

FAIR WARNING:  
FOR ADULT INTELLECTUALS ONLY!

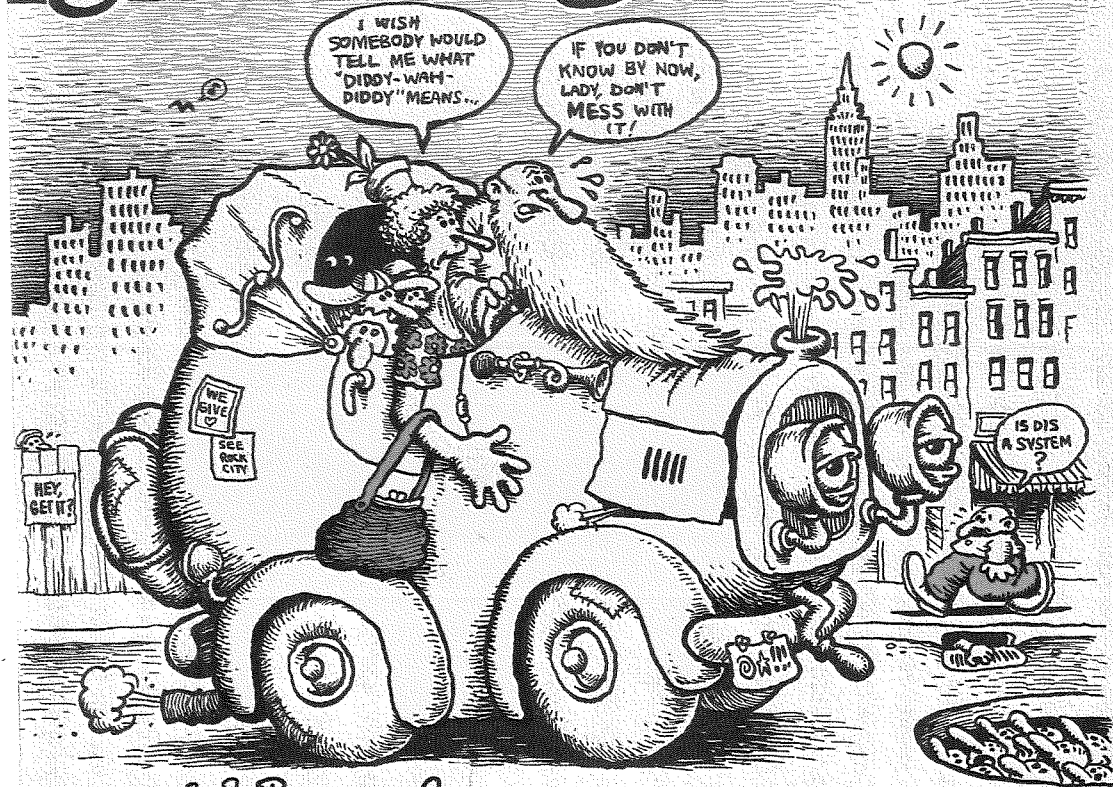


NO.1

# all new **Zap** COMIX \$2.50

APPROVED  
BY THE  
GHOST  
WRITERS  
IN THE  
SKY

*Zap Comics are Squinky Comics!!*



Special Bonus!  
**KITCHEN  
KUT-OUTS!**

**MR. NATURAL  
VISITS THE CITY**

Robert Crumb  
*Zap Comix* č. 1 • 1968

Crumb nebyl prvním undergroundovým kreslířem, který vydal sbírku vlastních prací; jeho genialita spočívá v tom, že si k tomu přivlastnil konkrétní formát a kresebné zvyklosti běžných amerických komiksů, prodávaných v novinových stáncích, s lesklými obálkami a šitých na stříšku. Samozřejmě i to mělo satirickou funkci, ale především se uchovávala nevinná zábava z toho, že si čtete komiks, což ještě víc posiloval Crumbův karikaturní styl, evokující starší novinové stripy. „Kvůli tomu, jak (jeho komiksy) vypadaly, jsme si mysleli, že (Crumb) bude někdo hodně starý,“ řekl budoucí vydavatel série *Zap* Don Donahue o tom, jak poprvé uviděl Crumbovy rané komiksy ve čtrnáctideníku *East Village Other*. „Že možná kreslil komiksy někdy ve dvacátých a třicátých letech a teď mu luplo v kouli nebo tak něco.“

# 01

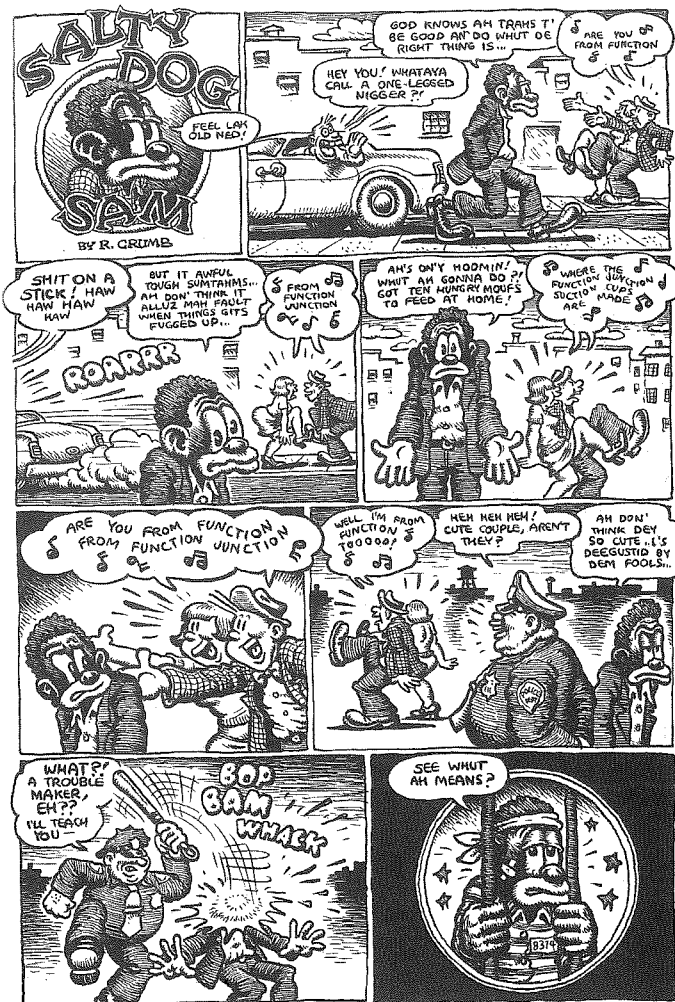
## UNDERGROUND A CO BYLO PO NĚM

Dne 25. února 1968 začal Robert Crumb se svou tehdejší ženou Danou prodávat z dětského kočárku, který tlačili po ulicích sanfranciské čtvrti Haight-Ashbury, jednotlivé výtisky prvního čísla *Zap Comix*. Mezi místními hipickými veterány „léta lásky“ se ta rozmarně vyhlížející, tenká sbírečka Crumbových skandálně nevázaných komiksů stala ihned hitem. Zrodilo se undergroundové hnutí v komiksu.

Jeho prapůvodním zdrojem byly univerzitní humoristické časopisy a časopisy pro posluchače různých rockových stylů (hot rod, surf) a undergroundové tiskoviny, jako byly *East Village Other*, *Berkeley Barb* nebo *L. A. Free Press*. Ty byly napojené na již existující síť „head shops“, obchůdků prodávajících různou drogovou výbavičku a plakáty psychedelických kapel. Výsledkem šťastného spojení tvořivého impulzu, vnímavého obecenstva a již vyzkoušeného distribučního kanálu vzniklo šest let komerčně výnosné umělecké nezávislosti, jaká neměla v dějinách komiksu obdoby. Komiksoví tvůrci ve značném počtu poprvé psali a kreslili za účelem osobního vyjádření, bez cenzury a redakčního vlivu, přičemž jejich výtvoři zůstávaly jejich majetkem.

„Usilovně jsem pracoval jako malíř,“ napsal Justin Green o práci na komiksu *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary* (Binky Brown potkává Panenku Marii, 1972). „Tím myslím, že jsem se zaměřil na samotné dílo, ne na jeho komerční úspěch, a že jsem pracoval z vnitřního popudu.“<sup>2</sup>

Po více než desítky let autocenzury v komiksovém průmyslu, jež upevnila vnímání média jako něčeho, co je určeno jen pro děti, přišli undergroundoví autoři zachovávající a oživující dětskou radost ze čtení, kterou ale věnovali dospělému čtenáři. Jejich komiksy kácely všechna tabu, ukazovaly nahotu a sex, krajní násilí, neuctivý humor a radikální politiku; ale také posouvaly konvenční hranice komiksu jako výtvarné formy. Undergroundová estetika, to byl drsný, spontánní pohled na svět, který raději riskoval, že se zvrhne v chaos, ba i v nečitelnost, jen aby nepůsobil uhlazeně a komerčně. Jak napsala kreslířka a historička komiksu Trina Robbinsová, undergroundoví tvůrci „se prostě vrhli s fixkou na kus papíru a nechali to všechno plynout, čče.“<sup>3</sup>



NAHORE V PRAVO  
Robert Crumb  
Salty Dog Sam, Zap Comix č. 6 • 1978

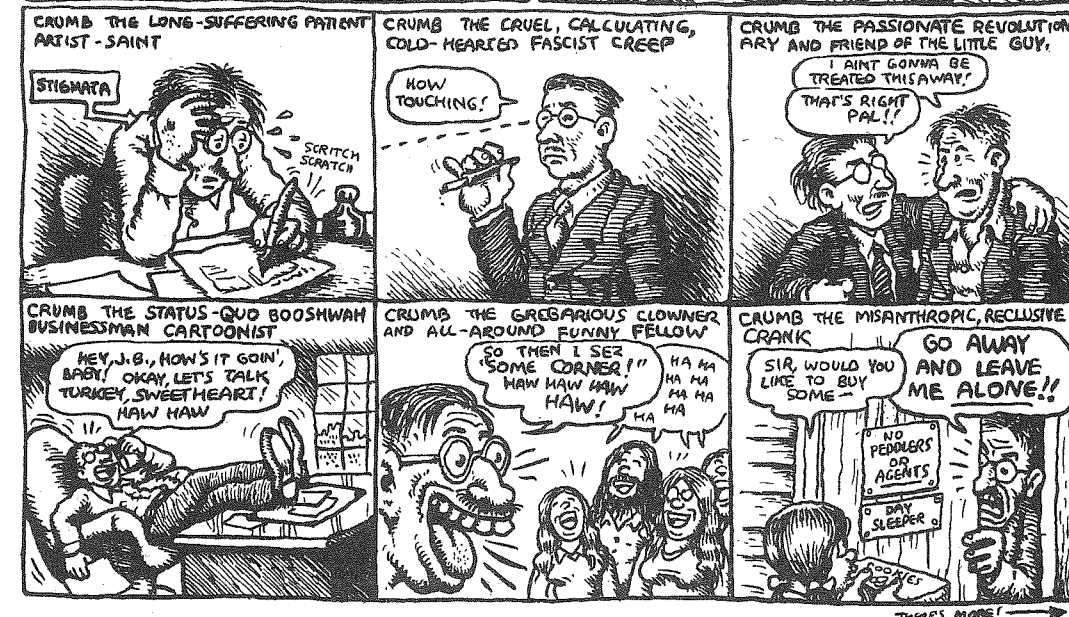
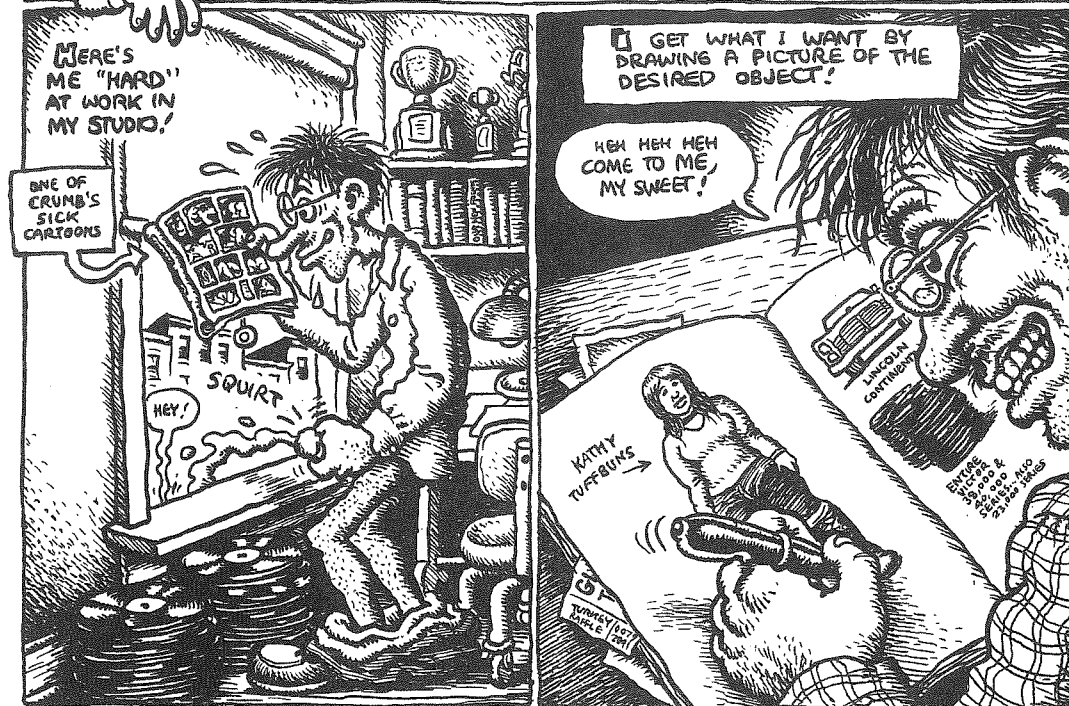
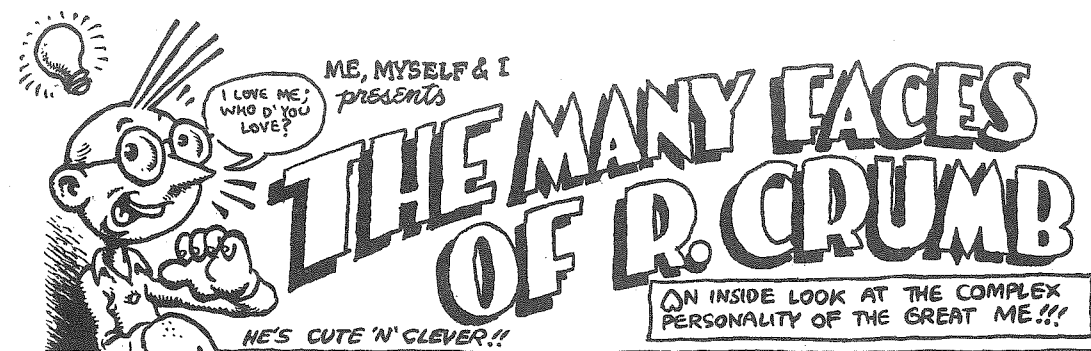
Když se ke Crumbovu pevnému odhodlání odkrýt toho ze sebe v komiksu co nejmí přidat ještě jeho retro styl, výsledkem byla dost šokující obraznost: jako například když zobrazoval karikaturním stylem Afroameričany s obrovskými pysky, takže připomínali rasistické karikatury ze dvacátých a třicátých let. *Salty Dog Sam* sice vyjadřuje protirasistické postoje, ale i tak oživuje surově stereotypizující výtvarně zpodobnění i dialekt postav.

PROTĚJŠÍ STRANA  
Robert Crumb  
The Many Faces of R. Crumb (Mnoho tváří R. Crumba), XYZ Comics • 1972

Crumb si často jako námět vybíral sám sebe, a pak odhaloval ty nejtrapnější rysy svojí povahy a psychologie, podle všeho bez marnivosti nebo stůdu.

#### ROBERT CRUMB

Ironické je, že komiksovým hlasem generace vyznávající heslo „nevěř nikomu nad třicet“ se stal člověk veskrze prolezlý anachronismy. V Crumbově díle se spojuje radost z oceňování toho starého s radostným šokem z novinek. Autor oživil vizuální jazyk novinových komiksů ze dvacátých a třicátých let, především pak komediální a přehnaný styl „bigfoot“ (s velkýma nohama), jakým kreslili Bud Fisher (*Mutt and Jeff*), Billy De Beck (*Barney Google*) a Elzie Segar (*Popeye*, tedy *Pepek Námořník*), jenže mu přidal modernější přístup. Používal ikonografii tradičně spojovanou se staromódními vtipy a nevinými groteskami, ale její pomocí zachycoval zoufalství, odcizení, frustraci. Poprvé ve své historii se stal komiks rovněž prostředkem, jak vyjádřit autorovu osobnost v co největší úplnosti, a to pomocí Crumbových popisů sebe sama v dílech jako *Definitely a Case of Derangement* (Případ úplné pomatenosti), které vyšlo hned v prvním čísle série *Zap* v roce 1968, anebo *The Many Faces of R. Crumb* z roku 1972. Kombinace přirozeného nadání pro to, co je v komiksovém médiu nejlepšího, s naprosto bezuzdnou ochotou dát skrze humor průchod všemu nahromaděnému vzteku, potvrdila nové generaci znovu to, že komiks má smysl a je radost jej číst.





DOLE

Basil Wolverton  
The Mad Reader (Čtenář Madu),  
MAD č. 11 • 1954

VPRAVO DOLE

Gilbert Shelton  
The Mad Reader (Šílený čtenář),  
Zap č. 6 • 1973

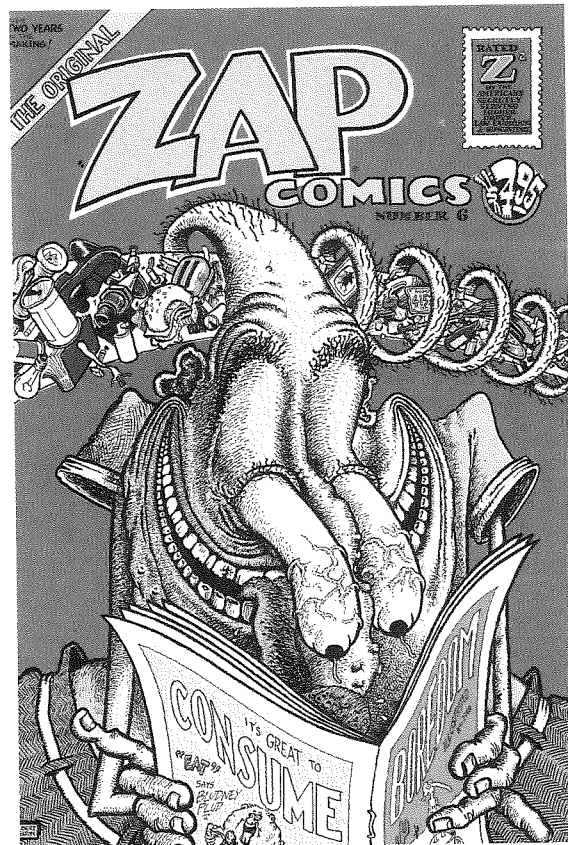
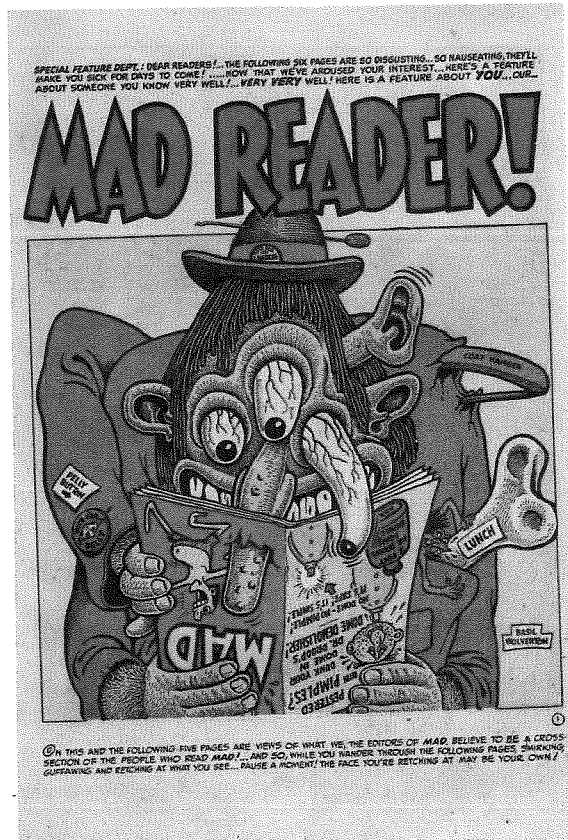
Tvůrci undergroundové generace byli ještě malíčci, když se objevil časopis MAD, a obálka Gilberta Sheltona pro Zap číslo 6 (1973) skládá hold groteskám Basila Wolvertona, jehož obrázek vyšel v časopisu MAD č. 11 (1954).

Od počátku vklouzl Crumb do kůže komiksového média jako málokdo před ním; jeho staromódní šrafury a jemné retuše vytvářejí drobný, neklidný povrch, který jako by sít každou postavu, předmět i detail pozadí jejich vlastním životem. Crumb s viditelnou rozkoší vytvářel pomocí tuše svérázné bytosti a pohyboval jimi po stránkách: příběh I'm A Ding Dong Daddy (Jsem rátatata táta) ze Zap č. 1 tvoří jen dvě strany bez sloh, kde anonymní hrdina běhá, skáče, vydává zvuky a exploduje v uvěznění devítipanelové mřížky – čirá oslava toho, jak je komiks schopen vytvářet vlastní, vnitřní a absurdní realitu.

Crumbův naléhavě osobní, autocenzury zcela zbavený přístup byl významným krokem při vývoji komiksu jako výtvarné formy; stejně tak naprostý nedostatek zábrán vedl i ke vzniku řady krajně kontroverzních prací, odhalujících umělcovy nejtemnější pudy. V jedné práci za druhou autor rozpoutává svoje sexuální obsese a frustrace z žen a předkládá čtenáři bizarní podoby sexuální agrese. Crumbovo používání rasových stereotypů, myšlené jakkoliv satiricky, vyvolává otázku, jakou zodpovědnost vlastně mají nespoutaní tvůrci za obrazy, jež vytvoří a rozšíří.

#### RŮZNORODOST UNDERGROUNDU

Zap elektrizoval nesourodou skupinu mladých kreslířů, kteří svoje styly a přístupy ladili už od začátku šedesátých let. Někdy v roce 1972 se mnozí z nich přesunuli do San Franciska, takže se z něj slovy kreslíře Jaye Kinneyho stalo „středisko čilého výtvarného hnutí“. Do tisku se dostávaly stovky různých undergroundových komiksů a autorů bylo dost na to, aby dali hnutí pozoruhodnou různorodost vizuálního i vypravěčského stylu. (Tato různorodost je vidět i v samotném Zapu: od druhého čísla tu jsou kromě Crumba mnozí další, Rick Griffin, Victor Moscoso, S. Clay Wilson, Spain [Manuel Rodriguez],



VPRAVO

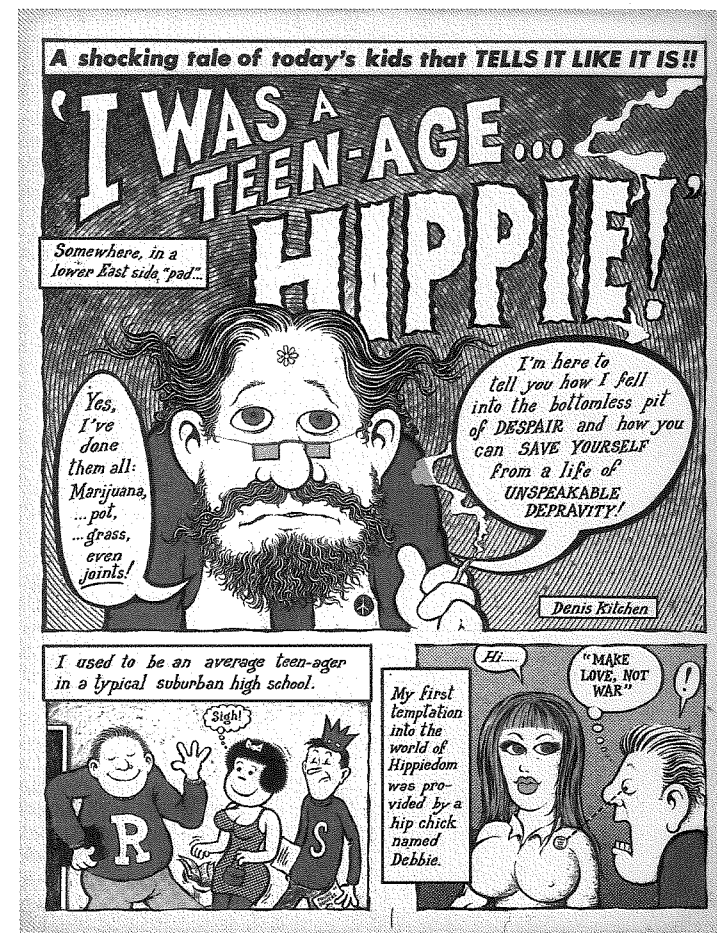
Denis Kitchen  
I Was a Teen-Age Hippie  
(Byl jsem pubošskej hipík),  
Shangri-la Comics • 1970

Jedním z prvních tvůrců, kteří po vzoru Roberta Crumba vydávali vlastní komiksy, byl Denis Kitchen, který se díky tomu posléze stal jedním z nejdůležitějších vydavatelů undergroundového a alternativního komiksu. Jeho práce I Was a Teen-Age Hippie je dokonalou ukázkou raného undergroundového komiksu, hlavně jeho směsí kontrakulturního humoru s nostalgickými komiksovými narážkami – zde například pohostinské vystoupení Jugheada z komiksu Archie a také dospělejší Nancy Ernieho Bushmillera.

DOLE

Gilbert Shelton  
A Year Passes Like Nothing (Rok uteče jako nic), The Fabulous Furry Freak Brothers č. 3 (DETAIL) • 1972

Shelton kombinoval nadání pro načasování a pro komickou charakterizaci postav se schopností spřádat stále absurdnější historky, a díky tomu se stal jedním z nejuspěšnějších undergroundových tvůrců.



Robert Williams a Gilbert Shelton.) Mnoho undergroundových komiksářů nacházelo inspiraci ve starších komiksech, ale také v živém kulturním prostředí. Někteří sáhli stejně jako Crumb po bezstarostném karikovaném stylu „bigfoot“, jiní se snažili čerpat z temné, transgresivní atmosféry EC Comics z padesátých let, zvláště pak z děsivých hororů a krimi od tohoto vydavatelství, a také z přídržného časopisu Harveyho Kurzmana MAD.

Díla Gilberta Sheltona Feds 'n' Heads a Bijou Funnies, vydaná Jayem Lynchem a Skipem Williamsonem, vyšla roku 1968, tedy brzy po Zapu. První vlna undergroundu se soustředila na jeden z nejtvrdejších způsobů, jak se v komiksu zalíbit, totiž na vulgární humor. Zatímco témata byla nová – drogy, sex, hippies versus „normální lidé“ – , nastavení humoru bylo důvěrně známé: Shelton, Lynch, Williamson, Denis Kitchen i další byli jen kontrakulturními dědici klasických gagů známých z novinového stripu. Především Shelton byl mistrem komiksového načasování a charakterizace. Na Texaské univerzitě v Austinu redigoval humoristický časopis, pro který vytvořil superhrdinskou parodii Wonder Wart-Hog (Úžasné prase bradavičnaté), a poté vytvořil pro undergroundový časopis Austin Rag trojici postav neustále zhulených hippies The Fabulous Furry Freak Brothers. A členové tohoto kontrakulturního komického tria, pro které podstatnou část legrace obstarával nenažraný Fat Freddy, se společně s Crumbovými postavami, jako byli Mr. Natural a Kocour Fritz, stali nejslavnějšími a nejoblíbenějšími figurami, jaké underground přinesl. A byla to jedna z mála sérií, které se udržely nad vodou i po polovině sedmdesátých let, tedy poté, co undergroundový boom odezněl.





Lynch a Williamson působili v Chicagu. Stejně jako Shelton zdokonalili svoje dovednosti při práci pro univerzitní humoristické časopisy a undergroundové publikace; když uviděli první číslo Crumbova *Zapu*, rozhodli se, že udělají něco podobného, a založili *Bijou Funnies*. Lynchův strip *Nard n' Pat* a Williamsonova práce *Snappy Sammy Smoot* patřily sice do kultury hippies, ale byly přímými potomky starých novinových „funnies“. Denis Kitchen z Wisconsinu je dalším z těch, kdo brzy vyslyšeli volání *Zapu*; založil si *Mom's Homemade Comix* (Mamčin domácí comix, 1969) a jeho vydavatelství Kitchen Sink Press mělo být pro rozvoj undergroundového komiksu zásadní.

Undergroundové hnutí nabízelo nové možnosti, jak prozkoumávat osobní vidění světa v komiksově formě. Kreslíři jako S. Clay Wilson, Spain a Kim Deitch vytvářeli jasně poznatelné, nápadité světy a stále kompaktnější příběhy. Odmítali cokoli uhlazeného, naleštěného a konvenčně hezkého a místo toho volili záměrnou expresivní ošklivost, spojenou s nikdy nemizící přítomností tvůrce, která je čitelná z linky a stínování, a to až do takových detailů, jako jsou nerovné linky samotného ohraničení panelů.

S. Clay Wilson byl nespoutaným id undergroundu. Jeho rochnění v mravní zkaženosti exploduje na hustě nabitých stránkách zalidněných piráty, motoráři, démony a lesbami, oddávajícími se neustálým orgiím nebo bojům (kteréžto dvě věci jsou ve Wilsonově světě většinou těžko k rozeznání).

Jay Lynch  
*Nard n' Pat*, „Voodoo Rendezvous“  
 (Vúdú randevú)  
*Bijou Funnies* č. 6 • 1972

Stejně jako Crumb převzal i Lynch karikaturní charakterizaci a čerchovanou šrafuru z novinových stripů ze dvacátých a třicátých let. Jeho *Nard n' Pat* přinesl dobrodružství naivního muže středního věku a jeho bezohledného kocoura, takže to bylo něco jako *Mutt and Jeff*, ale s politickým a sexuálním zabarvením typickým pro šedesátá léta.

S. Clay Wilson  
*The Checkered Demon*  
 (Kostkovaný démon) č. 3 (DETAIL) • 1979

Wilson se víc než o příběh nebo srozumitelnost zajímal o podívanou, a tak se zaměřil na jednolitě celostránkové nebo dvoustránkové obrazy narvané k prasknutí tvářemi, těly, kůží, ocelí a tělními tekutinami, což vše přirovnával k „akční malbě“: „Z dálky to vypadalo jako abstraktně expresionistický obraz, snad od Jacksona Pollocka nebo tak...“ uvedl. „Mělo to prostě ten příznačný, filigránový, psychedelický, halucinační vzhled, a až při bližším pohledu jste našli narativní obsah... takže to funguje jak na abstraktní výtvarné úrovni, tak na té dějové.“<sup>45</sup>

Wilson si vytyčil toto svoje extrémní území díly, jako bylo *Head First* (*Střemhlav*, 1968) ve druhém čísle *Zapu*, což je jednostránkový strip popisující piráta, který zvesela seká jiné postavě obrovský penis a pojíždá ho. Wilsonův naprostý nedostatek zábran šokoval – ale také osvobodil – dokonce i jeho kolegy ze *Zapu*. Crumb uvedl, že právě díky Wilsonovi našel odvahu zanořit se hlouběji do vlastních temných fantazií.

Wilsonovu galerii rozšklebených groteskních postav lidé často přirovnávají k dílu německoamerického expresionisty George Grosze, jenže Wilson stejně jako mnoho dalších autorů undergroundového komiksu vyrostl spíše na hororech, detektivkách a válečných příbězích z produkce EC Comics; exploze sexu a násilí v jejich díle byla mnohem spíše výsledkem dlouho zadržované touhy poslat „do prdele“ Comic Code Authority, regulační orgán založený roku 1954 v důsledku kritiky mravnosti v komiksu, kterou publikoval psycholog Fredric Wertham. Jak to shrnul Spain: „Dostali jsme možnost dát nenáviděnému Comics Codu přes držku.“<sup>46</sup>

Spain přinesl atmosféru drsných noirových filmů a k tomu i konzistentní marxistickou politiku. Jeho příběhy, v nichž vystupoval například levicový akční hrdina Trashman, byly v podstatě brakové thrillery, které spojovaly SF a politická témata a kde nade vším vládl ironický tón: Trashmanovou superschopností je dovednost splynout s odpadem – proměnit se ve starý výtisk *East Village Other*, tedy právě té tiskoviny, kde vyšel komiks poprvé.

Kim Deitch, syn karikaturisty a animátora Gena Deitche, jako by vyrůstal přímo v dějinách animace. Stejně jako Crumba fascinovala Deitche americká popkultura počátku dvacátého století, dobová hudba, kreslené filmy







VPRAVO NAHOŘE  
Spain (Manuel Rodriguez)  
*Trashman*, *Subvert* č. 3 • 1976

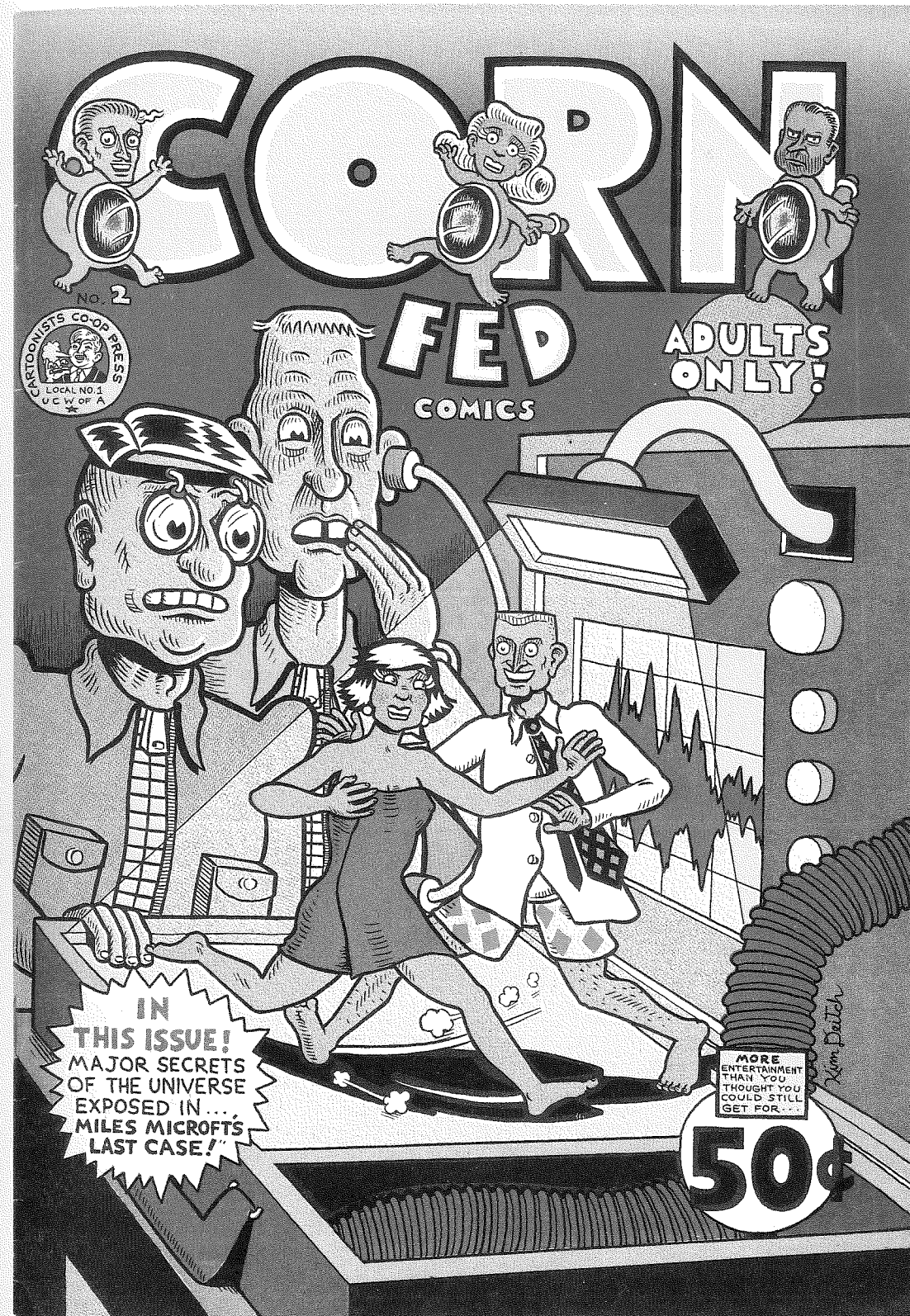
Spainovy postavy, vyvedené silnou černou linkou, s výrazným stínováním a robustní retuší, jsou ostře řezané a monumentální a připomínají hrdinské postavy dělníků z nástěnných maleb v budově American Works Progress Administration, ovšem také mají velice dynamické karikaturní rysy. Trashmanova tvář je kamenná maska se stíny místo očí, jeho ruce jsou veliké, prsty podivně křivé a sukovité. Spain se nechal ovlivnit mainstreamovými autory akčních a SF komiksů, jako jsou Jack Kirby a Wally Wood, ale Kirbyho dynamiku a výtvarnou zkratku doplnil o dramatické a různorodé dispozice stran.

PROTĚJŠÍ STRANA  
Kim Deitch  
*Corn Fed Comics* č. 2 • 1973

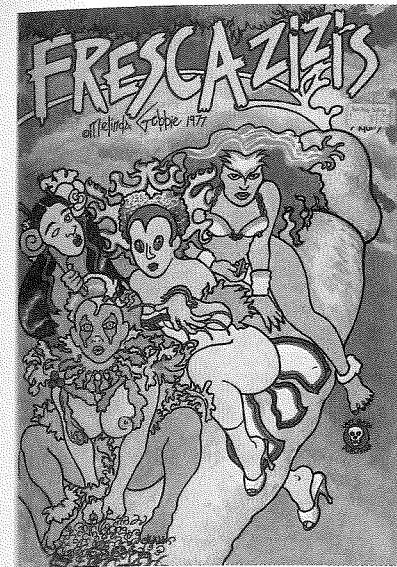
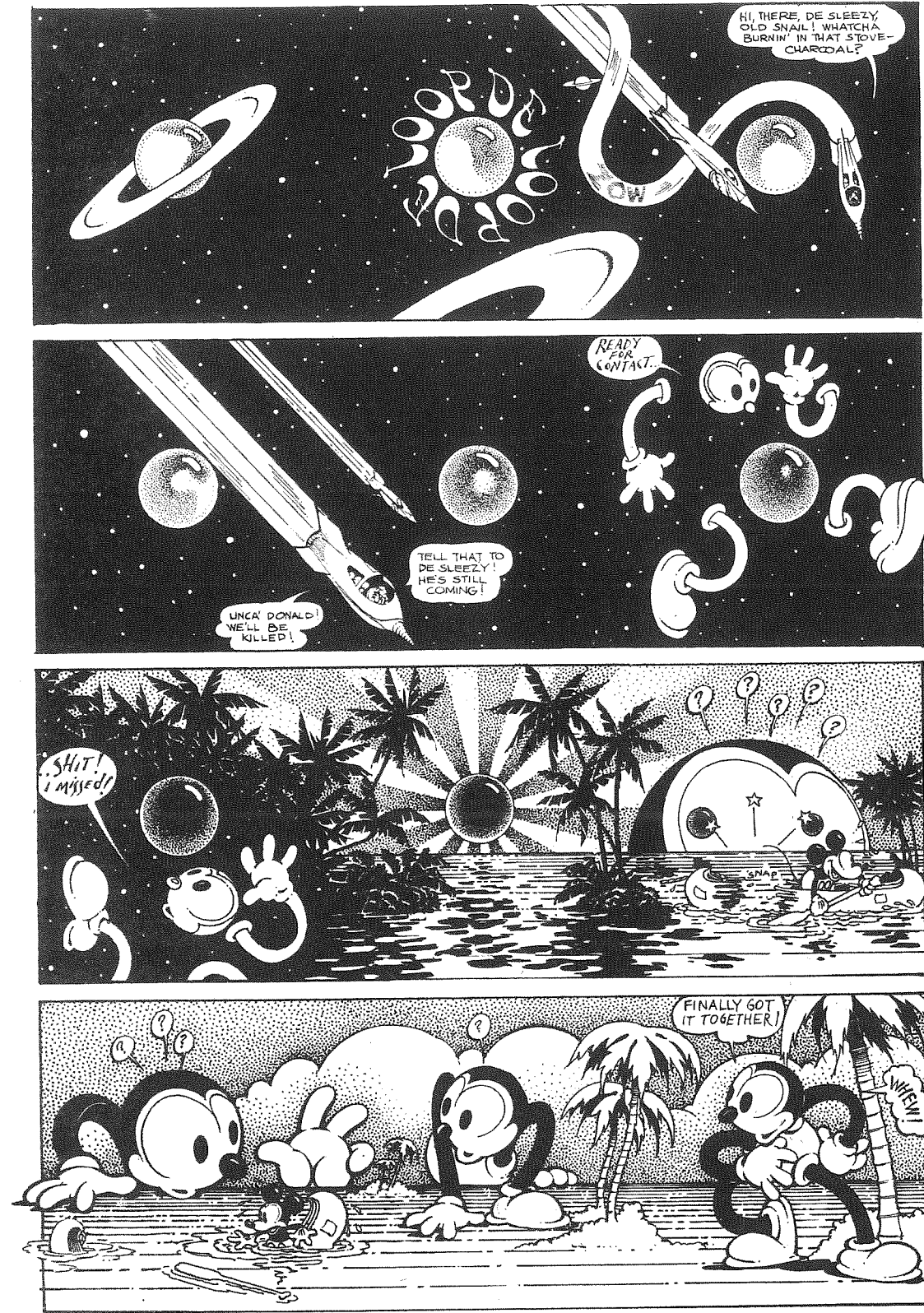
Šílené světy Kima Deitche mohly spatřit světlo světa jedině v undergroundu. Jeho kresba je jak velmi sofistikovaná, tak i roztomile neobratná. Postavy se vyznačují potrhlou karikovaností a často je nacházíme v prkenných pózách a se šílenými, úzkostnými výrazy; půvabné kresby se zmučenou duší.

a komiksy. Deitch spojil tuto zálibu v okrajových amerických reáliích s vlastní nezvyklou vizí, a tím vznikl imaginativní, složitý vesmír osídlený postavami zoufalců – podvodníků, sektářů, šejdů, lidí posedlých popkulturou, samotářských umělců, nemluvě o řadě záhadných a nadpřirozených bytostí. Mezi nimi zaujímá čestné místo Kocour Waldo z vymyšleného kresleného filmu ze dvacátých let, který vede vlastní dobrodružný (a často dost zpustlý) život. Deitchovi nešťastní hrdinové jsou lákáni, a to často vlastními obsesemi, do záhadných světů, ve kterých spíš než o život mohou přijít o přičetnost.

Okrajovější součástí undergroundového hnutí byla halucinační tvorba dalších příspěvatelů *Zapu*, Victora Moscose, Ricka Griffina a Roberta Williamse. Moscoso a Griffin svoje vizuální styly rozvinuli při práci na psychedelických rockových plakátech, inspirovaných zážitky po LSD, a přinesli na stránky *Zapu* téměř zcela nedějové práce, postavené na volných asociacích. Oba měli výraznou zálibu v pseudodisneyovských myšáčkách a kačerech, kteří se ale rozplývají v plovoucí koule a kapky, to vše na stejně nestabilním pozadí. Některé z jejich příspěvků měly i jakousi dějovou linku, ale vždy v nich převládá vizuální hra s formami a s nepatřičnými kreslenými postavami. Williamsovy příspěvky do *Zapu* až tak abstraktní nejsou, mívají dialogy, zápletku a gagy, ale obsah patrně hraje až druhotnou roli za složitě texturovaným celoplošným povrchem (Williamsovou specialitou byly blyštící se lesklé povrchy).







PROTĚJŠÍ STRANA

Victor Moscoso

Loop-de-Loop, Zap č. 6 • 1973

Moscoso spolu s dalším autorem Zapu Rickem Griffinem často používali to, co francouzský teoretik komiksu Benoît Peeters považuje za jeden ze základních prvků komiksové umělecké formy: proměny. Peeters poukazuje na sérii Winsora McCaye *Little Nemo in Slumberland* (vycházející od roku 1905) jako na archetypální příklad toho, jak je komiks neodolatelně přitahován ke zobrazování tvarových změn.<sup>7</sup> McCayův vliv je jasně patrný na Moscosově práci *Loop-de-Loop*, kde se Malý Nemo dokonce objevuje jako postava.

NAHOŘE

Melinda Gebbieová

Frescazsis • 1977

Barevná obálka, kterou autorka nakreslila pro vlastní komiksový sešit, dobře ukazuje její excentrickou osobní vizi: dekorativní, erotickou a šílenou takovým způsobem, jakému mohl poskytnout prostor právě jen underground. I když se její styl po léta vyvíjel, základní vlastnosti si zachoval až do pozdější doby, kdy Gebbieová spolupracovala s Alanem Moorem na jeho *Lost Girls* (*Ztracené dívky*).

VPRAVO

Trina Robbinsová

Panthea, *Trina's Women* č. 1 • 1976

Příběhy Triny Robbinsové přinesly do komiksového undergroundu feminismus. Autorka obvykle volila za hlavní postavy ženské dobrodružky. Od mužských tvůrců se navíc odlišovala i výtvarnými zdroji – čerpala spíše z okázalého stylu komiksových stripů ze čtyřicátých let, než ze stylu „bigfoot“ nebo z produkce EC. Díky tomu si vypracovala klasickou, elegantní linku štětcem, která byla na undergroundové scéně naprostou výjimkou.

Autorkám dával underground jak příležitosti, tak důvody ke frustraci. Trina Robbinsová, jedna z mála žen, které působily už v počátcích, začínala kreslením komiksů jako propagačních materiálů pro svůj obchod v New Yorku. Pak se přestěhovala do San Franciska a její práce začaly vycházet v antologiích, jako byl třeba *Yellow Dog*. Její díla často spojovala lesk 40. let se silnými akčními hrdinkami – byla to citlivá a satirická dobrodružství s feministickým poselstvím.

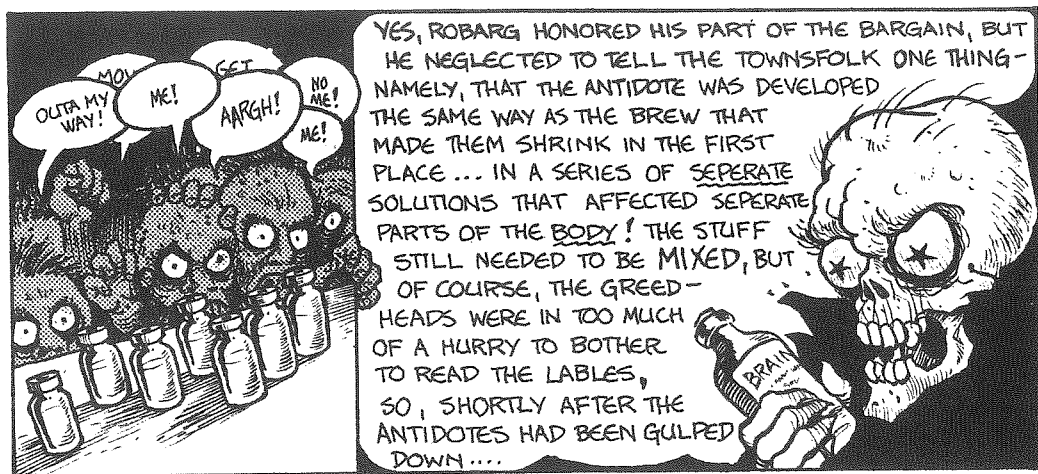
Jenže Robbinsová, stejně jako mnoho dalších žen, které se snažily k undergroundu připojit, zjistila, že to prostě je „pánský klub“, a značně jí vadilo sexistické vyznění komiksů. A tak v roce 1972 s dalšími autorkami – včetně Lee Marrsové, Sharon Rudahlové, Pat Moodianové a Aline Kominské – založila vydavatelské družstvo, které publikovalo vlastní antologii. V téže době dvě autorky z Los Angeles, Joyce Farmerová a Lyn Chevelyová, vytvořily vlastní feministicky orientovaný undergroundový časopis, *Tits & Clits* (*Bradavky & Klitoris*), jako reakci na „přebytek testosteronu v komiksu“.<sup>8</sup>

Příběhy vytvářené ženami byly reakcí na mužské sexuální fantazie, jež v undergroundovém komiksu přebujely, a přinášely sexuální dobrodružství s převracenými rolemi, ale zároveň se tyto komiksy upřímně a nepokrytě zabývaly ženským tělem, jako třeba ve *The Menses is the Massage* (*Menstruace je poselství*) od Joyce Farmerové v *Tits & Clits* č. 1 (1972), kde autorka líčí svoje snahy najít anebo si vyrobit ideální hygienické vložky.



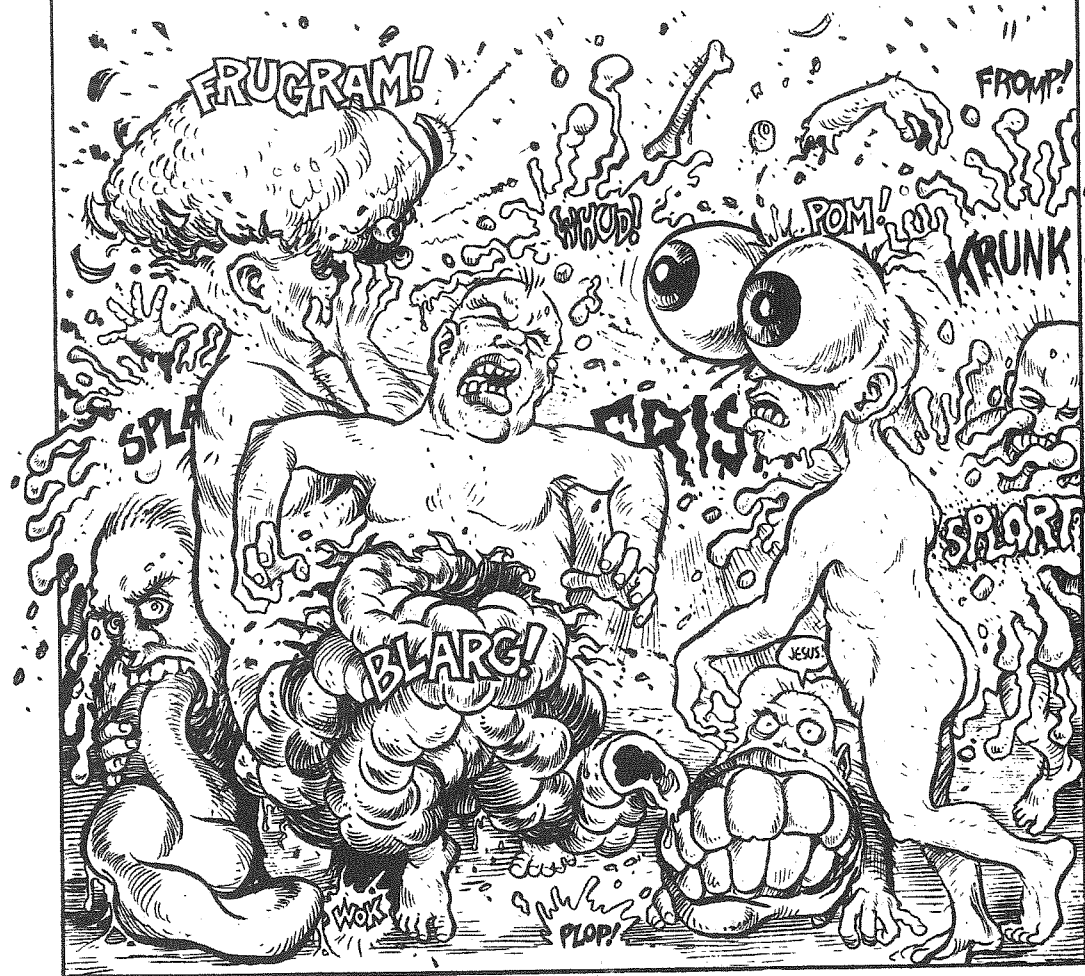






YES, ROBARG HONORED HIS PART OF THE BARGAIN, BUT HE NEGLECTED TO TELL THE TOWNSFOLK ONE THING - NAMELY, THAT THE ANTIDOTE WAS DEVELOPED THE SAME WAY AS THE BREW THAT MADE THEM SHRINK IN THE FIRST PLACE ... IN A SERIES OF SEPERATE SOLUTIONS THAT AFFECTED SEPERATE PARTS OF THE BODY! THE STUFF STILL NEEDED TO BE MIXED, BUT OF COURSE, THE GREED-HEADS WERE IN TOO MUCH OF A HURRY TO BOTHER TO READ THE LABLES, SO, SHORTLY AFTER THE ANTIDOTES HAD BEEN GULPED DOWN ...

THE SOUND OF DAMP EXPLOSIONS FILLED THE ROOM AS THE TOWNSFOLK EXPERIENCED ROBARG'S REVENGE! BODIES RUPTURED AS VIOLENTLY EXPANDING ORGANS SENT GRISTLEY DEBRIS FLYING ... MUFFLED CRIES WERE HEARD AS FLESH TORE FLESH! THEN, EXCEPT FOR OCCASIONAL HISSSES AND GURGLÉS, THERE WAS SILENCE.



i Griffithova postava Zippy the Pinhead. V *A Occult Laff-Parade* (1973) se jednalo o satiru na módní hnutí New Age. V těchto komiksech byl kladen větší důraz na scénář než na vizuální vybroušenost; kresba je kvalitní, ale chybí jí osobitost. Při prvním pohledu někdy sotva poznáte, co vytvořil Griffith a co Green.

Komiks *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary* byl tím nejambicióznějším, nejkompaktnějším pokusem o souvislé vyprávěčství, jaký dosud underground přinesl; navíc šlo o rozsáhlejší, čtyřicetistránkovou autobiografii. I když ve své době valného ohlasu nedosáhla, ovlivnila další tvůrce, především Arta Spiegelmana, a dnes je uznávána jako komiksový milník. Green vytvořil postavu alter ega Binkyho Browna a sledoval na něm dětské náboženské obsese a katolický pocit viny, zároveň dovedl postavu až do dospělosti, k nebezpečím (nediagnostikované) obsedantně kompulzivní poruchy. Autor tu detailně popisuje svoje bizarní citové fixace a také bolest a zmatek svého dětství i dospívání, to vše velmi precizně a působivě, takže vznikají pozoruhodné vizualizace duševních stavů.

Undergroundoví tvůrci, kteří citově vyrostli z dětských vzpomínek na publikace z EC Comics, přirozeně tíhli k hororu a SF. Důkazem jsou antologie, jako je *Bogeyman* (*Bubák*), *Insect Fear* (*Hmyzí strach*), *Skull* (*Lebka*) a *Slow Death* (*Pomalá smrt*). *Skull* byla hororová série založená v roce 1970 Garym Arlingtonem, majitelem komiksového knihkupectví San Francisco Comic Book Company, jež bylo pro rozvoj undergroundu zcela zásadní. *Skull* velmi přesně napodoboval i formát hororů od EC. Dokonce tu byla i zábavně strašidelná postava vypravěče, který uváděl všechny příběhy... a samozřejmě šlo o mluvící lebku. *Skull* tento žánr využíval, ale zároveň se mu posmíval, a dováděl sex a násilí do krajnosti, na jakou nemohli předchůdci u EC v padesátých letech ani pomyslet; dokazuje to například číslo 2 s příběhem *Tall Tail* Grega Ironse, jehož rytý, rozřípený styl upomíná na Jacka Davise ze stáje EC.

Tím, že *Skull* napodoboval klasickou strukturu vyprávění příběhů od EC se zvratem na konci, umožňoval autorům větší vyprávěčskou kázeň, než jakou vyžadovala většina undergroundu. K několika autorským týmům scenárista-kreslíř patřil i Greg Irons, spolupracující s Tomem Veitchem. Jejich *The Legion of Charles* (*Pluky Charlieů*, 1971) je samostatný sešit, jenž spojuje do jednoho příběhu dvě tehdejší vrahounské postavy – šílence Charlese

PROTĚJŠÍ STRANA

Greg Irons  
*Tall Tail, Skull* č. 2 • 1970

Tohle ve své nápadité děsivosti přesahuje vše, co kdy přineslo EC Comics: znetvořený zakrnělý lékárník se mstí svým maloměstským trýznitelům za pomoci látky, které je nejprve zmenší a potom selektivně vrací jednotlivým orgánům původní velikost; krvavé vyvrcholení příběhu se hemží vybuchujícími mozky, očními bulvami a střevy.

NAHORE

Jaxon (Jack Jackson)  
*White Man's Burden* (*Břemeno bílého muže*), *Slow Death* č. 6 (DETAIL) • 1974

Undergroundoví umělci se od EC naučili víc než jen šokovat a být nechutní; ironické zvraty, jimiž končí tahle kousavá postkoloniální satira, evokují liberální politiku již dříve vyjadřovanou v příbězích z padesátých let; zejména v těch od Harveyho Kurtzmana a Ala Feldsteina, anebo v proslulém příběhu „Master Race“ (Panská rasa) od Bernarda Kristeina. Jaxonův pesimistický pohled na revoluce také demonstruje, že underground se – navzdory svému kontrakulturnímu postavení – nevázal jen na ortodoxní politické levičáctví šedesátých let.





SAT. NITE AND JOE LUNCHPAIL IS AT HIS FAVORITE BAR HOPING AS HE PUTS IT TO PICK UP SOME STRAY NOOKIE BEFORE THE EVENING IS OUT.

JOE DOESN'T GET MUCH... HE SEZ IT'S BECAUSE MOST WOMEN ARE A BUNCH OF STUCK-UP CUNTS... THE REAL REASON IS THAT HE'S AN INSENSITIVE-LOUD-CHAUVINIST.

WELL SAY... HEY !!!... LOOKEE WHAT JUST WALKED IN  
 BUT EVEN A HONKY LIKE JOE MANAGES TO SCORE ONCE IN A WHILE... AFTER ALL, HE IS A FAIRLY IMPRESSIVE LOOKING 180 POUNDS OF.....



HEY BEAUTIFUL!!  
 HOW BOUT JOINING ME FOR A BEER?

Rand Holmes  
*Raw Meat (Syrové maso),*  
*Slow Death č. 6 • 1974*

Holmesův elegantní inkingový styl a světelné efekty upomínají na práci Wallyho Wooda pro EC Comics; dokonce i panelové rozvržení této titulní strany je založeno na tradici EC.

Mansona a válečného zločince z Vietnamu poručíka Williama Calleyho –, takže se vlastně vyjadřuje k násilí v celé americké kultuře, jak té „normální“, tak té kontrakulturní. Společně s Greenovým Binkym Brownem to je jedno z tematicky nejvyspělejších děl undergroundové éry.

*Slow Death Funnies* se zrodily v roce 1970 jako ekologicky motivovaná sbírka typicky undergroundových kousků, které se brzy staly – jako v případě *Skullu* – žánrovou sešitovou antologií, ve které šlo hlavně o SF směřující k ekologii i politice. Našlo se tu ledaco, od SF a hororových hříček ve stylu EC až po zásadní postkoloniální komentáře, jako v díle *White Man's Burden* (*Slow Death* č. 6, 1974). V Jaxonově (Jack Jackson) příběhu popravuje po úspěšné revoluci skupina vítězných afroamerických, asijských a indiánských vůdců poražené dekadentní bělochy, načež sama podléhá touze po moci. Vítězi se rozpadnou na frakce a každá z nich se prohlásí za „panskou rasu“.

Pozoruhodně vysokou úroveň ilustrace vnesli do undergroundu Richard Corben a Rand Holmes. Oba přispěli do *Slow Death*, Corben pravidelně publikoval i ve *Skullu*. Byli výrazně ovlivněni SF pracemi Wallyho Wooda z EC, a i když oba zobrazovali nezbytný sex a násilí, ani jeden to nedělali s onou záměrnou vizuální hrubostí, jež byla typickým znakem undergroundového komiksu. V jejich práci vlastně undergroundová estetika splývala s „oficiálním“ komiksem, s díly mladých mainstreamových tvůrců, kteří se pokoušeli experimentovat s undergroundovou tvůrčí svobodou.

To se ale části undergroundového hnutí nezamlouvalo; právě kvůli pracím autorů jako Corben a Holmes napsal Bill Griffith v úvodníku pro *San Francisco Phoenix* polemiku proti undergroundu, který vycházel z tradic EC, a v ní tvrdil, že „kromě explicitního sexu a užívání sprostých slov vlastně snadno zapadají do hlavního proudu.“<sup>11</sup>

Jiní undergroundoví autoři se pouštěli do žánru SF způsoby odlišnými od pulpového stylu napodobujícího EC. George Metzgera víc inspirovala duchovní témata než snaha šokovat. Jeho samostatný komiks *Moondog* (1969–1973) je v zásadě hipicko-utopický SF western o slepém proroku s parapsychickými schopnostmi, který se potuluje po postapokalyptické Americe.

Metzger stojí za povšimnutí i proto, že to patrně byl vůbec první americký komiksový autor přímo ovlivněný mangou; narazil na ni náhodou při práci na komiksu *Moondog* v jednom japonském knihkupectví poblíž San Franciska. I když textu nerozuměl, rytmus a stránkové dispozice japonských autorů včetně Osamua Tezuky a Gósekiho Kodžimy měly velký vliv na jeho dílo.

Vaughn Bodě se dostal ke komiksu – podobně jako mnoho jiných autorů – přes univerzitní humoristické časopisy a undergroundové publikace; ale stal se *svého druhu* fenoménem, který se ke slávě probil většinou přes jiné, neundergroundové tiskoviny, jako byl *National Lampoon*, v němž v letech 1971 až 1975 otiskoval pravidelný strip *Cheech Wizard*. Boděovy filmově roztomilé, erotické postavy a SF a fantasy styl se staly jednou z nejoblíbenějších a nejrozpoznatelnějších „značek“, které vzešly z undergroundového hnutí. Ve zmíněném stripu i v dalších Bodě vytvořil svérázný svět s vlastní logikou a jazykem, který upomínal na *Poga* Walta Kellyho nebo na *Krazy Kat* George Herrimana. Bodě dokonce vzal svoje výtvořky na turné po univerzitách („Bodě College Concert“), kde promítal obrázky a doprovázel je zvukovými efekty a vlastním vyprávěním. Jeho kariéru ukončila předčasná smrt, ale jeho oblé, barvitě výtvořky značně ovlivnily projev autorů graffiti.

Pokud Holmes a Corben dohnali svůj EC fetišismus do extrému, skupina „Air Pirates“ (Vzdušní piráti), která vznikla v roce 1971, čerpala



NAHOŘE

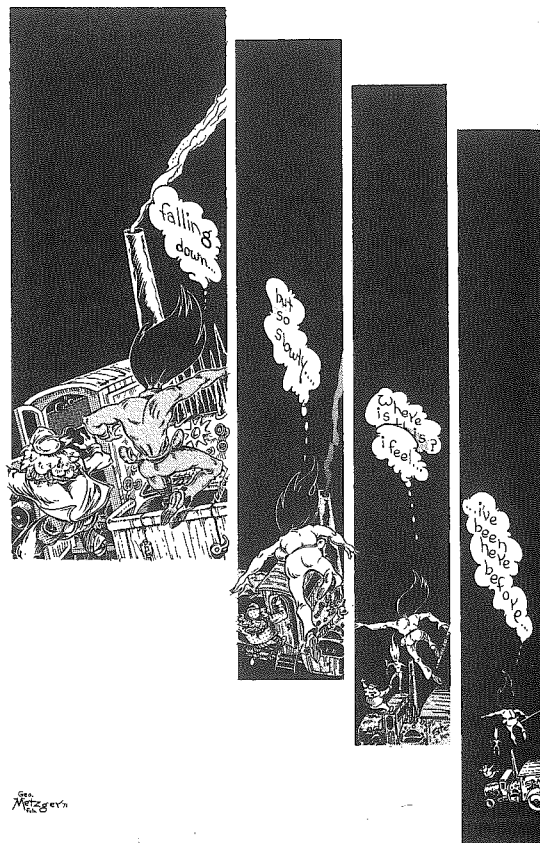
Richard Corben  
*How Howie Made It in the Real World*  
*(Jak si Howie vedl v realitě),*  
*Slow Death* č. 2 • 1970

Corbenův hyperrealistický airbrushový styl, míchaný s pulpovým přístupem k sexu a násilí, byl hybridem undergroundu a mainstreamu, což mu získalo zejména v Evropě hodně příznivců. Někomu ale připadalo, že Corben underground spíše využívá, než aby do něj patřil. V roce 1973 Bill Griffith napsal sžíravou kritiku undergroundových SF a hororů ovlivněných EC a všeobecně se mělo za to, že mířil především právě na Corbena.

VPRAVO NAHOŘE

George Metzger  
*Moondog* č. 2 • 1971

Jednou z inspirací, kterou Metzger převzal z japonského komiksu, bylo tvůrčí využívání bílých ploch v kompozici, zpomalení, zvolňující zlom vizuálního vyprávění a také používání obrázků „na spadávku“, tedy takových, které nemají žádné ohraničení a vedou až na okraj strany. Ty už tehdy byly (a dodnes jsou) v japonském komiksu běžné, zato severoamerické tiskárny musel Metzger kvůli svému dílu *Moondog* přemlouvát, aby změnilu techniku.



s podobnou fanatickou důsledností z novinových stripů ze dvacátých a třicátých let. Bobby London, Dan O'Neill, Shary Flennikenová, Gary Hallgren a Ted Richards společně publikovali ve dvou číslech sešitové antologie *Air Pirates Funnies*, kde s ohromující věrností znovuvytvářeli vizuální i narativní styl starých stripů (navíc s přísadou sexu) a vědomě napodobovali autory jako byli Cliff Sterrett, Frederick Opper a H. T. Webster. Jistou proslulost si skupina získala v roce 1971, kdy čelila žalobě Walt Disney Corporation za to, že bez povolení použila Mickey Mouse a další jejich postavy.

KONEC?

Boom undergroundového komiksu skončil náhle, v roce 1973, a postaralo se o to několik vlivů. Podle rozhodnutí Nejvyššího soudu Spojených států amerických v případě *Miller versus stát Kalifornie* mohly obce vyhlašovat vlastní normy při posuzování nemravnosti v tiskovinách. Head shopy byly už tak pod tlakem kvůli protidrogovým opatřením, že ze strachu z dalšího soudního stíhání přestaly undergroundové komiksy prodávat. Zároveň už lidé nepovažovali rebelský přístup k sexu, drogám, politice a oblékání za tak šokující a vzrušující jako v době, kdy underground vtrhl na scénu.

V následujících pěti letech prudce poklesl počet vydávaných undergroundových komiksů. Mnozí autoři se nové situaci přizpůsobili a tvořili a vydávali dál, i když pro menší čtenářskou komunitu. Vznikla nová distribuční soustava specializovaných komiksových knihkupectví, takzvaný „direct market“ (přímý prodej). Speciálek bylo podstatně méně než dříve head shopů a zároveň obsluhovaly především sběratele mainstreamového komiksu, i když se nepřátelsky nechovaly ani k tomu, co zbylo z undergroundu. Dál vycházelo několik nejoblíbenějších antologií: *Zap*, *Wimmen's Comix*, *Young*

*Lust*, *Slow Death* a také *Snarf* Denise Kitchena. Umělci, kteří si už stačili získat věrné publikum, jako byli Crumb, Shelton, Wilson, Deitch, Spain, Robbinsová a Kominská, dál vydávali jednotlivé práce mimo antologie, a odolnější vydavatelé typu Last Gasp a Kitchen Sink také přežili. Totéž, i když jen na kratší dobu, platilo i pro Print Mint a Rip Off Press.

POST-UNDERGROUND A KOMIKSOVÁ LITERATURA FAKTU

Období od poloviny sedmdesátých do poloviny osmdesátých let bylo dobou přechodu od undergroundového komiksu k nezávislému či alternativnímu komiksu. Evoluce se odehrála poměrně plynule a do značné míry v jejím čele stáli tvůrci vzeší z undergroundového hnutí. *Arcade, the Comics Revue*, založená v roce 1975 Artem Spiegelmanem a Billeem Griffithem, byla jedním z prvních pokusů o redefinici a změnu formy nezávislého komiksu v post-undergroundové éře.

Spiegelman začal už na vrcholu undergroundové vlny experimentovat s odvážným autobiografickým materiálem, jako bylo dílo *Prisoner on the Hell Planet: A Case History* (Vězeň z Planety Peklo) z roku 1973, anebo starší verze jeho grafického románu *Maus* (ve *Funny Animals* [sic!]) v roce 1972), ověněného budoucí Pulitzerovou cenou. Když teď měli s Griffithem *Arcade*, hodlali z něj vytvořit sofistikovanější, pravidelně vycházející antologii časopiseckého formátu pro dospělé, která by se mohla probojovat do novinových stánků.

První číslo zahajovala kratší práce *Editorial: an Introduction*, ve které Spiegelman a Griffith vystupují jako postavy. „Arcade bude komiksový časopis pro dospělé!“ prohlašuje Spiegelman. „Humor! Satira! Kýčovitá dobrodružství! Skutečný život! Experimenty!“

V *Arcade* vycházela díla takových undergroundových osobností, jako byli Crumb, Deitch, Griffith, Spain a Green, ale také nových autorů. Hlavní byla snaha o vážnější tón: šokování a nevázaný sex už nebyly významnými prvky. Kromě toho se antologie začala vypořádávat s nerovností v zastoupení obou pohlaví mezi tvůrci komiksu, která byla na undergroundové scéně zcela zjevná. A i když časopis moc dlouho nevycházel, pravidelně otiskoval práce Aline Kominské, Diane Noominové, M. K. Brownové a Michelle Brandové.

Sám Spiegelman do něj přispíval díly, která výmluvně hovoří o jeho přechodu od undergroundu k novému, racionálnějšímu přístupu, který nebude tolik posedlý porušováním různých tabu. Dvoustránkové mistrovské dílko *The Malpractice Suite* z šestého čísla *Arcade* spojuje koláž s karikaturou a seká na kusy denní strip *Rex Morgan, M. D.* (od Marvinu Bradleyho, Franka Edgingtona a Dala Curtise). Panely jsou tu vyřiznuté a opakují se v jiném pořadí uvnitř větších panelů, figury vypadávají z rámečků a pokračují vedle nich; celkový styl je surový a hrubě kontrastuje s elegantní tradiční ilustrací parodovaného stripu. Spíš než o parodii se jedná o niterný komentář k neustálé palbě fragmentovaných obrazů, která se na člověka valí z moderních médií. V této post-undergroundové epoše se také začala rýsovat jako slibná oblast, kterou bude moci nezávislý komiks probídat, komiksová obdoba literatury faktu. Spain otiskl v *Arcade* dva takové kousky: v čísle 4 komiks *Stalin* a v pátém pak *Gotterdammerung*, o posledních dnech nacismu. Další veterán z undergroundových časů, Jaxon, vedle toho publikoval působivou řádku sešitových komiksů zabývajících se dějinami jeho rodného Texasu, včetně *Comanche Moon*, *The Alamo* a *Los Tejanos*. Jaxon, jehož styl připomíná historické kousky Harveyho Kurtzmana ve válečné řadě EC Comics, zvolil k dějinám Texasu kousavě revizionistický přístup a popsal je z velké části z pohledu původních indiánských obyvatel nebo lidí pocházejících z Mexika.

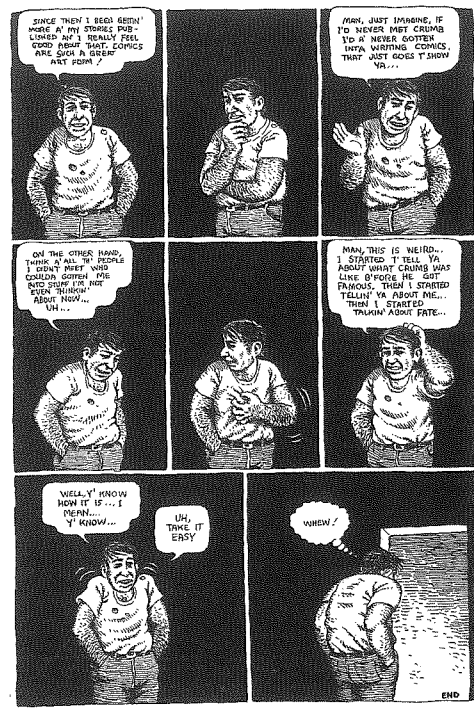
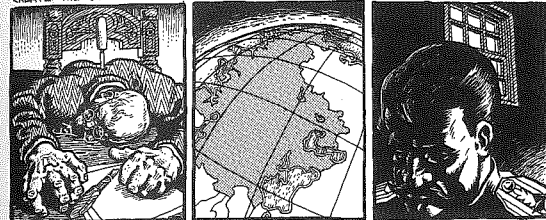




# STALIN



STALIN: LOOKING LIKE A SINISTER LIPTON TEA LOGO HE SYSTEMATICALLY EXTERMINATED HIS OPPOSITION TO CREATE THE GREATEST POLICE STATE IN HISTORY. WHAT FORCES SHAPED THIS BLOOD STAINED TYRANT?



PROTĚJŠÍ STRANA  
Art Spiegelman  
*The Malpractice Suite*, Arcade č. 6  
• 1976

Opakované pohyby a grimasy převzaté z novového stripu *Rex Morgan, M. D.* Bradleyho, Edgingtona a Curtise jsou stále absurdněji afektované. Nesouvislé „pokračování“ postav jako by naznačovalo, že hned za hranicemi pravidelných panelů běžného spotřebního komiksu z deníků číhá nějaká chaotická realita.

NAHOŘE  
Spain (Manuel Rodriguez)  
*Stalin*, Arcade č. 4 • 1975  
Za pomoci vševědoucího vypravěče a dokumentárního přístupu vytvořil Spain dílo, které připomíná válečné komiksy Harveyho Kurtzmana, psané v padesátých letech pro EC.

VPRAVO NAHOŘE  
Harvey Pekar (SCÉNÁŘ)  
Robert Crumb (KRESBA)  
*The Young Crumb Story*  
(Příběh mladého Crumba),  
*American Splendor* č. 4 • 1979

Díky prostému, ale přesto revolučnímu nápadu objevil Pekar nové obzory: autor a postava komiksu jakoby nic konverzují se čtenářem – zde na černém pozadí jako herec v experimentálním divadle.

Rozvíjely se i autobiografie a memoáry. Aline Kominská v nich pokračovala na stránkách *Arcade* i ve vlastních publikacích, jako *Twisted Sister* (ve spolupráci s Diane Noominovou). Ale největším hrdinou komiksových memoárů se stal Harvey Pekar. Nejprve mu vyšlo několik kratších kousků v antologiích, ale opravdu odvážnou vizi autobiografického komiksu předložil čtenářům v roce 1976 v *American Splendor* (Americká nádhera). Pekar byl kamarád Roberta Crumba, který podle jeho scénářů nakreslil několik prací do prvních čísel série, což pomohlo získat pozornost. Pekarova závislost na spolupráci s výtvarníkem jen podtrhuje sílu jeho kreativní osobnosti, působivý autorský hlas a víru v potenciál zvoleného média. Jeho příběhy v rozsahu od jednostránkových křafasů až po deseti či vícestránkové epizody vždy uvádějí samotného autora, buď jako hrdinu, anebo jako pozorovatele událostí. Pekar se nesnaží přehánět nebo dosahovat senzací, prostě jen používá komiks jako prostředek k vytvoření portrétu zemřelých detailů všedního života, ať už jde o jeho kancelářskou práci v nemocnici, anebo o to, co se děje na ulicích v jeho clevelandské dělnické čtvrti.

Příběhy Pekara a Crumba patří mezi vůbec nejlepší spolupráce scenáristy a výtvarníka v americkém alternativním komiksu, i když tvoří jen menší část Pekarových prací. Řadě příběhů v *American Splendor* zajistili výtvarnou podobu méně výrazní autoři, ale i tak Pekarovo dílo jasně prokázalo schopnost komiksu zachycovat i intimní, osobní a naturalistické výpovědi.

Autobiografické komiksy (Pekar, Green, Kominská) a historické a politické kousky (Jaxon, Spain) se v sedmdesátých letech pevně uchytily jako podoby nebeletristického, „nonfiction“ komiksu. Když je později Art Spiegelman spojil do jediného převratného žánru, došlo v následující dekádě v alternativním komiksu k jednomu z nejúžasnějších zlomů.