



Pedagogická
fakulta
Faculty
of Education

Jihočeská univerzita
v Českých Budějovicích
University of South Bohemia
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Pedagogická fakulta
Katedra výtvarné výchovy

Diplomová práce

Nádraží – česká poválečná malba se zaměřením na městskou krajinu

Vypracovala: Mária Palušová
Vedoucí práce: MgA. Petr Brožka, Ph.D.

České Budějovice 2018

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů literatury.

Prohlašuji, že v souladu s §47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění, souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné databázi STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích dne.....

.....
podpis studentky

Poděkování

Děkuji svému vedoucímu práce MgA. Petru Brožkovi, Ph.D. za poskytnutí cenných rad a připomínek v průběhu psaní diplomové práce.

Abstrakt

Diplomová práce s názvem *Nádraží – česká poválečná malba se zaměřením na městskou krajinu* se dělí na část teoretickou a praktickou. V teoretické části je zachycena česká poválečná malba, která je spojena s rozvojem měst po průmyslové revoluci a člověkem. Umělci se pokouší reflektovat novou situaci originálním způsobem, který je aktuální i dnes. Pozornost je věnována především Skupině 42 a jejím protagonistům. Práce obsahuje přehled umělců a reprezentativní výběr děl, které ukazují problém vztahu člověka k výzvám, které přináší moderní doba. V teoretické i praktické části je kladen důraz na fenomén nádraží, který je spojen s rozvojem měst, a slouží k přepravě osob a zboží. V práci je nastíněn problém pochopení skutečnosti, odlišení abstraktního a konkrétního a jejich vzájemné propojení. Součástí praktické části jsou fotografie, skice, úvahy a samotný obraz, který se pokouší o vyjádření tohoto problému.

Klíčová slova

skutečnost, technika, Skupina 42, nádraží, chodec

Formát bibliografické citace práce

PALUŠOVÁ, Mária. *Nádraží – česká poválečná malba se zaměřením na městskou krajinu*. České Budějovice, 2018. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Pedagogická fakulta. Katedra výtvarné výchovy. Vedoucí práce: MgA. Petr Brožka, Ph.D.

Abstract

This diploma thesis called *The Railway Station – Czech Post – war Painting Focused on Urban Landscape* is divided into two parts, theoretical and practical. The theoretical part deals with Czech post-war painting. Post-war painting reacts on the development of the cities after the industrial revolution and the change of the standards. The new situation is reflected by the artists originally. The theoretical part is focused on Group 42 and its members mainly. The artists and their pieces of work show the problems of the progress. Both parts put the emphasis on the phenomenon of the railway station. The railway station is connected with the development of the cities and it serves for the transport of people and goods. There is the problem of the reality, abstract and concrete imaging in this thesis. The practical part contains photos, rough drawings and one painting. The railway station is depicted in the painting. The problem of reality and abstract and concrete imaging are expressed in the painting.

Key words

reality, technique, Group 42, railway station, walker

Obsah

ÚVOD	8
I. TEORETICKÁ ČÁST	10
1. Kulturní důsledky průmyslové revoluce	11
1.1 Technika a průmyslová revoluce	11
1.2 Surovinová krize – příčina rozvoje průmyslové revoluce	12
1.3 Vznik železnice	16
1.4 Obraz průmyslového věku	17
1.5 Obraz průmyslová revoluce v umění	20
2 Česká výtvarná scéna a Skupina 42	22
2.1 Různé přístupy vyrovnání se s fenoménem průmyslové revoluce	24
2.2 Různost východisek ve tvorbě autorů	26
2.2.1 Umělecká avantgarda na území Čech	26
2.2.1.1 Vliv německého expresionismu a fauvismu	28
2.2.1.2 Vliv surrealismu a vybraní reprezentanti v Čechách	29
2.2.1.3 Surrealistická skupina	30
2.2.2 Sedm v říjnu	33
2.2.3 Skupina Ra	33
2.2.4 Skupina 42	33
2.3 Zápas o umělecký program Skupiny 42 v atmosféře názorové polarizace na české výtvarné scéně	34
2.4 Výtvarný a teoretický vývoj Skupiny 42	40
2.4.1 Formování Skupiny 42 na příkladech vytvořených uměleckých děl a teoretických proklamací ve 20. a 30. letech dvacátého století pod vlivy některých osobností výtvarné kultury	41

2.4.2	Vznik Skupiny 42 v roce 1942 a její programová orientace	48
2.4.3	Rozpad programu Skupiny 42 v poválečných letech s nástupem socialismu v roce 1948	50
3	Vybraní výtvarní umělci Skupiny 42 inspirovaní průmyslovou revolucí, urbanizací, scénami městské krajiny a dopravy	51
3.1	Popis některých děl vybraných umělců	51
II. PRAKTICKÁ ČÁST		58
4	Inspirace tématem nádraží a různým ztvárněním městské krajiny v české poválečné malbě Skupiny 42 a jeho aktuálnost pro současnou výtvarnou tvorbu	59
4.1	Nádraží jako místo neustálého přechodu a přerodu mezi stavem a změnou, vnitřním a vnějším, subjektivním a objektivním.	62
4.2	Realizace fotodokumentace, skic a malby	64
ZÁVĚR		65
Seznam použitých zdroj		68
Seznam příloh:		72
Přílohy I. Obrazový materiál k teoretické části		73
Přílohy II. Obrazový materiál k praktické části		80
Zdroje příloh I.		88

ÚVOD

Předkládaná diplomová práce se zaměřuje na problematiku zobrazení městské krajiny v české poválečné malbě s důrazem na fenomén nádraží. Umělecké projevy obecně mají tendenci držet krok nebo alespoň se vyrovnávat s důsledky probíhající urbanizace a průmyslové revoluce, která se projevuje v revoluční změně společenského a sociálního uspořádání. Revolučně se mění i vztah mezi společnostmi a přírodou.

Prostředí měst se v důsledku průmyslové revoluce mění. Lidé se z vesnic stěhují za prací do měst. Vynálezem parního stroje nastává rozmach v nákladní a osobní dopravě. Lokální výrobci se mohou specializovat a přepravovat své výrobky na městská tržiště. Roste spotřeba přírodních surovin a potřeba jejich přepravy z místa těžby na místa spotřeby.

V prvních kapitolách této práce sledujeme, jak se průmysl postupně rozvíjel, a také se zabýváme počátky a průběhem průmyslové revoluce s důrazem na přepravu zboží a osob zavedením železnice a vlakové dopravy. Fenomén nádraží a cestování se odráží ve společenském dění, zasahuje do každodenní společenské reality, kultury a umění. Fenomén nádraží a rozvoj železniční dopravy společně s rozvojem měst a průmyslu znamená revoluční změnu i v náhledu na funkci a smysl výtvarných snah umělců. Tyto umělecké snahy se mění od prvopočátků průmyslové revoluce a nástupu rozsáhlejší urbanizace přes epizodu válečnou a poválečnou až po současnost. V umění tak dochází k porozumění nové, člověkem vytvářené skutečnosti.

Předkládaná práce pojednává na jedné straně o tom, jak průmyslová revoluce změnila společnost, na straně druhé o tom, jak společnost hledá a nachází nové vize, jak měnit městské prostředí podle svých potřeb. Abychom získali ucelený obraz o dění v poválečné české malbě a pokusili se odpovědět na otázku, proč byli umělci tak úzce spjati s městem, fascinováni strojem, je na místě věnovat velkou pozornost počátku průmyslového věku, který vedl k radikální změně společnosti a společenského uvažování, myšlení.

V prvních kapitolách je věnována pozornost parnímu stroji, který zásadním způsobem ovlivnil celosvětový společenský vývoj a vedl k novému uvažování o skutečnosti, k rozvoji moderního myšlení. Parní stroj byl ke konci průmyslové expanze používán jako univerzální pohonný nástroj v různých formách k specifickému užití. Důležitou formou bylo jeho využití v podobě lokomotivy,

kteřá za sebou vezla náklad. Tak vznikla i nádraží, jednotlivé staniční body, kde lokomotiva zastavovala. V souvislosti s tím nádraží není pouhou budovou, je budovou u dráhy. Reprezentuje spojení architektury, stroje a člověka.

Stejně tak jako umělci mladé generace po druhé světové válce si i umělci na počátku průmyslového věku začali všimati změny v reálném světě, které však již nebyly v souladu s dobovými iniciativami starší generace.

I Skupina 42 byla zřetelně ovlivněna surrealismem a předcházejícím obdobím 19. Století, které bylo charakteristické rozkvětem impresionismu v Čechách. Myšlení umělců přelomu 19. a 20. století bylo ovlivňováno mezi jiným také romantismem, tváří kulturní krajiny i mýty a náboženstvím. Umělci v období přechodu a přerodu objevovali a nalézali smysl veřejného působení a určité spoluzodpovědnosti za stav nejširší kultury. Většinou reagovali na technický pokrok s optimismem, přijímali a vytvářeli tuto novou skutečnost opírajíce se o nové vědecké poznatky ze studia přírody a psychologie.

Je naprosto nezpochybnitelné, že protagonisté těchto směrů byli ovlivňováni dobovými specifiky, ale stali se z nich také průkopníci a zakladatelé nových směrů s univerzálnější platností.

Průmyslová revoluce spojená s rozvojem techniky měla vliv nejen na sociální vrstvu uměleckého života a přímo na postoje umělců. Ty se ovšem lišily před a po druhé světové válce. Na jedné straně jsou zde díla z dob průmyslové revoluce, kterou umělci oslavovali, a na druhé straně jsou zde díla umělců, kteří válkou byli těžce poznamenáni a pro které se technika stala prostředím, ze kterého hledali cestu ven.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1. Kulturní důsledky průmyslové revoluce

Průmyslová revoluce se uskutečnila v Anglii v šedesátých letech 18. století a následně se v průběhu století závratnou rychlostí přesouvala z její anglické kolébky do zemí nejenom evropského území. Změnila ráz celého světa a vrhla jej do nezastavitelného technického rozvoje.

K průmyslové expanzi Anglie celá dlouhá desetiletí směřovala a změny s ní spojené se nejprve projevil převážně, tedy jako něco, co bylo možné pozorovat hned, ve výrobní sféře. Z řemeslné výroby se stala výroba manufakturní a byla přesunuta z dílen do velkých továren. Tam se začali využívat stroje a nové technologie.

Základní pohonnou silou se v 19. století stala pára. Využití jejích vlastností se nabízelo v revolučním stroji, symbolu průmyslové revoluce, v parním stroji. Postupně byly konstruovány parníky, parní strojovny užívané v průmyslových podnicích, vlaky. Dnes toto období dějin souhrnně nazýváme stoletím páry.

Vynálezem lokomotivy ženoucí se po železnici zažila Velká Británie, potažmo celá Evropa, ve třicátých letech 19. století nebývalý rozkvět. Využití technických strojů však formovalo společnost do dnešní podoby a důsledky průmyslové revoluce můžeme sledovat do současnosti ve všech sférách života, který nevratným způsobem změnila. Současný člověk si svět bez výtvarných technik jen těžko dokáže představit.

Stejně tak si současný člověk jen stěží umí představit kulturu v užším smyslu slova, ve smyslu, jak kulturu chápal Platón, tedy jako "péči o duši".

Stala se průmyslová revoluce trvalou součástí kultury? Nebo nadále platí pojetí kultury v užším slova smyslu jenom pro označení vybraných lidských činností, zejména uměleckých?

Technologický pokrok se stal součástí kultury – umění jej reflektuje.

1.1 Technika a průmyslová revoluce

Kořeny průmyslové revoluce sahají až do období vlády dynastie Tudorovců. V té době Anglie již nebyla samostatnou agrikulturní jednotkou. Anglie usilovala o přední postavení na moři a stala se silnou obchodní mocí. Aby si udržela své

postavení, musela najít způsob rozvoje vlastních průmyslových zdrojů. V Anglii 18. století se větší města a obchodní kolonie soustředily zejména na pobřeží země, kde se nacházely přístavy přístupné obchodu se zámořskými zeměmi. Zde se stavěly lodě, jež bylo nutné vybavit, a jež dopravovaly zboží, které bylo místně v zemi, většinou v rodinných podnicích, vyráběno. Významným artiklem se staly například textilní látky a další zboží, vše pro zahraniční trhy. Bylo více než nutné vyhovět potřebám měst, ve kterých se obchod soustředil, a kde se také rozvíjely dobové podniky.¹

Anglie v průběhu 16. století a na počátku 17. století nejenom významně těžila z koloniálních zisků, ale byla obohacena i rozpady mnoha klášterů. Právě na jejím území se totiž začala kumulovat a postupně formovat nová třída obyvatelstva, která Anglii dopomohla k průmyslové expanzi. Tato třída se skládala převážně z uprchlíků nábožensky pronásledovaných ve svých rodných zemích. Mohli jsme tak sledovat umění vlámských tkalců, kteří přispěli k výsostnému postavení Británie v obchodu s vlnou, nebo německé horníky, jejichž dovednosti těžby kovových rud pomohly v oblastech Cumberlandu či Walesu.²

Jednou z důležitých příčin průmyslové revoluce a industrializace je tak, vedle kapitálu a uvolnění pracovní síly, neustálý technický rozvoj spojený s fyzikálními objevy, např. již zmíněným vynálezem parního stroje, rozvojem železnic, později s objevy na poli chemie a biologie.

1.2 Surovinová krize – příčina rozvoje průmyslové revoluce

Anglie byla v roce 1642 zasažena občanskou válkou. Tehdy britský průmysl reagoval velmi novátorsky a vynalézavě na vzniklou krizi, nicméně nebyl tolik silný, ani energický. Produkce země markantně klesala. Pokles však nebyl způsoben jen politickým stavem země. Až do 18. století bylo v Anglii nejdůležitější surovinou dřevo, poptávka po něm tak významně začala převyšovat nabídku, země nutně potřebovala trvalé řešení otázky nedostatku žádané suroviny. Dřevo se v Anglii té doby využívalo nejenom ve stavebnictví a ve spotřebě jako domácího paliva, ale i ke stavbě lodí v loděnicích, v dolech a továrnách, které postupně

¹ [Srov.] KLINGENDER, Francis Donald, a edited and revised by Arthur ELTON. *Art and the industrial revolution*. Reprint. St. Albans, Herts: Paladin, 1975, s. 3

² [Srov.] Tamtéž, s. 3

vznikaly, a k výrobě všech novodobých strojů jako byly větrné mlýny, vodní kola, jeřáby a navijáky, vagóny i tkalcovské stavy a pletací rámy. Dřevo rovněž umožňovalo práci s kovy a jejich tavení. Průmysl a výroba však nemohly dále růst, dokud zásoby dřeva nedržely krok s jeho potřebami.³

Bylo zcela nevyhnutelné nalézt progresivní řešení, které by trvale a co možná nejrychleji vyřešilo problém spojený s nedostatkem této suroviny. Stav upadající průmyslové výroby bylo možné změnit v případě nalezení materiálu, jež by dřevo dokázal alespoň částečně zastoupit. Oním materiálem se stalo černé uhlí a nahradilo dřevo v jeho užití jako paliva. K těžbě došlo ještě za vlády dynastie a prvními anglickými uhelnými pány se staly ty nejbližší moři až k ústí řeky Temže a jižnímu pobřeží, konkrétně v Newcastleu a Durhamu.⁴

Začaly se rozvíjet základy energetického odvětví průmyslové revoluce. Pozoruhodným je, jakou odezvu měly tyto nové možnosti v uměleckých kruzích. Průmyslové expanze si začali všimnout umělci, kteří do té doby pozorovali a zaznamenávali zejména přírodní úkazy a člověka. Průmyslové zóny nezůstaly bez povšimnutí ani umělců jinak neznámých. Z tohoto období 17. století a kontinuálně tak, jak průmyslová revoluce pokračovala, shledáváme spousty výtvarných záznamů.

Kavalírský básník John Clevelend objevil krásu nového průmyslu industriálních oblastí. Ve svých textech z té doby zaznamenal svůj obdiv nad industriální krajinou.⁵

I záznamy Daniela Defoe popisují Durhamský uhelný důl v publikacích z roků 1724–1727. Defoe pozoroval Lumley Castle východně od Chester le Street, o němž se vyjádřil následovně: "Je to park, který může nabídnout vedle příjemné zábavy i mnohem lepší věci, zejména pak úžasné žíly černého uhlí v zemi...To, s vedoucí řekou [Wear], která je poblíž, a díky které se uhlí dopravuje do Sunderlandu k lodím, činí Lumley Park nevyčerpatelným pokladem."⁶

Rozrůstající se průmysl nezůstal bez povšimnutí oka, jinak neznámého umělce, Petera Hartovera, který namaloval obraz sousedství domu Harraton, Lumley Castle a uhelných statí podél řeky Wear, a podpořil tak Defoův úžas nad kostrou

³ [Srov.] KLINGENDER, Francis Donald, a edited and revised by Arthur ELTON. *Art and the industrial revolution*. Reprint. St. Albans, Herts: Paladin, 1975, s. 4

⁴ [Srov.] Tamtéž, s. 4

⁵ [Srov.] Tamtéž, s. 4

⁶ Tamtéž, s. 4

průmyslu a novodobou produkcí, čímž snad zaznamenal nejčasnější vzhled anglické industriální krajiny.⁷

Dokumentárních záznamů z Anglie 17. a 18. století je mnoho. Brzy se začalo využívat grafických technik, zejména akvatinty, litografie a dřevorytů, v pozadí nezůstávalo ani malířství, ve kterém se objevilo pár významných jmen i pro světové umění, ani kresebné studie.

Uhlí sloužilo k vývozu i k domácí spotřebě. Povrchové zásoby však byly brzy téměř vyčerpány a jámy musely být zasypany. Postupně se práce přesouvala níže do dolů. Zde se však vyskytnul problém spojený s typicky anglickým počasím. Většina těchto dolů byla velmi náchylná k potopám. Horníci se s potoky vody snažili vypořádat směrováním šachet různě do stran kopců a v boji s ní využívali i všech jim známých prostředků, například instalováním pump, které byly poháněny vodními mlýny, koňskými pohony, v nejmenších jámách využívali horníci dokonce i vlastní rukou, aby práce mohly pokračovat. Tyto metody však nebyly dostatečně progresivní a nemohly umocnit anglickou ekonomiku, jejíž hlavní surovinou mělo být právě uhlí. Byly to metody veskrze neúčinné nebo účinné jen částečně.⁸

V samotné těžbě uhlí se skrývala ekonomická síla země a zásadním se stala rychlejší a jednodušší práce v uhelných dolech, která ovšem byla záplavami neustále komplikována.⁹

Práce dělníků byla pomalejší, než bylo zapotřebí, a také byla neustále znesnadňována technickými nedostatky. Ekonomika nemohla růst, dokud její technické zázemí nebylo postavené na pevných základech tak, aby mohla fungovat spolehlivě. Bylo naprosto běžné, že tato úskalí byla spojená s těžkou dřinou horníků, ale i zvířat, převážně pak koní. Narůstající tlak na odbyt surovin byl prakticky již neúnosný.

Jak uvádí Zeithammer, nebylo neobvyklé, když majitel uhelného dolu vlastnil několik set kusů zvířat, která pomocí rumpálových zařízení poháněná čerpadla, čerpala vodu z dolů ven.¹⁰

⁷ [Srov.] KLINGENDER, Francis Donald, a edited and revised by Arthur ELTON. *Art and the industrial revolution*. Reprint. St. Albans, Herts: Paladin, 1975, s. 4

⁸ [Srov.] Tamtéž, s. 5

⁹ [Srov.] Tamtéž, s. 5

¹⁰ [Srov.] ZEITHAMMER, Karel. *Vývoj techniky*. Vyd. 2. přeprac. Praha: České vysoké učení technické, 1997, s. 78

Bylo zapotřebí nové síly, která by s těžbou horníkům takřikajíc pomáhala. Nejnaléhavějším technickým problémem se tak stalo vynalezení motoru, který by podle názvu patentu Davida Ramsaye a slov zadavatele „vynesl vodu z jam ohněm“.¹¹ Mnoho vynálezců se snažilo překonat tento problém, avšak první opravdu funkční přístup našel až Thomas Savery, těžařský inženýr z Cornwallu. Klingender ovšem také uvádí myšlenku známou z Dickinsonova spisu, že původní nápad pravděpodobně přináleží Edwardu Somersetovi. Thomas Savery patentoval první parní stroj v roce 1698. I když to byl dobrý stroj, problém byl finálně vyřešen až robustnějším a propracovanějším motorem vynálezce Thomase Newcomena.¹²

Klingender dále uvádí citaci skotského spisovatele Samuela Smilsea, který popsal práci Newcomenova motoru velmi barvitě, jako by snad šlo o živý organismus: „...je neohrabaná, očividně je velmi bolestivým procesem doprovázeným mimořádným množstvím sípání, vzdychání, skřípání a tlučení. Když pumpa sestupuje, lze slyšet pád, hluboký vzdech a hlasitý náraz, následně, když se vynořuje, a nosník začne pracovat, slyšíme praskání, pískání, další bušení, a následně, při vynořování, se vylije ohromné množství vody.“ Motor však i přes všechna úskalí ulevil uhelné krizi.¹³

Na konci 17. století vzrostla produkce uhlí téměř dvojnásobně a počátkem 18. století ještě jednou tolik.¹⁴

V následujících letech se motor dočkal několika změn díky vylepšením Johna Smeatona a zejména pak Jamese Watta a Matthewa Boultona, jeho spotřeba paliva se tak rapidně snížila. Od šedesátých let 18. století se nadále účinnost motorů zvyšovala.¹⁵

Koncem 18. století se parní motor, původně vynalezen k zajištění těžby surových materiálů, tedy se zdánlivě omezeným průmyslovým využitím, stal univerzálním motorem určeným k proměně celé ekonomiky.¹⁶

Krise dřeva, jeho částečné nahrazení uhlím, vedla k objevu nového odvětví průmyslového rozvoje – energetiky. Potřeba zajistit dostatek nové suroviny, která

¹¹ FAREY, John. *A treatise on the steam engine: historical, practical, and descriptive*. London: Printed for Longman, Rees, Orme, Brown, and Green, 1827, s. 226

¹² [Srov.] KLINGENDER, Francis Donald, a edited and revised by Arthur ELTON. *Art and the industrial revolution*. Reprint. St. Albans, Herts: Paladin, 1975, s. 5

¹³ [Srov.] Tamtéž, s. 5

¹⁴ [Srov.] KNOWLES, Lilian Charlotte Anne. *The industrial and commercial revolutions in Great Britain during the nineteenth century*. London: Routledge, 2006, s. 71

¹⁵ [Srov.] KLINGENDER, Francis Donald, a edited and revised by Arthur ELTON. *Art and the industrial revolution*. Reprint. St. Albans, Herts: Paladin, 1975, s. 6-7

¹⁶ [Srov.] Tamtéž, s. 7.

by nahradila nedostatek dřeva, tedy uhlí, vedla k objevu parního stroje a jeho mnohačetným technickým inovacím. V Anglii 18. Století pozorujeme i obrovský rozmach hydrauliky. Voda se nesčetnou měrou podílela na hnací energii Anglie. Jak uvádí Zeithammer, hydraulika se dokonce stala prvním oborem, který byl podložen matematickou teorií.¹⁷ Další velké množství vynálezů strojů, například spřádacích, či snad „vynález kapacitní výroby kujného železa pudlováním“¹⁸ vedlo k velkému průmyslovému rozmachu Anglie a celého světa.

1.3 Vznik železnice

Průmyslová revoluce vyvrcholila stavbou železnice. Bylo to právě sestrojení lokomotivy, parního stroje, který byl schopen za sebou táhnout obrovský náklad, ale převážet i lidi a zvířata z jednoho místa na místo druhé, jež navždy změnilo vzhled krajiny, zvýšilo rychlost šíření myšlenek, ale i produktivitu práce a změnilo systém, jakým se obchodovalo.

Prakticky od prvního okamžiku, kdy se v roce 1825 první opravdu funkční a výkonná lokomotiva rozjela směrem do Manchesteru z 50 km vzdáleného Liverpoolu, se svět a způsob, jakým byl chápán, vnímán, objevován a dokumentován, neuvěřitelnou rychlostí před očima lidí doslova proměnil. Vybudování vlakového spojení je příběhem dvě stě let dlouhé cesty, která změnila svět k nepoznání.

George Stephenson tehdy vytěžil z pokusů o sestrojení opravdové funkční lokomotivy svých předchůdců – Richarda Threvithicka, Matthewa Murraye, bratři Chapmanových, William Hedleyho – a ze svých inženýrských schopností vše.

Liverpool býval přístavním tržištěm, jež propojovalo národnosti světa. Scházeli se zde lidé převážně k obchodu, připlouvali sem zaoceánské lodě, které nakládaly a vykládaly svůj tovar, sem směřovaly cesty z vnitrozemních anglických měst, aby prodávaly a po vodě posílaly své výrobky. Manchester byl významným z těchto míst, byl střediskem tkalcovství a soukenictví. Obchodní styk dvou měst neustále narůstal a později v 18. století byly, mimo silniční spojení, které již obchodnímu tlaku nestačily, vytvořeny dva průplavy sloužící k lepšímu a snad rychlejšímu spojení. Je však ironické, že tyto 50km vzdálené klíčové obchodní uzly nebyly

¹⁷ [Srov.] ZEITHAMMER, Karel. *Vývoj techniky*. Vyd. 2. přeprac. Praha: České vysoké učení technické, 1997, s. 90

¹⁸ Tamtéž, s. 91

schopné dopravit náklad bavlny mezi sebou dříve než jej dopravily lodě do zámoří či odtud. Majitelé průplavů z přepravců bohatli, vodní spojení však ani řádně neudržovali. Takovému přístupu učinilo přítrž až vybudování železnice.¹⁹

V roce 1929 byla uspořádána soutěž o tu lokomotivu, která je schopná přepravit náklad, ale i osoby asi na 3 km dlouhé trati poblíž vesnice Rainhill, v níž zvítězila právě ta George Stephensona, a jeho syna Roberta, nazvaná The Rocket. „Ta jízda znamenala jednou pro vždy tečku za koni, lany, stabilními parními stroji, rovinnými ozubnicemi a cyclopedy. Boj byl skončen.“²⁰

Svět objevil nové možnosti evoluce, spočívající v objevu dimenze pohybu, možnost střídání míst a jejich propojování, využívání různosti potenciálů jako zdroje nového industriálního a kulturního rozvoje společnosti.

1.4 Obraz průmyslového věku

V průběhu průmyslové revoluce se změnila i společnost, ve které se tato revoluce zrodila. Začala se formovat průmyslem zasažená střední společenská třída, která měla velký vliv na ráz Anglie. Poblíž uhelných dolů a v oblastech, kde se zpracovávaly suroviny na vývoz, jako byly nejen bavlna a železo, vytvořila se skupina obyvatelstva, která nepostradatelně přispěla k budování kulturního obrazu tehdejší britské společnosti. Jak Klingender uvádí, vedle tvrdé práce v provinciích, kterou průmysl vyžadoval, se rodily nové progresivní myšlenky více necentralizované v metropolích, jak tomu bývalo doposud, ale právě tam, kde se doslova nový technický věk budoval.²¹

Proces koncentrace do měst pokračuje i dnes. Současně se spouští proces vytváření aglomerací rozvojem v místech těžby surovin a dalších zdrojů a propojování míst zcela kulturně odlišných s mateřskými městy. S objevem a zapojením nových míst do systému urbanizace krajiny se sebou nese zájem a probuzení zájmu o poznávání těchto kultur.

¹⁹ [Srov.] RINGES, Vladimír. *Století železnic: dějiny dopravy na koleji*. Praha: Karel Synek, 1938. Světové dějiny techniky, sv. 2, s. 30

²⁰ RINGES, Vladimír. *Století železnic: dějiny dopravy na koleji*. Praha: Karel Synek, 1938. Světové dějiny techniky, sv. 2, s. 34

²¹ [Srov.] KLINGENDER, Francis Donald, a edited and revised by Arthur ELTON. *Art and the industrial revolution*. Reprint. St. Albans, Herts: Paladin, 1975, s. 21-22

Projevy takového intelektuálního probouzení Anglie té doby je možné sledovat například v literatuře, která vyjadřovala nový postoj nejen k historii, ale také k přírodě. Klingender dále uvádí některé záznamy, dosvědčující, že vědci a místní ze všech tříd obyvatelstva objevovali nové minerály, rostliny a zvířata, zkoumali zvyklosti lidí žijících v těchto oblastech. Jejich zájem o archeologii a místní historii se významně zvýšil. Anglie připomínala obrovskou laboratoř, ve které se stávalo nemožné možným. Vše bylo doprovázeno revolucí ve farmaření, a architektonickými či zahradnickými aktivitami majitelů půd. V těchto místech se soustředil intelektuální život, byly zde zakládány instituce s jedním z nejpokročilejších pedagogických projevů 18. století. Klingender také zmiňuje, že se zde budovali zejména literární a filosofické instituce, z nichž mnohé byly založeny v posledních desetiletích 18. století.²²

Na tomto území působilo i mnoho významných osobností, mezi nimi i zmíněný George Stephenson, který spojil Liverpool a Manchester železnicí, a který se mimoto stal jedním ze zakladatelů Liverpool Society for the Encouragement of the Arts of Painting and Design, jež později zorganizovala první výstavu obrazů anglických provinčních měst vůbec.²³

Později se však v koloniích dalo pozorovat i řada konfliktů, které počátkem 19. století postupně v provinciích, poblíž uhelných dolů, ale i v továrnách, vznikaly. Egoismus nových mistrů revoluční doby nutil dělníky pracovat až do krajnosti. Dokonce se objevovaly názory, které dokládaly prosazování tvrdého chování ředitelů továren vůči pracující třídě obyvatelstva. Takovým způsobem a takovým tyranským chováním se pak dostávali do vyšších pozic, aby osvobodili sebe z područí majitelů a tak následně povýšili do autoritářského postavení. Doslova hnali a nutili své podřízené k nikdy nekončící práci, k urychlení mechanizace. Spory vyústily v několik významných roztržek i mezi kapitalisty samotnými. Přeživší brali vše a posílili výrobu tak, aby s ní mohli opět začít na vyšším technickém stupni. V období mezi léty 1815 a 1851 se zde objevily čtyři ekonomické krize. V těchto časech se nutně projevovala deprese a úzkost dělníků, jež byli tak silně utlačováni. Radikální hnutí pro parlamentní reformu pak zažilo největší vrcholy v roce 1819 – 1820 a také v letech 1829 – 1832. Zde se vytvořila aliance proti vlastníkům průmyslových statků sjednocením jednotlivců z řad dělníků a kapitalistů. Chartisté, první nezávislé politické uskupení průmyslových

²² [Srov.] KLINGENDER, Francis Donald, a edited and revised by Arthur ELTON. *Art and the industrial revolution*. Reprint. St. Albans, Herts: Paladin, 1975, s. 23-24

²³ [Srov.] Tamtéž, 24 s.

dělníků, pak bojovalo za svá práva nejvíce v letech 1837 – 1842. A přece se produkce uhlí zvýšila pětkrát a kujného železa desetkrát. Import bavlny se zvýšil dokonce patnáctkrát a v období kratším jedné generace se dostupnost železnice veřejnosti zvětšila z méně než 100 mil na téměř devět tisíc mil v roce 1854.²⁴

Jak se celé území Anglie a světa západní civilizace měnilo průmyslovou expanzí v pustinu technické společnosti, můžeme až do současnosti pozorovat nikdy neuhasínající žízeň po finanční moci, potažmo svobodě. Průmyslová revoluce se nepochybně stala jednou z nejvýznamnějších událostí v historii. Bez ní je dnešní společnost prakticky nemyslitelnou.

Často probíranou otázkou se stala pracující třída obyvatelstva. V mnohém se tak vedou spory, zda díky průmyslové revoluci došlo ke zvýšení standardů obyvatelstva, které si díky technickému pokroku může dovolit žít mnohem barvitěji a různoroději než před ní. Technika člověku v mnoha ohledech život ulehčila a díky strojům, které člověk každý den používá, se změnily i životní podmínky a organizace času běžného člověka. Práce se postupně rozdělila a každý tak vykonává jen jistou část, většinou pak tu, v níž je vzdělán a na níž je specializován.

Na druhé straně je zde názor takzvaných pesimistů, kteří nevěří, že událost průmyslové revoluce navýšila životní podmínky, naopak se přiklání k negativnímu působení na lidskou bytost. Člověk je tak redukován, nevyužívá potenciálu své osobnosti, je nucen k vykonávání neustále stejných denních stereotypů. Čas je sice výrazně organizován, v této organizovanosti je ale naprosto zásadním měřítkem veškerého lidského života právě čas, který již není spjat s přírodními silami, s přirozeným „časovým rozvrhem“ přírody, ale člověkem vytvořeným pevným řádem organizace práce. Lidská bytost tak mechanizací ztrácí svou přirozenost, svoji svobodu myšlení a jednání, jako stroj je zapřáhnuta do mašinerie neustálého vykonávání a splňování potřeb společnosti.

Technika umožnila člověku pohyb, dopřála mu volný čas, aby mu jej následně vzala, člověk nedovede na technický pokrok reagovat včas, není obvykle připraven svým myšlením, musí se neustále přizpůsobovat, podléhá novodobým a neustále se rozvíjejícím technickým vymoženostem.

Na straně poslední, jež svou podstatou není stranou žádnou, je tu možnost zamyslet se nad skutečným posláním a místem člověka v technickém, městském

²⁴ [Srov.] KLINGENDER, Francis Donald, a edited and revised by Arthur ELTON. *Art and the industrial revolution*. Reprint. St. Albans, Herts: Paladin, 1975, 121-22 s.

prostředí. Uvědomění si neredukovatelnosti myšlení člověka pouze na technické zvládnutí problému přežití na planetě Zemi. Člověk jako bytost myslící by sám měl být schopen seberegulace. Jakým způsobem je však toho možné dosáhnout? Může uvedenou nestabilitu vyvážit kultura, kam patří (v užším slova smyslu) hudba, literatura, umění, případně filosofie, nebo i náboženství, které by měly člověka rozvíjet a zušlechťovat odlišným způsobem?

Tyto disciplíny by pak neměly technice bezmezně podléhat, měly by s ní umět pracovat. Měly by rozvíjet lidskou bytost vědomým způsobem. Nebo to nestačí a je potřeba kulturu chápat v širším slova smyslu, například i ve smyslu hospodářském, avšak především vždy jako něco, co si člověk osvojuje jako člen určité společnosti?

1.5 Obraz průmyslová revoluce v umění

Vedle nepřetržitého rozvoje techniky je zde na místě věnovat čas i vědním disciplínám a stránkám poznání psychiky lidské bytosti. Díky poznatkům z oblasti psychologie a přírodních věd, jsou objevovány nové, duševní stránky lidské osobnosti již v 19. století. Se studií snů, již se věnoval Sigmund Freud, a teoretickými objevy vztahu času k prostoru ve fyzice, je umění zasaženo něčím, co ho definitivně změní. Nemůže se nadále spoléhat na tradiční zobrazení, vše je zpochybněno, vše je změněno, „vše“ je „racionálně pochopeno“. I lidské nevědomí, které bylo Sigmundem Freudem tolik zkoumáno, má obrovský vliv na každodenní život, ve kterém čas a prostor, jak tvrdí Einstein, jsou relativní, ve kterém již nejsou oddělitelnými. Když myslíme prostor, myslíme čas, nelze je oddělit. V takovém časoprostoru se nachází lidská bytost se všemi jejími smysly a jen jí vědomě pochopitelnými vědomými a podvědomými duševními pochody, které často nemá tak úplně pod kontrolou a které se snad vynořují odkudsi ze snů a z oblastí lidského nevědomí.

S vynálezem fotografie navíc umění zažívá další nebývalé změny. Fotografie umožňuje přesné zobrazení, které do této doby zastávalo malířství. Dokonce je fotografie mnohem přesnější, není modelována tím, co malířova osobnost umožní jeho okem vidět a zachytit, přestává být oproti malířství „subjektivní“. V prvopočátcích je formována zachycováním naprosto objektivní reality a s časem dovolí fotografovi pochopit své možnosti zobrazování. Fotograf seznámen se všemi jejími přednostmi a úskalími může modelovat obraz, který do té doby měl pevně v ruce malíř. Její význam jde však ještě dál.

Již impresionisté se s problémem fotografie museli naučit vyrovnat a pracovat. Dokonce z něj začali čerpat mnoha poznatků pro svou tvorbu. Mohli bychom se tak domnívat, že využívali fotografie, tedy obrazu jakési „neovlivněné“ přírody a tyto poznatky pak jednoduše aplikovali ve svých malbách. To může být zdrojem nedorozumění. Umělci si toto nebezpečí většinou uvědomovali a nepřeceňovali hodnotu obrazu zachyceného objektivem fotoaparátu. Snažili se o zobrazení přirozeně přes barvu, světlo a stín vnímaného prostředí a kladli tak odpor tendenci opět se podřizovat jen již objeveným zákonitostem zobrazení renesančního perspektivního prostoru. Podle Francastela nedošlo díky fotografii ve výtvarném umění k ničemu tak převratnému. Jak tvrdí, pro rozvoj impresionismu významnou roli hrálo zejména povšimnutí si a poté i zaznamenávání primitivních smyslových vjemů. Fotografie jako určitý mechanický záznam reality pak nevedla k ničemu tak podstatnému, ovlivnila však rozvoj stylové sevřenosti autorů.²⁵

Po určitých prvotních pokusech s fotografií se zjistilo, a závažným způsobem zpochybnilo, tradiční umělecké vidění. Fotografie umožňovala hledat nové objekty zájmu, zkoumat nová vjemová seskupení, fotografové nechtěli dále vyvolávat dojem, že jim tento pohled a výřez poskytla příroda. Mechanický záznam umožňoval i množství reprodukcí, a to, ve výsledku, malířství osvobodilo od řady služeb, jež do té doby zastávalo. Mohlo tak přesunout svou pozornost k rozboru zkoumaného a k psychologickému vysvětlení kosmu.²⁶

Je na místě domnívat se, že fotografie malířství umožnila oprostít se od zakázek zaměřených na věrné zobrazení viděného, tedy od glorifikace realistického zobrazení. Došlo tak nejenom k selekci samotné tvorby, ale i k selekci v řadách umělců – řemeslníků.

Společnost se nacházela v období vědeckého rozkvětu, začínala se zabývat svou podstatou. Vědou podporovaná společnost objevovala neustále složitější, ale i propojenější vztahy univerza. Na konci 19. století se stala otevřenou i v malířství vůči novému pojetí prostoru.²⁷ „Vytvořila nejprve spolu s romantismem nové hrdiny a nové rámce imaginace, pak se s realismem zhlédla ve všedním životě [...] Skutečný průlom nastal, když umělci odhalili, že způsob,

²⁵ [Srov.] FRANCASTEL, Pierre. *Malířství a společnost: výtvarný prostor od renesance ke kubismu*. Brno: Barrister & Principal, 2003. Dějiny a teorie umění, s. 91-92

²⁶ [Srov.] Tamtéž, s. 92

²⁷ [Srov.] Tamtéž, s. 94

jak rozšířit univerzum, už nemohou hledat ve změnách malířského dekoru, ale naopak v prohlubování jeho vnitřních struktur.“²⁸

S určitou nadsázkou se dá říct, že průmyslová revoluce proběhla i v umění, především pak v tom, že někteří z umělců se začali stále více vědomě zabývat problémem myšlení a tím, jak sdělit divákovi samu podstatu umění, tvůrčí schopnost člověka tvořit pojmy, věci a obrazy podle zákonů skutečnosti.

2 Česká výtvarná scéna a Skupina 42

Přesto, že se česká výtvarná scéna dlouho bránila změnám, které však bylo nutné podstoupit, nakonec si uvědomila, že je bezpochyby nutné skloubit problémy spojené se změnami prostředí, ve kterém se česká společnost již bezprostředně nacházela.

Jak dlouho se v českých zemích držely některé romantické vlivy a vlivy klasicismu můžeme vysledovat v dílech malířů až do poloviny 19. století, později také v působení krajinářských škol, které zde vznikaly.

Na počátku 19. století v Čechách vyvrcholily doznívající vlivy rokokové malby a vše se ubíralo směrem klasicismu a neoklasicismu. Nemałym vlivem se stalo i založení Akademie výtvarných umění, jejíž prostředí definovalo projev českého výtvarného umění téměř do konce 19. století. Nabízel se akademismus, od kterého se v evropských centrech umění definitivně upouštělo, a který byl v té době ve Francii zásadním řešeným problémem.

Čechy jsou za evropským vývojem z určitého hlediska pozadu, zejména vnitřním působením zdejšího společenského prostředí. V padesátých letech 19. století se řeší vlastenecké problémy, problémy národa a ty tak odvádí umělce od tvorby samotné. Ti jsou zaneprázdněni hledáním vlastní identity a identity národní.²⁹ V druhé polovině století se však většina umělců konečně začíná vyrovnávat se směry evropského umění.

Když městský život a s tím související rozvoj techniky začíná ve městech převládat a určovat denní režim člověka, pochopitelně nalézá své místo

²⁸ Tamtéž, s. 94

²⁹ [Srov.] BREUEROVÁ, Markéta, 11 – České umění přelomu 19. a 20. Století *Témata z dějin umění a estetiky* [online]. 2007 [cit. 2018-03-30] Dostupné z: http://maka.webzdarma.cz/statnice/du_du11

i v obrazech. Mnoho nám dosvědčují výtvarné záznamy z periferií. Taková periferie je místem plným různých příběhů. Tu se střetne člověk s přírodou, tu s městskou civilizací a tam se zase mísí vše.

V periferii město potvrzuje své bytí, stejně zde činí i příroda. Že je živá a opravdová. Tady se mísí protipóly, tady se ještě možná nalézá jistá rovnováha. Přesto jsou dnes periferie často většinou zapadlými a nereprezentativními částmi měst. Lidé se většinou shodnou na tom, že život na periferii je jakýmsi náročnějším pro svou vzdálenost od center všeho dění. A shodnou se i na tom, že jen na periferii se lze nadechnout aspoň trochu čerstvého vzduchu. Jaký paradox. Obtížně se nalézá rovnováha mezi tím, co je pro člověka dobré fyzicky a zároveň i duševně. Před šedesáti lety byly periferie mnohem blíže centrům měst, než je tomu dnes. Od té doby město přírodu stále více pohlcuje, neustále se rozšiřuje na úkor volné přírody. Město od nepaměti, viditelně od doby středověku, má tendenci expandovat do přírody. Je to jakýsi živý organismus.

Krásu periferie objevoval například Vladimír Kristin v díle z roku 1928 [viz Přílohy I., obr. 1] nebo Ferdiš Duša [viz Přílohy I., obr. 2], jeho dílo je zajímavé pojetím plotu, vedoucího podél cest, které sousedí s náznaky přírody. Oba malíři zobrazují Ostravskou periferii.

Pro umění počátku 20. Století v Čechách je typická jeho různorodost. Společenská krize vyvolala kritiku, která se projevuje na české výtvarné scéně. Opovrhovaným se i v Čechách stává akademismus, popisný naturalismus a měšťácké předsudky. Těmito protesty dochází ke změnám preferencí. Zájem o zobrazování krajiny se přesunul na zájem o člověka a na kompozice s figurálními motivy. Výstava Edvarda Muncha byla velkým podnětem. Uskutečnila se v Praze v roce 1905, a tři roky před ní i výstava Augusta Rodina. Na obě výstavy mnozí čeští tvůrci svojí tvorbou reagovali. Byly tu i vlivy pařížské školy a významný vliv Cézannův, Goghův a Gauguinův. Jejich výtvarný projev je rozhodující pohnutkou změny přístupů a je způsobem, který výrazně pomohl formovat počátky české moderny.³⁰

³⁰ [Srov.] ŠICH, Stanislav a Eva TRNKOVÁ, Stanislav ŠICH: Úvod do katalogu, ed. *České malířství první poloviny 20. století ze sbírek Galerie výtvarného umění v Ostravě k padesátému výročí jejího založení: uspořádala Národní galerie v Praze, Sbirka moderního umění, duben-červenec 1977*. Praha: Národní galerie, 1977. Profily a přehledy, s. 8

2.1 Různé přístupy vyrovnání se s fenoménem průmyslové revoluce

Jak již bylo naznačeno, v Čechách je v té době možné pozorovat výrazně rozdrobenou výtvarnou scénu. Děje se tomu zejména proto, že se společnost tříští a její názory se různí a výrazně se vyhraňují.

V první polovině 20. století se u nás formují, dá se říct s určitou nadsázkou svěhlové počátky avantgardní malby. Vznikají zde skupiny Osma a Tvrdošíjní, nelze však opomenout ani občanský svaz Umělecké besedy. Nové tendence z posledních dvaceti let 19. století významně zapojují i českou výtvarnou scénu do řešení mnoha problémů nastíněných vývojem evropským na prahu průmyslového věku. První světová válka a její důsledky přichystaly velké změny v myšlení člověka té doby. Na druhé straně i kulturní rozkvět. Velká říjnová revoluce a vznik československého státu znamenaly osvobození národa z područí rakousko-německých vlivů. První světová válka za sebou nechala otevřené rány, ale i otevřená politická, společenská, sociální, ale i témata kulturní. Ve výtvarném umění se tato situace odrazila hlavně v narůstající různorodosti, dělení uměleckých sil a v názorovém členění podle osobního vztahu ke skutečnosti. Našly se tu některé tendence zobrazující člověka v jeho dennodenním životě a shonu. Říkali si Ho Ho Ko Ko. Přikláněli se k sociální realitě života a jejich tvorba odrážela nespokojenost s nedodrženými přísliby sociální spravedlnosti očekávané od osvobození v roce 1918. Umělci tohoto malého sdružení zobrazují prostředí moderního města, ve kterém se formuje realita života zrcadlí se v chudobě dělnických čtvrtí, čtvrtí obyčejných lidí. Jejich práce zaznamenávají a do středu pozornosti dostávají prostého člověka zaměstnaného prací a někdy i ve chvílích odpočinku.³¹

Karel Holan, Miloslav Holý, Pravoslav Kotík, otec někdejšího člena Skupiny 42 Jana Kotíka, ale také Karel Kotrba, který byl jejich sochařem, svými obrazy střízlivě zachycují civilní poetiku života. Holý, Kotík a Kotrba byli přátelé Karla Holana. Svůj postoj společně vystavili v letech 1924–27. Název skupiny Sociální skupina se začal užívat později. Vznikli, protože se odtrhli od Umělecké besedy,

³¹ [Srov.] ŠICH, Stanislav a Eva TRNKOVÁ, Stanislav ŠICH: Úvod do katalogu, ed. *České malířství první poloviny 20. století ze sbírek Galerie výtvarného umění v Ostravě k padesátému výročí jejího založení: uspořádala Národní galerie v Praze, Sbirka moderního umění, duben-červenec 1977*. Praha: Národní galerie, 1977. Profily a přehledy, s. 8-10

kvůli názorovým neshodám. V roce 1927 byl však Miloslav Holý přijat do Spolku výtvarných umělců Mánes a tak se rozpadli, protože ostatní přijati nebyli.³²

V Čechách bylo možné nalézt tendence i futuristické. Futuristé se věnují malbě, která oslavuje techniku, a svou malbou vyjevují snad vitálnost strojů, které člověka obklopují. Rozvinutím futurismu, který začal Marinetti v Itálii, se tento směr později vmísil i do tvorby například některých členů skupiny Osma, ale objevil se i v některých experimentech Zdeňka Rykra. Futurismus byl směrem, který měl potřebu svými výrazovými prostředky zobrazovat zrychlující se tempo civilizace, zachytit dynamismus techniky a rostoucích měst. Je v tomto ohledu zajímavým pokusem o zachycení proudu reality jako nezastavitelného růstu bez možnosti zastavení a opravdového vnímání. Futuristé vnímali válku jako jakousi očistu, díky které docházelo k dalšímu rozvoji techniky a průmyslu a nezastavitelnému růstu měst.³³ Svým uměním vzdávali hold technice, kterou zobrazovali tak trochu jako děsivé přízraky nadcházejících let. Alena Pomajzlová se však zmiňuje: „Provokace a skandály, kterými se futurismus prosazoval, byly v našem prostředí natolik nepřijatelné, že zamezily nebo zbrzdily uvažování o nových principech, jež přinášel“.³⁴

Mozaika tendencí tehdejšího vnímání je charakteristická vzrušujícím rozkvětem různých stylů, ať už se jednalo o výtvarné umění či o filosofii a literaturu.

Třicátá léta jsou náročným obdobím pro celou Evropu. Jsou charakteristická stupňující se hrozbou druhé světové války. Krize hospodářství přináší politické změny a promítá se také do kulturní sféry. Umělci se výtvarně angažují, a citlivě reagují na hrozbu blížící se tragické doby. Můžeme pozorovat změny v umění i těch umělců, kteří se až do této chvíle zabývali zejména problémy spjatými s výtvarnou formou. Byli jimi například Josef Čapek, výše zmíněný Josef Šíma nebo Emil Filla, jehož zobrazování skrze alegorické paralely bylo snad jedinou možností, jak nepřímo sdělit dobové citění. Mezi významná zpracování hrůz té doby nastavující kritické zrcadlo antihumanismu patřilo i dílo Endreho Nemeše.³⁵

³² [Srov.] LAHODA, Vojtěch, NEŠLEHOVÁ, Mahulena, ed. *Dějiny českého výtvarného umění*. Praha: Academia, 1998. Svazek IV/1. -2., sv. 2, s. 78.

³³ [Srov.] BREUEROVÁ, Markéta, 12 – Moderní výtvarné směry počátku 20. Století *Témata z dějin umění a estetiky* [online]. 2007 [cit. 2018-03-30] Dostupné z: http://maka.webzdarma.cz/statnice/du_du12

³⁴ BEZR, Jan, Futurismus v Čechách nezdомácněl. Publikace přesto mapuje jeho impulsy iDNES.cz [online]. 2013 [cit. 2018-04-20] Dostupné z: https://kultura.zpravy.idnes.cz/kniha-priblizuje-impulsy-futurismu-v-cechach-fo0-/literatura.aspx?c=A130307_181417_literatura_ob

³⁵ [Srov.] ŠICH, Stanislav a Eva TRNKOVÁ, Stanislav ŠICH: Úvod do katalogu, ed. *České malířství první poloviny 20. století ze sbírek Galerie výtvarného umění v Ostravě k padesátému výročí jejího*

2.2 Různost východisek ve tvorbě autorů

Na české výtvarné scéně se již před první světovou válkou začaly formovat umělecké skupiny. Ve skupinách bylo jednodušší nejenom tvořit, ale zejména pak vystavovat. Jednotlivá sdružení tak představovala jakýsi opěrný bod výtvarné tvorby v dobách náročných, během první světové a posléze i druhé světové války, stejně tak i v mezioddobí. V těchto sdruženích bylo možné sledovat nejvýznamnější výtvarné vlivy západoevropské, zejména pak surrealistické, kubistické, expresionistické a jejich modifikace.

2.2.1 Umělecká avantgarda na území Čech

Členové skupiny Osma jsou podstatným, a díky mnoha osobnostem i zdárným, příkladem novodobého přerodu. Původně uskupení s názvem Osm, jež se posléze přejmenovalo, je charakteristické expresionistickým vyjádřením, které bylo však brzy nahrazeno a prostoupeno stavební konstrukcí kubismu. Někteří umělci čerpají z nových směrů, nejvíce pak například z fauvismu, na který navazuje i Osma. Díky skupině Osma se změnilo české výtvarné prostředí a je pomyslným přerodem a mezníkem vzniku české avantgardní scény.³⁶ Osma zanikla, když většina jejích členů vstoupila do spolku Skupiny výtvarných umělců Mánes.

Sdružení Tvrdošíjní bylo tvořeno převážně těmi umělci, kteří se vrátili z války anebo nebyli na frontu povoláni.³⁷ Když se rozpadli, pořád individuálně pracovali. Celé uskupení se dalo dohromady z tendencí kuboexpresionistických, kam patří hlavně Josef Čapek, ale i fauvisticky laděný Václav Špála. Některé jeho pozdější práce se zabývaly i městem.

V kontextu skupiny Tvrdošíjní vnímáme i vynikající dílo Jana Zrzavého, původně ze spolku Sursum. Sursum bylo zajímavým sdružením tvořeným druhou generací

založení: uspořádala Národní galerie v Praze, Sbirka moderního umění, duben-červenec 1977. Praha: Národní galerie, 1977. Profily a přehledy, s. 11

³⁶ [Srov.] WIKIPEDIE. České malířství 1. poloviny 20. Století In: *Wikipedie, otevřená encyklopedie* [online] poslední aktualizace 25. 2. 2018 [cit. 2018-04-03] Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/%C4%8Cesk%C3%A9_mal%C3%AD%C5%99stv%C3%AD_1._poloviny_20._stolet%C3%AD

³⁷ [Srov.] Tamtéž

českých symbolistů, původně spojenou s katolickou revue *Meditace*.³⁸ Nakonec bylo toto sdružení vytěsнено jinými, například Skupinou.

Tvrdošíjní, i přes tříletou rozluku, dále individuálně tvarovali moderní českou výtvarnou řeč. Povaha umění Tvrdošíjních znamenala pro tyto umělce spíše vnitřní citové založení, než aby byla programem, který by slepě následovali. Sledovat tak můžeme barevná plátna Václava Špály nebo žánrové obrazy Rudolfa Kremličky. Nemohu opomenout dílo také již uvedeného Josefa Čapka, který svou tvorbou hledal rovnováhu mezi intelektuálním a lidovým, mezi domácími a vnějšími podněty.³⁹

V počátcích dvacátých let se objevují názorové diferenciace. Umělecká Beseda se jednoznačně zabývá krajinou, životem na českém venkově a zájem se upíná k domácí výtvarné tradici. Tento proud můžeme pozorovat v dílech pro tento směr typických autorech Václava Rabase nebo Jana Slavička, který je v zobrazování krajiny smyslovější a barevně citlivější než Václav Rabas.⁴⁰

Pokud se tehdejší společnost názorově polarizovala, odehrávaly se zde změny vyvozující z takové situace poměrně radikální stanoviska, přihlášením se nejprve k proletářskému umění, jehož základy byly formovány v Rusku, pod záštitou sdružení Uměleckého svazu Devětsil, kterého hlavním představitelem byla generace narozená kolem roku 1900. Umělci Devětsilu usilovali o osobitou a tvůrčí promluvu. V polovině dvacátých let se zájem Devětsilu umocňuje a vrcholí výstavou *Poesie 32* v roce 1932, kde manifestuje souvislost malířství a poezie. Je možné pozorovat, jak již v té chvíli uvolněná závislost malby na vnější podobě skutečnosti směřuje k člověku, přenáší se do jeho nitra, směřuje k jeho představám a vidinám.⁴¹

³⁸ [Srov.] EMA, *Sursum – mezi euforií a depresí Literární noviny* [online]. 2013 [cit. 2018-04-20] Dostupné z: <http://literarky.cz/kultura/art/14012-sursum--mezi-euforii-a-depresi->

³⁹ [Srov.] ŠICH, Stanislav a Eva TRNKOVÁ, Stanislav ŠICH: Úvod do katalogu, ed. *České malířství první poloviny 20. století ze sbírek Galerie výtvarného umění v Ostravě k padesátému výročí jejího založení: uspořádala Národní galerie v Praze, Sbirka moderního umění, duben-červenec 1977*. Praha: Národní galerie, 1977. Profily a přehledy, s. 9-10

⁴⁰ [Srov.] Tamtéž, s. 10

⁴¹ [Srov.] ŠICH, Stanislav a Eva TRNKOVÁ, Stanislav ŠICH: Úvod do katalogu, ed. *České malířství první poloviny 20. století ze sbírek Galerie výtvarného umění v Ostravě k padesátému výročí jejího založení: uspořádala Národní galerie v Praze, Sbirka moderního umění, duben-červenec 1977*. Praha: Národní galerie, 1977. Profily a přehledy, s. 10-11

2.2.1.1 Vliv německého expresionismu a fauvismu

Uskupení Osma se vyznačovalo i fauvistickými rysy, neboť do jisté míry přebíralo základní rysy francouzského fauvismu. Fauvismus byl směr, který se snažil jakýmsi barevným výkřikem zaznamenat emoci a tu tak kladl na plátno, pouhou barevnou skvrnu, která byla výtvarným záznamem pocitu. V tom se taky v mnohém podobá německému expresionismu, který podobně zaznamenává okamžité reakce vnitřního rozpoložení člověka a jeho bytí. U nás se vliv německého expresionismu také mírným způsobem prosadil.

Fauvismus i německý expresionismus byl jakousi předzvěstí abstraktní malby. Barevné záznamy se stávají dostačujícím materiálem vyjadřujícím abstrahovanou realitu. Německý expresionismus považoval velkoměsto za svou druhou přírodu, aspoň pro moderního člověka, v něm se rodil a jej zaznamenával. Tak se stali němečtí expresionisté posly technické společnosti, reagovali vypjatými tahy štětce na sociální a kulturní vzrůstající napětí a neustálé psychické nátlaky na člověka ve městě, ztrácejícího jakékoliv zábrany. Německý expresionismus se snažil skutečnost zprostředkovat pomocí dojmů z ní, byl jakýmsi protikladem impresionismu, který se naopak snažil skutečnost zobrazit.

Takový byl moderní život. Expresí, výrazem, se snažili vrátit umění tam, kde reagovalo bezprostředně. Kde reagovalo na svět, ve kterém se rodilo, v hlavách a rukou malířů a sochařů. Šlo jim o autenticitu vyjádření. A rychlý záznam byl artefaktem snad nejvíce bezprostředním.

Tam, kdesi mezi tím, co bylo tak přesné, tak ideální a racionální, a mezi tím, co všechno lidskou společností začalo prorůstat, tam někde mezitím se ztratila lidská bezprostřednost, kterou už nedokázal umělec vložit mezi něj a mezi plátno, jež bylo právě ono. Mezi ním a mezi plátnem najednou něco stálo a bylo to jakési tíživé vědění toho všeho, zautomatizovaného myšlení, které nešlo již vypnout, které již nešlo osvobodit od neustále stejných všednodenních úkonů. Tam ztratil se někde mezi tím, v lidské společnosti, v davu, individuální jedinec. Technikou poznamenaný. A potom, když sem přišla avantgardní tvorba, snažil se ze sebe, z vlastní imaginace a díky nepoddajným snům dostat ven, projevit se alespoň díky svému přirozenému, díky tomu, co ještě není ovlivněno, co v něm zůstalo přirozeně zakotvené.

Jindřich Chalupecký se zmiňuje o zajímavém přístupu všestranného výtvarníka Vlastislava Hofmana [viz Přílohy I., obr. 3], který se svým dílem vyrovnal

německému expresionismu. Poukazuje tak zejména na jeho dílo Utonulý námořník z roku 1918, jež považuje za jedno z nejodvážnějších.⁴²

2.2.1.2 Vliv surrealismu a vybraní reprezentanti v Čechách

Většina uměleckých hnutí před první světovou válkou usilovala o revoluci v umění, o zrušení od renesance platných zákonitostí, o vytvoření jakýchsi nových výrazových systémů. Tyto soustavy usilovaly o stránky nové citlivosti a rozumových struktur člověka počínajícího vědeckého věku. Hlavní mravní zásadou většiny poválečných avantgardních hnutí byla negace dosavadního umění či naprostá negace umění a změna života, podmíněná nadějí ve vykonání sociální revoluce. Umění se stalo nástrojem a důležitým prostředkem změn, které zasahovaly podstatu lidské psychiky. Surrealismus podstoupil jakýsi boj o změnu základů lidského vědomí a o uvolnění jeho nevědomých sil.⁴³

Mezi velmi málo známé patří pronikavé a dobrodružné dílo mála básníků, tvořících v sdružení Le Grand Jeu, jejichž hlavním výtvarným členem byl od počátku Josef Šíma. Jejich program měl zbavit lidskou bytost civilizačních nánosů, měl jej dovést k oproštění a učinit z něj opět nepopsaný list.⁴⁴

Dílo Josefa Šímy je významné a intelektuální. Byl nejenom členem krátkodobě působící, výše zmíněné a hodnotné skupiny Le Grand Jeu, ale po krátkém zastavení ve sdružení Tvrdošíjn se připojil k programu Devětsilu. Zanechává nám odkaz výrazně lišící se od ostatních umělců. Jeho dílo je protkané smyslovými a fantazijními aspekty, je velmi duchovní a magické.⁴⁵ U jeho osobnosti se zastavil i František Gross. Vypráví o něm, jako o snad jediném umělci, který opravdu maloval sny na rozdíl od zbylých surrealistů, kteří technik snů jen používali. Snad možná proto jsou jeho obrazy tak magické, neboť dávají divákovi prostor opravdu

⁴² [Srov.] BRDEK, Zdeněk. *Obhájce moderního umění: Jindřich Chaloupecký v kontextu 30. a 40. let 20. století*. Praha: Akropolis, 2017. Skrytá moderna, Obrazová příloha

⁴³ [Srov.] MASARYKOVÁ, Anna a František ŠMEJKAL. *Josef Šíma: obrazy a kresby*. Praha: Národní galerie, 1968. Katalogy (Národní galerie), sv. 2, s. 17

⁴⁴ [Srov.] MASARYKOVÁ, Anna a František ŠMEJKAL. *Josef Šíma: obrazy a kresby*. Praha: Národní galerie, 1968. Katalogy (Národní galerie), sv. 2, s. 17-18

⁴⁵ [Srov.] ŠICH, Stanislav a Eva TRNKOVÁ, Stanislav ŠICH: Úvod do katalogu, ed. *České malířství první poloviny 20. století ze sbírek Galerie výtvarného umění v Ostravě k padesátému výročí jejího založení: uspořádala Národní galerie v Praze, Sběrka moderního umění, duben-červenec 1977*. Praha: Národní galerie, 1977. Profily a přehledy, s. 11

snít v skutečností inspirované krajině, ve které nacházíme něco nedopověděného.⁴⁶

Dalším individuálním významným výtvarníkem se stal František Janoušek, malíř měňavých, fantastických bytostí, které trpěly jakousi nevléčitelnou nemocí, hnilobou a rozkladem. Nejdříve v jeho díle převládal vliv lyrického a imaginativního kubismu, svou malířskou formu tak značně uvolňoval. Důležitou se pro něj stala barevná výstavba obrazu. Poté se do jeho tvorby dostává i vliv surrealistický. Později bylo zřetelné v jeho plátnech pozorovat subjektivní pocit z tragiky doby. Od roku 1924 byl členem SVU Mánes.⁴⁷

2.2.1.3 Surrealistická skupina

K naprosto poetickým kreacím dospěli Jindřich Štýrský a Marie Čermínová, vystupující pod pseudonymem Toyen, kteří se stali členy pražské Surrealistické skupiny.⁴⁸ Zdeněk Brdek zmiňuje i reakce Jindřicha Štýrského na umění Toyen a Jindřicha Štýrského. Chalupecký je uznává, ale pouze částečně. To, co u nich odmítá, pak popisuje slovy: "předmětem jejich zájmu je nikoli skutečno vnější, smyslové, fyzické, ale zcela a pouze psychické, odraz světa v hlubinách člověka, svět člověkem strávený, nikoli "člověk ve světě", ale "svět v člověku"."⁴⁹

Toyen a Jindřich Štýrský společně vytvořili vlastní směr nazývaný artificialismus. Později se vydali směrem surrealismu.⁵⁰

Jestliže v surrealismu jde o zaznamenávání nejniternejších pohnutek a instinktů, o zobrazování snů člověka skládáním k sobě naprosto nepasujících a nehodících se elementů, prvků a věcí, pak to může působit tak, že je zcela vytrhnout z všedního života. Surrealisté doslova vyhledávali jisté iracionální okamžiky své existence a své samotné imaginace, dospívali k nim skrze snění, skrze

⁴⁶ [Srov.] GROSS, František, *František Gross*, Obelisk, nakladatelství umění a architektury, Praha, 1969, sv. 1, s. 12

⁴⁷ [Srov.] SOPHISTICA GALLERY. Janoušek František (1890 – 1943) SophisticaGallery.cz [online]. 2016 [cit. 2018-04-20] Dostupné z: <https://sophisticagallery.cz/encyklopedie/janousek-frantisek>

⁴⁸ [Srov.] ŠICH, Stanislav a Eva TRNKOVÁ, Stanislav ŠICH: Úvod do katalogu, ed. *České malířství první poloviny 20. století ze sbírek Galerie výtvarného umění v Ostravě k padesátému výročí jejího založení: uspořádala Národní galerie v Praze, Sbirka moderního umění, duben-červenec 1977*. Praha: Národní galerie, 1977. Profily a přehledy, s. 10-11

⁴⁹ [Srov.] BRDEK, Zdeněk. *Obhájce moderního umění: Jindřich Chalupecký v kontextu 30. a 40. let 20. století*. Praha: Akropolis, 2017. Skrytá moderna., s. 19

⁵⁰ [Srov.] MALIVA, Josef. *Doteky s uměním a časem*. Brno: Vysoké učení technické, Fakulta výtvarných umění, 1997, s. 133

automatickou kresbu nebo psaní. Původně vyvstávali na povrch vědomým přičiněním, tedy právě vědomým odhodláním je zobrazit, uspořádat, sjednotit. Významově jim udělit řád v jistém chaosu. Je však paradoxní, že právě pod rukama surrealistických výtvarníků se probouzel syrový otisk doby, tedy v podstatě otisk všedního dne jednotlivce. I takový sen, ať již chceme nebo ne, se rodí právě v myslí skutečné bytosti, prožívající všední život. Surrealista je tak výtvarníkem hledajícím a nalézajícím skryté významy tohoto života v nedořečených systémech vlastní myslí. Ačkoli sen realitu zvláštním způsobem modifikuje, vychází právě z ní a odráží ji, a často se dokonce řídí jejími zákony, byť ve zvláštních spojeních a uspořádáních. Posléze i něco tak naprosto iracionálního, se stalo realitou na pořadu dne, jak to bylo možné vidět ve světových válkách.

Surrealismus svým způsobem odrážel i přetechnizovanou dobu, i když se to nemusí na první pohled zdát, jelikož používal organické prvky, prvky přírody, zdůrazňoval jednotlivce a taje intuitivního vnímání.

Jak se zmiňuje Robert Baldwin ve své eseji, surrealismus byl fascinován moderním strojem a dobou, ve které vznikal, a na jejíž popud vznikal. Surrealismus konfliktním způsobem odhaloval zmechanizované formy jako obecně přijatý vizuální znak moderního, abstraktního umění. Hravým způsobem podrýval moc naprosto neosobních, na rozumu založených a prospěchářských hodnot dvacátého století tím, že vytváří stroje úplně nesmyslné, jakési anti-stroje, stroje erotizované a antropomorfní.⁵¹

Později bylo možné v avantgardním umění, zejména pak právě v surrealismu, kterým byla většina české výtvarné tvorby první poloviny 20. století protkána, sledovat jakési vyprahnutí jejího poslání. Mimo některé z uvedených významných osobností, které přispěly k budování hodnotné výtvarné scény, a které v průběhu celého života usilovaly o upřímný a pravdivý výtvarný projev, se z avantgardní scény vytrácela jakákoliv logika. Umění bylo takříkajíc prázdné a nic nevyprávějící. Umění začalo být jen pro sebe a opět se člověku vzdalovalo. Už tu bylo jenom tak, aby se neřeklo, že nic není. Bylo potřeba skrze umění člověka opět spojit s životem.

⁵¹ [Srov.] BALDWIN, Robert, Surrealism (1924-1945) *Social history of art* [online]. 1999 [cit. 2018-04-25] Dostupné z: <http://www.socialhistoryofart.com/20thCentury/Baldwin%20%20Surrealism%20%20General%20Introduction.doc>

Surrealismus byl vyčerpaným směrem, který již neměl co nabídnout. Umění v takovém duchu pak bylo jen bezcílně se potulující, odrážející automatismus a stereotyp.

“Není bez zajímavosti, že Chalupecký na surrealismu kritizoval neúčast vědomých, záměrných a rozumových sil podobně jako Václav Černý.”⁵² Brdek dále uvádí i to, jak jej vnímal právě Černý. Ten totiž chápal umělecké dílo jako něco, co by mělo vykládat život a do zmatku světa vnášet řád, hledat v něm smysl.⁵³

Umění vyvstávající z podvědomí člověka bez jakéhokoli rozumového přičinění tak tvořilo naprosto neobjektivní výraz individuality, který se vymkl racionální kontrole. Avantgardní umění bylo najednou úplně prázdné, bezduché. Již nevyjevovalo člověka, jen si na experiment hrálo, snažilo se dostat člověka do konfliktu s něčím, s čím v konfliktu již dávno nebyl, konfrontovat jej pouze s vnitřním světem jeho vlastní „fantazie“ naprosto nepodařenými a nefunkčními prostředky zautomatizováním umění. Bylo nutné vrátit se k experimentu, nebo naopak s experimentem začít, konfrontovat člověka s reálným světem, včlenit ho do světa plného zvrátů, světa vědeckého věku, kterému vlastně možná ani nerozumí, ani jej již nepovažuje za hodnotné východisko a směr, kterým by se chtěl ubírat, spíše jako danou skutečností, do níž se narodil a ve které vyrůstá. Člověk, který byl připravován na válku, kterou již zažil a utrpěl mnoho ran, a kterou mohl objektivně pochopit až po tom, co ji prožil, ten se stal naléhavě řešeným problémem ve výtvarném umění. Člověka uchopit v jeho prostředí a přimknout ho k němu. Spojit ho s ním. To znamenalo revoluci. Umění se člověka mělo najednou opravdu dotýkat. Realita tehdejšího člověka se mu skrze umění zjevovala a byla plná nepochopitelných věcí, které sám stvořil, na nichž se podílel, na kterých závisel jeho život, které rozhodovaly o jeho životě.

Svět již předvídá druhou světovou válku a umění postupně směřuje k tomu, aby zachytilo člověka v dobách zlých, aby ho zpřítomnilo v jeho opravdovém prostředí, aby se ho opravdu týkalo.

⁵² BRDEK, Zdeněk. *Obhájce moderního umění: Jindřich Chalupecký v kontextu 30. a 40. let 20. století*. Praha: Akropolis, 2017. Skrytá moderna., s. 17

⁵³ [Srov.] Tamtéž, s. 17

2.2.2 Sedm v říjnu

Mezi novou generaci mladých umělců, která se tvaruje v průběhu válečných let, nepochybně patří skupina Sedm v říjnu 1939, jejíž členové přímo vyrůstali v období pro člověka velmi nejistém. Postavili své dílo s podmínkou budování na mravních jistotách současnosti, ve které žili, a ukotvili tak do středu zájmu své tvorby člověka, jeho bytí ve společnosti přítomností tragicky poznamenanou.⁵⁴

2.2.3 Skupina Ra

Doznívající vliv surrealismu se podepsal i v umění členů Skupiny Ra, postupně se formující až v roce 1938. Skupina konfrontovala tehdejší společnost s jakýmsi vypočtením zkázy válečné generace. Iniciátorem vzniku skupiny se stal Václav Zykmond, zakladatel edice Ra. Skupinový manifest však nikdy nebyl přesně zformulován, snad jím mohl být článek Mladší surrealisté Zdeňka Lorence a Ludvíka Kundery.⁵⁵

2.2.4 Skupina 42

Zanedlouho se na scéně objevila skupina mladých umělců, která vynesla na světlo velké téma, jímž byla civilizace sama a její člověk ve městě. Civilizace s tragickým osudem, hledající odpovědi na otázky spojené s koncem první světové války a začátkem druhé, s dilematy života, s kterými byla spjata. Byla to civilizace města, jeho periferií a skrytých průmyslových částí, samoty a předznamenáním nově vybudované technické doby. Skupina usilovala o nové zasazení člověka do prostředí, které se ho bezprostředně dotýkalo a v němž žil a prožíval své osobní příběhy.

Silné jádro sdružení se zformovalo již v počátcích třicátých let a později se spolu s mladšími umělci v roce 1942 seskupilo do sdružení pod jednotným názvem Skupina 1942 (později Skupina 42).

⁵⁴ [Srov.] ŠICH, Stanislav a Eva TRNKOVÁ, Stanislav ŠICH: Úvod do katalogu, ed. *České malířství první poloviny 20. století ze sbírek Galerie výtvarného umění v Ostravě k padesátému výročí jejího založení: uspořádala Národní galerie v Praze, Sbirka moderního umění, duben-červenec 1977*. Praha: Národní galerie, 1977. Profily a přehledy, s. 12

⁵⁵ [Srov.] SOUČEK, Jan, Skupina Ra a Skupina 42 www.zamecek.home [online]. 2012 [cit. 2018-03-15] Dostupné z: http://intranet.zamecek.cz/dum/DVK43/14-RA_42.pdf

Její nejstarší členové se před sdružením dotkli zejména kubismu a významněji inklinovali k surrealismu, který s programem skupiny korespondoval v průběhu celého jejího „života“, a který svým způsobem tvaroval velké množství výtvarných projevů téměř všech jejích členů.

Všechna tato uskupení nastupující mladé generace umělců svým zobrazováním civilizace přispěla k formování jednotných základů „existenciálního pojetí humanistické estetiky v českém umění.“⁵⁶

2.3 Zápas o umělecký program Skupiny 42 v atmosféře názorové polarizace na české výtvarné scéně

Je nezbytné podotknout a ozřejmit, jakým způsobem se formoval a na světlo světa postupnými kroky dostával a obrušoval program Skupiny 42. Ten se totiž tvaroval nejenom vně své generace, přihlížející k předchozím generacím umělců, ale i v prostředí generace vlastní. Zde se vyhraňují dva velmi důležité názory, které jsou důležité nejenom pro pochopení okolností, významu a cíle programu Skupiny 42, ale zejména jsou podáním vysvětlení podstaty nového moderního umění, jež mělo vzniknout.

K tomu se pochopitelně vyjadřoval během třicátých a na přelomu třicátých a čtyřicátých let i Jindřich Chaloupecký, jakožto hlavní teoretik skupiny se zasazoval o uchopení jejího programu, o pochopení smyslu moderního umění a toho, kam a jakým způsobem by se mělo moderní umění ubírat.

Na výtvarné scéně se tak vytvořily dva polarizující názory, hledající východiska z jakési krize moderního umění.

Na českém literárním poli, potažmo výtvarném, působila mladá generace, která v roce 1940 vydala Jarní almanach básnický. Reprezentanty této generace byli Kainar a Blatný, později členové Skupiny 42, a jejich souputníci, z nichž nejvýznamnější je osoba Kamila Bednáře. Dalšími, kdo se hlásí o své slovo, jsou literáti mladší z téže generace, vydávající almanach Chvála slova. Jak Pešat uvádí, tato literární vystoupení však nemají společný základ, pouze jsou generačně jednotná.⁵⁷

⁵⁶ SOUČEK, Jan, Skupina Ra a Skupina 42 *www.zamecek.home* [online]. 2012 [cit. 2018-03-15] Dostupné z: http://intranet.zamecek.cz/dum/DVK43/14-RA_42.pdf

⁵⁷ [Srov.] PEŠAT, Zdeněk a Eva PETROVÁ, ed. *Skupina 42: antologie*. V Brně: Atlantis, 2000. České moderny, sv. 5., s. 431

V témže roce se Kamil Bednář pokouší ve své programové studii Slovo k mladým nalézt a určit podobná společná stanoviska takto rozdělené, avšak pořád téže básnické generace. Pokouší se svou generaci definovat v jejím společenském, ale zejména pak i uměleckém smyslu. Pešat zmiňuje, že Bednář svou generaci vidí jako pasivní a málo průbojnou, postihnutou citovým úrazem, žijícím s pocitem vyhnance. Její neprůbojnost Bednář vnímá jako důsledek existenční nejistoty, jenž je důsledkem hospodářských otřesů. Je to generace zasažená krizí pokroku a materialistické myšlenky, která způsobila nejenom ztrátu duchovních hodnot, ale kvůli které se zapomnělo i na duši jednotlivce, duši člověka. V neposlední řadě je její pasivita a neprůbojnost způsobena naprostým zklamáním z technické civilizace a tragické společenské situace, která neumožnila generaci plně se rozvinout, zejména pak ztratila své možnosti východisek. To posléze neumožňuje ani další přirozené střídání generací.⁵⁸

Vše výše uvedené pak jistě směřuje k naprosté generační bezprogramovosti, jež je výrazem zklamání z ideologií, z názorové podmíněnosti moderního myšlení. Je dále rozčarována odvratem od věčných hodnot, tedy neměnné a stálé podstaty člověka. Člověka, jenž má duši, mysl, jenž má rozum a city. Pešat uvádí i některé z výroků Bednářových, ten se vyslovuje k člověku, tvrdí, že člověk je vlastně vždy nábožensky založený, který pokud přijde o svého Boha, potřebuje stejně všeobšáhlou ideologii, která by vysvětlovala celý smysl jeho existence.⁵⁹

Bednář se zaobírá i uměleckou tvorbou, zdůrazňuje, že jeho generace pojmá či potřebuje pojmout poezii jako jakýsi světový názor, který do jisté chvíle zastává potřebu ideologie, víry, metafyziky. Bednář hledá východiska a naznačuje program, jímž by se jeho generace mohla řídit, lépe řečeno směr, kterým by se mohla ubírat. Objevuje „nahého člověka“, jenž je člověkem bez jakékoliv vrstevné a třídní příslušnosti, je to pouze člověk z citů a pudů, se všemi smysly. Člověk, takto omezený na svou nejhlubší látku, je východiskem pro člověka budoucího tedy člověka společenského. Předpokládá rozchod s avantgardou, jenž považuje za období naprosto nesmyslného experimentování, za období nezodpovědného, ale i nezákonného rozbíjení jakýchkoliv hodnot.⁶⁰ „[...]Požadavek neobvyklosti,

⁵⁸ [Srov.] PEŠAT, Zdeněk a Eva PETROVÁ, ed. *Skupina 42: antologie*. V Brně: Atlantis, 2000. České moderny, sv. 5., s. 431-432

⁵⁹ [Srov.] Tamtéž, s. 432

⁶⁰ [Srov.] Tamtéž, s. 432

problém fantazie, není již heslem dne a místo něho vstupuje nutně a v souhlasu s dobou požadavek lidského obsahu.⁶¹

V roce 1940 publikuje Jindřich Chalupecký svou stať Svět, v němž žijeme, který je jasným důkazem polarizačních názorů na stav umění. Stať Svět, v němž žijeme, byla postavena na dřívějších diskusních tématech a podnětech z období, kdy se členové pozdější Skupiny 42 často setkávali, a stala se významným podkladem pro diskuzi nad programem a celkovým zaměřením Skupiny 42.⁶²

Chalupecký brzy Bednářovy názory konfrontoval ve své další stati Generace, kterou otiskl v roce 1942. Ta se stává jakousi teoreticko-praktickou obhajobou moderního umění proti mladé generaci, tedy i jeho generaci. Chalupecký nachází lidský smysl moderního umění v umění samotném, v jeho tvořivosti, zásadně pak ne v jakémkoli obsahu navíc, je tedy proti požadavku lidského obsahu, proti novému tematizování umění. Bednář naproti tomu přichází s touto podmínkou, lépe řečeno požadavkem, lidského obsahu, to ztotožňuje s odmítnutím moderního umění. Chalupecký však žádá lidský význam umění, zejména pak jeho moderní odnoži. „Proti požadavku lidského obsahu, proti novému tematizování umění, jak s ním přichází Bednář a ztotožňuje ho s odmítnutím moderního umění, postuluje Chalupecký lidský význam umění a především lidský význam jeho moderní větve.“⁶³ Chalupecký spatřuje jediné východisko v přimknutí člověka s jeho uměním, takové umění je pak jednotné v obsahu i formě.

Právě tato stať Chalupeckého nabyla obrovského dosahu pro nové mladé umění. Svou generaci diferencovala a vydělila část výtvarníků a básníků, zárodek Skupiny 42. Program Skupiny 42 se tedy formuje i jako reakce na vlastní generaci, na její teoretické principy.

Není však řečeno, že se takto vylučují shodná stanoviska obou názorových mluvčích. Vědomí o potřebě nového umění a také o vyčerpanosti umění současného, myšleno dosavadního, tedy předchozí generace, ale i své, pak zůstává stejné u Bednáře i Chalupeckého. Bednář však spatřuje východisko v popření dosavadního umění, naopak Chalupeckého následovatelé, potažmo zastánci, pak

⁶¹ BEDNÁŘ, Kamil. Slovo k mladým. Praha: Václav Petr, 1940. Svazky úvah a studií (Václav Petr), s. 15

⁶² [Srov.] PEŠAT, Zdeněk a Eva PETROVÁ, ed. *Skupina 42: antologie*. V Brně: Atlantis, 2000. České moderny, sv. 5, s. 414

⁶³ PEŠAT, Zdeněk a Eva PETROVÁ, ed. *Skupina 42: antologie*. V Brně: Atlantis, 2000. České moderny, sv. 5, s. 432

usilují o dosažení změny jeho přijmutím a respektem k jeho specifikám, jak nastiňuje Pešat.⁶⁴

Ovšem je důležité si uvědomit, že i přesto, že se oba názory specifikovaly návratem ke skutečnosti, ve svých důsledcích to znamenalo něco naprosto nestejnorožného. Bednář cítil potřebu obnovy lidského obsahu umění jeho tematizováním bez ohledu na nový tvar, usiloval o hledání věčné podstaty „nahého člověka“, jeho antropologické podstaty vyvázané ze všech vztahů.⁶⁵

Na druhé straně Chalupcký, a umělci Skupiny 42, chtějí také obnovit lidský obsah umění, nicméně tím, že o umění konečně přestanou usilovat, pokusí se přesáhnout jeho zákony, pokusí se experimentovat. Takový experiment pak spočíval v co možná nejtěsnějším přilnutí ke skutečnosti. Tedy k takové skutečnosti, jež je určitou skutečností určitého člověka. Chtěli přilnout k civilnímu životu a k prostředí, v němž se takový život uskutečňoval, to ve výsledku znamená k městu, neboť právě to bylo naprosto bezprostředním prostředím člověka. To sice, jak Pešat píše, napovídá obnovení tematičnosti, ta je však s formou totožná, jak již bylo výše zmíněno, „[...] včleňují proto téma dovnitř, do struktury uměleckého díla, jako jeho nejvnitřnější pohnutku, jež se rozvíjí v umělecký tvar proto, aby bylo jím vyjehoeno co nejúplněji a nejpravdivěji“⁶⁶.

Chalupcký píše: „Docela jiným způsobem si řešili svůj vztah k problematice současného umění malíři a básníci Skupiny 1942. Chtěli rovněž moderní umění vrátit k člověku; ale nespolehali v nějakého docela fiktivního „nahého člověka“, nýbrž hledali jej v nejkonkrétnější konkrétnosti těchto let, těchto měsíců a těchto dnů; a to je jediný důvod, proč se soustředili k živobytí současného člověka v současném městě.“⁶⁷

Pešat uvádí i to, jak se Chalupcký ve svých nepublikovaných statích z roku 1943 vyjadřuje o moderním umění. Podle něj už ztratilo jakékoliv povinnosti, pravidla, ale i omezení a závazky, které dříve umělce poutaly. Nyní už je vše dovoleno jednak z estetického hlediska, jednak z morálního.⁶⁸ Pešat zde cituje i Jindřicha

⁶⁴ [Srov.] PEŠAT, Zdeněk a Eva PETROVÁ, ed. *Skupina 42: antologie*. V Brně: Atlantis, 2000. České moderny, sv. 5, s. 433

⁶⁵ [Srov.] PEŠAT, Zdeněk a Eva PETROVÁ, ed. *Skupina 42: antologie*. V Brně: Atlantis, 2000. České moderny, sv. 5, s. 433

⁶⁶ CHALUPECKÝ, Jindřich. *Obhajoba umění: 1934-1948*. Praha: Československý spisovatel, 1991. Orientace (Československý spisovatel), s. 149

⁶⁷ CHALUPECKÝ, Jindřich. *Obhajoba umění: 1934-1948*. Praha: Československý spisovatel, 1991. Orientace (Československý spisovatel), s. 149

⁶⁸ [Srov.] PEŠAT, Zdeněk a Eva PETROVÁ, ed. *Skupina 42: antologie*. V Brně: Atlantis, 2000. České moderny, sv. 5, s. 433

Chalupeckého: „Moderní umění vyvrátilo všechny povinnosti, závazky, pravidla a omezení, které jindy umělce poutaly. Vše je dovoleno. Vše z hlediska estetického, vše z hlediska morálního. Není-li však žádné oblasti zakázané, jakou tady může mít ještě cenu umělecká odvaha – ta odvaha, po níž se donedávna poznávalo umělecké dílo? Výsledkem velikého usilování moderního umění o vyzkoušení nejnepohodlnějších poloh uměleckého tvoření je rozsáhlý repertoár snadností [...]. Za takovýchto okolností, nezbyvá než začít znovu. K tomu je především třeba nedbati o umění: odvážiti se z oné odvážnosti, osvoboditi se z oné svobody, které se staly konvencemi. Za druhé je třeba opět pokusit se o zakázané. Ale co je ještě zakázaného? Všechny svobody jsou již odbyty, není již nic než dosti neobvyklého, podivného, vzdáleného, co by ještě zůstávalo neprozkoumáno. Nanejvýš ještě prostota. Jednoduchost je věcí dosti neuměleckou, aby byla zakázána. Po všech složitostech a zvláštnostech a podivuhodnostech nezbyvá tedy asi než odvážiti se prostoty.“⁶⁹

Tak tedy vypadala teoretická podstata Skupiny 42. Zájem o skutečnost a snaha o vybočení z řádu umění neznamenal pro básníky skupiny 42, potažmo ani výtvarníky, obrácení se zády ke zkušenosti moderního umění, neznamená to ani ztotožnění se skutečností ve smyslu jejího věrného obrazu, tedy ve smyslu návratu se k formám klasického realismu, nýbrž jejichž cílem se stává naleznout moderní prostředky, kterými by pronikly k prosté všední existenci člověka v jeho každodenním životě uprostřed civilizace.⁷⁰

Obrovským inspiračním zdroje nejenom pro poezii, ale i pro výtvarné umění se členům Skupiny 42 stala moderní anglo-americká poezie. Mnoho básníků shledává výraznou podobu svého uměleckého úsilí v anglo-americké tvorbě.⁷¹ Jindřich Chalupecký píše: „Proto nárys velikého moderního umění, umění neestetizujícího, chcete-li, nebo nemoralizujícího, chcete-li, můžeme snad nejspíše nalézt v té barbarské, veliké a neznámé zemi, jíž je Severní Amerika. Její básníci, nepotřebující teorií, které by je vedly a mátly, nikdy neztratili přímý vztah k světu a životu, který jediný může umělecké dílo činit živým a užitečným. [...] Nezapomeňme přitom na okolnost, která se snad může zdát docela vnější, ale která má možná význam dalekosáhlejší, než se na první pohled zdá: totiž, že v severoamerické společnosti se ještě neustálila samostatná kasta producentů

⁶⁹ Tamtéž, s. 433

⁷⁰ [Srov.] PEŠAT, Zdeněk a Eva PETROVÁ, ed. *Skupina 42: antologie*. V Brně: Atlantis, 2000. České moderny, sv. 5, s. 433-434

⁷¹ [Srov.] Tamtéž, s. 434

a konzumentů umění a že životopisy velkých severoamerických autorů jsou životopisy obyčejných lidí, kteří dříve, než se dali do psaní, věnovali se prostým a nenápadným zaměstnáním mezi prostými a nenápadnými lidmi. Nebyli literáty; šli svým všedním životem tak, jako jím jdou všichni.“⁷²

Na tehdejší výtvarné scéně samozřejmě vystupovaly i jiné osobnosti a působily i jiné skupiny. Informace o nich ovšem nejsou tak podstatným svědectvím o tom, kam by měl směřovat a k čemu by se měl upínat program Skupiny 42.

Bylo tu však více individuálních osobností, díky kterým se Chalupeckému formovaly nároky na moderního umělce. Chalupeckému je tak jednou z velkých inspirací osobnost Zdeňka Rykra. Zdeněk Rykr byl ve své době pramálo uznávaným umělcem. Jeho moderní smýšlení se nestřetávalo téměř s žádným ohlasem, prakticky jedinými kritiky hájícími jeho přístup byli, jak zmiňuje Zdeněk Brdek, Josef Čapek, Josef Kodíček a zejména pak Jindřich Chalupecký. Ten v Zdeňkovi Rykrovi spatřoval celistvou a významnou osobnost, jež následuje moderní umění a jež také opravdu vytváří.⁷³

Rykr se ve svém umění řeší svou dobu jako problém, který nebere pouze jako problém estetický, vnímá ji v souvislosti se samotným tvůrcem a zkoumá ji jako otázku zatím nezodpovězenou. Rykr považuje umělce za osobnost, která za své umění ručí a která mu dosvědčuje jeho výtvarné konání. Umění je tak smyslem celého života osobnosti umělce a prostupuje jej.⁷⁴ Jindřich Chalupecký pak obecně na umělce klade nespočet nároků, které, můžeme se domnívat, získal možná právě studiem umění Zdeňka Rykra. Chalupecký se ve svých statích také v mnohém inspiroval postoji umělce, jenž odsuzoval ismy, směry i hnutí, za které se pak podle něj umělec jen schovává. Oceňoval prostotu, obyčejnost, v ní viděl největší tajemství.⁷⁵

Zdeněk Rykr byl schopen předběhnout svou dobu svojí originalitou a osobitostí. Vyslovuje se k umění Paula Cézanna a Pabla Picassa, kterého považuje za Cézannova nástupce. Tvrdil, že je nutné tyto umělce následovat, nelze je napodobovat.

⁷² CHALUPECKÝ, Jindřich. *Obhajoba umění: 1934-1948*. Praha: Československý spisovatel, 1991. Orientace (Československý spisovatel), s. 175

⁷³ [Srov.] BRDEK, Zdeněk. *Obhájce moderního umění: Jindřich Chalupecký v kontextu 30. a 40. let 20. století*. Praha: Akropolis, 2017. Skrytá moderna, s. 20

⁷⁴ [Srov.] BRDEK, Zdeněk. *Obhájce moderního umění: Jindřich Chalupecký v kontextu 30. a 40. let 20. století*. Praha: Akropolis, 2017. Skrytá moderna, s. 21-22

⁷⁵ [Srov.] BRDEK, Zdeněk. *Obhájce moderního umění: Jindřich Chalupecký v kontextu 30. a 40. let 20. století*. Praha: Akropolis, 2017. Skrytá moderna, s. 20-21

2.4 Výtvarný a teoretický vývoj Skupiny 42

Skupina 42 byla sdružením výtvarníků, básníků a teoretiků, které, jak bylo zmíněno, pod zdánlivě civilizační tematikou citlivě reagovalo a poukazovalo na svět, ve kterém umělci žili, rovněž usilovalo o zobrazení a uchopení člověka v životní situaci v době plné zvrátů. Dotýkala se přímo konkrétního člověka žijícího v městské civilizaci, zabývala se jeho působením na město, které reagovalo také na něj.⁷⁶

Jak již bylo nastíněno, v období konce dvacátých let se avantgardní umění pokouší o obnovu svého umění. Je však poznamenané roztržičností původně levicově orientované jednotné politické avantgardy. Vytvářejí se zde tlaky a umění se tříští vnitřně vyvolanými polemizačními spory.

Chalupeckého idea byla, že se umění musí navrátit k věci, které člověka obklopují za cílem scelení člověka nejenom s tímto světem, ale právě v něm. Chalupecký v podstatě vytváří novou koncepci moderní mytologie, která tkví v mytologii všednosti. Je zapotřebí najít společný mýtus. Zdeněk Brdek zmiňuje i filozofa Václava Navrátila, který podobně jako Chalupecký, jakožto jeho současník, vnímá tehdejšího moderního člověka jako rozdrobeného, nejistého, zbaveného jakéhosi duchovního přesahu. Považuje člověka za bytost zpohodlnělou, které se nechce existovat obtížně, pouze za účelem uspokojování denních potřeb. Východiskem se však může stát vytvoření nových mýtů, které by opravdu vycházely ze života moderního člověka.⁷⁷

Jak Navrátil píše „[...] Mýty jsou duševní příběhy, které se najdou na ulici, čili: pouliční příběhy, které se najdou v duši“.⁷⁸

Je zajímavé si uvědomit, že Navrátil i Chalupecký se odkazují k zbystření smyslů v době válečné, kdy k jejímu prožívání je zapotřebí vnímat i nejmenší signál z vnější reality, malý všední podnět, který může změnit doslova netušícímu člověku život. Je tak nutné se stát pozornějším vůči okolnostem vnější reality. Součástí této reality jsou například i hvězdy na nočním nebi nebo snad dech spících lidí a nejběžnější předměty, které člověka obklopují a získávají jiný, snad

⁷⁶ [Srov.] ŠICH, Stanislav a Eva TRNKOVÁ, Stanislav ŠICH: Úvod do katalogu, ed. *České malířství první poloviny 20. století ze sbírek Galerie výtvarného umění v Ostravě k padesátému výročí jejího založení: uspořádala Národní galerie v Praze, Sbirka moderního umění, duben-červenec 1977*. Praha: Národní galerie, 1977. Profily a přehledy, s. 12

⁷⁷ [Srov.] Tamtéž, s. 62-64

⁷⁸ NAVRÁTIL, Václav, SRP, Karel, ed. *O smutku, lásce a jiných věcech*. Praha: Tost, 2003. s. 285

až magický rozměr. Pro Chalupce není město šiléným místem nezvyklých počítků neustále bombardujících lidskou mysl, jak to vnímal zejména v době avantgardy, vnímá je teď spíše jako člověku nepřírozené, absurdní a nelidské, zformované z železa a cihel, drátů a všudypřítomného betonu. Pro Chalupce je právě přítomnost těchto předmětů a možnost konfrontace k tvorbě intenzivních stimulů právě tím oním zdrojem nové mytologie. Člověk tak v městské džungli bojuje o holé přežití stejně jako domorodec v džungli lesní, jež si vyžaduje nasazení celé osobnosti, snaží se v takovém místě zorientovat a díky tomu si vytváří nové rituály, mýty a nové pojetí reality.⁷⁹

Podle Chalupce v Čechách odsuzuje zpátečnický nacionalistický romantismus, zejména pak u výtvarníků Umělecké besedy zabývajících se především krajinářstvím. Je nutné, aby zde byli jasně zřetelné vlivy soudobého problému, řešeného v zahraniční malbě Cézannově a Picassově. Malíř v sobě musí projevit svou subjektivitu, té pak docílí jen střetem s vnější skutečností, objektivitou, kterou si sám uspořádává podle svých pravidel.⁸⁰

2.4.1 Formování Skupiny 42 na příkladech vytvořených uměleckých děl a teoretických proklamací ve 20. a 30. letech dvacátého století pod vlivy některých osobností výtvarné kultury

Významnými se stali pro programové ustanovení i cíle Skupiny 42 umělci, kteří do sdružení nepatřili. Byli jimi zejména zmínění Zdeněk Rykr, František Janoušek, ale i Josef Šíma. Tyto tři umělce podle Chalupce spojoval jejich podobný, v jejich díle řešený názor na moderní umění. Přijímali jej jako otázku, nad kterou se umělec musí zastavit a nad kterou musí přemýšlet. Moderní umění považovali za problém, který zde byl nastolen a který nemá jasná východiska, ani jasný cíl. Jejich umění nebylo jasně definovaným názorem, ve kterém se pracovalo a žilo, bylo otevřenou nedořešenou cestou. Jak zmiňuje Chalupce, Skupina 42 hodlala navázat na tradici těchto tří malířů s vděčností, že měla v čem pokračovat.⁸¹

Chalupce obdivuje dílo Františka Janouška, který sice ovlivnil členy Skupiny 42, nikdy se však k programu sdružení nepřipojil. Chalupce považuje jeho dílo na jedné straně za autentické, plné náhody a iracionality, ve kterém je, na straně

⁷⁹ [Srov.] BRDEK, Zdeněk. *Obhájce moderního umění: Jindřich Chalupce v kontextu 30. a 40. let 20. století*. Praha: Akropolis, 2017. Skrytá moderna, s. 64-66

⁸⁰ [Srov.] Tamtéž, s. 13

⁸¹ [Srov.] CHALUPECKÝ, Jindřich, Zina TROCHOVÁ a Jan ROUS. *Cestou necestou*. Jinočany: H & H, 1999. s. 52

druhé, vůle, racionalita a záměrnost.⁸² Brdek se zmiňuje, že jeho dílo podle Chalupického „ruší z konvence zrakového vjemu odvozený systém hmotné reality a nově uspořádává“.⁸³ Vytváří tak dílo, ve kterém je důraz kladen na jeho záměrnou organizovanost. Tak by snad podle Chalupického mělo surrealistické dílo vypadat. Nadále totiž nespaturuje žádnou poetičnost v dílech literárních ani výtvarných, která jsou nesourodou snůškou útržků, nejsou funkčním jednotným celkem, jež má člověka se světem propojovat, jež, jak formuluje, má být funkcí moderního umění.⁸⁴ Dílo, které toto nespaturuje je snad pouhou selekcí strnulých jednotlivostí.

Brdek dále vzpomíná německého teoretika Bürgera, který na rozdíl od Chalupického vnímá avantgardní dílo k dílu klasickému za dílo neorganické, neboť je vytvořeno montáží fragmentů, které jsou vytrženy z životní totality, tedy jakési úplnosti, izoluje je a skládá neslučitelné dohromady. Tyto fragmenty mohou být v díle různě nahrazeny a prohozeny bez vlivu na celkové působení díla. Chalupický avantgardní dílo chápe jako vnitřní provázaný organismus, na svém tvůrci zcela nezávislý.⁸⁵

Výjimečně se však vyjadřuje v souvislosti s německým teoretikem Roman Kanda, který si všímá, že například literární díla modernistů Jamese Joyce nebo třeba Roberta Musila sice ve svých dílech odrážejí podobné zobrazování světa jako avantgardisté, přesto však dodržují jeho jednotu, uspořádanost a nevzdávají se organického celku.⁸⁶

Z takového úhlu pohledu můžeme vnímat i literaturu Skupiny 42 a nepochybně i její výtvarné dílo, kde je práce s fragmenty neoddělitelnou součástí, ale kde také nejsou útržky pouze montovány vedle sebe, nýbrž komponovány do organických celků.⁸⁷

Členové Skupiny 42 byli většinou lidé s podobnou životní zkušeností, která provází v podstatě celou generaci, zažívající pocit nedostatku lidského významu. A stávali se tak umělci snažícími se zachytit konkrétní předmětné skutečnosti,

⁸² [Srov.] BRDEK, Zdeněk. *Obhájce moderního umění: Jindřich Chalupický v kontextu 30. a 40. let 20. století*. Praha: Akropolis, 2017. Skrytá moderna, s. 35

⁸³ Tamtéž, s. 35

⁸⁴ [Srov.] Tamtéž, 35-36

⁸⁵ [Srov.] Tamtéž, s. 36-37

⁸⁶ [Srov.] KUBÍČEK, Tomáš a Jan WIENDL, ed. *Moderna - Moderny*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013, s. 330-337

⁸⁷ [Srov.] BRDEK, Zdeněk. *Obhájce moderního umění: Jindřich Chalupický v kontextu 30. a 40. let 20. století*. Praha: Akropolis, 2017. Skrytá moderna, s. 38

s nimiž se člověk setkával dennodenně a pokoušeli se o obnovení smyslu moderního umění, o jeho aktualizaci a nalezení chyb, kterých se dopustilo.⁸⁸

Svým způsobem se rozhodli jít cestou experimentování a novátorským přístupem ke skutečnosti, která je ve skutečnosti právě taková, jakou se jí pokoušeli vidět.

V době, kdy se před člověkem rozpínalo tušené peklo druhé světové války, začali si umělci skupiny plně uvědomovat všednodenní potřeby a věci kolem sebe, které jsou opravdu přítomné.

„Poměr k člověku, k věcem, k umění byl existenciálním pocitem situace. Všechno se jevílo jinak v čase permanentního ohrožení, umění se chápalo jako sebestvrzení existence člověka.“⁸⁹

Je důležité si uvědomit, že hlavním cílem sdružení se stalo zejména věci běžného všedního života vidět. Zpřítomnit jejich existenci a postavit do středu zájmu přibližně tak, jak opravdu lidském životě vyznívají. Tedy tak, jak je prožívá konkrétní člověk. Slovo vidět je tu pojmem ve smyslu prožitku. Umění Skupiny 42 spočívalo v určitém momentě překvapení z oslnivé nevšednosti věcí okolo člověka, jejich prostého bytí. To „uvidět“ věci tak, jak jsou, se stalo jakýmsi cílem této skupiny.

Programem Skupiny 42 se však ve své podstatě stalo dodatečné ověření takového pojetí světa. Program tak nebyl pevně ustaven a nebyl pevně nastaven ani jeho cíl. I Jindřich Chalupecký se takto zmiňuje o programu Skupiny 42 ve své stati Svět, v němž žijeme, kde spíše shrnuje tento postoj, než aby manifestoval vytvoření skupinového programu.⁹⁰

Názorové formování skupiny probíhalo nejvýznamněji ve třicátých letech. V té době také Hudeček, Gross a Zívř ukončili předčasně své studium na Uměleckoprůmyslové škole. Učinili tak v roce 1931 a potvrdili tím zdůrazňovanou myšlenku Jindřicha Chalupeckého o vlastní, samostatné cestě.⁹¹ Toho roku se také Grossovi a Zívřovi podařilo uspořádat výstavu v aule gymnázia v Nové Pace. Výstavu považovali za kubistickou, Zívř byl nepochybně inspirován evropskými sochaři, nejvíce však Gutfreundem. V jeho díle jej prozíravě zaujala

⁸⁸ [Srov.] BRDEK, Zdeněk. *Obhájce moderního umění: Jindřich Chalupecký v kontextu 30. a 40. let 20. století*. Praha: Akropolis, 2017. Skrytá moderna, s. 62

⁸⁹ PEŠAT, Zdeněk a Eva PETROVÁ, ed. *Skupina 42: antologie*. V Brně: Atlantis, 2000. České moderny, sv. 5, s. 414

⁹⁰ [Srov.] PETROVÁ, Eva. *František Hudeček*. Praha: Obelisk, 1969. Situace, s.10

⁹¹ [Srov.] BRDEK, Zdeněk. *Obhájce moderního umění: Jindřich Chalupecký v kontextu 30. a 40. let 20. století*. Praha: Akropolis, 2017. Skrytá moderna., s. 23

mimo jiné civilistní tematika. Kubismus zejména Gross, ale i Zívř, chápali jako základ a organizaci tvarů. Jejich pojetí kubismu bylo příznačné pro pokubistickou generaci. Bylo jiné, možná kubistický příklad nebyl pochopen do detailů.⁹²

V Čechách po roce 1920 vzrůstal význam poetismu, klasicismu, a na počátku třicátých let se významně prosadil již zmíněný kubismus, který spolu se surrealismem tvořil základní pilíř českého umění, na nějž reagovala a na kterém stavěla nova mladá generace. Surrealismus začínající umělce fascinoval a přitahoval svou náklonností k výtvarným experimentům.⁹³

Nepochybně významným pro ně bylo i sblížení dominantních tendencí kubismu a surrealismu, jak jej můžeme sledovat v díle Pabla Picassa z let dvacátých a třicátých. Nejvíce tento přístup zasáhl kubisticky modelovaného Grosse, Hudeček a Zívř měli naopak blíže k zmíněnému surrealismu. Tento zájem byl u nich způsoben pravděpodobně i vztahem k esoterismu a mediumní tvorbě, jež prý v nich posiloval i Jindřich Chaloupecký.⁹⁴

Například v díle Františka Grosse můžeme pozorovat konstruktivní pojetí, v němž došel později k zvláštním metamorfózám nejenom stroje, ale i člověka samotného, nerozlišujíc ani analýzu, ani syntézu. Toto pojetí se později stalo součástí programové estetiky Skupiny 42.⁹⁵ Takové působení můžeme vysledovat již v některých jeho prvotinách. Od začátku ho zaujaly tvary, které vídal ve svém dětství z okna svého bydlíště, zejména pak velký setrvačník. Kolo setrvačníku totiž zabíralo téměř celou místnost a dosahovalo tak naprosto nelidských rozměrů. Tento konkrétní výjev doprovází celý jeho výtvarný projev.⁹⁶

V letech 1933–34 přistoupili k surrealismu mladí umělci jako v té době nejprogresivnějšímu směru výtvarného umění. Surrealismus pro ně byl určitým východiskem v otázce rozporu samostatnosti tvoření a společenské angažovanosti umělce⁹⁷, neboť to byl právě tento výtvarný směr, který umožňoval umělci svobodný prostor k vytváření vlastního rukopisu a k možnostem experimentu.⁹⁸

⁹² [Srov.] PEŠAT, Zdeněk a Eva PETROVÁ, ed. *Skupina 42: antologie*. V Brně: Atlantis, 2000. České moderny, sv. 5, s. 410

⁹³ [Srov.] KLIMEŠOVÁ, Marie. *Věci umění, věci doby - Skupina 42*. V Řevnicích: Arbor vitae, 2011, s. 9

⁹⁴ [Srov.] Tamtéž, s. 9-10

⁹⁵ [Srov.] PEŠAT, Zdeněk a Eva PETROVÁ, ed. *Skupina 42: antologie*. V Brně: Atlantis, 2000. České moderny, sv. 5, s. 410

⁹⁶ [Srov.] TYPLT, Jaromír. *Konfese Ladislava Zívřa*. Brno: Host, 1997, s. 20

⁹⁷ [Srov.] Tamtéž, s. 42

⁹⁸ [Srov.] BRDEK, Zdeněk. *Obhájce moderního umění: Jindřich Chaloupecký v kontextu 30. a 40. let 20. století*. Praha: Akropolis, 2017. Skrytá moderna, s. 23

Ze zajímavých organicky tvarových deformací si Chalupecký váží dílo Františka Hudečka z roku 1932 s názvem Láokoón. Zdeněk Brdek cituje Chalupeckého, ten v tomto díle spatřuje pojetí ve smyslu surrealismu picassovského, který operuje takovými prostředky, jakými jsou zdůraznění iluzivního prostoru, ale i rozvíjení abstraktních plastických tvarů⁹⁹ [viz Přílohy I., obr. 4].

V roce 1935 – 1937 Hudeček tvoří naprosto tajuplný záznam obra, Golema. Jeho inspirací se stávají monstra Janouškových obrazů, jež jsou protkána subjektivní prožitky dobové atmosféry v Evropě. Dílo je obsahově náročné a s dalšími Hudečkovými malbami jen málo koresponduje. Zde si ještě zachovává jakousi vytříbenou jemnost linií a přechodu světla a stínů, umocňující tajemnou, plíživou atmosféru díla [viz Přílohy I., obr. 5]. Hudečkova díla jsou již od počátku jeho tvorby prostoupena jakýmsi subjektem, zástupcem člověka nebo jeho bezprostřední situace.

Zajímavými jsou bezpochyby i Hudečkovy malby z roku 1932, zejména pak dílo Čtyři ženy [viz Přílohy I., obr. 6], vytvořeném olejem na lepence. Můžeme zde vidět postavy čtyř žen, které pravděpodobně prožívají tanec. Figury jsou symbolizující, vyznačují se základními tvary ženského těla. Záznam pak působí až primitivním dojmem, je ale velmi živý, kompozičně harmonický a podnětný. Prostředí postav je redukováno na pozadí, kde neční žádný další výjev, a zemi. Takto symbolické prostředí můžeme vidět například v Matissově díle Tanec z roku 1909–1910. Ten jej symbolizoval nebem a čnicí planetou, na které dochází k propojení postav. V Hudečkově díle lze vidět i to, jakým způsobem jsou postavy zakotvené v zemi a přímo z ní vycházejí. Stejně tak pozadí a tahy štětce se přizpůsobují pohybu postav. Energie obrazu je modelována zejména aktéry a hlavně pak jakéhosi až pudového napětí. Podobné základní působení můžeme vidět i v kresbách australských domorodců [viz Přílohy I., obr. 7], kteří zobrazovali postavu člověka velmi podobným způsobem. Vytvářeli tak základní mytologickou koncepci, nábožensko-kulturní vymezení člověka, jeho rituály a jeho poslání.

Zatímco se Hudeček a Hák věnovali v roce 1932 naplno umění, Zívr a Gross měli ve vojenské službě zhoršenou cestu ke svému výtvarnému vyjádření. Přesto se ani jeden svého umění nevzdal. Gross tak vytvořil asi 450 drobných kreseb.¹⁰⁰ „Kreslil

⁹⁹ BRDEK, Zdeněk. *Obhájce moderního umění: Jindřich Chalupecký v kontextu 30. a 40. let 20. století*. Praha: Akropolis, 2017. Skrytá moderna, Obrazová příloha

¹⁰⁰ [Srov.] PEŠAT, Zdeněk a Eva PETROVÁ, ed. *Skupina 42: antologie*. V Brně: Atlantis, 2000. České moderny, sv. 5, s. 410

tajně, na drobný osmerkový formát, jež bylo možno při práci za svitu baterky obsáhnout, v maximálním soustředění.¹⁰¹ Později toho roku byli však ze služby propuštěni a vrátili se do Nové Paky, kde se opět začali scházet s Miroslavem Hákem a dalšími příznivci. Byli také zaujati surrealismem, o němž se dozvídali z francouzských časopisů, ale i z výstav, z nichž některé se konaly přímo v Praze.¹⁰²

E. F. Burian sehrál významnou roli ve formování sdružení. V roce 1937 jeho zásluhou Hudeček, Gross a Zívra získali pár výstavních příležitostí a zakázek, jakou byla například v roce 1938 Hudečkova malba rozměrné opony k matiné K. Biebla pro Burianovo divadlo.¹⁰³ Na obrázku studie [viz Přílohy I., obr. 2] k oponě v D39 můžeme sledovat zajímavá uskupení tvarů organických s geometrizujícími prvky. Plošné zobrazení pak prohlubuje působení prostorového momentu díla.

Gross dostal stejnou příležitost a v roce 1938 vytvořil oponu k Seifertovu matiné. Na dalších třech oponách se realizovali tři avantgardní umělci, kterými byli Emil Filla, Alois Wachsman a Vladimír Sychra.¹⁰⁴ Burian ale již před tím ve svém divadle nabídl skromné prostory i dalším třem mladým malířům, kteří mimo Hudečka, Grosse a Zívra, mohli vystavovat. Na první výstavě v D 37 se tak objevil i Miroslav Háek.¹⁰⁵

Na výstavě v roce 1937 šest mladých autorů z předchozích výstav zastupovalo expozici mladé výtvarné umění. Burian se totiž obával o osud umělecké avantgardy a tak toho roku realizoval syntézu snad všech oborů avantgardního umění. Jednalo se o Výstavu československé avantgardy a uskutečnila se v Domě uměleckého průmyslu. Byla členěna do oddílů divadla, knihy, hudby, sochy, obrazu, architektury, fotografie a plakátů. Dokonce na výstavě byly pořádány různé přednášky a promítání.¹⁰⁶

Později téhož roku E. F. Burian pořádal ve svém divadle více výstav a nazval je Salony na chodbě. První z nich byla věnována opět mladé generaci v širším výběru a názorovém rozpětí. Byla více rozdrobená, nebyla propojena jedinou poezií. Dalšími jmény se stali malíři Václav Hejna, Josef Liesler nebo Zdeněk Seydl, který

¹⁰¹ KLIMEŠOVÁ, Marie. *Věci umění, věci doby - Skupina 42*. V Řevnicích: Arbor vitae, 2011, s. 13

¹⁰² [Srov.] PEŠAT, Zdeněk a Eva PETROVÁ, ed. *Skupina 42: antologie*. V Brně: Atlantis, 2000. České moderny, sv. 5, s. 410-411

¹⁰³ [Srov.] PETROVÁ, Eva. *František Hudeček*. Praha: Obelisk, 1969. Situace, s. 8

¹⁰⁴ [Srov.] PEŠAT, Zdeněk a Eva PETROVÁ, ed. *Skupina 42: antologie*. V Brně: Atlantis, 2000. České moderny, sv. 5, s. 413

¹⁰⁵ [Srov.] Tamtéž, s. 412

¹⁰⁶ [Srov.] Tamtéž, s. 412

vystavoval pod pseudonymem jako Josef Harala. Toto uskupení se později v širší sestavě představilo výstavou jako, již zmíněná skupina Sedm v říjnu v roce 1939.¹⁰⁷

V průběhu formování skupiny se pochopitelně postupně spřátelilo více umělců, například Jiří Kolář, nejdříve známý jako „Jan Kolář, truhlář – Kladno“, nebo Jan Kotík vystavující během svých studií na UMPRUM jako Jan Kalan.¹⁰⁸ Přidal se například i významný Kamil Lhoták.

V této době již mnoho budoucích členů skupiny reagovalo na přicházející světovou tragédií, někteří i v letech před tím ve svých dílech zpřítomnili pocit nastupujících válečných dnů a zaznamenali své umělecké názory již před rokem 1939. Například František Hudeček projevil ve svých kresbách a obrazech jisté pozastavení nad občanskou válkou ve Španělsku, a poté, kdy v roce 1939 tragédie postihla i Československo, namaloval silný, drobný a svým vnitřním napětím monumentální obraz nazvaný 15. březen 1939. Hudeček se pořád více snažil dávat najevo, že pociťoval jakousi nutnost spojení se světem. Jeho první pokusy o takové spojení se zabývaly městem, neboť umělec žil ve městě a byl jím neustále ovlivňován. Mezi jeho tehdejší výtvarné projevy patří například díla Antény nebo Malíř na periferii.¹⁰⁹

František Gross se stejně jako Hudeček vyjadřoval civilistní tematikou a byl neustále váben tématem města a městem samotným. Ve svých dílech propojoval prožitek malování s prožitkem města samotného. Vnímá i oblasti městské periferie, ve které nacházel motivy pro své obrazy. V těchto dílech z roku 1939 si ujasňuje směřování k estetice příštího sdružení Skupiny 42. Městské části jak vnější, tak vnitřní, získávaly v jeho obrazech neustále konkrétnější podobu, které se jakoby přímo účastnil. Zabýval se malbou venkovního vzhledu města, ale i pokojů a chodeb, soukromých intimních prostor, jak to můžeme sledovat v jeho dílech z roku 1939 Z chodby nebo Ateliér Hany Wichterlové.¹¹⁰

František Hudeček i František Gross si i přes různorodost svých povah plně uvědomovali své bytí v prostředí, které je tolik ovlivňovalo. V tom spatřovali

¹⁰⁷ [Srov.] Tamtéž, s. 412

¹⁰⁸ [Srov.] PEŠAT, Zdeněk a Eva PETROVÁ, ed. *Skupina 42: antologie*. V Brně: Atlantis, 2000. České moderny, sv. 5, s. 412

¹⁰⁹ [Srov.] Tamtéž, s. 414

¹¹⁰ [Srov.] Tamtéž, s. 414

mnoho společného. Bylo jim jasné, že jsou s městem spjati a tuto přináležitost ve svém díle vyzdvihovali.¹¹¹

Ovšem i většina ostatních umělců přistupovala podobným způsobem k umění. Tak se postupně rodila myšlenka uskupení se v jednom sdružení.

2.4.2 Vznik Skupiny 42 v roce 1942 a její programová orientace

Skupina 42 vznikla a svým uměním charakterizovala člověka osamělého v davu žijícího svůj všední soukromý život, který je sice formován vnějšími vlivy, ale jeho existence je osobním a individuálním svědectvím jednotlivce. Samota a neustálý psychický nátlak politického stavu země se projevil v životech lidí zasažených válkou. Skupina mohla svým upřímným impulzem ke vzniku sdružit umělce takto poznamenané uvědomující si hodnoty vlastního života a svým působením snad dávala naději překonat tragické okamžiky.

Snad nebylo typičtějším rysem tehdejší výtvarné společnosti než vytvářet spolky, které by umělce sdružovaly a které by jim umožňovaly svobodně rozvíjet společné zájmy, tvořit a o umění hovořit.

Často se při zakládání takových spolků jednalo spíše o pocit možnosti svobodného rozhodnutí za situace, kdy bylo společností nařizováno, co se smí a nesmí.¹¹²

Již ke konci třicátých let a počátkem let čtyřicátých se formovalo silné výtvarné jádro a východiska pro vznik skupiny.

Datem vzniku Skupiny 42 se stal čtvrteční podvečer 27. listopadu roku 1942, den, kdy se sešli i přes zákaz vycházení malíři František Gross, Jan Smetana, Jan Kotík, Kamil Lhoták, básníci Ivan Blatný, Jiří Kolář, teoretici Jindřich Chalupecký, Jiří Kotalík a dr. Miroslav Míčko. Ustanovili tak skupinu, do které se Lhoták připojil až o několik týdnů později, a Míčko se vyhranil, neboť si chtěl ponechat názorový odstup.¹¹³

Postupně se přihlásil i přes prvotní nesouhlas další umělec, jímž byli František Hudeček. František Hudeček nejdřív vůbec neměl k myšlence skupiny blízko. Měl pocit, že by to snad znamenalo určitý závazek, myšlenka v něm

¹¹¹ [Srov.] Tamtéž, s. 414

¹¹² [Srov.] BRDEK, Zdeněk. *Obhájce moderního umění: Jindřich Chalupecký v kontextu 30. a 40. let 20. století*. Praha: Akropolis, 2017. Skrytá moderna, s. 42

¹¹³ [Srov.] PEŠAT, Zdeněk a Eva PETROVÁ, ed. *Skupina 42: antologie*. V Brně: Atlantis, 2000. České moderny, sv. 5, s. 417

vytvářela pocit odpovědnosti a vzbuzovala dojem z toho vyplývajícího problematického vztahu k ostatním členům. Po týdnu se však na schůzce objevil a mnoha členům, zejména Grossovi, se ulevilo, neboť jim chybějící přátelé po svém vstupu dodávali jistotu, že takovéto sdružení opravdu smysl má.¹¹⁴

V roce 1942, jak vzpomíná Chalupecký, byla tvořena přátelským kolektivem již více či méně mezi sebou známých osobností, které si vytvořily svůj vlastní řád schůzek, aby alespoň na okamžik zapomněli na válečné dění, kterého bylo všude plno. Chalupecký také dále podotýká, že původně je ani nenapadlo, že se jedná o nějaké dílčí tvoření, které by nabíralo podobný směr. Jednalo se spíše o jednotlivé individuality, které samy tvořily ve svých ateliérech, avšak pod kritikou ostatních přátel výtvarníků a básníků, která byla jistě nejsilnější právě uvnitř skupiny. Cílem této kritičnosti pak bylo vybrousit povahu nového moderního umění, pojmout ji jako problém, s kterým se umělec nutně potýká. Jindřich Chalupecký dále podotýká, že jelikož se nepovažovali za opravdovou skupinu, svou společnou výstavu nadepsali zdlouhavě a pravdivě:¹¹⁵ „Gross, Hák, Hudeček, Kotík, Lhoták, Smetana, Zívr. Ale tím už toto společenství přestalo být soukromým; ani jsme si to řádně neuvědomovali, a už jsme byli kulturní institucí. Co dělat; příští výstavy jsme tedy podepsali jako Skupina, a poněvadž jsme na nic lepšího nepřišli, připojili jsme k tomu datum, kdy jsme se začali scházet: 1942.“¹¹⁶

Přínosem ke společnému programu byla v takové skupině umělců zejména individuální odlišnost. Významnými osobnostmi uskupení byla většina jejích členů, například osobnost jednoho ze starších umělců Františka Hudečka, bez něž je charakteristická tvorba skupiny nemyslitelná i přesto, že po celou dobu fungování sdružení zůstal sám sebou a nebyl programem skupiny naprosto svázán.¹¹⁷ Dalo by se však říci, že většinu umělců skupiny sdružoval opravdový stejnorodý zájem v podání osobitých přístupů.

Šíře působnosti zahrnovala malíře, básníky a teoretiky, kteří své umění vzájemně diskutovali a prolínali i přesto, že se celkový počet členů nikdy nesešel najednou

¹¹⁴ [Srov.] PEŠAT, Zdeněk a Eva PETROVÁ, ed. *Skupina 42: antologie*. V Brně: Atlantis, 2000. České moderny, sv. 5, s. 417

¹¹⁵ [Srov.] CHALUPECKÝ, Jindřich, Zina TROCHOVÁ a Jan ROUS. *Cestou necestou*. Jinočany: H & H, 1999, s. 54

¹¹⁶ CHALUPECKÝ, Jindřich, Zina TROCHOVÁ a Jan ROUS. *Cestou necestou*. Jinočany: H & H, 1999., s. 54-55

¹¹⁷ [Srov.] PETROVÁ, Eva. *František Hudeček*. Praha: Obelisk, 1969. Situace. s. 11

na jedné schůzce. Úzké sepětí vícero druhů umění se promítlo do společných motivů a podobných postupů ztvárnění světa či v použití některých technik.¹¹⁸

Gross si přál, aby se členy skupiny stali i Zívra a Hák, nicméně ne pouze z přátelství. Díky své práci se členy sdružení stali. V aule novopackého gymnázia se 21. března konala výstava členů Skupiny 42, které se účastnili Hák i Zívra a tím dosvědčili členství ve skupině.¹¹⁹

Postupně se Skupina rozrůstala a ke konci svého působení již seskupovala celkem šestnáct členů. Například Bohumír Matal, nejmladší člen skupiny, byl až o třináct let mladší než František Hudeček. Mezi členy skupiny tak bylo větší věkové rozpětí. Díky tomu se také rozvíjela a v kulturní a společenské reflexi neustrnula. Na konci svého působení zahrnovala jména výtvarníků Františka Grosse, Františka Hudečka, Jana Kotíka, Kamila Lhotáka, Bohumíra Matala, Jana Smetany, Karla Součka, básníků Ivana Blatného, Jana Hanče, Jiřiny Haukové, Josefa Kainara, Jiřího Koláře, sochaře Ladislava Zívra, fotografa Miroslava Háka, teoretiků Jindřicha Chaloupeckého a Jiřího Kotalíka.

2.4.3 Rozpad programu Skupiny 42 v poválečných letech s nástupem socialismu v roce 1948

Po skončení války se členům Skupiny 42 otevřely dveře do Evropy, mohli tak vystavovat i na zahraničních výstavách, například v roce 1946 v Paříži. Někteří členové se tak mohli setkat s některými významnými osobnostmi pařížské scény a navštívili i velkou část ateliérů inspiračních osobností. V dílech některých členů, jmenovitě pak v díle Hudečkově, Grossově, Matalově se rodily i nové tendence. V krátké době až do převratu své výtvarné postupy radikalizovali. Navázali na podněty meziválečného konstruktivismu, přičemž, jak také dále uvádí Klimešová, hledali postupy, které by pomohly proměnit vizuální zkušenost a prožitek emocionálně velmi silný do podoby abstraktní racionální struktury.¹²⁰

Veškerý experiment však byl po změně režimu naprosto nepřijatelný. Doba se proti takovým postupům obrátila. Koncepce výtvarného díla, které by realitu redukovalo na pouhý znak, který by odkazoval k aktuálním kontextům, byla

¹¹⁸ [Srov.] Mýtus všedního života – tvůrčí impulz Skupiny 42 *Ústav pro českou literaturu AV ČR* [online]. 2017[cit. 2018-02-27] Dostupné z: http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/dejiny/dcl_19451989/l/m%C3%BDtus%20v%C5%A1edn%C3%ADho%20%C5%BEivota.pdf

¹¹⁹ [Srov.] PEŠAT, Zdeněk a Eva PETROVÁ, ed. *Skupina 42: antologie*. V Brně: Atlantis, 2000. České moderny, sv. 5, s. 418

¹²⁰ [Srov.] KLIMEŠOVÁ, Marie. *Věci umění, věci doby - Skupina 42*. V Řevnicích: Arbor vitae, 2011, s. 170

v rozporu s požadavky režimu, tedy nového ideologizujícího a tradičně realistického konceptu kulturní politiky.¹²¹

„Znamá roztržka z konce února 1948, popsaná Janem Hančem a obvykle uváděná jako konec sdružení, ukazuje rychlou dehonestující politickou proměnu Františka Grosse po komunistickém puči, která završila vnitřní rozklad přátelského okruhu.“¹²² Změna režimu totiž vstoupila do života členům Skupiny, kteří se pokoušeli a museli adaptovat na novou společenskou potávku. Jak dále Klimešová uvádí, Gross nebyl jediným umělcem, potažmo autorem, který se v té době ztotožnil s požadavky popisně realistické formy, ale i propagandistického obsahu. Takový přístup lze později vysledovat i v díle dalších členů Skupiny 42.¹²³

Tak skončilo působení Skupiny 42, která ovšem i po svém zániku v roce 1948 sehrála na české výtvarné scéně významnou roli.

3 Vybraní výtvarní umělci Skupiny 42 inspirovaní průmyslovou revolucí, urbanizací, scénami městské krajiny a dopravy

Je zde na místě si uvést několik příkladů výtvarných děl z prací členů Skupiny 42. Na jejich příklad můžeme pochopit, jakým způsobem pracovali. Také lze všimnout motivů a figur, kterých umělci sdružení používali k zobrazení své prožité skutečnosti, které motivy se opakovaly, které se staly charakteristickými.

3.1 Popis některých děl vybraných umělců

František Hudeček je zosobněním intuitivního malíře. Intuitivní tušení lze vycítit z realizace díla *Faidros a Sokrates* z brzkého roku tvorby 1934. Hudeček zde vytvořil z kusů hadru reliéf s dvěma filosofy, kteří vedou dialog o kráse.¹²⁴ V tomto díle otvírá Hudeček téma aktuální i dnes, zabývající se tvarem a beztvarostí. Klimešová uvádí, že dílo klade rovnítko mezi organické a anorganické, duchovní

¹²¹ [Srov.] Tamtéž, s. 170

¹²² KLIMEŠOVÁ, Marie. *Věci umění, věci doby - Skupina 42*. V Řevnicích: Arbor vitae, 2011, s. 170-171

¹²³ [Srov.] Tamtéž, s. 170-171

¹²⁴ [Srov.] PETROVÁ, Eva. *František Hudeček*. Praha: Obelisk, 1969. Situace, sv. 2, s. 8

a banální, vysoké a nízké, a dává možnost v podstatě zavrženíhodnému odpadu intenzivně existovat jako určitá forma metamorfózy odkazující k Antice¹²⁵, jež je snad možné hledat v každé zřasené látce, neboť si tak uvědomíme, že i ubohá hmota může povznášet ke vznešenosti.¹²⁶

Dílo Františka Hudečka pořád prostupuje jakýsi surrealistický experiment. V letech sepětí se Skupinou 42 nám představuje pár zajímavých motivů ve svých plátnech. K nim nepochybně patří olej z roku 1942 *Dům, kde mám ateliér* [viz Přílohy I., obr. 9]. Dílo, jež není nikterak rozrušováno surrealistickým pojetím, zobrazuje však civilní poetiku místa, které je s životem umělce významně spjato. Je zde však příznačné si uvědomit nepřítomnost lidské bytosti. Světlo pak má v díle naprosto zásadní charakter a nabývá podivuhodných působení na diváka. Barevné odstíny jsou nerealistické, avšak celkové pojetí je mystickým okamžikem všedního výjevu.

Podobně, jen o něco střízlivěji, pak působí pozdější dílo z roku 1944 *Výhled z domu, kde mám ateliér* [viz Přílohy I., obr. 10]. Je nezodpovězenou otázkou, co člověka, potažmo přímo Hudečka, pak čeká, když vychází z domu. Sluncem zalitá krajina města se mísí s organickými tvary stromů v popředí, a jen mlhavým zadním plánem nekonečného města. Horizontální silniční čáry působí dynamicky a určují směr cesty, po které se chodec, ale i automobil, může městem vydat.

Hudeček, jako i většina ostatních umělců Skupiny 42, ne vždy naplňoval požadavky programu skupiny. Někdy se mu naopak bytostně vzpíral a nechtěl, aby se námět obrazu absolutizoval. Tvrdil, že není pouze město, ale je celý svět. Na mysli pak měl zejména jeho vnitřní svět, který promlouval k němu samotnému. Takový svět byl bohatý, plný vzpomínek, které se draly na povrch a nemohly být opomenuty. Tím se vyjádřil k odmítavému postoji svých přátel k obrazu *Sýpky a komory*, jemuž připisoval značný význam a který vystavil na členské výstavě *Umělecké besedy*. Tento obraz, podle členů Skupiny, vyjadřoval únik před realitou, nostalgicky, do starých časů.¹²⁷ Je nezbytné si uvědomit, že pro Hudečka námět není opravdu tím nejdůležitějším, mnohem důležitější je, aby k němu promlouval magickou řečí. Ta se poté promítá do obrazu průzračně. I tak vznikají motivy známého nočního chodce, kterému se od počátku čtyřicátých let

¹²⁵ [Srov.] KLIMEŠOVÁ, Marie. *Věci umění, věci doby - Skupina 42*. V Řevnicích: Arbor vitae, 2011, s. 10

¹²⁶ [Srov.] PETROVÁ, Eva. *František Hudeček*. Praha: Obelisk, 1969. *Situace*, sv. 2, s. 8

¹²⁷ [Srov.] PEŠAT, Zdeněk a Eva PETROVÁ, ed. *Skupina 42: antologie*. V Brně: Atlantis, 2000. *České moderny*, sv. 5, s. 417

nepřetržitě věnoval. Petrová ale uvádí, že se nejedná o neustále opakovaný motiv, ale o nová zhodnocení nových objevů, jež si také žádají nová výtvarná vyjádření.¹²⁸

Do počátku čtyřicátých let tedy patří i úplně první realizace Nočního chodce. Stejně jako v roce 1931, kdy se mu v okamžiku naprosté koncentrace při cestě letenským parkem realita doslova proměnila a která způsobila, že odešel ze školy a rozhodl se hledat svou identitu vlastní cestou, zažil i tentokrát v jednom krátkém okamžiku pocit ozářený poznáním, „[...] do něhož vproudila všechna energie skutečnosti, aby se zároveň odpoutala od země a splýnula s nesmírností prostoru. Osamělý člověk v zatemněném městě vystoupil pro své světlo k hvězdám. Byl nalezen nový mýtus.“¹²⁹

Hudečkovi chodci bezpochyby prezentují osobu osamocenou vytvářející si svoji vlastní příslušnost k městu, které ji různými způsoby v té které situaci prostupuje stejně, jako i chodec prostupuje městem. Chodec je svým způsobem až dynamickým prvkem, který se pohybuje ve městě. Přináleží jen k němu, jeho město je jeho domovem. Je jím tedy také určitý nepřetržitý pohyb odněkud, však neznámo kam. Bez konkrétního místa, které by bylo domovem, cílem a útočištěm. Je spícím ponocným. Bloudí. Svými často nadživotními rozměry se možná vyrovnává s městem, s jeho nekonečností. Snaží se jej uchopit. Hudečkovi chodci jsou často otevření, propojeni s městem, vnímající svými smysly, reagující na podněty zvenčí a zpětně zevnitř ven. Je záznamem konkrétní skutečnosti.

Nelze opomenout jeho významný obraz, který je snad pomyslným symbolem tvorby Františka Hudečka. Lze však takovým způsobem definovat i mýtus, jehož byl svědkem. Pouhého okamžiku naprostého spojení s místem tak známým a tak neznámým zároveň, pomyslně poznáním a prozkoumaným, kterýmž však jen většinu času procházel bez většího uvědomění.

V ten moment se to stalo: „Stačí vteřina a nádraží, z něhož už přes dvacet let odjíždím a jehož jsem si nikdy předtím nevšímal, pojednou zjeví mi svou důležitost v mém životě.“¹³⁰ Stal se malý příběh člověka. Na obraze [viz Přílohy I., obr. 11] jsou jednoduché a přímé vertikály stejně jako horizontály. Je čistým, lineárním záznamem, který vyplňují malířské plochy. Je až ilustrativně popisné. Osamocené prostředí, ve kterém ovšem doslova cítíme Hudečkovu přítomnost, jako kdybychom jej viděli jeho očima. Akorát výhybka napravo nám připomíná

¹²⁸ [Srov.] PETROVÁ, Eva. *František Hudeček*. Praha: Obelisk, 1969. Situace, s. 10-11

¹²⁹ [Srov.] PETROVÁ, Eva. *František Hudeček*. Praha: Obelisk, 1969, Situace, sv. 2, s.10

¹³⁰ HUDEČEK, František. *Prehistorie malířského tvora*. Umění XVI, 1966, č. 8, s. 399

jakousi postavu, která osamocenosť přítomného jen umocňuje. Věci v obraze se doslova hýbou, větrný mlýn rotuje svými křídly, závory se sklápí. Obraz je živý. Je to živý organismus, kterým je i člověk, kterým je i město.

Za jakýsi živý organismus považuje obraz Jan Smetana, který ve svém díle zdůrazňuje myšlenku města jako „[...] fenoménu přítomnosti, který spojuje prostor, v němž žijeme.“¹³¹ Jeho výjimečné ztvárnění dokazuje obraz Konečná stanice. Zabýval se periferiemi a krajními body velkoměsta, kde se postupem času stírá linie mezi přírodou a městem, je tedy pomyslným počátkem i koncem zároveň. Obraz Konečná stanice je modravou dálavou a přítomným okamžikem, je něčím, co je teď, ale je i daleko. Smetana využívá důmyslné kompozice, jeho „občané“ jsou nepřesnými tvary, většinou pak hlavně liniemi zvnitřňujícími město. Obraz je v jistém smyslu slova moderním městem, klidným, rušným, odpoledním. Však nikdy spícím.

O periferiích se vyjadřuje i Jindřich Chaloupecký: „[...] akcentuje městskou periferii, kterou chápe jako místo, kde město transcenduje sebe sama, neboť se tu stýká s přírodou, tedy s něčím cizím, co pohlcuje, kvůli čemuž stále znovu přehodnocuje a ustanovuje vlastní identitu.“¹³²

I Kamila Lhotáka fascinují periferie. Sám na jedné z nich vyrůstal, je mu tedy příběhem jeho života, je zkušeností, v níž objevuje, v níž spatřuje nevšednost všední skutečnosti. Je mu zážitkem z techniky, jež však není posláním. Ve svém díle Nádraží, jindy zvanému Vstříc osudu, mimochodem z roku 1948, což je i pro název poměrně zásadním důvodem. Podle Augustina scéna z hřbetu vlaku navozuje atmosféru něčeho velmi naléhavého. Je scénou mnoha otázek, jiskrné poetičnosti. Je jevištěm, na kterém můžeme pochytit jeho dějovou linku.¹³³

Gross v roce 1943 nakreslil výjimečnou práci Ohrady v Libni [viz Přílohy I., obr. 12], ta je jakýmsi náčrtem, záznamem ulice vedoucí kamsi do dále, pravděpodobně až za město. Ulice je lemována, jak jsme to mohli podobným způsobem sledovat v díle zmíněného Ferdiše Duši, který maloval Ostravskou periferii, je oddělená od techniky, uzavírá ji z jedné strany, jen vertikály lamp a stožárů pak propojují člověka na ulici s jeho přítomností. Vysoké postavy se

¹³¹ ŠETLÍK, Jiří. *Cesty po ateliérech, 1976-1986*. Praha: Torst, 1996, s. 218

¹³² BRDEK, Zdeněk. *Obhájce moderního umění: Jindřich Chaloupecký v kontextu 30. a 40. let 20. století*. Praha: Akropolis, 2017. Skrytá moderna, s. 66

¹³³ [Srov.] AUGUSTIN, Luboš Hlaváček, *Kamil Lhoták*, Praha: Academia, 2000, s. 154.

přibližují technice. Dalším z jeho „typických“ výjevů je pak strojek, který v jeho projevu zdomácněl. V díle Strojky [viz Přílohy I., obr. 13] z roku 1945 Gross zpodobnil pravděpodobně jemu známý výjev z dětství, vynořující se jako postava, s hlavou velkého kola, zmechanizovaného člověka. V jemu známé zkušenosti, zvnitřněné pocity z města dále prezentuje také v drobné grafice s názvem Pohled z okna (Rytmus města) [viz Přílohy I., obr. 14]. Jako propojený stroj vnímá Gross vše, co se děje za jeho okny, venku. Nezastavitelný pohyb rušné a hlučné technické civilizace je možné vycítit z tohoto motivu. Technika suché jehly je pro Grosse příznačná, umožňuje mu tak vykreslit detaily, je konstruktivní a pohrává si s kontrasty. Výjev je z roku 1946. Rozvoj této tematiky bude Grosse provázet po celý život.

Na fotografii Ve dvoře Miroslava Háka z roku 1943 [viz Přílohy I., obr. 15] jsou šaty symbolem jakéhosi objektu zastávající subjekt. Umocňuje tak v díle okamžik v osamění, avšak symbolizujícího jeho lidské přičinění. Můžeme se také domnívat, že oblečení mělo být jakýmsi obyčejným symbolem přítomnosti člověka.

Mezi působivé patří i velmi prostá kresba nádraží Františka Hudečka, zajímavá je pak konkrétně perokresba z roku 1942 v podání Muže čekajícího na vlak. [viz Přílohy I., obr. 16] Ten čeká a tuší změnu. Opět zde můžeme jeho „poutníka“ či snad „chodce“ pozorovat jako dynamický prvek obrazu. Zde statická postava však vyčkává, rozhoduje se, v tom spočívá její dynamika.

Výrazným je v jeho bezpočtu Nočních chodců i ten z roku 1943 namalovaný olejem na lepence [viz Přílohy I., obr. 17]. Jedná se o menší dílo, však velmi monumentální. Postava Nočního chodce je zde gigantická, v statické pozici jakéhosi Golema, srovnatelná s okolními domy, prožívá svou sepatost s nimi. Poměruje se či naopak hledá východisko. Je zde zřetelná i typické zelenkavé světlo, odrážející stejným způsobem omítku budovy, jako i těla chodce. Ten tak s městem splývá. Hlava symbolizuje otevřenost vůči univerzálnímu prostoru, otevřením se hvězdám a vesmírných dalek, tříbení smyslů.

Pro Hudečka jsou typická i zobrazování ulic města, kde si „hrály děti“. Takovým je dílo z roku 1943 v podobě kombinované techniky. Ulice je plná dětských piktogramů a směřuje, opět, je to podobný nekonečný pohled jako u Grosse zmíněné grafiky, avšak uvádí nás spíše kamsi dovnitř města, vypadá to, že je opuštěná ulice až děsivě temným, uzavřeným místem. Nejenom, že díla s dětmi

pomalovanou ulicí odkazují na Kamila Lhotáka. Také Lhoták použil piktogramů v díle z roku 1947.

Nejenom v dílech výtvarných však můžeme prostoupit městem. V Poezii města nám nějaké styčné úvahy nabízí i Jiří Kolář, které uvádí Pešat a Petrová:

„[...] Oblékni se, jak chceš, oblékni jej, jak chceš, a je to stále spodní prádlo, ve kterém se poznáváte vždy a všude. Krůček za krůčkem se prokousáváš stěnou nenáviděné kaše, oddělující tě od krajiny, za kterou jsi chtěl ve svých představách položit život, jak byla krásná a plná okouzlení. Člověk vybudoval město a město vybudovalo člověka.“¹³⁴

Nelze neuvést Hudečkův obraz z jeho časnější tvorby, z roku 1933, s názvem Vesnice v noci. [viz Přílohy I., obr. 18] V díle vidíme jakési uskupení snad budov, tvořící určité ohraničené území. Je jedním celkem zachycující urbanistické rozložení architektury v krajině. Je svým organizmem, s půdou přetvořenou člověkem, jenž, jak můžeme vidět, symbolizuje lidské hospodaření s půdou, tedy vytváření zemědělství. Hudeček zde pravděpodobně odkazuje i ke svému venkovanskému původu, které se z jeho tvorby nikdy tak úplně nevytratilo, a jeho osobnost venkov vždycky svým způsobem utvářel a formoval.

Dalšími významnými fotografiemi Miroslava Háka byly bezpochyby Z periferie z roku 1945, Plynojem z téhož roku, nebo Okraj Prahy 1947 a Poëm z roku 1943. Na fotografii Okraj Prahy [viz Přílohy I., obr. 19] spatřujeme typickou silnici směřující kamsi k obzoru, do dálky, přesto však do centra města během příjemného slunného dne. Podobný výjev ulice směřující někam dál prostupuje celou řadu výtvarných ztvárnění přátel ze skupiny. Na protější straně míří lidské postavy z města ven, divák stojí a pozoruje je. Nachází se na místě, kde začíná město, tušíme ho však kdesi v dáli, objaté přírodou, která se zde, kdesi na úplně periférii pomalu proměňuje, je klidná a otevřená. Na fotografii se mísí prvky vertikální a horizontální, vše v harmonické kompozici.

Pro fotografa se staly významné i momenty zobrazující nebe propletené elektrickými dráty přesně, jak je zaznamenává ve fotografii Plynojemu a také Poëm [viz Přílohy I., obr. 20]. V této fotografii vidíme pohled vzhůru na nebe, geometricky rozčleněné elektrickými. Na budově vlevo spatřujeme i ilustrovanou reklamu, typický symbol města – obchod (který je jeho posláním). Výřez drátů pak

¹³⁴ PEŠAT, Zdeněk a Eva PETROVÁ, ed. *Skupina 42: antologie*. V Brně: Atlantis, 2000. České moderny, sv. 5, s. 267

propojuje body města, které si můžeme již jen domýšlet. Město je tak propojeno, je energické, je jedním organismem.

Jiří Kolář se o fotografiích svého přítele a také obecně vyjadřuje: „[...] dobrý fotograf je jako dobrý herec, dovede se vcítit, a když není svým námětem dotčen, nepochopí jeho pravdivost. Jak jinak by se jeho dílo mohlo divákovi přiblížit hnutí, které námět zrodilo, které tu nebo onu událost činí schopnou života?“

A o kus dále: „Fotografie nejméně ze všech disciplín snáší prostřednost. Protože vstupuje do období dramatu, jak předpokládám, bude snášet tuto prostřednost tím méně.“¹³⁵

¹³⁵ KOLÁŘ, Jiří, HÁK, Miroslav, Miroslav Hák: *Fotografie z let 1940 – 1958*, autor úvodu Jiří Kolář, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha, 1959, s. 11, 15

II. PRAKTICKÁ ČÁST

4 Inspirace tématem nádraží a různým ztvárněním městské krajiny v české poválečné malbě Skupiny 42 a jeho aktuálnost pro současnou výtvarnou tvorbu

V praktické části se pokouším o interpretaci a výtvarné ztvárnění fenoménu nádraží, který je inspirovaný snahou české poválečné generace o ztvárnění městské krajiny. Do zobrazení tohoto tématu jsou zapojeny vlastní prožitky, zkušenosti a vnímání se snahou jim aktuálně porozumět. Problém, který česká poválečná generace malířů otevřela, je stále aktuální a naléhavý. Jedná se pak zejména o to, jak se má kultura lidsky i umělecky vypořádat s postupy průmyslových revolucí a stále pokračujícím rozvojem techniky. V současnosti se již řeší problémy nastupující průmyslové revoluce číslo čtyři. Denně jsou nastolována témata postavení jednotlivce v současně prudce se rozvíjející ekonomice, která se opírá především o strategii růstu. Dopady růstu pozorujeme všude kolem nás.

Praktická část se také zaměřuje na problém uměleckého ztvárnění člověkem prožité skutečnosti. K problému, jak ztvárnit člověkem vnímanou skutečnost, se vztahuje i výrok Jindřicha Chalupického, který řekl: „V oné abstraktní malbě šlo právě tak málo o abstrakci jako v naší tematické malbě o téma.“¹³⁶ Myslí tím dílo Skupiny 42 a Marka Rothka. Umělcům Skupiny 42 totiž šlo o zachycení městského prostředí způsobem, kdy forma a obsah díla tvoří jednotu, skutečnost, kterou umělec prožil. Tématem díla je tedy sama každodenní skutečnost, nemá teda již smysl mluvit o tématu jako takovém.

Město, jehož neodmyslitelnou součástí je i nádraží, je novou skutečností a je především výsledkem průmyslové revoluce. Tato nová skutečnost je fenoménem, který utváří člověka a společnost. Zobrazení nádraží je novým pokusem o současné uchopení problému vztahu techniky a kultury, který řešila a svým originálním způsobem i vyřešila již česká poválečná generace umělců.

Ve fotodokumentaci k praktické části je také nádraží v Českých Budějovicích. Bylo vybudováno v 19. století a je jednou z bran, vstupů do města. Prochází postupnými změnami, které jsou méně patrné, ale přesto jsou podstatné. Jeho současnost se stále více podřizuje účelu rychle přepravit co nejvíce osob z místa na místo. Z okolí nádraží se vytratil společenský život spojený s cestováním,

¹³⁶ CHALUPECKÝ, Jindřich, Zina TROCHOVÁ a Jan ROUS. *Cestou necestou*. Jinočany: H & H, 1999, s. 56

jakási kultura cestování. Vše je diktováno požadavky na bezpečnost a rychlost cestování. Na budově nádraží lze vyzorovat vliv technického pokroku na každodenní život člověka.

Zejména v průběhu příprav na realizaci výsledné malby, jsem věnovala čas právě fotografování. Zajímalo mě především působení nádražních hal či drobných čekáren, jejich světelné podmínky a technický stav, v kterém se nacházejí. Nádraží jsou zachycena v čistém syrovém stavu tak, jak nádraží fungují, jak jsou organizována. Záměrně je potlačen jejich estetický rozměr s cílem dobrat se racionality jejich fungování a výrazu.

Do focení jsem se pouštěla vždy během cestování, když jsem měla fotoaparát po ruce, anebo jsem se na konkrétní nádraží přímo vydávala. Na fotografiích tak lze spatřit nádraží českobudějovické [viz Přílohy II., obr. 1], nádraží Bubny [viz Přílohy II., obr. 2] či Dejvické nádraží [viz Přílohy II., obr. 3] nebo například drobnou železniční stanici v Kájově [viz Přílohy II., obr. 4].

O fenoménu nádraží je možné diskutovat nebo jej výtvarně zobrazovat a ztvárňovat ve dvou rovinách: jako technickou a společenskou skutečnost (abstraktně, tedy objektivně) nebo metaforicky, obrazně, nadreálně, symbolicky (obrazně, tedy subjektivně). Dále je zde i celá škála možností kombinace těchto dvou rovin, jejich vzájemné prorůstání, transformace jednoho způsobu v druhý.

V praktické části jsem se snažila ztvárnit konkrétním člověkem vnímanou skutečností jako prolínání na jedné straně abstraktního, technického, geometrického, objektivního (tzn. technická stránka budovy, železniční dráhy) a na druhé straně obrazného, tematického, dynamického, subjektivního (tzn. různé formy chování, pocity a odezva jednotlivce na konkrétní prostředí místa).

Obraz v praktické části je pracovním pojmenován Hlavní nádraží. Jinak by se výše volně citovaný paradox dal formulovat i tak, že se mi sice jedná o dosažení určité úrovně abstrakce (spočívající v technickém ztvárnění nádraží). Tato úroveň abstrakce je však limitována figurou chodce. Zobrazení tématu chodce je inspirováno Hudečkovým Nočním chodcem. Chodec se nachází na nástupišti nádraží.

Konkrétní nádraží v Českých Budějovicích mi bylo pouze inspirací pro abstrakci fenoménu nádraží, redukci na jeho vnitřek, jehož součástí jsou vagóny, výřez elektrických drátů jako symbolu energie a propojení, bezpečnostní značení lemující koridor nástupiště oddělující chodce od vagónů, živého od technicky vytvořeného.

Chodec na rozdíl od nádraží s vagóny, které jsou dynamickými prvky kompozice, je zachycen v přirozeném okamžiku chůze, když se vzdaluje od nástupiště. Je však spíše statickým vertikálním prvkem. Směr chodce se rozchází se směrováním vlaku. Svou velikostí splývá se stejně nekonečným nástupištěm, je akcentem kompozice.

Svémi rozměry, nadživotní velikostí, se odpoutává od nástupiště, ale ne od pavučiny magických čar nekonečného interiéru nádraží.

Na jedné straně jsou zde dynamické horizontální linie a vertikální organické čáry, které jsou čistým lineárním záznamem této události. Na druhé straně prostor mezi liniemi je vyplněn malířskými plochami.

Zpracování námětu nás vede k otázkám: Jaký je vztah osamělého anonymního "chodce", tzn. konkrétního, živého, bytostného, organického na straně jedné a "nádraží", tzn. obecného, mrtvého, uměle vytvořeného, dynamického, stále rostoucího na straně druhé v galaxii technického tvoření? Vysává z něj technika energii a život nebo mu naopak dodává na síle a možnostech? Jaké jsou hranice galaxie technického tvoření a neustálého růstu měst, rychlosti, ochrany, atd. ... ?

Chodec usiluje o uchování integrity své bytosti, vymezuje se vůči okolí. Chodcovo tělo je na rozdíl od budovy nádraží tvořeno vertikálními, organickými, oblými křivkami, které vytváří jeho vnitřní integritu živé bytosti, jeho vnitřní svět, který je bohatý a plný vzpomínek.

Důležitou součástí děje je také proces neustále se opakujícího se motivu obalování chodce do svršků. Chodec je odkázán na žití v těchto obalech: v šatech, v budově nádraží, ve vagónech, atd. ..., které tvoří předěl mezi jeho tělem a umělým, technickým prostředím, do kterého je uzavřen a oblečen. Takovéto „obalování“ představuje různé formy a tvary odvozené z technického a účelného pochopení objektů, oblečení, nádraží, vagónů, nahrazující již jeho subjektivitu.

Obraz Hlavní nádraží se zabývá krajními body velkoměsta, nádražím a člověkem, městem a přírodou. Postupem času se linie mezi těmito protipóly stírají, obrušují a rozcházejí.

Problém však nelze redukovat pouze na zobrazení tzv. městské krajiny jako krajiny člověkem vytvořené. Nutný je širší pohled na problematiku, kde proti sobě stojí kultura v nejširším slova smyslu a příroda. Příroda je v obraze zredukována na bytost chodce.

Skupině 42 šlo o vtažení člověka do jeho prostředí, ve kterém se pohybuje a žije, o kterém přemýšlí a vytváří jej, a zdůrazňuje vnímání univerzálnosti poznání

skutečnosti. Jiní umělci spíš zdůrazňují bytí jako východisko ke ztracené celistvosti člověka, zdůrazňují konkrétního člověka a jeho jedinečnost a kladou důraz na *genia loci* konkrétního místa.

"Jsme jediní původci ideálů na zemi. A tak můžeme to, co příroda nikdy nedokáže.' To nás přivádí k základní polaritě: antitezí přírody není lidství, průmysl či znečištění životního prostředí. Je to myšlenka."¹³⁷

4.1 Nádraží jako místo neustálého přechodu a přerodu mezi stavem a změnou, vnitřním a vnějším, subjektivním a objektivním.

„Sníh když padá do oken,
Dlouze znějí večer zvony,
K jídlu stůl je prostřen mnohým,
Dům je vším teď opatřen.

Jest i ten, kdo na cestách
Temnou stezkou k vratům schází.
Zlatě milostí strom vchází
Z hlubin země chladných šťáv.

Poutník tiše vstupuje,
Bolest změnila práh v kámen.
V jeho čistém jasu plane
Chléb a víno na stole."¹³⁸

Uvedená báseň nám svými prostředky sděluje, že situace je jednak místní, intimně známá a pochopitelná, ale může být i obecná, těžko uchopitelná, dokonce může vzbuzovat existencionální úzkost. Situace může být platná pro určité místo, ale zároveň může být i obecně platná a neustále se opakující se zkušenost. Opakující se zkušenost ovšem nesmí vést k monotónnosti a schematismu. Zákonitosti jsou dané všude stejně. Věda nám umožňuje uchopit to, co je, co existuje, umění nás přivádí ke konkrétní situaci, ke konkrétním věcem, které opravdu žijeme.¹³⁹ Z určitého úhlu pohledu by se dalo říct, že umění konkretizuje a individualizuje.

¹³⁷ DAY, Christopher. *Duch a místo: uzdravování našeho prostředí, uzdravující prostředí*. Přeložil Lucie KOUTKOVÁ, přeložil Libuše MOHELSKÁ. Brno: Era, 2004, s. 28

¹³⁸ TRAKL, George. *Die Dichtungen*. 12. vyd., Salzburg, 1938, přeložil Zbyněk Hejda, s. 102

¹³⁹ [Srov.] NORBERG-SCHULZ, Christian, *Intentions in Architecture*. Oslo and London 1963. Kapitola „Symbolizace“

Báseň bere v potaz rozdíly přírodního a umělého, čím nalézám možné východisko pro „fenomenologii prostředí“.¹⁴⁰

Nádraží je místo, které je plné neustálého pohybu odněkud někam, pohyb je jeho zdrojem a cílem. Nádraží je i stabilním místem v „tekutém“ čase, vstupní branou do města nebo naopak branou do jiných měst, míst a světů.

Jeho vzhled se neustále mění, od města k městu, od místa k jinému místu, mění se ovšem i v průběhu dějin a průmyslových revolucí. Některá nádraží dokonce úplně zanikají, když je opět pohlcuje živoucí příroda, jiná vznikají na nových místech. Jiná se zas přestavují, renovují, vytváří se z nich místa s širší nabídkou služeb, než je pouhé cestování. Význam nádraží se v průběhu času měnil. Mělo významnou společenskou funkci. Lidé sem chodili, aby se vítali a loučili, aby čekali na někoho, nebo na svůj vlak někam. Dnes se nádraží stává již více či méně neosobním místem plným neosobních strojů vezoucích neznámé lidi neznámo kam. Přesto se v něm rozvíjejí i příběhy zcela osobního charakteru. Nádraží je každopádně přechodným místem, ve kterém člověk pobývá jen krátkou chvíli. Poté se přesune jinam, na jinou stanici, a ta se mu opět stane bránou do jiného místa.

Každý obraz či skica jsou zachycením určitého pocitu z místa. Určitá redukovanosť scény v obraze je potom určitým odkazem k samotnému redukovanému pojetí dnešní tváře skutečnosti, pochopení okamžiku a místa, v němž se dnešní člověk nachází. Moje práce zkoumá pohyb a stabilitu, přechod a přerod mezi organickým a technickým. Mezi člověkem, který vyšel z přírody, a strojem, který člověk vytváří a klade mezi sebe a přírodu. Stroj reprezentuje všechno technické, neorganické, čerpající materiál z přírody. Tento stroj má svou funkci a je jen pro svou funkci. Technika je člověku prostředkem, který mu umožňuje se rozvíjet, ulehčuje mu jeho práci. Umožňuje mu poznávat skutečnost. Umožňuje mu také rychleji se rozvíjet a rychleji přemýšlet.

Jak Pallasmaa píše: „Jediný smysl, jenž dostatečně udržuje tempo s ohromujícím vzrůstem rychlosti v technologickém světě, je zrak. Avšak svět oka způsobuje, že žijeme stále více v ustavičné přítomnosti, kterou zplošťuje rychlost a simultánnost.“¹⁴¹

Na oko je kladen nápor, nestíhá již zaznamenávat všechny detaily, z míst se stávají pouhé rozmělněné záznamy v paměti.

¹⁴⁰ [Srov.] NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius loci: krajina, místo, architektura*. 2. vyd. Přeložil Petr KRATOCHVÍL, přeložil Pavel HALÍK. Praha: Dokořán, 2010, 2010, s. 10

¹⁴¹ PALLASMAA, Juhani. *Oči kůže: architektura a smysly*. Zlín: Archa, 2012, s. 52

Vlakové nádraží představuje určitou strukturu vztahů a tyto vztahy jsou prostřednictvím malby obrazu zkoumány. Člověk se v tomto prostředí stává pouhým uživatelem, bezejmenným přítomným. Prostředí nádraží nás však paradoxně na okamžik vrací do prožívání vědomé reality, uvědomování si jistých nebezpečí či pouhého využití prostoru. Člověk ví, proč zde je a je tam právě proto. Nádraží se stalo již zapadlým místem městských periferií. Centralizovaná nádraží, většinou hlavní nádraží, z centra města vytváří své vlastní dějiště. Vytváří jakousi pustinu poskytující útočiště skupinám lidí a individuálním životním situacím.

4.2 Realizace fotodokumentace, skic a malby

Na základě mých úvah, které se mi v průběhu práce formovaly o fenoménu nádraží, jsem se pustila do práce. Pár skic jsem vytvořila přímo na nádraží, jindy jsem malovala a kreslila přímo z paměti nebo podle fotografií. Fotografické „studie“ mají pro mě zde funkci reportážní. Malba je naopak prohloubeným záznamem prožité skutečnosti. Kresebné a malířské skici vypovídají o dojmu z místa a zabývají se různými momenty, rozdílným působením daného místa. Šlo mi o zachycení konkrétního prožitku z místa, z toho, jak působí, jak vypovídá, jak zde působí vlivy přírody a síla města. Přítomné uvědomování si místa se vytrácí, stává se pouhou scénou. Vyjevuje se zde technika a v ní člověk, kterému se stírá jeho charakter.

Můj původní záměr byl malovat akrylovými barvami vzhledem k plánovanému plošnému zobrazení. Mé první nápady toho, co bych chtěla ve velkém formátu zobrazit, lze vysledovat již v skicách. Na nich jsem také zkoumala různé barevné kombinace [viz Přílohy II., obr. 5], tóny barev [viz Přílohy II., obr. 6a,6b] nebo jakou pastózní barvu bych chtěla použít [viz Přílohy II., obr. 7a, 7b]. I když jsem techniku brzy přehodnotila a použila barvy olejové, zpočátku jsem skutečně akrylové barvy využívala. Nanesla jsem na předem našepsované plátno o velikosti 120 x 100 cm bílou akrylovou barvu, abych mohla tvořit na zcela hladkém povrchu. Později jsem však začala malovat olejem. Olejové barvy mi umožnily používat nejenom plochu, ale také se k předešlému barevnému záznamu vrátit, opravovat jej, budovat tvar déle. Olej mi umožnil využívat i tahy štětce tak, abych docílila požadovaného působení. Jediným problémem se stalo udržení čisté a zářivé barvy.

Pro výslednou malbu se mou inspirací stala malá skica [viz Přílohy II., obr. 8]. Ta vznikla čistě náhodně a v momentě naprosto intuitivního přemýšlení nad zvoleným tématem. Také právě proto jsem ji později zvolila za východisko pro výsledné plátno. Dále jsem se skicou pracovala a snažila se výjev konstruktivně uchopit. V jiných skicách jsem se věnovala konstruktivním a technickým lineárním zobrazením. [viz Přílohy II., obr. 9 a, 9b, 9c].

Barevně jsem obraz ladila do růžových barevných tónů stejně, jako tomu bylo na malé skice. Základní magentu jsem míchala, vytvářela její odstíny, a dále ji kombinovala s tmavě modrou a ocelovou, fialovými podtóny a šedými akcenty. [viz Přílohy II., obr. 10a, 10b, 10c]. Výsledkem je malba kombinované techniky oleje a akrylu o velikost 120 x 100 cm. [viz Přílohy II., obr. 11]

ZÁVĚR

Cílem teoretické části diplomové práce bylo nastínit českou poválečnou malbu se zaměřením na fenomén nádraží a městskou krajinu. Blíže byly v kontextu doby představeny osobnosti a jejich díla, které přispěly k názorovému formování a ustalování společných myšlenek Skupiny 42.

První kapitola diplomové práce se zabývala příčinami vzniku a obrazem průmyslové revoluce. Vznikaly unikátní motivy, které jsou naprosto odlišné od doby před vznikem průmyslové revoluce. Člověk se dostal do nové historické situace, kdy se zásadním způsobem měnily jeho postoje ke skutečnosti, což reflektovalo i výtvarné umění a kultura obecně. Měnil se pohled moderního člověka na svět i postavení člověka ve světě. Před průmyslovou revolucí bylo umění spojováno především se zobrazením přírody. Po vynálezu parního stroje a s rozšiřováním měst se do hledáčku zájmu začaly dostávat výtvary člověka, především město, stroje a technika. Byl otevřen problém nové interpretace člověka a jeho místa v přírodě.

Další kapitola diplomové práce byla zaměřena na českou výtvarnou scénu první poloviny dvacátého století, která se vypořádávala se směry a hnutími západoevropskými a originálním způsobem se pokusila o interpretaci člověka a jeho postavení ve světě, přírodě a civilizaci. Umělci se snažili bezprostředně zachytit skutečnost, ve které žili. Jedná se především o výběr motivů, o jejichž

zobrazení umělci usilovali. Práce se zaměřila především na umělce, kteří se soustředovali na zachycení měnícího se městského prostředí, průmyslových budov, periferie a hlavně nádraží a vyobrazení člověka v něm. Především členové Skupiny 42 společně hledali platformu pro názorové sjednocení v otázce, co to znamená moderní umění. Pokoušeli se svými díly a v dalších individuálních přínosech nově formulovat, upřesňovat a vytvářet východisko pro moderní umění. Skupina 42 podle slov Jindřicha Chalupického nemá program, nechce pouze oslavovat současnou civilizaci. Tato teoretická prohlášení současně s tvorbou jednotlivých autorů vedla k postupnému společnému přesvědčení distancovat se od vynalézání dalších iluzí a ideálů, ale pokusit se opět zodpovědět otázku, co je člověk.

Jedná se o pokus a odhodlání vyznat se sám v sobě a dovést do důsledků antropocentrickou koncepci člověka, který každodenně žije svůj všedný den ve městech, v útvarech, které sám vytvořil. Funkcí života je sebeuvědomění. A odtud plyne funkce umění v životě a vztah umění ke skutečnosti. Skutečnost je tu filosofickým pojmem, nikoliv výzvou k realismu v umění.¹⁴² Umění chce skutečnost rekonstruovat, předmět se stává námětem, dochází oživení města jako mýtu, kde především vynikají dějiny člověka. Člověk je skoro odsouzen žít v této náhradě přírody, kde se prolíná všednost s poezií.

V programu Skupiny 42 byl také proud, který při větší objektivitě a realitě motivů směřoval formálně až k hranicím abstrakce. Typické byly také dynamicko-konstruktivní kreace člověka-stroje a města-stroje.¹⁴³

V české poválečné tvorbě byla inspirace umělců vedena snahou o splynutí s prostředím, městem a technikou. Umělci tvořili v prostředí města a reagovali na jeho podněty. To, co prožívali, chtěli zaznamenat s důrazem na dosažení jednoty obsahu a formy zobrazeného motivu. Přitom se nechtěli vyhraňovat, vědomě se bránili svá díla tematizovat. Chtěli dosáhnout prostého vyjádření vztahu mezi obrazem a skutečností, uměním a životem.

Cílem praktické části diplomové práce bylo na základě inspirace poválečnou tvorbou českých umělců vytvořit malbu zabývající se fenoménem Jedná se o pokus o uchopení současného světa. Od poválečných časů se hodně změnilo, především objevem nových vztahů k přírodě, přesto se teoretický výzkum

¹⁴² PEŠAT, Zdeněk a Eva PETROVÁ, ed. *Skupina 42: antologie*. V Brně: Atlantis, 2000, s. 420.

¹⁴³ Tamtéž, s. 424-425

uvedeného období zdá být velmi důležitý, podnětný a inspirativní i pro současnost. Důkladná dokumentace a originalita této svébytné české cesty si zaslouží pozornost jak z hlediska hledání nové cesty ke skutečnosti, tak z hlediska nové sebereflexe člověka.

Jedním z cílů diplomové práce bylo nalézt východiska pro praktickou tvorbu a hledat další inspiraci v duchu snah generace Skupiny 42. Inspirace a aktuálnost tématu nádraží a různého ztvárnění městské krajiny v české poválečné malbě Skupiny 42 by se daly načrtnout v následující otázce: Jaký je vztah individuality „chodce“, tzn. konkrétního, živého, bytostní vrženého, organického, statického na straně jedné a „nádraží“, tzn. obecného, mrtvého, uměle vytvořeného, dynamického, stále rostoucího na straně druhé v galaxii technického tvoření a přírody? Cílem je, aby typičnost nebyla jen matematickým průměrem výskytu určitých vlastností, ale zahrnovala v sobě i znaky individuálního a jedinečného jevu, lidský rozměr problému. Fenomén nádraží jako symbol permanentního „přechodu a přerodu“ dává možnost formulovat úkol a experiment vyjadřovat se přímo myšlením. Celý problém vztahu přírody a civilizace se dnes přesouvá z čistě myšlenkové polohy do polohy enviromentální. Globálním problémem se stává vztah kultury v nejširším slova smyslu (včetně techniky) a přírody. Obraz „Hlavní nádraží — konečná stanice, rozcestí nebo nový začátek“ se pokouší něco z těchto pocitů a myšlenek zobrazit.

Seznam použitých zdroj

- AUGUSTIN, Luboš Hlaváček, *Kamil Lhoták*, Praha: Academia, 2000, 390 s. ISBN 80-200-0818-7.
- BEDNÁŘ, Kamil. *Slovo k mladým*. Praha: Václav Petr, 1940, 29 s. Svazky úvah a studií (Václav Petr).
- BRDEK, Zdeněk. *Obhájce moderního umění: Jindřich Chalupecký v kontextu 30. a 40. let 20. století*. Praha: Akropolis, 2017, 280 s. Skrytá moderna. ISBN 978-80-7470-147-4.
- DAY, Christopher. *Duch a místo: uzdravování našeho prostředí, uzdravující prostředí*. Přeložil Lucie KOUTKOVÁ, přeložil Libuše MOHELSKÁ. Brno: Era, 2004, 276 s. ISBN 80-86517-95-0.
- FAREY, John. *A treatise on the steam engine: historical, practical, and descriptive*. London: Printed for Longman, Rees, Orme, Brown, and Green, 1827, 802 s.
- FRANCASTEL, Pierre. *Malířství a společnost: výtvarný prostor od renesance ke kubismu*. Brno: Barrister & Principal, 2003, 163 s. Dějiny a teorie umění, ISBN 80-86598-49-7.
- GROSS, František, *František Gross*, Obelisk, nakladatelství umění a architektury, Praha, 1969, 18, [5] s., [56] s. sv. 1.
- HUDEČEK, František. *Prehistorie malířského tvora*. Výtvarné umění XVI, č. 8, 1966, 399 s.
- CHALUPECKÝ, Jindřich, Zina TROCHOVÁ a Jan ROUS. *Cestou necestou*. Jinočany: H & H, 1999, 301 s. ISBN 80-86022-61-7.
- CHALUPECKÝ, Jindřich. *Obhajoba umění: 1934–1948*. Praha: Československý spisovatel, 1991, 252 s. Orientace (Československý spisovatel). ISBN 80-202-0322-2.
- CHALUPECKÝ, Jindřich, Teze, Dochovaný obsah původní sazby. [Upravený text vyšel pod názvem Situační poznámky in: *Život* 18, 1942–43, č. 3]
- KLIMEŠOVÁ, Marie. *Věci umění, věci doby – Skupina 42*. V Řevnicích: Arbor vitae, 2011, 183 s. ISBN 978-80-87164-70-9.
- KLINGENDER, Francis Donald, edited and revised by Arthur ELTON. *Art and the industrial revolution*. Reprint. St. Albans, Herts: Paladin, 1975, 296 s.

- KNOWLES, Lilian Charlotte Anne. *The industrial and commercial revolutions in Great Britain during the nineteenth century*. London: Routledge, 2006, 420 s. ISBN 11-36-59091-9.
- KOLÁŘ, Jiří, HÁK, Miroslav, Miroslav Hák: *Fotografie z let 1940–1958*, autor úvodu Jiří Kolář, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha, 1959, 27 s., 62 s.
- KUBÍČEK, Tomáš a Jan WIENDL, ed. *Moderna – Moderny*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013, 402 s. ISBN 978-80-244-3418-6.
- LAHODA, Vojtěch, NEŠLEHOVÁ, Mahulena, ed. *Dějiny českého výtvarného umění*. Praha: Academia, 1998, 1000 s. Svazek IV 1. - 2., sv. 2 ISBN 80-200-0623-0.
- MALIVA, Josef. *Doteky s uměním a časem*. Brno: Vysoké učení technické, Fakulta výtvarných umění, 1997, 199 s. ISBN 80-214-1088-4.
- MASARYKOVÁ, Anna a František ŠMEJKAL. *Josef Šíma: obrazy a kresby*. Praha: Národní galerie, 1968, 152 s. Katalogy (Národní galerie), sv. 2.
- NAVRÁTIL, Václav, SRP, Karel, ed. *O smutku, lásce a jiných věcech*. Praha: Tost, 2003, 636 s. ISBN 80-7215-201-7.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius loci: krajina, místo, architektura*. 2. vyd. Přeložil Petr KRATOCHVÍL, přeložil Pavel HALÍK. Praha: Dokořán, 2010, 219 s. ISBN 978-80-7363-303-5.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Intentions in Architecture*. Oslo and London, 1963, 242 s.
- PALLASMAA, Juhani. *Oči kůže: architektura a smysly*. Zlín: Archa, 2012, 52 s. a Architektura. ISBN 978-80-87545-10-2.
- PEŠAT, Zdeněk a Eva PETROVÁ, ed. *Skupina 42: antologie*. V Brně: Atlantis, 2000, 486 s. České moderny, sv. 5. ISBN 80-7108-209-0.
- PETROVÁ, Eva. *František Hudeček*. Praha: Obelisk, 1969, 24 s., [56] s. Situace., sv. 2
- RINGES, Vladimír. *Století železnic: dějiny dopravy na koleji*. Praha: Karel Synek, 1938, 214 s. Světové dějiny techniky. Sv. 2
- ŠETLÍK, Jiří. *Cesty po ateliérech*, 1976-1986. Praha: Torst, 1996, 300 s. ISBN 80-85639-89-0.
- ŠICH, Stanislav a Eva TRNKOVÁ, Stanislav ŠICH: Úvod do katalogu, ed. *České malířství první poloviny 20. století ze sbírek Galerie výtvarného umění v Ostravě k padesátému výročí jejího založení: uspořádala Národní galerie v Praze, Sběrka*

moderního umění, duben–červenec 1977. Praha: Národní galerie, 1977, 150 s. Profily a přehledy.

TRAKL, George. *Die Dichtungen*. 12. vyd., Salzburg, 1938, 201 s., přeložil Zbyněk Hejda

TYPLT, Jaromír. *Konfese Ladislava Zívra*. Brno: Host, 1997., 118 s. ISBN 80-86055-12-4.

UŽDIL, Jaromír a Igor ZHOŘ. *Výtvarné umění ve výchově mládeže*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1964, 194 s. Na pomoc učitelů.

ZEITHAMMER, Karel. *Vývoj techniky*. Vyd. 2. přeprac. Praha: České vysoké učení technické, 1997, 315 s. ISBN 80-01-01725-7.

Elektronické zdroje:

BALDWIN, Robert, Surrealism (1924–1945) *Social history of art* [online]. 1999 [cit. 2018-04-25]

Dostupné z: <http://www.socialhistoryofart.com/20thCentury/Baldwin%20%20Surrealism%20%20General%20Introduction.doc>

BEZR, Jan, Futurismus v Čechách nezdolal. Publikace přesto mapuje jeho impulsy *iDNES.cz* [online]. 2013 [cit. 2018-04-20] Dostupné z: https://kultura.zpravy.idnes.cz/kniha-priblizuje-impulsy-futurismu-v-cechach-fo0-/literatura.aspx?c=A130307_181417_literatura_ob

BREUEROVÁ, Markéta, 11 – České umění přelomu 19. a 20. Století *Témata z dějin umění a estetiky* [online]. 2007 [cit. 2018-03-30] Dostupné z: http://maka.webzdarma.cz/statnice/du_du11

BREUEROVÁ, Markéta, 12 – Moderní výtvarné směry počátku 20. Století *Témata z dějin umění a estetiky* [online]. 2007 [cit. 2018-03-30] Dostupné z: http://maka.webzdarma.cz/statnice/du_du12

EMA. Sursum – mezi euforií a depresí *Literární noviny* [online]. 2013 [cit. 2018-04-20] Dostupné z: <http://literarky.cz/kultura/art/14012-sursum--mezi-euforii-a-depresi->

Mýtus všedního života – tvůrčí impulz Skupiny 42 *Ústav pro českou literaturu AV ČR* [online]. 2017 [cit. 2018-02-27] Dostupné z: http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/dejiny/dcl_1945989/I/m%C3%BDtus%20v%C5%A1edn%C3%ADho%20%C5%BEivota.pdf

SOPHISTICA GALLERY. Janoušek František (1890 – 1943) *SophisticaGallery.cz* [online]. 2016 [cit. 2018-04-20] Dostupné z: <https://sophisticagallery.cz/encyklopedie/janousek-frantisek>

SOUČEK, Jan, Skupina Ra a Skupina 42 *www.zamecek.home* [online]. 2012 [cit. 2018-03-15] Dostupné z: http://intranet.zamecek.cz/dum/DVK43/14-RA_42.pdf

WIKIPEDIE. České malířství 1. poloviny 20. Století In: *Wikipedie, otevřená encyklopedie* [online] poslední aktualizace 25. 2. 2018 [cit. 2018-04-03] Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/%C4%8Cesk%C3%A9_mal%C3%AD%C5%99stv%C3%AD_1._poloviny_20._stolet%C3%AD

Seznam příloh:

Přílohy I. Obrazový materiál k teoretické části

Přílohy II. Obrazový materiál k praktické části

Přílohy I. Obrazový materiál k teoretické části



Obr. 1: Vladimír Kristin, Ostravská periferie, 1928, olej na plátně, 110 x 120 cm



Obr. 2: Ferdiš Duša, Ostravská periferie, olej na plátně, 59 x 56,5 cm



Obr. 3: Vlastimil Hofman, Utonulý námořník, 1918



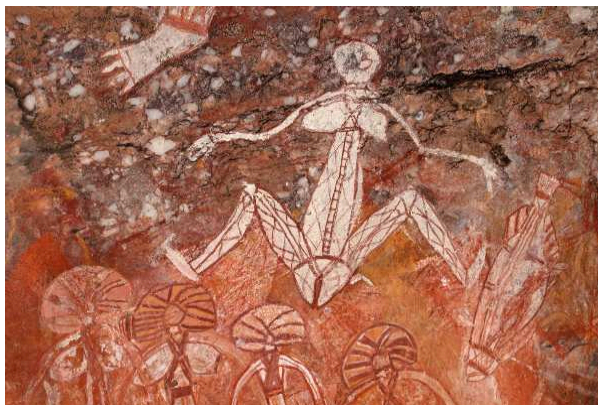
Obr. 4: František Hudeček, Laókoón, 1932, olej, plátno, 150 x 110 cm



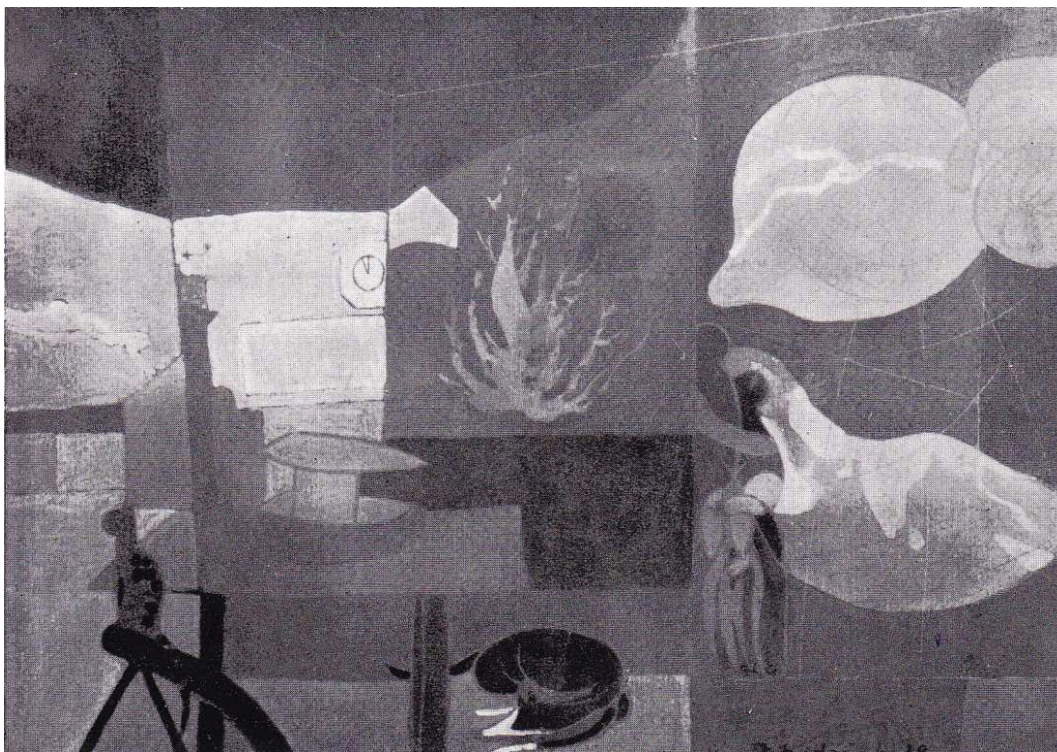
Obr. 5: František Hudeček, Golem – muž probuzený žhavým kladivem, 1935 – 37, olej, plátno, 80 x 95 cm, detail



Obr. č. 6: František Hudeček,
Čtyři ženy, 1932, olej, lepenka, 30
x 24 cm



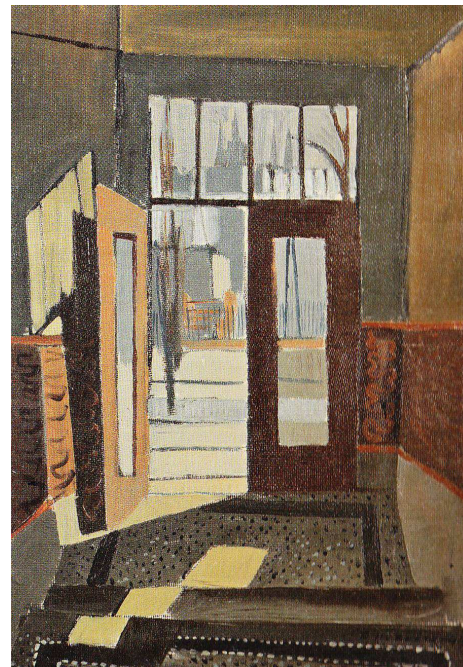
Obr. 7: Skální kresba, Nourlangie,
Národní park Kakadu, Austrálie, 20 000 př.
n. l.



Obr. 8: František Hudeček, Domov, svět, vesmír (studie k oponě v D 39),
1938, kvaš, 35 x 50 cm



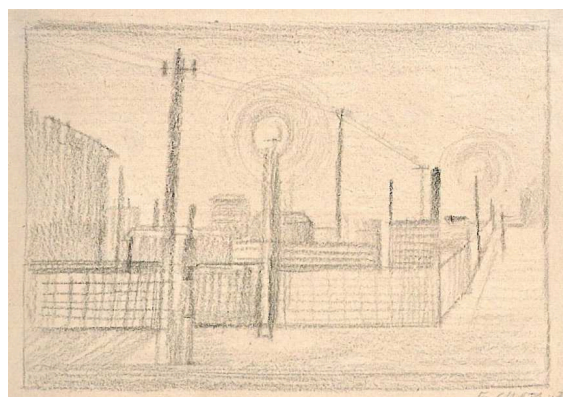
Obr. 9: František Hudeček, Dům, kde mám ateliér, 1942, olej, karton, 35 x 38 cm



Obr. 10: František Hudeček, Výhled z domu, kde mám ateliér, 1944, olej, karton, 37,5 x 27,5 cm



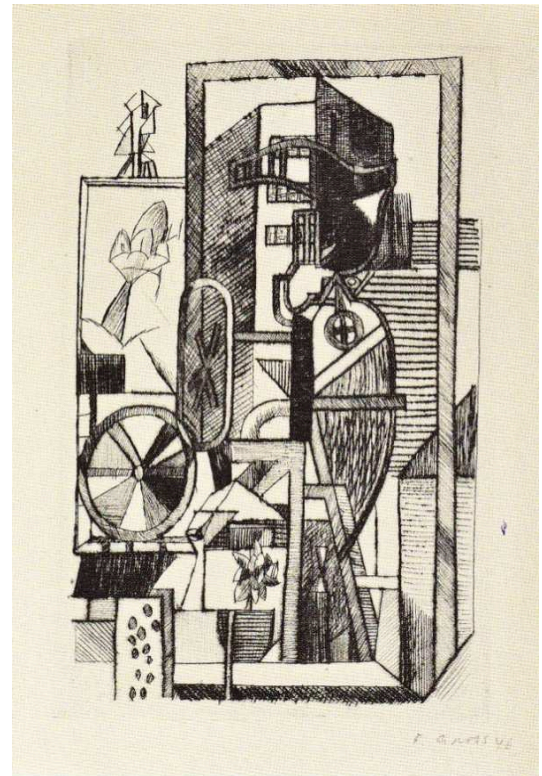
Obr. 11: František Hudeček, nádraží s větrným mlýnem, 1941, olej, plátno, 55 x 80 cm



Obr. 12: František Gross, Ohrady v Libni, 1943, uhl, tužka, papír, 15,8 x 22,5 cm



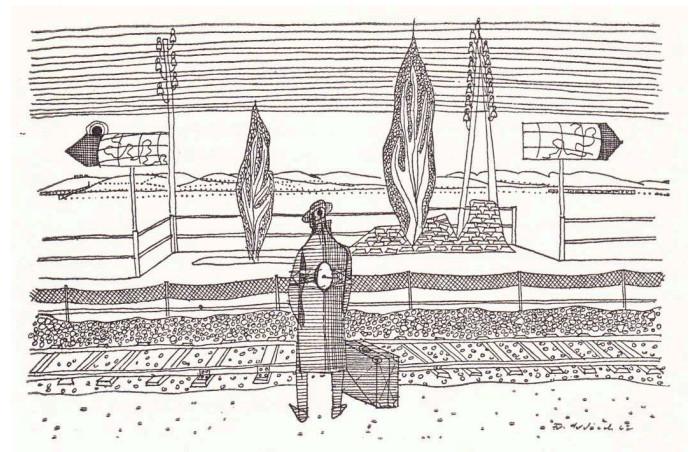
Obr. 13. František Gross, Strojky, 1945, olej, lepenka, 64 x 45 cm



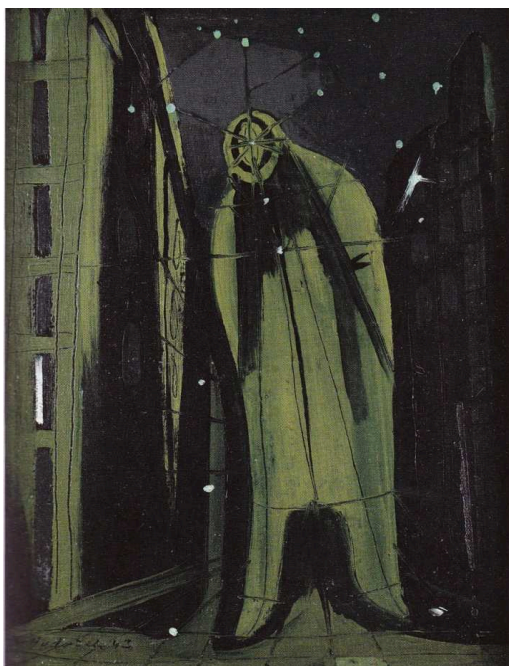
Obr. 14: František Gross, Pohled z okna (Rytmus města), 1946, suchá jehla, papír, 25 x 16 cm



Obr. 15 Miroslav Háek, Ve dvoře, 1943, bromostříbrná fotografie, 30 x 21,5 cm



Obr. 16: František Hudeček, Muž čekající na vlak, 1942, perokresba



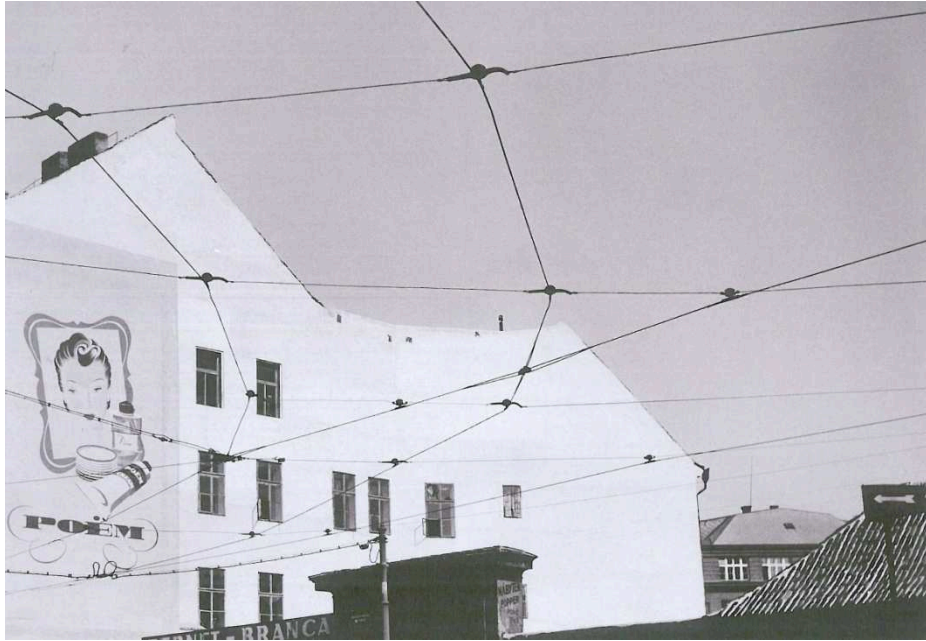
Obr. 17: František Hudeček, Noční chodec, 1943, olej, lepenka, 33,5 x 26,5 cm



Obr. 18: František Hudeček, Vesnice v noci, 1933, olej, plátno, 65 x 75 cm



r. 19: Miroslav Hák, Okraj Prahy, 1947, bromostříbrná fotografie, 23 x 25 cm



Obr. 20: Miroslav Hák, Poëm, 1943, bromostříbrná fotografie, 21, 5 x 29,5 cm

Přílohy II. Obrazový materiál k praktické části



Obr. 1: Českobudějovické nádraží – nástupiště



Obr. 2: Nádraží Praha – Bubny



Obr. 3: Nádraží Praha – Dejvice



Obr. 4: Nádraží v Kájově



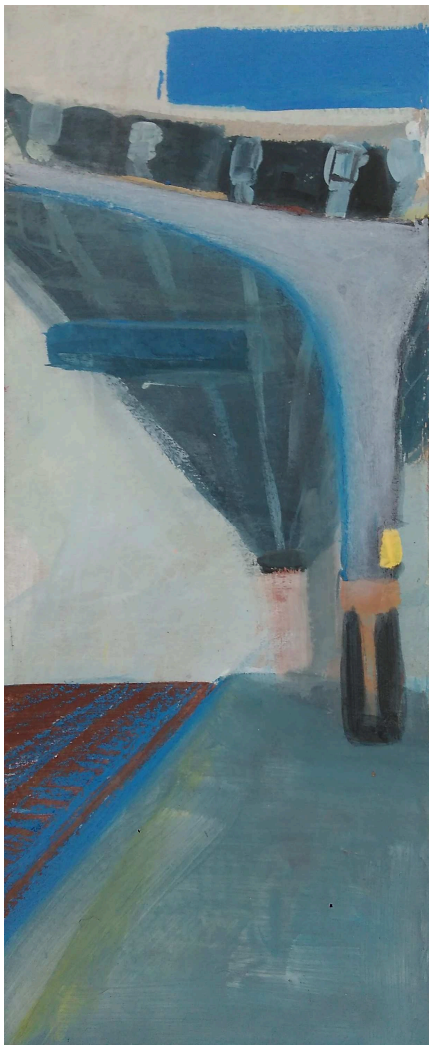
Obr. 5: Barevná kombinace



Obr. 6a: Tóny barev



Obr. 6b: Tóny barev



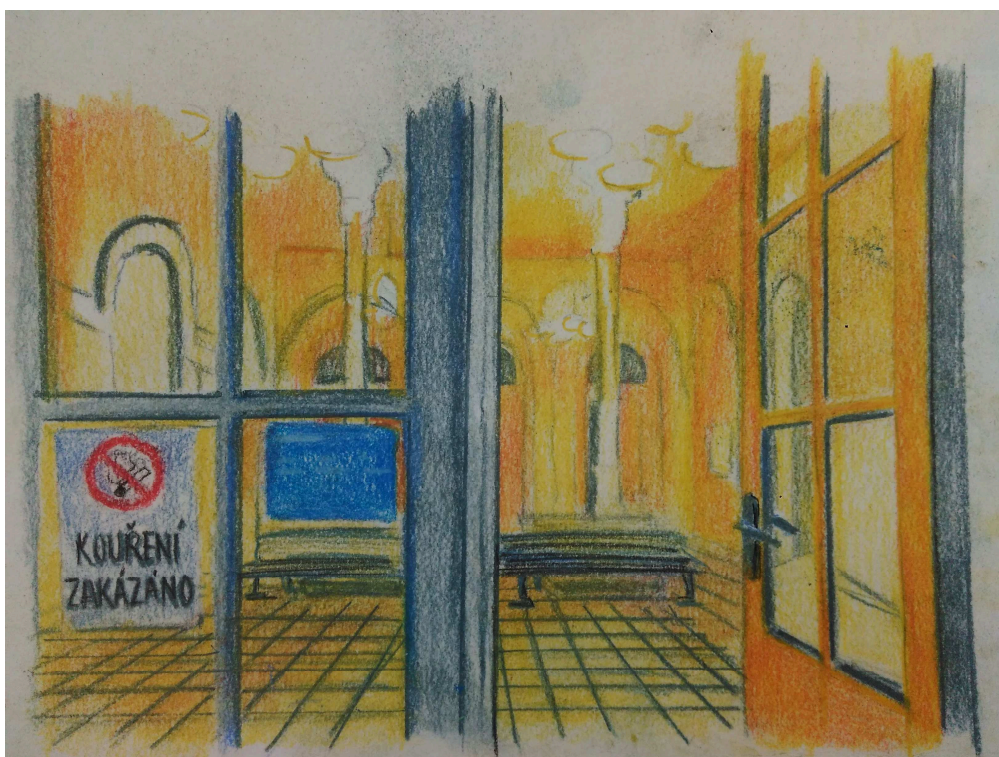
Obr 7a: Pastózní barvy



Obr 7b: Pastózní barvy



Obr 8: Malá skica



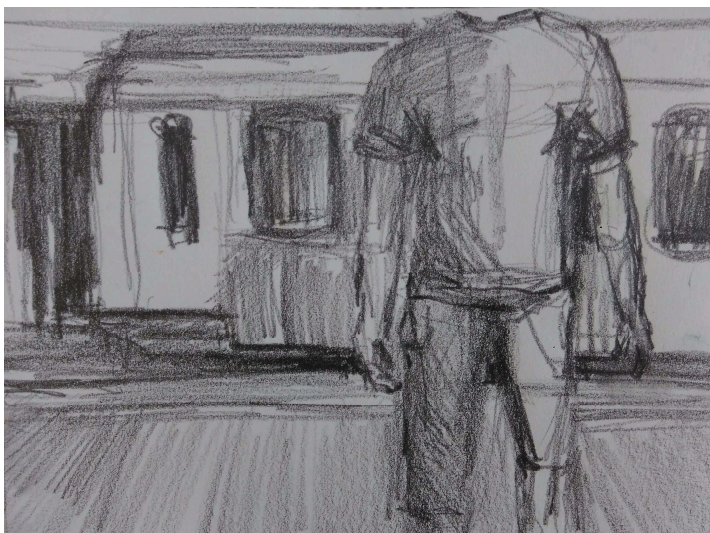
Obr 9a: Konstruktivní skica



Obr 9b: Konstruktivní skica



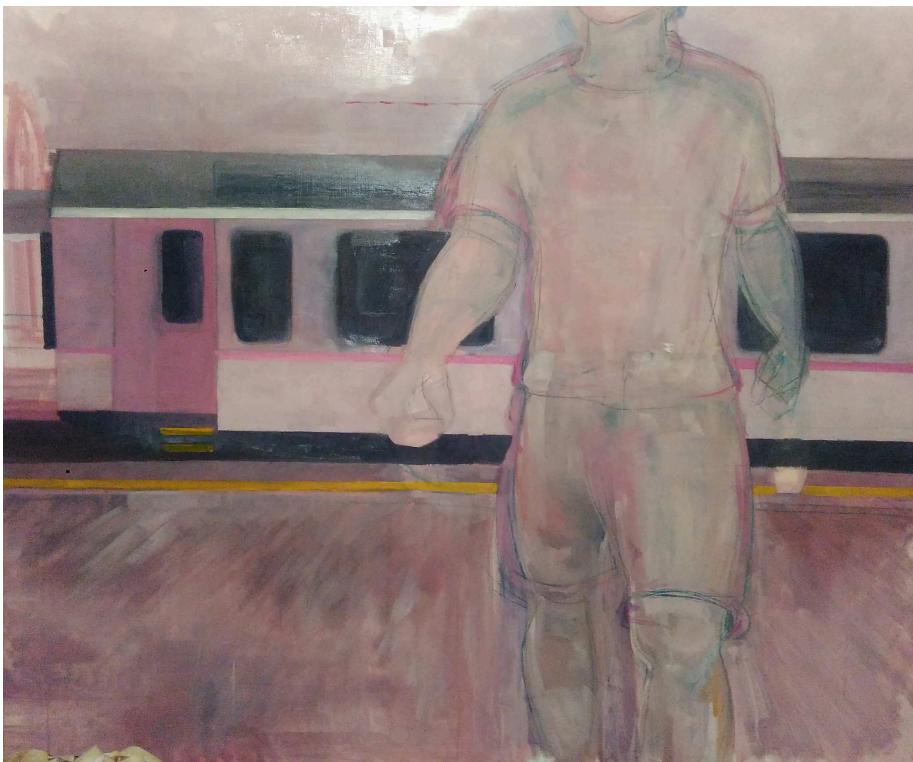
Obr 9c: Konstruktivní skica



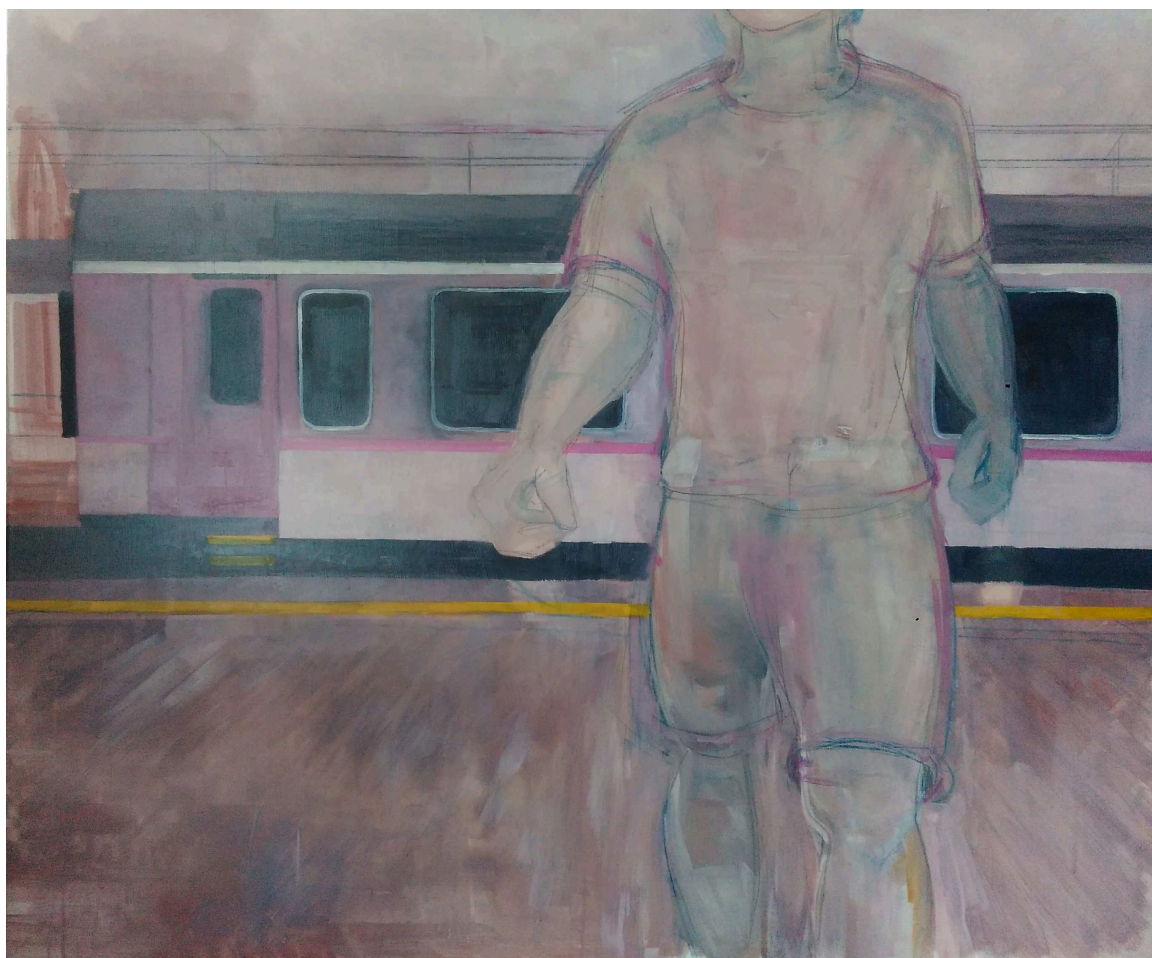
Obr 10a: průběh práce



Obr 10b: průběh práce



Obr 10c: průběh práce



Obr. č. 11: Výsledná malba

Zdroje příloh I.

Obr. 1: Vladimír Kristin, Ostravská periferie, 1928, olej na plátně, 110 x 120 cm

Zdroj : ŠICH, Stanislav a Eva TRNKOVÁ, autor úvodu Stanislav ŠICH, ed. *České malířství první poloviny 20. století ze sbírek Galerie výtvarného umění v Ostravě k padesátému výročí jejího založení: uspořádala Národní galerie v Praze, Sběrka moderního umění, duben–červenec 1977*. Praha: Národní galerie, 1977. Profily a přehledy, s. 100.

Obr. 1: Ferdiš Duša, Ostravská periferie, olej na plátně, 59 x 56,5 cm

Zdroj: ŠICH, Stanislav a Eva TRNKOVÁ, autor úvodu Stanislav ŠICH, ed. *České malířství první poloviny 20. století ze sbírek Galerie výtvarného umění v Ostravě k padesátému výročí jejího založení: uspořádala Národní galerie v Praze, Sběrka moderního umění, duben–červenec 1977*. Praha: Národní galerie, 1977. Profily a přehledy, s. 102.

Obr. 3: Vlastislav Hofman, Utonulý námořník, 1918

Zdroj: BRDEK, Zdeněk. *Obhájce moderního umění: Jindřich Chalupecký v kontextu 30. a 40. let 20. století*. Praha: Akropolis, 2017. Skrytá moderna. ISBN 978-80-7470-147-4.

Obr. 4: František Hudeček, Laókoón, 1932, olej, plátno, 150 x 110 cm, Středočeská galerie

Zdroj: BRDEK, Zdeněk. *Obhájce moderního umění: Jindřich Chalupecký v kontextu 30. a 40. let 20. století*. Praha: Akropolis, 2017. Skrytá moderna. ISBN 978-80-7470-147-4.

Obr. 5: František Hudeček, Golem – muž probuzený žhavým kladivem, 1935 – 37, olej, plátno, 80 x 95 cm, detail, *Galerie hlavního města Prahy*

Zdroj: LANGER, Jan, Rabi Löw ožil na Pražském hradě *Aktuálně.cz* [online] 2009. [cit. 2018-04-12] Dostupné z: <https://zpravy.aktualne.cz/domaci/rabi-low-ozil-na-prazskem-hrade/r~i:gallery:11477/r~i:photo:262989/>

Obr. 6: Obr. č. 6: František Hudeček, Čtyři ženy, 1932, olej, lepenka, 30 x 24 cm

Zdroj: Zdroj: PETROVÁ, Eva. *František Hudeček*. Praha: Obelisk, 1969. Situace.

Obr. 7: obrázek z Austrálie, kakadu

Zdroj: WICKS, Becky, Australia's best aboriginal rock art sites *EscapeTravel* [online] 2016. [cit. 2018-04-15] Dostupné z: <https://www.escapetravel.com.au/holiday-ideas/2016/04/29/australias-best-aboriginal-rock-art-sites>

Obr. 8: František Hudeček, Domov, svět, vesmír (studie k oponě v D 39), 1938, kvaš, 35 x 50 cm

Zdroj: PETROVÁ, Eva. *František Hudeček*. Praha: Obelisk, 1969. Situace.

Obr. 9: František Hudeček, Dům, kde mám ateliér, 1942, olej, karton, 35 x 38 cm

Zdroj: KLIMEŠOVÁ, Marie. *Věci umění, věci doby – Skupina 42*. V Řevnicích: Arbor vitae, 2011, s. 47. ISBN 978-80-87164-70-9.

Obr. 10: František Hudeček, Výhled z domu, kde mám ateliér, 1944, olej, karton, 37,5 x 27,5 cm

Zdroj: Zdroj: KLIMEŠOVÁ, Marie. *Věci umění, věci doby – Skupina 42*. V Řevnicích: Arbor vitae, 2011, s. 46. ISBN 978-80-87164-70-9.

Obr. 11: František Hudeček, Nádraží s větrným mlýnem, 1941, olej, plátno, 55 x 80 cm

Zdroj: PETROVÁ, Eva. *František Hudeček*. Praha: Obelisk, 1969. Situace.

Obr. 12: František Gross, Ohrady v Libni, 1943, uhel, tužka, papír, 15, 8 x 22, 5 cm

Zdroj: KLIMEŠOVÁ, Marie. *Věci umění, věci doby – Skupina 42*. V Řevnicích: Arbor vitae, 2011, s. 61. ISBN 978-80-87164-70-9.

Obr. 13: František Gross, Strojky, 1945, olej, lepenka, 64 x 45 cm

Zdroj: KLIMEŠOVÁ, Marie. *Věci umění, věci doby – Skupina 42*. V Řevnicích: Arbor vitae, 2011, s. 126. ISBN 978-80-87164-70-9.

Obr. 14: František Gross, Pohled z okna (Rytmus města), 1946, suchá jehla, papír, 25 x 16 cm

Zdroj: KLIMEŠOVÁ, Marie. *Věci umění, věci doby – Skupina 42*. V Řevnicích: Arbor vitae, 2011, s. 132. ISBN 978-80-87164-70-9.

Obr. 15: Miroslav Háek, Ve dvoře, 1943, bromostříbrná fotografie, 30 x 21, 5 cm

Zdroj: KLIMEŠOVÁ, Marie. *Věci umění, věci doby – Skupina 42*. V Řevnicích: Arbor vitae, 2011. ISBN 978-80-87164-70-9.

Obr. 16: František Hudeček, Muž čekající na vlak, 1942, perokresba

Zdroj: PETROVÁ, Eva. *František Hudeček*. Praha: Obelisk, 1969. Situace, s. 11.

Obr. 17: František Hudeček, Noční chodec, 1943, olej, lepenka, 33, 5 x 26, 5 cm

Zdroj: KLIMEŠOVÁ, Marie. *Věci umění, věci doby – Skupina 42*. V Řevnicích: Arbor vitae, 2011, s. 49. ISBN 978-80-87164-70-9.

Obr. 18: František Hudeček, Vesnice v noci, 1933, olej, plátno, 65 x 75 cm

Zdroj: PETROVÁ, Eva. *František Hudeček*. Praha: Obelisk, 1969. Situace.

Obr. 19: Miroslav Hák, Okraj Prahy, 1947, bromostříbrná fotografie, 23 x 25 cm

Zdroj: KLIMEŠOVÁ, Marie. *Věci umění, věci doby – Skupina 42*. V Řevnicích: Arbor vitae, 2011, s. 166. ISBN 978-80-87164-70-9.

Obr. 20: Miroslav Hák, Poëm, 1943, bromostříbrná fotografie, 21, 5 x 29, 5 cm

Zdroj: KLIMEŠOVÁ, Marie. *Věci umění, věci doby – Skupina 42*. V Řevnicích: Arbor vitae, 2011, s. 76. ISBN 978-80-87164-70-9.