

UNIVERZITA KARLOVA
FILOZOFICKÁ FAKULTA
Ústav pro dějiny umění

Helena Diesingová
Osobnosti a vývoj českého komiksu do roku 1949.

Vedoucí rigorózní práce:
Prof. PhDr. Vojtěch Lahoda, Csc
Praha 2007

Prohlašuji, že jsem rigorózní práci vypracovala samostatně na základě uvedených pramenů a literatury.

Helena Diesingová

I. ÚVOD	6
DEFINICE A TERMÍNY.....	9
Cartoon, comic book, grafická novela	10
GRAMATIKA KOMIKSU.....	11
Bublina	11
Lettering	15
Panely a mezery mezi nimi	16
Multiplicita a týmová práce vs. autorský komiks	19
Nehybridní žánr	19
II. HISTORIE EVROPSKÉHO KOMIKSU ANEB NEZAČALO TO	
YELLOW KIDEM	21
KOMIKSOVÝ PRAVĚK.....	21
PRAOTEC HOGARTH.....	23
VNUCI A JEJICH DÍTKA.....	26
Vsuvka o bublině	31
GOETHE: KOMIKSOVÝ FANOUŠEK. SHRNUTÍ FAKTŮ O DÍLE	
R. TÖPFFERA.....	33
ROZKVĚT HUMORISTICKÝCH ČASOPISŮ V EVROPĚ.....	42
WILHELM BUSCH.....	45
III. ALLY SLOPER VS. YELLOW KID	53
VIKTORIÁNSKÝ ANTIHRDINA.....	54
OBRÁZKOVÉ ČTENÍ PRO PŘISTĚHOVALCE.....	57
IV. ČESKÝ KOMIKS. VÝVOJ ŽÁNRU DO ROKU 1945	61
KRESLENÝ SERIÁL?	61
TRADICE KARIKATURY A DOMNĚLÉ KOŘENY	63
HUMOR BEZ PŘÍSLUŠNOSTI.....	66
STROFF X LADA	68

KOZEL A LADOVO OBLÍBENÉ PIVO	70
LIDOVÉ NOVINY - LIST KULTURNÍ ELITY NÁRODA	78
Sportovní svět v obrazech.....	79
První příspěvky pro Dětský koutek, Hnát a Patrčka na scéně	81
Jak zmizela protivná tloušťka u rodiny pana Břouška. Příliš	
brzké rozloučení s kapitánem Grantem	83
Kreslený seriál jako zárodek dětské knížky	84
Hnát a Patrčka na vrcholu	86
Co se dělo v pondělních Lidových novinách po odchodu Hnáta	
a Patrčky?	89
ONDŘEJ SEKORA (NEJEN) DĚTEM.....	91
Vyšlechtění Mravence s velkým M	92
Ferda Mravenec poprvé, Pepík zahradníkem	94
A zase ta válka	95
Bezkonkurenční kapitán Ani Muk	97
Ferda Mravenec a syn	97
Dětský koutek v novém, Ferda Mravenec přepaden lupiči,	
Oživlý sněhulák.....	98
Ferda se vrací do mraveniště, Skaute pomoz si sám, Dobrý	
voják Vendelín	99
Ferda radí Jéminánkovi	101
Sekorův bobřík mlčení	101
Komiksový autor?.....	103
PUNĚTA VS. MALÝ ČTENÁŘ.....	104
TISKOVÝ KONCERN MELANTRICH.....	106
Poklad v novinovém jezeře.....	107
Pan Šuplík, pan Človíček, jeho tchán Pindal a nešťastný Zdeněk	
Tůma	108

Zlatá kadeř.....	110
Pan Píd'a & pan Pořez.....	114
Novákovíc neděle.....	114
MLADÝ HLASATEL.....	115
Rychlé šípy.....	117
SPRÁVNÝ KLUK A SVORNÍ GAMBUSÍNÍ.....	122
STRUČNÝ PŘEHLED ZAHRANIČNÍCH KOMIKSŮ OTISKOVANÝCH V ČECHÁCH DO ROKU 1945.....	125
V. VÝVOJ ŽÁNRU V LETECH 1945-1949.....	130
Hrabě Rychnov- dada v rouše reakcionářském.....	130
Zuzanka a její svět.....	133
Jaroslav Foglar a komiksy pro mládež.....	134
Konec komiksu v Čechách.....	136
VI. ZÁVĚR.....	138
VII. PRAMENY A LITERATURA.....	142
VIII. SEZNAM VYOBRAZENÍ.....	153

I. ÚVOD

Český komiks před rokem 1949 zahrnuje více než dva vývojové úseky. První, končící roku 1945, je oblastí poměrně neznámou - prozatím existuje jen obecné povědomí o tom, že vznikl Ferda Mravenec a Rychlé šípy, uváděny bývají také obrazové cykly Josefa Lady.

Druhé období, vymezené lety 1945-48, je etapou zmapovanou vzhledem k své délce a *souvztažnosti k osobnosti Jaroslava Foglara* lépe, ovšem bez hodnotícího přístupu a rozhodně ne komplexně. V této době se pod novými názvy objevují dřívější (často nuceně zastavená) periodika a v nich, jako již osvědčený prvek, komiksy či komiksové stripy.

Rok 1948 představuje hraniční bod v němž dochází k nástupu nové éry. Aby byl její duch čitelný je zahrnut i rok 1949.

Cílem této práce je nastínit obrysy vývoje komiksového žánru u nás na základě rešerší dobových periodik, a to za použití metod, které jsou dnes ve světě v tomto badatelském oboru zcela běžné. Tím by mělo zároveň dojít k odstranění pochybností o tom, zda se vůbec lze zabývat komiksem z odborného hlediska. Nejde o to, zda komiks je či není umění, ale o snahu, etablovat jej na stejnou úroveň, jakou si dnes v rámci dějin umění drží ilustrace, karikatura nebo plakát. Tedy zasadit jej tam, kam patří. Například plakát spadá s ohledem na své komerční využití mimo kategorie vysokého umění, ale nikdo dnes nepochybuje o tom, že řada umělců vytvořila na tomto poli díla nedozírných uměleckých kvalit. Zařazení komiksu do popkulturní oblasti bývá příčinou toho, že většina kunsthistoriků přiznává komiksu uměleckou kvalitu jen s velkým sebezapřením. Zatímco dnes se nikdo -

navzdory hollywoodské produkci - nepozastavuje nad filmovým vědcem, protože všeobecně vzdělaný intelektuál zná Ingmara Bergmana nebo Aki Kaurismäkiho, komiksový badatel je stále vnímán spíše jako exotický druh pavědce. Představa s ním spojená vychází z mylné domněnky, že má doma sbírku Čtyřlístků, tajně nosí kostým nějakého superhrdiny, popřípadě se kochá pohledem na velká prsa, dokonalé pozadí a vystřílené mozky. Proto je kapitola věnovaná obecné historii komiksu poměrně obsáhlá. Snad jedině prostřednictvím vazeb a poukázáním na evropské kořeny žánru lze upozornit na to, že komiks není pouze záležitostí současnosti.

Původními podklady pro obecně historickou část, která je rozsáhlým kompilátem byly práce Rogera Sabina, tedy materiály anglosaské produkce, doplněné na základě biografií jednotlivých umělců. Sabin opomíjí kontinentální Evropu a ignoruje tak přínos a význam například Rodolpfa Töpffera a Wilhelma Busche, jimž je v této stati věnováno nejvíce prostoru. Töpffer je momentálně v popředí vědeckého zájmu, došlo k jeho zviditelnění, badatelé se zabývají jeho dílem velmi podrobně. Pasáž týkající se tvorby této významné umělecké osobnosti je shrnutím nejpodstatnějších poznatků, k nimž došla početná skupina vědců v rámci diskuzního fóra PlatinumAge. Komunikaci a vzájemnou výměnu názorů na mezinárodní úrovni dnes umožňuje internet, který se stává novým a velmi cenným zdrojem informací. Galerie činí své sbírky přístupné prostřednictvím celosvětové informační sítě a internetové archivy zveřejňují ke komiksu relevantní obsah dobových časopisů a publikací. Revidovat jejich kvalitu, ověřovat je a vyhodnocovat, patří k běžným vědeckým postupům. Problém s tím související tkví samozřejmě v poškozování autorských práv, a to oběma směry. Bud' zveřejněním odborných studií

a encyklopedií tím způsobem, že je z nich učiněn obsah webových stránek, nebo použitím internetového pramenu bez patřičného odkazu.

Publikace zabývající se historií či estetikou komiksu stejně jako monografie tvůrců tohoto žánru se v českých knihovnách až na výjimky nevyskytují. Bylo proto potřeba je zakoupit v zahraničí. Zcela zásadní dílo *The History of the Comic Strip: The Nineteenth Century* Davida Kunzleho navíc vyšlo v roce 1990 v Berkeley jen v malém nákladu, a tak se jej podařilo získat až po napsání dané kapitoly. Nemałym problémem je i dostupnost českých novin a časopisů, které byly předmětem rešerše. Průzkum řady z nich byl provázen často nepříjemnými komplikacemi.

Komiks je žánr interdisciplinární, kombinace textu a obrazu je součástí jeho historie. Definitivní průnik obojího, tedy umístění textové bubliny uvnitř prostoru ohraničeného panelem, je pak začátkem moderní etapy. V jejím průběhu už jsou všechny konvence dané, z tohoto hlediska se zkoumaný žánr tedy již sto let nevyvíjí. Komiks zahrnuje více vyjadřovacích prostředků, což často bylo (a někdy stále je) problémem jeho vnímání. Komiks se tak dostal do podobné situace, v níž se kdysi ocitla opera kombinující taktéž více sepáratně fungujících principů uměleckého vyjádření. Komiks nabízí více hledisek a možností zkoumání, nelze však zcela opomíjet jednu složku na úkor druhé.

DEFINICE A TERMÍNY

Nejprve je třeba definovat samotný komiks, nastínit alespoň v základech problematiku jeho vnímání a zmínit témata od jeho recepce odvislá.

Jako výchozí může posloužit definice, k níž došel Scott McCloud. Ačkoliv je v jistém smyslu zavádějící - neříká nic o konvencích, které komiks používá, a pomíjí jeho podstatu jako masového média - je vhodná k zpřesnění jazykových termínů. *„Komiks - forma plurálu, použití se slovesy v singuláru. Vedle sebe položené ilustrované a jiné obrazy v úmyslné sekvenci, zamýšlené k předání informace a/nebo produkci estetického ohlasu v divákovi.“*¹ McCloud užívá termínu „comics“ v množném čísle, má-li na mysli žánr jako takový, ale běžnou variantou v literatuře psané anglicky je výraz comic pro jednotné číslo. Koncové „s“ se přidává pouze v případě plurálu. To znamená, že další používanou variantou je comic v singuláru a comics pro plurál. Tvarem podstatného jména se pak řídí příslušný slovesný tvar. McCloudova gramatika tedy nejlépe odpovídá použití v češtině,² ale v anglických originálech není zdaleka nejběžnější.

¹ Scott McCLOUD: Understanding Comics: The Invisible Art, Northampton 1993, 9.

² V češtině se teprve nedávno ustálil fonetický přepis slova comics, tedy komiks, přičemž jde o základní tvar singuláru. To znamená, že termín comic/komik v českém jazyce neexistuje. Anglická podoba comics výrazně dominovala ještě před třemi lety a standardní normou byla i před revolucí. S dodržováním angličtiny souvisela i neohebnost výrazu (např. „distribuce a odbyt comics“ místo komiksů atd.). Jako český ekvivalent komiksu sloužily termíny obrázkový seriál, kreslený seriál popř. kreslený příběh, možná odvozené od německého Bildengeschichte.

Dalšími výrazy, které převádíme do češtiny, jsou „word baloon“, „speech baloon“ a „think baloon“ nebo „bubble“. Rozdíly mezi prvním a druhým se v angličtině stírají. „Think baloon“ nebo „bubble“ označuje „obláček“ (forma připomíná tvarem většinou skutečně obláček) a používá se v případě, že jde o vyjádření myšlenek (podrobněji viz níže). V češtině tato specifikace komiksových konvencí v jazyce chybí, terminus technicus je pro všechny typy bublina; balón je dnes velmi neobvyklý. Najdeme ho hlavně v literatuře ze šedesátých let nebo v prekladech, jejichž

K etymologii termínu comic(s) je třeba říci alespoň to, že byl oficiálně poprvé použit v roce 1890 v názvu periodika *Comic Cuts*, vydávaného nakladatelstvím Amalgamated Press Alfreda Harmsworta.³ Výraz „cut“ patří do tiskařské hantýrky, je slangovou odvozeninou ze slova „woodcut“.⁴ Samotné slovo comic dává jasně najevo obsahovou náplň. Humorné komiksy dominovaly trhu až do třicátých let 20. století.

Cartoon, comic book, grafická novela

„Cartoon“ je výrazem, který se hojně vyskytuje v následující kapitole věnované obecné historii komiksu. Do češtiny jej můžeme přeložit jako kresbu i karikaturu.⁵ V případě jeho převodu by musel být zvolen český ekvivalent z několika variant, jež by v dané situaci označení cartoon vystihovaly (například novinová kresba, humoristická kresba, politická karikatura atd.). Je proto ponechán ve své původní podobě.

Za základní jednotku komiksu můžeme považovat „comic strip“. Jde o novinový útvar, vlastně krátký komiks, skládající se jen z několika panelů. Rozvinuté comic stripy zabírající postupně celou stránku lze chápat jako nakročení k ještě delšímu útvaru. Tím je „comic book“ (komiksové album) nebo grafická novela. Pokud bychom hledali mezi těmito dvěma termíny rozdíl (ne vždy je vnímán, opět se často používá jeden výraz pro obojí), výsledkem takového pátrání by bylo zjištění, že comic book (tedy album) je sbírkou kratších epizod. Grafická novela je už od počátku vytvářena jako rozsáhlejší celek. Nemusí jít nutně

autoři nejsou do problematiky zasvěcení. Prostor, v němž se odehrávají jednotlivé sekvence příběhu, označujeme jako „panel“, méně často jako „rámeček“ nebo „okénko“.

³ Halfpenny revolution, tažení proti penny dreadfuls, viz II. kapitola.

⁴ Roger SABIN: Comics, Comix & Graphic Novels. A history of comic art, London 1996, 19.

⁵ V jiné souvislosti také kreslený film.

o čistě konvenční comics, neboť označení se používá pro obrazový cyklus knižního formátu stejně jako pro útvar, v němž jsou ilustrace v rámci celku významově stejně důležité jako text.⁶ Rozvoj formátů, které se vyvázaly z kapacitního omezení jednou stránkou, přinesl změnu struktury celého žánru a rozvíjel slovník sekvenčního umění.⁷

GRAMATIKA KOMIKSU

Určujícím znakem komiksu je v první řadě sekvence tj. posloupnost blízce spojených obrázků. Ke grafickým konvencím žánru patří bublina a panel stejně jako další grafické symboly (například čáry za rychle se pohybujícím objektem, sloužící k vyjádření pohybu, vypoulené oči značící údiv atd.). Jazykovými konvencemi jsou potom dialog, zvukové efekty a vyprávění.⁸ Ty spolupracují s konvencemi grafickými, aby tvořily plynulý celek. Samostatnou kapitolou je v některých případech lettering. Nejzajímavější je problematika samotného prostoru mezi panely, jakéhosi území vyhrazeného čtenářově imaginaci, jež je zároveň průběžným kamenem tvůrčových schopností.

Bublina

Podle Eca jde o základní prvek komiksové sémantiky: *„Dohodnutý, konvenční znak „obláčku“, který podle několika konvencí svého provedení, zužuje-li se do jakéhosi jazyku u tváře postavy, znamená „přímou řeč“, je-li spojen s postavou několika bublinkami, znamená „myšlenku“, nachází-li se text obláčku s ostrými výběžky, nebo je-li*

⁶ Grafickými novelami jsou například knihy tvůrčí dvojice Neil GAIMAN / Dave McKEAN: *The Wolves in the Walls* či *The Day I Swapped My Father for Two Goldfish*, díla R. Töpffera nebo W. Busche.

⁷ Will EISNER: *Comics & Sequential Art*, Tamarc 1985, 7.

⁸ Roger SABIN: *Adult Comics*, New York 1993, 5-9.

opatřen zuby jako u pily, nebo dikobrazími ostny, může znamenat strach, hněv, popuzenost, výbuch zloby, křik, řev, a to podle zcela přesné standardizace nálad.⁹ Již Eco si tedy všímá toho, že samotná forma bubliny je schopna vyjadřovat emoce a intenzitu zvuku a nemusí být jen pasivním prvkem.

Bublinu považuje - vedle narativní sekvence - nejen za stěžejní, ale dokonce za komiks definující element i David Carrier. Dostává se tím do sporu s Davidem Kunzlem, autorem nejzásadnějších publikací o historii komiksu. Kunzle¹⁰ se podle Carriera zabývá prehistorií žánru a ne jeho historií, čímž by se ale zároveň dalo vysvětlit, proč bublinu, jakýsi slovní průnik do obrazového pole, nepovažuje za určující. U předchůdců moderního komiksu, které Kunzle zkoumá, je totiž možné mezi textem a obrazem stanovit zcela zřetelné hranice. Právě prolínání těchto složek však Carrier vyzdvihuje jako ukazatele toho, zda se v tom kterém případě jedná či nejedná o komiks. *„Plná integrace slov v bublinách do obrázků vytváří nové umění, které je pozvednuto nad estetické problémy románu. Bublina je definujícím prvkem komiksu, protože ustanovuje jednotu slova a obrazu, která odlišuje komiks od textu ilustrované obrázky. (...) Bubliny tím, že jsou čtenáři viditelné, ale neleží uvnitř obrazového prostoru obsahujícího zobrazované charaktery, oddělují komiks jak od umění starých mistrů, tak od broadsheets 17. století prezentovaných Kunzlem.“*¹¹ Bubliny, tedy „slova, která utvořila obraz“,¹² nejsou čistě

⁹ Umberto ECO: Skeptikové a těšitelé, Praha 1995, 160-161.

¹⁰ David Kunzle se věnuje historii komiksu od středověku do konce 19. století, je autorem publikací The Early Comic Strip: Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c. 1450 to 1825, Berkeley 1973 a The History of the Comic Strip: The Nineteenth Century, Berkeley 1990.

¹¹ David CARRIER: The Aesthetics of Comics, Pennsylvania 2000, 4.

¹² Pierre FRESNAULT-DERUELLE: La bande dessinée: L'univers et les techniques de quelques "comics" d'expression française, Paris 1972, 67.

verbální, ani pouze obrazové, ale obojí dohromady. Představují most přes trhlinu mezi slovy a obrazy.¹³

Eisner vnímá bublinu dokonce jako zoufalý vynález: *„Zachycuje a dělá viditelným éterický element, zvuk. Uspořádání balónů, které obklopují mluvené slovo - jejich vzájemná pozice k sobě nebo k akci, nebo k tomu, kdo mluví, zahrnuje měření času. Jejich pořadí předepisuje to, kdo mluví první. (...) Určují našemu podvědomému porozumění délku trvání hovoru.“*¹⁴

V západní tradici jsou komiksy čteny ve stejných konvencích jako texty: zleva doprava, od shora dolů; samotné bubliny jsou navíc ještě čteny ve vztahu k mluvícím.

Ústřední myšlenkou Carrierovy filozofické úvahy na téma *„Bublina, problém znázornění jiných myslí“* je zjištění, že komiksy převádí zvuky a myšlenky do obrazů. My slova v bublinách čteme, ale postavy uvnitř panelu je slyší. Hovor nebo myšlenka jsou tak převedeny do viditelného jazyka.¹⁵ Nadmíru zajímavý je pro tohoto vědce problém znázornění myšlenek. Podle Descartera se můžeme jen domnívat, co si ostatní myslí, a to na základě vnějšího výrazu a gestikulace. *„Bubliny vyjevují to, o čem filozofové možná sní, totiž že myšlenky jiných lidí budou zobrazeny nepochybně a transparentně.“* Komiksy však tento problém nechávají nevyřešený, protože *„to, co bylo prezentováno v obrazovém prostoru jako myšlenky, se v našem světě stává slovy. Myšlenky jsou zjevné ne charakterům, které jsou uvnitř stripu, ale nám, divákům,*

¹³ CARRIER 2000 (pozn. 11) 28.

¹⁴ EISNER 1985 (pozn. 7) 26. Není bez zajímavosti, že Carrier má zapotřebí vyvracet Eisnerovo vysvětlení vzniku bubliny. Podle Eisnera italské slovo pro komiksy – „fumetto“ (vyfouknutý kouř) odhaluje původ této konvence. Když pozorujeme mluvčího v mrazivém prostředí, jeho řeč je nejen slyšet, ale i vidět prostřednictvím obláček páry, které se mu odpařují od úst. *„Dokud ale exhalovaná pára neobsahuje psané slovo, je těžké si představit, jak tento vyzorovaný jev sám o sobě mohl být příčinou zrodu koncepce komiksově bubliny,“* oponuje Carrier. Fumetto navíc označuje celý komiks a ne jen bublinu. Pro tu se v italštině používá výraz „echtoplasme“.

¹⁵ CARRIER 2000 (pozn. 11) 36.

*kterí stojíme mimo něj. (...) Bublina stejně jako Descarterova šišinková žláza v mozku tedy spojuje věci ve dvou různých světech.*¹⁶ Myšlenky uvnitř hlavy stejně jako bubliny nemají žádnou pozici v prostoru.

Komiksy podle Carriera neduplikují funkce starších systémů vyjadřování, ale přidávají se k nim podstatně novým způsobem. *„Zatímco staří mistři nám umožňují představovat si konverzaci svých postav tím, že zobrazí jejich gesta, znázornění myšlenek samotných bylo normálně nad jejich síly. (...) Někteří staří mistři podvádějí tím, že jejich postavy drží svitky.”*¹⁷ Rozdíl je v tom, že tyto pomocné prvky jsou součástí obrazového prostoru, bubliny ne. *„Samotná bublina je pouze kontejner a nekoresponduje s žádným objektem znázorněným v obraze. To, že slova nebo myšlenky obklopuje kulatý tvar, nevypovídá nic o myšlenkách nebo slovech samotných.”*¹⁸

Carrier sice v tomto místě popírá hodnotu schopnosti výrazu (emocionálního vyjádření) bubliny, ale vzápětí ji přiznává: *“Bublina je nejen neutrálním kontejnerem, ale dalším prvkem ve vizuálním poli (...), nějakým způsobem identifikujeme její expresivní výraz.”*¹⁹ Vrací se tedy k tomu, co už tvrdil na začátku, když konstatoval, že nejen povědomí o obsahu slovních bublin, ale také jejich vizuální kvalita jsou součástí naší komiksové zkušenosti.²⁰

Carrier jako filozof-teoretik bere na rozdíl od praktika Eisnera lettering jako bublině podřízený. Eisner aniž by popíral „obsah kontejneru“ staví svůj text způsobem, z něhož je patrné, že letteringu přikládá větší samostatnost, jinak řečeno náplň nádoby považuje za rovnocenný nádobě samotné.

¹⁶ Ibidem 30.

¹⁷ Ibidem 36.

¹⁸ Ibidem 44.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem 29.

Lettering

Eco opomíná jednu důležitou kategorii textové konvence v komiksu, a to vyprávění. Dialog nevyjádřený formou přímé řeči (vypravěč je neurčitý, nezaujímá postoj) se k postavám uvnitř panelu chová neadresně, může a nemusí být ohraničen, ale každopádně je stejně jako onomatopoické zdroje jazyka (další nositel výrazu) znázorněn letteringem. V případě, že je uvnitř bubliny, může snad působit dojmem, že mu je jako obsah podřízen. Není. Jde o samostatný prvek, už vzhledem k tomu, že bublina může být i prázdná (v případě, že si např. dotyčný nic nemyslí) a lettering může také (uvnitř i vně ohraničeného panelu) existovat zcela samostatně.

Pomocí letteringu se tedy stejně jako v případě bubliny dá vyjadřovat nejen hlasitost, ale také emoce: *„Lettering upravený graficky tak, aby sloužil příběhu, funguje jako rozšíření obrázku. V tomto kontextu poskytuje náladu, narativní most a zapletení zvuku do situace.“*²¹

Carrier uznává, že i styl písma užitý pro slova je signifikantní. *„Typ písma v Batmanovi a Supermanovi ve 40. letech je součástí stylu své doby, stejně jako auta nebo letadla. (...) Lettering v komiksech je stylisticky individuální stejně jako jejich vyprávění.“*²² Z toho vyplývá, že v případě, že by byl styl písma změněn, byl by narušen i tvůrčí záměr. Text vyjádřený pomocí písma je tedy v případě komiksu nejen

²¹ EISNER 1985 (pozn. 7) 10-11.

²² CARRIER 2000 (pozn. 11) 29.

čten, ale i prohlížen. Je vnímán zároveň i jako obraz. *„Vizuální zpracování slov jako graficky umělecké formy je částí slovníku.“*²³

Panely a mezery mezi nimi

Ohraničené panely slouží k tomu, aby lámaly děj do čtením srozumitelných segmentů. Fenomén délky trvání a zkušenost s ním je jednou z dimenzí sekvenčního umění. Podle Eisnera tkví úspěch vizuálního umění ve schopnosti převádět čas a manipulovat s prvky času tak, aby se docílilo specifického vzkazu nebo emoce. Panel je pro Eisnera v této manipulaci kritickým prvkem, jakýmsi časovým konzervátorem²⁴ či pouzdrém. *„Umělec znázorňuje do jednoho segmentu to, co je v reálu nepřerušovaný tok akce. Nahození prvků uvnitř rámečku, rozmístění obrázků v něm a jejich vzájemný vztah a asociace s ostatními obrazy v sekvenci jsou základní „gramatikou“, z níž je vyprávění konstruováno.“*²⁵ S tím souhlasí i McCloud: *„Panel hraje roli generálního indikátoru, jímž je dělen čas a prostor,“* přičemž: *„Trvanlivost času a rozměry prostoru jsou definovány spíše obsahem panelu, než panelem samotným. Časovou délku panelu ovlivňuje autor obsahem panelů, počtem panelů a jejich semknutím, ale také natažením panelu.“*²⁶ Panel je tedy jakousi časovou pasáží, ale pouze pokud je nahlížen v kontextu ostatních časových výseků, v opačném případě by byl izolovaný segment samostatným prvkem, ne sekvenčním úsekem. Vytržený z kontextu by ztratil smysl nebo/a zároveň získal nový. Úkolem tvůrce je vybrat ty výseky, jinak řečeno zvolit ty

²³ EISNER 1985 (pozn. 7) 10.

²⁴ Ibidem 26.

²⁵ CARRIER 2000 (pozn. 11) 29.

²⁶ McCLOUD 1993 (pozn. 1) 99-101.

okamžiky, které by vedly k co nejplynulejšímu vnímání vyprávění, tedy toku myšlenek, akcí nebo umístění.²⁷

Důvodem, proč musí být tok co nejplynulejší, je samotná hranice panelu, respektive nevyplněný prostor mezi ním a dalším panelem.²⁸ Pro jeho překlenutí je kladen požadavek vjemové zkušenosti, neboť je potřeba čtenářovy-divákovy spolupráce. Některé komiksové stripy zejména staršího data jsou však rozděleny na panely, mezi nimiž mezery nejsou. Čtenář-divák tak vlastní imaginací nemá co vyplňovat, prostor poskytnutý jeho fantazii je anulován, což leckdy dělá recepci paradoxně náročnější.

Umberto Eco používá pro mezeru mezi panely latinského výrazu „hiatus“, McCloud, který jej považuje za jakési magické až mysteriózní srdce komiksu, zvolil obhroublý termín „gutter“.²⁹ Přesto vnímá mezeru poměrně poeticky: *„To, co se děje mezi panely, je způsob kouzla, které může vytvořit pouze komiks.“*³⁰ A jinde: *„Zde ve žlábků bere lidská fantazie dva rozdílné obrázky a transformuje je do jedné myšlenky.“*³¹

²⁷ Vzniká tak jistá podobnost se stříhem a fázováním ve filmu. Panel je jakési okno či čočka kamery, která přibližuje a oddaluje záběr, volí úhel pohledu atd. Takový pocit navozuje svou formulací i Sabin: *„Orámované segmenty jsou jako okna, jimiž jsou příhody nahlíženy, a jsou obvykle rozšiřovány nebo zvětšovány, aby zdůraznily dramatické momenty.“* Obecně platí, že čím mladší komiks, tím jsou tyto metody „kamery“ vyspělejší. Ovšem zatímco ve filmu je tok akce plynulý a rámečky vidíme postupně, v komiksu jsou k vidění všechny najednou. Film je v tomto ohledu záležitostí technologickou, v komiksu jde o výsledek kreativního procesu. Umělec volící záběr může být považován v mnoha pohledech za „kameramana“, ale na rozdíl od filmu jsme my projektorem, který hýbe celým příběhem. Carrier také upozorňuje na to, že filmy jsou sociální umění, zatímco komiksy čteme stejně jako knihy sami. Některé editační techniky komiksu navozují asociace s filmem, ale jde o dvě rozdílné formy, které prošly samostatným vývojem. Eco se jako v mnoha dalších ohledech ve svém názoru na komiks mýlil, když tvrdil, že komiks na filmu parazituje. *„Až na pár výjimečných případů, comic stripy shromáždily většinu svých základních výrazových zásob bez toho, aby čerpaly z filmů, a to často dříve než druhé jmenované vůbec vzniklo.“* (Francis LACASSIN: *The Comic Strip and Film Language*, in: *Film Quarterly* XXV, 1972, 11-23.) Na rozdíl od komiksu jsou však filmy skutečně novou uměleckou formou. Komiksy jsou závislé na literárních technologiích, protože například obracení stránek knihy určuje rychlost čtení. Vztah komiksu a filmu je zcela samostatným tématem, kterým se tato práce nezabývá.

²⁸ Rozporuplná je tato dedukce v případě Wilhelma Busche, který panel nepoužíval, a přesto je mistrem v *„zachycování toku akce a pohybu“*.

²⁹ Tj. žlábek, koryto, či dokonce stoka.

³⁰ McCLOUD 1993 (pozn.1) 92.

³¹ Ibidem 66.

Časový a prostorový zlom překonáváme právě s pomocí zkušenosti, díky níž jednotlivé momenty mentálně spojujeme v plynulou, jednotnou realitu. *„My (sami) konstruuje vyprávění, které dělá ze scén smysl. Stejně jako u reklamního spotu z konce devadesátých let postupujeme jen po hlavních bodech. Systematické užití těchto bodů je skutečný vynález komiksu.“*³²

Jistou zkušenost čtení vyžaduje často i samotné pořadí panelů. Jako generální panel (okno či kontejner) pak funguje samotná stránka. Má stejnou roli jako obrazový rám.

U dnešních comic stripů se velikost panelů většinou nemění, v případě comic booku nebo grafické novely je prostor pro práci s velikostí panelů a využití stránky samozřejmě výhodou.³³ Eisner jako praktik upozorňuje také na to, že i samotná hranice panelu může být použita jako neverbální „jazyk“ sekvenčního umění. Jde o narativní přístroj (*„Forma rámu nebo jeho absence se může stát součástí příběhu.“*)³⁴ i strukturální podporu (*„Použití panelu jako strukturálního prvku pomáhá vtáhnout čtenáře a sahá dál než jen jednoduchý panel kontejner - např. rám použitý jako okno nebo dveře.“*)³⁵ Forma a zpracování rámu pracují s divákovými emocemi,³⁶ tvary panelů nemají specifický význam, ale mohou ovlivnit čtenářovu zkušenost.³⁷

V souvislosti s panelem jako časovým kontejnerem je třeba zmínit také fakt, že každý panel, na nějž se díváme, reprezentuje přítomnost, ten před ním minulost a ten za ním budoucnost. Zatímco mezi

³² CARRIER 2000 (pozn. 11) 51.

³³ EISNER 1985 (pozn. 7) 43.

³⁴ Ibidem 46.

³⁵ Ibidem 49.

³⁶ Ibidem 59.

³⁷ McCLOUD 1993 (pozn. 1) 99.

některými panely uplyne zlomek vteřiny, mezi jinými roky. V komiksu jsou přítomnost, minulost i budoucnost viditelné najednou.

Multiplicita a týmová práce vs. autorský komiks

Nezbytnou součástí comic stripu potažmo komiksu je vracející se charakter a příběhy, jež jsou variacemi na jedno téma (popřípadě témat několik). Rozuzlení dějové zápletky je stejně jako chování aktérů příběhu snadno předvídatelné, jde o stereotypy.

Komiksy dnes většinou nejsou dílem jedné osoby, ale tvůrčího týmu. Základní dvojici tvoří scénárista a kreslíř, dále se na produkci podílí inker, kolorista a letterista. Autor obálky nemusí být zákonitě autorem celého příběhu. Zdánlivě by tak mohla tvorba komiksu připomínat uměleckou dílnu, ale slovy Carrieri: *„Nikdo nemůže dělat Picassa po jeho smrti, ale Supermana ano.”*³⁸

Je potřeba upozornit na to, že existují komiksy autorské nebo undergroundové, které jsou dílem jednoho umělce a nejsou masově šířenou záležitostí. Stejně tak existují komiksy, které nejsou kreslené, ale vznikají technikou koláže, fotomontáže atd. Totéž jde vztáhnout k multiplicitě. Každá definice je založená na majoritních charakteristikách. Odchytky jsou proto - často velmi pozoruhodnými - výjimkami potvrzujícími pravidlo.

Nehybridní žánr

Je zřejmé, že comics má svůj vlastní jazyk, je žánrem zcela svébytným a není paskvilem mezi literaturou a vizuálním uměním, ale kombinací

³⁸ CARRIER 2000 (pozn. 11) 83.

obojího.³⁹ Jednota textu a obrazu vzniká na základě jejich vzájemného prolínání, obě složky jsou ve výsledku provázané a ani jedna není zbytná. Sdělují jeden příběh a tak vytvářejí umělecky jednotný celek.

Komiksy jsou jak čteny, tak prohlíženy a jejich vnímání vyžaduje speciální schopnosti. Čtenář není pasivním příjemcem, ale aktivním účastníkem.

Používání hodnotících hledisek platných jen pro literaturu, nebo jen pro vizuální umění se mnohokrát ukázalo jako zavádějící. Estetická percepce komiksu není ve schopnosti verbální, ale verbální i vizuální. Právě tuto skutečnost opomíjí kritici komiksů nejčastěji.

Jak dokazuje následující kapitola, komiks prošel svým vlastním historickým vývojem.

³⁹ Art Spiegelman používá pro ilustraci smíšenosti žánru slovo commix.

II. HISTORIE EVROPSKÉHO KOMIKSU ANEB NEZAČALO TO YELLOW KIDEM

Názory na to, v čem konkrétně spatřovat předchůdce komiksu, se dosti různí. Řada autorů publikujících na toto téma se totiž ve snaze vydobýt předmětu svého bádání potřebnou úctu pokouší dokázat, že jde o formu uměleckého projevu starou stejně jako např. jeskynní malby. Nejrůznější, více či méně poutavé teorie tak kladou onen pomyslný mezník, od něhož je možno sledovat určitou genealogickou řadu tohoto specifického žánru co nejdále. Paleolitické malby v Altamiře, egyptské hieroglyfy či obrázkové písmo mexických indiánů patří k těm méně obvyklým. Naopak nejčastěji uváděnými příklady jsou *Trajánův sloup* (113) a *tapiserie z Bayeux* (1066). Horkými kandidáty na první místa v kategorii předchůdce bývají také nejrůznější náboženské cykly ve formě nástěnných maleb, mozaik nebo iluminovaných rukopisů. Těmto narativním dílům jistě nelze upřít rozdělení děje týkajícího se ústřední postavy či události na sekvence, což je jedna z typických vlastností komiksu. Chybí jim ale to nejpodstatnější. Masivní účinek a možnost široké řady vnímatelů.⁴⁰ Jedná se o umělecká díla, za nimiž je potřeba cestovat a která nemají takový počet "kopií", jež by dovoľoval jejich vnímání širokou veřejností, což je pro komiks zásadní.

KOMIKSOVÝ PRAVĚK

Požadavek multiplikace jasně naznačuje, že k masovému zpřístupnění textu a obrazu došlo po vynálezu knihtisku. První tištěné výtvary zahrnující obojí se vyskytly v podobě tzv. „broadsheets“. Šlo o anonymně produkované dřevořezy na papíru nebo pergamenu sloužící

⁴⁰ SABIN 1996 (pozn. 4) 11.

k pobavení. Obvykle znázorňovaly buď soudobé aféry nebo témata týkající se víry, jejich distribuci zajišťovali pouliční prodavači. Celkově „broadsheets“ tíhly k troufalosti, prosté názornosti a byly vyvedeny jednoduchými silnými linkami. Dřevořezba ostatně ani velkou jemnost neumožňovala, protože matriční špalíky, ze kterých se tisklo, nevydržely dlouho. Jejich opotřebení mělo za následek kvalitativní nestabilitu jednotlivých listů, mezi nimiž tak vznikaly dosti podstatné rozdíly. U většiny zachovalých dřevořezů tím pádem chybí celé části a do dnešní doby nepřežilo příliš exemplářů. Proto i v případě broadsheets vznikají mezi odborníky rozpory ohledně toho, nakolik je vůbec lze spojovat s počátky moderního komiksu. Často se ale upozorňuje na skutečnost, že vykazovaly určitý stupeň obratnosti v kombinování slov a obrázků v rámci jednoho celku a neběžné pro ně nebyly ani ohraničené panely. Jde o způsob, který je znám už z oltářních arch a který převzaly také kramářské písňe.

Klíčovým krokem na cestě broadsheets k ještě masovějšímu účinku bylo čínorodé obchodní odvětví, které se vytvořilo kolem veřejných poprav. Ty byly, jak známo, jedním z vítaných zpestření společenského života obyvatelstva větších měst a není žádnou novinkou, že šibenice byla obklopena otevřenými galeriemi. Stotisícový dav přihlížejících diváků nebyl například v Londýně ničím neobvyklým. Právě návštěvníkům morbidní podívané byly určeny letáky, které ji „zachycovaly“. Tisky se samozřejmě vyráběly o několik dní dříve, aby se mohly prodávat na místě, a jejich autoři tak nemohli předem tušit, jak bude popravčí scéna vypadat. Vydavatele, jejichž cílem bylo vydělat co nejvíce peněz za cenu co nejmenších nákladů, ovšem tato drobná nesrovnalost netrápila. Nepřekvapuje proto, že stejné tisky byly prodávány

několikrát za sebou a že listy samy o sobě byly dělané ve velmi tradiční manýře a v porovnání s ostatním zbožím tohoto typu velmi nekvalitně.

Postupem času si vydavatelé uvědomili, že by bylo možné vytvořit trh i pro tisky, jejichž náplň by byla humorná, tudíž začaly vycházet broadsheets s karikaturami slavných lidí či zábavnými ilustracemi. První případy výtvořů tohoto druhu byly určeny pro střední třídu, u níž se dala předpokládat znalost politiky. Výtisky byly pochopitelně na lepší úrovni, a tudíž dražší. Později se vytvořil také trh s broadsheets určenými pro třídu pracujících, jejichž tématem se staly nejrůznější vylomeniny a taškařice. Celkově se přesnost tisku a jeho kvalita díky mědirytině výrazně zvýšila, ale myšlenka co nejlevnější výroby zůstala. Samotní tvůrci proto zůstávali na úrovni obyčejných štrajchpudlíků, často pracovali za nízké honoráře a v nuzných podmínkách. Navíc jim ani nebylo dovoleno, aby svou práci podepsali.⁴¹

PRAOTEC HOGARTH

Jednou z výjimek, která vyzrála na *"žraloky číhající na to, aby se bez skrupulí zmocnili práce cizích rukou a mozku"*,⁴² byl anglický rytec a malíř William Hogarth (1697-1764). Umělec se smyslem pro aktuální téma, který se rád zaobíral scénami z každodenního života, byl velmi podnikavého ducha. Rozhodl se, že k obrazu, který vytvoří, udělá i rytinu, a tak osloví nové konzumenty, které do té doby zásobovali pouze tiskaři. Začal proto pracovat na výjevu *Harlot's Dawnfall* (*Pád nevěstky*) a po jeho dokončení vylíčil, co pádu poběhlice Molly Hackaboutové předcházelo a co následovalo po něm. Z jedné scény tak vznikl mravoučný cyklus složený ze šesti epizod - *Harlot's Progress*

⁴¹ SABIN 1993 (pozn. 8) 12.

⁴² Raymond WATKINSON: Hogarth, Bratislava 1959, 55.

(*Dráha poběhlíce*). Sledujeme v něm příběh dívky přicházející do města, kterou jako spoustu naivních venkovských děvčat obloudí kuplířka. Nejprve si Moll žije životem kurtizány vydržované jistým plukovníkem, ten se jí nasytí, takže poskytuje své služby židovi, jemuž je (samozřejmě k jeho nelibosti) nevěrná s pohlednějším mládencem. Následuje zatčení, pak nevěstinec a nakonec smrtící choroba a pohřeb.

Hogarthova prodejní strategie spočívala v tom, vytisknout jen předem ohlášený počet kopií, což se ukázalo jako velmi lukrativní. Umělec získal objednávku na všech 1200 sérií a v porovnání s denním příjmem 50-100 guineí,⁴³ které přicházely jako subskripce za *Dráhu poběhlíce*, působí jeho výtvarné dílo z portrétování titěrně.

Kresby vyšly v roce 1732 a byly velmi populární, ale rytiny se staly zbožím na černém trhu. Hogarth sice vyrobil pouze objednané série, ale to jaksi nemělo vliv na aktivity ostatních tiskařů a obchodníků. Nekalé podnikání se rozbuželo ve všech oblastech: "...*Miniatury se tiskly na vějíře, tabatěrky či porcelánové šálky a na ulicích se prodávaly balady typu Pravdivý příběh Moll Hackaboutové...*"⁴⁴ Byla dokonce napsána i divadelní hra. Již Hogarthova *Poběhlíce* předznamenává tedy v jistém smyslu to, co se později stane příznačným pro komiksové hrdiny. Postava se stane široce populární (často dokonce známější než autor) a vznikne okolo ní jakási „přidružená výroba“.⁴⁵ Ze které ovšem autor nic nemá. Když k ušlému zisku připočteme ještě osobnost bezpochyby hrdého umělce, je jasné, že Hogartha nekvalitní a překroucené plagiáty, degradující jím

⁴³ Ibidem 54.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Sabin upozorňuje ve svém článku o Allym Slopperovi na to, že jde o jev vnímaný až v souvislosti s 50. lety 20. století viz Roger SABIN: Ally Sloper: The First Comics Superstar, in: Image and Narrative, <http://www.imageandnarrative.be/graphicnovel/rogersabin.htm>, vyhledáno leden 2004. Sabin se všeobecně velmi zasazuje o zvýšení významu Allyho Slopera v očích odborné i laické veřejnosti, viz také SABIN 1993 (pozn. 8) 17.

vytvořený originál, musely přinejmenším silně popuzovat. Využil proto svého postavení a styků s význačnými lidmi k tomu, aby učinil nepoctivým praktikám přítrž. V roce 1735 odhlasoval anglický parlament Copyright Act (známý spíše jako Hogarth's Act), zákon na ochranu autorských práv umělců a rytců, který by jim zaručoval odměnu za jejich vynalézavost a zručnost. Což je důležité zmínit zejména proto, že jeho význam bývá někdy dosti přeceňován. K porušování autorského zákona totiž docházelo ve velké míře ještě dlouho po jeho ustanovení. V Hogarthově případě se však ukázal být funkční. Jako první to potvrdila série rytin, jejíž vydání umělec načasoval hned na den následující po schválení Copyright Actu - *Rake's Progress (Dráha prostopášníka)*.

Děj cyklu lze stručně popsat asi takto: hlavní postava - Tom Rockwell - nejdříve rozhází zděděný majetek, pak se ve snaze dostat se z dluhů a získat nový ožení s bohatou stařenou. Nakonec je Rockwell stejně zruinován u hracího stolu a končí nejprve ve vězení pro dlužníky a poté v blázinci.

Rake's Progress je spolu s *Harlot's Progress* zcela běžně uváděn jako příklad komiksového zárodku,⁴⁶ neboť jde o tehdy všeobecně známé a populární tisky, jež vytvářejí okolo jedné postavy rozvíjející se a gradující příběh.⁴⁷ Je však třeba připomenout, že Hogarth účinek svých rytin rozmyšlel nejen ve spojitosti s ostatními, ale i jednotlivě. Každý list je samoobsažnou satirou tvořící část příběhu, která je svébytná a funguje také jako solitér.

⁴⁶ Např. McCLOUD 1993 (pozn. 1) 16.

⁴⁷ Z neznámého důvodu nebývají obvykle zmiňovány cykly *Marriage A-la Mode* z roku 1745 a *Industry and Idleness* z roku 1747, které fungují na stejném principu. Možná jsou opomíjeny kvůli pozdějšímu datu vzniku.

K Hogarthově osobnosti se také váže hluboce zakořeněné klíšé ohledně použití komiksové bubliny. Nejedním povrchně zainteresovaný „znalec“ jej totiž uvádí jako jejího prvního uživatele. Například mezi českými autory neexistuje jediná výjimka, která by toto mylné tvrzení nezopakovala. Ovšem v grafickém díle tohoto umělce je použití textových bublin - narozdíl od řady jeho anonymních vrstevníků - skutečně velmi vzácné.⁴⁸ Pracně nalezené příklady tohoto druhu v Hogarthových rytinách dokazují, že si tento prvek příliš neosvojil, natož aby jej favorizoval. K zásadnímu rozvoji textové pásy a zdokonalení jejího použití dochází až u Jamese Gillraye a hlavně u Thomase Rowlandsona. Hogarth coby otec moderní obrazové satiry je však právem prvním konkrétně jmenovaným umělcem, jenž je spojován se vznikem komiksového žánru. Jednak díky tomu, že děj, který soustředí kolem svých postav, můžeme číst sekvenčně, jednak pro silný vliv na další generace obrazových satiriků a karikaturistů. William Hogarth zkrátka otevřel komiksu cestu.

VNUCI A JEJICH DÍTKA

Boom satirických tisků v letech 1780-1820 zapříčinil v Anglii periodu nazývanou Zlatý věk anglické karikatury. V této době působili také Hogarthovi pokračovatelé, kteří jsou význačnými postavami v dějinách protokomiksu. Vedle Jamese Gillraye (1757-1815) a jeho následovníka George Cruikshanka (1792-1878) je to především Thomas Rowlandson (1756-1827).

První a poslední jmenovaný jsou známí jako skvělí karikaturisté Georgiánské éry, kteří navštěvovali Royal Academy. Rowlandson se

⁴⁸ Vyčerpávající obrazový materiál nabízí svazek *The Works of Hogarth*, s.d. K souvislostem Hogarthových prací a situaci v tiskařském průmyslu tehdejší doby viz např. David BIDMAN: *Hogarth and his Times*, Berkeley 1997.

zaměřoval na sociální satiru, Gillray na politickou. Nutno podotknout, že „politická karikatura byla těžce závislá na emblémech a atributech, které identifikovaly subjekty a osoby“⁴⁹ a Gillray patřil mezi první satiriky, kteří „zveličovali subjektivní obličejové rysy, přičemž zachycovali rozlišitelnou podobu.“⁵⁰ Z našeho hlediska jsou důležitější práce, v nichž umělec ztvárnil příběh ústřední postavy v rámci jednoho archu do jednotlivých panelů jako například *John Bull's Progress*⁵¹ (1793). Součástí Gillrayovy tvorby však tvoří i složeniny, v nichž jsou rozpracována jednotlivá témata v rámci každého panelu a arch vznikl jejich spojením dohromady. Takovým dílem je např. *Democracy; - or - A Sketch of Life of Bonaparte* (1800).

Gillray pracoval od roku 1791 výhradně pro Hannah Humphrey,⁵² která se specializovala na politickou satiru a právě rytiny Jamese Gillraye jí pomohly získat vůdčí postavení mezi prodejci tisků. Není bez zajímavosti, že umělec začal v roce 1793 žít v místnosti nad jejím obchodem, a když se přestěhovala do nové budovy, přestěhoval se s ní. V roce 1806 se tomuto brilantnímu rytci a ilustrátorovi zhoršil zrak, začal svůj žal zapíjet. O pět let později se pokusil o sebevraždu, byl shledán duševně chorým a Hannah Humphrey ho až do jeho smrti v roce 1815 opatrovala.⁵³

Humphrey patřila spolu se Samuelem Williamem Foresem, který v roce 1785 zaměstnal Rowlandsona, mezi vydavatelskou elitu. Fores si otevřel první obchod v roce 1783⁵⁴ a Foresovo Caricature Museum v čísle 3 na Piccadilly bylo inzerováno jako vlastník „kompletní kolekce

⁴⁹ The Dictionary of Art, London 1996, 639.

⁵⁰ Ibidem 640.

⁵¹ Po Hogarthově úspěchu byly nejrůznější „progressy“ velice oblíbené.

⁵² Mladší sestra Williama Humphrey z Gerard Street.

⁵³ Draper HILL: The Satirical Etchings of James Gillray, New York 1976, 98.

⁵⁴ Kolem roku 1792 pracoval Rowlandson téměř exklusivně pro něj - kreslil a ryl řadu sociálních a politických subjektů, Fores vydával Rowlandsonovy tisky ještě v roce 1806.

v Království". Jeho obchod s tisky byl však jedním z mnoha, které se v té době vyrojily. Tehdy také dochází ke specializaci jednotlivých vydavatelů tisků na určitý žánr. Každý typ zákazníka našel na trhu něco, co by jej uspokojilo a úplně zkrátka nezůstala ani nejnížší třída. Sice si nemohla dovolit tisky kupovat ani zaplatit za pečlivé prohlédnutí výstavy uvnitř obchodu, ale jako zdroj obveselení stačila často se měnící výloha prodejců. Nejen módou posedlí hejskové tak mohli strávit zábavné ráno nebo odpoledne potulováním se z jednoho obchodu do druhého a seznámit se s aktuálními oběťmi rytecké jehly. Členové vyšší třídy a vzrůstající třídy nižší dychtivě sbírali karikatury, které byly nalepeny na dekorativní plátna. Jimi se zdobily stěny v domech, ale také v pivnicích nebo gin shopech. Tisky byly také vkládány do alb, která si bylo možné za poplatek dokonce i zapůjčit. Za náramnou zábavu se považovalo prohlížení si oněch portfolií společně s přáteli, což vyšlo také daleko levněji než sólové sběratelství.⁵⁵ Výstrižkové knihy nebo alba, do nichž byla naprostá většina satirických a politických tisků posbírána, lze s trochou nadsázky brát jako předchůdce alb komiksových.

Koncem devadesátých let vstoupil na tiskový trh podnikavý nováček - Rudolphe Ackermann. Jeho nápaditá moderní osobnost připomíná v mnoha směrech Nadara. Ackermann inzeroval pomocí plynově osvětlených transparentů, vynalézal padáky pro vzdušnou distribuci karikatur, nechal si patentovat metodu výroby nepromokavého oblečení, ale udržoval také pravidelné „conversazione“ ve své knihovně. Zřejmě právě Rudolphe Ackermann, produkující hodně kvalitních ilustrovaných knih i jednotlivých listů, vytáhl koncem devadesátých let

⁵⁵ Brenda D. RIX: *Our Friend Rolly*, Ontario 1987, 8. Autorka cituje Henryho Angela; Henry ANGELO: *Reminiscences of Henry Angelo*, London 1928 - 30, reprint London / Philadelphia 1984.

Rowlandsona z finančních nesnází. Do těch se umělec dostal - navzdory své vysoké produktivitě - v raných devadesátých letech pravděpodobně díky hráčské vášni.⁵⁶ Rowlandson zahájil činnost pro Ackermanna v roce 1797. Kromě seriózních prací vytvořil o dva roky později také série spontánně vyrytých a jasně kolorovaných tisků *Boarders for Rooms and Halls*. Sadu nakonec tvořilo 200 stop (6 096 cm), ručně zbarvených "comic stripů",⁵⁷ které, jak už název napovídá, byly zamýšleny jako tapety (dekorativní obruby pro dveře, stěny a táflování). Důležitý příspěvek k raným dějinám komiksu představují také Rowlandsonovy ilustrace pro *Tours of Doctor Syntax* vydané ve třech částech v letech 1812-1820.

Groteskní figura učence Dr. Syntaxe si svou premiéru odbyla v *Poetical Magazine*,⁵⁸ který vydával Ackermann v letech 1809-1811. Jeho náplní byly mimo jiné také Rowlandsonovy ručně kolorované akvatinty a rytiny zkombinované s verši nájemného spisovatele Williama Comba - *The Schoolmaster's Tour*. Šlo o parodii na cestovní knihy a kult „picturesque“ pozdního osmnáctého století. Pedantický doktor Syntax si vytkne za cíl podniknout cestu a zvěčnit ji jako ilustrovaný spis, přičemž jej v průběhu putování stíhá řada nepříjemných a hlavně ztrapňujících nehod.

V roce 1812 byly Syntaxovy toulky vydány jako separátní svazek se třemi novými pláty pod titulem *The Tour of Doctor Syntax, In Search of the Picturesque*. Kniha měla okamžitý úspěch a dočkala se pěti reedic v následujících pěti letech. V roce 1820 vyšlo proto pod názvem

⁵⁶ Ibidem 10.

⁵⁷ Označení v této formě použito RIX 1987 (pozn. 55) 11 s odkazem na David KUNZLE: *The Early Comics Strip: Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet 1450-1825*, Berkeley 1973.

⁵⁸ Rixová uvádí, že šlo o měsíčník, ale soupis čísel vykazuje nesrovnalosti, neboť v roce 1809 vyšla dvě čísla a v dalším roce vždy jen jedno. Počet stránek se pohybuje kolem čtyř stovek, což je rozsahem uměrně spíše obsáhlé ročenice.

The Second Tour of Doctor Syntax, In Search of Consolation její pokračování, v němž se hlavní hrdina snaží vyrovnat se ztrátou manželky. Třetí část *The Third Tour of Dr. Syntax, In Search of a Wife* vyšla v následujícím roce. Na rozdíl od první části neryl pláty pro druhou a třetí výpravu sám Rowlandson a nezbývá než souhlasit s názorem Rixové, podle níž "postrádají rytiny třpyt ranějších plátů, a stejně tak myšlenková náplň není tak důvtipná".⁵⁹

Z popularity sérií s doktorem Syntaxem těžila posléze řada publikací - viz např. *Doctor Prosody* z roku 1821, jejímž autorem je C. Williams. Do kategorie nepřilíš zdařilého napodobování spadá paradoxně i jeden z posledních společných počínů obou autorů, který se objevil v roce 1822 - *The History of Johny Quae Genus, The Little Foundation of Late Doctor Syntax, by the Author of Three Tours*.⁶⁰

Náměty Syntaxových příběhů sledují základní témata, která byla pro Rowlandsona přitažlivá. "Odhalují bláznovství společnosti a posměšné zvyky, způsoby a módu."⁶¹ Roztržitý Dr. Syntax se dostává do řady překérně humorných situací a podle Roberta Warka je z nich mimo jiné patrné, v čem tkví největší umělecký přínos Thomase Rowlandsona. Jednoznačně v jeho schopnosti nalézt humor v každodenních situacích.⁶² Na rozdíl od Hogartha nebyl Rowlandson (až na poslední cyklus *The English Dance of Death*) mravoučný. Jeho práce tedy vynikají především nakažlivou zábavností, "jeho náhled na

⁵⁹ RIX 1987 (pozn. 55) 86.

⁶⁰ Způsob, jakým spolupráce mezi oběma tvůrci probíhala, je sám o sobě velmi zajímavý. Combe byl v King's Bench zavřen kvůli dluhům, s Rowlandsonem se osobně neznal a oba autoři spolu ani nekomunikovali. Combe popisuje proces vzniku díla takto: "Rytiny a kresby byly mi posílány každý měsíc a já jsem zkomponoval určitou část stránky ve verších. Tímto způsobem umělec pokračoval v navrhování a já ve psaní po dva roky, dokud práce zahrnující skoro 10.000 linií nebyla vytvořena." Viz. ibidem 83. Rixová cituje Combeho reklamní proslov, jenž byl obsažen ve vydání *Doctora Syntaxe: The Tour of Doctor Syntax, In Search of the Picturesque*, London 1812.

⁶¹ RIX 1987 (pozn. 55) 10.

⁶² Robert R. WARK: *Drawings by Thomas Rowlandson in the Huntington Collection*, Berkeley 1975, 285.

*život byl obveselující, nezajímal se o vážné sociální problémy nebo reformu.*⁶³ Spojování působivých zábavných subjektů dává jeho dílu trvalou přitažlivost.

Dr. Syntax je někdy zmiňován jako vůbec první kreslený charakter, což je tvrzení sporné. Pokud porovnáme poměr obrazu a textu u všech děl doktora Syntaxe,⁶⁴ textová složka jednoznačně převažuje nad obrazovou. Ovšem na druhou stranu ze způsobu vzniku, jak ho popisuje Combe, je patrné, že nejdříve existovaly kresby a text vznikl jako jejich doprovod - jeho role byla tudíž sekundární. Syntaxovy příhody jsou z ilustrací zřetelné, situační humor v nich zahrnutý funguje spolehlivě i bez textu a právě ony byly pro prodej publikací stěžejní. Z Combeho komentáře lze také odvodit, že Rowlandson původně vytvořil daleko více kreslených návrhů, než obsahují výsledná vydání. Kresby, které se ryly a akvatintovaly, byly výsledkem zestručňujícího výběru. Není pochyb o tom, že zárodky nefalšovaného komiksového hrdiny směšná postava Dr. Syntaxe zcela určitě vykazuje. Za nepodstatný Rowlandsonův přínos pro další vývoj komiksu lze považovat také jeho odlehčenou techniku. Opustil křížové šrafování i tečkování. Jeho linka byla charakteristická rozevlátými konturami, které se v nejlepších případech přibližovaly lince tužkové.

Vsuvka o bublině

Jak už bylo zmíněno výše, Rowlandson a Gillray jsou otci figur, kterým vycházejí z úst bubliny s textem. Koncept tohoto prvku byl však na světě daleko dřív. Usnadňuje pochopení toho, co chce umělec vyjádřit,

⁶³ Ibidem 287.

⁶⁴ Například II.díl 277 stran, 24 ručně kolorovaných akvatint a rytin.

a proto se s ním experimentuje už ve středověku. Gotické nápisové pásky byly drženy mluvčími. Jedním z možných vynálezců užití textu v obraze by mohl být Bruno di Giovanni, přítel Buonamica da Cristofano zvaný Buffulmaco, florentinského malíře z 15. století. Bruno nebyl zručný: jeho figury nevypadaly dost živě, takže musel užít psaného slova, aby znázornil příběh, který by měl být zřetelný pouze díky vizuálním významům.⁶⁵

Přerod nápisové pásky v bublinu probíhal na Britských ostrovech, v kontinentální Evropě se tato konvence objevuje jako importovaný prvek až koncem 19. století, již ve své moderní podobě.

V raném 17. století mluvené slovo vycházelo z úst mluvčího, ale díky nezřetelné formě nebylo pro čtenáře vždy snadné absorbovat obsah.

V 18. století je použití bublin úměrné obsahu samotné obrazové satiry. To znamená hodně nestydaté. To je případ i relativně neznámého umělce George Bickhama mladšího (1706-1771), jenž byl jedním z prvních anglických karikaturistů a byl také excelentním rytcem a prodejcem tisků.

Thomas Rowlandson kombinoval mnoho konvenčních formátů, které jsou dnes běžné a slouží jako doklad jeho přínosnosti komiksovému žánru. Používal ohraničení panelů a pracoval s jejich délkou, což mu umožnilo znázornit všechny potřebné detaily. Rowlandson užíval bubliny stejně jako titulky pod panely, a nacházíme u něj i „myšlenkové obláčky“.

Někdy v prvním deseti letech 19. století se začíná bublinám přiřadit větší důležitost, což je patrné z toho, že mají pozadí zvýrazněné bílou (nebo jinou) barvou, což je pro dnešní komiks typické.

⁶⁵ Giorgio VASARI: Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I, Praha 1999, 136.

Tisky vyráběné jako sekvence nebo stripy, s použitím bublin či dějem soustředěným kolem ústřední postavy (tedy výrazové prostředky komiksu) byly integrální částí repertoáru Gillraye, Rowlandsona i Cruikshanka. Poslední jmenovaný jako jeden z prvních dokázal dokonce fázovat pohyb. Je to patrné například ze zhusta ilustrovaného příběhu *The Progress of Mr. Lambkin* (1844) a z vynikající grafické novely určené dětem *The Tooth - Ache* z roku 1849.⁶⁶ Všichni tři umělci byli samozřejmě mistrnými ilustrátory a právě od ilustrace (speciálně dětských knížek) je někdy vznik komiksu odvozován. U Cruikshanka je také podstatná vzájemná provázanost s Töpfferem.

GOETHE: KOMIKSOVÝ FANOUŠEK. SHRNUÍ FAKTŮ O DÍLE R. TÖPFFERA

Vůbec prvním skutečně komiksovým autorem byl Švýcar Rodolphe Töpffer (1799-1846). Syn Adama Wolfganga Töpffera se kvůli oční chorobě nemohl stát profesionálním malířem a z toho důvodu se po roce stráveném na studiích v Paříži v letech 1819-1820 vrátil do Ženevy. O tři roky později si otevřel penzion pro zahraniční studenty. Exkurze, které s nimi absolvoval, popsal v autobiografických zprávách doprovázených kresbami. Ty byly později sesbírány a publikovány jako *Voyages en Zigzag* (1844). Od roku 1832 byl Töpffer profesorem literatury na Academie de Geneve.⁶⁷

⁶⁶ Cruikshank vytvořil pro časopiseckou publikaci *Life in London*, kterou začal vydávat spolu se svým bratrem, sportovním novinářem, mezi lety 1820-21 v měsíčních pokračováních, hrdiny Toma a Jerryho; inspiroval také umělce Punche.

⁶⁷ The Dictionary of Art (pozn. 49) 149-150.

Jak je patrné už z jeho ilustrovaných dopisů,⁶⁸ Töpffer koketoval se sekvenčním obrazovým vyprávěním. Čistě pro pobavení žáků a přátel začal komponovat kreslené příběhy. První se jmenoval *Le Amours de Monsieur Vieux Bois (Láska pana Tupohlavce)*. Hlavní hrdina se v něm zamiluje do korpulentní dívky a předtím, než ji dostane k oltáři, zakusí řadu absurdně strastiplných situací. Mr. Vieux Bois vznikl v roce 1827. O dva roky později nakreslil Töpffer první verzi *Voyages et Aventures du Docteur Festus (Cesty a dobrodružství doktora Širokého zadku)* a rok po ní *Histoire de Monsieur Cryptogame*. Ústřední postavou prvně jmenovaného příběhu je "cestující lékař, jenž nabízející svou asistenci vůbec netuší, jakou za sebou zanechává pohromu." V druhém jde pak o "lepideptorologickou výměnu Cryprogamovy nevýrazné přítelkyně za jinou pomocí metody, která zahrnuje lod' naloženou piráty a rozsáhlou velrybu."⁶⁹

Töpfferův přítel Frédéric Soret půjčil na konci roku 1830 rukopisy těchto dvou obrázkových příběhů Goethemu. Stárnoucí německý spisovatel si je navzdory své nechuti ke karikatuře zamiloval, a proto také nadšeně nabádal jejich autora, aby je vydal.⁷⁰

Töpfferův další příběh *Mr. Jabot* o dandy měšťákovi, jenž se snaží vetřít sňatkem do vyšších vrstev společnosti, ale nakonec si bere svou zcela obyčejnou sousedku, byl poslán do Výmaru na konci následujícího roku spolu s Töpfferovým textem (1831). Rukopis *Monsieur Pencila* vznikl v tom samém roce, ale ten autor Goethemu raději neposílal. Antimilitaristický a politický charakter příběhu, v němž Töpffer líčí sérii katastrof, které vedou k světové válce (přičemž všechno začíná

⁶⁸ Töpffer, Geneve 1996, CD příloha.

⁶⁹ Bob's Comics Review, <http://zompist.com/bob25.html>, vyhledáno září 2004.

⁷⁰ Dopisy jsou předmětem diskuse probíhající v rámci badatelského fóra PlatinumAge, <http://groups.yahoo.com/group/PlatinumAgeComics/>, vyhledáno červenec 2004.

tím, že vítr odnáší umělci skicář), by se německému literátovi zřejmě příliš nezamlouval.

Goetheho zaujetí Töpfferovými obrázkovými příběhy bylo publikováno těsně po jeho smrti. Goetheho názory a reflexe na Ženevanovy komiksy a karikatury tak byly známy literátům a kritikům už před vydáním Töpfferových alb. V době jejich prvního vydání (souhrnně 1848) byl tak Goethe v rámci jejich hodnocení často citován.

Prvním oficiálně vydaným Töpfferovým albem byla *Histoire de Monsieur Jabot*. Autor jej autografoval roku 1833 a titul vyšel v nákladu 800 kopií. Töpffer se projevil jako nadmíru opatrný tvůrce, protože knihy byly nejdříve soukromě rozeslány autorovým přátelům a teprve v roce 1835 distribuovány knihkupci. Výběr autografie jako způsobu tisku se ukázal jako velmi vhodný,⁷¹ neboť tato lehká litografická metoda dovoluje skicovat kresby přímo, aniž by v tisku reversovaly.⁷² Důležité je však především to, že zároveň zůstala zachována jejich autenticita, takže neztrácejí svou poutavou skicovitost.

Druhým oficiálně vydaným albem se v roce 1837 stala *Histoire de Monsieur Crépin /Pan Kučera/*, nakreslená ve stejném roce. Pojednává o fóbiích, jimiž trpí pan Crépin vůči soukromým učitelům, které najímá pro četnou skupinu svých dětí. Ještě v tomtéž roce se objevila v počtu 500 kopií na trhu Töpfferova prvotina, která se stala rapidně známou po celé Evropě - především díky svým kopiím. Rodolphe Töpffer měl privátní distribuční síť, která zajišťovala prodej jeho alb

⁷¹ Töpffer je někdy označován za vynálezce této reprodukční techniky, napsal o ní v roce 1842 ilustrované *Essais d'autographie*. Uvedeno např. na internetových stránkách Critical Studies of R. Töpffer, www.genevacity.ch/bpu/toepffer, vyhledáno srpen 2004.

⁷² Otázkou je, jestli volba autografie nebyla znouzectností, neboť moderní dřevoryt nebyl v Ženevě znám do konce Töpfferova života.

knihkupci v nejrůznějších zemích (např. Francie, Německo a Anglie). Bohužel postrádal prozíravost, kterou se vyznačoval Hogarth. Nestaral se o to, aby pařížské obchody byly zásobeny dostatečným počtem výtisků, a tak ponechal volný prostor poptávce, která mohla být uspokojena pouze pirátskými kopiemi.

Statutem první provizorní kopie se může pochlubit neautorizovaná verze Mr. Jabota, jež se objevila v proslulém pařížském deníku Charlese Philipona *Le Charivari* (k tomu podrobněji stat' o humoristických časopisech v Evropě).⁷³ Tato verze se však dalšího pokračování nedočkala. Místo toho se na jaře Philipon a jeho švagr a obchodní společník Gabriel Aubert rozhodli publikovat pirátské kopie všech tří dosud vydaných Töpfferových alb. Kopie byly překresleny podprůměrným řemeslníkem a byly prodávány po šesti francích oproti původním deseti, které stál originál. *"Napodobeniny vydané Aubertem nejsou díky své špatné kvalitě a úpravám v následnosti panelů pouze viditelně odlišné od originálu. Plagiáty jsou vyryté a ne autografované, takže kromě toho, že kresby jsou zrcadlově převrácené, jsou obrázky také rozděleny bílým prostorem variabilních dimenzí."*⁷⁴

Ve snaze působit proti Aubertovým publikacím udělal Töpffer ještě téhož roku, tzn. 1839, vylepšenou verzi Mr. Vieux Boise. Později také nabídl obchodníkům s knihami originály za prodejní cenu 6 franků místo původních deseti, čímž byla jejich cena stejná jako cena pirátských kopií. Nová verze Vieux Boise byla vydána v Ženevě, měla 92 číslovaných stran a 220 kreseb oproti 88 stránkám a 198 kresbám první edice. Ve stejné době také Töpffer publikoval článek proti

⁷³ Mr. Jabot, in: *Le Charivari* VIII, 1839, 58; zveřejněno také na internetových stránkách Critical Studies of R. Töpffer (pozn 71).

⁷⁴ Thierry GROENSTEEN: *L'Invention dela Bande Dessinée*, Paris 1994, 117.

Aubertovým verzím.⁷⁵ Töpfferovy protesty orientované především na špatnou kvalitu plagiátů než na jejich samotnou existenci dovedly Auberta k vyprodukování druhých edic všech tří příběhů, které byly blíže originálu.

V roce 1840 byl v Paříži vydán v počtu 500 kopií také *Monsieur Pencil*. Autor jej autografoval opět vlastnoručně, opět v Ženevě. Ve stejném roce spatřil pulty prodejen i *Le Docteur Festus (čili Voyages et Aventures du Dr. Festus)*. Album bylo paralelně vydáno také jako samostatná novela. Töpffer totiž rád experimentoval s formou svého díla a zkoušel jeho funkčnost právě tímto způsobem. Dr. Festus se v románové podobě ("přeložený do textu") objevil již v roce 1833.

Koncem roku 1841 bylo v Británii vydáno album *The Adventures of Mr. Obadiah Oldbuck*, což byla kopie kopie, protože šlo o převzetí Aubertovy verze *Monsieura Vieux Boise*. Vědci se shodují na tom, že tato kopie dosahovala daleko vyšších uměleckých kvalit než její předloha. Podle Roberta Pattena⁷⁶ byl autorem George Cruikshank a frontspici dělal jeho bratr Robert. Cruikshank pro stejného vydavatele zároveň vytvořil i kopii *Mr. Jabota*. Tato britská obdélníková edice byla přetištěna v září roku 1842 ve správném formátu v USA a stejný vydavatel se postaral o sedm let později i o reedici - ovšem opět v obdélníkovém formátu. *Mr. Obadiah Oldbuck* tak bývá považován za první „comic book“, který se objevil nejen v Anglii, ale i Americe. Jeho vliv by se neměl přeceňovat. Hlavní inspirace americké komiksové literatury přišla až od pozdějších

⁷⁵ Rodolphe TÖPFFER: Notice sur la Contrefaçon de l'Histoire de Mr. Jabot, in: Universalle de Genève XX, 1839, 342-343, zveřejněno také na internetových stránkách Critical Studies of R. Töpffer (pozn 71).

⁷⁶ Robert PATTEN: George Cruikshank's Life, Times and Art. Volume 2:1835-1878, London 1996, 329.

umělců, kteří mohli, ale také nemuseli být obeznámeni s originální Töpfferovou verzí.⁷⁷

Töpfferovo šesté album, *Histoire d'Albert*, v němž poněkud nevýrazný muž zkouší nejrůznější povolání až nakonec skončí jako radikální novinář, bylo nakresleno v roce 1844 jako *Histoire da Jacques*. Vyšlo hned na začátku roku následujícího a bylo opět autografováno v Ženevě. V příběhu je řada politických narážek švýcarského původu, takže nebyl přejímán stejně nadšeně jako ostatní alba.

Sedmým publikovaným příběhem byl *Mr. Cryptogame*. Vyšel pod Töpfferovým dohledem a objevil se v jedenácti pokračováních ve vysoce populárním a široce rozšířeném pařížském magazínu *L'Illustration* roku 1845. Jeho vydavatelem byl navíc Töpfferův bratranec Dubochet. S nákladem 20.000 kopií, při ceně 75 centů za kus a rozsáhlou distribucí byl tento titul jedním z vůdčích svého druhu v Evropě. Töpfferovy originály byly adaptovány do dřevorytu Chamem a každá stránka časopisu obsahovala 3 stránky původního příběhu. Další „comic stripový“ útvar, který byl otištěn v *L'Illustration* o něco později (*Les Aventures de Scipion l'Africain* od Benjamina Roubauda), je označován za Töpfferovu imitaci.

V červenci téhož roku vyšel v Británii pod názvem *History of Mr. Bachelor Butterfly* autorizovaný překlad Cryptogama. Tato edice byla udělána z pokračování Cryptogama, která vycházela v *L'Illustration* a matrice pro ni poskytl sám Dubochet. O rok později byla právě tato verze přetištěna jako *The Strange Adventures of*

⁷⁷ Pravděpodobně v r. 1842, maximálně v následujícím roce vyšla ve Velké Británii další kopie Aubertovy verze M. Jabota - *The Comical Adventures of Beau Ogleby*, nejsou známy žádné americké verze. Viz Doug WHEELER / Rob BEERBOHM / Leonardo De SÁ: Töpffer in America, in: *Comic Art I*, 2003, 3, 28-48.

Bachelor Butterfly v USA,⁷⁸ a stala se tak tamější v pořadí druhou nejranější grafickou novelou. V roce 1846 vyšla francouzsko-německá edice prvních šesti publikovaných alb (*Cryptogame* byl vynechán). Celá kolekce byla překreslena na kámen německým litografem z Rentingenu M. Fr. Bodem a Töpffer sám o ní prohlásil, že měl problém rozlišit Bodovy litografie od svých vlastních autorských verzí.⁷⁹ Podobně lichotivě se však nevyjadřoval o Chamově verzi. Byl z ní dost nespokojený, a proto v roce 1845 začal pracovat na definitivní verzi příběhu. Podlomené zdraví mu však nedovolovalo práci dokončit. Autografoval proto pouze prvních 16 stránek.

O rok později vyšla Chamova verze konečně i ve formátu alba ve francouzštině (opět u Dubocheta v Paříži) a na Töpfferovu žádost byla provedena v sedmi panelech změna. K vydání ovšem došlo až po Töpfferově smrti v říjnu roku 1846. Jak je patrné z dostupných obrazových materiálů, Chamův styl se od originálních autografií dost vzdaloval. Možná právě pro ztrátu tolik ceněné Töpfferovy skicovitosti se na Chamovy verze pohlíží jako na znehodnocující. Jsou vnímány spíše jako jakási forma zrady. V porovnání s originály můžou Chamovy dřevořezy být dnešním vyznavačům Töpffera skutečně proti mysli. Veškerá energická živost původní linky se z nich evidentně vytrácí - postavy a situace přicházejí o své neodolatelné charisma. Je ale třeba si prolistovat dobové časopisy. Chamův styl je čtenáři měšťáckého zábavního plátku daleko bližší a v rámci tehdejší produkce můžeme jeho výtvořiny označit za kvalitativně nadstandardní. Bohužel Cham učinil v některých panelech i obsahové změny, které v zahraničních

⁷⁸ *The Strange Adventures of Bachelor Butterfly*, New York, 1846.

⁷⁹ Rob BEERBOHM / Alfredo CASTELLI / Dan COONS / Michael KEMPENEERS / Andy KONKYKRU / Thierry SMOLDEREN / Doug WHEELER, diskuze vedená v rámci fóra PlatinumAge (pozn. 70).

edicích ještě zesílily. V Holandsku je Chamova verze velmi známou a neustále vydávanou dětskou knížkou zvanou *Prikkebeen*. Ovšem Töpfferovy kresby tam byly poprvé publikovány teprve v roce 1980, navíc stále ještě s holandským textem.⁸⁰

Ve Francii se podle Leonarda De Sá začaly obrázkové příběhy inspirované Töpfferem objevovat po roce 1839, což je také datum, kdy Aubert vydal *Album Jabots*, jehož autorem byl právě Cham. Navzdory morálnímu pohrdání vůči kopiím, které můžeme zaznamenat v názorech řady badatelů, „neškodí určitě připomenout, že reprint nebo kopie nejsou v polovině 19. století fotograficky stejné jako originální tisk. Kopie překreslená jiným umělcem je kopie ne stejný originál.“⁸¹ Výsledek je závislý na člověku, který kopíruje, a málokdo postupuje otrocky podle předlohy. Proto jsou mezi jednotlivými edicemi rozdíly. Používá se proto striktně termínu kopie a ne napodobenina.⁸²

Töpfferův zásadní význam pro dějiny evropského komiksu je nezpochybnitelný. Velmi dobře jej vystihuje Scott McCloud: „*Jeho satirické obrázkové příběhy (...) zahrnují zábavné kresby a ohraničení rámečky a vůbec poprvé v Evropě se představuje vzájemně závislá kombinace slov a obrázků. Töpfferův příspěvek (...) je značný už proto, že byl výtvarným umělcem stejně tak jako spisovatelem. Vytvořil a dokonale ovládl formu, která byla zároveň literaturou i výtvarným uměním.*“⁸³ Ne každý se však bezvýhradně kloní k McCloudovu názoru. Andy Konkykru považuje Töpfferova díla - aniž by ovšem snižoval jejich pionýrskou úlohu - za komiks jen ze 75 %. „*Mají panelovitou*

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ Ibidem. Nesrovnalosti v hodnocení Töpfferova díla vznikají také díky rozdílům v různých verzích jeho obrazových novel.

⁸² V rámci diskuzního fóra PlatinumAge proběhla mezi specialisty na Töpfferovo dílo ohledně přesné terminologie ostrá výměna názorů v létě 2004 (pozn. 70).

⁸³ McCLOUD 1993 (pozn. 1) 17.

*strukturu, vzájemnou vazbu obrázků a příběhu, oplývají (...) vyvážeností mezi jednoduchou satirickou prózou a skicovitým uměním. Töpffer obvykle zužuje panely, aby zrychlil akci, míhá se rychle mezi charaktery způsobem, který by byl pouze v textu téměř nemožný. Chybí mu pouze to, že nevloží dialog přímo do panelu.*⁸⁴ Dále Konkykru upozorňuje na to, že Töpfferovy texty jsou ve třetí, čili popisné osobě, a mají tak díky absentujícímu dialogu odstupný efekt. Dialogem vloženým do panelu myslí Andy Konkykru evidentně přímou řeč v bublině, která je ovšem charakteristická až pro první americké komiksové stripy z konce 19. století. Jako vzájemný prostředek komunikace mezi jednotlivými aktéry stripu bývá tato forma jedním z primárních ukazatelů toho, zda dané dílo považovat za komiks, či ne. Tedy alespoň u prvotin moderního komiksu. Konkrétně u Töpfferových obrazových románů je však třeba si uvědomit, že text skutečně byl nedílnou součástí panelů, které Töpffer vytvářel. Je sice pod obrázkem a nejde o přímou řeč, ale ručně psaný lettering nelze nějakým způsobem oddělit nebo zaměnit. Právě proto mají všechny edice překlad až pod panely a Töpfferem ručně napsaný příběh ve francouzštině je stále jejich součástí.

Rodolphe Töpffer píše text, připravuje kresby, autografuje vše sám, snaží se hlídat si kopie svých alb - právě v jeho osobě je třeba hledat původce autorského komiksu, který je ve frankofonních oblastech dodnes velmi svébytným a navzdory své intelektuálnosti dostatečně silným odvětvím žánru v celosvětovém měřítku. Töpfferova alba bývají obecně označována jako lehce satirická. Jde o absurdní

⁸⁴ KONKYKRU (pozn. 69).

„dobrodružství plná taškařic, přičemž několik je více naturalistických.“⁸⁵

Založením byl Töpffer konzervativec. Zakládal *Ženevské konzervativní noviny*, radikalismus například v osobě mládence Alberta lehce zesměšňuje, jeho postavy jsou oblečeny velmi „křupansky“ a jen zřídka jsou do děje vmíšeny moderní technické prvky.⁸⁶ Ideály soudobých uměleckých směrů vnímá Töpffer často s provinčním odstupem. Např. romantická láska a smrtící vášeň, která s ní souvisí, mu slouží, jak ukazuje *Mr. Vieux Bois*, coby vděčná záminka k absurdnímu humoru.

ROZKVĚT HUMORISTICKÝCH ČASOPISŮ V EVROPĚ

Má na vznik komiksu jako samostatného žánru nemalý podíl. Jak už bylo naznačeno výše, právě na stránkách zábavních plátků se začaly poprvé objevovat první karikatury a v souvislosti s nimi i první zárodky komiksových stripů. Za otce zábavní žurnalistiky může být označen Charles Philipon (1802-1862), jenž byl sám zdatným politickým karikaturistou. V roce 1830 začal vydávat týdeník *Le Caricature* zaměřený na politickou satiru a o dva roky později ještě *Le Charivari*. *Le Caricature* byl zatížen častými pokutami a po zrušení svobody shromažďování a slova v září 1835, na základě něhož už nemohly noviny satirizovat krále a dvůr, zanikl. *Le Charivari* se už od počátku zaměřoval na nepolitická témata.

Hlavní Philiponova deviza spočívala v tom, že zaměstnával nejlepší z kreslířů-karikaturistů. Do jeho titulů přispívali kromě již zmíněného Chama také Gavarni (1801-1866), Gradville (1803-1847), Gustav Doré

⁸⁵ „Société d'Études Töpfferiennes“ Foundation (pozn. 71), vyhledáno srpen 2004.

⁸⁶ De SÁ (pozn. 70).

(1832-1883) a hlavně Honoré Daumier (1808-1866). Přínos tohoto umělce byl rozebrán, zhodnocen a shrnut již nesčetněkrát. Již méně je známo, že nejen René Claire vidí v Daumierově figuře Roberta McCaira: „seriál v němž vystupuje svérázný typ hrdiny.⁸⁷ Postavu, v níž „se koncentrují všechny vlastnosti bezskrupulní třídy, kterou Daumier karikoval⁸⁸ charakterizoval naprosto výstižně Tilkovský: „...dobrodruh, spekulant podvodník, falešný lidumil a nebezpečný kšeftář, typ konjunkturálního člověka, který rozkvétal za vlády králeměšťáka. Je obchodník, průmyslník, burzovní makléř, lékař, advokát, žurnalista, vždy vykořisťovatel jiného člověka.⁸⁹

Robert McCaire se na stránkách *Le Charivari* vyskytoval v letech 1836-1838, oživen byl ještě v roce 1849. Navzdory zcela pravidelné periodicitě, s níž se jeho postava objevovala, je komiksovému charakteru svým alegorickým významem a společensko-kritickým zaměřením a účinkem vzdálen. Přesto je však impulsem ke vzniku dalších figur, o nichž už to s takovou jistotou tvrdit nelze.⁹⁰ Robert McCaire byl totiž první postavou, která se na stránkách časopisu ke čtenáři vracela. Tuto vlastnost pak zúročil v bezprostřední návaznosti Mistr Punch coby titulkový maskot stejnojmenného časopisu.⁹¹ O téměř půl století později ji pak plně zúročil Ally Sloper.

Philipon byl jako vydavatel velmi neúnavný a v průběhu své profesní kariéry rozjel solidní řádku tiskových titulů, z nichž se právě *Le Charivari* drželo na vrcholu a stalo se inspiračním zdrojem pro další periodika stejného ražení.

⁸⁷ René CLAIRE / Jaroslav TICHÝ: Comics, Praha 1967, 18.

⁸⁸ Erich KNAUF: Daumier, Berlin 1931, 46.

⁸⁹ Vojtěch TILKOVSKÝ: Daumier, Bratislava 1951, 34.

⁹⁰ Daumier v roce 1849 vytvořil ještě jeden věhlasný karikaturní charakter – Ratapoila, a to i jako sošku.

⁹¹ Zatímco Robert McCaire byl původně postava vytvořená na jevišti hercem Frédéricem Lematrem, Mr. Punch je tradiční loutkou anglického maňáskového divadla.

K zásadním patřil anglický měsíčník *Punch*, vycházející s podtitulem *the London Charivari* od roku 1841. Už od počátku byly jeho kreslířskou oporou John Leech (1817-1864)⁹² a Richard Doyle (1824-1883), jenž navrhl titulku prvních šesti čísel. Časopis se v průběhu prvního roku své existence vyprofiloval jako „*obránce utlačovaných, radikální metla všech autorit*“ a podporoval progresivní zákonodárná opatření. Na konci roku 1842 byl *Punch* prodán firmě Bradbury&Evans a za tři roky poté odešel jeden ze zakladatelů - Mayhew, čímž se také zredukoval radikální obsah titulu. O pět let později jej navíc následoval Richard Doyle. Další klíčová výtvarně činná osobnost se objevila až v roce 1864 s příchodem konzervativnějšího Johna Tenniela (1820-1914),⁹³ v souvislosti s jehož politickou karikaturou *Substance and Shadows* bylo poprvé užito termínu „cartoon“ v moderním slova smyslu. Tennielův styl založený na kosočtverečném šrafování zůstal v průběhu doby, kdy přispíval do *Punche*, nezměněn. Po roce 1850 se magazín nesl v konzervativním duchu dospívající střední třídy, neboť vydavatel věřil, že radikalismus *Punche* nebyl u většiny čtenářů populární. Jak napsal jeden z tehdejších redaktorů: „*radikální adolescenti se stali dospělými muži, kteří si budovali kariéru, měli děti a byli vtaženi do svého domácího života*“.⁹⁴

Časopis si získal dobrou reputaci hlavně díky kvalitě humoristických kreseb a právě ony byly také příčinou jeho popularity. Stejně jako další kategorie tiskových periodik byly i humoristické magazíny mixem obrazu a textu. Právě u nich ale vizuální složka výrazně dominovala.⁹⁵

⁹² Jako ilustrátor se podílel například na novelách Charlese Dickense.

⁹³ Tennielovy ilustrace *Alenky v říši divů* jsou dodnes považovány za umělecky velmi hodnotné.

⁹⁴ www.cartoon.org/punchhistory/tenniel, vyhledáno srpen 2005

⁹⁵ Roger Sabin, který se rozborem situace na britském novinovém a časopiseckém trhu zabývá velmi podrobně, považuje *Punch* zcela oprávněně za následovníka „middle class broadsheets“. Další linie, které lze vysledovat, jsou časopisy v dokumentárním stylu, jež se zabývaly denními záležitostmi, a skládaly se z článků v próze, které byly doprovázeny ilustracemi a určitým

V roce 1845 odstartoval Heinrich Hoffman v Mnichově činnost dalšího důležitého časopiseckého titulu - *Fliegende Blätter*. Mezi podstatné novinové publikace vzniklé v Německu kolem roku 1848 patří také *Fischietto* (1848), *Punsch* (1847), *Leuchtkugeln* (1848), *Düsseldorfer Monatshefte* (1849), *Leipziger Charivari* (1858), *Berliner Charivari* (1847). Obzvláště populární byl také berlínský *Kladderadatsch* (1848).

WILHELM BUSCH

Významným přispěvovatelem prvních dvou jmenovaných žurnálů byl i Wilhelm Busch (1832-1908), jenž je po Töpfferovi nejvýznamnější postavou dějin protokomiksu 19. století. Jeho knihy vycházely i v Čechách a Buschovy vazby na české prostředí nebo lépe řečeno českého prostředí na něj jsou silně rozpoznatelné. Žákavec v závěru svého článku psaného ku příležitosti stého výročí Buschova narození uvádí, že „...v naší karikatuře bychom leckde postřehli vliv Buschův“ a „některé věci mladého Alše v Palečku jsou bez Busche nemyslitelné.“⁹⁶

způsobem byly ozvěnou vážných „broadsheets“ středověku. Mezi nejznámější příklady patří solidní *Illustrated London News* (1842), založené na základě svědectví očitých svědků událostí a válek. Do nich přispívali někteří z výše uvedených autorů včetně Chama. Daleko povrchnějším zástupcem této kategorie jsou *Illustrated Police News* (1864), zaměřující se na oblast senzačních reportů a ilustrací vražd a oběšení; šlo vlastně o přímé následovníky popravčích „broadsheets“. Další významnou linií představují pak tzv. „penny dreadfuls“ - brakové seriálové prózy s doprovodnými obrázky, které sloužily jako čtivo pro mladé muže z pracující třídy. Zahrnovaly příběhy, které glorifikovaly zločince, antiaristokratické romances a senzační gotické romány. Mezi nejpopulárnější podle Sabina patřily *Black Bess* (1863), *Black Rollo, the Pirate* (1864) a *Wild Boys* (1865). Později byly díky své nebezpečnosti establishmentu zakázány, ale udaly směr „story papers“, jež byly v mnoha ohledech reakcí na ně, neboť stály na proklamaci ideálů mužného křesťanství. Jako první se objevily *Boys of England* (1866) (pravá mužnost je příčinou anglické morálky, stejně jako svrchovanosti nad ostatními národy), ty následovaly *The Boys Own Paper* (1879, vydávané Religious Tract Society, razily stejnou patrioticko křesťanskou konzervativní linií). O rok později se vydavatelství RTS pustilo ještě do *Girls Own Paper* (1880). SABIN 1996 (pozn. 4) 15-18.

⁹⁶ František ŽÁKAVEC: K stému výročí narození Viléma Busche, in: Umění VI, 1933, 148.

Busch se dostal do Mnichova jako nadějný mladý malíř z Antverp. Výuka na Akademii jej neuspokojovala, ale zato se velmi dobře cítil v okruhu umělců sdružujících se v mnichovských tavernách. I odtud lze odvozovat přímočarý humor a smysl pro škodolibou taškařici, kterými se jeho práce už od počátku vyznačovaly. Mladý Busch ukončil studia na mnichovské Akademii v roce 1858, aniž by vykonal závěrečné zkoušky, a o rok později už se ve *Fliegende Blätter* objevují jeho první příspěvky. Jimi zároveň započala dlouholetá spolupráce s editorem časopisu Casparem Braunem.⁹⁷

První otištěné práce Wilhelma Busche jsou krátké, ale brilantně a vtipně vypointované příběhy bez textového doprovodu. V rámci hodně usedlého stylu, jímž se *Fliegende Blätter* prezentovaly, vynikají svou čerstvostí a pohybovou energií. Busch nejprve ilustroval náměty ostatních autorů, ale pak začal vymýšlet vlastní příběhy, jež opatřoval doprovodnými verši.⁹⁸ V roce 1865 se objevuje jeho nejznámější a nejpopulárnější dílo *Max und Moritz*. Jde o sedm epizod líčících povedené kousky dvou uličníků, kteří svými chuligánskými výtržnostmi terorizují kdekoho a v honbě za zábavou nevynechají ani vlastního strýce.

Jejich vykutáleným hrátkám však nakonec učiní přítrž „šelma“ sedlák, jež je zaváže do pytlů a odnese do mlýna, kde jsou semleti a pak sezobáni kachnami. „Zdá se neuvěřitelné, že několik vydavatelů odmítlo příběh, který byl přeložen do řady jazyků. I sto let po svém prvním vydání je nejdůležitější z Buschových raných prací stále čerstvá a živá.“⁹⁹

⁹⁷ Měl na starosti i *Müncher Bildergebotten*, do něhož Busch rovněž přispíval.

⁹⁸ Doris WILD: Wilhelm Busch. On the genesis of his picture-stories, in: *Graphis VI*, 1950, 83.

⁹⁹ *Ibidem* 84. Maxe a Moritze vydal Caspar Braun.

Autor opatřil jednotlivé obrázky Maxe a Moritze dvouversími, použitou reprodukční technikou byl dřevořez, přičemž z Buschovy korespondence je známo, že do špalíků transformoval své kresby osobně.¹⁰⁰ Ovšem badatelé se shodují na tom, že námaha to byla v porovnání s výsledkem dost zbytečná, jelikož angažování xylografové z Buschových propracovaných kreseb, pro než je typická zejména živost linky, nakonec dostaly jen zmrtvené tučné čáry. Mezi manuscriptem a prodávanými tisky je tak jako mnohokrát před tím i potom propastný rozdíl. Což je ostatně problémem i dalších Buschových děl.

Formálně je v naprosté většině kopií Maxe a Moritze každá stránka příběhu rozdělena na dvě podélné poloviny a dějová osa probíhá stejně jako na originálních předlohách vždy odshora dolů (tedy ne zleva doprava). Všechny vyjmenované skutečnosti lze vztáhnout také na další dvě Buschovy rané práce - *Hans Huckebein* (1867) a *Schnurrdiburr oder Die Bienen* (1868). Starší příběh líčí osudy lstivě ulovené vrány, kterou si malý rošťák přinese domů z lesa. Pták se ihned stává pánem domu a terorizuje všechny jeho obyvatele, ovšem nakonec se sám oběsí na niti visiící z jahelníčku. Mladší a podstatně obsáhlejší dílo *Schnurrdiburr oder Die Bienen* zahrnuje poetické črty ze života hmyzu.

Všechny tři rané příběhy byly komerčně velmi úspěšné. Jistě není bez významu, že v roce vydání posledního jmenovaného cyklu se umělec stěhuje do Frankfurtu a o dvě léta později přestává přispívat do časopisů editovaných Fridrichem.

V následující etapě své tvorby už Wilhelm Busch na čas opouští svou společenskou bezkonfliktnost a neváhá satirizovat přehnanou či

¹⁰⁰ Viz např. *Das Dicke Busch-Buch*, Berlin 1982.

vypočítavou nábožnost. Dokladem jsou spisy *Der Heilige Antonius von Padua* (1870), *Die Fromme Helene* (1872) a *Pater Filuzius* (1872). První z publikací byla dokonce oficiálně zakázána, což vzhledem k jejímu obsahu nepřekvapuje. Parodie na světce odolávajícího řadě satiricky ztvárněných pokušení, jehož život končí triumfálním vjezdem do nebes na svinčeti, musela být „vyšším místům“ nepohodlná. Další dvě práce byly spolu s *Die Jobsiade* (1870) vytvořeny pro vydavatele Otto Bassermana. Kromě těchto rozsáhlých obrázkových příběhů Wilhelm Busch v té době vpublikoval ještě krátké vpointované stripové epizodky shrnuté ve svazku *Dideldum* (1874).

Spolu s dílem *Herr und Frau Knopp* (1876), zabývajícím se osudy maloměšťáckého páru,¹⁰¹ se umělec posunul zpátky směrem k tematice měšťáckého prostředí. Od té se navzdory předchozímu zdánlivě antikatolickému období nikdy nevzdálil. Proškolen časopisy a také hospodskou kulturou té doby, věděl zcela přesně, jak oslovit čtenáře, aniž by se jich dotknul nebo je provokoval.

Buschovou výhodou bylo, že oplýval zábavnou a hlavně nápaditou břitkostí. Mistrně ovládal výtvarné i literární prostředky, které používal k tomu, aby pobavil. Síla jeho díla spočívá v nadčasovosti, což je také důvod, proč jsou jeho příběhy stále funkční, a to i navzdory podprůměrné reprodukční kvalitě. V konfrontaci s ostatní produkcí té doby nabízejí Buschovy publikace plnohodnotnou možnost vnímání vizuální i textové stránky. Právě proto byly načerno otiskovány či kopírovány jak v britských, tak v amerických humoristických časopisech.¹⁰² V Buschových stripech se navíc ukazuje, že jako kreslíř je schopen vyjádřit sdělení bez jakéhokoliv komentáře. Udrží děj

¹⁰¹ Navazuje na Tobiase Knoppa, třetí volné pokračování Julchen vyšlo poprvé roku 1877.

¹⁰² Například *Katzenjammer Kids* (1897) Rudolfa Dirkse jsou jasnými dvojníky Maxe a Moritze.

a odstupňuje pointu, aniž by k tomu potřeboval jediné slovo. Navíc dokáže rozfázovat pohyb a strhujícím způsobem naznačit akci. Možná i proto, že jeho díla plně těží z osvědčeného vypravěčského schématu kramářských písní, u něj postupně nacházíme delší úvody a závěry.

To ale není případ sbírky krátkých vypointovaných overšovaných stripů zahrnutých v publikaci *Der Haarbeutel* z roku 1878, jež jsou spolu s mistrně pohybově rozfázovanými opičími příhodami *Fipps der Affe* (1879) většinou považovány za vrchol Buschova kreslířského výkonu. Také se upozorňuje na zručnost Bassermanových dřevorytců, díky nimž vytištěná práce byla velmi blízko kvalitě originálu. Tento názor však nekoresponduje s názorem Doris Wildové, která označuje převedení originálu opičáka Fippse za znehodnocení.¹⁰³

Wildová se ve svém článku zabývá právě Buschovými originály, jež jsou známy jen úzkému okruhu badatelů, a neustále upozorňuje na rozdíly mezi manuscripty a kopiemi. Například ohledně *Heilige Antonius von Padua* kritizuje mimo jiné také amatérské a zrcadlově převrácené reprodukování, díky čemuž ztrácí příběh svůj svižný rytmus. „*Text a ilustrace musely zaplnit 72 tiskostran, takže zatímco Busch měl na jedné stránce dva až tři obrázky, tady je jeden, despoticky rozšířený, často zkažený až do bodu vulgarity.*“¹⁰⁴ U Fromme Helene „*najde čtenář velmi chabý obraz toho, co Busch vložil do svého originálu. Rukopis je plný vtipně duchaplné elegance a lehkosti, mistrovské tužkové kresby jsou průzračné a v obrysech světlé, někdy dokonce transparentní.*“¹⁰⁵ Wild bohužel neuvádí, jaké tisky a z jakého roku posuzovala, čímž její hodnocení poněkud ztrácí na hodnotě. Každopádně české verze Buschových děl nacházející se v NKP si

¹⁰³ WILD 1950 (pozn. 98) 85.

¹⁰⁴ Ibidem.

¹⁰⁵ Ibidem.

s těmi, jež se dostaly badatelce do ruky, svou ubohostí nikterak nezadají.¹⁰⁶ Buschovy originály zná však málokdo. Umělci vydobily věhlas právě široce rozšířené, byť kvalitě originálu zdaleka nedostačující, reprodukce. I to snad může být považováno za jeden z dokladů síly Buschova díla.¹⁰⁷

*„Na každé stránce jsou text a kresba spojeny v nedělitelný celek, obě rozvinuté s neuvěřitelnou kaligrafickou jistotou a silou. (...) Busch dosahuje finální syntézy výrazu svým talentem, avšak jeho práce jsou i přes rafinovanou formu stále odpovědí dobového vkusu,“*¹⁰⁸ shrnuje hodnocení celé Buschovy tvorby Doris Wildová. Celistvost a provázanost, jichž Busch dosahuje mezi textovou a obrazovou složkou, jsou pro celkový vývoj komiksového žánru velmi podstatné. Ovšem na rozdíl od Töpffera, na jehož obrázkové novely svou tvorbou navazuje, nepoužívá Busch pro ohraničení obrazu a textu panely, čímž zavdává příčinu k nahrazování svého rukopisu tištěnými písmeny

¹⁰⁶ Česká vydání a jejich hodnocení: Jan a Jíra, Brno 1944 - Malá knížka formátu poloviny A5, nekvalitní přetisk, vybráno je jen jedno dobrodružství, překlad Ivana Tila. Vít a Věna, Praha 1959 - Formát knížky by se dal popsat jako menší a užší A5, stránky nejsou děleny podélně. U poměrně tučně vytištěných obrázků je zachována poloha stran, takže to, co má být nalevo, je nalevo a obráceně. O český překlad se postaral Otokar Fischer už na začátku 30. let, aby udělal radost svým dětem. K vydání však tehdy nedošlo kvůli přemrštěným finančním požadavkům ze strany německého vydavatele. Svatý Antonín Paduánský, s. d. - Musel být nejvíce populární, neboť dosahuje největšího počtu dobových vydání, a to jak u nás, tak v zahraničí. Nákladem Matice svobody vyšla v Brně v roce 1905 a v Jihlavě v roce 1912 textově stejná vydání, která mají v úvodu i shodnou noticku o interpelaci poslance Bergera a soudruhů na ministra spravedlnosti týkající se zakázání knihy pro Rakousko-Uhersko. Až na jiný font a „vylepšenou grafickou úpravu“ jihlavského vydání jsou knihy stejné. Totožné předlohy nejspíše používá i vydání chicagské z roku 1903 (vydáno nakladatelstvím Šotek), ale u něj je většina obrázků zrcadlově obrácena, a některé jsou dokonce vynechány. V předmluvě této verze se B. Bittner zmiňuje o tom, že české zpracování sv. Antonína vyšlo poprvé anonymně v New Yorku v 70. letech 19. století. Bittnerovi „zapůjčil rytiny se vzácnou ochotou p. Jan Rosický, vydavatel *Hospodáře a Květů Amerických*“. V rýmovačkách se vyskytuje zcela logicky hodně amerikanismů (např. well, all right ad.), pořadí obrázků je někdy úplně zpřeházené, a někdy jsou dokonce vzhůru nohama. Dalšího vydání se dočkal spis v New Yorku v roce 1910. Je anoncované jako druhé nezměněné, ale překlad je velmi podprůměrný, nízká kvalita je založená především na nemotorných obrysových čarách a „fušérském“ amatérsky vyvedeném šrafování. Odbyté jsou i toporně působící obličejové rysy, obrázků je víc než u předchozích verzí. Pater Filucius, Chicago 1940 - Překlad zahrnuje také řadu amerikanismů.

¹⁰⁷ Z pozdního období bývá dále ceněno údajně autobiografické dílo *Maler Klecksel* (1884) a zábavná obrazová novela *Plisch und Plum* (1882), která se vrací k tématu rošťák kontra zvíře.

¹⁰⁸ WILD 1950 (pozn. 98) 85.

libovolného ražení. Autorský lettering není v případě Wilhelma Busche nedílnou součástí samotného obrázku a původní jednota originálu je reprodukováním bohužel narušena.

Busch má stejně jako Töpffer smysl pro parodii a frašku, což je směr naznačený kdysi Rowlandsonem a rozvíjený později americkými comic stripy, jež vedou až k filmové grotesce.¹⁰⁹ Spojitost Buschových seriálů a filmů cítí ostatně i Žákavec. *„Hlavní věc u Busche je pohyb. Sám princip jeho historií v obrázcích je děj, postupný, tedy to, co vidíme ve filmu (...) a ten děj nabývá postupně vervy a tempa, pohyb se stupňuje a linie se násobí. Násobí se např. věci v pohledu opilce a násobí se i táž zuřivost vlastního pohybu (...) Vzpomeneme si tu i na našeho Vlastu Buriana...“*¹¹⁰

Žákavec dále upozorňuje na velmi podstatnou věc: *„Ač Busch ovládá všecku výrazovou schopnost např. studovat po daumierovsku celou výrazovou hru tváře při složitém obřadu šňupání, velice často obličej zastře anebo otočí postavu zády, necháváje mluvit jen údy v pohybu, ano i vytrčený zadek.“*¹¹¹ Busch se vzdal popisnosti, aby mistrně ovládl umění zkratky, jež přispívá k dějovému spádu. Tedy to, co nazýváme v kinematografii stříhem a co je tak zásadním pojítkem mezi komiksem a filmem.

Ještě zpátky k Töpfferovi. Oproti němu je Busch daleko více dobový. Z jeho kreslených příběhů si můžeme udělat obrázek o dobovém oblečení, nábytku, nádobí a vůbec životním stylu tehdejší společnosti. Jeho hrdinové jsou nejen měšťáci, ale i uličníci a zvířata, včetně dosud netradičního hmyzu. V Buschově případě se také bez

¹⁰⁹ Fackovací tradici „slapstick“ komedií odstartoval v němém filmu Charlie Chaplin a drží se až do dnešní doby, viz. animované grotesky Tom a Jerry apod.

¹¹⁰ ŽÁKAVEC 1933 (pozn. 96) 140.

¹¹¹ Ibidem 141.

váhání a zcela samozřejmě používá právem označení comic strip, ačkoliv obecnou definici tohoto termínu jeho příběhy díky absenci panelů a do nich začleněného textu nenaplnují. Vliv Wilhelma Busche na celé generace dalších autorů publikujících v humoristických časopisech je nezanedbatelný.

III. ALLY SLOPER VS. YELLOW KID

"Kroužek příznivců, který se sešel v italské Luce 1. listopadu 1989, stanovil za oficiální datum vzniku comics rok 1896, den, kdy se v newyorském tisku objevil The Yellow Kid and his Gramophone od Richarda Feltona Outcaulta a kdy byla poprvé k na sebe navazujícím obrázkům přiřazena bublina s textem," uvádí Phillippe Videlier ve svém článku *Comics a mládí světa*.¹¹² Zmíněný rok skutečně často figuruje nejen v laické, ale i v populárně naučné literatuře jako oficiální datum zrodu komiksu. Tato trochu zavádějící informace působí už daleko přiměřeněji, když před slovo komiks postavíme ještě přídavné jméno moderní. Rok 1896 je totiž platným časovým mezníkem. Období následující po něm a končící rokem 1938¹¹³ se označuje v komiksově historii jako Platinum Age.

Skutečnosti, že datum obecně vžitě jako objevení se Yellow Kida je nepřesné, si všímá i sám Videlier. Zároveň vysvětluje, proč k jeho zkreslení došlo: *„Yellow Kid se poprvé objevil v r. 1895, ale stoleté výročí biografu (...) hrozilo zastínit jeho oslavy. Vtipně se tedy použilo konstatování, že vzory kresleného vyprávění nebyly sloučeny na tehdejší jediné stránce, ale ustavily se následného roku v přechodu od „cartoon“ (...) ke „comics“ (...).“*¹¹⁴

Dříve než se budeme věnovat Yellow Kidovi a americké komiksově scéně přelomu století, je třeba upozornit ještě na jednu věc. Opomenuta ostatně nezůstala ani na onom sympoziu v Luce. Proti

¹¹² Philippe VIDELIER: Comics a mládí světa, in: Lettre Internationale, 1993/1994, 11, 68-72 (nešlo tak úplně o „kroužek příznivců“, jak by se mohlo na první dojem zdát, ale o mezinárodní sympozium o komiksech a kreslených seriálech, které se pořádá od roku 1966).

¹¹³ Někdy se uvádí letopočet 1937.

¹¹⁴ VIDELIER 1993/1994 (pozn. 112) 68.

výběru Yellow Kida jako prvního oficiálně prvního komiksu se postavil zástupce Jejího Veličenstva britské královny. Důvodem byl londýnský výtvar z r. 1867, Ally Sloper.¹¹⁵ Onen Brit měl vskutku vážný důvod k tomu, být ukřivděn.

VIKTORIÁNSKÝ ANTIHRDINA

Úspěšnost Punche v Británii zapříčinila vznik dalších titulů založených na stejném modelu. Tyto časopisy však rekrutovaly čtenáře z řad pracující třídy a jejich zaměření bylo proto populárně lidovější, jinak řečeno byly méně sofistikované a obsahovaly více prvoplánové legrace. Jedním z titulů tohoto typu byl i týdeník *Judy*, jež začal vydávat Gilbert Denziel v roce 1867. Jako ostatní magazíny i on byl kombinací cartoons, stripů a humoristických příběhů v próze. Jako jediný však nabízel čtenářům ještě pravidelně se objevující charakter Allyho Slopera, jehož autorem byl Charles Ross (1835?-1897). Postavička zábavného notorika na tenkých nožkách s patřičně nateklým nosem si díky zvyšující se popularitě vysloužila v roce 1884 vlastní periodikum - *Ally Sloper's: Half Holyday*.

Jak už bylo zmíněno, o rehabilitaci této širší veřejnosti opomíjené "comic stripové" postavy se vytrvale snaží Roger Sabin. V návaznosti na Kunzleho ve své knize *Adult Comics* upozorňuje na sociální a ekonomické proměny v Británii, jejichž důsledkem byl mimo jiné také politický konservatismus. Pracující třída si své kulturní vyžití odbývala v prostředí hospod a hudebních sálů.¹¹⁶ Ally Sloper jako hrdina této vrstvy byl tudíž zábavný, ale nepolitický a i poté, co se

¹¹⁵ Ibidem 69.

¹¹⁶ SABIN (pozn. 8) 16.

začal pouštět do glosování různých aktuálních událostí, rozhodně nedělal nějaké radikální narážky. Sabin jej charakterizuje jako *"malého muže, který zná své místo."*¹¹⁷

Opodstatnění Sloperovy pozice komiksového hrdiny by se dalo shrnout do tří základních bodů: a) postava není majetkem svého původního autora, existuje nezávisle na něm, b) postava se v průběhu času vyvíjí, c) okolo postavy se rozjíždí mašinerie přidružené výroby všemožných předmětů jí se týkajících.

Kreslení Allyho Slopera převzala po letech Rossova manželka a vůbec první karikaturistka a komiksová umělkyně Marie Duval (1850-?) a i ona byla postupem času vystřídána řadou dalších kreslířů. Mezi nimi vynikali zejména W. F. Thomas a William G. Baxter. Změnou tvůrce se měnila i povaha tvořeného. Z podfukáře, násosky a výtržníka, který se neustále dostával do malérů, z nichž tak tak že vyvázl, se tak v průběhu let stal *"muž lidu, sociální komentátor, který na sebe vzal vzhled šlechtice."* Ally Sloper byl však stále *"rozpoznatelně příslušníkem pracující třídy"*, který si vždy rád přihnul. Celková proměna hrdiny s nateklým nosem však nebyla postupná. Neprobíhala organicky, ale chaoticky. Kromě nově kreslených příběhů Allyho Slopera se totiž v rámci držení nízkých nákladů přetiskovaly i staré materiály. *"Z tohoto důvodu bylo možné uvnitř stejného comics magazínu najít Slopera alkoholika a Slopera relativně sofistikovaného komentátora"*.¹¹⁸

Poslední z jmenovaných vlastností, tedy rozvětvená přidružená výroba a marketingové taktiky, jakými jsou soutěže podporující prodej, rozebírá Sabin dostatečně ve svém článku *Ally Sloper: The*

¹¹⁷ Ibidem 19.

¹¹⁸ SABIN 1993 (pozn. 8) 18.

First Comics Superstar.¹¹⁹ Pro orientaci postačí jen odcitovat, že „Sloper se stal hotovou institucí, vynořily se sklenice, šálky, hodinky, dýmky a další všemožné zboží.“¹²⁰

Komiks v Británii učinil v 90. letech 19. století mílový krok mezi nejnižší vrstvy.¹²¹ Příčinou byla tzv. „halfpenny revolution“ mladého Alfreda Harmsworthe, majitele vydavatelství Amalgamated Press. Harmsworth způsobil převrat na trhu s tiskovinami, tím, že spustil řadu skutečně levných titulů (oproti standardní penny stály pouze polovinu - odtud název). Jako první začaly roku 1890 vycházet *Comic Cuts* a *Illustrated Chips*, které se kromě nižší ceny mohly „pochlubit“ i nižší kvalitou (papíru, tisku, zmenšenou velikostí stránky) a také vydatným plagiátorstvím. Dvojnásobný náklad za poloviční peníze se ovšem vyplatil, což dokládá i skutečnost, že za dva roky měl Amalgamated Press dvou a půl milionové prodeje¹²² a za dalších pár let se jeho majitel pyšnil šlechtickým titulem.

Bez ohledu na výrazný pokles jakosti halfpenny magazínů pracovali pro Harmsworthe také někteří velmi kvalitní komiksoví umělci jako například Tom Browne (1870-1910). Ten pro *Comic Cuts* vytvořil charaktery drobných, neúspěšných zlodějíčků *Weary Willie* a *Tired Tima*, kteří se stali téměř tak oblíbenými jako Sloper. Kromě nezaměnitelného humoru se Brownův styl vyznačoval také výrazně tučnými linkami, které byly levnému tisku uzpůsobeny daleko lépe než křížově šrafované cartoons jeho současníků.¹²³

¹¹⁹ Roger SABIN: Ally Sloper: The First Comics Superstar, in: Image&Narrative, <http://www.imageandnarrative.be/graphicnovel/rogersabin.htm>, vyhledáno leden 2004.

¹²⁰ Ibidem.

¹²¹ Obec příznivců humoristických comic stripových magazínů byla v té době již velmi široká a zahrnovala kromě těžce pracujících i kancelářské úředníky. Výjimkou sympatizující s komiksem nebyly ani osobnosti intelektuálního světa jako William Morris nebo Edward C. Burne-Jones.

¹²² SABIN 1993 (pozn. 8) 18.

¹²³ Lambiek.net, vyhledáno únor 2005. Encyklopedie Comiclopedia je internetovou kopií The World Encyclopedia of Comics, Philadelphia 1998.

Harmsworth patřil k prvním, kteří na komiksu skutečně zbohatli, a výrazně přispěl i k tomu, že v posledním desetiletí přelomu století se stal komiksový žánr v Británii masovou záležitostí. Totéž pak platí pro první desetiletí století dvacátého v USA.

OBRÁZKOVÉ ČTENÍ PRO PŘISTĚHOVALCE

Humoristické časopisy v USA se formovaly na základě modelu britského *Punche*. Stěžejními tituly byly *Puck* (1876, Joseph Keppler), *Judge* (1881, James Wales) a *Life* či *Truth*. Od samotných cartoon se postupně odvinuly stripy, které však byly spíše záležitostí novin než humoristických časopisů, a postupně se jim dostalo samostatných nedělních a později dokonce plnobarevných příloh. To často odpuzovalo dospělé čtenáře, kteří považovali komplexní užití barvy za něco, co náleží spíše dětské ilustraci.¹²⁴ Hlavní podíl na vzrůstu důležitosti stripů měla poptávka ze strany přibývajících imigrantů ve velkoměstech. Nejrůznější comic stripové postavy a jejich příhody se tak staly jednou z významných položek rozhodujících o počtu prodaných kusů. Proto nejrůznější deníky lanařily umělce k jejich tvorbě, a existovaly dokonce agentury, které pro ně zajišťovaly patřičný přísun komiksové produkce. Kreslíři tak konečně přestávali být vykořisťovanými námezničky.

Nejčastěji uváděný konkurenční boj mezi vydavateli se týkal *Yellow Kida*. Jeho autorem byl Richard Felton Outcault (1863-1928),

¹²⁴ Je znám případ Pucku, který zavedl plnobarevnou vnitřní přílohu kolem roku 1904 a reakce čtenářů na ni byly krajně nepříznivé. Puck začal jako německý týdeník a až po roce se objevil v anglické verzi, která byla dotována zisky z německé několik let. V roce 1880 ale prodával Keppler 80 000 kopií týdně. Kresby na přední straně a prostřední dvoustraně byly politického charakteru, zadní měla sociální námět. Keppler měl tradiční náhled na roli ženy ve společnosti a kampaň za ženská práva byla jeho oblíbeným terčem. Nejprve kreslil všechny příspěvky do časopisu sám, pak pro něj pracovala řada talentovaných umělců. Za všechny jmenujme Freda Oppera.

technický kreslíř, který spolupracoval v 80. letech s Edisonem a od roku 1890 působil v časopise *Electrical World Magazine*. Outcault také přispíval do humoristických týdeníků *Truth*, *Life* a *Judge*. Jeho práce měly dobrý ohlas, stávaly se tudíž žádanějšími, a proto se objevovaly čím dál častěji. Většinou byly zaměřené na život černochoů ve smyšleném městě Possumwille nebo život dětí na ulicích New York City. Druhý případ se týkal i *Hogans' Alley*, jejímž obyvatelem byl také Yellow Kid. Malý ušatý šikmooký chlapeček v noční košili zpočátku představoval v rámci příběhů z *Hogan's Alley* pouze sekundární charakter. Richard D. Olson ve svém článku *F. Outcault, The Father of the American Sunday Comics, and the Truth About the Creation of the Yellow Kid*¹²⁵ vyvrátil obecně vžitou mýlku týkající se Yellow Kidova debutu v *The New York Worldu*¹²⁶ roku 1896. „*Yellow Kid se objevil sice jen párkrát, ale přece jen na stránkách magazínu Truth*¹²⁷ v průběhu roku 1894 a cartoon, na nichž se vyskytoval, byly posléze přetištěny v *New York Worldu*. Praxe přetiskování cartoons z magazínu v novinách nebyla v té době neběžná.“¹²⁸

První kresby Yellow Kida byly malé, černobílé a zabíraly pouze jeden sloupek. Výjevy ze života v *Hogan's Alley* ale brzy dosáhly popularity, takže dostaly celostránkový prostor. Yellow Kid začal nosit žlutou košilku a stal se ústřední postavou celého výjevu. Olson konstatuje, že „*Všechny tyto vývojové změny jsou charakteristické pro interakci mezi umělcem nového comic stripu a veřejností.*“¹²⁹ Tím zároveň nepřímo potvrzuje Sabinův názor ohledně Ally Slopera.

¹²⁵ Richard D. OLSON: *F. Outcault, The Father of the American Sunday Comics, and the Truth About the Creation of the Yellow Kid*, <http://www.neponset.com/yellowkid/history.htm>., vyhledáno prosinec 2004.

¹²⁶ Outcault začal v roce 1894 pracovat pro *New York World* jako technický ilustrátor.

¹²⁷ OLSON (pozn. 125), autor podává úplný výčet i s obrazovým doprovodem.

¹²⁸ Ibidem.

¹²⁹ Ibidem.

Yellow Kid se stal zhruba po roce života na stránkách New York Worldu, jehož vydavatelem byl Joseph Pulitzer, velmi populární. Další z mediálních magnátů, William Randolph Hearst, vydávající New York Journal, mu Outculta nakonec odlákal, jednoduše tím, že ho přeplatil. Jak už bylo řečeno, spor mezi oběma vydavateli se stal legendárním. Ačkoliv nedošlo k žádné soudní při, jak se často uvádí, konkurenční zápas obou vydavatelů nakonec vyústil tím, že Yellow Kid vycházel v obou novinových titulech. „George B. Luks začal kreslit Yellow Kida pro Pulizera zatímco Outcalt akceptoval Hearstovu nabídku. Luks pokračoval v kreslení Yellow Kida v Hogan's Alley, Outcalt mu vytvořil nové sousedství zvané McFadden's Flats.”¹³⁰ Yellow Kid¹³¹ se objevoval v novinách několikrát týdně, leckdy dokonce i na titulce ve stránkovém panelu a jako půlstrana sekvenčního comic stripu každou neděli. Veřejnost ale chtěla více, „a tak se Yellow Kid začal vyskytovat jako zboží v jakékoliv představitelné formě - od mýdla po whisky.”¹³²

Postava chlapečka ze slumu skutečně oplývala všemi vlastnostmi komiksové hvězdy. I když Yellow Kid přestal vycházet už v roce 1898, jeho vynikající schopnost přitahovat masy zapříčinila vznik ohromujícího počtu novinových stripů. Jejich námět se pohyboval od intelektuálních hrátek až k přihlouplé taškařici. Není třeba zdůrazňovat, že to druhé převládalo. Od té doby byly také „trucpostavy“ kreslířů, kteří změnili vydavatele, na denním pořádku.

V záplavě tvůrců historici obecně vyzdvihují jako nejkvalitnější tři jména: Winsor McCay (1867-1934), Lyonel Feininger (1871-1956) a George Herriman (1880-1944).

¹³⁰ Vyšlo v roce 1897 i ve formátu alba pod názvem *The Yellow Kid in McFadden's Flat* (celkem 196 stran).

¹³¹ Spor o něj dal vzniknout termínu Yellow Journalism.

¹³² OLSON (pozn. 125).

Winsor McCay, který také jako jeden z prvních experimentoval s animovaným filmem, je především autorem fantastických příběhů, které prožívá malý chlapec ve svých snech: *Little Nemo in Slumberland* (*The New York Herald*, 1905). Tento komiks je ceněn především díky secesním linkám, naopak často je mu vyčítána emocionální chladnost příběhů. Lyonel Feininger se věnoval kreslení stripů jen krátce, ale přesto jsou *The Kin-Der-Kids* (*Chicago Sunday Tribune*, 1906) a *We Willie Winkie's World* (*Chicago Sunday Tribune*, 1907) dodnes vyzdvihovány pro svou hravost a expresionistický výraz. Mistrovským dílem George Herrimana je pak *Krazy Kat* (King Features Syndicate, 1913). Příběhy kočky Krazy, slepě zamilované do myšáka Ignátze, který po ní neustále hází cihly, za což je zavírán psím policistou Offise Puppem, se staly předmětem nejrůznějších teoretických spekulací.¹³³ Kreslířsky je na *Krazy Kat* cenné mimo jiné také to, že Herriman experimentoval s rozvržením stránky na jednotlivé panely a s letteringem samotným.

Všichni dnes vyzdihovaní tvůrci však nebyli navzdory svému uměleckému přínosu těmi komerčně nejúspěšnějšími. Daleko oblíbenějšími stripy byly například *Katzenjammer Kids* (King Features Syndicate, 1897) Rudolpha Dirkse (1877-1968), kopírující Buschova Maxe a Moritze, *Foxy Grandpa* (*New York Herald*, 1900) Carla Edwarda Schultze (1866-1939), *Buster Brown* (*The New York Herald*, 1902) Richarda Outcaulta a řada dalších. Jednoduché taškařice malých uličníků dovedly komiks od dospělého k dětskému čtenáři.

¹³³ *Krazy Kat* je například Thomasem Ingem chápána jako dadaistická; Thomas INGE: *Comics as Culture*, Jackson 1990, 57. Další badatelé v ní vidí satiru na nebe a peklo atd.

IV. ČESKÝ KOMIKS. VÝVOJ ŽÁNRU DO ROKU 1945

KRESLENÝ SERIÁL?

Publikování na téma komiks bylo v dobách socialismu poznamenáno nejen tendenčností, ale také nedostatečnou informovaností ohledně obecné historie evropské a americké odnože žánru. Údaje, které se objevují, jsou kusé, působí dojmem, že byly získány pokoutně, dochází k jejich dalšímu přejímání a citování. Tím pádem se omyl vžívá jako zaběhnutá pravda. Zavádějící fakta z literatury vzniklé v době socialismu a těsně po něm jsou bohužel stále přejímána.

První vhled do světové historie poskytuje článek Josefa Škvoreckého *Prostínký svět comics*, uveřejněný ve Zlatém máji v roce 1965.¹³⁴ Škvorecký neuvedl zdroje, jeho hodnotící hlediska jsou výrazně subjektivní. Hlavní problém jeho příspěvku spočívá v tom, že považuje komiks za „kreslenou literaturu pro děti i dospělé“. Komiksům vyčítá, že „neplní jednu ze základních funkcí literatury“.

Skutečně dlouho trvalo, než někdo přišel na to, že komiks je žánr svébytný. Tuto skutečnost hodně zdůrazňoval publicista Ondřej Neff, který prosazoval hlavně frankofonní produkci. Naopak brojil proti americkému braku, který podle něj místní meziválečné tvůrce vyloženě odradil od pokusů v dané oblasti. Za jasný doklad pokleslosti považoval Neff *Rychlé šípy*, ovšem v čem spatřoval souvislost mezi „*Disneyho seriálovým nevkusem*“ a morálně čistou pěticí chlapců, se z jeho článků nedozvíme.¹³⁵

¹³⁴ Josef ŠKVORECKÝ: *Prostínký svět comics*, in: *Světová literatura XX*, 1965, 6, 14–17.

¹³⁵ Např. Ondřej NEFF: *Svět bílých bublinek 2*, in: *Zlatý máj XXIII*, 1979, 171; nebo Ondřej NEFF: *Hádání o hádance aneb obrázkový seriál hledá své místo na slunci*, in: *Tvorba XX*, 1979, 22, 9.

Největší odpor ke komiksu přinesla 50. léta, nejrozsáhlejší diskuse k tématu se odehrály na stránkách Zlatého máje v letech 1967 a 1969. V té době také proběhla nepříliš kvalitní výstava na dané téma. O její koncepci si můžeme udělat představu z dobových recenzí.¹³⁶ Funkci katalogu akce plní podle všeho kniha kurátora Jaroslava Tichého *Comics*, vydaná téhož roku v nakladatelství Mladá fronta.¹³⁷ Součástí drobné publikace je i esej francouzského režiséra Reného Claira a již zmíněná informační chabost. Jak Tichého, tak Clairův text jsou dodnes využívaným zdrojem citací. Zřejmě proto, že jde o jedinou snadno dostupnou knihu v češtině, která má v názvu slovo comics. Termín nebyl v dobách před rokem 1989 oblíbený, naznačoval příbuzenský vztah se světem „imperialistického západu“. Například Olga Bezděková se ve své publikaci *Dětský kreslený seriál - zahraniční a domácí*¹³⁸ použití výrazu komiks vyloženě vyhýbá.

Je pochopitelné, že hezky česky znějící názvy jako kreslený seriál či obrázkový seriál už svým názvem averzi nevzbuzovaly. Tím se však dostáváme k zásadnímu problému české terminologie a tím je nejasně vymezený rozdíl mezi komiksem a kresleným nebo obrázkovým seriálem. Druhé jmenované v české meziválečné produkci jednoznačně převažuje, a to zejména v tvorbě pro děti. Jde o útvar typický právě pro humoristické kreslíře - vyvinul se z obrazově textového pásma, přičemž obrazová složka dominovala a textová byla velmi často ve verších. Rozdíl mezi obrazovým příběhem z konce 19. a počátku 20. století a pozdější produkcí je ve vratnosti aktérů děje. Postupně

¹³⁶ Např. Ivan JIROUS: Comics, in: Výtvarná práce XVI, 1969, 14-15, 7. Jana HOFFMEISTEROVÁ: Comics, comics, comics, in: Večerní Praha XV, 1969, 17. 10., 4.

¹³⁷ CLAIRE / TICHÝ 1967 (pozn. 87).

¹³⁸ Olga BEZDĚKOVÁ: Dětský kreslený seriál - zahraniční a domácí, Praha 1981.

došlo k ustálení a zpravidelnění formátu. Podmínkou kresleného seriálu není ohraničení panely a texty v bublinách uvnitř nich.

Nejpodstatnější pro následující kapitolu je skutečnost, že termíny jako comic strip a comics (či komiks) nebyly u nás do roku 1945 vůbec známy. Častý je opis typu vyprávění textem (slovem či veršem) a obrazem. Výtvarníci vnímali také příbuznost komiksu a filmu, a tak si pomáhali označením humoristický film¹³⁹ nebo prostě jen film.

TRADICE KARIKATURY A DOMNĚLÉ KOŘENY

I v případě Čech leží kořeny komiksu v karikatuře, humoristických časopisech vznikajících v 19. století a ilustraci z téže doby. Právě prostřednictvím třetího jmenovaného a případnou nadvládou ilustrace nad textem vznikají další kategorie textově-obrazové narace, kterou jsou kreslený seriál a komiks. U Lady, jenž je nezřídka považován za umělce, který poklepal na základní kámen českého komiksu, je překročení hranice mezi ilustrací a komiksem dokonce základním problémem.

V počátcích české komiksové historie se jeví přínosný zejména okruh umělců sdružený kolem tzv. Svatolukášské knihy. Právě v „záznamech“ tohoto neformálního, ale o to veselejšího spolku, scházejícího se v letech 1853 - 54 v Lorenzově kavárně, se objevuje něco, co bychom mohli označit za obrázkový příběh modernějšího rázu. V rámci Svatolukášské knihy vynikají v oblasti obrazové narace dílka jako *Zimní zábavy na Vltavě* a vícekrát omílaná¹⁴⁰ *Quidonova cesta na zotavenou v X. obrazech*. Autorem obojího je Josef Mánes (1820-

¹³⁹Např. Josef LADA: Šprýmovné kousky Frantika Vovíska a kozla Bobeše, in: Pestrý týden I, 1926, 1-5, 7.

¹⁴⁰Např. NEFF 1979 (pozn. 135) 171-176.

1871). Se škodolibou nadsázkou je v prvním líčena příhoda J. Wildta ve druhém pak cesta Quida Mánesa do Mnichova. Malíř se na ní nastydl, celý pobyt prostonal, a tak byl nejpříjemnější etapou jeho výpravy návrat domů, respektive shledání se s bratrem a teplým kabátem. Oba příběhy se vyznačují výstižnou, rychle načrtnutou linkou, výrazným šrafováním a škodolibě humorným postojem vůči hlavním aktérům, což byla vlastnost typická pro tradici obrazové satiry 19. století.

Ze záplavy rychle se rodících (a většinou také rychle zanikajících) humoristických časopisů vzniklých po roce 1848 vynikají svou dlouholetou existencí a nepřerušenou činností *Humoristické listy* (1859, Josef Vilímek). Udržely se až do období První republiky. „Humory“ vycházely jako pětinedělník, po roce se jejich periodicitu zvýšila na týdeník. V prvních letech existence se časopis zpolitizoval, od čtvrtého ročníku se výrazněji prosadily celostránkové karikatury, ovšem text do samotného obrazového pole pronikal jen nesměle a stále ještě v duchu barokní a pobarokní tradice. To znamená, že v případě, že se nějaký text uvnitř daného výjevu vyskytoval, byl orámován útvarem tvořícím přechod mezi kartuší a jakousi ornamentální bublinou. Uvnitř ní byly například jen názvy světadílů. Vývoj této konvence takřka neprobíhal, čas od času se objevily útvary klasické bublině jen vzdáleně podobné.

V osmém ročníku (tj. rok 1866) je na Humoristických listech znatelný vliv *Fliegende Blätter*, v nichž se vyskytovaly zábavné kreslené příběhy, jejichž tvorbu razil a v níž vynikal Wilhelm Busch. V časopise tak najdeme něco na způsob ilustrovaného divadelního libreta stejně jako rozkreslenou obrazovou anekdotu. Prvně jmenovaná kombinace se ale po čase, vzhledem ke sníženému počtu stránek, zkracuje úměrně k velikosti časopisu. Obecně platí, že výtvořky jsou,

alespoň v prvních dvou dekádách existence časopisu, signovány velmi zřídka.

Věrným přispěvovatelem Humoristických listů a kreslířem, u něhož můžeme zároveň vyčíst intenzivnější náchylnost k příběhu vyprávěnému v obrazech, byl František Kolár (1829-95), jenž publikoval své práce i v *Palečku* a dalších titulech. Do obou časopisů (stejně jako do řady dalších jako např. *Švandy Dudáka* či *Šotka*) přispíval ještě Mikoláš Aleš (1852-1913), který byl stejně jako kdysi Bedřich Havránek (1821-1899) v počátcích své časopisecké tvorby silně ovlivněn stylem Buschovým. Vliv zahraničních periodik se týká koncem 19. století i tvorby Artuše Scheinera (1863-1938), jehož výkony v *Palečkovi* v poslední dekádě století patří k vrcholům jeho tvorby. To se týká i Karla L. Thumy (1853 - 1917).

Sedmdesátá a osmdesátá léta 19. století se nesla ve znamení rozmachu satirických časopisů. Adolf Hoffmeister si ve své publikaci *Sto let české karikatury* stěžuje na přebujení a s ním související úpadek české karikatury.¹⁴¹ Nově vznikající tituly kopírovaly jako všude jinde ty zavedené, přičemž zdaleka nedosahovaly jejich kvality. Leckterá zábavní periodika té doby lze přirovnat ke korytu plnému výživné krmě v podobě leckdy až lechtivě laciného vtipkování. Jejich čtenáře tím pak stavíme do role hladové masy lačné pořádné porce pokleslého žertu. Ovšem není důležité určit, do jaké míry dokázal dobový intelektuál tato sousta strávit. Podstatné je vědět, že masovostí vzniklo široké podhoubí pro rozvoj formátů, jejich tříbení a ustálení. Z této selekce tak vyšla na přelomu století vítězně kreslená anekdota a humorná etuda vyprávěná v několika obrazech na celé stránce. Prvý typ byl rozvržen do pravidelných řad stejně velkých

¹⁴¹ Adolf HOFFMEISTER: *Sto let české karikatury*, Praha 1955, 61.

panelů či obrázků, textová část se nacházela pod nimi. Už zde je třeba zdůraznit, že formálně si právě tento útvar udržel dominantní pozici na stránkách novin a časopisů minimálně až do konce 2. světové války.

Celkově je oblast českého devatenáctého století jakožto období, v němž se rodila nová forma komiksu, územím zcela neprobádaným. Jeho hranice jsou vykolíkovány jmény humoristických časopisů a částečně také *Malého čtenáře*. Etapa by si bezpochyby zasloužila hloubkový průzkum, přičemž jako nejzajímavější se v jejím rámci jeví téma Buschova vlivu na české umělce. Poukázal na ně již B. Markalous v roce 1932,¹⁴² dosud se mu ale nikdo z kunsthistoriků nevěnoval. Zmínky o Buschovi jako předchůdci komiksu či obrázkového seriálu jsou živé ještě ve studiích ze šedesátých a sedmdesátých let 20. stol. S reedicí jeho díla se setkáváme naposledy v roce 2005, kdy byl v sešitové úpravě vydán *Max a Mořic*.

HUMOR BEZ PŘÍSLUŠNOSTI

Vykutálení uličníci Max a Moritz se poprvé objevili roku 1865 na stránkách *Fliegende Blätter* tedy časopisu zaměřeném na dospělé čtenáře. Od padesátých let 20. století se u nás už představují v edičních úpravách pro děti. Není to poprvé. Již básník Fischer, jehož překlad byl hotov ve 30. letech 20. století, uvádí, že jej dělal původně jen pro své děti. Ovšem v případě mnoha dalších významných Buschových děl založených na principu měšťácké satiry by přesun recipienta možný nebyl. Pravdou ale také zůstává, že skvosty jako *Pater Filucius* nebo *Herr Knopp* upadly v českém masově kulturním povědomí úplně v zapomnění. Ponechme stranou, proč. Důležité je

¹⁴² Bohumil MARKALOUS: K stému výročí narození W. Busche, in: Pestrý týden VII, 1932, 16, 11.

vědět, že se udržela díla určená „jakoby“ dětem. Na tomto posunu můžeme totiž vysledovat jev patrný pro český komiks či obrázkový seriál jako celek už v meziválečných letech. Podobně jako všude ve světě se věková hranice recipientů postupně snižuje, žánr se přesouvá k dětskému čtenáři.

V časopisech určených dětem a mládeži se to zejména ve třicátých letech hemží kreslenými seriály všeho druhu, stávají se běžnou součástí dětských koutků. V jejich rámci vytváří své dodnes známé postavičky Josef Lada i Ondřej Sekora. Formálně nejdokonalejší český komiks té doby, Rychlé šípy, vzniká v Mladém hlasateli. Naopak v případech, kdy kreslený produkt nabízí určitou kvalitu, dospělí s gustem přihlíží. Do kina Hvězda stojí nedočkavě frontu na Disneyho grotesky dávno odrostlí adolescenti, kteří se brzy stanou rodiči, nebo kteří jimi už hezkých pár let jsou. Popularita filmů se odráží samozřejmě i v poptávce po komiksech z produkce Walta Disneye, a tak je najdeme ve 30. letech v Lidových novinách, stejně jako v Českém slově. Děti zase živě reagují na některé stripy určené dospělým, například psa Sniffa.

Mantinely masově produkovaného humoru určeného dospělým a dětem - v případě, že se nejedná o záležitost čistě pro dospělé jako politika, nebo naopak imbecilní infantilnost - nefungují nějak výrazně. Vzniká kategorie jakéhosi obecného humoristického universa. Proto také řada kreslířů obrázkových příběhů působí v obou „oblastech“, dokonce bez toho, aniž by měnila téma. Tato situace je zřejmá již před první světovou válkou.

STROFF X LADA

„Do Kopřiv jsem častěji kreslil obrazy přes celé dvě vnitřní strany. (...) Bývaly na nich rušné scény, plné pohybu a překotného zmatku, a všechno, co zobrazení mluvili, bylo po americkém způsobu vepsáno do balónků, jež splývaly s ústy mluvících“.¹⁴³ Kde bere Lada jistotu, že „balónky“ jsou záležitostí americkou? Stejně jako ostatní kreslíři snažící se „být v obraze“ znal časopisy jako *Le Rire*, *Journal Amusant*, *Simplicissimus*, *Die Muskette*, *Fliegende Blätter* a další, v nichž se to bublinami příliš nehemžilo. Stojí jistě za zmínku, že okolo otázky, kdy a kde se v kontinentální Evropě objevila poprvé bublina v moderním významu tohoto oborového termínu, probíhá mezi vědci čilá výměna názorů a poznatků. Například v Německu objevil Eckart Sackmann zatím nejstarší použití bubliny v *Herrenmagazine* z roku 1903. Jejím autorem lépe řečeno autorem celého jednostránkového stripu s názvem *Ich engagire mir eine Haushälterin* je však Francouz Georges Omry (vlastním jménem Georges Mory, 1880-1914). Ten ve tomtéž roce publikoval hlavně v dětském časopise *La Jeunesse Illustrée*. Bubliny v Omryho stripu jsou však jen dvěma miniaturami, přičemž v jedné z nich je nápis umístěn takřka vzhůru nohama. Takovéto zacházení svědčí o nevysokém stupni osvojení ze strany kreslíře.¹⁴⁴ Zásadní je však nedávný objev Andyho Konkykru - dva malé Feinigerovy panely obsahující bubliny z roku 1895. Z čehož se dá vyvodit, že si

¹⁴³ Josef LADA: *Kronika mého života*, Praha 1976, 305.

¹⁴⁴ V *Der Lustige Hannoveran* o dva roky později však nachází Sackmann opravu pěkný příklad stripu s dialogem v bublinách *Man immer drieste!* z rukou anonyma. <http://www.comic.de/comicforschung/fundalpenabsturz.html>, vyhledáno duben 2005.

Lyonel Feininger nechával posílat tiskoviny z Ameriky. Ovšem Josef Lada žádný z amerických časopisů neviděl. Původ jeho „balónků“ je daleko prostší - odpozoval je od Karla Stroffa a jejich použití si osvojoval praxí.

Právě Karel Stroff (1881-1929), který reprezentoval tradiční kresebnou i myšlenkovou větev, byl podle všeho tím, kdo přejal a cirká v roce 1910 začal na stránkách *Humoristických listů* soustavněji používat grafická nova, jaká představovala např. pěticípá hvězdička při nárazu a hlavně - bublina. Jedná se však stále spíše o přídatnou pikantnost. Dialog nebo doprovodný text pod panely rozhodně nemizí, v bublinách jsou jen podružná zvolání dotvářející děj. Stroff působil v *Humoristických listech* od roku 1907, tedy od doby, kdy se časopis začal tisknout barevně a vydavatel Vilímek jej hodlal zmodernizovat. Najdeme zde nemálo obrazových humorných anekdotických historek v panelech. Vyráběli je i Stroffovi kolegové Kočí nebo Heirich. Lada tyto útvary nazývá cykly, a to ať už jde o záležitost jednorázovou, nebo - jako v případě jeho vlastních pozdějších příběhů - vyprávěnou na pokračování. V tomto momentě je ale podstatnější zdůraznit skutečnost, že prvky, které učenlivý Lada vstřebal do svého repertoáru a následně používal na stránkách řady dalších titulů, vedly k jejich popularizaci a rozšíření.

To se týká například právě v úvodu zmíněných celostránkových kreseb. Jiří Olič uvádí, že v roce 1923 píše Eduard Bass svému nadřízenému šéfredктору Lidových novin Arnoštu Heinrichovi: „rozpumpoval jsem Ladu ještě na jednu věc: Velká kresba, jak se Ježíšek narodil roku 1923 na české vesnici s mnoha figurami, které si vyprávějí v bublinkách. To byly kdysi nejslavnější Ladovy věci, ale do

*Šibeníček jich už nedělal.*¹⁴⁵ Lada tak založil dlouholetou tradici velkých „komiksových“ listů dělaných při významných příležitostech (Vánoce, Velikonoce, vznik republiky atd.). Ta se podrží až do začátku čtyřicátých let a stane se velmi výraznou výtvarnou kapitolou dějin Lidových novin. Tvorba těchto význačných stran se časem neváže jen na osobnost vytíženého Lady. Vytvářeli je například Zdeněk Kratochvíl, Otakar Mrkvička, úctyhodný počet variací, z nichž některé si závorku v přívlastku „komiksové“ skutečně nezaslouží, nakreslil Ondřej Sekora. Co umělec, to osobitý přístup k úkolu, ovšem základ je stejný a vychází právě od Lady. V jeho případě se často zdůrazňuje vazba na lidové umění, a proto nebude od věci poukázat na souvislost těchto obřích novinových listů s velkými pout'ovými či kramářskými tisky či tehdejšími kalendáři. Nikdo ale netvrdí, že sám umělec si ji uvědomoval.

KOZEL A LADOVO OBLÍBENÉ PIVO

„Myslím na kozla, to je přece zvíře! S kozlem se dají dělat pěkné legrace, už sám jeho groteskní zjev se mi zalíbil. (...) Se stanoviska kreslíře nemohl jsem si zvolit zvíře komičtější. Vsugeroval jsem si tisíc pohybů jeho kozlího obličej. (...) Byl jsem nadšen kozlem.“

Pat Sullivan, *Zrození Felixe*

Zrození kocoura Felixe proběhlo v roce 1922. 25. 3. 1922 se v nedělním Českém slově objevuje příhoda s názvem *Šprýmovné kousky Frantíka Vovíška*. Není součástí sekce vyhrazené dětem, ale nachází se na místě kam Lada týden co týden¹⁴⁶ přispívá svými kreslenými etudami. České

¹⁴⁵ Jiří OLIČ: Jos. Lada, Brno 2003, 242.

¹⁴⁶ Výjimky jsou vzácné.

slovo tehdy nemá ještě klasický velký novinový formát, toho se mu dostane až v květnu příštího roku. Ladovské „stripy“ však zabírají vždy podstatnou část celé stránky ještě do podzimu roku 1923.

Ve *Šprýmovných kouscích Frantíka Vovíska* vystupuje ušatý holohlavý klučina v chlapeckém oblečku, jméno druhého aktéra - kozla Bobeše se dovídáme z dialogu, který je pod stejně velkými obrázky obdélného formátu. Ty jsou na každé řádce dva. Lépe řečeno jsou ve dvou sloupcích, neboť směr čtení je číslováním krátkého textu pod každým z nich určen shora dolů, ne zleva doprava. Už tady se objevuje rys příznačný pro Ladovy nebarevné kreslené seriály a epizody: výrazná horizontála oddělující textovou část od obrazu. Lada ohrazení panely příliš nepoužíval, ale kdybychom jeho obrázky v kreslených seriálech obtáhli kolem dokola, jinak řečeno pokračovali ve vedení čáry oddělující text od obrazu po jeho obvodu, panel by kolem nich vznikl. Již v první epizodě si nelze nevšimnout půvabného detailu Ladova jinak jednoduchého grafického stylu - „nárazové hvězdičky“ v malebném dekorativním tvaru vánočního cukroví.

Ačkoliv nic nenapovídá tomu, že se čtenáři s aktéry obrazové historiky ještě někdy setkají, další díl s podtitulem *Jak na ně strýc Váňa vyžrál* vychází za 14 dní. Kozel už dokonce získal své stále místo v názvu. Formát i velikost jsou stejné (s výjimkou toho, že první obrázek je rozdělen na dva). Text v prvním poli je ve srovnání s ostatními neúnosně dlouhý, což se stává jedním z hlavních nedostatků Ladových kreslených cyklů. Frantík i Bobeš mluví v bublinách, řeč strýce Váni je pod čarou, postava má roli jakéhosi vypravěče, který monologem vedeným k sobě samému osvětluje průběh děje.

O týden později už je směr čtení a prohlížení obrázků určen zleva doprava, což Ladovým kouskům naštěstí zůstane. Bobešova mluva je

v bublinách a Frantíkova pod čarou. Paradoxně tak vzniká dialog vedený vně i uvnitř obrazového pole, což je další z charakteristik Ladova použití bublin. Dialog vedený čistě uvnitř stripu je něco, co si umělec nikdy plně neosvojí. Absentující text pod jedním z obrázků je nahrazen pomlčkami. Prázdné místo vyjadřující mlčení vedle obrázků doprovázených textem tehdy z jakýchsi nepochopitelných důvodů většina kreslířů (nebo jejich nadřízených) nesnesla.

V epizodě, jež se objevila jako třetí, se také naplno rozjíždí plejáda Bobešových gest a grimas, které Lada v následujících pokračováních s gustem rozehrává. Bobeš většinou chodí po čtyřech jako normální kozel. Ovšem když se raduje, postaví se pěkně na zadní, dokonce tančí a mává předními kopýtky do stran jako roz dováděný opilec. Často také sedí na zadku v dokonale psí poloze. Bobešova mimická škála se pak v jednotlivých epizodách ukáže být skutečně široká; chechtá se a kaboní, je schopen koulet slzy jako hrachy, úporně přemýšlet s kopýtky na čele... Zatímco zychycení dětí se Ladovi stále ještě příliš nedaří - nebýt oblečku a malého vzrůstu nenasvědčovalo by často nic tomu, že Frantík není holohlavý čtyřicátník - kozel je zvládnutý bravurně. Kreslířsky vytěžen je v sérii i jeho vous. Lada si oblíbí také kozlův čertovský vzhled, kterého využije i mimo sérii - například v silvestrovském díle *Jak se prase proměnilo v čerta*. Bobeš v nejrůznějších převlecích včetně Dandyho či císaře pána se dokonce stane aktérem dílu XIV., nemajícího děj. Jde o pouhou variaci na Bobeše v nejrůznějších maskách a není to vyprávěný příběh. Text pod obrázky tohoto dílu je navíc ve verších, takže je jasné, že Lada požádal někoho z kolegů o spolupráci. Sám se vyjadřoval vždy výhradně v próze.

Teprve čtvrtý díl s podtitulem *Frantíkova pomstička* je v rámci celého cyklu číslován římskou čtyřkou. Vyšel ale až pět týdnů po

třetím. Tím se dostáváme k základnímu problému Vovískovic taškařic - periodicitě. Celý kreslený seriál má XXIII pokračování, přičemž poslední se objevuje 21. 10. 1923. *Šprýmovné kousky Frantíka Vovíska a kozla Bobeše* vycházely tedy déle než rok a půl, ale mezi jednotlivými epizodami jsou časové odstupy dlouhé až pět týdnů. Dvojice jsou tedy vracejícími se charaktery, ale do jaké míry s nimi čtenář počítal při koupi, tot' otázka. Kupující věděl jistě, že se mu dostane nějakého povedeného Ladova kousku, ale zda to bude zrovna ten s Frantíkem a Bobešem Vovískovic, ho asi stejně jako samotného malíře tolik netrápilo. Intenzivně dožadovat nedělního Českého Slova se lid začne až kvůli příhodám Dobrého vojáka Švejka. Teprve on bude postavou, jež zvedne prodeje na neuvěřitelných 160000 výtisků a jejíž ojedinělá absence bude hořkým zklamáním široké masy.

Nemá cenu vyprávět a analyzovat každý z dílů *Šprýmovných kousků Frantíka Vovíska a kozla Bobeše*. Formálně se od sebe výrazně neliší. Vždy jde o tři řady pravoúhlých obrázků, pod nimiž se nachází číslovaný text, hranici mezi obojím tvoří výrazná horizontálně vedená čára. Používání bubliny se vytrácí už ve čtvrtém díle, objevují se pak již jen onomatopoeia v jedenáctém (vrčení vycházející z tlamy psa) a patnáctém díle (mňoukání kočky). Dialog cyklu je řešen „pod čarou“ formou scénáře; například Frantík: *„Jestli chceš Bobeši, tak tě seznámím s jednou interesantní kozou.“* Bobeš: *„Ale to víš, že bych se rád s nějakou slušnou kozou seznámil.“* Text pod obrázky dorůstá někdy neúnosných rozměrů, čímž díky dodržování kompoziční pravidelnosti vzniká vedle sáhodlouhého dialogu rozsáhlé prázdné místo. Citoslovce vypsane pod panelem jsou často v závorce, aby byl zdůrazněn nekonkrétní původce promluvy, např. (Prásk! Žbluňk!). Popisným způsobem je někdy vyjádřeno i samotné dění na obrázku, viz

např. díl XI.: „*Křik, pláč, vrčení a mekot.*“ Návaznost jednotlivých dílů probíhá prostřednictvím promluvy jedné z postav. Například poté, co se Bobeš pomstí, pronese: „*Achachach, ty boule z té dobrodružné cesty za kozou už mě vůbec nebolí!*“ Děj každé epizody je uzavřeným a ukončeným příběhem (s výjimkou Bobše na Šibřinkách, který děj nemá), v němž oba hlavní aktéři nejsou přítomni vždy.

Těžiště většiny epizod Františka a Bobeše Vovísků leží především ve vzájemných škodolibých naschválech a následujících pomstičkách. Slovní pointa občas stojí jako v případě ostatních Ladových prací na prostoduché slovní důslednosti. Častá je kromě záměny koza živá - koza dřevěná také záměna kozla Bobeše za kozla 18 stupňového atd. Je až s podivem, že dotyčný pivovar zůstal k Bobešovu komerčnímu potenciálu lhostejný a nesnažil se jej využít pro svou reklamní kampaň. Že nejde o zcestnou úvahu, ostatně potvrzuje i existence miniaturní barevné knížky *Nové dobrodružství Františka Vovíska a kozla Bobeše* z roku 1925. Vydavatelem je Oděvnický velkozávod Antonína Hořovského. V knížečce jsou na pravé straně obrázky doprovázené čtyřverším, vlevo se nabízí nějaký z produktů firmy. Pointa příběhu, v němž uchystá překvapivě hnědý Bobeš Frantíkovi past v podobě prkna na klouzání a snaží se mu skrze ně roztrhnout svými rohy kalhoty, je všeříkající. „*Kozle hloupý, co sis myslel? Hořovský ty šaty šil, látka na nich vydržela, tys to rohem zaplatil.*“ Sešítek byl k dostání zdarma a na poslední stránce se nacházel slosovateľný kupón. Výhrou pak byl na míru šitý oblek.

Ovšem původní *Šprýmovné kousky Františka Vovíska a kozla Bobeše* se dočkaly regulerního knižního vydání už o dva roky dříve. 7. 10. 1923 provází předposlední díl seriálu oznámení, že „*Příhody Františka Vovíska a kozla Bobeše vyjdou ve skvělém čtyřbarevném vydání*

k letošním Vánocům. Objednávky přijímá již nyní Melantrich." Knížka s verši Jana Morávka, se dočkala mnoha reedic.¹⁴⁷ V 70. letech ji stejně jako Sekorova Ferdu Mravence přebásnil Josef Brukner.

Jak už byl řečeno, jednotlivé příhody seriálu byly od sebe značně časově vzdáleny, Lada však přispíval na stránku nedělního Českého slova každý týden. Vytvořil tak řadu jednorázových kresebných cyklů, jež s nadsázkou glosovaly nebo doslovně parafrázovaly aktuální události. Leckdy však šlo jen o prostorové skupenství vtipů na dané téma spojené pouze formálně a tematicky (např. *Jarní směs*, *Volební směs*, *Dražší cukr*). Stejně jako v případě *Boběše na Šibřinkách* nešlo o příběhy, chybí tím pádem dějová provázanost jednotlivých scén. Bobeš a Frantík tak nejsou zdaleka jedinými postavami, které malíř vypustil do světa. Oživil množství dalších charakterů, z nichž některé „pohřbil“ po jednom použití, k jiným se tu a tam vrátil. Jeho přízeň si zachovali zejména pupkatí mládenci Šmeralova typu, sužování pokud možno manželkami. V červnu roku 1922 se tak v Nedělním Českém slově dvakrát vyskytují *Příběhy rodiny p. Jimrama Hut'ut'álka na výletech do přírody*, další léto v červenci pak pan Ket'ásek (*Vstup do lesa zakázán a opět povolen*, *Ket'áskovi na procházce*), který byl vtipně začleněn pod názvem *Jak Bobeš potrestal pana Ket'áska* i do XVII. dílu *Šprýmovných kousků*.¹⁴⁸

¹⁴⁷ Popularita šla však ruku v ruce s odbornou kritikou. V Úhoru z roku 1930 najdeme Sukův článek *Jak už dnes knihy pro děti vypadat nemají*. Autor kritizuje nejen kvalitu Morávkových veršů, ale celkově knihu hodnotí jako „*morálně závadnou*“ a považuje ji za vyhovující „*nižším a neinteligentním vrstvám*“. Příběhy pak považuje za naivní, hloupé až neslušné. Vadí mu především „*radost z psiny*“. Nakonec Suk výrazně propaguje „*slušného*“ Malého čtenáře a zastaralou postavu Kulihráška autorů Scheiner / Voleská. Vojtěch F. SUK: *Jak již dnes knihy pro děti vypadat nemají*, in: Úhor XXVIII, 1930, 189.

¹⁴⁸ Jen na okraj; dalším úsměvným detailem tohoto cyklu je Ladova projekce do epizody *Očarované kalhoty*. Frantík nažene psíky do kalhot se zavázanými nohavicemi, přičemž jeden z nich je jezevčík Fifi, tedy stejná rasa a jméno jako v případě Ladovy fenky. *České slovo* XVI, 1922, 26. 11., X. díl.

Větší plány měl Lada asi se *Smůlovatým ženichem Ferrym Pat'ulkou*, který se objevil v druhé půlce února roku 1923. Jak se praví v úvodním obraze „I. epochy“ tohoto „Cigaro filmu“, „*Ferry Pat'ulka (...) hodlá zastíniti v následujících cyklech Frantíka Vovíska i kozla Bobeše.*“ Soudě dle faktu, že se objevily jen dva díly, se mu to nepodařilo. Osnova příběhu přitom není špatná. Hejskovitě vypadajícího mládenečka Ferryho těsně před svatebním obřadem se slečnou Kut'ou Podmáslovou nabere prase utíkající před řezníkem, čímž mu sňatek překazí. Aby té smůly neměl Ferry málo, srazí se navíc se včelínem a od schytaných žihadel mu notně nakyne hlava. Nevěsta jej nepozná a tchán ho nechává zavřít jako sňatkového podvodníka. V prvním díle se vytváří zápletka, pointa je až ve druhém. Stupňování děje je velkým plusem celého „Cigaro filmu“, Lada však tento prvek již nikdy nezopakoval. Smůla Farryho Pat'ulky tkví především v příliš instruktážním textu. Absence jakéhokoliv dialogu jej zmrtvuje a dělá z něj jen komentář k obrázkům.

Z názvů Ladových postav - namátkově jmenujme ještě paní Vrtákovou a paní Křečkovou z *Bude válka* nebo pana Řidkopila z *Věci Makropulos* - je zřejmé, že jejich tvůrce si liboval při hledání jmen v Gogolovské ironii. Stejnou vlastnost mají i pozdější stripy Ondřeje Sekory.

Ve vykreslenosti prostředí Ladových příběhů jsou výkyvy, někdy je znázornění detailnější, někdy je jen načrtnuto. Na tom má s největší pravděpodobností podíl čas, který umělec pro práci na tom kterém cyklu měl.

Celkově jsou roky 1922 a 1923 dokladem toho, že Lada seriálovost nějak vážně nebral. V roce 1923 začíná ilustrovat ještě *Křest*

sv. Vladimíra,¹⁴⁹ který se objevuje také sporadicky a v nepravidelném formátu. Týden po jeho ukončení, přesně 11. 11. 1923, má České slovo nově čtyři listy Nedělní obrazové a zábavní přílohy, tedy zárodek budoucího Kvítka. Velikost přílohy je menší než velikost novin a půl její zadní stránky zabírá vždy jedna kapitola z *Osudů dobrého vojáka Švejka ve světové válce*. Ty Lada nejen ilustruje, ale i edituje. Objevují se týden co týden až do konce roku 1924. Jde vždy o šest obdélných obrázků, pod nimiž je číslovaný text zpřehledněn ještě dodržením mezisloupkových linek. Často se právě Švejk uvádí jako příklad raného českého komiksu.¹⁵⁰ Těžko říci, zda je příčinou Švejkova popularita, klamavý dojem, který vzbuzuje celková forma nebo jen letmá znalost problematiky. Jednoznačně lze však tvrdit, že v tomto případě jde sice o velmi vyvážený poměr textu a obrazu, ale vzájemná provázanost obou forem není příliš těsná. Jde o bohatě ilustrovanou prózu. Sice vycházející na pokračování a s ústřední postavou, ale to stále není důvod považovat ji za komiks. *Osudy dobrého vojáka Švejka ve světové válce* jsou spíše velmi bohatě ilustrovaným literárním úvarem. Text bez Ladových obrázků je - navzdory úpravě a schopnosti vybrat si klíčové momenty děje - schopný samostatného života, Ladovy obrazy bez textu ne.

Lada se v meziválečných letech přiblížil nejbližší ke komiksu v nedělních *Šprýmovných kouscích Frantíka Vovíška a kozla Bobeše*, které oživil v poněkud horší kvalitě ještě v roce 1926 na stránkách *Pestrého týdne*. Z konvencí komiksového žánru používá Lada panely i bubliny občas, obojí a bez doprovodného textu nikdy.¹⁵¹ Po vzniku

¹⁴⁹ České slovo XVII, 1923, 6.5., I.díl. Olič jej stejně jako Švejka nesprávně označuje za román ve formě komiksové. OLÍČ 2003 (pozn. 145) 244.

¹⁵⁰ Naposledy například Tomáš PROKŮPEK: Czech comics, in: Stripburek X, 2001, <http://www.ljudmila.org/stripcore/burek2/czech.htm>, vyhledáno srpen 2004.

¹⁵¹ Vzácnou výjimku představuje knížka *O statečném králíčkovi*, Praha 1969.

Švejka se navíc od formálního typu, k němuž došel zkoušením různých formátů právě v letech 1922-23, stále více vzdaluje. Lada tíhne k bohatě ilustrované próze pro děti. Vznikají tak *Dobrodružné příhody Tondy Čutála*, vycházející opět na pokračování na stránkách nedělního *Slovíčka* v roce 1928¹⁵² nebo již barevné *Žertovné kousky Frantíka Klinděry*, které publikoval od konce roku 1936 do dubna roku 1937 tamtéž.

Za Ladův největší přínos českému komiksu můžeme považovat pravidelně se vracějící, komerčně úspěšný charakter, o jehož účinnosti na prodej nákladu se přesvědčil on i jeho vydavatel. Obrazové cykly dělal Josef Lada rád jako již předem rozvržené celky. Vrchol této kategorie představuje cyklus *Jak se dělají noviny*, který měl úspěch na Mezinárodní výstavě tisku v Kolíně nad Rýnem. Důležitost seriálovosti si Lada uvědomoval stejně jako atraktivitu barvy v tisku. Kreslířů schopných vytvořit životaschopnou postavu, která by se stala pro čtenáře potřebou, na niž by se týden co týden těšil, nebylo u nás příliš. Dokládá to i svědectví Slováka Štefana Bednára.¹⁵³ Josef Lada jako odpovědný redaktor *Kvítky* ho hned při prvním setkání v roce 1928 vybídl k tomu, aby se o nějaký kreslený seriál pokusil. Měl jich prý nedostatek. Lépe řečeno, měl k dispozici jen ty, které si udělal sám.

LIDOVÉ NOVINY - LIST KULTURNÍ ELITY NÁRODA

České slovo bylo vydávané tiskařským koncernem Melantrich, ale šlo o orgán České strany (národně) socialistické. *Lidové noviny* založil v Brně Adolf Stránský jako orgán Moravské lidpokrokové strany v roce

¹⁵² Vyšlo knižně roku 1929, opět s Morávkovými verši, v roce 1979 pak opět přebásněno Bruknerem. Viz. Josef LADA: *Dobrodružné příhody Tondy Čutála*, Praha 1923 / 1979.

¹⁵³ OLÍČ 2003 (pozn. 145) 294.

1893. Ovšem po vzniku samostatného Československého státu se pod vedením Arnošta Heinricha začaly postupně profilovat jako nezávislý list s vysoce kulturní úrovní. Skupina jejich kmenových autorů z hradního okruhu (E. Bass, K. Čapek, F. Peroutka, A. Novák atd.), stejně jako základna přispívajících výtvarníků (namátkově A. Pelc, Z. Kratochvíl, J. Čapek později O. Mrkvička a samozřejmě O. Sekora) činí z listu dodnes vysoce sofistikovaný a objektivní zdroj informací. O leccčems vypovídá i fakt, že *Lidové noviny* vycházely na rozdíl od ostatních deníků i v pondělí a to dokonce dvakrát.

Sportovní svět v obrazech

Ondřej Sekora (1899-1967) začíná v redakci listu působit v roce 1921. V této době jsou již stálými přispěvateli Zdeněk Kratochvíl, Dr. Desiderius; anekdoty tu uveřejňuje také Josef Lada. Sekora je zatím ještě „pouhým“ kreslicím sportovním referentem. Proto se jeho příspěvky omezují jen na drobné kresbičky s danou tematikou. V roce 1922 se však mladý člen redakce začíná v rámci svého pracovního ranku prosazovat výrazněji - coby tvůrce občasných stripů se sportovní tematikou.

V červenci téhož roku se objevuje v záhlaví stránky s rubrikou Tělesná výchova pod názvem *Pohoršení sportem, aneb dejte si pozor na prázdninách*¹⁵⁴ i první Sekorova vracející se postavička - pan Břoušek. Pochází čirou náhodou z Vyškova, kde nějaký čas pobývala také Sekorova rodina. Čtenáři kulatého a sympatického maloměšťana nevidí poprvé, ti bystřejší už jej zaregistrovali v kreslených trénigových variacích v prosinci loňského roku. Tentokráte je však zapříisáhlý

¹⁵⁴ Lidové noviny XXX, 1922, 31.7.

sportovec Břoušek aktérem skutečně souvislého děje. Odjíždí na dovolenou do Řapatic, brzy se mu omrzí stálé odpočívání, takže se pouští do „trainingu“. Tlouštíková výtečná kondice však budí veřejné pohoršení, tudíž je nakonec z obce vykázán. Formálně jde o osm nijak neohraničených obrázků řazených vedle sebe. Text vyprávějící děj má tendenci nacházet se alespoň přibližně pod nimi, Sekora si kombinování obojího teprve osvojuje. Je to však naposledy, kdy si polohu doprovodného textu vzhledem k obrazu neohlídá.

O čtvrt roku později (tj. 30. října 1922) se objevuje na sportovní stránce další strip *O prospěšnosti vyzývacích zápasů*. Obrázky už jsou rozděleny do panelového pásu bez mezer. Jeho funkce však spočívá spíše v zpřehlednění celého materiálu. Někdy je tento dojem ještě umocněn uskupením spojitých panýlků do dvojic, mezi nimiž jsou mezery. V případě, že je řeč postav v drobných bublinách, lettering tvoří psací písmena; tiskací budou použita až o něco později. Sekora tedy evidentně nezůstává u jednoho formálního typu, ale během krátké doby jich vyzkouší celou řadu. Úzký proužek je však vždy umístěný v záhlaví strany 4, věnované Tělesné výchově. Umístění „stripu“ je tedy pravidelné, doba výskytu však ne. Tato skutečnost zůstane ještě na dlouhá léta nezměněna.

Děj svižně nakreslených dílek je skutečně vtipný. I přes zdánlivé omezení je škála variací na dané téma v následujícím roce překvapivě široká. Kromě fandovství se „probírá“ i bezmotorové létání, box, lyžování, autor reaguje také na aktuální výsledky ve sportu nebo na společenské události jako Silvestr či sokolský slet. Kreativita mladého Sekory je úctyhodná. Nemá problém nahlížet na fotbalový zápas třeba

z pohledu kopacího míče (viz *Odysea kopacího míče*).¹⁵⁵ V této souvislosti není jistě od věci připomenout, že loni (tj. v roce 1922) vycházelo na stránkách Lidových novin jedno z literárních děl inspirovaných sportovní tematikou - Klabzubova jedenáctka. Autorem byl pozdější šéfredaktor listu Eduard Bass.

Co se roku 1923 týče, je třeba podotknout, že v rámci cyklu *O prospěšnosti sportu* se objevuje pan Broušek po třetí.¹⁵⁶ Sekora má své postavičky rád, ale vyloženě systematicky s nimi stále ještě nepracuje.

V téže sezóně¹⁵⁷ začíná rychle se rozvíjející umělec, stejně jako daleko zkušenější Josef Lada, přispívat do nedělního Dětského koutku Lidových novin. Vedle pohádek, které se na této stránce vyskytují, tak najdeme i Sekorova psa *Voříška*. Příhody kresleného psíka jsou podány v pásmu nijak neohrazených obrázků, doprovázených čtyřverším a řazených v rámci stránky od shora dolů po směru tiskových sloupků. Voříšek se rozhodně nevyznačuje pravidelností (od května do konce roku se objeví asi pětkrát) a místy připomíná křížence medvídkovské hlavy se čtyřmi psími nožkami. Samotné Voříškovy příběhy jsou jen Sekorovým osmělujícím se krokem do oblasti tvorby pro děti.

První příspěvky pro Dětský koutek, Hnát a Patrčka na scéně

V letech 1924 a 1925 přispívá Sekora do Dětského koutku ilustracemi doprovázejícími verše jiných autorů. Uvádí ale také čistě autorskou postavičku chlapce *Pepíka*,¹⁵⁸ která se objeví o osm let později

¹⁵⁵ Nelze proto souhlasit s Oličem, který nepovažuje sport za téma umělecky nosné. OLIČ 2003 (pozn. 145) 208-213.

¹⁵⁶ Lidové noviny XXXI, 1923, 26.3.

¹⁵⁷ Sluší se připomenout, že v průběhu podzimu 1923 je Ondřej Sekora vyslán do Paříže.

¹⁵⁸ Lidové noviny XXXIII, 1925, 2. 8., 18. 10.

v časopise *Pestrý týden*. Na ostatních stránkách novin najdeme množství Sekorových vtipů či karikatury sportovců.¹⁵⁹ Jako autoři občasných stripů nad Tělesnou výchovou se kromě samotného Ondřeje Sekory angažují také Rada, Krejzlík či Grundt. První jmenovaný vytváří zhuštěné drobné kresbičky v panýlcích;¹⁶⁰ tam, kam se vejde Sekorovi osm obrázků, namačká Rada celých čtrnáct. Z čehož se Sekora záhy poučí. Sám hojně používá bubliny pro různá zvolání, ale textu pod obrázky se nevzdává, nebo naopak se jej vzdává úplně, aby vytvořil pásmo obrázků neohraničených nebo celkově „orámovaných“. Názvy jeho výtvorů k pondělnímu polední a postav v nich účinkujících jsou vtipně všeříkající.

Celkově je jasné, že kreslíři, pro něž byla práce pro noviny denním chlebem, měli ke comic stripu blízko. V Lidových novinách vznikla situace, kdy si čtenář postupně uvyká najít na určitém místě a v určitou dobu (tedy v pondělí ráno na „sportovní“ straně 4) strip či „strip“, ale jednu a tu samou postavu nenachází. Pochybnou výjimkou nebyl ani pan Broušek, jenž se ráčil objeviti ještě v prosinci 1925¹⁶¹ a pak až v červenci následujícího roku.¹⁶² Novým směrem nakročuje Ondřej Sekora až v pondělí 25. 4. 1927, kdy vychází komiksový strip *Co přivezl ve svém kufříku Patrčka Hnátovi ze zápasu Československo-Holandsko*. Na scéně se tak objevuje malý, kulatoučký a holohlavý vousáč po boku hubeného dlouhána s několika vlasovými zbytky na hlavě. Vzhledově jde jednoznačně o duo vytvořené podle osvědčených pravidel grotesky, Patrčkův obličej je navíc poměrně ustálenou kanonickou podobou kresleného komika. Sekorův styl žurnalistické

¹⁵⁹ V roce 1926 se dokonce stává šéfredaktorem týdeníku Sport, který až do roku 1929 rediguje.

¹⁶⁰ Tato forma pro něj není stejně jako pro Sekoru závazná.

¹⁶¹ Lidové noviny XXXIII, 1925, 21. 12.

¹⁶² Lidové noviny XXXIV, 1926, 5. 7.

kresby je v té době již definitivní, mimické výrazy má v malíku, takže nic nebrání v úspěchu obou postav. Jenže Hnát a Patrčka si dávají se svou periodicitou na čas.¹⁶³ Nakonec je to přece jen služebně starší pan Břoušek, kdo „skóruje“ v pravidelných návratech. A to dokonce v komerční oblasti.

Jak zmizela protivná tloušťka u rodiny pana Břouška. Příliš brzké rozloučení s kapitánem Grantem

24. 9. 1927 dostává vyškovský měšťan roli ve „veselém filmu o šesti dílech“, jehož výrobu financovala akciová společnost Mariatherma. Vzhledem ke stáří páně Břouška a stáří reklamovaného produktu se lze domnívat, že firma si Břouška vybrala. Jinak řečeno, že zakázku dostala Sekorova postava. Koneckonců vhodnějšího hlavního protagonistu stejně jako „režiséra“ si výrobce k propagaci odtučňovacího Mariatherma té vybrat nemohl. Forma comic stripu či obrazového pásma byla v době První republiky poměrně častou a hlavně oblíbenou formou reklamy.¹⁶⁴ Sekorovi se ale bezesporu povedl jeden z nejzdařilejších kousků. Potencionálním konzumentům se tak dostává opravdu poutavého děje na pokračování.¹⁶⁵

Pan Břoušek se objevuje jako vždycky s motýlkem (Sekora si na výrazné detaily svých postaviček potrpí už velmi záhy) a v porovnání s minulostí dosahuje jeho hmotnost opravdu úctyhodných rozměrů. Dalo by se říci, že je jak široký, tak dlouhý. Holou hlavu navíc vystřídaly vlasy načesné do podkůvky.

¹⁶³ Lidové noviny XXXII, 1924, 9. 5., 12. 9., 17. 10., 7. 11.

¹⁶⁴ Často se objevovaly stripy na opalovací krém Sahara; služby v této oblasti nabízela například Richterova kancelář.

¹⁶⁵ Na rozdíl od ostatních reklam, jejichž každá epizoda byla uzavřená.

V prvním díle reklamky¹⁶⁶ vyexpeduje Břoušek svou silně obézní rodinu, jejíž objem je zvýrazněn silně tlustým psíkem, k odtučnění do lázní, sám se chystá „v těžké práci rolnické svůj profil najít nový“. Následně zachrání Tajemného starce, který mu nabídne splnění tří přání. Ovšem hlavní hrdina si přeje jen jedno. Zhubnout. Čtyřverší typu a, a, b, b doprovázející obrázky v první části jsou značně kostrbatá.¹⁶⁷ Proto se od nich v dalších dílech upouští. Břoušek zprvu starci nevěří a snaží se snížit nadváhu sportem. Bezvýsledně. Nakonec čaj zakoupí a odzkouší na své z lázní se vracující a ještě tlustší rodině. Účinek je takřka zázračný, Břoušek neváhá a sám začne čaj popíjet také.

Kampaň probíhala ve více médiích¹⁶⁸ a zřejmě se těšila oblibě.

Na přelomu let 1927 a 28 se ve vysoce kvalitním humoristickém časopise *Dobry den*, který redigoval Karel Poláček, objevuje také Sekorovo formálně Soglowovské *Dobrodružné cestování kapitána Granta*.¹⁶⁹ Tento němý komiks se nedočkal víc než několika pokračování.

Kreslený seriál jako zárodek dětské knížky

První výraznou postavou pro děti, kterou Sekora představil na stránkách Dětského koutku, byl Cvoček. Příběh obživlé dřevěné figurky začal vycházet v lednu 1928.¹⁷⁰ Úplný název příhod zní *Cvočkův podivný život* a soudě dle úrovně tehdejších dětských koutků a Malého čtenáře je z počátku až nepochopitelně surreálný. Psem vyhnáný

¹⁶⁶ V názvu je tisková chyba, místo slova tloušťka najdeme slovo zkouška.

¹⁶⁷ Viz například poslední: „Hrdinství tvé budiž odměněno a tloustnutí ihned odzvoněno! V lékárně si kup baličku tré, odtučňovacího Mariatherma thé.“

¹⁶⁸ Např. Pestrý týden I, 1926, 41-43.

¹⁶⁹ Dobry den II, 1928, 1, zadní obálka, I. díl.

¹⁷⁰ Lidové noviny XXXVI, 1928, 8.1. Stehlíková uvádí mylně únor 1927. Blanka STEHLÍKOVÁ / Věra VAŘEKOVÁ / Ondřej J. SEKORA: Ondřej Sekora práce všeho druhu, Praha 2003, 33.

*Cvoček se sprátelí se stejně velkým krtkem, cvrčkem, po řadě dobrodružství se vrací domů k hajnému, u něhož dohlíží na následně uprchlého pytláka atd. Etapa s pytlákem je dějově nejvydařenější sekci celého dobrodružství a není divu, že byla pod názvem *Jak Cvoček honil pytláka* upravena do knižní podoby.¹⁷¹*

V novinové verzi jsou zprvu příběhy Cvočka na stránce Dětského koutku jen rozhozeny do vertikálně vyznačených sloupků - stejně jako například předchozí *Voříšek*. Později získávají v rámci rubriky důstojnější pravidelnou podobu. Kresebně je Cvoček postava silně zjednodušená, linky jsou výrazné, prosté a zpočátku i nevylehčené. Osobitých detailů má hrdina hned několik: kšiltovku, kostkované kalhoty a kostkovaný šátek. I když první díl má alespoň jednu bublinu (a bubliny jsou používány i nadále pro zvuky), nejde zprvu o komiks ani o kreslený seriál, ale o ilustrované pásmo říkanek vycházející na pokračování. Periodicita je v případě Cvočka opět silně sporadická.¹⁷²

V říjnu 1931, po zhruba dvouleté pauze od posledního dílu, se Sekora k postavě opět vrací jako jediný autor textu i veršů (schéma a, a, b, b).¹⁷³ Cvoček z Dětského koutku zmizel až na konci června 1932.

Daleko cennější než Cvočkův podivný život je však komiks, který dělal Sekora v roce 1928¹⁷⁴ pro *Pestrý týden*, *Bedříšek a Voříšek*. Už proto, že Neubertův hlubotisk mu umožnil kromě perokresby například i techniku úhlu, která z nočních scén *Bedříška a Voříška* dělá díla vskutku výjimečná. Kruhové či lineární kupení hmot je pak čistě

¹⁷¹ Ondřej SEKORA: *Jak Cvoček honil pytláka*, Praha 1932.

¹⁷² *Lidové noviny* XXVI, 1928, 9. 1., 19. 2., 26. 2., 25. 3., 5. 8., 19. 8., 9. 6; 37, 1929, 4. 8., 22. 9. atd.

¹⁷³ V předchozích letech se o doprovodná čtyřverší staral Eduard Valenta, s nímž Sekora spolupracoval v rámci knižního koutku už od roku 1924. Právě z čistě Sekorovské etapy pochází pozdější knižní příběh s pytlákem. Kreslíř se tak projevuje jako daleko schopnější vypravěč než původní autor.

¹⁷⁴ *Pestrý týden* III, 1928, 17, 21-23, 26, 29, 32, 33. V číslování jednotlivých dílů je chyba nebo nedošlo k otištění dvou z nich. Ihned po „*tabuli číslo II*“ totiž následuje „*tabule číslo V*“.

umělecké a navozuje v prvních dílech dojem dřevorytu. Důležitá je také rozloha, kterou týdeník Sekorovu komiksu na svých stránkách poskytl. Monumentalita prvních „tabulí“ zabírajících více než půlstranu Pestrého týdne, který byl cca o 1/3 větší než dnešní A3 je ohromující. Ostatně, stejně jako v případě *Šprýmovných kousků Frantíka Vovíska a kozla Bobeše*, vydávaných tamtéž v prvním ročníku časopisu.

Záhlaví řeší Sekora graficky poutavě, k jeho atraktivnímu a hodnotnému vyznění přispívá hlavně kombinace tiskacího a psacího letteringu a práce s prostorem. Všech 11, respektive 9 dílů *Bedříška a Voříška* s podtitulem „znázornění podivuhodných dobrodružství jednoho hochy a jednoho psa obrazem i slovem“ se drží kompozice dvou řad tří stejně velkých obdélníků položených na výšku. Prostředí jednotlivých scén je z počátku kresleno velmi detailně, později se stejně jako linka zjednodušuje. Text je vždy uvnitř panelu, dialog je umístěn v bublinách, dokonce dochází ke zvýraznění intenzity zvuku tloušťkou a velikostí letteringu. Příběh samotný začíná chlapcovým rozhodnutím vydat se do světa. Po několika epizodách v českých lesích a lukách se ukazuje, že světem byla myšlena Paříž, kde Sekora opět pracovně pobýval. V městě nad Sienou také celý komiks končí. Dvojice v provizorním člunu je omylem chycena rybáři a pak umístěna jako nevšední úlovek v muzeu, hned vedle karikující sochy hajlujícího Mussoliniho.

Hnát a Patrčka na vrcholu

Rok 1928 je jasným zhodnocením masovější oblíbenosti Hnátů a Patrčeků. Dokladem jejich popularity je jednak loutková inscenace, které se

dočkali na jedné z Brněnských scén,¹⁷⁵ jednak strip se sportovní tematikou, který začalo v reakci na Sekorovu činnost otiskovat České slovo nad vlastním nedělním sportem. Šlo však o comic strip přejímaný z magazínu *New Athletic*.

Dostáváme se tak k jedné z nejpřitažlivějších vlastností Sekorových stripů v čele s Hnátem a Patrčkou - zpětné vazbě na čtenáře, respektive na zdejší prostředí. Malý tloušťík a vyhublý čahoun kromě sportovní tematiky, k níž patří třeba i potírání úplatků ve fotbale, totiž reflektují i aktuální události a dostávají se do potíží typicky českých. Posun a rozšíření záběru sahajícího daleko za rámec sportu nastává v jejich případě v listopadu roku 1928, kdy *Hnát a Patrčka hledají byt*. Do konce roku pak ještě kandidují do voleb a volí. Hnát s Patrčkou v zimě lyžují a bruslí, v létě se jejich příhody odehrávají u vody apod. Jsou také výrazně spjati s aktivitami redakce, respektive Sekory samotného. Například koncem roku 1929 *Hnát přece jede s Lidovými novinami do sv. Mořice* a ve švýcarských horách zažije coby lyžník amatér v následujících týdnech několik horkých chviliek. Aktuální příspěvky ze začátku ledna na jiných místech Lidových novin svědčí o tom, že Sekora se redakční výpravy do Alp skutečně zúčastnil. Hnát s Patrčkou jeli prostě s ním.

V květnu dalšího roku jsou zase *Hnát a Patrčka pověřeni poštovní správou změnití telefonní čísla pražské redakce LN*, jde tedy vyloženě o to, dát co nejzřetelněji najevo změnu adresy. Rok 1930 je také rokem, kdy se čtenář s Hnátem a Patrčkou konečně shledává týden co týden se železnou pravidelností. Tedy až na pár výjimek, kdy byl Sekora zřejmě nemocný nebo když se situace dožadovala změny (např. 22. 12. 1930 se místo nich objevuje *Vánoční kapr pana Větrníka*).

¹⁷⁵ Foto uvádí STEHLÍKOVÁ 2003 (pozn. 170) 27.

Hnát a Patrčka dělají tečku za svým pravidelným účinkováním v květnu 1931.¹⁷⁶ Sekora se na pondělní straně (nyní 3, později opět 4) již nikdy nevrátí k pravidelnému charakteru v takovém rozsahu.

Jak už bylo řečeno v úvodu - a je třeba to zopakovat - Sekora v rámci miniaturního záhlaví stránky vyzkoušel všechny myslitelné a možné formáty. Od klasické panelové polohy s mezerami a bublinami, přes panely s popisným textem dole či kombinací obojího, až k jím postupně nejčastěji používanému, téměř Ladovskému, typu, v němž je hranice mezi textem a obrazem vymezena horizontální linkou. Samotný obrázek však nevytváří - na rozdíl od Sekorových výtvorů pro děti - obtažením prostorový panel. Sekora si v rámci celku také pohrává s délkou jednotlivých obrázků. Není třeba vyjmenovávat všechna typologická schémata, které umělec vytvořil a navíc ještě v menších nuancích obměňoval. Důležité je vědět, že cítil potřebu střídat i formální podobu svých stripů, stejně jako úhel vyprávění. Někdy se tak ocitáme na poli čistého comic stripu, někdy jsme naopak nekonečně daleko od jeho konvenční i ideové podoby. Podle všeho vidí Sekora revitalizaci a obnovu vlastních comics stripů nejen v neustálé změně obrazového formátu, ale i v úhlu vyprávění.¹⁷⁷ Spatřuje v tom prostě jednu z možností, jak nenudit. Variabilita dosahující extrémních výkyvů konvencí bude typická pro Sekorovu tvorbu až do konce jeho činnosti v Lidových novinách, a to jak v tvorbě určené dětem, tak i dospělým.

¹⁷⁶ Mimořádná výjimka jen Lidové noviny IL, 1933, 1. 1.

¹⁷⁷ Vzácně je vypravěčem jen jedna z postav (např. Hnát v myšlenkách popisuje, jak by s Patrčkou vyhrál závod Zbraslav-Jíloviště); někdy probíhá dialog v rámci obrazového prostoru i pod ním, většinu případů však tvoří neadresné heslovité vyprávění či glosování aktuální situace. Dokonce se vytváří mezi jednotlivými epizodami i dějová návaznost. Například, když se *Hnát a Patrčka ucházejí o angažmá ve varieté* a za týden pak znovu omračují ve varieté potencionálního zaměstnavatele ve *Zločinu s ještě větší zlotřilostí*. Jindy je zase pronásledují divoši a odběhnou až na jižní točnu a další týden odtud volají o pomoc.

Co se dělo v pondělních Lidových novinách po odchodu Hnáta a Patrčky?

Prakticky vzápětí dochází k nasazení páně Břouška (1. 6., 8. 6., 27. 6. 1931). Kreslíř sáhl po postavě, která mu byla blízká. Ovšem skutečně jen na chvíli, Břoušek záhy dostává opět rok „dovolené“.¹⁷⁸ Sekora se poté uchyluje k jednoaktovkám s příležitostnými anonymními aktéry. Glosování situace, ať už společenské (např. móda, bydlení), nebo politické, či znovu se vrací sportovní tematika stejně jako variace na téma počasí, pobyt v přírodě...

Koncem roku 1931 se projevuje ve výtvorech pro pondělní stránku první tvůrčí krize. Vtip a lehkost se vytrácí, převažuje ochablá rutina, nuda, někdy až šroubovanost. Přece jen vtipkovat deset let na stejná, pravidelně se opakující témata - konkrétně v této roční době třeba Mikuláš, Vánoce, Silvestr, posilvestrovská kocovina, zimní sporty - je vyčerpávající způsob obživy. Ovšem únava netrvá dlouho. Jarní míza vžene tvůrčí síly i do Sekorova pera. Ten pak v červnu dokonale vytěží Vsesokolský slet (např. *Když jede na slet velký sokol a malý soko*). V červenci pak tvoří jen obrázková pásma založená na pohybu štíhlého a otlého těla, která jsou potom nahrazena tanečními groteskami; se zimou se vrací opět „sezónní“ stripy.

Sekora je dominantním autorem pondělního „proužku“, ale sluší se podotknout, že výjimečně jej střídá začátkem roku 1933 i J. Bednár, později také O. Mrkvička.

Listování Lidovými novinami z roku 1933¹⁷⁹ je ponurou činností - hrozba nacismu se stává všudypřítomnou. Silně se prolíná i do díla

¹⁷⁸ Objevuje se až v Lidových novinách XL, 1932, 2. 5.

¹⁷⁹ V této době a zejména pak v roce 1934 se ilustrace z tisku vytrácí, začíná převažovat fotografie.

karikaturistů a kreslících humoristů, obecně je známo že výrazná je tato poloha třeba právě u Mrkvičky. Sekorova vysoká angažovanost však už tolik známou skutečností není. U umělce najdeme nejen silný náboj, ale také cynický humor prolínající se se „švejkováním“. Kupříkladu jedno zářijové pondělí 1934¹⁸⁰ pošle ve stripu *Z válečných manévrů* velitel průzkumný oddíl obhlédnout terén. Protože se ale dlouho nikdo nevrací, vysílá další jednotky, a když už není koho poslat, musí se po všech poohlédnout sám. Aby našel celý útvar u potoka v poloze hladově civějící na pozadí pradleny.

V Sekorových pondělních „proučcích“ najdeme stejně jako v jeho anekdotách všechny zásadní události: zbrojení, Habešský konflikt, genocidu Čičanů, Španělskou občanskou válku, rasismus, všeobecně oblíbené plynové masky atd. Na stránkách Lidových novin najdeme antifašistické výtvary Bidlovy, od února roku 1936¹⁸¹ až do podzimu osudového letopočtu 1938 se čtenáři cca každou neděli mohou potěšit protihitlerovskými a antifašistickými karikujícími pásmy A. Pelce. Stejně jako v případě některých Sekorových výtvorů jde o útvary vzniklé zmnožením žurnalistické kresby na základě společného námětu. Jinak řečeno, jedná se o bezdějové variace, jež mají společné téma, ale souvislá narace v nich chybí. Často bychom jim také těžko rozuměli bez doprovodného textu. Přesto je ale tato forma jasným dokladem blízkosti obou žánrů. Společným jmenovatelem pásma žurnalistické kresby a komiksového stripu je každodennost související s výskytem na novinových stránkách.

Sekora se na rozdíl od svých kolegů všednosti nikdy nezříká. Stejně jako Lada dává svým postavám jména podtrhující jejich charakter

¹⁸⁰ Lidové noviny XLII, 1934, 24. 9.

¹⁸¹ Lidové noviny XLIV, 1936, 10. 2.

a vlastnosti. V krátké minisérii se tak objevuje nemotorný *brankář Chytte ho*, po něm třeba *lovec Bivojec Krahujec* či *pan Mazavka*, který si rozhodně nepotrpí na delší než krátkodobou abstinenci.

Od roku 1939 se *Lidové noviny* stávají listem Národního souručenství. Pondělní strip, jenž vždy zabíral celou širší stránky, se smrskává na spojitý trojpanel.¹⁸² Obraz střídá všechny čtyři možnosti kombinování s textem. To znamená, že někdy je úplně beze slov, někdy s popiskami pod ním, někdy má bubliny nebo mísí poslední dva jmenované typy.

Na jaře roku 1940¹⁸³ se objevuje nakrátko němá postavička *Miss Hop*, kterou kreslí J. Vodrážka. Měřítka původně obřích čtyř čtvercových panelů se záhy zmenšuje. Je určitě škoda, že gagový strip s ústřední postavou bláznivé staré panny nevycházel déle. V tomto roce začíná Sekora výrazně pauzovat v letním období, poslední mikrosérii, kterou vytváří, jsou kratičké *Prázdninové idyly* z července 1941. Od roku 1942 se s ním setkáváme jen v LN dětem. Mimo tuto rubriku pak už jen prostřednictvím reklamních stripů a vtipů pro různé firmy, nejčastěji Skarolek. Poslední reklama vyšla v roce 1943.

ONDŘEJ SEKORA (NEJEN) DĚTEM

Sekorova tvorba pro děti představuje výsek probraný nesčetněkrát ze všech možných hledisek a úhlů. Tematicky bezkonkurenčně dominuje

¹⁸² Jde o nejčastější typ, ale někdy se vyskytuje jen dvojpanel a někdy jsou spojeny čtverce čtyři. Formát se stane typickým také pro Sekorovy pozdní stripy na stránkách LN dětem.

¹⁸³ *Lidové noviny* XLVIII, 1940, 3. 3., I. díl.

především orientace na *Ferdu Mravence*, postavu, jež se představila světu v Dětském koutku Lidových novin. Sekora byl nejprve častým přispěvovatelem rubriky, poté, když už byla coby LN dětem regulérní přílohou nedělníku, se stal jejím odpovědným redaktorem. Kromě toho, že se Ondřej Sekora v rámci této sekce uplatnil autorsky, ilustroval také celou řadu příběhů ostatních písícih přispěvovatelů. Formální schéma bylo v případě všech dílek tohoto typu zhruba stejné jako v případě *Voríška a spol.* nebo *Cvočkova podivného života*. Ferda však rozšířil v novinách popularitu formátu uplatňovaného i v dětských knížkách, kdy je k pravouhlým obrázkům at' už v panelech či bez přiřazen fixní počet veršů.

Sekorova dětská produkce (samozřejmě s výjimkou knížek) se z hlediska měřítek zkoumaného žánru komíhá mezi bohatě ilustrovanou literaturou, kresleným seriálem ve výše vysvětleném smyslu tohoto termínu a čistým komiksovým stripem.

Vyšlechtění Mravence s velkým M

Ferda Mravenec se objevil prvního lednového týdne roku 1933.¹⁸⁴ Zamyšlení nad tím, proč tehdy sáhl Sekora pro inspiraci do říše hmyzu, je celá řada;¹⁸⁵ poukazují většinou na autorovu zálibu ve sbírání brouků a motýlů, dobové přírodovědné publikace a předchozí hmyzí hrdiny dětské literatury. Často citovaný je pak Sekorův článek *Jak jsem kreslil Ferdu Mravence* v časopise *Úhor* z roku 1939,¹⁸⁶ doprovázený nakreslenou genezí postavičky. Jako výchozí předobraz mládence Ferdy v ní figuruje šestinohý mravenec, který se svému skutečnému

¹⁸⁴ Lidové noviny XLI, 1933, 7. 1.

¹⁸⁵ Namátkově STEHLÍKOVÁ 2003 (pozn. 170) 67.

¹⁸⁶ STEHLÍKOVÁ 2003 (pozn. 170).

protějšku vyskytujícímu se v přírodě podobá zcela zásadně, Ferdovi samotnému však skoro vůbec. Sekora používal přírodního mravence v ilustracích příběhů jiných autorů, ačkoliv už si s podobou „svého“ mravence již nějakou dobu pohrával.

Se zárodkem budoucího Ferdy se setkáváme poprvé v roce 1927 na stránkách časopisu *Pestrý týden*¹⁸⁷ v jednoaktovce *Příhody opilého mravence*. Děj osmi čtvercových panelů je osvětlen pomocí jedné věty pod každým z nich. „Vyšňořený mraveneček“ si vyšel na námluvy, ale také si řádně přihnul ovocné šťávy a značně rozparáděný pak zdevastoval světlušce obydlí. „*Dokonce zbil jednoho chudého kramáře tesaříka.*“ Nakonec našel na zemi kotvu, ovšem když ji vyrval, zjistil, že to byl zadek Škvora-policajta, který mu „*natloukl pendrekem a odvedl jej do šatlavy mezi opilce.*“ Už tady se tedy objevuje hravost budoucího Sekorova hmyzího světa v podobě květního kalíšku coby nádoby na vysoce procentní ovocnou šťávu a Škvora v roli policisty. Vzhledově zde máme co do činění s Ferdovým starším bratrem. Hlava výtržníka sice není ještě úplně kulatá, ale rysy jsou už jednoznačně Ferdovy. Zadeček je ještě poněkud hmotný, končetiny jsou sice stále bez dlaní, ale už jenom dvě. Důležitý je také motýlek, lépe řečeno mašle bez puntíků, jimiž se mravenec ve střízlivém stavu ozdobil. Rysy jeho obličeje jsou pak zcela zřejmou verzí budoucí Ferdovy tváře.

Veškerou Ferdovu podobu i se významnými detaily už najdeme také u hlavního aktéra stripu *Mravencův první máj*, uveřejněného nad *Nedělním sportem* v *Lidových novinách* v květnu roku 1931.¹⁸⁸ Anonymní mravenec si zde vyřídí se svou láskou, pohlednou Irmou, nosící botky na podpatku a mašličky na tykadélkách. Ovšem sváteční odpoledne se

¹⁸⁷ *Pestrý týden* II, 1927, 25, 13.

¹⁸⁸ *Lidové noviny* XXXIX, 1931, 4. 5.

zvrhne v šikanu v podobě nutnosti dodržování všech platných zákazů. Jediné, v čem se štramácký mravenec liší od Mravence Ferdy, je stále ještě ne stoprocentně kulatá hlava, naznačené články tykadélek a jakýsi pokus o stehenní a pažní svaly. Celkově je bezejmenný mravenec fešák k pohledání, kromě mašle bez puntíků má ještě vycházkový klobouček. Když se upravuje, myslí na Irmu, čímž zároveň vyrábí jedinou myšlenkovou bublinu v Sekorově tvorbě.

Je jasné, že Sekora z důvodů častého kreslení potřeboval postavu graficky co nejjednodušší. Velké, výrazné a jednoduché bílé oči a pusu měl již kocour Felix a od něho se zřejmě inspirovaly i první Disneyho postavičky. Z nich zase vyšel Sekora. Vzhledem k datu a některým detailům „májového“ mravence, jako například boty a bílé rukavičky, lze považovat za přímý zdroj inspirace Disneyho králíka Osvalda, který vznikl v roce 1923 a byl dostatečně známý i u nás. Mimochodem - v nově objevených Disneyovských rysech se Ondřej Sekora zhlédl natolik, že je používal nejen pro své černochoy, ale třeba i pro vlaštovky.

Ferda Mravenec poprvé, Pepík zahradníkem

První série s Ferdou se oproti ostatní produkci své kategorie značně vymykala moderností, a to jak vzhledu hlavního aktéra a ostatních postav, tak i originálním prostředím. Novátorský vhled na ten hmyzí svět, navíc podaný velmi dynamickou formou - to tu ještě nebylo. Jednotlivé příběhy Ferdy Mravence se vyznačují odlehčenou hravostí. Lyrická nota převažuje až do dílu 19., kdy se objevuje mravenčí vojenská hlídka. V dalších pokračováních je pak velmi sugestivním a brutálním způsobem líčena válka a vzájemné kruté vraždění černých

a žlutých mravenců. Ferda se vytrácí a objevuje se až o pět dílů později ve vojenském lazaretu. Následují těžké práce v mraveništi a nakonec úprk z rozkopaného mraveniště. Forma celého seriálu je v rámci stabilně vymezeného prostoru velmi proměnlivá, což je v tomto případě velkým plusem. Zcela lapidárně řečeno: jde o významově hierarchicky zcela vyvážený poměr obrazu a veršů typu a, a, b, b, spadající do kategorie dětského kresleného seriálu.

Ferda Mravenec měl celkem 33. pokračování a velmi dobré ohlasy u čtenářů. Ondřej Sekora už v průběhu prací na něm plánoval knižní vydání. Svědčí o tom ostatně závěr posledního, vizuálně a graficky velmi čistého dílu: „knížku byste chtěli vida, jen jestli ji někdo vydá.“¹⁸⁹

V roce 1933 nakreslil Sekora do Pestrého týdne ještě „XI tabulí“ seriálu *Pepíka zahradníka*, určeného evidentně těm nejmenším. Stylově se Pepíkovo infantilní zahradničení zakládá na výrazně zcela prosté lince, obsahově pak především na prostoduchosti.

A zase ta válka

¹⁸⁹ První dětská knížka s Ferdou vyšla v roce 1936 v nakladatelství J. Hockra, v roce 1941 měla za sebou čtyři reedice. U téhož nakladatele pak následovali *Ferda Mravenec v cizích službách*, 1937; *Ferda v mraveništi*, 1938. Všechny prozaické a bohatě ilustrované knihy vycházely volně ze svých seriálových veršovaných verzí v Dětském koutku. V roce 1940 vydal Hockr ještě *Slabikář Ferdý Mravence*, který byl původně Globální abecedou vycházející v LN dětem o rok dříve.

Více než měsíc po skončení *Ferdy Mravence* se Sekora pouští do další „velké historie na pokračování“ *Voříška a spol.*¹⁹⁰ Obrázky jsou řazené do sloupku s volným počtem veršů. V jejich komponování se Sekora znatelně zlepšuje, básnické mety však nikdy nedosáhne ani vzdáleně.¹⁹¹ Základ příběhu tvoří dobrodružství psa Voříška a jeho tří postupně zachráněných kamarádů: hrnce, nůžek a zrcátka. Oživení předmětů denní potřeby je posunem v přístupu k dětské fantazii. Sága hýří nápady, kresba je lehká, uvolněná, ne však na účet přespříliš zjednodušeného schematického prostředí jako v případě *Pepíka zahradníkem. Voříšek a spol.* představovali běh na neuvěřitelně dlouhou trať. S různými více či méně dlouhými pauzami příběhy vycházely až do června 1934.

Již v červenci téhož roku¹⁹² začíná epizodou *Julek cvičí armádu* další Sekorův cyklus, tentokrát spadající do kategorie hutně ilustrované prózy. Těžko hádat, jaké byly původní Sekorovy plány, když jako první je označeno až čtvrté pokračování. Každopádně celková koncepce značně kolísá. Čtveřice chlapců, jež si na armádu jen hraje, se zaplete do války modrých a červených, z níž se z ničeho nic stává válka za vlast. Celý příběh končí v den výročí vzniku republiky vyznamenáním všech - již dospívajících - mladíků, z nichž se stali díky touze hájit vlast příkladní vojáci. V úplném závěru se pak pateticky konstatuje, že „válka nebyla, protože jejich příkladu následovali druzí hoši a státu s tak dobrými vojáky jako byl jejich dal pak každý pokoj“. Zdá se, že válečná hrozba nedá Sekorovi spát. Nejdříve prostřednictvím *Ferdy* líčil její hrůzy, nyní má potřebu se ujistovat o obranyschopnosti své vlasti.

¹⁹⁰ Lidové noviny XLI, 1933, 24. 9.

¹⁹¹ Později bude stejně jako *Lada* přebásněn *Bruknerem*.

¹⁹² Lidové noviny XLII, 1934, 29. 7.

Bezkonkurenční kapitán Ani Muk

Nejvýraznějším komiksovým dílem let 1934-35 je *Kapitán Ani Muk loví v Africe*, otiskovaný na stránkách *Pestrého týdne*.¹⁹³ Otylejší postavička v klobouku, která loví v černém kontinentu těmi nejneotřelejšími způsoby divou zvěř, je jedním ze Sekorových nadčasových děl. Tedy povzneseme-li se nad dnes platný etický kodex ochrany přírody. Adresátem může být prakticky kdokoliv, pointa příběhu má stejnou účinnost bez ohledu na věk recipienta. Sekora pracuje s délkou i velikostí panelu, pozitivem je také kvalita Neubertova hlubotisku, která dovoluje naznačení intenzity tónů a odstínů. *Kapitán Ani Muk* nejenže je na úrovni tehdejší euroamerické comic stripové produkce, ale vyniká nad její průměr.

Ferda Mravenec a syn¹⁹⁴

Pod tímto názvem vznikla další série Ferdových příhod odehrávající se tentokrát v pravém pruhu celé délky stránky Dětského koutku. Poměrně velké neohraničené obrázky jsou doprovázeny čtyřveršími, jde tedy stejně jako v prvním cyklu o prototyp tehdejšího dětského kresleného seriálu. Mravenec se chápe otcovských povinností s vtipem, ale také s nasazením. Ferdův boj s vosou, která mu chtěla unést syna Bobka, je skutečně drastický - scéna, v níž cení na vosu zuby a bodá kudlou, je vyloženě akční. Zbytky vosí mrtvoly pak všeříkají. Obecně jsou ale příhody, jimž vévodí společné lumpárničky otce a syna, za něž

¹⁹³ *Pestrý týden* IX, 1934, 19-51; X, 1935, 1-7.

¹⁹⁴ *Lidové noviny* XLIII-XLIV, 13. 10. 1935-26. 1. 1936.

by je „máma hnala“, svěže zábavné, humor je odlehčený. Doslova rozkošné jsou Bobkovy oblečky jako vycházkový puntíkatý model s taktěž puntíkatým kloboučkem a mašlí na zadečku nebo kulich s bambulí a klapkami přes uši. S převleky nezahálí ani Ferda, na klouzání si oblékne zimní kalhoty a bundu, místo mašle si vezme šálu. „Ferdová“, která je v porovnání s Irmou z *Mravencova prvního máje* podstatně usedlejší typem, si vystačí se zástěrou a krejzlem do každého počasí. Je cítit, že umělec si otcovství vychutnává plnými doušky a radost servíruje sobě i ostatním.

Dětský koutek v novém, Ferda Mravenec přepaden lupiči, Oživlý sněhulák

On února 1936 mění Dětský koutek název na Lidové noviny dětem. Přestává být obyčejnou stránkou a stává se samostatnou přílohou. To mimo jiné znamená, že se mění i grafická podoba. List se dá nyní vyndat a přeložit, stránka přílohy je tedy oproti novinové poloviční. Na takto vzniklé půlstraně záhy začínají *Malí Robinsoni*.¹⁹⁵ Jednotlivá pokračování grafické novely se nacházejí ve dvou řadách tří panelů, přičemž text není pod každým z nich, ale vede souvisle pod celou trojici.

Nové příběhy *Ferdy Mravence v cizích službách*, jež jsou platformou pro stejnojmennou knihu, začínají epizodou *Ferda Mravenec přepaden lupiči* v říjnu roku 1936.¹⁹⁶ Okradený Ferda, který stejně jako ve svém premiérovém díle nemá mašli, slouží střevlíkovi, čmelákovi a jiným „vašnostům“ hmyzího světa. Desatero ucelených

¹⁹⁵ Lidové noviny XLIV, 1936, 2. 2.–9. 7.

¹⁹⁶ Lidové noviny XLIV, 1936, 18. 10.–20. 12.

příběhů se drží nově daného drobného měřítka. O tom, jak s ním Sekora uměl naložit, svědčí následující zimní *Příběhy oživlého sněhuláka*,¹⁹⁷ koncipované ve dvou řadách tří obdélných panýlků zabírajících jednu třetinu stránky. Sněhulák, který trestá špatnost nebo pomáhá čistě jen svou přítomností, končí roztaven rozhořčenými občany, kterým dal za vyučenou. Nakonec je to ale on, kdo se směje naposled, protože s příští zimou a novým sněhem se objeví znovu. *Příběhy oživlého sněhuláka* začínají v panelech bez textu jako klasický strip, posléze postavy mluví prostřednictvím bublin a v poslední díle je nasazeno i vyprávění pod panely. Povídací a vysvětlující komentář Sekora do bublin vpravovat nechtěl, protože neměl dostatek prostoru, vzdát se ho ale nedokázal.

Komiksovým stripem s universálním recipientem drobného formátu je také *Koník Hop*,¹⁹⁸ založený na chytráctví samorostlého zvířecího mazavky. Zastaralejší formu mají historicky *O nenechavén Jiříčkovi* z léta téhož roku.

Ferda se vrací do mraveniště¹⁹⁹ Skaute pomoz si sám, Dobrý voják Vendelín

Poslední z výrazných Ferdových dobrodružství odstartovala v listopadu roku 1937 jako půlstrana přílohy ve formátu dvou řad tří obrázků čtvercového formátu. Každý z nich je opatřen čtyřverším. Ferda dostává po návratu do mraveniště nejrůznější pracovní úkoly. Vyniká jeho důvtip a schopnost se vším si poradit, pokud možno po svém.

¹⁹⁷ Lidové noviny XLV-XLVI, 3. 1. 1937-21. 2. 1938.

¹⁹⁸ Lidové noviny XLV, 1937, 14. 3.-13. 6.

¹⁹⁹ Lidové noviny XLV, 1937, 7. 11.-12. 12. (s výjimkou 5. 12.).

Ferda se honosí velkou mašlí bez puntíků, ostatní mravenci nosí jen šátky.

Od ledna do dubna následujícího roku²⁰⁰ se pak objevují ve stejné velikosti Ferdovy příhody, z nichž každá má svůj vlastní název. Jde o jednorázové epizody; v poslední odnáší Ferdu pták ve svitku pryč z Evropy. V těchto kreslených příbězích je mravenec věcnější, zábavnější a poněkud zdrsnel.

Další z Ferdových návratů se uskuteční v létě téhož roku. Před ním však Sekora publikuje ještě několik comic stripů na téma nesnáze duchaplného skauta v přírodě pod názvem *Skaute pomoz si sám*.²⁰¹

Ferda bude vojákem je první epizodou z další série Ferdových příhod²⁰² a je dokladem Sekorovy jasné snahy vyrovnat se s hrozbou války. Autor už ale nemá potřebu upozorňovat na její hrůzy. Ví, že k válečnému stavu se schyluje, takže se snaží utěšovat sebe i ostatní přenesením problému do poetické roviny. Odpoutat se od reality. Ferda dostává povolávací rozkaz, a tak si dělá z bukvice, slunečnice a housenek tank a vyráží. S technickými nesnázemi na vojně se vyrovnává pěkně po Ferdovsku, ve stylu prací všeho druhu. Konec, v němž Ferda Mravenec předvádí své rychlopohotovostní nástupní zařízení, je svou neurčitostí poněkud nezvládnutý.

V září rukuje do Sekorovy armády ve dvou řadách číslovaných čtvercových panelů také *Dobrý voják Vendelín*,²⁰³ jehož aluzi na Švejka naznačuje už samotný název. Opět se jedná o komiksový strip beze slov se všeobecně platným účinkem. Vendelín má například při cvičení povelu „do zákrytu“ před sebou louži, dovolí se velitele a pak si

²⁰⁰ Lidové noviny XLVI, 1938, 2. 1.-3. 4.

²⁰¹ Lidové noviny XLVI, 1938, 16. 4.-29. 5.

²⁰² Lidové noviny XLVI, 1938, 5. 6.-31. 7.

²⁰³ Lidové noviny XLVI, 1938, 11. 9.-3. 10. (s výjimkou 27. 9.).

odběhne pro plavky. Dobrý Voják Vendelín došvejkoval velmi záhy - 3. 10. 1938.

Ferda radí Jéminánkovi

Pomineme-li extempore, jakými byla Ferdova poválečná angažovanost v socialistické pětiletce, je to právě kreslený cyklus *Ferda radí Jéminánkovi*, jenž je nejslabší. Vycházet začal v listopadu 1938 a skončil až v červenci následujícího roku.²⁰⁴ Děj se začíná odvíjet v momentě, kdy si chlapec Jéminánek nese domů *Lidové noviny*. Při hledání Ferdy Mravence, z novin do světa lidí kýžený charakter skutečně vypadne. Bohatýrský mravenec pak začne chlapeckému „outsiderovi“ pomáhat v oblasti sportovních aktivit, ale hlavně proti dvěma klukům, kteří rádi páchají špatnosti na jeho účet. Kombinace kamarádství Jéminánka člověka a znenadání předimenzovaného Ferdy Mravence, který mu sahá do pasu, není dobrá. Ferdových povinností by se klidně mohl chopit nějaký jiný kluk. Postava přenesená ze světa hmyzu mezi lidi postrádá veškeré kouzlo. Jedinečná osobnost Ferdy Mravence zcela zaniká.

Sekorův bobřík mlčení

Válka jako by vzala Ondřeji Sekorovi chuť do řeči, natož pak veršování. *Ferda radí Jéminánkovi*, vytvořený na jejím začátku, má ještě formát neohraničených obrázků s doprovodným čtyřverším. Ovšem všechna po něm vytvořená díla - s výjimkou říkankové Globální abecedy - již jakýkoliv text mimo obrazové pole postrádají. Veškeré

²⁰⁴ Lidové noviny XLVI-XLVII, 13. 11. 1938-2. 7. 1939.

potencionální promluvy jsou vyjádřeny jen prostřednictvím bublin. Z hlediska komiksového žánru tak můžeme tuto etapu Sekorovy tvorby považovat za formálně nejčistší.

Nejkvalitnějším comic stripem válečných let je *Voříšek a Missinka*, vycházející v roce 1940 a 41 v Pestrém týdnu, nejznámějším pak *Příběhy kuřete Napipi*, z let 1939-41.

Voříšek a Missinka jsou jakýmsi vyústěním Sekorovy tvůrčí fixace na tohoto psíka z Voříška a spol. a dalších dobrodružství. Mimochodem, naposledy se objevil na stránkách LN dětem ve druhé polovině roku 1936²⁰⁵ v infantilních a bezeslovných trojpanelových epizodách typu *Lezlo to po zemi a Voříšek chtěl k tomu jen tak přičichnout*. Pointou pak bylo píchnutí vosou či jiná duchaplnost. Oproti těmto k Voříškově inteligenci neuctivým epizodám je však psík na stránkách Dětského koutku *Pestrého týdne* ze zcela jiného těsta. Vynalézavý, pohotový, leckdy však také pudově zbrklý či neznalý situace, což je jen dalším důvodem čtenářova pousmání. Ke své čistokrevné kamarádce Missince se chová gentlemany, ovšem když jí chytanou panské manýry, neváhá, aby jí vytrestal. Ačkoliv jsou příběhy psíků uveřejňovány v rámci dětské sekce, platnost situačního humoru je opět universální.

Některé *Příběhy kuřete Napipi*²⁰⁶ jsou oproti tomu opět spíše z dětského soudku. Čtyři spojitě panely v záhlaví stránky dětské přílohy *Lidových novin* poskytují prostor netradičnímu aktérovi. Poznávacím znakem kuřete se stává prodloužený krk, dlouhé nohy, výrazná brka. Mozkovou kapacitou Napipi vyniká oproti svým druhovým soukmenovcům jen někdy, pointa často stojí právě na tupém přístupu kuřete k věci. Občas je však naopak prohnáným lišákem. Sekorova

²⁰⁵ Lidové noviny XLIV, 1936, 19. 7.-1. 11.

²⁰⁶ Lidové noviny XLVII-XLVIII, 9. 7.-31. 7. 1939; 7. 1.-4. 8. 1940; 8. 9. 1940-25. 5. 1941; červen-září 1941 každý druhý týden.

vynalézavá fantazie pracuje na slepičím dvorku na plné obrátky. Popularity se kuře dočkalo velmi záhy, v roce 1941 vznikla knižní verze, v níž jsou kromě dalšího také stripy už doprovázené čtyřverším. Další doklad toho, že Sekora tuto kombinaci považoval za formu vyšší a pro knižní formát tudíž vhodnější. V poslední etapě své existence, to znamená od června do září 1941 se *Příběhy kuřete Napipi* střídají s jednotlivými epizodami Ferdy Mravence (např. *Jak si Ferda chytil čmeláka*, *Jak Ferda cvičil a byl silný*). Formát i velikost jsou stále stejné, Sekorovi se prototyp spojitých panelů zřejmě zamlouval. Koneckonců používal jej i ve svých pondělních stripech pro dospělé. Ferda v této sérii konečně přestává být postavou kresleného seriálu a stává se komiksovým charakterem.

Tím je i následující, o něco infantilnější batole *Papulínek*,²⁰⁷ hovořící v bublinách, i bezeslovná myška *Šustilka*. Ta je výtvarně i obsahově velmi podprůměrná. Těžko uvěřit, že je dílem Ondřeje Sekory. Nevykazuje žádné známky jeho kresebného stylu. Miniaturní *Šustilka*, jež se několikrát objevila na jaře roku 1942²⁰⁸ v již minimalizované dětské rubrice je tak pomyslnou tečkou za Sekorovou meziválečnou a válečnou tvorbou.

Komiksový autor?

V tvorbě pro dospělé ani v kreslených seriálech pro děti nebyl Ondřej Sekora rozhodně Ladovým následovníkem či pokračovatelem. Stylově jej v obojím dalece předčil. Tempo deníku, které nutilo k rychlému vyhotovení žurnalistické kresby, z něj učinilo člověka daleko

²⁰⁷ Lidové noviny XLIX-L, 9. 11. 1941; 11. 1.-24. 1. 1942.

²⁰⁸ Lidové noviny L, 1942, 8. 3., 10. 5., 19. 5., 26. 5., 24. 5.

způsobilejšího novému žánru. Ondřej Sekora byl prakticky jediným, kdo v letech 1918-1939 v Československu soustavně dělal komiksové stripy v pravém smyslu slova. Ačkoliv vytvořil řadu konvenčně zcela stoprocentních děl, věhlas a dodnes trvající popularitu získal díky postavičce Ferdy Mravence, která se komiksem stala až na samém konci zkoumaného období. Sekora prostřednictvím Ferdových příběhů dětský kreslený seriál graficky i obsahově zmodernizoval, kvalita a novost jeho přístupu je zřejmá zejména v porovnání s ostatními autory působícími v této oblasti, například Pavla Vacová-Dürrerová. Sekorovy seriály jsou navíc záležitostí čistě autorskou i když je pravda, že jeho verše časovým sítem neprošly.

Ferda Mravenec je první masově oblíbenou postavičkou v pop kulturním smyslu slova. Již před rokem 1945 vznikla divadelní inscenace Ferda Mravenec, Hermýna Týrlová natočila v roce 1942 stejnojmenný loutkový film, v poválečném období pak následovala řada divadelních, rozhlasových a televizních adaptací. Ferda Mravenec se objevuje na pyžamech, penálech, jeho kýčovitá kopie na nás kouká z nanuků nebo dětských corn flakesů. Dodnes se používá označení Ferda Mravenec ve spojitosti s manuální zručností. Je paradaxní, že knížky Ferdy Mravence zná každý, seriály, jež zapříčinily jejich existenci, málokdo. Dosud se nikdo nepokusil Ferdu zkoumat z ikonografického hlediska. Tedy proč jednou mašli má, jindy ne, za jakých okolností nosí mravenci uniformní stejnokroje a kdy jen šátky atd.

PUNĚA VS. MALÝ ČTENÁŘ

Děti nebyly odkázány pouze na Dětské koutky novin a časopisů, vycházela také periodika určená pouze jim. Tradici v tomto směru založil roku 1880 J. R. Vilímek s Malým čtenářem.

V první polovině dvacátých let 20. století tento titul stále ještě otiskuje žerty učitele a samouka Karla L. Thumy rozkreslené do čtyřech až šesti panelů. Jejich styl je již notně zastaralý, což platí i pro ilustrátora Artuše Scheinera, který vrcholné tvůrčí období spojil se secesí. Ve dvacátých letech už jsou jeho výtvary značně mdlé. Scheiner se výtvarně podílel na vzniku několika didaktických knížek o trpaslíku *Kulihráškovi* (1926), autorkou veršů v nich byla Marta Voleská.

Nová doba a s ní související dynamický rozvoj si již koncem dvacátých letů žádá jiný typ dětského média než ten, který produkovalo Vilímkovo vydavatelství. Malému čtenáři se tak počátkem 30. let dostává notného vizuálního oživení. Vábivé titulky kreslí Zdeněk Burian a nastupuje mladá generace, která se pokouší o kreslený seriál, či dokonce komiks. K ní patří i Hermína Tearlová (později Týrlová) s příhodami malých chlapců a René Klapáč s postavou medvídka Chundeláčka. Ten představoval jakýsi přechodný útvar mezi kresleným seriálem a komiksem. Do panelů byly přesunuty ohraničené verše, jež by se normálně nacházely pod nimi. Klapáč i Tearlová se podílí také na seriálu o Puňt'ovi a Kiki. Původně vycházel jako součást *Listu paní a dívek*,²⁰⁹ ale v roce 1935 už byl natolik populární, že se stal lákavým artiklem barevného časopisu pojmenovaného jednoduše *Punt'a*. R. Klapáč se v jeho kreslení střídal s H. Tearlovou, verše, jež byly umístěny v panelech, vymýšleli Austin Novák a Julie Kaublová. *Punt'a*, určený těm nejmenším, byl skutečně moderním dětským časopisem

²⁰⁹ BEZDĚKOVÁ 1981 (pozn. 138) 458-459.

a postava hrdiny ústředního seriálu dosáhla nesmírné popularity. Časopis vycházel až do roku 1942, kdy byl jako řada dalších titulů zakázán.

TISKOVÝ KONCERN MELANTRICH

Nejvýznamnějším tiskovým subjektem na meziválečném i válečném trhu byla firma Melantrich. Vydávala 11 deníků, jejímž prodejem vévodilo zejména *Večerní České slovo* (nákladem 530000 výtisků).²¹⁰ Oblibě se těšila i nedělní verze tohoto listu se zábavními přílohami *Kvítko* a dětským *Slovíčkem*. Rekordního počtu čtenářů dosahovaly i další bulvární odnože Českého slova jako magazín *A-Zet* (ve 30. letech se prodávalo až neuvěřitelných 135000 výtisků)²¹¹ či *Telegraf*. Mimo to Melantrich překotně vydával řadu žurnálů moderního střihu. Mezi ně patřily například *Pražský ilustrovaný zpravodaj* a *Hvězda*, dosahující až půlmilionového nákladu.²¹² Ve třicátých letech pak začaly vycházet týdeníky *Ahoj (na neděli)*, zaměřený na životní styl sportovně založené a trampující mládeže, a tehdejším pubescentům určený *Mladý hlasatel*. Melantrich nezůstal pozadu ani v produkci brakových sešitů - vydával čtrnáctideník²¹³ *Rozruch*. O růst a rozkvět nakladatelství se zasloužil marketingový génius Jaroslav Šalda, který si dokázal vybrat do redakcí (a firmy obecně) velmi schopné, kreativní pracovníky. Cílem nakladatelství byly pochopitelně co nevyšší prodeje, cílovou skupinou tudíž každý, kdo uměl číst. Masový záběr jednotlivých titulů souvisel technicky například s použitím barvy, obsahově i s otiskováním populárních žánrů, jimiž byly dobrodružné či dívčí romány, detektivky,

²¹⁰ Zdeněk KÁRNÍK: Dějiny zemí koruny české, Praha 2003, 329.

²¹¹ Ibidem.

²¹² Ibidem 334.

²¹³ Od čísla 13 týdeník.

ale také komiksy. Vydavatelství spolupracovalo se zahraničními syndikáty a nakladateli, od nichž jmenované útvary kupovalo. Posléze se pustilo více či méně úspěšně také do vlastní výroby. Na stránkách Ahoje tak spatřil světlo světa Brdečkův *Limonádový Joe*, v Mladém hlasateli se začaly objevovat kultovní Rychlé šípy. Výtvarníci i redaktoři pracující pro Melantrich se neomezovali na působení jen v jednom titulu, ale často se činili v rámci celé firmy.

Poklad v novinovém jezeře

Na stránkách Českého slova najdeme prvního dne roku 1937 pozoruhodný solitér, jehož kvality nemají v nalezené domácí produkci obdoby. Komiks je zároveň záhlavím článku *Který sport letos?* Stylem se jedná o montáž, což je na tu dobu celosvětově naprosto výjimečný způsob tvorby komiksu, u nás pak jde o zatím jediný nalezený příklad. Vyfotografovaná dvojice procházející se po Praze vede konverzaci v bublinách, jejichž lettering je dělán ručně. Fotografie samotné zachycují emocionální průběh konverzace velmi zřetelným způsobem; výbuchem odnášený muž je navíc překvapivě akční i vtipnou pointou. Samotná konverzace je poměrně zábavná: žena muži oznamuje, že přestoupí ze Sparty do Slavia, muž se snaží zjistit, proč. V posledním obrázku, kde muž letí do povětří zasažen odpovědí, se dozvídáme: „Protože jsem změnila barvu vlasů a nešla by mi k barvě dresu.“ Pražské ulice a výsledný výbuch jsou nakresleny úhlem či suchým pastelem. Proveniencí je trojice Hruban-Hájek-Biro. Poslední jmenovaný také komiksovou montáž signoval. Datum vypadá na rok

35.²¹⁴ V posledním panelu je navíc původní název komiksové montáže, na základě něhož se lze domnívat, že fotostrip je přejatý a jeho původní určení a umístění bylo jiné.

Pan Šuplík, pan Človíček, jeho tchán Pindal a nešťastný Zdeněk Tůma

V rámci *Kvítky*, které se zmnoženými karikaturami a humoristickými obrazovými pásmy jen hemží, vyniká činnost Zdeňka Tůmy (1907-1943). Koncem roku upustil od jednorázových záležitostí a vymyslel si postavu pana Šuplíka. Tůma asi bral kreslení do humoristických časopisů jako nutné zlo,²¹⁵ protože svoje výtvary nepodepisoval. Stylově však autorství nezaprou. Tůmu mimo jiné prozrazují také avantgardně rozevláté postavy a ilustrátorský přístup ke karikování, které není kruté. Pan Šuplík má ježaté vlasy, brýle a stejně jako ostatní postavy či věci pohlává v prostoru, jenž je pojat neurčitě a velmi volně. Čirá uměleckost výtvarné stránky je celkově atypická, stejně jako jsou Tichého schopnosti napsat vtipný doprovod minimální a forma proměnlivá. Umělec se ničím neomezuje, počet i velikost panelů se mění, nezbytný vysvětlující text je někdy uvnitř nich někdy pod nimi. Často se pracuje s jednou barvou.

V půlce února roku 1938²¹⁶ nechává Tůma v *Tragickém konci pana Šuplíka* umřít postavičku na požití petroleje. Zároveň se v posledním dílem oznamuje, že příští týden si čtenáři jistě zamilují jeho nástupce,

²¹⁴ Bližší údaje o autorech jsou předmětem probíhajícího bádání.

²¹⁵ Miroslava HLAVÁČKOVÁ: Štastnou cestu, in: *Revolver Revue* XXVII, 1994, 259. Hlaváčková tvrdí, že Tůma vyloženě trpěl, uvádí ale špatnou dataci.

²¹⁶ *České slovo* XXXII, 1938, 13. 2.

„jakéhosi pana Josefa Človíčka.“ Pod názvem „Životní román Josefa Človíčka ve verších i obrazech“, se tak rodí skutečně dlouhověká postava. Chabý Tůmův prozaický doprovod vystřídaly rýmy (a, a, b, b), jejichž autor není znám. Víme jen, že jeho propagaci, a tudíž i dvouverší vystihující daný děj, měl na starosti Jaroslav Foglar. K autorství říkaček se však nehlásí. Ty nebyly sice žádným básnickým veledílem, ovšem v porovnání s texty pana Šuplíka, jde o výrazné zlepšení. Autor rýmů je někdy navíc velmi pohotový.²¹⁷ I když doprovodným standardem se stalo čtyřverší, občasné výkyvy byly extrémní, např. v díle XVIII²¹⁸ se nachází deset veršů pod každým panelem a podobně. Tůmovy kreslené příběhy vznikaly první, a tak textaře při pohledu na ně buď zachvátila inspirace, nebo k zřetelnému vyjádření děje na obrázcích potřeboval prostě větší prostor. Zprvu silně a pro čtenáře lidového *Kvítko* neúnosně geometrizovaná a piktogramická Človíčková postava záhy dostává civilnější podobu. Navíc Človíček už v XI. díle prochází omlazovací kůrou a přestává vypadat jako typický starý mládenec. Příběhy jsou někdy černobílé, někdy jednobarevné. Jen výjimečně reflektují momentální společenskou nutnost (nošení plynových masek, prověřování neárijského původu atd.).

Časem ovšem celkový přístup výtvarníka přestává být umělecky svobodomyšlný. Obrazová složka seriálu se stává podstatně realističtější, čímž je dosaženo většího sepjetí se satirickými rýmovačkami. Obsahově pak vzniká klasická měšťácká satira rozsahu rodinné ságy, v níž hraje kromě původního hrdiny důležitou roli také

²¹⁷ Např. díl V.: „*Tak vy jste mojí dcery drahej? Já jsem mojí starý starej. A tamhle ta dlouhá brada, to je děda dvorní rada*“. České slovo XXII, 1938, 13. 3.

²¹⁸ Seriál už byl v té době přejmenován na *Životní román Josefa Človíčka v obrazech a rýmech*, což může svědčit také o nadřazenosti textu.

Človíčkův tchán Pindal. Josef Človíček, jehož osudy začaly rozhodnutím navázat známost prostřednictvím inzerátu, se po značné době skutečně nakonec oženil, měl dvě děti²¹⁹ atd. Maželský svazek postavy se projevil i v názvu seriálu pozměněném na daleko přesnější *Životní román rodiny Človíčkovíc v obrazech a rýmech*.

Tůmův rozevlátý a mile veselý styl (blízký spíše ilustraci než karikatuře) sevřel tlak zaběhnuté rutiny. Od roku 1941 už pro umělce představoval tento seriál jen nucené práce. Pro čtenáře naopak stále vítané odlehčení. Človíčkův seriál vzbudil odezvu a měl hned několik následovníků. Jeho výtvarně pojatá podoba je celkově nezvyklá.

Zlatá kadeř

Ahoj,²²⁰ později mající v záhlaví ještě označení *ilustrovaný týdeník mladých*, začal vycházet v roce 1933.²²¹ Kromě přejatých komiksů probíhají už v prvních letech existence na jeho stránkách pokusy o domácí výrobu. K nesmělým krůčkům můžeme řadit pár příležitostných epizod se *Zrzkem Billem* rozkreslených K. Tichým do panelů opatřených verši.²²² Hlavní troškou do mlýna jsou ale *Otec Václav a syn Venoušek* z prvního čtvrtletí roku 1939.²²³ Autorem drobnějších epizod sestávajících se ze dvou řad dvou panelů je A. Pelc, čtyřverší pod každým z nich měl na svědomí V. Skálka. Jedná se o klasický časopisecký comic strip, jehož veršovaný doprovod je zcela zbytečný. Obsah je naprosto srozumitelný i bez textů. Jde tedy jen

²¹⁹ Synek se jmenoval Pepouš, stejně jako otec Človíček i tchán Pindal, od něhož se čtenář v V. díle dozvěděl: „*Já jsem Josef a ty taky, děda Pepík, jaké fraky...*“ (pozn. 217).

²²⁰ V některých ročnících je součástí názvu ještě označení *na neděli*.

²²¹ První dva ročníky jsou nedostupné.

²²² *Ahoj* III, 1935, 3, 10.

²²³ *Ahoj* VII, 1939, 1-13.

o další doklad jakési obecné potřeby doprovodného slova, jehož adice byla považována za kvalitativní povznesení bez ohledu na zbytečnost. Výtvarně jsou jednoaktovky otce a syna spíše průměrné. Kreslíř se evidentně cítil lépe v oblasti politicky angažované žurnalistické kresby. *Otec Václav a syn Venoušek* jsou odezvou na nedělní komiksy z produkce *Chicago Tribune*, jež otiskoval *Pestrý týden* ve 20. letech, a snad i na již značně rozvinutou Tůmovu rodinou ságu.

V roce 1939 dochází na stránkách *Ahoje* k jedinému pokusu o dobrodružný komiks před rokem 1945. Rychlé Šípy byly již jasným komerčním úspěchem, a tak ani v *Ahoji* neměli důvod držet se formálně „při zemi“. V čísle 31 tak redakce oznamuje, že: „*počínaje příštím týdnem budeme na místě dnes končícího románu Závět otce Benedikta otiskovati Román v obrazech. Bude to Curwoodův skvělý román Zlatá kadeř, který v knižním vydání měl tak neobyčejný úspěch. Domníváme se, že tato nová forma zachycující kresbou nejdramatičtější úseky děje upoutá naše čtenáře a bude obohacím a zpestřením Ahoje.*“ Jako jakési lákadlo je k oznámení připojeno ještě záhlaví stávajícího komiksu. Stejně jako starší Rychlé šípy je po americkém způsobu atraktivně znázorněním busty jedné z ústředních postav. V průběhu otiskování však zůstane nevyužita možnost obměny tohoto prvku. To znamená, že adresné vizuální upoutávky k jednotlivým dílům chybí. V hlavičce se mění pouze obsah okénka, uvnitř kterého jsou nahuštěným strojpisem shrnuty předchozí události. Čerstvou existenci *Zlaté kadeře* oznamuje ještě titulka čísla 32, v němž je první díl. Do popředí je jasně vyzdvihována předloha komiksové adaptace. Autorovi Františku Stejskalovi (1905-1944), který se stal kreslířem a podle všeho i scénáristou v jedné osobě, je vyhrazeno standardní právo

uvedení jména malými písmenky mimo komiks. To platí i pro vydavatele. Melantrich svou produkci vždy opatřoval označením původu.

František Stejskal není příliš známým výtvarníkem, jeho osobu lze tedy hodnotit jen na základě příspěvků v tehdejších periodikách. Pro časopisy začíná pracovat na přelomu 30. a 40. let 20. století. O jeho schopnostech svědčí nejen výtvarná úroveň samotné *Zlaté kadeře*, ale například i příspěvky v *Kvítku* z téže doby. Mezi řemeslně zručnými kumštýři s osobitou manýrou jsou nejlépe patrné jeho nedostatky. Během následujících tří let se Stejskalův styl usadí ve středním proudu líbivé časopisecké ilustrace. Autor se věnuje i dobrodružnému žánru, ale nejlépe mu vyhovuje ilustrace módní. Dívky s moderními účesy okolo schematických obličejů prezentující své oblečení ve statických polohách, tot' Stejskalova silná stránka.

Samotná látka je klasickým dobrodružným schématem zasazeným za polární kruh. Příslušník královské jízdní policie Filip Brant se vydává po stopách trojnásobného vraha (a samozřejmě míšence) Brama Johnsona, který se potuluje pustinami se smečkou divokých vlků. Bram uvězní hrdinu ve své chatrči, kde se Filip setkává s dalším zajatcem - zlatovlasou dívkou. Navzdory tomu, že dívka je z Dánska a neumí ani slovo anglicky, *„chvíle nebezpečí a napjatého čekání Filipa a dívku podivuhodně sblížily. Beze slov poznali, že se hluboce milují a Filip věděl, že ji bude chránit do posledního dechu“*. Příležitostí k tomu dostal celou řadu a ani samotný Bram z toho nevyšel jako největší zlosyn. Ukázalo se totiž, že dívku, již považoval za bohyni, chránil před padoušským Blakem. Ten po blondýnce intenzivně prahnul od té doby, co zaútočil *„se svými malými divochy“* na výpravu jejího otce.

Pokud Stejskal předlohu zpracovával skutečně osobně a libreto mu nikdo nepřipravoval, pak v roli sám sobě scénáristou z hlediska

základních pravidel obstál jen zpola. Ukončit děj v tom nejlepším zvládl většinou rovnou v posledním panelu. Hlad po další epizodě stupňuje zcela správně poslední věta nacházející se na konci stránky (např: „*V té chatě bylo vše, co potřebovali. A byl tam muž, který měl jistě pušku, ale byl to přítel nebo nepřítel?*“). Ovšem s dialogy je to horší. Například celý 8. díl (v němž dívka s Filipem prchají lesem ze shořelé chatrče) je vyprávěn z pozice neurčitého vypravěče, čímž vzniká trochu mrtvolný dokumentární film. Je vidět, že Stejskal si žánr osvojoval za pochodu, díl od dílu. Svědčí o tom například vlastnoruční obří lettering, který mizí hned s druhým pokračováním.

Navzdory veškeré progresi, kterou *Zlatá kadeř* vykazuje je styl šrafování naprosto nelogický a nevyovídá nic o světle a stínu, či hustotě materiálu. Tuto skutečnost ještě podtrhuje nesmyslně nahodilé použití jedné barvy.²²⁴

Situování děje za polární kruh není dobrým výchozím prostředím. Divoký západ nebo africký prales by byly bezesporu vhodnější. Zasněžené pusté pláně ve dne či v noci lze oživit kromě stafáže pouze stromy či sem tam nějakou boudou. Jestliže vůbec lze nějakým způsobem potlačit neatraktivitu polární krajiny, Stejskal pro takový úkol nemá dostatek invence. Každopádně redakce udělala chybu již v momentě, kdy vybrala k adaptaci zrovna Curwoodův román.

Zlatá kadeř byla rozdělena celkem na 18. pokračování, nacházela se uvnitř čísla na straně 15. Zadní obálka zůstávala i nadále vyhrazena humoru. Vzhledem k tomu, že podobný pokus už se v Ahoji neopakoval, čtenáři asi neměli problém s rozlišením braku a Braku.

²²⁴ Ahoj používal vždy jednu barvu na oživení celého čísla, takže někdy byly titulky článků a různé detaily modré, někdy oranžové. Tehdy šlo o běžnou praxi, která představovala mezifázi mezi hlubotiskem a plnobarevným tiskem.

Pan Píd'a & pan Pořez

Stejnomený strip domácí produkce vycházel týden co týden v *Ahoji* v letech 1939-41²²⁵ ve stejném formátu dvou řad šesti spojitých pravidelných obdélníků. Postavy zásadně nemluví,²²⁶ takže strip nemá bubliny. Občasné citoslovce jsou vyjádřeny psacím letteringem. Píd'a a Pořez jsou graficky založeni na snadnosti přetištění a pointa příběhů na anekdotické zápletky. Vzhled samotných postav, jak už název napovídá, vychází z jejich vzrůstového protikladu, jehož u nás poprvé využil Sekora v Hnátu a Patrčkovi. V tomto směru je opravdu hodně znát, že jde o odvar uchystaný z ingrediencí známých dvacet let po celém světě. Ovšem je lepší požitina dle osvědčeného receptu než nestravitelný experiment. Rozsáhlý prostor vyhrazený příhodám Pídi & Pořeza je leckdy nevyužitý. Stripu by prospělo drobnější měřítko. Jako autor je uveden Podhajský.

Roku 1940 se v čísle 26 poprvé objevuje výzva, v níž se za dobrý nápad nabízí 100 K. Čtenáři jsou pak stejně jako autor invenční někdy více, někdy méně. Občasné experimenty s barvou, kterých se Píd'a & Pořez v rámci změn v časopise zúčastnili, měly na celkový dojem z nich vždy blahodárné účinky.

Novákovic neděle

²²⁵ Ahoj VII-IX, 1939, 44 ; 1941, 18.

²²⁶ Jedinou výjimkou jsou poletující slovíčka kolem hlavy akterů v Ahoji VIII, 1940, 33, 44.

Plnobarevný jednostránkový komiks rodinného typu se pod názvem *Novákovíc neděle* začal na zadní straně Ahoje objevovat na konci roku 1940. Jeho autorem byl jakýsi František Freiwilling (1915-?), přispívající občas do časopisu kreslenými anekdotami spíše průměrné úrovně. Hlavní protagonisté komiksu Jaroušek a Mánička Novákovci jsou stejně jako jejich příhody klasickou ukázkou komiksu rodinného typu určeného lidovým masám. Na jaře roku 1941 si například postaví sněhuláka, a protože je jim líto o něj přijít, strčí si jej do ledničky. Což by nebylo samo o sobě tolik hrůzné, kdyby u toho nevedli stupidní hovory, v nichž se neustále oslovují zdobnělinami svých křestních jmen. Jaroušek Novák nosí knír, má pleš a červený nos, ačkoliv zpočátku vůbec nepije. Z nevinného domácího „put'ky“ se však stává hospodský „štangast“ v momentě, kdy stejně jako v případě Pídi a Pořeza mohli čtenáři vyhrát za svůj námět 100 K. Mánička pak často pijícího Jarouška zle trestá. Vliv čtenářů na vývoj se projevoval v kolísání reálií, které si ostatně nehlídal ani sám autor. Novákovíc bydleli jednou v rodinném, jednou zase v činžovním domě, jednou Mánička otěhotněla bez toho, aniž by kdy porodila... Což svědčí o tom, že se s komiksem počítalo na dobu neurčitou. Od čísla 36, roku 1942, se celý formát časopisu zmenšuje o polovinu a Novákovci tím pádem také. Až do zastavení časopisu v roce 1943 mají půlstránkový rozsah.

Pokud bychom uplatnili v případě Novákovíc neděle teorii některých sociologů, kteří tvrdí, že komiksy a comic stripy odráží ducha doby, těžko říct, co bychom si o čtyřicátých letech museli myslet. V případě Novákovíc neděle totiž nestojíme tváří tvář odlehčenému průměru rodiny Homolkovic, ale stylu Troškova Kameňáku.

MLADÝ HLASATEL

„Jako mladý úředník (...) jsem začal psát do ranního Českého slova a do nedělní přílohy Slovíčka různé krátké články. (...) Hlavně jsem se pak uvedl ve Slovíčku svou prvotinou Hoši od Bobří řeky. Mezi mladými čtenáři způsobila pravou senzaci a pozvedla náklad nedělního Českého slova o několik desítek výtisků týdně,“ vzpomíná ve svých pamětech²²⁷ Jaroslav Foglar (1907-1999). Počátek jeho spolupráce s Melantrichem byl slibný, v tomto nakladatelství vyšla v roce 1934 sedmadvaceti letému Foglarovi také první kniha Přístav volá, která se stala bestsellerem. Jaroslav Foglar navrhl o rok později Šaldovi koncepci časopisu pro školní mládež, který měl být jiný „než už trochu fousatý Malý čtenář nebo podobný brněnský časopis Kulíšek“.²²⁸ Časopis začal v létě roku 1935 skutečně vycházet, ale Foglar se jeho redaktorem stal až v září 1938. Téhož roku již pracoval jako zaměstnanec propagačního oddělení. Na činnosti *Mladého hlasatele* se však podílel externě už od jeho vzniku.

Z obálky 1. čísla časopisu, které stálo 10. halířů, se dozvídáme, že v létě vyšlo ještě číslo ukázkové, které je rozebrané. Příznivá cena časopisu byla odvozena také od kvality papíru na němž byl vytištěn. Na rozdíl od *Malého čtenáře*, který byl na papíře křídovém, šlo jen o novinový typ s vyšší gramáží. Dalším podstatným rozdílem byl také věk cílové skupiny. Nový titul se zaměřoval na starší školní mládež, kdežto *Malý čtenář* byl pro mladší žáky. *Malý hlasatel* (jak se časopis v první ročníku svého vzniku jmenoval) byl již od začátku barevný. Součástí časopisu byly pochopitelně i kreslené příběhy v panelech s přídavnými texty jak v próze, tak i ve verších. Umístěny byly většinou na zadní obálku. Počet panelů byl málokdy větší než čtyři, rozsahem

²²⁷ Jaroslav Foglar: *Život v poklusu*, Praha 1997, 116.

²²⁸ *Ibidem*.

tedy nepřesahovaly rozkreslenou anekdotu. Jednou z prvních postaviček se stal *Malý Jirka* F. Bidla. Častěji se objevovali *Pip a Pup* střídající se s *Jarkou Mrázem*.²²⁹ Toho kreslil Josefa Lada a texty k němu psal šéfredaktor B. Mencák. Autorsky se výrazněji začala prosazovat dvojice D. Haut kresba-J. Dolina verše. První jmenovaný se stal však již ve 2. ročníku ve veršování zcela soběstačným, do časopisu vytvořil řadu kreslených seriálů mimo jiné i *Strýce Zázvorku* a jeho synovce Otu. Tedy další kopii *Gasoline Alley* a dalších „Sunday pages“ z *Pestrého týdne*.

Rychlé šípky

Jsou bezesporu nejznámějším a dosud stále nejoblíbenějším českým komiksem. V *Mladém hlasateli* vyšlo v letech 1938-1941 113 dílů, existence Rychlých šípů však sahá hluboko do poválečného období.

Kromě let 1946-47 (viz. závěrečná kapitola) spadá další silná etapa, v průběhu které vzniklo téměř devadesát nových dílů Rychlých šípů nakreslených Marko Čermákem, do let 1970-71.

Se širokou popularitou Foglarových knih i Rychlých šípů souvisí také dostatek příslušné literatury. Veškeré podstatné informace jsou všeobecně známy a byly nespočetněkrát publikovány jak v rámci odborných publikací, tak i v novinových a časopiseckých článcích. Sám autor napsal po roce 1989 svůj životopis, kde řadu podstatných údajů uvádí, a existuje také mnoho faktografických rozhovorů. Jako zdroj informací týkající se problematiky Rychlých šípů lze doporučit

²²⁹ Přesně *Jarka Mráz jeden z nás*.

diplomovou práci M. Procházkové *Komiks Rychlé šípy*,²³⁰ práci Olgy Bezděkové,²³¹ dále sešit *Rychlé šípy slaví narozeniny* a doslovy souborných vydání nakladatelství Olympia. Následující hodnocení Rychlých šípů vychází z původního komiksu otiskovaného na stránkách *Mladého hlasatele*, kde seriál vycházel od 7. čísla 4. ročníku. Scénáře jsou obsahem Foglarovy pozůstalosti v Památníku národního písemnictví, která se zpracovává.

První díl Rychlých šípů *Černí jezdci řadí* nikterak neprozrazuje budoucí délku celé série ani jména hlavních aktérů. Jakýsi blondýn jde okolo ohrady, kde chlapci s šátky přes tváře věší důkladně svázaného chlapce v obleku a následně jej bombardují tenisovými míčky. Blondýn uvezněného Istí vysvobodí. V posledním panelu, kde si oba chlapci podávají ruce se sice dozvídáme, že se z nich stali přátelé na život a na smrt, ale jejich jména jsou stále záhadou. Foglar původně nezamýšlel rozsáhlý seriál. V Praze prý tehdy „řádila“ parta špatných kluků a vedoucí chlapeckého oddílu se snažil touto - pro děti přitažlivou formou - podat šikanovaným chlapcům pomocnou ruku. Tento dobrý skutek zvedl prodeje *Mladého hlasatele* natolik zřetelně, že tandem Foglar-Dr. Fischer plodil další a další pokračování.

Záhlaví komiksu je, jak už bylo řečeno v souvislosti se Zlatou kadeří, graficky přitažlivé. S každým dílem se navíc mění, což vede k celkovému zaatraktivnění. Autoři nejsou v první příhodě uvedeni, pouze poslední panel je stejně jako v následujících dílech opatřen Fischerovou signaturou.

Dr. Jan Fisher (1907-1960) na přání rodičů sice vystudoval práva, ale v praxi vydržel jen půl roku. Pak se naplno věnoval kreslení

²³⁰ Michaela PROCHÁZKOVÁ: *Komiks Rychlé Šípy* (diplomová práce na FF UK Praha), Praha 2004.

²³¹ BEZDĚKOVÁ 1981 (pozn. 138) 459-479.

karikatur v novinách a časopisech. Foglarovy scénáře, které byly podrobné a často se v nich objevují i vysvětlující kresbičky, převáděl do podoby komiksu až do zastavení časopisu v květnu 1941. Výjimkou je pouze osm posledních dílů, jejichž autorem je Václav Junek.

Pětice Rychlých šípů se dala dohromady až v 5. díle *Černí jezdcí dychtí po vlajce*. V něm se také objevuje dívka Vlasta, která v předchozím příběhu přislíbila vlajku vyšít.²³² Rychlým šípům byla později stejně jako Foglarovým románům vytýkána právě čirá chlapeckost a absence ženského prvku. Vlasta je jedinou přímou účastnicí-vrstevnicí, která se v Rychlých šípech do konce I. etapy objevuje. Ostatně hned v následujícím čísle *Mladého hlasatele* Rychlé šípy nejsou. „Jejich“ zadní obálka byla věnována právě Vlastě, potažmo děvčatům, která si z ní mohla vystříhnout jednotlivé oblečky a papírovou Vlastu si dle chuti převlíkat. Komiks se zpočátku neobjevoval v každém čísle, a ne vždy byl jen na zadní obálce - číslo 14 má například epizodu *Černí jezdcí opět poraženi* rovnou na titulce.

Typově jsou chlapi vybráni se snahou o různorodost, a to jak vzhledovou, tak povahovou, aby se k sobě jako celek hodili a zároveň se doplňovali.²³³ Rychlé šípy jsou dle Foglara „*chlapi stateční, veselí,*

²³² Po jejím boku jsou ještě dvě další dívky. Poměr mužů a žen je tedy vyrovnaný. V pozdějších reprintech mají navíc dvě Vlastiny kamarádky, stejně jako ona sama, barvu vlasů stejnou jako jejich chlapecké protějšky (dvě blondýny a brunetka). Navíc dívky jsou zde v roli čistě ženské, tzn. jako vyšíváčky. Když se objevují znovu, je to opět v submisivní pozici - v díle *Černí Jezdcí jsou potrestáni* prosí Vlasta spolu s dvěma kamarádkami Rychlé šípy: „*Mirku, zastáňte se nás! Černí jezdcí nás vždycky převrhnou!*“ Jsou zde tedy jen aby ukázaly, že Rychlé šípy jsou ochránci děvčat. Vlasta se pak pečovatelsky projevuje ještě v díle *Rychlé šípy závodí*, kdy se Mirka sraženého autem ptá: „*Mirku, můžeš vstát? Zastavíme nějaký vůz!*“

²³³ Foglar, který prý načrtl i jejich původní podobu, je charakterizuje takto: Mirek Dušín - „*jeden z nejušlechtilejších chlapců, kteří kdy žili. Přímý a bezelstný, pro pravdu a právo vždy zapálený, ohleduplný k chlapcům, rytířský a ohleduplný k děvčatům. Jarka Metelka se svou podkřivkou vlasů do čela vždy spadlých jen o něco málo mladší než Mirek, a přece ho tak uznávající. On byl vlastně nepřímo původce založení klubu Rychlých šípů.*“ Jindra Hojer - „*...měl vždy pečlivě na pěšinku učesané své plavé vlasy, byl co do stáří mezi Mirkem a Jarkou na straně jedné a Červenáčkem a Rychlonožkou na straně druhé. Jemný, veselý chlapec, statečný a věrný jako ostatní, opovrhující násilím a nespravedlností, vždy ochotný pomoci tomu, kdo je v nouzi...*“ Červenáček - „*...s oblibou nosil červenou čapku a v klubu byl jediný, kdo měl povoleno mít ji na hlavě v klubovně...*“ Rychlonožka - „*samorost, smolař, legračník a vtípálek, zmatkář a strašpytel, pořád víc na zemi*

odvážní, podnikaví, vždy se spoustou plánů".²³⁴ Což se později stane také předmětem posměchu a parodování. Pětice bývá někdy charakterizována jako „pětitělo“, protože o osobnostech chlapců a jejich sociálních vazbách se z komiksu čtenář nic nedovídá. Jsou to postavy ploché, odosobněné, fungují jen v rámci celku, své touhy neprožívají jako individua, ale skupinově. Rychlé šípy jsou vždy čistí, mají slušné upravené šaty, jejich odpůrci jsou pak oblečeni jaksi ležérně, pouličně.

Příhody vzorné pětice používal Foglar jako morální apel, komiks se tak stal v jeho rukách výchovným prostředkem. Mimo to sloužil také ke koordinaci činnosti Čtenářských klubů *Mladého hlasatele*, jež Foglar založil a s velkým úspěchem provozoval až do zastavení časopisu. Čtenářským klubem s číslem 1 byly pak právě Rychlé šípy. Slovy jedné z postav seriálu je Čtenářský klub *"volné sdružení, ve kterém se učí čestnosti, kázni a kamarádství."* Jde tedy o alternativu a pravý opak pouličního lelkování a chuligánství. Autor až do své smrti tvrdil, že komiks stejně jako románovou trilogii ze Stínadel psal na základě příhod skutečných chlapců, kteří jej inspirovali. Kde chlapci svá dobrodružství prožívali, ale nikdy prozradit nechtěl. Prý jim mlčenlivost slíbil, protože si přáli zůstat stranou zájmu.

Deset příhod s Černými jezdci, z nichž v poslední se obě skupiny sblíží při hašení požáru bylo později překresleno. Objevily se připomínky, že šátky přes obličej dělají z chlapců gangstery. První díl tak například existuje dokonce ve třech verzích. Součástí jeho původní podoby je také důkladně svázaný Jarka Metelka, kterého před

než na nohou, o všechno zakopl, všechno ztratil, všechno rozbil, zkazil, popletl... jeho prostořeké průpovídky a vtipy kdekoho rozchechtávaly a on jimi nešetřil ani v nejožehavějších situacích."
Jaroslav FOGLAR: Rychlé šípy, Praha 1998, 5–6.

²³⁴ Bóža KRUPIČKA, ibidem 107.

vykonáním rozsudku Černí jezdci na ohradu notně sešněrovaného pověsili. Tento westernový příděch v předělané verzi pro vydání vybraných 65 epizod z roku 1940 chybí, stejně jako šátky na obličej. Černí jezdci je mají jen na krku. Poslední, třetí verze, vznikla pak pro prázdninové speciální číslo Vpředu v roce 1947, v němž jsou překresleny i další z počátečních dílů, protože Fischerův styl už byl podstatně jiný (viz další kapitola). Inkriminované části epizody byly navíc z důvodu zřetelnosti přejmenovány - např. místo *Černí jezdci řádí na Mirek osvobozuje Jarku*, *Černí jezdci se mstí na Přistupuje Jindra Hojer* atd. Předělávky po roce 1945 se týkají i dalších dílů a detailů v nich.

Zatímco první příhody Rychlých šípů jsou od reality ještě časově odtržité, postupně se začínají aktuální sezóně přizpůsobovat. Na podzim a začátkem zimy prvního ročníku nosí chlapci krat'asy, pak už ale sáňkují v zimním oblečení, na jaře se vypravují na velikonoční výpravu, v květnu slaví Svátek matek atd. Dodržuje se roční období platné pro čtenáře. Paradoxní je malý odstup města od přírody. Pokud bychom považovali za provenienci RŠ skutečně Řásnovku, pak je těžké vysvětlit vzdálenost města od zříceniny hradu či rokle, kde se odehrávají jednotlivé epizody. Velikostní poměr chlapců z počátku nesedí. V díle *Rychlé šípy v podzemí*, kde nese Mirek Dušín znaveného Červenáčka na zádech, je druhý jmenovaný poměrně drobnou figurínou, ačkoliv jinak nejsou mezi chlapci tak zásadní výškové rozdíly. Účel komiksu je výchovný, tudíž si lze z příhod vzít ponaučení. Rychlé šípy zachází však v příkladné dobrotivosti mnohokrát až za hranice uvěřitelnosti. Didaktická pointa, kdy jsou chlapci příkladem nebo se poučí na základě vlastních zkušeností, převládá v komiksu nad ostatními typy příběhu. Vzácnější jsou například bezstarostně legrační epizody.

O dobrodružství nemají chlapci nouzi, i když domnělé drama paroduje někdy je samotné. Naprostá většina příběhů jsou jednoaktovky, mini série se skládají většinou ze dvou, maximálně tří příhod. Návaznost mezi nimi se projevuje především shrnutím na začátku navazujícího dílu, konců vybízejících ke koupi dalšího čísla není tolik. V průběhu I. etapy se jako jediný další akceptovaný člen party osvědčí pes Bublina. Nové členy Rychlé šípy nepřijímají.

Lettering dělal Dr. Fisher ručně, detail zabírá, jen když je k tomu vybídnut Foglarovým scénářem, intenzita zvuku je vyjádřena tloušťkou písma hlavně v předělaných dílech. Počet citoslovcí je minimální. Častým prvkem jsou odkazy na sepjetí s *Mladým hlasatelem*.

Rychlé šípy zvedaly prodeje *Mladého hlasatele* zcela radikálně. V pátém ročníku se na titulce čísla 3 oznamuje, že náklad je 76 výtisků. V 1. čísle šestého ročníku už stoupl na 140000 výtisků, v čísle 11. pak 162000 a v čísle 16. dokonce 170000. V době, kdy byl Melantrich nucen vydávání časopisu zastavit, už počet prodaných výtisků dosahoval 220000. První román ze Stínadel, *Záhada hlavolamu*, vycházel v Mladém hlasateli na pokračování ve školní roce 1940-41, téhož roku se také začal prodávat hlavolam Ježka v kleci a byly nahrány gramodesky, které se nesměly v době po Heydrichiádě prodávat. I. etapa Rychlých šípů a zároveň i Mladého hlasatele skončila v květnu téhož roku 1941 38. číslem 6. ročníku.

SPRÁVNÝ KLUK A SVORNÍ GAMBUSÍNÍ

„Kuratorium pro výchovu mládeže v Čechách a na Moravě byla organizace totalitního typu povinně soustřed'ující mládež ve věku od desíti do osmnácti let, která sloužila k její mimoškolní výchově v duchu

konformním s nacistickou ideologií, válečnými cíli třetí říše a jejími představami o úloze českého národa v takzvané Nové Evropě. Založeno bylo z iniciativy německé okupační moci v čele se zastupujícím říšského protektora Reinhardem Heydrichem a s vydatným přispěním části českých kolaborantských kruhů 28. května 1942, oficiálně zahájilo svou činnost 13. března 1943 a přetrvalo až do konce existence Protektorátu Čechy a Morava. Předsedou kuratoria se stal ministr lidové osvěty protektorátní vlády Emanuel Moravec, jeho generálním referentem byl jmenován František Teuner".²³⁵ „Ústředním orgánem“ Kuratoria, které bylo obdobou německé organizace Hitlerjungen a zároveň jediným časopisem pro mládež, který byl v oné době povolen, byl *Správný kluk*. Jeho součástí byly nejen obdivné články o Heydrichovi a hlavně představiteli organizace Teunerovi, ale také seriály.

Foglarův komiks *Svorní Gambusíni* se objevuje už ve 2. čísle prvního ročníku. Snad na omluvu Foglarovy externí činnosti pro tento titul se uvádí, že šéfredaktor, který jej vyzval ke spolupráci, byl česky smýšlející člověk. Foglara je ovšem třeba chápat jako člověka zapáleného pro činnost spojenou s chlapeckými aktivitami. Jestřáb²³⁶ velmi trpěl zrušením Mladého hlasatele. Snažil se minimalizovat následky přerušení činnosti čtenářských klubů, a tak jsou hned v prvním čísle *Správného kluka* čtenáři vybízeni k zakládání kroužků. Možnosti byly v porovnání s původními kluby omezené, ale zásady a nároky na členy byly stejné jako v případě zakázaného Mladého hlasatele. *Svorní Gambusíni* pak byly prostředkem k proklamování

²³⁵ Jan ŠPRINGL: Kuratorium pro výchovu mládeže v Čechách a na Moravě (1942-1945), in: *Soudobé dějiny* XI, 2004, 1-2, http://www.usd.cas.cz/win/usdwin/casopis/1-2_2004/resume-cz/springl.htm, vyhledáno březen 2005. Špring je prvním historikem, který se činností Kuratoria důkladněji zabýval.

²³⁶ Foglarova oddílová přezdívka.

těchto zásad. Rychlé šípy Foglar v pohnuté době použít nemohl, byli zakázaní. Vymyslel si proto jinou čtveřici kluků, která byla napodobeninou původní družiny. *Gambusín* je slovo přejaté snad ze španělštiny, jež se uchytilo na jednom z táborů Jestřábova oddílu a objevuje se v souboru jeho povídek *Tábor smůly* z roku 1938.

Správný kluk, vydávaný s podtitulem „časopis radostného mládí“, byl dvanáctistránkovým čtrnáctideníkem a měl údajně náklad 150000 výtisků.²³⁷ Ústřední čtveřice - Štika, Permoníček, Venda a Medvídě se opět seznamuje na základě křivdy a konfliktu s bandou výrostků. Záhy zakládají čtenářský kroužek, vzápětí nacházejí klubovnu, kterou si opravují. Brzy o ni však přicházejí, když nechtějí na popud domovníka přijmout jednoho z chuligánů za člena. Získáním míče, jenž jim byl na začátku ukraden, je příhodám konec. Pro chlapce platí povahově i vzhledem totéž co pro Rychlé šípy, aluze je ještě zdůrazněna Permoníčkovou rádiou. Každý z dílů má na začátku podrobné shrnutí, v 5. díle *Svorní Gambusíni docházejí vytouženého cíle* je navíc v závěru obsáhlá prosba dospělým, aby nebránili ušlechtilému snažení chlapců a propůjčili jim nevyužitě altány, dřevníky a kůlničky.

Ačkoliv jsou scénáře stejné podrobné jako v případě Rychlých šípů, kresba M. Čermáka (= Bohumíra, nejde o pozdějšího Marko Čermáka) nedosahuje Fischerových kvalit. Prostředí, v němž se postavy pohybují, působí chudě, což je ještě podrženo tím, že seriál byl nebarevný. Bubliny jsou z počátku příliš velké, i když je v nich třeba jen jedna věta, takže zejí prázdnotou.

Svorní Gambusíni skončili dříve, než začali. Vyšlo celkem jen 11 pokračování, potom byl Foglar nařčen, že vede kroužky v prorepublikánském duchu a musel svou spolupráci s časopisem

²³⁷ Jaroslav FOGLAR: *Svorní Gambusíni*, ediční poznámka Noska-Windyho, Praha 1999, nepag.

ukončit. Bohumír Čermák pak pokračoval na podprůměrné kopii *Lví srdce*, jejíž scénář psal František Smrček. Komiks těžil z podstaty Foglarových seriálů, lépe řečeno byl jejich trapnou napodobeninou.

Dalším výtvořem, který se na stránkách Správného kluka objevil, byl *Malý uličník* mísící podprůměrnou kresbu s imbecilním scénářem. Šlo o paskvil prózy a komiksu, mezi panely a pod nimi se objevovaly dlouhé pasáže povídkového textu, bubliny byl používány jen pro nenosná zvolání.

STRUČNÝ PŘEHLED ZAHRANIČNÍCH KOMIKSŮ OTISKOVANÝCH V ČECHÁCH DO ROKU 1945

Nedílnou součástí novin a časopisů byly také zahraniční komiksy a comic stripy.

První nalezené importy byly otištěny ve II. ročníku Pestrého týdne roku 1927. V 9. čísle najdeme nad malým článkem o kocouru Felixovi tehdy plošně nezvykle rozsáhlý Sullivanův komiks. Záhlaví bylo odstraněno, v bublinách je strojopisný lettering. Obliba Felixe se stejně jako v případě Disneyho postaviček odvíjela od popularity kreslených grotesek, jejichž byl kocour ústředním aktérem. Ještě začátkem 30. let vycházely samostatné knížky Kocoura Felixe, které jsou dodnes lukrativním zbožím. V tomtéž roce²³⁸ najdeme v Pestrém týdnu i Masarelovy grafické cykly *Z deníku* a *Utrpení člověka*, jež se často uvádí coby doklad uměleckosti komiksového žánru.²³⁹ Bohumil Markalous v článku označuje dřevoryty jako „filmy bez textu“.

²³⁸ Pestrý týden II, 1927, 25.

²³⁹ McCLOUD 1993 (pozn. 1) 19.

O dva roky později začíná časopis otiskovat pod názvem *Jirka Kulich*²⁴⁰ Brannerův komiks *Winnie Winkle*, konkrétně sekci týkající se malého bratra hrdinky - *Perry and the Rinkydinks*. Komiks se střídá ještě s nesignovaným *Frantíkem a jeho strýčkem*,²⁴¹ což je populární *Gasoline Alley* Franka Kinga. Jednou se objevuje pod názvem *Venca Chytrák*²⁴² také *Moon Mullins* Franka Willarda. Všechny tři černobílé komiksy jsou z produkce *Chicago Tribune* a byly vydávány jako barevné Sunday page (tedy celostránkové listy nedělních vydání). U prvních dvou zmíněných příkladů je původní ruční lettering nahrazen strojopisem, v případě *Vency Chytráka* je již ruční. Český překlad citoslovcí dokonce dodržuje i intenzitu zvuku. Záhloví jsou v souvislosti s převedením názvu samozřejmě změněna, ovšem proč se Perry Winkle nosící klobouček jmenuje zrovna Kulich, se dnes už asi nedozvíme.

Jak již bylo zmíněno, v roce 1929 začalo *České slovo* přetiskovat comic strip z magazínu *New Athletic*, který opatřovalo heslovitým komentářem. Jeho původ se určitě zatím nepodařilo, stejně jako v případě postavy Dandyho, která se objevovala v tomto deníku takřka každodenně v červnu a červenci roku 1937. Na rozdíl od prvního jmenovaného jsou mondénní stripy Dandyho vtipné - autor své výtvořky signoval tiskacím B.

Velké oblibě se těšil dalmatin *Sniff*. Objevoval se na stránkách Lidových novin od srpna 1936 každou sobotu, v listopadu téhož roku přestal vycházet a s jeho otiskováním se začalo zas až v únoru 1937. *Sniff* pak vycházel ještě ve středu, od dubna 1939 zase jen v sobotu. Strip je signován jménem Tim, později pak Tim and Dr. Bondy, jako copyright je uvedena Diana Edition Viena (později Amsterdam). Tim

²⁴⁰ Pestrý týden IV, 1929, 1-3, 8, 9, 15, 21, 22.

²⁴¹ Pestrý týden IV, 1929, 4 - 7, 10, 12, 14, 16-19, 20.

²⁴² Pestrý týden IV, 1929, 11.

je pseudonym Williarda Tymyma, jenž se prosadil až ve čtyřicátých letech mimo jiné také postavou psa Caesara; ale jeho styl už byl v té době podstatně jiný. Timův raný výtvar byl v Čechách velmi populární jak u dospělých, tak u dětí. Topičův salón dokonce začal vyrábět a prodávat Sniffovou figurku.

Po čtyřech letech byl Sniff v srpnu roku 1940 na stránkách *Lidových novin* nahrazen postavou bezejmenného Mexičana, kresleného Martenem Toonderem. Jedna z jeho dětských knížek Tom Poes vyšla v Čechách v roce 1941 pod názvem *Macíčková dobrodružství*. Toonderův strip vycházel v LN až do března 1941 a byl opatřen jménem stejného syndikátu jako *Sniff*. Ostatně, dalmatinův autor, (či autoři) Tim and Dr. Bondy, byl znám také čtenářům *Českého slova*, kde se jejich postava pana Šéfa objevovala denně kromě nedělí v dubnu a květnu roku 1938. Nahradila tak po ročním každodenním účinkování *Profesora Nimbuse Andre Daixe*. Svérázný učenec pocházel původem z časopisu *Le Journal*, ale Melantrich kupoval Daixovy comic stripy z francouzského syndikátu Opera Mundi, který zakládal sám autor.

Známý byl v Čechách také Soglowův *Malý král*, jenž vycházel ve třetím ročníku *Ahoje*.²⁴³ V tradici českého kresleného seriálu byl jinak zcela němý *Malý král* opatřován ještě zbytnými rýmovačkami. Ve své původní, ale značně miniaturizované podobě se Soglowův věhlasný charakter objevil například v *Pestrém týdnu*²⁴⁴ či *Lidových novinách*²⁴⁵ jako součást rubriky věnované světovému humoru.

Komiksy vycházely také v rámci *Románů do kapsy*. Pod názvem *Filmová kariéra* se objevuje ve třetím ročníku epizoda ze *Cynical Susie*

²⁴³ Ahoj III, 1935, č. 1, 5, 7, 11, 32.

²⁴⁴ Pestrý týden XV, 1940, 36.

²⁴⁵ Lidové noviny XLII, 1934, 24. 2.

Becky Sharp²⁴⁶ a po třech měsících²⁴⁷ pak první díl detektivního komiksu *Jim Hardy* od Dicka Moorese, který produkoval United Future Syndicate jako konkurenci Dicka Tracyho. Bohužel 4. ročník *Rodokapsu* je nedostupný, takže nelze zjistit, kolik dílů vyšlo. *Rodokaps* přetiskoval komiksy barevně.

Nejoblíbenějšími postavičkami byly v období první republiky Disneyho Mickey Mouse a Donald Duck. Jejich půlstránkové příhody vycházely v *Lidových novinách* každou sobotu od května 1937²⁴⁸ celý rok. Až na poslední tři *Donaldova dobrodružství* jsou vynechány texty v bublinách a jejich překlad je umístěn pod panely, což jen potvrzuje, jak cizí byla Čechům standardní komiksová forma. Směšnost počínání redakce *Lidových novin* potvrzuje ještě skutečnost, že anglická promluva v bublině občas zůstala zapomenuta. Mickey Mouse, stejně jako kačer Donald navíc vycházeli v *Melantrišském Mladém hlasateli* od jeho 4. ročníku, tedy od roku 1938, a to jak ve formě němých stripů, tak celostránkových většinou barevných komiksů. Příběhy, které najdeme v *Lidových novinách*, se tu objevují v podobě bližší originálu. Ani *Mladý hlasatel* však nebyl v přejímání importů extrémně pokrokový. Němé stripy běžně opatřovali verši J. Dolina a opravdu podprůměrný F. Balej. Někdy byly bubliny umazány a ponechán byl jen text, někdy byl text zase dopisován do panelů, kde původně nebyl.

Dalším komiksem z Disneyho dílny, vzniklým na základě oblíbenosti animovaného filmu, byla série *Tři prasátka a zlý vlk*, vycházející jako jakýsi vánoční dárek denně (mimo víkendy) v *Českém slově* na přelomu

²⁴⁶ Romány do kapsy III, 1937/1938, 145.

²⁴⁷ Ibidem 157.

²⁴⁸ Mickey Mouse, in: *Lidové noviny XLV*, 1937, 22.5. - 13.11.; Kačer Donald, in: *Lidové noviny XLV - XLVI*, 20.11. 1937 - 14.5. 1938.

let 1939 a 1940.²⁴⁹ Časopis *Punt'a* pak otiskoval ještě v roce 1934 Sněhurku.

Je evidentní, že zdejší vydavatelé udržovali se zahraničními syndikáty kontakt. Určit autora přejatých komiksů lze pouze na základě znalosti jeho signatury nebo copyrightu, obojí je uvedeno málokdy.

²⁴⁹ České slovo XLIII, 19.12. 1939-11.1. 1940.

V. VÝVOJ ŽÁNRU V LETECH 1945-1949

V důsledku úředního nařízení nesměly po válce vycházet noviny a časopisy, které vycházely v průběhu ní a to i v případě, že byly zastaveny protektorátními úřady. Proto se pro dříve vydávané tituly hledají nová jména, stejně jako redakční teamy. Dominantním vydavatelstvím na trhu již není Melantrich, ale stávají se jím tiskařské, nakladatelské a knihkupecké podniky Práce. Pod patronátem tohoto závodu vychází většina titulů, v nichž se objevují komiksy domácí i zahraniční provenience. Jedním z nich je humoristický časopis *Dikobraz*.

Hrabě Rychnov- dada v rouše reakcionářském

Dikobraz začal vycházet v červenci 1945 s podtitulem satirický týdeník, stál 2.50 Kčs a měl osm stránek. Členy redakční rady byly kromě Ondřeje Sekory i někteří bývalí přispěvatelé *Kopřiv* nebo *Kvítko*. *Dikobraz* byl tištěn barevně na kvalitním papíře a jeho humor velmi živě odrážel poválečnou společensko-politickou situaci. Kromě Sekory přispívali do týdeníku i K. Lhoták, O. Mrkvička a prosazovat se začal také M. Nesvadba, jenž se stal jedním z klíčových kreslířů titulu. Trochu paradoxní je, že již od prvního čísla působí v redakci také imitátor Sekorova stylu, J. Bidlo - autor nejen kresleného humoru, ale i ilustrací dětských knížek.

Kromě do panelů rozkreslených jednoaktovek nebo anekdot s bublinami, jejichž autorem je většinou Sekora se objevuje v druhém

ročníku *Dikobrazu*²⁵⁰ postavička *pana Mazavky* z pera téhož autora. Formálně odpovídá Sekorově fázi v *Lidových novinách* první třetiny 40. let. Drobný strip je tvořen pásem čtyř spojených panelů, někdy je němý, někdy jsou začleněny promluvy v bublinách.²⁵¹ Jak název postavy naznačuje, pan Mazavka²⁵² je prototyp vykutálence poválečného období, čemuž odpovídá i jeho zaoblený zevnějšek, buřinka a knír. Zda Sekora vymýšlel strip na základě cizích podnětů nebo byl jeho autorem nelze určit. Každopádně pan Mazavka - Mazaný se objevil jen pětkrát.²⁵³ Po jeho skončení jsou pak občas otiskovány jednorázové stripy M. Krejčího, jehož naivně dětský styl, spadající do stejné kategorie jako např. V. Dolejš, stojí rozhodě za pozornost.

Další vracející se comic stripový charakter na stránkách *Dikobrazu*, němý *brigádník Ivánek M. Nesvadby*, hraje prim v polovině roku 1947.²⁵⁴ Hrdina, v jehož osobě dochází k zesměšnění dvouletkového úderníka, odpovídá stylem Steinbergovým postavám v *New Yorkeru*.²⁵⁵ *Ivánek* je opět záležitostí krátkodobou, má jen pět pokračování, končí s koncem roku.

Jeden ze stěžejních hrdinů komiksového žánru období těsně poválečných let - *hrabě Vilém Rychnov*, vstupuje na scénu až ve čtvrtém ročníku existence *Dikobrazu*, tedy v roce 1948. Jednobarevný komiks se objevoval vždy na zadní straně titulu, souputníkem parodovaného šlechtice se skřipcem na oku byl jeho komorník Jean. Většinou uzavřené příběhy dvojice jsou naivně avantgardní takřka

²⁵⁰ *Dikobraz* II, 1946, 10, 6.

²⁵¹ Pikatní je čtvrtý díl v němž Sekora (ať už záměrně nebo neúmyslně) umístí místo citoslovce vyjadřujícího splachování do bubliny nápis: „*Nevím, jak se to naznačí, když někdo splachuje.*“

²⁵² Od svého třetího pokračování se jmenuje zřejmě redakční chybou Mazavý.

²⁵³ Naposledy *Dikobraz* II, 1946, 14, 6.

²⁵⁴ *Dikobraz* III, 1947, 33, 3.

²⁵⁵ Z tohoto magazínu stejně jako z dalších zahraničních titulů ostatně přebíral *Dikobraz* některé kreslené anekdoty

dadaistickým způsobem, čemuž odpovídá i způsob jejich ztvárnění. Osudy hraběte Rychnova získávají na pikantnosti právě po únorovém puči. Zatímco zpočátku byla postava spíše parodií na šlechtického dandy, který za války sympatizoval s protektorátním režimem, po „vítězném únoru“ je hrabě stavěn do konfrontace s prvokomunistickými mechanismy. Např. v díle *Komorník Jean uvádí hraběte Rychnova do vyšších sfér*²⁵⁶ sklíčený hrabě vydatně zapíjí žal ze znárodnění výroby lihovin.²⁵⁷ Hned v další epizodě²⁵⁸ si pak vyhlídne v parku „dívku sice rodu prostého“, ale pod heslem „bud' me demokraty“ se snaží získat její náklonnost. Při následné návštěvě v jejím bytě se ukáže, že dotyčná krasavice o hraběti přemýšlela dlouho do noci. Natěšenému muži však v zápětí oznamuje důvody svého počínání: „jelikož jste rázu reprezentativního, požádala jsem závodní radu, aby vás přijala do pracovního svazku jako vrátného.“ Excentrický hrabě pak například jede závod na kole, omylem se octne až v Mongolsku, ale nakonec do Varšavy v klidu a míru dojede za velkých ovací. Jean jej však upozorňuje, že se netýkají jeho, ale první pětiletky.²⁵⁹ Dále Vilém Rychnov stěrá drobné ve strachu z inflace²⁶⁰ atd. Komiks však přes změnu poměrů, které tak brilantně odráží, neztrácí duch poetického humoru, Rychnov navíc vše provádí mile stavovským způsobem. Jeho existence je však ukončena v říjnu roku, ve kterém začal²⁶¹ a to trochu nedůstojně: „Vzešel co partner Zuzanky Květnové a odešel poté co dočkal se jejího pohnutého skonu.“²⁶² Dozvídáme se tak o existenci dalšího velmi populárního komiksu.

²⁵⁶ Dikobraz IV, 1948, 14.

²⁵⁷ Aktuální konotace nepostrádá ani to, že ve své podroušenosti sní o letu do vesmíru.

²⁵⁸ Dikobraz IV, 1948, 15.

²⁵⁹ Dikobraz IV, 1948, 19.

²⁶⁰ Dikobraz IV, 1948, 22.

²⁶¹ Dikobraz IV, 1948, 43.

²⁶² Ibidem.

Zuzanka a její svět

Společenský týdeník Květen začal s otiskováním *Zuzanky* v polovině roku 1947²⁶³ na své zadní straně spolu s přejetým komiksem Barnabášek Bernarda Knablese. Oproti němu je dílo autorské dvojice Bohumil Konečný (kresba)²⁶⁴ - Jaroslav Přibík (scénář) drobnějšího rozměru. Zabírá jen třetinu stránky. Konečný už se vydatně osvědčil jako ilustrátor na stránkách dřívějšího Ahoje nebo Malého čtenáře, šéfredaktor Května Přibík zase jako autor časopiseckých povídek a novinář.

Černobílý komiks *Zuzanka a její svět* doplněný rastrovou barvou vyniká nejen kvalitní kresbou, která dokáže dobře vystihnout dějové momenty, ale také poutavým dějem na pokračování. Epizody nejsou uzavřené, ale jde o příběh na pokračování, v němž hlavní hrdinka, pohledná kadeřnice Zuzanka, ztratí při autonehodě paměť. Po ročním zjišťování, kdo vlastně je a co dělala, samozřejmě přijde pravdě na kloub a padne si se svým taktéž pohledným snoubencem šťastně do náruče.

Levicově orientovaný časopis Květen začíná přisluhovat Gottwaldovskému režimu velmi záhy a to se projevuje i v samotné *Zuzance* - její láska Jeník pronáší svůj zapálený lidově demokratický proslov již v půli března.²⁶⁵ Když je pak mladík zvědavý proč se s ním nemohla milovaná dívka setkat a slídí za ní, zjistí, že odložila schůzku kvůli předvolební agitaci mezi lidem a prohlašuje: „*Stopovali jsme vás Zuzanko a teď se stydíme, ale teď budeme chodit s vámi a všem*

²⁶³ Květen III, 1947, 23.

²⁶⁴ Retrospektiva B. Konečného probíhá 8. 3.-17.6. v Západočeském muzeu v Plzni.

²⁶⁵ Květen IV, 1948, 11.

vysvětlíme proč mají volit jednotnou kadidátku".²⁶⁶ V melantrišském duchu se ale nezapomíná na samotnou propagaci podniku, když je Zuzance představena nová spolubydlící „Anna, dělnice z tiskárny Práce”.²⁶⁷

O popularitě komiksu i štvavou ideologickou kampaň vedenou proti němu svědčí text u závěrečné epizody. „V tomto čísle ukončujeme Zuzančiny příběhy, které mají za poslední půlrok tak velký ohlas přízně i nepřízně, že by náhodný návštěvník republiky musil nabít dojmu, že Zuzanka je úhelný kámen našeho kulturního budování. A zatím? Je to nevinný, prostý snad někdy i trochu naivní příběh (...) vyprávěný obrázkovou formou. Našly v něm zalíbení desetitisíce čtenářů (...), jen několik pěstí se zvedlo a pohrozilo. jedna dokonce volala po zákazu Května. Kvůli Zuzance! ... že prý ohlupujeme český lid nebezpečným kýčem, který učí lidi neplodně snít a nevidět život jaký je, který svádí na zcestí....”²⁶⁸ Přes s režimem sympatizující reálie se tak Zuzanka dostala do stejných potíží jako její žánroví soupeřníci Rychlé šípy.

Jaroslav Foglar a komiksy pro mládež

Jak již bylo zdůrazněno v předchozí kapitole dílo Jaroslava Foglara je zpracováno velmi důkladně, proto jej jen stručně zrekapitulujeme.

Foglarovi bylo po válce nabídnuto vedení časopisu Junák, v němž již v prvním čísle vyšel jednostránkový a od čtvrtého dílu dokonce plnobarevný komiks *Medvědí družina*.²⁶⁹ Dle Foglarových scénářů kreslil první tři příběhy chlapecké party kronikář jeho oddílu Radomír Pleiner, od desátého čísla, kdy Junák změnil formát pak již dr. Jan

²⁶⁶ Ibidem 23.

²⁶⁷ Ibidem 18.

²⁶⁸ Ibidem 38.

²⁶⁹ Ve zcela Foglarovském duchu dobrodružství čestných chlapců.

Fischer, jehož návrat vedl k rychlému ukončení Medvědí družiny a k obnově Rychlých šípů. Na začátku roku 1946 však byla situace v redakci časopisu, který Foglar dával dohromady za velmi těžkých podmínek, neúnosná a tak zkušený redaktor odešel. V časopisu Vpřed, který vydávala Svaz československé mládeže potažmo Mladá Fronta a který potřeboval notně oživit jej pak přivítali s otevřenou náručí. Nepřekvapuje, že hned v prvním čísle, které vzniklo po té, co se Jaroslav Foglar chopil vedení časopisu²⁷⁰ se objevují Rychlé šípy, které sem jejich duchovní otec převedl spolu se čtenářskými kluby.²⁷¹ V průběhu této tzv. druhé éry Rychlých šípů vzniklo celkem 102 dílů, které se obsahově nesly ve stejném duchu jako příběhy éry první. Co se změnilo a to velmi radikálně byl Fischerův styl. Z původního podrobně vykresleného způsobu přešel na zjednodušený schematictější, který byl bezpochyby rychlejší. Kreslíř také dokázal lépe vyzdvihnout dramatictější momenty, stejně jako si důkladněji osvojil humoristickou situační zkratku.

Rychlé šípy zvedaly velmi rychle prodejnost titulu a tak k nim kromě přejatého kačera Donalda přibyl od začátku třetího ročníku ještě dvanáctidílný *Pim a Red. Komiks*, který nekreslil velmi vytížený Fischer, ale Jugoslávec Saša Dobrila, vypráví zálesáckého příhody dvojice chlapců, z nichž jeden je indiánského původu. Pim a Red měli u čtenářů úspěch a tak Foglar plynule navázal jejich volným jedenáctidílným pokračováním *Za poklady starých Inků*. Kreslení svěřil tentokrátě Václavu Junkovi.

I Rychlé šípy, kteří jako správní komiksoví hrdinové nestárnou a nosí stále stejné „kostýmy“ nezůstali nepoznamenáni poúnorovou

²⁷⁰ Vpřed I, 1946, 18.

²⁷¹ V Junákovi pak dále vycházel komiks *Tajemství žlutých skal*, pokračující v dalším ročníku jako *Lišky*. Dějově imituje Rychlé šípy, kresebně jim pak není schopen konkurovat.

dobou. Poslední tři uveřejněné díly *Rychlé šípy staví obojživelný vůz*, *Rychlé šípy na stavbě mládeže* a *Rychlé šípy zlepšují odvoz hlíny*²⁷² mají již text pod obrázky, bubliny byly zakázány, protože příliš připomínaly buržoazní komiksy „imperialistického západu.“²⁷³ Seriál se tak stává zmrtným, nehledě na to, že ušlechtilým skautům svazácké aktivity nesluší/nesvědčí. První štvavá kampaň proti Foglarovi byla vedena v časopise *Štěpnice* v roce 1947,²⁷⁴ svou redaktorskou činnost ukončil spolu s *Rychlými šípy*, neboť na ústředním výboru Svazu československé mládeže se rozhodlo o sloučení časopisů *Junák* a *Vpřed* na jeden titul s názvem *Junáci Vpřed*.²⁷⁵ Do jeho redakce Jaroslav Foglar přizván nebyl.

V nově vytvořeném periodiku roce 1949 vycházel socialistický kreslený seriál s názvem *Jiskrovci*, jenž měl texty umístěné samozřejmě pod obrázky.

Konec komiksu v Čechách

Téměř 80 barevných pokračování o skupince chlapců a děvčat jedné střední školy (původně recitační kroužek *Jiskra*) tvoří druhý nejdelší seriál Jana Fischera. *Jiskrovci* jsou vzorem třídy i škole, organizují sportovní a kulturní akce, druží se s ostatními junáckými a pionýrskými oddíly, účastní se táborů i exkurzí, napravují odpadlíky, odhalují neplechy, agitují, soutěží... Hlavní kvalitu narůstajícím tendenčním námětům (autorství seriálu je dodnes sporné) dodaly bezesporu Fischerovy kresby, evokující nedobrovolně opuštěné *Rychlé šípy*.

²⁷² *Vpřed* III, 1948, 43-45.

²⁷³ Jaroslav FOGLAR: Jak se dívám na obrázkový seriál, in: *Zlatý máj* XIII, 1969, 280.

²⁷⁴ Mimo jiné se zde objevil názor, že čepice Dlouhého Bidla zesměšňují dělnickou třídu, která nosí podobné pokrývky hlavy.

²⁷⁵ Od roku 1950 *Pionýři Vpřed*.

Stejně jako Foglar i Fischer byl postupně omezován a osočován a tak upadající budovatelský seriál upadajícího zevnějšku v roce 1949 končí. Jediný kdo tak přečkal i zmíněný hraniční letopočet byl Sekorův Ferda Mravenec. V časopise pro nejmenší Mateřídouška vycházel od prvního čísla²⁷⁶ až do roku 1951, ovšem ve formě overšovaného dětského kresleného seriálu. Konec Ferdy coby komiksového hrdinovi by neodvrátilo ani budovatelské úsilí, které čas od času vyvíjel.²⁷⁷

²⁷⁶ Mateřídouška I, 1945, 1

²⁷⁷ Ferda Mravenec pracuje pro pětiletku. Mateřídouška V, 1949, č.5.

VI. ZÁVĚR

Zahraniční komiksy otiskované v českých periodikách jsou jen dalším dokladem skutečnosti, že tato forma vyjadřování nebyla u nás do roku 1945, chápána jako samozřejmá. O tom svědčí potřeba přetvářet již hotový zakoupený komiks do formy obrázkového seriálu, tzn. opatřovat němý comic strip verši, popřípadě vymazávat u komiksu text v bublinách. Jak už bylo řečeno, největší oblibě se těšily postavičky z dílny Walta Disneye, a to na základě filmových grotesek. Zbytek jednostránkových zahraničních komiksů, které byly v českých časopisech otiskovány, spadá do druhořadé kategorie světové produkce. Daleko častěji byly přejímány novinové comic stripy, jejichž oblibu u čtenářů si vydavatelé ověřili. Na tomto poli se také odehrávaly české „pokusy“ o komiks.

Z tradice humoristických časopisů vzešla forma obrazového pásma, doprovázeného verši nebo krátkým textem, a anekdota rozkreslená do panelů. Vliv děl Wilhelma Busche na české humoristické časopisy respektive tvůrce, kteří do nich přispívali, byl velmi silný. Z tradice zábavních periodik vycházel také Josef Lada, jenž přenesl formální prvky (panel, bublina) z magazínu do novin. Ovšem častější než použití panelů bylo pro tohoto umělce vykreslení samotného prostoru do tvaru čtverce nebo obdélníku, aniž by jej „orámoval“. Bublinu Lada používal zcela samovolně, nerad se vzdával textu pod obrázky. Josef Lada měl daleko blíže k ilustraci, potažmo ke knižnímu formátu. Ke komiksu se

nejtěsněji přiblížil ve *Šprýmovných kouscích Frantíka Vovíska a kozla Bobeše*, vycházejících na stránkách Českého slova v první polovině 20. let a později již v kolísajícím formálním zpracování v Pestrém týdnu. Nejúspěšnějším kresebným cyklem Josefa Lady byly *Osudy Dobrého vojáky Švejka za světové války*, vycházející na pokračování v zábavní nedělní příloze Českého slova v první polovině 20. let 20. století. Za komiks je považovat v žádném případě nelze, jde o ilustrovaný literární útvar. Přínos tohoto seriálu je v upozornění na finanční výtěžnost vracejícího se kresleného charakteru, který si dokáže získat oblibu čtenářů.

Čelní místo mezi tvůrci comic stripů zaujímá Ondřej Sekora, a to jak kvalitou, tak i kvantitou svého díla. V jeho tvorbě najdeme formát pásma žurnalistických kreseb, jejichž vzájemným pojítkem je společné téma; velmi záhy začlenil i naraci. Sekora používal jak panel, tak bubliny a jeho postavy Hnát a Patrčka dosáhly koncem dvacátých let masové obliby. V průběhu kreslení komických příhod této dvojice se výtvarník odchýlil od formátu klasického comic stripu s bublinami ke kresebným pásům. Ty nebyly v panelech a text se nacházel mimo jejich obrazové pole. Ke klasickému comic stripu se Ondřej Sekora vrátil až počátkem 40. let. Sekora kreslil pro Lidové noviny přes dvacet let. Nejvýraznějším charakterem, který na stránkách tohoto deníku vytvořil, byl (a stále je) zatím pořád nesmrtelný Ferda Mravenec. Hrdina kresleného seriálu pro děti se však zapsal do kulturního povědomí národa prostřednictvím knížek, jež byly volným přepracováním původních příběhů ze stránek Dětského koutku. Samotné „předlohy“ zná dnes málokdo. To však nemění nic na skutečnosti, že Sekora český kreslený seriál výrazně inovoval, a to jak modernizací obsahu, tak i ustálením formátu. Ondřej Sekora je jedním

z mála kreslířů, kteří překročili onu osudovou hranici mezi kresleným seriálem a komiksem, respektive comic stripem. K jeho stěžejním dílům v této oblasti tvorby patří již jmenovaný *Hnát a Patrčka*, *Kapitán Ani Muk*, *Voříšek a Missinka* a *Bedříšek a Voříšek*.

Kreslených seriálů u nás vzniklo do roku 1945 hodně, comic stripů již méně a formálně čisté jednostránkové komiksy téměř žádné. Jediné nalezené případy posledně jmenovaného typu pocházejí z produkce vydavatelství Melantrich. Stejskalova *Zlatá kadeř* však představuje díky absenci výtvarníkovy smyslu pro žánr a nedostatek talentu spíše bizarní zajímavost. Zbývají tak jen všeobecně známé a kultovní *Rychlé šípy* dvojice J. Foglar-Dr. Fischer. Abychom si uvědomili odtržitost českého prostředí ve vnímání i tvorbě komiksu, stačí upozornit na jednu prostou skutečnost. Zatímco Hergé kreslil od roku 1929 chytré a dobrodružné příběhy dětského detektiva Tintina a Joe Schuster dal o čtyři roky později Americe prvního superhrdinu, v Čechách rozpoutala komiksovou horečku pětice upravených a vzorně se chovajících chlapců, a to až v roce 1938. Bohužel (nebo bohudík?) jediným, kdo si uvědomil atraktivitu komiksu, byl Jaroslav Foglar. Vedoucí chlapeckého oddílu zvaný *Jestřáb* používal tento žánr pro své didaktické potřeby. Časopis *Mladý hlasatel*, v němž *Rychlé šípy* vycházely, byl roku 1941 úředně zastaven. Snaha navázat na úspěch *Rychlých šípů* v protektorátním časopise *Správný kluk* komiksem *Svorní Gambusíni* však nedopadla nejlépe. Scénárista Fogar byl oslaben absencí kreslíře Dr. Fischera. Jaroslavu Foglarovi byla navíc záhy zakázána činnost, a tak se na stránkách *Správného kluka* začala objevovat podprůměrná náhražka náhražky - *Lví srdce* autorské dvojice Fr. Smrček (scénář), M. Čermák (kresba). Éra českého komiksu

období do roku 1945 tak skončila skomíráním nacisty podporovaného plagiátu.

V následujících třech letech dochází k obrození žánru, nalézá své pevné místo na stránkách časopisů ve své formálně zcela moderní podobě. Krátce po roce pak 1948 komiksy výrazněji než kdykoliv před tím odrážejí ducha své doby (Hrabě Vilém Rychnov, Zuzanka a její svět), živě reagují na veškeré dění. Kladný přístup k socialismu však nezachrání komiksové hrdiny od definitivní zkázy. Od února 1948 do roku 49 jsou zcela vyhlazeni a samotný komiks, je tak jak je definován v úvodní stati této práce, na dlouhá léta z masové kultury zcela eliminován.

VII. PRAMENY A LITERATURA

PRAMENY

Ahoj III-XI, 1935-43.

A-Zet I-II, 1929-1930.

České slovo XV-XVIII, 1921-1924; **XX**, 1928; XXI-XXXVII, 1937-1943.²⁷⁸

Dikobraz I-VI, 1945-1950.

Dobrý den I-III, 1927-1930.

Fliegende Blätter, Bd 16, 17-8, 20-27, 31-2, 35, 47, 68, 69, 74, 76-7, 78-9, 85-7, 90-93, 98-102, 104-5, 107-110, 114, 116, 117-8, 120-127, 131-138, 140-1.

Humoristické listy I-XI, 1858-1869; XXXI, 1888; LI-LXI, 1908-1918.

Junáci vpřed IV, 1948-1950

Junák XXVIII-XXX, 1946-1948.

Květen I-V, 1945-50.

Lidové noviny XXVI-LII, 1918-1945.²⁷⁹

Malý čtenář XXXVIII-XXXIX, 1918-1920; XL-XLIII, 1921-1924; LIII, 1933/1934.

Mladý hlasatel (v I. ročníku Malý hlasatel), I-VI, 1936-1941.

Pestrý týden I-XX, 1926-1945.

Pozůstalost J. Foglara v Památníku národního písemnictví na Strahově.

Romány do kapsy I-III, 1936-1938.

Rozruch I-IV, 1937-1941.

Simplicissimus II-XXV, 1897-1921.

Správný kluk I-II, 1943-1944.

²⁷⁸ Zahrnuta jsou i večerní vydání a přílohy.

²⁷⁹ Zahrnuta jsou i večerní vydání a přílohy.

Vpřed I-III, 1945-1948.

LITERATURA

ACASUSO Ruben: Jed v obrázcích, in: Zlatý máj XI, 1967, 267-272.

ARGILLI Marcello: Kreslený seriál: klišé nebo tvorba?, in: Zlatý máj XIII, 1969, 144-149.

BARKER Martin: Comics: Ideology, Power and the Critics, Manchester 1989.

BERGMANOVÁ E.: Dva hlasy o comics, in: Zlatý máj XIII, 1969, 150.

BEZDĚKOVÁ Olga: Dětský kreslený seriál- zahraniční a domácí, Praha 1981.

BIDMAN David: Hogarth and his Times, Berkeley 1997.

BRAUN Bořivoj M.: „Comic-books“, zrcadlo západní kultury, in: Lidové noviny 1951, 18. 10., 1-2.

BURJANEK Josef: Vyrobeno v USA, in: Host do domu III, 1956, 8, 346-349.

BURKE Joseph / CALDWELL Colin: Hogarth Gravures, London 1968.

BUSCH Wilhelm: Vít a Věna, Praha 1959.

BUSCH Wilhelm: Herr und Frau Knopp, München 1943.

BUSCH Wilhelm: Jan a Jíra, Brno 1944.

BUSCH Wilhelm: Max und Moritz, München 1923.

BUSCH Wilhelm: Nábožné říkání o páteru Filuciusovi, Chicago ILL.

BUSCH Wilhelm: Summa summarum, Berlin 1961.

BUSCH Wilhelm: Svatý Antonín Paduánský (Der Heilige Antonius von Padua), Chicago 1903.

BUSCH Wilhelm: Svatý Antonín Paduánský, Brno s. d.

BUSCH Wilhelm: Wilhelm Busch - Album, München 1904.

BUSCH Wilhelm: Žerty, šprýmy, taškařice, Praha 1971.

- CARRIER David: *The Aesthetics of Comics*, Pennsylvania 2000.
- CEPLOVÁ Zuzana: *Cesta za úpadkovým žánrem*, in: *Zlatý máj XI*, 1967, 518-520.
- CIGÁNEK Jan: *K anatomii masové kultury*, in: *Česká literatura XIV*, 1966, 4, 293-309.
- CLAIRE René / TICHÝ Jaroslav: *Comics*, Praha 1967.
- Comic Art I*, 2003, 3, 4; *II*, 2004, 5, 6.
- ČÁSLAVSKÝ Karel: *Walt Disney a jeho děti*, in: *ABC - Speciál XIV*, 1969, 12-13.
- ČERVENKA Jan: *Může být člověk chlapcem nadosmrti?*, in: *Zlatý máj IX*, 1965, 1, 12-17.
- DANIELS Les / LEE Stan: *Marvel. Five Fabulous Decades of the World's Greatest Comics*, New York 1993.
- DVOŘÁK Jan: *Zmatený svět comics*, in: *Zlatý máj XIII*, 1969, 153-155.
- ECO Umberto: *Skeptikové a těšitelé*, Praha 1995.
- EISNER Will: *Comics & Sequential Art*, Tamarc 1985.
- ELIADE Mircea: *Mýty a masová média*, in *Plamen VII*, 1965, 8, 53-55.
- FOGLAR Jaroslav: *Hledal jsem dobrodružství (rozhovor s autorem)*, in: *Revolver Revue XXVII*, 1994, 157-163.
- FOGLAR Jaroslav: *Jak se dívám na obrázkový seriál*, in: *Zlatý máj XIII*, 1969, 281-282.
- FOGLAR Jaroslav: *Rychlé šípy 1-4*, Praha 1990.
- FOGLAR Jaroslav: *Rychlé šípy*, Praha 1998.
- FOGLAR Jaroslav: *Svorní Gambusíni*, Praha 1999.
- FOGLAR Jaroslav: *Život v poklusu*, Praha 1997.

FRAHM Ole: Too much is too much. The never innocent laughter of the Comics. in: *History and Theory of the Graphic Novel VII*, 2002, 352-496.

FRESNAULT-DRUELLE Pierre: *La bande dessinée: L'univers et les techniques de quelques "comics" d'expression française*, Paris 1972.

GAVIN Francesca: Strip teasers, in: *Blueprint*, 2002, 194, 58-61.

GOMBRICH Ernst H.: Experiment karikatury, in: *GOMBRICH Ernst H. : Umění a iluze*, Praha 1985, 373-411.

GORDON Ian: *Comic Strips and Consumer Culture, 1890-1945*, Washington, London 1998.

GROENSTEEN Thierry: *L'Invention de la Bande Dessinée*, Paris 1994.

HÁJKOVÁ Alena: Třikrát o literatuře, in: *Kulturní tvorba VI*, 1968, 24, 12.

Hergé: *Faraonovy doutníky*, Praha 2004.

Hergé: *Krab se zlatými klepety*, Praha 1994.

Hergé: *Modrý lotos*, Praha 2004.

Hergé: *Poklad rudého raubíře*, Praha 1995.

Hergé: *Tajemství jednorožce*, Praha 1994.

Hergé: *Tintin v Americe*, Praha 2004.

HILL Draper: *The Satirical Etchings of James Gillray*, New York 1976.

HLAVÁČKOVÁ Miroslava: Šťastnou cestu, in: *Revolver Revue XXVII*, 1994, 258-263.

HOFFMEISTER Adolf: *Sto let české karikatury*, Praha 1955.

HOFFMEISTEROVÁ Jana: Comics, comics, comics, in: *Večerní Praha*, 1969, 17. 10., 4.

HOLEŠOVSKÝ František: *Ilustrace pro děti*, Praha 1977.

HOLTZ Christina: *Comics - ihre Entwicklung und Bedeutung*, Mnichov 1980.

- CHALOUPKA Ondřej: Lada dnes, in: Zlatý máj XIII, 1969, 321.
- CHUNG Peter: Animace futuristických světů, in: Film a doba XLVIII, 2002, 2, 93-98.
- CHUNG Peter: O povaze vizuálního vyprávění ve filmu a comics, in: Film a doba XLVIII, 2002, 2, 93-96.
- INGE Thomas M.: Comics jako součást kultury?, Zlatý máj XXXV, 1991, 84-89.
- INGE Thomas M.: Comics as Culture, Jackson 1990.
- JACHNIN Boris: Walt Disney, Praha 1990.
- JANÁČEK Pavel: Svět rodokapsu, Praha 2003.
- JIROUS Ivan: Comics, in: Výtvarná práce XVI, 1969, 14-15, 7.
- KAHN Albert: Hra smrti, Praha 1956.
- KÁRNÍK Zdeněk: České země v éře první republiky (1918-1938), Praha 2000.
- KEMPKES Wolfgang: International Bibliography of Comics Literature, München 1974.
- KNAUF Erich: Daumier, Berlin 1931.
- KÜNNEMAN Horst: Řach! Bum! Prásk!!! (jednoslovná věta v comics), in: Zlatý máj XIII, 1969, 141-142.
- KUNZLE David: The History of the Comic Strip: The Nineteenth Century, Berkeley 1990.
- LACASSIN Francis: The Comic Strip and Film Language, in: Film Quarterly 25, 1972, 4, 11-23.
- LADA Josef: Kronika mého života, Praha 1976.
- LADA Josef: Nové dobrodružství Frantíka Vovíska a kozla Bobeše, Praha 1925.
- LADA Josef: O statečném králíčkovi, Praha 1969.

LANGR Jaroslav: Ilustrátor, spisovatel. humorista, in: Zlatý máj III, 1959, 9, 405.

LÖÖF Jan: Chceme obrázkový seriál?, in: Zlatý máj XIII, 1969, 150-152.

MAKAMUTO Takeši: Postavení nových médií v historii umění, in: Zlatý Máj XXXIV, 1990, 478-481.

De HAVENON Georgia Riely / McDONNEL Patrick / O'CONNEL Karen: Krazy Kat: The Comic Art of George Herriman, New York 1986.

McCLOUD Scott: Understanding Comics: The Invisible Art, Northampton 1993.

MIKULÁŠEK Alexej / MIKUŠŤÁKOVÁ Anna : Comicsové konfrontace, in: Zlatý máj XXXIV, 1990, 481-486.

MIKUŠŤÁKOVÁ Anna: Český komiks v meziválečném období, in Zlatý máj XL, 1996, 91-93.

MIKUŠŤÁKOVÁ Anna (ed.): Comics jako intersémiotický žánr, Brno 1995, 95-101.

MRVA Jiří: Jaroslav Foglar, Kroměříž 1990.

MÜLLER Ondřej: Comicsová scéna, in: Zlatý Máj XXXV, 1991, 78-83.

NEFF Ondřej: Hádání o hádance aneb obrázkový seriál hledá své místo na slunci, in: Tvorba XI, 1979, 22, 9.

NEFF Ondřej: Svět bílých bublinek 1, 2, in: Zlatý Máj XXIII, 1979, 94-99; 171-176.

Neues Wilhelm Busch Album, Berlin 1933.

NÖLDEKE Otto: Wilhelm Busch - Buch, Grünewald 1930.

Nová encyklopedie českého výtvarného umění A-M, N-Ž, Praha 1995.

NOVOTNÝ J. A.: Ladova ilustrace, Praha 1957.

OLIČ Jiří: Josef Lada, Brno 2003.

Ondřej Sekora 1899-1999 (kat. výst.), Praha 1999.

PATTEN Robert: *George Cruikshank's Life, Times and Art, Volume 2 : 1835-1878*, London 1996.

PEČINKOVÁ Pavla: *Josef Lada*, Praha 1998.

PILTZ Georg: *James Gillray*, Berlin 1970.

PÍŽL Jaroslav: *Od pornografie k holocaustu*, in: *Neon I*, 2000, 2, 26-33.

PÍŽL Jaroslav: *Mezi linií a iluzí*, in: *Neon I*, 2000, 3, 62-69.

Pohádkový svět comicsu (kat. výst.), Olomouc 2000.

LAHODA Vojtěch / PRAHL Roman: *Karikatura a umělecké dílo. Ke genezi moderního umění*, in: *Proudy české umělecké tvorby 19 století. Smích v umění*, Praha 1991, 221-230.

PROCHÁZKA M.: *Bruno Paul-Simplicissimus*, in: *Atelier XVI*, 2003, 7, 8.

PROCHÁZKOVÁ Michaela: *Komiks Rychlé Šípy (diplomová práce na FFUK Praha)*, Praha 2004.

RIHA Karel: *Bublina v hlavě*, in: *Knižní kultura II*, 1965, 8, 339-342.

RIX Brenda D.: *Our Friend Rolly*, Ontario 1987.

ROSE Millicent: *Gustave Doré*, London 1946.

ROUČEK Rudolf: *Vzpomínka na malíře Zdeňka Tůmu*, in: *Dílo XXXIII*, 1944, 117-120.

SABIN Roger: *Adult Comics*, New York 1993.

SABIN Roger: *Comics, Comix & Graphic Novels. A history of comic art*, London 1996.

SEKORA Ondřej: *Ferda Mravenec*, Praha 1936.

SEKORA Ondřej: *Ferda Mravenec v cizích službách*, Praha 1937.

SEKORA Ondřej: *Ferda v mraveništi*, Praha 1938.

SEKORA Ondřej: *Jak Cvoček honil pytláka*, Praha 1932.

SEKORA Ondřej: *Knížka Ferdy Mravence*, Praha 1962.

- SEKORA Ondřej: Kuře Napipi, Praha 1941.
- SEKORA Ondřej: O traktoru, který se splašil, Praha 1951.
- SEKORA Ondřej: O zlém brouku Brambouku a mandelince americké, která chce loupit z našich talířů, Praha 1950.
- SHELLENBERGER Johannes: Georges Cruikshank, Berlin 1972.
- Sir John Tenniel's Cartoons from "Punch" 1871-1881, London 1891.
- Sir John Tenniel's Cartoons from "Punch" 1882-1891, London 1891.
- SKOPEC Rudolf: Nadar, Praha 1960.
- STEHLÍKOVÁ Blanka / VAŘEKOVÁ Věra / SEKORA Ondřej J.: Ondřej Sekora práce všeho druhu, Praha 2003.
- Stripburek X, 2001.
- SUK Vojtěch F.: Jak již dnes knihy pro děti vypadat nemají, in: Úhor XXVIII, 1930, 189.
- ŠKVORECKÝ Josef: Prostinký svět comics, in: Světová literatura X, 1965, 6, 14-17.
- ŠTĚPÁN Petr: Český komiks (?) a výtvarné umění (kat. výst), Praha 2002.
- ŠVEHLA Jaroslav: Česká karikatura IXX. století, Praha 1941.
- TEICHMANN Wolfgang: Das dicke Busch - Buch, Berlin 1982.
- The Complete Works of William Hogarth vol. 1, 1837.
- The Dictionary of Art, London 1996.
- The Works of Hogarth, s. d.
- TICHÝ Jaroslav: Comics jako umění, in: Zlatý máj XIII, 1969, 273-274.
- TILKOVSKÝ Vojtěch: Daumier, Bratislava 1951.
- TOMAN Vlastislav: O žánru problematickém, Zlatý máj XIII, 1969, 275-280.

TÖPFFER Rodolphe: Monsieur Jabot, Monsieur Crepin, Monsieur Vieux Bois, Leipzig 1946.

TRIGGS Teal: Medium as a message, in: Blueprint, 2001, 182, 58-61.

URBANOVÁ Svatava: Comics 2 (tématický sešit), in: Český jazyk a literatura, Brno 1996.

URBANOVÁ Svatava: Comics - recepční předpoklady a dispozice, in: Literatura a komerce, Olomouc 1994, 55-58.

VÁPENKA Ivan / FOGLAR Jaroslav: Kreslené seriály Jaroslava Foglara, Mladá Boleslav 1990.

VARNEDOE Kirk / GOPNIK Adam : High & Low: Popular Culture and Modern Art, New York 1990.

VIDELIER Philippe: Comics a mládí světa, in: Lettre Internationale 1993-1994, 11, 68-73.

WARK Robert R.: Drawings by Thomas Rowlandson in the Huntington Collection, Berkeley 1975.

WATKINSON Raymond: Hogarth, Bratislava 1959.

WATSON Abraham: Did Wonder Woman have a lesbian subtext?, in: York Vision, 2001, 130, 15-18.

WILD Doris: Wilhelm Busch. On the genesis of his picture-stories, in: Graphis VI, 1950, 29, 83-86.

ŽÁKAVEC František: K stému výročí narození Viléma Busche, Umění VI, 1933, 137-148.

POUŽITÉ INTERNETOVÉ ZDROJE

http://cartoons.osu.edu/newspaper_artists/ (výběr ze sbírek San Francisco Academy of Comic Art Collection), vyhledáno srpen 2005

<http://digital.lib.msu.edu/collections/index.cfm?CollectionID=40>

(knihovna Michiganské university), vyhledáno červen 2005

<http://groups.yahoo.com/group/PlatinumAgeComics/> (velmi fundované mezinárodní badatelské fórum, závěry diskusí autoři publikují i v tištěné podobě jako součást vědeckých publikací, časopisů a sborníků nebo jako synopse na stránkách věnovaných diskutované osobě, popř. na svých vlastních), vyhledáno červenec 2004

<http://pubpages.unh.edu/~dberona/> (stránky profesora D. A. Berona z MSU s odkazy na sborníky, články a další literaturu), vyhledáno leden 2006

<http://www.ignatzmouse.net/us/bio/garge/garge.html> (článek komiksového tvůrce Tada o Herrimanovi, publikovaný v roce 1920), vyhledáno prosinec 2004

<http://www.indyworld.com/indy/> (sborník), vyhledáno březen 2007

<http://www.neponset.com/yellowkid/history.htm> (Olson R. D., *R. F. Outcault, The Father of the American Sunday Comics, and the Truth About the Creation of the Yellow Kid*), vyhledáno prosince 2004

<http://www.tintinologist.org/forums/index.php?> (fórum týkající se Tintinovské problematiky), vyhledáno prosinec 2006

Zompist.com, vyhledáno září 2004

Lambiek.net (encyklopedie *Comiclopedia* je internetovou kopií *The World Encyclopedia of Comics*, Philadelphia 1999), vyhledáno únor 2005

www.coconino-world.com (velmi systematicky doplňovaný a zpracovaný archiv prekomiksových a komiksových tvůrců a humoristických časopisů zaměřený především na období před rokem 1939), vyhledáno červenec 2004

www.genevacity.ch/bpu/toepffer, vyhledáno srpen 2004

www.pressibus.org, vyhledáno srpen 2004

<http://comicsaintart.blogspot.com/2005/03/papier-du-cinema-part-deux.html> (polemika týkající se vztahu filmu a komiksu)

<http://www.imageandnarrative.be/graphicnovel/rogersabin.htm>,
vyhledáno leden 2004

<http://www.ljudmila.org/stripcore/burek2/czech.htm>, vyhledáno
duben 2005

http://www.usd.cas.cz/win/usdwin/casopis/1-2_2004/resume-cz/,
vyhledáno březen 2005

http://www.usd.cas.cz/win/usdwin/casopis/1-2_2004/resume-cz/springl.htm
(Špringl J., Kuratorium pro výchovu mládeže v Čechách a na Moravě
(1942-1945). *Soudobé dějiny* 11, 2004, č. 1-2), vyhledáno březen 2005

www.comics.de, vyhledáno duben 2005

VIII.. SEZNAM VYOBRAZENÍ

- 1 a) Anonym, scéna z populární anglické divadelní hry Thomase Kida, Spanish Tragedy, 1615, bugpowder.com/andy/e.speechballoons.html.
- 1 b) George Bickham, Orator H-Lay laying the Independent Rump Ghosts, 1746, <http://bugpowder.com/andy/e.speechballoons.evolution.html>, vyhledáno září 2004.
- 2 a) James Gillray: John Bull's Progres, 1793, <http://rubens.anu.edu.au/htdocs/surveys/prints/bysubject/display00034.html>, vyhledáno leden 2004.
- 2 b) Thomas Rowlandson: The Loves of The Fox and The Badger, 1784, <http://rubens.anu.edu.au/htdocs/surveys/prints/bysubject/display00034.html>, vyhledáno leden 2004.
- 3 a) James Gillray: Avant the Satan, 1814. Reprodukce z knihy Draper HILL: The Satirical Etchings of James Gillray, New York 1976, 112.
- 3 b) James Gillray: Humphrey's Shop, 1808, http://bugpowder.com/andy/e.bc_print.shops.html, vyhledáno únor 2005
- 3 c) Thomas Rowlandson: The cobles cure for a Scolding Wife, 1813. Reprodukce z knihy Brenda D. RIX: Our Friend Rolly, Ontario 1987, 79.
- 3 d) George Cruickshank (?): A pair of Broad buttons. Reprodukce z knihy Roger SABIN: Comics, Comix & Graphic Novels A history of comic art, London 1996, 13. Těmto tiskům se říkalo comicals.
- 4 a,b) Thomas Rowlandson: The Tour of Doctor Syntax, In Search of the Picturesque, 1812. Reprodukce z knihy: David KUNZLE: The History of the Comic Strip: The Nineteenth Century, Berkeley 1990, 19.
- c) Robert a George Cruickshankovi: Tom a Jerry Masquarading it among the Cagdggers in the Back Slums in the Holy Land, 1821. Reprodukce z knihy David KUNZLE: The History of the Comic Strip: The Nineteenth Century, Berkeley 1990, 19.
- 5-10) Rodolphe Töpffer: Monsieur Vieux Bois, 1827. Reprodukce z knihy: Rodolphe TÖPFFER: Monsieur Jabot, Monsieur Crepin, Monsieur Vieux Bois, Leipzig 1946, 225-228.
- 11) Cham: Mr Lajuanisse, 1839. Reprodukce z knihy David KUNZLE: The History of the Comic Strip: The Nineteenth Century, Berkeley 1990, 79.

- 12 a) Cham: Mr Lajuanisse, 1839. Reprodukce z knihy David KUNZLE: The History of the Comic Strip: The Nineteenth Century, Berkeley 1990, 80.
- 12 b) Čtoucí rodina, reklama na Philiponovi komické tapety, 1860-1870. Reprodukce z knihy David KUNZLE: The History of the Comic Strip: The Nineteenth Century, Berkeley 1990, 3.
- 13 a) Gustav Doré, Tanec (siluety ve stylu Comic Almanachů George Cruikshanka), in: Journal pour Rire, 1851. Reprodukce z knihy Milicent ROSE: Gustave Doré, London 1946, 7.
- 13 b) Josef Schultz: Figurky ze železnice, in: Paleček VIII, 1880.
- 14) Wilhelm Busch: Max und Moritz, 1865, faksimile. Reprodukce z Graphis VI, 1950, 29, 86.
- 15) Wilhelm Busch: Max a Moritz, 1865. Reprodukce z Graphis VI, 1950, 29, 83-84.
- 16, 17) Wilhelm Busch: Ein abenteuer in der Neues Jahre oder Warum hast Herr Brandmaier das Punschrinken für immer verchsworen. Reprodukce z knihy Wilhelm BUSCH: Summa summarum, Berlin 1961.
- 18) W.F. Thomas: Ally Sloper's Half Holyday, 1892. Reprodukce z knihy Roger SABIN: Comics, Comix & Graphic Novels A history of comic art, London 1996, 17.
- 19) George Herriman: Krazy Kat 1919. Reprodukce z knihy: De HAVENON Georgia Riely / McDONNEL Patrick / O'CONNEL Karen: Krazy Kat: The Comic Art of George Herriman, New York 1986, 157.
- 20) Slasti a strasti myslivecké, in: Humoristické listy VIII, 1866, 70.
- 21) Karel Stroff: Vyplněná proroctví čarodějníka z Reduty, in: Humoristické listy XLIII, 1910, 7.
- 22) Josef Lada: Šprýmovné kousky Frantíka Vovíska a kozla Bobeše, in: České slovo XXVI, 9.4. 1922, 5.
- 23) Josef Lada: Šprýmovné kousky Frantíka Vovíska a kozla Bobeše IV, České slovo XVI, 21.5. 1922, 5.
- 24) Josef Lada: Smůlovatý ženich Ferry Paťulka II, České slovo XVII, 25.2. 1923, 5.
- 25) Josef Lada: O statečném králíčkoví, Praha 1969.
- 26 a) Ondřej Sekora: Pohoršení sportem aneb dejte si pozor na prázdninách, Lidové noviny XXX, 31.7. 1922, 4.
- 26 b) Ondřej Sekora: Jak zmizela protivná tloušťka u rodiny pana Brouška IV, in: Lidové noviny XXXV, 16.10. 1927.
- 26 c) Vlastimil Rada: Sport omlazuje, in: Lidové noviny XXII, 7.7. 1924, 4.
- 26 d) Zdeněk Kratochvíl: Každoroční záhada, in: Lidové noviny XXXV, 25.9. 1927, 9.

- 27) Ondřej Sekora: Hnát a Patrčka, in: Lidové noviny XXXV-XXXVII, 1927-1929.
- 28 a) Ondřej Sekora: Mravencův první máj, in: Lidové noviny XXXIX, 4.5. 1931, 4.
- 28 b) Ondřej Sekora: V době zátop a zemských povodní, in: Lidové noviny 39, 11.5. 1931, 5.
- 28 c) Ondřej Sekora: Dobrodružné cestování kapitána Granta, in: Dobrý den II, 1928, 1, zadní obálka.
- 29 a) Ondřej Sekora: Voříšek a spol., in: Lidové noviny XLI, Dětský koutek 24.9. 1933.
- 29 b) Ondřej Sekora: Voříšek a Missinka, in: Pestrý týden 15, 1940, 6.
- 30 a) Biró: Sedmý den i Bůh odpočíval, in: České slovo XXXI, 1.1. 1937.
- 30 b) Zdeněk Tůma: Životní román Josefa Človíčka v obrazech a rýmech V., Kvítko XII, 1938.
- 31 a) Zdeněk Tůma: Životní román Josefa Človíčka v obrazech a rýmech XVII, Kvítko XXIV, 25.6. 1938.
- 31 b) J. Vodrážka: Miss Hop odzboruje gangstery, Lidové noviny XLVIII, 10.3. 1940.
- 32) František Stejskal: Zlatá kadeř I., Ahoj VII, 1939, 32.
- 33) František Stejskal: Zlatá kadeř XI., Ahoj VII, 1939, 42.
- 34 a) Antonín Pelcl, V. Skalák: Otec Václav a syn Venoušek, in: Ahoj VII, 1939, 3.
- 34 b) Podhajský: Jak Píd'a a Pořez byli příliš zvědaví, in: Ahoj VIII, 1940, 3.
- 35) František Freiwilg: Novákovic neděle, Ahoj VIII, 1940, 48.
- 36) D.Haut: Jak strýc Zázvorka s Otou poslouchali hokej, in: Mladý hlasatel 4, 1938, 15.
- 37) Foglarův seznam Rychlých šípů, rukopis z pozůstalosti.
- 38) Foglarův seškrtaný seznam připravovaných dílů Rychlých šípů, rukopis z pozůstalosti.
- 39) Jaroslav Foglar / Dr. Jan Fischer: Černí jezdcí řadí, Mladý hlasatel IV, 1938, 7.
- 40) Jaroslav Foglar / Dr. Jan Fischer: Černí jezdcí řadí. Reprodukce z knihy Jaroslav FOGLAR: Rychlé šípy, Praha 1998, 7
- 41) Jaroslav Foglar/ Dr. Jan Fischer: Mirek osvobozuje Jarku, in: Vpřed , 31.8. 1947.
- 42) Jaroslav Foglar: Rychlé šípy konají dobro, rukopis scénáře.
- 43) Jaroslav Foglar / Dr. Jan Ficher: Rychlé šípy konají dobro. Reprodukce z Jaroslav FOGLAR: Rychlé šípy, Praha 1998, 27.

- 44) M. (Bohumír) Čermák: Svorní Gambusíni, náčrty postav, reprodukce z knihy: Jaroslav FOGLAR / Ivan VÁPENKA: Kreslené seriály Jaroslava Foglara, Mladá Boleslav 1990.
- 45) Jaroslav Foglar / M. (Bohumír) Čermák: „Svorní Gambusíni“ jdou na červený plácek, in: Správný kluk I., 4.
- 46) Jaroslav Foglar, M. (Bohumír) Čermák: „Svorní Gambusíni“ docházejí vytouženého cíle, in: Správný kluk I., 6.
- 47) Jaroslav Foglar: Jak Štika získal zpět odcizený míč, rukopis scénáře.
- 48) Jaroslav Foglar / M.(Bohumír)Čermák: Jak štika získal zpět odcizený míč, in: Jaroslav FOGLAR: Svorní Gambusíni, Praha 1999, 17.
- 49) Voda: Malý uličník, Králík na černo, Správný kluk II, 5.
- 50) M. (Bohumír)Čermák / F.Smrček: Šťastná cesta ze zlodějova doupěte (epizoda z komiksu Lví srdce), Správný kluk II, 16.
- 51) Jaroslav Foglar / Dr. Jan Fischer: Rychlé šípy zlepšují odvoz hlíny, Vpřed III, 1948, 45.
- 52) Jaroslav Foglar: Rychlé šípy jedou na stavbu mládeže, rukopis scénáře z pozůstalosti.
- 53) Ondřej Sekora: Ferda Mravenec pracuje pro pětiletku, in: Mateřídouška V, 1949, 5.
- 54) Bohumil Konečný / Jaroslav Přibík: Zuzanka a její svět, in: Květen IV, 1948, 22
- 55) J. Žemlička: Hrabě Rychnov Vilém jako střádal, in: Dikobraz IV, 1948, 22.



1 a)



1 b)



JOHN BULL Happy.



JOHN BULL going to the WARS.



JOHN BULL'S Property in danger.

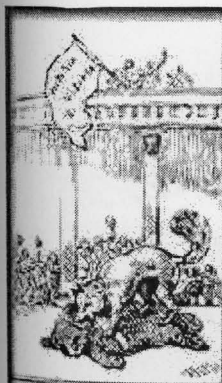


JOHN BULL'S glorious Return.

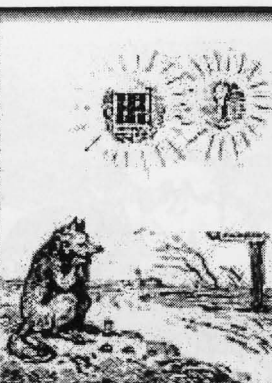
JOHN BULL'S PROGRESS.

Printed and Published by H. Kington, 11, Old Bailey, London.

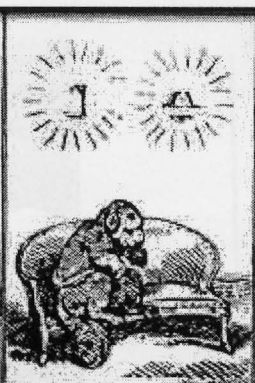
2 a)



The Fox and the Badger in the Garden.



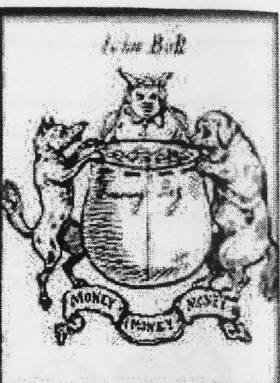
The Fox's Dream



The Badger's Dream



SATAN UNITES THEM



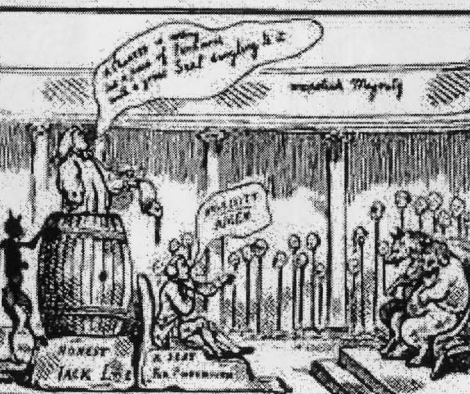
They QUARTER TEEN ARMS



The Fox and the Badger at the Table



The Money Moon or Edystone Lighthouse



The New Oxford Henley or the Churching



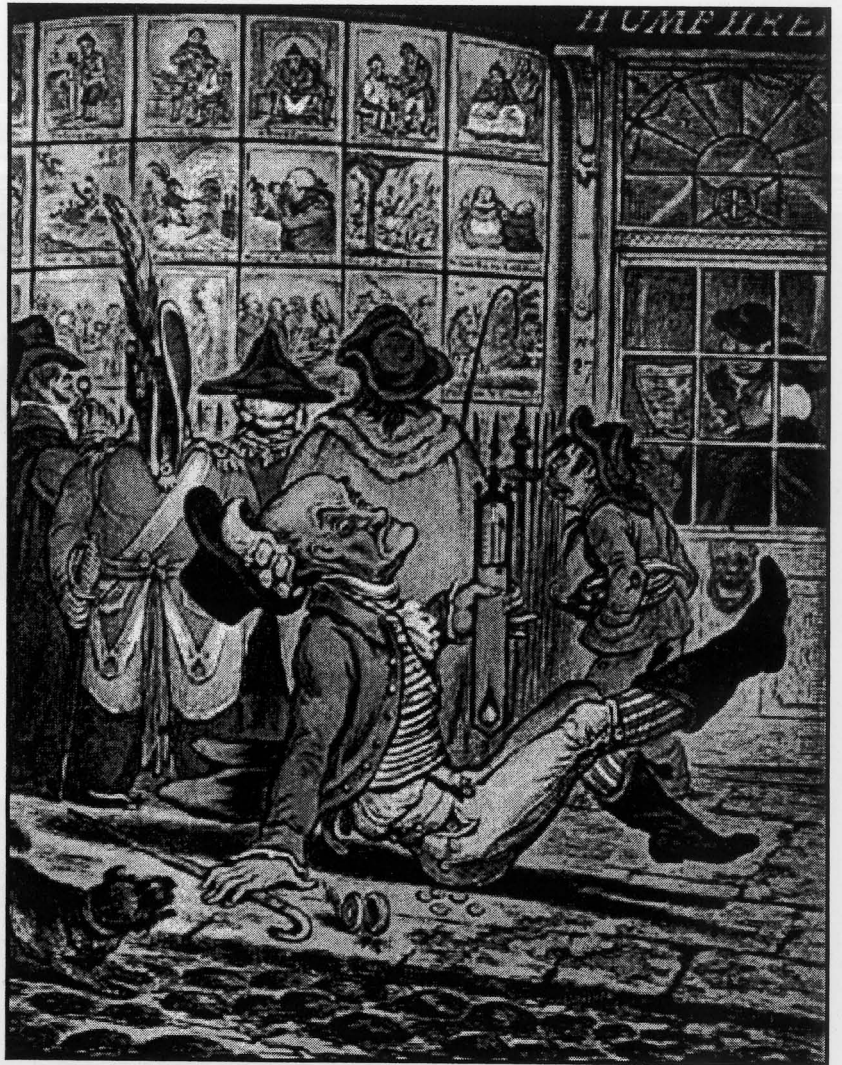
The Wedding Dance and Song

THE LOVES OF THE FOX AND THE BADGER, OR THE COALITION WEDDING.

2 b)



3 a)



3 b)



The COBBLERS CURRY FOR A SUNDAY

3 c)



A PAIR OF BROAD BOTTOMS

3 d)



4 a,b)



From sat. story. "Margaret's day among the Madmen, the 'Brawl' scene in the 'Holy Land'.

4 c)



Le rival étant venu à passer par là, reprit l'objet aimé, le charge tout endormi sur son âne, et poursuivit sa route au plus vite.



Profonde surprise de M. Vieux Bois, à son réveil.



Persuadé que c'est un tour des porteurs, M. Vieux Bois se lance à leur poursuite. 15 lieues en trois heures.



Une fois lancé, M. Vieux Bois ne pouvant ni se détourner, ni s'arrêter à temps, s'enfonça dans une meule de foin.



Arrivi au même endroit, le Rival décharge l'Objet-aimé, et fait manger son âne qui attrape le pied de Mr. Vieux Bois. Mr. Vieux Bois pousse en vain un cri affreux dans la meule.



L'âne mangeant beaucoup de foin Mr. Vieux Bois commence à se déga-ger. Tourmons de la jalousie.



Une fois dégagé, M. Vieux Bois prend sa revanche, et s'éloigne au plus vite.



S'étant réveillé, l'Objet-aimé dormira où sont les porteurs, et pourquoi cet âne.



Le rival persiste à dormir prodigieusement.



M. VieuxBois continue sa route. Moments sans pareils. Et son chien aussi. 74



Devant repasser sur les terres des Moines, M. VieuxBois se déguise en meunier, et déguise l'Objet aimé en Sac de farine.



Les moines, ayant droit de péage, sortent le Sac qui se crispe, en poussant un cri affreux. 75



A la vue du Sac qui se met à marcher, les moines croyant que c'est le Diable en personne, s'enfuient à toutes jambes au grand plaisir de Mr. Vieux Bois.

70.

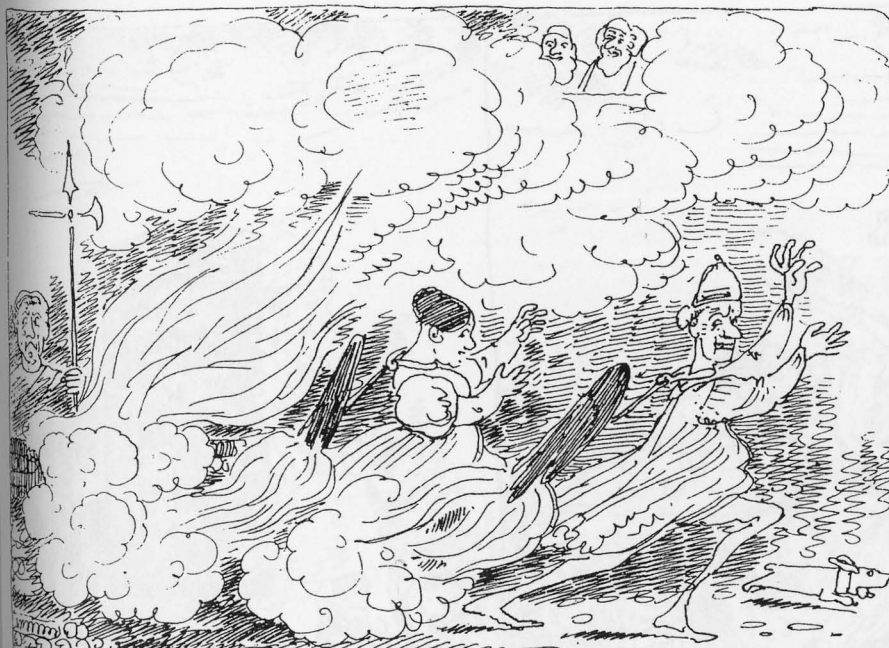


Le sac s'étant fortuitement défilé, les Moines reviennent à la charge, et en tiennent l'Objet aimé en personne

71.



M. Vieuxbois et l'Objet aimé reconnus, jugés et condamnés par le Chapitre, sont conduits au bûcher



Le feu ayant d'abord consumé la base des poteaux, M. Vieuxbois et l'Objet aimé s'échappent, en profitant de la fumée qui leur dérobe à la vue du Chapitre.



Les deux amans tout brûlés d'une ardeur infernale, se jettent dans le fleuve pour éteindre, et traquent vers la rive opposée.



Arrivés à l'endroit où la chaise a échoué, M^r VieuxBois et l'Objet aimé. Se sèchent au Soleil.



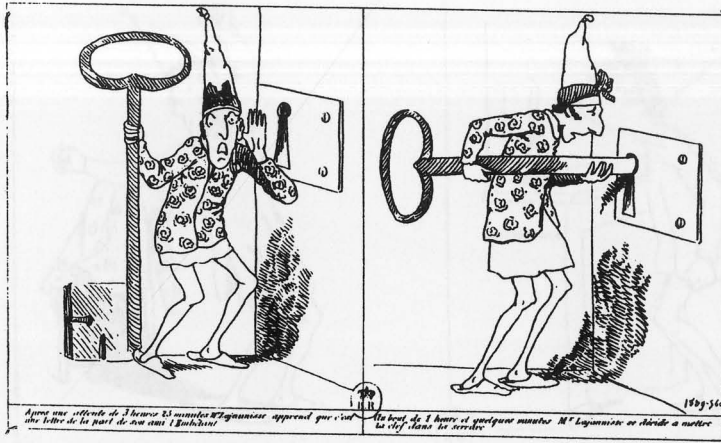
M^r VieuxBois ayant redressé la chaise, monte dessus pour observer s'il est poursuivi.



Après avoir observé deux moines qui le poursuivent, M^r VieuxBois combine un malin Stratagème.

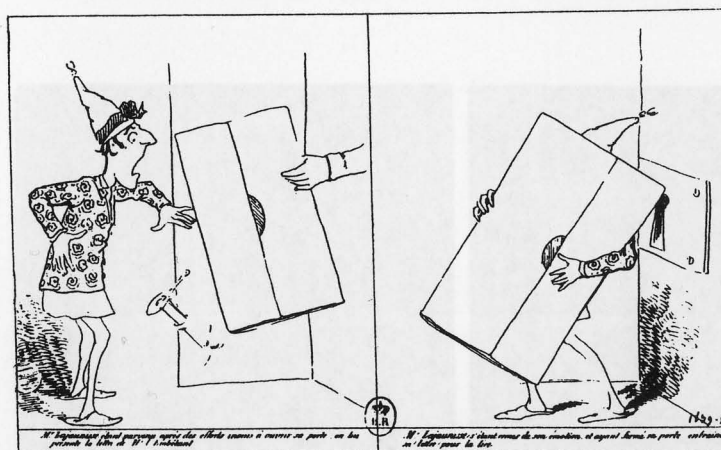


Son stratagème combiné, M^r VieuxBois veut ouvrir la chaise, mais il est presque renversé par les grenouilles qui en sortent.



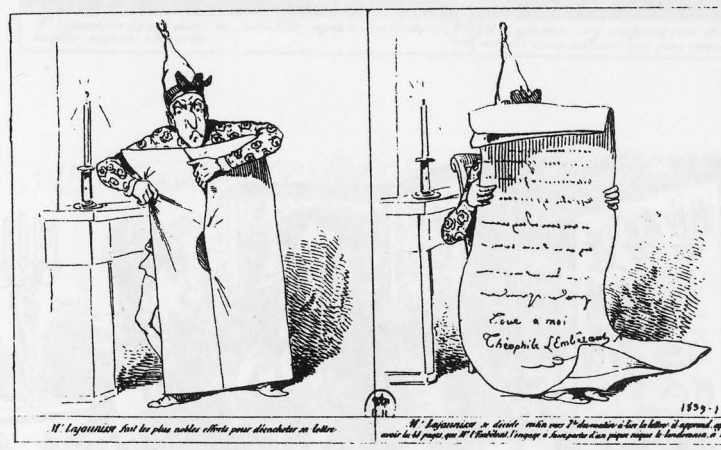
Après une attente de 3 heures 23 minutes M. Lagoussier apprend que c'est elle la lettre de la part de son ami l'archiduc.

À la fin de 1 heure et quelques minutes M. Lagoussier se décide à mettre la clé dans la serrure.



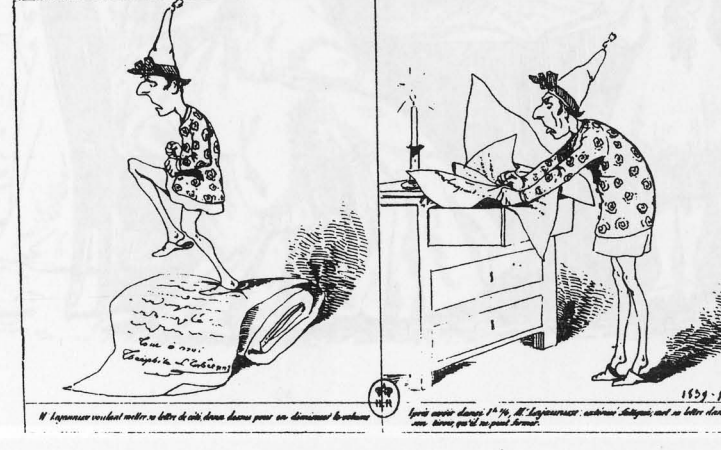
M. Lagoussier a bien compris, après des efforts immenses à ouvrir sa porte, ce que présente la lettre de M. l'archiduc.

M. Lagoussier a étudié avec de son émotion, et après avoir vu par lui-même au tableau pour la lire.



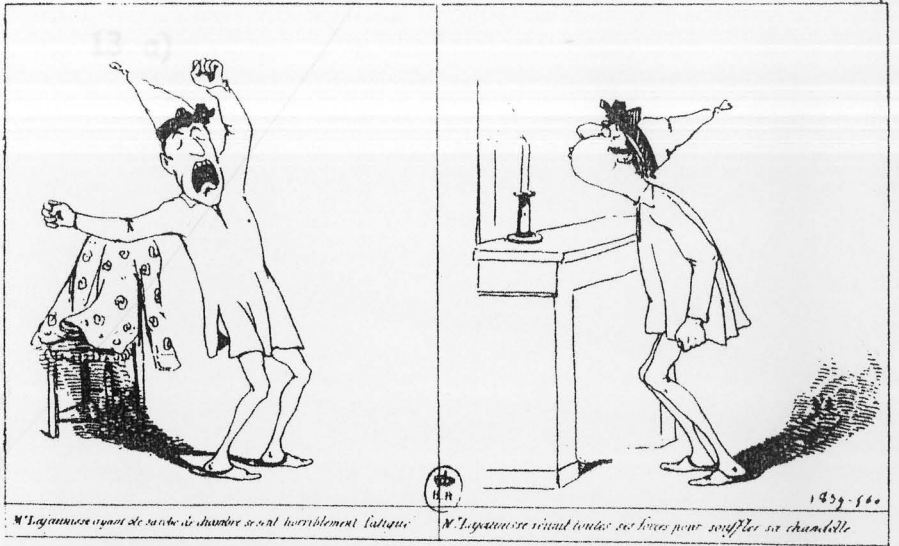
M. Lagoussier fait les plus nobles efforts pour déchiffrer sa lettre.

M. Lagoussier se décide, enfin, pour l'archiduc à lire la lettre et apprend, après avoir lu le papier que M. l'archiduc l'invoque à son palais et son palais le lendemain, à 10.



M. Lagoussier veut bien mettre sa lettre de côté dans un tiroir pour ne dérangier le courrier.

Après avoir dansé 1^{er} 7/8, M. Lagoussier, au lieu d'écrire, met sa lettre dans un tiroir que M. l'archiduc ne peut pas ouvrir.

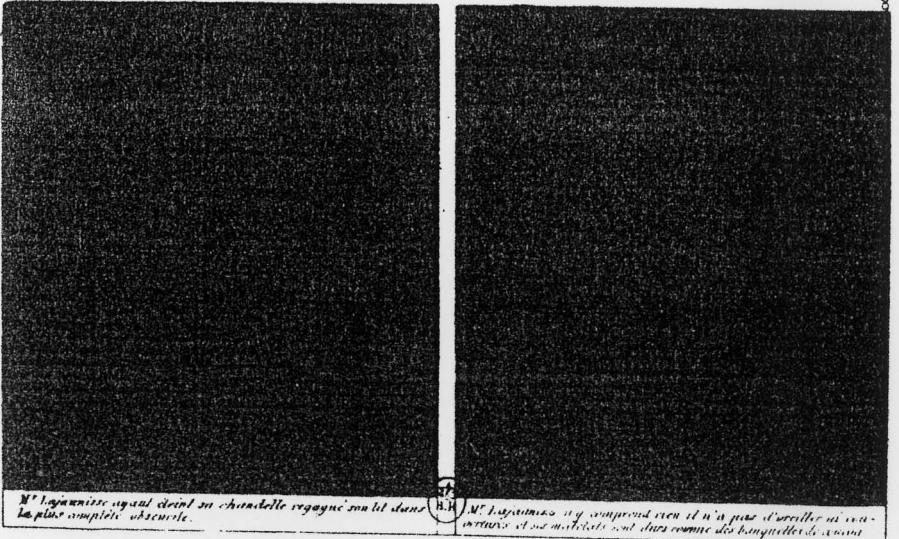


M. Laganouze ayant de saute le chandelle se sent horriblement fatigué.

M. Laganouze réunit toutes ses forces pour souffler sa chandelle.

1859-500

12 a)



M. Laganouze ayant écrit un chapitre regagne son lit dans la plus simple obscurité.

M. Laganouze ne comprend rien et n'a guère d'oreilles ni d'yeux et ses lunettes sont dures comme des bougnettes de saut.

1859-780

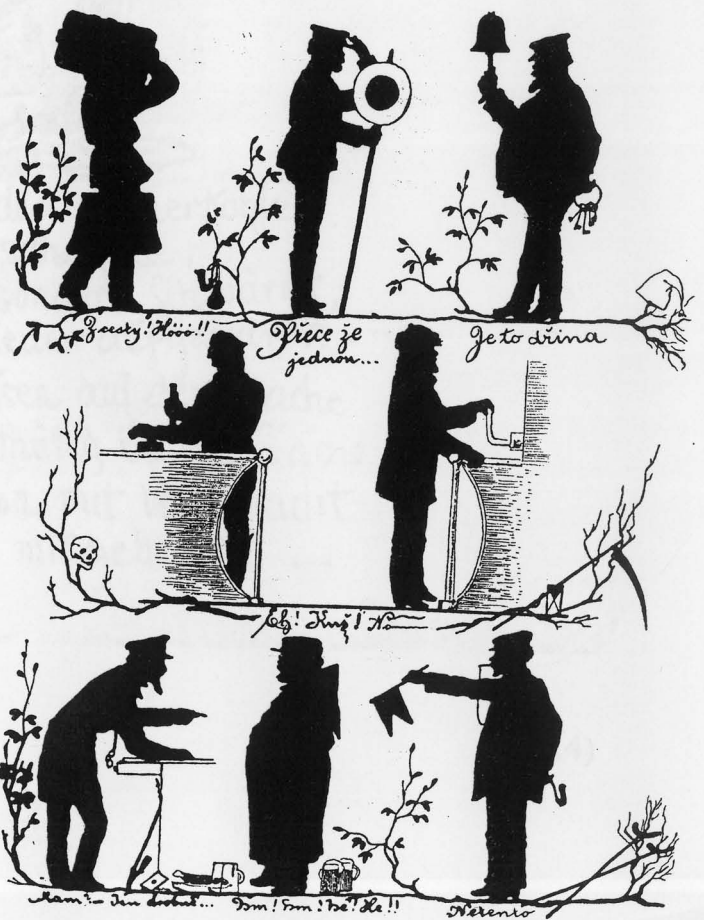
12 b)



13 a)



13 b)



Max und Moritz rochen dieses ;
"Schnell auf's Dach gekrochen!" hieß es.

18



Durch den Schornstein mit Vergnügen
Sehen sie die Hühner liegen,
Die schon ohne Kopf und Gurgeln
Lieblich in der Pfanne schmurgeln. ~.

19



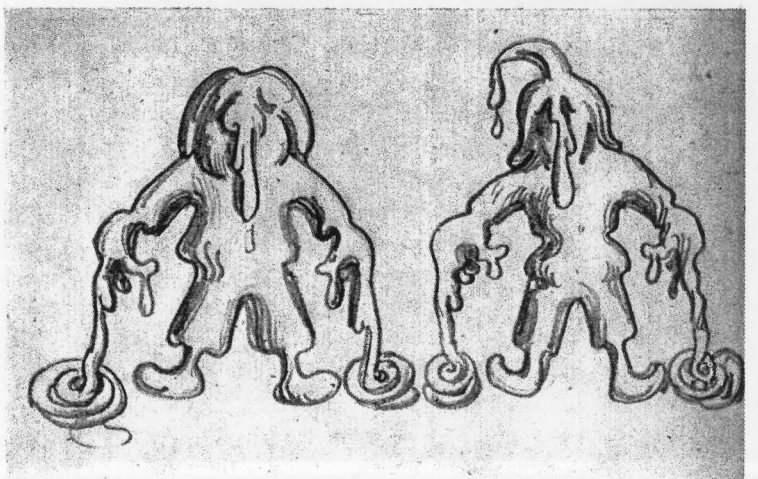
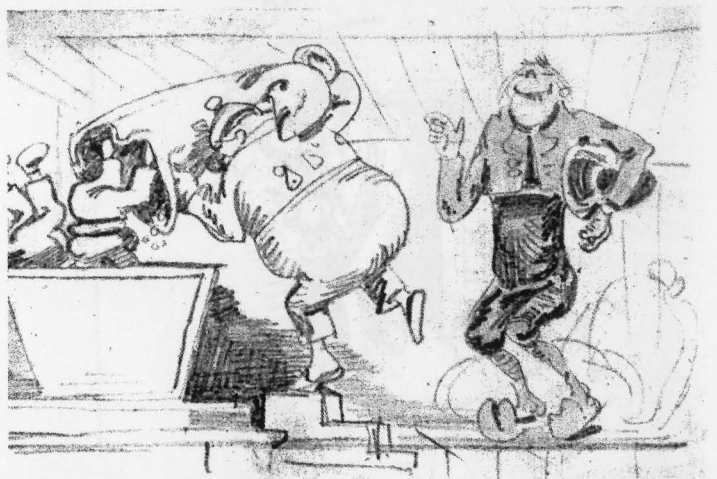
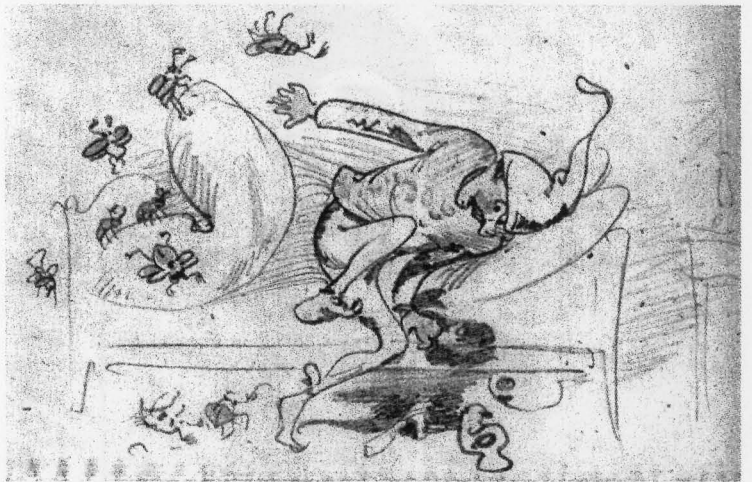
~ Eben geht mit einem Teller
Witwe Bolte in den Keller.

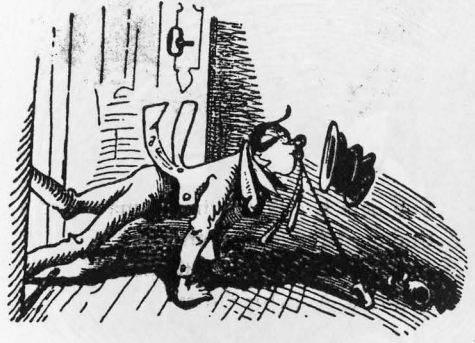
20

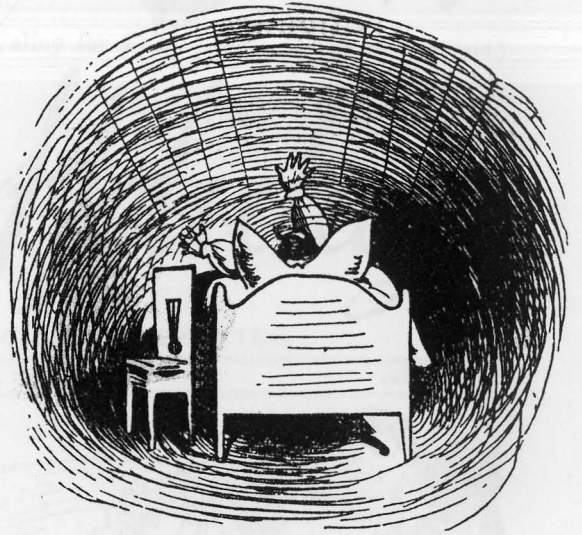
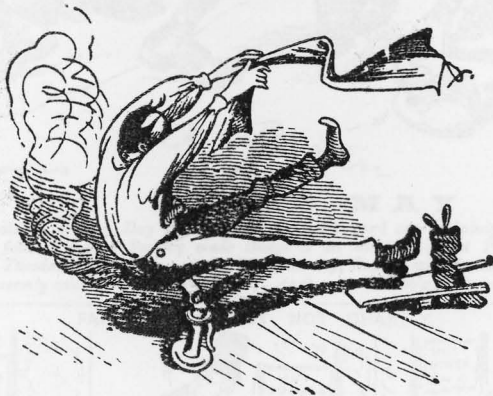


Dass sie von dem Sauerkohle
Eine Portion sich hole,
Wofür sie besonders schwärmt,
Wenn er wieder aufgewärmt. ~

~ Unterdeßsen auf dem Dache
Ist man thätig bei der Sache.
Max hat schon mit Vorbedacht
Eine Angel mit gebracht. ~







This Copy of "ALLY SLOPER" is a Railway Accident Life Policy for £150. (Three Claims already Paid.)

ally Sloper's Half Holiday

FOUNDED AND CONDUCTED BY GILBERT DALZIEL.

Vol. IX.—No. 418.]

SATURDAY, APRIL 30, 1892.

[ONE PENNY.]



THE MAY QUEEN.

"The idea of holding a May Day gathering in our back yard can certainly lay claim to originality, and Poor Pa deserves commendation on this account. May Day falling upon a Sunday made things a bit awkward; but Papa cleverly overcame this difficulty by ordaining that the celebration should take place last Tuesday. Out of compliment to Alexandry, Evelina was elected May Queen, and would doubtless have filled that position with becoming dignity but for the unseemly conduct of our neighbours. As it was, the whole affair ended miserably, and a general feeling of dampness prevailed."—TOOTSIE.

FAITH, HOPE, BUT NOT CHARITY.



Hungry? Yes, Billy was very hungry, so, spotting an individual looting in the distance, he tried on the old dodge of standing before an attractive looking eating-house, and gazing wistfully in the—



Window. As our hero had hoped, the individual drew up, and after gazing at the attractive plum-dish, turned to Billy, causing that youth's heart to bubble innocently in his bosom. "Would the stranger—



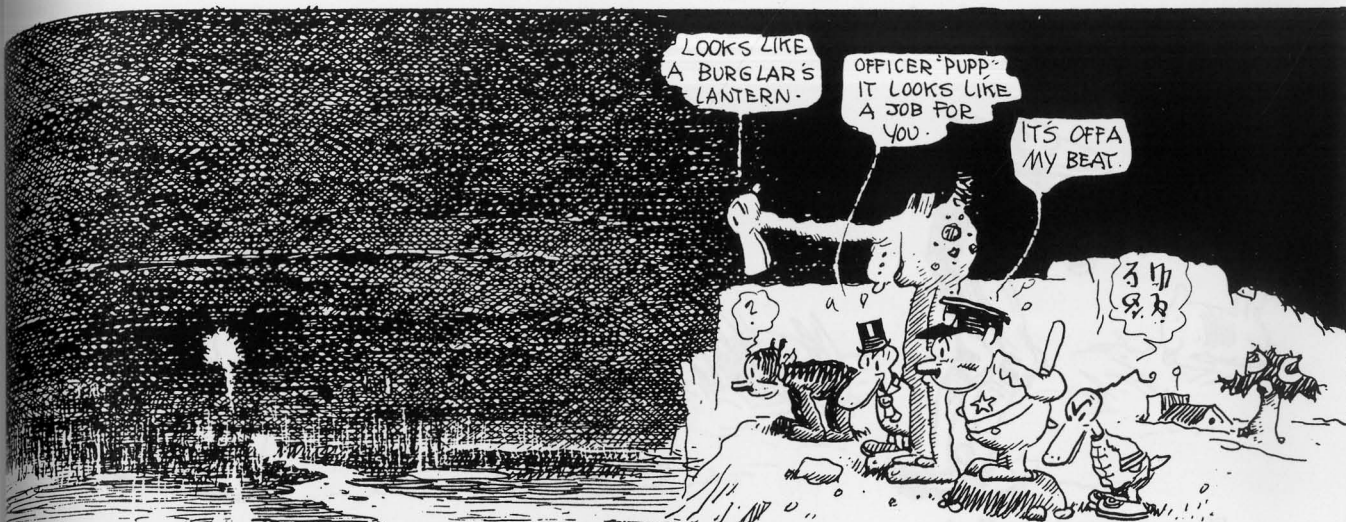
stand there? It appeared so, for, turning to Billy, he inquired whether he would like some plum-dish. Receiving an affirmative answer, he murmured, ungraciously, "So should I," and walked dejectedly away.

THE PHAETON AND PAIR.

WILLIAM PAGE was the son of a Hampton farmer, and was sent to London to a relation, who was a haberdasher, to learn the business; but the young man neglected his work and spent an allowance he received from his father in riotous living. "He was such a consummate coxcomb," says his biographer, "that he was perpetually employing tailors to alter his clothes to the newest fashion, till his kinsman desired the tailors in the neighbourhood to refuse his orders, on which he procured a dark lantern, hid it under the bed, and when all the family were asleep, altered the clothes himself."

Having no other means of getting pocket-money, Page began to rob the till, his first offence being committed to discharge a supposed debt, contracted by his sweetheart, of over fifteen pounds. The haberdasher then planted some marked money, and Page, falling into the snare, some of it was found in his pocket, and he was turned out of the house.

He went at once to his sweetheart; but she, being told what had happened, turned him out of her house, also saying it was no place for thieves. He wandered down to Gravesend and, when almost starving, wrote to the haberdasher, who sent him a guinea, and said as a P.S. that if he ever asked for more he would be prosecuted for the theft. By the next day Page and his sweetheart had spent the money. He then tramped home to his father, who ordered



A MYSTERIOUS LIGHT DANCING OVER A DISMAL TULE SWAMP AT TWILIGHT HAS MADE THEM QUITE CAUTIOUS -
YEZZA, QUITE CAUTIOUS.



BUT YOU KANT KEEP KAUTION IN A 'KAT', THEY RE TOO FILLED UP WITH 'KURIOSITY.'



'JOE STORK', WISE, AND FULL OF YEARS IMPARTS A BIT OF INFO



HERRIMAN

Slasti a strasti myslivecké.

Malá povíadačka bez ohledu na nejnovější zákon honební.



1. Sedlák na honbu se bral,
na rameno kvér si dal.



2. Zajíce když uviděl,
velkou z něho radost měl.



3. Hned si na něj vypálil,
Janek se však nesvalil.



4. Na outěk se spíše dal, —
sedlák za ním pospíchal.



5. Myslel, že ho bacit musí,
a rozbil kvér na dva kusy!



6. Pak ho šátkem lapit spěchal,
ale zajíc zas pryč jechal.



7. Když konečně přec ho čap',
do gatí ho ušák dráp'.



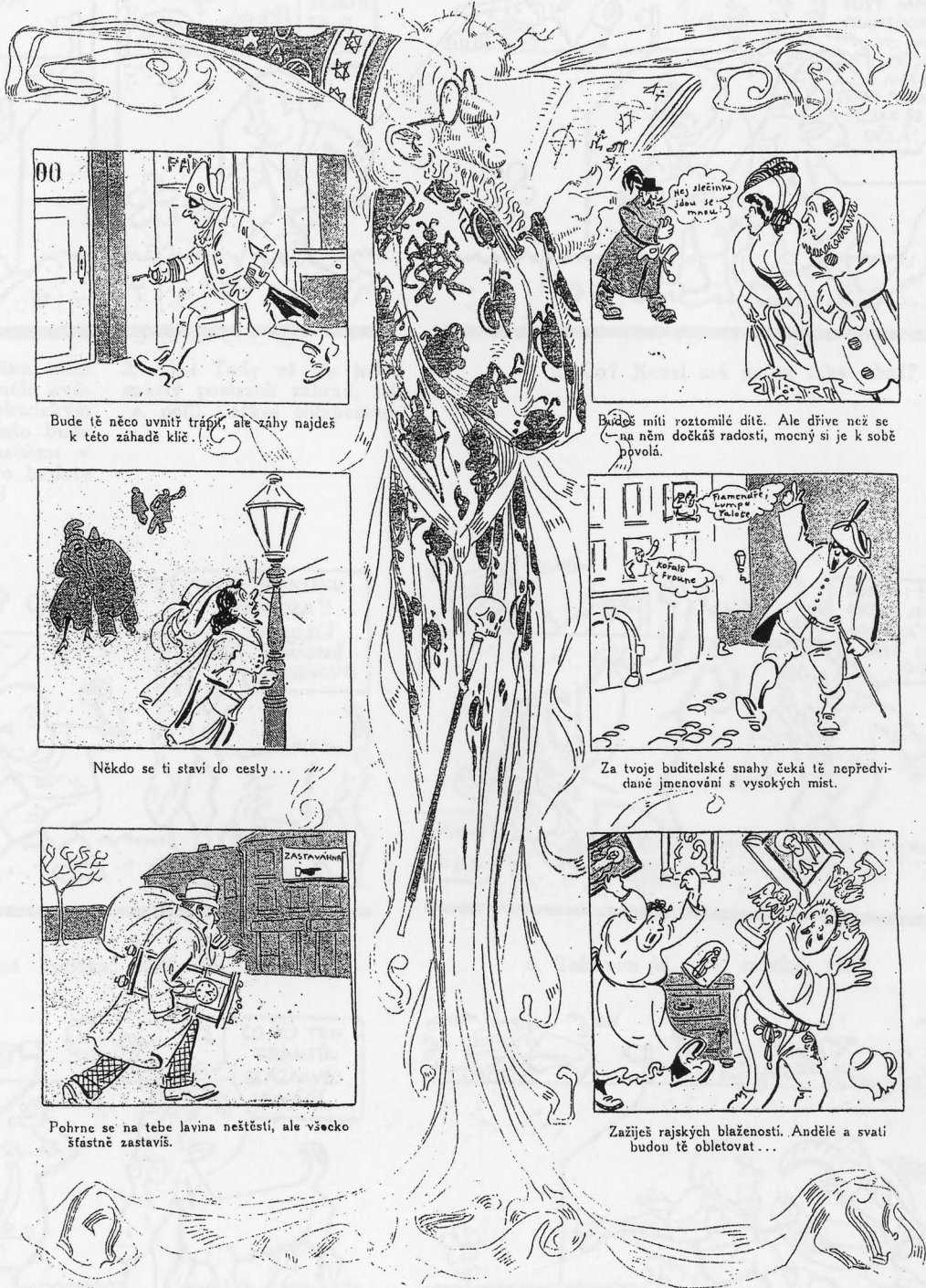
8. Když pak držel ho za vous,
do palce ho, mrcha, kous!



9. I upustil od zajíce,
a už nešel na hon více.

VYPLNĚNÁ PROROCTVÍ ČARODĚJNÍKA Z REDUTY.

K. STROFF



Bude tě něco uvnitř trápit, ale záhy najdeš k této záhadě klíč.



Budeš mít roztomilá dítě. Ale dříve než se na něm dočkáš radosti, mocný si je k sobě povolá.



Někdo se ti stává do cesty...



Za tvoje budítkové snahy čeká tě nepředvídané jmenování s vysokých míst.



Pohrne se na tebe lavina neštěstí, ale všechno šťastně zastavíš.



Zažiješ rajskej blaženosti. Andělé a svatí budou tě oblétovat...

Šprýmovné kousky Frantika Voviska a kozla Bobeše.

Jak na ně strýc Váňa vyzrál.

Jos. Lada.



1. Já tu holotu naučím, trhat mi květiny! Tato umělá květiina je nabita elektrickým proudem. Až ji někdo bude ctitit utrhnout, zmačknu v zahradě knoflík a to budete vidět tanec!



2. Aha! Tady už jde jeden známý postrach zahrad, luk a polí! Počkej chlapečku!



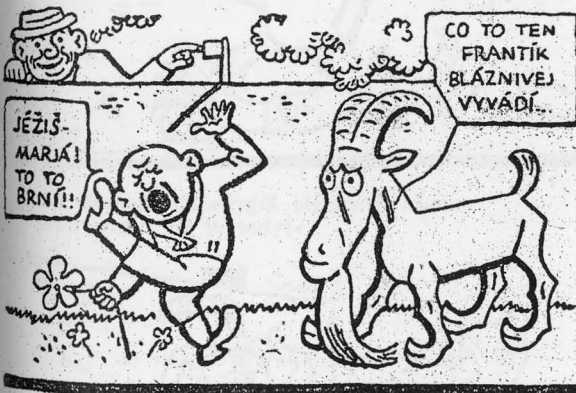
5. Co? Kozel má na ni taky chuť?



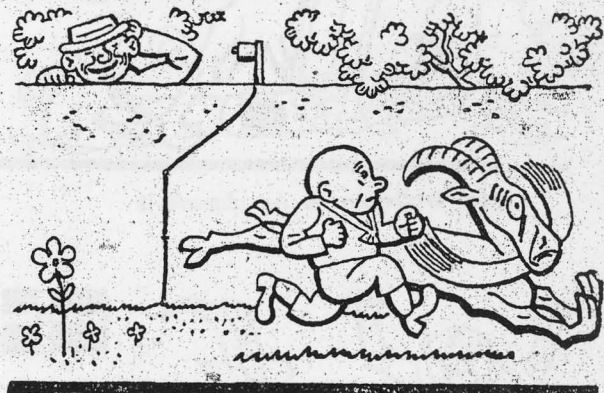
3. Pěkná kytička, vid? Ale zlá!



6. Takovou jsi ještě netrhal, vid?



4. Jen si chvíličku zatancuj, alespoň si to budeš pamatovat!

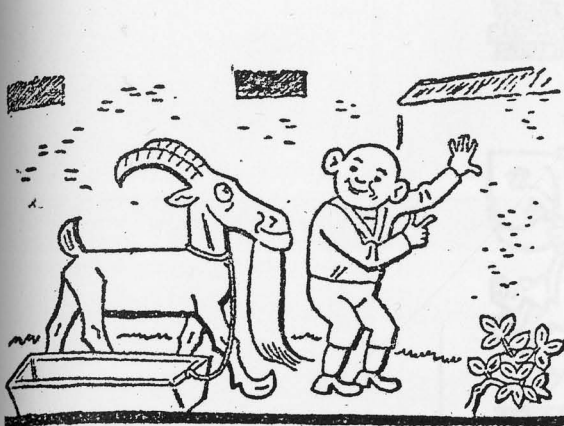


7. Vy už mi sem vícekrát nepřijďte!

Sprýmovné kousky Frantíka Vovíška a kozla Bobeše.

IV. Frantíkova pomstička.

J. Lada

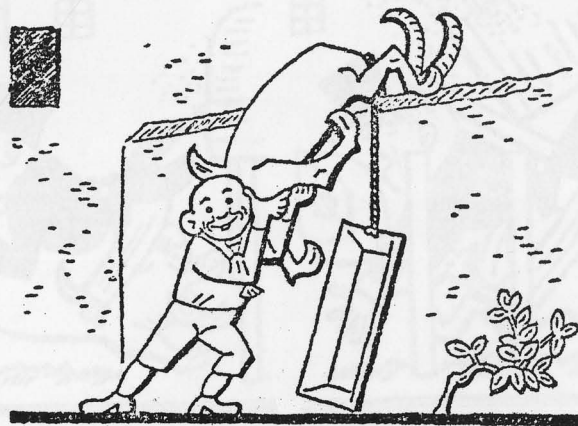


1. Frantík: »Jestli chceš, Bobeši, tak tě seznámím s jednou, velice zajímavou kozou! Ale musíme k ní lézt tady přes tu zeď!«

Bobeš: »Inu, to víš, Frantíku, že bych se rád s nějakou slušnou kozou seznámil, ale nechápu, proč se za ní máme škrábat přes takovou vysokou zeď?«

Frantík: »Je vidět, Bobeši, že nechodíš do biografů! Taková koza žádá, aby jsi k vůli ní podstoupil mnohá protivenství a dobrodružství, aby jsi si ji získal!«

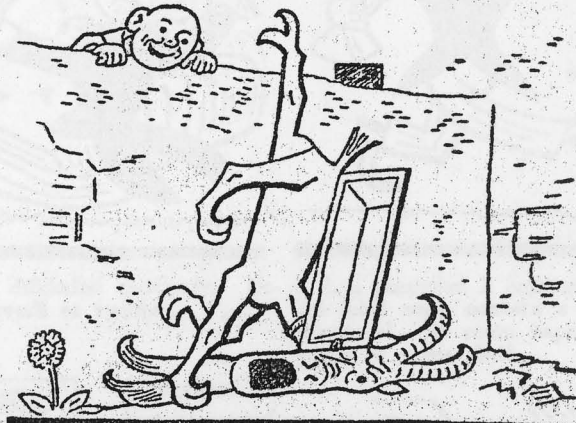
Bobeš: »No, když myslíš! Ale, musíš mne, Frantíku povysadit!«



2. Frantík: »To víš, Bobeši, že jol Tebe vždycky!«



3. Bobeš: »Mordygól element! Jedno protivenství už je tady!«



4. Frantík: »A dobrodružství taky!«



5. Bobeš: »Tak jsem se, Frantíku, na tu kozu těšil, ale teď mám strach, aby se mi nevysmála!«

Frantík: »Za to ti, Bobeši, ručím, že ne! Pojď a uvidíš!«



6. Bobeš: »Mordygól laudón ementál! Vždyť je to koza dřevěná, zednická!«
Frantík: »Rafata! To je moje pomstička za tu »andělskou jízdu!«

Smůlový ženich Ferry Patulka.

Cigaro-film. II, Epoque. Nová nehoda.

Josef Lada.



1. Vepř se šel s Patulkou dívoce dále, až se dostali na jednu zahradu, kde stály úly se včelami. Důmyslné prase dostalo nápad, zbaviti se nepohodlného jezce, když podběhne pod úly.



2. Povedlo se mu to. Patulka spádl a prase vesele odběhlo, neznámo, kam. Ale nešťastný Patulka shodil na sebe jeden úl se včelami.



3. které ho důkladně poštipaly. Nechtěje na to, zvedl se rychle



4. a pospěchal k hejtnanství, kde doufal ještě svou nevěstu s otcem zastati. Nepoznal, že zatím napuchl jak sud a proto se velice divil,



5. že jej jeho nevěsta nepoznala a nastávající tchán



6. dal ho sebrat jako snatkového podvodníka.





Zapřisáhlý sportovec pan Břoušek jel na dovolenou do Řeptače.



Ale brzo se mu omrzelo stále odpovídat, proto se dal do trainingu.



V závratí chůzi předbíhal každý den tamější lokálke.



V neděli dopoledne, když šli lidé do kostela, hrál na návní kopanou.



Koumal se v zátočině, kde vždy vsytili vodu tak vysokou, že děti utekly.



V hostinci pil vždycky o-stentativně jen sodovku.



A při místních zábavách používá jen luná boxerských.

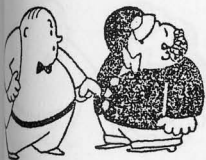


Proto byl pro veřejné pohoršení úředně z obce vykázán.

Jak zmizela protivná tloušťka u rodiny pana Břouška.

Veselý film o 6 dílech. — Režie O. Sekora.

IV. díl. Otec Břoušek konečně přesvědčen!



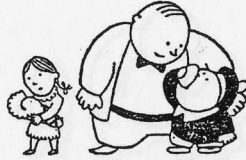
...že je na Tobě řada Venoušku!



Venoušek!



Bumbej hezky Lojzanko, jako maminka, Mařenka a Venoušek.



Lojzanka!



A teď ty Pepičku, ať je z tebe správný sportsman.



Pepiček!



Jakoby je z modního žurnálu vyšfihl. — A to dokáže jen odtučňovací thé Mariatherma.



Díky Tobě, Tajemný starče, jsem přesvědčen! Teď začnu jít a pořádně. (Pokračování příští neděli.)

port omlazuje.

Nakreslil P. P. P.



Přistátně jen sport, pane Stěmčíčko, a vidíte, že zrovna omládnete!

A 60letý p. Stěmčíčka počal přestavovat Müllerův systém s jako s úspěchem.

Ze zakrátko vypadal jako státný padesátník.

Zesliv, trenoval těžkou atletiku a zdokonalil se čtyřicet.

tak, že by mu byl každému hádal dotáhl až čtyřicet.

Pak se úspěšně věnoval boxu a dotáhl to až gentlemana,

který vyukl v lehké atletice, lež naň pšobila

tak blahodárně, že vedle své manželky vypadal jako její 20l. vnuk.

Jeho omládlé srdce tluče ke skautingu, který z něho vypěstoval

hocha 10 letého, který táhl až na každé sportu bylo

ku-nenlavuě, zakázáno, neboť se každé neví, kam přestavování by to dál vedlo.

Každoroční záhada.

Nakreslil Zd. Kratochvíl.

Přijel či nepřijel Švehla? Ani stopy po něm. Obvyklé rozčilení v novinách. Kde je, kde?



Proletuje se snad někde nad ledovci?



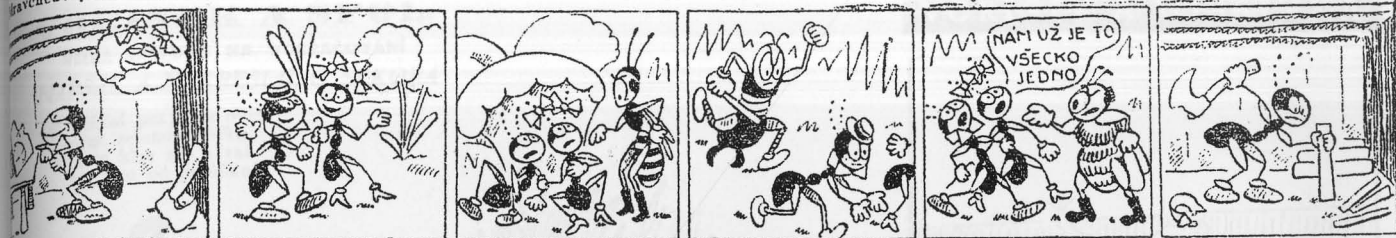
Tráví snad dovolenou v cizokrajném přestrojení?



Či zkoumá hlubiny moří?



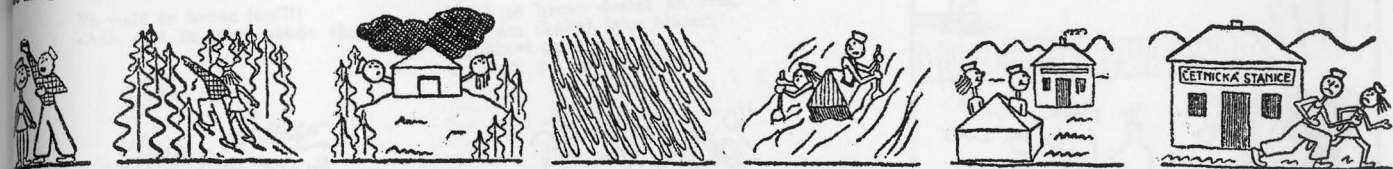
Anebo se uchýlil tam, kde ho jistě nikde nebude hledati?



Ještě je svátek práce, nic se nedělá, Mě zlaté dítě, v tento den vy- Hola, společné trampování pan Prýč odůd! Nedostatečný oblek Páň Puhoršlivé přání. Ty pan Zařazený život! To rodějí zů-
 ujdou za trávou. užívám krás přírody? zemský prezident zakazal! mimo koupališť pan zemský... zemský prezident zakazal! stánu doma a budu dělat!

28 a)

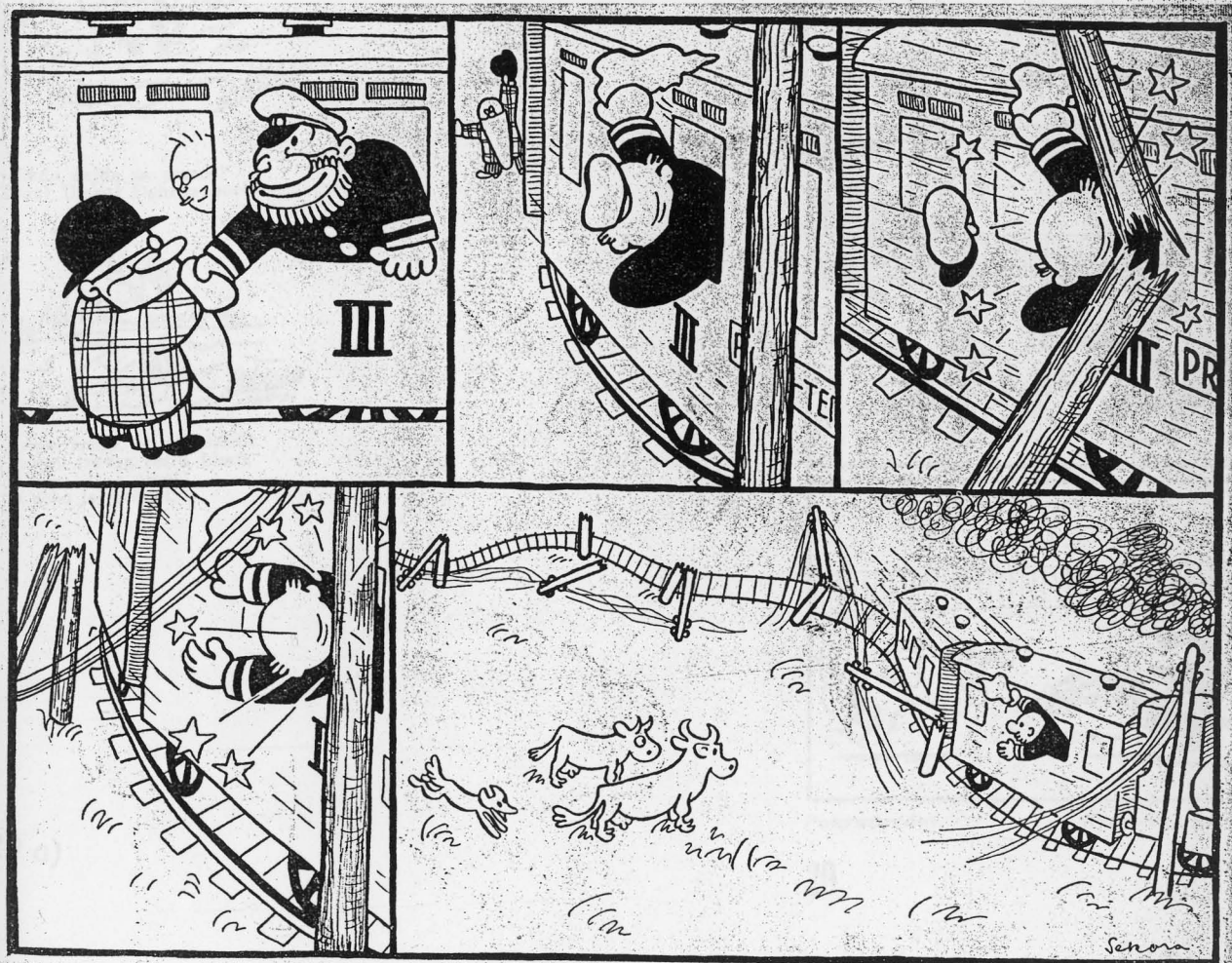
Žatop a zemských zařízení



... a hro- Ale hodně vysoko v lesích, Zde jsme jako v hájsčičkách. Spustil se liják 25 mm Ale Váno, já jsem nechtěl Kampak nás to zneslo? Pojď pryč, raději se nebu-
 ... chaloupka...! aby nás nenašili čertáci. Ale myslím, že bude přšet! za minutu. vodní trampíní! Optáme se lady v cha- loupce. demě nic ptát.

28 b)

DOBRODRUŽNÉ CESTOVÁNÍ KAPITÁNA GRANTA



Kapitán loučí se se svým přítelem a odjíždí.

28 c)

VOŘÍŠEK A SPOL.

VELKÁ HISTORIE NA POKRAČOVÁNÍ
NAPSAL A NAKRESLIL O. SEKORA

Skákal pes přes oves,
přes zelenou lučku,
či to hlas zas a zas
zní tam od potůčku?



Ve vodě se hrnec topí!!!
»Ach, zda se mne někdo chopí?«



Hrnec křičí, ruce spíná,
už je mu tam také zima...



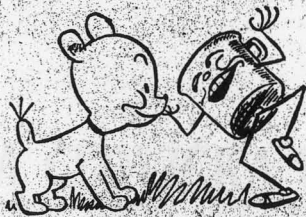
»Nikdo nejde na pomoc!
Tonu! Umru! Dobrou noc!«



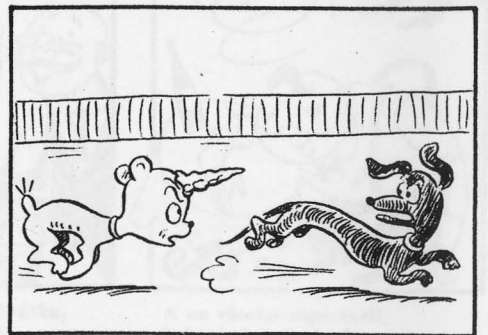
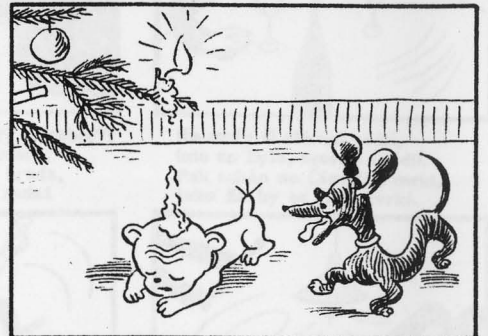
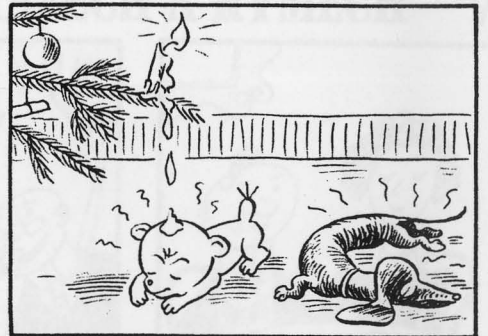
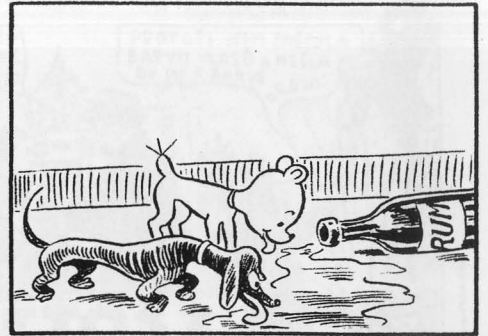
Hrnče, hrnče, ty máš štěstí!
Vořech travou cestu klesčí,
než se hrnec utopí,
za ucho jej uchopí.



Když se hrnec dostal na zem,
ten vám skákal jako blázen.
Voříškovi pusu dal
a potom mu přísahal:



VOŘÍŠEK A MISSINKA



Pokračování.

Kresba O. Sekora.



LETOŠ PŘESTOU-
PÍM ZE SPOR-
TY DO SLAVY!

PROČ? VŽDYT SE
TI TAM TAK
LIBILO?

VĚNOVALI SE TI
TAM MĚLA'S
ÚSPĚCHY?

DOBYLA'S MISTROV-
STVÍ A MĚLA PĚKNĚ
ZAJEZDY?

BYLA JSI VŽDY
SPOKOJENÁ,
PROČ TĚDY?

PROTOŽE JSEM ZMĚNILA
BARVU VLASŮ A MĚLA
BY MI K BARVĚ
DRESO!

KTERÝ SPORT LETOS?

30 a)

VOTNÍ ROMÁN JOSEFA ČLOVÍČKA V OBRAZECH A RÝMECH v.



Človíček si to žene,
něk k své vyvolené,
byl pozván za čas krátký,
něčké karbanátky!



Z kuchyně se vůně line,
tchyně radostí jen kyne,
sází, škytá, na mou věru,
konečně už vyvdá dceru!



Tak vy jste mé dcery „drahej“?
Já jsem mojí starý „starej“!
A tamhle ta dlouhá brada,
to je děda - dvorní rada!



Ke-stolu si všichni sedli,
kde co bylo, svorně snědli.
Pak tchán na Človíčka mrkl,
jako že by se rád scvrkl.



...s panem zetěm, medle,
...něnu řeknem vedle,
...se tu bavte, dámy!
...musíme být sami!”



„Já jsem Josef a ty taky,
děda Pepík, jaké fraky,
načnem tajně slivovici!
Hurá! Nazdar! Rici-pici!”



Společenské formy v krátku,
přehodili přes ohrádku,
když bujarý otec Pindal,
z krytu nové flašky vyndal!



A na všechno zapoměli,
bohatýrské písně pěli,
když se z věže osmá nesla,
poslednímu hlava klesla!

30 b)



Pan Človíček má babičku, rožnou, vetchou, scvrklou v líčku, která pořád doma sedí, starého „SNÁŘE“ hledí, která nechce číst noviny, prý jsou to pitominy, ví co se v světě děje, ví odkud vítr věje, ví co se kolem šije, jenom po svém klidně žije!



Pan Človíček, vnuk roztomilý k babičce překotně pílí, plynovou jí nese masku, neb mřr visí jen na vlásku! Babička se ho hned chytá, líbá ho a šťastná vítá: „Copak to máš, můj Pepičku, v tom balíčku na malíčku, žes mi koupil cukrkanď! u hokyně co má mandli!“



„Jak se situace jeví, víte, babi, člověk neví nikdá co se zítra stane, jakej vítr sem zavane! Byste nic nedala v sázku, přines jsem vám pěknou masku!“ „Masku říkáš a že pěknou, bože, co jen lidi řeknou, stará bába skrývá vrásky, do stínu si náěk masky!“



„Tak v tomhle se honí voda? Bože, to je níčko móda! Takové se nosej masky? Takhle šedé? Samé pásky!“ Na tvář si jí nasadila před špičl se posadila. „Řekni, hochu, na svou duši, myslíš, že mi takhle sluší? Jsem v tom jako náěk múra, vypadám jak stará dúra!“



Ukousla si polky kroky. Ještě to znám, prach a broky! Moc jsem ráda tancovala, valčík, třásák vykrúcala, mo mi to půjde lehce!“ „Po pokojí hopsá křepce krasušúv valčík sobě brouká, pan Človíček zděšen kouká, jak že ta stará babka hned umřadla o padesát let.“



Udýchaná v křeslo padla, úsměv zalil líčka zvadlá: „Bejvala jsem tanečnice bejvala jsem krasavice, úspěchy jsem velké měla na koncertech též jsem pěla, jako lusk jsem bejvala!“ Šedou hlavou keřvala. „Máš to, hochu, ale marný, v tom nepůjdu na maskarní,“



víš, mám ráda eleganci, ta je nutná zvlášť při tanci co tě, hochu, jenom vede v tom mě nikdo neprovede. Dneska prej jsou jiné časy, dědci, kterým slezly vlasy, tancujíj prej jako diví, svět se už tomu neví! Ale v tomhle, milý hochu, nejsem hezká ani trochu!“

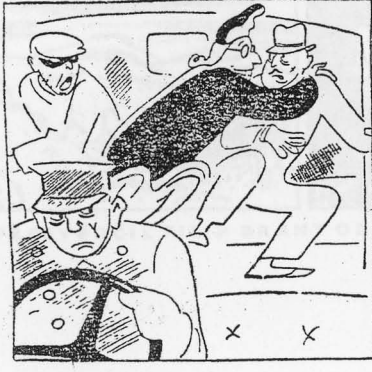
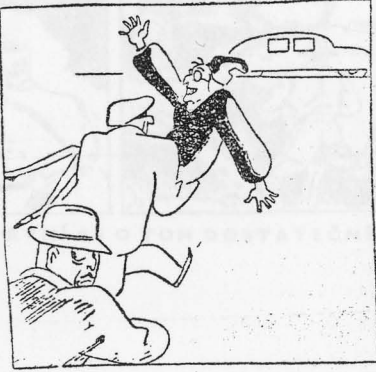


Pan Človíček smutně stojí, pravdu babce říct se bojí, poměry, že jsou teď jiný, to že je maska pro plyny! Přece odvahu si dodal, a obširný výklad podal. „V moc fajn žijem století, jsme hoit lidé prokletí!“ Vetchý kanár v kleci skáče a babička, smutná, pláče!

31 a)

Miss Hop

Kresba J. Vodrážek:



odzbrojuje gangstery

31 b)

O. CURWOOD:

ZLATÁ KADEŘ

DOBRODRUŽNÝ ROMÁN V OBRAZECH.



Začíná se příběh o Bramu Johnsonovi, dívce a Filipu Brantovi od Královské severozápadní jízdní policie, příběh z Bohem zapomenutých krajín mezi dolní Athabascou a polárním kruhem. Bram hrál v něm podivnou úlohu. Vzbuzoval útrpnost a přece byl strašný. Někdy byl člověkem; jindy zvířetem s ďábelskou duší. Nikomu nebyl přitelem. Byl záhadou. Potuloval se pustinami od stanice ke stanici se svou příšernou smečkou, v níž byli zprvu divocí psi, později už jen vlci.

POLICIE MĚLA BRAMA STÁLE V DOHLEDU V PŘEDTUŠE, ŽE SE NĚCO STANE. A JEDNOU...



... BRAM ZABIL MUŽE.



... SÁTNIKU LEE, ZATKNĚTE BRAMA JOHNSONA PRO VRAŽDU !"



"BRAME JOHNSONE, VZDEJTE SE, JSTE ZATČEN !"



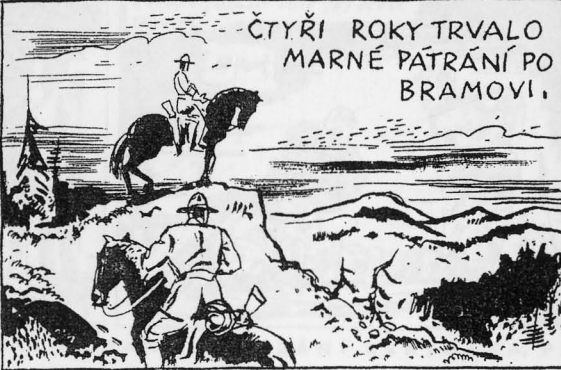
"MŮJ KAMARÁD JE MRTEV. A JÁ SÁM... UMÍRÁM. BRAM NA NÁS POŠTVAL SVÉ VLKY... TEĎ PRCHA K SEVERU. PODEJTE... HLÁŠENÍ."



"VYDEJTE SE IHNEDE NA CESTU A DOPADNĚTE TROJNÁSOBNÉHO BRAMA JOHNSONA ŽIVÉHO NEBO MRTVÉHO!"



ČTYŘI ROKY TRVALO MARNÉ PÁTRÁNÍ PO BRAMOVÍ.



"KOLIK SE NÁS UŽ VYSTRÍDALO ZA TEN DLOUHÝ ČAS V HONBĚ ZA BRAMEM! A NIKDO NENAŠEL JEHO STOPU. MYSLÍM, ŽE BRAM JE MRTEV."



POKRAČOVÁNÍ PŘÍSTĚ

BRAM NEBYL MRTEV. PRVNÍ SE O TOM DOSTATEČNĚ PŘESVĚDČIL FILIP BRANT OD KRÁLOVSKÉ JÍZDNÍ POLICIE

O. CURWOOD:

ZLATÁ KADEŘ



DOBRODRUŽNÝ ROMÁN V OBRAZĚCH.

11

Policista Filip Brant byl zajat a uvězněn v chatě psance Brama Johnsona. Nalezl tam tajemné zlatovlasé děvče neznámé národnosti. Když Bram odešel na lov, do-
luští. Zvěděl jen, že jí Bram zachránil život. V bouřlivé noci vznikl v chatě od pře-
k nedaleké opuštěné chatrči. Cestou byli dostiženi eskymáckými Kogmollocky,
prchat před přesilou. Podařilo se jim dorazit k hledané chatrči. Z jejího komína se
vysvětlování bude dost času, až bude mít pušku v ruce.

FILIP ZANECHAL CELII NA KRAJI
LESÁ A OBEZŘETNĚ SE PŘIKRADL
K CHATĚ. DOUFAL, ŽE NEZNÁMÉHO
ZASTRAŠÍ PRÁZDNOU PISTOLÍ.



JSEM BRANT OD
KRALOVSKÉ JÍZDNÍ.
RUČE VZHŮRU!



ALÉ MUŽ SE NEZALEKL. MRŠTIL
NÁHLE KONVICÍ S KOUŘÍČÍ KÁVOU
FILIPOVI DO TVÁŘE A...

V ZÁPĚTÍ SE NA NĚHO VRHL. POD NENADÁLÝM ÚTOKEM KLEŠL FILIP K ZEMÍ.



VTOM SE OBJEVILA VE DVEŘÍCH CELIE A...

ZASÁHLA V PRAVÝ ČAS.



FILIP SE JAL PROHLÍŽET SVĚTNICI.
A VE CHVÍLI NAŠEL, CO HLEDAL: PUŠKU
A PISTOLI S NÁBOJI.

ČERVENÝ MUŽ SE POČAL NA
NÍ HÝBAT A TĚŽCE SE POLDVIHL.
POTŘÁSLA CELIE JEHO TVÁŘ,
KTERÉ COUVLA A VZRŮŠENĚ
KŘIKOVALA FILIPOVI, ŽE
TO MUŽ JE VŮDCEM KOG-
MOLLOCKŮ, KTERÍ JI PRONÁSLĚ-
LI. ON JE TO, KTERÝ JI CHCE
ZMŮRIT.



"BLAKE!"



DRÍVE NEŽ SE BLAKE PROBRAL PLNĚ
K VĚDOMÍ, UŽASLÝ FILIP JEJ PEVNĚ
SPOUTAL.



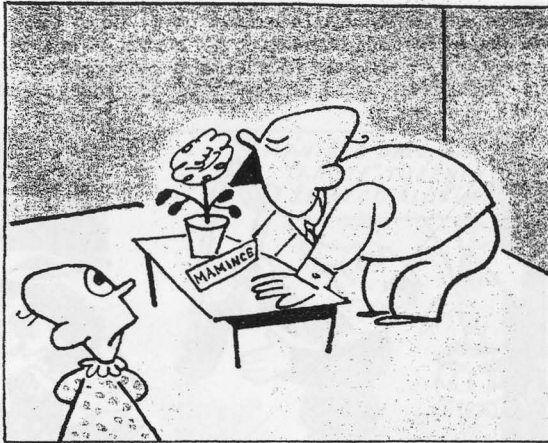
"FILIPI!"

VE CHVÍLI SE Z LESA OZVALO OSAMĚLÉ VOLÁNÍ ESKYMAKA, PŘERUŠOVANÉ ŠTĚKOTEM PSŮ.
(Pokračování příště.)

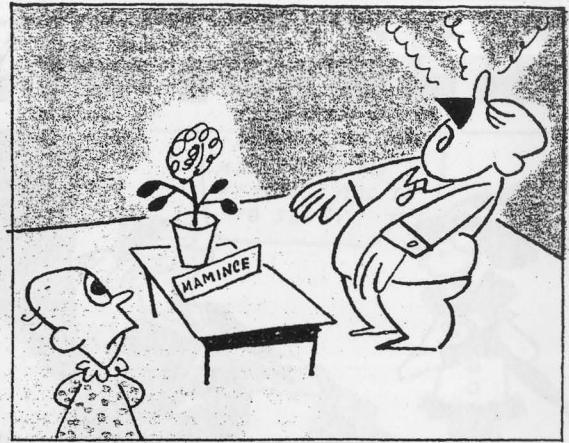
Kreslí F. Stojálek

OTEC VÁCLAV & SYN VENOUSHĚK

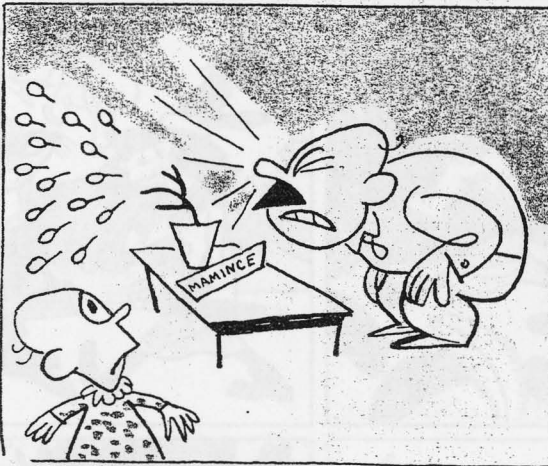
A. FELC & V. SKALÁK



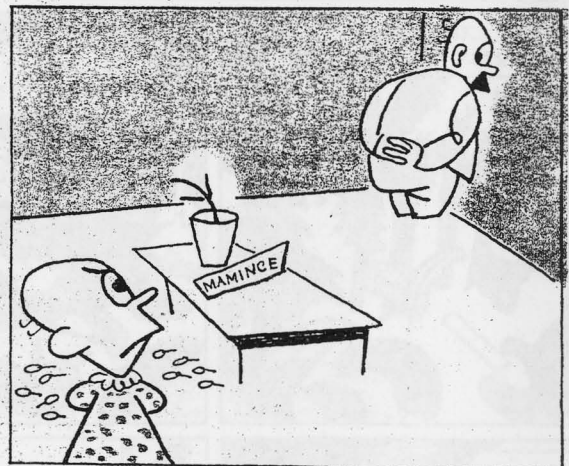
Otec Václav se synáčkem umějí ctít choť i matku: chystají se dát jí dneska líbovonnou kytku k svátku.



Na dárku si zakládají, zvláště otec pýcha jímá, tu však (poťouchle jak ďábel) jejich plán jim škrtne rýma.



Hle, jak otci kruté smýknul bodrou hlavou hepčík řízný — a je po kytičce! — Kdejsou kvítky, prašníky a blizny?

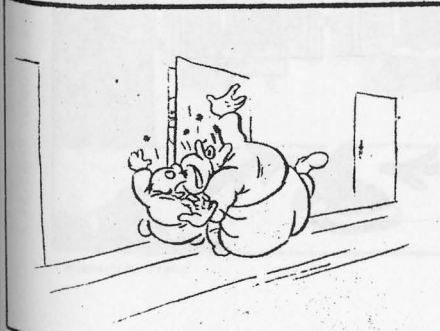
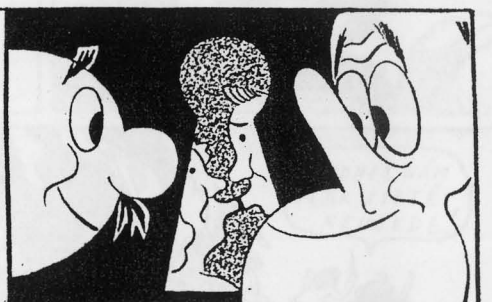
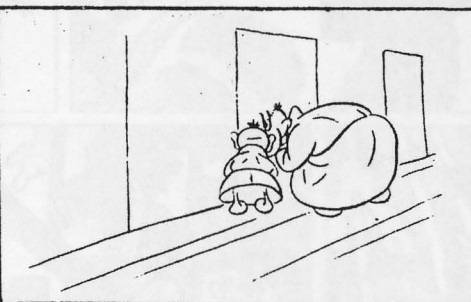


Novou kytku honem koupit na dluh, ať to neví matka! Otec musí méně kouřit, syn zas strádat do prasátka.

34 a)

JAK PAN PÍĎA & PAN POŘEZ BYLI PŘÍLIŠ ZVĚDAVI

Melantrich, Praha
Kresba Podhajský



34 b)

1

PROSINEC

NOVÁKOVIC NEDĚLE

SAZBY Z TĚHOTO NOVÁKOVIC NĚMÍ Z RODINY NOVÁKŮ, KTEROU VAM DNEŠ PŘEDSTAVUJEME, ABY NEBYLO NEJMENŠÍ MÝLKY, SLAVNOSTNĚ PROHLAŠUJEME: OSOBY A PŘÍBĚHY TOHOTO KRESLENÉHO CYKLU JSOU VESMĚS SMYŠLENY A PŘIPOMINAJÍ-LI NĚKOMU OSOBY NEBO PŘÍBĚHY, KTERÉ ZNÁ, JE O PODOBNOST ČISTĚ NÁHODNOU.



Melantrich, Praha

Kreslí Freiwillig

JAK STRÝC ZÁZVORKA S OTOU POSLOUCHALI HOKEJ

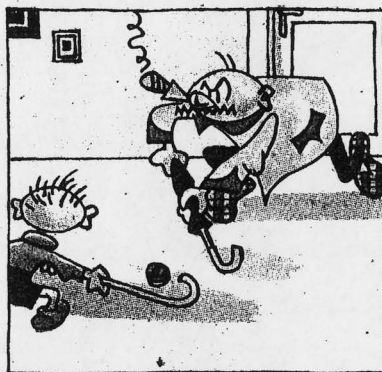
Napsal a nakreslil
D. Haut.



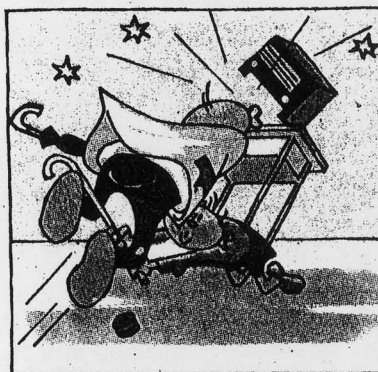
Jedna nula! Dobré je to!
spokojeně dýmá strýček,
jen Otáčka napadlo zas:
„Ty, co je to ten ‚bodyček‘?“



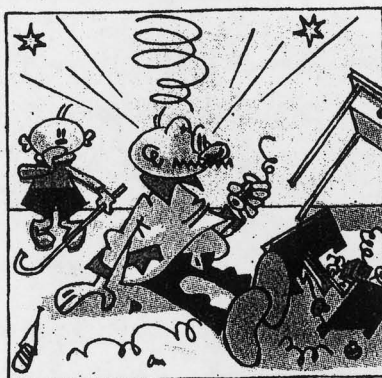
„Co? Bodyček? To ty nevíš?!
To je hanba, hochu, hochu!
Nu pojd', že je teď přestávka,
vysvětlím ti to hned trochu!“



Tak já jsem back a ty ženeš.
Jako smršť se řítíš na mě –
– Gó! Gó! já sá jáž lid – jen já
řku: Ho! Jen přes mé rámě!



A vložím svou celou váhu
do té akce vstříc vetřelci –
– ryc! tak, vi...“ leč strýček to „...DEŠ?!“
spolk' již v smělém kotrmelci... .

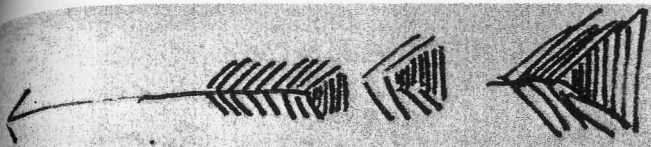


Kluku hloupá! Tak ucuknout!
strýček jedva nabyl řeči,
aby trpce vzdych' si v troskách:
„Teď máme oba po ‚meči‘...“



Už zas hraji, brusle zvoní,
bum! Piš! bum! . . . teď Lonsmín zvedá...
– a strýc s Otou aby v chodbě
lapali to od souseda...!

- č. 7. Černí jezdci řádi.
- č. 8. ————— se mstí
9. V doupek Černejch jezdců.
10. Černí jezdci meunněji probáávat.
11. Černí jezdci dychti po vložce.
12. Rychlí šipy mají dohá pídce.
13. Černí jezdci jsou pokostěni.
14. ————— opít poráženi.
15. ○ ○ ○ ○ ○
16. Černí jezdci musí odúghu.
17. ————— se smírují.
18. Rychlí šipy v podzemí.
19. ————— hledají poklad.
20. ————— ve dřevách zikone.
21. ————— pátrají.
22. ————— na výpravě
23. ————— zacházejí kamenská.
24. ————— se vozí.
25. ————— mají neklidnou noc.
26. ————— chytají gladeje.
27. ————— ~~černí~~ dobros. se zájeji.
28. ————— ~~černí~~ konají dobro
29. ————— Rychlí šipy perodh.
30. ~~černí~~ Dostu je odokoduen.
31. Rychlí šipy na prauici.
32. ————— trstají pírcty.
33. ————— mechéjeji pátko
34. ————— na předání.
35. ————— odprstojí pátko
36. ~~černí~~ Rychlijch šipů.



Rychlé šipky hraji dětem

~~Rychlé šipky na střeše.~~

Rychlé šipky modelaři.

~~Rychlé šipky lovi bobříky~~

Rychlonozka smí.

Rychlé šipky hlídají tráti

Rychlé šipky a Mikuláš

Rychlé šipky steni sněhuláka

Rychlé šipky ne samičk.

ČERNÍ JEZDCI RÁDÍ...



CO SE DĚJE?
KDO TO TAM
KŘÍČÍ?



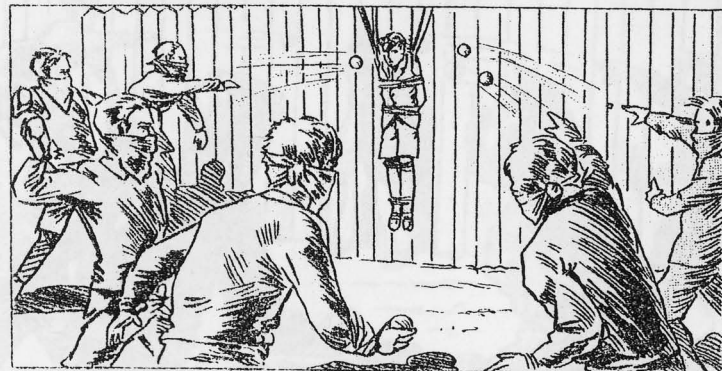
... A ODSUZUJEME TEDY JARKU
MĚTELKU ZA URAŽKY ČERNÝCH JEZ-
DCŮ K DVACETI RANAM TENISOVÝM
MÍČEM, KDYŽ NEODPROSÍ!



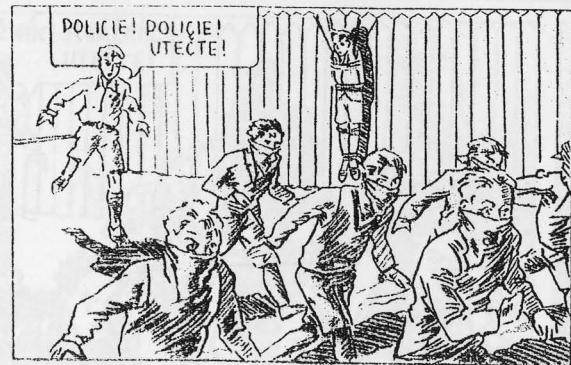
NIC JSEM
O VÁS NEŘEK!
NIKDY JSEM
VÁM NENADÁ-
VAL! -
VY ZBÁBĚLCI!
NEODPROSÍM!



NAHORU S NÍM!
VYKONEJTE ROZSUDEK!



SUROVCI!! -
MUSÍM HO
ZACHRÁNIT!
ÚSKOK MI
POMŮŽE!



POLICIE! POLICIE!
UTEČTE!



MÁM TOHO
PRÁVĚ TAK
DOST!

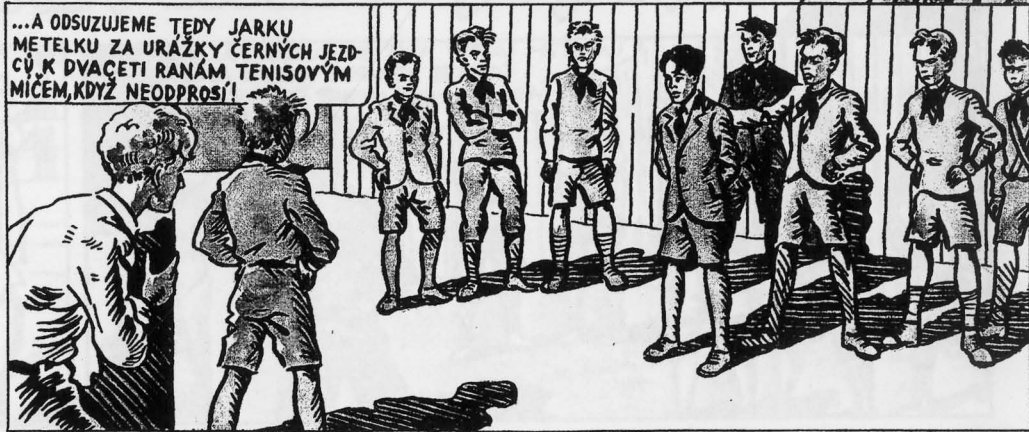


JSMĚ PŘÁTELÉ
NA ŽIVOT
A NA SMRT!
A VYHLAŠUJEME
NELITOSTNÝ BOJ
ČERNÝM JEZDCŮM!

ČERNÍ JEZDCI ŘÁDÍ...



CO SE DĚJE?
KDO TO TAM
KŘÍČÍ?



...A ODSUZUJEME TĚDY JARKU
METELKU ZA URÁŽKY ČERNÝCH JEZDCŮ
K DVACETI RANÁM TENISOVÝM
MÍČEM, KDYŽ NEODPROSÍ!



NIC JSEM
O VÁS NEŘEKL
NIKDY JSEM
VÁM NENADÁ-
VAL! -
VY ZBABĚLCI
NEODPROSÍM!



POSTAVTE HO K PLOTU!



SURŮVCI!
MUSÍM HO
ZACHRÁNIT!
ÚŠKOK MI
POMŮŽE!



STRAŽNÍK! STRAŽNÍK!
UTEČTE!



ZADNÝ STRAŽNÍK
NEJDE, MUSÍ JSEM TĚ
TOUTO MALOU LSTÍ
VYSVOBODIT!



JSME PŘÁTELÉ
NA ŽIVOT
A NA SMRT!
A VYHLÁŠUJEME
NELITOSTNÝ BOJ
ČERNÝM JEZDCŮM



MÍREK OSVOBOZUJE JARKU



CO SE DĚJE?
KDO TĚ TAM
KŘÍČÍ?



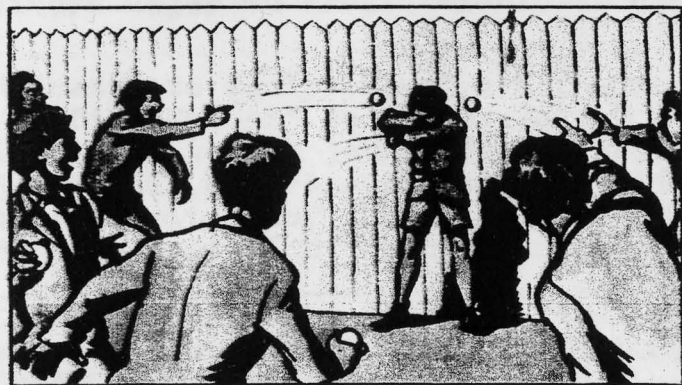
...A ODBLŮZUJEME TĚDY JARKU METELKU
ZA URAŽKY ČERNÝCH JEZDCŮ
K DVACETI RANAM TENI-
MÍČKEM, NEODPRO-
SÍ!!



NIKDY JSEM O VÁS NIC
ŠPATNĚHO NEŘEKL!
NEVÍM TĚDY,
PROČ BVCH
MĚL ODPRO-
ŠOVAT!



DOBRA! VMLOUVA SE A NEODPROSIL!
VYKONÁME TĚDY TREST! K PLOTU S NIM!!



PŘI TĚ PŘESILE
HO MŮŽU ZACHRÁNIT
JEDINĚ LSTI!



STRAŽNÍK! STRAŽNÍK!
UTEČTE!

VŠAK MY SI TĚ
CHYTI ME JINDY,
TRESTU S TĚ JNĚ
NEUJDEŠ!



ŽADNÝ STRAŽNÍK NEJDE!
BYLA TO JEN MALÁ VÁLČONA
LEST, ABYCH TĚ OSVOBODIL.
JMĚNUJU SE
MÍREK DUŠÍN!

JÁ JSEM
JARKA
METELKA -
DEKUJU TI
ZA POMOC!

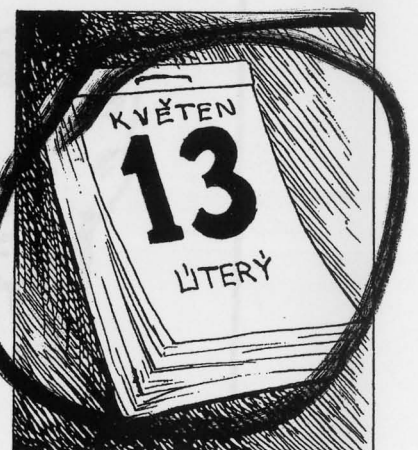


BUDEME SPOLU PŘÁTELIT
NA ŽIVOT A NA SMRT!

Rychlé šípy konají dobro.

- 1./ Rychlé šípy stojí v hloučku na rohu ulice. Opodál je dům, u jehož vrat na vstupním schodu sedí bledý slabý chlapec, zuboženého zjevu, potrhaného obleku, vedle něho se potlouká malé děvčátko s hadrovou roztrhanou panou. Mirek Dušín mluví: "Tomu Petrovi Macháčkovi bychom měli nějak pomoci." Jindra Hojer: "Ano, nemá otce a maminka ještě přišla o zaměstnání." Jarka Metelka: "A příští ~~úterek~~ týden má Petr ~~narodeniny~~ narozeniny." Červenáček: "Seženeme jim nějaké věci a peníze."
- 2./ Rychlonožka doma tluče zuřivě do hliněného prasátka-pokladničky, z které se sypon drobnáky a křičí při tom: "korunky ven z prasátka T E Ď !!!" Nápis má vyznít jako legrační povel, také celý obrázek má působit veselým dojmem. Hlava prasátka je tak trochu ~~její~~ podobná Rychlonožkovi.
- 3./ Obrázek znázorňuje maminku Jarky Metelky v kuchyni, jak pootvřenými dveřmi do pokoje volá na Jarku: "Najdi tam v koši pro Petra nějaké staré šaty a moc to nerozházej." Jarka M. křičí z pokoje: "Kdepak, je tu docela hezky uklízené." Při tom je skoro zasypan starými šaty, rozvěšeným prádlem po almarách, několik párů boty jsou na stole, on sám klečí na zemi a ~~je~~ není skoro ani vidět ve vyházených věcech z velkého koše. Při tom se škodolibě chechtá.
- 4./ Mirek ve škole u kantora. /Ve třídě./ Kantor mu dává zamčenou pokladnici a říká: "Ano, svoluji k provedení sbírky pro Petra Macháčka, třebaže není z naší třídy."
- 5./ Mirek vybírá o přestávce na školní chodbě. Někteří hoši dávají drobné mince, ale ~~řada~~ hoch protivného typu mluví: "Kluť, nic nedávejte, ať se stará každý sám o sebe." Mirek se na něj jen opovržlivě dívá, ale Jindra Hojer mu hrozí: "Tohle ti nedarujeme."
- 6./ Na cestě ze školy: Kluci mydlí onoho rušitele sbírky, který řve o pomoc. /Výkřik "Pomoc" je nepřerušovaný, tedy tak, jak je zde napsáno./ Z Rychlých šípů je zde jen Jindra Hojer, který se výprasku neúčastňuje. Stoj jen opodál, posměšně se tváří a volá: "Jaká pak pomoc? Vždyť se má podí tebe starat každý sám o sebe..." Obrázek nemá působit příliš hrubým dojmem, tedy žádný rozbitý nos, ani šaty, žádná krev.
- 7./ Dvorek s klubovnou Rychlých šípů. Hoši tam nosí balíky, jiní vycházejí ven. Rychlonožka mluví: "Tady to bude bezpečně schováno až do Petrových ~~narodenin~~ narozenin."
- 8./ Červenáček doma loudí na mamince: "A takhle kdyby byla nějaká bábovka.. Maminka se dobrácky směje: "No snad něco upeču. Teď za to ale musíš do sklepa pro uhlí."
- 9./ Malý obrázek: Útržek kalendáře: ~~Sobota~~ Sobota 13
- 10./ Rychlé šípy jdou ~~domů~~ Petr Macháček. Všichni mají slavnostní výraz ve tváři, Červenáček nese komicky jako cukrář krásnou bábovku na talíři. Za nimi i jiní hoši a d
- 11./ Dárky jsou složeny u dveří /na chodníku, který je zde docela "domácký" předměstský, skoro venkovský. Dům je nízký, ~~prizemní~~ přízemní. / Hoši odbíhají za prkennou ohradu, jen Mirek Dušín zůstává. Drží v levé ruce bábovku, pravou klepá na dveře. Hoši volají: "A teď tradáá za ohrad
- 12./ ~~XXIX~~ Z otevřených dveří vykukuje překvapený Petr Macháček, pod jeho rukou na klíce se tlačí malá sestřička. Mirek k Petrovi hovoří: "Tvoji známí i neznámí kamarádi ti přejí vše dobré k Tvým narozeninám." Petr mluví: "Ještě nikdy jsme nedostali tolik věcí najednou. Děkuji vám kamarádi." Za ohradou jsou vidět hlavy číhajících Rychlých šípů i jiných, chlapců i děvčat.

RYCHLÉ ŠPÝ KONAJÍ DOBRO





ŠTIKA.



PERMONICEK.



VENDA.



MEDVIDE.

"SVORNÍ GAMBUSÍNÍ" JDOU NA ČERVENÝ PLÁCEK.

OBŠAH PŘEDCHOZÍCH DVOU ČÍSEL. ČTENÁŘSKÝ KROUŽEK SVORNÍ GAMBUSÍNÍ BYL PŘIPRAVEN NEZNÁMÝMI VÝROSTKY O KOPACÍ MÍČ. MOŠI Z KROUŽKU SE VŠAK NA HŘIŠTÍ PŘI TĚLOCVIČKĚ DOZVĚDĚLI, ŽE JAKÝSI HOCH, KTERÝ SE JMENUJE ŠIKEJZ, BUDE ZÍTRA HRÁT NA ČERVENÉM PLÁCKU SE SÁHADNĚ NABYTÝM KOPACÍM MÍČEM. JISTĚ JE TO MÍČ SVORNÝCH GAMBUSÍNŮ! PROTO SE ROZHODLI, ŽE SE PŮDDOU NA ČERVENÝ PLÁCEK URČITĚ PODÍVAT.

TAK DNES VEČER V PĚT HODIN V KREMENAČOVĚ ULICI.

ANO, SNAD NA TEN ČERVENÝ PLÁCEK DO ŠESTI HODIN DOJDEME.

NA MOUŽĚ KUTĚ, TADY JSEM JAKŽIV NEBYL!

VŠAK MY TAKĚ NE!

PODÍVEJTE SE, TAMHLE TO UŽ ASI JE!

VŽDYŽ JE TO NAŠ MÍČ!!

A TAMHLE TEN PLAMPAŽNÍK, KTERÉHO VOLAJÍ ŠIKEJZ, NÁM HO VZAL. POZNÁVÁM HO!

TO JE NAŠ MÍČ!!

DEJTE HO SEM!

TAK SI PRO NĚJ ZKUSTE PŘIJÍT!!

DO TOHO!! DO TOHO!! JE TO NAŠ MÍČ, TAK ŽÁDNÉ STRACHY!

JSTE NAŠIMI ZAJATCI JAK SE JMENUJETE?

JSMĚ ČTENÁŘSKÝ KROUŽEK SVORNÍ GAMBUSÍNÍ. A CO JSTE VY, TO DOBRĚ VÍME! DEJTE NÁM RADĚJI NAŠ MÍČ, KTERÝ JSTE NÁM VČERA VZALI!

PUJDETE K NÁM NA DVOREK TAM SE DOHODNEME ŽE JE TEN VÁM HO VZALI.

MUSÍTE NÁM TO DOKÁZAT, VÁS A ŽE JSME MÍČ

A TĚB VÁS NEPUSTÍME JEN, DOKUD NÁM NEPODĚJETE, ŽE JSTE ŽÁDNÝ MÍČ NEMĚLIA MY, ŽE VÁM NIC NEVZALI!

ZDÁ SE MĚ, ŽE JSME PADLI DO PASTI!

KOBY VÁM TU BYLA DLOUHÁ CHVÍLE, TAK SI TU HRAJTE TŘEBA NA PLÁTÝNKA!!!

„SVORNÍ GAMBUSÍNÍ“ DOCHÁZEJÍ VYTOUŽENÉHO CÍLE.

OSAH PŘEDCHOZÍCH OBRÁZKŮ: „SVORNÍ GAMBUSÍNÍ“ PRCHAJÍ SKLEPEM ZE DVOREČKU, NA KTERÉM BYLI ZAMČENÍ NIČEMNÝM ŠIKEJZEM A JEHO KUMPÁNY. SKLEP JE VŠAK NA SVÉM KONCI UZAMČEN A HOŠI Z NĚJ NEMOHOU VEN.

CO KDYBYCHOM DVEŘE TAKHLE VYHÁKLÍ? PAK TŘEBA ZÁMEK POVOLÍ!



SLÁVA, JSME VENKU!!

TAK TV MOC NEKŘIČ JAKO ROZESPALÝ PAVIÁN. DOKUD NEJSME NA ULICI, NEJSME ZACHRÁNĚNI.



TO BY BYLA KLUBOVNA - CO?



TA SVĚTNIČKA BY BYLA PRO NÁS JAKO STVOŘENÁ!



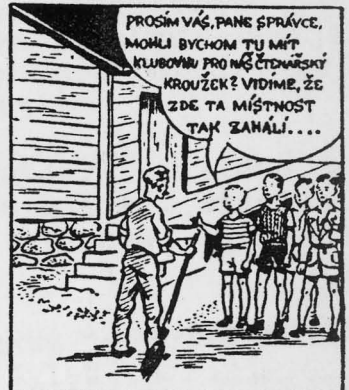
CO TADY BANDO DĚLÁTE? A JAK JSTE SE SEM VŮBEC DOSTALI? MLUVTE!!



VÍTE - MY JSME -- MY JSME - UTÍKALI JSME PŘED TLUPOU NEZNAMÝCH KLUKŮ -- A TAK JSME SE OCITLI AŽ TADY!



PROSÍM VÁS, PANE ŠPRAVCE, MOHLI BYCHOM TU MÍT KLUBOVNU PRO NĚŠ ETNÁFSKÝ KROUŽEK? VIDÍME, ŽE ZDE TA MÍSTNOST TAK ZANÁLÍ...



TO, HOŠI, ASI NEPŮJDE -- JSOU TU TAKOVÉ NIČEMNÉ ROZBITÉ SCHODY - A TEČE TAM STŘECHOU!



TO MY BYCHOM ŠI VŠECHNO ŠPRAVILI, STŘECHU I TY SCHODY - A TADY BYCHOM VYDRHLI PODLANU A UKLIDILI...



NÓ TAK ŠI TVMĚŠ NA ZKOUŠKU BUDETE! UVIDÍME, JAK TO BUDE KLAPAT.

Většina čtenářských kroužků marně touží po takovém štěstí. Iaké potkalo „Svorné gambusíny“. Po nějaké sebe-mení klubovnice, kde by hoši mohli zpívat, opakovat si věci ze školy, společně se učit, kreslit a psát, vše-lijak se bavit a vůbec užitečně pracovat, místo bezduchého pobíhání po ulicích. Dospělí lidé však mají velmi málo pochopení pro užitečné snažení chlapců. Jsou k nim nedávěříví a odmítaví. Stům a stům malých světelníků, zahrádních altánků, dřevníků a kůlniček. K ničemu důležitěmu se nehodí. dají raději zahálet, než by je chlapcům propůjčili. Maminky a tatínkové, kteří můžete, pomozte našim hochům! Poskytněte jim přístřeší pro jejich čtenářský kroužek, nebo se přimlouvajte za něj!

/ Nahoře v pozadí obrázku jde Šikejz a jeho 4 kumpáni, všichni v pumpkách a v čepicích, Šikejz má v podpaždí kopací míč. Kulisy: Obrysy různě vysokých čínžovních domů. Dole v popředí obrázku vybíhá do obrázku nároží domu. U něj stojí Štika. Dívá se přes náměstíčku nahoru na 4 drobné figurky Šikejz a jeho kumpánů a nad jeho hlavou je bublina: "Podívejme se, tamhle je Šikejz a má náš míč, který vzali v létě Vendovi a Medviděti."

/ Šikejz a spol. jdou ulicí, která končí v pozadí obrázku, v pořadí jsou vidět nějaké ~~pláček~~ ohrady, nízké zdi. Šikejzovi jdou tam do pozadí, jsou tedy ke čtenáři obráceni zády. Štika je sleduje v uctivé vzdálenosti, kryje se za výstupky zdi domů. Bublina nad ním: "Kam asi jdou? A jak bych ~~zaxm~~ jim ten ~~míč~~ náš míč mohl ukořistit?"

/ Šikejz s kumpány přichází na plácek mezi ohradami a zdi, v pozadí za nimi obrysy domů. Plácek je nedlážděný, tu a tam je trs trávy. Je tam také poblíž ohrady fotbalová branka. Za brankou v blízkosti je jakýsi odchod z pláčku, utvořený ~~xxx~~ uličkou mezi zdí a ohradou. Šikejz stojí u branky, tváří k čtenářům, jeho kamarádi proti němu v hloučku a on k nim povídá: "Budete mne trénovat na branku! Tady je míč!" Podává při tom míč jednomu z nich. Štika při tom číhá na dolní čáře obrázku, přitíštěný k rohu zdi.

/ Štika běží mezi ohradami, Šikejz s brankou a pláčkem nejsou vidět. / Štika obíhá oklikou plácek tak, aby by dostal do uličky za brankou. / Nad jeho hlavou bublina: "Musím ~~pláček~~ se dostat oklikou tam do té uličky za brankou. Tam je jediné možnost míč nějak ~~zaxm~~ ukořistit!"

/ Obrázek zase jako číslo 1. / Plácek, branka, ulička vzadu. / V uličce je teď ale už vidět kousek ukrytého tam Štiky. V popředí stojí tři Šikejzovi kumpáni, jeden právě ~~hmm~~ míč na Šikejze, který je v brance, a chystá se míč chytit.

/ Detail Šikejze, který chytil míč v brance. Za brankou je pořád vidět ulička a teď i v ní vzrušený Štika. Šikejz se protivně šklebí, a rozjařeně volá do předu na své kamarády, kteří nejsou vidět: "Kam se na mne, holenkové, hrabete! Já jsem náhodou rozený brankář!!"

/ Detail tří Šikejzových kamarádů. Jeden se prudce rozhání a kopá právě do míče. Míč už letí kousek od jeho nohy, obrázek tedy zachycuje míč asi vteřinu po tom, co do něj bylo kopnuto. Prudká rána. Kluk při tom volá: "Tak schválně jestli ~~xxx~~ chytneš tuhle ránu, když jsi takový umělec!" Druzí dva kluci stojí vedle, smějí se a v jejich figurách je pohyb, kterým mimodě doprovázejí kopnutí třetího.

/ Šikejz si hází "róbu" po míči kupředu z branky, ale nechytil, míč letí skrze branku. V uličce se připravuje Štika, celý rozrušený, vyběhnout ven, po míči.

/ Šikejz leží ještě natažený na zemi, po bezvýsledné robinsoádě, tváří ke čtenáři. Štika už je z uličky venku, u branky a shýbá se pro míč. Z popředí zády ke čtenáři, běží všichni 3 Šikejzovi kumpáni k Šikejzovi a k brance a volají: "Šikejzi, míč!!!" - "Tam vzadu!! Pozor!!" - "Rychle, hni se přece!!"

/ Štika prochází s míčem do uličky, Šikejz teprve vstává, ale 3 kumpáni se blíží už k brance. Jeden z nich volá: "Rychle za ním, než nám zmizí v ohradách."



NAKRESLIL BOHUMÍR ČERMÁK

SVORNÍ GAMBUSÍNÍ

JAK ŠTIKA ZÍSKAL ZPĚT ODCIZENÝ MÍČ

ŠEL JSEM ULICÍ, A CO VIDÍM?
PARTU KLUKŮ SE ŠIKEJZEM,
JAK SI VYKRAČUJÍ S NAŠÍM
MÍČEM. VYDAL JSEM SE
ZA NIMI.



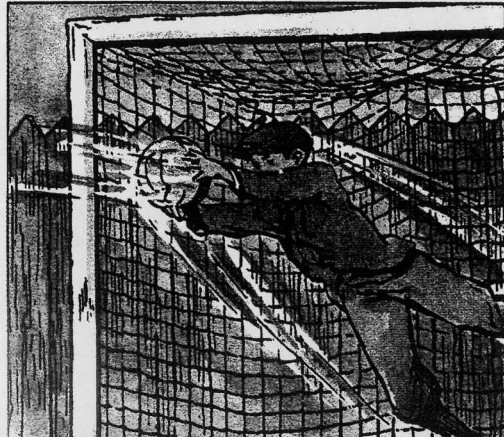
KAM ASI JDOU?
NA HRŠTĚ, NEBO
NĚKAM JINAM?
JAK BYCH TEN
MÍČ MOHL ZÍSKAT
ZPĚT?



BUDETE MĚ
TRÉNOVAT STRÍLENÍM
MÍČE NA BRANKU.
VSADÍM SE, ŽE SE VÁM
NEPODAŘÍ DÁT
MI GÓL.



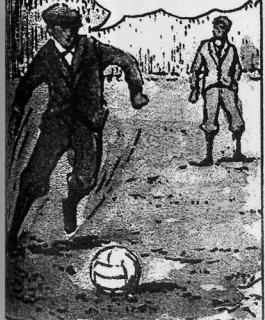
MUSÍM SE DOSTAT
DO NEJBLIŽ K BRANCE.
TAM BYCH MOHL MÍČ
SNAD ZACHYTIT.



KAM SE NA MNE
HOŠANCI HRABETE?
JÁ JSEM NÁHODOU
ROZENÝ BRANKAŘ!



JAK SCHVÁLNĚ, JESTLI
CHYTNĚŠ TUHLE RAŇU,
KDYŽ JSI TAKOVÝ
FRAJER.



TEĎ - ANEBU
NIKDY!



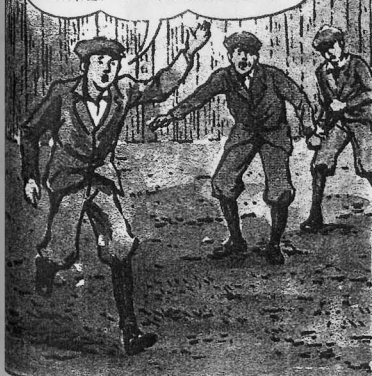
-TEĎ!



ŠIKEJZI...!!!
TAM ZA TEBOU...
NĚJAKÝ KLUK...
ZADRŽ HO !!



ZA NÍM, NEŽ NÁM
ZMIZÍ V OHRADÁCH!



KDEPAK,
UŽ JE DÁVNO
V PRACHU.

TEN
BĚŽEL
JAKO
O ŽIVOT!

KDO TO
JEN
MOHL
BÝT?



NO - A TÍM
KONČÍM SVŮJ PŘÍBĚH
O ZÁCHRANĚ NAŠE-
HO MÍČE Z RUKOU
NIČEMY ŠIKEJZE!

VÝBORNĚ, ŠTIKO!
SLÁVA TOBĚ!
AŽ ŽIJÍ
SVORNÍ
GAMBUSÍNÍ!



KONEC

Voda: Malý uličník

KRALÍK NA ČERNO.

Otik slídí očima po kuchyni. Boty jsou už suché, tváře přestaly páliť. »Nasyp králíkům,« volá mamčin hlas. Otík se zadívá na její přísnou tvář a odváží se zažepřat: »Mami, prosím tě, můžu jít na chvíli ven?« Žádná odpověď, jen Otíkovo šourání a jeho bolestné vzdechy se strážejí o mrazem kvěrované okno.

»Tak jdi, ale pamatuj si, co jsem ti včera řekl!« Po těch slovech Otík proklouzl dveřmi, hodil ošatku ke králíkům a již upaloval za klášter, kde přešlapovali netrpělivě Pepa s Tondou. »To je dost, že už jdeš.« — »Hm, tobě se to řekne, ale měl jsem namále po včerejšku.« Naši tři mušketýři se brodili jiskřícím sněhem. Nebe bylo jasné a do Zlěba blesklo na čtvrt hodinka. Severák se proháněl po volných pláních až k černému lesu. U něho převzal vedení Pepa.



KLUCI SEM!



TAK CO TU RÝVETE, HASTROŠÍ A CO JES TÍM ZAJÍCEM?



POČKEJ TY SKRČKU, TO TI NEDARUJU!

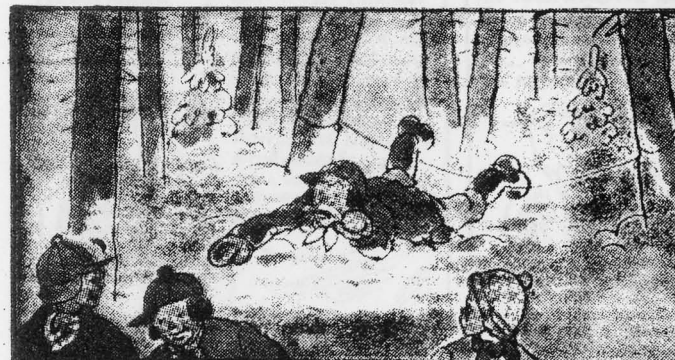


Otik chtěl vysvětlit panu adjunktovi celou příhodu. Junkt nechce chlapcům rozumět a Otík rozzloben hodí krá do hustého porostu.



ZNÁM TVÉ KOUSKY — JÁ TI DÁM OK!

Otik s Pepou utíkali co jim nohy stačily a jim v patách napálený pytlák Palivec. Oba přemýšleli, co udělat. Jsou blízko východu z lesa. »Pepo, zde máš drát a natáhni jej.«



VŠAK JIM TO NEDARUJEM!

Šťastná cesta ke klodějova doučce.



TOMU HOCHOVI SE UŽ NENAMAHEJTE NIC UDĚLAT, PANGRACI! PŘÍŠLA ZASE VAŠE DOBA, UŽ JSTE CHTĚLI ŽÍT NA UCET TĚCH DOCVÝCH, ALE JAK SE SAMA CHYTLA DO PASTI! NASTAVTE SE V RUCI - DOSTANETE POUVA - I SE JIHM KUMPAHEM POVEDENÝM



JEŠTĚ NĚ NIKDO NEDOŠTAL - A VY TE PRAVE NĚ, KALOUSI... JA PRODÁM SVOU KŮZI DRAGO! POMALU, POMALU, HOLENKU, SVOU KŮZI PRODAVAT VÝBĚZ WE BUDETE. VĚDYT JSEM TO OB VÁS ČEKAL, ALE MĚNĚ SE NEDA UTĚCIT - UŽ ANI NE - A PROTO, ŽE VÁS BY SI SPRÁVELNĚ DOVEDLA VŠUDE NAHŮ!



DOBŘE, ŽE JSME PŘĚLI VÁS. KLUCI UŽ NA TEBE DOLE ČEKAJÍ. HRONE, PROC BYCHOM SE VLASTNĚ MĚLI SE ZLODĚJEM BAVIT, ZARÍDTE, ABY BYL ODVEDEN - PŘÍJDE DO ĚTYRKY, I TEN DRUHÝ.



JSTE STATEČNÍ HOŠI, ZVLÁŠTĚ TY JENDO - POMOHLI JETE NÁM ODKRYT PĚKNĚ DOUČE. KDO BY TO JEN TUŠIL, ŽE PANGRAC BUDE ZNOVU ŘÁDIT, KDYŽ PŘI OCHOUDU Z KAZNICE SLIBOVAL, ŽE SE K SVĚMU ŠPINAVĚMU ŘEMESLU VÍCE NEVRÁTÍ. TĚD JĚDĚTE DOMŮ - BUDEME VÁS VŠAK JEŠTĚ POTREBOVAT.



CO SE VŠAK STALO S TĚMI DVĚMA, ZA KTERÝMI JSME SEM ŠLI? JISTĚ ODA POMÁHALI PANGRACOVĚ MUSÍME, KARLE, NA TO UPZORNIT POLICII - TAKOVÍ KLUCI, KTERÍ SE K NĚCĚMU TAK ŠPATNĚMU PROPŮJÍ, NEZASLUHJÍ SLITOVÁNÍ. NO, ŘEKAT NEMÁM PRAVDU?



CO KŮM MÁM POVIDAT, KLUCI, PANGRACE ŠTĚNE ZASLUŽENÝ TREST. ŠPATNÝ ČLOVĚK S KŮVÝM CHARAKTEREM - ALE NAPOREBY KRADL A KLÁMAL POCTIVĚ LIDI... KLUCI, VĚŘTE, JE TO ODPOŘNĚ S TAKOVÝM DARE BAKEM DYCHAT STEJNÝ VZDUCH V JEDNĚ MÍSTNOSTI...



JENÍKU, JENÍKU, MŮJ HOCHU, DĚKUJÍ BOHU, ŽE SE TI NIC NESTALO. TRNULA JSEM HRŮZOU, KDYŽ JSEM SE DOZVEDĚLA, KDE JSI SE OCTL. HNED JSEM NECHALA VŠENO A BEŽELA ZA TĚBOU... JEN ŽE SI NEDAŠ HOCHU POZOR. ALE MAMINKO DOBRĚ, ŽE MĚ CIRA NĚHODA DO TOHO DOUČETE PŘÍVEDLA, POMOHL JSEM SPRÁVE DLNOSTL



VŠAK JÁ VÍM, ŽE MOHU BÝT NA TEBE PYŠNÁ... A TATÍNEK JAKOV BUDE MÍT RADOŠT! TO JÁ JEN O TEBE MĚLA STRACH, ABY TI TEN NIČEMA NĚČO NEUDELAL. MUSÍTE NÁM PANÍ ZLAMALOVÁ ALE JENDU JEŠTĚ NA CHVÝLI MEZI NÁMI NECHAT... MÁ PŘÍJÍT K NÁŠEMU KAMARÁDOVI POSPOLNĚMU... PŘY MU NĚČO DŮLEŽITÉHO CHCE



ATED VŽ NEMĚJ STRACH, VĚDYT SE MI NIC NESTALO... JDI DOMŮ SAMA, JA SE CESTOU, STAŮM V NAŠENO KAMARÁDA... ALE SLIB MI, ŽE REBUDĚŠ MĚ VYPŘÁVĚT TATÍNKOVI, TENTOKRÁT BYCH SE MŮ CHTĚL POCHLUBIT SÁM. ALE TO VÍŠ, HOCHU - JEN BRZO PŘÍJĚ - NETOULEJ SE UŽ NIKDE!



KAMARÁDE MĚL JSEM SE VÁM HLASIT! SPRÁVNĚ, JENDO, CHTĚL JSEM TI VŠAK STISKNOVŤ PRÁVICI. TY NEJSI JEN SPRÁVNÝ KLUK, ALE POMALU SPRÁVNÝ CHLAP. JSEM NA TEBE HRDÝ, ŽE MÁM TAKOVĚHO CHLAPCE VES SVĚMU POSPOLU. POVYSUJI TĚ NA ROJNĚHO ATVŮJ KROUŽEK BUDE MOCI VE SLUŽBĚ VYSTUPOVATI JAKO ROJ!



A JEŠTĚ MÁM PRO TEBE NOVINKU, TADY MÁM PRO TEBE A PRO TĚVĚ KAMARÁDY POVOLENÍ NA LETNÍ TÁBOR... JISTĚ NA TEBE VŠICHNI HOŠI DOLE ČEKAJÍ, TAK SI JS VEM A ROZDEJ JS... TĚD VŠAK UŽ JDI A - NA SHLEDANOU NA TÁBOŘE!



SLÁVA, KLUCI! JEDEME VŠICHNI NA TÁBOR! VŠICHNI! KLUCI, JÁ MÁM RADOŠT!

dále: žurčící upřed

RYCHLÉ ŠIPY ZLEPŠUJÍ ODVOZ HLÍNY

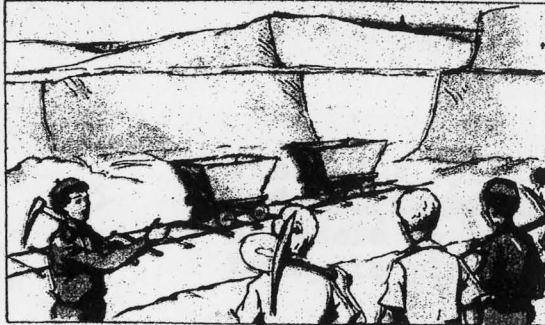
PRŮBĚH V 43. ČÍSELNĚ



Ráno u snídaně se Rychlé šipy věděli od svých kamarádů, že budou kopat a odvázet hlínu se strání, kudy povede silnice.



Ozbrojeni lopatami a krumpáči, vydali se na cestu k pracovišti, které se našlo na dosti příkré stráni.



Konečně jsou u cíle. Jejich zkušený starší kamarád jim podal výklad, jak pracovat, aby se zbytečně a předčasně nevyšílili. Rychlonožku však hlavně zajímaly vozíčky. Už aby mohl s některým jet s kopců dolů!



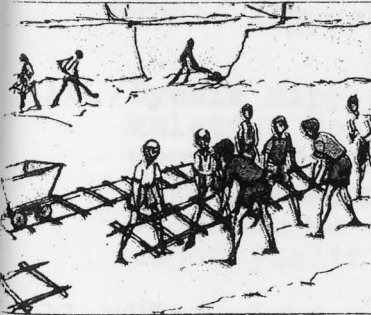
Jeho přání se brzo vyplnilo. Vozíčky rychle plnily vykopanou hlínou, kterou bylo nutno odvézt dolů pod strání připravených aut.



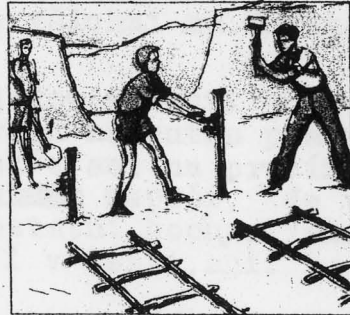
Dolů se jelo báječně, což a to! Ale tlačte pak vozíky zpátky nahoru do strání, třebaže prázdné! A tak se v Rychlonožkově hlavě zrodil plán.



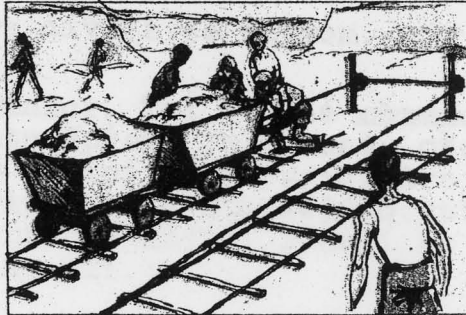
Ještě téhož večera Rychlé šipy se ptali vedoucího, nejsou-li zde někde zbytečné kolejnice, ocelová lana, kladky a dva železné sloupky.



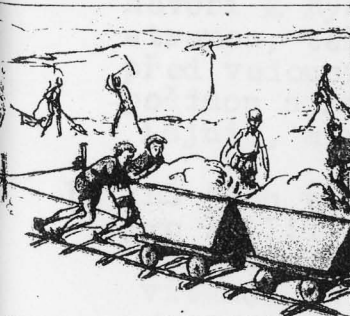
Všechny žádané věci zde byly a tak se Rychlé šipy za pomoci svých kamarádů dali do práce. Nejdříve položili do strání ještě jednu kolejnici.



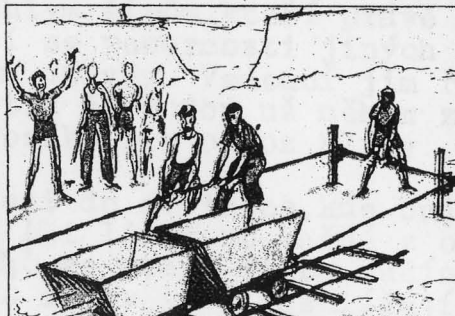
Nahoře nad spádem byly zatiženy dva železné sloupky, na kterých byly připevněny kladky. Kolejnice končily právě u sloupků.



Mírek přivázal tenké, ale pevné ocelové lano k dvěma naplněným vozíkům. Druhý konec lana běžel dolů se strání nad druhou trať, k dvěma prázdným vozíkům na úpatí strání.



Slavnostní chvíle nastává! Chlapci roztláčli naplněné vozíky, které svou vlastní vahou mají sjet dolů a zároveň táhnout nahoru dva prázdné.



Rychlonožkův nápad se podařil! Naložené vozíky, nikým nebrzděné, sjely samy dolů, a to tak rychle, že bylo až nutno při dojezdění přibrzdit lano.



Vedoucí poděkoval večer Rychlým šipům za dobrý nápad, který uspoří denně několik pracovních hodin těm, kdo s vozíky dříve musili jezdit.

Rychlé šípy jedou na Stavbu mládeže.

/Pozor, úprava zase jako posledně, žádné textové bubliny, místo nich prázdná třicetimetrová linka./

Začátek příběhu v předchozím čísle.

/Tento obdélníček vypiš a zasaď nad první obrázek./

1. /Viz starý předpis obrázek číslo 2.

2. " " " " " 4

3. " " " " " 5

4. " " " " " 7

5. " " " " " 8

6. " " " " " 9

7. " " " " " 10

Pozor, vůz Rychlých šípů ~~nená~~
~~žádnou plachtu, aniž~~ obruče
na které by se plachta napí-
nala, ale plachta na nich není!

8. /Bratrstvo táhne vodou pozadu svoje autíčko k vynořující se dlažbě, členové Bratrstva jsou po kolena ve vodě, vynořují se z vody. Bidlo je jedinečně zmáchané. Bratrstvo kouká, jako by chtělo vypálit rybník. Na pevnině se ~~dech~~ta diváctvo. Rychlé šípy jsou se svým vozem už na pevnině. Rychlonožka kyne Bratrstvu rukou a volá, že jejich vůz sice nevypadá tak pěkně, jako Bratrstva, ale za to že zase tolik neprosakuje

9. /Rychlé šípy jsou v ~~klubovně~~ klubovně Svazu České mládeže. Přes stěnu někde je modrá vlajka se znakem /bílým, negativním/ SCM. Znak přikládám. U stolu několik mladých lidí, dívky i mládenci. Rychlé šípy jsou u stol /stojí/, jeden z mladých mužů jim ukazuje různá lejstra a říká jim cos. Rychlé šípy se všichni na lejstra dívají, se zájmem.

10. /Rychlé šípy jedou v dešti po silnici. Teď vůz má ~~obrouče~~ nahoře na kulatých žebrech napnutou plachtu. Vpředu je plachta otevřena, ale protáhnuta, takže ani na první~~ím~~ sedící a šlapající dvojici /Mirek a Jarka/ ~~nená~~ neprší. Je vidět i do ztmavělého vnitřku vozu pod plachtou na ostatní hochy. Všichni se smějí, radují se z toho, že mohou jezdit i v dešti, aniž by zmokli.

11. /Před nízkými stavebními baráky /ale pěknými/ stojí zástup chlapců a ~~vek~~ vek SCM /dospělí/, někter~~é~~ v teplácích, jiní v trénýrkách. Před nimi sto vedoucí tábora, v teplácích, má radiovku a na levé straně prsou znak S. Hovoří k Rychlým šípům, kteří právě dorazili na staveniště. Vůz mají stranou, těší se pozornosti jiných parcovníků. RŠ stojí v hloučku před vedoucím Stavby. Vedoucí jim říká, že dnes už si jen po cestě odpočinou a zítra že budou už někam zařazeni. Všude je plno úzkých kolejnic, a vozíků pro odvoz hlíny. Zkrátka staveniště.

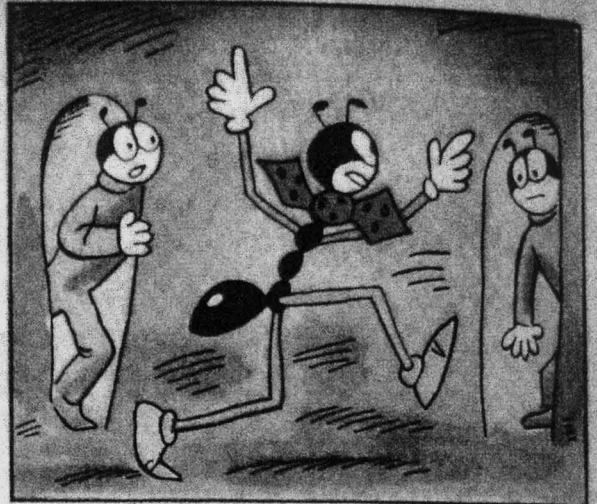
12. /RŠ jsou vedeni do světnice, kde budou bydlet. Je to společná ubikace pro 10 lidí. /Pět lůžek po každé z obou stran místnosti. Hlásí se jim tam pět hochů ve stáří Mirka Dušina a říkají jim pěkná slova na přít vítanou. R Š se zvědavě rozhlízejí, tváří se vesele.

FERDA MRAVENEC PRACUJE PRO PĚTILETKU

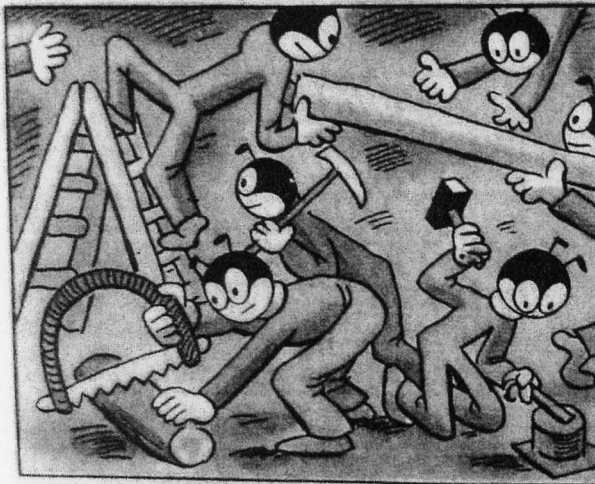
Ondřej Sekora



*Pětiletka začne. Hola!
Nový úkol na nás volá.*



*Mravenci, co uděláte?
Cožpak zahanbit se dáte?*



*Uděláme velkou práci,
nejsme přec jen pro legraci.*



*Budem dělat všichni spolu,
vystavíme velkou školu.*



*A tam všechny naučíme,
přeměníme, přeškolíme,*



*Že pak budou jak my pilní,
jak mravenci svorní, silní.*

