

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
PEDAGOGICKÁ FAKULTA
Katedra českého jazyka a literatury

Bakalářská práce

Alena Sekyrová Pokorná

Uplatnění žánru parodie v meziválečné literatuře

Olomouc 2016

vedoucí práce: Mgr. Daniel Jakubíček, Ph.D.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím literatury uvedené v seznamu.

V Rudě nad Moravou 31. 5. 2016

Alena Sekyrová Pokorná

Děkuji vedoucímu práce Mgr. Danielu Jakubíčkoví, PhD., za odbornou pomoc a svému manželovi za maximální podporu a bezmeznou trpělivost.

Obsah:

Úvod.....	5
1 Parodie - definice a klasifikace pojmu.....	6
1. 1 Parodie architextu.....	8
1. 2 Parodie konkrétního díla.....	10
1. 3 Parodie individuálního stylu	12
2 Parodie v meziválečném období.....	14
3 Vladimír Neff.....	23
3. 1 Inspirační zdroj Neffovy parodické tvorby.....	26
3. 2 Parodická próza Vladimíra Neffa.....	28
3. 2. 1 Nesnáze Ibrahima Skály.....	28
3. 2. 2 Papírové panoptikum.....	33
3. 2. 3 Temperament Petra Bolbeka.....	39
3. 2. 4 Poslední drožkář.....	43
4 Závěr.....	47
Seznam použité literatury	

Úvod

Parodie má v literatuře dlouhou tradici, s jejími projevy se setkáváme již v nejstarších písemných záznamech. Přesto jde o žánr mezi odbornou veřejností lehce opomíjený, čtenáři však poměrně vyhledávaný, přestože s parodií je trochu potíže. Aby vynikl humor, nadsázka a jemná ironie parodického díla, je nezbytné znát dílo původní, obdobně toto pravidlo platí i pro parodování historických událostí či známých osobností. Společnost se vyvíjí, mění se její vkus i smysl pro legraci, to, co bylo dříve zdrojem veselí, nemusí být v dnešním kontextu doby vůbec vtipné a naopak.

Cílem práce je přiblížit vývoj a proměny žánru parodie v české meziválečné literatuře, s přihlédnutím k tvorbě Jiřího Haussmanna, Václava Laciny, Karla Poláčka a zejména Vladimíra Neffa, který neparodoval knihy tzv. vysoké literatury, ale prostřednictvím parodie detektivních a dobrodružných románů se pokusil povýšit nízký žánr na vyšší úroveň.

V první části práce si vymezíme definici parodie, její projevy, význam, funkci a nastíníme její historický vývoj. Samostatně se budeme věnovat parodii architektu, parodii konkrétního díla a parodii individuálního stylu, jednotlivé typy si vysvětlíme na příkladech.

Ve druhé části práce se budeme snažit nalézt odpověď na otázku, v čem spočívá princip parodie v moderní literatuře, jakou má podobu a kdo nebo co bylo předmětem parodie v meziválečném období. Krátce se budeme věnovat humoristickým a satirickým periodikům, jejichž vznik byl spojen s meziválečným obdobím. Zaměříme se na autory, jejichž parodická díla byla v období mezi dvěma světovými válkami nedílnou součástí české literatury, seznámíme se s jejich parodickou prozaickou i veršovanou literární tvorbou. Zmíníme se o Jiřím Haussmannovi, připomeneme jeho *Zpěvy hanlivé*, *Divoké povídky* a *Velkovýrobu ctivosti*, u Václava Laciny se zaměříme zejména na *Krysu na hřídeli* a *Čtení o psaní*, předmětem zájmu u Karla Poláčka bude kritika maloměšťáctví a žurnalistických frází.

Ve třetí části se budeme zabývat osobností Vladimíra Neffa. Nejprve uvedeme základní údaje o jeho životě a díle. Pozornost nesoustředíme na pozdější Neffovu historickou prózu, ale zaměříme se na jeho literární počátky, konkrétně na méně známou parodickou prózu ze třicátých let. Podrobněji se seznámíme se třemi detektivními romány (*Nesnáze Ibrahima Skály*, *Papírové panoptikum*, *Temperament Petra Bolbeka*) a groteskní pohádkou *Poslední drožkář*. Pokusíme se nalézt odpovědi na otázky, co bylo příčinou Neffova zájmu parodovat detektivku, kde čerpal inspiraci, jaké prostředky k parodování využil, na co chtěl svými parodiemi poukázat a čeho v nich chtěl docílit.

1 Parodie – definice a klasifikace pojmu

Kdykoliv se v dějinách lidstva naskytla příležitost udělat si legraci z někoho či něčeho jiného, humornou formou ukázat na zjevné i skryté nedostatky, vysmát se bezduché nabubřelosti a prázdným frázím, našli se takoví, kteří oné možnosti využili. Parodie se neomezila jen na literaturu, s parodováním se můžeme setkat rovněž ve výtvarném umění, v hudbě, často i v každodenním životě. Vděčným terčem, do jehož středu mířil pomyslný posměváčkův šíp, byly v minulosti, stejně jako dnes, veřejně známé osobnosti, životní události, literární parodie byly také nástrojem, jehož prostřednictvím si vzájemně mezi sebou „vyřizovali účty“ jednotliví autoři a představitelé literárních směrů.

Parodie pochází z řeckého „paródiá“, což v doslovném překladu znamená přezpívání. Slovník literární teorie dále parodii specifikuje jako *„literární žánr imitující a karikující určité literární dílo nebo typ určitých literárních děl zvýrazněním některých jeho typických rysů a obvykle i jejich konfrontací s prvky, které poetika parodovaného díla nepřipouští. Parodie je tak v žánrovém systému situována na jiné úrovni než všechny ostatní žánry, není charakterizována jako žánr souborem konkrétních vlastností, jako je např. lyričnost, epičnost, dramatičnost, rozsah, téma, kompozice aj., naopak tyto kvality přejímá od díla, které napodobuje. Nemůže být popsatelná a charakterizovatelná sama o sobě, ale pouze ve vztahu, který v literárním procesu zaujímá k imitovaným dílům.“* (Vlašín a kol., 1984, s. 265)

Výše uvedenou charakteristiku potvrzuje i genologické hledisko. Dle francouzského teoretika Gérarda Genetta (in Mocná, Peterka a kol., 2004) patří parodie do oblasti hypertextovosti - pozdější text (hypertext) překrývá text původní (hypotext). Genett takový pozdější text označuje jako „literaturu druhého stupně“, přičemž mezi dvěma konkrétními texty čtenář zřetelně vnímá vzájemný vztah. Stejný názor zastává i Josef Hrabák: *„Parodie totiž není možná bez neustálé konfrontace zobrazovaného objektu s objektem parodovaným, který musí být stále pociťován jako kontrast. Proto se parodie může uplatnit jen tehdy, jestliže se nám při vnímání parodistického díla vybavuje představa parodovaného předmětu.“* (Hrabák, 1961, s. 105, s. 106)

Účinek parodie je založen na znalosti textu původního, bezpečné rozpoznání původní předlohy je nezbytnou podmínkou správné interpretace parodujícího díla. Úspěch parodie spočívá v proslulosti předlohy, k níž se vztahuje, za „klasický hypotext“ lze označit texty a objekty obecně známé, nadčasové. Čím užší je spojení „hypertextu“ s parodovaným textem, tím omezenější či kratší bývá jeho životnost, srozumitelnost, aktuálnost. *„Dosáhnout nadčasového významu se mohlo podařit jen dílům, v nichž původní parodický záměr ustoupil*

hlubší umělecké koncepci a zobrazení určité literární manýry přerostlo ve vlastní tvorbu, odpovídající novým společenským potřebám (...)“ (Vlašín a kol., 1984, s. 266) Například Cervantesův *Don Quijote* (1605 – 1615), dílo, jehož cílem bylo v době svého vzniku parodovat rytířské romány, poukazovat na úpadek morálky, mravů a vysmívat se zašlé slávě středověkého rytířstva, ani s odstupem staletí neupadlo v zapomnění. Lidská pošetilost a nezlomná touha dokázat všem navzdory svou pravdu, často i za cenu vlastního zesměšnění, snaha vidět věci v lepším světle a před nepříjemnou pravdou přivírat obě oči, podobně jako „boj s větrnými mlýny“, ani dnes neztrácí nic ze své aktuálnosti. Původní Cervantesův záměr parodovat romanticky zidealizované udatné rytíře, chrabře bránící čest krásných žen, vnímá současný čtenář často jen okrajově.

Na parodii lze pohlížet z různých hledisek, např. z hlediska formálního. Tomaševskij nazývá formální hledisko jako „*umění odhaleného postupu*“, podle postoje autora vůči předloze rozlišujeme parodii humoristickou a satirickou, podle funkce v literárním procesu lze obdobně odlišovat parodii komickou a parodii satirickou, podle typu parodované předlohy lze parodii dále specifikovat jako parodii architextu, parodii konkrétního díla a parodii individuálního stylu.

Rozdíl mezi parodií humoristickou a parodií satirickou spočívá v přístupu a celkovém pojetí – humoristická parodie postrádá ostrý trn a břitkost, je shovívavější. Jejím cílem není polemický výpad, ale hravost, lehkost. Na pomyslném břehu s humoristickou parodií stojí i parodie komická – ta vychází z komična, když její základnu tvoří zejména parodie slovní, situační a charakterová. Naopak satirická parodie zesměšňuje, znevažuje (někdy i nevybíravě uráží), cíleně popichuje a svůj kritický pohled na dané téma záměrně vyostřuje. V jejím hledáčku je kritika hodnotového systému a životních postojů. Ze sociologického hlediska je satirická parodie prostředkem k vyjádření názorových střetů rozdílných uměleckých generací, neboť se ve své kritice zaměřuje na zastaralé hodnoty, přežilé normy a strnulé postupy. Tato názorová neshoda je potřebná, neboť v genologickém systému přispívá k pohybu, dalšímu vývoji, modernizaci a někdy i zániku zastaralých žánrů, přičemž může být pro stávající generaci nástrojem sebeobrany vůči excesům nastupující generace (Mocná, Peterka a kol., 2004; Vlašín a kol., 1984)

1. 1 Parodie architektu

Parodii architektu definuje Dagmar Mocná jako parodii „určitého literárního žánru, popř. i mimoliterárního modelu řeči známého z vědy, politiky, náboženství, běžného života apod.“ (Mocná, Peterka a kol., 2004, s. 441)

Vyjdeme-li z výše uvedené definice, pak k nejstarším objektům, které se k parodování téměř samy nabízely již od dob antiky, byly hrdinské eposy. Heroikomický (dříve též uváděný jako směšnohrdinský) epos byl oblíbený zejména v renesanční a klasicistní poezii, jako jeho vzor se obvykle uvádí starořecká *Žabomyší válka (Batrachomyomachia)*, vznikem datovaná do 6. až 5. století př. n. l.; její humor a vtip spočíval v záměrném parodování Homérovy *Iliady*. Autor (za něhož byl někdy mylně považován Homér, skutečná totožnost autora není jasně prokázána) na místo hrdinských postav udatných Řeků a Trojanů dosadil zástupce živočišné říše - žáby a myši. Malicherný předmět sporu vylíčil prostřednictvím vznešených slovních obrátů, což je postup označovaný jako travestie. Komika a směšnost travestie pramení z toho, že autor ponechá vznešené téma, avšak použité jazykové prostředky tuto vznešenost snižují a zesměšňují. V *Žabomyší válce* byl zvolen opačný postup; vzletná slova měla pozvednout úroveň nevážného, banální tématu a dodat mu neexistující vážnost.

Instituce náboženství a celkový vývoj křesťanství je nerozlučně spjat s parodováním základních posvátných textů – modliteb a litanií, Bibli nevyjímaje. Pro středověk byla typická vážná, téměř ponuře truchlivá zbožnost. Uvolňujícím protikladem této bezmezné zbožnosti se stala „*parodia sacra*“, jejímiž autory byli vesměs klerici, kteří si jejím prostřednictvím tropili žerty z církevních dogmat, avšak samotnou podstatu křesťanské víry nezpochybňovali. K nejstarším parodiím tohoto ražení, jejichž vznik se datuje do období 5. až 7. století, náleží *Hostina Cypriánova*. Biblické téma bylo pro dobové šprýmaře neutuchajícím zdrojem inspirace, při parodování se proto nevyhýbali ani liturgii (např. *Hráčská liturgie, Pijácká liturgie*), evangeliu či nejrůznějším testamentům (např. kšaft vepře, oslova závěť).

V českém prostředí se s parodií z prostředí potulných žáků a kleriků setkáváme přibližně od 14. století. Česká verze oblíbeného *Sváru vody s vínem* (2. pol. 14. stol.) vychází z dobově frekventovaného intelektuálně náročného žánru hádání. Spor je zde převeden do profánní, tedy světské, laické roviny. Předmětem rozepře je to, která z nesvářených stran je pro člověka potřebnější. Voda i víno hledají pro své argumenty oporu v Písmu, avšak činí tak nepřesně a biblický text parafrázují zkresleně, např. když víno vychvaluje své přednosti: „*Samaritán byl jest raněn, / potom svého neduhu jest zbaven;(…) i byly jeho rány zmyty vínem, / ihned potom uzdraven tím činem.*“ (Všetička, 1979, s. 220) Podle Lukášova

evangelia právě Samaritán vínem a olejem ošetřil raněného pocestného, nikoliv že by on sám byl uzdravovaným.

Opilý mistr, podle kontextu zřejmě duchovní, kněz či mnich, je v básni vylíčen „jako mistr pití a kompromisu. Anonymní autor na něho vrhá nepříznivé světlo, které celou skladbu posunuje do satirické sféry. Satirické ostří však netvoří podstatu tohoto dílka, tou je spíše komika, situační komika, táž situační komika, již v téže době používal Giovanni Boccaccio v těch novelách Dekameronu, v nichž vystupovali kněží a mniši, lační stejných světských radovánek jako duchovní ze Sváru vody s vínem.“ (Všetička, 1979, s. 222) Pointa příběhu vyznívá alibisticky: mistr nechce ani jednu z nesvářených stran proti sobě popudit, proto celý spor zakončuje smířlivým konstatováním, že když Bůh stvořil vodu i víno, jsou k životu potřeba stejnou měrou. Autor textu prostřednictvím mistrovy diplomatické odpovědi lehce zpochybňoval i náboženské černo-bílé vidění světa: nic není jen dobré nebo jen zlé.

1. 2 Parodie konkrétního díla

Sláva mnoha děl antických, středověkých, ale i řady novodobých autorů s odstupem času pomalu upadá téměř v zapomnění, jejich texty jsou mimo odborné literární kruhy současnému čtenáři téměř nic neříkající, totéž pak beze zbytku platí i o těch, kteří kdysi právě tyto autory s chutí parodovali.

Co se však nemění a jako podmínka přetrvává, tak to, že hranice mezi parodovaným a parodujícím musí být jasně zřetelná, parodovaný objekt musí být karikován úměrně: je-li karikován příliš mírně, jeho kontrastnost se vytrácí. Podle Hrabáka pak hrozí, že někteří vnímatelé parodistický záměr nepochopí, budou brát parodistické dílo vážně, a tak, místo aby došlo k zesměšnění určitého jevu, dojde paradoxně k jeho podporování. Opačnou, mnohem častější chybou, je snaha nadměrně přehánět a zveličovat, a to jen proto, že se počítá se čtenářem málo vnímavým.

Literární parodie karikuje zejména zvláštnosti spočívající ve způsobu vyjadřování (literárních postav i autora samotného), zvláštnosti kompozice, neobvyklý námět apod. (Hrabák, 1961) Dobrá parodie, tedy nejen literární, by měla mít útočný ráz, zasahovat podstatu věci a svou pozornost nesoustředit na jev podružný. Např. tropit si žerty z něčí koktavosti nesvědčí o dobrém vkusu a vysoké úrovni. Parodovaným objektem by měl být obsah řeči, nikoliv handicap sám o sobě. Za zdařilou parodii, jejíž podstatou není zesměšnit nářečí a jeho uživatele, ale komičnost, spočívající ve způsobu a obsahu sdělení, je např. postava Bystrozrakého ve hře Divadla Járy Cimrmana *Dlouhý, Široký a Krátkozraký*. Bystrozraký plyně hovoří sto třiceti jazyky, své znalosti se snaží uplatnit při komunikaci s Pocestným, když se snaží doptat na cestu: „*Bystrozraký: (...) Podle houně soudím, že jsme na Lašsku. Tuž vitam če do nas. Vitam če. Dobry den, mačičko, tuž jak? Žaden člověk neuvěři, jak se ševci myju. Hlavu strčí do putenky, po řici se biju. (Pocestný mlčí.) Kam sme su to je? Co ty si za chachar?*“ (Cimrman, Smoljak, Svěrák, 2010, s. 240) Pomineme-li zvukovou stránku řeči, komično spočívá v nesmyslném obsahu promluvy, která v kontextu s dialogem postav vůbec nesouvisí.

Za bohatý inspirační zdroj lze v české literatuře považovat Máchův *Máj* (1836), Erbenovu *Kytici* (1853) či *Babičku* (1855) Boženy Němcové.

V roce 2011 vydalo nakladatelství Paseka publikaci *Erben parodický*. Autoři Radim Kopáč a Josef Schwarz v osmi tematických kapitolách podávají přehled o tom, jak byly jednotlivé básně Erbenovy *Kytice* (1853) v průběhu sto padesáti let parodovány. „*První práce takového druhu se objevily ještě za Erbenova života; tou nejstarší zřejmě je báseň „Podolek*

svatební košile“, která vyšla v roce 1863 na stránkách *Humoristických listů*. Následovala dlouhá řada textů nejrůznějšího rozsahu, povahy i úrovně, publikovaných časopisecky, v novinách, ve sbornících i knižně, od čtyřverší po práce čítající desítky slok, od plnohodnotné parodie po volnou motivickou inspiraci, od esteticky silných čísel po naivistické a neumělé stylizace – to vše od autorů dnes vesměs zapomenutých nebo opomíjených.“ (Kopáč, Schwarz, 2011, s. 13) Předmětem parodií nebyla struktura balad nebo Erbenův autorský styl. K parodické aktualizaci textu vybízel obsah. „Parodie totiž žije se svojí předlohou v symbióze, sama si nevystačí. Čerpá pro svůj život energii z původního textu, který imituje a karikuje, z něž využívá jen vybrané motivy, charakteristické rysy či pasáže, v jehož rámci pracuje se zkratkou stejně jako s hyperbolou a jehož děj přesazuje podle libosti do nových souřadnic, ať časových, geografických nebo jazykových. Ale tím vším původní text souběžně posiluje: dopřává mu opětovných aktualizací, otvírá jeho významy v nových čtenářských souvislostech.“ (Kopáč, Schwarz, 2011, s. 14) *Svatební košile* a *Polednice* patřily a patří k nejčastěji parodovaným baladám. Za to zřejmě může fantazii probouzející text: v případě *Svatební košile* zejména úvodní dvojverší *Již jedenáctá odbila/ a lampa ještě svítila*“, z *Polednice* „*U lavice dítě stálo, / z plna hrdla křičelo*“. Slovo „lavice“ (v prvním verši *Polednice*), „u níž stojí dítě, připomene okamžitě lavici školní, od níž se dá dobře odvíjet alternativní příběhová linie“ (Kopáč, Schwarz, 2011, s. 16) a je proto východiskem pro nejrůznější aktualizace, které mají podobu parodií žákovských a studentských, např. „*U lavice dítě stálo, / z plna hrdla mlčelo, / nad rovníci, jak se zdálo, / zatraceně trčelo (...)*“ (Schäfer in Kopáč, Schwarz, 2011, s. 83), sociálních, politických či jinak reflektujících společenské poměry. Jejich obsah, kompozice či literární styl někdy imituje pouze nejnápadnější a nejvýraznější složky původního díla, avšak ideovou hloubku originálu imitovat nedokáže, toto tvrzení platí zejména o parodiích erotických, jejichž pokleslá úroveň spočívá v plytkosti děje, prvoplánovém motivu a jazykových prostředcích, jejichž těžištěm jsou vulgarismy.

1. 3 Parodie individuálního stylu

V české literární tvorbě se s konfrontačně laděnými parodiemi autorského stylu známých spisovatelů setkáváme na sklonku 19. století, a to nejprve v prostředí humoristických časopisů (např. Paleček, Švanda dudák, Humoristické listy). Pod pseudonymem Fa Presto vychází v roce 1894 soubor parodií Karla Maška *Utíkej, Káčo!*, kde prostřednictvím známé národní písně parodoval způsob tvorby řady českých básníků, např. Svatopluka Čecha, Elišku Krásnohorskou, Jana Nerudu, Karla Václava Rase. U Josefa Václava Sládka mu byla předlohou sbírka *Starosvětské písničky a jiné písně* (1891), podle ní parodický text v „sládkovském duchu“ rovněž pojmenoval. Sládkovu sbírku tvoří rytmické, melodické, pravidelné verše. Mašek tuto zpěvnost a pravidelnost zachoval a po obsahové stránce vystihl podstatu předlohy, neboť v jediné básni uplatnil motivy typické pro verše Sládkovy sbírky: motivy mládí a prvních lásek (Káča je v Maškově interpretaci ztělesněním všech bezejmenných žen a dívek, které chtějí líbat a být líbány, např. v básních *Chudá dívčina*: „s hochem však se líbáme, / jak pan kníže s kněžnou“, *Růže*: „Na trní jsem nevyrostla, / ani na šípku, / že si, chlapče, smíchy tropíš / z těch mých polibků.“, *Chceš-li, nebo nechceš*: „Chceš-li, nebo nechceš dát / hubičku, mé dítě?“, *Šťastný manžel*: „Řekne mi: „Můj manželíčku,“ / požádá mne o hubičku“), žertovného laškování, venkovského života a přírody.

„J. V. Sládek

Starosvětská písnička

*Kam to ta Káča utíká,
proč kocour stíhá ji,
až veškeren prach na návsí
svou honbou zdvihají?*

*„Však brzy já již uteku
z těch jeho pazourů
a líčko svoje zulíbat
já nedám kocouru.*

*Ach utec, Káčo, honí tě
hle, kocour divoký,
a na tvé líčko růžové
on strojí útoky.*

*Kdo líbat je chce, jonákem
ten švarným musí být,
a kocoura se nebojím
i kdyby hned mně chyt!““*

(Mašek, rok neuveden, s. 69 - 70)

Sládek ve svých verších často klade otázky, pro zdůraznění naléhavosti výpovědi používá vykřičníky (v celé sbírce je jen několik málo básní, v nichž se alespoň jeden nevyskytuje) postavy mezi sebou vedou dialog, jejich promluvy jsou uvozeny přímou řečí. Tyto jevy neunikly Maškově pozornosti, stejně jako časté střídání osmislabičných a sedmislabičných veršů, jejichž schéma a-b-c-b ve *Starosvětských písničkách* Sládek hojně využíval, např. v básni *Na mezi, Zpověď, Při hvězdičkách* (z celkového počtu osmdesáti básní dvacet devět odpovídá právě tomuto schématu). Mašek všechny tyto pro Sládka typické vyjadřovací prostředky nápaditě uplatnil a tím zdůraznil jeho rukopis.

Podobný postup, tedy vystihnout podstatu stylu daného autora, zvolil např. Václav Lacina ve své knize *Čtení o psaní aneb spisovatelem snadno a rychle*. Ve vydání z roku 1947, tvoří oddíl *Vzorný román – A srdce jejich vzkvetla nakonec šesti (6) květy* (hlava třetí) osmnáct textů, jejichž prostřednictvím Lacina parodoval motivy, témata, stylistické postupy a jazykové prostředky konkrétních českých prozaiků a básníků, např. Karla Čapka, Svatopluka Čecha, Vladimíra Neffa, Karla Hynka Máchy. Lacina s posměšnou ironií paroduje konvenční milostné romány, jejich plytký obsah, schematičnost a předvídatelnost děje, v jednotlivých kapitolách se snaží vystihnout podstatu literární tvorby daného autora a jím používaných jazykových prostředků. „*Každá kapitola sama o sobě pak usiluje o vystižení životního názoru a tvůrčí metody určitého autora voleného tak, aby rázem své tvorby byl využitelný pro danou fázi vývoje děje (např. rozervanost hrdiny po dočasném rozchodu s milou vyjadřuje text ve stylu dekadentně morbidních nálad J. Karáska ze Lvovic); přitom mají kapitoly i samostatnou platnost, např. jako parodie harmonizátorského snažení K. Čapka, psychologie dvojnicví u K. J. Beneše, ruralismu F. Křeliny s motivy návratu inteligenta k pluhu, velebení mládí u F. Šrámka atd.*“ (Pešta, 1994) Lacina má dle Pešty jazykový cit a tuto schopnost ve své tvorbě zdařile uplatňuje: „*Zvlášť příznačná je pro Lacinovy parodie jazyková komika, projevující se nejnápadněji v užívání archaických slov a slovních spojení, dále v osobitých novotvarech, slovních hříčkách nebo ve vystižení básnické eufonie (...)*“ (Pešta, 1994. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1494>

2 Parodie v meziválečném období

V čem spočívala parodie a co bylo jejím předmětem v době, kdy ve společnosti převládala euforie z konce války, hrdost a nadšení ze vzniku samostatného státu, bezbřehá volnost, nově nabytá svoboda a demokratický přístup, umožňující beztrestně, necenzurovaně vyjádřit vlastní názor?

Vtipy a žerty na bývalé mocnářství, na do detailu propracovaný a přesto, nebo snad právě proto, smích budící rakousko-uherský státní aparát, nesmyslné vojenské rozkazy a nařízení nevyjímaje, byly vždy vítaným terčem (např. Haškovy *Osudy dobrého vojáka Švejka, 1921-1923* líčí válečné události s groteskní nadsázkou a zesměšňují prázdné ideologické fráze).

V nově budované první republice si oko kritikovo začíná všimnout proměn ve společenském životě, dívá se zkoumavě na nově se formující společenské vrstvy, polemizuje s tím, co kdo rozumí pojmem „dobré mravy a morálka“.

Od dvacátých let dochází k nárůstu prózy zaměřené na široký okruh čtenářů. Knihkupci a nakladatelské domy na základě poptávky velmi zásadně ovlivňovali skladbu vydávaných knih. Náhlé odstranění bariér a pronikání vlivu západní literatury do české kotliny mělo podobně jako každá mince dvě stránky – pozitivním dopadem byla možnost zprostředkovat široké čtenářské obci díla světových autorů, negativem byl nárůst masově rozšiřované pokleslé literatury. Příčinu tohoto jevu lze spatřovat v tzv. nenáročném čtenáři. Tím pojmem máme na mysli čtenáře často se základním vzděláním, který „*dosud neměl příležitost pěstovat vkus*“ (Šimeček, Trávníček, 2014, s. 269) Takový čtenář hledá zábavu (nikoliv ponaučení), uchyluje se k levné knize (nejen cenově) a jeho zájmem je oddechová literatura. Na ženské publikum se zaměřily edice jako např. Romány lásky, Růžová knihovna a Červená knihovna, produkující sentimentální milostnou prózu. Triviální literatura pro muže byla zastoupena tzv. „kliftonkami“, což byly kriminální příběhy s postavou detektiva Léona Cliftona (plagiát amerického Nicka Cartera), od poloviny třicátých let vycházel týdeník Romány do kapsy neboli Rodokaps, jenž na svých stránkách otiskoval hlavně kovbojky. (Lehár a kol., 2013)

V době hospodářské krize ve třicátých letech si nakladatelé finanční výpadky kompenzovali právě prodejem knížek lidového čtení, neboť náročnější čtenáři neměli tak početné zastoupení a jejich kupní síla zdaleka nedosahovala potřebného odbytu, který by pokryl výrobní náklady a očekávaný zisk. Tržby z prodeje tzv. nenáročné literatury v mnoha případech dotovaly vydávání krásné literatury. (Šimeček, Trávníček, 2014)

Cílem či terčem parodie se v meziválečném období stal svět moderního velkoměsta. Svět plný nových „zázraků techniky“, neonových reklam, rozrůstajících se bulvárů, uvolňující se morálky. Zdrojem někdy jen těžko definovatelné veselosti byly i zdánlivě bezvýznamné maličkosti každodenního života, stejně jako závažný celospolečenský problém.

Potřeba komentovat a poukazovat na dobové nešvary, spojené s překonáváním pozůstatků Rakousko-Uherska, dala vzniknout novým satiristicky a humoristicky laděným periodikům: „*Na prahu československé samostatnosti byla založena řada časopisů, které chtěly pomoci při překonávání pozůstatků Rakousko-Uherska, při odstraňování různých dobových i tradičních vad a při vytváření a upevňování nového státu. (...) Tato nová periodika, od sebe značně odlišná rázem i kvalitou, většinou však těsně spjatá s dobovým politickým děním a kriticky zaměřená obvykle jak proti krajní pravici, kapitalistům i klerikalismu, tak proti levici v sociální demokracii, až na výjimky nepřežila rok 1920.*“ Tak v roce 1919 zanikla např. *Frygická čapka, Česká satira a Hanácké kopřivy*. (Pešta, 1972, s. 163, in Literárněvědné studie) „*Popularitu si udržovaly tradiční, více než půlstoleté Humoristické listy. Vedle nenáročných seriálů (...) se tu objevovaly příspěvky oblíbených herců Vlasty Buriana a Jindřicha Plachty a také studentské prózy Jaroslava Žáka (...). K náročnějším čtenářům se obracely satiristické časopisy. V prvních letech po válce to byl Nebojsa, vydávaný bratry Čapky, Dykem a Herbenem. Ve dvacátých letech levicový „satiristický časopis studentů“ Trn.*“ (Lehár a kol., 2013, s. 558) V Trnu působili např. Karel Konrád, Zdena Ančík či Václav Lacina, Karel Čapek přispíval drobnými satirickými prózami a komentáři např. do *Kopřiv, Nebojsy*, od roku 1921 působil v *Lidových novinách*, kde kromě fejetonů, sloupků a povídek vycházely na pokračování i jeho romány (např. *Továrna na absolutno*, 1921 - 1922, *Krakatit*, 1923 - 1924).

Omezený prostor periodik a potřeba aktuálně se vyjádřit k dobovým společenským událostem vedly autory k využívání žánrů, které svým rozsahem umožňovaly rychlou reakci. Jaký byl žánrový obraz českého meziválečného satiricko-humoristického časopisectví? „*Nacházíme v něm 1. veršované formy vesměs lyrické (epigramy, kuplety, parafráze lidových písní, básně soustředující se k určité příhodě či události, veršované komentáře aj.; jen zcela výjimečně se objeví epická báseň), 2. prozaické žánry (povídky, črty, fejetony, někdy také román nebo delší povídka na pokračování), 3. malé formy (především anekdoty a vtipy, někdy též aforismy), 4. nejrůznější žánry žurnalistické, používané buď v původním významu, ale s obsahem podbarveným ironií, anebo přímo v parodickém pojetí (ankety, úvodníky, senzační reportáže, zprávy ze světa, denní zprávy, glosy, rady a odpovědi na dotazy, interviewy, dopisy redakci, ženskou hlídku, soudní síň, reklamy a inzeráty, hádankářský koutek aj.), 5. jen zcela*

výjimečné jsou dramatické scénky, častější jsou (zpravidla jen v časopisech literárně nenáročných) dialogy o nějaké otázce.“ (Pešta, 1980, str. 108 – 109)

K mladé generaci, která se již před koncem I. světové války přihlásila o slovo, patřil Jiří Haussmann (1898 – 1923), který debutoval časopisecky v roce 1917 na stránkách týdeníku *Národ*. Jeho knižní prvotina *Zpěvy hanlivé* (1919) s podtitulem *Sarkasmy a karikatury* zahrnovala i tvorbu z dřívější doby, pro oddíl *Z éry šibenice (básně z let 1915-18)* mu byly inspiračním zdrojem právě válečné události. Dobu, v níž knížka vyšla, charakterizoval sám Haussmann slovy: „*Poměry nebyly vydání této knihy příznivy: Předně se objevila za doby jejího tisku na našem trhu taková záplava satirami býti majících pamfletů, brožur a také básní, že tento obor literární produkce je na čas silně zdiskreditován. Dále politické události střídají se dnes příliš rychle, než aby verše jimi se zabývající neztrácely brzy na aktualitě – budiž tedy vždy přihlíženo k datu a okolnostem jejich vzniku.*“ (Haussmann, 1919) V čele sbírky *Zpěvy hanlivé* (1919) nalezneme skladbu *Kde domov můj?*. Ve verších, které mají styl reportáže, paroduje s notnou dávkou ironie fungování Národního shromáždění: „*Když schůze v jednu začíná, / je času dost až ve tři, / když na dnešek je svolána, / tu přijď až popozejtří (...)*“ (Haussmann, 1919, s. 3 - 5) Přestože se Haussmannův postřeh týkal politické scény před devadesáti sedmi lety, dokonale vystihl podstatu fungování státních orgánů a text získal nadčasovou platnost. Předmětem kritiky nebyla jen nedochvilnost zákonodárců, ale i samotný průběh a produktivita jejich schůzování: málokdo dodržoval časový harmonogram jednání, sbor proto nebyl usnášeníschopný, pokud bylo o projednávané záležitosti nutné hlasovat, čekalo se, dokud se nedostavil potřebný počet poslanců, v krajním případě se jednání přesunulo na jiný termín. Ve II. části nazvané *Tendenčně překroucená zpráva o neudavší se debatě* je tématem požadavek na novou státní hymnu, „*(...) neb jsme došli k tomu poznání, / že to není hymna, nýbrž fňukání.*“ (Haussmann, 1919, s. 6) „*V debatě vystupují představitelé všech politických stran, přičemž vtip spočívá v tom, že mnohé si přisvojují rozhodující zásluhu o dobytí svobody, a to téměř stejnými slovy, vykládají svůj program a do textu hymny, který každá navrhuje, vkládá vlastně své programové požadavky.*“ (Pešta, 1999, s. 62) Politickou scénu Haussmann neopouští ani ve skladbě nazvané *Sketa. Tragedie o jednom dějství*. Úvodní scénu autor popisuje slovy: „*Temný les. – Děj odehrává se v noci před volbami.*“ (Haussmann, 1919, s. 35). Skladbu, inspirovanou verši Máchova *Máje*, zahajuje „*skuhráním*“ sbor duchů – volebních kandidátů: „*Je pozdní večer – červenec, / je červenec, je voleb čas, / kortešů zve ku volbám hlas, / lid raduje se, že má „hec“. / O volbách řeční kandidát, / voličům lze své lásky žel, / a v obavě, by nepřišel / v poslední chvíli o mandát, / dí každému, kdo kráčí kol: / „Občane, vol mne... vol mne... vol...“.*“ (tamtéž) Objektem zájmu duchů – kandidátů je

Loupežník, který představuje potenciálního voliče. Pro získání hlasu jsou představitelé politických stran schopni udělat cokoli, nepozorovaně přistupují k Loupežníkovi a kromě nejrůznějších výhod (místo na úřadě, statek), které mu za jeho podporu poskytnou, nabízejí i drobné dárky: láhev alkoholu, kuřivo, kus telecího i několik rublů – což může být chápáno i jako satirický pohled na „kupčení“ s hlasy voličů. Hnání vidinou vlastního úspěchu nenechají duchové Loupežníka domluvit, nevnímají, že i on by jim rád něco zásadního sdělil. Když odbije půlnoc a pomyslné dveře volebních místností se otevřou, konečně má Loupežník možnost promluvit: „*Bytosti mocné, posečkejte / a domluvit mi přeci dejte: / Za všechny vaše dary dík; / však já jsem lump a loupežník, / jenž seděl čtyřicetkrát v mále/ pro zločiny své v kriminále; / a takovému chámovi, / jak zákonem se stanoví / - což všechny kombinace ruší - / volební právo nepřisluší (...)*“ (Hausmann, 1919, s. 42) Marnost vynaloženého úsilí duchy rozzuří, vrhnou se na Loupežníka a rozsápnou ho. Nad zbytky těla pak duchové hrobovým hlasem pronesou: „*Tak bídně zahyň kdokoli, / jenž moji stranu nevolí!*“ (tamtéž) Vzájemná rivalita i názorová různorodost jsou rychle zapomenuty, je-li společný zájem (zde zbavit se Loupežníka-provinilce); ke shodě obvykle dojde velmi rychle, bez ohledu na stranickou příslušnost.

Koncem května 1922 vychází Hausmannovy *Divoké povídky*. Tuto osmdesátistránkovou knížku malého formátu tvoří celkem patnáct povídek, přičemž na parodii jsou založeny črty *Automobil*, *Pamětní deska*, *Vzorný spisovník*, *Epilog* nebo *Americká mise*.

Vědecké polemice o etymologii slova „automobil“ dal Hausmann podobu travestie: vážení jazykovědci obhajují své „zaručené a nezpochybnitelné“ teorie, jejich slovtvorný rozbor nemá s jazykovědou nic společného, avšak jejich „odborná“ argumentace nepostrádá logiku, takže vzbuzuje zdání serióznosti. Za ironii osudu bychom mohli označit teorii „*Prof. Dr. Václava Hnidopicha*“, který výraz „automobil“ do češtiny přeložil jako „*Běda, vznešený vyražeč zubů*“ (tamtéž, s. 18) A dlužno dodat, že nejen jich; v závěru povídky se automobil za pseudovědecké názory všem třem odborníkům pomstí jejich přejetím.

„*Parodii frazeologie a způsobu myšlení reprezentantů pěti stran (národnědemokratické, agrární, klerikální, komunistické a živnostenské) je scéna Pamětní deska, karikující diskusi v městské radě, jaký dát text na Havlíčkovu pamětní desku. Autor velmi názorně podal systémy frází jednotlivých politických stran, někdy jazykovým podáním naznačil i duševní omezenost jejich reprezentantů, a v závěru vystihl, že nikomu z nich vlastně o Havlíčka nejde – když nikdo neprosadí svůj návrh, svorně se rozhodnou od umístění pamětní desky upustit.*“ (Pešta, 1999, s. 75)

Vzorný spisovník tvoří parodie literárních návodů. V první části se Hausmann satiricky zaměřuje na proletářskou poezii a její představitele. Vstupem do komunistické strany, užíváním proletářské rétoriky a vzájemným pochlebováním o slávu stejně se snažícím a podobně smýšlejícím básníkům je brzký úspěch předem zaručen. Ve druhé části radí, jak se stát úspěšným dramatikem, třetí část obsahuje doporučení, jak být oblíbeným lidovým romanopiscem – na mušku si bere dívčí románky, jejich schematičnost a prvoplánový děj: „*Výrobku tvému pak z části tři skládati se jest, z nichžto v části prvé dva lidé mladiství do sebe se zamilují, v části druhé však překážky přerozmanité spojení jejich bránící se vyskytnou. Než část třetí obtíže tyto opět odstraní, takže román provždy šťastným sňatkem se zakončí.*“ (Hausmann, 1922, s. 46) Pointa (u Hausmanna opět s nadčasovou platností) se skrývá v jediné větě čtvrté části, příznačně nazvané *Závěr*: „*Hodláš-li však štěstí dokonalého dosíci, vůbec ničeho nepiš, alenobřž spekulacím valutovým raději se oddej, abys bez práce živ byl a dobře se ti vedlo na zemi.*“ (tamtéž, s. 47)

V *Epilogu* se terčem Hausmannova posměchu stává argumentace generála c. k. armády, který se velmi obratně a ze všech sil snaží dokázat, že také přispěl k pádu rakousko-uherské říše, když se ji snažil podkopávat na oko horlivou a oddanou službou právě v c. k. armádě.

Dobročinná *Americká mise* je zdařilou parodií na všechny „nezištné“ pomoci. Zlepšit poválečnou hospodářskou situaci v naší zemi se z důvodů zcela zjištěných rozhodnou američtí bavlnáři. Předmětem parodie jsou probíhající jednání mezi nimi a mezi zástupci československého státu a také způsob, jak o této „pomoci“ referuje tisk.

Do civilizačních mechanismů, odhalujících mravní a hospodářské pozadí, parodující frazeologii tisku, přebujelý byrokratismus institucí a nicneříkající prázdnotu řečnických frází nahlíží Hausmann ve svém dalším prozaickém společenském pamfletu *Velkovýroba ctnosti* (1922). V něm líčí ostrovní stát Utopie, na jehož území byla objevena neznámá energie. Ta v lidech ničí sobectví a nahrazuje je ušlechtilými vlastnostmi a nezištnou, všezahrnující láskou. Sériová velkovýroba společně se snahou vše využít pouze ve vlastní prospěch však nakonec přivodí jen nenávist, zabíjení a zkázu. O analýzu doby se Hausmann pokouší metodou perzifláže a parodické alegorie. „*Román zesměšňuje veřejný život, parodicky uvádí různé „dokumenty“ – novinové zprávy, dopisy, vojenská hlášení aj.*“ (Lehár a kol., 2013, s. 587) Hausmannova *Velkovýroba ctnosti* je někdy přirovnávána k Čapkovu románu *Továrna na Absolutno*, vydanému v témže roce, neboť se zakládá na podobném principu: objektem satiry se stává rovněž dobový veřejný život – žurnalistika, církve, politické strany a jejich rétorika (Lehár a kol., 2013, Pytlík, 1983)

V roce 1926 vychází Lacinova *Krysa na hřídeli*. Její součástí je kromě parodistických, humoristických a satirických veršů a prózy (část z nich se objevila v Lacinově prvotině z roku 1925 *Zježení*) oddíl věnovaný literární kritice a kritikům – *Prolegomena*. Z této malé parodické antologie dobové kritiky čtenář nabude dojmu, že Lacinovu knihu posuzovali nejvýznamnější literární kritici (např. Pavel Fraenkl, František Goetz, F. X. Šalda), zvláště když samotný autor uvádí: „Zmínil jsem se svého času, že bych potřeboval pro svou „Krysu“ předmluvu – a hle, řada kritiků jala se dráti o tu čest (...)“ (Lacina, 1926, s. 7; Hemelíková, 2013) U Lacinovy se nejedná o „vyřizování účtů“, spíše je pobaven skutečností, že všechno je relativní a zavděčit se všem zkrátka nelze: „Kdybych byl dal na rady literárních kritiků, byl bych jednak přestal psát parodie, jednak bych nepsal nic jiného.“ (Lacina, 1966, s. 73) Těmito slovy charakterizoval názorovou nejednotnost literárních znalců, s jakou přijímali jeho dílo. Například F. X. Šalda se o jeho prvotině *Zježení* vyjadřuje s nadšením: „Zježení nejsou jen satiry, jak je tituluje autor, nýbrž i parodie. A hlavně ty parodie jsou znamenité. Od starého Čelakovského až do Rutteho a Nezvala zkarikoval tu Lacina několik básníků tak z vnitra a tak lehce a spolehlivě, že to někde přímo vyváží charakteristiku literárněkritickou a přejde do budoucnosti spíš než devadesát devět procent recensí a literárních studií. Lacina navzdor svému jménu neulpívá na laciných tricích, na manýře, na jedné zkřivující patroně. Je několikaznačný, a proto tak bohatý v charakteristice.“ Lacinu podněcuje k další tvorbě, dokonce ho vyzývá, aby i jemu nastavil kritické zrcadlo: „Ať máme v rukou alespoň do roka druhý svazček nebo lépe druhou štetku těch literárních bodlin. A nezapomenout laskavě také na mne! I mne laskavě podělit pařenou metličkou!“ (Šalda, 1963, s. 176) Josef Hrabák zastává na Lacinu poněkud odlišný názor: „Na první pohled je patrné, že se Lacina ve svých prvotinách pohybuje mezi dvěma póly: mezi parodií, která správně útočí na slabé stránky parodovaných jevů a tím proti nim bojuje, a parodii samoučelnou.“ (Hrabák, 1961, s. 108) Za satiricky cenné Hrabák považuje „parodie vysmívající se jevům života literárního“ (Hrabák, 1961, s. 109), čímž má na mysli Lacinův satirický výpad proti literární kritice, za samoučelné považuje některé jazykové prostředky, které sice působí komicky, ale jen proto, že jsou zastaralé - archaismy, obrozenecká poezie a pravopis - např. v básni *Garnj znělka* (Jarní znělka): „Ayta! Gaká koluge to plesná utěšených zkazka po niwach? / Po horách i po planinách / we králowstwj nowé wešla Wesna.“ (Lacina, 1926, s. 32), případně jde o slovní hříčky, např. když se do kritiky strefuje těmito slovy: „V zásadě rozeznáváme dva druhy kritiky: pásemnou (obvyklou v Pásmu a pohostinnou (v Hostu).“ (Lacina, 1926, s. 27) Hrabák konstatuje: „To všechno jsou jevy dnešnímu čtenáři sice nápadné i směšné, ale z hlediska dané doby jen okrajové, nepodstatné.“ (Hrabák, 1961, s. 109)

Jak parodii vnímá sám Lacina? Ve své vzpomínkové knize *Co vám mám povídat* (1966) uvedl, že parodii vnímá jako humornou hru, kterou už před ním úspěšně „hráli“ jiní: „*Objevit směšné stránky u milovaného básníka, na tom nebylo nic špatného, Svatopluk Čech si tropil žerty z poetismů, jichž sám užíval v básních míněných svrchovaně vážně. Nebyla to nevážnost k Otokaru Březinovi, když Mirko Očadlík recitoval Haussmannovu Píseň o chlebu nadšené Březinově ctitelce, která přijala nově objevené dílo Mistrovo s patřičně pobožnou úctou.*“ (Lacina, 1966, s. 74)

V posledním meziválečném humoristicko-satirickém souboru Václava Laciny, tentokrát z roku 1930 s názvem *Ozubené okno*, autor paroduje jak skotské balady či španělské romance, tak i pohádky tisíce a jedné noci, manifesty, dobové reklamy, spory o české dějiny i o Švejka a nevyhýbá se ani konkrétním kultovním textům. (Mocná, Peterka a kol., 2004)

Objektem humoru Karla Poláčka byla komičnost maloměšťáctví, spočívající v konformitě, v téměř bezbřehé schopnosti jedince rychle se přizpůsobit jakýmkoli požadavkům a společenským konvencím: „*Maloměstský svět první republiky našel u Poláčka své zrcadlo, zrcadlo své absolutní politické negramotnosti, svých anarchistických nálad končících jen v ještě pevnějším sevření vládnoucí moci, i schopnosti metamorfovat v různých podmínkách svou podstatu.*“ (Hájková, 1999, s. 180) Falešné napodobování vysněného životního stylu, úporná, nikdy nekončící snaha zvýšit vlastní prestiž, neutuchající touha po vlastnictví a úporná snaha zmnožit majetek, byly společným jmenovatelem Poláčkova hořce satirického románu *Dům na předměstí* (1928) a dalšího, téměř humoristicky laděného, přesto satirického románu *Michelup a motocykl* (1935). „*Zatímco Dům na předměstí byl strohý, monotematicky soustředěný a směřující k odsouzení bezohledného jednotlivce, jehož vlastnická pýcha vyúsťuje v povahovou zrůdnost, je Michelup a motocykl rozvláčný, epizodicky rozptýlený a blahovlnně se vysmívající celé vrstvě dravců v malém, jejichž touha po vlastnictví je zároveň jejich největší silou operující žádostí úspěchu, životního pořádku a snahou po zabezpečení rodiny.*“ (Hájková in Poláček, 1980, s. 267) Vlastnictví domu udělá ze strážníka Jana Faktora pyšného, zlého a nesnášenlivého člověka, který terorizuje své okolí a nemá žádné čtenářovy sympatie. Účetní Michelup také touží vlastnit a rozmnožovat majetek, ovšem pouze je-li to pro něj výhodné, což v jeho pojetí znamená nesmírně lacino, s mimořádnou slevou: „*Byl lovec příležitostných koupí, který bezpečně dovedl svou kořist vystopovat v houštině denních cen. (...) A když mluví o ceně, kterou zaplatil za milovaný předmět, tehdy mhouří rozkoší oči a lišácky se usmívá.*“ (Poláček, 1980, s. 28) „*Satira na majetnický pud, jak ji představuje Dům na předměstí, rozrůstá se tedy v románě Michelup a motocykl v satiricko-humoristický útok na zotročení penězi i civilizací (...).*“ (Hájková in

Poláček, 1980, s. 268 - 269) Automobilismus vyjadřuje dynamický vývoj civilizace a zároveň je symbolem blahobytu: „Loudaví“ jsou nicotní, svět patří „Rychlým“, ale i mezi nimi je třeba rozlišovat: „*Malé vozy, rozjímal lékař, rády se nechávají vidět. Dělalí hluk na celý svět. Rády se dávají slyšet. Oslňují světlem, aby nebylo vidět jejich nepatrnost. Hlukem se snaží zamluvit svou chudobu. Velké vozy kloužou neslyšným letem nočních motýlů. Nemusí na sebe upozorňovat; jsou si jist svou velikostí a silou; nic neohrožuje jejich sebevědomí. Kolem bohatce se rozprostírá zamlklý klid; avšak chudoba se napaňuje a hlučí.*“ (Poláček, 1980, s. 40 - 41) Touto nepřímou charakteristikou Poláček výstižně popsal komplex méněcennosti, který byl hluboce zakořeněn v povaze maloměšťáka a jehož se chtěl každý příslušník této společenské vrstvy za každou cenu zbavit.

Na tažení proti novinářským frázím se Karel Poláček (podobně jako Karel Čapek v roce 1920 v *Kritice slov*) zaměřil ve svém *Žurnalistickém slovníku* (1934). V něm shrnuje prostředky, které by měly být z užívání odstraněny, poukazuje na jejich vzájemné propojení nejen se žurnalistikou, ale i s literárními směry, politickými událostmi a ideologickými proudy. Čapek definuje frázi v předmluvě *Žurnalistického slovníku* takto: „*Aby se ustálené rčení stalo frází, musí v něm být něco falešného, něco nepravdivého a přepjatého. Fráze vždycky tak trochu lže. Fráze není ustálené rčení, ale ustálené lhaní. Fráze je habituální a zmechanizovaná neupřímnost.*“ (Poláček, Strohsová, 1998, s. 467) Poláček v úvodu knihy dodává: „*Ve skutečnosti je prokázáno, že záliba ve frázích vzniká z neznalosti fakt, z nepřítomnosti myšlenky a nedostatku vlastního úsudku.*“ (Poláček, Strohsová, 1998, s. 471 - 472) Fráze je bezobsažné, nic neříkající sdělení, součást slovníku novináře, politika i obyčejného člověka, který prostřednictvím fráze vysloví všechno a přitom neřekne nic. „(...) Poláčkovi vsutku nešlo o to, aby psal slovník v pravém smyslu slova, že jeho cílem bylo jen a jen zesměšnění fráze: zvolení slovníkové formy bylo tedy samo jen vtipnou metodou tohoto zesměšnění.“ (Hájková, 1999, s. 131) Humoristického účinku Poláček dosahuje zejména tím, že jednotlivá hesla vysvětluje v kontextu, někdy současně odkazuje i na další hesla, s danou frází související např.: „*Bahno. Rozeznáváme dvojí bahno. Společenské a politické. Nejrozšířenější je bahno velkoměsta. Týká se statistiky pohlavních chorob, prostituce, nočních lokálů a pochybných tančiren. Bahno politické bývá na radnicích, v politických stranách, v peněžních ústavech. Bahno se odhaluje, bahnem se také trísni šediny zasloužilého odpůrce. Viz: Aféry. Kal. Kydání. Bláto. V bahně se topí osobnosti i celé skupiny. Poukázati na toto bahno je záslužná činnost.*“ (Poláček, Strohsová, 1998, s. 475)

S nadsázkou bychom mohli za „literární bahno“ označit veškerou brakovou literaturu, která se v masově šířených vydáních a k nelibosti odborné veřejnosti rovněž objevovala na

knižních pultech a trafikách a tvořila její nedílnou součást. Nepřímého útoku na literární brak formou parodie se ve třicátých letech ujal Vladimír Neff. Objektem jeho zájmu se staly hromadně vydávané detektivní a kriminální romány nevalné úrovně a pochybné kvality, importované k nám jak z Ameriky, tak ze západní Evropy.

3 Vladimír Neff

Vladimír Neff (13. 6. 1909 - 2. 7. 1983) se narodil v Praze na Žižkově, v domě své babičky z matčiny strany, paní Sidonie Stuchlíkové. Přáním Neffova otce, Vladimíra Neffa staršího, bylo, aby se jeho syn Vladimír stal obchodníkem a dalším pokračovatelem rodové obchodnické tradice, tomuto cíli podřídil synovu výchovu a vzdělávání: po studiu nižšího Státního reálného gymnázia v Praze (1920 - 1924) a po neúspěšném absolvování prvního ročníku Československé akademie obchodní (1924 - 1925) poslal svého patnáctiletého syna studovat do Ženevy na Vyšší obchodní školu (1925 - 1928). Po maturitě a dvouleté kupecké praxi ve Vídni a Brémách nastoupil Vladimír v roce 1930 do otcova obchodu s galanterním a kuchyňským zbožím.

Otcův záměr vychovat z mladého Vladimíra svého nástupce se od prvopočátku míjel účinkem. Malý Vladimír v útlém věku dospěl k rozhodnutí, že se stane spisovatelem. „*Již v druhé třídě obecné školy opatřoval své dopisy signaturou Vladimír Neff, spisovatel (...)*“ (Hoffmann, 1982, str. 16). Prvním literárním počinem teprve devítipátiletého Vladimíra byl román *Rozdrcené okovy* (1918). Není bez zajímavosti, že toto dílko, jehož zdrojem inspirace byly události spojené se vznikem samostatného Československa v říjnu 1918, se skutečně dočkalo vydání, byť až po čtyřiceti letech od svého zrodu, a to v pátém díle rodinné ságy Bornů a Nedobylů *Královský vozataj* (1963), jako dílo Cyrila Borna, nejmladšího člena rodiny (Hoffmann, 1982)

Dětství malého Vladimíra nebylo příliš idylické, citově strádal, neboť otec byl značně skeptický k jeho dětským plánům, neustále jej potíral a srážel mu sebevědomí. Od přírody introvertní Vladimír se uzavřel do svého světa, kterému rodiče často vůbec nerozuměli a svého syna proto považovali za malého podivína (Neff & Neff, 1995)

Jako dvanáctiletý založil vlastní edici VRNF (kryptogram jména – **Vladimír Neff**), aby mohl vydat své sebrané spisy. Sbírkou *Oheň* (1920) tvoří osm povídek (*Samaritán, Přítel z nouze, Oheň, Hrádek, Pan Charleys, Venkovský hřbitov, Muž, který dvakrát umřel, Muž, jenž se bál*). Z jejich názvů je patrné, jakými otázkami a problémy se zaobírala mysl dospívajícího hochy. Do popředí vystupují pocity osamocení a odcizenosti, životní pocit předčasně dospělého dítěte je zřejmý ze stylizace do postav starců a podivínů (Hoffmann, 1982)

Povzbuzen úspěchem s jakým rodina přijala jeho sbírku *Oheň* (všech třicet kusů rozdál rodinným příslušníkům) dospěl k rozhodnutí, že napíše skutečnou knihu. Jeho odhodlání stát se spisovatelem nepolevilo ani tehdy, když na počátku třicátých let v otcově obchodě od rána

do večera prodával kuchyňské zboží, sklo a porcelán a po nocích psal. Časopis *Svět ve filmu a obrazech* otiskoval v letech 1933 až 1934 jeho románovou prvotinu *Sáša* (1933 – 1934), základní dějovou linii použil Neff později při psaní psychologického románu *Malý velikán* (1935). V rozmezí let 1933 až 1935 vydal Neff, stále ještě jako zaměstnanec svého otce, dalších pět knih: *Nesnáze Ibrahima Skály* (1933), *Papírové panoptikum* (1934), *Temperament Petra Bolbeka* (1934), *Lidé v tógách* (1934), *Poslední drožkář* (1935). V polovině 30. let hledalo nakladatelství Melantrich redaktora a Neff byl přijat. Tím definitivně skončila jeho obchodnická kariéra.

Koncem třicátých let prochází Neffova tvorba obdobím hledání, zkouší různé literární žánry. Píše pohádky (*Omyl růžového stařečka a jiné pohádky pro malé i velké*, 1937) i romány (psychologicko-realistický román *Dva u stolu*, 1937; psychologicko-filozofický román *Bůh zbytečnosti*, 1939; groteskní filozofický román *Vyhnaní z ráje*; 1940), v causerii *Před pultem a za pultem* (1940) zúročuje „své zkušenosti kupeckého učně, příručího, prodavače i syna velkoobchodníka (Hoffmann, 1982, s. 26), debutuje na divadle (drama *První nálet*, 1937; komedie *Pokušitel*, 1940; jednoaktovka *Soused*, 1941) a prosazuje se ve filmu (komorní společenská dramata *Minulost Jany Kosinové* 1940; *Gabriela*, 1942).

Ve čtyřicátých letech vychází jeho další psychologický román *Třináctá komnata* (1944) a novela *Marie a zahradník* (1945), „rozsahem i charakterem nestejně prózy (...), spojené ovšem jednotou místa, času a některých postav.“ (Hoffmann, 1982, s. 103)

Své znalosti filozofie zúročil ve *Filozofickém slovníku pro samouky aneb Antigorgias* (1948). Neffovým záměrem bylo srozumitelně přiblížit jednotlivé filozofické směry a jejich představitele laikům. Vydání slovníku přijala tehdejší kritika poměrně negativně, např. Jaroslav Pokorný v *Lidových novinách* z 1. 1. 1949 Neffovi vytýkal, že „slovník je neobjektivní a stranický, a to v reakčním smyslu.“ (in Hoffmann, 1982, s. 115)

Další poválečná tvorba Vladimíra Neffa směřovala k historickému románu. V roce 1953 vychází románová kronika *Srpnovští páni*, po nich následuje v rozmezí šesti let čtenářsky, a díky pozdějšímu filmovému zpracování také divácky, nejznámější pentalogie, mapující osudy Bornů a Nedobylů *Sňatky z rozumu* (1963), *Císařské fialky* (1958), *Zlá krev* (1959), *Veselá vdova* (1961) a *Královský vozataj* (1963). V *Trampotách pana Humbla* (1967) prostřednictvím fiktivní autobiografie satiricky karikoval konformitu měšťáka. V roce 1973 vychází první díl „kukaňovské“ historické trilogie *Královnynemají nohy* (1973), *Prsten Borgiů* (1975) a *Krásná čarodějka* (1980), o rok později pak poslední Neffův román *Roucho pana de Balzac* (1981).

V padesátých letech se Neff věnuje překladatelské činnosti z němčiny (Sommer, E., *Poslání Tomáše Münzera*, 1951) a francouzštiny (Hugo, V., *Devadesáttri*, 1953), společně se svou manželkou Vlastou Petrovičovou (1903 – 1980) překládají z ruštiny (např. Tyňanov, J., *Vosková figura*, 1958), věnuje se psaní filmových námětů a scénářů, např. *Nikdo nic neví*, 1947; *Mladá léta*, 1953; *Tajemství krve*, 1953 (Hoffmann, 1982)

„Vladimír Neff a jeho žena byli lidé pevně vrostlí do demokratické atmosféry první republiky. Proto nemohli než pohrdat novým režimem, který se u nás dral po roce 1945 k moci. Člověk, který četl díla Jeana-Paula Sartera a Martina Heideggera v originále a do češtiny dokázal přetlumočit nelehkou terminologii fenomenologie Husserlovy, se těžko mohl nechat nalákat na propagandistické fráze komunistů. „Nový svět“ byl pro něho světem křupanství, nedostatku kultury, vzdělání, vztahu k hodnotám a především stádnosti, kterou pohrdal snad nejvíc. Přesto ve vztahu k režimu zvolil cestu kompromisu, o kterém ovšem nelze jednoduše říct, že by to byl kompromis nečestný.“ (Rulf, 2002, s. 114) Kromě Hoffmannovy biografie (*Vladimír Neff*) a knižně vydaných *Večerů u krbu* nenalezneme o Vladimíru Neffovi žádnou publikaci, která by souvisle mapovala jeho literární tvorbu a životní cestu. Proto pouze z historického kontextu doby můžeme spekulovat o důvodech, které ho vedly k tomu, že *„i on na čas podlehl iluzi. V šedesátých letech vstoupil do KSČ, aby ji na počátku let sedmdesátých nedobrovolně opustil.“* (Rulf, 2002, s. 114) Toto členství lze pokládat za záležitost spíše formálního charakteru než za akt osobního přesvědčení.

Současným trendem je pohlížet na ocenění udělovaná umělcům do roku 1989 tehdejšími představiteli moci s despektem; přesto se domníváme, že Neffova tvorba nebyla poplatná době a udělená ocenění (např. cena nakladatelství Československý spisovatel za *Trampoty pana Humbla*, 1967; cena Svazu československých spisovatelů za „pentalogii“, 1963), stejně jako titul „zasloužilého umělce“ (1968) a v roce 1979 titul „národní umělec“ vyjadřují zejména jeho oblibu u čtenářů, což také potvrzuje skutečnost, že *„jen v nakladatelství Československý spisovatel vyšly jeho knihy v nákladu téměř 1,5 milionu výtisků (...).“* (Hoffmann, 1982, s. 184)

Uvedení Neffova životopisu není samoúčelné – rodina, zážitky z dětství, společenské změny a osobní život, to vše mělo zásadní vliv na jeho tvorbu. Rozhodnutí nepokračovat v rodové kupecké tradici, ale dát se na spisovatelskou dráhu, bylo - stejně jako jeho rané detektivní romány - „proti všem pravidlům“.

3. 1 Inspirační zdroj Neffovy parodické tvorby

Třicátá léta dvacátého století lze dle Hoffmanna (1983) i Hrabáka (1986) označit za československou zlatou éru literárního braku, jehož kořeny sahají do 2. poloviny 19. století do Ameriky, kde došlo (podobně jako později u nás) v důsledku pronikavého vlivu obchodních praktik ke komercializaci a následnému úpadku literatury. Laciné a napínavé čtivo o zákeřných Indiánech, maskovaných kovbojích prohánějících se Divokým západem a nesmlouvavých šerifech, bylo u zrodu tzv. „dime-novels“¹, které Cigánek (1962) charakterizuje jako krváky, které s klasickou detektivkou nemají téměř nic společného. „Přejímají osnovu detektivní zápletky, zneužívají ji a modifikují její základní pravidla tak, aby „vynikaly“ naturalistické popisy krvavých a sexuálních scén, násilí, sadismu apod.“ (Cigánek, 1962, s. 98)

V roce 1886² začíná časopis *New York Weekly* na svých stránkách otiskovat příběhy s postavou detektiva Nicka Cartera, jehož tvůrcem byl John Russel Coryell. Tyto primitivní, laciné povídky zaznamenaly okamžitý čtenářský úspěch, proto byla založena zvláštní série „šestákových“ sešitů s názvem *Nick Carter Weekly*, později přejmenovaná na *Nick Carter Stories* (Hrabák, 1986). Podle Cigánka vedl vydavatelský úspěch Nicka Cartera k založení tradice „polodetektivního braku“ a k „naprostému zkomercializování původní detektivní povídky“. Tradice E. A. Poea byla zapomenuta a opuštěna a vznikl „nový druh“ detektivek, které se staly výborným obchodním artiklem.“ (Cigánek, 1962, s. 97) Po téměř třiceti letech, v roce 1915, speciální sešitové romány o Nickovi ve Spojených státech končí, avšak na evropském kontinentu se tento hrdina objevoval na filmovém plátně až do třicátých let³ (Hrabák, 1986). Českému čtenáři zprostředkoval „poutavá dobrodružství Nicka Cartera“ v sešitové edici *Dobrodružství z celého světa* mimo jiné nakladatel Václav Jenč (1930 – 1931)⁴.

Napodobeninou Nicka Cartera byl „světový detektiv“ Tom Shark, jehož neuvěřitelné příhody vycházely každých čtrnáct dní v sešitcích o 48 až 64 stránkách v nakladatelství „Novela“ (Emil Pechl, Praha XII, Slezská 37 a)⁵, rok vydání nebyl na jednotlivých sešitech uveden. Autorství, připisované americkému žurnalistovi Pittu Strongovi, ve skutečnosti náleželo pruské baronce, jejíž jméno se nepodařilo zjistit. (Hrabák, 1986)

¹ Dime-novels, do češtiny často překládáno jako „šestákové romány“; dime = 10 centů, což byla cena jednoho svazku.

² Cigánek ve své knize *Umění detektivky* (1962) zřejmě chybně uvádí již rok 1883.

³ V Evropě se Nick Carter znovu objevuje v šedesátých letech, kdy je parodován ve filmu (Hrabák, 1986).

^{4,5} Vycházíme z informací Digitálního archivu populární literatury Ústavu pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., na jehož webu jsou pro studijní účely zpřístupněna některá čísla námi uváděných tiskovin. Odkaz na web uvádíme v seznamu literatury.

Epigonským dílem, degradujícím původní kvalitní anglickou detektivku na brak, se staly tzv. „kliftonky“ – sešity o chicagském detektivu Léonu Cliftonovi. „*Tak zvané „kliftonky“ zahájily novou kapitolu v dějinách literárního braku. Vydavatelé „čtení“ ztratili poslední zábrany. Už se nesnažili prezentovat své zboží jako „zábavné a poučné čtení“. Odstranili barvotiskové obálky, zato vyšperkovali obsah. Poučování a moralismus vymetli a zachovali jen prostoduché záhady, pohrdání jinými rasami a sadismus, poněkud umírněný, aby nevylekal českého čtenáře (...).*“ (Neff, O. in Hrabák, 1986, str. 60). Totožnost autora, jímž byl Adolf Bohumil Šťastný (1866 - 1922), byla odhalena čtyři roky po jeho smrti, když se vdova začala soudit o honorář. (Hrabák, 1986) „*Kliftonky se udržely (zejména jako klukovská četba) až do třicátých let, kdy strhly na sebe zájem rodokapsy⁶.*“ (Hrabák, 1986, s. 64)

Dalším oblíbeným autorem napínavé četby v meziválečném období, jehož kriminální romány byly překládány do češtiny, byl Angličan Edgar Wallace (1875 – 1932). „*Typické Wallaceovy romány nejsou detektivkami v pravém slova smyslu, spíše to jsou dobrodružné romány o zločinu s postavou detektiva a cudné dívky, kterou hrdina osvobodí z nebezpečí, tak jako v pohádce zachrání princeznu rytíř před zlým drakem. (...) Wallaceovy romány jsou ohňostrojem fantazie (...), avšak tato nadměrná fantastičnost otevírá zadní dvířka paraliterárním jevům. Především je to snaha po co největší senzačnosti a ostrých zvratech.*“ (Hrabák, 1986, s. 65, 67)

„*Český čtenář, divadelní či filmový divák byl kýčem a literárním brakem doslova zaplaven na každém kroku: v novinách, časopisech, kinech, kabaretech; ba i v trafikách bylo možno si za levný peníz lehce obstarat některý z románů do kapsy⁶, románů vzrušené chvíle či jiných „literárních skvostů“.*“ (Hoffmann, 1982, s. 33) „*Za brakovou nebyla pokládána jen zábavná dobrodružná, milostná či pikantní literatura, přepínající nervovou soustavu národa, ale jakákoli redundantní, neužitečná četba bez umělecké a vědecké, rozumové ceny (...). Čs. zákon o veřejných knihovnách z roku 1919 zakázal zvláštním paragrafem akvizici indiánské, detektivní a další senzační literatury, v průběhu celých dvacátých let zaznamenáváme pokusy o legislativu, jež by současně s pornografií regulovala distribuci (nebo dokonce vydávání) literárního braku.*“ (Janáček, 1996, s. 4) Důkazem takového snažení je například návrh zákona č. 126 z 10. 7. 1933, jehož záměrem bylo zabránit šíření braku. Zákon nebyl přijat, zvítězil „zákon trhu“. (Hoffmann, 1982)

⁶Rodokaps – zkratka týdeníku, později čtrnáctideníku *Romány do kapsy*, vycházel od května 1935 do srpna 1944, kdy byl z moci úřední zastaven. „*Romány členila redakce do několika žánrových skupin: detektivní, dobrodružné, kovbojské, vyzvědačské, fantastické, letecké a společenské (...).*“ (Janáček, 1996, str. 8)

3. 2 Parodická próza Vladimíra Neffa

3. 2. 1 Nesnáze Ibrahima Skály

Vladimír Neff neupíral čtenáři právo na oddechovou literaturu, naopak tento požadavek považoval za spravedlivý, avšak zároveň „*zdůrazňoval, že tato zábava nesmí klesnout pod jistou úroveň vkusu, nesmí být šablonovitá, stereotypní, vulgární, nesmí nadbíhat vkusu nejméně vyspělých čtenářů a diváků, nesmí „těžit z toho, co je v člověku triviálního a všedního“.*“ (Hoffmann, 1982, str. 35). Detektivní žánr, degradovaný na laciné krváky odmítal slovy: „*Je mi opravdu těžko věřit, že někdo volá po detektivce, aby ukájel svou sadistickou touhu po krvi... Nejsme krvežízniví, ani suroví (...)*“ (Neff in Hoffmann, 1982, s. 36) Že je možné napsat a ne schematicky vyrobit detektivní román, v němž nebude žádná vražda a který pobaví právě tím, že si z hrůzu nahánějících thrillerů udělá legraci, dokázal již ve své prvotině (pomineme-li literární pokusy z dětství) *Nesnáze Ibrahima Skály* (1933).

Ibrahim rozhodně důvtipem a bystrým úsudkem neoplýval, „*byl totiž mladík povahy nesložitě, ctižádosti neveliké a duševních schopností nepřilíšných*“. *Byl nespolečenský, neměl přátel a za děvčaty chodit nedovedl.* (Neff, 1941, s. 8 - 9) Přestože postrádal fantazii, snil o „*vzrušujícím, dobrodružném životě*“. Jeho přání se mu vyplnilo: byl unesen neznámou dívkou, která ho oslovila v kavárně, po strastiplném návratu domů zjistil, že mu někdo ukradl nový nábytek z pracovny, v noci přistihl ve svém bytě lupiče a při vzájemné potyčce získal „šifrovaný“ dopis. Uvědomuje si, že musí najít odpověď na otázky: proč byl unesen, kdo a proč mu vyměnil nábytek, kdo a proč se mu vloupal do bytu a jak to všechno spolu souvisí. Zároveň zahajuje pátrání po tajemné dívce, neboť předpokládá, že by právě ona mohla mnoho věcí objasnit. Jeho snaha je kupodivu úspěšná. V převleku ruského generála ve výslužbě Ibrahim dívku následuje až do vlaku, kterým Naďa (tak se dívka jmenuje) cestuje do Pechanova, aby zjistila, proč její otec, inženýr Boural, který v klidu rodinné vily pracuje na vynálezu „*věčné zápalky*“, nepřebírá poštu. Zahradník Motlík, překvapený Nadinou přítomností, sděluje, že otce odvezl její snoubenec Rokyta neznámo kam. Ibrahim správně předpokládá, že pokud otce chtějí najít, musí sledovat Rokytu, a proto se ukryje do cestovního kufru v jeho voze. Situaci zkomplikuje Rokytova autonehoda. Během neplánovaného přenocování v hotelu Ibrahim v domnění, že přemohl Rokytu, uvězní v cestovním kufru auta cizího muže. Nic netušící Rokyta ráno s vozem odjíždí; nedobrovolný zajatec se záhy hlasitě dožaduje vysvobození. Do celé věci se vloží svalnatý otec se synem, kteří u silnice prodávají třešně a jsou svědky toho, že v kufru byl zavřený člověk. Překvapeného Rokytu předvedou za doprovodu davu náhodných kolemjdoucích na policejní stanici, odkud je díky Ibrahimově a

Nadině intervenci záhy propuštěn. Rokyta oznamuje, že Nadina otce bude držet v zajetí tak dlouho, dokud mu neprozradí způsob výroby třaskaviny, nazvané grelosit. Nad'a souhlasí, že se během setkání pokusí otce přimět, aby Rokytovi návod na výrobu grelositu prozradil. Všichni tři (Ibrahim, Nad'a a Rokyta) odjíždějí za otcem do vily, která patří „pánovi s bradkou“ a „andělsky krásné společnosti“ Dodě. Ti se také marně snaží získat informaci, jak grelosit vyrobit, aby jeho následným prodejem zbohatli. Po několika nečekaných dějových zvratech je vysvětlena záhada Ibrahimova vyměněného nábytku i „šifrovaného vzkazu“, inženýr Boural je vysvobozen, Rokyta se svými společníky uvězněn a Ibrahim, po němž bylo vyhlášeno pátrání jako po nebezpečném šílenci, zbaven tohoto potupného označení.

Dynamiku děje umocňuje popis groteskních scén, které připomínají absurdní, bláznovou filmovou komiku Charlie Chaplina či Laurela a Hardyho, a jejichž děj „se výrazně promítá do roviny jazykové. Jako příklad (...) může posloužit scéna Nadiny a Ibrahimovy jízdy na „předpotopní nestvůře“, „muzeálním motocyklu úctyhodných rozměrů a stáří“ kolem rychlebského náměstíčka.“ (Hoffmann, 1982, s. 38): „Za nepředstavitelného hromobití, vydávajíc modravé mraky čpavého kouře, jezdila Nad'a kolem dokola, neboť na náměstí se křížily dvě silnice a ona nevěděla, pro kterou se rozhodnout. Ibrahim se hryzal do pysků a vši silou se přemáhal, aby nevybuchl v psí skučení. – Hej, křikla Nad'a na dědu okukujícího na rohu. Než to dořekla, už byla na druhém konci náměstí. – Kam, pokračovala vši silou svých plic, když se k dědovi opět přiblížila. Vehikl se řítit dál. – – – jelo, houkla po dalším okruhu. Děda stál zkoprnělý, ale počal jevit zájem. – – – velké, pomohl jí Ibrahim, když se mu znovu dostali na doslech. – – – auto, dokončila Nad'a výslech. Stařec rozhodil rukama, když k němu znovu přirachotili. – Jsem, zaječel stařeckým hláskem. Vehikl nevyčkal zakončení jeho odpovědi a už byl na druhé straně. – Nerozumíím, rozumíte výýýý? Křikla Nad'a na Boba. – Taky nééééé, odpovídal Bob, zastavte a zeptám se ho pořádněéééé. – To by bylo škodáááá. Pozor, už jsme u něhóóó. – Hlucvej, zaječel děda, když se znovu přiblížili. Nad'a zoufale pokrčila rameny a vybrala nazdařbůh z obou cest tu krajní.“ (Neff, 1941, s. 142 - 143)

„Neff zachoval řadu podstatných stylových znaků thrillerů, zejména kompozičních postupů a jazykových prostředků, ale pracoval s nimi tak, aby je vystavil posměchu, aby je zkarikoval. (Hoffmann, 1982, s. 36) Ze svých knih částečně odstranil vraždy (vražda není v jeho díle ústředním motivem), avšak prvky morbidnosti a mrtvolý v jeho detektivce nechybí; „sadistickou touhu po krvi“ vystavil posměchu, např. Ibrahimovy studentské (ne)úspěchy líčí slovy: „...zápach piteven shledával opojným a vyříznout živému člověku slepé střevo bylo jeho nejsmělejším snem. Doma kuchal vrabce kuchyňským nožem a otci namluvil, že základem povinností právníka jest znát strukturu ptačího těla.“ (Hoffmann,

1982, s. 7 - 8) Mnohem drastičtější, dramatičtější a krvavější scéna souvisí s náhodným objevem třaskaviny, jejíž první (i poslední) obětí se stala kočka. Pan Motlík ji Ibrahimovi popsal slovy: „*Představěj si, přijde k nám kočka, mlospánova kočka, sedne si a z ničeho nic explodýruje. – Cože, žasl Ibrahim, explodovala? – Inu jo. Ud'alo to ránu, jako když z kanonu vystřelí, blesk, smrad a kočka nikde. Druhej den našli její hlavu až za řekou, a to bylo šechno, co z ní našli.*“ (Neff, 1941, s. 89)

Neff si všímá mnoha dalších motivů, typických pro brakovou detektivní četbu, např. motiv záhadného dopisu má v „Nesnázích“ podobu šifrované zprávy. Ibrahim ji získá zcela náhodou (náhoda je rovněž velmi častý motiv) při potyčce s mužem, který se vloupal do jeho bytu. Způsob, jakým Ibrahim postupuje, aby rozluštil význam textu, paroduje všechny důmyslné, vědecky a logicky podložené detektivní vyšetřovací metody, neboť Ibrahim jedná intuitivně, bez rozumové analýzy a naprosto nevědecky, přičemž logiku a řád uzpůsobí svým potřebám: „*Moták zřejmě zlověstný a významný, o čemž svědčila řada vykřičníků. Jak však odkrýt smysl těchto nesrozumitelných slov? Jak k nim najít klíč? Vyskytovala se tu nejčastěji samohláska E, šestkrát a A třikrát. Dobrá, to by bylo něco. Vybral si namátkou jednu stránku Kondelíka, nejmilejší knížky svého nebožtíka otce, a pracně spočítal, kolikrát se tam vyskytují jednotlivá písmena.*“ (tamtéž, str. 37) Když se Ibrahimovi po mnoha hodinách usilovného bádání podaří najít smysl sdělení („*Zajetí Xovo v Opavě. Zpravte P. Vála. Lila.*“), Neff z pozice vypravěče ironicky konstatuje: „*Dešifrovaná věta neznamenalala mnoho, ale byl si jist, že mu pomůže odkrýt věci veliké a tajné; a i když by nepomohla, Ibrahim mohl být právem hrdý na největší intelektuální výkon svého života.*“ (tamtéž, str. 39) Úroveň Ibrahimova intelektu zneváží Nad'a svým pozdějším konstatováním, že „šifra“ je obyčejný, i když francouzsky psaný vzkaz, časté je i její konstatování, že Ibrahim je „*největší a nejmilejší osel na světě*“, „*notný osel*“ (tamtéž, s. 108)

Oblíbeným prvkem detektivek byl motiv převleku, resp. změna vizáže. Neff spojil situační komiku, spočívající v Ibrahimově přemaskování na ruského generála ve vyhnanství, s komikou jazykovou a parodickým konstatováním vypravěče: „*Velcí dobrodruzi ovládají v převlékání techniku neuvěřitelnou. Skrývají potřebné šminky v duté holi, podpatku nebo skleněným okem, a mohou pak kdykoli a kdekoli podrobit svůj zevnějšek zázračným změnám. Ale nic naplat, v žilách Ibrahima Skály stále ještě kolovala krev solidního majitele realit. (...) Zatelefonoval na svého holiče, aby mu poslal někoho, kdo se vyzná v líčení.*“ (tamtéž, s. 62 - 63) Holič se dostavil osobně. „*Ibrahim vyšel zpod jeho dlani zdrav, ale nešťasten. Knír a tučné barvy vyvolaly v obličejí nesnesitelné horko, takže po chvíli byla celá malba pokryta bohatými krůpějemi potu.*“ (tamtéž, s. 63) Namaskovaný a oblečený do svátečního obleku

svého zesnulého otce stopoval Nad'u: „*Lidé se udiveně ohlíželi za starším pánem s dlouhým sivým knírem, který mladistvě uháněl pružnými skoky zkušeného běžce.*“ (tamtéž, s. 66) Stále hluboce přesvědčen o své dokonalé proměně se konečně dostal do Nadina vlakového kupé. Ta při pohledu na něj „*vybuchla v bouřlivý smích*“. „*Byl tedy prozrazen a vydán jejímu posměchu, ale měl v ruce několik karet, kterými ji zkrotí, až se bude svíjet a skuhrat o smilování. (...) Anděl či bestie? Bud' je ta žena opravdu nevinná, nebo nepředstavitelně rafinovaná.*“ (tamtéž, s. 68 - 69)

K charakteristickým stylistickým prostředkům brakové literatury, které Neff při psaní parodoval, patřilo „*časté užívání přirovnání v znázorňující funkci, stálých básnických přívlastků, archaických jazykových forem (archaického slovosledu se slovesem na konci, postpozitivního postavení adjektiva, archaických infinitivních tvarů na -ti, archaických spojek nýbrž, leč, jelikož, jakož, vztažného zájmena jenž, přechodníků, genitivu záporu apod.)...*“ (Hoffmann, 1982, s. 39), všechny výše uvedené prostředky společně s personifikací nápaditě uplatnil při popisu noční garážové scény, kdy se Ibrahim probudí a jednotlivé části vozu k němu promlouvají: „*A já jsem zakletá princezna, promluvil kufr sladkým, bolným hlasem. Bylo groteskní viděti, jak se mu při každém slově pootvírá víko právě tak, jako lidé při každém slově pootvírají ústa. – Byla jsem kletbou hroznou proměněna v kufr, zvaný Autokufr, Jenž K Ničemu Dobrý Není a Jehož Nikdo Neužívá. V poslední době však věštba spasná vydána jesti, že podoba lidská vrácena mi bude, jakož i mému otci a princí, až přijde Hloupý Honza a potre zlého čaroděje Rikitikiho neboli Šoféra V Klobouku, Jenž Vždycky Se Nabourá.*“ (tamtéž, str. 109)

Užitím fráze zdůraznil Neff její bezobsažnost a schematické nadužívání: „*Pane*“, *zněla její nejasná odpověď, spoléhám na vaše gentlemanství a na vaše slovo. Ibrahim neměl času přemýšlet, o jaké slovo běží...*“ (tamtéž, str. 19) Směšně působí i další výrazy z kategorie tzv. „*dime-novels*“: „*Jeho hlas nebyl lidský ani zvířecí, byl to skřek pekelným ohněm mučené příšery, bylo to zavytí nočního skřeta, který chodí strašit pokojné spáče.*“ (tamtéž, s. 22), komicky využívá oxymorónu: „*zařval pan Tichý*“ (tamtéž, s. 44) i hyperboly – jak ve slovním spojení, např. „*ohromná dívka*“ (tamtéž, s. 97), tak i ve větách: „*Stačí mi, když mi slíbíte, že i kdyby vás Rikitiki zavezl v tom kufru třeba na mořské dno nebo do horoucích pekel, zatelefonujete mi odtamtud.*“ (tamtéž, s. 98), „*Budu se s celým peklem rvát.*“ (tamtéž, s. 99)

Objektem únosu či násilí bývají obvykle křehké, naivní ženy, muž je ztělesněním síly, moci a celkové převahy, jak v rovině fyzické, tak intelektuální. V „*Nesnázích*“ je tomu naopak – Nad'a, její matka, Ibrahimova hospodyně Marie i tajemná Doda jsou ženy různé,

sebevědomé, silné a rozumově na výši, muži svým chováním působí směšně (Ibrahim) a mají z ženských protějšků náležitý respekt: např. inženýr Boural se bojí své manželky, Nadiny matky, „andělsky krásná“ Doda vymýšlí nejrůznější způsoby krutého mučení, které jsou v přímém kontrastu s její ženskostí a líbezným vzhledem: „*Takhle dūtky, svěrací kazajka, žhavé železo. (...) Jeden po druhém mu vlasy vytrhám z té jeho protivné bílé palice, na malinké kousky ho rozřežu, pomalounku ho budu opékat na ohničku, pak ho...*“ (tamtéž, s. 168 – 169)

3. 2. 2 Papírové panoptikum

Druhá Neffova detektivka *Papírové panoptikum* (1934) je volným pokračováním *Nesnází Ibrahima Skály*. Znovu se setkáváme s Ibrahimem, který je opět díky řadě neuvěřitelných náhod nejen původcem, ale i přímým aktérem zcela nečekaných, až groteskně ztřeštěných příhod. Ty plní dvojí funkci – slouží k parodování scén, známých z podřadného čtení a zároveň celému příběhu dodávají dějově rychlý spád. V románu nechybí ani Ibrahimova osudová žena Nad'a; přestože tentokrát stojí v Ibrahimově stínu a jeho příhod se aktivně neúčastní jako v předchozím díle, je hlavní příčinou a důvodem veškerého Ibrahimova snažení: ten ji chce zaujmout svým neohroženým, statečným chováním i bystrým úsudkem, jen kvůli ní je členem lukostřeleckého Klubu královny Dorotky. Snaha imponovat Nadě se poněkud míjí účinkem. Aby na ni zapomněl a zároveň se zbavil přetrvávajícího pocitu nudy, začne se ucházet o místo v redakci spisovatele detektivních románů Leo Breyera.

Právě prostřednictvím Leo Breyera se Neff nepokrytě vysmívá všem epigonům dobrodružné četby, všímá si jejich komplexu méněcennosti: „*Je to jméno jednoho z velkých a mocných tohoto světa, jméno nejčtenějších ze všech autorů, jméno jednoho z málo Čechů, kteří pronikli za hranice přesto, že byli Čechy.*“ (Neff, 1941, s. 21) i touhy dodat příběhům zdání zahraniční provenience používáním cizojazyčného pseudonymu: „*Já jsem se tehdy také ještě nejmenoval Breyer, to je mé spisovatelské jméno, nýbrž Bajer.*“ (Neff, 1941, s. 170) Je třeba dodat, že pseudonymy měly patrně ještě jednu funkci, a to zastírat rychlost psaní a autorskou nadprodukcí: „*V letech 1923 – 1931 (tedy od svého devatenáctého roku) vydal Simenon pod dvaadvaceti pseudonymy, z nichž je nejčastější Georges Sim a Christian Brulls, 181 románů, 1075 povídek pro dospělé a 150 povídek pro děti.*“ (Hrabák, 1986, s. 93)

Zmnožením výrazů a hyperbolizací, kde všude jsou Breyerovy romány oblíbené, Neff paroduje masovost produkce: „*Je čten ve školách pod lavicemi, ve vanách s horkou vodou, v budoárech, v postelích, v sedě, v leže, v přírodě, v úřadech, při přecházení ulic, pod zemí, ve vzduchu, ve vlacích, na lodích, v pensionátech, v trampských táborech, v trestnicích, v kasárnách, v tramwayích, všude. Je chvalně známo na příklad, že k smrti odsouzený vrah Josef Žibřík vyslovil poslední přání, přečíst si před smrtí dvanáctisvazkové Kočičí Oči Singapurské od Leo Breyera.*“ (tamtéž, s. 21) S nadsázkou je Breyer opakovaně označován za „velikána“, což vzhledem ke způsobu a kvalitě jeho tvorby působí ironicky, stejně jako jeho domovní „*skromný štítek s nápisem: Leo Breyer, opisovatel. Patrně nějaká zlomyslná ruka přepsala s na o, bezpochyby nějaký hladový, závistivý literát, posedlý nepochopitelnou snahou psát pro umění.*“ (tamtéž, s. 23 - 24) Tím dovětkem Neff hájil právo čtenáře na

zábavu a oddech po celodenní práci, avšak zároveň zdůraznil požadavek, aby i odpočinková četba měla určitou úroveň: *“Ale těším se naději, že nastanou časy, kdy bude tomuto přirozenému a celkem spravedlivému požadavku vyhovováno, aniž bude urážen nejprimitivnější vkus; věřím, že těžký úkol, bavit široké vrstvy národa, se dostane do rukou zanícených umělců, kteří stvoří díla sice stejně přístupná lidovému intelektu, ale mající vliv nejen na oči, sluch, sentimentální nervy, bránici a pohlavní orgány lidu, ale též prožívaná jeho uchvácenou duší; díla, která nebudou těžit z toho, co je v člověku triviálního a všedního a jež nebudou továrně vyráběna, nýbrž tvořena.”* (Neff, Literární noviny, 1935, roč. 7, č. 12)

„Význam Papírového panoptika tkví především v odhalení mechanismu výroby literárních kýchů.“ (Hoffmann, 1982, s. 40) Jaké byly způsoby tvorby? Autoři románů o Fantomasovi, Pierre Souvestre (1874 – 1914) a Marcel Allain (1885 – 1969) přiznali, že „psali“ tak, že *„si napřed promysleli děj, rozdělili práci a pak střídavě psali (vlastně jen diktovali) každý jednu kapitolu podle dohodnutého plánu. Plán prý vypracovali za dva dny a diktování trvalo asi tři dny.“* O nic víc se dál nestarali, neboť *„mechanickou práci provedly už písárky a redaktoři.“* (Hrabák, 1986, s. 49 - 50) Tento zřejmě neobvyklý postup popsal i Neff, když čtenáře seznamoval s fungováním Breyerovy továrny na detektivky: *„Čtyřicet hbitých párů rukou neustále pracuje na jeho dílech, k nimž on náměty dává a jež pak svým podpisem zdokonaluje. Na světě pracují neustále tisíce psacích strojů na překladech jeho děl.“* (Neff, 1934, s. 21 - 22)

Překlady byly dalším, často nechtěným zdrojem komických situací, k nimž občas docházelo díky čtivu importovanému do Čech: *„Melantrich zaměstnával štáb překladatelů, a protože produkce byla velká, zdaleka ne všichni měli správnou kvalifikaci. Někteří dokonce švindlovali. Dostali román k překladu, přeložili dvacet stránek a pak je to otrávil a našli si jiného překladatele, aby to za ně dodělal, samozřejmě za nižší honorář. Náhradník přeložil dalších dvacet stran a našel si dalšího náhradníka, a tak to šlo dál, až román skončil u nějakého gymnazisty. I stalo se, že v originále se hrdina jmenoval dejme tomu Joe, na prvních dvaceti stranách překladu vystupoval jako Pepík, na dalších dvaceti jako Joe, pak Pepa, Josef a Pepi.“* (Neff a Neff, 1995, s. 77)

Ani na takováto díla nevalné umělecké hodnoty ziskuchtiví knihkupci nedali dopustit, proto bylo možné ve výkladních skříních vidět, že *„Wallace tu svorně putoval ruku v ruce s Breyerem, Shaw s Jiráskem, London s Chestertonem, vše v neskladu prapodivném a na každém svazečku bez rozdílu výmluvná páska hlásající: Překrásné a úžasně levné, pouze Kč...“* (Neff, 1934, s. 12)

Podpořit prodej měly všudypřítomné reklamní plakáty, vylepované na každém nároží a sugestivně nabádající ke koupi. I tuto skutečnost Neff vnímal, obvyklá prodejní hesla v rychlém sledu použil k propagaci Breyerových románů, čímž docílil požadovaného parodického účinku: „*Není možno usnout při čtení Leo Breyera!!!*“ „*Máte slabé nervy? Pak ovšem nesmíte číst Leo Breyera!*“ (Neff, 1934, s. 23)

Z několika narážek a odkazů lze v postavě Leo Breyera dešifrovat spisovatele Edgara Wallace: v roce 1923 vydal Wallace *Zeleného lučičníka*, Breyer je autorem „Zeleného vykřičníku“, v jeho románech „*vždycky vítězí dobro nad zlem, a v románech neschází ani milenecká dvojice*“. (Hrabák, 1986, s. 65), ne jinak je tomu i v Neffově *Papírovém panoptiku* (Ibrahim a Naděa). Wallace „*tvořil snadno a rychle, vydal přes sto sedmdesát svazků, a stal se tak velkovýrobce senzační četby*.“ (tamtéž), Leo Breyer je díky svému týmu spolupracovníků obdobně plodným autorem.

Neff si kromě praktik a fungování knižního trhu všímá dalších rovin společenského života: *Papírové panoptikum* není jen název titulu, toto slovní spojení můžeme chápat jako symbol, jehož prostřednictvím Neff paroduje byrokracii a fungování úřadů, neboť ty si libují v shromažďování a archivaci nejrůznějších písemností, dokumentů a artefaktů, pečlivě zaevidovaných, ale později k nenalezení. Pro Breyera znamená panoptikum mnohem víc než jen soubor zajímavostí a kuriozit, je to jeho „duševní pokladnice“, pýcha a svědek celoživotního spisovatelského úsilí: „*To je moje sbírka, můj archiv, mé všechno, vysvětloval Breyer. Všechny korektury, všechny rukopisy, všechny kritiky, všechno písemné, mé osoby se týkající, všechno se tu najde*.“ (Neff, 1934, s. 27) Ibrahimův pragmatický pohled je v přímém rozporu s Breyerovým nadšením: „*- A vyzná se v tom někdo? Ptal se Ibrahim. – Nevyzná, tvrdil Breyer. Když se hledá nějaký důležitý papír, zaručeně jej nikdo nenajde*.“ (tamtéž, s. 28) Hromadit, vlastnit, ale neumět patřičně využít je zbytečné, bezcenné, nesmyslné a směšné.

V dobrodružné literatuře hraje velkou roli náhoda: „*Často se děj pohne kupředu na základě náhodně vyslechnutého hovoru, ze kterého se hrdina dozví právě to, co potřebuje, jindy zase náhodou nedojde odeslaný dopis, protože někdo poškodil poštovní schránku, a tajemství je odhaleno proto, že náhodou vypadne při smyku vak s kompromitujícím obsahem*“ (Hrabák, 1986, s. 66) Náhoda je všudypřítomná i v *Papírovém panoptiku*: Ibrahim se v knihkupectví náhodou potká s neznámou ženou a náhodou tutéž ženu potká u Breyera, když mu jde oznámit, že není vhodným adeptem na inzerované místo; neví, do kterého hotelu má jet, aby pomohl své zbožňované Nadě z nesnází, ale náhodou najde ten správný; svou nešikovností v Breyerově archivu náhodou shodí regál a náhodou objeví tajný plán, mapující cestu k pokladu. Hrabák dále uvádí, že u Wallace hrají „*velkou úlohu motivy známé*

z *gotického románu, zejména tajné chodby a ukryté poklady*“ (tamtéž, s. 67), proto nepřekvapuje, že to, co Benedek, syn uhlobarona a Ibrahimův sok v lásce, u Breyera se svými kumpány hledá, je ukrytý poklad.

Prostřednictvím Benedekova popisu Neff paroduje všechny hrůzu nahánějící zločince a padouchy: *„jeho tvář, spoustou zlatých vlasů ověšená, krásná jako drahokam*“ (Neff, 1934, s. 66), když mluví o jeho společenském postavení, paroduje měšťáky a zbohatlíky: *„Benedek, syn uhlobarona Benedeka, zlořečený Benedek. Byl příliš bohat, než aby mohl míti špatnou pověst, ale povídalo se o něm všelicos. Stýkal se prý s individui, kteří nebyli hodni jeho ciferně vyjádřitelné urozenosti, ba i jiné věci se o něm tu a tam šuškalý. Nestydatě hezký, nemravně elegantní, nelidsky výřečný a zábavný Benedek*“ (tamtéž, s. 15) Když Neff vzpomínal na svá školní léta, uvedl, že jeho spolužákem byl *„synek uhlobarona Weinmanna*“ (Neff a Neff, 1995, s. 36), proto se nabízí domněnka, že si tímto způsobem mohl se svým dávným spolužákem dodatečně *„vyřizovat účty*“. Tato na první pohled téměř bezvýznamná skutečnost svědčí o tom, že Neff si dobře všiml lidí a situací kolem sebe, i drobné životní epizody ukládal do své paměti, aby je později použil. Rád psal o věcech důvěrně známých, vyzorovaných či prožitých, protože tím jeho postavy získávaly autentičnost, byly uvěřitelné a svou opravdovostí dobře posloužily jeho dalšímu literárnímu záměru. Např. na schůzku s tajemným *Fialovým zupákem* jede Ibrahim taxíkem, jehož řidič o sobě tvrdí, že je nejlepším šoférem v Praze. Když jej Ibrahim nabádá, aby byl za deset minut na daném místě, řidič argumentuje, že je to na opačném konci města. Ibrahim kontruje: *„ – Neřekl jste před chvílí, že jste nejlepší šofér Prahy? – Právě proto, pane šéf, právě proto jezdím pomalu a vopatrně.*“ (tamtéž, s. 69)

Primitivní sloh laciných sešitů, oblibu v cizojazyčných, zejména anglicky znějících vlastních jménech postav, schematičnost a předvídatelnost děje Neff parodoval prostřednictvím Ibrahimova pokusu popsat rvačku dle Breyerova zadání: *„Detektiv Harry Petterson, slepil po dlouhé a tvrdé práci, seděl v pohodlné lenošce, hladil si svůj měkce oholený vous, s opravdovou rozkoší ssál vonný dým svého havana a jeho mozek úžasně pracoval na řešení posledního tajemného případu smrti bankéře Harvardyho. Tu před ním stanuli čtyři bezvadně odění, maskovaní muži. – Ha, už tě držím, pravil první. – Ha, bídniku, uvěznil jsi celou mou rodinu a teď ti to oplatím, pravil druhý. – Rozluč se se svým životem, pravil třetí. Čtvrtý muž neřekl nic, ale plivl slavnému detektivovi na jeho elegantní lakovanou polobotku, což je u newyorské spodiny největší pohanou. Ocelové nervy světoznámého detektiva ale snesly tyto vyhrůžky. Nepohnul ani brvou a jeho ostře řezaná tvář čišela klidem. Odklepl popel svého vonného havana. – Jsem vám k službám, pánové, pravil neohroženě.*

*Zatím co stáli, ohromeni jeho chladnokrevností, vymrštilo se ocelové rámě světového detektiva a srazilo prvního banditu k zemi. Pak se vzchopil jako blesk, uchopil druhého banditu kolem pasu a vyhodil jej oknem z dvacátého poschodí, pak srazil třetího banditu dobře mířeným úderem do žaludku, a konečně skolil čtvrtého banditu a šlápl mu na krk svou elegantní žlutou polobotkou.“ (Neff, 1934, s. 31 – 32) V jazykové rovině je patrná intertextuálnost, neboť Neffovi protagonisté ve svých promluvách používají výrazy a slovní spojení vyskytující se v každém dobrodružném čtení, např. „*Vaše tvář, to je tvář vraha.*“ (tamtéž, s. 146), „*držel své nepřátele v dostřelu svých černých bambitek*“ (tamtéž, s. 153), „*Bože, ušetři mne, nevíš, co jsem vytrpěl!*“ (tamtéž, s. 156) Tyto obraty Neff nenadužívá, jejich komika spočívá v tom, že použité v pravou chvíli upozorňují na jednotný, stále se opakující styl a působí směšně, podobně jako přívlastky, charakterizující mužského hrdinu či popisující rty polibků chtivých slečen: „*Polib mne, brutální, krvavý, cynický, vítězný, nepřemožitelný! A jeho políbení nevyčkávajíc, přitiskla mu k ústům své dychtivé, lačné, ssavé, nepředstavitelně hladké rty.*“ (tamtéž, str. 81) Hromaděním výrazů se Neff vysmívá frázovitosti a zároveň dosahuje komického účinku.*

Jednotlivé dobrodružné příběhy se od sebe často lišily jen v drobných detailech, tato skutečnost nezůstala bez povšimnutí: „*Originelní konec, pochvaloval si autor. Ale mně se zdá, že to s tou dynamitovou patronou už bylo v Mrtvých Drápech Podsvětí, ne? – Mýlíte se s Vrahem Proti Svě Vůli. Ale tomu nevybuchl dynamit, nýbrž nitroglycerin. A byla to levá kapsa, kdežto tentokráte je to pravá.*“ (tamtéž, s. 25) Breyerovo konstatování: „*– No dobře. Pamatujte si, jen se neopakovat, to je hlavní věc.*“ (tamtéž, s. 25) s jemnou ironií znovu poukazuje na šablonovité postupy a do jisté míry i epigonství „na druhou“, neboť Breyer „vykrádá“ sám sebe.

S násilím, sadismem a krvavými scénami se Neff vypořádal s grácií: Ibrahim spoutá a uvězní svého soka Benedeka v rozkládací pohovce. Ten, momentálně neschopen jakéhokoliv protiútoků, alespoň ve své mysli spřádá krutou pomstu a dlouhou chvíli si krátí tím, že vymýšlí nejrůznější způsoby Ibrahimova mučení: „*Slyšel jsi na příklad o mučení krysou? – Krysou? nechápal Ibrahim. – To je znamenitý žertík, vysvětloval Benedek. Na břicho mučeného se dá obrácený kořenáč. V tom kořenáči je uvězněna krysa. Tu kysu pálíme žhavým drátem, který prostrkujeme dírkou kořenáče a krysa se snaží uniknout tím, že se zahryzává do útrob mučeného. To ti udělám, Ibrahim, jen co budu volný, sliboval.*“ (tamtéž, str. 66). Ibrahimovy úvahy o mučení Benedeka nespočívají v prvoplánovém působení fyzické bolesti. Ví, že samolibý Benedek si velmi zakládá na svém zevnějšku a vizáži, proto by prostým oholením Benedekovy kštiny či uříznutím špičky jeho nosu dosáhl neméně

trýznivého efektu. „*Ibrahim byl ovšem ve svém sadismu daleko za Benedekem, ale vynikal nad ním tím, že své návrhy provést mohl, ale nechtěl, kdežto Benedek jsa uvězněn nemohl, ale chtěl.*“ (tamtéž, s. 67) Přesto však v Neffově detektivním románu dojde k vraždě. Obětí je Teddy, psí nalezenec a Ibrahimův společník, který mu svou přítomností čirou náhodou zachrání život.

3. 2. 3 Temperament Petra Bolbeka

Úplný protagonistický titul třetího Neffova detektivního románu z roku 1934 zní *Temperament Petra Bolbeka. Třináctkrát zauzlená historie*. Pro názvy jednotlivých kapitol použil Neff synoptického titulu, takže čtenář je stručně obeznámen s průběhem nadcházejícího děje. Ve třinácti kapitolách sledujeme peripetie Petra Bolbeka, který je podobně jako Ibrahim Skála hrdinou tak trochu proti své vůli, neboť odhalit chystaný zločin a zároveň se sám zcela náhodou zaplést do případu, který s dalším zločinem souvisí, původně neměl v úmyslu. Spouštěcím mechanismem nečekaných příhod jsou opět všudypřítomné náhody, pro které má Neff v závěrečné čtrnácté kapitole s příznačným názvem *Rozuzlení* na rozdíl od autorů triviální četby zcela logické vysvětlení.

Petr Bolbek je synem majitele továrny na výrobu kyslíku, dusíku, umělého ledu, kysličníku uhličitého a dalších chemikálií. Žije bezstarostným životem: po nocích flámuje s kamarády, ač zasnouben, střídá děvčata a o chod otcova podniku nejeví velký zájem. Petr Bolbek starší má proto svého syna za lajdáka, ničemu a darebáka, neboť v životě zatím sám nic nedokázal: „*Čeho ses dopracoval v životě, ty všiváku jeden? Ne, hochu, člověk, který nedovede nic, než se flákat, flámovat a hrát karty, ten nemůže založit rodinu, ty holoto jedna. Tátovy peníze, pro které jsi nehnul prstem, ty berane jeden, to je snad základ existence, ale tu existenci si musíš vydobýt sám, ty darebáku jeden, tohle jsem se u tebe dočkal?*“ (Neff, 1934, s. 14) V laciném krimi příběhu by tento názorový konflikt zřejmě postačil jako motiv k otcovraždě, u Neffa je součástí expozice a přestože na první pohled s vývojem dalších událostí souvisí jen okrajově, staví další dějová linie na jeho základu. Petr dal otcovi slib, že se svým zahálčivým způsobem života skončí, avšak jeho předsevzetí nemá dlouhého trvání. Společně se svou snoubenkou Bábuškou se vydají do biografu, kde na sebe upoutá pozornost svým hlasitým komentářem svérázný muž se zrzavou kšticí. Bábuška, podobně jako Ibrahimova Naďa, prahne po dobrodružství, proto společně s Petrem opouští promítací sál, aby sledovali neznámého zrzka, jehož výstřední chování se ještě stupňuje – za tramvajový lístek chce platit zlatem, v kavárně urazí číšníka a schválně ho poleje černou kávou. I přes vynaložené úsilí není další pronásledování úspěšné, proto nazlobený Petr zamíří do oblíbeného TSF baru, aby tam sklenkou alkoholu zahnal smutek. S výmluvností sobě vlastní, navíc posílněn whisky a rumem, seznamuje se s Mikendou, mužem osaměle sedícím u vedlejšího stolu. A je to právě Mikenda, koho Petr požádá, aby se zúčastnil večere u Bábuščinu tetičky, přestože ho vlastně vůbec nezná. Mikenda má předstírat, že je Petrovým přítelem, který se vrátil z tropických krajín. Jeho zeměpisné znalosti jsou natolik žalostné, že

nejen Petr, ale i ne příliš zcestovalá tetinka vytuší, že něco není v pořádku. Od tohoto okamžiku se bohatý děj začíná ještě víc „zauzlovávat“. Mikenda odcizí tetičce perly se šperkovnicí a zmizí. Petr však nalezne ve svém voze Mikendovy klíče od domu a vydá se hledat jeho bydliště, aby získal zpět kradenou šperkovnici. Během neúspěšného, byť logiku nepostrádajícího pátrání nakonec na Mikendu na ulici natrefí a zmocní se šperkovnice, která však, jak záhy zjistí, nepatří tetičce, ale nějakému panu Semperovi. Petr se k němu vypraví. Nahluchlý, avšak jinak velmi čiperný stařík Semper v Petrovi vidí lupiče, proto na něj zavolá policii a pomocí pistole brání sebe a svůj majetek. Jedno nedorozumění střídá druhé – Petr Sempera přemůže a před přivolanou policejní hlídkou se ve snaze vyhnout vysvětlování a zdlouhavému vyšetřování za něj vydává. I přes těžkopádné myšlení policisté Petrovy lži odhalí. Ten jim však unikne a schová se v domě Bábuščiny tety. Již tak bohatý děj graduje, zápletka střídá zápletku, čtenář marně přemýšlí, co bude následovat, neboť nic nenasměruje tomu, kdy a jak celý příběh dopadne. Stručně a výstižně popsat všechny příhody je téměř nemožné, neboť události mají, podobně jako scény ve filmové grotesce, rychlý spád. Této skutečnosti si byl autor zřejmě vědom, proto přehledně shrnul klíčové momenty prostřednictvím novinových zpráv, které navíc měly i parodickou funkci, a to hned v několika rovinách – způsob, jakým jednotlivá periodika o událostech informují, ironizuje senzacechtivost bulváru, rétoriku a styl daného titulu, publicismů, obsah sdělení je poplatný politickému zaměření listu: „*První z nich, sensacektivní plátek Polední zprávy, hlásal červeným písmem po celé šíři první stránky: ZVRHLÉ MLÁDÍ. Syn pražského továrníka násilníkem a zlodějem. Dvě smělá přepadení za jednu noc. – Kam to spějeme?*“ (tamtéž, s. 117) V novinách sugestivně pojmenovaných „*Mínění lidu*“ je patrný odkaz na katolický tisk: *SKANDÁLNÍ AFÉRA MLADÉHO NEZNABOHA. Není dne, který by nám nepřinesl smutnou povinnost pranýřovat strašlivé následky odpadlictví od sv. církve a nedostatečné náboženské výchovy na školách. Není divu, že zločinnost a nemravnost bují jako blín v otrávené studni zejména v kruzích, které neblaze prosluly bezvěrectvím, zběsilým urážením a pronásledováním našeho svatého náboženství.*“ (tamtéž, s. 120) Došlo i na levicově orientované noviny, jejichž autorům byl vlastní štvavý, až nenávistný tón, pranýřující každého, kdo nesdílí nadšení a víru v sílu dělnického revolučního hnutí, k autentičnosti přispívá užití hyperboly, expresivních, pejorativních a zdrobnělých výrazů: „*Největší ránu dal Petrovi večerník Rudého praporu tímto znamenitým článkem: JAK SE BAVIL PODAŘENÝ SYNÁČEK PRAŽSKÉHO BARTIPÁNA. Tak zvané ‚lepší kruhy‘ mají zase o jeden skandál víc. Nadějněmu synáčku zazobaného pražského továrníka, Petru Bolbekovi, nestačily miliony, které jeho papínek vydřel z krvavých mozolů svých dělníků. Zprotivilo se mu rozhazovat*

peníze v přepychových šámbrech při šampusu s děvčátko. Zatím co miliony dělníků nemají co jíst, takový přepapaný a přebumbaný Bolbek už v šestadvacetiletých by se ukousal nudou, protože poznal všechno, co mu může svět za peníze poskytnout a neví roudpama co dělat.“ (tamtéž, s. 121 - 122)

Neffův jazykový cit a smysl pro detail je patrný i z promluv jednotlivých postav. Vyjadřování koresponduje s jejich umístěním na společenském žebříčku, hovorové a ještě častěji nespisovné výrazy, slang i argot patří k vyjadřování Mikendových kumpánů a služebnictva, sentiment a naivitu slečen z dívčích románků paroduje Neff prostřednictvím oslovení, kterými se vzájemně častují slečna Fráčková, účetní Bolbeka staršího, a Orolán, alias hledaný špion Viktor: „ - *Tak běž, putičko, vybízeli ji něžně. – Polib mě ještě, divouši, žadonila svěhlovinka.*“ (tamtéž, s. 166)

V kompozici se setkáváme s numerickým principem: Petr odvrhne tři přítelkyně (Mimi, Sofi, Ici-Pici), aby se mohl zcela seriózně ucházet o ruku čtvrté (Bábuška), čtyřikrát se vydá na avizované námluvy, čtyřikrát musí kvůli nenadálým příhodám změnit svůj oděv, má tři kamarády (Bílý Slon, Církevní Hodnostář, Svěží Padesátník), ale až čtvrtý, nejnovější přítel Mikenda mu neodepře „kamarádskou výpomoc“, při sledování filmu v biografu Neff nazývá zákeřného „padoucha“ postupně čtyřmi jmény (strašlivý Skipper, Muž s cigárem, Muž s tisíci obličejí, Prchající stín), během vyprávění se setkáváme se čtyřmi zrzavými muži.

Zajímavá je i numerická symbolika čísla třináct. To je obecně spojováno s neštěstím či zradou, proto čtenáře nijak nepřekvapí, že právě ve třinácté kapitole je Petr Bolbek postřelen, což potvrzuje záporný a zde téměř tragický význam tohoto čísla.

Neff uplatňuje princip hry, jeho prostřednictvím paroduje maloměšťácký, konzumní a proto nudný způsob života: Bábuška, podobně jako Ibrahimova Naďa, touží po legraci a dobrodružství, neboť jí její život připadá obyčejný, nudný a stereotypní, jakákoliv změna je vítaná. Petr, stejně jako v obou předchozích románech Ibrahim, na tuto hru přistupuje: sleduje podezřele se chovající muže, mění převleky i svůj vzhled.

Opakované parodování gangsterek nepostrádá důvtip - fabule je původní, nápaditá, originální. Vhodně načasované záměrné vkládání notoricky známých, tuctových zápletek do děje a užití jazykových prostředků, typických pro autory a epigony laciných příběhů (stále se opakující vlastní jména – Betty, Kitty, Jack apod., užití obvyklých, a proto očekávaných slovních spojení, např. odporný lotr, zlověstný smích) umocňuje parodický a humorný účinek textu: v biografu promítaný thriller Pekelný stroj publikum nebere vážně. Jediným, kdo se obává o osud půvabné hrdinky, je neznámý muž, který budí pozornost rezavou kšticí a hlavně hlasitými komentáři: „*‘Chudinka malá! Tak hezká a už má umřít!’ Nudící se hlediště*

zašumělo osvobozujícím smíchem, neboť toto vzlyknutí se neozvalo z plátna, nýbrž ku podivu odkudsi z loží A. Tupé, blaseované publikum, uvyklé nevinnosti set a tisíců podobných Betty a smrtonosným úkladům set a tisíců podobných Skipperů a Ču-čungů, bylo na hony a míle vzdáleno napětí, vzrušení nebo spolucitění s jejich osudy. Vědělo už předem zcela přesně, že Betty bude v posledním okamžiku zachráněna sympatickým Jackem, který zatím, o úkladu padouchů zvěděv, přijížděl závratným tempem svého hřmícího sportovního auta a proto tento projev úzkosti vzbudil všeobecné, nelíčené veselí a údiv. A když pak Skipper natahoval švýcarský chronometr pekelného stroje a Betty oddechovala v slastném spánku nezkaženého mládí, hlas z temna se ozval po druhé: „Ježíšmarjá, vzbudte ji, vždyť ta chudinka o ničem neví, pro Krista taková strašná smrt.“ (tamtéž, s. 43)

Některé aluze není snadné dešifrovat, neboť dobrodružné romány, které v meziválečném období vycházely, většinou upadly v zapomnění. Např. zmínku o tom, jak Bábuška „...vytáhla z kabelky malinkého plstěného medvídka, poznamenala jej muří nožkou...“ (tamtéž, s. 145) můžeme chápat tak, že svůj talisman pro štěstí ještě opatřila symbolicky ve vzduchu opsaným pentagramem, ale stejně tak to může být i odkaz na dalšího autora detektivních příběhů Louise Weinerta Wiltona, tvůrce knihy *Můří noha* (1931).

Přesto, že *Temperament Petra Bolbeka* je dílo humorné, setkáváme se i s vážnými tématy, souvisejícími s aktuální politickou situací a probíhajícími společenskými změnami ve společnosti. Mezi řádky jsou znát obavy z možného válečného konfliktu: „Mluví se stále o válkách. Už deset let si nejchytřejší hlavy světa vymýšlejí nové zbraně a otravné plyny, aby se v těch válkách vyvraždilo co nejvíce lidí.“ (tamtéž, s. 151 - 152), doléhající hospodářská krize třicátých let a s ní související nezaměstnanost: „Byly vynalezeny stroje, které nahrazují lidskou práci a ty stroje vyrábějí zboží, které nikdo nemůže kupovat, protože lidé vynalezením těch strojů přišli o chleba a nemají peněz.“ (tamtéž, s. 151) Neff závažnost tématu nijak nezlehčuje; poněkud jinou formou než např. Karel Čapek ve svých společenských románech *Továrna na absolutno* (1922) nebo *Krakatit* (1922) s jemnou ironií upozorňuje na to, jak tenká je hranice, která odděluje nejnovější vynálezy sloužící lidstvu od jejich možného zneužití.

3. 2. 4 Poslední drožkář

Neffovy groteskní parodie ze třicátých let uzavírá pohádkově laděný příběh *Poslední drožkář* (1935). Přívlastek „pohádkový“ je oprávněný, neboť Neff pracuje s klasickými pohádkovými motivy: kouzelný předmět v podobě stále plného pytlíku ovsu nebo bezedného kastrůlku, nadpřirozená postava zastoupená svatým Kryštofem, získané nadpřirozené schopnosti původně obyčejného koně, zaklínadlo, jehož znalost umožňuje ovládat letící bryčku. Součástí fabule je i pohádkově laděná scéna, která paroduje obecně známý rozhovor Červené Karkulky s vlkem: „*A jaké to má divné oči ten kůň! – To nejsou oči, Karličku, to jsou ohlávky. – A proč má tak strašně ohnutý hřbet? – Protože je starý a sešlý, Karličku. – A proč má tak ohromné břicho? – Protože mu asi dal pán moc nažrat, Karličku. – A proč má tak dlouhou tlamu? – To není tlama, Karličku, to je pytel, přivázaný na hlavu, a z toho ten koníček žere.*“ (Neff, 1935, s. 36 - 37)

Inspiračním zdrojem k napsání *Posledního drožkáře* se Neffovi staly populární westerny a kovbojky. Neff si vzal na mušku „*napínavé příběhy z exotického prostředí Divokého západu a afrických pralesů, sentimentální trampské písně, a dokonce i surrealistickou básnickou poetiku a uměleckou metodu (parodovaným básníkem byl Vítězslav Nezval, v knize pojmenovaný jako Viksoslav Činel) – prostě pseudoromantiku (sentiment) a scestnou básnickou představitost.*“ (Hoffmann, 1982, s. 36) „*Zájem o kovbojky souvisel s rozvojem trampingu, který u nás představoval v třicátých letech masové hnutí. Rodokaps se postupně měnil na trampský časopis, přinášel například pravidelně ‚Zprávy z osad‘. Laciný pobyt trampů v přírodě byl vlastně jedinou přístupnou zábavou mladých pracujících (nebo nezaměstnaných) lidí, kteří si nemohli dovolit bydlení v hotelích jako ‚mastňáci‘, jak říkali trampové zámožnějším turistům.*“ (Hrabák, 1986, s. 215) Byl-li tramping aktivním způsobem trávení volného času, pak čtení napínavých příběhů přinášelo vzrušení pasivní.

„*Dějová schémata této literární tvorby jsou ustálená, stejně jako charaktery zobrazovaných postav: člověk je buď do posledního vlasu dobrý, nebo špatný (svou špatnost však ukrývá). Zloduchem je nejčastěji lupič a vrah, který terorizuje okolí a opírá se o zkažené strážce zákona. Přitom dochází k dramatickému konfliktu, který je vyhrocen na život a na smrt, ‚hovoří kolty‘, okolo hlavy ‚létají včely‘ (tj. kulky), ale kladný hrdina vždycky unikne, nanejvýš s nějakým menším šrámem, a zloducha postihne nakonec trest. (...) Děj se odehrává v drsném prostředí prerie, skalnatých pouští, jeskyní a kaňonů; kůň je rychlý jako pohádkový drak, bandité a Indiáni se hubí po tuctech, ale hrdinovi se vyhne každá kulka, šíp nebo vržený tomahavk. K tomu pak přistupuje charakteristické výrazivo, které pro svou otřepanost na*

dnešního čtenáře působí ovšem komicky (kolty jsou zavěšeny ‚prokatě nízko‘, mísí se španělština s angličtinou podle vzoru ‚Uf, uf‘, zvolal náčelník Apačů lámanou angličtinou, míse v to výrazy španělské, atd.).“ (Hrabák, 1986, s. 203) Neff využil žánru pohádky zřejmě proto, aby dal najevo, že všechny dech beroucí příběhy o neohrožených pistolnících, krutých banditech a panensky nevinných kráskách, hodných záchrany, jsou vlastně pohádkami pro dospělé.

Děj *Posledního drožkáře* je reflexí doby, kdy s rozvojem vědy a techniky dochází ke vzniku nového a staré, již překonané, samovolně zaniká. Podobný osud potkal i pražské drožkáře, kteří s rozvojem automobilového průmyslu a požadavkem na rychlé překonávání vzdáleností museli svou živnost opustit nebo se novodobým požadavkům přizpůsobit: „(...) zákon pokroku je nemilosrdnej, to už jináč nejde. Zákon pokroku, ten už smet jinačí páni. (...) Pokrok je nemilosrdnej a všechno mu musí ustoupit.“ (Neff, 1935, s. 12) Jediným, kdo tomuto tlaku odolává, je Poslední Drožkář Šťádra, který se jako jediný na celém světě, společně se svou starou kobyolkou Mutafovou, dál věnuje i navzdory nepříznivým podmínkám drožkářské živnosti. Uvědomuje si, že způsob jeho života není perspektivní, avšak dál na něm lpí. S důvěrou se obrací k Bohu a prosí jej o pomoc: „Panebože, šeptal zíraje do tmy, jakpak to s námi dopadne, totiž s Mutafovou a se mnou. Musíš přece uznat, Panebože, že lidská i zvířecí síla má svý meze, a my už vopravdu nemůžeme dál.“ (tamtéž, s. 15) Nebesa jeho prosby vyslyší. Šťádrovi se zjeví svatý Kryštof, aby mu splnil tři přání: stále plný pytel ova pro Mutafovou, pro sebe „nastavovanou kaši do kastrolku, ale tak, aby mi jí nikdy neubýlo a aby zůstala věčně teplá a čerstvá a voňavá a cibulka aby nikdy nevyčichla (...)“ (tamtéž, s. 21) a „aby Mustafové narostla křídla a abych mohl s ní a s kočárem létat v oblacích.“ (tamtéž, s. 24) Díky splněnému třetímu přání zažije Šťádra neuvěřitelné příhody: ve snaze získat rito naloží do své zázračné drožky alkoholem znaveného básníka Viksoslava Činela, který z ní během divokého letu nad Prahou vlastním přičiněním vypadne. Šťádra, v domnění, že bude pokládán za vraha, odlétá neznámo kam. Po přistání na Korsice je přepaden, vězněn a nakonec k radosti samotného věznitele odlétá do Afriky, kde díky svému bezednému kastrolku sesadí samozvaného náčelníka kmene, krajana hadži Harryho Skočdopole. Ten svou prohru těžce nese. Lstí se zmocní létajícího koně a odlétá na jih Afriky, mezi hledače diamantů. Krádeží kouzelných předmětů Šťádra ztrácí svou magickou moc, což rozlítí příslušníky černošského kmene. Před jejich hněvem proto prchne do vnitrozemí, kde jej během výpravy za Tansarem (přesmyčka ve jméně i následující děj nepokrytě parodují příběh Tarzana) nalezne krásná Gwendolyn. Šťádra trpí přechodnou ztrátou paměti. Ta se mu vrátí po přečtení novinového článku, který informuje o soudním přelíčení ve věci těžkého ublížení

na zdraví a špionáže. Novináři netuší, že chycený muž, o kterém tak zasvěceně píší, není Šťádra, ale zloděj jeho majetku hadži Harry Skočdopole. Šťádra chce očistit své jméno. K soudnímu přelíčení dorazí pozdě, přesto však získá zpět svou čest, létající kobylku, stále plný pytel ovsa i kastrůlek s nastavovanou kaší a odlétá zpět do Prahy.

Viksoslav Činel je karikaturou Vítězslava Nezvala. Neff si tropí žerty nejen z jeho fyziognomie („*Jsem otlý a nemohu běhat.*“, tamtéž, st. 189), ale především z jeho básnické tvorby, ovlivněné poetismem a surrealismem, patrný je odkaz na básnickou skladbu *Podivuhodný kouzelník* (1922), *Akrobat* (1927) i verše z *Edisona* (1928). „*Podivuhodný kouzelník je lyrickoepická skladba, která nemá pevný děj. Ústřední postava, kouzelník, prochází různými situacemi: potkává záhadnou jezerní dámu, jež mu uniká, připravuje revoluci a bojuje za ni na barikádě, střetává se se smrtí. Do kouzelníka se promítá zázračnost poezie i revolta proti stávajícímu řádu. (...) V Podivuhodném kouzelníkovi najdeme již všechny příznačné motivy poetismu: kouzlo cestování a exotických dálek; revoluci jako dobrodružství a karneval radosti; krásy moderní civilizace; a především samu poezii, tvůrčí schopnost, která přináší zázračnost, proměnlivost a půvab života.*“ (Lehár a kol., 2013, s. 578) S obdobnými motivy se setkáváme i v *Posledním drožkáři*: ústřední postava, drožkář Šťádra potkává záhadného starce – svatého Kryštofa, který po splnění tří přání zmizí, revoluce i boj spočívají v sesazení kmenového náčelníka, na intelektuální úrovni jde o střet s bandity na Korsice, díky létající drožce jsou všudypřítomné motivy cestování a exotických dálek.

S *Akrobatem* má Šťádra, podobně jako před lety i hadži Harry Skočdopole, společné to, jak ho lidé vnímají: „*Lidé jej očekávají jako vykupitele, věří, že je zbaví nemoci a neštěstí.*“ (Lehár a kol., 2013, s. 583) Stejně naděje vkládají domorodci do Šťádry, zvláště když je nasytí kaší ze svého bezedného kastrůlku. „*Akrobat, přestože je mistrem svého oboru, však padá z lana.*“ (tamtéž, s. 583) – motiv pádu Neff použil opakovaně: básníkův pád z letící drožky, pád vládce, i obrazný Šťádrův pád, spočívající v návratu do reality.

Neff vnímal, jak hospodářskou krizí sužované obyvatelstvo dopřává sluchu laciným politickým slibům, nastolení vlády hadži Harryho Skočdopole, kterého na postu náčelníka kmene později vystřídal Šťádra, se již blíží politické satíře: „*– Lide matumanský, začal hromovým hlasem, přispěchal jsem k vám z daleka, neboť jsem zaslechl, že upíte pod jhem nesvědomitého vykořisťovatele lidu, zběsilého tyрана a hanebného zloděje. Přišel jsem, abych vás vyrval z jeho spárů a zaručil vám blahobyť, práci a spokojenost. Už nebudete do úpadu dřít pro cizí pohodlí; nikdo už nebude týť z vašich krvavých mozolů; jsem tu od toho já, abych tomu zabránil, jsem to já, jenž jsem vážil dalekou cestu, abych vykouznil úsměv na tvářích*

vašich ustaraných žen a hladových dítek, abych vám zabezpečil spokojené stáří, abych ochránil plody vašeho úsilí, abych nakrmil hladovící, ošatil nahé a ubytoval bezpřístřešné! Taková řeč působí vždy a všude. Matumané jí nasloouuchali s netajeným nadšením. Nerozuměli Harrymu ani slova, neboť mluvil španělsky, proplétaje výrazy nejhrubšího amerického slangu, ale podle gest a spádu slov pochopili, že jim slibuje blahobyť a spokojenost. Neboť tak tomu bývá vždycky. I u Matumanů. Ale hadži Harry Skočdopole si za řeči uvědomil, že mu nerozumějí, nač byl v prvním zápalu zapomněl. I usoudil, že je zbytečno se namáhat vymýšlením dalších bohapustých žvástů a že stačí hodně křičet a máchat rukama.“ (Neff, 1935, s. 86, 87) Z úryvku lze usuzovat, že parodovaným objektem nebyl nikdo jiný než Adolf Hitler, jehož výrazná gestikulace a sugestivní projevy dokázaly ovlivňovat široké masy. Oprávněnost tohoto tvrzení nachází oporu v ilustracích Zdeňka Tůmy, kterými je kniha opatřena.

4 Závěr

Záměrem této práce bylo definovat parodii, objasnit její podstatu, vývoj a její proměny v české meziválečné literatuře, připomenout méně známou parodickou tvorbu autorů publikujících mezi dvěma světovými válkami a prostřednictvím Neffových parodií detektivních a dobrodružných románů poukázat na fakt, že dobrá parodie dokáže původně nízkému žánru dodat vyšší úroveň a literární kvalitu.

V první části práce jsme se snažili vymezit definici parodie, její projevy, význam, funkci a nastínit její historický vývoj. Samostatně jsme se věnovali parodii architektu, konkrétního díla a individuálního stylu.

Ve druhé části práce jsme se snažili zodpovědět otázku, v čem spočívá princip parodie v moderní literatuře, jakou má podobu a kdo nebo co bylo předmětem parodie v meziválečném období. Krátce jsme se věnovali humoristickým a satirickým periodikům, jejichž vznik je datován v meziválečném období. Zaměřili jsme se na vybrané autory, jejichž parodická díla byla v období mezi dvěma světovými válkami nedílnou součástí české literatury, přiblížili jsme si parodickou prozaickou i veršovanou literární tvorbu. V souvislosti s osobností Jiřího Haussmanna jsme hovořili o jeho *Zpěvech hanlivých, Divokých povídkách* a *Velkovýrobě ctnosti*, u Václava Laciny jsme zmínili *Krysu na hřídeli* a *Čtení o psaní*, předmětem našeho zájmu v tvorbě Karla Poláčka byla kritika maloměšťáctví a žurnalistických frází.

Ve třetí části jsme se podrobněji zabývali parodickou tvorbou Vladimíra Neffa. Objektem našeho zájmu nebyla pozdější Neffova historická próza, ale jeho literární počátky ze třicátých let. Zmínili jsme jeho detektivními romány *Nesnáze Ibrahima Skály*, *Papírové panoptikum* a *Temperament Petra Bolbeka*, i groteskní pohádku *Poslední drožkář*.

Neffův zájem parodovat detektivku byl zřejmý – chtěl dokázat, že detektivní žánr není třeba zavrhnout a předem označovat jako pokleslý, že i tzv. oddechová funkce literatury nevyklučuje kvalitu díla. Důsledně však rozlišoval mezi detektivkou dobrou a špatnou. Ve své tvorbě se záměrně vysmíval všem nešvarům, které detektivní a dobrodružnou četbu degradovaly do nejnižších pater. Spojením originální fabule a pro brak typických výrazových i dějových prostředků docílil požadovaného parodického účinku, jeho detektivky skýtaly inteligentní zábavu a humor, avšak během doby upadly postupně v zapomnění.

Anotace

Bakalářská práce se zabývá uplatněním žánru parodie v české meziválečné literatuře. V první části definuje její projevy, význam a funkci v historickém kontextu. Ve druhé části zmiňuje dobová humoristická a satirická periodika, objasňuje princip a podstatu parodie ve vybraných dílech Jiřího Haussmanna, Václava Laciny a Karla Poláčka. Ve třetí části se zaměřuje na humoristickou tvorbu Vladimíra Neffa, parodující pokleslé detektivní a dobrodružné romány.

Anotation

This bachelor thesis remains to the application of a genre parody of the Czech interwar literature. The first part defines its manifestations, meaning and function in historical context. In the second part it mentions contemporary humorous and satirical periodicals, it explains the principle and essence of parody in selected works of Jiří Haussmann, Václav Lacina, Karel Poláček. The third part focuses on creating humorous of Vladimír Neff, parodying the fallen detective and adventure novels.

Klíčová slova

Humor, ironie, satira, parodie, detektivní román

Key words

Humor, ironia, satire, parody, detective novel

Seznam literatury

CIGÁNEK, Jan. *Umění detektivky. O smyslu a povaze detektivky*. 1. vyd. Praha: SNDK. 1962. ISBN 13-073-62.

CIMRMAN, Jára, SMOLJAK, Ladislav, SVĚŘÁK, Zdeněk. *Divadlo Járy Cimrmana. Hry a semináře. Úplné znění*. 2. doplněné vydání. Praha a Litomyšl: Paseka. 2010. ISBN 978-80-7432-036-1.

ČAPEK, Karel. *Kritika slov*. [1. vyd.] Praha: Zátíší. 1920 ISBN neuvedeno.

Digitální archiv populární literatury Ústavu pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., dostupné na: [<http://dapl.ucl.cas.cz/ostatni-povidkove-serie/tom-shark-svetovy-detektiv-nakl-novela-1930-1937-1939>] [cit. 3.3.2016].

HÁJKOVÁ, Alena. *Knížka o Karlu Poláčkovi*. 1. vyd. Praha: Academia. 1999. ISBN 80-200-0739-3.

HAUSSSMANN, Jiří. *Zpěvy hanlivé. Sarkasmy a karikatury*. [1. vyd.]: Praha: Grosmann & Svoboda. Rok neuveden. ISBN neuvedeno.

HAUSSSMANN, Jiří. *Divoké povídky*. [1. vyd.]: Praha. Vytiskl Edvard Leschinger. 1922. ISBN neuvedeno.

HEMELÍKOVÁ, Blanka. *Václav Lacina – Parodik. Parodie jako typ literární kritiky neboli parodie na literární znalce – fragment delší studie*. *Tvar*. 2013, roč. XXIV, č. 21, s. 20 – 21. ISSN 0862-657X. [online] [cit. 2016-05-31] Dostupné na: [<http://old.itvar.cz/prilohy/764/Tvar21-2013.pdf>]

HOFFMANN, Bohuslav. *Vladimír Neff*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel. 1982. ISBN 22-143-82.

HRABÁK, Josef. *Napínavá četba pod lupou. Ze studií o paraliteratuře*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel. 1986. ISBN neuvedeno.

HRABÁK, Josef. *Šest studií o nové české literatuře*. 1. vyd. Brno: Krajské nakladatelství. 1961. ISBN neuvedeno.

HRABÁK, Josef. *Úvahy o literatuře*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel. 1983. ISBN 22-127-83.

JANÁČEK, Pavel. *Bob Hurikán a K. H. Mácha. Operace vyloučení – bod zlomu*. Příloha obyděniku *Tvar*. Edice TVARY, řada A. 1996. Svazek 12.

KOPÁČ, Radim, SCHWARZ Josef. *Erben parodický. Humor a satira (nejen) podle Kytice*. 1. vyd. Praha a Litomyšl: Paseka. 2011. ISBN 978-80-7432-130-6.

LACINA, Václav. *Co vám mám povídat*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel. 1966. ISBN 22-072-66.

- LACINA, Václav. *Čtení o psaní aneb spisovatelem snadno a rychle*. 2. vyd. Praha: Sfinx. 1949. ISBN neuvedeno.
- LACINA, Václav. *Krysa na hřídeli*. [1. vyd.]. Praha: Nakladatel F. Svoboda. 1926. ISBN neuvedeno.
- LACINA, Václav. *Ozubené okno*. [1. vyd.]. Praha: Čin. 1930. ISBN neuvedeno.
- LACINA, Václav. *Zježení*. [1. vyd.]. Praha: F. Svoboda. 1925. ISBN neuvedeno.
- LEHÁR, Jan a kol., *Česká literatura od počátků k dnešku*. 2. doplněné vydání. Praha: Nakladatelství Lidové noviny. 2013. ISBN 978-80-7106-963-8.
- MAŠEK, Karel. *Utíkej, Káčo*. [1. vyd.]: Praha: Nakladatelství J. R. Vilímka. Rok neuveden. ISBN neuvedeno.
- MOCNÁ, Dagmar, PETERKA, Josef. a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. 1. vyd. Praha: Paseka. 2004. ISBN 80-7185-669-X.
- NEFF, Vladimír. *Nesnáze Ibrahima Skály*. 2. vyd. Praha: KVÁDR. 1941. ISBN neuvedeno.
- NEFF, Vladimír. *Papírové panoptikum. Detektivka proti všem pravidlům*. [1. vyd.] Praha: Nakladatel A. Neubert. 1934. ISBN neuvedeno.
- NEFF, Vladimír. *Temperament Petra Bolbeka. Třináctkrát zauzlená historie* [1. vyd.] Praha: Nakladatel A. Neubert. 1934. ISBN neuvedeno.
- NEFF, Vladimír. *Poslední drožkář. Groteskni pohádka*. [1. vyd.] Praha: Nakladatelství Pražské akciové tiskárny v Praze II. 1936. ISBN neuvedeno.
- NEFF, Vladimír, NEFF, Ondřej. *Večery u krbu*. 2. vyd. Praha: Paseka a Litomyšl. 1995. ISBN 80-7185-039-X.
- NEFF, Vladimír. *Poznámky o lidovém divadle*. Literární noviny. Ročník 7/1934-1935, číslo 12, strana 3. [online] [cit. 2016-03-29] Dostupné na: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php>.
- NEZVAL, Vítězslav. *Edison. Signál času*. 9. vyd. Edisona, Signál času sedmé. Praha: Československý spisovatel. 1982. ISBN 22-106-82.
- OPELÍK, Jiří. *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce. 3/I. M-O*. 1. vyd. Praha: Academia. 2000. ISBN 80-200-0708-3.
- PAVERA, Libor, VŠETIČKA, František. *Lexikon literárních pojmů*. 1. vyd. Olomouc: Nakladatelství Olomouc. 2002. ISBN 80-7182-124-1.
- PEŠTA, Pavel. *Satirik převratu Jiří Haussmann*. 1. vyd. Brno: Atlantis. 1999. ISBN 80-7108-188-4.

PEŠTA, Pavel. *Proměny meziválečných satirických a humoristických časopisů: náčrt několika problémů*. In: Literárněvědné studie: profesorovi Josefu Hrabákovi k šedesátinám. Jeřábek, Dušan (editor); Kopecký, Milan (editor); Palas, Karel (editor). Vyd. 1. Brno: Universita Jana Evangelisty Purkyně, 1972, s. 161 – 173. [online] [cit. 2016-03-29] Dostupné na: <http://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/120797>.

PEŠTA, Pavel. *Satira v české avantgardě*. In: Roman Jakobson. Mikulášek, Miroslav (editor). 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 1996, str. 257 – 263. [online] [cit. 2016-03-29] Dostupné na: <https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/132386>

PEŠTA, Pavel. *LACINA, Václav: Čtení o psaní aneb spisovatelem snadno a rychle*. Slovník české prózy. 1994. [online] [cit. 2016-05-31] Dostupné na: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1494>.

PEŠTA, Pavel. *Žánrové tendence v satirické tvorbě*. Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. 1980, roč. 29, č. D27, s. 105 - 113. [online] [cit. 2016-05-31] Dostupné na: http://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/108738/D_ScientiaeLitterarum_27-1980-1_13.pdf?sequence=1.

POLÁČEK, Karel. *Michelop a motocykl*. 6. vyd. Praha: Československý spisovatel. 1980. ISBN neuvedeno.

POLÁČEK, Karel. *Dům na předměstí*. 5. vyd. Praha: Práce. 1958. ISBN neuvedeno.

POLÁČEK, Karel, STROHSOVÁ, Eva. *Mariáš a jiné živnosti: 35 sloupků; Čtrnáct dní na vojně; Život ve filmu; Okolo nás; Žurnalistický slovník*. 1. vyd. v tomto celku. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 1998. ISBN 8085844354.

PYTLÍK, Radko. *Kniha o Švejkovi*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel. 1983. ISBN 22-081-83.

PYTLÍK, Radko, JANKOVIČ, Milan. *Trn v zrcadle doby*. 1. vyd. Praha: Panorama. 1984. ISBN 11-086-84.

RULF, Jiří. *Literáti. Příběhy z dvacátého století*. 1. vyd. Praha a Litomyšl: Paseka. 2002. ISBN 80-7185-450-6.

SLÁDEK, Josef Václav. *Spisy básnické. Souborné vydání ve dvou dílech. Díl II*. [1. vyd.]. Praha: Nakladatel J. Otto. 1907. ISBN neuvedeno.

ŠALDA, František Xaver. *Kritické projevy 13 (1925 – 1928)*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel. 1963. ISBN 22-042-63.

ŠIMEČEK, Zdeněk, TRÁVNÍČEK, Jiří. *Knihy kupovati... Dějiny knižního trhu v českých zemích*. 1. vyd. Praha: Academia. 2014. ISBN 978-80-20 0-2404-6.

VLAŠÍN, Štěpán a kol. *Slovník literární teorie*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel. 1984. ISBN 22-141-84.

VŠETIČKA, František. *Kompozice Sváru vody s vínem*. Listy Filologické. Roč. 102, Čís. 4 (1979), str. 219 – 223. [online] [cit. 2016-03-20] Dostupné na: <http://www.jstor.org/stable/23464046>.

VŠETIČKA, František. *Kroky Kalliopé. O kompoziční poetice české prózy čtyřicátých let 20. století*. [1. vyd.] Olomouc: Votobia. 2003. ISBN 80-7198-549-X.