

# POLITICS IN CENTRAL EUROPE

*The Journal of the Central European Political Science Association*

Volume 13 • Number 1S • December 2017 • ISSN 1801-3422



O vztahu mezi populární kulturou a politikou: případ kinematograf  
Martin Charvát

Citace a aluze: odkazy na popkulturní produkty v současném politickém diskurzu  
Eva Niklesová

Stručné dějiny politické karikatury v novinách  
Jan Cebe

Publicistická reflexe bulvární žurnalistiky v meziválečném období  
Jan Jiráček a Barbara Köpplová

Karikatura v českých médiích, česká média v karikatuře 1918–1968  
Jan Cebe

Dítě jako rukojmí budoucnosti aneb Nevědomé metafory v dobové kritice...  
Štefan Švec

Josef Škvorecký: popularizátor populární kultury  
Jan Děkanovský

Jazyk mediální zábavy v zorném poli pražské funkční stylistiky, jejich pokračovatelů...  
Jiří Kraus

Dovolená v Protektorátu. Historická reality TV a její diváci  
Markéta Škodová

Když hrají dury a molly, vypínáme aparát  
Jakub Machek

Vkus obecnstva tříbiti a pozvedati  
Tomáš Kavka

Obraz prvních zahraničních bulvárních novin v českém dobovém tisku  
Jana Dorčáková

DE  
|  
G

METROPOLITAN  
UNIVERSITY PRAGUE



PRESS



# POLITICS in Central Europe

*The Journal of the Central European  
Political Science Association*

Volume 13 Number 15 December 2017 ISSN 1801-3422

## ESEJE

O vztahu mezi populární kulturou a politikou: případ kinematograf  
Martin Charvát

Citace a aluze: odkazy na popkulturní produkty v současném politickém diskurzu  
Eva Niklesová

Stručné dějiny politické karikatury v novinách  
Jan Cebe

Publicistická reflexe bulvární žurnalistiky v meziválečném období  
Jan Jiráček a Barbara Köpplová

Karikatura v českých médiích, česká média v karikatuře 1918–1968  
Jan Cebe

Dítě jako rukojmí budoucnosti aneb Nevědomé metafory v dobové kritice...  
Štefan Švec

Josef Škvorecký: popularizátor populární kultury  
Jan Děkanovský

Jazyk mediální zábavy v zorném poli pražské funkční stylistiky, jejích pokračovatelů...  
Jiří Kraus

Dovolená v Protektorátu. Historická reality TV a její diváci  
Markéta Škodová

Když hrají dury a molly, vypínáme aparát  
Jakub Machek

Vkus obecnstva tříbiti a pozvedati  
Tomáš Kavka

Obraz prvních zahraničních bulvárních novin v českém dobovém tisku  
Jana Dorčáková

*POLITICS IN CENTRAL EUROPE* – *The Journal of Central European Political Science Association*  
is the official Journal of the Central European Political Science Association (CEPSA).  
*POLITICS IN CENTRAL EUROPE* is a biannual (June and December), double-blind, peer-reviewed  
publication.

**Publisher:**

Metropolitan University Prague, o. p. s.  
Dubečská 900/10, 100 31 Praha 10-Strašnice (Czech Republic)

**Printed by:**

Togga, Ltd., publishing house  
Radlická 2343/48, 150 00 Praha (Czech Republic)  
Copyright © by Metropolitan University Prague, o. p. s.

**Co-editors:**

Ladislav Cabada & Šárka Waisová  
E-mail: ladislav.cabada@mup.cz; sarka.waisova@mup.cz

**Executive Assistant to the editors:**

Hana Hlaváčková  
E-mail: hana.hlavackova@mup.cz

**English language editing:**

Debra Shulkes

**Home Page**

<http://www.politicsincentraleurope.eu>  
or <http://www.degruyter.com>

**Executive Committee of the CEPSA (2015–2018)**

**Senior presidents:**

Jerzy J. Wiatr  
Attila Ágh  
Silvia Miháliková  
Karin Liebhart

**President:** Ladislav Cabada

**Vice-President:** Miro Haček

**Secretary General:** Liutauras Gudžinskas

**National Representatives:**

Krisztina Arató (Hungary)  
Petr Just (Czech Republic)  
Agnieszka Kasińska-Metryka (Poland)  
Tonči Kursar (Croatia)  
Marek Rybář (Slovakia)  
Andžej Pukšto (Lithuania)  
Andreas Pribersky (Austria)  
Cirila Toplak (Slovenia)

### ***International Advisory Board***

- Jan Bureš (Metropolitan University Prague, Department of Humanities)  
Alenka Krašovec (University of Ljubljana, Faculty of Social Sciences)  
Danica Fink-Hafner (University of Ljubljana, Faculty of Social Sciences)  
Petr Kopecký (University of Leiden, Department of Political Science)  
Christian Lequesne (SciencePo-CERI, Paris)  
Magda B. Leichtová (University of West Bohemia, Department of Politics and International Relations)  
Paul Luif (Austrian Institute for International Affairs, Vienna)  
Cas Mudde (University of Georgia, Department of International Affairs)  
Beate Neuss (Technical University in Chemnitz, Institute for Political Science)  
Otto Pick †  
Jacques Rupnik (National Foundation for Political Science, Paris)  
Boyka Stefanova (University of Texas at San Antonio, Department of Political Science and Geography)  
Soňa Szomolányi (Comenius University in Bratislava, Department of Political Science)  
Rein Taagepera (University of California, School of Social Sciences)

### ***Editorial Office***

Metropolitan University Prague, o.p. s, Univerzitní středisko Plzeň,  
Koterovská 85, 326 00 Plzeň (Czech Republic)

*POLITICS IN CENTRAL EUROPE* is an independent scientific journal.  
The authors are solely responsible for the content of their contributions.

*POLITICS IN CENTRAL EUROPE* is an Open Access Journal and may be freely cited,  
downloaded, photocopied, and scanned for scholarly purposes only.

**Politics in Central Europe is listed in the internationally recognised databases of ERIH plus and DOAJ (Directory of Open Access Journals)**

**The articles published in this scientific review are also published in De Gruyter, <http://www.degruyter.com>**

ISSN 1801-3422 ČÍSLO REGISTRACE MK ČR E 18556

# OBSAH

## EDITORIAL

Jan Jirák, Martin Charvát, Jan Děkanovský a Jan Cebe

**Úvod: implicitní vztahy mezi politickým klimatem a populární kulturou** 7–9

## ESEJE

Martin Charvát

**O vztahu mezi populární kulturou a politikou: případ kinematograf** 11–29

Eva Niklesová

**Citace a aluze: odkazy na popkulturní produkty v současném politickém diskurzu** 31–44

Jan Cebe

**Stručné dějiny politické karikatury v novinách** 45–57

Jan Jirák a Barbara Köpplová

**Publicistická reflexe bulvární žurnalistiky v meziválečném období: od Josefa Holouška k anketě Prager Presse** 59–74

Jan Cebe

**Karikatura v českých médiích, česká média v karikatuře 1918–1968** 75–89

Štefan Švec

**Dítě jako rukojmí budoucnosti aned Nevědomé metafory v dobové kritice časopisů pro děti a mládež** 91–99

Jan Děkanovský

**Josef Škvorecký: popularizátor populární kultury** 101–120

Jiří Kraus	
<b>Jazyk mediální zábavy v zorném poli pražské funkční stylistiky, jejích pokračovatelů a teoretiků médií</b>	121–132
Markéta Škodová	
<b>Dovolená v Protektorátu. Historická reality TV a její diváci</b>	133–142
Jakub Machek	
<b>Když hrají dury a molly, vypínáme aparát. Diskuze o hudebním programu Radiojournalu v druhé polovině třicátých let</b>	143–158
Tomáš Kavka	
<b>Vkus obecnstva tříbiti a pozvedati. Umělecká beseda a formování české vysoké kultury v druhé polovině 19. století</b>	159–168
Jana Dorčáková	
<b>Obraz prvních zahraničních bulvárních novin v českém dobovém tisku</b>	169–177
GUIDELINES FOR AUTHORS	179–183



# Implicitní vztahy mezi politickým klimatem a populární kulturou

JAN JIRÁK, MARTIN CHARVÁT, JAN DĚKANOVSKÝ, JAN CEBE

*Duch a vzduch a tisíc much,  
Hlavně ať je nákej vzruch,  
Hlavně ať se něco děje  
V této zemi bez naděje.*

Josef Hora  
(citováno dle Adolfa Hoffmeistera)

Tímto zvláštním číslem časopisu *Politics in Central Europe* chtěli jsme alespoň v opatrně načrtnutých (a ne příliš systematických) obrysech přispět k rozpracování významného podtématu velké tematické oblasti vztahů, do nichž vstupuje politický život moderní společnosti: podtématu vztahu politiky a populární kultury. Tento vztah je pro středoevropskou, a zvláště českou, společnost svým způsobem určující: česká společnost se (až příliš) často vyrovnávala se svou politikou prostřednictvím populární kultury a politika (až příliš) často obracela své reglementační úsilí k populárně kulturní produkci.

Sféra politického rozhodování a kulturní provoz společnosti jsou provázány v mnoha prolínajících se rovinách a tvoří málo přehledný a neustále se proměňující celek, v němž co bylo jednu chvíli určující, stává se vzápětí závislou proměnnou a přizpůsobuje se tomu, co do té doby samo formovalo, a naopak. Prolínající se roviny vztahu mezi „politikou“ a „kulturou“ mají navíc velmi různorodý charakter – sahají od explicitních regulací kultury politikou („kulturní politika“, „cenzura“) přes hodnocení politiky kulturními produkty („satira“, „karikatura“, „kritika“ a řada dalších výstupů, včetně divadelních) po vzájemně výhodné prorůstání symbiotické či parazitické povahy („grantové systémy na podporu kultury“, „mediální logika“, „politický marketing“).

Sdíleným komunikačním prostorem, v němž se aktivity politické a populárně kulturní stýkají a vstupují do vzájemné interakce, je především prostor masových a síťových médií. Tento prostor v žádném ohledu není jen pasivním prostředím, v němž by se aktéři politického rozhodování a populárně kulturní produkce potkávali, nýbrž se stává aktivním spoluhráčem – s potenciálem být dominantním, určujícím hráčem, jemuž se ostatní přizpůsobují, nebo přinejmenším s jeho rolí počítají a berou ji v úvahu. Do vztahu mezi politikou a populární kulturou tak média vstupují jako významný formativní činitel vnášející do celého ekosystému mimo jiné významné aspekty hodnotové i ekonomické.

Vzniká tak těžko uchopitelný symbolický prostor, v němž se v amalgam propojuje dobově ustavené politické klima s dobovou kulturní produkcí. Některé roviny tohoto vztahu jsou přehledně a s úctyhodnou pečlivostí a pronikavostí zpracovány. Například dějiny opatření omezujících literární (a šířeji i mediální) produkci vykládá dvousvazkové dílo *V obecném zájmu*, postihující politickou a sociální regulaci kulturní produkce od roku 1749 do roku 2014 (Wögerbauer – Píša – Šámal – Janáček a kol. 2015).

Podrobně, byť doposud nikoliv v syntéze je průběžně zpracovávané téma kulturní politiky v českém prostředí – zvláště kinematografii byla v tomto ohledu věnována značná pozornost, ať již v období meziválečném (např. Szczepanik 2009) či poválečném (např. Hulík 2011; Skopal 2012).

Na síle a významu nabírá i odborná interpretace reflexe sociální a politické reality, resp. dobovou ideologií a mocenskou praxí zarámované konstrukce politické reality v dobové kulturní produkci, ať již filmové (Slinták – Rottová 2013 a především sborníky *Film a dějiny I–VI*, jejichž existence je spojena především s úsilím Petra Kopala, za všechny Kopal 2004) nebo jiné (v televizní produkci např. Bren 2013). Sílící pozornost je věnována i diskurzivním praktikám, které vztah politické reality a kulturní produkce vyznačovaly (např. Bílek 2007; Bílek – Činátlová 2010).

Interpretace vztahu politického rozhodování a kulturní produkce spoluformovaná prostorem masových a síťových médií mají tendenci chápat jako určující mocenský kontext politiky a přisuzovat kulturní produkci roli závislé proměnné s mírným subversivním potenciálem. Tento pohled – jakkoliv je pochopitelný a v zásadě odpovídá zkušenostem prožívanému rozložení sil mezi „politikou“ a „kulturou“ – do jisté míry pomíjí skutečnost, že kulturní produkce (bez ohledu na míru omezení, stupeň reglementace či sílu přímých mocenských intervencí) a mediální prostředí mají i svůj imanentní vývoj a že politická sféra se dostává s tímto vývojem do (asymetrické) interakce. Vzniká tak celá řada interferencí, synergických efektů, vzájemného rušení, které poznamenávají jak politické, tak kulturní klima společnosti – a zůstávají nevyřčeny a jsou ve veřejném diskurzu přítomny pouze implicitně, jako diskurzivní imperativ.

A právě o – alespoň dílčí – postižení těchto interakcí se snaží předkládané zvláštní číslo časopisu *Politics in Central Europe*. Editoři a autoři čísla se sou-

středili na některé méně frekventované oblasti interakce politiky a kulturní produkce. Věnují se využití potenciálu populárně kulturní produkce v praktikách politického marketingu (Niklesová), stejně jako karikatury a satiry jako autorským reflexím vztahu politiky a (mediální) kultury (Cebe, Jiráček a Köpplová). Příspěvky ale zabírají i obecnější roviny diskurzivního řádu, které uvažování o vztahu politiky a kultury určuje či přinejmenším ovlivňuje, ať je to etablování populární kultury ve veřejném prostoru jako dobově podmíněné politikum (Děkanovský, Charvát, Dorčáková) či jazykový rozměr kulturní (v tomto případě zábavní) produkce (Kraus). Pozornost je věnována i oblastem, do nichž se vztah politiky, populární kultury a mediální sféry promítá implicitně, v rovině nereflextované aplikace, jako „samozřejmě“ přítomné pozadí (Machek, Švec, Škodová).

Předkládané zvláštní číslo lze chápat i jako výzvu k diskusi směřovanou k oborům, jichž se téma dotýká – především k politologické obci. Pochopení procesů politické komunikace a politického rozhodování v současných společnostech je mediálním a populárně kulturním prostorem natolik moderováno a spoluformováno, že nezbyvá než tuto oblast soustavně propracovávat a hledat cesty k porozumění vztahů, jež se mediální sféře ustavují.

## Literatura

- Bílek, Petr A., ed. (2007): *James Bond a major Zeman. Ideologizující vzorce vyprávění*, Pistorius & Olšanská/Paseka.
- Bílek, Petr A. – Činátlová, Blanka, eds. (2010): *Tesilová kavalérie*, Pistorius & Olšanská.
- Bren, Paulina (2013): *Zelinář a jeho televize. Kultura komunismu po pražském jaru 1968*, Academia.
- Kopal, Petr, ed. (2004): *Film a dějiny*, Nakladatelství Lidové noviny.
- Hulík, Štěpán (2011): *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*, Academia.
- Skopal, Pavel (2012): *Naplánovaná kinematografie*, Academia.
- Slinták, Petr – Rottová, Hana (2013): *Venkov v českém filmu 1945–1969*, Academia.
- Szczepanik, Petr (2009): *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*, Host.
- Wögerbauer, Michael – Píša, Petr – Šámal, Petr – Janáček, Pavel a kol. (2015): *V obecném zájmu. Cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1949–2014*, Academia, Ústav pro českou literaturu AV ČR.

**ESEJE**

# O vztahu mezi populární kulturou a politikou: případ kinematograf

MARTIN CHARVÁT

**Abstract:** *The text is concerned with the relation between the cinematography (as popular culture) and politics in Czechoslovakian philosophical and media discourse during the 20 s and 30 s. The main part of the text focuses on the comparison between the presented relationship between cinema and politics in German thought and in Czechoslovakian thought.*

**Keywords:** *cinema, popular culture, art, media studies, politics*

Cílem předložené studie je analýza pojetí vztahu kinematografu (jakožto lidové zábavy) a politiky v československém intelektuálním prostředí ve 20. a 30. letech 20. století. Po obecněji laděných poznámkách se druhá část textu zaměřuje na to, jak bylo vyznačené téma artikulováno v německéjazyčném prostředí, aby mohlo v závěrečné části textu dojít k vyznačení svébytnosti, na pozadí nepřímé komparace, přístupu Bedřicha Václavka a Lubomíra Linharta k filmovému médiu a jeho politickému významu.

## Kinematograf a populární kultura

V rámci původního československého myšlení vyrovnávajícího se se vznikem kinematografu/filmového média bychom mohli, byť s vědomím jistého zjednodušení, vyznačit tři vzájemně se prostupující okruhy, skrze něž se reflexe nového typu média v tuzemském prostředí (od počátku 20. století do 30. let 20. století)<sup>1</sup> artikulovala: 1.) vztah kinematografu a skutečnosti; 2.) vztah ki-

---

1 Toto ohraničení je dáno nutností omezení analýzy do časového rámce; v rámci předložené studie je samozřejmě toto ohraničení neseno pragmatickými faktory: přes prvotní nástin významu kinematografii k pokusům o naznačení vztahu mezi filmovým médiem a politikou, které by nebyly neseny kontextem protektorátu ani společensko-politickou situací po roce 1948 – tj. jedná se nám o případovou studii vyznačující obecnou tendenci, která je přítomna v „raném“ československém myšlení o filmovém médiu v době jeho postupného začlenění do společensko-kulturního rámce. Ke třem, vzájemně provázaným, aspektům viz Szczepanik – Anděl 2008: 14–71

nematografu a umění; 3.) vztah kinematografu a společnosti (kinematograf a populární kultura).

Začněme bodem prvním. Zde je nutné zdůraznit, že otázka vztahu kinematografu a skutečnosti je, nejenom v tuzemském prostředí, nesena specifickou genealogickou rovinou kinematografu jako takového, protože je zde artikulována novost tohoto média s ohledem na médium, které mu předchází, s ohledem na fotografii. Pokud Susan Sontagová píše, že fotografie má bytostnou schopnost „zmocnit“ se reality, je tomu tak primárně proto, že byla/bývá chápána jako „otisk“ reality (Sontagová 2002: 138), tzn. že se jedná o rovinu kvalitativně-ontologickou, která je zároveň určující pro definování povahy fotografie: fotografie je nemyslitelná bez světla, respektive je zachycením světelných vln „odrážených předměty“ (ibid.: 138), a proto v sobě uchovává něco z materiality objektu. Samozřejmě, nelze mluvit o čisté deskripci v případě fotografie (viz Barthes 1994), když víme, jaké existují způsoby manipulace s fotografickým obrazem, ba dokonce, že fotografie není jen reprezentací skutečnosti, ale zejména reprodukcí a diseminací sebe sama (Batchen 2016: 10–11). To nám však nijak nebrání, byť ve stručné podobě, vyznačit její (předpokládaný) vztah k realitě, respektive k (předpokládané) reálné existenci referentu: fotografie by takto byla schopná zachytit život jako takový.

V tomto ohledu můžeme chápat kinematograf jako médium, které přidává fotografickému obrazu další kvalitu: pohyb. A protože je kinematograf založen na schopnosti předložit recipientovi realitu v pohybu, je jeho vazba na realitu silnější (alespoň co se týče diskurzu, jenž se snaží opsat význam kinematografu v jeho počátcích) než v případě fotografie: reprezentovaná (a možná bychom mohli, abychom byli poplatní původním úvahám nad významem kinematografu, použít termín „prezentovaná“) realita již není realitou zmraženou, statickou, ale realitou v pohybu. Takto dává smysl původní využití kinematografu pro dokumentární účely, ostatně jak píše Václav Tille v textu „Kinéma“ z roku 1908, kinematograf je schopen přesně znázornit „let ptáka, pohyb člověka a stroje, vzrůst rostliny“ (Tille 2008: 92), protože, slovy Henriho Bergsona, pokud naše vnímání pracuje primárně tak, že se zaměřuje na předmět, mínus to, co „nás nezajímá“ (Deleuze 2006: 22), tak význačnou schopností kinematografu je mnohem přesněji reprezentovat předmět ve stadiu pohybu/přeměny a zároveň schopností do výřezu obrazu zahrnout i to, co se odehrává mimo naši percepci:<sup>2</sup> „Reprodukce skutečných krajín spadají v obor populární vědy. Zřízení kinematografických firem podnikají daleké výpravy od polárního kruhu až k rovníku a vybírají nejrozmanitější krajinné procházky, výjevy válečné, průmysl, dopravní prostředky ze všech dílů světa – vše to slouží za předmět jejich objektivů, jež dostihují v reprodukci denně větší dokonalosti“ (Tille 2008: 92). Tille samozřejmě podotýká, že mluvit o přesné kopii reality by bylo

---

2 Ohledně vztahu vnímání a filmového obrazu viz Charvát 2014: 110–126.

nadnesené, protože další výsadní charakteristikou kinematografu je, že může „scény při tvoření kusu skládati bez ohledu na jejich postupný vývoj“ (ibid.: 93). Setkáváme se zde však s typickým výrazem raného myšlení o filmu: na jedné straně schopnost kinematografu skutečnost ukazovat mnohem přesněji, než jak je tomu schopno lidské oko (to znamená, že kinematograf by tak působil jako možná extenze lidských schopností, která by byla vyznačena penetrací rovin viditelnosti, které byly dříve neviditelné), na straně druhé zdůrazňování reprezentačního charakteru kinematografu jako takového (tj. toho, že se jedná o specifickou rovinu zprostředkovanosti vztahu mezi člověkem a světem/skutečností). Druhá rovina je expresí, byť poněkud implicitního přesvědčení o tom, že pokud kinematograf pracuje s „řezy“, které dělí zachycenou skutečnost, tak zároveň „každý řez mění obraz skutečnosti“, kdy například ve filmu „růže vyroste, rokvete a odkvete během několika málo desítek sekund, jako by ji pozorovalo oko, které žije jiný než lidský čas“ (Petříček 2008: 17), neboli filmové médium propracovává „vnímání skutečnosti skrze střih a montáž“ (ibid.: 17), čímž se tedy vytváří potenciál pro novou vizi (reprezentace) světa, která může být založena, paradoxně, i na zachycení „úchylek od skutečnosti“ (Tille 2008: 98), což však může vést k tomu, proč je kinematograf charakterizován jistou „svůdností“ spočívající ve schopnosti vyvolat v recipientově vědomí nové typy účinků (ibid.: 100).

Karel Scheinpflug v textu „Kinematograf vychovatelem“ z roku 1904 podotýká, že kinematograf vyvolává v recipientu „dojem skutečnosti“ (Scheinpflug 2008: 79), respektive tento pojem skutečnosti je odvislý od schopnosti kinematografu zachytit „pohyb“ či „proměnu“ nějakého předmětu mnohem lépe, než jak tomu činí jiné typy médií (ibid.: 79): „Zlézání skal, kymáčení parníku, plavbu lodí zdymadly dovede znázorniti mnohem výstižněji než kterýkoli jiný způsob vyobrazení. A právě tak různé fyzikální úkazy přírodní: složité pohyby mořského příboje, výbuch sopky, výtrysk gejzíru, skoky a víry vodopádů, pád laviny, severní záři, atd.“ (ibid.: 79). Na druhé straně snímání pohyb nesmí být ani příliš rychlý, ani příliš pomalý, v rané fázi kinematografu není v jeho technických možnostech zachytit veškerost změny/pohybu, proto Scheinpflug mluví o „dojmu“, který bychom mohli chápat jako obecnou ilustraci přírodních skutečností. Ještě i v roce 1941 Zdeněk Pešánek zmiňuje, že film pracuje většinou s realitou (Pešánek 2008: 263), kdy dodává, že za realitu je možno považovat i skutečnost tak, jak ji „oko z přirozeného postavení nikdy nevidělo a nikdy neuvidí“ (ibid.: 263), což ostatně vyplývá z jistého *Weltanschauung* – existuje na našich percepčních schopnostech nezávislá realita, která není umělou konstrukcí, ale má existenci sama o sobě a filmový obraz je důkazem pro tuto tezi. O dualitě skutečného a neskutečného, byť se explicitně nerozmýšlí nad tím, jaký ontologický význam má „neskutečnost/nemožnost“ uvažují i Karel a Josef Čapkové, když v roce 1910 tvrdí, že pro „kinema není nic nemožné“ (K. Čapek –

J. Čapek 2008: 115).<sup>3</sup> I Vít Obrtel charakterizuje film jako sérii „skutečných neskutečností“ (Obrtel 2008: 181), což neznamená nic jiného než zdůraznění schopnosti filmového obrazu překračovat každodenní percepční schémata.

Pokud je zde k vidění jisté váhání nad vztahem mezi kinematografem a skutečností, tak se také setkáváme s odmítnutím teze, že je vůbec možné hovořit o tom, že by kinematograf znázorňoval skutečnost; Vítězslav Nezval zdůrazňuje fakt, že ve filmu rozhodně nejde o napodobování skutečnosti (Nezval 2008: 169), což ale souvisí s tím, že filmové médium je chápáno, respektive může být chápáno jako nové umělecké médium.

Právě stručný odkaz na Nezvalovo přesvědčení nás vede k druhému okruhu témat, tj. k tomu, zda je kinematograf novým typem umění. Tohoto tématu jsme již dotknuli v případě Tillova textu, ten se dokonce zabývá diferencemi a souvztáznosti mezi filmovým médiem a literaturou, stejně tak Scheinpflug analyzuje, jaký typ (nejenom přírodní) scenerie by měl vybrán, aby vyvolal estetický dojem (Scheinpflug 2008: 80). Příklad Františka Langer je hezkou ukázkou dobového myšlení o povaze filmového média, protože Langer sám spisovatelem psal i scénáře pro film, ovšem zastává stanovisko o odlišnosti literárního textu a scénáře jako takového, protože scénář je spíše rámem, který může být režisérem přetvořen (viz Klimeš 2013: 168–175). Langer se dále v textu „Stále kinema“ z roku 1913 zaměřuje na možné „duchové výsledky“ kinematografu, o nichž se lze dozvědět buď autoinspekci nebo logickým uvažováním „o duševním pochodě v mysli cizích diváků“, přičemž dospívá k tomu, že základní cit, který je filmovým obrazem u „prostého“ diváka vyvolán je cit „soustrasti“ (Langer 2008: 106). Karel a Josef Čapkové, v již citované studii, mluví explicitně (byť s jistou rezervovaností) o „novém umění“ (K. Čapek – J. Čapek 2008: 116), přičemž sám Josef Čapek neopomíná podotknout, že většina filmové produkce je „nízká a ohlupující“, což ale znamená, že film se stane uměním v okamžiku, kdy si vybuduje vlastní styl – není zde ve hře nic jiného než moment profétismu, protože to je, jak lze alespoň z textu vyčíst, otázka budoucnosti (J. Čapek 2008: 129). Karel Teige je již přesvědčen o tom že film je novým uměním, uměním, které objevuje „nový svět“ (Teige 2008a: 135), později dodává, že je nutno vybudovat svébytnou estetiku filmu, která by byla poplatna estetice fotografie (Teige 2008b: 153–157). Nezval nazývá film uměním optickým (Nezval 2008: 167), Hackenschmied se zaměřuje na možné umělecké vlastnosti nezávislého filmu (Hackenschmied 2008: 249), Pešánek chápe film jako novou výtvarnou

3 Na druhé straně Karel Čapek ve své stručné studii o filmech Chaplina tvrdí, že jejich význam spočívá v Chaplinově schopnosti vyznačení originálních vlastností předmětu, které si v rámci každodenního života neuvědomujeme: „Tím, že ukázal, co plot dělá, demonstroval, co plot je; objevil dokonce, že vůbec existuje“ (K. Čapek 1985: 554). Vezměme si například přehlednost/průhlednost filmového obrazu, která odkazuje na jeho umělou konstruovanost, dále zde máme častokrát co do činění s výskytem impossibilití v narativu: používání typů zbraní, které historicky nezapadají do dané epochy či samotné reprezentace přestřelek, kdy vše je rámcově přehledné, zatímco v realitě přes kouř zbraní není vidět téměř nic, atd. (viz Michalovič – Zuska 2014: 47).



techniku (Pešánek 2008: 263), Hošek je přesvědčen, i přes to, že si všímá faktu, že film byl zpočátku nesen hlediskem technické mechanizace a ohledáváním technického potenciálu média, tak nyní (tj. v roce 1939) lze hovořit o estetice filmu (Hošek 2008: 269). Co je ale všem této úvahám společné je to, že pokud je film považován za nové umění, ohledávání této „novosti“ se odehrává na pozadí narýsování diference mezi jinými typy umění jako je literatura, fotografie (byť u Teigeho se jedná o vyzdvižení kvalitativní podobnosti mezi fotografií a filmem) a zejména divadlo (tyto tendence lze spatřovat zejména u Mukařovského a pražské školy strukturální estetiky), kdy se autoři dotýká zejména povahy a způsobu proměny reprezentace prostoru a časové následnosti jednotlivých výjevů/obrazů.

Poznámka Hackenschmiedova o tom, že filmová „industrie zavázala se vyráběti lidovou zábavu“ (Hackenschmied 2008: 249), nás vede ke třetímu tématu, tj. k otázce toho, komu byl filmový obraz vlastně určen, tj. k analýze kinematografického publika. Jakkoliv by se z výše citovaných odkazů mohlo zdát, že poté, co byl kinematograf v roce 1895 představen na výstavě v Paříži, se rozvinula v tuzemské intelektuální sféře živá diskuze o povaze tohoto média, tak Ivan Klimeš popisuje, že přesto zůstal kinematograf spíše na „okraji zájmu veřejnosti“ (Klimeš 2013: 37). To znamená, že „nestál deníkům za častější komentář“ (ibid.: 37), i přesto, že zájem publika byl valný, vždyť na pražské výstavě z roku 1898 se vstupným „30 a 20, děti 10 krejcarů se kinematograf řadil mezi levnější, i když nikoliv nejlevnější zábavní podniky“ (ibid.: 30). Poznámka o nevelkém vstupném a deskripcie kinematografu jako „zábavního podniku“ možná osvětluje, proč lze v českém myšlení o povaze kinematografu spatřovat nutnost tematizace toho, zda se jedná o umění, případně jeho pojetí jako umění lidového. Druhým důvodem, proč byl kinematograf považován za populární kulturu, je zcela jistě jeho geneze a šíření. Tille jednak podává historický kontext vzniku kinematografu, druhak hovoří o jeho expozici na různých výstavách (Tille 2008: 85), Scheinpflug vyznačuje jeho kočovný aspekt a zmocnění se kinematografu obchodníky, kteří cílí na prosté publikum, stejně tak Tille popisuje jak „zůstalo toto umění v rukou obchodních podnikatelů, technických řemeslníků, lidí vyhovujících především vkusu platícího davu a řídících se i ve výběru, i v zdokonalování technickém především zálibami svého obecenstva“ (ibid.: 92). Langer explicitně mluví o kinema jako médiu demokratickém a lidovém (Langer 2008: 105). Je zde tedy zásadní určení toho, komu je produkce filmového obrazu určena; vyšší vrstvy obyvatelstva zcela jistě dají přednost „pravému“ umění, tj. divadlu. Jak již bylo řečeno, tyto poznámky odráží samotný vznik a rozvoj kinematografu, kdy jednotliví „obchodníci“ s kinematografem kočovali napříč krajinou s několika kopiemi filmu a promítali je, přičemž většinou se tomu tak dělo v kontextu výstav, atrakcí, atd.

Film jakožto populární zábava je však nesen ještě dalším aspektem: jak píše Karel Čapek či Karel Teige, kinematograf není ničím jiným než ornamentem

doby, respektive je odpovědí na požadavky doby, která je charakteristická zrychlováním základních percepčních a afektivních schémat, kdy na jedné straně jedinec kinematograf chápe jako možný nástroj pro odpočinek či oddech (vždyť v raných fázích kinematografu tomu bylo tak, že bylo možné vstoupit kdykoliv při produkci – to je samozřejmě možné i dále – filmy byly krátké a neustále se opakující), nebo jako ornament doby, který svojí základní charakteristikou, tj. pohybem, označuje tendence moderní industriální společnosti (K. Čapek 2008: 117; Teige 2008b: 155). Ostatně i Langer dodává, že tento fakt nelze brát negativně, protože ve filmu se mohou ukazovat fantazmata lidového publika, která by někomu, kdo preferuje kulturu „vysokou“ nepřišla na mysl, a které zároveň mohou označovat i oblibu kinematografu mezi lidovým publikem (Langer 2008: 107).

Ze zacílení na specifické publikum samozřejmě vyplývá i směr reflexe proponované v rámci tuzemského myšlení o filmu. Pokud Josef Čapek považoval za většinu filmové produkce za „ohlupující a nízkou“, tak možnosti pedagogického působení média jsou značně omezené, Scheinflug mluví o nepatrném významu kinematografu jako „pomůcky vyučovací“ (Scheinflug 2008: 80) (zde podotkněme, že výchova je vždy otázkou politiky), zároveň dodává, že některé scény, které jsou pro filmovou produkci té doby typické, „vyvolávají těžké námitky vychovatele i estetika“ (ibid.: 83) – scény násilného či erotického charakteru jsou, v jistém ohledu, znakem úpadku mravů, a v situaci, kdy mezi recipienty filmového obrazu jsou zejména studenti/mladiství, je nutno vznést také téma možného omezení přístupu, nebo narýsování možných kroků, které by mohly vést k tomu, aby se kinematograf stal pomůckou vychovatelovou. Ivan Klimeš analyzuje vztah mezi kinem a mladistvím/dětským divákem tvrzením, že tento vztah „měl v raném období filmového průmyslu v mnoha ohledech zcela konkrétní a praktickou podobu. Na jedné straně zahrnoval širokou škálu opatření a kroků, jež měly filmové médium dítěti přiblížit a prostředkovat mu tak vědění tam, kde to tehdejší učitelé a vychovatelé shledávali užitečným. Na straně druhé se kupí stejně široká škála kroků, které měly dítě od filmového média v pravou chvíli odloučit, pokud dítěti z pohledu pedagogů hrozila psychická či mravní újma“ (Klimeš 2013: 128–129). Odpůrci kinematografu samozřejmě poukazovali právě na možnou mravní újmu, poukazovali na to, že film je ornamentem úpadku morálky, a Karel Scheinflug naznačuje, že přesně z těchto důvodů by se možná mělo uvažovat o zavedení cenzury (Scheinflug 2008: 83), která by měla význam čistě vychovatelský.

Vidíme tedy, že téma třetí jaksi poukazuje na vztah nového média a publika, respektive vyznačuje se ranými úvahami o kinematografu jako populární kultuře, kdy zároveň přichází do hry, byť pozvolně artikulovaná, myšlenka možného omezení distribuce státem, což nás nepřimo vede k tématu vztahu mezi kinematografem jako populární kulturou a politikou na obecné úrovni státního zásahu v rámci filmové produkce – nám se ale bude jednat o rovinu

nikoliv obecnou, ale o rovinu zapojení se kinematografu pod jeho určité politické ideologie, tj. o rovinu možného usouvztažnění roviny kinematografu a politiky, tj. o rovinu možné indoktrinace (populárního) média politickými významy.

## Kracauer a Benjamin: O politice a filmovém obrazu

Témata, která jsme stručně naznačili v první části našeho textu, samozřejmě nejsou typická pouze pro tuzemské prostředí, ale artikuluje se také v prostředí německojazyčném. Důvod pro zaměření se na německojazyčný diskurz ohledně povahy kinematografu je značně pragmatický: na jedné straně historicky validní přenos a reflexe uvažování o povaze kinematografu mezi oběma *Umwelty* je nezpochybnitelný, na straně druhé lze vyznačit, i na rovině ekonomicko/politické, kontakty mezi oběma prostředími, které zásadně ovlivňovaly nejen reflexivní myšlení o filmu, ale také způsoby produkce a distribuce filmových obsahů jako takových. Jakkoliv byly vztahy mezi tuzemským a německým prostředím nesené vzájemnou výměnou filmů, Petr Szczepanik podotýká, že ve „dvacátých letech mezi cenzurně zakázanými filmy jednoznačně převládaly německé produkce [...] To konvenovalo se zahraniční obchodní a kulturní politikou meziválečného Československa, jak se projevovala mimo jiné v cenzuře a v povolování dovozu filmů ministerstvem obchodu“ (Szczepanik 2009: 301). I přesto však po „celá dvacátá a třicátá léta přetrvávala důležitá konstanta orientace Československa – vysoký podíl Německa a Rakouska na dovozu i vývozu, a to navzdory Benešově zahraniční politice“ (ibid.: 26). A v neposlední řadě je tomu také tak, že v rámci německojazyčného prostředí lze vysledovat explicitní tematizaci vztahu filmového obrazu a politiky (zejména v dílech W. Benjamina a S. Kracauera) a možnost jejího porovnání s myšlenkami, jež se objevily u tuzemských teoretiků.

Co se týče kinematografu a skutečnosti, respektive toho, zda je kinematograf uměním, Hanns Heinz Ewers při povzdychnutí nad mlčením, které se týká reflexe kinematografu, zdůrazňuje fakt, že se jedná o radikálně nové médium, jehož schopnosti předčí ostatní média, že jeho význam je srovnatelný s vynálezem knihtisku, přičemž za jeho esenci považuje „reprodukcii přírody“ (Ewers 1999: 14), Karl Hans Strobl v roce 1911 tvrdí, že kinematograf v první řadě, jako nový typ umění, přináší vizuální potěšení (Strobl 1999: 27). Arthur Mellini, který vyznačil skutečnost, že film má potenciál stát se uměním, zase podává návod, čeho všeho by se měl filmový obraz zbavit, aby se o něm nehovořilo jako o umění pokleslém, ale jako o umění svého druhu, kdy pomoci tomuto záměru by měla zejména výchova publika: požaduje například, aby lidé do kina chodili v čistém oblečení (Mellini 1999: 151–152). A nikdo jiný než Fritz Lang se v roce 1924 odvažuje tvrzení, že film se stane „měřítkem“ kultury (Lang 1999: 211). I když by s tímto tvrzením, ale v negativním ohledu, nejspíše souhlasil, tak Albert Hellwig hlásá nutnost represivních zásahů vůči brakovým filmům, které jsou plné erotické a kriminální tematiky, protože, jak tvrdí, vědecké výzkumy již

ukázaly (a jsme v roce 1914), že kinematografické projekce se vyznačují mocí sugestivního ovlivnění našeho psychického aparátu, což, v případě brakových filmů, vede k možnému ohrožení „veřejného zdraví“ (Hellwig 1999: 45). Vidíme tedy, že tuzemské diskuze v jistých variacích odrážejí témata, která se stala předmětem zájmu i v německojazyčném prostředí.

Když se však zaměříme zejména na povahu kinematografu v souvislosti s populární kulturou, Rudolf Harms přesně tvrdí, že původ filmu je nutno hledat na tržistiších a výstavách, přičemž kinematograf nastoupil cestu umění v okamžiku, kdy se jednak zatemněla promítací místnost a druhak se filmy začaly promítat až večer, dále jako významný mezník chápe vznik zvukového filmu (Harms 1999: 175). Podobný názor, zejména co se týče vzniku kinematografu a jeho sepětí s tradicí populární kultury, zastává v psycholog Hugo Münsterberg ve své klasické práci o filmovém obrazu: Münsterberg kromě jiného zmiňuje také emergenci „obrazových magazínů“, tj. transformaci tradičních populární magazínů do formy pohyblivých obrazů, která značí touhu publika po zábavě a rozptýlení, kdy však neopomene zmínit možnou roli filmového obrazu v oblasti pedagogiky (Münsterberg 1916). Již v roce 1914 také vznikly rané proto-sociologické úvahy nesené snahou popsat třídní strukturu filmového publika, kdy je kladen důraz zejména na fakt, že filmy jsou navštěvovány zejména nižší vrstvou společnosti, zatímco vyšší vrstvy/elity je z uměleckého hlediska odmítají, a proto dávají přednost divadlu (Altenloh 1999: 160).

Pokud nyní přecházíme ke stručnému odkazu na dílo Sigfrieda Kracauera, je tomu tak proto, že v jeho textech spatřujeme symptomatický výraz analýzy propojení filmového média a politiky. Když jsme v tuzemském prostředí vyznačili jako jeden z názorů o vztahu kinematografu a společnosti ten, který hovořil o tom, že film vyplývá z nutnosti doby, je neodmyslitelnou součástí industriální společnosti, tak v díle Kracauerově nacházíme plastické rozpracování této teze. Český marxistický teoretik umění Bedřich Václavek (k němu se ještě vrátíme) v roce 1924 píše, že sociologa „na filmu musí zajímat především jeho *produkce*“ (Václavek 1980: 117, kurzíva Václavek), tak na právě tento aspekt, kromě značného množství recenzí na filmová díla, zaměřil pozornost právě Sigfried Kracauer. Je tomu tak zejména proto, že filmy „jsou zrcadlem stávající společnosti“ (Kracauer 2008a: 250), což jednak odkazuje i k tuzemským úvahám o povaze vztahu kinematografu a společnosti, druhak ke Kracauerově známém výroku, že místo „zaujímá jedna epocha v dějinném procesu, je třeba důrazněji určovat z analýzy jejích neklamných povrchových projevů než ze soudů epochy o sobě samé“ (Kracauer 2008b: 66); film jako ornament industriální společnosti. V jiné stati se Kracauer dotýká samotného způsobu produkce filmu, kdy analyzuje filmové město UFA v Neubabelsbergu, které bylo vytvořeno na zeleném drnu: „Na ploše 350 000 čtverečních metrů obsahuje svět z papíroviny. Všechno garantuje nepřirozenost, všechno přesně jako příroda“ (Kracauer 2008c: 243). Dialektika umělosti a přirozenost se promítá do samotné produkce, protože natáčení se

odehrává ve městě, jenž je charakteristické radikálním „odbouráním obsahů světa“ (ibid.: 243), protože kulisy jsou (ze své povahy) umělé, ale díky oku kamery získávají punc přirozenosti; ovšem pouze na okamžik, než jsou znovu uloženy zpět do hangárů a rekvizitáren. Přirozenost zde znamená v první řadě všednost: „[...] věci vržené na plátno se propůjčují tak všednímu vzhledu, jako by stály na ulici. Jejich původ je však provázen abnormálními okolnostmi. Světelné sloupy, u nichž se vám zdá, že se můžete dotknout jejich železobetonové existence, jsou ze dřeva a uprostřed oddělené. Pro obrazový výřez stačí fragment“ (ibid.: 245). Člověk by se jako by skoro nedomníval, že se jedná o iluze, ale o realitu, kdy tento fantomatický povrch se ukazuje jakožto fantomatický v okamžiku přítomnosti natáčení/produkce filmového obrazu. Kracauer neopomene zmínit ani další specifčnost filmu: sociální aspekt života filmových zaměstnanců se odehrává v kantýně, která se tak stává srdcem tohoto uměle vytvořeného prostředí, kdy zásadním aspektem orientující život lidí se stává „čekání“ (ibid.: 248) – čekání není jen pouhou charakteristikou jisté sociální situace, ale je aplikovatelné, jak je alespoň Kracauer přesvědčen, na celou společnost – industriální společnost je společnost těch, kteří neustále na něco čekají a nudí se – proto je film je film ornamentem doby: umožňuje rozptýlení a reprezentuje ontologickou naladěnost industriálního člověka. Ba nejenom to; pro médium filmu je typická přetržitost, scény jsou přetržité, jsou fragmentem viditelného označující touhu po zachycení okamžiku, kdy jednotlivé okamžiky jsou autonomní a nezávislé. Tato fragmentarizace světa je ale esencí industriální epochy, fragmentarizace světa, jejímž znakem je filmový obraz, skrze záhyb reprezentuje prostupnost světa techniky a žitého světa naší každodenní zkušenosti: „Život se zakládá po způsobu pointilismu. Je to hromada snímků, jež vznikají na rozmanitých místech a nejprve zůstávají nespojené. Jejich sled se neřídí podle zobrazovaného dění: osud může být natočen dříve, než se zauzílil, smíření dříve než spor, který před ním vzplál. Smysl jednání je suverénní teprve v hotovém filmu; během těhotenství k němu nelze dospět“ (ibid.: 248). Dalším důvodem, proč je film chápán jako ornament doby, nalézáme v Kracauerových dějinách německého filmu z roku 1947, protože film „odráží psychologické dispozice – tyto hluboké vrstvy společenské mentality, která zasahuje více nebo méně pod rozměry vědomí“ (Kracauer 1958: 9). To také znamená, že film byl, i když to nutně neznamená ztrátu jeho estetické funkce, ohrožen politikou/ideologií; jak tvrdí Gilles Deleuze, fašismus zneužil první vlnu filmu (Deleuze 1998: 86). A pokud bychom chtěli vyznačit i vztah filmu a populární kultury v díle Kracauera, již v esejích z konce 20. a 30. let se Kracauer explicitně zabývá tím, kdo chodí do kina – jsou to zejména nižší vrstvy obyvatel (Kracauer 2008a: 250–262), což ostatně neznamená nic jiného, že filmová produkce „se stabilizovala tak jako publikum“ (Kracauer 2008d: 262), přičemž je to produkce „hloupá, vyhaná a nezřídka sprostá“ (ibid.: 262).

Jiným autorem, který zdůraznil vztah filmu a politiky, byl Walter Benjamin v textu „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“, který ma-

nifestuje autorův dvojznačný postoj k moderně. V této stati se totiž Benjamin snaží sloučit dvě odlišná hlediska. První hledisko je spojeno s tradicí, s tradičním uchopením uměleckého díla. Autenticita díla vždy spočívala, podle Benjamina, s jeho výskytem „Zde a Nyní“ čímž se zároveň konstituuje pravdivost díla (Benjamin 1979: 19), toto „Zde a Nyní“ je aurou díla, autenticitou díla. Aura je „jedinečné zjevení dálky, i sebebližší“ (ibid.: 21). Jedinečnost díla díky onomu „Zde a Nyní“ závisela vždy na jeho včlenění do tradice, která má živelný a proměnlivý charakter; původní způsob „zakotvení“ uměleckého díla v jejím rámci je podle Benjamina v kultu, zjevování aury je tak určováno kultovní funkcí díla. Aura měla především kultovní (rituální) hodnotu (ibid.: 22). Moderní způsob reprodukce umění (s nástupem filmu a fotografie) však auro ničí (ovšem, umělecké dílo bylo vždy určitým způsobem reprodukovatelné, ovšem nástup nových technických forem je naprosto radikální změnou). Nástup fotografie znamená ztrátu tradiční „tíže“ díla (Bouretz 2009: 328). Ztráta díla je i důsledkem „zmasovění“, vždyť tyto nové umělecké formy (zejména film) vytváří nový typ diváka, který je charakterizován „rozptýlenou vnímavostí“, čímž se, alespoň zdánlivě, navozuje úpadek malířství (a také literatury). Z toho, co bylo doposud řečeno, by bylo snadné vyvodit závěr: Benjaminova esej je melancholickou a trpkou zpovědí doby, ve které umělecké dílo ztrácí svou podstatu. Benjamin však není takto negativní. Vznik tohoto masového umění totiž ustavuje novou funkci umění a odhaluje iluzivnost koncepce „umění pro umění“. Benjamin klade důraz na anticipační úlohu umění a přechází na úroveň politiky. Doufá, že potenciál masových médií povede k politizaci estetiky a nikoli k estetizaci politiky, jejímž východiskem je válka (Benjamin 1979: 39). Eсей je tak vybudována dialekticky: je sice konstatována ztráta aury, avšak také se zdůrazňuje „užitkovatelnost“ uměleckého díla, která vrcholí v technice (Bouretz 2009: 328); tímto krokem se Benjamin přesouvá na půdu politiky a zdůrazňuje potenciál masového umění. Adorno s textem nesouhlasil, obhajuje zejména koncepci umění pro umění a „Benjaminovi vyčítal přijetí Brechtova stanoviska, že lidová píseň je lepší než dodekafonní skladba, obviňovaná z romantismu či expresivity, když by přitom naopak bylo namístě vnímat její schopnost otrást měšťáckým zvěcněním“ (Bouretz 2009: 331, pozn. č. 167). Podle Benjamina má tedy film bytostný politický význam: „Socialismus by nikdy nespátril světlo světa, kdyby šlo prostě jen o to, nadchnout dělnictvo pro lepší uspořádání věcí. Moc a autorita tohoto hnutí vzešla z toho, že Marx dokázal zaujmout dělnictvo pro takový řád, v němž by se mohli mít lépe, a ukázal jim ho jako spravedlivý. Avšak s uměním se to má zrovna tak [...] Na tento úkol dnes stačí asi jen film“ (Benjamin 2011: 173–174).

Není nutné se zde zabývat složitým vztahem mezi Kracauerem a Benjaminem, který byl zejména ze strany Benjamina nesen zřetelnou distancí, stačí vyznačit vztah filmu a politiky a existence specifického typu publika, jehož percepce je založena na fragmentarizaci/rozptýlenosti.

Benjaminovy a Kracauerovy texty, stejně jako texty tuzemských představitelů myšlení o kinematografu, které byly představeny v první části této studie, jsou tak odrazem doby, respektive snahou o zachycení nástupu nového typu média a analýzu jeho vztahu k sférám ekonomické, společenské a politické (a pracuje se s zde s myšlenkou specifického šoku, který nové médium přináší). Jak dodává Ben Singer, modernita „proměnila charakter nejen nahodilé denní zkušenosti, ale i zkušenosti umělé, organizované“ (Singer 2004: 196). Role filmového média je tak jednoznačná: pokud cílí na specifický typ publika, jeho produkce je (nejen historicky) orientovaná na jistý typ „spotřebitele“, který se nejraději zaměřuje na působivé a hypertrofované reprezentace, tak s nástupem filmu „sklon k barvitým, působivým senzacím vyvrcholil. Filmy velmi brzy začaly tíhnout k ‚estetice úžasu‘, a to v rovině formy i tématu. Vzruch byl ústřední například i pro ‚kinematografii atrakcí‘ [...] a pro taková působivá melodramata (*suspense melodramas*), jakými byly například Griffithovy thrillery z let 1908 a 1909 vyráběné pro společnost Biograf“ (Ibid.: 197, kurzíva Singer).

## **Bedřich Václavek: Socialismus a filmový obraz**

Václavkovy názory na povahu filmového média a umění obecně odráží jeho marxistická východiska. Václavek tvrdí, že stojíme na „prahu *nového synthetického umění*“ (Václavek 1946: 18, kurzíva Václavek), kdy sice nemluví o filmu, protože má na mysli především literaturu, na straně druhé jsou však tyto poznámky návodné pro ilustraci jeho přístupu k umění vůbec. Co je ale pro toto nové umění charakteristické? Zejména je to fakt, že klade důraz na obsah, do středu pozornosti je staven „boj za třídní osvobození člověka a výstavbu nové společnosti socialistické“ (ibid.: 19), což neznamená, že by se jednalo o odmítnutí formy, protože i forma je odrazem skutečnosti, který může být správný či nesprávný, což ostatně Václavka vede k tomu, že je nutno vyjasnit otázku realismu. Nejedná o realismus klasický (ve Václavkově terminologii buržoazní), protože to již překonané umělecké stadium, které nedokáže věrně ztvárnit společenskou realitu, ale o realismus socialistický, v jehož nitru leží představa „dialektického nazírání“, které „nevidí jen fakta, nýbrž i spojitost mezi nimi a celkový smysl dynamického *procesu* skutečnosti“ (ibid.: 20, kurzíva Václavek). V této koncepci umění Václavek vychází jednak, jak již bylo řečeno, a jak je patrné, z díla Marxova, respektive z pozice historického materialismu, který, reprodukuje ve stručnosti, že ve společnosti lidé vstupují do určitých vztahů, které jsou ne jejich vůli nezávislé, tj. do vztahů výrobních, které „odpovídají určitému vývojovému stupni jejich materiálních výrobních sil“ (Marx, Engels 1951: 17): „Souhrn všech těchto výrobních vztahů tvoří hospodářskou strukturu společnosti, reálnou základnu, nad níž se zvedá právní a politická nadstavba a které odpovídají určité společenské formy vědomí“ (ibid.: 17). V rámci kapitalismu je tomu tak, jak alespoň Marx v úvodu *Kapitálu*, upřesňuje, že zbožní

forma a vztah „hodnot produktů práce“ nemá nic společného s jejich fyzickou povahou, nýbrž je nahlížen jako společenský vztah. Dochází tím k fetišismu věcí (věci získávají hodnotu až díky směně). V kapitalistické společnosti je fetišismus plně obsažený ve všech jejích ideologických projevech. Lidské vztahy, které se většinou uskutečňují prostřednictvím předmětů, se jeví jako věci, v podobě fetiše (Lukács 1949: 21). Ale to jen proto, že jde o povrchový jev, o povrchovou podobu sociální skutečnosti. Zboží je sice prostředníkem konkrétních lidských vztahů, je však třeba velmi konkrétních a přesných sociálních a hospodářských podmínek – tj. lidských vztahů –, aby se výsledek lidské práce stal zbožím. Kapitalistická společnost ale tyto vztahy maskuje. Zastírá se skutečnost, že povaha zboží u produktů lidské práce je pouze výrazem jistých vztahů mezi lidmi. To vede k tomu, že lidské vztahy nabývají

povahy věcí, objektivních vlastností předmětů. Společnost se tak měšťáckému (buržoaznímu) myšlení jeví jako „nakupení mrtvých věcí a vztahů mezi předměty, místo aby se v něm odrážela [...] neustále se měnící reprodukce lidských vztahů“ (ibid.: 22). V tomto ohledu je tedy nutno chápat kladení důrazu Václavkem na socialistické umění, protože ono má schopnost demaskovat deviantním podobu společenských vztahů a usvědčovat kapitalismus z deviantnosti.

Pokud jsme citovali z díla maďarského marxistického teoretika György Lukácse, není tomu náhodou, protože Václavek na něj odkazuje (Václavek 1946: 10). Zde však musíme dodat jistá upřesnění. Lukács totiž byl jedním z hlavních zastánců balzakovského pojetí realismu a ve studii *Teorie románu psané* v letech 1914–15 (česky ve výboru *Metafyzika tragédie*) zastává tezi, že román je hlavní formou literárního umění (Lukács 1967a). Román podle Lukácse nahradil epiku jako jediný vhodný narativní mód pro věk „smrti Boha“; což jej činí hluboce zakoreněným v „transcendentální bezpřístřešnosti“, která je definována jako touha každé duše po návratu tam, kam kdysi patřila, kdy se jedinec pohybuje ve světě zbaveném zastřešujících hodnot, a tím se tak sám stává vyhoštěncem. Estetická hodnota románu, jakožto nástupce epiky, je však ohrožována „populární“ literaturou, která je, jak Lukács dodává, naprosto nesmyslná. Úkolem románu je adekvátní reprezentace skutečnosti, z toho důvodu Lukács preferuje ty romány, které nabízejí koherentní a historicizující narativní pozici a vyrovnávají se se sociálními a ekonomickými silami z progresivní perspektivy a ukazují na zlo pohlcující kapitalistickou společnost (v tomto případě je ideálem Balzac), nebo ukazují cestu k lepšímu společenskému systému. Estetická hodnota realismu tkví v tom, že překračuje pouhou fenomenální realitu, což je spojeno i s tím, že musí obsahovat ideologickou koncepci a „analytický aparát“ zajišťující kritéria pro to, co lze vnímat jako základní síly dějinného procesu a pomocí nichž lze vyčlenit materiál vhodný ke zpodobnění (Murphy 2010: 169).

Podle Lukácse, protože vychází z materialismu, „ je prvotnost bytí především konstatováním faktu: existuje bytí bez vědomí, neexistuje ale vědomí bez bytí“ (Lukács 1976: 353), poznání skutečnosti musí vycházet z faktu, že



vnější svět existuje objektivně, tedy nezávisle na vědomí, a tento základní vztah (a jde o vztah odrazu; teorie odrazu je základem všech forem teoretického i praktického zvládnutí skutečnosti lidským vědomím) platí i pro umělecký odraz skutečnosti (ibid.: 90). Cílem uměleckého díla je pak podat takový obraz skutečnosti, který by překonal protiklad mezi jevem a podstatou, jedinečným a obecným, bezprostředním a pojmem, takovým způsobem, že se vše sloučí v bezprostředním dojmu z uměleckého díla v spontánní jednotu; čímž se vytvoří nedílná jednota pro vnímatele (ibid.: 95).

Jakkoliv zde vidíme styčné body mezi Lukácsem a Václavkem, musíme podotknout, že Václavek považuje onen balzakovský realismus za již historicky překonaný, což ale nijak neznevažuje roli Lukáce jako inspiračního zdroje pro Václavkovo dílo; respektive roli historického materialismu pro Václavkův náhled na povahu umění. Kde se však oba autoři liší je jejich pojetí filmového obrazu. Když se Lukács v jedné studii, a nutno podotknout, že Lukács se nikdy filmem nezabýval systematicky, zamýšlí nad estetikou filmu, ve své podstatě sleduje typizační schéma přítomné v tematizaci vztahu mezi kinematografem a uměním a zároveň vyznačuje význam filmu jako populární kultury. Za prvé Lukács vede diferenci mezi kinematografem a divadlem, kdy tvrdí, že divadlo se vyznačuje duchovostí, zatímco film nemá žádné hlubší myšlenkové pozadí, což je ve své podstatě otázka rozdílnosti principů: divadlo reprezentuje metafyzický princip stálosti (typizace postav, struktura vyprávění, atd.), zatímco film je bytostně empirický: je založen za zachycení pohybu/proměnlivosti. I přes to, že ve filmu je viditelná ztráta „duše“, člověk získává své „tělo“, protože filmový obraz zachycuje vztah člověka a přírody z hlediska fyzikálního úsilí (Lukács 1967b: 92): buď člověk překážky překonává, nebo jim podléhá. Základní Lukácsova výtku proti filmu však spočívá v tom, že „pravdivost filmu [...] není vázána na naši skutečnost“ (ibid.: 93, kurzíva Lukács), což odporuje nárokům estetiky založené materiálně historicky: jakkoliv film nemůžeme chápat jako umění „vysoké“, ideálně se hodí ke ztvárnění všeho, co „patří do kategorie zábavy“ (ibid.: 95); je (a to již bylo naznačeno několikrát) otázkou času, kdy film získá vhodnou formu, aby mohl být považován za umění, v současné chvíli, tj. v roce 1913, tomu tak však není.

Václavek ve stati nazvané „K sociologii filmu“ z roku 1924 podotýká, že film je jedním z výsledků industriální revoluce a rozmachu kapitalismu, je na jedné straně jak průmyslem, tak obchodem (Václavek 1980: 117), je tedy „typickým produktem doby“ (Ibid.: 117, kurzíva Václavek). Kdo je publikem? Stejně jako v případě německého diskurzu o filmovém médiu, tak i Václavek klade souměznost mezi dobou založenou na všemožných formách zrychlování a parcializace zkušenosti a tendencí k recepci jistého média a dokonce, byť nevědomě, sleduje výklad Kracauerův: „Obecenstvo: lidé, přes den nanejvýš napjatí svým zaměstnáním, pospíchají neklidně, i když se baví. Jiní, u nichž typickým znakem jejich zaměstnání jest nuda: zde se chtějí nenuditi“ (ibid.:117). Proto je

film „nejzábnějším“ uměním doby, ale zároveň také uměním „nejserióznějším“ (zde spatřujeme rozkol s Lukácsem), kdy nastoupil na místo divadla. Toto vzmach filmu je nesen tím, že divadlo se „stalo věcí úzké vrstvy vzdělanecké“ (ibid.:117), zatímco film má potenciál oslovit i vrstvy nižší, a tak patří k „životnímu standardu průmyslového dělníka častá návštěva kina“ (ibid.:118). I přesto, byť bychom mohli mít dojem, že samotný tento fakt by vedl k odmítnutí filmového média, Václavek tvrdí, že film je potřebný k životu, ale je ostatně nutné jej vyvázat z kapitalistického rámce uvažování a intencí. Prvotním momentem toho, proč je význam filmu tak značný, není tedy pouze jeho funkce ornamentu doby, ale to, že patří k dělnickému způsobu trávení času, neboli obsahuje v sobě možnost působení na dělníka. Dělník, který mechanickou prací tráví celý svůj den hledá nutně formu zábavy a odlehčení, divadlo a literatura jsou určeny pro vzdělané vrstvy, zatímco film se drží reprezentace každodenní žité zkušenosti. Proto ostatně film vychází „vstříc moderní senzibilitě“, vychází vstříc „dynamice moderní doby“ (ibid.:119, kurzíva Václavek).

Pokud je moderní člověk orientován „vezdejší“, to znamená, že je zaujat „sociální skutečností“ světa, tak v rámci filmu se tento „sociální“ aspekt ukazuje zejména ve filmové reklamě. A nejenom zde, sociální náměty „podává film se silnou *typizací*“ (ibid.: 119, kurzíva Václavek): „Film vychází vstříc kolektivisticko-materialistické tendenci doby a *nediferencovanosti, neproblematičnosti* moderního člověka, zvláště také proletáře“ (ibid.: 119, kurzíva Václavek). Film tak přináší pocit možnost zapomenout na mechanizaci života, protože osvobozuje člověka, byť na krátký okamžik, od nadvlády stroje (velmi paradoxně, protože je sám mechanizací vidění), ale nejenom to, protože se v něm objevuje sociální tematika, film zpětně působí na duchovní ráz doby a má předpoklady pro pedagogické výsledky, protože informuje a tak „*vychovává novou sociabilitu*“ (ibid.: 120, kurzíva Václavek) a je v tom mnohem úspěšnější než literatura.

Film oslovuje masu, která je tvořena lidmi „nejchudšími“, ale toto obecnost, které sice „nemá jména, a přece existuje [...] jest nositelem velikých duchovních událostí a hybnou silou světa“ (ibid.: 120). Masa musí být získána za účelem vytvoření nového politicko-sociálního uspořádání, a proto je film věcí proletářovou v tom smyslu, že nejentuziastičtější je přijímán nejnižšími sociálními vrstvami, a tudíž je může (relativně snadno) mobilizovat. Film je chápán jako jedna z možných podmínek revoluce, pokud bude nadán sociálně-politickým významem, film se tak nutně stává a stane se nástrojem v rukou politiky/ideologie, což Václavek hodnotí pozitivně, v tom vidí význam filmu. Pokud Deleuze píše, že film byl vždy vystaven hrozbě vpádu ideologie, Václavek oproti tomu zdůrazňuje jinou hrozbu: změšťáčetění (ibid.: 121), která se však naštěstí nepodařilo – tento „pokus vzítí filmu revoluční ostří se nezdařil“ (ibid.: 121). Václavek své sny formuluje tak, že by rád z filmu učinil „mocnou zbraň ideje“ (ibid.: 121, kurzíva Václavek) v boji proti kapitalismu, protože pokud budou promítány ty správné filmy, stane se „divák filmu oddaným a rozhodným přívržencem nového

světa“ (ibid.: 124). Status filmu jako populární kultury se tak stává význačným znakem jeho nutné exploatace ze strany politicko/ideologického diskurzu.

To, že Václavek odkazuje na Sovětský svaz je naprosto logické, vždyť Dziga Vertov, zakladatel skupiny Kino-oků, píše, že jeho cílem je „vytvořit filmy vysokého propagandistického nátlaku“ (Vertov 1984: 84). Nechceme tím tvrdit, že film byl v Sovětském svazu od počátku pod nadvládou ideologie, vždyť když Trockij v roce 1923 píše text „Vodka, kostel a kino“, v němž hovoří roli filmu jako silném pedagogickém nástroji v rukou socialistického státu, tak se jeho názorům nedostalo širší recepce; teprve až později dochází v Sovětském svazu k explicitnímu propojení státu/politiky s filmovým médiem. Václavek v roce 1931 píše krátkou studii „SSSR v obrazu filmu“, v níž vyznačuje schopnost média předvést každodenní život v jeho největších krásách. Ba nejenom to, znovu také zmiňuje možný propagandistický dosah filmu, protože film nás názorně poučuje o tom, jak „úzký svazek dělníků a rolníků přivádí [...] odlehlé, zaostalé kraje a primitivní kultury v přímý styk s evropskou civilizací“ (Václavek 1961: 147); spojení média a proletáře s cílem přesné reprezentace určitého společenského uspořádání je zde artikulováno v čisté formě. Václavka zaujímá samotná technická stránka filmu, filmy sovětské produkce jsou invenční a čerpají z „aktuálního života, v němž sami tvoří aktivní, hybnou složku“ (ibid.: 147): „Takový je film Dnes, který jsem viděl v moskevském kinu Centr. Skládá se ze dvou částí, jako se svět skládá dnes ze dvou půlek. První ukazuje socialistické budování v SSSR. Vidíme tu překrásné fotografie nových architektur a obrovských závodů [...] Poté následuje obraz Západu, druhá půle filmu o destrukci světa kapitalistického“ (ibid.: 147). Václavkova víra v nové společenské uspořádání je tak naplněna pohledem na sovětský film; Václavek upozaduje stranou všechny možné společensko-politické problematické momenty a události, aby vyznačil pravdu, kterou film přináší; pravdu o společnosti, která není již pouze fantazmatem, ale stává se reálnou. Nepochybně je zde znovu ve hře také touha po ovlivnění masy, po ovlivnění dělníka – rýsuje se nám před očima představa, že divák bude filmem natolik stržen, že to, co se ukazuje jeho oku, bude považovat za neoddiskutovatelnou pravdu, za pravdu, pro kterou je nutno bojovat proti kapitalistickému uspořádání.

## **Závěr: O Linhartově proletářské kritice**

Oproti těmto pozitivním vizím ohledně role filmu při možném budování socialistického státu, poukazuje Lubomír Linhart na materiální překážky bránící uskutečnění tohoto snu. Linhartova stať „Proletářské filmové hnutí v Československu“ pocházející z roku 1931, poukazuje na fakt, že polovina „všech kin v Československu patří reakční, polofašistické tělovýchovné organizaci Sokol a část také sociálnědemokratické straně. Programy těchto kin se pochopitelně neliší: všude pořád dokola hrají měšťácké, obchodní filmy a sovětské filmy jsou

bojkotovány“ (Linhart 2008: 196). Měšťácké filmy jsou ohlupující, nedosahují žádných umělecko-společenských kvalit, ba co více: protože jsou měšťácké, tak maskují pravou povahu společenských vztahů artikulujících se v kapitalistické společnosti. Kromě tohoto aspektu považuje Linhart za dalšího nepřítele sovětských filmů také československou cenzuru, avšak nejenom to, podotýká totiž, že i ty filmy, které cenzura pustila na trh, byť v upravených verzích, jsou kiny bojkotovány (ibid.: 197). Jednou z možností je tedy pořádat promítání sovětských filů v pronajatých kinech, čehož se ujaly proletářské organizace – tato praxe se uskutečňuje i na venkově. Linhart dále podotýká, že ani publikum není nadšeno kroky kin; je viditelná nespokojenost publika s oněmi „měšťáckými“ filmy, která vrcholí do „v řadě případů otevřeného odporu a demonstrací publika“ (ibid.: 197).

Linhart se ovšem nespokojuje se skepsí, ale ukazuje, jak je možno se represivní praxi bránit, jeho řešení spočívá v organizaci „proletářské filmové kritiky“ (ibid.: 196): „Jejím úkolem je objasňovat proletářskému publiku skutečný charakter a skryté politické cíle kapitalistické filmové produkce a podporovat sovětský film“ (ibid.: 196). Tento explicitní příklon k sovětskému filmu je nesen ve stejném duchu jako Václavka analýza role filmového média. U obou autorů je tak zřetelný ethos nutného propojení filmu, jako cílicího na jistý typ publika, s jeho nutnou impregnací politickými tématy.

Jinými slovy: to, co bylo u jiných autorů předmětem kritické reflexe, je v díle Václavka a Linharta označeno jako pozitivní potenciál filmového média. Spojení filmu a politiky se tak stává důležitou součástí v boji proti kapitalistickému způsobu sociálního obsazení. A toto spojení je umožněno základní charakteristikou filmového obrazu, která spočívá v jeho oblíbě nejnižšími vrstvami společnosti.

## Seznam literatury

- Altenloh, Emilie (1999): On the Sociology of Cinema: The Cinema Enterprise and the Social Classes of Its Patrons, in Kaes, Anton – Baer, Nicholas – Cowen, Michael, eds., *The Promise of Cinema : German Film Theory, 1907–1933*, 156–161, University of California Press.
- Barthes, Roland (1994): *Světlá komora*, Archa.
- Batchen, Gregory (2016): *Obraz a diseminace: Za novou historii pro fotografii*, AVU.
- Benjamin, Walter (1979): Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti, in idem, *Dílo a jeho zdroj*, 17–47, Odeon.
- Benjamin, Walter (2011): K, in idem, *Teoretické pasáže*. Praha: OIKOYMENH, s. 164–190.
- Bouretz, Pierre (2009): *Svědkové budoucího času I*, OIKOYMENH.

- Čapek, Josef (2008): Film, in Szczepanik, Petr – Anděl, Jaroslav eds., *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*, 126–129, NFA.
- Čapek, Josef – Čapek, Karel (2008): Biograf, in Szczepanik, Petr – Anděl, Jaroslav eds., *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*, 114–116, NFA.
- Čapek, Karel (1985): Chaplin čili O realismu, in idem, *O umění a kultuře II*, 553–555, Československý spisovatel.
- Čapek, Karel (2008): Styl kinematografu, in Szczepanik, Petr – Anděl, Jaroslav eds., *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*, 117–120, NFA.
- Deleuze, Gilles (1998): *Rokovania*, Archa.
- Deleuze, Gilles (2006): *Bergsonismus*, Garamond.
- Engels, Bedřich – Marx, Karel (1951): *O umění a literatuře*, Svoboda.
- Ewers, Hanns H. (1999): The Kientopp, in Kaes, Anton – Baer, Nicholas – Cowen, Michael, eds., *The Promise of Cinema : German Film Theory, 1907–1933*, 13–15, University of California Press.
- Hackenschmied, Alexander (2008): Film a hudba, in Szczepanik, Petr – Anděl, Jaroslav eds., *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*, 192–194, NFA.
- Harms, Rudolf (1999): The Movie Theater as Gathering, in Kaes, Anton – Baer, Nicholas – Cowen, Michael, eds., *The Promise of Cinema : German Film Theory, 1907–1933*, 174–175, University of California Press.
- Hellwig, Albert (1999): Illusions and Hallucinations during Cinematographic Projections, in Kaes, Anton – Baer, Nicholas – Cowen, Michael, eds., *The Promise of Cinema : German Film Theory, 1907–1933*, 45–47, University of California Press.
- Hošek, Arne (2008): Poznámky k estetice filmu, in Szczepanik, Petr – Anděl, Jaroslav eds., *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*, 269–276, NFA.
- Charvát, Martin (2014): Filmový obraz jako médium otřesu myšlení, *Mediální studia* 02/2014: 110–126.
- Klimeš, Ivan (2013): *Kinematograf! Věnc studii o raném filmu*, NFA.
- Kracauer, Sigfried (1958): *Dějiny německého filmu (Od Caligariho k Hitlerovi)*, AMU.
- Kracauer, Sigfried (2008a): Prosté krámské jdou do kina, in idem, *Ornament masy*, 250–261, Academia.
- Kracauer, Sigfried (2008b): Ornament masy, in idem, *Ornament masy*, 66–76, Academia.
- Kracauer, Sigfried (2008c): Kalikovský svět, in idem, *Ornament masy*, 243–249, Academia.
- Kracauer, Sigfried (2008d): Film 1928, in idem, *Ornament masy*, 262–274, Academia.
- Lang, Fritz (1999): Kitsch— Sensation— Culture, in Kaes, Anton – Baer, Nicholas – Cowen, Michael, eds., *The Promise of Cinema : German Film Theory, 1907–1933*, 210–212, University of California Press.
- Langer, František (2008): Stále kinema, in Szczepanik, Petr – Anděl, Jaroslav eds., *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*, 102–107, NFA.
- Linhart, Lubomír (2008): Proletářské filmové hnutí v Československu, in Szczepanik, Petr – Anděl, Jaroslav eds., *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*, 196–197, NFA.

- Lukács, György (1949): *Existencialismus či marxismus?*, Nová osvěta.
- Lukács, György (1967a): Teorie románu, in idem, *Metafyzika tragédie*, 95–187, Československý spisovatel.
- Lukács, György (1967b): Myšlenky k estetice filmu in idem, *Metafyzika tragédie*, 89–94, Československý spisovatel.
- Lukács, György (1976): *Umění jako sebepoznání lidstva*, Odeon.
- Mellini, Arthur (1999): The Education of Moviegoers into a Theater Public, in Kaes, Anton – Baer, Nicholas – Cowen, Michael, eds., *The Promise of Cinema : German Film Theory, 1907–1933*, 151–153, University of California Press.
- Michalovič, Peter – Zuska, Vlastimil (2014): *Rozprava o westernu*, Slovenský filmový ústav, Vysoká škola múzických umění.
- Müsterberg, Hugo (1916): *The Photoplay: A Psychological Study*, D. Appleton and Company.
- Nezval, Vítězslav (2008): Fotogenie, in Szczepanik, Petr – Anděl, Jaroslav eds., *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*, 166–169, NFA.
- Obrtel, Vít (2008): Architektura a film, in Szczepanik, Petr – Anděl, Jaroslav eds., *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*, 181, NFA.
- Pešánek, Zdeněk (2008): Kinetismus: Film, in Szczepanik, Petr – Anděl, Jaroslav eds., *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*, 262–268, NFA.
- Petříček, Miroslav (2008): *Myšlení obrazem*, Herrmann & synové.
- Scheinpflug, Karel (2008): Kinematograf vychovatelem, in Szczepanik, Petr – Anděl, Jaroslav eds., *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*, 78–84, NFA.
- Singer, Ben (2004). Modernita, hyperstimuly a vzestup populární seznácnosti. In Szczepanik, Petr, ed., *Nová filmová historie*, 190–205, Herrmann & synové.
- Sontagová, Susan (2008): *O fotografii*, Barrister & Principal.
- Strobl, Karl H. (1999): The Cinematograph, in Kaes, Anton – Baer, Nicholas – Cowen, Michael, eds., *The Promise of Cinema : German Film Theory, 1907–1933*, 25–28, University of California Press.
- Szczepanik, Petr (2009): *Konzervy se slovy*, Host.
- Szczepanik, Petr – Anděl, Jaroslav, eds. (2008): České myšlení o filmu do roku 1950, in idem, *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*, NFA.
- Teige, Karel (2008b): Estetika filmu a kinografie, in Szczepanik, Petr – Anděl, Jaroslav eds., *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*, 153–161, NFA.
- Teige, Karel (2008a): Foto kino film, in Szczepanik, Petr – Anděl, Jaroslav eds., *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*, 133–152, NFA.
- Tille, Václav (2008): Kinéma, in Szczepanik, Petr – Anděl, Jaroslav eds., *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*, 85–101, NFA.
- Václavek, Bedřich (1946): *Tvorbou k realitě*, Svoboda.
- Václavek, Bedřich (1961): SSSR v obraze filmu, in idem, *Tvorba a společnost*, 146–149, Československý spisovatel.

Václavek, Bedřich (1980): K sociologii filmu, in idem, *Tvorba a skutečnost*, 117–122, Československý spisovatel.

Vertov, Dziga (1984): *Kino-eye. The writings of Dziga Vertov*, University of Carolina Press.

**Martin Charvát** působí na katedře mediálních studií MUP. Věnuje se zejména filozofii poststrukturalismu, sémiotice, filozofii (nových) médií a české a francouzské literatuře. Je autorem monografie *Gilles Deleuze. Asignifikantní sémiotika* (2016) a spoluautorem (spolu s M. Karlou a M. Švantnerem) kolektivní monografie *Archeologie znaku. Vybrané studie k dějinám sémiotiky* (2015). Dále publikoval odborné studie v časopisech *Česká literatura*, *Svět literatury*, *Filozofia* či *Člověk a společnost*. Jeho další studie jsou obsaženy v různých kolektivních monografiích a sbornících. Napsal více než 40 recenzí pro literární obyděník *Tvar*, jeho recenze dále vyšly například v *Iuminaci*, *Umění/Art*, *Filosofickém časopise* a v *Sociologickém časopise*. Email: martin.charvat@mup.cz





# Citace a aluze: odkazy na popkulturní produkty v současném politickém diskurzu

EVA NIKLESOVÁ

**Abstract:** *The text is concerned with the relations between the politics and the pop culture in the post-modern online journalism. Focus is directed towards the ways of using the explicit and implied intertextual linking as a tool of possible establishing the agenda in relation to celebritization, visualization and entertainization of the current politics. The complexity of relations among the post-modern politics, pop culture, intertextuality and manipulation is illustrated by the specific examples of the contemporary Czech mediated political discourse.*

**Keywords:** *mediated political discourse, popular culture, post-modernism, intertextuality, allusion, quotation, politainment, entertainment*

Citátovost, důraz na re-produkci, konec velkých vyprávění apod. patří mezi tradičně uváděné znaky postmoderní kultury.<sup>1</sup> Pokud spojíme úvahy o poznávací skepsi, krizi reprezentace, sklonu k teatralitě, vzájemném prolínání vysoké a nízké kultury s jádrem postmoderní struktury, jež akcentuje „pocit roztržitěné, mnohoznačné a nejisté povahy žití v souvislosti s vnímaným zrychlením jeho tempa“ (Barker 2006: 152), lze sledovat a kategorizovat vybrané projevy těchto tendencí i v oblasti tzv. „postmoderní žurnalistiky“,<sup>2</sup> zaměřené na český politický diskurz, v souladu s tvrzením, podle něhož: „Fakt jedinečnosti aktu tvorby a jedinečnosti přítomnosti kontextu zvýznamňování skutečnosti činí z každého díla událost přítomnosti [...] Události postmoderního světa jsou z estetického hlediska jazykové/textové události“ (Hubík 1991: 22).

1 Srov. např. definici uvedenou ve *Slovníku kulturních studií*: „Koncept postmodernismu lze tedy chápat jako kulturní styl vyznačující se intertextualitou, ironií, pastišem, prolínáním žánrů a brikoláží“ (Barker 2006: 152) či Hubíkovo konstatování o typizujících prvcích postmoderního umění, za které považuje „citace, plagiát, travestie i pastiš“ (Hubík 1991: 25).

2 Termín „postmoderní žurnalistika“ uvádí v díle *Nová ekologie médií* K. Jakubowicz (2013: 196).

## Intertextualita, popkultura a politický diskurz

Budeme-li právě citátovost a celkovou otevřenost procesu považovat za jeden z určujících znaků současné postmoderní žurnalistiky a přikloníme-li se Nünningově tezi o tom, že „všudypřítomná média spřádají dohromady politiku a performance a logika pozdního kapitalismu“ určuje umění stejně jako komerci“ (Nünning 2006: 622), můžeme zkombinovat náhledy na analýzu odkazů na popkulturní produkty v mediovaném politickém diskurzu s metodologickou základnou teorie intertextuality,<sup>3</sup> etablované ve druhé polovině 20. století.

Stejně jako je známo, že „literární text neexistuje ve vakuu“ (Nünning 2006: 351), lze snadno předvídat, že principu mezitextového navazování, primárně spojovaného s literárním uměním, musí být zákonitě využíváno i v diskurzu politickém, neboť také politické texty nezískávají svou důležitost izolovaně, nýbrž „explicitními či implicitními odkazy na jiné texty [...] Právě v politické komunikaci [...] jsou typy textu zcela či částečně určovány vztahem k ostatním textovým typům, např. v rámci zákonodárství či volební kampaně. Politické zpravodajství v médiích nabývá rysů intertextuality obzvláště principem, reformulace“, tedy (selektivním) výběrem, citováním, zrekapitulováním nebo komentováním politických řečí či psaných textů“ (Klein 1998: 193).

Pro prvotní rozlišení míry implicitnosti či explicitnosti intertextového navazování v oblasti mediovaného politického diskurzu budeme pracovat s literárněkomparatistickými termíny *citát* (explicitní navazování) a *aluze* (navazování implicitní).

Pro citát, „doslovné uvedení části některého jiného textu nebo i textu celého“, je zdařilost jeho využití podmíněna nutností vědomé reflexe skutečnosti, „že určitá pasáž [...] je převzata odjinud, a tím vytváří v kontextu díla zvláštní těleso“ (Hrabák 1976: 55), zatímco u aluze, „náznakového navázání na jiný text, reprodukce jen některých složek, rovin“, jednoho „z hlavních typů mezitextového navazování“ [...] a vymezené „ve vztahu k citátu, citaci, citování“ (Encyklopedický slovník češtiny 2002: 36), nastává mezi aludujícím textem a aludovaným pretextem široké a definicemi nepostižitelné spektrum vztahů.

Aluze se stala všudypřítomnou a nedílnou součástí postmoderní a masové popkulturní poetiky a estetiky; pozorujeme obecné tendence „zkomplikované recepce“ textu, „rafinovanosti textového komunikátu“ jako projevu současné kultury založené na komunikačním klokotání a recyklaci sdělovaného. Hlavní důvod oblíbenosti práce s aluzí je poměrně prostý a spočívá v nadšení a slasti recipienta z „rozklíčování mezitextového rébusu“: „Že aluzi poznáme, pocho-

<sup>3</sup> V článku vycházíme z následujícího teoretického vymezení: „Intertextovost je **vztah**: její podstatou není to, že v navazujícím textu je přítomna část, rovina nějakého jiného textu, ale to, že se vztah k jinému textu (*in concreto*, resp. *in abstracto*) podílí na konstituování smyslu textu. Toto tvrzení lze doložit existencí nulového navazování, kdy je pro intepretaci důležité to, co z pretextu v navazujícím textu není, nebo navazováním na neexistující texty. Podstatnější než to, na **co** se navazuje, je tedy to, **že** se (třeba i fiktivně) navazuje“ (Homoláč 1996: 108).

píme a jsme schopni ocenit, prožíváme jako diváci velmi zvláštním způsobem. Pochopení aluze v sobě kombinuje slast, kterou pociťujeme, když poznáme něco důvěrně známého, třeba naši oblíbenou hračku z dětství, s rozkoší, kterou prožíváme, když známe správnou odpověď na kardinální otázku v soutěži *Riskuj* nebo *Chcete být milionářem?* Při porozumění aluzi pociťujeme zcela jinou radost než při pochopení přímého sdělení.“ (Irwin – Conard – Skoble 2010: 127)

Vzhledem k možnosti nenásilného a hravého překrytí, zastření či zamlžení obsahu aludovaného sdělení představuje aluze významný intertextuální prostředek nejen v oblasti literatury, ale i v rámci politického mediovaného diskurzu.<sup>4</sup> Vtažení recipienta „do hry“ tím, že **samostatně a bez (větších) problémů** „rozluští“ mezitextovou „šifru“, zpravidla přináší autorovi aluze úspěch a obdiv, neboť ona „dvojitá slast“, spojená s rozpoznáním aluze (či jiné podoby intertextuality), je jednoznačně připisována právě produktorovi „jazykového rébusu“ (politik, autor reklamního sdělení, tvůrce politické satiry aj.).<sup>5</sup>

Oba tyto základní způsoby mezitextového navazování budou v rámci předkládaného článku aplikovány při deskripci vybraných odkazů na popkulturní produkty v současném politickém diskurzu a jejich pojetí bude extendováno na oblast mezi-komunikátového navazování se zřetelem k politickým obsahům v prostředí médií.

## Aktuální trendy v politické komunikaci

V úvodu byly popsány některé základní znaky postmoderního umění. Kromě citátovosti se v kontextu postmodernismu často hovoří o stírání mezi vysokým a nízkým (uměním), přičemž právě tato nemožnost jednoznačného určení hranic mezi „vznešeným“ a „lidovým/každodenním“ bývá chápána jako podstata či snad ústřední problém populární kultury, definované buď ve smyslu toho, co se nevešlo do „kánonu vysoké kultury [...] a/nebo k masově vyráběné zboží kultury spotřebního kapitalismu“, nebo nazírané fokusem kulturálních studií, jež „chápe populární kulturu jako prostor dosahování konsenzu a projevu odporu v boji o kulturní významy“ (Barker 2006: 145).

Odras celospolečenského fenoménu sblížení „vysokého“ a „nízkého“ zákonitě – stejně jako princip mezitextového navazování – vrostl do okruhu

4 Srov. např. názvy knih R. Holanové *Intertextualita v reklamě* či D. Platz *Strategische Wahlkampfkommunikation: Wahlkampf-Intertextualität als strategische Komponente der Sprache im Wahlkampf*.

5 Obdobně můžeme nazírat i na poezii, v níž je často zcela triviální obsah zvukově uspořádán tak, že „i naprosté banality, jsou-li řečeny rytmickou básnickou řečí, dostávají společenský status, hlubokých pravd“ (Bína 2009: 79), což byla již myšlenka Nietzscheho: „Není snad komické, jak se i ti nejvážnější filosofové, ačkoli jsou jinak ve věcech jistoty velice přísní, stále ještě odvolávají na básnické výroky, aby svým myšlenkám dodali důrazu a věrohodnosti?“ (Nietzsche, cit. dle Bína 2009: 79) Proto je „kouzlo poetické řeči“ s takovou oblibou využíváno i v diskurzu reklamním (rýmované reklamy, práce s motivy, básnické figury a tropy) a politickém (užívání citátů, přísloví a jiných forem lidových průpovědek u politiků a jejich následné parodování).

mediovaných politických obsahů a začalo být zřejmé, že „populární kultura je nově nástrojem politické komunikace“,<sup>6</sup> přičemž pro vztahy mezi politikou a populární kulturou se ustálilo označení „pop politics“.<sup>7</sup>

V rámci tohoto článku bude proveden popis vybraných tendencí v komunikátech současné české mediované politické komunikace, v nichž je:

- a) aplikován princip implicitního či explicitního mezitextového navazování a
- b) a které zapadají do pojetí populární kultury uvedeného ve *Slovníku mediálních studií*, v němž se mj. hovoří o komplexu „objektů a idejí, jež se staly součástí každodenního života“ (Reifová 2004: 115–116).

Tento popis konkrétních projevů sblížení politických obsahů v médiích se vzorci a platformami populární kultury bude realizován na pozadí následujících trendů v politické komunikaci:

- (1) **Entertanizace obsahů v médiích**, v oblasti politického diskurzu označovaná – analogicky ke kompozitům, v nichž se objevuje základové slovo „tainment“<sup>8</sup> – termínem „politainment“<sup>9</sup>.
- (2) **Personalizace a celebritizace politické komunikace**<sup>10</sup> v souladu s tezí van Zoonen, která „zdůvodňuje vzestup zájmu o politické individuality jak tím, že v prostředí přesyceném texty a obrazy umožňuje personalizaci efektivně zhustit informace, jež příjemci potřebují pro své politické rozhodování, tak i v tom, že individuality lépe zapadají do dominantního kulturního rámce zábavy a jejích žánrů“ (van Zoonen, cit. dle Křeček 2013: 107).
- (3) **Konvergence médií** definovaná jako „výskyt stejných mediovaných sdělení v různých technologických formách“ (Reifová 2004: 111).

## Politické pseudozprávy a nastolování agendy

Jako exemplární příklad sloučení výše uvedených tendencí (konvergence médií, zezábavňování mediálních obsahů a celebritizace politického života) využijme způsob mediálního re-representování neúčasti A. Babiše, současného ministra

6 Viz heslo *Pop politics* v online *Slovníku politického marketingu* Institutu politického marketingu, kde jsou uvedeny dva druhy vztahů mezi politikou a populární kulturou: (1) „Politika využívá populární kulturu – celebrity lobují ve prospěch konkrétních politik (policy), endorsement, přerod politiků na celebrity a celebrit na politiky apod.“ (2) „Politika jako předmět komunikace – reprezentování politického obsahu v populární kultuře“ (heslo *Pop politics*, in: *Slovník politického marketingu*, 2013)

7 Podrobněji viz např. Křeček 2013: 108.

8 Srov. článek M. Pravdové *Infotainment, politainment, edutainment aneb K jazyku masových médií* z roku 2003.

9 Termín popsáný A. Dörnerem (2011:25) jako „forma masmediálně zprostředkované komunikace, v níž jsou politická témata, události, aktéři, identity a významy pomoci zábavy sestavovány do nové reality politična.“ V jeho pojetí se *politainment* skládá ze dvou úrovní, které spolu souvisí a nemohou být chápány odděleně: „zábavná politika“ („unterhaltende Politik“) a „politická zábava“ („politische Unterhaltung“).

10 Srov. Jiráček – Köpplová 2003: 186.

financí, v televizní politické debatě *Otázky Václava Moravce*, vysílané na České televizi dne 12. července 2015.<sup>11</sup>

A. Babiš, představitel jednoho z konceptů celebritizace politiky, „celebrita-politický podnikatel“<sup>12</sup> využil pro svou omluvu nepřítomnosti v TV pořadu možnost zveřejnění videa na internetu; vysvětlení jeho neúčasti bylo následující: „Já se na vás obracím touto netradiční formou, protože za chvíli odlétám za mojí rodinou do zahraničí. V neděli máme rodinnou oslavu, a proto nemůžu být přítomen v pořadu, v *Otázkách Václava Moravce*.“<sup>13</sup> Moderátor pořadu, představitel média veřejné služby, zvolil „usvědčující“ komunikační strategii v podobě vizuálního zpodobnění historie korespondence České televize s A. Babišem, resp. s jeho PR oddělením, přičemž znění videa či zmínka o jeho existenci v pořadu nezazněly, není však zřejmé, zda tým pořadu *Otázky Václava Moravce* videozáznamu věděl, neboť uveřejněno bylo až v den vysílání pořadu<sup>14</sup>. Tato „mediální obžaloba“ z „nevhodného“ chování byla podprahově umocněna demonstrativními záběry prázdné židle, na kterou měl A. Babiš usednout.<sup>15</sup>

Neúčast A. Babiše v tradičním televizním žánru se v prostředí mediovaného politického diskurzu transformovala do podoby pomyslného odrazového můstku pro následný vznik vzájemně se podmiňujících mediálních reakcí, „transmediálního intertextového řetězení“. Jedna z podob tohoto řetězení spočívala v uveřejnění rodinných fotografií z oslavy Babišovy dcery na politikově Twitteru (<https://twitter.com/andrejbabis>) v den vysílání *Otázek Václava Moravce*, a to společně s komentářem „Slavíme s celou rodinou ve Francii 15. narozeniny naší Vivien, takže jsem se musel dneska u @vaclavmoravec omluvit.“<sup>16</sup>

Vrátíme-li se zpět k teoretickému vymezení populární kultury u Reifové (2004: 115–118) a přikloníme-li se k tomu, že styl komunikace na sociálních sítích lze chápat jako výraz současného masmediálního popkulturního diskurzu, můžeme toto (zdánlivě) provokativní Babišovo mediální gesto analyzovat z různých úhlů pohledu a chápat jej jako: (1) další z řady příkladů propojování politiky s principy (vizuální) popkultury; (2) konkrétní ukázkou kvazimediálního souboje mezi „mediální autoritou“, moderátorem média veřejné služby,

11 *Otázky Václava Moravce* z 12. 7. 2015 jsou ve videoarchivu České televize dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1126672097-otazky-vaclava-moravce/215411030500712/video/>

12 Podrobněji viz heslo *Celebritizace* v online *Slovníku politického marketingu*.

13 Video dále mj. obsahuje Babišovy komentáře k současné politické situaci i k tomu, že Moravce žádal o náhradní termín vysílání. Video je dostupné zde: <https://www.youtube.com/watch?v=VOileL8YLSM>.

14 K natočení videa však došlo v pátek 10. 7. 2015, dva dny před vysíláním předmětných *Otázek Václava Moravce*, což ve videozáznamu uvádí sám Babiš.

15 O teatralitě a dostatečné „prezentaci“ v diskusních pořadech v článku *Česká politická reality show aneb Debata telekracie. Korupce v přímém přenosu* pojednává V. Just (2005).

16 Jde o příkladovou demonstraci charakteristiky politického podnikatele uvedenou u hesla *Celebritizace* v online *Slovníku politického marketingu* (2013): „Politický podnikatel používá vyšší personalizaci, a svůj projev intimizuje, tzn. je voličům otevřen i v otázkách osobních záležitostí, které s politikou nemají co dělat.“

a mezi představitelem fenoménu celebritizace politiky; (3) celkové porušení nastolených a ustálených „mediálních pravidel“ v českém prostředí u „politika-celebrity“; (4) marketingovou taktiku s cílem utužování mediálního obrazu osoby mesiáše, ne-politika z donucení, který není zaslepený svým politickým posláním, nýbrž myslí i na své nejbližší (paradigma „hodného tatínka“ a politika s lidskou tváří); (5) promyšlené demonstrování vlastní suverénnosti (taktika „činění se vzácným, důležitým a zaneprázdněným“), (6) provokaci s cílem zviditelnění, které by mohlo přijmout větší množství recipientů než v případě sledování a analyzování obsahu Babišových slov v diskusním pořadu.

Druhá rovina transmediálního řetězení spočívá v přetavení této „události“ do samostatné zprávy publikované v prostředí internetové žurnalistiky s využitím citátovosti (vlození ukázek Babišova omluvného videa, jeho profilu na Twitteru, dopisu adresovaného vedení České televize), a to ve funkci samostatné, „věcné“ části zprávy.<sup>17</sup> Je zřejmé, že bez využití těchto zdánlivě dokreslujících citátových elementů by působivost tohoto transmediálního, „pseudozpravodajského“ sdělení byla mizivá.

V tomto případě však nejde pouze o všeobecně známou entertainizaci zpravodajství; současně je vytvářením těchto pseudozpráv významnou měrou podporována technika nastolování agendy, „model procesu prosazení určitých témat do veřejného diskurzu a současně vylučování určitých témat z tohoto diskurzu“ (Reifová 2004: 16).

## Počítačové hry jako součást politického diskurzu

Počítačové hry tvoří nedílnou součást projevů populární kultury. V oblasti politického diskurzu se kromě oficiálně/tržně vydávaných počítačových her zaměřených na simulaci politických procesů,<sup>18</sup> mezi které patří i hry s edukačním potenciálem,<sup>19</sup> běžně setkáváme také s implicitními i explicitními **inter-textovými odkazy na aktuální politické dění ve formě PC her freewarových**. Z hlediska obsahového jde u těchto freewarových her o satiru v podobě zesměšňování politika, resp. jeho neobvyklého/skandálního/trapného výroku, počínu, vzhledu apod., o hry politicky nekorektní atp.<sup>20</sup>

17 V den odvysílání *Otázek Václava Moravce* (12. 7. 2015) se na internetových zpravodajských serverech objevily titulků typu: *Moravec slíbil Kalouska s Babišem na ČT. Ministr nepřišel, a hádejte, kdo to odnesl* (Eurozprávy.cz); *Babiš nedorazil na debatu s Kalouskem. Slavím narozeniny dcery, tvrdí* (iDNES.cz) ad.

18 Jde např. o politické *simulace Republic: The Revolution, Democracy, SuperPower, Tropico, eRepublik* ad. Podrobněji viz online článek L. Loukoty z roku 2013 *Hledání zatraceného času: Republic The Revolution a mýtus politické hry*.

19 V českém prostředí jde např. o výukovou počítačovou hru *EVROPA 2045*, simulaci, která se snaží „co nejuvěrněji přiblížit politické, ekonomické a sociální otázky sjednocené Evropy a současného světa“ (Jak hra funguje).

20 Mediálně známým příkladem rasistické počítačové hry v českém prostředí je freewarová hra s názvem *Matiční ulice: Zastřel si svého cikána!* Podrobněji k této hře viz stejnojmenný online článek Z. Polácha z roku 2000.

Pokud se zaměříme na freewarové PC hry s politickým obsahem v českém prostředí, setkáváme se se dvěma způsoby na první pohled „neškodného“ spojování elementů zábavnosti a interaktivity s podporou, resp. nastolováním, veřejného diskurzu:

- (1) PC hry, internetové produkty lidové tvořivosti, parodující principy politického režimu<sup>21</sup> činy či výroky politika, programy politické strany či heslo předvolebních kampaní a
- (2) internetové PC hry s politickým obsahem – složka negativní politické kampaně konkrétní politické strany.

Aktuální příklad hry, jež nebyla koncipována jako součást negativní politické kampaně,<sup>22</sup> představuje satirická, volně šířitelná PC hra *PussyWalk* z roku 2014, parodující medializovanou událost vratké chůze prezidenta České republiky u korunovačních klenotů. Autorství hry není spojováno s žádnou politickou stranou; hra si neklade umělecké ambice, její narativní složka je omezena na nezbytné minimum a celkově je zřejmé, že smysl jejího vytvoření spočívá primárně ve snaze pobavit, avšak nepřímo tak upevnit veřejné mínění o Zemanovi jako člověku, který „dělá českému národu ostudu“. Z hlediska využití intertextových principů jde: (1) o aluzi na politickou událost a (2) současně o citátové včlenění mozaiky Zemanových výroků o skupině *Pussy Riot* odvysílaných v rozhlasovém pořadu *Hovory z Lán* dne 2. 11. 2014 a úryvků z projevu v Evropském parlamentu, během něhož Zeman pronesl slovní spojení „bubble bum“ místo zřejmě zamýšleného správného výrazu pro žvýkačku.

Podobně jako v případě Babišovy neúčasti v diskusním pořadu se informace o hře, její podstatě a pozadí záhy proměnila v samostatné sdělení na internetových zpravodajských serverech<sup>23</sup> a v heslo na internetové encyklopedii Wikipedie.<sup>24</sup>

V případě této hry můžeme hovořit o jejím vrůstání nejen do mainstreamové kultury, ale současně i do současného politického diskurzu; celkově ji lze charakterizovat jako ukázkou nonintenciálního způsobu vnímání recyklovaných intertextových politických obsahů v prostředí internetu.

21 Negativním politickým kampaním se věnují např. publikace E. Lebedové (2013) *Voliči, strany a negativní kampaň* a kapitola L. Hrbkové *Negativní kampaně* v knize *Teorie a metody politického marketingu* z roku 2012.

22 Aluzi na socialistický režim představuje freewarová strategická hra P. Ladmana *Buduj Vlast!!!* Podrobnější informace ke hře, společně s odkazem na její stažení, jsou uvedeny v online článku D. Viktorina (2004) *Buduj Vlast!!! – zahrajte si na komunistu*.

23 Srov. například následující titulky *Zemanův Pussywalk baví v Rusku, Ugandě i Indonésii* (Echo24.cz); *Zahrajte si Pussywalk, Zemanovu cestu do propadliště dějin* (Aktualne.cz); *Miloš Zeman pronikl do lukrativního byznysu počítačových her, lidé hrají hromadně jeho PussyWalk. Mluvili jsme s tvůrci a ti nám prozradili nečekanou věc* (Krajskelisty.cz) ad.

24 Viz <https://cs.wikipedia.org/wiki/PussyWalk>.

Intertextové navazování je přítomno rovněž v PC hrách vytvořených s funkcí působení na rozhodovací procesy voličů. Tohoto prostředku využila v roce 2009, v období před volbami do Evropského parlamentu, například Občanská demokratická strana a na svém oficiálním webu uveřejnila flashovou hru *Řešení místo strašení*<sup>25</sup>. Využití principu intertextuality zde spočívalo (1) v explicitním odkazu na předvolební slogan této strany v názvu hry a (2) v začlenění modifikovaných výroků D. Ratha a J. Paroubka jako komentáře k průběhu hry a k úspěšnosti hráče.<sup>26</sup>

Hra představuje koincidenční působení „nejviditelnějších technik doprovázejících negativní politické apely“ (Hrbková 2012: 202), a to zejména *emocí, vizualizace, humoru*<sup>27</sup> a (upravených) *citací* soupeře. Manipulativní působení hry na voliče může souviset s tím, že nedostatky oponenta jsou přetaveny v podprahovou, avšak nedílnou, verbálně-zvukovou složku, pronikající do hráčova podvědomí.

## Komiksové umění a politický diskurz

U komiksu, dříve považovaného za příznačný „nízky“ projev populární kultury, v současné době pozorujeme jeho celkovou rehabilitaci a rostoucí oblíbenost, a to i v rámci akademického prostředí.<sup>28</sup> Jako jeden z projevů vizualizace obsahů proniklo komiksové umění rovněž do oblasti diskurzu politického. Způsob využití tohoto synkretického způsobu zobrazování s předpokládanou dominancí vizuální složky bývá při zpracování politické (i jiné) látky závislý na intenci autora.

Uchopení politické tematiky v komiksu může mít mnoho podob a funkcí. U komiksů umělecky zpracovávajících látku s literární (fikčně-narativní) složkou v podobě literární aluze na politický režim či politickou situaci<sup>29</sup> jde jistě o specifickou součást politického diskurzu, avšak primární ambice zde spočívá

---

25 Hra je dostupná např. na webu strany ODS (<http://www.ods.cz/zapojte-se/reseni-misto-straseni>). Návod ke hře zde uveřejněný má následující znění: „Vymaž sociální demokraty z parlamentních lavic a nahraď je poslanci za ODS. Ale pozor, když klikneš na poslance, změní natruc politickou barvu i jeho kolegové vedle něj, za ním a před ním.“

26 Princip hry je založený na nahrazování sociálních demokratů z parlamentních lavic (J. Paroubek) poslanci za ODS (M. Topolánek) za doprovodu melodie internacionály a upravených citátů D. Ratha a J. Paroubka. Podrobněji srov. online článek *Internetové hry: Zmlátí kníže chlapa s gulema?* zveřejněný v roce 2010 na serveru [Parlamentnilisty.cz](http://Parlamentnilisty.cz).

27 Srov. komentář k důležitosti přítomnosti humoru v negativních politických kampaních: „Důležitou složkou v negativní reklamě zastává humor. Jeho prostřednictvím lze problematické záležitosti kritizovat neotřelým způsobem, který veřejnost zaujme. Navíc pak ani úročná reklama není vnímána jako negativní“ (Mark, cit. dle Hrbková 2012: 202).

28 Viz např. publikace M. Foreta a kol. *Studia komiksu: možnosti a perspektivy* z roku 2012, rozsáhlou kolektivní monografii *Dějiny československého komiksu 20. století* z roku 2014 M. Prokúpkou a kolektivem a mnoho dalších.

29 K takto zaměřeným komiksům můžeme zařadit např. metaforické zobrazení holocaustu v proslulém komiksu *Maus* A. Spiegelmana či literárně zpracovaná autobiografie v iránském komiksu *Persepolis* od M. Satrapi aj.



ve snaze stát se plnohodnotnou složkou diskurzu literárního, což představuje významný rozdíl v porovnání s komiksy následujícími:

- (1) komiksy s dominancí ideologické/propagandistické složky s cílem propagace politického přesvědčení,<sup>30</sup>
- (2) karikaturní zobrazení politika či politické situace<sup>31</sup> s očekávaným využitím aluzivního či citátového intertextového navazování s cílem pobavit recipienty přijetím nastolování agendy,<sup>32</sup>
- (3) komiksy s cílem (edukativního) přiblížení politických záležitostí,<sup>33</sup>
- (4) komiksy s přímou vazbou na politickou stranu jako součást předvolební kampaně.

Souhrnně můžeme konstatovat, že i vzhledem k radikálně odlišným motivačním pozadím pro komiksový způsob prezentace obsahů v oblasti politického diskurzu je nutno zdůraznit aspekty *recepční vizuální přívětivosti a přitažlivosti* a lze s velkou mírou pravděpodobnosti očekávat, že popularita komiksu v oblasti politiky se bude i nadále prohlubovat.

## Popkulturní politické karikatury – digitální fotomontáž jako aluze na aktuální politické dění

Oblíbeným projevem sblížování politiky a popkultury v prostředí médií s využitím prvků intertextuality je také kypějící shluk internetové politické parodie a satiry v podobě video- a fotomontáží.<sup>34</sup>

K tomuto okruhu intertextového a intermediálního navazování na současné politické dění patří v českém prostředí mj. díla umělce, tvořícího pod pseudonymem aTeo, jenž na svých webových stránkách <http://ateo.cz/> v sekci „Poblitici“ uveřejňuje rozličné kategorie politických fotomontáží, v nichž je uplatňováno

30 V českém prostředí jde o mutaci rasistického komiksu *Kachny kontra slepice*, jehož „námět zpracoval americký neonacista a popírač holocaustu Lincoln Rockwell (Bajka o kachnách a slepicích‘), kresby pocházejí od mladých aktivistů z prostředí německé PEX strany *Nationaldemokratische Partei Deutschlands*“ (cit. z online materiálu Ministerstva vnitra ČR *Zpráva o extremismu a projevech rasismu a xenofobie na území České republiky v roce 2011...*). Komiks je dostupný z: <http://skolnidvur.delnickamladez.cz/komiks>

31 O oblíbenosti a působivosti karikatury se v jedné z klíčových publikací o teorii komiksu zmiňuje McCloud (2008: 42): „Vypravěči ze všech uměleckých médií dobře vědí, že spolehlivým indikátorem toho, do jaké míry si získají zájem publika, je to, nakolik se dokáže příjemce identifikovat s postavami. A protože míra divákovy identifikace je obzvláště silná u karikatury, karikatura jako taková měla historicky vzato vždy snadnější úlohu, když se kdekoli na světě chtěla prosadit do populární kultury.“

32 Patrně nejznámějším karikaturním českým politickým komiksem je *Zelený Raoul* vycházející od roku 1995 v časopise Reflex; do této kategorie by patřil také bezpočet komiksů volně šířených v mediovaném prostředí bez jejich uveřejnění v „oficiálních“ médiích.

33 Například edukativní komiks o nástrojích a rysech kohezní politiky EU, dostupné z: [http://www.euroskop.cz/gallery/38/11643-kohezni\\_komiks\\_eu\\_fin.pdf](http://www.euroskop.cz/gallery/38/11643-kohezni_komiks_eu_fin.pdf)

34 K pojednání o technice fotomontáže srov. Lábová – Láb 2009.

široké spektrum prostředků intertextového navazování, pro ilustraci uveďme následující:

- aluze na aktuální mediálně atraktivní politické kauzy (např. fotomontáž D. Ratha v době projednávání jeho odsouzení zobrazeného v archetypální mučednické pozici Ježíše Krista),<sup>35</sup>
- intertextualita založená na homonymické víceznačnosti slova (pohrávání si s významy slova „komanč“ – vyobrazení předsedy KSČM V. Filipa v podobě muzejního exponátu, náčelníka „Komančů“),<sup>36</sup>
- aluze na archetypální podstatu literárních a filmových postav: (1) zpodobnění úsudku o charakteru politika (L. Zaorálek coby Baron Prášil s podtextem jeho prolhanosti), (2) intermediální reakce na konkrétní výrok/snahu/přesvědčení (A. Babiš s filmovou postavou E. T. Mimosemšťana – aspekt iracionálna, jednání „jako z jiné planety“ – citátovost je patrná v intertextové hře s názvem filmové postavy – *E. E. T.* jako zkratkové označení pro elektronickou evidenci tržeb);
- intertextové parodování názvů či textů uměleckých děl (parodie na českou národní hymnu – „Kde domov můj... tam žlutý hnůj“<sup>37</sup> – aluze na Babišovo vlastnictví Agrofertu) ad.

I tyto projevy současné české politické karikatury v prostředí internetu je nutno brát v potaz jako legitimní součást politického diskurzu, neboť došlo k vymanění těchto popkulturních produktů z bezpočtu výtvorů lidové tvořivosti a k jejich částečnému mediálnímu osamostatnění proniknutím do roviny „oficiálního“ zpravodajství.<sup>38</sup> Současně je zapotřebí brát v potaz nejen zábavnou funkci těchto komunikátů, ale současně i jejich persvazivní potenciál v podobě nastolování agendy preferencí výběru parodovaných politiků.

## Závěr

Pokusíme-li se shrnout tendence v současném českém mediovaném politickém diskurzu v souvislosti s uplatňováním mezitextového navazování na popkulturní jevy v oblasti postmoderní internetové žurnalistiky, můžeme konstatovat, že:

- (1) z hlediska estetiky působení lze oblíbenost intertextového navazování v politickém diskurzu vykládat jako druh interakce produktora s reci-

---

35 Fotomontáž byla uveřejněna 24. 7. 2015 a je dostupná zde: <http://ateo.cz/i/7335/>

36 Viz „*Muzeální exponát*“, „*náčelník Komančů s tradičními rituálními předměty*“, dostupné z: <http://ateo.cz/i/5014/>

37 Dostupné z: <http://ateo.cz/i/7308/>

38 Intertextové navazování na popkulturní produkty se jako samostatná součást zprávy objevuje v rubrice *Jak to vidí aTeo* internetového zpravodajského serveru Lidovky.cz. Do rubriky je zařazen výběr „toho nejlepšího“, mediálně nejchytlavějšího, z umělcovy dílny. Obrazové satiry umělce aTea se rovněž objevily v tištěných časopisech *Reflex*, *Týden* a *Echo*.

- pientem tkvící v zaplňování „mezer“ a v „rozklíčování mezitextového rébusu“, neboť „to, co je zamlčeno, podněcuje čtenářovy konstituční akty“ (Nünning 2006: 517),
- (2) intertextovou transformací informací s nulovou výpovědní hodnotou do podoby zezábavňující pseudozprávy dochází k rafinovanému nastolování agendy,
  - (3) produkty, označované jako součást populární kultury (PC hry, komiksy ad.), se díky dominanci vizuální složky staly významnou součástí politického diskurzu v několika rovinách (součást negativní kampaně, přímého propagandistického působení či jako způsob nonintencionálního nastolování agendy u PC her bez proklamované vazby na konkrétní politické hnutí či stranu).

## Literatura

Barker, Chris (2006): *Slovník kulturních studií*, Portál.

Bína, Daniel (2009): *Literární komunikace v multimediální době*, fakulta Jihočeské univerzity.

Dörner, Andreas (2011): Politainment. Thesen zum Zusammenhang von Politik und Unterhaltung in der deutschen Gegenwartsgesellschaft. *Politische Kommunikation. Beiträge zur politischen Bildung*, 25–34, LIT.

*Encyklopedický slovník češtiny* (2002), NLN.

Foret, Martin, ed. et al. (2012): *Studia komiksu: možnosti a perspektivy*, Univerzita Palackého v Olomouci.

Holanová, Radka (2012): *Intertextualita v reklamě*, Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta.

Homoláč, Jiří (1996): *Intertextovost a utváření smyslu v textu*, Karolinum.

Hrabák, Josef (1971): *Literární komparatistika*, SPN.

Hrbková, Lenka (2012). Negativní kampaně, in Eibl – Chytilk, Roman – Matušková, Anna, *Teorie a metody politického marketingu*, 195–215, Centrum pro studium demokracie a kultury.

Hubík, Stanislav (1991): *Postmoderní kultura: úvod do problematiky*, Mladé umění k lidem.

Irwin, William – Conard, Mark T. – Skoble, Aeon J. eds. (2010): *Simpsonovi a filozofie: Homer myslitel*, XYZ.

Jakubowicz, Karol (2013): *Nová ekologie médií: konvergence a mediamorfóza*, Verbum.

Jiráček, Jan – Köpplová, Barbara (2003): *Média a společnost: stručný úvod do studia médií a mediální komunikace*, Portál.

Klein, Josef (1998): Politische Kommunikation – Sprachwissenschaftliche Perspektiven, in Jarren, Otfried – Sarcinelli, Ulrich – Saxer, Ulrich, eds., *Politische Kommunikation in der demokratischen Gesellschaft. Ein Handbuch mit Lexikonteil*, Westdeutscher Verlag.

- Křeček, Jan (2013): *Politická komunikace: od res publica po public relations*, Grada.
- Lábová, Alena – Láb, Filip (2009): *Soumrak fotožurnalismu?: manipulace fotografií v digitální éře*, Karolinum.
- Lebedová, Eva (2013): *Voliči, strany a negativní kampaň: politická komunikace v České republice*, Sociologické nakladatelství.
- McCloud, Scott (2008): *Jak rozumět komiksu*, BB art.
- Nünning, Ansgar – Trávníček, Jiří – Holý, Jiří, eds. (2006): *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce – osobnosti – základní pojmy*, Host.
- Platz, Dania (2013): *Strategische Wahlkampfkommunikation: Wahlkampf-Intertextualität als strategische Komponente der Sprache im Wahlkampf*, Lang.
- Prokūpek, Tomáš et al. (2014): *Dějiny československého komiksu 20. století*, Akropolis.
- Reifová, Irena a kol. (2004): *Slovník mediální komunikace*, Portál.
- Satrapi, Marjane (2006): *Persepolis*, BB/art.
- Spiegelman, Art (2012): *Maus: příběh očitého svědka*, Torst.

## Internetové zdroje

- aTeo. Mučedník. In: *ateo.cz* [online]. 24. 7. 2015 [cit. 2015-08-05]. Dostupné z: <http://ateo.cz/i/7335/>
- aTeo. Muzeální exponát. In: *ateo.cz* [online]. 22. 8. 2015 [cit. 2015-08-30]. Dostupné z: <http://ateo.cz/i/5014/>.
- aTeo. Baron Prášil. In: *ateo.cz* [online]. 29. 7. 2015 [cit. 2015-08-30]. Dostupné z: <http://ateo.cz/i/7338/>
- aTeo. Mimozemšťané E.T. & E.E.T. In: *ateo.cz* [online] 23. 6. 2015 [cit. 2015-08-30]. Dostupné z: <http://ateo.cz/i/7313/>
- aTeo. Kde domov můj... tam žlutý hnůj. In: *ateo.cz* [online] 18. 06. 2015 [cit. 2015-08-30]. Dostupné z: <http://ateo.cz/i/7313/>
- Andrej Babiš odpovídá Václavu Moravcovi. In: *Youtube* [online]. 12. 7. 2015. [cit. 2015-07-13]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=vOILeL8YLSM>
- Babiš, Andrej. [Slavíme s celou rodinou ve Francii...] In: *Twitter* [online]. 12. července 2015, 2:06 [cit. 2015-07-13]. Dostupné z: <https://twitter.com/andrejbabis>
- Dělnická strana vydává svůj komiks: Kachny kontra slepice. In: *Delnickamladez.cz* [online] [cit. 2015-07-20]. Dostupné z: <http://skolnidvur.delnickamladez.cz/komiks>
- Jak hra funguje? In: *EVROPA2045.cz* [online] [cit. 2015-08-01]. Dostupné z: [http://www.evropa2045.cz/jak\\_hra\\_funguje.php](http://www.evropa2045.cz/jak_hra_funguje.php)
- Just, Vladimír. Česká politická reality show aneb Debakl telekracie. Korupce v přímém přenosu. In: *A2* [online]. 2005, č. 7 [cit. 2015-07-31]. ISSN 1803-6635. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2005/7/korupce-v-primem-prenosu>
- Krbůšek, Václav – Vietsky, Jiří – Šmíd, Vojtěch. *Pussywalk*. [online]. 2014. [cit. 2015-07-31] Dostupné z: <http://pussywalk.com/>

- Kňazovický, Lukáš. Moravec slíbil Kalouska s Babišem na ČT. Ministr nepřišel, a hádejte, kdo to odnesl. In: *Eurozpravy.cz* [online]. 12. 7. 2015, 16:27 [cit. 2015-07-13]. Dostupné z: <http://domaci.eurozpravy.cz/politika/125821-moravec-slibil-kalouska-s-babisem-na-ct-ministr-neprisel-a-hadejte-kdo-to-odnesl>
- Kubišová, Pavla. Babiš nedorazil na debatu s Kalouskem. Slávím narozeniny dcery, tvrdí. In: *iDNES.cz* [online]. 12. 7. 2015, 12:43, aktualizováno 15:29 [cit. 2015-07-13]. Dostupné z: [http://zpravy.idnes.cz/babis-neprisel-do-otazek-vaclava-moravce-ff0-/domaci.aspx?c=A150712\\_122713\\_domaci\\_pku](http://zpravy.idnes.cz/babis-neprisel-do-otazek-vaclava-moravce-ff0-/domaci.aspx?c=A150712_122713_domaci_pku)
- Loukota, Lukáš. *Hledání zatraceného času: Republic The Revolution a mýtus politické hry*. In: *Games.tiscali.cz* [online]. 13. 10. 2013, 19:15 [cit. 2015-07-10]. Dostupné z: <http://games.tiscali.cz/tema/hledani-zatraceneho-casu-republic-the-revolution-a-mytus-politicke-hry-64137>
- Nachtmann, Filip. Zemanův Pussywalk baví v Rusku, Ugandě i Indonésii. In: *Echo24.cz* [online]. 18. 1. 2015 [cit. 2015-07-02]. Dostupné z: <http://echo24.cz/a/w3ZwF/zemanuv-pussywalk-bavi-v-rusku-ugande-i-indonesii>
- Nevšímej si strašení...a najdi řešení!* [online]. [cit. 2015-07-15]. In: ODS.cz. Dostupné z: <http://www.ods.cz/zapojte-se/reseni-misto-straseni>
- Otázky Václava Moravce [online]. 12. 7. 2015. In: *Ceskatelevize.cz* [cit. 2015-07-30]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1126672097-otazky-vaclava-moravce/215411030500712/video/>
- Pálka, Matěj. Internetové hry: Zmlátí kníže chlapa s gulema? In: *Parlamentnilisty.cz* [online]. 2. 3. 2010 6:12 [cit. 2015-07-07]. Dostupné z: <http://www.parlamentnilisty.cz/zpravy/Internetove-hry-Zmlati-knize-chlapa-s-gulema-160446>
- Polách, Zdeněk. Maticní ulice: Zastřel si svého cikána! 28. 2. 2000 12:01, aktualizováno 12:10. [cit. 2015-07-10]. In: *Bonusweb.idnes.cz*. [online] Dostupné z: [http://bonusweb.idnes.cz/maticni-ulice-zastrel-si-sveho-cikana-dwb-/Novinky.aspx?c=A000227\\_maticniulice000228\\_bw](http://bonusweb.idnes.cz/maticni-ulice-zastrel-si-sveho-cikana-dwb-/Novinky.aspx?c=A000227_maticniulice000228_bw)
- Pravdová, Markéta. Infotainment, politainment, edutainment aneb K jazyku masových médií. In: *Naše řeč* [online]. 2003, roč. 86, č. 4. [cit. 2015-07-20]. Dostupné z: <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=7741>
- Plachý, Jaromír – Marek, Ondřej – Oriniaková, Pavla. Komix o politice soudržnosti. In: *Euroskop.cz* [online]. [cit. 2015-07-27] Dostupný z: [http://www.euroskop.cz/gallery/38/11643-kohezni\\_komiks\\_eu\\_fin.pdf](http://www.euroskop.cz/gallery/38/11643-kohezni_komiks_eu_fin.pdf)
- PussyWalk* [online], poslední aktualizace 26. 7. 2015 v 14:04. In: Wikipedie. [cit. 2015-08-02], Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/PussyWalk>
- Slovník politického marketingu*. Celebritizace. [online]. 2013 [cit. 2015-08-31]. Dostupné z: <http://politickymarketing.com/slovník/celebritizace>
- Slovník politického marketingu*. Pop politics. [online]. 2013 [cit. 2015-08-31]. Dostupné z: <http://politickymarketing.com/slovník/politika-v-kulture>
- Vančová, Anička. Miloš Zeman pronikl do lukrativního byznysu počítačových her, lidé hrají hromadně jeho PussyWalk. Mluvili jsme s tvůrci a ti nám prozradili nečekanou věc. In: *Krajskelisty.cz* [online]. 20. 1. 2015 [cit. 2015-07-22]. Dostupné z: <http://www.krajskelisty.cz>

cz/praha/7522-milos-zeman-pronikl-do-lukrativního-odvetví-pocitacových-her-lide-hraji-hromadne-jeho-pussywalk-mluvili-jsme-s-tvurci-a-ti-nam-prozradili-necekanou-vec.htm

Viktorin, Daniel. Buduj Vlast!!! – zahrajte si na komunistu. In: *Bonusweb.idnes.cz* [online]. 8. září 2004 12:00, aktualizováno 12. února 2005 8:33. [cit. 2015-07-02]. Dostupné z: [http://plnehry.idnes.cz/buduj-vlast-8211-zahrajte-si-na-komunistu-fc3-/Clanek.aspx?c=A040905\\_092952\\_bw-plneHry-strategie\\_bw](http://plnehry.idnes.cz/buduj-vlast-8211-zahrajte-si-na-komunistu-fc3-/Clanek.aspx?c=A040905_092952_bw-plneHry-strategie_bw)

Vodrážka, Prokop. Zahrajte si Pussywalk, Zemanovu cestu do propadliště dějin. In: *Aktualne.cz* [online]. 23. 12. 2014 13:00 [cit. 2015-07-04]. Dostupné z: <http://magazin.aktualne.cz/kuriozity/zemanuv-pussywalk-aneb-jak-tezka-byla-cesta-ke-klenotum/r~7d3895748a8411e4b6d20025900fea04/>

Zpráva o extremismu a projevech rasismu a xenofobie na území České republiky v roce 2011, vyhodnocení plnění koncepce boje proti extremismu pro rok 2011 a koncepce boje proti extremismu pro rok 2012. In: *MVCR.cz* [online]. 2012 [cit. 2015-08-02]. Dostupné z: [file:///C:/Users/user/Downloads/extremismus-material%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/user/Downloads/extremismus-material%20(1).pdf)

***Eva Niklesová je odborná asistentka na Katedře mediálních studií MUP. Profesně se zaměřuje na jazyk současných médií, manipulativní techniky v komunikaci, rozvoj mediální gramotnosti a literární komparatistiku. Publikovala odborné knihy, články a studijní příručky např. o mediální výchově, kultuře mluveného projevu, didaktice českého jazyka a literatury, vztazích mezi literární vědou a teorií mediální komunikace ad. Je členkou Literárněvědné společnosti při AV ČR, působila rovněž v oblasti popularizace vědy a výzkumu na PF JU v Českých Budějovicích. Email: eva.niklesova@mup.cz***

# Stručné dějiny politické karikatury v novinách

JAN CEBE

**Abstract:** *Caricature as a specific type of imaging which highlights certain features that describes the properties of a living or non living model is undoubtedly as old as human society itself. In its modern form caricature was developed during the late Renaissance in Italy. As a part of the political struggle caricature played its role in the period of Reformation. With the development of periodicals then the role of caricature as critical tool of the internal and external political and social conditions still intensified. The development of political caricature accelerated in the periods of dramatic social changes, especially the revolutions and wars. Political caricature in the magazines reached its peak of popularity in the revolutions of the 19th century. For the mass use of political caricature in the means of propaganda, the turning point then undoubtedly was the period of the first World War.*

**Keywords:** *caricature, politics, propaganda, media, July Revolution, WWI*

Metoda karikatury jakožto specifického typu obrazového ztvárnění, které zvýrazňováním jistých rysů vystihuje vlastnosti určité živé či neživé předlohy, je bezpochyby stará jako lidstvo samo. Jistě nebudeme daleko od pravdy, když řekneme, že i soška naší Věstonické Venuše je sama o sobě jistou formou karikatury, jejíž snahou však pravděpodobně nebylo vyvolání komického efektu. Samotné označení karikatury vychází z italského slova „caricare“. Jedná se o malířskou techniku, v rámci které jsou obličejové a tělesné rysy předlohy zdůrazňovány do té míry, že danou osobu zesměšňují. Tuto techniku rozvinuli ve velkém již v poslední třetině 16. století italští bratři Agostino a Annibale Carracciové, zakladatelé slavné Accademie degli Incamminati v Bologni (Prah – Vondráček – Sekera 2014: 11). Potrvá však ještě několik století, než se karikatura stane běžnou součástí mediálních obsahů jakožto populární prostředek kritického nazírání na společenské a zejména pak politické dění.

Jako nástroj politického boje zažívá karikatura svůj rozkvět až s nástupem moderních politických systémů založených na soutěži o přízeň široké skupiny voličů. Není tedy divu, že tradice moderní politické karikatury začíná v Anglii 18. století, která je kolébkou parlamentarismu a moderních politických stran.

Právě angličtí kreslíři adoptují italské umění karikatury, rozšíří rejstřík jejích nástrojů o vizuální metaforu, personifikaci a symbolickou alegorizaci a touto nabroušenou zbraní začnou prostřednictvím karikování „zjevů“ kritizovat neblahé společenské a politické jevy (Wechsler 1983: 317).

Politická karikatura se rychle ukáže jako vhodný prostředek pro komunikaci s masovým publikem. Dokáže totiž příjemcům zprostředkovat společensky závažná témata s trochou nadhledu a pomáhají tak pochopit mnohdy složitou politickou realitu. Může být, a často také bývá využívána v rámci propagandistického boje, kdy dokáže velmi snadno a účinně diskreditovat protivníka, nebo naopak napomáhá v příjemci vzbuzovat a upevňovat názory, postoje a hodnoty, které autor karikatury považuje ze svého pohledu za žádoucí. Politická karikatura zažívá rozkvět především v období sociálních nepokojů, hospodářských krizí, náboženských sporů, revolucí a válečných konfliktů (Bystrický – Rogulová 2005: 84).

Za pomoci snadno pochopitelných symbolů dokáže bezohledně odhalovat a často zároveň zesměšňovat protivníkovy (ale i vlastní) slabiny a nedostatky tak, aby vůči němu vyvolala pohrdání, hněv a nenávisť, či naopak ponoukla vlastní společnost k sebekritickému zamyšlení a nápravě vlastních nedostatků. Terčem politických karikatur bývali v dějinách velmi často monarchové, náboženští, političtí, či ekonomičtí vůdci. Také z tohoto důvodu bylo umění karikatury velmi často předmětem pronásledování, cenzurních zákazů či trestů ze strany vládnoucích elit. Karikatura byla totiž v historii vždy mocnou a přitom snadnou dostupnou zbraní, které nezřídka kdy užívaly utlačované společenské skupiny v boji za základní práva a lepší životní podmínky.

## Karikatura a média

Síla politické karikatury tkví nejen v jejím obsahu a formě, ale též v cestách, kterými se šíří. Politická karikatura zpravidla není předmětem soukromého potěšení jako jiné formy umění, má naopak co nejrychleji zasáhnout co nejširší publikum. V tomto ohledu je tedy moderní politická karikatura nedílně spojena s masovými médii, především pak s vynálezem a rozšířením knihtisku jakožto techniky pro snadnou multiplikaci a šíření určitého sdělení. V případě karikatury se samozřejmě jedná primárně o sdělení obrazové, byť bývá často doplněno i kratším textem.

Již před vynálezem knihtisku bychom samozřejmě našli příklady politické karikatury pro širší publikum zhotovené a šířené především technikou dřevorytů, zlatý věk karikatury však přichází až s nástupem periodického tisku jako prvního široce dostupného média. Skutečný rozkvět pak politická karikatura zažívá od přelomu 18./19. století. Jak již bylo zmíněno výše, počátky lze hledat v nejsvobodnější zemi tehdejší Evropy – Velké Británii. Umělci jako William Hogarth (1697–1764) zde definují nový styl zobrazování společnosti. Pomyslný oheň pak přeskočí do Francie a dění kolem červencové revoluce (1830) zažehne



příslowečný požár šířící se celou Evropou. Souvisí to zejména se vznikem, oblibou a rychlým šířením ilustrovaných satirických časopisů, jakými byly v Anglii například *Punch* (1841), ve Francii *Magasin Pittoresque* (1833) či *Le Charivari* (1832), v Německu *Fliegende Blätter* (1845), *Kladderadatsch* (1848) či *Simplicissimus* (1896), v Rakousku *Kikeriki* (1861) a mnoho dalších. V českých zemích patří k nejúspěšnějším průkopníkům novinové satiry a karikatury časopis *Humoristické listy* založený již v roce 1858 J. R. Vilímkem a Josefem Svátkem. (Prah – Vondráček – Sekera 2014: 67) Obliba tohoto typu časopisů přetrvává po celé 19. století a neudusí ji ani časté cenzurní či jiné zásahy ze strany úřadů.

Politické karikatury tohoto období jsou sice často vytvářeny na politickou objednávku různých politických kruhů a rodících se moderních politických stran, neméně často se však jedná o osobní cítění samotného autora, který prostřednictvím karikatury vyjadřuje názor svůj, eventuálně názor vydavatele daného listu.

Novou kapitolu politické karikatury pak napíše velké společenské ideologie a s nimi spojené vojenské konflikty století dvacátého, a to jak obě války světové, tak tzv. studená válka. Sílicí nacionalistická a socialistická hnutí postupně zboří pořádky starých evropských monarchií a ve jménu utlačovaných společenských tříd či privilegovaných národů a ras začnou budovat novou tvář moderního světa. Politická karikatura se v tomto období stane spíše jednou ze zbraní masové, organizované a centrálně řízené propagandistické mašinerie, kterou budou jednotlivé strany nasazovat v boji vůči svým ideovým protivníkům. Ze stránek oblíbených, ale nákladem a periodicitou přeci jen poněkud omezených satirických časopisů se v tomto období rozšíří i na stránky denního tisku, stane se nedílnou součástí komentování aktuálního politického a společenského dění doma i za hranicemi. Autorská individualita bude však v tomto období spíše potlačována na úkor boje za velké myšlenky a blaho celku. V každodenním masovém využívání karikatury v politickém boji se však bude často vytrácet originalita vyjádření a jeho výtvarná kvalita. Karikaturista bude často spíše námezdným dělníkem, nežli svobodným umělcem.

## **Novinová karikatura jako průvodce válek a revolucí**

Jak již bylo naznačeno v úvodu, politické karikatuře se v novinách nejlépe daří v obdobích, kdy společnost prodělává určité zásadnější změny a kdy mají karikaturisté dostatek námětů a inspirace ke své tvorbě. Takové společensky „vhodné“ podmínky mohou představovat například revoluce, ekonomické krize, vypjaté vztahy mezi národy či kulturami atd. Prostřednictvím novin a časopisů se pak tyto jednoduché zkratky složitých politických témat rychle dostávají k nejširšímu publiku. Podobně jako u většiny novinových článků, i u většiny politických karikatur bývá problémem jejich omezená aktuálnost. Pokud totiž neznáme dobový společenský kontext, můžeme sdělení obsažené v karikatuře jen stěží zcela pochopit (Bystrický – Rogulová 2006: 75).

Počátky využívání karikatury v rámci mocenského (politického, náboženského) boje však nelze spojovat jen se vznikem a rozvojem periodicky vycházejících novin. Předchůdce novinové karikatury lze v rámci válek a revolucí samozřejmě nalézt již mnohem dříve. Můžeme vzpomenout například tištěné letáky vydávané v období reformace a následných náboženských sporů mezi katolíky a protestanty po celé Evropě. Tyto letáky a pamflety, šířené (na rozdíl od knih) za nízkou cenu a ve velkých počtech obsahovaly kromě textů také nejrůznější dřevorytiny, které se v době, kdy byla převážná část společnosti negramotná, stávaly důležitým nástrojem politického a ideologického boje. Důležitou roli při tom hrály právě rytiny, které karikovaly protivníka například tím, že mu přisuzovaly nejrůznější „dávělské“ či zvířecí atributy a touto jasnou a snadno pochopitelnou formou sdělovaly negramotným masám, co si mají o účastnících sporu myslet. Právě z období reformace a satirických vyobrazení v dílech Luthera, Cranacha, Pencze, Sachse či Fischarta pramení evropská tradice politické a morální satiry, kterou v 18. a 19. století převezmou a na vysoké umělecké úrovni rozvinou po celé Evropě malíři jako Callot, Hogarth, Gillray, Goya či Daumier (Coupe 1967: 138–139).

Odhlédneme-li však od tištěného média jakožto nositele karikatury a uplatníme na médium definici širší, lze nalézt důkazy karikatury již ve starověku. Častými terči byli samozřejmě vládci, kteří sami sobě přisuzovali atributy tělesné i duševní dokonalosti, v očích jiných však představovali svými činy či vzezřením spíše nestvůry či směšné skřety. Mezi nejznámější „karikatury“ tohoto typu patří například fragment nástěnné kresby egyptského faraona Amenhotepa či socha třetího římského císaře Germanica řečeného Caligula (Davis 1936: 382–384).



**Obrázek 1:** Papež jako ztělesnění ďábla (francouzský dřevoryt, přelom 15/16. století)

Mezi nejslavnější příklady jednoduché a účinné politické karikatury z počátečního období rozvoje periodického tisku bezesporu patří i slavná kresba rozsekaného hada znázorňující nutnost jednoty amerických kolonií v boji za své požadavky vůči britské koruně. I když tato karikatura vznikla o několik desetiletí dříve, stala se na dlouhou dobu jedním ze symbolů americké revoluce. Jejím autorem je politik, diplomat, vynálezce, novinář a vydavatel Benjamin Franklin a karikatura vyšla poprvé v roce 1754 v listu *Pensylvania Gazette* (Köppl – Köpplová 1989: 118).



**Obrázek 2:** (Pensylvania Gazette, 1754)

Slavné období novinové politické karikatury však nastává až o několik desetiletí později. V červenci 1830 dojde ve Francii během tří dnů k revoluci, která svrhne restaurovanou monarchii Bourbonů v čele s Karlem X. a k moci přivede liberálnější režim v čele s králem Ludvíkem Filipem. Pro Evropu nebude mít tato revoluce takové následky jako ta z roku 1789, nebo později ta z roku 1848, pro dějiny politické karikatury však bude událostí zásadního významu. Červencová revoluce je dílem pařížských řemeslníků, dělníků, studentů ale také novinářů. Součástí tzv. červencových ordonancí, které spustily vlnu nepokojů, kvůli níž musel nakonec Karel X. abdikovat a uprchnout do anglického exilu, bylo totiž také zavedení cenzury a omezení svobody tisku. Jedním ze symbolů červencové revoluce se přitom staly právě časopisecké karikatury. Mezi nimi vynikaly nad ostatní kresby malíře Honoré Daumiera (1808–1879). Ten v revolučních dnech vytvořil pro časopis *La Silhouette* sérii karikatur Karla X., které svou oblibou v pařížských ulicích výrazně přispěly k mobilizaci mas, diskreditaci panovnickovy pověsti a jeho konečnému sesazení. Daumierova činnost však s červencovou revolucí nekončí. Svými karikaturami na stránkách mnoha nově se zrodivších satirických časopisů (např. *La Caricature* či *Le Charivari*) tepal i nešvary nové čer-

vencové monarchie. Často si přitom bral na mušku i krále Ludvíka Filipa, jehož obtlouklá postava ve tvaru hrušky k zesměšňování přímo vybízela. Nelze se tedy divit tomu, že i vcelku liberálnímu Ludvíkovi nakonec došla trpělivost a Daumier byl za své vyobrazení panovníka jako nenasatného rableaisovského Gargantuy, v jehož trávicím traktu na jedné straně mizí příjmy Francie a na straně druhé vychází nekonečný byrokratický proud vládních vyhlášek a nařízení, odsouzen na šest měsíců do vězení (Childs 1992: 27). Popularita jeho karikatur tím však ještě vzrostla a Daumier se stal jedním ze symbolů boje proti monarchii. Vlna politických karikatur, kterou ve Francii spustil, nakonec vedla v letech 1835–1848 k zákazu karikování politických témat. Po krátkém období po revoluci 1848 bylo pak toto nařízení v roce 1852 opět zavedeno Napoleonem III. Po roce 1866 však režim již nedokázal tento zákaz efektivně vynucovat a v roce 1872 byl konečně definitivně zrušen. Stejně jako další francouzští karikaturisté i nejslavnější Daumier dokázal uvolnění náležitě využít. Jen během let 1866–1872 vytvořil 463 karikatur, zpravidla pro časopis *Le Charivari*. Většina měla politický námět. Některé z těchto karikatur měly také mediální tematiku. Jejich námětem byl mj. i přední vydavatel populárního a komerčně úspěšného deníku *La Presse* Emil de Girardin (Wechsler 2012: 53–56).



**Obrázek 3:** Gargantua, Honoré Daumier, 1832

Od červencové revoluce a nástupu satirických časopisů již byly karikatury nedílným průvodcem revolucí i válek po celé Evropě. Již v roce 1848 zachvátí nacionální revoluční vlna takřka celou Evropu. V řadě zemí dojde pod tlakem okolností ke zrušení státního dohledu nad tiskem. To povede ke vzniku řady novin i časopisů, jejichž hlavním obsahem budou politická témata. Velmi oblíbené budou přitom právě časopisy satirické. Také v Německu vznikne takřka ze dne na den mnoho těchto časopisů. Příkladem jim budou periodika z Francie či Anglie, i když sofistikovanosti a umělecké kvality těchto vzorů zpravidla dosahovat nebudou (Coupe 1967: 137). Centry německé revoluce se stanou zejména velká města a politická centra jako pruské hlavní město Berlín, či bavorský Mnichov a také Frankfurt nad Mohanem, který byl od května 1848 do května 1849 sídlem sněmu zástupců států Německého spolku a měl ustavit jednotné Německo pod vládou dědičného císaře a voleného parlamentu. Zatímco v Berlíně a Mnichově budou místní monarchové čelit posměchu či zlosti ulice, která bude často živena právě karikaturami neřestného života či krutosti a bezcitnosti vládců, ve Frankfurtu bude kritizována především nejednotnost německých států a neschopnost či nečestné motivy jednotlivých zástupců.

V Mnichově se hlavním tématem politických karikatur stal především vztah Ludvíka I. Bavorského se irskou tanečnicí Marií Gilbertovou, známější pod uměleckým pseudonymem Lola Montez. Různá vyobrazení dvašedesátiletého monarchy a jeho šestadvacetileté milenky plnila stránky satirických časopisů nejen v Mnichově, ale vznikala i v Lipsku, Manheimu a dalších německých městech. Na rozdíl od Daumierových karikatur Ludvíka Filipa však tyto karikatury zpravidla postrádaly uměleckou kvalitu a pod rouškou morálního apelu a katolického rozhořčení se často skrývaly obscenní, někdy i takřka pornografické motivy, které měly vydavatelům zajistit dobré prodeje a tím i zisky (Coupe 1967: 141). Zesměšnění do té doby nezpochybnitelného panovnického majestátu a zloba vůči mladé „španělské“ tanečnici, která měla skrze slabého Ludvíka prosazovat svou vůli a politické představy (jedním z hlavních atributů Loly Montez byl na karikaturách jezdecký bičík, často byla zobrazována jako „španělská“ muška) nakonec vedly k jejímu vyhoštění a následné Ludvíkově abdikaci.

Zatímco karikatury Ludvíka a Loly vyvolávaly v Mnichovanech spíše veselí, povaha revoluce i jejích karikatur v Berlíně byla zcela odlišná. Pruský král Fridrich Vilém IV. byl jen zřídka kdy zobrazován jako směšná a bezmocná figurka, kterou nelze brát vážně. Pokud jeho karikatury měly vyvolávat smích, mělo jít spíše o tragické pousmání, nežli veselost. I v jeho karikaturách se sice zobrazovala nemorální slabost (tentokrát nikoliv pro mladé ženy, ale pro drahé šampaňské), zpravidla je však zdůrazňována jeho prolhanost a krutost vůči poddaným. Pro berlínské karikaturisty je spíše katanem svého lidu a ztělesněním ničení a zmaru, což pramení z povahy samotné pruské revoluce, která, na rozdíl od Bavorska, byla i přes sliby panovnických ústupků v ulicích krvavě potlačena a stála životy stovek lidí (Coupe 1967: 153–154).

Karikatury týkající se frankfurtského sněmu byly opět poněkud odlišné. Zpravidla skrze alegorii zobrazovaly nečestné a úlisné jednání nejsilnějších hráčů (rakouský kancléř Metternich byl zobrazován jako stará liška, pruský ministr kultu Eichhorn jako veverka apod.), zatímco německý lid na sebe bere tradiční podobu prostého, pracovitého a důvěřivého chasníka „Michela“, jehož slibovaná občanská práva jsou nakonec po neúspěchu frankfurtského sněmu opět zapomenuta (Coupe 1967:156). S neúspěchem německé revoluce končí i první velké období německé politické karikatury. Znovuzavedená cenzurní opatření, spolu s únavou a znechucením z výsledků revoluce vedou postupně k zastavení a zániku většiny satirických časopisů, které v revolučním období vznikly. Karikatura z časopisu *Kladderadatsch* z prosince 1849 jako by toto období symbolicky ukončila. Je na ní vyobrazen samotný časopis na návštěvě hřbitova, kde jsou již pohřbeni jeho bývalí němečtí kolegové (Coupe 1967: 166).

Zatímco v revolucích 19. století byla politická karikatura zpravidla nástrojem opozice, odporu vůči vládnoucí moci a boje za zlepšení situace a větší práva prostých občanů, v první polovině století dvacátého se z ní stane institucionalizovaný nástroj státu, ostrá zbraň namířená proti cizímu nepříteli a prostředek k masové manipulaci s vlastními obyvateli. Svou roli v tomto dějinném vývoji úlohy a užití politické karikatury sehrají samozřejmě obě války světové, nejinak tomu však bude i v rámci souboje ideologií po spuštění železné opony. Je to však především I. světová válka, která nastaví nová pravidla a cíle v politické karikatuře. Tento zlom samozřejmě souvisí se zcela novými pravidly vedení války a válečné politiky jako takové. Počátky nového způsobu válčení, kdy je do vojenského úsilí o porážku nepřítele zapojena celá společnost, lze spatřovat již v ideálech francouzské revoluce, kdy byla do zbraně povolána obrazně i fakticky celá Francie. Úspěchy Napoleonovy válečné politiky pak ukázaly, že moderní válku již v budoucnosti nepovedou jen izolované armády na válečném poli. K úspěchu bude potřeba souhlas a připravenost celé společnosti, která bude podporovat válku nově nalezeným národním vlastenectvím na hranici sebeobětování, zvýšenou výrobou zbraní a omezováním vlastních životních potřeb na úkor válečného úsilí. Porážku nepřítele již přitom nebude možné uskutečnit pouze v bitvách mezi vojáky, bude nutné demoralizovat a porazit celou nepřátelskou populaci, ať už bombardováním, ekonomickými sankcemi či propagandou. Právě I. světová válka díky technologickému a společenskému pokroku nasadí tento nový způsob vedení války ve skutečně masovém měřítku a vyzkouší metody a techniky, které pak budou reprodukovány a rozvíjeny v letech následujících. Politická karikatura se v tomto kontextu stane jen jednou z mnoha zbraní institucionalizované, masově produkované a šířené propagandy.

Nikoliv však zbraní zastaralou a méněcennou, jak by se v kontextu nových technologických možností (fotografie, film, radiofonie, reprodukováná hudba atd.) mohlo na první pohled zdát. Nejdůležitějším masovým médiem doby byl totiž stále ještě tisk a karikatury byly jeho běžnou náplní. Nová role politické

karikatury jako propagandistického nástroje státu samozřejmě souvisí s totálním ovládnutím tisku jako takového. K tomuto kroku přistoupily velmi rychle a s různou mírou úspěšnosti všechny státy zapojené do války, a to nejen na straně Trojspolku ale i Trojdohody. Kontrola toku informací napříč společnostmi sice ještě nedosahovala kvalit moderních totalitních systémů zrodivších se v následujícím období, přesto lze říci, že ve smyslu ovládnutí vlastních informačních prostředků již byla tato kontrola velmi efektivní a v některých zemích takřka totální. Příkladem takového systému byla například Velká Británie a zejména pak vilémovské Německo, kde se v podstatě každá sféra společenského života podřídila armádě. Pod ní spadala též cenzura tisku, kterou měla na starosti Sekce III B v rámci generálního štábu. Osobou přímo odpovědnou za každodenní organizaci tisku a jeho cenzuru byl major Erhard Deutelmoser. Praktické cenzurní zásahy v jednotlivých redakcích pak prováděli místně příslušní velitelé. Tiskové oddělení pod vedením majora Deutelmosera nemělo pouze úkoly cenzurní, v průběhu války se rozrostlo do obří propagandistické instituce, která kromě stovek novinářů, spisovatelů, malířů, filmařů či fotografů zaměstnávala také řadu karikaturistů. Další instituce podřízené vrchnímu velení pak měly na starosti propagandu směrem do zahraničí (Demm 1993:164–165). Podobný model aplikovalo v rámci svého válečného tiskového stanu vrchního armádního velitelství také Rakousko-Uhersko. Se znalostí historie lze však tvrdit, že německá aplikace tohoto uspořádání byla, i vzhledem k lepším vnitrostátním podmínkám, účinnější.

Již v počátečním období války zde došlo k dohodě mezi velením armády a vydavateli, kteří se zřekli jakékoliv kritiky režimu a slíbili plně podporovat německé válečné snahy až do konečného vítězství. Tuto cestu vlastenectví bez ohledu na vlastní přesvědčení zvolil kupříkladu i šéfredaktor do té doby vilémovským režimem obávaného opozičního liberálního satirického listu *Simplicissimus* Ludwig Thoma, jehož list byl v předchozích letech mnohokrát zkonfiskován a sám Thoma strávil za urážky majestátu šest měsíců ve věznici Stadelheim. Podobně jako většina Němců i karikaturisté *Simplicissima*<sup>1</sup> (mj. Theodor Heine či Olaf Gulbransson) a dalších německých novin a časopisů přijali za svůj výrok císaře Viléma II.: „ Již neznám žádných politických stran, znám pouze Německo“ (Demm 1993: 167). Toto uspořádání vedlo k harmonii mezi cenzory a karikaturisty, která byla v porovnání s dalšími zeměmi ojedinělá. Němečtí karikaturisté tvořili často přímo na objednávku německého velení a ve spolupráci s ním. První světová válka nebyla pouze konfliktem velmocí, ale také ideologií a kultur, které tyto země představovaly. To se bohatě odráží i v karikaturách, které tiskárny každý den chrlily na obou stranách fronty, a to nejen ve formě periodických novin,

1 Zajímavé je, že *Simplicissimus*, tehdy již pod vedením Olafa Gulbranssona, podobný ideový veletoč od ostré kritiky směrem k přísluhování moci skutečným i v roce 1933. S touto změnou se tehdy nesmíří pouze Theodor Heine, který raději emigruje do Švýcarska (Hoffmeister 1948:14).

ale i letáků, plakátů, pohlednic atd. Zatímco Velká Británie oslavovala liberální demokratické hodnoty, v německých karikaturách byl stejný systém označován jako rozhádaný parlamentarismus pod vládou právníků a plutokracie. Zatímco němečtí karikaturisté zdůrazňovali pořádek, smysl pro povinnost a disciplínu, v britských karikaturách byly tyto hodnoty vykládány jako militarismus, otrokářství a slepá oddanost císaři. Zatímco dohodové mocnosti bojovaly za ideály demokracie a zachování západní civilizace, Němci přisuzovali civilizačnímu pokroku v intencích Britů negativní konotace mechanistických urbanizačních, průmyslových a kapitalistických principů a stavěli proti němu svou nadřazenou „Kultur“ spojovanou především s estetickými hodnotami. Na to pak britští karikaturisté odpovídali karikaturami německých vojáků mašírujících Evropou s bojovým pokřikem „*Kulturu nebo smrt!*“ (Demm 1993: 176).

Přítomnost německých vojáků v cizích evropských zemích se v průběhu války ukázala být pro německou propagandu velkým problémem, zatímco propaganda francouzská a britská, jejíž vojska žádnou (vyjma území Alsaska a Lotrinska) evropskou zemi neokupovala, této skutečnosti hojně využívala k demonizaci německé armády a rozdmýchání nenávisti vůči Němcům v neutrálních zemích. Karikatury zobrazující německé vojáky jako barbary a násilníky byly přitom daleko účinnější nežli německá odpověď ve formě karikatur zobrazující německého vojáka, jak pomáhá ženám, krmí starce a hraje si s dětmi. Vhodný motiv pro degradaci francouzské a britské armády nastal v okamžiku, kdy začali být na západním bojišti nasazováni také vojáci z kolonií. Ti byli okamžitě zobrazováni jako kanibalové nebo dokonce opice bojující za západní „civilizační“ hodnoty. Celkově lze však tvrdit, že ve vztahu k nepřátelským armádám dohodová propaganda nepřítele vyobrazovala zpravidla jako nekulturní barbary a krvežíznivé bestie. V obyvatelstvu obsazených zemí tak měla vůči německým vojákům vyvolávat nedůvěru, strach a nenávist. Německá propaganda naopak vojáky dohodových mocností zobrazovala jako nedisciplinované, neschopné, slabošské opilce (Rusko), zbabělce (Itálie), či hokynáře (Velká Británie), což mělo zdůrazňovat nadřazenost dokonalého vojáka německého.

Mezi významná témata politické karikatury v období I. světové války patřilo také právo na sebeurčení národů. Bylo prosazováno především dohodovými mocnostmi a vcelku logicky mířilo na multinárodnostní, od poloviny 19. století již dosti nesourodou habsburskou monarchii. Spojenecká propaganda namířená vůči „porobeným“ evropským národům měla rozložit Rakousko-Uhersko zevnitř a oslabit tak největšího nepřítele – Německo. To odpovídalo svou představou nového uspořádání poválečné Evropy, kterou naopak nabízelo Polákům, Ukrajinčům, obyvatelům pobaltských zemí, tedy národům v područí carského Ruska. Nová „Mittleeuropa“ pod německou dominancí však nabízela poněkud omezenější koncepci autonomie, než jakou prodávaly dohodové mocnosti. Přesto se v rámci tohoto tématu rozhořela na obou stranách fronty karikaturistická bitva, kdy byla dohodová koncepce zesměšňována poukazováním na britské dodržo-



vání práva na sebeurčení v koloniích i na samotných britských ostrovech (Irsko). Další „municí“ pak německým karikaturistům dodala bolševická revoluce v Rusku, kdy byly zveřejněny údajné plány dohodových mocností na přerозdělení poválečného světa. Dohodová karikatura kontrovala vyobrazováním německého plánu na „osvobození“ východních národů jako cesty do nové formy otroctví.

Také samotné spojenecké svazky mezi hlavními účastníky války byly oblíbeným námětem karikatur. Na obou stranách bylo přitom často poukazováno na skutečný stav proklamované „rovnosti“ mezi spojenci. V německé karikatuře byl tak francouzský ministerský předseda Clemenceau vyobrazován jako loutka ovládaná Velkou Británií, zatímco rakouský císař František Josef na sebe bral v britské karikatuře podobu starého psa, který trpělivě naslouchá příkazům svého německého pána. Někdy karikaturisté používali zcela shodné alegorie – oblíbený byl například povoz, kde na kozlíku seděl představitel hlavní mocnosti (Německo či Velká Británie), zatímco v postrojích byli zapřaženi „sobě rovní“ spojenci. K personifikaci jednotlivých mocností tradičně sloužili jejich hlavní představitelé či vrchní vojenští velitelé, a to jak v zobrazování pozitivním, tak negativním. Výše zmíněné náměty sice patřily k hlavním tématům propagandy v politické karikatuře období I. světové války, zdaleka ne však k jediným. Kromě vnějšího nepřítel bojovala karikatura také s nepřitelem vnitřním, ať už to byli pacifisté, socialisté, špióni, pesimisté, šmelináři či další, kteří válečné snažení poškozovali a podřývali víru v konečné vítězství (Demm 1993: 183).

## Závěr

První světová válka byla konfliktem, ve kterém byla politická karikatura poprvé nasazena skutečně v masovém měřítku a zcela podřízena potřebám propagandy vládnoucí moci. Snaha o zaujímání opozičních stanovisek byla v rámci karikatury všech válčících států jen ojedinělá a zpravidla končila tvrdým postihem. Z politické karikatury a jejích autorů se staly jen mechanické mlýnky, které rozemíraly spletité a těžko pochopitelné problémy války na obou stranách na jednoduchou, snadno stravitelnou kaši podle receptů propagandistických útvarů jednotlivých stran. Z hlediska množství tak bylo dané období skutečně jedním z vrcholů politické karikatury, z hlediska uměleckých kvalit a hodnotových měřítek šlo však bezesporu o období nejšmutnější. Dle názoru autora již toto hodnocení nebude z hlediska vývoje evropských dějin překonáno ani druhou světovou válkou, ani obdobím následujícím. Politická karikatura šířená tiskem bude v těchto dobách sice stále hrát svou roli, její přesvědčovací hodnota však již bude rozměňována masivním nasazením jiných prostředků – fotografie, filmu, rozhlasu, televize či internetu. Zde se sice principy karikování také často využívají, distinkce mezi skutečností a jejím vyobrazením se však kvůli „realističnosti“ použitého média zpravidla stírá, a tak uživatel většinou ani nechápe, že předkládaný obraz není veden snahou o věrné zachycení předlohy, ale jeho

hlavním motivem je naopak stereotypizace a snaha o zesměšnění či vyvolání nenávisti. Tyto techniky nalezneme jak ve filmové produkci nacistického Německa, tak na současných facebookových stránkách či internetových serverech zabývajících se tématem uprchlíků z afrických zemí. Podobné snahy a zpracování však nalezneme i u méně závažných témat a často i v médiích, která jsou pod pečlivějším dohledem odborné i laické veřejnosti. Obrazové reprezentace prezidenta Miloše Zemana či jeho bývalého protikandidáta Karla Schwarzenberga mohou být jen jedním z těch viditelnějších příkladů. O to více pak laickou veřejnost, pro kterou je již setkání s klasickou politickou karikaturou v běžném životě spíše vzácností, překvapí síla reakcí, kterou může karikatura v rámci zjitřených vztahů mezi kulturami či národy vyvolat. Nedávné případy reakcí vyvolaných karikaturami proroka Mohameda v dánském deníku *Jylland Posten* či francouzském satirickém magazínu *Charlie Hebdo* nám musí být neustálou připomínkou toho, že tento starý a tradiční prostředek sloužící ke zjednodušování, zesměšňování či dokonce degradaci má i v 21. století stále svou sílu a platnost, ať už je využit či zneužit k jakýmkoliv účelům.

## Literatura

- Bystrický, Valerián – Roguľová, Jaroslava (2005): *Storočie propagandy*, AEP.
- Coupe, William (1967): The German Cartoon and the Revolution of 1848. *Comparative Studies in Society and History* 9 (2): 137–167.
- Davis, Emily (1936): Political Cartoons Are Old Stuff. *The Science News-Letter* 29 (792): 382–384.
- Demm, Eberhard (1993): Propaganda and Caricature in the First World War. *Journal of Contemporary History* 28 (1): 163–192.
- Hoffmeister, Adolf (1948). *Kreslíř Adolf Hoffmeister*, Melantrich.
- Childs, Elizabeth (1992). Big Trouble: Daumier, Gargantua, and the Censorship of Political Caricature. *Art Journal* 52 (1): 26–37.
- Köpplová, Barbara – Köppl, Ladislav (1989): *Dějiny světové žurnalistiky*, Novinář.
- Prahl, Roman – Vondráček, Radim – Sekera, Martin (2014): *Karikatura a její příbuzní: obrazový humor v českém prostředí 19. století*, Západočeská galerie.
- Wechsler, Judith (1983): Editor's Statement: The Issue of Caricature. *Art Journal* 43 (4): 317–18.
- Wechsler, Judith (2012): Out of Sight: Political Censorship of the Visual Arts in Nineteenth-Century France. *Yale French Studies* 122: 53–78.

**Jan Cebe** je mediální historik, člen katedry mediálních studií FSV UK a katedry mediálních studií MUP. Přednáší v kurzech zaměřených na dějiny médií. V rámci své

*vědecké činnosti se zaměřuje především na dějiny českých (československých) médií 20. století. Na toto téma publikoval řadu článků a statí v kolektivních monografiích doma i v zahraničí. Autor monografie o poválečných dějinách české novinářské organizace. Účastnil se několika grantových projektů GAČR. Je aktivním členem významných organizací na poli komunikačního výzkumu (IAMCR, ECREA). Email: jan.cebe@mup.cz*



# Publicistická reflexe bulvární žurnalistiky v meziválečném období: od Josefa Holouška k anketě Prager Presse

JAN JIRÁK A BARBARA KÖPPLOVÁ

**Abstract:** *However the first attempts to establish sensational press in Czech language can be tracked down to 1910 s, the real boom of sensational papers ("bulvar" in Czech) took place in 1920 s and 1930 s. In two decades between WWI and WWII the sensational papers became integral part of public and political life of Czech society – and as a new cultural phenomenon and public communication mean attracted attention and raised fears in political level (for instance in the sphere of legal acts), as well as journalistic one. Our contribution tries to cover conceptual and moral basis of journalistic reflection of the development of sensational press in Czech language. The genre variety of these reflections covers a wide field from fictional narrative (a short story Skandální aféra Josefa Holouška, written by Karel Čapek), to the set of public statements on sensational papers published in Prager Presse daily (with a number of reactions, including the articles in media sociology revue Duch novin). The reflections on sensational press can be found also in cabaret and drama (for instance those of Osvobozené divadlo) and last but not least in publishing Příšerný večerník weekly, the unique parody on Czech sensational press. The common feature of these reflections is a critical approach to manipulative practice of this type of press, its involvement in political communication and struggle and poor and emptied language.*

**Keywords:** *mass media, sensational press, Prager Presse, Příšerný večerník, Skandální aféra Josefa Holouška, Duch novin*

*Vulgární literatura a vůbec běžná bavičí produkce všeho, hudebního, malířského, divadelního i filmového druhu je tím chutněji vyhledávána, čím příjemněji lidi ohlupuje.*

Josef Čapek

Dobové reakce na nové projevy a produkty kulturního a politického života společnosti jsou významnou výpovědí o společnosti, jejích sdílených, kolektivních hodnotách, předsudcích, obavách či soudech. V odezvách na nástup jednotlivých

vých mediálně komunikačních projevů, s nimiž se lidé vyrovnávali od druhé poloviny 19. století do současnosti, je uloženo nenahraditelné dědictví informací o dobovém společenském naladění, hodnotách a preferencích. Odborná, publicistická i beletristická vystoupení reflektující například nástup filmu jako masového média jsou neocenitelnou výpovědí i o době svého vzniku – od zadání studií Paynova fondu v USA po zesměšňované praktiky zakazování návštěv biografu v humoristických fejetonech o studentském životě z pera Jaroslava Žáka.

Pro české prostředí byl jistě silným podnětem k reakci rozvoj bulvárního tisku, zvláště toho, který v meziválečném období vydával Jiří Stříbrný. Bezskrupulózní žurnalistika, plná útoků, osočování a manipulace, kombinace politického zpravodajství a senzace, to vše vedlo k znepokojení podloženému obavami z ohrožení demokratických poměrů, politické soutěže, dobrého vkusu, jazykové kultury apod. A vskutku, k dispozici je celá řada veřejných vystoupení, která tento typ periodik kritizují a výše uvedené obavy různými výrazovými prostředky a argumenty formulují. V následujícím výkladu se pokusíme postihnout, jak česká společnost v rovině publicistických soudů a komentářů reagovala právě na nástup a rozvoj bulvárního (senzačního) tisku ve 20. letech 20. století.

Bulvární média (zvláště televizní a časopisecká) ve své současné podobě, tedy v druhé dekádě 21. století, mají značný sklon ke kulturní homogenizaci a mohou se nám jevit jako jakási univerzální konstanta pozdně moderních společností s omezeným a v podstatě přenosným, kulturně neukotveným rejstříkem témat i forem. V době vzniku bulvárního tisku však byly jeho konkrétní podoba, politické a společenské postavení i rezonance mezi čtenáři značně ovlivněny konkrétní historickou situací v dané zemi.

Jelikož média v anglofonních zemích bývají v současném českém prostředí často brána za ideálnětypické příklady vývoje masových médií vůbec, pokusíme se nejprve tomuto interpretačnímu stereotypu vzepřít a na rozdílech mezi ustavováním tohoto typu médií na britských ostrovech a v českém prostředí doložit, v čem bylo pronikání bulvárních médií do českého prostředí svébytné. Tento úvodní výklad doplníme poznámkami pojmoslovné povahy, neboť na tomto poli si konkuruje více termínů či polotermínů (a situaci ještě více zamlžuje nereflektované přebírání a překládání výrazů cizojazyčných, opět především anglických).

Po tomto úvodním výkladu přejdeme k dobovým publicistickým vystoupením, která se vůči bulvárnímu tisku vymezují a kritizují ho, popřípadě se pokoušejí o reflexi jeho existence a působení. Nejprve připomeneme texty, které se s existencí bulváru vyrovnávají v rovině satiricko-parodické: novinové povídky Karla Čapka, zvláště jeho *Skandální aféru Josefa Holouška*, a jedinečný satiricko-humoristický týdeník *Příšerný večerník*, který Stříbrného tituly – zvláště *Polední list* – rok a půl úspěšně parodoval. Konečně se zaměříme na anketu o bulváru, kterou na svých stránkách na konci 20. let zveřejnil list Prager Presse a některé reakce na ni (zvláště ty, které vyšly v novinovědně zaměřeném odborně-publicistickém časopisu *Duch novin*).

Cílem našeho výkladu je přiblížit hodnotová a ideová východiska, o něž se kritika bulvárních médií v meziválečném období opírala, a vysledovat, nakolik tato východiska tvoří sdílené myšlenkové podloží tvarově velmi rozdílných vystoupení.

## **Vysokonákladový, populární, senzační a bulvární tisk**

Dvě meziválečná desetiletí 1918–1938 je možné chápat nejen jako období vážných ekonomických a společenských otřesů, jako etapu směřování od katastrofy první světové války k nástupu nacistické světovládné ideologie a k nezměrné tragédii druhé světové války a holocaustu. Byly to také dvě dekády převratných změn ve způsobu vedení politického provozu společnosti, životním stylu, tempu a rytmu života, trávení volného času apod., dekády, v nichž se zhodnotil a využil dosavadní vývoj industriálních společností podpořený rozmachem využití nových zdrojů energie (elektrifikace) i zrychlujících se možností komunikace (telegraf, telefon). Dvacátá léta 20. století je možné charakterizovat mimo jiné jako období masivního nástupu a rozvoje kinematografie (a návštěv kin jako legitimní, akceptovatelné zábavy), automobilismu (včetně sledování automobilových závodů), přijímání nových hudebních forem (rozšíření jazzu a jeho tvůrčí zapracování do vlastních hudebních tradic) a prolínání a překrývání různých vrstev a rovin kultury. Řada těchto změn se pochopitelně začala prosazovat s různou intenzitou v jednotlivých evropských zemích a v USA již před první světovou válkou, v meziválečném období však se však stala převažujícím trendem a skutečným výrazem doby.

V rovině kulturního života společnosti je výrazným rysem tohoto vývojového trendu nástup a rozvoj populární kultury, již můžeme jednoduše chápat jako „přesvědčení a praktiky, které jsou široce sdílené mezi lidmi“ (Machek 2013: 88) a které – dodejme – se rozvíjejí především jako součást modernizačního procesu společnosti vyznačujícího se mimo jiné nárůstem gramotnosti ve všech vrstvách společnosti, urbanizací a strukturací času na čas pracovní a volný (resp. prázdný). Pro naše téma je pak důležité, že tento proces je doprovázen nástupem a rozšířením nového typu periodik. Změny spojené s modernizačním procesem se totiž nevyhnuly ani novinové a časopisecké produkci. Periodický tisk – často považovaný téměř za symbol modernizačního procesu a atribut moderní společnosti – prodělával od konce 19. století s cézurou první světové války zásadní strukturální proměnu (opět v různých zemích v různé intenzitě a s rozdílným průběhem v závislosti na konkrétních společenských podmínkách), jejíž podstatou bylo ustavení vysokonákladových periodik určených širokým čtenářským vrstvám a orientovaných na vytváření zisku. Tento vysokonákladový tisk počítající s gramotným, ale ne příliš vzdělaným městským čtenářem a nabízející relativně krátké a jednoduše zpracované zpravodajství, často prostou, na vzrušivou emocionální reakci orientovanou senzaci. Technologické inova-

ce zejména v oblasti tiskařství a životní rytmus daný pevnou pracovní dobou pak napomohly tomu, že noviny mohly být vydávány ve více vydáních denně, přičemž poledníky, resp. večerníky (i kvůli kratší době na přípravu a výrobu) představovaly další posun směrem ke krátkému, povrchnímu a zezábavňujícímu zpravodajství s důrazem na senzačnost. Tento proces nebyl ovlivněn pouze technologií výroby, včetně možnosti kvalitní reprodukce fotografií, ale rovněž technologiemi urychlujícími přenos zpravodajství a časem, který čtenáři mohli, při rozšiřující nabídce populární zábavy, čtenbě tištěných médií věnovat.

Kevin Williams (v návaznosti na Raymonda Williamse) vysvětluje, že například na britských ostrovech se tento typ periodik začal rozvíjet ve druhé polovině 19. století, kdy byly „radikální noviny dělnických vrstev nahrazeny populárními tituly, které se prodávaly v každém koutě britských ostrovů. Listy jako *Daily Mail* a *Daily Express* krátce po svém vzniku dosáhly nákladu, který se blížil jednomu milionu čtenářů [...] Vysokonákladové noviny konce devatenáctého a začátku dvacátého století rozšiřovaly čtenářsky vděčné čtení z oblasti zločinu, skandálu, milostných příběhů a sportu na úkor nezávislého politického komentáře. Změnily formát a uspořádání novin, uvedly do nich ilustrace a obrázky a inovovaly grafiku a způsob prezentace zpráv“ (Williams 1998: 48).

Williams nazývá tato periodika v souladu s britskou tradicí „vysokonákladový populární tisk“ (mass circulation popular press) a připomíná, že tyto listy byly populární i ve smyslu obchodním: „Závěr devatenáctého století byl s rozšířením volebního práva a příchodem nového typu politických stran svědkem ústupu politického radikalismu. Nová politika vycházela ze zásadních posunů v povaze britského kapitalismu. Velká krize roku 1875 posílila konkurenční boj a přinutila drobný a nevykonný kapitál k odchodu z kolbiště a tím urychlila trend k organizování kapitálu do větších celků. Z novinového průmyslu se, stejně jak z dalších odvětví ekonomiky, stal velký byznys“ (Williams 1998: 48).

Williams tedy vykládá nástup tohoto typu periodik především jako projev koncentrace kapitálu v poslední třetině 19. století a relativního úspěchu reformních snah o politickou emancipaci dělnické třídy. Poukazuje na to, že v druhé polovině 19. století – nejprve v nedělnících – nabývá na síle nový typ žurnalistiky orientovaný na nabídku senzací („sensational journalism“) a charakterizovaný materiály o „*kriminalitě, sexuální násilí a lidských podivnostech*“ (ibid.: 51), tedy to, co v češtině běžně označujeme výrazy „bulvár, bulvární žurnalistika“.

## Bulvár v českém prostředí

V českém prostředí se pokusy o vydávání vysokonákladových titulů určených širokým čtenářským vrstvám začaly objevovat o poznání později než ve Velké Británii a za poněkud odlišných okolností společenských, ekonomických i strukturních (o specifikách nástupu bulvárního tisku ve vybraných zemích viz též Kazdová 2014: 5–13). Machek připomíná, že za první pokusy o vydávání



cenově dostupného titulu určeného nižším vrstvám lze považovat deník *Brousek*, který v 70. letech 19. století začala vydávat Staročeská strana. Titul, vycházející v letech 1874–1879, však musel být dotován (Machek 2013: 97). Za skutečně první úspěšný titul tohoto typu, pro který se našel dostatek čtenářů, tak lze považovat *Pražský Illustrovaný Kurýr*, který začala vydávat staročeská Národní tiskárna a který vycházel v letech 1893–1918 (ibid.: 98). *Pražský Illustrovaný Kurýr* tematickou skladbou i způsobem zpracování (včetně důrazu na obrazovou složku) splňoval kritéria senzačního tisku. Podíváme-li se na libovolný ročník, již z titulní strany, kde je standardně kresba s popiskem, je naladění listu zřejmé: *Zavraždil milou na Ferdinandově třídě* (24. 3. 1912), *Vlakem přežeta při procesí* (21. 5. 1912), *Probodl souseda kosou* (26. 7. 1912), *Šest dělnic na polo udušeno* (7. 10. 1912) apod.

Skutečně masivně se ale bulvární tisk rozvinul v českém prostoru až v samostatném Československu ve druhé polovině 20. let, kdy se vydávání levných, širokým vrstvám určených periodik začal věnovat jeden z „mužů 28. října“, politik, novinář a vydavatel Jiří Stříbrný. Ten v roce 1926 založil tiskovou společnost *Tempo* orientující se na bulvární tituly (prvním byl *Pondělní list*, od roku 1929 nazvaný *Polední list*). Stříbrný byl nejen vydavatelem bulvárních titulů, ale představoval také spojení bulváru a politiky. Po nedobrovolném odchodu z Československé strany národně socialistické zaujal krajně nacionalistickou pozici a založil *Slovanskou stranu národně socialistickou*, od roku 1929 *Radikální stranu*, později *Národní ligu*. Svou vydavatelskou činnost využíval k podpoře svým politických aktivit (viz též Bednařík – Jirák – Köpplová 2011: 172–173).

## Reakce na bulvární žurnalistiku

Bulvární žurnalistika produkovaná Stříbrného tiskovým podnikem *Tempo* a zvláště fakt, že šlo o bulvární praktiky využívané v politickém klání, vyvolaly záhy poměrně silná kritická vystoupení dosti odlišného žánrového zaměření. V následujícím výkladu připomeneme tři taková vystoupení, která podle našeho soudu dokreslují atmosféru československé společnosti konce 20. let 20. století.

### *Reakce první: Karel Čapek*

V roce 1927 vydal dramatik, spisovatel a novinář Karel Čapek krátkou prózu nazvanou *Skandální aféra Josefa Holouška* (Čapek 1977). V jednoduchém příběhu uvádí autor na scénu nenápadného pana Holouška, proti kterému nejprve list *Korouhev* a pak klerikální *Hlídka* a (nezávislý) *Hlasatel* rozpoutají nežalovatelnou pomlouvačnou kampaň. Ta stojí na úvodním tvrzení *Korouhve*, že v Holouškově bytě někdo ve tři hodiny odpoledne stáhl záclony („... nepochybně proto, aby nepovolané oko, zejména pak oko naší veřejnosti, nemohlo spatřiti, co se tam odehrává!“ (ibid.: 7–8)), na kterou *Hlídka* navazuje spekulací, co se v bytě Jo-

sefa Holouška („...známého svými zednářskými a židovskými styky...“, (ibid.: 14)) mohlo dít. Štvanice se stupňuje, Holoušek je bezradný, přes rady přítele se rozhodne reagovat dopisem a tím přispěje k eskalaci štvanice. Na základě zveřejněných pomluv od něj odejde hospodyně Marie („Ježišmarjá, já nebudu sloužit, kde se vraždí a przní! [...] Dyť se mě každé ptá, jestli jsem byla při tom!“ (ibid.: 17)), čehož štvavý tisk hned využije („...Josef Holoušek brutálně vyhodil na dlažbu svou dlouholetou, přes 30 let mu věrně a oddaně sloužící hospodyni...“, (ibid.: 21)). Útoky ještě nějaký čas sílí, pak začne tisk o Holouška ztrácet zájem („Když opravdu v nich nenašel o sobě ani zmínky, zesmutněl jaksi, jako by mu něco scházelo,“ (ibid.: 58)). Celý příběh o nepochopitelné žurnalistické štvanci uzavírá nepravdivá zpráva, že se Josef Holoušek oběsil. Pointou příběhu je zjištění, že útok na Josefa Holouška byl veden s cílenou snahou ho diskreditovat, protože slovy redaktora Korouhve, „...on ten Holoušek se měl dostat do komise pro stavbu nové školy! My tam přece musíme dostat našeho člověka, no ne?“ (ibid.: 62) Dementovat falešnou informaci o Holouškově dobrovolném odchodu redaktor odmítne („Copak se máme mazat pořád s tím zatraceným aféristou? Jen ho nechte oběšeného, ať už s ním je konec“ (ibid.: 62)).

Čapek využívá výrazových prostředků typických pro dobovou bulvární žurnalistiku, od klišovitého slovníku zaměřeného na vyvolání emocionální reakce (*provaluje se bahno, krvavé peníze, strašlivé doznání obviněného, falešné přísahy kvetou jako houby po dešti, nestoudná lež, nečekané podrobnosti*) přes nálepkování (*maďarský vrah, židovská homosexualita a humanita*) a vyvolávání populisticky laděného mravního pohoršení („na to má poctivý český holič platit své zlodějské daně?“ (ibid.: 25)) po grafické rozčlenění zpráv, které má za cíl vyvolávat žádoucí asociace prostým zdůrazněním vybraných motivů:

Právě před uzávěrkou listu podařilo se nám zjistit, že Josef Holoušek

*brutálně vyhodil na dlažbu*

svou dlouholetou, přes 30 let mu věrně a oddaně sloužící hospodyni, slečnu Marii Malou, když přes jeho hrozby i brachiální násilí

*odepřela křivě svědčit,*

že se v domě jejího „šlechetného“ chleboďárce nedály zločinné politické machinace a protipřírodní orgie! Náš zpravodaj ihned navštívil

*slečnu Marii Malou,*

a našel staříčkou, bělovlasou hospodyňku, jejíž tvář nese dosud stopy bývalé krásy, i když je nyní ztrhána pláčem a *pokryta nescíslnými modřinami* od bestiálního týrání Holouškova (ibid.: 21)

Samotný princip senzace Čapkovi jistě do té míry nevadil. V roce 1925 vydal v časopise *Lumír* (a později zařadil do sbírky *Marsyas*) úvahu *Chvála novin*, v níž podrobně, s citem a zjevnou náklonností vykládá o poetice senzace na základě titulku *V Českých Budějovicích utraceno pět tisíc koček* (Čapek 1984: 30). Sbírká textů *Marsyas* zřetelně dokládá Čapkovy sympatie k projevům populární kultury od anekdoty přes písně městského lidu po detektivky, romány pro služky a senzační zprávy. Čapek (inspirován G. K. Chestertonem) v mnohém předběhl zájem britských „cultural studies“ z 60. a 70. let 20. století o populární kulturu: texty zařazené do *Marsyas* dokládají, s jakou pronikavostí dokázal tyto kulturní projevy interpretovat („[...] krásná literatura je vyjadřování starých věcí věčně novým způsobem, kdežto noviny jsou vyjadřování věčně nové skutečnosti způsobem ustáleným a neměnným“ Čapek 1984: 34). Ve *Skandální aféře Josefa Holouška* nenapadá Čapek samotný princip tisku orientovaného na senzaci, nýbrž manipulativní praktiky bulvární žurnalistiky ve službách politického zájmu typické pro Stříbrného listy. Pointa příběhu odhalující motiv jednání listů (členství v komisi pro stavbu nové školy) vyznívá jednoznačně: Čapek akceptuje mediální logiku bulváru („[...] básník praví, že 'každý zabíjí, co miluje'. Noviny naproti tomu tvrdí, že v č. p. 891 zabil číšník Václav Zajíček svou milou, 27letou Terezii Veselou“ (ibid.: 34)), ale odmítá politickou služebnost bulvárního tisku a jeho manipulativní potenciál.

### *Reakce druhá: Příšerný večerník*

Předposlední den roku 1929 – v pondělí 30. prosince – vyšlo první číslo týdeníku *Příšerný večerník*. List, jehož majitelem a vydavatelem byl dle údajů v tiráži na titulní straně Vladimír Šnejdárk a odpovědným redaktorem Vladimír Peroutka, vycházel dle vzpomínek Jaroslava Šaldy v nakladatelství Melantrich, ale ideově byl spjat se sociální demokracií, o čemž svědčí uvádění sídlo redakce (Hybernská ulice 7 v Praze, viz Šnajder 1968:5, ale také viz časopisecká tabulka). Oznámení o vydávání *Příšerného večerníku* bylo zaregistrováno již 27. října 1928 s tím, že půjde o časopis „s obsahem humoristickým, satiricko-politickým a insertním“ a jako odpovědný redaktor byl uveden karikaturista a ilustrátor František Bidlo (NA, PŘ II ODD, kat. 121, tisk 69/105), který se pak na tvorbě obsahu listu nepochybně kreslířsky podílel. Jak vyplývá z korespondence mezi Vladimírem Šnejdárkem a Policejním ředitelstvím v Praze, autoři zjevně uvažovali i o jiném názvu (v dopise z 11. prosince 1929 bere policejní ředitelství na vědomí název *Podivuhodný list*, přičemž obsah zamýšleného listu je v časopisecké tabulce č. 4588 charakterizován slovy „*Satiry a inserty*“, viz NA, PZÚ AMV 207, kat. 285, sign. 207–285–21). List je zřetelně zaměřen proti bulvárnímu stylu titulů vycházejících v koncernu Jiřího Stříbrného, kde v té době vychází raník *Polední list*, poledník *Expres* a večerník *Pražský list*. *Příšerný večerník* vycházel v podstatě



ství. Je to tisk jiřího stříbrného, ochranná známka Tempo, nedejte se napálit konkurencí, rozhodně odmítejte padělky. /.../

A nyní přicházíme i My do vřavy morální bitvy. Prapor jiřího stříbrného je i naším praporem. My a jiří stříbrný neohroženě a nesmlouvavě budeme potírat

*hydru leprou stíženého tisku.*

Pera svá skujeme v meče, mířící přímo k srdci Lži, Pomluvy, Ostouzení, Korupce, Vydírání a neplacení Daně z Obratu.

*(Příšerný večerník 30. prosince 1929, s. 1)*

Autoři listu zdařile parodují typické projevy bulvární žurnalistiky pěstované ve Stříbrných listech. Například graficky zdůrazňují části titulků, aby domnělou juxtapozicí podsunuli čtenáři jiný, zavádějící význam:

**STŘÍBRNÝ prsten ztracen v ústavě choromyslných!**

— Š-ák — Pan profesor Rohlík pohřešoval od 20. t. m. stříbrný prsten, jež ztratil pravděpodobně v pražském ústavě choromyslných — Kateřinkách, kam dochází denně k pozorování duševně nemocných. Ježto byla to vzácná rodinná památka, oznámil pan profesor ztrátu policii, která po prstenu celém stříbrném zahájila usilovné pátrání, které však zůstalo bez výsledku. Před uzavěrkou listu se nám sděluje: Ke zprávě o ztracení prstenu v Kateřinkách. Pan profesor Rohlík našel zmizelý prsten na prstě druhé ruky, kde jej nikdy nenosíval a nedovede si představit, jak se tam vzal. Bylo na něho učiněno trestní oznámení pro klamání úřadů, avšak když se zjistilo, že je profesor, byla žaloba vzata zpět.

**Našim laskavým čte**

V návale redakční práce proklozila nám zpráva:  
**»Nebožtík« při pohřbívání uprchl z rakve,**

odtiská v pondělí dne 20. l. m. na první stránce.

**Obrázek 2:** Příšerný večerník 23. ledna 1930



**Obrazek 3: Příšerný večerník 6. února 1930**

Vytvářejí zavádějící titulky, které neodpovídají obsahu článku, ale vzbuzují dojem senzace. O tom, že tyto persifláže byly úspěšné, svědčí drobná epizoda zaznamenaná policejním ředitelstvím v Praze v únoru 1930. Kolportér *Příšerného večerníku* Ludvík Joachim byl 20. února 1930 předveden, protože na Václavském náměstí „vyvolával hlasitě nadpis článku 'Strašlivá železniční katastrofa ve vinohradském tunelu' atd., čímž obecnstvo bylo pobouřeno, ježto bylo toho klamného domnění, že jde o železniční neštěstí, čemuž však ve skutečnosti nebylo“ (NA PZÚ-AMV 207, kat. 289, sign. 207-285-21).

Hořil starou matku do rybníka, že mu překázela v tancování je kupříkladu titulek k textu o Karlu Perném, „synovi sedláka“, který cestou na taneční zábavu našel starou matku od mlátičky a dal si ji do kapsy, ale špatně se mu s ní tancovalo, tak se ze zábavy vzdálil a nalezéný předmět hodil z hráze do rybníka (*Příšerný večerník* 16. ledna 1930):

na... končen  
Felix přišel a byl,  
trašně směšným koncem.

**BOY**  
**ODNIMU DIVADLU?**  
ch proskakují zvěsti o se Sonny Boyem k po- ní v cyklu českých páb- hledá vhodný umělecký r. Hilary tento skvělý d- dnou naplněného hledi- ro regeneraci tvůrčí čin- radostně očekávají ale za- ziskati Sonny Boye nohraděch pro svou Ko- š ukončili cyklus dvou a ber. Není dosud jisto, y rozhodno, pravděpo- uvu nejen s oběma se- i s kabáretem »U Roz- honoráře nabízejí za guláš s malým pivem.

**LES NÁŠI STRANY.**  
své členáře nesmime nimi problémy dneška různé pověsiliti, ovsem ona. Proto jsme zřídili ude pořádku první: re- any ve Velké operetě, lo pino, žádáme všech- se hromadně dostavili, i, o oslatní hygienické áno příslušnými aut- ech Ples bude zahájen ádání), za jejichž ve- š zastonilý předseda a ziatého telete, foté va a mládež se bude nespoutané životnosti hrdelí Pámořní scéna : překvapením pro za- tu zrušitelné i »ezú- ňky i studenty za po- nici podle názvu ne- ersitář haagské kon- u, že reparace platit ňolkv keivaly Buř lese, kolečko starých

**AVA PODLE § 19.**  
Praxiteles vystavoval Barceloně oblibe- Zieglerové, ale jest k é poprsí oblíbené psí bylo těsně na omu, ale je pravda. š hinde. A není ko- n Gothe »das unum- p. r.), neboť mohn- lech pravý opak. eglorové v. r.

deně po dně mořském, nezvýší sopečnou činnost zemského nitra.

## Hodil starou matku do rybníka že mu překážela v tancování.

—JZ— (Původní zpráva.) V neděli přišel do Vránova hostince »U tří nudlí« v Barákovicih 29letý syn sedláka Vojty Perného, Karel Perný, tancovat. Bylo na něm pozorovat, že není ve své kůži. Když odtančil tři taneční kousky s Maškou Smutnou, na kterou již delší dobu myslii, vytratil se náhle z hostince, poněvadž Mařka S. tančila s jiným. Vyšel ven, učinil několik kroků a ocitl se na hrázi rybníka, u něhož hospoda ležl. Chodil sem a tam, stále se ohlížeje, aby ho někdo nespapřil.

Sahal si stále do pravé kapsy u kabátu, kde něco ohmatával. Byla to stará, železná matka 1½" od mlátičky, kterou našel před vraty statku, když šel do zábavy. Byl udiven, neboť se pamatoval, že tuto starou matku uvázal ve stodole k mlátičce pro strýčka »Příhodu«. Když se domníval, že jej nikdo nevidí — neboť do obecního rybníka se nesmí nic házet, aby se ryby nezranily a nepoplašily —

vytáhl starou matku a hodil jí s 2 m vysoké hráze do rybníka.

Zaznělo plácnutí do vody a kola se tvořila na klidné hladině vodní, zvířené matkou.

Zachytila se rákosí, ale nedovedouc plavat, podlehla tíži zemské a pomalu klesala ke dnu.

A Karel Perný, ten sobec, jenž ani staré matce nedopřál klid, se cynicky zasmál:

»Teď budu mít od tebe pokoj!«

Vrátil se do hospody a tancoval až do rána, aniž by projevii nějakou lítost nad činem, který tak tajně provedl a který omlouvá tím, že se obával, aby se při náhodné práci ne- řeklo, že

pral se s matkou v kapse, aby jí pak někoho napadl.

Právě ve chvíli, kdy se přiznával našemu

s Wassermannovou reakci atd.) jsou je- inom házením soli do očí nerafinovaného čte-

byl zatčen v sousední vesnici známý tulák G. Frank z podezření žhářství.

Bránil se četníkům, rval se s nimi, říkaje, že je nevinen, a

strážmistra Kunerola krvavě zranil, kousnul ho do přílby. Byl však za hodinu příkvačiví poslou přemožen a dodán do vazby krajského soudu v Hrdlořezech.

Jen pohotovosti našeho reportéra můžeme poděkovati, že přinášíme obě tyto zprávy první, zatím co jiné časopisy musí čekat na policejní zprávu a potvrzení.

## SENSAČNÍ podro sekční v ministerstvu školství. Kdo je vin

Naši národně uvědomělou veřejnost přímo konsternovala zpráva, že sekční šéf Mlčoch, který tak pečoval o menšinové školství, byl ministrem Dérerem přesazen do jiného odboru při ministerstvu školství. K tomuto přesazení se dozvídáme některé detaily přímo senační:

Sekční šéf Mlčoch dnem i nocí pečoval o menšinové školy, a i doma v prázdných chvílích bylo ho možno zastihnouti, an z různých stavebnic, Meccano nebo Merklin, stavěl menšinové školy, které pak rozesílal na ohrožená místa prostřednictvím Ústřední Matice školské, nechtěje býti poznán a jmenován. Tuto zálibu sekčního šéfa Mlčocha poznal

dr. Kramář,

i obešel veškeré československé průmyslníky a vybral od nich v celku

ský by se i  
Poledního  
vámě vděčt  
nás na my  
černík. Vyd  
chom pomo  
stříbrného  
hlubší přík  
a krvavou  
ušlechtilym  
z tiskárny  
Bude to p  
svoje nadše  
našeho list  
čtenářstva c

Nikdy se  
vání »Příše  
vyhnanými  
nesplnitelný  
a vždy zůs  
byli do dne  
To snad s

Podotýká  
pouze 98 m  
ze svých pr

odvedl tuto  
činnmu šéfu  
této částky  
uzná potřeb  
včec za skon

počaly pr  
a dr. Dérer :  
a prohlásil p  
ně jako min  
dar průmysl  
trval však n  
filiktu, při kt  
a řekl: to je  
Sekční šéf  
ny a tam m

Obrázek 4: Příšerný večerník 16. ledna 1930

List parodoval nejen produkci koncertu Tempo, ale i Stříbrného politickou činnost. V reakci na založení Radikální strany například ve čtvrtek 9. ledna 1930 oznamuje založení „strany radikálně-bulvární“ a s v textu s titulkem *Ustavující sjezd strany radikálně-bulvární nabízí* (s. 3) podrobný referát z daného sjezdu, pohybuující se na hraně mezi satirou zesměšňující zprávy ze Stříbrného stranické práce a mystifikací. V referování o životě strany pokračuje i v dalších číslech (*Před roztržkou ve straně radikálně-bulvární, Příšerný večerník* 20. února 1930, *Strana radikálně bulvární bude stejnokrojována*, uvozená oznámením „Kroj bude prostý, vkusný. Červenobílý kabátec a černožlutá vesta. Řasnatá sutana, sekyrka a galoše. Kalhoty z estetických důvodů stejnokroj nemá“, *Příšerný večerník* 19. března 1931, s. 1).

Humor *Příšerného večerníku* často opouští hranice satirického zesměšnění bulvárního tisku a politických praktik spojených s činností Jiřího Stříbrného a pouští se na pole spíše humoristické, v němž rezonují ozvuky poetismu a poetika dadaismu (zpráva o neobyklém způsobu sebevraždy *Uhoupal se na houpacím koni*, *Příšerný večerník* 9. ledna 1930, titulok *Ochočená vrána odcizila automobil*, *Příšerný večerník* 16. ledna 1930, *Mluvící film pro hluchoněmé*, 27. listopadu 1930, reklamní slogany „*Když vaříč, tak na plyn, když komik, tak Chaplin*“, či „*Když gumové, tak kšandy, když mučedník, tak Ghandi*“, obojí *Příšerný večerník* 14. srpna 1930).

Dobová vystoupení satiricky zesměšňující meziválečnou bulvární produkci nejsou v této době nijak vzácná. Připomeňme předscénu Voskovce a Wericha ze hry *Osel a stín*, v níž se jejich postavy Nejezchlebos a Skočdopolis dohadují, kolik vlastně vychází během dne vydání, narážejíce tak na praxi více denních vydání a zřetelně pokleslý charakter odpoledních a večerních listů:

Skočdopolis: ... a teď bude vycházet ještě půlnočník. O půlnoci, mezi večerníkem a ránkem.

Nejezchlebos: Ano, dva půlnočníky rovnají se obsahem jednomu...

Skočdopolis: ... Rovnají se obsahem jedněm novinám. Je to totéž, ale není to tak sprosté..."

Voskovec – Werich 1954: 134–135

*Příšerný večerník* je ale svým způsobem ojedinělý jev. Vycházel více než rok a půl a jako týdeník dokázal reagovat na aktuální politickou a publicistickou činnost zesměšňovaných listů a politiků. Metodou hyperbolického využívání postupů a výrazových prostředků typických pro meziválečnou bulvární žurnalistiku dokázal čtenářům nabídnout nejen kritiku tohoto typu periodik, ale i intelektuální hru s estetikou bulváru (list se v prvním plánu stylizoval do role stoupence, někdy až ochránce Jiřího Stříbrného a bulváru). Základní hodnotové naladění je přitom zřejmé: bulvární žurnalistika koncernu *Tempo* je manipulativní, klišovitá a pracuje s jednoduchými emocemi a propojení mediální manipulace a politického aktivismu je koruptivní a podílí se na deformaci demokratického procesu politického rozhodování.

### *Reakce třetí: Anketa Prager Presse*

V listopadu a prosinci 1930 zveřejnil pražský německý list *Prager Presse* příspěvky zařazené do ankety na téma „*Sensationspresse und Demokratie*“. Anketa byla, jak list sám uvedl, vedena vědomím „nezbytnosti zesíleného boje proti tisku prahnoucím po senzacích“ (*Prager Presse* 29. listopadu 1929). V rámci ankety bylo zveřejněno v období od 27. listopadu do 15. prosince 1929 patnáct autorských příspěvků a jako poslední redakční shrnutí (soutpis autorů s daty



vydání viz Junová 2015:55 nebo Butter 1929:297). Mezi autory byly výrazné osobnosti českého meziválečného kulturního a politického života (např. F. X. Šalda, V. Bouček), představitelé akademické sféry české (E. Chalupný, F. Weyr) i německé (E. Dovifat), publicisté (O. Butter, J. Löwenbach, F. Peroutka), zřejmého bylo i institucionální vystoupení (stanovisko Svazu československého učitelstva pod názvem „Učitelé proti bulvárnímu tisku“).

Jak konstatuje Magdalena Junová, „[...] většina článků je laděna bojovně – volá po aktivní účasti různých skupin společnosti i jednoho každého občana na očišťování, resp. pozvednutí úrovně československého tisku“ (Junová 2015: 55). Šalda dokonce považuje existenci senzačního tisku za „sociálně hygienický“ problém: „Takový tisk spekuluje s nejnižšími lidskými instinkty, nenávisť, oplzlostí, hrubostí [...] Podrývá víru v lidi a šíří pověry všeho druhu. Provozuje svou zvláštní pouliční politiku, která samozřejmě nemá dlouhého trvání, protože nemá žádný jiný plán než rozdráždění mas, přesto ale působí zhoubně tím, že otupuje a činí surovým myšlení širokých mas“ (Prager Presse 29. listopadu 1929). Peroutka uvádí příklad bulvárního novináře, který jel za manželkou sebevraha, ale neprozradil jí, že se stala vdovou: „Šel na místo, aby očmuchal cizí neštěstí a nechal další den své čtenáře, aby se jeho čmuchání zúčastnili“ (Prager Presse, 13. prosince 1929).

V příspěvcích se opakovaně objevují úvahy o možnosti tisk bulvární (senzační, revolverový – pojmosloví je neustálené) regulovat zákonnými opatřeními – například Šalda, Chalupný, Bouček i Peroutka považují cenzuru bulváru za akceptovatelné řešení: „Ať cenzura nestrká nos do věcí, kterým nerozumí, nechť ale zakročí tam, kde je ohrožena veřejná mravnost, ba co více: kde je prostě ohroženo veřejné zdraví. Nechť cenzura koná svou preventivní povinnost,“ volá Šalda (Prager Presse 29. listopadu 1929). Sociolog Chalupný upozorňuje „[...] kdyby bulvárnímu tisku již nebyla povolena dosavadní svoboda vyřvávání, pak by jeho špatný vliv rychle klesl – protože to nebude výnosné [...] neboť hlavním motivem viníků těchto sprostáren je zisk“, a trvá na tom, že je dále třeba „zakázat veškeré neslušné a sugestivní filmové tituly [...] a rovněž tituly ve výlohách a knihkupectvích“ (Prager Presse 5. prosince 1929). A Peroutka se vůči bulvárnímu tisku emotivně vymezuje slovy: „Bývá mi vyčítáno, že jako novinář a liberál volám po cenzuře. Ano, volám a budu volat a nebudu ve svém nitru naslouchat žalobám novinářů ani liberálů“ (Prager Presse 13. prosince 1929). Jiní přispěvatelé – například Butter – cenzuru jako nástroj regulace bulvárnosti tisku odmítají („Žádnou cenzuru, nýbrž odpovědnost za to, co novinář píše, odpovědnost [...] také kvůli ohrožování morálních základů společnosti“, Prager Presse 30. listopadu 1929). Jako alternativu k cenzurním omezením připomínají někteří autoři (např. Chalupný) výchovné působení na veřejnost.

Anketa na téma bulvárního tisku nebyla v tomto období ojedinělým vystoupením na toto či blízké téma. Jednak se ve stejnou dobu uskutečnila řada debat a vystoupení s podobným zaměřením (viz Junová 2015: 56, pozn. č. 43),

jednak zveřejnění ankety vzbudilo značnou veřejnou pozornost, která se projevila v řadě dalších publicistických vystoupení. Anketa rezonovala i v rovině odborné publicistiky: jeden z účastníků ankety Oskar Butter ještě v prosinci 1929 zveřejnil v novinovědném časopise *Duch novin* úvodník nazvaný *Anketa „Prager Presse“ o novinářském braku*, v němž se pokouší upozornit na význam ankety a shrnout jednotlivé myšlenky, které v ní zazněly (a upozorňuje na to, že praktiky přisuzované bulvárnímu tisku se týkají i praxe jiných listů, zvláště v oblasti soudního zpravodajství, které „[...] pěstuje špatnou senzačnost, hoví sexuální dráždivosti publika, sytí touhu po romantičnosti a heroičnosti falešným osvětlováním zločinů a zločinců, živí sebe a publikum babským klepařením“, Butter 1929: 300).

Významnou roli při formování postojů k bulvárnímu tisku sehrála i diskuse o škodlivosti a nutné regulaci pokleslé literatury, která se stala součástí českého veřejného diskurzu od konce 70. let 19. století a – byť s různou intenzitou – se stala jeho pevnou součástí (obecnou charakteristiku diskusí o „literárním braku“ a snahách o jeho odstranění viz Janáček 2004: 55–59, resp. Wögerbauer – Píša – Šámal – Janáček a kol. 2015: 759–774, kde je vyložen vývoj přípravy legislativních opatření na omezení „braku a pornografie“). Snaha o regulaci kulturní produkce, která „měla svou přepjatou fantastičností, tematizací násilných činů či explicitním zachycením lidské sexuality negativně ovlivňovat společnost“ (Wögerbauer – Píša – Šámal – Janáček a kol. 2015: 759), byla v případě bulvárního tisku doplněna ještě o rozměr politický. Bulvár byl chápán jako jeden z faktorů způsobujících úpadek politické kultury, neboť „jak často se již stalo, že skutečná a principiální politika udělala ústupky pouliční politice a ustoupila před argumenty ulice. Demokracie se nejednou změnila v olchokracii. Caveant consules! Tisku takového druhu je třeba se rázně a metodicky postavit“ (Šalda, Prager Presse 29. listopadu 1929).

## **Závěr: politika tisk a kultura**

Konstitutivní vliv bulvárního tisku na stav politické kultury a míru (ne)konceptnosti politického rozhodování je rozměr, který prostupuje reakcemi na tento typ žurnalismu, jež jsme tu připomněli. Je do té míry intenzivní, že upozaduje vnímání bulvárního tisku jako projevu populární kultury. Meziválečná postojová a hodnotová atmosféra je tak vlastně ve vnitřním protikladu. Na jedné straně „[...] všestranně se prosazovalo moderní pojetí literárního prostoru, akceptujícího populární beletrii jako součást národní literatury. Vedle literární praxe a esejistiky Devětsilu se jeho svědectvím staly různé dodnes známé práce jako Váchalův *Krvavý román* (1924) nebo Čapkův *Marsyas* (1931)“ (Janáček 2004: 5 8, letopočty v citaci odkazují k prvním vydáním titulů). Na druhé straně diskuse nad zákonným omezením zábavního čtiva či devastujícím vlivem senzačního tisku dostávají se na hranici morální paniky. V případě vztahu k bulvárnímu

tisku nabývá vrchu argument politický, tedy potřeba ochrany a kultivace politického diskurzu a rozhodování.

## Literatura

- Bednařík, Petr – Jirák, Jan – Köpplová, Barbara (2011): *Dějiny českých médií*, Grada.
- Butter, Oskar (1929): Anketa „Prager Presse“ o novinářském braku. *Duch novin* 2 (12), v Praze 25. prosince 1929, 297–301.
- Čapek, Karel (1977): *Skandální aféra Josefa Holouška*, Melantrich.
- Čapek, Karel (1984): Marsyas. Jak se co dělá, in idem., *Spisy 13*, Československý spisovatel.
- Janáček, Pavel (2004): *Literární brak. Operace vyloučení, operace nahrazení, 1938–1951*, Host.
- Junová, Magdalena (2015): *Obraz novináře v období první republiky*, UK FSV, diplomová práce.
- Kazdová, Renáta (2014): *K parodistické intenci Příšerného večerníku 1929–1931*, UK FSV, bakalářská práce.
- Machek, Jakub (2013): Počátky populární kultury v českých zemích na přelomu 19. a 20. století, in DANIEL, Ondřej – KAVKA, Tomáš – MACHEK, Jakub, *Populární kultura v českém prostoru*, 88–104, Karolinum.
- PŘÍŠERNÝ VEČERNÍK** prosinec 1929–květen 1931
- Šnajder, Bohuslav (1968): *Humor Příšerného večerníku*, Institut osvěty a novinářství University Karlovy, diplomová práce.
- Tomášek, Ludvík (1930): *Ze zákulisí bulvárního tisku*. Nákladem vlastním.
- Williams, Kevin (1998): *Get Me A Murder A Day. A History of Mass Communication in Britain*, Arnold.
- Voskovec, Jiří – WERICH, Jan (1954): Osel a stín, in idem., *Hry osvobozeného divadla, sv. I.*, Československý spisovatel.
- Wögerbauer, Michael – Píša, Petr – Šámal, Petr – Janáček, Pavel, a kol. (2015): *V obecném zájmu: cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749–2014*, Academia/Ústav pro českou literaturu AV ČR, v.i.i.

## Archivní materiály:

- Dopis policejního ředitelství Vladimíru Šnejdárkovi ze dne 11. prosince 1929, včetně časopisecké tabulky, NA PZÚ AMV 207, kat. 285, sign. 207–285–21
- Výpravno! ze dne 27. prosince 1928, NA PŘ II ODD, kat. 121, tisk 69/105
- Policejní ředitelství v Praze Presidiu zemského úřadu, dopis z 20. února 1930, NA PZÚ-AMV 207, kat. 289, sign. 207–285–21

**Jan Jiráček**, teoretik médií a překladatel, vedoucí katedry mediálních studií na MUP v Praze a člen katedry mediálních studií FSV UK. Absolvent oboru čeština-angličtina na FF UK a doktorského studia Mediálních studií na UK. 2008 jmenován profesorem v oboru mediální studia. Přednášel na řadě zahraničních univerzit (USA, Švédsko, Německo), byl předsedou Rady České televize, působí v redakčních radách zahraničních odborných časopisů (včetně *European Journal of Communication*). Je spoluautorem koncepce mediální výchovy pro české základní a gymnaziální školství. Mezi jeho publikace patří knihy *Masová média, Média a společnost* (s B. Köpplovou), *Dějiny českých médií* (s P. Bednaříkem a B. Köpplovou), *Média a my* (s V. Ježkem). Email: jan.jirak@mup.cz

**Barbara Köpplová**, historička českých a světových médií a překladatelka, působí na katedře mediálních studií MUP v Praze a na FSV UK. Absolventka oboru čeština-němčina na FF UK a vědecké aspirantury v oboru srovnávací literatury, jmenována docentkou v tomto oboru pro dějiny médií. Přednášela na řadě zahraničních univerzit (Norsko, Německo, Rakousko). Mezi její hlavní odborné zájmy patří německy psaná periodika vycházející na území Čech a dějiny novinářství. Mezi její publikace patří knihy *Masová média, Média a společnost* (s J. Jiráčkem), *Dějiny českých médií* (s P. Bednaříkem a J. Jiráčkem) či *Dějiny světové žurnalistiky 1.* (s L. Köpplem). Email: barbara.kopplova@mup.cz

# Karikatura v českých médiích, česká média v karikatuře 1918–1968

JAN CEBE

**Abstract:** *A newspaper caricature on Czech territory has strong tradition since the mid-19th century, with rising of the first Czech written satirical magazines, published on the French and German examples. With the expansion of daily newspapers in the period of the 1st Republic (especially) political cartoon formed a standard part of the home and foreign news service and also becomes a standard part of the political struggle. In the 30's mainly left wing newspaper caricature adopted a warning tone in the context of the emerging dangers of Nazism. In the Protectorate, caricature ceased to be a critical tool and became a part of Nazi propaganda. After a brief post war period, when a newspaper caricature became part of the struggle between political parties within the National Front, it again began to play the role of promoter of the only correct ideology – this time it was communism. This dogmatic view is briefly but intensely disturbed by the period of the so called Prague Spring, when a newspaper caricature again became a tool of internal critics of the regime, including its intervention in the field of media.*

**Keywords:** *newspapers, caricature, Czechoslovakia, 1st Republic, Protectorate, Prague Spring*

V jednom z článků tohoto „mediálního“ vydání *Acta Musei Nationalis Pragae* již autor nastínil stručné dějiny politické karikatury do období 1. světové války. Bylo přitom zdůrazněno, že právě tento konflikt představuje co do masovosti nasazení politické karikatury v periodickém tisku zřejmě vrchol její existence. Bylo však také řečeno, že s koncem tohoto konfliktu dějiny politické karikatury zdaleka nekončí. Využívána byla v různé míře i v dalších obdobích a nedávné události spojené s karikaturami proroka Mohameda nás utvrzují v přesvědčení, že svou sílu politická karikatura neztrácí ani dnes, byť již není tak běžnou součástí každodenního života společnosti, jak tomu bylo v desetiletích minulých. V následujícím článku by se autor rád zaměřil na stručné zmapování dějin české novinové karikatury v období, které na 1. světovou válku navazuje. Předmětem

jeho zájmu se stane především novinová karikatura česká (československá), a to v půl století ohraničeném letopočty 1918 a 1968. V každém období se autor pokusí stručně vztáhnout také k pohledu novinové karikatury na média samotná, a to především na otázky týkající se úrovně žurnalistiky či svobody médií a jejího dodržování. Z logiky věci pak vyplývá, že soustředit se budeme především na období, kdy se dané problémy stávaly integrální součástí nejen mediální, ale i celospolečenské diskuze. Konkrétněji se bude jednat především o období tzv. první republiky (1918–38), kdy se v různých dobách a s různou měrou diskutovaly jak otázky kvality žurnalistických obsahů (zejména v periodickém tisku), tak otázky související se svobodou tisku a jejím omezováním. Zatímco diskuze ohledně kvality mediálních obsahů se týkaly takřka výhradně bulvárního tisku představovaného zejména tituly tiskového koncernu Tempo (ale i některými večerníky a populárními časopisy z portfolia jiných vydavatelství), téma svobody tisku bylo předmětem širokého dialogu, do něž po celé období promlouvali zástupci z celého spektra stranického i nezávislého tisku. V obdobích následujících, kdy byly představy režimu o svobodě projevu zpravidla takové, že žádná podobná diskuze, ať už prostřednictvím karikatur či článků, být vůbec vedena nemohla, samozřejmě nalezneme příkladů, které by mohly reprezentovat karikaturu s mediální tematikou, méně. Neznamena to však, že by v období okupace Čech a Moravy (1939–45), nebo v období poválečném mediální téma z karikatury zcela vymizelo. Její vnitřní kritická síla se však vytrácí ve prospěch propagandistického využívání karikatury politickými stranami (1945–48) nebo totalitní vládnoucí mocí, v tomto případě většinou ve formě dehonestace účinnosti nepřátelské propagandy (2. světová válka) či kritiky kvality a stavu médií a dodržování jejich svobod v demokratickém táboře (50. a 60. léta 20. století). Zajímavější začne být situace v Československu opět až koncem 60. let 20. století, kdy procesy demokratizace režimu vrcholící tzv. Pražským jarem vynesou otázku kvality vlastních médií a dodržování vlastních mediálních svobod opět mezi vrcholně aktuální náměty politických karikatur. I proto si v závěru tohoto článku dovolíme věnovat období Pražského jara větší prostor.

## Zlaté období české novinové karikatury 1918–1938

Prvorepublikový tisk byl na karikaturu bohatý. Netýkalo se to přitom pouze satirických časopisů, kde karikatura v českém prostředí působila již od poloviny 19. století (časopisy jako *Paleček*, *Šotek*, *Brejele*, *Humoristické listy*, *Karikatury*, *Kopřivy* atd.), a kterých i v samostatném Československu vycházelo s různým politickým zaměřením, různou měrou umělecké kvality a také různou výdrží více než 90 (Pešta 1972: 162; k období před 1. světovou válkou dále viz např. Fronk 2011).

Ze stránek satirických časopisů se nyní karikatura ve velkém přesunula i na stránky denního tisku. Zde byly karikatury především doménou tzv. večerníků, tedy odpoledních vydání novin, které kromě politických témat nabízely i „čtivější“

články z dalších oblastí společenského dění a k tomu se často pojilo i používání karikatur na nejrůznější společenská témata. Největší deník období 1. republiky *Večerní České slovo* z vydavatelství Melantrich, mělo dokonce pravidelnou satirickou přílohu *Kvítko z čertovy zahrádky* vedenou Josefem Ladou (Pytlík 1988: 52).

Dobové názory na stav české novinové karikatury byly velmi rozmanité a často i protichůdné. Když v roce 1928 hovořil malíř a karikaturista Adolf Hoffmeister o stavu a kvalitě tehdejších novin ke studentům Svobodné školy politických nauk, konstatoval sice, že „karikatura je dnes nesporně ve vrcholném bodě obliby“, její obsah se však podle něj vyprázdnil. Sama doba podle něj postrádala velkých výzev a karikatura proto nebyla ani dostatečně vtipná, ani dostatečně kritická: „Noviny potřebují hodně hlasitých bubnů, a když ran, tak ran, které bolí a které nezapomínají, ne ranění, ale čtenáři“ (Hoffmeister 1928: 126–128). Je pravdou, že po tvůrčím období první poloviny 20. let, kdy se československá společnost teprve vyrovnávala s poválečným stavem a politická scéna byla plná hádek a skandálů, představovalo období konce 20. let jakýsi klid před bouří, z něhož vyplývalo i znudění Hoffmeisterovo. O několik let později už bude situaci vidět jinak. V říjnu 1929 vypukne v USA hospodářská krize, která se rychle přenesla do Evropy. Počátkem roku 1933 se Adolf Hitler v Německu stane říšským kancléřem. Tentýž rok Hoffmeister na jedné ze svých výstav konstatuje, že „čím jsou časy horší, pozbývá karikatura žertovné lehkosti a nabývá funkce zbraně [...] kdysi byli lidé jenom k smíchu, ale dnes je již třeba ty druhé nenávidět“ (Pravdová – Winter 2015: 97).

Hoffmeister a další mírově a demokraticky smýšlející umělci začnou svými novinovými karikaturami bít na poplach. Ne všem se však svou varující politickou a sociální karikaturou zavděčí. Kreslíř a ilustrátor František Ketzek například ještě v roce 1937 konstatoval, že „novinářská kresba našla u nás své místo a potřebu teprve po převratu a ještě je na začátku svého vývoje“ a byl přesvědčen, že dobrých novinářských kreslířů „je málo a dají se snadno spočítat na prstech jedné ruky“. I těm „dobrým“ přitom vytýkal právě těžkost a vážnost témat i vyjádření. Vzorem pro české karikaturisty byli podle něj především němečtí kreslíři časopisu *Simplicissimus*, což vedlo k převaze sociálně kritické funkce nad funkcí zábavní a oddychovou: „To není smích, to jsou jen poznámky, šlehy nebo satira, nad kterou se těžko zasmějete, jen zamyslíte nebo usmějete vtipnému. Josef Lada už je chlapík. Paní kráva před zrcadlem se opravdu pudruje a člověk se opravdu musí nad ní zasmát. Zde je rozdíl mezi kresbou, chcete-li karikaturou sociální a opravdovou karikaturou“ (Ketzek 1937).

Je pravdou, že pro české karikaturisty v období 1. republiky nebylo hlavním cílem vždy vyvolat v divákovi veselí, tak jak to požadoval Ketzek. Právě sociální karikatura měla zejména v levicovém tisku velmi silné postavení, měla nastavovat kritické zrcadlo poměrům ve městech i na venkově a vést nejen ke smíchu, ale i k zamyšlení. S ohledem na tradici evropské karikatury od 18. století to však byl jev zcela přirozený.

Ačkoliv hlavní náplň české politické karikatury v meziválečném období tvořily především manévry jednotlivých politických stran a státníků, korupční a jiné skandály, vztahy Čechů a Němců, nástup fašismu a nacismu či hospodářská krize a její dopady, mediální problematika s danými tématy často souvisela a v námětech karikaturistů měla své místo. Ve svých karikaturách se jí pravidelně věnoval například Ondřej Sekora, Josef Čapek či Antonín Pelc. Všichni tři v tomto období tvořili i pro *Lidové noviny*, které si jakožto nadstranický list s vysokým kulturním kreditem mohly dovolit situaci v ostatních, převážně stranických médiích kriticky komentovat. Často však kritizovali i v té době ještě pro mnohé těžce stravitelné jevy související s nástupem bulvárního tisku, zejména pak s tituly koncernu Tempo pod vedením Jiřího Strýbrného. Karikaturou se však neváhali obrátit ani do vlastních řad a v *Lidových novinách* nalezneme několik karikatur, které s vtípem a nadhledem přibližovaly čtenáři vnitřní život *Lidových novin*, včetně jejich respektovaných, ale redakcí obávaných šéfredaktorů, jakými byli například Arnošt Heinrich, Karel Zdeněk Klíma či Eduard Bass, pro jehož oblíbené knihy pak také Sekora s Čapkem často vytvářeli ilustrace.

Právě *Lidové noviny* hrály v nástupu karikatury na stránky denního tisku v jistém smyslu průkopnickou roli. Byl to právě jejich šéfredaktor Arnošt Heinrich, který již v roce 1920 v „*Lidovkách*“ vyhradil každý den prostor pro kvalitní karikaturu, a to jak v ranním, tak v odpoledním vydání. Heinrich přitom za karikatury dokázal také dobře zaplatit, což nebylo zdaleka pravidlem. Také proto se kolem *Lidových novin* sešel okruh velmi kvalitních autorů. Kromě výše zmiňovaného Čapka, Sekory či Pelce můžeme jmenovat i Hoffmeistera či Otakara Mrkvičku. Úspěšný „experiment“ *Lidových novin* byl brzy následován dalšími deníky. Karikatury se začaly pravidelně objevovat v *Prager Presse*, *Moravské Orlici*, *Národních listech*, *Národním osvobození* a brzy se více či méně rozšířily takřka do všech titulů denního tisku (Adamová 2006: 106).

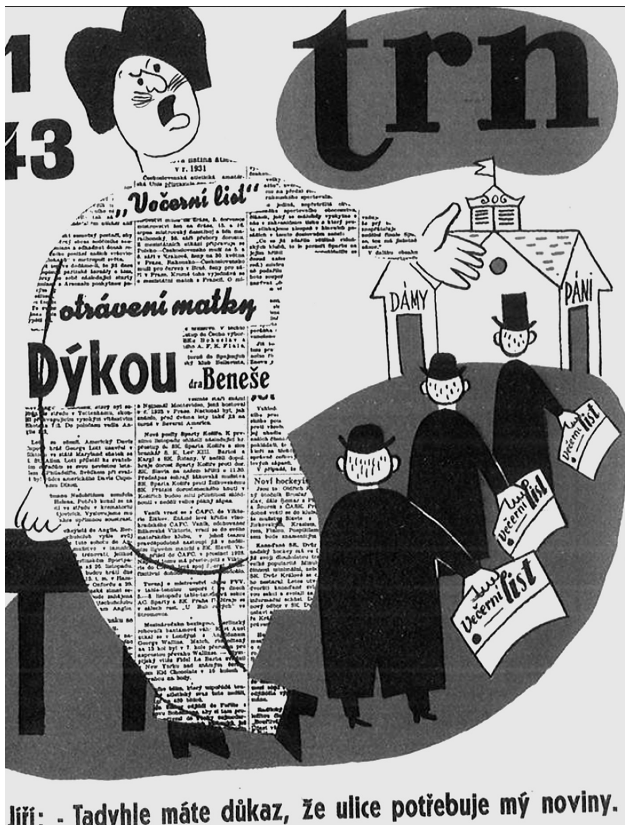
Kreslená kritika svobody médií, cenzurních zásahů a sociálního postavení novinářů se pak v daném období poměrně často objevovala na stránkách levicového tisku, zejména rozvětveného tisku komunistického. Karikaturou v tomto směru pravidelně bojovalo *Rudé právo*, poněkud „čtivější“ *Rudý večerník*, časopisy *Tvorba* nebo sociálně kritický *Trn*. Mezi nejtalentovanější karikaturisty tvořící pro levicový tisk patřil například František Bidlo, který v letech 1927 až 1929 dokonce působil jako pracovník agitačního oddělení KSČ. Pro některé znalce dějin české karikatury byl právě Bidlo tím nejvýznamnějším karikaturistou meziválečného období (Pytlík 1988: 70).

Zvláštním zjevem na poli prvorepublikové levicové karikatury byl bezesporu časopis *Simplicus*. Vycházel v Praze od ledna 1934 a jeho iniciátory byli němečtí levicoví novináři – emigranti Hans Nathan a Heinz Pol. Zprvu vycházel v české a německé verzi (ta byla ilegálně šířena i v Německu), poté, po změně titulu na *Der Simpl*, již pouze německy. Ačkoliv bylo jeho vydávání ukončeno z finančních důvodů již v červenci 1935, zanechal časopis odkazující svým titulem i obsahem



na kritickou „předhitlerovskou“ etapu německého časopisu *Simplicissimus* mezi českými karikaturisty výraznou stopu. Proti nebezpečí nacismu na jeho stránkách varovali například František Bidlo, Bedřich Fritta či Marie Popperová. Své karikatury zde však často uveřejňovali i další levicově smýšlející autoři jako Hoffmeister, Pelc, Sekora či J. Čapek (Pravdová, Winter 2015: 101).

I z tohoto stručného přehledu prvorepublikové novinové karikatury je zřejmé, že silnou pozici měla především v prostředí levicově smýšlející části společnosti. Na druhé straně ideologické barikády byl v tomto ohledu výběr výrazně slabší. Větší, i když časově omezený, úspěch měl pouze satirický časopis *Šejdrem* z nakladatelství Tempo, a to i přesto, že v porovnání s ideovými odpurci na levici byly jeho karikatury výtvarně slabší. Tento nedostatek však svým čtenářům vynahrazovaly erotickou lascivností a ostrým opozičním nábojem. Výhradně antisemitsky laděné karikatury satirického časopisu *Hlasy z Jericha* a jeho následovníka *Hlasy Židů* pak již předznamenávají období následující (blíže viz např. Pešta 2013).



Obrázek 1: Trn 1930. Autor: A. Pelc

## Novinová karikatura jako nástroj protektorátní nacistické propagandy 1939–1945

S blížící se mnichovskou krizí sílí i cenzura tisku a tím se také zužuje prostor pro karikaturisty. Omezení svobody tisku se stává častým námětem karikatur a stejně tak častým důvodem k cenzurním zásahům. Následná okupace Čech a Moravy a nástup totalitního protektorátního systému řízení médií pak mění roli novinové karikatury v nástroj nacistické propagandy. Karikaturisté tvořící v předchozím režimu jsou často mezi prvními oběťmi represivních zásahů. Ti, kterým se před hrozbou nepodařilo emigrovat do zahraničí (např. A. Hoffmeister či A. Pelc), byli nacisty zavíráni do věznic či koncentračních táborů (O. Sekora) a často umučeni k smrti (např. J. Čapek, F. Bidlo, B. Fritta). Těm šťastnějším pak bylo dovoleno stáhnout se do ústraní, kde sice nemohli tvořit, ale mohli alespoň přežít. Našlo se však i několik karikaturistů, kterým myšlenky či alespoň možnosti nabízené nacisty naopak konvenovaly. Těm měla být jistým návodem k tvorbě výstava *Politická karikatura – vedoucí němečtí kreslíři současnosti vystavují*, konaná na jaře 1940 v pražském Mánesu. Výstava se jasně vymezila vůči karikatuře období 1. republiky a vysvětlila její revoluční úlohu v rámci budování Nové Evropy (Pallendal 2012: 22).

Protektorátní karikatura ve službách nacistické propagandy byla namířena především proti československému exilovému vedení v čele s Eduardem Benešem, proti židům a od zahájení útoku na SSSR také proti „hrozbě bolševismu“. Tato témata se navíc často prolínala a synergicky podporovala tak, aby vyvolávala v českém obyvatelstvu pocit nenávisti vůči exilu, židům a komunistům na straně jedné a vděčnost vůči německým okupantům a vedení protektorátu na straně druhé. Mezi karikaturisty, kteří začali z různých důvodů (ideových, hmotných, mocenských) kolaborovat s nacisty, patřili z těch „známějších“ například „dvorní kreslíři“ českého meziválečného antisemitismu Karel Rélínek, Jan Tulla, Dobroslav Haut či autor jednoho z prvních českých komiksů (příběhy Pepiny Rejholcové) František Voborský (Matějková 2015: 40–41). Kromě „pokleslých“ programově antisemitských listů typu *Árijského boje* či časopisu *Ejhle* se především Voborského karikatury často objevovaly i na stránkách největšího protektorátního deníku *Večerního Českého slova*. Množství karikatur otiskovaných v českém protektorátním tisku pak bylo přebíráno přímo z nacistických listů, jakými byly například *Das Reich*, vrcholně antisemitský a bulvární *Der Stürmer* či list SS *Das Schwarze Korps*. Tyto karikatury byly distribuovány českým redakcím prostřednictvím tiskové agentury Centropress.

Poněkud zvláštním zjevem protektorátní mediální scény byl satirický časopis *Ejhle*, jehož náplň z větší části tvořily právě kreslené anekdoty a karikatury. Tento časopis totiž, na rozdíl od většiny ostatních periodik neměl svou historii prvorepublikovou a nenáležel k žádnému z dřívějších novinových vydavatelstev. *Ejhle* naopak vznikl z přímého popudu německých okupačních orgánů, pravděpodob-

ně na žádost státního ministra Karla Hermana Franka. (Karlíček – Mohn 2013: 183) Frank, jakožto bývalý knihkupec, jistě dobře věděl, že (nejen) v českém prostředí zabírala na masy vhodná satira často lépe než tisíce slov v úvodních předních novinářů – kolaborantů, kteří dle direktiv protektorátních tiskových úřadů pravidelně přesvědčovali Čechy k aktivní a radostné spolupráci s Němci ve jménu budování Nové Evropy. Tato metoda šíření propagandy se ve světle široce rozšířeného poslechu zahraničního rozhlasového vysílání z Londýna, Moskvy a USA ukázala jako neúčinná. Bylo tedy potřeba hledat jiné cesty a možnosti, jak do mysli obyvatel protektorátu proniknout. Využití humoru a karikatury, jejíž oblíbenost v období předválečném byla protektorátním tiskovým úřadům dobře známá, se tedy přímo nabízelo.

Silně antisemitský a antibolševický časopis *Ejhle* začal vycházet v lednu 1944. Jeho vzorem byl v podstatě prvorepublikový časopis *Šejdrem*, který vydával tiskový koncern Tempo Jiřího Stříbrného. *Šejdrem* mělo již za první republiky silně protibenešovské ladění a často obscénní anekdoty a kresby si uměly najít své publikum. Pro vzdělanější část české společnosti se naopak *Šejdrem* stalo symbolem úpadkového bulváru a celá tato kategorie bývala dokonce často označována jako tisk „šejdrstický“. Potřebám Němců však daný model zcela vyhovoval, protože cílem časopisu mělo být především nevzdělané protektorátní dělnictvo. Zajištění náplně pro každé číslo *Ejhle* měl na starosti Josef Opluštěl, který se často obracel právě na bývalé autory a přispěvatele listu *Šejdrem*. Karikatury často mířily přímo proti československým představitelům v exilu a jejich námětem bylo pravidelně také zahraniční rozhlasové vysílání, především pak to londýnské, jehož prostřednictvím do protektorátu promlouval prezident Beneš a další představitelé exilové vlády (Karlíček – Mohn 2013: 190–214). Z reakcí protektorátních tiskových úřadů lze soudit, že byly s účinky *Ejhle* a jeho karikatur celkem spokojeni. Zpráva Sicherheitsdienstu z března 1944 dokonce konstatovala, že se Čech „touto cestou nechá ovlivnit snadněji, než jinými propagandistickými prostředky“, a hodnotila vydávání *Ejhle* jako „naprostý propagandistický úspěch“ (ibid.: 189).

## **Novinová karikatura v osidlech stranického boje 1945–1948**

Stejně jako většinová česká společnost, také česká novinová karikatura viděla v konci války možnost obrození. Přeživší z věznic a koncentračních táborů, navrátilci z exilu, i zcela noví mladí autoři spatřovali v karikatuře spíše nástroj budování nového, lidově demokratického státu a nástroj kritiky odstraňovaných „starých pořádků“. Vztahovali se sice k tradicím karikatury prvorepublikové, silný meziválečný sociálně kritický imperativ byl však vystřídán bojem za socializaci společnosti a proti těm, kteří tento proces narušují a brzdí (reakcionáři, šmelináři, lenoši, mluvkové atd.). Tento kurz byl samozřejmě dán levicovým směřováním poválečné československé společnosti jako takové, ale i tím, že

sama česká karikatura byla ze své tradice většinově levicová a liberální či dokonce pravicové elementy byly po zkušenosti 2. republiky a okupace likvidovány či zatlačeny do ústraní. Také publikační prostor pro karikaturisty se, ve srovnání s meziválečným obdobím, výrazně zmenšil, což souviselo s politickými (zákaz pravicových stran a tím i jejich tisku) i materiálními (nedostatek papíru) bariérami pro vydávání tisku a celkovou koncepcí budování nového tiskového prostředí vůbec (výrazné omezení počtu novin a časopisů; blíže viz např. Bednařík – Cebe 2006).

Z bohaté nabídky prvorepublikových satirických časopisů nezůstal po válce na trhu ani jediný, do budoucna měl tyto potřeby českým čtenářům uspokojovat pouze nově založený časopis *Dikobraz* vedený Zdenou Ančíkem. Karikatura, především pak ta politická a sociální, se tak stala spíše doplňkovým obsahem kulturně-politických týdeníků a denního tisku politických stran a institucí či organizací celonárodního významu sdružených v Národní frontě.

Obsahově nebyla karikatura v tisku ze strany úřadů nikterak cenzurována. Vnitřní cenzuru však prováděly jednotlivé politické strany a organizace, které příslušné noviny vydávaly. Z tohoto důvodu se například národně socialistické *Svobodné slovo* ani lidovecká *Lidová demokracie* nikdy nepouštěly do kritiky SSSR a jeho politiky, zatímco komunistické *Rudé právo*, sociálně demokratické *Právo lidu*, odborářská *Práce* i mládežnická *Mladá fronta* činnost a plány západních spojenců v čele s USA (např. otázka přijetí Marshallova plánu) stavěly na pranýř zcela bez obav a za vzor si v tomto směru často braly karikaturu sovětskou v čele s oficiálním karikaturistou SSSR a Stalinovým oblíbencem Borisem Fridljandem (Jefimovem). Také na novinovou karikaturu totiž dopadala jistá omezení daná poválečným uspořádáním a politickými dohodami mezi jednotlivými stranami ve věci kritiky v periodickém tisku. Tyto dohody v zásadě vylučovaly možnost napadat, a tedy i karikovat, „nedotknutelné“ osoby (Eduard Beneš, Josif Stalin), země (SSSR, postupně i další spojenci v „pokrokovém“ táboře) či instituce (Národní fronta). Proti těmto nepsaným pravidlům se v českém tisku dokázaly občas vzepřít pouze lidovecké časopisy *Vývoj* a *Obzory*, které však karikatury takřka nepoužívaly. Pravidelně naopak s karikaturou pracoval například komunistický týdeník *Tvorba*, kde byla aktuální politická a sociální karikatura pravidelně přítomna (do *Tvorby* takto přispívali např. Rudolf Puchýř, František Lukš, Evžen Weidlich, Evžen Seyček či Jaroslav Kándl) a často se trefovala i do nekomunistického tisku. Podobně se chovala i poněkud méně dogmatická, přesto silně prokomunistická *Kulturní politika*, kam často kreslili např. Lev Haas, Adolf Hoffmeister či Antonín Pelc (Pravdová – Winter 2015: 255).

Důraz, který komunisté přikládali využití karikatury, vycházel jednak z meziválečné tradice, kdy, jak jsme již naznačili, vycházela karikatura především z levicových pozic, souvisel však i s důrazem na stupňování třídního boje, který se stal jedním z hlavních imperativů poválečné taktiky komunistů v boji o moc. A, jak řekl již několikrát citovaný Hoffmeister: „Čím je třídní boj tvrdší,

tím pozbývá satira a karikatura své žertovné lehkosti a nabývá funkce zbraně“ (Hoffmeister 1955: 12).

Také listy nekomunistických stran však začaly karikaturu postupně chápat jako prostředek boje za své zájmy a jako zbraň vůči svým politickým „partnerům“ v Národní frontě. Výrazně se to projevilo před volbami v květnu 1946 a od té doby se stalo karikování plánů a činů politických partnerů v Národní frontě běžnou součástí většiny periodického tisku. Ostrá přestřelka mezi karikaturisty zuřila v posledních měsících třetí republiky například na stránkách národně socialistického *Svobodného slova* a komunistického *Rudého práva*, protože tyto dvě strany co do vlivu představovaly v poválečném Československu hlavní mocenské soupeře.

Nutno říci, že *Svobodné slovo* tahalo v tomto souboji karikaturistů za příslavný kratší konec a vyjma občasné podpory ze strany lidovecké *Lidové demokracie* zůstávalo v každodenním boji víceméně osamoceno. Na stranu *Rudého práva* se naopak v zaměření karikatur přidávaly i „nadstranické“ deníky Revolučního odborového hnutí a Československého svazu mládeže *Práce* a *Mladá fronta*. Daleko k myšlenkám komunistů neměly ani *Zemědělské noviny*. V určitých tématech se pak na tuto frontu přidávalo i sociálně demokratické *Právo lidu*. Takřka mimo dění, alespoň co se využívání karikatury týče, zůstávaly v tomto období *Svobodné noviny*. Kromě občasných karikatur Jiřího Brdečky, Zdeňka Gutha a Josefa Bidla (ten však později publikoval spíše v *Práci* a *Mladé frontě*), které kritizovaly spíše nešvary poválečné společnosti jako celku (černý trh, nechuť k práci, vyzdvihování „odbojových“ zásluh, neustálé oslavy atd.), se touto formou k aktuálnímu politickému dění vztahovaly jen výjimečně, což je, vzhledem k tradici *Lidových novin* z období meziválečného, celkem překvapivé.

Ani *Svobodné slovo* zpočátku karikatuře příliš prostoru nevěnovalo. Jeho hlavním karikaturistou byl v tomto období Josef Lada, jehož kresby k různým svátkům, výročím a výjimečným událostem měly spíše nepolitický charakter a měly vyvolat především přirozené veselí, nežli sarkastický úšklebek. Teprve vyhrocená politická situace na přelomu let 1947/48 dává ve *Svobodném slově* větší prostor Janu Blahoslavu Novotnému (tvořil pod pseudonymem Honza), který začal s karikaturou teprve v období války, kdy kreslil především dobové filmové hvězdy. Po válce Novotný začal skrze svou reklamní a propagační kancelář PROP 7 spolupracovat se *Svobodným slovem* a z občasných příspěvků se nakonec – pod tlakem útočných karikatur *Rudého práva* a jemu nakloněných listů – staly příspěvky pravidelné. Novotný, na rozdíl od Lady, zpracovával takřka výhradně politická témata a do svých karikatur vkládal často kritiku směřující vůči dominanci komunistické strany v poválečném systému. Mezi jeho časté náměty patřila i otázka svobody projevu a umělecké tvorby a není tedy divu, že jeho „oblíbeným“ politikem byl ministr informací Václav Kopecký. Bez povšimnutí v jeho karikaturách nezůstával ani silný vliv KSČ na československý rozhlas a film, či ideové i personální propojení některých „apolitických“ listů s komunisty (Pallendal 2012: 67–68).

Tuto nálepku „přisluhovače“ dostal v Novotného karikaturách také jediný satirický časopis poválečného období *Dikobraz*, který byl vydáván v odborářském nakladatelství *Práce*. Není divu, že v tomto časopisu působila také většina karikaturistů, jejichž služeb využívalo *Rudé právo*, *Práce* či *Mladá fronta*. Pro *Rudé právo* tak v poválečném období tvořili například Lev Haas nebo přední teoretik poválečné karikatury Antonín Pelc, *Mladá fronta* a *Práce* otiskovaly karikatury zástupců nové „poválečné“ vlny karikaturistů Evžena Seyčka a Josefa Bidla.

V *Práci* našla místo také jedna z nejznámějších osobností meziválečné i poválečné novinové karikatury Ondřej Sekora, který po válce vstoupil do KSČ a do *Lidových (Svobodných) novin* se již nevrátil. Sekorovo levicové cítění bylo patrné již v jeho meziválečné tvorbě v *Lidových novinách* a *Simplicisu*, pod dojmem válečných utrpení se však jeho pohled ještě více radikalizoval a v rámci své výtvarné tvorby se stal jedním z předních podporovatelů komunistické myšlenky nového světového řádu (Pallendal 2012:64–67). Následující dějinná etapa po únoru 1948 mu k tomu dala odpovídající prostor.



**Obrázek 2:** Tvorba 1946. Autor: R. Puchýř

## Česká novinová karikatura v 50. a 60. letech s důrazem na období „Pražského jara“

Ačkoliv již v období před únorem 1948 bylo patrné, že značná část novinových karikaturistů pod dojmem uskutečnění svých dávných snů o spravedlivější socialistické společnosti dala svůj talent do služeb komunistické propagandy, teprve po úspěšném vládním převratu a převzetí veškeré moci ve státě mohli komunisté v čele s Klementem Gottwaldem začít plně provádět plány, na které

se připravovali již během moskevského exilu. Ačkoliv převážná část společnosti tyto plány ještě několik let po válce vcelku radostně a plna entuziasmu pomáhala naplňovat, bylo stále jasnější, že svoboda projevu a umělecké tvorby se vrací spíše do stavu, ve kterém se nacházela v období okupace. Bude však ještě trvat několik let, než si to karikaturisté, kteří nástupu nového režimu s revolučním elánem napomáhali, uvědomí, a dalších několik let pak bude trvat, než budou mít možnost začít tento režim a jeho praktiky omezeně kritizovat. Ne všichni se však této doby dožijí a ne všichni budou ochotni demokratizaci a návrat občanských práv a svobod, včetně svobody projevu, opět požadovat. Přesto se však koncem 60. let stane karikatura opět kritickou zbraní používanou nejen proti vnitřnímu a vnějšímu nepříteli lidově demokratického a socialistického zřízení, ale i vůči těm, kteří za uplynulá léta myšlenku socialismu svými činy v očích veřejnosti zdiskreditovali.

Bezprostředně po únorovém převratu však ještě většina levicově smýšlejících karikaturistů z předchozího období podporovala angažovanou politickou a sociální novinovou karikaturou nově se etablojící totalitní režim ze všech svých sil. „Dnešní karikaturista musí být ovšem stranický, má-li karikatura splnit poslání kritiky [...] Pokrokovost společenského řádu, jehož jménem satirik a karikaturista mluví a kreslí, předem mu zaručuje vítězný smích těch, kterým jeho kresba slouží. Stranickost karikaturistům dovoluje objevovat nové směšné stránky lidské, které buď nepolitickému oku nezdály se směšnými, nebo zůstaly tajny, jsouce přehlušeny jinými ďábelskými znaky povahy nepřítelovy“ (Hoffmeister 1955: 14–15). I přes opětovné omezení počtu periodik dostávají ti „straničtí“ karikaturisté k tomuto objevování prostor jak na stránkách satirického *Dikobrazu* a dalších kulturních, politických i společenských časopisů, tak v denním tisku, nyní již zcela ovládaném komunisty. Boj proti vnitřnímu i vnějšímu nepříteli rozpoutají takové osobnosti předválečné karikatury jako citovaný Adolf Hoffmeister, Antonín Pelc, Otakar Mrkvička či Ondřej Sekora. Některé umělce tematicky omezená tvorba na politickou objednávku časem unaví a i pod dojmem vnitropolitické situace první poloviny 50. let se z veřejně exponovaných pozic angažované novinové karikatury stáhnou, aby se věnovali formám jiným. Příznačné však je, že zpravidla nepřijmou žádnou větší míru odpovědnosti a budou si i nadále užívat svých pozic národních a zasloužilých umělců. Jmenujme například Antonína Pelce či Ondřeje Sekoru, kteří svá ocenění často obdrželi především za politickou kresbu a karikaturu, která je po roce 1945 zařadila „jednoznačně do pokrokové tvorby československého umění, v účastném vztahu k zápasům dělnické třídy, v aktivní podpoře politiky KSČ“ (výňatek ze zdůvodnění jmenování A. Pelce národním umělcem, citováno dle Pravdová – Winter 2015: 337).

I přes jistý nedostatek sebereflexe, nebo snad právě díky němu, se koncem 60. let karikaturisté do kritické novinové karikatury opět zapojí s vervou, kterou jistě vyvolávala i na tvůrčí svobodu skoupá léta předchozí. Angažovaná propa-

gandistická tvorba na objednávku režimu nyní na krátké období opět ustoupí možnosti tento režim kritizovat, i když jisté ideologické mantinely zůstanou v novinové karikatuře stále nepřekročitelné (kritika komunistické myšlenky jako takové), a to i v období, kdy je cenzura fakticky zrušena a zasahuje tedy pouze cenzura redakční a samozřejmě pak autorova cenzura vnitřní.

V krátkém přehledu vývoje novinové karikatury v meziválečném a poválečném období jsme alespoň ukázkami naznačili, že média byla pro karikaturisty často oblíbeným námětem. Je to samozřejmě logické, neboť v daném období přes média (především samozřejmě tisk) promlouvaly politické strany a ideologické směry. Noviny se proto pro karikaturistu stávaly jednoduchým a vhodným ztělesněním kritizovaného cíle (politické myšlenky, ideologie). V období po únoru 1948 již ovšem československá média hovořila pouze hlasem jedné strany a tento fakt nezmění ani vnitřně kritické pohledy 2. poloviny 60. let. Pokud se téma médií v poúnorové karikatuře objevovalo, pak především jako ztělesnění reakční politiky západních velmocí, případně jako zesměšňování vlastní poražené reakce exilové. Přesto, nebo právě proto, se v období Pražského jara stanou média pro karikaturisty opět silným námětem ke kritice nedostatků vlastního režimu. Toto téma bude rezonovat karikaturou v novinách a časopisech nejen od ledna 1968, ale ve formě jistého tragikomického vzdoru se udrží ještě několik měsíců po okupaci, než noviny i jejich karikaturisty opět umravní nastupující proces normalizační.

## **Boj za svobodu projevu a práva na informace v československé karikatuře v období Pražského jara 1968<sup>1</sup>**

Pokud v krátkosti nahlédneme na stránky periodického tisku v období Pražského jara, nalezneme zde řadu karikatur, které kriticky reflektují situaci v oblasti médií. V souladu s vývojem po roce 1948 karikatura takřka vyklidila prostor, který jí byl dříve věnován v denním tisku (např. v období meziválečném) a stala se především doménou časopisů. Kromě satirického *Dikobrazu* se karikatury reflektující aktuální společenská témata objevovala i v „nespecializovaných“ časopisech jako byly *Literární listy*, *Reportér*, *Mladý svět* či *Signál*. Novinová karikatura se tak v tomto „revolučním“ období opět dostala na vrchol oblíbenosti, u časopisu *Reportér* vydávaného Svazem československých novinářů dokonce často zdobila titulní stranu. Kromě několika „prohlédnuvších“ karikaturistů tvořících i v předcházejících obdobích (Josef Bidlo či Evžen Seyček) se nám objeví i autoři noví. Mezi ty nejvýraznější bychom mohli řadit například Jana Vyčítala, Jiřího Wintera (Nepraktu), Vladimíra Jiráňka, Miroslava Lidáka (Hadáka), Pavla Kantorka či tvůrčí dvojici Jiří Bartoš a Vladimír Pergler alias Bape (blíže viz např. Pernes 2003).

<sup>1</sup> Následující pasáž vychází z konferenčního příspěvku, který autor přednesl v roce 2011 na konferenci Megatrendy a média ve Smolenici (Slovensko). Výsledek nebyl uplatňován v rámci RIV.



Podrobíme-li „mediální“ karikaturu tohoto období krátkému rozboru, vyplyne nám několik základních tematických okruhů. Před srpnem 1968 to byly především:

a) *Otázka cenzury* – po lednovém plénu ÚV KSČ se začíná v novinové karikatuře stále více objevovat kritika cenzury prováděné Ústřední publikační správou. Od března byla sice prováděna již jen cenzura následná, ani tato změna však kritiku nezatavila. Také karikaturisté požadovali prostřednictvím své tvorby svobodu úplnou. K tomu fakticky došlo v červnu 1968. Ani tato změna, kterou si veřejnost a média na reformním vedení KSČ v podstatě vynutila, ale nepřinesla médiím zcela nezávislé a svobodné postavení vůči vládnoucí moci (Končelík – Orság – Večeřa 2012: 182).

b) *Kritika médií ze strany vládnoucí moci* – zpomalení reformem, ke kterému dochází v květnu a letních měsících roku 1968, dává protireformním silám nový prostor ke kritice médií a práce novinářů, kterým jsou vyčítány reakční a kontrarevoluční tendence. Také část reformních komunistů již pod dojmem neřízeného toku informací v médiích začíná hodnotit počínání novinářů jako nezodpovědné. Média, často i prostřednictvím karikatur naopak upozorňují na zpomalování reformem a na to, že politické proklamace často nemají odraz ve skutečnosti. Svoboda médií začíná být chápána médii i veřejností jako jeden z hlavních výdobytků Pražského jara. Dochází ke spontánnímu zakládání občanských výborů na obranu svobody tisku, kdy do srpna 1968 vzniklo na 87 rezolucí a hnutí vyvolalo ve veřejnosti vlnu sympatií.

c) *Kritika starých kádrů a jejich přístupu k médiím* – aktivity veřejnosti na podporu svobody médií vyvolávaly nejistotu u „starých“ stranických funkcionářů, kteří na zájem veřejnosti a médií nebyli zvyklí a nyní se tímto zájmem po informacích cítili ohroženi (Končelík, Orság, Večeřa:183). Kritika kabinetní politiky a strachu „starých kádrů“ ze zpřístupňování rozhodování za zavřenými dveřmi veřejnosti je jedním z hlavních témat karikatury před srpnem 1968. Po okupaci a opětovném zavedení cenzury naopak nastupuje kritika opětovného omezování informací a také strach z perzekuce ze strany vládnoucí moci vůči těm, kteří v novinách (a tedy i v karikatuře) „předlednový“ stav kritizovali a žádali reformy (Novinář 1969: 1–2).

Během léta 1968 sílí tlak okolních států Varšavské smlouvy na potlačení „kontrarevolučních“ snah v Československu. Také česká novinová karikatura se dostává do propagandistického zápasu s karikaturami dění v Československu, jak je uveřejňují sovětské, polské, východoněmecké satirické časopisy i největší oficiální deníky jako moskevská *Pravda*, východoněmecké *Neues Deutschland*, či polská *Trybuna*. Marný boj za zachování reformem vrcholí okupací vojsky Varšavské smlouvy. Ani po okupaci však čeští karikaturisté zbraně zcela neskládají a snaží se v postupně stále omezenějším prostoru povzbuzovat odpor proti okupaci. Hlavními náměty „mediální“ karikatury v tomto období se stávají:

d) *Boj s nelegálními médii působícími na území Československa* – bezprostředně po vstupu okupačních vojsk začíná na našem území působit několik periodik a rozhlasových stanic, které měly svým zpravodajstvím cíleně diskreditovat polednový vývoj v Československu a získat okupačním vojskům důvěru veřejnosti. Mezi ty nejvýraznější patřil rozhlasový vysílač Vltava, který začal do ČSSR vysílat hned 21. srpna 1968 z NDR a list *Zprávy*, který byl v nákladu 300 000 výtisků vydáván velením sovětských vojsk v ČSSR. Špatná čeština a lživé útoky na demokratizační proces však vyvolávaly v obyvatelích Československa spíše zlobu a opovržení, které reflektovali i čeští karikaturisté.

e) *Zásahy vládnoucí moci proti médiím a novinářům* – závěrečná etapa boje za vřobdytky Pražského jara začíná pro karikaturisty od počátku roku 1969. Postupně začíná sílit tlak na periodika, která podporovala reformní proces. Časopisy jako *Reportér* či *Politika* jsou zastaveny nejprve na měsíc, později již definitivně. Novináři i karikaturisté, kteří svou činností reformy podporovali a kritizovali nedostatky režimu v čele s KSČ, se stávají nežádoucími osobami. Gustáv Husák, který se po odstoupení Dubčeka 17. dubna 1969 stává prvním mužem strany, se oficiálně přihlásil k zásadnímu omezování svobody slova a médií: „Pro lidi, kteří v krizové situaci, jaká je dnes, zneužívají svobody a demokracie proti zájmům státu a socialismu, třeba zde přivřít okno. Pro nepřátele socialismu nemůže být žádná svoboda“ (Končelík – Ország – Večeřa 2010: 197). Na rozdíl od řady novinářů, kteří musí dokonce emigrovat, se řada karikaturistů z konce let šedesátých k občasně tvorbě v následujícím období opět vrátí. V normalizačním bezčasí let 70. a 80. však jejich kresba pro *Dikobraz* či některé další časopisy ztratí kritické ostny a bude se věnovat výhradně tématům apolitickým. (blíže k české novinové karikatuře v období normalizace viz např. Pernes 2003).



**Evžen Seyček**

**CENZOR v. v.: „Ježišmarjá, co já jsem v tom tehda našel závadného?!“**

**Obrázek 3:** *Dikobraz* 1968. Autor: E. Seyček

## Literatura

- Adamová, Vladimíra (2006): Karikatura mezi válkami: od tradice k experimentu a zpět, in Chrobák, Ondřej – Winter, Tomáš, *V okovech smíchu*, 105–108, Gallery.
- Bednařík, Petr – Cebe, Jan (2006): Řízení českých médií v letech 1945–1948, in Sekera, Martin, ed., *Sborník Národního muzea v Praze*, 32–36, Národní muzeum.
- Bystrický, Valerián – Roguľová, Jaroslava, ed. (2005): *Storočie propagandy*, AEP.
- Fronk, Václav (2011): *Sebereflexe české společnosti: přelom 19. a 20. století v perspektivě humoristických časopisů*, Václav sobě.
- Hoffmeister, Adolf (1948): *Kreslíř Adolf Hoffmeister*, Melantrich.
- Hoffmeister, Adolf (1955): *Sto let české karikatury*, SNKLHU.
- Hoffmeister, Adolf (1933): Karikatura v novinách. *Časopis Svobodné školy politických nauk* 1/4: 126–128.
- Karlíček, Petr – Mohn, Volker (2013): „Naprostý propagandistický úspěch“? Humoristický časopis Ejhle (1944–1945). *Acta Universitatis Carolinae, Studia Territorialia* no. 1–2: 177–214.
- Ketzek, František (1937): Kresba v novinách. *Sobota*, 11. 12.
- Končelík, Jakub – Orság, Petr – Večeřa, Pavel (2010): *Dějiny českých médií 20. století*, Portál.
- Matějková, Anna (2014): *Antisemitské stereotypy a časopis Árijský boj*, FF UK, bakalářská práce.
- Pallendal, Pavel (2012): *Politická karikatura v českém tisku mezi roky 1945 až 1948*, FSV UK, diplomová práce.
- Pernes, Jiří (2003): *Dějiny Československa očima Dikobrazu (1945–1990)*, Barrister & Principal.
- Pešta, Pavel (1972): Proměny meziválečných satirických a humoristických časopisů: náčrt několika problémů. *Literárněvědné studie*, 161–173, Univerzita J. E. Purkyně.
- Pravdová, Anna – Winter, Tomáš (2015): *Señorita Franco a Krvavý pes: Malíř, karikaturista a ilustrátor Antonín Pelc (1895–1967)*, Národní galerie v Praze.
- Pytlík, Radko (1988): *Český kreslený humor XX. století*, Odeon.

## Periodika

*Novinář*, 1969, č. 1: s. 1–2

*Dikobraz*, 1968, 1969

*Reportér*, 1968, 1969

*Signál*, 1968, 1969



# Dítě jako rukojmí budoucnosti aneb nevědomé metafory v dobové kritice časopisů pro děti a mládež

ŠTEFAN ŠVEC

**Abstract:** *The article describes five of the most common metaphors used in the Czech language reflections on children periodicals in the past 100 years. The metaphors like Cinderella, Resurrection, Golem, a Pet and Potential God represent some of the basic principles of thinking about literature, art and culture for children in common. The subconscious, or semiconscious use of these metaphors provides number of critics a basic frame for their judgements. Children periodicals have a very important place in evolution of media, literature, art and pedagogy. Their reflections in the past decades are a less known part of the Czech literary criticism history. The study describes some of the basic figures and principles of this half-forgotten part of the Czech intellectual heritage.*

**Keywords:** *Children magazines, metaphor, literary criticism*

„Pro mládež to nejlepší je dosti dobré.“<sup>1</sup>

Hodnocení dětské literatury má v dějinách literární a společenské kritiky často zvláštní emocionální náboj. Některé zdroje tohoto napětí a některé strategie jeho textové sublimace se pokusíme naznačit v tomto článku.

Jeho úkolem bude pojmenovat charakteristické a často nevědomé či polo-  
vědomé metafory, které vstupují a v minulosti vstupovaly do reflexe umělecké a pedagogické tvorby pro děti a mládež. Nejčastějším zdrojem příkladů nám bude – jako *pars pro toto* – hodnocení dětských časopisů, objeví se však i příklady z hodnocení dětských knih, televizního vysílání či celé oblasti kultury věnované dětskému publiku.

Cílem studie nebude naznačené metafory odmítnout, zeslabit je dekonstrukcí či nabádat ke zrušení jejich používání. Práce je naopak považuje za funkční a užitečné modely, které zejména dříve pomáhaly uchopit fenomén kultury ur-

---

1 Motto kritického časopisu *Úhor*.

čené dětem, usnadňovaly jeho hodnocení a udržovaly už zmíněné tvůrčí napětí, sloužící k tomu, aby nějaké hodnocení vůbec vznikalo.<sup>2</sup> Tyto nástroje, které v průběhu dějin kritiky prokázaly svou trvalou hodnotu, si zaslouží vystoupit ze stínu náhodně vytažovaných textových klišé a stát se zjevnou součástí pojmového aparátu kritiků dětské kultury. Jde nám o to učinit tyto metafory viditelnými, převést je z polovědomí do vědomí a umožnit další, reflektovanější práci s nimi.

## Metafora první: Popelka

Od prvních samostatných krůčků pracuje reflexe literatury určené dětem a mládeži s komplexem méněcennosti svého předmětu. Už v jejím prvním specializovaném časopisu *Úhor* znějí mnohokrát různě tyto věty: „Literatura pro mládež je zneuznávána, podceňována. Deklamuje se mnoho o dětech, o výchově atd. atd. – ale nadpoloviční procento inteligence s despektem se dívá na spisovatele, který píše 'jen pro děti' [...] Píše-li někdo jen pro děti, je přehlížen, ignorován, podceňován, zneuznáván; jeho práce se nepovažuje za umění, byť byla i sebe umělečtější, nepovažuje se za práci umnou a lidu užitečnou. Pěstuje-li někdo vedle literatury pro dospělé i literaturu pro mládež, cení se jen dle prací do první kategorie spadajících a druhé se ignorují nebo jen pro úplnost uvádějí“ (kol. 1916: 9).

„Člověk může napsati 20 knih pro děti, nenapsal-li 2 knihy pro velké, není přijat za činného člena 'Máje'“ (Svoboda 1913: 1) stěžuje si v prvním čísle prvního ročníku časopisu jeho zakladatel Otakar Svoboda.<sup>3</sup> Pravidelnou rubriku, věnovanou medailonům autorů dětské literatury, pak charakteristicky nazve *Z galerie zneuznáváných*.

Motiv nedostatku uznání, prostoru a zájmu, který by si dětská literatura zasloužila, následně od *Úhoru* přebírají všechny ostatní časopisy, které se dětské literatuře, ilustraci, filmu atd. věnují. Objevuje se ve *Štěpnici*, která na *Úhor* navazuje po druhé světové válce (Listopad 1946), pracuje s ním po čtyři desetiletí své existence *Zlatý máj* a také *Ladění* po listopadu 1989.

Už *Úhor* pojmenovává situaci dětské literatury přímo jako situaci Popelky (Pospíšil 1943: 147). I tuto textovou figuru pak ostatní časopisy přebírají: „Je vlastně kupodivu, že si tento dosah tak málo uvědomují redaktoři kulturních hlídek a noviny vůbec; vždyť kolik místa a hlavně skutečné pečlivosti věnují literatuře pro mládež, která je neustále jakoby Popelkou – odbývá se několika řádky, zatím co třeba poesii se věnuje dlouhý zásadní článek třeba několikrát za týden“ (Čermák 1946: 181).

2 Metafory obecně jsou efektivním a nenahraditelným sémiotickým nástrojem západního způsobu myšlení, vnímání, sdělování a sdílení světa (Lakoff – Johnson 2002).

3 Podobné, rozvedenější poznámky v témže i dalších číslech *Úhoru* pak má Klika (Klika 1913).

Popelka z pohádky je předávanou referenční postavou, která má reprezentovat situaci dětské literatury v písemnictví a kultuře obecně. Metafora Popelky je přitom půvabná a mnohoznačná.

Východním stavem, v němž se Popelka v klasické pohádce (Němcová 1862: 137–158)<sup>4</sup> nachází, je nespravedlivé upozadění. Bez vlastní viny stojí pohádková Popelka pod svými sestrami, podobně jako literatura pro děti pod literaturou pro dospělé. Vtipem pohádkové metafora je však to, že pomocí kouzelných, či přinejmenším tajemných sil<sup>5</sup> Popelka<sup>6</sup> nakonec dojde ocenění a spravedlivé odměny v podobě svatby s krásným princem.

Stejně východisko vidí z aktuální<sup>7</sup> situace dětské literatury či dalšího umění i průkopníci její kritické reflexe. „Více zájmu pro dětskou knihu!“ volají autoři poválečné *Štěpnice* v redakčním zvolání (*Štěpnice* 1946: 109). Na jiném místě už nacházíme prince a odměnu pojmenovanou přímo: „Z této výchovné péče se rodí nutnost hledat nové autory a přimět ke spolupráci s dětskými časopisy nejvýznačnější autory píšící pro dospělé“ (Aleksandrak 1959: 506).

Popelka si zasloužila prince svou krásou, pracovitostí a skromností. Chceme-li pochopit, čím si má zasloužit své místo na slunci literatura a obecněji kultura určená dětem, musíme přejít k dalšímu opakovanému literárnímu tropu.

## Metafora druhá: Vzkříšení a vykoupení

Tajemstvím, které v sobě skrývá Popelka-dětská literatura, jejím věnem a krásou, je budoucnost. Přesněji řečeno tajemný, intimní vztah, který s budoucností má.

Dětská literatura je určena dětskému čtenáři a ten je v reflexi této literatury s budoucností pravidelně ztotožňován. Bytí budoucnosti je inherentní vlastností dítěte či dětského publika jako celku a v řadě textů, zvláště programového zaměření, dokonce vlastností nejdůležitější.

„A nemylme se: Takový bude národ, jaká bude jeho příští mládež, ta mládež, která dnes začíná číst naši novou skutečnost,“ píše Oldřich Kryštofek (*Kryštofek* 1949: 21) do *Štěpnice* po únorovém převratu v roce 1948 a vyzývá ke kvalitativnímu skoku v dětském písemnictví.

„Dítě je naše budoucnost, proto i český dětský časopis by měl o několik oválů předbíhat tisk pro dospělé ve všech aspektech, nejen výtvarných a grafických,“ opakuje po něm B. M. Kabát ve *Zlatém máji* po listopadovém převratu v roce 1989 (1990: 227).

4 Je třeba připomenout, že u Němcové je Popelčin příběh trochu odlišný proto zpracování například filmové pohádky *Tři oříšky pro Popelku*, z nějž bude pohádku pravděpodobně znát větší množství dnešních dětí i dospělých.

5 Příznačně, neboť ani redaktoři a přispěvatelé *Úhoru* a dalších časopisů nemají jasný návod, jak dětskou literaturu posunout na místo, které jí patří.

6 Mimochodem děvče drobné, s malou nožkou, takřka ještě dítě.

7 Ať už aktuální v kterékoli době.

Budoucnost komunity, národa, země či lidstva, zpřítomněná v dětech, je hodnotou takřka transcendentní, vykupitelskou. Zvláště se to projevuje v obdobích krize. Tak se dětská literatura stala „jednou z forem aktivní rezistence proti nacistické okupaci a zároveň výrazem zaměření po výtce perspektivních: v dětech jako v budoucnosti národa byla viděna generace, která má nejen přežít, ale která má i zajistit, aby se něco takového nikdy neopakovalo“ (Chaloupka – Voráček 1984: 108).

Každá doba je nějakým způsobem krizová, a vykoupení z této krize, potenciálně obsažené v dětech je tedy vždy zdrojem specifické hodnoty a sebevědomí umění dětem určeného. Zároveň je ale zdrojem jeho omezování a kontroly, neboť budoucnost nelze vydávat všanc. Proto je třeba tuto budoucnost aktivně ovlivňovat.

## Metafora třetí: Golem

Reflexe tvorby pro děti většinou vychází z jiných, než mediálně-teoretických pozic. Jde obvykle o reflexi literárně-estetickou či světonázorovou. Přesto se tato reflexe velmi často zabývá tématem, které do mediální kritiky patří, a to dlouhodobými mediálními účinky (Švec 2014: 16). Vzhledem k tomu, že tyto účinky lze jen velmi zřídka analyzovat výzkumem, a také k tomu, že hodnocena bývá aktuální tvorba, jejíž účinky se projeví až v budoucnu, jde o hodnocení účinků *předpokládaných*.

Kritici všech období krom období polistopadového, které se poučeno historií ostýchá klást před dětskou literaturu jakékoliv úkoly, se snažili literatuře pro děti dodat jasné zadání. Návod, jak ovlivnit své čtenáře žádoucím směrem, a tedy vytvořit správnou budoucnost, správné vykoupení.

„Doba dnešní však vyžaduje a doby budoucí budou vyžadovati lidí ocelových, lidí silných, kteří v každé situaci dovedou na sebe se spolehnouti, kteří vykonají, co dané okolnosti vyžadují, aby sobě a druhým pomohli, a kteří za to, co dělají, dovedou býti také zodpovědni – a proto takové lidi musí povídky pro mládež nám vychovávatí a ne uslzené třtiny větrem se klátící, jaké vychovává Rajska zahrádka,“ píše *Úhor* roku 1916 (Svoboda 1916: 14).

„Zcela vědomě napomáháme učitelé v utváření psychiky i intelektu jeho mladého svěřence v takovém duchu, v jakém jej chce vychovat stát a národ. Je samozřejmé, že chceme-li tento úkol dobře splnit, musíme dospět ke čtenáři bezprostředně, musíme jej vzrušit emocionálně, citově,“ akcentuje motiv tvorby nového člověka socialistická kritika ve *Zlatém máji* na konci 50. let (Aleksandrak 1959: 506).

Představa, že umění pro děti dokáže své publikum významně, ba zásadně ovlivnit, je přitom klíčová. Dítě je pro teoretiky dětské literatury víceméně nepopsaným listem, je hlínou, z níž lze stvořit cokoliv, jakoukoli bytost, jednající a žijící podle toho, co do ní kultura v dětství vloží. V představě kritiků



tvorby pro děti je dítě jakýmsi Golemem, fungujícím podle toho, jaký šém se do něj vloží.

Právě proto je třeba šém velmi pečlivě vybrat. „Problematika pohádky byla např. ve dvacátých a třicátých letech bouřlivě diskutována sovětskými teoretiky a autory, z nichž někteří snášeli proti pohádce řadu argumentů a z dětské četby ji vylučovali jako tvorbu, která nerozvíjí poznatky dítěte, fixuje v něm zastaralé pojetí světa a nechává místo lidské aktivity rozhodovat osudové síly,“ komentuje léta se táhnoucí spor o pohádku v socialistické kritice přehledová příručka z 80. let (Chaloupka – Voráček 1984: 190).

Tvorba člověka, neboli přeměna prázdného dítěte ve správného Golema je zodpovědná záležitost, obsahující řadu nebezpečí. „Špatnou, neuměleckou knihou pro dospělé zkazí se čtenář také, ale špatnou knihou pro mládež zkazí se dítě vždy a škodu lze jen zřídka napravit“ (Svoboda 1913: 2). Ohrožení přitom nemusí pocházet jen z nekvalitního obsahu, ale už z inherentně špatného mediálního druhu: „Před negativními důsledky televize unisono varovali psychologové, sociologové, lékaři, učitelé, umělci i teoretikové dětské literatury. Podle jejich argumentace vede k rostoucí mentální pasivitě dětského vnímatele a k potlačení jeho kreativity, nahodilý výběr a věková nepřiměřenost televizních relací deformují jeho přirozený vývoj a specificky dětské vidění skutečnosti. Tato konzumpce je zástupným prostředkem nefungující komunikace a absence citových vazeb v rodině, narušuje denní režim, protože ho připravuje o nezbytný spánek, pohybovou a herní aktivitu, odvádí jeho pozornost od plnění školních povinností, ohrožuje jeho fyzické zdraví, je nebezpečným konkurentem jeho četby. Násilí na obrazovce podle nich poškozují dětskou psychiku, svádí k nápodobě a k tzv. negativní identifikaci, tedy i k páchání trestných činů, oslabuje schopnost soucítění, iniciuje vytváření falešných představ o anomální podstatě a skutečných následcích brutality. Akční nebo romantizující příběh rovněž evojuje v jeho vědomí intenzivní zážitek, při němž ztrácí svou autenticitu a fixuje si klamný obraz světa, neboť fiktivní život se mu jeví reálnější než jeho vlastní“ (Toman 2003: 2–3).

Při vědomí důležitosti rozlišování toho, jaký šém je pro mladou hlínu vhodný, není divu, že i z této nevědomé metafory čerpá reflexe dětské literatury část vědomí vlastního významu.<sup>8</sup>

Postupům, jak Golema správně vytvořit, se potom věnují dva závěrečné, pomocné tropy.

---

8 Mediální teoretik namítne, že představa o nepopsaném listu, který lze výrazně ovlivnit, je jen převlečenou teorií zázračné střely (Griffin 2015; McQuail 2009), implementující publiku pomocí silných médií takřka jakýkoliv názor podavatelů. A že tato představa je kritizována už téměř 80 let z různých pozic, v literární vědě například pomocí recepční estetiky. Mediální teoretik ani recepční estetik ale obvykle nemají problém s komplexem méněcennosti předmětu svého zkoumání.

## Pomocné metafory: Zvíře, které se může stát Bohem

Dítě, jež je schránkou obsahující budoucnost, je třeba natvarovat do budoucího Golema správným způsobem. Který způsob je správný, se dá poznat dvěma obvyklými (nikoliv však jedinými) cestami.

První z nich vidět v dítěti cosi jako zvířátko a jako ve skutečném zvířeti v něm vyvolat správně instinktivní reakce: „Dítě (stejně jako žena) má nejvíce smyslu a vnitřních předpokladů srůsti svým bytostným já s přírodou i se světem a citem“ (Audy 1946: 5). Zvíře je dítěti blízké, „dítě přirozeně miluje zvířata“ (Flos 1917: 12) a svým způsobem je s ním zaměnitelné. Má nižší kognitivní schopnosti: „Triviální a braková tvorba vrchovatou měrou naplňuje také očekávání samotných dětských čtenářů, neboť jim poskytuje to, co od ní žádají: zábavu, vzrušení, bezprostřední prožitek [...] Literární trivialita těží z dětské ontogenetické nedostatečnosti [...] Nahrává jí též teoretická nepoučenost, nízká literární a jazyková kompetence a nevyhraněný estetický vkus“ (Toman 2000: 5). Úspěch v tvorbě pro děti se tudíž dá rozpoznat za prvé pomocí neovladatelných, nereflektovaných, tělesných reakcí: „Rozzářený pohled dětských očí usvědčí nás, že jsme volili dobře“ (Urban 1915: 4).

Druhá cesta, jak zhodnotit správnost šému, jímž vytváříme Golema, nevychází z jeho reflexivních reakcí, ale z komplexnosti šému. Pro dítě se zde – v kontrastu, nikoliv však vylučujícím protikladu s metaforou Zvířete – používá metafora, kterou můžeme nazvat Potenciální Bůh.

Modelový dětský čtenář je coby Potenciální Bůh určen k všestrannému rozvoji. K tomu, stát se harmonickou osobností, která naplňuje veškerý svůj potenciál. Co ho nerozvíjí všestranně, je poté z principu špatně. Dětská literatura tak má „působit celistvě na rozvoj dítěte, jeho prožitkovost a socializační procesy, na jeho vztah ke skutečnosti, poznání této skutečnosti a hledání vlastního místa v ní“ (Chaloupka – Voráček 1984: 358). Skrz tento nárok se někdy vynořují v kritice konkrétních děl absurdní výtky, že nějaký obsah nenaplňuje něco, co neměl nikdy v úmyslu a nekladl si za cíl. V hodnocení prvorepublikové chlapecké dobrodružné četby tak například kritik klade jejich autorům za vinu, že „[...] chlapecký čtenář byl zbaven zásadních společenských hledisek v chápání světa, který jej obklopuje, aby tato hlediska byla nahrazena absolutizací některých eticky jistě žádoucích osobnostních charakterových zásad (kamarádství, pravdomluvnosti, pracovitosti apod.), které však v abstraktní, sociálně nezakotvené poloze nemohly čtenářům stačit k všestranné interpretaci života kolem nich“ (Chaloupka – Voráček 1984: 158). Pohádce může být vytýkáno, že dostatečně nepropaguje výdobytky vědy a techniky, a encyklopedii, že málo rozvíjí narativní fantazii.

Komplexní mnohostrannost a víceúčelovost obsahu je pro tuto metaforu měřítkem, podle něž literatura, film či časopis naplňuje či nenaplňuje svůj úkol ovlivňovat dětského čtenáře žádoucím směrem, spolutvořit tak budoucnost a pozvedat dětskou literaturu z jejího podřízeného postavení.

## Závěr

Výběr metafor, které tento článek pojmenovává jako tropy, používané v kritice literatury a dalšího umění pro děti a mládež, není náhodný. Vybrali jsme ty konstrukce, které se pravidelně objevovaly v reflexi dětské literatury během posledního sta let od roku 1913, kdy začal vycházet samostatný časopis pro kritiku dětské literatury *Úhor*, až dodnes. Citace, uvedené v textu jako doklady těchto tendencí, jsou jen výběrem z mnohem většího korpusu obdobných, pro daný účel zaměnitelných textů. Všechny zmíněné metafory se v hodnocení dětské literatury – dnes například ve čtenářských recenzích internetových knihkupectví či v reklamních anotacích dětských knih – objevují stále, je na nich tedy něco trvalého.

Dětská literatura je ve svém souhrnu „zmenšeným a svým způsobem čirým odrazem a obrazem obecných, politických a sociálních dějin, ale i dějin idejí, kulturních vlivů, mentalit atd.“ (Švec 2014: 9). Je ale nejen tím. S vlastní tvůrčí dynamikou řeší specifické problémy, které stojí v pozadí tvorby pro děti a mládež a které se vyjevují i v uvedených metaforách. Tyto polovědomé konstrukce přitom nejsou obsaženy pouze v reflexi dětské literatury a dalších druhů umění určeného mládeži. Jako první je řeší samotní tvůrci knih, ilustrací, časopisů, filmů či webových stránek pro děti. Jejich díla jsou výsledkem potýkání i s těmito hluboko zakořeněnými, kolektivními představami.

Metafory dětské literatury či kultury jako popelky, dětí jako budoucnosti národa či jiného společenství, dítěte jako naprogramovatelného Golema, roztomilého instinktivního Zvířete a v budoucnu potenciálního Boha vyvolávají v pisatelích, podobně jako ve čtenářích zajímavých se o kulturu pro děti, spolehlivé emocionální reakce. Tento citový náboj nemusí být nutně ve svých důsledcích negativní. Autoři ho mohou sami prožívat a *bona fide* předávat čtenářům. Tropy, které byly tolikrát zopakovány, navíc musejí trefně popisovat alespoň jistý výsek reality.

Nejde tedy, jak už bylo řečeno na úvod tohoto článku, předložené metafory kritizovat. Je třeba si je jen uvědomit právě jako metafory, které odhalují tolik, kolik zároveň skrývají. Nakolik metafora Popelky zakrývá fakt, že tvorba pro děti je už od habsburského císařství potenciálně velmi výhodnou cestou, jak se uživit uměním, často lépe než tvorbou umění pro dospělé? Jak moc metafora vzkříšení a vykoupění bránila a brání některým kritikům proniknout do zvláštností tvorby, která nepočítá s dětmi jako s budoucími dospělými a místo vychovávání je baví na jejich úrovni?<sup>9</sup>

Jak se reflexe, používající metaforu Golema, dokáže vyrovnat s různými podobami dětství v té které době. S tím, že „každé dítě je svým způsobem specifické, je originálním druhem publika“ (Švec 2014: 14–20).

9 Typicky například ve sporech o tvorbu Jaroslava Foglara, odehrávajících se od 40. až do 80. let 20. století.

Prozkoumat brýle, které si obvykle nevědomky nasazujeme při hodnocení dětství či toho, co jej může ovlivňovat, může být užitečné a objevné.<sup>10</sup>

## Literatura

- Aleksandrzak, Stanislaw (1959): O polských dětských časopisech. *Zlatý máj*, roč. III: 505–507.
- Audy, Oldřich (1946): Úsilí o styl a řád. *Štěpnice*, roč. I: 4–7.
- Čermák, Karel (1946): O odpovědnosti kritiky. *Štěpnice*, roč. I: 180–181.
- Černý, Otakar Jiří (1913): O dozoru k četbě mládeže. *Úhor*, roč. I: 6–8.
- Flos, František (1917): Prokop Zedníček: Na dvoře. *Úhor*, roč. V: 11–12.
- Griffin, Dana. *What is the Magic Buller Theory of Mass Media?*, [online], [cit. 28. 10. 2015] dostupné z: [www.smallbusiness.chron.com/magic-bullet.theory-mass-media-3346.html](http://www.smallbusiness.chron.com/magic-bullet.theory-mass-media-3346.html).
- Chaloupka, Otakar – Voráček, Jaroslav (1984): *Kontury české literatury pro děti a mládež*, Albatros.
- Kabát, B. M. (1990). Problematika českého dětského časopisu po 25 letech. *Zlatý máj*, roč. XXXIV: 227.
- Klika, Gustav (1913): Dialogy o naší práci. *Úhor*, roč. I: 40–41.
- kol. (1916): Zprávy. *Úhor*, roč. IV: 79.
- Kolařík, Karel (2004): Dětská literární tvorba v Terezíně. *Ladění IX/2*: 9–13.
- Kryštofek, Oldřich (1949): Na prahu pětiletky. Tvorba pro mládež – úkoly a výhledy. *Štěpnice*, roč. II: 17–21.
- Lakoff, George – Johnson, Mark (2002): *Metafory, kterými žijeme*, Host.
- Listopad, František (1946): Poznámky o dětské literatuře. *Štěpnice*, ročník I: 174.
- McQuail, Denis (2009): *Úvod do teorie masové komunikace*, Portál.
- Němcová, Božena (1862): *Národní báchorky a pověsti*, Antonín Augusta.
- Pospíšil, Otakar (1943): Profesor Václav František Suk – člověk a přítel. *Úhor*, roč. XXXI: 129–132.
- Svoboda, Otakar (1913): Literatura pro mládež. *Úhor*, roč. I: 1–4.
- Svoboda, Otakar (1916): *Rajská zahrádka, ročník XXV.*, č. 2–4. In: *Úhor*, roč. IV: 13–14.
- Švec, Štefan (2014): *Česky psané časopisy pro děti (1850–1989)*, Karolinum a Národní muzeum.
- Toman, Jaroslav (2000): Trivialita a kýč v dětské poezii. *Ladění 5 (2)*: 5–8.
- Toman, Jaroslav (2003): Videokultura a dětské čtenářství. *Ladění 8 (1)*: 2–8.
- Urban, Jaroslav František (1915): F. S. Procházka v literatuře dětské. *Úhor*, roč. III: 2–4.

---

10 A prozkoumat metaforu metafor jako brýlí, které si můžeme nevědomky nasazovat při hodnocení čehokoliv, může být na závěr metaužitečné a metaobjevné.

*Štefan Švec je absolvent navazujícího magisterského studia oboru Mediální studia na Institutu komunikačních studií a žurnalistiky FSV UK a doktorského studia tamtéž. Literární reflexe otiskuje nejčastěji v Salonu Práva a v literárním obtýdeníku – časopisu Tvar. Je autorem monografie Česky psané časopisy pro děti (1850–1989) z roku 2014. Email: stefan.svec@boomerang.co.com*



# Josef Škvorecký: popularizátor populární kultury

JAN DĚKANOVSKÝ

**Abstract:** *This paper maps the work of writer Josef Škvorecký. Through his writing, the Czechoslovak public in the fifties and sixties of the 20<sup>th</sup> century familiarised itself with specific products of popular culture. As an essayist, translator of Anglo-American fiction and author of epilogues, Škvorecký created remarkable legacy reflecting not only the issues of genre literature, but also popular culture in the broader sense. His texts, published in books as well as periodicals, contributed to the general knowledge of contemporary popular culture, despite the fact that the author was significantly limited by the ideological constraints in effect at that time. These restrictions are reflected throughout his texts in the form of imposed attitudes and formulations that may sound ambiguous and sometimes even subversive when read carefully. Škvorecký devoted himself to three core areas of popular culture: comics, science fiction literature and detective stories.*

**Keywords:** *popular culture, literary genres, comics, science fiction, detective stories*

Pro dílo Josefa Škvoreckého (1924–2012) je charakteristická velká rozmanitost. Jedním z nejtypičtějších znaků jeho tvorby je záměrné kolísání mezi tzv. vysokou a populární literaturou, respektive aplikování postupů a schémat typických pro žánrovou literaturu do tzv. vážné tvorby. Škvorecký ve své tvorbě střídal různé žánry a tyto žánry současně kombinoval a varioval. Stal se tak autorem či spoluautorem (spolu s Janem Zábranou a svou ženou Zdenou Salivarovou) mnoha detektivních románů a povídek, ale na sklonku života se pokusil i o utopickou novelu (2003) či žánrově obtížně zařaditelnou postmoderní mystifikaci (1998a).

Schémat a náměty typické pro populární literaturu ale kreativně využíval i při psaní tzv. vážných děl. Rámec detektivního příběhu je využit například v jeho románu *Lviče* (1996), kde na konci příběhu dojde k rozuzlení děje v souladu s pravidly detektivního žánru. Naproti tomu román *Mirákl* (1991), byť rovněž nepostrádající rámec detektivky, se vůči zásadám tohoto žánru proviňuje tím, že se autor nedobírá žádného očekávaného rozuzlení; vyznění příběhu je ještě zastřenější než jeho expozice a autor tak vlastně dává najevo, že čisté pravdy ve skutečně realistickém zachycení skutečnosti nelze dosáhnout.

Na druhou stranu ale i jeho některé zdánlivě čistě žánrové prózy jsou naopak aktualizovány odkazy k naléhavým dobovým politickým problémům. Ve sbírce detektivních povídek *Konec poručíka Borůvky* je tak například z politických důvodů znemožněno potrestání pachatelů a detektiv sám se v závěrečném příběhu z morálních důvodů staví na stranu zločince proti systému, vůči němuž je zločin namířen (Škvorecký 1992).

Škvoreckého práce s populárními žánry se neomezovala jen na vlastní původní tvorbu, ale projevovala se i v textech tuto oblast reflektujících. Coby esejista, překladatel angloamerické prózy a autor doslovů zanechal Škvorecký i pozoruhodné dílo odrážející nejen problematiku žánrové literatury, ale i populární kultury v širším slova smyslu. V tomto textu jsem se pokusil ukázat, jak široký byl Škvoreckého záběr v této oblasti, byť jsem byl nucen si stanovit časové a předmětové vymezení. Tento text tak zkoumá Škvoreckého odborné i popularizační texty orientované na populární kulturu v období od druhé poloviny padesátých let, kdy Škvorecký nastoupil jako redaktor do redakce časopisu *Světová literatura* (1956), do jeho odchodu do exilu (1969). Pokud jde o vymezení předmětové, věnuji pozornost autorově reflexi populárních žánrů spojených s tištěnými médii. Stranou tedy nechávám Škvoreckého zájem o hudbu (zejména jazzovou), přestože i zde prostupuje zájem o danou oblast jeho beletristickým literárním dílem. Popularizační texty jsou ale psány často ve spoluautorství s hudebním publicistou Lubomírem Dorůžkou, přičemž právě Dorůžkovo odborné zaměření bylo v této spolupráci zásadní. Logicky pomímím i jeho texty věnované filmu, protože pocházejí vesměs z pozdější doby.

## Metodologie a ideologie

Podobu Škvoreckého uvažování o populární kultuře formovaly dva základní aspekty: absence striktně vymezené a užívané metodologie a nutnost ideologického zaštitění traktovaných témat. Zatímco první aspekt je u Škvoreckého patrný celoživotně, druhý aspekt se vyskytuje pouze v textech napsaných a vydaných do doby odchodu do exilu. Současně se ovšem míra ideologických vsuvek a formulací proměňuje v závislosti na postupující liberalizaci společnosti. Ve druhé polovině padesátých let má velmi výraznou podobu, zatímco v pozdních šedesátých letech je prakticky nezřetelná. Míra zkreslení tímto nutným ideologickým balastem je v některých textech natolik výrazná, že může čtenáře neznalého dobových konotací dokonce zmást. V textu s názvem *Vlivy a co s tím souvisí* publikovaném v ročence *Pro a proti* se například autor zaštituje hned v úvodu všeobecnou oblíbeností amerických spisovatelů u jejich evropských pokrokových kolegů (1964c: 39). Dále se pokouší vysvětlit absenci požadované ideologie v dílech západních autorů: „Bylo by zvláště třeba v souvislosti s krásnou literaturou vyjasnit pojem ideologie v literatuře. Každé dílo krásné prózy, každé drama i sbírka básní obsahují ovšem jistou ideologii, jistou filosofii.



Ale převážně a především jsou to díla krásné prózy, krásné literatury, nikoliv ideologické příručky nebo filosofické traktáty, a to platí zejména o literaturách anglosaských“ (ibid.: 41). Tito západní autoři jsou podle Škvoreckého nositeli univerzálních „hodnot nejlepších lidí všech dob“, což jsou žádoucí ideály socialistické společnosti. Škvorecký ale neváhal použít na obranu západních spisovatelů argument, jehož pravdivosti v době zveřejnění možná jen málokdo věřil, ale který se nedal veřejně a nahlas zpochybnit: „A moderní Američané jsou velcí a vlivní právě proto, že jsou heroldy této nové společnosti, aniž se za ně třeba pokládají, této společnosti, která, jak o tom mluvil Nikita Chruščov, bude jednou i v jejich zemi. A to je jejich ideologie, ta ideologie, již vzdělaný a marxistický český spisovatel vnímá z jejich díla, která je přibližuje jeho srdci a jejímž prostřednictvím proniká do jeho pera i vliv oněch obdivuhodných zámořských umělců slova [...]“ (ibid.: 42).

Škvorecký opakovaně nazýval tuto strategii obhajoby jako „úlitbu bohům“ a v některých svých prózách celý princip umělecky zpracoval a popsal; nejpregnantněji patrně v románu *Mirákl* (1991). Pozoruhodné vyjádření k této problematice jistého morálního dilematu obsahuje ale i autorova korespondence s přítelem a někdejším spolupracovníkem L. Dorůžkou. Dorůžka v dopise Škvoreckému reagoval na text Ivana M. Jirouse *Zpráva z českého hudebního podzemí*, otištěném v roce 1976 v časopise *Svědectví*, jehož výstřižek mu Škvorecký poslal. Dorůžka skepticky a poněkud podrážděně hodnotí radikalismus, který ve vztahu k tehdejší československé moci Jirous prosazuje (Škvorecký 2011: 238–239). Adresát ve své odpovědi shrnul svou vlastní filosofii přežívání v totalitním režimu slovy: „Já si pořád myslím, že hlavní věc je to, čemu bychom mohli třeba říct mainstream: tj. mírný pokrok v mezích zákona, který se někdy se zákonem trochu srazí, ale nikdy tak, aby na srážku zahynul. [...] Lidi, kteří mají revoluční nebo radikální povahy, prostě chtějí všechno řešit přes noc a konfrontací, a to má vždy ony dobře známé příslušné následky“ (2011: 248).

O tom, že ideologický tlak postupem šedesátých let slábl, svědčí třeba i úpravy, které Škvorecký provedl v některých textech, jež původně vyšly v padesátých letech časopisecky a později byly vydány znovu v sebrané knižní podobě. Například text *Některé pohledy na americkou literaturu* publikovaný původně ve *Světové literatuře* vypovídá o vyčerpávajícím zápase, který musel Škvorecký svádět s omezeností a bezbřehou ideologicky podmíněnou ignorancí, aby obhájil některé americké autory (1956: 179–194). Polemika s brožurou Jaroslava Boučka *Trubaduři nenávisti* (1952), jež je jednou gigantickou denunciací soudobé západní literatury, musela být ale vedena opatrným způsobem, kterým se Škvorecký snažil představit kritizované umělce nikoli jako reakcionáře, nýbrž jako pokrokové autory. Když byla tato stať zařazena do výboru *O nich o nás* (1968), vypustil autor některé pasáže, jež byly příliš poplatné dobové strategii, v aktuální situaci postrádaly smysl a svým přepjatým dodržováním dobové ideologické rétoriky navíc působily archaicky. V jedné z vynechaných pasáží

hájí Škvorecký Ernesta Hemingwaye i srovnáním s produkty populární kultury: „[...] Hemingway učinil hrdinou svého románu pracujícího rybáře v době, kdy typickým hrdinou amerického románu se stával víc a více spillanovský zabíječ, cynický napomádaný superman reakčních historických románů o válce Jihu proti Severu, nahlodaný alkoholický slaboch pseudopsychoanalytické prózy“ (1956: 186).

Problematika metodologického uchopení tématu populární kultury Josefem Škvoreckým je ovšem ve sledovaném období na jedné straně úzce svázána s panující marxisticko-leninskou ideologií, která se zásadním způsobem odrážela i v metodologii literární teorie, jež mohla být u nás v té době oficiálně pěstována. Na straně druhé je ale třeba si uvědomit, že Škvorecký zjevně pocítoval vůči teoriím, které často redukovat zkoumanou entitu v duchu svého konkrétního vymezení a zacílení, instinktivní nechuť. Z jeho textů je jasně patrné, že byl v první řadě bytostným empirikem. Klíčem k dílu byl pro něho člověk, jenž dílo vytvořil. Dokázal se vžít a vcítit – a často to činil – do kůže autorů, které považoval za své kolegy či dokonce vzory, a jejich názory, vtělené nejen do literárních děl, ale i třeba i do korespondence, byly pro něho tím nejpodstatnějším měřítkem. Jistě to bylo způsobeno tím, že se považoval především za spisovatele, byť sám sebe v kontextu literatury sebeironicky označoval za vypravěče, či dokonce za *entertainera* (Škvorecký 1997: 12).

Od útlého mládí se pokoušel psát a zásadní důvod k psaní – i když jej občas sofistikovaneji vysvětloval i Freudovou teorií sublimace – podle něho zformuloval William Faulkner do věty: „Ti, kteří mohou, ti to dělají; ti, kteří nemohou, a trápí se dost dlouho tím, že nemohou, ti o tom píší“ (1994: 13–14). Výmluvným svědectvím tohoto vnímání literatury je – podobně jako v předchozím případě – příklad reflektující oblast vysoké literatury. Škvorecký totiž ve druhé polovině šedesátých let publikoval (nejprve v časopise *Světová literatura*, posléze v knize *O nich o nás*) velmi osobní stať pojednávající o podílu negativní literární kritiky na sebevraždě jeho literárního vzoru E. Hemingwaye. Hned v úvodu textu konstatuje široce rozšířený názor, podle něhož „má literární kritika [...] soudit jen hotové dílo bez ohledu na okolnost jeho geneze [...], že nemá brát v úvahu autorovu lidskou osobnost, a vůbec autora.“ Podle Škvoreckého je tak literární kritika „vlastně ztotožněna s kritikou průmyslových výrobků a spisovatel se zaměnitelnou produkční jednotkou [...]“ (1968: 50). Ačkoli se pak vlastní text zaobírá především konkrétními fakty ze závěru Hemingwayova života (první otištění ve *Světové literatuře* bylo vlastně komentářem k ukázce z knihy A. E. Hotchnera *Papá Hemingway*, která vyšla česky až v roce 1978), tyto úvodní odstavce a následná diskuse, kterou článek vyvolal, jsou pro pochopení Škvoreckého uvažování o literatuře klíčové.

Tento text vyvolal polemické reakce, z nichž nejpozoruhodnější je patrně polemika s Miroslavem Petříčkem. Petříček označil generaci amerických autorů třicátých let – tedy spisovatele, kteří měli na Škvoreckého největší vliv – za

bytostné empiriky, lidi „s ohromnou životní zkušeností a se stejně ohromnou nedůvěrou k teorii, estetice, abstraktnímu uvažování“ (1967: 72). Škvorecký ve své reakci charakterizuje sám sebe dosti výmluvným způsobem, když píše: „[...] nejsem ani literární teoretik. Pokud jsem kdy fušoval do tohoto řemesla, bylo to vždycky s jistými postranními [...] úmysly. Zamyšlením nad jinými spisovateli pokoušel jsem se odpovědět sám sobě a snad i jiným na nějaký problém týkající se psaní“ (ibid.: 73).

Svůj přístup empirika, nedůvěřivého vůči módním teoriím, výmluvným a explicitním způsobem potvrdil Škvorecký o mnoho let později v rozsáhlé eseji *Poe aneb Dobrodružství v literární vědě* (1993). V ní se nejen zaobíral textem jednoho ze svých nejoblíbenějších autorů, ale analyzoval dílo, které v kontextu tvorby tohoto brilantního amerického autora balancujícího mezi poezií a populární literaturou představuje text psaný pro výdělek, a tedy stojící na pomezí populárního žánru a vysoké literatury.<sup>1</sup> Škvorecký se podle svého zvyku neomezil na suché pojednání, ale v úvodu textu seznámil čtenáře s genezí své lásky k americkému mistrovi. V témže úvodu pak vyslovil i mínění o literární vědě, jež formuloval na základě svých zkušeností s akademickým působením v exilu: „K interpretacím, zejména po opožděném vpádu strukturalismu, sémiotiky a dekonstrukce na americké campusy, jsem získal nedůvěru, často i nechuť. [...] Ale k badatelům jsem získal obdiv.“ Autor tuto myšlenku dále rozvádí a používá přitom poněkud potměšilého přirovnání: „Ne že bych byl a priori proti interpretacím. [...] přemnohé a vynalézavé interpretace [...] jsou často ukázkami vynikajících intelektuálních schopností kritického ducha a člověk, ať je čte se souhlasem nebo s nevírou, musí se obdivovat tomu, na co všechno vykladači přijdou, nebo co si nevymyslí. Jenže pak je občas nějaký badatel, bez zlého úmyslu, dostane do situace principála v *Prodané nevěstě*, jehož údajně metrakovou činku zdvihne přiběhnuvší dítě jako pírkó“ (Škvorecký 1993: 18). Všechna tato tvrzení samozřejmě dokládá příklady vztahujícími se ke zkoumanému dílu.<sup>2</sup>

Jedním z mála případů, kdy se Josef Škvorecký pokusil aplikovat konkrétní teorii vztahující se k populární kultuře na určitý materiál, je paradoxně děkovaná řeč při příležitosti udělení čestného doktorátu na Masarykově univerzitě z roku 1991. Autor v ní stručně seznámil posluchače s teorií Johna G. Caweltiho rozdělující literaturu psanou podle formule do pěti kategorií. První z nich – *Adventure* neboli dobrodružné příběhy – s jistou dávkou uštěpačnosti identifikoval jako ústřední formuli, podle níž se v době jeho mládí psaly romány socialistického realismu. Se svým typickým smyslem pro paradox a dějinnou ironii v textu popisuje bezradnost, s níž tehdejší ideologové i přední představitelé tohoto směru

1 Šlo o román *Dobrodružství Arthura Gordona Pyma* (1992).

2 Jistou dávkou nedůvěry ostatně Škvorecký nečastoval jen literární vědce, ale i teoretiky jiných humanitních věd. V odpovědi na dopis L. Dorůžky z října 1969 píše o Marshallu McLuhanovi (svém kolegovi z Torontské univerzity) mj. toto: „Blábolí hlavně o médiích jako takových, o technické stránce komunikačního problému a jejím vlivu na psychu, ale mám dojem, že je to šarlatán“ (Škvorecký 2011: 30).

nedokázali socialistický realismus definovat, zatímco Caweltiho teorie zařazuje díla tohoto směru mezi westerny a jiné žánrové příběhy (Škvorecký 1997: 7–9). Jak se ukazuje, právě Caweltiho teoretické závěry jsou pravděpodobně jedněmi z mála, která Škvorecký ve svém uvažování o populární kultuře akceptoval – byť tak trochu nepřiznaně – v širším měřítku.

## Americký Marsyas

Prvním významným publikovaným textem J. Škvoreckého, reflektujícím západní populární kulturu, byl – nepočítáme-li doslov k Bradburyho románu *451 stupňů Fahrenheita* (1957) – rozsáhlý článek nazvaný příznačně *Marsyas USA*. Tuto třídílnou esej sepsal ovšem ve spolupráci s Františkem Jungwirthem a Lubomírem Dorůžkou. Po vzoru Karla Čapka rozdělili autoři text do několika oblastí podle různých podob americké popkultury. V první části seriálu se věnují detektivní literatuře, zpracování skutečných kriminálních případů a erotickým a pornografickým tiskovinám (1958a: 233–246). Druhá část mapovala literaturu žánru science-fiction a text byl doplněn i ukázkami (1958b: 220–249). Třetí část pak byla zaměřena na problematiku bestsellerů, fenomén paperbackových vydání a rovněž u nás v té době neobvyklý jev digestů. Poté následovala rozsáhlá závěrečná část věnovaná komiksu (1958c: 209–228).

Podle autorů současného kompendia *Dějiny české literatury 1945–1989* bylo smyslem tohoto seriálu „odlišit pokleslé a nebezpečné podoby populárních žánrů od podob nosných, nabízejících žádoucí impulsy k dalšímu kulturnímu a uměleckému vývoji.“ Současně tato série naznačovala, jak by měla vypadat původní česká populární četba, aby se nestala úpadkovou, nýbrž plnila relaxační funkci (Janoušek a kol. 2008: 501). Závěr třídílného textu je skutečně opět ukázkou pokusu na jedné straně pochválit v rámci možností prvky popkultury, jež měli autoři zjevně v oblibě: „Až jednou vystřízlivíme z abstraktního literárního puritanismu [...], přiznáme si, že ukojení, které zdravé lidské touze po estetice dokonalé logiky skýtá detektivní román, nemůže plně nahradit žádný jiný žánr.“ Na straně druhé je z textu patrné ideologické zaštitění, které dnes působí takřka směšným dojmem: „[...] vůbec nezáleží na žánru [...], ale záleží na umělci a na cílech a systému společnosti, v níž žije a tvoří. Pak se literární periferie promění prostě v okrajovou čtvrť, kam si lidé půjdou odpočinout [...]. U nás jako v socialistické Americe budoucnosti“ (Jungwirth – Škvorecký – Dorůžka 1958c: 211). Fenoménu komiksu, science-fiction i detektivnímu žánru se Škvorecký věnoval později ještě v dalších statích, takže se k nim pochopitelně ještě vrátíme. Zaměřme se tedy nyní na aspekty populární kultury, které zaujmají ve Škvoreckého reflexi spíše okrajové místo.

Erotiku a pornografii zpracovali autoři v prvním dílu seriálu *Marsyas USA* a soustředili se převážně na fenomén striptýzu. Text popisuje rozšíření této podívané z USA do západní Evropy i další formy (tiskoviny, fankluby, dokonce

filosofické úvahy), které tento jev obklopují. Tón textu je spíše pobavený a rozverně popisný; lze se domnívat, že v dané době mohl na čtenáře působit dokonce dráždivě. Závěrečné shrnutí ale zjevně muselo být formulováno dostatečně kriticky, proto zde nalezneme následující odstavec, který vyznívá překvapivě a takřka nepochopitelně: „Mluvíme-li často o tom, že kapitalismus ponižuje člověka, není pro to výmluvnějšího dokladu než striptease. Kdysi bývala za nejhlubší ponížení ženy považována prostituce. Po přečtení několika takových studií a úvah se však člověku zdá, že proti striptease je prostituce zaměstnání přímo delikátní“ (Jungwirth – Škvorecký – Dorůžka 1958a: 246).

Jiným tématem druhé části seriálu byl fenomén *bestsellerů*, žebříčků prodejnosti literárních titulů a specifický jev *digestů*, tedy zkrácených verzí známých literárních děl. Autoři upozorňují mj. na to, že „bestseller musí splňovat tajné touhy čtenáře, upoutat ho tak, aby neměl o knihu zájem jen literární. Není proto jen dobře či špatně napsaným románem, ale také svědectvím o duchovních proudech země a o psychologii jejích obyvatel. Z takového svědectví může pak obratný nakladatelský taktik usuzovat i na pravděpodobnost příštích úspěchů různých knih.“ Jako konkrétní příklad veleúspěšných knih pak uvádějí a rozebírají důvody úspěchu knih *Jih proti severu* a *Věčná ambra*. Na závěr analýzy pak opět nalezneme ideologicky podmíněný shrnující odstavec: „Scarlett i Ambra krácejí po nebezpečné stezce. Americké bestsellery jsou něčím víc než jen neškodnou zábavnou četbou a jejich čtenářský úspěch je nebezpečnější, než by se snad zdálo“ (Jungwirth – Škvorecký – Dorůžka 1958c: 211). V podobném duchu se nese i reflexe vydávání literatury v levné *paperboundové* podobě. Autoři na jedné straně konstatují, že tato levná vydání umožnila vydat Caldwellovo *Boží políčko* v nákladu 6 000 000 výtisků, na druhé straně ve stejném nákladu vyšel i román Mickeyho Spillanea *Velké zabíjení*, který zde zjevně reprezentuje tu nejpokleslejší literaturu. Autoři ovšem kritizují barvotiskové obálky *paperboundů*: „Prostě podle obálek nerozeznáte u *paperboundu*, co je co. Kýč jako psychoanalýza, klasik jako lechtivý pisálek, vědecké dílo jako společenský katechismus, román o žebračce stejně jako román o princezně: všude táž naondulovaná *pin-up girl* s pečlivým *make-upem*, v modelových šatech se zcela nezbytnou dekoltáží“ (ibid.: 212–213). Ambivalentní zůstává i shrnující odstavec k problematice *paperboundů*. Autoři považují tato vydání knih za „první krůček k pronikání skutečně dobré literatury mezi masy čtenářů, zároveň ovšem také mílový krok k pronikání vyloženého braku“ (ibid.: 214). Obdobným způsobem pohlížejí autoři i na problematiku *digestů*.

Jistou kuriozitou je téma sportu coby součásti literatury, resp. populární kultury. Škvorecký se mu věnoval zřejmě pouze v doslovu k románu Budda Schulberga *Tím hůř, když padnou*. Příběh z boxerského prostředí charakterizuje coby sociálně kritický a omlouvá tím autorův odklon od jeho dřívější výrazně levicové orientace. Podstatnější je ale Škvoreckého pohled na fenomén sportu, byť se jeho charakteristika omezuje jen na pár vět: „Sport, alespoň ve své vlastní

a ryzí sféře, je příliš záležitostí oddechových chvil, příliš — přes všechnu vnější dramatictost — nesouvisí se skutečnými dramaty života, aby mohl umělci poskytnout dostatečně nosnou látku pro opravdu velké dílo s náležitě průrazným nábojem obecné platnosti“ (1964b: 306). Tvrzení o oddechovosti sportu lze snad uznat v dobových souvislostech, ale dnešní špičkový sport svou rekreační povahu nepochybně zcela pozbyl. Z toho vyplývá i zpochybnění druhé části tvrzení: pohlédneme-li například na sportovní prózy Oty Pavla, jen těžko jim přisoudíme nesouvislost se skutečnými životními dramaty. Druhým poněkud kontroverzním tvrzením, které podle mého soudu ale nesouvisí se zaštiťovací ideologickou strategií, je Škvoreckého odsudek boxu, který nepovažuje za sport, nýbrž za napínavou, vzrušující, mírně bestiální podívanou (ibid.). Polemika by se v tomto ohledu mohla vést směrem praktickým (empirie boxerů) i teoretickým (postavení sportu v lidské kultuře, jeho charakteristika a význam).

## Komiks

Pojednání o komiksu je v seriálu uvozeno kritikou krvavé povahy komiksu a v rozsáhlé poznámce pod čarou jsou citována etická pravidla, která firma Premium vydala pro své autory. Pozoruhodné ale je, že bez hlubšího zdůvodnění se v textu opět objevuje jméno amerického autora „drsné školy“ Mickeyho Spillane, jehož dobová popularita v USA podle autorů textu souvisí s popularitou krvavých komiksů. V poznámce pod čarou (opět značně obsáhlé) je citována pasáž ze Spillaneova románu *Jedné osamělé noci*, v níž detektiv Mike Hammer trestá dívku, „která ač zcela solidního třídního původu z vysoké buržoasie, se spřáhla s komunisty“ (Jungwirth – Škvorecký – Dorůžka 1958c: 219). Následná ukázka působí jako úryvek ze sadomasochisticky laděného erotického románu. Nelze se ubránit dojmu, že toto dosti neústrojné zařazení Spillaneova textu do pojednání o komiksu bylo motivováno škodolibou snahou představit českému čtenáři pikantní ukázkou náležitě „zvrhlé“ literatury, byť opět zaštitěnou náležitou ideologickou charakteristikou. Spillane tak opět (a v budoucnu ještě několikrát) vystupuje ve Škvoreckého textech coby určitý etalon úpadkovosti.

Autoři dále v textu konstatují možný původ komiksu v názorných obrázcích pro přistěhovalce neovládající angličtinu, ale upozorňují rovněž na velkou oblibu komiksu mezi vzdělanou vrstvou. Seznamují čtenáře s široce oblíbeným subžánrem *funnies*, ale charakterizují jej zcela v souladu s dobovými zvyklostmi: „[...] přesně ten obrázek amerického života, jaký rozšiřuje oficiální propaganda, jaký rozrušuje velká literatura, ale jaký prostý Američan pochopitelně miluje [...]. Funnies zrcadlí prostě vysněný svět, idealizovanou skutečnost, americkou selanku“ (ibid.: 224). Přes tyto stereotypní závěry se autoři pokoušejí komiksovou tvorbu hierarchizovat a konstatují, že lze v komiksu nalézt i umělce nesporně talentované s invencí a vyspělou technikou. Za jediný přínos komiksu ovšem považují možné zprostředkování odlesku výtvarného umění běžným

občanům. V této souvislosti vyzdvihují i dva konkrétní kreslíře: Saula Steinberga a Billa Mauldina (ibid.: 225). Je zajímavé, že druhého jmenovaného se Škvorecký zastal již ve stati *Některé pohledy na americkou literaturu* proti článku R. Samarina *Miles Americanus* otištěném v časopise *Sovětská literatura* z roku 1949 (Škvorecký 1956:190–191). Shrnující konstatování je současně i zdůvodněním, proč autoři zařadili pojednání o komiksu na samý závěr třídílné série: „Comic strip je tedy vlastně trestí, sublimátem, kvintessencí všech žánrů amerického Marsyasu, a proto i nejlepším zrcadlem světa, do něhož se Američan utíká před světem, v němž skutečně žije“ (Jungwirth – Škvorecký – Dorůžka 1958c: 227).

Rovněž další Škvoreckého příspěvek k problematice komiksu je nesen v duchu předešlého textu, byť byl publikován o šest let později. Právě Škvorecký je totiž autorem slovníkového hesla vysvětlujícího tento pojem v *Přehledném kulturním slovníku* z roku 1964. V nevelkém rozsahu necelých dvou tiskových stran se autor krátce zmiňuje o historii žánru, opět představuje jakousi estetickou hierarchii různých podob komiksu a v závěru proti sobě staví Saula Steinberga a „krvavé comics“, které „představují nejvyšší stupeň degenerace dobrodružné literatury, jež se v těchto roztodivných výtvorech proměnila v duševní stravu čtenářů na hranici imbecility“ (kolektiv 1964: 59). Tak razantní odsudek vskutku nebývá ve strohém slovníkovém hesle obvyklý a vnucuje se otázka, zda nebyl Škvoreckého text dodatečně redigován. Škvoreckého další text o komiksu ale na tuto otázku odpovídá spíše záporně.

Jen o rok později se Škvorecký vrátil k tématu znovu a připravil pro *Světovou literaturu* rozsáhlejší, bohatě ilustrovaný text s názvem *Prostínek svět comics*, ve kterém se k problematice komiksu ještě jednou vrátil. Tentokrát jde o pojednání zřetelně zasvěcenější, než byl text *Marsyas USA*, a nechybí mu ani zřetelnější osobní vhléd. Na podobu textu měla evidentní vliv postupující liberalizace, protože nucený ideologický nános zřetelně zeslábl. „[...] čím to, že ve věku hypermoderních a hypertechnických zábav tak nevysvětlitelně vzrostla obliba zábavy s jasnými rysy předguttenbergovského atavismu, téměř debilní láska k obrázkům, které někteří sledují až k obrázkovému písmu starého Egypta — popularita comics, funnies, comic strips a comic books — zkrátka americké kreslené literatury pro děti i dospělé?“ klade si autor hned v úvodu textu symptomatickou otázku (Škvorecký 1965:2 03). Pokouší se na ni odpovědět nejprve poměrně rozsáhlým historickým přehledem, ale těžištěm textu je podrobnější analýza tří komiksových seriálů a následný sociologický exkurz.

Škvorecký analyzuje seriál *Siroteček Annie* (*Little Orphan Annie*), *Krazy Kat* a *Peanuts*. V prvním případě dospívá k zásadní otázce, zda je „velkolepým vtipem, neuvěřitelným utahováním si ze čtenářů, anebo výrazem bytostné antidemokratičnosti, počítající s dětskou inteligencí a politickou neinformovaností polykačů této nepříjemné pohádky“ (1965: 210). Ačkoli by se mohlo zdát, že jsme opět svědky ideologickými tlaky podmíněného psaní, přece jen je jasné, že Škvorecký mohl pracovat daleko uvolněněji; tato uvolněnost není patrná

jen z obsahové stránky textu, ale i z rétoriky, jejímž prostřednictvím je obsah traktován. Další dva komiksy provází ještě větší míra Škvoreckého empatie. V případě seriálu *Krazy Kat* autor oceňuje jistý filosofický přesah (který ocenil i básník e. e. cummings, jenž k výboru z tohoto komiksu napsal předmluvu) a také zvláštní jazyk „připomínající některé prvky Dickensovy cockney a jidiš [...], plný poetických zpotvoření, s dikcí jakoby odvozenou z angličtiny dávných věků [...]“ (ibid.: 211). V případě komiksu *Peanuts* Škvorecký zmiňuje obrovskou popularitu tvůrce seriálu Charlese Schulze a uvádí nejen jeho ocenění oficiálními cenami, ale i to, že je v USA všeobecně považován za umělce. Škvorecký je v tomto ohledu skeptický a Schulzovo neoficiální oceňování považuje za daň nepřilíh dlouhé historii Spojených států: „Protože mají dějiny tak krátké, mají k nim neobyčejnou úctu, a protože tak mnohé z jejich kultury má kořeny v Evropě, jsou tím pyšnější na úrodu bytostně americkou: a takovou comics ve své dnešní podobě nesporně jsou“ (ibid.: 213). V části věnované sociologii komiksu autor přebírá řadu zahraničních statistických údajů, ale cennější jsou jeho úvahy srovnávající komiks s literaturou a hledající odpověď na otázku po tak výjimečné popularitě tohoto žánru. V těchto úvahách se Škvorecký dotýká obecných úvah o povaze seriality v populární kultuře. V seriálovém komiksu spatřuje žánr, který z podstaty nemůže stát na kvalitě zápletky a vybroušeném humoru, ale jde v něm o to „aby čtenář dostal úsměvnou denní dávku pocitu přináležitosti k jakési pestřejší, zajímavější a veselejší společnosti smyšleného světa.“ Tuto nutnost přísunu pravidelných dávek kreslených příběhů označuje za „nutkavou potřebu repetice požitku“, a přisuzuje jí v podstatě narkotickou povahu (ibid.: 215). Škvorecký dále upozorňuje na šíření stereotypních, až dětských představ o realitě a zmiňuje i několik autorit (např. James Joyce), které v tomto žánru nacházely nečekané kvality. V tomto ohledu je ale poměrně skeptický a klade si i otázku, zda i ten nejlepší komiks lze považovat za umění. Je zřejmé, že jeho odpověď je záporná, protože „ani ty nejlepší comics neplní jednu ze základních funkcí literatury: bořit spíše než posilovat představy o světě, životě a sobě samém [...]. Dokud se o to alespoň nepokusí [...], nebudou nikdy ničím víc než zajímavým sociologickým materiálem, v nejhorším případě škodlivým narkotikem, v nejlepším bleskovým potěšením po napětích a trampotách všedního dne a týdne“ (ibid.: 219). Z celé analýzy je patrná uvolněnost, s níž se Škvorecký mohl úkolu zhostit.<sup>3</sup>

3 Škvoreckého texty jsou prakticky prvními seriózními pokusy o představení a uvažování o tomto žánru. Je zajímavé, že v roce 1965 vyšel česky i jiný text, který lze zařadit mezi pokusy nalézat v komiksu skryté významy. Mircea Eliade tak v článku věnovaném podobám mýtu v současném světě rozpoznává v komiksových postavách moderní verze mytologických nebo folklorních hrdinů (1965: 53). Teprve o dva roky později se objevila první útlá publikace věnovaná pouze komiksu (Clair – Tichý 1967) a v letech 1967 a 1969 i několik tematických článků věnovaných této problematice v časopise *Zlatý máj*.



## Science-fiction

Literární žánr science-fiction reflektoval Josef Škvorecký zjevně s větším zaujetím než komiks, ale i zde lze pozorovat charakteristiky typické pro jeho publicistickou činnost tohoto období. Větší zaujetí a nadšení pro tento žánr souvisely zcela zjevně s tím, že mezi autory sci-fi objevil autory blízké svému estetickému ideálu. V případě sci-fi je jeho publicistika spjata rovněž s překladatelstvím.<sup>4</sup> Prvním publikovaným textem se tak stal doslov k románu Raye Bradburyho *451 stupňů Fahrenheita* z roku 1957.<sup>5</sup> Jeho struktura, byť se jedná o poměrně krátký text, se zjevně podobá struktuře, podle níž je formulována pasáž o sci-fi v již několikrát zmiňovaného seriálu *Marsyas USA*. Po krátkém úvodu, v němž Škvorecký velmi stručně nastiňuje historii žánru, který je podle něho „starý téměř jako epos“, následuje skok k autorovi příběhů o Tarzanovi Edgaru Rice Burroughsovi, jehož romány se Bradbury pokoušel v mládí dokončovat. Současně v Bradburym ale zcela jednoznačně spatřuje nositele odkazu Edgara Allana Poea. Bradbury je pro Škvoreckého básníkem sci-fi a kromě šířitele poeovské poetiky jej považuje i za kritika současné (především americké) společnosti (1970: 153–155).

Druhé pokračování seriálu o americké popkultuře je věnováno především právě žánru sci-fi. Autoři v úvodu rekapituluje historii žánru a jeho autory, přičemž neopomíjejí ani Platóna a jeho vizi bájně Atlantidy. Nechybí pochopitelně ani jména, jež zcela určitě posloužila i jako prostředek ideologického zaštitění: např. Jakub Arbes, Karel Čapek, ale především řada ruských a sovětských autorů. Za zakladatelskou postavu utopických literárních děl v USA považují autoři E. A. Poea a jeho následovníka Ambrose Bierce (Jungwirth – Škvorecký – Dorůžka 1958b: 222). Po stručných zmínkách o dnes již neznámých autorech z přelomu století následuje rozsáhlejší pasáž o Tarzanových dobrodružstvích situovaných ovšem „do neznámých světů, obydlených údiv vzbuzujícími živočichy.“ Toto pojednání je napsáno ironickým, trochu rozverným stylem, ze kterého je patrné částečné opovržení, ale současně i okouzlení bizarnostmi, jež Burroughs ve svých dílech vytvořil. Autoři konstatují Burroughsovu neobeznámenost s vědeckými poznatky, a tedy logickou orientaci na klasická dobrodružná schémata. V jednom zmiňovaném a převyprávěném příběhu je zmíněn i motiv lásky pozemšťana a marťanské princezny, z níž vzešel i pozoruhodný a ilustrátorem zachycený plod, jenž „má podobu dobře vyvinutého kachního vejce“ (ibid.: 224). O tom, že tento moment Škvoreckého spíše okouzлил (a že autorem této pasáže článku je opravdu Škvorecký), svědčí fakt, že tentýž motiv použil ve své vlastní, filosoficky laděné sci-fi *Pulchra* vydané o pětáctýřicet let později (2003: 18–19).

4 Škvorecký přeložil ve spolupráci s Jarmilou Emmerovou román Raye Bradburyho *451 stupňů Fahrenheita* a rovněž povídky otištěné v časopise *Světová literatura*.

5 Doslov z vydání z roku 1957 byl v nezměněné podobě přetištěn i ve vydání z roku 1970.

Autoři dále popisují vývoj a současné podoby tohoto žánru, přičemž citují klasifikaci science fiction od Johna Wyndhama. Do jeho dělení přidávají ještě pátou kategorii, jíž má být sci-fi humoristická (Jungwirth – Škvorecký – Dorůžka 1958b: 225–226). O tom, že autorem této části seriálu byl právě Škvorecký, svědčí i následující pasáž věnovaná Howardu Phillipsu Lovecraftovi. Lovecraft je v textu charakterizován jako racionální a encyklopedický duch, jenž svá díla stavěl na ústředním a děsivém nápadu pocházejícím z vědomí relativity: „[...] lze předpokládat, že celý makrokosmos je jen atomem v obrovském ultramakrokosmu, ovládaném bytostmi po všech stránkách obrovitějšími a vládnoucími daleko většími schopnostmi, než jsme my“ (ibid.: 232). Lovecraft se posléze stal pro Škvoreckého jedním z celoživotně vyznávaných autorů, jak o tom svědčí mj. kapitola z románu *Příběh inženýra lidských duší* nesoucí jeho jméno (1989: 289).

Za dobovou popularitou sci-fi spatřují autoři řadu poválečných případů spatření UFO. Některé známé případy čtenářům přibližují a vypomáhají si i odkazem k pozoruhodnému článku, který se téma létajících talířů pokoušel racionálně vysvětlit na stránkách *Rudého práva* (J. J. B. 1957: 4). Při popisu tendencí sci-fi postihovat i řadu více či méně fantastických vynálezů již autoři znovu zdůrazňují tón kritiky západního způsobu života. Reflektují rovněž tendenci vyvažovat neskutečnou technologickou dokonalost zobrazeného světa odklonem lidstva od vědeckého zákona k rituálnímu dogmatu. Tento sklon ilustrují mj. románem Richarda Mathesona *I am Legend* z roku 1954, jež u nás proslavila až stejnojmenná filmová verze z roku 2007 (Jungwirth – Škvorecký – Dorůžka 1958b: 237).

Vyvrcholením textu je pak rozsáhlé pojednání o Rayi Bradburym, doplněné navíc překladem povídky *Emisar* a kapitolou *Listopad 2005: Mrtvá sezóna z Martánské kroniky*. Bradbury je v textu považován za autora sci-fi, která se z technicko-vědeckého románu stává románem psychologicko-kritickým. „Ze sensace stává se lyrika, z optimismu pesimismus, z víry a pýchy na lidské schopnosti [...] smutek a pochyby nad lidským charakterem, obavy o osud člověka“ (Jungwirth – Škvorecký – Dorůžka 1958b: 238). Škvorecký se k Bradburymu vrátil o rok později v dalším doslovu – tentokrát právě k *Martánské kronice*. Jeho autorský druh zde určil jako výslednici tří typů prózy, patřící „mimo hranice běžného realismu“, jejímiž tvůrci jsou E. A. Poe, Jules Verne a Thomas More. I tento doslov místy obsahuje ideologicky zabarvenou rétoriku: autor zde jízlivě zmiňuje kritické výtky, které Bradburymu uštědřili „páni z *New York Times Book Review*“ a Bradburyho programové opuštění realismu označuje za „protestný výkřik proti realismu hollywoodských filmů a Hollywoodem inspirovaného magazínového písemnictví“ (Škvorecký 1959: 191). Bradbury je v textu prezentován jako autor dvojího druhu povídek – obvyklé sci-fi a povídky hrůzy (*macabre story*), přičemž jej Škvorecký poněkud účelově přirovnává hned k několika českým prozaikům: Jakubu Arbesovi, Karáskovi ze Lvovic, Karlu Čapkovi či Janu Weissovi (ibid.: 194–195).

Žánru sci-fi se Škvorecký věnoval ještě v jednom obsáhlejší textu, opět na stránkách *Světové literatury*. Výchozím textem, který autor reflektuje, je esej Kingsleyho Amise, v níž se tento v Československu tehdy známý spisovatel žánrem sci-fi zabýval. Pokus o přesné vymezení žánru shledává v Amisově případě nepřilíh úspěšným a uvádí dobové, všeobecně rozšířené dělení sci-fi na typy reprezentované striktně vědeckým přístupem Julese Verna a quasivědeckým, básnivě fantastickým pojetím H. G. Wellse. Konstatuje, že wellsovský typ je ve státech socialistického tábora upozaděn, takže lze jen obtížně „srovnávat hodnoty západní a socialistické SF, neboť jde v podstatě o dvě tendence, psané s podstatně odlišnými úmysly z rozdílných východisek.“ V souladu s rozvržením Amisova eseje se pak zamýšlí nad postavením hrdiny v tomto žánru a souhlasí s ním v názoru, že hrdinou sci-fi bývá často myšlenka. Jako příklad kvalitní prózy založené na konkrétním nápadu uvádí povídkovou sbírku *Já, Robot* Isaaca Asimova. „Asimov je pokrokový člověk a výborný spisovatel,“ shrnuje Škvorecký. „Především je však skvělý logik a radost z jeho knížky je především radostí z čistoty lidského myšlení [...]“ (Škvorecký 1961: 224).

Kromě poněkud bizarních úvah o roli a podobě erotiky ve sci-fi (inspirovaných opět Amisem) zdůrazňuje Škvorecký pokrokovost současné sci-fi. Je zřejmé, že tato pasáž má za cíl ospravedlnit nejen napsání článku samotného, ale legitimizovat psaní a vydávání sci-fi v Československu. Jako důkaz potvrzující tezi o pokrokovosti sci-fi uvádí i existenci nepochybně kuriózní Společnosti pro politický pokrok SF, již označuje za komunistickou skupinu. Tyto pokrokové tendence a jejich literární plody pak působí jako protiváha „iracionalismu mickey-spillaneovských krváků, založených na filosofii maniakálního šílenství“, ale jsou stále ještě konfrontovány se směry využívajícími primitivních prostředků typu *Bug Eye Monsters*. Na příkladu povídky podobného ražení (*Dědictví hrůzy*, bez uvedení autora) demonstruje tento přežívající směr a označuje jej za „cocktaily zbožnosti a sadismu“, které „začínají být směšné už i nejnaivnějším čtenářům. Irracionalismus, především náboženství, přestává mít místo v dobrých SF, protože, jak se zdá, autoři jsou přesvědčeni, že náboženství ztratí svůj význam pro společnost, jakmile se činnost člověka rozšíří na celou galaxii“ (Škvorecký 1961: 225). Poslední věta nabývá v souvislosti s již zmiňovanou autorovou utopickou novelou *Pulchra* pozoruhodných významů.

Coby příklad pokrokovosti ve sci-fi uvádí autor příklady děl, která zpodobňují a současně kritizují exploatační snahy pozemských „dobyvatelů“ kosmu. V této věci odkazuje např. na Arthura C. Clarka a také na autorskou dvojici Frederik Pohl a Cyril M. Kornbluth, k jejichž českým překladům napsal Škvorecký doslovy, v nichž řečené rozšiřuje (1962 a 1963). Jako doklad pokrokovosti a levicové orientace tvůrců sci-fi využil Škvorecký v závěru Amisovu paralelu mezi jazzem a sci-fi. Oba prvky popkultury vznikly podle Amise ve stejnou dobu, současně prošly radikální změnou, oba nepostrádají radikálnost a pokrokovost, vyhraňují se proti rasismu. Někdejší odklon od vážné hudby a seriózní literatury je kompenzován

opětovným příklonem. Škvorecký dodává detail, který v sobě nese opět element ideového štítu a současně i těžko prokazatelný ironický nádech: poukazuje na skutečnost, že vesmírný úspěch Jurije Gagarina oslavil půvabně právě jazzband Gustava Bromy „velmi hezkým dixielandovým foxtrotem“ (Škvorecký 1961:227). Poznámku totožné charakteristiky si ostatně neodpustil i v popisku k přebalu knihy Ruthvena Todda *Vesmírná kočka na návštěvě Venuše*. Směšnou ilustraci kočky ve skafandru obezřetně obhlížející povrch planety, kde její loď právě přistála, glosuje slovy, že zatímco toto je jen fantazie, v sovětském Sputniku již kroužil kolem naší Země vesmírný pes (Jungwirth – Škvorecký – Dorůžka 1958b: 222).

Sympatie k žánru sci-fi se u Škvoreckého projevil i v záměru napsat variaci na vlastní popularizační knihu o detektivním žánru. Kniha se měla jmenovat *Nápady čtenáře science fiction*. Autor však nedodržel termín odevzdání rukopisu a záměr zůstal nerealizován (Příbáň – Knopp 2004: 257).

## Detektivní žánr

Reflexe detektivního žánru zaujímá ve Škvoreckého publicistice dominantní pozici a jak už bylo řečeno, Škvorecký využil žánrové postupy v několika svých beletristických dílech. Prvním obsáhlejším publicistickým textem se – stejně jako v předešlých případech – stal seriál *Marsyas USA*, jehož první část byla z velké části věnována právě detektivnímu a kriminálnímu žánru. I v tomto případě jsme svědky ideologických zaštiťujících pasáží, ale i ukázek, jejichž zařazení může být vnímáno jako škodolibý dvojsmysl.

Po krátkém historickém přehledu se autoři pokusili definovat pravidla, jimiž se řídí autoři detektivních příběhů (*mystery*). Jejich nedodržování je podle nich charakteristické pro autory thrillerů. Toto rozlišení, které má rysy bonmotu, ještě doplňují o poněkud spekulativní, ideologicky motivovanou charakteristiku: detektivka orientovaná „na půvab logické dedukce a na romantickou stránku dobrodružství“ se může stát typickou pro společnost, v níž je zločinnost na ústupu. Zatímco ve společnosti s vysokou mírou zločinu je pravděpodobný zvýšený výskyt thrillerů s hrdinou-supermanem (Jungwirth – Škvorecký – Dorůžka 1958a: 236).

Vzápětí však autoři přiznávají stírání hranice mezi *mystery* a *thrillerem*, které se projevuje mj. v dílech představitelů *hard boiled school*, tedy „drsné školy“. Vrcholný představitel tohoto detektivního směru Raymond Chandler je představen nejen jako autor jazykově čerpající ze stejných zdrojů jako přední američtí prozaikové, ale jeho literární hrdina Phil Marlowe je prezentován coby uvědomělý muž, kritizující sociální prostředí, jež ho obklopuje. Autoři textu jako doklad pokrokovosti soukromého detektiva uvádějí ukázkou z románu *Sbohem bud', láska má*.<sup>6</sup> Ideologicky příhodným prvkem v ukázce je Marlowova zmínka

---

6 Název Chandlerova románu *Farewell, My Lovely* překládají ovšem autoři jako *Sbohem, má milovaná*.

o „zmrzlém kapitálu“ a o potřebě „tenhle náš malinkatej svět znova předělat“ (Jungwirth – Škvorecký – Dorůžka 1958a: 237–238).

Zvláštní, velmi negativně vyznívající podkapitola věnují autoři tzv. pravidlům detektivkám, tedy knihám senzacechtivým způsobem popisujícím skutečné kriminální případy. Vytýkají jim nejen honbu za senzaci, ale i potenciál ovlivnit rozhodování soudu, protože snahou vydavatelů je publikování takových knih ještě před vynesením rozsudku. Pozornost věnují autoři Seymouru Shubinovi, jenž byl nejen autorem takových knih, ale sám tuto praxi reflektoval v románu *Sám sobě cizincem*. Právě z tohoto románu pochází ukázka, jejíž obsah lze vnímat nejen jako ukázkou praktického fungování americké policie, ale i jako skrytý komentář k politickým procesům padesátých let: „Někdy jsou na to potřebí dva,“ vypráví románový policista, „napřed ho jeden ztříská, že nevidí, pak přijde druhý, ten dělá toho citlivýho [...] [...] po takovémhle zacházení se každé chlap jen třese na to, aby už mu honem dali péro a on jim podepsal, co budou chtít“ (Jungwirth – Škvorecký – Dorůžka 1958a: 242).

Nejrozsáhlejší a také nejzásadnější Škvoreckého publicistickou prací o detektivce byla sbírka esejí *Nápady čtenáře detektivek* (1965). Autor se v devíti textech – nápadech – pokouší nejprve mapovat genezi detektivního žánru, jeho autorské i tvůrčí vrcholy i jeho proměny. Jako zásadní motivaci k zájmu o detektivní žánr uvádí na mnoha místech vlastní onemocnění žloutenkou, které jej přivedlo do nemocniční izolace, v níž byla četba detektivek vhodná z více důvodů. Škvorecký zde získal základní přehled o žánru, ale také respekt k němu a chuť jeho četbu nejen publicisticky, ale i autorsky reflektovat. Ačkoli texty věnované tomuto žánru zaujímají ve Škvoreckého publicistice, orientované na populární kulturu, největší podíl, opakují se v nich závěry patrné i z úvah o jiných žánrech. Současně ale úvahy o detektivkách již řečené prohlubují a právě v nich se Škvoreckého názory projevují nejpřesvědčivěji.

V pozdějších hodnoceních přirovnával Škvorecký detektivní žánr k reprodukčnímu umění, které je z podstaty svázáno pravidly, ale v jistých případech může tvůrce-interpret přidat svůj vlastní vklad, který dílo povznese (např. Horák 2009). Právě tato ambivalence, jejímiž dvěma póly se jeví být svázanost pravidly na straně jedné a otevřenost uměleckým možnostem na straně druhé, je základem jeho uvažování o populárních žánrech. Již v esejí zveřejněné v roce 1963 si dovoluje oponovat tezi, že detektivní žánr pěstovaný v socialistických státech je kvalitativně lepší proto, že je realističtější. Škvorecký považuje detektivku za hru svázanou pravidly, za schéma pohádkového boje dobra se zlem, v němž má navíc dobro horší výchozí pozici, zatímco realismus podle něho detektivce spíše škodí (Škvorecký 1998:7). V úvaze o zásadním vlivu E. A. Poea na detektivní žánr rozvíjí teorii, podle níž je tvorba detektivního příběhu odvozena od tvorby básnické, jejíž racionální podstatu a promyšlenou konstrukci Poe demonstroval ve své *Filosofii básnické skladby*. Zatímco lze „vážnou“ literaturu psát bez předchozí pevně stanovené osnovy, dobrý detektivní příběh se bez

pevně stanovené struktury neobejde. Poe je ostatně podle Škvoreckého (ovšem v souladu s Dorothy L. Sayersovou) tvůrcem základních motivů, schémat a axiomů detektivního žánru i autorem základního rozdělení na *mystery* a *thriller* (1964: 165–166). Toto vědomí svázanosti detektivního žánru s určitou formulí je zřejmě i příčinou toho, že Škvorecký přijal za své některé prvky teorie Johna G. Caweltiho. Nešlo přitom ale jen o teorii – doslov prvního polistopadového vydání svého překladu Chandlerovy *Dámy v jezeře* doplnil Škvorecký několika poznámkami pod čarou. Cítil tak potřebu aktualizovat více než čtvrtstoletí starý text citací Caweltiho trefné charakteristiky Chandlerova stylu, jenž je zbaven emocionálních komentářů (1992a: 191).<sup>7</sup>

Druhý pól jeho uvažování je paradoxně spjat s realistickými prvky v detektivce. Právě představitelé americké „drsné školy“ vnášeli podle Škvoreckého do detektivního žánru prvky realismu. Škvorecký v tomto ohledu považoval za nejtypičtější příklad Dashiella Hammetta. Raymondů Chandlerovi přisuzuje schopnost realistického a autentického popisu prostředí. Hrdinu jeho próz považuje za dosavadní nejrealističtější zobrazení detektiva, ale připouští nepravděpodobnost jeho obligátních vítězství nad zločinem i policií (Škvorecký 1998:106). Současně je ale zřejmé, s jakými sympatiemi právě k Hammettovi a Chandlerovi přistupuje a jejich tvorbu obdivuje. V esejích *Nápadů čtenáře detektivek* je ale právě v jejich případě nucen v maximální míře k zastíracím a zaštiťovacím manévřům. V Hammettově případě je tak zdůrazňováno jeho levicové smýšlení a pronásledování v době mcarthysmu,<sup>8</sup> z tvorby obou autorů jsou pečlivě vybrány pasáže kriticky komentující americkou realitu.

V doslovu ke třem Chandlerovým prózám z roku 1967 je již patrná liberalizující se společenská atmosféra. Právě v tomto textu se již Škvorecký soustředí takřka výhradně na umělecké aspekty Chandlerových děl. Poukazuje na Chandlerovu spřízněnost s Hemingwayovým stylem psaní, jenž měl zase svůj původ v novinářském stylu kodifikovaném v Listině stylu novin *Kansas City Star*, kam Hemingway psal. Škvorecký píše: „Styl drsné školy nevznikl napodobením Hemingwaye, ale má s ním společné kořeny v americké žurnalistice [...]“ (1967a: 644). Důvodem, proč kultivovaný Chandler začal psát detektivky, byl podle Škvoreckého jakýsi komplex literární méněcennosti. Chandler si jako spisovatel nevěřil, a proto se uchýlil k psaní žánru, který nevyžaduje výjimečné literární schopnosti, nýbrž je spíše záležitostí schémat a formulí. Ale právě Chandler je současně protipólem E. A. Poea, u něhož vedl Škvorecký přímou linii od jeho

7 Caweltiho úvahy Škvoreckému zjevně konvenovaly i v jiných souvislostech. Cawelti například věnoval představitelům drsné školy zvláštní kapitolu a rozvrhl ji podobně jako Škvorecký do tří částí analyzujících tvorbu D. Hammetta, R. Chandlera a M. Spillanea. Pozoruhodná je i shoda v charakteristice sexuálně sadistických prvků v Spillaneových románech. Cawelti dokonce uvádí takřka totožný příklad jako Škvorecký se spoluautory v seriálu *Marsyas USA* o osmnáct let dříve (Cawelti 1976: 186–187).

8 V Autorově poznámce zmiňuje Škvorecký obtížný proces, který předcházal českému vydání Hammettových próz (1998: 259).

poezie k detektivním povídkám. Škvorecký naopak upozorňuje na skutečnost, že Chandlerův vytríbený styl vedl k zanedbání důležité složky detektivky, tedy zápletky a jejího rozuzlení (ibid.: 647).

Úspěšné stylotvorné úsilí by ale podle Škvoreckého samo o sobě nestačilo. Chandler ale v osobě soukromého detektiva Phila Marlowa vytvořil literární postavu, která se výrazně vymyká tradici Velkých detektivů. Jeho detektiv je osamělý nositel čestného a hlubokého smutku: „Je to vlastní smutek Ameriky, jejích myslících, dobrých lidí. Smutek skeptického poznání světa a zároveň smutek odmítnutí hrát s sebou. Smutek všech intelektuálů, kteří dobře pochopili nemožnost nemožného, a přesto o ně nepřestali usilovat“ (Škvorecký 1967a: 649). Škvorecký označuje Chandlerovy prózy shrnujícím termínem detektivky s posláním a považuje je za „znovupozdvižené na úroveň menšího umění.“

Škvoreckého první knižní vydání *Nápadů čtenáře detektivek* zaznamenalo poměrně značný recenzentský ohlas.<sup>9</sup> Je patrné, že některé kritické závěry obsažené v těchto textech se dají vztáhnout na Škvoreckého psaní o populárních žánrech obecně. Karel Kostroun ve své recenzi zdůraznil Škvoreckého snahu o obhajobu detektivního žánru, která není ničím jiným než bojem za „právo literatury na rozmanitost a mnohostrannost projevů a funkcí“ (1965: 12). Ambivalenci Škvoreckého rozvržení mezi detektivkou vzešlou z poeovské romantiky a autorů, využívajících „k oživení detektivní šablony prvků tradičního kritického realismu“, kritizoval Aleš Haman. Škvoreckého základní stanovisko k tvorbě a řemeslu, kvalitě a kvantitě považuje za eklektické a zmatené (1965: 41). Za chvályhodný příspěvek k obhajobě okrajového žánru proti snobům považoval Škvoreckého texty Miloš Pohorský. Současně ale autorovi vytýkal publicistickou rutinu, v níž není patrná snaha o teoretickou systematickosti (1965: 2).

Pozoruhodné závěry přinesla i recenzi stať Olega Suse, který Škvoreckého úvahy označil za „efektní montáž osobní poetiky s torzy obecné nauky o detektivce“ a časté využívání citátů z primární i sekundární literatury nazval „citátománií“. Škvoreckého mělkou teoretickou zakotvenost metaforicky přirovnává k objetí nepřijemné panny. Tyto výtky dále rozvádí a zjevně je považuje za největší chybu Škvoreckého publicistických textů (Sus 1966: 4).

## Závěr

Škvoreckého pohled na místo populární kultury ve společnosti lze snad vyjádřit modelem rozvržení do tří kategorií kultury: vysoké, střední a nízké (*highbrow*, *middlebrow* a *lowbrow*), v níž střední úroveň tvoří jakýsi mezistupeň, do něhož lze zařadit díla vymykající se oběma krajním kategoriím (srov. např. Eco 2006).

<sup>9</sup> Je třeba zmínit skutečnost, že v roce 1962 vyšla teoretická monografie Jana Cigánka *Umění detektivky*. Autor se v ní pokusil nahlédnout detektivní žánr z mnoha úhlů pohledu, v nichž je však všudypřítomná ortodoxní marxleninská ideologie. Ve srovnání se Škvoreckého *Nápady čtenáře detektivek* jde z dnešního pohledu o dílo zastaralé a v mnoha ohledech překonané (Cigánek 1962).

Zdá se ale, že právě prostřední kategorie jej odpuzovala. Stal se spíše obdivovatelem momentů prolínání třetí skupiny s kulturou vysokou. A nerozpakoval se dát toto své přesvědčení najevo. V ojedinělé filmové reflexi ze šedesátých let se vyjadřuje k filmovým šlágrům svého mládí. Shlíží na ně s jistou sentimentalitou a označuje je za „poctivý kýč, ne umělecky se tvářící poloumění“ (1964a: 52).

Dá se říci, že Škvorecký do určité míry zastával estetický hierarchismus, který můžeme charakterizovat jako rozlišování mezi vysokým a populárním uměním na základě rozdílné estetické hodnoty (Zahrádka 2009: 31). Jako bytostný empirik ale v této věci zásadně nepodléhal zjednodušujícím generalizacím. Škvorecký hodnotil autory a díla populární kultury vždy jako oddělené entity a nejlepší z nich neváhal označit za umělce a umění, vážil si jich a propagoval a šířil tato díla prostřednictvím překladů, doslovů i publicistiky.

## Literatura

- Bouček, Jaroslav (1952): *Trubaduři nenávisti: Studie o současné západní úpadkové literatuře*, Československý spisovatel.
- Cawelti, John G. (1976): *Adventure, Mystery, and Romance: formula stories as art and popular culture*, University of Chicago Press.
- Cigánek, Jan (1962): *Umění detektivky. O smyslu a povaze detektivky*, SNDK.
- Clair, René – Tichý, Jaroslav (1967): *Comics*, SNDK.
- Eco, Umberto (2006): *Skeptikové a těžitelé*, Argo.
- Eliade, Mircea (1965): Mýtus a svět. *Plamen* 8 (7): 52–55.
- Haman, Aleš (1965): Umění nebo řemeslo?. *Tvář* 2 (10): 41.
- Hotchner, Aaron E. (1978): *Papá Hemingway: osobní vzpomínky*, Odeon.
- Horák, Ondřej (2009): Byly to úlitby bohům. Rozhovor s Josefem Škvoreckým [online] *Lidovky* [cit. 22. 9. 2015] dostupné z: [http://www.lidovky.cz/byly-to-ulitby-bohum-Ori-/redakce.aspx?c=A090227\\_132625\\_ln\\_redakce\\_mel](http://www.lidovky.cz/byly-to-ulitby-bohum-Ori-/redakce.aspx?c=A090227_132625_ln_redakce_mel).
- J. J. B. (1957) \_ Gravitace a pokusy o její ovládní. *Rudé právo* 37 (166): 4.
- Janoušek, Pavel a kol. (2008): *Dějiny české literatury 1945–1989. III. 1958–1969*, Academia.
- Jungwirth, František – Škvorecký, Josef – Dorůžka, Lubomír (1958a): Marsyas USA. *Světová literatura*, 3 (1): 233–246.
- Jungwirth, František – Škvorecký, Josef – Dorůžka, Lubomír (1958b): Marsyas USA. *Světová literatura*, 3 (2): 220–249.
- Jungwirth, František – Škvorecký, Josef – Dorůžka, Lubomír (1958c): Marsyas USA. *Světová literatura*, 3 (3): 209–228.
- kol. autorů (1964): *Přehledný kulturní slovník: literatura, hudba, film, divadlo, výtvarné umění, architektura*, Mladá fronta.



- Kostroun, Karel (1965): Nejen obhajoba žánru. *Kulturní tvorba* 3 (42): 12.
- Petríček, Miroslav (1967): Kritika vraždící?. *Host do domu* 14 (5): 72–73.
- Poe, Edgar A. (1992): *Dobrodružství Arthura Gordona Pyma*, Železný.
- Pohorský, Miloš (1965): Čtení o detektivkách. *Rudé právo* 46 (282): 2.
- Příbáň, Michal – Knopp, František, eds. (2004): *Bibliografie Josefa Škvoreckého. Svazek 1, Česky publikované dílo (k 30. 6. 2004)*, Literární akademie (Soukromá vysoká škola Josefa Škvoreckého).
- Sus, Oleg (1966): Teorie a praxe. *Literární noviny* 15 (6): 4.
- Škvorecký, Josef (1956). Některé pohledy na americkou literaturu. *Světová literatura* 5: 179–194.
- Škvorecký, Josef (1957): Science fiction a Ray Bradbury, in Bradbury, Ray, *451 stupňů Fahrenheita*, 153–155, Svobodné slovo – Melantrich.
- Škvorecký, Josef (1959): Literární typ Raye Bradburyho, in Bradbury, Ray, *Martánská kronika*, 190–195, Mladá fronta.
- Škvorecký, Josef (1961): Nové mapy pekla neboli hlavní tendence současné západní science fiction. *Světová literatura*, 6 (6): 223–227.
- Škvorecký, Josef (1962): Poznámka redakce, in Clarke, Arthur C, *Oceánem hvězd*, 154–156, SNKLU.
- Škvorecký, Josef (1963): Poznámka redakce, in: Pohl, Frederik – Kornbluth, Cyril M., *Obchodníci s vesmírem*, 179–181, SNKLU.
- Škvorecký, Josef (1964): Edgar Allan Poe a detektivní literatura, in Poe, Edgar A., *Vraždy v ulici Morgue a jiné povídky*, 159–170, Mladá fronta.
- Škvorecký, Josef (1964a): Kino sentimentálního diváka. *Host do domu* 11 (8): 50–52.
- Škvorecký, Josef (1964b): Román nikoli sportovní, in Schulberg, Budd, *Tím hůř, když padnou*, 305–308, SNKLU.
- Škvorecký, Josef (1964c): Vlivy a co s tím souvisí, in Pešat, Zdeněk, ed., *Pro a proti: kritická ročenka 1963*, 39–42, Československý spisovatel.
- Škvorecký, Josef (1965): Prostinký svět comics. *Světová literatura* 10 (6): 202–219.
- Škvorecký, Josef (1967b): Ještě o „kritice vraždící“. *Host do domu* 14 (7): 72–75.
- Škvorecký, Josef (1967a): Raymond Chandler a souvislosti „drsné školy“, in Chandler, Raymond, *Třikrát Phil Marlowe*, 641–650, Odeon.
- Škvorecký, Josef (1968): *O nich – o nás*, Kruh.
- Škvorecký, Josef (1970): Science fiction a Ray Bradbury, in Bradbury, Ray, *451 stupňů Fahrenheita*, 153–155, Svoboda.
- Škvorecký, Josef (1989): *Příběh inženýra lidských duší II*, Sixty-Eight Publishers.
- Škvorecký, Josef (1991): *Mirák: politická detektivka*, Atlantis.
- Škvorecký, Josef (1992): *Konec poručíka Borůvky: detektivní žalozpěv*, Mladá fronta.
- Škvorecký, Josef (1992a): Umění odhadnout svůj talent, in Chandler, Raymond, *Dáma v jezeře*, Mladá fronta.
- Škvorecký, Josef (1993): Poe aneb Dobrodružství v literární vědě. *Světová literatura* 38 (1): 16–39.

- Škvorecký, Josef (1994): *Příběh neúspěšného tenorsaxofonisty: Vlastní životopis, Blízká setkání*.
- Škvorecký, Josef (1996): *Lvíče, Železný*.
- Škvorecký, Josef (1997): *Případ neúspěšného tenorsaxofonisty, Železný*.
- Škvorecký, Josef (1998): *Nápady čtenáře detektivek a jiné eseje*, Books and Cards.
- Škvorecký, Josef (1998a): *Nevysvětlitelný příběh, aneb, Vyprávění Questa Firma Sicula, Železný*.
- Škvorecký, Josef (2003): *Pulchra: příběh o krásné planetě*, Petrov.
- Škvorecký, Josef (2011): *Na shledanou v lepších časech: dopisy Josefa Škvoreckého a Lubomíra Dorůžky z doby marnosti (1968–1989)*, Books and Cards S.G.J.Š.
- Zahrádka, Pavel (2009): *Vysoké versus populární umění*, Periplum.

**Jan Děkanovský** je kulturolog, specializuje se na vztah médií a kultury, zástupce vedoucího katedry mediálních studií MUP, do roku 2012 redaktor časopisu *Dějiny a současnost*, autor publikací, které se zaměřují na vztah médií (zvláště filmu), kultury a sportu. Email: [jan.dekanovsky@mup.cz](mailto:jan.dekanovsky@mup.cz)

# Jazyk mediální zábavy v zorném poli pražské funkční stylistiky, jejích pokračovatelů a teoretiků médií

JIŘÍ KRAUS

**Abstract:** *In the interwar period, since the year of 1926, the leading members of the Prague Linguistic Circle (PLC) Vilém Mathesius, Bohuslav Havránek, Roman Jakobson etc. developed a model of structural stylistics, drawing on the functional nature of language signs. They presented their program in the Thesis of PLC (1929) and soon after it in a volume Literary Czech and language culture (1932). The Prague functional theory was based on Karl Bühler's triangle model of language functions originated in the system of three verbal persons – expressive (the author's feelings and attitudes), appellative (suggestive, persuasive) and referential (designative). Correspondingly, Bohuslav Havránek suggested the following set of language functions and functional languages: (a) function of everyday communication – currently used, conversational language, (b) technological function – technical and administrative language (in later classifications the language of Journalism as well), (c) theoretical function – the language of science and (d) poetic, aesthetic function – language of poetry, literary fiction (later minutiously analysed by Jan Mukařovský). In the fifties Roman Jakobson elaborated his model of communication with its six factors – addresser, message, addressee, contact, context and code and corresponding language functions – emotive, poetic, phatic („empty“ conversation establishing and maintaining contact), conative (persuasive), referential and metalingual. According to the last work of M. McLuhan Laws of Media all these theories as well as the innovations of their followers, critics and authors of other conceptions (Riffaterre, authors of Rhétorique générale, Lasswell, Wright etc.) need to be re-examined in the light of our current digital era and its means of communication. E. g. the phatic function has become dominant due to today's cyberspace with a vast number of various data and addressees. The informations of different value (or without any value) are disseminated through sites and hyperlinks, smartphones screens etc, paraphrased and easily plagiarized. The media lost their originally serious character and exclusively referential function, in modern liberál society (by some sociologists called „funny“, carnival society) infinite irony is viewed as universal paradigm.*

**Keywords:** *functional stylistics, functional languages, Prague linguistic circle, media, popular culture, irony, interpretive community*

Pozornost věnovaná jazyku a stylu veřejných médií v současné době prochází značnými proměnami, ať už jde o intenzitu badatelského zájmu, nebo o rozsah oborů, které se ke zkoumání tohoto tématu hlásí. Zásahu na tom samozřejmě nese i sám technologický vývoj médií, který někdejší poměrně úzkou oblast psané žurnalistiky, převážně novin a časopisů, už dávno rozšířil o zkoumání jazyka mluvené komunikace v rozhlasu a televizi (Čmejková et al. 2013) a od poslední třetiny minulého století pak zejména o zkoumání interaktivní komunikace uskutečňované prostřednictvím sociálních sítí, jak ji rozvíjejí nejnovější informační technologie. Média hrají stále důležitější úlohu při utváření lidského vědomí spolu s tím i kultury vůbec. Zajímavým vývojem při sledování tohoto tématu prochází i lingvistická bohemistika. V počátcích její novodobé historie po vzniku republiky v r. 1918 ji charakterizoval zejména konflikt mezi představiteli puristických jazykových tendencí namířených proti vlivům němčiny na straně jedné a nově se utvářející koncepcí jazykové kultury a stylistiky spojenou s aktivitami Pražského lingvistického kroužku na straně druhé.

Jakkoli se iniciátoři a účastníci tohoto konfliktu, k nimž patřili spolu s jazykovědci a literárními vědci i významné osobnosti domácího kulturního života (K. Čapek, F. X. Šalda, O. Fischer, V. Vančura, V. Nezval aj.), nejdříve soustřeďovali na otázky vyjadřování výhradně uměleckého, později se okruh vědeckého zájmu pražských lingvistů rozšířil i na oblast projevů mimouměleckých. Již ve třicátých letech vznikaly pozoruhodné práce na téma tzv. hospodářské lingvistiky, okrajově zahrnující i jazyk reklamy (Vančura 1934), v poválečném období liblická konference věnovaná obecné problematice stylistiky z roku 1954 pak přinesla významné podněty pro zkoumání stylu novinářského (publicistického). Slibnému vývoji dalšího studia funkční diferenciaci národního jazyka se však v té době postavil do cesty mocensky prosazovaný ideologický vliv Stalinovy stati o jazykovědě (publikované v moskevské *Pravdě* v r. 1950), v níž se kladl důraz především na homogennost a jednotu národa a jeho jazyka. Stalinova kritika se obracela hlavně proti tehdy vládnoucímu Marrovu pojetí třídních jazyků a bezprostředního odrazu revolučních společenských přeměn a jejich vývojových stádií v jazykovém systému. A v důsledku toho i proti soustavnějšímu studiu příčin povahy funkční, sociální, geografické, které předpokládanou jednotu jazyka narušují.

Přes tento dočasný zásah se jazyku a stylu novin od počátku let padesátých až do dnešní doby postupně věnuje velké množství bohemistických prací, které se namnoze shodují v jeho vymezování podle dvou funkcí – informativní a persvazivní. Terminologicky přešlo pojmenování persvazivní funkce mnoha proměnami – od agitačně sdělné a získávací v letech padesátých až po přesvědčovací a persvazivní ve stylistikách současných (Čechová – Krčmová – Minářová 2008). Ve vymezování četných kritérií novinářského stylu, jako je např. požadavek pravdivosti a agitační působivosti, se pochopitelně odrážela vládnoucí dobová ideologie a také spíše preskriptivní než kriticky analytické postoje na straně

některých odborníků. Teprve v současné době Jan Jirák (2006) upozorňuje na skutečnost, že mediální sféra se zabývá nejen informacemi celospolečensky závažnými, ale i soukromými a že vedle funkce informativní zahrnuje i značně různorodou oblast mediální zábavy (srov. k tomu též Junková 2008). Ve věcném rejstříku monografie Jana Jiráka a Barbory Köpplové *Masová média* (2009) patří heslo *zábava, zábavnost* k nejčteněji zastoupeným.

Ještě předtím, než budu věnovat pozornost stylovým a žánrovým rozdílům mezi zobecněnými typy jazykových projevů, uvedu alespoň stručně obecnější charakteristiku současné české jazykové situace. Především jenom, že k výčtu vymezujících a diferenciacních hledisek připojuji také kategorii žánru zejména proto, že obecná charakteristika mediální zábavy, jejíchž jazykových charakteristik si povšímnu později, v sobě zahrnuje velké množství útvarů vymezených způsobem velmi konkrétním, např. názvem novinových nebo časopiseckých rubrik, názvem televizních a rozhlasových pořadů typu besed, interview nebo talk show, pravidelně uveřejňovaných příloh apod. I když je ovšem třeba brát v úvahu i skutečnost, že prvky zábavy, komiky a humoru občas pronikají, mnohdy i v protikladu se zájmy a záměry svých autorů, do celé mediální scény. Už tady se projevuje příznačný rys poststrukturalistických stylistických analýz, na jejichž počátku stojí tvrzení Rolanda Barthesa a Michela Foucaulta o smrti autora. Podle obou badatelů totiž úlohu autora plní výhradně jen text sám. O jeho smyslu pak rozhoduje čtenář, autonomní recipient, který podle svých schopností rozkládá předivo intertextových vztahů, odkazů, aluzí apod. S tímto názorem souvisejí i práce o dekonstruktivním čtení od francouzského filozofa Jacquesa Derridy, které vyzdvihují myšlenku, že o významových a stylových funkcích textu a o možnostech jeho působení nerozhoduje ani jeho původní určení, ani sám autor, ale že právo na neméně oprávněný výklad jeho smyslu mají právě interpreti a příjemci. To obecně platí tím více, čím větší úlohu tu sehrává časová, kulturní nebo ideologická distance mezi prostředím, ve kterém sdělení vzniká, a tím, ve kterém se šíří. V této souvislosti americký filozof Stanley Fish pracuje s termínem „svrchovaná autorita interpretativní komunity“ (Fish 1982).

Objasnění pojmu česká jazyková situace se věnuje poměrně bohatá literatura, u jejíchž počátků v letech sedmdesátých stojí práce Aloise Jedličky *Spisovný jazyk v současné komunikaci* z r. 1974. V jisté modifikaci názorů dalších českých autorů (srov. zvl. Čmejrková 2011) chápou jazykovou situaci jako komplex mnoha protikladných rysů, z jejichž kombinací vzniká pomyslný rastr, do jehož polí je možné konkrétní jazykový projev zasadit. Specifikou českého prostředí je zejména charakteristický protiklad mezi jazykem spisovným a nespisovným, to je konkurence dvou útvarů s celonárodní platností – češtiny spisovné a regionálně i funkčně poněkud omezenější češtiny obecné. Je ovšem třeba připomenout, že výskyt obecné češtiny nebo jejích prvků ve veřejných projevech, zvláště v médiích, se na východní a jižní Moravě a ve Slezsku vesměs vnímá jako nápadný rys pragocentrismu, a tedy jako jistá kulturní a řečová bariéra. Spisovná čeština

se vyznačuje jednak určitou stabilitou, která je dána kodifikačními předpisy a převládajícím spisovným územ, jednak dynamikou, tedy ustavičným procesem, v jehož průběhu jazykové prostředky nově vznikají, modifikují se nebo zastarávají. To znamená, že se zároveň stávají součástí spisovné normy, nebo se z ní – převážně v povědomí mladších generací – postupně vytrácejí.

Se základním protikladem spisovnosti a nespisovnosti těsně souvisejí i kritéria další – vztahy mezi psaností a mluveností, mezi prostředím veřejným a soukromým, mezi prostředím oficiálním a neoficiálním apod. Přistoupíme-li opět na stanovisko čtenáře nebo posluchače, pak postavení jazykového projevu v tomto rastru může být očekávané, bezpříznakové, nebo překvapivé, příznakové (tedy stylově zabarvené). Např. psaná oficiální zpráva nebo rozhlasové či televizní zpravodajství určené veřejnosti bývají běžně formulovány češtinou spisovnou, podobně je tomu i u veřejného projevu oficiálního řečníka, naproti tomu pro soukromý rozhovor bývá charakteristická čeština nespisovná, to je běžně mluvená apod. Z hlediska stylistického hodnocení textu jsou ovšem daleko zajímavější případy, kdy autor podobné očekávání záměrně nebo nezáměrně naruší. Např. pro své rozhlasové *Hovory z Lán* prezident Václav Havel vědomě volil běžně mluvenou variantu češtiny, aby tak zdůraznil méně formální, intimnější tón svého vystoupení. Doslovná písemná verze těchto *Hovorů* by nepochybně způsobila ztrátu charakteristické neopakovatelnosti, originality sdělení. Pokud by se ovšem případný vydavatel snažil originál doslovně přepsat, vedlo by to k méně obvyklým grafickým podobám, a proto i ke ztížení četby a k ztrátě původního kontaktu mezi autorem a posluchačem. Z hlediska protikladu mezi psaností a mluveností brání jednoznačnějšímu zařazení příslušného sdělení do našeho pomyslného rastru také rychlost komunikace prostřednictvím mobilu a internetu, která už dávno v důsledku rutiny svých uživatelů postrádá charakteristické rysy předem pomalu rozmyšleného psaného slova (někdy se v této souvislosti mluví o nástupu klávesnicové generace.) V zásadě ovšem platí, že ve většině částečně psaných, ale především mluvených projevů, spisovná nebo nespisovná podoba jazyka spíše jen převažují, tedy neuplatňují se nijak důsledně a bezvýjimečně. V projevech s dominantní podobou spisovnou o tom svědčí – podle řečnickovy komunikační zkušenosti a vzdělání – nejen výskyt prvků obecné češtiny (nápadných zvláště v oblasti tvarosloví a slovní zásoby), ale i užití jevů hyperkorektních (*se dvěmi, je pravdou, demonstranté, ulívat se*).

Pro úplnější postižení jazykové situace a podrobnější charakteristiku každého textu by pochopitelně bylo vhodné doplnit ještě hlediska další – stupeň připravenosti jazykového projevu, míru respektování generačního rozdílu mezi autorem a příjemcem, míru respektování rozdílu ve společenské hierarchii, stupeň autorovy či příjemcovy obeznamenosti s tématem apod. Důležitou úlohu tu sehrává i existence nepsaných, ale vesměs zřetelně pocítovaných zdvořilostních norem, které se ovšem v čase postupně proměňují. Nasvědčují tomu i leckdy více, jindy méně oprávněné stížnosti na postupující zhrubění češtiny, a tím

i celé společnosti nebo alespoň její mladší generace (Daneš 2009: 240n.). Jiné změny jsou zase produktem politického a společenského tlaku. Např. tituly pan a slečna, v starší minulosti naprosto běžné a neutrální, si z doby po roce 1948, kdy byly násilně vytlačovány, v některých užitích dosud ještě podržují svůj pejorativní, dnes ale už spíše jen ironizující významový odstín (*můj pan oponent se ovšem domnívá..., slečna se konečně dostavila*); titul slečna se nadto ještě stává terčem současné kritiky pro svou genderovou asymetričnost, a tudíž i nekorektnost. Historicky proměnlivý, a to i v rozmezí jedné dvou generací, je vztah mezi vykáním a tykáním, mezi užitím rodného jména a příjmení a zejména mezi užíváním vhodného oslovení, resp. titulu. Svou dynamickou roli přitom hraje nejenom komunikace prostřednictvím komunikačních sítí, ale i vzrůstající vliv jiných jazyků a jiných kultur na domácí prostředí.

Nehledě na překotný a mnohaoborovými metodologickými přístupy poznamenaný vývoj technických prostředků dorozumívání si zásadní postavení při zkoumání jazyka a stylu médií dodnes uchovávají aktuálnost poznatky Pražské školy funkční a strukturní jazykovědy z dvacátých a třicátých let minulého století, které našly – někdy i po mnoha letech a v odlišných badatelských kontextech – četné pokračovatele doma i za hranicemi. V souvislosti s tématem našeho výkladu, tedy s jazykem a stylem médií obecně, připomeneme alespoň tři zásady, které vedly k formování ucelené teorie stylistického zkoumání.

(1) Již ve své teprve po značné době doceněné přednášce z roku 1911 (publikované v r. 1970, angl. *A Prague School Reader*, ed. J. Vachek, Bloomington 1964, rusky ve sb. *Pražskij lingvističeskij kružok*, ed. N. A. Kondrašov, Moskva 1967) nazvané *O potenciálnosti jevů jazykových* vyzdvihl Vilém Mathesius myšlenku, že styl není jen individuálním projevem umělecké tvorby, ale že „řeč určovaná podobnou povahou nebo podobným účelem má u různých mluvčích určité rysy společné“. Později, v kolektivních *Tezích Pražského lingvistického kroužku* z r. 1929 a v Mathesiově popularizační práci *Řeč a sloh* (1942, přetišt. s doslovem J. Vachka 1966), našla tato myšlenka uplatnění při vypracovávání zásad školní výchovy, jejímž cílem je naučit každého žáka prostému výkladovému slohu, tedy vyjadřovat se vzhledem k účelu sdělení správně a přiměřeně. Právě nacházení oněch společných rysů je předpokladem stylistické analýzy textů, a to uměleckých i mimouměleckých. Z toho vychází i přesvědčení pražských lingvistů, že jistou, snáze nebo náročněji identifikovatelnou přítomností stylu se vyznačuje každý jazykový projev alespoň už od úrovně věty. Styl je tedy tím, co odlišuje a zároveň společně charakterizuje texty na různém stupni obecnosti. Důrazem na umělecko-estetický rozbor individuálního literárního díla a na zkoumání jazykových rysů interindividuálních stylů se zároveň odlišuje literárněvědná linie Pražské školy reprezentovaná Janem Mukařovským a linie jazykovědná, jejíž základy položili Vilém Mathesius a Bohuslav Havránek.

(2) Další významný krok k utváření funkční stylistiky, a tím i k vymezení vlastností interindividuálních stylů, představuje stať Bohuslava Havrána z roku

1932 *Úkoly spisovného jazyka a jeho kultura* uveřejněná ve sborníku prací představitelů Pražské školy *Spisovná čeština a jazyková kultura* (přetišt. V Havránek 1963). V rámci jazyka tu Havránek rozlišuje dílčí systémy (podsystemy) jazyka každodenního dorozumívání, sdělování vědeckého, pracovního a uměleckého. Toto dělení se vyznačuje značným stupněm obecnosti. Právě ta však dovolila jeho pozdější další doplňování a zpřesňování. Dnes se může zdát překvapivé, že Havránek jako zvláštní kategorii neuvádí styl novinářský, i když se o něm zmiňuje (stejně jako neuvádí styl administrativní nebo řečnický). Zmínka o „ožehavých problémech stylu novinářského, v němž se křížují různé funkce jazykových projevů a různé jeho formy“ (1932: 77) jen velmi stručně a obecně naznačuje cesty, jimiž by se v budoucnu mělo zkoumání tohoto tématu ubírat:

„Konečně by bylo poučné a zároveň prospěšné vyšetřovati funkční prostředky slohu novinářského: jednak všimati si speciálních jeho potřeb a poměrů, jako je potřeba pohotových schémat též syntaktických, požadavek snadného čtení pohledem, spojování jazykových prostředků a prostředky typografickými apod., jednak pozorovati způsoby, jak se jim nejlépe vyhovuje v daném jazyce“ (ibid.).

Důvodem pro nevyčlenění stylu novinářského a řečnického (zřejmě je Havránek chápal jako podkategorie sdělování pracovního) je neexistence specifických jazykových prostředků, které by tyto styly mohly jednoznačněji charakterizovat obdobným způsobem, jako je tomu např. u stylu vědeckého, který se zřetelně vyznačuje přítomností odborného názvosloví a přehlednou, jednoznačnou syntaxí.

V souvislosti s počátky rozhlasové tvorby je třeba připomenout i skutečnost, že sborník *Spisovná čeština a jazyková kultura* neopomněl ani téma spisovné češtiny ve veřejných projevech. V stati *Zvuková kultura českého jazyka* Miloš Weingart upozornil na „speciální funkce jazyka spisovného“ ve veřejném řečnictví, ve zvukovém filmu, v rozhlase a gramofonu a podrobněji se soustředil zejména na objasnění pojmu zvuková kultura.

(3) Centrální úlohu při formování pražské teorie funkční stylistiky sehrál pojem funkce. Východiskem dalšího zkoumání, především Havránkovy klasifikace funkčních jazyků a funkčních stylů, se stala práce německého psychologa Karla Bűhlera z r. 1934 *Sprachtheorie* (srov. též Innis 1982). V ní autor podle tří mluvnických osob rozlišil tři aspekty jazykového znaku a z toho vyplývající tři funkce – s osobou autora se spojuje funkce expresivní, se zaměřením na příjemce funkce apelativní a se zaměřením na objekt sdělování funkce zobrazující (referenční). K této triádě Mukařovský později přidal funkci čtvrtou, estetickou (zaměřením znaku na sebe sama, jeho ozvláštňování, aktualizaci), která se stala východiskem jeho ucelené teorie básnického jazyka. Podle tohoto dělení můžeme chápat např. mediální zpravodajství jako příklad dominantního uplatňování funkce zobrazovací, publicistiku jako kombinaci funkce zobrazovací a apelativní, jazykové prostředky ve funkci expresivní (užití 1. osoby singuláru, výrazy vyjadřující autorovy subjektivní názory a hodnocení) jsou charakteristické pro žánry typu editoriale, sloupku, fejetonu, glosy apod.



O významný posun ve zkoumání teorie jazykových funkcí se zasloužila jedna ze zakladatelských osobností pražského funkčního strukturalismu Roman Jakobson v době svého poválečného působení na Harvardské univerzitě ve Spojených státech. Na konferenci o stylu v Indianě v r. 1958 přednesl příspěvek *Closing Statement: Linguistics and Poetics* (česky ed. Červenka 1995), který do problematiky jazykových funkcí vnesl řadu nových myšlenek. Původní Bühlerovu triádu totiž věcně i terminologicky zasadil do nově se utvářející teorie informace, inspirované novými technologickými možnostmi přenosu dat verbální i neverbální povahy, a zároveň ji i významně rozšířil. Na půdorysu jazykové komunikace tvořeném šesti prvky (autor, adresát, sdělení [*message*], kontext, kontakt a kód) se uplatňuje šest jazykových funkcí. S osobou autora se spojuje funkce expresivní, s působením autora na adresáta funkce konativní a se sdělením samým funkce referenční. Aktualizace jazykového kódu je obsahem funkce metajazykové a aktualizace jazykového sdělení funkce poetické (částečně související s Mukařovského funkcí estetickou), soustředění na kontakt (na získávání a udržování kontaktu) se projevuje ve funkci fatické, k jejímuž vymezení Jakobsona inspirovaly studie antropologa Bronisława Malinowského o lidovém vypravěčství a umění mluveného slova melanéských domorodců. Charakteristickými jazykovými prostředky fatické komunikace v současném jazyce jsou např. pozdravy, zdvořilostní fráze, výměny banálních informací apod.

Jakobsonova rozšířená teorie jazykových funkcí vyvolala bohatou diskusi (srov. též Nesselroth 2014) Americko-francouzský teoretik stylistiky Michael Riffaterre (1964, 1971) navrhl podrobné rozpracování pojmu kontext, který považoval za základní východisko pro charakteristiku stylistického prostředku, postupu (*stylistic device*, už dříve v terminologii ruských formalistů, např. u Viktora Šklovského, *prijom*). Tento prostředek chápal jako jistou odlišnost, odchylku (*écart*) od běžného užití jazyka, tedy to, co se v kontextu nějakým způsobem vymyká. Typickým stylistickým prostředkem jsou např. tropy a figury (metafory, metonymie, synekdochy, ironie apod.). Kontext je buď užší, jazykový, mikrokontext, nebo zahrnuje celou oblast jazykové komunikace, tedy dobový kontext, autorovu a příjemcovu zkušenost, jeho znalosti, kulturní zázemí apod. Protože užití těchto odchylek se neomezuje pouze na oblast poezie, zavádí Riffaterre nový termín – funkce stylistická, který se vztahuje k analýze jazykových projevů vůbec.

Na Jakobsonovy a Riffaterrovy podněty navázala skupiny lutyšských autorů sdružená ve skupině **mí** (podle souhrnného pojmenování tropů a figur – metabola). Ve své zásadní publikaci *Rhétorique générale* (1970) rozvíjejí členové skupiny obnovený zájem o rétoriku, který už dříve k sobě připoutal pozornost ze strany teoretiků francouzského strukturalismu Rolanda Barthesa a Gérarda Genetta i ze strany teoretiků argumentace Chaima Perelmana a Lucie Olbrechtsové-Tytecové (1958, rozšířená verze v překladu do angličtiny 1964). I oni rozšiřují pojem poetická funkce směrem k vyjadřování mimo uměleckou literaturu, a to k oblasti propagandy, publicistiky, reklamy, přesvědčování a manipulace, zábavy

(ludické komunikace) apod. a navrhují vedle funkce poetické nový termín – funkce rétorická. Obě tyto funkce, poetická i rétorická, mají společné prostředky jazykové obraznosti (aktualizované i v různém stupni automatizované tropy a figury, nápadné leitmotivy, citace, paralelní konstrukce apod.) a některé narativní postupy, liší se zastoupením poměru fiktivního věcného nebo konstruovaného vyjádření zobrazované skutečnosti a důrazem na přesvědčivost sdělení nebo na manipulaci čtenářem či auditoriem (srov. Kraus 2014).

Je ovšem třeba připomenout, že stranou těchto převážně lingvisticky orientovaných diskusí se rozvíjí i linie výzkumů sociálně komunikačních a mediálních. Americký badatel v oboru komunikačních teorií Harold Lasswell (1948) k hlavním funkcím společenské komunikace řadí funkci kognitivní (získávání a předávání poznatků), sociální (posilování společenských vztahů) a kulturní (udržování historické kontinuity mezi společenskými skupinami a generacemi). Tuto klasifikaci doplňuje mediální teoretik Robert Wright (1960) o podstatnou funkci médií – funkci zábavní, charakteristickou pro společnost, jejíž členové disponují jistou životní úrovní a dostatkem volného času.

Nové podněty pro zkoumání jazykových funkcí vnesly práce významného autora v oboru mediálních studií, příslušníka torontské školy mediální komunikace Marshalla McLuhana, které díky své popularitě mezi čtenáři ovlivnily i další vývoj teorie jazykové a mediální komunikace. Pro tento vývoj jsou příznačná posloupnost názvů jeho knižních publikací. V r. 1962 vychází jeho *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, o dva roky později *Understanding Media* a v r. 1988 posmrtně *Laws of Media: The New Science*, vzniklá ve spolupráci s jeho synem Erikem. Tato třetí kniha se vrací k McLuhanovu známému rozlišení horkých a chladných médií; stále víc se rozšiřují chladná média, která kladou vyšší nároky na příjemcovu komunikační zručnost, to je na jeho znalost kontaktu a kontextu (v Jakobsonově terminologii). Od charakteristiky člověka žijícího v období rozmachu tištěného slova McLuhan přechází k predikci dalšího vývoje komunikace, pro niž je příznačná rychlost spojení (e-mail proti dopisu a telefonu), interaktivnost (mizení přehrad mezi autorem a příjemcem), rozhlas, televize, skype představují návrat k živému působení mluveného slova a s ním spojené mimiky a gestiky, zvuk i obraz se šíří stále dokonalejšími kanály prostřednictvím hipstamatických aplikací, smartfonů, ipodů apod. Člověk se snadno stává bezprostředním svědkem i těch nejbližších událostí, jejich výběr a způsob podání ho ovlivňuje, ale zároveň ho svádí a manipuluje jím. Riffaterrův makrokontext, který podmiňuje pochopení a interpretaci sdělení, se bez ustání rozšiřuje a ztrácí kontury.

McLuhanem předvídané a do značné míry už i jím samým analyzované proměny jazykové komunikace založené na technologických možnostech zpracování a přenosu informací zároveň vytvářejí propast mezi množstvím dat, která jsou uživateli k dispozici, a jeho schopností tato data systémově uspořádat, porozumět jim a rozeznat míru jejich vážnosti (nebo také nevážnosti). Zatímco

v průběhu padesátých let teorie informace řešila především otázky propustnosti přenosových kanálů (a s tím související problematiku komprese přenášeného signálu), další vývoj, hlavně díky internetu, vedl směrem naprosto opačným – k snadnému a především obecně dostupnému sdílení i těch nejbanálnějších informací. Někdejší kritéria pravdivosti a agitačního působení nahradilo kritérium zábavy a svádění. Pokud ho mediální sdělení postrádá, v záplavě jiných informací svého příjemce nezaujme, neupoutá jeho pozornost, zanikne. Z problému technického se tak stal problém sociální a filozofický. Tato změna zároveň obohatila češtinu (ale i další jazyky) o otevřenou řadu neologismů typu *infotainment*, *edutainment*, *politainment*.

Uvedený vývoj samozřejmě zasáhl i společenské komunikační makrokontexty. Ty se stávají předmětem zájmu a zkoumání představitelů mnoha oborů – filozofů, sociologů, historiků, politologů, teoretiků kultury, médií. V rozsáhlé publikaci *Společnosti pozdní doby* (2007) český sociolog Milan Petrušek poučeně, výstižně a nezřídka i vtipně, s hlubokou znalostí odborné i umělecké literatury, která hranice sociologie široce překračuje, pojmenovává jednotlivé typy společnosti, které jsou charakteristické pro dobu, ve které dnes žijeme. Mnohé z jím uváděných typů se bezprostředně týkají tématu, jímž se chceme dále zabývat – mediální komunikace jako hry a zábavy a spolu s tím i hranic mezi vážností a nevážností, které se v současné společnosti, jíž se připisuje atribut postmoderní, povážlivě zamlžují. Zatímco ještě u Jakobsona základními figurami jazykové obraznosti byly metafora a metonymie, dnes jejich dominantní postavení zaujala typická „figura postmoderny“ – ironie, hra na pravdu a vážnost, využití plurality významů jazykového znaku.

Hrou jako antropologickou konstantou a metaforou světa se samostatně zabýval již Husserlův žák a vrstevník Jana Patočky fenomenolog Eugen Fink (1993). Jeho pojetí hry jako jednoho ze základních modů lidské existence umožňuje pochopit význam hry jako činnosti, která se vztahuje na všechno, co člověk koná a jak se chová. S pojmem hry těsně souvisí i pojem role. V každé hře, do níž člověk vstupuje, přijímá určitou roli (rodiče, učitele, představeného nebo podřízeného, tazatele nebo respondenta v interview apod.) a ta formuje i jeho verbální chování, řečový styl, jak to ukazuje americký sociolog Erving Goffman ve své do češtiny přeložené knize *Všichni hrajeme divadlo* (1999).

V polovině minulého století vyzdvihl význam hry a hravosti pro člověka i pro celou společnost nizozemský historik a filozof Johan Huizinga v knize *Homo ludens: o původu kultury ve hře* (česky 2000). Huizinga jako historik rozebírá s porozuměním úlohu hry ve všech společenských epochách, ale nejpodrobněji si všímá společnosti současné (žil v letech 1872–1945) a zároveň však obdivuhodně předjímá i vzdálenější budoucnost. V ní se hravý, karnevalový postoj k světu stává pro člověka jevem nekončícím, trvalým. S hrou pochopitelně souvisí jakékoli soupeření a soutěžení. Zahrnuje nejen sport jako svou nejnázornější doménu, ale i předvolební vystupování kandidátů na nejrůznější

funkce, kompetitivní chování pracovníků ve firmě, měření vědecké úrovně podle snadno měřitelných kvantitativních hledisek – podle počtu publikací, ohlasů, získaných grantů. Podstatou hry jsou ovšem předem stanovená pravidla, k úspěchu pak vede nejen jejich formální dodržování, ale i jejich sofistikované obcházení. Hra není jen zábavou, ale i aktivitou nekonečně vážnou, ve které ztrácí nejenom ten, kdo prohraje, ale i ten, kdo se této hry i dodržování jejich pravidel odmítne zúčastnit.

Hra tedy souvisí se zábavou, humorem a komikou jen částečně. Zábava je ovšem také hrou – s jazykovými významy, paradoxy, Jejími výrazovými prostředky jsou obrazná vyjádření (tropy a figury), frazeologismy a přirovnání, citáty, parafráze, slovní hříčky, hyperboly i jejich výtvarná obdoba – karikatury (srov. též Hoffmannová 2003:65n.) Z tropů je to na prvním místě ironie, která v současné době vyvolává velkou pozornost ze strany teoretiků komunikace a filozofů hlásících se k postmoderně a k chápání jazyka jako nástroje konstruování reality. Např. ironie pejorativně formulovaného novinového titulku *Zemanovo čínské rande s Putinem (Lidové noviny, 4/9 2015)* spočívá ve významovém posunu pojmu ve zpravodajství běžně označovaného jako schůzka, setkání (podle *Slovníku spisovné češtiny* je rande „*milostná schůzka, dostaveníčko*“) směrem k nevážnosti (a znevážení), frivolnosti, důvěrnosti. V ludické (hravé, nevážné, „legrační“) společnosti (Lipovetsky 2003; Petrussek 2007) ztrácí ironie svou výjimečnost, dříve naznačovanou v psaném jazyce uvozovkami, v mluveném jazyce intonací nebo mimikou, přední političtí komentátoři a moderátoři (ve Spojených státech např. Jon Stewart moderující populární *The Daily Show*) podle slov svých kritiků „proměňují zprávy v komedii a komedii ve zprávy“.

Humor a zábava podněcují zájem a přízeň publika a patří tedy už od dob Ciceronových a Kvintiliánových k důležitým nástrojům komunikačních strategií, které proto už tehdy vyvolávaly i pozornost teoretickou (srov. např. Kraus 2011). Ironie – sdílení významu prostřednictvím opaku, kontrastu, antonymie – se tak odlišuje od tří ostatních základních rétorických figur, jako jsou metafora, metonymie a synekdocha, které vycházejí z podobnosti a analogie (vyjádření téhož jiným výrazem). Teoretikové romantismu F. W. J. Schelling (1775–1854) a Friedrich Schlegel (1772–1829) chápali figuru ironie (*ironia verbi*) jako univerzální paradigma lidské existence (*ironia vitae*) a zdroj básnické tvorby. A spolu s tím i jako nedílný příznak skeptického postoje k světu a morálního relativismu (*ironia entis*), který koncem 19. století poznamenal filozofii Nietzscheovu. Romantickou představu nekonečné ironie přejímá současná neoliberální a postmoderní filozofie, která od svých předchůdců převzala obdiv k ironii jako k opozici mezi míněným a skutečně sdělovaným. Jak říká literární teoretik Paul de Man (1971), ironie vyvolává pocit nekonečného množství kombinací, ve kterém se významové opozice v jazykových hrách dají donekonečna proměňovat a jedna druhou vzájemně nahrazovat. V mediálním světě ustavičné zábavnosti slovy Gillese Lipovetského „se stírá dosud jasný předěl mezi vážností

a nevážností; podobně jako všechny ostatní rozpory zmizel i zde rozpor mezi komikou a obřadností a místo něj se objevuje celkové humoristické ovzduší doby“ (Lipovetsky 1983).

## Literatura

- Čechová, Marie – Krčmová, Marie – Minářová, Eva (2008): *Současná stylistika*, Nakladatelství Lidové noviny.
- Čmejrková, Světlá (2011): Česká jazyková situace a teorie diglosie, in Čmejrková, Světlá – Hoffmannová, Jana, eds., *Mluvená čeština: Hledání funkčního rozpětí*, 41–45, Academia.
- Čmejrková, Světlá et al. (2013): *Styl mediálních dialogů*, Praha.
- Daneš, František (2009): Obhroublost v jazyce a řeči, in idem., *Kultura a struktura českého jazyka*, 240–245, Academia.
- Dubois, Jacques, et al. (1970): *Rhétorique générale*, Larousse.
- Fink, Eugen (1993): *Hra jako symbol světa*, Český spisovatel.
- Fish, Stanley (1982): *Is there a Text in this Class? The Authority in Interpretative Communities*, Harvard University Press.
- Goffman, Erving (1999): *Všichni hrajeme divadlo*, Studio Ypsilon.
- Havránek, Bohuslav (1932): Úkoly spisovného jazyka a jeho kultura, in Havránek, Bohuslav – Weingart, Miloš, eds., *Spisovná čeština a jazyková kultura*, 32–84, Melantrich.
- Havránek, Bohuslav (1963): *Studie o spisovném jazyce*, Nakl. ČSAV.
- Hoffmannová, Jana (2003): Humor a komika v poslaneckých projevech, in kolektiv autorů, *Jazyk, média, politika*, 64–73, Academia.
- Huizinga, Johan (2000): *Homo ludens: O původu kultury ve hře*, Dauphin.
- Innis, Robert E. (1982): *Karl Bühler: Semiotic Foundations of Language Theory*, Plenum.
- Jiráček, Jan (2006). Diskuse o užívání spisovné češtiny z hlediska medializace veřejné a soukromé komunikace. *Naše řeč* 898: 15–20.
- Jiráček, Jan – Köpplová, Barbara (2009): *Masová média*, Portál.
- Junková, Bohumila (2008). Infozábava v psané publicistice, in Jaklová, Alena, ed.: *Člověk – jazyk – text*, 191–194, Jihočeská univerzita.
- Jakobson, Roman (1995): Lingvistika a poetika, in Červenka, Miroslav, ed., *Poetická funkce*, 74–105, H & H.
- Kraus, Jiří (2011): *Rétorika v evropské kultuře a ve světě*, Karolinum.
- Kraus, Jiří (2014): Jazyk a média mezi rétorikou a filozofií. *Acta ZČU v Plzni* 1 (14): 13–31.
- Lasswell, Harold D. (1948): The Structure and Function of Communication in Society, in Bryson Lyman, ed., *The Communication of Ideas*, 32–51, Harper.
- Lipovetsky, Gilles (1993): *Éra prázdnoty. Úvahy o současném individualismu*, Prostor.

- Mathesius, Vilém (1970): O potenciálnosti jevů jazykových, in Vachek, Jan, ed., *U základů pražské jazykovědné školy*, Academia.
- Mathesius, Vilém (1966): *Řeč a sloh*, Československý spisovatel.
- McLuhan, Marshall (1962): *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographical Man*, University of Toronto Press.
- McLuhan, Marshall (1988): *Laws of Media: The New Science*, Toronto.
- Nesselroth, Peter W. (2014): Reopening the „Closing Statement“. Jakobson's factors and functions in our Google Galaxy, in Jakobson, Roman, ed., *A Work in Progress*, 25–36, Palacký University.
- Perelman, Chaim – Olbrechts-Tyteca, L. (1982): *The Realm of Rhetoric*, Notre Dame.
- Petrusek, Miloslav (2007): *Společnosti pozdní doby*, Sociologické nakladatelství.
- Riffaterre, Michael (1964). The Stylistic Function. *Proceedings in the 9th International Congress of Linguists*, 316–322, The Hague Mouton.
- Vančura, Zdeněk (1934): *Hospodářská lingvistika*, Vlastním nákladem.
- Wright, Charles R. (1960): Functional Analysis of Mass Communication. *Public Opinion Quarterly* 24: 606–620.

**Jiří Kraus**, jazykovědec, bohemista, lexikograf a překladatel, specializuje se na dějiny rétoriky a teorie jazykové kultury. Působil jako ředitel Ústavu pro jazyk český AV ČR a působil na FSV UK. Je členem oborové rady doktorského studia oboru Mediální studia na MUP. Mezi jeho významné publikace patří *Rétorika a řečová kultura*, *Jazyk v proměnách komunikačních médií*, *Rétorika v dějinách jazykové komunikace*, *Rétorika v evropské kultuře a zejména Akademický slovník cizích slov* (Kraus et al.). Významná je i jeho popularizační činnost v oblasti řečové kultury (publikace *Člověk mluví* či autorský podíl na seriálu České televize *Diktát*). Email: [jiri.kraus@centrum.cz](mailto:jiri.kraus@centrum.cz)

# Dovolená v protektorátu. Historická reality TV a její diváci

MARKÉTA ŠKODOVÁ

**Abstract:** *The article introduces topic of historical reality or living history TV that combines elements of historical documentary with reality television's approach. In addition, it makes brief comments about essays and studies in historical reality theory and audience research. It also describes on the example of the Dovolená v Protektorátu (Holiday in Protectorate) tv docusoap how the genre was represented in the Czech Republic in 2015 and what conclusions were reached based on the analysis of electronic audience measurement research that provides television audience data of the representative sample of households in the Czech Republic. Finally, the paper argues with spontaneous statements of the viewers of the programme by taking part in the so called diary research. The members of audience gave both positive and negative feedback on the show produced by Česká televize (Czech Television).*

**Keywords:** *historical reality tv, audience research, Dovolená v Protektorátu, Holiday in Protectorate*

Historická reality TV nebo living history TV se – jako subžánr reality TV – poprvé objevila ve Velké Británii v programu BBC *1900 House* v roce 1999 (Kruml 2015). Úspěch u diváků i odborné kritiky předznamenal průnik tohoto televizního formátu do programových schémat celé řady zejména veřejnoprávních a neziskových televizí. V posledních patnácti letech ho modifikovaly a vysílaly mimo jiné německá ARD, britská Channel 4, irská RTE či norská NRK. V pořadech evropských televizí se jejich protagonisté stali třeba žáky internátní školy v roce 1956, členy rolnické rodiny z počátku 20. století, středověkými horaly v Pyrenejích nebo účastníky Velké francouzské revoluce.

Living history TV v zásadě obsahuje tři základní prvky: precizní rekonstrukci dobových reálií, simulaci pro danou dobu typických situací a soutěžní princip. „Zatímco s prvními dvěma prvky je spojena edukativní část pořadu – někdy komentují průběh odborníci, jindy jsou graficky či pomocí archivních materiálů připomínány důležité okolnosti, události atd., prvek třetí je pro diváky méně podstatný – analýzy toho, jak publikum tyto pořady přijímá, ukazují, že pro

ně není podstatné, zda protagonisté v soutěži uspějí či nikoli (je to tedy především motivační prvek pro protagonisty), ale možnost zvažovat, zda by se ve stejné situaci chovali podobně, lépe, či hůře či jestli by vůbec obstáli. Důležitý je i rodinný princip – kromě poznávání historie se prověřují i rodinné vztahy“ (Kruml 2015).

Podstatou living history TV tedy je, že tvůrci přemístí vybranou skupinu lidí, nejčastěji to bývá rodina, do konkrétní historické situace a dobových životních podmínek. Žánr kombinuje prvky historických dokumentárních filmů s postupy reality TV, což zahrnuje použití „obyčejných“ účastníků, zadávání úkolů či důraz na zachycování emocí. Podle některých autorů je tento formát reakcí na televizní ekologii jako jeden z požadavků na kvalitu vysílání (k pojmu *television ecology* viz Mulgan 1990) a obecněji na kulturní trendy, jako je například narůstající záliba mnoha lidí v genealogii nebo přeměna muzeí a jiných historických institucí v interaktivní prostory, kde můžeme „zažít“ tradici a ještě k tomu se pobavit (McElroy – Williams 2011a: 80). V souvislosti s living history TV se rovněž hovoří o přechodu od „tradičních forem historiografie“ k historii afektivní, tj. takové reprezentaci dějin, jež využívá emoce jako objekt a současně se pokouší je vyvolávat (Agnew 2007: 301). Opomíjená není ani nechuť profesionálních historiků, kteří v debatách o dějinách prezentovaných prostřednictvím televize reflektují „reálnou tenzi mezi historií jako akademickou disciplínou, jejím zaměřením na výuku a výzkum, a popularizací historie prostřednictvím masových médií“ (Kershaw 2007: 119). Stejnou badatelskou pozornost jako televizní narativy, jež jsou obvykle kritizovány historiky, by si však podle teoretiků měly zasloužit odvozené, vyvolané a sdílené příběhy, které si spolu s vlastním porozuměním minulosti předávají příslušníci publika během sledování televize, psaní na příslušné webové stránky či v debatách nad konkrétními produkty historické reality TV (McElroy – Williams 2011a: 93–94). Akademická produkce k tématu reality TV se soustřeďuje jednak na publikum samotné (např. McElroy – Williams 2011b; Andrejevic 2008; Hill – Weibull – Nilsson 2007; Biltereyst 2004), někteří autoři a autorky pak sledují narativy a obsah konkrétních „historických“ formátů (např. Jachimiak – McElroy 2008; Gray – Bell 2007; Hunt 2006).

## Living history TV v Čechách

V květnu a červnu roku 2015 představila formát historické reality i Česká televize (ČT), a to prostřednictvím osmi dílů pořadu *Dovolená v Protektorátu*. V díkci stanice veřejné služby se jednalo o „docureality, přenášející protagonisty do životních podmínek, jaké panovaly v českých zemích v letech existence Protektorátu Böhmen und Mähren (1939–1945) [...] Cílem projektu [...] bylo ověřit, zda současná česká rodina dokáže obstát v situacích, které byli nuceni zakoušet naši prarodiče.“ (*Dovolená v Protektorátu...* 2015)



Pořad vznikl dva roky v ostravském studiu České televize pod autorským vedením Zory Cejnkové, která ho později spolu Janou Rezkovou ml. a Janem Bělohlavým režírovala, a natáčel se v průběhu léta roku 2014 na venkovské usedlosti v katastru beskydské obce Staré Hamry. Z konkurzu vzešli protagonisté, sedmičlenná rodina Dočekalových-Lustykových, jejíž příslušníci reprezentovali generaci narozenou těsně před druhou světovou válkou (babička a dědeček), generaci tzv. střední (otec, matka a její bratranec) i generaci nejmladší (dva chlapci ve věku 10 a 16 let), byli nejdříve doslova „převlečení“ do dobových svršků a následně v průběhu dvou měsíců natáčení konfrontováni se simulovanými situacemi, jež měly předobraz ve skutečných událostech daného dějinného období. Každý týden rodina dostávala řadu úkolů (naštípat došky, vyplít pole, vydrhnout podlahy, postarat se o „zatmění“ domu v nočních hodinách, sklídit úrodu pohanky atd.), za jejichž splnění obdržela „dobové“ peníze, které mohla následně využít k nákupu potravin. Kromě starosti o hospodářství a domácí zvířectvo vstupovaly do života účastníků docureality konkrétní události reprezentované řadou fiktivních postav znázorňujících sousedy, představitele místní samosprávy, obchodníky, příslušníky gestapa, partyzány, četníky, učitele atd. Historickou „věrohodnost“ zobrazovaných situací, předmětů a kulís měl zajistit tým historiků a dalších odborníků. Všechny díly pak doprovodily ukázky z dobových filmových materiálů s komentářem ukotvujícím děj v historických faktech.

Pořad vyvolal odezvu napříč různými aktéry sociálního života, jeho existenci zaznamenala i mnohá zahraniční média. Mezi nejrozsáhlejší texty se zařadil článek, který vyšel začátkem června 2015 na titulní stránce deníku *The New York Times* a v němž jeho autor podrobně přiblížil okolnosti vzniku *Dovolené v Protektorátu*, komentáře jejích tvůrců i reakce samotných aktérů či tuzemských historiků (Lyman 2015). Pořadu si všimly a o záměrech dramaturgů či různých ohlasech na něj informovaly i další zahraniční významné, tzv. seriózní i tzv. bulvární listy (viz např. Barraclough 2015; Day 2015; MacFarlan 2015; *Czech reality show...* 2015). S výraznější kritikou přišel izraelský list *The Times of Israel*. Podle jeho komentáře z 21. května 2015 měla rodina z české docureality štěstí, že s ní „nebylo zacházeno jako s 82 309 židy, kteří žili na území protektorátu a byli buď nacisty deportováni do koncentračních táborů, nebo zabiti kolaboranty z Československa a dalších zemí“ (Ghert-Zand 2015). Četné ohlasy v tuzemských médiích vzhledem k vymezenému prostoru a k tomu, že k nim mají čtenáři snadný přístup, podrobně nerozebíráme.

Docureality *Dovolená v protektorátu* se dočkala i ocenění: v září roku 2015 obsadila druhé místo na 10. ročníku přehlídky evropských veřejnoprávních stanic Eurovision Creative Forum v Berlíně. Porota složená z programových tvůrců zastupujících čtyřicet členů asociace EBU (Evropská vysílací unie) vybírala z shortlistu dvaadvaceti televizních faktografických a zábavních formátů televizí veřejné služby (*The Art Forger...* 2015)

## Publikum Dovolené v Protektorátu

První a poslední díl pořadu Česká televize odvysílala vždy v sobotu (23. května, resp. 13. června 2015), zbývající části mohli diváci zhlédnout každé úterý a čtvrtek mezi těmito daty. Všechny díly pořadu obsadily hlavní vysílací čas programu ČT 1, prvních sedm začínalo ve 20:00, poslední část ve 21:25. Údaje o jeho divácích, které dále představíme, pocházejí z měření sledovanosti tuzemských televizí, jehož výsledek nám laskavě poskytla Česká televize.

Průměrná absolutní sledovanost (rating) *Dovolené v Protektorátu* byla 394 tisíc diváků patnáctiletých a starších.<sup>1</sup> Průměrný share (podíl na publiku) 11,33 %, celkový reach (zásah) pak 2 miliony a 417 tisíc dospělých diváků.<sup>2</sup> Pořad byl o něco více vyhledáván muži, přičemž velmi výrazné bylo zastoupení mladších mužů a mužů středního věku (do 60 let). Zvýšený zájem výzkum zaznamenal i u vysokoškolsky vzdělaných diváků (pro podrobné informace o sledovanosti jednotlivých dílů viz Tabulku 1, sociodemografické rozložení diváků ilustruje Graf 1).

Internetové stránky pořadu sledovalo sedm dní po odvysílání průměrně 22 tisíc diváků starších čtyř let a webová stránka *Dovolená v Protektorátu* byla s 875 tisíci zobrazeními v období vysílání pořadu nejzobrazovanější stránkou na webu ČT. Z výzkumu sledovanosti rovněž vyplynulo, že kampaň k pořadu, která probíhala na obrazovkách ČT 23 dní před prvním dílem, zasáhla 43 % dospělé populace ČR. Na druhou stranu facebookové stránky docureality, které měly ještě na podzim 2553 „líků“, vykazovaly jen velmi malou aktivitu svých správců i příznivců (*Facebooková stránka...*).

---

1 Sledovanost televize v ČR měří společnost Nielsen Admosphere. Měření probíhá na reprezentativním vzorku 1850 domácností, které vlastní televizní přijímač; denně jsou garantována data z minimálně 1650 domácností. Panel domácností je pravidelně obměňován a doplňován, ročně se obnoví čtvrtina vzorku. Struktura panelu se pravidelně kontroluje a upravuje tak, aby vzorek domácností odpovídal socio-demografickému profilu domácností a jednotlivců v ČR podle nejaktuálnějších dat ČSÚ (Český statistický úřad). Data dodávaná denně obsahují informace o sledovanosti s přesností na sekundu, informace o pořadech, sociodemografické informace o domácnostech a jednotlivých divácích v nich. (Parametry... 2015)

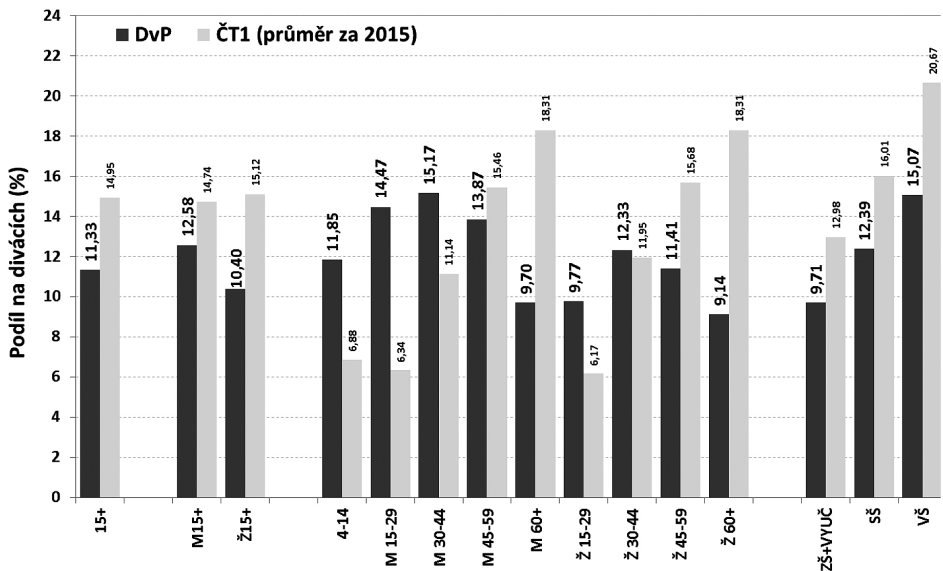
2 Rating v tisících (projekce, tisíce) je odhad průměrného počtu osob z cílové skupiny (CS) v populaci, které živě sledovaly průměrnou sekundu daného časového úseku televizního vysílání na daném kanálu. Share (podíl na sledovanosti) udává podíl stanice na celkovém odsledovaném čase na všech stanicích. Vyjadřuje tedy podíl času, který průměrně odsledovali diváci na daném kanálu během daného časového úseku, vzhledem k celkovému odsledovanému času. Reach (zásah) udává, jak velká část cílové skupiny alespoň částečně sledovala dané vysílání. Jedná se tedy buď o procento nebo o počet lidí, kteří sledovali televizi alespoň jistou předem stanovenou dobu vcelku. Touto dobou se rozumí 3 minuty, úsek (program) kratší než 3 minuty musí divák sledovat celý (*Definice...* 2015).

	DATUM	RATING (TIS.)	SHARE (%)	REACH (TIS.)	SLEDOVANOST NA INTERNETU (7 dní po odvysílání), 4+, Zdroj: GemiusStream	SPOKOJ.	ORIG.	ZAUJETÍ
1. díl	SO 23. 5.	518	15,51	871	26	7,4	86 %	80 %
2. díl	ÚT 26. 5.	474	12,11	890	22	7,6	81 %	79 %
3. díl	ČT 28. 5.	416	11,37	729	22	7,8	73 %	79 %
4. díl	ÚT 2. 6.	360	10,37	625	20	7,8	85 %	74 %
5. díl	ČT 4. 6.	352	10,40	603	21	8,0	79 %	76 %
6. díl	ÚT 9. 6.	371	9,74	680	-	-	-	-
7. díl	ČT 11. 6.	298	8,79	535	-	-	-	-
8. díl	SO 13. 6.	363	12,85	643	-	-	-	-
PRŮMĚR	-	394	11,33	2 417	22	7,7	81 %	78 %

### Tabulka 1: Sledovanost pořadu Dovolená v Protektorátu (15+)

Poznámka: V období vysílání pořadu byla webová stránka Dovolená v protektorátu nejzobrazovanější stránkou na webu ČT (875 tisíc zobrazení).

Zdroj: ATO – Nielsen Admosphere; Útvar výzkumu a analýz České televize.



### Graf 1: Zastoupení diváckých cílových skupin

Zdroj: ATO – Nielsen Admosphere; Útvar výzkumu a analýz České televize.

Podrobná data nabízí i tzv. deníčkový průzkum, při kterém vyplňuje tisícičlenný panel respondentů reprezentující dospělou populaci v ČR „programové deníčky“ obsahující většinu vysílaných pořadů. Respondenti přitom nehodnotí jejich úroveň, ale vyjadřují s nimi svou spokojenost. Hodnocenému pořadu mohou přidělit body v rozsahu 1 až 10 (kdy 1 = nejhorší hodnocení, 10 = nejlepší hodnocení). Z tohoto hodnocení se vypočítává *koeficient spokojenosti*. Součástí šetření jsou standardně také dva výroky týkající se kvality pořadu a jeho dopadu, a respondenti mohou uvést, zda s těmito výroky u pořadu, který viděli, souhlasí či nesouhlasí (*originalita – Pořad byl neobvyklý, jiný než pořady stejného žánru; zaujetí – Pořad mne velmi zaujal, zapůsobil na mne*)<sup>3</sup> (*Co znamená... 2015*).

Průměrný koeficient spokojenosti s *Dovolenou v Protektorátu* činil 7,8, pro jeho výpočet měli výzkumníci celkový počet 700 známek. Vysoko diváci hodnotili originalitu (81 %, souhrnný počet odpovědí ano i ne: 364) a zaujetí (78 %, souhrnný počet odpovědí ano i ne: 364).

Šetření dále zaznamenalo několik stovek spontánních výroků. Následující příklady byly pro potřeby tohoto textu anonymizovány. Výroky měly buď vyhraněně pozitivní, nebo naopak negativní náboj. Diváci kritizovali to, že pořad neodpovídal dobové realitě a obsahoval řadu nepřesností:

„Myslím si, že to ve skutečnosti vypadalo trochu jinak. Podle mého dědy byli dobří lidé, ale taky udavači...“

„Pořad začal tak, jako by ani žádná válka nebyla. Sám jsem protektorát zažil... Tento pořad tomu, co se dělo tehdy vůbec neodpovídá. Z toho důvodu jsem hodnotil nízkou známkou. V dalším pokračování se již něco dělo, takže jsem mohl hodnotit i výš...“

„Tolik historických nepřesností – opět se ptám: »«Kdo pořad připravoval?»« (scénárista, režisér, vizážisté)??? Tady 6 lidí nedokáže nakrmit 4 králíky! Já se jen divím, do (podtrhuji!!!) jakých pořadů ČT cpe peníze a tvůrcům a štábům za takové paskvily?! Na to jdou peníze plátců TV poplatku?“

Častá byla také artikulace nespokojenosti s možným dopadem pořadu na psychiku diváků i účinkujících:

„Sleduji od samého počátku, je to velice krutá reality show! Nevěděla jsem, že se ČT vyžívá v psychologickém týrání! To vám nestačily ty miliony mrtvých a ne-

3 Proměnné *originalita* a *zaujetí* se uvádějí v procentech a udávají, jaké zastoupení mají respondenti, kteří s výrokem týkajícím se originality, resp. zaujetí souhlasí (tj. zaškrtávají ano), v celkovém počtu odpovědí (ano i ne) respondentů, kteří daný pořad zhlédli. Na konec deníčku mohou respondenti ještě napsat svůj názor, připomínku či postřeh k jakémukoliv pořadu. Pro validitu dat v denním kontinuálním výzkumu je potřeba kritického počtu respondentů, který se pohybuje kolem 50 hodnotících.

šťastných lidí?! Umučených, zavražděných, padlých ve 2. světové válce?! To musíte týrat i nyníjší lidi?“

„Smíšené pocity ve mně vyvolává doku-reality z 2.světové války. 'Hraní si na válku' v reálu mi osobně nepříjde moc zábavné. Hodnotím pořad velice nízko... »

„Vůbec mi nepřipadá vhodné použít názvu 'Dovolená v Protektorátu' a vůbec té doby, která byla pro český národ tragická... Zpočátku jsem si řekla, že se budu dívat jen tak pro pobavení, ale když jsem viděla tu neuvěřitelnou neschopnost zívajících a oteklých protagonistů, potácejících se mezi kuchyní, zápražím a jedním chlívkem, řekla jsem si: ‚proboha, vždyť ta televize nás – diváky, považuje za blbce. Ale spíše by si toto pojmenování zasloužili někteří tvůrci ČT...“

„Nic horšího jste k výročí konce 2. světové války natočit nemohli, protože tohle bylo úplně nejhorší!!! Ten menší chlapec dostal z těch gestapáků pomalu záchvat, babička s dědou jako malé děti ty gestapáky zažili na vlastní kůži a teď se jim to všechno vracelo! Já nejsem nejmladší a z vyprávění babičky vím také hodně, co dokázalo gestapo – a nikdy to nic dobrého nebylo! Co jste vlastně chtěli touto doku-reality dokázat? Že zvládáte psychické týrání lidí 70 let po válce? Kdybyste o té době natočili nějaký pořádný dokument, bylo by to tisíckrát lepší... A ten strašně pitomý konec, kdy se přišli s rodinou rozloučit 'účinkující' – no fuj! A mě máte taky na svědomí – po každém dílu jsem si musela brát v noci druhou dávku léků, abych se uklidnila a alespoň trošku usnula. Vždy po odvysílání dílu jsem měla 220/140 tlak! Byl to rozhodně nejhorší pořad za posledních 10 let, fakt nejstrašnější! Možná že by se vám líbilo, kdyby se gestapo vrátilo, a Němci vůbec, a kdyby se zase střílelo, vraždilo... Být autorem této hrůzy, tak už nikdy nevylezu ani ven mezi lidi!“

„Bude to asi pro soutěžící stressující, nevím, ale při sledování mi není dobře na duši – a to se jen dívám...“

Spontánní výroky s pozitivním nábojem oceňovaly především edukativní potenciál pořadu.

„Pokládám to za velice kvalitní a vhodný pořad. Navíc by se mohl vytvořit i podobný pořad – tentokrát z doby komunismu jako paralelu života za nacismu a komunismu. Sám jsem zažil obojí (za nacistů –přechovávali jsme doma Žida, a za komunismu – povinná účast v průvodech). Pro dnešní generaci je znalost historie nutná, neboť jejich znalosti jsou ubohé. Myslí si, že žijí ve 'zlatém věku' – ale pozor, nic nemusí být trvalé...“

„Pořady typu reality show zásadně nevyhledávám, ale tento pořad mne přilákal a byla jsem zvědavá, jak to vlastně probíhá. Mohu říci, že mne zaujal. Já jsem narozená pár let po válce, ale od rodičů vím o té době dost a vím hodně. Tak si říkám, jestli to není dobrý způsob právě systémem reality show přilákat k televizi mladší generaci. Ale fakt si nejsem jistá...“

„Pořad nutí k zamyšlení a vcítění. Skvělé!“

Obdobné a daleko četnější divácké reflexe, z nichž navíc mnohé obsahují vlastní nebo zprostředkovanou zkušenost s obdobím protektorátu, jsou například součástí diskusního fóra na webových stránkách *Dovolené v Protektorátu*.

## Závěr

Historická reality TV je žánrem, který v posledních patnácti letech získal významné místo na obrazovkách četných televizních stanic, a to zejména veřejno-právních. V České republice ho reprezentuje docusoap *Dovolená v Protektorátu*. Living history show, v níž se sedmičlenná rodina v průběhu dvou měsíců vypořádávala se simulovanými podmínkami života na beskydské samotě v letech 1939–1945, vysílala Česká televize v květnu a červnu roku 2015. Ačkoli sledovanost pořadu nebyla nijak závratná, jeho existenci reflektovala zahraniční i tuzemská média. Rozporuplné reakce vyvolal formát i mezi publikem, což doložil nejen deníčkový výzkum České televize, ale například také diskuse na webových stránkách *Dovolené v Protektorátu*. Diváci v pozitivních hodnoceních oceňovali zejména edukativní rozměr historické reality show, v hodnoceních negativních pak vyjadřovali především nespokojenost s „nerealitou“ pořadu a s tím, že vyvolává negativní emoce. Další práce věnované formátu historické reality TV v tuzemském kontextu by se mohly v návaznosti na zahraniční odbornou produkci zaměřit jednak na narativní rámce či sémiotické analýzy obsahu, druhak na podrobnou analýzu publika, jež by zohlednila i zapojení a funkci síťových médií.

## Literatura

- Agnew, Vanessa (2007): History's Affective Turn: Historical Reenactment and its Work in the Present. *Rethinking History* 11(3): 299–312.
- Andrejevic, Mark (2008): Watching television without pity: The productivity of online fans. *Television & New Media* 9: 2–46.

- Barraclough, Leo (2015): Czech Television's Nazi Era Reality Show Accused of Insensitivity. *Variety*. [online]. 25. 5. 2015. [Cit. 15. 9. 2015]. Dostupné z: <http://variety.com/2015/tv/global/czech-televisions-nazi-era-reality-show-accused-of-insensitivity-1201504579/>
- Biltrey, Daniel (2004): Media Audiences and the Game of Controversy: On Reality TV, Moral Panic and Controversial Media Stories. *Journal of Media Practice* 5(1): 7–24.
- Co znamená spokojenost. Praha: Česká televize. [online]. [Cit. 15. 9. 2015]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/sledovanost-a-spokojenost/metodika-vyzkumu/>
- Czech reality show recreates Nazi occupation. *New York Post* [online]. 22. 5. 2015. [Cit. 15. 9. 2015]. Dostupné z: <http://nypost.com/2015/05/22/czech-reality-show-recreates-nazi-occupation/>
- Day, Matthew (2015): Czech producers criticised over reality TV show depicting family living under 'Nazi occupation'. *The Telegraph*. [online]. 18. 5. 2015. [Cit. 10. 9. 2015]. Dostupné z: <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/czechrepublic/11613218/Czech-producers-criticised-over-reality-TV-show-depicting-family-living-under-Nazi-occupation.html>
- Definice základních výpočetních ukazatelů. [online]. Praha: Asociace televizních organizací. [Cit. 15. 9. 2015]. Dostupné z: <http://www.ato.cz/tv-vyzkum/pem-iv/definice-zakladnich-ukazatelu>
- Dovolená v Protektorátu. O projektu. [online]. Praha: Česká televize. [Cit. 17. 9. 2015]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10871520054-dovolena-v-protektoratu/8579-o-projektu/>
- Facebooková stránka pořadu *Dovolená v protektorátu*. [online]. [Cit. 15. 9. 2015]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/Dovolen%C3%A1-v-Protektor%C3%A1tu-1399948067000001/?fref=ts>
- Ghert-Zand, Renee (2015): Czech show relives Nazi occupation. Critics ask whether 'Big Brother Auschwitz' is next. *The Times of Israel*. [online]. 21. 5. 2015 [Cit. 16. 9. 2015]. Dostupné z: <http://www.timesofisrael.com/czech-reality-tv-show-relives-nazi-occupation/#Times%20of%20Israel%20column>
- Gray, Ann, Bell, Erin (2007): History on television: Charisma, narrative and knowledge. *European Journal of Cultural Studies* 10 (1): 113–133.
- Hill, Annette, Weibull, Lennart, Nilsson, Asa (2007): Public and Popular: British and Swedish Audience Trends in Factual and Reality Television. *Cultural Trends* 16 (1): 17–41.
- Hunt, T. (2006): Reality, identity and empathy: The changing face of social history television. *Journal of Social History* 39 (3): 843–58.
- Kershaw, I. (2007): The Past on the Box: Strengths and Weaknesses, in Cannadine, D., ed., *History and the Media*, 118–123, Palgrave Macmillan.
- Kruml, M. (2015): Living history TV. [online]. Praha: Česká televize. [Cit. 11. 9. 2015]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10871520054-dovolena-v-protektoratu/8656-zanr-living-history-tv/>
- Lyman, R. (2015). Grim reality: Czech TV Makes Game of Nazi Era. *The New York Times* [online]. 8. června 2015, A1. [Cit. 15. 9. 2015]. Dostupné z: [http://www.nytimes.com/2015/06/06/world/europe/czech-reality-tv-show-makes-a-game-of-life-under-nazi-rule.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2015/06/06/world/europe/czech-reality-tv-show-makes-a-game-of-life-under-nazi-rule.html?_r=0)
- MacFarlan, T. (2015): 'What next? Big Brother Auschwitz?': TV producers blasted for reality show which will place a Czech family in WWII setting where they must face Gestapo interrogators and Nazi persecution. *The Daily Mail*. [online]. 21. 5. 2015. [Cit. 10. 9. 2015]. Dostupné z: <http://>

www.dailymail.co.uk/news/article-3091325/Reality-place-Czech-family-WWII-setting-face-Gestapo-interrogators-Nazi-persecution.html#ixzz3qLrclOcl

Jachimiak, Peter H., McElroy, Ruth (2008): Coal House: Fictions of the past on the small screen. *Critical Studies in Television* 3 (2): 80–99.

McElroy, Ruth, Williams, Rebecca (2011a): The appeal of the past in historical reality television. *Media History* 17(1): 79–96.

McElroy, Ruth, Williams, Rebecca (2011b): Remembering Ourselves, Viewing the Others: Historical Reality Television and Celebrity in the Small Nation. *Television & New Media* 12(3): 187–206

Mulgan, Gregory, ed. (1990): *The Question of Quality*, London: BFI.

*Parametry aktuálního měření sledovanosti televize v České republice 2013–2017*. [online]. [Cit. 15. 9. 2015]. Dostupné z: <http://www.nielsen-admosphere.cz/produkty-a-sluzby/mereni-sledovanosti-tv-v-cr/parametry/>

*The Art Forger' named best format at 10th Eurovision Creative Forum*. The European Broadcasting Union. [online]. 15. 9. 2015 [Cit. 28. 9. 2015]. Dostupné z: <https://www3.ebu.ch/news/2015/09/the-art-forger-named-best-format>

**Markéta Škodová** je členkou katedry mediálních studií MUP od roku 2012. V učitelské a publikační praxi se zaměřuje zejména na sociologické teorie médií, veřejnost a její mínění a kvantitativní výzkumné metody. Je dlouholetou editorkou oborového časopisu *Mediální studia*, v minulosti působila jako výzkumná pracovnice Sociologického ústavu AV ČR, Ústavu pro soudobé dějiny AV ČR a jako pedagožka mj. na FF UK či FSV UK. Email: [marketa.skodova@mup.cz](mailto:marketa.skodova@mup.cz)



# Když hrají dury a molly, vypínáme aparát. Diskuze o hudebním programu Radiojournalu v druhé polovině třicátých let

JAKUB MACHEK

**Abstract:** *The first two decades of the broadcasting of the Czechoslovak radio station Radiojournal raised a wave of a displeasure with its musical selection. The public debate was based on the question, whether the prevalently state owned radio station should broadcast mostly classical music to educate listeners or whether it should entertain them by playing popular music, as the majority of license payers demanded. Three main discourses are analysed – (1) the elite discourse promoting an edification of masses by listening to the complex musical structures; (2) the populist discourse claiming a popular musical entertainment for relaxing workers, farmers, traders and craftsmen and (3) the compromise discourse of Radiojournal editors.*

**Keywords:** *Radiojournal, musical selection, classical music, popular music, Schlager music, entertainment, education, interwar Czechoslovakia, 1930 s*

*„Nedbat a neohlížet se na pokřik nevzdělané ulice, ale jít uvědoměle a nebojácně vpřed za vyšší úrovní rozhlasového podnikání.“*

K. B. Jirák, ředitel hudebního programu Radiojournalu  
a šéfdirigent rozhlasového orchestru (Tempo 1937–8, č. 6, 7:1)

„Zatím tedy věci vypadají tak, že kritické časopisecké glossy k rozhlas. pořadům, zejména hudebním, pomáhají především tříbiti veřejné mínění a udržovati je v jedné přece jen nevyhnutelně splatné naději, že se nám časem demokracie ráčí z úst převtělití také do institucí majících sloužiti veřejnému zájmu a blahu. [...] Abychom českému rozhlasu nekřivdili, také on se přišoural o půl jedenácté s taneční hudbou, dokrmiv předtím své předplatitele českou a německou „četbou“. O dvacáté třetí hodině usnul spánkem spravedlivých a vyklidil ozón svým křepčícím neřestným kolegům [zahraničním rozhlasům]“ – shrnutí programu

Radiojournalu redaktorem *Svět mluví* skrytým pod šifrou M3 (Svět mluví 20. 2. 1935:9)

Nástup rozhlasového vysílání proměnil způsob, jakým lidé poslouchali hudbu. Při produkci živé či reprodukované hudby si lidé většinou mohli vybrat, jakému druhu hudby dají přednost, rozhlas jim ale plošně předkládal svůj hudební výběr bez možnosti volby. V prvních letech vysílání pro většinu posluchačů ani neexistovala možnost přeladit na jinou stanici. Poslech cizích stanic byl nejen formálně nelegální, ale s levnými aparáty podle dobových zkušeností i velmi obtížný. U těch, kteří nebydleli poblíž hranic či nevlastnili dražší vícelampový aparát, byl omezený maximálně na noční hodiny. V takové situaci bylo jen logické, že rozhlasový program a zvláště jeho hudební složka nemohly uspokojit všechny posluchače a rozhlasoví pracovníci museli zvolit způsob, jak k rychle se zvětšující posluchačské obci přistupovat. V této studii jsem se zaměřil na rozsáhlé diskuze, které vyvolávalo rozhlasové vysílání v druhé polovině třicátých let, a na kterých lze ukázat dobové postoje k populární kultuře a k její roli ve společnosti. Žánrové dělení vysílané hudby a hlavní argumenty dobové polemiky zachytil už Josef Kotek v *Dějínách české populární hudby a zpěvu* (1998: 25–27), hudbě v rozhlasovém vysílání se v krátké kapitole věnovala i Lenka Čábelová (2003: 107, 108). Pokud se ale chceme dozvědět více o tom, podle jakých kritérií byla hudba do rozhlasového vysílání vybírána a s jakým ohlasem se setkávala, musíme se podívat do tehdejších periodik, na jejichž stránkách polemiky ohledně rozhlasového vysílání probíhaly. Pro svou studii jsem zvolil časopisy zaměřené na hudební a rozhlasovou kritiku, které se vztahu hudebních programů a posluchačů věnovaly pravidelně a intenzívně. Prvním je *Tempo: List pro hudební kulturu* vydávaný Hudební Maticí Umělecké Besedy v letech 1927 až 1948. Příspěvatelé reflektovali v rozhlasovém vysílání převážně vážnou hudbu a do diskuzí o populárním programu se nezapojovali, ovšem v druhé polovině 30. let zde uveřejnil články o svém pojetí role hudby v rozhlasovém vysílání Karel Boleslav Jiráček, hudební skladatel, šéfdirigent rozhlasového orchestru a od roku 1930 ředitel hudebního programu Radiojournalu.

Rozhlasovému vysílání se nejdůkladněji věnoval časopis *Svět mluví* s podtitulem *Časopis posluchačů rozhlasu, milovníků gramofonové desky, přátel dobrého filmu a amatérské fotografie*. Kromě obvyklých úvah a polemických článků měl pravidelné rubriky shrnující rozhlasový program za uplynulé období, rubriku *Posluchači vzkazují Radiojournalu...* sestavenou z dopisu čtenářů reagujících na vysílání a rubriku *Tisk o rozhlasu*, kde byly přetiskovány reakce na rozhlasové vysílání z denního tisku a časopisů. Časopis *Svět mluví* lze vnímat jako hlavní tribunu reflexe a kritiky rozhlasového vysílání.

Pro poznání dobového chápání hudebního programu je důležitá i studie Karla Vetterla *K sociologii hudebního rozhlasu* otištěná v roce 1938 v nově založeném časopisu *Musikologie*.

## Radiojournal, hudba a posluchači

V květnu 1923 zahájila soukromá společnost Radiojournal první pravidelné rozhlasové vysílání v Československu. Stát v ní získal kapitálovou většinu a ujal se jejího řízení v roce 1925. (Čábelová 2003: 36, 51). Výrazný skok v nárůstu koncesovaných posluchačů nastal v roce 1926 díky zlevnění poplatků a zprovoznění nových silných vysílačů. (Čábelová 2003: 71, 72) V dalších letech byl nárůst koncesionářů pozvolný, s největším ročním přírůstkem v roce 1935. Nástup velkého množství nových, pravděpodobně chudších a méně vzdělaných posluchačů v polovině třicátých let pravděpodobně přispěl k významnému vyostření existujících diskuzí o hudebním programu. Dalším faktorem mohl být rozvoj populisticky zaměřeného bulvárního tisku (a s ním i spojených politických směrů) odmítajících dosavadní politické a kulturní elity. Milionté koncese dosáhl československý rozhlas až v roce 1938.

Pokud chceme uvažovat o posluchačích, musíme počítat s celou domácností poslouchající na jednu koncesi, kterou podle dobových odhadů tvořili 2 až 4 posluchači. (Vetterl 1938: 28) Dobové hlasy zároveň upozorňovaly, že mnozí posluchači si sice pořídili koncesi, ale jen proto, aby na legálně provozovaném přijímači mohli poslouchat zahraniční stanice, ať už z důvodů jazykových, politických či kvůli hudebnímu vkusu. (Svět mluví 15. 1. 1938:5)

Než se dostanu ke kritice rozhlasového výběru hudby a k názorové argumentaci s tím spojené, je třeba představit, z čeho se skládal hudební program Radiojournalu a jaké byly hudební preference jeho posluchačů.

Anna Patzaková, autorka souhrnné statě o vývoji československého rozhlasu, zmiňuje, že už od počátku vysílání se objevovaly požadavky posluchačů a kritiků na zábavnou hudbu. Vedení rozhlasu se bránilo, že jednou týdně je vysílán koncert zábavné hudby hraný pro zachování hudební kvality salonním triem či kvintetem složeným z filharmoniků. Tehdejší ředitel programu Miloš Čtrnáctý ve Věstníku Radiojournalu v roce 1925 zdůrazňoval: „Naší zásadou bylo a bude nehledati laciné popularity v sestupování k nejširším zálibám, nýbrž povznášeti posluchače na vyšší stupeň. [...] Náš lid má vrozený smysl pro hudbu a zpěv a náš úkol je tu proto usnadněn“ (Patzaková 1935: 44, 45).

Lid ovšem příliš smyslu pro nabízenou lehkou hudbu, skládající se z různých tanců, náladových kusů a výňatků z oper, neměl. I přes zavedené dopolední matiné, poskládané z hudby Smetanovy, Dvořákovy, tamburášů i dechovky, zůstávala valná část posluchačů nespokojená. Argumentovali tím, že pracující lidé mohou rozhlas poslouchat většinou až večer, po návratu z práce, kdy byly do vysílání zařazovány operetní večery v poměru 1 ku 4 k operám (Patzaková 1935: 44, 45).

Odmítavý postoj vedení rozhlasu k požadavkům posluchačů je vidět i na přístupu k anketě zkoumající vkus a preference posluchačů: „[...] projevy z řad posluchačů mohou býti sice zajímavým materiálem pro psychologické studie

posluchačstva, nikoliv však bezpečným vodítkem pro sestavování rozhlasového programu“ (Patzaková 1935: 174). Podle očekávání vyšel převažující zájem o lehkou hudbu tradičního středoevropského charakteru, jak ukazovaly i taneční přenosy z pražských podniků, v nichž v oblibě vítězily dechové a vojenské kapely hrající na promenádních koncertech z Lucerny nad černošskou kapelou z Ellnerova restaurantu. (Patzaková 1935: 128)

Zde je na místě vysvětlit tehdejší pojetí hierarchie hudebních žánrů a s nimi spojenou terminologii, která neodpovídá dnešním představám o dělení hudby na ose vážná – populární. Tehdejší rozhlasoví pracovníci členili hudbu na vážnou, populární a lehkou, přičemž **populární hudbou** byla myšlena populárnější část toho, co dnes řadíme spíše k vážné hudbě, či co se v poválečném období nazývalo vyšším populárem. Jednalo se o árie, instrumentální výňatky, ouvertury a fantazie z populárních oper, salonní suity z populárních baletů, drobné orchestrální formy jako přístupnější věty jednotlivých kvartet, orchestrální skladby upravené pro menší ansámbl či Dvořákovy polky a valčíky, populární sbory, žertovné melodramy, směsi národních písní, písně umělé a lidové či jazzové sklady v klavírních úpravách Ervína Schulhoffa. Do kategorie **lehké hudby** potom náležely operety a revue, salonní a taneční hudba, dechové kapely, šansony, trampské písně a humoristické sbory (Kocourkovští učitelé) či třeba koncerty na pilu. (Patzaková 1935: 398, 588) Rozdělení konkrétních skladeb do jednotlivých kategorií nebylo úkolem žádného hudebníka či specialisty, aby nebylo ovlivněno jeho školeným vkusem, ale poučeného úředníka Radiojournalu, který údajně podobně jako posluchači řadil například Dvořákovy Slovanské tance mezi hudbu populární (ibid.: 588).

Nesoulad představ rozhlasových redaktorů s názory posluchačů se objevoval i v pojetí kategorií. Rozhlas pravidelně uveřejňoval statistiky procentuálního rozložení jednotlivých žánrů v uplynulém roce, případně porovnání se zahraničními rozhlasovými stanicemi, ukazující vysoký podíl populární a lehké hudby ve vysílání, ovšem posluchači opakovaně nesouhlasili a vnímali vysílání zahraničních rozhlasů, zvláště německého či anglického, jako mnohem zábavnější. Ti aktivnější si vedli vlastní statistiky. Podle jedné z nich byl poměr lehké a taneční hudby v pražském večerním vysílání nejmenší mezi jím sledovanými programy stanic z celé Evropy, od Londýna po Sofii. Tvořil zhruba jednu třetinu večerního vysílacího času, zatímco na berlínské stanici byl skoro dvojnásobný (Tempo 15. 2. 1938: 16). Celkový poměr ve vysílání v roce 1937 byl podle rozhlasu 25 procent pro vážnou hudbu, 35 procent pro populární a 40 procent pro lehkou.

Posluchačské preference byly výrazně odlišné. Redakce Tempa provedla na konci roku 1937 výzkum mezi 1000 náhodnými posluchači, z nichž 84 procent nejraději poslouchalo lehkou hudbu, zatímco vážnou jen 10 procent (přednášky 19 % a hry 7 %). Pouze 5 procent respondentů uvedlo vlastnictví gramofonu, který jim umožňoval poslech hudby podle vlastního výběru. Nespokojenost s rozhlasovým hudebním programem neprojevovali jen konzervativněji založení

posluchači dechovky a operet. Zpráva uvedená na stejné straně *Tempa* konstatovala, že čím dál více bohatých a vzdělaných převážně pražských obyvatel si kupuje velké a kvalitní přístroje, aby mohli poslouchat jazz a lehké pořady ze západu (jako francouzské chansony a anglické sketche) vysílané z Paříže, Londýna, Ameriky či komerčními reklamami živěným radiem Luxemburg. Na Prahu přepínali jen kvůli koncertům vážné hudby, která podle nich jako jediná byla v pražském vysílání na dostatečné úrovni (*Tempo* 15. 1. 1938: 5).

## K sociologii hudebního rozhlasu

Karel Vetterl se v již zmíněné studii *K sociologii hudebního rozhlasu* (1938) věnoval nejen posluchačským postojům, ale šířeji nové situaci v recepci hudby. Zatímco v případě poslechu hudby na koncertě či v divadle „hudba byla přizpůsobena prostoru, v němž zaznívala a prostorem bývalo též určené obecnstvo“ poměrně sociálně jednotné, s nástupem rozhlasu přichází hudba poprvé za posluchačem a obecnstvo sice ještě není masové, ale pokrývá už poměrně široké sociální spektrum. Navíc je roztrženo do skupinek 2 až 4 jedinců, kteří nemají bezprostřední kontakt ani s ostatními posluchači, ani „zrakové pojítko“ s hudebníky. Posluchače nová situace vede k samostatné kritice a uvažování nad slyšeným, aniž by byl na tuto roli podle autora připraven (Vetterl 1938: 27, 28).

Nemaje československé průzkumy, sociální složení posluchačstva odvozoval Vetterl na základě německých statistik, podle nichž v roce 1930 dělníci tvořili 25 procent posluchačů rozhlasu, úředníci a zřizenci 36 procent a samostatní a nájemci 30 procent. Tedy poměr intelektuálů a ostatních byl zhruba 2:3, ale postupně klesl k 1:3. Zároveň mezi posluchači téměř chyběla generace mladých (17–34 let), která rozhlas skoro neposlouchala. Mladí se věnovali raději sportu, společenským aktivitám či řešení svých existenčních starostí. Poslech rozhlasu byl v tomto období záležitostí hlavně starší generace s převahou žen, které tvořily až 70 procent posluchačů (Vetterl 1938:28–32).

Rozhlas se tedy obracel hlavně ke středním vrstvám a postupně se šířil na venkov, který dosud nebyl ve styku s vysokou kulturou. „Na venkově zastihuje posluchače, jejichž duševní život je charakterisován poměrně malým počtem idejí a citů, anebo je tlumen (u lidí studovaných) prostředím, které neobráží žádné vyšší potřeby, kromě hospodářských. I na hodnoty estetické bere venkov zpravidla užitková měřítko“ (ibid.: 31).

Úvaha o posluchačských preferencích byla odvozována na základě představy, že míra vzdělání odpovídá míře zájmu o méně triviální hudbu, přičemž estetiky i vzdělanostně byl nejzaostalejší venkov. S tím ovšem úplně nesouhlasil K. B. Jiráček v recenzi této studie, kde uvedl, že nejučtější dopisy proti vážnému programu píšou právě intelektuálové. (Jiráček 1938: 139) Představa o sociálním rozvrstvení zájmu o vyšší kulturu potom vedla k tradičnímu přesvědčení, že je potřeba lidi k oblibě vysoké kultury vychovávat a tím přispívat k jejich celkové-

mu vzdělání a potažmo i společenskému vzestupu. Rozhlas „hledí zasáhnout nespočetné vrstvy s pocitem určitého zrovnoprávnění ve společenství a zvedat jejich vkus etickým vlivem hudby, aby se tato stala povýšením života, jeho rozmnožením, a posílením společnosti vůbec“ (Vetterl 1938: 32, 33).

Srovnáme-li to s pohledem preferovaným současnými kulturními studiemi: „Vládnoucí třída dokázala podle Bourdieuho prosadit v kulturním poli prostřednictvím tzv. ‚symbolického násilí‘ svůj vkus a životní styl jako legitimní měřítko kultivovanosti“ (Zahrádka 2009: 95). Sice právě schopnost správným způsobem dekódovat díla elitní (vysoké) kultury má sloužit jako propustka mezi vyšší společenské vrstvy, ale Bourdieu zároveň ukazuje, že není možné si tuto schopnost osvojit výukou ve škole (nebo v tomto případě poslechem rozhlasu), protože je dána rodinným prostředím, ve kterém člověk vyrůstá. A kulturní vkus se tak stává pojistkou proti společenskému vzestupu nižších vrstev (Fiske 1992: 121,122; Storey 2001: 176, 177).

Hierarchizace hudebního vkusu byla přijímána patrně velkou částí tehdejší společnosti, jak svědčí i citát jednoho respondenta z tehdejšího výzkumu hudebních preferencí na moravském venkově: „Vlastně by se měl člověk stydět, že nerozumí vážné hudbě, ale když člověk přijde domů z práce unaven a čeká ho další práce doma, chce si pustit nějakou veselou hudbu, aby se mu líp pracovalo“ (Vetterl 1938: 36). Plynuly z toho i problémy pro posluchačské výzkumy, když respondenti měli tendenci ukazovat se lepšími, co se týká preferencí poslouchané hudby. Důkladní němečtí výzkumníci řešili i tento problém. V roce 1934 se ptali dětí ve škole na berlínském předměstí, co poslouchají jejich rodiče. Bez ohledu na věk, děti odpovídali stejně (i podobnými slovy), což mohlo opravdu svědčit o vkusu rodičů. Ti měli podle dětí rádi hudbu veselou, taneční. Nejoblíbenějším posluchačským dnem byl čtvrtek, kdy se vysílaly takzvané pestré pořady – zábavné pořady s písněmi, popěvky, tanečními kusy a mluveným slovem. Čtvrteční vysílání se stávalo rodinnou událostí, kdy se sešla u přijímače celá domácnost. Dále byla podle dětských respondentů v jejich rodinách oblíbená dechová hudba, zvláště u mužů, a známější lidové písně, které si mohli posluchači zazpívat spolu s rozhlasem. Naopak, pokud v rozhlase hráli „*dury a molly*“, rodiny vypínaly aparát. Ani vkus posluchačů vlastních radiopřijímač již delší dobu se jeho působením nijak neměnil (Vetterl 1938: 34).

Dotazníková akce na moravském venkově v roce 1935 obdobně ukázala, že 90 procent respondentů chtělo poslouchat lehčí, zábavnou hudbu, nejraději dechovku v malém obsazení s lidovým programem (pochody, valčíky, polky a sousedské) – „čím méně mužů, tím srozumitelnější je přednes“ – a také říznou hudbu vojenskou. Dále si moravští posluchači oblíbili salonní a taneční ensembles, operetní hudbu a sólové melodické nástroje (housle, harmoniku a drnkací nástroje). Operety byly oblíbenější ve městech a z oper jen to, co lidé znali z divadla a co tedy pro ně bylo méně abstraktní, protože si to dokázali vizuálně představit a dějově zařadit. Jmenovitě šlo zejména o takové populární národní

kusy jako *Prodaná nevěsta*, *Libuše* a *Rusalka*. Přesto je nevydržela většina respondentů vyslechnout do konce: „není času – unavuje“ (Vetterl 1938:3 4, 35).

Karel Vetterl nabídl ve své studii i důvody, proč se přes všechnu výchovnou snahu nepodařilo posluchače naladit na komplikovanější hudební žánry, což mělo být hlavní snahou hudebního rozhlasu. Jeden z důvodů byl podle něj dán prostorem, v němž se poslech rozhlasu odehrával. Domácím posluchačům chyběly zrakové vjemy, které by jim pomohly v orientaci ve složitější hudbě, pokud by mohli sledovat dirigentova rytmická gesta, nasazení jednotlivých nástrojových skupin a případné zpěváky. Také měla posluchačům u aparátů chybět davová sugesce v koncertní síni a v neposlední řadě ani venkovský příbytek svou obyčejností nepodporoval vnímání nových, neznámých dojmů, když se jim doma nedostávalo neobvyklosti a vznešenosti koncertní síně či divadla, která by svědčila neobvyklosti a vznešenosti předváděné hudby (ibid.: 36, 41).

Podle autora „průměrný lidový posluchač hledá v hudebním rozhlasu jasnou, melodickou notu a svižný taneční rytmus, které přinášejí do příbytku bezstarostnou náladu, uklidňují nervy, zahánějí dlouhou chvíli a zpříjemňují práci. [...] Hoví mu spíše salonní kapela nežli symfonický orchestr, neboť při menším obsazení nástrojů snadněji rozeznává melodii, doprovod, snad i protimelodii, aniž by se příliš namáhal. [...] Chce si zpravidla oddechnout, nechce hledat skrytých krás, chce mít všechno na dlani.“ Obyčejný posluchač chtěl při hudbě odpočívat, letmo naslouchat lehké hudbě a známým melodiím, tedy tomu, s čím měl zkušenost, co dobře znal. Příčinu duševní pasivity hledal Vetterl ve fyzické únavě, čímž podpořil představu o úměře hudebního vkusu a intelektuálnosti vykonávaného povolání (ibid.: 36). K. B. Jiráček vysvětloval oblíbenost dechových kapel u „primitivních posluchačů“ nástrojovou homogenností, zatímco u symfonického a občas i u salonního orchestru je rušila různotvárnost nástrojových barev (Jiráček 1938: 139).

## **Polemiky o lehké hudbě a zábavnosti vysílání Radiojournalu**

Poté, co jsem načrtl, jakou hudbu rozhlas vysílal a jakou si naopak žádali posluchači, je na čase popsat dobovou polemiku. Ta vycházela z povědomí o obecné (a rostoucí) nespokojenosti posluchačů s vysíláním. Kritika se týkala převážně hudební složky, ale občas se objevily i stížnosti na příliš nudné a nesrozumitelné přednášky a nadměru dlouhé rozhlasové či divadelní hry. Novou, intenzivnější vlnu polemiky ohledně rozhlasového programu v polovině třicátých let pomohl vyvolat pravděpodobně bulvární tisk (alespoň je z toho obviňován), který se stal platformou propagující názory a požadavky svých čtenářů. Ale v případě vydavatelského domu *Tempo* (nijak nesouvisejícího s časopisem *Tempo*) patrně sloužil i agendě vydavatele – odmítání demokratických elit a útokům na blok vládních stran. „V poslední době zahájil periferní a bulvární tisk hlomozné tažení proti vážné a moderní hudbě v rozhlase“ (*Tempo* 1937–38, č. 6–7: 84).

Přestože lze období let 1935 až 1938 popsat jako období probíhající intenzivní diskuze ohledně úlohy a směřování hudebního rozhlasu či rozhlasu obecně, popíšu tuto situaci jako tři oddělené diskurzy, nikoliv jako dynamický dialog, protože ten neprobíhal. Pokud bych si měl pomoci metaforou, šlo spíše o komunikaci hluchých a slepých. Po celé období se opakovaly argumenty známé již z počátku vysílání Radiojournalu, zvyšovala se pouze jejich intenzita. Diskutující sice na sebe navzájem reagovali, ale nijak svou argumentaci nepřizpůsobovali argumentaci názorových oponentů, pouze opakovali stále stejné argumenty, nijak je nemodifikovali, pouze je doplňovali novými příklady a metaforami.

Tři vyhraněné postojové skupiny lze popsat jako **skupinu elitní**, požadující vysílání pouze umělecké hudby a propagující její výchovnou funkci, **skupinu „populistickou“**, požadující dialog s posluchači a méně přesvědčenou o nižší hodnotě či škodlivosti hudby oblíbené lidovými vrstvami a **skupinu kompromisní**, trvající na výchově, ale postupné, s ústupky vkusu většinových posluchačů, který nepovažuje za tolik závadný jako skupina první. Ke konci třicátých let se do této polemiky ještě přidala argumentace potřebami propagandistickými a brannými.

## Diskurz první, elitní – výchova a nadvláda

První tábor byl tvořený posluchači případně hráči vážné hudby, některými rozhlasovými pracovníky a rozhlasovými kritiky některých listů, spíše provládního, demokratického zaměření. Zvláště aktivní byli redaktoři *Práva lidu* a *Lidových novin*. Také tato názorová skupina byla nespokojena s rozhlasovým vysíláním, ovšem vadila jim přemíra lehké, úpadkové hudby a nedostatek moderních skladeb vážné hudby. Je možné hovořit o elitním diskurzu, který jinou hudbu v rozhlasovém vysílání odmítal a jehož nositelé byli přesvědčeni o tom, že hlavní úlohou hudebního vysílání je posluchače vychovávat.

Výchova k umělecké hudbě je podle nich důležitá nejen proto, že člověka povznáší duševně, ale i mravně. Objevuje se zde další tradiční komponenta odmítání populární kultury, poukaz na její úpadkovost, mravní závadnost a špatný výchovný vliv ohrožující mládež a méně vzdělané vrstvy obecně. Součástí této argumentace je výrazná představa o nesamostatnosti a snadné ovlivnitelnosti nižších vrstev, které mají elity za úkol vést, usměrňovat a hlavně chránit před rozkladným působením brakové kultury. Silný je i nevyslovený předpoklad, že nižší vrstvy jsou spíše náchylné ke špatnému než k dobrému, díky čemuž se stává esteticko-mravní výchova těžkým břemenem, které vzdělanci a lidé vytříbeného vkusu berou na sebe a díky němuž mají právo diktovat a omezovat kulturní a mediální produkci. Analogickou situaci popisuje na příkladu populárních sešitových románů Pavel Janáček v knize *Literární brak: operace vyloučení, operace nahrazení* (Janáček 2004).



Za nejproblematictější složku hudby oblíbené většinou posluchačů, nazývané šlágrovou, byly považovány příliš frivolní texty. Měly působit negativně na mravní výchovu posluchačů, jak zmiňuje třeba kritik *Lidových listů*: „[...] např. trampskými písničkami o děvčatech, nabízejících nevinnost inserátem, mládencích a dívkách ‚nic‘ svorně nemajících a podobnými perličkami“ (Svět mluví 5. 3. 1935: 5). Kritici volali po zjednání nápravy, po cenzuře této hudební pornografie a jejím nahrazení kvalitnějšími písněmi s texty, z nichž nekape dvojsmyslnost (Gutwirth 1936: 4). Odstrašujícím, opakovaně uváděným příkladem byl text písně *Za tou naší garáží* („Za tou naší garáží / Manča na mě doráží, / má takový divný chutě, / že mě to až zaráží“).

U vysílání šlágrů, většinou operetního či trampského původu, vadilo také jejich časté opakování. Ve studovaném období byly časté stížnosti na obehra-  
nost písní *Na tý louce zelený*, *Já mám devět kanárů* a zvláště *Já bych chtěl mít tvé foto* (všechny od Jára Beneše), které se staly sdíleným synonymem špatného hudebního programu Radiojournalu. Jak uvedly Lidové noviny, rozhlas hraje po ránu jen pro trampy a domácí pomocnice: „Nevoláme zrovna po čtvrttónových hudebních opusech, ale po trošce umění, které dovede rozveseliti mysl a potěšiti ducha svou vnitřní opravdovostí“ (Svět mluví 20. 2. 1935: 5).

Drobnou, ale charakteristickou kauzou se stala otázka hudby vysílané před samotným ranním zahájením oficiálního vysílání. Mnozí posluchači výběr hudby chválili, ptali se, kdo je za něj zodpovědný a dávali ho za příklad ostatním hudebním redaktorům sestavujícím program během dne. Po nějaké době vyšlo najevo, že jde hudbu pouštěnou technickými pracovníky vysílače během jeho testování před každodenním zahájením provozu, z gramofonových desek umístěných na vysílací stanici. Ovšem po několika stížnostech z opačného tábora na jejich šlágrovost byly tyto závadné desky zabaveny a nahrazeny deskami esteticky vhodnějšími (Svět mluví 11. 3. 1936: 3).

Tím se dostáváme k požadovanému výchovnému působení rozhlasu. „Je-li dána možnost člověku poslechnouti si v krátké době dvakrát Beethovenovu IX. symfonii, je vyloučeno, že by pevné a strhující rytmy této radostné odhodlané hudby zůstaly bez ohlasu na vůli nových a nových probuzených a za řadu desetiletí snad i na velmi široké vrstvy lidu. Je to úžasná, veskrze kladná síla, nikoho nevylučující, všem lidem dobré vůle ruce podávající“ (Tempo 1937–8, č. 1: 7).

Prodemokratické elity se ovšem museli vypořádat s otázkou, jak jde dohromady demokratický charakter státu a posluchači předplácející si vysílání rozhlasu s požadavkem na vnucování výchovné hudby a zakazování hudby všeobecně požadované. Spíše výjimkou byli ti, kteří otevřeně hlásili, že mají sympatii pro každého diktátora, který diktuje bez revolveru (tj. hudební redaktory) (Svět mluví 26. 1. 1937: 7). Většina opatrněji vysvětlovala, že demokratičnost není v tom, nechat si diktovat vkus křikem ulice, svedené bulvárním tiskem, že posluchači vlastně nevědí, co chtějí a úkolem vzdělaných vrstev je jim nabídnout pravou kvalitu a postupně je na složitější hudbu otužovat (opakující se příměr

využívající patrně obecnější souhlas o nutnosti rozvíjení tělesné zdatnosti, předpokládaně rezonující i mezi širšími vrstvami).

Pragmatičtější přístup navrhoval jeden z posluchačů: „že je nerozumné vykládat posluchačům o nutné výchově radioposluchačů,“ dospěli se neradi nechají vychovávat a udělají přesný opak. „O výchově dospělých nemluvíme, tu pouze provádíme“ (Svět mluví 20. 5. 1935: 3). Obdobně jeden z redaktorů upozorňoval na to, že jiné státy, obzvláště diktatury, posluchačům sice diktují, ale dělají to tak, že ti mají dojem, že se tak děje přesně podle jejich vkusu, vedení československého rozhlasu dává najevo, že ho nějaké rozumy posluchačů nezajímají. (Svět mluví 20. 5. 1935:1–2)

Někteří kritici a odborníci pojímali problém obecněji. Opakovaně vysvětlovali, že demokracie závisí na vzdělanosti a kulturním uvědomění širokých vrstev a „nelze dělat dobrou politiku v špatném prostředí kulturním“ (Svět mluví 11. 2. 1936:4). Ve velké anketě o vztahu rozhlasu ke státu a posluchačům se redaktor Práva lidu Jaroslav Koudelka odvolával na analogii s parlamentním systémem. Podle něj podobně jako není možné uskutečnit přímou demokracii, nelze zavést přímé zasahování posluchačů do rozhlasového vysílání. Doporučoval paralelu se zastupitelskou demokracií, posluchačské kroužky na lokální, regionální i celostátní úrovni, jejichž členové by měli právo debatovat o programu s vedením rozhlasu a touto několikaúrovňovou výběrovostí by byla zajištěna jejich kulturní uvědomělost a schopnost hledat rovnováhu mezi odlišnými zájmy. Podobně uvedl i V. Gutwirth: „Posluchač nesmí v rozhlase vidět jen své maličké já; musí práci rozhlasu posuzovati podle toho, jak slouží obecnějším zájmům, než jsou záliby jeho já“ (Rozhlas 1936: 1). Shoda většiny účastníků ankety tedy panovala hlavně na tom, že ani v demokracii není možné vyhovět nevzdělané většině, která svým špatným vkusem nesmí určovat úroveň rozhlasu v kulturním státě.

Od tohoto závěru můžeme přejít k představám té druhé skupiny, nazývané nevzdělanou většinou a jejich zastáncům v dobovém tisku.

## Diskurz druhý – lidovost

Jeho hlavními šířiteli byly bulvární deníky a večerníky, hlavně Stříbrného *Expres*, ale i národně socialistický *A-zet* a živnostenský *Nový večerník*. Kritika rozhlasového hudebního vysílání vycházela z patrné nespokojenosti většiny posluchačů, jak jsme mohli vidět na statistikách hudebních preferencí. Umírněnější kritické hlasy žádaly, aby mezi bloky věnovanými vážné hudbě a přednáškám byla hrána hudba lehčí, aby si posluchači mohli osvěžit nervy a odpočinout si (Svět mluví 20. 2. 1935: 5). Umírněný postoj vycházel z předpokladu, že odlišné sociální skupiny poslouchají odlišný typ hudby, a nepolemizoval příliš s nadřazeností umělecké tvorby a s jejím privilegovaným místem v rozhlasovém vysílání, jen požadoval odpočinkové a zábavné vysílání i pro unavené a méně intelektualizované posluchače.

Proti vysílání umělecké tvorby a snaze vychovávat se ostřeji stavěli redaktoři bulvárního tisku. V jejich představě byl rozhlas povinen vysílat podle přání širokých posluchačských vrstev, které si ho platily, a odmítali jakákoliv privilegia umělců a vzdělaných vrstev. „Chtějí-li pánové poslouchat své prvotiny, nechť postaví si pro toto „trápení“ vlastní vysílačku a netrápí dělníky hledající u rozhlasu odpočinek kňouráním místo veselého programu“ (Svět mluví 12. 3. 1937: 5). Podobně jako stoupencům elitního pojetí vysílání vadila hudba oblíbená lidovými vrstvami a odmítali ji do rozhlasu vpustit, těmto kritikům vadila hudba avantgardní a chtěli ji ve vysílání zakázat. Nejvíce ovšem bylo kritizováno vedení československého rozhlasu, které prý ignorovalo veřejnou kritiku a vysílalo si podle svého. Deník *A-Zet* si pomohl paralelou, že pokud by se někdo pokusil zavést povinnou návštěvu surrealistických výstav, vyvolalo by to v národě vzbouření, ale dlouholetá politika Radiojournalu je tolerována (Svět mluví 20. 2. 1935: 5). V podobném duchu psal i *Expres* protestující proti tomu, že se lehká hudba vysílá až po 22. hodině, kdy dělníci a zemědělci už spí. „Všechny náměty z řad posluchačů, všechny protesty, žádosti a prosby jsou valnou většinou šmahem byrokratickým vedením odmítány... [Radiojournal] zůstává u starého přesvědčení, že rozhlas byl vynalezen jen a jen ke vzdělávání lidstva, které musí být krmeno stále přednáškami, vědeckými úvahami, symfonickou hudbou, frmoly a podobnými líbeznostmi“ (Svět mluví 20. 2. 1935: 5). Lidé prý proto raději poslouchali zahraniční stanice, německé, polské či rakouské, které měly menší potřebu vychovávat a uměly připravit zábavné pestré pořady.

Bulvární tisk proto zahájil v létě 1936 kampaň požadující zařazování zábavné hudby mezi 7. a 9. hodinou večerní. *A-Zet* se zmiňoval o peticích, které psali například dělníci Zbrojovky (Svět mluví 20. 6. 1936: 5). Na podzim stejného roku se objevila zpráva o založení *Sdružení radioposluchačů lidového programu a dechové hudby v Praze*, jehož program byl v provolání charakterizován následovně: „Podpořte nás v nerovném boji s dnešními uchvatiteli čl. rozhlasu, které jsou hluché a slepé k slidování programu *Radiojournalu*“ (Svět mluví 8. 10. 1936: 3). Je myslím příznačné, že se kritika či kampaň, vedená bulvárním tiskem z lidových pozic proti vedení rozhlasu a vlivu elit na jeho program, objevila v roce 1935, v roce parlamentních a následných prezidentských voleb a v době zvýšeného politického napětí mezi českými stranami ohledně nástupnictví po Masarykovi. V roce 1937 už tato kampaň nebyla pro bulvární tisk zajímavá a v polemikách pokračovali převážně novinoví rozhlasoví kritici a o rozhlas hlouběji se zajímající dopisovatelé.

Polemika vedená rozhlasovými kritiky podporujícími větší obsah zábavné hudby v rozhlasovém vysílání se zakládala převážně na argumentu, že ne všechna lehká zábavná hudba je škodlivá a musí být potlačována. Snažili se ukázat její užitečnost odkazem na její politické a propagandistické možnosti. Ale zůstávali většinou u přesvědčení o její nízkosti a estetické bezcennosti, která ovšem v jejich pohledu nemusela být škodlivá. Dále šel Jiří Voldán, novinář

a autor trampských písní, který opakovaně ve *Světě mluví* argumentoval, že i lehké písničky měly svou funkci například za války, kdy si je zpívali legionáři v zákopech a lid jimi vyjadřoval svůj odpor k Rakousku. Podle něj je i lehká hudba tvořena podobně jako hudba vážná „srdcem, s rozechvěním, s inspirací“ a slouží i politické práci. Zároveň vydávání desek lehké hudby (a jejich propagace v rozhlasu) pomáhaly financovat vydávání desek s hudbou vážnou, produkovanou vydavatelstvími spíše z prestižních než komerčních důvodů. Problémem lehké hudby podle Voldána byly hlavně nevhodné texty, které ovšem bylo možné nahradit lepšími. Voldán zároveň upozorňoval na celosvětovou úspěšnost některých českých populárních skladeb, které byly u nás kritizovány. Uváděl Vackovu *Cikánku*, kterou prý hrál americký rozhlas v roce 1934 12.000 krát, Frimlovu operetu *Rose Marie* či Nedbalovu *Polskou krev*. Tyto úspěšné písně a operety podle autora nejen propagovaly Československo po celém světě, ale přinášely do republiky zisky z jejich provozování a dávaly mnoha lidem práci (například v tiskárnách vydavatelství notových záznamů). „Nemějte stanoviskem, jakým se díváte na hudbu vážnou, hudbu t. zv. lehkou. Má svůj vliv mezi širokými vrstvami a ten není zhoubný.“ Špatné jsou jen ojedinělé výstřelky (Voldán 1936: 4). V polemice s odpůrci zábavné hudby Voldán tvrdil, že v demokracii má každý právo, aby mu dalo chuť k práci něco hudebně jiného, že demokratické je vysílat více lehké hudby, a naopak nedemokratické odmítat požadavky posluchačů (Voldán 1937b: 15).

Optimisticky celou polemiku odmítl B. Vokatý s argumentem, že celá diskuze je špatně postavená. Řešením války mezi lehkou a vážnou hudbou měl být eklekticismus vyznáváný podle něj mladou generací, která měla ráda americký hot jazz i klasiku, od Bacha a Beethovena přes Stravinského a Prokofjeva po Ellingtona a Goodmana (Vokatý 1938: 17). To ovšem podle dobových výzkumů platilo pouze pro městskou, vzdělanou mládež.

## Diskurz třetí – kompromisní

Byl převážně diskurzem pracovníků Radiojournalu, kteří se občas zapojovali do polemik či v samostatných článcích vysvětlovali své přístupy a stanoviska. Nejčastěji se k vysílání vyjadřoval Karel Boleslav Jiráček, od roku 1930 rozhlasový programový šéf a šéfdirigent rozhlasového orchestru. Dal si za cíl vytvořit univerzální rozhlasový program, vycházející od posluchače, který by vzdělával opatrně bez poučování. Součástí vysílání se měla stát i zábavná hudba, protože podle Jiráčka většina posluchačů stejně zůstane přes všechnu výchovu na primitivní úrovni. I ti ale mají právo na svůj rozhlas a je potřeba dbát, aby neutíkali k rozhlasu sousedních, diktátorských států, které „mají svůj program naplněn taneční a veselou hudbou a velmi často opravdu dobrými zábavnými programy“ (Jiráček 1938: 140).

To byl rozdílný přístup oproti předchozím programovým šéfům (Krupka, Jeremiáš), kteří trvali na důsledné hierarchii uměleckých hodnot (Patzaková

1935: 378). „Tím se jistě zvýšila úroveň zábavného programu, ale ani tak nebyli uspokojeny požadavky toho posluchačstva, které chápe hudbu jako příjemný doprovod k svému zaměstnání se vzpírá vážné hudbě, vyžadující soustředěného poslouchání“ (ibid.: 402, 403). Nepomohlo ani angažmá Jaroslava Kříčky, který měl posluchačům s pomocí názorných příkladů vysvětlovat v lehkých a hravých kauseriích hudební termíny, proti nimž se vzpouzeli, ony v názvu zmíněné dury, molly (ibid.: 398).

Zárodek problému s nelibostí posluchačů nad vysílanou vážnou hudbou viděl Jirák v hudebním vývoji ve 20. století, kdy se hudební tvorba oddálila od normálního citění širších vrstev a umělecké požitky se staly záležitostí čím dál užších kruhů. „Průměrně vzdělané obecnstvo zůstalo státi u Richarda Strausse, obecnstvo, ke kterému se obrací rozhlas, nechápe ani celého Smetanu“ (Jirák 1938: 139, 140). Podobně situaci vysvětloval i redaktor *Tempa*, který konstatoval, že „moderní hudba zbavuje posluchače postupně toho, co jim dřív nejvíc pomáhalo vniknout do struktury hudebních tvarů,“ když principy polytonality a chromatické atonality rozleptaly harmonickou a melodickou strukturu skladeb (Tempo 1935–6, č. 1:1). Navíc zaniklo i domácí provozování hudby a za této situace přišel rozhlas do domácností zcela nepřipravených a hudebně nevzdělaných posluchačů.

Důsledkem domácího poslouchání mělo být i to, že většina hudby v rozhlasu měla spíše fyziologický než estetický účel. Rozhlas fungoval jako hudební doprovod k obědu či k večernímu čaji, hrál k práci nebo k taneční zábavě. „Chceme-li připustit potřebu rozhlasových koncertů pro takové rekreační účely, budiž, pak ale my hudebníci nemáme s nimi téměř co dělat, pak jim ponechme jen jejich fyziologickou základnu a nebudiž od nás žádáno, abychom je zaplnili uměním“ (Jirák 1935: 14–15). Ale přesto museli rozhlasoví pracovníci bdít nad tím, aby se do vysílání dostaly jen skladby určité vkusné úrovně. A stálá stížnost rozhlasových pracovníků zněla, že takových zábavných ale vkusných skladeb je nedostatek, že je čeští skladatelé a textaři neprodukují. Kritici naopak rozhlasu vyčítali, že vznik takových skladeb cílevědomě nevyvolával. Někteří doporučovali řešit problém, kde vzít kvalitní, ale lehko poslouchatelnou hudbu, zjednodušováním těžkých skladeb samotnými autory, a tak se dostat z pasti prohlubující se propasti mezi elitní avantgardní hudbou a populárním šlágrelem (Tempo 1937–8, č. 6,7:1). Podobné pokusy byly prý velmi úspěšné a populární i v USA, kde se stalo populárním vysílání orchestru vedeného jistým dirigentem, který střídal populární kousky s vážnějšími a vážné skladby zjednodušoval, osekával rozvíjení témat a podobně, takže Čajkovského předehru k Romeovi a Julii zkrátil z 16 minut na 4  $\frac{3}{4}$  minuty (Svět mluví 30. 11. 1937: 8).

Naopak J. Stanislav viděl budoucnost umělecké hudby, která dostupností rádia a gramofonu ztratila svá privilegia, ve spojení s lidovou kulturou, čímž by se současní umělci zbavili nesrozumitelnosti a vyřešil by se rozpor lidových

kulturních požadavků s požadavky kulturní elity (Stanislav 1938: 6). Což je řešení, o které se o deset let později pokoušela socialistická diktatura.

## Lehká hudba a propaganda – hlavně vesele

K popsáním náhledům na populární hudbu se ke konci třicátých let stále silněji přidával ještě další hlas, pragmatický. Neoznačil bych ho za další hlas v polemice, protože proti němu nikdo nevystupoval a jeho oprávněnost tak patrně byla všeobecně přijímána. V době sílícího mezinárodního ohrožení i pokračující hospodářské krize byly kritizovány limonádově zbarvené ukňourané a sentimentální trampské písničky, působící na posluchače rozkladně, „rozleptávající ony vlastnosti člověka, které jsou předpokladem uspokojící brannosti národa“ (Svět mluví 23. 10. 1935: 3). Namísto nostalgického vzpomínání na to, co bylo, bylo doporučováno hrát optimistické písničky nabízející veselí, radost ze života a víru v budoucnost (Svět mluví 22. 9. 1935: 3). Přidal se i dosavadní kritik nízkého vkusu V. Gutwirth dokazující, že „demokracie musí mít docela jinou hudbu než státy feudální, absolutistické.“ V demokracii měly být zakázány operety zaměřené na milostné trojúhelníky hrabat, i trampská hudba stále po něčem brečící, protože „život není jen erotický vztah a poměr dvou lidí, který nám stále ohmatávají operetní písničky.“ Demokratická hudba by měla být optimistická jako v Sovětském Svazu, při níž se půjde dobře do boje za demokracii. „Jdeme kupředu, jdeme pochodem k demokracii a bylo by dobře, kdyby skladatelé, podporovani rozhlasem, nám hráli do pochodu“ (Gutwirth 1937: 8).

Volání po hudbě, která není ani vysoká ani nízká, ani těžká ani lehká, ale hodnotná, protože je demokratická a optimistická, se v roce 1937 ozývalo ze všech stran. Lidové noviny hledaly mladé skladatelé optimistický hudby (Svět mluví 30. 10. 1937: 5) a i Jan Antonín Baťa byl otrávený unylými písničkami, které nepovzbuzovaly jeho dělníky k výkonu. Pozval si proto do Zlína padesát písničkářů, kteří se měli seznámit s lidským mravenišťem jeho zaměstnanců a pod vlivem tohoto zážitku začít psát optimistické písničky, na jejichž vznik věnoval 30.000 Kč (Voldán 1937a: 6).

Také ministerstvo obrany si stěžovalo na to, že je v české hudbě převaha sentimentálních a pomalých tang a waltzů a nedostatek svižných foxů, které by podporovaly životní a národní optimismus utužující brannost národa. O takové skladby už dva roky marně žádalo *Svaz skladatelů písniček a operet* (Svět mluví 30. 11. 1937: 4). Brannost a optimismus v národě mělo posílit i vysílání pochodů různých pluků (Svět mluví 15. 1. 1938: 7).

## Závěr

O nepružnosti vedení československého rozhlasu potažmo československé vlády a neschopnosti připustit si význam rozhlasového vysílání v působení na

obyvatelstvo svědčí i dlouholeté neřešení problému, že obyvatelstvo hlásící se k německé národnosti poslouchalo z 91 procent německé stanice. Činili tak hlavně kvůli pestrosti jejich programu. Jen 3,5 procenta německých vlastníků rozhlasových aparátů si naladilo pražské vysílání v německém jazyce, na kterém ostatním vadilo malé množství německé kultury, prezentování jen jednoho politického stanoviska, špatná němčina, nudné přednášky i hudba a nevhodný čas vysílání (Svět mluví 15. 1. 1938: 7). Přestože byla pro československý stát komunikace se sudetskými Němci zcela zásadní, byl vysílač pro celodenní vysílání československého rozhlasu v němčině postaven až na jaře 1938, tedy po pěti letech nerušeného působení nacistické propagandy, kdy už většina německého obyvatelstva byla pro československou věc definitivně ztracená. A nic na tom nemohl změnit ani populárnější charakter nového německého vysílání.

Na české posluchače mělo dojít až v roce 1939, kdy bylo pro okleštěné území plánováno zahájení vysílání druhého programu zaměřeného na populární a přístupnou hudbu (Svět mluví 14. 1. 1939: 3).

## Bibliografie

Časopisy:

*Tempo* (1935–38), roč. 15–18.

*Svět Mluví* (1935–1938), roč. 4–7.

## Literatura

Čábelová, Lenka (2003): *Radiojournal. Rozhlasové vysílání v Čechách a na Moravě v letech 1923–1939*, Karolinum.

Fiske, John (1992): *Understanding popular culture*, Routledge.

Forejt, Jindřich (1935): Staré téma v novém rouše. *Svět mluví* 4 (4) (20. 2.): 6.

Gutwirth, V. (1936): Rozhlas a kultura. *Svět mluví* 5 (3) (11. 2.): 4.

Gutwirth, V. (1937): Demokracie a hudba. *Svět mluví* 6 (11–12) (25. 9.): 8.

Janáček, Pavel (2004): *Literární brak. Operace vyloučení, operace nahrazení. 1938–1951*, Host.

Jirák, Karel B. (1938): Konečně vážná studie o rozhlase. *Tempo* 18 (13): 139–140.

Jirák, Karel B. (1935): Více či méně hudby v rozhlase?. *Tempo* 15 (1): 14–15.

Kotek, Josef (1998): *Dějiny české populární hudby a zpěvu*, Academia.

Patzaková, Anna (1935): Vývoj československého rozhlasu, in Patzaková, Anna ed., *Prvních deset let československého rozhlasu*, 11–655, Radiojournal.

Potůček, Jaroslav (1938): Rozhlasový pořad a období dne. *Svět mluví* 7 (6–7) (15. 4.): 3–4.

Rozhlas a veřejnost (1936). *Svět mluví* 5 (14–15) (10. 9.): 1.

- Storey, John (2001): *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction*, Pearson.
- Vetterl, Karel (1938): K sociologii hudebního rozhlasu. *Musikologie* 1: 27–44.
- Vokatý, B. (1938): Jaká hudba v rozhlase. *Svět mluví* 7 (1–2) (5. 1.): 17.
- Voldán, Jiří (1936): Rozsévači plevelu. *Svět mluví* 5 (5–6) (11. 3.): 4.
- Voldán, Jiří (1937a): Baťa a rozhlas. *Svět mluví* 6 (13–14) (30. 10.): 6.
- Voldán, Jiří (1937b): Nemáme lehkou hudbu?. *Svět mluví* 6 (15–16) (30. 11.): 15.
- Zahrádka, Pavel (2009): *Vysoké versus populární umění*, Periplum.

**Jakub Machek** vystudoval historii na FF UK v Praze, kde také v letech 2012–2016 působil jako vědecký pracovník. V letech 2011–12 pobýval na University of Lincoln ve Velké Británii. V současné době přednáší dějiny a analýzu médií na MUP. S Ondřejem Danielem a Tomášem Kavkou editoval knihy *Populární kultura v českém prostoru* (2013), *Listening to the Wind of Change. Popular Culture and Subcultures of Czech Post-Socialism* (2016) a speciální číslo časopisu *Mediální studia Popular Culture and Post-Socialist Societies in East-Central and South Eastern Europe* (2015). V roce 2017 mu vyšla monografie *Počátky populární kultury v českých zemích: Tištěná média a velkoměstská kultura kolem roku 1900*. Je spoluzakladatelem Centra pro studium populární kultury. Email: [jakub.machek@mup.cz](mailto:jakub.machek@mup.cz)



# Vkus obecnstva tříbiti a pozvedati. Umělecká beseda a formování české vysoké kultury v druhé polovině 19. století

TOMÁŠ KAVKA

**Abstract:** *This article deals with the formation of the high culture in the Czech national movement at the second half of the 19th century. We argue that high culture has created public space supporting complexity of the Czech national movement as well as its competitiveness comparing to the other national movements in Europe. The centre for the Czech national high culture was established in Prague voluntary society Umělecká beseda in 1863. There the Czech high culture was stratified into three divisions (music, fine arts and literature) with the aim to build its national member structure and attract maecenases to Umělecká beseda. Afterwards the author also tried to define the right artworks for the purpose of fulfilling the Czech art with the concrete material. We focus on two ways of the construction of the art field and its heroes for the national movement. The first is the process of the national mythologisation of the sculpturer Václav Levý, the second is the conflict for the national musical style that is demonstrated on so called Fight for Smetana containing effort to exclude composer Bedřich Smetana and his works out from the body of nation.*

**Keywords:** *high culture, social stratification, 19th century, Czech national movement, fine arts, music, voluntary society Umělecká beseda*

Vysoká a nízká kultura, kvalita či úroveň jsou pojmy, které se běžně užívají pro strukturování lidských výkonů. Společnost jimi hodnotí míru ocenění a zásluh jednotlivců i širších skupin, přičemž kritéria hodnocení se různí. Na základě evaluací se poté tvoří společenská hierarchie uznání. Lidé, kteří tvoří vysokou kvalitu, úroveň či kulturu se dostávají k vyššímu společenskému statutu, kterého nabývají právě na základě svých vysokých (nikoli nízkých) výkonů. Vedle rodového, dědičného statutu, tedy právě reprezentace kvality napomáhá ke společenskému vzestupu a uznání. Lze konstatovat, že rozlišení na vysoké a nízké společnost jako celek, ale i její jednotlivé obory klasifikují, přičemž jejich důsledkem je potvrzení nerovnosti jak sociálně-ekonomické, tak sociokulturní (Šanderová 2008: 277).

Existuje množství disciplín, kde se kvalita a výkon poměřují kvantitativními činiteli (ekonomie, sport či ekonomické obory). Ve velkém počtu oborů je však hodnocení úrovně značně sporné a dosahuje se jej na základě společenského konsensu, přičemž se náhled na vysoké a nízké spolu s dějinným vývojem i skupinami proměňuje. Z historické perspektivy, jako civilizační proces, zkoumal proměny a postupné oddělování distingovaného chování vyšších vrstev od nižších od raného novověku do 19. století například Norbert Elias (2007). Distinkční pole, které se přímo jako konfrontační mezi vysokým a nízkým nabízí, je spojeno s uměním. Od 18. století, kdy se na základě osvícenských myšlenek začala oddělovat jako vědecká disciplína estetika a následně i pole krásných věd, vzniklo množství definic, které konstruují protiklady tvorby vysoké v kontrastu s nízkým uměním. Zařazení tvůrce a jeho díla do jedné z těchto dichotomických kategorií má nemalé společenské a ekonomické dopady. V našem příspěvku budeme na dvou příkladech pozorovat konstruování pole vysokého umění a jeho nositelů, jak se promítalo do vytváření společenské stratifikace české národní společnosti v 19. století.

## Cesta umění k hodnotě moderní národní společnosti

V uměleckých disciplínách byly tendence k hierarchickému dělení na vysoké a nízké patrné již v 15. století, kdy o malířství jako nejvyšší tvůrčí metě hovořil Leonardo da Vinci (Zahrádka 2008: 207). Nicméně v moderní době nabralo v euroatlantickém prostoru definování kvalitního a vybraného umění a jeho správných nositelů na významu zejména s osvícensky vědeckým uchopením společnosti a specializací uměleckých disciplín v 19. století. Během této doby se z dosud řemeslně chápaných uměleckých oborů staly duchovně povznášející uměnovědy a vybraná umělecká díla spolu s jejich autory byla vyzdvížena na piedestal duševních vrcholů lidstva. Ovládnání, ať již teoretické či praktické, uměleckých sfér, se stalo jedním z předpokladů emancipace nových vrstev tzv. měšťanské společnosti. Schopnost o umění diskutovat jim napomáhala k dobývání veřejného prostoru ovládaného dosud šlechtou či duchovenstvem, neboť právě artikulací s uměleckými žánry se dokazovala vysoká vzdělanost a vybraný vkus (Habermas 2000).<sup>1</sup>

Jeden z hlavních teoretiků dějinného vývoje přelomu 18. a 19. století, filosof Georg Fridrich Hegel, hlásal, že jde v případě uměleckých výkonů o nejviditelnější úkaz ducha času. Proto se také dají jednotlivé epochy rozdělit podle uměleckých stylů. Umělecký provoz tím posunul mezi významné dějinné činitele, čemuž odpovídal i další vývoj, kdy se umělecké disciplíny stávaly předmětem praktického akademického výzkumu i zájmu občanů. Pro ně se artikulace s umě-

1 O vytváření nových forem veřejnosti jako společenských jednotkách emancipace, které se v západní Evropě tvořily od 18. století více viz Habermas 2000.

leckými díly a uznání vysokého umění zařadily k důležitým tématům rozvoje moderní společnosti. Vysoká kultura se tak dostala do panteonu důležitých hodnot nově vznikajících národních společností, které zásadně ovlivnily vývoj 19. věku. Umění definované a vytvářené podle hodnot národní společnosti tak značně ovlivnilo národotvorný proces.

V případě formování národních hnutí menších národů, ke kterému patřilo i to české, se umění prosazovalo pomaleji. Chyběly mu totiž vlastní instituce, kde by se mohl národní diskurs o ušlechtilých výkonech s českým duchem rozvíjet. Jednotlivci, kteří by jej podporovali, podobně jako v jiných oborech, museli nejprve národní pole umění „vymyslet“, aby posléze bylo možné jej dále vystavět k plnohodnotnému strukturálnímu fungování. Vzhledem k tomuto zpoždění za vývojem větších národů (například německého, francouzského apod.) tak docházelo ke skupinovému formování vysokého umění až od šedesátých let 19. století. Jeho rozvoj probíhal v soukromých občanských jednotkách – spolcích, neboť národní hnutí v této době nebylo institucionálně zaštitěno.

V článku argumentujeme, že v českém prostoru se občanskou institucí, která umělecké disciplíny formovala, stal spolek *Umělecká beseda*. Ten vznikl roku 1863 v Praze s cílem vytvořit národní umělecké centrum. Jeho potřebu vyjádřil první jednatel a zakládající člen, básník Vítězslav Hálek jasně ve slovech, „svoboda umělecká nesnáší se s porobou národní“. Spolek posléze rozvíjel umělecký diskurs ve svých třech odborech – literárním, hudebním a výtvarném. Dělo se tak až do konce 19. století, kdy jeho otěže převzali profesionální instituce jako výsledek inkorporace uměleckého diskursu do těla českého národa.

Do čela spolku se v roce 1863 postavili národně smýšlející umělci a politici<sup>2</sup>, přičemž první stanovy hovořili o čtyřech rovnocenných skupinách uvnitř spolku – vedle tří žánrových odborů (literárního, výtvarného a hudebního) i o odboru přátel umění, které se také společně měli dělit o řízení. Toto rozložení bylo ovšem již po roce změněno, když podle stanov z roku 1864 (rozdělením na členy *řádné a přispívající*) měla *Umělecká beseda* fungovat ve třech sobě rovných uměleckých odborech, které měl podpořit v jejich činnosti, právě odbor přátel umění. Ve smyslu vzájemného vymezování tak byl dán první podnět k vytváření distingované umělecké vrstvy uvnitř tvořícího se národa. V českém národním hnutí však ruku v ruce s ní vznikala i skupina, jíž můžeme označit jako kolektivní mecenát (Hlavačka – Pokorná – Pavlíček 2010). Ta, umístěna v odboru přátel umění, měla podporovat správné umění, přičemž svým zájmem o něj vyjadřovala i svůj aktivní společenský přístup.

---

2 Ve společném prvním správním výboru *Umělecké besedy* se objevili jako starosta spolku pedagog Josef Wenzig, místopředsedou se stal Karel Jaromír Erben. V literárním odboru figuroval například Vítězslav Hálek, v hudebním Bedřich Smetana, mezi výtvarníky figuroval Josef Mánes.

## Tvoření českého vysokého umění v národní společnosti

Jak k fungování každého (ať již chápaného v rámci vysoké či nízké kultury) díla podotknul John Fiske, je možné jej mnohokrát interpretovat a to způsobem, že „funkce díla může být dobře společensky využitelná k oddělování tříd a jejich částí, podobně jako zamaskování sociálního původu těchto rozdílů“ (Fiske 1992: 146–151). Podobně k interpretacím a vytváření společenských rozdílů skrze umění přispívala i Umělecká beseda. Vytvářela pro národ umělecké poklady a podobně na pódium stavěla i konkrétní národní hrdiny, kteří měli v národní hierarchii stát sociálně na těch nejvyšších příčkách. V prvních letech s poměrně těžkým úkolem ono pole národního umění vymezit, později svoji auru společenské důležitosti rozvíjet, jakož i národ jako celek reprezentovat v kosmopolitní umělecké soutěži s dalšími národními hnutími.

Budování sociálního statutu a vymezování pozice v rámci těla spolku mělo několik etap. Projevilo se například při formování profesní a uznávané umělecké vrstvy, která se tak stávala reprezentantem národního společenství, tvořícího to správné umění. Tento proces konstruování elity ve spojení s úspěchy Umělecké besedy můžeme pozorovat v rámci jejího výtvarného odboru na postupné proměně profesní struktury členstva. Ačkoli se v prvních letech mezi členy objevovali zejména *malíři* a *sochaři*, nacházíme v členské základně odboru vůči pozdějším časům jisté rozdíly. V počátku existence, roku 1864, zapadají do kategorie výtvarných umělců i *stavitelé* (v odboru se jich nachází více než dvacet procent), *umělečtí zahradníci* (těch je 3,5 procenta) nebo *litografové* a *xylografové*. Celkem tvoří odbor 141 členů. Oproti tomu později, v čase dokončování Národního divadla počátku roku 1880, kdy výtvarný odbor Umělecké besedy čítal fakticky všechny aktivní aktéry výtvarné výzdoby *Zlaté kapličky*, vypadala základna trochu jinak. Soupis výtvarníků odboru se tehdy rozdělil na *první a druhý seznam*. Vybraní *malíři*, *sochaři* a *architekti* tvořili přitom 40 z 45 jmen prvního seznamu, zatímco v druhém (osmdesátičlenném) bylo celkem 28 *inženýrů* a *techniků*, resp. 18 *stavitelů*. Tedy distingovaní *výtvarníci* s přímým vztahem k Národnímu divadlu byli obsaženi prakticky pouze v prvním ze dvou seznamů jako *vybraná společnost*.

Není jistě náhodou, že Umělecká beseda je v literatuře hodnocena jako národní centrum českých výtvarných umění pouze po jistou dobu do konce osmdesátých let 19. století. Tehdy se schéma jednotného národního centra přežilo, když akty výkonu prestižní tvorby byly přesunuty do státem vytvářených organizací ovládaných již českou reprezentací. Jednalo se konkrétně o Karlo-Fedinandovu univerzitu rozdělenou na českou a německou část roku 1882, otevření *Umělecko-průmyslové školy* roku 1885 nebo schválení stanov a vznik *České akademie věd a umění* roku 1890. V ní byla totiž ustavena i *třída*, která měla „pečovati o zdokonalení umění domácího a šířiti jazykem českým výsledky všeliké činnosti té“ (Šlechtová – Levora 2004: 7–8). Jelikož byl spolu s vytvoře-

ním tradice *Generace Národního divadla* položen i základ české výtvarné tradici, samotný národní jednotící program se vyčerpá. Jak píše Miroslav Hroch, v národotvorném procesu se česká společnost dostala do své fáze C, strukturovala se a v rámci národního těla došlo k diferenciaci jednotlivých proudů (Hroch 1999). Byla tím dotvořena forma distinkce v českém uměleckém prostředí. Umělecká beseda a její členové se sami museli bránit proti označování z *plebejství* a z nařčení, že jejich činnost neodpovídá vysoké kvalitě, jak se o ní vyjadřoval například *Ottův slovník naučný* jako o „spolku přátel umění, jejichž uměleckým potřebám se hová pořádným literárním a hudebním večerům“ (*Ottův slovník naučný* 1907: 170). Dosavadní činnost, kterou komunikovala s veřejností, se kvůli nástupu nových tiskových technik, populárních masových žánrů, jakož i obecně populární kultury přežívala, a bylo velice těžké oproti minulosti svoji pozici stejným způsobem vymezit.

## Formy budování české výtvarné výlučnosti

Ve spolku Umělecká beseda tedy docházelo v prvních třiceti letech existence k pokusům o vymezování jednotlivců a elity. V rámci diskusí probíhalo i definování české podoby umění a snaha vytlačovat to nežádoucí. Spolek k tomu používal několik prostředků, kterými se pokoušel distribuovat do národních domácností právě jím produkované umění s cílem najít pro patřičné umělce i publikum. V první řadě se tak dělo prostřednictvím tzv. *uměleckých prémie*. O nich mluvil ve svých pamětech na sedmdesátá a osmdesátá léta 19. století i spisovatel a aktivní člen spolku Josef Holeček. O Umělecké besedě psal, že se díky uměleckým prémie stala spolkem „populárním. Nemohly se [prémie – pozn. autora] nelíbit ani vzdělanému, ani nevzdělanému.“ Rozšiřovaly její působení i na venkov a „statečně vytiskovaly z českých domácností jarmarečné mazanice s německými nápisy a daly české domácnosti český a slovanský ráz“ (Holeček 1976: 106). Zaváděla tak nové, umělé produkty s ambicemi standardizovat určitý vkus přispívajících členů a zároveň šířit zástup svých zastánců.

Co se uměleckých prémie týče, měly tedy propagační a zároveň podpůrný účel. Většinou se totiž spolkové činovníci snažili vydávat kopie výtvarných děl, zejména ve formě litografických či xylografických tisků, svých členů a propagovat tím jejich tvůrčí práci. V umělecké sféře nešlo o novou záležitost. Podobnou aktivitu vyvíjely i starší umělecké spolky v Evropě, zejména v německých oblastech, v Praze pak hlavně *Krasoumná jednota*. Jako nový prvek tu vidíme jejich určení kultivace vkusu konkrétních českých domácností. Vážně myšlená Holečkova slova o vytlačování staršího, nečeského umění v tomto případě potvrzuje i instituce, která se rozvinula v rámci Umělecké besedy, tzv. *venkovská jednatelství*. Ta byla zakládána k prodávání prémie a rekrutování nových členů mimo Prahu. S jejich zřízením a fungováním vznikala posléze přímo povinnost prémie tvořit, aby venkovští jednatelé spolku – eufemisticky řečeno *obchodní*

*kulturní agenti* – měli čím přespolní členy získávat. Tímto je rovněž vyvrácen často zmiňovaný argument dělicí linie mezi vysokým a nízkým uměním, že při jeho provozu a šíření nemá být dílo vysoké hodnoty masově rozšiřováno a nemá se počítat s jeho případným zpeněžením. Totiž bez financí, které za vysokou kulturu definovanou jako vytláčující kulturu nízkou, zaplatili přispěvatelé, by prosazování nového paradigmatu nemohlo existovat.

Práce výtvarného odboru Umělecké besedy při vytváření pantheonu českých umělců vysoké úrovně byla tedy spojena s finanční rentabilitou. Jak bylo řečeno již výše, v době jejího vzniku se české umělecké pole teprve vytvářelo. Zvláště v oblasti sochařství se vhodná jména, která by duch českosti potvrzovala, hledala a definovala velice těžko. Proto bychom na tomto místě chtěli na příkladu strategie uznání Václava Levého v rámci spolku ukázat na prvek náhody, který k jejímu prosazování napomáhal. „Šťastnou událost“ v tomto případě prezentuje umělecké dědictví, které po sobě v Římě Levý zanechal. Sochař, dnes známý hlavně skulpturami ve skalisku Klácelka nad Liběchovem a obcí Želízky, tvořil od čtyřicátých let 19. století. Vystudoval mnichovskou akademii, kde se seznámil s Karlem Purkyně a Josefem Mánesem a od roku 1854 pobýval a pracoval třináct let v Římě. V roce 1867 se vrátil do Prahy, kde po třech letech zemřel, přičemž své dílo, které nestačil převézt z Říma, údajně věnoval Umělecké besedě, které ovšem ani nebyl členem (Černá 1964).<sup>3</sup>

Vedení Umělecké besedy nabídku dědictví, které bylo nutné z Věčného města odvézt, využilo k mobilizaci veřejnosti a k vytvoření sbírky za účelem jejího přemístění. Ovšem i přes opakované provolání, že má být případný mecenáš nazván *pravým zastáncem vlasti*, se sbírka vyhlášená v *Národních listech* sbíhala velice pomalu a nakonec byl převoz realizován až z prostředků z *výtěžků her v besedě* a menších příspěvků jednotlivců, hlavně besedních činovníkům, v roce 1871. Z převezeneho majetku (devatenáct soch) a jedné zakoupené skulptury od soukromníka, byla ještě téhož roku připravena expozice, která dala základ *stálé výstavě výtvarného odboru* v besedních prostorech.<sup>4</sup> Jedna práce, sousoší *Adam a Eva*, které jako *přeušlechtilé dílo* nechal spolek odlít, *aby pak známost výtečných prací Levého u nás se rozšířila*, následně ve svých odlitcích fungovala jako spolkový talisman paměti na prvních dvacet let existence. V kopiích se dostávala do spřízněných galerií či k jednotlivcům a některé jsou vystaveny dodnes.<sup>5</sup> Bez ambice na tomto místě sochařovo dílo umělecky posuzovat, musíme konstatovat, že tato akce vytváření národního hrdiny byla úspěšná. V roce 1875 došlo totiž k přepočtu besedního jmění a hlavně díky dědictví se cena uměleckých předmětů (zejména obrazů, rytin a soch) v besedním vlastnictví zvedla

3 Ohledně jeho věnování Umělecké besedě panují nejasnosti. Údajně Levý sdělil svůj záměr na smrtelné posteli Josefu Václavu Myslbekovi, s nímž sdílel ateliér. Viz Černá 1964.

4 Literární archiv Památníku národního písemnictví, Archiv Umělecké besedy, celek 169.

5 Například je jedním z nejnápadnějších exponátů Galerie plastik Muzea a galerie města Hořice v Podkonoší.

z dosavadních 4050 na více než 15 000 zlatých.<sup>6</sup> Levý se po jistý čas těšil pověsti vzoru pro soudobé české umělce a spolku se podařilo vybudovat mu i pomník na Vyšehradském hřbitově. Ten byl sice dokončen až roku 1887, ovšem to již byl Václav Levý *objeven* plně jako génius, „kterého jsme měli“, a o němž Umělecká beseda dala „národu teprve plného vědomí“ (Národní listy 1883).

Lze tak konstatovat, že ve výtvarném odboru fungovalo vytváření vysokého umění, když se umělci snažili ovlivňovat a standardizovat vkus dle svých pohledů a finančních možností. Úspěch se hodnotil zejména podle finančního efektu, podobně jako v případě produktů populární kultury, o které se mluví v českých zemích v letech od přelomu 19. a 20. století (Machek 2013: 99–103).

## České hudební odnárodnění – spor jako základ příběhu správného vkusu

Výtvarný odbor nám tak nabízí příklad, kdy se spolkoví činovníci snažili o konstituování vysokého umění vlastním konstruováním reality. Demonstruje, že úspěšnost strategie závisela zejména na náhodě a úspěšném hospodaření. Jinou ukázkou je exkurz do hudebního odboru spolku. Na rozdíl od výtvarného umění totiž Umělecká beseda již od prvních let své existence zahrnovala zásadní skupinu významných komponistů a organizátorů českého uměleckého života. Mohla se přitom opřít o již dříve konstituovaný nacionálně vymezený zpěvácký spolek *Hlahol*, jakož i desítky česky smýšlejících pěveckých spolků v menších městech. U zakladatelského aktu besedy v roce 1863 stáli pak přímo hudební pedagogové František Pivoda a Ludevít Procházka. Od prvních let se navíc ve spolku angažoval i skladatel a pedagog Josef Leopold Zvonař a hudební odbor jako jeho předseda řídil v letech 1863–1864 Bedřich Smetana. Hudební odbor tak měl dobrou výchozí pozici.

Problém však vznikl právě v hospodaření, které například Smetanu od aktivit ve spolku odtahovaly. Jím zorganizované tzv. *abonentní koncerty* na přelomu let 1864–1865 pro náročné publikum skončily tak obrovskými ztrátami, že se odbor dostal do krize, ze které se vzpamatovával až do sedmdesátých let 19. století. Spíše než uvnitř spolku se tak formování českého uměleckého ducha hudby a jeho nositelů formovalo navenek mezi jednotlivci. Na publicitě nabylo v podobě veřejně propíraného konfliktu v tzv. *boji o Smetanu*. Vůči skladateli a dnes obecně uznávanému zakladateli českého operního repertoáru byl jako součást národotvorného procesu použit konstrukt tzv. *odnárodnění díla*, kterým měl být v rámci jeho špatných vlastností z národního těla vyobcován. Hlavními reprezentanty boje byli přitom významní besední činovníci. Na jedné straně v čele skupiny Smetana, na druhé František Pivoda – hudební učitel a kritik,

6 O díle, jeho financování a výstavě jako celku viz *Jednatelská zpráva o činnosti Umělecké besedy, léta 1874, 1875*. In: Literární archiv Památníku národního písemnictví, Archiv Umělecké besedy, celek 169.

který patřil mezi hlavní organizátory českého hudebního života, zejména formování pěveckých sborů.

V zákulisí byl spor živen zejména animozitou mezi dvěma českými politickými skupinami Staročechů a Mladočechů, které bojovaly o politickou moc a každá chtěla společenský vývoj, mj. i kulturní život národa řídit. Jelikož Smetana se přihlásil ke druhé jmenované straně, výtky vůči němu přicházely zejména od Staročechů a jejich tisku, ke kterému se Pivoda, údajně na základě osobních rozepří, přidal. Na intenzitě pak nabyly zejména poté, co se roku 1866 Smetana stal kapelníkem v Prozatímním divadle. Vytvořily se tak v průběhu let dvě bojové linie, které prostřednictvím tisku vedly polemiky, jež odkrývají sílu, kterou formování národní vysoké kultury prostřednictvím hudby mělo.

Jejich odborným základem byla kritika Smetanových skladeb, zejména opery *Dalibor* (1867), a byla navázána na tzv. *wagnerismus*, proti kterému jako specificky německému stylu se dobové kritiky českého tisku vymezovaly. Skladatel, který se netajil svým obdivem k hudbě Richarda Wagnera, byl poprvé obviněn z odklonu od českého pojetí hudby ve staročeském listu *Národ* již roku 1864. Stalo se tak po uvedení jeho třetí symfonické básně *Hakon Jarl* v koncertě *Akademického čtenářského spolku*. Noviny tehdy psaly: „překvapila nás, že uvedena byla právě do tohoto koncertu, kde český živel převládá, ana hudba tato praněmeckého rázu jest“, přičemž tento list pokračoval v kritice i v dalším průběhu roku. Tehdy redaktor o dalších komponistově skladbě *Odrodilec* hovoří, „že se nehodí k slavnostní produkci,“ když je „dílem cizím nesmyslem nakažené bujarý živel slovanský, otrávití hrozí jedem nezáživné německé i vlašské umělosti, zakrývající takto chorobu vysmáhlé fantasie. Opravdu všechnu chválu zasluhuje pan Smetana, upotřebiv ve svém „*Odrodilci*“ všechny neřesti německého slohu“ (Hostinský 1941: 127–129). V podobném stylu se následně nesla i Pivodova kritika směrem k nízké kvalitě české hudby za jejího vedení Smetanou. Skladatelovým přičiněním „české umění nevníká do širého světa,“ přičemž Pivoda dodává, že „by se mu bezpochyby podobně (jako francouzskému, vlašskému nebo německému) otevřel celý svět, kdyby se mu ve tvaru povahy české objevilo co možná nejvšypěstované“, zatímco „stojíme tam, kde Turci stojí s průmyslem [...]“, aby jej v roce 1870 nazval „enthusiastou pro nejkrásnější konsekvence wagnerismu“ (Hostinský 1941: 187, 191) a podobně o něm hovořil i v dalším tisku. Spor se přitom aktivně prodlužoval až do poloviny sedmdesátých let a ustával až v případě Smetanova ohluchnutí a zániku dvou časopisů – *Hudebních listů* a *Dalibora*, které zejména polemiku vedly.

Strategie vyloučení Smetany z národního společenství se nezdařila. Můžeme konstatovat, že vedle uznání jeho tvorby v cizině měl svou roli i komerční úspěch Smetanových děl. Ten se ukázal i na prodeji libret jeho oper. Zejména z nich těžila roku 1871 v rámci Umělecké besedy zřízená popularizační organizace *Hudební matice*. I ona vedle konkrétních Smetanových obhájců (zejména Jana Nerudy, estetika Otakara Hostinského nebo spoluzakladatele Besedy Ludevíta Procházky) stvrzovala jeho důležitou pozici. Úspěch vydávání tištěných kopií



libreta Smetanovy opery *Prodaná nevěsta* roku 1872 u publika byl jistou satisfakcí skladatele, který se kvůli útokům tisku dostával do zdravotních problémů. V případě veřejné obhajoby se českost Smetanova díla snažil vymezit Otakar Hostinský, který jako první označil za opravdovou národní operu *Prodanou nevěstu*. Smetanovu oblíbenost německého skladatele Wagnera roku 1870 v přednáškách na půdě Umělecké besedy obhajoval „radikálním reformátorstvím“ obou komponistů, přičemž konstatoval, že publikum reprezentuje „stranu konservativní“ a nový výkon měří staršími plody. Paradoxně pak rozsáhlý spor vyvolával zájem o téma a postupně naplňoval české argumentační pole, takže o existenci národního ducha v hudbě již v polovině osmdesátých let nikdo nepochyboval. Smetana se stal jeho pionýrem (Kavka 2010: 88).

## Závěr

V příspěvku jsme se zaměřili na dva příklady konstruování tzv. vysokého umění a jeho inkorporování do struktury českého národního hnutí. Argumentovali jsme, že distinktivní umělecké pole s konkrétně uznávanými umělci a jejich díly bylo nutně vytvářeno k naplnění celistvosti struktury českého národního hnutí a pomohlo tak ke konkurenceschopnosti v kontrastu s jinými národními hnutími v Evropě. Ty se bez vlastního umění se „svým národním duchem“ jen těžko obešly. V českém případě, když chyběly státem podporované instituce k jeho budování, bylo pole konstituováno prostřednictvím spolku, Uměleckou besedou. Ten sám sebe na centrum českého umění v zakládacím aktu povýšil a svoji úlohu po delší dobu, jelikož mu nerostla konkurence, plnil. Vytvářel úspěšné umělce, zejména v případě výtvarníků se jeho prostřednictvím dostalo mezi širší veřejnost množství jejich prací, když byly přijaty jako díla vysokého českého umu. Tímto způsobem se prosadilo i několik spolkových ikon. Jako příklad vytváření českého génia jsme představili sochaře Václava Levého, přičemž podnětem k jeho zařazení mezi velikány bylo jeho dědictví, které besedě odkázal. Tedy pole vysokého umění úspěšně vznikalo na základě ekonomické strategie a hospodárnosti. V případě hudebního odboru jsme poukázali na jinou formu, jak se tvořila vysoká kultura. Jelikož v rámci Umělecké besedy nebyl hudební odbor příliš ekonomicky úspěšný, jakož bylo i množství jedinců, kteří se o svoji prestiž sami hlásili, probíhal boj o uznání nikoli společnými silami, ale mezi dvěma skupinami, přičemž jeho základem byly pokusy o tzv. odnárodnění. To bylo popsáno v tzv. *boji o Smetanu*. Tento konflikt měl osobní a politický podtext a snaha vyloučit skladatele ze struktur tvoření vysoké kvality s českým duchem se nepovedl. Smetanovi nicméně nepomohl pouze *souboj argumentů*, nýbrž i komerční úspěch jeho her. Do osmdesátých let 19. století měla tak česká společnost vybudovaný svůj repertoár vysokého, elitního umění, a byla tak připravena na souboj s nastupující populární kulturou pro široké masy, která do středoevropského prostoru pronikala ze západní Evropy.

## Literatura

Černá, Marie (1964): *Václav Levý*, SNKLU.

Elias, Norbert (2007): *O procesu civilizace, 1. a 2. díl*, Argo.

Fiske, John Fiske (1992): *Popularity and the Politics of Information*, in Sparks, Collin – Dahlgren, Peter, eds., *Journalism and popular culture*, c2000.

Habermas, Jürgen (2000): *Strukturální přeměna veřejnosti*, Filosofia.

Hlavačka, Milan – Pavlíček, Tomáš W. – Pokorná, Magdalena (2010): *Collective nad Individual Patronage and the Culture of Public Donation in Civil Society in the 19th and 20th Centuries in Central Europe*, Institute of History.

Holeček, Josef (1976): *Pero*, Československý spisovatel.

Hostinský, Otakar (1941): *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*, Jan Laichter.

Hroch, Miroslav (1999): *V národním zájmu*, Nakladatelství Lidové noviny.

Kavka, Tomáš (2010): „Hudebniny našich skladatelů za levnou cenu vydávati“ – Hudební matice v prvním desetiletí své existence (1871–1881), in Bajgarová, Jitka, *Miscellanea z výroční konference České společnosti pro hudební vědu 2008*, 84–97, Agora.

Machek, Jakub (2013): *Počátky populární kultury v českých zemích na přelomu 19. a 20. století*, in Daniel, Ondřej – Kavka, Tomáš – Machek, Jakub a kol., *Populární kultura v českém prostoru*, 88–104, Karolinum.

*Ottův slovník naučný, dvacátý šestý díl, U – Vusín* (1907), Otto.

Šanderová, Jadwiga (2008): *Hlavní proudy teorie a výzkumu sociální stratifikace*, in Šubrt, Jiří a kol., *Soudobá sociologie II (Teorie sociálního jednání a sociální struktury)*, 277–308, Karolinum.

Šlechtová, Alena – Levora, Josef (2004): *Členové české akademie věd a umění 1890–1952*, Academia.

Zahrádka, Pavel (2008). *Současná problematika vysokého a populárního umění*, in Šubrt, Jiří a kol., *Soudobá sociologie III. (Diagnózy soudobých společností)*, 207–232, Karolinum.

## Periodika a archivní prameny

Literární archiv Památníku národního písemnictví, Archiv Umělecké besedy, Celek 169.

*Národní listy*, roč. XXIII., č. 101, 28. 4. 1883.

**Tomáš Kavka** je absolventem doktorského oboru historie na FF UK. Působí jako vedoucí oddělení novodobých českých dějin Národního muzea. S Ondřejem Danielem a Jakubem Machkem editoval knihy *Populární kultura v českém prostoru* (2013), *Listening to the Wind of Change. Popular Culture and Subcultures of Czech Post-Socialism* (2016) a speciální číslo časopisu *Mediální studia Popular Culture and Post-Socialist Societies in East-Central and South Eastern Europe* (2015). Email: [tomas\\_kavka@nm.cz](mailto:tomas_kavka@nm.cz)

# Obraz prvních zahraničních bulvárních novin v českém dobovém tisku

JANA DORČÁKOVÁ

**Abstract:** *The paper focuses on the Czech media and its reactions towards the formation of the foreign tabloid press in the period between 1833 – 1918. Although there is a lack of evidence, the articles are highly positive when describing the changes on the foreign newspaper market. In general, we can find in the studied articles four ways of speaking about foreign tabloids: the change, that they have brought to the newspaper market – newspapers as the business and not as an ideological tribune; the curious stories about its development and its coming to the market; the information about extent of circulation, technological devices and range of business; and at last the stories about newspaper owners becoming wealthy thanks to their tabloid businesses. In comparison with Czech tabloids the articles tend to consider the foreign tabloid papers better, mostly using the term good tabloid press; while Czech tabloids are referred to as worse.*

**Keywords:** *tabloid press, foreign tabloid press, reception of foreign tabloid press*

Česká bulvární periodika nebyla dobovými konkurenty ani mediálními odborníky přijata nikterak příznivě. Zatímco se s rozmachem tohoto tisku u nás stupňovala jeho kritika, která častokrát vyústila až v hon na bulvární noviny, zejména ze strany konkurenčních seriózních novin, k bulvárnímu zahraničnímu tisku se česká společnost stavěla převážně s obdivem. Na to, abychom pochopili nevyváženost těchto stran, je nutno si ve zkratce předem nastínit vývoj bulvárních periodik na našem území a jejich kritiku s odvoláváním se na dobrá zahraniční bulvární periodika, jimž se český bulvár dle tehdejších představ nemohl rovnat.

Česká bulvární periodika se vyvíjela v čtyřech fázích:

- I. Levný politický tisk (1874–1912)
- II. Ilustrovaná periodika (1879–1914)
- III. První bulvární večerníky (1912–1925)
- IV. Rozmach prvorepublikových metropolitních bulvárních novin (1926–1939; Dorčáková 2014: 167)

S jejich rozvojem a začleněním se do čtenářského portfolia se objevovaly i první reakce na tato periodika na novinovém trhu. Levný politický tisk a ilustrovaná periodika ještě nebyly označovány za bulvární noviny,<sup>1</sup> ale svou kritiku si vyslechly, zejména se opakovaně objevoval argument získávání širší čtenářské obce nízkou cenou či krvavými příběhy. Tím docházelo i k šíření redakčních politických názorů v ostatních člancích vydání k většímu obecenstvu a noviny se staly platformou pro šíření ideologických názorů vydavatele. S rozmachem večerních listů přišla i první srovnání se zahraničím, v nichž je zahraniční bulvár označován za správný a český za ten špatný. Výtky, které měla česká společnost na vlastní bulvární periodika, se u zahraničních novin tohoto typu proměňovaly ve kvality: „Bulvární tisk není ještě žádným neštěstím. Jest bulvární tisk, který dirigují i lidé nejkrásnější a nejčistější linie životní. Pařížský *L'homme libre* je na příklad orgánem Clemenceauovým“ (Hrnčíř, Veřejné mínění, *Rozvoj* 1. 1919: 1).

„Mluví-li se v Praze o tzv. bulvárním tisku, myslí se tuším na takzvané večerníky [...] Pařížských večerníků je řada. Vykazují vesměs tu nepochopitelnou anomálii, že vycházejí večer či aspoň odpoledne. Jen jeden z nich objevuje se a je vykřikován již v jedenáct dopoledne a ten se poctivě jmenuje *Paris Midi* – tedy *Pařížský Poledník*. Ani v Praze nikoho nenapadlo házet bulvární večerníky do jednoho koše s *Le Temps* a *Journal des Debats*, které jsou také večerníky a jakými! Nedostanete jich před půl pátou. [...] ale ani nejbujnější fantasie nesvede představit si *Le Temps*, jak převrací ženským sukně nebo rozhazuje manželské ložní prádlo“ (Weiner, Co vám to udělaly bulváry, *Lidové noviny* 15. 12. 1929: 1–2).

Samotné noviny se ale přitom hlásily k odkazu západního bulvárního tisku. Například *Večerní České slovo* mělo za vzor anglický *Daily Mail*. Vydavatelství Tempo se označovalo za následovatele západních bulvárních novin: „Bulvární tisk prostě opustil kožený vzor německých novin a začal se do světa dívati očima západu. Možná říci, že jsme ještě před třemi roky byli tiskem podobni velmi Vídni, ale již ne Budapešti, Varšavě, ani Berlínu. [...] ve chvíli, kdy jsme si uvědomili, že čtenář má právo čísti dříve rozsudek o Volfově nad nic nepovídajícím úvodem ministra X, stáli jsme před vznikem bulvárního tisku“ (Polední list 27. 12. 1929: 2).

## Základní výtky

Předtím, než se podíváme na to, co vyvolalo v dobovém tisku u zahraničních bulvárních novin obdiv, je důležité napsat, co vyčítali čeští autoři dobovým českým bulvárním novinám:

---

1 Termín „bulvár“ se ještě v této době nepoužíval ve spojení s bulvárními novinami, stalo se tak až v 20. letech 20. století.

### Nízká cena

„Není možné vydávat večerníky po 20 – 30 haléřích, když již není z čeho na ně doplácet. Svěstojná cena takového večerníku, když vychází z tiskárny, je asi 13 haléřů. Kde však je provize prodavačů, kamelotů, obchodníků, kde jsou daně dávky, poštovné, režie administrační a redakční?“ (Skála, *Zachraňme český tisk*, *Přítomnost* 31. 5. 1939: 332).

### Klepy, senzace, smyšlené příběhy, soudničky

„Dělá zvláštní uliční politiku, která ovšem nemá delšího trvání, poněvadž nemá jiného zájmu než rozčilení davů, ale působí přece zhoubně, poněvadž otupuje a zesurovuje myšlení širokých vrstev a zabraňuje v nich vzniku citů ušlechtilejších“ (*Prager Presse* 29. 11. 1929: Časné vycházení večerníků „Večerní ptáče dál doskáče

Roku 1923 lze přečísti si večerní noviny už ve dvě hodiny odpoledne. To je pokrok.

Roku 1924 máme všechny večerníky už ve dvanáct hodin, právě poledne. To je poskok.

Roku 1925 prodávali kameloti večerníky v 11 dopoledne. To už je nadskok.

Roku 1926 máme večerní náladu v deset hodin na pražských ulicích. To už je podskok.

Rok 1927 je pozoruhodný tím, že se objevují večerníky již v půl desáté na Václavském náměstí. [...] Roku 1930 křičeli na pražských ulicích prodavači v deset hodin: „Zítřejší večerník, kupte si zítřejší večerník. Přehled událostí a všeho, co se stane dnes odpoledne. Velká vražda zítra ráno – pouze 20 haléřů“ (*Národní politika* 24. 10. 1927: 5).

### Nemorální inzerce

„Inserce v některých boulevarádních tiskovinách byla prostitute sama: Mladí úředníci hledají pro společné vycházky temperamentní dámy, nebo rozvedené paničky“ (Mahen 1929: 65).

### Orientace na zisk, velké náklady

„Dříve byly noviny exponentem veřejného mínění. To bylo za temného Rakouska. Ve svobodné republice se žurnalistika stala (až na malé výjimky) otrokem ulice“ (Hrnčíř, *Veřejné mínění*, *Rozvoj* 1. 2. 1919: 1).

### Stranické osočování

#### „Náš tisk

Soudil-li by cizinec na úroveň našeho lidu dle našeho tisku, najmě Večerníků, byla by to pro nás malá čest. Sensační titul, šťavnaté nadávky na politické od-

půrce a vláčení jeho pověsti kalem ulice, to jsou naše večerníky“ (*Nové směry* 22. 11. 1919: 5).

## Obdiv západního tisku

Zahraniční tisk byl vnímán spíše pozitivně odborníky a seriózními novinami, zdejší bulvární periodika ho považovala za svůj vzor. První noviny určené pro širší vrstvy obyvatelstva se nazývaly šestákovým tiskem, v USA se jako první objevil *New York Sun*, jehož majitel Benjamin Henry Day se proslavil krédem: „Pokud pes pokouše člověk, to není žádná zpráva. Zprávou je, když člověk pokouše psa“ (Lee 1917: 186). O tři roky později, v roce 1836 začal ve Francii vydávat Emil Girardin titul *La Presse*. Tato éra je dobou, kdy majitelé novin pochopili, že prodejná cena novin může být nižší než jejich výrobní náklady právě díky navýšení inzerce. Čtenáře se zase listy snažily přilákat pestřejším zpravodajstvím a romány na pokračování. Podívejme se tedy na to, jak česká odborná veřejnost a média přijímali novinky ze světa západního tisku a jak se k němu vyjadřovali. Články vyjadřující se k tématu jsem hledala pomocí digitální knihovny Kramerius, kde jsem zadala hesla (řazeno abecedně): Benjamin Day, bulvární (a všechny dobově psané varianty) Daily News, Daily Telegraph, Emil Girardin, James Gordon Bennet, groschenpresse, Jean Hippolyte Auguste Delaunay de *Villemessant*, Joseph Mose, lokálky, News of the World, New York Herald, New York Journal, New York Sun, New York World, novinářství, penny press, pfenigpresse, Pulitzer, Polydor Millaud, revolverový, Rupert Murdoch, skandalosní, Standard, Sunday World, šestákový tisk, William Randolph Hearst, yellow press. Studie je zaměřena na co nejranější zmínky o zahraničním vývoji na trhu bulvárních periodik, a proto jsem preferovala zmínky do roku 1910, pokud jsem do studie zařadila starší roky, bylo to kvůli relevantnosti zmínek a přínosu pro pochopení tohoto tématu ve své celistvosti. Informace o proměnách trhu v zahraničí nebyly četné, nejčastěji byly tyto noviny na našem území používány jako zdroje informací, zejména ve válečných letech, kdy měla tato periodika zpravodaje na všech frontách. Příspěvky jsou řazeny chronologicky.

Reakce na zahraniční tisk nebyly zdaleka tak negativní.<sup>2</sup> První dohledatelné zmínky o proměně novin a o jejich zkomercializování se na našem území objevily v roce 1857 v *Časopisu musea Království Českého* (Štorch, *Noviny a novinářství, Časopis Musea království Českého* 1857: 416–563). Jedná se o rozsáhlou studii, která popisuje stav novinářství ve Francii, Velké Británii i v USA, přičemž nejvíce se věnuje právě první zemi. Tento příspěvek je spíše výkladový, nehodnotí, ale už v něm můžeme vidět to, co bude v člancích do konce 19. století o vývoji novinářství v zahraničí příznačné, tedy fascinaci vývojem, technologickým po-

2 Více o soudobých reakcích k rozvoji bulvárních novin na českém území viz Dorčáková 2014:3–46.

krokem, velkými příjmy a rozdíly mezi zahraničním a našim novinovým trhem, kde byla situace zcela odlišná.

Pokud se u nás cena kritizovala, bývaly naopak Penny Press a petite presse označovány za revoluci. V dobovém tisku se celkově prodiskutovala změna novinářského řemesla v prosperující obchodní model. Tento tisk byl označován jako ten, jenž pěstuje vtípy, klepy, ostrou satiru a duchaplné hříčky, má nízkou cenu, velké náklady, nabízí krvavé romány na pokračování (Štorch, *Noviny a novinářství, Časopis Musea království Českého* 1857: 416–563; Americké novinářství, *Moravská orlice* 24. 11. 1874: 1; Jamota, Kresby z Paříže, *Lumír* 10. 5. 1879:197; Francouzská žurnalistika, *Lumír* 1. 9. 1883:388; Brandt, Londýnské črty, *Květy* květen 1887: 604), u nás se ale naopak volalo po návratu k Havlíčkovu novinářství. V časopisu *Lumír* se o šestákovém tisku ve Francii psalo jako o revoluci v novinářství, která by měla sloužit všem za vzor (Jamota, Kresby z Paříže, *Lumír* 10. 5. 1879: 197). V Anglii dopomohlo k rozšíření šestákové tisku zrušení novinářského kolku v roce 1855. Tyto změny české *Květy* popisují jako velice pozitivní, protože se seriózní noviny mají šanci cenově vyrovnat nemravnému tisku a nekalé noviny na ostrovech prý nemají dlouhého trvání (*Květy* 30. 9. 1869: 311). Noviny jako *Daily Telegraph* plné senzacechtivých zpráv tudíž dobovému tisku nepřišly jako ty nemravné, i přesto, že se těšily široké čtenářské oblibě. Také výběr krvavých románů na pokračování a odlehčený způsob psaní autoři označují za revoluci a pochvalují i jazyk, kterým jsou noviny psány. Například tzv. Society Journals z Anglie, které přinášely klepy z vyšších společenských kruhů, dobový český tisk označoval za duchaplně psané (Brandt, Londýnské črty, *Květy* květen 1887: 604). „Pařížští žurnalisté píšou zábavně, píší zábavně každou řádku, již v listě uveřejněnou nacházíme“ (Jamota, Kresby z Paříže, *Lumír* 10. 5. 1879: 198). Zároveň ale čeští autoři nezapomínají připomenout, že tento tisk vyvolal ve svých zemích značného pozdvižení (Francouzská žurnalistika, *Lumír* 1. 9. 1883: 389; Brandt, Londýnské črty, *Květy* květen 1887: 606), nijak hlouběji se ale negativním ohlasům nevěnují. Pokud se u nás mluvilo o kvalitě bulvárních novin, byly lokálky a soudničky častým terčem kritiky, lokálkáři<sup>3</sup> a soudničkáři byli „šmokové“<sup>4</sup> žurnalistiky, ta nejspodnější vrstva. Dobové články píšící o zahraničních bulvárních novinách se ale naopak zmiňovaly o jednotlivých redakčních pozicích spíše popisně a zdůrazňovaly zajímavosti. Studie v *Časopisu musea království Českého* definuje francouzského lokálkáře takto: „Důležitý to muž, v novinářské řeči ‚*Maître Jacques*‘, který větší obecenstvo všelijak baviti a vraždami, rozličnými zločiny, nejrozmanitějšími podivnostmi, nenadálým dědictvím zasypávati musí“ (Štorch, *Noviny a novinářství, Časopis Musea království Českého* 1857: 429). K pařížské redakci dle autora patřil

3 U nás mezi nejznámější kritiku/karikaturu lokálkářů placených od řádků patří vzpomínky Egona E. Kische v knize *Tržiště senzací*.

4 Podplatný, prodejný, špatný novinář: šmoci z bulvárního tisku.

i tzv. vyzvědač, který po zprávách slídí v salonech, na soudech, burze apod., v případě nutnosti si zprávy sám vymýšlí. Je to „otec novinářských kachen“, píše se v článku. Francouzská žurnalistika měla i jiné reportéry:

„Některé pařížské listy mají své jednoho nebo dva reportéry à l'Américaine s několika zpravodaji podřízenými. Reportér à l'Américaine má za úkol vyzvídati u osob, o nichž se právě nejvíce mluví, vynucovati tajnosti od diplomatů a státníků, podpláceti komorníky cestujících králů, aby mu řekli, co jejich pán měl k snídani. [...] Zpravodajství ze soudní síně a ze sněmovny jest lépe obstaráno než reportérství právě vylíčené. [...] Soudní reportér snaží se vytloucti z jednotlivých případů co nejvíce komického kapitálu“ (Francouzská žurnalistika, *Lumír* 20. 9. 1883: 423).

Zajímavý je samotný název „à l'Américaine“, tedy na americký způsob, což vypovídá o původu inspirace. V anglickém novinářství zase Štorch mluví o redaktorech placených od počtu řádků tzv. „penny liners“, kteří se vyskytují u všech londýnských neštěstí: „Spáchá-li se kde zločin, hned jsou na místě a vyzvědí všecko. Železnice jsou pravým pokladem pro ně, poněvadž se v Angličanech při rychlejší tam jízdě častěji neštěstí na nich přichází“ (Štorch, *Noviny a novinářství, Časopis Musea království Českého* 1857: 550). Štorch ale upozorňuje, že jejich pověst nebyla dobrá a jejich práce ke vnímání celého novinářského stavu v pozitivním světle nijak neprosplávala, i přesto autor ale hodnotí britské noviny jako solidnější než francouzská periodika.

Kromě obsahové stránky a rozdílům v chodu redakcí se články stavěly obdivně k technologickým novinkám v zázemí jednotlivých novin a také k jejich zakladatelům. „*Daily Telegraph* sa tlačia na 9 strojoch, z ktorých každý stojí 7000 funtov šterlingov. Za jednu hodinu vytlačia 192 000 výtiskov. Úvodný článok obsahujúci za 1500 slov osadia za 13 minút. *Daily Telegraph* má svoju osobitú papierovú fabriku. Personál redakcie číta 50 osôb, v to nie sú počítané dopisovatelia. Vychodí raz za deň, kdežto kontinentálne časopisy vychodia dva, ba i trirazy do dňa. Jestli sa niečo zvláštniho stane, *Daily Telegraph* vydáva osobitné nevelké čísla. Jeden človek nie je v stave prečítať celé číslo, každý v ňom hľadá to, čo ho zaujíma“ (*Národné noviny* 5. 9. 1895: 3).

Například o Benjaminu Dayovi, Horaci Greeleym a Jamesu Bennetovi se Štorch zmiňuje v kontextu ekonomického zázemí novin a důrazu na co nejrychlejší zveřejnění zpráv, i když ne vždy ověřených.<sup>5</sup> K lordu Northcliffovi

<sup>5</sup> Nejrozšířenějším deníkem v Americe jest *New York Herald*. Jeho majitel Mr. Bennet dbá o to všemožně, aby si podjistil výhradně nové zprávy. Kdykoliv se má přihodit něco nového, bývá jako první věc, aby se zmocnil telegrafu. Když očekávali prince Waleského u vodopádů Niagarských, navedl Mr. Bennet svého referenta, aby si pojistil drát telegrafický. To se mohlo stát jedině tehdy, kdyby jej stále zaneprázdnňoval podle zásady: „kdo první přijde, první mele.“ Tak referent stál u telegrafu a posílal verše z bible, aby byl stále u něj a jakmile přijel princ, mohl jako první zprávu odeslat (*Národní listy*, příloha 20. 2. 1865: 77).



se několikrát v tisku objevila zpráva o jeho koupi 5 500 km čtverečních lesa a zbudování továrny na výrobu papíru (*Národní listy*, večerní vydání 8. 8. 1914: 1; *Národní noviny* 27. 4. 1916: 2–3). Tyto příběhy sledující oblíbený příběh chudého začátečníka, jenž se prosadil a vybudoval impérium, se v českém tisku periodicky opakují. Lorda Northcliffa nazývají tituly novinovým králem, popisují jeho genialitu, informují, že procestuje třetinu roku a pracuje od úsvitu do soumraku (*Národní listy*, večerní vydání 8. 8. 1914: 1).

*Národní listy* píší o Emilu Girardinovi jako o tvůrci moderního novinářství (*Národní listy* 23. 5. 1931: 3), *Národní Politika* o známém příběhu prvního vydání *New York Sun*, jehož titulní článek psal o nových tvorech na měsíci (*Národní Politika* 24. 10. 1940: 3). Jednotlivé události byly podávány ve formě zajímavostí, tištěné kurzívou.

Jinde můžeme najít například informaci o tzv. „all arend journalistovi“ Edmundu Yalesovi, který dokázal vydávat titul *World*, patřící do skupiny Social Journals ve Velké Británii. *Národní listy* jeho příběh popisují jako příběh úředníka, který dokázal vybudovat respektovaný časopis plný klepů, který se mnozí další snažili napodobit, ale nikdy nedosáhli jeho kvalit. Yalése popisují jako novináře tzv. „flameneur“,<sup>6</sup> který si dokázal ochránit svoje zdroje, když po něm policie chtěla, aby prozradil, odkud získal pikantní informace o zámožné rodině, kvůli čemuž se ocitl ve vězení (*Národní listy* 31. 5. 1894: 6).

Při zmínkách o amerických bulvárních novinách se vyzdvihovala jejich široká, promptní síť zpravodajů (*Národní listy*, příloha 20. 2. 1865: 77; *Květy* červenec 1885: 97) či smyšlené zpravodajství, které dokázalo překonat rekordy v prodejnosti jednotlivých listů.<sup>7</sup>

Článek „*Znemravení novinářství*“ od neznámého autora, který vyšel v roce 1868, nabízí na dlouhou dobu jako jediný zcela negativní pohled na komercializaci novinářského odvětví v zahraničí. Jako příklad tzv. spekulativního novinářství určuje francouzské noviny na čele s Emilem Girardinem, který zaprodal prostor, který byl původně určen článkům, inzerci, což vedlo k poplatnosti vůči velkým inzerentům a sklonu k podplácení (*Svoboda* 10. 12. 1868: 719–721). Z rešerší vyplývá, že se o zahraničním bulvárním tisku mluvilo převážně ve čtyřech okruzích: změny, které tento tisk přinesl; jeho ekonomické a technické zázemí; příběhy ze života tohoto typu novin a informace o majitelích coby šikovných obchodnících. S rozmachem bulvárního tisku u nás se ale i odborné tituly začaly zaobírat zahraničním vývojem tohoto typu žurnalismu, jejich historický vývoj je dodnes zmapovaný lépe než historie českého bulvárního tisku.

6 Hýřil. Spojení pražský flamendr je známo díky divadelní hře stejnojmenného názvu J. K. Tyla.

7 1.000.000 výtisků odpredal New York World 18. t. m. Osobitě vydania lietaly jedno za druhým. Divoké vymyslené správy o pretrhnutí diplomatických stykov so Španielskom zapríčinily také bezpříkladný úspech (*Národní noviny* 28. 2. 1898: 3).

## **Prameny**

- Časopis Musea království Českého*. Praha: Matice česká, 1857, č. 3.  
<http://kramerius.nkp.cz/kramerius/PShowlIssue.do?it=0 & id=1049189>
- Časopis Musea království Českého*. Praha: Matice česká, 1857, č. 4.  
<http://kramerius.nkp.cz/kramerius/PShowlIssue.do?it=0 & id=1049190>
- Květy*. Praha: Jaroslav Pospíšil, 30. 9. 1869. <http://kramerius.nkp.cz/kramerius/PShowlIssue.do?it=0 & id=1120738>
- Květy*. Praha: Jaroslav Pospíšil, 1885, č. 7.  
<http://kramerius.nkp.cz/kramerius/PShowlIssue.do?it=0 & id=1126998>
- Květy*. Praha: Jaroslav Pospíšil, 1887, č. 5. <http://kramerius.nkp.cz/kramerius/PShowlIssue.do?it=0 & id=1127017>
- Lidové noviny*. Brno: Vydavatelské družstvo Lidové strany, 15. 12. 1929. <http://kramerius.nkp.cz/kramerius/PShowlIssue.do?it=0 & id=848494>
- Lumír*. Praha: H. Militký a Novák, 10. 5. 1879. <http://kramerius.nkp.cz/kramerius/PShowlIssue.do?it=0 & id=1168715>
- Lumír*. Praha: H. Militký a Novák, 1. 9. 1883 <http://kramerius.nkp.cz/kramerius/PShowlIssue.do?it=0 & id=1168983>
- Moravská orlice*. Olomouc: František Uman, 24. 11. 1874. <http://kramerius.nkp.cz/kramerius/PShowlIssue.do?it=0 & id=863831>
- Národní listy*, příloha. Praha: Július Grégr, 20. 2. 1865. <http://kramerius.nkp.cz/kramerius/PShowlIssue.do?it=0 & id=706585>
- Národní listy*. Praha: Július Grégr, 31. 5. 1894.  
<http://kramerius.nkp.cz/kramerius/PShowlIssue.do?it=0 & id=703766>
- Národní listy*, večerní vydání. Praha: Július Grégr, 8. 8. 1914.  
<http://kramerius.nkp.cz/kramerius/PShowlIssue.do?it=0 & id=727769>
- Národní listy*. Praha: Július Grégr, 23. 5. 1931. <http://kramerius.nkp.cz/kramerius/PShowlIssue.do?it=0 & id=591839>
- Národné noviny*. Turčiansky sv. Martin: Mikuláš Štefan Ferienčík, 28. 2. 1898.  
<http://kramerius.nkp.cz/kramerius/PShowlIssue.do?it=1 & id=1085698>
- Národné noviny*. Turčiansky sv. Martin: Mikuláš Štefan Ferienčík, 27. 4. 1916. <http://kramerius.nkp.cz/kramerius/PShowlIssue.do?it=0 & id=1147613>
- Národní politika*. Praha: V. Nedoma, 24. 10. 1927. <http://kramerius.nkp.cz/kramerius/PShowlIssue.do?it=0 & id=804863>
- Národní Politika*, Praha: V. Nedoma, 24. 10. 1940.  
<http://kramerius.nkp.cz/kramerius/PShowlIssue.do?it=0 & id=772477>
- Nové směry*. Hradec Králové: Josef M. Razim, 22. 11. 1919. <http://kramerius.nkp.cz/kramerius/PShowlIssue.do?it=0 & id=544989>

*Polední list*. Praha: Tempo, 27. 12. 1929.

*Prager Presse*. Praha: Orbis, 29. 11. 1929.

*Přítomnost*. Praha: František Borovský, 31. 5. 1939. <http://kramerius.nkp.cz/kramerius/PShowIssue.do?it=0 & id=288329>

*Rozvoj*. Pardubice: Leo Vohryzek, 1. 2. 1919. <http://kramerius.nkp.cz/kramerius/PShowPage.do?it=0 & id=10043857>

*Svoboda*. Praha: Josef Barák, 10. 12. 1868.

<http://kramerius.nkp.cz/kramerius/PShowIssue.do?it=0 & id=659092>

## Literatura

Dorčáková, Jana (2014): *Bulvárne noviny v přeměnách české*, FSV UK, disertační práce.

Mahen, Jiří (1929): *Básně balady*, Skupina výtvarných umělců.

Lee, Melvin J. (1917): *History of American journalism*, Houghton Mifflin.

***Jana Dorčáková je absolventka navazujícího magisterského studia oboru Mediální studia na Institutu komunikačních studií a žurnalistiky FSV UK a doktorského studia tamtéž. Mezi její odborné zájmy patří oblast bulvárních novin a populární kultury. Mezi její studie patří například „Večerní Praha jako vybočení ze socialistické každodennosti“ či „K významu slova kamelot“. Email: jdorcakova@gmail.com***



## GUIDELINES FOR AUTHORS

*POLITICS IN CENTRAL EUROPE* publishes original, peer-reviewed manuscripts that provide scientific essays focusing on issues in comparative politics, policy analysis, international relations and other sub-disciplines of political science, as well as original theoretical or conceptual analyses. All essays must contribute to a broad understanding of the region of Central Europe.

Manuscripts should be submitted in electronic version via e-mail to [ladislav.cabada@mup.cz](mailto:ladislav.cabada@mup.cz), preferably in Word format.

### ***Presentation of the paper***

Each issue the *Politics in Central Europe* focuses on one main topic or theme. This theme is indicated in advance, at the latest in the previous issue. Besides essays focused on the current issue, essays with other themes are welcomed too.

Essays should be written in English (preferably British English).

Essays should not normally exceed 12,000 words in length.

When submitting the essay, please also attach:

- an abstract of 150–200 words, in English, stating precisely the topic under consideration, the method of argument used in addressing the topic, and the conclusions reached
- a list of up to six keywords suitable for indexing and abstracting purposes
- a brief biographical note about each author, including previous and current institutional affiliation
- a full postal and e-mail address, as well as telephone and fax numbers of the author. If the manuscript is co-authored, then please provide the requested information about the second author.

All essays are checked by a referee; they undergo a double-blind peer review. At least two external referees review manuscripts. *Politics in Central Europe* reserves the right to reject any manuscript as being unsuitable in topic, style or form, without requesting an external review.

In order to ensure anonymity during the peer-review process, the name(s), title(s), and full affiliation(s) of the author(s) should only appear on a separate cover sheet, together with her/his preferred mailing address, e-mail address, telephone and fax numbers.

*POLITICS IN CENTRAL EUROPE* reserves the right to edit or otherwise alter all contributions, but authors will receive proofs for approval before publication.

### **Style Guidelines**

Below are some guidelines for in-text citations, notes, and references, which authors may find useful when preparing manuscripts for submission.

### **Manuscript style guidelines**

Authors are urged to write as concisely as possible, but not at the expense of clarity. Descriptive or explanatory passages, necessary for information but which tend to break up the flow of text, should appear in footnotes. For footnotes please use Arabic numbers. Footnotes should be placed on the same page as the text reference, with the same number in the essay.

Dates should be in the form of 1 November 2005; 1994-1998; or the 1990 s.

### **References in the text**

In the text, refer to the author(s) name(s) (without initials, unless there are two authors with the same name) and year of publication. Unpublished data and personal communications (interviews etc.) should include initials and year. Publications which have not yet appeared are given a probable year of publication and should be checked at the proofing stage on an author query sheet. For example:

Since Bull (1977) has shown that. This is in results attained later (Buzan – Jones – Little 1993: 117). As contemporary research shows (Wendt 1992), are states the.

Publications by the same author(s) in the same year should be identified with a, b, c (2005a, 2005 b) closed up to the year and separated by commas. Publications in references that include different authors should be separated by a semicolon: (Miller 1994a: 32, 1994 b; Gordon 1976). If the year of first publication by a particular author is important, use the form: (e.g. Bull 1977/2002: 34). If there are two authors of a publication, separate the names by ‘-’ (not ‘and’ or ‘&’). If there are more than two authors, put the name of the first author followed by ‘*et al.*’, or write all names separated with ‘-’ (four authors maximum).

References to unauthorized data from periodicals may be given in brackets in the text together with the exact page(s). For example: ‘(quoted in *International Security* (Summer 1990: 5).’ If such a reference is included in the reference list, the title of the contribution referred to must be provided, and a short title without inverted commas and a year of publication is used for in-text-referencing (e.g. short title year). As a general rule, an exact web address of a particular article can be substituted for its exact page(s).

## **List of References**

References are placed in alphabetical order of authors. Examples of correct forms of references for alphabetical style:

### **BOOKS:**

#### **Single author books:**

Diehl, Paul F. (1994): *International Peacekeeping. With a new epilogue on Somalia, Bosnia, and Cambodia*, The Johns Hopkins University Press.

#### **Two or more authors:**

Degnbol-Martinussen, John – Engberg-Pedersen, Poul (1999): *Aid. Understanding International Development Cooperation*, Zed Books, Mellempfolkeligt Samvirke, Danish Association for International Cooperation, Copenhagen.

### **EDITED VOLUMES:**

Rittberger, Volker, ed. (1993): *Regime Theory and International Relations*, Clarendon Press.

### **CHAPTERS FROM MONOGRAPHS:**

George, Alexander L. (2004): Coercive Diplomacy, in Art, Robert J. – Waltz, Kenneth N., eds., *The Use of Force. Military Power and International Politics*. Sixth Edition, 70-76, Rowman and Littlefield Publishers.

### **JOURNAL ARTICLES:**

#### **Printed journals:**

Haas, Ernst B. (1961): International Integration. The European and the Universal Process. *International Organization* 15 (4): 5–54.

#### **Online editions of journals:**

Judt, Tony (2002c): Its Own Worst enemy, *The New York Review of Books*: available at <http://www.nybooks.com/articles/15632> (15 August 2002).

## **NEWSPAPER ARTICLES:**

### **Printed editions:**

Excerpts From the Pentagon's Plan: Prevent the Re-Emergence of a New Rival (1992) *The New York Times* (9 March).

### **Online editions:**

Cooper, Robert (2002): Why We Still Need Empires, *The Guardian Unlimited* (7 April): available at <http://www.guardian.co.uk/Archive/Article/0,4273,4388915,00.html> (2 November 2003).

## **RESEARCH REPORTS AND PAPERS FROM CONFERENCE PROCEEDINGS:**

Waisová, Šárka (2005): Czech Security Policy – Between Atlanticism and Europeanization, Bratislava: Ministry of Defence, Working Paper No. 05/2.

## **Illustrations and tables**

Supply tables, figures and plates on separate sheets at the end of the article, with their position within the text clearly indicated on the page where they are introduced. Provide typed captions for figures and plates (including sources and acknowledgements) on a separate sheet. Electronic versions should be saved in separate files with the main body of text and should be saved preferably in Jpeg format.

Authors are asked to present tables with the minimum use of horizontal rules (usually three are sufficient) and to avoid vertical rules except in matrices. It is important to provide clear copies of figures (not photocopies or faxes) which can be reproduced by the printer and do not require redrawing. Photographs should be preferably black and white gloss prints with a wide tonal range.

## **Book Reviews and Review Essays – Guidelines for Contributing Authors**

*POLITICS IN CENTRAL EUROPE* welcomes reviews of recently published books (i.e. those published in the year in which the current issue of *Politics in Central Europe* was published or in the previous year). Authors should submit reviews of works relating to political science and other social sciences with the themes focused on (East) Central European issues.

*POLITICS IN CENTRAL EUROPE* encourages authors to submit either of two types of reviews: a book review or a review essay.



When submitting a book review, authors should abide by the following requirements:

- A book review should not exceed 1,500 words
- State clearly the name of the author(s), the title of the book (the subtitle, if any, should also be included), the place of publication, the publishing house, the year of publication and the number of pages.
- If the reviewed book is the result of a particular event (a conference, workshop, etc.), then this should be mentioned in the introductory part of the review
- Review authors should describe the topic of the book under consideration, but not at the expense of providing an evaluation of the book and its potential contribution to the relevant field of research. In other words, the review should provide a balance between description and critical evaluation. The potential audience of the reviewed work should also be identified
- An exact page reference should be provided for all direct quotations used in reviewing the book.

Contributors of review essays should meet the following requirements:

- A review essay should not exceed 6,000 words. It should also comply with all of the above requirements for book reviews
- Authors may either review several books related to a common topic, or provide a review essay of a single book considered to provide an exceptional contribution to the knowledge in a given field of research
- While a review essay should primarily deal with the contents of the book(s) under review, *Politics in Central Europe* encourages authors to use the reviewed material as a springboard for their own ideas and thoughts on the subject.





