

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Katedra české literatury

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Rychlé šípy v komiksu a próze: srovnání

Rychlé šípy in comics and prose: a comparison

Adéla Kobrová

Vedoucí práce: Mgr. Radim Kopáč

Studijní program: Český jazyk se zaměřením na vzdělávání

Studijní obor: B ČJ-D 20

2025

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Rychlé šípy v komiksu a próze: porovnání* vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury.

Prohlašuji, že odevzdaná elektronická verze bakalářské práce je identická s její tištěnou podobou.

V Praze dne 6. 4. 2025

Poděkování

Ráda bych touto cestou poděkovala vedoucímu své bakalářské práce, Mgr. Radimu Kopáčovi, za jeho odborné vedení, cenné rady a inspirativní podněty, které mi pomohly při zpracování tohoto tématu a podnítily můj hlubší zájem o český komiks, zejména o fenomén Rychlých šípů.

ABSTRAKT

Tato bakalářská práce se zabývá fenoménem Foglarových Rychlých šípů, jeho vývojem a proměnami v komiksu a prozaických textech. Zařazuje nejprve komiks do širšího historického i sociálního kontextu a sleduje, jaký měl tento fenomén vliv na českou literární a komiksovou kulturu nejen v rozmezí, kdy Rychlé šípy vycházely (1938 až 1989), ale i v dekadách po roce 1989. Následně práce sleduje a porovnává výstavbu, identifikuje rozdíly a podobnosti mezi komiksem a Foglarovou prózou, v níž se Rychlé šípy objevují (*Záhada hlavolamu, Stínadla se bouří, Tajemství Velkého Vonta*). Závěrem práce zkoumá vliv Rychlých šípů na tvorbu dalších českých autorů.

KLÍČOVÁ SLOVA

Komiks, Rychlé šípy, Jaroslav Foglar, próza, vývoj postav, česká komiksová kultura, historický kontext, sociální kontext, komiksová analýza

ABSTRACT

This bachelor thesis deals with the phenomenon of Foglar's Rychlé šípy (Quick Arrows), its development and transformations in comics and prose texts. It first places the comic in a broader historical and social context and traces the influence of this phenomenon on Czech literary and comic culture not only in the period when Rychlé šípy was published (1938 to 1989), but also in the decades after 1989. Subsequently, the thesis traces and compares the construction, identifies differences and similarities between the comics and Foglar's prose, in which Rychlé šípy appears (*Záhada hlavolamu*, *Stínadla se bouří*, *Tajemství Velkého Vonta*). Finally, the thesis examines the influence of Rychlé šípy on the work of other Czech authors.

KEYWORDS

Comics, Rychlé šípy (Quick Arrows), Jaroslav Foglar, prose, character development, Czech comics culture, historical context, social kontext, comics analysis

Obsah

Úvod	8
1. Komiks jako médium	9
1.1 Komiks 2. poloviny 19. století	11
1.2 Komiks 20. století.....	13
1.3 Komiks po roce 1989.....	16
2. Zlatý věk českého komiksu	19
2.1 Josef Lada	20
2.2 Ondřej Sekora.....	22
2.3 Obtíže s prosazením komiksu v českém prostředí.....	23
3. Historie Rychlých šípů	24
3.1 Dílo Jaroslava Foglara	26
3.2 Výtvarníci	31
3.1.1 Jan Fischer	32
3.1.2 Václav Junek.....	33
3.1.3 Bohumír Čermák	34
3.1.4 Marko Čermák.....	35
4. Analýza Stínadelské trilogie.....	36
4.1 Záhada hlavolamu.....	37
4.2 Stínadla se bouří	39
4.3 Tajemství Velkého Vonta	42
Závěr.....	45
5. Zdroje	48
5.1 Primární literatura.....	48
5.2 Sekundární literatura.....	48
5.3 Internetové zdroje	50
6. Přílohy	51
6.1 Obrazové přílohy	51
6.2 Textové přílohy.....	63

Úvod

Foglarovy Rychlé šípy představují fenomén české literární i komiksové kultury, jehož vývoj a proměny odrážejí nejen estetické a narativní tendence své doby, ale také širší společenský, historický a literární kontext. Od svého prvního uvedení v roce 1938 prošly Rychlé šípy řadou transformací ať už v podobě prozaických děl, nebo v komiksu. Právě porovnání médií, rozdíly, podobnosti a dopad na celkové vyznění příběhů je klíčovým tématem práce.

Cílem zkoumání je tedy nejen analyzovat rozdíly a podobnosti mezi Foglarovou prózou a její komiksovou adaptací, ale také představit samotné médium komiksu s opřením o tvrzení literárních a komiksových teoretiků a sledovat jeho vývoj v širším kontextu (od druhé poloviny 19. století přes 20. století až po období po roce 1989). Pro vytvoření komplexní analýzy se zaměříme i na tzv. zlatý věk komiksu, kde bude věnována pozornost především tvorbě Josefa Lady a Ondřeje Sekory, jejichž tvorba přímo ovlivňuje Foglarovu tvorbu. Samotnému představení pozadí vzniku Rychlých šípů, života Jaroslava Foglara a jeho díla bude předcházet představení obtíží s prosazením komiksového média v českém prostředí.

Rychlé šípy byly v době své existence ztvárněny několika výtvarníky – Janem Fischerem, Václavem Junkem, Bohumírem Čermákem a Marko Čermákem. Proto se budeme věnovat i vizuální stránce komiksu a stylům jednotlivých výtvarníků včetně jejich vzájemné komparace. Analýza prózy a komiksové adaptace bude vystavěna na Stínadelské trilogii – Záhadě hlavolamu (1940–1941), Stínadla se bouří (1946–1947) a Tajemství Velkého Vonta (1986). Zaměříme se na několik aspektů, které se mezi jednotlivými díly prolínají, dále se vyvíjejí nebo naopak v chybějí mezi oběma médii – v takovém případě budeme sledovat, jaké to má důsledky pro celkové vyznění příběhu a zda byly tyto aspekty nahrazeny jinými motivy či vypravěčskými postupy.

Vedle samotné analýzy obou médií se práce věnuje i komplikované pozici komiksu v českém prostředí. Zatímco v západních zemích se komiks etabloval jako respektovaná forma vyprávění, v Československu byl jeho vývoj ovlivněn jak kulturními, tak ideologickými faktory. Představení těchto obtíží tvoří důležitý kontext pro pochopení toho, jak byla přijímána Foglarova tvorba a jak se vyvíjela její recepce v různých historických obdobích.

1. Komiks jako médium

Komiks je specifické médium spojující obraz a text do jednotného sdělení, které se od literatury a jiných vizuálních forem liší svou strukturou a způsobem vyprávění. Jeho definice a charakteristika se mohou různit podle nahlížení literárních teoretiků. V roce 1972 definoval Pierre Couperie komiks jako: „*Vyprávění, představované obrázky stvořeny rukou jednoho či více umělců, obrázky fixními, mnohačetnými a seřazenými vedle sebe (na rozdíl od ilustrací a románu v rytinách). Avšak tato definice se dá dobře použít i na Trajánův sloup či tapiserii z Bayeux.*“¹ Určujícími kritérii komiksu podle něj není použití dialogových bublin ani konkrétní způsob publikace či řazení obrazů. Couperieho srovnání komiksu s Trajánovým sloupem či tapisérií z Bayeux otevírá otázku, zda lze některé historické vizuální formy považovat za předchůdce moderního komiksu. Již staroegyptské hieroglyfy kombinovaly obraz a text k vyprávění příběhu, podobně jako středověké iluminované manuskripty typu *Biblia pauperum* představující biblické scény v sekvencích vizuálních výjevů.² Tyto historické paralely naznačují, že tendence k vizuálnímu sdělování prostřednictvím sekvencí obrazů existovala dávno před vznikem moderního komiksu.

Zatímco Couperie tvrdí, že počet obrazů není rozhodující pro definování komiksu, Thierry Groensteen ve své publikaci *Stavba komiksu* považuje množství obrazů za klíčovou podmínku, která komiks odlišuje od jednotlivých ilustrací či karikatur.³ Tento rozpor lze ilustrovat na příkladu jednopanelových komiksů, jako jsou novinové karikatury (*Garfield* Jima Davise, *Dilbert* Scotta Adamse), které sice využívají vizuální humor a text, ale neobsahují sekvenční vyprávění, jež Scott McCloud označuje za základní princip komiksového média.⁴

V opozici jsou experimentální komiksové formy, například *Here* Richarda McGuira, které sice pracují se sekvenčností, ale nerespektují tradiční panelové uspořádání. Celý příběh je vyprávěn skrze statický pohled na jedno místo, v němž se vrstvením různých časových rovin odvíjejí události napříč staletími. Tento přístup potvrzuje, že sekvenční vyprávění nemusí být nutně lineární, a může tak docházet k narušení zavedených konvencí v organizaci obrazových polí.

¹ GROENSTEEN, Thierry. *Stavba komiksu*. Brno: Host, 2005. ISBN 80-7294-141-0. s. 27.

² MCCLOUD, Scott. *Jak rozumět komiksu*. Praha: BB art, 2008. ISBN 978-80-7381-419-9. s. 10-15.

³ GROENSTEEN, srov. 1, s. 34.

⁴ MCCLOUD, srov. 2, s. 9.

Rozmanitost pohledů na komiks je patrná a vede k formulaci dalších definic, které akcentují různé aspekty tohoto média. Will Eisner se v publikaci *Comics and Sequential Art* zabýval komiksem z hlediska formy, naratologie, techniky zpracování a kompozice. Vnímá jej jako sekvenční umění, které nabízí široké spektrum možností pro vyprávění příběhů a zkoumání různých témat.⁵ McCloud ve své publikaci *Jak rozumět komiksu* definuje komiks jako záměrně uspořádanou sekvenci obrazů určenou k přenosu informací nebo k vyvolání estetické odezvy u čtenáře.⁶ Klade tak důraz na sekvenčnost a vztahy mezi jednotlivými panely, tedy na uspořádání obrazů do logického sledu. Tento důraz na sekvenčnost odlišuje komiks od statických obrazových médií, jako je malba či ilustrace, a zároveň jej vymezuje vůči literatuře, která primárně pracuje s jazykovým vyjádřením. Komiks považuje za prázdnou strukturu, jejíž význam a hodnotu lze pochopit skrze analýzu narativních a vizuálních technik, nikoli pouze na základě žánrových nebo tematických kategorií.⁷ Tento přístup umožňuje vnímat komiks nejen jako specifické médium kombinující text a obraz, ale také jako formu vyprávění, která se vyvíjí podle kontextu, v němž vzniká.

Groensteen přistupuje ke komiksu ze strukturalistické perspektivy a zdůrazňuje jeho nelineární povahu a propojení panelů nejen v rámci stránky, ale i v celkové kompozici díla. Podle něj je komiks systém znaků, kde obrazy, texty a jejich umístění společně vytvářejí komplexní sdělení. Tento princip nazývá termínem *ikonická soudržnost (solidarité iconique)* – popisuje ho jako sbírku izolovaných prvků komiksu spoluutvářející komplexní narativní strukturu.⁸ V jeho pojetí není čtení komiksu striktně lineárním procesem, jelikož čtenář může vnímat obrazy v různých souvislostech.

Komiks se odlišuje od jiných médií nejen svou vizuální složkou, ale i specifickým způsobem práce s prostorem a časem. Groensteen popisuje komiksovou stránku jako funkční jednotku, v níž se panely nacházejí v pevném rozložení a vzájemně na sebe působí.⁹ Tento vztah lze označit jako simultánní – čtenář vnímá stránku jako celek, přičemž postupuje jednotlivými panely v daném pořadí. McCloud tento aspekt popisuje jako uzavřený časový prostor, protože na rozdíl od filmu, kde se obrazy střídají v čase, v komiksu existují všechny

⁵ FORET, Martin; KOŘÍNEK, Pavel; PROKŮPEK, Tomáš a JAREŠ, Michal. *Studia komiksu: možnosti a perspektivy*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2012. ISBN 978-80-244-3327-1. s. 25.

⁶ MCCLOUD, Scott. *Jak rozumět komiksu*. Praha: BB art, 2008. ISBN 978-80-7381-419-9. s. 9.

⁷ KOŘÍNEK, Pavel, FORET, Martin a JAREŠ, Michal. *V panelech a bublinách: kapitoly z teorie komiksu*. Praha: Akropolis, 2015. ISBN 978-80-7470-113-9. s. 363-364.

⁸ GROENSTEEN, Thierry. *Stavba komiksu*. Brno: Host, 2005. ISBN 80-7294-141-0. s. 35.

⁹ Tamtéž, s. 76.

obrazy současně na jedné ploše.¹⁰ Z tohoto důvodu hraje zásadní roli nejen rozložení panelů na stránce, ale také velikost, tvar a jejich vzájemné uspořádání, které ovlivňuje rytmus čtení a dynamiku vyprávění.

V odborných publikacích se můžeme setkat vedle termínu komiks s termínem obrázkový seriál. Obrázkový seriál je sekvence ilustrací, které často doprovází samostatný text. Obrazy jsou uspořádány za sebou, ale nemusí nutně využívat typické komiksové prostředky, jako jsou dialogové bubliny, panely nebo sekvenční vyprávění prostřednictvím obrazů samotných. Text bývá umístěn pod obrázky nebo v samostatných vyprávěcích blocích (například ve veršované podobě). Naopak komiks pracuje se sekvenčností vyprávění, kde význam nevychází jen z jednotlivých obrázků, ale z jejich propojení. Klíčovým rysem je panelová struktura a specifická kombinace obrazu a textu. Na rozdíl od obrázkového seriálu se komiks spoléhá na vizuální naraci. Příběh je zprostředkován nejen textem, ale je podstatný i způsob, jakým jsou panely rozvrženy, jak pracují s perspektivou, rytmem a vizuálními metaforami.¹¹ Panelový řádek je některými autory označován jako strip (Groensteen), několik panelů v juxtapozici tvoří sekvenci¹². Příběhy se mohou pohybovat na hranicích obou forem (včetně raných Rychlých šípů). Pojem obrázkový seriál byl v českém prostředí především po roce 1948 a opět po roce 1970 navíc vnímán jako ideologicky zabarvený v protikladu k „nebezpečnému“ americkému komiksu. Samotný termín komiks byl v českém prostředí ustálen až po roce 1989 (počeštěný přepis z ang. comics – přesun z anglického plurálu do maskulinního singuláru v češtině). V publikaci *V panelech a bublinách* kolektiv autorů uvádí, že použití termínu comics tak nabývá funkce marketingové strategie ve smyslu laciného ozvláštnění¹³.

1.1 Komiks 2. poloviny 19. století

Průkopníkem komiksového žánru byl Wilhelm Busch, autor seriálu *Max und Moritz* (1865), který vypráví o dvou nezbedných chlapcích tropících naschvály dospělým. Ve své tvorbě tak Busch zaujímá kritický postoj vůči autoritám, ať už jde o dospělé, církev nebo vyšší společenské vrstvy. Seriál se těšil značné popularitě, byl překládán v různých

¹⁰ MCCLOUD, Scott. *Jak rozumět komiksu*. Praha: BB art, 2008. ISBN 978-80-7381-419-9. s. 104.

¹¹ FORET, Martin; KOŘÍNEK, Pavel; PROKÚPEK, Tomáš a JAREŠ, Michal. *Studia komiksu: možnosti a perspektivy*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2012. ISBN 978-80-244-3327-1. s. 176-177.

¹² KOŘÍNEK, Pavel, FORET, Martin a JAREŠ, Michal. *V panelech a bublinách: kapitoly z teorie komiksu*. Praha: Akropolis, 2015. ISBN 978-80-7470-113-9. s. 391-392.

¹³ Tamtéž, s. 24.

zemích světa a stal se také inspirací pro další autory včetně Rudolpha Dirkse v seriálu *Der Katzenjammer Kids* (1897), ve kterém jsou postavy Hanse a Fritze vytvořeny zcela po vzoru Maxe a Mořice (2005). Busch vnímal děti a mládež jako podstatnou čtenářskou základnu. V seriálu nevyužíval dialogové bubliny, nýbrž textová pole pod obrázky (většinou ironická rýmovaná dvojverší). Z jeho jednostránkových stripů je patrný záměr směřování k pointě, využití onomatopoeie, expresivní pohybové linie a aliterace. Evropská obrázková vyprávění 19. století často nesla morální nebo satirický podtext a objevovala se zejména v ilustrovaných časopisech, které byly čtené napříč společenskými vrstvami. Humor a kritika měšťanské společnosti byly pro tento typ tvorby klíčové, což je patrné nejen u Busche, ale i v britských, francouzských a českých satirických časopisech. Busch byl kritizován pro černý humor a špatný vliv na čtenáře, jelikož se literární scéna obávala, že příběhy povedou k napodobování žertů.¹⁴

Přelom 19. a 20. století znamenal pro komiks formování podoby. Zformování umožnil rozvoj denního tisku a spolu s ním zdokonalování technologií tisku ve smyslu kvalitní reprodukce obrázků. Tento jev je markantní ve Spojených státech amerických, kde vysoká konkurence mezi vydavateli podporovala snahu nalézt nejefektivnější prostředky a postupy vydávání a oslovení čtenáře. Zcela první sekvenci a dialogovou bublinu využil 25. října 1896 Richard Felton Outcalt v příběhu *The Yellow Kid and His New Phonograph*¹⁵ (viz Obrazová příloha č. 1)¹⁶. Samotná postava Yellow Kid byla o dva roky mladší, ale až ve zmíněném roce ji Outcalt využil v sekvenci obrázků obsahující i dialogové bubliny. Dalším charakteristickým znakem nejen pro toto dílo, ale pro obrázkový seriál obecně, bylo využívání opakovaně vracejících se postav a používání dialogových bublin, čímž byla podpořena dynamičnost příběhu ve vizuální i textové stránce díla.

Literární formy fungující jako předchůdci skutečného komiksu se v českém prostředí objevovaly už od poloviny 19. století v podobě humoristických či satirických časopisů (např. *Humoristické listy*, *Kopřivy*, *Pestrý týden*). Dobově byly označovány jako žertovné cykly

¹⁴ Lambiek.Net Comicipedia. *Wilhelm Busch*. Online. Dostupné z: <https://www.lambiek.net/artists/b/busch.htm>. [cit. 13-03-2025].

¹⁵ Otištěn v časopise *New York Journal*.

¹⁶ MEYER, Christina. *Producing mass entertainment: the serial life of the Yellow Kid*. Columbus: The Ohio State University Press, 2019. ISBN 0-8142-7747-0. s. 19.

nebo humoresky v obrazech. Jednalo se o krátké, dějově uzavřené obrazy s vtipnou pointou, ve kterých účinkovali hrdinové převážně noví, mezi příběhy nevracející se.¹⁷

1.2 Komiks 20. století

První dvě dekády 20. století znamenaly pro komiks značnou proměnu v důsledku postupného vyčerpávání dosavadních námětů v oblasti humoristických novinových sérií. V americkém komiksu se začaly objevovat epičtější příběhy často zasazené do exotického prostředí, neznámých zemí nebo jiných planet. Hrdinové se stávali vážněji pojatými v napínavém ději, proto tituly komiksů často nesly stejný název jako protagonista (*Tarzan*, 1929; *Superman*, 1932; *Buck Rogers*, 1929; *Dick Tracy*, 1931).¹⁸ Na otázku původu příčiny tohoto námětového přerodu můžeme předpokládat, že se podstatným faktorem stala velká hospodářská krize, od níž hledali lidé únik z nepříznivé reality. Dialogové bubliny se u amerického komiksu začaly prosazovat krátce před rokem 1900. Oproti tomu český obrázkový seriál se až do konce 1. republiky vyskytoval především ve formě veršovaného komentovaného seriálu. Doklad o používání dialogové bubliny datujeme od první dekády 20. století.¹⁹

Komiksová kultura se rozvíjela také v oblasti humoristických sérií. Snaha vydávat starší novinové série vedla k vytvoření samostatného komiksového sešitu (comic book), který umožňoval čtenářům číst větší dějové celky, než jaké se nacházely v novinových sériích na pokračování. Komiksový sešit čtenáři nabízel kompoziční inovace a promyšlenější příběhy.²⁰

Proti dialogovým bublinám se stavěla značná část frankofonní literární scény. K podstatnému průlomům došlo v roce 1925 po otisknutí dobrodružného komiksu o dvou chlapcích – *Zig et Puce* (viz Obrazová příloha č. 2) Alaina Saint-Ogana v týdeníku *Dimanche Illustré*. Právě Saint-Ogan použil pro domácí scénu kontroverzní dialogové bubliny a dočkal se značné popularity. Definitivní průlom nastal v roce 1929 s počátkem vydávání komiksové série o reportéru Tintinovi v belgickém deníku *Le XX^e Siècle*. Dalším mezníkem pro komiksovou kulturu se stalo v roce 1934 otištění dialogových bublin na titulní stránce

¹⁷ PROKŮPEK, Tomáš; KOŘÍNEK, Pavel; FORET, Martin a JAREŠ, Michal. *Dějiny československého komiksu 20. století*. 1. svazek. Praha: Akropolis, 2014. s. 25.

¹⁸ PROKŮPEK; KOŘÍNEK; FORET; JAREŠ, pozn. 17. s. 67.

¹⁹ FORET, Martin; KOŘÍNEK, Pavel; PROKŮPEK, Tomáš a JAREŠ, Michal. *Studia komiksu: možnosti a perspektivy*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2012. s. 25, 176-177.

²⁰ PROKŮPEK; KOŘÍNEK; FORET; JAREŠ, pozn. 17, s. 66-67.

časopisu *Le Journal de Mickey*, který se dočkal úspěchu díky dobrodružným seriálům.²¹ Následně začalo vznikat v řadě zemí mnoho podobných periodik, čímž se komiks etabloval jako samostatná forma populárního média, která se vymaňovala z pojetí humoristických stripů a hledala nové vyjadřovací prostředky.²² Ve Spojených státech autoři mezitím prosazovali akční a dobrodružné příběhy s prvky sci-fi v první vlně superhrdinského komiksu (*Batman*, 1939; *Human Torch*, 1939).

Zatímco pro Francii znamenaly zmíněné dialogové bubliny průlomovou inovací umožňující dynamické vyprávění příběhu, v českém prostředí byl jejich výskyt zprvu vnímán spíše s nedůvěrou. Díky vlivu zahraničních vzorů a také kreslířům, kteří byli ochotni experimentovat s novými technikami vizuálního vyprávění, se začaly dialogové bubliny více prosazovat. Josef Lada nebo později Jan Fischer postupně přispěli k přijetí dialogových bublin jako plnohodnotné součásti českého komiksu. Ideální forma obrázkového seriálu ale stále nebyla ustanovena. Autoři využívali jak dialogové bubliny, tak se vraceli k archaické podobě obrázkového seriálu, tedy beztextové, přechodové či komentované podobě, kde se všechny tyto formy různě proměňují. Toto proplouvání mezi formami mohli využívat i z čistě praktických důvodů.²³ Například použití veršovaného komentáře umožňovalo autorům oslovit čtenáře, kteří byli zvyklí na literární formy s rytmem a rýmem, zatímco dialogové bubliny přinášely dynamičtější a přímější způsob vyprávění. Tato kombinace různých forem tedy refleктоvala snahu tvůrců přizpůsobit se vkusu širšího publika a zároveň experimentovat s novými vyjadřovacími prostředky.

Další významný posun nastal v oblasti tematiky, kde inspirace americkými dobrodružnými seriály a důraz na napínavý děj začaly pozvolna pronikat i do českých obrázkových seriálů. I když tradiční humoristická témata stále dominovala, postupně se začaly objevovat příběhy, které kladly větší důraz na etické hodnoty a kolektivní morálku. Tento tematický vývoj vyvrcholil ve tvorbě Jaroslava Foglara, který využil dosavadní zkušenosti českého komiksu a zároveň čerpal z tradic dobrodružné literatury, aby vytvořil *Rychlé šípy* – sérii, která dokázala spojit etické poselství s dobrodružnou formou média, čímž oslovila nejen dětské čtenáře, ale i širší publikum.

²¹ PROKŮPEK, Tomáš; KOŘÍNEK, Pavel; FORET, Martin a JAREŠ, Michal. *Dějiny československého komiksu 20. století*. 1. svazek. Praha: Akropolis, 2014. s. 67-68.

²² Tamtéž, s. 229.

²³ FORET, Martin; KOŘÍNEK, Pavel; PROKŮPEK, Tomáš a JAREŠ, Michal. *Studia komiksu: možnosti a perspektivy*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2012. s. 184-186.

V období druhé světové války měl komiks charakter nejen zábavního média, ale sloužil i jako nástroj propagandy. Ve Spojených státech dominovaly příběhy superhrdinů s nadlidskými schopnostmi. Čtenáři tak byla umožněna identifikace s takovým hrdinou a prostý novinář se dostal do role všemocné bytosti. Průkopníkem těchto příběhů byl Jerry Siegel a kreslíř Joe Shuster v seriálu *Superman*. Brzy poté začaly vycházet další superhrdinské komiksy jako *Batman* (1939), *Human Torch* (1939) nebo *Captain Marvel* (1941). Se vstupem Spojených států amerických do války se napříč seriály vytvořil společný nepřítel. V nacistickém Německu byly americké komiksy zakázány a nahrazeny ideologicky motivovanými sériemi (*Bilderbogen vom Kriege*), které vycházely formou komentovaného seriálu. Je zde patrná oslava německých válečných úspěchů, kterých docílil typický árijský hrdina. V okupované Evropě byl komiks značně omezen cenzurou. Například ve Francii omezené publikační podmínky, kdy autoři formálně i stylově navazovaly na americký komiks, vedly k ustanovení národního komiksu. V Polsku byl zlikvidován původní tisk a tím byl přerušen vývoj komiksového média.²⁴

Po válce pomalu utichala popularita superhrdinského komiksu. Lépe řečeno se tento doposud mainstreamový žánr začal dělit o svou popularitu i s jinými žánry (komiks pro čtenářky, funny animals, novinové stripy) a v 50. letech mu hrozil bezprostřední zánik v důsledku rozpadu čtenářské základny složené z dospívajících, ale i ztrátou společného nepřítele. Ani válka v Koreji nepřinesla oživení trhu, a tak se vydavatelé rozhodli rozšířit komiksovou nabídku o nové žánry, včetně westernu, romance, hororu a válečných příběhů. Především válečný komiks odstartoval vlnu morálního odporu ze strany rodičů i dětských psychologů. Proto byl v roce 1954 nakladateli přijat autocenzurní *Comics Code Authority*, čímž se měly eliminovat násilné či sexuálně explicitní situace. Paradoxně právě toto opatření pomohlo superhrdinskému komiksu. V evropském komiksu byly znovu obnoveny francouzské a belgické komiksové časopisy, byť se mnohé z nich potýkaly s podezřením z proněmecké kolaborace. Pro české prostředí je zásadní zmínit levicový časopis Vaillant²⁵, přestože nedosahoval kvalit tamního Spirou, který vydával například Peyův seriál *Šmoulové* (1958). Díky ideologickému směřování nakladatelství Vaillant se českým čtenářům dostalo alespoň nějaké náhrady za Disneyho tvorbu. S kritikou Stalinova kultu přišlo uvolnění pro domácí obrázkový seriál, a tak pronikala i jiná témata než jen ideologicky laděná,

²⁴ PROKŮPEK, Tomáš; KOŘÍNEK, Pavel; FORET, Martin a JAREŠ, Michal. *Dějiny československého komiksu 20. století*. 1. svazek. Praha: Akropolis, 2014. s. 229-230.

²⁵ Dříve Le Jeune Patriote.

zvyšoval se počet vydávaných periodik (přestože nedosahoval předválečných čísel), autoři se zvolna navraceli k využívání dialogových bublin.²⁶

S nástupem normalizace nastala větší dostupnost zahraničních komiksů, což dokládá tvorba například Miloše Macourka a především Káji Saudka ovlivněného Západem. Saudkovo pojetí komiksu bylo charakteristické z hlediska výtvarného ztvárnění i komiksového jazyka. Pravděpodobně ho můžeme považovat za komiksového tvůrce, který se nejvíce přiblížil tvorbě světové úrovně. Oba autoři se podíleli na filmu *Kdo chce zabít Jessii?* režiséra Václava Vorlíčka, do kterého Saudek nakreslil tři strany imaginárního obrázkového seriálu pro hlavního hrdinu filmu, plakát a úvodní sekvenci. Macourek uvedl, že to byla právě Saudkova iniciativa využít ve filmu motivy amerického komiksu.²⁷ Tento film nebyl prvním natočeným filmem podle komiksově předlohy. *Pepina Rejholcová* (1929) Františka Voborského se zpočátku nepravidelně objevovala v příloze České slovo a v roce 1932 se objevila na plátnech.²⁸ Některé anekdoty, které byly čtenářům známé z obrázkového seriálu, však nebyly ztvárnitelné, případně by ztvárněním ztratily svou charakteristickou směšnost.

Pokud se ale vrátíme k obecné charakteristice tohoto období, je třeba zmínit vydání první monografie o komiksu, uspořádání první komiksově výstavy, také probíhaly diskuze o komiksovém médiu apod. Komiks se tedy snažil zaujmout svébytné místo v české kulturní scéně ve vztahu ke kultuře západní, zároveň se pokoušel nalézt svou historickou kontinuitu.²⁹ Po vztyčení železné opony se v českém prostoru objevovaly revoluční tendence. Mezi lety 1977 a 1978 se autoři komiksového časopisu *Kombajn* hlásili nejen ke Kájovi Saudkovi, nýbrž i k americkému undergroundu a francouzskému komiksu.

1.3 Komiks po roce 1989

Změna přístupu k teorii komiksu byla doprovázena obohacením jeho obsahu. Zatímco v předchozím desetiletí dominovaly především humoristické série určené pro děti a mládež, na přelomu 80. a 90. let se do popředí dostaly komplexnější příběhy inspirované

²⁶ PROKŮPEK, Tomáš; KOŘÍNEK, Pavel; FORET, Martin a JAREŠ, Michal. *Dějiny československého komiksu 20. století*. 1. svazek. Praha: Akropolis, 2014. s. 309-313.

²⁷ PROKŮPEK, Tomáš; KOŘÍNEK, Pavel; FORET, Martin a JAREŠ, Michal. *Dějiny československého komiksu 20. století*. sv. 2. Praha: Akropolis, 2014. s. 449, 467.

²⁸ KOŘÍNEK, Pavel a PROKŮPEK, Tomáš. Signály z neznáma: český komiks 1922-2012. Řevnice: Arbor vitae, 2012. ISBN 978-80-7467-012-1. s. 181-182.

²⁹ PROKŮPEK; KOŘÍNEK; FORET; JAREŠ, pozn. 27, s. 550.

zahraničními vzory. Britský komiks se vydal cestou přehodnoceného superhrdinského komiksu, který spočíval v odmítnutí naivních scénářů o hrdinech s nadlidskými schopnostmi. Tento přístup lze pozorovat například v dílech (*Swamp Thing; Batman: Návrat temného rytíře; Watchmen*). Období vlády Margaret Thatcherové tak mnohdy ovlivnilo i autory komiksů, kteří své hrdiny nechali zestárnout a pochybovat o údělu ve společnosti. Autoři tak v příbězích neváhali využít své životní příběhy, čímž se jejich díla stala velmi osobitá. Terminologicky šlo o tzv. auteurský komiks, který se během 90. let přetvořil v tzv. graphic novel.³⁰

Nový zájem o komiks se odrazil nejen v odborných časopisech zaměřených na literaturu a kulturu, ale také ve společenských magazínech, které se snažily přiblížit fenomén komiksu širšímu publiku. Popularizace probíhala prostřednictvím článků a publicistických seriálů, které se věnovaly světově známým tvůrcům a upozorňovaly na tematickou a stylistickou rozmanitost tohoto média. Na konci 80. let se tak komiks postupně etabloval jako médium s širším kulturním přesahem, než jak tomu bylo v předchozích dekadách. Po roce 1989 došlo k výraznému nárůstu vydávání domácích i překladových komiksů. Otevření trhu a působení nových nakladatelů umožnilo prezentaci děl, která by dříve nemohla být vydána, čímž komiks získal pevnější postavení v kulturním prostoru.³¹

Vývoj komiksu v posledních dvou dekadách 20. století prošel zásadními proměnami, které odrážely nejen politické a ekonomické změny, ale také jeho měnící se roli ve společnosti a na trhu časopisů. Konec 80. let přinesl intenzivní debatu o významu a legitimnosti komiksu jako literárního média. Tato diskuse se objevila zejména na stránkách týdeníku *Kmen* a její účastníci reagovali na blížící se změny v oblasti vydavatelské politiky, což značí rostoucí zájem o komiks nejen ze strany čtenářů, ale také odborné veřejnosti. Zároveň se v této době začala utvářet akademická reflexe komiksu, která z něj poprvé učinila objekt vážného zkoumání, a sice plnohodnotné médium s vlastní estetikou a kulturním významem, zatímco doposud byl komiks vnímán převážně jako forma zábavy pro děti

³⁰ PROKŮPEK, Tomáš; KOŘÍNEK, Pavel; FORET, Martin a JAREŠ, Michal. *Dějiny československého komiksu 20. století*. sv. 2. Praha: Akropolis, 2014. s. 733.

³¹ Tamtéž, s. 987.

a mládež. Tím se postupně změnil i přístup literární kritiky, která nově zkoumala narativní a vizuální charakteristiku komiksu.³²

Během 90. let se na americkém trhu nově objevovala japonská manga, která se v novém století vyčlenila jako nezávislá na trhu. Dokázala cílit na ženy a dívky, které byly v komiksovém prostoru poněkud opomíjené. Ovlivnila nejen americkou scénu, ale expandovala i do evropských zemí (Itálie, Německo, Francie). Ve Francii vznikla iniciativa vydávat moderní nemainstreamový komiks *bande dessinée* v nově vytvořeném nakladatelství L'Association, ze kterého se vytvořila patrně nejvlivnější evropská platforma autorského komiksu.³³

Vlna nového domácího komiksu (Generace 89) záhy po revoluci opadla, avšak důvody tohoto jevu není zcela jednoduché určit. Mohlo jít o politické dění, charakter komiksů, velký nárůst překladové literatury atd. Český komiks byl v krizi – hledal svou novou identitu a směr. Před rokem 1989 existoval prakticky pouze ve dvou podobách: jako vědeckofantastické příběhy a jako tvorba určená dětem. Se změnou režimu se tedy nabízelo několik možností, na co navázat – zda na tradici konce 60. let, éru první republiky, nebo se inspirovat aktuálními trendy ze zahraničí.

Komiks po revoluci téměř vymizel z časopisů i specializovaných titulů a zachoval se prakticky pouze v podobě překladového komiksu z produkce Disneyho nebo tradičního *Čtyřlístku*. Výjimku představoval například Štěpán Mareš se satirickým seriálem *Zelený Raoul* (časopis Reflex, 1994–2022). Skutečná obroda českého komiksu však přišla až v roce 2003 s vydáním prvního dílu *Aloise Nebela* (Jaroslav Rudiš, kreslíř Jaromír Švejdlík), který oslovil širší publikum a etablovat komiks jako médium vhodné i pro náročnější dospělé čtenáře. Souvislosti tohoto oživení můžeme nalézt nejen v tematickém i vizuálním posunu domácí tvorby, ale také v nástupu internetu a nových médií, která otevřela komiksu další možnosti publikace a distribuce. Tvorba v následujícím století (Generace nula) je charakteristická širším tematickým záběrem a orientací autorů především na nezávislé

³² PROKŮPEK, Tomáš; KOŘÍNEK, Pavel; FORET, Martin a JAREŠ, Michal. *Dějiny československého komiksu 20. století*. sv. 2. Praha: Akropolis, 2014. s. 987.

³³ Tamtéž, s. 734.

platformy. Nově vzniká komiks vydávaný knižně primárně pro dospělé, často spjatý s realitou, přestože obsahuje i fantastické prvky.³⁴

2. Zlatý věk českého komiksu

Abychom objasnili roli Rychlých šípů jako milníku českého komiksu, je třeba představit si nejen ostatní obrázkové seriály, které vycházely v meziválečném období, ale také jejich přechody mezi formami. Mezi českými periodiky docházelo k nárůstu popularity obrázkových seriálů mezi čtenáři napříč věkovými kategoriemi (u seriálů pro dospělé byla dynamičnost vzniku nových seriálů nižší). Z hlediska témat se nejednalo pouze o tradiční náměty (každodenní dobrodružství dětí nebo zvířat, putování světem), nýbrž se objevovaly i náměty nové, reflektující mezinárodní postupně zhoršující se politickou situaci.³⁵

Vzestup popularity obrázkových seriálů odrážel nejen měnící se čtenářské preference, ale i celkovou otevřeností první republiky vůči světu, která se projevovala v ekonomickém, společenském i kulturním růstu. Vývoj kreslených příběhů v Československu byl výrazně ovlivněn zahraničními trendy, zejména americkými a německými, přičemž se formovala specifická česká varianta obrázkového seriálu. Na jedné straně se objevovaly jednoduché, dětem přizpůsobené příběhy, často s didaktickým přesahem, na straně druhé byly publikovány sofistikovanější série pro širší čtenářské publikum, například *Švejkovy osudy* od Josefa Lady nebo dobrodružné příběhy v časopisech jako *Malý čtenář* a *Punt'a*.³⁶ Postupně se také prosazovala snaha autorů o větší příběhovou soudržnost a propracovanost, což vedlo k hledání vhodnějších formálních prostředků, jakými byly například dialogové bubliny či strukturovaná pole.

Nejprístupnějšími a nejpobulárnějšími tituly této doby zůstávaly ty, které nabízely kombinaci zábavy a mravoučné výuky, jako například *Ferda Mravenec*³⁷ Ondřeje Sekory, který byl jediným přeživším komiksem po únorovém převratu. Právě Sekoru můžeme uvést jako zástupce autorů, kteří kombinovali dialogové bubliny a beztextový komentovaný seriál. K tomuto jevu dochází v cyklu *Příběhy oživlého sněhuláka* v deníkové příloze *Lidové*

³⁴ KOŘÍNEK, Pavel a PROKŮPEK, Tomáš. *Signály z neznáma: český komiks 1922-2012*. Řevnice: Arbor vitae, 2012. ISBN 978-80-7467-012-1. s. 304-306.

³⁵ PROKŮPEK, Tomáš; KOŘÍNEK, Pavel; FORET, Martin a JAREŠ, Michal. *Dějiny československého komiksu 20. století*. sv. 2. Praha: Akropolis, 2014. s. 201.

³⁶ MOCNÁ, Dagmar a Josef PETERKA. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004. ISBN 80-7185-669-X. s. 321-322.

³⁷ Vycházel v *Lidových novinách* v letech 1935-1941.

noviny dětem, kde přechází od dialogových bublin v jednom z prvních čísel k využití komentářů pod jednotlivými poli v závěrečném čísle (prozaické, pořadí číslované).³⁸ Tuto proměnu patrně zvolil, jelikož potřeboval čtenářům předat obsáhlé množství informací. Dalším příkladem toho proplouvání mezi formami je *Pepina Rejholcová* Františka Voborského. Jediným komiksem, který se v průběhu vydávání změnil z obrázkového seriálu v komiks, je anonymní cyklus *Vláda a Lidka*³⁹. Přechází od využití komentářů pod dialogovými okny k dialogovým bublinám.

Zatímco v americkém a frankofonním komiksu docházelo ve 20. a 30. letech 20. století k proměně komiksu směrem k narativně komplexnějším a dobrodružněji laděným příběhům, v českém prostředí si komiks ještě po většinu tohoto období udržoval své charakteristické rysy spjaté s tradicí obrázkového seriálu.⁴⁰ České obrázkové příběhy byly často doprovázeny veršovanými či prozaickými komentáři a jen pozvolna se inspirovaly zahraničními trendy, jako byly například dialogové bubliny. Zásadním krokem pro českou scénu bylo rozšíření komiksu do samostatných sešitových vydání. I když český komiks zatím neprocházel takovou narativní a tematickou proměnou jako jeho americký protějšek, přijetí tohoto formátu vytvořilo prostor pro promyšlenější příběhy na pokračování. Obrázkové seriály se nově častěji objevovaly ve specializovaných již zmíněných humoristických časopisech (Humoristické listy, Kopřivky, Pestrý týden). Tyto časopisy testovaly nové formy propojení textu a obrazu, a tak položily základ budoucím komiksovým příběhům. Vývoj v této oblasti vedl k postupné kultivaci čtenářské základny, která byla připravena přijmout komplexnější díla, jakým se později staly právě Rychlé šípy.

2.1 Josef Lada

Ačkoliv Ladova tvorba není přímo spojována především s Foglarovým komiksem, jeho práce v humoristických periodikách počínající od konce první světové války ukazuje postupný přechod od samostatných ilustrací ke strukturovaným sekvencím obrazů doprovázených textem. V Kopřivkách otiskl dva roky po válce satirické komentované seriály glosující aktuální dění na domácí půdě. *Tyrasův konec aneb dynamitová patrona* (1921) je

³⁸ FORET, Martin; KOŘÍNEK, Pavel; PROKŮPEK, Tomáš a JAREŠ, Michal. *Studia komiksu: možnosti a perspektivy*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2012. ISBN 978-80-244-3327-1. s. 183-185.

³⁹ Vycházel v Dětském časopise v letech 1934-1935. Vzhledem k rychlému zániku nelze identifikovat tvůrce ani jeho formální vývoj.

⁴⁰ PROKŮPEK, Tomáš; KOŘÍNEK, Pavel; FORET, Martin a JAREŠ, Michal. *Dějiny československého komiksu 20. století*. 1. svazek. Praha: Akropolis, 2014. s. 67.

charakteristický svou čistou komiksovou formou, ve které využívá textové bubliny, přestože pouze minimálně. Téhož roku se stal významným autorem nedělního Českého slova⁴¹ a zároveň tvořil pro Lidové noviny.⁴²

Zpočátku byla Ladova práce charakteristická absencí děje a ústředního hrdiny. Změna nastala s jeho prvním obrázkovým seriálem *Zvednesám* (1922), ve kterém pracuje s jednoduchou, přesto poutavou zápletkou.⁴³ Každé číslo bylo vystavěno na konkrétním příběhu, které se dějově rozvíjelo skrze jednotlivé ilustrace doplněné textem, obdobně jako pozdější komiksy. V prvním díle z cyklu *Šprýmovné kousky Frantíka Vovíska a kozla Bobeše* (1923) využívá motiv šibalského chlapce a kozla uličníka jako svého společníka po vzoru díla Wilhelma Busche *Max a Mořic*.⁴⁴ Podstatné je, že kozel je vykreslen jako zvíře chodící po všech čtyřech, zatímco v jiných seriálech je brán spíše jako další člověk. I přes to mu ale náleží dialogové bubliny. Lada tak vytvořil výrazný vzor ovlivňující jiné příběhy. Souborné vydání *Šprýmovných kousků* vyšlo v barevné podobě a také byly nahrazeny původní jednoduché prozaické texty pod panely verši Jana Morávka. Navíc se patrně jedná o první komiksovou publikaci, která nebyla vydávána periodicky.⁴⁵

Inspirace americkým komiksem je patrná především z Ladova přechodu k textovým bublinám, které doposud však nevyužíval standardním způsobem, jelikož nenáležely většině postav. Příkladem prvotního využívání jsou příspěvky v nedělním Českém slově, kdy se po druhém díle *Šprýmovných kousků (Jak na ně strýc Váňa vyzrál)* přesouvá ve třetím dílu *Jak Bobeš na Frantíka vyzrál* k eliminaci textových bublin a většina postav promlouvá skrze texty pod jednotlivými panely. Panely byly uspořádány formálně jednotně ve všech číslech (tři dvojice ve dvou řádcích). Stejně tomu bylo i v Ladově ztvárnění *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* vycházejícím v Českém slově.⁴⁶ Navíc obsahoval mravně laděné pasáže a docházelo ke krácení textu Jaroslava Haška. Rekordní úspěch ztvárnění spočíval nejen v číslech dosahující 80 000 výtisků v nakladatelství Melantrich, čímž byl potvrzen

⁴¹ v nakladatelství Melantrich

⁴² PROKÚPEK, Tomáš; KOŘÍNEK, Pavel; FORET, Martin a JAREŠ, Michal. *Dějiny československého komiksu 20. století*. 1. svazek. Praha: Akropolis, 2014. s. 72-73.

⁴³ Tamtéž, s. 72.

⁴⁴ KOŘÍNEK, Pavel a PROKÚPEK, Tomáš. *Signály z neznáma: český komiks 1922-2012*. Řevnice: Arbor vitae, 2012. ISBN 978-80-7467-012-1. s. 74.

⁴⁵ KOŘÍNEK, Pavel. Cykly šprýmovných obrázků: Rané neperiodické publikační platformy českého komiksu 1911–1933. Online. *Literární archiv*. 2020, č. 52. ISSN 0231-5904. s. 103

⁴⁶ PROKÚPEK; KOŘÍNEK; FORET; JAREŠ, pozn. 42, s. 74-75.

komerční potenciál tohoto média, nýbrž i v samotném upozornění na další obrázkové seriály⁴⁷.

Ladova tvorba představuje podstatný mezistupeň mezi tradiční ilustrací a komiksem, jelikož využíval strukturované sekvence, kde jednotlivé ilustrace přirozeně navazovaly a dějově se doplňovaly. Metoda vizuálního vyprávění je později ve Foglarově tvorbě dále rozvíjena s pomocí vykreslení dobrodružných příběhů s jasným morálním poselstvím.

Další ze změn bylo využívání výrazných komiksových prvků, které nalzáme v pokračování *Šprýmovných kousků Františka Vovíška a kozla Bobeše*, a sice v *Dobrodružství Tondy Vyskoče*. V novém cyklu Lada graficky zpodobňuje výbuchy s pomocí citoslovcí („Bác!“ a „Prásk!“). Navíc se snaží čtenáře nalákat na další pokračování formulemi typu: „Příště budete čubrnět“ nebo „Příští epocha zvláště senzační“ místo tradičního sdělení: „Pokračování příště.“⁴⁸

2.2 Ondřej Sekora

Počátky Sekorovy tvorby jsou nám známé už z roku 1921, kdy působil jako elév sportovní redakce Lidových novin. Z hlediska komiksové formy se jedná spíše o jakýsi předobraz komiksu. Sekora v cyklu 12 kreseb *Nová hvězda tenisu* vytvořil obrazové výjevy bez dějové sekvence. Je proto zcela očekávatelné klást si otázku, proč zmiňujeme právě toto dílo. Patrné jsou dva důvody, a sice využití vracející se postavy a také, že příběh vycházel na pravidelné bázi. Od pouhých výjevů se postupem času přesouval k jednoduchým příběhům. Sekorův styl, jako výtvarníka-samouka, byl časem proměnný a různě ovlivňovaný. Raná tvorba je inspirována Wilhelmem Buschem, Benjaminem Rabierem nebo Josefem Čapkem, se kterým pracoval ve stejné redakci. Při zkoumání Sekorovy tvorby si můžeme všimnout využívání účelné linky a většinou čtyř až dvanácti panelů (nejčastěji osm) bez orámování.⁴⁹ Z hlediska práce s textem využíval formu komentovaného seriálu, od roku 1922 pak texty veršované, od kterých se přesunul k prozaickým textům Františka Borového, o rok později umisťoval text do dialogových

⁴⁷ ŠALDA, Jaroslav. *Z paměti Jaroslava Šaldy VII*. Roč. 22 (1990), č. 25. ISBN 978-80-200-2531-9. s. 15.

⁴⁸ KOŘÍNEK, Pavel. Cykly šprýmovných obrázků: Rané neperiodické publikační platformy českého komiksu 1911–1933. Online. *Literární archiv*. 2020, č. 52. ISSN 0231-5904. s. 158.

⁴⁹ PROKŮPEK, Tomáš; KOŘÍNEK, Pavel; FORET, Martin a JAREŠ, Michal. *Dějiny československého komiksu 20. století*. 1. svazek. Praha: Akropolis, 2014. s. 76-77.

bublin. S Borovým spolupracoval také na komentovaném seriálu *Cvočkův podivný život*⁵⁰, vycházejícím v Dětském koutku jako komiks na pokračování.⁵¹

Dalším milníkem Sekorovy tvorby, ale i českého komiksového vývoje, je jeho vyjádření emocí a pohybu. Příběh *Voříškova dobrodružství* byl založen na třech úvodních dílech s jednoduchou zápletkou. Postupně byla využita složitější zápletko, která umožňovala prostor pro množství pokračování. Nově se v komiksu objevily čáry vyjadřující pohyb nebo otazníky kolem hlav postav pro vyjádření překvapení, údivu, zmatení apod. Fantazijní poetika *Voříškových dobrodružství* má velmi blízko k *Cvočkovu podivnému životu*.

Sekora vystřídal v Pestrém týdnu Ladu na pozici tvůrce obrázkových seriálů. Předobraz budoucího Ferdý Mravence nacházíme v jeho drobných pracích vznikajících v tomto období – *Příhody opilého mravence*. Jednalo se o jednosloupcový komentovaný seriál o osmi panelech s protagonistou mravencem (zatím bezejmenným, avšak s límcem kolem krku a v konfliktu se škvorem). V roce 1928 otiskl komentovaný seriál *Bedříšek a Voříšek*, který nakreslil při svém pobytu v Paříži.⁵² Je proto pravděpodobné, že jeho inovativní forma byla ovlivněna buď setkáním s již zmíněným cyklem *Zig et Puce*, nebo některým z amerických obrázkových seriálů. Případně se mohl inspirovat u redakčního kolegy Františka Voborského a jeho seriálu *Veselý tram Luzínek*, nebo u již zmíněné *Pepiny Rejholcové*, v jejichž příbězích převládala forma komentovaného seriálu⁵³.

2.3 Obtíže s prosazením komiksu v českém prostředí

Před komplexním představením průlomu Rychlých šípů v českém prostředí počínaje rokem 1938 se zastavme u patrných příčin nesympatií ke komiksu jako médiu. Tyto nesympatie se neobjevovaly pouze u nás, ale i v jiných evropských zemích (Německo, Itálie, Francie). Vztah k obrázkovému seriálu s dialogovými bublinami odrážel aktuální společenskou situaci. Tomáš Prokůpek ve studii *Boj o Bublinu*⁵⁴ uvádí, že nesympatie vůči této formě je v Itálii a Německu důsledkem nástupu fašismu, zatímco ve Francii značí odpor ke směřování kultury k Americe. Komiks byl podobným způsobem ovlivněn i po 2. světové

⁵⁰ Nejprve vycházel mezi lety 1928 až 1929, poté mezi lety 1931 až 1932. Druhá řada byla vydávána pod názvem Jak Cvoček honil pytláka.

⁵¹ KOŘÍNEK, Pavel. Cykly šprýmovných obrázků: Rané neperiodické publikační platformy českého komiksu 1911–1933. Online. *Literární archiv*. 2020, č. 52. ISSN 0231-5904. s. 106.

⁵² PROKŮPEK, Tomáš; KOŘÍNEK, Pavel; FORET, Martin a JAREŠ, Michal. *Dějiny československého komiksu 20. století*. 1. svazek. Praha: Akropolis, 2014. s. 110-111.

⁵³ FORET, Martin; KOŘÍNEK, Pavel; PROKŮPEK, Tomáš a JAREŠ, Michal. *Studia komiksu: možnosti a perspektivy*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2012. ISBN 978-80-244-3327-1. s. 186.

⁵⁴ Tamtéž, s. 194-196.

válce, kdy došlo k odklonu od amerického komiksu jakožto vzoru, ba dokonce k úplnému odmítání komiksu v souladu s myšlenkami o kapitalistickém imperialismu, tedy naprostému odklonu od užívání dialogových bublin.

Dobová kritika v revue Úhor, která často publikovala kritické názory, přirovnávala obrázkové seriály ke „zkresleninám“, kritizovala jejich morální rovinu (včetně Ladových *Šprýmovných kousků Frantika Vosíka a kozla Bobeše*) a v neposlední řadě se zaměřovala na díla, jež směřují mimo literární tradici. Otázka národní svébytnosti byla po národním obrození stále aktuální. Proto se patrně mnozí literáti bránili přechodu od obrázkového seriálu ke komiksu, jelikož novou formu považovali za podřadnou, možná až nevhodnou náhražku kvalitní literatury. Navíc to byla forma neznámá, neprobádaná – vydavatelé ani redaktoři nemohli vědět, kde jsou hranice komiksu, tím pádem ani jak správně působit na čtenáře.⁵⁵

3. Historie Rychlých šípů

Vývoj Rychlých šípů v počátcích ovlivňovaly dvě protichůdné tendence. První tendencí byla zhoršující se politická situace ve druhé polovině 30. let 20. století, která přinesla zvýšenou cenzuru a omezení publikační činnosti. Přestože popularita komiksu rostla, počet vydávaných periodik v Protektorátu postupně klesal. Po obsazení československého území převzala německá vláda kontrolu nad tuzemským tiskem, což mělo výrazný dopad na český vydavatelský trh. Zatímco v září 1938 vycházelo na českém území přibližně 4000 periodik, do března 1939 jejich počet poklesl na 2125 periodik. Na konci 2. světové války pak vycházelo pouze 238 titulů (noviny i časopisy).⁵⁶ Vzrůstající tlak nacistické strany a zhoršující se ekonomická situace bránily vývoji českého komiksu. Druhou tendencí bylo rostoucí pronikání moderní komiksové formy, které žánru přidávalo na popularitě.⁵⁷

Rychlým šípům předcházela komiksový příběh s titulem *Černí jezdcí rádí*. Postupně se však dostávaly do podvědomí čtenářů a získávaly tak své seriálové jméno. V Mladém

⁵⁵ FORET, Martin; KOŘÍNEK, Pavel; PROKŮPEK, Tomáš a JAREŠ, Michal. *Studia komiksu: možnosti a perspektivy*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2012. ISBN 978-80-244-3327-1. s. 195-196.

⁵⁶ KONČELÍK, Jakub, VEČEŘA, Pavel a ORSÁG, Petr. *Dějiny českých médií 20. století*. Praha: Portál, 2010. ISBN 978-80-7367-698-8. s. 80-98

⁵⁷ PROKŮPEK, Tomáš; KOŘÍNEK, Pavel; FORET, Martin a JAREŠ, Michal. *Dějiny československého komiksu 20. století*, 1. svazek. Praha: Akropolis, 2014. ISBN 978-80-7470-061-3. s. 229-231

hlasateli se Rychlé šípy poprvé objevily 17. prosince 1938. Během několika měsíců dokázaly, že promluvvové bubliny mohou být velmi efektivním a moderním funkčním postupem.⁵⁸ Vzdávající komerční potenciál způsobil příliv dalších obrázkových seriálů, zejm. ostatních časopisů z redakce Melantrich, kde v týdeníku Ahoj v krátkém časovém rozmezí vyšly adaptace Coleova westernu či Curwoodova románu. Avšak tento vývoj byl pozastaven v důsledku zhoršující se politické situace, přičemž definitivní konec představovala heydrichiáda v roce 1942. Postupně vzdávající tlak vrcholil v příkazu německých úřadů o okamžitém ukončení vydávání časopisu.^{59 60}

Rychlé šípy plnily ve směru k české komiksově scéně stejnou funkci jako *Superman*⁶¹ ve vztahu k americké komiksově scéně. Foglarova prvotina *Černí jezdci rádi* (viz Obrazová příloha č. 3) byla vydána na zadní stránce týdeníku Mladého hlasatele⁶² ve formě barevného komiksového příběhu.⁶³ Klub Rychlých šípů se v něm zatím přímo nevyskytoval. Parta maskovaných chlapců zde vykonává rozsudek nad Jarkem Metelkou – za údajnou urážku Černých jezdců ho trestají dvaceti ranami tenisovými míčky a následně ho svázaného mučí. Mírek Dušín zůstává čtenářům prozatím neznámý, pouze se vyskytuje jako nejmenovaný blondatý chlapec. Násilné zobrazení nechal Foglar na počátku 40. let překreslit (viz Obrazová příloha č. 4), jelikož bylo v rozporu s výchovným a didaktickým charakterem komiksu.⁶⁴ Rychlé šípy se v názvu poprvé objevují až v šestém titulu *Rychlé šípy mají dobrá srdce*. Foglar v něm reflektuje zabrání Sudet, čímž vybočil z charakteru komiksu v ohledu k nespecifičnosti časoprostoru. Zároveň jde o první případ, kdy se Černí jezdci, coby záškodníci, nedostávají do konfrontace s Rychlými šípy. Počínaje 11. titulem je pro komiks ustanoven stejný název jako nese klub Rychlých šípů.

Díky komerčnímu úspěchu Rychlých šípů se vytvořil specifický český žánr – klubácký komiks, nově ustanovený a přetrvávající až do konce 20. století. Zásadní role spočívá především ve vytvoření modelu pro budoucí českou komiksovou tvorbu. Z hlediska

⁵⁸ PROKŮPEK, Tomáš; KOŘÍNEK, Pavel; FORET, Martin a JAREŠ, Michal. *Dějiny československého komiksu 20. století.*, 1. svazek. Praha: Akropolis, 2014. ISBN 978-80-7470-061-3. s. 229-230, 244.

⁵⁹ MAUER, Pavel. *Ježek v kleci. Dosud nepublikovaný rozhovor Pavla Mauera s Jaroslavem Foglarem 1982-1985*. Praha: MauMau, 2013. s. 65-66.

⁶⁰ FORET, Martin; KOŘÍNEK, Pavel; PROKŮPEK, Tomáš a JAREŠ, Michal. *Studia komiksu: možnosti a perspektivy*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2012. s. 194.

⁶¹ Vyšel poprvé v měsíčníku *Action Comics* 18.4. 1938 v USA.

⁶² Prvně vychází 17. 12. 1938 v 7. čísle, 4. ročníku *Mladého hlasatele*.

⁶³ FORET; KOŘÍNEK; PROKŮPEK; JAREŠ. srov. 60, s. 233.

⁶⁴ Tamtéž, s. 233.

charakteristiky můžeme klubácký komiks vymezit jako sérii příběhů, jehož hrdiny jsou především dospívající chlapci spojení v menším kolektivu, kteří společně zažívají každodenní dobrodružství v městském prostředí i na výpravách v přírodě. Typické je propojení hrdinů s určitým zázemím, které se odráží i v jejich činnosti.⁶⁵

Mezi komiksy, které se inspirovaly Foglarovou tvorbou, můžeme zařadit *Svorné gambusíny*, *Robinovu družinku* nebo *Lví srdce*⁶⁶. I přes všechny překážky se komiks, včetně Rychlých šípů, začlenil do tradice populárního čtení alespoň v podobě dětského časopisu či přílohy. Popularita Rychlých šípů se neomezovala jen na stránky komiksu, ale zasáhla i řadu dalších oblastí. Například i v době zákazu vydávání seriálu vyšly dramatinované verze příběhů na gramofonových deskách, což umožnilo čtenářům zažít dobrodružství svých hrdinů v novém audiovizuálním dramatinovaném formátu.⁶⁷ Marketingová strategie Foglara vedla k celé řadě i jiných doprovodných projektů, které podporovaly šíření *značky* a zvyšovaly oblibu seriálu. Nezanedbával spojení seriálu s časopisem, který mu umožňoval doprovodné projekty realizovat (samolepky, vlaječky). Později se dokonce objevila nová postava, dívka Vlasta, která měla zaujmout čtenářky.⁶⁸

3.1 Dílo Jaroslava Foglara

Jaroslav Foglar (1907–1999) se stal klíčovou postavou české literatury a komiksu pro mládež, zásadně ovlivnil vývoj komiksového média v Československu. Rok jeho narození je zároveň totožný se vznikem světového skautského hnutí. Jeho první kontakt se skautingem však skončil tak rychle, jako začal, jelikož se při druhé akci nachladil, a následně mu jeho matka nepovolila další účast. I přes to se však s pomocí bratra Zdeňka stal ve svých 16 letech členem skautské skupiny (věková hranice byla 18 let). Po více než roce však odešel, patrně kvůli své nespokojenosti s trampováním a možná i kvůli věkovému rozdílu oproti ostatním skautům. V roce 1924 přijal pozvání do 34. skautského oddílu Ohnivců, kde se opět setkal s věkovým rozdílem. Tentokrát byl však sám starší o čtyři roky. Právě zde

⁶⁵ KOŘÍNEK, Pavel a PROKŮPEK, Tomáš. *Signály z neznáma: český komiks 1922-2012*. Řevnice: Arbor vitae, 2012. ISBN 978-80-7467-012-1. s. 102.

⁶⁶ PROKŮPEK, Tomáš; KOŘÍNEK, Pavel; FORET, Martin a JAREŠ, Michal. *Dějiny československého komiksu 20. století*, 1. svazek. Praha: Akropolis, 2014. ISBN 978-80-7470-061-3. s. 229-230.

⁶⁷ Tamtéž, s. 234-236.

⁶⁸ KOŘÍNEK a PROKŮPEK, srov. 65, s. 110.

získal svou přezdívku „Jestřáb“.⁶⁹ Od svého mládí pravidelně přispíval do časopisů (Skaut – Junák, Slovíčko, Vpřed, ABC...⁷⁰

Ve 30. letech podle Dvorského začal kolem Foglara vznikat kult, kdy se jeho dílo stávalo pro čtenáře životní filozofií a způsobem života. Podstatným faktorem byl jeho ideál neposkvrněného chlapectví, který jej zároveň staví do pozice člověka, který usiluje o výchovu, vyučování a kultivaci mladých lidí. Snažil se romanticky rozvíjet vztah k přírodě, vzbudit odpovědnost vůči druhým i světu. Tímto spíše ukazuje na touhu po idealistickém životě než na naivitu. V tomto pojetí jde spíše o únik — ať už před striktním dohledem totalitní matky, nebo později před těžkými časy válečných let.⁷¹ Snažil se vytvořit svůj dokonalý portrét nejúspěšnějšího autora mládežnické literatury, správného skauta, kdy úmyslně zapíral spolupráce s pionýrskými organizacemi nebo odmítal další vydávání příběhů, které byly ideologicky zbarvené.⁷²

Foglarova první povídka vycházela v časopise Skaut-Junák v roce 1923, roku 1934 byla vydána knižně jeho románová prvotina *Přístav volá!*⁷³.⁷⁴ O rok později vznikl návrh na inovativní typ dětského časopisu určeného dětem ve věku mezi 10 až 12 let. Časopis začal vycházet pod názvem Malý hlasatel. Nakladatelství Melantrich také začalo organizovat tzv. čtenářské kluby se záměrem cílit na výchovu⁷⁵. Foglarovým záměrem nebylo pouze pobavit, ale rovněž inspirovat mládež ke smysluplným aktivitám⁷⁶. Jeho snahy vydávat samostatný časopis pro mládež si získaly sympatie u generálního ředitele Jaroslava Šaldy. Foglarova desetiletá praxe však nebyla dostačující, proto Šalda vedení redakce svěřil do rukou zkušeného redaktora Dr. Břetislava Mencáka.⁷⁷ Mladí čtenáři se do klubů sami hlásili a získali členské průkazy. Tyto okolnosti Foglarovi umožňovaly pohybovat se mimo rámec vytyčených pravidel pro instituce svázané ideologickými myšlenkami. Před zákazem

⁶⁹ DVORSKÝ, Miloš. *Mýtus zvaný Stínadla: Rychlé šípy, Vontové a hlavolam – realita versus fikce*. 2. rozš. vyd. Praha: Zdeněk Bauer, 2011. ISBN 978-80-906755-1-3. s. 15.

⁷⁰ MIKULKA, Lumír. *Jaroslav Foglar: (stručný životopis a základní bibliografie)*. Ostrava: Amosium servis, 1990. s. 1-2.

⁷¹ DVORSKÝ, srov. 69, s. 132-133, 188-193.

⁷² NOSEK, Václav. *Jestřábí perutě: povídaní o foglarovkách*. Praha: Olympia, 1999. s. 148-149.

⁷³ Původně přihlásil do soutěže Melantrichu pouze rukopis *Modrý život Jiřího Dražana*.

⁷⁴ PROKÚPEK, Tomáš; KOŘÍNEK, Pavel; FORET, Martin a JAREŠ, Michal. *Dějiny československého komiksu 20. století*, 1. svazek. Praha: Akropolis, 2014. s. 233.

⁷⁵ Čtenářské kluby fungovaly od roku 1937.

⁷⁶ MIKULKA, srov. 70, s. 1-3.

⁷⁷ NOSEK, srov. 72, s. 185.

Mladého hlasatele bylo registrováno 24 600 čtenářských klubů^{78,79}. Zpočátku však Foglarovy názory a představy z pozice vedoucího klubu nebyly přijímány, proto zůstal časopis Malý hlasatel na úrovni tradičního dětského časopisu.

Téhož roku 1935 poprvé knižně vyšel román *Hoši od Bobří řeky*⁸⁰, do té doby odmítaný mnoha nakladatelstvími pro malou dobrodružnost. Pokud chceme představit pozadí vzniku románu, je třeba vrátit se do Foglarových třinácti let, kdy napsal báseň Měsíční noci⁸¹ (viz Textová příloha č. 1). K básni vznikla také autorova kresba využitá ve zmíněném románu (viz Obrazová příloha č. 5).⁸² Z básně je patrné Foglarovo hluboké propojení s přírodou a vnímání lesů a hor jako prostoru svobody. Tento motiv, který prostupuje jeho tvorbu i životní postoje, reflektuje přírodu jako ideální prostředí pro dobrodružství a osobnostní růst. Touha po úniku od civilizace může značit jeho sklon ke stranění se společnosti a hledání ryzího, nezkaleného světa mezi loajálními a upřímnými přáteli. Melancholická a snová atmosféra básně se odráží nejen v *Hoších od Bobří řeky*, ale i v dalších dílech a osobních denících, kde popisuje své noční výpravy. Přestože báseň může působit naivně ve své idealizaci přátelství a harmonie s přírodou, představuje autentický obraz Foglarových tužeb a vnitřního světa.

Paradoxně s příchodem nešťastného podzimu 1938 se Foglar konečně stal redaktorem časopisu Mladý hlasatel⁸³ a především zde na konci roku 1938 dostaly Rychlé šípy prostor k vydávání.⁸⁴ S nástupem německé cenzury a vlivu Kuratoria pro výchovu mládeže v Čechách a na Moravě se Foglarův původní záměr edukovat mládež pozitivním způsobem začal dostávat do konfliktu s politickými zájmy nacistického režimu. Nacistický režim po prohibici skautingu zabavil část nákladu nově vydané knihy *Pod junáckou vlajkou*.⁸⁵ Přestože byl Foglar nucen spolupracovat na projektu *Správný kluk*, jeho zásadový postoj vůči propagandistickým tlakům ho nakonec vedl k rozhodnutí distancovat se od snah využít čtenářské kluby pro šíření nacistické ideologie. Foglar si tak zachoval svou vnitřní

⁷⁸ PROKŮPEK, Tomáš; KOŘÍNEK, Pavel; FORET, Martin a JAREŠ, Michal. *Dějiny československého komiksu 20. století*. 1. svazek. Praha: Akropolis, 2014. s. 235.

⁷⁹ Tamtéž, s. 235.

⁸⁰ Příběh první vycházel jako nedělní příloha Slovíčko v časopise České slovo.

⁸¹ Báseň vyšla roku 1920 v deníku Národní politika.

⁸² NOSEK, Václav. *Jestřábí perutě: povídání o foglarovkách*. Praha: Olympia, 1999. s. 15, 185.

⁸³ dříve *Malý hlasatel*

⁸⁴ FORST, Vladimír a kol. *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce, 1. díl (A-G)*. 1. vydání. Praha: Academia, 1985. s. 724-725.

⁸⁵ ŠIDÁK, Pavel a PŘIBÁŇ, Michal. *Jaroslav Foglar*. Online. In: *Slovník české literatury po roce 1945*. [cit. 11-03-2024]. Dostupné z: <https://slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=32&hl=foglar+>

integritu a odmítl aktivní podíl na propagandistických snahách režimu. Tyto snahy posílily jeho respekt mezi čtenáři.⁸⁶

Před Foglarovým příchodem do redakce se náklad časopisu Mladý hlasatel pohyboval kolem 35 000 výtisků týdně. Po 17. květnu 1941, kdy bylo vydávání časopisu německými úřady zastaveno, však náklad stoupl na 207 000 výtisků. Rychlé šípy výrazně přispěly k tomuto růstu a jejich popularitu dokládá také rychlé vydání souborného sešitu. Na konci listopadu 1940 vyšly *Rychlé šípy a jejich 65 úžasných dobrodružství* v nákladu 180 000 výtisků. Propagace Rychlých šípů nadále probíhala i mimo vydávaný obrázkový seriál. Mladý hlasatel nechal u firmy J. Moučka vytvořit model ježka v kleci a následně vytvořil soutěž, kdo dostane ježka z klece⁸⁷. Současně Foglar psal další příběhy Rychlých šípů, *Záhadu hlavolamu*, *Junáckou stezku*⁸⁸ – tedy v té době, kdy byly junácké tábory zakázány a skauting byl odsouzen k zániku. Konec Mladého hlasatele (6. ročník) přišel krátce poté, co byla zveřejněna 113. epizoda *Rychlé šípy s bednou provazů*, následovaná příběhem (publikačně 114. pokračování) *Pískloun a Tloušťík jdou za příhodami*. Mezi těmito epizodami uplynulo téměř pět let.⁸⁹ Foglarovo kličkování bylo ukončeno a byl přesunut do tiskárny na Smíchově, kde zároveň psal román *Když Duben přichází* a další povídky.

S obnovou redakce Junák roku 1945 se stal Foglar jejím šéfredaktorem, kde začala vycházet *Devadesátka pokračuje*. Téhož roku byly obnoveny čtenářské kluby (viz Obrazová příloha č. 6). S redakcí Junák však ukončil spolupráci a 5. července 1948 přijal nabídku časopisu Vpřed⁹⁰. Levicové směřování časopisu je patrné už ze vzhledu titulní strany, kde je v záhlaví vedle titulu znak Svazu československé mládeže⁹¹. Od 18. čísla 1. ročníku časopis prošel obměnou, stal se týdeníkem a složení redakce bylo obměněno. Pro naše téma je klíčový příchod kreslířů Jana Fischera a Václava Junka.⁹² Zároveň Foglar připravoval k časopiseckému vydání *Záhadu hlavolamu*, která byla od podzimu 2. ročníku časopisu publikována v týdeníku jako vložený román.

⁸⁶ FORST, Vladimír a kol. *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce, 1. díl (A-G)*. 1. vydání. Praha: Academia, 1985. s. 725.

⁸⁷ NOSEK, Václav. *Jestřábí perutě: povídání o foglarovkách*. Praha: Olympia, 1999. s. 189.

⁸⁸ Sloupek Junácká stezka přetvořil na Z Bobří hráze – psal o Hoších od Bobří řeky.

⁸⁹ PROKÚPEK, Tomáš; KOŘÍNEK, Pavel; FORET, Martin a JAREŠ, Michal. *Dějiny československého komiksu 20. století*. 1. svazek. Praha: Akropolis, 2014. s. 235.

⁹⁰ Časopis vycházel od 18. 7. 1945 (tzn. dříve než Junák).

⁹¹ dále SČM, předcházel Československému svazu mládeže (zánik 1968 – nastupující organizací Socialistický svaz mládeže)

⁹² NOSEK, srov. 87, s. 192.

V souvislosti s nastupujícím komunistickým režimem se snaha vrátit Rychlé šípy do povědomí mladých znovu setkala s obtížemi. Foglar byl nucen opustit redakci Vpřed a časopis byl z iniciativy SČM sloučen s časopisem Junák, čímž vznikl časopis Junáci, Vpřed!, jehož popularita brzy upadala.⁹³ Foglarovy příběhy byly kvůli jeho spojení s ideály skautingu a nezávislým myšlenkám pro režim nevhodné. Ještě během závěru ročníku museli tvůrci podle pokynů upustit od dialogových bublin a využívali pouze text pod jednotlivými obrázky.⁹⁴ Příčina této iniciativy je patrná – v socialistické zemi nebylo možné vydávat komiksy nebo i jiná díla, která by byla vzoru západního světa.

Až roku 1955 navázal Foglar spolupráci s redakcí časopisu Pionýr, do něhož přispíval články obsahující rady a náměty do rubriky Z pionýrského deníku.⁹⁵ Jeho tvorba byla na dlouhá léta z oficiálního publikování vyřazena a on sám byl od roku 1954 sledován Státní bezpečností⁹⁶. Dle jmenné evidence Archivu bezpečnostních složek Foglar podepsal spolupráci s StB pod krycím jménem Šípek.⁹⁷ Krátce poté byl označen jako režimu nespolehlivý a roku 1955 byl poslán do středoškolského internátu na pozici vychovatele, kde zůstal po dobu 9 let. Přestože byl v tomto mezičase v pozadí české kulturní scény, jeho dílo *Hoši od Bobří řeky* a *Záhada hlavolamu* bylo nadále překládáno a vydáváno v Polsku.⁹⁸

Po delší pauze se v roce 1965 objevil na knižním trhu Foglarův román *Tajemná Řásnovka*, jehož psaní započal už za protektorátu. Publikace mu byla umožněna díky jeho vstupu do Svazu českých spisovatelů. Ve stejném období začal ostravský kulturní magazín znovu publikovat komiksy s Rychlými šípy, tentokrát včetně nových příběhů, které ilustroval Marko Čermák. Téhož roku byl přijat do Svazu českých spisovatelů. Od roku 1968 mohl Foglar opět vést svůj skautský oddíl a představil nový příběh Rychlých šípů ve spolupráci s kreslířem Marko Čermákem. V následujících letech se postupně pustil do psaní dalších knih, včetně třetího pokračování příběhů Rychlých šípů zasazených do tajemných Stínadel. Příchozí normalizace znamenala pro Foglara další pauzu v jeho tvorbě (publikoval pouze časopisecky) i ve skautské činnosti, skončilo vydávání jak Rychlých šípů, tak i časopisu

⁹³ Tamtéž, s. 5.

⁹⁴ NOSEK, Václav. *Jestřábí perutě: povídaní o foglarovkách*. Praha: Olympia, 1999. s. 130.

⁹⁵ MAUER, Pavel. Ježek v kleci. Dosud nepublikovaný rozhovor Pavla Mauera s Jaroslavem Foglarem 1982-1985. Praha: MauMau, 2013. s. 66.

⁹⁶ Dále StB.

⁹⁷ Archiv bezpečnostních složek. Protokol registrace svazků spolupracovníků. Jaroslav Foglar. Registrační číslo 2299. In: 1. zvláštní oddělení KS MV Praha.

⁹⁸ NOSEK, srov. 94, s. 9.

Junák.⁹⁹ Zároveň se roku 1975 ocitl na seznamu nepřátel státu, kde byl veden pod jménem Jestřáb.¹⁰⁰

Osmdesátá léta pro Foglara znamenala příznivou proměnu situace, kdy navázal spolupráci s výtvarníkem Kájou Saudkem a v roce 1984 vyšel kreslený seriál *Modrá rokle*. Od roku 1986 pořádal čtenářské besedy ve snaze rehabilitovat svou osobu spisovatele. Do besed se zapojovali odborníci (psycholog Zdeněk Matějček, spisovatel Aleš Pludek) a časopis Mladý svět. V roce 1987 vyšel román *Hoši od Bobří řeky*, následně *Chata v Jezerní roklině* (Albatros, 1988), dále román *Strach nad Bobří řekou* (1989), ve *Svobodném slově* vyšel kreslený seriál *Jeskyně Saturn – volné pokračování Modré rokle* (1990). Pro tuto práci je podstatné především *Dobrodružství v temných uličkách*, které obsahuje *Záhadu hlavolamu*, *Stínadla se bouří* a první vydání *Tajemství Velkého Vonta* (samostatně vyšlo v roce 1992).¹⁰¹ S příchodem roku 1989 se Foglar podílel na obnově skautingu. V reedici nakladatelství Olympie o rok později vyšly dříve vydané obrázkové seriály včetně *Záhady hlavolamu*¹⁰².

Foglar obdržel za svou celoživotní práci řadu ocenění a vyznamenání – zlatý stupeň Řádu čestné lilie v trojlístku, nakladatelství Olympia mu udělilo nakladatelskou cenu za vydání Stínadelské trilogie, hlavní město Praha ho jmenovalo roku 1994 čestným občanem a také dostal medaili Za zásluhy I. stupně in memoriam (2017). V době hospitalizace počínající rokem 1995 získal Řád stříbrného vlka¹⁰³. V roce 1997 byla ve Foglarově přítomnosti odhalena pamětní deska na břehu řeky Sázavy, pokřtil také první kompletní vydání kreslených Rychlých šípů. Jaroslav Foglar zemřel 23. ledna 1999 ve věku 91 let v Praze.¹⁰⁴

3.2 Výtvarníci

Na tvorbě Rychlých šípů se podílelo několik výtvarníků. Každý z nich ovlivnil vizuální podobu komiksu a styl vyprávění. Následující podkapitoly představují portréty

⁹⁹ ŠIDÁK, Pavel a PŘIBÁŇ, Michal. *Jaroslav Foglar*. Online. In: Slovník české literatury po roce 1945. [cit. 11-03-2024]. Dostupné z: <https://slovnikeskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=32&hl=foglar+>

¹⁰⁰ MIKULKA, Lumír. *Jaroslav Foglar: (stručný životopis a základní bibliografie)*. Ostrava: Amosium servis, 1990. s. 7.

¹⁰¹ MAUER, Pavel. Ježek v kleci. Dosud nepublikovaný rozhovor Pavla Mauera s Jaroslavem Foglarem 1982-1985. Praha: MauMau, 2013. s. 70-71.

¹⁰² Tamtéž, s. 8-9.

¹⁰³ nejvýznamnější skautské ocenění

¹⁰⁴ NOSEK-WINDY, Václav. *Jestřábí perutě: povídání o foglarovkách*. 1. vydání. Praha: Olympia, 1999. s. 210.

jednotlivých výtvarníků – Jana Fischera, Václava Junka, Bohumíra Čermáka a Marko Čermáka, včetně jejich výtvarného stylu. Součástí textu je i komparace mezi výtvarníky, jejichž práce se určitým způsobem propojuje.

3.1.1 Jan Fischer

Foglar a Fischer se poprvé setkali v roce 1938, kdy Foglar hledal pro své texty kreslíře. Fischer na přání rodičů vystudoval práva, nicméně vystudované povolání vykonával pouze půl roku a následně se věnoval třibení svých malířských dovedností, což započal ještě během studií při návštěvě Paříže. Za 2. světové války působil jako člen odbojové skupiny *V boj* a ve svém pražském ateliéru skrýval vysílačku. Angažoval se v Českém slově, Lidových novinách, Staru, Pražském ilustrovaném zpravodaji a Mladém hlasateli (1938-1941), Junáku (1945) a v časopisu Vpřed (1945-1948).¹⁰⁵ Vzhledem k tomu, že časopis Mladý hlasatel, v němž původně vycházely příběhy Rychlých šípů, nemohl být obnoven, Foglar se zapojil do vydávání časopisu Junák a později Vpřed. Právě v časopise Vpřed se v roce 1946 objevilo pokračování příběhů Rychlých šípů, které opět doprovázely Fischerovy ilustrace.

Kromě Rychlých šípů Fischer ilustroval také pokračování seriálu *Medvědí družina*, tematicky navazující na původní verzi z Mladého hlasatele.¹⁰⁶ Ve stejném období vznikaly i nové kreslené epizody z prostředí Rychlých šípů, včetně příběhů o Písklounovi a Tlouštíkovvi v Junáku zasazených do stejného prostředí jako Rychlé šípy.¹⁰⁷ Přímou skupinou se však nesetkali, přestože se o nich hovoří. Setkání se uskuteční s Bratrstvem kočičí pracky, které je klíčové pro příchod Rychlých šípů na literární scénu. Epizoda *Tlouštíková uniká Bratrstvu kočičí pracky* navazuje na události z Junáka a přímo předchází epizodě, kde se Rychlé šípy vyskytují v posledních dvou panelech. Fischerovy osobité kresby ve spojení s Foglarovými texty značí úspěšnou etapu seriálu *píše Foglar – kreslí Fischer*.

Fischerův styl skýtá několik podobností s českým malířem, karikaturistou a ilustrátorem Hugem Boettingerem, který tvořil pod pseudonymem Dr. Desiderius, pod jehož vedením se Fischer učil.¹⁰⁸ Pokud porovnáme jejich kresby, je zcela patrná kreslířská preciznost a čisté linie. Fischerova komiksová kresba vychází z pečlivého

¹⁰⁵ NOSEK-WINDY, Václav. *Jestřábí perutě: povídky o foglarovkách*. 1. vydání. Praha: Olympia, 1999. s. 125.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 129.

¹⁰⁷ PROKŮPEK, Tomáš; KOŘÍNEK, Pavel; FORET, Martin a JAREŠ, Michal. *Dějiny československého komiksu 20. století*. 1. svazek. Praha: Akropolis, 2014. s. 315.

¹⁰⁸ POLÁK, Jiří a VÁPENKA, Ivan. *Kreslí Fischer; píše Foglar aneb Tajemství malíře*. Praha: Ostrov, 1993. s. 8.

obrysového stylu, který lze vidět i u Boettingerových kreseb (viz Obrazová příloha č. 7). Oba umělci měli výbornou schopnost zachytit podstatu postavy několika tahy. Boettinger jako karikaturista dokázal vystihnout charakteristické rysy portrétovaných osob, zatímco Fischer tuto dovednost uplatnil v komiksu – Fischerovy postavy mají jasně rozpoznatelné rysy a výraznou mimiku. Boettinger často zjednodušoval detaily ve prospěch expresivity a výrazu, což je přístup, který Fischer v komiksu převzal. Jeho kresba je realistická, ale zároveň stylizovaná tak, aby byla jasně čitelná a srozumitelná v rámci sekvenčního vyprávění. Jeho postavy jsou pevně stylizované, s jasně rozeznatelnými rysy a jednoduchou mimikou.

V důsledku únorových událostí se SČM, nově v roli zprostředkovatele Junáka, rozhodl sloučit časopis s časopisem Vpřed, jak jsme již zmínili. Vedle organizačních proměn je však pro tuto kapitolu podstatný příkaz o vydávání komiksu nikoliv s textovými bublinami, ale s textem přímo pod obrázky. Toto opatření se týkalo posledních 3 příběhů vydaných v časopisu Vpřed. Vedle staronového uspořádání je rovněž patrná budovatelská tematika v posledním ze tří příběhů. Jeden z nich – *Rychlé šípy zlepšují odvoz hlíny* (viz Obrazová příloha č. 8) byl později zcela vyřazen. Ostatní zmíněné příběhy byly v budoucnu překresleny do podob s textovými bublinami.

Vytížený Fischer si práci ulehčoval vytvořením šablon pro hlavičky chlapců z klubu Rychlých šípů. Činnost Fischera a křesťanské přesvědčení mu ztěžovalo život – po roce 1951 byl pronásledován, jeho syn nebyl přijat roku 1953 na střední školu. Veškeré okolnosti vedly k Fischerově nervovému zhroucení a po ukončení hospitalizace našel uplatnění jako řemeslník v sodovkárně a autolakovně. Rok 1956 znamenal pro Fischera zlepšení situace, kdy mohl znovu spolupracovat na knižních ilustracích například pro sportovní rubriku Lidová demokracie. Vytvořil sérii ilustrací *Melbourne hlásí*, inspirovanou výkony sportovců na olympijských hrách téhož roku. V lednu 1958 byl přijat do Svazu československých výtvarných umělců jako profesionální výtvarník. O dva roky později zemřel na meningitidu.¹⁰⁹

3.1.2 Václav Junek

Náhly odchod Fischera z Mladého hlasatele roku 1941 znamenal pro Foglara časovou tíseň, jelikož seriál vycházel v podobě týdeníku. Junek v době odchodu Fischera

¹⁰⁹ POLÁK, Jiří a VÁPENKA, Ivan. *Kreslí Fischer, píše Foglar aneb Tajemství malíře*. Praha: Ostrov, 1993. s. 14-15.

v Mladém hlasateli pracoval¹¹⁰, nicméně požadavek, aby napodobil předchozí Fischerův styl, pro něj znamenal, jako pro jakéhokoliv jiného autora, nepříjemnou situaci.¹¹¹ Junek se pokusil navázat nejen stylově, ale také se držel barev (žlutá, okrová), u kterých Fischer skončil (viz Obrazová příloha č. 9). I proto se zřejmě uchýlil k upřednostnění Bambuse například v epizodě *Rychlé šípy zkoušejí nového člena* – nebyla mu do té doby věnována přílišná pozornost a jeho ztvárnění byla jeho čistě autorská práce. Politická situace však dospěla k zániku časopisu, a Junek tak stihl vytvořit pouze 8 pokračování¹¹².

Jeho prvním autorským počinem byla epizoda *Rychlé šípy ukazují své umění*, druhou epizodou pak *Rychlé šípy u výbuchu patrony*. Právě v ní je patrné, že se soustředí jak na vykreslení charakterů postav, tak i na zobrazení městského prostředí. S dalšími pokračováními je prostředí upozaděno, ale nadále využívá hru se světlem jako Fischer. Fischerova kresba klade důraz na přehlednost a čitelnost scény. Prostor je obvykle prezentován jako pevně daný, s jasnými obrysy a stabilní perspektivou. Čas je v jeho podání plynulý – jednotlivé panely jsou řazeny tak, aby mezi nimi byl jasný kauzální vztah bez rušivých skoků. Oproti tomu Junek pracuje s časoprostorem volněji. Jeho panely nejsou jen striktně oddělenými *okny* do děje, ale často vytvářejí komplexnější prostorové vazby – využívá proměnlivé úhly pohledu a dynamické přechody mezi dějovými momenty, v nichž čas mezi panely není zcela spojitý.

3.1.3 Bohumír Čermák

Podobnou roli náhradníka za Jana Fischera hrál stejně jako Václav Junek také Bohumír Čermák v letech 1944 až 1947. Za války nakreslil tři epizody Rychlých šípů – dvě z nich *Rychlé šípy ve skalním obydlí* (viz Obrazová příloha č. 10), *Rychlé šípy prchají ze skal* se dočkaly premiéry až v roce 1970 pro tehdejší zákaz Mladého hlasatele.¹¹³ Třetí příběh napsaný za války (*Rychlé šípy cvičí*) byl otištěn v časopisu Vpřed v březnu roku 1947¹¹⁴. Není jasné, proč se Foglar rozhodl tento příběh zařadit, když v té době znovu kreslil Fischer. Můžeme jen spekulovat, zda šlo o další náhlou cestu Fischera mimo Prahu apod.

¹¹⁰ MALÝ, Zbyšek a Alena MALÁ. *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950-*. Ostrava: Výtvarné centrum Chagall, 1999. sv. 4, s. 305. ISBN 80-86171-00-0. s. 310.

¹¹¹ NOSEK-WINDY, Václav. *Jestřábí perutě: povídky o foglarovkách*. 1. vydání. Praha: Olympia, 1999. s. 127, 131

¹¹² Srov. Jan Fischer ztvárnil v Mladém hlasateli 107 epizod (později 4 v Junáku, 102 v časopisu Vpřed).

¹¹³ NOSEK-WINDY, srov. 111, s. 127, 130.

¹¹⁴ FOGLAR, Jaroslav. *Rychlé šípy*. 1. vyd. Praha: Olympia, 1998. ISBN 80-7033-530-0. s. 329.

Čermákova úloha se zdá být náročnější, než byla Junkova. Jeho úkolem bylo ztvárnit kresby, které reflektují nejen Fischerův osobitý styl, ale také Junkův styl. Ten už ale byl nějakým způsobem transformovaný a záměrně ovlivněný Fischerem. Je patrné, že se nevracel až k Fischerovi, ale spíše se držel Junkových kreseb. Z jeho ztvárnění epizody *Rychlé šípy cvičí* je patrná snaha o výraznější individualizaci postav i důraz na dynamiku časoprostoru, který podtrhuje pohyb a rytmus děje.

3.1.4 Marko Čermák

Na rozdíl od předchozích úspěšných výměn mezi kreslíři se Marko Čermák¹¹⁵ stává kreslířem Rychlých šípů po odmlce trvající 20 let a po úspěšném absolvování konkurzu v roce 1968. Jeho první zpracovaná epizoda *Rychlé šípy pomáhají starým lidem* se ke čtenářům nedostala ihned, jelikož byl Foglar zaměstnán psaním nové knihy. Čermák, student výtvarné výchovy na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy, se mezitím uchýlil k tvorbě vlastního seriálu *Psáno na březové kůře*.¹¹⁶ Jeho úloha zároveň spočívala v překreslení osmi epizod po Václavu Junkovi (včetně již zmíněné epizody *Rychlé šípy zkoušejí nového člena* – viz Obrazová příloha č. 11) a jedné po Janu Fischerovi (*Rychlé šípy plaší pytláky*).

Podoba vyobrazení byla Čermákem inovovaná – zvolil opět dialogové bubliny umístěné nad hlavami postav. Proti Junkovi se přiklání k modernějšímu a expresivnějšímu pojetí. Linky jsou měkčí a méně precizní, což ztvárnění dodává hravost, na rozdíl od Junkových, jehož postavy mají pevné kontury, přirozené proporce a jejich výrazy jsou subtilnější. Čermákovy postavy jsou stylizovanější, jejich gesta a mimika bývají přehnaně zobrazena a více se blíží karikaturnímu stylu ztvárnění. Pohyb v jeho kresbě působí živěji často až groteskně. Barevnost je výraznější a kontrastnější, čímž dodává stránkám větší vizuální energii. Pokud bychom chtěli vyzdvihnout zásadní rozdíl, tak Junek sází na realistické zobrazení a detailní kresbu, zatímco Čermákova kresba je spíše romantická, charakteristická svou měkkostí, nadsázka není záměrná.

Mezi Foglarovými příběhy z 60. let nacházíme nejen nově napsané díly, ale také příběhy vycházející z dřívějšího seriálu o Kulišácích, který psal pro časopis *ABC*. Seriál kreslil Jiří Krásal, jenž využíval především akvarel, a ten nebyl pro malé komiksové rámečky

¹¹⁵ Jde pouze o shodu příjmení s Bohumírem Čermákem – nejsou příbuzní.

¹¹⁶ NOSEK-WINDY, Václav. *Jestřábí perutě: povídky o foglarovkách*. 1. vydání. Praha: Olympia, 1999. s. 132.

zcela vhodný. Proto nechal Foglar 40 příběhů tohoto seriálu překreslit Marko Čermákem¹¹⁷. Zároveň překreslil do komiksové podoby román *Záhada hlavolamu*, který vznikl ještě před válkou, a dále román *Stínadla se bouří*, u kterého datujeme vznik po válce. V letech 1968–1971 nakreslil 91 nových příběhů a na sklonku roku 1989 se jeho kresby Rychlých šípů objevily v deníku Mladé fronty, tentokrát v podobě černobílých obrázků v příběhu *Rychlé šípy znovu do Stínadel*.¹¹⁸ Nejednalo se o nový příběh, nýbrž o jakousi upoutávku ke třetímu dílu románů o Rychlých šípech, a sice *Tajemství Velkého Vonta*.

4. Analýza Stínadelské trilogie

Komiks a próza jsou dvě odlišná média, která disponují specifickými výrazovými prostředky a strukturou vyprávění. Zatímco próza je založena primárně na verbálním sdělení a umožňuje rozsáhlé rozvíjení narativu prostřednictvím slov, komiks kombinuje text a obraz do jednotného sdělení, čímž vytváří dynamické vizuální vyprávění. Tyto rozdíly zásadně ovlivňují způsoby, jakými jsou příběhy konstruovány a vnímány čtenářem. Následující podkapitoly se budou věnovat srovnání mezi prozaickou a komiksovou adaptací románů *Záhada hlavolamu* (1940–1941), *Stínadla se bouří* (1946–1947) a *Tajemství Velkého Vonta* (1986). Výchozími texty pro srovnání jsou próza *Dobrodružství v temných uličkách* (viz Obrazová příloha č. 12) (1990), jejíž obsahem jsou všechny zmíněné romány, a dále komiksová podoba románového cyklu *Stínadelská trilogie*, kreslená Marko Čermákem.

V próze je charakterizace postav často komplexnější díky možnosti detailního popisu vnitřního světa. Foglarova trilogie se v próze zaměřuje na postupný psychologický vývoj hrdinů, jejich morální dilemata a vztahy v rámci chlapeckých skupin. Čtenář má možnost nahlédnout do myšlenek a emocí jednotlivých postav, čímž je umožněno hlubší pochopení motivací. V komiksu je charakteristika často zkratkovitější a spoléhá více na vizuální prvky. Vzhled postavy, mimika, gestikulace či dynamika jejího pohybu mohou sdělovat informace, které by v próze byly popsány slovně.

Prozaické vyprávění si může dovolit delší a rozvitější scény, kde autor podrobně popisuje atmosféru, myšlenkové pochody postav nebo dynamiku událostí. Příběh se rozvíjí v postupném sledu a čtenář jej vnímá v lineárním časovém rámci. Komiks je oproti tomu médium, které svou povahou inklinuje k větší dynamice. Struktura panelů ovlivňuje tempo čtení – například použití menších panelů s rychlými střihy vytváří dramatický efekt, zatímco

¹¹⁷ Seriál vycházel v letech 1970-1971, kdy byly Rychlé šípy opět zastaveny.

¹¹⁸ FOGLAR, Jaroslav. *Rychlé šípy*. 1. vyd. Praha: Olympia, 1998. ISBN 80-7033-530-0. s. 331.

velké panely mohou vyvolat dojem zastavení děje a zdůraznění momentu. Komiks často pracuje se zhuštěným vyprávěním, kdy musí dojít k efektivnímu přenosu klíčových informací na menším prostoru. To vede k rozdílům ve struktuře příběhu – některé vedlejší dějové linie mohou být v komiksu vypuštěny nebo sloučeny, zatímco v próze zůstávají zachovány. Všechny zmíněné přístupy mohou ovlivnit další vývoj příběhu, ale také nemusí. Komiksově ztvárnění využívá určité zjednodušení dějových linií, eliminaci některých vedlejších postav nebo vizuální reinterpetaci důležitých momentů. Tím se může měnit i celkové vyznění příběhu, které v komiksově podobě klade důraz na akčnost a dramatické momenty spíše než na introspektivní pasáže a detailní psychologii postav.

4.1 Záhada hlavolamu

V románu *Záhada hlavolamu* (viz Obrazová příloha č. 13) a jeho komiksově adaptaci dochází k rozdílnému zacházení s jednotlivými motivy, které zásadně ovlivňují vyznění příběhu a jeho interpretaci. V próze je častější užívání rétorických otázek, které vytvářejí napětí a podněcují čtenářovu imaginaci. Komiks naopak využívá vizuální přímočarosti, čímž omezuje potřebu dedukce a představuje svět prostřednictvím dvourozměrného zobrazení. Próza navíc důsledněji ukotvuje časoprostorové reálie, využívá retrospektiv a pracuje s atmosférou – například počasí je často nepříznivé ve chvílích, kdy se blíží konflikt či dramatický zlom.

Jedním z klíčových rozdílů mezi prózou a komiksem je zobrazení hlavní postavy Mirka Dušína. V komiksu působí jako autoritativní a rozhodný vůdce, zatímco v próze je lidštější a více začleněný do skupiny. Zastává v klubu různé role, i po vypjatých situacích si udržuje přirozenou autoritu, řeší příčiny problémů a jejich důsledky. V komiksu je jeho vystupování přímočařejší – především předkládá řešení, klade řečnické otázky a jeho emoční reakce nejsou tak patrné. V obou médiích se však projevuje jeho smysl pro disciplínu a vysoké nároky na ostatní členy klubu, především k těm mladším.

V otázce zrady Červenáčka je rozdíl mezi prózou a komiksem zvláště výrazný. Zatímco v próze je k Červenáčkovi Mirek přísný a přímo ho označuje za zrádce, v komiksu zůstává interpretace otevřenější a ponechává větší prostor pro soucit nejen ostatních členů klubu, ale i čtenářů. V próze se navíc Červenáčkova absence v klubu stále připomíná – členové se k němu vracejí ve vzpomínkách i v rozhovorech, což podtrhuje jeho důležitost jako člena skupiny. Když se objeví lístek na dveřích klubovny s informací o Tleskačově deníku, Jarku hned napadne, že ho tam mohl dát právě Červenáček. V komiksu

však tato myšlenková linie zcela chybí – postavy lístek pouze čtou, aniž by bylo naznačeno jejich vnitřní uvažování. Obzvláště pevný vztah je patrný mezi Jarkou a Červenáčkem. Jarka o něm po jeho odchodu často mluví a nakonec sám iniciuje záchranu. Přesto v rozhodující chvíli týkající se záchrany Červenáčka čeká na Mirkův souhlas a pokyn k akci. Tím se potvrzuje Mirek jako ústřední postava, která ve výjimečných situacích zprostředkovává řád a funguje jako morální autorita, přestože v próze jeho charakter působí komplexněji a více reflektuje vztahy uvnitř klubu.

Další výrazný rozdíl spočívá v zobrazení ženských postav, které je patrně ovlivněno působením Foglarovy matky, pod jejímž vlivem žil až do její smrti. V próze jsou ženy často zcela upozaděny nebo jsou vykresleny v negativním světle, což v komiksu není akcentováno. Příkladem je křičící domovnice či matka Červenáčka házející čepici pod postel. Komiks naopak poskytuje více vizuálního prostoru ženským postavám, ačkoliv jejich narativní význam zůstává omezený. Často zcela chybí oslovení dívek jako čtenářek. Jedinou významnější dívkou tohoto románového dílu je Tonča, která dostává jasně formulovaný úkol od Jindry (předat dopis v případě nouze), a plní tak očekávání klubu. V komiksu vystupuje pouze se slovy plnými obav.

Didaktický a výchovný motiv se v próze objevuje intenzivněji. Již ve třetí kapitole se tematizuje respekt k rodičovské autoritě, přičemž je kladen důraz na dodržování pravidel (např. návrat domů včas pod hrozbou trestu). Román se také více vymezuje vůči světu dospělých a tematizuje školní povinnosti, které předcházejí volnočasovým aktivitám. V komiksu tento aspekt chybí. V próze se rovněž objevuje výchovný prvek vůči mladším členům klubu ze strany Mirka a Jarky, čímž vzniká zajímavé napětí mezi dětským a dospělým světem – chlapci jsou v určitých situacích nuceni zaujímat vůdčí roli, která přesahuje běžné dětské chování. Z psychologického hlediska je zajímavé, že Mirek a Jarka přebírají dospělácké výchovné strategie, vystupují z role dítěte, přestože sami do dětského kolektivu patří, což může působit až nepřírozně.

Hned v první kapitole románu jsou dimenzovány dva světy, které stojí proti sobě, což autor umocňuje charakteristikou záporných postav (např. Tondy Plíhala). V kontrastu k tomu stojí představení Rychlých šípů, kteří plní skautské ideály. V otázce zobrazení nepřátel je komiks jednoznačnější – Bratrstvo kočičí pracky je v něm jasně vymezeno jako protivník Rychlých šípů, jehož činy jsou mnohdy zesměšňovány. Postava Dlouhého Bidla se v komiksu objevuje později než v próze, kde je jejich obraz vykreslován postupně.

Rozdílná je i výstavba konfliktu mezi Mažňákem a Losnou – v komiksu Mažňák nemluví, zatímco v próze je vykreslen jako impulzivní protivník, který uráží osoby ve svém okolí.

Rozdíly mezi prózou a komiksem ve výstavbě se projevují zejména v rozčlenění kapitol. V próze mají kapitoly často introspektivní a historický charakter, obsahují retrospektivy a komplexní expozici. Komiks naopak pracuje s dynamikou, spojuje více kapitol do jedné, využívá otevřená zakončení kapitol k podnícení čtenářovy zvědavosti. Kromě toho komiks někdy kapitoly přeskupuje, aby se posílilo napětí a sleduje pouze jednu konkrétní dějovou linii. Důležitým aspektem je také absence některých prvků v komiksu. Například úryvky z Tleskačova deníku, které v próze postupně budují jeho tragickou postavu a odhalují jeho rostoucí strach. Dalším příkladem vynechané scény je žadonění Bohouše o přijetí do Rychlých šípů nebo pasáže v deníku zaznamenávající násilí, které Tleskač utrpěl od Em (později se dozvídáme, že jeho synem je kandidát na post Velkého Vonta Štěpán Mažňák). Vedle vynechaných scén dochází také k eliminaci některých postav – většinou těch, které přímo nefigurují v hlavní dějové linii. Některá jména jsou zcela vypuštěna (např. Vláďa Prokš), jiná pouze zkrácena (Otakar Losna vystupuje v komiksu pouze pod svým příjmením).

4.2 Stínadla se bouří

Román *Stínadla se bouří* (viz Obrazová příloha č. 14) a jeho komiksová adaptace obsahuje stejně jako předchozí román rozdíly mezi jednotlivými médii, přičemž dochází k odlišnému vyobrazení motivické struktury, jak jsou motivy zpracovány a prezentovány čtenáři, což má vliv na dynamiku vyprávění a charakterizaci postav. Nakládání s informacemi v próze je bohatší a komplexnější. Časté využívání rétorických otázek a retrospektivních pasáží vytváří napětí a podněcuje čtenářovu představivost. Čtenář je zván k aktivnímu zapojení, k formulování vlastních hypotéz a k zamyšlení se nad motivacemi postav. V próze je také patrné rozvíjení atmosféry, kde počasí nebo prostředí mají často symbolický význam a doplňují celkový tón příběhu. Komiks neodpovídá próze ve vyobrazení ročních období. Zobrazení prostředí a postav je limitováno obrazovými panely, tedy že čtenář dostává informace přehledně a bez potřeby hlubší dedukce. Z hlediska časového určení v komiksu chybí časový údaj definující rozmezí mezi jednotlivými díly románů.

Odvlečení Jirky Rymáně Vonty do Stínadel je v próze i komiksu reflektováno přenesením do konkrétního místa a času, kdy se ve stejném čase odehrává schůze Rychlých

šípů. Prozaický text využívá charakter svého média a znovu představuje členy klubu a vrací se k událostem uplynulého roku (tzn. k *Záhadě hlavolamu*).

Podobnost zůstává i ve vůdčí roli Mirka, která je ale nově mnohdy narušena. V obou médiích vystupuje výrazněji než dříve postava Jarky, od něhož nyní také přicházejí nápady a plány. I přes to primárně Mirek nadále představuje plány, je hlavním komunikátorem klubu, upozorňuje na možná nebezpečí, ve vztahu k ostatním vystupuje z role dítěte a dbá na plnění povinností ostatních a správné chování. Novým motivem tohoto románu je zpochybnění jeho role, osobnosti a vystoupení z role hrdiny. V obou médiích je při vyhrůžce smrti klubu, a především jemu samému pobledlý, nuceně se usmívá, a stává se tak člověkem schopným cítit strach. V próze je větší manipulační prostor pro spekulace ohledně jeho chování, jelikož v komiksu je jeho menší aktivita v klubu a podílu na plánování další výpravy do Stínadel vysvětlována tím, že se mu to zkrátka časově nehodí, a navíc médium komiksu nenabízí tak obšírnou plochu ke spekulacím. Celkově je tato situace v komiksu poměrně nepřehledná – Červenáček se k Mirkovi chová přísně, přestože v minulém románu sám vybočoval z role ukázkového člena klubu, navíc jsou upozaděni Jindra s Rychlonožkou. V obou médiích vystupuje Jarka a uklidňuje situaci. Přestože jsou v klubu pochybnosti o Mirkově činnosti, nadále se snaží naplnit svou roli. Zlom nastává v momentě, když dojde na iniciativu uspořádat další výpravu do Stínadel, kdy se prvně chová vůči ostatním nevrle. V komiksu jsou k Mirkovi členové klubu přívětivější, opatrně se snaží zjistit příčinu jeho zvláštního chování. Při Mirkově absenci není klub součinný, Jarka se snaží zcela převzít vůdčí roli, ale podléhá skepsi a strachu ostatních.

Zobrazení ženských postav vykazuje podobné znaky jako *Záhada hlavolamu*. V próze jsou ženské postavy často vykresleny spíše v negativním světle (paní správce v komiksu chybí), případně jsou vykresleny pozitivně, pokud tomu předchází plnění povinností (např. matka Mirka). Výjimkou je stařena ze Stínadel, která klubu mile vypráví o místních názvech ulic a kostelních zvonů, a dívka, která Rychlé šípy pouští do klubu Rezavých klíčů.

Didaktický a výchovný motiv je v próze patrnější než v komiksu. Pozornost je věnována výchově mladších členů klubu v souladu s Mirkovými a Jarkovými morálními rozhodnutími. Přátelství, čest a smysl pro spravedlnost jsou v próze zdůrazněny častými Mirkovými promluvy o správném jednání, přičemž klade důraz na věrnost mezi přáteli. Tento aspekt je posílen i používáním přivlastňovacích zájmen v kurzívě, která zesilují

emocionální vazby mezi členy klubu. V komiksu je tento aspekt méně patrný, jelikož se obrazové vyprávění soustředí na akci. Proto dialogy s výchovným podtextem nedostávají tolik prostoru k introspekci. Průběh výchovy a morálního růstu postav je v komiksu mnohdy redukován na jednoduché dějové momenty bez většího rozpracování jejich psychologických motivů. Neomylnost starších členů klubu, zejména postavy Mirka, je v románu narušena (např. má morální dilema, zda může bez povolení vstoupit do klubu Rezavých klíčů). V próze jeho vnitřní konflikt a rozhodování o správnosti svých činů ukazují na osobnostní růst. V komiksu je tento konflikt zjednodušen na rychlou akci, bez hlubšího vykreslení psychologie postavy.

Ve *Stínadelské trilogii* je pes Bublina klíčovým prvkem, který reflektuje nejen chování postav, ale i jejich hodnoty a vztahy v rámci klubu. Když je Bublina chycen, jeho ztráta má vážné následky na stav členů klubu (především na Rychlonožkovi), což se v próze ukazuje mnohem zřetelněji. Mirka Bublinovo kňučení dožene k rozhodnutí jako první opustit daný prostor, a dokonce je vděčný za Jarkův nápad nebrat s sebou do Stínadel nalezenou Vontskou kroniku, kterou po nich Vont Mirek Daneš požadoval, jelikož by nevydržel trápení psa poslouchat a kroniku by raději předal. Oproštění od světa dospělých, víra v pozdější vyřešení situace bez většího zásahu a řešení primárně jiných záležitostí, které jsou schopni sami vyřešit, potvrzuje jejich snahu jednat dospěle. Paradoxně však právě neschopnost postavit se k situaci čelem a hledat skutečně účinné řešení nakonec dokazuje, že stále zůstávají dětmi. Tento moment odhaluje limity jejich samostatnosti a ukazuje, že i přes snahu o morální integritu nejsou imunní vůči lidské slabosti a pochybnostem.

V komiksu dochází k výrazné kompresi děje oproti próze dosažené nejen sloučením několika kapitol do jedné, ale i eliminací některých scén, které nejsou pro hlavní dějovou linii podstatné. V próze se věnuje pozornost detailním popisům prostředí, cestám mezi jednotlivými lokacemi nebo domům v tajemných uličkách Stínadel. Názvy kapitol v próze mnohdy prozrazují, co se stane, čemuž komiks předchází přeskupením informací do předchozí kapitoly, přidáním kapitoly a rozdělením tak do menších celků, případně vytvořením jiného názvu kapitoly. Obdobně mizí i určité humoristické prvky, především vtipkování Rychlonožky, které v próze plní nejen funkci odlehčení napjaté atmosféry, ale také charakterizující rys postavy.

Významným rozdílem mezi oběma médii je způsob, jakým se čtenářům zprostředkovávají informace. Například obsah klubového časopisu Tam-Tam je v próze často převyprávěn postavami klubu, zatímco v komiksu je znázorněn pomocí panelů s čtenáři listujícími stránkami a retrospektivními scénami. Konkurenční časopis Sběrač bývá reflektován především v promluvách postav než v samotných textových panelech. Podobně se liší i práce s opakováním klíčových motivů (např. postup vyndání ježka z klece je v próze na rozdíl od komiksu několikrát zopakován). Podstatným rysem komiksového zpracování je jeho vizuální expresivita, která umožňuje zachytit dramatické momenty intenzivnějším způsobem, explicitně. Obavy členů klubu vůči ostatním mají díky charakteru média prózy větší prostor pro realizaci. Situace jsou zveličeny představením pocitů a vnitřních prožitků postav. Komiks pracuje s okamžitým účinkem obrazu na čtenáře a zároveň i komiksový příběh přidává některé scény, které v próze chybí (např. návštěvu hrobu Bublíny v závěru příběhu, která zdůrazňuje emocionální dopad jeho ztráty). Další rozdíl spočívá v dělbě práce mezi členy klubu – v próze je rozložena vyváženěji, zatímco v komiksu jsou některé úlohy redukovány nebo soustředěny na konkrétní postavy.

Závěr příběhu se v obou médiích liší svou atmosférou. Próza má epičtější zakončení, v němž hraje roli nejen slavnostní předání postu Velkého Vonta, ale i motiv žlutého kvítku, zvonění stínadelských zvonů a zpěv vontské hymny, čímž jsou zdůrazněny legendárnost příběhu, historická kontinuita Stínadel apod. Komiks zachovává samotný akt předání vedení, ale dochází k oslabení ostatních slavnostních prvků, a v důsledku působí závěr méně vznešeně.

4.3 Tajemství Velkého Vonta

Třetí a zároveň poslední román trilogie, *Tajemství Velkého Vonta* (viz Obrazová příloha č. 15), přináší výrazné změny ve výstavbě prózy i komiksové adaptace. Oproti předchozím dílům se v komiksu objevují i podkapitoly, které strukturovaně člení děj a nabízejí možnost rekapitulace událostí. Komiksová verze reflektuje dějové změny nejen vizuálně, ale také pomocí textových panelů, jež upřesňují souvislosti a identitu postav. Jednou z klíčových změn v komiksu je důraz na prostorové a časové ukotvení děje. Navíc je mnohdy v komiksu respektováno roční období a počasí (např. na nošeném oblečení). Próza oproti komiksu reflektuje zážitky zimy, výpravy v duchu skautských ideálů nebo například Soutěž přátelství. Stále platí, že pokud se děje dobře, je hezké počasí (to v závěru zmiňuje

i sám Mírek). Oproti předchozím adaptacím nyní komiks obsahuje samostatné panely využívané pro obsah Tam-Tamu, což vylučuje nutnost reflexe ostatními postavami.

Postava Mirka prochází dalším psychologickým vývojem a získává hlubší psychologický rozměr. Stále je ústřední vůdčí osobností, která iniciuje většinu výprav do Stínadel, ale zároveň se ukazuje jako člověk vědomý si vlastních limitů. Po jedné z výprav, kdy jsou drženi Rychlé šípy ve Stínadlech, dokonce přiznává, že už se do Stínadel vracet nechce, což je pro jeho postavu neobvyklé a vystupuje tak z role hrdiny. Tento moment v próze posiluje jeho lidskou stránku, ale v komiksu není zobrazen. Přestože si zachovává Mírek autoritu, v próze se častěji objevují momenty týmové spolupráce – například Jarka přichází s vlastními nápady a Mírek je buď přijme, nebo je dále rozvíjí. Komiks často Mirkovu motivaci redukuje na otázku cti či nevyhnutelnosti, čímž ho staví do rigidní role neochvějného hrdiny. Oproti próze tak působí méně přirozeně a médium postrádá prostor pro pochybnosti, které by ho činily lidštějším. Žádost Rychlých šípů k Bratrstvu kočičí pracky, aby zpravili rodiče o pozdním příchodu z důvodu věznění Vonty, Bratrstvo, a především Dlouhé Bidlo, odmítají. Tento moment podtrhuje morální převahu Rychlých šípů. Naopak v komiksu dochází k výraznějšímu ponížení Bratrstva – jejich zbabělost potvrzuje výsměch ze strany Vontů. Dále reakce na zákaz vydávání Tam-Tamu, který od ředitele obdrží je v próze reflektována sklíčeností a celkovou frustrací Rychlých šípů. V komiksu spíše kladen důraz na obavy ze Sběrače, konkurenčního plátku, který šíří nepravdivé informace. Mirkovy typické morálně motivační výroky se mnohdy přesouvají k Jarkovi, který připomíná organizační věci (např. nezapomenout na KPZ – odkaz na skautské prostředí, které Foglar do příběhu vkládá).

Důležitým prvkem je možnost názorového rozkolu uvnitř Rychlých šípů, který se objevuje v próze, nicméně v komiksu není tak explicitní. Rychlonožka je ovlivněn Haha-Bimbi pomocí lichotek a Jindra s ním souhlasí. Mírek však tento rozkol rázně ukončuje a přichází s plánem, jak situaci vyřešit. Dalším tvrzením potvrzujícím skutečnost tohoto prvku je situace, kdy kárá Jindru, Rychlonožku a Červenáčka za to, že se nechali přemoci Amazonkami, na což Červenáček odpovídá, že by dívce nikdy neublížil. Takové situace podtrhují, že Mírek sice vede skupinu, ale není neomylný a setkává se s nesouhlasem.

Nově je do příběhu zapojen samostatný dívčí spolek – Amazonky, které představují jakýsi protipól Vontů, nikoli jako jejich přímé protivníky, nýbrž jako společenství s vlastními zájmy a cíli. Přestože jsou zpočátku uvedeny velkolepým způsobem, do děje

aktivně vstupují až v druhé polovině příběhu. Amazonky jsou divoké, neuznávají vontské zřízení a jejich motivy zůstávají nejednoznačné. Spolupracují s Rejholcem, nosí jídlo tajemnému Cizinci a vystupují proti Vontství i Žlutému kvítku, což je staví do negativního světla. Proto také nenávidí Vlášku Dratuše, jehož zvolení Velkým Vontem neuznávají. V próze je jejich nepřístupnost zdůrazněna i tím, že na rozkaz Rejholce nesmějí s Rychlými šípy mluvit – mohly by totiž prozradit důležité informace. Dívky jsou zde navíc označovány jako *žáby*, přičemž jejich hodnocení závisí na tom, kdo toto označení vyslovuje (např. pro Cizince *hodné žáby*, pro Rychlé šípy *zlé žáby*). Navzdory tomu, že jsou Amazonky uvedeny s velkým očekáváním, jejich jediným skutečně heroickým činem je ukořistění hlavolamu. Přestože se jedná o důležitý moment, jeho význam nespočívá v samotném zisku ježka v kleci, ale spíše ve způsobu a okolnostech této akce. Tuto interpretaci potvrzuje i to, jak se ke ztrátě hlavolamu staví Rychlé šípy – nevidí v tom důležitý zvrat, nýbrž spíše epizodu v celkovém vývoji událostí.

Jednou z výrazných ženských postav je již zmíněná dívka Haha-Bimbi. V próze je zobrazena negativně, kdežto v komiksu působí spíše jako milá osoba. Zajímavé je, že Rychlé šípy se k ní chovají přezíravě a dělají si z ní legraci, dokud ji nepotřebují jako svědkyni. V té chvíli se k ní začnou chovat lichotivě, což je patrné například v obsahu Tam-Tamu. Zvláštní význam má její vliv na Rychlonožku, kterému lichotila natolik, že pod vlivem jejích myšlenek vyvolal dočasný názorový rozkol ve skupině. Dále se v próze vyskytují neznámá děvčata v anonymním hloučku, v komiksově adaptaci je tento motiv redukován na dvě konkrétní dívky, které působí spíše zmateně a neutrálně. Komiks také vynechává některé ženské postavy, například starou paní a malou dívku, která v próze funguje jako posel a dochází ke zpochybnění její činnosti.

V příběhu je představen nový psí společník Rychlých šípů – Kuliferda, náhrada za zesnulého Bublínu, jak je také opakovaně označován především v próze. Foglar se zde věnuje i odkazu předchozího psa, když popisuje jeho smrt téměř vznešeným způsobem, tedy jako oběť pro dobrou věc. Zatímco v komiksu není tomuto tématu věnováno tolik pozornosti, v próze se smrt Bublíny odráží i v postoji Rychlonožky. Ten si bere ponaučení z minulosti a sám iniciuje, aby byl Kuliferda raději uvázan doma a nevystavoval se nebezpečí jako Bublína. Tento detail ukazuje vývoj Rychlonožkovy postavy – jeho iniciativa je projevem zodpovědnosti a reflektuje zkušenost, kterou si Rychlé šípy odnesly ze ztráty předchozího psa.

Didaktické prvky jsou patrné v próze i komiksu. Nejvýraznější z nich souvisí se smrtí Dymoráka, kterou Mirek Dušín hlásí na policii, přestože jde o starý a uzavřený případ. Tento moment ukazuje Mirka jako zodpovědnou a zásadovou postavu, která věří v potřebu spravedlnosti bez ohledu na časový odstup a zároveň v ponaučení od neštěstí s Bublinou. Zatímco v komiksu se vyšetřování Dymorákovy smrti omezuje na pouhé sdělení informace, próza se tomuto tématu věnuje podrobněji. Nikdo sice není za smrt potrestán, ale závěr zdůrazňuje potřebu, aby si dospělí lépe hlídali své děti. Smrt je vylicena jako nešťastná náhoda v důsledku dětské hry a funguje tak jako varování před podobnými incidenty. Stejně tak v momentě, kdy se rozhodnou Rejholcovi ukrást ježka v kleci, není tento čin prezentován jako krádež, ale jako morálně ospravedlnitelný čin, jelikož je jak v próze, tak v komiksu zdůvodněn tím, že Rejholec vlastní hlavolam neprávem.

Rozdílný přístup mezi prózou a komiksem se projevuje i v reakci dospělých na nebezpečné výpravy chlapců. V próze se po zadržení Rychlých šípů ve Stínadlech objevuje zmínka o naštvaných rodičích, kteří reagují na to, že jejich děti byly přes noc pryč. Komiks tuto rovinu zcela opomíjí, čímž oslabuje důraz na reálné důsledky jejich činů a snižuje význam zodpovědnosti vůči dospělým autoritám.

Závěr

Cílem této práce bylo analyzovat fenomén Rychlých šípů nejen jako literární a komiksový artefakt, ale také jeho význam jako součást širšího kulturního a historického spektra. Vzhledem k zjištěným informacím můžeme Foglarovo dílo považovat za důležitý milník české komiksové a literární tradice, přičemž jeho význam přesahuje rámec dobrodružné literatury pro mládež.

Foglarova tvorba je plynule ovlivněna už dílem Wilhelma Busche *Max a Mořic* autorovým přístupem k vnímání mladých čtenářů jako podstatné části čtenářské obce. Nemůžeme u něj nalézat podobnost s vizuální podobou komiksu Foglara, jelikož Busch namísto dialogových bublin využíval textová pole pod obrázky. Za další aspekt ovlivňující Foglarovu prózu lze považovat rozvoj denního tisku na přelomu 19. a 20. století především ve Spojených státech amerických. *The Yellow Kid and His New Phonograph* Richarda Outleta využívá dialogové bubliny v chronologicky uspořádaných sekvencích a opakovaně zobrazené postavy. V českém prostředí byl komiks během prvních dvou dekád 20. století představován ve formě veršovaného komentovaného seriálu. Další průlom představoval

komiks *Zig et Puce* Alaina Saint Ogana využívající dialogové bubliny, čímž se staly reálnou součástí evropského komiksu. Z frankofonní scény tento průlom prohloubila komiksová série o reportéru Tintinovi nebo titulní strana časopisu *Le Journal de Mickey*. Ustanovení komiksu ale neprobíhalo pouze skrze využívání dialogových bublin, nýbrž i tematická rovina je podstatným faktorem tohoto procesu. Inspirace dobrodružnými nebo hrdinskými komiksy obohacenými o etické hodnoty a společenskou morálku se zcela odráží ve Foglarově tvorbě. Reflexe podoby literární scény i v době, kdy už byly *Rychlé šípy* vydávány, je uvedena z důvodu komplexního pochopení literárního i společenského pozadí.

Vývoj komiksu v meziválečném období představuje proces, v jehož rámci se formovaly základní rysy pozdějšího českého komiksu. Tento vývoj byl podmíněn jak kulturními a technickými změnami, tak i zahraničními vlivy, přičemž český komiks se postupně přetvářel z podoby tradičního obrázkového seriálu do podoby složitějších, narativně rozvinutých příběhů. Dokladem přechodu od jednoduchých ilustrací k formám, které již ukazovaly snahu o vyprávění prostřednictvím strukturovaných obrazových sekvencí a textu, je tvorba Josefa Lady a Ondřeje Sekory. Zásadní roli v tomto procesu sehrála poptávka po zábavných literárních formách, která ale zároveň vychovávala čtenáře a také předávala jim mravní poselství. Postupné přijetí komiksu jako samostatného formátu pro publikování pokračování, zejména ve specializovaných periodikách, vedlo k rozvoji složitějších narativních struktur a vytváření komplexněji vykreslených postav. V tomto ohledu *Rychlé šípy* představují nejen vrchol v rámci českého komiksového fenoménu, ale i propojení kulturních a technických změn, které nastaly během meziválečného období.

Srovnání prózy a komiksu *Stínadelské trilogie* potvrdilo, že obě média přistupují k vyprávění rozdílnými způsoby. Zatímco próza klade důraz na psychologickou hloubku postav, jejich vnitřní vývoj a budování tajemné atmosféry, komiks pracuje s dynamickou vizuálností, která akcentuje napětí a akci, čímž převážně sleduje hlavní dějovou linku. Tyto rozdíly se projevují nejen v zobrazení postav, ale také v celkovém vyznění jednotlivých kapitol. Dalším významným zjištěním je role výtvarného zpracování, které zásadně ovlivnilo čtenářskou percepci *Rychlých šípů*. Styl Jana Fischera, Václava Junka, Bohumíra Čermáka a následně Marko Čermáka přispěl ke kultovnímu statusu série a do značné míry determinoval její vizuální identitu. Z analýzy můžeme vyvodit závěr, že zatímco Fischerova precizní a realistická kresba dodává příběhu věrohodnost a jistou míru vážnosti, pozdější stylizace Marko Čermáka reflektuje proměnu čtenářských očekávání směrem

k odlehčenějšímu, idealizovanému pojetí, které klade důraz na romantiku a nostalgii spíše než na realismus.

Rychlé šípy nezůstaly izolovaným fenoménem, ale měly významný dopad na českou komiksovou tvorbu. Inspiraci Foglarovými příběhy lze vysledovat v pracích jiných autorů, přičemž jejich vliv přetrval i po roce 1989, kdy došlo k nové vlně zájmu o jeho dílo a k pokusům o jeho reinterpetaci v rámci současné komiksové produkce. Reflektování těchto zjištění vede k závěru, že Rychlé šípy zůstávají nejen důležitým artefaktem české literární historie, ale také jedním z mála domácích komiksových děl, která překročila svůj původní účel a stala se součástí národní kulturní identity. Jejich nadčasovost spočívá nejen v morálních hodnotách, které předávají, ale také v jedinečné kombinaci tajemství, dobrodružství a atmosféry přátelství, jež stále mohou oslovit nové generace čtenářů.

5. Zdroje

5.1 Primární literatura

BUSCH, Wilhelm – HOFFMANN, André. *Max und Moritz: Eine Bubengeschichte in Sieben Streichen*. Dinslaken: Andhof, 2021. ISBN 9783736429574.

FOGLAR, Jaroslav. *Celý den drobně prší: výbor z deníků 1920-1937*. Praha: Albatros, 2022. ISBN 978-80-88503-02-6.

FOGLAR, Jaroslav a ČERMÁK, Marko. *Dobrodružství v temných uličkách: Záhada hlavolamu; Stínadla se bouří; Tajemství Velkého Vonta*. Vydání v tomto souboru první. Praha: Olympia, 1990.

FOGLAR, Jaroslav. *Rychlé šípy*. 1. vyd. Praha: Olympia, 1998. ISBN 80-7033-530-0.

FOGLAR, Jaroslav. *Rychlé šípy Jaroslava Foglara a Marko Čermáka*. Praha: Albatros, 2022. ISBN 978-80-00-06863-3.

FOGLAR, Jaroslav. *Stínadla se bouří*. 4. vyd. Praha: Olympia, 1992. ISBN 80-7033-162-3.

FOGLAR, Jaroslav. *Tajemství Velkého Vonta*. 4. vyd. Praha: Olympia, 1991. ISBN 978-80-7033-870-4.

FOGLAR, Jaroslav. *Záhada hlavolamu*. 8. vyd. Praha: Olympia, 2003. ISBN 80-7033-779-6.

5.2 Sekundární literatura

DVORSKÝ, Miloš. *Mýtus zvaný Stínadla: Rychlé šípy, Vontové a hlavolam – realita versus fikce*. 2. rozš. vyd. Praha: Zdeněk Bauer, 2011. ISBN 978-80-906755-1-3.

FORET, Martin; KOŘÍNEK, Pavel; PROKŮPEK, Tomáš a JAREŠ, Michal. *Studia komiksu: možnosti a perspektivy*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2012. ISBN 978-80-244-3327-1.

FORST, Vladimír a kol. *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce, 1. díl (A-G)*. 1. vydání. Praha: Academia, 1985. ISBN 80-200-0797-0.

GROENSTEEN, Thierry. *Stavba komiksu*. Brno: Host, 2005. ISBN 80-7294-141-0.

KONČELÍK, Jakub – VEČEŘA, Pavel a ORSÁG, Petr. *Dějiny českých médií 20. století*. Praha: Portál, 2010. ISBN 978-80-7367-698-8.

KOŘÍNEK, Pavel. *Cykly šprýmovných obrázků: Rané neperiodické publikační platformy českého komiksu 1911–1933. Literární archiv*. 2020, č. 52, s. 90-110. ISSN 0231-5904.

KOŘÍNEK, Pavel a PROKŮPEK, Tomáš. *Signály z neznáma: český komiks 1922-2012*. Řevnice: Arbor vitae, 2012. ISBN 978-80-7467-012-1.

KOŘÍNEK, Pavel, FORET, Martin a JAREŠ, Michal. *V panelech a bublinách: kapitoly z teorie komiksu*. Praha: Akropolis, 2015. ISBN 978-80-7470-113-9.

MALÝ, Zbyšek a Alena MALÁ. *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950-*. Ostrava: Výtvarné centrum Chagall, 1999. sv. 4. ISBN 80-86171-00-0.

MAUER, Pavel. *Ježek v kleci. Dosud nepublikovaný rozhovor Pavla Mauera s Jaroslavem Foglarem 1982-1985*. Praha: MauMau, 2013. ISBN 978-80-87608-03-6

MEYER, Christina. *Producing mass entertainment: the serial life of the Yellow Kid*. Columbus: The Ohio State University Press, 2019. ISBN 0-8142-7747-0.

MIKULKA, Lumír. *Causa Jaroslav Foglar*. Ostrava: Amosium servis, 1991.

MIKULKA, Lumír. *Jaroslav Foglar: stručný životopis a základní bibliografie*. Ostrava: Amosium servis, 1990.

MOCNÁ, Dagmar a Josef PETERKA. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004. ISBN 80-7185-669-X.

MCCLOUD, Scott. *Jak rozumět komiksu*. Praha: BB art, 2008. ISBN 978-80-7381-419-9.

NOSEK-WINDY, Václav. *Jestřábí perutě: povídání o foglarovkách*. 1. vydání. Praha: Olympia, 1999. ISBN 80-7033-618-8.

POLÁK, Jiří a VÁPENKA, Ivan. *Kreslí Fischer, píše Foglar aneb Tajemství malíře*. Praha: Ostrov, 1993. ISBN 80-901434-3-1.

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

ŠALDA, Jaroslav. *Z paměti Jaroslava Šaldy VII*. Roč. 22 (1990), č. 25. ISBN 978-80-200-2531-9.

Archiv bezpečnostních složek. Protokol registrace svazků spolupracovníků. Jaroslav Foglar. Registrační číslo 2299. In: 1. zvláštní oddělení KS MV Praha.

5.3 Internetové zdroje

ŠIDÁK, Pavel a PŘIBÁŇ, Michal. *Jaroslav Foglar*. Online. In: Slovník české literatury po roce 1945. [cit. 11-03-2024]. Dostupné z: <https://slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=32&hl=foglar+>

Lambiek.Net Comiclopedia. *Wilhelm Busch*. Online. [cit. 13-03-2025]. Dostupné z: <https://www.lambiek.net/artists/b/busch.htm>.

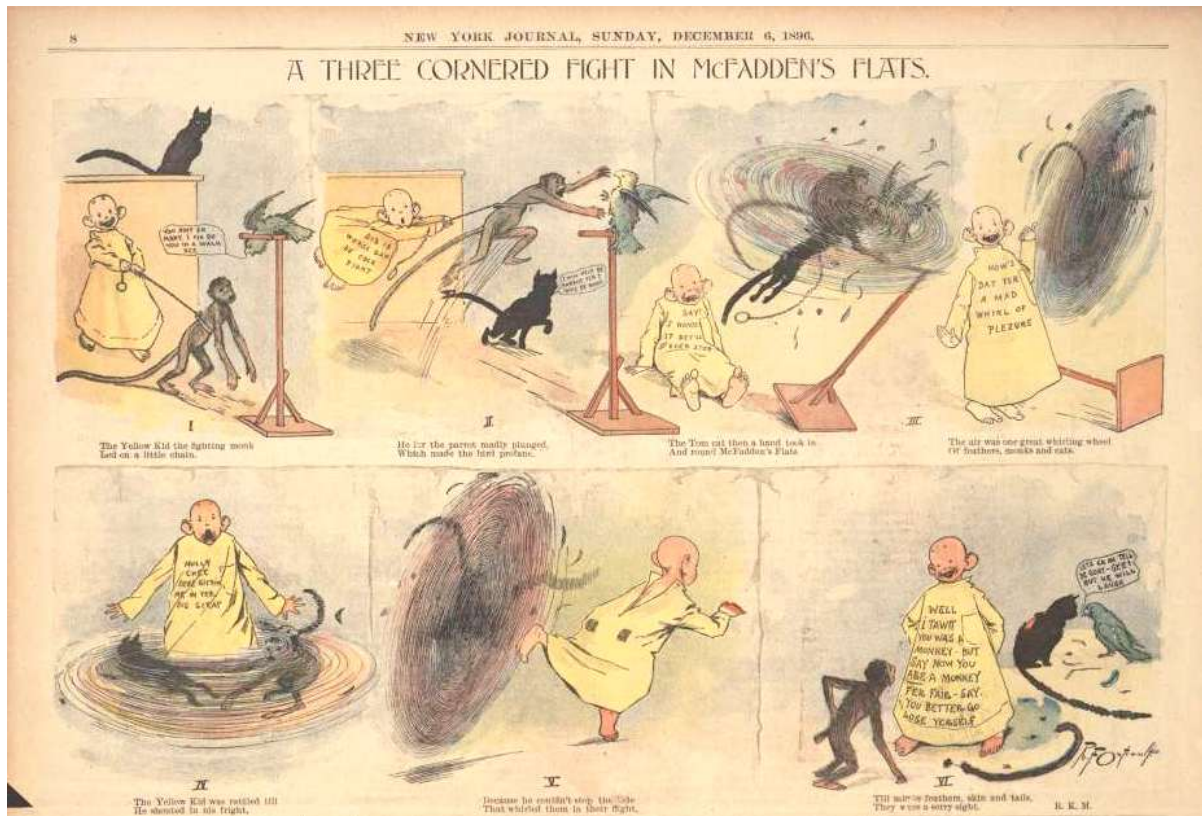
6. Přílohy

6.1 Obrazové přílohy

Obrazová příloha č. 1

The Yellow Kid (6. prosince 1896).

Comic Book Plus. *The Yellow Kid 1896*. Online. Dostupné z: <https://comicbookplus.com/?dclid=26549> [cit. 14-03-2025].



Obrazová příloha č. 2

Alain Saint-Ogan. *Zig et Puce*; v týdeníku *Dimanche Illustré* (1927).

Dostupné z: <https://www.bedetheque.com/BD-Zig-et-Puce-Hachette-Tome-1-Zig-et-Puce-En-route-pour-l-Amerique-29092.html> [cit. 16-03-2025].



Obrazová příloha č. 3

Černí jezdci řadí; 1. publikovaná verze (17.12.1938); zavěšený Jarka, nakreslil Jan Fischer.
Mladý hlasatel. Černí jezdci řadí. Praha: Melantrich. Roč. 4 (1938), č. 7.



Obrazová příloha č. 4

Černí jezdci řadí; přetvořená verze (Jarka není zavěšen); překreslil Bohumír Čermák.

FOGLAR, Jaroslav. *Rychlé šipky*. 1. vyd. Praha: Olympia, 1998. ISBN 80-7033-530-0. s. 7.



Obrazová příloha č. 5

Kresba Jaroslava Foglara ke své básni *Měsíční noci* (1920) využitá v románu *Hoši od Bobří řeky* (1937).

NOSEK-WINDY, Václav. *Jestřábí perutě: povídaní o foglarovkách*. 1. vydání. Praha: Olympia, 1999. s. 15.



Obrazová příloha č. 6

Legitimace člena Čtenářského klubu.

NOSEK-WINDY, Václav. *Jestřábí perutě: povídaní o foglarovkách*. 1. vydání. Praha: Olympia, 1999. s. 193.



Obrazová příloha č. 7

Dnes komorní koncert, kresba tuší, 1919, Hugo Boettinger (Dr. Desiderius).

BOETTINGER, Hugo. *Dnes komorní koncert*. Kresba tuší. 17 x 27,3 cm. 1919. Místo: Galerie Lazarská, Praha.



Obrazová příloha č. 9

Rychlé šípy s bednou provazů; ilustroval Václav Junek, 1941 (v posledním panelu jsou omylem nevybarvené dveře).

FOGLAR, Jaroslav. *Rychlé šípy*. 1. vyd. Praha: Olympia, 1998. ISBN 80-7033-530-0. s. 119.



Obrazová příloha č. 10

Rychlé šípy ve skalním obydlí; nakreslil Bohumír Čermák.

FOGLAR, Jaroslav. *Rychlé šípy*. 1. vyd. Praha: Olympia, 1998. ISBN 80-7033-530-0. s. 122.



Obrazová příloha č. 11

Rychlé šípy zkoušejí nového člena; nakreslil Marko Čermák.

FOGLAR, Jaroslav. *Rychlé šípy Jaroslava Foglara a Marko Čermáka*. Praha: Albatros, 2022. ISBN 978-80-00-06863-3. s. 8.

Píše Foglar

Kreslí Marko Čermák

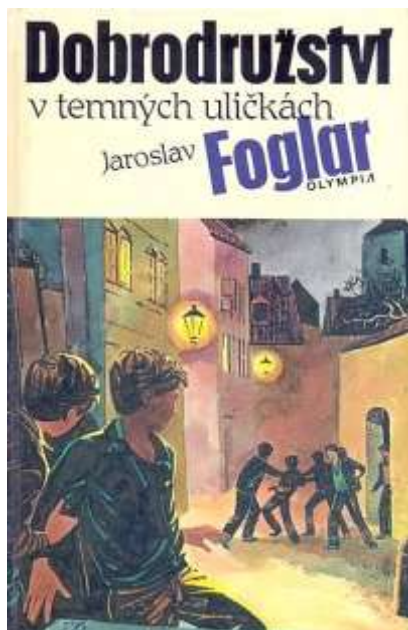
RYCHLÉ ŠÍPY ZKOUŠEJÍ NOVÉHO ČLENA



Obrazová příloha č. 12

Obal knihy *Dobrodružství v temných uličkách*.

FOGLAR, Jaroslav. *Dobrodružství v temných uličkách: Záhada hlavolamu; Stínadla se bouří; Tajemství Velkého Vonta*. 1. vyd. v tomto souboru. Praha: Olympia, 1990.



Obrazová příloha č. 13

Obal knihy *Záhada hlavolamu*.

FOGLAR, Jaroslav. *Záhada hlavolamu*. 8. vyd. Praha: Olympia, 2003. ISBN 80-7033-779-6.



Obrazová příloha č. 14

Obal knihy *Stínadla se bouří*.

FOGLAR, Jaroslav. *Stínadla se bouří*. 4. vyd. Praha: Olympia, 1992. ISBN 80-7033-162-3.



Obrazová příloha č. 15

Obal knihy *Tajemství Velkého Vonta*.

FOGLAR, Jaroslav. *Tajemství Velkého Vonta*. 4. vyd. Praha: Olympia, 1991. ISBN 978-80-7033-870-4.



6.2 Textové přílohy

Textová příloha č. 1

Báseň *Měsíční noci* Jaroslava Foglara.

NOSEK-WINDY, Václav. *Jestřábí perutě: povídaní o foglarovkách*. 1. vydání. Praha: Olympia, 1999. ISBN 80-7033-618-8. s. 15.

*Když měsíční nadejdou noci,
já lesy se toulám sám,
jsem podmaněn kouzelnou mocí
a podivnou touhu mám:*

*Chtěl bych jít za skály vysoké,
kde měsíc v útes září,
a opět v lesy hluboké,
kde v tůni leskem vábí.*

*Jen daleko od lidí jít bych chtěl,
tam kde sám bych mohl být,
kde bych za druha jen zvíře měl,
tam krásnějším životem žít!*