určité míry upovídaný charakter poskytující mnoho předem nepromyšlených promluv. Hall poukazuje na fakt, že většina Wodehousových vypravěčů v první osobě zastává přesně takovou kulturní úroveň, jakou bychom od něj očekávali.<sup>261</sup> Bertie se však z počátku prezentuje jako veselý a laskavý, avšak zcela neintelektuální vypravěč, zapojující hovorový a lehký styl vyprávění, což je zcela v rozporu s jeho vzděláním na Etonu a Oxfordu. V momentech, kdy je Bertie emocionálně nevyrovnaný, dopouští se často přeráznutí. V pozdějším období se stává jeho mluva výrazně formálnější, což výslovně připisuje Jeevesovu vlivu:

---

<sup>258</sup> Hall, *The Comic Style*, 75.

<sup>259</sup> Hall, *The Comic Style*, 92.

<sup>260</sup> Wodehouse, *Dobrá, Jeevesi*, 206.

<sup>261</sup> Hall, *The Comic Style*, 92.

„Cože jsi? Kam chodíš na tyhle výrazy?“

„Myslím, že jsem je pochytil především od Jeevese. Mého bývalého komorníka. Ten měl vybraný slovník.“<sup>262</sup>

Bertie se liší od Jeevese i mírou vzdělání, což by nemělo překvapit v rámci zvážení rozdílného původu a společenského postavení těchto postav. Ve skutečném životě v průběhu celé ságy se však Bertie projevuje spíše jako Jeevesův žák, a to velice snaživý žák, který přisuzuje veškeré své pokroky a úspěchy svému učiteli. Oblast, o které Bertie tvrdí, že se v ní vyzná, je výklad Bible, oblast, ve které získal cenu ze školní soutěže. Jeeves na druhou stranu neprojevuje veliké zálibení v citátech z Bible a málokdy používá připodobnění k Biblickým postavám, či situacím. Bertie pak na rozdíl od Jeevese nerozeznává ani nepoužívá citace z nejznámějších děl anglické literatury. Stejně jako tradiční třídní asociace snižuje tento prvek i rozdíly mezi populární a vyšší literaturou. Jeeves se jako služebný z nižší střední třídy vyjadřuje na úrovni edwardiánského gentlemana vyučeného v Oxfordu, zatímco Bertie, gentleman vystudovaný na Oxfordu, se vyjadřuje spíše jako hlupák z jazzového věku.<sup>263</sup>

#### 4.5 Podobnosti Woostera a Jeevese

Hall rozebírá svět P. G. Wodehouse velice komplexně a ve svém nákresu vztahů (Příloha 1) staví do centra imaginárního světa Wodehousových postav klub pro pány: Klub trubců.<sup>264</sup> Tento klub je místem setkání mužů podobných Bertiemu hlavně co se životního stylu týká. Přestože někteří členové pro živobytí pracují, všichni jsou hlavně bodří. Tento klub také slouží jako nevyčerpatelný zdroj mladých mužů, kteří se postupně objevují ve Wodehousově díle, hrají větší či menší roli a nakonec mizí ze scény v momentě, kdy se ožení. Tyto postavy jsou však nediferencované a jednoduché v oblasti struktury charakteru a emočního vzezření.<sup>265</sup> Nevýraznost, ale také jejich nízká individualita, naznačují podobnost těchto postav a vytváří pocit nevyčerpatelnosti zásob takovýchto charakterů. Klub také naznačuje, že postav jako Bertie Wooster je ve Wodehousově světě více, a že tedy tvoří jakousi ucelenou skupinu, kterou lze satiricky popisovat pomocí ironických situací a komična.

---

<sup>262</sup> Wodehouse, „Nepříjemná patálie Pauline Stokerové,“ *Díky, Jeevesi*, 37.

<sup>263</sup> Thompson, *Wooster Proposes*, 330.

<sup>264</sup> Hall, *The Comic Style*, 14-15.

<sup>265</sup> Hall, *The Comic Style*, 24.

Jeeves je na druhou stranu také představitelem jakési skupiny komorníků, kteří jsou spojeni přes asociaci komorníků, avšak Jeeves vykazuje značně výrazné charakterové rysy, které ho staví mimo či nad tuto skupinu. V porovnání se sluhou Meadowsem, který pro Bertieho pracoval před Jeevesem, ale musel být propuštěn, protože Bertiemu kradl ponožky, zdá se být Jeeves až nadpřirozeně čestným. Takže zatímco Bertie zastupuje typického člena své skupiny, Jeeves představuje nedosažitelný ideál své vlastní skupiny.

V kontextu série je Jeeves zobrazen jako čtyřicátník, což z něj dělá asi o dvacet let starší verzi samotného Bertieho. Thompson naznačuje, že právě Jeevesův způsob života by mohl prezentovat Bertieho budoucnost v pozdějším věku.<sup>266</sup> Přestože pochází Jeeves z jiné sociální vrstvy, Wodehouse ho zobrazuje více jako Bertieho vrstevníka. Kromě doby, kdy Jeeves pracuje, jsou i jeho aktivity spíše zařazovány do vyšší střední třídy, či dokonce vyšší třídy. Zatímco je Bertie členem Klubu trubců, Jeeves tráví čas v Junior Ganymede klubu, který je na podobné společenské úrovni.

#### **4.6 Wooster a Jeeves jako Sherlock a Watson**

Dalším žánrem, se kterým je Wodehousovo dílo úzce spjato, je klasická anglická detektivka přelomu devatenáctého a dvacátého století. Hall zmiňuje fakt, že Wodehouse ve svých dílech často přímo zmiňuje autory jako je Sir Arthur Conan Doyle, Edgar Wallace, či Agatha Christie.<sup>267</sup> Thompson dále tvrdí, že je vznik a současná podoba britského detektivního románu zásadně ovlivněna postavou Bertieho Woostera.<sup>268</sup> Nejvýznamnějšími prvky, které Wodehouse přebírá od Doylea, jsou vztahy hlavních postav a narativní struktura.

Jeeves představuje Holmese skrze svou schopnost brilantně řešit problémy a Bertie se potom stává Watsonem podávajícím zprávy o detektivově aktivitě. Prvek záhady je však nahrazen komickým obratem klasické romance. Thompson tvrdí, že to byly právě prvky vypůjčené z díla Doylea, které Wodehousevi umožnily vytvořit stabilní vzorec, který ho udržel v kurzu po šedesát let. Spojením těchto prvků s romancí potom vytvořil samostatný žánr či vzorec založený ve vysoké míře na neoriginalitě.<sup>269</sup>

---

<sup>266</sup> Thompson, *Wooster Proposes*, 127.

<sup>267</sup> Hall, *The Comic Style*, 49.

<sup>268</sup> Thompson, *Wooster Proposes*, 4.

<sup>269</sup> Thompson, *Wooster Proposes*, 117-118.



Nejkomplexnějším z převzatých aspektů je Wodehousovo použití nedůvěryhodného vypravěče, který do určité míry nechápe okolní dění. Čtenář je tak nucen hledat v Bertieho prezentaci drobné náznaky faktů, které jemu samotnému unikají. Jeeves je potom postava, která dodává celému dílu nádech mnohoznačnosti. Jejich vztah však není tak jednoznačný jako vztah Sherlocka a Watsona. Bertie a Jeeves se dostávají do různých konfliktů, což vede k závěru, kdy Jeeves není vždy stoprocentně na Bertieho straně a Bertie neslouží pouze jako kronikář Jeevesových skutků. Bertie se často dostává do problémů přílišnou aktivitou spojenou s Bertieho představou, že by mohl Jeevese předčit.<sup>270</sup> Jeeves potom na rozdíl od Sherlocka ne vždy prezentuje při konečném odhalení celou pravdu. Co se jejich vzájemného vztahu týká, místo zobrazení rovnocenných spolubydlících, podtrhuje Wodehouse komiku celé situace postavením Jeevese (zahaleného z oparu tajemna) pod Bertieho na společenském žebříčku. Holmes a Watson pak žijí stejně jako Wodehousovy postavy v jakémsi druhu manželského vztahu, což dodává oběma sériím komický nádech partnerského napětí.<sup>271</sup>

K ilustraci faktu, že Jeeves neříká Bertiemu celou pravdu, či ho přímo obelhává, lze nejlépe použít povídku „Bertie mění názor“, ve které se objevuje Jeeves v roli vypravěče. Na konci tohoto příběhu neproběhne klasická sumarizace Jeevesových tajných aktivit, a tak se Bertie nikdy nedozví, že ho Jeeves do školy zavedl schválně, aby se vzdal nápadu pozvat k nim jeho sestru a neteře. Jeeves také tajně zařídí Bertieho přednášku před dívkami a předstírá poruchu automobilu.

Jeeves samotný představuje záhadu, která je Bertiem jen postupně a velice pozvolna odhalována. Například v povídce „Úkol pro bystrý intelekt“<sup>272</sup> se dozvídáme o Jeevesově zapletení se dvěma ženami. Toto je jediná zmínka o Jeevesově milostném životě v celé sérii. Usuzujeme však, že byl Jeeves zapleten s více ženami, avšak Bertie se o tom nedozvěděl a nemohl tak čtenáře informovat. Bertie je překvapen při zjištění dalších základních informací o Jeevesovi. Například, že je členem Ganymede klubu,<sup>273</sup>

---

<sup>270</sup> Hall, *The Comic Style*, 30.

<sup>271</sup> A. J. van Zuilen, *The Life Cycle of Magazines: A Historical Study of the Decline and Fall of the General Interest Mass Audience Magazine in the United States during the Period 1946-1972* (Uithoorn, The Netherlands: Graduate Press, 1971), 11-12.

<sup>272</sup> Wodehouse, *Jedinečný Jeeves*, 5-14.

<sup>273</sup> Wodehouse, *Krédo rodu Woosterů*.

že se v minulosti angažoval v politice,<sup>274</sup> že jeho strýc slouží u armády,<sup>275</sup> a že je jeho křestní jméno Reginald<sup>276</sup> (prostřední jméno Guye Boltona).

Z hlediska strukturního přebírá Wodehouse od Doylea aspekt ohraničení příběhu rámem na začátku a večerem na konci. Stejně jako u Holmese, přichází i k Bertiemu klienti s problémy v době, kdy je ještě v posteli, či snídá. Thompson tvrdí, že Holmesovo přijímání klientů ve vlastním domě přispívá k propojení domácí rutiny s jednotlivými případy.<sup>277</sup> Řešení případů trvá v obou sériích dny či týdny, avšak konečné odhalení se zpravidla objevuje večer.

Právě podobnost základních zápletek a struktur umožnila Wodehousovi produkovat nekonečné variace stejného tématu. Hall kvůli tomuto aspektu přirovnává Wodehouseova díla k dílu komedie dell'arte, protože i při ní divák ví, jak zápletky skončí. Konečné rozuzlení však není důvodem, proč se na tuto komedii člověk dívá. Tím důvodem je pozorování jednotlivých zvrátů a způsobu, jakým se herci vyrovnávají s problémem, zatímco způsobují další dva.<sup>278</sup>

Wodehouse samozřejmě nechtěl nechat fakt, že vychází z Doylea, nepovšimnutým, a proto ho výrazně zviditelňoval, a to implicitně i explicitně. Paralela s Holmesem se potom nejjasněji projevuje až v delších formách. V *Díky, Jeevesi* se například Bertie vychloubá, že zvládne přemoci Stokera, a jeho příchod komentuje následovně: „„Pokud se nepletu, Watsone,“ řekl jsem, „blíží se náš návštěvník.““<sup>279</sup> Ve fázi rebelie v *Dobrá, Jeevesi* se potom snaží Bertie nejprve vyřešit případy bez Jeevesovy pomoci, a o to více se s Holmesem ztotožňuje:

Na zákazníka nemůžete udělat dlouhý nos. U Sherlocka Holmese jste také nikdy nezažili, že by odmítl přijmout klienta jen proto, že ponocoval na oslavě narozenin doktora Watsona.<sup>280</sup>

Jeeves je však opravdovým Holmesem, a když navrhne schéma obsahující falešný požární poplach, Bertie ho zpochybňuje:

---

<sup>274</sup> Wodehouse, *Much Obliged*.

<sup>275</sup> Wodehouse, *Čas namlouvání*.

<sup>276</sup> Wodehouse, *Much Obliged*.

<sup>277</sup> Thompson, *Wooster Proposes*, 107.

<sup>278</sup> Hall, *The Comic Style*, 47.

<sup>279</sup> Wodehouse, *Díky, Jeevesi*, 194.

<sup>280</sup> Wodehouse, *Dobrá, Jeevesi*, 38.

„Vychází to z psychologie?“

„Ano, pane. Možná si vzpomenete, že Sherlock Holmes, fiktivní detektiv zesnulého sira Arthura Conana Doylea, vycházel z premisy, že každý člověk při požárním poplachu instinktivně zachraňuje to, co je mu nejdražší.<sup>281</sup>“

Také Bertieho označení jednotlivých zážitků podporuje jejich vnímání ve smyslu případů, završujíc tak propojenost obou významných sérií:

Po tom, co se mezi námi odehrálo v záležitosti bílého důstojnického kabátce s mosaznými knoflíky, jsem mu ovšem rozhodně nebyl ochoten přenechat vedení. Chtěl jsem mu samozřejmě jen poskytnout poradní hlas. Když jsem si však vzpomněl na jeho dřívější triumfy – na mysli mi vytanuly například případ Sipperley, příhoda s mou tetou Agátou a psem McIntoshem, či elegantně zvládnutá záležitost se strýcem Georgem a barmančinou neteří –, cítil jsem, že jsem oprávněn přinejmenším mu nabídnout šanci, aby mohl v hodině nebezpečí přispěchat mladému pánovi na pomoc.<sup>282</sup>

---

<sup>281</sup> Wodehouse, *Dobrá, Jeevesi*, 217.

<sup>282</sup> Wodehouse, *Dobrá, Jeevesi*, 214.

## Závěr

V sérii s Woosterem a Jeevesem lze identifikovat některé ze znaků charakteristických pro satirická díla. Přestože se většině zápletek dostane rozuzlení, celková tendence Wodehousova díla míří k neukončenosti a také k nadčasovosti. Nejvýraznější satirickou složkou je však použití typicky satirických prostředků ironie, humoru a nadsázky.

Život P. G. Wodehouse nebyl jednoduchý, avšak je možné konstatovat, že se nenechával ovlivnit negativními prvky ze svého okolí. Z viditelných vlivů je potom možné identifikovat velké množství tet v literárním světě vycházející z reálné zkušenosti z mládí. Vlastní angažovanost u divadla a hlavně zkušenosti s muzikálem pak přispěly k plnému rozvinutí dialogové formy a i v oblastech stylistiky přinášely změny, například nástroj použití scénáře jako textu.

Wooster a Jeeves představují protiklady. Wooster je pán, Jeeves komorník, Wooster je muž, Jeeves žena, Wooster je žák, Jeeves učitel. Tyto protiklady vedou ke konfliktům potřebným pro vytvoření a udržení jednotlivých zápletek, a zároveň jsou podstatou harmonie vznikající mezi těmito dvěma postavami. Jeeves působí jako prvek směřující k uzavřenosti, zatímco Bertie podporuje otevřenost a prodlužování příběhu. Z intelektové nevyrovnanosti těchto dvou postav potom vzniká silná tendence k rychlému ukončení příběhu, kterou je Wodehouse nucen potlačovat technikami vedoucími k odsunu řešení konfliktní situace, z nichž nejpoužívanější je konflikt mezi Woosterem a Jeevesem.

Z hlediska vnitřních konfliktů v rámci individualit lze identifikovat rozkol v oblasti vzdělání a adekvátního vyjadřování. Zatímco Wooster je studovaný, jeho projev a znalosti literatury ani zdaleka neodpovídají Oxfordskému standardu, Jeeves pocházející ze střední společenské vrstvy projevuje značně vyšší úroveň erudovanosti, čímž zdůrazňuje pomyslnou nadřazenost nad svým zaměstnavatelem. Volnočasové aktivity obou postav také slouží jako protikladný faktor přispívající k dokreslení obrazu jejich odlišnosti. Zatímco Jeeves rád cestuje, čte a celkově se vzdělává, Wooster preferuje méně intelektuálně náročné činnosti, jako je karban či konzumace alkoholu. Členství v gentlemanských klubech na druhou stranu nasvědčuje propojenosti obou postav. Obě totiž vycházejí ze stejného základu inspirace (postava Rugglese), avšak

teprve rozdělení protichůdných vlastností do dvou individuálních charakterů umožňuje plné rozvinutí ironie jejich vztahu.

Právě protikladné vlastnosti obou postav zásadně podtrhují ironický tón celého díla a zároveň přispívají ke koncepci konvence a klišé, na které Wodehouse celou sérii postavil, když se zaměřil na vytvoření skupin postav, zápletek a nástrojů, které jsou do jisté míry zaměnitelné ve své roli a funkci. Příkladem jsou například Bertieho tety vytvářející nátlak a soupeřící s Jeevesem o kontrolu, či snoubenky a spolužáci ohrožující poklidnou rutinu existence společné domácnosti Woostera a Jeevese. Podobné funkce, jména i původ postav v rámci jedné skupiny mohou vést ke zmatení čtenáře, podporující tak myšlenku zaměnitelnosti těchto postav.

Použité komické prvky lze rozdělit do několika kategorií. V rámci žánrového zaměření lze identifikovat parodii několika žánrů: romance, frašky či detektivního příběhu. Romance, stejně jako příběhy Woostera a Jeevese obsahují nápadně vysoké množství milostných vztahů, avšak šťastný závěr v podobě svatby je u Wodehouse nahrazen koncem reverzním, tedy vyhnutím se sňatku. Z frašky jsou převzaty komické scény plné nátlaku či násilí, které však neústí ve vážnou újmu. Spojitost s detektivním příběhem je nejexplicitnější, jelikož je opakovaně referováno ke známým postavám Sherlocka Holmese a jeho pomocníka Watsona. Wooster a Jeeves se k nim přibližují nejen narativní strukturou, ve které klient přichází ráno a zápleтка je pro čtenáře odhalena závěrečnou sumarizací, ale i nádechem nadpřirozena obklopujícím Jeevese, který v období charakterové vyzrállosti řídí události od začátku vyprávění, až do konce.

Opakováním jazykových prostředků podtrhuje Wodehouse ještě ve větší míře repetitivně humornou konvenčnost díla. Tato repetice se vyskytuje jak v rámci dialogů, tak v rámci přechodu mezi dialogy a narativními pasážemi. Tyto přechody a opakování právě řečeného jiným způsobem jsou ve velké míře využity právě k podtržení rozdílného způsobu vyjadřování Woostera a Jeevese.

Vztah Woostera a Jeevese je považován za jeden ze zásadních faktorů vývoje těchto postav, protože právě posuny v jejich vztahu ovlivňují vývojový ráz celé série. Přestože je Jeeves zpočátku méně komplexní, postupně z něj Wodehouse vytváří postavu zásadní pro udržení zápletky a Bertie je tímto nucen k vývoji, aby se mohl Jeevesovi přiblížit a doplňovat jeho silnou osobnost a zároveň vyrovnávat jeho schopnost manipulace událostí.

## Resumé

P. G. Wodehouse is considered to be one of the best humourists in the history of British literature. Not only did he manage to captivate readers for several decades, but he also provoked much discussion among the literary critics. The aim of this thesis is not only to detect the satiric devices used in Wodehouse's works containing Wooster and Jeeves, but also to describe and categorize them according to their function, origin or nature.

The first part of the thesis aims at introducing the area of satire and its perception from the historical as well as contemporary point of view, particular emphasis is put on the origins of satire, the persona of a satiric writer and the periods, in which satire flourished. Satire as a word has many possible origins. The origins of satire are most commonly connected to a satyr, a woodland creature having supernatural powers which had access to forbidden knowledge and therefore the right to criticise people. Its connection to satyrs would also justify the harsh and severe form of first satires. This connection was nevertheless disproved at the beginning of the seventeenth century and since then satire is commonly thought of as being connected to "satura lynx", which is a phrase describing a bowl of diverse fruit. The diversity of satire is then considered to be one of its main characteristics. When analysing the times when satire blossoms, we arrived at conclusion that it flourishes at times of strictly set moral rules which provide the author with stable environment, but also at times when these rules are being questioned. At the same time, satire tends to flourish at times of oppression of any kind of freedom, especially the freedom of speech.

The objective of the satiric writings also changed throughout the centuries. Some critics consider the correction of vices to be the main goal, others emphasize their revolutionary character. Modern theory then considers satire to be a tool, which is not used to criticise the society, but to infiltrate doubt and scepticism concerning the general rules of social interaction. According to Wodehouse's own words, he does not aim at criticism, but at making people laugh. The most common satiric devices, such as irony, humour or imitation are introduced and defined since they are used extensively in Wodehouse's writings. Griffin's theory about the lack of satiric closure is also introduced, because of Wodehouse's resistance to closure. Even though the majority of the plots arrive at a conclusion, the endlessness and recurrence of the storyline,

situations, and characters provide the reader with the sense of openness and resistance to closure when considering the whole environment of the imaginary world.

Secondly, the important milestones in Wodehouse's life are mentioned. Even though many critics claim that Wodehouse resists the biographical approach to literary study, there are many noticeable tendencies traceable to have origins in the experience from his life. The large number of aunts with which Wodehouse spent most of his childhood projected this type of family bond into his writings. In *Wooster and Jeeves* series, aunts present an influential type of character in the area of the narrative conflict and postponement of narrative closure. Both Aunt Agatha and Aunt Dahlia are based on Wodehouse's real aunts. Wodehouse's experience with the musical and other dramatic forms influenced his stylistic rhythm, which is especially noticeable at his transition to longer narrative forms. The higher ratio of dialogues to narrative background passages also allowed for many more satiric devices to be used. His wife and daughter and their experiences also served as sources of ideas and storylines. Wodehouse, nevertheless, never let the negative aspects of his real life influence the idyllic environment of British manor houses. Even during his internment in Germany during The Second World War, he kept writing in a light and humorous style, making jokes about the conditions in the camp. Even after the war, when he was forced to spend the rest of his life in The United States of America, he kept writing about English aristocratic castles, clubs, country houses, blokes, aunts and fiancées.

The analysis of *Wooster and Jeeves* form the last part of the thesis. When considered from the wider point of view, the works, in which *Wooster and Jeeves* star, can be defined as parodies of several genres. Romance is the most noticeable one. However, Wodehouse employs a reverse ending to the typical romance and presents a happy ending in form of avoiding marriage. Aspects of stage farce and detective story also add to the irony and humour of various situations in Wodehouse's pieces.

The first half of the twentieth century was the time of great change, which led to emergence of new literary approaches and topics. Contrary to this tendency, Wodehouse managed to build his originality on using repetitiveness and formulaic structure and creating clichés. This aspect of his work is supported by repetitive plots, situations and groups of interchangeable characters, which the reader intimately recognizes. The most noticeable of these groups are aunts, Bertie's fiancées, and old friends. These characters

are then marked by similar functions in the narrative, similar names, and similar relationship to the main characters. Aunts introduce a narrative conflict, which form the core of the plot. Aunt Agatha, whom Bertie fears, pushes him into marriage, which would destroy his peaceful coexistence with Jeeves and therefore must be avoided; Aunt Dahlia then uses Bertie as his tool pushing him into various kinds of illegal activities. Aunt Agatha is nevertheless soon replaced by the Code of Woosters, which presents a set of chivalric values and behaviour patterns indirectly forcing Bertie into marriage or problematic situations, because for Bertie, the Code is untouchable and must be kept. The Code then presents even more complex source of conflict than Aunt Agatha, because it is much more difficult for Jeeves to solve, since the source is internal to Bertie and cannot be easily influenced or changed.

When considering the linguistic level of Wodehouse's writings, juxtaposition is the most widely used device and usually contains contradiction or contrast between the referred situations. Contrast is then created directly in the narrative through similes and metaphors or through well-known quotations, either in the original or edited form. Wodehouse uses a very wide range of sources for his metaphors and some of them are so unusual that they approach the absurd. Some of them then seem to lack the point, but at the same time are extremely suitable in the given situation or environment. Wodehouse also often uses gradation of adjectives with the peak presented by a contradictory or unpredictable element. On the textual level, there is a strong tendency to fast dynamics and vividness. The narrative passages are symptomatic with the rapid change between formal and informal discourse. The stylistic devices and context usually present only short, fast changing situations leading to the so called rapid fire effect. This fast change also supports repetition both inside the dialogues as well as between narrative passages and dialogues.

The relationship between Wooster and Jeeves is then the most noticeable aspect of comedy and satire in the works. Not only are the characters mostly developed by the changes in their relationship, but the fact that it is contrary to what the reader might expect represent the main source of irony. The relationship of the master and his valet (considering the aspect of control over the other person) is reversed in most contexts. Bertie becomes almost like a slave to Jeeves's fashion tastes, as well as an assiduous student copying his teacher's vocabulary and quotations.



Both of the characters are introduced in a short story “Extricating Young Gussie” from 1915. Bertie is then presented as a more complex character from the very beginning and therefore does not undergo such noticeable change, whereas Jeeves’s character needs to be developed more drastically in order to be able to support his function as the element of closure. When the characters achieve their maturity stage, the main purpose of development or change is to support or provide opportunities for narrative movement, conflict or closure. Jeeves’s interest in travelling is for example presented later in the series and serves as a type of moving force or reward for his help.

In connection to the narrative conflict, Wooster introduces the element of openness, whereas Jeeves presents a strong tendency to closure. Jeeves’s role is to achieve the desired state of affairs, while Bertie and most of the other characters (especially those behaving unpredictably) bring disorder and chaos. Typical narratives begin in a stable environment, into which a set of conflicts or imbalance is introduced leading to a series of events. The ending is then presented by the return of stability based on closure. Stable situation presented by a calm bachelor co-existence of Wooster and Jeeves is then in Wodehouse most often threatened by marriage or various wishes of an aunt or an old friend. Jeeves’s strong personality would then lead to a fast resolution of the problems and therefore, Wodehouse presents several forms of conflicts internal to the couple and preventing Jeeves’s help as one of the techniques for postponing the resolution.

The most widely used technique of postponement is gradual introduction of problems. Bertie and Jeeves then typically solve several smaller conflicts, which are often interconnected. Wodehouse also introduces new unpredictable characters, which at the same time support the cliché, repetitiveness, and formulaic tendency of the narratives. Mostly at the early stories, Wodehouse employs failure of Jeeves’s initial plan as the main device of postponement. Internal conflicts are often introduced by the oppositeness of Wooster and Jeeves, which is then even more highlighted. The fact that they disagree about something leads to the postponement of the resolution and supports the feeling of absurdness surrounding the narrative. Typical example of this conflict is presented by a disagreement in the area of fashion. Bertie starts to fancy a piece of clothing, of which Jeeves disapproves and therefore refuses to provide his help. From the late stories, Wodehouse hints at Jeeves’s secret activities controlling the course of events which support the image of Jeeves’s omnipotence. Another type of conflict is

presented by conflicts introduced by a third person: a fiancée, an unpredictable female character and its counterpart, the old pal. The Code is also a type of device preventing an easy and fast solution of the problematic situation.

Another aspect of the oppositeness of Wooster and Jeeves is presented by the linguistic and educational unevenness not only when considering the linguistic devices contradictory to the social status of the individual characters, but also when considering the characters in contrast to each other. Jeeves shows a wide knowledge of Latin and Greek expressions, while Bertie often errs in their usage as well as interpretation. Jeeves then serves as a kind of teacher or lecturer patiently explaining the used phrases and Bertie is later able to use some of them correctly and in suitable context. The repetitiveness of expressions of phrases in situations when Bertie explains Jeeves's plan or proposition in his own words further highlights the vastness of their oppositeness.

Jeeves's tendency for closure is visible even in the linguistic level, because his knowledge is static, it does not change much, and the quotations seem to be memorized a long time ago. His literary knowledge is wide, ranging from Shakespeare, through Keats, to popular authors of Wodehouse's imaginary world. Jeeves's speech is always well planned and informative, normally very short, and its aim is to present or hide a piece of information. Cases, in which Jeeves is presented as verbose, are often examples of his attempts to confuse the listener or to present his excessive verbosity as a weapon to achieve his goals. Bertie on the other hand often speaks spontaneously, which leads to humorous interruptions in form of Bertie's incompetence to remember a particular word or expression. The contrast of the way of expression is especially visible at the early stage of their development, because in the later stages, when Bertie has learned a lot from Jeeves, he becomes a stylistic mixture of the two styles. The one-way learning process then emphasizes the uneven control distribution between the two characters.

The contrast between the level of education and the expression style is also very visible in both characters. Even though Bertie is an Oxford educated man and claims to have extensive scripture knowledge, he expresses himself elementally and sometimes with difficulty. Jeeves, a servant from lower middle class, demonstrates a perfect command of his mother tongue as well as foreign borrowings and a wide knowledge in the field of literature.

The oppositeness of the two characters is also supported by their sameness in some aspects. Both Bertie and Jeeves are members of gentleman's clubs of higher social status. The Drones Club is an inexhaustible source of young lads similar to Bertie especially in the way of living, while Jeeves's Junior Ganymede Club is at the same level on the social scale and Jeeves therefore does not present a typical member of such club. Jeeves does not even represent a typical member of the group of servants, but is considered to be an ideal specimen.

The final part of the thesis is then devoted to the similarity of Wooster and Jeeves and Sherlock Holmes and Watson, emphasizing the parallels between the structure of the story lines of each couple, their relationship and style of cooperation. Both Bertie's and Sherlock's stories begin in the morning with the guest or the customer coming in in the morning, while Bertie is still in bed or having breakfast and end in the evening with the main characters preparing to go to sleep or going through their evening rituals. Even though in this context, Bertie is presented as Sherlock, it is really Jeeves who is able to brilliantly solve problems and Bertie becomes his Watson documenting the detective's activities.

The most complex aspect taken from Conan Doyle is his usage of an unreliable narrator who does not completely understand the developments. The plot is usually finished by a summary of the underlying events, which Bertie did not grasp. The relationship of Bertie and Jeeves is nevertheless not so unambiguous as the one of Sherlock and Watson. Bertie and Jeeves often get into conflicts, Jeeves does not always act loyally and at times, Bertie plays a role more important than the one of a simple chronicler. Wodehouse then did not want the reader to miss the fact that his works are based on Doyle and emphasizes the fact both explicitly and implicitly throughout the series.

In his Wooster and Jeeves series, P. G. Wodehouse uses a set of various and complex humorous and ironic devices which can be further classified and studied. Thanks to his vast knowledge in the field of literature and English language, he was able to bring new elements into each piece of writing while using clichés and formulaic structures as the main source of humour.

## **Bibliografie**

- ABRAMS, M. H. *A Glossary of Literary Terms. 7th ed.* Boston: Heinle and Heinle, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics.* Minneapolis: University of Minnesota, 1984.
- BALDICK, Chris. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms.* Oxford: Oxford University Press, 1990.
- BODENHAUSEN, Reinhild. *P. G. Wodehouse: The Unknown Years.* Sri Lanka: Stamford Lake, 2009.
- BRUKNER, Josef, a Jiří Filip. *Poetický slovník.* Praha: Mladá fronta, 1997.
- BURKE, Kenneth. „The Calling of the Tune“ *The Philosophy of Literary Form.* Baton Rouge: Louisiana State Univ. Press, 1941.
- CUDDON, J. A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, 4th ed.* London: Penguin, 1999.
- DICKENS, Charles. *Great Expectations.* 1861. New York: Barnes & Noble, 2003.
- DONALDSON, Frances. *P. G. Wodesouse: A Biography.* London: Prion, 2001.
- FRENCH, R. B. D. *P. G. Wodheouse.* Edinburgh: Oliver and Boyd, 1966.
- GRICE, H. P. „Logic and Conversation.“ *Speech Acts*, ed. P. Cole and J. L. Morgan. 41-58. New York: Academic Press, 1975.
- GRIFFIN, Dustin. *Satire: A Critical Reintroduction.* Kentucky: The University Press of Kentucky, 1994.
- HALL, Robert A. *The Comic Style of P. G. Wodehouse.* Connecticut: Archon Books, 1974.
- JAGGARD, Geoffrey. *Wooster's World.* MacDonald: London, 1967.

- JANSEN, David A. *P. G. Wodehouse: A Portrait of a Master*. New York: Schirmer, 1974.
- JELÍNKOVÁ, Ema. *British Literary Satire in Historical Perspective*. Olomouc: Palacky University, 2010.
- KERNAN, Alvin. *The Cankered Muse: Satire of the English Renaissance*. New Haven: Yale Univ. Press, 1959.
- KNIGHT, Charles A. *The Literature of Satire*. New York: Cambridge University Press, 2004.
- KVAPILOVÁ, Kristina. „Wooster and Jeeves: Typically British Characters?“ bakalářská práce, Univerzita Palackého, 2013.
- LEDERBUCHOVÁ, Ladislava. Průvodce literárním dílem: výkladový slovník základních pojmů literární teorie. Jinočany: H&H, 2002.
- MCCRUM, Robert. *Wodehouse: A Life*. Longon: Viking, 2004.
- ORWELL, George. „In Defence of P. G. Wodehouse.“ 1945. Přetištěno v *Collected Essays*. London: Secker and Warburg, 1968.
- RATCLIFFE, Sophie, ed. *P. G. Wodehouse: A Life in Letters*. London: Hutchinson, 2011
- STOKER, Bram. *Dracula*. Přeložil Tomáš Korbař. London: Jarrolds Publishers, 1966.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor, Borisovič. *Teorie prózy*. Praha: Melantrich, 1933.
- The Oxford English Dictionary*. „Satire.“ cit. 30. březen, 2013.
- . „Wodehouse.“ cit. 30. březen, 2013.
- TOMASHEVSKY, Boris. „Thematics.“ *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Přeložil Lee T. Lemon and Marion J. Reis. Nebraska: University of Nebraska Press, 1965.
- USBORNE, Richard. *The Penguin Wodehouse Companion*. London: Penguin Books, 1988.

- USBORNE, Richard. *Wodehouse at Work to the End*. London: Barrie & Jenkins, 1977.
- VLAŠÍN, Štěpán, ed. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984.
- WODEHOUSE, P. G. *America, I Like You*. New York: Simon and Schuster, 1956.
- . *Barmy a světla ramp* (Praha: Vyšehrad, 2012).
- . *Jen tak dál, Jeevesi*, Přeložili J. Z. Novák a Kateřina Hilská. Praha: Paseka, 2006.
- . *Čas namlouvání*. Přeložila Marie Válková. Praha: Paseka, 2010.
- . *Dobrá, Jeevesi*. Přeložil Milan Žáček. Praha: Paseka, 2011.
- . *Dobrá práce, Jeevesi*. Praha: Paseka, 2009.
- . „Jak jsem tahal bratránka z bryndy.“ *Muž se dvěma levýma nohama*. Přeložil Oldřich Vidlák. Praha: Odeon, 1999.
- . *Jedinečný Jeeves*. Praha: Paseka, 2005.
- . *Jitřní zpěvy*. Přeložil Milan Žáček. Praha: Paseka, 2007.
- . *Krédo rodu Woosterů*. Přeložil Milan Žáček. Praha: Paseka, 2011.
- . *Láska mezi slepicemi*. Přeložil Jindřich Mand'ák. Praha: Plot, 2003.
- . *Much Obliged, Jeeves*. London: Sphere, 1972.
- . *Performing Flea*. London: Barrie & Jenkins, 1953.
- . *Plum Pie*. London: Everyman, 2007.
- . *The Old Reliable* (London: Macmillan, 1968).
- . *Zavolejte Jeevese!* Praha: Paseka, 2006.
- ZUILEN, A. J. van. *The Life Cycle of Magazines: A Historical Study of the Decline and Fall of the General Interest Mass Audience Magazine in the United States during the Period 1946-1972*. Uithoorn, The Netherlands: Graduate Press, 1971.

# Přílohy

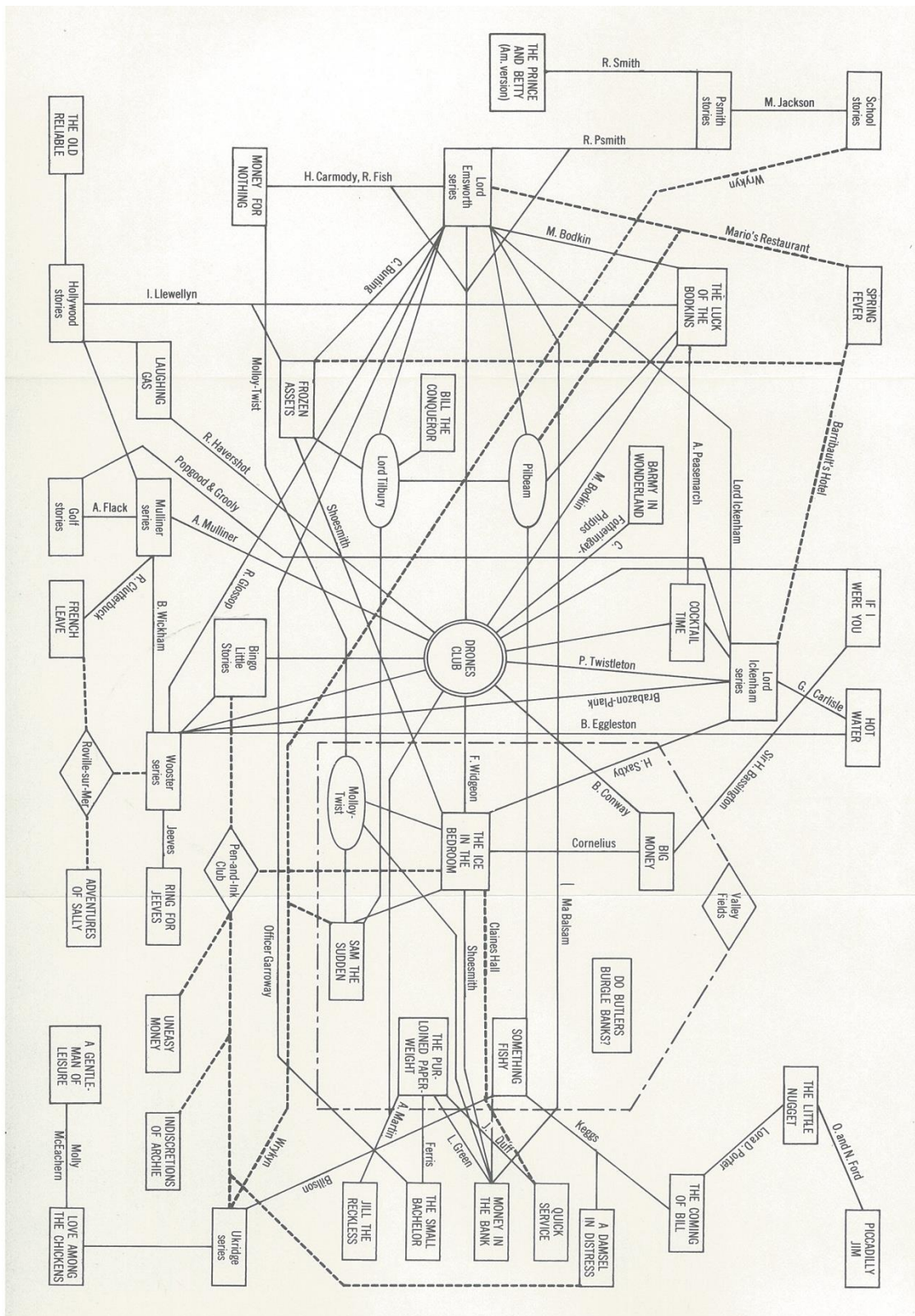


Schéma literárního světa P. G. Wodehouse<sup>283</sup>

<sup>283</sup> Hall, *The Comic Style*.

## **Anotace**

Autor práce: Barbora Jelínková

Název katedry a fakulty: Katedra anglistiky a amerikanistiky, Filozofická fakulta  
Univerzity Palackého

Název práce: WOOSTER A JEEVES JAKO PROTIKLADNÉ CHARAKTERY?  
(Použití satirických prostředků v díle P. G. Wodehouse)

Vedoucí práce: Mgr. Pavlína Flajšarová, Ph.D.

Počet znaků: 167 127

Počet příloh: 1

Klíčová slova:

Britská literatura, britská satira, P. G. Wodehouse, Bertie Wooster, Reginald Jeeves, satirické prostředky, protikladnost charakterů, prvky otevřenosti a uzavřenosti vyprávění, Sherlock Holmes, Watson, teta Agáta, teta Dahlia, parodie, klišé, metafora, zveličení, ironie.

Cílem práce je představit a analyzovat svět P. G. Wodehouse charakterizovaný přítomností Bertieho Woostera a jeho komorníka Jeevese. Wooster a Jeeves série je nejdříve zasazena do problematiky britské satiry, poté jsou analyzovány i události Wodehouseova života projevující se právě v této sérii. Hlavním zaměřením práce je však analýza a kategorizace satirických prostředků vytvářejících ironii plynoucí z protikladnosti postav Woostera a Jeevese a z nevyrovnanosti jejich formálního vztahu a vztahu kontroly vyplývajícího z intelektové nadřazenosti Jeevese.



## **Summary**

Author: Barbora Jelínková

Faculty and Department: Philosophical Faculty, Department of English and American Studies

Title: WOOSTER AND JEEVES AS TWO OPPOSING CHARACTERS? (Usage of Satiric Devices in Works of P. G. Wodehouse)

Supervisor: Mgr. Pavlína Flajšarová, Ph.D.

Number of characters: 167 127

Number of appendices: 1

Keywords:

British literature, British satire, P. G. Wodehouse, Bertie Wooster, Reginald Jeeves, satiric devices, oppositeness of characters, elements of openness and closure, Sherlock Holmes, Watson, Aunt Agatha, Aunt Dahlia, parody, cliché, metaphor, exaggeration, irony.

The aim of this thesis is to introduce and analyse the literary world of P. G. Wodehouse characterized by the presence of Bertie Wooster and his valet Jeeves. The Wooster and Jeeves series is first put into context of British satire and then Wodehouse's own life is analysed in order to identify the events which have an impact on the series. The main goal is the analysis and classification of satiric devices creating the irony based on the oppositeness of Wooster and Jeeves as characters and the imbalance between their formal relationship and the control relationship resulting from the intellectual superiority of Jeeves.