
Karikatura a umělecké dílo. Ke genezi moderního umění

Roman Prahel - Vojtěch Lahoda

Půjde nám nyní o to, oprášit staronovou tezi, že karikatura tematicky i stylově předjímala moderní umění, oprášit ji s vědomím historických hranic tohoto procesu, toho, že se jednalo o jednu, a to dosti paradoxní linii vedoucí k modernímu umění.¹⁾ Zdá se, že karikatura - grafické přehnutí rysů těla a tváře pro jejich komické působení²⁾ - byla s moderním uměním po dlouhou dobu asociována v záporném smyslu, hlavně prostřednictvím "ošklivosti" moderního života, a teprve modernisté, kteří se k této "ošklivosti" přihlásili svou tvorbou, toto spojení obrátili v pozitivní. Rádi bychom vás přesvědčili o tom, že, co takto probíhalo zejména ve Francii od poloviny minulého století, mělo v Čechách svou obdobu počínaje přelomem století a ve vývoji od moderny k avantgardám, ovšem s poněkud odlišnými výsledky.

Pokusíme se to osvětlit na několika příkladech, hlavně z odvětví karikatury v 19. i 20. století tak frekventovaného jako byla karikatura umění a jmenovitě uměleckého díla. Toto odvětví, donedávna téměř stranou pozornosti uměleckých historiků,³⁾ se v poslední době stává - a to v podstatě ze stejných důvodů - předmětem jejich zájmu, jak jsme na našem setkání už viděli v příspěvcích kolegů. Mnoho z toho, co bylo ještě před nedávnem téměř úplně ignorováno, protože považováno koneckonců za výsměch modernímu umění, se začíná ukazovat jako svého druhu kladná artikulace jeho možností. Chceme-li se ale zabývat vztahy karikatury a umění v moderní době, musíme si napřed být lépe vědomi dnes už nesamozřejmé role svědectví a výrazu doby, jaká se karikatuře přisuzovala od poloviny 18. století. Karikatura se stala tak důležitým fenoménem, protože zaujala klíčové místo ve sporech mezi přívrženci antiky a modernosti. Byla tu zobecněna v protivníka ideálu, který byl vůči ní po Herderovi znovu vytýčován, a u Winckelmanna, Lessinga a Lavatera spojena s moderní dobou jako její bytostný a negativní symbol. Odtud vycházející linie estetického myšlení a filozoficko-dějinné reflexe současného lidství "karikaturu" jen pomalu akceptovala jako realitu a pokoušela se ji různě zapojit do pozitivní koncepce, v podstatě jako předchůdce nového ideálu. Tento

vývoj se uzavírá koncem minulého století u Muthera, Hoffmannsthal a Fuchse převrácením původních pozic: postavení karikatury, průkopníka nového uměleckého ideálu je spojeno s odsouzením idealizujícího umění minulého století jakožto nechtěné karikatury. Toto rehabilitování bylo ale už vlastně počátkem historizace karikatury.⁴⁾

Kritický moment, v němž se výkon karikaturistů protnul se snahami moderních malířů, nastal už v polovině minulého století ve Francii a byl tu tehdy také v celé jeho produktivní otevřenosti reflektován - hlavně Baudelairem. Program raného modernismu byl založen právě na tom, co odmítali konzervativci, na uznání přesahů nízkých žánrů do vysokého umění. S působením karikatury jako zástupce triviální produkce na vysoké umění se setkáváme ovšem už mnohem dříve, v počátcích novodobé exploze satirické, politické kresby. Význačný příklad toho přineslo nedávné zjištění, podle nějž práce slavného britského karikaturisty Gillraye Smrt, Hřích a Ďábel (obr.42) patřila k hlavním inspiračním zdrojům Boje Sabinek od nejoficiálnějšího malíře Francie doby kolem 1800, Davida.⁵⁾ Ať se tato inspirace omezila na kompoziční řešení hlavní, střední části obrazu nebo zahrnovala i společensko-politické implikace karikatury, stalo se výsledné dílo naopak východiskem slavné karikatury, jíž Daumier o půl století později obrazně komentoval Courbetův Manifest realismu. Daumier v Boji realismu s idealismem (obr.43) tím, že celkem nepatrnou transformací jednoho z hrdinů východního obrazu dokázal učinit personifikaci realismu, především jednoznačně zesměšnil Davidův obraz jako vzor heroické, vysoké malby. Typickým terčem moderní karikatury byla restaurovaná antik Všeobecně ale vztah karikaturistů k antickému odkazu zdaleka nebyl, jak jsme už na našem setkání zjistili, jednoznačný. Tím spíš to platilo o vztahu k současnému umění. Současné umění bylo - na pozadí umění starých mistrů - pokládáno za produkt moderního, ošklivého světa a už proto se stávalo předmětem karikatur. Spojování modernismu s karikaturou, ať už kladné nebo záporné, bylo proto tak intenzivní, protože se tušilo, že moderní obraz není prostě nezdařeným dílem, nýbrž jeho "ošklivost" je - podobně jako u karikatury - záměrná. Zatímco publicisté spjatí s moderním proudem obhajovali karikaturu jako umění, dobová výtvarná kritika, polemizující proti moderním dílům, je často výslovně asociovala s karikaturou - rozumí se, že záporně.⁶⁾ Přirovnání Courbetových a Manetových obrazů ke "karikatuře" i skutečné karikatury jsou jen zlomkem této praxe, ovšem zlomkem nejlépe známým, díky zájmu historiků umění o malby Courbeta či Maneta.

Ukazuje se vcelku, že tyto malby vybízely k přirovnání svcu mimovýtvarnou i výtvarnou stránkou a zdá se, že ona druhá - tedy iritující forma díla - začala postupně převažovat aniž se vytratila dimenze první, tedy konfliktní společensko-politická výpověď díla. Příkladem může být

Courbetův obraz ze Salónu 1853, Zápasníci, nad nímž se dobový kritik vyjádřil, že místo malíře tu pracoval karikaturista.⁷⁾ Různé roviny toho, co měl kritik na mysli, předvádějí karikatury obrazu (obr.44). K "vulgárnosti" formy a námětu přistupuje i podtext díla, které mělo zastřeně alegorizovat boj o podřízení církve státu roku 1848, signalizovaný hlavně barvami dresu zápasníků. Autor dvou z karikatur, Courbetův přítel Nadar, rozvedl v jedné z nich tento nevyslovený, polemický kontext obrazu spojením figurky kněze na okraji výjevu. Podle novějších výzkumů modernistů o popularizaci včetně prostředků karikatury vlastně stáli.⁸⁾ Moderní obrazy, masově šířené novinovou karikaturou, chtě nechtě činily publikum citlivé vůči uměleckému experimentu. Karikaturisté často postihovali meritum nového díla včetně jeho nosných vnitřních rozporů, a to mnohdy dřív nebo lépe nežli kritika umění. Třeba karikatury Courbetových maleb jako byla Vlha z roku 1870 - tím, že přehánějí stupeň transformace obrazového příběhu do dění formy - předjímají vývoj od impresionismu k nefigurativní malbě (obr.45). Karikatury šly vstříc provokaci a humoru moderního díla nebo tomu, co dobový kritik označil nad Manetovou Olympií za "parodii uměleckého díla".⁹⁾

Manetův pokus vytvořit moderní protějšek staromistrovských zpodobení hetéry komentují karikatury Olympie: jednou nadsazeným rukopisem, podruhé zdůrazněním kytice ve tvaru vulgárního symbolu (obr.46-7). V souvislosti s tímto nejkonfliktnějším dílem malby minulého století můžeme uvést aspoň tři příklady jeho tvůrčí parafráze; první dva z nich vytvořené modernisty a polemické (Degas a Cézanne), druhé dva s hlubším významem pro další vývoj modernismu (Cézanne a Picasso). V době skandálu Olympie vytvořil Manetův rival v kroužku, Degas, portrét manželů Manetových (obr.49). Toto dílo, Manetovi darované, se stalo jedním z ohnisek sporu obou umělců. Manet, údajně nespokojený s přílišným kontrastem pozic obou postav, pravou část odřízнул a zbytek zamýšlel znovu sám domalovat.¹⁰⁾ Podstatné přitom je, že se zdá, že Degas zpodobil Maneta jako hedonika a v poloze skandalizované Olympie. K tomu pravděpodobně využil současnou novinovou karikaturu obrazu, již je poloha hlavní postavy bližší než výchozímu dílu a již zvlášť odpovídá řešení vztyčené ženské postavy tam, kde karikaturista umístil zbytnělou kočku se strnule zdviženým ocasem (obr.46 a 49). Pozoruhodná je i Moderní Olympie od Cézanna, druhého rivala Manetova, míněná ne jako pocta dílu, ale jeho parodie¹¹⁾ (obr.50). Přesto se stal důležitým východiskem dalšího Cézannova postupu v převádění emotivní nadsázky do dramatizace obrazového prostoru. A do třetice, ještě 40 let po svém vzniku Olympie poskytovala oporu k výbojům modernismu, a to opět pomocí humorné manipulace s obrazovými prvky. Jednou z nejslavnějších karikatur Picassových je raná kresba, označovaná za parodii Manetovy Olympie (obr.48). Jde vlastně o nejstarší článek skupiny

studií, z nichž vyrůstalo výchozí dílo kubismu, *Slečny z Avignonu*, a podobně tomu bylo u raného Picassa i v jiných případech.¹²⁾

Po tomto naznačení vztahů mezi karikaturou, malovanou parodií a moderním obrazem ve vyspělém středisku vývoje je načase zeptat se na české období. Také u nás se v karikatuře probíraly spory o nové umění a umělecké proudy už před polovinou století; mnohé z příkladů toho jsme si zde v Plzni připomněli při jiných příležitostech. Co ale v Praze až do počátku 20. století - do nástupu moderního umění v užším smyslu - hlavně scházelo, byla esteticky i morálně konfliktní výtvarná díla, kolem nichž by probíhaly diskuse mezi umělci i publikem - diskuse, jež by karikaturisté mohli rozvíjet. Z tohoto hlediska byl handicapem českých karikatur umění z druhé poloviny století jednak příznačný nedostatek pozornosti specificky výtvarné stránce karikovaného díla, jednak to, že aktuální morální případně společensko-politické obsahy byly do předlohy většinou až dodatečně karikaturou vkládány.¹³⁾ Teprve secese a moderna přinesly vzpoury a šoky novostí, s nimiž se otvíraly možnosti karikatuře. A obráceně, rozmach české karikatury a satirické kresby na přelomu století, provázený hlubší kritickou pozorností věnovanou tomuto oboru, podporovaly situaci obdobnou nástupu modernismu ve Francii poloviny století. Také karikatura umění byla stimulována nástupem moderního umění do Prahy.¹⁴⁾ Svědčí o tom zejména parodie na obrazy z Munchovy výstavy v Praze roku 1905¹⁵⁾ a dále seriály z výstav Mánesa 1909 a kubistické Skupiny výtvarných umělců 1912¹⁶⁾ (obr. 51-53). Kresby i texty se zdají mnohem vtípnější než jejich předchůdci z minulého století a vůči svým objektům nepřátelštější. Ale podrobnější rozbor by asi přesvědčil o tom, že tato složka diskuse o moderním umění u nás, stejně jako jinde, zahrnovala škálu stanovisek. Humor nad moderním uměním ani zdaleka nelze ztotožnit s výsměchem a odmítnutím. Tuto pozici naopak ztělesňuje vyjádření ze strany vážného uměleckého časopisu, označivšího moderní francouzská díla za parodii umění, nebo přirovnání některých projevů českých malířů z Osmý ke karikaturám.¹⁷⁾

Na druhé straně - z hlediska formující se české výtvarné avantgardy - se však zdálo, že nové umění je humoru vzdáleno. Mezera mezi humorem a těmi, kdo se tehdy u nás pokládali za avantgardu moderny, je zřejmě neoddiskutovatelná. Zůstává však otázka po příčinách a smyslu této mezery. Není už asi třeba zvlášť dokazovat, že protiortodoxní individuality, jako třeba Josef Váchal, představovaly důležitou složku moderny před 1. světovou válkou, ani to, že např. právě u Váchala bychom mohli dobře sledovat rozvíjení podnětů karikatury, grotesky, humoru a ironie; jejich integraci do moderního výtvarného díla. (Příznačné je, že mezi Váchalovými privatissimými neschází ani karikatury výtvarných -ismů (obr. 56-7), lépe řečeno, užití tohoto žánru k zesměšnění sféry nám neznámého obsahu)

Nesnadnější a ovšem závažnější by bylo vyrovnat se z tohoto hlediska s tzv. hlavním proudem, směřujícím kolem roku 1910 od moderny k avantgardě, při vyhlašovaném soustředění se tohoto proudu na formální, tzv. absolutní hodnoty výtvarného díla. Dosud nikdo zvláště nevysvětlil skutečnost, že členy kubistického kroužku byli i dva profesionální karikaturisté a že přinejmenším dva další z malířů, Filla a Procházka, se během obratu k novému způsobu malby soustavně zabývali karikaturou.¹⁸⁾ Procházkova Studie k obrazu Hráči (obr.55) ukazuje zájem o karikaturní fyziognomie, přenesený pak malbou do dynamiky celku díla. Karikaturní varianta Hráčů (obr.54) vykazuje naopak rysy stylového pluralismu a groteskního humoru, jež byly domácím symbolisticko-expresionistickému zájmu bližší. Ale i karikatura bez humoru, spojovaného ve skupině českých kubistů zřejmě se světskostí, byla předmětem zájmu kroužku. Text Zdeňka Kratochvíla z roku 1911 formuluje opovržení rané avantgardy vůči politicko-služebným a zábavním funkcím karikatury a stanovuje její maximy, souřadné s cíli umělecké avantgardy.¹⁹⁾ Opravdová karikatura fyzicky i morálně zabíjí svůj objekt, vnáší do iluze zjevu smrt, je - jak se Kratochvíl vyjadřuje - intelektuální vraždou v oblasti citu. Bližší rozbor by nejen potvrdil, že proces karikatury má stále zprostředkovat mezi říšemi světa a umění, ale také že charakteristiky v textu se hodí na některé projevy českého kubismu. Závažnější nakonec bude, že Kratochvílův pokus, zachránit vztah karikatury a avantgardy, nebyl zřejmě tehdy ani autorem prakticky uskutečněn.²⁰⁾

Jak si tento vztah rané české avantgardy ke karikatuře a humoru vysvětlit?

Z minulosti tu stále působila silná domácí tradice, v níž ve sféře výtvarného umění nedošlo k vyostření ani propojení mezi krajnostmi vážného a humorného jako třeba ve Francii. Raně avantgardní tvorba se tu orientovala na aktuálním, vznikajícím, ale v podstatě vysokém umění a výjimky byly z jejího hlediska outsidersy. Existuje ještě jeden obecnější důvod, týkající se karikatury. Karikatura, související s fenomenálním světem a jeho demaskováním, se vážala na původní program modernistů, býti svědky své doby. V odlišné tvůrčí ambici rané avantgardy, popřít starou skutečnost a vytvářet novou, ztratila karikatura smysl. Také humor moderního umění nesouvisí nutně s karikaturou. Přesto nebyl impuls karikatury ani v období avantgard v jednom směru zapomenut.²¹⁾ Karikatura a parodie umění tím, že položila do uvozovek nejen skutečnost, ale také objekty umění, stala se nakonec - od doby dada - jedním z východisek mezního a ve svých důsledcích převratného způsobu uměleckého značení.

- 1) Proti některým starším zobecňujícím tvrzením, o nichž ještě bude zmínka, se obrátil W.Hofmann ve standardní studii *Comic art and modern caricature in the Western world*, *Encyclopedia of World Art*, III. N.York-Toronto-London 1960, s.759-68. - Bibliografie literatury o karikatuře je zachycena ve sborníku *Nervöse Auffangorgane des inneren und äusseren Lebens, Karikaturen* (usp. K.Herding a G.Otto). Giessen 1980. Tento sborník obsahuje - kromě příspěvku o teorii smíchu a o vývoji chápání karikatury od konce 18.století - jednotlivé studie z historie karikatury až do současnosti. Další soubor studií ke karikatuře zvl. ve Francii 19.století obsahuje *Art Journal*, XLIII/4, zima 1983. Zásadní prací na tomto poli je J.Wechslerové *A human comedy. Physiognomy and caricature in 19th century Paris*. Chicago-London 1982.
- 2) J.Wechsler, *The Issue of Caricature*. *Art Journal* XLIII/4, zima 1983, s.317.
- 3) Karikatura umění, uměleckých objektů našla nejsoustavnější podobu v seriálech zábavních časopisů i zvláštních albech, vydávaných u příležitosti výročních výstav, hlavně v Paříži od poloviny minulého století. Viz Marie-Claude Chadeaux, *Le salon caricatural de 1846 et les autres salons caricaturaux*. *Gazette des Beaux Arts* CX, 1968 (1), s.161-76.
- 4) Takto hodnotí základní tendence chápání "karikatury" G. a I.Oesterle, *Gegensfüssler des Ideals...*, v: *Karikaturen* (cit. v pozn.1), s.87-130.
- 5) K.Domenici, J.Gillray, *An English source for David's Les Sabines*. *Art Bulletin*, lxxv/3, 1983, s.493-5. - Davidův slavný obraz se stal předmětem karikatury jeho žáka, P.-N.Bergereta (repr. v Hugh Honour, *Romanticism*. Harmondsworth... 1981 (1879), s.194).
- 6) Obhajoby karikatury jako umění se objevují kolem poloviny století zejména v textech Baudelaira a Champfleuryho ve Francii, Angličana Thomase Wrighta i Němců Rosenkranze a F.T.Vischera. Negativní spojování současného umění s "karikaturou" v dobové výtvarné kritice vycházelo z běžného postoje publika. I když jistě existovaly rozdíly mezi vzdělanými konzervativními kritiky a novým masovým publikem výstav, výrazná shoda panovala ve ztotožňování průměrné i nezdařené umělecké produkce s novou autentickou tvorbou a toto spojení zakládalo sílu výsměchu. Proto se také součástí postupu obhájců moderního umění staly pokusy tento výsměch obrátit. Zejména Zola - s užitím zesměšňujícího stylu kritik umění - velmi dovedně spojil popis konvenčního smíchu publika s nechtěnou směšností konvenčního "seriózního" umění.
- 7) K.Herding, *Courbets Modernität im Spiegel der Karikatur*, *Courbet und Deutschland* (kat.), Hamburg-Frankfurt 1978-9, s.502-21.
- 8) Zvl. Herding (cit. v pozn.7): Na okraj lze dodat, že karikatury, a to

- už dlouho před Daumierovými z 50. let, si všímají návštěvníků výstavy, protože dialog mezi diváky je příležitostí k takřka jakémukoli vtipu; nemusí nutně zesměšňovat ani dílo, ani publikum. Kreslený humor zprostředkoval mezi novým uměním a novým publikem, stavěl diváka před dílo, aby mohl být vysloven žert, sahající od sociálních implikací díla až po vkusové ambice a soudu publika. Komický šok se stal postupně součástí specifického kalkulu moderního umění a smích byl akceptován jako pozitivní způsob přijetí inovace v umění.
- 9) J. Claretie, podle J. Rewald, *Impressionismus*. München 1965 (rozš. vyd.), s. 92. Někteří historici umění soudí, že součástí Manetova zámeru zde i v některých jiných dílech bylo v jistém smyslu skutečně parodovat staromistrovské vzory. V díle i odezvě na něj nešlo jen o vztah ke skutečnosti, ale o spor nad dobovými normami platnými pro umělecké dílo. Tento rys moderního umění, vymezovat se pomocí "dialogu dílem", včetně parodie, zdůraznila mj. výstava *Nachbilder vom Nutzen und Nachteil des Zitiertens f.d. Kunst* (kat.). Hannover 1979. Humor byl nedílnou součástí diskuse o umění a např. dlouho užívaná označení směrů v umění pocházejí z této oblasti (třeba kritik Louis Lercy, "autor" 'impresionismu', měl svou rubriku v časopise *Charivari*).
 - 10) Historii díla takto rekonstruuje Biggs (podle J. Lassaigne-F. Minervinová. Praha 1985, s. 95 (č.k. 214)).
 - 11) Cézannův obraz, který visel na 1. výstavě impresionistů, jíž se Manet odmítl zúčastnit, za specifickou parodii označil Meyer Schapiro v Cézannově monografii. Cézannův vztah k Manetově Olympii lze označit za negativní fascinaci, obdobnou vztahu karikaturistů ke karikovanému obrazu, a to tím spíše, že většina badatelů předpokládá, že hrdinou Cézannova obrazu má být autor sám.
 - 12) Picassova Parodie Manetovy Olympie zahrnuje opět manipulaci s obrazovými prvky, která má zároveň osobní význam (díky sebeidentifikaci, s níž v návštěvnických bordelu malíř zobrazuje sebe spolu s přítelem, viz P. Lecaldano, *Picasso blu e rosa*. Milano 1968, s. 84), a zároveň je východiskem řady vrcholící v Avignonských slečnách (zvl. kresby s karikaturními rysy ve skicáku k obrazu, viz B. Leal, *Picasso: Les Demoiselles d'Avignon. A sketchbook*. London 1988).
 - 13) Karikatury uměleckých děl většinou těžily z rozporu mezi vyobrazením a slovním komentářem a vtip se častěji zakládal na obecnějších topoi než na výtvarných prvcích karikovaného díla; totéž ovšem v podstatě platí i o humoru, ironii nebo i sarkasmu v "seriózní" kritice umění. Rozdíl české vůči francouzské praxi vyplývá patrně hlavně v časovém posunu, s nímž se pozornost karikaturistů na vlastní otázky umění prosazovaly postupně nad obecnějšími zájmy publika. Frekvence karikaturních seriálů z výroční výstavy - jako nejvyspělejšího projevu

karikatury umění - byla předmětem naší rešerše v českých časopisech, ovšem bez nároku na úplnost. Lze mít za to, že první takový seriál byl u nás zveřejněn ne humoristickým, ale satirickým časopisem, protože diskuse o umění, natož pak zábava z něj, se vžily až později. (Bič 1864, srov. Prahel, Obrazy..., v: Město v české kultuře 19. století. Praha 1983). Nehledě na jednotlivosti nebo slavné cykly obrazů, Humoristické listy publikovaly "výstavní" seriály celkem pravidelně od poloviny 70. let (1875, 1877, 1879, 1880, 1881, 1883 atd.). Seriály se objevily i jinde, např. v Palečku 1886. Roku 1883 se Humoristické listy pokusily, ovšem bez trvalého úspěchu, také o zavedení rubriky, parodující kritiku výstavy (Zábavné listy, příloha HL). Ještě také modernisty ovlivňované Petrklíče začly ve svém 1. ročníku - 1898 - seriálem z výroční výstavy v Rudolfinu.

- 14) Svědčí o tom mj. obsah Volných směrů. Stejně jako Muther, také Jiránek ve svém slavném eseji o karikatuře psal o ní jako o plnoprávném oboru umění, ale přitom ji vlastně historizoval a estetizoval: o vztahu karikatury a umění v současnosti nepadlo ani slovo. Vztah karikatury a moderního umění hrozil negativním spojením a zesměšňováním nového umění krátkými spojeními, k němuž u nás tehdy samozřejmě docházelo.
- 15) Karikatura Radosti života se odvolávala na Munchův obraz Tanec života, 1899-1900, Nasjonalgalleriet Oslo, Teta tet pak na obraz Z očí do očí, 1894, Munch-Museet Oslo. K obrazu Teta tet byl připsán komentář pod pseudonymem Arne Zouvak: "Obraz dýše neskonanou melancholií. Ponurá nálada vane z tety, kane ze stromu, čiší ze samotného klubka - ale téměř bezedným a nevyčerpatelným jejím zdrojem jest onen domek v pozadí. Pod tímto domkem jistě je studený sklep, páchnoucí plísní a myšinou, prolezlý černými slimejší, a v tom sklepe se mordovalo." Švanda Dudák XXIV/1905, s.94.
- 16) V Humoristických listech roč. 55/1912, č.5, s.57 je ironická "recenze" II. výstavy Skupiny výtvarných umělců od jistého "Venouška Dolejše". Je karikována Gutfreundova Úzkost (1911), Fillovy Dvě ženy (1912), Česání ovoce (1912) a Utěšitel (1911). O Úzkosti napsal autor: "Uprostřed svatyně stojí socha "Úzkost", v níž autor předvádí osobu nedaleké budoucnosti, hubenou od hladu, následkem drahoty, která úzkostlivě hledí, jak klesne dál, jestli dobytek neklesne v ceně. Ke Dvěma ženám je připsáno: "Dvě ženy z lidu v den před posvěcením zabíjely drůbež a jsouce samá krev, chystají se k mytí. Týž obraz má ještě tu zvláštnost, že když se obrátí vzhůru nohama, představuje "Neštěstí v horském průsmyku", takže když je v domácnosti už okoukaný, obrátí se a je jako nový obraz, což se může po čase opakovat." O Česání ovoce: "Jakýsi občan, nalézaje se v mylné domněnce, že

obraz představuje snímání z kříže, chtěl jej nakoupiti svojí nábožné manželce, ale když mu bylo vysvětleno, že je to česání ovoce, upustil od svého záměru." A konečně "Přicházíme k pedagogickému obrazu čís.52 tak zvanému "Utěšitel", který by neměl scházet v žádné domácnosti, kde jsou děti a kterým možno okamžitě utěšiti i nejrozpustilejší dítko. Stačí, když matka jednou ukáže děcku tento obraz, jako to udělala v tyto dny mladá choť jistého sekretáře malému Elouškovi. A když Eloušek druhý den zlobil, řekla: že na tebe přijde Utěšitel! - A Eloušek byl hned pod postelí, křiče: Ně, ně, ně, posím, posím, posím! A byl strachy celý vyjevený." Popsán je ještě Procházekův Prometheus (1911): "Pak je tam ještě vlastenecký obraz č. 53 zvaný Prometheus, malovaný na thema: Kdyby byl každý z nás z křemene. Je tam člověk sestavený z křemene (ne jak chybně se soudí z Grafových kostek) a pták, tj. nepřítel zlomí si na něm svůj chtivý zobák."

- 17) Např. F.X.Harlas, Rozhledy v umění výtvarném. Osvěta 1907, s.562-563, a týž o výstavě Francouzů v Mánesu (Dílo 1907-8).
- 18) Řada Procházkových karikatur kolem roku 1907 je v Moravské galerii v Brně. Filla se zabýval karikaturou především ve svých denících, II. 1907 a VII. 1913, soukromý majetek. Viz katalog výstavy Svět Emila Filly. Galerie hlavního města Prahy 1987, obr. na s.13 a 15.
- 19) Z.Kratochvíl, Stanovisko karikaturistovo. Umělecký měsíčník I, 1911-12, s.187-92.
- 20) Vznik takových karikatur, na něž Kratochvíl vzpomínal v úvodu k výstavě svých kreseb v Brně v březnu 1931, se nepodařilo prokázat.
- 21) Vztah moderního umění a karikatury reflektují práce: S.T.Kare, A study of the use of caricature in selected sculptures of H.Daumier and C.Oldenburg (Diss.). University New York 1978; E.L.Smith, The Art of Caricature. Ithaca-New York 1981; A.Gopnik, High and Low: caricature, primitivism and the Cubist Portrait. Art Journal xliii/4, zima 1983, s.371-6; W.Bohn, Picabia's Mechanical Expression and Demise of the Object. Art Bulletin LXVII/4, prosinec 1985, s.673-7.