

Tomáš, Adam

Jak se v Praze bojovalo za Madrid : Španělská občanská válka a československá karikatura

Opuscula historiae artium. 2020, vol. 69, iss. 1, pp. 58-73

ISSN 1211-7390 (print); ISSN 2336-4467 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/143304>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Jak se v Praze bojovalo za Madrid

Španělská občanská válka a československá karikatura*

Adam Tomáš

The study offers an analysis of selected works of art and especially the caricatures created by artists Antonín Pelc (1895–1967), František Bidlo (1895–1945), and Adolf Hoffmeister (1902–1973) that are united by their thematic focus on the events of the Spanish Civil War. The selected works are interpreted in relation to the historical context to which they refer, and considerable attention is also devoted to the contemporary political discourse around the artists to which their work is thus indelibly linked. The study also examines how these works functioned as political propaganda and using specific examples illustrates how some iconographic motifs that were particularly characteristic for the interwar period were employed. The aim of the study is to present a collection of works by different artists as one whole set centred on a single theme of reference and to outline the possibilities for reconstructing a particular contemporary discourse out of a comparison of these works.

Keywords: caricature; Czechoslovakia; Spain; war; propaganda

Bc. Adam Tomáš
Ústav věd o umění a kultuře, Filozofická fakulta Jihočeské university v Českých Budějovicích / Institute of Art and Culture Studies, Faculty of Arts, University of South Bohemia in České Budějovice
e-mail: adamtomas667@gmail.com

Už před více než osmdesáti lety skončila španělská občanská válka a zbytek Evropy, posléze i světa, byl postupně vržen do války světové. Válka ve Španělsku však nebyla jen její krátkou a krvavou předehrou. Přes některé výklady a intervenci pozdějších účastníků světové války se jednalo o událost poměrně unikátní, autonomní, a především neméně zajímavou z hlediska výtvarného umění a kultury. Její specifčnost spočívá v silném ideologickém pozadí, které se pochopitelně silně propadlo daleko za fronty i hranice Španělska. Zatímco druhou světovou válku můžeme vnímat jako boj o moc, následek nacistického šovinismu a střet demokracie a totalitní diktatury, pozadí španělského konfliktu je poněkud jiné a připomíná (v obráceném gardu) spíše revoluční léta v Rusku, později Sovětském svazu, tedy ideologicky motivované protivládní povstání.

Ideologická nesourodost v rámci obou válčících stran dává ve třicátých letech prostor v podstatě téměř každému projektovat vlastní ideologii do tohoto konfliktu, zároveň však válka zůstává převážně konfliktem dvou nesmiřitelných stran, ponechává tedy i možnost konstituování symbolického Nepřítele, ať už je to zkostnatělý katolický řád nebo komunismus. To už úzce souvisí s obrazností a zejména pro propagandu i karikaturu je obraz nepřítel a jeho dehumanizace zcela zásadní. Vzhledem k nastíněnému ryze ideologickému pozadí války se navíc potřeba umělecké reflexe šíří po celém světě nehladě na geografickou vzdálenost – Československo nevyjímaje. ČSR tak s občanskou válkou nepojí jen tisíce polozapomenutých interbrigadistů, ale při pohledu na stránky prvorepublikového tisku, nejenže se, řečeno s Klementem Gottwaldem, „u Madridu bojovalo také za Prahu“, ale rovněž se paralelně v Československu vedl boj za republikánskou vládu ve Valencii. Tento boj měl za cíl zlomit nečinnost evropských demokracií a byl veden po celém Československu na stránkách novin a v galeriích československými umělci i německými emigranty. O tom, jak silnou inspirací pro umělce válka byla, svědčí i výrok básníka Pabla Nerudy, že „v intelektuálních dějinách neexistovalo pro básníky nic tak plodného jako španělská válka“.¹

Československá stopa ve Španělsku...

První přímý kontakt Čechoslováků s občanskou válkou přichází vlastně ještě před jejím vypuknutím. Povstání pracíkových generálů totiž přichází jen den před plánovaným zahájením Lidové olympiády, která se měla konat v Barceloně ve dnech 19. až 26. července 1936. Ta měla být levicovou a demokratickou protestní akcí proti oficiální olympiádě, kterou toho roku pořádalo nacistické Německo. Sportovci a reportéři mj. i z Československa se tak 18. července připravovali na zahajovací ceremoniál, když je zastihla zpráva o povstání. Část účastníků včetně některých Čechoslováků rovnou zůstává a nabízí služby republice,³ mezi nimi je například Ilja Bart (Julius Bartošek), reportér *Rudého práva* a *Haló novin* a autor knihy o občanské válce *Kráter se otevírá*.³

Po prvotním váhání a po okázalém porušování dohody o neintervenci ze strany Německa a Itálie vystupuje Sovětský svaz z této dohody, poskytuje republice otevřenou podporu a spolu s Mexikem jí jako jediný prodává výzbroj a posílá specialisty (ovšem včetně agentů NKVD). Spolu s tím kominterna skrze evropské komunistické strany a jejich aparát organizuje nábor dobrovolníků do tzv. interbrigád, které jsou nasazeny přímo na frontě. V interbrigádách má Československo jedno z nevyšších zastoupení na počet obyvatel⁴ a hlásí se do nich i krajané z Francie a USA. Mezi československými interbrigadisty, ale i za frontou slouží množství budoucích poúnorových prominentů, jako například Artur London, zmíněný Ilja Bart nebo František Kriegel.

První aktivity na podporu španělské republiky začínají v Československu probíhat už v srpnu 1936, tedy necelý měsíc po vypuknutí povstání. Nejvýznamnější z nich je ale založení *Výboru pro pomoc demokratickému Španělsku*. Jeho četné výzvy mimo jiné podepisují i nejvýznamnější osobnosti československého uměleckého života, např. Konstantin Biebl, Emil Filla, František Halas, Josef Hora, Helena Malířová, Stanislav Kostka Neumann a mnozí další. V rámci činnosti spolku odjíždí ještě v srpnu 1936 do Španělska delegace složená z Františka Halase, Heleny Malířové, Zdeňka Nejedlého a Ivana Sekaniny, aby už 25. září naplnili pražskou Lucernu několika tisíci posluchači a sdělili jim bezprostřední dojmy ze Španělska.⁵ Od této chvíle se španělská válka stává tématem pro levicové umělce a karikaturisty a pochopitelně i pro domácí politickou reprezentaci.

... a španělská v Československu

Pod hlavičkou *Výboru* vychází k prvnímu máji 1937 i první číslo ilustrovaného časopisu *Španělsko* se stálou redakcí na Národní třídě 24 v Praze. Šéfredaktorem listu se stává Emanuel Viktor Voska, který ještě jako emigrant ve Spojených státech zakládá místní organizaci sociální demokracie pro krajané v USA a po vzniku ČSR je aktivní i v Československé sociálně demokratické straně dělnické. Vedle

něj v redakci figurují i další osobnosti s různou politickou orientací tak, aby co nejvíce kopírovala španělskou anti-fašistickou lidovou frontu a deklarovala nestranickost.⁶ Ve vedení tak působí například i ThDr. Josef Lukl Hromádka zastupující evangelické hnutí, pozdější poslanec za KSČ Václav Sinkule, profesor Zdeněk Nejedlý nebo advokát Ivan Sekanina, angažující se i v případě Ernsta Torglera a Georgi Dimitrova obviněných ze zapálení Reichstagu. Vedle osobností činných v redakci je výjimečný především samotný formát časopisu. Ten zřejmě neměl žádného majoritního sponzora, nicméně v rámci svého fungování nabízel inzerci subjektů obchodujících s republikánskou zónou a stejně jako ostatní aktivity výboru byl jistě placen z četných sbírek, které pořádal na podporu své činnosti i materiální pomoc Španělské republiky. Kromě kvalitní typografické úpravy tak časopis může přinášet i hlubotiskové ilustrace a fotografický materiál, především fotomontáže německého emigranta Johna Heartfielda, původně určené pro obrázkový týdeník *Arbeiter Illustrierte Zeitung*.⁷

Heartfieldových fotomontáží s tematikou španělské války je celá řada, zaměříme se tedy alespoň na dvojici nejznámějších. *Madrid 1936* (*Volks Illustrierte* 1936, č. 15, 25. 11., s. 240) už na první pohled zjevně odkazuje k obležení hlavního města nacionalistickými vojsky, které zastupují dva supi. [*obr. 1*] Aby nebylo pochyb, koho mají mrchožrouti představovat, nesou insignie španělské Falangy, jařmo a svazek šípů, které mají původ už ve spojení Kastilie a Aragonu, a hákový kříž nacistického Německa. Zajímavější než tato evidentní kritika neoficiálního, ale neskrývaného vstupu třetí říše do války je motiv tří diagonálně umístěných bajonetů v popředí. Ty zde samozřejmě referují k obráncům Madridu, což ostatně napovídá i doprovodný text se slavným *¡No pasarán!* (Neprojdou!) a *¡Pasaremos!* (Prorazíme!), jejich pozice však odkazuje ještě dál. Ve svém starším díle z února 1936 (tedy ještě před válkou) s názvem *Folgt dem Beispiel Spaniens!* (Následuj příkladu Španělska!, *Arbeiter Illustrierte Zeitung* XV, 1936, č. 9, 27. 2., s. 144) Heartfield používá totožný motiv tentokrát v podobě tří paží, jež svorně svírají žerď praporu, kterým probodávají (nacistického) hada. [*obr. 2*] Tentýž motiv, tentokrát už doslovně citovaný ve své původní podobě, je na rukávu jedné z paží v podobě tří stylizovaných šípů. Ty byly logem militantní sociálnědemokratické antifašistické organizace Eiserner Front v předhitlerovském Německu. [*obr. 3*] Od ní se tento motiv šíří jako mobilizační znak protifašistických aktivistů a často byl, jako v tomto Heartfieldově případě, chápán jako výzva k široké koalici sociálních demokratů, komunistů i dalších antifašistů.⁸

Španělsko, přestože v inkriminované době už existuje populární Čapkův cestopis *Výlet do Španěl*, je před občanskou válkou pro československou veřejnost skutečně „španělskou vesnicí“, tedy exotickou zemí. Československému publiku je tak v tisku, kultuře a populárně naučných publikacích reprezentováno poměrně omezenou škálou



1 – John Heartfield, **Madrid 1936**, 1936. *Španělsko I*, 1937, č. 4

notoricky známých osobností španělské historie a kultury, zejména osobnostmi Miguela de Cervantese, Francisca Goyi a Pabla Picassa, a také některými typicky španělskými fenomény, zejména koridou. Odkazy ke konkrétním událostem a postavám války se do československé karikatury dostávají až postupně spolu s tím, jak roste její mediální pokrytí. Toto lidové zredukování španělské kultury se pochopitelně promítá i do angažovaného a propagandistického umění. Španělská kultura zastoupená Cervantesovým nejslavnějším románem je zde například, někdy paradoxně, pokládána za oponenta rigidního společenského, ekonomického a církevního řádu, který ztělesňovala jak katolická monarchie, tak autoritářský diktátor. Vladislav Vančura dokonce v povídce *Občan Don Quijote* nechává hlavního hrdinu vyzvat Sancha Panzu, aby mu již neříkal milosti, ale soudruhu. Tato, částečně nelogická, syntéza Cervantesových hrdinů a moderního levicového diskurzu se však překvapivě ujala a například ve sborníku *Španělsku*⁹ je s ní nakládáno hned v několika příspěvcích.¹⁰ Cervantes je do této souvislosti navíc dáván i z důvodu jeho slavného hrdinství v boji s flotilou osmanského sultána u Lepanta v roce 1571, které je tímto způsobem ex post propagandisticky rámováno jako předobraz boje republikánských Španělů s Francovými Regulares.¹¹

Přes takto omezené povědomí mezi československou veřejností vzbuzují události na Iberském poloostrově už od poloviny třicátých let značnou pozornost a mezi umělci se záhy rozhoří neobyčejný zájem o válku. Pro vyhroceně ideologickou podstatu tohoto konfliktu bude v mnoha ohledech zajímavější zaměřit se, spíše než na volnou tvorbu a vysoké umění, na výtvarné projevy, které se více či méně překrývají s pojmem propaganda, neboť propaganda a ideologie spolu úzce souvisejí. Přes sémantický posun, který termín propaganda prodělal po druhé světové válce, holokaustu, odhalení Stalínova kultu osobnosti a dalších negativních zkušenostech 20. století, je ještě ve třicátých letech vnímán jako neutrální, tedy jako prostá propagace idejí či ideologie. Propaganda si ale klade i další nároky. Mezi ně patří podmínka masové recepce, dále významová jednoznačnost a bezprostřednost sdělení, protože neúmyslná dezinterpretace je zcela nežádoucí. Poslední podmínkou pak bude pokus o manipulaci s názorem recipienta, propagandistické dílo musí divákův vztah ke skutečnosti buď pozměnit, případně ho ještě více utvrdit a je to právě devatenácté a dvacáté století, které konstituuje fenomény masy a ideologie a rovněž umožňuje podmínku masivní reprodukce výtvarných děl po technické stránce.



2 – John Heartfield, **Následuj příkladu Španělska!**, 1936. *Arbeiter Illustrierte Zeitung XV*, 1936, č. 9

V meziválečném období se pak spojení umění a propagandy stává také předmětem teoretické reflexe. Proklamace Jindřicha Štyrského z textu *Obraz*, kde se zabývá budoucností obrazu a velmi jasně a proklamativně ztotožňuje propagandu a umění,¹² však ve vysokém umění zůstává nenaplněna, a to nejen v případě španělské války. Politická orientace autorů jako byl Emil Filla, František Muzika nebo sám Jindřich Štyrský není na první pohled z obrazů týkajících se Španělska zřejmá, a přestože ideologie může být přítomna, díla postrádají základní propagandistický požadavek na bezprostřednost a doslovnost.

K velmi explicitní podpoře španělské republiky se nicméně v Československu připojují dvě výstavy pořádané v roce 1937. Už v lednu se Emil Filla s SVU Mánes pokusí uspořádat výstavu umělecky hodnotných plakátů španělské vlády. Ty byly primárně určeny pro ideologickou výchovu často negramotných španělských venkovanů a dělníků. Plakáty však často dosahovaly nevšedních uměleckých kvalit díky fúzi avantgardních formálních náznaků a obecně srozumitelného (soc)realismu a skrze pověřené osoby se pravděpodobně dostávaly do Evropy, kde pak, jako v tomto případě, sekundárně sloužily také jako apel na vzdělanou veřejnost ve věci prolomení politiky neintervence. Na konto

výstavy je pak Filla obviněn *Národními listy* Karla Kramáře a i některými bulvárními deníky, že se má jednat o „verbířskou akci ve prospěch Rudé armády“, což musí sám Filla rozhodně odmítnout článkem *Výstava plakátů španělské vlády ve Volných směrech*,¹³ jež se nakonec dostane i do sborníku *Výboru s názvem Španělsku*. Ještě vážnějším problémem, a dokonce zákazu otevření čelí *Výstava mladých socialistů o Španělsku* probíhající od 2. do 11. srpna 1937. Oficiální otevření pro veřejnost je zakázáno policií a chodit se může pouze na pozvánku.¹⁴

Karikatura bojující

Skupinou, která udává tempo československé avantgardě ve dvacátých letech, je samozřejmě *Devětsil*. Skupina prosazuje umění, které zcela v duchu světové avantgardy programově reflektuje nejsoučasnější realitu a má ambici ji aktivně utvářet.¹⁵ Tomuto pojetí umění a aspektu avantgardy slouží jako nástroj přirozeně nejlépe karikatura, která svým umístěním v periodickém tisku a ideologickou náplní splňuje obě zmíněné podmínky a díky tomu se dostává do popředí zájmu i u uznávaných malířů, jakými byli Jindřich Štyrský nebo Emil Filla. Dnes je zvykem karikaturu z propagandy vyčleňovat,



3 – Plakát Eiserne Front, Německo 1932



4 – John Heartfield, *Satba smrti*, 1936. *Španělsko* 1, 1937, č. 8

nicméně je zřejmé, že – minimálně do jisté míry – propagandistickou funkci plní a rovněž vyhovuje výše zmíněným nárokům, které na obraz kladli angažovaní teoretici v čele se Štyrským, Fillou a Teigem.

Terčem kritiky levicových karikaturistů byly převážně veřejně činné (a často i velmi snadno karikovatelné) postavy z pravicového a konzervativního prostředí, např. novinář Agrární strany Josef Vraný, používající jméno Vavřinec Řehoř, bulvární magnát, politik a později výrazná osobnost různých fašizujících hnutí Jiří Stříbrný, předseda agrárníků a později i Národního sjednocení a v období druhé republiky předseda vlády Rudolf Beran, předseda Národní obce fašistické Radola Gajda, ale i Konrad Henlein, předseda Sudetoněmecké strany, nebo předseda Národní demokracie Karel Kramář. Animosita „levicového umění“ a „pravicového establishmentu“ včetně fašistických politiků je vzájemná a v mezinárodní rovině se projeví, když je v roce 1934 v Praze uspořádána výstava SVU Mánes s názvem *Mezinárodní výstava karikatur a humoru*.

Kromě cíle, který si výstava kladla, a sice zcela etablovat karikaturu jako plnohodnotný umělecký projev, je zřejmá i politická motivace pořadatelů v čele s Adolfem Hoffmeisterem, Emilem Fillou a Aloisem Wachsmannem.¹⁶ Vedle československých karikaturistů Antonína Pelce, Františka Bidla, Ondřeje Sekory, Josefa Čapka a dalších vystavují i karikaturisté ze západní Evropy či Sovětského svazu a známá jména německé emigrace, tedy v Československu pobývajícím John Heartfield, Thomas Theodor Heine, Erich Godal a enigmatický Bert, ale i George Grosz, tou dobou žijící v USA. Heartfield vystavuje originály svých fotomontáží i s reprodukcemi z časopisu *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, aby demonstroval, jak jeho díla pronikají na veřejnost.¹⁷ Jsou to právě Heartfieldovy fotomontáže a karikatury Antonína Pelce,¹⁸ které vzbudí největší rozruch. Výsledkem je diplomatická nóta německého velvyslanectví a žádost o stažení Heartfieldova díla *Adolf nadčlověk polyká zlato a mluví lež*. Když SVU Mánes nevyhoví, zasahuje po hrozbě vyostření vztahů s Československem německého velvyslance Waltera Kocha v Mánesu pražská policie.¹⁹ Tento akt však jen masivně zvýší zájem o výstavu.

Aféra se zásahem německého velvyslanectví proti umělecké svobodě se následně stává vděčným terčem levicových karikaturistů. Narativ levicového moderního umění a pravicového řádu akcentují z druhé strany koncem roku 1936 také *Národní listy* anketou *Národu národní kulturu*, ve které se osobnosti okolo pravicově nacionalistických stran kriticky vyjadřují k modernímu umění a některé současné umělecké projevy označují rovnou za „kulturní bolševismus“. V úvodu se Národní sjednocení Karla Kramáře ústy svého deníku také ohrazuje proti zesměšňování své politiky jako „fašistické“ a „zpátečnické“.²⁰ Efekt je však přesně opačný a anketa se v karikatuře dočká stejně silného ohlasu jako německý zásah v Mánesu a obě události jsou navíc dávány do souvislosti.²¹ Vše eskaluje v roce 1937, kdy se opakuje celá anabáze v Mánesu



5 – John Heartfield, *Svoboda sama bojuje ve vašich řadách*, 1936. *Španělsko* 1, 1937, č. 8

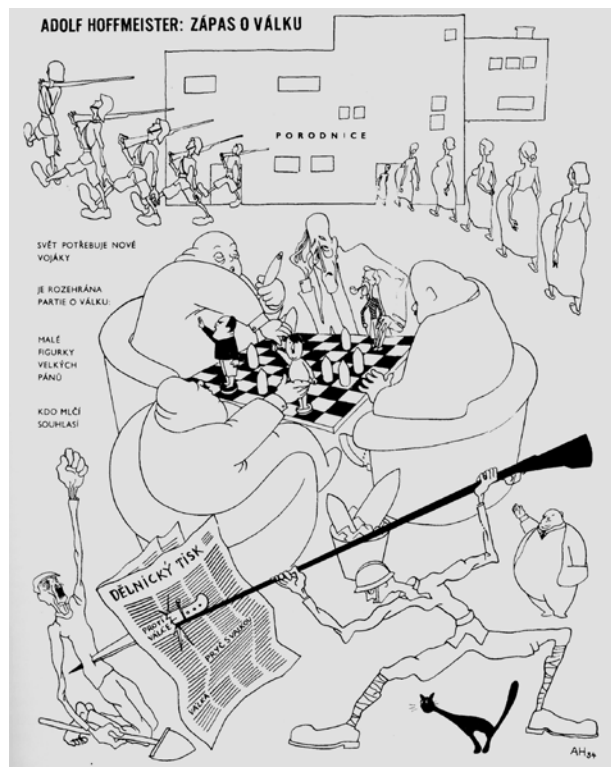
při pořádání výstavy *Dnešní Mánes*, které se mj. účastní znovu i John Heartfield, již jako čestný člen spolku. Nový německý velvyslanec a henleinovci žádají stažení fotomontáží, které se pojí právě se španělskou občanskou válkou, tedy *Satba smrti* a *Svoboda sama bojuje ve vašich řadách*. [obr. 4, 5] První z nich poukazuje na německou intervenci ve Španělsku, druhá pak spojuje fotografii jásajících španělských milicionářů a reprodukcí Delacroixovy *Svobody vedoucí lid na barikády*. Obě díla (původně publikované v *Arbeiter Illustrierte Zeitung*) se pak společně s mnohými dalšími objevují na stránkách a obálkách časopisu *Španělsko*, stejně jako množství dalších Heartfieldových prací týkajících se španělské války.²²

Hoffmeister, Pelc, Bidlo i Čapek

Vrátíme-li se na přelom dvacátých a třicátých let, a zejména pak k roku 1933, dramaticky se mění bezpečnostní situace v Evropě a Československo se jako jeden z mála demokratických států

ve střední Evropě stává útočištěm nejen Johnu Heartfieldovi, ale mnoha dalším německým židovským a levicovým umělcům sdruženým kolem *Arbeiter Illustrierte Zeitung*. Důležitým impulzem pro československou karikaturu je i přestěhování části redakce mnichovského časopisu *Simplicissimus*. Ten je totiž po roce 1933 podroben nacistické cenzuře a vzniká *Simplicus* (později přejmenován na *Der Simpl*), který je naopak bytostně spjat s německou levicovou, antifašistickou a demokratickou emigrací v Praze. Zároveň se dostává do kontaktu s československými karikaturisty a vychází v německé i české jazykové mutaci, do které přispívají i František Bidlo, Adolf Hoffmeister, Antonín Pelc, Josef Lada, Ondřej Sekora nebo Josef Čapek.²³ S tímto očekávatelným, ale přesto citelným obratem se mění i tuzemská karikatura. Tento posun od humoru k vyhlášení politického boje glosuje Adolf Hoffmeister bonmotem: „Dříve byli lidé lidem k smíchu, ale dnes je třeba nenávidět ty druhé.“²⁴ Hoffmeister mluví dokonce o krizi karikatury. Požaduje více agrese a méně veselosti, aby odrážela nebezpečnou a rychle se měnící dobu, a dodává, že „v době nesvobody veselost nestáčí.“²⁵ Na vlastní výstavě v Benešově v roce 1935 dokonce velice konkrétně vytyčuje právě antifašismus jako výhradní cíl revoluční karikatury.²⁶ Toto pojetí karikatury však, byť bez jasně deklarovaného teoretického základu, ctí už před Hoffmeisterem nebo zároveň s ním František Bidlo a nejspíše i po roce 1933 i Antonín Pelc, Josef Čapek a mnozí další.

První možný odkaz v Hoffmeisterově karikatuře na španělský sociální konflikt, ještě před vypuknutím války, je karikatura publikovaná ve *Světě práce* 15. července 1934 pod názvem *Zápas o válku*. [obr. 6] V její spodní části se nachází voják, který probodává bajonetem skrz dělnický tisk archetypálně pojatého horníka s levicí zatnutou v pěst (konotující pozdrav levicových republikánů); scénu doplňuje černá kočka, která je už od roku 1918 symbolem stávkujících dělníků a anarchosyndikalistů.²⁷ Možná se jedná o odkaz na stávky v roce 1934 před asturijským hornickým povstáním, stejně tak však může jít i o pokus přenést revoluční nadšení do Československa. Hoffmeister totiž navštívil Španělsko osobně už v roce 1934 a o sociálním pnutí v mladé republice měl jistě alespoň základní povědomí.²⁸ Dále v roce 1935 vydává v Moskvě sbírku podob *Šarži*.²⁹ Na obálce je kresba toreadora a býka s lidskou tváří. [obr. 7] Teoreticky by se dokonce, podle typických brýlí s kruhovými obroučkami, mohlo jednat o jednoho z pozdějších vůdců povstání, generála Emíliu Molu. Zcela jistě zde však Hoffmeister ztotožňuje býka s fašismem, což znovu už s ostentativním použitím nacistických a fašistických insignií, tedy vlajky s hákovým křížem a fasces místo tradičních banderillos, které se při koridě zabodávají býkům do zad, zopakuje v díle *Španělská korida* v roce 1937. [obr. 8] Oproti tomu Antonín Pelc, který rovněž s oblibou připodobňuje španělský sociální konflikt k souboji býka a toreadora, používá tyto personifikace obráceně, takže býk se v jeho pojetí na karikaturách *Španělská aréna* (1934) a *Generál Franco a Španělsko* (1936) stává



6 – Adolf Hoffmeister, *Zápas o válku*. *Svět práce* 1934

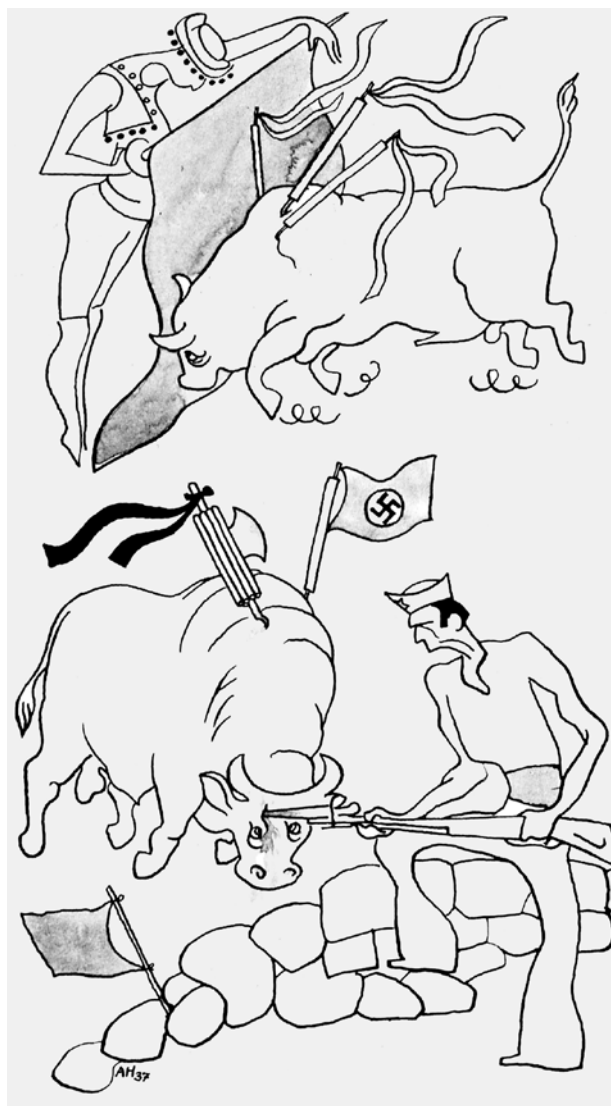


7 – Adolf Hoffmeister, *Toreador*, kresba na obálce knihy *Šarži* (*Visages*), 1935. Soukromá sbírka

zvířetem trýzněným v nerovném boji. Tímto způsobem později v padesátých letech zachází se symbolikou koridy i Ervín Urban na obálce již zmíněné vzpomínkové knihy *Kráter se otevírá*. Zajímavé je, že z této reference žádný z obou autorů neuhne. Vysvětlením, proč jeden z nich glorifikuje býka, zatímco druhý toreadora, mohou být právě nekomplexní znalosti Čechoslováků o španělské kultuře a to, co jeden viděl jako autentický projev lidových tradic, mohl druhý nazírat jako krutou buržoazní zábavu. Pokud bychom se však drželi prozaičtější interpretace, je zřejmé, že býk v koridě figuruje ve dvou zcela odlišných rolích. Zatímco na začátku vbíhá do arény rozrušené agresivní zvíře, na nevyhnutelném konci je vždy poraženo přesilou jakožto objekt hry. Každý z autorů tak mohl jen (ať už vědomě či ne) přikládat důraz jiné fázi zápasu. V obou případech však ilustrace španělské války právě koridou byla v Československu všeobecně srozumitelná.

Téma španělské války se objevuje i v Hoffmeisterově mapě Evropy pro Osvobozené divadlo Voskovce a Wericha. V první verzi jeho mapy byla Francie, Španělsko a Itálie dívkou, přičemž na místě Francie bylo její odhalené ňadro, Itálie byla koketně vystrčenou nohou a Španělsko hlavou této dívky. V druhé verzi z roku 1936 už hlava (Španělsko) krvácí a je obletována bojovými letadly. Itálie se z nohy v punčošce změnila na okovanou botu. Toto vlastní dílo znovu reprezentuje v karikatuře *V a W Španělskou zemi mám tak rád*, která je ztvárněním skutečné situace z představení *V a W*, kdy zpívali tuto píseň právě před druhou verzí Hoffmeisterovy mapy Evropy.³⁰ V kresbě *Picasso maluje Guerniku* se do Hoffmeisterovy karikatury³¹ opět dostává existující výtvarné dílo. [obr. 9] Umělec je zde zobrazen při tvorbě obrazu, zatímco mu svítí postava s lampou, převzatá přímo z Picassova obrazu. Znetvořená bytost u malířových nohou pak pochází z Picassova leptu *Sueño y Mentira de Franco* (Sen a lež generála Franka). Citovaná bytost pochází ze závěru narativně pojatého díla o 18 polích a s největší pravděpodobností představuje samotného generála poraženého býkem a měnícího se v koně. Picasso totiž ve třicátých letech využívá symboliku koně a býka pro trpící a triumfující lid.³² Ve zmíněném leptu Franco nejprve utýrá svého koně (lid trpící), aby byl posléze napaden a přemožen býkem (lid triumfující).

Pod kresbu Hoffmeister připojuje vlastní krátký oslavný text *Picasso a Guernica*. Guernicu viděl Hoffmeister prokazatelně na vlastní oči už při zahájení světové výstavy v Paříži v roce 1937, kde byla poprvé odhalena, a navštívil i Picassův ateliér,³³ kde se pravděpodobně seznámil i se *Sueño y Mentira de Franco*. K Picassovi jako motivu ve své karikatuře se vrací ještě v roce 1960 v díle *Pablo Picasso píše na zříceniny kultury slovo mír*,³⁴ ve které kombinuje Picassova vyvedeného čistou karikaturní linkou s koláží starších rytin, jež představují ony zříceniny kultury, a i tato karikatura může být určitým ohlédnutím za španělskou válkou. [obr. 10]



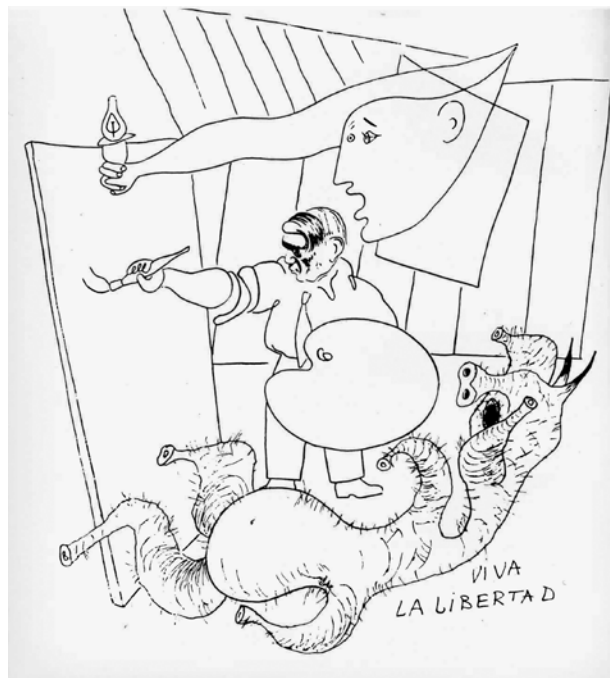
8 – Adolf Hoffmeister, *Španělská korida*, 1937. Národní galerie v Praze

S Hoffmeisterovým osudem v emigraci po Mnichovské dohodě je úzce spjat i život dalšího karikaturisty Antonína Pelce. V roce 1934 Pelc poprvé zachycuje španělské sociální pnutí, když na titulní straně *Simplu* publikuje dílo *Carmen*.³⁵ [obr. 11] Pelc jednoduchým zobrazením Španělky tančící po mrtvolách s maskou smrti a revolvery místo kastanět reaguje na krvavé potlačení vzpoury asturijských horníků a dělníků generálem Frankem s pomocí jednotek Regulares, které se nechvalně proslaví i později během války.³⁶ Na stejné události odkazuje i na další titulní straně *Simplu* kresbou *Španělská aréna*.³⁷ [obr. 12] Pelc kreslí arénu s davu diváků, kteří však nesledují tradiční býčí zápas, ale trýznění rudého býka toreadory vyzbrojenými bojovým plynem, kulometem, tankem a granáty. Pelc využívá formálních znaků typických pro jeho karikaturu, jako neperspektivně se rozšiřující děla a v té době již dávno běžný válečný symbol – ply-

9 – Adolf Hoffmeister, **Pablo Picasso maluje Guerniku**, 1937.
Soukromá sbírka

novou masku, která anonymizuje toreadory v aréně. V roce 1934 je pak Pelc přijat do Spolku výtvarných umělců Mánes, jehož první mezinárodní výstava karikatur definitivně zrovnoprávňuje, za nezpochybnitelné spoluúčasti Antonína Pelce, karikaturu s volnou tvorbou.³⁸

Po roce 1936 v průběhu španělské války se Pelc obrací i k samotnému Frankovi. Poprvé už roku 1936 na akvarelu *Generál Franco a Španělsko*. [obr. 13] Franco se na obraze křičí uprostřed býčí arény (znovu obdobně pojaté jako u *Španělské arény*) a černým hadrem provokuje zraněného býka, zatímco za ním na tribunách ho kryjí jeho vojáci s puškami a kulomety, kterým navíc nad hlavou prolétávají bojová letadla. Pelc zde, oproti Hoffmeisterovi, již podruhé personifikuje napadené Španělsko býkem, zatímco „toreador“ se stává fašistou. Stejně tak činí v případě stripu *Přírodopis* v Lidových novinách z roku 1937, zde je toreadorem opět sám Franco, a totéž učiní i v olejomalbě *Korida* z roku 1939, která, ač formálně postrádá propagandistický charakter, nenechává



10 – Adolf Hoffmeister, **Pablo Picasso píše na zříceniny kultury slovo mír**, 1960



nikoho na pochybách, koho má zraněný býk a tři toreadoři představovat.³⁹ Další karikatura ve *Volných směrech* z roku 1937 je nazvaná přímo *Franco*. [obr. 14] Částečně průhledný diktátor zde stojí před scénérií složenou z povražděných dětí, hlavní děl a potoků krve s vítězným a zároveň nadutým výrazem. Zde už se Pelc v karikatuře zcela zříká směšnosti a činí z ní aktivní a nelítostnou součást politického boje. Ve stejném duchu se nese i Pelcův známý obraz *Señorita Franco*. Ten je prakticky identický s o pět let starší *Carmen* a liší se jen v detailech. Pelc zde zřejmě opakuje stejný motiv i jako upozornění na absurditu situace, kdy zcela nepokrytě autoritářskému generálovi byla dána důvěra i přes jeho antirepublikánské tendence z poloviny třicátých let.

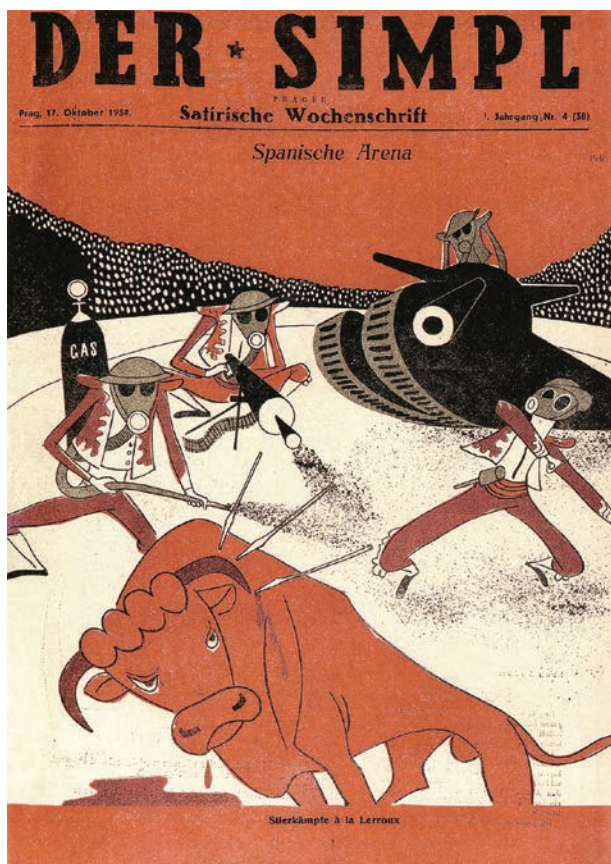
Pelc ve třicátých letech pracuje s formou humoristické kresby, která se nejčastěji popisuje jako strip a je pro prvorepublikový denní tisk poměrně typická. Jako strip chápeme krátké „komiksové“ sekvenční znázornění děje se zárodkem narativu.⁴⁰ Samotné sekvence spolu místně ani časově nemusí souviset, ale jejich umístění autorem do jediného stripu a případné uvedení do souvislosti pomocí textu rámuje ideologické sdělení. Podobných stripů, obvykle o čtyřech nebo pěti polích, na kterých tematicky propojuje některé soudobé události, tendence nebo postavy, kreslí Pelc v předmnichovských letech větší množství zejména do *Tvorby* a *Lidových novin*. Ani v těchto stripech nevynechává Caudilla, kterého staví do jedné fronty s nacisty nebo fašistickým Japonskem (*Ilustrované citáty zpravodajské*), ale i československými nacionálně pravicovými politiky jako Jiří Stříbrný (*Příznaky epidemie*) v *Tvorbě* z roku 1938.⁴¹

Ještě v době těsně po Mnichovské dohodě se Pelc k tématu Španělska vrací. V *Lidových novinách* upozorňuje kresbou *Mnichov* [obr. 15] na paralelu mezi politikou neintervence západních mocností ve španělské otázce a mnichovskou zradou, když do pozadí kresby za postavu Neville Chamberlaina umísťuje vyhořelé trosky s nápisem ESPAGNE. V podobném duchu se nese i *Anglická Sfinx*. Nevzrušený Chamberlain zde sedí na sudu s dynamitem, jehož doutnák zapaluje Francisco Franco. Po návratu z exilu v USA se stejně jako Hoffmeister k občanské válce nevrací, opakovaně však karikují osobu generála Francisca Franka, který je, celkem pochopitelně, východní propagandou vykreslován jako spojenec Západu.

K poválečné reflexi španělských událostí na rozdíl od včas emigrujících karikaturistů bohužel nebude dána příležitost dalším dvěma významným umělcům, kteří se ve třicátých letech Španělskem zabývali. Vyučený kloboučník František Bidlo zemřel 9. května 1945 pouhý den po konci války⁴² na skvrnitý tyfus, kterým se nakazil v Terezíně, kde byl počátkem roku 1945 internován. Bidlovy kresby z dvacátých let jsou sice politicky silně vyhraněné, zároveň však vyvolávají spíše úsměv, stále nejsou zbraní, která má měnit dějiny, ale jen je satiricky reflektují. Od roku 1930 už však ostře kritizuje autoritářské režimy a osobnosti. Z karikatur



11 – Antonín Pelc, *Carmen*, *Der Simpl* I, 1934, č. 8. Knihovna Uměleckoprůmyslového musea v Praze



12 – Antonín Pelc, *Španělská aréna*. *Der Simpl* I, 1934, č. 4. Knihovna Uměleckoprůmyslového musea v Praze



13 – Antonín Pelc, **Generál Franco a Španělsko**, 1936. Kutná Hora, Galerie Středočeského kraje

je stále více cítit touha boje proti fašismu. Terči se stávají jak Adolf Hitler a Benito Mussolini, tak třeba maršál Jozef Piłsudski nebo admirál Miklós Horthy, dokonce i Neville Chamberlain a jeho bratr Austen jakožto představitelé konzervativců, kteří jsou k fašismu, nejen v Bidlově pojetí, příliš smířliví. Vedle zesměšnění fašistických a konzervativních politiků se už na konci dvacátých let dává do služeb propagandy KSČ a kreslí například předvolební letáky nebo agitační materiály určené přímo dělníkům.⁴³ Adolf Hoffmeister ho už ve dvacátých letech vyzdvihuje nad ostatní kreslíře komunistického *Trnu*, které rovnou odsuzuje jako neschopné, ale Bidla adresně označuje za člověka, který „je dnes sám, který kreslí karikatury v pravém slova smyslu“,⁴⁴ a později ho zas označuje za nejpolitičtějšího karikaturistu Československa.⁴⁵ Podobného uznání se mu dostává i od Jindřicha Štyrského v jeho textu k Bidlově výstavě v Krásné jizbě z roku 1932. Štyrský v něm, jak sám píše, vidí především „druha v boji proti reakčním silám, které ohrožují moderní umění“.⁴⁶

Bidlo stejně jako Pelc často využívá shluků kanonových hlavních nebo motivů plynové masky. Na karikaturách často programově spojuje jakési personifikace kléru (tlustý hodnostář s brýlemi v sutaně s křížem), kapitalismu (pruhované kalhoty, frak, cylindr a ošklivá tvář) a armády, potažmo fašismu (uniforma, vojenské holínky). Bidlo také nekompromisně přejímá radikální propagandistické praktiky německých komunistů a napadá i ostatní levicové

proudy (sociální demokráty a národní socialisty) označované komunistickou propagandou za „sociálfašisty“. V této souvislosti je zajímavá jeho karikatura *Eduard Beneš odjíždí* (1938), kde Bidlo používá stejnou kompozici postavy na přídi parníku jako Hoffmeister u postavičky Hitlera v jeho známém díle *Tichá práce*.⁴⁷

Díky těmto na tehdejší dobu poměrně radikálním názorům se pochopitelně po vypuknutí občanské války ve Španělsku staví na stranu republiky. Na rozdíl od jiných ale, spíše než jako zprostředkovatel republikánského levicového étosu nebo jako pacifista otřesený násilím nacionalistů, jako nekompromisní kritik Frankova režimu a špatně skrývaných sympatií některých představitelů Západu k povstalcům. Neútočí jen na politiky, ale například i na západní mediální elity. V karikatuře *Zpravodaj Expresu u generála Franco* je generál zpodobněn jako otrokář s bičem, kterému redaktor deníku líbá zadek a v pozadí vlaje vlajka s hákovým křížem. Bidlo však necílí jen na politiku a média. Vtipu se nevzdává ani v další již zmíněné práci z roku 1936 s názvem *František Halas popravuje ve Španělsku jeptišky*,⁴⁸ kterou se vysmívá nadsazeným a Frankovými sympatizanty po



14 – Antonín Pelc, **Franco**, 1937. Hluboká nad Vltavou, Alšova jihočeská galerie



15 – Antonín Pelc, *Mnichov*, 1938. Národní galerie v Praze

Evropě hojně šířenými zprávami o znásilňování jeptišek republikánskými milicionáři, jež zde kontrastují s dětskou tváří Františka Halase, jehož proviněním bylo v očích pravicových politiků pořádání sbírek pro španělskou vládu. Velice pravděpodobným, i když ne na první pohled zřejmým odkazem na Španělsko je i karikatura s názvem *Maska řádová v Literárních novinách* z roku 1937, která je součástí malého cyklu několika dalších kreseb plynových masek v různých souvislostech, podobně jako tvořil své stripy i Antonín Pelc v *Lidových novinách*. Právě plynová maska na hlavě jednoduše ztvárněného klerika v sakrálním prostoru, který konotuje gotické okno vpouštějící na scénu pruh světla, je často opakovaným ikonografickým nástrojem⁴⁹ a velice pravděpodobně se jedná o kritiku politické i válečné angažovanosti katolické církve ve Španělsku.

Dalším odkazem na občanskou válku, respektive již na její výsledek, je *Zničený Madrid* z roku 1939. [obr. 16] Bidlo zde podobně jako u *Masky řádové* sází na efektnost monochromních ploch na světlém podkladu novinového papíru a zejména pak na údernou „definitivnost tiskařské černé“,⁵⁰ kterou utváří neurčitě pozadí scény. Bidlo zde využívá černou a bílou, přičemž jediný odstín šedé a prostorové plány zde graficky odlišuje ostrými liniemi ruin v kontrastu s oblymi siluetami postav dvou vojáků v popředí, jednoho v uniformě německých nacistů a jednoho italského fašisty. Velmi podobný, skoro identický motiv ruin zničeného města použije také v karikatuře *Aprílová zpráva*.⁵¹ [obr. 17] Fašistické vojáky zde nahrazuje stereotypizovaný Afričan v uniformě představující Marokánce. Text „*Generál Franco hlásí: ‚Chceme mít Španělsko jednotné a nedělitelné!‘*“ je naschvál v absurdním kontrastu s troskami zničeného města.

Toto propagandistické uchopení spojenectví španělských nacionalistů s exotickými maurskými Regulares se netýká jen Bidla. Tento rozpor zmiňuje například i Karel Poláček v předmluvě k publikaci *Rok 1936 v politické karikatuře*.⁵² Ve stejném duchu se nese i karikatura Otakara Mrkvičky

ky *Před šikem nacionalistů*, jež se objevila tamtéž, prostřední pole stripu Antonína Pelce *Nebe na zemi* z *Lidových novin*⁵³ a nesignovaný strip z časopisu *Hej rup* nadepsaný *Podle „Poledního Beobachtera“*.⁵⁴ Na rozdíl od tohoto nesignovaného stripu, zmíněné kresby Bidla a Pelce, ale částečně i Mrkvičky pracují s hrubým zkrácením reality a v době, kdy součástí všeobecně přijímaného levicového diskurzu ještě nebyly ani náznaky postkoloniálních přístupů, i s rasovými stereotypy. Arabové jsou zde prezentováni mýtem nebezpečného středoafriického divocha. Zcela v duchu eseje Umberta Eca *Vytváření nepřítele*⁵⁵ zde zejména Pelc a Bidlo i ve formální shodě zobrazují marocké Maury jako černé divochy s opičími rysy, pařáty místo rukou a nezbytnými náušnicemi.

Jednou z prvních, i když ne zcela jednoznačných reakcí na povstání španělských generálů v *Lidových novinách* je už v říjnu 1936 karikatura *Šťastnější předkové*. Ta je dílem další oběti koncentračních táborů z řad československých umělců, a sice Josefa Čapka. Kostry v zemi se na ní smějí bojovému plynu a bombardérům nad ní s tím, že jim tahle „novinka“ už nic neudělá. Nicméně bojový plyn se ve španělské i následující světové válce ukáže jako víceméně nepřekročitelná tabu i pro diktátorské režimy s masivním chemickým arzenálem a symbolem válečných hrůz se postupně stávají spíše následky náletů a bombardování civilních cílů. Čapek zde tak jako symbol války poněkud prorocky používá letadla (pro něj velmi typicky) stylizovaná jen do několika protínajících se geometrických tvarů, což následně mnohokrát zopakuje.

Pro naše téma jsou v případě Josefa Čapka zásadní tři cykly karikatur, a sice *Moderní doba*, *Diktátorské boty*, a především *Ve stínu fašismu* vydávané v *Lidových novinách*, kam spolu s bratrem Karlem odchází po názorové rozeprě s konzervativními *Národními listy*. Jeho první cyklus politických kreseb s názvem *Ve stínu fašismu* vychází v *Lidových novinách* už od roku 1933 až do roku 1938. Uceleně v knižní podobě vychází jako první soubor *Diktátorské boty* s před-

mluvou Josefa Hory roku 1937. Čapek zde pomocí postavy diktátora, redukované pouze na vojenské holínky, popisuje vzestup diktátorského režimu, jeho praktiky a nakonec i jeho pád a upadnutí v zapomnění ilustrované vetešnictvím, kde boty v poslední kresbě skončí. Pro diváka, který není s realitou třicátých let v Evropě seznámen, kresby samozřejmě propagandistickou přímočarost, tak typickou pro politickou karikaturu z tohoto období, jak ji známe z děl Pelce, Bidla, ale i Hoffmeistera, formálně postrádají. Nicméně je třeba si uvědomit, že schopnost identifikace Čapkových náznaků československou veřejností, která celou druhou polovinu třicátých let žila v permanentním strachu z nacistické hrozby, byla nesrovnatelně větší a třeba už zvolení symbolu vojenských bot u drtivé části veřejnosti automaticky konotovalo Hitlera s Mussolinim. Čapek je možná příliš svázán s masarykovsko-benešovskou politikou, než aby explicitně přiznal své sympatie republice, které by byly československou pravicí automaticky interpretovány jako sympatie ke komunismu. Možná se jen snaží vyhnout opětovnému odchodu z dalších novin, jeho kritika Frankových nacionalistů a fašismu je však nekompromisní.



16 – František Bidlo, *Zničený Madrid*, 1939. Národní galerie v Praze

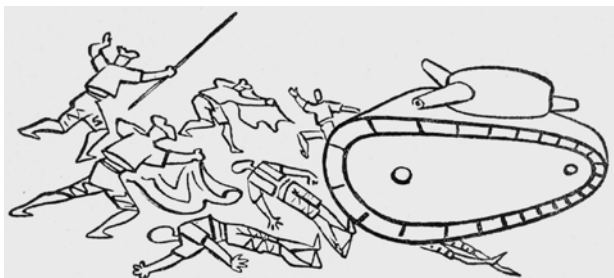
K samotné občanské válce se váže cyklus *Moderní doba* z roku 1938, který už byl koncipován jako doslovná reakce na ni. České texty i jména a obecně prostředí většiny karikatur navíc násobí jejich naléhavost pro české publikum. V souvislosti se Španělskem se většina kreseb věnuje bombardování civilistů, které Čapek ostře odsuzuje, zároveň však vystupuje s kousavým černým humorem, u kterého jde ovšem smích stranou. Nejextrémnější je v tomto ohledu kresba muže, který se plazí z trosk vybombardovaného města bez obou nohou a pochvaluje si, jak zázrakem vyvázl. Čapek zde často využívá efektu bombardéru, který je zjednodušen jen na pár oválů a působí tak v rámci kresby jakoby vzdáleně a nedotknutelně. Vedle letadel jsou pro Čapka, stejně jako Bidla a Pelce častým motivem trosky vybombardovaných měst. Tento motiv byl ve třicátých letech se španělskou válkou neodmyslitelně spjat, neboť dnes už příznačné symboly války jako strategické i kobercové bombardování bylo novinkou, kterou přinesla právě španělská občanská válka a která šokovala celý svět. Hrozba nočních náletů nyní nahradila strach z bojového plynu, jenž v souvislosti s válkou Evropany sužoval až do španělského konfliktu.

Zřetelněji se ke Španělsku odkazuje v některých pozdějších kresbách ze série *Ve stínu fašismu*, zcela doslovně pak



1003. APRILOVÁ ZPRÁVA:
Generál Franco hlásí: „Chceme mít Španělsko jednotné a nedělitelné!“

17 – František Bidlo, *Aprilová zpráva*, 1936. *Magazin DP IV*, 1936/1937



18 – Josef Čapek, *Španělsko 1936*, 1936. *Dějiny zblízka*, soubor satirických kreseb, Praha 1949

v dílech *Španělsko 1936* „*Corrida madrileña*“, které ukazují tank drtící neozbrojené toreadory,⁵⁶ [obr. 18] a *Ve Španělsku volně podle Goyi – Maja desnuda*, kde cituje stejnojmenné dílo Francisca Goyi, nicméně Majina nahota je zde dovedena ad absurdum, když je na lůžku obklopeném ostnatým drátem jen kostra. [obr. 19] Čapek dokonce jmenuje přímo generála Francisca Franka v kresbě *Pořádek zdarma a Franco*. Podobně doslovná je kresba *Dějinné Španělsko*, kde přeživší holčička mezi obligátními troskami města volá matku.

Obraz války po válce

Zmínění autoři pochopitelně nebyli jediní, kdo si dějinnou úlohu této války plně uvědomovali. K explicitně kritickým dílům parodujícím nacionalisty patří už v roce 1936 *Návštěvy u generála Franco* a *Před šikem nacionalistů* malíře a karikaturisty Otakara Mrkvičky. Politiku appeasementu a neintervence napadá kresbou *Nervosní guvernánka*. Ke Španělsku se pak Mrkvička vrací i po válce. Jeho zpodobení Franka hrajícího si s vulkánem v kresbě *Barcelona*

z roku 1951 zřejmě naráží na poválečné represe katalánských anarchistů, kteří se v odvěť pokusili celkem o zhruba tři desítky atentátů na diktátora.

Ke Španělsku se ještě v roce 1946 vrací i SVU Mánes svou 361. výstavou s názvem *Umění republikánského Španělska*, kterou dokonce zaštiťuje československá vláda.⁵⁷ Další karikatury spojené s válkou, nebo v těchto případech spíše s jejím výsledkem, přicházejí bezprostředně po druhé světové válce a také později v souvislosti s kritikou západních mocností a NATO ze strany sovětského bloku za sblížení s Frankem, které přišlo po krátkém období izolace. Franco je často zobrazován v přítomnosti západních politiků a (po roztržce sovětského bloku s Jugoslávií) i jugoslávského předsedy vlády Josipa Tita, což je vzhledem k Titově angažmá v interbrigádách poměrně absurdní. Toto propagandisticky vykreslené těsné spojení Franka, Západu a často i Jugoslávie akcentoval především Antonín Pelc, ale i další, například Lev Haas na stránkách *Dikobrazu*.

Vedle *Dikobrazu* se téma Španělska ve výtvarném umění objevuje často také na obálkách mnoha vzpomínkových i beletristických knih účastníků války, které vycházely od padesátých let. Jedná se například o knihu *Ďábel mluví španělsky* Zdeňka Němečka s obálkou Jindřicha Štyrského, *Pri Madride bojovali sme o Prahu* s využitím známé fotomontáže *Madrid 1937* Johna Heartfielda na obálce knihy nebo *Bojovali jsme ve Španělsku* s karikaturou Otakara

19 – Josef Čapek, *Ve Španělsku volně podle Goyi*, 1936. *Dějiny zblízka*, soubor satirických kreseb, Praha 1949



Karlase. Tato díla jsou už ale zcela poplatná propagandě sovětského bloku a v tahu dějin studené války i československého vývoje (zejména událostí okolo roku 1968) se bohužel ocitají i někteří protagonisté tohoto textu, stejně jako množství navrátilších se československých interbrigadistů.

Takto lze samozřejmě pokračovat dále, cílem tohoto textu však není vytvořit kompletní výčet děl spojených se španělskou válkou, ale spíše upozornit na fakt, že krátké období druhé poloviny třicátých let a události ve Španělsku byly natolik silným inspiračním zdrojem pro některé přední československé výtvarníky, že má smysl určitý výsek jejich díla uvést v kontextu obsahově příbuzných děl, a nikoli jen jako kapitoly v jejich monografiích. Vedle toho je zde zcela evidentní dopad španělské války na podobu karikatury, propagandy a levicově i demokraticky antimilitaristické ikonografie. Ta se formuje už od první světové války, ve třicátých letech však k zavedené symbolice plynových masek, tanků, letadel a hlavní kanónů přibývají i prvky přímo spjaté se Španělskem, které zde byly popsány. Prorepublikánský étos a interbrigadistickou minulost

pak ve značné míře využívá třeba NDR jako doklad vlastního komunistického odporu proti fašismu. Množství tak rozdílných osobností, jako Adolf Hoffmeister, Josef Čapek, Vincenc Kramář nebo Vladislav Vančura, navíc ve zvláštní shodě udržuje mytický a zromantizovaný náhled na španělskou válku prostřednictvím některých fenoménů, které zde byly podrobněji rozebrány: ideologického zarámování osobností španělské historie, především Miguela de Cervantese, Francisca Goyi, Pabla Picassa, ale zejména koridy, která slouží jako spolehlivý referenční prostředek směrem ke španělskému konfliktu. Tato symbolika se z levicové propagandy a umění nevytrácí ani po světové válce a neustále znovu ožívá i dnes, stejně jako značně zromantizované představy o událostech z let 1936 až 1939 v nepřeborném množství materiálu z oblasti popkultury. K válce odkazují jak španělští nacionalisté, tak katolická pravice jako k mýtu o křížové výpravě proti bolševismu, zatímco reformní levice směřuje k étosu netotalitního komunismu, anarchisté pak dobu sociální revoluce připomínají jako jeden z mála momentů, kdy se koncept komun nezávislých na státu podařilo nakrátko uvést do praxe.

Původ snímků – Photographic credits: 1, 4, 5: archiv autora; 2: repro: David Evans, *John Heartfield: Arbeiter-Illustrierte Zeitung, Volks-Illustrierte 1930–38*, New York 1992, s. 348; 3: http://www.wikiwand.com/en/History_of_the_Social_Democratic_Party_of_Germany (vyhledáno 20. 7. 2018); 6, 10: repro: Karel Srp, *Adolf Hoffmeister*, Praha 2004, s. 153, 211; 7, 8: repro: Adolf Hoffmeister, *Sto let české karikatury*, Praha 1955, s. 461; 9: repro: Miroslav Lamač, *Výtvarné dílo Adolfa Hoffmeistera*, Praha 1966, obr. č. 55; 11–15: repro: Anna Pravdová – Tomáš Winter, *Señorita Franco a Krvavý pes*, Praha 2015, s. 97, 142, 143, 147; 16: repro: Ondřej Chrobák – Tomáš Winter, *V okovech smíchu*, Praha 2006, s. 75; 17: repro: František Bidlo, *Bidlova čítanka*, Praha 1959, s. 494; 18, 19: repro: Josef Čapek, *Dějiny zblízka*, soubor satirických kreseb, Praha 1949, nestr.

Poznámky

* Článek vychází z autorovy bakalářské práce *Ohlas Španělské občanské války v propagandistickém umění Československa* obhájené v roce 2018 na Filozofické fakultě Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích.

¹ Karel Kouba, Editorial, in: *A2 XII*, 2016, č. 14, s. 2.

² Stanislav Motl, *Peklo pod španělským nebem*, Praha 2017.

³ Ilja Bart, *Kráter se otevírá*, Praha 1957.

⁴ Čísla se pohybují okolo dvou tisíc. Problém v přesném vyčíslení spočívá ve faktu, že někteří Čechoslováci se sice zřejmě bojů zúčastnili, ale nikoli jako členové interbrigád, ale podobně jako Orwell nebo Ilja Bart v rámci politických milic. Tito lidé, pokud ve Španělsku zemřeli, jsou často v podstatě nedohledatelní. Dále se čísla mohou lišit podle toho, zda započítáváme krajany narozené či dlouho žijící v cizině.

⁵ Motl (pozn. 2), s. 65.

⁶ Představujeme se, *Ilustrovaný časopis Španělsko I*, 1937, č. 1, nepag.

⁷ Časopis vycházející původně v Berlíně byl později přejmenován na *Volks Illustrierte*.

⁸ Až po roce 1935, kdy Sovětský svaz prostřednictvím lidového komisaře Litvinova na pár let prosazuje politiku společné protifašistické fronty s demokratickými stranami. Dílčím úspěchem této snahy jsou právě události týkající se španělské války, nicméně před rokem 1933 byla spolupráce zejména na německých sociálních demokratů s komunisty pro vzájemnou animozitu spojenou s častým vládním angažmá SPD nemyslitelná.

⁹ *Španělsku*. Výbor pro pomoc demokratickému Španělsku, Praha 1937.

¹⁰ Například Josef Dostál ve stati *Země tragického heroismu*, in: *Výbor pro pomoc demokratickému Španělsku*, Praha 1937.

¹¹ Regulares byly jednotky muslimských Maurů z území španělského Maroka. Spolu s cizineckou legií tvořili páteř africké armády nacionalistů, tedy nejsilnější složky povstaleckého vojska, které bylo pod velením generála Francisca Franka.

¹² Jindřich Štyrský, *Obraz*, in: idem, *Texty*, Praha 2007, s. 9–10.

¹³ Emil Filla, *Výstava plakátů španělské vlády, Volné směry XXXIII*, 1937, s. 257–258.

¹⁴ *Ilustrovaný časopis Španělsko I*, 5, Praha 1937, nepag.

¹⁵ František Šmejkal, *Česká avantgarda Španělsku*, Terezín 1987.

¹⁶ Tereza Donné, *Pobyť Johna Heartfielda v Československu 1933–1938*, magisterská diplomová práce FF UK, Praha 2014, s. 62.

¹⁷ Anna Pravdová, 1930–1939, in: Anna Pravdová – Tomáš Winter (edd.), *Señorita Franco a Krvavý pes*, Praha 2015, s. 113.

¹⁸ *Ibidem*, s. 115.

¹⁹ Ondřej Chrobák – Tomáš Winter, *V okovech smíchu: Karikatura a české umění 1900–1950*, Praha 2006, s. 80.

²⁰ Anna Pravdová, 1930–1939, in: Pravdová – Winter (pozn. 17), s. 113.

²¹ A to i přes fakt, že československá pravice včetně fašistů je většinou silně protiněmecká.

²² *Ilustrovaný časopis Španělsko I*, 1937, č. 8, nepag.

²³ Chrobák – Winter (pozn. 19), s. 106.

²⁴ *Mezinárodní výstava karikatur a humoru*, SVU Mánes, 1934, s. 6.

²⁵ Chrobák – Winter (pozn. 19), s. 73.

²⁶ *Ibidem*, s. 106.

²⁷ Např. https://www.iww.org/history/icons/black_cat (vyhledáno 26. 3. 2018).

²⁸ Karel Srp (ed.), *Adolf Hoffmeister*, Praha 2004, s. 341.

²⁹ *Ibidem*, s. 338.

³⁰ Miroslav Lamač, *Výtvarné dílo Adolfa Hoffmeistera*, Praha 1966, nepag.

³¹ Ke karikatuře mají tyto kresby blízko z formálního hlediska, nicméně je zřejmé, že nesplňují ani jednu z Hoffmeisterem definovaných protikladných podmínek, a sice směšnost nebo útočnost.

³² Carsten-Peter Warncke, *Picasso*, Praha 2000, s. 153.

³³ Karel Srp, *Ti druzí*, in: *Srp* (pozn. 28), s. 165.

³⁴ Lenka Bydžovská, *Ve službách míru*, in: *Srp* (pozn. 28), s. 210.

³⁵ *Der Simpl* I, 1934, 14. 11., č. 8, obálka časopisu.

³⁶ Anna Pravdová, 1930–1939, in: *Pravdová – Winter* (pozn. 17), s. 97.

³⁷ *Der Simpl* I, 1934, 17. 10., č. 4, obálka časopisu.

³⁸ Anna Pravdová, 1930–1939, in: *Pravdová – Winter* (pozn. 17), s. 100.

³⁹ *Ibidem*, s. 142.

⁴⁰ Petr Karlíček, *Napínávací doba*, Praha 2018, s. 16.

⁴¹ *Antonín Pelc, karikatury 1919–1945*, Praha 1948.

⁴² *Chrobák – Winter* (pozn. 19), s. 74.

⁴³ Vladimír Thiele et al., *Bidlova čítanka*, Praha 1959, s. 149–150.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 76.

⁴⁵ Lamač (pozn. 30).

⁴⁶ Jindřich Štyrský, *Kresby Františka Bidla*, in: *Štyrský* (pozn. 12), s. 109.

⁴⁷ Adolf Hoffmeister, *Sto let české karikatury*, Praha 1955, s. 487.

⁴⁸ Vincy Schwarz (Pavel Eisner), *Verše na zed'*, Praha 1937, s. 10.

⁴⁹ *Chrobák – Winter* (pozn. 19), s. 74.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Magazin DP IV*, 1936–1937, s. 238.

⁵² Karel Poláček, *Odejdi!*, in: *1936 v politické karikatuře*, Praha 1937.

⁵³ *Lidové noviny* XLIV, 1936, č. 547, 1. 11., s. 9.

⁵⁴ Karlíček (pozn. 40), s. 95.

⁵⁵ Umberto Eco, *Vytváření nepřítele a jiné příležitostné texty*, Praha 2013.

⁵⁶ Čapek podobně jako Hoffmeister přisuzuje fašismu roli býka.

⁵⁷ *Umění republikánského Španělska*, Španělští umělci pařížské školy, SVU Mánes, Praha 1946.

The Battle for Madrid in Prague The Spanish Civil War and Czechoslovak Caricature

Adam Tomáš

This study briefly presents early reflections on the Spanish Civil War in Czechoslovak society after the war's outbreak and the most important activities undertaken in the country in support of the Spanish Republic. There are in this connection certain paradigms that underpinned how these events were received in Czechoslovakia. The author cites four basic figures and phenomena that shaped the perspective from which the war and Spain in general were viewed.

These were the figures of Miguel de Cervantes, Francisco Goya, and Pablo Picasso, and, as meaningful for Spain, bull fighting. These quite narrow perspectives and narratives were also maintained by the artists who were informing the Czechoslovak public about events on the Iberian Peninsula.

This propagandistic battle over the how to view the two warring sides unfolded alongside the cultural struggle between left-wing and conservative figures that cannot be overlooked. The study thus refers to and presents the cultural context for two important exhibitions of caricatures held at the Mánes Gallery and a controversial poll conducted by *Národní listy* (The National Newspaper) and titled *Národu národní kulturu* (National Culture for our Nation).

The materials are selectively discussed in connection with the artists behind them. Primary attention is devoted to the most active interwar artists associated with the pro-communist and anti-fascist press, namely Adolf Hoffmeister, Antonín Pelc, and František Bidlo, and John Heartfield, who was in Prague in that period. Their works are examined in relation to their historical context, but they are also interpreted through the lens of the paradigms mentioned above. The study closes with a look at post-war reflections on the conflict and, briefly, how it was utilised by state propaganda after February 1948.

Figures: 1 – John Heartfield, **Madrid 1936**, 1936. *Španělsko I*, 1937, no. 4; *2* – John Heartfield, **Follow Spain's Example!**, 1936. *Arbeiter Illustrierte Zeitung XV*, 1936, no. 9; *3* – **Eiserne Front Poster**, Germany 1932; *4* – John Heartfield, **Sow of Death**, 1936. *Španělsko I*, 1937, no. 8; *5* – John Heartfield, **Freedom Itself Is Fighting in Your Lines**, 1936. *Španělsko I*, 1937, no. 8; *6* – Adolf Hoffmeister, **The Struggle for War**. *Svět práce* 1934; *7* – Adolf Hoffmeister, **Bullfighter**, drawing for a book cover *Šarži (Visages)*, 1935. Private collection; *8* – Adolf Hoffmeister, **Spanish Bullfighting**, 1937. National Gallery in Prague; *9* – Adolf Hoffmeister, **Pablo Picasso Painting Guernica**, 1937. Private collection; *10* – Adolf Hoffmeister, **Pablo Picasso Writing the Word Peace on the Ruins of Culture**, 1960; *11* – Antonín Pelc, **Carmen**, *Der Simpl I*, 1934, no. 8. Library of the Museum of Decorative Arts in Prague; *12* – Antonín Pelc, **The Spanish Arena**. *Der Simpl I*, 1934, no. 4. Library of the Museum of Decorative Arts in Prague; *13* – Antonín Pelc, **General Franco and Spain**, 1936. Kutná Hora, Gallery of the Central Bohemia Region; *14* – Antonín Pelc, **Franco**, 1937. Hluboká nad Vltavou, Aleš Gallery of South Bohemia; *15* – Antonín Pelc, **Munich**, 1938. National Gallery in Prague; *16* – František Bidlo, **Madrid in Ruins**, 1939. National Gallery in Prague; *17* – František Bidlo, **Aprílová zpráva** (An April Fool's Message), 1936. *Magazin DP IV*, 1936/1937; *18* – Josef Čapek, **Spain 1936**, 1936. *History Up Close* – A Collection of Satirical Drawings, Prague 1949; *19* – Josef Čapek, **In Spain – Loosely Inspired by Goya**, 1936. *History Up Close* – A Collection of Satirical Drawings, Prague 1949