

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV VĚD O UMĚNÍ A KULTUŘE

DIPLOMOVÁ PRÁCE

"Lidsky se smát a třídně nenávidět": Umění a stranická propaganda v ČSR 1918-1939

Vedoucí práce: prof. PhDr. Petr A. Bílek, CSc.

Autor práce: bc. Adam Tomáš

Studijní obor: Kulturní studia (KLSn)

Ročník: 2

2020

Prohlašuji, že jsem svoji diplomovou práci vypracoval samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích dne 27. 4. 2018

.....

Na tomto místě chci poděkovat všem blízkým, díky kterým mohla práce vzniknout. Zvláštní dík pak patří prof. Petrovi A. Bílkovi za pomoc a zejména za motivaci a podporu v psaní i studiu.

Anotace

Diplomová práce si klade za cíl interpretovat některé zásadní momenty meziválečné československé historie, a zejména jejich vizuální obraz, jako propagandu a specifickou mytologii. Práci tak vedle teoretického úvodu tvoří dvanáct více či méně autonomních kapitol věnujících se jednotlivým prvorepublikovým fenoménům s důrazem na jejich reflexi v periodickém tisku, a především pak v politické karikatuře. Úvodní teoretické kapitoly vedle tradičního bádání o problematice propagandy shrnují i jiné, převážně literárněvědné teorie, které jsou zde nově adaptovány na vizuální obraz. Společně s obdobným přístupem Rolanda Barthese tak tvoří pestrý teoretický základ pro uchopení propagandistického působení vizuálního obrazu, ať už se jedná o stereotypizaci nepřítelů, antisemitismus nebo ideologicky zabarvený obraz trampingu, jak je představeno v následujících kapitolách.

Jejich témata jsou vybrána tak, aby pokryla zásadní události i dlouhodobější fenomény samostatného československého státu mezi lety 1918 a 1939. Zároveň je při výběru témat kladen důraz na jejich ambivalentnost a otevřenost nové interpretaci. I z toho důvodu tak byla vynechána témata jako vznik republiky nebo Mnichovská dohoda, jejichž obraz v periodickém tisku je z hlediska propagandy neproblematický. Z podobného důvodu jsou vynechána i ta nejtradičnější propagandistická média jako volební plakát. Částečně stranou ostatních kapitol pak stojí interpretace všesokolských sletů jako živého obrazu československého demokratického demokracie, která je zařazena na závěr textu.

Klíčová slova: Propaganda, Československo, Karikatura, Ideologie, Vizuální kultura

Annotation

This research is aimed to interpret some of the important moments during the time between the two world wars in Czechoslovakia, mainly their visual aspect such as propaganda material and specific mythology. Theoretical prologue is followed by twelve more or less autonomous chapters focused on individual phenomenons, especially political caricature, as being reflected in the press of the first Czechoslovak republic. Introductory theoretical chapters cover the problematic of propaganda, as well as other particularly linguistic fields, which at that time were newly applied to visual image. The issues mentioned, along with Roland Barthes' similar approach, lay groundwork for us to understand the idea of propagandistic power of image, such as enemy stereotypes, antisemitism, or ideologically biased image of tramping.

The themes of the chapters were chosen in such a way, so that they would describe important events and phenomenons of the 1918-1939 era in Czechoslovakia, with emphasis on their ambivalence as well as on the fact that they are open to a new interpretation. This specific approach was also the reason why I omitted events such as establishment of the republic or the Munich Agreement from the thesis – we can consider the propaganda related references of these events in periodical press of the time as straightforward, and therefore not needed to be discussed. The most traditional propaganda material, for example fliers during election time, were not covered for the very same reason. I have intentionally placed the partially separate topic of national Sokol meetings, interpreted as the live image of the ruling democratic discourse in Czechoslovakia, at the end of my thesis.

Key words: Propaganda, Czechoslovakia, Caricature, Ideology, Visual culture

Obsah

Úvod	1
Teorie propagandy	4
Definice propagandy	4
Propaganda a mýtus	19
Funkce vizuální propagandy	23
Státotvorný a rozvracečský tisk	36
Kulturní fronta	45
„Smějící se bestie“ - Karikatura a propaganda	57
Zobraz svého nepřítele. Archetypy a stereotypy v karikatuře	65
Proti válce! Proti fašismu! Specifické ikonografické motivy v meziválečné levicové karikatuře	77
Pozor, Žid! Český antisemitismus a karikatura	86
Případ Mánes	93
Levicové vyřizování účtů	99
Jak se v Praze bojovalo o Madrid. Španělská občanská válka a Československo	106
Divoký východ. Tramping a jeho obraz	115
Rychlé šípy – mladí národní socialisté?	124
Živý obraz demokracie	131
Závěr	137
Seznam použité literatury	139
Video	147
Internetové zdroje	147
Soupis obrazového materiálu	148

Úvod

Větou „*Lidsky se smát a třídně nenávidět, to jsou dvě základní složky české povahy, ...*“ uvozuje Adolf Hoffmeister svou knihu 100 let české karikatury.¹ Tento výrok je pochopitelně v zajetí dobového režimního diskurzu (kniha vyšla v roce 1955), nicméně dobře ilustruje období na československé kulturní scéně, ke kterému se Hoffmeister retrospektivně vztahuje, a které bychom s trochou nadsázky mohli nazvat obdobím všudy přítomné propagandy a mobilizace. Propaganda je fenoménem, kterému rozhodně nelze upřít dostatek zájmu ze strany především mediálních, ale částečně i kulturních studií, případně tradičnějších oborů politologie a sociologie. Tradiční dějiny umění propagandistická díla reflektují spíše v rámci vlastní periodizace bez významného přesahu k obecnější vizuální teorii a často upřednostňují formální analýzu, historickou práci, případně deskriptivní sémantiku na úkor sémiologických problémů, což se zrovna u propagandistického, aktivistického či angažovaného umění jeví jako nedostatečné. V případě „vysokého“ umění máme oprávněnou tendenci zkoumat spíše formální znaky děl, abychom mohli rekonstruovat jakýsi „příběh umění“, který kontinuálně plyne bez výrazného ohledu nejen na obsah, ale i na diváka. V případě umění dvacátého století a zejména v jeho podobách, které zde budou rozebírány, je ale často zásadní právě ten rozměr díla, který je součástí komunikace mezi lidmi.

Tato práce si tak klade za cíl co nejvíce syntetizovat přístupy zmíněných oborů a přinést pohled, který nemusí být komplexní či zcela vyčerpávající, nicméně měl by být, stejně jako sám problém propagandy, vrstevnatý. Příznačný je už zvolený materiál, který jsem si, byť ne striktně, ohraničil československými hranicemi a obdobím samostatného státu první a druhé republiky mezi lety 1918 a 1939. Je to právě první polovina 20. století, kdy se s propagandou začíná vědomě pracovat a teoreticky reflektovat. Dvě světové války navíc poskytují živnou půdu i pro praxi. V meziválečném období se navíc Československo skutečně ocitá v pomyslném středu Evropy ve všech ohledech, když stojí mezi probouzejícím se státním komunismem na východě a vypjatým nacionalismem stejně jako více či méně liberálními demokraciemi na západě. Pluralitní charakter československého státu navíc umožňuje absorbovat trendy celé Evropy, které se zde pak

¹ Hoffmeister, Adolf, *Sto let české karikatury*, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955

v různé míře specificky projevují. Už během první světové války a zejména ve dvacátých letech v Evropě, severní Americe a částečně i jinde vzniká nové „mobilizační pojetí života“, které je z hlediska kulturních studií zajímavé i tím, že do značné míry souvisí i s příchodem populární a masové kultury s americkými vojáky během a po první světové válce.²

Cílem této práce, jejíž značnou část tvoří spíše soubor kratších textů zabývajících se kulturními fenomény jako karikatura, komiks, plakát nebo sportovní spektakly v jejich politicko-historickém kontextu, je usouvztažnění tohoto kontextu s vizuální teorií a teorií propagandy. Jejím přínosem tak má být uvedení pro dějiny umění poměrně známého materiálu v souvislosti se zásadními teoretickými texty a tím i více syntetizující pohled na problematiku propagandy jako takovou. K tomu patří i určitá demytizace stále častého pohledu na propagandu jako na něco esenciálního, co je bytostně spjata s totalitními režimy. Výběr pluralitně demokratické Československé republiky včetně jejího kvaziautoritářského závěru tak (lépe než propagandistické umění nacistického Německa nebo Sovětského svazu) ilustruje propagandu jako fenomén více funkcionální, který může jen s malými mutacemi dobře fungovat v podstatě v jakémkoli režimu. Tato netotalitní propaganda je pak ze sémiotického hlediska o to zajímavější, že často vytváří paradoxní zdání absence propagandy, a tudíž její neoddiskutovatelné sepjetí se systémy totalitními.³

Jak již bylo naznačeno, primárním materiálem, který zde budeme zkoumat, je karikatura. Cílem však není její kompletní (to ostatně ani v jediné publikaci není možné) ani výběrová katalogizace materiálu, ale spíše ilustrace teoretických východisek zkoumání propagandy na některých výrazných momentech a případech. Za přínos považují zejména fakt, že zmíněné žánry jsou z formálních důvodů nebo problému zadání v uměleckohistorické literatuře často z množiny propagandy vyčleněny jako umění aktivistické nebo angažované. To je pochopitelně částečně logické a je mnoho důvodů proč tvořit distanc mezi novinovou humoristickou kresbou nebo komiksovou literaturou pro děti a soustředěnou propagandou totalitních režimů, zároveň je pak až příliš snadné nevnímat si styčných bodů, kterých není o nic méně. I z toho důvodu se v textu často

² Havelka, Miloš, Doba mezi dvěma válkami, in: Anděl, Jaroslav, *Plakát v souboji ideologií 1914-2014*, Praha: DOX, 2014, s. 75

³ Magincová, Dagmar, Propaganda jako jeden z instrumentů moci, In: Kouba, Miroslav – Magincová, Dagmar – Říha, Ivo, *Kontexty propagandy*, Pardubice: Univerzita Pardubice, 2012, s. 9

odkazují na literaturu, která se nezabývá vizuální kulturou a je tak schopna nabídnout souvislosti i přes naprosto zjevné formální rozdíly.

Z těchto důvodů, a zde již musím otevřeně přiznat inspiraci Rolandem Barthesem a jeho *Mytologiemi a Rétorikou obrazu*, není posláním této práce zkoumat, jaké obrazy jsou, ale spíše, co obrazy říkají. To pochopitelně vyžaduje částečnou rekonstrukci dobového recipienta a tím i jistou míru fabulace. Tento problém si uvědomuji, a jelikož je nejen nad mé síly se s ním definitivně vypořádat,⁴ přiznávám ho hned na začátku. Vedle názornosti, která je, přihlédneme-li opět k využívané metodologii, nespornou výhodou zvoleného materiálu, je dalším důvodem, proč schválně ignoruji tzv. vysoké umění, fakt, že zvolené žánry a fenomény odpovídají tomu, co dnes označujeme za populární nebo masovou kulturu. I to je důvod, proč jsou zde vedle sebe kapitoly zabývající se komiksem, obrazem první československé subkultury i organizovaným sportem. Je to navíc právě meziválečné intelektuální paradigma osobností československé avantgardy, které usiluje o setření zdánlivě nepřekročitelné propasti mezi „vysokým“ a „nízkým“ uměním.⁵

Usouvztažnění těchto zdánlivě nesourodých prvků tak může nabídnout nejen nový pohled na jedno zásadní období našich dějin, ale i nastínění některých paralel s dneškem. První republika totiž není nic, co by bylo nějak dokonale izolováno od naší žité reality.

⁴ Eco, Umberto, *Meze interpretace*, Praha: Karolinum, 2004

⁵ Viz. např. Jindřich Štyrský, *Obraz*, in: Štyrský, Jindřich, *Texty*, Praha: Argo, 2007

Teorie propagandy

Definice propagandy

Na začátku této práce je potřeba obligátně zmínit etymologický původ slova *propaganda*. Termín pochází z latinského slova *propagatio*, tedy česky šíření. Propaganda pak, doslovně přeloženo, znamená „to, co je třeba rozšiřovat“.⁶ Jeho první využití v tomto tvaru, a tedy i zhruba dnešním významu, je obvykle uváděno v souvislosti s papežskou institucí *Sacra Congregatio de Propaganda Fide* (Svatá kongregace pro šíření víry). To bylo roku 1622 papežem Řehořem XV. ustanovené kolegium kardinálů, odpovědné za šíření katolického křesťanství na čerstvě dobytých územích nového světa a také protireformační aktivity v Evropě.⁷ Už v průběhu 17. století se také konstituují první propagace idejí směrem k širší veřejnosti nejen v otázce vyznání, ale i ve službách světské moci. Právě široký společenský dopad takové propagace je zásadní, protože fenomén panovnické reprezentace, který je neodmyslitelně spjat se středověkou feudální společností, nebyl určen nevzdělaným masám. Komplikované ikonografické motivy prezentující panovnické ctnosti skrze ikonografii ctností svatých a později i hrdinů z antické mytologie nelze se současným pojetím propagandy ztotožnit, protože jejich účinek byl směřován k úzké skupině konkurenčních panovníků, případně vazalské šlechtě či vzdělaným dvořanům.⁸ Vedle toho díla, která byla předmětem recepce širších vrstev, tedy náboženské obrazy, rovněž nelze s propagandou ztotožnit. Prvním důvodem je skutečnost, že nelze nekriticky utvořit analogii mezi moderními ideologiemi a středověkou vírou, druhým pak to, že středověký náboženský obraz funguje podstatně jinak, než očekáváme od propagandy a vlastně obecně od obrazu dnes. Do hry totiž vstupuje velice silně i teologický a magický rozměr díla.⁹ Hlavním argumentem proti používání termínu *propaganda* pro některá středověká díla, který artikuluje Milena

⁶ Kopal, Petr, De propaganda (O tom, co je třeba rozšiřovat), In: Kopal, Petr (ed.), *Film a dějiny 7, Propaganda*, Praha: ÚSTR, 2018, s. 8

⁷ Čábelová, Lenka, Propaganda, In: Reifová, Irena (ed.), *Slovník mediální komunikace*, Praha: Portál, 2004, s. 192

⁸ Milena Bartlová uvádí i příklady vizuální kultury určené širokým vrstvám, které nesou politický obsah, nicméně, stále o tomto transferu významů mezi mocí a masami píše jako o reprezentaci, nikoli jako o propagandě. Navíc onou reprezentací nebyl ani tak ikonografický námět obrazů a jejich význam, jako spíše samotný akt pořizování těchto děl. Bartlová, Milena, *Skutečná přítomnost*, Praha: Argo, 2012, s. 273

⁹ Podrobně je problematika rozebírána v: Bartlová, Milena, *Skutečná přítomnost*, Praha: Argo, 2012

Bartlová, je obtížná komunikace (nejen geografická), s tím související nejednoznačnost a hlavně vícesměrnost přenosu významů.¹⁰ Pochopitelně bychom však mohli najít příklady, které se na hraně propagandy pohybují a jsou i mnohem starší.

S veřejnou prezentací „ideologie“ řecké demokracie jako antiteze tyranie se setkáme už 500 let před Kristem u tzv. *Tyranobijců*, prvního monumentálního sousoší odhaleného ve veřejném prostoru na athénské agoře. Podobným příkladem je *Alegorie dobré* (stávající oligarchicko-republikánské) a *špatné* (autokratické, ale i rozhádané stranické) vlády od Ambrogia Lorenzettiho na stěnách Sienské radnice.¹¹ Ten zde dokonce v jediném díle pracuje jak s tzv. stmelujícím mýtem, tak démonizací nepřítele.¹² Jako další příklad se uvádí také tzv. *tapisérie z Bayeux*, zobrazující dobývání Anglie Normany.¹³

Už v 17. století pak máme příklad propojení periodického tisku a propagandy, když mocenský tandem francouzského krále Ludvíka XIII. a kardinála Richelieu pověřuje Théophraste Renaudota vedením týdeníku *La Gazette*, který má podporovat jejich mocenské zájmy.¹⁴ Rozmach propagandy na stránkách pravidelně vycházejícího tisku a s tím související cenzury pak můžeme datovat do období Velké francouzské revoluce, zmínit lze například Maratův list *Přítel lidu*. Právě před revolucí se rovněž objevují jedny z prvních snah o propagandistické využití uměleckého díla. Hvězda francouzské akademické malby Jacques Louis David v mnohém předběhl dobu, když do svých děl, nejprve skrze historické odkazy k římské republice a později zcela nepokrytě, projektuje i vlastní názor na to, jak má vypadat vláda, státní zřízení a jaké hodnoty mají být určující. Po odkazech k ctnostem spojeným s epizodou římské republiky na obrazech *Belisar prosící o almužnu* a *Přísaha Horatiů* přistupuje po vypuknutí revoluce k monumentálnímu a zřetelně zaujatému ztvárnění historické chvíle tzv. *Přísahy v míčovně*. V dalších dílech, která už mají za jasný program glorifikaci čerstvě vyhlášené republiky, pak využívá některých postupů, které můžeme najít i v propagandě dvacátého století. Například jeho ztvárnění *Maratovy smrti* představuje událost zcela jinak než jen

¹⁰ Tamtéž, s. 275

¹¹ Pijoan, José, *Dějiny umění /5*, Praha: Odeon, 1984

¹² Kopal, Petr, De propaganda (O tom, co je třeba rozšiřovat), In: Kopal, Petr (ed.), *Film a dějiny 7, Propaganda*, Praha: ÚSTR, 2018, s. 9

¹³ Viz tamtéž, s. 10

¹⁴ Verner, Pavel, *Propaganda a manipulace*, Praha: Univerzita Jana Amose Komenského, 2011

jako politickou vraždu, kterých byla tehdejší Francie plná. Aby nenechal nikoho na pochybách, že bezvládné tělo na obraze má být interpretováno jako ostatky „mučedníka svobody“, důmyslně obraz komponuje tak, aby Marat i po své smrti působil důstojně a celková kompozice několika málo předmětů (těla, vany s drapérií a stolku) se – jistě ne náhodou – podobá pomníku. Bezvládná ruka visící přes okraj vany je navíc zcela explicitním odkazem na mrtvého Krista, jak je zobrazen na Michelangelově *Pietě* nebo Caravaggiově *Kladení do hrobu*. Toto zobrazení politika organizujícího revoluční teror jako oběť, mučedníka, a dokonce nového Krista je ve své době unikátní a období tohoto mechanismu pak můžeme vidět například i v nacistickém mýtu o smrti Horsta Wessela nebo v případě zneužití popravu Julia Fučíka v poválečném Československu.

V době revolučního teroru se pak David podílí i na scénografii Slavnosti nevyšší bytosti, kterou označuje jako propagandistický počín i Hans Ernst Gombrich ve svém nejznámějším díle.¹⁵ Po svržení jakobínské diktatury je David dokonce krátce uvězněn, ale po uchopení moci Napoleonem se vrací na scénu a stává se jeho dvorním malířem. Po Napoleonově porážce a změně poměrů opět upadá v nemilost a je nucen odejít do doživotního exilu v Belgii. To už se však v Evropě začínají rodit moderní ideologie a tento moment je pro další příběh propagandy zcela zásadní. Je to právě Napoleon, kdo, ideologii – původně vědecké disciplíně Destutta de Tracyho přiřkne negativní až pejorativní význam po politické rozepři s de Tracyho oddělením Národního institutu a tento pohled pak přetrvává více než sto let, kdy toto negativní vymezení najdeme jak u Marxe, tak o další století později například u Petra Pitharta.¹⁶

Ideologie jako společenský jev, stejně jako propaganda, pochopitelně nevzniká v devatenáctém století společně s prvním použitím tohoto termínu, a pro vědecké zkoumání propagandy je nepochybně zcela zásadní jak vyjasnění obou termínů, tak jejich vzájemný vztah.¹⁷ Za předchůdce moderních ideologií můžeme považovat jak myšlenky osvícenských filozofů Huma, Locka a Russeaua, tak i spisy Machiavelliho nebo již Aristotelovu *Politiku*.¹⁸ Louis Althusser dokonce tvrdí, že na rozdíl od konkrétních

¹⁵ Gombrich, Hans Ernst, *Příběh umění*, Praha: Argo, 1997, s. 485

¹⁶ Pithart, Petr, *Obrana politiky*, Praha: Panorama, 1990

¹⁷ Bílek, Petr A., Propaganda jakožto opuštěný pojem v kulturním prostoru, In: Kopal, Petr (ed.), *Film a dějiny 7: Propaganda*, Praha: ÚSTR, 2018, s. 20

¹⁸ Šaradín, Pavel, *Historické proměny pojmu ideologie*, Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2001

ideologií, které mají své dějiny, ideologie jako taková je věčná.¹⁹ Přesto však francouzská revoluce představuje zásadní zlom a nastupující ideologie konzervatismu, liberalismu a socialismu mají společné přinejmenším to, že se nějakým způsobem vyrovnávají právě s osvícenstvím, technologickým pokrokem a s tím souvisejícími změnami společenského uspořádání. „*Hlavní ideologie (...) se vyvinuly jako protichůdné reakce na proces modernizace.*“²⁰

Tento proces modernizace a upevňující se kapitalistický systém ekonomiky i hodnot je trnem v oku Karlu Marxovi i většině jeho následovníků natolik, že pojem ideologie ztotožňuje právě s nástrojem vládnoucí třídy proti ovládaným a hovoří o ní jako o „falešném vědomí“. Toto ryze negativní pojetí se už na počátku 20. století začíná posouvat směrem k pojetí neutrálnímu, i tak je nicméně v dílech Marxových pokračovatelů Lukácse nebo Gramsciho zřetelný silný třídní a hodnotící důraz při zkoumání ideologií. Ideologie se tak stává jakousi konstrukcí určitého třídního vědomí.²¹ Negativní tak není vymezení pojmu jako takového, ale jeho obsahu v závislosti na třídě, s jakou je příslušná ideologie provázána. Z problematického spojení s politickou praxí (Napoleon) a s třídní teorií (marxisté) vysvobozuje pojem ideologie až Karl Mannheim. Ten popisuje vývoj vnímání idejí v jeho předideologickém věku, kdy byly vnímány prostě jako kulturně přirozené nebo nepřirozené. Oproti tomu v ideologickém věku, který začíná právě po francouzské revoluci, jsou ideje promýšleny a prožívány buď jako ideologické, nebo utopické. Ani Mannheim se zde nevzdaluje pojetí společnosti jako boje ovládaných s ovládajícími, když vládnoucím přiřkne právě pojem ideologie, zatímco ovládaným analogicky utopie.²² Pro nás může být toto vymezení inspirující v jeho pokusu o neutrální vědecké vymezení, nicméně rozdělení na ideologii a utopii se zdá být přežitkem předchozích třídních teorií, termín utopie je navíc dnes ověřen dalšími významy (něco nereálného a odtrženého od reality), že by bylo obtížné ho dnes používat stejně jako Mannheim.

Se zajímavým psychologizujícím pohledem na ideologii přichází Louis Althusser. Podle něj ideologie funguje tak, že „*zabezpečuje přeměnu individuí na subjekt,*

¹⁹ Kužel, Petr, Althusserovo pojetí ideologie a konstituce objektu, In: Kouba, Miroslav – Magincová, Dagmar – Říha, Ivo, *Kontexty propagandy*, Pardubice: Univerzita Pardubice, 2012, s. 24

²⁰ Heywood, Andrew, *Politické ideologie*, Plzeň: Aleš Čeněk, 2008

²¹ Šaradín, Pavel, *Historické proměny pojmu ideologie*, Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2001

²² Tamtéž

jejich podřízení se určitému Subjektu (např. ideji Boha). Na základě tohoto podřízení získá určitou (sebe)identitu a sebevědomí a je uznáno i jinými subjekty.²³ Althusserovo podřízení je zde zásadní, protože právě díky tomu, že subjekt se podřizuje právě ideologii, stává se takové podřízení dobrovolným. Tento aspekt ideologie se pak nápadně podobá tomu, jak například Gramsci popisuje hegemonii. Tedy jako systém prosazování hodnot, který funguje i bez represe.²⁴

Nemarxističtí autoři dvacátého století obvykle důkladně neproblematizují zmíněné negativní vymezení ideologie. Ať už se jedná o pojetí Vilfreda Pareta jako racionální konstrukce derivací, kterými si člověk odůvodňuje přirozené prvky bytí – rezidua, nebo představa Hannah Arendt ideologie jako aparátu pro vysvětlení všeho na základě několika málo premis, pejorativnímu pojetí se sice stále vzdalují, pro nás však ne zcela dostatečně, abychom mohli přítomnost ideologie označit za nezbytnou podmínku propagandy, kterou chceme rovněž popsat bez selekce děl na základě pejorativního obsahu tohoto slova. Poměrně uspokojivou a dostatečně obecnou definici nerozlišující utopii a ideologii a stranicí se hodnotícího pohledu předkládá Malcolm B. Hamilton v článku *The Elements of the Concept of Ideology* z roku 1987.²⁵ „Ideologie je systém kolektivního udržování normativních a údajně na skutečnosti založených idejí, věr a postojů, jež obhajují jistý model sociálních vztahů a/nebo zaměřený na ospravedlnění určitého modelu chování, který se své návrhy snaží zavádět, realizovat, uskutečňovat nebo udržovat.“²⁶ Běžně je pak chápána jako „(...) uspořádaný soubor vzájemně provázaných názorů, představ, hodnot či postojů.“²⁷ nebo jako systém předem daných otázek i

²³ Kužel, Petr, Althusserovo pojetí ideologie a konstituce objektu, In: Kouba, Miroslav – Magincová, Dagmar – Říha, Ivo, *Kontexty propagandy*, Pardubice: Univerzita Pardubice, 2012, s. 27-28

²⁴ Viz např. Althusser, Louis, Ideologie a ideologické státní aparáty, In: *Společenské vědy a audiovizie*, Praha: AMU, 2014

²⁵ Hamilton, Malcolm B., The Elements of the Concept of Ideology, In: *Political Studies XXXVI*, č. 1, 1987, s. 18-38

²⁶ Šaradín, Pavel, *Historické proměny pojmu ideologie*, Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2001, s. 54

²⁷ Bílek, Petr A., Propaganda jakožto opuštěný pojem v kulturním prostoru, In: Kopal, Petr (ed.), *Film a dějiny 7: Propaganda*, Praha: ÚSTR, 2018, s. 20 Bílek k tomu navíc tamtéž dodává, že:

„(Ideologie) Funguje jako strukturovaný (v ideálním případě dokonce jako systém uspořádaný) celek, v němž se jednotlivé prvky i vyšší složky stabilizovaně vztahují k prvkům a složkám jiným. Je tudíž obtížné ji nejen zredukovat na stručná parafrázující vyjádření, ale stejně tak je obtížné z ní i dílčí prvek vyjmout a analyzovat jej autonomně, bez reflektování jeho původní pozice v celku. A stejně problematické je i tento prvek přenést, přesadit do jiného kontextu s očekáváním, že i tam bude fungovat podobně jako v původním celku. Ideologie má ambice nabízet ucelený obraz světa, kde je vše podstatné zobrazeno ve vzájemných vztazích a hierarchických rovinách.“

výpovědí. V tomto smyslu o ideologii, byť zde konkrétně o převládající ideologii východního bloku, mluví i Václav Havel v *Moci bezmocných*: „... (ideologie) nabízí člověku hotovou odpověď na jakoukoli otázku, nelze ji dost dobře přijmout jen částečně a její přijetí zasahuje hluboko do lidské existence.“²⁸

Propaganda v Mannheimově ideologickém věku, tedy přibližně od Vídeňského kongresu do pádu východního bloku, nabývá zcela nových rozměrů, a to především ze dvou důvodů, přičemž jeden je technologický a druhý společenský. Pro primární účel propagandy, tedy „rozšiřování“, je pochopitelně zásadní už vynález knihtisku v 15. století, bylo to však až století páry, které vydávání vysokých nákladů tiskovin zefektivnilo do takové míry, aby tato produkce měla významný vliv, a to je druhý z důvodů, na nově se konstituující fenomén mas. Ty postupně začínají ovlivňovat politiku a podílet se na moci skrze formující se veřejné mínění. To „je třeba chápat jako komunikaci, která se primárně odehrává mezi občanem a státem, a teprve sekundárně se děje jako komunikace mezi jednotlivými občany.“²⁹ V souvislosti s masovým rozšířením tištěných médií také v devatenáctém století strmě roste gramotnost téměř v celé Evropě. Na počátku dvacátého století se politika, a v té souvislosti i propaganda, rovněž zmocňuje obrazu. Kreslená satira a karikatura, a to i ta politická, je pochopitelně starší, ale jako opakovaně používaný propagandistický nástroj je objevena nově. Podobným způsobem prvoválečná propaganda adaptuje médium komerčního plakátu a využívá jej pro politické a ideologické účely. Další technologickou revolucí po zdokonalení výroby v devatenáctém století je vynález mikrofону, filmu a později i rozhlasu. V meziválečném období už propagandě nelze uniknout, protože agresivně proniká do všech dostupných médií, ať už se jedná o Hitlerem důmyslně využitý rozhlas, fenomén filmových týdeníků, živé obrazy v podobě sportovních spektaklů či vojenských přehlídek nebo stranický tisk. Ten se navíc stává skutečně všem finančně dostupným zdrojem informací.

Mohli bychom pochopitelně pokračovat poválečnou érou televize a později internetu, vzhledem k dobovému vymezení této práce to však není na místě, navíc základní fungování propagandy, jak se ho zde budeme snažit popsat, je do značné míry analogické, ať už se jedná o stranický tisk nebo profil na sociálních sítích. Co však v rámci tzv. ideologického věku (a speciálně po první světové válce) nesmíme opomenout, je fakt,

²⁸ Havel, Václav, *Moc bezmocných*, Praha: LN, 1990

²⁹ Spier, Hans, The Rise of Public Opinion, In: Jackall, Robert (ed.), *Propaganda*, New York: New York University Press, 1995, Překlad: Petr A. Bílek

že do hry vstupuje vedle pejorativního a instrumentálně politického použití termínu propaganda i jeho intuitivní, ale hlavně také vědecké, vymezení. Na závěr této kapitoly je potřeba konfrontovat právě onu intuitivní představu o tom, co propaganda je, s předchozími teoretickými pracemi a, pokud si můžeme dovolit tento matematický příměr, vytvořit definici propagandy na základě hledání nejmenšího společného jmenovatele. Tuto definici, jakkoli může být stále nedokonalá, potom můžeme v textu považovat za závaznou a kdykoli budeme mluvit o propagandě, budou tím myšleny projevy v rámci extenze této definice.

Propagandou se obvykle intuitivně míní způsob komunikace vlastní totalitním režimům nebo k totalitě inklinujícím politickým uskupením nebo režimům, které mluví za totalitní považuje, případně očekává, že jej za totalitní budou považovat adresáti jeho promluvy. V tom je však problém, protože už samo mluvení o propagandě může být propagandou a tento pohled nese silně hodnotící a negativní způsob označování. Tomu se pochopitelně musíme vyhnout a očistit jej natolik, aby byl použitelný nezávisle na úmyslech a postojích mluvčího ve vztahu k objektu, který byl za propagandu označen. Toto intuitivní pojetí však není zcela zbytečné, protože nám předkládá dvě podstatné teze, ze kterých lze dále vycházet, a sice, že propaganda je komunikace a komunikována (*to, co má být rozšiřováno*) je nějaká ideologie. Propaganda však evidentně dokáže šířit jen dílčí a izolované aspekty dané ideologie, nikoli ideologii jako kompletní celek.³⁰

Většina autorů se shoduje v tom, že propaganda je metoda, jak ovlivňovat mínění a postoje člověka,³¹ tedy metoda masové manipulace. Podle průkopníka teorie propagandy Edwarda Bernayse je to „vědomá a organizovaná manipulace zvyků a názorů mas.“ Bernays však navíc tvrdí, že propaganda je „důležitým prvkem demokratické společnosti“ a „výroba souhlasu je esencí demokratického procesu.“³² Samotná manipulace, přítomná například i v reklamě, kterou se mj. Bernays zabýval ve své praxi, nám však nemůže stačit stejně jako další termín, který se v souvislosti s propagandou hojně objevuje, a tím je *persvaze*. Ten můžeme nahradit českým přesvědčováním. Výhodou tohoto termínu je, na rozdíl od propagandy, jeho vědecká čistota, která pozbývá

³⁰ Bílek, Petr A., Propaganda jakožto opuštěný pojem v kulturním prostoru, In: Kopal, Petr (ed.), *Film a dějiny 7: Propaganda*, Praha: ÚSTR, 2018

³¹ Beneš, Kamil, *Teorie propagandy: Vybrané typologie* [online], E-polis.cz, 5. srpen 2014 <http://www.e-polis.cz/clanek/teorie-propagandy-vybrane-typologie.html> 24.2.2020

³² Verner, Pavel, *Propaganda a manipulace*, Praha: Univerzita Jana Amose Komenského, 2011, s. 46. Srov. Chomsky, Noam-Herman, Edward S., *Manufacturing Consent*, New York: Pantheon Books, 2002

emotivních a hodnotících nánosů. Jedná se však o fenomén natolik obecný a rozšířený i zcela mimo intuitivní extenzi propagandy, že jej můžeme zmínit společně s manipulací jen jako jednu z nutných podmínek pro propagandu. Persvaze je totiž, spíše než synonymem propagandy, výrazem pro obecné označení řečového aktu, který se do značné míry překrývá s konativní či apelativní funkcí jazyka, jak ji v lingvistice popsali Roman Jakobson a Karl Bühler,³³ a zejména se prolíná s pojmem *performativu* v teorii řečových aktů J. L. Austina a J. Searla.³⁴

Bernaysovo pojetí propagandy je i v meziválečných letech do značné míry poznamenáno jeho prací pro *Creelovu komisi pro informování veřejnosti*, tedy propagandistický orgán americké vlády. Propagandu vnímá poměrně netradičně ryze pozitivně jako nástroj trhu a státu pro umravňování lidského libida.³⁵ Podobně k problému přistupuje i další významný meziválečný teoretik Harold D. Lasswell. Lasswell chápe propagandu jako „ovládání kolektivních postojů a názorů prostřednictvím symbolů schopných vytvářet žádoucí významy“³⁶ Propaganda je dle Lasswella systém specifických znaků, které označuje jako *signifikantní symboly*. Ty potom v příslušném kulturním prostředí generují své *obvyklé významy*, pomocí kterých utvrzuje nebo mění postoje adresáta.³⁷ Symbol je zde myšlen skutečně ve smyslu Peircova *symbolu*, tedy znaku, kde je vztah mezi označujícím a označovaným záležitostí společenské shody a kulturních zvyklostí, nikoli nutně na základě vnější podobnosti nebo příčinnosti. Jako příklad takového symbolu v propagandě můžeme uvést notoricky známý americký prvoválečný plakát *I Want You for U.S. Army*, který použijeme i dále. Zaměřme se na oblečení Strýčka Sama. Cylindr i svršek by, pokud by měly svou obvyklou černou barvu, byly v době sílícího dělnického hnutí rodících se radikálně socialistických stran snadno spojeny se svým „obvyklým významem“ jako symbol kapitalismu. To však, vzhledem k sociálnímu složení branců, nebylo zcela žádoucí. Při drobné úpravě do barev

³³ Viz dále kap. *Funkce vizuální propagandy*.

³⁴ Bílek, Petr A., Propaganda jakožto opuštěný pojem v kulturním prostoru, In: Kopal, Petr (ed.), *Film a dějiny 7: Propaganda*. Praha: ÚSTR 2018, s. 19

³⁵ Bernays byl na počátku dvacátého století silně ovlivněn prací svého strýce Sigmunda Freuda. Verner, Pavel, *Propaganda a manipulace*, Praha: Univerzita Jana Amose Komenského, 2011

³⁶ Lasswell, Harold S., The Theory of Political Propaganda, *The American Political Science Review* XXI, č. 3, srpen 1927, s. Překlad Petr A. Bílek

³⁷ Bílek, Petr A., Propaganda jakožto opuštěný pojem v kulturním prostoru, In: Kopal, Petr (ed.), *Film a dějiny 7: Propaganda*. Praha: ÚSTR 2018, s. 23

americké vlajky však rázem nekompromisní starý muž v cylindru a lepších šatech (které navíc nesou známky opotřebení, tedy *práce*) neztělesňuje kapitalismus, a dokonce ani pouhý americký nacionalismus, ale jakousi „americkost“ jako takovou.

Částečně příbuzným termínem Lasswellova signifikantního symbolu je koncept tzv. *nadkódování* v Ecově *Teorii sémiotiky*.³⁸ Nadkódováním se rozumí vytváření určitého repertoáru kombinací jinak obvyklých slov do spojení, které už disponují jistou hodnotovou, a tedy i ideologickou, kvalitou. Takovým prefabrikátem může být třeba *svobodný svět, Západ, opoziční smlouva* nebo pro téma tohoto textu bližší *zákon na ochranu republiky*.

Zásadní zlom ve vědeckém výzkumu propagandy představuje práce francouzského sociologa Jacquese Ellula *Propagandes*.³⁹ Jedním z Ellulových závěrů je, že „*propaganda standardizuje již existující ideje, utvrzuje převažující stereotypy a poskytuje myšlenková schémata, jimiž kodifikuje vybrané společenské, politické a etické standardy*.“⁴⁰ Právě na Ellula pak navazuje množství prací druhé poloviny dvacátého století a často i ty současné. Jednou z těch zásadnějších je kniha G. S. Jowetta a Victorie O'Donnellové *Propaganda and Persuasion*. Ti chápou propagandu jako záležitost recepce a kontextu, tedy jako problém pragmatiky: „*Propaganda je úmyslnou a systematickou snahou ovlivňovat vnímání, manipulovat poznání a určovat způsoby chování; jejím cílem je dosáhnout právě těch účinků, které zamýšlí ten, kdo propagandu vytváří*.“⁴¹ Již všichni zmínění autoři vedle snahy o definici propagandy přicházejí s vlastními koncepty její kategorizace, ze všech těchto konceptů se asi nejvíce uchytilo právě rozdělení představené v *Propaganda and Persuasion*. Jowett a O'Donnell rozdělují propagandu podle míry dezinterpretace skutečnosti a transparentnosti zdroje informace na bílou, šedou a černou. Tím se do jisté míry vypořádávají s některými hodnotícími pohledy na propagandu, jako je například ten Fredericka Lumleyho, který tvrdí, že esencí propagandy je její klamavost, tudíž propaganda je propagandou jen do té doby, dokud není odhalena.⁴² Proti tomuto pojetí stojí právě koncept bílé propagandy, která pochází

³⁸ Eco, Umberto, *Teorie sémiotiky*, Praha: Argo, 2009

³⁹ Ellul, Jacques, *Propaganda: The Formation of Men's Attitude*, New York: Vintage Books, 1973

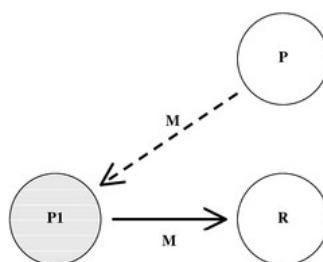
⁴⁰ Bílek, Petr A., *Propaganda jakožto opuštěný pojem v kulturním prostoru*, In: Kopal, Petr (ed.), *Film a dějiny 7, Propaganda*, Praha: ÚSTR, 2018, s. 27

⁴¹ Jowett, Garth S. – O'Donnell, Victoria, *Propaganda and Persuasion*, Los Angeles: SAGE Publications, 2012, s. 7.
Překlad Petr A. Bílek

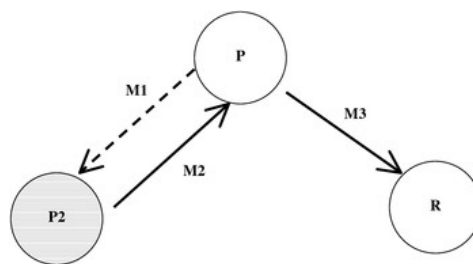
⁴² Beneš, Kamil, *Teorie propagandy: Vybrané typologie* [online], E-polis.cz, 5. srpen 2014

z jasně identifikovatelného a ověřitelného zdroje, tedy oficiální vládní agentury nebo i například sportovního zpravodajství. Taková propaganda pochopitelně klame obtížně a často to ani nemá v popisu práce, to však nevylučuje manipulaci jako takovou.

Šedá propaganda pak funguje především díky tomu, že zdroj původní informace (P¹) je skrytý za prostředníkem v podobě viditelného zdroje (P²), černá propaganda pak vytváří dojem věrohodného zdroje, recipient však konzumuje dezinformaci či vyloženou lež. Jowett a O'Donnell v tomto kontextu popisují dva mechanismy zesilující působnost šedé a černé propagandy. Prvním je tzv. „zakrytí zdroje“ nebo „defektivní model“ propagandy. Původce (P¹) zprávy (M) vytvoří maskovaný zdroj (P²) a až tento fake-zdroj předává zprávu k recipientovi (R).



Ve druhém případě tzv. „legitimitizačního modelu“ propagandy původce (P¹) tajně pošle zprávu (M¹) do důvěryhodného legitimitizačního zdroje (P²), jehož nová zpráva (M²), zakládající se na té původní, je znovu, tentokrát veřejně, použita původcem (P¹) jako (M³) a sdělena recipientovi (R).



Zdroj obrázků: Beneš, Kamil, *Teorie propagandy: Vybrané typologie* [online], E-polis.cz, 5. srpen 2014

Jakkoli jsou výše zmíněné teoretické práce užitečné a stále více se zbavují negativního a hodnotícího nánosu, pro naše potřeby je nutné najít klasifikaci, která bude alespoň ve styčných bodech vyhovovat všem, zároveň však nebude ignorovat intuitivní (ale nehodnotící) náhledy, jaké formuluje například Pavel Verner: „*Propaganda je cílevědomé šíření ideologických podnětů informativní, regulativní a stimulační povahy,*

jehož cílem je dosažení jednání ve shodě se šířenou ideologií.⁴³ Na druhou stranu je třeba se zbavit onoho, mnohokrát zmiňovaného, ryze hodnotícího pohledu, jak jej popisuje např. Petr A. Bílek, tedy pejorativního termínu „*pro označení jevů a rysů, které se odchyľují od uměleckosti či působení estetické funkce.*“⁴⁴

Než se pustíme do podrobnějšího zkoumání fenoménu propagandy, je třeba si onu intuitivní i sociologickou představu o propagandě podložit nějakou exaktnější definicí, na jejímž základě vymežíme množinu objektů, které můžeme rozebírat jako propagandistické. Nejsrozumitelnějším postupem se mi jeví stanovit po vzoru Kulkovy definice kýmč⁴⁵ nutné podmínky, které sdílí jak výše zmíněné teorie, tak intuitivně nehodnotící představa, a které budou dohromady tvořit podmínku postačující. Budeme-li postupovat po klíčových slovech, které se v různých variacích opakují ve zde nastíněných definicích, jako jeden z velmi frekventovaných vlastností propagandy se jeví její snaha či možnost širokého záběru, tedy *masové recepce*. Je to právě rozmach některých technologií, které umožňují masové šíření sdělení, jako rozhlas nebo film, které propagandu neodmyslitelně pojí především s dvacátým stoletím. Walter Benjamin dokonce nárok díla na masovou recepci v devatenáctém století a příchod jeho reprodukovatelnosti ve století dvacátém spojuje se změnou celé jeho sociální funkce z rituální na politickou díky převážením vystavovací hodnoty nad kultovní.⁴⁶

Nicméně i starší dílo, které se chystáme označit za umění s propagandistickou funkcí, musí splňovat určité nároky na masovější recepci. Propaganda je určena davu, nikoli individuu. Tento nárok se těžko vyčísľuje nějakou konkrétní cifrou, záleží i na mocenské situaci dané společnosti. Například ve středověké Evropě nemá žádný smysl propagandisticky působit na ženy, nevolníky nebo Židy (přestože dohromady tvoří většinu společnosti) neboť jsou ve středověkém paradigmatu od jakéhokoli podílu na moci automaticky odstřiženi. Už s příchodem knihtisku v 16. století, vynálezem mikrofonu na počátku 20. století a rozvojem rozhlasu i filmu pak získává propaganda jako jistou nezbytnost i své institucionální zakotvení. „*Její (propagandy) genetický půdorys je výrazně institucionální. Obdobně jako ideologie vzniká nadosobním,*

⁴³ Verner, Pavel, *Propaganda a manipulace*, Praha: Univerzita Jana Amose Komenského, 2011, s. 17

⁴⁴ Bílek, Petr A., Propaganda jakožto opuštěný pojem v kulturním prostoru, In: Kopal, Petr (ed.), *Film a dějiny 7, Propaganda*, Praha: ÚSTR, 2018, s. 18

⁴⁵ Kulka, Tomáš, *Umění a kýmč*, Praha: Torst, 2014

⁴⁶ Benjamin, Walter, Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti, In: *Literárněvědné studie*, Praha: Oikoymenth, 2009

kolektivním působením různých druhů althusserovských státních aparátů (aparát rodinný, vzdělávací, politický, náboženský, právní apod.), je i propaganda záležitostí těch, kdo disponují sdělovacími kanály masového charakteru a dopadu.“⁴⁷

Druhou podmínkou propagandy, která však může být divákovi více či méně skryta (na rozdíl od té předchozí), je snaha a schopnost díla *manipulovat* s jeho názorem a s tím spojená už zmíněná persvaze. Nejenže je zde jediná připouštěná interpretace díla samého, ale předpřipravena je i interpretace skutečnosti, ke které dílo odkazuje. Manipulace však nemusí nutně implikovat lež ani dezinformaci. Díky manipulaci dokáže propaganda stimulovat u recipienta velice specifický (a žádoucí) řetězec konotací stejně jako vymezené pole „povolených“ otázek a možných výpovědí souvisejících s původní zprávou, která však může být křišťálově čistá. Její specifické podání (například maskování zdroje, viz výše) však může (cíleně) rozehrát hru zcela neadekvátního „čtení“, následného „ptaní se po smyslu“ a nakonec i „odpovědi“, tedy reakci.

Jako ukázkový příklad tohoto mechanismu v současném mediálním prostoru můžeme uvést kauzu, která proběhla českými titulky mezi 18. a 25. červencem 2019. Podobě titulků, které přinesly další, i mnohem bulvárněji laděné, zpravodajské servery se výrazně vymykal ten ve znění „*Dealerka píchla na ulici v Brně drogu ženě s kočárkem, dostala podmínku.*“⁴⁸ z dílny portálu idnes.cz z 25. 7. 2019. Když však přeskáčíme titulek i perex článku, hroutí se zcela přirozený význam (nadkódování), který nám takto poskládaný úvod zcela automaticky sugeruje, tedy „že po ulicích Brna chodí dealerka, která na potkání píchá drogu, a to dokonce i matkám s kočárky, přičemž spravedlnost je natolik krátká, že nebezpečné ženě vyměří pouze podmínku.“ Z dalšího obsahu článku, stejně jako z titulků ostatních médií,⁴⁹ se však dozvídáme, že situace, která se stala, se sice takto skutečně dá popsat, nicméně zmíněný automaticky generovaný význam se s realitou zcela mýjí. Celá aplikace drogy totiž byla smluvená akce na žádost oné matky s kočárkem. Tento článek pochopitelně z více důvodů nelze považovat za propagandu,

⁴⁷ Bílek, Petr A., Propaganda jakožto opuštěný pojem v kulturním prostoru, In: Kopal, Petr (ed.), *Film a dějiny 7, Propaganda*, Praha: ÚSTR, 2018, s. 21

⁴⁸ https://www.idnes.cz/brno/zpravy/droga-zena-dite-brno-dealerka-soud-trest-podminka.A190725_081138_brno-zpravy_mos1 13.8.2019

⁴⁹ Pro srovnání například: „*Dítě v kočárku, heroin do žíly. Matka se trestu nejspíš vyhne!*“ tn.nova.cz 23.7.2019, „*VIDEO: Matka si na ulici koupila perník. Drogu si střelila před dítětem v kočárku.*“ expres.cz 18.7.2019 nebo „*VIDEO: Žena si před malým dítětem nechala píchat do žíly neznámou látku, pravděpodobně drogu.*“ prima.iprima.cz 18.7.2019

nicméně nám dobře ilustruje sílu manipulace, která může na základě práce s textem (i obrazem) rozvíjet předem žádoucí strukturu asociací, konotací a výpovědí. Pro propagandu je pak zásadní, aby recipient na základě této manipulace formoval i své chování, a to buď tak, že svůj postoj posune z pozice A do pozice B, nebo naopak, hrozí-li nežádoucí přesun, setrval na postoji původním.

Jedním z důvodů, proč je třeba zmíněný článek oddělit od propagandy, je jeho nejasné, pokud vůbec nějaké, ideologické pozadí. Tento titulek by tak mohl pochopitelně fungovat v případě, že by byl například psán na objednávku politikovi, který má boj proti obchodu s drogami ve svém programu a potřebuje jej vykreslit jako zásadní problém pro společnost. Třetí podmínkou je tedy snaha propagandy komunikačním procesem *artikulovat ideologii* ve smyslu, jak bylo uvedeno výše. Bylo by však mylné předpokládat, že si propaganda klade stejné cíle jako ideologie. To ostatně ani není možné, na rozdíl od ideologie, která se snaží vytvořit strukturu „otázek a odpovědí“ takřka na vše, propaganda vždy artikuluje jen úzký výsek dané ideologie, a v tom spočívá její síla. Petr A. Bílek k tomuto problému doslova píše: „*Smyslem ideologie je vytvoření dokonalého „textu“, zatímco smyslem propagandy je vytvoření „ideální recepce textu“.*⁵⁰

V této souvislosti je třeba také překonat zažitý mýtus, že propaganda náleží výhradně totalitním režimům. Ten totiž souvisí s obdobnou představou právě o ideologii. Pokud bychom přistoupili na tyto mýty, z množiny propagandistických děl by nám vypadlo například ohromné množství děl z období první světové války, jíž se účastnily i státy a režimy, které jako totalitní či diktátorské označit nelze. Propaganda zcela ignoruje rozdílnosti mezi demokracií, diktaturou a totalitou, jak je popisují teoretikové totality v čele s Hannah Arendt, Karlem Popperem a dalšími,⁵¹ ačkoli je nesporně pravdou, že nedemokratický režim obvykle stojí před volbou buď masivní propagandy nebo brutálního násilí, případně obojí. Kde není přítomna ideologie (v onom nejširším slova smyslu), nebude ani propaganda. Těžko můžeme nazvat propagandou například reklamu na nějaký komerční produkt, přestože ostatní podmínky zpravidla reklama splňuje. Podobně bychom přistupovali například k náborovému letáku do sportovního klubu, plakátu na kulturní akci nebo touze po šokujícím efektu u bulvárních médií, jak jsme si ukázali na příkladu výše. Propaganda je tedy, zjednodušeně řečeno, doménou států a

⁵⁰ Bílek, Petr A., Propaganda jakožto opuštěný pojem v kulturním prostoru, In: Kopal, Petr (ed.), *Film a dějiny 7, Propaganda*, Praha: ÚSTR, 2018, s. 21

⁵¹ Váňa, Tomáš, *Jazyk a totalitarismus*, Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2013

politických stran, případě občanských hnutí, politických think-tanků, lobbistických skupin atd., tedy subjektů, které si prošli svou cestou institucionalizace a mají potřebu či zájem svou ideologii nějakým způsobem komunikovat.

Poslední zásadní podmínkou je *bezprostřednost sdělení* ve smyslu, který se blíží Kulkově „okamžitě identifikovatelnosti“ kýče,⁵² čímž se však v jistém ohledu vzdaluje pojmu umění tak, jak je obvykle chápáno. Jedná se však jen o tuto jednu Kulkovu podmínku, kterou kýč a propaganda nutně sdílejí, ty ostatní s propagandou nesouvisejí. Není například nutné, aby „zobrazovala objekty nebo témata, která jsou všeobecně považována za krásná, ...“ Vizualní propaganda naopak často pracuje s obrazem nepřítele, který, jak píše Umberto Eco, musí být ošklivý.⁵³ Co se další Kulkovi podmínky týče, tedy, že „*kýč substantivně neobohacuje asociace spojené se zobrazeným tématem*“, je tomu v případě propagandy vlastně zcela opačně. Propagandistické dílo by nejspíš mělo vyvolávat asociace, ať už s pozitivně líčeným vůdcem nebo s nenáviděným nepřítelem. Namítnout by se ovšem dalo, že i tento proud asociací je předepsán autorem, ačkoli právě propagandistická díla se často stávají terčem vtipu a úmyslné dezinterpretace tak, aby vyvolávala asociace jiné. I tak ale propaganda s kýčem často pracuje, ať už se jedná o budovatelský, národní, či jiný patos. Ať už se ale konkrétní dílo pohybuje na hranici či přímo v oblasti kýče, je žádoucí, aby jej recipient okamžitě a bez větší námahy dekódoval. Je tedy nutné, aby propaganda měla svoji referenční složku, kterou se vztahuje k něčemu, co vnímatel zná. Pro potřeby propagandy, stejně jako pro potřeby kýče je tedy ideální umění zobrazivé. Instrumentální hudba nebo abstraktní malba sice může k něčemu referovat, jako je tomu třeba v díle El Lyssického „*Bijte bílé rudým klínem*“, a tím být propagandisticky využita, jak se však propagandistický aparát Sovětského svazu záhy přesvědčil, výrazně to tlumí její účinnost. Právě způsob reprezentace,⁵⁴ jak už bylo naznačeno, také úzce souvisí s podmínkou manipulace. Harold D. Lasswell dokonce charakterizuje propagandu jako „*techniku určenou k ovlivňování lidské činnosti, jež je založena na manipulaci reprezentací.*“⁵⁵

⁵² Kulka, Tomáš, *Umění a kýč*, Praha: Torst, 2014

⁵³ Eco, Umberto, *Vytváření nepřítele a jiné příležitostné texty*, Praha: Argo, 2013

⁵⁴ *Reprezentace* ve významu analytické filozofie, tedy formální označování, nikoli reprezentace vztahená k SSSR nebo komunismu.

⁵⁵ Lasswell, Harold D., Propaganda, In: Seligman, E. R. A. (ed.), *Encyclopedia of the Social Sciences 12*, London 1934, s. 13. Překlad Petr A. Bílek

Propaganda, na rozdíl od převládajícího názoru na to, jak má fungovat volná tvorba a vysoké umění, nepřipouští žádnou ambivalentnost interpretace zamýšleného sdělení. Jinak řečeno, to, co bylo komunikačním kanálem vysláno, musí být na druhém konci přijato. Mluvíme-li o reprezentaci, je třeba popsat způsoby, jakými je možné jistým artefaktem reprezentovat. Charles S. Peirce mluví o třech možnostech, jakými lze v komunikaci něco reprezentovat, tedy vytvořit znak. *Ikon* je znak, který se k objektu své reference vztahuje prostřednictvím vnější podobnosti, může se tedy jednat například o obraz, fotografii nebo sochu. *Index* oproti tomu funguje na základě faktické důslednosti jednoho a druhého, jako nejčastější příklad se uvádí kouř, který je důsledkem, a tedy indexem, ohně. Třetí možností je již zmíněný *symbol*. Ten je záležitostí kulturní „dohody“ na tom, že se k předmětu své reference skutečně vztahuje. Kulturně podmíněný však v krajních případech může být i ikon nebo index. Například hlava nakreslená na krku třikrát se pro Evropana, který přišel do kontaktu s problémem a následnými pokusy o řešení vizuálního zachycení pohybu, jeví jako by byla v pohybu, otáčela se. Pro věřícího Inda to však spíše bude prostě trojhlavá postava, neboť má jiné vzorce vnímání a zkušenosti.⁵⁶

Přestože většina zde zkoumaných děl bude pracovat převážně s ikoničností, propaganda si však jen s ikonem často nevystačí, propagandistické dílo je velmi často také symbolické. Symboly, které propaganda vytváří pak „mají být snadno přijaty těmi, jimž jsou určeny, ale stejně tak mají umožňovat snadnou adaptaci podle potřeb těch, kdo propagandu vytvářejí.“⁵⁷

⁵⁶ Danto, Arthur C., Konec umění, In: *Estetika XXXVI*, č. 1, Praha 1998, s. 4

⁵⁷ Bílek, Petr A., Propaganda jakožto opuštěný pojem v kulturním prostoru, In: Kopal, Petr (ed.), *Film a dějiny 7, Propaganda*, Praha: ÚSTR, 2018, s. 24

Propaganda a mýtus

Přestože Peircovo dělení může být v běžné, primární, rovině komunikace dostatečně vyčerpávající, Roland Barthes ve svých *Mytologiích*⁵⁸ otevírá zcela nové pole sémiotiky, které předcházející a zde zmíněnou teorii doplňuje o další úroveň komunikace. Ta je pro nás, zajímáme-li se o propagandu v celé její šíři, zcela zásadní. Barthesovský mýtus je fenomén natolik široký, že by bylo přinejmenším zvláštní, kdyby se s naším zkoumáním propagandy někde nestřetl. Na druhou stranu je z Barthesovy práce i zde dříve řečeného evidentní, že ne každý mýtus je propagandou, a ne každá propaganda je mýtem. Prvně si tedy musíme položit otázku, zda je toto spojení vůbec možné ve světle podmínek, které jsme si definovali.

Podmínka, která by na první pohled mohla mýtus vylučovat, je podmínka bezprostřednosti sdělení. Mýtus, který funguje v sekundární rovině metajazyka, může takovou úvahu vyvolat, už jen díky označení metajazyka jako sekundárního komunikačního systému. Nicméně právě proto, že metajazyk je sekundárním sémiologickým systémem, může fungovat jen na základě předchozího sémiologického řetězce *označující + označované = znak* na jazykové úrovni.⁵⁹ Chápeme-li ideální bezprostřední podobu propagandistického díla čistě formálně, tedy jako dílo, které ve větší či menší míře pracuje s mimetickým realismem, pak ale mýtus většinou takovému nároku vyhovuje. Už slavný Barthesův příklad s obálkou časopisu *Paris-Match* předpokládá, že budeme schopni okamžitě identifikovat obraz v primární rovině jako reprezentaci mladého černocho ve francouzské uniformě, který salutuje. Pokud bychom se už na této rovině dopustili jakékoli dezinterpretace, například zaměnili gesto loajality za gesto rezistence, mýtus nezafunguje.

Svým způsobem bezprostředně však mýtus funguje i v rovině metajazyka. Přestože mýtus je systém sémiologickým, konzumentem je čten jako systém faktický, systém hodnot vnímá jako systém přirozených faktů.⁶⁰ Bezprostřednost je tedy spíše v hlavě konzumenta. Přesto má označení mýtu za propagandu jeden zásadní problém. Jak teoretici, tak intuice předpokládá, že manipulace spojená s propagandou je cílená.⁶¹

⁵⁸ Barthes, Roland, *Mytologie*, Praha: Dokořán, 2004

⁵⁹ Tamtéž, s. 112

⁶⁰ Tamtéž, s. 130

⁶¹ Čábelová, Lenka, Propaganda, In: Reifová, Irena (ed.), *Slovník mediální komunikace*, Praha: Portál, 2004, s. 192

Záměr je však v mýtu problematický. Barthes píše, že pro původce, tedy „redaktora“ je mýtus *symbolem* sdělení. Do jaké míry je však s to dohlédnout celé struktury mýtu a jeho dosahu, zůstává otázkou.⁶² Přestože je často budován záměrně prvním článkem komunikačního kanálu, nemusí to být podmínkou, mýtus může být generován až při recepci. Tento případ, přestože ho při zkoumání propagandy nemůžeme pominout, musí být z jakékoli obecné teorie propagandy vyčleněn.

Z výše zmíněného však vyplývá, že, zaměříme-li se nyní na adresáta, je jak mýtus, tak propaganda speciální způsob vztahování se konzumenta ke skutečnosti. Jak píše Barthes, jde o „modus signifikace“.⁶³ Stejně tak propaganda má nutně vždy referenci, pochopitelně nemusí odkazovat jen ke skutečnému, ale i možnému světu.⁶⁴ Sdělení, které referenci nemá, případně je dostatečně důkladně zakódována do ne zcela běžného kódu, je, jak jsme si již uvedli, pro propagandu nevhodné. Stejně tak však abstraktní umění nebo instrumentální hudba jen s obtížemi buduje jakýkoli mýtus, kromě takového, který využívá samotné své abstraktnosti, tedy ne toho, co je zobrazeno, ale jak je to zobrazeno, a s tím spojených významů a asociací jako avantgardnost, intelektuáliství, případně snobství atd.

Způsoby, jakými se určitá promluva může vztahovat k „realitě“ (ať už skutečné nebo domnělé nebo zcela smyšlené), můžeme s pomocí Peirce a Barthes znázornit takto:

Úroveň komunikace	Způsob, jakým se vztahuje k realitě
Jazyk	1) IKON 2) INDEX 3) SYMBOL
Metajazyk	4) MÝTUS

Zde si můžeme všimnout, že mýtus je příliš obecný problém, než abychom ho mohli s propagandou nějak pevněji provázat. Jsou však díla, která mýtus využívají pro předání sdělení, tedy fungují jako propaganda, tak, jak jsme ji definovali, v rovině

⁶² Češka, Jakub, *Ztročený mýtus: Roland Barthes*, Praha: Togga, 2010

⁶³ Barthes, Roland, *Mytologie*, Praha: Dokořán, 2004, s. 107

⁶⁴ Eco, Umberto, *Meze interpretace*, Praha: Karolinum, 2004

metajazyka. Je tedy na místě zmiňovat mýtus v souvislosti s propagandou, je ale také zároveň třeba rozlišit tyto dvě úrovně komunikace.

Síla mýtu spočívá ve způsobu jeho konzumace, mýtus sice můžeme odhalit jako mýtus tím, že ho čteme jako sekundární znak, tedy jako *alibi* něčeho jiného, je však takřka nemožné ho zničit tím, že ho demaskujeme před konzumentem. Mýtus totiž, jak již bylo řečeno, funguje bezprostředně, nic neskrývá a nic neodhaluje, přetváří dějiny na přirozenost. Objekt mýtu není pro čtenáře symbolem ani alibi, ale stává se samotnou *přítomností* dané věci.⁶⁵ To, že může být později rozbit, nebo spíše odhalen, není tolik podstatné.⁶⁶ Tento moment mýtu je pro propagandistický závěr velice žádoucí, sdělení pak nemusí využívat žádné techniky, které by maskovaly nevěrohodný zdroj, jak bylo zmíněno výše, nemusí se ani uchýlovat ke komplikovaným manipulačním praktikám, které, na rozdíl od mýtu, při rozkrytí svou sílu pozbývají, konstituování mýtické promluvy jako neoddiskutovatelné přítomnosti je trvalé a těžko napadnutelné. Mýtus se pohybuje v podobném poli jako Gramsciho koncept hegemonie, tedy někde mezi ideologií a normativně chápanými hodnotami.⁶⁷

Zároveň je však mýtus subtilní a náchylný k dezinterpretaci, a to především u konzumentů, kteří fungují v různých kulturních módech. Druhou slabinou mýtu, má-li být propagandisticky využíván, je jeho nekompatibilita s jedním z důležitých mechanismů propagandistického přenosu informace, kterým je mechanické opakování. U mýtu, který je stále dokola opakován, totiž hrozí, že se stane i pro čtenáře symbolem, čímž původce sdělení ztratí svou převahu a mýtus bude degradován na primární rovinu jazyka jako konvencemi ustálený peircovský symbol. Něco podobného naznačuje Václav Havel ve svém slavném příkladu zelináře v *Moci bezmocných*.⁶⁸ Ten pravidelně do své výlohy umísťuje cedulku s heslem „Proletáři všech zemí, spojte se!“, a to nikoli proto, že by věřil v obsah onoho hesla, vnímal jako neoddiskutovatelnou přítomnost, že je třeba spojení světového proletariátu, protože v něco takového už nevěří ani sama komunistická nomenklatura, které je tento akt adresován. Zelinář tímto aktem, který činí, protože to tak činí „všichni“ a „prostě se to tak dělá“, dává najevo něco jiného, totiž, že je odhodlán dále

⁶⁵ Barthes, Roland, *Mytologie*, Praha: Dokořán, 2004, s. 127

⁶⁶ Tamtéž, s. 129

⁶⁷ Magincová, Dagmar, Propaganda jako jeden z instrumentů moci, In: Kouba, Miroslav – Magincová, Dagmar – Říha, Ivo, *Kontexty propagandy*, Pardubice: Univerzita Pardubice, 2012, s. 9

⁶⁸ Havel, Václav, *Moc bezmocných*, Praha: LN, 1990

zachovávat status quo, že je připraven být dále konformní výměnou za relativní pohodlí a klid. Z mýtické promluvy se tak stává symbolická.

Ať už si zmíněné heslo představíme v rukou stávkujícího dělníka ve dvacátých letech nebo ve výloze normalizačního zelináře, o propagandu se jistě jedná v obou případech a oba případy mají svá úskalí i výhody, zároveň tato popsaná dynamika od mýtu k symbolu dává smysl i z hlediska politických zájmů mluvčího. Mýtická recepce tohoto, ale i mnoha jiných hesel, je mobilizační. Jedinec se snáze identifikuje s ideologií, a tím i s masou. Dobrovolně a s nadšením se stává ozubeným kolečkem ve stroji, který v reálném čase činí z nápisu skutečnost. Oproti tomu stejný nápis v nových reáliích v zelinářově výkladu nebo na úřední nástěnce je vše možné, jen ne mobilizační. Jeho rolí je udržování společnosti tím, že je zde nějaká nepřekročitelná norma, byť v paralyzovaném stavu.

Je tedy zřejmé, že díla, která můžeme považovat za propagandistická, nemají jednoznačnou styčnou plochu v úrovni a podobě reference. Mýtus může být propagandou, ale také nemusí. To samé platí i pro symboly, ikony a indexy. Je tedy potřeba blíže prozkoumat ne to, kde všude může propaganda fungovat, ale přímo to, jak propaganda funguje.

Funkce vizuální propagandy

Jak už bylo řečeno, propaganda je specifickou formou komunikace. Nejedná se o čistě estetický objekt, který bychom mohli, řečeno s Kantem, vnímat nezaujatě, tedy ignorovat jeho kontext a význam, ať už si pod těmito termíny představíme cokoli. Pokud však chceme zkoumat principy a mechanismy, pomocí kterých propagandistické dílo komunikuje, musíme si nejprve položit obecnější otázku, a sice jak vlastně komunikuje obraz. Když Roman Jakobson představil své rozšířené univerzální schéma komunikace,⁶⁹ záměrem bylo pochopitelně postihnout především komunikaci jazykovou, v ideálním případě přímou řeč mezi dvěma aktéry. Pokud však teorii jazyka budeme, podobně jako například Roland Barthes,⁷⁰ aplikovat na obraz, mohou vyvstat některé potíže.

Jakobsonův model vychází z tradičního schématu:

MLUVČÍ (addresser) → SDĚLENÍ (message) → ADRESÁT (addressee)

K němu ovšem přidává další tři činitele na úrovni samotného sdělení, těmi jsou: *kontext*, ke kterému sdělení odkazuje a v jakém funguje, dále *kód*, jenž musí být alespoň částečně společný pro mluvčího i adresáta, aby sdělení mohlo být komunikováno,⁷¹ tedy zakódováno mluvčím a dekodováno adresátem, a nakonec *kontakt*, což je „fyzikální kanál, který umožňuje komunikaci a setrvání v ní.“ Jakobsonův model komunikace se tedy nejjednodušeji zobrazuje takto:

KONTEXT
MLUVČÍ → SDĚLENÍ → ADRESÁT
KÓD
KONTAKT

Chceme-li tento jazyku přizpůsobený model aplikovat i na obraz, narážíme už zde na potíže. Zásadní je samotná pozice obrazu, mluvíme-li o něm jako o nějakém artefaktu či jeho reprodukci, který byl někým vytvořen. Jisté je, že určitě nebude adresátem. Pokud vyloučíme například abstraktní umění, které je (nebo chce být) autoreferenční a navíc

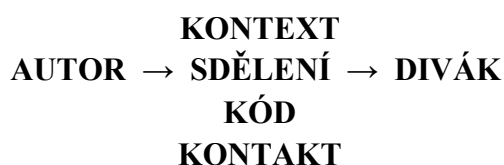
⁶⁹ Jakobson, Roman, *Poetická funkce*, Jinočany: H+H, 1995, s. 74-105

⁷⁰ Barthes, Roland: *Rétorika obrazu*. In: Císař, K. (ed.): *Co je to fotografie?* Praha: Herrmann, 2004

⁷¹ Viz také Lotman, Jurij, *Kultura a exploze*, Brno: Host, 2013, s. 16-18

jako propaganda funguje velmi špatně, nebude obraz ani vlastním kontextem, ke kterému odkazuje. Jestli je obraz více kódem, kontaktem, a do jaké míry je samotným sdělením, není tolik důležité, podstatná je otázka, zda se dílo pohybuje v této pozici mezi mluvčím (zde tedy logicky autorem) a adresátem (divákem), jak by se na první pohled zdálo přirozené, nebo je samo v pozici „mluvčího“, který generuje sdělení a jeho autor je tak spíše součástí kontextu.

Pokud si do předchozího Jakobsonova schématu doplníme důležité činitele pro komunikaci obrazem, mohly by tyto dva odlišné přístupy vypadat takto:



Kontextem by zde byly myšleny faktické i fikční reálie, ke kterým se autor prostřednictvím obrazu odkazuje. *Kód* by byla formální složka obrazu, tedy, například, zda je ruka zobrazena dostatečně věrně, abychom poznali, že je to ruka. Samotný fyzický artefakt by pak byl *kontaktem*.

Oproti přímé rozmluvě je obraz, podobně jako psaný text, odlišný v tom zásadním momentu, že autor nemusí být a obvykle ani není přítomen, podle Barthes je dokonce „mrtev“.⁷² Ve *Smrti autora* Barthes tvrdí, že „... výpověď' (...) funguje bezvadně i bez toho, že by jej bylo nutné zaplnit osobou mluvčího.“⁷³ Pokud bychom však trvali na tradiční tříúrovňovém schématu bez autora, druhý přístup by pak vypadal následovně:



Autor, jeho osobnost, život i intence zde však logicky musí být zahrnuty do *kontextu*. Všechny ostatní činitele pak zůstávají ve stejné podobě.

⁷² Barthes, Roland. *Smrt autora*, In: *Aluze X*, č. 3. Olomouc 2006

⁷³ Tamtéž, s. 76

Ačkoli Barthesův útok na instituci autora je třeba mít na paměti, pro zkoumání propagandy, tedy formátu, který usiluje o zachování co nejčistšího kontaktu, je intence autora neopominutelná. Nepopírá ji ani další výrazný kritik jednoduchého lineárního modelu komunikace Noam Chomsky. Ten v knize *Perspektivy moci* doslova píše: „Lidé užívají slova, jimiž komplexním způsobem odkazují k věcem a v nichž se odrážejí zájmy a okolnosti. Slova ale neodkazují. Neexistuje žádný vztah mezi slovem a věcí – jak tvrdí Frege – a neexistuje ani komplexnější vztah slovo-věc, s nímž přišel ve stejné klasické práci o základech sémiotiky Charles Sanders Peirce.“⁷⁴ Takto ostré odmítnutí vztahu slova (či obrazu) a věci nás však nemusí tolik trápit. Sám Chomsky ve stejné knize upozorňuje na svůj záměr pochopit a popisovat jazyk jako komplexní strukturu bez výjimek, a ten se od běžně používaného jazyka s obvyklými a ustálenými znaky a jejich interpretacemi liší.⁷⁵ „Autor“ se však v případě propagandy vyloženě snaží o tento běžný jazyk, ve kterém je možné standardně analyticky dovést zamýšlené významy.

Na konto teorií zaměřených na samotný text, tedy strukturalismus a nové kritiky, ostatně i Umberto Eco píše, že jsou vhodnější pro analýzu textů, které se „*neinterpretují, ale používají*“.⁷⁶ V tomto duchu je třeba při analýze umění s propagandistickým účelem odmítnout i Šklovského formalistický pohled, že „...*pro umění je zásadní akt vidění, nikoli poznání*“.⁷⁷ Pro propagandu, chceme-li o ní mluvit jako o samostatném fenoménu, platí tento výrok přesně opačně a nelze ji v duchu Kantovy estetiky vnímat jen jako objekt „*nezaujatého zalíbení*“.⁷⁸ Ostatně i soudobí teoretici jako Jindřich Štyrský a Karel Teige požadují po umělcích opuštění tohoto kantovského pohledu. Karel Teige ve stati *Umění dnes a zítra* z roku 1922 kromě konce dosavadního klasického a akademického umění vyhláší i novou *funkci*⁷⁹ umění. Nemá být dekorací, protože co je krásné, nevyžaduje dekoraci. Nové umění má být účelné.⁸⁰

Termín „*autor*“ však nesmíme omezit jen na osobu zhotovitele originálu. Zahrnout sem musíme v podstatě všechny relevantní činitele, kteří mají vliv na výslednou

⁷⁴ Chomsky, Noam, *Perspektivy moci*, Praha: Karolinum, 1998, s. 41

⁷⁵ Tamtéž, s. 33

⁷⁶ Eco, Umberto, *Meze interpretace*, Praha: Karolinum, 2004

⁷⁷ Šklovskij, Viktor, Umění jako metoda, In: *Teorie prózy*, Praha: Akropolis, 2003

⁷⁸ Kant, Immanuel, *Kritika soudnosti*, Praha: Oikoymenh, 2015

⁷⁹ Teige pochopitelně nepoužívá tento termín ve stejném významu jako pražští strukturalisté, funkcí míní spíše *poslání* umění.

⁸⁰ Vojvodík, Josef – Wiendl, Jan, *Heslář české avantgardy*, Praha: FF UK, 2011, s. 81

podobu obrazu. V případě propagandy asi není třeba zdůrazňovat, že svou roli hraje, více než jinde, zadavatel, je-li přítomen, není však vedle zhotovitele jediný. Milena Bartlová v knize *Skutečná přítomnost*⁸¹ například mluví o „osobě“ tzv. agenta, což je „*ten, který způsobil, že dílo jest.*“ Spíše než jako o osobě nebo osobách musíme o autorství přemýšlet jako o určitém diskurzu, nesmíme ho ale zároveň zaměnit za Jakobsonův *kontext*, který je svázán především s adresátem, jemuž pomáhá dekodovat sdělení. Problém autorství ze sémiotického hlediska také dobře popisuje John Berger na případu fotografie. Tu chápe jako určitý okamžik odtržený od paměti, kdy jako by někdo vykřikl „*Koukej!*“.⁸² Kdo však má tuto moc nad adresátem? Je to jistě autor ve smyslu pořizovatele fotografie, je to však i ten, kdo nám ji v nějakém kontextu ukazuje, a je to jistě i případný zadavatel pořízení takové fotografie. Z důvodu této potřeby oddělit kontext „autora“ a kontext díla bude ideální chápat propagandu skutečně jako jednostrannou komunikaci mezi „*autorem*“ sdělení a množstvím *adresátů*. Jako nejpoužitelnější se tedy jeví původní Jakobsonovo schéma, byť to vyžaduje určitou snahu o rekonstrukci dobového adresáta.

Roman Jakobson ve své teorii znaku každému z činitelů komunikace přiřazuje jednu jazykovou funkci, která se na tohoto činitele váže. Schéma funkcí namísto činitelů pak vypadá takto:

REFERENČNÍ
EMOTIVNÍ → POETICKÁ → KONATIVNÍ
METAJAZYKOVÁ
FATICKÁ

V promluvě, nebo obecněji sdělení, jsou obvykle v různé míře zastoupeny různé funkce, většinou se však dá definovat jedna, která celému sdělení dominuje. Jakobson v textu *Lingvistika a poetika*⁸³ uvádí příklady promluv, kde nedominuje referenční funkce spojená s kontextem, jak jsme běžně zvyklí. Pokud lze aplikovat Jakobsonův model na jakýkoli typ komunikace, tedy i obraz, můžeme se analogicky pokusit o totéž na příkladech některých známých propagandistických děl a s pomocí této rozšířené definice Jakobsonových funkcí jazyka odhalit některé postupy, které propaganda používá a

⁸¹ Bartlová, Milena, *Skutečná přítomnost*, Praha: Argo, 2012

⁸² Berger, John, *O pohledu*, Praha: Fra, 2009, s. 69

⁸³ Jakobson, Roman, *Poetická funkce*, Jinočany: H+H, 1995, s. 74-105

vytvořit jakési základní třídící schéma, které nám může ukázat vztahy mezi zdánlivě nesouvisejícími díly právě v rovině funkce.

V případě propagandy se oproti Jakobsonovu předpokladu platnému pro rozmluvu poněkud mění proporce výskytu nejčastější dominantní funkce. Používání prosté *reference* může být v případě propagandy poněkud zrádné, protože (v některých případech) poskytuje nepříjemně široký prostor pro interpretaci, tedy i dezinterpretaci záměru „autora“. I tak však existují případy, kdy je prostá reference pro propagandistické účely postačující. Jako příklad si můžeme uvést jedno z nejznámějších děl Pabla Picassa *Guerniku*. Přestože, jak už to u výtvarného umění bývá, jsou zde citelně přítomny i funkce emotivní a „poetická“, které rozebereme dále,⁸⁴ vzhledem k dobovému kontextu⁸⁵ bylo konstatování skutečnosti v tomto případě, díky přirozené lidské potřebě soucítit více s napadeným než s agresorem, postačující ke vzbuzení sympatií ke španělské republice. Referenční funkce je zaměřena na objekt rozmluvy, podstatné je to, CO se stalo, až na druhé místo můžeme odsunout způsob, jakým to podáváme. Smyslem a zároveň silou tohoto díla byla právě nezpochybnitelnost prostého konstatování, které mělo přebít nacionalistické argumenty o legitimitě povstání.

K problému kontextu je však třeba také uvést, že, i v případě, kdy není referenční funkce dominantní, je vždy přítomna. Propaganda, jak již bylo řečeno, musí mít referenci. Silná kontextuálnost propagandy však není jen jejím cílem, ale vlastně i jejím údělem, jak píše v jednom z esejů John Berger.⁸⁶ Věk technické reprodukovatelnosti zbavil obraz absolutní moci nad adresátem, která byla důsledkem rituální recepce obrazu, a dominantní úlohu převzal právě kontext. Reprodukovatelné dílo na nás může vyskočit bez nadsázky odkudkoli a podle toho k němu budeme i přistupovat. Význam obrazu už není vázán na dílo samo, ale stává se přenositelnou informací, která může být při určité konstelaci naléhavější, při jiné zase hrozí, že bude ignorována.⁸⁷

⁸⁴ Zejména v exaltovaných gestech vztyčených rukou postav v pravém horním a levém dolním rohu. Tyto gesta umírajících mají za sebou dlouhou historii od v renesančního předpokladu podoby nekompletní sochy Laokóna (jež se ukázala být mylná) až po, zřejmě komponovanou, legendární fotografii umírajícího milicionáře fotografa Roberta Capy, která je tematicky i časově současná *Guernice*.

⁸⁵ Vedle do očí bijícího porušení závazku neintervence ze strany nacistického Německa to byl především fakt, že se jednalo o první takto masivní letecký útok na civilní cíl. Trosky rozbombardovaného města se po této události staly až do bitvy o Británii významnými právě pro španělskou válku.

⁸⁶ Berger, John, *Způsoby vidění*, Praha: Labyrint, 2016

⁸⁷ Tamtéž, s. 20

Pro propagandu nejtypičtější Jakobsonovou funkcí, (s jejíž obdobou pracuje i například Karl Bühler),⁸⁸ je přirozeně funkce *konativní* (u Bühlera *apelativní*). Ta, dle Jakobsona, apeluje přímo na adresáta, v jazykové komunikaci se tedy nejčastěji jedná o imperativ. Síla konativní funkce v propagandě pak spočívá v tom, že u imperativu pochopitelně nemá smysl rozlišovat pravdu a lež. Je ale možné vtisknout obrazu rozkazovací způsob? Jako příklad můžeme použít jeden z nejznámějších motivů propagandistického plakátu v počátku 20. století. Asi nejznámějším použitím tohoto motivu je již zmíněný americký plakát J. M. Flagga zobrazující Strýčka Sama, který naléhavě ukazuje na diváka. Už samo využití fiktivní postavy Strýčka Sama cílí na vlastenectví Američanů a v metajazykové rovině apeluje na identifikaci jednotlivce s vybraným kolektivem, vládou nebo ideologií.⁸⁹ Uncle Sam je jakousi moderní personifikací spojených států a jejich vlády. Dokonce písmena U.S. lze číst Uncle Sam, stejně jako United States, což je ostatně jeden z důvodů vzniku jména této postavy.

Motiv plakátu vychází z velmi podobného plakátu britské provenience od Alfreda Leeteho z roku 1914. Americká verze je doprovázena textem „I WANT YOU FOR U.S. ARMY“. Z našeho hlediska zde však zatím o význam textu až tolik nejde, zajímavá a pro zmíněnou konativní funkci nosná je však jejich grafická podoba. Celá věta vyvedená kapitálkami posouvá prosté konstatování „Chci tě do americké armády“ směrem k imperativu „Běž se přihlásit na nejbližší rekrutační stanici.“ Zaměření na adresáta je zde navíc podpořeno barevným (přirozeně červeným) odlišením osobního zájmena „YOU“, stejně jako na Leeteho předloze. Recipient, který je takto přímo osloven, je psychologicky nucen ospravedlnit si (a ostatním) nikoli riskování vlastního života a zabíjení jiných lidí na druhém konci světa, ale naopak vlastní nečinnost.

Přesuneme-li se na druhou stranu komunikačního kanálu, tedy k mluvčímu, v našem případě autorskému diskurzu, přichází ke slovu funkce *emotivní*. Tu Jakobson nalézá nejčastěji například v citoslovcích, zatímco obrazovou analogii rozkazu je možné snadno nalézt právě v propagandě, emotivní funkci vážící se ke vztahu autora a díla bychom spíše hledali v oblasti moderní volné tvorby. Jakkoli problematický může tento vztah být, lze nalézt i propagandistická díla, kterým nedominuje žádná z předchozích ani následujících funkcí. Typickým příkladem může být materiál, který pomáhal ve třicátých

⁸⁸ Bühler, Karl, *Sprachtheorie*, Jena 1934

⁸⁹ Havelka, Miloš, Doba mezi dvěma válkami, In: Anděl, Jaroslav (ed.), *Plakát v souboji ideologií 1914-2014*, Praha: DOX, 2014, s. 76

letech budovat Hitlerův kult osobnosti. Například střídavě vyvedený volební plakát pro Hitlerovu kampaň za zvolení německým prezidentem s vůdcovým oříznutým obličejem na černém pozadí a prostým nápisem „Hitler“ z roku 1932 nepředává primárně konativní výzvu „Běž volit Hitlera a NSDAP!“ jak by se u volebního plakátu zdálo logické, ale volebnímu vítězství připravuje cestu budováním kultu jednoho silného vůdce. Autorský diskurz zde neapeluje na nepřesvědčené a nepřesvědčitelné, ale sděluje, jak by věci měly být a jak se také stane, dostane-li se k moci, Hitler se zde stává onou mýtickou neoddiskutovatelnou přítomností německého nacismu. „*Ein Volk, Ein Reich, Ein Führer.*“⁹⁰ To je prosté, ale silně expresivní sdělení plakátu s jediným nápisem „Hitler“.

Funkcí, kterou Jakobson připisuje sdělení samotnému, je funkce *poetická*. Do jisté míry se tato funkce, která je autonomní vůči všem ostatním, zejména kontextu, adresátovi a často i mluvčím, kryje s Mukařovského estetickou funkcí. Mukařovský doslova píše: „*Převaha estetické funkce činí z věci nebo aktu, na kterých se projevuje, autonomní znak, vyvázaný z jednoznačné souvislosti se skutečností, ke které ukazuje, i se subjektem, od kterého vychází, popř. ke kterému směřuje (původce a vnímatel um. díla).*“⁹¹ Ve vztahu k obrazům by se mohlo zdát vděčnější zaměřit se na obecnější Mukařovského estetiku, nicméně ve vztahu k propagandě nejsou Mukařovského odpovědi dostačující. Byly by, pokud bychom se ptali, jaké propagandistické dílo je (nebo není) zároveň uměním, protože to je smysl Mukařovského estetické funkce, odhalit co, proč a kdy funguje jako umělecké dílo. Nás však zajímá otázka, zda dominance nebo alespoň silná přítomnost této autonomní funkce svázané se samotným sdělením může být relevantním, či dokonce rozhodujícím faktorem při přenosu a působení propagandistického sdělení. Naprostá dominance poetické funkce je u propagandy nemyslitelná, protože v takovém případě se dílo vzdává označovaného a více se stává již zmíněným objektem nezaujatého zalíbení a autoreferenčním znakem. Tak může snadno fungovat abstraktní malba nebo instrumentální hudba, ale těžko propaganda. I přesto existuje poměrně značné množství děl, které nároky na propagandu splňují mimo jiné právě díky poetické funkci obrazu. Jako příklad zde můžeme uvést známou československou stokorunovou bankovku z roku 1961.

Na rozdíl od jiných výrazněji kontextuálních (referenčních, například pozdější stokoruna s K. Gottwaldem) až mobilizačních (nepovedená padesátikoruna s motivem

⁹⁰ Text jiného známého nacistického plakátu s obdobnou funkcí.

⁹¹ Mukařovský, Jan, Umění, In: *Studie I*, Brno: Host, 2000, s. 185

Jana Žižky a řady sudlic a cepů pochodujícího husitského sboru), měla tato bankovka jak své estetické kvality, tak především na rozdíl od zmíněných nepůsobila nepřiměřeně až trapně jako motiv na platidle socialistického státu, který proklamativně směřoval ke komunismu, a to právě díky důrazu na „poetičnost“ celého výjevu šťastně se tvářícího páru archetypálně ztvárněného rolníka a rolnice. Ty doplňuje množství atributů prosperujícího zemědělství (klas obilí) a průmyslu (ozubené kolo), které zároveň odkazují k sovětské komunistické ikonografii. Peníze, které, navzdory proklamacím, hrály stejně podstatnou roli jako v kapitalistických státech, se musely zbavit konotací spojených s kapitalismem, nerovností a vykořisťováním a stát se indexem bohatství celé společnosti. Z tohoto důvodu byl jistě krok špatným směrem jak Gottwald, bezostyšně navazující na portréty monarchů na platidlech, tak nesmiřitelný vůdce táboritů, zvláště v kontextu mytologie, kterou režim okolo radikálních husitů budoval. Oproti tomu estetizující ztvárnění fungujícího socialistického průmyslu a kolektivizovaného zemědělství, na kterém stálo bohatství socialistické republiky, budovalo namísto neuchopitelného systému bank, spekulací, zlatých rezerv a jiných kapitalistických nešvarů zcela jasnou myšlenkovou posloupnost typu *práce lidu* → *bohatství všech* → *peníze*.

Přestože schéma, ve kterém figuruje *kód* a *kontakt*, je na obraz docela dobře použitelné, s funkcemi, jež se na ně váží, je situace složitější. Funkci *metajazykovou* i *fatickou* ilustruje Jakobson příklady relativně běžných dotazů, které ověřují funkčnost komunikačního kanálu a srozumitelnost kódu všem účastníkům komunikace („*Haló?*“ při telefonním hovoru a „*Rozumíš mi?*“ v diskuzi. Zde ovšem znovu narážíme na Barthesovy výtky k trojčlennému modelu komunikace i na povahu samotného média. Autorský diskurz, přestože je původcem, který sdělení vysílá, není samotnému aktu interpretace obrazu přítomen, a sám obraz může jen těžko formulovat „promluvy“ analogické s těmi, které uvádí Jakobson. Obraz může obstojně referovat a dokáže dokonce artikulovat rozkazovací způsob, jak jsme si ukázali výše, s dotazem je to ale složitější. Pokud se však nebudeme upínat k určité období tázacího aktu, můžeme zde zmínit určitý fenomén, který se vyskytuje od středověku u náboženských obrazů. Tím je jejich zázračný pohyb, ať už se jedná o přesun celého artefaktu nebo o „lidský“ projev vyobrazené postavy jako je pohnutí částí „těla“ nebo dokonce fyzické ronění slz či krve.⁹²

⁹² Bartlová, Milena, *Skutečná přítomnost*, Praha: Argo, 2012, s. 220

Podle Mileny Bartlové měly být tyto zázraky „(...) potvrzením skutečnosti, že příslušný obraz jako komunikační kanál skutečně funguje, že je divákovi/účastníkovi otevřen.“⁹³

S tázáním se po srozumitelnosti vizuálního kódu do jisté míry pracuje právě meziválečná propagandistická karikatura, která zobrazuje archetypálního nepřítele v okamžiku jeho triumfu. Může se jednat o antisemitské karikatury mocného Žida tahajícího za nitky svých loutek nebo tlustého kapitalisty sedícího na hromadách peněz, případně drtícího dělníky. Nejtypičtějším příkladem by pak mohl být propagandistický film *Běda tomu, skrze něhož přichází pohoršení*,⁹⁴ v jehož animované části sledujeme provázek kývající s křížem v Čihošti,⁹⁵ který však nekončí v ruce faráře Toufara, ale pokračuje přes Vatikán až k Wall Street, kde zjišťujeme, že se jedná o vlákno sítě pavouka s kapitalistickými atributy. Stejný motiv pak používá i Antonín Pelc v karikatuře *Pavučina Wall Street*, publikované v *Kulturní politice* v roce 1949.⁹⁶ Tyto obrazy poměrně jasně generují otázku přednášenou cílové skupině recipientů, která by se dala zobecnit jako „Je toto v pořádku?“, za kterou v druhé rovině následuje „Shodneme se, že není?“. Toto tázání směřující ke kódu musí pochopitelně jít ruku v ruce s jinými funkcemi, zejména tou referenční, metajazyková funkce však v některých případech může poměrně zřetelně vystoupit do popředí. Větší problém nastává s funkcí *fatickou*. V případě komunikace obrazem pozbývá tázání na prostupnost komunikačního kanálu smysl. V situaci, kdy je obraz fyzicky přítomen a adresát jej sleduje, je zjevné, že komunikace probíhá. Fatická funkce tak těžko může nabýt dominantního postavení nad ostatními. Ostatně i v případě jazykové komunikace jsme stěží schopni vedle Jakobsonova „Haló?“ nalézt významnější promluvy, které toto kritérium splňují.

Vedle těchto obecných funkcí, které se, jak jsme si ukázali, dají použít prakticky na jakoukoli podobu komunikace, existují i jiné koncepty funkcí obrazu, které jsou většinou spjaty s konkrétními oblastmi komunikace. Roland Barthes se v *Rétorice obrazu*⁹⁷ zabývá funkcemi textu, které však uplatňuje výhradně ve vztahu s obrazem. Protože kombinace obrazu a textu je signifikantní mj. právě pro propagandu, je nutné

⁹³ Tamtéž

⁹⁴ Freiman, Přemysl, *Běda tomu, skrze něhož přichází pohoršení*, Československo 1950

⁹⁵ Což je mimochodem karikaturou předchozí zmíněné funkce.

⁹⁶ *Kulturní politika* IV, 18. 3. 1949, č. 11, titulní strana

⁹⁷ Barthes, Roland: *Rétorika obrazu*. In: Císař, K. (ed.): *Co je to fotografie?* Praha: Herrmann, 2004

tento Barthesův koncept alespoň ve zkratce zmínit i s příklady v meziválečné propagandě.

Funkce, jakými se verbální složka v rámci jednoho díla vztahuje k té vizuální, pojmenovává Barthes funkcemi *zakotvení* a *převodu*. K funkci *zakotvení* Barthes píše: „*text vede čtenáře mezi signifikáty obrazu, umožňuje mu některým se vyhnout a jiné převzít; pomocí této dispečerské funkce jej dálkově navádí ke smyslu, který je předem zvolen.*“⁹⁸ Jedná se tedy o jakousi mapu, díky které je možné se v terénu (obrazu) zorientovat, ale podstata metajazykového sdělení je dána už obrazem. Ve zmíněném plakátu *I Want You for U.S. Army* hraje text přesně tuto roli. Na úrovni primárního jazyka by tato věta byla v zásadě bezzubá a snadno by se na ni dalo odpovědět „*No a co?*“ V rovině metajazyka však obraz rozehrává hru psychologického nátlaku a vydírání, jak bylo naznačeno výše. Problémem obrazu je ale jeho polysémičnost a v tuto chvíli nastupuje text, aby vyloučil jakoukoli možnost, že divák sejde z připravené cesty interpretace. Je zřejmé, že zde musíme předpokládat tzv. *ideálního* (tedy disciplinovaného⁹⁹) čtenáře, kterého produkuje dílo skrze odhadování psychologických a kulturních očekávání adresátů.¹⁰⁰ Tento předpoklad ideálního diváka je pro propagandu zásadní, a to nejen v případě spojení textu a obrazu v případě Barthesových funkcí, proto o něm ještě bude řeč dále.

Ve funkci *převodu* se text uplatňuje jako rovnocenný partner obrazu. Zde text není jen oním „dispečerem“, ale spoluutváří význam a s obrazem se vzájemně doplňuje. Bez textu by význam byl buď nedekódovatelný nebo by dokonce hrozila hrubá dezinterpretace toho, co se na obraze odehrává, především by pak bylo zdeformováno metajazykové sdělení. Formátem, pro který je funkce převodu nepostradatelná, jsou kreslené vtipy, které se v meziválečném období masově šíří na stránkách stranického i jiného tisku. Vzhledem k častému aplikování básnických prostředků metafory a metonymie na obraz a zejména díky práci s ironií, stává se, že obraz kresleného vtipu či karikatury je v přímém rozporu s doprovodným textem. První výjev stripu Antonína Pelce s názvem *Ilustrované citáty zpravodajské* je doprovázen textem: „*Polední list 8. února: Ofensiva generála Franca u Teruelu pokračuje. Národní armáda postupuje.*“ Příslušný obrázek však ukazuje vojáky i Franka, jak postupují, nebo spíše ustupují, na

⁹⁸ Barthes, Roland: *Rétorika obrazu*. In: Císař, K. (ed.): *Co je to fotografie?* Praha: Herrmann, 2004, s. 55

⁹⁹ Fiske, John, *Jak rozumět populární kultuře*, Praha: Akropolis, 2017

¹⁰⁰ Eco, Umberto, *Meze interpretace*, Praha: Karolinum, 2004

druhou stranu, než je ukazatel se směrem na Teruel. Cílem není ukázat, že Franco maširuje kamsi směrem od Teruelu, jak by mohl samotný obraz připadat nepoučenému divákovi, ani, že republikánská armáda dosáhla dílčího vítězství, když tuto ofenzivu odrazila a přešla do protiofenzivy, jak by se generoval význam pro poučenějšího. Smyslem je dehonestovat zmíněný *Polední list*,¹⁰¹ který přináší zprávy, jež jsou ve zjevném rozporu se skutečností. Ta je zde i v drtivé většině podobných případů reprezentována obrazem, zatímco ironie či to, co má být odsouzeno jako nepravda, je v textu, který je pro zmíněné sdělení stejně podstatný jako obraz.

Nelze si nevšimnout, že přes svou kritiku instituce autorství zde Barthes pracuje s entitou podobnou autorskému diskurzu, která má na podobu sdělení nezanedbatelný vliv, a snaží se o jeho předání recipientovi v podobě co nejméně zkreslené. Doslova píše: „...ve vztahu k signifikátům obrazu, má text represivní hodnotu, a je tedy pochopitelné, že na této rovině se prosazuje především morálka a ideologie dané společnosti.“¹⁰² V tomto významu budeme také „mluvčího“ v propagandistické komunikaci používat dále. Role autorského diskurzu je však velmi křehká a rozhodně není nesmrtelná. Někdy může mít i jepičí život, zvláště, snaží-li se zasáhnout i do roviny metajazyka. Vděčným příkladem je protektorátní plakát vydávaný kolaborantskou organizací Liga proti bolševismu. Primární rétorika obrazu je jasná. Rudý pařát se sápe po vyobrazení Pražského hradu. Aby nebylo pochyb, o co se v této alegorii postupující Rudé armády směrem na Berlín jedná, je pařát navíc ocejchován symbolem srpů a kladiva. Obraz je doprovázen textem „*Zachvátí-li tě, zahyneš.*“ Ten díky funkci převodu doplňuje v obraze nevyřčené a v mytologické rovině měl nepochybně vzbudit v Čechách strach ze Sovětů a odpor proti sbližování exilové vlády se Sovětským svazem. Nešťastné použití Hradu, který byl v inkriminované době sídlem protektorátní moci, a díky tomu spíše symbolem podrobení než hrdosti Čechů, mělo za následek, že obraz pro ně generoval zcela jiný mýtus, než bylo žádoucí. Ti odvážnější podle dobové legendy k plakátům dokonce připisovali „*My se nebojíme, my tam nebydlíme.*“¹⁰³

¹⁰¹ *Polední list* byl jeden z deníků vydávaných v tiskovém koncernu *Tempo* Jiřího Stříbrného poté, co byl vyloučen z národně socialistické strany a začal se sbližovat s různými fašizujícími stranami a koalicemi.

¹⁰² Barthes, Roland: Rétorika obrazu. In: Císar, K. (ed.): *Co je to fotografie?* Praha: Herrmann, 2004, s. 55

¹⁰³ Kokoška, Stanislav, Druhá světová válka 1939-1945, in: Anděl, Jaroslav (ed.), *Plakát v souboji ideologií 1914-2014*, Praha: DOX, 2014, s. 116

Na následujících stranách budeme využívat termínu *propagandistická funkce*, tedy funkce společná všem dílům, které lze v souladu s podmínkami v předchozích kapitolách označit za propagandu. Na základě této (zejména Jakobsonovy) teorie, je třeba si tento termín alespoň částečně vyjasnit, a to jak pozitivně, tak negativně. V jakém vztahu je tedy propagandistická funkce k Jakobsonovým funkcím, původně jazykovým? Jak už vyplývá z předchozí kapitoly, je nemyslitelné propagandistické sdělení, které by mělo prázdnu referenci nebo poeticky referovalo jen samo k sobě.¹⁰⁴ Proto je ke kontextu obrácená referenční funkce pro propagandu nutná v nezanedbatelné míře, s hypotetickou propagandistickou funkcí se však těžko může zcela překrývat. O krok dále se dostáváme, pokud ji zkombinujeme s expresivní nebo ještě lépe konativní funkcí, jako jsme to udělali na začátku této kapitoly. Je evidentní, že právě konativní prvek je pro propagandu často zásadní, to však neznamená, že musí být rozpoznatelný už v primární jazykové rovině, velmi často se pohybuje až na úrovni metajazyka, jak už také bylo zmíněno. Konativní funkci jako součást té propagandistické bychom však měli zobecnit na schopnost propagandistického díla obrátit se plně k divákovi. Propaganda nemusí jen rozkazovat, jak by mohla implikovat konativní funkce, ale pracuje se širokou škálou vášní a zkušeností recipientů. Bylo by tedy lepší tuto funkci, která je součástí té propagandistické, dále nazývat jako mobilizační. Jak už však bylo uvedeno v předchozí kapitole, propaganda nemusí jen mobilizovat. V určitých případech, které Václav Havel popisuje jako post-totalitní,¹⁰⁵ je úkolem propagandy nikoli mobilizovat (i když se tak může nadále tvářit), ale paralyzovat. Jedná se o oboustrannou komunikaci mezi mocí a občany, přičemž pravidla samozřejmě určuje moc, nikoli občan. Jakkoli jsou však tyto dva příklady rozdílné, stále pracují na základě Jakobsonovy konativní funkce, protože oslovení adresáta ve smyslu „udělej něco“ a „nedělej nic“ je z pohledu jazykových funkcí v podstatě totéž.

S trochou nadsázky bychom se zde mohli zabývat tím, do jaké míry by se propagandistická funkce mohla překrývat s tajemnou sedmou funkcí jazyka, okolo které staví svůj román Laurent Binet.¹⁰⁶ Ten ji představuje jako osamostatněnou funkci magickou nebo zaříkavací, kterou Jakobson zmiňuje „jen“ jako součást či speciální případ právě funkce konativní. Přes nadsázku románové fikce nás však román může dovést

¹⁰⁴ Viz Mukařovský, Jan, Umění jako sémiologický fakt, In: *Studie I.*, Brno: Host, 2000, s. 208-214

¹⁰⁵ Havel, Václav, *Moc bezmocných*, Praha: LN, 1990

¹⁰⁶ Binet, Laurent, *Sedmá funkce jazyka*, Praha: Argo, 2017

k původní Jakobsonově zmínce v *Lingvistice a poetice*. Jakobson zde píše, že: „*magická, zařikávací funkce je v podstatě jakousi přeměnou nepřítomné nebo neživé „třetí osoby“ v adresáta konativního sdělení.*“¹⁰⁷ Podobného řečového aktu si pak všímá i Victor Klemperer, který tvrdí, že „šamanistické vyvolávání“, je „typicky fašistický styl vyjadřování“.¹⁰⁸

Propagandistická funkce tedy evidentně silně pracuje s kontextem a adresátem a vztahem mezi nimi, přičemž může docházet i k jisté nejasnosti co je adresátem a co kontextem, případně se jeden subjekt může posouvat z jedné pozice do druhé. Zejména pak umožňuje divákovi vztahovat se skrze dílo ke skutečnosti jinak než čistě referenčně, zároveň je součástí propagandistické funkce určitý konflikt se svobodnou vůlí diváka, který je vystaven formování, manipulaci a ideologii. Jinak řečeno, pomůžeme-li si Panofského teorií,¹⁰⁹ propagandistické funkce usnadňuje ikonografickou analýzu a předurčuje ikonologickou syntézu. Propagandistická funkce je tedy *speciálním případem reference* na úrovni primární v kombinaci s *mobilizačním* nebo *paralyzačním* aspektem nejčastěji v rovině metajazykové. Často se pak jedná o jakousi domluvenou hru se symboly.

V následujících kapitolách chci tato nastíněná teoretická východiska aplikovat na materiál, který je v tomto ohledu výživný a zároveň je uvést do uměleckohistorického kontextu meziválečného Československa. I z důvodu rozmanitosti materiálu netvoří tyto kapitoly zcela koherentní celek a některé jsou vyloženy případovými studii týkajícími se velmi konkrétního tématu v souvislosti s uvedenou teorií propagandy. Následující text tedy nelze číst jako práci vysvětlující a navazující na koncept „smyslu dějin“, ale spíše jako určitý exkurz do jejich problematických milníků a odkrytí jejich stále ne zcela reflektovaných vrstev.

¹⁰⁷ Jakobson, Roman, *Poetická funkce*, Jinočany: H+H, 1995, s. 79

¹⁰⁸ Snyder, Timothy, *Tyranie*, Praha: Paseka, 2017, s. 59

¹⁰⁹ Panofsky, Erwin, *Význam ve výtvarném umění*. Praha 2013, s. 41-72

Státotvorný a rozvracečský tisk

„*Minulost měla své mozaiky, fresky, tabulové obrazy: dnešek a zítřek má plakát, pohlednici, karikaturu a novinovou kresbu.*“¹¹⁰ Karel Teige 1922

Při pohledu na meziválečnou mediální scénu lze při letmém pohledu nabýt dojmu naprosto rozvrácené společnosti. Nemusíme mluvit jen o značné fragmentaci politické scény, je to i agresivita, s jakou se vůči sobě jednotlivé strany vymezují. Přesto však můžeme partaje, respektive i tisk s nimi spojený, uspořádat do určitých bloků. Velmi zjednodušeně řečeno zde vedle silného (avšak nepříliš jednotného, jak se ukázalo například při volbě Masarykova nástupce) státotvorného bloku agrárníků, lidovců, sociálních demokratů, národních socialistů, živnostenské strany a ve dvacátých letech i národní demokracie, máme především komunisty a na druhé straně nacionalistické strany sudetských Němců, Maďarů a slovenskou ľudovou stranu. Vedle toho však nesmíme zapomínat ani na silnou pozici prezidentského úřadu a tzv. hradní mocenské centrum, jehož programem bylo šíření étosu masarykovské první republiky, tedy demokratismu, humanismu, kulturního liberalismu a sociálního reformismu.¹¹¹ Přes veškeré nesnáze, opozici i vnitřní nejednotnost tvoří právě Hrad určitý rámeček československé politiky, který se jeví jako více či méně závazný pro státotvorné strany a udržuje první republiku i ve třicátých letech jako demokratický stát sevřený mezi diktaturami a autoritářskými režimy v Maďarsku, Polsku, Rakousku a Německu.

Nicméně i demokratické státy moderního typu nejsou založeny na obecném konsenzu a akceptování struktury vlády, protože moc není dána z vůle Boží, ale je výsledkem soutěže, která má pochopitelně své vítěze i poražené. Je to právě aspekt potencionálně nebezpečných poražených, který nutí i demokratickou vládu neustále stvrzovat svou legitimitu pomocí propagandy. Už ve třicátých letech uvádí bývalý zaměstnanec amerického Creelova úřadu Louis Bernays takzvané *metody vytváření souhlasu*, tedy způsoby manipulace vycházející ze zadání vládnoucí vrstvy, které podle něho tvoří *podstatu demokracie*.¹¹² Masivní nástup tisku a později rozhlasu však neslouží

¹¹⁰ Teige, Karel, Umění dnes a zítra, In: *Revoluční sborník Devětsil*, Praha: Edice Devětsil, 1922, s. 195

¹¹¹ Končelík, Jakub – Večeřa, Pavel – Orság, Petr, *Dějiny českých médií 20.století*, Praha: Portál, 2010, s. 29

¹¹² Verner, Pavel, *Propaganda a manipulace*, Praha: Univerzita Jana Amose Komenského, 2011, s. 13

jen Bernaysovu „demokratickému“ vytváření souhlasu. Marshall McLuhan a Harold M. Innis například představují teorii technologického determinismu moci: „*Moc je akumulací komunikace.*“ Totalitu je tak možno nastolit pouze v moderní masové společnosti, která k tomu má technologii.¹¹³ Nástroje k udržení demokracie se tak jeví jako tytéž, které slouží k nastolení totality. Těmito nástroji nejsou jen „pouhé“ informace a jejich shromažďování, ale zejména jejich tok, zásadnější, než propracovaná síť informačních služeb je tedy ovládnutí médií. Jak píše Tomáš Váňa: „*Kdo má informace má moc. Kdo ale ovládá proces jejich přenosu má moc větší.*“¹¹⁴

Nejvýznamnější československé stranické deníky vznikají už v devadesátých letech 19. století a krátce po roce 1900. Jsou to přirozeně listy nejsilnějších poválečných stran, tedy agrárnícký *Venkov*, sociálnědemokratické *Právo lidu* nebo *České slovo* národních socialistů.¹¹⁵ Základní struktura stranického tisku se konstituuje už právě v 90. letech. Z hlediska propagandy ji tvoří zásadní prostor pro stranické funkcionáře, komentářové rubriky a zejména pak ideologická práce s informacemi a výroba symbolického produktu, jak ji popisuje S. Hall, pomocí selekce a kombinace.¹¹⁶ Materiál pro framing (rámování) zpráv z domova i ze světa deníkům poskytuje už od 28. října 1918 státní agentura ČTK, tedy Česká tisková kancelář, která přebírá zprávy i od velkých zahraničních agentur.¹¹⁷ Hovořit o československé tiskové scéně jako o stranických médiích je však částečně nepřesné. V období první republiky totiž strany, na které se nevztahuje status právnických osob, nemohou vlastnit nemovitý majetek, tedy i potřebnou infrastrukturu pro vydávání periodik, svůj vliv tak uplatňují skrze stranické funkcionáře v mediálních strukturách, nebo tiskovinu, případně celý mediální dům vlastní přímo politik jako soukromá osoba.¹¹⁸ Problém však často nastává při štěpení nebo naopak slučování stran,¹¹⁹ jak dokládá například akvizice již existujícího *Rudého práva* komunistickou stranou po jejím odloučení od ČSDSD.

¹¹³ Váňa, Tomáš, *Jazyk a totalitarismus*, Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2013, s. 11

¹¹⁴ Tamtéž, s. 50

¹¹⁵ Končelík, Jakub – Večeřa, Pavel – Orság, Petr, *Dějiny českých médií 20.století*, Praha: Portál, 2010, s. 23

¹¹⁶ Hall, Stuart, Znovunalezení „ideologie“: Návrat potlačeného zpět do mediálních studií, In: *Mediální studia*, č. 1, Praha: Českomoravský novinář, 2007, s. 68-77

¹¹⁷ Končelík, Jakub – Večeřa, Pavel – Orság, Petr, *Dějiny českých médií 20.století*, Praha: Portál, 2010, s. 31

¹¹⁸ Karlíček, Petr, *Napínávací doba, Politické karikatury (a satira) Čechů, Slováků a českých Němců (1933-1953)*, Praha: Knižní klub, 2018, s. 34

¹¹⁹ Končelík, Jakub – Večeřa, Pavel – Orság, Petr, *Dějiny českých médií 20.století*, Praha: Portál, 2010, s. 36

Průměrná cena deníku v roce 1918 byla 10 haléřů,¹²⁰ což bylo i na tehdejší dobu relativně méně než dnes. Na druhou stranu největší periodika vydávala raník i večerník, čímž se cena za plnohodnotné denní informace ztrojnásobila, přesto byly stranické listy většinou prodělečné a musely být dotovány samotnými stranami. Ty evidentně pojímaly tisk jako investici do vlastní propagandy, která se mohla, ale i nemusela, vyplatit. Ve srovnání s novinami stála například lahev piva šestnáctkrát více.¹²¹ Nízké ceny byly způsobeny i dumpingovým bojem deníků, jejichž nabídka (z důvodu existence obrovského množství konkurenčních stran) vysoce převyšovala poptávku.¹²² Ze všech „stranických“ mediálních konglomerátů tak byly komerčně úspěšné jen národně socialistický *Melantrich* a nacionalisticky bulvární *Tempo* Jiřího Stříbrného,¹²³ nicméně i deníky a některé časopisy z jejich produkce si mohl dovolit koupit téměř každý.

Osobnost Jiřího Stříbrného i konglomerát *Tempo* je pro tuto práci poměrně zásadním fenoménem. Vedle něj zde však působili i další pravicově-nacionalističtí mediální magnáti, uveďme alespoň vydavatele agrárnického *Venkova* Josefa Vraného nebo šéfredaktora *Lidových listů*, *Národní politiky* a pravicově katolického čtrnáctideníku *Tak* Jana Scheinosta.¹²⁴ Oba podnikatelé patřili ve svých stranách ke krajně pravicovému křídlu. Vraný se tak společně se „svým“ *Venkovem* stává častým námětem Pelcových karikatur zejména pro svou podporu Frankových nacionalistů během Španělské války. Scheinost dokonce na čas z ČSL odchází do Gajdovy Národní obce fašistické (NOF), když se mu však nepodaří katolicizovat české fašisty, vrací se k nacionalističtější české ČSL, která se na rozdíl od té moravské neodrží cesty křesťanského demokratismu.¹²⁵ Obě tyto osobnosti se však na rozdíl od Stříbrného nepouštějí do vydávání ilustrovaných bulvárně laděných časopisů. Stříbrného periodika tak fungují jako v podstatě jediná českojazyčná platforma pro nacionalistický a krajně pravicový kreslený humor a karikaturu. Po Stříbrného vyloučení z ČSNS se celé vydavatelství dává do služeb jeho nové strany – Národní ligy – a posléze Národního sjednocení, ve kterém figuruje i

¹²⁰ Končelík, Jakub – Večeřa, Pavel – Orság, Petr, *Dějiny českých médií 20.století*, Praha: Portál, 2010, s. 25

¹²¹ Tamtéž, s. 24

¹²² Tamtéž, s. 37

¹²³ Tamtéž, s. 36

¹²⁴ Magincová, Dagmar, Křížácké kulturní tažení za druhé republiky: časopisy *Tak* a *Národní obnova*, In: Kouba, Miroslav – Magincová, Dagmar – Říha, Ivo, *Kontexty propagandy*, Pardubice: Univerzita Pardubice, 2012, s. 100

¹²⁵ Rataj, Jan, *O autoritativní národní stát. Ideologické proměny české politiky v druhé republice 1938-1939*, Praha: Karolinum, 1997, s. 133

Kramářova Národní demokracie. Vynechejme oficiální stranický tisk Tempa, tedy Polední a Večerní list, komerční úspěch koncernu byl totiž dán nepokrytou bulvárností těchto periodik, zároveň však na něm měl podíl i neméně bulvární, ale také hojně ilustrovaný satirický čtrnáctideník (později týdeník) *Šejdrem*. Ten je vydáván až do roku 1933, kdy je úředně zastaven.¹²⁶ Časopis neakcentuje pouze vyloženě programovou linii českých nacionalistů, ale také buduje a normativizuje hodnoty, které se Hrad a většina státotvorných stran snaží v československé politice marginalizovat. Patří sem jednak pochopitelně protireformismus, ale zejména antisemitismus v jeho tradičně lidové podobě, tedy ne tak vypjatý, jak se objevuje v německém nebo sudetoněmeckém tisku.

Obě tato témata, tedy antisemitismus a protihradní rétorika, se pak scházejí ve slavném parodickém alter-egu E. Beneše nazvaném Ben Ešeda. Masarykův korunní princ je v několika číslech zesměšňován nejen pro svou výšku v kontrastu s ambicemi a prozápadní politiku, ale také jako „milovník Židů“.¹²⁷ Tato animozita mezi Stříbrným a Benešem nebyla náhodná, své kořeny měla jistě už v rivalitě zahraničního a domácího odboje za první války a vyvrcholila na sjezdu národních socialistů v roce 1926, kdy je Stříbrný ze strany vyloučen a stranický směr udává demokratická frakce v čele právě s Benešem a předsedou Klofáčem. Šejdrem však není jediným Stříbrného humoristickým listem. Do konglomerátu Tempo patří také další satirický list *Ulice*, který se obsahem i vizuální stránkou *Šejdrem* velmi blíží. Výtvarná kvalita obou listů je však přinejmenším pochybná. Kromě stálého kreslíře s pseudonymem Jan nebyly karikatury signovány a často se jednalo nejen o díla třetířadých umělců, ale o kresby vyloženě amatérské, sám list totiž vyzýval čtenáře k zasílání vlastní tvorby, kterou pak publikoval.¹²⁸ Už mimo Tempo, avšak s obdobným složením redakce, se určitou pokračovatelkou *Šejdrem* a *Ulice* stává časopis *Rachejtle*, v době protektorátu je pak jejich ideovým nástupcem časopis *Ejhle*.

Tradici časopisů s kresleným humorem pochopitelně nezakládají Stříbrného týdeníky. Ty jen nacházejí díru na trhu v podobě zmíněného soft-antisemitismu a lechtivých vtípů. Jedním z prvních a určitě nejznámějším a nejdéle vycházejícím periodikem dávajícím prostor karikatuře byly v českém prostředí legendární

¹²⁶ Karlíček, Petr, *Napínavá doba, Politické karikatury (a satira) Čechů, Slováků a českých Němců (1933-1953)*, Praha: Knižní klub, 2018, s. 35

¹²⁷ Tamtéž, s. 45

¹²⁸ Tamtéž, s. 48

Humoristické listy. Ty začínají vycházet už od roku 1858, v meziválečném období však tradiční karikatura 19. století, kterou Listy stále reprodukuje, výrazně zastarává, stejně jako strnule měšťácký a na první pohled odpolitizovaný humor. Karel Poláček dokonce časopis roku 1929 komentuje takto: „*Smutný humor je humoristický závod ve Spálené ulici, závod založený 1857. Kdyby se svět tisíckrát převrátil, humoristický závod ve Spálené ulici bude pořád bezzubým kmetem, jenž bude háčkovat pořád tytéž vzorky a aplikace. Jeho rekvizitami budou pořád zubaté tchyně, vdavekchtivé nevěsty, profesoři, opilci a panské za dveřmi, tedy humoristický arzenál z Fliegende Blätter. Je to konvenční humor, jehož inspirací je pivo a který se děje v útulných hospodách.*“¹²⁹ I pod tíhou této kritiky a nových přístupů ke karikatuře v zahraničních titulech se záhy po vzniku samostatného státu objevují nové časopisy sledující stranickou ideologickou linii. Mezi ty nejvýznamnější patří sociálnědemokratické *Kopřivy* vycházející už před válkou. Navzdory skromnému několikastránkovému provedení prezentují po válce *Kopřivy* i poměrně radikální socialistická a protiválečná stanoviska. Ostře například útočí na národní demokracii a Karel Kramář se svou fyziognomií stává jakýmsi archetypem kapitalisty.

Ještě radikálnější je pak studentský *Trn* (1924-1932). Jeho redaktoři vycházejí z tehdy aktuálního poetismu Devětsilu, ale též doznívajícího dada, které však má v jejich pojetí silný sociálně kritický rozměr, z četných říkanek je pak zřetelné přihlášení k anarchisticky bohémské kultuře Jaroslava Haška a Franty Sauera.¹³⁰ Co se kreslené složky týče, je zde od počátku patrná sociální a levicová orientace v osobě Vojtěcha Tittelbacha. S tím, jak roste obliba náklad i zaměření *Trnu*, na kresbách se podílí další umělci včetně Bidla, Pelce, Hoffmeistera nebo Mrkvíčky. *Trn* se už od svého druhého ročníku,¹³¹ a zejména pak během dvacátých let, stále zřetelněji přibližuje k prvorepublikovému komunistickému „disentu“, stejně jako u časopisu *Tramp*, který na *Trn* v mnohém, mimo jiné i místem redakce, navazoval, je velmi pravděpodobné, že jeho vydávání sponzorovala přímo KSČ. Naopak silnou nechuť projevují autoři a redakce vůči Stříbrnému a jeho *Tempu*. Toto přihlášení se ke KSČ, byť je neexplicitní, s tím spojené problémy s cenzurou i vymezení vůči *Tempu* nalezneme v redakční listárně před volbami

¹²⁹ Poláček, Karel – Slabý, Zdeněk Karel, *O humoru v životě a v umění*, Praha: Československý spisovatel, 1961, s. 88

¹³⁰ Pytlík, Radko, *Trn v zrcadle doby*, Praha: Panorama, 1984

¹³¹ Pravdová, Anna, *Trn*, in: Pravdová, Anna – Winter, Tomáš (eds.), *Señorita Franco a Krvavý pes. Malíř, karikaturista a ilustrátor Antonín Pelc (1895–1967)*, Praha: Národní galerie, 2015, s. 87

v roce 1929. „Milé fčeličky, pan cenzor je teď před volbama moc rozčilenej. V posledním čísle mi zabavil vo koalici samý běžný pravdy, prý je to pobuřování! Protestujte svým hlasem proti bílým flekům v časopisech a proti reakčnímu policajtskému protikulturnímu režimu! Nedejte se zlákat provoláním různých partají – pokrokových socialistických – které po volbách budou podporovat reakční režim, jak to dělají před volbama a zas se na vás vykašlou. Buďte důslední a ne pad'ouři. Ať praskne nadutá, reakční, páterská koalice i s Ligou Šejdrem a jinými „pokrokáři“. Hej rup!“¹³² Objevuje se zde množství vtipů i ostré kritiky a v příslušném období, tedy okolo roku 1930, Trn pravidelně zveřejňuje karikaturu Stříbrného takřka v každém čísle. Nejznámější z nich je pak práce Antonína Pelce *Jiří Stříbrný, uhlobaron* (1930) nebo titulní strana 43. čísla Trnu z roku 1930, kde „čtenáři“ Stříbrného *Večerního listu* nosí noviny rovnou na záchod.

Přejděme však k cenzuře, s níž se potýkají oba rivalové v podobné míře a která kromě Trnu nebo listů z *Tempa* postihuje mnohé další noviny a časopisy. Jelikož totalitní režimy usilují o totální kontrolu komunikace směrem k recipientům i mezi nimi, mohlo by se zdát, že totalitní propaganda se od té demokratické liší přítomností cenzury, a je to takto dokonce formulováno ve slovníku.¹³³ Nejenže přítomnost cenzury v Československu dokládá opak, ale rozdíl je oproti diktaturám kvantitativně menší, než by se mohlo zdát, zásadním rozdílem je však fakt, že pluralitní demokracie jako ČSR umožňuje v dílčích záležitostech i pluralitní propagandu a uplatňuje též pluralitní cenzuru. Typickou je tolerance tzv. bílé propagandy i opozičním či zcela antisystémovým subjektům. Cenzura však typicky cílí na určité pozlátko, které je nepřekročitelné, tím je v našem případě kritika Masaryka a republikánského zřízení. Cenzura je sice oproti předválečnému Předlitavsku přísnější, nicméně je zcela evidentně prodemokraticky orientována.¹³⁴ Smí se o ní tedy zcela otevřeně mluvit a kritizovat ji, aniž by takové počínání bylo opět cenzurováno, což je oproti okolním státům i pozdější cenzuře určité specifikum.¹³⁵ Nepřípustná byla též předběžná cenzura a její zastírání. Ve vydání po konfiskaci tak bylo vždy vidět bílá místa po cenzurních zásazích. V praxi tento proces vypadal tak, že první vydání bylo nutné předat policejnímu ředitelství, které ho

¹³² Pytlík, Radko, *Trn v zrcadle doby*, Praha: Panorama, 1984, s. 75

¹³³ Čábelová, Lenka, Propaganda, In: Reifová, Irena (ed.), *Slovník mediální komunikace*, Praha: Portál, 2004, s. 192

¹³⁴ Končelík, Jakub – Večeřa, Pavel – Orság, Petr, *Dějiny českých médií 20.století*, Praha: Portál, 2010, s. 69

¹³⁵ Brdek, Zdeněk, Cenzura v meziválečném Československu: kauza Soumagnova Příštího Mesiáše, In: *Cenzura v literatuře a umění střední Evropy*, FF Univerzita Palackého Olomouc, 2014, s. 253

prozkoumalo, případné závadné části však muselo zaslat státnímu zastupitelství, které nemohlo pravomocně rozhodnout před vysláním periodika do prodeje. Docházelo tak k zabavování tiskovin, které již byly v prodeji na stáncích i volně dostupné v kavárnách, na nádražích atd.¹³⁶

Oficiální důvody k zabavení čísla byly velmi vágní, a na to konto jsou často parodovány předpisy týkající se obecné mravnosti. Z toho důvodu bylo snadné zabavovat jak *Šejdrem* nebo *Ulici*, tak také *Trn* nebo *Tramp*, které, navzdory tomu, co píše Petr Karlíček,¹³⁷ v tomto ohledu za Tempem nikterak nezaostávaly. Paradoxní je, že eroticky rámované vtipy jak levicového, tak pravického tisku byly spíše hrou s cenzory, a nelze vyloučit ani hypotézu, že byly cestou k tomu, jak prvorepublikovou cenzuru zesmšnit a usvědčit z pokrytectví. V podstatě veškerá díla pracující s touto tematikou balancovala na hraně zabavitelnosti, což jim i velice často procházelo, a rozhodně se nejednalo o záležitosti již tehdy rozšířené pornografie, jako v případě o poznání peprnější Štyrského *Erotické Revue*, která však vycházela samizdatově v malém nákladu, cenzura na ni tedy nedosáhla.¹³⁸ Jako primární motivaci k cenzuře je tak skutečně na místě považovat především politickou represi, která postihuje zejména politické oponenty vládních stran, tedy komunisty a Stříbrného Ligu (*Šejdrem* je úředně zakázáno roku 1933).¹³⁹

Přiznaně politický kontext má tzv. cenzura na nátlak, která nepozbývá na aktuálnosti ani dnes. Té dosahují fašizující československá katolická periodika v případě divadelní hry *Příští mesiáš* belgického autora Henriho Soumagne, která do zákazu stihne jen premiéru.¹⁴⁰ Výrazný zvrát nastává po Mnichovu. KSČ je zakázána i s veškerým svým tiskem. Je zcela rozprášen i tisk německých emigrantů, kteří stejně v emigraci pokračují do Francie nebo USA. Padá také závazné paradigma nepřipustnosti předběžné cenzury. Byla tak už během mobilizace 26. září 1938 zřízena Ústřední cenzurní komise,

¹³⁶ Karlíček, Petr, *Napínávací doba, Politické karikatury (a satira) Čechů, Slováků a českých Němců (1933-1953)*, Praha: Knižní klub, 2018, s. 36

¹³⁷ Tamtéž, s. 46

¹³⁸ Pavlíček, Tomáš, V zájmu obecné mravnosti: erotika, literatura a cenzura 1918-1939, In: *Dějiny a současnost* XXXIII, č. 9, 2011, s. 37-39

¹³⁹ Karlíček, Petr, *Napínávací doba, Politické karikatury (a satira) Čechů, Slováků a českých Němců (1933-1953)*, Praha: Knižní klub, 2018, s. 35

¹⁴⁰ Brdek, Zdeněk, Cenzura v meziválečném Československu: kauza Soumagnova *Příštího Mesiáše*, In: *Cenzura v literatuře a umění střední Evropy*, FF Univerzita Palackého Olomouc, 2014, s. 253-265

kteřá cenzurovala vře jeřtě před vydáním.¹⁴¹ Evidentně se tak jednalo o snahu kontrolovat tisk během mnichovské krize, kdy nesměla být kritizována mobilizace spíše kvůli vojenské morálce,¹⁴² než z politických důvodů. Předběžná cenzura vřak po „vyřešení“ krize nezmizela, ale stala se regulérním nástrojem nové nomenklatury. Cenzurní mechanismy druhé republiky vycházejí z předmnichovského stavu ohrožení, jsou tedy přísnější než dřive, výrazněji se ale mění až po návštěvě ministra zahraničí Frantiřka Chvalkovského v Německu. Periodika se od té doby mohou zcela zakazovat a nesmí se kritizovat vlada a nově ani Třetí říře.¹⁴³ Zakázány jsou levicové a otevřeně antifařistické tiskoviny, ale také legionářské Národní osvobození.¹⁴⁴ Je příznačné, že tento vývoj cenzury kopíruje i institucionalizaci propagandy v československém státě. V souvislosti s mobilizací vzniká přímo ministerstvo propagandy v čele s Hugo Vavrečkou, to sice po Mnichovu končí, ale zcela nezaniká, Vavrečka pak zastává úřad ministra bez portfeje, kde ho vystřídá Jiří Havelka.¹⁴⁵

Přestože stranický a ideologicky vyhraněný tisk mezi lety 1918 a 1938 jednoznačně převažuje, je třeba zmínit i fenomén nestranických listů. To, že deníky nejsou vydávány žádným ze stranicky orientovaných vydavatelství, vřak neznamena, že by byly zcela depolitizované. Orientují se buď regionálně, jako je tomu u periodik *Moravská orlice* a *Moravské noviny*, státotvorně a institucionálně, jako občasníky nejřůznějších spolků, z nichž nevýznamnějším bylo legionářské *Národní osvobození*, nebo zdánlivě nezávisle a pluralitně. Značnou pluralitu „od Kramáře po Trockého“ hájí i Peroutkova *Přítomnost*, nejčtenějším takovým deníkem ale byly pochopitelně *Lidové noviny*. Za první republiky je pro LN významné duo majitele Jaroslava Stránského a řéfredaktora Arnořta Heinricha. Ti svým vedením budují pověst seriózního deníku zaměřeného na kulturu, intelektuální témata a, ne zcela skrývané, souznění s politikou Hradu.¹⁴⁶ Pro světovou úroveň *Lidových novin* je také zásadní, že mají vlastní síť

¹⁴¹ Karlíček, Petr, *Napínavá doba, Politické karikatury (a satira) Čechů, Slováků a českých Němců (1933-1953)*, Praha: Knižní klub, 2018, s. 37

¹⁴² Tamtéž, s. 256

¹⁴³ Končelík, Jakub – Večeřa, Pavel – Orság, Petr, *Dějiny českých médií 20.století*, Praha: Portál, 2010, s. 77-79

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 80

¹⁴⁵ Magincová, Dagmar, Křiřácké kulturní tažení za druhé republiky: časopisy Tak a Národní obnova, In: Kouba, Miroslav – Magincová, Dagmar – Říha, Ivo, *Kontexty propagandy*, Pardubice: Univerzita Pardubice, 2012, s. 96

¹⁴⁶ Končelík, Jakub – Večeřa, Pavel – Orság, Petr, *Dějiny českých médií 20.století*, Praha: Portál, 2010, s. 41

zahraničních zpravodajů a významných externích dopisovatelů.¹⁴⁷ Tím jsou na rozdíl od mnohých stranických novin částečně nezávislé na informacích z ČTK a v případě domácích externích redaktorů jsou schopny na známá jména nalákat poměrně široké vrstvy. Ač celková orientace deníku byla silně státotvorná, v případě přispěvatelů hrála vždy roli spíše kvalita než jejich ideologické pozadí. Na stránkách Lidových novin tak najdeme vedle Josefa Čapka i množství autorů, kteří jinak publikují v periodících, spojených spíše s opozicí, včetně Antonína Pelce nebo Adolfa Hoffmeistera.

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 42

Kulturní fronta

V československé první republice probíhá stejně jako jinde v Evropě a severní Americe paralelně se standardním politickým soupeřením stran něco, co můžeme označit za kulturní válku. Ta je sice oproti dnešku o něco přehledněji personifikována levicovými a pravicovými stranami, přesto je někdy obtížné ztotožnit konzervativismus s ekonomickou pravicí a společenský progresivismus s levicí. Typicky se to týká některých proudů v levicové (byť deklarativně nemarxistické) Národně socialistické straně se silně nacionálním, i když povětšinou nešovinistickým programem nebo části katolických aktivistů s programem sociálního smíru na půdorysu konzervativních křesťanských hodnot.

Dodnes kontroverzní součástí *Mytologií* Rolanda Barthesa je jeho politická angažovanost, která pochopitelně vychází z určitých specifíků dobového diskurzu ve Francii, jeho tezi o tom, že mýtus náleží primárně pravici,¹⁴⁸ však musíme v kontextu zájmu této práce odmítnout. Československá první republika je totiž domovem jednoho mýtu, který je silně zakořeněn v mediální i společenské debatě a prosakuje i do standardní politiky. Je to mýtus o boji kultury obecně, jež má být levicová, a pravicovém establishmentu, který tuto kulturu chce zničit společně se vším pokrokem, který

představuje. Tento mýtus však překvapivě není živen jen komunitou levicových umělců-teoretiků v čele se Štyrským a Teigem, ale i katolickými kruhy nebo nacionalistickou pravicí, což lze nejlépe ilustrovat kontroverzní anketou Kramářových Národních listů *Národu národní kulturu* z prosince 1936.¹⁴⁹ Té se pak dostává satirické odezvy v karikatuře Antonína Pelce s názvem *Filla žákem Karla Kramáře* (1937), kde předseda Národní demokracie ukazuje slavnému umělci, jak má vypadat malba.



¹⁴⁸ Barthes, Roland, *Mytologie*, Praha: Dokořán, 2004

¹⁴⁹ Redakce Národních listů, *Národu národní kulturu*, In: *Národní listy LXXVI*, č. 353, s. 1, 25. 12. 1936

V postavě na Kramářově plátně pak můžeme rozeznat Adolfa Hitlera, což je poněkud vulgární narážka na často propíraný Kramářův citát „*Zaplat' pánbů za fašismus*“, kterým přivítal vznik Gajdovy Národní obce fašistické (NOF).¹⁵⁰ Na druhé straně však můžeme například uvést článek časopisu *Španělsko*, který, byť ne lživě, ale poměrně sugestivně, informuje o obětech fašistického bombardování na poli španělského kulturního dědictví. Zároveň ukazuje republikánské civilisty, kteří nehledě na vlastní nebezpečí a jiné povinnosti přikládají ruku k dílu, aby starobylé a většinou katolické (sic!) památky ochránili před nekulturním barbarstvím nacionalistů.¹⁵¹

V úvodním prohlášení redakce Národních listů ke zmíněné anketě je patrný i jiný mýtus, který trefně popisuje už Barthes a který je patrný dodnes. Vedle toho, že angažované levicové umění generalizuje jako tzv. „kulturní bolševismus“, předkládá představu umění (ale i vědy) jako součást exaktního, a hlavně přirozeného, světa, kam politika (ta levicová) nepatří a pouze využívá společenského kreditu, který tyto oblasti života mají, k infekci komunismem i té části společnosti, která by se údajně k těmto ideálům za normálních okolností nehlásila. Opravdové umění a skutečná věda v tomto pojetí ztrácí svou uměleckost i vědeckost.¹⁵² Je asi zřejmé, že prohlášení „*Několik událostí z posledních týdnů i dnů potvrdilo, že tyto krajně nebezpečné vlivy leptavého kulturního bolševismu, cílevědomě a záměrně pracující o svém ničivém díle, mají dosti síly a prostředků, aby pod rouškou pokrokovosti a jiných libivých, povrchně chápaných hesel získávaly k bezděčné spolupráci i ty vrstvy, které s komunismem naprosto nesouhlasí.*“¹⁵³ nebo „*Národní Listy, věrny své dávné tradici a svému vlasteneckému poslání, postavily se v otevřený boj proti záluďným propagátorům těchto vražedných idejí i proti těm, kdo je ze slabošství, nebo ze snobismu okolo sebe trpí.*“¹⁵⁴ se v metajazykové rovině střetují do republiky věrné liberální inteligence, jako byli bratři Čapkové, a naráží tím i na zdánlivý rozpor mezi počínáním obou bratrů ve třicátých letech (například podpora španělských republikánů) a jinou anketou, tentokrát v Peroutkově *Přítomnosti*, kde se Karel Čapek vyznává z toho, proč není komunistou.¹⁵⁵ Na co však už *Národní listy*

¹⁵⁰ Hromádka, Otakar, *Jak se kalila voda*, Praha: Epoque, 2017

¹⁵¹ *Španělsko: ilustrovaný časopis I*, Praha: Emanuel Voska, Praha 1937

¹⁵² Redakce Národních listů, *Národu národní kulturu*, In: *Národní listy LXXVI*, č. 353, s. 1, 25. 12. 1936

¹⁵³ tamtéž

¹⁵⁴ tamtéž

¹⁵⁵ *Proč nejsem komunistou*, Nakladatelství Lidové noviny, Praha 1990

nenaráží, je hlubší pozadí jak sympatií Čapků k progresivní levici¹⁵⁶, tak vzájemné animozity mezi nimi a *Národními listy*, potažmo Národní demokracií a Karlem Kramářem osobně.¹⁵⁷ Tento počín *Národních listů* pochopitelně nenechává bez odezvy Josef Čapek, který v *Lidových novinách* publikuje karikaturu s názvem *V té české politické poušti zas novou kořist našel ten starý český lev* (kolem 1927). Starým českým lvem je pochopitelně národovec Kramář a jeho novou kořistí je laň popsána jako „moderní umění“.

Termínem kulturní fronta se dnes nejčastěji míní organizované i neorganizované společenství politicky angažovaných osobnosti či institucí na poli kultury. Ty mohou být politickému zřízení buď loajální¹⁵⁸ nebo fungovat paralelně s ním, případně i být v opozici. Situace za první republiky je v tomto ohledu složitější než poválečné režimy. Kulturní válku, kterou zde budeme zkoumat, totiž vedou na jedné straně radikálně levicoví a na druhé konzervativní až fašizující, převážně katoličtí, autoři. Ti první jsou personifikováni zejména Svazem moderní kultury Devětsil později (příhodně) Levou Frontou, ti druzí pak převážně katolicky orientovanými literáty jako Jaroslav Durych, Jakub Deml nebo Jan Zahradníček. Situace je specifická především tím, že oba tyto proudy stojí v opozici k systému. Zatímco levice je vyřazena a ostrakizována v běžném politickém životě, katolická pravice je zase vytlačena z kulturního mainstreamu. To má hned několik důvodů, autoři hlásící se k radikální levici jsou často pod tlakem úřadů, zejména cenzury, která jedná v souladu s tzv. Zákonem na ochranu republiky (č. 50/1923 Sb. z. a n.), na druhou stranu se těší částečné přízni osobností, které mají v československém kulturním prostoru výsadní postavení ať už pro své kvality nebo politické postoje souznící s masarykovskou politikou.

Oproti tomu převážně katolická pravice je tímto zákonem přirozeně sužována podstatně méně,¹⁵⁹ její hlas v kulturním prostoru však proporcčně neodpovídá její reálné politické síle, a může se naplno projevit až v pomnichovské druhé republice. To je však umožněno vedle změny diskurzu i tím, že je zakázána KSČ a množství levicových umělců odchází do emigrace. Před Mnichovem však radikálně levicové umění s přispěním

¹⁵⁶ Spolupracují například se Stanislavem K. Neumannem na vydávání revolučního periodika *Červen*

¹⁵⁷ Oba bratři v *Národních listech* původně publikovali, Josef však vyl z redakce vyloučen a Karel na protest odešel. Oba bratři pak byli hlavními aktéry kauzy silvestrovského večírku, kde se při půlnočním veselí za přítomnosti Masaryka zesměšňovali k Hradu kritičtí politici včetně Kramáře.

¹⁵⁸ V tomto smyslu byl termín používán v době komunismu.

¹⁵⁹ Československá republika z důvodu složení všech koalic musí i radikální katolictví nějakým způsobem integrovat.

liberálně demokratické umělecké veřejnosti katolickou pravici z kulturního prostoru poměrně úspěšně vytlačuje. Ohrazení *Národních listů* proti tomu, že československá kultura je „infikována komunismem“ je tak v jistém ohledu oprávněné. Zdá se tedy, že podpora a společenská relevantnost obou těchto pólů jsou spojené nádoby a oba tyto politicky radikální směry v české kultuře paradoxně utvářejí její podobu výrazněji, než podstatně státotvornější a silnější politické proudy, proti kterým se vymezují. Termínem kulturní fronta tedy zde bude myšlen právě konflikt těchto dvou subjektů,¹⁶⁰ a ten skutečně často připomíná válečnou frontovou linii.

Zásadní roli v této ideové válce umělců a novinářů hrál stranický periodický tisk. Ten je ovšem z důvodu nákladnosti tisku, ale zřejmě i snahy o určitou serióznost poměrně chudý na jakýkoli obrazový obsah. Je však poměrně běžnou praxí buď vydávat obrazové či ilustrované přílohy (obvykle v týdenním cyklu) k zavedeným stranickým novinám nebo vydávat samostatné periodikum se zaměřením na kreslený humor, kde byla stranická propaganda přibližována snazší, byť často bulvární cestou směrem k recipientovi. Tyto tituly se pak často stávají velmi oblíbenými položkami v portfoliích většiny politických stran¹⁶¹ od komunistů přes *Melantrich* národních socialistů po koncern *Tempo* Jiřího Stříbrného.

Výtvarnou kvalitou, která je dodnes oceňována a v odborné uměleckohistorické literatuře brána jako relevantní,¹⁶² se vyznačuje především karikaturní tvorba umělců spjatých nejprve s radikálními sociálními demokraty a po jejím vzniku i s komunistickou stranou. Jejich loajalita ke straně však byla velmi volná a procházela si všemi turbulencemi společně se stranou samotnou, ať už se jednalo o její stalinizaci a přeorientování sovětského umění v polovině dvacátých let, nebo později politiku protifašistických front s dříve vysmívanými sociálními demokraty, či později otřes v podobě paktu Molotov-Ribbentrop a mnohými dalšími. Karikatura se v neklidném

¹⁶⁰ Či spíše tří, vedle vzájemné nevráživosti útočí jak konzervativní pravice, tak komunisté na tzv. státotvorné strany. Terčem radikální levice jsou nejčastěji Agráři, někdy ČSL, výjimečně i sociální demokracie nebo ČSNS. Krajní pravice zas nejčastěji útočí na liberálně demokratický humanismus zastoupený zejména Benešovým křídlem v ČSNS.

¹⁶¹ Strany takovýmito majetkem disponovat nesměly, stranický tisk byl oficiálně vydáván pod tiskovými konglomeráty nebo vydavatelstvími, jejichž akcionáři či majitelé však byli, jakožto fyzické osoby, činitelé politických stran nebo jejich podporovatelé. Viz Končelík, Jakub – Večeřa, Pavel – Orság, Petr, *Dějiny českých médií 20. století*, Praha: Portál, 2010

¹⁶² Viz například Chrobák, Ondřej – Winter, Tomáš (ed.), *V okovech smíchu: Karikatura a české umění 1900–1950*, Praha: Gallery, 2006

prostředí první republiky těší mimořádnému zájmu nejen ze strany široké veřejnosti, které patrně poskytovala dovolenou od škrobeného vyjadřovacího stylu vrcholných politiků, ale i ze strany odborné veřejnosti. Připomeňme zde například Jindřicha Štyrského, který, byť v jeho případě pouze proklamativně, pokládá právě propagandistickou funkci za stěžejní pro moderní umění¹⁶³ a dále cituje heslo Karla Teiga, které adresuje současnému uměleckému dílu: „*Bud' plakátem! Reklamou nového světa.*“ Definitivní začlenění karikatury do oblasti kultury, kde se kromě propagandy, akce a sdělení setkává i karikatura jako plně akceptovaná oblast výtvarného umění, je 1. Mezinárodní výstava karikatur a humoru v Mánesu roku 1934, o které bude ještě řeč.

Levicový tisk

Radikální a revoluční karikaturisté jako František Bidlo, Adolf Hoffmeister, Antonín Pelc, Ondřej Sekora nebo Josef Lada a mnozí další však pochopitelně nezačínají svou kariéru v S. V. U. Mánes, který je pořadatelem zmíněné výstavy. Je to právě František Bidlo, který je jako vyučený kloboučník bez formálního uměleckého vzdělání spjat s časopisem komunisticky orientovaných studentů s názvem *Trn*. Ten ve dvacátých letech přináší poměrně bulvární obsah, který svou eroticky laděnou prostotou často připomíná již zmíněné tituly jako Stříbrného *Šejdrem*. Mezi množstvím příspěvatelů však velmi výrazně vyniká právě Bidlo, který se postupně pouští i do ilustrování výpravných titulních stran a barevných ilustrací. Jak již bylo řečeno, velká část *Trnu* se zabývá poměrně laciným způsobem tabuizovanou sexualitou. V některých karikaturách i inzercích (!) naschvál zabrušuje do expresivnější erotiky. Inzeruje například léky pro lepší potenci, antikoncepci nebo domácí rádce, a i tím se liší od „šosáckého“ eroticky laděného humoru *Šejdrem*, byť často inklinuje i k tomuto povrchnímu bavičství. Tato kritika a ironické zobrazování kontrastu mezi „uvolněnou láskou svobodomyšlné mládeže“ a „maloměšťáckou chlípností“ se nicméně propisuje do mnohých závažnějších témat, kde již sleduje mj. i politickou linii revolučního hnutí, jehož v podstatě jedinou představitelkou na politické scéně je KSČ.

Právě rozdíl mezi vnímáním sexuality a obecně partnerského života mezi mladými trampy a tzv. pad'oury je častým námětem některých Bidlových karikatur. Motivací mu,

¹⁶³ Jindřich Štyrský, *Obraz*, in: Štyrský, Jindřich, *Texty*, Praha: Argo, 2007

jakožto aktivnímu trampovi, nepochybně byla série akcí úřední moci proti trampující mládeži v prvních letech republiky. Šlo jednak o pravidelné preventivní zatýkání a lustraci na nádražích ze strany policie,¹⁶⁴ ale hlavně o kontroverzní vyhlášku známou jako „Kubátův zákon“,¹⁶⁵ která absurdně zakazovala společné táboření nesezdaným párům. To vše však bude podrobněji rozebráno dále.¹⁶⁶

V souvislosti s tímto nejen ideologickým, ale i generačním a mravním konfliktem, se pak na stránkách levicově orientovaných časopisů, *Trn* nevyjímaje, utváří postavička maloměstského šosáka. Bidlovo slavné ztvárnění tohoto typu dostává jméno Vlastimil Paďour. Ten je tak dokonale ověřen dobovými tramskými a levicovými předsudky o maloměšťákovi, že o něm například Jindřich Štyrský píše jako o „apokalyptickém nadhovu“. ¹⁶⁷ Tato postavička má ve dvacátých letech za sebou již poměrně dlouhý a bohatý vývoj. Za jejího předchůdce můžeme považovat už takzvaného českého prost'áčka. V archaickém pojetí je to třeba už hloupý Honza, po Velké válce pak Haškův Švejek. Tuto postavu však nesmíme vnímat jako pokus o stigmatizování nepřítele, český prost'áček sice není přímo heroizován, je však Čechy vnímán jako postava stojící v kulturní opozici vůči pořádkumilovnému německému prostředí plnému přetvářky, falešné vznešenosti a nicneříkajících vzletných idejí. Vedle českého prost'áčka se však od 19. století utváří postava šosáka.¹⁶⁸ Ten už je, vedle buržoazní třídní příslušnosti, spojen s personifikací určitých povahových a fyziognomických rysů, jako je nadváha nebo plešatost, které ideálnímu nebo modelovému čtenáři příliš nekonvenovaly a, přestože to nebyl ostrý a odsouzeníhodný kontrast, mohl se čtenář šosákovi přinejmenším zasmát. O poznání temnější postavou je pak ztypizovaný buržoa, v českém (nejen) tramském prostředí často označován jako „mastňák“ nebo zmíněný „paďour“ či prostě „buržoust“. Zde už se však původně sympatická, byť směšná postava stává plnohodnotným třídním nepřítelem podobně jako velkokapitalista, a stejně tak se jím naopak stávají jeho autoři, tedy trampové, mládež a obecně levice pro tuto zaopatřenou městskou střední třídu.

¹⁶⁴ Thiele, Vladimír a kol., *Bidlova čítanka*, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959, s. 149-150

¹⁶⁵ *Vyhláška zemského presidenta v Praze ze dne 9. dubna 1931 č. 180236 ia 1931, 16-7500/16 ai 1930*

¹⁶⁶ Viz kapitolu *Divoký východ. Tramping a jeho obraz*

¹⁶⁷ Lamač, Miroslav, *Výtvarné dílo Adolfa Hoffmeistera*, Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1966

¹⁶⁸ Karlíček, Petr, *Napínavá doba, Politické karikatury (a satira) Čechů, Slováků a českých Němců (1933-1953)*, Praha: Knižní klub, 2018, s. 232

Jsou to pak nejčastěji Bidlovy kresby v *Trnu*, které do protikladu k uvolněné mládeži dávají obtlouzlého staršího muže s knírkem a otlým krkem, který navíc nese znaky typické pro stereotypní představu agrárnického voliče, tedy lovecký klobouček, sako oblečené přes vestu a holínky, což je někdy dokonce nevybíravě doplněno přímo agrárnickým čtyřlístkem.

První čísla *Trnu* se, jak již bylo řečeno, zaměřují zejména na odlehčující až pokleslý humor často s erotickým podtextem. Problematika sexuality má však i výše zmíněný přesah kulturního, generačního a politického konfliktu. Až později se vedle kritiky maloměšťáctví nebo klerikalismu objevuje i explicitní kritika konkrétních osobností a událostí a původně typizované nebo smyšlené postavičky dostávají tváře nápadně připomínající některé politické osobnosti k nimž postupně odkazují i doprovodné texty. Takové počínání však velice často naráželo na tzv. *Zákon na ochranu republiky* (č. 50/1923 Sb.) a zejména jeho hlavu II., tedy *Poškozování republiky a útoky na ústavní činitele*, nebo na běžně praktikovanou předběžnou cenzuru. I před tou se však dalo bránit, jak ukazuje poměrně bizarní případ jedné Bidlovy kresby z roku 1931 s názvem *Časový návrh na změnu*. Tu by cenzura jistě postihla, kdyby ji ve své řeči na půdě parlamentu doslovně nezmínil komunistický poslanec František Kubač. Tím se na ní vztahovala také Kubačova poslanecká imunita, takže kresba mohla bez problémů později vyjít v *Tvorbě*.¹⁶⁹

Německá emigrace

Z výše zmíněných důvodů patřila právě prokomunistická kulturní periodika jako *Červen*, *Proletkult*, *Var*, *Tvorba*, *Kmen*, nebo *U-blok* i přímo humoristické časopisy jako zmíněný *Trn*, v omezeném nákladu vyšlé *Bodláky* nebo sociálnědemokratická *Rašple* k tomu kvalitnějšímu na české kulturní scéně.¹⁷⁰ Zásadním momentem pro československou uměleckou scénu a, mluvíme-li o politicky angažovaném umění, platí to dvojnásob, byl rok 1933 a nástup Adolfa Hitlera a NSDAP k moci. Pronásledování levicových oponentů režimu a Židů mělo za následek masivní emigraci zejména kulturních elit z Německa do Československa. Mezi tyto politické emigranty patřila i část redakce čerstvě arizovaného mnichovského humoristického časopisu *Simplicissimus*. Ta

¹⁶⁹ Karlíček, Petr, *Napínavá doba, Politické karikatury (a satira) Čechů, Slováků a českých Němců (1933-1953)*, Praha: Knižní klub, 2018, s. 35

¹⁷⁰ Končelík, Jakub – Večeřa, Pavel – Orság, Petr, *Dějiny českých médií 20.století*, Praha: Portál, 2010, s. 54

ve svém pražském exilu v činnosti pokračuje jako již ostře protinacistický *Der Simplicus* (Později *Der Simpl*), který vycházel od ledna 1934 v německé i české mutaci. Do něj se vedle německých autorů zapojuje, tehdy už plně etablovaná, elita české karikatury jako Bidlo, Pelc, Sekora, Taussig nebo Hoffmeister. Přes značnou kvalitu *Simplicia* však jeho česká verze končí poměrně záhy, nicméně německá se s finančními potížemi drží až do roku 1939.¹⁷¹

Další časopis německých odpůrců nacismu je bytostně spjat s dnes již ikonickou postavou protinacistického umění Johnem Heartfieldem. Jeho status hvězdy mezi prvorepublikovou levicovou inteligencí byl utvářen už od chvíle, kdy se po dramatickém útěku před gestapem a pěším překročení Krkonoš objevuje ve vypůjčeném lyžařském oděvu překvapeným přátelům v pražské kavárně Continental, která je tou dobou centrem německé intelektuální emigrace.¹⁷² Heartfield se po svém příchodu do Prahy spojuje se špičkami této skupiny okolo Continentalu, mezi které patřil jeho bratr Wieland Herzfelde, spisovatel a novinář Egon Erwin Kisch a zejména spisovatel Franz Carl Weiskopf, který Heartfieldovi zajišťuje v Praze materiální zázemí a místo v jeho politicky satirickém časopisu *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* (AIZ).¹⁷³

AIZ založil roku 1921 německý Žid Willi Münzelberg ještě pod názvem *Sowjet-Russland im Bild* jako propagandistickou platformu pro jím spoluzaložené hnutí Mezinárodní dělnické pomoci (*Internationale Arbeitshilfe* – IAH). Přestože se jak Münzelberg (do roku 1936), tak IAH dostává pod stále větší vliv německé komunistické strany a zprostředkovaně také kominterny, časopis si přes svou jasnou a radikální politiku uchovává od strany odstup a orientuje se (stejně jako zahraniční politika SSSR od roku 1935 až do paktu Molotov-Ribbentrop) na podporu širší protifašistické koalice.¹⁷⁴ Samotné AIZ se pak identifikuje zejména jako nadstranická otevřeně protifašistická revue.¹⁷⁵ Na tomto půdorysu pak funguje až do roku 1938, od roku 1936 pod názvem

¹⁷¹ Pachmanová, Martina, The Liberating Power of Exiled Laughter: Gender, Caricature and the Antifascist Movement in the Pre-War Czechoslovakia. The Case of Simplicus. In: *Umění LI*, č. 1, Praha 2003, s. 44

¹⁷² Jindřich Toman, *Foto/montáž tiskem. Photo/montage in print*, Praha 2009, s. 232

¹⁷³ Ondřej Chrobák – Tomáš Winter (ed.), *V okovech smíchu: Karikatura a české umění 1900–1950*, Praha: Gallery, 2006, s. 80

¹⁷⁴ Arabadžieva, Stefana. Časopis Arbeiter Illustrierte Zeitung a jeho působení v československém exilu. Praha: Diplomová práce FSV UK, 2018

¹⁷⁵ Chrobák, Ondřej – Winter, Tomáš (ed.), *V okovech smíchu: Karikatura a české umění 1900–1950*, Praha: Gallery, 2006, s. 80

Volks-Illustrierte (VI). AIZ a později VI se od jiných politických periodik odlišuje poměrně specifickým jazykem, kterým přímo oslovoval čtenáře, ať už s díkem za dosavadní podporu nebo s apelem na jejich aktivismus. Častá je i patetická heroizace, revolučnost a popis třídního boje jazykem skutečné války, časté jsou i slovní obraty jako například „*neznámý vojn proletářského třídního boje*“.¹⁷⁶

Pravicový bulvár a integrální katolíci

V ostré opozici nejen proti těmto komunisticky laděným, případně sociálnědemokratickým časopisům, ale i proti masarykovskému étosu první republiky, a zejména pak proti jeho verzi v podání E. Beneše, stojí, jak již bylo naznačeno, československá konzervativní pravice. Nebudeme-li se bavit o standardní politické scéně, co se týče kulturních magazínů hraje na tomto poli prim mediální kolos Jiřího Stříbrného *Tempo*. Sem patří zejména bulvárně laděné humoristické časopisy *Šejdrem* a *Ulice*, později pak s podobnou redakcí, nicméně mimo *Tempo*, *Rachejtle*. Oba prvně zmíněné listy mají sice komerční úspěch, z hlediska výtvarné kvality však za komunistickým tiskem značně zaostávají. Krom toho, že redakcím chybí kreslíři formátu Hoffmeistera, Pelce nebo Bidla, chybí kreslíři obecně. Většina karikatur je nesignována a prostor je dáván i zaslaným kresbám čtenářů. Převládajícím tématem je pak laciná lascivní erotika, místy připomínající studentský *Trn*. Oblíbeným terčem Stříbrného periodik je zejména E. Beneš. Pro tento účel je dokonce stvořena postavička zakrslíka s rysy Beneše a obvykle také napoleonským kloboukem, což přebírá i levicový tisk. Co je však pro *Šejdrem* a *Ulici* typické, je antisemitský rozměr. Toto Benešovo alter ego je obvykle nazýváno jako Ben Ešeda a je mu nejčastěji vytýkáno právě spolčování se zahraničním židovským kapitálem.¹⁷⁷

Po zákazu *Šejdrem* pak *Rašple* ubírá plyn při kritice Beneše a vlády, bulvární erotické a antisemitské vtipy nicméně zůstávají. List se také silně naváží do zmíněných německých levicových emigrantů v Československu. Ani vydávání *Rašple* však nemá dlouhého trvání. Její nápadná grafická podobnost a evidentní personální i vlastnická

¹⁷⁶ Arabadžieva, Stefana. *Časopis Arbeiter Illustrierte Zeitung a jeho působení v československém exilu*. Praha: Diplomová práce FSV UK, 2018

¹⁷⁷ Karlíček, Petr. *Napínávací doba, Politické karikatury (a satira) Čechů, Slováků a českých Němců (1933-1953)*, Praha: Knižní klub, 2018

návaznost na *Šejdrem* je už v roce 1934 důvodem k zakázání také *Rachejtle*.¹⁷⁸ Mimo tyto hojně ilustrované satirické časopisy vydávalo Tempo také klasické polední i večerní vydání svého zpravodajského periodika a vedle *Poledního* a *Večerního listu* i jeho nedělní vydání. Není pak bez zajímavosti, že do těchto listů přispívala i legenda českého „apolitického“ trampingu Bob Hurikán a skupina trampů okolo jeho časopisu *Naše Osady* tvořila jakousi protiváhu proti levicovým trampům okolo Gézy Včeličky a jeho *Trampa*, který byl s velkou pravděpodobností finančně podporován i KSČ.¹⁷⁹

Oproti Stříbrného fašizujícím listům zaznamenávají delší životnost, a po Mnichovu i strmý nárůst vlivu, časopisy vycházející z konzervativního katolického prostředí. Mezi ty zaměřující se na kulturu patřily například *Rozmach*, *Akord* nebo *Řád*, dále také katolické až fašizující *Tak*, *Obnova* a *Národní obnova* za druhé republiky.¹⁸⁰ Autoritářská katolická pravice¹⁸¹ přistupuje, na rozdíl například i od italského fašismu, k politice skrze nutnost opětovného nastolení přirozeného, tedy Božího, řádu. Právě řád a obnova či návrat jsou nejen názvy inkriminovaných periodik, ale také zcela zásadní termíny celého budovaného narativu. S takto rigidně katolicky pojímaným řádem jde pochopitelně ruku v ruce i nutnost hierarchie, je zde tedy evidentní nepřátelství vůči všem revolučním i reformním proudům české politiky. Sám nejvýraznější exponent tohoto proudu na prvorepublikové kulturní scéně Jaroslav Durych například píše, že „viníky hospodářské krize jsou ti, kteří chleba dávali, i ti, kteří jej přijímali.“¹⁸² Durych se pak často střetává nejen s komunisticky orientovanými umělci, ale také prohradními exponenty. Jedno z nejsilnějších témat pro obě strany zde popisované „kulturní války“ meziválečného období, tedy španělskou občanskou válku, Durych rámuje jako vzor jakési křížové výpravy proti liberálům a levici.¹⁸³ Na tomto půdorysu také útočí na například na Karla Čapka v eseji *Pláč civilisty* z roku 1937, kde se do něj velmi osobně naváží pro skutečnost, že Čapek neabsolvoval základní vojenskou službu.

¹⁷⁸ Tamtéž, s. 50-51

¹⁷⁹ Krško, Jan, Proletářský táborák. Geneze rudého trampingu, *A2 XV*, č. 21, 9. 10. 2019, s. 27

¹⁸⁰ Končelík, Jakub – Večeřa, Pavel – Orság, Petr, *Dějiny českých médií 20.století*, Praha: Portál, 2010, s. 54

¹⁸¹ Tím je myšlen proud, který se v literatuře také běžně označuje jako „integrální katolictví“.

¹⁸² Magincová, Dagmar, Křížácké kulturní tažení za druhé republiky: časopisy *Tak* a *Národní obnova*, In: Kouba, Miroslav – Magincová, Dagmar – Říha, Ivo, *Kontexty propagandy*, Pardubice: Univerzita Pardubice, 2012, s. 100

¹⁸³ Viz např. Paulas, Jan, *Když se do sebe pustili Čapek s Durychem* (rozhovor s Jaroslavem Medem). Katolický týdeník 9. 12. 2008 <http://www.katyd.cz/clanky/kdyz-se-do-sebe-pustili-capek-s-durychem.html> 25. 10. 2019

Často používaný termín „obnova“ pak pro silně protibolševicky naladěné katolíky, kteří ale zároveň potřebují kritizovat poměrně liberálně orientovanou společnost, slouží jako určitá alternativa k levicové revoluci. Samo slovo obnova v metajazykové rovině pochopitelně každému konotuje návrat něčeho, co bylo násilím odstraněno, zde tedy onoho Řádu. V konzervativním narativu je tato antiteze revoluce přítomna dodnes, její soudobou obměnou může být například probrexitové heslo „Take back control“ rovněž čerpající sílu z představy uloupené šťastné minulosti. Asi nejlépe tento nostalgizující konzervatismus v jeho vypjatě agresivní podobě vystihuje citace uvedená v *Národní obnově* v roce 1938: „*Co nepracuje dneska pro národní a náboženskou obnovu naší země, pracuje proti této obnově a musí být jako věc škodlivá zavrženo.*“¹⁸⁴

V kulturní sféře marginalizovaná katolická autoritářská pravice vstupuje do hegemonního politického, ale i kulturního pole záhy po Mnichovu. Tato situace se dokonce institucionalizuje, když je jako přímý ideologický aparát zavedena *Národní kulturní rada* pod vedením právě Jaroslava Durycha, která, oproti převážně levicové kulturní scéně první republiky, plánuje v kultuře provést radikální hodnotový obrat.¹⁸⁵ Programové prohlášení rady nazvané *O novou národní kulturu*¹⁸⁶ je plné již zmíněných hesel jako řád, obnova nebo disciplína. Společně s podobnými texty *Kulturu si dovedeme dělat sami*¹⁸⁷ V. Renče nebo *Pryč s pauměním, kterého nikdy nepochopí náš lid!*¹⁸⁸ předsedy vlády Rudolfa Berana. Společné pro tyto texty je jejich obrat a idealizace od „kulturně-bolševické“ moderny a avantgardy k umění 19. století. Jmenovitě zejména k Mánesovi, Myslbekovi, Purkyněmu nebo Alešovi. Beran v citovaném článku doslova píše: „*Pryč musí to paumění, kterého nikdy nepochopil a nepochopí náš lid – pryč musí takzvaná kultura, která nám zavádí na místě české hudby černošské skřeky, na místě českého zpěvu barové odrhovačky, na místě radostného obrazu barevné mazaniny.*“ Vedle obracení k národní (a tedy etnicky české) kultuře a mýtu Božího řádu, který může uchránit jen autoritářský režim, se zde silně objevuje i mýtus „*radostného obrazu*“ minulosti. V pohledu na to, kde tato bájná minulost leží, se však jednotlivé proudy

¹⁸⁴ Posluchač rozhlasu, Pražskému Radiojournalu, *Národní obnova II*, č. 44, Olomouc 1938

¹⁸⁵ Magincová, Dagmar, Křižácké kulturní tažení za druhé republiky: časopisy *Tak* a *Národní obnova*, In: Kouba, Miroslav – Magincová, Dagmar – Říha, Ivo, *Kontexty propagandy*, Pardubice: Univerzita Pardubice, 2012, s. 97

¹⁸⁶ *Tak*, II, č. 16, 20. 12. 1938

¹⁸⁷ *Národní obnova*, II, č. 41, 15. 10. Olomouc 1938

¹⁸⁸ *Večer*, č. 37, 13. 2. 1939

českého autoritářství různí. Zatímco Beran ji evidentně vidí v národním obrození, integrální katolíci jako J. Čep nebo V. Renč odmítají i sekularizované 19. století a zlaté časy české kultury vidí v baroku.¹⁸⁹ Tato pevně vypadající koalice československé pravice proti společnému nepříteli však nemá dlouhého trvání. S příchodem okupace se její protagonisté štěpí na ochotné kolaboranty s okupační mocí a zbytek upadající v nemilost, nejčastěji pro své protiněmecké postoje.

Ideologickou očistou po vzoru Třetí říše se inspirovala už skupina Aktivisté¹⁹⁰ a stejnojmenné periodikum vydávané Stříbrného *Tempem*. Agresivní antisemitismus se pak projevuje už v prvorepublikovém tisku, zejména opět v titulech spadajících pod *Tempo*, dále pak v propagačních materiálech českých fašistů (NOF a Vlajka), okrajově však v mnohých dalších. Po Mnichovské dohodě a zejména pak po okupaci však ovládne téměř veškerou povolenou produkci se zaměřením na humoristickou kresbu. Nacistický antisemitismus ve službách Německa se objevuje například ve *Štítu národa*. Jeho nejaktivnější protagonisté jsou pak kreslíři František Voborský a zejména Dobroslav Haut, zásadní postava protektorátního „humoru“ koncentrovaného v časopisu *Ejhle*. Zde uvedme alespoň slavnou Hautovu postavu ze seriálu o *Pepíčkovi*. Ten navazuje na postavičku Pepíčka Nohýla, kterého Haut kreslí už pro prvorepublikové *Šejdrem* a za povšimnutí stojí vedle měšťáckého a místy i antisemitského obsahu rovněž formální stránka seriálu, neboť Haut zde velice účelově, byť poměrně umně, napodobuje lidový styl Josefa Lady.

Závěrem kapitoly nutno dodat, že takto vyhocená podoba tzv. kulturní války není ani v meziválečném období nic zcela nového, proklamativně antiklerikálním a antikatolickým, a tedy i národně emancipačním a programově pokrokařským se stalo například už postupné prosazování pohřbu žehem na počátku 20. století. V meziválečném období se už však pozornost všech zúčastněných upírala především k fenoménům uvedeným v této kapitole.¹⁹¹

¹⁸⁹ Rataj, Jan, *O autoritativní národní stát. Ideologické proměny české politiky v druhé republice 1938-1939*, Praha: Karolinum, 1997, s. 123

¹⁹⁰ Neplést s tzv. aktivistickými stranami, což byly naopak strany českých Němců, jež byly loajální s Československému státu i jeho liberálnímu pojetí demokracie.

¹⁹¹ Nešpor, Zdeněk R., „Národní krematoria“. Idea a realizace spalování mrtvol v meziválečném Československu, in: Bartlová, Milena a kol., *Co bylo Československo? Kulturní konstrukce státní identity*, Praha: UMPRUM, 2017, s. 92

„Smějící se bestie“ - Karikatura a propaganda

Výrok připisovaný tu Heidrichovi, tu samotnému Hitlerovi sice není autentický, spíše se pravděpodobně jedná o určitou sebeoslavnu reflexi vlastní protektorátní minulosti, ale i předchozího období, do kterého se promítá teze veselých Čechů a její antiteze humoru nepřejících Němců.¹⁹² Na rozdíl od období protektorátu, kdy je situace poměrně přehledná – stojí zde proti sobě odbojový časopis *V Boj* a kolaborantské *Ejhle*, je mediální prostor první republiky – co se humoru týče – velmi bohatý a diferenciovaný. Zásadní roli v tomto ohledu hraje ekonomická výdělečnost humoristických příloh či celých periodik v kontrastu k většinou prodělečným stranickým propagandistickým tiskovinám. Do humoru se pak propaganda dala propašovat také, byť ně tak explicitně a stranicky jako v případě deníků. V případě humoru ve výtvarných projevech na stránkách periodického tisku pak musíme rozlišit nejméně tři základní oblasti s vlastními formálními, obsahovými i ideologickými znaky. Nejčastějším žánrem, který je takřka všudypřítomný, je to, co můžeme zjednodušeně nazvat humoristickou kresbou. Ta se vyznačuje výrazným formálním zjednodušením a velmi často se jedná o pouhé převedení verbálně tradovaných a šířených vtipů. Ideologie se zde neobjevuje v konkrétní stranické podobě a často nepracuje ani s konkrétními postavami ve smyslu zobrazení jejich podob, což je částečně jistě dáno nedostatkem času, ale i nižší schopností autorů těchto kreseb zachytit tzv. samoznak jednotlivých osobností. Co se do různě modifikovaných lidových vtipů propisuje, je ale určité základní ideologické paradigma. V humoristické kresbě tak můžeme najít jak tradiční lidový antisemitismus, tak odpor k maloměšťáctví, typický zejména pro mládež. Vedle tohoto žánru pak máme karikaturu, která se od humoristické kresby odlišuje ve více ohledech, je proto třeba ji dále rozdělit na dvě oblasti.

Zejména ve dvacátých letech je mezi československými umělci¹⁹³ populární přístup, který si s karikaturou tradičně spojujeme, tedy zobrazení určité konkrétní osobnosti, jejíž typické rysy jsou dovedeny do dostatečné intenzity, že tato ve své podstatě nemimetická nápodoba referuje k signifikátu účinněji a rychleji než mimeticky přesnější zobrazení. Tento přístup se tak vzdaluje peircovskému ikonu a přibližuje se – v závislosti na konkrétním díle – indexu, ale častěji symbolu. Výhodou je, že neikonické zobrazení

¹⁹² Smějící se bestie, *Historie.cs*, Česká televize 16. 3. 2019

¹⁹³ Dalším, nikoli nevýznamným, rozdílem je, že humoristická kresba často dává prostor i pro naprosté amatéry, především v případě výtvarné adaptace „nesmrtelných“ vtipů.

může akcentovat i vizuálně nerozpoznatelné kvality předmětu. Dostáváme se zde k již zmíněnému samoznaku. Ten se stává cílem pro mnohé karikaturisty jako určitá výzva zpodobnit (nejčastěji politickou) osobnost pomocí nejmenšího možného počtu typických znaků jako byly Masarykovy brýle a pleš nebo knír Karla Kramáře. Vedle portrétního samoznaku, jakým se stává např. Hoffmeisterův Kramář, kterého přebírá i Antonín Pelc, nebo jeho S. K. Neumann, jehož zas cituje ve svých *Literárních karikaturách* František Bidlo, máme ještě radikálněji abstrahující způsob reference, a tím je ideogram. Ideogram má svou podstatu na pomezí ikonu a symbolu, musí tedy být společensky akceptovaný jako určitý druh neformální úmluvy. Typickým příkladem je třeba Hitlerův knírek a patka, které ho mohou zastupovat i samy o sobě,¹⁹⁴ nebo diktátorské boty Josefa Čapka, které anonymního diktátora zastupují také samy o sobě, tedy bez příslušného těla.¹⁹⁵ Oba tyto krajní projevy referenční redukce pak obecněji spadají pod žánr tzv. podob, které nesou všechny uvedené znaky, avšak nemusí to být v tak extrémní míře jako v případě samoznaku nebo ideogramu.¹⁹⁶ Pomocí formálního zjednodušení karikatura zesiluje určitý detail, ať už vizuálně vnímatelný nebo ne.¹⁹⁷

Vedle žánru podob však již ve dvacátých letech vyrůstá žánr ryze politické karikatury, jak ji představuje František Bidlo nebo John Heartfield v Německu. U ideologické karikatury, kterou lze s propagandou již neproblematicky ztotožnit, jelikož naplňuje všechny čtyři podmínky uvedené v úvodních kapitolách, se na rozdíl od humoristické kresby nebo podob plně uplatňuje indexální referenční vztah. Tak jako Peirce ilustruje indexální vztah označujícího a označovaného na příkladu kouře jako důsledku a průvodního jevu ohně, existuje množství zobrazení politických ideologií právě skrze jejich důsledky. Smrt se tak optikou levice stává signifikantem nacismu, militarismus italského fašismu, a naopak, je zas komunismus prezentován chaosem a neznabožstvím. Účinek politické karikatury pak zesiluje i zmíněná znakovost a často též apropriace některých prvků jako například postavy známého díla v Hoffmeisterově kresbě *Pablo Picasso maluje Guerniku* (1937), využití fotomateriálu Antonínem Pelcem,

¹⁹⁴ Jako je tomu u množství současných popkulturních obrazů jako obálka knihy *Už je tady zas*, nápoj Kefírer nebo mem Hipster Hitler.

¹⁹⁵ Srp, Karel, Ti druzí, in: Srp, Karel (ed.), *Adolf Hoffmeister: (1902-1973)*, Praha: Gallery, 2004, s. 144

¹⁹⁶ Winter, Tomáš, Podoby, in: Chrobák, Ondřej – Winter, Tomáš (ed.), *V okovech smíchu: Karikatura a české umění 1900–1950*, Praha: Gallery, 2006

¹⁹⁷ McCloud, Scott, *Jak rozumět komiksu*, Praha: BB/art, 2008, s. 30

Jindřichem Štyrským na knižních obálkách a v omezené míře i Františkem Bidlem a často též jejich násobením, ať už se jedná o děla, zbraně, nebo vojáky.¹⁹⁸

Vrátíme-li se o krok zpět k aplikování literárních teorií na karikatury, nelze opomenout metaforu. Princip metafory – spočívající v souvztažnosti a paralelnímu fungování doslovného a nedoslovného významu – je zřejmý i v karikatuře. Arthur C. Danto tuto analogii mezi rétorickou metaforou a karikaturou (konkrétně mluví o Heartfieldových fotomontážích) zdůrazňuje též.¹⁹⁹ Nejzřetelněji je tato vizuální metaforičnost vidět například ve známém díle, které v podstatě započalo německou intervenci na výstavě karikatur v Mánesu, *Adolf nadčlověk polyká zlato a mluví nesmysly*. Heartfieldovu rétorickou figuru, kdy nahrazuje páteř, kterou protagonista jakoby nemá, něčím, čeho má naopak dostatek (zde jsou to říšské marky), využívá i Antonín Pelc ve stripu uveřejněném v *Tvorbě* v roce 1938 s názvem *Příznaky epidemie*. Třetí pole je doprovázené textem „*Roentgenologický snímek pana předsedy Berana odhalil lékařům velmi nebezpečné onemocnění páteře.*“ A ukazuje nám vůdce druhé republiky s páteří poskládanou z hákových křížů.



¹⁹⁸ Chrobák, Ondřej – Winter, Tomáš (ed.), *V okovech smíchu: Karikatura a české umění 1900–1950*, Praha: Gallery, 2006, s. 48

¹⁹⁹ Danto, Arthur C., John Heartfield and Montage, in: Danto, Arthur C., *The Madonna of the Future. Essays in a Pluralistic Art World*, New York: Ferrar, Straus and Giroux, c2000, s. 8

Vedle tohoto ryze teoretického rámce je nutné zmínit i ten historicko-kulturní. Přejděme tentokrát již mnohokrát popisované formální kořeny karikatury ve smyslu dále zmíněných podob v dílech Da Vinciho či Bosche²⁰⁰ a zajděme ještě o kus dále k tělesnosti a grotesknosti jako takové. Postupná emancipace karikatury a humoristické kresby, „propojíme-li tyto dva fenomény do jednoho celku, vyrůstá z – v novověku ustupující – středověké tzv. lidové kultury smíchu“, jak zní na první pohled trochu krkolomný termín Michaila Bachtina.²⁰¹ Lidová kultura smíchu nachází právě ve středověku velmi silné uplatnění v karnevalu, tedy slavnosti, kdy se svět obrací naruby.²⁰² Bachtin zdůrazňuje, že tato kultura je kulturou mimocírkevní, ve středověkém kontextu se tedy jedná o jakýsi paralelní svět vedle toho církevního, ovládaného božím řádem a jemu podřízenými autoritami. Ústup karnevalu v novověku tak možná souvisí se zpochybněním tohoto řádu. Humanismu, empirismu a racionalismu se však paralelní svět staví o poznání obtížněji, protože novověké paradigma je v tomto ohledu totalitní a bláznovství vyloučilo ze světa rozumu.²⁰³ Bachtin rovněž interpretuje karneval a smíchovou kulturu obecně na základě její lidovosti, tedy kolektivnosti. To je jistě dáno i Bachtinovým politickým kontextem, nicméně toto její rámování nachází ohlas i v teoretické reflexi karikatury v meziválečném období. Zdeněk Kratochvíl,²⁰⁴ byť jeho text je značně reduktivní, adoruje karikaturu jako emancipační prostředek z podobných východisek, z jakých popisuje Bachtin karneval. V Kratochvílově textu je tak Pablo Picasso aristokrat a individualista, zatímco bytostný karikaturista Thomas Theodor Heine je proletářem a kolektivistou. Přes zjevné ideologické motivace je toto pojetí smíchu a humoru v něčem jistě logické, protože humor, který není sdílený je obtížně představitelný, pokud vůbec. Každopádně je pak zřetelný kontrast mezi humoristickou tvorbou a vysokým uměním, které naopak na individuálním vnímání obvykle stojí i padá.

Mezi karnevalem a karikaturou lze pak najít ještě jednu paralelu, která se takto může jevit pouze zdánlivá či náhodná, její podrobná argumentace však přesahuje rámec této práce. Karneval se totiž ve středověku i raném novověku z oslavy "všeobecnosti,

²⁰⁰ Viz kapitolu *Zobraz svého nepřítele*.

²⁰¹ Bachtin, Michail Michailovič, *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, Praha: Odeon, 1975

²⁰² Schnelle, Barbora, Konec karnevalu? Některé aspekty diaspory karnevalismu v novověku. In: *Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity II*, Brno: Masarykova univerzita, 1999, s. 23

²⁰³ Viz Foucault, Michel, *Dějiny šílenství*, Praha: NLN, 1994

²⁰⁴ Kratochvíl, Zdeněk, Th. Th. Heine a P. Picasso, *Volné směry XXX*, 1933, č. 1, s. 105-109, s. 106

*svobody, rovnosti a hojnosti*²⁰⁵ a života pojatého jako hra zvrhává ve hru na úkor života a projevy neomezeného násilí a teroru.²⁰⁶ Velmi volně tento vektor od smíchu a veselí k násilí můžeme přenést právě na meziválečnou karikaturu, od které (např.) Adolf Hoffmeister už ve třicátých letech požaduje stále více útočnosti na úkor veselosti.

Přesuňme se však skokem do prostředí nově vzniklé Československé republiky. Zde záhy po válce vyrůstá nová generace politických karikaturistů pod vlivem předchozí národní tradice, zejména té ve francouzském exilu okolo humoristického časopisu *L'Assiette au Beurre*, kde působil i František Kupka nebo Vojtěch Preissig,²⁰⁷ a kde podle Adolfa Hoffmeistera v podstatě vznikala česká pokroková karikatura.²⁰⁸ Zásadní vliv měla však také česká karikatura uvnitř monarchie (František Gellner) a zejména pak Mnichovský časopis *Simplicissimus* pod vedením již zmíněného Thomase Theodora Heineho, o kterém bude ještě řeč. Věnovat se v této i následujících kapitolách budeme převážně dílům ústřední trojice české meziválečné karikatury, tedy Adolfa Hoffmeistera, Antonína Pelce a Františka Bidla, které za jakýsi vůdčí triumvirát považuje v rozsáhlé Hoffmeisterově monografii i Karel Srp.²⁰⁹ Jakkoli se k sobě tyto tři osobnosti v průběhu následujících let přibližují, jejich výchozí pozice je poněkud odlišná, odhlédneme-li od důsledného antimilitarismu, o kterém však bude podrobněji řeč později. Všichni tři jsou levicově orientováni, nicméně budoucí hvězda prosovětské propagandy Antonín Pelc se ještě ve dvacátých letech hlásí k sociální demokracii, Hoffmeister vychází z intelektuálního prostředí Devětsilu, jehož byl zakládajícím členem, a Bidlo je zas důsledným a zemitým antikapitalistou a kritikem maloměšťáctví ještě před vznikem komunistické strany od počátku dvacátých let. Poněkud stranou této trojice stojí další výrazná postava meziválečné karikatury, Josef Čapek. Čapek rozhodně není přesvědčeným socialistou, nicméně z pacifistických východisek s ostatními sdílí antimilitarismus a události třicátých let ho přivádějí k totožným teoretickým

²⁰⁵ Bachtin, Michail Michailovič, *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, Praha: Odeon, 1975, s. 11

²⁰⁶ Schnelle, Barbora, Konec karnevalu? Některé aspekty diaspory karnevalismu v novověku. In: *Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity II*, Brno: Masarykova univerzita, 1999, s. 25

²⁰⁷ Chrobák, Ondřej – Winter, Tomáš (ed.), *V okovech smíchu: Karikatura a české umění 1900–1950*, Praha: Gallery, 2006

²⁰⁸ Hoffmeister, Adolf, *Sto let české karikatury*, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955, s. 35

²⁰⁹ Srp, Karel, Ti druzí, in: Srp, Karel (ed.), *Adolf Hoffmeister: (1902-1973)*, Praha: Gallery, 2004, s. 143

východiskům jako levicové karikaturisty, byť už z liberálně demokratických pozic. Jako doklad Čapkova aktivistického pojetí karikatury může sloužit jeho citát: „*Satira a karikatura, nad kterou mezi mračny, tam nahoře, neprobleskují hvězdy vysokého idealismu, není než pouhou jízlivostí, pouhým šklebem.*“²¹⁰ Čapek se tak staví vedle zmíněné trojice do pozice důsledného antimilitaristy a kritika fašismu.

V průběhu dvacátých let, tedy dlouho před Hoffmeisterovým vyhlášením krize karikatury, se ostré politické karikatuře věnuje František Bidlo, z okruhu Devětsilu se tzv. tendenční kresbě blíží v podstatě jen Otakar Mrkvička.²¹¹ Pelc s Hoffmeisterem se pak přidávají až se zmíněnou krizí karikatury, kterou Hoffmeister opodstatňuje vážnou a nebezpečnou dobou, do které svět na počátku třicátých let vstupuje. Do té doby pro ně platilo totéž, co pro většinu kreslířů uvnitř i mimo Devětsil, tedy zaměření spíše na specifický portrétní žánr – byť často kriticky zaměřených – podob.²¹² To však neznamená, že by jejich dřívější práce byly prosty jakékoli ideologie, a už vůbec ne to, že by neexistovala teoretická východiska pro vyloženě propagandistickou karikaturu. Známé jsou proklamace autorit jako Jindřich Štyrský nebo Karel Teige, kteří od umění požadují právě propagandu. Štyrský doslova píše, že revoluční karikatura „*ničí, bičuje a nenávidí*“. Pro Teigeho je „*ocelovou zbraní třídního boje*“ a pro Mrkvičku pak spolu s plakátem přímo prostředkem agitace.²¹³ V souvislosti s uchopením moci nacisty v Německu nepřichází jen radikalizace a dostání vlastním proklamacím ze strany Hoffmeistera a Pelce, ale také nastupuje početná německá intelektuální a umělecká emigrace. Mezi emigranty přicházejí pro české prostředí dvě naprosto zásadní postavy – T. T. Heine a John Heartfield. Oba se však k problému, který v Československu konečně začíná být aktuální, tedy vztahu k Německu, stavějí odlišným způsobem. Heine po odchodu z Německa považuje nacismus za tak závažnou věc, že je pro něj nepřipustné o ní žertovat a tendenční karikaturu částečně opouští. Tento jeho postoj je však jistě dán mimo jiné faktem, že má část rodiny stále v Německu a nechce proto nacistický režim

²¹⁰ Čapek, Josef, *Psáno do mraků 1936-1939*, Praha: Pražská edice, 1993, s. 251

²¹¹ Chrobák, Ondřej – Winter, Tomáš (ed.), *V okovech smíchu: Karikatura a české umění 1900–1950*, Praha: Gallery, 2006, s. 49

²¹² Tamtéž, s. 49

²¹³ Tamtéž, s. 43-46

příliš provokovat.²¹⁴ Heartfield oproti němu ještě více provokuje zesměšňováním předáků třetí říše. Z humoru tak dělá plnohodnotnou politickou zbraň.²¹⁵

Vedle změny paradigmatu, kterou pregnantně vystihl Hoffmeister v katalogu k 1. mezinárodní výstavě karikatur a humoru v Mánesu, když píše, že lidstvo je politicky rozdělené na karikaturisty a karikované, nebo že „(...) *dříve byli lidé lidem k smíchu, ale dnes je třeba nenávidět ty druhé.*“²¹⁶ je zřetelný další posun, kterého karikatura doznala. Díky tomu, že se mění politický diskurz ve společnosti, nebo alespoň v umělecké veřejnosti, začíná být karikatura přijímána jako relevantní umělecké vyjádření hodné vystavování, jak se stalo právě na zmíněné výstavě v Praze. Zapojení díla do mechanizovaného „výrobního procesu“ v tisku a participace kolektivu tiskařů, redaktorů a samotného umělce, jak to umožňuje novinová kresba, je vnímána jako pozitivní změna paradigmatu a symbolický odklon od monarchistického individualismu ke kolektivismu.²¹⁷ Tento narativ se nese zcela v duchu východisek ruského konstruktivismu, který rovněž usiloval o odstranění „buržoazní autonomie a expresivity“ uměleckého díla a o její nahrazení analogií k výrobnímu procesu.²¹⁸

Zůstaneme-li u této avantgardní potřeby zaútočit na autonomii a expresivitu, je třeba připomenout již citovaný text Zdeňka Kratochvíla pro *Volné směry*,²¹⁹ kde dává do dialektické teze a antiteze právě Picassa, jakožto „aristokrata umění“, kterému však zároveň přisuzuje roli jakéhosi důstojného završitele tohoto nadřazeného pohledu na vztah umění a člověka, a T. T. Heineho, jakožto nezpochybnitelnou ikonu moderní karikatury, která bezesporu silně ovlivnila i československou karikaturu již během první světové války tak, že se stala nejen masově šířitelnou, ale i masově uchopitelnou. Doslova tvrdí: „*Heine žádá, aby umění sloužilo, Picasso chce, aby umění vládlo.*“²²⁰ Přes veškeré formální rozdíly se tedy zdá, že právě karikatura tento cíl konstruktivismu v rámci avantgardy alespoň do určité míry naplnila. Je však zajímavé, že i v sekulárním prostředí intelektuální levice dochází k některým projevům „buržoazní“ zbožné úcty. Jedná se

²¹⁴ Srp, Karel (ed.), *Adolf Hoffmeister: (1902-1973)*, Praha: Gallery, 2004, s. 147

²¹⁵ Tamtéž, s. 144

²¹⁶ *Mezinárodní výstava karikatur a humoru* (kat. výstavy), SVU Mánes, 6. dubna - 6. května 1934

²¹⁷ Kratochvíl, Zdeněk, Th. Th. Heine a P. Picasso, *Volné směry XXX*, 1933, č. 1, s. 105-109, s. 105

²¹⁸ Foster, Hal, Co je nového na neoavantgardě?, in: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny: Notebook for Art, Theory and Related Zones*, Praha: Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze, 2010, s. 58-84

²¹⁹ Kratochvíl, Zdeněk, Th. Th. Heine a P. Picasso, *Volné směry XXX*, 1933, č. 1, s. 106

²²⁰ Tamtéž

pochopitelně o kult osobnosti, který se v praktické rovině blíží předmoderní zbožnosti, v té formální pak buržoazní tradici 19. století. Adolf Hoffmeister se – naprosto „neavantgardně“ – před válkou vyznává z komplikovanosti vytvořit obstojnou karikaturu dvou osobností, a to čistě pro jejich morální kvality. Jedná se o Masaryka a Stalina.²²¹ U toho prvního přeci jen nějaké vytvoří, úctu ke Stalinovi však věrně dokládá jeho práce Stalin, Roosevelt, Churchill z roku 1943. Zatímco britský a americký státník jsou vyvedeni zjednodušující karikaturní linkou, jako ikona Stalina je použita jeho fotografie.

²²¹ Hoffmeister, Adolf, O člověku Stalinovi, *Svět sovětů VII*, 1. 9. 1938

Zobraz svého nepřítele. Archetypy a stereotypy v karikatuře

„Mít nepřítele je důležité nejen k tomu, abychom vymezili vlastní identitu, ale i k tomu, abychom si obstarali překážku, na níž můžeme poměřovat svůj systém hodnot a na níž při konfrontaci můžeme předvést svou hodnotu. Chybí-li tudíž nepřítel, je potřeba si ho vykonstruovat.“²²²

Potřeba instituce symbolického Nepřítele je s námi odnepaměti a, jak píše Umberto Eco v citovaném díle, je s námi stále a nejspíš i bude. Nepřítele většinou chápeme jako antitezi sebe sama ve smyslu politickém, náboženském či obecně morálním. V souvislosti s obrazem musíme nějak přistoupit k otázce estetického hodnocení obrazu nepřítele. Samotná ošklivost zobrazeného nepřítele nemusí být tím nejdůležitějším kritériem, které by měl umělec měl zachytit zvláště, chce-li, aby samotný obraz byl hodnocený jako „kvalitní“, což minimálně do konce 19. století znamená krásný. Středověk se s tímto dilematem vypořádává poměrně elegantně zcela v duchu upřednostnění krásy duše nad krásou těla. Například obraz ďábla tak může být krásný zejména v případě, že věrně zachycuje jeho zkaženost, což se s fyziognomickou krásou nemusí zcela překrývat.²²³ Tento nárok na obraz, který má pravdivě odrážet duševní kvality zobrazované bytosti, se táhne celými dějinami, a nelze si nevšimnout, že ve valné většině pozorujeme přímou úměrnost mezi charakterností a krásou, jako je tomu v případě antického pojmu *kalokagathia* nebo její středověké obdoby *integritas*, a naopak i mezi nemorálností a ošklivostí. Za velmi křiklavý příklad nám mohou posloužit středověké a renesanční ztvárnění souboje krásného archanděla Michaela s ošklivým ďáblem.

Právě integrita fyzické i duševní kvality objektu se stává užitečným nástrojem pro reprezentaci a propagandu. Ať se jedná o ikonografické programy a sebestylizace do antických hrdinů v případě panovnické reprezentace, nebo o propisování politiky do fyzické podoby jejích hlasatelů v případě politické karikatury, o které bude řeč, cíl je vždy stejný, a sice přesvědčit diváka na základě tohoto paradigmatu korespondence o duševním profilu zobrazeného.

²²² Eco, Umberto, *Vytváření nepřítele a jiné příležitostné texty*, Praha: Argo, 2013, s. 10

²²³ Eco, Umberto, *Dějiny krásy*, Praha: Argo, 2015, s. 133

Je zajímavé, že už od středověku se rodí pojetí ošklivosti, která jde ruku v ruce s jakousi zvláštní groteskností a pitoreskností. Na zmíněných malbách Michaela s ďáblem, ale analogicky také třeba sv. Jiřího s drakem, nenajdeme nic, co by připomínalo temnou neurčitost Lovecraftova Cthulhu nebo jakousi zvrácenou vznešenost Tolkienova Saurona. Tato zobrazení zla s nádechem grotesky jsou však častěji doménou smyšlených tvorů než jako součást propracované fyziognomie lidských postav, jak můžeme ve vydatné míře vidět ve fantaskních dílech Hieronyma Bosche. Pozornost směřující k fyziognomii a rodící se karikaturu, jakožto cílené přehnutí některých rysů tak, aby tělo odpovídalo duchu, však můžeme vidět už v Da Vinciho skicách ošklivců, u Quentina Metsyse nebo u účastníků karnevalů na plátnech obou Brueghelů. Karikatura se mj. rodí také na základech kreseb z období reformace a protireformace, kde se obě strany na grafických listech obviňovaly ze spolčování s ďáblem. Ďábel či Satan pak zůstal tématem až do dvacátého století jako personifikace nepřítele, který je lstivý, zákeřný a často zároveň ošklivý.²²⁴

Spojením některých vad a fyziognomie se pak zabývá dílo Giambattisty Della Porta *O lidské fyziognomii* (1610).²²⁵ Pozitivistickým pokusem o exaktní zavedení spojitosti některých tělesných rysů a sklonům ke zločinnosti do kriminalistiky zase neblaze proslul na konci devatenáctého století Cesare Lombroso se svým dílem *Zločinec z pohledu antropologie, práva a psychiatrie* (1876).

Moderní karikatura meziválečného období vychází ze všech těchto zmíněných tradic, zároveň si plně uvědomuje, že spojení imaginativní grotesknosti, přehnané expresivity a korespondence těla a ducha je pro člověka velice snadno uchopitelná a komunikační kanál mezi obrazem a recipientem se stává snáze průchozím. Scott McCloud na konto karikatury píše: „*Karikatura u objektů z hmotného světa snižuje význam vnějškového vzhledu, a naopak posiluje myšlenku nebo formu. Tím se dostává do světa pojmů.*“²²⁶ Výhodou pojmů oproti obrazu je pak její snazší uchopitelnost a jednoznačnost, čímž se stává nejen integrální součástí popkultury, ale právě také propagandy. Propagátoři tendenční kresby, tedy karikatury, která se má odlišovat od běžné humoristické kresby, jako třeba Karel Teige, pak její vznik datují – ne náhodou –

²²⁴ Eco, Umberto, *Dějiny ošklivosti*, Praha: Argo, 2007, s. 190

²²⁵ Tamtéž, s. 258

²²⁶ McCloud, Scott, *Jak rozumět komiksu*, Praha: BB/art, 2008, s. 41

do devatenáctého století. Tedy do století třídního útlaku, ale také pokroku a „*prvního vystoupení proletariátu*.“²²⁷

Ve středoevropské karikatuře se už od 19. století objevují postavy, které v podstatě personifikují různé národnostní stereotypy. Jejich jména jsou většinou zkomoleninou národního patrona nebo prostě znějí pro daný jazyk dostatečně typicky. Můžeme se tak setkat například se stereotypizovaným Němcem Michlem, českým Vaškem (v německojazyčném prostředí Wenzelem), polským Powidlem nebo ruským Ivanem.²²⁸ Tyto postavy nebyly vytvořeny primárně jako nástroj k signifikaci nepřítele a často byly používány i v přátelském duchu či k sebereflexi, v případě kontrastu Michla a Wenzela se však velmi často jednalo o nástroj, jak se identifikovat v rámci vlastního národa v opozici vůči druhému.

K obdobnému zploštění nedochází jen na základně národní identity, ale též etnicity, kulturní příslušnosti nebo politické orientace. Nezřetelnější příklad tří základních archetypů tak, jak je buduje levicová propaganda, můžeme nalézt v Bidlových kresbách. Ten velice často kreslí trojici postav znázorňujících klerikalismus, kapitalismus a militarismus, který později splývá s fašismem. Bidlo vytváří velmi specifickou ikonografii oblékání i fyziognomii těchto tří personifikací. Zatímco šaty klerika jsou vždy běžnou černou sutanou, jeho tělesná konstituce i doplňky jako ceremoniální řetězy, růžence nebo kříže jsou voleny tak, aby budily co nejvíce pohoršení nad hromaděním majetku ze strany církve. Máme tu tak tlustého, hamižného, často zbabělého, ale velmi zákeřného a krvelačného klerika. Ten má navíc fyziognomické rysy, které často nápadně připomínají prvorepublikového ministra a předsedu Československé strany lidové Msgr. Šrámka.



²²⁷ Chrobák, Ondřej – Winter, Tomáš (ed.), *V okovech smíchu: Karikatura a české umění 1900–1950*, Praha: Gallery, 2006, s. 43

²²⁸ Karlíček, Petr, *Napínavá doba, Politické karikatury (a satira) Čechů, Slováků a českých Němců (1933-1953)*, Praha: Knižní klub, 2018, s. 33

Typickým atributem kapitalisty je pak již tradičně černý cylindr. Ten v řadě případů metajazykově funguje jako protipól ploché dělnické čapky, tedy jako jakási (staro)módní nepraktická záležitost s jediným účelem buržoazní sebe prezentace. Zde je třeba zdůraznit, že v tomto obvyklém triu prakticky vždy nacházíme démonizovanou verzi skutečného velkokapitalisty, nikoli buranského nižšího buržoi, šosáka nebo venkovského statkáře. Ztypizovaný oděv těchto stavů, tedy lovecký klobouček, lesnické holínky atd. je zde nahrazen právě v té době již poněkud směšným cylindrem nebo pruhatými kalhotami. Fyziognomie kapitalisty vychází většinou z představy o šosákovi, je tedy obtloustlý, bez krku a s kulatým obličejem. Existuje však i konkrétní postava, kterou František Bidlo do svých karikatur často dosazuje právě za personifikaci kapitalismu. Je jí britský ministr zahraničí mezi lety 1924-1929 a starší bratr pozdějšího premiéra, laureát Nobelovy ceny míru Austen Chamberlain, snadno identifikovatelný podle svého ikonického monoklu a opět ve fraku, cylindru a s pruhatými kalhotami. Jeho šlachovitá postava a nekompromisní výraz má však daleko do, v podstatě legračního, ztvárnění otlělého hamouna.

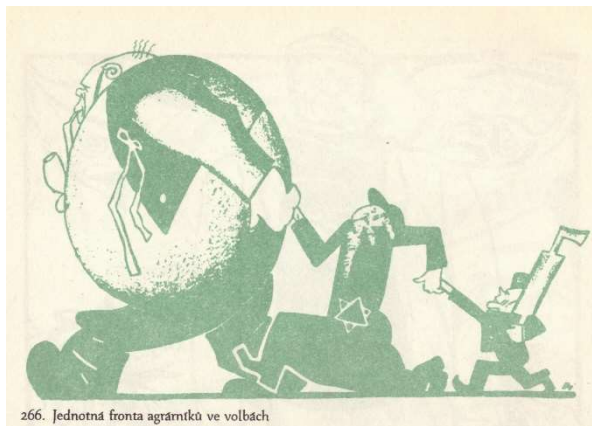
Třetím elementem v této spiklenecké trojici se pro levicové kreslíře stává personifikace války, či obecně militarismu. Tato postava obvykle nenese žádné dehonestující fyziognomické rysy, je však ztvárněna jako muž v důstojnické uniformě s atributy, které v době těsně po válce evokovaly nepříjemné vzpomínky na prožité utrpení. I tato postava se v průběhu meziválečného období vyvíjí. Po roce 1922 a zejména po italské agresi proti Habeši se na místo velmi obecně pojatého militaristy dostává poměrně kodifikovaná představa fašisty. Ten je obvykle zpodobněn jako hrozivý monochromně vyvedený černý obrys agresivního, spíše mladšího, muže. Tato postava se pak velmi často prolíná s konkrétní postavou Benita Mussoliniho. Ten někdy archetypu fašisty poskytne jen svoji tvář, jindy se jedná o zcela konkrétní referenci přímo k osobě Duceho. Černé provedení fašisty/Mussoliniho je pochopitelně odkazem na barvu košil italských (ale i britských nebo nizozemských) fašistů, kteří se inspirovali oděvem italských prvoválečných úderných oddílů Arditů.²²⁹ I tato již velmi temně působící postava má však obvykle svůj komický rozměr. V případě Mussoliniho je totiž velmi nápadně zdůrazňována a vedle bojovně vystrčené brady je jeho hlavním modem signifikace jeho plešatost.

²²⁹ Lurker, Manfred, *Slovník symbolů*, Praha: Knižní klub, 2005, s. 126

Z karikatur pracujících s tímto motivem je zřejmý jejich vyhoceně antikapitalistický apel. Zatímco voják/fašista v nich funguje jako instrument pro špinavou práci a klerik jako falešný arbitr, který má posvětit hrubě nemorální chování, kapitalista je ten, který má z celého spojenectví největší prospěch, zároveň je často vykreslován jako koordinátor všech nepravostí a „hlava hydry“. Velmi často je pak zdůrazňována souvislost mezi kapitalismem a válečným byznysem ve spojení s fašismem, jehož „oblíbeným“ protagonistou byl německý Kruppův zbrojní konglomerát, jak ho ukazuje například známé Pelcovo dílo *Apríl u Kruppů*.

Vrátíme-li se, i v souvislosti se zmíněným Kruppem, k postavě tlustého kapitalisty, nelze si nevšimnout, že právě tělesná nedisciplinovanost jako nadváha je velmi oblíbeným atributem, který má nepřítele deklasovat na bytost ovládanou primitivními pudy postrádající jakékoli zbytky empatie a solidarity s trpícími. Nejsou to však jen kapitalisté či šosáci, kdo je takto vykreslován, podobně na tom jsou klerici, z důvodu kritiky rozporu mezi deklarovaným opovrhováním materialismem a bohatstvím církve. Tento atak tak cílí téměř výhradně na katolíky. Podobným způsobem však zobrazují jak komunisticky orientovaní autoři, tak například kreslíři ve službách SDP na stránkách sudetoněmeckého *Der Igel*, také sociálního demokrata jakožto pokrytce, který se drápe po zádech dělníků k vlastnímu prospěchu. Nevraživost ze strany nacistů je pochopitelně součástí politického boje, který sahá hluboko k počátkům ekonomické krize, ale také k antisemitismu, neboť právě německá SPD, ale analogicky i československá sociální demokracie byla nejčastější volbou i angažmá pro nenáviděnou vrstvu zaopatřených Židů. Ze strany komunistů jde jednak o konkurenční přetahování o voliče, a tedy i potřebu označit sociálního demokrata za pokrytce, zároveň jsou to však z velké části právě sociální demokraté, kdo nese odpovědnost za násilné potlačování dělnických protestů a stávek v meziválečném období, za což jsou ze strany komunistů častováni obvykle jako „sociálfašisté“ a zaprodanci buržoazních systémů, které pomáhali spoluutvářet a udržovat. Svou roli hraje pochopitelně i podpora nacionalismem zmítané Velké války ze strany většiny sociálnědemokratických partají.

Analogicky s černou plochou fašisty je tato monochromnost figury používána i ve fašistické a konzervativní kritice levice. Rudá postava dobře vydržovaného „papaláše“ je v podstatě vždy nacionalistická karikatura sociálního demokrata, která je navíc často doplněna jedním velice



specifickým znakem, a sice otisky rukou na vestě symbolizující nečestnost a úplatkářství.²³⁰ Oproti tomu komunista je zobrazován spíše jako zakrslý muž s širokým obličejem a výraznou čelistí a nezbytným neupraveným strništěm. Tato postava je opět obvykle kompletně rudá. Podobný postup „stranického“ zabarvení se však netýká jen fašistů, socialistů a komunistů, používány jsou například i zelené postavy agrárníků.

Vedle nadváhy je stigmatem nepřítele i prostá ošklivost. Už v antice, včetně Homérových děl, nebo ve středověku jsou jako vypočítaví, závistiví a jinak morálně upadlí, a tedy i oškliví, líčení i příslušníci nižších tříd, či dokonce ženy. Ve středověku se tak dotváří postava čarodějnice jako škaredé a zlé ženy, známá už v antice. Nicméně čarodějnictví je stále pokládáno za jakýsi symptom autosugesce a blouznění a až na prahu novověku roste míra perzekuce společně s rostoucí mocí inkvizice a nabývá známých obludných rozměrů.²³¹ Představa nepřítele jako jakési obdoby této čarodějnice se však udržuje i v osvěcenských a sekularizovaných společnostech. Je velmi snadné za nepřítele označit toho, kdo je nejen ošklivý, ale navíc z různých důvodů vyloučený ze společnosti. Ta odmítá přijmout vlastní spoluzodpovědnost a nepříteľovo odloučení interpretuje jako nutnou příležitost ke „kutí piklů“ proti „nám normálním“.

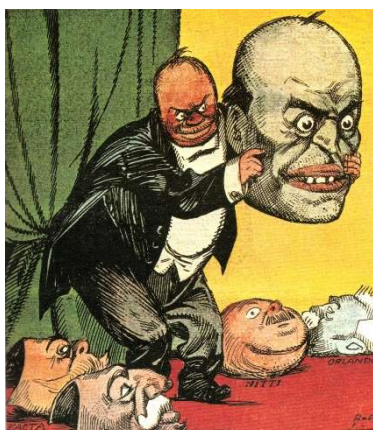
Velmi ilustrativní je v tomto ohledu jedna z postav Orwellova románu *1984*. Výstřední zjev a nepříjemný hlas jsou zde atributy „*prvotního zrádce Strany, rozvraceče a kacíře*“ Emanuela Goldsteina.²³² Jeho do očí bijící fyzickou podobnost a také podobnost propagandistického vykreslení z aparátů oceánské Strany s osudem Lva Trockého a jeho obrazu ve Stalinistickém sovětském svazu netřeba zdůrazňovat. Toto

²³⁰ Karlíček, Petr, *Napínavá doba, Politické karikatury (a satira) Čechů, Slováků a českých Němců (1933-1953)*, Praha: Knižní klub, 2018

²³¹ Eco, Umberto, *Vytváření nepřítele a jiné příležitostné texty*, Praha: Argo, 2013, s. 19-20

²³² Orwell, George, *1984*, Praha: Naše vojsko, 1991

naratologické zploštění postavy na „prvotního zrádce“ a „arcinepřítele“ bez kontextu a minulosti je typická nejen pro extrémní svět Orwellova románu, ale i pro propagandu první poloviny 20. století cílenou na tzv. spořádaného občana. Jako určité memento nám v českém prostředí může sloužit případ vraždy v Polné a následná Hilsneriáda.



Motivem, který se v zobrazení Nepřítele ve dvacátém století univerzálně opakuje, je maska. Nepřítel není jen špatný a ošklivý, je navíc záłudný, a proto schovává svou pravou podstatu pod maskou. V masce jako nástroji nepřítele můžeme vidět i zmíněný mýtus čarodějnického sabatu, kdy nepřátelé, skryti našim zrakům, tajně osnují své plány proti nic netušícím „My“. S tím, jak v meziválečném období sílí totalitní a autoritářské směry, pak vzniká snaha hledat vnitřního nepřítele jako jakýsi stabilizující prvek vlády. Příklady užití masky jako atributu nepřítele je celá řada. Znáмым je například plakát zmíněný i v Orwellově *Holdu Katalánsku* z období barcelonských bojů během španělské občanské války z dílny komunistické PSUC. Ten je mířen proti konkurenční nestalinistické, revolučně dělnické straně POUM. Na plakátu je muž – nepřekvapí, že ošklivý -- a navíc s výrazem šilence, který má pod padající maskou s nápisem POUM a se srpem a kladivem na čele hákový kříž. Podobný příklad máme v italské karikatuře reagující na uchopení moci Mussolinim. Italský kapitalista (obligátně ve fraku a s nadváhou, ošklivě odulými rty, červeným nosem a spíše jen zbytky vlasů) si nasazuje masku Mussoliniho a má tak být varováním před jeho líbivou politikou, za kterou se však skrývá to samé, co za maskami všech předchozích italských vůdců, jejichž masky leží odhozené u kapitalistových nohou. Podobný postup využívá československá protiagrárnícká karikatura *Nepřátelé vesnice* bez masky.

Operací, která se zdánlivě podobá prisouzení masky nepříteli, je jeho zoomorfizace, která se nejčastěji týká právě jeho tváře. Jejím účelem však není okaté maskování poukazující na nepřítelovu prohnanost, ale naopak jeho demaskování.²³³

²³³ Berger, John, *O pohledu*, Praha: Fra, 2009, s. 27

Prisouzení zvířecích rysů člověku má totiž tu výhodu, že po ztrátě bezprostředního (a víceméně rovnocenného) kontaktu s přírodou a jejím odsunutí do izolace v průběhu 19. století jsme si zvykli používat její prvky (zvířata) jako symboly. Liška značí prohnalost, lev sílu, mravenec píli atd. Tyto konotace se pak dají i ironicky obrátit či obohatit o konotace nové, jako je tomu například v prisouzení některých lvích rysů Karlu Kramářovi v kresbách A. Pelce, které ironicky reflektují jeho vypjatý nacionalismus. Zajímavý je ovšem případ fotomontáže Johna Heartfielda *Der friedfertige Raubfisch* (Přátelský predátor, AIZ 1937). Jejím protagonistou je častý Heartfieldův terč Hermann Göering, kterého můžeme bezpečně identifikovat podle jeho typicky nabubřelé „aristokratické“ uniformy. Místo jeho typické fyziognomie však vidíme hlavu dravé ryby s vyceněnými zuby. Pomineme-li vtip spočívající v jisté podobnosti Göeringových rysů a použité ryby, uplatňuje se tu právě zmíněné „demaskování“, které zesiluje význam. Sám o sobě vypovídající je už doprovodný text: „*Ich verabscheue die kollektive Sicherheit. Ich lade die kleinen Fische einzeln ein, zweiseitige Verträge mit mir abzuschliessen.*“ tedy „Nesnáším kolektivní bezpečnost. Vyzývám malou rybku, aby se mnou uzavřela dvoustranné smlouvy.“ V takto vystavěné figuře je však kritizovaná lačnost Göeringova násobena archetypální lačností piraňi v jakousi „nadlačnost“. Teprve zvíře učinilo danou vlastnost plně zřetelnou.²³⁴

Ačkoli pokřivený charakter nepřítele nejlépe odráží tvář, je to i jeho ruka, která může leccos prozradit o některých jeho povahových rysech, v tomto případě nejčastěji krvelačnosti nebo hrabivosti. Pro ilustraci si opět uveďme jednu z kreseb Františka Bidla. Na karikatuře *Zpravodaj Expresu u generála Franco* si všimněme nejprve rukou postavy vlevo. Jedná se pochopitelně o příslušníka maurských jednotek *regulares*, které byly vedle cizinecké legie důležitou součástí Frankovy africké armády. Jeho ruce s posledním článkem prstů výrazně ohnutým ne náhodou připomínají pařáty dravého ptáka. Bidlo však

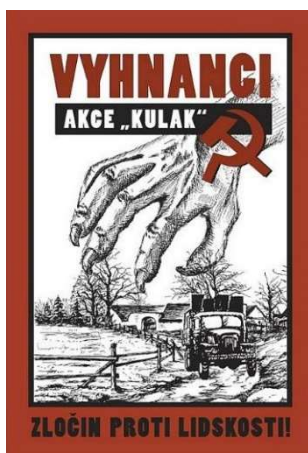


není sám, kdo takového dehumanizujícího zobrazení lidských rukou využívá. V podstatě identicky provedené „pařáty připravené k nepravostem“ i s obdobným démonizujícím postojem člověka, který má ruce (od krve) trochu nepřírozeně od těla,

²³⁴ Berger, John, *O pohledu*, Praha: Fra, 2009, s. 27

můžeme vidět v práci Antonína Pelce nazvané *Boj proti bolševismu* nebo, tentokrát ne u marokánce, ale přímo u samotného Franca, v díle s prostým názvem *Franco*.²³⁵

Abychom však nezůstali jen u tématu Španělska, uveďme si příklad novější. Ten sice již nespadá do meziválečného období, nicméně v širším kontextu propagandy první poloviny 20. století ho nesmíme opominout ani zde. Již zmíněný kolaborantský plakát z období protektorátu opět využívá obrazu nepřítele ke své propagandistické funkci. Nepřítel, zde míněn Sovětský svaz, je dokonce redukován pouze na lidskou ruku, která díky dlouhým a zahnutým nehtům opět připomíná zvířecí pařát. Díky červené barvě a okolo vyvedeným plamenům pak do jisté míry navazuje i na dlouhou ikonografickou tradici zobrazení d'ábla, jakožto pekelné bytosti, která nese znaky lidské i zvířecí. Zároveň také významově obrací sovětskou revoluční ikonografii ohně a rudé barvy. Poněkud hořkou dohru, kterou optimisticky připisujeme snad spíše neznalosti kolaborantského kontextu tohoto motivu než záměru, má příběh plakátu v současnosti. Identický pařát, jen překreslený, se totiž objevuje na obálce obou dílů knihy Miroslava Růžičky *Vyhnaní akce „kulak“*.



Vraťme se ale ještě na okamžik k Bidlově kresbě. Ta je totiž typická rovněž přítomností rasových předsudků a stereotypů, které v době, kdy v podstatě neexistovala kritická reflexe kolonialismu, nehleděly na rozdělení politického spektra na pravici a levicí a konkrétně v případě španělské války byly vlastní právě levicovým autorům. Muslimští *regulares* byli obyvatelé španělského Maroka, tedy Maurové arabského a berberského původu. Použití černočerného muže, který by svými rysy odpovídal obyvateli střední Afriky, jako signifikantu Maura proto musíme chápat rovněž jako určitý propagandistický trik, který má Frankovi přísluhovače co nejvíce zexotičtit. Takové zobrazení *regulares* rovněž pracuje se zažitým mýtem divocha, nikoli však divocha vznešeného, ale lidožrouta-zvířete, necivilizovaného tvora, který jedná výhradně pudově a tato divošskost je stvrzena masivními náušnicemi ve vojákových nápadně velkých boltcích. Dodejme, že takovéto zkreslené zobrazení marokánce není

²³⁵ Vyšla například ve Volných směrech XXXIV v roce 1938

vlastní jen Bidlovi, ale v podstatě všem, kdo se tématem zabývají včetně například Antonína Pelce nebo Otakara Mrkvičky. Ti navíc sémantické pole lidožroutství často potvrzují dalšími typickými atributy jako jsou kožešiny exotických šelem nebo jejich i lidské kosti.

Abychom však nevytvářeli zdání, že tento přístup je spojen výhradně s marockými *regulares*, je třeba říct, že kulturní nadřazenost nad Afrikou je v meziválečném období všudypřítomná, např. hojná levicová kritika Mussoliniho invaze v Habeši necílí ani tolik na kolonialismus, jako spíše využívá přirovnání bestiality a primitivismu fašismu k tribalismu původních afrických národů. Stereotypizace a signifikantní unififikovanost nepřítele se však zdaleka netýká jen lidí jiné barvy pleti. Stereotypizace totiž konstituuje negativní pojetí kolektivního „Oni“ v opozici vůči individualizovanému „My“. Nepřítel se tak stává jen masou lidí, ke kterým není třeba přistupovat individuálně. K takovému kritickému přístupu se pak vyloženě nabízejí všudypřítomné uniformy v autoritářských režimech, čehož se levicoví karikaturisté ochotně chápou. Generují se tak srozumitelné kolektivní identifikační znaky nepřítele.²³⁶

Poslední fenomén, který se jako určitá propagandistická operace v souvislosti se zobrazením nepřítele v meziválečné karikatuře hojně opakuje, a který bych zde rád rozebral, není v současné literatuře v podstatě nijak kriticky reflektován. Jedná se o propojení postavy nepřítele a aktu pojídání. Konzumace (obvykle skutečně pejorativně vyjádřená jako „žraní“) je opravdu nezvykle často používána jako akt přivlastnění. Subjekt nepřítele se tak vztahuje k objektu (nebo objektivizovanému) a propagandistickou funkci zde nekonstituuje ani tak vyobrazení samotného nepřítele (byť pro něj téměř vždy platí vše, co bylo napsáno výše), jako právě tento vztah artikulovaný pomocí konzumace. V této souvislosti můžeme připojit i akt vyvrhování. Stejně jako u konzumace je zde podstatné utvoření napětí mezi nepřítelem a okolním světem, do kterého je vyvrhováno a jehož součástí jme i „My“. Sám předmět vyvržení zde plní roli spíše než objektu specifitějšího abjektu (jak jej popisuje Julia Kristeva),²³⁷ tedy něčeho, co bylo (a vlastně stále je) součástí subjektu, ale bylo odděleno (vyvrženo). V našem případě se jedná o znak referující k některé nepřítelově odmítané vlastnosti (nejčastěji např. militarismu), kterou se aktem vyvržení snaží učinit součástí okolní reality, banálně

²³⁶ Karlíček, Petr, *Napínávací doba, Politické karikatury (a satira) Čechů, Slováků a českých Němců (1933-1953)*, Praha: Knižní klub, 2018, s. 33

²³⁷ Kristeva, Julia, *Powers of Horror, an essay on abjection*, New York: Columbia University Press, 1982

řečeno, vnutit nám ji. Podobně bychom mohli uvést příklady vyvržení druhým koncem trávicí soustavy, kde dochází k záměrnému propojení objektu a exkrementu. Tyto příklady jsou překvapivě staré a ve velmi explicitní podobě je můžeme nalézt například u chrličce katedrály ve Freiburgu²³⁸ nebo u misericordie (opěrky pro řeholníky v chóru) v Ženevě.²³⁹ Takto explicitní zobrazení análních útrob či exkrementů souvisí s dlouhou tradicí tzv. groteskního těla,²⁴⁰ ale i erotikou.²⁴¹ V souvislosti s politickou propagandou je však tento motiv vzácný. Prvním důvodem je reálně hrozící cenzura, druhým pak fakt, že naturalistické ztvárnění lidských výkalů bylo až příliš ilustrativní a neslučovalo se s podstatou karikatury.²⁴²

Proč však právě konzumace? Stejný mechanismus by jistě fungoval i v jiném aktu přivlastnění, například strkání si věcí pod kabát či do kapes. Takové příklady máme pochopitelně také, nicméně v meziválečném období se všemi jeho krizemi, sociálně lokalizovanou bídou a často neřešením těchto problémů ze strany moci, je jídlo stále ještě komoditou, která se nemusí dostávat každému, a je zároveň záležitostí potvrzování vlastního sociálního statutu podobně jako dnes třeba automobil. Akt pojídání zároveň skvěle zapadá do diskurzivního pole nepřítele jako někoho, kdo je bohatý (a tedy dobře najedený – tlustý) na můj úkor, jak jsme si ukázali na fašistických karikaturách sociálních demokratů nebo kapitalistů v dílech spojených s radikální levicí.

Uvedme zde tedy alespoň několik příkladů. Skvělou ilustrací případu vyvržení objektu může být třeba kresba Georga Grosze k Haškovi Švejkovi, která byla otištěna i v *Trnu* v roce 1930. Na karikatuře vidíme postavičku polního kuráta Otto Katze, kterak káže ke skupině lidí, přičemž z úst vyvrhuje místo slov hromadu válečného arzenálu. Smysl kresby je tak zřejmý, že jej asi není třeba vysvětlovat, za povšimnutí ale stojí též skupina Katzových posluchačů, nebo spíše skupiny dvě. V hloučku totiž můžeme poměrně jasně identifikovat, která postava s kurátovým „kázáním“ nesouhlasí (soudě dle

²³⁸ Chrobák, Ondřej – Winter, Tomáš (ed.), *V okovech smíchu: Karikatura a české umění 1900–1950*, Praha: Gallery, 2006, s. 63

²³⁹ Bartlová, Milena, *Skutečná přítomnost*, Praha: Argo, 2012, s. 261

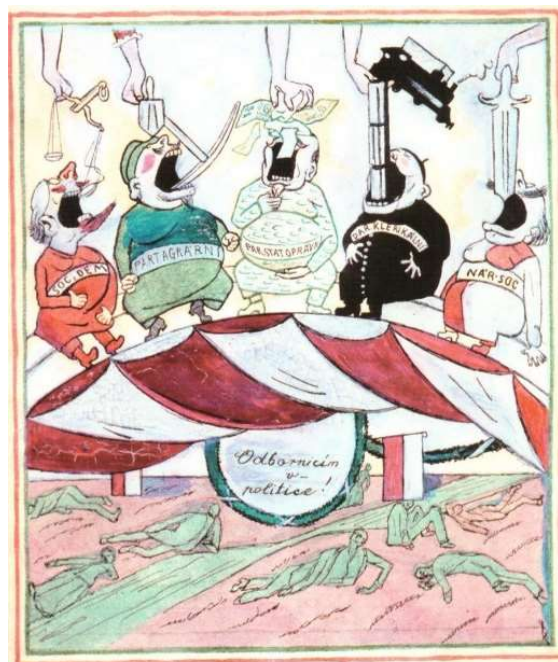
²⁴⁰ To hrálo významnou roli zejména během středověkých karnevalů, kdy se svět měl alegoricky obrátit naruby. Viz např. Schnelle, Barbora, Konec karnevalu? Některé aspekty diasporý karnevalismu v novověku. In: *Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity II*, Brno: Masarykova univerzita, 1999

²⁴¹ Chrobák, Ondřej – Winter, Tomáš (ed.), *V okovech smíchu: Karikatura a české umění 1900–1950*, Praha: Gallery, 2006, s. 63

²⁴² Tamtéž, s. 65

výrazů ve tváři nebo křečovitě zatnuté ruky u postavy stojící zády k divákovi) nebo jej naopak podporují blaženými výrazy. Přestože vyvrhování zbraní je zde myšleno spíše jako symbolické zobrazení kurátovy řeči, k jídlu se zde dostáváme právě skrze podobu podporovatelů s otlými obličejemi. Jejich pokřivený charakter je navíc utvrzen kartami v jejich rukou.

Oproti tomu ilustrativní příklad zobrazení apropiace pomocí požívání objektu máme v kresbě Zdeňka Kratochvíla s názvem *Odbornicím v politice!* (1920). Karikatura navíc kombinuje téměř vše dříve řečené. Ukazuje nám zástupce československých státotvorných stran – rudého sociálního demokrata, zeleného agrárníka s kloboučkem, bílého státoprávníka, tlustého klerika v černé sutaně a červenobílého národního socialistu – kteří sedí a do otevřených úst jim jsou vkládány atributy ukořistěných ministerských postů, zatímco běžný lid hladoví pod nimi.²⁴³ Toto přivlastnění se pochopitelně netýká jen atributů představujících tak konkrétní věci jako ministerstva. Oblíbeným motivem je stejně jako u vyvržení militarismus zastoupený shlukem zbraní, nejčastěji dělových hlavních, jako je tomu v případě Bidlovy kresby *Mussolini a anděl míru* nebo *Odzbrojovací konference čtyř velmocí v Ženevě*. Tato levicová kritika militarismu však vytváří natolik svébytný ikonografický celek, že si ji podrobněji rozebereme v následující kapitole.



²⁴³ Samotní nebožáci jsou pak požívání „Kapitalistickou hydrou“ v Kratochvílově kresbě *Dědictví války*. Z těla poražené „Monarchistické hydry“ vyrůstá ta kapitalistická, která má navíc opět tři hlavy, kapitalistu s cylindrem, klerika se solideem na hlavě a přísně se tvářícího (zřejmě) vojáka.

Proti válce! Proti fašismu! Specifické ikonografické motivy v meziválečné levicové karikatuře

Meziválečné období, a to nejen v Československu, přineslo natolik silné politické a společenské otřesy, že ve vztahu k výtvarnému umění lze s trochou nadsázky po křesťanské a novověké, k antice se obracející, profánní ikonografii sledovat zrod třetího velkého ikonografického diskurzu. Ten má své kořeny často na přelomu století, plnohodnotnou součástí evropské vizuální kultury se však stává až se vznikem protiválečných hnutí během první světové války. Je to totiž zejména antimilitarismus, který určuje vizuální jazyk propagandy radikální (ale často i umírněné a sociálně demokratické) levice v Evropě. Přejímá přitom některá avantgardní východiska a kombinuje je s formální srozumitelností a uplatňuje je ve výtvarném umění, které s propagandou vědomě pracuje. Ač je antimilitarismus jedním z proklamovaných programových bodů už první i druhé internacionály, jsou to právě události Velké války, které z něj činí zásadní téma v rámci evropského levicového diskurzu a činí z něj častý předmět jak propagandistického plakátu, tak zejména politické karikatury.

České prostředí se v tomto ohledu silně inspiruje německým vlivem. Důležitou osobností je vedle zmíněného zakladatele mnichovského humoristického časopisu *Simplicissimus* Tomase Theodora Heineho, kterého jeho následovníci s oblibou označují za zakladatele moderní karikatury, zejména Georg Grosz. Ten je populární mezi devětsilovskými kreslíři už od dvacátých let, pro širší veřejnost pak vstupuje do povědomí od jeho výstavy v Krásné jizbě v roce 1932. Jakkoli je karikatura celosvětovým fenoménem s dlouhou tradicí, jsou to právě němečtí karikaturisté, kteří se jako první dočkají zevrubné teoretické analýzy, ale i ideologického opodstatnění, a to výrazně právě v meziválečném Československu. Karel Teige například Grosze dává do protikladu k buržoaznímu portrétu 19. století, který svou idealizací zkresluje, zatímco Groszova karikatura má blíže skutečnosti pro svou syrovost.²⁴⁴

Navzdory aktuálnosti tématu v německém prostředí se až na výjimky čeští karikaturisté ve dvacátých letech omezují v rámci karikatury na humoristickou kresbu a tzv. podoby.²⁴⁵ Ostře protiválečná rétorika, jakou můžeme vidět u Johna Heartfielda, je

²⁴⁴ Chrobák, Ondřej – Winter, Tomáš (ed.), *V okovech smíchu: Karikatura a české umění 1900–1950*, Praha: Gallery, 2006, s. 44-45

²⁴⁵ Tamtéž

ve válkou nepoznamenaném (a navíc de iure vítězném) Československu spíše ojedinělá i v radikálně levicových kruzích. Zásadní zlom však nastává s příchodem let třicátých.²⁴⁶ Adolf Hoffmeister tento zlom pregnatně pojmenoval u příležitosti 1. Mezinárodní výstavy karikatur a humoru v Mánesu: „*Kdysi byli lidé lidem k smíchu, ale dnes je třeba nenáviděti ty druhé.*“²⁴⁷ V Evropě se navíc společně s hrozbou nové války začíná šířit nebezpečí fašismu a radikálně levicové tendence se po nezdařených pokusech o ustanovení tzv. republik rad v Německu a Maďarsku dostávají do defenzivy. V Československu navíc stejně jako ve zbytku světa zuří hospodářská krize a potřeba systémové kritiky je stále akutnější. Když policie v roce 1931 střílí do protestujících dělníků, českoslovenští umělci reagují textem *Protestujeme!*, který podepisuje mj. i Adolf Hoffmeister. Československá levicová inteligence a umělecká obec dále vznáší protesty proti potravinové krizi na Podkarpatské Rusi roku 1932 (*Pomozte hladovějícím Podkarpatska*), nicméně mezi lety 1932 a 33 už naplno řeší nástup fašismu v Evropě.²⁴⁸

Jak již bylo naznačeno, minimálně od třicátých let se začíná antimilitarismus velice důsledně překrývat s antifašismem. Hoffmeister při zahájení své výstavy v Benešově roku 1935 dokonce vytyčuje antifašismus jako výhradní cíl revoluční (jiná pro něj ostatně ani neměla smysl) karikatury. Tyto – zatím neúspěšné – pokusy o radikalizaci karikatury vedou Hoffmeistera až k vyhlášení její krize „*zapříčiněnou krizí života, společnosti a systému*“²⁴⁹ roku 1935. Jako jediného tvůrce karikatur „v pravém slova smyslu“²⁵⁰ pak označuje Františka Bidla. Nutno dodat, že po právu. Bidlo kreslí již od počátku dvacátých let ostré politicky angažované a sžiravé kresby, kterými převyšuje ostatní kreslíře tehdy vycházejícího komunistického *Trnu*. Stejně tak i v klidnějších dobách artikuluje nebezpečí války, které postupně přechází v nebezpečí fašismu. Hoffmeisterův apel, stále se zhoršující bezpečnostní situace v Evropě – zejména pak ve Španělsku, a politické události v okolních státech, ale i zpožděný příchod ekonomické

²⁴⁶ Srp, Karel, Ti druzí, in: Srp, Karel (ed.), *Adolf Hoffmeister: (1902-1973)*, Praha: Gallery, 2004, s. 143

²⁴⁷ *Mezinárodní výstava karikatur a humoru* (kat. výstavy), SVU Mánes, 6. dubna - 6. května 1934, s. 6

²⁴⁸ Srp, Karel, Ti druzí, in: Srp, Karel (ed.), *Adolf Hoffmeister: (1902-1973)*, Praha: Gallery, 2004, s. 149

²⁴⁹ Chrobák, Ondřej – Winter, Tomáš (ed.), *V okovech smíchu: Karikatura a české umění 1900–1950*, Praha: Gallery, 2006, s. 73

²⁵⁰ Hoffmeister, Adolf, Projev o krizi karikatury (1935), in: Hoffmeister, Adolf, *Poezie a karikatura. Slova z let třicátých a z nedávné minulosti*, Praha: Československý spisovatel, 1961, s. 48

krize do Československa²⁵¹ však mají za následek, že ostatní kreslíři Bidla během druhé poloviny 30. let v tomto ohledu rychle dohánějí. Příkladem budiž motiv jakýchsi „trsů“ dělových hlavní nebo plynové masky, které od něj ve třicátých letech přebírá zejména Antonín Pelc.

Plynová maska je ze známých důvodů, tedy používání bojového plynu, symbolem války prakticky už v jejím průběhu. Bidlo ji v protiválečném kontextu používá už od první poloviny dvacátých let, někdy však dostává též rozměr smyslné erotiky.²⁵² Ve třicátých letech se pak v dílech zejména Bidla a Pelce stává satirickým prvkem v dílech, která kriticky reflektují Odzbrojovací konferenci velmocí v Ženevě, jejíž cíle byly dopředu odsouzeny k fiasku. V tomto ohledu se velice často objevuje v ironické kombinaci s mírovými symboly, tedy andělem míru, holubicí nebo olivovou ratolestí. Pelc tohoto ironického spojení využívá například v kresbě *Ženevský mír* (1936), kde anděl s nasazenou plynovou maskou kulhá opřen o dvě pušky jako o berle přes portrét již bývalého amerického prezidenta Woodrowa Wilsona. Olivové ratolesti zas ironicky přisuzuje jako atributy Mussolinimu a Hitlerovi, kteří jsou zobrazeni v růžových brýlích na kresbě *Mírové brýle mámení* (1936). Tzv. ženevský anděl míru, tedy ironická postavička přinášející válku nebo, jako v tomto případě, rezignující před válkychtivostí



²⁵¹ Rokytová, Bronislava, *Dost tichého šepotu. Exilová výtvarná scéna v Československu (1933-1939)*, Praha: Památník národního písemnictví, 2013, s. 14

²⁵² Chrobák, Ondřej – Winter, Tomáš (ed.), *V okovech smíchu: Karikatura a české umění 1900–1950*, Praha: Gallery, 2006, s. 74

mocností, je někdy v československém prostředí personifikován samotným E. Benešem tragikomicky zobrazeným jako bezmocný trpaslík s příslušnými atributy, jako je tomu na následující kresbě Františka Bidla.

Plynová maska se jako protiválečný symbol drží v antimilitaristické ikonografii jako její nejčastější motiv až do poloviny třicátých let, a to z jednoho prostého důvodu. Až do této doby jsou stále v živé paměti hrůzy způsobené bojovým plynem za předchozí světové války a po fiasku zmíněné odzbrojovací konference málokdo věří, že mocnosti – a zejména ty fašistické – budou dodržovat smluvené válečné konvence, které používání plynu zakazovaly. S příchodem španělské občanské války v roce 1936 se však ukazuje, že vypuštění yperitového džina z láhve je i pro agresivně intervenující třetí říši tabu. Oproti tomu se však právě ve Španělsku objevuje nová válečná noční můra. Symbolem nesmyslnosti a brutality války se tak po zásazích legie Condor a italského letectva proti nestrategickým civilním cílům v Guernice a Durangu staly trosky vybombardovaných měst. Tohoto posunu se vedle Bidla a Pelce chápe výrazně také Josef Čapek v mnoha svých kresbách inspirovaných španělskou válkou a stejně dlouho, jako trvá hrozba kobercového bombardování měst, zejména Barcelony, Madridu a později Londýna a německých měst, drží se i tento protiválečný symbol v popředí antimilitaristické a antifašistické ikonografie a překonán je až s koncem války a hrozbou jaderné katastrofy.



37. „Tak předsedou odzbrojovací komise mě udělali, ale proč mi také netekli, u kterého kanonu mám začít?“

Druhým motivem, který v období dvacátých a třicátých let buduje protiválečný étos, jsou kanónové hlavňe, které se ve specifické podobě záměrně perspektivně zkrácených válců objevují zejména u Bidla a Pelce, nicméně zobrazení efektivních palných zbraní se stejnou sémiotickou funkcí používají v podstatě všichni jejich současníci. U Bidla je navíc zajímavé používání těchto prvků v nelogických „trsech“ nebo svazcích, které sice ignorují mechanické fungování těchto zbraní, na druhou stranu ale zesilují naléhavost protiválečného obsahu. Pokud není dělo použito jako atribut nějaké konkrétní postavy, ale právě takto znásobené, jedná se o jakousi

alegorii světového zbrojení mocností, jako je tomu například v Pelcově kresbě *Starý a nový Řím*,²⁵³ kde rozvaliny starého Říma nahrazují právě kanóny. Děla se rovněž objevují v souvislosti se ženevskou odzbrojovací konferencí. Zajímavá je v tomto ohledu Bidlova kresba *Mussolini a anděl míru*. Nejenže tu máme opět rozhodnou identifikaci fašismu s válkou, znásobená děla a anděla míru jako bezbranné malé dítě (byť bez Benešova obličej), navíc se zde opakuje motiv pojídání, který už byl také rozebrán.²⁵⁴ Tuto obrazovou rétorickou figuru lze však chápat též jako kritiku kapitalismu, když jej se zbrojní výrobou jednotliví autoři dávají do souvislosti často i velice explicitně (Pelcův Apríl u Kruppa). Pelc sice nedosahuje Bidlovy schopnosti karikaturní zkratky a metafory se zapojením metajazykové funkce, která už při prvním pohledu vyvolává nenávist ideálního čtenáře ke kapitalismu nebo fašismu, nicméně na rozdíl právě od Bidla ve značné míře zapojuje do karikatury i koláž. Vlepený fotografický materiál sice ochuzuje jeho práci o čistě kresebnou „definitivnost tiskařské černě“²⁵⁵ tak typickou pro Bidla, ale nabízí nové sémiotické možnosti. To lze velmi zřetelně ilustrovat jeho prací *Jiří Stříbrný, uhlobaron* z Trnu roku 1930. Kanón je zde tvořen výstřížkem z Poledního listu, tedy deníku ze Stříbrného koncernu Tempo. Význam se zde tak posouvá od atributu války k metafoře munice propagandy Stříbrného Národní ligy. Několik výjimek, kdy Bidlo pracuje s koláží, bychom však také našli. Práce *Katastrofální sucha (Matka země živí velkoagrárníky)* sestává ze zřetelně „bidlovsky“ pojatého velkoagrárníka (ten je zde zobrazen skutečně jako kapitalista, nikoli šosák nebo paďour) a vyprahlé pustiny se zvířecími i lidskými kostmi. Je to právě vlepení detailně exaktních kreseb kostí, které dodává výjevu vážnost a potvrzuje, že pustina je skutečně „pouští smrti“ nikoli jen metaforou nebo zkreslením.

²⁵³ Kresba zároveň využívá další praktiky, na kterou již v textu nezbylo místo k podrobnějšímu zkoumání. Jedná se o zobrazení očividného kontrastu. Ten může být, jako zde, historický, ale též ideologický, jak je vidět třeba v ilustrovaném vydání Haškova Švejka, jehož grafické úpravy se ujal John Heartfield. Ten zde dává do kontrastu „kulisy“ pojaté jako koláž fotomateriálu a hlavní protagonisty, kteří jsou do koláže vlepeni jako původní Ladovy postavičky, což utváří záměrný kontrast kapitalismu a války s komickou složkou díla, tedy českého prošťákovství.

²⁵⁴ Kap. Zobrazení svého nepřítele

²⁵⁵ Kovárna, František (F.K.), Skutečná karikatura, *Pražské noviny* („Československá republika“) CVLIV, č. 114, 16. 5. 1933, s. 4



Lidské kosti jsou pak jako symbol smrti všudypřítomné. Smrt si historicky prochází dlouhým vývojem zobrazování od pohledného mladíka v antické kultuře přes škaredou stařenu až právě po umrlce. Jako kostra se smrt začíná zobrazovat v podstatě záhy po tom, co se stanou lidské kosti akceptovanou součástí středověké vizuality.²⁵⁶ Ve známé Čapkově sérii na sebe smrt zpodobněná jako kostlivec dokonce obouvá diktátorské boty (kresba *A zato když se do nich obuje tahle!* 1937). Zajímavé je, že kostlivec, či smrtka se objevuje v takřka neomezeném množství kontextů a hodnotových rámování. Máme tak zde smrtku jakožto spojence fašismu, který přináší katastrofu, jako je tomu na zmíněné Čapkově kresbě nebo v Heartfieldově fotomontáži *Satba smrti*, které se týkají Španělské občanské války.²⁵⁷ Lidské ostatky jsou pak též používány jako symbol válečných obětí, zejména v protiválečných kresbách Josefa Čapka (např. *Šťastnější předkové*, 1936), ale také v zobrazení padlých německých vojáků u Stalingradu, kteří i po smrti poslušně naslouchají nadutému řečnění svého Vůdce (Antonín Pelc, *Stalingrad* 1943). Podobně se pak objevuje jako děsivé, ale spravedlivé zpodobnění „Kmotry smrti“,²⁵⁸ která si po právu přichází pro Adolfa Hitlera v kolébce na karikatuře Waltera

²⁵⁶ Lurker, Manfred, *Slovník symbolů*, Praha: Knižní klub, 2005, s. 467

²⁵⁷ *Španělsko: ilustrovaný časopis* I, č. 8, Praha: Emanuel Voska, 1937, s. Nečíslováno

²⁵⁸ Postava kmotry smrti je typická pro české prostředí, zatímco na východ od českých zemí se udržuje představa vycházející stále ze starořeckého Thanata, germánské prostředí díky mužskému rodovému zakotvení slova „smrt“ tuto personifikaci neumožňuje. Lurker, Manfred, *Slovník symbolů*, Praha: Knižní klub, 2005, s. 467

Triera *Ukolébavka pro Hitlera* (1942-1944), nebo jako důsledek postupu Rudé armády, která je v patách Wehrmachtu ve známé Hoffmeisterově *Tapetě tapetě* (1943).

Přejdeme teď od obecněji protiválečných symbolů k původní levicové propagandistické symbolice, která je využívána prakticky dodnes. V různých situacích se v československé karikatuře asi nejčastěji objevuje zatnutá pěst. Ta se jako symbol solidarity začíná používat už v období nadějí na společné protiválečné vystoupení světového dělnictva, tedy od vypuknutí první světové války. Jako symbol a součást loga ji pak přebírá roku 1917 anarchosyndikalistická odborová organizace Industrial Workers of the World (IWW).²⁵⁹ Zřejmě i z prostředí IWW se dostává do levicových hnutí v Evropě (hlavně Německa a Francie) a dále do odborářským étosem prodechnutého Španělska jako republikánský a antifašistický pozdrav používaný i v milicích a armádě namísto tradičního salutování, což zároveň vytváří symbolický protipól nacionalistického pozdravu, který se vedle Itálie a nacistického Německa používá i ve španělské nacionalistické zóně. Tento symbolický protiklad prokazování loajality socialismu a nacionalismu se poněkud kuriózně přenáší i do Československa. V tisku NSDAP se totiž objevují dezinformace o tom, že se zařatou levicí oficiálně zdraví i důstojníci ČS armády,²⁶⁰ aby tak podporovaly nacistickou propagandu. Jejím cílem bylo vytvořit dojem, že je Československo bolševickým předpolím SSSR a diplomaticky ho tak vzdálit západním spojencům. Samotné Německo má však s tímto symbolem bohaté vazby z období Výmarské republiky. Stylizovaná zatnutá pěst je součástí loga legální komunistické paramilitární organizace Roter Frontkämpferbund²⁶¹ a zároveň označení jejich členů. Poněkud paradoxní je pak fakt, že tato radikální opozice SA byla zakázána už roku 1929 vládními sociálními demokraty.²⁶²

Zatnutá pěst se pochopitelně objevuje i ve výtvarném umění. Když roku 1933 Hitler koncentruje veškerou moc v Německu, Stalin po počátečním váhání mění politiku kominterny a namísto ostrých útoků na jiné levicové a demokratické proudy, kterými se sovětsky orientované komunistické strany vyznačovaly ve dvacátých letech, dává pokyn k pokusům vytvořit široké protifašistické koalice napříč Evropou společně se sociálními

²⁵⁹ Kornbluh, Joyce, *Rebel Voices: An I.W.W. Anthology*, Charles H. Kerr 1998

²⁶⁰ Karlíček, Petr, *Napínavá doba, Politické karikatury (a satira) Čechů, Slováků a českých Němců (1933-1953)*, Praha: Knižní klub, 2018, s. 253

²⁶¹ Svaz bojovníků Rudé fronty. Lurker, Manfred, *Slovník symbolů*, Praha: Knižní klub, 2005, s. 222

²⁶² Schuster, Kurt G. P. *Der rote Frontkämpferbund 1924-1929*, Düsseldorf 1975

i liberálními demokraty, odborovými organizacemi i republikánskou pravíci. Tato politika tzv. lidových front dojde zdárného cíle ve Francii a Španělsku, na což v československém exilu reaguje už začátkem roku 1936 John Heartfield na stránce A.I.Z. fotomontáží *Folgt dem Beispiel Spaniens!* (Následuj španělského příkladu, AIZ, č. 9, 27. 2. 1936), tedy ještě před vypuknutím občanské války. Heartfield zde rozvíjí alegorii souboje fašismu a demokracie v Evropě, kde fašismem je had pokrytý hákovými kříži, jenž je probodáván vlajkovou žerdí drženou svorně třemi pažemi symbolizujícími spojenectví lidové fronty tak, aby vynikl právě motiv zatnutých pěstí.

Povšimněme si rovněž diagonální kompozice paží. Ta kopíruje drobný symbol na rukávu prostřední paže. Tyto tři diagonální šipy jsou logem další německé militantní organizace. Tentokrát se však jedná o ozbrojenou složku německé sociální demokracie nazvanou Iserne Front (Železná fronta).²⁶³ Interpretací, co tyto tři šipy znamenají, je více, nicméně na volebním plakátu SPD z roku 1932 jsou návodně popsány jako tři směry, kterými se sociální demokracie vymezuje vůči svým nepřátelům, tedy Von Papenovi a jeho monarchistům, Hitlerovi a Thälmannovým komunistům, což činí převzetí symbolu právě komunisty poněkud paradoxním, i když konkrétně Heartfield k protifašistické frontě vyzývá už od volebního roku 1932.²⁶⁴ Kompozici konotující tři šipy Iserne Front pak Heartfield opakuje v díle *Madrid 1937*. To je reakcí na překvapivé zastavení postupu nacionalistických vojsk na hlavní město. Obránce Madridu zde proti dvěma supům (jednomu s hákovým křížem a jednomu s jařmem a šipy španělské falangy) zastupuje trojice bajonetů vzdorovitě diagonálně vztyčených. Tento Heartfieldův motiv se pak dostává na značné množství antifašistických a komunistických propagandistických materiálů a obálek knih ať už jako doslovná citace nebo v mírně pozmeněné podobě. Heartfieldova motivu využije i A. Hoffmeister, když na karikaturu *Hej partyzáni vpřed* (1943) umístí tři nástroje – vidle, bajonet a (opět) v zatnuté pěstí sevřené kladivo, zastupující pilíře komunistických milicí a partyzánů,



²⁶³ Lurker, Manfred, *Slovník symbolů*, Praha: Knížní klub, 2005, s. 389

²⁶⁴ *Die Rote Einheit macht euch frei! Wählt Liste 3*, AIZ, č. 30, 24. 7. 1932 Obálka periodika Arbeiter-Illustrierte Zeitung. Obraz sice komunikuje stejné sdělení, nicméně text instruuje k hlasování pro číslo 3, tedy komunisty (KPD)

tedy rolníky, vojáky a dělníky. Podobně jako Heartfieldovy bajonety z fotomontáže *Madrid 1937* jsou diagonálně namířeny proti vyobrazenému nacistovi.

Zaťatá pěst v kombinaci s některým z proletářských atributů – zde hornickým rýčem – se objevuje též v karikatuře *Zápas o válku*, kterou roku 1934 kreslí Adolf Hoffmeister pro *Svět práce*. Ústředním tématem je sice antimilitarismus obecně spojený s, tehdy již obligátní kritikou války jako služby kapitalismu, nicméně nás zde namísto vyobrazení Hitlera, Mussoliniho a MacDonalda jako šachových figurek ve hře (samozřejmě tlustých) kapitalistů, může zaujmout spodní část kresby. Zde je vyobrazen horník se všemi svými typickými rysy, tedy zejména jakousi vznešenou šlachovitostí, i atributy – placatou dělnickou čapkou a zmíněným rýčem. Horník je pak skrze proletářský tisk s protiválečnými výzvami probodáván vojákem. Hoffmeister se zde, těžko říct, zda náhodou, střetává do bezprostředně následující situace, když o necelé dva měsíce později propuká ve španělské Asturii povstání revolučních horníků proti pravicové vládě, které přeroste v regulérní (ač krátkou) občanskou válku. U nohou vojáka pak můžeme najít další z dnes již pevně ukotvených a stále používaných levicových symbolů. Tím je černá kočka, která je už od roku 1918 symbolem stávkujících dělníků a anarchosyndikalistů.²⁶⁵

Podobných ikonografických motivů, které navíc z meziválečného období často přežily dodnes, je pochopitelně mnohem více, záměrně jsem však vynechal ty, které se týkají negativního zobrazení nepřítele, neboť jsou zde popsány v jiné kapitole. Dále pak motivy, které do meziválečného Československa buď nepronikly vůbec nebo jen v marginální míře. Do této kapitoly, stejně jako do kapitoly *Zobraz svého nepřítele*, jsem pak záměrně nezahrnul vizuální projevy rasismu a antisemitismu. Z dobře známých důvodů je to v meziválečném období natolik závažný fenomén, že mu vyčleníme samostatnou následující kapitolu.

²⁶⁵ Black cat [online], poslední aktualizace 14. ledna 2020 1:08 [cit. 24. 2. 2020], Wikipedie. Dostupné z WWW: <https://en.wikipedia.org/wiki/Black_cat#Anarcho-syndicalism> nebo https://www.iww.org/history/icons/black_cat 26.3.2018

Pozor, Žid! Český antisemitismus a karikatura

Chceme-li mluvit o antisemitské propagandě v období první a druhé československé republiky, nelze se oprostít od dlouhé tradice antisemitismu evropského, a to i přes jistý stále přežívající český mýtus o antisemitismu násilím importovaném z Německa. Židé jsou totiž ideálním terčem a ztělesněním nepřítele, především z toho důvodu, že na ně lze velice snadno uplatnit mytologický princip *obležení* i *spiknutí*. To je pochopitelně možné hlavně díky diaspoře, kvůli které jsou Židé tak trochu uvnitř i vně etnických i politických národů.²⁶⁶

Ideologických východisek antisemitismu je celá řada, pro české prostředí je však spíše než nacistická eugenika typická tradiční nenávist spojená s křesťanskou vírou a lidovými pověrami. Už raný i vrcholný středověk promítá do Žida Antikrista, a to je velmi často citováno i v antisemitismu 19. a 20. století v podstatě univerzálně po celém křesťanském světě.²⁶⁷ Stereotypizovaný obraz Žida je tak v rámci humoristické kresby na přelomu 19. a 20. století velmi podobný všude po Evropě, Rakousko-Uhersko včetně Čech nevyjímaje.²⁶⁸ Ten vychází z rasových teorií často starších než průmyslová revoluce a ideologický věk.²⁶⁹ Baptiste-Henri Grégoire v r. 1788 například píše o „*sinalé tváři, zahnutém nosu, zapadlých očích, vystouplé bradě a velmi výrazných stahovacích svalech úst.*“ Richard Wagner pak v *Židovství v hudbě* z roku 1850 vyzdvihuje odlišnost řeči Židů, a samotný Hitlerův *Mein Kampf* svou radikalitou v podstatě ani nepřekračuje tyto představy 18. a 19. století.²⁷⁰

Sílící český nacionalismus na konci 19. století má za následek i sílící antisemitismus, který se však nese na jedné vlně s protiněmeckými projevy. To dokládá i (pro tento účel hojně využívaný formát) pohlednice z *Brněnského draka* ze sklonku století *Stará písnička v novém vydání* (1892). Žid je zde zákeřným parazitem dojícím

²⁶⁶ Eco, Umberto, Ur-fascism, in: *The New York Review of Books*, 22. 6. 1995

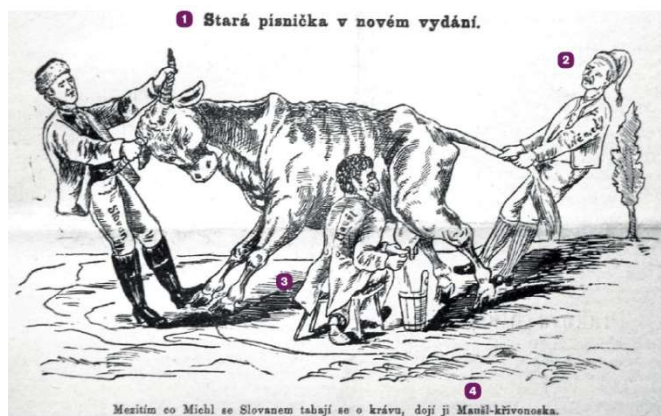
²⁶⁷ Eco, Umberto, *Vytváření nepřítele a jiné příležitostné texty*, Praha: Argo, 2013, s. 14-16

²⁶⁸ Frankl, Michal – Jenšovská, Julie (eds.), *Naši nebo cizí? Židé v českém 20. století*, Praha: Židovské muzeum v Praze – Institut Tereziánské iniciativy, 2013, s. 163

²⁶⁹ Viz Mannheim, Karl, *Ideologie a utopie*, Praha: Archa, 1991

²⁷⁰ Eco, Umberto, *Vytváření nepřítele a jiné příležitostné texty*, Praha: Argo, 2013, s. 14-16

krávu, o kterou se přetahují archetypy Čecha a Němce v podobě Vaška a Michla.²⁷¹ Na rozdíl od těchto národních archetypů, kteří jsou často zobrazováni v lidovém oděvu, je Žid takřka vždy zobrazen jako městský buržoa, který je odtržen od venkova a kterému nezáleží na „univerzální“ hodnotě „půdy a krve“.²⁷² Antisemitismus se pak na konci století projevuje i doslovným ztotožněním německého a židovského elementu. Jeho tradice v karikatuře tak sahá až k samotnému jejímu zrodu. V českých *Humoristických listech* se tedy objevuje už v 19. století, přestože jeho podoba není adresná, „pouze“ paušalizující a točící se kolem tradiční lidové pověřivosti. Žid, kromě svých (v představách recipientů) obvyklých fyziognomických rysů, které přetrvaly až dodnes, je spojen také s komolením češtiny němčinou, onikáním, „židovskými“ povoláními jako bankéř, obchodník, a dokonce i s politickým názorem, obvykle se sociální demokracií, později také komunismem.²⁷³



K jazykově podloženému protiněmectví a dlouhé tradice narativu Židů jako Kristových vrahů se pak přidávají i modernější mýty související s údajnou snahou mezinárodního židovstva o ovládnutí světa. Vedle populárních protokolů sionských mudrců jsou to ve středoevropském prostoru i jiné vyfabulované odkazy na židovskou snahu o spiknutí. V tomto ohledu nacházejí českoslovenští antisemité autoritu v často citovaném textu Jana Nerudy *Pro strach židovský*.²⁷⁴ Mezi nejpopulárnější pak patří

²⁷¹ Viz kapitolu *Zobraz svého nepřítele*.

²⁷² Frankl, Michal – Jenšovská, Julie (eds.), *Naši nebo cizí? Židé v českém 20. století*, Praha: Židovské muzeum v Praze – Institut Tereziánské iniciativy, 2013, s. 164

²⁷³ Karlíček, Petr, *Napínávací doba, Politické karikatury (a satira) Čechů, Slováků a českých Němců (1933-1953)*, Praha: Knižní klub, 2018, s. 185

²⁷⁴ Brabec, Jiří, *Podoby českého antisemitismu před první světovou válkou*, in: Brabec, Jiří, *Panství ideologie a moc literatury. Studie, kritiky, portréty 1991-2008*, Praha: Akropolis, 2009, s. 33

například pseudovědecká díla známého rakouského antisemity Augusta Rohlinga, přičemž neautentičnost jím citovaných textů byla prokázána už v jeho době.²⁷⁵ K Rohlingovi se hojně odkazuje i hvězda československé antisemitské karikatury Karel Rélink. Ten publikuje nejprve v prestižních *Humoristických listech*, ale na přelomu 20. a 30. let je už jeho kresba zcela zastaralá.²⁷⁶ Na podkladě Rohlingovy knihy *Talmudský Žid* (1871, česky 1924) publikuje Rélink vlastní knihu s názvem *Zrcadlo Židů*, „Žid podle talmudu“, kde syntetizuje „poznatky“ Rohlinga a dalších antisemitů. Pro naše téma je však zásadní, že je doprovází množstvím vlastních, poměrně výpravných kreseb. V nich reprodukuje v podstatě všechny mýty, které se pak v meziválečném prostředí dále opakují v nejrůznějších periodících od křesťansko-sociálních novin *Křesťanský demokrat* po sudetoněmecký nacistický *Der Igel*.

V Rélinkových kresbách tak nechybí Žid jako záškodník Velké války, někdy dokonce jako její příčina. Rélink vykresluje tradiční představu Židů jako lichvářů, obrazoborců a okultistů, zároveň živí schizofrenní obraz Žida jako bolševika a buržoazie zároveň. Dále opakuje představu Žida jako sexuálního zvrhlíka, který však svůj společensky nepřijatelný apetit neukájí na „vlastních“ ženách, ale na mladých křesťankách. Tato představa židovské lačnosti po krvi křesťanských panen má dlouhou historii sahající až ke středověkým dílům Michaela Psellose nebo Geoffreya Chaucera.²⁷⁷ Není proto divu, že se mediálně i právně nezvládnutá kauza vraždy v Polné stává vodou na mlýn antisemitismu, jehož představitelé ve vraždě Anežky Hrůzové vidí naplnění svých vysněných obav. Stejně jako Hilsneriáda, stává se pro Čechy tématem i Dreyfusova aféra.²⁷⁸ Právě informování českého tisku o těchto dvou případech daly českému, do té doby spíše latentnímu, antisemitismu potřebný impuls. Přestože stále vyrůstal ze šovinistického nacionalismu, byl problém Židů často chápán jako více dezintegrační a protičeský než německý element.²⁷⁹ Rituální vražda, usilování o uchvácení světové vlády, válečná sabotáž a další tradované prohřešky Židů včetně vyvolání bolševické revoluce

²⁷⁵ Tamtéž, s. 34

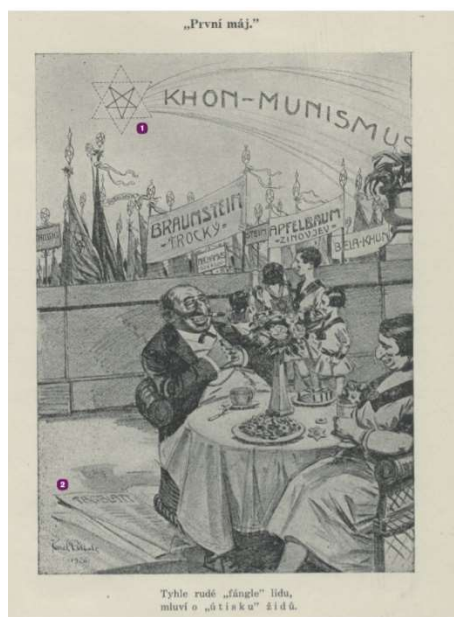
²⁷⁶ Karlíček, Petr, *Napínavá doba, Politické karikatury (a satira) Čechů, Slováků a českých Němců (1933-1953)*, Praha: Knižní klub, 2018, s. 30

²⁷⁷ Eco, Umberto, *Vytváření nepřítele a jiné příležitostné texty*, Praha: Argo, 2013, s. 17

²⁷⁸ Karlíček, Petr, *Napínavá doba, Politické karikatury (a satira) Čechů, Slováků a českých Němců (1933-1953)*, Praha: Knižní klub, 2018, s.

²⁷⁹ Brabec, Jiří, Podoby českého antisemitismu před první světovou válkou, in: Brabec, Jiří, *Panství ideologie a moc literatury. Studie, kritiky, portréty 1991-2008*, Praha: Akropolis, 2009, s. 39-40

spolu často fungují v jakési paradoxní symbióze, někdy se je však daří až obskurně propojovat. V posledním roce války se tak objevuje spojení bolševické revoluce a židovského spiknutí včetně nesmyslu o vraždě carské rodiny z rituálních důvodů.²⁸⁰



Všechny tyto konkrétní rysy a mýty jsou v podání citovaných autorů i samotného Rélinka rámovány do dezinterpretace židovského chápání sebe sama jako Bohem vyvoleného národa a do silně paušalizujícího tvrzení, že Židé obecně jsou neochvějně věrni Talmudu namísto Starému zákonu. Téměř všechny tyto stereotypy spojené s Židy například vtěšnává do jediné karikatury *1. máj* (1926). Buržoazně až kapitalisticky působící rodina si mne ruce nad průvodem komunistů. Nechybí zde ani obvyklé zdůraznění původních židovských jmen bolševických vůdců Trockého, Zinovjeva nebo Bély-Khuna na transparentech bolševických revolucionářů.²⁸¹ U nohou stolu si pak můžeme všimnout novin s titulem *Prager Tagblatt*, což byly liberální noviny pražských Němců, které byly českými antisemity označovány jako židovské.²⁸² Rélink dále artikuluje i jiné aspekty protižidovské ikonografie. V jeho pracích se tak neobjevuje jen paradoxní postavička Žida-buržoy-bolševika, ale také oblíbený obraz Žida-kapitalisty sedícího na pytlích s penězi, tedy jakási archaičtější obdoba bizarní záliby strýčka Skrblika v plavání ve vlastních penězích. Velice podobným dílem jako *Zrcadlo Židů* je další Rélinkova publikace nazvaná *Vývin židomarxisty* z roku 1938. Rélink zde již zmíněné postupy spojuje s konkrétními fenomény a postavami a vytváří tak ostře „protirežimní“ dílo. Židovství ve svých kresbách spojuje nejen s benešovskou stranou národních socialistů, ale například i se Sokolem.

Rélinkův zastaralý styl je však k smíchu například i *Rozmachu* – časopisu jinak přesvědčeného antisemity Jakuba Demla, který ho označuje za „akademického

²⁸⁰ Brabec, Jiří, Antisemitská literatura v době nacistické okupace, in: Brabec, Jiří, *Panství ideologie a moc literatury. Studie, kritiky, portréty 1991-2008*, Praha: Akropolis, 2009, s. 178

²⁸¹ Frankl, Michal – Szabó, Miloslav, *Budování státu bez antisemitismu? Násilí, diskurz loajality a vznik Československa*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2015, s. 254

²⁸² Frankl, Michal – Jenšovská, Julie (eds.), *Naši nebo cizí? Židé v českém 20. století*, Praha: Židovské muzeum v Praze – Institut Tereziánské iniciativy, 2013, s. 164

natěrače“.²⁸³ Odmítán byl i jiným antisemitským bulvárem a jeho fanatismus doznal uznání až během okupace, nepřekvapí tedy, že na jaře 1945 spáchal sebevraždu. Jelikož Rélink nebyl zdaleka jediným (a z uvedených důvodů ani nejvýznamnějším) českým antisemitou, je třeba se pozastavit u Jakuba Demla a dalších tzv. integrálních katolíků včetně Josefa Váchala. Jejich tvorba totiž víceméně dokonale odpovídala tzv. zvrhlému umění, které ostatní antisemité (i ti, kteří se považovali za znalce a kritiky) důsledně ztotožňovali s židovstvím, demokratiem, bolševismem a kapitalismem.²⁸⁴ Není proto překvapením, že zatímco katolická inteligence aktivní během druhé republiky odchází do ústraní, Rélink se ocitá po boku dalších karikaturistů Františka Voborského, Dobroslava Hauta,²⁸⁵ Jana Tully²⁸⁶ mezi aktivními kolaboranty a v rámci oficiální německé propagandy kreslí třeba i plakát „*Český dělník bojuje proti keřasům*“ pro úřední kampaň proti lichvě a předražování. Že je zde šmelinář ztotožněn se Židem, je nasnadě, zajímavá je však i falešná referenční funkce plakátu. Tento postup je pro protektorátní plakáty typický a měl vytvářet dojem lidu loajálního k okupační moci, a to jak zobrazeným narativem, tak už samotnou přítomností plakátů ve veřejném prostoru. Plakáty byly za tímto účelem i falešně podepisovány, například odbojovou (sic!) organizací Obrana národa.²⁸⁷

Po okupaci je to právě antisemitismus, který překoná meziválečnou animozitu mezi českými fašisty a Němci, a umožňuje kolaboraci. Český fašismus v čele s Vlajkou včetně zmíněných kreslířů zcela odvrhne původní protiněmecký étos (jako časté prosazování pravosti rukopisů)²⁸⁸ a soustředí se především na protižidovské proklamace a požadavky k úřadům. V souvislosti s protektorátní kolaborací a Vlajkou je také třeba zmínit malou, ale skrze svého představeného poměrně aktivní skupinu českých muslimů zastoupených listem *Hlas moslimské náboženské obce pro Čechy a Moravu*. Jeho

²⁸³ Brabec, Jiří, Antisemitská literatura v době nacistické okupace, in: Brabec, Jiří, *Panství ideologie a moc literatury. Studie, kritiky, portréty 1991-2008*, Praha: Akropolis, 2009, s. 181

²⁸⁴ Tamtéž, s. 190

²⁸⁵ Tvořící pro kolaborantský humoristický magazín *Ejhle*

²⁸⁶ Tulla byl výraznou osobností druhorepublikového antisemitského *Štítu národa*. Viz Pejčoch, Ivo, *Štít národa. Historie jednoho antisemitského periodika*, in: *Paměť a dějiny* XI, č. 2, Praha 2017

²⁸⁷ Kokoška, Stanislav, Druhá světová válka 1939-1945, in: Anděl, Jaroslav, Anděl, Jaroslav (ed.), *Plakát v souboji ideologií 1914-2014*, Praha: DOX, 2014, s. 114

²⁸⁸ Brabec, Jiří, Antisemitská literatura v době nacistické okupace, in: Brabec, Jiří, *Panství ideologie a moc literatury. Studie, kritiky, portréty 1991-2008*, Praha: Akropolis, 2009, s. 174

šéfredaktor Mohamed Abdallad Brikcius se stává na čas i šéfredaktorem *Vlajky* a výrazně vystupuje například proti francouzské a britské správě blízkého východu.²⁸⁹ Abychom nenabyli mylné představy, že český rasismus se omezoval jen na Židy, můžeme vzpomenout i vlajkařský článek *Černí Židé. I s cikány tam, kam patří!* K Romům je přistupováno doslova analogicky, soudě podle tohoto článku reagujícího na německé proticikánské zákony.²⁹⁰

Do roku 1938 jsou však takto vyhocené projevy a neustálá recyklace dávno vyvrácených antisemitských mýtů spíše okrajovou záležitostí. Oproti tomu je však naprosto běžná určitá vrstva antisemitismu, kterou bychom mohli zjednodušeně popsat jako jakýsi lidový antisemitismus, na který se skvěle hodí současné ironické spojení „já nejsem rasista, ale...“. V popředí stojí již mnohokrát zmíněné časopisy z produkce Stříbrného *Tempa*, které přicházejí s kreslenými verzemi tradičních židovských anekdot,²⁹¹ které však v tomto podání artikuluji právě tento „lidový“ antisemitismus. Antisemitismus se pak překvapivě objevuje hned po válce v československé karikatuře i v anarchisticky orientovaných *Šibenických* řízených Stanislavem Minaříkem, Eduardem Bassem a S. K. Neumannem. Žid je zde v duchu protiněmeckého diskurzu občas zobrazován jako odvěký souputník Němce v boji proti Čechům, který si nyní neprávem stěžuje na německé (a rakouské) protižidovské nálady. Tento přístup má však kořeny v již zmíněném paušalizujícím ztotožnění židovství s určitou společenskou třídou, v tomto případě nejčastěji s majiteli uhelných dolů, jak je tomu třeba v narážce Petra Bezruče v básni *Kdo na moje místo*. Mýtus o spráhnutí židovstva a bolševismu se pak překvapivě propagandisticky využívá například i na volebním plakátu československých socialistů z roku 1925 *Nevolte komunisty, volte českoslov. socialisty!*

Abychom však nekončili zcela pesimisticky, je nutné zmínit i kritiku antisemitismu ze strany některých kreslířů, která přichází v souvislosti s antifašistickým akcentem ve třicátých letech. Je zajímavé, že odpor k rasismu artikuluji všechny tři zásadní postavy meziválečné karikatury ve zvláštní shodě, tedy pomocí brutální smrti oběšením. František Bidlo publikuje v roce 1934 černou satiru, na které dva muži v nacistických uniformách věší Žida na větvi těsně za německo-československou hranicí,

²⁸⁹ Tamtéž, s. 180

²⁹⁰ Černí Židé, I s cikány tam, kam patří!, In: *Vlajka*, č. 28, 9. 4. 1942

²⁹¹ Karlíček, Petr, *Napínavá doba, Politické karikatury (a satira) Čechů, Slováků a českých Němců (1933-1953)*, Praha: Knižní klub, 2018, s. 47

jelikož „*V Německu nebude Židům zkriven ani vlas, proto je věší na československé púdě.*“ Podobné pokrytectví, tentokrát týkající se Afroameričanů, zachycuje Antonín Pelc (1935) na karikatuře bílého Američana, který černocho věší na soše svobody, nebo Adolf Hoffmeister (1934), který obdobnou situaci obrací ve skupinu černocho věšících bílého kapitalistu. Karikatura je však uvedena titulkem „*Apríl v U.S.A.*“ Lze si kupodivu povšimnout výrazných formálních podobností, zejména v pohledu na celou situaci lidí tahajících za lano. Lze tedy s velkou pravděpodobností usuzovat, že jde o vzájemně inspirovaná díla, která jsou jedněmi z mála příkladů tematizace rasismu v československé meziválečné karikatuře.

Případ Mánes

Politicky silně rozdělenou československou společnost, která je navíc během třicátých let v permanentním ohrožení ze strany sousedního Německa, poměrně dobře dokládá incident, který se odehrál na jaře 1934, a jeho následné dohry. Tou dobou jsou již čeští karikaturisté tzv. druhé generace po své demonstrativní secesi a následném výhodném návratu pevně spojení se Spolkem výtvarných umělců Mánes. Vedení spolku v politické atmosféře, která přes svou fatálnost angažované karikatuře přeje (vedle politických turbulencí je tím samozřejmě myšlena zejména německá emigrace v Praze v čele se „zakladatelem moderní karikatury“ Thomasem Theodorem Heinem a jejím nejradiálnějším protagonistou Johnem Heartfieldem), pověřuje Adolfa Hoffmeistera uspořádáním výstavy zaměřené výhradně na současnou karikaturu. Ta nese – nikoli neprávem – název 1. Mezinárodní výstava karikatur a humoru. Vzhledem k tomu, že členy SVU mimo jiné spojuje důsledný antifašismus,²⁹² je nasnadě její radikální politické vyhranění, stejně jako následné problémy. Výstava ostře vylučuje jakoukoli „reakční“ karikaturu, která podle mnohých z nich, zejména pro Hoffmeistera, vlastně ani karikaturou není.

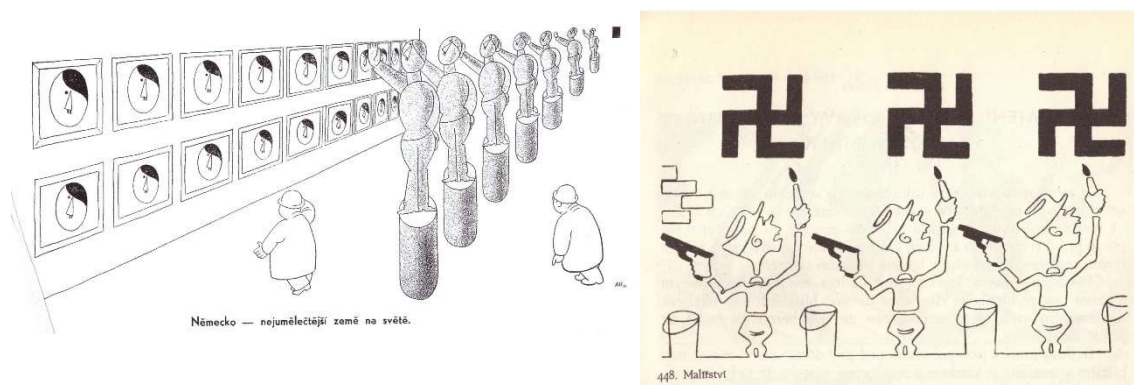
Revoluční východiska Devětsilu, v rámci kterého se Hoffmeister ve dvacátých letech realizuje, ale i avantgardy obecně, výstava akcentuje i svou koncepcí. Nejenže je jako plnohodnotná výstavní plocha využita i výloha směrem do ulice, která se díky tomu údajně stává terčem vandalismu českých fašistů, ale prolnutí umění, propagandy a života je zde naplněno i možností zakoupení reprodukcí jednotlivých karikatur. Mottem se tak stává nápis „*Než opustíte výstavu, rozmyslete si, kterou z vystavených karikatur si zakoupíte na památku napínavé doby, ve které žijete.*“²⁹³ Revoluční a antifašistickou povahu výstavy předesílají už jména vystavujících, jako František Gellner, Zdeněk Kratochvíl, František Kupka, Josef Čapek, František Bidlo, Adolf Hoffmeister, Josef Lada, Otakar Mrkvička, František Muzika, Josef Novák, Antonín Pelc, Vlastimil Rada, Ondřej Sekora, Bedřich Fritta, Jean Cocteau, Ragnvald Blix, George Grosz, John Heartfield, Thomas Theodor Heine, Erich Godal, Ernst Morgan, tedy z valné části kreslíři časopisu *Simplicus* – radikálně levicového nástupce legendárního mnichovského

²⁹² Karlíček, Petr, *Napínavá doba, Politické karikatury (a satira) Čechů, Slováků a českých Němců (1933-1953)*, Praha: Knižní klub, 2018, s. 29

²⁹³ *Mezinárodní výstava karikatur a humoru* (kat. výstavy), SVU Mánes, 6. dubna - 6. května 1934, s. 24

Simplicissimu. Ten se po období, kdy je jeho vůdčí osobností T. T. Heine, podřizuje hitlerovské nacifikaci²⁹⁴ a v čele s Olafem Gulbranssonem nastupuje prorežimní linii. Na to konto pak mladší kreslíři v Praze včetně Bidla, Hoffmeistera, Pelce, Lady, Sekory nebo Čapka²⁹⁵ zakládají následnický *Simplicus*, později přejmenovaný na *Simpl* (v německé mutaci *Der Simpl*). *Simplicus* pak nastupuje cestu ostrého kritika poměrů ve Třetí říši a v podstatě všichni jeho kreslíři jsou zastoupeni na výstavě v Mánesu.

Určitou předehrou toho, co nastane po otevření výstavy, se pak stává kritika *Simplica* vztahu nacistů k výtvarnému umění. Adolf Hoffmeister a František Bidlo svými kresbami ze *Simplica* z roku 1934 *Německo – nejmělečtější země na světě* a *Umění v dnešním Německu* v podstatě předpovídají nejen následky pražské výstavy, ale zejména pak opulentní nacistický propagandistický projekt dvou výstav v Mnichově *Entartete Kunst* (Zvrhlé umění) a premiéra *Große Deutsche Kunstausstellung* (Velké výstavy německého umění).



Zásadním problémem pro německou stranu se však stávají díla Johna Heartfielda. Ten zde vystavuje originály i reprodukce svých slavných fotomontáží z AIZ (*Arbeiter Illustrierte Zeitung*), druhého významného periodika německých antifašistů. Celý spor odstartuje fotomontáž *Adolf nadčlověk polyká zlato, ale mluví lži* a další, které explicitně napadají představitele Třetí říše i samotného Hitlera. Fotomontáž se od Heartfieldova vystoupení v rámci berlínského dada stává neodmyslitelnou součástí vizuální kultury

²⁹⁴ Pravdová, Anna, 1930–1939, in: Pravdová, Anna – Winter, Tomáš (eds.), *Señorita Franco a Krvavý pes. Malíř, karikaturista a ilustrátor Antonín Pelc (1895–1967)*, Praha: Národní galerie, 2015

²⁹⁵ Chrobák, Ondřej – Winter, Tomáš (ed.), *V okovech smíchu: Karikatura a české umění 1900–1950*, Praha: Gallery, 2006, s. 106

Výmarské republiky,²⁹⁶ kterou vytlačuje až nacistická představa árijského umění v polovině 30. let. Heartfieldova expozice v rámci výstavy je tak o to křiklavější, že je z tohoto důvodu antifašistická nejen sémioticky, ale i svou formou. Fotomontáž naopak – na rozdíl od jiných technik – nenaráží na konflikt se sovětským stalinismem, jelikož se na rozdíl od jiných avantgardních projevů jen stěží dala označit za „buržoazně dekadentní“, zejména pro její snadnou šířitelnost, která znejasňovala vztah originálu a kopie. Heartfield tento průsečík avantgardy a socialistického antielitářského umění náležitě zdůrazňuje, když své práce vystavuje společně s reprodukcemi v AIZ, aby tak ukázal, jak se jeho díla šíří mezi masy,²⁹⁷ a právě až toto šíření jim dává kompletní politický obsah, který po moderním umělci požadovali nejen propagátoři socialistického realismu, ale také například Adolf Hoffmeister nebo Jindřich Štyrský.

Je tedy nasnadě, že německá strana pochopí výstavu jako provokaci a vyzve k řešení problému představitele Československa. Německý velvyslanec Walter Koch žádá stažení některých (zejména Heartfieldových) děl a vyhrožuje diplomatickým zhoršením vztahů. Když Mánes nereaguje a československé ministerstvo odkazuje k faktu, že výstava je záležitostí Mánesu a vláda za ni nenese odpovědnost, zasílá německá strana nabubřelou diplomatickou nótu a v Mánesu zasahuje pražská policie,²⁹⁸ která stahuje některá díla Heartfielda a Heineho. Následně se přidávají i velvyslanci Rakouska, Itálie a Polska (např. Bidlo opravdu Piłsudského na stránkách *Trnu tepe* pravidelně a nekompromisně), ale i vatikánské nunciatury.²⁹⁹ Na jejich žádosti jsou svěšena další díla, nicméně díky tomuto zásahu a mohutné podpoře ve světovém tisku, zejména francouzském a sovětském, má výstava masovou účast.³⁰⁰ Mánes si navíc k německé straně dovolí později nevídanou provokaci, kdy směrem do ulice na prázdné

²⁹⁶ Pravdová, Anna, 1930-1939, in: Pravdová, Anna – Winter, Tomáš (eds.), *Señorita Franco a Krvavý pes. Malíř, karikaturista a ilustrátor Antonín Pelc (1895–1967)*, Praha: Národní galerie, 2015, s. 110

²⁹⁷ Pravdová, Anna, 1930-1939, in: Pravdová, Anna – Winter, Tomáš (eds.), *Señorita Franco a Krvavý pes. Malíř, karikaturista a ilustrátor Antonín Pelc (1895–1967)*, Praha: Národní galerie, 2015, s. 113

²⁹⁸ Chrobák, Ondřej – Winter, Tomáš (ed.), *V okovech smíchu: Karikatura a české umění 1900–1950*, Praha: Gallery, 2006, s. 80

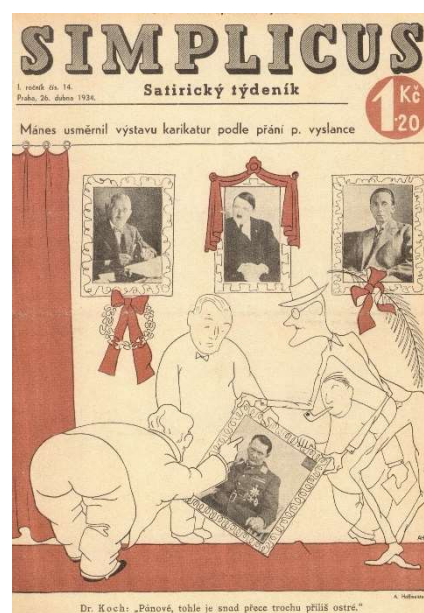
²⁹⁹ Srp, Karel, Ti druzí, in: Srp, Karel (ed.), *Adolf Hoffmeister: (1902-1973)*, Praha: Gallery, 2004, s. 160

³⁰⁰ Pravdová, Anna, 1930-1939, in: Pravdová, Anna – Winter, Tomáš (eds.), *Señorita Franco a Krvavý pes. Malíř, karikaturista a ilustrátor Antonín Pelc (1895–1967)*, Praha: Národní galerie, 2015, s. 113

místo po Heartfieldovu *Adolfu nadčlověkovu* vystavuje každou hodinu jinou protinacistickou karikaturu.³⁰¹

K útokům na výstavu se přidává i československá pravice, byť z jiných politických východisek, neboť přímé kolaborování s politikou Třetí říše je pro ni stále nepřijatelné. Českým nacionalistům vadí především jasně proklamovaná levicová orientace výstavy, stejně jako účast německých emigrantů, a především pak domnělé ignorování české národní tradice. To se pak stává hlavním argumentem často opakovaným i ve známé anketě Kramářových *Národních listů* „Národu národní kulturu.“ Němečtí emigranti pak vadí pro svou politickou orientaci, židovský původ a konkrétně Heinemu je třeba předhazována jeho 26 let stará karikatura urážející Čechy.³⁰²

Na německý diplomatický zásah pak reagují aktéři výstavy po svém. Erich Godal kreslí vtipnou narážku na Kochův zásah i nacifikaci původního Heineho *Simplicissima*, nazvanou *Pražská mezinárodní výstava karikatur* (1934). Na výstavní stěnu umisťuje zmenšené reprodukce skutečných karikatur vystavených na výstavě a do popředí dává trojici pohoršujících se nacistů – představitelů nacifikovaného *Simplicissima*, včetně šéfredaktora Gulbranssona, kteří za úprku pronášejí: „*To mají být karikatury? Vždyť je to všechno skutečnost!*“ Hoffmeister pak na titulní straně 14. čísla *Simplicia* publikuje hypotetickou představu německého velvyslance o opravené výstavě. Místo karikatur jsou tak vystaveny pouze lichotivé portréty Hitlera, Von Pappena a Goebbelse a velvyslanec

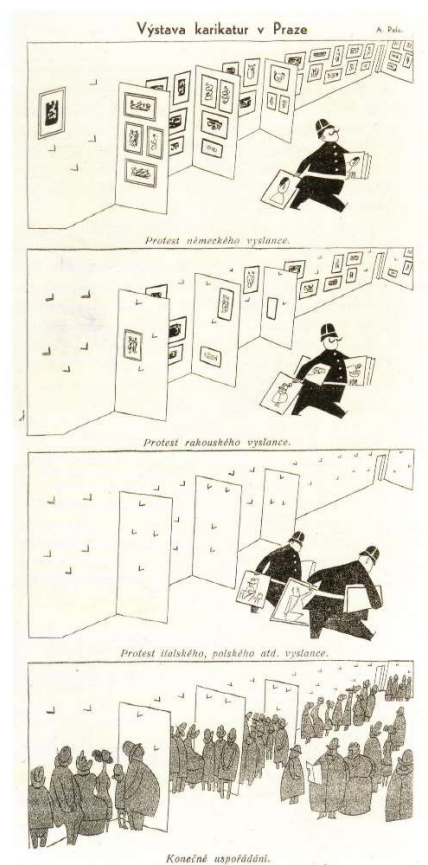


³⁰¹ Tamtéž

³⁰² Karlíček, Petr, *Napínavá doba, Politické karikatury (a satira) Čechů, Slováků a českých Němců (1933-1953)*, Praha: Knižní klub, 2018, s. 285

Koch dumá nad tím, jestli autoři výstavy Filla, Wachsmann a Hoffmeister mohou umístit rovněž portrét Hermanna Göeringa (nejspíše pro jeho odpudivý vzhled).

Ke Godalovi se s podobným námětem připojují i Pelc se Sekorou. Pelcova práce *Výstava karikatur v Praze* ze 16. čísla *Simplicia* narativně popisuje alternativní realitu, kde je po stížnostech německého, rakouského, italského a polského vyslance postupně vyprazdňována výstavní místnost, až zbydou jen holé stěny a zmatení návštěvníci výstavy. Ondřej Sekora pak obdobně zpracovává protesty nacistické postavičky proti zobrazení Hitlera, které je zřejmě citací volebního plakátu s prostě vyvedeným obličejem a nápisem Hitler. Nacista postupně vznáší námitky proti jednotlivým aspektům Hitlerovy tváře, které jsou nelichotivě zobrazeny, dokud nezbyvá nic než prostý ovál. John Heartfield pak celou aféru glosuje fotomontáží výstavní stěny, za kterou skrz odstraněná díla prosvítají zdi „věznic Německa“.



Další, tentokrát mezinárodní reakcí na německý zásah v Mánesu je uspořádání výstavy v pařížském Domě kultury předsedou Salonu Nezávislých Paulem Signacem, který se se solidaritou obrací zejména k Heartfieldovi, Hoffmeisterovi a Pelcovi a vystavuje všechna jejich díla z pražské výstavy společně s dalšími. Nutno podotknout, že k tomuto počínu francouzských umělců si v roce 1935 ještě Německo žádné protiakce zatím nedovolí.³⁰³ Na podzim roku 1937 se však opakuje celá anabáze v Mánesu. S.V.U. totiž slaví padesát let své existence a při té příležitosti jsou otevřeny hned tři výstavy. Ta první, kde je vystaveno zejména francouzské umění, i druhá, zaměřená retrospektivně na uplynulé půlstoletí českého umění, zaznamenají klidný průběh.

Problematickou se však ukáže třetí výstava reflektující současnou tvorbu. Iniciativa, co se týče restrikcí, je tentokrát bohužel i na české straně. I tyto potíže okolo výstavy nazvané *Dnešní Mánes* (12. října – 28. listopadu 1937) mají svou předeheru, když čeští fašisté ve

³⁰³ Pravdová, Anna, 1930-1939, in: Pravdová, Anna – Winter, Tomáš (eds.), *Señorita Franco a Krvavý pes. Malíř, karikaturista a ilustrátor Antonín Pelc (1895–1967)*, Praha: Národní galerie, 2015, s. 115

vedení Spolku Domu umění v Moravské Ostravě požadují stažení některých děl z výstavy Pelce a Hoffmeistera s odůvodněním, že záměrně provokují představitele Německa. Díla však nakonec hlasování spolku ustojí, nicméně událost má velký mediální ohlas.³⁰⁴ Podobný argument – tentokrát silněji – zazní i na konto výstavy Dnešní Mánes. Nad výstavou totiž přebírá záštitu i prezident Beneš, což pochopitelně vzbudí rozruch a k tlaku německého velvyslanectví se tentokrát přidává i české ministerstvo školství a žádá stažení čtyř Heartfieldových děl, dvou Bidlových a jednoho Pelcova, tentokrát již z evidentního strachu z německé odvety. Výstava je také pod větším tlakem české fašizující pravice. Národní listy Mánes obviní, že se vměšuje do československé zahraniční politiky a pravicový tisk opět kritizuje odklon od české národní výtvarné tradice. Ke kritice formální podoby exponátů se však tentokrát přidává i S. K. Neuman³⁰⁵ z důvodů uvedených v následující kapitole.

Po všech těchto peripetiích, ve kterých zásadní roli samozřejmě hrála agresivní německá diplomacie, ale často za vydatné součinnosti českých institucí si však české úřady uchovají tvář v posledním dějství této anabáze. Na podzim 1937 totiž německý velvyslanec žádá prezidenta Beneše o zákaz německých protinacistických periodik působících v Praze, tedy zejména AIZ a Der Simplu. To se však nestane a oba časopisy se dožijí svého nepříliš slavného konce z finančních důvodů.

³⁰⁴ Data, in: Srp, Karel (ed.), *Adolf Hoffmeister: (1902-1973)*, Praha: Gallery, 2004, s. 342

³⁰⁵ Neumann, Stanislav Kostka, Dnešní Mánes, Zásadní poznámky I-IV, *Tvorba XII*, č. 48-51, 1937

Levicové vyřizování účtů

Zatímco tendence československých pravicových stran směřovaly ve třicátých letech k integraci, která vyvrcholila v pomnichovské (a později protektorátní) Straně národní jednoty. Na levici se situace už od vzniku republiky spíše komplikuje. Už po světové válce je například v *Červnu* cítit silná animozita (paradoxně nacionalistické povahy) vůči „německému“ marxismu a přichylnost k takzvaně slovanskému a románskému pojetí socialismu (citováni jsou zde zejména anarchokomunisté Kropotkin, Malatesta a Proudhon). I z tohoto důvodu se původně nepolitictí čeští anarchokomunisté raději integrují s národními socialisty do Československé strany socialistické, která tím dostává výrazně levicovější směr než se sociální demokracií. Později však valná část z nich přechází k nově vzniklé KSČ, nicméně určité obdivné hlasy směrem k bolševické revoluci jsou slyšet už v *Červnech* z roku 1920. KSČ se vyčleňuje z Československé strany sociálně demokratické dělnické už roku 1921 jako její radikálně levicové křídlo. Do období před polovinou 20. let tak spadá období prvních tendenčně politických kreseb Antonína Pelce, kdy se jako sociální demokrat kriticky vyjadřuje jak ke kapitalismu a klerikalismu, tak ke komunismu (např. kresba *Volební sirény na pobřeží* 1924-1925).³⁰⁶ Povšimněme si, že zde chybí třetí soupeřník kapitalismu a klerikalismu, tedy militarismus. To je evidentně dáno tím, že propagovaná sociální demokracie byla jedním z elementů, které první světovou válku nakonec také podpořily a Pelc se nechtěl chytit do pasti pokrytectví. Komunisté se pak proti socialistům nejen pro podporu války ostře vyhraňují v podstatě až do svého pomnichovského zákazu, kdy musí vstoupit do ilegality nebo do nově vzniklé (a k věčnému pobytu v opozici odsouzené) Národní strany práce. Socialistům je dále nejčastěji vytýkán podíl na moci po vzoru německé SPD a toto spojení má také na svědomí označení „sociálfašisté“, které si sociální demokraté vyslouží za násilné potlačování demonstrací a stávek radikálních dělníků jak v Německu, tak v ČSR. Stejně jako další levicová (byť nemarxistická) Československá strana národně socialistická jsou pak sociální demokraté ze strany svých radikálnějších kolegů

³⁰⁶ Pravdová, Anna – Winter, Tomáš (eds.), *Señorita Franco a Krvavý pes. Malíř, karikaturista a ilustrátor Antonín Pelc (1895–1967)*, Praha: Národní galerie, 2015, s. 50-52

obviňováni z legitimizace kapitalismu a korupce, což dokazují četné vtipy a parafráze sloganů těchto lavírujících prodemokratických stran typu *Ani Moskva ani Řím, ale... Prachy*. v karikatuře prokomunistického kreslíře Františka Bidla.

Další otřes, tentokrát již v rámci radikálně levicových komunistů, což se pochopitelně promítá i mezi umělce s nimi sympatizující, přichází s nástupem Stalina v SSSR a následnými čistkami ve vedení strany ve dvacátých letech. Boj o moc mezi stalinskými bolševiky a jejich levou opozicí ironizuje ze své tehdy ještě umírněně socialistické pozice Antonín Pelc v povedené karikatuře *Levé úchylky* (1927-1928), když kreslí Lva Trockého, jak je diagnostikován „lékařským“ přístrojem třetí internacionály. Nástup stalinismu se pak přirozeně částečně kryje s nástupem tzv. socialistického realismu a odvrhnutím avantgardy i v rámci politické levice v Sovětském svazu a později i jinde v Evropě. Zároveň však tento nečekaně brutální nástup Stalinovy diktatury souvisí i s intelektuálním zavržením různých levicových alternativ uvnitř komunismu, trockismem počínaje a dalšími směry včetně československé tzv. levé opozice konče. Bylo by však nepřesné držet se dogmaticky této paralely a tvrdit, že umělci a teoretici, kteří postupně deklarují svou loajalitu stalinismu, bez výhrad akceptují i sorealismus. Příkladem oddanosti politice SSSR a zároveň avantgardě budiž například Vítězslav Nezval. Ten společně s Karlem Teigem, Jindřichem Štyrským a dalšími obhájuje surrealismus jakožto revoluční přístup k tvorbě zejména proti osočování prostalinskými komunisty (např. ze strany Ilji Ehrenburga) surrealismu jakožto „*úpadkového projevu buržoazní kultury*“.³⁰⁷ Nezval se dokonce pouští do teoretického ospravedlnění svého stanoviska, když vidí přímou spojitost mezi marxismem a surrealismem. Nezval doslova Ehrenburgovi píše: „*Což by nebylo ubohým nedorozuměním žádat od básníků, kteří se bez výhrady postavili pod prapor dialektického materialismu, něco tak problematického, jako je „socialistický realismus“, což není proti duchu marxistické ideologie ztročovatí básníka?*“³⁰⁸ Celý spor se surrealisty v Praze a Paříži má pak pro Ehrenburga osobně – na rozdíl od avantgardních umělců v Německu a Sovětském svazu – poměrně komickou dohru, a sice několik facek obdržených na bulváru Montparnasse od Andrého Bretona.³⁰⁹

³⁰⁷ Bydžovská, Lenka, Svár surrealismu a socialistického realismu, in: Srp, Karel (ed.), *Adolf Hoffmeister: (1902-1973)*, Praha: Gallery, 2004, s. 114

³⁰⁸ Nezval, Vítězslav, K Ehrenburgovu útoku proti surrealistům, *Volné směry XXX*, 1933-1934, s. 148

³⁰⁹ Bydžovská, Lenka, Svár surrealismu a socialistického realismu, in: Srp, Karel (ed.), *Adolf Hoffmeister: (1902-1973)*, Praha: Gallery, 2004, s. 114

V meziválečném Československu probíhá určitá předehra už záhy po německé emigraci v roce 1933, když Zdeněk Kratochvíl ve *Volných směrech* odsuzuje nesrozumitelnost Pabla Picassa a jako jeho protiváhu v moderním socialistickém umění udává karikaturní tvorbu čerstvě příchozího T. T. Heineho.³¹⁰ Tento útok na Picassa však nemá stejná východiska jako stalinský útok na moderní umění, Kratochvíl spíše považuje Picassa za uzavření jedné právě končící éry, po které již bude místo jen pro srozumitelné socialistické umění v čele s karikaturou, která však mnohá avantgardní východiska nepopírá, ale naopak je dovádí do důsledku.

V druhé polovině třicátých let se jako jedna z nejvýznamnějších kulturních osobností v rámci komunismu proti modernímu umění vymezuje bývalý anarchista S. K. Neumann, který po výstavě *Dnešní Mánes* roku 1937 označuje ve shodě se sovětskou oficiální doktrínou moderní tvorbu za formalistickou a prosazuje nové pojetí zaměřené na obsah díla a kladný poměr umělce k objektivní skutečnosti.³¹¹ Sklízí za to důslednou kritiku od svých bývalých soupeřů. Karel Teige dokonce s narážkou na Mnichovskou výstavu „zvrhlého umění“ (Entartete Kunst) srovnává toto dogmatické prosazování socialistického realismu s fašismem.³¹² Tento příměr je však třeba částečně upřesnit. Jak píše Umberto Eco, hodnotově ukotvený německý nacismus skutečně moderní tvorbu důrazně odmítl, situace například ve fašistické Itálii byla poněkud jiná. Jako dvě rovnocenná arbitrární ocenění umění v Itálii fungovaly dvě různé ceny. Premio Cremona se orientovala na realistické propagandistické umění, zatímco Premio Bergamo pokračovalo v nastoupené linii fašismu započaté z estetických důvodů už futurismem. Rozhodující přitom v rámci Mussoliniho režimu nejen ve výtvarném umění nebyly formální kvality, ale spíše osobnosti a jejich loajalita k režimu, nacionalismus a podpora války.³¹³ Jelikož argumenty obou stran míří jinam, nemá ani spor jednoznačného vítěze a poraženého.

Zatímco zastánci socialistického realismu jako Neumann, Lunačarskij nebo Ehrenburg přikládají důraz revolučnosti obsahu a kritizují avantgardu a jmenovitě zejména surrealismus jako bezúčelnou buržoazní dekadenci v moderním hávu, jejich

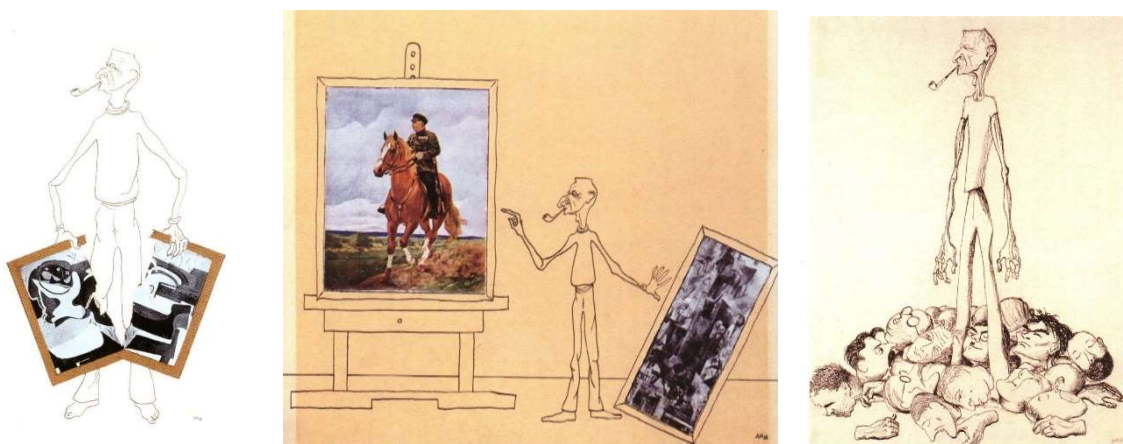
³¹⁰ Kratochvíl, Zdeněk, Th. Th. Heine a P. Picasso, *Volné směry XXX*, 1933, č. 1, s. 105-109

³¹¹ Chrobák, Ondřej – Winter, Tomáš (ed.), *V okovech smíchu: Karikatura a české umění 1900–1950*, Praha: Gallery, 2006, s. 55

³¹² Tamtéž, s. 56

³¹³ Eco, Umberto, Ur-fascism, in: *The New York Review of Books*, 22. 6. 1995

opONENTI naopak poukazují na nesmyslnost revolučních myšlenek v zastaralé formě. Slovy Hoffmeistera „*Mění se téma a buržoazní forma zůstává.*“³¹⁴ S. K. Neumann se tak jako propagátor socialistického realismu stává terčem trojice karikatur Adolfa Hoffmeistera s prostým názvem *S. K. Neumann* (1938). Na první a druhé kresbě je zcela didakticky vysvětlený celý spor a pozice Neumanna v něm. Obraz, který na jedné z nich trhá, i ten, který na druhé levou rukou odhazuje, je kubistické dílo Emila Filly, zatímco prstem pravé ruky znalecky ukazuje na socrealistickou olejomalbu jezdce na koni.³¹⁵ O poznání vážnější nádech má druhá kresba, kde Neumann stojí na hromadě lidských rukou a hlav patřících předním českým umělcům, mezi kterými můžeme rozeznat Jindřicha Štyrského, Emila Fillu, Josefa Čapka, Karla Teigeho, Jana Zrzavého nebo Vítězslava Nezvala. Není bez zajímavosti, že tento námět karta na hromadě hlav vychází z dřívější Hoffmeisterovy karikatury *Umrličí hlavy týdne* (1934), kde je však hlavním protagonistou Adolf Hitler a mezi jeho obětmi rozeznáme například čerstvě odstraněného velitele SA Ernsta Röhma.³¹⁶



Tato pozice Adolfa Hoffmeistera jako hlavního kritika Neumannova odsudku moderní tvorby není nikterak překvapivá, neboť patří k prvním a nejvýznamnějším propagátorům surrealismu v Čechách. Nejenže se – byť neúspěšně – pokouší o interview s vůdčími postavami francouzského surrealismu Bretonem a Aragonem,³¹⁷ ale je rovněž pořadatelem úspěšné výstavy *Poesie 1932* v Mánesu, kde se schází čeští výtvarníci směřující k surrealismu s pařížskou skupinou okolo Bretona a Ernsta.

³¹⁴ Hoffmeister, Adolf, *Piš jak slyšíš: kniha interviewů*, Praha: Družstevní práce, 1931, s. 135-136

³¹⁵ Chrobák, Ondřej – Winter, Tomáš (ed.), *V okovech smíchu: Karikatura a české umění 1900–1950*, Praha: Gallery, 2006, s. 55

³¹⁶ Srp, Karel, Ti druzí, in: Srp, Karel (ed.), *Adolf Hoffmeister: (1902-1973)*, Praha: Gallery, 2004, s. 156

³¹⁷ Bydžovská, Lenka, Svár surrealismu a socialistického realismu, in: Srp, Karel (ed.), *Adolf Hoffmeister: (1902-1973)*, Praha: Gallery, 2004, s. 108

Přechod k mimetickému figurálnímu umění socrealismu v rámci levicového diskurzu v SSSR je samozřejmě v mnoha ohledech návratem ke klasické akademizující olejomalbě. John Berger ve svém známém eseji³¹⁸ věnuje právě vztahu olejomalby a politické ekonomie kapitálu, kterou lze s určitými výhradami vztáhnout i na náš problém. Olejomalba je dle Bergera důsledkem nového, byť nepřiznaného přístupu k soukromému majetku na prahu renesance, podobné přehodnocování původních kolektivistických myšlenek však můžeme vidět i v SSSR ve dvacátých a třicátých letech. Berger v eseji píše: „... *způsob vidění světa, jenž byl v zásadě určován novým postojem k majetku a ke směně, našel své vizuální vyjádření v olejomalbě, přičemž by jej nemohl nalézt v žádné jiné formě umění.*“³¹⁹ Berger pochopitelně mluví o rodící se raně novověké buržoazii, nicméně v obecnější rovině se jedná o ideologický posun v umění od rituální a reprezentační funkce k zobrazení „toho co, můžu vlastnit“, pokud tento princip vztáhneme nikoli na v SSSR stále neexistující soukromé podnikání, ale na obecný posun od revoluční společnosti vyžadující „rituální“ a mytologizující umění ke společnosti orientované na nově nabyté hmotné i nehmotné statky, může tento přírůstek, zvláště vezmeme-li opět v potaz paralelu s trockistickou kritikou stalinského Sovětského svazu jako tzv. státního kapitalismu, který svou strukturou připomíná spíše jedinou obří korporaci než socialistický přechod ke komunismu. Zároveň je však třeba zmínit, že realismus má i silnou socialistickou tradici v devatenáctém století v osobách Jean-Francoise Milleta a Gustave Courbete, kteří promýšlejí tento způsob zobrazení jako službu neprivilegovaným vrstvám.³²⁰

Určitou naději na smíření socialistického realismu a avantgardy nebo obecněji umělecké svobody se stal 1. všesvazový sjezd sovětských spisovatelů, na kterém vystoupil mj. významný sovětský politik Nikolaj Bucharin s pokusem o sloučení srozumitelného revolučního umění a umělecké svobody.³²¹ Tento závan naděje byl však nadále respektován jen jednou stranou a sám Bucharin zanedlouho skončil na stalinském popravišti.

³¹⁸ Berger, John, *Způsoby vidění*, Praha: Labyrint, 2016

³¹⁹ Tamtéž, s. 76-77

³²⁰ Berger, John, *O pohledu*, Praha: Fra, 2009, s. 89-99

³²¹ Bydžovská, Lenka, Svár surrealismu a socialistického realismu, in: Srp, Karel (ed.), *Adolf Hoffmeister: (1902-1973)*, Praha: Gallery, 2004, s. 125

Jak již bylo naznačeno, spor o formální i obsahovou podobu umění se nápadně kryje s dobou pronásledování Trockého a přechodu od první sovětské pětiletky k druhé. V této ekonomické situaci ruský dělník vyžadoval a částečně i dostal blahobyt po letech odříkání první pětiletky a vzniká nová střední třída stranických kádrů.³²² Tomu se pak přizpůsobuje i propaganda. Zburžoaznělý (a tedy vděčný a správný) komunista už nestojí o Trockého permanentní revoluci. Někdy však dochází k rétorickému překódování tohoto zásadního komunistického termínu. Karikatura Zdeňka Kratochvíla z roku 1928 je nazvaná *Ruský revoluční Golem vyháání rabína Trockého na Sibiř*. Zatímco monochromně vyvedený rudý golem³²³ působí vskutku revolučně, Kratochvíl zde dokonce (ať už vědomě nebo ne) doslovně cituje gesto rudoarmějce ze známých revolučních plakátů *Přihlásil ses jako dobrovolník?* (1920) nebo obdobného *Jak ty pomáháš frontě?* (1941) Dimitrije Moora. Golem se zde však po vzoru Moorova plakátu neobrací k divákovi, jako je tomu i na podobném americkém plakátu *I Want You for U.S. Army*,³²⁴ ale ruku má vztaženou přímo k potupně odcházejícímu Trockému.³²⁵ Ten je zde navíc negativně vykreslen též jako internacionalista, na jeho kufru můžeme nalézt drobné nálepky s názvy některých evropských metropolí jako Paříž a Berlín.



³²² Vydra, Zbyněk, Kdo žije šťastně v Stalinově Rusku? (Propaganda a realita ve 30. letech), In: Kouba, Miroslav – Magincová, Dagmar – Říha, Ivo, *Kontexty propagandy*, Pardubice: Univerzita Pardubice, 2012, s. 170

³²³ Viz kap. *Zobraz svého nepřítele*

³²⁴ Viz kap. *Funkce vizuální propagandy*

³²⁵ Jazyková funkce obrazu se tak posouvá od jasně konativní spíše k emotivní a referenční.

Stejně jako bagatelizování nebo přehlížení pronásledování sovětské levicové opozice, buduje se na také na západ od ruských hranic mýtus o sovětském blahobytu a představa SSSR jako ráje na zemi pochopitelně proniká i do Československa. Stejně tak však prosakují zprávy o bídě (zejména na vesnici), které jako první komunista kriticky reflektuje francouzský intelektuál a spisovatel André Gide ve své zásadní knize *Návrat ze SSSR*.³²⁶ Za tento počín si Gide od svých souvěrců vyslouží převážně odsouzení. Stanislav Kostka Neumann dokonce píše pamflet nazvaný *Anti-Gide neboli optimismus bez pověr*.³²⁷ Zde se Neumann překvapivě opět chápe sváru surrealismu a socrealismu, dopouští se určitého argumentačního faulu, když píše: „*Uražení inteligenti nemohou Sovětskému svazu odpustit, že nechce míti nic společného se surrealismem.*“³²⁸ André Gide je však v tomto ryze politickém sporu – na rozdíl od toho teoreticky-uměleckého probíraného výše – víceméně osamocen. Dokonce i bývalý Neumannův oponent ve věci sváru surrealismu a socrealismu Hoffmeister přijíždí z návštěvy SSSR s oslavnou publikací *Povrch pětiletky*,³²⁹ která se řadí po bok jiných děl, která podlehla stalinským Potěmkinovým vesnicím, jako třeba Fučíkova kniha *V zemi, kde zítra již znamená včera*.³³⁰ Zatímco avantgarda tedy v diskurzu československých levicových umělců a intelektuálů nachází především zastání, politická situace v SSSR je valnou většinou z nich nekriticky nahlížena až do konce republiky. Na rozdíl od Teigeho distancování se od Stalinových čistek, definitivní rozchod Adolfa Hoffmeistera se sovětským komunismem tak přichází až po srpnové okupaci roku 1968.

³²⁶ Gide, André, *Návrat ze SSSR a poopravení „Návratu ze SSSR“*, Praha: Bourdon, 2015

³²⁷ Neumann, Stanislav Kostka, *Anti-Gide neboli optimismus bez pověr*, Praha: Družstevní práce, 1950

³²⁸ Pfaff, Ivan, *Česká levice proti Moskvě*, Praha: Naše vojsko, 1993, s. 94

³²⁹ Hoffmeister, Adolf, *Povrch pětiletky*, Praha: Sfinx, 1931

³³⁰ Fučík, Julius, *V zemi, kde zítra již znamená včera*, Praha: K. Borecký, 1932

Jak se v Praze bojovalo o Madrid. Španělská občanská válka a Československo

Španělská občanská válka svým charakterem příliš neodpovídá tradičnímu válčení „o půdu a zdroje“. Její ideologická podstata a nesourodost v rámci obou válčících stran dává tak ve třicátých letech v celé západní kultuře prostor v podstatě téměř každému projektovat vlastní ideologii do tohoto konfliktu, zároveň však válka zůstává převážně konfliktem dvou nesmiřitelných stran, ponechává tedy i možnost jakéhosi pocitu vzpoury vůči lacanovskému velkému Druhému³³¹ a konstituování symbolického Nepřítele, ať už je to zkonstatěly katolický řád, nebo komunismus. To už úzce souvisí s obrazností a zejména pro propagandu i karikaturu je obraz nepřítele zcela zásadní. Vzhledem k nastíněnému ryze ideologickému pozadí války se navíc potřeba umělecké reflexe šíří po celém světě, nehledě na geografickou vzdálenost, Československo nevyjímaje. Československo tak s občanskou válkou nepojí jen tisíce polozapomenutých interbrigadistů, a při pohledu na stránky prvorepublikového tisku, nejenže se, řečeno s Klementem Gottwaldem, „u Madridu bojovalo také za Prahu“, ale rovněž se paralelně v Československu vedl boj za republikánskou vládu ve Valencii. Tento boj měl za cíl zlomit nečinnost evropských demokracií a byl veden po celém Československu na stránkách novin a v galeriích československými umělci i německými emigranty.

První aktivity na podporu španělské republiky začínají v Československu probíhat už v srpnu 1936, tedy necelý měsíc po vypuknutí povstání. Nejvýznamnější z nich je ale založení *Výboru pro pomoc demokratickému Španělsku*. Pod hlavičkou *Výboru* vychází k prvnímu máji 1937 i první číslo *ilustrovaného časopisu Španělsko* se stálou redakcí na Národní třídě 24 v Praze. Šéfredaktorem listu se stává generál Emanuel Viktor Voska. Ten ještě jako emigrant ve Spojených státech založil místní organizaci sociální demokracie pro krajany v USA a po vzniku ČSR je aktivní i v Československé sociálně demokratické straně dělnické. Vedle něj v redakci figurují i další osobnosti s různou politickou orientací, tak, aby co nejvíce kopírovala španělskou antifašistickou lidovou

³³¹ Jacques Lacan představuje dva typy „druhého“. Vedle malého druhého, což je jakási projekce imaginárního sebe sama, která se formuje v tzv. stádiu zrcadla i Velkého Druhého, což je „symbolický řád, jak je zakoušen subjektem, tedy představuje pokladnici všech typických signifikantů tohoto řádu (*trésor des signifiants*)“ viz Hauser, Michael, *Stručný slovník několika lacanovsko-žizkovských pojmů*, sok.bz <https://sok.bz/clanky/2008/michael-hauser-strucny-slovník-nekolika-lacanovsko-zizkovskych-pojmu> 26.4.2019

frontu a deklarovala nestrannost.³³² Ve vedení tak působí i například ThDr. J. L. Hromádka zastupující evangelické hnutí nebo pozdější poslanec za KSČ Václav Sinkule komentující průběh válečných operací, Zdeněk Nejedlý nebo JUDr. Ivan Sekanina, právník, který obhajoval Ernsta Torglera a Georgi Dimitrova, dva obviněné ze zapálení Reichstagu. Vedle osobností redakce je výjimečný především samotný formát časopisu. Kromě kvalitní typografické úpravy přináší i hlubotiskové ilustrace v podobě některých fotomontáží³³³ německého emigranta Johna Heartfielda, původně publikovaných v AIZ.³³⁴ Ty zde však nebudeme zmiňovat, podrobněji jsou rozebrány výše.

Španělsko, přestože v inkriminované době už existuje populární Čapkův cestopis *Výlet do Španěl*, je před občanskou válkou pro československou veřejnost skutečně „španělskou vesnicí“ tedy exotickou zemí. Československému publiku je tak v tisku, kultuře a populárně naučných publikacích reprezentováno poměrně omezenou škálou notoricky známých osobností španělské historie a kultury, zejména osobnostmi M. Cervantese, F. Goyi a P. Picassa, a také některými typicky španělskými fenomény, zejména corridou. Odkazy ke konkrétním událostem a postavám války se do československé karikatury dostávají až postupně spolu s tím, jak roste její mediální pokrytí. Toto lidové zredukované španělské kultury se pochopitelně promítá i do angažovaného a propagandistického umění. Španělská kultura zastoupená Cervantesovým nejslavnějším románem je zde například, někdy paradoxně, pokládána za oponenta rigidního společenského, ekonomického a církevního řádu, který ztělesňovala jak katolická monarchie, tak autoritářský diktátor. Vladislav Vančura dokonce v povídce *Občan Don Quijote* nechává hlavního hrdinu vyzvat Sancha Panzu, aby mu již neříkal milosti, ale soudruhu. Tato, částečně nelogická, syntéza Cervantesových hrdinů a moderního levicového diskurzu se však překvapivě ujala a například ve sborníku *Španělsku*³³⁵ je s ní nakládáno hned v několika příspěvcích.³³⁶ Cervantes je do této souvislosti navíc dáván i z důvodu jeho slavného hrdinství v boji s flotilou osmanského

³³² Představujeme se, *Španělsko: ilustrovaný časopis* I, č. 1, Praha: Emanuel Viktor Voska, 1937, s. nečíslováno

³³³ Viz kapitulu „*Proti válce! Proti fašismu!*“

³³⁴ *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, později přejmenovaný na *Volks Illustrierte* (VI)

³³⁵ *Španělsku*, Praha: Výbor pro pomoc demokratickému Španělsku, 1937

³³⁶ Například Josef Dostál ve stati *Země tragického heroismu* In: *Španělsku*, Praha: Výbor pro pomoc demokratickému Španělsku, 1937

sultána u Lepanta v roce 1571, které je takto ex post propagandisticky rámováno jako předobraz boje republikánských Španělů s Francovými Regulares.³³⁷

K velmi explicitní podpoře španělské republiky se v Československu vedle levicového tisku připojují i dvě tematické výstavy pořádané v roce 1937. Už v lednu se Emil Filla s SVU Mánes pokusí uspořádat výstavu umělecky hodnotných plakátů španělské vlády. Ty byly primárně určeny pro ideologickou výchovu často negramotných španělských venkovanů a dělníků. Plakáty však často dosahovaly nevšedních uměleckých kvalit díky fúzi avantgardních formálních náznaků a obecně srozumitelného (soc)realismu a skrze pověřené osoby se pravděpodobně dostávaly do Evropy, kde pak, jako v tomto případě, sekundárně sloužily také jako apel na vzdělanou veřejnost ve věci prolomení politiky neintervence. Na konto výstavy je pak Filla obviněn *Národními listy* Karla Kramáře, ale i některými bulvárními deníky, že se má jednat o „verbířskou akci ve prospěch Rudé armády“, což musí sám Filla rozhodně odmítnout článkem *Výstava plakátů španělské vlády ve Volných směrech*.³³⁸ Ještě vážnějším problémem, a dokonce zákazem otevření čelí *Výstava mladých socialistů o Španělsku* probíhající od 2. do 11. srpna 1937. Otevření je zakázáno policií a chodit se smí pouze na pozvánku.³³⁹ Téma Španělska se také objevuje v již zmíněné diplomatické anabázi okolo dvou výstav v Mánesu. Německý velvyslanec a henleinovci mj. žádají stažení fotomontáží, které se poji právě se španělskou občanskou válkou, tedy Heartfieldovy fotomontáže *Satba smrti* a *Svoboda sama bojuje ve vašich řadách*. První z nich poukazuje na německou intervenci ve Španělsku, druhá pak spojuje fotografii jásajících španělských milicionářů a reprodukci Delacroixovy *Svobody vedoucí lid na barikády*. Obě díla (původně publikované v AIZ/VI) se pak společně s mnohými dalšími objevují na stránkách a obálkách časopisu *Španělsko* stejně jako množství dalších Heartfieldových prací týkajících se španělské války.³⁴⁰

Tématu se nevyhýbají ani další „problémoví“ protagonisté výstav. Adolf Hoffmeister v roce 1935 vydává v Moskvě sbírku podob *Šarži*.³⁴¹ Na obálce je kresba toreadora a býka s lidskou tváří. Teoreticky by se dokonce, podle typických brýlí

³³⁷ Regulares byly jednotky muslimských Maurů z území španělského Maroka. Spolu s cizineckou legií tvořily páteř africké armády nacionalistů, tedy nejsilnější složky povstaleckého vojska, které bylo pod velením Francisca Franka.

³³⁸ Filla, Emil, *Výstava plakátů španělské vlády, Volné směry* XXXIII, 1937, s. 257-258

³³⁹ *Španělsko*, I, č. 5, Praha 1937, s. nečíslováno

³⁴⁰ *Španělsko* I, č. 8, Praha 1937, s. nečíslováno

³⁴¹ Srp, Karel (ed.), *Adolf Hoffmeister: (1902-1973)*, Praha: Gallery, 2004, s. 338

s kruhovými obroučkami, mohlo jednat o jednoho z pozdějších vůdců povstání generála Emíliu Molu. Zcela jistě zde však Hoffmeister ztotožňuje býka s fašismem, což znovu – už s ostentativním použitím nacistických a fašistických insignií, tedy vlajky s hákovým křížem a fascies místo tradičních banderillos, které se při koridě zabodávají býkům do zad – zopakuje v díle *Španělská corrida* v roce 1937. Oproti tomu Antonín Pelc, který rovněž s oblibou připodobňuje španělský sociální konflikt k souboji býka a toreadora používá tyto personifikace obráceně, takže býk se v jeho pojetí na karikaturách stává zvířetem trýzněným v nerovném boji. Tímto způsobem později v padesátých letech zachází se symbolikou corridy i Ervín Urban na obálce vzpomínkové knihy *Kráter se otevírá*. Zajímavé je, že z této personifikace žádný z obou autorů neuhne. Pelc ji například využívá už v roce 1934, kdy poprvé zachycuje španělské sociální pnutí, když na titulní straně *Simplu* publikuje dílo *Španělská aréna*.³⁴² Tato karikatura, stejně jako známé Pelcovo dílo *Carmen*³⁴³ odkazuje ke krvavému potlačení vzpoury asturských horníků a dělníků generálem Frankem s pomocí jednotek Regulares, které se nechvalně proslaví i později během války.³⁴⁴

Po roce 1936 v průběhu španělské války se pak Pelc obrací i k samotnému Frankovi. Poprvé už roku 1936 na akvarelu *Generál Franco a Španělsko*. Franco se na obraze krčí uprostřed býčí arény (znovu obdobně pojaté jako u *Španělské arény*) a černým hadrem provokuje zraněného býka, zatímco za ním na tribunách ho kryjí jeho vojáci s puškami a kulomety, kterým navíc nad hlavou prolétávají bojová letadla. Pelc zde, oproti Hoffmeisterovi, již podruhé personifikuje napadené Španělsko býkem, zatímco „toreador“ se stává fašistou. Stejně tak činí v případě stripu *Přírodopis* v Lidových novinách z roku 1937, zde je toreadorem opět sám Franco, a totéž učiní i v olejomalbě *Corrida* z roku 1939, která, ač formálně postrádá propagandistický charakter, nenechává nikoho na pochybách, koho má zraněný býk a tři toreadoři představovat.³⁴⁵ Další karikatura ve *Volných směrech* z roku 1937 je nazvaná přímo *Franco*. Částečně průhledný diktátor zde stojí před scénérií složenou z povražděných dětí, hlavní děl a potoků krve s vítězným a zároveň nadutým výrazem. Zde už se Pelc v karikatuře zcela

³⁴² *Der Simpl* I, 17. 10. 1934, č. 4

³⁴³ *Der Simpl* I, 14. 11. 1934, č. 8

³⁴⁴ Pravdová, Anna, 1930–1939, in: Pravdová, Anna – Winter, Tomáš (eds.), *Señorita Franco a Krvavý pes. Malíř, karikaturista a ilustrátor Antonín Pelc (1895–1967)*, Praha: Národní galerie, 2015, s. 97

³⁴⁵ Tamtéž, s. 142

zřídka směšnosti a činí z ní aktivní a nelítostnou součást politického boje. Ve stejném duchu se nese i Pelcův známý obraz *Señorita Franco*. Ten je prakticky identický s – o pět let starší – *Carmen* a liší se jen v detailech. Pelc zde zřejmě opakuje stejný motiv i jako upozornění na absurditu situace, kdy zcela nepokrytě autoritářskému generálovi byla dána důvěra i přes jeho antirepublikánské tendence z poloviny třicátých let.

Vysvětlením, proč jeden z autorů jako socialistický element glorifikuje býka, zatímco druhý toreadora, mohou být právě nekomplexní znalosti Čechoslováků o španělské kultuře, a to, co jeden viděl jako autentický projev lidových tradic, mohl druhý nazírat jako krutou buržoazní zábavu. Pokud bychom se však drželi prozaičtější interpretace, je zřejmé, že býk v corridě figuruje ve dvou zcela odlišných rolích. Zatímco ze začátku vbíhá do arény rozrušené agresivní zvíře, na nevyhnutelném konci je vždy poraženo přesilou jakožto objekt hry. Každý z autorů tak mohl jen (ať už vědomě či ne) přikládat důraz jiné fázi zápasu. V obou případech však ilustrace španělské války právě corridou byla v Československu všeobecně srozumitelná.

Téma španělské války se objevuje i v Hoffmeisterově mapě Evropy pro Osvobozené divadlo Voskovce a Wericha. V první verzi jeho mapy byla Francie, Španělsko a Itálie dívkou, přičemž na místě Francie bylo její odhalené ňadro, Itálie byla koketně vystrčenou nohou a Španělsko hlavou této dívky. V druhé verzi z roku 1936 už hlava (Španělsko) krvácí a je obletována bojovými letadly. Itálie se z nohy v punčošce změnila na okovanou botu. Toto vlastní dílo znovu reprezentuje v karikatuře *V a W Španělskou zemi mám tak rád*, která je ztvárněním skutečné situace z představení *V a W*, kdy zpívali tuto píseň právě před druhou verzí Hoffmeisterovy mapy Evropy.³⁴⁶ V kresbě *Picasso maluje Guerniku* se do Hoffmeisterovy karikatury³⁴⁷ opět dostává existující výtvarné dílo. Umělec je zde zobrazen při tvorbě obrazu, zatímco mu svítí postava s lampou, přímo odcitovaná z Picassova obrazu. Znetvořená bytost u malířových nohou pak pochází z Picassova leptu *Sueño y Mentira de Franco* (Sen a lež generála Franka). Citovaná bytost pochází ze závěru narativně pojatého díla o 18 polích a s největší pravděpodobností představuje samotného generála poraženého býkem a měnícího se v koně. Picasso totiž ve třicátých letech využívá symboliku koně a býka pro trpící a triumfující lid.³⁴⁸ Ve

³⁴⁶ Lamač, Miroslav, *Výtvarné dílo Adolfa Hoffmeistera*, Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1966

³⁴⁷ Ke karikatuře mají tyto kresby blízko z formálního hlediska, nicméně je zřejmé, že nesplňují ani jednu z Hoffmeisterem definovaných protikladných podmínek a sice směšnost nebo útočnost.

³⁴⁸ Warncke, Carsten-Peter, *Picasso: 1881-1973*, Praha: Slovart, 2000, s. 153

zmíněném leptu Franco nejprve utýrá svého koně (lid trpící), aby byl posléze napaden a přemožen býkem (lid triumfující). Podobně narativně Pelc ve třicátých letech pracuje s formou humoristické kresby, která se nejčastěji popisuje jako strip, a je pro prvorepublikový denní tisk poměrně typická. Jako strip chápeme krátké „komiksové“ sekvenční znázornění děje se zárodkem narativu.³⁴⁹ Samotné sekvence spolu místně ani časově nemusí souviset, ale jejich umístění autorem do jediného stripu a případné uvedení do souvislosti pomocí textu rámuje propagandistické sdělení. Podobných stripů, obvykle o čtyřech nebo pěti polích, na kterých tematicky propojuje některé soudobé události, tendence nebo postavy, kreslí Pelc v předmnichovských letech větší množství zejména do *Tvorby a Lidových novin*. Ani v těchto stripech nevynechává Caudilla, kterého staví do jedné fronty s nacisty nebo fašistickým Japonskem (*Ilustrované citáty zpravodajské*), ale i s československými nacionálně pravicovými politiky jako Jiří Stříbrný (*Příznaky epidemie*) v *Tvorbě* z roku 1938.

Své sympatie republiky vyjadřuje vedle Pelce a Hoffmeistera i František Bidlo. Na rozdíl od jiných ale, spíše než jako zprostředkovatel republikánského levicového étosu nebo jako pacifista otřesený násilím nacionalistů, jako nekompromisní kritik Frankova režimu a špatně skrývaných sympatií některých představitelů západu k povstalcům. Neútočí jen na politiky, ale například i na západní mediální elity. V karikatuře *Zpravodaj Expresu u generála Franco* je generál zpodobněn jako otrokář s bičem, kterému redaktor deníku líbá zadek a v pozadí vlaje vlajka s hákovým křížem.³⁵⁰ Bidlo však necílí jen na politiku a média. Vtipu se nevzdává ani v další práci z roku 1936 s názvem *František Halas popravuje ve Španělsku jeptišky*, kterou se vysmívá nadsazeným a Frankovými sympatizanty po Evropě hojně šířenými zprávami o znásilňování jeptišek republikánskými milicionáři, jež zde kontrastují s dětskou tváří Františka Halase, jehož proviněním bylo v očích pravicových politiků pořádání sbírek pro španělskou vládu, potažmo lidovou armádu. Velice pravděpodobným, i když ne na první pohled zřejmým, odkazem na Španělsko je i karikatura s názvem *Maska řádová v Literárních novinách* z roku 1937, která je součástí malého cyklu několika dalších kreseb plynových masek v různých souvislostech, podobně jako tvořil své stripy i Antonín Pelc v *Lidových novinách*. Právě plynová maska na hlavě jednoduše ztvárněného klerika v sakrálním

³⁴⁹ Karlíček, Petr, *Napínávací doba, Politické karikatury (a satira) Čechů, Slováků a českých Němců (1933-1953)*, Praha: Knižní klub, 2018, s. 16

³⁵⁰ Oním Expresem zde může být míněn buď Stříbrného bulvární časopis nebo stejnojmenné britské periodikum.

prostoru, který konotuje gotické okno vpouštějící na scénu pruh světla, je často opakovaným ikonografickým nástrojem³⁵¹ a velice pravděpodobně se jedná o kritiku politické i válečné angažovanosti katolické církve ve Španělsku.

Dalším odkazem na občanskou válku, respektive již na její výsledek, je *Zničený Madrid* z roku 1939. Bidlo zde podobně jako u *Masky řádové* sází na efektnost monochromních ploch na světlém podkladu novinového papíru a zejména pak na údernou *definitivnost tiskařské černé*³⁵², kterou utváří neurčité pozadí scény. Bidlo zde využívá černou, bílou, a jediný odstín šedé a prostorové plány zde graficky odlišuje ostrými liniemi ruin v kontrastu s oblými dvou vojáků v popředí, jednoho v uniformě německých nacistů a jednoho italského fašisty. Velmi podobný, skoro identický motiv ruin zničeného města³⁵³ použije také v karikatuře *Aprílová zpráva*.³⁵⁴ Fašistické vojáky zde nahrazuje stereotypizovaný Afričan v uniformě představující Marokánce. Text *Generál Franco hlásí: „Chceme mít Španělsko jednotné a nedělitelné!“* je naschvál v absurdním kontrastu s troskami zničeného města. Toto propagandistické uchopení spojení španělských nacionalistů s exotickými maurskými Regulares se netýká jen Bidla. Tento rozpor zmiňuje například i Karel Poláček v předmluvě k publikaci *Rok 1936 v politické karikatuře*.³⁵⁵ Ve stejném duchu se nese i karikatura O. Mrkvičky *Před šikem nacionalistů*, jež se objevila tamtéž, prostřední pole stripu Antonína Pelce *Nebe na zemi z Lidových novin*³⁵⁶ a nesignovaný strip z časopisu *Hej rup* nadepsaný *Podle „Poledního Beobachtera“*.³⁵⁷ Na rozdíl od něj zmíněné kresby Bidla a Pelce, ale částečně i Mrkvičky, pracují s hrubým zkreslením reality a v době, kdy součástí všeobecně přijímaného levicového diskurzu ještě nebyly ani náznaky postkoloniálních přístupů, i s rasovými stereotypy. Arabové jsou zde prezentováni mýtem nebezpečného středoafriického divocha. Zcela v duchu eseje Umberta Eca,³⁵⁸ zde zejména Pelc a Bidlo i ve formální

³⁵¹ Chrobák, Ondřej – Winter, Tomáš (ed.), *V okovech smíchu: Karikatura a české umění 1900–1950*, Praha: Gallery, 2006, s. 74

³⁵² Tamtéž

³⁵³ Viz kapitulu „*Proti válce, Proti fašismu!*“

³⁵⁴ *Magazin DP IV*, 1936-1937

³⁵⁵ Poláček, Karel, *Odejdi! In: Jílovský, Rudolf – Fürth, J., 1936 v politické karikatuře*, Praha: Fr. Borový, 1937

³⁵⁶ *Lidové noviny* XLIV, č. 547

³⁵⁷ Karlíček, Petr, *Napínávací doba, Politické karikatury (a satira) Čechů, Slováků a českých Němců (1933-1953)*, Praha: Knižní klub, 2018, s. 95

³⁵⁸ Eco, Umberto, *Vytváření nepřítelů a jiné příležitostné texty*, Praha: Argo, 2013

shodě zobrazují marocké Maury jako černé divochy s opičími rysy, pařáty místo rukou a nezbytnými náušnicemi.

Společně se sympatizanty radikální levice se na jedné lodi v případě španělské války ocitá i Josef Čapek. Pro naše téma jsou v jeho případě zásadní tři cykly karikatur, a sice *Moderní doba*, *Diktátorské boty*, a především *Ve stínu fašismu* vydávané v *Lidových novinách*, kam oba bratři odcházejí po názorové rozeprši s konzervativními *Národními listy*. Jeho první cyklus politických kreseb s názvem *Ve stínu fašismu* vychází v *Lidových novinách* už od roku 1933 až do roku 1938. Uceleně v knižní podobě vychází jako první soubor *Diktátorské boty* s předmluvou Josefa Hory roku 1937. Pro diváka, který není s realitou třicátých let v Evropě seznámen, kresby samozřejmě propagandistickou přímočarost, tak typickou pro politickou karikaturu z tohoto období jak ji známe z děl Pelce, Bidla, ale i Hoffmeistera, formálně postrádají, nicméně je třeba si uvědomit, že schopnost identifikace Čapkových náznaků československou veřejností, která celou druhou polovinu třicátých let žila v permanentním strachu z nacistické hrozby, byla nesrovnatelně větší a třeba už zvolení symbolu vojenských bot u drtivé části veřejnosti automaticky muselo konotovat Hitlera s Mussolinim. Čapek je možná příliš svázan s masarykovsko-benešovskou politikou, než aby explicitně přiznal své sympatie republice nebo se možná snaží vyhnout opětovnému odchodu z dalších novin, určitě však nikoho nenechává na pochybách, komu ve Španělsku straní.

K samotné občanské válce se váže cyklus *Moderní doba* z roku 1938, který byl už koncipován jako doslovná reakce na ni. České texty i jména a obecně prostředí většiny karikatur navíc násobí jejich naléhavost pro české publikum. V souvislosti se Španělskem se většina kreseb věnuje bombardování civilistů, které Čapek ostře odsuzuje, zároveň však vystupuje s kousavým černým humorem, u kterého jde ovšem smích stranou. Nejextrémnější v tomto ohledu je kresba muže, který se plazí z trosk vybombardovaného města bez obou nohou a pochvaluje si, jak zázrakem vyvázl. Čapek zde často využívá efektu bombardéru, který je zjednodušen jen na pár oválů a působí tak v rámci kresby vzdáleně a nedotknutelně. Zřetelněji se ke Španělsku odkazuje v některých pozdějších kresbách ze série *Ve stínu fašismu*, zcela doslovně pak v dílech *Španělsko 1936 „Corrida madrileña“*, které ukazuje tank drtící neozbrojené toreadory,³⁵⁹ a *Ve Španělsku volně podle Goyi – Maja desnuda*, kde cituje stejnojmenné dílo F. Goyi, nicméně Majina nahota je zde dovedena ad absurdum, když je na lůžku obklopeném

³⁵⁹ Čapek podobně jako Hoffmeister přisuzuje fašismu roli býka.

ostnatým drátem jen kostra. Čapek dokonce jmenuje přímo generála Franka v kresbě *Pořádek zdarma a Franco*. Podobně doslovná je kresba *Dějinné Španělsko*, kde přeživší holčička mezi obligátními troskami města volá matku. Tento motiv byl ve třicátých letech se španělskou válkou neodmyslitelně spjat z důvodu, že dnes už příznačné symboly války jako strategické i kobercové bombardování, byly právě díky španělské občanské válce novinkou, která šokovala celý svět, a právě hrozba nočních náletů nahradila strach z bojového plynu, jež v souvislosti s válkou Evropany sužoval až do španělského konfliktu.

Předchozí odstavce nejsou sice kompletním výčtem, ale jistě dokládají, že krátké období druhé poloviny třicátých let a události ve Španělsku byly natolik silným inspiračním zdrojem pro některé přední československé výtvarníky, že má smysl určitý výsek jejich díla uvést v kontextu obsahově příbuzných děl. Vedle toho je zde zcela evidentní dopad španělské války na podobu karikatury, propagandy a levicově i demokraticky antimilitaristické ikonografie. Ta se formuje už od první světové války, ve třicátých letech však k zavedené symbolice plynových masek, tanků, letadel a kanónových hlavní přibývají i prvky přímo spjaté se Španělskem, které zde byly popsány. Množství tak rozdílných osobností jako Adolf Hoffmeister, Josef Čapek, Vincenc Kramář nebo Vladislav Vančura navíc ve zvláštní shodě udržují mýtický a zromantizovaný náhled na španělskou válku skrze některé fenomény, které zde byly podrobněji rozebrány, tedy Cervantese, Goyu, Picassa a zejména corridu. Tato symbolika se z levicové propagandy a umění nevytrácí ani po světové válce a neustále znovu ožívá i dnes stejně jako značně zromantizované představy o událostech z let 1936-1939 v nepřeborném množství materiálu z oblasti popkultury.

Divoký východ. Tramping a jeho obraz

V poslední době je stále častěji vzpomínán jistý rozměr trampingu, který byl zejména během dvaceti let normalizace, ale i po revoluci, málokdy připomínán, a sice rozměr politický, nicméně nejen jako kontrakturní rezistence vůči moci, ale v prvorepublikovém kontextu i jako výrazně levicově orientované hnutí. Zarámování trampingu jako komunistického fenoménu by však bylo problematické hned z několika důvodů, které si podrobněji rozebereme dále, začněme však se zdánlivou paradoxností spojení levice a étosu divokého západu neodmyslitelně spjatou s kulturou Spojených států. Fascinace divokým západem a americkou romantikou je však možná i mezi radikálně levicovou mládeží. Spojené státy jsou pro svou hýčkanou ekonomickou svobodu sice brány jako bašta kapitalismu, zároveň však paradoxně i jako bitevní pole vzdorujících nižších vrstev proti němu. Do roztržky se Sovětským svazem a studené války je ještě daleko a obraz USA jako celého státu je tak v levicovém diskurzu spíše laskavě kritický. Dokladem toho může být překvapivě aktuální karikatura *Americká NRA a Mickey-Mouse* (1935) Antonína Pelce, na které Mickey pod obřím orlem ztělesňujícím americkou lobbistickou NRA (Národní asociaci držitelů zbraní) sedícím na Kapitolu pláče, že se „Celý svět směje místo jemu tomuto opelichanému ptáku.“ Spojené státy jsou navíc vnímány jako spřátelená země, která pomohla Čechům a Slovákům k samostatnosti a přinesla mnoho ve prospěch vyloženě socialistického diskurzu. Příkladem budiž Svátek práce a Mezinárodní den žen.³⁶⁰ V prostředí československé mládeže tak byl nejspíš striktně oddělen étos Spojených států jako země romantiky a svobody a finančního kapitalismu jako jeho nešvaru. Před výrazným zpolitizováním trampského hnutí Gézou Včeličkou a Bobem Hurikánem ve třicátých letech jsou zde oslavovány například i částečně trampské volnočasové aktivity amerického prezidenta Herberta Hoovera.³⁶¹

Silnou inspirací pak byla i americká literatura, zejména knihy Jacka Londona, především pak *Cesta*, která vychází česky roku 1922, která je ve zdejším prostředí (vzhledem k osobnosti autora nikoli neprávem) chápána jako sociální tvorba.³⁶² Romantizace divokého západu v populárních příbězích (tzv. bufalobilkách a později rodokapsech) a překladech románů Karla Maye jsou však přítomny už od konce 19.

³⁶⁰ Krško, Jan, Proletářský táborák. Geneze rudého trampingu, *A2 XV*, č. 21, 9. 10. 2019, s. 27

³⁶¹ *Tramp* I, č. 2, 6. 4. 1929, Praha

³⁶² Krško, Jan, Proletářský táborák. Geneze rudého trampingu, *A2 XV*, č. 21, 9. 10. 2019, s. 27

století.³⁶³ Do toho přichází prvorepubliková masová obliba (a hlavně dostupnost) biografů a vlna westernů. Pro mládež lákavé obrazy divokého západu umožňují něco, co v podstatě jinak nemá obdobu. Mladí trampové si ve svých osadách mohli tyto fikční světy skutečně budovat a reálně prožívat. Tradiční trampske lokality jako Svatojánské proudy nebo Brdské lesy byly skutečnou divočinou, kterou bylo možné „kolonizovat“. Před zesílením dohledu policejního aparátu bylo možné nerušené ozbrojování skutečnými revolvery a stejně tak bylo v počátcích trampingu možné vytvářet paralelní mocenské struktury v podstatě bez odhalení státní mocí. Tlak na trampy se však už v průběhu 20. let stupňuje, a to jak ze strany tzv. „pad'ourů“, tedy maloměšťáckých anti-trampů, tak organizované mládeže, zejména Svojsíkových skautů nebo Sokola, a zejména pak úřední moci. Silným aspektem trampske kultury se tak stává právě prvek stísněnosti ze všudypřítomného dohledu dospělého světa nad mládeží, který je přítomný i v sociálně kritických dílech z trampskeho prostředí, a třeba dodat, že tento rigidní svět jim k tomu poskytoval jeden důvod za druhým. V této souvislosti je třeba podotknout, že leckterý mladý muž na konci 20. let už měl za sebou vojenskou službu státu, který po něm v případě stanování s dívkou požadoval oddací list.³⁶⁴

Je to totiž právě otázka sexuality a odlišného pojetí morálky, které trampy nejvíce odlišuje od „spořádanější“ části společnosti a utváří další důležitý rozměr jejich paralelního světa osad. Tramping se totiž stává platformou pro – na tu dobu – nezvyklé projevy volné sexuality, kterou mládež stěží nacházela ve striktně separovaných mládežnických organizacích, ve škole, ale i v běžném životě ve městě. Dokladů je celá řada, uved'me jen několik inzerátů z časopisu *Tramp*, jehož rubrika „Trampský oznamovatel“ funguje částečně jako inzerce pro prodej a nákup vybavení i nemovitostí, částečně ale i jako seznamka. Inzeráty jako „*Hledám milou dívenku na tramp. Zn. „Ve dvou se to lépe táhne.“*“³⁶⁵ nebo „*Která správná žába by se chtěla se mnou toulati. Zn. „Starý grizzly“*“³⁶⁶ pak přirozeně dráždí morálku prvorepublikového „pad'oura“. Mnohem více však o tomto střetu dvou morálek vypovídají reakce druhé strany, tedy toho, co bychom s Antoniem Gramscim mohli nazvat hegemónní ideologií.

³⁶³ Krško, Jan – Mareš, Jan – Pohunek, Jan – Randák, Jan – Špringl, Jan, *Český tramping v časech formování a rozmachu*, Praha: Academia, 2019, s. 133

³⁶⁴ Viz dále

³⁶⁵ *Tramp* I, č. 2, 6. 4. 1929, Praha

³⁶⁶ *Tramp* I, č. 3, 20. 4. 1929, Praha

Už v roce 1924 se v Lidových listech (periodikum Československé strany lidové) proti trampingu neohrazuje nikdo jiný než zakladatel českého skautingu Antonín Svojsík. Jeho bulvárně nazvaný článek *Bílé otrokyně v centru Evropy* se dodnes uvádí jako jistý doklad doby. Už samotný název je příznačný svým nadkódováním.³⁶⁷ Svojsík v něm sice komentuje zejména vztah jedné konkrétní osady (Býčí oko) k ženám (vylučovala je z hlasování a explicitně o nich ve svých stanovách píše jako o majetku), nicméně velmi účelově tuto praxi generalizuje na celé hnutí. Je zde navíc další zajímavý moment, a sice jeho kritika demokratického hlasování vůbec, kde se projevuje právě hegemonie v rámci shora řízených mládežnických organizací. Zde se jedná zejména o hlasování o hierarchii, tedy o vůdci osady – šerifovi. Svojsík cituje z Ústavy osady Býčího oka: *“Hlavou osady je šerif. Má právo navrhnouti svého zástupce. Volí se 2/3 hlasů celé osady. Odznakem šerifa je pěticípá hvězda. Je-li někdo nespokojen se šerifem, musí vésti stížnost na šerifa na schůzi a podle odhlasování může býti svržen polovinou hlasů přítomných.“*, na což reaguje: *„Je zajímavé, že v čele nestanoví si předsedu nebo vůdce, ale šerifa, soudce, vykonavatele rozsudků. Pro pěticípou hvězdu mohl býti šerif řádným člověkem, ale to se tu nevyžaduje a odstraňování nepohodlných šerifů je přímo školou demagogie.“*³⁶⁸ Znovu se zde objevuje již předestřený kulturní boj mezi (nejen) katolicky orientovaným konzervativismem a trampským důrazem na tehdejší pojetí svobody a vzpoury proti Řádu.³⁶⁹ Svojsík zde zcela v duchu tehdejší katolické ideologie považuje za důležitější, aby byla autorita „řádným člověkem“, než aby byla legitimní pro její podřízené. Organizovaní skauti (či spíše jejich představitelé) pak pochopitelně vyzývají k zákrokům úřadů proti trampům z důvodu popírání takového „řádného člověčenství“, tedy nejčastěji pro pohlavně smíšené táboření, které se v tehdejším Junákově neprovozovalo a tramping tak pro dospívánímládež představoval lákavější alternativu než pokračování ve skautingu.³⁷⁰

Pokrokovost trampů ve věcech lásky se pak stává předmětem možná nejvážnějšího, rozhodně ale nejviditelnějšího, útoku úřední moci na tramping. Z podnětu konzervativců v české politice i spolcích vydává roku 1931 český zemský prezident Hugo

³⁶⁷ Eco, Umberto, *Teorie sémiotiky*, Praha: Argo, 2009

³⁶⁸ Svojsík, Antonín František, *Bílé otrokyně v centru Evropy*, in: *Lidové listy*, 17. 5. 1924

³⁶⁹ Viz kapitulu *Kulturní fronta*.

³⁷⁰ Krško, Jan – Mareš, Jan – Pohunek, Jan – Randák, Jan – Špringl, Jan, *Český tramping v časech formování a rozmachu*, Praha: Academia, 2019, s. 123

Kubát kontroverzní a později i soudně zrušenou vyhlášku o pobytu ve volné přírodě, vzápětí trampy překřtěnou na „Lex Kubát“ nebo „Kubátův zákon“. Ta se velice vágně vztahuje na „všeliké nepřístojné jednání“, konkrétně je pak jmenováno například pobíhání v koupacím oděvu mimo plovárny a veřejná koupaliště. Zásadní a pro tramping nebezpečný je ale zákaz táboření nesezdaných párů, což byl zcela zjevný útok na genderově smíšený a sexuálně (na příslušnou dobu) poměrně otevřený tramping. Vyhláška navíc v očích trampů poměrně oprávněně dostala třídní podtext, když se začali ohrazovat proti zjevné nespravedlnosti, kdy si bohatý pán může vzít svou milenkou autem na piknik, jeho syn snoubenku jachtou po Vltavě, ale prostý tramp nemůže vyrazit s partou kamarádů a kamarádek vlakem na čundr.

Je to právě dvojí morálka paďourů a v podstatě generační konflikt v pojmání sexuality, který je nejčastějším tématem trampských politických karikatur. Prim zde hraje především František Bidlo, který nijak nešetří svého antihrdinu – maloměšťáka Vlastimila Paďoura, který se, někdy ze zvědavosti, jindy omylem, ocitá v trampském prostředí, kde společně se svou vydržovanou manželkou ocitají v krajně nepříznivém prostředí a dopouštějí se jednoho přešlapu za druhým, zatímco se nestačí mravně pohoršovat nad svobodnými projevy trampů. Soustředíme-li pozornost nejen na sexualitu, ale na tělesnost obecně, nelze opominout ještě jeden důležitý prvek trampingu, a tím je sport. Sport se stává jedním ze stěžejních aspektů trampské identity, zajímavé je však to, že trampský sport tuto identitu buduje v opozici k obecně přijímanému organizovanému sportu. Kult vysportovaného (mužského) těla je zde přítomný v podobné míře jako v dominantní kultuře,³⁷¹ ale není chápán jako nástroj disciplinace těla, ale naopak jako určitá forma kulturního „kutilství“ v opozici proti „inženýrství“ a rezistence proti dominantní kultuře. Trampský sport má i politický rozměr, je totiž, přes levicovou orientaci velké části trampů záležitostí nikoli kolektivní, ale komunitní. Trampské sportování není demonstrací paralely zdravého těla a zdravé organizace jako v případě Sokolských a Orlich sletů, akcí Dělnické tělovýchovné jednoty nebo skautských rozcviček, ale kamarádkým i rivalským poměřováním individuálních schopností, kde nerozhodovala jednota, ale výsledky.³⁷² Za vše hovoří říkanka z časopisu *Tramp*: „Kdo

³⁷¹ Viz kapitolu *Rychlé Šípy – mladí národní socialisté*.

³⁷² Krško, Jan – Mareš, Jan – Pohunek, Jan – Randák, Jan – Špringl, Jan, *Český tramping v časech formování a rozmachu*, Praha: Academia, 2019, s. 173

*chce dělat pánům vola, ať se hlásí do Sokola!*³⁷³ Vypovídající je též už jen výčet oblíbených trampských sportů, mezi které patřily zprvu modifikace atletických disciplín jako hod kamenem nebo skok přes potok, později i amatérský volejbal, box, kanoistika nebo přímo trampy vynalezený nohejbal. Trampský sport tak nese všechny subversivní rysy, které popkultuře připisuje John Fiske,³⁷⁴ a to i přes to, že i trampský sport se postupně organizuje do spolků, byť striktně mimo profesionální sport i národní a konfesní organizace. Nejvýraznějším takovým spolkem je Jack London Club, který své amatérské sportovce vysílá i na Lidovou olympiádu v Barceloně v roce 1936,³⁷⁵ kde je zastihne občanská válka.³⁷⁶

Paralelní svět americké romantiky, uvolněné sexuality a sportu i jeho protagonistů však má, jak již bylo několikrát naznačeno, i svůj výsostně politický rozměr. Přes citelnou inklinaci značné části trampů k levici a zejména ke KSČ, byly to právě vlivy romanticky pojímaného divokého západu, které vlastně paradoxně narušily kolektivistickou podstatu komunismu a ideologicky přiblížily trampy spíše anarchismu. Nejde přitom jen o odmítání naprosté loajality k uměle vytvořenému kolektivu národa nebo strany, proti kterému staví organicky rostlou komunitu kamarádů, což odpovídá i výše nastíněnému pojetí sportu. Pro tramping je tak přirozený jistý generační vzdor, který jeho aktérům zabraňuje nejen v aktivní participaci na společenském řádu a světu dospělých, ale navádí je k více či méně pasivnímu odporu, tedy útěku do přírody a odmítání mocenských struktur jako takových.³⁷⁷ Sympatie jsou k trampskému hnutí projevovány i ze strany anarchistické bohémy, například Franta Sauer je předsedou Svazu nezávislých trampů.³⁷⁸ Jak je však pro první republiku příznačné, takovéto oddělení anarchismu a komunismu má smysl z dnešní optiky, nicméně minimálně do třicátých let zde jakákoli hranice v podstatě neexistovala a jen málokterý tramp se v době, kdy už existovala KSČ v jasné opozici proti buržoazní republice, chápal jako anarchista. Přesto je třeba tyto vnitřní rozpory zmínit, protože je to jeden z důvodů, proč mohl vedle radikálně levicového existovat i tzv. „nepolitický“ tramping. Gesto deklarované apolitičnosti je však za první

³⁷³ *Tramp* III, č. 25, 25. 6. 1931, Praha

³⁷⁴ Fiske, John, *Jak rozumět populární kultuře*, Praha: Akropolis, 2017

³⁷⁵ Pořádání levicovými a demokratickými kruhy jako jakási protestakce proti nacistické olympiádě v Berlíně.

³⁷⁶ Stanislav Motl, *Peklo pod španělským nebem: Čechoslováci ve španělské občanské válce 1936-1939*, Praha 2017

³⁷⁷ Smlsal, Jiří, Divocí skauti. Proměny českého trampingu, *A2* XV, č. 21, 9. 10. 2019, s. 26

³⁷⁸ Pytlík, Radko, *Trn v zrcadle doby*, Praha: Panorama, 1984

republiky nanejvýš politické – stejně jako dnes – a představitel a ideolog „apolitických“ trampů Bob Hurikán má blízko k fašizující české pravici okolo Stříbrného národovců a pravicových národních socialistů. Bylo by však zkreslené tvrdit, že obě tyto polohy trampingu nějak do detailu promýšlely svá ideologická stanoviska a jejich vztah k samotné subkultuře, a pokud by to trampové dělali důsledně, museli by na obou stranách dospět k rozporu, který jsme zde odhalili. Je tak poměrně logické, že z únikové a subverzivní povahy hnutí vyrůstají obě tyto polohy, které se kriticky staví k buržoazní republice a stavu společnosti.

Na druhou stranu je samozřejmě přirozené, že levicovní intelektuálové a aktivisté spatřují v trampech určitý politický potenciál a nabádají je k osobní angažovanosti a revolučnímu počínání i mimo vlastní paralelní svět,³⁷⁹ to však už s trampíngem nelze zcela neproblematicky svázat. Personálně se levicová inteligence a významné osoby trampingu překrývají jen v několika málo příkladech. Ve většině případů se jedná o jakési spojenectví, někdy snaha o ideologické mentorování mládeže, jako v případě v *Trampu* přetištěném sloupku S. K. Neumanna: „*Mezi dvacátým a třicátým rokem poslal bych každého člověka na pět let do přírody místo na vojnu, střílet by se tu také naučil, aby mohl hájit zájmy své třídy, stal by se pružným, otužilým, křepkým, široce by dýchal, široce myslil. — Ale politiku nechat doma a knihy s sebou. A nikoliv beletrii, estetiku, filosofii, ale Marxe, etnologii, biologii, kulturní historii, Sexualwissenschaft. Kolik marných oklik ducha byl bych si uspořil tehdy, kdybych byl místo anarchistických traktát četl v lavicích Marxe místo Strindberga, ba i místo Nietzschea a Bucharda... Kolik filosofů a proroků domnívá se míti právo řešiti nejvyšší otázky člověka, aniž zná jeho skutečnosti, abecedy osvícené antropologie a etnologie...*“³⁸⁰ Je to právě časopis *Tramp*, který slouží jako platforma pro levicovou trampskou mládež, a kde působí jeho nejvýraznější postava – Géza Včelička. Včelička je přesvědčeným marxistou, nicméně přestože se jako vysoce pravděpodobné jeví financování *Trampa* ze strany KSČ,³⁸¹ loajalitu straně Včelička projevuje, navíc velice komplikovaně, až po válce. Určitou výjimku, kdy se politický aktivismus i aktivní trampíng pojí v největší možné míře, je tramp František Bidlo, který ve svých kresbách dodává antagonismu trampů a paďourů politicko-třídní rozměr, který

³⁷⁹ Smlsal, Jiří, Divocí skauti. Proměny českého trampingu, *A2 XV*, č. 21, 9. 10. 2019, s. 26

³⁸⁰ Neumann, Stanislav Kostka, Naše cesta, *Tramp III*, č. 40, 3. 12. 1931, s. 9

³⁸¹ Krško, Jan – Mareš, Jan – Pohunek, Jan – Randák, Jan – Špringl, Jan, *Český trampíng v časech formování a rozmachu*, Praha: Academia, 2019, s. 114

má pak na stránkách novin a časopisů celospolečenský dopad, zároveň se pak naplno věnuje politické propagandě KSČ.

Sbližování trampských témat s levicovým tiskem se pochopitelně neomezuje jen na nejkřiklavější příklad, tedy čtrnáctideník *Tramp* okolo Gézy Včeličky a Karla Meliška, vydávaný od roku 1929. Trampská tematika poměrně silně rezonuje už v *Trnu*, který nezapře kontinuitu v osobě F. Bidla, a spory trampů a paďourů jsou také převedeny do jazyka třídního a generačního boje. Návaznost na *Trn* je zřejmá i v prvních číslech *Trampa*. Hned ve druhém čísle je například zveřejněna říkanka „Kam si to hrnu? Pro magazin „Trnu“!³⁸² Na počátku třicátých let se pak chápe příležitosti i vedení KSČ a pro mládež zřizuje trampskou přílohu v rámci *Rudého večerníku*.³⁸³ Výtvarná stránka *Trampa* je pak, vedle občasných přispěvatelů zvučných jmen jako Josef Lada, František Bidlo nebo Antonín Pelc, dílem samotného Včeličky. Ten je tvůrcem téměř všech obálek časopisu,³⁸⁴ kde se inspiruje Pelcovým kombinováním karikatury a koláže.³⁸⁵ Koláže uvnitř jednotlivých čísel pak po vzoru Teigeho pojímá jako „obrazové básně“ a někdy jimi skutečně ilustruje vlastní básnické počiny, které – nutno dodat – vyčnívají nad lacinými říkankami, kterých je jinak *Tramp* plný. Včelička také používá revoluční ikonografii, například zatnutou pěst v koláži na obálce 32. čísla *Trampa* z roku 1931.



³⁸² *Tramp* I, č. 2, 6. 4. 1929, Praha

³⁸³ Krško, Jan, Proletářský táborák. Geneze rudého trampingu, *A2 XV*, č. 21, 9. 10. 2019, s. 27

³⁸⁴ Většina je signovaných, ty ostatní nesou shodné formální znaky.

³⁸⁵ Pravdová, Anna – Winter, Tomáš (eds.), *Señorita Franco a Krvavý pes. Malíř, karikaturista a ilustrátor Antonín Pelc (1895–1967)*, Praha: Národní galerie, 2015, s. 69

Vzápětí, tedy od roku 1930 začíná vydávat svůj vlastní časopis i Bob Hurikán. Magazín *Naše osady* je v souladu s Hurikánovou linií představován jako ryze „nepolitický“ časopis pro trampy. I *Naše osady* však nejsou v pravicové mediální scéně solitérem. V roce 1930 vedle nich vzniká i časopis *Tramping* řízený Rudolfem Gregorem. Ten už předtím pracuje pro Stříbrného *Polední list*, který se trampingu pravidelně věnuje, a dokonce zřizuje i samostatnou rubriku.³⁸⁶ Vedle *Poledního listu* a *Tramingu* pak najdeme jen několik izolovaných článků např. ve *Vlajce*.³⁸⁷ Napětí mezi „nepolitickým“ a levicovým trampinem eskaluje v roce 1931 v souvislosti se silícím úředním tlakem a mění se i základní paradigma trampingu, tedy jakýsi mýtus útěku od společnosti a jejích problémů, což reflektuje například editorial 32. čísla *Trampa* psaný jistým Frantou Šerifem nazvaný „Nová linie“. Ten se dotýká právě morálního apelu na politickou angažovanost trampů. Z textu vyjměme: „*Nové ale musí něco přijít. Já když vidím ty osady pohromadě, poznávám tolik dobrých kluků a nikdo mi nevezme mé přesvědčení, že tramp není sběh ze sociálního zápasu, ale že je vlastně partisanem a bojovníkem na vlastní pěst.*“³⁸⁸ Obě strany se navíc po jejím vydání obviňují ze způsobení vyhlášky Huga Kubáta. Proti „Lex Kubát“ pak redakce obou znesvářených časopisů ostře protestují a vzájemně se vymezují. Původně konfiskované číslo *Trampa* z června 1931 publikuje Melichův článek *Potvrzuje se náš poslední „demagogický výmysl“*, kde autor obviňuje *Naše osady* z bagatelizace problému a útočení na *Trampa*. Hned na další straně je pak velice prakticky předtištěn vzor k oficiálnímu odvolání proti represím na základě „lex Kubát“.³⁸⁹

V reakci na „zákon“ pak dochází k určité institucionalizaci hnutí. Levicoví trampové okolo Včeličky a redakce *Trampa* zakládají spolek nazvaný Trampský obranný výbor, zatímco Hurikánovi příznivci se už před vyhláškou sdružují v Unii tramských osad.³⁹⁰ Pro nás je podstatné, že i svár těchto dvou tramských větví získává odraz v politické kresbě. *Tramp* používá narážky na Hurikána a *Naše osady* vcelku pravidelně,

³⁸⁶ Krško, Jan – Mareš, Jan – Pohunek, Jan – Randák, Jan – Špringl, Jan, *Český tramping v časech formování a rozmachu*, Praha: Academia, 2019, s. 129

³⁸⁷ Tamtéž

³⁸⁸ *Tramp* II, č. 32, 26. 9. 1930, Praha

³⁸⁹ *Tramp* III, č. 25, 25. 6. 1931, Praha

³⁹⁰ Krško, Jan, *Proletářský táborák. Geneze rudého trampingu*, *A2 XV*, č. 21, 9. 10. 2019, s. 27

pozornost však budí zdařilá obálka *Našich osad* zesměšňující zase *Trampa* a Trampský obranný výbor v desátém čísle třetího ročníku. Ta svou prací s typografií zapojenou do karikatury nápadně připomíná některé lepší práce ze Stříbrného *Šejdrem*. Ani tato, z hlediska ortodoxních trampů paďourská, částečná institucionalizace nezachrání trampská periodika před pokračující cenzurou, které z politických důvodů musí čelit zejména *Tramp*. Na rozdíl od *Šejdrem* však nejsou ani *Naše osady* ani *Tramp* nikdy zcela zastaveny, nicméně oba listy si svou svobodomyšlnou povahou vyslouží zákaz distribuce mezi československými vojáky.³⁹¹



³⁹¹ Krško, Jan – Mareš, Jan – Pohunek, Jan – Randák, Jan – Špringl, Jan, *Český tramping v časech formování a rozmachu*, Praha: Academia, 2019, s. 120-121

Rychlé šípy – mladí národní socialisté?

Dlouze představovat fenomén *Rychlých šípů* asi není potřeba, právě jeho popularita a v jistém smyslu nadčasovost však může čtenáře snadno odvést od složité doby a politické reality, ve které nejprve seriál a posléze i tzv. stínadelská trilogie a další Foglarovy romány vznikaly. Podstatné je, že na počátku všeho opravdu stál komiks. Ten je z hlediska propagandy problematickým jevem. Díky úzké vazbě (obvykle realistického) obrazu a textu s, vzhledem k obvykle omezenému prostoru pro budování narativu, úderným sdělením a častým využíváním funkcí tohoto vztahu, jak je popsal Roland Barthes (tj. funkce zakotvení a převodu),³⁹² je komiks v mnoha ohledech příbuzným formátem s karikaturou, která je s propagandou v některých případech spjata zcela bytostně. Zároveň se však komiks, a pro foglarovský chlapecký román to platí obzvlášť, pohybuje na poli dobové tvorby pro děti, na kterou dnes lze nahlížet jako na součást populární kultury. Ať už ale Rychlé šípy označíme jakkoli, tato kulturní oblast je dnes vnímána jako určitá rezervace apolitičnosti. Tvorba pro děti a mládež, která se politického sdělení nestraní, je snadno kritizovatelná a populární kultura zase musí mít co nejširší záběr, tedy ideálně se proti nikomu okázale politicky nevymezovat. Proti tomu stojí fakt, že vydavatelem Foglarova díla a zároveň jeho dlouholetým zaměstnavatelem byl mediální dům Melantrich, jež byl akcionářsky i ideologicky spjatý s Československou stranou národně socialistickou, o čemž bude řeč dále. Otázkou tedy je, zda v tomto komiksu, kde skutečně jasný propagandistický bezprostřední apel na konzumenta není, neexistuje určité propagandistické či politicky výchovné sdělení na úrovni barthesovského mýtu, tedy v rovině metajazyka,³⁹³ protože k takovému sdělení je komiks naopak velmi vhodným médiem.

Metajazykové sdělení nemusíme konzumovat vědomě a většinou to tak ani není, ale ne úplně zřejmý je fakt, že metajazykové sdělení může nevědomě či podvědomě budovat už sám autor. To je možná případ i samotného Foglara, přestože jistá vědomá snaha o formování mládeže, potažmo celého národa je u něj jistě zřetelná. Pokud však

³⁹² Barthes, Roland: *Rétorika obrazu*. In: Císař, K. (ed.): *Co je to fotografie?* Praha: Herrmann, 2004

³⁹³ Viz Barthes, Roland, *Mytologie*, Praha: Dokořán, 2004

chceme propojit příběhy *Rychlých šípů* s ČSNS³⁹⁴ musíme si nejprve alespoň ve zkratce nastínit ideologii samotné strany a její vztah k vydavatelství Melantrich. Politická pozice národních socialistů se od konce 19. století do přelomu 20. a 30. let proměňovala více než u jiných stran, nicméně stále oscilovala okolo základní ideologie nemarxistického socialismu. Už při vzniku v roce 1898 se například programově vymezují proti revolučnosti (např. levého křídla sociálních demokratů, pozdějších komunistů).³⁹⁵ Jde tedy o levicovou stranu, která však syntetizuje i prvky prvorepublikového nacionalismu. Před koncem války jsou národní sociálové více nacionalističtí a antikomunističtí, od sjezdu v r. 1918, těsně před koncem války, však nastupuje jasně levicová orientace a ve vedení strany včetně některých ministerských postů v prvních československých vládách se objevuje i anarchokomunistické křídlo okolo B. Vrbenského a L. Landové-Štychové. Po programových zmatcích na počátku 20. let dochází po jejich polovině ke spolu souvisejícím událostem, které vedly k vnitřní integraci strany.³⁹⁶ Vyloučení Vrbenského anarchokomunistů a konzervativců okolo Stříbrného spolu se vstupem E. Beneše do strany a upozaděním i původních národních sociálů okolo Klofáče konstituovalo národní socialisty jako výrazně prohradní a státotvornou stranu pracující s étosem oficiální české mytologie od praotce Čecha po čs. legie.

Ve vztahu ČSNS a vydavatelství Melantrich je na rozdíl od jiných partají a jejich tiskových aparátů problematické určit, zda strana ovládala Melantrich nebo vlivné vydavatelství formovalo politiku národních socialistů. Mocenský vztah nejspíš fungoval oboustranně, neboť akcionáři Melantrichu (včetně E. Beneše a V. Klofáče) se do určité míry překrývali s osobnostmi ČSNS, nicméně po nastoupení Beneše do úřadu prezidenta už ovládá stranu výdělečný Melantrich pod vedením Jaroslava Šaldy spíše než naopak stagnující národní socialisté jeho.³⁹⁷ V případě Melantrichu jde o nejsostifikovanější a příkladný stranický propagandistický aparát se širokým záběrem, silným deníkem *České slovo* s ranním a odpoledním vydáním i večerníkem včetně regionálních mutací. Propaganda není prvoplánová a slouží spíše ideologii vlasteneckého socialismu než straně

³⁹⁴ Zkratka národních socialistů ve třicátých letech, v době, kdy Rychlé Šípy začínají vycházet, jsou však národní socialisté již jen součástí dvou povolených stran – Strany národní jednoty a Národní strany práce.

³⁹⁵ Paroubek, Jiří-Duchoslav, Petr, *Stručné dějiny národních socialistů*, Praha: Columbus holdings, 2011, s. 13

³⁹⁶ tamtéž

³⁹⁷ Končelík, Jakub – Večeřa, Pavel – Orság, Petr, *Dějiny českých médií 20.století*, Praha: Portál, 2010, s. 48

jako takové, což Melantrichu zaručuje komerční úspěch nepoměrný k volebním výsledkům ČSNS.

Rychlé šípy začínají vycházet ve složitém období druhé republiky, a dokonce přežijí i pár let okupace. To by pochopitelně nebylo možné v případě, že by komiks otevřeně nesl státoporný étos národních socialistů. Ten je rozmlžený právě v metajazykové sféře. Vzhledem k prvním epizodám, jež vycházejí ještě před okupací se však nejedná o promyšlenou strategii, ale spíše foglarovskou estetiku tajemství. Dokonce samotný název státu není v žádném příběhu jmenován, stejně jako město, kde žijí *Rychlé šípy*, nebo kraje, kde se odehrávají jejich dobrodružství, což je pro Foglara typické.³⁹⁸ To vše lze ovšem poměrně snadno rekonstruovat právě v metajazykové rovině. Jediným záchytným bodem, který je společný pro prvorepublikovou realitu a Foglarovy světy, je právě časopis *Mladý hlasatel*,³⁹⁹ na jehož stranách vycházejí i *Rychlé šípy*.

Foglar původně pracuje v propagačním oddělení Melantrichu a zde také oslovuje Jana Fischera s nabídkou vydávat kreslený seriál pro mládež.⁴⁰⁰ Propracovaná a jednoznačně identifikovatelná fyziognomie hlavních protagonistů kontrastuje s karikaturně pojatými „záporáky“. Komiks pracuje i s tradičními karikaturními stereotypy. Hrdina je pohledný, škůdce ošklivý, obézní člověk je buď dobrosrdečný nebo naopak zlomyslný. Opravdovými průkopníky jsou však *Rychlé šípy* v pojetí textu. S řečovými bublinami se v československém prostředí sice experimentuje už dříve, ale nikdy v takovémto rozsahu s takovým ohlasem. Výběr „amerického“ stylu s bublinami nebyl náhodný. Díky němu celému dílu dominuje narativní složka⁴⁰¹ a, přestože kresba všech autorů si udržuje úroveň, byť po válce je už poměrně zastaralá, funguje spíše jako ilustrace děje a mravního poselství. Tento formát je důsledkem Foglarova autoritářského chování ke „svým“ výtvarníkům, čímž se sám Foglar netajil a podle svědectví posledního kreslíře *Rychlých šípů* Marko Čermáka na tomto modelu také přísně trval.⁴⁰²

Přestože se zde budeme zabývat primárně tímto komiksem, pro jeho interpretaci z hlediska propagandy v metajazykové rovině si můžeme libovolně vypůjčovat i další

³⁹⁸ Dvorský, Miloš, *Mýtus zvaný stínadla*, Praha: Zdeněk Bauer – NZB, 2010

³⁹⁹ Po válce tuto roli přebírá *Vpřed*

⁴⁰⁰ Prokůpek, Tomáš, *Rychlé šípy a jejich místo v dějinách domácího komiksu*, In: *Rychlé šípy a jejich úžasná nová dobrodružství*, Praha: Akropolis, 2018, s. 119

⁴⁰¹ tamtéž

⁴⁰² Kubalík, Jiří, *Český dětský kreslený seriál ve službách nového režimu na příkladech seriálů Rychlé šípy a Jiskrovci (1945-1949)*, Praha: Diplomová práce FSV UK, 2010, s. 33

Foglarovy komiksové scénáře a zejména jeho chlapecké romány, jelikož Foglarovo dílo tvoří natolik kompaktní a uzavřený celek, že je v podstatě možné si představit klub Rychlých šípů na výpravě v Jezerní kotlině či Rikitana jako vedoucího Saturnu v Modré rokli. V souvislosti s Foglarovými fiktivními světy (světem?) se pak nabízí otázka, do jaké míry se prolínají s realitou. Navíc komiks vstup stínadelských románů do světa Rychlých šípů respektuje. Přestože Stínadla a vontové (zde Losna) se do pravidelně vycházejícího komiksu dostávají až v posledním publikovaném díle *Rychlé šípy znovu do Stínadel*, který uvozuje *Tajemství velkého vonty*, respekt k románovým událostem je znatelný už dříve, když, po jeho smrti v románu *Stínadla se bouří*, nahrazuje klubovního psa Bublinu nový pes Kuliferda.⁴⁰³

Na otázky, kde jsou Stínadla a zda existoval Jan Tleskač, hledala literatura odpovědi už dříve, proto se jimi zde nebudu zabývat, nicméně z hlediska komunikace díla s čtenáři je zajímavý jeden aspekt Foglarovy tvorby, který se v Rychlých šípech objevuje. Nejen, že čtenářské kluby *Mladého hlasatele* (jedním z nich byly, byť fiktivně, i Rychlé šípy) skutečně existovaly a s redakcí MH komunikovaly, ale živost a autenticitu Mirkovi Dušínovi a spol. autor dodává například i skrze epizodu *Černí jezdcí se smiřují*, kde oba rivalské kluby společně píší zprávu o usmíření do redakce *Mladého hlasatele*. To pochopitelně vyvolává máni mezi skutečnými čtenářskými kluby i ostatní mládeží, která se Rychlé šípy snaží vypátrat, což se však opět propisuje do příběhů seriálu, například v epizodách s komickou dvojicí Tloušťíkem a Písklounem nebo v díle s názvem *Rychlé šípy v ohni pátrání*, jehož jedinou pointou je právě pátrání tří čtenářů Hlasatele po Rychlých šípech, tentokrát jen na stránkách komiksu. Tyto postavy se navíc, jako jedny z mála mimo hlavních hrdinů, stávají epizodními fokalizátory příběhu. Některé epizody také končí přímým oslovením čtenářských klubů některým z hlavních protagonistů či autoritou (policista, lékař, průvodčí, ...). Je tak zcela evidentní, že Foglar se skrze komiks snaží československou mládež aktivně vychovávat.⁴⁰⁴

Přestože se narážky na Stínadla v komiksu téměř neobjevují, v souvislosti s politickou realitou na ně narazit musíme. Není jistě náhodou, že tato temná a nepřátelská čtvrt' oddělená od doposud známého světa Rychlých šípů Rozdělovací třídou, tedy určitou alegorií militarizovaných hranic, kde Vontové svádějí nekonečné boje s chlapci z Druhé

⁴⁰³ Poprvé v epizodách *Rychlé šípy získávají Kuliferdu* a *Rychlé šípy utíkají s Kuliferdou*.

⁴⁰⁴ Kubalík, Jiří, *Český dětský kreslený seriál ve službách nového režimu na příkladech seriálů Rychlé šípy a Jiskrovci (1945-1949)*, Praha: Diplomová práce FSV UK, 2010, s. 33

strany, se objevuje až v prvním románu trilogie *Záhada hlavolamu*, tedy až za války. Určitým ohlédnutím za dobou okupace a války je také Foglarovo románové pokračování *Hochů od Bobří řeky* s názvem *Strach nad Bobří řekou*. Přestože se autor drží své zásady nejmenovat skutečné reálie, kniha velmi explicitně odkazuje pojmenováním okupační síly Nepřítele k nacistickému Německu a kolaborantskou organizací Prapor zase k protektorátní Vlajce.

Jedna z prvních zajímavých otázek, která se na nás může vynořit, bereme-li při čtení foglarovek v potaz realitu autorova života mezi stěžejními lety 1938 a 1948, je, proč vlastně slavný skautský vedoucí píše (až na výjimky) o neskautských „oddílech“ a partách. Nejenže v několika letech kolo války nemůže být na vině cenzura, tyto party často ani svou strukturou skautské oddíly nekonotují. Důvodem je jistě jednak osobní zkušenost, kdy mu byla pro nemoc rodiči skautská činnost v důležitém věku mezi dvanáctým a šestnáctým rokem zakázána a Foglar byl odkázán na neorganizované hledání dobrodružství v městských ulicích,⁴⁰⁵ které se do Rychlých šípů i většiny jeho románů jasně otiskuje. Druhým důvodem byla jistě i zpolitizovanost rozdrobeného skautského hnutí a autor nejspíš nechtěl cílit jen a pouze na, byť nejsilnější, Svojsíkovy skauty, kteří mu byli nejbližší, ale i na jiné oddíly organizované mládeže pod jednotlivými stranami a samozřejmě i na mládež neorganizovanou.

Jedním z pilířů tohoto textu je interpretace Foglarova nepřehlédnutelného důrazu na tělesnost, který je skutečně do očí bijící už v jedné z prvních epizod, kde je Mirkovo atletické tělo doprovázeno komentářem jednoho z přihlížejících děvčat „*Ten Mirek Dušínů krásně běží!*“ V jiné epizodě zas prochází katarzí místní bývalý sportovec Jirka Kalous, jehož svedli na kuřácké scestí (jak jinak, než oškliví) kamarádi. Po studené sprše, kterou je mu amatérský přebor uspořádaný Rychlými šípky, pak pronáší další zlidovělý kus: „*Jakže to říkal Mirek? Nikdy není pozdě, nekuř, cvič – a zakrátko budeš zase chlapík!*“ Obézní náfuca Bambus, který se chce k Rychlým šípům přidat namísto zraněného Mirka, je podroben, jak jinak, tělesné zkoušce, kterou nemůže zvládnout. Díl je ukončen promluvou autora ke čtenářům „*Cvičte každý den dřepy, předklony, skoky i běhy a všechno možné, abyste nebyli jako Bambus!*“ A takto by se dalo pokračovat dále. John Fiske⁴⁰⁶ tento důraz na disciplinaci těla spojuje s disciplinací člověka jako takového hegemonní mocí, kterou je v našem případě Masarykovský étos nejvíce živený právě

⁴⁰⁵ Dvorský, Miloš, *Mýtus zvaný stínadla*, Praha: Zdeněk Bauer – NZB, 2010

⁴⁰⁶ Fiske, John, *Jak rozumět populární kultuře*, Praha: Akropolis, 2017

národními socialisty. Mladé tělo je zde mladou republikou, zdravé tělo zdravou republikou a silné tělo silnou republikou, tak jak ji reprezentuje Hrad, potažmo „hradní“ strana národních socialistů. Tam, kde Rychlé šípy stojí proti nedisciplinovanému tělu darebáků, nedisciplinovanému chování osob nápadně připomínajících neorganizované trampy, kteří nedopalky zapálí stoh, či buransky vyhlížejícím zlým dospělým, stojí v metajazykové rovině i systémové strany proti těm rozvracečským, které „zdravou“ republiku chtějí rozbít, stejně jako když nerudný, od pohledu nezaměstnaný, muž ve vzteku sebere jednomu z hrajících si chlapců čepici, v důsledku čehož mladík vážně onemocní.

Fiske k souvislosti tělesné estetiky a neexplicitnímu sebevyjádření dominantní moci dokonce píše:

„Oslavu krásného těla, kterou nabízí sport, lze chápat naopak jako odpolitizovanou ideologickou oslavu fyzické práce v rámci kapitalismu.“⁴⁰⁷ Sportovní mužské tělo se v tomto nastavení projeví jako aktivní hegemonický činitel. Sportovní hodnoty fair play, rovnosti všech soutěžících, respektu pro poražené a patřičné slávy pro vítěze jsou morálním ekvivalentem krásného těla a reprezentují dominantní ideologii, pomocí níž si demokratický kapitalismus vytváří svůj hodnotový systém.“⁴⁰⁸

Disciplinace budoucích občanů však nezůstává jen u metaforických náznaků. Muž, který v epizodě *Rychlé šípy hlídají trať* pokládá překážky na koleje, je označen za škůdce a bez jakéhokoli hlubšího rozboru jeho motivů je po dopadení poslán do ústavu. Stejně tak v prvorepublikovém ústavu končí, byť tentokrát dobrovolně, sirotek Tonda Pírko. Jeho nový život v Chapeckém domově komentuje otec Mirka Dušina budovatelskými slovy: *„V chlapeckém domově je tuhá kázeň, ale budeš se tam mít dobře a vyrosteš v pořádného občana!“* Když však místní tyran Macíř udá vůdce skupinky chovanců Krupičku a na jeho místě diktátorsky nastolí *„vojnu jako řemen“*, jsou to opět Rychlé šípy, které zas na oplátku udají Macířovo/Tyranovo nedisciplinované unikání z ústavu a pod patronátem pana ředitele opět zavládne řád. V epizodě *Rychlé šípy šíří klubovní myšlenku* v poválečném časopise *Vpřed* zas Rychlé šípy pobývají na venkově a zábavu zdejších dětí Mirek komentuje: *„Ty zdejší chlapce bychom měli také trochu usměrnit! To je hrůza, co všechno dělají a jak neužitečně tráví svůj čas!“* Hoši se pochopitelně polepší a místo *„rvaček na pastvě a mrhání časem“* založí čtenářský klub.

⁴⁰⁷ V československých reáliích bychom však velmi podobné paralely našli i mezi lety 1948 a 1989.

⁴⁰⁸ Fiske, John, *Jak rozumět populární kultuře*, Praha: Akropolis, 2017, s. 177

Po krátkém období, kdy Rychlé šípy vycházejí v poválečném *Vpředu*, přicházejí ještě před rokem 1948 útoky komunistů, po únoru stojí za zmínku, že autoři svolují k ústupkům a posílají Rychlé šípy například pomáhat na stavbu mládeže, a dokonce, mizí i „americké“ textové bubliny a z komiksu se stává tradiční komentovaný obrázkový příběh.⁴⁰⁹ Ani to však dvojici autorů nechrání před druhým zákazem. Potřetí pak mohou vycházet mezi lety 1968 a 1971. Na tomto období je zajímavé, že se z příběhů, možná i pod vlivem kreslíře a trampa Marko Čermáka nebo z důvodu zastaralosti, vytrácejí pro první republiku typické moralizující proslovy dospělých autorit, obvykle na konci dílu. Komiks však na výchovné poselství nerezignuje. Klub dál loví bobříky a žije modrým životem, sbírá lístky do tramvaje a krabičky od sirek nebo uspořádá velkolepou bitvu o vlajku s Podkováky. Z příběhů se však vytrácí tak citelná kooperace s dospělými představiteli moci a její morální apel. V příběhu *Rychlé šípy se zachraňují* jsou vysvobozeni z jeskyně příslušníky Československé lidové armády, ti však jejich nerozvážnost komentují prostým „*Třikrát hurá statečným a nerozbrečeným chlapcům, jako jste vy!*“ Zůstává tak morální obsah akceptovatelný jak běžnou mládeží, tak obnovenými skauty nebo i pionýry v reformním období.

Z konkrétních příkladů, které jsem výše uvedl (i neuvedl), je zřejmé, že Foglar své dílo nekoncepoval jako explicitní pozvánku mládeže do ČSNS, ostatně takto vyhraněná, na rozdíl od komunistického nebo fašistického, ale i mnohého demokratického tisku, nebyla ani strategie celého koncernu Melantrich, ČSNS už v té době navíc formálně neexistovala. V souladu s jeho strategií, a tedy i strategií jeho akcionářů a zároveň činitelů strany, však Foglar podává poměrně jasné politické sdělení mládeži v metajazykové rovině. Autor v komiksu apeluje na disciplinaci a poslušnost k abstraktní moci. Za tou si však snadno můžeme představit Masarykův odkaz, hradní mocenské centrum a jeho nejaktivnějšího exponenta v parlamentu – národní socialisty s jejich nemarxistickým socialismem, který Rychlé šípy, vedle budovatelské poslušnosti republice, následují také, když v několika epizodách uspořádají solidární sbírku na chudé nebo utečence z pohraničí, nicméně do systémové kritiky poměrů, tak jak by to bylo přirozené pro jiné levicové strany, se nepouštějí.

⁴⁰⁹ Prokůpek, Tomáš, Rychlé šípy a jejich místo v dějinách domácího komiksu, In: *Rychlé šípy a jejich úžasná nová dobrodružství*, Praha: Akropolis, 2018, s. 121

Živý obraz demokracie

Může se zdát, že právě sport je tou součástí lidské kultury, která se ideologii vzpírá nejdůkladněji. Proti tomuto lichému předpokladu se přirozeně nabízí pohled na spartakiády reálně socialistických režimů, ty byly dokonce tak průhledným propagandistickým počinem, že se s postupující normalizací začínají stále více orientovat na bezbrannější dětské publikum i účastníky. Bylo by však chybou zůstat jen u spartakiád, zvláště s naší československou historií organizovaného sportování.

S Velkou francouzskou revolucí přichází nejen slavné „dlouhé“ 19. století, ale i nové pojetí života, které Karl Mannheim nazývá ideologickým věkem.⁴¹⁰ Soustředme se však na jeden velmi specifický fenomén francouzské revoluce, který bude mít své následovatele nejen v devatenáctém, ale především ve dvacátém století. Tímto aspektem buržoazní revoluce je tzv. slavnost Nejvyšší bytosti, tedy nová republikánská státní festivity, která má společně s novým revolučním kalendářem nahradit tradiční katolický řád spojený s monarchismem. Přestože tento pokus o důsledné vypořádání se s křesťanskou tradicí selže, koncept více či méně sekulárních, občanských, a především nacionalistických manifestací se znovu v masivní míře uplatňuje ve dvacátém století. Slavnost Nejvyšší bytosti měla pochopitelně svůj specifický program vycházející ze snahy nahradit katolictví jako státní náboženství a díky své ostentativní orientaci na metafyzické problémy se od oslav ve 20. století v mnoha ohledech liší. Nelze však pominout, že tato slavnost stojí stejně jako celá revoluce na počátku moderních evropských států a ideologií a jejich veřejných projevů.

Je evidentní, že ryze politické státní festivity jsou často spojovány s jedinou stranou a, mají-li se stát oslavou národní, je potřeba jedné státostrany, a tedy i loajalitu vyžadující totalitu. Vedle politických oslav totalitních režimů však máme ještě jiný druh národně-budovatelských slavností, které se nevyhýbají ani demokratickým státům, a to zejména těm, které svou legitimitu jakožto národního státu musely, nemaje jasné historické opory, neustále stvrzovat, tak, jako tomu bylo v Československu. Přesně tím byly nacionalismem prodchnuté sportovní spektakly, lhostejno, zda se jedná o propagandistické pojetí „nacistické olympiády“ v Berlíně roku 1936, československé všesokolské slety nebo pozdější spartakiády. Sokolské slety byly jednou z mála platforem

⁴¹⁰ Mannheim, Karl, *Ideologie a utopie*, Praha: Archa, 1991

budování národní identity, kde bylo možné integrovat všechny politické proudy a zároveň vyloučit nesourodé prvky státu, tedy zejména ty etnické (Němce) a stvrzovat zakladatelský mýtus o jednotném (a etnicky slovanském) československém národě.

Sokol se tak, podobně jako legionář, stává vlasteneckým a nacionalistickým konceptem, který nezbytně musí akceptovat každý od sociálního demokrata po fašistu. Ten, kdo jej neakceptuje, je ze společnosti a hegemonní kultury vyčleněn jako narušitelský prvek. Stačí krátký výčet mocných prvorepublikových politiků jako Udržal, Beneš, Beran, Hodža, Kramář, Švehla a další,⁴¹¹ kteří zároveň byli členy Sokola, a je zřejmé, že rozhodně nešlo o organizaci inklinující k nějaké straně (jako například sociálnědemokratické Dělnické tělovýchovné jednoty – DTJ), specifické konfesi (katolický Orel) nebo i obecněji politickému směru. Sokol byl především nacionalistickou organizací a nacionalismus je konstituován především rivalitou vůči německému prostředí, což obnášelo i určitý pragocentrický masarykovský kvazimonarchismus, který mohl integrovat široké vrstvy etnických Čechů a v omezené míře i Slováků, Rusínů nebo sekulárních Židů. Za první republiky plní všesokolské slety roli nejdůležitější sekulární festivity státu, patřily však mnohem více národu.⁴¹² Byly i jistou sekulární obdobou zmíněné slavnosti Nejvyšší bytosti, kde náboženská debata byla sice přítomna, zejména díky tomu, že sokolské slavnosti byly často spojeny s Husovským výročím,⁴¹³ nicméně akcent národní jednoty zcela přehlušil tento český konfesní problém. Ostatně podobně jako tisícileté svatováclavské výročí roku 1929, které si státní ideologie uzurpovala na úkor (katolické) církve. Máme-li tedy hledat historické paralely, bude lepší je skutečně hledat v době po roce 1948, a to nejen u spartakiád. Z hlediska státní propagandy se totiž sokolské slety stávají i jakýmsi zdánlivě odideologizovaným předobrazem oslav 1. Máje o dekády později. Sokol má navíc tu výhodu, že desetitisíce „vlasteneckých těl“ se zároveň stávají velice funkčním médiem pro vizuální propagandu tohoto konceptu, jak bude vysvětleno dále.

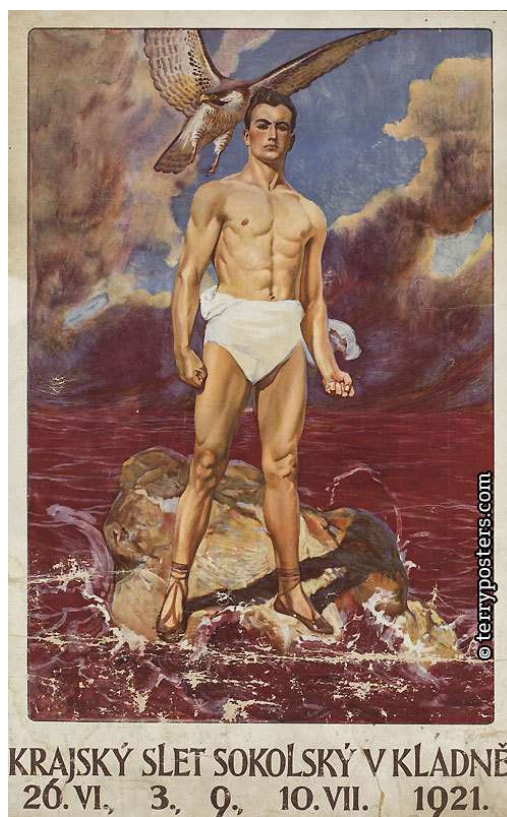
Sokolské „tělo vlastence“ vzniká společně se Sokolem jako jeden z projevů nacionalistické reakce na založení Turnerů, tedy tělovýchovných spolků Němců a v této souvislosti vzniká i vlastenecký oděv (kroj) – navržený Josefem Mánesem – a další

⁴¹¹ Hejmová, Anna, Národní tělo – tělo národa. In: Bartlová, Milena – Vybíral, Jindřich a kol., *Budování státu. Reprezentace Československa v umění, architektuře a designu*, Praha: UMPRUM, 2015, s. 166-177

⁴¹² tamtéž, s. 167

⁴¹³ tamtéž, s. 168

nezbytné insignie. Umělecká vizuální stránka Sokola je tak spojena zejména s „národní“ lidovou tradicí. Vzhledem k proměnlivosti folkloru v jednotlivých částech státu se však jedná buď o ne zcela autentickou syntézu, nebo o odkaz k nějaké konkrétní tradici. Zejména pak v době, kdy sílí hrozba rozpadu státu, jsou částečně uměle vytvářeny české civilní oděvy odkazující na tradiční slavnostní kroje jako protiváha německých tradičních oděvů, které sudetští Němci začali využívat jako provokaci.⁴¹⁴ Je zcela logické, že úběžníkem typicky slovanského a českého vizuálního stylu se pak stává Mikoláš Aleš nebo Joža Uprka. Vedle motivů pocházejících z lidového folkloru je však Sokol stále organizací nejen nacionalistickou, ale i tělovýchovnou. Antická představa kalokagathia, tedy jednoty krásy těla a duše, přináší i helenizující vlivy, které si v ničem nezadají s pozdějším oficiálním nacistickým uměním Arno Breckera, a v meziválečném období také Muchovu secesi, která všechny tyto aspekty výhodně syntetizuje. Na plakátech, pohlednicích a dalších propagačních materiálech sokolských akcí tak můžeme vidět nezakryvané epigonství těchto vlivů.



⁴¹⁴ Hubatová-Vacková, Lada, Užití, využití i zneužití folkloru a lidového umění, In: Bartlová, Milena – Vybíral, Jindřich a kol., *Budování státu. Repräsentace Československa v umění, architektuře a designu*, Praha: UMPRUM, 2015, s. 184

Propagační materiály Sokola však byly opravdu především médiem důležitým spíše pro samotnou organizaci a vzhledem ke stavbě pompézního a nákladného stadionu na Strahově plnily též ekonomickou funkci. Státotvorné propagandistické sdělení pak díky masové návštěvnosti utvářela více slavnost samotná, ať už se jednalo o pražské všesokolské slety nebo regionální akce, a zejména pak masové průvody v Praze i v regionech, které byly součástí všech sletů a vedle přehlídky cvičenců byly i přehlídkami folklóru a v případě Prahy i branných sil. V období první republiky proběhnou čtyři celostátní slety československého sokolstva, a to sedmý roku 1920, osmý 1926, devátý roku 1932 a konečně desátý v roce 1938.

Slet v roce 1938 je přirozeně poznamenán ohrožením republiky a jako takový se sémiologicky nutně vymyká předchozím, nicméně odraz politické situace je citelný už u předcházejících sletů. Nedílnou součástí programu jsou historické a budovatelské výjevy ze slovanské historie. Je tedy příznačné, že první „svobodný“ slet roku 1920 byl zahájen představením „*Stavba sochy Slavie*“, tedy alegorií vzniku republiky, v následujících letech pak sokolstvo představuje budovatelské „*Kde domov můj*“ (1926) a „*Tyršův sen*“ (1932) a v kritickém roce 1938 pak zcela poplatné době „*Budovat a bránit*“ spojené s přísahou mužů republiky. Před rokem 1938 je však situace ze sémiologického hlediska poněkud odlišná. Na jednu stranu je zde zjevná inspirace nacistickými festivity a stejný je i cíl, tedy artikulace obrazu jednotného národa, poslušnosti a disciplíny. Je však, evidentní, že sokolský program, choreografie a scénografie slavnosti jsou vedle inspirace zároveň i reakcí na přísné německé přehlídky plné zbraní a uniforem. Organizátorům se zaprvé obstojně daří prosytit tento živý obraz folklorní vizualitou, což nakonec vytváří obraz jednotného národa zřejmě přesvědčivěji než abstraktní představa árijství. Folklor a kultura je totiž jedním z podstatných elementů, které drží pohromadě chatrný konstrukt čechoslovakismu a slovanského státu, a jejich nesporná výhoda je i ta, že jsou (na rozdíl od čistoty rasy) zkrátka vidět. Zásadním státotvorným úkolem, který před organizátory stojí, je tedy v podstatě jen folklor přesvědčivě ukázat. Druhý narativ, který v ostenzi slovanského folklóru a kultury můžeme vysledovat, je obrozenecký mýtus o slovanské holubičí povaze, který vyniká (a patrně i vzniká) jen díky kontrastu s kulturním obrazem Němců. Mnohastup mávajících okrojovaných selek a chasníků v průvodu, jenž byl nedílnou součástí sletů, tak svou jen zdánlivou a dobře promyšlenou neorganizovaností a spontánností funguje jako spolehlivě identifikovatelná antiteze jakési německé „prušáckosti“.

Důraz na lidovost je při propagandě zdánlivě jednotného státu zásadní. Venkovská lidová kultura je tím, co po odhalení rukopisů⁴¹⁵ jako padělků, již bez všech pochyb vyčleňuje středoevropské slovanské národy z okolní germánské a uherské kultury a dodává zdání spřízněnosti. Na rozdíl od paradigmatu rodu nebo rasy je československá identita do velké míry utvářena mýtem tzv. „českého svérázu“, jehož nositelem je především selský stav jakožto „jádro národa“.⁴¹⁶ Anna Hejmová ve zde často citovaném textu předkládá juxtapozici sletů a spartakiád. Ta spočívá v tom, že sokolská jednota národa vyrůstá z lidu jako společenství jednotlivců. To je jistě sdělení, které mělo navenek působit, ale toto programové oddělení demokratických a nedemokratických festivit nelze zcela nekriticky přijmout. V případě proklamované národní jednoty jde v důsledku stále o totéž. Reprezentace abstraktního kolektivu funguje na podobných principech, jen s jinými kulisami, a není až tak podstatné, zda se jedná o komunistický, demokratický nebo etnický stát-národ. Lidovost a slovanský mýtus sokolských manifestací byl aspekt, který prorežimní Sokol chtěl a potřeboval artikulovat, stejně jako Třetí říše artikulovala svůj militarismus a rasu a pozdější komunistický režim jednotu a beztržnost. Zajímavé je si v tomto kontextu na dobových záběrech povšimnout určité dichotomie hlediště a jeviště. Zatímco v průvodech, ale též na tribunách jako by pokračovaly oslavy vzniku republiky s všudypřítomnými trikolorami, pivem a preclíky, na ploše strahovského stadionu probíhá přehlídka tuhé disciplinace i těch nejmenších občanů, kdy i cviky dorostu nápadně připomínají vojenské přísahy nebo koordinovaný let letadla.

Vedle lidovosti mají však i slety před rokem 1938 jistý militantní obsah. Zásadní roli totiž na sletech v letech 1926 a 1932 hrají delegace států, které spolu s Československem tvoří tzv. Malou dohodu včetně její patronské velmoci – Francie. Jugoslávie má početné delegace na obou těchto sletech, roku 1926 dokonce vzbudí pozitivní ohlas v rámci programu vystoupení jejích vojáků a námořníků. Průvod k uctění památky Jana Husa na Staroměstském náměstí z balkonu radnice pak sleduje osobně rumunský princ Michael.⁴¹⁷ Vedle symbolické přítomnosti branné moci balkánských spojenců byla se slety v meziválečném období neodmyslitelně spjata i cvičení

⁴¹⁵ Zelenohorského a Královédvorského

⁴¹⁶ Hubatová-Vacková, Lada, Užití, využití i zneužití folkloru a lidového umění, In: Bartlová, Milena – Vybíral, Jindřich a kol., *Budování státu. Reprezentace Československa v umění, architektuře a designu*, Praha: UMPRUM, 2015, s. 175

⁴¹⁷ Vantuch, Pavel, Sokolská kronika (4), *Hledání ztraceného času*, Česká televize, 1999

československé armády. Tato nacionalistická skrytě militantní gesta však Sokolu neukládá až první republika. Sokol se totiž militarizuje už dávno před jejím vznikem, v podstatě záhy po vzniku vlastním, konkrétně roku 1866 po uzavření prusko-italské smlouvy a následné hrozbě války, kdy sám Tyrš formuluje vojenské poslání Sokola ve službě vlasti, tedy monarchie, ale i národa.⁴¹⁸ Roku 1938 pak závěr prostného mužů artikuluje tento militantně obranný narativ Sokola zcela jasně. Text slibu od Františka Pecháčka tak zní: „*Stráž nás volá bratři, vztáhněme své paže, pevně obejměme krásnou svoji zem. Lásku k míru, klidu – v srdci svého lidu věčně zachováme sami: proti všem!*“⁴¹⁹

⁴¹⁸ Hejmová, Anna, Národní tělo – tělo národa. In: Bartlová, Milena – Vybíral, Jindřich a kol., *Budování státu. Reprezentace Československa v umění, architektuře a designu*, Praha: UMPRUM, 2015, s. 175

⁴¹⁹ Pecháček, František, *Přísaha republice, společná cvičení mužů z Československé obce sokolské*, Praha: Československá obec sokolská, 1937, s. 8

Závěr

Jak již bylo předesláno v úvodu, kapitoly této práce záměrně netvoří jednotný celek, ale věnují se zásadním momentům československé historie, které mají vztah k vizuální kultuře a propagandě. Vzhledem k tomu, a také s přihlédnutím k faktu, že jsem jako oporu pro každou kapitolu vybral i odlišné metodologické texty nebo se nechal inspirovat různými autoritami v rámci oboru (Barthes, Fiske, Eco aj.), je tak obtížné činit i jednotný a jasný závěr. Co je všem kapitolám společné, je v rozdílné míře uplatněná propagandistická funkce obrazu, která však často zůstává formálně nepřiznaná. I to je důvod, proč jsem z textu zcela vypustil propagandu přiznanou a evidentní, jako jsou plakáty, ať už státně-budovatelské z obou válek nebo volební stranické materiály. Tato skupina děl by si, dle mého názoru, zasloužila text vlastní, který by spíše zkoumal formální znaky, případně historické souvislosti, než planě spekuloval nad zcela evidentním problémem, *zda a jak* fungují jako propaganda.

Práce se snaží sledovat určité milníky a proměny různých diskurzů, nejen stranických ideologií a jejich artikulace v tisku. Z toho důvodu je důležité nenahlížet jednotlivé kapitoly jednotnou optikou. Přesto, že se mi snad podařilo vybrat fenomény s širokým dopadem na československou veřejnost, je třeba si přiznat, že ideálními čtenáři propagandisticky budovaných narativů nebyla československá veřejnost jako celek. Je snad nasnadě, že obraz trampingu, jak jej budovali jeho propagátoři i odpůrci, byl mířen na jedné straně na městskou mládež z nižších tříd, na druhé straně na venkovský konzervativní stav, který se s tramskou činností musel „potýkat“. Stejně tak aféry určitých děl stahovaných z výstav v Mánesu byly sice součástí obecnějšího fenoménu, který jsme zde nazvali jako „kulturní frontu“, skutečně však pálily spíše užší, byť poměrně vlivný, okruh lidí se základním povědomím o uměleckých trendech v Evropě. Vedle toho je třeba zdůraznit, že přes veškeré proklamace se tyto problémy týkají především českého elementu v rámci společného státu. Slovensko a Podkarpatská Rus řešily problémy vlastní, zejména pak stále více vymezení se vůči pragocentrickému státu a nalezení vlastní identity.

Vedle toho jsem se však snažil nastínit i obecnější problematiku propagandy, která má přirozeně ambici na určitou geografickou a národní univerzálnost a některé konkrétní projevy propagandy mají jako svůj výhradní cíl nesourodé prvky v rámci společného státu cíleně integrovat, jak bylo naznačeno v kapitole o sokolských sletech. Univerzální

(alespoň v rámci Československa) je rovněž určitý systém mytologií, který jsem se zde snažil postihnout a místy dát do vzájemných souvislostí. Vedle mnohokrát popisovaných zakladatelských mýtů Československé státnosti je to zejména mýtus zmíněné kulturní fronty, tedy určité dichotomie pravicového či konzervativního establishmentu a převážně pokrokařské až revoluční meziválečné umělecké elity, který je zas modifikován ze strany katolické inteligence na mýtus o vlastní marginalizaci ze strany levicové a prodemokratické kultury. Tento narativ je silně přítomen i v jiných oblastech veřejné debaty, například ve zmíněné debatě o trampingu, kde kritéria morálky, hodnot, ale i třídního uvědomění ovlivňují i otázky sexuality.

Přestože primárním materiálem je vizuální umění, které svým charakterem ve značné míře odpovídá nárokům propagandy na masovou a pokud možno neproblematickou recepci, což karikatura obvykle splňuje, je třeba si uvědomit, že propagandistické sdělení a manipulace není patentem žádné konkrétní strany, ideologie, ani státu jako takového. To, co bylo v úvodních kapitolách představeno jako propagandistická funkce obrazu, funguje jen v malých obměnách jak ve státní propagandě, tak v revolučním diskurzu meziválečné avantgardy, ale i například v antisemitském aktivismu. Za univerzální a překračující jednotlivé politické subjekty považují například postupy dehumanizace nepřítele, které zde snad byly dostatečně popsány.

Na závěr závěru si nelze odpustit i krátkou poznámku k současnosti. Vedle obecně historických, uměleckohistorických a kulturních aspektů této práce zde byl akcentován i určitý teoretický rámec a stejně jako jisté propagandistické postupy nečiní rozdíl mezi uměleckými žánry a ideologickými celky v rámci meziválečného Československa, nevyhýbají se ani současnosti. Přestože, řečeno s Marshalllem McLuhanem, je často samo médium poselstvím a politická karikatura je stejně jako tištěná stranická periodika válcována médii 21. století, nelze současné problémy a realitu zcela odstříhnout od vlastní „národní“ historie, první a druhou republiku nevyjímaje. Často artikulovanou formulí českého, ale i slovenského postkomunistického diskurzu je nedostatečné vyrovnání se s érou státního komunismu a z něho plynoucími národními traumaty. Otázkou, která zbývá záměrně nezodpovězena, je, zda nemáme tento „vyrovnávací“ dluh i vůči historii o něco starší.

Seznam použité literatury

Althusser, Louis, Ideologie a ideologické státní aparáty, In: Strnad, Matěj – Bendová, Helena (eds.), *Společenské vědy a audiovize*, Praha: AMU, 2014

Anděl, Jaroslav (ed.), *Plakát v souboji ideologií 1914-2014*, Praha: DOX, 2014

Arabadjieva, Stefana. *Časopis Arbeiter Illustrierte Zeitung a jeho působení v československém exilu*. Praha: Diplomová práce FSV UK, 2018

Arendt, Hannah, *Původ totalitarismu I-III*, Praha: Oikoymenh, 1996

Aulich, James, *Válečné plakáty: Zbraně hromadné komunikace*, Praha: Naše vojsko, 2009

Bachtin, Michail Michailovič, *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, Praha: Odeon, 1975

Barthes, Roland, *Mytologie*, Praha: Dokořán, 2004

Barthes, Roland: Rétorika obrazu. In: Císař, K. (ed.): *Co je to fotografie?* Praha: Herrmann, 2004

Barthes, Roland. Smrt autora, In: *Aluze X*, č. 3. Olomouc 2006

Bartlová, Milena – Vybíral, Jindřich a kol., *Budování státu. Reprezentace Československa v umění, architektuře a designu*, Praha: UMPRUM, 2015

Bartlová, Milena, *Skutečná přítomnost*, Praha: Argo, 2012

Bartlová, Milena a kol., *Co bylo Československo? Kulturní konstrukce státní identity*, Praha: UMPRUM, 2017

Benjamin, Walter, Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti, In: *Literárněvědné studie*, Praha: Oikoymenh, 2009

Berger, John, *O pohledu*, Praha: Fra, 2009

Berger, John, *Způsoby vidění*, Praha: Labyrint, 2016

- Binet, Laurent, *Sedmá funkce jazyka*, Praha: Argo, 2017
- Brabec, Jiří, *Panství ideologie a moc literatury. Studie, kritiky, portréty 1991-2008*, Praha: Akropolis, 2009
- Čapek, Josef, *Psáno do mraků 1936-1939*, Praha: Pražská edice, 1993
- Češka, Jakub, *Zotročený mýtus: Roland Barthes*, Praha: Togga, 2010
- Danto, Athur C., Konec umění, In: *Estetika XXXVI*, č. 1, Praha, 1998
- Danto, Athur C., *The Madonna of the Future. Essays in a Pluralistic Art World*, New York: Ferrar, Straus and Giroux, c2000
- Der Simpl* I, č. 4, 17. 10. 1934
- Der Simpl* I, č. 8, 14. 11. 1934
- Dvorský, Miloš, *Mýtus zvaný stínadla*, Praha: Zdeněk Bauer – NZB, 2010
- Eco, Umberto, *Dějiny krásy*, Praha: Argo, 2015
- Eco, Umberto, *Dějiny ošklivosti*, Praha: Argo, 2007
- Eco, Umberto, *Meze interpretace*, Praha: Karolinum, 2004
- Eco, Umberto, *Teorie sémiotiky*, Praha: Argo, 2009
- Eco, Umberto, Ur-fascism, in: *The New York Review of Books*, 22. 6. 1995
- Eco, Umberto, *Vytváření nepřítele a jiné příležitostné texty*, Praha: Argo, 2013
- Ellul, Jacques, *Propaganda: The Formation of Men's Attitude*, New York: Vintage Books, 1973
- Fiske, John, *Jak rozumět populární kultuře*, Praha: Akropolis, 2017
- Foglar, Jaroslav – Fischer, Jan – Čermák, Marko, *Rychlé šípy*, Praha: Olympia, 2003

- Foster, Hal, Co je nového na neoavantgardě?, in: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny: Notebook for Art, Theory and Related Zones*, Praha: Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze, 2010, s. 58-84
- Foucault, Michel, *Dějiny šílenství*, Praha: NLN, 1994
- Frankl, Michal – Jenšovská, Julie (eds.), *Naši nebo cizí? Židé v českém 20. století*, Praha: Židovské muzeum v Praze – Institut Tereziánské iniciativy, 2013
- Frankl, Michal – Szabó, Miloslav, *Budování státu bez antisemitismu? Násilí, diskurz loajality a vznik Československa*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2015
- Fučík, Julius, *V zemi, kde zítra již znamená včera*, Praha: K. Borecký, 1932
- Gide, André, *Návrat ze SSSR a poopravení „Návratu ze SSSR“*, Praha: Bourdon, 2015
- Gombrich, Hans Ernst, *Příběh umění*, Praha: Argo, 1997
- Gregorovič, Miroslav, *Kapitoly o českém fašismu*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1995
- Hall, Stuart, Znovunalezení „ideologie“: Návrat potlačeného zpět do mediálních studií, In: *Mediální studia*, č. 1, Praha: Českomoravský novinář, 2007, s. 68-77
- Havel, Václav, *Moc bezmocných*, Praha: LN, 1990
- Heywood, Andrew, *Politické ideologie*, Plzeň: Aleš Čeněk, 2008
- Hoffmeister, Adolf, O člověku Stalinovi, *Svět sovětů VII*, 1. 9. 1938
- Hoffmeister, Adolf, *Piš jak slyšíš: kniha interviewů*, Praha: Družstevní práce, 1931
- Hoffmeister, Adolf, *Poezie a karikatura. Slova z let třicátých a z nedávné minulosti*, Praha: Československý spisovatel, 1961
- Hoffmeister, Adolf, *Povrch pětiletky*, Praha: Sfinx, 1931
- Hoffmeister, Adolf, *Sto let české karikatury*, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955

- Hromádko, Otakar, *Jak se kalila voda*, Praha: Epoque, 2017
- Chomsky, Noam-Herman, Edward S., *Manufacturing Consent*, New York: Pantheon Books 2002
- Chomsky, Noam, *Perspektivy moci*, Praha: Karolinum, 1998
- Chrobák, Ondřej – Winter, Tomáš (ed.), *V okovech smíchu: Karikatura a české umění 1900–1950*, Praha: Gallery, 2006
- Jackall, Robert (ed.), *Propaganda*, New York: New York University Press, 1995
- Jakobson, Roman, *Dvanáct esejí o jazyce*, Praha: Mladá fronta, 1970
- Jakobson, Roman, *Poetická funkce*, Jinočany: H+H, 1995
- Jowett, Garth S. – O'Donnell, Victoria, *Propaganda and Persuasion*, Los Angeles: SAGE Publications, 2012
- Kant, Immanuel, *Kritika soudnosti*, Praha: Oikoymenh, 2015
- Karlíček, Petr, *Napínavá doba, Politické karikatury (a satira) Čechů, Slováků a českých Němců (1933-1953)*, Praha: Knižní klub, 2018
- Končelík, Jakub – Večeřa, Pavel – Orság, Petr, *Dějiny českých médií 20.století*, Praha: Portál, 2010
- Kopal, Petr (ed.), *Film a dějiny 7, Propaganda*, Praha: ÚSTR, 2018
- Kornbluh, Joyce, *Rebel Voices: An I.W.W. Anthology*, Charles H. Kerr, 1998
- Kouba, Miroslav – Magincová, Dagmar – Říha, Ivo, *Kontexty propagandy*, Pardubice: Univerzita Pardubice, 2012
- Kovárna, František (F.K.), *Skutečná karikatura, Pražské noviny („Československá republika“) CVLIV, č. 114, 16. 5. 1933*
- Kratochvíl, Zdeněk, Th. Th. Heine a P. Picasso, *Volné směry XXX, 1933, č. 1, s. 105-109*

Kristeva, Julia, *Powers of Horror, an essay on abjection*, New York: Columbia University Press, 1982

Krško, Jan – Mareš, Jan – Pohunek, Jan – Randák, Jan – Špringl, Jan, *Český trampingu v časech formování a rozmachu*, Praha: Academia, 2019

Krško, Jan, Proletářský táborák. Geneze rudého trampingu, *A2 XV*, č. 21, 9. 10. 2019, s. 27

Kubalík, Jiří, *Český dětský kreslený seriál ve službách nového režimu na příkladech seriálů Rychlé šípy a Jiskrovci (1945-1949)*, Praha: Diplomová práce FSV UK, 2010

Kulka, Tomáš, *Umění a kýč*, Praha: Torst, 2014

Kulturní politika IV, 18. 3. 1949, č. 11

Lasswell, Harold S., The Theory of Political Propaganda, *The American Political Science Review XXI*, č. 3, srpen 1927, s. 627-631

Lamač, Miroslav, *Výtvarné dílo Adolfa Hoffmeistera*, Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1966

Lidové noviny XLIV, č. 547

Lotman, Jurij, *Kultura a exploze*, Brno: Host, 2013

Lurker, Manfred, *Slovník symbolů*, Praha: Knižní klub, 2005

Magazin DP IV, 1936-1937

Mannheim, Karl, *Ideologie a utopie*, Praha: Archa, 1991

Mezinárodní výstava karikatur a humoru (kat. výstavy), SVU Mánes, 6. dubna - 6. května 1934

McCloud, Scott, *Jak rozumět komiksu*, Praha: BB/art, 2008

McLuhan, Marshall, *Jak rozumět médiím*, Praha: Mladá fronta, 2011

Mukařovský, Jan, *Studie I*, Brno: Host, 2000

Národní obnova, II, č. 41, 15. 10. 1938

Neumann, Stanislav Kostka, *Anti-Gide neboli optimismus bez pověr*, Praha: Družstevní práce, 1950

Neumann, Stanislav Kostka, Dnešní Mánes, Zásadní poznámky I-IV, *Tvorba XII*, č. 48-51, 1937

Nezval, Vítězslav, K Ehrenburgovu útoku proti surrealismu, *Volné směry XXX*, 1933-1934

Orwell, George, *1984*, Praha: Naše vojsko, 1991

Pachmanová, Martina, The Liberating Power of Exiled Laughter: Gender, Caricature and the Antifascist Movement in the Pre-War Czechoslovakia. The Case of Simplicus. In: *Umění LI*, č. 1, Praha 2003, s. 44-52

Paroubek, Jiří-Duchoslav, Petr, *Stručné dějiny národních socialistů*, Praha: Columbus holdings, 2011

Pavliček, Tomáš, V zájmu obecné mravnosti: erotika, literatura a cenzura 1918-1939, In: *Dějiny a současnost XXXIII*, č. 9, 2011, s. 37-39

Pečínka, Pavel, *Pod rudou vlajkou proti KSČ, Osudy radikální levice v Československu*, Brno: Nakladatelství Doplněk, 1999

Pecháček, František, *Přísaha republice, společná cvičení mužů z Československé obce sokolské*, Praha: Československá obec sokolská, 1937

Pejčoch, Ivo, *Fašismus v Českých zemích*, Praha: Academia, 2011

Pejčoch, Ivo, Štít národa. Historie jednoho antisemitského periodika, in: *Paměť a dějiny XI*, č. 2, Praha 2017

Pfaff, Ivan, *Česká levice proti Moskvě*, Praha: Naše vojsko, 1993

Pi Joan, José, *Dějiny umění /5*, Praha: Odeon, 1984

Pithart, Petr, *Obrana politiky*, Praha: Panorama, 1990

- Poláček, Karel, Odejdi! In: Jílovský, Rudolf – Fürth, J., *1936 v politické karikatuře*, Praha: Fr. Borový, 1937
- Poláček, Karel – Slabý, Zdeněk Karel, *O humoru v životě a v umění*, Praha: Československý spisovatel, 1961
- Pravdová, Anna – Winter, Tomáš (eds.), *Señorita Franco a Krvavý pes. Malíř, karikaturista a ilustrátor Antonín Pelc (1895–1967)*, Praha: Národní galerie, 2015
- Prokúpek, Tomáš, Rychlé šípy a jejich místo v dějinách domácího komiksu, In: *Rychlé šípy a jejich úžasná nová dobrodružství*, Praha: Akropolis, 2018
- Pytlík, Radko, *Trn v zrcadle doby*, Praha: Panorama, 1984
- Rataj, Jan, *O autoritativní národní stát. Ideologické proměny české politiky v druhé republice 1938-1939*, Praha: Karolinum, 1997
- Reifová, Irena (ed.), *Slovník mediální komunikace*, Praha: Portál, 2004
- Rokytová, Bronislava, *Dost tichého šepotu. Exilová výtvarná scéna v Československu (1933-1939)*, Praha: Památník národního písemnictví, 2013
- Schnelle, Barbora, Konec karnevalu? Některé aspekty diaspory karnevalismu v novověku. In: *Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity II*, Brno: Masarykova univerzita, 1999
- Schuster, Kurt G. P. *Der rote Frontkämpferbund 1924-1929*, Düsseldorf 1975
- Smlsal, Jiří, Divocí skauti. Proměny českého trampingu, *A2 XV*, č. 21, 9. 10. 2019, s. 26
- Snyder, Timothy, *Tyranie*, Praha: Paseka, 2017
- Srp, Karel (ed.), *Adolf Hoffmeister: (1902-1973)*, Praha: Gallery, 2004
- Šaradín, Pavel, *Historické proměny pojmu ideologie*, Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2001
- Šklovskij, Viktor, Umění jako metoda, In: *Teorie prózy*, Praha Akropolis, 2003
- Španělsko: ilustrovaný časopis*, Praha: Emanuel Voska, 1937

Španělsku, Praha: Výbor pro pomoc demokratickému Španělsku, 1937

Štyrský, Jindřich, *Texty*, Praha: Argo, 2007

Tak, II, č. 16, 20. 12. 1938

Teige, Karel, Umění dnes a zítra, In: *Revoluční sborník Devětsil*, Praha: Edice Devětsil, 1922, s. 187-202

Thiele, Vladimír a kol., *Bidlova čítanka*, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959

Toman, Jindřich, *Foto/montáž tiskem. Photo/montage in print*, Praha: Kant, 2009

Tomáš, Adam, *Ohlas španělské občanské války v propagandistickém umění Československa*, České Budějovice: Bakalářská práce FF JČU, 2018

Tramp I, č. 2, 6. 4. 1929, Praha

Tramp II, č. 32, 26. 9. 1930, Praha

Tramp III, č. 25, 25. 6. 1931, Praha

Váňa, Tomáš, *Jazyk a totalitarismus*, Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2013

Večer, č. 37, 13. 2. 1939

Verner, Pavel, *Propaganda a manipulace*, Praha: Univerzita Jana Amose Komenského, 2011

Vlajka, č. 28, 9. 4. 1942

Vojvodík, Josef – Wiendl, Jan, *Heslář české avantgardy*, Praha: FF UK, 2011

Warncke, Carsten-Peter, *Picasso: 1881-1973*, Praha: Slovart, 2000

Video

Freiman, Přemysl, *Běda tomu, skrze něhož přichází pohoršení*, Československo 1950

Smějící se bestie, *Historie.cs*, Česká televize 16. 3. 2019

Vantuch, Pavel, Sokolská kronika (4), *Hledání ztraceného času*, Česká televize, 1999

Internetové zdroje

https://www.idnes.cz/brno/zpravy/droga-zena-dite-brno-dealerka-soud-trest-podminka.A190725_081138_brno-zpravy_mos1 13.8.2019

Paulas, Jan, *Když se do sebe pustili Čapek s Durychem* (rozhovor s Jaroslavem Medem). Katolický týdeník 9. 12. 2008 <http://www.katyd.cz/clanky/kdyz-se-do-sebe-pustili-capek-s-durychem.html> 25.10.2019

Black cat [online], poslední aktualizace 14. ledna 2020 1:08 [cit. 24. 2. 2020], Wikipedie. Dostupné z WWW: <https://en.wikipedia.org/wiki/Black_cat#Anarcho-syndicalism>

https://www.iww.org/history/icons/black_cat 26.3.2018

Beneš, Kamil, *Teorie propagandy: Vybrané typologie* [online], E-polis.cz, 5. srpen 2014 <http://www.e-polis.cz/clanek/teorie-propagandy-vybrane-typologie.html> 24.2.2020

Hauser, Michael, *Stručný slovník několika lacanovsko-žičkovských pojmů*, sok.bz <https://sok.bz/clanky/2008/michael-hauser-strucny-slovník-nekolika-lacanovsko-zizkovskych-pojmu> 26.4.2019

Soupis obrazového materiálu

- 1) Antonín Pelc, *Národu národní kulturu* (výřez: Filla žákem Karla Kramáře), Lidové noviny XLV, 10.1.1937, 1937
- 2) John Heartfield, *Adolf Nadčlověk, Polyká zlato, ale má plechovou hubu*, Národní galerie v Praze, 1933
- 3) Antonín Pelc, *Příznaky epidemie* (výřez: Roentgenologický snímek pana předsedy Berana odhalil lékařům velmi nebezpečné onemocnění páteře), Tvorba, 1938
- 4) František Bidlo, *Volnost, rovnost, bratrství*, Tvorba IV, č. 14, 13. 4. 1929
- 5) František Bidlo, *Jednotná fronta agrárníků ve volbách*, Rudý večerník IX, č. 268, 13. 12. 1928
- 6) Autor neznámý, *Fuera la careta!*, plakát PCE, 1937
- 7) Rata Langa (Gabriele Galantara), *Italský kapitalista si nasazuje tvář Mussoliniho*, 1923, sbírka Giovanniho Galantary
- 8) František Bidlo, *Zpravodaj Expresu u generála Franco*, Verše na zeď, Družstevní práce, 1936
- 9) Ludvík Hradský (?), *Zachvátí-li tě, zahyneš*, plakát Ligy proti bolševismu, 1943
- 10) Vyhnanci. Akce „kulak“, Miloslav Růžička, 2008 – obálka knihy
- 11) George Grosz, *Ilustrace k Haškovu Švejku*, Trn VI, č. 45, 1930
- 12) Zdeněk Kratochvíl, *Strany především, Šibeničky I*, č. 23, 1920, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích
- 13) František Bidlo, *Dr. Beneš, anděl míru*, Rudé právo – Večerník VIII, č. 90, 19. 4. 1927
- 14) Antonín Pelc, *Ženevský anděl míru*
- 15) František Bidlo, „*Tak předsedou odzbrojovací komise mě udělali, ale proč mi také neřekli, u kterého kanonu mám začít?*“, Tvorba IV, č. 10, 18. 9. 1929
- 16) František Bidlo, *Mussolini a anděl míru*, Trn VI, č. 22, 1930
- 17) Antonín Pelc, *Jiří Stříbrný, uhlobaron*, Trn VII, č. 16, 1931
- 18) John Heartfield, *Folgt dem Beispiel Spaniens*, AIZ, č. 9, 27. 2. 1936
- 19) Autor neznámý, *Stará písnička v novém vydání*, Brněnský Drak, 1892, reprodukce: Frankl, Michal – Jenšovská, Julie (eds.), *Naši nebo cizí? Židé*

v českém 20. století, Praha: Židovské muzeum v Praze – Institut Tereziánské iniciativy, 2013

- 20) Karel Rélink, *1. máj*, Spása světa (Ubozí, pronásledování Židé.) Úvahy z deníku pravého humanisty s 20-ti celostrannými kresbami, Praha 1926
- 21) Adolf Hoffmeister, *Německo – nejmělečtější země na světě*, *Simplicus I*, č. 2, 1. 2. 1934
- 22) František Bidlo, *Umění v dnešním Německu*, *Listy pro umění a kritiku I*, č. 3, 1933
- 23) Erich Godal, *Pražská mezinárodní výstava karikatur*, *Simplicus I*, č. 12, 12. 4. 1934
- 24) Adolf Hoffmeister, *Mánes usměrnil výstavu karikatur podle přání p. vyslance*, *Simplicus I*, č. 14, 26. 4. 1934
- 25) Antonín Pelc, *Výstava karikatur v Praze*, *Simplicus I*, č. 16, 10. 5. 1934
- 26) Adolf Hoffmeister, *S. K. Neumann*, 1938, Muzeum umění v Olomouci
- 27) Adolf Hoffmeister, *S. K. Neumann*, 1938, NG Praha
- 28) Adolf Hoffmeister, *S. K. Neumann*, 1938, NG Praha
- 29) Dimitrij Moor, *Přihlásil ses jako dobrovolník?*, plakát SSSR, 1920
- 30) Zdeněk Kratochvíl, *Ruský revoluční golem vyhání rabína Trockého na Sibiř*, 1928, Památník národního písemnictví, Praha
- 31) Géza Včelička, *Pirátská improvisace*, *Tramp I*, č. 4, 1929, s. 5
- 32) Antonín Pelc (?), *Máte oddací list?*, *Tramp III*, č. 19, 1931 obálka časopisu
- 33) Adolf Hoffmeister, *Karikatura mastňáků*, ilustrace ke knize S. K. Neumanna *Zlatý oblak*, Praha: Fr. Borový, 1932
- 34) František Horník, *Plakát VI. slet všesokolský v Praze*, 1912, Archiv České obce sokolské
- 35) Autor neznámý, *Plakát krajský sokolský slet v Kladně*, 1921, Národní muzeum Praha