

**UNIVERZITA KARLOVA**

**FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD**

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

**Diplomová práce**

**2017**

**Andrea Škopková**

**UNIVERZITA KARLOVA**

**FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD**

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

**Andrea Škopková**

**Mediální proměny Pepiny Rejholcové**

*Diplomová práce*

Praha 2017

Autor práce: **Andrea Škopková**

Vedoucí práce: **Mgr. Martin Sekera, PhD.**

Rok obhajoby: 2017

## **Bibliografický záznam**

ŠKOPKOVÁ, Andrea. *Mediální proměny Pepiny Rejholcové*. Praha, 2017. 78 s. Diplomová práce (Mgr.) Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra mediálních studií. Vedoucí diplomové práce Mgr. Martin Sekera, PhD.

## **Abstrakt**

Práce reflektuje jednu z nejoblíbenějších fiktivních postav první poloviny třicátých let, Pepiny Rejholcové. Pepina Rejholcová, jejímž autorem je významná osobnost české komiksové tvorby František Voborský, se v českém tisku objevila na přelomu dvacátých a třicátých let – nejprve jako vedlejší postava humorných novinových kresbiček či ilustrací k populárním písňovým textům. Záhy poté však pronikla na plátna kin, stránky dětských knih, či do dětských pokojů v podobě hraček a cucacích bonbonů. Proměny kresebného archetypu, které tento pohyb mezi rozličnými médii vyvolal, jsou centrem zájmu této práce. V tomto kontextu jsou sledovány aspekty intermediality a transmediality, a to jak v konkrétním, tak v obecném významu. Sledováno je především to, nakolik se mění původně kreslená postava, zdali dochází k proměnám obsahu sdělení, narativních vzorců a pojetí humoru. V širším kontextu je práce příspěvkem k tematice projevů mediální integrace po stránce institucionální i obsahové. Práce je členěna do pěti částí a závěru. První část nastiňuje teoretická východiska, druhá část je věnována podobě Pepiny Rejholcové, třetí je věnuje jejím mediálním proměnám a reprezentacím, čtvrtá podstatě charakteristického humoru a pátá doplňuje historický kontext.

## **Abstract**

The work reflects one of the most popular fictional character of the first half of the 1930s, Pepina Rejholcová. Pepina Rejholcová, whose author Frantisek Voborsky, an important personality of Czech comics, has appeared in the Czech press at the turn of the 1920s and 1930s – first as a side character of humorous drawings or illustrations for popular song lyrics. Soon after, she reappeared on the silver screen, on pages of children's books, or in children's rooms in the form of toys and sweets. The transformations of the originally illustrated archetype caused by the switch among the various media are the center of interest for this work. In this context, the aspects of intermediality and transmediality are examined, both in special and general terms. It is mainly the extent to which the originally cartoon character changes, and whether the content of the message, the narrative patterns and the concept of humor is changing as well. In broader context, the work is a contribution to the theme of media and institutional integration. The work is divided into five parts and a conclusion. The first part outlines the theoretical viewpoints, the second part is devoted to Pepina Rejholcova's character, the third part reflects media representations, the fourth discusses essential characteristics of typical humor and the fifth part adds up historical context, Illustrations are attached.

## **Klíčová slova**

Pepina Rejholcová, František Voborský, komiks, film, média, komika, intermedialita, 30. léta, Československo

## **Keywords**

Pepina Rejholcová, František Voborský, comics, film, media, comedy, transmediality, 1930s, Czechoslovakia

**Rozsah práce: 137 406 znaků**

## **Prohlášení**

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval/a samostatně a použil/a jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 19. 5. 2017

Andrea Škopková



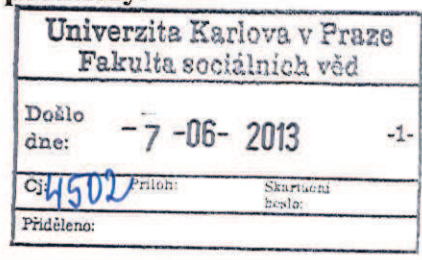
h  
KALENO

**Institut komunikačních studií a žurnalistiky FSV UK**  
**Teze MAGISTERSKÉ diplomové práce**

**TUTO ČÁST VYPLŇUJE STUDENT/KA:**

<b>Příjmení a jméno diplomantky/diplomanta:</b> Škopková Andrea
<b>Imatrikulační ročník diplomantky/diplomanta:</b> 2012
<b>E-mail diplomantky/diplomanta:</b> andrea.skopkova@comic.com
<b>Studijní obor/forma studia:</b> Mediální studia, kombinovaná forma

**Razítko podatelny:**



**Předpokládaný název práce v češtině:**  
Mediální proměny Pepiny Rejholcové

**Předpokládaný název práce v angličtině:**  
Media Transformations of Pepina Rejholcova

**Předpokládaný termín dokončení** (semestr, akademický rok – vzor: ZS 2012/2013)  
(diplomovou práci je možné odevzdat nejdříve po dvou semestrech od schválení tezí)  
ZS 2014/2015

**Charakteristika tématu a jeho dosavadní zpracování (max. 1800 znaků):**

Téma práce reflektuje jednu z nejoblíbenějších fiktivních postav poloviny třicátých let, Pepiny Rejholcové. Pepina Rejholcová, jejímž autorem je významná osobnost české komiksové tvorby František Voborský, se v českém tisku objevila na přelomu dvacátých a třicátých let - nejdříve coby vedlejší postava humorných novinových kresbiček či ilustračního doprovodu k populárním písňovým textům. Záhy poté, co se již jako hlavní hrdinka pravidelně objevovala na stránkách českého tisku, pronikla také na plátna kin, divadelní prkna, stránky dětských knih, či do dětských pokojů v podobě hraček a obalů cukrovinek, nesoucích zdrobnělinu jejího jména. A právě výše nastíněné proměny kresebného archetypu, které pohyb mezi rozličnou mediální produkcí vyvolal, jsou hlavním předmětem zájmu navrhovaného diplomového projektu. Dosavadní zájem dosud projevil o toto téma historiografie formou kontextového vřazení kresby do vývoje karikatury u nás a filmová historiografie formou hodnotové analýzy kýče v meziválečné filmové tvorbě.

**Předpokládaný cíl práce, případně formulace problému, výzkumné otázky nebo hypotézy (max. 1800 znaků):**

Cílem práce je zachycení mediálních proměn postavy Pepiny Rejholcové a jejich teoretický rozbor na pomezí otázek transmediality a intermediality. Krom úvodní historiografické stránky věci by se práce měla zabírat zejména podstatou transformace v první řadě komiksového charakteru, který ve třicátých letech dosáhl v českojazyčném kulturním prostoru nevídané popularity. Sledována bude zejména proměna obsahu sdělení, narativního pojetí a role humoru ve zkoumaných relevantních mediálních produktech (z oblastí ilustrací k hudebním listům, komiksu, dětských dobrodružných knih, filmu, reklamy i dalších). V širších souvislostech by práce byla příspěvkem k tématu projevů mediální integrace jak po stránce institucionální (např. synergie filmového a hudebního průmyslu ve sledovaném období, merchandising), tak obsahové (možnosti transmediality, otázky intermediální komunikace vs. problematika adaptací).



**Předpokládaná struktura práce** (rozdělení do jednotlivých kapitol a podkapitol se stručnou charakteristikou jejich obsahu):

**1. Populární kultura a mediální průmysl v meziválečném Československu** - tematický úvod

**2. Otázky transmediality a intermediality** - teoretické vymezení tématu

**3. František Voborský, duchovní otec Pepiny Rejholcové**

- medailon tvůrce, okolnosti vzniku postavy a její role v tvorbě Františka Voborského

**4. Geneze typového modelu Pepiny Rejholcové**

- chronologický přehled, počátky komiksového charakteru, odkazy a reminiscence v čs. kultuře

**5. Analýza mediálních transformací**

- analýza charakteristiky, obrazu a narativity mediálních obsahů v kontextu specifík daných médií

**5.1 Komiks**

**5.2 Dobrodružné knížky pro děti**

**5.3 Film**

**5.4 Reklama**

**5.5 Ostatní**

**6. Závěr**

- teoretický dovětek, shrnutí nalezených rozdílností a „proměn“ Pepiny Rejholcové

**Vymezení podkladového materiálu** (např. titul periodika a analyzované období):

*České slovo* (1931-1933)

*Humoristické listy* (1933-1934)

Film *Pepina Rejholcová* (r. Václav Binovec), ČSR 1932

Opereta a operetní písničky vydané tiskem

Reklamní tisky v sekundárním provedení (zveřejňované v periodickém tisku)

**Metody (techniky) zpracování materiálu:**

Metodou zpracování je analýza mediálních obsahů, spíše v kvalitativním smyslu slova. Metodologické ukotvení viz základní literaturu.

**Základní literatura** (nejméně 5 nejdůležitějších titulů k tématu a metodě jeho zpracování; u všech titulů je nutné uvést stručnou anotaci na 2-5 řádků):

**Signály z neznáma. Český komiks 1922-2012.** Řevnice: Arbor vitae, 2012. 350 s. ISBN 978-80-7467-012-1.

„Rozsáhlá kolektivní monografie, která vznikla v souvislosti se stejnojmennou výstavou, představuje historii českého komiksu v průběhu 90 let. Obrazový průvodce českým komiksem popisuje ve 12 kapitolách od různých autorů historii českého komiksu od roku 1922 do roku 2012. Spíše než o chronologický přehled jde o studium nejrůznějších žánrů a forem, kterými český komiks oplývá, stejně jako jeho dalších souvislostí a přesahů. Kniha dokazuje, jak bohatý svět český komiks představuje, jak dalekou cestu již ušel a jak moc se dnes jakožto žánr etabloval a emancipoval.“ [katalog Městské knihovny v Praze]

Kontextové ukotvení tématu v souvislosti s vývojem české komiksové tvorby.

**CHATMAN, Seymour. Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu. Z anglického originálu *Story and Discourse, Narrative Structure in Fiction and Film* přeložil Milan Orálek. Brno: Host, 2008. 328 s. ISBN 978-80-7294-260-2.**

„Monografie představuje teorii fikčního narativu napříč médii, vychází z rozlišení mezi příběhem, obsahovou složkou narativu, a diskursem. Uvedené dílo náleží mezi základní světové naratologické příručky.“ [katalog Městské knihovny v Praze]

**DIESING, Helena. Český komiks 01. poloviny 20. století.** Praha: Verzone, 2011. 359 s. ISBN 978-80-904546-8-2.

„Přehled českého komiksu 1. poloviny 20. století vzniklý na základě rešerší dobových periodik - denního tisku, jeho humoristických příloh, humoristických a satirických časopisů a časopisů pro děti a mládež a dále některých společenských periodik.“ [katalog Městské knihovny v Praze]

Referenční dílo pro historiografické ukotvení tématu.



**DVOŘÁK, Tomáš (ed.).** *Kapitoly z dějin a teorie médií.* Praha: AVU, 2010. 360 s. ISBN 978-80-87108-16-8.

„Způsoby vymezování nových médií vůči médiím tradičním, ať už na rovině obecně pojatého posunu od industriální, masové společnosti ke společnosti informační či na rovině analýzy základních kategorií, principů a praktik.“ [katalog Městské knihovny v Praze]

Důležitý zdroj další literatury.

**KÁRNÍK, Zdeněk.** *České země v éře První republiky (1918–1938). Díl první, Vznik, budování a zlatá léta republiky (1918–1929).* Praha: Libri 2000. 571 s. ISBN 80-7277-027-6.

„Monografie. Dějiny hospodářské, politické i kulturní. Vnitropolitický vývoj. Zahraniční politika. Přebrot a revoluce. Založení státu. Poválečná společenská krize. Hospodářské, sociální a kulturní změny československé společnosti. Konjunktura 2. pol. 20. let a její výsledky. Práce bude dvoudílná. První díl zahrnuje vznik republiky a její vývoj ve 20. letech.“ [katalog Městské knihovny v Praze]

**KÁRNÍK, Zdeněk.** *České země v éře První republiky (1918–1938). Díl druhý, Československo a České země v krizi a v ohrožení (1930–1935).* Praha: Libri 2002. 577 s. ISBN 80-7277-031-4.

„Období charakterizované zápasem o vnitřní stabilitu a zajištění mezinárodního postavení republiky ohrožené hospodářskou krizí a nástupem německého fašismu.“ [katalog Městské knihovny v Praze]

**KOTEK, Josef.** *Dějiny české populární hudby a zpěvu 19. a 20. Století, [2. Díl] (1918-1968).* Praha: Academia, 1998. 373 s. 80-200-0634-6.

„Historický pohled na vývoj žánrů populární hudby v Čechách. Druhý díl navazuje na předchozí svazek chronologickou posloupností i metodikou zpracování.“ [katalog Městské knihovny v Praze]

**MOCNÁ, Dagmar:** „Červená knihovna“ v českém filmu třicátých let. In: *Iluminace*, roč. 7, 1995, č. 2., s. 53-100.

Vhled do kontextu prvorepublikové filmové produkce inspirované populární (knižní) tvorbou.

**PACHMANOVÁ, Martina (ed.).** *Ženy v umění [online].* c2008, [cit. 6. 6. 2013]. Dostupné z <<http://www.zenyvumeni.cz/>>.

Webový projekt teoreticky umění Martiny Pachmanové se optikou gender studies zabývá pozicí ženy v umění (zejména v první polovině 20. století).

**STURKEN, Marita – CARTWRIGHT, Lisa.** *Studia vizuální kultury. Z anglického originálu Practises of Looking, An Introduction to Visual Culture* přeložili Lucie Vidmar a Milan Kreuzzieger. Praha: Portál, 2009. 462 s. ISBN 978-80-7367-556-1.

„Monografie shrnuje základní poznatky disciplíny, která usiluje o teoretické uchopení vizuální kultury v její celistvosti - od vysokého umění, přes film, televizi a reklamu až po vizuální data v oblasti vědy.“ [katalog Městské knihovny v Praze]

Důležitý zdroj další literatury.

**Diplomové a disertační práce k tématu** (seznam bakalářských, magisterských a doktorských prací, které byly k tématu obhájeny na UK, případně dalších oborově blízkých fakultách či vysokých školách za posledních pět let)

**Jakeschová, Jana.** *Alois Nebel jako transmediální kulturní fenomén.* Bakalářská diplomová práce. Brno: Masarykova Univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, 2013. Vedoucí bakalářské práce Marika Kupková.

**Maňasová Hradská, Helena.** *Vizualizace metafory pokroku v reklamě meziválečného Československa.* Dizertační práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Katedra estetiky, 2010. Vedoucí dizertační práce Jaroslav Střítecký.

**Sedláček, Zdeněk.** *Pérák, opomíjený hrdina české vizuální kultury.* Bakalářská diplomová práce. Brno: Masarykova Univerzita, Filozofická fakulta, Ústav dějin umění, 2013. Vedoucí bakalářské práce Alena Pomajzlová.

Datum / Podpis studenta/ky

7.6.2013

*Janekova*  
.....

**TUTO ČÁST VYPLŇUJE PEDAGOG/PEDAGOŽKA:**

Doporučení k tématu, struktuře a technice zpracování materiálu:

Případné doporučení dalších titulů literatury předepsané ke zpracování tématu:

Potvrzuji, že výše uvedené teze jsem s jejich autorem/kou konzultoval(a) a že téma odpovídá mému oborovému zaměření a oblasti odborné práce, kterou na FSV UK vykonávám.

Souhlasím s tím, že budu vedoucí(m) této práce.

.....

Příjmení a jméno pedagožky/pedagoga

Datum / Podpis pedagožky/pedagoga

TEZE JE NUTNO ODEVZDAT VYTIŠTĚNÉ, PODEPSANÉ A VE DVOU VYHOTOVENÍCH DO TERMÍNU UVEDENÉHO V HARMONOGRAMU PŘÍSLUŠNÉHO AKADEMICKÉHO ROKU, A TO PROSTŘEDNICTVÍM PODATELNÝ FSV UK. PŘIJATÉ TEZE JE NUTNÉ SI VYZVEDNOUT V SEKRETARIÁTU PŘÍSLUŠNÉ KATEDRY A NECHAT VEVÁZAT DO OBOU VÝTISKŮ DIPLOMOVÉ PRÁCE.

**TEZE NA IKSŽ SCHVALUJE VEDOUcí PŘÍSLUŠNÉ KATEDRY.**

# Obsah

<b>ÚVOD</b>	<b>2</b>
<b>1. MEDIÁLNÍ PROMĚNY A PROMĚNY MÉDIÍ</b>	<b>4</b>
1.1 MÉDIA A JEJICH DEFINIČNÍ ZNAKY	5
1.1.1 <i>Komiks: Vizuální médium blízké filmu?</i>	7
1.1.2 <i>Komiks: Intermediální fenomén?</i>	10
1.2 INTERMEDIALITA A TRANSMEDIALITA	15
1.3 UMĚNÍ A MÉDIA	17
<b>2. PODOBA POSTAVY A JEJÍ FUNKCE V PŘÍBĚHU</b>	<b>20</b>
2.1 POZNÁMKY K VNĚJŠÍ A VNITŘNÍ CHARAKTERISTICE PEPINY REJHOLCOVÉ	22
<b>3. MEDIÁLNÍ PROMĚNY PEPINY REJHOLCOVÉ</b>	<b>25</b>
3.1 PEPINA REJHOLCOVÁ NOVINOVÁ	25
3.2 PEPINA REJHOLCOVÁ VE FILMU	27
3.3 PEPINA REJHOLCOVÁ V PÍSNÍCH	31
3.4 PEPINA REJHOLCOVÁ V DĚTSKÉ LITERATUŘE	32
3.5 PEPINA REJHOLCOVÁ JAKO LOUTKA, HRAČKA A KMOTRA CUCAVÝCH BONBONŮ	35
<b>4. HUMOR PEPINY REJHOLCOVÉ</b>	<b>37</b>
4.1 CHARAKTERISTICKÉ KOMIČNO	38
4.2 KOMICKÁ PODSTATA „PROSTÉHO VENKOVSKÉHO DĚVČETE“	39
4.3 SDĚLOVÁNÍ HUMORU	42
<b>5. KONTEXTY</b>	<b>44</b>
5.1 FRANTIŠEK „FRÁŇA“ VOBORSKÝ, DUCHOVNÍ OTEC PEPINY REJHOLCOVÉ	44
5.2 POZNÁMKY KE KULTUŘE 30. LET	51
<b>ZÁVĚR</b>	<b>54</b>
<b>SUMMARY</b>	<b>59</b>
<b>LITERATURA</b>	<b>60</b>
<b>PŘÍLOHA</b>	<b>63</b>



## Úvod

Předkládaná práce si stanovila za cíl zhodnotit proměny, kterých se napříč dostupnými mediálními kanály, dostalo kdysi populární – dnes poněkud pozapomenuté – kreslené postavičky Pepiny Rejholcové. V přehledových, víceméně historiograficky zaměřených publikacích věnujících se tématu komiksu, které se v českém prostředí objevily v posledním desetiletí, bývá jméno Pepiny Rejholcové zmiňováno nikoli pro grafickou či literární úroveň stejnojmenného komiksu, nýbrž pro bezprecedentní úspěch, kterému se tato postavička mezi čtenáři těšila. Bylo tomu vůbec poprvé, co se původně kreslená figurka víceméně souběžně objevovala v širším spektru mediálních forem. Pepina Rejholcová se sice ponejvíce objevovala na stranách denního tisku, zejména pak jeho příloh – vedle toho se ale o možnosti využití oblíbeného charakteru zajímal jak filmový, tak hudební průmysl. Z náhodné kresby, jak o ní hovořival autor, František Voborský, se stal fenomén, čítající „vedlejší produkty“ v podobě filmu, písni, dětské literatury, hraček a loutek či cukrovinek.

Jednou z otázek, kterými se tato práce zabývá, je právě poměr těchto vedlejších forem k formě původní. V kontextu mediálních studií se v této souvislosti nabízí úvaha nad pojetím intermediality a transmediality, tedy konceptů reflektujících transpozice a koexistence mediálních forem a příslušných obsahů. V případě Pepiny Rejholcové totiž nelze hovořit o standardních procesech adaptace – ani film, ani knížky určené dětskému čtenáři nekopírují původní – tiskem zprostředkovaný – obsah, nýbrž nabízejí publiku nový rozměr oblíbené postavy i jejích příběhů.

Během zpracovávání tématu došlo ke změně původně zamýšlené struktury. Ta nakonec čítá pět kapitol. První kapitola shrnuje teoretická východiska a nastiňuje přístupy, kterých je v následných částech použito. Druhá kapitola se věnuje charakteristice Pepiny Rejholcové a významu těchto charakteristik pro vyprávění. Třetí kapitola přistupuje k analýze příslušných mediálních obsahů, a to na základě popisu příznačných rysů daných formátů, a významu fiktivního charakteru v nich prezentovaném – tedy v tiskem publikované ilustrované anekdotě (a komiksu), ve filmu, v dětské literatuře, v hudbě a v oblasti propagačních a reklamních předmětů. Čtvrtá kapitola se zabývá fungováním humoru, kterého využíval František Voborský napříč výše jmenovanými médii, včetně původního a charakteristického (kresleného) pojetí

komična Pepiny Rejholcové. Pátá kapitola doplňuje k tématu podob Pepiny Rejholcové kontexty jejího vzniku; zaměřuje se na osobu Františka Voborského, jehož kariéru i význam upozadila prokázaná spolupráce s okupanty a na podobu kulturního a mediálního prostoru Československa třicátých let. Závěrem práce jsou vyzdvihnuty výsledky získaných poznatků. Práci doprovází grafická příloha, sloužící k ilustrování závěrů.

Oproti původnímu záměru je v této práci umenšena část věnovaná historiografickým otázkám, a to z důvodu, že v mezidobí jejího vzniku došlo k publikaci vícera odborných statí, které dané problematice věnují potřebný a poměrně rozsáhlý prostor. Jejich opakování by mělo za následek jen málo přínosnou a v konečném efektu zbytečnou duplicitu; na příslušné doplňující prameny je nicméně v textu odkazováno, a to průběžně, zejména v ústřední části věnované analýze konkrétních mediálních forem. Zásadní historiografické údaje jsou místy včleněny do textu, jádro práce však tkví ve vyhodnocení toho, v jakých ohledech je možné nejznámější kreslené dílo Františka Voborského reflektovat jako případ funkčního intermediálního či transmediálního projektu a jaké byly podmínky, které to právě v období první republiky umožnily.

## 1. Mediální proměny a proměny médií

Jedním z konstantních témat mediálních studií jsou otázky týkající se definování médií, jejich charakteristik a jejich typů. Jednu z nejobecnějších definic médií, založenou na jejich komunikačně-zprostředkovací funkci, užívá Denis McQuail: *„Média lze považovat za prostředek, který poskytuje příležitosti, vazby, prostor a platformu pro cirkulaci informací a myšlenek. Prostřednictvím médií se utvářejí významy; sociální a kulturní síly působí volně podle různých logických zákonitostí a bez předvídatelného výsledku.“*<sup>1</sup> Tato definice v sobě díky odkazům na „cirkulaci informací a myšlenek“ a „působení sociálních a kulturních sil“ obsahuje náznak masového potenciálu médií; přestože lze o těchto charakteristikách uvažovat ve věci realizace jakékoli komunikace, stěžejního významu nabývají právě coby vlastnosti komunikace masové. McQuail dále rozlišuje čtvero základních teoretických přístupů k reflexi mediálních studií, založených na opozicích mediocentrismu/sociocentrismu a materialismu/kulturalismu: přístup mediokulturální (zaměřující se na obsah a recepci mediálních sdělení), přístup mediomaterialistický (sledující organizační a technologická hlediska fungování médií), přístup sociokulturální (reflektující funkci médií ve společnosti) a přístup sociomaterialistický (zkoumající média optikou odrazu materiálních a ekonomických podmínek společnosti).<sup>2</sup> Tato práce kombinuje sociokulturální a mediokulturální. Mediokulturální přístup je realizován zaměřením na obsah a jeho proměny ve vztahu k cestám, kterými jsou příjemci zasahováni. Sociokulturální přístup je využit především prostřednictvím komparatistického kontextu zprostředkovávání mediálních obsahů a zábavy ve společnosti.

Těžiště teoretických východisek této práce tkví v oblasti kulturních studií. Při analýze jednotlivých mediálních forem jsou uplatňovány zejména koncepty z oblasti teorií komiksu, literatury a filmu. Ústředními teoretickými termíny jsou pojmy intermediality a transmediality. Intermedialitou bývá označována takový rys (mediálního) obsahu, která prolíná a interferuje vlastnosti typické pro různé druhy médií. Transmedialita oproti tomu popisuje funkční migraci mediálních obsahů (případně

---

<sup>1</sup> McQUAIL, Denis. *Úvod do teorie masové komunikace*. 4. rozšířené a přepracované vydání. Praha: Portál, 2009. ISBN 978-80-7367-574-5. s. 21.

<sup>2</sup> Tamtéž. s. 27.



narativních vzorců) napříč rozšiřujícím se spektrem výsledných kanálů.<sup>3</sup> Oba dva tyto koncepty odrážejí transformace, kterými média – coby do jisté míry sociální konstrukt, odrážející dynamiku společnosti – procházejí.

Zabýváme-li se proměnami médií, střetáváme se především s proměnami narativními a technologickými. Narativních proměny médií se týkají změn ve sféře komunikačních, resp. výrazových prostředků. Technologickou proměnou je změna v užití technologie či techniky komunikace.

Typickým příkladem obou proměn může být filmové médium. V oblasti narativní se může jednat o využívání výrazových prostředků dalších médií – extrémními případy jsou využívání textu (inspirace literaturou), či sekvencí nehybných obrazů (inspirace komiksem). V oblasti technologií je nasnadě skutečnost, že film coby forma opustil své eponymní médium celuloиду a vydal se cestou digitalizace.

### ***1.1 Média a jejich definiční znaky***

Jedna z možných odpovědí na otázku, co jsou to média, byla dána v úvodní části této kapitoly. Samotné označení „média“ je nicméně užíváno v různých významech. Média mohou označovat jak masová média, tak s nimi související instituce i osoby v nich působící. Na straně druhé označují média jak dílčí procesy komunikace, tak podstatu užití technologie. V současné nepřetržitě se digitalizující době však pojetí média, coby nosiče informace poněkud ztrácí na doslovnosti. Souputník frankfurtské školy Walter Benjamin kdysi přemítal o proměně hodnoty uměleckého díla ve věku technické reprodukovatelnosti, o několik dekad později poukázal Jean Baudrillard na simulační podstatu postmoderní společnosti; dnes má čtenářstvo v elektronických přístrojích všeho druhu k dispozici úžasné množství jak „pochybných“ komiksů, tak uznávaných literátů. Nejinak je tomu v již zmiňovaném případě filmu, který již povětšinou není oním prapůvodním celuloidovým pásem.

---

<sup>3</sup> Jedním z reprezentantů transmediální teorie je pojmově užší idea transmediálního vyprávění (*transmedia storytelling*) vztahující se na multiplatformové techniky sdělování a rozvíjení mediálního obsahu pomocí moderních digitálních technologií.

Tato práce se věnuje komiksu, filmu, literatuře, hudbě a propagaci. Ne všechny tyto záležitosti spadají bez dalšího do škatulky medií. O filmu, literatuře a hudbě patrně nebude v obecné rovině sporu. V případě propagace je její případné včlenění do oblasti medií založeno na skutečnosti, že sama různých medií využívá. Nejzajímavější je však situace komiksu

Přestože už bylo teorií poukázáno na fakt, že komiks nemůže být považován za žánr literatury, neboť sám je členěn na žánry (a subžánry) vlastní i žánry obdobné žánrům literárním, v obecném povědomí tato jeho askripce, nejčastěji ve vztahu k formě laciné či dětské literatury,<sup>4</sup> přetrvává. Zároveň se ale objevují i názory vyzdvihující absenci typického technologického média komiksu a zdůrazňující častý fakt, že komiks sdílí médium knihy (či papíru) společně s literaturou. Touto problematikou se zabývá Michal Foret a zmiňuje možnost pojmout médium komiksu coby dispozitiv.<sup>5</sup> Ilustruje tento přístup na médiu filmu: „... médium filmu jako dispozitiv není jen celuloidový pás smotaný na cívce, jen sdělovací prostředek nebo paměťový nosič sdělení (tedy médium v technickém smyslu diskutovaném výše), ale i komplex zahrnující technické procesy umožňující vznik a recepci filmu i jejich kulturně sociální kontext (od natáčení až po projekci). Dispozitiv přitom neprodukuje hotové významy, nýbrž organizuje časoprostor rozpínající se během recepcce mezi obrazem a okem diváka, resp. během produkce mezi tvůrcem a výsledným textem – je to tedy soubor podmínek viditelnosti textu.“<sup>6</sup> Tato definice v zásadě není v rozporu v definicí Denise McQuaila, zdůrazňuje však některé specifčnosti média zprostředkovávajícího zejména fiktivní a „spotřební“ narativ.<sup>7</sup>

---

<sup>44</sup> Srov. RYŠKA, Pavel. Co studují comics studies? Studium komiksu a dědictví formalistického obratu. In FORET, Martin, KOŘÍNEK, Pavel, PROKÚPEK, Tomáš a Michal JAREŠ (eds.). *Studia komiksu: Možnosti a perspektivy*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2012. Edice Studia komiksu. ISBN 978-80-244-3327-1. s. 22.

<sup>5</sup> FORET, Martin. Nejistá medialita komiksu. Tamtéž, s.89.

<sup>6</sup> Tamtéž.

<sup>7</sup> Srov. také definici média jakožto „nástroj zprostředkování či komunikace – neutrální spojka či prostředník sloužící ke zveřejnění poselství“, který může stejně dobře poukazovat „na soubor komunikačního průmyslu a technologií, které společně produkují a šíří zprávy, zábavu, a informace určené k veřejné spotřebě.“ STURKEN, Marita a Lisa CARTWRIGHT. *Studia vizuální kultury*. Praha: Portál, 2009. ISBN 978-80-7367-556-1. s.235

### 1.1.1 Komiks: Vizuální médium blízké filmu?

„ ... nic na světě, a hlavně mravokárná rozhořčení nikoli, neodstraní prozatím tohoto přívalu obrazů, obrázků, obrázečků, jenž poroste a poroste a přes všechny své lidské nedostatky bude požehnáním, roznášeje slávu života ze všech končin do všech koutů, napomáhaje člověku k pocitu jednoty se vším, co jest a plyne. Vytýkají také této obrázkové záplavě, (...) že odvrací lidi od ‚seriózního‘ umění a od ‚seriózní‘ literatury...“<sup>8</sup>

Stanislav Kostka Neumann, 1913

Slova známého autora se týkala rozmachu fotografických časopisů (např. *Český svět*, *Světobzor*, *Týden světem*, *České ilustrované listy* apod.), které byly některými z tehdejších kulturních arbitrů považovány za nešvar kazící dobrý vkus a úsudek českého obyvatelstva. Nastiňují však také otázku tzv. vysoké a nízké kultury (v článku Stanislava Kostky Neumanna je dávana příkladem také opozice seriózního divadla a filmu),<sup>9</sup> která bývá často přidružována k charakteristice médií. Komiks bývá laickou veřejností řazen mezi kulturu nízkou, ne-li přímo brakovou. Zároveň však symbolizuje kulturu populární – byť s paradoxním příděchem jisté okrajovosti.<sup>10</sup> I tak se leckdy banalizované komiksové prostředí, a to zejména v posledních letech, stává inspiračním zdrojem mainstreamové popkultury,<sup>11</sup> a ovlivňuje ji tak možná víc, než se na první pohled zdá. Dříve než se tedy ponoříme do zkoumání vzájemných „mediálních“ vztahů komiksu a filmu, komiksu a (dětské) literatury, či literatury a filmu, pozastavíme se u výchozího „média“, kterým je v případě této práce právě novinový komiks (a v úplném svém počátku novinová ilustrace).

Zatímco představa o uměleckosti komiksu může ve veřejnosti vzbudit nemalá podezření, jeho příslušnost k médiím už bývá snesitelnější a rámcově ospravedlnitelná.

8 NEUMANN, Stanislav Kostka. Obrazy, obrázky, obrázečky. In SZCZEPANIK, Petr a Jaroslav ANDĚL(eds.). *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904-1950*. Praha: Národní filmový archiv, 2008. Knihovna Illuminace, 25. ISBN 978-80-7004-136-9. s. 112.

Původní publikace: *Lidové noviny*. r. 21, č. 306 (8. 11. 1913), s. 1-2.

9 S. K. Neumann však k těmto veřejným apelacím dodává, že: „*Je přece naprosto nemyslitelné, že vážný milovník dobrého umění, dobré četby, dobrého divadla dá se od těchto věcí odvrátiti obrázkovými týdeníky nebo kinematografickými produkcemi. A na druhé straně, nestane se přece pražádné neštěstí, odvrátí-li snad někdy průměrného občana nějaký Český svět nějaké kino od toho, co se obecně nazývá seriózním uměním, divadlem, literaturou.*“ Tamtéž.

10 Viz např. komiks jako stereotypní atribut outsiderovství, podobně jako žánr sci-fi filmů.

11 Viz četné hollywoodské adaptace komiksových námětů.

Prvotní otázkou tedy je, v jakém smyslu lze o komiksu uvažovat jako o médiu. Martin Foret ve své již výše zmíněné studii týkající se mediality komiksu uvádí: „*Je zřejmé, že ve snaze vymezit se vůči chybnému chápání komiksu jako žánru, které se se svým předmětem tragicky mýjí, je deklarování komiksu jako média logické a efektivní. Věta »Komiks je médium stejně jako film«, říká mnohé – například o neomezených možnostech výrazu či žánrové pestrosti. Analogie s filmem je svůdná (komiks a film mají skutečně mnoho společného v mnoha ohledech) a při apologii komiksu jistě dobře posloužila. Nelze se tedy divit, že se stala de facto commonsenseovým argumentem.*“<sup>12</sup>

Komiks bývá nejčastěji porovnáván právě s filmem. O „filmová“ přirovnání tedy není v „odborném čtení“ komiksu nouze. S filmem toho má komiks skutečně mnoho společného, jsou zde však i rozdíly.

Oproti filmu se komiks liší vlastními metodami reprezentace a sdělování obsahu. Příznačné, nikoli však nezbytné, je užití panelů a bublin. Panely zprostředkovávají komunikační strukturu komiksu, bubliny pak reprezentují komunikaci postav (vyřčenou i myšlenou).

V teoretických pojednáních se objevuje rozlišení narativní funkce komiksového panelu a filmového záběru. Thierry Groensteen tyto dva formální prostředky staví do opozice: „*Ve filmu je v okamžiku snímání (hraného filmu) nástrojem vytržení, vynětí. Vysekává z profilového kontinua, jež ji obklopuje, tu správnou zónu nazývanou „pole“ a stejným gestem, jako by to udělala fotografická maska, odstraňuje všechno, co nebude otisknuto na film, a tudíž bude na plátně nepřítomno, „mimo pole záběru“.* Rámeček vyznačuje hranice v přemíře zobrazovaného, vyzdvihuje privilegovaný fragment. Zato rámeček viněty komiksu nevytrhává nic; spokojí se s tím, že ohraničuje. Vymezuje tak oblast nabízenou k záznamu obrázku a popřípadě i verbálních sdělení.“<sup>13</sup> Thierry Groensteen sice připouští výjimku animovaného filmu, který skutečně vzniká pouze v okénku, v zásadě ale opomíjí fenomén filmových ateliérů, kde v zásadě platí, že mimo zorné pole kamery se nic týkající se příběhu neděje (ba naopak, častokrát i do pečlivě připravovaného a inscenovaného – nikoli vybíraného – záběru pronikne nezamýšlený či

---

12 FORET, Martin. Nejistá medialita komiksu. In FORET, Martin, KOŘÍNEK, Pavel, PROKŮPEK, Tomáš a Michal JAREŠ (eds.). *Studia komiksu: Možnosti a perspektivy*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2012. Edice Studia komiksu. ISBN 978-80-244-3327-1 s. 87.

<sup>13</sup> GROENSTEEN, Thierry. *Stavba komiksu*. Brno: Host, 2005. Studium; 16. ISBN 80-7294-141-0. s. 57-58.

nesouvisející detail, a nadšenci tak mohou lovit filmové chyby a sotva postřehnutelné nepřesnosti). V tomto ohledu je naopak kinematografie bližší komiksu než často zmiňované a technologicky blízké fotografii. Ta naopak bývá připodobňována ke komiksu díky své nehybnosti. Avšak, co se týče narativních rozměrů komiksu, přestože je komiks objektivně nehybným médiem, dovede zprostředkovat nejen obraz a v jistém ohledu i zvuk (v zásadě pouze jednotlivý, nikoli zvuk kontinuální a komplexní), a disponuje způsoby, kterými sdělit i řadu jiných sensorických vlastností (které naopak standardní film s patřičným efektem<sup>14</sup> sdělit nedovede).

„Bublíny“ však nejsou jen univerzálním poznávacím znakem komiksu,<sup>15</sup> sehrávají svou roli také v kontextu (politicko-)sociálním a historickém. V Československu byly zpozorovány zejména na konci čtyřicátých a během padesátých let. Byly vnímány jako symbol „západního“ komiksu,<sup>16</sup> a boj proti nim dokonce poznamenal podobu jednoho z nejpopulárnějších českých komiksových děl, Foglarovy Rychlé šípy: *„Pro příklad lze nahlédnout na stránky českých časopisů pro mládež druhé poloviny čtyřicátých let minulého století. Tuzemská kritika pokleslé literatury v nich tehdy identifikovala relativně nový zdroj špatných čtenářských návyků: kreslené příběhy opatřené ‚bublinami‘. K nejčtenějším z nich patřil (už od druhé půle třicátých let) seriál Rychlé šípy. Terčem kritiky se podle redaktora Karla Bureše staly právě »obláčky, které šly hovořícím chlapcům od úst a vymezovaly dialog«. Byly považovány »za nechutné, animální, v ušlechtilé dětské literatuře nepřípustné«. Kresby Fischerovy a Junkovy označovali [kritici] za primitivní, nemoderní, naturalistické a neumělé. Prý kazí vkus mládeže a jsou v rozporu s výtvarnou výchovou.“*<sup>17</sup> Foglar bubliny skutečně nahradil titulky. Ztráta příznačného komunikačního rysu však komiksu neupřela jeho formální mediální příslušnost: *„Ačkoliv bylo nahrazení rukopisného obsahu (reprezentující akustické fenomény) tištěnými titulky považováno za devaluaci úspěšného formátu,*

<sup>14</sup> Patřičným efektem je myšlena skutečnost, že přestože existují snímky, jejichž projekce mohou doprovázet některé experimentální atrakce v podobě seancí obohacených o rozličné smyslové vjemy, tak právě jejich objektivizace jim ubírá na autenticitě, kterou je lidská fantazie schopna zdárně nasimulovat.  
<sup>15</sup> Na druhou stranu – je také otázkou, do jaké míry činí samotná přítomnost komiksově „bublíny“ z díla komiks, případně nakolik pozměňuje jeho mediální potenciál – viz snímek *Kdo chce zabít Jessii?* (r. Václav Vorlíček, ČSSR 1966).

<sup>16</sup> Textová složka větší části českých „komiksových a ilustrovaných příběhů“, zejména těch na stránkách tiskovin, byla v minulosti realizována „prostými“ komentáři pod obrázky.

<sup>17</sup> RYŠKA, Pavel. Co studují comics studies? In FORET, Martin, KOŘÍNEK, Pavel, PROKŮPEK, Tomáš a Michal JAREŠ (eds.). *Studia komiksu: Možnosti a perspektivy*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2012. Edice Studia komiksu. ISBN 978-80-244-3327-1. s. 31-32. S převzatým odkazem na (citace): BUREŠ, Karel. *V týmu s Foglarem. Příběh redaktora legendárních časopisů*. Praha: Toužimský & Moravec, 2009.

„zvukový film [se] vrátil k němému; seriál se stal ilustrovanou povídkou podle sovětského vzoru«, z hlediska McCloudovy široké formální definice [komiksu coby sekvenčního umění] vypadá situace jinak. Každá záměrná sekvence obrazů – ať už jsou opatřeny titulky, bublinami, nebo zůstávají docela „němé“ – zůstává komiksem.“<sup>18</sup>

Thierry Groensteen v neposlední řadě zmiňuje otázku prahu narativity: „Nehybné obrázky oddělené mezerou. Jak s tím odvyprávět nějaký příběh? Je snad vyprávěvní v těch obrazech? Je rozptýlené v každém z nich, anebo se zjevuje v okrajích, které spolu sousedí? Mají meziikonické mezery nějakou symbolickou funkci? Jaký je podíl textu na tvorbě smyslu?“<sup>19</sup> Těmto otázkám „narativity“ se věnují třetí a čtvrtá kapitola (o mediálních proměnách Pepiny Rejholcové a o sdělování humoru), jejichž cílem je zachytit poměr mezi využívaným médiem a reprezentací původního obsahu.

### 1.1.2 Komiks: Intermediální fenomén?

„Definovat si musíme právě slovo komiks, protože popisuje celé médium, ne jen nějakou jeho formální realizaci, jako jsou komiksové stripy nebo seriálové sešity.“<sup>20</sup>

Scott McCloud

Podle českého *Slovníku literární teorie* z osmdesátých let minulého století lze komiks klasicky definovat jako „[sérii] kreseb nebo obrázkový seriál, kde se vypráví příběh obyčejně komického nebo dobrodružného obsahu s pomocí obrázkového znázornění, ale také s použitím textu promluv, které vycházejí jednajícím osobám z úst (...); někdy bývá připojen objasňující text také pod obrázek.“<sup>21</sup> Přibližně tak, i více jak třicet let od jejího vzniku, vypadá obecně sdílená představa.

18 RYŠKA, Pavel. Co studují comics studies? Tamtéž. S převzatým odkazem na (citace): BUREŠ, Karel. *V týmu s Foglarem. Příběh redaktora legendárních časopisů*. Praha: Toužimský & Moravec, 2009.

<sup>19</sup> GROENSTEEN, Thierry. *Stavba komiksu*. Brno: Host, 2005. Studium; 16. ISBN 80-7294-141-0.. s. 126.

<sup>20</sup> McCLOUD, Scott. *Jak rozumět komiksu*. Brno: BB/Art, 2008. ISBN 978-80-7381-419. s 4.

<sup>21</sup> KÖNIGSMARK, Václav. Comics. [slovníkové heslo]. In VLAŠÍN, Štěpán a kol. (eds). *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984. s. 56-57.



Dagmar Mocná a Jana Čeňková definují komiks o něco aktuálnějším pohledem literární vědy jako „*intersémiotický narativní žánr, líčící událost či příběh prostřednictvím série kreseb zpravidla doplněných textem*“, a upozorňují na skutečnost, že „*komiks spojuje výrazové prostředky výtvarného projevu (kresba), literatury (text), filmu (technika střídání záběrů z různých úhlů a vzdáleností) i divadla (výrazná gesta a emblematické masky postav)*.“<sup>22</sup>

Není náhodou, že definice komiksu nalzáme v literárněvědných příručkách. K literatuře má komiks blízko skrze svou textovou stránku. Ta však zároveň může být sporná – neboť některé komiksy, a druhá zmíněná definice to naznačuje formulací „*zpravidla doplněných textem*“, mohou být i slova prosté (např. některá existenciálně laděná díla Lewise Trondheima, dále experimentální a expresionistické, či ryze abstraktní komiksy). Pokud se některé definice nevyjadřují k textuálním charakteristikám komiksu, musí se nutně vyjádřit k formě sdělování, kterou komiks využívá. Dagmar Mocná a Jana Čeňková použily pro definování komiksu obrat intersémiotičnosti, značící se komiks využívá vícera znakových systémů.

Intersémiotičnost komiksu spočívá v jeho schopnosti sdělovat informaci různými znakovými systémy naráz či vedle sebe. Nejobvyklejšími znakovými systémy, které komiks coby svébytná mediální (potažmo umělecká) forma využívá, jsou jazyk a obraz – v klasickém provedení je obrazová složka doprovázena textem (ve formě popisku nebo emblematických „*bublin*“), výjimkou nicméně není ani ilustrovaný text znázorňující zvuky, či grafické a symbolické naznačení jiných smyslových vjemů. Komiks bývá označován jako sekvenční umění. Od této definice, připisované americkému kreslíři Willu Eisnerovi se odráží i Scott McCloud, popularizátor studií komiksu, byť souběžně a přiznává komiksu i stereotypní laický popis nízkého umění a s nadsázkou jej charakterizuje jako „*křiklavé barevné časopisy, co v nich [jsou] nevkusné kresby a přihloupelé příběhy a lidi ve vypasovaných kostýmech*.“<sup>23</sup> Přesto nakonec definuje komiks jako „*záměrnou juxtaponovanou sekvenci*<sup>24</sup> *kreslených a jiných obrazů, určenou ke sdělování informací nebo k vyvolání estetického prožitku*.“<sup>25</sup>

<sup>22</sup> MOCNÁ Dagmar a Jana Čeňková. Komiks. In MOCNÁ, Dagmar, PETERKA, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004. ISBN 80-7185-669-X. s. 316.

<sup>23</sup> McCLOUD, Scott. *Jak rozumět komiksu*. Brno: BB/Art, 2008. ISBN 978-80-7381-419. s 2.

<sup>24</sup> Podle této definice by většina výjevů z novinového života Pepiny Rejholcové nebyla komiksem v pravém slova smyslu – chyběla by zde ona sekvence (juxtapozice). Jednalo by jen o kreslenou anekdotu (až na několik výjimek vyvedených ve více panelech).

<sup>25</sup> Tamtéž, s 9.

Pro Scotta McClouda je stěžejním pojmem sousloví *juxtaponovaná sekvence*. Juxtapozice obrazů přibližuje komiks již několikrát zmiňovanému filmu. Avšak komiks je od filmu (za normálních okolností) rozeznatelný, podoba tedy nebude natolik velká, jak se zdá z McCloudovy definice (v zásadě aplikovatelné i na animovaný film).

Předchozí část zmínila rozdíly v pojetí prostoru a narativity (viz pasáž oddílu 1.1.1 *Komiks: Vizuální médium blízké filmu* reflektující úvahy Thierryho Groensteena o rozdílnosti panelu a filmového záběru a prahu narativity). McCloud přidává další rozdíl a zastává názor, že „v komiksu hraje prostor právě tu roli, kterou u filmu hraje čas.“<sup>26</sup> Co je tím myšleno? Zatímco u filmu divák sleduje jedno obrazové pole (plátno, obrazovku apod.), kde se v rychlém a okem nepostřehnutelném sledu automaticky a časem střídají statické výjevy, u „četby“ komiksu musí tento sled záběrů iniciovat sám čtenář. To mu umožňuje ovlivňovat čas a trvání příběhu, a stejně tak se do příběhu vracet. Čtenář komiksu je v tomto ohledu v podobné pozici jako čtenář knihy. Tento percepční přístup k obsahu klasicky odlišuje možnosti čtenáře a diváka. Dnes lze toto hledisko částečně zpochybnit odkazem na některé technologické vymoženosti, kterých si diváci zvykli využívat. Přesto je však stále platné, že rozsah knihy (potažmo komiksu) nedokáže relevantně vypovědět dobu, za kterou bude přečtena, zatímco stopáž filmu už jistou výpovědní hodnotu má. Čtenář může ovlivnit, jak rychle knihu přečte (autor k tomu může přispět tzv. čtivostí), ale divák podobnou možnost nemá (byť by byl film natočen sebestopávkou a sebestopávkou).<sup>27</sup> Zrychlené přehrávání (což v jiných ohledech zajímavý technologický výdobytek) jej totiž nutně ochudí o některé záběry, což bude mít obdobný následek jako čtenářské „přeskakování“ kapitol či dílčích pasáží textu. Nelze (bezztrátově)<sup>28</sup> vidět rychleji, ale lze rychleji číst. To je možná jeden z aspektů, který umožnil filmu, aby zlidověl a stal se pravým symbolem masové kultury – neboť je ze své podstaty rovnostářský. Komiks se vydává „technologicky“ opačnou cestou a realizuje princip demokratičnosti v tom významu, že četbu či percepci komiksu může každý čtenář věnovat tolik času, kolik uzná za vhodné (a na rozdíl od beletrie zde v mnoha případech odpadají charakteristické nároky na čtenářskou gramotnost).

---

<sup>26</sup> Tamtéž, s 7.

<sup>27</sup> Tím není nijak zpochybněno individuální vnímání trvání času, kdy jak divák, tak čtenář v zabránění do mediálního obsahu opomíjejí za určitých podmínek vnější plynutí času.

<sup>28</sup> Pokud nedochází ke ztrátám na poli obsahovém, dochází ke ztrátám v rovině estetické.

Současná zkoumání jsou před definicemi komiksu oprávněně ostražitá: „Odpovědi na otázky, »co je to komiks« nebo »co je každému komiksu vlastní«, možná slibují přivést tazatele k jádru věci; nakonec jej však zavedou do prostoru, který je ovládán myšlenkou nějaké jedné, víceméně jednoduché podstaty usilující vyloučit vše ostatní jako nevyhovující a nedůležité. Tak jako je možné sjednotit dějiny splétáním pluralitních a souběžně existujících historií v jediný mocný proud, lze vybudovat i systém komiksu; otázkou je, co všechno musí být při jeho utváření odloženo a opominuto.“<sup>29</sup> Komiks nabývá mnoha podob. A stanovit, čím je (ve všeobecnosti) charakteristický, může být ve výsledném efektu zavádějící. Svůj podíl na tom určitě má i relativně pozdní ustanovení studií komiksu coby vědní disciplíny. Zatímco film byl kritickou reflexí hodnocen (a zhodnocen) záhy, tedy dříve než se stačil proměnit ve všechno to, čím je teď, komiks se nejprve vyvinul do současné různorodosti oplývající podoby, a až posléze byl hlouběji reflektován.

Přestože předchozí odstavce naznačily problematičnost uchopení podstaty komiksu, nebrání to četným pokusům o jeho analýzu. Výsledkem podobné analýzy ostatně bylo i již zmíněné tvrzení, že

komiksová tvorba není žánrem (přestože ji veřejnost – podobně jako již zmíněný animovaný film – asociuje s tvorbou určenou dětem, patrně s odkazem na předpoklad, že forma vyjadřující se obrázky byla tradičně určena těm, kdo nedovedou číst (slova), tedy negramotným (ergo neinteligentním) či přechodně nedostatečně vzdělaným (ergo dětem).

Jak tedy ke komiksu a jeho analýze přistupovat? V souvislosti s pojmáním média komiksu skrze jeho dispoziční charakter byl naznačen sociologicky (či v koncepci proudu nové historie) laděný přístup. Ten však není jediný, možnosti jsou v zásadě neohrazené: „Ustálená, všeobecně uznávaná metodologie, která by skýtala jednoduše aplikovatelný analytický nástroj, lehce použitelný na libovolný komiks a generující relevantní analýzu, neexistuje. Naopak, metodologie se skládá z vypůjčených a upravených postupů z jiných oborů.“<sup>30</sup> A jako téměř vždy: hledá-li se význam, přichází ke slovu sémiotika (tentokrát samostatně) – a s ní také názor, že „specifičnost

---

29 RYŠKA, Pavel. Co studují comics studies? In FORET, Martin, KOŘÍNEK, Pavel, PROKŮPEK, Tomáš a Michal JAREŠ (eds.). *Studia komiksu: Možnosti a perspektivy*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2012. Edice Studia komiksu. ISBN 978-80-244-3327-1. s. 24.

30 UHL, Michal. Na cestě k sémiotické analýze komiksu. Tamtéž. s. 39.

*komiksu (...) nespočívá v jeho vlastnostech jakožto média (v tomto ohledu komiks – zdá se – nic nového nepřinesl a neustavil), ale jakožto kódu.*<sup>31</sup>

Sémiotika zkoumá znaky a jejich význam, nebo – poetičtěji slovy jednoho z jejích nejčelnějších a nejcitovanějších představitelů, švýcarského lingvisty Ferdinanda de Saussura řečeno: *„je vědou, která sleduje život znaků v životě společnosti.“*<sup>32</sup> V prostředí literární vědy se skrze sémiotiku snoubí témata jazykové kultury a, řekněme, sociálního impaktu.

Zkoumaným systémem znaků ale může být umělecké dílo, jazyk sám nebo takřka libovolný fenomén společnosti. Francouzský teoretik jazyka, literatury a kultury Roland Barthes *„popisuje četbu jako jiné lidské aktivity, jako aktualizaci, přesouvání, spoluutváření. Když píše o recepci literárního díla, omezuje se na vztah text – čtenář, a nechává stranou autora, jeho literární úlohu i »vysílací kódy«. Osobu spisovatele chápe jako jeden z mýtů literární historie a kritiky, ne jako realitu, která by měla určovat průběh četby. Takovou realitou je v četbě text a situace recipienta.*<sup>33</sup> Barthesův koncept „čtení“ coby spoluutváření (významu) má v lecčems blízko k teoriím aktivního publika, které se věnovaly mediální (ale i umělecké) produkci bez rozlišování její estetické příslušnosti k vysoké či nízké kultuře. Literatura, coby ideální celek, patří k oné vysoké kultuře. Jako obecné označení pro různorodé písemnosti však v sobě ukrývá obdobnou estetizující diferenciaci – některá literatura bývá označována za hodnotnější, jiná za poněkud upadlejší (podobně jsou na tom i její autoři).

Kupř. komiks bývá často stavěn po bok tzv. brakové literatury (a s vnímáním prestiže postavení jeho autorů – ať už slovní či obrazové složky – to není o mnoho slavnější). Přesto však, podíváme-li se do historie české komiksové tvorby, potkáme se v ní s mnoha jmény, známými i z „o něco serióznějšího“ prostředí. Krom již zmiňovaného Jaroslava Foglara lze jmenovat kreslíře Josefa Ladu nebo duchovního otce Ferdy Mravence Ondřeje Sekoru. Všichni tři tyto slovatní pánové jsou v povědomí zejména skrze svá díla určená mládeži a dětem (všeho věku).

---

31 FORET, Martin. Nejistá medialita komiksu. Tamtéž. s. 93.

32 MITOSEKOVÁ, Zofia. *Teorie literatury. Historický přehled*. Brno: Host, 2010. 978-80-7294-332-6. s. 273. S převzatým odkazem (citace): de SAUSSURE, Ferdinand. *Kurz obecné lingvistiky*. Praha: Academia, 1996. s. 53.

33 Tamtéž s. 292.

Tvorba určená dětem, do jejíhož ranku veřejnost komiks často přiřazuje, má zvláštní pozici – na jedné straně je velebena pro svůj společenský přínos a vzdělávací funkci<sup>34</sup> (viz také výše uvedená kauza *Rychlých šípů* a nevhodnosti užívání bublin v „ušlechtilé dětské literatuře“), na straně druhé s sebou nese nálepkou „dětinskosti“ v případě, že je požívána dospělým čtenáři; to je zároveň jeden ze zásadních společenských stereotypů provázejících komiks. Komiks bývá veřejností leckdy označován za infantilní zábavu, ale jeho přínos pro děti vyzdvihuje málokdo.<sup>35</sup> To všechno nese svůj díl odpovědnosti na jistém definičním vakuu (či naznačené formální nejistotě) komiksu.

## 1.2 Intermedialita a transmedialita

Termín intermedia není neologismem posledních let. Jeho první použití bývá nicméně připisováno Dickovi Higginsovi a datováno do roku 1965. Již roku 1910 však údajně Vsevolod Mejerchold podniká své *Dny intermédií*, zaměřené na avantgardní koncept biomechanického herectví.<sup>36</sup> Zásadní význam měla intermedialita v oblasti konceptuálního umění (viz oddíl 1.3 *Umění a média*).

Možnou a obecně přijímanou definici intermediality lze vyčíst z teoretické stati Petra Szczepanika, citovanou v práci Kateřiny Svatoňové: „*Strukturní prvky různých médií se střetávají, usouvztažňují a vzájemně proměňují, přičemž výsledná hybridní forma vzešlá z této transformace reflexivně zviditelňuje strukturní rysy a vzájemnou diferenciaci kolidujících médií.*“<sup>37</sup> Kateřina Svatoňová navíc upozorňuje na širší vymezení termínu: [intermedialita ],*popisuje samotný princip propojování jednotlivých*

34 Srov.: „*Mnohostranným a podle věku diferencovaným posláním dětské literatury je zejména probouzet aktivní vztah k jazyku jakožto základnímu prostředku zespolečenštění (...), podněcovat dětskou spontaneitu a fantazii, vyvolávat podněty k poznávání nových reálií a nenásilně vytvářet kritéria mravního a estetického hodnocení.*“ PETERKA, Josef. Literatura pro děti a mládež. [slovníkové heslo]. In VLAŠÍN, Štěpán a kol. (eds). *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984. s. 208.

35 Podobná je situace animovaného filmu, a to i přesto, že ne každý animovaný film je určen dětskému divákovi a ne každý komiks je vhodný jeho mysli.

36 TOPINKA, Miloslav. Cestou necestou za svlékanou nevěstou. In TOPINKA, Miloslav. Hadí kámen. Eseje, články, skici (1966-2006). Brno: Host, 2007. ISBN 978-80-7294-251-0. s. 148.

S neupřesněným odkazem na CHALUPECKÝ, Jindřich, TROCHOVÁ, Zina a Jan ROUS (eds.). *Cestou necestou*. Vyd. tohoto souboru 1. Jinočany: H & H, 1999. ISBN 80-86022-61-7.

37 SVATOŇOVÁ, Kateřina. *2 1/2 D aneb prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění*.

Praha: Casablance, 2008. Edice AKTA F. ISBN 978-80-903756-8-0. s. 103. S odkazem na SZCZEPANIK, Petr. Intermedialita. *Cinepur* 11, 2002, č. 22. s. 36.

*mediálních forem do homogenního celku.*<sup>38</sup> Podstatou je hybridizace výsledného produktu, disponující jak původními rysy svých zdrojových segmentů, tak rysy novými.<sup>39</sup> Příkladem typického intermedia je dle Kateřiny Svatoňové film, který absorboval výrazové prvky řady uměleckých forem a zároveň využíval vlastní (nové) komunikační kódy.<sup>40</sup> Intermedialita ale není jen charakteristikou díla, ale i jeho prostředí: *„Intermedialita spojuje jednotlivá média, ale i umění a žitý prostor. Již podle Higginsovy definice není intermediální dílo pouze uzavřeným komunikátem a sítí vazeb ve svém vlastním prostoru, ale otvírá se i vnějšímu světu. (...) Pojetí otevřené intermediality se blíží konceptům naratologů, které popisují vyprávění jako komunikaci, jako reciproční vztah přesahující do reality.*<sup>41</sup>

Oproti tomu transmedialitu lze podle Kateřiny Svatoňové *„definovat jako vztahy mezi médii, které jsou založené na principu transpozice nebo transferu. Tyto relace se vyskytují, pokud na diváka působí odděleně jednotlivé formy, aniž by docházelo k jejich propojování do jednoho celku. Dílo nabývá jednoty až v procesu součinnosti jednotlivých médií na horizontální ose. Vyprávění »příběhu« jde napříč jednotlivými médii, je nutné ho poskládat z jednotlivých částí, které se mohou nacházet i v odlišných průmyslových oblastech.*<sup>42</sup> Otázkou je, nakolik je nutné pro pochopení sdělovaného bytí seznámen se všemi částmi mediální skládanky. Kateřina Svatoňová v tomto ohledu zdůrazňuje synergický koncept Henryho Jenkinse představený v jeho pojednání o kultuře konvergence.<sup>43</sup> Konvergence popisuje situaci, kdy se jak mediální obsahy, tak příslušné technologie formálně připodobňují a jdou ruku v ruce s aktuálními trendy, bez ohledu na své definiční charakteristiky. Mediální teoretici David J. Bolton a Richard Grusin populární fluktuaci obsahů výpůjčkou: *„Dnešní zábavní průmysl říká podobným výpůjčkám „předělávky“ [remake]: berou si něco z jednoho média a recyklují to v jiném. S takovou recyklací přichází nutně i redefinice, avšak vzájemný vztah mezi médii*

---

<sup>38</sup> Tamtéž.

<sup>39</sup> Tamtéž.

<sup>40</sup> Tamtéž. s. 102-107.

<sup>41</sup> Tamtéž. s. 107.

<sup>42</sup> SVATOŇOVÁ, Kateřina. *2 ½ D aneb prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění*. Praha: Casablanca, 2008. Edice AKTA F. ISBN 978-80-903756-8-0. S. 99.

<sup>43</sup> Tamtéž. S parafrází na JENKINS, Henri. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press, 2008. ISBN 978-0-8147-4295-2.



*nemusí být patrný – stává se tak pouze v případě, kdy čtenář či divák zná obě verze a může si je tak srovnávat.*<sup>44</sup>

Častým příkladem transmediálního vyprávění, coby formy transmediální relace je situace, kdy dílčí produkt zábavy obsadí rozličná média a jejich nosiče, nikoli však v zájmu své duplikace, nýbrž v rozvoji a rozšíření sdělovaného obsahu. Zatímco filmové zpracování původně literárních příběhů Harryho Pottera je prostou adaptací, existence tohoto hrdiny ve fanouškovské tvorbě samostatně rozvíjející jeho další osudy je v kontextu vyprávění jistým transmediálním posunem.

Jak transmedialita tak intermedialita popisují (s poukazem na etymologii slov) prostředí či prostory, které příslušné mediální obsahy zaujímají. Zatímco transmedialita popisuje přeměnu tohoto prostoru, intermedialita se vztahuje k poli meziprostorovosti. Z tohoto hlediska spolu tyto termíny souvisejí a mívají vzájemné přesahy.

### 1.3 Umění a média

Vztahy umění a médií prošly dlouhým vývojem, zahrnujícím četné reference z oblasti filosofie. Jejich vnímání, resp. vnímání jejich pojmů, však do značné míry závisí na kontextech jejich užití. Na druhé straně na Akademii výtvarných umění nalezneme ateliéry intermediální tvorby, z čehož vyplývá, že souvislost zde skutečně je a shodne se na ní i akademická obec.

Umění samozřejmě pracuje s médii, je tím však většinou myšlen materiál tvorby či technika. Umění (primárně ve smyslu dokonalé řemeslné tvorby) bylo klasickou řečtinou nazýváno *techné*. Z *techné* se vyvinuly termíny jako technologie, které jsou jedním z kontextově možných synonym medií.

Zajímavé jsou však související definiční spory. Již jsme zmiňovali definiční spory týkající se mediality komiksu (a filmu). Je otázkou, nakolik je to překvapivé, ale

---

44 BOLTER, Jay David a Richard GRUSIN. Imediace, hypermediace, remediace. In DVOŘÁK, Tomáš (ed.). *Kapitoly z dějin a teorie médií*. Praha: Akademie výtvarných umění, 2010. Edice VVP AVU; sv. 3. ISBN 978-80-87108-16-1. s. 88.

obdobné spory se objevily i ve věci jejich příslušnosti k umění. Námět sporu byl sice podobný, argumenty a výsledky jednotlivých snah se však lišily.

Film bojoval v prvních desetiletích své existence o statut svébytné umělecké formy, přestože přejímal řadu výrazových prostředků z kánonu klasických<sup>45</sup> umění<sup>46</sup> – dnes je však posuzován především coby masové médium. Komiks oproti tomu po mnoho generací usiloval o potvrzení vlastní, jedinečné mediality, přestože v zásadě nedisponuje žádnými specifiky v technologickém smyslu slova – a dnes se na jeho podobě podílejí i umělci (slova i obrazu).<sup>47</sup>

V uměnovědné praxi (aneb v teorii) se také můžeme setkat s otitulováním kinematografie uměním sedmým (z iniciativy původně literárního kritika Ricciotta Canuda) a komiksu uměním devátým (z iniciativy filmového kritika Clauda Beylieho). Mezi nimi bývá zmiňována fotografie, coby umění osmé.<sup>48</sup>

Je komiks uměním? Komiks se definičně pohybuje mezi referencemi literárními a filmovými. Film i literatura mohou být považována za umění. Blízkost k literatuře tu je dána společným médii knihy (srov. komiks jako součást „kultury tisku“) a procesem přijímání předkládaných informací (čtení knihy, čtení komiksu).<sup>49</sup> Podobnost s filmem pak můžeme spatřovat v technickém užití políčka jako základní stavební

45 Srov. rozdělení uměleckých forem podle německého filozofa Georga Wilhelma Friedricha Hegela: „Hegel je prvním teoretikem umění, který se snaží sestavit historickou hermeneutiku podle sémiotické analýzy umění. Na jedné straně jde o teorii tří forem umění (umění symbolické klasické a romantické) a na druhé straně o sémiotický systém pěti druhů umění (architektura, sochařství, malířství, hudba a poezie.“ CHALUMEAU, Jean-Luc. *Přehled teorií umění. Přehled filozofie a historie umění a kritiky*. Praha: Portál, 2003. ISBN 80-7178-663-2. s. 50.

46 V druhé polovině třicátých let poukazuje na zvláštní spřízněnost filmu s „klasickými“ uměleckými formami český estetik a lingvista Jan Mukařovský: „Film je uměním mnohých vztahů: jsou nitě, které jej spojují s básnictvím (a to s epikou i s lyrikou), s dramatem, s malířstvím, s hudbou. S každým z těchto umění má jisté tvárné prostředky společné, každé z nich během vývoje projevilo svůj vliv na něj. Nejsilnější svazky však poutají film k epice a k dramatu; to je očividně prokázáno množstvím zfilmovaných románů a dramát. Lze říci ještě více, noetické podmínky dané materiálem umísťují film mezi epiku a drama, takže má s každým z nich společné některé ze základních vlastností; všechna tři umění jsou pak spřízněna tím, že jsou to umění dějová, jejichž tématem je řada faktů spjatých časovou následností a svazkem příčinným (v nejširším slova smyslu).“ MUKAŘOVSKÝ, Jan. Čas ve filmu. In MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966. s. 179.

<sup>47</sup> Není to sice absolutním pravidlem, ale řada komiksových autorů je skutečně uznávána coby regulérní umělci a výtvarníci.

<sup>48</sup> Zatímco pozice kinematografie coby sedmého umění je v zásadě beze zbytku přijímána, pořadí komiksu a fotografie jakožto uměleckých forem není ukotvené. Lze se tedy setkat i s jinými pořadími.

<sup>49</sup> Otázkou ale může být i to, zdali je komiks čten, či sledován. Procedurální „příjem informací“ však může být pro definování typu média dvousečnou zbraní, stejně jako technologická definice pomocí pojmenování „nosiče“. Přestává být audiokniha knihou? Posouvá předčítání, resp. posluchačství jako takové, původní mediální formu knihy? A konec konců, nemá samotné čtení (byť i tzv. v duchu) ke zvukové percepci velice blízko, zejména slyšíme-li při něm (vlastní, vnitřní) hlas a stáváme se tak posluchačem sebe samého?

jednotky, či v analogii vyjadřovacích prvků vůbec (např. volba záběru, střih, detail).<sup>50</sup> Z obsahové stránky je blízký literatuře, z formálního hlediska je blízký filmu. Zde je možná jeden z rozporů uměleckého vnímání komiksu. Obsah literatury totiž v jistém ohledu nesouvisí s její uměleckou hodnotou (záleží na formálním provedení), naopak prosté formální provedení filmu nemusí vždy vypovídat o jeho umělecké hodnotě. Ani jeden z těchto aspektů nezaručuje komiksu právo nazývat se uměleckou formou. O té bývá hovořeno téměř výhradně v souvislosti s jeho výtvarným provedením a nosným narativním tématem.

---

50 Srov. „Políčko je autorovo rozhodnutí. Rozhodnutí zastavit, spočinout na významném momentu v nepřetržitě „tekoucím“ příběhu – je to diskontinuita v kontinuu. (...) Políčko reprezentuje v krajní variantě vše, co se událo od předcházejícího políčka, až po to následující. Proto je pro celistvou analýzu nutné zasadit políčka do souvislostí, tedy do příběhu. Důležitý je jak obsah jednotlivých políček, tak i formální způsob »střihu« mezi jednotlivými políčky.“ UHL, Michal. Na cestě k sémiotické analýze komiksu. In FORET, Martin, KOŘÍNEK, Pavel, PROKÚPEK, Tomáš a Michal JAREŠ (eds.). *Studia komiksu: Možnosti a perspektivy*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2012. Edice Studia komiksu. ISBN 978-80-244-3327-1. s. 41. S převzatým odkazem na (parafráze): GROENSTEEN, Thierry. *Stavba komiksu*. Brno: Host, 2005. Studium; 16. ISBN 80-7294-141-0. s. 57.

## 2. Podoba postavy a její funkce v příběhu

Co je to podoba postavy? Mluvíme-li o podobě člověka, jen těžko se vyhneme jeho fyzickému vzezření. Vycházíme při tom z toho, jak daný člověk vypadá, jak ho vidíme. Dojde-li však řeč na popis postavy literární, předpokládá se, že jsou naše úsudky ovlivněny představami, vytvořenými na základě částečně individuálního čtenářského prožitku. Na jedné straně jsou nám poskytnuty útržky informací, které mohou naše představy v řadě ohledů ukotvit, na druhé straně ale vlastní představy formujeme i na základě situací, které jsou popsány v příběhu. Prostý vizuální vjem je suplován zprostředkovaným vjemem, vyplývajícím z informací obsažených v textu.

Podobný proces zprostředkovávají ilustrace a další vizuální prostředky, s tím rozdílem, že jsou čtenáři (potažmo diváci) seznámeni s do jisté míry objektivní informací. Ilustrace aktéra příběhu zpravidla umožňuje jeho rozeznání do takové míry, že jej není třeba v následujícím příběhu dále a opakovaně představovat.

V literatuře navíc bývá hlavní hrdina uveden (představen a pojmenován) buď na začátku, nebo během (plynutím) textu. Vyprávění leckdy začíná líčením prostředí nebo situace, jejímž aktérem bývá přímo jeden z hlavních hrdinů. Postava je posléze relativně přirozeně představena spěním příběhu. U filmu bývá žádoucí postavy pro jistotu představit, pakliže nejsou identifikovatelné podle jiných parametrů. Tvrzení, že postavy, které se v různých příbězích vracejí, musejí být rozeznatelné, je možná až příliš dogmatické. Některé narativní obsahy totiž mohou zdařile fungovat bez nutnosti úplné rozeznatelnosti svých hlavních hrdinů (např. u kreslených anekdot, kde jede o vtip nikoli o postavy jej ilustrující).

Postava psaná se mění, pouze pokud na to její autor čtenáře upozorní (pokud jeho postava časem stárne). Kreslená postava se obvykle nemění. Není k tomu důvod, její příběhy nejsou ovlivněny plynutím času. Postava ztvárněná živým člověkem se však z pochopitelných důvodů mění – a diváci to v zásadě akceptují. Akceptují jak její stárnutí, tak případné změny „v obsazení“. V tom případě je ale třeba divákům poskytnout vodítka, která danou postavu poznat. Je výhodou, pokud taková postava chodí charakteristicky oblékaná, či vyniká nějakou jinou nápadností. Za jiných podmínek, případně pro odstranění divácké nejistoty, je žádoucí, aby byla taková

postava skutečně a srozumitelně představena (případně se sama představila – buď zobrazením v typické situaci, nebo přímo představením sebe samé).<sup>51</sup>

Funkcí postav se v díle *Morfologie pohádky* zabývá Vladimír Propp. Propp se soustředí na jednání postav, které definují jejich úlohu v příbězích. David Silverman ve své příručce zabývající se kvalitativními výzkumy shrnuje Proppovu teorii následně: „Propp tvrdí, že pohádky ustanovují narativní formu, jež je jádrem veškerého vyprávění. Pohádka je strukturována nikoli povahou v ní objevujících se postav, nýbrž funkcí, kterou sehrávají v zápletce.“<sup>52</sup> Postavy v příbězích (nejen v pohádkách) představují zprostředkovatele děje a obdobné funkce, které ve své studii definoval Vladimír Propp (např. zprostředkování, úskok, potrestání, likvidace nedostatku a dalších 27<sup>53</sup>), mají svůj význam i v dalších narativních formátech. V pohádce má postava obvykle jednorázové použití (coby nositel příslušné funkce v jednom příběhu),<sup>54</sup> v jiných (spisovatelských) příbězích, resp. jejich sériích, se postavy objevují opakovaně a mohou mít různé (třebas i skryté) funkce, podle potřeb konkrétního děje.

Robert Scholles a Robert Kellog odkazují svým úvodním pojednáním o narativní úloze postav na slova amerického spisovatele Henryho Jamese: „Co jiného je postava, než určení děje? A co jiného je děj než ilustrace postavy? Co je obraz nebo román, pokud v nich nejsou postavy? Co jiného v nich hledáme a co nalzáme?“<sup>55</sup> Autoři v textu upozorňují na skutečnost, že relativně jasné a srozumitelné vyjádření podstaty vztahu děje a postav nemusí být aplikovatelné za všech okolností. Henry James žil a tvořil převážně v 19. století, to však není tím jediným, co vedlo jeho názor. Jamesovy otázky a odůvodnění existence jsou bez výhrad použitelné jen pro oblast klasického románu, resp. především jeho vlastních románů.<sup>56</sup> I pokud bychom odhlédli od moderní

<sup>51</sup> V takových situacích se ocitá třeba postava Jamese Bonda, jehož herečtí představitelé se střídali. Divákovi se tedy nové ztělesnění představí a divák tuto informaci beze zbytku a jakýchkoli dalších úvah akceptuje. I proto mohlo být toto představení po řadu let zakomponováno do úvodních sekvencí filmů.

<sup>52</sup> SILVERMAN, David. *Interpreting Qualitative Data. Methods for Analysing Talk, Text and Interaction*. 2nd Edition. London: Sage, 2004. ISBN 978-0-7619-6865-8. s. 124.

<sup>53</sup> ZEMAN, Milan a Vladimír MACURA (a kol.). *Průvodce po světové literární teorii*. Praha: Panorama, 1988. s. 411.

<sup>54</sup> Obvykle pohádky prezentují různé příběhy různých postav (černokněžník v jedné pohádce není černokněžníkem z druhé pohádky). Je to dáno příslušností pohádek lidové slovesnosti. V některých regionech se však s provázaností příběhů setkat můžeme (např. ve francouzském prostředí, ovlivněném tvorbou Charlese Perraulta existovala svého druhu tradice vazeb mezi příběhy známými pod názvy „*O šípkové Růžence*“ a „*O kráse a zvířeti*“ – která je však možná výsledkem Perraultovy interpretace).

<sup>55</sup> SCHOLLES, Robert a Robert KELLOG. *Povaha vyprávění*. Brno: Host, 2002. Edice Teoretická knihovna, sv. 2. ISBN 978-80-7294-069-1. s. 158.

<sup>56</sup> Tamtéž, s. 159.

a postmoderní tvorby, poválečných literárních konceptů, či konceptuálních uměleckých forem, nelze neoponovat tím, že Henry James upřel dějovost klasickému obrazovému zátiší (tedy přirozeně nehybné kompozici). To má bezesporu své opodstatnění, neboť z většiny zátiší skutečně nelze vstřebat děj v klasickém slova smyslu. Přesto v nich ale něco nalézáme, něco sdělují. Rozhodně se nemusí vždy jednat o příběh. Stejná dějovost by byla Jamesovými slovy odepřena krajinomalbě, přesto však líčení okolí tvořívá součást románu. Je pravdou, že důraz na prostředí, které nesouvisí s charakteristikou postav je prvkem charakteristickým až pro tvorbu dvacátého století (srov. díla Marcela Prousta). Ačkoli nalezneme barvitě popisy míst např. v literatuře 19. Století (realismus a naturalismus), slouží tyto popisy skutečně spíše k charakteristice postav, podobně jako děj sám (viz idea determinismu neodmyslitelně spjatá s naturalismem). Rozlišení postavy a děje ve funkci sdělování příběhu tedy není tak samozřejmé, jak se může zdát.

Dějovost kreslených anekdot, kam spadá větší část výstupů Pepiny Rejholcové, má navíc jiný charakter než dějovost rozsáhlejších komiksů. Kreslené anekdoty (podobně jako stripy) nesdělují klasický příběh, nýbrž „momentky“, obvykle v humorné formě blízké skečům či gagům. Postavy takových mediálních obsahů neoplývají šíří charakteristik, která je typická pro příběhy delšího rozsahu. V řadě případů jejich charakteristika pro pochopení sdělení nepřináší další informaci, pouze prezentují děj (podobně jako herci), a jejich užití funguje spíše místo autorského podpisu anekdoty, případně zjednodušení jeho tvorby či pro vyvolání zájmu čtenáře o jemu již známou postavu.

### *2.1 Poznámky k vnější a vnitřní charakteristice Pepiny Rejholcové*

Pepina Rejholcová vznikla jako kreslená postavička, původně jako jedna z mnoha ilustrací doprovázející písňovou, resp. popěvkovou tvorbu Františka Voborského.<sup>57</sup> Na první pohled by se tedy mohlo zdát, že vnější vizuální ztvárnění bude tím hlavním, co definuje Pepinu Rejholcovou. Jistě je na tom mnoho pravdy – neboť v řadě pojednání je Pepina Rejholcová charakterizována skrze svůj účes (drdůlek či cůpek), případně obutí (dřeváky). Komiksový hrdina totiž bývá vizuálně poznatelný.

---

<sup>57</sup> DIESING, Helena. *Český komiks 01. poloviny 20. století*. Praha: Verzone, 2011. ISBN 978-80-904546-8-2. s. 118.



Pro Pepinu Rejholcovou je rozeznatelným znamením právě charakteristický účes a svérázné oblečení (vykukující spodnička, červené punčochy, dřeváky).

Dobový tisk napovídá, že právě účes (doplňný apartním kloboučkem) a módní elegantní obuv byly v jistém ohledu definičním znakem mladé a moderní prvorepublikové dámy.<sup>58</sup> Pepina se svým ztvárněním těmito trendům vymyká – avšak svou odlišnost si uvědomuje. Charakteristická obuv je tématem i jedné Voborského ilustrace, kde Pepina nařká: „*Ále, já bych se rači už zabila! Kerak nemám lkát, dyž von mi ten malíř Voborskejch nechce udělat botky a furt jen muším nosit tydlety dřeváky!*“<sup>59</sup> Tato ukázka poukazuje i na vyjadřovací specifika Pepiny Rejholcové. Krom užití hovorových výrazů je z řady kreslených anekdot patrné, že Pepina Rejholcová hovoří dialektem nikoli nepodobným dialektům pomezí jižních a západních Čech (viz níže ve 3. Kapitole: *Mediální proměny Pepiny Rejholcové*). Tomuto regionu odpovídá i její oblečení, zejména červená punčochy tvořící část tamějších krojů.

Drtivá většina Voborského kreseb zachycuje Pepinu z profilu či zezadu (až na jednu nalezenou výjimku ve *Slovíčku*, kde je zachycena en face – a v zásadě není bez dalších obrázků rozpoznatelná).<sup>60</sup> Je tedy obtížné hovořit o rysech tváře, natož způsobu mimiky, přesto se v pracích některých historiků a teoretiků objevují odkazy na typický výraz Pepiny Rejholcové.

Např. Helena Diesing na základě výše vnější charakteristiky postavy popisuje Pepinu takto: „*Její kulatý, nezáludně dobromyslný obličej s výrazem potutelně blažené blbosti (jaká se rozlévala i po tváři Švejkově) ve spojení s nedbalkami vyčnívajícimi zpod sukně, holandskými dřeváky a nahoru vyčesaným rozčepýřeným „cůpkem“ činí z „naší Pepči“ již od počátku svéráznou komickou figurku.*“<sup>61</sup>

Zastavme se u komentáře vztahující se k výrazu obličeje, byť je trochu sporný, neboť Voborský u svých postav v zásadě nevyužívá mimiku (a těžko tedy říct, zdali se takto charakteristicky tváří, či tak pouze vypadají). Doslovně vzato se nejedná o skutečnou vnitřní charakteristiku, neboť – zjednodušeně řečeno – skutečnost, že se

<sup>58</sup> Srov. např. dobová čísla společenských periodik typu *Pestrý týden*.

<sup>59</sup> VOBORSKÝ, František. Trápení Pepičky Rejholcové. In *Kvítko z čertovy zahrádky* 1930, č. 43, s. 5. V anekdotě Pepině sekunduje další Voborského postavíčka – Luzínek, chlapec s disproporciální hlavičkou.

<sup>60</sup> Viz přílohu.

<sup>61</sup> DIESING, Helena. *Český komiks 01. poloviny 20. století*. Praha: Verzone, 2011. ISBN 978-80-904546-8-2. s. 118.

někdo nějak tváří, ještě neznamená, že tento výraz vypovídá o jeho trvalé vnitřní charakteristice. To ovšem ale nezabrání druhým lidem, aby ho podle jeho výrazu posuzovali a utvářeli si příslušné představy i o jeho nitru.

Nejinak je tomu u fiktivních postav. V případě literárních figur často bývá možné do nitra aktérů nahlédnout. Děje se tak buď v případech, kdy je dílo přímo vyprávěno hlavním hrdinou (ich-formou), nebo v případech, kdy autor poskytuje komentovaný vhled do duší jednotlivých postav. Podobné případy (ať už zevnitř nebo zvnějšku předkládaného příběhu) se mohou vyskytnout i ve filmu.<sup>62</sup> Tento komunikační prostředek není cizí ani komiksu, který k tomu účelu standardně využívá obláčkového typu bubliny. Jenže vnitřní charakteristika fiktivních postav nevyplývá pouze z jejich myšlenek. Mnohem častěji se projevuje činy, které jsou v příbězích prezentované nebo vycházejí ze situací, ve kterých se sledovaní aktéři ocitají, zcela na základě autorovy libovůle.

Z dějů jednotlivých anekdot a vtipů pak vyplývají některé Pepininy vlastnosti. Z nich vyniká především dobrosrdečnost, impulsivnost, statečnost, fyzická síla, zarputilost. V těchto ohledech stojí vůči městskému intelektuálovi, který přes všechny možné klady může vynikat škodolibostí, zbabělostí, slaboštvím, případně liknavostí.

Postava Pepiny Rejholcové se v zásadě nevyvíjí, přestože neustále nabývá nových a nových zkušeností. Čtenáři nejsou svědky ani jejího zmoudření, ani jiného psychologického obratu. Sporným posunem příběhů je jejich předvídatelnost, daná komickým žánrem. Prezentovaným rysem je Pepinin původ, představený krom některých reálií také nářečím, blízké jihozápadočeské větvi dialektů (zvuková záměna hlásky d za hlásku r, záměna koncovky -ovi za koncovku -ojc apod., viz ukázky ilustrovaných anekdot).<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> Klasickým příkladem takového komentovaného dění jsou filmy noirového žánru, které operují s retrospektivním vyprávěním komentujícím zobrazované dění. Dalším příkladem mohou být i některé mezititulky němých filmů, vztahující se k niterným pocitům postav.

<sup>63</sup> Srov. např. domažlické nářečí.

### 3. Mediální proměny Pepiny Rejholcové

Tato kapitola pojednává o podobách Pepiny Rejholcové a o proměnách, kterými tento fiktivní charakter prošel během svého putování po rozličných mediálních formách a uměleckých útvarech. Dílčí části se zaměřují jednak na primární (kreslenou a ztvárňovanou) podobu Pepiny Rejholcové, tak, jak je zachycena na stránkách tištěných periodik, ale také na podobu získanou přechodem Pepiny Rejholcové do odvozených mediálních forem – konkrétně do „žánru“ dětské literatury, filmu, různých formátů hudby a v neposlední řadě do sféry reklamy. Základní řešené otázce, tedy otázce proměn, nezbytně předchází definování charakteristických rysů analyzované postavy. V tomto kontextu se příslušné části věnují jak popisu okolností, kterak se Pepina ocitla v příslušném médiu, tak tematické vizuálních a narativních složek charakteru fiktivní postavy.

#### 3.1 Pepina Rejholcová novinová

Pepina Rejholcová se na stránkách českého tisku objevovala v různých úlohách. Nejfrekventovanější bylo její účinkování ve víceméně pravidelných žertovných malůvkách objevujících se v nedělní příloze Českého slova, nazvané *Kvítko z čertovy zahrádky*. Tyto malůvky byly nepravidelně označovány jako „Z nápadů Pepin(k)y Rejholcové“. Tuto nepravidelnost či nekonzistenci by bylo možné vykládat i tak, že přestože byla Pepina Rejholcová autorskou postavou Františka Voborského, sám autor příspěvky označené jejím jménem nemusel nutně považovat za celistvý soubor.<sup>64</sup> Spíše využíval této postavy podobně jako postav jiných. Jinou možností je nahlížet na tuto problematiku optikou stáří postav – Pepinka je nejmladší, Pepina je mladá děvče, Pepka je již čtenářova „stará známá“. Také se zde objevují příhody dědečka Rejholce.

Vedle „svých“ příspěvků se ale Pepina objevovala i v písňových ilustracích a známou hrdinkou byla také na stránkách dětské přílohy *Českého slova*, *Slovíčka*. Tam se však vedle příběhů, objevovala i jako vystřihovánka a potenciální dětská hračka.

---

<sup>64</sup> Nejednotnost je patrná i v podpisu Františka Voborského – někdy signuje své kresby jako „Voborský“, jindy doplní za příjmení i rok vzniku kresby. Nekonzistentní je však i uvádění autorova jména tištěným písmem – jen na stránkách *Kvítko z čertovy zahrádky* je František Voborský během let uváděn jako Fr. Voborský, Voborský, Fráňa Voborský či František Voborský; v prvním příspěvku je dokonce uveden jako T. Voborský (to má s největší pravděpodobností na svědomí autorův rukopis).

Pepina Rejholcová se nestala fenoménem ze dne na den. Mezi jejími prvními výstupy na stránkách českých tiskovin je řada několikátýdenních (i několikaměsíčních) odmlk – přílišnou pravidelností se však nevyznačuje ani její pozdější novinové působení. Nejstarším dohledaným a nesporným tiskovým vystoupením Pepiny Rejholcové je povídka *Za pár*, z březnového čísla *Rozkvětu* roku 1929. Další Pepinina příležitost je o něco spornější. Jedná se o komiks *Televisé paňmámy Rejholcové*, uveřejněný na stránkách Radiojournalu – Tomáš Prokůpek konstatuje, že „z paňmáminy dcery<sup>65</sup> Pepiny je v příběhu vidět pouze temná silueta, (která) má už ale nezaměnitelný nahoru vyčesaný culík, který bude napříště jedním z jejích charakteristických znaků.“<sup>66</sup> Po tří měsíční pauze zavítala Pepina na stránky *Kopřiv*, kde ale vystupovala tak trochu na zapřenou: „*Kopřivy otiskly komentovaný seriál Kterak měl ctné panně Katy k prachům dopomocť Václav svatý (...), jehož hrdinka už má prakticky všechny atributy Pepiny Rejholcové, nese však odlišné jméno Katy (zřejmě po zásahu redaktora, který potřeboval rým do nadpisu.*“<sup>67</sup>

Na podzim roku 1929 se v *Rozkvětu* objevuje seriál Z nápadů Pepiny Rejholcové. Pod tímto, či lehce pozměněným názvem „Příhody Pepinky Rejholcové“, se v dalších letech objevovaly Pepininy příhody nejčastěji, a to zejména v přílohách Českého slova – *Kvítko z čertovy zahrádky* a *Slovíčko*. V *Kvítku* se objevovala od samého počátku roku 1930, nejprve v rámci drobných anekdot. Nedlouho poté se Pepina na stránkách *Kvítko* zabydlela, a následující roky se příležitostně objevovala i na titulních stránkách. Mezi lety 1930-1933 se pod hlavičkou *Českého slova* objevily řádově desítky příběhů Pepiny Rejholcové či jejích přátel a příbuzných. Pepina se dále vyskytovala i na stránkách *A-Z, Pražského ilustrovaného zpravodaje* nebo *Staru* (všechny z portfolia vydavatelství Melantrich).

Pepina se nevyskytovala jen v dětských přílohách, 25. dubna roku 1931 se ve *Večerním Českém slově* objevila první část seriálu *On a jeho bratr – Film snivé tragedie*, v hlavní úloze Pepina Rejholcová: „*Název seriálu odkazoval na český snímek On a jeho sestra, který měl premiéru začátkem dubna 1931, s jeho obsahem však neměl nic*

<sup>65</sup> Paňmáma Rejholcová patrně nebyla Pepininou matkou, nýbrž její jinou příbuznou (dle filmu tetou), na jejímž statku Pepina žila či vypomáhala. Jak z níže jmenovaných dětských knih, tak z filmové adaptace vyplývá, že Pepina byla sirotkem a vyrůstala s dědečkem.

<sup>66</sup> PROKŮPEK, Tomáš et al. *Dějiny československého komiksu 20. století. 1, 1900-1964*. Praha: Filip Tomáš – Akropolis, 2014. ISBN 978-80-7470-061-3. s. 126.

<sup>67</sup> Tamtéž.

společného. Ve skutečnosti se jednalo o Voborského pokus angažovat Pepinu v politické satíře, která měla zesměšnit politika Jiřího Stříbrného<sup>68</sup> (v příběhu vystupuje jako „pan šéf“) a jeho bratra, uhlobarona Františka Stříbrného. V prvních čtyřech pokračováních se objevily narážky na úplatkářskou aféru, kvůli níž musel Jiří Stříbrný odejít z vlády. V následujících dílech si pak Voborský dělal legraci z dalších kauz Stříbrného strany i aktivit jím vlastněných bulvárních deníků. U čtrnácté části se název seriálu změnil na *Pepina Rejholcová ve filmu: Jak se dělá milion – Voborskému začal být původní úzce zaměřený námět těsný. Následující pokračování z 1. června 1931 však už bylo poslední a lze předpokládat, že za předčasným koncem stála nespokojenost redakce s úrovní série.*<sup>69</sup> Voborský tedy paralelně chrlil Pepininy anekdoty do několika různých médií. Příběhy jsou v zásadě zaměnitelné, jejich úroveň nijak nesouvisí s formátem tiskoviny, na jejíchž stránkách se objevují. Jediným, ale nikoli absolutně platným rozdílem je prostor, který se Pepině dostává; zatímco v *Kvítku* se Pepina objevuje v jednoobrázkových anekdotách, objevuje se v jiných listech v stripech či ve větším počtu navazujících panelů. Pepinino charakteristické vzezření však zůstává stejné.

### 3.2 *Pepina Rejholcová ve filmu*

Dne 14. října 1932 vstoupil do českých kin snímek *Pepina Rejholcová*.<sup>70</sup> Režie a scénáře se ujal Václav Binovec. Pod texty filmových písní je podepsán Fráňa Voborský (více o nich v jedné z následujících pasáží věnující se hudebním úlohám Pepiny Rejholcové). Výjimečný byl tento snímek tím, že je možné o něm uvažovat jako o první hrané adaptaci komiksové předlohy v českém prostředí.<sup>71</sup> Kritické reakce na tento Binovcův počin nebyly nijak opěvné. Otakar Štorch Marien označil snímek za „*vrchol hanby českého filmu*“<sup>72</sup>.

<sup>68</sup> Zde svou roli sehrálo to, že České slovo bylo tiskovým orgánem České strany národně sociální.

<sup>69</sup> Tamtéž, s. 128.

<sup>70</sup> [Annonce]. *Filmový kurýr* 6, 1932, č. 42, s. 4.

Totožné datum uvedení má i snímek vzešlý z prken Osvozeného divadla *Peníze nebo život* (r. Jindřich Honzl, ČSR: 1932).

<sup>71</sup> ČESÁLKOVÁ, Lucie. Komiks jako výzva k filmovému pop-experimentu. In. KOŘÍNEK, Pavel a Tomáš PROKŮPEK (eds.). *Signály z neznáma. Český komiks 1922-2012*. ISBN 978-80-7467-012-1. s. 181-182.

<sup>72</sup> O.Š.M. *Pepina Rejholcová*. In *Rozpravy Aventina* 8, 1932-1933, č. 6, s. 45.

V jakých ohledech je však filmovou verzi Pepiny Rejholcové možné považovat za úspěch?

Divákům se nabízela běžná romantická zápletka, ve které se dívka vydává za svým milým do velkého města, kde on pracuje, poté, co se pár shledá, tak se lehce poškorpí a nakonec vše dobře dopadne (a oba dva se – alespoň na chvíli – vrátí do poklidné vesničky). Jenže onou dívkou byla Pepina Rejholcová a její renomé slibovalo mnoho zábavy. Stejně tak mohla diváka lákat jeho vlastní zvědavost a nutkání „naživo“ vidět a slyšet Pepinu Rejholcovou (ztělesněnou Slávkou Doležalovou).

Film nebyl adaptací Pepiných příběhů a ani humor v něm předváděný nebyl věrně přehranými anekdotami otištěnými na stránkách příloh *Českého slova*. Lidová moudrost praví, že opakovaný žert není žertem. A Karel Čapek k domu dodává, že „...týž film dvakrát opakovaný nás ubíjí nudou a vidět víckrát filmové anekdoty téže branže se stává trýzní.“<sup>73</sup> Pokud bychom pro tuto chvíli posuzovali komiks jako svého druhu film (připomeňme, že označení „film“ se na přelomu dvacátých a třicátých let skutečně objevovalo u řady v tisku publikovaných komiksových pásů), mohli bychom se podívat nad potřebou a významem převodu obsahu mezi těmito dvěma – v zásadě podobnými formáty. Zběžný náhled do naší současnosti, zejména pak filmové produkce posledních tří dekad, kdy se komiksoví hrdinové stali prozatímní spásou filmových studií, nás však spíš utvrzuje o opaku.

Faktem ale zůstává, že některé kreslené anekdoty by šly herecky ztvárnit jen těžko (viz anekdotu „*Pepina Rejholcová se ptala v městě strážníka*“ v příloze B), jiné by coby zahrané ztratili na směšnosti. Přesto lze ale vysledovat některé podobnosti – např. filmová scéna, když se porouchá automobil a je třeba sehnat náhradní svíčku do motoru a Pepina se iniciativně vydá sehnat klasickou svíčku v nedalekém koloniálu, je nápadně podobná kreslenému žertu, kdy Pepina narazí na muže „kterému nechce chytout mašina“ a nabídne se, že mu skočí pro sirky (viz anekdotu „*A pročpak nejedete, mladý pane?*“ v příloze B). V obou zmíněných případech se opět jedná o humor založený na doslovnosti, případně homonymnosti slov – tedy poznávací znamení Pepiny Rejholcové (a tím pádem i jejího autora). Na straně druhé však film obsahuje humorné scénky, jichž Pepina není součástí (např. když režisér vysvětluje herci, kterak hrát přirozeně).

<sup>73</sup> ČAPEK, Karel. Styl kinematografu. In SZCZEPANIK, Petr, ed. a ANDĚL, Jaroslav, ed. *Stále kinema: antologie českého myšlení o filmu 1904-1950*. Vyd. 1. Praha: Národní filmový archiv, 2008. Knihovna Illuminace; 25. ISBN 978-80-7004-136-9. s. 265.



Jaká je ale charakteristika filmové postavy? Čím se liší? Získala Pepina Rejholcová filmovým médiem nové vlastnosti či schopnosti?

V prvních minutách filmu, po malebné prezentaci českého venkova, je divákům Pepina představena tak, že není pochyb o její identitě (kdyby diváci čirou náhodou nepostřehly průvodní mediální zájem<sup>74</sup> představující obsazené herce). Poznávacím znamením je účes, dřeváky a statná postava. Účes zůstane zachován po celé trvání filmu, dřeváky jsou nahrazeny běžným městským obutím.<sup>75</sup> Film však propůjčil Pepině hlas a pohyb. Ve ztvárnění pohybu Pepiny Rejholcové nedochází k žádným diskrepancím – herečce se povedlo pohybovat takovým způsobem, prolínajícím razanci s přirozeností, že to snad ani slovy popsat nelze. Z hlasu se ale vytratila dialektová specifika, na která bylo upozorněno výše. Pepina najednou hovoří klasickou obecnou (jen lehce venkovskou či prostolidovou češtinou), neslyšíme ani přídechy, ani koncovky typické pro jihozápadočeská nářečí (zůstává zachována jen koncovka -ojc namísto -ovi, kterážto je ale poměrně rozšířená i v dalších nářečích a je obecně přijatelná a srozumitelná). Dědeček je dědečkem, a nikoli *déřečkem*. Důvodem této změny může být zájem na lepší divácké srozumitelnosti, nejistota ohledně záznamu zvuku, ale i ta eventualita, že původ Pepiny nemusí být pro její postavu tak zásadní, jak by se mohlo zdát, a je tedy v zásadě nezáměrnou autorovou aplikací toho, co jako člověk pocházející z jižních Čech považoval za běžný venkovský projev.

Jaký mělo smysl, že je hlavní hrdinou Pepina Rejholcová? Na to jsou přípustné dvě odpovědi. Jednak lze tvrdit, že zásadní, neboť příběh, tak jak jej tvůrci prezentují, nemá – skrz na začátku uvedené zápletky – pevnou dějovou linii. Příběh je „narušován“ komickými vložkami a pospojován neobratnými referencemi a nemá tak konzistentní vyprávěcí modus (nejednalo-li by se o příběh Pepiny Rejholcové, sotva by film před diváky obstál). Pro ilustraci uvádím zestručnělý obsah snímku dle oficiální publikace Národního filmového archivu: „*Venkovské dívce Pepině se občas stýská po jejím chlapci Ferdovi [zde je uplatněna Voborského píseň *Chtěla bych být buchta s mákem*]. Ten slouží v detektivní společnosti *Bdělá sůva* v Praze. Pepina využije příležitosti, navštívit Ferdu, když jí filmaři nabídnou, aby jela s nimi. Na předměstí Prahy jí však nedopatřením ujedou. Pepina se v Praze nevyzná* [to popisuje scéna

<sup>74</sup> Srov. např. BOUBÍN, F. Pepina se představuje. *Filmové listy* 4, 1932, č. 12 (25.7.), s.3-4.

<sup>75</sup> Nutno však podotknout, že ani v kreslených příbězích Pepina nemá vždy dřeváky – dřeváky má pouze pohybuje-li se na statku či v jeho okolí.

stylově inspirovaná sovětskou montážní školou, nikoli nepodobná scénám z filmu Křižník Potěmkin] a jen náhodou zabloudí do divadla, kde má Ferda právě službu. Uprostřed představení se ocitne Pepina náhodou na jevišti. Zazpívají s Ferdou duet a sklídí nečekaný aplaus. Jsou pozváni k Ferdovu šéfovi, plukovníku Mužnému, na snídani. U stolu zasednou s plukovnickovou dcerou Máničkou a jejím ženichem, adjutantem Arsenem. Ten se svěží Pepině neustále věnuje. Ferda začne ze žárlivosti koketovat s Máničkou. Pepina se urazí a odjede domů [když náhodou na trhu potká muže z jejich vsi], kde se chystá posvícení. Toho využije Ferda [kterému Pepina předtím nechává vzkaz za doprovodu písně Černá čára na zdi, bílá vedle ní] a pozve na ně Máničku i šéfa. Tvrdohlavou Pepinu nakonec přesvědčí o své lásce, a protože přijel i Arsen, oba mladé páry se zase domluví.<sup>76</sup> V kontextu shrnutí děje filmu lze ale i připustit, že by bylo v zásadě jedno, pokud by Pepina Rejholcová byla ve filmu nahrazena jinou postavou, protože význam jejích charakteristik je filmem poněkud upozaděn, Pepina je zobecněna na zastupitelné „venkovské děvče.“

Zatímco v klasickém filmu fungují jako pilíře příběhu určité vývojové zvraty zápletky, zde jako by byl film poskládán na zájmu prezentovat písně, jejichž autory byli František Voborský a Jaroslav Jankovec, případně John Gollwell. Krom popěveků dříve uveřejněných (např. píseň *Chtěla bych být buchta s mákem* byla otištěna v *Kvítku z čertovy zahrádky* v říjnu roku 1930; viz část přílohy Pepina v písni), musely být další písně dotvořeny záměrně pro film, v jehož ústředních rolích byli obsazeni pěvecky zdatní herci (tedy Slávka Doležalová a Fanda Mrázek). Zdá se tedy, že výrazové prostředky filmu jsou upozaděny těmi písňovými. Ve filmu zazní na deset písní (pro srovnání – v souběžně uváděném snímku *Peníze nebo život* zazní jen dvě otextované písně a další tři melodie; ve snímku *Lod' komediantů*, prvním zvukovou stopou opatřeným snímek, který se dostal do československých kin roku 1929 zazní 11 skladeb – a to včetně ouvertury a finále), přesto si nikdo netroufl jej označit za muzikál<sup>77</sup> (byť se v tomto filmu, obdobně jako v muzikálu dokonce i tančí). Tím se dostáváme se k otázce, nakolik se děj filmu odehrává v písních, a na kolik mimo ně. Je obtížné označit některé písně za zcela nesouvisející, neboť už tím, že ve snímku zaznějí, se stávají součástí vyprávění a není zcela možné je označit za pouhé kulisy (tímto označením bychom v důsledku mohli zpochybnit nejednu muzikálovou píseň).

<sup>76</sup> URBANOVÁ, Eva et al. *Český hraný film II. 1930-1945*. Praha: Národní filmový archiv, 1998. ISBN 80-7004-082-3. s. 250

<sup>77</sup> Objevuje se však její hodnocení coby hudební komedie.

### 3.3 Pepina Rejholcová v písních

František Voborský byl nejenom kreslíř, ale autor řady textů a melodií, mimo jiné i písně *Chaloupky pod horami*, reflektující motiv zabrání Sudet. Josef Kotek zmiňuje „banalitu melodie“ a „primitivnost textu“<sup>78</sup> – a řadí se tak po bok těch, kteří při popisu Voborského tvorby zmiňují podobné přívlastky.

František Voborský byl autorem zejména řady (hudebních) říkanek, jejichž prezentaci tiskem doprovázela právě ilustrace Pepiny Rejholcové. Jak bylo uvedeno výše – písně doprovázely i film *Pepina Rejholcová*. Patřily mezi ně „Černá čára na zdi, bílá vedle ní“, „Uzlíček štěstí“, „Rozmarýna“, „Já mám holku novou, Pepku Rejholcovou“, „Ty naše rodné české lány“, „Pochod č. 137 – Já jsem od hlídací společnosti“, „Ferdova píseň – Líbejme se, když nás nikdo nevidí“, „Ferdo, Ferdó“, „Pojď holka, křídlovka zpívá“ a „Chtěla bych bejt buhta s mákem“. V právě posledně jmenované filmové písni dochází k odklonu od původně otištěné verze, zahrnující jakousi variantu jihozápadočeského nářečí. Slavka Doležalová zpívá „Chtěla bych bejt dneska, třeba buhtou s mákem, abych do Prahy já mohla, mohla za vojákem“. Původní popěvek publikoval Voborský takto: „Chtěla bych bejt buhtou, buhtou třeba s mákem, habych do kasáren mohla za vojákem. Vopuštěná buru jako mrkev v poli, hani Ferdó nevíš, kerak srce bolí...“<sup>79</sup> Filmové médium, ruku v ruce se ztvárněnou písní, tak Pepině skrz zvuk upřelo část rázovitosti jejího projevu.

Proč se k Pepině tolik hodila hudba (píseň)? Jiní kreslení hrdinové, např. Superman nikdy nepěli, zatímco k Pepině zkrátka písně patří, zejména písně lidového charakteru. Např. Karel Čapek ve svém pojednání přemítající nad lidovostí oblíbených popěvků<sup>80</sup> vyzdvihuje tvůrčí potenciál prostého lidu, jenž Pepina reprezentuje.

Pepina Rejholcová byla na samém počátku své mediální kariéry jednou z doprovodných kreseb písňového textu (k této úloze se opakovaně vracela během své existence). František Voborský publikoval své popěvky ústy Pepiny Rejholcové (proto

<sup>78</sup> KOTEK, Josef. *Dějiny české populární hudby a zpěvu*. Praha: Academia, 1998. ISBN 978-80-200-0634-9. s. 181.

<sup>79</sup> VOBORSKÝ, František. Chtěla bych bejt buhtou... (Z písniček Pepiny Rejholcové). *Kvítko z Čertovy zahrádky* 1930, č. 42 (19.10.), s. 5.

<sup>80</sup> ČAPEK, Karel. Písně lidu pražského. In ČAPEK, Karel. *Marsyas, jak se co dělá*. 3. vydání. Praha: Československý spisovatel, 1984. ss. 50-71.

nesou označení „Z písniček Pepiny Rejholcové“), ona je hlasem, který je pronáší, je zpěvačkou a v zásadě i autorkou. Tomáš Prokůpek tuto vazbu postavy na sdělovaný text charakterizuje tvrzením, že Pepina byla „angažována“: „Už v roce 1930 se objevila v písničce »Já mám holku novou, Pepku Rejholcovou«, již na Voborského slova zkomponoval Jankovec. Píseň byla přetištěna v Rozkvětu (...) a opakovaně ji na desky nazpívali různí interpreti (...). Další trojici Voborského popěvků označených souborným názvem »Z písniček Pepiny Rejholcové« otisklo Kvítka z čertovy zahrádky v témže roce.“<sup>81</sup> Pojem angažování Pepiny Rejholcové vystihuje skutečnost, že Pepina, přestože vznikla nakreslením, mohla být svým autorem považována za samostatný charakter, jehož obraz on sám sice kreslí, ale v zásadě má přesah jeho vlastní tvorby (kreslené i písňové). Možná proto jsou anekdoty uvedené coby „Z nápadů Pepiny Rejholcové“ (přestože v zásadě se jedná o nápady Františka Voborského) a nikoli „O Pepině Rejholcové“. Pepina je subjektem, nikoli objektem. A stejnou subjektivitu si zachovává i v písničkách, jejichž je interpretkou (a v přenesené působnosti i autorkou).

### 3.4 Pepina Rejholcová v dětské literatuře

Pepina Rejholcová byla také hrdinkou literární. Objevila se ve čtyřech příbězích určených dětskému čtenáři. Tomáš Prokůpek shrnuje literární působení Pepiny Rejholcové následovně: „V roce 1931 vydal Voborský pod hlavičkou nakladatelství Novina sérii leporel, z nichž dvě byla věnována Pepininým eskapádám – *Jak Pepinka Rejholcová lyžařila a Divoké prasátko Pepinky Rejholcové*. Obě se skládala ze dvanácti panelů, ve kterých nechyběly komiksové prvky – čáry naznačující rychlý pohyb nebo hvězdičky zobrazující náraz. O rok později vyšla u Františka Rebce dvojice sešitů, na nichž se s Voborským podílel tvůrce ukrytý pod pseudonymem Marlin. Zatímco publikace *Pepinka Rejholcová mezi Indiány* (...) spadá do kategorie běžné ilustrované prózy pro děti, svazek *Pepinka Rejholcová s panem králem na trampu* obsahoval vedle hlavního příběhu také hry vystřihovánku,<sup>82</sup> písničku i s notací a jednostránkový

<sup>81</sup> PROKŮPEK, Tomáš et al. *Dějiny československého komiksu 20. století. 1, 1900-1964*. Praha: Filip Tomáš – Akropolis, 2014. ISBN 978-80-7470-061-3. s. 130.

<sup>82</sup> Vystřihovánkou ve skutečnosti byla vybavena i kniha *Pepinka Rejholcová u Indiánů*.

*komentovaný seriál Pepinka Rejholcová rybaří. (...) V témže sešitě se rovněž píše, že pohádky s Pepinou jsou dostupné na deskách Ultraphon, a dětem byl určen také sešit Když byla Pepinka malinká (Mojmír Urbánek, 1933), který obsahoval osm skladeb pro klavír s Voborského texty a ilustracemi.*<sup>83</sup>

Výše uvedené příběhy nabízejí nahlédnutí do dětství Pepiny Rejholcové. Jejich jádrem jsou dobrodružné příhody určené dětskému čtenáři.

V případě sešitu *Pepinka Rejholcová mezi Indiány* se čtenářům nabízí příběh v zásadě hrdinský, byť zahrnující některá leckdy braková klišé – autorům se v tomto případě podařilo do schématu klasické pohádky s motivem putování za pomoci kouzelných sedmimílových bot zakomponovat oblíbenou trampskou tematiku a v názvu zmiňované Indiány. Další dávku exotiky zajišťuje postava klokana, vyskytujícího se proti své vůli v držení Indiánů, a který nakonec Pepinku i Madlu zachrání tím, že je odnese z nebezpečí ve svém vaku.<sup>84</sup> Motiv kamarádství zastupuje v příběhu kachnička Madla. V příběhu je patrný i výchovný a sociální aspekt. Pepinka pomáhá pocestným a neváhá nasadit i vlastní život, aby zachránila svou Madlu, a je tak vhodným příkladem nejmladší generace.

Zde se dostáváme z otázky, nakolik se Pepinka – coby dětská hrdinka – liší od Pepiny o něco starší. Příliš ne. Dřeváky, vykukující spodnička i účes jsou typické i pro „malou“ Pepinku.

Kdo je úspěšný dětský hrdina? Klasicky vrstevník čtenářů (aby se s ním mohly děti ztotožnit), v mnoha případech stížený ranami osudu (snad aby si děti uvědomily, že na tom nejsou až tak špatně). Podobný osud stihnul i Pepinku. Příběh *Pepinka Rejholcová mezi Indiány* začíná touto větou: „*V malé, hezké chaloupce na konci vesnice Krdlína bydlel dědeček Rejholec s malou Pepinkou, která neměla tatínka ani maminku.*“<sup>85</sup> Pepinka byla, podobně jako nejproslulejší dětské hrdinové od Olivera Twista, přes Heidi, děvčátko z hor, až po Harryho Pottera, sirotek. Čtenáři jsou vzápětí uklidněni: „*Ale Pepince bylo dobře.*“<sup>86</sup> Tím končí komentář líčící dětství Pepiny

<sup>83</sup> PROKŮPEK, Tomáš et al. *Dějiny československého komiksu 20. století. 1, 1900-1964*. Praha: Filip Tomáš – Akropolis, 2014. ISBN 978-80-7470-061-3. s. 128.

<sup>84</sup> Na rozdíl od vyznění příběhu se tedy musí jednat o klokaniči.

<sup>85</sup> MARLIN a František V. Voborský. *Pepinka Rejholcová mezi Indiány. První kniha veselých dobrodružství malé Pepiny*. Praha: Fr. Rebec, 1932. s. 1.

<sup>86</sup> Tamtéž.

Rejholcové a následují obecné vyprávěcí postupy, zahrnující pohádkové motivy: „*U Rejholců měli zvláštní zahrádku. Na keřích, místo angreštů, rostly pěkné kulařoučké knoflíčky, cvočky, tkaničky do bot pnuly se po zdi jako fazole. Měly všelijaké barvy, a sotvaže se jedna tkanička utrhla, vyrostla jiná!*“<sup>87</sup> Příběh obsahuje originální motivy, zejména v souvislosti s profesí dědečka Rejholce. Dědeček Rejholec je ševcem, který krom pro příběh důležitých sedmimílových bot, dovede vyrobit i boty z ještěrčí kůže (utíkající se vyhřívat na sluníčko), či boty z raků (chodící jen pozpátku). Příběh je protkнут řadou originálních myšlenek, z nichž některé opět operují s doslovností (např. když Pepinka odvede pozornost Indiánů tím, že zrcátkem vrhá tzv. prasátka, která se stávají prasátka skutečnými). Postrádá ale schopnost je funkčně propojit do kohezního vyprávění, tomu odpovídá i rozsah příběhu. Nabízí se tak paralela s opakovanou „banalitou“ Voborského anekdot.

Po textové stránce je poutavá stavba vět i odstavců. Jednoduché věty jsou prokládány poměrně vzosnými souvětími téměř románového, resp. rodokapsového typu: „*Skryt za kaktusem, hlídal Indián vzácného klokana, kterého dostal náčelník Rudý Vitr darem z dalekých končin.*“<sup>88</sup> Více prostoru než text ale zabírají plnobarevné ilustrace, o poznání propracovanější než ilustrace anekdot otištěných na stránkách *Kvítko z čertovy zahrádky*. Jasně je tak vidět, že Pepina – minimálně ve svých dětských příhodách nosí červené punčochy – podobné, jaké jsou součástí plzeňského či domažlického kroje.

Co se týče žánrového ukotvení, Jana Čeňková rozlišuje typologii prózy s dětským hrdinou na základě okruhu témat a motivů (sebeuvědomování dítěte, hrdinství dítěte, překonávání existenčních problémů, osamocení, týrání, problémy dospívání, začleňování do kolektivu, hodnoty kamarádství a partnerství, vztah mezi dospělým a dětským světem, erotika, rasové problémy, život hendikepovaného dítěte aj.) a na pozadí přejímání vyprávěčských a tvarových postupů prozaických žánrů pro dospělé (zrání hrdiny ve společenských a politických vztazích doby, hlubší psychologická kresba hrdinů, využívání ich-formy, vnitřní monolog, experimentální vyprávěčské způsoby a postupy).<sup>89</sup> Knihy Františka Voborského (a jeho spoluautorů) splňují mnohé z výše uvedených rysů. Stejně tak stojí za zmínku realizace Voborského

<sup>87</sup> Tamtéž. s. 2.

<sup>88</sup> Tamtéž. s. 8.

<sup>89</sup> ČEŇKOVÁ, Jana a kol. Vývoj literatury pro děti a mládež a její žánrové struktury. Praha: Portál, 2006. ISBN 80-7367-095-X. s. 32-33.



dětských knih, která je i na dobu dnešní velmi pokroková, právě díky kombinaci různých pro rozvoj dítěte přínosných říkanek, hádanek, písniček, luštěnek a her (viz část přílohy *Tvorba Františka Voborského určená dětem*).

### 3.5 *Pepina Rejholcová jako loutka, hračka a kmotra cucavých bonbonů*

Fenomén Pepiny Rejholcové překročil prostor prvorepublikových médií. Pepina získala podobu loutek, vystřihovánek (publikovaných např. ve *Slovíčku*) či cucacích bonbonů (vyráběl je František Lhotský, výrobce Hašlerek). Františku Voborskému se podařilo vytěžit ze své „zákonem chráněné“ postavičky do té doby nevídaně mnoho.

Otázkou je, jak je tomu s kauzalitou. Pepina Rejholcová byla oblíbeným zpestřením nedělní přílohy *Českého slova*, což mohlo vést k zájmu dalších obchodních subjektů. S jejich přispěním se Pepinina popularita rozrůstala.

Zdá se, že František Voborský toto šíření propagace velkou měrou inicioval. Tomáš Prokůpek uvádí, že sám oslovoval možné spolupracovníky s návrhy na rozšíření jejího (či svého) portfolia.<sup>90</sup> Bohužel nelze zodpovědět, činil-li tak v zájmu jejím, či vlastním. Nesporným faktem však je, František Voborský využil všech možností, které se mu nabízely. Proto publikoval ony vystřihovánky na stránkách *Slovíčka*, proto byla vyrobena loutka s podobou Pepiny Rejholcové a proto spatřily světlo světa cucavé bonbony Pepinky, na jejichž propagaci se Voborský a s ním i Pepina podíleli. Voborský se ostatně podílel i na propagaci filmu, v jejímž rámci sdělil listu *Filmový kurýr* následující: „*Pepina Rejholcová, která se mi narodila téměř z ničeho, snad pouze z rozmarného, náhodného detailu (...), dala již nesčetněkrát příležitost očím desetitisícům čtenářů ke kritice a otázce: Co by jí řekl film?*“<sup>91</sup> Toto tvrzení zároveň nekoresponduje s předpokladem, že by Pepina byla výsledkem prvopočátečního tvůrčího kalkulu, jak někteří historici naznačují.

Ve věci cílového publika Františka Voborského a Pepiny Rejholcové nelze přehlédnout, že provedení, kterého se dostalo produktům zaměřeným na děti (dětské

<sup>90</sup> PROKŮPEK, Tomáš et al. *Dějiny československého komiksu 20. století. 1, 1900-1964*. Praha: Filip Tomáš – Akropolis, 2014. ISBN 978-80-7470-061-3. s. 130.

<sup>91</sup> Anon. Otec „Pepiny“ o své dceři. *Filmový kurýr* 6, 1932, č. 31, s. 6.

knihy, loutky, vystřihovánky), se dostalo mnohem lepšího vyhotovení, než obsahům určeným dospělým (film). Bylo to však záměrem, nebo odrazem skutečnosti, že si autor této postavy považoval, a proto se k ní nevrátil během období okupace, kdy tvořil v souladu s potřebami nacistického režimu a vznikl tak jeho antisemitský komiks o Mórickovi?

## 4. Humor Pepiny Rejholcové

*„Humoristické je literární karikatura: vesmír pod čapkou blázna; slon pod lupou a hnida před teleskopem; hloupost v hermelínu, chrchel se svatozáří, nebesa v nočníku a vznešené v kostýmu harlekýna; balancování po hlavě a ironické přehodnocení hodnot; kejkle s pravdou, ekvilibristika se skutečností a boskova magie s realitou; chlup v polévce vážnosti, fixlování s pravdou a životem a bezstarostné tatrmanství na vážné tváři tohoto světa; realita obrážející se ve vypuklých zrcadlech, někdy pravda, jindy chiméra, někdy život, jindy sabat; vážné i nemožné, malicherné i tragické sub specie pierroti; zpravodajství z Abdér, Kocourkova, Brückenu i Utopie; a konečně lidská komedie, stejně hluboká, stejně obsáhlá a lidská jako tragédie lidství.“<sup>92</sup>*

Karel Čapek

Pepina Rejholcová vznikla jako postavička kreslená. Nebylo tedy pochybností o jejím vzezření (jako tomu někdy bývá u postav literárních či dramatických). Její vnitřní charakteristika, chcete-li chování, bylo určeno záměrem autora. Tím bylo pobavení.

Genezi postavy, včetně zásadních souvisejících rešerší, týkajících se zrození Pepiny Rejholcové, se v již zmiňované části knihy mapující historii českého a slovenského komiksu věnuje Tomáš Prokůpek.<sup>93</sup> Tamtéž, v příslušných pasážích popisuje vytrvalé usilování Františka Voborského o stvoření oblíbeného kresleného charakteru s potenciálem autorského zisku, a to s odkazy na Voborského zkušenosti se zachycováním kreslených příběhů Spejbla a Hurvínka či jeho četné, a částečně i zdárné aspirace na stvoření populárního symbolu. Prokůpek tak upozorňuje, že Voborský vdechl život i postavě Luzínka, který měl – podobně jako Pepina – svou oblíbenou bonbónovou značku, jejímž výrobcem byl tentýž František Lhotský.<sup>94</sup> Ekonomický aspekt Voborského tvorby nelze přehlížet, na druhou stranu však v textu zmiňované operace na poli autorských práv (ať je to registrace ochranné značky, aktivní spolupráce s výrobcem cukrovinek Lhotským, či kontaktování zahraničních tvůrců ve věci potenciální realizace různých mediálních formátů) nemusejí být primárním tvůrčím

<sup>92</sup> ČAPEK, Karel. O humoru. In ČAPEK, Karel. O umění a kultuře. *O umění a kultuře I*. 1. souborné vyd. Praha: Československý spisovatel, 1984. Spisy, sv. 17. s. 40. X Snaha 18.8.

<sup>93</sup> PROKŮPEK, Tomáš et al. *Dějiny československého komiksu 20. století. 1, 1900-1964*. Praha: Filip Tomáš - Akropolis, 2014. ISBN 978-80-7470-061-3. s. 126-130.

<sup>94</sup>Tamtéž, s. 129.

motivem Františka Voborského, nýbrž „pouhým“ prostředkem k dosažení popularity jeho postav.

Tomáš Prokúpek upozorňuje na formální i obsahovou blízkost humoru Františka Voborského a Josefa Lady, jehož komiksy se objevovaly v podobných periodikách.<sup>95</sup> Oba dva zachycují český venkov a využívají jednoduché grafické stylizace svých postav, u obou je možné nalézt opakované využívání humoru založeného na dvojsmyslech či doslovnosti. Lada byl navíc v době, kdy Voborský publikoval v *Kvítku Českého slova*, vedoucím dotyčné přílohy. Prokúpek si dále všímá obdobných grafických postupů – jmenuje silné podkladní linky, typické pro počáteční Voborského tvorbu.<sup>96</sup> Voborského ilustrace jsou charakteristické skečovou příběhovostí a nenávností (až na drobné výjimky rozkouskovaných příběhů, resp. seriálů), některé údaje se v jistých detailech přímo vylučují. Jedná se výjevy z žertovného života mladé, měšťkými manýry nezkažené dívky.

#### 4.1 Charakteristické komično

Nakolik souvisí humornost s podobami Pepiny Rejholcové? Jaká je Pepina na základě toho, co nám předkládá její autor – tedy na základě kreslených anekdot a komických příhod? Scholes a Kellog poznamenávají, že čím méně je vnitřního života, „tím více musí k dílu přispívat jiné narativní prvky jako zápletky, komentář, popis, narážka a rétorika.“<sup>97</sup> Zápletky u příběhů odehrávající se v jednom záběru, jako tomu je ilustrovaných anekdot, jsou do značné míry specifické. Tyto zápletky bývají zdánlivě jednoduché. Nikoli však nezbytně banální. Přestože v případě Pepiny Rejholcové většina teoretiků naopak poukazuje na banalitu Voborského ilustrovaných anekdot, nelze přehlížet, že jeho anekdoty jsou patrně čtenářsky funkční (jinak by Pepina sotva dosáhla popularity, které se jí dostalo, a kterou jí poskytl český mediální prostor).

Otázkou tedy je, může-li být funkční kreslená anekdota banální v plném smyslu toho slova. Pepininy výstupy lze přiblížit slovy Tomáše Prokúpeka: „*prostomyslná hrdinka si řadu běžných situací i nevinných komentářů vykládá značně svérázně a svým*

<sup>95</sup> Tamtéž, s. 126.

<sup>96</sup> Tamtéž, s. 127.

<sup>97</sup> SCHOLES, Robert a Robert KELLOG. *Povaha vyprávění*. Brno: Host, 2002. Edice Teoretická knihovna, sv. 2. ISBN 978-80-7294-069-1. s. 169.

*následným rázným konáním převrací zaběhané pořádky naruby*<sup>98</sup>. V souvislosti s potenciální vnitřní charakteristikou je vedle odvozených kladných vlastností (dobrosrdečnosti, přátelskosti, statečnosti) zmiňován zejména rys jisté omezenosti ducha či mysli. Myšlenka švejkovství Pepiny Rejholcové, jak ji zmiňuje např. Helena Diesing, se týká klasicky komické vlastnosti – a tou je presumovaná hloupost. Podobně jako u Haškova Švejka mohou přetrvávat interpretační spory ohledně toho, je-li Švejk oním naturálním blbcem či blbcem oportunitním, mohli bychom i zde polemizovat o intelektuální úrovni Pepiny Rejholcové. Pojetí hlouposti hlavních postav je totiž zajímavé samo o sobě. Je nesporným zdrojem (nejen situační) komiky.

V Pepinových příbězích poukazuje na její hloupost skutečnost, že některé věci chápe jinak, než jsou myšleny. Ve velkém množství případů se však jedná o nedorozumění, vycházející z dvojsmyslnosti a doslovnosti (a je tedy otázkou, zdali se jedná o pravou hloupost či o pouhý nedostatek zkušeností s městským prostředím). Toto svého druhu nepochopení totiž může, byť nemusí, pramenit ze zdůraznění Pepinina venkovského původu. Zatímco se sečtělý městský čtenář pobaveně kochá např. tím, že Pepina si na záda naloží včelí úl, neboť u tety prý nebude mít žádný med,<sup>99</sup> může se soběstačný venkovan bavit nad bezradností či zmateností měšťanů v prostředí českých luhů a hájů.

#### 4.2 Komická podstata „prostého venkovského děvčete“

Ještě jednou využijeme slov Karla Čapka: *„Tvrdím – a hleděl jsem to na jiném místě šíře dokázat<sup>100</sup> –, že humor je záležitost převážně mužská; že muži se daleko ochotněji nežli ženy snižují k oné komické činnosti, které se říká legrace, špás, psina, taškárství, junda, konina nebo sranda. Chcete-li to mít dokázáno, spočítejte si sami, jak málo je v literatuře žen-humoristů; zdá se, že v některých oborech, jako je hrdinské epos, detektivka, humor a tragédie, zůstává prvenství přece jen vyhrazeno autorům mužského*

<sup>98</sup> Tamtéž. s. 126.

<sup>99</sup> VOBORSKÝ, František. Z nápadů Pepiny Rejholcové. In *Kvítko z čertovy zahrádky 1930*, č. 46, s. 5.

<sup>100</sup> Viz. ČAPEK, Karel. *K přírodopisu anekdoty*. In ČAPEK, Karel. *Marsyas, jak se co dělá*. 3. vydání. Praha: Československý spisovatel, 1984. s. 33-41.



*pohlaví.*<sup>101</sup> Pepina Rejholcová se charakterem ženským, který svým chováním je svým chováním spíše atypický, resp. není prezentován tak, jak se tehdejší mladé dívky obvykle snažily prezentovat (srov. dobové časopisy, filmy i romány).

Vedle toho, že je Pepina děvčetem, je zároveň děvčetem z nikterak bohatých poměrů. Tento rys opět dává za pravdu Karlu Čapkovi přiznávajícímu humorný potenciál chudým vrstvám: „... *nebo obecněji řečeno, že chudí lidé jsou ochotnější k legraci než bohatí lidé. Tím není řečeno, že chudoba je komický nebo rozjařující stav, který osoby jím zachvácené neodolatelně dráždí ke smíchu. Rovněž nelze mít za to, že by bída, nezaměstnanost, hlad a útisk podněcovaly chudáky k rozpustilosti a nezkrrotnému veselí. Chudoba, kterou zde míním, je relativní; je to bezstarostnost lidí, kteří mají dvě zdravé ruce a k večeri aspoň kus Chleba s tlačenkou. Ručím za to, že tři zedníci nadělají víc špásů než čtrnáct ministrů. Dva šoféři si řeknou na setkání něco legračtějšího než dva bankovní ředitelé. Listonoš je větší šprýmař než ředitel pošt a telegrafů. Primátor města Prahy nemá mysl tak nakloněnou k stálému laškování jako městský zřízenec.*“<sup>102</sup> Možná právě to stálo za úspěchem Pepiny Rejholcové, každopádně se to odrazilo v humorných situacích, které František Voborský prezentuje a ilustruje. Tyto anekdoty se totiž nejčastěji odehrávají v přírodě, poblíž statku, či zobrazují zmatenost titulní hrdinky pohybující se v městském prostředí. Zachycuje útržky ze života dívky, pocházející z venkova, která slouží na statku své příbuzné, případně posluhuje u měšťanů – je prostým občanem Československa, svéráznou a přesto nenápadnou součástí lidu: „*Humor je převážně lidový projev, tak jako hantýrka je lidová řeč; sám humor je tak trochu lidová hantýrka. Že špásování je v takové míře výsadou sociálně nižších vrstev, je úkaz veliký a dávný. Počínajíc latinskou komedií, je to vždy chudák, proletář, muž z lidu, kdo vystupuje jako šprýmař. Pán může být toliko směšný; ale jeho sluha má humor. Enšpígl je muž z lidu. Švejtk je kmán. Je to, jako by veliký, otrásající smích dějin stále zazníval zdola. Smích je podstatně demokratický; humor je nejdemokratičtější z lidských zvyků.*“<sup>103</sup> Karel Čapek dále jmenuje řadu charakteristik humoru, které z něj činí společenský fenomén: „*Humor těžko přeskakuje sociální stupně; jeho svět je svět rovnosti; v tom je jeho podstatná lidovost a demokratičnost. (...)*

<sup>101</sup> ČAPEK, Karel. O lidovém humoru. In. ČAPEK, Karel. *Marsyas, jak se co dělá*. 3. vydání. Praha: Československý spisovatel, 1984. s. 42.

<sup>102</sup> Tamtéž.

<sup>103</sup> Tamtéž. s. 43.

*Humor je produkt sociální; individualismus je schopen nanejvýš jen ironie.*<sup>104</sup> Pepina je venkovskou dívkou, přesto není zcela jisté, lze-li ji označit za chudou. Bezesporu nepatří k nejnižším vrstvám. Záleží samozřejmě na tom, jak vnímáme chudobu. V kreslených příhodách si Pepina např. stěžuje, že nedostala přidáno. Na druhou stranu nemáme žádných jiných indicií, které by nás vedly k domněnce, že je skutečně chudá. Mohlo by se zdát, že by tomu odpovídala její emblematická obuv – v zásadě se ale jedná o obuv v té době nezřídka užívanou při práci na vesnicích, v druhém ohledu bylo dokázáno, že Pepina vlastní i jiné boty. Ve filmu se setkáváme s tím, že nemá peníze, ale dokáže si vypomoci směnou vajíček. Může být považována za chudou z pohledu vyšší měšťanské vrstvy, rozhodně ale není vnímána jako osoba na okraji společnosti. Odpovídal by tomu ale humor, který využívá.

Humor, který je lidový a tedy se pohybuje na jednoduché (nízké) komunikační úrovni – proto působí z dnešního pohledu banálně. Jedná se o humor ulehčující útrapy všedních dní, humor rozptylující čtenáře od vlastních těžkostí.<sup>105</sup> Karel Čapek ve stejném textu zmiňuje jakousi radost z obtížného života: *„Je tu ještě něco podivuhodného. Je tu jistá allégresse chudoby; řekl bych jistá naivní mladost. Ti lidé si hrají víc než jiní; jejich život je těžký, ale je nevyžitý. Říkáme, že svět je starý, že civilizace je stará; známe staré národy, staré říše i staré rády, ale nemůžeme říci, že lid je starý. Lid není žádný odkaz minulosti; protože žije ode dne ke dni, žije v neporušené přítomnosti. Ponechán sám sobě, oddává se okamžiku a improvizuje svůj život v dané chvíli; bezprostřednost a okamžitost, to je vlastní inspirace humoru. Lidový člověk nežije na dlouhé lokte; žije teď, nafleku, a hledí využít, co se dá. Jeho humor je věčné extemporování; proto se nedá zapsat a uchovat.*<sup>106</sup>

Pepina Rejholcová je plnohodnotná komická postavička. Stojí v opozici vůči propagovaným trendům tehdejší doby – je přímým protikladem světaznalého intelektuála pohybujícího se rušnými ulicemi velkoměsta. Je děvčetem z venkova

<sup>104</sup> Tamtéž. s. 44-45.

<sup>105</sup> Srov. *„Existuje šibeniční humor; to znamená, že člověk, který stoupá po stupních šibenice, někdy špásuje. Ale pokud vím, neexistuje žádný korunovační humor; zdá se, že člověk, který stoupá po stupních trůnu, činí to strašně vážně a bez žertu. Ukazuje se, že člověk si spíše zašprýmuje, když je v úzkých nebo v bryndě, než když je ozářen štěstím a úspěchem. Humor je opak patosu; je to trik, kterým se událost zmenšuje, jako bychom se na ni dívali obráceným dalekohledem. Žertuje-li člověk o své bolesti, snižuje její váhu; kdyby císař na trůně žertoval o své moci, shledal by, že není tak slavná a velká, jak by se mohlo zdát. Humor je vždycky trochu obrana i útok proti osudu; víc psiny se rodí z nespokojenosti než z blahého a spokojeného ducha. Špásují-li chudí lidé víc než jiní, není to proto, že by se jim vedlo zvlášť dobře, nýbrž spíš proto, že mají proč si ulehčovat.*“ Tamtéž. s. 45

<sup>106</sup> Tamtéž. s. 45-46.

(patrně z jižních či jihozápadních Čech), které baží po nových informacích a pokouší se sledovat trendy, některé anekdoty odkazují na to, že se bohužel se setkává s příkořími, která ji brání v tom „být veskrze inteligentní“.

### 4.3 Sdělování humoru

Dirk Eitzen, zabývající se zejména diskurzem a textualitou dokumentárního i hraného filmu, zmiňuje ve své stati týkající se specifík klasického hollywoodského filmu a komediálního žánru zvláštnost narativity komična: „*Případ komedií je obzvláště zajímavý. Přestože spektakl a melodramatičnost v zásadě nejsou součástí kauzální struktury narativu, perfektně do ní zapadají. (...) Vtipnost, podivné či přehnané chování, parodování a další prostředky komiky běžně narušují a interferují linearitu děje. Zejména gagy mívají notorickou tendenci k rozptylování pozornosti od záměrných jednání postav.*“<sup>107</sup> Tato rušivá funkce gagu však v případě kreslené anekdoty představuje samotné těžiště zápletky.

Podstatou humornosti Pepininých eskapád bývá často jednoduchá doslovnost, případně (někdy více někdy méně zdařilá) homonymická blízkost slov. K podobnému závěru dochází ve své publikaci i Helena Diesing (s poznámkami o lidovém a místy až černém humoru).

Je pravdou, že téměř všechny anekdoty Františka Voborského jsou založeny na slovních hříčkách. Bývají to většinou texty pohrávající si s dvojsmyslností či doslovností. Zajímavé jsou však proměnlivé role ilustrací. Někdy jsou pouhou obrazovou kulisou, jindy upozorňují na použitý dvojsmysl, v dalších případech tvůrčím způsobem kooperují s textovou stránkou a někdy fungují jako zcela samostatný znak (v zásadě zcela bez kontaktu s komentářem).

Kolísající úloha grafické stránky „rejholcovské“ anekdoty souvisí s otázkou definice komiksu coby mediální či umělecké formy. Komiks bývá definován využíváním propojené (tedy vzájemně se doplňující) obrazové a verbální složky sdělení.

<sup>107</sup> EITZEN, Dirk. Comedy and Classicism. In ALLEN, Richard a Murray SMITH (eds.). *Film Theory and Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 1999. ISBN 0-19-815988-9. s. 398-399.

Problémem však je, že tomu tak nemusí být vždy. Existují totiž i expresionisticky laděné komiksy, které se bez verbální složky obejdou takovým způsobem, že nikdo nezpochybňuje jejich mediální formu. Neměli bychom opomínat ani to, že ve většině komiksů bychom našli různé vztahy mezi obrazem a slovem i v rámci jednoho jediného díla.

Sdělování humoru je bezesporu věda sama o sobě. Stačí vzpomenout na nedorozumění vznikající z nepochopení vtipu. Komunikace nám dává mnoho prostředků k přenesení sdělení. A obzvláště důležité je využít jich v případě „komunikování“ žertu či anekdoty. V interpersonální komunikaci tváří v tvář můžeme využívat gest, tónu hlasu i mimiky. V psané komunikaci suplujeme nedostatečné prostředky simulacemi znakovými (emotikony, uvozovky), nechceme-li daný prostředek „opsat“ slovy.

Film disponuje podobnými prostředky jako komunikace tváří v tvář. Vidíme gesta a mimiku postav, slyšíme jejich hlasy (a navíc leckdy slyšíme i jejich myšlenky). Přestože vidíme i slyšíme, převažuje důležitost vizuálního sdělení – řada gagů se proto obejde zcela beze slov (byť zvukové podbarvení jim dodá na komičnosti). Filmový teoretik James Monaco v tomto ohledu využívá pojmu syntaxe (skladby) a specifického znakového systému, kam řadí kódy (alternativu běžných komunikačních kódů vycházející z konotativních a denotativních významů), inscenaci obrazu, zvuk či montáž (stříhovou skladbu).<sup>108</sup>

Vlastní systém využívá i komiks. A důsledky jeho fungování dokáže velmi dobře vystihnout právě sdělování vtipu. Mezi ilustrovanými anekdotami Františka Voborského nalezneme trojí využití kooperace obrazu a textu. Prvním z nich je případ, kdy ilustrace doprovází text – avšak její existence nemá dopad na porozumění vtipu (vtip je srozumitelný i bez ní). Taková je anekdota „*Jó, milej Jaroušku...*“ uvedená v části přílohy *Humornost anekdot*. Druhým případem je situace, kdy podstatu vtipu vyjadřuje obraz a text je pouhým komentářem, jako tomu je u druhé ukázky (anekdota „*Ježíšmarjá, milostpaní...*“, tamtéž). Třetím, nejzajímavějším případem, je situace, kdy je pro úspěšné sdělení vtipu potřeba součinnosti kresleného a psaného – tak tomu je u třetího výjevu („*Pepina se ptala na cestu*“, tamtéž).

---

<sup>108</sup> MONACO, James. *Jak číst film. Svět filmů, médií a multimédií*. Praha: Albatros, 2004. ISBN 978-80-00-01410-4. s. 168.

## 5. Kontexty

### 5.1 František „Fráňa“ Voborský, duchovní otec Pepiny Rejholcové

Život, dílo a kariéru Františka Voborského poznamenala německá okupace českého území. Je podepsán pod řadou karikatur, které byly v období po skončení války označeny za kolaboraci, a jako takové posloužily coby důkazní materiál pro následné odsouzení v rámci jednoho z retribučního procesního řízení, jichž byl František Voborský účastníkem. Odsouzení Františka Voborského se odrazilo i ve skutečnosti, že jeho osoba víceméně upadla do veřejného a částečně i odborného zapomnění, přestože jeho předválečné dílo v odvětví grafickém, hudebním i literárním není marginální.

Zatímco jeho činnost do roku 1945 je poměrně známa a zmapována, resp. je možno ji označit za objektivně zjiřitelnou, právě díky veřejné exponovanosti Voborského díla, další osud, včetně specifík jeho odsouzení v rámci retribučních procesů, výkonu trestu a vlastně celého zbytku jeho života provází mnoho spekulací. Neúplná fakta jsou obtížně skládána ze střípků informací, pocházejících většinou z archivů (týkajících se retribučních procesů) či stručných zmínek v autobiografiích některých pamětníků. Osud Františka Voborského je tak stížen některými nejasnostmi, zavádějícími a neúplnými údaji, kterých je stále možné se o něm dohledat nejen na v laickém veřejném povědomí a souvisejících mediálních projevech (např. na fanouškovských blozích, diskuzích či o něco formálnějších projektech operujících s konceptem tzv. kolektivní inteligence), ale i ve standardních biografických slovnících a oborových přehledech. Tyto nejasnosti se v následujících stránkách pokusím uvést na nejvyšší možnou míru pravosti, včetně uvedení rozcházejících se informací.

Prameny se shodují v tom, že se František Voborský narodil 19. prosince 1906 v Hrobech u Radenína, nedaleko Tábora, v dnešním Jihočeském kraji.<sup>109</sup> První nejasností, byť – jak se ukáže – v zásadě objasnitelnou, je Voborského středoškolské studium. Badatel Radek Žitný (jehož závěry s největší pravděpodobností přejímá i níže zmíněný Ústav hudební vědy FF MU) uvádí, že František Voborský absolvoval reálné

<sup>109</sup> Samotná obec se však tímto rodákem neprezentuje. (srov. např. internetové stránky zřizované obecním zastupitelstvem).



gymnázium (bez dalšího místního určení).<sup>110</sup> Ve vzpomínkovém článku na herce Jindřicha Plachtu<sup>111</sup> však sám Voborský zmiňuje, že tito dva byli v letech 1915-1918 spolužáky na plzeňské obchodní akademii. Stejnou informaci potvrzuje i Antonín Dvořák, autor Plachtovy biografie,<sup>112</sup> který dokonce Voborskému přisuzuje odtajnění záhady Plachtova pseudonymu. Matoucí by na první pohled mohla být skutečnost, že mezi Františkem Voborským a Jindřichem Plachtou je věkový rozdíl 7 let, což za předpokladu, že studium na plzeňské obchodní akademii bylo v daném období čtyřleté, prakticky vylučuje, aby Voborský a Plachta byli spolužáky. Kronika tohoto vzdělávacího ústavu však překvapivě dává za pravdu oběma tvrzením – tedy že Voborský absolvoval reálné gymnázium a zároveň ve škole potkával Jindřicha Šolleho (později známého pod jménem Jindřich Plachta). Vysvětlením je fakt, že v letech 1914-1918 sdílely budovu Obchodní akademie královského města Plzně nejen akademie sama, ale krom dvouleté obchodní školy chlapecké a dvoutrídni dívčí obchodní školy především české gymnázium, jehož původní budovu zabralo na začátku první světové války vojsko, a jehož žákem byl s největší pravděpodobností i František Voborský. Jindřich Plachta a František Voborský se během 30. let „potkávali“ na stránkách *Kvítky*, kde se objevovaly Plachtovy příspěvky o paní Acetylénové.

Po standardních jedenácti letech na reálném gymnáziu v Plzni se František Voborský vydal do Prahy, kde se věnoval studiu kresby na zdejší Uměleckoprůmyslové škole, kde byl žákem Vratislava Hugo Brunnera<sup>113</sup>, spoluzakladatele Artělu, jehož styl a karikaturní tvorba Voborského zásadně ovlivnily. Žitný uvádí, že studoval i u prof. Františka Podešvy, který však v Praze nevyučoval – měl vlastní malířskou školu v Brně.

Coby vystudovaný akademický malíř, navíc člen Uměleckého sdružení Praha – Myslbek, se František Voborský živil také jako ilustrátor, písničkář, spisovatel či scénograf některých divadelních i souvisejících aktivit Járy Kohouta. Jára Kohout během výslechu dne 1. 8. 1946 uvedl: „*Františka Voborského znám asi od roku 1932, dělal nám výpravu, kulisy do divadla a mimoto kreslil karikatury a obrazy. Mohu potvrdit, že vymaloval vinárnu U Kohouta, jejímž jsem byl majitelem, vlasteneckými*

<sup>110</sup> ŽITNÝ, Radek. *Protektorátní rozhlasový skeč*. Praha: Nakladatelství BVD, 2010. ISBN 978-80-87090-44-2. s. 126.

<sup>111</sup> VOBORSKÝ, Fráňa. Pelerina Jindřicha Plachty. In. *Kino*. č. 2, r. 7 (1952), s. 123-131.

<sup>112</sup> DVOŘÁK, Antonín. *Jindřich Plachta*. Praha: Orbis, 1962. Edice Proměny, sv. 1. s. 5.

<sup>113</sup> TOMAN, Prokop. A Prokop H. TOMAN. *Nový slovník československých výtvarných umělců*. Svazek 2. Praha: Ivo Železný, 2000. ISBN 80-237-3633. s. 658.

*kresbami a nápisy.*“<sup>114</sup> Zdá se tedy, že by bylo možné jej označit za kulturního pracovníka – na druhou stranu se o něm opět nedočteme ani slova v Kulturním adresáři ČSR z roku 1934.

Ústav hudební vědy FF MU mezi hudební spolupracovníky Františka Voborského uvádí Jaroslava Jankovce (skladatele melodií k filmu *Pepina Rejholcová* a krom jiného autora šlágru *Když jaro zařuká*) nebo Erna Košťála (autora filmových melodií, např. mezinárodně známého snímku *Erotikon*), který s Františkem Voborským zhudebnil některé pohádky. Oba dva výše jmenovaní Voborského spolupracovníci se navíc pracovně setkali u filmu *Lojzicka* (r. Miroslav Cikán, ČSR 1936), pod jehož operetní předlohou byl podepsán Jára Kohout (ve filmu si i zahrál hlavní mužskou úlohu) – Jaroslav Jankovec napsal filmové písně, Erno Košťál snímek doprovodil nepísňovou hudbou.

Během válečné okupace se Voborský souběhem okolností ocitl v pozici kritika i posluhovače nacistického režimu, a podle líčení u táborského mimořádného lidového soudu byl dokonce udavačem.<sup>115</sup> Tento prohrěšek, který se Voborský během výslechu snažil ospravedlnit hrozbou vlastního udání a vydírání jinou osobou,<sup>116</sup> však nebyl tím hlavním. Dobový tisk, reflektující retribuční procesy zdůrazňoval jeho kreslířskou a literární činnost. Mezi jeho hojně publikovanou tvorbou se ocitly karikatury spojeneckých státníků, a dokonce i část rozhlasové scénky *Páni vzduchu* coby součásti skeče *Letem celým světem – Pásmo politického humoru* Ladislava Fialky. Nicméně ještě před Voborského zapojením se do kolaborace se tento muž prezentoval coby vlastenec a karikoval představitele nacistického režimu.<sup>117</sup> Krom zde již zmiňovaného autorství písně *Chaloupky pod horami* obsahovala jeho činnost také již

---

<sup>114</sup> ŽITNÝ, Radek. *Protektorátní rozhlasový skeč*. Praha: Nakladatelství BVD, 2010. ISBN 978-80-87090-44-2. s. 126. Co se scénografických prací týče, patrně se nejednalo o dekorace Švandova divadla v čase jeho přejmenování na Divadlo komiků, které měl Jára Kohout společně s Ferencem Futuristou pronajaté, a jehož dekorace zajistil scénograf František Zelenka. V úvahu však připadá to samé divadlo, o několik let později, kdy si jej Jára Kohout sám koupil, a kdy v témže divadle působil dirigent Jankovec (svého času spolupracovník Františka Voborského). Paradoxní je nicméně skutečnost, že Jára Kohout Voborského nezmiňuje ve svých pamětech, přestože v nich zmiňuje téměř každého, koho byt' jen jednou jedinkrát potkal. (srov. KOHOUT, Jára. *Hop sem, hop tam*. Praha: Jan Kanzelsberger, 1991, zejména s. 121-132)

<sup>115</sup> ŽITNÝ, Radek. *Protektorátní rozhlasový skeč*. Praha: Nakladatelství BVD, 2010. ISBN 978-80-87090-44-2. s. 126-127.

<sup>116</sup> Tamtéž, s. 127.

<sup>117</sup> Tím ostatně zdůvodňoval ono udání, které mu hrozilo, pokud by sám nenapsal udání jiné, jak uvádí předchozí poznámky.

zmíněnou výmalbu národních motivů vinárny *U Kohouta*, či publikaci vlasteneckého pochodu *Červená barva, bílá*.<sup>118</sup>

Ústav hudební teorie shrnuje komplexnost celé aféry takto: „*Voborského tvorba politických karikatur v letech 1941–43 byla natolik rozsáhlá, že se stala po válce předmětem jeho zatčení, obvinění z kolaborace a následného vyšetřování Mimořádným lidovým soudem. Svaz českých novinářů jej vyloučil ze svých řad v dubnu 1946. Ještě předtím, dne 18. července 1945 byl vyloučen ze Svazu českých výtvarných umělců. Přesto, že jeho píseň Chaloupky pod horami vysílal od 8. května 1945 každodenně rozhlas – a stala se tak jakousi lidovou hymnou manifestující národní soudržnost národa – byl nakonec František Voborský dne 7. června 1946 za svou prokázanou kolaboraci odsouzen k trestu 25 let těžkého žaláře a ke ztrátě občanské cti do konce života. Rozsudek si odpýkával v nucených pracovních oddílech, mimo jiné v Jáchymově a ve věznici v Plzni na Borech.*“<sup>119</sup> O odsouzení Františka Voborského informovalo celostátně Rudé právo: „*V pátek byl odsouzen lidovým soudem v Praze malíř a karikaturista František Voborský, známý pod značkou Vobo, hlavně svými hnusnými kresbami, kterými špinil především naše přední politiky v době protektorátu. Voborský kreslil do »Českého slova«, »Árijského boje« a jiných zrádných listů. Vydal také celou brožuru ostouzející nejodpornějším způsobem hlavu státu. Za tuto činnost dostalo se nyní čtyřicetiletému Voborskému zasloužené odměny v podobě 25 let žaláře. Celý trest si odpýká na nucených pracích.*“<sup>120</sup> O poznání menším množstvím ideologie přináší zpráva Mladé fronty: „*Dnes byl odsouzen v. s. r. dr Heráfa*<sup>121</sup> *známý malíř Fr. Voborský (Vobo), který v době okupace podporoval svými karikaturami českých a spojeneckých*

<sup>118</sup> MACEK, Petr (a kol.). *Český hudební slovník osob a institucí*. [online] Centrum hudební lexikografie – Ústav hudební vědy FF MU, ©2008. Dostupné na »[http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&action=record\\_detail&id=6798](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=6798)« [cit. 15. 2. 2017]

Tento heslář však přes všechnu snahu a chvályhodné záměry autorů obsahuje některá pochybení – především v samém záhlaví zaměňuje kreslíře a písničkáře Františka (Fráňu) Voborského za jeho jmenovce, herce Františka Voborského (rozeného Vohnouta). Této chyby se však dopouští mimo jiné i online katalog NK ČR, neboť většina tvorby Františka (Fráni) Voborského je k dohledání buď dvojmo, nebo pouze pod autoritním záznamem jeho jmenovce-herce. Viz: Heslo „Vohnout, František“ In Katalog NK ČR. [online] Dostupné na »[http://aleph.nkp.cz/F/4JPYIYXA5EDXN8TSI6P1A8MMMIG4RRSJIS7H694JFJL68KQCU3-38068?func=FINN-ACC&acc\\_sequence=000030019](http://aleph.nkp.cz/F/4JPYIYXA5EDXN8TSI6P1A8MMMIG4RRSJIS7H694JFJL68KQCU3-38068?func=FINN-ACC&acc_sequence=000030019)« [Cit. 5. 5. 2017]

<sup>119</sup> Tamtéž. Informace většinou doslovně převzaty z knihy Radka Žitného (ŽITNÝ, Radek. *Protektorátní rozhlasový skeč*. Praha: Nakladatelství BVD, 2010. ISBN 978-80-87090-44-2).

<sup>120</sup> Anon. Karikaturista Voborský – 25 let žaláře. In *Rudé právo*. r. 1946, č. 134 (8.6.1946). 3. vydání. s. 2.

<sup>121</sup> Otakar Heráf byl coby přednosta prezidiálního odboru ministerstva spravedlnosti jednou z významných osobností údobí tzv. právnícké dvouletky let 1948-1950, mající za cíl rekonstrukci československého práva.

*osobností nacistické hnutí, přičemž také přesvědčoval české obyvatelstvo, že je nutné vítězství nacismu. Veřejný žalobce dr. Nittel, že obžalovaný páchal své zločiny s úmyslem, aby rozvrátil mravní, národní a státní cítění československého lidu. Fr. Voborský byl uznán soudem vinným a odsouzen k 25letému těžkému žaláři, který si odpyká ve zvláštních nucených pracovních oddílech.“<sup>122</sup>*

Za výše uvedené udání vinohradského obchodníka byl odsouzen až rok poté, a to na 5 let.<sup>123</sup> Dvojí odsouzení Františka Voborského je patrně důvodem rozporuplných informací o délce jeho trestu (je možné dohledat jak údaj o 25 letech, tak údaj o pětiletém trestu; zaměňovány bývají také skutkové podstaty (resp. právní kvalifikace) daných činů.

Kvůli zhoršenému zdravotnímu stavu se na Františka Voborského vztáhla Amnestie ze 4. května 1953, vyhlášené prezidentem Antonínem Zápotockým v souvislosti s úmrtím jeho předchůdce, Klementa Gottwalda; konkrétně čl. IV.: *„Trpí-li odsouzený, jemuž byl uložen trest odnětí svobody, v době tohoto rozhodnutí těžkou chorobou (...), promíjím mu dosud neodpykaný trest anebo jeho zbytek,“*<sup>124</sup> a to přesto, že v případě retribučních trestů si takový postup vyžádal zvláštní posouzení ministrem, neboť plošně se aplikace amnestie na tyto tresty nevztahovala: *„Toto rozhodnutí se nevztahuje dále na činy trestné podle retribučních předpisů (dekret č. 16/1945 Sb., nař. SNR č. 33/1945 Sb.n.SNR). Shledá-li však ministr spravedlnosti při přezkoumání odsouzení podle těchto předpisů, že se zřetelem na míru nebezpečnosti činu pro společnost, na osobu pachatele a míru jeho zavinění, jakož i se zřetelem na chování odsouzeného v trestu a jeho poměr k práci je odůvodněno snížení trestu či jiné jeho zmírnění, předloží mi věc se svým návrhem k posouzení.“*<sup>125</sup> Tyto byrokratické překážky patrně vedly k pozdržené aplikaci prominutí zbytku trestu Františku Voborskému až následujícího roku, tedy roku 1954, kteréžto datum na základě archivní zprávy o amnestii shodně uvádí Radek Žitný.<sup>126</sup> Spekulací je, zda-li k pozitivnímu vyhodnocení případu Františka Voborského a jeho podpoře ministrem spravedlnosti Viliamem

<sup>122</sup> Anon. Malíř Voborský odsouzen. In *Severočeská Mladá fronta*. č. 134, r. 2 (9. 6. 1946). 3. vydání. s. 2.

<sup>123</sup> ŽITNÝ, Radek. *Protektorátní rozhlasový skeč*. Praha: Nakladatelství BVD, 2010. ISBN 978-80-87090-44-2. s. 130.

<sup>124</sup> Čl. 4 Rozhodnutí Prezidenta republiky a vlády č. UL01/53 o amnestii, ze dne 4. 5. 1953, uveřejněno v č. 57/1953 Úředního listu, s. 567.

<sup>125</sup> Čl. 9 (2) Rozhodnutí Prezidenta republiky a vlády č. UL01/53 o amnestii, ze dne 4. 5. 1953, uveřejněno v č. 57/1953 Úředního listu, s. 567.

<sup>126</sup> ŽITNÝ, Radek. *Protektorátní rozhlasový skeč*. Praha: Nakladatelství BVD, 2010. ISBN 978-80-87090-44-2. s. 131. Původní zdroj: SOA, MLS-Ls XII 964/47, Zpráva o amnestii, fol. č. 246.

Širokým, jehož výsledkem bylo prominutí zbytku trestu, přispělo také v zásadě předpokladatelné „dobré chování“ Františka Voborského.

V jednom z prvních odstavců této podkapitoly byl coby podpora tvrzení o školní docházce Františka Voborského zmíněn jeho článek o Jindřichu Plachtovi. Tento článek byl otištěn, resp. vydán 17. ledna roku 1952, a jeho autor jej psal v listopadu předchozího roku: „*Jaká zvláštní škoda okolností: zatím co píší tuto vzpomínku na jednoho z nejlepších a nejopravdovějších lidí, jaké jsem kdy poznal, dívá se na mne s kalendáře Orbisu*<sup>127</sup> *s listopadového listu 1951 jeho tvář.*“<sup>128</sup> To znamená, že Františku Voborskému bylo umožněno publikovat během výkonu trestu – a je možné, že tomu tak bylo právě s odkazem na jeho „příkladné“<sup>129</sup> vězeňské chování (případně – vzhledem k tomu, že článek neobsahuje žádné provokace, a dokonce v mnoha ohledech souzní s dialektikou doby, mohla i tato forma politicko-kulturní spolupráce s komunistickým režimem přispět k vyhovění nárokované amnestie.

Ústav hudební vědy FF MU dále uvádí, bohužel opět bez uvedení konkrétního zdroje (resp. s uvedením zdrojů, kterou danou informaci neobsahují), že byla Voborskému z ideologických důvodů zakázána hudební tvorba, také kreslířství se již po údajném nepřijetí do redakce Dikobrazu se věnoval jen výjimečně.<sup>130</sup>

Zajímavým, a v některých aspektech s tvrzeními Ústavu hudební vědy FF MU souvisejícím příspěvkem k otázce osudu Františka Voborského je text Miloslava Švandrlíka, věnující se příběhům známé (a místy autobiografické) postavy (někdejšího vojína) Kefalína, a to konkrétně jeho působení v redakci časopisu Dikobraz, kde se setkal s dvěma známými postavami (prvním z nich byl atentátník Josef Šoupal, vrah Aloise Rašína):

*„Druhá postava z minulosti nepřišla sama. Přivedl ji hřmotný kapitán Veřejné bezpečnosti. Postrkoval před sebou drobného suchého mužíka s vyděšenýma očima a z nadité aktovky vytahoval obrázky nakreslené na čtvrtkách. »Soudruzi,« hlaholil bodře, »přivedl jsem vám nového přispěvatele a*

<sup>127</sup> Mohlo se jednat o kulturně-politický kalendář nakladatelství Orbis, de facto ústřední nakladatelství tehdejšího Československa.

<sup>128</sup> VOBORSKÝ, Fráňa. Pelerina Jindřicha Plachty. *Kino* 7, 1952, č. 2, s. 45.

<sup>129</sup> Tomáš Staněk uvádí ve své knize jméno Františka Voborského mezi „známějšími retribučními vězni se špatným nebo nevalným renomé“ ve smyslu aktivních pomocníků vězeňské správy.

STANĚK, Tomáš. *Retribuční vězni v českých zemích 1945-1948*. Opava: Slezský ústav Slezského zemského muzea, 2002. ISBN 80-86224-33-3. s. 146.

<sup>130</sup> MACEK, Petr (a kol.). *Český hudební slovník osob a institucí*. [online] Centrum hudební lexikografie – Ústav hudební vědy FF MU, ©2008. Dostupné na »[http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&action=record\\_detail&id=6798](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=6798)« [cit. 15. 2. 2017]



doufám, že mu neodepřete příležitost. Je to veliký umělec. Pochybil, ale v nápravném zařízení došlo k jeho naprosté nápravě. Řadu let aktivně pracoval ve vězeňském časopise, zapojil se do všech důležitých akcí a při politickém školení hojně diskutoval. Stal se přesvědčeným socialistou a postavil se na správnou stranu barikády. Proto mohl být propuštěn již po pětadvaceti letech.« Přesvědčeným socialistou, který se skromně krčil po boku svého ochránce, byl pan František Voborský. Jeho osud nelze nazvat jinak, než jako mimořádně pohnutý. Za první republiky se živil jako operetní libretista. V době, kdy Sudety připadly Velkoněmecké říši, zalkal nad ztrátou pohraničí dojemnou písní »Chaloupky pod horami, co se to stalo s vámi?" Z jednoduchého cajdáku se stala bezmála druhá národní hymna a zklamání Čechové ji zpívali na pódíích sokoloven i ve výčepech pivnic. Samozřejmě vyšla také tiskem, a autor mohl být spokojen. Leč úspěch dlouho nevydržel. Do Čech vpochoďovala německá vojska a na území Protektorátu Böhmen und Mähren začalo přituhovat. Vlastenectví se stalo riskantním a tvůrce Chaloupek pod horami nabyt přesvědčení, že to s ním nemusí dobře dopadnout. Vlastenectví ho rychle přešlo a umělec se snažil zalíbit panstvu. Začal karikovat představitele národního odboje, coby nepřátele Českého národa a jeho snažení vyvrcholilo bezpočtem antisemitských kreseb. Odporné nosaté židy roznášel Voborský po všech redakcích a pohrůzkami si vynucoval jejich uveřejnění. Blížil se však konec války a pro tvůrce uměleckých děl to nevypadalo dobře. Hned po revoluci v květnu 1945 byl polapen a vzápětí nemilosrdně souzen. Jen tak tak unikl šibenici, ale ani tak nemohl být spokojen. Dostal doživotí! Nikdo ho nepostrádal, nikdo se po něm neptal a málokdo si na něj vzpomněl. Ted' se tedy objevil znovu. Kapitán VB nadšeně lovil z tašky umělcovy výtvary a radostně vykřikoval: »Prohlédněte si proti imperialistická díla, soudruzi! Takových se vám v Dikobrazu nedostává. Tohle nejsou jen tak nějaké bezideové obrázky, ale dělnické údery kladivem. Podívejte se: tady je revanšista Adenauer nakreslen jako jedovatý chřestýš - všimněte si té sliny, která mu kane z huby! A jaký má nebezpečně rozeklaný jazyk! Nebo prezident Eisenhower - spodobněný jako prase! To je přece velice výstižné, soudruzi, i soudruh náčelník se smál, až se za břicho popadal a naši potrestaní se při pohledu na tu stvůru smíchy plácali do stehů! Opravdu - znamenitá ideová práce a pádná rána světovému imperialismu, nemyslíte? Takového bojového umění je nám třeba jako soli a proto jsem vám soudruha Voborského přivedl. Dnes je to výtečný marxista a všechny problémy vidí třídně. K takovému spolupracovníkovi si může Dikobraz gratulovat!« Kapitán rozkládal po stole odporné diletantské kresby a upřímně se nad nimi bavit. Hlavně nad nosatým Ben Gurionem. Bohužel, jeho nadšení nikdo další nesdílel. Přes vlivnou intervenci byla umělecká kariéra nešťastného protiimperialistického bojovníka definitivně uzavřena. Pokud ovšem něco neprovedl a nepropůjčil znovu svůj talent milovanému vězeňskému časopisu.<sup>131</sup>

Radek Žitný popisuje následný život bývalého trestance s připuštěním možnosti dezinterpretace, neboť vychází z prakticky neověřitelných výpovědí pamětníků či sousedů Františka Voborského: „Po svém propuštění z vězení údajně pracoval do konce života v prosovětském spolku Vděčnost. Nejen výtvarně. Do své rodné víscky Hroby se

<sup>131</sup> ŠVANDRLÍK, Miloslav. *Ještě máme, co jsme chtěli*. Praha: Rozmluvy, 1991. ISBN 80-85336-03-0. s. 12-14.



často vracel a podle vzpomínek tamních pamětníků byl po srpnových událostech roku 1968 politicky perzekuován.<sup>132</sup>

Poslední nejasnou okolností života Františka Voborského je jeho smrt. Radek Žitný tento údaj opomíjí, Ústav hudební vědy FF MU tvrdí, že „zemřel v zapomnění, týden před svými 78. narozeninami v Praze,“ a uvádí datum 12. 12. 1984.<sup>133</sup> Tentýž rok je veden v záznamech autorit Národní knihovny<sup>134</sup> i *Novém slovníku československý výtvarných umělců*<sup>135</sup>.

## 5.2 Poznámky ke kultuře 30. let

Období první republiky bývá ve všeobecném povědomí považováno za pomyslný zlatý věk české kultury. Mezi vyzdvihované rysy dvacátých a třicátých let patří úspěchy české literatury, umění, architektury filmu a v neposlední řadě i žurnalistiky. Mediální prostor Československa byl charakterizován, podobně jako to nastiňuje ve své knize<sup>136</sup> historik Zdeněk Kárník, dvěma aspekty – prvním z nich byl v jistém smyslu funkčně-technologická převaha tisku. Státní rozhlas sice začal vysílat v polovině roku 1923, impaktu masového média však dosáhl až s během třicátých let.<sup>137</sup> Druhou charakteristickou záležitostí byla struktura tisku. Zásadní část vycházejících periodik, zejména deníků, byla vydávána politickými subjekty, coby projev tradice stranického tisku. Zásadní pozici, v kontextu nákladů, mělo zde zmiňované *České slovo* (potažmo *Večerní České slovo*), spojené se stranou národně socialistickou a s nakladatelstvím Melantrich.

<sup>132</sup> ŽITNÝ, Radek. *Protektorátní rozhlasový skeč*. Praha: Nakladatelství BVD, 2010. ISBN 978-80-87090-44-2. s. 131.

<sup>133</sup> MACEK, Petr (a kol.). *Český hudební slovník osob a institucí*. [online] Centrum hudební lexikografie – Ústav hudební vědy FF MU, ©2008. Dostupné na »[http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&action=record\\_detail&id=6798](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=6798)« [cit. 15. 2. 2017].

<sup>134</sup> Voborský, František V. (autoritní záznam). IČ jk01150185. NK ČR ©2014.

<sup>135</sup> TOMAN, Prokop a Prokop Hugo TOMAN. *Nový slovník československých výtvarných umělců*. 5., opr. vyd. Praha: Ivo Železný, 2000. 2 sv. ISBN 80-237-3633-7.

<sup>136</sup> KÁRNÍK, Zdeněk. *Malé dějiny Československa (1867-1939)*. Praha: Dokořán, 2008. ISBN 978-80-7363-146-8. s. 204-207.

<sup>137</sup> Viz KÁRNÍK, Zdeněk. *Malé dějiny Československa (1867-1939)*. Praha: Dokořán, 2008. ISBN 978-80-7363-146-8. s. 204.

Srov. statistiky evidovaných posluchačů Radiojournalu In BEDNAŘÍK, Petr, JIRÁK, Jan a Barbara KÖPPOVÁ. *Dějiny českých médií. Od počátku do současnosti*. Praha: Grada, 2011. s. 179.

Melantrich měl ve svém portfoliu množství populárních a úžeji čtenářsky zaměřených titulů (např. na dětské či ženské publikum). Možná i proto mělo České slovo jinou pozici než např. stranické deníky agrární strany (*Venkov*), sociální demokracie (*Právo lidu*) či Československé strany národně-demokratické (*Národní listy*). Vedle stranického tisku však vycházela i periodika formálně politicky nezávislá, která se však mohla pyšnit nejen z dnešního pohledu vzato českou novinářskou elitou – zejména *Národní politika* a *Lidové noviny*. Zdeněk Kárník popisuje období následovně: „*První republika vnesla do publicistiky a novinářství vůbec dosud neexistující šíři svobody. Inspirovala k duchovnímu a literárnímu rozmachu publicisty více zaměření a pozvedala její úroveň.*“<sup>138</sup>

Související autorskou svobodou si ve dvou dekadách procházela i odvětví umělecká. Vznikla řada uměleckých sdružení a spolků (některá z nich měla efemerní trvání, podobně jako tomu bylo v obdobných formacích v jiných částech světa). Měnil se pohled na umění a měnily se i komunikační prostředky, které umění využívalo. Vývojem procházela i samotná média. Film se v čase trvání první republiky přeměnil z čistě vizuální zábavy na formát pracující nejen s pohyblivým obrazem ale i s hudbou a mluvenými slovy. Prvním,<sup>139</sup> ale pouze částečně a dodatečně ozvučeným snímkem (part-talkie), uvedeným v Československu, byl dle dostupných zdrojů muzikál *Lod' komediantů* (*Show Boat*, r. Harry Pollard, USA: 1929), premiérována dne 13. srpna 1929 v kině Lucerna.<sup>140</sup> Domácím produktem reagujícím na nezastavitelný pokrok pak byla *Tonka Šibenice* (r. Karel Anton, ČSR: 1930), označována dobovým tiskem za první český zvukový film.<sup>141</sup>

Zábavní průmysl, jehož se film stával zásadní součástí, balancoval na ose hospodářského cyklu. V čase růstu nabízel třpytivý svět luxusu, v období recese nabízel divákům možnost odpoutání se od každodenních těžkostí. Proto kinematografie, a především studia fungující podobně jako klasický hollywoodský systém, dynamicky reagovaly na poptávku diváků. Historik filmu a médií Petr Szczepanik zmiňuje ve své

<sup>138</sup> KÁRNÍK, Zdeněk. *Malé dějiny Československa (1867-1939)*. Praha: Dokořán, 2008. ISBN 978-80-7363-146-8. s. 207.

<sup>139</sup> Případy, kdy byl film doprovázen synchronizovaným zvukem jsou zaznamenány i v dřívějších letech, jednalo se však v zásadě o experimenty. Více viz SZCZEPANIK, Petr. *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. Brno: Host, 2009. ISBN 978-80-7294-316-6. s. 25-32..

<sup>140</sup> Tamtéž, s. 29.

<sup>141</sup> Srov. např. Anon. První český zvukový film. Egon Erwin Kisch: *Tonka Šibenice*. *Film 10*, 1930, č. 1, s. 33.

knize *Konzervy se slovy*<sup>142</sup> paralelním rozmachem filmové a masové hudební kultury, představované médii gramofonových desek, jejichž boom osciluje kolem roku 1929, bok po boku vzrůstající návštěvnosti kin.<sup>143</sup> Tento zájem vedl k propojování hudby s filmem. Ani v českém prostředí nebylo výjimkou, že v komediálně laděných snímcích zaznívaly písně – ať už odůvodněně (představovali-li hrdinové např. zpěváky), či zcela nahodile (pojali-li ústřední aktéři náhlé muzikální nutkání). Tyto písně byly na gramofonových deskách prodávány zákazníkům a těžily tak z popularity filmu (v některých případech měly i shodný název s filmem). V jiných případech do sebe film absorboval již populární píseň a „přiživil“ se tak na její slávě. Poutavá melodie jako by patřila k úspěšnému filmu. Využití písně (či písni) ve filmu tedy nebylo ničím výjimečným, spíše patřilo k dobrým zvyklostem filmového průmyslu.

Stejně tak jako není nahodilá koexistence písně/šlágru a filmu, není (nejen ve sledovaném období) nezvyklá ani souvztažnost filmu a tisku. Informace o dění na stříbrném plátně nepřinášel jen tisk odborně či laicky zaměřený na kinematografii,<sup>144</sup> ale i běžný denní tisk. Jedno médium referovalo o dění v médiu druhém. Zájem tisku je přirozeně veden zájmem společnosti, či lépe řečeno mas(y), a je tedy přirozené, že nemůže opomíjet film. Ze stejných důvodů se film zajímal i o tisk a jeho obsahy. Dieter Prokop hovoří o pružnosti filmového průmyslu a zmiňuje, že film využíval „řadu prostředků proti nudné standardizaci“.<sup>145</sup> Film, de facto od už svého vzniku, nadšeně pohlcoval vše, o co jevílo zájem masové publikum. Proto ani dnes není nijak překvapivé, setkáváme-li se s filmovými adaptacemi literatury (ve formě knihy, komiksu, či novinového sloupku), či dokonce paralelní existencí totožných či podobných obsahů napříč vícero médii. Kulturolog Wimal Dissanayake ve svém pojednání o otázce globalizace filmového umění popisuje tuto schopnost filmu následovně: „*Film není izolovanou uměleckou formou; poskytuje prostor obecné expresivní kultury živé tradicí, kulturní paměti a prapůvodními mody symbolické reprezentace. Z toho důvodu*

<sup>142</sup> Ve shodě s SZCZEPANIK, Petr. *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. Brno: Host, 2009. ISBN 978-80-7294-316-6.

<sup>143</sup> SZCZEPANIK, Petr. *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. Brno: Host, 2009. ISBN 978-80-7294-316-6. s. 25.

<sup>144</sup> Např. *Film* (s podtitulem *Orgán Svazu kinematografické industrie ČSR v Praze*), *Filmový kurýr* (s podtitulem *Čtrnáctideník hájící zájmy čl. filmového obchodu a průmyslu*), *Filmové listy*, *Filmová hvězda* (s podtitulem *Obrázkový časopis pro film a kino*), *Filmové zajímavosti*. *Filmový věstník*.

<sup>145</sup> DIETER, Prokop. *Boj o média. Dějiny nového kritického myšlení o médiích*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-0618-6. s. 281-284.

*jsou filmy i další formy umění vzájemně zapojené v produkci smyslu a požitku.*<sup>146</sup> Film, umění, média pracují s reprezentací, reprezentací skutečnosti. V našem případě se však v jistém smyslu setkáváme s reprezentací fiktivní postavy. A proto, čelíme-li paralelní existenci mediálních obsahů bez určité kotvící vazby k původnímu médiu, dostáváme se k esenciální otázce, určuje-li médium samotné podobu mediálního obsahu.

## Závěr

Tato práce se zabývala zachycením mediálních podob Pepiny Rejholcové. Věnovala se jejímu objevení se na stránkách novin, jejímu fungování v rámci ilustrovaných anekdot blízkých komiksu, jejímu ztvárnění ve filmu, její transformaci v ryze dětskou hrdinku i její zapojení do úspěšných propagačních strategií. Zabývala se vertikální transpozicí mediálního obsahu. Opomenula však horizontální fungování fiktivního charakteru a nezabývala se pozicí Pepiny Rejholcové mezi dalšími komiksy, ani mezi filmovými adaptacemi těžícími z popularity komiksového hrdiny.

---

<sup>146</sup> DISSANAYAKE, Wimal. Issues in World Cinema. In BRAUDY, Leon a Marshall COHEN. *Film Theory & Criticism*. Seventh Edition. Oxford: Oxford University Press, 2009. ISBN 978-0-19-536562-7. s. 883.

Místo toho se soustředila na výjimečnost skutečnosti, že se autorovi Pepiny Rejholcové podařilo v krátkém čase zasáhnout s ohledem na dobové zdejší podmínky nezvyklé množství komunikačních kanálů, a to zdárně. Neboť všechny produkty související se značkou Pepiny Rejholcové byly u publika úspěšné (bez ohledu na protichůdné názory erudovaných odborníků).

Jistě k tomu přispělo to, že fiktivní charakter je různými médii absorbován mnohem lépe, než obecná reprezentace živoucí skutečnosti. Proto se dnes již prakticky nepozastavujeme nad šíří merchandisových výrobků, které je distribuováno zejména filmovým průmyslem. Fiktivní postava totiž sama může velmi dobře fungovat jako médium, nositel příznaku popularity. V případě Pepiny Rejholcové lze vyzorovat, že fungovala zejména coby médium humoru. Nejprve humor reprezentovala, později jej symbolizovala. V případě vztahu k humoru zastávají média na rozdíl od své klasické funkce relativně pasivních technologií, za předpokladu, že svými vlastními výrazovými prostředky neobohatí výsledný produkt. Spíše než zprostředkovateli sdělení se kvůli své případně komunikační konformitě vůči předloze stávají „pouhým“ prostředím. Nenaplnují tak vždy potenciál konceptu transmediality. V případě Pepiny Rejholcové nalezneme vedle případů prosté adaptace i případy, kdy je možné o realizaci transmediálního vyprávění uvažovat. Níže uvedená tabulka shrnuje shromážděné informace o proměnách Pepiny Rejholcové, jejíž interpretaci se věnují následující a závěrečné odstavce. Tabulka kombinuje narativní, popisné i technologické aspekty, poskládané ze zásadních tvrzení uvedených zejména ve třetí kapitole.

Jako základní prototyp Pepiny Rejholcové byla reflektována její podoba v kreslených anekdotách. Porovnáványi ztvárněními jsou komiks<sup>147</sup>, film, hudba a písně, literatura a propagační předměty (tj. hračky, loutky a cukrovinky). Sledovanými rysy byly vizuální podoba (přítomnost poznávacích znamení, podoba tváře, oblečení a barevnost), způsob a míra prezentace vlastností, podoba projevů postavy (promluvy či „vypravěčovy“ komentáře), přítomnost svébytné hlouposti postavy, množství informací o postavě, reprezentace humornosti (aktivní či pasivní)<sup>148</sup> a humornost předkládaného obsahu.

<sup>147</sup> V těle práce není mezi kreslenou anekdotou a komiksem (coby rozsáhlejší a dějově hlubší verzí podobného objektu) rozlišováno, zde je to zmíněno jen kvůli naznačení posunu postavy a lepšímu přirovnání vůči ostatním, pevněji uchopitelným formám.

<sup>148</sup> Aktivní humorností je zde myšlena způsobilost k tvorbě humoru či jeho prezentaci, pasivní humorností je zde myšlena schopnost být směšným. Kategorie se tedy nevztahuje k otázce, jestli je postava obecným

		anekdota	komiks	film	hudba a písně	literatura	propagace
vizuální podoba	poznávací znamení	účes, oblečení	=	=	=/-	=	=/-
	tvář	profil	=	+	-	=	+
	oblečení	vykukující spodnička, dřeváky, zástěra	=	=/-	=/-	=	=
	barevnost	většinou monochromní, ale i barevné	=	-	+	++	+
prezentace vlastností		dobrosrdečnost, ochota, síla	=	+	+	+	--
slovní projevy	promluvy	ANO	=	+	+	+	-
	komentáře	ANO	=	-	-	+	+/-
hloupost postavy		ANO	=	-	-	--	--
informace o postavě		prostředí, rodinné poměry naznačené	=	=	-	+	--
humornost postavy	aktivní	ANO	+	-	-	+	-
	pasivní	ANO	=	-	-	=	=
humornost obsahu		ANO	+	+/-	+/-	+	-

Jak je vidět, minimální posun je mezi kreslenou anekdotou a komiksem v podobě příběhů o víceru panelů (viz poslední část přílohy: *Delší příběhy Pepiny Rejholcové*). Krom navýšené humornosti příběhů, do nichž je někdy zapojeno více postav, nedochází ke změnám, čtenáři není zásadně rozšiřován okruh informací. V případě filmu však k posunu dochází, ovšem ne vždy pozitivnímu. Sice vykresluje nové Pepininy vlastnosti (zejména žárlivost) a zejména nabízí její tvář v trojrozměrném provedení, krom toho však po technologické stránce ochuzuje postavu o barvu, která se příležitostně v tisku vyskytovala (např. byla-li Pepina na obálce). Úbytek informací je patrný i v absenci vypravěčova komentáře (vyzdvihujícího vtipnost) a možná i souvisejícím snížení humornosti. Přestože je film avizován jako veselohra, krom nemnoha uměle naroubovaných skečů se nevyznačuje humorem, na který byli čtenáři zvyklí. Pokud je humornost vnímána na víceméně totožné úrovni, je to dáno pouhým faktem, že se ve filmu vyskytuje postava Pepiny Rejholcové, o jejíchž humorných eskapádách diváci vědí z tisku – a teď se naopak chtějí dozvědět něco více o samotné postavě. V tomto ohledu ale film také nepřináší mnoho nového – pouze utvrzení v tom, že Pepina je mladé děvče z venkova, bydlí na statku, má dědečka a milého Ferdu.

---

aktivním zdrojem humoru, či pouze pasivně přihlíží. Mnohdy stojí tato pojetí aktivity a pasivity v opozici. Např. pokud je směšnost situace způsobena pádem hrdinky, tak byť se jedná o důsledek její aktivity (pád jakožto pohyb k zemi), spadá v pojetí tabulky tento případ do humornosti pasivní, neboť hrdinka směšnou situaci aktivně neutváří (nejedná se o její zamýšlený žert).



V případě hudby a písní je situace zkomplikována tím, že v případě písní je možné aplikovat informace získané na základě jejich otiskovaných textů – a zde máme zajímavý intermediální aspekt, přímo v podobě ilustrovaného hudebního textu (který v zásadě může být považován za říkanku). Každá píseň je v zásadě intermediální, neboť obsahuje text i hudbu – jedno bez druhého mění výsledný dojem, přestává být písní – z hudební složky je melodie, z textové části báseň. Zatímco u melodii doprovázející film, jejichž interpretkou není Pepina Rejholcová, těžko nalezneme nějaké obsahové rozvinutí, tak písně zpívané Pepinou vypovídající o jejím duševním stavu<sup>149</sup> již za rozšíření považovat můžeme. V případě ilustrovaných popěveků se opět setkáváme s ilustracemi zdůrazňujícími příslušnost k Pepině – texty jsou navíc psané rukou (fiktivním Pepininým písmem), jako by je tedy psala sama, svými slovy, případně svérázným dialektem (viz přílohu *Pepina v písni*).

Zvrat začíná v působení Pepiny v dětské literatuře. Pepina se souběžně s anekdotami vyskytovala i v příloze Českého slova určeného dětem – coby vystřihovánka či aktérka různých rébusů (to lze opět považovat za důkaz popularity, připustíme-li, že tisk v dané době fungoval na principech nabídky a poptávky). Avšak s příchodem na stránky knih, resp. knižních sešitků<sup>150</sup>, se dětská čtenářská setkávají s novou tváří Pepiny Rejholcové. Není zde prezentována jako směšná (potažmo špatně chápající bytost), právě naopak. Stejný princip, který Voborský využívá ve svých anekdotách – tedy doslovnost a záměnu dvojího významu homonym, a který poukazuje na údajnou Pepininu mentální neobratnost, je v dětských příbězích prezentován jako svého druhu nadpřirozená schopnost využít homonyma k čarám a kouzlům (viz ilustraci, která Pepinka vrhá zrcátkem prasátka, aby mohla uprchnout ze zajetí, v části přílohy *Tvorba Františka Voborského určená dětem*). Ona presumovaná hloupost Pepiny Rejholcové de facto mizí ze všech nekreslených ztvárnění. Také v případě propagace ztrácí opodstatnění, proč by měli zákazníci nakupovat něco, co považuje za dobré právě osoba mdlého rozumu? Humornosti, která byla v začátcích podmíněna komikou „hlouposti“, již bylo dosaženo příslušnými médii (novinovým tiskem), tato humornost rozproudila vlnu popularity<sup>151</sup> a ostatní komunikační kanály mohly tento úspěch sdílet. Některá

<sup>149</sup> Nestačí, pokud Pepina Rejholcová ve filmu zpívá, např. kvůli tomu, že má radost, píseň se musí svým obsahem vztahovat k jejím prožitkům – jako kdyby byla Pepina autorkou textu.

<sup>150</sup> V některých studiích jsou tato díla z neznámých důvodů označována jako leporela.

<sup>151</sup> V otázce popularity je třeba zvážit míru zásluh filmové verze, neboť – sice jen na základě zřejmého a nesystemizovaného šetření se zdá, že pro řadu nepřímých pamětníků (osob, které se s kreslenými

média se chopila příležitosti se obohatit (film), jiná dokázala původní obsah rozvinout natolik, že předčil svůj vzor – jako tomu bylo v případě dětské literatury. Tolik omílaná banalita, která bývá tomuto mediálnímu obsahu připisována, se tak interpretačním posunem stala kombinací dětské naivity a vynalézavosti a nabídla hlubší rozvoj této postavy, a přesto si dokázala zachovat vazbu na původní dílo.

---

příhodami Pepiny Rejholcové nesetkali, ale je jim povědomé jméno hrdinky užívané k popisu „neustrojené a legračně učesané dívky“) je paradoxně Pepina Rejholcová postavou z filmu.

## Summary

This work deals with the capturing of media transformation of Pepina Rejholcova media. She devoted herself to appearing on the pages of newspapers, she appeared in illustrated anecdotes with a special sort of comics, she appeared in film, she transformed into transformation into a children heroine. And her involvement was successful. This work dealt with the vertical transposition of media content. However, it overlooked the horizontal functioning of fictional character and did not deal with position of the character among other comics, nor between film adaptations that benefit from the popularity of a comic hero. One of the reason is the exceptional fact that Pepina Rejholcova succeed in prevailing an unusual amount of communication channels in a quite short time. Because all the products related to the Pepina Rejholcova were successful with common audience (regardless of the contradictory opinions of experts). Of course, it has contributed to the fact that the fictitious character is absorbed by the various media much better than the general representation of living reality. That is why we are no longer practically wondering about the spread of merchandise products, which are distributed mainly by the film industry. In this case – the fictitious character itself can act as a medium. In the case of Pepina Rejholcova, it can be seen that she worked as a medium of humor. At first, by representing humor, later by symbolizing it. In the case of the media relation to humor, as opposed to their classical function, media become only passive technologies. Rather than communicators, they become a milieu.

Reversal effect of Pepina's media appearance begins within children's literature, where readers meet a new face of Pepina – she becomes a real heroine. The same principle that Voborsky uses in its anecdotes – confusion of dual meaning of homonyms, and which refers to the Pepina's sort of stupidity, is in children's stories presented as a kind of her supernatural ability to make sort of magic. The so-called banality, which is attributed to this media content, has become a combination of child naivety and inventiveness, and has offered deeper development of this character, even though it has been able to maintain the link to the original.

## Literatura

ALLEN, Richard a Murray SMITH (eds.). *Film Theory and Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 1999. 488 s. ISBN 0-19-815988-9.

BEDNAŘÍK, Petr, JIRÁK, Jan a Barbara KÖPPLOVÁ. *Dějiny českých médií: od počátku do současnosti*. Vyd. 1. Praha: Grada, 2011. 439 s. Žurnalistika a komunikace. ISBN 978-80-247-3028-8.

BRAUDY, Leon a Marshall COHEN. *Film Theory & Criticism*. Seventh Edition. Oxford: Oxford University Press, 2009. 928 s. ISBN 978-0-19-536562-7..

ČEŇKOVÁ, Jana a kol. *Vývoj literatury pro děti a mládež a její žánrové struktury: adaptace mýtů, pohádek a pověstí, autorská pohádka, poezie, próza a komiks pro děti a mládež*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2006. 171 s. ISBN 80-7367-095-X..

ČAPEK, Karel a Milada CHLÍBCOVÁ, ed. *Marsyas; Jak se co dělá*. Marsyas 5. vyd., (v Čs. spis. 2. vyd.), Jak se co dělá 9. vyd. (v Čs. spis. 3. vyd.). Praha: Československý spisovatel, 1984. 378 s. Spisy / Karel Čapek; sv. 13.

DIESING, Helena. *Český komiks 01. poloviny 20. století*. Praha: Verzone, 2011. 359 s. ISBN 978-80-904546-8-2.

DVOŘÁK, Antonín. *Jindřich Plachta*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1962. 56, [ii] s., [20] s. obr. příl. Proměny; sv. 1.

DVOŘÁK, Tomáš, ed. *Kapitoly z dějin a teorie médií*. Vyd. 1. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2010. 349 s. Edice VVP AVU; sv. 3. ISBN 978-80-87108-16-1.

FORET, Martin, ed. et al. *Studia komiksu: možnosti a perspektivy*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci pro Centrum kulturních, mediálních a komunikačních studií při Filozofické fakultě, 2012. 498 s. Studia komiksu; sv. 1. ISBN 978-80-244-3327-1.

GROENSTEEN, Thierry. *Stavba komiksu*. Překlad Barbora Antonová. Vyd. 1. Brno: Host, 2005. 218 s. Studium; 16. ISBN 80-7294-141-0.

CHALUMEAU, Jean-Luc. *Přehled teorií umění*. Překlad Helena Beguivinová. Vyd. 1. Praha: Portál, 2003. 122 s. ISBN 80-7178-663-2.

KÁRNÍK, Zdeněk. *Malé dějiny československé (1867-1939)*. 1. vyd. Praha: Dokořán, 2008. 502 s., [24] s. obr. příl. ISBN 978-80-7363-146-8.

KOHOUT, Jára. *Hop sem, hop tam*. 1. vyd. Praha: J. Kanzelsberger, 1991. 267 s., [24] s. obr. příl. ISBN 80-85387-00-X.

KOŘÍNEK, Pavel, ed., PROKŮPEK, Tomáš, ed. a Lucie ČESÁLKOVÁ. *Signály z neznáma: český komiks 1922-2012*. Vyd. 1. V Řevnicích: Arbor vitae, 2012. 350 s.

ISBN 978-80-7467-012-1.

KOTEK, Josef. *Dějiny české populární hudby a zpěvu (1918-1968)*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1998. 373, [32] s. ISBN 80-200-0634-6.

MACEK, Petr a kol. *Český hudební slovník osob a institucí*. [online] Centrum hudební lexikografie – Ústav hudební vědy FF MU, ©2008. Dostupné na »[http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&action=record\\_detail&id=6798](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=6798)« [cit. 15. 2. 2017]

MACLOUD, Scott. *Jak rozumět komiksu*. 1. vyd. v českém jazyce. Praha: BB/art, 2008. 216 s. ISBN 978-80-7381-419-9.

MCQUAIL, Denis. *Úvod do teorie masové komunikace*. 4., rozš. a přeprac. vyd. Praha: Portál, 2009. 639 s. ISBN 978-80-7367-574-5.

MITOSEKOVÁ, Zofia. *Teorie literatury: historický přehled*. Vyd. 1. Brno: Host, 2010. 480 s. Teoretická knihovna; sv. 24. ISBN 978-80-7294-332-6.

MOCNÁ, Dagmar a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. 1. vyd. Praha: Paseka, 2004. 699 s. ISBN 80-7185-669-X.

MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. 735 s. Albatros Plus; 35. ISBN 80-00-01410-6.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1966. 371 s. Estetická knihovna; sv. 3.

PROKOP, Dieter. *Boj o média: dějiny nového kritického myšlení o médiích*. 1. české vyd. Praha: Karolinum, 2005. 409 s. Mediální studia. ISBN 80-246-0618-6.

PROKŮPEK, Tomáš et al. *Dějiny československého komiksu 20. století*. Vyd. 1. Praha: Akropolis, 2014. 3 sv. ISBN 978-80-7470-061-3.

SCHOLES, Robert E. a Robert L. KELLOGG. *Povaha vyprávění*. Vyd. 1. Brno: Host, 2002. 328 s. Teoretická knihovna; sv. 2. ISBN 80-7294-069-4.

SILVERMAN, David. *Interpreting Qualitative Data. Methods for Analysing Talk, Text and Interaction*. 2nd Edition. London: Sage, 2004. 344 s. ISBN 978-0-7619-6865-8.

STANĚK, Tomáš. *Retribuční vězni v českých zemích: 1945-1955*. Vyd. 1. Opava: Slezský ústav Slezského zemského muzea, 2002. 248 s. ISBN 80-86224-33-3.

STURKEN, Marita a Lisa CARTWRIGHT. *Studia vizuální kultury*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2009. 471 s. ISBN 978-80-7367-556-1.

SVATOŇOVÁ, Kateřina. *2 1/2 D, aneb, Prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění*. Vyd. 1. Praha: Katedra filmových studií FF UK, 2008 [i.e.] 2009.

191 s. Akta F. ISBN 978-80-7308-264-2.

SZCZEPANIK, Petr, ed. a Jaroslav ANDĚL, ed. *Stále kinema: antologie českého myšlení o filmu 1904-1950*. Vyd. 1. Praha: Národní filmový archiv, 2008. 430 s. Knihovna Illuminace; 25. ISBN 978-80-7004-136-9.

SZCZEPANIK, Petr. *Konzervy se slovy: počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. Vyd. 1. Brno: Host, 2009. 526 s. ISBN 978-80-7294-316-6.

ŠVANDRLÍK, Miloslav. *Ještě máme, co jsme chtěli*. Praha: Rozmluvy, 1991. 197 s. ISBN 80-85336-03-0.

TOMAN, Prokop a Prokop Hugo TOMAN. *Nový slovník československých výtvarných umělců*. 5., opr. vyd. Praha: Ivo Železný, 2000. 2 sv. (218, 224 s.). ISBN 80-237-3633-7.

TOPINKA, Miloslav. *Hadí kámen: eseje, články, skici (1966-2006)*. Vyd. 1. Brno: Host, 2007. 414 s. ISBN 978-80-7294-251-0.

URBANOVÁ, Eva et al. *Český hraný film II. 1930-1945*. Praha: Národní filmový archiv, 1998. 504 s. *Český hraný film = Czech feature film*, sv. 2. ISBN 80-7004-090-4.

VLAŠÍN, Štěpán, ed. *Slovník literární teorie*. 2., rozš. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1984. 465 s.

ZEMAN, Milan a kol. *Průvodce po světové literární teorii*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1988. 636 s. Pyramida - encyklopedie.

ŽITNÝ, Radek. *Protektorátní rozhlasový skeč: jak zlomit vaz (nejen) králi komiků*. 1. vyd. Praha: BVD, 2010. 254 s., [16] s. obr. příl. ISBN 978-80-87090-44-2.

### Novinové články

Anon. První český zvukový film. Egon Erwin Kisch: Tonka Šibenice. *Film 10*, 1930, č. 1, s. 33.

Anon. Otec „Pepiny“ o své dceři. *Filmový kurýr 6*, 1932, č. 31, s. 6.

[Annonce]. *Filmový kurýr 6*, 1932, č. 42, s. 4.

BOUBÍN, F. Pepina se představuje. *Filmové listy 4*, 1932, č. 12, s. 3-4.

VOBORSKÝ, František. Trápení Pepičky Rejholcové. In *Kvítko z čertovy zahrádky 5*, 1930, č. 43, s. 5.

VOBORSKÝ, František. Z nápadů Pepiny Rejholcové. In *Kvítko z čertovy zahrádky 5*, 1930, č. 46, s. 5.

VOBORSKÝ, Fráňa. Pelerina Jindřicha Plachty. In *Kino 7*, 1952, č. 2, s. 123-131.



## Příloha