

Dějiny československého komiksu jako velké mezioborové dobrodružství

Jakub Sedláček

S nadsázkou lze říci, že českému myšlení o komiksu trvalo půlstoletí, než od prvních emancipovaných úvah z šedesátých let 20. století vyzrálo v rozsáhlou syntetickou práci, která má váhu akademické a na dlouhou dobu zřejmě též kanonické publikace. Tisícistránkové *Dějiny československého komiksu 20. století*, rozdělené do dvou objemných svazků a doplněné samostatným sešitem s rejstříky, napsal tým akademických pracovníků (a současně aktivních komiksových publicistů a kritiků), kteří se komiksu věnují dlouhodobě. Tomáš Prokůpek, Pavel Kořínek, Martin Foret a Michal Jareš již uspořádali soubor příspěvků *Studia komiksu: Možnosti a perspektivy* ze stejnojmenného mezinárodního kolokvia, konajícího se v r. 2011 na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci (Univerzita Palackého, Olomouc 2012). První dva jmenovaní ve stejné době připravili koncept výstavy *Signály z neznáma: Český komiks 1922–2012* a jako editoři sestavili eponymní svazek doprovodných studií (Arbor Vitae, Řevnice 2012). Nejnovějším Kořínkovým, Foretovým a Jarešovým publikačním výstupem je monografie *V panelech a bublinách: Kapitoly z teorie komiksu* (Filip Tomáš — Akropolis, Praha 2015).

V podání dějepisců, kteří při Ústavu pro českou literaturu AV ČR a Filozofické fakultě UP založili Centrum pro studia komiksu, připomíná československý komiks rozlehlý terén netušených proporcí a souvislostí. Jakýmkoliv směrem se v tomto houštinatém teritoriu průzkumník vydá, vždy naráží na nové objevy, průhledy do jiných oborů — a také problémy. Nejen proto, že komiks obecně (a samozřejmě nejen u nás) se na dlouhou dobu a takřka od počátků své existence stal jednou z nejproskribovanějších mediálních či kulturních forem, která v opakujících se vlnách čelila cenzurnímu tlaku, ideologické tenzi i požadavkům neadekvátně přejímaným z jiných oblastí, například z literatury. Přitom současně komiks kontinuálně představoval čtenářsky poměrně atraktivní kulturní produkt, od něž si prvorepublikoví vydavatelé slibovali navýšení prodejních výsledků svých periodik a který později — třeba v případě notoricky známých *Rychlých šípů*, časopisu *Čtyřlístek* nebo kultovních vědeckofantastických seriálů ze čtrnáctideníku *ABC* — dosahoval masivní čtenářské popularity. Pohyb v komiksovém terénu rovněž znesnadňuje relativní nezmapovanost dobových periodik, která představovala nejčastější platformu komiksové produkce, stejně jako rozkročenost komiksové formy mezi uměleckými, zábavními a novinovými žánry a dalšími komunikačními funkcemi (reklama, osvěta, propaganda). Pro pochopení toho, jak komiks funguje a jak se v čase realizuje, je klíčové poznání historického a sociálního kontextu, a to nejen s ohledem na tzv. Velké dějiny, ale i na dějiny každodennosti, dále mediálního trhu, populární kultury, proměn chápání autorského práva, polygrafických možností a v neposlední řadě též výtvarných technik. Komiksová bádání navíc potřebují ustálenou a srozumitelnou terminologii, jež se u nás konstituuje teprve v posledním desetiletí. Přestože se tedy *comics stu-*



dies etablují jako samostatný akademický předmět a odmítají nahlížet sebe sama jako „pouhou“ mezioborovou disciplínu, je již z tohoto výčtu zřejmé, že sepsání komiksových dějin vyžaduje suverénní zvládnutí všech těchto aspektů.

V tomto smyslu prokázali autoři nejen fundovanou znalost komiksového kontextu, domácího i zahraničního, ale hlavně nebývalou rešeršní systematičnost a trpělivost. Díky tomu objevili v hlubinách zapomnění řadu periodik, která dosud monografiím zabývajícím se československým tiskem unikala. Za všechny jmenujme alespoň reklamní měsíčník *Mňam*, vydávaný na začátku třicátých let výrobcem Hašlerem Františkem Lhotským, jenž kromě toho, že může posloužit jako půvabný příklad nečekaného komiksového pramene, odhaluje moderní a invenční smýšlení prvorepublikových podnikatelů. Formování raného a meziválečného komiksu lze nahlížet v těsném vztahu ke struktuře demokraticko-kapitalistické společnosti, v níž majitelé periodik a mediálních koncernů, ať už pocházeli z firemního nebo politickostranického prostředí, využívali obrázkové seriály pro posílení svých „značek“ v rámci konkurenční soutěže. Institucionální vliv na rozvoj československého komiksu byl zásadní, stejně tak však bylo důležité i působení autorských osobností, které si — de facto v rámci obdobné konkurenční soutěže — začaly uvědomovat svou roli na mediálním trhu. František Voborský, který Lhotského k publikování seriálu v reklamním časopise získal, neproslul pouze jako autor kreslených anekdotických příběhů s *Pepinou Rejholcovou*. Svou hrdinku přenesl do světa populárních šlágrů i raného merchandisingu (dřevěné loutky a hadrové panenky), byl jedním ze spoluautorů stejnojmenné filmové hudební komedie, inicioval výrobu „osvěžujících cukrátek“ *Pepinek*, zkrátka podnikavě upevňoval kult postavy, když si ji předtím — podobně jako např. Artuš Scheiner svého *Kulihráška* — nechal zaregistrovat jako ochrannou známku.

Ani tato perspektiva však k adekvátnímu uchopení dějin komiksu nestačí. Proto autoři monografie sledují, jak ovlivnily rozvoj obrázkového seriálu formáty periodik i konkrétní umístění komiksu na tiskové straně. S mravenčí houževnatostí zaznamenávají, kolik měl který seriál panelů a jak byly vzájemně organizovány; zajímá je jejich rámování i to, za jakých okolností docházelo k narušení pravidelné kompoziční mřížky. Co se může na první pohled zdát neplodným formalistickým popisem, přináší ovoce v podobě analýzy práce s dějem a s narativními možnostmi, s rychlostí a rytmem komiksového vyprávění a s jeho celkovou stavbou. Jinými slovy, za „úpornými“ výpočty panelů se skrývá svěží badatelský úsudek, který získaná data využije k interpretačním výkonům.

Předmětem pečlivého zkoumání je rovněž promluvovalá bublina, v níž autoři knihy spatřují definiční prvek. Užítí bubliny podle nich charakterizuje komiks jako takový a odlišuje jej od komentovaného seriálu, ve kterém panely doprovází „externí“ text, jedno zda prozaický, či ve verších. Přestože se první komiksy s promluvovalými bublinami začaly v českém prostoru objevovat už v prvním desetiletí 20. století, trvalo až do konce třicátých let, než se tato progresivní forma obrazového seriálu prosadila. Nezřídka bylo vzájemné soupeření komiksu a komentovaného seriálu doprovázeno kuriózními případy, kdy česká redakce z přejímaného zahraničního seriálu dialogové bubliny vyretušovala — i za cenu ponechání prázdného místa nebo deformace kresby — a pod panely doplnila nový český text. Neexistuje definitivní interpretace toho, proč se domácí prostředí bublině tak dlouho bránilo. Vysvětlení, že v ní byl spatřován cizorodý element, neobstojí vzhledem k tomu, že nástup seriálů s bublinami



narážel ve stejné době na odpor v mnoha dalších evropských zemích. Ve sborníku *Studia komiksu: Možnosti a perspektivy* věnoval tomuto specifickému problému Tomáš Prokůpek text nazvaný *Boj o bublinu*. Prokůpek zmiňuje několik možných výhrad (špatná úroveň výtvarného projevu, negativní výchovné působení, odlišnost od české kulturní tradice ad.), nicméně za zásadní považuje obavu vydavatelů a redaktorů, že domácí čtenáři nebudou této nové formě rozumět.

Jenže jeden problém otevírá druhý a nabízí se otázka, proč se tak mohutně v tradici českého obrazového seriálu uplatňovaly verše, jež nezřídka pronikaly i do promluvočných bublin. Je samozřejmě možné, že řeč vázaná symbolizovala příznak větší literární hodnoty, artistnosti, a tedy představovala pro obrazové seriály jisté alibi. V určitém ohledu zde může doznívat i tradice kramářských písní, tedy kombinace zpěvů s obrazovými tabulemi, jež některé výklady kladou do komiksové prehistorie. Stejně tak však lze i uvažovat, že rytmus a rým připojených veršů měly posilovat vnitřní návaznost jednotlivých panelů, vytvářet syntaktický most mezi obrázky a usnadňovat jejich čtení. Pokud je tomu ovšem tak, pak často a nekriticky přebíraný názor Scotta McClouda, vyslovený v knize *Jak rozumět komiksu* (přel. Richard Podaný. BB/art, Praha 2008), že komiks definuje čtenářská schopnost automaticky si doplňovat děj mezi panely, je problematický, či alespoň historicky podmíněný.

Základní periodizační schéma dějin nepřekvapí. Autoři rozdělili výklad do sedmi oddílů, v zásadě odrážejících historicko-společenský kontext (zrod a zánik ČSR, okupace, stalinismus a tání, normalizace, perestrojka, sametová revoluce a rozpad federace). V jejich rámci však už reflektují proměny komiksového média z perspektivy klíčových autorských osobností (Josef Lada, Ondřej Sekora, Jaroslav Foglar, Kája Saudek...) nebo žánrových kategorií (*funny animals*, komiks klubácký, dobrodružný, vědeckofantastický, satirický...). Každý oddíl navíc uzavírají cenné kapitoly, které se zabývají dobovou komiksovou reflexí a kritikou. Díky nim lze sledovat proměny českého myšlení o komiksu od ohlasů vyhocené negativních přes volání po národním a výchovně působícím komiksovém výrazu až po první vnímání komiksu jako jedinečné a autonomní komunikační formy. Příznačné je, že jedním z těch, kdo na přelomu šedesátých a sedmdesátých let pochopili specifčnost komiksového média, byl kritik nikoliv literární, ale výtvarný. Ivan Martin Jirous v textech psaných v souvislosti s výstavami *Comics* (1969) a *Kresby Káji Saudka* (1971) odmítl ke komiksu přistupovat apologeticky a hledat v něm umělecké či didaktické prvky, když uvedl, že „hloubka a oduševnělost“ jsou vlastnosti, jichž by „měl mít comics co nejméně“ (*Výtvarná práce* 16, 1969).

Na konci šedesátých let se rovněž rodí projekt komiksových knih o krásné *Muriel*, inspirované filmovou *Barbarellou*. Kreslíř Kája Saudek a scenárista Miloš Macourek údajně plánovali připravit dvanáctidílnou (!) sérii, nakonec však byly dokončeny pouze knihy dvě a k jejich vydání došlo až po více než dvou, resp. čtyřech desetiletích (*Muriel a andělé*, 1991, 2014; *Muriel a oranžová smrt*, 2009). Že šlo o projekt ve svém konceptu přelomový, svědčí skutečnost, že československý prostor dosud samostatné původní komiksové publikace prakticky neznal (nepočítáme-li souborná vydání seriálových epizod původně vydávaných periodicky v tisku). Jak koncepce komiksové knihy, navíc v atypickém čtvercovém formátu, ovlivnila kreslířovou a scenáristovu práci? Jaké možnosti zacházení s kompozicí a s vyprávěním komiksovým tvůrcům otevřela? A jak ovlivnila vývoj českého a slovenského komiksu obecně? To jsou otázky,

které čtenáře *Dějín* napadají, ale na něž monografie nepřináší jednoznačné odpovědi. Konečně autoři sami si jsou možností, které nabízí odlišná perspektiva v traktování komiksových dějin, vědomi. V teoretické knize *V panelech a bublinách* Pavel Kořínek uvádí: „Detailnější analýzy prezentačních a produkčních aspektů by mohly nemalou měrou přispět k naší re-interpretaci dějin komiksové formy a jejích národních historií, jež bývají dosud konstruovány ponejvíce autoro- či žánrocentricky.“ To samozřejmě neznámá, že by se měly dějiny československého komiksu začít přepisovat. Pro zkoumání podobného druhu však monumentální práce komiksových badatelů poskytuje ta nejlepší východiska.

AD:

Tomáš Prokůpek — Pavel Kořínek — Martin Foret — Michal Jareš: *Dějiny československého komiksu 20. století*. Filip Tomáš — Akropolis, Praha 2014. 3 sv., 428 s., 572 s., 88 s.

Jakub Sedláček | šéfredaktor Nakladatelství Paseka

Sedlacek@paseka.cz

