



Pedagogická
fakulta
Faculty
of Education

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

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Pedagogická fakulta

Ateliér arteterapie

Bakalářská práce

Tajemno v díle Edwarda Hoppera

Vypracovala: Ing. Kateřina Cveklová

Vedoucí práce: PhDr. Milan Pech, Ph.D.

České Budějovice 2024

Prohlášení

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citovaných zdrojů.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze 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 Praze dne 28.června 2024

.....
Kateřina Cveklová

Poděkování

Děkuji mému vedoucímu bakalářské práce panu PhDr. Milanu Pechovi, Ph.D. za odbornou podporu, cenné rady a doporučení, trpělivost a vstřícnost. Děkuji Mgr. Pavle Čerychové za jazykové a stylistické připomínky a povzbuzení do finále. Děkuji mé rodině, přátelům a kolegům, kteří psaní této práce se mnou spoluprožívali a těšili se na odhalení tajemna v díle Edwarda Hoppera.

A děkuji Bohu, že existují tajemství, která nás přesahují.

Abstrakt

Tématem této bakalářské práce je zkoumání tajuplné atmosféry v obrazech amerického malíře Edwarda Hoppera. První část uvádí čtenáře do kontextu Hopperova života a tvorby, zabývá se charakteristickými znaky jeho obrazů, společenským klimatem doby, ve které žil, uměleckými směry a myšlenkovými proudy, které ho ovlivnily. Celou jednu kapitolu věnuji pojmu tajemno. V poslední, nejobsáhlejší části se zastavuji u vybraných Hopperových děl. Využívám projektivně-intervenčního přístupu v arteterapii k jejich analýze a své hypotézy porovnávám se známými fakty z Hopperova života. K hlubšímu porozumění obrazů si pomáhám také texty, které o Hopperovi a jeho díle napsali odborníci z různých oborů. Cílem této práce je poodhalit roušku tajemna v díle Edwarda Hoppera a přispět k diskusi na téma poselství Hopperových obrazů.

Klíčová slova: Edward Hopper, tajemno, magický realismus, nové realismy, arteterapie

Abstract

The theme of this bachelor thesis is the uncanny in the work of American painter Edward Hopper. The first part introduces a reader to the context of Hopper's life and work, examines the distinctive features of his paintings, the social climate of the time in which he lived, and the artistic movements and schools of thought that influenced him. I dedicate an entire chapter to explore the notion of the uncanny. In the last and most comprehensive section I discuss selected Hopper's works. I use the projective-intervention approach in art therapy to analyze them and compare my hypotheses with known facts from Hopper's life. I also draw on texts written about Hopper and his work by scholars from various disciplines to gain a deeper understanding of his paintings. The aim of this thesis is to reveal the uncanny in the work of Edward Hopper and to contribute to the discussion on the message of Hopper's paintings.

Keywords: Edward Hopper, uncanny, magical realism, new realisms, art therapy

Obsah

| | | |
|-------|---|----|
| 1 | Úvod | 7 |
| 2 | Stručný životopis Edwarda Hoppera | 8 |
| 3 | Umělecko-historický kontext Hopperova života a tvorby | 10 |
| 4 | Charakteristické znaky Hopperovy tvorby | 16 |
| 5 | Tajemno: Co rozumíme slovem tajemno a proč nás tajemství přitahují? | 21 |
| 6 | Tajemno v Hopperově díle a životě | 23 |
| 6.1 | Tajemno přichází | 23 |
| 6.2 | House by the Railroad (1925) | 27 |
| 6.3 | Dvacátá léta, pud smrti a nekonečné formace | 31 |
| 6.4 | Vztah s Jo: Pierot a Pierotka z Východního pobřeží | 34 |
| 6.4.1 | Cape Cod Sunset (1934) | 35 |
| 6.4.2 | Cape Cod Evening (1939) | 36 |
| 6.4.3 | Cape Cod Morning (1950) | 38 |
| 6.4.4 | Two Comedians (1965) | 39 |
| 6.5 | Léta čtyřicátá a 2. světová válka | 40 |
| 6.5.1 | Nighthawks (1942) | 41 |
| 6.6 | Liminalita | 42 |
| 6.6.1 | Gas (1940) | 43 |
| 6.6.2 | Western Motel (1957) | 44 |
| 6.7 | Poustevník | 45 |
| 6.7.1 | Rooms by the Sea (1951) | 45 |
| | Závěr | 47 |
| | Literatura a jiné zdroje | 50 |
| | Zdroje a seznam příložených obrázků | 53 |

1 Úvod

Když jsem jako mladá studentka inženýrství na stáži ve Spojených státech amerických poprvé spatřila obraz *Nighthawks*, fascinoval mě svou tajuplnou atmosférou. Léta plynula, život se ubíral jinými cestami, ale zaseté semínko klíčilo. Psaním této práce si splňuji sen poodhalit roušku tajemna v díle Edwarda Hoppera.

Edward Hopper (1882-1967) byl americký malíř, grafik a ilustrátor. Nejčastěji je zmiňován jako představitel amerického nového realismu. Hopper realisticky zobrazuje osoby i scenérie; pozorností, kterou věnuje světlu, je však blízký impresionistům. Jeho umění má v sobě navíc zvláštní, znepokojivé spodní tóny, které nejsou snadno vysvětlitelné optikou realismu ani nemají v americkém umění obdoby. Hopperovy obrazy jsou známy důrazem na pocity samoty, odcizení a izolace, skrytou erotikou i prvky morbidity (Safran & Kary, 1986); často působí dojmem záběrů zmrazených v čase.

Dnešní lidstvo je vystaveno řadě vlivů, které je vrhají do podobných pocitů, jaké vnímáme u Hopperových postav. Zpochybnění tradičních hodnot v západním světě a ztráta jistot s nimi spojených, odtrženost od přírody a sociálních vazeb a jejich náhrada virtuální realitou, hrozba katastrofálních klimatických změn a masové migrace, covidová pandemie a s ní související lockdownová opatření, válka na Ukrajině... V důsledku toho všeho dnes mnozí lidé pociťují úzkost, strach, zmatenost, vykořeněnost, opuštěnost a izolaci.

Zájem o Hopperovy obrazy celosvětově stále roste a jejich cena stoupá. Současně se vyvíjí i způsob, jakým je hodnotí a jak jim rozumí výtvarní kritici. Tato práce by si přála být skromným příspěvkem do této diskuse. Hledám v ní odpovědi na následující otázky: Jakými výtvarnými prostředky dosahuje Hopper tajuplné atmosféry ve svých obrazech? Je možné, že tuto atmosféru spoluvytváří i nějaké jiné, nevědomé, vlivy než umělecký záměr? Pokud ano, které? Jaký příběh a jaký člověk se za tímto dílem skrývá? Maluje Hopper sebe, americkou společnost poloviny 20. století nebo svým způsobem také nás dnes?

Uznání a respekt, které se projevily také mnoha oceněními, získalo Hopperovo dílo v zásadě až od poloviny 20. let 20. století. Ve své práci se zabývám jeho tvorbou převážně z této doby (1925–1965), tedy díly, které charakterizuje typická tajuplná nálada.

2 Stručný životopis Edwarda Hoppera

Edward Hopper se narodil v rodině střední měšťanské třídy v malém přístavu Nyack severně od New Yorku. Jeho předkové pocházeli z Holandska, jedné z kolébek evropského malířství. Edward měl starší sestru. Ve společné domácnosti s rodinou žila také babička z matčiny strany a služebná. Hopperovi se hlásili k baptistům a byli spíše konzervativní. Otec pracoval jako obchodník, aby uživil rodinu, duchem byl však intelektuálem; matka byla umělecky založená. Oba rodiče se zajímali o americkou historii. Domácí klima tedy bylo umělecko-intelektuální, a jakmile rodiče rozpoznali Edwardovo malířské nadání, v jeho zájmu ho podporovali (Levin, 1995).

V roce 1899, po absolvování střední školy, odešel Edward Hopper do New Yorku, kde se zapsal na Correspondence School of Illustrating, aby se připravil na dráhu komerčního ilustrátora. Rok nato přestoupil na New York School of Art, kde zůstal až do roku 1906. Pod vedením Williama M. Chase, Roberta Henriho a Kennetha Hayese Millera tam studoval malbu a užitou grafiku. Během studií si přivydělával výukou kresby a malby na víkendových kurzech, a později začal pracovat jako ilustrátor v reklamních agenturách.

Na konci roku 1906 odjel poprvé do Evropy, kam do konce roku 1910 zavítal celkem třikrát. Většinu času strávil v Paříži, kde se seznámil s tvorbou impresionistů. Navštívil i další evropské země jako Nizozemsko, Anglii nebo Španělsko (Levin, 1995).

V roce 1908 Hopper poprvé vystavoval své obrazy na veřejnosti na skupinové výstavě žáků Roberta Henriho. Zároveň se v témže roce definitivně usadil v New Yorku, kde pak žil a tvořil po celý svůj život. V roce 1913 byl Hopperův obraz *Sailing* přijat na legendární výstavu Armory Show, která americkému publiku poprvé ve větší míře představila tvorbu evropských modernistů a soudobých domácích malířů. Později se zúčastnil celkem asi deseti skupinových výstav. I přes tento úspěch však zůstalo jeho dílo jako celek dlouho nepovšimnuto. V témže roce se Hopper nastěhoval do apartmá na adrese 3 Washington Square North ve čtvrti Greenwich Village na dolním Manhattanu, kde prožil zbytek života.

Od roku 1915 se začal věnovat technice leptu. V té době se živil prací pro několik reklamních agentur. Ve volném čase rád cestoval po Spojených státech a hledal náměty pro tvorbu. K jeho oblíbeným destinacím patřily přímořská letoviska v Nové Anglii na

východním pobřeží Spojených států, Gloucester a Ogunquit, nebo ostrov Monhegan, populární mezi americkými malíři. Na svých cestách se potkal s Josephine (Jo) Verstillé Nivison (1883–1968), bývalou spolužačkou z New York School of Art. Začali spolu chodit a v roce 1924 se vzali. Zůstali spolu do smrti, děti však nikdy neměli. K jejich společným zájmům patřilo cestování a láska k umění a k francouzské poezii.

První samostatnou výstavu maleb, kreseb a leptů, na které představil obrazy z pařížských pobytů, měl v roce 1920 ve Whitney Studio Club v New Yorku. Zde později uskutečnil i několik dalších klíčových výstav. Od roku 1923 se Hopper začal věnovat také akvarelům. V polovině 20. let začínají být jeho obrazy ceněny veřejností a rozjíždí se jeho malířská kariéra, takže může opustit zaměstnání reklamního ilustrátora.

Od roku 1964 se Hopperův zdravotní stav horšil. Poslední obraz, *Two Comedians* [35], namaloval o rok později. Po několikátýdenním pobytu v nemocnici zemřel ve svém newyorském bytě 15. května 1967. Jeho manželka ho přežila přibližně o jeden rok.

3 Umělecko-historický kontext Hopperova života a tvorby

Na dílo Edwarda Hopper silně působilo tehdejší společenské klima, které odráželo politickou, hospodářskou a společenskou situaci světa, a především Spojených států Amerických 20. století. Ovlivnily jej různorodé soudobé i historické umělecké směry, a myšlenkové koncepty a filozofie, ze kterých vycházely.

Počátek 20. století na západní polokouli charakterizovaly rychlé a přelomové změny v oblasti průmyslové výroby, dopravy a rozšiřování nových komunikačních technologií. Pokračoval růst výstavby velkých měst. Životní styl obyvatelstva se rapidně měnil. Období nadšení a růstu střídaly propady a krize. V Evropě se politická situace vyhroutil do 1. světové války, která otřásla psychikou lidí a přispěla k zpochybnění hodnot, na kterých byl vystavěn předválečný západní svět. Důsledky války se projevil v evropské ekonomice a v poraženém Německu postupně nastoupila obrovská inflace. Ve válkou nezasážených Spojených státech poptávka z poválečné Evropy naopak způsobila hospodářský boom. Víru v „americký sen“ ukončil dramatický propad akcií na newyorské burze v říjnu 1929, který odstartoval světovou hospodářskou krizi. Ve 30. letech Spojené státy vstoupily do období politického izolacionismu.

Hospodářské, politické a společenské změny otřásl také pojetím umění a kultury v Evropě a Spojených státech. Umělci se stále více pokoušeli reflektovat měnící se společnost a se změnami se prostřednictvím své tvorby vypořádat. To se projevilo vznikem řady nových směrů (nejprve kubismus, expresionismus, futurismus, *pittura metafisica*, později dada, surrealismus, nová věcnost, magický realismus...).

V USA počátkem 20. století sílil tlak, aby Spojené státy americké hledaly a utvářely svou národní identitu prostřednictvím umění reflektujícího jejich vlastní historii, krajinu a tradice. Hopper ve své tvorbě také postupně opouštěl témata z návštěv Francie, která ho zpočátku silně ovlivnila, a stále více se přesouval k americkým reáliím a reflexi života Američanů.

Společenské klima v meziválečných Spojených státech se odrazilo například v malířském směru zvaném precizionismus: „*Kolem roku 1920 začala řada umělců ve Spojených státech experimentovat s vysoce kontrolovaným přístupem k technice a formě. Důsledně redukovali své kompozice na jednoduché tvary a základní geometrické struktury s jasnými obrysy, minimem detailů a hladkým zpracováním povrchů.*“ (Murphy,

2007). Vycházeli z moderních směrů evropského umění, jako byl purismus (snaha o čistotu formy, vizuální řád a jasnost) nebo futurismus. V jejich malbách, kresbách a grafikách se také projevil vliv soudobých amerických fotografů, například Paula Stranda, kteří využívali vysokou míru ostroty a dramatické světelné uspořádání, nečekané úhly pohledu a ořezy. Řada těchto prvků, které se vztahují především k formě, je patrná také v díla Edwarda Hoppera.

Pokud jde o obsahovou stránku, Hopperovu tvorbu ovlivnila především nová věcnost a magický realismus. Nová věcnost vznikla v meziválečném období v Německu a byla jakousi paralelou k (převážně) francouzskému surrealismu. Ukazuje realismus a klasicismus proměněný modernismem; oba tyto směry jsou v nové věcnosti zároveň potvrzovány i narušovány. Nová věcnost vnímá „*realismus jako konvenci, kód, který často dodává obrazu, přes všechnu jeho zdánlivou fakticitu, ontologickou tenkost...Klasika se v ní zas objevuje jako fata morgana, ztracený objekt touhy.*“ (Foster, 2015). Nová věcnost má tendenci vymykat se nejen popisným termínům, ale i stylovým opozicím vytvořeným k jejímu pochopení. Její představitelé se postupně rozdělili na dvě skupiny. Levé křídlo tzv. „veristů“ (např. Otto Dix) usilovalo odhalit realitu chaosu jako pravou tvář své doby. Naproti tomu představitelé pravého křídla tzv. „klasiků“ (např. Georg Schrimpf) se tváří v tvář témuž chaosu snažili najít nadčasové hodnoty a posvětit vše zdravé a vyrovnané (Foster, 2015).

Co má Hopperova tvorba společného s novou věcností? Zdá se, že jako umělci nové věcnosti reagovali na společenské dění ve Výmarské republice a reflektovali jeho dopad na obyčejné lidi, podobně Hopper reflektuje na svých postavách to, čím v jeho době procházela Amerika zhruba od konce dvacátých do poloviny šedesátých let 20. století.

Umělci nové věcnosti začali na rozdíl od předválečné abstrakce opět malovat lidské postavy. Osoby zachycené novou věcností jsou však zasaženy odvrácenou stranou modernity – lidé zmrzačení válkou, zkrvaveni pouličním násilím, pokřiveni příliš těžkou prací nebo znetvořeni nezaměstnaností, poznamenáni sexuálním chaosem, zkaženi drogami a pitím. U Hopperových postav nejde o fyzické znetvoření, i když v některých případech by se možná dalo mluvit o reifikaci osob. Jeho hlavním tématem je spíše hledání vlastní hluboké lidské identity, ztracené v důsledku nahrazení osoby personou a následkem krize mezilidských vztahů.

Některé portréty namalované umělci nové věcnosti představují sedící osoby jakoby zkamenělé [39], zatímco některá zátiší působí až antropomorfně [40]. Statické, nepřírozeně ztuhlé postavy nalzáme i u Hoppera [31] a zvláštní antropomorfní dojem vyvolávají především jeho domy [6,7].

Malíři nové věcnosti se zaměřují na detaily způsobem, který je často přetváří v symptomy. „*Jak v námětech, tak ve scénách přitahuje nová věcnost konflikt, skrytý i zjevný.*“ (Foster, 2015). Roh¹ to přirovnává k „hysterickému realismu“, který si všímá, jak lidé mohou konflikt potlačit tady a teď, aby se později projevil jinde (Foster, 2015). Hopperovy postavy však konflikt nepotlačují, právě naopak; jsou si ho vědomy. Někdy stojí bezradné nad jeho řešením, někdy je očekávají z vnějšku a někdy jsou jen zachyceny v momentu uvědomění si své situace předtím, než se rozhodnou, co dál. Jindy působí dojem dočasného úniku z každodenní reality do snů nebo hotelového pokoje, aby načerpaly nových sil nebo nabraly odstup k reflexi; nikde však nevidíme porážku (viz např. *Sunday*, 1926 [9], *Room in New York*, 1932 [16], *Gas*, 1940 [21], *Automat*, 1927 [10], *Hotel room*, 1931 [15], *Cape Cod Morning*, 1950 [26]). Přes všechn nepokoj scény, jíž jsou součástí, v nich samotných není nikdy potlačení, zoufalství ani rezignace. Postavy na Hopperových obrazech jsou zachyceny v různých etapách zápasu o všechno, co má v životě skutečnou cenu. Když Hopperovo dílo na sklonku jeho života hodnotil věhlasný americký kunsthistorik a kritik John Canaday v článku pro *The New York Times* „*The art of Edward Hopper: Some notes on the Loneliness of a Long Distance Runner*“, vyzdvihl „*vnitřní soukromí*“, které si Hopperovy postavy zachovávají jako „*poslední pevnost proti útoku masového života*“ a dodal, že „*Hopperovy postavy nějak zvládají nebýt zcela poraženy, aniž by si vůbec uvědomovaly, že jsou v bitvě proti odlidšťujícím mocnostem*“ (Canaday, 1964). O víc než padesát let později k tomu doplnil Motoc: „*tyto postavy mohou být stejně úzkostné, bezradné a zmatené, jako byli mnozí Američané tváří v tvář rychle se měnící povaze moderního života, ale v Hopperových očích byli současně právě těmi majáky naděje, které sami hledali.*“ (Motoc, 2021, s. 27).

¹ Franz Roh (21. února 1890–30. prosince 1965), německý historik, fotograf a kritik umění, autor knihy *Nach-Expressionismus: Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei*, v níž jako první použil termín magický realismus.

Nová věcnost narušila opozici realismus versus abstrakce, kterou o generaci dříve formuloval historik umění Wilhelm Worringer, jenž chápal „*realismus jako druh empatické projekce do světa a abstrakci jako projev obranného odstupu od něj.*“ (Foster, 2015). Realismus nové věcnosti je však často abstrakcí ve Worringerově smyslu, tedy projevem obranného odstupu od něj. Jak se svět stává abstraktnějším, odcizenějším, stává se abstraktnějším i subjekt. Podobně jako je svět zobrazený novou věcností, je i Hopperův svět současně zřejmý i záhadný.

Německou společnost Výmarské republiky charakterizovala těkavá dialektika racionalizace a iracionality. Většina obrazů nové věcnosti se kloní k jednomu nebo druhému pólu, zatímco ty nejlepší z nich zachycují tuto dialektiku v akci (Foster, 2015). Tento spor, konflikt racionálního s iracionálním, můžeme vysledovat i v Hopperových obrazech. Max Radler na obraze *Station SD/2* [36] z roku 1933 zobrazuje vlak zastavený na nádraží; je to jistě všední výjev, avšak osamělá postava v uniformě zde stojí na strážní nad světem, který do značné míry zmizel a připomíná obsluhu benzínové pumpy z Hopperova obrazu *Gas* [21] z roku 1940. „*Méně, než kdy jindy pouhá reflexe skutečnosti vypovídá něco o skutečnosti*“ (Patton, 1977), komentoval použití realismu ve své době německý levicový spisovatel Bertold Brecht. Tradiční (popisný) realismus přestal stačit pro zachycení reality, která měla od 20. století více vrstev a dimenzí.

Nová věcnost dramatizovala krizi, která byla navenek psychologická, ale v jádru sociální. Ukazovala, jak vypadá politicko-ekonomická krize, když se přenesla na jednotlivce. Odhalovala kulturu v extrému a dodnes nám evokuje společnost ve stavu nouze (Foster, 2015). Podobně Hopperovy obrazy zrcadlí krizi zasaženou americkou společností a vliv tohoto jevu na vnitřní prožívání jednotlivce a na lidské vztahy.

Jako Hopperův inspirační zdroj je potřeba zmínit také surrealismus a magický realismus. Jak uvádějí Trojan & Mráz (1990), surrealismus byl mezinárodní umělecké hnutí, které vzniklo v polovině 20. let v Paříži

jako opozice vůči umění podřízenému tradici a společenským konvencím. Jeho představitelé čerpali z psychoanalytického učení S. Freuda a snažili se najít nejpůvodnější zdroj umělecké tvorby v lidském nevědomí, kde podle S. Freuda převládá sexuální pud... Ve třicátých letech se vytvořily surrealistické skupiny po celém světě a za druhé světové války se stal ohniskem tohoto hnutí New York. (s. 189).

Magický realismus stojící na pomezí mezi novou věcností a surrealismem zobrazoval s iluzivní věrností vnitřní vize a fantaskní představy. Jádro magického realismu spočívá v rušivém příběhu a neúplném emocionálním obsahu. Emoce, které díla magického realismu vyvolávají, jsou často neúplné a každé úsilí vysvětlit je pomocí narativu vždy v sobě zahrne myšlenky, které nemusely být nutně přítomny v mysli autora při vzniku díla. Svou roli hraje nejednoznačnost a ahistoričnost zobrazených námětů, což komplikuje divákům snahu najít jednoznačnou odpověď na otázku, co vlastně chtěl autor zachytit nebo sdělit. Z těchto důvodů působí díla magického realismu znepokojujícím dojmem (Motoc, 2021).

S magickými realisty Hoppera spojuje především dojem strašidelného tajemna, který jeho obrazy v divákovi vyvolávají. Většina Hopperových obrazů působících tímto dojmem vznikla jako kompozice jeho vzpomínek z různých míst a nezobrazují konkrétní zeměpisnou realitu. Někteří kritici si všimli spřízněnosti mezi díly Hoppera a umělců jako byli surrealista René Magritte (drobné rušivé bizarní detaily v jinak dokonale realistické kompozici, viz např. obr. [37]) nebo metafyzický malíř Giorgio de Chirico s jeho prázdnými náměstími a dlouhými stíny, viz např. obr. [38] (Motoc, 2021).

Se surrealisty a magickými realisty Hoppera spojovala fascinace texty Sigmunda Freuda a Carla Gustava Junga, kteří se zabývali nevědomím. Fascinace nevědomím je přítomná také v Hopperově díle. Jeho obrazy existují v ambivalentním freudiánském světě, kde věci, které nás těší, a ty, které shledáváme znepokojivými, mají jeden a týž původ. Freudův výklad lidské mysli ovlivnil jak Hopperovu koncepci obrazů, tak i jejich smysl, jakkoliv na něj měly vliv i jiné zdroje. Hopper sám surrealistou nebyl, ale byl jím ovlivněn díky rozhovorům s lidmi, se kterými se stýkal, knihám, které četl a filmům, které shlédl. Byl nadšen surrealisty a jejich používáním barev, nebo schopností zachytit jinou realitu. Přestože se nestal surrealistou ve vlastním slova smyslu, jeho obrazy v sobě nesou něco z ducha či atmosféry surrealismu (Motoc, 2021).

V souvislosti s Hopperovým dílem je nutné vzpomenout ještě filmovou tvorbu 40. a 50. let, a především pak fenomén tzv. *film noir*, viz např. obr. [41], který byl rovněž ovlivněn surrealismem. Tyto filmy odrážely atmosféru zklamání, nedůvěry, odcizení, existenciálního zoufalství a ztráty orientace, v níž bylo hledání osobní svobody prezentováno jako útěk v kruhu, nebo existenciální past. Hopper měl podobné umělecké vnímání jako většina režisérů *film noir*, jehož podstata spočívala v pocitu diskontinuity,

prolínání sociálního realismu a bdělého snění. *Film noir* zachycoval řadu aspektů Freudovy filozofie, o kterou se zajímal i Hopper (Motoc, 2021).

4 Charakteristické znaky Hopperovy tvorby

K námětům Hopperových obrazů patří americké realie: opuštěné, osamělé domy, noční scenérie New Yorku, předměstské ulice, majáky, venkovská krajina a sídla. „Ačkoli se tyto domy zdají být prázdné a nevykazují žádné známky života, přesto se zdá, že mají svůj vlastní charakter, který nás nutí spekulovat o jejich nitru. Na Hopperových obrazech bez lidí zaujmají domy obvykle místo a roli lidských postav.“ (Fluck, 2009, s. 328). Náměty Hopper získával v New Yorku nebo Nové Anglii, maloval jak venkovské, tak městské scény. Ulice na jeho obrazech jsou prázdné, lidmi opuštěné, divadla a kina poloprázdná, za hotelovými okny často nevidíme známky života. Majáky a benzinové stanice vytvářejí pomyslnou hranici mezi přírodou a civilizací. Skutečnost, že mnohé Hopperovy obrazy zachycují konkrétní místa, však ještě neznamená, že jsou přesným zrcadlením reality. Sám Hopper k tomu opakovaně řekl, že své kompozice skládá z mnoha vzpomínek a pohledů na různá místa, která viděl během svých cest a toulek: „Proč si vybírám určitá témata a ne jiná, přesně nevím, snad jen proto, že je považuji za nejlepší prostředek pro syntézu svých vnitřních zkušeností. ... Velké umění je vnějším projevem vnitřního života umělce...“ (Fluck, 2009, s. 328).

Některé Hopperovy obrazy zachycují ženy nebo muže pohroužené ve svém vlastním vnitřním světě (*Eleven a.m.*, 1926, [8], *Automat*, 1927, [10], *Sunday*, 1926, [9], *Hotel room*, 1931, [15], *New York Movie*, 1939, [18]). Opakovaně se stává, že se postavy vyskytují pouze na jedné straně obrazu (*Apartment Houses*, 1923, [5], *First Row Orchestra*, 1951, *Office in a Small City*, 1953, [30], *South Carolina Morning*, 1955, *Sunlight on Brownstones*, 1956, [31]). Někdy je ve strohém interiéru znázorněno více osob; ty jsou si však vzájemně odcizené a způsob jejich komunikace není zřejmý (*Nighthawks*, 1942, [23]). Nigel Humphreys vnímá Hopperovy obrazy jako „střípky za životů mužů a žen, zacyklených ve svých egoistických světech, obklopených betonem, které konstatují: to není život, pouze existence.“ (Humphreys, 2020). Každá osoba zachycena Edwardem Hopperem však má svůj příběh, je jí věnována individuální pozornost. Na Hopperových obrazech nenajdeme dav ani žádný shluk neurčitého většího množství anonymních osob, což by se dalo předpokládat vzhledem k tomu, že většinu života prožil ve velkoměstech jako New York a Paříž.

K významným znakům Hopperovy tvorby patří jednoduchost. Jeho obrazy jsou spíše minimalistické; autor zachycuje pouze to nejnужnější z vnějšího světa, co je potřeba, aby divák zaujal pro svoje sdělení. Tím spíše vyniknou jednotlivosti a některé detaily (*Seven a.m., 1948 [26]*). Jednoduchost, či prostota ve smyslu oproštění od zbytečností je jednou z podmínek duchovní hloubky.

Hopperovy obrazy asociují téma uvnitř a vně, důležitou roli hrají okna či výkladní skříně, které tvoří neviditelnou zábranu mezi divákem a pozorovaným světem uvnitř (*Night Windows, 1928, [12]*, *Tables for Ladies, 1930, [15]*, *Room in New York, 1932, [16]*, *Nighthawks, 1942, [23]* *Seven a.m., 1948 [26]*, *New York Office, 1962*). Jindy to jsou naopak okna nebo dveře, které poskytují průhledy někam dál, kam jako by se koncentrovalo hlavní poselství obrazu nebo kam je přitahována pozornost zobrazené osoby (*Morning in a City, 1944, [24]*, *Cape Cod Morning, 1950, [26]*, *Rooms By The Sea, 1951, [28]*, *Hotel By a Railroad, 1952, [29]*, *Office in a Small City, 1953, [30]*, *Hotel Window, 1955*, *Woman in the Sun, 1961, [33]*). Tento rozměr nalézáme hlavně v jeho pozdějších dílech, od čtyřicátých let dále. V ranější tvorbě (dvacátá a třicátá léta) jsou naopak častější uzavřené domy nebo komplexy budov s majáky, které působí dojmem tvrze a navozují pocit, že v sobě skrývají tajemství.

Další charakteristický rys Hopperovy tvorby je jeho „divadelnost“. Básník a literární kritik John Hollander upozorňuje na „*divadelní kvalitu Hopperových scén*“ (Motoc, 2021, s. 16). Hopper miloval kino, zvláště *film noir*, a divadlo. Když se začaly promítat první filmy, bylo mu třináct let, pětadvacet, když se objevil první zvukový film. Návštěvy kin a divadel mu poskytly náměty k obrazům z jejich interiérů, např. *The Sheridan Theatre (1937)* nebo *New York Movie (1939) [18]*. Na posledně jmenovaném je sledování filmu návštěvníky kina v sále a vnitřní snění uvaděčky implicitně spojeno (Iversen, 1998).

Vliv filmu na Hopperovo dílo se však projevil ve většině jeho obrazů, bez ohledu na zvolený námět. Řada kritiků si všimla, že Hopperovy obrazy připomínají scény z filmů. Často to nejsou důsledně ucelené výjevy, jen momentky, na okamžik pozastavený záběr, než se kamera přesune k další scéně. „*Hopperovy obrazy jsou jako filmové záběry, pozastavená vyprávění, která zároveň podněcují naši touhu vyprávět a zároveň ji frustrují.*“ (Iversen, 1998, s. 414).

Zde se pokusím o malý exkurz, abych ozřejmila způsob, kterým Hopper tohoto účinku docílil. Bylo to především „ořezávání“ scén nebo objektů v popředí, které zdůrazňuje fragmentární a částečné, a působí, že se scéna zdá být vyčleněna z většího celku a přenesena do zorného pole diváka. Fotografických prostředků zobrazení, jako je rámování pomocí ořezu, využívali malíři již před Hopperem, například Edgar Degas, jeden z Hopperových oblíbených tvůrců a vzorů. Dalším prvkem, díky němuž působí Hopperovy obrazy jako filmové záběry, je protažení trajektorie obrazu za hranici rámu využitím mizejících linií, strnulých pohybů nebo pohledů, které jako by se zdály být přitahovány těžištěm ležícím mimo záběr, např. *Eleven a.m. (1926)* [8], *Tables for Ladies (1930)* [15], *Cape Code Evening (1939)* [20], *Morning in a City (1944)* [24], *Sunlight on Brownstones (1956)* [31] (Iversen, 1998). Na jiných obrazech k dojmu momentky přispívá úhel „záběru“, který umísťuje diváka mimo úroveň a většinou současně ještě trochu stranou pozorované scény. Pozorovatel se nalézá buď v podhledu, jako by se na scénu dívalo dítě, poutník zdolávající kopec nebo divák sledující dění na jevišti, viz např. *House by the Railroad, 1925* [7], *The Light House at Two Lights (1929)*, *Two Comedians (1965)* [35] nebo v nadhledu jakoby z pozice kolemjdoucího chodce, souseda dívajícího se z okna protějšího bloku nebo člověka míjejícího pozorovanou scénu ve vlaku či autě, viz např. *Apartment houses (1932)* [5] nebo *Office at Night (1940)* [22]. V ranějších dílech se objevuje i velmi vysoký nadhled, např. *American Village (1912)* [2] nebo lept *Night Shadows (1921)* [3]. Iversen s mírnou nadsázkou konstatuje, že Hopper „vymyslel klasický záběr filmu noir o několik desetiletí dříve, než byl tento žánr vynalezen. Lept *Night Shadows (1921)* je ‘vyfocen’ shora a ukazuje osamělého muže na ulici, kterou křížuje ostré světlo pouličních lamp a dlouhé stíny.“ (Iversen, 1998, s. 413). Jedná se o příklad pohledu z výšky, od čtyřicátých let využívaného v kinematografii jako tzv. ‚záběr z jeřábu‘.

Zde je namístě dodat, že Hoppera sice ovlivnil film, ale podobně měl Hopper zpětně vliv na řadu amerických režisérů. V mnoha filmech lze atmosféru Hopperových obrazů objevit jako typický druh americké scenérie. Hopperova vizuální interpretace Ameriky dokonce přispěla k tomu, jak Ameriku vidí zbytek světa (Great Art Explained, 2022). Z filmových tvůrců ovlivněných Hopperem jmenujeme Alfreda Hitchcocka nebo Davida Lynche. *House by the Railroad* inspiroval Alfreda Hitchcocka pro jeho slavný thriller *Psycho* [42], paralely s Hopperovou tvorbou nalezneme ale i u dalších jeho filmů;

typickým příkladem je *Okno do dvora*. David Lynch ve svých filmech, podobně jako Hopper na obrazech, odhaluje temné proudy, které se skrývají pod fasádou dokonalosti amerického snu (např. *Městečko Twin Peaks* [41]).

Černobílý film byl z estetického hlediska vystavěn na kontrastu světla a stínu. Posledním a možná nejcharakterističtějším atributem Hopperova malířství, který chci zmínit, je právě práce se světlem a stínem. Podobně jako v černobílém filmu se i v jeho tvorbě vyskytují většinou v ostrém kontrastu a jsou jedním z prvků, navozujících charakteristický pocit tajemna, kterým se budu podrobněji věnovat v dalších kapitolách této práce (viz např. *House by the Railroad, 1925* [7], *Early Sunday Morning, 1930*, [14], *cyklus obrazů z Cape Cod, 1934–1950*, *Nighthawks, 1942* [23], *Rooms by the Sea, 1951* [28]). Světlo má v Hopperově pohledu na svět a lidské vztahy zvláštní místo. Ve hře se světlem a stínem, který provází celou Hopperovu tvorbu v podstatě už od dětství, se projevil vliv impresionismu (Levin, 1995). Impresionisté nechtěli zachytit objektivní popis prezentované scenerie, ale spíše se snažili zprostředkovat vizuální dojem, jaký v nich krajina nebo scéna v daném okamžiku vyvolávala. Hopper zachycuje scenerii realisticky, ale světlo a stín využívá ke sdělení dojmu, který zobrazovaná scéna vyvolává v jeho duši, a který je víc než pouze vizuální. Jak se Hopperova tvorba vyvíjí, světlo se stále více stává postavám partnerem, daleko spíše než druhá lidská osoba. Má veškeré atributy Bytí (viz *Cape Cod Morning, 1950* [26], *Rooms by the Sea (1951)* [28], *Hotel by a Railroad (1952)* [29], *Sunlight on Brownstones (1956)* [31], *Woman in the Sun (1961)* [33]). Okna, dveře nebo jen otvory ve stěnách jsou zprostředkovateli – posly světla. Světlo jejich prostřednictvím přichází, vlamuje se do životního příběhu lidí, kteří ve vztazích nenalezli odpovědi na své existenciální otázky. Mluví jazykem, kterému rozumí, vyplňuje prázdnotu, kterou nikdo a nic nedokázalo naplnit. Ujišťuje svou přítomností, slibuje a zve. Jeho pozvánka má ale v sobě něco znepokojujícího. Cítíme v ní dotyk jiného světa; jakkoliv bychom chtěli jednoduché odpovědi, tušíme, že pro setkání bude potřeba vykročit z rámu... Hopper sám k tomu řekl: „*Domnívám se, že je mi člověk cizí. To, co jsem chtěl doopravdy namalovat, je světlo slunce na fasádě domu.*“ (Schmied, 2005, s. 44). Jeho postavy svou opuštěností, vnitřní prázdnotou a nenaplněností, kterou pociťují navzdory materiálnímu zajištění, vzájemným odcizením a rezignací na nalezení odpovědí na své otázky v sobě samých nebo v druhých lidech, volají po nekonečnu, které jediné může dát dostatečnou odpověď jejich duším. Odpověď přichází v podobě světla. Podle

mého názoru jsou Hopperovy obrazy hluboce duchovní, protože se prostřednictvím zachycení života v reálném světě vztahují za jeho „obzor“. Jak tvrdí Zohreh Dalirian: *„Prohlížení Hopperových obrazů je zážitkem nejen estetickým, ale i mystickým.“* (Dalirian, 2005, s. 30).

5 Tajemno: Co rozumíme slovem tajemno a proč nás tajemství přitahují?

Pod slovem “tajemný” rozumíme obecně takový jev, jehož význam není přístupný smyslovému a rozumovému vnímání. Tajemství je v této souvislosti něco, co je nebo má zůstat skryto, nějaká (dosud) neznámá okolnost, případně něco záhadného, těžko poznatelného. Slovník křesťanské kultury u slova tajemství odkazuje k pojmu *mysterium, které pochází z řeckého mystérion, tedy tajemství, tajná učení nebo tajné obřady: „To, co je, pokud se víry týče, nepochopitelné lidskému rozumu a co bude úplně poznáno teprve po smrti.“* (Lemaitrová et al., 2002, s. 245). Pojem tajemství tedy v sobě nese záhadu, nepřístupnost až zakázanost, případně i privilegovanost, a v neposlední řadě náznak přesahu za hranice tohoto světa. Tím nás nutně provokuje k prozkoumání, odhalení, porozumění, získání.

Zájem, který v člověku tajemné skutečnosti vyvolávají, má údajně i evoluční základ. *„Záhady nám pomáhají rozšířit naše obzory a dávají nám širší repertoár pro interakci se světem.“* (Monaghan, 2020). Psychologie tajemství je založena na implicitním předpokladu, že objevením něčeho skrytého získáme více znalostí. To probouzí zájem a přitahuje. Z evolučního hlediska se tento rys pravděpodobně datuje k raným lidem, kteří byli ve vztahu ke svému životnímu prostředí zranitelní a konfrontovaní s neustálým nebezpečím. Potřebovali vyvinout vizuální strategii, aby mohli rychle identifikovat prostředí, které stojí za to prozkoumat. To se týká zejména tajemně působících míst (např. hustý les), která v sobě zahrnují výzvu, potenciál užitečnosti, ale i hrozby nebo nebezpečí (Redaelli, 2020).

Tajemství v umění se často dotýká existenciálních témat, jako jsou láska nebo smrt. Z hlediska evoluční psychologie jsou lidé totiž přirozeně naladěni na informace důležité pro přežití nebo reprodukci. Záhady bývají často sdělovány formou příběhů, které kombinují nejistotu s pečlivě dávkovanými neúplnými informacemi. Jsou přitažlivé jak příslibem pokračování, tak schopností překvapit.

Z psychologického hlediska spočívá přitažlivost záhad v tom, že působí na naši osobnost komplexně: na náš rozum, emoce i představivost. Nutí nás zapojit jak intelekt a kognitivní schopnosti k pochopení autorova stylu a interpretaci indicií, tak

představivost k domýšlení možných souvislostí. Působí i na naše city a emoce většinou prostřednictvím zástupného vzrušení a strachu. Tím vším probouzejí naši zvědavost, která patří k epistemickým emocím a je formou očekávání odměny. Vědci zjistili, že *„hodnota odměny z informací se zpracovává stejným způsobem jako konvenční odměny, jako je jídlo nebo peníze.“* (Monaghan, 2020). Zároveň platí, že ne vše, co nevíme, nás láká k prozkoumání. Přitažlivost tajemství je dána rovněž tím, že nám dá vytušit mezeru v našem věděni (Monaghan, 2020).

Zájem člověka o tajemno však sahá mnohem dál a hlouběji než k raným vývojovým stádiím lidstva. V samotném jádru naší bytosti se totiž skrývá záhada v podobě našeho nevědomí. O jeho obsahu se dozvídáme pouze zlomkovitě a nepřímě, například pomocí snů. Často promlouvá prostřednictvím symbolů. Když se zabýváme tajemstvím, získáváme vhled a obohacujeme svou mysl. Některé záhady nám dokonce mohou pomoci nahlédnout do našeho nevědomí a integrovat jeho střípky do našeho sebepojetí. Jak říká Les Lancaster²: *„To, co nazýváme nevědomím, je záhadné ze své podstaty... Řekl bych, že právě toto tajemství nás přivádí k tomu, abychom se zabývali jinými záhadami.“* (Monaghan, 2020). Zabývat se tajemstvím tedy znamená zabývat se naší nejhlubší podstatou, skrytou součástí naší osobnosti. A to je zřejmě hlavní důvod, proč jsou tajemství tak lákavá. Potřeba prozkoumat tajemství souvisí s lidskou touhu po smyslu.

² Les Lancaster je emeritní profesor transpersonální psychologie na Liverpool John Moore University ve Velké Británii a zakládající ředitel Alef Trust, neziskové online vzdělávací organizace se sídlem ve Wirral.

6 Tajemno v Hopperově díle a životě

V předchozích kapitolách jsem seznámila čtenáře se stručným životopisem Edwarda Hoppera a charakteristickými rysy jeho tvorby. Také jsem nastínila kulturně historický kontext doby a země, v nichž žil. Dále jsem se zabývala fenoménem tajemna a otázkou, proč nás přitahuje. Nyní bych se chtěla podívat na Hopperův život a tvorbu podrobněji a na vybraných obrazech demonstrovat a rozvést prvky, které do jeho obrazů tajemno vnášejí. Zároveň se pokusím proniknout do jejich skrytých významů.

Většina slavných obrazů Edwarda Hoppera má snovou atmosféru. Divák se dostává do vnitřního rozpoložení mysli podobnému hypnagogickému stavu, jaký zakoušíme před usnutím. Je to, jako kdybychom byli současně ve více realitách. Jak se to Hopperovi podařilo? Které výtvarné koncepty a jaké formální výtvarné prvky v jeho obrazech dojem tajemna navozují? A co je za tím z psychologického hlediska? Pokusím se odpovědět na tyto otázky.

Když se pokoušíme o reflexi díla profesionálního malíře z hlediska arteterapeuticky významných prvků, stojíme vždy před složitým úkolem. Je potřeba být si vědom skutečnosti, že taková díla jsou pečlivě promyšlena, a techniky, barvy i kompozice vybírány s jasným záměrem dosáhnout určitého efektu. U Edwarda Hoppera do hry vstupuje i jeho záliba diváka provokovat a mást. Na druhou stranu sám umělec přiznal, že to nejcennější se do obrazů obecně dostává prostřednictvím nevědomí. „*Tolik věcí v každém uměleckém díle je výrazem nevědomí, až se mi zdá, že většina skutečně důležitých obsahů se tam dostává nevědomě a s pomocí vědomého záměru pouze věci nepodstatné.*“ (Iversen, 1998, s. 412). Hopper také řekl: „*Zkoumám sám sebe; můj vnitřní svět je rozlehlý, živoucí oceán.*“ (Devillers, 2012).

6.1 Tajemno přichází

Náznaky tajemné atmosféry nalezneme již v docela rané tvorbě Edwarda Hoppera, například v obrazech *Stairway at 48 rue de Lille, Paris* (1908) [1], *Railroad Train* (1908) nebo *Soir Bleu* (1914) [34]. V tomto období se však jedná spíše o ojedinělé výskyty. Více tajemně působících obrazů se začíná objevovat začátkem 20. let, a to nejprve v leptech jako *Night Shadows* (1921) [3], a *Evening Wind* (1921) [4]. Pokračují v olejomalbách *Moonlight Interior* (1921-1923), který je vlastně variací tématu *Evening*

Wind, dále je vnímáme i v *Apartment Houses* (1923) [5], a navzdory projasněné a vzdušné kompozici také u akvarelu *Mansard Roof* (1923) [6]. Všechny tyto obrazy (s výjimkou *Mansard Roof*, kde je v centru zájmu dům s antropomorfními rysy) mají něco společného: na rozdíl od Hopperovy ranější tvorby, která byla spíše krajinářská, se nyní do centra malířova zájmu dostává člověk. Jsou to momentky ze života jednotlivců, pozorované z perspektivy malíře. V jeho pohledu bychom snad mohli objevit i určitý druh voyerismu, pokud máme na mysli „voyera“, jemuž nejde primárně o uspokojení sexuálního pudu, ale spíše o naplnění touhy po něčem daleko hlubším – objevení, pochopení a zachycení vnitřní podstaty svých současníků, jejich místa v tomto světě, jejich hledání vlastního poslání v rámci univerza. Toto hledání se děje i za cenu (a vlastně prostřednictvím) pohledu, který se dívá pod povrch věcí a intuitivně se dotýká intimních sfér druhých lidí, mnohem víc však jejich duší než těl. Za touto malířovou touhou cítíme ještě hlubší a naléhavější touhu: skrze pozorování a porozumění druhým lidem nalézt sebe sama a porozumět sobě samému. Tajemno v těchto obrazech vzniká, mimo jiné, z napětí ve vztahu mezi postavami, jejich prostředím a divákem/malířem.

V *Night Shadows* (1921) [3] vidíme osamělého chodce kráčejícího ulicí v kontrastu světel a stínů nočního města. Nahlížíme ho z výšky horního patra domu stojícího v ulici, kterou se muž ubírá. Osamělý člověk v noci ve spícím městě, nepatrný vzhledem k okolní zástavbě, je přesto ústředním bodem obrazu, tím, kolem něhož se všechno točí, a který nočnímu výjevu dodává smysl a život. Na obraze *Evening Wind* (1921) [4] je naproti tomu ve středu pozornosti nahá žena v pokoji, kterou vyrušil závan větru pronikající do místnosti otevřeným oknem. Není zřejmé, zda žena vstává z postele, aby zavřela okno, nebo se naopak chystá si do rozestlané postele lehnout. Záclona vlající do místnosti propůjčuje scéně vzrušující dynamiku, asociuje myšlenky „nového větru do plachet“. *Evening Wind* má zároveň erotický motiv i náboj. A je to právě kombinace erotiky s nadpřirozenem v podobě větru, které přispívají hlavní měrou k tajuplné atmosféře tohoto obrazu. Na oficiálních webových stránkách věnovaných dílu Edwarda Hoppera je tento pozoruhodný lept vykládán jako novodobé Zvěstování, které Hopper obestřel aurou tajemna (Edwardhopper.net, 2024b). Nahota ženy naznačuje její zranitelnost a možnou vnímavost vůči větru, který by mohl být považován za symbol Ducha svatého. Jinou možností je, že se jedná o scénu svedení Danae Diem, který na sebe vzal podobu zlatého deště. Tento antický mýtus zobrazila řada starých mistrů, mezi

nimi i Rembrandt, kterého Hopper obdivoval. I když pohanský mýtus v sobě nemá povznášející vnitřní obsah evangelního příběhu, v obou případech se jedná o zásah nadpřirozené moci, která vstupuje do života člověka. V příběhu Zvěstování navíc tato nadpřirozená moc, která se k člověku sklání, jej pověřuje úkolem, posláním. Žádné doklady o tom, že by Hopper zamýšlel tento lept jako Zvěstování nebo jako moderní verzi řecké báje o svedení Danae neexistují. Na nevědomé úrovni však mohlo být přítomno obojí, protože Hopper měl velmi silné křesťanské kořeny i výchovu a současně patřil k obdivovatelům Rembrandta, přičemž jeho obraz Danae určitě znal.³ Pozoruhodné na obraze *Evening Wind* je dále to, že malíř situoval diváka do místnosti s dívkou, a činí jej tak přímým účastníkem scény: žena – „Božská“ intervence – malíř/divák (Edwardhopper.net, 2024b). Existuje více Hopperových leptů z počátků 20. let, které evokují touhu zamilovat se nebo malířovu probouzející se sexualitu (např. *Deux Pigeons* nebo *Train and Bathers*, obojí 1920). *Evening Wind* byl namalován v době, kdy Hopper začal být uznávaným umělcem v oblasti leptů a kdy mu jejich prodej začal dostatečně vynášet. To mu dávalo naději, že opustí profesi komerčního ilustrátora, se kterou se nikdy vnitřně neidentifikoval. Ve svém životě se tehdy dostal k bodu obratu, kdy se mohl otevřít tomu, k čemu se cítil být povolán – být umělcem. Už to nebylo jen vnitřní puzení, ale dokládalo to také zájem galerií a kupců o jeho dílo.

V roce 1923 se Hopper definitivně rozloučil s asi pětiletým obdobím, ve kterém se věnoval především tvorbě leptů. Toto médium v jeho uměleckém vývoji mělo zvláštní význam, protože mu pomohlo v nalezení jeho osobitého stylu. V důsledku toho začal být o jeho tvorbu skutečný komerční zájem, takže mu rovněž otevřelo cestu k vyvázání se z profese komerčního ilustrátora a k nastoupení dráhy umělce.

Léto roku 1923 Hopper trávil v Gloucestru na východním pobřeží, který se stal jeho oblíbenou malířskou destinací. Po letech se tu setkal se svou spolužačkou z New York School of Art, Josephine Verstelle Nivison (Jo), která byla také malířkou a učitelkou výtvarného umění. Hopperovi bylo nyní 41 let, Nivison byla o rok mladší. Osobnostně i fyziognomicky byli velmi odlišní, takřka kontrastní. Josephine byla malá, velmi komunikativní a ve svých názorech spíše liberální, na rozdíl od vysokého, nesmělého, konzervativního Edwarda. Přesto však zjistili, že toho mají hodně

³ V kontextu možnou inspirací obrazy jiných malířů stojí jistě za povšimnutí podobnost mezi Danaea od Klimta (1907) a *Reclining Nude* od Hoppera (1924-27).

společného: oba byli intelektuálně a kulturně zaměřeni lidé, měli rádi městský život s kiny a divadly, ale také přírodu a cestování. Oba navštívili Francii a zamilovali si tuto zemi s jejími básníky; oba měli dokonce francouzské předky. Začali spolu chodit malovat a spřátelili se. O rok později, v červenci 1924, se vzali.

Zdá se, že zásadní rozvoj kariéry Edwarda Hoppera nastal až po navázání vztahu s Jo. Hopperovy obrazy, které se vyznačují typickou zvláštní tajuplnou atmosférou, byly téměř všechny namalovány v období jeho manželského života. Vnesla snad Jo do Hopperovy tvorby tajemno? Snažil se po celý zbytek života dešifrovat tu tajemnou bytost, kterou byla jeho žena? Nebo je to jeho vlastní tajemství, ke kterému mu manželský život otevřel přístup? Řada Hopperových obrazů zachycuje problematické vztahy. Potkáváme na nich dvojice, které, přestože sdílí jeden fyzický životní prostor, působí dojmem, že žijí ve zcela odlišných světech (Thackara, 2018). Je vnitřní nenaplněnost, prázdnota a smutek, které řada kritiků v Hopperově tvorbě vnímá, jeho nebo její? Anebo se intimní vztah umělce se ženou stal katalyzátorem pro rozvinutí jeho talentu do sfér, ke kterým sám neměl přístup?

Z historických pramenů jasně vyplývá, že Edward Hopper byl pomalu pracujícím, cílevědomým, vytrvalým, tvrdohlavým introvertem, který šel za svým cílem stát se malířem dlouhodobě a důsledně v podstatě již od dětství. Z výše zmíněného a z jeho tvorby je také zřejmé, že prvky tajemna klíčily v jeho tvorbě již před setkáním s Jo. V každém případě se však Jo stala Hopperovi protějškem, jaký potřeboval v mnoha ohledech. Z lásky k němu postupně dala přednost jeho malířské kariéře před tou svou. Svoji energii, charisma i schopnosti věnovala jeho tvorbě: stala se mu manažerkou, modelkou a především přítelkyní. Od příchodu Jo do Hopperova života se on ve svých obrazech stává režisérem a Jo je mu herečkou, pózující v různých rolích. Jejich manželství však vzhledem k rozdílnosti povah a potřeb mělo daleko k idyle. Jo byla malířka, která se vzdala své kariéry, ne zcela vědomě, a ne zcela plánovaně, ve prospěch svého manžela. Našli se pozdě, neměli děti, vše, co měla, byl tedy on a jeho úspěch. Přesto spolu zůstali až do smrti. K vlivu Jo na Hopperovu tvorbu se vrátím v kapitole „Vztah s Jo: Pierot a Pierotka z Východního pobřeží“.

6.2 House by the Railroad (1925)

House by the Railroad [7], neboli *Dům u železnice* z roku 1925, se stal skutečným milníkem v Hopperově tvorbě naznačujícím přechod k jeho zralému stylu. S Hopperovou starší tvorbou má společné pravouhlé kompoziční prvky a ostrý kontrast světla a stínů. Nová je nálada obrazu, která evokuje atmosféru osamělosti a tísnivého tajemství.

Na obraze *House by the Railroad*, malíř zachytil rozlehlý dům stojící osaměle daleko od civilizace. Je postavený ve stylu viktoriánské gotiky a skládá se ze dvou hlavních konstrukčních celků: dvoupatrové budovy, k níž přiléhá o jedno patro vyšší věžka. Celá stavba je krytá mansardovou střechou s vikýřovými okny. Hlavní vchod do budovy je opatřen portikem s balkónem lemovaným balustrádou na úrovni prvního patra. Obraz má středovou kompozici, přičemž dům je situován na linii horizontu. Úroveň očí pozorovatele je snižena, jako kdyby k domu vystupoval z údolí. Anebo je snad pozorovatel dítětem? V každém případě se na dům dívá přes násep se železniční tratí. Kromě tohoto spojení s civilizací, které však dům od pozorovatele současně odděluje, nevidíme v celém výjevu žádné známky života. Dojem opuštěnosti posilují napolo nebo zcela stažené rolety v oknech a skutečnost, že se z komínů nekouří. Při bližším pohledu si navíc uvědomíme, že v místě pod portikem, kde by měl být hlavní vchod, je pouze holá stěna... Ale je to opravdu tak, nebo se nám to jenom zdá a působí to dopadající stín? Jak vyjadřuje komentář na oficiálních webových stránkách věnovaných Edwardu Hopperovi (2024):

Hopper často používal přímý horizontální motiv, obvykle silnici nebo železniční trať, aby vytvořil prostor v obraze a zdůraznil rozdělení mezi prostorem obrazu a světem diváka. Čím více se totiž divák snaží proniknout do hloubky Hopperova obrazu, tím neproniknutelnější se stává. Už už se zdá, že má umělcovu vizi pod kontrolou, když si při bližším pohledu uvědomí, že viditelná plocha je tkání nepravděpodobností a nečitelných posunů v prostoru.

Na fasádu domu dopadá z levé strany ostré sluneční světlo, které však v důsledku členitosti stavby uvrhuje jiné části fasády do hlubokého stínu. „*Sluneční světlo osvětluje Dům u železnice je dostatečně jasné, aby vrhalo na majestátní viktoriánské sídlo hluboké stíny, ale nezahání atmosféru smutku.*“ (Edwardhopper.net, 2024w). Celý dům působí zvláštním kompaktním dojmem, jakousi uzavřeností do sebe sama. A současně trochu

antropomorfně, jako by říkal, aby se nikdo nepřibližoval, a pokud, tak jen na vlastní nebezpečí.

House by the Railroad jistě nese rysy archetypálního romantického strašidelného domu, který vytvořili autoři generace Edgara Alana Poea, ale který byl populární i na konci 19. století: opuštěné místo, prázdné zdi, slepá okna podobná očím, ale bez života a prázdná. Všechna okna viditelná v Hopperově stavbě jsou navíc spárována právě jako oči, nad nimiž se spojují různé okenní hlavice připomínající obočí. Takové domy nabývají vznešené kvality, zejména v kombinaci s prvky strašidelnými, groteskními a přízračnými, které v *Domě u železnice* můžeme nalézt (Clericuzio, 2011).

První reakce soudobých kritiků na *House by the Railroad* byla, že obraz zachycuje "konečnou apoteózu grantovského nebo garfieldovského domu, opuštěného vším kromě železniční trati, která vede přes spodní část plátna." (Clericuzio, 2011, s. 4–5). Takový typ stavby zažíval svůj rozkvět v 80. a 90. letech 19. století, tedy v době Hopperova dětství a dospívání. Podobně lze číst i zrezlé koleje v prvním plánu obrazu: „*Vlak, charakteristický znak amerického cestování z Hopperova mládí, je pominut ve prospěch automobilu, jehož zastoupení není nikde vidět.*“ (Clericuzio, 2011, s. 5). Díky technologickému a průmyslovému pokroku, kterého Amerika dosáhla v polovině 19. století, a v důsledku jeho vlivu na společnost se v americké literatuře a umění Hopperova dětství začaly objevovat vyvažující romantické, přírodní a historické motivy. Umělci se často obraceli k evropské kultuře jako ke zdroji inspirace. Melancholie obsažená v *House by the Railroad* se možná nevztahuje pouze k malířovu dětství, ale je umocněna i vzpomínkou na mládí prožité částečně ve Francii (mansardové střechy) a potažmo na hodnoty z Ameriky jeho mladých let, které se v době vzniku obrazu vytrácely. Clericuzio (2011) k tomu dále uvádí

Hopperova mansardová střecha v *Domě u železnice*, která má kořeny ve Francii, se pro něj stala velkou americkou architekturou a ztělesněním amerického pluralismu, který nyní moderna chtěla poslat na smetiště. Opustit tuto Ameriku by znamenalo opustit kulturu a hodnoty, které z ní v jeho době udělaly to, čím byla. (s. 6–7).

Podle současných badatelů z Edwardhopper.net (2024w) *House by the Railroad* vyjadřuje

ústřední téma Edwarda Hoppera: odcizení moderního života. Namísto šťastných, anekdotických obrazů oslavujících energii a prosperitu bouřlivých dvacátých let zobrazoval Hopper moderní život nesentimentálními výjevy fyzické nebo psychické izolace. Jeho Dům u železnice je symbolem ztráty, kterou pociťuje moderní pokrok, když opouští agrární společnost.

Možná, že je však *House by the Railroad* současně symbolem daleko hlubší ztráty nebo odcizení.

Kdybychom se měli na obraz dívat z hlediska arteterapeuticky významných prvků, zaujme nás na první pohled středová kompozice, která může ukazovat na hlavní nevědomý problém a současně, také vzhledem k absenci úhlopříček⁴ (otcovská úhlopříčka, směřující z levého spodního do pravého horního rohu, je pouze jemně naznačená konstrukcí stavby) na jistou zafixovanost malíře ve své situaci. Pokud bychom zobrazený dům chápali jako odraz Hopperova vnitřního světa, působí, jak již bylo výše zmíněno, uzavřeně (slepá okna, stažené rolety, absence vchodu), neobydleně (z komínů se nekouří ani nejsou patrné žádné jiné známky lidské přítomnosti) a opuštěně (široko daleko není naznačená přítomnost lidského obydlí, po železnici nejede žádný vlak, koleje jsou zrezlé, jako by byly dlouho nepoužívané). Barevnost obrazu je spíše studená: chladná světle modrá barva fasády, bledě modré nebe, šedočerné střechy. Jistý kontrast vytvářejí komíny v cihlově červené barvě, a také zemitě okrový železniční násep a rezavě červené kolejnice. Z omezené barevné škály a dalších již výše zmíněných prvků lze usuzovat na introvertního autora.

K porozumění tomu, co se skrývá z psychologického hlediska za obrazem *House by the Railroad*, si můžeme pomoci slavným thrillerem *Psycho* [43] z roku 1960 od Alfreda Hitchcocka, který se Hopperovým obrazem inspiroval. Dům je zde bydlištěm psychopatického vraha. Jeho šílenství souvisí s nenaplněným vztahem k matce, který se promítl do jeho problematického vztahu k ženám. Toto je jistě extrémní interpretace, nicméně nalezení trvalého partnerského vztahu nebylo pro Hoppera právě jednoduché. Kromě dvou krátkých známostí, jedné z pařížského období a druhé zřejmě z období kolem roku 1921, žil do svých asi čtyřiceti let jako starý mládenec. Jeho manželství, přestože vydrželo až do smrti, nebylo zdaleka bezkonfliktní.

⁴ Úhlopříčky patří k dynamizujícím prvkům obrazu. „V arteterapii není nevýznamné, z jakého směru (zleva doprava nebo zprava doleva) řídící diagonála směřuje... Jsou vnímány jako směry vztahování se k druhému, ať už v komunikaci, nebo v rámci chování či jednání.“ (Lhotová & Perout, 2018, s. 137).

Safran a Kary upozorňují, že z omezeného množství dostupných materiálů o Hopperově osobním životě vyplývá jeho silná závislost na matce, která se později přenesla i na jeho manželku Jo. Jsou toho názoru, že Hopper používal své umění jako projekci svého internalizovaného předmětného světa, touhy po znovusjednocení s matkou. V tomto kontextu lze vnímat symboliku domu nejen jako rodičovský domov, ale také jako tělo dítěte nebo matčinu dělohu. Obytný dům byl náhradou za matčino lůno, první bydlení, po kterém člověk někde v hloubce své bytosti stále touží (Safran & Kary, 1986). Tyto interpretace by mohlo podpořit i to, že Hopper namaloval *House by the Railroad* nedlouho po vstupu do manželství. Se životem v manželství, jak známo, po odeznění prvotní zamilovanosti, v člověku ožívají niterné zkušenosti z prvotní rodiny, vyplouvají jeho nezpracovaná traumata a má tendenci uplatňovat vzorce chování rodičů. V Hopperově původní rodině celkově převládal ženský prvek. Matka byla z rodičů tou dominantní, autoritativnější. Syna na umělecké cestě všemožně podporovala, byla však současně ve vztahu k němu úzkostná a přehnaně pečující. Otec nebyl silnou mužskou autoritou; domov často opouštěl pod různými záminkami, obchodně nebo za účelem církevní služby. Malíři v dětství, a zvláště dospívání chyběl mužský vzor. V pubertě často maloval karikatury rodičů nebo humorné skici z manželského života. Maloval v té době i vlastní karikatury, které odhalují mnohé o jeho osobnosti i sebehodnocení (Levin, 1995). Zachycuje se na nich jako „*vychrtlý shrbený dlouhán, působící bezmocně, kterému jako by chyběla zbraň či nástroj potřebný k nalezení a dobytí vlastního místa ve světě.*“ (Levin, 1995, s. 26).

Při zkoumání tajemství, které v sobě skrývá *House by the Railroad*, je však potřeba vzít v potaz, že se jedná o dílo zkušeného umělce, malované s jasným záměrem, kterému byly výtvarné prvky podřízeny. Je tedy možné, že tajemný dojem, kterým *House by the Railroad* působí, je tvořen spolupůsobením autorova záměru namalovat melancholickou vzpomínku na své dětství, mládí a hodnoty, které se v Americe 20. let vytrácely, stejně jako nevědomé projekce vnitřního konfliktu z nevyřešeného vztahu k ženám, který měl své kořeny ve vztahu k matce v době dětství a byl umocněn chybějící přítomností otce v období dospívání.

Tajuplný tísnivý styl započatý obrazem *House by the Railroad* pak Hopper rozvíjel a vylepšoval po zbytek svého života. V roce 1925, kdy *House by the Railroad* vznikl, Hopper definitivně opustil práci komerčního ilustrátora, která ho živila téměř po celý

jeho dosavadní život. Možná by se dalo říci, že tím odložil personu – masku, kterou dosud nosil z existenčních důvodů, a zbytky falešného self, aby naplno nastoupil proces individuace a stal se tím, kým byl v hloubce své osobnosti (svým bytostným Já) (Jacobi, 2013).

6.3 Dvacátá léta, pud smrti a nekonečné formace

Bouřlivá dvacátá léta byla v Americe ve znamení všeobecné prosperity. Poslouchal se jazz, díky vynálezu rádia a filmů se kultura začala šířit mezi široké vrstvy obyvatelstva, kvetla masová spotřeba. Spojené státy se stále více stávaly světovou ekonomickou i vojenskou velmocí. Nicméně pod tímto povrchem postupně probublávaly narůstající problémy, které se na podzim 1929 vyhrotily do světové hospodářské krize. Jako umělec měl Hopper prst na tepu doby a zdá se, že jeho obrazy od poloviny 20. let začínají reflektovat a odhalovat odvrácenou tvář a hluboké stíny moderní společnosti. Společnosti, která se spokojuje s životem v masce a která nevidí širší souvislosti svého života.

Jak již bylo zmíněno, tajuplná atmosféra se do Hopperových obrazů v celé jeho tvorbě dostává mj., prostřednictvím zobrazovaných námětů. Podle Margaret Iversen⁵, je „řada Hopperových obrazů interpretovatelná jako tajemné vyjádření pudu smrti... Hopperovo dílo evokuje znepokojující pud smrti, což přispívá k pocitu tíživého tajemna, který Hopperovy obrazy vyvolávají v divákovi.“ (Iversen, 1998, s. 419). Pud smrti, Thanatos, který se objevuje jako důsledek prožitého traumatu, je destruktivní silou namířenou proti egu s cílem „osvobození“ se z jeho vlivu. Snaží se přerušit spojení, rozpojit a zničit, případně redukovat složité organické struktury zpět na jejich původní, molekulární, anorganický stav, narozdíl od *Erótu*, principu slasti, který inklinuje ke stálosti a jehož smyslem je spojovat do větších celků. „Podle Freuda jsou však princip slasti a smrti propojeny a Thanatos se projevuje jako obranný postoj, který se promítá navenek jako agrese, nebo se ‚snoubí s erotikou‘.“ (Iversen, 1998, s. 417). Iversen uvádí, že tajemno evokované pudem smrti se objevuje ve výtvarné tvorbě v konkrétních motivech jako třeba prázdný otvor, díra nebo okno, které je pro Hoppera tak časté, dále

⁵ Margaret Iversen, jedna ze současných vůdčích osobností na poli teorie umění, působí jako profesorka na Univerzitě v Essexu. Tajemnem v díle Edwarda Hopera zabývá např. ve stati „In the Blind Field: Hopper and the Uncanny“ publikované v časopisu *Art History* v roce 1998.

osoby dívající se na prázdné jeviště, pohledy upřené do prázdna (např. *Eleven a.m.*, 1926, [8], *Sunday*, 1926, [9], *Automat*, 1927, [10], *Night Windows*, 1928, [12]). Dalším projevem pudu smrti v malířství může být dle Iversen dvojník, kterého nalézáme např. v *Chop Suey* (1929) [13] nebo stíny, jež jsou variantou dvojníka a u Hoppera opět tvoří takřka esenciální součást jeho obrazů. Iversen (1998) to shrnuje

Podle Freuda pocit tajemna, který na nás padá při pohledu na dvojníka pochází z dětství, kdy primární narcismus, který je součástí pudu lásky, vytváří dvojče jako prevenci proti destrukci ega. Ten se později, jakmile je potlačen, vrací v pozměněné formě a stává se 'tajuplnou předzvěstí smrti'. (s.419).

Dalšími motivy, v nichž se projevuje tajemno evokované pudem smrti, jsou postavy připomínající panenky (*Automat*, 1927, [10], *Chop Suey*, 1929, [13]). K tomu Iversen (1998) uvádí

Podle Freuda děti nedokáží striktně rozlišovat mezi živým a neživým, proto mají tendenci považovat své hračky – panenky nebo plyšová zvířátka – za živá. Když dospělý vidí robota nebo člověka, který se chová jako automat, ožívají v něm potlačené dětské představy a vzpomínky. (s. 419).

Posledním motivem zmiňovaným v souvislosti s pudem smrti je tunel (Iversen, 1998), o němž bude řeč ještě později u komentáře k obrazu *Bridle Path* (1939) [19].

Na konci dvacátých let Hopper začal používat ke zkreslení zobrazované reality formace navozující dojem nekonečna. Podívejme se nyní podrobněji na tento malířský prostředek, který přispívá k navození tajemství v Hopperových obrazech. Nekonečnost struktur, konstrukcí či prostranství má zkreslující účinek na naše vnímání prostorových souvislostí (Motoc, 2021). Tohoto efektu Hopper dociluje rámováním objektů a prostorů způsobem, který u diváka vyvolává dojem, že jsou mnohem rozlehlejší, než je tomu ve skutečnosti.

Poprvé to můžeme pozorovat na obraze *Manhattan Bridge Loop* [11] z roku 1928, v podobě mohutné formace stěny ve výši dospělého člověka, která se táhne horizontálně zleva doprava přes celou spodní část obrazu. Podle Hoppera bylo smyslem této konstrukce „přinutit diváka, aby si uvědomil prostory a prvky nacházející se za hranicemi obrazu.“ (Motoc 2021, s. 22), a to, že fyzická skutečnost, na kterou se dívá, je mnohem rozsáhlejší a z větší části neznámá (Motoc, 2021). Přeneseně se to týká nejen

fyzické reality pozorované scény, ale celého jejího kontextu. Způsob, jakým Hopper výřez reality zachytil, nás nutí přiznat si, že scéna, kterou pozorujeme, je součástí nám neznámého komplexu prostorových a časových souvislostí, stejně jako neznámého kontextu lidských příběhů a vztahů. To pak může asociovat myšlenku, že i my sami jsme jen malí hráči v rámci nesmírných celků, jejichž rozsah i smysl nám unikají. Hopper tak nabízí nový pohled na náš každodenní život, v němž vyzdvihuje jeho skryté významy (Motoc, 2021).

Dalším příkladem „nekonečných“ forem je slavný obraz *Early (Sunday) morning* [14] z roku 1930. Jednopodlažní budova s plochou střechou, údajně výřez ze Sedmé Avenue v New Yorku, se táhne vodorovně přes celou šířku obrazu; nevidíme její ukončení ani vpravo ani vlevo. Dojem nekonečnosti umocňuje opakování stejných oken v prvním patře i navzájem se podobajících výkladních skříní v přízemí. V prvním plánu obrazu budovu lemují chodník a pruh silnice. Jejich jednotvárnost je narušena hydrantem, barevným sloupkem a stíny, které tyto drobné (a některé další na obraze nezachycené) konstrukce vrhají. Nad rovnou střechou budovy se táhne úzký pruh jasně modrého nebe bez mráčků, který je z pravé strany ukončen záběrem na část venkovní stěny nějakého vyššího bloku stojícího za hlavní zobrazovanou budovou. Sám Hopper komentoval tento svůj obraz slovy, že „chtěl vytvořit dojem pokračování poza scénu.“ (Motoc, 2021, s. 21). Povedlo se mu to dokonale a skutečnost, že si divák nemůže vytvořit konkrétní představu o rozměrech zobrazených budov, protože netuší, kde začínají a kde končí, přispívá k dojmu tajemna, jímž obraz působí.

Obraz *Early Sunday Morning* se obvykle vykládá buď jako tichá a klidná scéna malých zavřených obchůdků, nebo jako komentář ke světové hospodářské krizi (Edwardhopper.net, 2024p). Během krize utrpěla základní průmyslová odvětví, ale drobné podniky zůstaly na trhu a některé dokonce prosperovaly: čerpací stanice, prádelny, kosmetické salony a holičství se těšily rostoucí klientele. Obchody na obraze *Early Sunday Morning*, které se táhnou v souvislé linii za hranice obrazu a umocňují horizontální formát plátna, zdůrazňují všudypřítomnost drobného podnikání ve Spojených státech. Kus stěny mrakodrapu v pravém horním rohu obrazu naznačuje možný vpád korporátního světa do tohoto prosluněného bloku. Další stíny, které jsou rovněž vrženy zprava, nenápadně naznačují, že drobný obchodník, symbol jednotlivce

a amerického ideálu počátku 19. století, je v konfliktu s většími, méně jasně definovanými silami (Edwardhopper.net, 2024p).

6.4 Vztah s Jo: Pierot a Pierotka z Východního pobřeží

Začátek 30. let je u Hoppera spojen s pokračujícím uměleckým vzestupem. Vystavuje obrazy v amerických galeriích a cestuje s manželkou po Spojených státech a Kanadě. V téže době se však začínají objevovat první Hopperovy výtvarné záznamy, z nichž je možné vyčíst napětí ve vztahu s Jo. Jsou to drobné humorné karikatury, nakreslené tužkou na kousku papíru, způsobem, jaký měl Hopper jako ventil emocí ve zvyku používat už od svého dětství. Patří sem ale i známá olejomalba *Room in New York (1932)* [16], na které se poprvé objevuje dvojice, u níž tušíme vztahové a komunikační problémy. Dvojice působí dojmem, že je k sobě zároveň přitahována i od sebe odpuzována. Tato dynamika se po vyprchání první zamilovanosti ve vztahu Edwarda a Jo stále opakuje a souvisí s hledáním a nastavováním hranic (Levin, 1995).

Od svého návratu z poslední cesty do Evropy v roce 1910 měl Hopper ve zvyku trávit léto v některé z malířských destinací na východním pobřeží Spojených států. V roce 1930 to bylo poprvé v South Truro v resortu Cape Cod, ve státě Massachusetts severovýchodně od New Yorku i jeho rodného Nyacku. Toto místo přitahovalo řadu amerických umělců a myslitelů. V roce 1934 Hopperovi dokončili stavbu domu v South Truro podle Edwardova vlastního návrhu a od té doby tam jezdívali trávit léto pravidelně. Hopper vytvořil celkem čtyři olejomalby, které přímo ve svém názvu nesou jméno Cape Cod. Vznikly v časovém rozmezí šestnácti let. První tři byly namalovány ve 30. letech, v době světové hospodářské krize, poslední pět let po skončení 2. světové války. Wieland Schmied ve své knize *„Edward Hopper – Portraits of America“* vyjadřuje názor, že Hopperovy obrazy tvoří kontinuum. Zvláštním způsobem se pozastavuje právě u série obrazů z Cape Cod. *„Jak naznačují data jejich vzniku, tyto obrazy zjevně nebyly zamýšleny jako cyklus v užším slova smyslu. Přesto k sobě patří a společně vytvářejí větší celek.“* (Schmied, 2005, s. 58). Když maloval první z nich, bylo Hopperovi dvaapadesát, poslední z nich dokončil ve svých osmašedesáti letech. Zastavím se u tří z nich, abych ve zkratce naznačila, jak se vývoj vztahu k Jo odrazil v Hopperově tvorbě.

6.4.1 Cape Cod Sunset (1934)

Na prvním obraze, namalovaném v roce 1934 s názvem *Cape Cod Sunset* [17] vidíme rozlehlé americké venkovské stavení. Omítka domu má šedomodré nádech, s červenou podezdívkou a stříškou verandy, s černou střechou a dvěma vysokými červenými komíny. K přístupovým dveřím vedou tři schůdky. Dům má spoustu oken a všechna jsou zavřená, s roletami staženými do poloviny. Zavřené jsou i dveře. Dům zaujímá střed obrazu a jeho pravou stranu; z hlediska arteterapeuticky významné výtvarné symboliky je tedy situován do prostoru „já“. V místě podpisu vidíme přístupovou cestu, která je pravou stranou obrazu přerušena, aby se znovu objevila její část vedoucí ke schůdkům ke dveřím do domu.

Ve zbývající části levé strany obrazu, v prostoru „ty“ je typický „hopperovský“ les: hustý, neproniknutelný. Koruny stromů jsou listnaté, svrchu osvětlené zbytky světla zapadajícího slunce, které však skrze ně neproniká, takže prostor mezi kmeny stromů je ponořen do hlubokého stínu. Symbolika lesa může odkazovat k nevědomí (Mázehoová, 2023).

Prostranství kolem domu a mezi domem a lesem je porostlé trávou, která působí jako spálená ostrým sluncem. Přesto stín pod stromy nás v této denní době neláká. Sálá z něj chlad přicházející noci, v níž se všechno, co je za denního světla známé, srozumitelné, jednoznačné a přátelské, najednou stává nejednoznačným, neuchopitelným, a tím také tajuplným až strašidelným.

Stín lesa komunikuje s okny domu, které poodhalují atmosféru interiéru, v níž se zrcadlí husí kůži nahánějící atmosféra lesního podrostu. Když si představíme, že bychom se ocitli za soumraku sami na tomto místě, určitě bychom se nechtěli vydat do lesa, ale zároveň si nejsme ani jisti, zda bychom chtěli hledat útočiště v tomto domě.

Symbolika domu již byla zmíněna výše v souvislosti s *House by the Railroad*. Když oba domy porovnáme, zjistíme, že jsou si v mnohém podobné. Dům z *Cape Cod Sunset* je na rozdíl od domu u železnice moderní a chybí mu nejvyšší patro věže, portikus a mansardy; půdorys a barva fasády však dům u železnice připomínají. Stejně tak i tmavá okna s roletami. Ty jsou však, na rozdíl od domu u železnice, v domě z *Cape Cod Sunset* téměř u všech oken do poloviny vytažené. Namísto zrezivělé železnice vede k domu na Cape Cod silnice. Liší se také umístění domu – na pravou stranu obrazu.

6.4.2 Cape Cod Evening (1939)

Cape Cod Evening (1939) [20] připomíná kompozicí první obraz tohoto „cyklu“, jen se zdá, že objektiv byl zaostřen na větší přiblížení, díky němuž jsme blíž domu i lesu. Není vidět nebe, ale zůstává spálená tráva. Navíc jsou zde tři postavy: muž, žena a pes. Torchia (2016) cituje, co k tomuto obrazu řekl Edward Hopper:

Není to žádný přepis místa, ale je poskládán z náčrtů a mentálních dojmů z věcí v okolí...Suchá, povlávající tráva je vidět z oken mého ateliéru koncem léta nebo na podzim. V ženě jsem se pokusil zachytit finský typ se širokým obličejem, silnou čelistí a světlými vlasy, kterých je na Capu mnoho. Muž je tmavovlasý Yankee. Pes něčemu naslouchá, nejspíš lelkovi⁶ nebo nějakému večernímu zvuku.

Robert Torchia⁷ (2016) dále o obrazu napsal:

Tato záhadná kompozice je výsledkem dlouhého procesu zvažování, který lze vysledovat na Hopperových dochovaných přípravných kresbách. Několik aspektů výjevu působí znepokojivě: muža žena – pravděpodobně pár – jsou typičtí pro lidské protagonisty Hopperových obrazů, jsou zahleděni do sebe a nevnímají přítomnost toho druhého; neposekaná tráva a akátový háj pronikající k domu kontrastují s dobře udržovaným domem; ostrážitý postoj psa se zdá být předzvěstí blížícího se nebezpečí a nastupující večerní tma navozuje melancholickou náladu. Na obraze *Cape Cod Evening* Hopper předkládá soubor pečlivě aranžovaných disonancí, které vyjadřují obecně pesimistický a skeptický postoj k lidské identitě a vztahu člověka k přírodě.

Gail Levinová v knize „*Edward Hopper An Intimate Biography*“ tento obraz vykládá v kontextu vztahu Edwarda a Jo. Jeho název komentuje slovy: „*Hopper už dříve použil stejnou metaforu večera, aby naznačil konec romance v leptu nazvaném Summer Twilight.*“ (Levin, 1995, s. 314). Toto tvrzení se mi nepodařilo ověřit z nezávislého zdroje. Nicméně životopis Edwarda Hoppera napsaný Gail Levinovou je sám o sobě považován za asi nejdůkladnější literární zpracování malířova života. Levinová pokračuje v komentáři ke *Cape Cod Evening*: „*Žena působí našťvaně, její držení těla vyjadřuje napětí a odmítání – postoj, který naznačuje vztek, jaký Jo opakovaně vůči Edwardovi*

⁶ Lelek křiklavý, anglicky whippoorwill je pták žijící na východním pobřeží USA a vyznačující se charakteristickým zpěvem (Torchia, 2016).

⁷ Robert Torchia je nezávislý historik umění působící v oblasti Filadelfie, specialista na americké umění 19. a počátku 20. století.

projevovala. Tyto postavy se zdají být uvězněné navzájem ve svých náladách; jen pes ostražitě otáčí hlavu, svobodně větří někam za sebe.“ (Levin, 1995, s. 314).

Podle Jo měl být obraz původně nazván "Whippoorwill", tj. v českém překladu lelek (Levin, 1995). Díky svému zpěvu je tento pták opředen mnoha legendami. Jedna z nich, pocházející z Nové Anglie, říká, že lelek vycítí odcházející duši a dokáže ji na útěku chytit. Zřejmě souvisí s dřívější indiánskou a obecně americkou lidovou vírou, že zpěv ptáků je znamením smrti (Eastern whip-poor-will, 2024). Na tomto obraze vidíme typické umístění těžiště námětu za hranicí rámu, přispívající významnou měrou k tajuplné atmosféře tohoto díla. Odkaz na tohoto specifického ptáka ohlašujícího smrt je rovněž významný. Může odkazovat jak na umírání vztahu mezi Edwardem a Jo, tak na blížící se válku v Evropě.

V každém případě byla třicátá léta, kdy vznikl jak *Room in New York* [16], tak oba výše zmiňované obrazy z Cape Cod, pro vztah Edwarda s Jo zátěžová v řadě ohledů. Počátkem třicátých let oba překročili padesátku. V roce 1933 Hopperovi zdědili větší sumu peněz po strýci Jo, a rozhodli se za ně postavit dům na Cape Cod. To kromě radosti přinášelo i řadu konfliktů, když se v průběhu stavby ukázalo, že mají rozdílná očekávání. Zatímco Jo toužila po vytvoření domova, Hopper chtěl především ateliér. Retrospektivní výstava děl Edwarda Hoppera v roce 1933 neměla jednoznačně pozitivní hodnocení. Když se k tomu přidal fakt, že za celý tento rok Hopper prodal pouze jeden obraz, nabouralo to jeho deset let pracně budovanou sebedůvěru. Jo si začala uvědomovat stále jasněji, že jí sňatek s Edwardem zničil dráhu malířky. Malování přesto i pro ni zůstávalo stěžejní záležitostí a spojit je s rolí hospodyňky nebylo právě snadné. K tomu se přidaly stupňující se nároky stárnoucí Hopperovy matky na Jo, aby ji v dopisech průběžně informovala, jak se manželům daří. Smrt Edwardovy matky roce 1935 byla rovněž událostí, se kterou se zvláště její syn musel vypořádat (Levin, 1995).

Z Hopperova životopisu napsaného Gail Levinovou, která vycházela mimo jiné z intimních deníků Jo, vyplývá, že vztah manželů Hopperových procházel neustálými turbulencemi, které měly vícero příčin. Jako v každém manželství po odeznění první zamilovanosti hledali oba partneři rovnováhu mezi mírou investování do vzájemného vztahu a vymezení si vlastního životního prostoru. Ze strany Edwarda bylo malování něčím, přes co „nejel vlak“, součástí jeho nejnítěrnější identity, které se nebyl v žádném případě ochotný vzdát ve prospěch vztahu. Svou ženu Jo vnímal v této oblasti do určité

míry jako konkurenci. Její tvorbu shazoval; obecně neuznával vůbec ženy jako malířky. Jeho vlastní tvůrčí proces se uskutečňoval v proměnlivých fázích tvořivosti a latence, kdy celé týdny, někdy i měsíce nic nenamaloval. Ve skutečnosti to byla období „klíčení“ a dozrávání nápadů, které se v něm rodily a postupně dorůstaly do podoby hodné ztvárnění. Nicméně, když období bez inspirace trvala příliš dlouho, Hopper propadal depresím, pochybnostem o sobě, strachu, že už nebude nikdy schopen nic namalovat a tyto jeho vnitřní zápasy odnášela Jo, na kterou si vyléval svou podrážděnost. Jo naopak byla ochotná do vztahu investovat hodně. Zpočátku věřila, že půjde o partnerství také v malování, že se budou jako umělci navzájem podporovat. To se však postupně ukázalo jako nereálné. Jo byla impulzivní a milující, dokázala dávat hodně a bojovat za manželův úspěch, ale potřebovala od něj chvíle zájmu, sdílení, docenění její role z jeho strany. Když se nic z toho dlouhodobě nedostavovalo, vybuchovala i kvůli zdánlivým drobnostem. Jejich vztah v něčem připomíná kontrasty světla a stínu na Hopperových obrazech. Ke konfliktům zapříčiněným rozdílností povah a potřeb později ještě přibýly zdravotní problémy na obou stranách. Napětí, hádky a boje, nezřídka i fyzické rvačky mezi manželi, však vždy nakonec vystřídal usmíření, něha, humor a radost ze společenství toho druhého (Levin, 1995). Zdá se, že bolest ze vztahového rozdělení mezi manžely, kterou můžeme v mnoha Hopperových obrazech vnímat, odráží jeho i její prožívání. Levinová cituje z deníku Jo: „*Potřebuji lidi a povídat si. E. se tak málokdy odhodlá mluvit – a pouze hlouposti, dobromyslné, pokud nejsou o mém řízení auta, ale skutečné věci, hlubiny duše, do toho nejde – a já mám právě toto ráda.*“⁸ (Levin, 1995, s. 403). Z porovnání toho, co víme o Hopperovi z jeho životopisu, a analýzy jeho děl by se dalo soudit, že Hopper tato niterná témata, o kterých nebyl ochotný mluvit, komunikoval ve svých obrazech.

6.4.3 Cape Cod Morning (1950)

V únoru 1950 se uskutečnila ve Whitney Museum of American Art retrospektivní výstava děl Edwarda Hoppera. „*Byla to jeho první samostatná výstava v této galerii a první velká muzejní výstava jeho prací v New Yorku od retrospekce v Museum of Modern Art v roce 1933.*“ (Levin, 1995, s. 421). Hopper se v té době léčil s diverkultidou

⁸ V originále „*I need people & talk. E. so seldom deigns to talk - & only nonsense, good nature enough if it isn't about me driving, but the real thing, soul searching, he doesn't go in for - & I like that kind.*“

a zahájení výstavy musel strávit v nemocnici. Výstava měla velký úspěch. Léto Hopperovi prožili jako každý rok ve svém domě na Cape Cod.

Obraz *Cape Cod Morning* [27] z roku 1950 je posledním z „cyklu“ Cape Cod. Na tomto obraze vidíme světlo dopadající na fasádu domu v levé polovině obrazu, na straně „ty“. Z domu je vidět především arkýř s dokořán otevřenými okenicemi a žena v červených šatech dívající se ven, do dálky, jako by někoho vyhlížela. Pravou polovinu obrazu zaujímá les, s korunami stromů osvětlenými ranním sluncem. Nad ním se klene modré nebe s bílými mráčky. Před domem je povlávající suchá tráva. V podrostu lesa zůstává trocha strašidelného stínu, který vidíme i na k pozorovateli nejbližší straně arkýře. Vnitřek arkýře je však naplněn ranním světlem, v němž tone větší část fasády, a které zaplavuje i postavu ženy v okně. Těžiště tohoto obrazu je opět vně rámu, někde v dálce, kam žena upírá svůj pohled: na straně „já“ a na straně budoucnosti. Je však dál, než kam divák – pozorovatel scény – dohlédne. Skrytě je zde přítomný i zdroj světla – slunce. Podle směru dopadajících paprsků bude někde vpravo nahoře, v úrovni „ideálního já“, resp. v „intelektuální úrovni“ obrazu. *Cap Cod Morning* (1950) nám může připomenout *Evening wind* (1921), kde se tajuplné nadpřirozeno objevilo v podobě větru. Nyní přichází jako slunce a naplňuje scénu nadějí.

6.4.4 Two Comedians (1965)

Reflexe Edwardova vztahu k manželce se završila v obraze *Two Comedians* [35], který namaloval ve svých třiaosmdesáti letech. Podle Jo obraz představoval, jak se oba s grácií loučí (Levin, 1995). Oběma bylo přes osmdesát a byli nemocní; Hopper zemřel o necelé dva roky později a Jo rok po něm. Motivem klaunů nám *Two Comedians* možná připomenou vůbec první Hopperův obraz s tajuplnou atmosférou a ambivalentními vztahy mezi postavami, který ve své době zapadl: *Soir Bleu* (1914) [34]. Hopper na něm zobrazuje podivnou směsici lidí užívajících si večer v zahradní restauraci. Obrazu vévodí dvě postavy: bílý holohlavý klaun s cigaretou v ústech a žena, která působí trochu jako prostitutka, trochu jako jeho partnerka. Ona na něj povýšeně shlíží a on k ní sedí zády. Na rozdíl od opakovaných zobrazení nekomunikujících párů, jako například na obrazech *Room in New York* (1932) [16] a *Cape Cod Evening* (1939) [20] v *Two Comedians* vysoký mužský komik představující Hoppera bere za ruku drobnou komičku představující Jo. Předstupují spolu před obecenstvo, aby poděkovali za aplaus. Přestože on je malinko

v popředí, oba se drží za ruce a jsou jako rovnocenní partneři, z nichž každý ukazuje na toho druhého. Jsou to opět mladí milenci Pierot a Pierotka z komedie dell'arte. V kontextu vztahu Edwarda a Jo to odkazovalo na jejich romantické začátky (Levin, 1995).

6.5 Léta čtyřicátá a 2. světová válka

Konec třicátých let v Americe byl poznamenán hospodářskou krizí i růstem napětí z blížící se války v Evropě. Vliv 2. světové války, před níž Hopper hledal v malování únik, se nepřímo promítá do řady jeho děl. Přestože USA byly zpočátku neutrální, Američané vnímali její stín jako potenciální ohrožení, které v jejich podvědomí působilo narůstající úzkost a obavy. Hopper měl navíc v Evropě přátele, se kterými byl v korespondenčním styku a jejichž strach i úzkost sdílel. V tomto kontextu jsou zajímavé zejména dva obrazy s tunelem: *Bridle Path* (1939) [19], *Approaching a City* (1946). Podívejme se blíže alespoň na jeden z nich.

Obraz *Bridle Path* [19] ukazuje tři jezdce na koních, kteří se blíží ke vchodu do Central Parku na Západní 72. ulici v New Yorku. Nad svahem je vidět velká budova, která se tyčí nad třemi jezdci – dvěma ženami a jedním mužem. Jezdci jsou oblečeni do moderního jezdeckého oděvu z 30. let 20. století a cválají směrem k temnému tunelu (Edwardhopper.net, 2024m). Muž na bílém koni přitahuje svému koni uzdu, jako by do tunelu vjet nechtěl. Hopperovi bylo v době vzniku obrazu 57 let. Kromě možného sexuálního podtextu obrazu, kterému se v této souvislosti věnovat nechci, se nabízí paralela s lidstvem řítícím se do temnoty 2. světové války. Právě motiv jezdců na koni může připomenout apokalyptické jezdce z knihy Zjevení sv. Jana.⁹

⁹ „Tu jsem viděl, jak Beránek rozlomil první ze sedmi pečeti, a slyšel jsem, jak jedna z těch čtyř bytostí řekla hromovým hlasem: „Pojd!“ A hle, bílý kůň, a na něm jezdec s lukem; byl mu dán věnec dobyvatele, aby vyjel a dobýval. Když Beránek rozlomil druhou pečeť, slyšel jsem, jak druhá z těch bytostí řekla: „Pojd!“ A vyjel druhý kůň, ohnivý, a jeho jezdec obdržel moc odejmout zemi pokoj, aby se všichni navzájem vraždili; byl mu dán veliký meč. Když Beránek rozlomil třetí pečeť, slyšel jsem, jak třetí z těch bytostí řekla: „Pojd!“ A hle, kůň černý, a jezdec měl v ruce váhy...A když Beránek rozlomil čtvrtou pečeť, slyšel jsem hlas čtvrté bytosti: „Pojd!“ A hle, kůň sinavý, a jméno jeho jezdce Smrt, a svět mrtvých zůstával za ním. Těm jezdci byla dána moc, aby čtvrtinu země zhubili mečem, hladem, morem a dravými šelmami.“ (Bible, 1985, Zj 6,1-8)

6.5.1 Nighthawks (1942)

Vliv 2. světové války se odráží i v obraze *Nighthawks* [23], který vznikl krátce po japonském útoku na Pearl Harbor v prosinci 1941, v době, kdy USA vstoupily do války (Murár, 2017). Zachycuje několik osob pozdě v noci v bistru v centru města. Jedná se o Hopperovo nejslavnější dílo a jeden z nejznámějších obrazů amerického umění. Během několika měsíců po dokončení byl prodán do Institutu umění v Chicagu za 3 000 dolarů, kde je k vidění dodnes. Jako většina Hopperových městských výjevů je i tuto scénu obtížné přesně lokalizovat. Sám malíř k tomu řekl, že „*byl inspirován restaurací na Greenwich Avenue, kde se kříží dvě ulice. Scénu jsem hodně zjednodušil a restauraci jsem zvětšil. Nevědomě jsem možná maloval samotou velkého města.*“ (Schmied, 2005, s. 56). Ke genezi obrazu Hopper dále uvedl: „*Ten nápad jsem nosil v hlavě dlouho předtím, než jsem ho namaloval. Vnukly mi ho záblesky osvětlených interiérů, které jsem viděl, když jsem se procházel nočními ulicemi města... není to žádná konkrétní ulice nebo dům, spíše syntéza mnoha dojmů.*“ (Murár, 2017, s. 247).

Na příkladu tohoto obrazu bych chtěla upozornit na způsob, jak Hopper zachycuje vztahy, respektive komunikaci, mezi zobrazovanými postavami. Pokud je jich na obraze víc, většinou spolu přímo nekomunikují, dokonce se vyhýbají i očnímu kontaktu. Jestliže nějaká komunikace probíhá, pak je buď jednostranná (*Summer Evening, 1947* [25], *Sunlight in a Cafeteria, 1958*), nebo probíhá mezi postavami, mezi nimiž předpokládáme méně intenzivní vztah, jako kdyby lidé potřebovali uniknout před tíží svého vnitřního prožívání útekem do povrchní komunikace s neznámou osobou (*Nighthawks, 1942* [23]), případně je nasměrovaná vně hlavního vztahu – ke zvířeti, k obsluze bistra, někam do dálky mimo rám (*Cape Cod Evening, 1939* [20], *Nighthawks, 1942*, *Second Story Sunlight, 1960*). Přesto, nebo možná právě proto však silně vnímáme intenzitu vztahu zobrazených postav, jakési napětí mezi nimi. V *Nighthawks* evokuje blízkost dlaní položených na barovém pultu jakési spiklenectví a hluboké vnitřní vzájemné napojení muže s cigaretou a ženy v červených šatech.

Tomáš Murár v článku „*Nighthawks in the Age of Anxiety*“, v němž hledá paralely mezi Hopperovými *Nighthawks* a básní Baroque Eclogue soudobého básníka Wystana Hugh Audena, připomíná, že umělci jedné epochy ve svých dílech nezávisle na sobě a sobě vlastními prostředky odrážejí problémy své doby (Murár, 2017). Pro Hoppera byla

práce na Nighthawks únikem před tísnivou atmosférou, která ovládla americkou společnost po japonském útoku na Pearl Harbor. Levinová v Hopperově životopise zmiňuje paniku z dalšího možného bombardování, která zachvátila Newyorčany, i obavy Jo z možných náletů, protože Hopperovi bydleli v podkrovním bytě. Cituje z Josephinina deníku „*Ed se odmítl zajímat o naši velmi pravděpodobnou vyhlídku na bombardování – a to žijeme přímo pod světlíky a střechou, do které při každém dešti zatéká... ale Edovi to nevádí. Dělá nové plátno a prostě nemůže být rušen.*“ (Levin, 1995, s. 348). Hopper na situaci reagoval uzavřením se v ateliéru, kde se odstříhl od celého světa včetně manželky, odmítal zapojit se do její snahy zabezpečit se pro případ evakuace, a pohroužil se do malování. Zdá se, že toto dočasné oddělení se od společenských vztahů, včetně toho nejbližšího, pomohlo vnést do obrazu právě ono napětí a paralelní dojmy blízkosti i izolace a rozdělení, pro něž je tolik ceněn a obdivován. Ze strany malíře se totiž jednalo o akt oddělení se, aniž by opustil. Právě naopak: díky tomu, že odmítl účastnit se paniky a dal přednost tomu, co vnímal jako své poslání, mohl proniknout k podstatě vnitřního prožívání svých spoluobčanů a reflektovat ji prostřednictvím svého bytostného Já – jako malíř.

Hopper maloval se záměrem divákovi zprostředkovat a sdělit věci slovy nesdělitelné. Své obrazy nikdy nechtěl vykládat; v jednom rozhovoru přímo říká, že „*ne všechno lze vypovědět slovy. V opačném případě, jaký by byl důvod malovat?*“ (Grabsky, 2022). Jeho obrazy zachycují to, o čem byl přesvědčený, že nelze uchopit slovy, jako například vnitřní přesah smyslově vnímané reality. To, co přesahuje naše smyslové vnímání, se většině lidí jeví jako tajemné. Levinová se domnívá, že Hopper nechtěl slovně neinterpretovat své obrazy proto, že by musel být velmi osobní a mluvit o svých nejniternějších prožitcích, které možná nedokázal vyjádřit slovy ani sám pro sebe (Levin, 1995).

6.6 Liminalita

V této kapitole bych chtěla upozornit ještě na jeden pozoruhodný prvek, který do Hopperovy tvorby vnáší rozměr tajemna, a sice na liminalitu. Termín pochází z latinského slova „*līmen*“, neboli práh.¹⁰ Souvisí s vnitřním rozpoložením, do jakého se

¹⁰ Jak doslovně uvádí internetová encyklopedie Wikipedie, v antropologii liminalita označuje nejednoznačnost nebo dezorientaci, která se objevuje ve střední fázi rituálu přechodu. Účastníci již nemají

dostáváme v přechodových životních situacích, kdy již cítíme, že se už neidentifikujeme plně s tím, kým jsme byli dosud, ale zároveň ještě nejsme ani plně někým novým; je to jakýsi stav „mezi“. Patří sem např. období dospívání nebo přechodu. Termínem „liminální prostor“ se pak označují fyzická místa přechodu (například dveře, schody). Příkladem liminálního prostoru v Hopperově tvorbě může být *Stairway at 48 rue de Lille, Paris* [1], který Hopper namaloval již roku 1906 při svém pobytu v Paříži. Fotografie liminálních prostorů mohou působit znepokojivě, pokud jsou zachyceny prázdné, bez lidí. Jejich estetika může vyvolat nálady děsivosti, surrealismu, nostalgie nebo smutku, a zapůsobit jak dojmem pohodlí, tak neklidu. Ve výtvarném umění souvisí liminalita s hledáním hranic mezi reálným a abstraktním, realitou a imaginací, viditelným a neviditelným. Může souviset také s pojmy jako podprahové vnímání, pomezí, hraničnost, nejednoznačnost, nejistota (Liminální prostor (estetika), 2024).

Liminalita v pozdějších Hopperových obrazech zpravidla souvisí s nejednoznačností vztahu mezi přítomností, minulostí a budoucností. Poselství obrazu je nejasné, ambivalentní. Jeho význam a pochopení zobrazeného příběhu, resp. to, co se událo před zachyceným okamžikem nebo co bude následovat po něm, totiž plně závisí na významu, který se rozhodne tomuto okamžiku přisoudit divák. Tyto obrazy s liminálním prvkem se tak podobají jedné rovnici o dvou neznámých.

6.6.1 Gas (1940)

Dobrym příkladem je obraz *Gas* [21] z roku 1940. Hopper ho namaloval ve svých 58 letech a z psychologického hlediska může tedy obraz souviset s malířovým konfliktem mezi tvořivostí a stagnací (McLeod, 2022). Námětem obrazu je benzínová pumpa situovaná kamsi na pomezí civilizace a divočiny. V centru pohledu je ostrůvek se třemi (z dnešního pohledu starobylými) benzínovými pumpami. U přední z nich stojí zaměstnanec, který je jedinou osobou tohoto výjevu. Na pravé straně obrazu přes přístupový objezd k pumpám vidíme domek čerpací stanice. Za ním je stožár s vlajkou – zřejmě reklama provozovatele. Úplně vpředu, v pravém dolním rohu, je ještě patrný roh nějaké technické stavby. Vlevo od čerpací stanice vede cesta, lemovaná po obou stranách pásy uschlé trávy. Za ní se rozprostírá setmělý les. Hopper zachytil zaměstnance

svůj status před rituálem, ale ještě nezačali přecházet do statusu, který budou mít po dokončení rituálu. Během liminální fáze rituálu stojí účastníci "na prahu" mezi předchozím způsobem strukturování své identity, času nebo komunity a novým způsobem (který dokončení rituálu nastoluje).

benzínové pumpy, který zřejmě prohlíží její mechanismus v rámci pravidelné údržby na sklonku pracovního dne. Syté a hutné barvy, věrné zobrazení večerního světla a stínů působí velmi realisticky a vtahují tak diváka do dění, do pumpařova světa. Scéna je však pustá, pokud jde o samotný smysl pumpařovy práce. Široko daleko nevidíme žádné auto, žádného potenciálního zákazníka, který by dal pumpařově práci a potažmo i jeho životu smysl. A co víc, vtírá se myšlenka, že tato situace je permanentní, nebo alespoň dlouhodobá. Motoc (2021) cituje Bartona Palmera¹¹

Bezčasovost pumpařovy situace, jeho umístění na pomyslnou hranici mezi reálnou přítomností a implicitní, ale nikdy se nenaplnující budoucností současně umožňuje divákovi „překročit“ realitu a zažít obojí: pumpařovu aktuální realitu i očekávanou budoucnost. Ačkoli na pohled se může scéna podobat dílům realistů, její časové vztahy jsou dezorientující a podivné a narušují lineární chronologii scény, v níž jako by se prolínala přítomnost s budoucností. A je to právě tato zvláštní časová souběžnost, díky níž obraz působí tajemně... (s. 19).

A dodává, že liminalita „poskytuje lidským bytostem paradoxní (a možná právě proto žádoucí) příležitost být v centru života a současně jej překročit.“ (Motoc, 2021, s.19).

6.6.2 Western Motel (1957)

Podobně je tomu u obrazu *Western Motel* [32] z roku 1957, na kterém vidíme ženu v hotelovém lobby. Žena v červených šatech sedí na pohovce a dívá se směrem k divákovi. Za ní je velké okno, dalo by se říci téměř prosklená stěna, nabízející pohled do krajiny se silnicí, mírně zvlněnými pahorky na obzoru a jasným modrým nebem. Hned za oknem vidíme předek zaparkovaného zeleného auta. V levém dolním rohu obrazu malíř zachytil část zabaleného kufru s visačkou. V pravém dolním rohu částečně vykukuje křeslo s pohozeným kusem oděvu. Když si obraz prohlédneme, vynořuje se otázka, zda žena právě přijela, nebo zda se chystá odjet. Naléhavost otázky je podpořena tím, že se žena dívá na diváka jako na partnera své cesty. Nebo řečeno jinak, když se přiblížíme k obrazu, ocitneme se na místě toho, na koho se žena dívá, koho očekává. Máme se s ní rozloučit, nebo jí říci, že je vše připraveno a můžeme odjet? Podvědomě

¹¹ Barton Palmer je emeritním profesorem literatury na Clemson University. Zabývá se mj. americkým film noir.

hledáme indicie pro jednu nebo druhou variantu, ale jsme odkázáni na bloudění v kruhu. Žádné jednoznačné indicie malíř záměrně neposkytl.

V roce 1957, kdy vznikl *Western Motel*, bylo Hopperovi pětasedmdesát. Z psychologického hlediska by se liminalita tohoto obrazu mohla vztahovat k dalšímu přechodovému období malířova života, a sice s myšlenkou na smrt.

6.7 Poustevník

V rozhovoru pro časopis *Cue* se Jo zmínila reportérovi Emorymu Lewisovi, že „*Eddie je tak trochu poustevník*“ (Levin, 1995, s. 422), čímž narážela na jeho nespolečenskou, uzavřenou povahu, neochotu ke sdílení jakýchkoliv osobnějších informací o jeho životě nebo prožívání, ale také na jeho skromnou, až asketickou osobnost. Nicméně na Edwardhopper.net (2024e) se domnívají, že

Hopper uměl sdělit svůj vnitřní život... pocity zoufalství a opuštěnosti, stejně jako svůj smysl pro krásu... nacházel je v budovách a předmětech, které maloval. Prázdné místnosti naplňoval tajemstvím existence a vlastního ducha. V podstatě stejně jako Van Gogh nemaloval jen samotné objekty, ale proměňoval je doslova v autoportréty.

Možná, že jeho mlčení a skromnost byly klíčové vlastnosti pro hluboké vnitřní porozumění sobě, lidem, vztahům. Porozumění, které je příliš niterné, než aby je bylo možné vyjádřit slovy. Potvrzoval to i jeho dlouholetý přítel, malíř Charles Burchfield jak uvádí Levinová (1995):

Je nemožné ignorovat Hopperovu osobnost, když se snažíme pochopit jeho umění... Zdá se, že struktura Hopperova umění je zcela propojena s jeho osobním charakterem a způsobem života. Jednoduchost jeho díla, úspornost prostředků, vyhýbání se vtíravým dekoracím, to vše jako by přímo vycházelo z jeho téměř asketické povahy. V porovnání s jinými Američany, kteří milují luxus, vyžaduje jen velmi málo tzv. hmotného pohodlí; zdá se, že mu stačí i ten nejskromnější životní prostor; žádné zjevné požitkářství. Jeho život je zasvěcený umění. (s. 424).

6.7.1 Rooms by the Sea (1951)

Rooms by the Sea [28] namaloval Hopper ve svých 69 letech. Předlohou mu byl podle Levinové skutečný průhled dveřmi letního domu Hopperových v South Truro

(Levin, 1995). Hopper zde opět vytvořil z reálné scény scénu surrealistickou. Ke zkreslení vizuálního dojmu a vnesení metafyzických obsahů do obrazu přispívá kromě způsobu zachycení dopadajícího světla, také průhled otevřenými dveřmi k oceánu. Tento pohled vnuká dojem odrazového můstku, jako by mezi interiérem pokoje a vodní plochou nebyl žádný přechod typu schody nebo pláž. Stíny v *Rooms by the Sea* už nejsou temné a strašidelné. Interiér domu se neskrývá před světlem ani mu nenastavuje pouze fasádu, ale je mu otevřen, nechá se jím pronikat a zahřívát. Safran a Kary rozumí kontrastům světla a stínu v Hopperových obrazech jako střetu vědomí a nevědomí, hledání světla. Touhu po něm chápou jako touhu po zvědomění (Safran & Kary, 1986).

Obraz *Rooms by the Sea* evokuje ten typ světla, který si člověk pamatuje z dětství. Obraz ukazuje domov s jasnými hranicemi, které ale nejsou vězením, nekonečný širý svět za nimi, který je tu pro nás, až zatoužíme jít dál. Není tam už nic potlačeného a nahánějícího hrůzu, jen všechno krásné z dětství, zachycené dospělým člověkem. Obraz vznikl na podzim 1951 po neplodném jaru, kdy nepřicházela žádná inspirace k tvorbě, a nevydařené cestě do Mexika. Námět našel Hopper doma v Truro znovuobjevením tématu konečného odchodu, kterým se poprvé zabýval během delší nemoci před dvěma roky. Tehdy namaloval na malou dřevěnou desku svůj rodný dům (Levin, 1995).

Podle kurátorky Pamelý Koob nás obraz *Rooms by the Sea* vede do vnitřního světa díky „*surrealistické absenci pevniny ve dveřním průhledu a ústřední roli světla, odkazujícímu k proměnlivosti a k síle kontemplace*“ (Koob, 2004, s. 73). V souvislosti s proměnou v Hopperově tvorbě cituje Motoc Winfrieda Flucka: „*Okno, všudypřítomné v Hopperově tvorbě, mění svou funkci: už není vstupní bránou pro voyera, ale potvrzením nepřekonatelné vzdálenosti, která vytváří sebevlastnictví jako důsledek oddělení se.*“¹² (Motoc, 2021, s. 24). Motoc i Fluck si všímají stejné proměny, stejného posunu: od voyeurství ve smyslu zaměření vnitřní pozornosti na životy druhých lidí k nalezení sebe sama a k sebebřijetí.

¹² Winfried Fluck, nar. 1944, je německý vysokoškolský profesor, specializující se na severoamerickou kulturu na John F. Kennedy Institute for North American Studies, Freie Universität v Berlíně.

Závěr

Obecně by se dalo říci, že zvláštní způsob, kterým na nás Hopperovy obrazy působí, je vyvolán dvěma spolupůsobícími efekty: vtažením diváka do dění na obraze a navozením tajuplné atmosféry v něm. Hopper nás vtahuje do dění na obraze způsobem, který nás nenechává lhostejnými. Dosahuje toho pomocí řady formálních prvků, jako jsou filmové nebo fotografické postupy, díky nimž obraz působí dojmem pozastaveného filmového záběru nebo fotografické momentky. Patří k nim například protažení trajektorie obrazu do bodu nacházejícího se vně rámu a umístění těžiště obrazu mimo rám, dále rámování zobrazované scény ořezem, specifické úhly záběru, zobrazení „nekonečných“ konstrukcí pokračujících za hranici rámu, oční kontakt postavy na obraze s divákem, skryté nebo potlačené erotické napětí mezi zobrazenými postavami apod.

Ve své práci jsem naznačila, a to jak za pomoci výkladu celé řady odborníků na tvorbu E. Hoppera, tak i vlastním rozbořem díla zkoumaného malíře, že tajemná atmosféra se do Hopperových obrazů dostává souhrou vědomých i nevědomých vlivů. Hopper záměrně navozuje tajemnou atmosféru volbou některých námětů: například nekonečné konstrukce, opuštěné domy, tunely, okna jako průhledy do jiného světa nebo osoby v dramatických situacích. Drama se přitom nemusí odehrávat vně; to je spíše výjimečné. Na obrazech Edwarda Hoppera se zpravidla jedná o vnitřní dramata – osobní a vztahová – případně dopad celospolečenských událostí na vnitřní prožívání jednotlivců. Vědomému navození tajemné atmosféry napomáhá rovněž využití hry světla a stínů, která neustále překlápí náladu v obraze mezi dvěma póly: útulným, hřejivým, domáckým na jedné straně a chladným, tísnivým, odlidštěným na straně druhé. Třetím prvkem, jímž Hopper navozuje ve svých obrazech tajuplnou atmosféru, je kontrast formálně realistického zobrazení scény s jejím nejasným a slovy nepopsatelným vnitřním obsahem, resp. scény nabitě větším množstvím vnitřních obsahů. V některých případech je jeho technicky dokonalá malba doplněna záměrnou deformací, nebo nepřesností některého detailu.

Čtvrtým způsobem je umísťování těžiště obrazu vně rámu; dojem tajemna vznikne především v případech, kdy se jedná o pohledy osob (nebo zvířete) na nespecifikovaný objekt v dálce. Pátým je potom úhel záběru, který vytváří dojem, jako bychom scénu spatřili z projíždějícího vozidla a uniklo nám něco důležitého.

Tajuplnou atmosféru Hopperových obrazů však spoluvytvářejí i nevědomé, nebo alespoň primárně nezamýšlené vlivy. Sem by patřil vnitřní konflikt malíře z dětství a dospívání plynoucí z jeho vztahu s úzkostnou a přehnaně pečující matkou a nedostačeným otcovským mužským vzorem, jakož i touha po zvědomění (po světle). Ta v některých dílech přechází až do spirituálního rozměru (světlo jako dimenze nebo projev nekonečna – Boha). V některých případech se zřejmě jedná i o projev pudu smrti. Vnitřní naladění umělce na atmosféru ve společnosti rovněž proniklo do jeho obrazů a tuto atmosféru do nich přeneslo (např. strach z války a nejistota v *Nighthawks*). Ovlivnily ho i soudobé kulturní a myšlenkové směry (surrealismus, nová věcnost, psychoanalýza). Významným činitelem v jeho tvorbě pak byl nepochybně jeho vztah s manželkou Jo. Stručně řečeno, Hopperovy obrazy odrážejí to, kým byl – jako malíř i jako člověk, protože z toho vyplýval způsob, jakým vnímal realitu, která ho obklopovala. Jeho obrazy jsou projekcí jeho vnitřního světa a vnímání reality na plátno.

Závěrem bych ráda zmínila některé postřehy Winfrieda Flucka, které zazněly v článku „Hopper’s Paradox“, protože se domnívám, že nejlépe vystihují podstatu a význam Hopperovy tvorby. Podle Flucka je tématem Hopperových obrazů člověk, který je současně jedinečný, jakož i nepoznatelný: „*Dokonce i holé fasády domů na obrazech bez lidí, jako je House by the Railroad nebo Early Sunday Morning, vykazují stejnou ambivalenci mezi příslibem subjektivity (tyto domy mají nějak tvář) a její nepoznatelností.*“ (Fluck, 2009, s. 328). Hopperův člověk je nepoznatelný proto, že se o tomto člověku nikdy nedozvíme pravdu. Ne však proto, že by neexistovala nebo že by byla vyprázdněna od smyslu, ale proto, že nás její hloubka přesahuje (Fluck, 2009). Hopper neupírá existenci pravdě, přestože konstatuje nebo naznačuje její nepoznatelnost. Tím také poukazuje na tajemství člověka a naznačuje, že teprve když jsme schopni být v kontaktu s touto tajemnou hlubinou v nás samotných a současně po ní toužit u druhých i respektovat své i jejich hranice, stáváme se doopravdy sami sebou, můžeme vytvářet smysluplné vztahy a přes svou zranitelnost se stáváme nesmrtelnými.

„I když v Hopperově díle zůstává příslib nalezení hloubky nenaplněn, přesto nejsme zklamáni. Naopak, jsme spokojeni.“ (Fluck, 2009, s. 334). Fluck si v této souvislosti klade otázku, jak je možné, že přestože Hopperovy obrazy vyjadřují pocity jako osamělost či odcizení a mají mnohdy tajuplnou až strašidelnou atmosféru, přesto se na ně lidé rádi dívají a jejich popularita roste napříč kontinenty i společenskými vrstvami. Dochází k závěru, že kromě jejich nesporně přitažlivé estetiky za to může fakt, že nás Hopper nutí neulpívat na povrchu vnímání sebe sama, ale proniknout do větších hloubek: „*Realistický modus slibuje význam, ale v důsledku Hopperovy reprezentační strategie dekontextualizace (= eliminace narativu) a redukce expresivity nám obraz znemožňuje hledání jednoduchého významu a vyzývá nás k hledání významu na hlubší úrovni...*“ (Fluck, 2009, s. 331). Jinak řečeno je to proto, že způsob, jakým Hopper maluje osoby, nám pomáhá se do nich projektovat. Jejich pocity sami důvěrně známe. Zrcadlením těchto pocitů nám Hopperovy postavy umožňují nahlédnout že, pokud neulpíme na povrchu svého bytí, pak i přes stavy odcizení od okolního světa, samotu a občasnou vztahovou nenaplněnost, můžeme být hlavními hrdiny svých příběhů.

Literatura a jiné zdroje

Knihy:

Bible, Písmo svaté Starého a Nového zákona. (1985). Česká biblická společnost.

Jacobi, J. (2013). *Psychologie C. G. Junga.* Portál.

Lemaitrová, N., Qjunsonová, M.-T., & Sotová, V. (2002). *Slovník křesťanské kultury.* Garamond.

Levin, G. (1995). *EDWARD HOPPER An Intimate Biography* (Reissued 2023). University of California Press.

Lhotová, M., & Perout, E. (2018). *Arteterapie v souvislostech.* Portál.

Mázehoová, Y. (Ed.) (2023). *Koláže jako nástroj (arte)terapie a sebepoznání.* Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Pedagogická fakulta.

Schmied, W. (2005). *Edward Hopper Portraits od America* (Reprint 2022). Prestel Verlag.

Trojan, R., & Mráz, B. (1990). *Malý slovník výtvarného umění.* Státní pedagogické nakladatelství.

Všeobecná encyklopedie v osmi svazcích, 5.díl m/o. (1999). Diderot.

Online zdroje:

Canaday, J. (1964, October 4). *The Art of Edward Hopper; Some Notes on the Loneliness of a Long Distance Runner.* The New York Times.

<https://www.nytimes.com/1964/10/04/archives/the-art-of-edward-hopper-some-notes-on-the-loneliness-of-a-long.html>

Clericuzio, P. (2011). *Edward Hopper's Architecture, Antimodernism, and Nostalgia.* Academia.edu.

https://www.academia.edu/2601958/Edward_Hopper_s_Architecture_Antimodernism_and_Nostalgia

Dalirian, Z. (2005). *Alienation In Edward Hopper's And Jackson Pollock's Paintings: A Comparison And Contrast* [Bachelor's thesis, Shahed University].

Eastern whip-poor-will. (2024, April 20). In *Wikipedia*.

https://en.wikipedia.org/wiki/Eastern_whip-poor-will

Edwardhopper.net. (2024b). *Evening Wind, 1921 by Edward Hopper*.

<https://www.edwardhopper.net/evening-wind.jsp>

Fluck, W. (2009). Romance with America? In L. Bieger & J. Voelz (Eds.), *Essays on Culture, Literature, and American Studies*. Winter. https://www.academia.edu/43146397/Winfried_Fluck_Romance_with_America_Essays_on_Culture_Literature_and_American_Studies_Edited_by_Laura_Bieger_and_Johannes_Voelz

Foster, H. (2015). The Real Thing: "New Objectivity: Modern German Art In The Weimar Republic 1919–1933". *Artforum*, 54(2).

<https://www.artforum.com/features/the-real-thing-new-objectivity-modern-german-art-in-the-weimar-republic-1919-1933-225736/>

Iversen, M. (1998). In the Blind Field: Hopper and the Uncanny. *Art History*, 21(3), 409–429. <https://doi.org/10.1111/1467-8365.00116>

Koob, P. N. (2004). States of Being. *American Art*, 18(3), 52–77.

<https://doi.org/10.1086/427532>

Liminální prostor (estetika). (2024, February 12). In *Wikipedia*.

[https://cs.wikipedia.org/wiki/Limin%C3%A1ln%C3%AD_prostor_\(estetika\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Limin%C3%A1ln%C3%AD_prostor_(estetika))

Mcleod, S. (2022, November 3). *Erik Erikson's Stages of Psychosocial Development*.

Simply Psychology. <https://www.simplypsychology.org/erik-erikson.html>

Monaghan, E. M. (2020, November 2). *The allure of mysteries*. The British Psychological Society. <https://www.bps.org.uk/psychologist/allure-mysteries>

Motoc, M. (2021). Liminal Figures and Infinities: Edward Hopper as Magic Realism. *International Journal Of Art And Art History*, 9(1).

<https://doi.org/10.15640/ijaah.v9n1a2>

Murár, T. (2017). Nighthawks in The Age of Anxiety: Interpretation of the painting by Edward Hopper by means of the Baroque Eclogue of Wystan Hugh Auden. *Umění (Art)*, LXV(3), 244–261. <https://www.academia.edu/36041063/Nighthawks>

[_in_The_Age_of_Anxiety_Interpretation_of_the_painting_by_Edward_Hopper_by_me](https://www.academia.edu/36041063/Nighthawks_in_The_Age_of_Anxiety_Interpretation_of_the_painting_by_Edward_Hopper_by_me)

ans_of_the_Baroque_Eclogue_of_Wystan_Hugh_Auden_Um%C4%9Bn%C3%AD_Art_3
_2017_LXV_pp_244_261

Murphy, J. (2007, June). *Precisionism*. The Met.

https://www.metmuseum.org/toah/hd/prec/hd_prec.htm

Patton, P. (1977, February 2). Walter Benjamin's "Short History Of Photography".

Artforum, 15(6). <https://www.artforum.com/features/walter-benjamins-short-history-of-photography-209486/>

Redaelli, S. (2020, December 12). *The Psychology of Mystery and Fascination*.

Psychology Today. <https://www.psychologytoday.com/intl/blog/sonnet-freud/202012/the-psychology-mystery-and-fascination>

Safran, S. B., & Kary, M. L. (1986). Edward Hopper: The artistic expression of the unconscious wish for reunion with the mother. *The Arts In Psychotherapy*, 13(4), 307–322. [https://doi.org/10.1016/0197-4556\(86\)90032-8](https://doi.org/10.1016/0197-4556(86)90032-8)

Thackara, T. (2018, August 9). *Understanding Edward Hopper's Lonely Vision of America, beyond "Nighthawks"*. Artsy. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-understanding-edward-hoppers-lonely-vision-america-nighthawks>

Torchia, R. (2016). *Edward Hopper/Cape Cod Evening/1939*. National Gallery Of Art.

<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.61252.pdf>

Filmy:

Grabsky, P. (Director). (2022). *EOS: Hopper – americká love story [Hopper: An American Love Story]* [Film]. EOS: Exhibition on Screen.

Devillers, J.-P. (Director). (2012). *Edward Hopper! [La Toile blanche d'Edward Hopper]* [Film]. Grand Palais.

Great Art Explained. (2022, August 26). *Edward Hopper and Cinema: A Great Art Explained Extra* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=mQVC0qJGJ_c

Humphreys, N. (2020, September 2). *Edward Hopper, his life and paintings, a talk* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=4WBxr36Tnec>

Zdroje a seznam příložených obrázků

1. Edwardhopper.net. (2024aa). *Stairway at 48 rue de Lille, Paris 1906 by Edward Hopper*. <https://www.edwardhopper.net/stairway-at-48-rue-de-lille-paris.jsp>
2. Edwardhopper.net. (2024z). *American Village, 1912 by Edward Hopper*. <https://www.edwardhopper.net/american-village.jsp>
3. WikiArt. (2024g). *Night Shadows by Edward Hopper*. <https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/night-shadows-1921>
4. Edwardhopper.net. (2024y). *Evening Wind, 1921 by Edward Hopper*. <https://www.edwardhopper.net/evening-wind.jsp>
5. WikiArt. (2024g). *Apartment Houses, 1923 by Edward Hopper*. <https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/apartment-houses>
6. Edwardhopper.net. (2024x). *Mansard Roof, 1923 by Edward Hopper*. <https://www.edwardhopper.net/mansard-roof.jsp>
7. Edwardhopper.net. (2024w). *House by The Railroad, 1925 by Edward Hopper*. <https://www.edwardhopper.net/house-by-the-railroad.jsp>
8. Edwardhopper.net. (2024v). *Eleven A.M., 1926 by Edward Hopper*. <https://www.edwardhopper.net/eleven-am.jsp>
9. Edwardhopper.net. (2024u). *Sunday, 1926 by Edward Hopper*. <https://www.edwardhopper.net/sunday.jsp>
10. Edwardhopper.net. (2024t). *Automat, 1927 by Edward Hopper*. <https://www.edwardhopper.net/automat.jsp>
11. Edwardhopper.net. (2024s). *Manhattan Bridge Loop, 1928 by Edward Hopper*. <https://www.edwardhopper.net/manhattan-bridge-loop.jsp>
12. Edwardhopper.net. (2024r). *Night Windows, 1928 by Edward Hopper*. <https://www.edwardhopper.net/night-windows.jsp>
13. Edwardhopper.net. (2024q). *Chop Suey, 1929 by Edward Hopper*. <https://www.edwardhopper.net/chop-suey.jsp>
14. Edwardhopper.net. (2024p). *Early Sunday Morning, 1930 by Edward Hopper*. <https://www.edwardhopper.net/early-sunday-morning.jsp>
15. The Met Museum. (2024). *Tables for Ladies, 1930 by Edward Hopper*. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/487695>

16. Edwardhopper.net. (2024o). *Room in New York, 1932 by Edward Hopper*.
<https://www.edwardhopper.net/room-in-new-york.jsp>
17. Whitney Museum of American Art. (2024). *Cape cod Sunset, 1934 by Edward Hopper*. <https://whitney.org/collection/works/5907>
18. Edwardhopper.net. (2024n). *New York Movie, 1939 by Edward Hopper*.
<https://www.edwardhopper.net/newyork-movie.jsp>
19. Edwardhopper.net. (2024m). *Bridle Path, 1939 by Edward Hopper*.
<https://www.edwardhopper.net/bridle-path.jsp>
20. Edwardhopper.net. (2024l). *Cape Cod Evening, 1939 by Edward Hopper*.
<https://www.edwardhopper.net/cape-cod-evening.jsp>
21. Edwardhopper.net. (2024k). *Gas, 1940 by Edward Hopper*.
<https://www.edwardhopper.net/gas.jsp>
22. Edwardhopper.net. (2024j). *Office at Night, 1940 by Edward Hopper*.
<https://www.edwardhopper.net/office-at-night.jsp>
23. Edwardhopper.net. (2024i). *Nighthawks, 1942 by Edward Hopper*.
<https://www.edwardhopper.net/nighthawks.jsp>
24. Edwardhopper.net. (2024ch). *Morning In a City, 1944 by Edward Hopper*.
<https://www.edwardhopper.net/morning-in-a-city.jsp>
25. Edwardhopper.net. (2024h). *Summer Evening, 1947 by Edward Hopper*.
<https://www.edwardhopper.net/summer-evening.jsp>
26. Edwardhopper.net. (2024g). *Seven A.M. 1948 by Edward Hopper*.
<https://www.edwardhopper.net/seven-am.jsp>
27. Edwardhopper.net. (2024f). *Cape Cod Morning, 1950 by Edward Hopper*.
<https://www.edwardhopper.net/cape-cod-morning.jsp>
28. Edwardhopper.net. (2024e). *Rooms by the Sea, 1951 by Edward Hopper*.
<https://www.edwardhopper.net/rooms-by-the-sea.jsp>
29. WikiArt. (2024f). *Hotel By A Railroad, 1952 by Edward Hopper*.
<https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/hotel-by-a-railroad>
30. WikiArt. (2024e). *Office in a Small City, 1953 by Edward Hopper*.
<https://www.edwardhopper.net/office-in-a-small-city.jsp>
31. WikiArt. (2024d). *Sunlight on Brownstones, 1956 by Edward Hopper*.
<https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/sunlight-on-brownstones>

32. Edwardhopper.net. (2024d). *Western Motel, 1957 by Edward Hopper*.
<https://www.edwardhopper.net/western-motel.jsp>
33. Edwardhopper.net. (2024a). *A Woman in the Sun, 1961 by Edward Hopper*.
<https://www.edwardhopper.net/a-woman-in-the-sun.jsp>
34. WikiArt. (2024c). *Soir Bleu, 1914 by Edward Hopper*.
<https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/blue-night>
35. Edwardhopper.net. (2024c). *Two Comedians, 1965 by Edward Hopper*.
<https://www.edwardhopper.net/two-comedians.jsp>
36. Artnet Worldwide. (2024). *Station SD2, 1933 by Max Radler*.
<https://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/max-radler/station-sd2-B9E1aCDtSdj4wHua31fUFA2>
37. ReneMagritte.org. (2024). *The Human Condition, 1933 by Rene Magritte*.
<https://www.renemagritte.org/the-human-condition.jsp>
38. WikiArt. (2024b). *Mystery and Melancholy of a Street, 1914 by Giorgio de Chirico*.
<https://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/mystery-and-melancholy-of-a-street-1914>
39. Christie's. (2024). *Sitzendes Mädchen (1927), Georg Schrimpf*.
<https://www.christies.com/en/lot/lot-5093077>
40. WikiArt. (2024a). *Cacti and semaphores, 1923 by Georg Scholz*.
<https://www.wikiart.org/en/georg-scholz/cacti-and-semaphores-1923>
41. FDb: Filmová databáze. (2024). *Hluboký spánek (1946)*.
<https://www.fdb.cz/film/hluboky-spanek-the-big-sleep/fotogalerie/8364>
42. ČSFD. (2024b). *Psycho (1960): Galerie*. <https://www.csfd.cz/film/4385-psycho/galerie/>
43. ČSFD. (2024a). *Městečko Twin Peaks (1990): Galerie*.
<https://www.csfd.cz/film/70049-mestecko-twin-peaks/galerie/>

Obrazová příloha

Obrázek 1

Stairway-at-48-rue-de-lille-paris (1906)



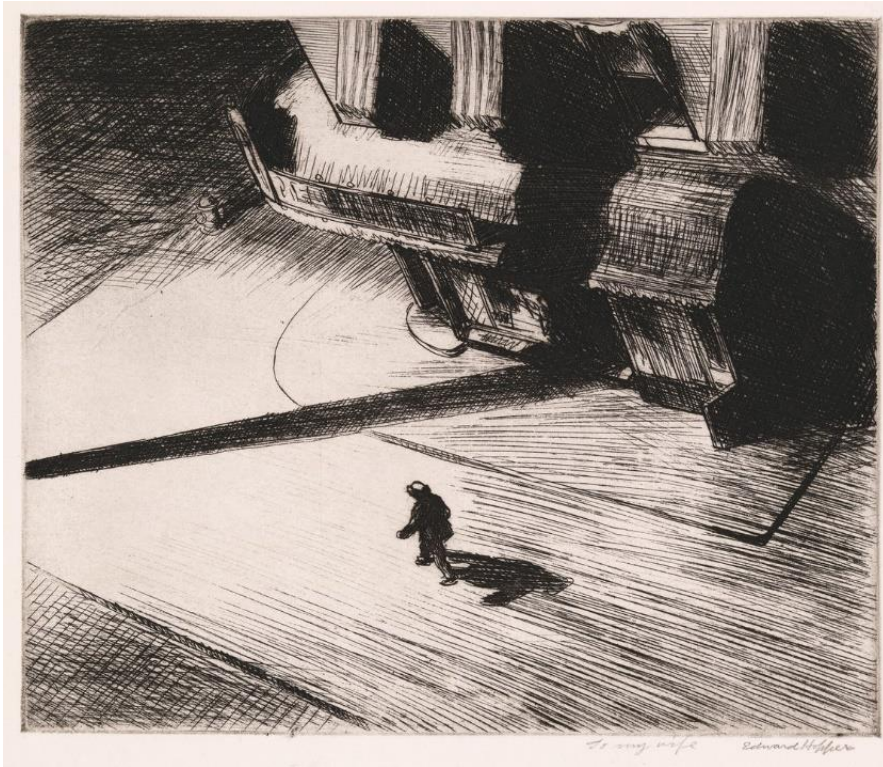
Obrázek 2

American village (1912)



Obrázek 3

Night Shadows (1921)



Obrázek 4

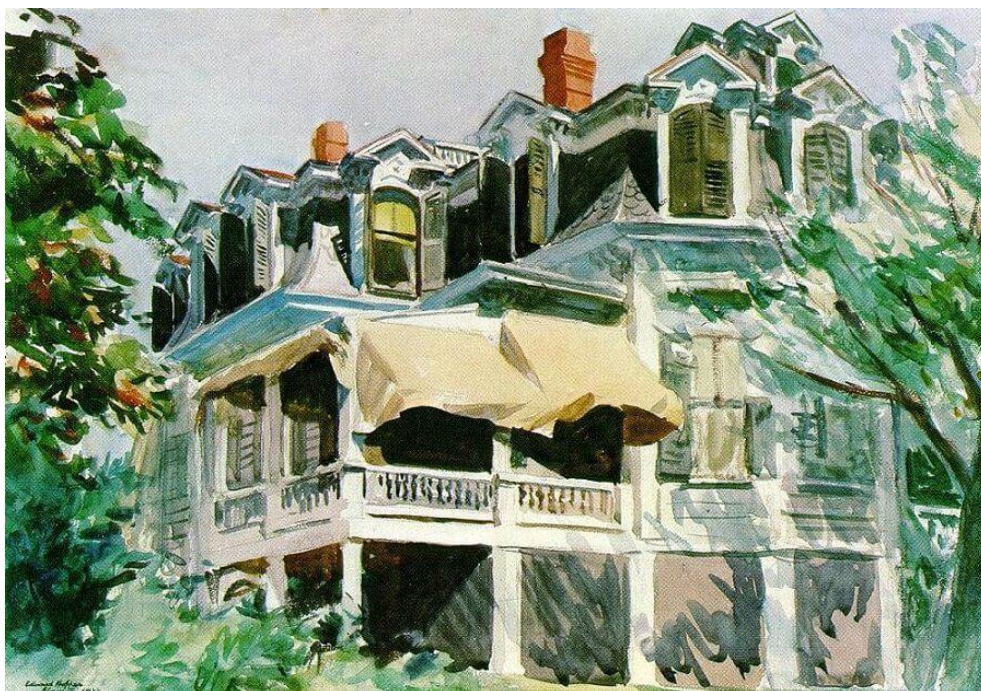
Evening Wind (1921)



Obrázek 5
Apartment Houses (1923)



Obrázek 6
Mansard Roof (1923)



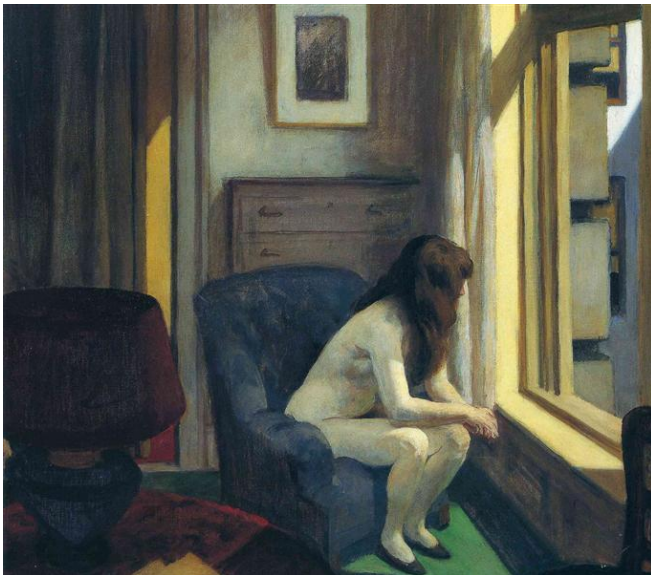
Obrázek 7

House by the Railroad (1925)

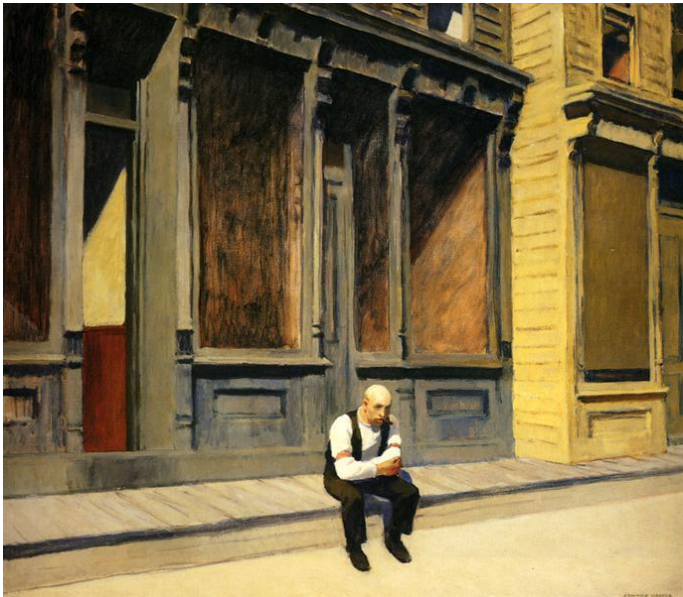


Obrázek 8

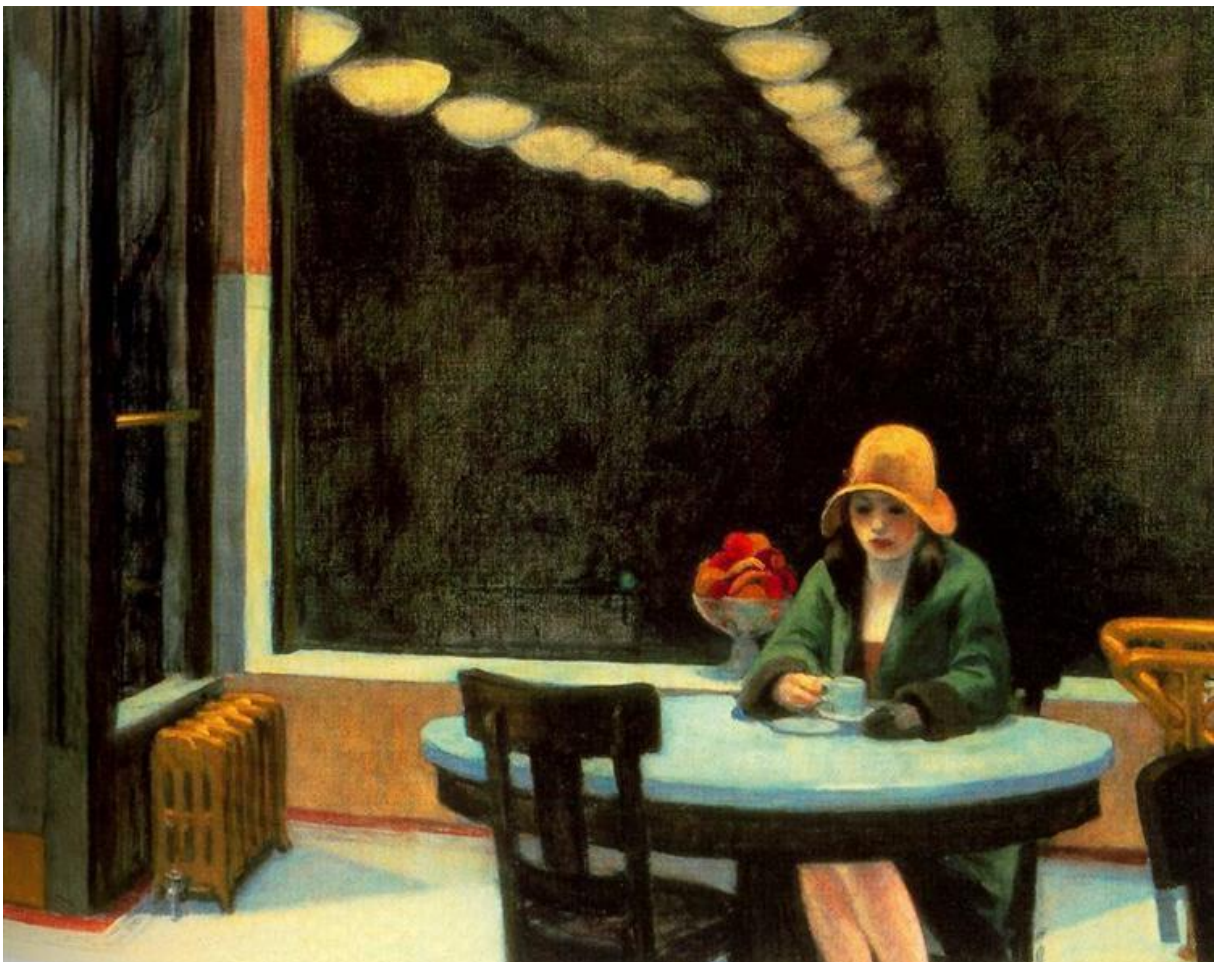
Eleven a.m. (1926)



Obrázek 9
Sunday (1926)



Obrázek 10
Automat (1927)



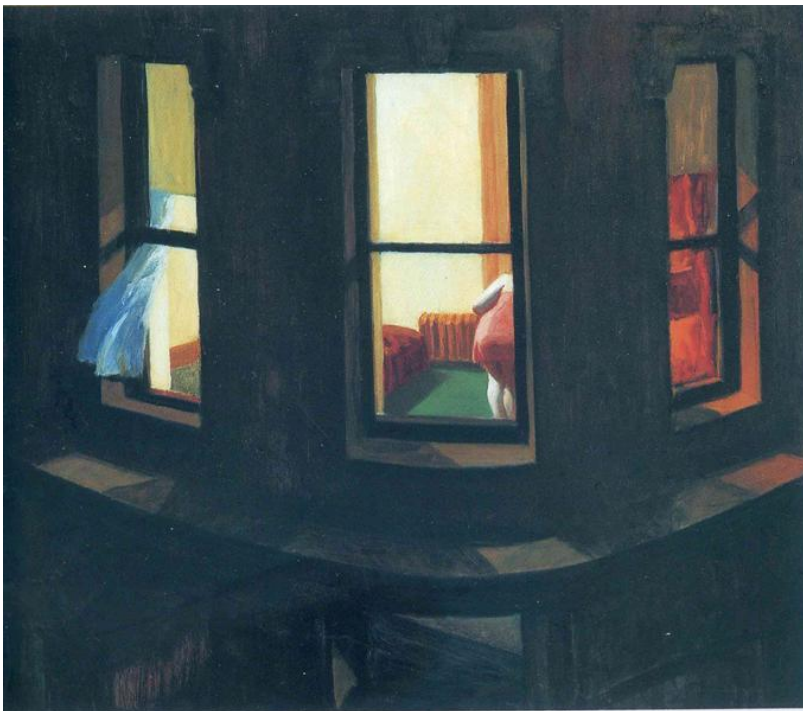
Obrázek 11

Manhattan Bridge Loop (1928)



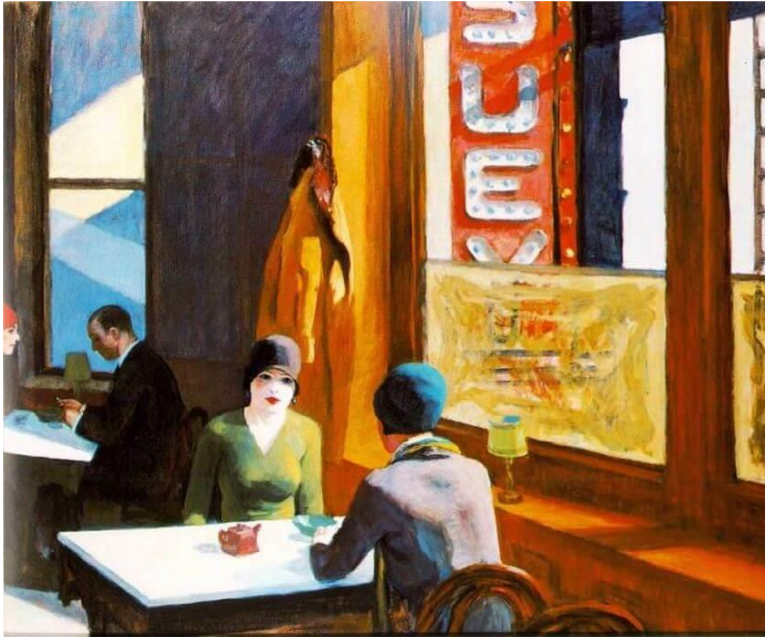
Obrázek 12

Night Windows (1928)



Obrázek 13

Chop Suey (1929)



Obrázek 14

Early Sunday morning (1930)



Obrázek 15

Tables for Ladies (1930)



Obrázek 16

Room in New York (1932)



Obrázek 17
Cape Cod Sunset (1934)



Obrázek 18

New York Movie (1939)



Obrázek 19

Bridle Path (1939)



Obrázek 20
Cape Code Evening (1939)



Obrázek 21
Gas (1940)



Obrázek 22
Office at Night (1940)



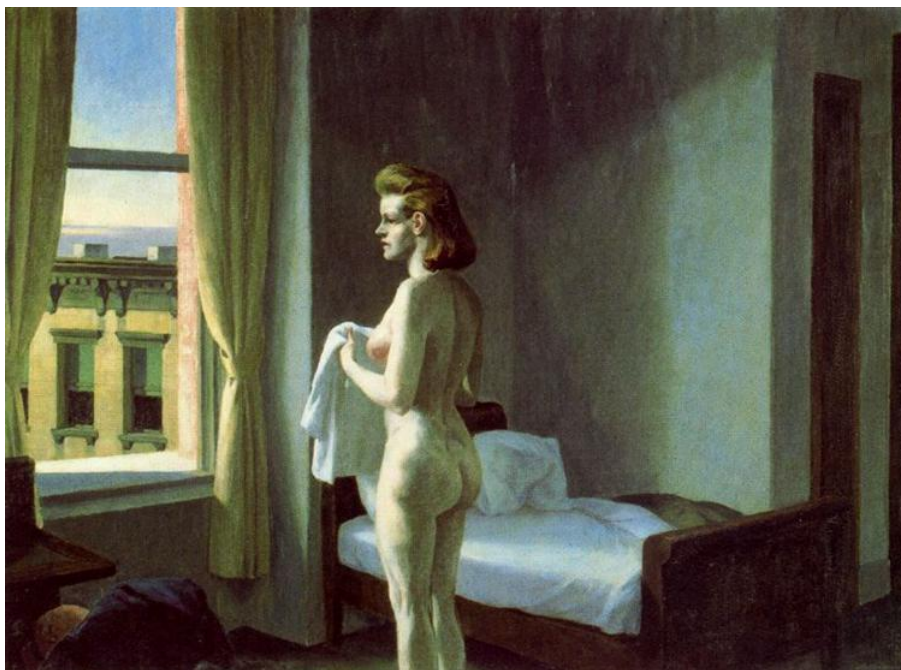
Obrázek 23

Nighthawks (1942)



Obrázek 24

Morning in a City (1944)



Obrázek 25

Summer Evening (1947)



Obrázek 26

Seven a.m. (1948)



Obrázek 27
Cape Cod Morning (1950)



Obrázek 28

Rooms by the Sea (1951)



Obrázek 29

Hotel by a Railroad (1952)



Obrázek 30

Office in a Small City (1953)



Obrázek 31

Sunlight on Brownstones (1956)



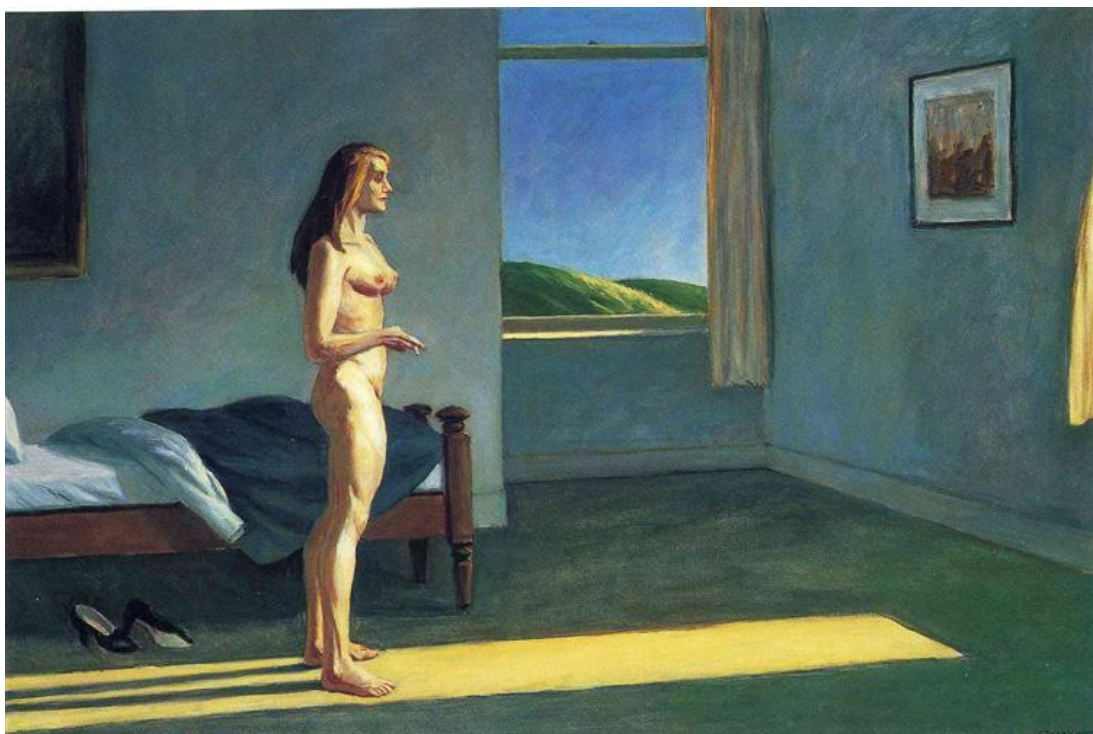
Obrázek 32

Western Motel (1957)



Obrázek 33

Woman in the Sun (1961)



Obrázek 34

Soir Bleu (1914)



Obrázek 35

Two Comedians (1965)



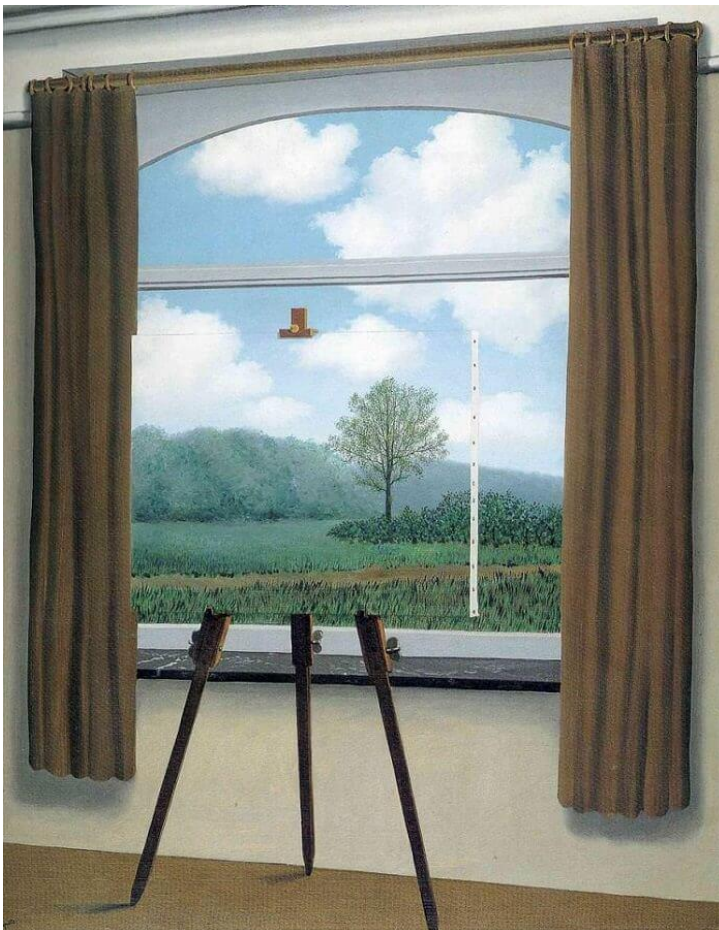
Obrázek 36

Station SD/2 (1933), Max Radler



Obrázek 37

The Human Condition (1935), René Magritte



Obrázek 38

Mystery nad Melancholy of a Street (1914), Giorgio de Chirico



Obrázek 39

Sitzendes Mädchen (1927), Georg Schrimpf



Obrázek 40

Cacti and semaphores (1923), Georg Scholz



Obrázek 41

Hluboký spánek (film noir)



Obrázek 42

Psycho (1960), režie Alfred Hitchcock



Obrázek 43

Městečko Twin Peaks (1990-2017), režie David Lynch

