

Univerzita Hradec Králové

Pedagogická fakulta

Katedra českého jazyka a literatury

Historie českého komiksu 1. poloviny 20. století v širších souvislostech

Bakalářská práce

Autor: Jindřich Holíš

Studijní program: Filologie

Studijní obor: Jazyková a literární kultura

Vedoucí práce: PhDr. Nella Mlsová, Ph.D.

Hradec Králové

2016

Zadání bakalářské práce

Autor:	Jindřich Holíš
Studium:	P13987
Studijní program:	B7310 Filologie
Studijní obor:	Jazyková a literární kultura
Název bakalářské práce:	Historie českého komiksu 1. poloviny 20. století v širších souvislostech
Název bakalářské práce A1:	History of Czech Comics of the 1st Half of the 20th Century in Broader Context

Cíl, metody, literatura, předpoklady:

Práce se zabývá díly významných českých a světových komiksových tvůrců první poloviny dvacátého století, zařazuje komiks do širšího historického kontextu a analyzuje českou i světovou tvorbu. Věnuje se počátkům komiksu z historického a vývojového hlediska, pozoruje vlivy, které výsledný český komiks formovaly. Práce má doplnit aktuálně vydané odborné publikace, jež se tématem komiksu zabývají; ty se zaměřují převážně na chronologický sled vydávaných děl a na periodika, v nichž díla vycházela, ale nepostihují výjimečnost vybraných děl ani srovnání českého a světového komiksu. Tato práce má navázat na zmíněné publikace a doplnit chybějící informace, aby ve výsledku vznikl ucelenější obraz českého komiksu první poloviny dvacátého století. Projektem, jenž vzejde z této bakalářské práce, je vytvoření popularizační příručky, která by měla přiblížit zvolené téma širšímu publiku. Téma komiksu je pro mladší generace velice atraktivní, přesto se jím u nás v popularizační rovině téměř nikdo nezabývá. Cílem této příručky je důstojně zaplnit prázdné místo na trhu a přiblížit zrod a vývoj českého komiksu zejména mladým lidem, studentům a všem ostatním, kteří preferují volnější a zábavnější cestu za poznáním.

ČESÁLKOVÁ, Lucie. Signály z neznáma: český komiks 1922-2012. Vyd. 1. Editor Pavel Kořínek, Tomáš Prokšpípek. V Řevnicích: Arbor vitae, 2012, 350 s. ISBN 978-80-7467-012-1. DIESING, Helena. Český komiks 01. poloviny 20. století. Praha: Verzone, 2011, 359 p. ISBN 80-904-5468-2. KRUML, Milan. Comics: stručné dějiny. 1. české vyd. Praha: Comics Centrum [distributor], c2007, 318 s. ISBN 978-80-86839-12-7. GROENSTEEN, Thierry. Stavba komiksu. Vyd. 1. Překlad Barbora Antonová. Brno: Host, 2005, 218 s. ISBN 80-729-4141-0. MCCLLOUD, Scott. Understanding comics: the invisible art. New York: HarperPerennial, 1994, 215 s. ISBN 00-609-7625-X. EISNER, Will a Will EISNER. Comics and sequential art: principles and practices from the legendary cartoonist. New York: W.W. Norton, 2008, 175 str. ISBN 03-933-3126-1.

Anotace:

Práce se zabývá díly významných českých a světových komiksových tvůrců první poloviny dvacátého století, zařazuje komiks do širšího historického kontextu a analyzuje českou i světovou tvorbu. Věnuje se počátkům komiksu z historického a vývojového hlediska, pozoruje vlivy, které výsledný český komiks formovaly. Práce má doplnit aktuálně vydané odborné publikace, jež se tématem komiksu zabývají; ty se zaměřují převážně na chronologický sled vydávaných děl a na periodika, v nichž díla vycházela, ale nepostihují výjimečnost vybraných děl ani srovnání českého a světového komiksu. Tato práce má navázat na zmíněné publikace a doplnit chybějící informace, aby ve výsledku vznikl ucelenější obraz českého komiksu první poloviny dvacátého století. Projektem, jenž vzejde z této bakalářské práce, je vytvoření popularizační příručky, která by měla přiblížit zvolené téma širšímu publiku. Téma komiksu je pro mladší generace velice atraktivní, přesto se jím u nás v popularizační rovině téměř nikdo nezabývá. Cílem této příručky je důstojně zaplnit prázdné místo na trhu a přiblížit zrod a vývoj českého komiksu zejména mladým lidem, studentům a všem ostatním, kteří preferují volnější a zábavnější cestu za poznáním.

Garantující pracoviště: Katedra českého jazyka a literatury,
Pedagogická fakulta

Vedoucí práce: PhDr. Nella Mlsová, Ph.D.

Oponent: Mgr. Michal Čuřín

Datum zadání závěrečné práce: 19.1.2015

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracoval pod vedením vedoucí bakalářské práce samostatně a uvedl jsem všechny použité prameny a literaturu.

V Hradci Králové dne

Jindřich Holíš

Poděkování

Mé poděkování patří vedoucí této bakalářské práce, PhDr. Nelle Mlsové, Ph.D. za odborné vedení, cenné rady a připomínky.

Anotace

HOLIŠ, Jindřich. *Historie českého komiksu 1. poloviny 20. století v širších souvislostech*. Hradec Králové: Pedagogická fakulta Univerzity Hradec Králové, 2016. 81 s. Bakalářská práce.

Práce se zabývá díly významných českých a světových komiksových tvůrců první poloviny dvacátého století, zařazuje komiks do širšího historického kontextu a analyzuje českou i světovou tvorbu. Věnuje se počátkům komiksu z historického a vývojového hlediska, pozoruje vlivy, které výsledný český komiks formovaly. Práce má doplnit aktuálně vydané odborné publikace, jež se tématem komiksu zabývají; ty se zaměřují převážně na chronologický sled vydávaných děl a na periodika, v nichž díla vycházela, ale nepostihují výjimečnost vybraných děl ani srovnání českého a světového komiksu. Tato práce má navázat na zmíněné publikace a doplnit chybějící informace, aby ve výsledku vznikl ucelenější obraz českého komiksu první poloviny dvacátého století.

Projektem, jenž vzejde z této bakalářské práce, je vytvoření popularizační příručky, která by měla přiblížit zvolené téma širšímu publiku. Téma komiksu je pro mladší generace velice atraktivní, přesto se jím u nás v popularizační rovině téměř nikdo nezabývá. Cílem této příručky je důstojně zaplnit prázdné místo na trhu a přiblížit zrod a vývoj českého komiksu zejména mladým lidem, studentům a všem ostatním, kteří preferují volnější a zábavnější cestu za poznáním.

Klíčová slova

komiks, historie, teorie, literatura

Annotation

HOLIŠ, Jindřich. *History of Czech Comics of the 1st Half of the 20th Century in Broader Context*. Hradec Králové: Faculty of Education, University of Hradec Králové, 2016. 81 pp. Bachelor degree thesis.

This thesis is dealing with the works of major Czech and worldwide comics authors from the first half of the twentieth century. It classifies the comics into the wider historical context and analyses both Czech and worldwide comics creations. It also dedicates itself to the roots of the comics from historical and developmental angle and follows the influences that shaped the final form of the Czech comics. This thesis should complete the domestic academic market of comics publications which are mostly concentrating to the chronological flow of comics works and periodicals. They do not rate them, judge them or compare them with worldwide works. This thesis should add those missing information to create more comprehensive representation of the Czech comics of the first half of the twentieth century.

The practical part of this thesis is a creation of a popularizing handbook that should bring the chosen theme closer to a broader audience. The theme of comics is very attractive for the younger generation but there are very few people who try to popularize it in a scholarly way. This handbook should fill the empty space on the market and approach the evolution of the Czech comics to younger people, students and anybody who prefer an easier way to reach the knowledge.

Key words

comics, history, theory, literature

Obsah

Úvod.....	8
Aktuální stav poznání.....	9
Komentáře k použité literatuře a dalším zdrojům	10
Teoretická část	12
Pojmy, teorie, definice komiksu.....	12
Dva úhly pohledu na komiksovou historii	14
Srovnání nejvýznamnějších českých tvůrců	23
Období 1900 až 1917: Karel Stroff, Karel Ladislav Thuma, Josef Lada	23
Karel Stroff	23
Karel Ladislav Thuma.....	26
Josef Lada	28
Období 1918 až 1934: Voborský, Klapač, Sekora.....	35
František Voborský	35
René Klapač	39
Ondřej Sekora	41
Období 1935 až 1950: Foglar – Fischer a ti druzí.....	48
Jaroslav Foglar	48
Jan Fischer.....	50
Ti druzí.....	53
Srovnání nejvýznamnějších zahraničních tvůrců.....	56
Winsor McCay	56
George Herriman.....	60
Carl Barks	62
Will Eisner	66
Závěr	70
Praktická část	73
Představení projektu.....	73
Výběr a tvorba projektu	73
Závěr	75
Zdroje.....	77
Internetové zdroje.....	78
Obrazové přílohy.....	80

Úvod

Historie českého komiksu 1. poloviny 20. století v širších souvislostech může působit v době hollywoodských filmových adaptací komiksu, které napomáhají jeho popularizaci a přitahují pozornost široké veřejnosti, jako zdánlivě neaktuální téma. Lákavým se stává až na druhý pohled, až když zjistíme, že i přes dnešní výsostné postavení komiksu je jeho česká historie nedostatečně probádanou oblastí. Téma nabízí pohled do doby, kdy se komiks, jak ho dnes známe, teprve formoval a kdy spojení obrazu s textem bylo vnímáno jako něco nepatřičného, podivného. Zejména v českých kulturně-společenských podmínkách, kdy v lidech stále ještě rezonovala určitá obrozenecká potřeba mateřské lásky a ochrany našeho jazyka, byl vnímán komiks, který kladl při vyprávění důraz na vyváženou propojenost obrazu a textu, jako něco pro Čechy nedůstojného a pro jazyk škodlivého. O to úctyhodnější se proto jeví vůle komiksových tvůrců, kteří se i navzdory negativním kritikám nedali odradit a pomohli vybudovat tradici, na které staví generace tvůrců dodnes.

Kromě zmíněné rozmanitosti tehdejší doby, stavu kultury i společnosti, je dalším důležitým faktorem pro výběr tohoto tématu fakt, že se komiks přese všechny překážky „prokousal“ až na výsluní, ze kterého jej dnes prakticky nemá co sesadit. Výběru tohoto tématu vedle prostého motivu autorské zvědavosti nahrávala i vnitřní touha hlouběji porozumět komiksu a jeho předchůdcům; ať už českým, nebo světovým.

K jasnému pochopení metodologie této práce je vhodné se nejprve seznámit s vymezenými definicemi - proto jsme se rozhodli pojednat o této problematice blíže až v kapitole *Pojmy, teorie, definice komiksu*. Zjednodušeně však můžeme říci, že jsme na základě použité literatury vymezili dva styčné teoretické pojmy, za pomoci kterých posléze analyzujeme tvorbu významných českých i světových komiksových tvůrců.

Po analýze prochází ta díla, jež splňují všechny definiční podmínky, selekcí, která spočívá v komparatistické metodě; v té kvalitativně porovnáváme všech-

na relevantní díla, abychom výsledně docílili určitého maximálního počtu vybraných tvůrců pro dané období.

Aktuální stav poznání

Aktuální stav poznání se v oblasti odborného zpracování českého komiksu vyvíjí zejména v posledních letech velice dynamicky; například díky grantu GAP406/10/2306 - *Komiks: dějiny - teorie (2010-2012, GA0/GA)* vyšlo jen v letech 2010 až 2014 více domácích publikací zaměřených na dějiny a teorii českého i světového komiksu než za celou dobu od samotného vzniku sekvenčního umění v naší zemi. Jsou to například komplexní *Dějiny československého komiksu 20. století*, kolektivní monografie *Signály z neznáma aneb Český komiks 1922–2012*, obrazově bohatá odborná publikace *Český komiks 1. poloviny 20. století*, obrazový soubor *Josef Lada, Nezbedné komiksy*, nebo obrazová monografie *Kája Saudek*.

Z důvodu zmíněné dynamičnosti poznání bylo nutné poupravit zaměření této práce v průběhu jejího vzniku. Původně smluveným hlavním cílem bylo představit vybraná díla a zasadit je do širšího dobového a společenského kontextu, jelikož tak žádná z dosud vydaných českých publikací nečinila. Ani ne půl roku po této domluvě však vyšla zmiňovaná publikace *Dějiny československého komiksu 20. století*, která problematiku kontextu řeší více než dostatečně, protože by setrvání v naplňování původně zvoleného hlavního cíle ztratilo jakýkoli přínos a tedy i smysl.

S vedoucí této práce, PhDr. Nellou Mlsovou, Ph.D., jsme se operativně shodli na změně původního zaměření a domluvili se na poněkud teoretičtější přístup; s přesvědčením, že konkrétnost tohoto zaměření zaručí, aby nás podruhé nikdo „nepředběhl“. Namísto dobového a společenského kontextu se proto zaměříme na dvojí interpretaci komiksové historie, přičemž porovnání českých a světových komiksových tvůrců rovněž zůstává přínosem práce.

Komentáře k použité literatuře a dalším zdrojům

Základními nosnými materiály, na které bude tato práce v mnohých směrech navazovat, jsou odborné publikace zabývající se historií českého komiksu první poloviny dvacátého století: publikace *Český komiks 1. poloviny 20. století*, jejíž autorkou je kunsthistorička Helena Diesing, publikace *Signály z neznáma, Český komiks 1922-2012*, za jejímž vznikem stojí dvojice vůdčích autorů, Pavel Kořínek a Tomáš Prokúpek, a dále jejich nejnovější a pro tuto práci nejvýznamnější domácí publikace, *Dějiny československého komiksu 20. století*, včetně rejstříku. U těchto publikací je patrná snaha o zachycení co nejširšího a nejautentičtějšího obrazu tehdejší komiksové tvorby. Kořínek s Prokúpkem šířeji komentují vybraná témata a zabývají se i dobovým kontextem, Diesing „s neobyčejnou pečlivostí prochází všechny tehdejší tiskoviny a hledá v nich příklady původního komiksu.“ (Mandys, P., recenze, 2012, viz Internetové zdroje) Z těchto tří publikací jsme zároveň nejčastěji vycházeli při sbírání či potvrzování faktů pro tuto práci. Zmiňovaný rejstřík posloužil jako základní zdroj údajů pro medailony námi představených českých tvůrců. Kapitulu Josefa Lady pomohla rozšířit obrazová publikace *Nezbedné komiksy: obrázkové seriály z Humoristických listů 1908-1916*, kterou editoval a textově doplnil Tomáš Prokúpek. Z internetových zdrojů jsme pro doplňující informace k české komiksové tvorbě užívali portály spisovatele.cz, komiksarium.cz, fresh-eye.cz, comicsdb.cz, cesky-jazyk.cz a joseflada.cz.

Další publikace se zabývají komiksem světovým. Kniha Milana Krumla *Comics: Stručné dějiny* je pro tuto práci důležitým zdrojem; je to jedna ze dvou knih, která vyšla v češtině a zabývá se historií světového komiksu. Druhou publikací, která se zabývá světovým komiksem a byla přeložena do češtiny, je kniha *1001 komiksů, které musíte přečíst, než zemřete* od Paula Gravetta, jež byla editována Tomášem Prokúpkem. Nabízí poměrně důkladný přehled většiny významných světových děl, ať už pro svou vlastní slávu, nebo pro svůj vliv na budoucí tvorbu. Bohužel zůstává pouze u přehledu a vybraná díla šířeji nezařazuje.

Zásadní historický význam na poli komiksové teorie jednoznačně nese kniha *Comics and Sequential Art* spisovatele a komiksového tvůrce Willa Eisnera, kterou jsme však pro účel této práce užívali minimálně. K širšímu rozhledu

v historických souvislostech napomohla publikace Randyho Duncana a Matthewa J. Smitha, *The power of comics: history, form, and culture*. Zcela nejzásadnější zahraniční publikací pro tuto práci však byla velice komplexní a zároveň originální kniha *Understanding Comics*, jejímž autorem je jeden z nejvýznamnějších komiksových teoretiků, Scott McCloud. Kniha je psána čtenářsky atraktivní komiksovou formou a věnuje se historii a vzniku komiksu, zasazuje jej do širších kontextů dnešního světa, pojednává rovněž o základní komiksové teorii, popisuje mechanismy efektivní komiksové výstavby nebo vymezuje tvůrčí možnosti a procesy.

V rámci faktografie byly pro vznik autorských medailonů klíčové internetové zdroje, zejména portál lambiek.net, který nabízí rozsáhlou databázi komiksových tvůrců. Jako zdroj doplňujících informací jsme užili portály encyclopedia.com, georgeherriman.com, comicsstriplibrary.com, bpib.com nebo willeisner.com.

Teoretická část

Pojmy, teorie, definice komiksu

Jak vyplývá už ze samotného názvu práce, tvoření nových definic ani komiksových teorií není jejím primárním cílem. Přesto je potřeba vymezit určité teoreticko-normativní mantinely, ve kterých se bude tato práce pohybovat.

Samo pojmenování *komiks* si v česku dlouhou dobu vydobývalo svoje dnešní ustálené postavení. Komiksy byly (a výjimečně ještě jsou) nazývány ilustrovanými nebo kreslenými seriály, grafickými novelami atd. Podobně variuje i psaná forma tohoto označení: správně je *komiks*, ale i *comics*.

Když byla dnešní ustálená podoba komiksu v zárodcích a jeho výsledná podoba se teprve utvářela, nebylo jednoduše možné konkrétně definovat, která díla skutečně komiksy jsou a která jen nesou jeho základní rysy. Dnes už to možné je a pro tuto práci k tomu poslouží jednotná a jasná definice, na jejímž základě pak budou jednotlivá díla vybírána. Podobných definic najdeme v odborné literatuře mnoho, a proto jsme se rozhodli přiklonit k té, se kterou se nejvíce ztotožňujeme.

Definice vychází z teorie Scotta McClouda a přeložit ji můžeme takto:

Komiksem jsou k sobě kladené ilustrované obrázky, tvořící záměrnou sekvenci, jejichž cílem je sdělit informace, a/nebo docílit estetické rezonance ve čtenáři.

Pro nás bude doplňujícím rysem k této definici i verbální stránka komiksu v podobě promluvových bublin nebo textových polí doprovázejících obrazové bloky. Pokud se bude dílo i přes uvedené definiční vymezení pohybovat na určité hranici mezi tím, co podle nás komiks je, a co už je jen jeho blízký příbuzný, zmíníme se o jeho kontroverzi a uvedeme, co nás přimělo k jeho zařazení. Bude se tak dít zejména hlouběji v historii a na samých počátcích komiksové tvorby. Ne snad proto, že by zvolená definice měla trhliny, ale proto, že tehdy vzniklá díla

sice nemusela splňovat všechny podmínky, ale přesto ovlivnila generace dalších tvůrců a dopomohla k tomu, že dnes komiks jako žánr vůbec existuje.

Dále je potřeba vymezit pojmy, na jejichž základě budeme selektovat jednotlivá díla pro tuto práci, jak jsme již výše naznačili při pojednání o metodologii. I v tomto ohledu se budeme držet teorie Scotta McClouda, který vymezuje základních šest prvků: Myšlenka - smysl, forma, styl, struktura, řemeslo, zevnějšek.

Pro tuto práci budou klíčové zejména první dva pojmy: Spojení myšlenka - smysl definuje McCloud jako „*Ty impulsy, ty nápady, ty emoce, ty filozofie, ten smysl celé práce - její obsah. Umění toho, kdo si vybere za svou náplň první krok, stává se nástrojem, a síla jeho umění bude záviset pouze na síle myšlenek, kterými je naplní. Toto je cesta vynikajících vypravěčů, tvůrců, kteří skrze komiks předávají část sebe sama a odevzdávají mu veškerou energii, jen aby svoje médium ovládli a postupně redefinovali cesty, kterými pak co nejefektivněji předají svá poselství. Z ostatních, nekomiksových forem umění, jsou to například Frank Capra, Charles Dickens, Woody Guthrie, nebo Edward R. Murrow.*“ (originál viz obrazová příloha č. 1)

Pojem **forma** vymezuje takto: „*Bude to kniha? Křídová kresba? Židle? Píseň? Socha? Držák na hrnec? Komiksová kniha? Kdo si vybere za svou náplň formu, stává se průzkumníkem, jehož cílem je objevit veškeré umění, jež je forma schopná nabídnout. Často se jedná o pionýry a revolucionáře, umělce, kteří chtějí změnit způsob, jakým lidé nad uměním přemýšlí, kteří rozebírají fundamentální prvky, jimiž se jejich tvorba řídí. Z ostatních, nekomiksových forem umění, jsou to například Stravinskij, Picasso, Virginia Woolfová, nebo Orson Welles.*“ (originál viz obrazová příloha č. 2)

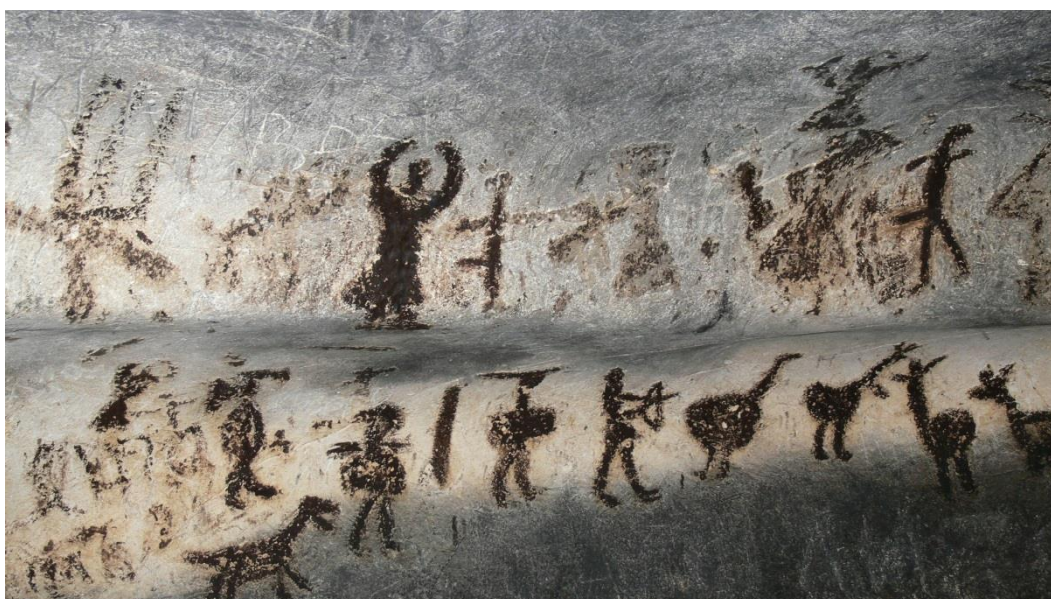
Zjednodušeně řečeno, v této práci budeme analyticky pracovat s pojmy **obsah** a **forma**, pokusíme se co nejdůkladněji prozkoumat českou komiksovou tvorbu první poloviny dvacátého století a poté komparatistickou metodou vybrat za pomoci obou pojmů to nejlepší, co český komiks nabízí. Pro porovnání české a světové tvorby uvedeme i ty nejvýznamnější zahraniční autory. Nutno podotknout, že samotný výběr by v mezinárodním měřítku výrazně přesáhl časový

rozsah pro tvorbu bakalářské práce a hodil by se spíše jako téma pro kolektivní monografii; proto se i v tomto ohledu uchýlíme k teorii Scotta McClouda a nabídneme ty z autorů, které už do své knihy pečlivě vybral on sám, zároveň však s citem pro co nejlepší možné porovnání s českými protějšky.

Dva úhly pohledu na komiksovou historii

Po pevném vymezení jednotné definice komiksu se můžeme konečně přesunout ke komiksové tvorbě samotné. Neučiníme tak přímo, ale určitou poslední „odbočkou“, jelikož si představíme ta díla z naší historie, která sice díky odchylkám nemusí přesně splňovat vymezenou definici, ale přinejmenším poslouží jako ti „nedokonalí“ předchůdci, bez kterých by však aktuální podoba komiksu nemohla nikdy vzniknout.

První interpretaci komiksové historie bychom mohli vymežit zhruba takto: Tendence tvořit k sobě kladené sekvenční kresby a vyprávět jejich pomocí příběhy provází lidstvo stejně dlouho jako sama potřeba vytvářet příběhy. Konkrétního data se tedy pravděpodobně nedobereme, ani to není na základech aktuálního stavu poznání dost dobře možné, nicméně můžeme bez větších pochybností za sekvenční umění označit například prehistorické jeskynní malby, jejichž stáří odhadujeme na několik desítek tisíc let. Už na nich se snažili naši prapředci vyprávět příběhy reflektující jejich dobu, jejich život.

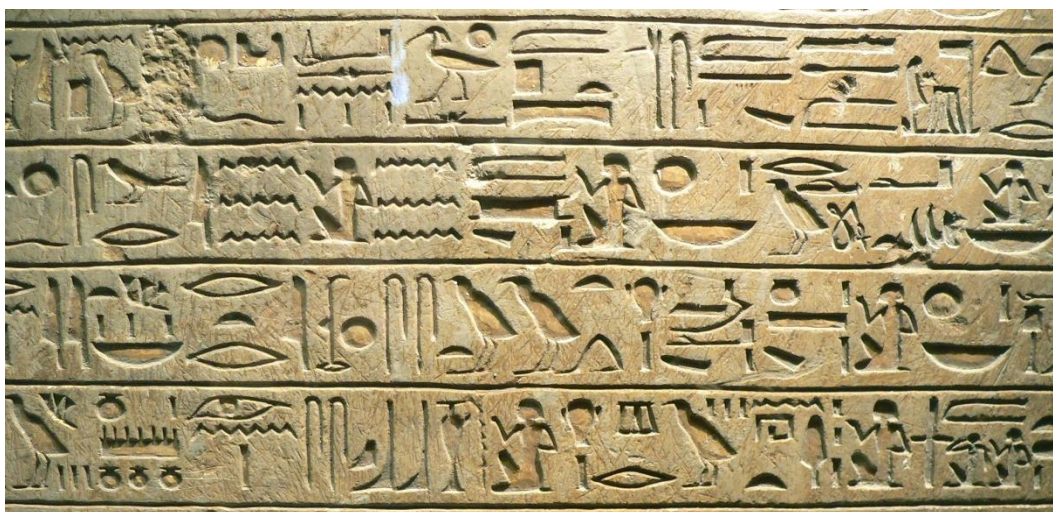


(Obr. č. 1, Jeskyně Magura, Bulharsko, MarieBrizard, CC BY 2.0)

Na uvedené fotografii z jeskyně Magura v Bulharsku, ve které se nachází kresby v údajném rozmezí střední doby kamenné až doby bronzové, můžeme názorně doložit, že skutečně docházelo k sekvenčnímu vyprávění pomocí kresby.

Můžeme takovéto dílo označit za komiks? Nikoli, ale pomůže nám snáze pochopit, že potřeba vyprávět za pomoci *k sobě kladených ilustrovaných obrázků, tvořících záměrnou sekvenci, jejichž cílem je sdělit informace, a/nebo docílit estetické rezonance ve čtenáři*, není pro člověka ničím novým, naopak je v nás silně a pevně zakořeněná, je naší nedílnou součástí.

Další nosným historickým mezníkem sekvenčního umění se zdánlivě nabízí být egyptské hieroglyfy (viz obr. č. 2), jež se nám rovněž jeví jako skupiny obrazů mající posloupnost a nesoucí význam, příběh. Nicméně tyto obrazy reprezentují pouze zvuky a slouží spíše jako nám známá abeceda, takže jsou ve výsledku vlastně písmem, psaným textem, nikoli komiksem.



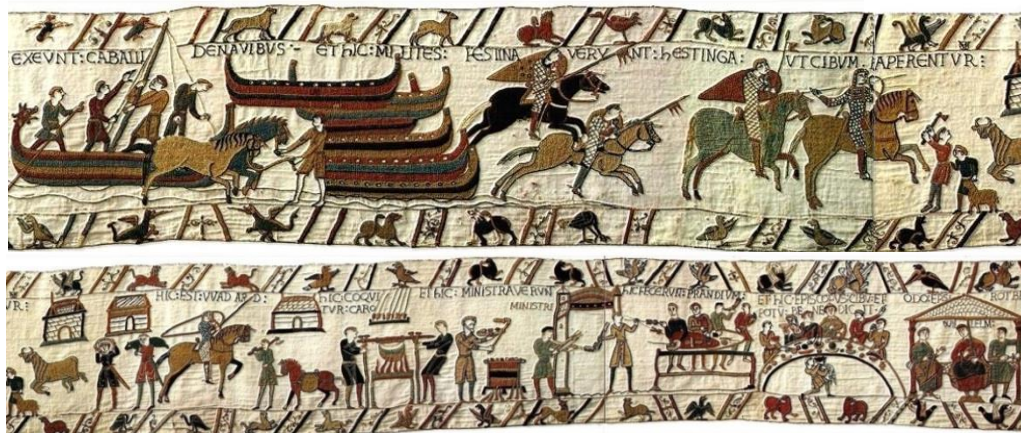
(Obr. č. 2, Stele z Minnakhtu, tvůrce zákoníků, 1321 p. n. l., autor neznámý, PDM 1.0)

Dochovaly se však i egyptské kresby, jejichž cílem bylo vyprávět příběh. Příkladem budiž nástěnné malby v hrobce egyptského vůdce Menny (hrobka nese označení *TT69*, viz obr. č. 3), starší více než tři tisíce let, které nesou jednoznačné prvky sekvenčního vyprávění.



(Obr. č. 3, Hrobka vůdce Menny, Massimo Moreni, autorská práva nelze dohledat)

Z nejstarších dochovaných pramenů, které bychom měli brát v potaz při představování komiksově historie, stojí za zmínku také takzvaná *Tapisérie z Bayeux*. Je to 52 centimetrů široká a skoro 69 metrů dlouhá tkanina, která znázorňuje invazi Normanů do Anglie z roku 1066. Příběh tapisérie můžeme rozdělit do třinácti sekcí, z nichž každá obsahuje scény rozšiřující vyprávění. Kromě sérii obrazů obsahuje i doprovodné komentáře v latině. Pro zajímavost uvedme, že se v pravém slova smyslu o tapisérii nejedná, jelikož není tkaná, ale vyšívána – čistě technicky je to tedy *výšivka*. V roce 1860 byla kompletně zrestaurována.



(Obr. č. 4, část Tapisérie z Bayeux, autor neznámý, PDM 1.0)

Kromě vybraných ukázek existují po celém světě mnohé další, ať už jsou to obrazové příběhy ze starých řeckých maleb nebo japonských svitků, reliéfy na japonských sloupech, nebo například známý sloup *Trajánův*, jež byl postaven roku 113 v Římě na počest jeho tehdejšího vítězného tažení; průběh tažení je na povrchu sloupu obrazově znázorněn, vytesán.

Dalším faktorem, který napomohl výraznějšímu šíření sekvenčního umění (a stejně tak šíření psaného projevu), je vynález knihtisku Johannem Gutenbergem, který se obvykle datuje do roku 1448 – ten byl logicky klíčový převážně pro psané texty, ale zvýšenou dostupností knih širší veřejnosti pravděpodobně napomohl i jako „popularizátor“ ilustrovaných obrazových vyprávění. Tištění ilustrací se tehdy provádělo převážně pomocí dřevorytů, tedy takzvaného tisku z výšky. Přibližně od první čtvrtiny šestnáctého století se tisklo také formou leptání, v průběhu sedmnáctého a osmnáctého století se zdokonalovaly techniky tisku z hloubky, například mezzotinta nebo akvatinta. Roku 1796 vynalezl Alois Senefelder litografickou techniku tisku. Všechny zmíněné techniky napomáhaly snazšímu a efektivnějšímu tištění ilustrací; v devatenáctém století pak vývoj rotačního a ofsetového tisku vedl ke stále masovějšímu užívání tištěných médií, jejichž nedílnou součástí byly právě ilustrace a později i komiksy samotné.

Po drobné technické odbočce se setkáme s prvním výrazným tvůrcem, jehož dochované dílo vykazovalo sekvenční rysy. Je jím umělec anglického původu, William Hogarth. Sekvence můžeme nalézt zejména ve dvou jeho dílech, totiž u sérií *Život poběhlce* a *Život zhýralce* - tyto příběhy byly záměrně vystavovány jako série šesti obrazů, jež měly být návštěvníky výstavy vnímány jako vedle sebe stavěný sekvenční obrazový celek. Zajímavé je, že původní autorův záměr sekvenci neobsahoval, údajně se pro ni rozhodl až na základě jakéhosi vnitřního popudu, když tvořil třetí dílo ze série *Život poběhlce*. Sekvenčnost však byla pravděpodobně jediným rysem, který by dle vymezené definice Hogarthovo dílo splňovalo, fakticky to byl primárně malíř, který se zabýval moderními morálními tématy, přesto však nesmíme jeho vliv na budoucí generace opomíjet.

Zásadní podíl na podobě komiksu, jak ho dnes známe, měl jednoznačně švýcarský spisovatel, umělec a učitel Rodolphe Töpffer. Autoři knihy *The Power*

of *Comics History, Form and Culture-Continuum*, R. Duncan a M. J. Smith, jej označují dokonce jako „Otce komiksových knih“. Je známo, že velice toužil býti malířem, ale oční choroba mu v této kariéře zabránila. Töpffer se, zřejmě právě proto, věnoval esteticky jednoduchým, ale přesto velice dynamickým, akčním a humorným kresbám, které doplňoval textovými bublinami pod jednotlivými ilustrovanými bloky. Na rozdíl od ostatních výše zmíněných autorů se jeho dílo skutečně výrazně podobá komiksovým stripům, jak je známe dnes, a proto jej můžeme právem považovat za přímého předchůdce moderního komiksu.



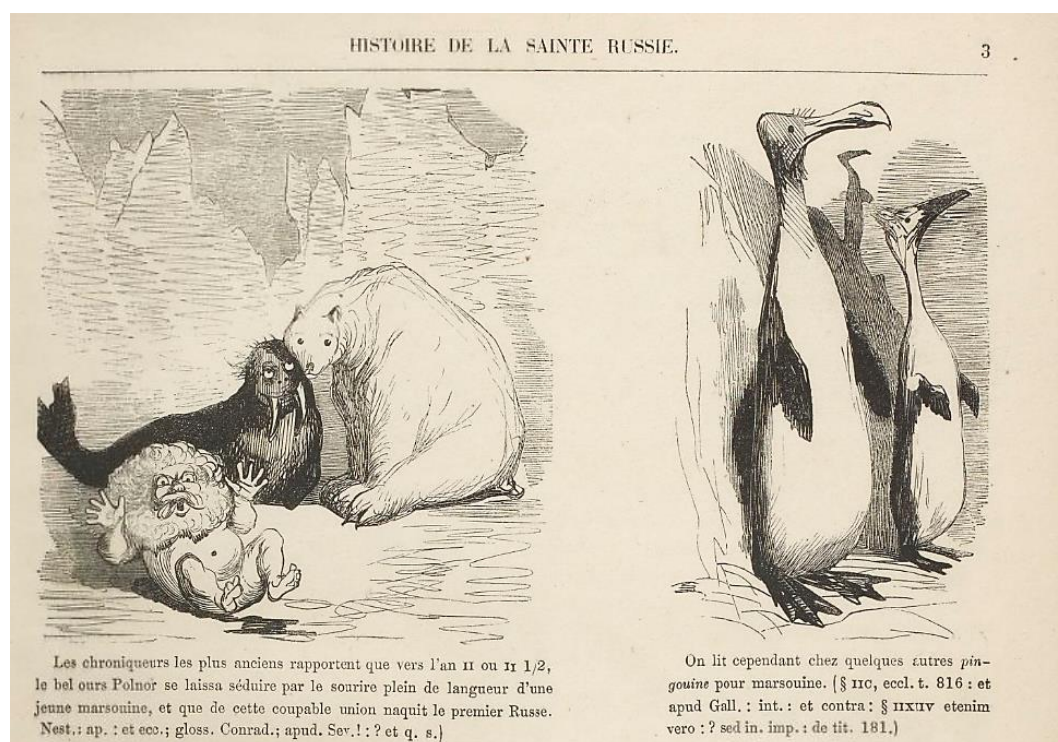
(Obr. č. 5. Lásky pana Tupohlavého, Rodolphe Töpffer, 1842)

Na uvedeném obrázku vidíme ukázkou z díla *Lásky pana Tupohlavého*, jehož hlavní hrdina se nacházel už v prvních náčrtech z roku 1827, které tehdy autor ještě nepublikoval. Vrátil se k nim až o deset let později, tedy roku 1837, aby celý příběh překreslil, rozšířil, a v témže roce také konečně vydal. O dva roky později vyšlo další, ještě rozšířenější vydání, a jelikož tehdy nebyla pevně ustanovena autorská práva, příběhy *monsiera Vieux Bois* vyšly zanedlouho ve Francii, ve Velké Británii a v Americe, přičemž anglické vydání vyšlo pod názvem *The Adventures of Mr. Obadiah Oldbuck*. „Toto vydání z roku 1842 (ovšem sepsané už roku 1827) lze považovat za první komiks vydaný ve Spojených státech.“ (GRAVETT, Paul, 2013, str. 24)

Pro zajímavost můžeme uvést i citaci J. W. Goetheho, který psal o Töpfferově tvorbě v dopise J. P. Eckermannovi: „Pokud by v budoucnu zvolil méně po-

vrchní podněty a lehce se umírnil, mohl by produkovat díla mimo jakoukoli koncepci.“ (R. Duncan a M. J. Smith, 2013, str. 25)

Výraznou postavou, zejména co do formy svých obrazových knih, byl francouzský spisovatel a ilustrátor Gustave Doré. Obrazové knihy vydal celkem čtyři, první z nich, *Činy Herkulovy*, dokonce už jako patnáctiletý, nicméně za nejvýznamnější a nejoriginálnější bývá s odstupem označována ta poslední: *Dramatická historie Svaté Rusi* z roku 1854. S odstupem proto, že byla ve své době přijata pro svou vysokou cenu a snad i propagandistický nádech poněkud vlažně. Kniha však zejména ze začátku vyniká naprosto precizními dřevoryteckými ilustracemi, které jsou zpravidla doplňovány textem (viz obr. č. 6).

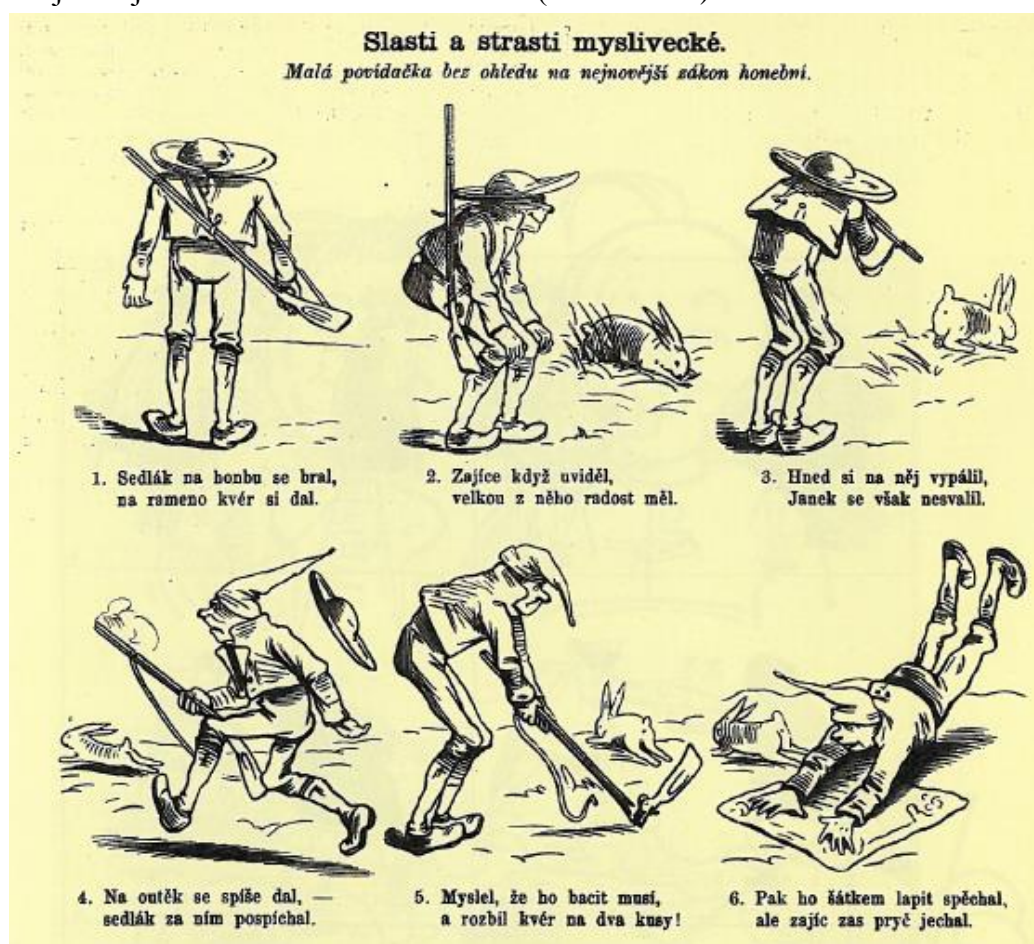


(Obr. č. 6, Dramatická historie Svaté Rusi, Gustave Doré, 1854)

Z obrázku, který je výsekem rozsáhlejší sekvence, se dozvídáme, že Rus se rodí křížením ledního medvěda s mrožem, nicméně jiné prameny prý namísto mrože uvádějí tučňáky. Už ze samotné ukázky lze tedy poměrně jasně vyvodit, že se nejedná o ryze odbornou publikaci, za kterou se zdánlivě vydává - fakta se zde často střetávají s humornými pasážemi. Dílo je výjimečné i svoji kompozicí, byť můžeme, co do formy, tušit jistou elementární inspiraci R. Töpfferem, jelikož

Doré podobně, byť esteticky citlivěji, člení svoje vyprávění do jednotlivých ucelených bloků, pod které klade textová pole. Na rozdíl od Töpffera u něj výrazně vyniká zejména umělecká forma, zatímco vyprávění je místy poněkud těžkopádné, u Töpffera vnímáme opačné tendence: Prioritou jeho komiksů je obsah.

Ani čeští tvůrci nebyli před překročením námi zvoleného mezníku, tedy počátku dvacátého století, zcela nečinní, nicméně se bohužel nenašel autor, který by se cíleně zaměřil na komiksovou tvorbu, jelikož se tou dobou stále jednalo o útvar okrajový. Přesto však, zejména v časopisu *Humoristické listy*, založeném roku 1859, pravidelně vycházely celostránkové karikatury. Textová pole se sice do obrazů dostávala velice zřídka, nicméně čas od času se tak nezpochybnitelně dělo, a my proto můžeme s jistotou říci, že i na našem území má komiks tradici sahající nejméně do století devatenáctého (viz obr. č. 7).



(Obr. č. 7., Slasti a strasti myslivecké, Bedřich Havránek, 1866, zdroj: Český komiks 01. poloviny 20. století)

Pro úplnost doplníme, že Bedřich Havránek byl pražský akademik a umělec, konkrétním zaměřením malíř krajín a karikaturista.

Výčet všech historicky významných tvůrců, byť jen pro relativně úzké vymezení komiksu, není možné komplexně pokrýt v rozsahu jedné kapitoly, proto se pokusím alespoň výpisem doplnit výše zmíněné autory o další, kteří byli pro komiks rovněž důležití, nicméně se jim tolik prostoru nedostalo. Jsou to například Thomas Rowlandson, James Gillray, George Cruikshank, Charles Henry Ross, Arthur Burdett Frost, Emilie de Tessier, Honoré Daumier, Jean Ignace Isidore Gérard, Emmanuel Poiré, nebo Willhelm Busch. Z českých průkopníků se nabízí zmínit například malíře a ilustrátora Josefa Mánesa.

Druhý pohled na komiksovou historii, který je teoretiky komiksu často uváděn a prosazován jako skutečný historický mezník, od kterého vnímáme moderní komiksové dějiny, je založen na určitém vnímání komiksu jako samostatného média. Takzvaným „bodem nula“ je v tomto kontextu označováno jedno konkrétní dílo, a to komiks *The Yellow Kid* (v překladu *Žluťásek*), tvůrce Richarda Feltona Outcaulta z roku 1894. Skutečně klíčovým však bylo vydání z 25. října 1896, kdy došlo, oproti všem předchozím dílům, k důležitým inovativním změnám: Text nebyl pod obrázkem, nýbrž v bublině, a jeden velký obrázek nahradila sekvence pěti menších. Outcault tak vlastně v jediném dílu položil základy amerického novinového stripu, který měl naprosto zásadní vliv pro masivní popularizaci komiksu po celém světě. (viz obr. č. 8)



(Obr. č. 8, The Yellow Kid and His New Phonograph, R. F. Outcault, New York Journal, 1896)

O *Žluťáskovi* výmluvně pojednávají i *Dějiny československého komiksu 20. století*: „*The Yellow Kid and His New Phonograph bezpochyby nebyl prvním obrázkovým seriálem s bublinami, který se objevil v americkém (či jakémkoli jiném) tisku, splňoval ovšem dvě další důležitá kritéria: pracoval s konceptem vračející se postavy a zaznamenal masový čtenářský úspěch.*“ (Dějiny československého komiksu 20. století, 2014, str. 25)

Není možné říci, které z uvedených vnímání komiksové historie je správné, nicméně můžeme konstatovat, že jedno bez druhého by se pravděpodobně neobešlo: Nebýt potřeby vyprávět příběh v propojení obrazu a textu, kterou měli už naši dávní předci, nebýt průkopníků v podobě Hogharta, Töpffera a mnohých dalších, *Žluťásek* by nejspíš nikdy nevznikl – a na druhou stranu, nebýt Richarda Feltona Outcaulta, který měl správný nápad ve správný čas na správném místě, dost možná by zůstal komiks nadále okrajovým žánrem, nebo by přinejmenším k jeho masovému úspěchu došlo později.

Srovnání nejvýznamnějších českých tvůrců

V následující části této práce budeme postupně představovat významné české komiksové autory, kteří, ať už obsahem nebo formou svých děl, vynikali ve své době nad ostatní tvůrce. Krátce pojednáme o jejich životě, zaměříme se na jejich tvorbu a kromě vymezení důvodů, pro které jsme jejich dílo shledali jedinečným, zhodnotíme také jejich celkovou pozici v české komiksové historii. Jak už zaznělo v úvodu práce, dobovým kontextem se pro podrobné zpracování této problematiky v *Dějínách československého komiksu 20. století* zabývat nebudeme, stejně tak podrobné propojení autorů a periodik, ve kterých publikovali, není naším cílem, jelikož se v tomto ohledu odborně (a dle našeho soudu úspěšně) angažovali jiní kolegové před námi; naše zaměření je tedy cíleno primárně na autory a na jejich díla.

Období 1900 až 1917: Karel Stroff, Karel Ladislav Thuma, Josef Lada

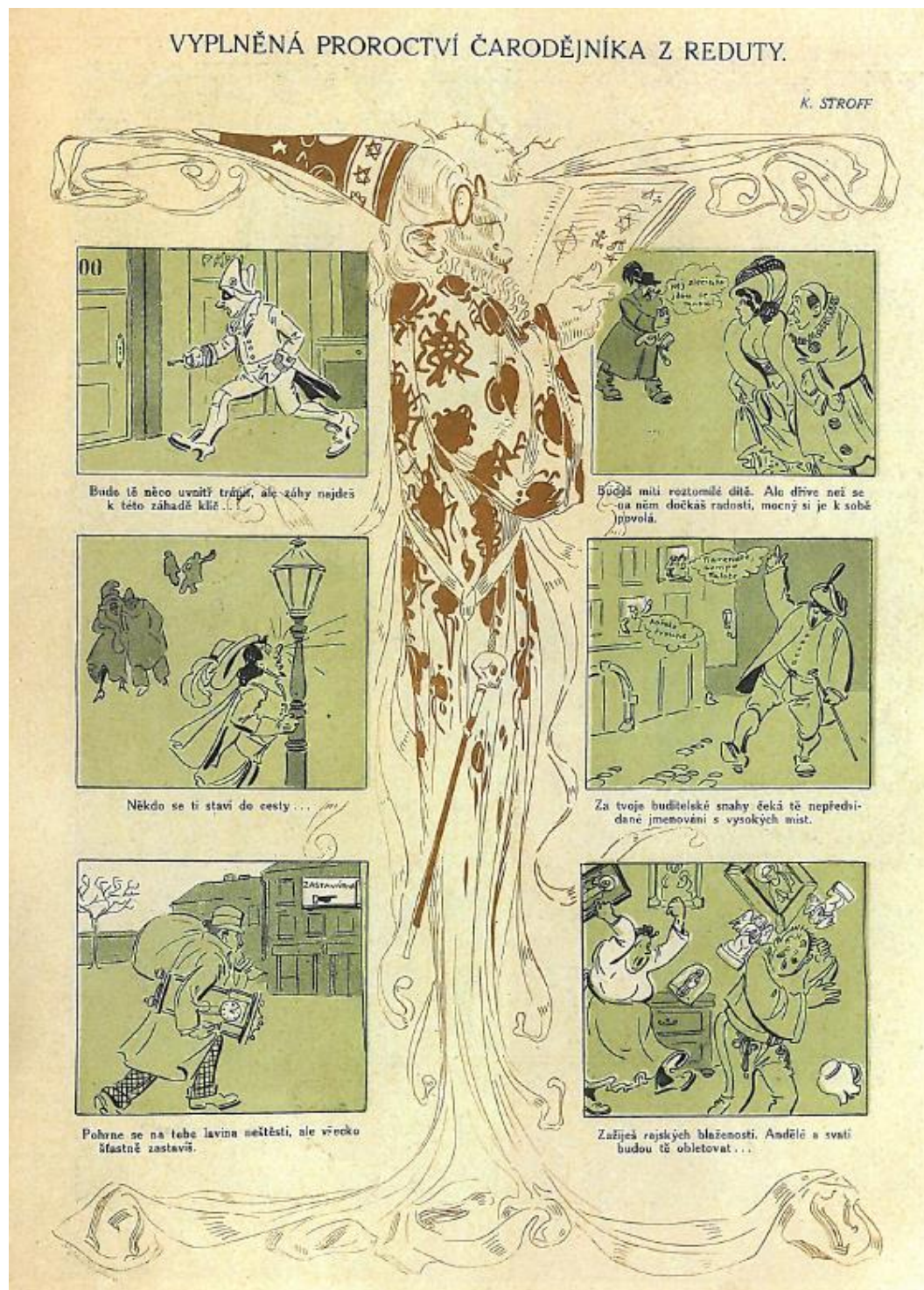
Karel Stroff

* 28. 10. 1881

† 12. 6. 1929

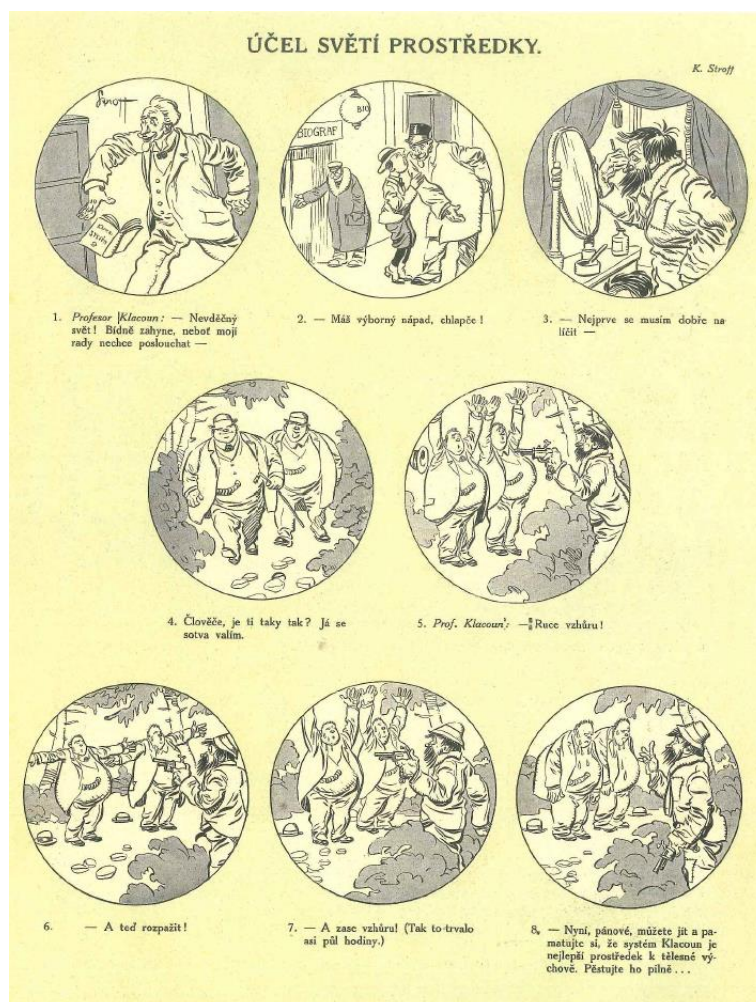
Karel Stroff byl významný český malíř, ilustrátor, ale především velice důležitý komiksový tvůrce. Po studiích Uměleckoprůmyslové školy a Akademie výtvarných umění v Praze studoval také akademii v Mnichově. Své kresby publikoval již v průběhu studia. Jako nejvýznamnější se zpětně jeví komiksová série o panu Ťopáskovi, která vycházela v časopise *Švanda dudák*, a která představuje první český komiks s vracejícím se hlavním hrdinou, což je prvek typický právě pro moderní podobu komiksu. Ve svých kresbách a sekvenčních pracích, které pravidelně publikoval pro přední česká humoristická periodika, velice často experimentoval s formou komiksu, čímž výrazně vynikal před ostatními komiksovými

tvůrci z období, kdy se výsledná podoba komiksu stále ještě formovala, a to nejen u nás, ale i ve světě. Právě originalitu a nadčasovost tvůrčovy formy můžeme vidět na níže uvedeném stripu zvaném *Vyplněná proroctví čarodějníka z Reduty*:



(Obr. č. 9, Vyplněná proroctví čarodějníka z Reduty, K. Stroff, 1910, zdroj: Český komiks 01. poloviny 20. století)

Neobvyklé použití barev, ilustrace kouzelníka vyplňujícího proroctví vložená mezi jednotlivé bloky, nebo použité promluvové bubliny – to vše jsou kompoziční prvky na svou dobu velice originální a pokrokové. Také u zmíněné komiksové série s panem Ťopáskem kromě již uvedené „návrtnosti“ hrdiny a promluvoových bublin používal také originální formou záhlaví pro každý díl, což byl další prvek, který se v české tvorbě do té doby užíval velice zřídka. Pro Stroffa typickým je také experimentování s formou jednotlivých bloků. Kromě výše uvedené vložené ilustrace například měnil velikosti jednotlivých bloků v rámci jednoho vyprávění (respektive jedné celostránkové kresby), jindy měnil tvary, které tyto bloky měly (viz Obr. č. 10). Varioval také způsob jejich rámování, případně je zcela vypouštěl a kresby nechával neohraničené.



(Obr. č. 10, Účel světí prostředky, K. Stroff, Humoristické listy, 1912, zdroj: Dějiny československého komiksu 20. století)

Na druhou stranu je nutno objektivně zmínit, že náměty i „myšlenkový“ obsah jeho komiksů byly dobově vnímány jako spíše průměrné, nicméně se jeho

dílkům nedá upřít často přítomný humor, díky němuž bychom ve spojení s vynikající formou měli vnímat Stroffovo dílo jakožto celkově výrazně nadprůměrné. „*Je pravděpodobné, že jeho formální invenčnost inspirovala pokusy Josefa Lady s využitím bublin z téhož období.*“ (Dějiny československého komiksu 20. století, 2014, str. 32)

Karel Ladislav Thuma

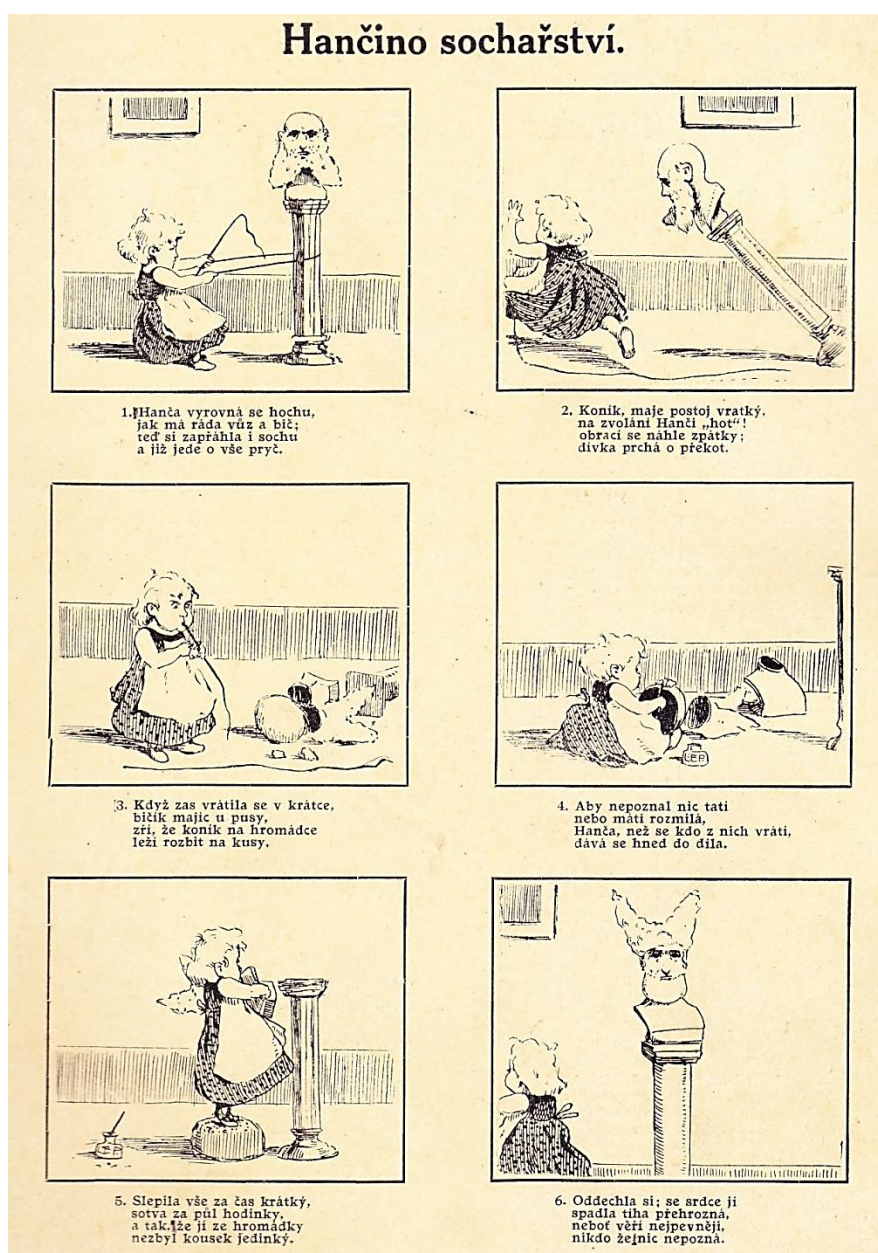
* 14. 12. 1853

† 22. 2. 1917

Karel Ladislav Thuma, původem z Chrudimi, byl český pedagog, malíř, ilustrátor a komiksový tvůrce, jenž působil ve Východních Čechách. Nevystudoval (jako většina jeho tehdejších kolegů) ani umělecky zaměřenou střední školu, ani AVU. Svou tvorbu, která byla, jak vyplývá i z jeho pedagogického zaměření, orientována převážně na mladší čtenářstvo, publikoval už od osmdesátých let devatenáctého století zpravidla v časopisech *Malý čtenář* a *Paleček*. Zejména v *Malém čtenáři* nabyl na počátku dvacátého století dominantní postavení v oblasti tvorby obrazových seriálů. Roku 1911 vydal v nakladatelství J. R. Vilímka dílo, které bylo i přes autorovo cílení na dětské čtenáře velice důležité pro český komiks obecně. Dílo se nazývá *Humoru kvítky pro hodné dívky* a zpětně jej vnímáme jako první českou knihu s čistě komiksovým zaměřením.

Jak už zřejmě vyplývá ze dříve uvedených informací, Karel Ladislav Thuma byl ilustrátorem-samoukem. O to obdivuhodněji působí kvalita jeho kreseb, byť bývají označovány v kontextu dvacátého století jako poněkud archaické, či příznačné spíše pro století předchozí; ani zde se ale nemůžeme příliš podívat, jelikož K. L. Thumovi bylo na přelomu staletí takřka padesát let, a tedy je zcela logické a pochopitelné, že jeho umělecký styl byl tou dobou již pevně zformován. Naopak by mělo zaznít, že ani v pokročilém tvůrčím věku se Thuma nebál inovovat a zanášet některé moderní komiksové prvky do vlastní tvorby.

Jak vyplývá z uvedeného obrázku (obr. č. 11), používal *k sobě kladené ilustrované obrázky, tvořící záměrnou sekvenci, jejichž cílem je sdělit informace, a/nebo docílit estetické rezonance ve čtenáři, tedy, přestože nikdy nepoužíval promluvvové bubliny, ale kladl text pod jednotlivé bloky, splňuje námi používanou definici komiksu. Nutno dodat, že tak tomu nebylo vždy, Thuma naopak ve větší části tvorby texty ke sdílení informací nepoužíval, což ale vypovídá spíše o tom, že po nich dříve nebyla taková poptávka.*



(Obr. č. 11, Hančino sochařství, K. L. Thuma, Humoru kvítky pro hodné dítky, 1911, zdroj: <http://muzeum-kupkomiks.mypage.cz/menu/1911>)

Z obrázku rovněž vyplývá, že i u Thumy vítězila forma nad obsahem; cílem jeho tvorby nebylo předat myšlenky, nebo hlouběji rozvíjet příběh, nýbrž převážně pobavit své mladé čtenáře, či důvtipně načasovat zápletku pomocí dynamických a promyšleně tvořených kreseb, které jsou pro jeho tvorbu typické a pro tehdejší dobu nadčasové. Zpětně jej vnímáme jako jednoho z klíčových tvůrců obrazových seriálů pro děti z období před první světovou válkou.

Josef Lada

* 17. 12. 1887

† 14. 12. 1957

Josef Lada byl klíčovou postavou nejen na poli českého komiksu, ale českého umění jako celku. Vzhledem k tomu, že se jedná o takto zásadní personu, pojednáme o jeho životě a díle poněkud šířeji. Lada se narodil v Hrusicích, vesničce nedaleko Prahy, která byla jistě častým zdrojem jeho inspirace a do které se rád vracel na dovolenou. Po absolvování Hrusické trojtřídky nastoupil v Praze na malíře pokojů a divadelních dekorací. Roku 1902 pokračoval ve vyučení na knihaře – zlatiče a o tři roky později získal výuční list. V průběhu učení se seznámil s kresbami a malbami předních českých tvůrců, ať už malířů, nebo ilustrátorů, což pravděpodobně ovlivnilo jeho budoucí tvorbu. Ještě v době docházení na učňovský obor mu časopis *Máj* roku 1904 otiskl první čtyři kresby.

V rozmezí let 1904 až 1906 navštěvoval Lada večerní studia Umělecko-průmyslové školy, a když konečně napotřetí zdolal nástrahy přijímacího řízení a nastoupil na studium prezenční, vydržel u něj sotva rok, načež od studií nadobro upustil, údajně zejména z existenčních důvodů a nevyhovující formy výuky, snad aby se mohl plně věnovat vlastní tvorbě. Z čistě faktického pohledu je tedy Lada, podobně jako K. L. Thuma, takřka čistokrevným samoukem. V témže roku kromě ukončení studia a publikování v mnohých dobových periodících (např. *Humoristické listy*, *Neruda*) ilustroval také první knihu pro děti, kterou byla *Pohádka o Honzíčkovi a zlatovlasé Isole*.

Roku 1907 se seznámil s Jaroslavem Haškem, zde tedy koření jejich blízký vztah a poměrně častá spolupráce, která gradovala legendárními ilustracemi *Osudů dobrého vojáka Švejka*. V roce 1909 se stal redaktorem časopisu *Karikatury*, o dvě léta později nakreslil a vydal svoji první obrazovou knihu pro děti, *Moje abeceda*. Tehdy také začal s pro něj natolik typickým personifikováním zvířat.

První samostatnou výstavu své volné tvorby měl Lada roku 1926 v Mánesově síni v Praze. V budoucnu následovaly výstavy takřka po celém světě, například v Paříži, Berlíně, Vídni, Benátkách, Římě, Budapešti, nebo Moskvě. V letech 1930 až 1952 se také aktivně podílel na tvorbě mnohých divadelních scén i kostýmů, například pro *Národní divadlo*, *Divadlo Vlasty Buriana* a mnohá další. Krom výše zmíněných schopností, prokazujících Ladovo mistrovství, se nabízí doplnit, že vládl velmi zdatně i peru a papíru: Důkazem budiž, kromě mnohých dnes již zlidovělých pohádek, vzpomínková *Kronika mého života*, kterou sám napsal i ilustroval, a která vyšla roku 1942.

Období druhé světové války a protektorátu bylo pro Ladu jednoznačně obdobím kritickým. Byl vyloučen ze svazu novinářů a rovněž byl vedoucím tiskové skupiny spadající pod Úřad říšského protektora vydán zákaz referovat o jím vytvořených kresbách. V roce 1945 mu navíc při náletu na Prahu tragicky zahynula dcera Eva. Po válce byl jmenován národním umělcem, spolupracoval s filmovými tvůrci, aby roku 1957 dokončil v Hrusicích svůj poslední obraz. V prosinci téhož roku Lada ve věku nedožitých sedmdesáti let umírá.

„Málokterý umělec se dočkal tolika monografií jako Josef Lada. Ve všech je podrobně rozebírána jeho tvorba malířská, ilustrátorská, karikaturistická, scénografická i literární, Ladovy komiksy jsou však letmo a okrajově zmíněny pouze v několika málo z nich.“ (Prokůpek, T., 2012, str. 5)

V tomto bodě tedy cítíme určitou potřebu namísto opakování mnohokrát vyřčených fakt a informací k jeho kompletnímu dílu zaměřit svoji pozornost primárně na jeho komiksovou tvorbu z let 1900 až 1915. Nejstarší vydané Ladovy humorné kresby se datují do roku 1905, kdy mu časopis *Švanda dudák* otiskl obrázkový seriál *Příhody pana krátkozrakého*. První, čeho si z obrázku (Obr. č. 12)

zřejmě všimneme, je zjevný fakt, že Ladův ikonický styl kresby byl zatím ještě v zárodku, lépe řečeno se mu autor ještě ani neblížil a teprve jej hledal; pokud bychom se zaměřili čistě na estetický projev kresby, můžeme shledat jistou podobnost například s předešlými dvěma autory, K. Stroffem a K. L. Thumou.

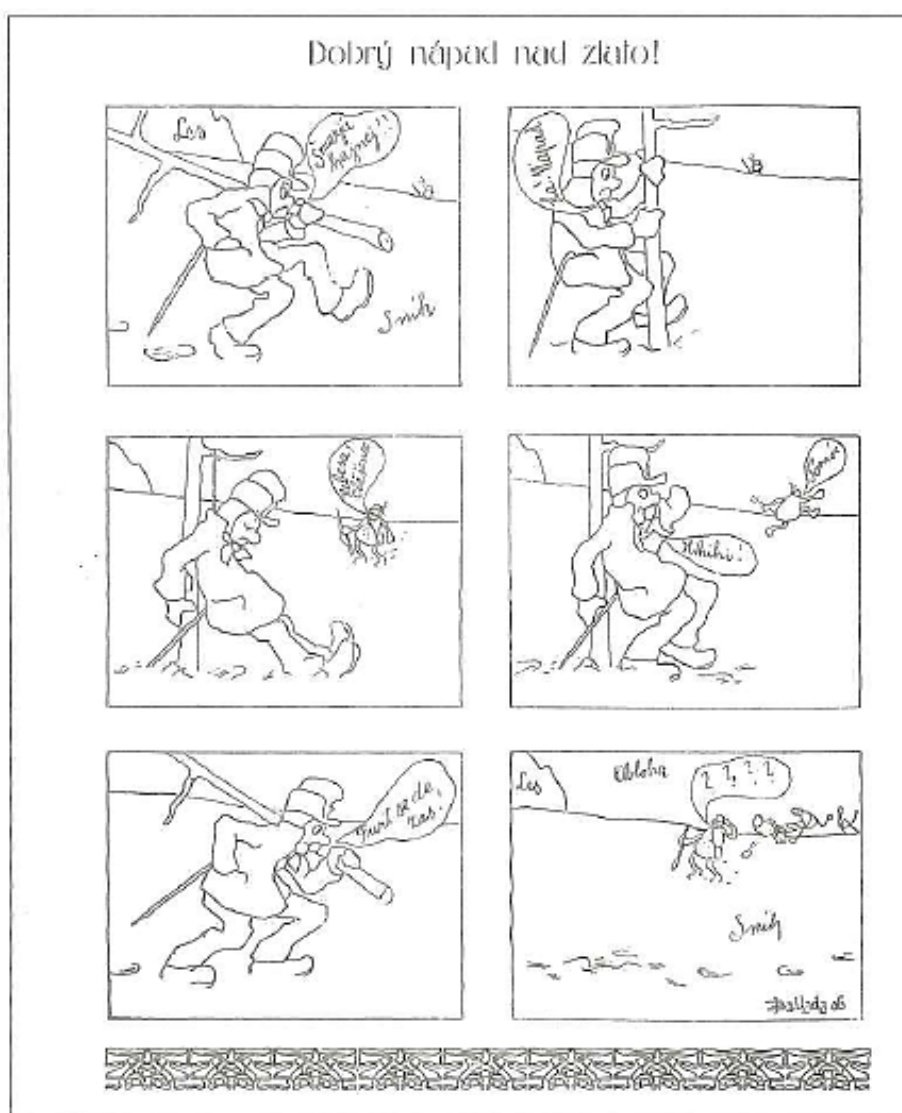
Ohledně vztahů, které mezi sebou měli J. Lada a K. Stroff, traduje jistá kontroverze: Jelikož se výrazně lišili svým původem i svojí tvorbou, postupem času mezi nimi vyvstala určitá rivalita. Lada byl jasným průkopníkem venkova a ani středoškolská studia nedokončil, zatímco Stroff ctíl cestu akademickou, a tedy i poněkud jiné hodnoty. A aby toho nebylo málo, Lada si často osvojoval principy ostatních tvůrců a vlastní interpretací s nimi dokázal výrazněji a efektivněji nakládat.

Po drobné vsuvce zpět k analýze obrázku č. 12: Dalším zajímavým prvkem je deštník, který vyvstává nad vymezený rámeček bloku, hlavní hrdina tedy „překračuje“ autorem vytyčený prostor, což je vůči době vzniku, kterou sám autor v posledním obrazovém bloku datuje na rok 1904, jistě kreativní způsob formy.



(Obr. č. 12, Příhody pana Krátkozrakého, Josef Lada, 1904, zdroj: Nezbedné komiksy: obrázkové seriály z Humoristických listů 1908-1916)

Na dalším obrázku již můžeme vnímat určité základní rysy budoucího Ladova stylu, nicméně zajímavým je pro nás zejména díky použitým promluvovým bublinám, které Lada v časovém období, jež je pro tuto práci důležité, prakticky ani předtím, ani potom skoro nepoužíval. Do tvorby je sice postupně zapracoval, ale stalo se tak zejména až po roce 1920. Zajímavé jsou ale i další prvky použité v tomto celostránkovém komiksu, například popisování jednotlivých prostor slovy, namísto jejich vykreslení, nebo spodní ozdobná linie, kterou pak Lada často používal (zpravidla jako černou výplňovou linii podtrhující komiksově vyprávění). Tuto ukázkou bychom tedy mohli jednoduše popsat jako Ladovo experimentování s formou.



(Obr. č. 13, Dobrý nápad nad zlato!, Josef Lada, 1906, zdroj: Nezbedné komiksy: obrázkové seriály z Humoristických listů 1908-1916)

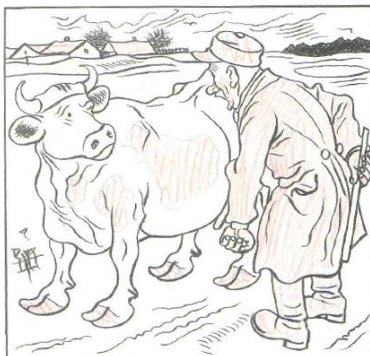
PONOCENSKÁ AFÉRA V ZADNÍM KOKRHÁČOVĚ



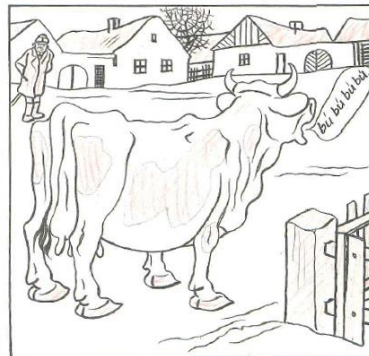
1. Ponocný: „Není to nic platné, stará, už mi to troubení nejde. Zuby pryč, plíce pryč –“



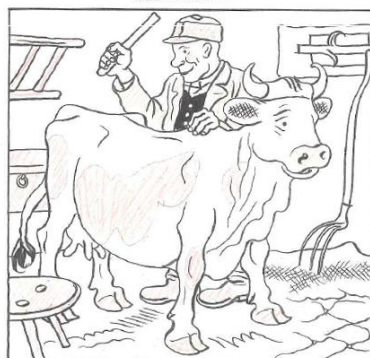
2. „Co to? Kráva bučí? Ta má hlas zrovna jako moje pomůcka! Sakra, tohle je nápad –“



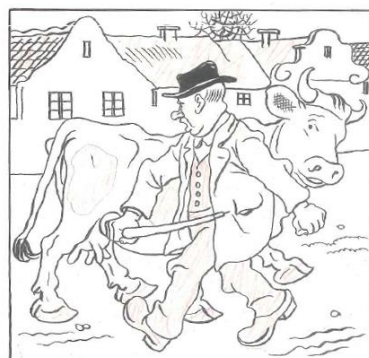
3. „Dyt' já to do tebe přeci vtluču, abys mě zastala! Už jsem ti řek' padesátkrát: Kolikrát tě praštím, tolikrát zabučíš –“



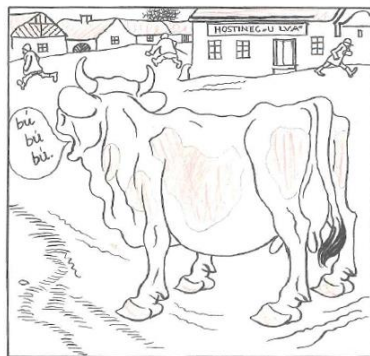
4. „Ták, a teď jdi!“



5. A tak vycvičená kráva zastupovala ponocného. Kolikrát ji doma uhodil, tolikrát na návsi zabučela.



6. Až jednou v devět hodin večer klátil se obcí opilý: „Tohle je pěkný pořádek! Kráva se toulá v noci po návsi! Jdeš domů, potvoro!“ A přetáhl ji třikrát holi.



7. Kráva svědomitě odučela tří.



8. Od těch dob troubí zase správně. Jen v neděli místní ženy, vypátravše lajemství, číhají večer na krávu, přetáhnou ji třikrát, aby dostaly muže brzy z hospody...

(Obr. č. 14, Ponocenská aféra v Zadním Kokrháčově, Josef Lada, 1915, zdroj: Nezbedné komiksy: obrázkové seriály z Humoristických listů 1908-1916)

Poslední ukázka z díla Josefa Lada, obrázek č. 14, *Ponocenská aféra v Zadním Kokrháčově* z roku 1915, skýtá rovněž rozmanitý prostor k analýze: Kromě zcela zjevného výrazného pokroku v otázce formování autorova stylu (autor údajně dávno tušil, jakým stylem chce jednou tvořit, měl ucelenou představu, nicméně jej nedovedl aplikovat dříve, jelikož na něj jednoduše „neměl dostatečně vykreslenou ruku“) se nabízí další prvky, které jsou pro jeho tvorbu příznačné. Je to například zapojení zvířat (v tomto konkrétním případě krávy), do základní linie příběhu - zde se sice nejedná přímo o jejich personifikaci, nicméně autor už tak touto dobou běžně činil v jiných dílech. Dalším, a snad ještě klíčovějším prvkem, je autorova potřeba skrze obrazové sekvence vyprávět příběh. Můžeme také vidět, jak tehdy obvykle používal promluvové bubliny: zcela okrajově, jen jako doplnění příběhu, který vyprávěl pomocí obrazů a textů pod jednotlivými bloky. Celkově působí vybraná ukázka oproti předchozím kusům naprosto kontrastně: Lada jakoby se odrazil od určitého hledání sebe samého, hledání svého uměleckého stylu a prostého experimentování s formou, jen aby si obratem začal budovat dominantní pozici jednoho z nejvýznamnějších vypravěčů (nejen) českého komiksu.

Lada sám zřejmě cítil tuto potřebu podobně a ve svých pamětech se vyjádřil takto: „*Spisovatel a malíř; malíř a spisovatel. Obracejte to, jak chcete.*“ (Lada, Josef, Prokůpek, Tomáš (ed.), 2012, str. 5) Zde se nabízí doplnit: Spojte to a vyjde vám nejlepší komiksový tvůrce české historie. Platí o něm totiž skutečně obojí, což je ve světě komiksu zcela výjimečné. I ti nejvýznamnější tvůrci obvykle vynikají buď revoluční formou a uměleckým stylem, nebo způsobem vyprávění, Josef Lada však propojením ikonického kreslířského stylu a potřeby vyprávět příběhy dokázal, že je možné být výjimečným v obou vymezených směrech.

Období 1918 až 1934: Voborský, Klapač, Sekora

František Voborský

* 19. 12. 1906

† 12. 12. 1984

František Voborský, rodák z vesničky Hroby na Tábořsku, je český komiksový tvůrce, spisovatel knih pro děti, malíř, karikaturista, ale také písničkář a textař. Podobně jako Lada měl i Voborský velice silné pouto k venkovu, které se posléze promítalo do jeho tvorby. Na rozdíl od Lady dokončil studia na Umělecko-průmyslové škole v Praze; zde se nabízí uvést, že jedním z jeho profesorů byl rovněž známý komiksový tvůrce Vratislav Hugo Brunner, jenž měl na výslednou tvorbu Voborského značný vliv. Od druhé půli dvacátých let působil jako redaktor a kreslíř dětské rubriky časopisu *Rozkvět*, v letech 1926 až 1927 začíná rovněž publikovat v nově vzniklém, ryze obrazovém periodiku *Koule*, které bývá označováno jako vůbec první český komiksový časopis. Dalším důležitým mezníkem pro jeho tvorbu bylo publikování do bezplatné přílohy *Našeho slova*, jež nesla název *Kvítko z čertovy zahrádky*. Tu tehdy vedl a redigoval Josef Lada, který si Voborského údajně sám vybral, snad pro jejich podobný původ a tematiku tvorby, snad i pro určitou podobnost uměleckých stylů. Podobný byl i jimi užívaný humor, například Ladův cyklus *Ilustrovaná frazeologie* si zakládá na podobných způsobech tvoření komiky, jako činí Voborského stěžejní komiksová postava, totiž na doslovném vykládání frazémů. Nabízí se dodat, že Voborský se tehdy pod taktovou zkušeného vedoucího zjevně stylově rozvíjel.

František Voborský byl námi (snad lehce kontroverzně) zařazen mezi nejvýznamnější tvůrce z let 1918 až 1934 zejména proto, že dal vzniknout první české komerčně úspěšné komiksové postavě, která byla ve své době nebyvale populární a které se podařilo překonat mnohé, dříve nepokořené komiksové mantinely, byť se tak dělo navzdory negativnímu přijetí odborné veřejnosti - postava Pepiny Rejholcové se totiž díky masivní dobové popularitě vymanila z papírových sešitů.

Už roku 1930 se objevila v písni Jaroslava Jankovce *Já mám holku novou, Pepšu Rejholcovou*, kterou otextoval sám Voborský. V témže roce ji doplnily tři další písně, které pak souhrnně vyšly ve *Kvítku z čertovy zahrádky*. Zde však její popularita rozhodně nekončila, ba naopak – roku 1932 se dostal jeden z příběhů venkovské dívky až na filmová plátna, kdy měla premiéru komedie režiséra Václava Binovce, *Pepina Rejholcová*. Podobně jako její komiksová předloha však byla filmová adaptace pozitivně přijata zejména publikem, nikoli dobovými kritiky. Ani zde výčet nekončí, Pepina se dostala i „na prkna, která znamenají svět“, jelikož se od začátku třicátých let hrála loutková představení s ní jako ústřední postavou. Vyjma ovládnutí kulturního trhu se stala tvářích mnohých dobových produktů a reklam; prodávaly se její loutky a panenky, a kromě běžné reklamní činnosti, již se tehdy věnovali mnozí komiksoví tvůrci a nebyla tedy ničím výjimečným, se nabízí zmínit prodej stejnojmenných bonbónů *Pepinek* (viz obr. č. 15), které dodal na trh František Lhotský, výrobce dodnes oblíbených *Hašlerek*, načež se Voborský, který přišel se samotným nápadem, stal o jejich propagaci.

Jak PEPINKY způsobily radost PEPINCE.

1. V každém rohu, v každém koutě
bacilové čekají máli,
naschováni se, přivádnou Tě,
snava se Tě svalí!

2. Jako se to Pepče stalo –
malátnost je na ní padla,
všechno štěká, všechna radost
pojednou jí v srdci ovdala.

3. Chodí celá rozmrzelá –
vychlelo v hrdle – nechtá k dítě.
Bacilové jen se smějí:
Unava Tě vzala sílu??...

4. Vánde pomoz marně hledá,
až i košičkou je ženo,
bacilové už tápá:
Ze nás nezapudí, že ne??!

5. Když jí Pepče nejhůt bylo,
kde se vsaly, tu se vsaly
PEPINKY – Lhotského Praha –
snava hned rozechvalí!

6. Náladu a svěží myslí
všádky má svou radě.
Před snovou, žití, smutkem
PEPINKY Vás chrání vlně!

PEPINKY
OSVĚŽUJÍCÍ CUKRÁTKA PRO DOBRU NÁLADU

1. Lahodnou chuť velmi osvěžují.
2. Zohánějí žízeň a malátnost.
3. Tvůří dobrou náladu – dobrou náladu životní úspěchů.
4. Uklidňují, občerstvují duševní i tělesnou pohodu.
5. Jasní hlas.
6. Na výletech a trampu jedinečně působí.
7. Těm, kteří jsou po celý den v kancelářích a dílnách, velice prospěšné.
8. Zabráňují únavě při každé přítelstvi.
9. Upevňují přátelství. Vzpřáhují.
10. Působí blahodárně na celkový nervový stav.

(Děkujeme Lhotskému PEPINEK, nejlepších osvěžujících cukrátek našich dnů.)

FR. LHOTSKÝ,
Továrna spec. cukrovinek.
PRAHA II.
Doporučuje:
PEPINA REJHOLCOVÁ

Prodávají se pouze takto balené!

(Obr. č. 15, Jak Pepinky způsobily radost Pepince, František Voborský, 1932, zdroj: <http://fresh-eye.cz/tomas-prokupek-reklama/2012/03/>)

Pepinu se snažil údajně prosadit i v zahraničí, nicméně se mu nepodařilo probudit u oslovených subjektů zájem. Vzhledem k dříve zmíněnému autorskému tvoření komiky – za pomoci doslovných výkladů frazémů - se zdá být zřejmé, že by stejný koncept v cizí řeči fungoval jen velmi těžko.

Tvorba Voborského z období začátku třicátých let je zpětně odborníky vnímána jako kvalitativně nejlepší, zároveň je často zmiňován postupný úpadek autorské originality a invence, dávaný na vrub zejména neschopnosti autora udržet konstantní a konzistentní úroveň díla, či rozvíjet příběhy hlavních hrdinů na týdenní bázi, což je pro publikování v periodických žádoucí, nezbytné. Jednoduše řečeno se zdá, jakoby Františku Voborskému postupně došel dech. Nelze mu však upřít jedno, totiž že uměl své nápady, ať už je zhodnotíme jakkoli, prodat.

Během druhé světové války spolupracoval s nacisty, za což byl po válce odsouzen a uvězněn, ale v padesátých letech omilostněn. Ke komiksové tvorbě se v šedesátých letech vrátil, ale výraznější úspěch již nezaznamenal, do konce života se živil karikaturami a volnou malířskou tvorbou. Zemřel roku 1984.

Nyní se přesuňme k analýze jeho tvorby: Jak můžeme vidět na obrázku číslo 16, Voborského tvorba se ani v době jeho uměleckého vrcholu nedá hodnotit jako esteticky či stylově vynikající, forma komiksu ničím nevybočuje z dobového standardu, autor v ní nijak neexperimentuje, neinovuje. Nemůžeme ale říci, že by byla jeho forma statická, neměnná, Voborský variuje způsoby užití bloků či jejich rámování, nebo formu vyprávění v bublinách či pod textem, nicméně to už tehdy byly běžně užívané prvky komiksové výstavby. Sama postava Pepiny, svalnaté, prosté, nepřitažlivé, leč důvtipně konající mužatky, zpětně evokuje úzké podobenství s postavou *Pepka námořníka*, který se poprvé objevil v komiksech E. C. Segara rovněž roku 1929, ale konkrétně o dva měsíce dříve. Stejně tak víme, že Voborský tuto předlohu znal, jelikož ji později použil v jednom ze svých propagandistických protiamerických komiksů. Nicméně i kdyby se nechal přímo inspirovat v zahraničí, za prostého plagiátora jej zřejmě označit nemůžeme, jelikož se uvedené postavy i výsledné komiksy výrazně liší. Pokud se shodneme na tezi, že formou a stylem jeho tvorba výrazně nevyniká, měla by, pokud má být označena za výjimečnou, vynikat obsahovou stránkou díla. Již zazněly způsoby, kterými

autor vytváří humorné scény, tedy jen doplníme, že sice je jeho přístup ke komikům převážně vypravěčský, nikoli však výrazně kvalitativně lepší, než je jejich výsledná forma. Zpravidla se jedná o prosté příběhy kratšího rozsahu s jednoduchou zápletkou a dobrým koncem, ve kterých nenarazíme na výraznější myšlenkový přesah.



(Obr. č. 16, Jak Pepina nepokojného muzikanta vytrestala, František Voborský, 1933, zdroj: Český komiks 01. poloviny 20. století)

Voborský samozřejmě nestvořil pouze Pepinu Rejholcovou, ale je to jednoznačně jeho nejúspěšnější a nejkvalitnější dílo, proto věříme, že unese důstojné zhodnocení Voborského tvorby jako celku. Ostatní díla totiž nikterak obsahově ani stylově nevybočují z autorova přístupu ke komiksu. Pokud vezmeme všechny

uvedené poznatky v potaz, nabízí se jednoduchá otázka: Proč vybrat do výčtu výjimečných autorů někoho, kdo vlastně není svou tvorbou výjimečný?

Věříme, že výjimečnost Voborského Pepiny Rejholcové spočívá v nalezení nové cesty, která mohla inspirovat ostatní české komiksové tvůrce, cesty, kterou se mohli vydat i jejich kreslení hrdinové a posunout tak český komiks jako samostatné médium zase o krůček dál.

René Klapač

* 4. 5. 1905

† 14. 11. 1980

René Klapač, malíř, ilustrátor, karikaturista a komiksový tvůrce, se narodil českým rodičům v Paříži. Dlouhou dobu žil ve Spojených státech amerických, kde zároveň v Clevelandu vystudoval graficky zaměřenou střední školu. Po návratu do České republiky studoval Umělecko-průmyslovou školu v Praze a zároveň studoval na soukromé škole v Paříži.

Publikovat sice začal už ve dvacátých letech do časopisu Kopřivy, nicméně komiksové tvorbě se začal naplno věnovat až po svém návratu z Francie roku 1933. Věnoval se převážně dětské tvorbě, přičemž nejčastěji tvořil v páru; spolupracoval například s Marií Voříškovou nebo Janem J. Holubem. Za klíčovou můžeme označit jeho spolupráci s dětským časopisem Punt'a, na jehož obsahu se od samého počátku aktivně podílel. Spolupráce trvala sedm let, než byl časopis roku 1942 zakázán.

René Klapač byl zároveň velice schopným a plodným tvůrcem reklamních seriálů, které začal publikovat ještě během působení ve Francii a kterým se intenzivně věnoval i po návratu do České republiky. Roku 1948 Klapač emigroval do Spojených států amerických, kde údajně pokračoval v publikování komiksové tvorby. Pro zajímavost se nabízí doplnit, že jeden z předních historiků našeho komiksu, Tomáš Prokůpek, jej kromě tvrzení, že měl údajně značný vliv na budoucí

tvorbu Jaroslava Němečka, tvůrce Čtyřlístku, označil jako „prvního profesionála českého komiksu.“ (Prokúpek, T., článek René A. Klapač – První český komiksový profesionál, Aargh! Výroční speciál, 2011)



(Obr. č. 17, Kačák detektiv, René Klapač (s. Jan J. Holub), 1933, zdroj: Dějiny československého komiksu 20. století)

Z uvedeného obrázku na první pohled vyzáruje velice osobitý autorský styl, doprovazený specifickou prací s barvami (Klapač nejčastěji užíval jen trojici černá, bílá, oranžová), podobně oslnivý způsob práce s pozadím, kdy na různé

předměty užívá různé struktury (tečkování zdí, odlišení nábytku čarami), nebo čárkování jako znamení zostřeného pohledu, případně emoce signalizované ikonickými symboly (úlek zde naznačuje vlnkami a změnou pozadí, nervozitu kapkami potu). V neposlední řadě stojí za zmínku precizní práce s kresbou bublin, které nijak nenarušují tok komiksu, jsou jeho přirozenou součástí. Kromě zmíněných prvků aplikoval Klapač mnohé další, a podobně novátorské, například znázorňování citoslovcí výrazným textem nebo roje hvězdiček značící motání hlavy. Klapač jednoduše zanesl prvky moderního světového komiksu do poněkud zastaralejší české formy.

Ondřej Sekora

* 25. 9. 1899

† 4. 7. 1967

Ondřej Sekora byl významný český spisovatel, novinář, kreslíř, grafik, ilustrátor, karikaturista a komiksový tvůrce, který se narodil v září roku 1899 v Králově Poli u Brna. Vystudoval obecnou školu v Králově Poli, později pak gymnázium ve Výškově. Maturitní zkoušku vykonal až po válce, jelikož byl do ní odveden jako jednoroční dobrovolník. Později studoval práva, ale studia nedokončil. Je zajímavé, že ačkoli už od roku 1921 pracoval ve sportovní redakci Lidových novin a pravidelně mu zde vycházely jeho kreslené seriály, nastoupil v letech 1929 až 1931 k soukromému studiu na Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze, což zjevně napomohlo rozvinutí jeho uměleckého stylu. Tou dobou už byly dobře známy jeho komiksové stripy o *Panu Břouškovi* nebo série *Hnát a Patrčka*. Vedle sportovní rubriky *Lidových novin* přispíval i tvorbou pro děti, například sérií *Voříškova dobrodružství* se stejnojmenným pejskem v hlavní roli. Ve dvacátých letech rovněž založil a redigoval časopis *Sport*. Roku 1933 vymyslel dodnes legendárního *Ferdu Mravence*, postavu i přes nutnou personifikaci silně autobiografickou – Sekora byl totiž také velice schopný ve mnoha rozličných oblastech, například je považován za zakladatele českého ragby, byl trenérem dvou ragbyových mužstev nebo nadšeným entomologem.

Přestože následující informace částečně přesahují vymezené časové rozpětí, nabízí se doplnit alespoň krátce, že v letech 1927 až 1941 vedl rubriku *Dětský koutek*, následně však musel novinářskou práci opustit, jelikož jeho manželka byla židovského původu. V letech 1944 až 1945 byl vězněn ve dvou pracovních táborech v Německu a po válce vstoupil do komunistické strany, načež publikoval v týdeníku *Práce* a spoluzaložil časopis *Dikobraz* nebo *Státní nakladatelství dětské knihy* (dnes *Albatros*). Věnoval se převážně knižní tvorbě pro děti, nicméně na komiksovou tvorbu nikdy docela nezanevřel, příkladem budiž například série *Tatínek to dovede*, nebo *Pan Vesměs*. Vrátil se i Ferda Mravenec v cyklu *Kousky mládence Ferdy Mravence*, byť se mírně pozměnila jeho forma. Jeho obsahová stránka bohužel čím dál tím více podléhala potřebám doby, a Sekora se s ním na přelomu let 1950 až 1951 rozloučil - později vycházel už jen knižně. Pro úplnost se nabízí doplnit, že Sekora spolupracoval také s rozhlasem, televizí, filmem a divadlem. Roku 1964 byl jmenován zasloužilým umělcem. Zemřel 4. 7. 1967 v Praze.

K analýze se nabízí počátky Sekorovy tvorby, zde konkrétně díl *Voríšek, princezna a rytíř* - už z nich je zřejmá jednoduchost Sekorova kreslířského stylu, kterého se držel vlastně po celou dobu tvůrčí činnosti – zejména před absolvováním uměleckoprůmyslové školy se jednalo o skutečně prostou formu, jejímž hlavním cílem bylo umožnit vyprávění příběhu. V tomto případě užívá Sekora veršovaných textových promluv pod obrazovými bloky, což je příznačné pro jeho ranou tvorbu – paradoxně se k podobnému přístupu vrátil takřka o třicet let později v cyklu *Kousky mládence Ferdy Mravence*, kde se od promluвовých bublin vrací k veršovaným textovým polím. Nicméně tehdy za to mohla spíše ideologie, nežli autorský záměr.

VOŘÍŠEK, PRINCEZNA A RYTÍŘ



Krásná princezna — tak sama? K nevíte!
Což pak nenašla si ještě rytíře?



Krásná princezno, mé láске rače věřit!
Nechtěla byste se věrnosti mé svěřit?



Už to mám! Já blázen! Dvěma skoky! A hopsal!
Krásná princezno — jak máte stát jen o psa?



Na parketách tady liše ve světnici
hrdinské sny spřádá mladý rytíř spící.



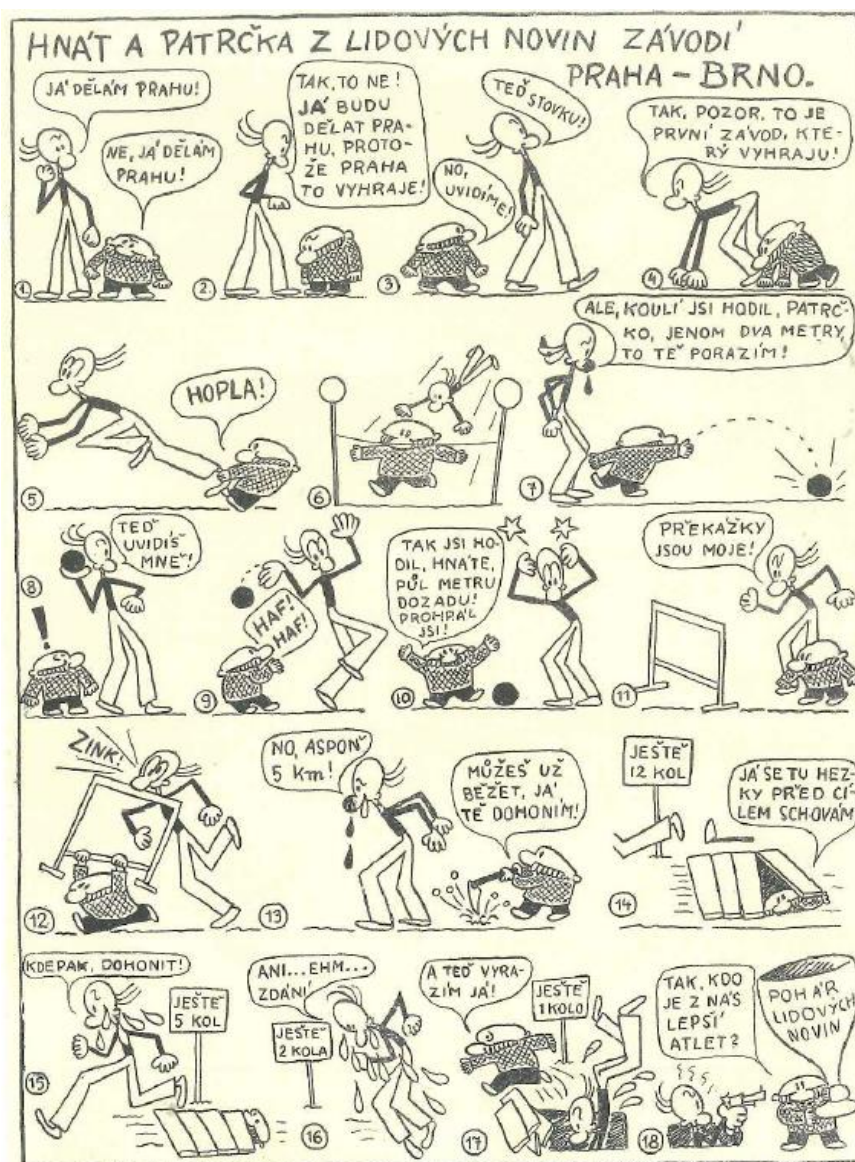
Vzhůru, ospalče! Na cestu se mnou chutěj!
K mladé princezně teď bleskem zanesu tě.



Teď svou princeznu však pěkně bavte, pane,
vždyť já neslyším, mám uši ovázané.

(Obr. č. 18, Voříšek, princezna a rytíř, Ondřej Sekora, 1923, zdroj: Dějiny československého komiksu 20. století)

Zajímavé je, že i když byl autorem kreseb i scénářů *Voříškových dobrodružství*, verše samotné zpravidla netvořil on, ale jeho kolega z redakce Edvard Valenta. Pro Sekoru typický je rovněž fakt, že Voříšek se vrátil na stránky Lidových novin ještě dvaadvacetkrát – užívání vracejícího se hrdiny je častým rysem jeho tvorby, ať už za účelem vyprávění rozsáhlejšího příběhu, nebo jen cyklického užívání stejného hrdiny bez širší návaznosti jednotlivých epizod.

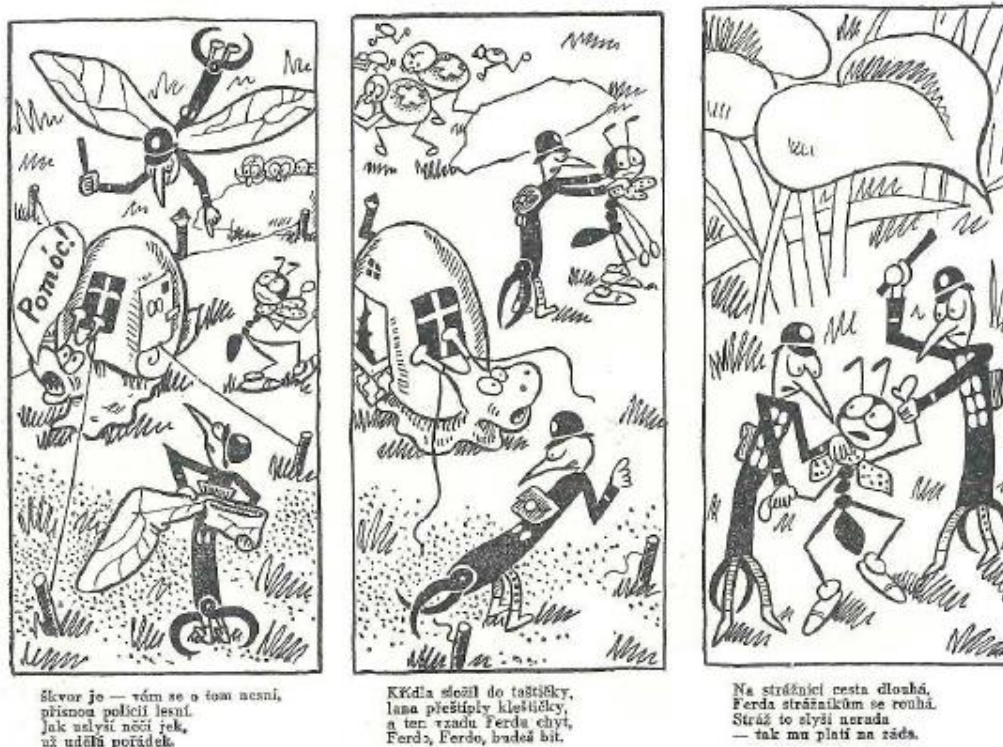


(Obr. č. 19, Hnát a Patrčka, Ondřej Sekora, 1929, zdroj: Dějiny československého komiksu 20. století)

Další ukázka, zvaná *Hnát a Patrčka z Lidových novin závodí Praha-Brno*, je z roku 1929 a nabízí mnoho zjevných rozdílů oproti Sekorově dřívější tvorbě. Rozdíly najdeme už ve formě samotného komiksu: Sekora začíná užívat promluvové bubliny, u kterých pak na dlouhou dobu zůstává, zároveň v tomto přípa-

dě upouští od rámování jednotlivých bloků, které vymezuje pouze za pomoci číslování. Nabízí se zmínit také kontrastnost, které však nedosahuje přímo formou, ale za pomoci hlavních aktérů: jejich diametrální odlišnost se v komiksu údajně vyvíjela postupně a ze začátku se tolik nelišili (Hnát nebyl o tolik vyšší, Patrčka o tolik širší), nicméně v naší ukázce je vidíme ve finální podobě. Jednoduše řečeno je můžeme označit jako kontrast postavy úzké a dlouhé s postavou širokou a krátkou, což je spojení, se kterým pracuje komika od nepaměti. Kreslené příběhy jako označení komiksu rovněž v tomto případě nežíváme náhodou - je zřejmé, že i přes silnou dialogičnost a mnohé stylové invence má Sekora potřebu především vyprávět. Závěrem se nabízí uvést, že duo *Hnát a Patrčka* se stalo podobně jako *Pepina Rejholcová* předlohou pro loutkové představení. Hra měla premiéru roku 1929, tedy přibližně o rok dříve, než u postavy Františka Voborského.

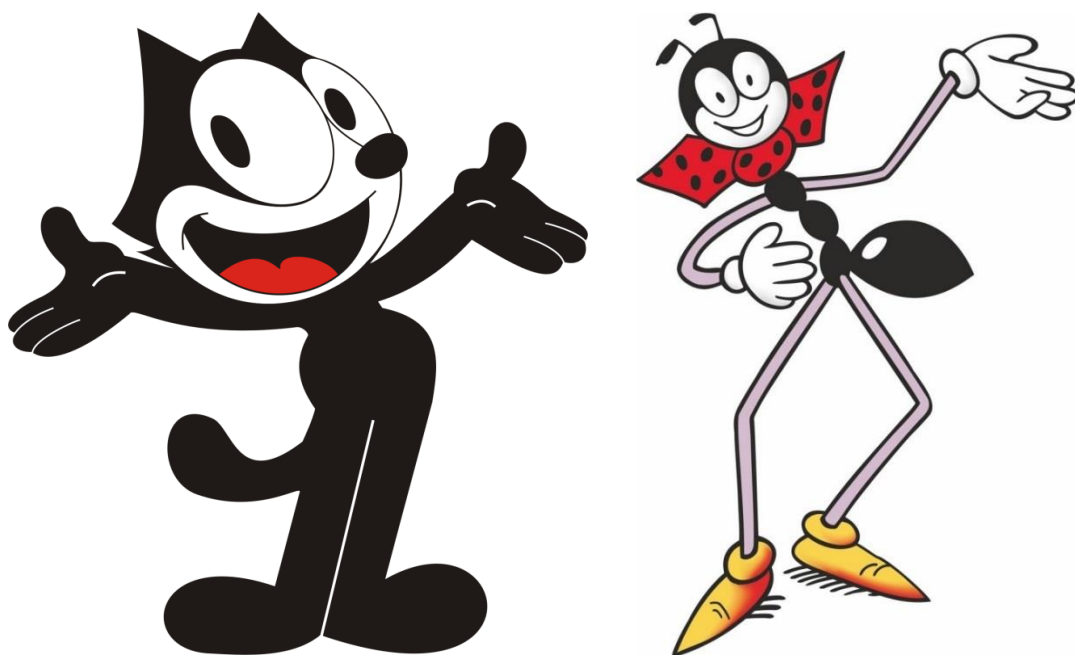
FERDA MRAVENEK NAPSAL A NAKRESLIL ONDŘEJ SEKORA



(Obr. č. 20, Ferda Mravenec, Ondřej Sekora, 1933, zdroj: Dějiny československého komiksu 20. století)

Poslední rozbor případně poměrně logicky na *Ferdě Mravenci* (viz obr. č. 20); ten se v námi vymezeném období sice teprve rodil a formoval, ale přesto byl od samého počátku velmi oblíben a nesl většinu rysů, které pro něj byly poz-

ději typické. Změny to byly zejména kosmetické, například ladění poměru hlava – tělo – údy, nebo počáteční absence jeho ikonického šátečku. Autor jednoduše hledal optimální formu v samotném průběhu tvůrčího procesu, během kterého už publikoval Ferdovy první příběhy. Z ukázky můžeme vidět další vývoj autorova stylu – jednoduchost postav sice zachoval, přesto působí celek mnohem propracovanějším dojmem. Nabízí se otázka, zda mohou za tento vývoj studia uměleckoprůmyslové školy, vliv ostatních dobových tvůrců, nebo jednoduše rostoucí „vykreslenost“ samotného Sekory. Jedna konkrétní podobnost se přeci jen nezapře, totiž podobnost Ferdova obličejem s obličejem další ikonické postavy světového komiksu, Kocourem Felixem, který byl tou dobou velice oblíbený i v České republice. (viz obr. č. 21)



(Obr. č. 21, Srovnání Ferdy Mravence a Kocoura Felixe, PDM 1.0)

Podobnost může být samozřejmě čistě náhodná, zároveň je Sekorův hrdina doprovázen velice originálními příběhy, a tedy mu můžeme možnou inspiraci zahraničním stylem odpustit. „*Ferda Mravenec je ovšem zajímavý nejen jako graficky čistý, dokonale vyabstrahovaný typ, jež je snadné vystihnout několika rychlými tahy a zároveň bez obtíží vyjádřit jeho emocionální rozpoložení i dramatickost či humornost aktuální situace. Nový Sekorův hrdina se ukázal jako nesmírně adaptabilní také charakterově a během let unesl nejrůznější proměny, aniž by dětští recipienti vnímali jeho postavu jako nekonzistentní.*“ (Dějiny československého komiksu 20. století, 2014, str. 161)

Forma Sekorových komiksů je v rámci české tvorby jistě zajímavá a specifická, v rámci vymezeného časového období patří jednoznačně mezi ty nejzdařilejší, nicméně ji nemůžeme označit za přelomovou; užívaná forma se často střídala - od komentovaného veršovaného seriálu po epický příběh doprovázený ilustracemi - ale nikdy se výrazně nevymykala od standardních postupů stavby komiksu. Kouzlo příběhů spočívalo po celou dobu v jejich obsahu, myšlenkách, nápadech, v originálním a poutavém způsobu vyprávění, kterým jsou Ferdova dobrodružství protkána dodnes.

Období 1935 až 1950: Foglar – Fischer a ti druzí

V tomto bodě jsme se při tvorbě práce překvapivě dostali do předem nepředvídatelné situace: Prvotní průzkum nasvědčoval, že budeme pohodlně schopni vybrat trojici nejvýraznějších tvůrců z vymezeného období, načež se při hlubším bádání ukázalo, že sice skutečně nové komiksy vznikaly, nicméně kromě tvůrců *Rychlých šípů* žádný z autorů na širším vzorku prací výrazněji nevynikal. Z tohoto důvodu jsme se rozhodli pro poněkud odlišný metodologický postup, totiž kromě standardního představení zmíněné autorské dvojice a jejich nesmrtelného díla si představíme spíše zajímavé jednotliviny, které si zaslouží býti zmíněny, přestože se jejich tvůrci na české scéně výrazněji neprosadili.

Tato atypická situace na české komiksové scéně nastala pravděpodobně z politických důvodů: Obliba komiksové tvorby ve své moderní podobě sice u nás stabilně rostla, zároveň se také stabilně zhoršovala politická situace a s tím spojené možnosti svobodného publikování. A zatímco západ zbrojil komiksové superhrdiny, v Česku došlo roku 1939 po německé okupaci k drastickému úbytku publikovaných periodik, jenž pak pozvolněji pokračoval po celou dobu trvání Protektorátu Čech a Moravy. Po kapitulaci Německa se situace na krátkou dobu zlepšila, nicméně komunistický puč z února roku 1948 zničil na dlouhou dobu takřka veškerou domácí komiksovou kulturu.

Jaroslav Foglar

* 6. 7. 1907

† 23. 1. 1999

Jako prvního si z vybrané autorské dvojice představíme Jaroslava Foglara. Tento rodák z Prahy byl významným českým publicistou, redaktorem, spisovatelem, ale zejména předním českým komiksovým scénáristou a duchovním otcem fenoménu *Rychlých šípů*. V mládí vystudoval obchodní školu, nicméně ještě před jejím studiem publikoval ve třinácti svou tvůrčí prvotinu v podobě básně *Měsíční noci*. O rok později vstoupil do skautského oddílu, toto spojení pak mělo nepo-

chybně vliv na většinu jeho tvorby, včetně té komiksové. V dospělosti pracoval jako úředník a pedagogický pracovník. Od roku 1935 navázal spolupráci s vydavatelstvím Melantrich, pro který zpočátku vytvořil koncepci časopisu pro mládež, zvaného *Malý hlasatel* (později *Mladý hlasatel*), a postupně se propracoval na pozici redaktora. 17. prosince 1938 vychází v témže periodiku první díl seriálu *Rychlé šípy*, ke kterým psal po celou dobu jejich vzniku scénáře. Foglar byl tou dobou kromě tvorby komiksových scénářů aktivní zejména na poli literatury pro mládež: Roku 1934 mu vyšla kniha *Přístav volá*, o dva roky později pak *Boj o první místo* následovaný populárním vyprávěním *Hoši od Bobří řeky*. Celkově jich napsal a vydal více než dvě desítky.

Když bylo nacisty roku 1941 zastaveno vydávání *Mladého hlasatele*, Foglar krátce spolupracoval s časopisem *Správný kluk*, konkrétně napsal scénář k jedenácti dílům komiksového seriálu *Svorní Gambusíni*, které je zpětně vnímáno jako méně zdařilé. Po válce krátce redigoval časopis *Junák*, zanedlouho z něj však pro ideové neshody odešel a stal se redaktorem periodika *Vpřed*. Zde pokračoval i seriál *Rychlých šípů*, konkrétně do roku 1948. Dříve zmiňovaný komunistický puč znamenal pro Foglara postupný konec volného publikování, který trval až do šedesátých let, kdy režim poněkud povolil publikační okovy.

Pro závěrečné shrnutí se nabízí jednoduchá paralela: Když vycházel Foglar, politická situace v Česku byla volnější – a naopak. Dělo se tak před válkou, krátce po válce, v šedesátých letech, kdy dokonce pokračoval seriál *Rychlých šípů*, a od konce osmdesátých let. V době, kdy nemohl publikovat, působil jako technický redaktor nebo vychovatel. Po celý život se také aktivně věnoval svému skautskému oddílu – ten se sice musel po většinu komunistické vlády tvářit jako oddíl turistický, a sám Foglar se kvůli němu údajně nevyhnul krátké spolupráci s StB, nicméně skrze něj mohl nadále šířit hodnoty, které celý život zastával, a které duchem předával i hrdinům svých příběhů.

Po revoluci roku 1989 vyšlo Foglarovo dílo souhrnně pod záštitou nakladatelství *Olympia* – nejprve se jednalo o kompletní knižní tvorbu, později vyšla na jeho vlastní přání i souborná kniha *Rychlé šípy*, která obsahovala všechny legendární komiksové příběhy. Stalo se tak v jubilejním roce 1998, kdy Foglar

oslavil devadesáté narozeniny. O rok později, v lednu 1999, po dlouhé nemoci zemřel, jeho dílo však oslovuje mladé komiksové čtenáře i tvůrce dodnes.

Jan Fischer

* 22. 1. 1907

† 8. 1. 1960

Jan Fischer se narodil a v mládí působil v Praze, kde také údajně na popud rodičů začal studovat práva na Karlově Univerzitě. Během studií však podobně jako René Klapač nebo Ondřej Sekora strávil rok v Paříži, kde se věnoval umění. Na přelomu dvacátých a třicátých let získal titul doktora práv, práci v oboru se však věnoval velmi krátce. Podruhé se vydal sbírat výtvarné zkušenosti do zahraničí, tentokrát do Anglie, a údajně tam začal i publikovat ilustrace do sportovních magazínů. Po návratu spolupracoval s mnohými domácími periodiky, vydávané tiskovým domem Melantrich. Právě díky tomu se setkal s Josefem Foglarem, který tehdy v tomto vydavatelství rovněž působil a oslovil Fischera za účelem společné tvorby nového komiksového seriálu pro děti. Fischer sice takřka žádné zkušenosti s tvorbou komiksů neměl, přesto však nabídku přijal.

Pokud jsme Josefa Foglara označili jako duchovního otce *Rychlých šípů*, s označením pro Jana Fischera to bude poněkud složitější, jelikož kreslířů, kteří se na tvorbě seriálu podíleli, bylo zpočátku více (například V. Junek, nebo B. Čermák). Můžeme tedy říci, že právě jeho styl postupně k příběhům slavné pětky nejvíce přilnul, a že „*se jeho svižná, dynamická linka ke komiksu hodila a Fischer se po několika „hledajících“ pokračováních s novou formou nejen sžil, ale lze říci, že v ní postupně dosáhl úrovně nadprůměrné. Jestliže se za dva a půl roku každotýdenní práce pro zadní stránku Mladého hlasatele (celkem 107 pokračování) vypracoval k suverénnímu standardu, po návratu v poválečném Vpředu (celkem 102 pokračování) již můžeme bez rozpaků mluvit o mistrovství.*“ (Foret, M., 2012, str. 105)

Kromě *Rychlých šípů* se podílel na tvorbě seriálu *Pan Bacil*, po válce pak spoluvytvářel série *Orlíkova dobrodružství* nebo *Jiskrovci*. Žádné z těchto komiksových děl však neslavilo větší úspěch, ne snad pro nekvalitní umělecké zpracování, spíše pro svůj obsah. V padesátých letech nemohl publikovat a údajně pracoval jako dělník. Obnoveného pokračování ve tvorbě *Rychlých šípů* se bohužel nedočkal, jelikož roku 1960 zemřel.



(Obr. č. 22, Černí jezdcí řadí..., Jan Fischer (s. Jaroslav Foglar), 1938, zdroj: Český komiks 01. poloviny 20. století)

Na obrázku vidíme první vydání prvního dílu Rychlých šípů, vydaného roku 1938. Co se týče formy celostránkového komiksu, musíme uznat, že snad kromě Reného Klapače nenacházíme v české komiksové tvorbě tehdejší doby nikoho s takto vytříbeným uměleckým stylem a citem pro kompozici, nabízí se tedy ještě jednou vyzdvihnout, že Jan Fischer tou dobou neměl s komiksovou tvorbou skoro žádné zkušenosti. V daném kontextu je tedy jeho „raná komiksová tvorba“ skutečně ohromující. Od prvního dílu ukazuje schopnost svižné dynamické kresby, precizního vystižení důležitých dějových momentů (v čemž mu jistě napomáhaly i Foglarovy propracované scénáře), propracovanosti jednotlivých obrazových bloků, nebo širokou škálu užitých barev. Víme, že Jan Fischer kreslil i vybarvoval poněkud atypicky úzkým štětečkem, což dílo rovněž pozitivně ozvláštňuje. Také záhlaví působí velice originálně a esteticky přitažlivě; fakt, že se jeho podoba pro každý díl střídala, jen zvyšoval jeho atraktivitu. Podobně působivá je i dynamická kompozice bloků, která se velikostí přizpůsobuje potřebám vyprávění. Nabízí se zmínit i užívání promluvových bublin jako dominantního komunikačního nosiče hned od prvního dílu: Obecně se má za to, že právě úspěšná tvorba dvojice Foglar-Fischer přispěla k jejich úplnému přijetí.

Kromě precizní a profesionální formy, která se postupem času ještě zdokonalovala, si hned od prvního dílu můžeme všimnout i Foglarovy tendence pozvolna vyprávět příběh s dílčími zápletkami: Zpětně totiž víme, že zde dochází k seznámení Mirka Dušína a Jarky Metelky a v průběhu prvních deseti dílů dojde k seznámení celé pětice – neděje se tak tedy nijak násilně, autor má předem vymezené dlouhodobé plány a představy, které postupně naplňuje. Díky tomu (a vlastně jediné tímto způsobem) se mohou jednotlivé postavy charakterně rozvíjet, stejně tak mohou prožívat více zážitků, které napomáhají budovat pevnější vztahy atd.

Paradoxní je, že Foglar původně rozsáhlejší seriál nezamýšlel, nicméně jakmile se tak jednou rozhodl, začal naprosto výjimečně využívat rozsah, ať už v rámci jednotlivých dílů, nebo celkových komiksových sérií. Je možné a pravděpodobné, že tuto epičnost měl v sobě zakořeněnou díky své literární tvorbě. Ve spojení s kresbami Jana Fischera pak vznikalo naprosto nadčasové, legendární

dílo, které dalo vzniknout žánru klubáckého komiksu, které inspirovalo generace českých komiksových tvůrců, které dalo vzniknout mnohým adaptacím na poli televize, divadla a rozhlasu, a které je dodnes odborníky vnímáno jako komiksová tvorba *nadprůměrné světové úrovně*.

Ti druzí

Kromě zavedených tvůrců, z nichž jsme si většinu již představili, publikovali v letech 1935 až 1950 mnozí další. Jak už bylo řečeno výše, neseznali jsme nikoho z nich natolik výjimečným, aby se zasloužil o samostatný medailon, což ale také neznamená, že by kromě fenoménu *Rychlých šípů* nevycházely kvalitní komiksy. Například v časopisu *Punta* publikovali kromě vynikajícího René Klapače další, zajímaví a schopní tvůrci: vedle zkušeného Emila Posledníka zde publikovala Hermína Týrlová, která je označována spoluzakladatelkou českého animovaného filmu. Oba tvůrce zpětně vnímáme jako velice schopné kreslíře, kterým však k mistrovství chyběla inovace a originalita.

Pro svou temnou, kontrastní formu a moderní kompozici se nabízí zmínit komiksovou adaptaci dobrodružného románu *Zlatá kadeř* (obr. č. 23), jejíž kresby zpracovával zaměstnanec výtvarného oddělení *Melantrichu*, František Stejskal. Je pravděpodobné, že adaptace byla reakcí na popularitu *Rychlých šípů*, a právě proto vycházela v podobné formě. Stejskal se, podobně jako Fischer, sbližoval s komiksovým formátem teprve za pochodu, i přesto však měla tato série solidní úspěch, který vyústil v nabídku další adaptace, westernu *Pekelná křižovatka*, na němž byl vidět Stejskalův umělecký posun – lépe zachycoval pohyb, kresby byly dynamičtější, svižnější. O to zvláštněji pak působí, že se nám o uvedeném tvůrci nedochovalo v žádném z dostupných zdrojů ani jedno další komiksově dílo, přestože ilustracím se nadále věnoval; zdá se, jakoby po *Pekelné křižovatce* ztratil o tvorbu komiksů zájem, což byla zřejmě škoda.



(Obr. č. 23, Zlatá kadeř, František Stejskal, 1939, zdroj: Český komiks 01. poloviny 20. století)

Z následovníků *Rychlých šípů* si kromě komiksových adaptací zahraničních románů představíme i české tvůrce: Nejaktivnější byl pravděpodobně Bohumír Čermák, který kreslil podobné „klubácké“ série *Svorní gambusíni* nebo *Lví srdce*. Podílel se i na několika dílech *Rychlých šípů* jakožto záskok za Jiřího Fischera, nicméně k dlouhodobější spolupráci mezi ním a Jaroslavem Foglarem nikdy nedošlo. Oproti Fischerovým kresbám vnímáme ty Čermákovy jako příliš jednoduché, méně dynamické, se slabším citem pro detail. Podobně také užívání bublin bylo méně splývající s celkovým příběhem, což ubíralo na jeho plynulosti. Souhrnně můžeme jeho komiksovou tvorbu označit jako průměrnou.

Srovnání nejvýznamnějších zahraničních tvůrců

Už v kapitole *Pojmy, teorie, definice komiksu* uvádíme, že v rámci světové komiksové tvorby první poloviny dvacátého století využijeme určitého předvýběru z publikace Scotta McClouda; ten nejprve vymezuje základní tvůrčí zaměření na **obsah** a **formu**, načež ke každému vybírá pět nejvýznamnějších komiksových tvůrců dvacátého století. S tvorbou jednotlivých autorů jsme se seznámili a komparatistickou metodou vybrali dva nejpříkladnější kandidáty pro obě základní zaměření: Z průkopníků komiksové formy si představíme Winsora McCaye a George Herrimana, komiksy proslulé svou obsahovou stránkou zastanou Carl Barks a Will Eisner. Věříme, že právě tito tvůrci nejlépe poslouží pro určité kontrastní porovnání českého a světového komiksu v závěrečné části práce.

Winsor McCay

* 26. 9. 1869

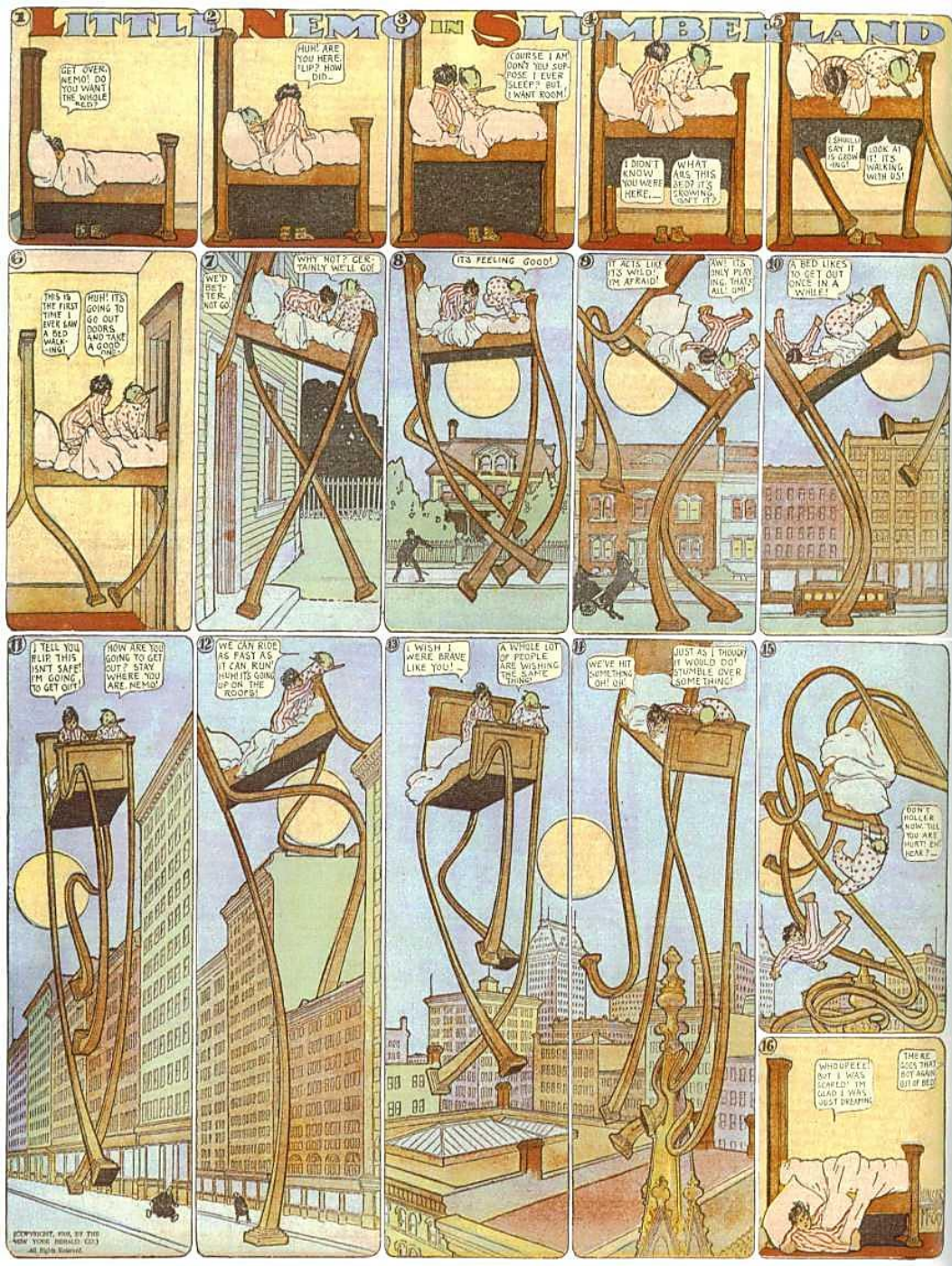
† 26. 7. 1934

Winsor McCay, původem z Michiganu ve Spojených státech amerických, se zřejmě narodil 26. 9. 1869, nicméně už kolem tohoto data se nabízí řada pochybností: On sám prý tvrdil, že se narodil roku 1871, a podle názoru tvůrce jeho biografie, Johna Canemakera, je pravděpodobnějším rok 1867 – nejvíce zdrojů se však shoduje na roku, který uvádíme i my. Winsor McCay bývá často označován jako jeden z „otců zakladatelů“ amerického novinového stripu, tedy žánru, který nastartoval dříve zmíněný *Žlutásek*. Kromě toho, že se od samého začátku podílel na komiksové tvorbě, byl pro komiks klíčovým zejména díky brilantnímu užívání formy a uměleckého stylu svých děl. Zde se nabízí doplnit, že nikdy nechodil na umělecky zaměřenou školu, jeho otec totiž údajně neměl pro jeho umělecký talent, kterým na sebe upozorňoval už od dětství, velké pochopení, a přihlásil jej na obchodní studia. McCay údajně o tuto školu nejevil valnější zájem, začal se pozvolna živit prodejem portrétů, plakátů, a rovněž docházel na soukromé hodiny

k profesoru umění Johnu Goodisonovi. Zde se zřejmě naučil zejména precizně pracovat s barvami.

Po těchto zkušenostech se konečně propracoval ke spolupráci s novinami, na přelomu století působil v několika časopisech v Ohiu a rovněž přispíval do magazínu *Life*. Koncem roku 1903 se přestěhoval do New Yorku, kde pracoval pro noviny *Evening Telegram*. V nich pod pseudonymem *Silas* publikoval řadu komiksových stripů, za zmínku stojí například *Chudák Jake* nebo *Sen milovníka toastů*, který je svým námětem hrdiny upadajícího do snů blízky jeho nejvýraznějšímu komiksovému seriálu, jímž je *Malý Nemo v Dřímkově*. Nemovy příběhy začíná McCay vydávat v *New York Herald* od roku 1905 a od samého začátku je můžeme vnímat jako průkopnické dílo, které mělo značný vliv na budoucí komiksovou tvůrce. Vyjma naprosto vytříbeného uměleckého stylu, který v té době neměl na poli komiksu konkurenci, je třeba zmínit hlavně autorovu nesmírnou kreativitu a představivost, se kterou pracoval na formální stránce jednotlivých stripů.

McCay kreslil příběhy *Malého Nema* pět let, do roku 1911. Tou dobou začal svoji kariéru směřovat i na pole animovaných filmů, za zmínku stojí například *Gertie, trénovaný dinosaur*, který byl v době vzniku, tedy roku 1917, velice populárním. Celkově jich v letech 1911 až 1921 vytvořil několik, další pak pomáhal financovat. Kolem roku 1920 také změnil vydavatele a přešel do redakce *New York American*, kde sice dělal po určitou dobu komiksy, ale postupně jako by ztrácel na svoji tvůrčí originalitě. Roku 1924 se vrátil zpět do *Herald* a pokusil se vytvořit poslední sérii *Malého Nema*, kterou bohužel nikdy nedokončil. Až do konce života se pak věnoval klasickým ilustracím.



(Obr. č. 24, Malý Nemo v Dřímkově, Winsor McCay, 1908, zdroj: <http://www.comicstriplibrary.org/>)

Kromě bezbřehé fantazie, kterou autor tak umně přenáší na papír, se nabízí poukázat i na konkrétní prvky: Například flexibilní pracování s kompozicí, kdy jakákoli atypičnost vyžadující více prostoru jednoduše potřebný prostor v blocích dostane, nesouměrnost skladby bloků jakoby byla spíše vítána, jelikož pomáhá budovat jedinečný čtenářský zážitek – na ukázce vidíme, že jakmile ožívají a ros-

tou nohy postele, rostou i jednotlivé obrazové bloky – spolu s postelí jakoby oživila i forma. S protáhlou kompozicí McCay pracoval v tomto seriálu poměrně často, jindy jí docílil například protáhlými nohami obřích hub, mezi kterými Nemo bloudil, dlouhými chůdami, na nichž se setkal s nadrozměrnými mluvícími plameňáky, nebo protáhlým chobotem slona. McCay rovněž bravurně pracuje s detaily, se zachycováním objektů v pohybu, nebo s akčními scénami, které kreslí buď jako jeden plynulý blok zachycující celou pohybovou sekvenci, nebo je rozkresluje do série detailních bloků, čímž uměle „zpomaluje čas“.

Formu tedy nepoužívá jen za účelem experimentu nebo hledání ideální podoby komiksu, ale jako velice variabilní součást celostránkového příběhu, s jejíž pomocí utváří co nejfantasknější grafickou podobu vyprávění. Jeho cílem není dráždit čtenářovy myšlenky, ale jeho fantazii – a činí tak s naprostou a nedocenitelnou bravurou.

George Herriman

* 22. 8. 1880

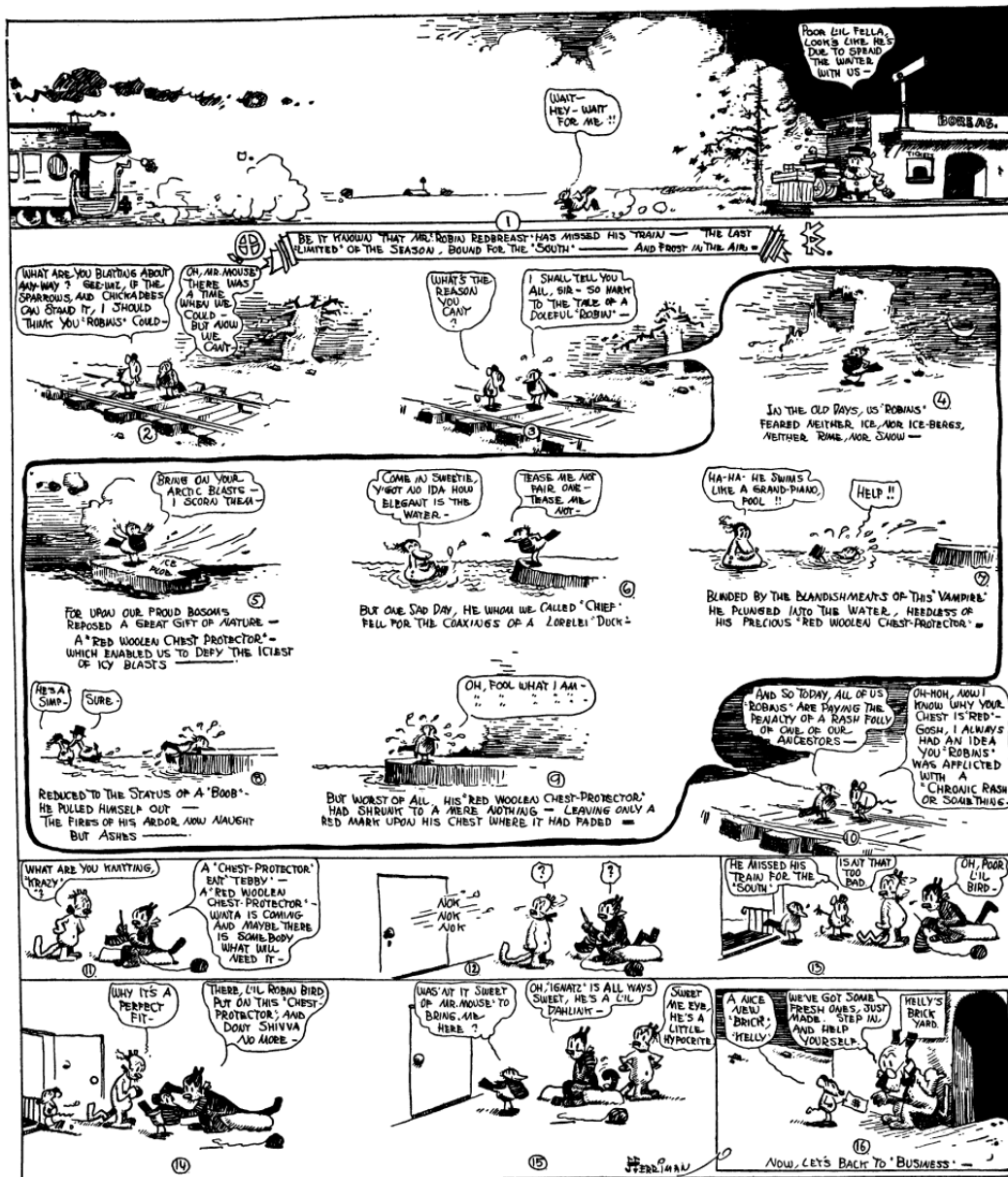
† 25. 4. 1944

George Herriman, původem z New Orleans, žil se svými rodiči od šesti let v Los Angeles. Podobně jako Winsor McCay se i on rozhodl pro uměleckou kariéru navzdory představám svého otce. Po vystudování střední školy pracoval jako rytec v *Los Angeles Herald*, když mu bylo sedmnáct let, publikoval v něm i první kresby. Na přelomu století se přestěhoval do New Yorku, načež publikoval karikatury a ilustrace do magazínů *Judge*, *Life*, nebo novin *New York News*. O rok později začal spolupracovat s časopisem *New York World*, v němž také vytvořil první komiksy, například *Profesor Otto a jeho auto*. Roku 1905 se však rozhodl vrátit zpět do Los Angeles. Po návratu působil jako hlavní kreslíř a karikaturista v tehdy předních novinách *Los Angeles Examiner*. Po pěti letech ho však editor *New York Evening Journal* povolal zpět, a tak se Herriman stěhoval znovu. Sotva pár dní po opakovaném přesunu započal novou sérii, která měla ve výsledku výrazný vliv na jeho tvorbu: *The Dingbat Family*. Přestože kritiky nebyla vnímána jako nikterak výjimečná, dala shodou okolností a náhod vzniknout dvěma ikonickým postavám - ve spodní části tohoto stripu se totiž začaly objevovat kratičké příběhy kočky s myší, ze kterých se o tři roky později, tedy roku od 1913, stal samostatný seriál *Krazy Kat*. Na začátku dvacátých let už byl tento komiksový strip natolik populární, že mu syndikát Hearst nabídl doživotní smlouvu. Herriman smlouvu přijal a vrátil se, tentokrát už na stálo, do Hollywoodu.

Seriál *Krazy Kat* provázel autora až do jeho smrti, vycházel tedy nepřetržitě neuvěřitelných třicet jedna let, během kterých kočka (nebo kocour, Herriman pohlaví záměrně nikdy nespecifikoval) *Krazy* s myšákem *Ignatzem* promítali do svých dobrodružství společenský a technologický vývoj Spojených států, zatímco jejich autor prozkoumal snad všechny aspekty, které moderní komiksová forma nabízí.

Nebyl však průkopníkem typu McCaye, jeho umělecký styl byl založený na jednoduchosti hlavních postav a vycházel po většinu času černobíle. Herriman

experimentoval s pozadím, kompozicí, s vrstvením a skladbou bloků, s jejich návazností, počtem, tvary, rámováním atd.



(Obr. č. 25, Krazy Kat, George Herriman, 1916, zdroj: <http://www.comicstriplibary.org/>)

Na obrázku vidíme kromě zmíněného kontrastního pozadí z prvního bloku také variabilitu, se kterou autor přechází od jednoho způsobu rámování ke druhému, v rámci jednoho příběhu, což mu umožňuje kontrolovat tok vyprávění, nebo klást důraz na určité bloky čistě za pomoci formy.

Herriman se kromě možností grafické formy zabýval i formou vyprávění, důkazem budiž obrazové bloky 4 až 9 na uvedené ukázce – zde se jedná

o specifickou formu narace uvnitř narace, která je příznačná zejména pro rozsáhlejší literární útvary. Zároveň se často prolínají promluвовé bubliny, jež používá nikoli okrajově, ale pro hodnotné dialogy, spolu s vyprávěním děje pod jednotlivými bloky. Můžeme tedy soudit, že autor kromě notné dávky kreativity a originality, se kterou vystavoval jednotlivé komiksy, disponoval zároveň znalostmi teorie literatury.

Komiks *Krazy Kat* byl v době, kdy vycházel, přijímán zejména kritiky a odbornou veřejností, přestože masového úspěchu se tehdy nedočkal a jeho popularita časem spíše klesala - ohlasům kritiků navzdory - což dokládá například dobová kritika Gilberta Seldese z roku 1924, *The Krazy Kat That Walks By Himself*. Uznání kritiků a si ostatně tento legendární seriál zachoval dodnes: Roku 1999 jej magazín *The Comics Journal* vybral v žebříčku *Top 100 komiksů 20. století* jako nejlepší a nejvlivnější komiksově dílo.

Carl Barks

* 27. 3. 1901

† 25. 8. 2000

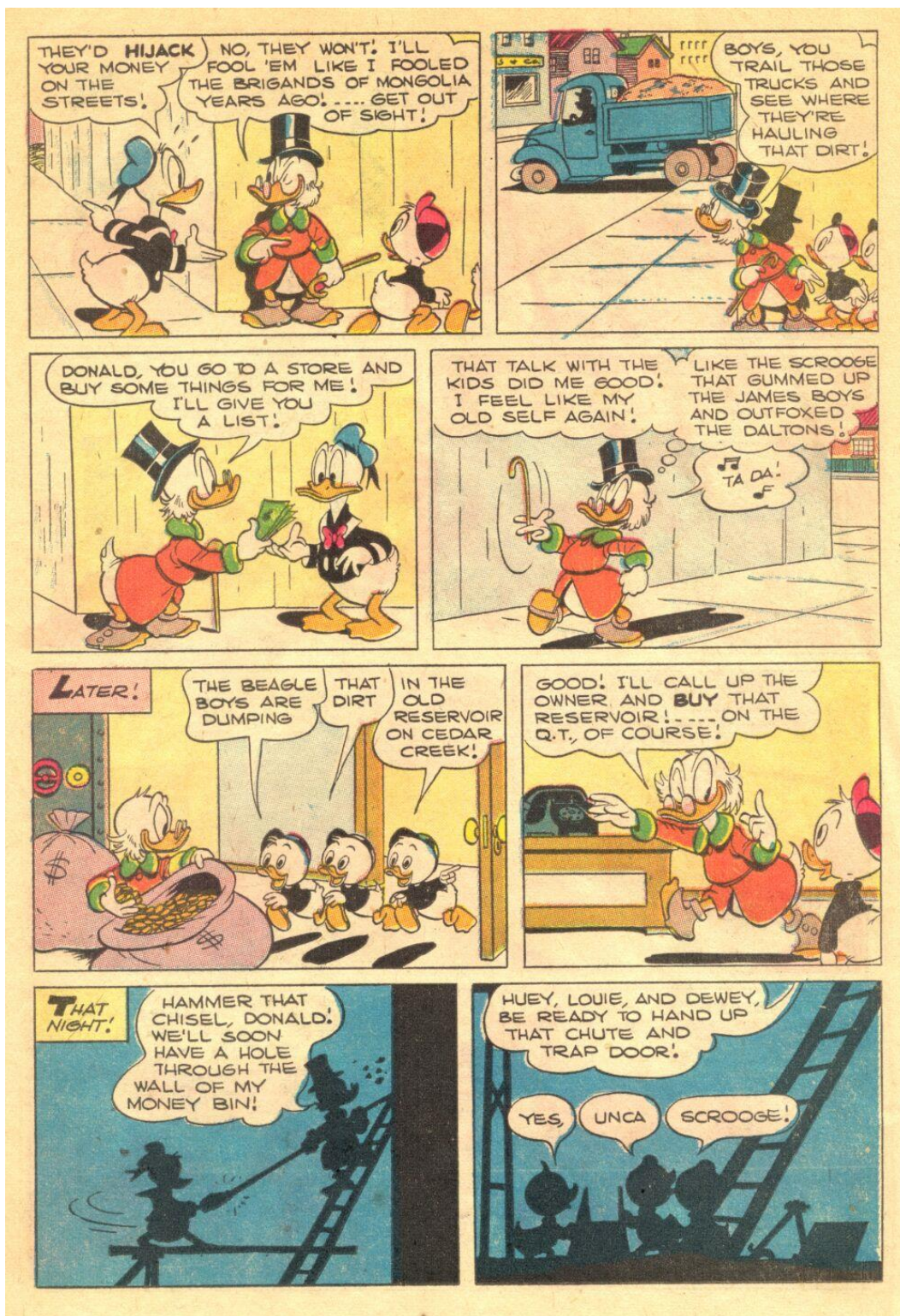
Carl Barks se narodil v Oregonu, ale spolu s rodiči se po většinu jeho dětství často stěhovali za zemědělskou prací. I jeho první pracovní zkušenosti jsou tedy se zemědělstvím provázány, ať už rodině z tíživé finanční situace vypomáhal jako drvoštěp, obsluha soustruhu, nebo prací s dobyt看em. Údajně se v tomto období naučil, jak těžká je spolupráce s lidmi, zvířaty i stroji, což mělo později vliv na jeho uměleckou kariéru. Až do puberty bral kreslení jako jakýsi koníček, byl z velké míry samoukem (nabízí se doplnit, že za jednoho ze hlavních vzorů měl označit Winsora McCaye), pro časté stěhování neměl v patnácti letech řádně odchozenou ani základní školu. Dva roky poté, co ji dokončil, tedy roku 1918, opustil domov a přestěhoval se do San Franciska, kde se pozvolna začal realizovat. Pracoval pro malý vydavatelský dům a prodával ilustrace do novin. Na začátku dvacátých let začal pochybovat o tvůrčí dráze a pokusil se vrátit k zemědělství,

což mu však rovněž nevydrželo. I přes tyto nesnáze se snažil prosadit jako ilustrátor a postupně se mu začalo dařit. Několik jeho kreseb vyšlo v magazínu *Judge* a postupně navázal spolupráci s novinami *Calgary Eye-Opener*, kde jej později zaměstnali jako editora a ilustrátora.

V roce 1935 hledal Walt Disney nové umělce pro svoje studio. Barks podal žádost a byl přijat na pracovní pozici „in-betweenera“; náplní takového tvůrce bylo vykreslit přechodné pozice jednotlivých animovaných postav, zatímco ty počáteční a finální nakreslí někdo zkušenější. Po půl roce této nevděčné práce odeslal návrh příběhu pro vydání *Kačera Donalda* a byl povýšen, nejprve tvořil gagy, později celé příběhy. Vlastně na profesním vrcholu pak roku 1942 studio ze zdravotních důvodů opustil, odstěhoval se na venkov a založil farmu. Nedlouho poté začal na dálku spolupracovat s vydavatelstvím *Western Publishing* jako tvůrce nových komiksových sérií *Kačera Donalda*.

„Od této chvíle se až do odchodu na odpočinek z roku 1966 Carl Banks odevzdal tomu, co dělal nejlépe: vyprávění příběhů. Jeho příběhy byly lahůdkou pro generace dětí po celém světě: mnoho z těch šťastnějších se naučilo číst ze stránek jeho komiksu. A ty příběhy, jejich jednoduchost a výjimečnost, nebyly nikterak dětinské. Tatáž dívka posléze vyrostla, došla do puberty, ale přesto setrvala v četbě se stejným zájmem, objevující nové možnosti, které komiks nabízel. Po pubertě dospěli, jen aby, leckdy po dlouhé pauze, znovuobjevili jejich vzrušující, zábavný a nakažlivý obsah.“ (Stajano, Frank, článek Carl Barks, viz Internetové zdroje)

Po dlouhou dobu však musel Barks pracovat výhradně anonymně, jelikož to pracovní podmínky studia *Disney* vyžadovaly. Proto se mu dlouhá léta přezdívalo *Duck Man* nebo *The Good Duck Artist*, jelikož se jeho spojení s *Kačerem Donaldem* dalo dovozovat jedině na základě podobenství s jeho ostatní tvorbou. Sluší se doplnit, že byl velice plodným autorem a dokázal vydávat zpravidla každý měsíc desetistránkové příběhy do časopisu *Comics and Stories* a zároveň delší a propracovanější sešity *Příběhů strýčka Skrblíka*, k nimž se ještě vyjádříme během analýzy. Po odchodu na penzi začal kromě občasných vydání *Kačeřích příběhů* prodávat svoje olejomalby a více se věnovat volné tvorbě.



(Obr. č. 25, Only a Poor Old Man, Uncle Scrooge, Carl Barks, 1952)

Předem uznáváme, že zvolená ukázka se nám z vymezeného období mírně vymyká, jelikož byla prvně vydána až v roce 1952. Samozřejmě bychom našli desítky jiných, které námi nastavené podmínky splňují docela, nicméně věříme,

že pro analýzu Barksovy tvorby je právě první sešitový komiks *Strýčka Skrblíka* nejvýznamnější. Barks ho totiž jako novou postavu komiksů (a později mnohých adaptací) od základů vytvořil, vymyslel, zapojil do příběhů Kačera Donalda už od roku 1947, nicméně masová obliba této postavy jej přiměla vytvořit novou linii příběhu, v níž je Strýček Skrblík dominantní a klíčovou postavou. A právě tento fakt je jedním ze zásadních přínosů Carla Barkse do Disneyovského světa Kačera Donalda: Když se tohoto seriálu ujal, figurovalo v něm jen několik stálých postav, vedle přítelkyně Daisy to byli vlastně jen synovci Dulík, Bubík a Kulík. Barks postupně vytvořil městečko Duckburg a zasadil do něj několik legendárních a pro příběh zcela zásadních postav, vedle zmíněného Strýčka Skrblíka také Magiku Von Čáry, Rafany, vynálezce Šikulu a mnohé další.

Nyní k ukázkám samé: Je velmi náročné vystihnout osobitou schopnost Barksova vypravěčského stylu, který většinou rozprostírá nejméně do deseti, ale obvykle třiceti a více stran komiksového sešitu, ukázkou jediné stránky. Přesto je z ní zřejmé, že promluhovými bublinami, které jsou základním nosičem vyprávění, rozhodně nešetří, naopak je používá i ke sdělení myšlenek jednotlivých postav. Když ani tento nadstandardní prostor nestačí, dovypravuje příběh v obdélných boxech v levém horním rohu (jindy je používá jako ukazatel změny času nebo místa), nebo v podélných boxech lemující délku celého obrazového bloku. Dělá tak ale velice promyšleně a s promyšlenou kompozicí pozadí, takže bubliny ani boxy nepůsobí nikdy invazivně. Kromě toho, že tedy velice umně využívá možnosti formy pro co nejefektivnější vyprávění příběhu, exceluje i ve vyprávění samotném. Právě v prvním díle seznamuje čtenáře formou retrospektivních mini příběhů do rozmanitého života Strýčka Skrblíka a nepřímo vysvětluje, proč je dnes takový, jaký je. Činí tak nenásilně, přirozeně, zatímco současně plyne dominantní dějová linie a s ní i akční zápletka celého dílu.

Právě pro bravurně vystavěné a promyšlené vyprávění s dnes již kultovními postavami, které však zůstalo věrné ryzí komiksové podobě a neubralo se cestou knižního textu s doprovodnými ilustracemi, zůstává Carl Barks vnímán jako naprosto klíčová postava jednoho z nejoblíbenějších animovaných dětských hrdinů na světě.

Will Eisner

* 6. 3. 1917

† 3. 1. 2005

Will Eisner byl významný karikaturista, komiksový tvůrce a zároveň jeden z prvních odborníků v oboru teorie komiksu. Narodil se v New Yorku, ale jeho rodina se často stěhovala, obecně vzato strávil většinu dětství v poměrně chudém prostředí. Na rozdíl od dříve zmíněných tvůrců měl Eisner výraznou podporu otce v oblasti umění, jelikož se jím sám zabýval. První kresby mu vycházely ve středoškolských novinách. Koncem studia začal Eisner navštěvovat také uměleckou školu *Art Students League of New York*; na základě známostí, které zde získal, se mu podařilo po zdárném završení studia podepsat kontrakt s novinami *New York American*, pro které začal pracovat jako karikaturista a tvůrce reklam.

Nedlouho poté si prožil i svůj komiksový debut v časopise *WOW, What a Magazine*. Ten sice vydržel pouhá čtyři čísla, ale vznikla díky němu dlouhodobá spolupráce Willa Eisnera s dalším komiksovým tvůrcem, Jerry Igerem, jelikož po rozpadu časopisu založili vlastní studio *Eisner-Iger*, v němž se zaměřovali na produkci komiksů všech generací a stylů, a pomohli tak v nástupu na scénu mnohým později slavným tvůrcům: Nabízí se zmínit zejména Boba Kanea, tvůrce legendárního *Batmana*, nebo Jacka Kirbyho, ikonu světově proslulého komiksového vydavatelství *Marvel*, přezdívaného trefně *The King*.

Roku 1939 Eisner studio opustil a zanedlouho se připojil ke komiksovému nakladatelství *Quality Comics*, kde téhož roku postupně vydává komiksy *Wonder Man*, *Lady Luck* nebo *Black Hawk*, aby o rok později stvořil svého nejslavnějšího superhrdinu, zvaného *The Spirit*. Nedlouho poté musel narukovat k armádě, pro kterou tvořil plakáty, ilustrace i komiksové stripy. Spolupráci s armádou pak udržoval ještě dlouho po válce.

Současně se vrátil k vydavatelství a pokračoval v tvorbě, nicméně žádný z jeho budoucích seriálů nepředčil oblibu *Spirita*. Ten vycházel do roku 1952 a Eisner se pak coby tvůrce komiksových příběhů na delší dobu odmlčel. Svoji

pozornost přesunul ke komiksové teorii a její výuce. Později se však i k tvorbě samé vrátil, konkrétně ke komiksovým formátům, které pro svůj rozsah označujeme názvem *grafické novely*. Touto cestou pak adaptoval mnohé literární klasiky, například některé z příběhů rytíře Dona Quijota.

Z jeho publikací zaměřených na komiksovou teorii se nabízí uvést dvě nejuznávanější: *Graphic Storytelling and Visual Narrative*, jejíž samotný název vypovídá o tom, jak zkušený a schopný byl Will Eisner vypravěč, a také knihu *Comics and Sequential Art*, která vymezila jako první pojem sekvenčního umění a později inspirovala například Scotta McClouda ke vzniku knihy *Understanding Comics*, jež je pro tuto práci klíčová.

Eisner ve svém stáří dlouhou dobu působil jako lektor sekvenčního umění na umělecké škole v New Yorku. Pro svůj pozitivní tvůrčí vliv na detektivní komiksový žánr a zároveň zcela zásadní vliv na rozvoj studií komiksové teorie byly na jeho počest pojmenovány komiksové *Ceny Willa Eisnera*, které jsou dodnes velice populární a širší veřejností jsou vnímány jako „komiksové Oscary“.



(Obr. č. 26, Případ vražd Willa O'Wispa, The Spirit, Will Eisner, 1944)

Z obrázku číslo 26 je patrné, že Eisner užíval klasický kompoziční formát amerického komiksového stripu, co do formy je tedy základní rozložení bloků velice podobné i dříve zmíněným příběhům Strýčka Donalda. Doplňme, že stejně jako Carl Barks i on používal jako primární nosič informací promluvové bubliny a případné dodatečné vyprávění nebo konkretizování času a místa se provádělo formou boxů v levém horním rohu. Rozhodně však neplatí, že by jen slepě držel a ctil dobový standard, naopak do něj zapojoval vlastní originální prvky:

„Eisnerovy kompozice, často zahrnující chmurná panoramata města, záběry z ptáčích perspektivy nebo komplexní vizuální styl, se staly normou pro celý žánr a mají vliv dodnes.“ (Gravett, Paul, 2013, str. 114) Uvedeným žánrem je myšlen detektivní komiks. Eisner byl schopen bravurně vyprávět příběhy za použití pro něj příznačné temněji laděné formy a precizního epického stavění děje s citem pro načasování, gradaci, nepředvídatelné zápletky i napětí. Příznačným pro Willa Eisnera bylo také užívání takzvaných „splash-pages“ (viz obr. č. 27), což je označení pro úvodní obrazový blok vyprávění, který má zpravidla rozsah celé jedné strany a slouží jako dekorativní jednotka, která má upoutat čtenářovu pozornost, s cílem vtáhnout jej lépe do děje.

Na zvolené ukázce rovněž vidíme propojení dynamické kresby s dynamickým tokem vyprávění – ve druhém bloku je pohybovou linkou svižně znázorněno, jak hlavní hrdina zneškodňuje záporné postavy, zatímco v bublinách se dočteme, že jsou to ty postavy, o kterých na základech dosavadního poznání předpokládáme, že jsou mrtvé, jelikož lstivě předstíraly smrt.

Závěr

V závěrečné části práce budeme chronologicky rekapitulovat a komentovat části předchozí, případně porovnávat jednotlivá díla v kontextu vymezených časových úseků, hledat možná podobenství, spojitosti a vztahy, o kterých se nepojednávalo v jednotlivých rozborech. Shrneme také rozdíly a vztahy české a světové komiksové tvorby první poloviny dvacátého století, které se pokusíme doložit na představených dílech.

Vztahy obou pohledů na komiksovou historii jsme se zabývali přímo v závěru jim vymezené kapitoly, proto začneme s rekapitulací až od prvního časového úseku, tedy let 1900 až 1917. Zjednodušeně můžeme říci, že v naší zemi se ze začátku primárně hledala výsledná podoba komiksu a experimentovalo se s jeho formou. Na tvorbě Winsora McCaye jsme si zároveň ukázali, že přední zahraniční tvůrci měli už zkraje dvacátého století poměrně jasno, kudy se ubírat, a věnovali se spíše posouvání hranic směrem k vlastní představě ideálu. Český komiks, místo aby přijal zahraniční zvyky, jakoby se chtěl vydat vlastní cestou, kterou můžeme nejtrefněji označit asi jako cestu komentovaného obrazového seriálu, ideálně veršovaného. Zpětně se zdá, že tehdejší české společnosti zkrátka nepřišel klasický, neveršovaný komiks (natož s bublinami), jako dostatečně hodnotné dílo ani pro ty nejmladší čtenáře. I ve světě trvalo komiksu poměrně dlouho, než si vydobyl své renomé mezi starším publikem, ale nikoli v takovémto měřítku. Když si uvědomíme, že na vrcholu obliby byly tou dobou například košaté texty F. X. Šaldy, snáze pochopíme, proč i širší veřejnost vnímala komiks jako médium spíše nedůstojné.

Srovnání českých a světových tvůrců z tohoto období je poněkud nepoměrné právě proto, že český komiks tou dobou ještě ani nešel docela stejnou cestou. Tvorba Winsora McCaye je zároveň i v mezinárodním měřítku velice specifická a není tedy možné na jejím základě generalizovat. Můžeme snad jen konstatovat, že v preciznosti uměleckého stylu na něj nedosáhl žádný z našich komiksových tvůrců vlastně po celou první polovinu dvacátého století, což je jistě velká škoda. Obecně vzato platí, že v době nástupu moderní komiksové tvorby se zamě-

řovali autoři všude ve světě zejména na humor a jednoduchost svých kreseb, což platilo i na naší komiksově scéně.

V letech 1918 až 1934 dochází po celém světě k výraznému růstu popularity komiksů. I u našich autorů se začíná prosazovat „západní forma“, začínají vycházet první seriály s vracejícími se hrdiny, bubliny začínají pozvolna nahrazovat doprovodná textová pole pod obrazovými bloky a můžeme tedy říci, že český komiks se i díky nástupu Sekorova *Ferdy Mravence* dostává k jednomu ze svých vrcholů. Zde se nabízí srovnání tvorby Ondřeje Sekory a George Herrimana, jejichž příběhy zvířecích hrdinů mají mnohé rysy podobné: Jednak oba užívají jednoduché, ale precizní formy – Herriman je více pokrokový, více experimentuje, Sekora je konzervativnější, oba však mají vytříbený umělecký styl a jejich hlavní hrdina je ikonický. Důraz kladou na vyprávění: Sekora je epičtější, jednoduše řečeno lepší vypravěč, Herriman je snad hravější, co do užívání vypravěčských modelů a jazykových prostředků, *Krazy Kat* se hemží kombinací archaismů, slangových výrazů a výrazně umělecké jazykové výstavby. V tomto časovém rozmezí by se nabízelo zařadit i srovnání Josefa Lady s Carlem Barksem, přestože jsme o Ladově díle z této doby nepojednávali a věnovali se zejména jeho ranější tvorbě. Spojení je namístě, jelikož jsou oba vynikající vypravěči a zároveň vynikající kreslíři. K výsledku však užívají odlišnou formu vyprávění. Lada se v komiksově tvorbě postupem času takřka výhradně vymezil na formát komentovaného obrazového seriálu, zatímco Barks je věrný moderní komiksově formě a vypráví skrze bubliny a boxy. V Ladově podání působí příběhy mnohem literárněji, což zřejmě vyhovovalo náročnému českému čtenáři - Barksovy příběhy bychom mohli označit méně literárními, zato však modernějšími.

Poslednímu časovému úseku na naší komiksově scéně výrazně dominuje autorské duo Foglar-Fischer. Můžeme jen zpětně litovat, že v době největšího rozmachu došlo k politické represi moderního komiksu jakožto nežádoucí „západní“ součásti domácích periodik. O to více vynikají *Rychlé šípy* jakožto zcela zásadní a jedinečný seriál, který naštěstí stihl vzniknout ještě před německou okupací, a kromě toho, že stál za zrodem příznačně českého žánru *klubáckého komiksu*, se díky své pevně nabyté dominantní pozici mohl vracet v dobách, kdy nebyla

politická situace natolik vyostřená, jako symbol svobody a pevných morálních hodnot, ale hlavně jako kultovní český komiks, který pozitivně ovlivňoval a inspiroval generace příštích tvůrců.

Podobně pevnou pozici měl na poli detektivního žánru i Will Eisner se svým superhrdinou *Spiritem*, nicméně zmíněné symboličnosti v daných podmínkách ani dosáhnout nemohl. Nabízí se jen zajímavý poznatek, totiž že žánr detektivního komiksu českou scénu první poloviny dvacátého století takřka úplně minul, první kusy se začaly objevovat až těsně před okupací a zpravidla se jednalo o adaptace zahraničních děl.

Obecně můžeme říci, že světová komiksová tvorba se od té české poměrně logicky liší. Českému komiksu dlouho trvalo, než přejal zahraniční trendy, což ale neznamená, že by český způsob formy byl nějakým způsobem horší. Byl jednoduše jiný. Podobně nemá smysl spekulovat nad tím, jak by vypadalo komiksově období z let 1935 až 1950, kdyby zůstala politická situace stabilní, kdyby naše země nebyla okupována, kdyby komunistická strana nenastoupila k moci. Náš komiks možná utrpěl a přišel o svůj zlatý věk, přesto však vznikla díla světového formátu, na která můžeme být pyšní, a vznikla z rukou autorů, kteří jsou inspirací pro začínající komiksově tvůrce dodnes.

Praktická část

Představení projektu

Jak již zaznělo v anotaci, náplní praktické části této bakalářské práce je vytvoření popularizační příručky. Ta se nazývá *KOMIKS 1900 – 1950: ČESKO vs SVĚT, OBSAH vs FORMA*. Jejím cílem je přiblížit zvolené téma širšímu publiku, zejména mladším lidem, studentům, ale zjednodušeně komukoli, kdo má o dané téma zájem a zároveň ocení odlehčenější a stručnější textové zpracování. Obsahem této příručky jsou krátké autorské medailony, které mají představit nejvýznamnější dobové komiksové tvůrce a zároveň za pomoci obrazových bloků doložit jejich autorské zaměření na obsahovou nebo formální stránku komiksu. Kromě medailonů se příručka krátce zabývá i vývojem a historií komiksu jako samostatného média. Nedílnou součástí jsou rovněž obrazové přílohy, které jsou shromážděny na konci příručky; jejich cílem je umožnit čtenáři zhodnocení celého komiksového stripu, ze kterého jsou v obrazových blocích použity výřezy zaměřené na detail.

Výběr a tvorba projektu

Tendence vytvořit na základě odborného textu bakalářské práce rovněž přístupnější, popularizačně zaměřený projekt, který by se zabýval vybraným tématem, byla přítomna již krátce po zvolení tématu samotné bakalářské práce. S vedoucí této práce, PhDr. Nellou Mlsovou, Ph.D., jsme se zpočátku zabývali otázkou formátu, který by zamýšlené tendence nejlépe naplnil; formát popularizační příručky se jevil jako nejvhodnější, neboť umožňoval volnější pojetí textu i možnost obsahově vycházet přímo z teoretické části bakalářské práce.

Koncepce příručky byla rovněž utvářena v souvislosti s pojetím bakalářské práce: Jelikož jsme se v ní primárně zaměřovali na komiksové autory a jejich tvorbu, jevílo se jako neefektivnější použít stejný přístup i v příručce samé; tako-

výto přístup nám pak garantoval mnohé záruky: Věděli jsme, že nebude nutné bádát výhradně pro účely příručky, že nevzniknou takzvaná „hluchá místa“ s nedostatkem materiálu, ani žádné podobné problémy vycházející z obsahové části příručky. Kromě autorských medailonů a obrazových ukázek z jejich děl jsme využili i poznatky z kapitol o dvojí interpretaci komiksové historie nebo srovnání české a zahraniční komiksové tvorby, ke kterému dochází v závěru této práce. V rámci popularizační roviny jsme se přiklonili k stručným textovým polím a četnému obrazovému doprovodu, který je umocněn obrazovými přílohami na konci příručky.

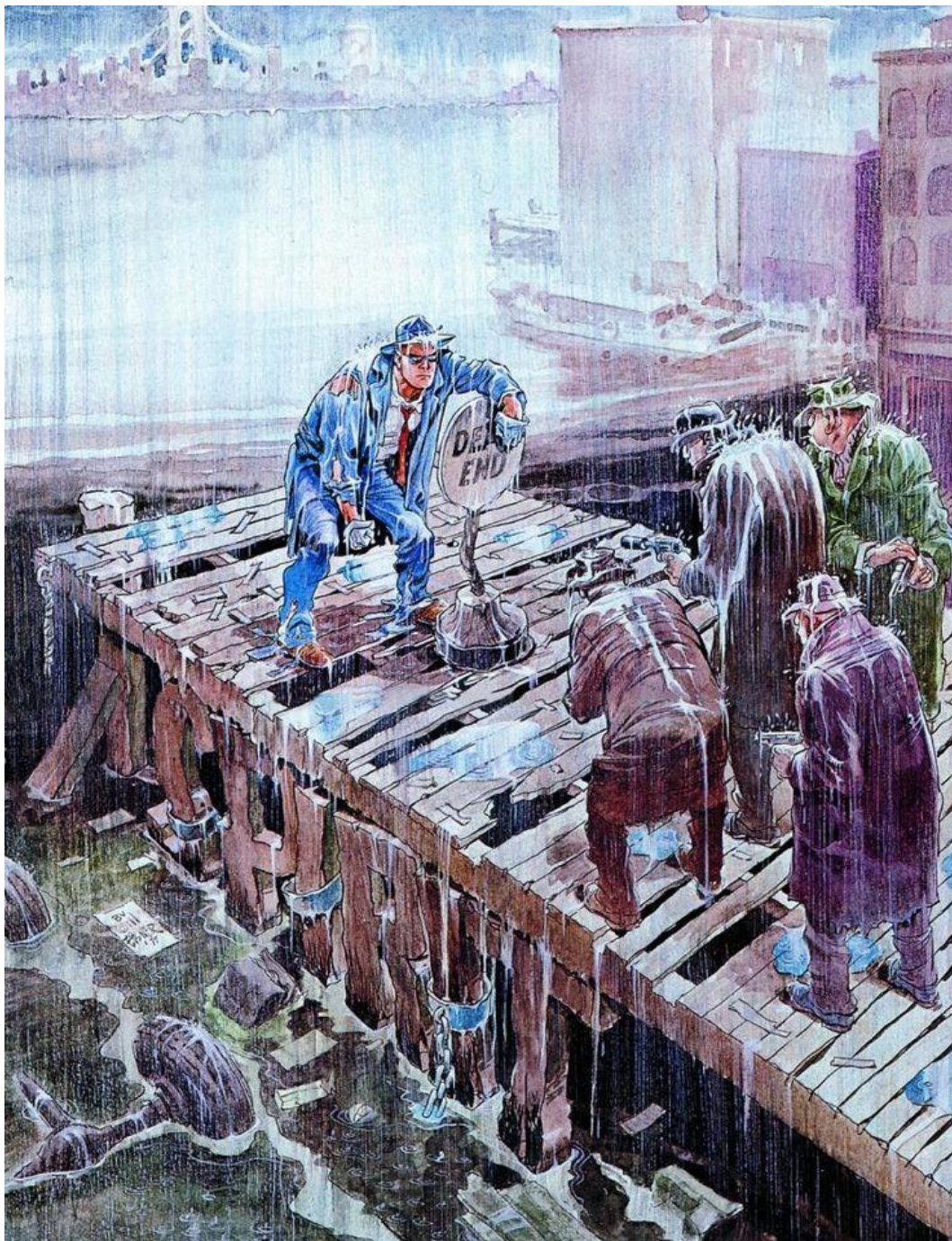
Plánování projektu procházelo postupným vývojem. Po zvolení koncepce a následném průzkumu trhu, který naznačil, že podobné příručky v zahraničí vznikají v poměrně hojném počtu a variiují formou i kvalitou, bylo původním záměrem vytvořit textový obsah příručky, vybrat k němu obrazový doprovod, navázat spolupráci s grafikem a spolu s ním vytvořit výslednou podobu příručky. Tento plán však pro vysokou cenu grafických služeb selhal a nezbývalo než si samostudiem doplnit chybějící schopnosti a znalosti.

Samotný vznik příručky byl nejdůležitějším a zároveň nejsložitějším procesem. Nejprve byla započata tvorba a selekce potřebných textových a obrazových materiálů. Následně došlo k uživatelskému sžití s programem *Adobe InDesign*, který je pro tvorbu publikací velice vhodný; sžití probíhalo bez výraznějších problémů, zejména díky předchozím znalostem programu *Adobe Photoshop*, jenž má podobné uživatelské rozhraní i některé funkce. V rámci samostudia nám napomohla rovněž uživatelská videa s vysvětlením pracovních postupů, která jsou volně dostupná na internetu (například na portálu *Youtube*). Postupně jsme zvolili formát vzorové pracovní šablony pro výslednou podobu stránek. Šablony umožnily nastavit jednotné rozložení textových a obrazových polí, odsazení okrajů pro následnou vazbu, nebo formát číslování stránek. Do takto připravených vzorů byly následně doplněny připravené textové a obrazové materiály. Výsledná podoba příručky byla exportována do formátu pdf jako e-kniha a zároveň vytištěna a svázána do kroužkové vazby jako fyzická kopie.

Závěr

Věříme, že příručka *KOMIKS 1900 – 1950: ČESKO vs SVĚT, OBSAH vs FORMA* má potenciál dostat svého předsevzetí, totiž že zaplní prázdné místo na trhu popularizace českého komiksu, přiblíží zpracované téma širší veřejnosti a případně přitáhne nové zájemce k oblasti domácí komiksové historie. Zároveň věříme, že díky vzniku této příručky přestane být historie tuzemského komiksu vnímána jako okrajové a neaktuální téma. Za možný přínos můžeme označit také vyzdvižení autorů, kteří jsou dnes dávno zapomenuti, přestože měli značný vliv na podobu moderního českého komiksu, případně vyzdvižení komiksové tvorby u těch autorů, které dnes známe zejména díky jiným tvůrčím činnostem (zapomenutý Karel Stroff nebo René Klapáč; malíř a spisovatel Josef Lada).

Příručka bude k dispozici jako samostatná externí příloha u každého exempláře této bakalářské práce. Zároveň bude dostupná na internetovém odkazu http://issuu.com/holisj/docs/projekt_tisk.



(Obr. č. 27, Dead End, The Spirit, Will Eisner, 1977)

Zdroje

CRAYON, Timothy. The Adventures of Mr. Obadiah Oldbuck. 1. vyd. New York: Wilson and Company, 1842.

ČESÁLKOVÁ, Lucie, KOŘÍNEK, Pavel a Tomáš PROKÚPEK (eds.). Signály z neznáma: český komiks 1922-2012. 1. vyd. V Řevnicích: Arbor vitae, 2012. ISBN 978-80-7467-012-1.

DIESING, Helena. Český komiks 01. poloviny 20. století. Praha: Verzone, 2011. ISBN 8090454682.

DORÉ, Gustave. Historie pittoresque, dramatique et caricaturale de la sainte Russie, 1. vyd. Paříž, 1854.

DUNCAN, Randy a Matthew J SMITH. The power of comics: history, form, and culture. Repr. New York: Bloomsbury, 2013. ISBN 978-0-8264-2936-0.

EISNER, Will. Comics and Sequential Art. 2. vyd. Tamarac, FL, Poorhouse Press, 1995. ISBN 0-9614728-1-2

GRAVETT, Paul (ed.). 1001 komiksů, které musíte přečíst, než zemřete: [velký průvodce po světě komiksů, grafických románů, stripů a mangy]. 1. vyd. V Praze: Plus, 2013. ISBN 978-80-259-0160-1.

KRUML, Milan. Comics: stručné dějiny. 1. české vyd. Praha: Martin Trojan - 3-JAN, c2007. ISBN 978-80-86839-12-7.

LADA, Josef, PROKÚPEK, Tomáš (ed.). Nezbedné komiksy: obrázkové seriály z Humoristických listů 1908-1916. 1. vyd. v knižní podobě. V Praze: Plus, 2012. ISBN 978-80-259-0122-9.

MCCLOUD, Scott. Understanding comics: the invisible art. 1. vyd. New York: William Morrow, 1994.

PROKÚPEK, Tomáš, Aargh! – Výroční speciál, Alphabet Books, Brno, 2011, str. 9 až 18

PROKŮPEK, Tomáš, Pavel KORŮNEK, Martin FORET a Michal JAREŠ. Dějiny československého komiksu 20. století. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2014. ISBN 978-80-7470-061-3.

Internetové zdroje

BENDERITTER, Thierry, The tomb of Menna, [online], [cit. 2016-04-25], http://www.osirisnet.net/tombes/nobles/menna69/e_menna_07.htm

CROCKER, Elisabeth, "Some Say it With A Brick": George Herriman's Krazy Kat, [online], [cit. 2016-04-25], 2008, <http://www2.iath.virginia.edu/crocker/>

CRONIN, Brian, The Sequential Works of William Hogarth, [online], [cit. 2016-04-25], 2008, <http://goodcomics.comicbookresources.com/2008/10/09/william-hogarth-sequential-works/>

GUSSONI, Clizia, Biography, [online], [cit. 2016-04-25], 2009, <http://www.georgeherriman.com/biography.html>

HEINTJES, Tom, The Spirit: The Origin Years #1-4 (Kitchen Sink Press, [online], [cit. 2016-04-25], 1992), <http://www.willeisner.com/biography/1-the-early-years.html>

CHAVEZ, Zachary, The Comic Strip Library, [online], [cit. 2016-04-25], <http://www.comicstriplibrary.org/>

JosefLada.cz s.r.o, Životopis, [online], [cit. 2016-04-25], 2015, <http://www.joseflada.cz/josef-lada/zivotopis/>

Lambiek Comiclopedia, Carl Barks, [online], [cit. 2016-04-25], 2012, <https://www.lambiek.net/artists/b/barks.htm>

Lambiek Comiclopedia, George Herriman, [online], [cit. 2016-04-25], 2012, <https://www.lambiek.net/artists/h/herriman.htm>

Lambiek Comiclopedia, Will Eisner, [online], [cit. 2016-04-25], 2014, <https://www.lambiek.net/artists/e/eisner.htm>

Lambiek Comiclopedia, Winsor McCay, [online], [cit. 2016-04-25], 2015, <https://www.lambiek.net/artists/m/mccay.htm>

MANDYS, Pavel, recenze, iLiteratura.cz, [online], [cit. 2016-04-25], 2012, <http://www.iliteratura.cz/Clanek/29439/diesing-helena-cesky-komiks>

NOSEK, Václav, Jestřábův životopis, [online], [cit. 2016-04-25], <http://www.rapsach.cz/foglar/zivot.htm>

NOSEK, Václav, Rychlé šípy, [online], [cit. 2016-04-25], <http://www.rapsach.cz/foglar/sipy.htm>

PROKŮPEK, Tomáš, Český komiks 1. poloviny 20. století: Jak vypadá očekávaná kniha, [online], [cit. 2016-04-25], 2011, <http://www.komiksarium.cz/index.php/2011/12/cesky-komiks-1-poloviny-20-stoleti-jak-vypada-ocekavana-kniha/>

PROKŮPEK, Tomáš, Český komiks jako reklamní médium ve 20. století, [online], [cit. 2016-04-25], 2012, <http://fresh-eye.cz/tomas-prokupek-reklama/2012/03/>

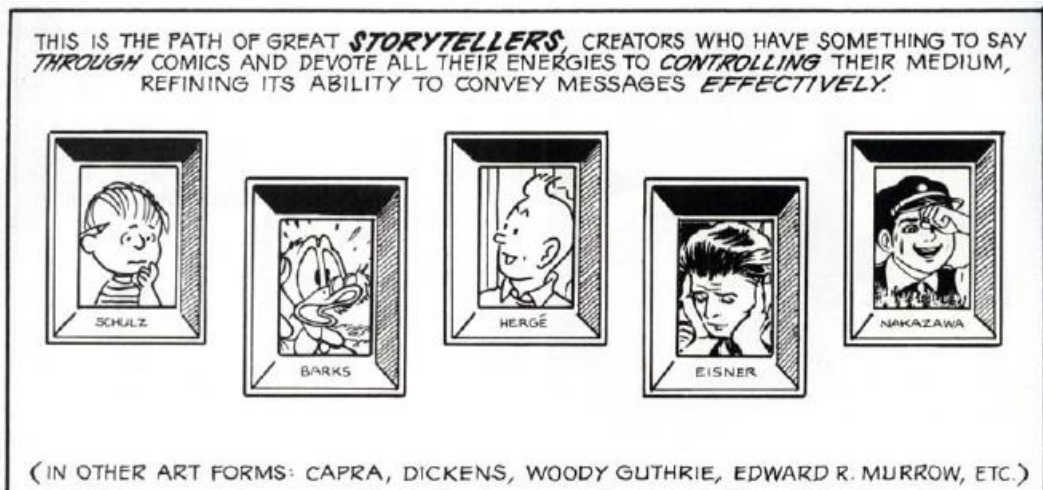
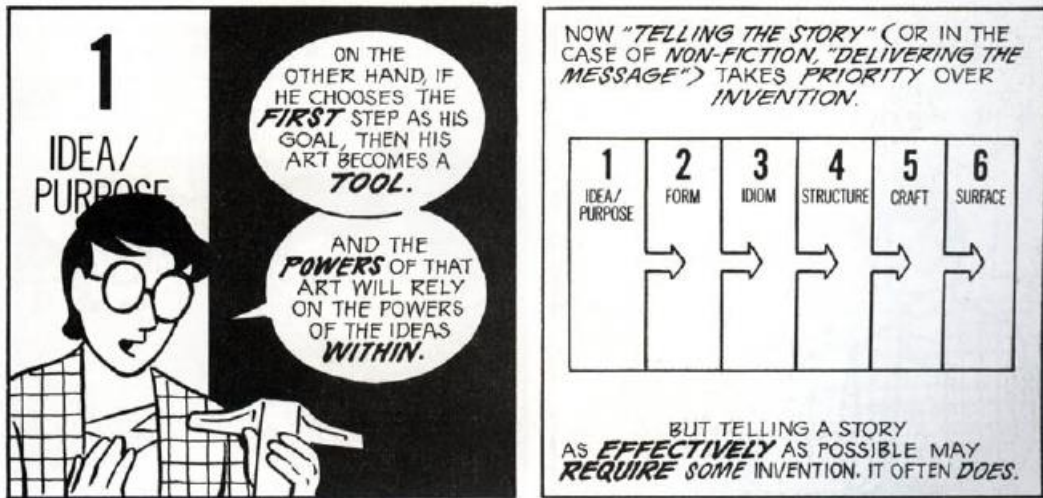
STAJANO, Frank, Carl Barks, [online], [cit. 2016-04-25], <https://www.cl.cam.ac.uk/~fms27/disney/barks/>

VADEBONCOEUR, Jim, Carl Barks, [online], [cit. 2016-04-25], 2011, <http://www.bpib.com/illustra2/barks.htm>

Victorian copy of the Bayeux Tapestry, Reading Borough Council), Berkshire, UK, [online], [cit. 2016-04-25], 2000 – 2014, <http://www.bayeuxtapestry.org.uk/BayeuxContents.htm>

Winsor McCay. Encyclopedia of World Biography. [online], [cit. 2016-04-25], 2004. Encyclopedia.com. 2016, <http://www.encyclopedia.com/doc/1G2-3404707855.html>


Obrazové přílohy



(Příloha č. 1, Understanding comics: the invisible art, Scott McCloud, originální znění definice pojmu obsah)

2

FORM



BY CHOOSING **FORM**, HE'D BE SETTING UP TO BECOME AN **EXPLORER**.


HIS GOAL: TO **DISCOVER** ALL THAT THE ART FORM IS **CAPABLE** OF.

AND HIS ART WOULD NOT **LACK** FOR **IDEAS** OR FOR A **PURPOSE**.


1	2	3	4	5	6
IDEA/ PURPOSE	FORM	IDIOM	STRUCTURE	CRAFT	SURFACE
←	→	→	→	→	

HIS ART WOULD JUST **BECOME** HIS PURPOSE AND THE IDEAS WOULD ARRIVE IN TIME TO GIVE IT **SUBSTANCE**.


CREATORS WHO TAKE THIS PATH ARE OFTEN **PIONEERS AND REVOLUTIONARIES**--ARTISTS WHO WANT TO **SHAKE THINGS UP**, CHANGE THE WAY PEOPLE **THINK**, QUESTION THE **FUNDAMENTAL LAWS** THAT GOVERN THEIR CHOSEN ART.




MCCAY




SPIEGELMAN



HERRIMAN



STERRETT



MOEBIUS

(IN **OTHER** ART FORMS: STRAVINSKY, PICASSO, VIRGINIA WOOLF, ORSON WELLES, ETC. >

(Příloha č. 2, Understanding comics: the invisible art, Scott McCloud, originální znění definice pojmu forma)