

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze

Ústav pro dějiny umění

Bakalářská práce

Martin Pavlis

Surrealismus v tvorbě umělců sdružených později ve Skupině 42

Surrealism in work of artist associated later in Group 42

Praha 2011

Prof. PhDr. Petr Wittlich, CSc.

Poděkování

Rád bych touto cestou poděkoval panu Prof. PhDr. Petru Wittlichovi, CSc. za vstřícnost, trpělivost a cenné připomínky k této práci.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 29. 8. 2011

podpis

Anotace

MARTIN PAVLIS. *Surrealismus v tvorbě umělců sdružených později ve Skupině 42*

Universita Karlova v Praze, Filosofická fakulta, Ústav pro dějiny umění 2011. 102.s
Bakalářská práce.

Práce se zabývá surrealistickou tvorbou budoucích členů Skupiny 42 Františka Grosse, Františka Hudečka a Ladislava Zívra. Sleduje genezi tohoto stylu od jeho prvních projevů až k jeho útlumu na konci 30. let. Nabízí možné interpretace a snaží se přiblížit vztah těchto děl k domácímu i ke světovému umění.

Klíčová slova: Surrealismus, František Gross, František Hudeček, Ladislav Zívr, třicátá léta, mladší surrealisté, Skupina 42

Annotation

MARTIN PAVLIS. *Surrealism in work of artist associated later in Group 42*

Charles university in Prague, Faculty of Arts, Department of Art History 2011. 102 pp.
Bachelor Degree Thesis.

The thesis is dealing with surrealist work of future members of Group 42 František Gross, František Hudeček and Ladislav Zívr. It follows genesis of this style from its first display to decline in the end of 30th. It offers possible interpretations and tries to describe a relationship of this works to home and world art.

Keywords: Surrealism, František Gross, František Hudeček, Ladislav Zívr, 1930's, younger surrealists, Group 42

Obsah

1 Úvod.....	8
2 Kontext.....	9
2.1 Nástup surrealismu v ČSR.....	9
2.2 Surrealismus v tvorbě umělců nesdružených v surrealistické skupině.....	12
3 Surrealismus Františka Grosse, Františka Hudečka a Ladislava Zívra.....	14
3.1 František Hudeček - předzvěst surrealismu.....	14
3.1.1 Pozadí tvorby.....	14
3.1.2 Plastický styl Františka Hudečka.....	17
3.2 Gross, Zívr a Chalupecký - počátky surrealismu.....	19
3.2.1 František Gross.....	22
3.2.2 Ladislav Zívr.....	24
3.3 Experimenty se surrealistickými technikami v letech 1934-1935.....	25
3.3.1. Pozadí tvorby.....	25
3.3.2 Charakteristika díla.....	26
3.3.3 Cadavre exquis.....	28
3.3.4 Koláž.....	28
3.3.5 Frotáž.....	30
3.3.6 Cesta k objektu Ladislava Zívra.....	32
3.3.7 „Škobákové struktury“ v díle Františka Hudečka.....	34
3.4 Objekt Ladislava Zívra a následný návrat k sochařským technikám.....	36
3.4.1 Pozadí tvorby.....	36
3.4.2 Charakteristika díla.....	37
3.5 Proměny surrealismu Františka Hudečka ve 2. polovině 30. let; Miroslav Hák a pokusy se surrealistickou fotografií.....	42

3.6	František Gross a syntéza imaginativně-racionálních složek v jeho díle.....	47
3.7	Gross, Hudeček, Zivř a E. F. Burian.....	53
3.8	Vyznívání surrealismu.....	59
3.8.1	František Hudeček.....	59
3.8.2	František Gross.....	61
4	Závěr.....	63
5	Použitá literatura.....	65
6	Medailony Umělců.....	68
8	Obrazová příloha.....	70
9	Seznam vyobrazení.....	93

Seznam zkratek

AJG-Alšova jihočeská galerie

ČSR-Československá republika

ČVUT-České vysoké učení technické v Praze

GASK-Galerie střeđočeského kraje v Kutné Hoře

GHMP-Galerie hlavního města Prahy

GMU v Hradci Králové-Galerie moderního umění v Hradci Králové

GMU v Roudnici nad Labem-Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem

GVU-Galerie výtvarného umění v Ostravě

KGVU-Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně

MG-Moravská galerie v Brně

MoMA-Museum of Modern Art New York

MU-Muzeum umění Olomouc

NG-Národní galerie v Praze

OG-Oblastní galerie v Liberci

SČUG-Sdružení českých umělců grafiků

SFMOMA-San Francisco Museum of Modern Art

UMPRUM-Umělecko-průmyslová škola v Praze

UPM-Umělecko-průmyslové muzeum v Praze

1 Úvod

Kolem poloviny 30. let se na české scéně objevuje malé uskupení umělců, patřících do tzv. druhé generace surrealistů, které vznikne kolem teoretika Jindřicha Chalupeckého. Jde o budoucí členy známé Skupiny 42 Františka Grosse, Františka Hudečka a Ladislava Zívra, kteří po krátké etapě věnované kubismu a metafyzické malbě svou výtvarnou dráhu začínají surrealismem. Jejich práce se zprvu orientují zejména na řádné užívání surrealistických technik, záhy ale získávají obecnější syntetický charakter.

Během 30. let zůstávají spíše v anonymitě mimo hlavní kulturní dění, ačkoliv členové pražské surrealistické skupiny vědí o jejich existenci. Nejvýznamnější příležitost vystavovat jim umožnil v roce 1937 Emil František Burian. Na těchto výstavách došlo ke generačnímu setkání tzv. mladších surrealistů.

Gross, Hudeček a Zivr nevnímali surrealismus jako hotový sloh a přistupovali k němu často velmi neortodoxním způsobem. Ten se tak v tvorbě těchto umělců projevoval odlišným způsobem. V této práci se pokusím upozornit na tyto odlišnosti, zachytit vývoj a proměny surrealismu u každého z nich, zařadit jejich díla do kontextu české i světové tvorby a nabídnout interpretační možnosti a výtvarné paralely.

2 Kontext

2.1 Nástup surrealismu v ČSR

V roce 1935 navštívil André Breton s Paulem Eluardem Prahu. Při této příležitosti pronesli přednášku v pražském Mánesu. Breton zde mimo jiné zmínil: „*Surrealismus si dnes může lichotit, že se mu dostalo v Praze téhož rozvoje jako v Paříži. Záleží mi na tom, abych zdůraznil, že aktivita, kterou rozvíjejí (členové surrealistické skupiny ČSR), neliší se v ničem od činnosti mé, a že díky stále užšímu sepětí pout, která nás navzájem spojují...bude mezi námi možno, jak očekávám, uvést v pohyb opravdu soustředěné hnutí, které je potřebné, jestliže chceme, aby jednoho blízkého dne promluvil surrealismus mezinárodně.*“¹ Surrealistická skupina měla na české výtvarné scéně 30. let zcela dominantní postavení, s přímými vazbami na pařížskou surrealistickou skupinu. Ve své době nemělo hnutí u nás žádnou podobně organizovanou paralelu. Surrealismus jako směr nabyl v českém prostředí takového rozsahu, který jinde na světě, s výjimkou Francie, nemá obdoby.²

Surrealismus začal pronikat na české území pozvolna na přelomu 20. a 30. let 20. století. Zásadní roli v tomto procesu sehráli členové avantgardní skupiny Devětsil Vítězslav Nezval, Karel Teige, Jindřich Štyrský a Toyen. Toto pronikání je spojeno se skutečností, že Devětsil, i když hojně navazoval kontakty se zahraničními skupinami, se surrealistickou skupinou přímý styk nikdy nenavázal. Díla surrealistů členové sledovali a kriticky se k nim vyjadřovali, ovšem stavěli se k němu výrazně odmítavě.³ Ještě v roce 1930 píše Vítězslav Nezval v doslovu své knihy Chtěl okrást lorda Blamingtona: „*Nejsem stoupencem surrealismu a nehodlám ze svého intelektu násilně seškrabovati vrstvu, jež dělá ze skla zrcadlo. Rovněž tak mne nic nenutká, abych nosil své zrcadlo podle cesty. Tato povrchní metoda je mi cizí, právě tak jako simulování blbosti.*“⁴ Teige kritizoval surrealismus zejména pro přílišnou pasivitu psychického automatismu, Štyrský zase považoval jeho formu za příliš historizující, vracející se zpět ještě před kubismus. Nástup surrealismu je tedy u nás spojen

¹ André BRETON: Co je surrealismus?, Brno 1937, 69.

² František ŠMEJKAL: Surrealismus 1932-1938, in: Dějiny českého výtvarného umění IV/2, Praha 1998, 244.

³ Ibidem 239.

⁴ Růžena HAMANOVÁ: Surrealistický most Praha-Paříž. I. příprava, in: Český surrealismus 1929-1953, Praha 1996, 23.

s ostrým názorovým obratem. Vzhledem k orientaci Devětsilské tvorby, k jejich snaze spíše odbourávat obsahové složky výtvarného díla, je počáteční nedůvěra k surrealismu celkem logická. Zatímco v Paříži se rodil surrealismus z dadaistického podhoubí, české umění bylo dadaismem téměř netknuté.

V roce 1930 zakládá Nezval revue *Zvěrokruh*. Ačkoliv upozorňoval, že se nejedná o surrealistický časopis, určité náznaky budoucího směřování jsou zde patrné. Spolu s Teigem zde totiž naznačili svůj vážnější zájem o lidskou psychu, jejíž zkoumání je podstatou surrealismu a o kterou se *Devětsil* původně příliš nezajímal.⁵ Druhé číslo vyšlo o měsíc později a je už otevřeně věnováno surrealismu. Značnou část čísla zabral překlad Bretonova Druhého manifestu surrealismu.

V díle umělců z *Devětsilu* kolem roku 1930 převažovaly tendence, chápající obraz jako jakousi barevnou báseň, jako plošnou lyrickou hru tvarů, barev a linií, ať už se jednalo o artificialismus Štyrského a Toyen nebo o lyrický kubismus, zastoupený především Muzikou, Wachsmannem a mimo *Devětsil* Janouškem. Vlivem surrealismu tyto tendence postupně získávají složitější významy, pocházející z umělcova nevědomí a plošné formy se stávají plastickými a symbolickými.⁶ V roce 1931 vychází poslední číslo *ReDu* a v podstatě tak končí i činnost *Devětsilu* jako skupiny. Ačkoliv se surrealistické tvorbě v následující době přiblížili i Muzika, Janoušek a Wachsmann, do surrealistické skupiny ČSR se z malířů počítalo už jen s Toyen a Štyrským.

Jindřich Štyrský a Toyen pracovali v tuto dobu ve stylu artificialismu. Jak už bylo zmíněno, Štyrský si stejně jako Nezval zachovával od surrealismu dlouhou dobu odstup, přesto že ho mohl při svém pařížském pobytu v letech 1925-1928 přímo sledovat. V roce 1928 se ve Štyrského díle na čas opět objevují figury nebo její fragmenty. Vzniká cyklus ilustrací k Lautréamontovým *Zpěvům Maldororovým*, základnímu dílu surrealistické genealogie.⁷ Zpěvy vyšly v této době přeložené v *Revue Devětsil*. Cyklus *Apokalypsa* (1929) se také vymyká Štyrského dobové tvorbě, zobrazující většinou krajinné scénérie, ve kterých jsou umístěné plastické figury nebo nejrůznější objekty. Poměrně záhy se Štyrský zabýval i problematikou snu, jejichž slovní záznamy začal doplňovat kresbami.

Postupný přechod Štyrského a Toyen od artificialismu k surrealismu a sblížování názorových stanovisek mezi surrealismem, artificialismem a lyrickým kubismem dobře

⁵ HAMANOVÁ 1996 (pozn. 4) 22.

⁶ ŠMEJKAL 1998 (pozn. 2) 240-241.

⁷ Lenka BYDŽOVSKÁ / Karel SRP: *Fragmenty snu*, in: *Český surrealismus 1929-1953*, Praha 1996, 29-30.

zachytila výstava Poesie 32, uspořádaná v roce 1932 v pražském Mánesu. Tato výstava měla zásadní význam v procesu prosazování surrealismu u nás a stala se v podstatě milníkem, po kterém začal tento směr u nás výrazněji dominovat. Na výstavě byla zastoupena díla jak českých, tak zahraničních umělců. Byli to Štyrský, Toyen, Šíma, Muzika, Wachsmann, Hoffmeister, Makovský, Stefan, Wichterlová, Filla, Janoušek a vedle nich Arp, Dalí, Ernst, Giacometti, Chirico, Klee, Masson, Miró, Paalen, Roux, Savinio a Tanguy.⁸ Šlo o první velkou prezentaci surrealismu v Čechách. Čeští výtvarníci měli poprvé možnost přímo se konfrontovat s francouzskými surrealisty. Po této výstavě jejich tvorba většinou rychle spěla od artificialismu nebo lyrického kubismu k imaginativním východiskům. Tato výstava dokázala překonat určitá dobová spolková omezení a znamenala tak chvilkové generační sepnutí, kdy obě rozdělené větve Devětsilu společně manifestovali nové výtvarné tendence. Následující směřování jednotlivých výtvarníků ovšem vedlo k nové polarizaci, která byla na jedné straně zastoupena surrealistickou skupinou ČSR, na té druhé výtvarníky, kteří odmítli přijmout surrealismus v jeho ortodoxní podobě, jako „*nový životní postoj se všemi morálně politickými, filozofickými a uměleckými důsledky.*“⁹

V roce 1933 dochází k prvnímu přímému kontaktu s André Bretonem prostřednictvím Vítězslava Nezvala a Jindřicha Honzla, kteří ho navštěvují v Paříži a projednávají s ním možnosti společného postupu. Za část Devětsilu nabídli konkrétní spolupráci.¹⁰ Surrealistická skupina pak vzešla jen z úzkého počtu jeho členů. Zastoupeni byli Vítězslav Nezval, Konstantin Biebl, Jindřich Štyrský, Toyen, Vincenc Makovský, Jindřich Honzl, Jaroslav Ježek, Bohuslav Brouk a méně významní básníci, Nezvalovi přátelé Imre Forbáth, Josef Kunstadt a Katy King. Záhy se ke skupině připojuje ještě Karel Teige. Skupina je oficiálně založená v březnu 1934 a stává se hlavním ohniskem surrealismu na našem území. Po založení skupiny se nadále udržovali blízké vztahy s André Bretonem a pařížskými surrealisty, které se mimo jiné projevil již zmíněnou Bretonovou a Eluardovou návštěvou Prahy v roce 1935. Ortodoxie, s jakou členové skupiny surrealismus vyznávali, se projevila určitou uzavřeností a odsuzováním spolupráce s dalšími surrealismem ovlivněnými výtvarníky.

⁸ Francoise CAILLEOVÁ: Výstava Poesie 1932, in: Český surrealismus, 1929-1953, Praha 1996, 48.

⁹ František ŠMEJKAL: František Muzika, Praha 1966, 89.

¹⁰ Růžena HAMANOVÁ: Surrealistický most Praha-Paříž: II. Stavba, in: Český surrealismus 1929-1953, Praha 1996, 94.

2.2 Surrealismus mimo surrealistickou skupinu

Vedle výtvarníků surrealistické skupiny ČSR existovala v Praze široká základna výtvarníků ovlivněných tímto směrem. Jejich často neortodoxní přístup je vylučoval z rámce surrealistické skupiny a často jim znemožňoval i jakoukoliv spolupráci. Šlo především o již zmíněné výtvarníky z generace Devětsilu Aloise Wachsmanna a Františka Muziku a o něco staršího Františka Janouška. Na přelomu 20. a 30. let byl pro jejich tvorbu charakteristický lyrický kubismus, který záhy směřoval k imaginativnímu stylu malby. Zúčastnily se výstavy Poesie 32, která je zařadila do kontextu české imaginativní tvorby. Tato výstava, vzhledem k stále ještě neustálenému dogmatu, umožnila vystavovat širšímu okruhu imaginativně laděných umělců. Určitou benevolenci dokazuje i fakt, že mezi účastníky mohl být zastoupen i v té době v podstatě neznámý František Hudeček, patřící do generace tzv. mladších surrealistů (narozených kolem roku 1910).

Zhruba od poloviny 30. let začíná výraznější úlohu sehrávat právě zmíněná generace, narozená kolem 1910. Jednalo se v podstatě o třetí generaci avantgardních výtvarníků, která svou tvorbou vstoupila do již vyvrážděného a rozvinutého kulturního prostředí, a která se už nemusela zabývat myšlenkou obhajoby moderní tvorby¹¹ (i když se tato potřeba znovu aktualizuje ke konci 30. let vlivem fašismu, ale i komunismu, který stále výrazněji prosazuje myšlenku socialistického realismu). Velké bohatství podnětů a myšlenek jistě muselo být matoucí a jejich většinový příklon k surrealismu jen ukazuje, jaký měl tento směr u nás silné postavení.

V roce 1934, tedy v roce založení surrealistické skupiny ČSR, vzniká první malé uskupení kolem teoretika Jindřicha Chalupického, u kterého se surrealismus výrazně projeví. Je složeno z malířů Františka Hudečka a Františka Grosse a ze sochaře Ladislava Zívra. Na čas spolupracují i s o něco starším Václavem Bartovským. Jejich počáteční pokusy o navázání spolupráce se surrealistickou skupinou vyjdou naprázdno, stejně tak jako pokus kontaktovat v Praze André Bretona. Jejich odmítnutí uvrhlo jak samotné výtvarníky, tak i Chalupického do určité izolace, ve které setrvali víceméně po celý zbytek 30. let. Jedinou výraznější šanci prezentovat své dílo jim umožnil v roce 1937 Emil František Burian, který je nechal vystavovat ve svém divadle D 37 a umožnil jim zúčastnit se Výstavy československé avantgardy v Domě uměleckého průmyslu. Jako jednotné uskupení vystupují ovšem až ve 40.

¹¹ Jiří PADRTA: Václav Bartovský, Praha 1960, 5.

letech jako Skupina 42, tedy v době, kdy surrealismus v jejich díle už není aktuální. Vedle těchto umělců se zhruba od poloviny 30. let surrealisticky profilují i Václav Zykmond a Bohdan Lacina, budoucí členové Skupiny Ra, kteří zatím, podobně jako Hudeček, Gross a Zívř, působí jako solitéři. Jejich práce se setkají v roce 1937 na výstavách organizovaných Burianem, dostane se jim určité slovní podpory od Karla Teigeho, ale k žádné konkrétní spolupráci s oficiálními surrealisty už nedojde.

Gross se Zívřem vyrůstali společně v Nové Pace. Odtud se znají i s fotografem Miroslavem Hákem, dalším budoucím členem Skupiny 42. S Hudečkem se setkávají na pražské UMPRUM. Od ukončení studií na této škole začíná tato práce sledovat tu část jejich tvorby, směřující k surrealismu.

3 Surrealismus Františka Grosse, Františka Hudečka a Ladislava Zívra

3.1 František Hudeček - předzvěst surrealismu

3.1.1 Pozadí tvorby

František Hudeček opouští pražskou UMPRUM v roce 1931 a v tomto roce se začíná výrazně utvářet jeho umělecká osobnost. Na rozdíl od svých přátel Františka Grosse a Ladislava Zívra se nezajímá o kubismus, jeho tvorba v následujících dvou letech plynuleji směřuje k surrealismu, kterým se s přáteli zabývali od roku 1934. František Hudeček umělecky vyzrál o něco rychleji než jeho přátelé. Zatímco Gross a Zívra byli na vojně, která jim znemožňovala soustavnou práci a spíše je nutila k pochybám, Hudeček se usilovně věnoval tvorbě a dokonce už vystavoval. Jeho projev se blížil k takovému stylu malby, který by se dal nazvat imaginativní či metafyzická malba (pod vlivem Giorgia de Chirica i Pabla Picassa). Metafyzická ve smyslu „*pojetí věcí, tvarů, objemů, světla, stínu a prostoru, jejichž konkrétnost a vzájemná logická vazba jsou zřejmé, zároveň ale existují nad sférou běžné zkušenosti a čím přesněji jsou vyznačeny, tím přesnější význam sdělují.*“¹²

Počátek těchto výtvarných tendencí lze hledat v jednom konkrétním prožitku. Hudeček píše o vteřině jakéhosi prozření, kdy se mu svět náhle ukázal jinak. „*Jednoho pěkného večera vracel jsem se z procházky v letenském parku, velmi smutný ze své samoty...Abych na to zapomněl, skoro náhodou jsem se rozhlédl po lipové aleji, kudy jsem šel. A tu to bylo. Tato nevyslovitelná vteřina koncentrace mi pojednou zdůraznila jaksi jinak tyto stromy, jednu lampu, stíny na zemi a na vedlejší ohradě...Ucítil jsem cosi poprvé ve svém životě. Cítil jsem důležitost tohoto okamžiku. Když přešlo toto opojení, spěchal jsem rychle domů...Nebylo ve mně vůle, kromě té, abych nakreslil ono: to vzrušení, tu vteřinu pochopení...Pavučina čar, tu chuchvalců jak klubka, tu dlouhých čar, vytržených z jemného*

¹² Eva PETROVÁ: František Hudeček, Praha 1969, 6.

*papíru hrotem pera, které jen tu a tam zanechalo stopu tuše...Toto byl nejdůležitější okamžik v mém životě. Kreslil jsem od té doby denně...*¹³

Tento prožitek otevřel Hudečkovy nové cesty, založené na vlastní vizi. Sny a vidiny se pro něj staly zásadním inspiračním zdrojem. Ve své vzpomínce popisuje cosi, co i dobře koresponduje s myšlenkou jakéhosi magického realismu a tedy i s jeho pozdější tvorbou ve Skupině 42. Dotýká se zde dokonce i některých formálních problémů, které se pro něj stanou typické. Pavučiny čar nebo „chuchvalce jak klubka“, které se stanou výsledkem některých jeho automatických či pseudogeometrických kreseb. Tento zážitek má určitou analogii ve francouzském surrealistickém prostředí. Max Ernst popisuje podobným způsobem objev frotáže, kdy je uchvácený „*naléhavou představou, kterou v něm vyvolala dřevěná podlaha.*“¹⁴ Hudeček si tento pocit procitnutí uchovával a usilovně pracoval na své fantasmii a citlivosti. Posiloval se v tom četbou Rimbauda a už v této době vytvářel záznamy svých snů. Zatím ovšem nešlo o analýzu snu v surrealistickém duchu, ale spíše o procvičování fantazie. Představoval si se zavřenými očima, že je na jiném místě a prohlížel si, co tam viděl. Vypěstoval si citlivost na nejvyšší možný stupeň.¹⁵ Žil velice chudě, často přespával v parcích na lavičkách a míval halucinace,¹⁶ což podněcovalo fantasmii a citlivost v duchu Arthura Rimbauda, kterého brzy uzná za svůj velký vzor. Toto doprovázela Hudečkova intenzivní tvorba, převážně kresba. Podobnou situaci zažíval v Paříži v letech 1924-1925 i Joan Miró, kterého halucinace z hladu také inspirovali k další kresbě i malbě.¹⁷

Kresba spojená s Hudečkovým prožitkem v aleji je pravděpodobně známá. Má název Alej [1], odpovídá Hudečkovému popisu, ale v rozporu s Hudečkovým tvrzením je datována do roku 1930. Prostorový charakter je v kontrastu s plošností, zdůrazněnou zakroužkovaným místem, ve kterém se přetínají linie dvou kmenů stromů, zarovnané v tomto místě do jedné plochy. Tento nenápadný motiv naznačuje fakt, že následující Hudečkova následná díla budou střídat plošný i plastický styl.

Pro Hudečkovo dílo je typický motiv domova. Jeho stesk po domově je známý a opakovaně se k tomuto tématu vracel. V roce 1931 vzniká kresba Poutník [2]. Je zde vysoká postava zahleděná do kraje, v dálce náznak jakéhosi města, pravděpodobně Hudečkův rodný Lipník nad Bečvou. Kresba je velmi jednoduchá, uvolněná, vytvořená jen obrysovými

¹³ František HUDEČEK: Prehistorie malířského tvora, in: Výtvarné umění VIII, 1966, 395-396.

¹⁴ BRETON 1937 (pozn. 1) 103.

¹⁵ HUDEČEK 1966 (pozn. 13) 396.

¹⁶ Eva PETROVÁ: Společenství individualit, in: Skupina 42, Praha 1998,19.

¹⁷ Ibidem.

liniemi. Poutník, pravděpodobně sám Hudeček, hledá svůj domov v široké krajině. Proto asi do této rodné krajiny začal umisťovat Pomníky, majáky, které si představoval jako „*stametrové projekty*“, vyrůstajících z kopce, blízko jeho rodné vesnice.¹⁸

Tyto obrazy Pomníků se staly základem Hudečkova plastického stylu, vrcholícího v rozměrném obraze Laokoon [6] z roku 1932. Souběžně s touto prostorovou malbou rozvíjí i další styly, plošnější, zaměřené často na figurální stylizaci, ale i na geometrickou abstrakci. Zájem o střídání těchto poloh či vytváření jejich syntéz Hudečka už neopustí a stává se typickým znakem jeho tvorby. Výsledky těchto tří naznačených cest se symbolicky střetnou na výstavě soutěže pro mladé začínající výtvarníky v Rubešově galerii (dnešní galerie Václava Špály), pořádané Sdružením výtvarníků v roce 1932.¹⁹ Hudeček zde vystavil Laokoonu, Zatmění Slunce [9] a Afinitu [10].²⁰ Tyto obrazy byly Hudečkem vybrány pravděpodobně z toho důvodu, aby předvedl celé spektrum výtvarných problémů, kterými se v té době zabýval. Laokoon prostorově plastický, Zatmění Slunce plošně metafyzicky stylizované a Afinita abstraktně geometrická. Jakožto umělec, usilující o nový výraz, tím demonstroval cesty svého hledání ve všech možných oblastech. Díky tomuto širokému záběru ho zasažení surrealismem v následných letech nemohlo minout.

Tato výstava se stala pro Hudečkovu tvorbu jakousi první pomyslnou křížovatkou. Poprvé se o něm dozvěděli kritikové a poprvé byla veřejně zhodnocena jeho práce. Sám to považoval spíše za neštěstí, jelikož se v té době, díky své nezkušenosti, nedokázal vypořádat s negativní kritikou a kritické argumenty ho dovedly až k tomu, že opustil svou plastickou malbu a na čas se zabýval rozvojem malby plošné. Hudeček píše: „*Prý jde o moderní malbu, plošnou, a já dělám oblíny, tvary, světlo a stín, a kromě toho je to taky surrealismus. Podařilo se těm lidem znemožnit mě na dobu delší jednoho roku.*“²¹ Poprvé je Hudečkovu dílo srovnáváno se surrealismem, či přesněji je za surrealistické dokonce považováno. Hudeček skutečně k tomuto směru jaksi intuitivně směřoval, programově ale nikoliv a těžko lze dnes tato díla jako surrealistická skutečně označit.

Rok 1933 Hudeček označil do značné míry za rok útlumu svých aktivit. „*Z tohoto roku 1933 mám jediný olej a pár kreseb.*“²² Ovšem podle Evy Petrové nelze toto tvrzení brát úplně doslova a do tohoto období je datován větší počet děl. Jsou ovšem ve znamení plošných

¹⁸ František Hudeček (kat. výst.), Praha 1970, nepag.

¹⁹ Ibidem

²⁰ PETROVÁ 1998 (pozn. 16) 20-24.

²¹ HUDEČEK 1966 (pozn. 13) 398.

²² Ibidem.

plánů, ke kterým se Hudeček po kritice na soutěži mladých na čas uchýlil. Rozhodně to ale tomuto období neubírá na významu a v mnohém je to skutečná předzvěst surrealismu i pozdější tvorby. Vznikají první typická nocturna²³, první postavy nočních chodců [11] a také první obraz, který bezprostředně reaguje na surrealistické dílo. Jde o obraz Milenci v noci [13], který je inspirovaný Nocí lásky [14] Maxe Ernsta, který byl k vidění na výstavě Poesie 1932.²⁴ Dále rozvíjí svou fantazii, pořizuje záznamy snů a nočních můr a zdokonaluje svou citlivost až do té míry, že si tím přivádí noční můry nové, které vidí i v polobdělém stavu a zejména za svítání. Tuto obraznost ještě obohacuje četbou knih o černé magii, které dostával od Chalupického.²⁵ Hudeček se tak intuitivně velice přiblížil nadrealitě, definované Bretonem jako spojení reálného a snového, prolnutí snu a skutečnosti. K dosažení surrealismu už v podstatě stačilo jen přijmout surrealistické metody a techniky.

3.1.2 Plastický styl Františka Hudečka

Zmínil bych se v krátkosti o genezi stylu, utvářeném metafyzickou imaginací, vedoucí ve výsledku k surrealismu. Hudečkův plastický, prostorový styl tvoří pomyslné jádro jeho tvorby v letech 1931-1932, jelikož zde lze v záplavě různorodých děl vyzorovat určitou systematičnost. Vedle vlivu Giorgia de Chirica se hlavní inspirací stává Pablo Picasso a jeho práce z konce 20. let, zejména pak jeho cyklus Koupající se (Bañistas) [7] [8] z let 1927-1928. Některé kresby z roku 1927 jsou přímo analogické k těmto Hudečkovým pracím jak schematickým pojetím krajiny, tak plasticky prostorovými figurativními útvary, na kterých lze vyzorovat konkrétní formální podobnosti.

Na obrazech s názvem Do prostoru [3] (1931) vyrůstá z krajiny obrovský šlahoun, vlnící se v prostoru. Přes něj je přehozený cíp látky vlající ve větru. Dojem pohybu vyvolávají i mraky v pozadí, směřující diagonálně vzhůru, ve stejném směru, jako vlající cípy. Prostor a pohyb jsou zde hlavním tématem. K těmto obrazům „pomníků a majáků v rodné krajině“ lze přiřadit Hudečkova vzpomínka na rodný kraj: „*Sužován v soutěškách ulic steskem po rozlehlosti své rodné roviny, kde je tak daleko vidět, kde na velikém nebi se pořád něco děje...*“²⁶

²³ Např. Vesnice v noci [12]-založená na plošných plánech, půdorysné řešení

²⁴ PETROVÁ 1998 (pozn. 16) 28.

²⁵ František Hudeček 1970 (pozn. 18) nepag.

²⁶ Ibidem.

Na obraze Pozemská a nebeská tanečnice [4] jsou dvě silně stylizované statické figury. Jedna vrůstá údy do země, druhá balancuje na jediném bodě na hřbetě první figury. Dojem pohybu zde opět vyvolává dynamicky pojatá obloha, balanc jedné z figur a opět vlající cíp.

Obraz Pomník [5] z roku 1931 představuje poměrně složitou kompozici. Ústředním motivem je zde proděravěný kruh. Je uchycený a vyzdvižený třemi hroty, vyrůstajícími ze země. Kolem se popínavě točí šlahoun, přidržující kus látky jako závěs, který tentokrát splývá klidně až k zemi. Pohyb mizí i z oblohy v pozadí. Vnější příčiny pohybu se transformují v pohyb, vycházející ze samotné podstaty věci. Vytváří se tak dojem jakési surrealistické snové krajiny.

Některé obrazy tohoto stylu mají zřetelný figurativní základ. Hudeček zde už opouští schéma pomníku v krajině. Motiv se osvobozuje, není připoután k zemi. Obraz Sekáč znázorňuje kráčející, silně stylizovanou figuru s kosou, umístěnou do hlubokého prostoru, akcentovaného ubíhající cestou. Na obraze Faraonovy tanečnice z roku 1932 vytvořil Hudeček podobný hluboký prostor jakéhosi průchodu s vysokými zdmi bez stropu²⁷, do nějž umístil stylizované postavy tanečnic, volně přecházejících ve změť šlahounovitých útvarů, volně se rozptylujících v prostoru.

Na vrcholném obraze tohoto stylu, Laokoonu [6], je objekt také odpoután od země. Propletenec šlahounovitých útvarů shrnuje Hudečkovy dosavadní zkušenosti s prací s prostorem a s motivem propletení, což se také stává hlavním tématem obrazu. Sám Hudeček popisuje, že kompozice vznikla jako výsledek mnoha kreseb, zabývajících se touto problematikou a název Laokoon vznikl až dodatečně.²⁸ Záchytným bodem v nepřehledné kompozici je kulovitý tvar, hlava, známý již z předchozích obrazů, ke kterému se šlahouny sbíhají. Některé pak mizí kdesi za obzorem. Typický motiv látky se transformuje ve šlahoun, podobný těm ostatním, jen barevně odlišený. Na rozdíl od nich ale nemá vlastní energii, ani není žádnou silou ovládán a jako kus látky spíše volně splývá podél tvarů, ke kterým je uchycený. Prostředí je naprosto schematické, bez času, bez místa, pouze linka oddělující horizont od oblohy. Na ní se vznáší jakési kosmické těleso.

²⁷ Takovýto prostor může mít souvislost s hlubokým prostorem Ernstova obrazu Děti ohrožované slávikem.

²⁸ Hudeček 1970 (pozn. 18) nepag.

3.2 Gross, Zívra a Chaluppecký- počátky surrealismu

Situace Františka Grosse a Ladislava Zívra je poněkud odlišná od situace Františka Hudečka. Zatímco Hudeček byl, podle svých výpovědí i stylu práce, spíše uzavřený do vlastního světa, Zívra a Gross byli citlivější na společenskou situaci v době vrcholící hospodářské krize. Více se také zabývali formální stránkou svých děl, reflektujících dobové výtvarné umění na naší scéně.

Rok 1932 je rokem, kdy umělci již opustili školu a osamostatňují se. Stojí tak před otázkou, jakým způsobem tvořit. Pro začínající umělce to byla těžká doba. Když se pomine veliká stylová rozrůzněnost vyspělého kulturního prostředí, ve kterém nebyla snadná orientace, byla doba těžká sociálně i politicky. Celé Evropě hrozí stupňující se nebezpečí fašismu, totalitarismu i zmíněné hospodářské krize. Samotná výtvarná avantgarda byla odsuzována jak zprava pro svou revolučnost, tak zleva, díky své nedostatečné podřízenosti kulturní politice komunistické strany.²⁹ V tomto ohledu vyvolala nepokoj mezi avantgardními, levicově orientovanými umělci zejména mezinárodní charkovská konference revolučních spisovatelů z roku 1930, kde došlo k vyzdvižení socialistického realismu.³⁰ Téma realismu tak vedle avantgardního umění opět nabývá na aktuálnosti a spolu s dobovou sociální krizí může v očích nejen mladých umělců zpochybnit dosavadní avantgardní vývoj.

Zívra, Hudeček i Gross byli levicově orientovaní se silně vyvinutým sociálním cítěním a krize 30. let na ně hluboce působila. Pro Zívra a Grosse se stal uměleckým východiskem kubismus. Směr, který u nich vyvolával pochybnosti pro svou formální i obsahovou nesrozumitelnost, zabývající se čistě výtvarnými problémy, bez sociálního rozměru. Tento fakt v umělcích vyvolával depresi z bezúčelnosti jejich práce. Realistické umění je však také nelákalo. Cítili se rozdvojeni, „*na jedné straně čistě odborné problémy výtvarného života, díla formálně i obsahově nepochopitelná masám, na druhé straně forma buržoazního realismu, v nejlepším případě kritického realismu, která nás v našich výtvarných snahách neuspokojovala. Ve všech disciplínách umělecké tvorby..., zdálo se nám to být snadnější než ve výtvarnictví.*“³¹ František Gross se v jednom dopise Ladislavu Zívrovi vyjadřuje podobně. „...*Ale když si kubismus všímá především věci i na lidi se dívá spíše jako na věci, všude ho zajímá především forma a stavba věci, zatímco bychom měli kreslit a modelovat lidi, co mají*

²⁹ HAMANOVÁ 1996 (pozn. 4) 24.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ladislav ZÍVRA: *Konfese Ladislava Zívra*, Brno 1997, 36.

*hlad, lidi, kterým je ubližováno, aby to křičelo do celého světa. Když si to dobře rozvážím, je to k zbláznění.*³² „...Myslím na Rimbauda a Jesenina,“ píše Zívr v roce 1931 ve svém vojenském deníku. „*Nevidím cestu. Moje tvorba nikomu neprospěje. Je třeba budovat jiné poměry...*“³³ K této společensko-umělecké skepsi podporoval umělce ještě ten fakt, že sami žili ve velice chudých poměrech a jen taktak přežívali. Zívr byl částečně závislý na hrnčířském podniku svého otce, kde střídavě z nouze vypomáhal, Hudeček žil naprosto chudě, občas přespával v sadech na lavičkách³⁴ a míval halucinace z hladu.³⁵ Četba Rimbauda pro ně byla oporou a to i později v surrealistickém období. Vnímali ho jako spolutrpitele, který navzdory všemu vytvořil velikou poezii, což postupně vykrytalizovalo v hlubší zájem o jeho techniku rozrušování smyslů, která se v podstatě stala plnohodnotnou surrealistickou technikou. Breton napsal už ve svém Prvním manifestu surrealismu: „*Rimbaud je surrealistou v životní praxi i jinde.*“³⁶

Touto společensko-uměleckou krizí byl zasažen i jejich přítel, teoretik Jindřich Chaloupecký, jehož myšlenky z této doby poměrně korespondují s tím, co pociťovali Gross i Zívr. O to důležitější je ten fakt, že Chaloupecký vidí východisko v surrealismu a jeho příklad se mohl stát jedním z hlavních důvodů, proč začali se surrealismem experimentovat i Zívr a Gross. Své postoje k této problematice zformuloval v textu *Přelud kultury*, otištěném v roce 1934 v časopise *Čin*.³⁷

Chaloupecký zde pokládá komplexní rozbor dobové společenské situace a hledá, jaké místo v ní zaujímá současné umění. Vymezuje zde tři vrstvy v člověkově bytí: Život soukromý, život ve společnosti a vrstva iluzí. Člověk, jedinec z masy, není podle Chaloupeckého šťastným tvorem. Za vinu to klade tomu, že všechny zmíněné vrstvy se dostaly jaksi na „špatnou kolej“, včetně umění, které považuje za součást sféry iluzí.

Život soukromý je podle Chaloupeckého nejodpovědnější, protože právě v této sféře má člověk možnost psychicky růst, hledat si své priority, názory, utvářet v sobě vnitřní štěstí či neštěstí. Tento život v dobovém sociálním stavu je „*zneuznán a pohrnut*“, a lidé v tomto

³² ZÍVR 1997 (pozn. 31) 36.

³³ Ibidem 36

³⁴ Ibidem 40

³⁵ HUDEČEK 1966 (pozn. 13) 396.

³⁶ André BRETON: První manifest surrealismu, in: *Manifesty surrealismu*, Praha 2005, 40.

³⁷ Miroslav ČERVENKA / Vladimír KARFÍK: *Ediční poznámka*, in: *Obhajoba umění*, Praha 1991, 250.

životě žijí v „bezvědomí.“³⁸ Když pak náhle v sobě pocítují prázdnotu, vědomí, že „*nic nejsou a nic nežijí*“, to považuje Chaloupecký za „*jediný zákmit života*.“³⁹

Problém života v dobové společnosti charakterizuje Chaloupecký hned první větou článku: „*Jsmo ve společenské soustavě, která společenské uplatnění ukládá jedinci jako poslední mravní příkaz*.“⁴⁰ Tímto společenským uplatněním je myšlena práce a úspěch (zpochybnění práce jako hodnoty a dokonce její ostré napadání je typické pro surrealismus). Jak píše Chaloupecký „*hodnota života se nehledá v soukromí, ale...na veřejné základně*.“ Ovlivnění jsou i umělci, kteří hledají zejména uplatnění, slávu a jméno, ale už neparticipují na osobním životě diváků.⁴¹

Vrstvu iluzí v sobě zahrnuje náboženství a umění a je dána nesouhlasem předchozích vrstev. Tyto iluze „*překlenovali v jedinci rozpor soukromého a společenského*.“⁴² Společenské dění totiž tak umožňovalo člověku nalézt v sobě podobné myšlenky a pocity, jako na základě života soukromého. Jednalo se o jakousi náhradní cestu do „*země pokladů*.“⁴³ Tato sféra však byla nahrazena Činností a Úspěchem a umění a náboženství bylo postaveno mimo život. Současné umění se tak vlastně stalo součástí oné Činnosti a Úspěchu. „*Neptejte se, komu kdy v něčem reálně prospěl Fillův kubismus*“, píše Chaloupecký. „*Musí vám stačit, že se jím Čechy postavily po bok západní Evropě*.“⁴⁴ V navštěvování výstav nevidí Chaloupecký snahu ukojit touhu po prožití umění, ale snahu účastnit se kulturního života jakožto požadavku společnosti.

Umění se tedy oddělilo od života a tento pocit je zřejmý i z Grossovy a Zívrovy argumentace. Chaloupecký tento fakt popisuje slovy: „*A vedle tohoto skutečného života je umění: i vedle toho, co je obětováno diktátu společnosti...i vedle toho, co je skutečným soukromým majetkem člověkovým a v čem záleží jeho nejpravdivější život, život nejreálnější, totiž život skutečně a nejreálněji žitý*.“⁴⁵ Tato argumentace může připomenout André Bretona a jeho vnímání snu a reality. I zde má sloučením obou položek (reálného života a umění) vzniknout jakási vyšší skutečnost. O surrealismu se Chaloupecký zmiňuje jako o východisku z

³⁸ Jindřich CHALUPECKÝ: Přelud kultury, in: Obhajoba umění, Praha 1991, 10.

³⁹ Ibidem 10-11.

⁴⁰ Ibidem 9.

⁴¹ Narážka na umělce ze skupiny Mánes

⁴² CHALUPECKÝ 1991 (pozn. 38) 11-12.

⁴³ Podle Chaloupeckého určitý tajemný bod v mysli, kde se rozhoduje o štěstí a neštěstí člověka.

⁴⁴ CHALUPECKÝ 1991 (pozn. 38) 13.

⁴⁵ Ibidem 10.

krize, jelikož „*hájí lidský význam*“ umění.⁴⁶ Jak Chalupecký správně pochopil, cílem surrealismu nebylo umění, ale snaha o široké poznání člověka a o poznání možností jeho ducha.⁴⁷ Varuje před zneužitím surrealistické myšlenky ve prospěch oné honby za úspěchem a uznáním, ve prospěch umělecké pokrokovosti, která by byla na úkor uměleckého zájmu o člověka. Tyto tendence vytýká umělcům ze skupiny Mánes, které považuje za příliš ovlivněné formálním modernismem.

Ladislav Zívra napsal, že surrealismus také viděl jako východisko z umělecké krize, kterou spolu s Grossem prožívali na vojně.⁴⁸ V dubnu 1933 napsali Chalupeckému zprávu, že společně s Hudečkem založili „triumvirát surrealistů.“⁴⁹ Chalupecký záhy přijímá postavení teoretika nově se formující skupiny, která ale se svým surrealistickým programem nikdy nevnikla. Přijímání tohoto směru bylo u výtvarníků různé. Gross ještě v roce 1934 maluje kubistické *Zátiší s dýmkou a mandolínou*, souběžně s tím se u něj objevuje zaujetí dadaismem i surrealismem. Hudeček pokračuje ve svém metafyzickém, imaginativním stylu a surrealistickým technikám se zprvu brání.⁵⁰ Zívra pravděpodobně reagoval nejpromptněji a už koncem roku 1933 modeluje Surrealistický objekt [30], ovšem ještě v roce 1934 jsou u některých jeho děl znatelná kubistická východiska. Jakýmsi sjednocujícím bodem v této rané fázi může být hra *cadavre exquis*, které se věnovali i s Jindřichem Chalupeckým. František Hudeček to zprvu považoval za „velkou nevážnost“, nakonec se ale také nechal přesvědčit.⁵¹ Šlo o hru, kdy každý z umělců vytvořil část kresby, kterou pak zakryl, další na to navazoval jinou kresbou, aniž by tušil, na co vlastně navazuje. Výsledek byl tedy nepředvídatelný. Nabízela se tak možnost vytvářet surrealistické „hybridní bytosti“ a kreslené objekty.⁵² Tato hra může být už považována za právoplatnou surrealistickou techniku podněcování fantazie.

3.2.1 František Gross

František Gross se až do roku 1933 zabýval kubismem, přesto jsou v této fázi určitá vybočení, která mohou předznamenávat jeho surrealistickou tvorbu. Toto období je ovšem třeba vnímat jako dobu hledání a dobu pokusů, ze kterých lze předem těžko vyvozovat

⁴⁶ CHALUPECKÝ 1991 (pozn. 38) 14.

⁴⁷ HAMANOVÁ 1996 (pozn. 4) 24.

⁴⁸ ZÍVRA 1997 (pozn. 31) 39.

⁴⁹ Eva PETROVÁ: František Gross, Praha 2004, 43.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Ibidem.

⁵² André BRETON: *Spojité nádoby*, Praha 1996, 53.

Grossovo budoucí surrealistické zapálení. Surrealismus obecně by se v Grossově díle dal spatřovat spíše jako vybočení, vzhledem ke Grossově oblibě v konstrukcích a v budování obrazů, charakteristické pro celou jeho tvorbu. Václav Zykmond dokonce napsal, že „*Gross se sice se surrealismem skutečně setkal, ale toto setkání nebylo pro něho ničím jiným než pouhým setkáním, neboť malířovy charakterové vlastnosti i jeho postoj k nejrůznějším problémům doby mu nedovolovaly s tímto hnutím splynout, ztotožnit se s ním.*“⁵³ Vyrovnáváním se s podmínkami, které dobová avantgarda přinášela, muselo ho k surrealismu zákonitě aspoň na čas dovést. Jeho cesta ho vedla k syntéze konstruktivních možností, prozkoumaných zejména v kubistickém období, s imaginativní složkou, posílenou vlivem surrealismu.⁵⁴ Postupný proces této syntézy nám umožňuje spatřovat nejčistší projevy surrealismu v rané fázi tohoto období, v letech 1934-1935.

V roce 1930 František Gross vytváří akvarel *Žena v lenošce* [15], inspirovaný lyrickým kubismem. V tomto období se už také projevuje vliv Maxe Ernsta (který naplno propukne v Grossových kolážích v roce 1934). V roce 1930 vytváří kolorovanou kresbu podle Maxe Ernsta [16] a překresluje si jakési těžko identifikovatelné útvary z Ernstovy koláže z roku 1920 [17].⁵⁵ Grossův osobní vztah k dadaismu byl silný, patří k jeho „*osobním charakteristikám, nejen v tvorbě, ale i v životních postojích*“⁵⁶. Obdiv k Maxu Ernstovi a k jeho předsurrealistické tvorbě přetrvával minimálně po celá 30. léta. Grossovy biomechanismy a strojky-postavy s absurdní funkcí mají stejně jako Ernstovy biomechanismy jakousi „*živočišnou energii*“⁵⁷. K surrealismu by mohly mít blízko Grossovy abstraktní kresby bez názvu z roku 1931 [18], vytvářející prolínající se lineární organické tvary, připomínající automatickou kresbu. Pravděpodobně však souvisejí opět spíše s lyrickým kubismem, který ovšem znamenal předznamenání imaginativní nebo surrealistické tvorby u více českých výtvarníků.

Následující období strávil Gross na vojně, kde se věnoval zejména kubismem ovlivněné kresbě. Zkouší všemožné polohy, od téměř abstraktních až ke kresbám, připomínajícím kreslené koláže, ale i kresby ovlivněné imaginativním kubismem Františka Muziky. Současně se v něm prohlubuje ona sociálně-umělecká krize, pravděpodobně podpořená konfrontací s naprosto odlišným vojenským prostředím.

⁵³ Václav ZYKMUND: František Gross, in: *Výtvarné umění XVII*, 1967, 209.

⁵⁴ Jiří PADRTA: František Gross, in: *Výtvarné umění III*, 1986, 126.

⁵⁵ PETROVÁ 2004 (pozn. 49) 22.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*.

3.2.2 Ladislav Zívra

Tvorba Ladislava Zívra, do té doby, podle Gutfreundova vzoru, určená zejména kubismem a částečně civilismem, se zásadně proměňuje koncem roku 1933. K tomuto přechodu se přiblížil variováním civilistních portrétů a lidských tváří, u kterých postupně dochází ke stupňování expresivity a psychologie.⁵⁸ V portrétní masce básníka Josefa Kocourka (1933) [19], vytvořené už s určitým imaginativním záměrem, je výraz soustředěný zejména do modelace očí.⁵⁹ Tento modus se vystupňuje v díle Hlava s řasami [20] ze stejného roku, ve kterém se již úplně ztrácí závislost na modelu a stupňuje se tak ryze imaginativní složka díla.⁶⁰ Výrazně naddimenzovaná vypouklá oční víčka, pod nimi oči, zhotovené z odlišného materiálu oddalují toto dílo od civilistního východiska.

V roce 1933 vytváří Zívra Reliéf I [21], dílo směřující k objektu, které by šlo z určitého hlediska označit za surrealistické. Základ tvoří stále kubisticky stylizovaný reliéf hlavy, ke kterému jsou připojeny dva objekty, koule a mušle, „*situující reliéf hlavy mezi podmořský a kosmický svět*“⁶¹. Mezi nejnižší a nejvyšší rovinu, možná mezi realitu a sen, umisťující tak hlavu do surreálního světa. K reliéfu patřil text:

Modrý květ sejmutého slunce

mosazných vlasů

*lasturné pobřeží ztroskotaných lodí*⁶²

Nabízí se i výklad koule (vejce) a lastury jako symboly zrození. V každém případě se zde pomalu projevuje estetika náhodného setkání podle Lautréamonta.

⁵⁸ Jan Nízky: K vývoji díla Ladislava Zívra, in: Umění III, 1986, 252.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Karel SRP: Sochařství 20. a 30. let, in: Dějiny českého výtvarného umění IV/2, Praha 1998, 382.

⁶² ZÍVRA 1997 (pozn. 31) 37.

3.3 Experimenty se surrealistickými technikami v letech 1934-1935

3.3.1 Pozadí tvorby

Rok 1934 je pro mladé umělce dobou, kdy naplno rozvinuli svou surrealistickou činnost. Jejich společné snažení směřovalo k vytvoření skupiny „mladých surrealistů“, což by znamenalo oficiální potvrzení role nejmladší generace umělců, zabývajících se surrealismem. Skupina by nejspíš byla tvořena Hudečkem, Grossem, Zívrem, Chalupckým a malířem Václavem Bartovským, přítelem Chalupckého, který tenkrát také navštěvoval jejich ateliér.⁶³ Začali experimentovat se surrealistickými technikami ve stejném roce, kdy byla v Praze založená surrealistická skupina. Vytvořili tak určitou „podzemní“ alternativu k oficiálnímu surrealismu na našem území. Podzemní z toho důvodu, že v těchto letech Gross, Hudeček ani Zívr neměli možnost prezentovat své dílo.⁶⁴ Ambice měli však veliké. Vedle potenciální možnosti vytvořit vlastní skupinu se řešila možnost přijetí Hudečka, Grosse a Zívra do surrealistické skupiny. Se surrealisty byli v kontaktu, Vítězslav Nezval, Vincenc Makovský, Adolf Hoffmeister a Karel Teige dokonce navštívili jejich ateliér a hodnotili jejich díla.⁶⁵ V roce 1935 přijel do Prahy André Breton a Paul Eluard. Trojice umělců, spolu s Chalupckým, se je pokoušeli kontaktovat a dát tak o sobě vědět na mezinárodním poli. Na stejnou dobu měli naplánovanou malou výstavu u nakladatele F. J. Mullera, vydavatele Bretonovy Nadji, kde plánovali představit své surrealistické experimenty. Byla by to v době Bretonovy návštěvy jediná pražská výstava prezentující surrealismus, kterou by Breton pravděpodobně navštívil.⁶⁶ Nic z toho se nakonec neuskutečnilo. Důvody nejsou zcela jasné, pravděpodobně šlo ale o intriku ze strany Surrealistické skupiny, či některých jejích členů.⁶⁷ Došlo k roztržce, při které se Gross, Hudeček a Zívr na čas rozešli s Jindřichem Chalupckým. Tímto se také uzavírá období zájmu o programový surrealismus, živený především ze strany Chalupckého. Formující se skupina se tak rozvolňuje spíše v přátelství tří nezávisle tvořících umělců. Nastupuje období syntézy a vlastních „neortodoxních“ výkladů svých poznatků z tohoto období.

⁶³ Jindřich CHALUPECKÝ: Počátky skupiny 42, in: Cestou necestou, s. l., 1999, 49-50.

⁶⁴ E. F. Burian označil práci mladých surrealistů jako surrealismus z děr při zahájení jejich výstavy v divadle D37. Vojtěch Lahoda podle Buriana nazval kapitolu o mladých surrealistech Surrealismus z děr, in: Český surrealismus 1929-1953, Praha 1996. Na jejich práci se tehdy i dnes hledí jako na „podzemní.“

⁶⁵ ZÍVR 1997 (pozn. 31) 41.

⁶⁶ PETROVÁ 1998 (pozn. 16) 30.

⁶⁷ Existuje několik protichůdných vyjádření ze strany Chalupckého, Hudečka a Zívra. Podrobně jsou všechna zaznamenána v poznámce 34, in: Eva Petrová: Skupina 42, 104

3.3.2 Charakteristika díla

Surrealistická tvorba v tomto období se podle slov Hudečka ubírala „*cestou experimentální*“⁶⁸. Byla to doba zkoumání známých surrealistických technik, ale i doba objevování technik nových. Zapálení pro experimenty bylo pro toto období typické a dotklo se určitým způsobem každého z přátel. Ladislav Zívř opustil pozdně kubistickou a civilistní tvorbu a radikálním způsobem směřoval k objektu. Hudeček a Gross se uchýlili k dílům spíše menšího formátu na papíře (šlo ovšem o díla reprezentativní, se kterými se počítalo na společnou výstavu), která se tak odlišovala od reprezentativních prací umělců ze surrealistické skupiny, které surrealisté předvedli na své společné výstavě v Mánesu v roce 1935.⁶⁹ Umělci ze surrealistické skupiny se surrealistickými technikami, vyjma koláže, příliš nezabývali. Zdá se, že Hudeček, Gross a Zívř tvorbu surrealistů svými pracemi jaksí doplňovali, či možná spíše šli proti nim. Jindřich Chaloupecký stavěl „*vědomě a úmyslně práce svých přátel proti běžnému pojetí surrealistické malby v ČSR*...“⁷⁰. Chaloupecký měl v této době mezi přáteli velký vliv a do značné míry určoval charakter jejich výtvarných děl. Ladislav Zívř napsal: „*Nahodil jsem v hlíně plastiku Kopulace vážek. Docházel k nám Chaloupecký a usměřňoval naši tvorbu podle svých teoretických ambicí. Moje plastika nevyhovovala jeho záměrům a zkritizoval mi ji tak, že jsem ji rozbil*.“⁷¹ Endre Nemes nazval Chaloupeckého nelichotivě fanatikem „*s ambicí stát se ideologem své skupiny a prosazovat její umělce*.“⁷² Chaloupecký svůj program formuloval v nepublikované předmluvě katalogu oné neuskutečněné výstavy u nakladatele Müllera. Mluví zde o „*nelidském požadavku nadčasových hodnot*“⁷³, což také vedlo k doslovné pomíjivosti některých děl. Vedl například Zívřa, podle příkladu Zdeňka Rykra, k dílům na principu objektu a montáže, z nichž se skutečně zachoval pouhý zlomek. Podobně se nezachovaly ani Grossovy o něco pozdější asambláže. Výtvarný program vedl Chaloupeckého ke kritice Štýrského i Toyen. Kritiku vyjádřil ve svém textu Deset bodů k nadrealismu, otištěném v časopise Čin v roce 1935: „*Jindřich Štýrský se nedovede vzdát toho, co ho vedlo k artifičielistické tezi, zcela protikladné nadrealismu, tezi o umělosti a nespontánnosti obrazu. Jeho malby tak těžkopádně a nastavovaně vyváděné nemají nic společného s nadrealistickým úsilím prozkoumávat a zmohutňovat schopnost vize; jsou to,*

⁶⁸ HUDEČEK 1966 (pozn. 13) 398.

⁶⁹ PETROVÁ 1998 (pozn. 16) 32.

⁷⁰ Ibidem 30.

⁷¹ ZÍVŘ 1997 (pozn. 31), 40.

⁷² Endre NEMES: Pod příkrovem času, Praha 2003, 113.

⁷³ PETROVÁ 2004 (pozn. 49) 45.

*chtějí to být vynálezy, a nadrealismus nezná než nálezy.*⁷⁴ Charakter výtvarných děl Hudečka, Zívra a Grosse dělal z výsledných prací skutečně spíše nálezy, než vynálezy, čehož bylo dosaženo právě důsledným používáním surrealistických technik. Vedle Štyrského neušla ani Toyen kritice a pochválený byl jen Vincenc Makovský. Neznamenalo to ale všeobecné odmítnutí činnosti surrealistické skupiny. Spojení s Makovským nebo Nezvaalem považovali za velice podstatné.⁷⁵

Jak už bylo zmíněno, přátelé se dostali k surrealismu přes experimenty s jeho technikami. I díky usměrňování jejich práce Chalupeckým, můžeme na těchto dílech spatřovat asi nejčistší Grossův a Hudečkův surrealistický projev. Technik, kterými se přátelé zabývali, bylo poměrně velké množství. Zkoumání jejich účinků je pravděpodobně inspirovalo k vytváření technik vlastních (zejména Hudeček a Zívr). Zabývali se hrou cadavre exquis, koláží, frotáží, dekalky, objekty, muláží, montáží, asambláží, experimenty s křivými zrcadly a se škrobovým papírem, Chalupecký vytvářel automatické texty. Zmíněné techniky se dají rozdělit na dvě základní skupiny. První skupina souvisí s problémem „náhodných setkání“, inspirovaných slavnou Lautréamontovou větou a dále rozvedených Bretonem. Tento potenciál dokázala plně využít zejména surrealistická koláž i objekty. Techniky z druhé skupiny především podněcují umělcovu fantazii a souvisí s principem projekce. Velice staré téma, diskutované již v antice, zmiňuje i Leonardo da Vinci (na kterého se třeba odvolával i Max Ernst). Mluví o obrazech, které může člověk spatřit při pozorování skvrn na zdi, popelu v krbu, mraků nebo tekoucí vody. Leon Baptista Alberti ve svém spise O soše spojuje schopnost projekce s počátky mimetického umění. Do všemožných tvarů, které lidé spatřovali v přírodě (obrysy v písku, na stromech), se promítaly vidiny konkrétních předmětů. Tyto tvary pak stačilo jen nepatrně změnit a objevilo se zobrazení něčeho skutečného.⁷⁶ O schopnosti projekce jako o počátku umění píše i Whitney Davis ve studii *Symboly v dějinách a jejich objevování*.⁷⁷ Surrealisty v tomto směru ovlivnil také Sigmund Freud a jeho „chybné vidění“. V surrealistické podobě toto téma završuje Salvador Dalí se svou paranoicko-kritickou analýzou. Z uvedených technik se tohoto problému dotýká frotáž, dekalk, technika křivých zrcadel a škrobových papírů.

⁷⁴ Jindřich CHALUPECKÝ: Deset bodů k nadrealismu, in: *Cestou necestou*, n. l. 1999, 18; tato přímá kritika se mohla stát důvodem roztržky mezi ním, jeho přáteli a členy surrealistické skupiny, zmíněné v této kapitole.

⁷⁵ PETROVÁ 1998 (pozn. 16) 30.

⁷⁶ František MIKŠ: *Gombrich. Tajemství obrazu a jazyk umění*, Praha 2008, 46.

⁷⁷ Whitney DAVIS: *Symboly v dějinách a jejich objevování*, in: *Vizuální teorie. Současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*, n. l. 2005, 73-89.

3.3.3 Cadavre ecquis

Umělci se po vzoru pařížských surrealistů zabývali hrou cadavre ecquis [22], umožňující prozkoumávat stále nové variace „náhodných setkání.“ Surrealisté se při přednášce v pražském Mánesu v roce 1935 vyjádřili k této hře takto: „*Surrealisté, doufajíc v obohacení nahodilosti prvků, které mohou se včlenit v kresbu a zvýšit náhlost asociací, použili též způsobu, zvaného ‚Vybraná mrtvola‘ (cadavre ecquis).*“⁷⁸ André Breton napsal, že se pomocí této hry snažili získat „*hybridní bytosti*“⁷⁹. Hudeček, který se k této hře nechával zprvu přemlouvat (považoval to za nevážnost) byl výsledkem nakonec překvapen. Zaujala ho nepředvídatelnost výsledku i proces, který znamenal dobrodružství.⁸⁰ Tato hra mu nakonec otevřela dveře i k dalším surrealistickým technikám. Podle Zívrova svědectví se touto technikou zabývali tak dlouho, dokud si nevypěstovali takový cit, že dokázali už odhadnout podobu kreseb svých přátel. Tím se pro ně tato technika vyčerpala.⁸¹

3.3.4 Koláž

Koláž byla technikou, ve které dominoval František Gross, v malé míře se jí věnoval i Hudeček. Gross na téma koláže narazil už na počátku 30. let, kdy si překreslil útvary z Ernstovy dadaistické koláže z roku 1920. Ačkoliv jde o útvary překreslené klasickou technikou, lze kresbu už považovat za koláž, ve smyslu setkání překvapivých objektů v překvapivých situacích.⁸² Lepidlo nebylo nezbytnou vlastností koláže, což tvrdil i sám vynálezce této techniky v surrealistické podobě Max Ernst a hájil se, že za slovo collage (lepení) není zodpovědný.⁸³ Když se Ernst zamýšlel nad mechanismem koláže, napsal: „*Jsem v pokušení vidět v něm využití nahodilého setkání dvou vzdálených realit v nepříslušné rovině*“, parafrázující tak známý Lautréamontův výrok. Dále „*rozvíjení systematické nepříslušnosti podle Bretonovy teze.*“⁸⁴ Od stejného roku Gross vytvářel i kubistické papier collés, nemající ovšem nic společného se surrealistickým pojetím koláže. I Max Ernst upozorňoval na zaměňování těchto dvou pojmů. Svě koláže viděl jako „*nový druh šokujícího*

⁷⁸ BRETON 1937 (pozn. 1) 102.

⁷⁹ BRETON 1996 (pozn. 52) 53.

⁸⁰ HUDEČEK 1966 (pozn. 13) 398.

⁸¹ Ne však definitivně, František Hudeček se například ke hře vrátil v roce 1940

⁸² PETROVÁ 2004 (pozn. 49) 22.

⁸³ MIROSLAV LAMAC: Myšlenky moderních malířů, Praha 1989, 344.

⁸⁴ Ibidem 343.

a překvapujícího umění“, na rozdíl od papier collés, motivované „esteticky nebo architektonicky“⁸⁵.

Surrealistickou koláž pro sebe Gross objevil v roce 1934 prostřednictvím Maxe Ernsta, kdy ho okouzlo jeho dílo Stohlavá dívka, román-koláž. „*Jak je to jednoduché a jak působivé*“, napsal Gross. „*Tisíce zcela bezvýznamných obrazů, reprodukováných xylograficky, se rázem stalo zdrojem největších dobrodružství. A stačily k tomu jen nůžky a lepidlo.*“⁸⁶ Hudeček napsal, že Gross v tu dobu nakoupil stohy Gartenlaube a jiných starých časopisů z 80. let 19. století a začal „*pilně stříhat a lepit koláže*“⁸⁷.

Grossovy koláže byly, po vzoru těch Ernstových, xylografické [23] [24]. Jeho návaznost na Ernsta byla přímá, pravděpodobně už nijak nerefletoval koláž pražských surrealistů. U Štyrského i u Teigeho se sice xylografická koláž také objevila, ale jejich zájem o ní rozhodně nebyl dominantní. V roce 1934, kdy Gross s koláží začíná, vytváří Štyrský cyklus Stěhovací kabinet, který má k Ernstovskému pojetí už dost daleko. Nejen použitím barevných reprodukcí, „*ale také zjevněji exponovanou erotikou a příliš názornou výmluvností*“⁸⁸. Teige v té době kombinuje xylografické koláže s fotografií, jeho dílo ovšem zůstává dlouho nezveřejněno.

Grossovy koláže nehledaly nové cesty a možnosti, jako koláže Štyrského nebo Teigeho a pevně se opírají o svůj vzor. Ovšem Štyrský i Teige se problémem této techniky zabývali systematicky, zatímco pro Grosse to bylo spíše momentální zaujetí, snaha ověřit si její účinky. V Grossových kolážích se vždy objevuje nedeformovaná figura, která je umístěna zpravidla do prvního plánu. Gross k této technice přispěl svými rébusy. Jejich rozstříháváním učinil jejich „*skrytý smysl zcela nesmyslným*“⁸⁹. Koláž nazvaná Pan Daguerre [23], zobrazuje zmíněnou postavu v prvním plánu, připravující chemickou směs k vytvoření daguerrotypie. Vedle něho se zjevuje velký mozek s otvorem, ze kterého patrně vypadly kost, vejce a hodiny. Je možné, že se řeší téma umělcova a vynálezceva intelektu, který umožnil zachytit okamžik pro věčnost. Kost, vejce a hodiny, symboly smrti, zrození, a času zde tak hrají důležitou úlohu. Možné je i ironické vyznění tohoto díla, kdy takto rozmáchlá interpretace kontrastuje s prostou postavou Louise Daguerra, racionálně připravujícího chemickou reakci tohoto procesu.

⁸⁵ Eva PETROVÁ: Aspekty koláže, in: Česká koláž, Praha 1997, 8.

⁸⁶ František GROSS: František Gross, n. l. 1969, 12.

⁸⁷ František Hudeček 1970 (pozn. 18) nepag.

⁸⁸ PETROVÁ 1997 (pozn. 87) 8.

⁸⁹ PETROVÁ 2004 (pozn. 49) 45.

Gross ovšem nezůstal jen u lepení a myšlenku koláže se pokoušel převést i do kresby, která mu byla samozřejmějším výtvarným prostředkem.⁹⁰ Vznikla tak třeba kresba Žena-láhev [25], kompozice složená „z iracionálních prvků v iracionálních vztazích“⁹¹ a odpovídající tak skvěle Ernstově definici. Koláží je kresba i v perspektivě, naznačující za sebe řazené plány i v nerespektování proporčních poměrů. Žena-láhev je vlastně jakýmsi objektem-fantomem, jak ho definoval Breton ve Spojitých nádobách⁹² a jak to shrnul Vítězslav Nezval ve své přednášce při zahájení výstavy surrealistů v Mánesu v roce 1935: Objekt-fantóm je „*umělý výtvor, který za spolupráce cenzury vědomí vyjadřuje sublimovaný strach libidinózního původu*“⁹³.

Koláž u Františka Hudečka nebyla tak rozšířená jako u Grosse a má také jiný charakter. Hudeček je vytvářel pravděpodobně také v letech 1934-1935. Pracoval na rozdíl od Grosse s fotografií a s nefigurální tematikou, či spíše s fragmenty těl. Na jeho kolážích lze v zadním plánu vidět krajinu, ve které se zjevují surrealistické objekty. Na jedné koláži se na pozadí jakéhosi lomu s vodní plochou zjevuje cosi jako Bretonův objekt-fantom, složený z fragmentů ženského těla, nabízející atribut svého ženství [26].

3.3.5 Frotáž

Technika frotáže je technikou dlouho známou, původně neuměleckou, s širším polem využití, jako je dokumentární reprodukce, ale třeba i dětské hry. Jako surrealistická technika byla pozvednuta Maxem Ernstem v roce 1925.⁹⁴ Ernst vzpomíná, jak byl v dětství zaujat pohledem na táflování, představující falešný mahagon, které v něm vyvolávalo představy různých organických forem.⁹⁵ Dále píše: „*Podnícen vzpomínkou z dětství...byl jsem jednoho deštivého dne v jakémsi hostinci na břehu moře zachvácen posedlostí, vyvolanou pohledem na prkna podlahy, jejichž struktura vystoupila tisícerým mytím. Rozhodl jsem se tedy prozkoumat symbolickou významovost této posedlosti, a abych podpořil svou meditační a halucinační*

⁹⁰ PETROVÁ 2004 (pozn. 49) 45.

⁹¹ Ibidem 43.

⁹² BRETON 1996 (pozn. 52) 63-64.

⁹³ VÍTEZSLAV NEZVAL: První výstava surrealismu v Praze, in: Dílo XXV. Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931-1941, Praha 1974, 161.

⁹⁴ Eva PETROVÁ: Umění frotáže, Litoměřice 1995, nepag.

⁹⁵ LAMAČ 1989 (pozn. 85) 340.

*schopnost, udělal jsem podle prken podlahy sérii kreseb, a to tak, že jsem na ně kladl zcela náhodně listy papíru a přejížděl po nich tužkou.*⁹⁶

Surrealistická frotáž nebyla na našem území pražskou surrealistickou skupinou téměř nijak reflektována, Štyrský i Toyen se s ní při pařížském pobytu pravděpodobně setkali, ovšem její použití se omezilo jen na dekorativní užití nebo jako prostředek rozrušení povrchu kresby, odkazující k různým strukturám na obrazech.⁹⁷ Techniku si však roku 1934 oblíbil František Hudeček, který se tak stává jejím nejvýznamnějším představitelem na našem území.⁹⁸ Na rozdíl od Štyrského nebo Toyen pochopil Hudeček tuto techniku přesně v duchu Maxe Ernsta, tedy jako techniku k podnícení imaginace.⁹⁹ Ernst ve svém textu *Au delà de la peinture* napsal: *„Metoda frotáže nespočívající v ničem jiném než v zintenzívnění vzrušivosti duševních schopností za pomoci příslušné techniky, vylučuje všechno vědomé myšlenkové vedení (rozumu, vkusu, morálky) a redukuje extrémně aktivní podíl toho, kdo byl až dosud nazýván autorem díla...Jako člověk obvyčejné konstituce (používám tu Rimbaudův termín) učinil jsem vše pro to, abych učinil svou duši monstrózní. Jako slepý plavec učinil jsem se vidoucím. Viděl jsem.*¹⁰⁰ Toto vidění, o kterém Ernst mluví, souvisí s Rimbaudem, ale i s „paranoickou metodou“ Leonarda da Vinci, zmíněnou výše, na kterou se sám Ernst odvolává. Princip surrealistické frotáže (podle zmíněných výkladů projekce jako počátku umění) je v podstatě navození situace, ve které stál člověk v oné nepostřehnutelné chvíli na počátku umění. Je pokusem o projekci, nezátíženou tradicí, formovanou jen vlastním podvědomím (to nás vede zpět k Ernstově textu). Také Ernstův známý frotážový soubor *Histoire Naturelle* představuje téma počátku, zrození a vývoje.

I když přistupoval Hudeček k frotáži tvůrčím způsobem, Ernstův vliv je neodmyslitelný. Na jedné frotáži z roku 1934 vytváří jakousi kompozici pouze ze struktury dřeva, jasně odkazující na Ernstovu *Histoire Naturelle*. Jsou zde typické pravoúhlé vztahy, horizontála představující zem nebo krajinu, ze které vyrůstají vertikály, vše vyvedené strukturou dřeva. Může zde být kompoziční souvislost s některými listy Ernstovy *Historie*. Zmíněná dřevěná struktura má pro techniku frotáže, jak bylo zmíněno, přímo zakladatelský význam, související s Ernstovou vizí. Ovšem Hudeček se brzy vydal vlastní cestou a ve stejném roce vznikají frotáže, založené už na jeho vlastních experimentech. Zatímco Ernst používal jako podklad zejména reálné předměty a přírodniny, Hudeček začal experimentovat

⁹⁶ LAMAČ 1989 (pozn. 85) 341-342.

⁹⁷ PETROVÁ 1995 (pozn. 95) nepag.

⁹⁸ PETROVÁ 1998 (pozn. 16) 30.

⁹⁹ PETROVÁ 1995 (pozn. 95) nepag.

¹⁰⁰ LAMAČ 1989 (pozn. 85) 342.

s pastózní malbou. „...*mně stačil pastózně namalovaný obraz, trocha papíru a tuhový roubík, jímž se papír, přidržený nebo částečně páskou přilepený, opatrně přetíral. A hle, v koruně toho špatně namalovaného stromu se pod papírem skrývaly tyto létající lodě, zvířata, obličej, skály, květy a mnoho a mnoho jiných věcí*“¹⁰¹. Zatímco Ernst podložky kombinoval a různě s nimi pracoval, Hudeček si tedy patrně vystačil s jednou a frotáž pak tužkou dokresloval.¹⁰² Téma přírody je i Hudečkovi vlastní, je ovšem více pitoreskní, zaplněná „hybridními tvory a iracionálním děním.“¹⁰³ Tvorové se při procesu na papíře zjevují jako přízraky, pravděpodobně ztělesňující Hudečkovy noční můry polobdělého stavu¹⁰⁴ [27] [28] [29], o kterých již byla zmínka. Díla tak odpovídají požadavku Chalupeckého, umění jako nález a ne vynález, k čemuž náležitě použitá surrealistická frotáž automaticky směřuje.

Jakási varianta frotáže je gratáž, seškrabávání vrchní vrstvy malby z nerovné podložky. Tuto techniku použil několikrát od roku 1936 František Gross.

3.3.6 Cesta k objektu Ladislava Zívra

Ladislav Zívra se ve 30. letech stal představitelem sochařské linie, která se odkláněla od tradičního sochařství užíváním reálných předmětů a vytvářející tak sochařský objekt. Byla to doba, kdy se pomyslné nůžky mezi těmito liniemi rychle rozevíraly. Část naší sochařské scény se vracela k tradičnímu figurálnímu pojetí a sochařské objekty se naopak dále radikalizovaly.¹⁰⁵ Sama osobnost Ladislava Zívra je příkladem oné postupné radikalizace. Surrealistický objekt byl v tuto dobu teoreticky dost podrobně rozpracován o čemž se blíže zmíním v kapitole Objekt Ladislava Zívra a následný návrat k sochařským technikám.

Počátek Zívrových experimentů se odehrával v částečné izolaci. V letech 1933-1934 vypomáhá v otcově hrnčířské dílně a tvoří ve svém volném čase. Vytváří Reliéf I, kde se objevují reálné předměty naznačující již Zívrovo směřování k objektu. Už koncem roku 1933 začíná pracovat na „Surrealistickém l'object“ [30], jak dílo sám nazval.¹⁰⁶ Není to ovšem ještě objekt v pravém slova smyslu, jelikož některé jeho části jsou modelovány a není tedy celý komponovaných z nalezených předmětů. K tomu se vyjadřuje i Zívra: „*Na rozdíl od*

¹⁰¹ František Hudeček 1970 (pozn. 18) nepag.

¹⁰² PETROVÁ 1995 (pozn. 95) nepag.

¹⁰³ Ibidem.

¹⁰⁴ František Hudeček 1970 (pozn. 18) nepag.

¹⁰⁵ SRP 1998 (pozn. 61) 387.

¹⁰⁶ ZÍVRA 1997 (pozn. 31) 39.

*surrealistického ortodoxního úsilí automatického projevu je zde zachována výtvarnost.*¹⁰⁷ Jelikož se toto dílo nezachovalo a je známo jen z fotografie, bude vhodné použít přímo Zivřův popis: „*Je to kompozice zčásti nevědomého projevu visící na dvou železných vertikálách a tím odhmotněná od základu. Na kovové platformě, pokapané včelím voskem, je rukodělný odlitek mrtvé hlavičky dítěte, konkrétní iracionality, potažený vlákny červeného pečetiho vosku. Horní a spodní kreace jsou spojeny rudou hedvábnou nití.*“¹⁰⁸ Horní část kompozice představuje, pokud lze z fotografie hodnotit, jakýsi organicky spletenec, odkazující na lidské tělo. Jan Nížký v této souvislosti připomíná „*bizarně pokroucené větve staletého jilmu Zivřova dětství, na které vzpomíná ve své konfesi*“¹⁰⁹. Zmíněné evokace lidského těla i pokrouceného dřeva můžou souviset se Štyrského cyklem Kořeny, které Nezval také přirovnával k lidským tělům a které svým provedením odkazují na Bretonovu konvulzivní krásu. Na mrtvou hlavičku dítěte, nacházející se ve spodní části kompozice, upozorňuje Jan Nížký v souvislosti s „*krvavým traumatem zrození*“¹¹⁰, odkazující tak na knihu psychoanalytika Otto Ranka Trauma Zrození, kde autor rozvádí představu, „*týkající se touhy po návratu do bezpečného úkrytu v matčině těle*“¹¹¹. Toto téma se později několikrát objeví i v díle Jindřicha Štyrského.

V roce 1934 Zivř vytváří dílo Žena v závoji [31], inspirované větou Henriho Barbusse „*Ústa jsou rána a jako rána bolí.*“¹¹² Polychromovaná hlava je připevněna na železné tyči v diagonálním naklonění. Nečleněný ovoid je náhle proříznut drastickým zářezem, od kterého stéká červená barva, poukazující tak skutečně na ústa jako na ránu. V zářezu se nachází jakýsi útvar, připomínající jazyk. Děsivost tohoto zobrazení stupňuje černý závoj, přehozený přes ovoid hlavy, představující nejspíš závoj pohřební.¹¹³ Zivř Barbussovou větu doplnil slovy „*V hltanu smrtící květ*“ a zdůraznil tak motiv smrti. Dílo je formální stránkou blízké dílu Torzo s vázou (1928) [32] Hany Wichterlové. I zde je oválný tvar skulptury náhle proříznut podobným způsobem.

Následující dílo z téhož roku získalo název Delfín a oko [33]. Jde o materiálově originální reliéf, zhotovený ze sádry, vosku a skla. Je doplněný Zivřovým textem:

¹⁰⁷ Zivř 1997 (pozn. 31) 39.

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ Nížký 1986 (pozn. 58) 253.

¹¹⁰ Ibidem.

¹¹¹ Lenka BYDŽOVSKÁ / Karel SRP: Český surrealismus 1934-38, in: Český surrealismus 1929-1953, Praha 1996, 152.

¹¹² Zivř 1997 (pozn. 31) 39.

¹¹³ SRP: 1998 (pozn. 61) 384.

Amébovitý bios

v řečišti Lásky plující k monumentálnímu Ovu

*nevěsty*¹¹⁴

Toto dílo má mnoho společného se surrealistickou estetikou svojí víceznačností, zahrnující zejména erotické interpretace, mísící se ovšem nejen se symbolikou, ale téměř s názorným zobrazením momentu stvoření na biologické úrovni. Tento reliéf si v roce 1935 údajně velmi chválil Vincenc Makovský při návštěvě českých surrealistů v jejich ateliéru. Obecně na Zívrovi vyzdvihl „zápas o tvar a výraz“¹¹⁵.

V roce 1935 vyhnala materiální nouze Zívra zpět do Nové Paky.¹¹⁶ Zde v částečné kulturní izolaci dospěje k úplnému objektu a vytvoří vrcholná díla svého surrealistického období.

3.3.7 „Škrobákové struktury“ v díle Františka Hudečka

Experimenty Františka Hudečka se surrealistickou frotáží pravděpodobně vedly k tomu, že se pokusil „Leonardův poznatek“ vizuální projekce převést i do jiných technik. Byla to tzv. technika škrobových papírů a o trochu později technika křivých zrcadel. Technika škrobových papírů vedla umělce k inspiraci na základě struktury takového papíru, ve které se, podobě jako ve frotáži, zjevovaly nejrůznější obrazy a podněcovaly umělce imaginaci. Šlo o všemožné snové projekce, noční můry a černou magii, živenou u Hudečka Chalupeckým.¹¹⁷ Z těchto děsivých vidin pochází obraz Agonea nebo také Hlava spáče [34]. Lidská figura se vznáší v horizontální poloze kousek nad zemí v jakési bezčasé krajině s černým zapadajícím sluncem. Hlava figury pak děsivým způsobem zbytnuje do obrovských rozměrů. Hudeček k tomuto obrazu napsal: „Z bezmocného beztižného těla se nad jakousi bílou pouští, za jejíž obzor zapadá černé vyhaslé slunce pod temnou ale ne tmavomodrou oblohou se přes intenzivní podvědomý odpor a úsilí zadržeti tento proces, hlava pomalu, ale nezadržitelně rozrůstá do obrovské, houbovitě, nepravidelně ohraničené hmoty. Zuby velikou silou svírající velice tvrdou, bílou, perlovitou kuličku.“¹¹⁸ Hudeček se zmínil, že v této době míval pocity

¹¹⁴ ZÍVR 1997 (pozn. 31) 39

¹¹⁵ Ibidem 41.

¹¹⁶ Ibidem 43.

¹¹⁷ František Hudeček 1970 (pozn. 18) nepag.

¹¹⁸ Ibidem.

podobné těm, které zaznamenal na tomto obrázku. Jeho sny a vidiny taktéž nekontrolovatelně útočily na jeho vědomí a jeho hlava tak „bytněla“ pod tíhou všemožných přeludů. Nakonec Hudeček upustil od jejich záznamů, protože to ještě zintenzivňovalo tyto stavy, ze kterých měl strach.¹¹⁹ Zbytnělá hlava nakonec ztrácí své obrysy a rozbují se do neforemné struktury, inspirované pokusy se škrobovým papírem. Zuby zakousnuté do bílé kuličky ukazují, v jaké agonii probíhá tento proces.

Jakési zhoubné, rakovinné bujení předvedl Hudeček i ve své kresbě *Dermoid*¹²⁰ z roku 1935 [35]. Jde o jakýsi nepravidelně rostlý útvar s typickou strukturou, připomínající možná lidské torzo v antickém stylu. Naznačený kontrapost s ponderací i s draperií, danou onou strukturou, přibližuje dílo k dobově rozšířené antické tématice, které se ani Hudeček nevyhýbal. Po formální stránce s kresbou souvisí Hudečkův olej *Nemesis* [36] ze stejného roku. Původní útvar *dermoidu* je zde zasazen do schematické krajiny. Z tohoto organického tvaru s mnoha dalšími zhoubnými výrůstky vyrůstá i děsivá postava *Nemesis*.

Estetika struktury vyzorované ze škrobových papírů nejspíš přivedla Hudečka k jeho nejznámější práci z tohoto období, *Faidros a Sokrates čili O kráse* (1934) [37]. Jedná se o asambláž, vytvořenou ze dvou hadrů, jejichž zřasení připomíná Hudečkovy „škrobáky“ a z jistého hlediska lze dílo řadit k tomuto inspiračnímu zdroji. Dílo je jinak svým provedením velice původní. Originálním způsobem je zde zpracována dobově populární antická tematika. Příbuzným dílem může být zmíněná kresba *Dermoid*, zachycující kresbou do značné míry určitý antikizující tvar obdobné struktury. Vznešené téma rozhovoru dvou antických filozofů i téma krásy, obsažené v názvu, je zde konfrontováno s určitým formálním antiestetismem. Výjev zobrazuje *Faidra* a *Sokrata* při rozhovoru. Mladší *Faidros* kontrastuje s vrásčitým *Sokratem*. Zřasená látka může být i odkazem na antickou draperii. *Vojtěch Lahoda* rozebírá toto dílo z hlediska jeho obsahu s odkazem na konkrétní pasáže *Platónova Faidra*.¹²¹

¹¹⁹ František Hudeček 1970 (pozn. 18) nepag.

¹²⁰ Nádorovitý útvar v kůži.

¹²¹ Vojtěch LAHODA: Surrealismus z děr, in: Český surrealismus 1929-1953, Praha 1996, 239-240.

3.4 Objekt Ladislava Zívra a následný návrat k sochařským technikám

3.4.1 Pozadí tvorby

Rozkol, který mezi přáteli v roce 1935 nastal, zapříčinil, že nakonec opustili společný ateliér a „rozprchli se každý jiným směrem“¹²². Ladislava Zívra vyhnala finanční tíseň zpět domů do Nové Paky, kde opět pracoval v hrnčířské dílně svého otce, aby našetřil peníze pro své další působení. Po čase se ale této práce vzdal a rozhodl se pro bohémsky vedený život zde v Nové Pace, odloučený od kulturního centra. Sám Zívr vzpomíná na toto období takto: „Ve svém provinciálním prostředí jsem žil bez dostatečných kontaktů s kulturním centrem. Stával jsem se takto nezávislým, neovlivněn kulturními slovníky ani vizuálními příklady, s větší možností osobní původnosti.“¹²³ Zívr odešel z domova a pronajal si prázdný kupecký krám, který využíval jako ateliér, kde žil opět v částečné bídě. Projeví se zde Zívrovo vnitřní romantické založení.¹²⁴ Sám tyto sklony považuje za původce svého surrealistického zaměření. Zmiňuje se o tom, že blízko jeho ateliéru (který byl mimochodem hned vedle hřbitova) stála rotundovitá kaplička s kryptou, kde byly v rakvích „mumifikované pozůstatky packých měšťanů“. Zívr píše: „Prohlížel jsem si se zájmem toto pietní podzemí. Upoutala mě rakev s mladou dívkou v krásném zeleném závoji. Seshora pronikalo denní světlo na vysokou nakupeninu lebek z hrobů. Byl to důstojný začátek mého surrealistického pobytu v blízkosti těchto rekvizit.“¹²⁵ Zívr se přiznává ke své oblibě Aloysia Bertranda.¹²⁶ Později se stává velkým uctívatelem kultu Karla Hynka Máchy. Nechává si podle jeho vzoru narůst dlouhé vlasy a vousy, Pouť krkonošskou nazývá snovým paranoicko-kritickým dílem. Podle svých slov toto „romantické blouznění“ odstartuje jeho novou uměleckou aktivitu po překonání krize počátku 40. let. Zívr pravděpodobně znal sborník Ani Lúna ani labuť a Nezvalova surrealistická interpretace Máchy mohla mít na Zívra jistý vliv.

Bohémský život, podpořený Rimbaudovým příkladem, plně rozvinul s Františkem Hudečkem, který za Zívrem na čas přijel do Nové Paky. Podobně jako pařížští surrealisté o sobě často provokativně dávali vědět mezi místními měšťáky. Chodili spolu „provokovat do společnosti packé smetánky v symbolicky modrých dělnických košilích a s trojčipými rudými

¹²² ZÍVR 1997 (pozn. 31) 43.

¹²³ Ibidem 45.

¹²⁴ NÍZKÝ 1986 (pozn. 58) 252.

¹²⁵ ZÍVR 1997 (pozn. 31) 44.

¹²⁶ Ibidem 40.

*hvězdami v klopě*¹²⁷. Zívř píše: „*Jako dva rodní bratři byli jsme pro mnohé zajímaví svým salónním komunismem...Vyznávali jsme metodu rimbaudovského rozrušování smyslů. Hudeček mne jednou na vyzvání píchni skutečně píchl při tanci hluboko do dlaně svým nožikem na tužky. Rána silně krvácela. Jindy za krásného rozednávání jsme váleli sudy v bílých pláštích luční strání do Střelnice. Došlo to tak daleko, že jsem musel jedenkrát dostat injekci Novopanu a Coraminu.*“¹²⁸

Z této velice plodné izolace, kterou Zívř v Nové Pace zažíval, ho vytrhl rok 1937, kdy je jeho dílo konfrontováno s jinými na salonech, pořádaných Emilem Františkem Burianem a má úspěch.

3.4.2 Charakteristika díla

Zívřův a Hudečkův společný pobyt byl pro oba velmi inspirující. Znamenal prostoupení určitých surrealistických idejí nejen jejich tvorbou, ale i životem. Jejich rozsáhlé pokusy z předchozího období se transformovaly zejména do uvědomění si surrealistického apelu na osvobození člověka. Posíleno dobovou politickou situací s tím souvisí nová angažovaná témata, odsuzující občanskou válku ve Španělsku, ale třeba i téma sovětské a československé vojenské družby, které Zívř zpracovával.¹²⁹ Z těchto nových pocitů vyšly i diskuze o „*bezrukém Raffaelovi*“,¹³⁰ o takovém umění, které může dělat každý. Toto je typická otázka surrealistických diskuzí, vycházející už z Lautréamontova prohlášení, že poezie bude dílem všech a pro všechny a dále rozvedená Bretonem.¹³¹ Zívř píše: „*Různé nálezy devastovaných předmětů na půdách a smetištích evokovaly k podvědomému vytváření mnoha nesochařských kompozic...Zdálo se, že asambláže může vytvářet každý...V těchto pracích bylo možno realizovat novým vyjádřením a v souladu s vlastními uměleckými ambicemi socialistický boj za osvobození člověka.*“¹³² Vyčlenění objektu z ryze sochařského prostředí dokazují koneckonců i práce Zívřových přátel Hudečka, Grosse nebo Rykra. Objekt, stejně jako některé další surrealistické techniky, se stává doménou malířů i básníků, ovšem

¹²⁷ Zívř 1997 (pozn. 31) 44.

¹²⁸ Ibidem.

¹²⁹ Ibidem 45.

¹³⁰ Ibidem.

¹³¹ Vítězslav NEZVAL: Mezinárodní bulletin surrealismu, in: Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931-1941, Praha 1974, 170.

¹³² Zívř 1997 (pozn. 31) 44-46.

nikdy se u nás nevymaní ze sochařského prostředí úplně.¹³³ Zívř se k těmto otázkám staví spíše skepticky: „*Diskutovalo se...o tom, že umění budou dělat všichni, ale neuvážilo se, že všichni lidé nejsou básníky a že vizuální poezii je schopen tvořit zase jen básník.*“¹³⁴ Tyto debaty byly však jedním z ohnisek, které nakonec dovedly Zívřa k čistému objektu.

Geneze těchto Zívřových pokusů sahá na počátek 30. let, kdy se toulal s Hudečkem kolem „*podbabských cihelen, smetišť a skládek*“¹³⁵, kde Zívř hledal předměty, které by použil pro svou tvorbu. I Jindřich Chalupecký se pokoušel Zívřa přimět k takovému „nesochařskému“ projevu a nejspíš ho po sochaři přímo vyžadoval. O těchto objektech, které nazýval montáží, Chalupecký napsal, že sochař, „*dokonale vzdálen beztvarych hlin, kovů a kamenů, vezme vlasy, oblázky, ptací peří, kterékoli věci v celé jejich hotové jedinečnosti, bude je klásti k sobě a úzkostlivě se střeže porušit skutečnost, již zřejmě i skrytě mu jsou, bude postupně vyvolávat důvod, proč právě jej zaujímají*“¹³⁶. Vedle toho stála samozřejmě bohatě rozpracovaná teorie surrealistického objektu. V roce 1935 měl v Praze André Breton přednášku na téma Situace surrealistického objektu. Ve stejném roce tento problém reprezentativně shrnuje i Vítězslav Nezval ve své přednášce při zahájení První výstavy surrealismu v Praze, kde podává přehled jednotlivých charakterizovaných typů objektů. Pro Zívřa mohl být inspirativní zejména Salvador Dalí, který tento problém teoreticky i výtvarně významně obohatil. Se Zívřovými pracemi se poměrně shodují jeho „*pohyblivé objekty erotického významu*“ (ačkoliv Zívřovy objekty kinetické prvky nejspíš neměly), charakterizované také jako všední objekty symbolického a emocionálního významu,¹³⁷ nebo také skatologické objekty. Podle Bretona „*objekty, určené vyvolávat nepřímými prostředky zvláštní sexuální emoce.*“¹³⁸

Z těchto tendencí vyšel Zívřův jediný zachovaný objekt s názvem Srdce inkognito z roku 1936 [38]. Tvar srdce zde znázorňují dva zelené střevíčky, spojené červeným řetízkem, svírající jakési plné jádro ve tvaru koule. Na střevíčky je zavěšený růženec. Tento tvar vyrůstá z květináče a je obklopen abstraktní změtí drátů, přes kterou je přehozená síťovina. Celý objekt byl dodatečně uzavřen do skleněné bání, ve které je vystaven až do dnešní doby. Zívř dílo doplnil slovy:

¹³³ SRP 1998 (pozn. 61) 386.

¹³⁴ ZÍVŘ 1997 (pozn. 31) 45.

¹³⁵ PETROVÁ 1998 (pozn. 16) 34.

¹³⁶ PETROVÁ 1998 (pozn. 16) 31.

¹³⁷ NEZVAL 1974 (pozn. 93) 161.

¹³⁸ *Ibidem*.

„Zelené střevisky v naději dotancovaly

v tkanině křoví Panny Marie pod šturcem“¹³⁹

Dále píše: „Pod vlivem dobové tendence francouzských surrealistů vyšlých z dadaismu jsem realizoval *l'object Srdce inkognito*.“¹⁴⁰ Zívř mohl mít možná na mysli i konkrétní skatologický objekt Salvadora Dalího z roku 1931 [39] s červeným dámským střeviskem. Pár střevisků se také objevuje v cyklu Jindřicha Štyrského *Stěhovací kabinet*. Jistou formální podobnost lze vidět i na Grossově obraze *Dóže Benátské* aneb *co vyrostli z hrnečku*, vytvořeném ve stejném roce. Připomenul bych také objekt Méret Oppenheim *Má chuva* (1936) [40]. Lyrická výtvarnost Zívřova objektu, posílená autorovým romantismem, vzdaluje dílo ortodoxně surrealistickému analytickému úsilí a vzniká tak objekt spíše esteticky metaforický. Dílo ale zároveň představuje jakýsi erotický fetiš. Střevisky, připomínající autorovi citový vztah k jisté osobě¹⁴¹, jsou spojené do tvaru srdce. Odráží tak Zívřovu zkušenost nenaplněné touhy.¹⁴² V tomto se dílo opět podobá zmíněnému objektu Salvadora Dalího, kde střevisk, patřící Gale¹⁴³, je také určitým fetišem, ovšem s podstatně exponovanější erotikou. Zívřa příliš nelákala takováto explicitní vyjádření erotiky. Už při popisu svého reliéfu *Černé srdce* z roku 1935 napsal: „Při práci na něm jsem si ověřil, že lze slušně ztvárnit i to, co by slušně ztvárněno bylo neslušné.“¹⁴⁴ Zívřův objekt tak odkazuje spíše na sféru citů, což je vyjádřeno i samotným motivem srdce. Zajímavý je motiv určitě gradace, kdy se od zevního „dematerializovaného“ krytu postupuje až k plnému jádru, sevřenému střevisky.

Jak už jsem se zmínil, *Srdce inkognito* je jediným Zívřovým zachovaným objektem, popis jeho následujících prací bude proto o něco náročnější. Vedle čistých objektů Zívř experimentoval i s novými technikami. Díky materiálu, ze kterých byly tyto práce vytvořené, nebyla jejich trvanlivost vysoká. Zívř podle vlastních slov obohatil surrealistické techniky o muláž [41]. Muláž spočívala v namáčení přírodnin, zejména rostlinných, do tekuté sádry, které pak připevňoval na desku. „Spojoval jsem přírodní nálezy s tekutou sádrov v díla imaginativní fantastické působivosti.“¹⁴⁵ V roce 1936 vznikly také další surrealistické objekty, *l'object I* [42] a *II* [44], z fotografie ovšem velice špatně čitelné. Surrealistický *l'object II* je tvořen chomáči, připevněnými na jakýsi igelit. O objektu *Ukradená ruka* Zívř napsal:

¹³⁹ Zívř 1997 (pozn. 31) 45.

¹⁴⁰ Ibidem.

¹⁴¹ Nízký 1986 (pozn. 58) 253.

¹⁴² ŠRP 1998 (pozn. 61) 384.

¹⁴³ Manželka Salvadora Dalího.

¹⁴⁴ Zívř 1997 (pozn. 31) 44.

¹⁴⁵ Ibidem 46.

„...freudovsky erotické l'object se vztyčenou rukou ženy v závoji vlasů na podstavci s proudem vycházejícího světla.“¹⁴⁶

Ladislav Zívř u čistých objektů nesetřval příliš dlouho. Stále se vyhrocující politická situace ho nutila ke změně přístupu po obsahové i po formální stránce. Jak už bylo naznačeno o něco výš, Zívř se přiklání k jasnější symbolice, k otevřené sugesci budoucí katastrofy a k varovnému momentu. Vzniká tak několik závažných, společensky angažovaných děl, prostřednictvím kterých se staví proti fašismu a hrozící válce. Podobný vývoj prodělali ve druhé polovině 30. let i další surrealismem ovlivnění autoři. Vedle Hudečka to byl například František Muzika, František Janoušek Alois Wachsmann nebo Bohdan Lacina.¹⁴⁷ Příznačným tématem se stala občanská válka ve Španělsku. Takovýto vývojový zlom nebyl patrný jen v českém umění, je analogický k dění v celé Evropě a symbolizovaný zejména tvorbou Pabla Picassa.

V této atmosféře vzniká dílo *Tři ženy* (1937) [45], které reaguje na politickou situaci ve Španělsku. Po formální stránce dílo vychází z autorových experimentů s muláží. Jde o sádrový reliéf, pokapávaný voskem, doplněný reálnými předměty, rouškou a chomáčem. Drastický výjev ukazuje tři ženské postavy amorfních, roztékajících se tvarů, probodnuté jakýmsi dlouhým předmětem. První hlava ženy je ukázána z profilu, prostřední postava má roušku přes hlavu, přes kterou místo tváře prosvítá lebka. O vztahu hlavy a roušky Zívř přemýšlel už v předchozích letech na díle *Hlava se smutečným závojem* (1934), kde rouška zakrývá podobně drastický pohled. Jde nejspíš o motiv smrti, ztracený pod rouškou politických machinací a propagandy. Vztah roušky a hlavy se zde extrémním způsobem přesouvá od tradičního výrazu určité smyslnosti k brutálnímu výjevu, kdy rouška zastírá „*přímý pohled do očí smrti*“¹⁴⁸. K pravé hlavě je připojen chomáč. Zívř dílo doplnil textem:

„*Viselci na rožni*

protknuti dřevěnou dýkou

v smrti španělské demokracie“¹⁴⁹

Podobný příklad proměny pevného tvaru (lidské figury) v odkapávající organickou hmotu lze vidět i na pracích Jindřicha Štyrského, konkrétně na obrazech *Tekutá panenka* [46] nebo

¹⁴⁶ ZÍVR 1997 (pozn. 31) 44.

¹⁴⁷ NÍZKÝ 1986 (pozn. 58) 253.

¹⁴⁸ SRP 1998 (pozn. 61) 386.

¹⁴⁹ ZÍVR 1997 (pozn. 31) 45

Člověk nesený větrem [47], ovšem Zívr nedochází až k tak radikálnímu znehodnocení lidského těla (u Štyrského se mění v exkrementy nebo se roztéká v krev). S tímto souvisí i obraz Salvadora Dalího Sázená vejce na talíři bez talíře (1932).

Následující léta Zívr popisuje jako dobu zaplněnou „*mimouměleckými starostmi*.“¹⁵⁰ Z existenčních důvodů pracuje na „*běžných zakázkách...Nedostalo se jim potřebného času ani soustředění*.“¹⁵¹ Vzniká tak třeba monumentální sochařská produkce u hřbitovních vrat nebo socha T. G. Masaryka. Tyto práce se nezachovaly. Až v roce 1939 vzniká dílo Mrtvý pták [48], zhotovené z kamene a polychromované sádry. Toto dílo vzniklo pod vlivem tragických událostí a šokem, vzniklým oznámením demobilizace.¹⁵² Podobně jako Hudečkův obraz 15. březen 1939 reaguje bezprostředně na traumatický vývoj politické situace. Zívrův surrealismus se v tomto díle uzavírá, výjev se stává jakýmsi imaginativním symbolem „*tragédie, melancholie a smutku*.“¹⁵³ Jak sám autor zmiňoval, jeho dílo se dostalo v této těžké době do krize, ze které ho dostala až četba Máchy a spoluúčast na aktivitách Skupiny 42.

¹⁵⁰ ZÍVR 1997 (pozn. 31) 46.

¹⁵¹ Ibidem.

¹⁵² Ibidem.

¹⁵³ NÍZKÝ 1986 (pozn. 58) 253.

3.5 Proměny surrealismu Františka Hudečka ve 2. polovině 30. let; Miroslav Hák a pokusy se surrealistickou fotografií

Na Hudečkovy aktivity v Nové Pace jsem upozornil v předchozí kapitole v souvislosti s Ladislavem Zívrem. Pro samotné Hudečkovu dílo znamená rok 1936 počátek určité obsahové proměny, podobně jako tomu bylo u Zívra i u dalších představitelů české moderny. Tato proměna je spojená s díly, bezprostředněji reagujícími na dobovou politickou situaci, často tušícími hrozící katastrofou, zdůrazněnou konkrétnějšími tématy. V případě Hudečka vstupuje do děl výraznější prvek narace, kalkul a snaha o jistou alegorizaci.¹⁵⁴ Samotný proces tvorby přestává být důležitější než výsledné dílo. Hudeček se už nenechává v takové míře překvapovat náhodnými tvary, které ze škrobových struktur vyvstávají, ale vytváří formy za konkrétním záměrem, pro konkrétní námět, domalovává je a zasazuje do krajiny. Formální stránka těchto Hudečkových děl většinou vychází ze škrobových papírů, s jejichž pomocí vytváří postavy a přízraky měkkých, organických tvarů. Z těchto předpokladů vznikají komplexnější, syntetická díla. Hudeček napsal: „*Některé moje obrazy z těchto let 1935-38 jsou první velmi definitivní malby.*“¹⁵⁵ Forma vždy u Hudečka vedla k obsahu, na rozdíl třeba od Grosse, kterého i přes surrealistickou etapu nepřestávaly zajímat ryze formální hry. „*Co mě se týká,*“ píše Hudeček „*dal mi surrealismus vědomí suverénní důležitosti obsahu obrazu. Obsah nutí k obrazu. Obraz je jen uskutečněním obsahu.*“¹⁵⁶ K tomuto přesvědčení zákonitě vedla zkušenost náležitého užívání surrealistických technik, které pro Hudečka nepřestávaly být zajímavé ani v těchto letech. Pod vlivem Miroslava Háka krátce experimentuje s fotografickými materiály. Nadále pracuje i s křivými zrcadly nebo s technikou stírání barev z obrazu, která dávala vzniknout obrazům „*měňavých plisní.*“¹⁵⁷ [49]

Hudečkova práce s křivými zrcadly (používal obouvací lžíci) vedla ke kresbám „*anamorfotického charakteru.*“¹⁵⁸ Podoba objektů se v zrcadle transformuje a Hudeček je kresbou převádí na papír jako měkké organické tvary. Touto technikou Hudeček dále rozvíjí své přeludné, snové vnímání reality v duchu nadreality, což řadí tuto techniku přímo vedle Hudečkových frotáží a škrobáků (princip náhodných setkání se u Hudečka nikdy příliš

¹⁵⁴ LAHODA 1996 (pozn. 121) 242.

¹⁵⁵ HUDEČEK 1966 (pozn. 13) 398.

¹⁵⁶ Ibidem.

¹⁵⁷ PETROVÁ 1969 (pozn. 12) 8.

¹⁵⁸ Ibidem.

neuplatnil). Prostřednictvím techniky křivých zrcadel vznikají záhadné Hlavy [50] [51], Ženská torza [52] i abstraktně působící kompozice. Častý je i erotický podtext těchto prací.

Jak už bylo zmíněno, Hudeček začíná spolu s Miroslavem Hákem experimentovat s fotografií, s fokalky (podle dekalku Oscara Domíngueze) a s fotorytinami. Hudeček vytvářel první pokusy už v roce 1934. S fotografickými materiály pracoval jako grafik [53]. Zajímalo ho „vztah prostoru a světla. Černý prostor se propadá do propastné hloubky, černá má dále funkci kresby.“¹⁵⁹ Tato tvorba reflektuje experimenty s fotografií Mana Raye, na které u nás navazoval například i František Povolný.¹⁶⁰ Jeho fotografie Přízrak (1933-1934) má v sobě cosi ze zvláštní deformace, kterou Hudeček využije prostřednictvím svých křivých zrcadel.

Fotograf Miroslav Hák, taktéž budoucí člen Skupiny 42, novopacký rodák a blízký přítel Grosse a Zívra, se projevil jako velice tvůrčí osobnost, co se týká surrealistické fotografie. Ve svých pracích několikrát využil, podobně jako jeho přátelé, amorfní stékající formy, které mohly mít jistý vliv. V této souvislosti bych zmínil díla jako Deštivý den (1936) [54] nebo Struktáž (1937) [55], která vznikla nanášením chemikálií přímo na fotografický papír. Postup připomíná automatickou práci s materiálem a výsledek téměř gestickou malbu 50. let.¹⁶¹ Velice originálním dílem je Maska-Brouk (1935) [56], kde Hák uplatňuje Dalího paranoicko-kritickou metodu, ve fotografii velmi vzácnou. Jeho Autoportrét (1938) [43] je pak vlastně jakýmsi surrealistickým objektem. Fotografie může připomenout přístup Václava Zykunda, který ze svého těla také dělal součást surrealistického objektu. Autoportrét může kompozičně připomenout surrealistický l'objet I Ladislava Zívra [42].

Prvním obrazem, který by mohl Hudeček považovat za své „velmi definitivní“ dílo, je nejspíš Revoluce-Krutá královna bude překvapena neúprosným jitem (1935) [57]. Do díla proniká zmíněná narace a alegoričnost. V tomto ohledu je dílo příbuzné s Hudečkovým obrazem Nemesis ze stejného roku. Obraz má politický námět postavený na klasické alegorii dne a noci. V centru kompozice se nachází postava královny (noci), pod kterou se sklání žena. Od východu pak spěchá jakási alegorie jitra s rudou pěticípou hvězdou, znamenající revoluci. Je doprovázena jasnou září. Určité schéma záře přicházející od východu (z pravé části obrazu) se třeba v 50. letech stane typické pro obrazy socialistického realismu. Kvůli tomuto obrazu navštívil Hudečekův ateliér Vítězslav Nezval¹⁶², zaujatý nejspíš politickým námětem díla.

¹⁵⁹ PETROVÁ 1998 (pozn. 16) 32-33.

¹⁶⁰ Antonín DUFEK: Fotografie 30. let, in: Dějiny českého výtvarného umění IV/2, Praha 1998, 335-336.

¹⁶¹ Vladimír BIRGUS (ed.): Česká fotografická avantgarda 1918-1948, Praha 1999, 77-78.

¹⁶² PETROVÁ 1969 (pozn. 12) 16.

Podobným dílem Hudečkovy syntézy je obraz Golem-muž probuzený žhavým kladivem (1935-1937) [58]. Autor zde podobným způsobem pracuje s utvářením figury. I název je strukturovaný shodným způsobem. Golem je ožívován z „amorfní pralátky“¹⁶³, stejně jako se jeho forma zjevila Hudečkovy v amorfní struktuře škrobového papíru. Střed kompozice zaujímá žhavé kladivo, od kterého se rozptyluje světlo a tvaruje formy až po způsobu barokního šerosvitu. Tímto dílem vstupuje do Hudečkových obrazů symbolika ohně, kterou bude nadále významně rozvíjet. Autor se tímto dílem opět vrací ke vzpomínkám na domov, jeho otec byl totiž kovář. Centrální světelný bod v podobě plamene později zopakuje, opět v souvislosti s tématem domova, na obraze Kovárna mého otce (1938) i na návrhu opony pro divadlo D 38.

Mezi díla surrealistické syntézy můžeme zařadit i obraz Shledání (1936) [59], nebo zátiší Kytice a hlava (1936) [60], kde dosáhl Hudeček pomocí škrobových papírů potřaných vznášejících se forem, vyvolávajících asociace zmíněných objektů. Tato vize byla pak autorem opět domalována.

Od roku 1937 se neklid v Hudečkově díle stupňuje. Dochází k zřejmým formálním i významovým posunům.¹⁶⁴ Vliv surrealismu se snižuje a Hudeček se více obrací k vlastní imaginaci. V jeho díle se atmosféra doby projeví výrazněji, než u jeho kolegů. Reaguje rozrušenou citlivostí a stažením se k intimnějším tématům a vzpomínkám. Ladislav Zív se spíše uchyluje do ústraní a na čas přestává tvořit, František Gross se spíše zabývá budováním dokonalé formy a politickou situací téměř nereflektuje.

Těmto úzkostným obrazům předcházejí Hudečkovy výtvarné reakce na občanskou válku ve Španělsku. Toto téma, zmíněné už v předchozí kapitole, bylo mezi českými, surrealismem ovlivněnými umělci dost frekventované. Na obraze Španělsko (1936) [61] Hudeček skombinoval několik technik, aby dosáhl skutečně děsivého výjevu. Španělsko je zde představeno jako široká pláň, přes kterou se přehnal obrovský vzdušný vír, zanechávající po sobě zkázu. Stín tohoto objektu symbolicky zahaluje polovinu pláně do stínu a rozděluje jí tak na dvě oddělené strany. V popředí obrazu stékají z horní části barvy, připomínající „tekoucí“ formy Zívových Třech žen, Grossova C'est un homme...nebo některých Hákových prací. Tyto barvy stékají na zem, kde vytváří jakousi vidinu zmrzačeného těla. V souvislosti s tím bych opět připomněl Štyrského obrazy Člověk nesený větrem a zvláště Tekutou panenku, kde se forma rozpouští v krvavou stopu. V pozadí se pak vznáší útvar,

¹⁶³ PETROVÁ 1998 (pozn. 16) 32.

¹⁶⁴ PETROVÁ 1969 (pozn. 12) 16.

připomínající formy z Hudečkových křivých zrcadel, ale zároveň opět i třeba formy Štyrského. Intenzitou se dílo vyrovná některým drastickým výjevům Ladislava Zívra. Zajímavé jsou i náznaky geometrie, která se v Hudečkově díle naplno projeví později.

Obraz Zápas (1936) [62] také souvisí s tématem Španělska. Boj je zde zobrazen jako dynamický propletenec tvarů. Je zde uplatněna klasická surrealistická metamorfóza tvarů, kdy z celku vyvstávají postavy, aby byly opět pohlceny formou, válečným šílenstvím. Z jistého hlediska k tématu přistoupil podobně František Muzika ve svém obraze Zápas (1937), zobrazující propletené zápasící postavy, vytvářející tak jakýsi dynamický objekt.

Od roku 1937 nabývá u Hudečka na důležitosti symbolika ohně. Oheň představuje jakési rozrušení, které spaluje autorovo vědomí a přibližuje ho ke stavu jakési extaticnosti. Díla jsou výrazem intimnější, formáty obrazů se zmenšují. (Tento směr nakonec Hudečka zavede na konci 30. let zpět k určité Chiricovské metafyzice.) Objevuje téma ohňových zvířat [63], kohoutů, později i hlav, vyjadřujících stupeň nejvyššího rozrušení. Obraz Heraldické zvíře (1937) [64] představuje jednoho takového tvora zachváceného plamenem. V roce 1939 se objevují senzitivní hlavy i celé figury v plamenech, o kterých se podrobněji zmíním v následující kapitole. Oheň byl pro Hudečka zároveň silou „oživující a očištnou.“¹⁶⁵ Hudečkovy ohnivé tvory to přibližuje k bájnému fénixovi, k tématu nesmrtelnosti a neustálého koloběhu, směřujícímu k jakémusi zlatému věku. Hudeček v roce 1939 napsal: „Že zatímco nejvyšší formy života degenerují a odumírají, na jejich počátku vznikají formy nové, dosud neexistující. Nebud'me truchlivý, vždyť život nezačal včera a nekončí zítra... Zlatý věk lidstva jistě jednou přijde, třeba jen nakrátko.“¹⁶⁶

Motiv ohně měl u Hudečka ambivalentní postavení, což se projevilo zejména na jeho obraze Kovárna mého otce (1938) [65]. Centrálním motivem je plamen, vycházející z otcovy kovárny. Obraz je tak vzpomínkou na dobu Hudečkova mládí a na idylu prožívanou na venkově, znamenající pro Hudečka v této době jistou oporu.¹⁶⁷ Rozvíjí zde soubor asociací, související s touto vzpomínkou. Tyto asociace vytváří celkovou kompozici díla bez zjevného logického uspořádání. Do jaké míry jsou ortodoxně surrealistické je spíše otázka. Ve středu je pak samotná kovárna, ze které se šíří plameny, které pronikají i k ostatním výjevům a částečně tak scelují rozbitou kompozici díla. Šířící se plamen má ale také symboliku hrozící katastrofy, která by mohla proniknout až k takovým pevným jistotám, jako je pro Hudečka

¹⁶⁵ PETROVÁ 1998 (pozn. 16) 41.

¹⁶⁶ Eva PETROVÁ: Domov, svět, vesmír, in: Atelier III, 1990, č. 13, 8.

¹⁶⁷ PETROVÁ 1969 (pozn. 12) 8.

domov, ke kterému se už od začátku svého Pražského pobytu silně upínal. Oheň jako motiv domova Hudeček zopakuje na oponě pro divadlo D 39, o čemž se zmíním v kapitole Hudeček, Gross, Zívř a E. F. Burian.

Hudeček v tomto období nepovažoval své oblíbené surrealistické techniky ještě za zcela vyčerpané. Několikrát se vrátí ke škrobákovým strukturám. V roce 1938 vzniká obraz *Válka* [66]. Nezobrazuje ovšem známé houbovitě měkké útvary, které vytvářel kolem poloviny 30. let, ale spíše jakési potrhané, vznášející se objekty, použité třeba už na obraze *Kytice a hlava* (1936). Téma boje se odehrává ve schematicky pojaté krajině. Výjev se vyznačuje opět jistou narací. Lze zde jasně rozeznat figury útočníka, prchajícího člověka i mrtvého člověka. Těžko určit, zda výjev opět reaguje na dění ve Španělsku, nebo je už předzvěstí nadcházející války.

Ve stejném roce Hudeček maluje obraz *Lázeň mládí* (1938) [67], ve které využívá inspirace ze škrobových papírů podobným způsobem, jako v předchozím obraze. Dílo je nejspíš další vzpomínkou na Hudečkovo dětství. Struktury ze škrobových papírů vytváří postavy a zvířata, shromážděné kolem jakéhosi bazénu.

K surrealismu se Hudeček neobrací jen prostřednictvím zmíněné techniky. V roce 1937 vzniká dekalkomanie s názvem *Poutník* [68]. Vrací se zde téma opuštěného chodce, které Hudečka provází už od nejranějších let. (Vrcholící pak samozřejmě v jeho souboru nočních chodců ve 40. letech.) Formálně se dílo odlišuje od dekalkomanií Dominguezova stylu (u nás zastoupeného Nezvačem). Hudeček pracoval tak, aby vytvořil konkrétní krajinu s konkrétní postavou. Opět se tak projeví Hudečkův příklon k názornější formě i symbolice. U tohoto díla se výrazně vnucuje vzpomínka na často citovanou „paranoickou“ metodu Leonarda da Vinci a jeho nalézání tvarů ve skvrnách na zdi.

Motiv jakéhosi chodce se vrací i v obraze *Surrealistická kompozice* (1938) [69]. V době, kdy u Hudečka surrealismus pomalu vyznívá, vzniká obraz, připomínající surrealistický verismus Salvadora Dalího, pro Hudečka naprosto netypický. Je možné, že ho na toto východisku upozornily práce Václava Zykunda nebo Bohdana Laciny, se kterými v roce 1937 vystavoval.

3.6 František Gross a syntéza imaginativně-rationálních složek v jeho díle

Grossovo surrealistické období je charakteristické prolnutím konstrukčního chápání obrazu s imaginativním přístupem. Jeho tvorba pramení z jiných předpokladů, než je tomu u Hudečka nebo u Zívra. Grossovo chápání tohoto směru nevychází z romanticko-iracionální sféry, ale zejména z reálných prožitků a osobních zkušeností. Sám Gross přiznával, že nedokázal malovat z fantazie, ale že vždy potřeboval nějaký vnější podmět, vizuální zážitek¹⁶⁸, což je v podstatě opak přístupu takových výtvarníků, jako je třeba Hudeček, kteří vycházeli z vlastních představ a vidin až halucinačního charakteru. Grossova imaginace často podléhá nebo se transformuje v jakousi pitoresknost a parodii. (viz. Kapitola přechod Grosse k surrealismu) Už v této době se věnuje zpracovávání poetiky města, tématu mechanizace a zejména pak dualitě člověk-stroj. Tato dualita koresponduje s jeho obecným postojem ke své tvorbě, kde kombinuje konstrukci a s imaginativní složkou. Toto téma má v sobě stále něco z dadaismu, který obdivoval už na počátku 30. let a ze kterého stále vychází. Konkrétní inspirační zdroje nepochybně vychází z biomechanismů Duchampa a Ernsta. Gross považoval téma člověka za dostatečně závažný námět, aby ho kubismus v tomto směru neuspokojoval. Sám se na toto téma vyjádřil: „*Měl jsem vždy dojem, že metodou kubismu nelze zobrazovat živého člověka. Přitom jsem ale chtěl dělat figury. Byl jsem přitahován tvaroslovím kubismu, ale měl jsem pocit, že jím nějak deformuji člověka... Možná, že pocity, které jsem zde vylíčil, vedly k tomu, že jsem tvarosloví kubismu jaksi mechanizoval.*“¹⁶⁹ Takovéto biomechanismy snáze vyjadřovaly živočišnost člověka, nedělaly z nich pouhé symboly. Díky vlivu surrealismu jim pak Gross v určitých případech dodával více hlubinný význam. Vedle těchto surrealisticko-dadaistických inspirací na Grosse zapůsobí i vliv Pabla Picassa, kterého měl ve veliké úctě. „*Picasso stojí stále v čele všeho, co nazýváme moderním uměním. Před jeho géniem je možno se jen v úctě sklánět,*“ píše Gross.¹⁷⁰ Na některé Grossovy obrazy strojků mohly přímo zapůsobit Picassovy práce z roku 1928 jako *Studium* nebo *Malíř a model*.

Počátky geneze tématu člověk-stroj lze vidět už před polovinou 30. let. V roce 1934 vzniká obraz *Žena u stolu* [70] s jasně zřetelnými prvky dadaismu, grotesky a parodie.¹⁷¹ Významné, surrealismem ovlivněné práce na toto téma vznikaly pak zejména v roce 1936.

¹⁶⁸ Miroslav LAMAČ: Pokus o „dešifraci“ Františka Grosse, in: *Výtvarné umění V*, 1967, 21.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ František GROSS: *František Gross*, Praha 1969, 12.

¹⁷¹ PETROVÁ 2004 (pozn. 49) 43.

V této době maluje obraz *Modravý muž* by se zhroutil, kdyby neblýskalo [71]. Název díla vznikl za pomoci metody *cadavre exquis*.¹⁷² Do schematického, barevně měňavé pozadí vytvořeného pomocí gratáže zasazuje Gross jakési organicko-mechanické monstrum, které v sobě kombinuje jak úsečky a úhly, tak i organické tvary. Falický charakter organických výběžků by mohl přibližovat tento výjev k Bretonovu objektu-fantomu.

Příbuzným obrazem je Leonard předvádí jeden ze svých neznámých přístrojů [72]. Dílo představuje nejspíš Leonarda da Vinci, který obsluhuje jakýsi tajemný stroj. Podvojnost člověk-stroj je zde přímo názorná. Dva objekty zde stojí proti sobě a divák je na okamžik znejistěn, který z těchto objektů je právě člověk a který stroj. Grossovo tematické oddělení tohoto motivu neznamena rozlišení formální. Oba objekty jsou v jednom místě mechanicky spojené a vytváří tak vlastně jeden biomechanický celek. Toto dílo se vyznačuje více organickými formami, než tomu bylo v předchozím obraze. Výjev je složený ze šlahounků a geometrických forem. Vzdáleně se tomuto dílu mohou podobat liánovité formy dobových obrazů Františka Janouška.

Mezi tyto zmíněné obrazy bych zařadil ještě *Dóže benátské* aneb *co vyrostlo z hrnečku* (1936) [73]. Dílo se oproti předchozím obrazům lehce vymyká svým malířským pojetím i tématem, ale stále se zabývá sepětím organické hmoty s anorganickými, úsečkovitými tvary. Z nádoby, umístěné na stole, vyrůstá jakýsi abstraktní organicko-anorganický tvar, pojatý velice malířským gestickým způsobem. Tvar už není striktně omezen obrysovou linkou a práce na něm je tak značně uvolněnější. Eva Petrová přirovnává tento útvar k složeným profilovým bustám Giuseppe Arcimbolda.¹⁷³

Mechanizaci, více se vzdalující surrealismu, předvedl Gross ve svém obraze *Hott-jazz sextet* [74]. Vychází zde ze svých vlastních zkušeností, kdy hrál v mládí v jazzovém uskupení.¹⁷⁴ Opět se zde vedle sebe objevují člověk-stroj a stroj (hudební nástroj) a opět zde dochází k jakémusi vzájemnému prolnutí. Mezi všemi objekty na obraze zde existuje určitá mechanická provázanost, představující muzikantskou souhru. Hudba je zde představena jako produkt velkého pulsujícího stroje. Pocity muzikantského souznění jsou převedeny do mechanických vztahů. Pozadí výjevu tvoří jakési barevné geometrické plochy, představující prkna podia a jeho stěny. Podle Evy Petrové je do kompozice obrazu zabudován rytmus hudby a čisté barvy velkých ploch mají zvuk.

¹⁷² PETROVÁ 2004 (pozn. 49) 51.

¹⁷³ PETROVÁ 1998 (pozn. 16), 35

¹⁷⁴ GROSS 1969 (pozn. 170) 10.

Určité téma mechanizace předvedl Gross i ve svém rozměrném obraze Jídelna v elektrických podnicích [75], na kterém pracoval od roku 1935 zhruba dva roky. Na obraze vidíme prostředí jídelny, kam Gross skutečně chodil na obědy. V tomto prostoru se rozehrává soubor asociací, které Gross s jídelnou spojoval. Kompozici dominuje veliká, picassovsky stylizovaná hlava jedlíka, opět s příznačně karikovanými rysy, která lačně natahuje ruku po jídle. Horní části kompozice dominují věže kostela sv. Antonína na nedalekém Strossmayerově náměstí. Obraz je jinak zaplněn více či méně identifikovatelnými tvary, které jsou opět propojeny neurčitými organickými, liánovitými šlahouny. Jídelna je tak jeden velký biomechanismus, související se zmechanizovanou přípravou jídel a jeho podávání. Motivy postelí, které se na obraze objevují, odkazují k přeludným představám a vizím¹⁷⁵, které Gross na tomto obraze zachytil. Zároveň se zde objevuje určitá zobecněná výpověď o civilizaci.

Obecnější výpovědní hodnotu v sobě může nést i Grossův obraz Strojky (1936-1938) [76]. Zobrazuje přehlednou kompozici jakéhosi interiéru. Jsou zde dveře, obraz na zdi, dva strojky-postavy, jeden zřejmě sedící za stolem. Dost možná se jedná o rodinný výjev.¹⁷⁶ K tématu jakéhosi „civilizovaného stroje“ mohla Grosse přivést třeba Čapkova hra RUR, která ho v mládí velmi zaujala.¹⁷⁷ Grosse stroje ovšem nepředstavují pro člověka nebezpečí, působí poklidně. Představují spíše moderního zmechanizovaného člověka, ovlivněného pokročilou technikou a životním stereotypem. Nejde ovšem o žádný varovný signál, téma je podáno v úsměvné, karikované podobě, možná v parafrázi na dobové civilistní výjevy. Jakási až puristická jednoduchost tohoto díla vlastně vychází z Grossova raného, šimovskiy laděného akvarelu Interiér (1929) [77], který má s tímto obrazem společné své plošné zpracování i některé formální prvky. Jistou formální i námětovou podobnost můžeme nalézt i u Picassa a už zmíněných interiérech z roku 1928 [78] [79].

Vedle prací tohoto typu Gross přistupuje k surrealismu i přímějším způsobem a spolu s Hudečkem dále pokračují i v experimentech se surrealistickými technikami. Gross pro sebe objevuje dekalky. Touto technikou obohatil surrealismus v roce 1935 Oscar Domínguez svými *décalcomanies-sans-objet*¹⁷⁸, Gross na tento objev promptně reagoval už ve stejném roce. Na rozdíl od imaginativních krajin Domínguezových dekalků vytvářel Gross dekalky obtiskem podél osy. U nás se dekalky v Domínguezovém stylu zabýval Vítězslav Nezval, který proces takovéto tvorby nazýval maniakální činností. Dekalkomanie je podle něj „*tím*

¹⁷⁵ PETROVÁ 2004 (pozn. 49) 53.

¹⁷⁶ Ibidem.

¹⁷⁷ LAMAČ 1967 (pozn. 163) 21.

¹⁷⁸ PETROVÁ 2004 (pozn. 49) 51.

druhem spontánní maniakální aktivity, která působí, že člověk, uchvácený bizarně uzpůsobeným vzhledem vnější reality, přestává číst v svém vlastním nitru a stává se užaslým pozorovatelem sebe sama na pozadí neurčeného obsedantního obrazu.¹⁷⁹ Gross ovšem ve svých pracích tento „diktát podvědomí“ částečně odmítá, má své dekalky více pod kontrolou vědomí a vytváří z nich konkrétnosti. Vznikly tak díla Vyháněl z dívky d'ábly nebo Útok ondatriy na ženu [80]. Ve druhém zmíněném díle v názvu možná naráží na svůj velký vzor Maxe Ernsta a na jeho obraz Dvě děti ohrožovány slavíkem. Na rozdíl od Domínguezových fantastických krajín zde vidíme poměrně zřetelný figurální výjev. Gross se dekalky dále zabýval i v následujícím roce. Svě dílo Potápění (1936) [81] vytvořil nalepováním dekalků na plátno. Plátno je pokryto gratážovou strukturou, do které je ještě vnášena kresba. Samotné dekalky jsou opět vytvořené obtiskem podél osy. Vznikají tak zvláštní objekty (mořští živočichové) vznášející se ve vodě. Mohou mít erotický podtext. Jakási izolovanost, svébytnost a organický charakter jednotlivých dekalků, doplněné na plátně už jen liniemi, může vzdáleně připomenout dílo Joana Miróa z doby kolem poloviny 20. let. Výrazněji se Gross dotkl Miróovy tvorby obrazem Torzo ženy (1936) [84], které jasně vychází z Miróových hlav Katalánců [85] vzniklých v polovině 20. let.

František Gross v této době hojně využíval techniku gratáže, která často tvořila pozadí jeho obrazů. Někdy pomocí gratáže vytvářel i cela plátna. Seškrabování barev na nerovné podložce a její opětovné nanášení dávalo Grossovým obrazům „jemně strukturovaný povrch.“¹⁸⁰ Jakési podmořské téma s využitím této techniky Gross zopakoval v díle Mořský koníček (1937) [82]. Stíráním barev zde vytvořil noční výjev s pohledem na krajinu (střešní krajina, podmořská krajina), do které je zasazen útvar, připomínající mořského koníka. Za koníkem ze střechy vyrůstá jakýsi útvar (anténa, podmořská rostlina), nabývající absurdních rozměrů. O něco více vzdálené surrealismu jsou Grossovy díla Vesmír (1937) a Kompozice (1936) [83]. Jedná se o monochromní, abstraktní gratáže, mající v sobě něco z estetiky a dynamiky strojů.¹⁸¹ Obraz kompozice ukazuje kruhové výseče, vzniklé otáčivým stíráním barev.¹⁸² Kovově šedá barevnost, střídající se s černou jasně odkazují k estetice strojů. Na rozdíl třeba od Francise Picabii toho dociluje zejména prací s barvami a nikoliv názorným zobrazováním.

¹⁷⁹ Vítězslav NEZVAL: Dekalkomanie, in: Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931-1941, Praha 1974, 322.

¹⁸⁰ PETROVÁ 2004 (pozn. 49) 51.

¹⁸¹ Ibidem.

¹⁸² Ibidem.

Vedle zmíněných metod práce se v Grossově díle objeví několik asambláží, představujících značně originální prvek v jeho tvorbě. Technika spočívá v nalepování reálných předmětů do malby. Jak už bylo zmíněno v kapitole Objekt Ladislava Zívra a následný návrat k sochařským technikám, výtvarný objekt přestává být doménou sochařů, začínají ho vytvářet i malíři nebo básníci. Grossův přístup představuje určitý kompromis, který objekt kombinuje s malbou. Původ tohoto způsobu práce lze, vedle dadaistických prací Kurta Schwitese nebo Hanse Arpa, opět najít u Maxe Ernsta, konkrétně u jeho obrazu Dvě děti ohrožované slavíkem, který také kombinuje malbu s užitím reálných předmětů. Grossův přístup je ale odlišný. Zatímco Ernst užívá reálné předměty jako odstupňující prvek, který ilustruje přechod mezi realitou a snem, Gross je používá jako zástupný prvek, v podstatě jako znak, mající jen v některých případech asociativní funkci. Proto tato díla lze považovat za surrealistická jen v omezené míře. Hlubinný význam náhodných setkání se v těchto pracích pomalu rozvolňuje v lyrická setkání, v hru. Způsobem práce tak Gross vlastně předznamenává „combine-paintings“ Roberta Rauschenberga z 50. let.¹⁸³

Tři vzniklá díla Gross pojmenoval Každý den dopoledne (Milenci u benzinové pumpy) [86], C'est un homme, ou une pierre, ou un arbre qui va commencer [87] [88] a Večer Igora Stravinského [89]. Díla vznikla na přelomu roku 1936-1937 a v roce 1937, tedy zhruba ve stejném roce, kdy Zívr vytváří své objekty. Gross se v těchto dílech, analogicky se Zívrem a Hudečkem, připojuje k určitému antiestetismu, použitím nalezených a devastovaných předmětů. Podobně jako Zívrovy objekty známe dnes tyto práce pouze z fotografií, proto je jejich popis o něco obtížnější. Zachovaly se ale přípravné kresby, které orientaci mohou trochu usnadňovat. Dokazují také, že použití konkrétních předmětů není dílem náhody, ale pečlivé přípravy, jelikož jsou na kresbách zachyceny.

Každý den dopoledne (Milenci u benzinové pumpy) (1936-1937) je prvním dílem z této série. Zobrazuje dvojici postav v jakési krajině s domem v pozadí. Po levé straně je stěna, na kterou Gross přilepil žiletky. Místo slunce je přilepený kovový kroužek. Určité formální prvky až k Ernstovu obrazu Děti ohrožované slavíkem.¹⁸⁴

Název díla C'est un homme, ou une pierre, ou un arbre qui va commencer je ze začátku čtvrtého zpěvu Zpěvů Maldororových.¹⁸⁵ „Čtvrtý zpěv začne člověk nebo kámen nebo strom. Když sklouznete na žábě, máte pocit ošklivosti, ale když se rukou sotva dotknete

¹⁸³ PETROVÁ 2004 (pozn. 49) 59.

¹⁸⁴ Ibidem 54.

¹⁸⁵ Ibidem 58.

*lidského těla, kůže na prstech rozpuká jako šupiny na kusu slídy, do něhož se buší kladivem...Takovou hrůzu vzbuzuje člověk u vlastního bližního.*¹⁸⁶ Dílo ukazuje jakéhosi děsivého fantoma, stékajícího diagonálně po obraze. Na pozadí je schematická krajina s jakýmsi obeliskem na obzoru. Výrazným předmětem jsou nalepené nůžky jako možný nástroj násilí. Zajímavým prvkem je malířská paleta, vlepená do pravého spodního rohu, která zde vytváří jakousi abstraktní kompozici, obraz v obraze. Už svým názvem dává dílo tušit, že jde o závažnější a znepokojivější téma, než v případě zbylých dvou asambláží. Použité předměty také vzbuzují naléhavější asociace. Stékající formy podobné Grossovu fantomu použil František Hudeček v obraze Španělsko (1936), zobrazující hrůzy občanské války. Forma reliéfu Tři ženy Ladislava Zívra (1937) by k tomuto dílu šla vzdáleně také přirovnat. Věta ze začátku čtvrtého zpěvu Zpěvů Maldororových „*takovou hrůzu vzbuzuje člověk u vlastního bližního*“ může skrze toto dílo odkazovat k „bratrovražednému“ boji ve Španělsku.

Poslední z trojice asambláží je Večer Igora Stravinského (1937). Gross zde vychází z konkrétního prožitku. U dirigentského pultu stojí postava dirigenta, zastoupená tenisovou raketou. Před pultem jsou umístěny dvě postavy, muž a žena, pravděpodobně posluchači. Žena má místo ňader dvě mušle, muž je vytvořen trojicí pánských límečků a kostkami domina. Toto dílo je typickým příkladem rozvolňování surrealistického automatismu a náhodných setkání jako stimulace představivosti v jakousi estetickou hru. Sám Gross odlišoval tyto obrazy-objekty od surrealistického objektu a nalepené předměty považoval pouze za doplňky podmalby.¹⁸⁷

¹⁸⁶ LAUTRÉAMONT: Souborné dílo, Praha 1993, 129.

¹⁸⁷ PETROVÁ 2004 (pozn. 49) 59.

3.7 Gross, Hudeček, Zívra a E. F. Burian

Emil František Burian označil tvorbu tzv. „mladších surrealistů“ jako surrealismus z děr. Narážel tak na jejich kulturní a společenské postavení, které mladým výtvarníkům neumožňovalo veřejně vystavovat. „Zahajujeme 1. Salon na chodbě. To říká hodně. Mladí, neznámí a nepřiliš známí umělci utíkají v nejvyšší nouzi na chodbu, kde v sousedství buffetu, toilett a šaten manifestují za své právo na život. 'Hle, to je náš systém,' říká Salon na chodbě. Umění zalézá do děr.“¹⁸⁸ Burian tak charakterizoval práci těchto výtvarníků jako jakési „podzemní“ umění.

Emil František Burian byl zásadní osobou, která jako první významně šířila povědomí o práci Grosse, Hudečka, Zívra i dalších. Nabídl jim výstavní prostory ve svém divadle a mladí surrealisté tak mohli poprvé společně vystavovat. Stal se také prvním kupcem jejich děl. K prvním kontaktům došlo nejspíš někdy v roce 1935. V tomto roce umožňuje Hudečkovi, Grossovi a Zívrovi vystavovat ve svém obchodě Pavel Maizl, majitel knihkupectví ve Spálené ulici. V ochozu se zde nacházela malá galerie.¹⁸⁹ Byla zde také malá kavárna, kterou pravidelně navštěvovali Burian, Teige, Nezval, Štyrský, Toyen a další. Právě zde údajně došlo k prvnímu kontaktu Burianem.¹⁹⁰ Gross zde jednou vystavil svůj obraz Dóže benátské aneb co vyrostlo z hrnečku, který si Burian koupil. Podle Grosse to byl začátek vzájemného kontaktu.¹⁹¹ Podle Hudečka Burian při prohlížení jakéhosi obrázku prohlásí: „Ti kluci by si mohli u mne na chodbě v divadle udělat výstavu.“¹⁹² K tomu nakonec došlo 5. března 1937.

Aktivita Burianova divadla D se v této době neomezovala jen na divadelní produkci, byla spjata s obecnější avantgardní kulturní činností. Sám E. F. Burian cítil určitou spřízněnost se surrealistickou skupinou, i když se vždy bránil úzkému směřovému tvůrčímu vymezení a působil spíše jako individuální osobnost.¹⁹³ Podílel se ovšem na jejích aktivitách. Divadlo D 36 například vydalo známý sborník Ani labuť ani Lůna, zorganizovaný surrealistickou skupinou. Při této příležitosti proběhlo voicebandové představením Máchovy

¹⁸⁸ LAHODA 1996 (pozn. 121) 237.

¹⁸⁹ PETROVÁ 2004 (pozn. 49) 53.

¹⁹⁰ PETROVÁ 1969 (pozn. 12) 16.

¹⁹¹ PETROVÁ 2004 (pozn. 49) 53.

¹⁹² PETROVÁ 1969 (pozn. 12) 16-17.

¹⁹³ Jaroslav KLADIVA, E. F. Burian, n. l. 1982, 198.

lyriky.¹⁹⁴ Tato akce byla příkladem semknutí různých odvětví avantgardního umění, o které Burian usiloval, v tomto případě za účelem obrany Máchovy poezie v době oficiálních oslav výročí Máje, které podle surrealistů zkreslovaly Máchův odkaz.¹⁹⁵ Toto sblížení postupně získávalo naléhavější politický a ideový charakter. Divadlo bylo přímo založeno jako politická tribuna, která měla šířit avantgardismus jak politický, tak umělecký.¹⁹⁶ Burian se postupně snažil vytvořit jakousi avantgardní syntézu a činnost jeho divadla směřovala právě k tomuto cíli. Kolem divadla se začínají soustředit básníci, malíři a hudebníci, jejichž pojetím měl být „*pokrokový protifašistický postoj*.“¹⁹⁷ Burian chápal avantgardní umění jako ideové a umělecká syntéza měla posílit levicovou avantgardu před fašistickou hrozbou. Tuto obranu avantgardy chápal také ve smyslu podpory mladých avantgardních výtvarníků, jimž umožňoval ve svém divadle vystavovat a nabízel jim zakázky. Karel Teige o divadle D napsal, že je „*jednou z mála oáz pro ty, kdož hledají, jedním z mála míst, odkud by bylo možno podniknout útok, jenž osvobozuje lidského ducha od tendencí kustrnutí a k akademismu, jedním z výjimečných prostředí, kde se může avantgardní básnická myšlenka vyslovit bez ohledů a bez kompromisů*.“¹⁹⁸

Divadlo D bylo pro Hudečka, Grosse a Zivra zatím jedinou platformou, která jim umožnila veřejně kulturní činnost. Obrátili tak na sebe pozornost Karla Teigehe, který se vyjadřoval k jejich výstavě vesměs pozitivně, spolupráci s mladšími surrealisty však stále odmítal. Na dotaz M. Považana, zakladatele slovenské surrealistické skupiny, jaký mají surrealisté vztah k těmto mladým výtvarníkům, se Teige vyjádřil: „...*náš poměr k těmto autorům musí být diferencován jak podle kvalit jejich dosavadního díla, tak i podle jejich poměru ke skupině. Někteří z nich spolupracují s Chalupěckým, kterého pokládají za svého teoretického mluvčího, a tento teoretik zastává názor, že surrealismus musí vésti k náboženství. Tento názor je pochopitelně pro nás překážkou spolupráce. Ostatně kvality prací těchto autorů jsou dosud značně nerovnoměrné. Pokud jde o Lacinu a Zykunda...jsou pod tak silným vlivem Dalího, že některé jejich obrazy jsou téměř kopiemi*.“ Štyrský dodává,

¹⁹⁴ KLADIVA 1982 (pozn. 193) 198.

¹⁹⁵ Ibidem.

¹⁹⁶ Ibidem 115-116.

¹⁹⁷ Ibidem 210.

¹⁹⁸ Karel TEIGE: K otázce avantgardy a nástupu nové generace, in: Výbor z díla II. Zápasy o smysl moderní tvorby. Studie z třicátých let, Praha 1969, 385.

že skupina se nechce považovat za hermeticky uzavřenou, ale že uvítá spolupráci pouze těch, kdo budou tvořit náležitě surrealisticky.¹⁹⁹

Tyto komentáře se týkaly výstavy, jež proběhla v budově Mozarteu divadla D 37. V březnu 1937 zde byla otevřena první souborná výstava výtvarného umění, na které Burian umožnil vystavovat mladým surrealistům. Výstavy se účastnili František Hudeček, František Gross, Ladislav Zív, Miroslav Hák, Bohdan Lacina a Václav Zykmond. Vernisáž 5. března 1937 uvedli E. F. Burian a Karel Teige. Teige ve svém projevu podporoval program divadla D z hlediska obrany avantgardního umění a výrazně polarizoval pojmy jako pravice a levice nebo akademismus a avantgarda a avantgardní umění jednoznačně spojil s levicí.²⁰⁰ Snaží se předejít generačnímu konfliktu mezi nastupujícími umělci a těmi zavedenými v duchu jednotné avantgardy, která má brzy čelit fašistické hrozbě. Činí to tak právě na příkladě této výstavy. Upozorňuje proto na to, že umělci nechtějí manifestovat nástup nové generace. Výstavu charakterizuje jako potvrzení a posílení avantgardy.²⁰¹ Takováto tvrzení ovšem ne zcela odpovídají skutečné atmosféře na české výtvarné scéně. Surrealistická skupiny se vypořádávala s vlastními vnitřními problémy a se svým vztahem ke komunistické straně. Jejich chuť spolupracovat s mladými umělci také stále nebyla vysoká. Václav Zykmond napsal: *„Jedině díky němu (Burianovi) bylo nám...umožněno vystavovat v tehdejší divadle D 37. Tato výstava měla, dle mého názoru, slušnou úroveň a zahajoval ji Teige. Burian nás během výstavy s jistým humorem informoval, že se surrealisté nepřišli ani podívat. Přijímali jsme tyto informace s tímtež humorem, neboť nám bylo již nade vše pochybnost jasné, že jakákoliv konkrétní spolupráce se skupinou není možná.“*²⁰²

Gross vystavil tři obrazy, Leonard předvádí jeden ze svých neznámých přístrojů, Modravý muž by se zhroutil, kdyby neblýskalo a Hot-jazz sextet, vedle toho šest koláží a dvě kresby.²⁰³ Velký úspěch zde zaznamenal Ladislav Zív, který zde vystavil Tři postavy, Hlavu, Surrealistický l'object, Delfín a oko a Srdce inkognito. Burian byl nadšen z jeho objektu Srdce inkognito, chtěl ho dokonce koupit. Údajně se pak kdekoho ptal: *„Stiskl vám už Zív*

¹⁹⁹ Jiří BRABEC / Vratislav EFFENBERGER: Komentář, in: Výbor z díla II. Zápasy o smysl moderní tvorby. Studie z třicátých let, Praha 1969, 663-664.

²⁰⁰ LAHODA 1996 (pozn. 121) 236

²⁰¹ TEIGE 1969 (pozn. 194) 382-385.

²⁰² Václav Zykmond (kat. výst.), Brno 1999, 45.

²⁰³ PETROVÁ 2004 (pozn. 49) 54.

ruku?²⁰⁴ Zívra tenkrát prý Burianovi „mnoho nasliboval“, ovšem díky politické situaci v nadcházející době nebylo už nic realizováno.²⁰⁵

Burian na tuto výstavu navázal pravidelnými Salony na chodbě. I. Salon začal v září téhož roku a vedle Hudečka, Grosse a Háka se zde objevil už mimo jiné i Jan Kotík (pod pseudonymem Jan Kalan) a Jiří Kolář. Pomalu se zde rýsovalo budoucí složení Skupiny 42. Tuto výstavu zahájil svým proslovem E. F. Burian, který obvinil systém společnosti z „ubíjení talentů. Jestliže se vyjádřil expresivně, že umění zalézá do děr, dal najevo, že jeho nesubvencované divadlo může poskytnout mladým, neznámým a méně známým umělcům pouze chodbu.“²⁰⁶ Hudeček zde vystavil Záznamy snu, Gross potom své odvážné asambláže *C'est un homme...*, Večer Igora Stravinského a Každý den dopoledne.²⁰⁷

Ve stejném roce, mezi těmito výstavami, umožnil Burian výtvarníkům vystavovat ještě jednou. Bylo to v Domě uměleckého průmyslu na Výstavě československé avantgardy, která byla uskutečněním Burianových snah o uměleckou syntézu. Byla členěna do oddílů: Divadlo, Kniha, Hudba, Socha, Obraz, Architektura, Fotografie a Plakát a předváděla tak reprezentativní soubor dobové avantgardní produkce.²⁰⁸

Spolupráce s E. F. Burianem se neomezila jen na výstavní činnost. Jak už jsem zmínil, u Ladislava Zívra si divadelník objednal blíže nespecifikované práce, Miroslava Háka zaměstnal jako divadelního fotografa a Hudečkovi a Grossovi zadal práci na vytvoření monumentálních opon pro dva komorní večery, věnované tvorbě jednoho básníka, recitované voicebandem a jednoho výtvarníka, před jehož oponou bude výstup probíhat. Myšlenka uspořádat takováto komorní představení byla opět určitým projevem umělecké syntézy. Hudeček namaloval oponu pro večer Konstantina Biebla, Gross pro večer Jaroslava Seiferta. Vedle nich nabídku přijali ještě Emil Filla, Vladimír Sychra a Alois Wachsmann. Práce nebyla honorována, byla zde však možnost pomalovat obrovské plátno, které mohlo být okamžitě vystaveno.²⁰⁹ Zajímavé je, že plátna Filly, Sychry i Wachsmanna byly tematicky odlišná od pláten Hudečka a Grosse. Spojuje je motiv zápasu, boje, provedený názorným, figurálním stylem, odkazujícím na zneklidňující dění v Evropě. První plátno vytvořil Emil Filla k večeru Františka Halase pro D 36. Plátno je nazváno Španělsko [90] a přímo tak

²⁰⁴ ZÍVRA 1997 (pozn. 31) 46.

²⁰⁵ Ibidem.

²⁰⁶ PETROVÁ 1998 (pozn. 16) 37.

²⁰⁷ Ibidem 39.

²⁰⁸ PETROVÁ 2004 (pozn. 49) 54.

²⁰⁹ JOSEF RABAN: O honoráři se nemluvilo, in: Výtvarné umění VI, 1967, 290.

odkazuje k občanské válce v této zemi. Zobrazuje dvě zděšené postavy a jednu postavu zápasící se lvem. Opona vznikla v době Fillova zvýšeného zájmu o skytské umění, kdy do jeho ikonografie pronikají zápasy člověka a zvířete, mající politický a humanistický podtext.²¹⁰ Pro D 37 k večeru Josefa Hory vytvořil plátno Vladimír Sychra [91]. Ve zpustošené krajině se zjevuje jakýsi přízrak s beraní lebkou místo hlavy, unášejíci mladou dívku. Alois Wachsmann vytváří oponu pro D 37 k večeru Františka Gellnera [92]. Plátno je určitým způsobem analogické k Hudečkovu obrazu Španělsko (1936). Zobrazuje rozlehlou pláň s mrtvými těly, nad kterými se tyčí děsivý fantom, vrhající zlověstný stín.

František Hudeček přišel se zcela odlišným tématem Domov, svět, vesmír (1938) [93]. Toto téma charakterizuje jakýsi celkový soubor inspirací, které Hudeček umělecky zpracovával. K oponě se zachovala studie [94], která má ovšem trochu jinou podobu, než definitivní verze. Studie je více subjektivní. Stejně jako na obraze Kovárna mého otce i na této studii je téma domova zdůrazněno plamenem, umístěným do středu kompozice, vedle kterého se asociativně objevuje kovadlina a ležící pes. Tento výjev přechází do „krajiny touhy“²¹¹, do kterých se Hudeček snažil proniknout. Krajiny touhy nazval Hudeček jednu kresbu z roku 1933 [95]. Do geometrické struktury této kresby vepisoval jména exotických míst a nad ně názvy souhvězdí a hvězd.²¹² Forma této kresby je shodná se zobrazením světa a vesmíru na oponě. Jsou zachyceny jako mapa světa a hvězdná obloha. Svět představoval Hudečkovu touhu po dálkách v kontrastu s jeho sepětím s domovem. Hudeček si na obálku své první souborné výstavy v roce 1944 nalepil výstřižek z Halasova textu: „*Kdybych sebeděle žil v Praze, vždy zůstane pocit cizince, který přes všecku lásku k hlavě království bude tesknit tam po svém moravském domově.*“²¹³ Vesmír, symbolizující cosi, co je za hranicí reality, může souviset s Hudečkovým hledáním pravého umění. Hudeček psal: „*Začal jsem jasně cítit, že to cosi, to umění začíná až za hranicemi reality.*“²¹⁴ Jakési téma domov, svět a vesmír se nejspíš promítá i do jeho pozdějšího díla. Noční chodec-cizinec bez domova uprostřed města (svět), ve kterém se zrcadlí hvězdná obloha, může být jedním takovým příkladem za všechny. Ve výsledném díle Hudeček téma domova o něco zobjektizoval. Kovárnu nahradil matkou, obklopenou dětmi.

František Gross vytvořil oponu pro D 38 k večeru Jaroslava Seiferta [96] [97]. Zvolil si také poněkud odlišné téma, ilustrující jakýsi divadelní výjev. Na prknech podia se objevují

²¹⁰ Vojtěch LAHODA: Emil Filla, Praha 466-467

²¹¹ PETROVÁ 1990 (pozn. 166) 8.

²¹² Ibidem.

²¹³ Ibidem.

²¹⁴ HUDEČEK 1966 (pozn. 13) 395.

zvláštní útvary, znázorňující herce a kulisy, vzájemně se prolínající. Po formální stránce zde Gross spojuje všemožné vlivy, které se ho v posledních letech dotkly. Výrazně těží ze surrealistických figur Pabla Picassa z první poloviny 30. let, zejména na figurách v pozadí na kulisách. Útvary v popředí pak připomínají jakousi syntézu stékajících forem (C'est un homme...) s organickými stroji. Kompozice připomíná Grossův obraz Hot-jazz sextet.

Gross, Hudeček a Zívr udržovali s E. F. Burianem kontakty i nadále až do doby jeho deportace do koncentračního tábora v roce 1941.

3.8 Vyznívání surrealismu

3.8.1 František Hudeček

V letech 1938-1940 surrealismus u Grosse, Hudečka i Zívra pomalu vyznívá. Hudeček přiznává, že v určité době pro něj surrealismus začal znamenat určité rozdvojení. „*Tuto (surrealistickou) periodu jsem ukončil roku 1938, protože se mi zdálo, že u mne došlo k přílišnému rozdvojení mého života a mé práce. Některé vize byly příliš naléhavé, některé věci mého života příliš důležité, abych je mohl opomenout...Realita se pořád a pořád hlásila. Projevovalo se to steskem při pohledu na skutečná místa, v mém případě hlavně na můj rodný kraj, že je nemohu, ba ani bych je neuměl namalovat.*“²¹⁵ Z tohoto pohledu lze za přechodný obraz považovat již zmíněnou Kovárnu mého otce (1938). „*Tak vznikla v roce 1938 tempera Kovárna mého otce, která je současně skutečností a zároveň básní asociací, jak nás je naučil ovládat surrealismus.*“²¹⁶ Námětem se Hudeček vrací k realitě a k tématu domova, stále se ale částečně nechává vést proudem asociací, i když už ne v náležitě surrealistické podobě. Hudeček začíná cítit, že uplatňování surrealistických postupů ho od reality odvádí, což ovšem odporuje Bretonově charakteristice nadreality (sám Hudeček vždy cítil, že realita může odkazovat k určitému nadreálnu či magičnu). Toto vedlo nejspíš k určitému zmatení a umělecké krizi. V zimě 1938-1939 odjel Hudeček na čas domů, kde kreslil venku podle přírody a po návratu do Prahy tyto kresby namaloval. Byly mu však zkritizovány a Hudeček dal kritikům za pravdu.²¹⁷ V tomto okamžiku se Hudeček vrací k úplnému počátku své tvorby, k metafyzické malbě, která mu umožnila zobrazovat reálné předměty, aniž by se zprotivil svému přesvědčení, že umění je cosi, co lze najít až za hranicemi reality. Autor se tak pokouší opět „navázat spojení se světem“, jehož existence se stává vlivem politické situace něčím mimořádně cenným.²¹⁸ Pro Hudečka se opět stává inspirací Giorgio de Chirico. Do postav, ovlivněných jeho manekýnami, vkládá své osobní pocity. Picassovské formy se už neobjevují.

Hudečkovo dobové rozpoložení dobře ilustruje kresba Duch země (1939) [98]. Jde o zobrazení „*těžkého, černého muže z hmoty země, vzpínající se marně po výškách.*“²¹⁹ Samotné

²¹⁵ HUDEČEK 1966 (pozn. 13) 398-399.

²¹⁶ Ibidem 398.

²¹⁷ Ibidem 399.

²¹⁸ PETROVÁ 1969 (pozn. 12) 9.

²¹⁹ HUDEČEK 1966 (pozn. 13) 399.

tělo je vyplněno plameny a kresba tak spadá do souboru Hudečkových senzitivních postav a senzitivních hlav, jež mají své předchůdce v autorových ohnivých zvířatech. Kresba tak ilustruje v podstatě samotného Hudečka, připoutaného k zemi a marně se snažícího proniknout k výšinám, tj. k metafyzicku, obsaženým za reálnými předměty, kde se podle Hudečkova přesvědčení skrývá ono umění. Podobné pocity zpracovává v obraze *Zvysoka (Provazolezec)* (1940) [99], který zobrazuje postavu „*podivně vnitřně ornamentovaného muže, spíše akrobata, krácejícího po jakýchsi přímkách do prostoru vysoko nad zemí.*“ Hudeček dodává: „*Říkali tomu provazolezec. Pro mne ten obraz cosi znamenal.*“²²⁰ Ornamenty, ze kterých je postava tvořena mají opět plamenný charakter, který odkazuje k rozrušenosti a zvýšené senzibilitě. Stoupání po paprsku směrem vzhůru může pak mít stejný význam jako vzpínající se postava na předchozí kresbě. Tyto paprsky do malby zároveň vnáší geometrický prvek, který od této chvíle bude v Hudečkově díle hrát stále výraznější úlohu. Obraz *Osamělý* (1940) [100] je dalším metafyzickým figurálním výjevem. Postava sedí na krychli s geometrickým vzorem zády k divákům. Výjev je osvětlen zeleným světlem, vycházející z jakési jasné průrvy, vedoucí někam za „hranice reality.“ Muž se od světla odvrací a dívá se do tmy. V následujícím roce vznikla kresba s názvem *Na rozhraní dvou věčností* [101], která zobrazuje stejný námět, je ale doprovázená textem: „*Existuje vůbec jakási budoucí věčnost, budoucí čas?...Jenom v přítomnosti je jakýsi pohyb.*“²²¹ Těmto dílům předchází Hudečkova malba z roku 1933 s názvem *Osamělý chodec* [102]. Na obraze je figura, z části zahalená do tmy, která je lehce ozářena červeným světlem, vycházející z jasné průrvy v temnotě.

V této době také vznikají Hudečkovy senzitivní hlavy [103] [104], hlavy zachvácené stylizovaným plamenem. Vzhledem k vypuknutí války získává plamen i význam zkázy a utrpení, které člověka postihlo. Kresba *Perpetum mobile* (1939) [105], předcházející stejnojmenný obraz, zobrazuje také jakousi senzitivní hlavu. Její smyslová rozrušenost není ale znázorněna plameny, ale jakýmsi obnaženými nervovými zakončeními, které z ní vycházejí. Vedle hlavy se nachází jakýsi stroj, který se objeví na obraze *Perpetum mobile*.

Dílo, ve kterém Hudeček už novým způsobem bezprostředně reaguje na dobové politické dění je obraz *15. Březen 1939* (1939) [106]. Jedná se o snový výjev, zachycení děsivé noční můry, která je zároveň realitou. Od surrealismu však toto dílo vzdaluje ono bezprostřední, konkrétní zachycení snu, bez náležité surrealistické analýzy. Výjev se odehrává

²²⁰ HUDEČEK 1966 (pozn. 13) 399.

²²¹ PETROVÁ 1998 (pozn. 16) 46-47.

v jakési chodbě, jejíž stěny a strop jsou pokryty neustále sledujícíma rudýma očima. Podél zdi stojí hrozivě vypadající figury, připomínající jakýsi dravý hmyz. Mezi nimi se plazí po zemi ponížená, zbědovaná postava. V pozadí je vidět panorama pražského hradu, snem přetvořené v zlověstnou soustavu špičatých vertikál. Průhled je zacloněn jakousi organicky působící mřížkou, srůstající s plazící se postavou. Tematicky je k tomuto dílu analogický již zmíněný Zívrvův reliéf Pták (1939), odkazující k podobnému tématu symbolickým způsobem.

Hudečkovo dílo v rozsahu této práce bych uzavřel obrazem, který je v podstatě manifestem Hudečkova budoucího směřování a tím je Malíř na periferii (1940) [107]. Autor sám se zde zpodobnil jako Chiricovská figura, která kreslí periferijní krajinu s továrními komíny a telegrafními dráty. Geometrized postava přímo předchází některým Nočním chodcům, metafyzická symbolika se postupně proměňuje v jakési magické reálno.

Druhým metafyzickým obdobím se Hudečkova surrealistická éra zacyklí. Autor se tak dostává opět na křižovatku, na které stál v letech 1931-1933, tentokrát ho ovšem válečná léta i nový výtvarný program přinutí obrátit se ke konkrétní realitě, ovšem stále zpracovávané imaginativním způsobem. Surrealistické podměty z Hudečkovy tvorby úplně nezmizí a latentním způsobem jsou přítomné i v nadcházející době.

3.8.2 František Gross

Opouštění surrealismu u Františka Grosse a jeho přechod k programu skupiny 42 neprošlo tak naléhavou a dramatickou fází. Grossovy formalistické sklony ho přes znepokojivé politické události přenesly s určitou nezúčastněností. Zatímco u Hudečka surrealismus vyzníval pomalu a skrytě a přežíval u něj ještě dlouhou dobu, Gross se se surrealismem neztotožnil zdaleka tak silně a už některé jeho práce z roku 1937 mají s tímto směrem společného jen velmi málo.

Před začátkem války v roce 1938 stihl Gross navštívit Francii a v Paříži viděl výstavu Paula Kleea, která na něj velice zapůsobila. Bezprostředně po tom vzniklo několik děl, inspirovaných tímto malířem. Přitahovala ho zejména jeho „*subtilní struktura kresby, lakonický výraz složité povahy, jemně ironická poezie, disciplinovaná redukce na to nejzákladnější.*“²²² Tyto Kleeovské inspirace obohatily Grossovo hledání dokonalé formy o nové prvky. Malíř strávil pobyt ve Francii u moře blízko Bordeaux. Pod dojmem zmíněné

²²² PETROVÁ 2004 (pozn. 49) 63.

výstavy zde namaloval čtyři díla Lacaneau-Ocean I-IV (1938) [108]. Volí úsporné prostředky, barevnost se omezuje na žlutý písečné pláže a modř horizontálního pruhu moře. Přes tyto nové tendence surrealismus v Grossově díle ještě několikrát nepatrně zazní. Obraz nazvaný Vzpomínka na prázdniny (1938) [109] zobrazuje vzpomínku na Milstandského jezera v Korutanech.²²³ Na díle můžeme vypožorovat určitou hru asociací, ovšem ve velmi zpoetizované podobě, takže obraz lze spojit se surrealismem jen velmi volně. Na výjevu se objevují artefakty, které Gross spojoval se svým pobytem. V prvním plánu je stůl plný jídla a různých předmětů, za stolem pak sedí postava, vedle které se nachází stojan s plátnem a sám malíř. V pozadí je pak jezero, plachetnice a hory. Obraz má na Grosse nezvykle jasné barvy a asociuje pocity veselí a hojnosti, tedy něco zcela odlišného než dobové práce Hudečka i Zívra.

Od roku 1938 se Grossova tvorba začíná rychle zaměřovat na městské prostředí a předznamenává už program Skupiny 42. Poslední zbytky surrealismu se projeví ve chvíli, kdy opouští město a maluje na své chatě v Rymani. Styk s přírodou a venkovskou krajinou v něm opět probouzí imaginativní sklony a zapomíná zde i na kleeovskou inspiraci.²²⁴ Setkává se zde s Václavem Bartovským, který tu vytváří imaginativní díla.²²⁵ Určité prostoupení jejich tvorby je patrné. Bartovský maluje slámu a stohy [110] [111], které vzdáleně asociují jakési fantomy. Podobným způsobem se organické a vegetabilní motivy transformují ve fantomy na obrazech Františka Janouška, Bartovský ovšem zůstává u reality a jeho díla takovou možnou transformace jen vzdáleně asociují.²²⁶ Příbuzným obrazem k těmto Bartovského dílům může být například Grossův Roj včel II (1939) [112], kde se také příroda v podobě sena či trávy a včelího roje transformuje do jakéhosi imaginativního výjevu. Grossův obraz Rymaně (1938) [113] zobrazuje překvapivé setkání idylické krajiny s obrovskými absurdně vyhlížejícími strojkami, ostře kontrastující s přírodní scénérií.

Obrazy z Rymaně uzavírají Grossovo surrealistické a imaginativní období. Definitivně se obrací k městu jako ke zdroji své inspirace. Jeho záliba v budování umělých strojků, které byly ve své absurditě často zdrojem imaginativního nádechu díla, se transformuje v budování městské scénérie jakožto umělé krajiny.

²²³ PETROVÁ 2004 (pozn. 49) 63.

²²⁴ Ibidem 66-72.

²²⁵ PADRTA 1960 (pozn. 11) 8.

²²⁶ Ibidem.

4 Závěr

Tvorba Františka Grosse, Františka Hudečka a Ladislava Zívra ve 30. letech je značně nehomogenním výtvarným projevem a je velice obtížné jej objektivně zhodnotit. Výtvarníci jsou ve věku, kdy stále prozkoumávají nejrůznější cesty, které by mohly vést k jejich osobitému projevu. Surrealismus byl směrem, který rozvinul a upevnil imaginativní prvek v jejich díle, který se následně transformuje do jakéhosi magického realismu Skupiny 42. Surrealismus pro ně nebyl hotovým směrem, který by dogmaticky vyznávali a v teoretické rovině ho do všech důsledků nejspíš ani plně neovládali. To je ovšem zbavovalo obav přetvářet si ho podle vlastních potřeb. Jejich vykořeněnost z oficiálního surrealistického prostředí a částečná neznámost na české výtvarné scéně jim umožňovala volnost, nezátíženou žádným výtvarným programem. Tyto skutečnosti měly za následek určitou nevyrovnanost jejich díla, především z formálního hlediska.

Malíři František Gross a František Hudeček byli v podstatě malířskými protiklady. Františka Grosse se surrealismus nedotknul zdaleka tak silně, jako Hudečka. Grossova tvorba byla objektivní, založená na hledání dokonalých forem budováním a kalkulem, inspirace vycházela z reality. Hudeček měl přístup ke svým dílům krajně subjektivní a často zpracovával témata, která se bezprostředně dotýkala jeho osoby. Občas se až v extatickém stavu nechával překvapovat vznikajícími formami. Rozrušoval vlastní vědomí a vyvolával vidiny, které se stávaly jeho inspirací. Gross „diktát nevědomí“ a automatismus odmítal. Ze surrealistických principů mu byly bližší „náhodná setkání“, která se projevila i u jeho strojků a biomechanických forem, zjevujících se v překvapivých souvislostech. Hudečkovy obrazy oproti tomu stále stojí na bázi „zjevené“ formy. Ladislav Zívra je pak umělcem spíše typu Hudečkova, jehož inspirace pocházela z romanticko-iracionální sféry. Jeho surrealistické objekty, vyznačující se jistou poetikou, patří z dnešního pohledu mezi ty nejvíce zásadní, které na našem území vznikly.

Díky skutečnosti, že měli poměrně málo příležitostí svá díla vystavit, nemohla mít jejich práce na dobovou výtvarnou scénu velký vliv. Jistě si ale zaslouhovala větší pozornost. Výrazným činem bylo jejich zacházení se surrealistickými technikami a rozšíření jejich typů na našem území. Ačkoliv má jejich tvorba jasné souvislosti s českým i světovým uměním a občas dluží svým vzorům skutečně za mnohé, objevují se u nich díla i velice původní a často až překvapivě radikální, u kterých bychom v českém prostředí jen stěží hledali paralely. Mám

na mysli zejména Hudečkovy a Grossovy asambláže, Živrový objekty, ale i Hákovy fotografické experimenty. Ačkoliv byla i tato díla spíše neznámá, svým odstřížením, originalitou a radikálním přístupem jaksi manifestují nástup nové generace. Přes snahu Karla Teigeho vyložit práce těchto umělců jako tvorbu generačně nezaujatou, podporující současný stav avantgardy, střetávají se tato díla symbolicky právě v Burianově divadle, kde se začaly formovat nejdůležitější spolky 40. let, přinášející zcela nové podměty do českého umění.

5 Použitá literatura:

- BIRGUS Vladimír (ed.): Česká fotografická avantgarda 1918-1948, Praha 1999
- BRETON André: Co je surrealismus?, Brno 1937
- BRETON André: Manifesty surrealismu, Praha 2005
- BRETON André: Nadja, Praha 1996
- BRETON André: Rozhovory, Praha 2003
- BRETON André: Spojité nádoby, Praha 1996
- BYDŽOVSKÁ Lenka / LAHODA Vojtěch / SRP Karel: České moderní 1900-1960. Katalog stálé sbírky Národní galerie v Praze, Praha 1995
- BYDŽOVSKÁ Lenka / SRP Karel (ed.): Český surrealismus 1929-1953, Praha 1996
- BYDŽOVSKÁ Lenka / SRP Karel: Jindřich Štyrský, Praha 2007
- BYDŽOVSKÁ Lenka / LAHODA Vojtěch / NEŠLEHOVÁ Mahulena / PLATOVSKÁ Marie / ŠVÁCHA Rostislav (ed.): Dějiny českého výtvarného umění IV/2, Praha 1998
- EFFENBERGER Vratislav: Výtvarné projevy surrealismu, Praha 1969
- František Hudeček (kat. výst.), Praha 1970
- GROSS František: František Gross, Praha 1969
- HARTMANN Antonín: Ladislav Zívř, in: Výtvarné umění III, 1986, 121-124
- HUDEČEK František: Prehistorie malířského tvora, in: Výtvarné umění XVI, 1966, 392-399
- CHALUPECKÝ Jindřich: Obhajoba umění 1934-1948, Praha 1991
- CHALUPECKÝ Jindřich: Cestou necestou, 1999
- CHALUPECKÝ Jindřich: František Janoušek, Praha 1991
- KOTALÍK Jiří: František Gross, Praha 1963

LAHODA Vojtěch: Emil Filla, Praha 2007

LAMAČ Miroslav: Myšlenky moderních malířů, Praha 1989

LAMAČ Miroslav: Pokus o „dešifraci“ Františka Grosse, in: Výtvarné umění V, 1967, 21-23

LÉAL Brigitte / PIOT Christine / BERNADAC Marie-Laure: Picasso total, Barcelona 2003

MACHALICKÝ Jiří (ed): Česká koláž (kat. výst.), Praha 1997

MALET Rosa Maria / PETROVÁ Eva: Joan Miró, Praha 1986

MIKŠ František: Gombrich. Tajemství obrazu a jazyk umění. Pozvání k dějinám a teorii umění, Praha 2008

NADEAU Maurice: Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty, Olomouc 1994

NEMES Endre: Pod příkrovem času, Praha 2003

NEZVAL Vítězslav: Dílo XXV. Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931-1941, Praha 1974

NEZVAL Vítězslav: Dílo XXXI. Neviditelná Moskva. Ulice Git-le-coeur. Pražský chodec, Praha 1958

NÍZKÝ Jan: K vývoji díla Ladislava Zívra, in: Umění XXXIV, 1986, 250-266

PADRTA Jiří: František Gross, in: Výtvarné umění III, 1986, 125-131

PADRTA Jiří: Václav Bartovský, Praha 1960

PASTÝŘÍKOVÁ Lenka (ed.): Ladislav Zívr (kat. výst.), Praha 2007

PEČÍRKA Jaromír: Alois Wachsman, Praha 1963

PETROVÁ Eva: Domov, svět, vesmír, in: Ateliér III, 1990, č. 13, 8

PETROVÁ Eva: František Gross, Praha 2004

PETROVÁ Eva: František Hudeček, Praha 1969

PETROVÁ Eva: František Hudeček. Kresby, Praha 2004

PETROVÁ Eva (ed.): Skupina 42, Praha 1998

PETROVÁ Eva: Umění frotáže (kat. výst.), Litoměřice 1995

RABAN Josef: O honoráři se nemluvílo, in: Výtvarné umění VI, 1967, 290-295

SRP Karel / LAHODA Vojtěch: Karel Teige: Surrealistické koláže 1935-1951, Praha 1994

ŠMEJKAL František: František Muzika, Praha 1966

ŠTYRSKÝ Jindřich: Texty, Praha 2007

TEIGE, Karel: Výbor z díla II. Zápasy o smysl moderní tvorby. Studie z třicátých let, Praha 1969

Václav Zykmond (kat. výst.), Brno 1999

VON MAUR Karin (ed.): Max Ernst: Retrospektive zum 100. Geburtstag, München 1991

WITTLICH Petr: České sochařství ve 20. století: 1890-1945, Praha 1978

ZÍVR Ladislav: Konfese Ladislava Zívra, Brno 1997

ZYKMUND Václav: František Gross, in: Výtvarné umění XVII, 1967, 209-213

6 Medailony umělců

František Gross

19. 4. 1909 Nová Paka – 27. 7. 1985 Praha

Malíř, grafik. Po maturitě na reálce v Nové Pace studoval na ČVUT u Oldřicha Blažička, poté přešel na UMPRUM k Františku Kyselovi, kde studoval v letech 1928-1931. Poprvé vystavoval s Ladislavem Zívrem v roce 1931 v Nové Pace. Od roku 1936 se účastnil Zlínských salónů a v roce 1937 vystavoval v divadle D E. F. Buriana. V tomto roce se účastnil i Výstavy československé avantgardy. V roce 1937 vytvořil oponu pro komorní představení Jaroslava Seiferta v D 37. Ve čtyřicátých letech se účastnil výstav mladých umělců, od roku 1941 byl členem Výtvarného odboru Umělecké besedy. Byl zakládajícím členem Skupiny 42, která vznikla v roce 1942 a vystavoval na všech jejích výstavách. Od roku 1942 také vystavoval samostatně ve Vilímkově galerii. Od roku 1946 se účastnil i výstav v zahraničí. V roce 1948 byl zastoupen v československé expozici na XXIV. Bienále v Benátkách. V roce 1949 se stal členem Svazu československých výtvarných umělců. V roce 1961 získal stříbrnou medaili na VI. Bienále v Sao Paulo. Ve stejném roce se stal členem skupiny Radar, jejíž výstavy pravidelně obesílal. V roce 1983 měl rozsáhlou retrospektivní výstavu ve Špálově galerii.

František Hudeček

7. 4. 1909 Němčice u Holešova – 13. 5. 1990 Praha

Malíř, grafik, ilustrátor. Po maturitě na reálce v Lipníku nad Bečvou studoval v letech 1928-1931 na UMPRUM u Františka Kysely. Byl přijat Vilémem Nowakem na Akademii výtvarných umění, ale nenastoupil, protože neměl peníze na zápisné. V roce 1932 obeslal soutěž, vypsanou Sdružením výtvarníků, díky čemuž mohl prvně vystavovat v Rubešově galerii a v Obecním domě. Od roku 1936 se účastnil Zlínských salónů a v roce 1937 vystavoval v divadle D E. F. Buriana. V tomto roce se účastnil i Výstavy československé avantgardy. V roce 1938 vytvořil oponu pro komorní představení Konstantina Biebla v D 38. Ve čtyřicátých letech se účastnil výstav mladých umělců, od roku 1941 byl členem Výtvarného odboru Umělecké besedy. Od roku 1942 byl členem Skupiny 42, se kterou

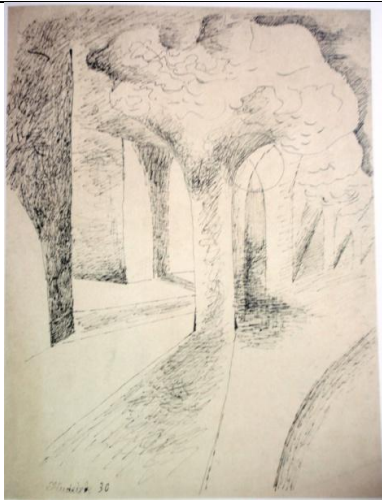
vystavoval. V roce 1944 měl první samostatnou výstavu v Alšově síni Umělecké besedy. Od roku 1945 byl členem SČUG Hollar. Od roku 1946 byl zastoupen na zahraničních výstavách. Po roce 1948 se věnoval knižní ilustraci a navrhování poštovních známek. V roce 1986 měl samostatnou výstavu v Galerii hlavního města Prahy.

Ladislav Zívř

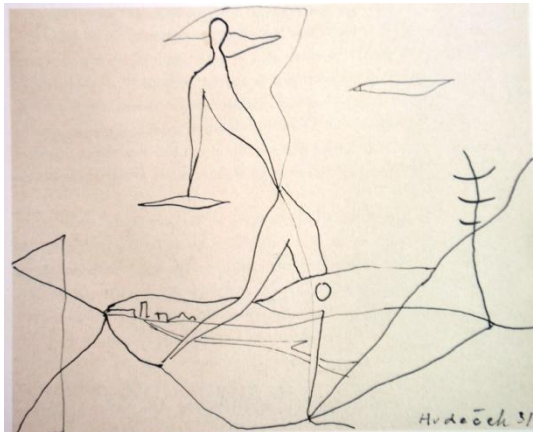
23. 5. 1909 Nová Paka – 4. 9. 1980 Ždírec

Sochař. Vyučen hrnčířem u svého otce, v letech 1927-1928 na odborné keramické škole v Bechyni. V letech 1928-1931 studoval na UMPRUM u Heleny Johnové a Josefa Drahoňovského. Prvně vystavoval v roce 1931 v Nové Pace s Františkem Grossem. V roce 1937 se účastnil první výstavy v D 37 a Výstavy československé avantgardy. V roce 1943 se stal členem Skupiny 42 a účastnil se jejich prvních dvou výstav. Od roku 1946 byl zastoupen na zahraničních výstavách. V roce 1947 měl samostatnou výstavu s B. Matalem v Domě umění v Brně. Po válce byl zastoupen i na zahraničních výstavách. Od roku 1961 vystavoval se skupinou Radar.

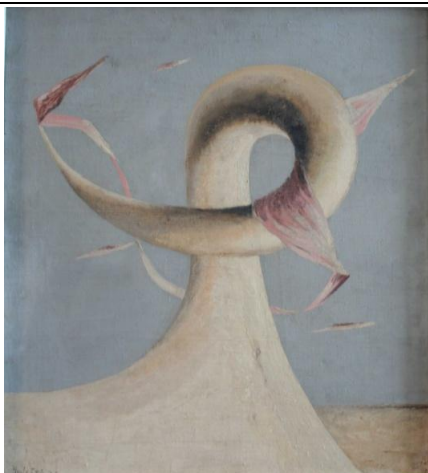
7 Obrazová příloha



1. František Hudeček: Alej, 1930,
pero, tuš, papír, 30,5 x 23 cm



2. František Hudeček: Poutník, 1931,
pero, tuš, papír, 11,5 x 14 cm



3. František Hudeček: Do prostoru, 1931,
tempera, 58 x 52 cm, MU Olomouc



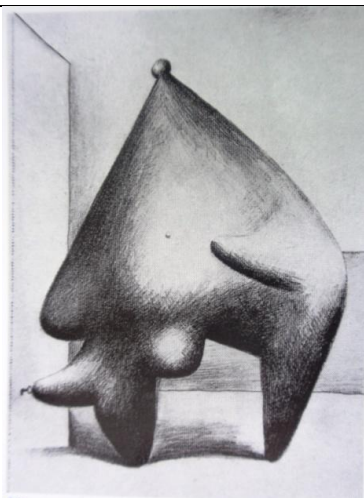
4. František Hudeček: Pozemská a nebeská
tanečnice, 1931, olej, plátno, 94 x 58 cm, GMU
v Hradci Králové



5. František Hudeček: Pomník, 1931, kvaš, 65 x 49 cm, NG v Praze



6. František Hudeček: Laokoon, 1932, olej, plátno, 150 x 110 cm, GASK v Kutné Hoře



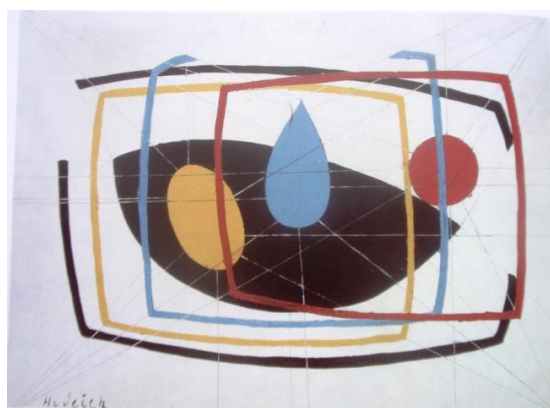
7. Pablo Picasso: Koupající se, 1927, tužka, papír, 30,3 x 23 cm, Musée Picasso Paříž



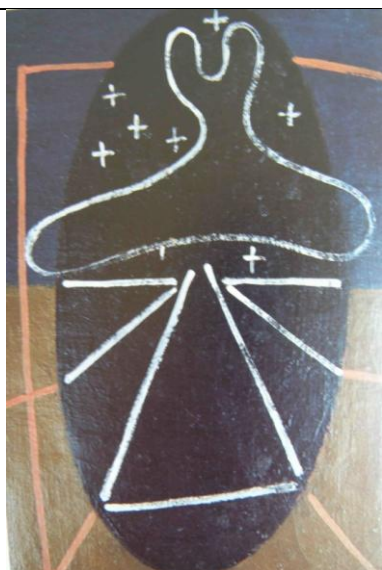
8. Pablo Picasso: Koupající se, 1927, tužka, papír, 30,3 x 23 cm, Musée Picasso Paříž



9. František Hudeček: Zatmění slunce, 1932, olej, plátno, 100 x 76 cm, GUV v Ostravě



10. František Hudeček: Afnita, 1931, olej, plátno, 56 x 74 cm, OG v Liberci



11. František Hudeček: Postava v noci, 1933, olej, plátno, 59,5 x 40 cm, GHMP



12. František Hudeček: Vesnice v noci, 1933, olej, plátno, 75 x 99 cm, GMU v Hradci Králové



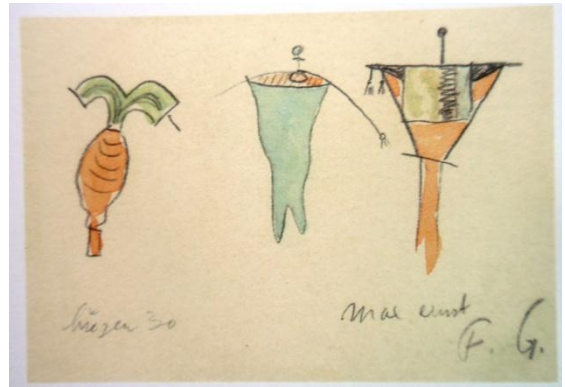
13. František Hudeček: Milenci v noci, 1933, olej, plátno, 32 x 21 cm



14. Max Ernst: Noc lásky, 1927, olej, plátno, 162 x 130 cm, soukromá sbírka



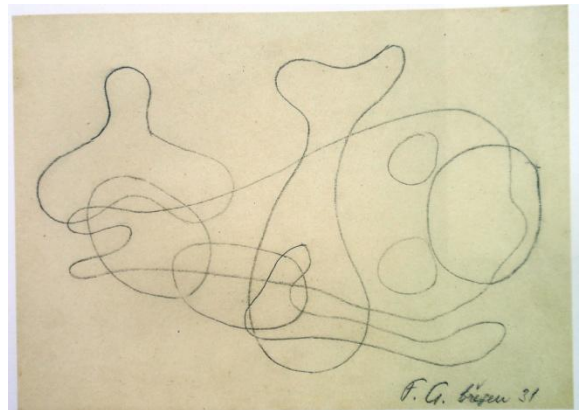
15. František Gross: Žena v lenošce, 1930, akvarel, papír, 10,5 x 13,5 cm



16. František Gross: Kresba podle Maxe Ernsta, 1930, tužka, akvarel, papír, 12 x 16, 5 cm



17. Max Ernst: Sodaliten schneeberger drückethäler, 1920



18. František Gross: Bez názvu, 1931, tužka, papír, 15 x 20 cm



19. Ladislav Zív: Maska básníka Josefa Kocourka, 1933, polychromovaná sádra, 39 x 32 cm



20. Ladislav Zív: Hlava s řasami, 1933, polychromovaná pálená hlína, v. 40 cm



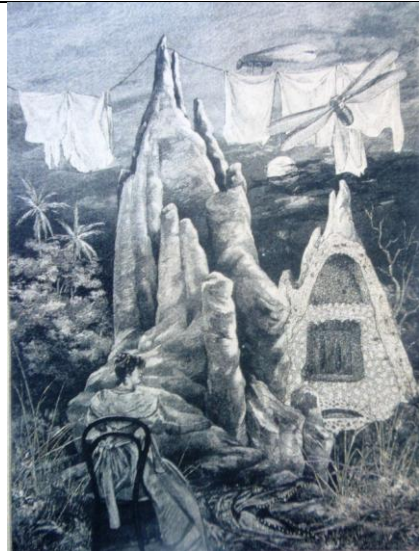
21. Ladislav Zív: Reliéf I, 1933, sádra, kov, lastura, polychromie, v. 60 cm, NG v Praze



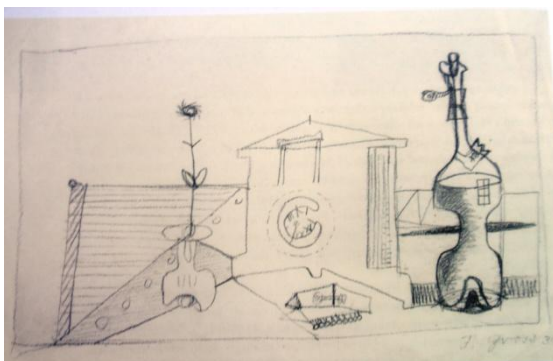
22. František Gross, František Hudeček, Jindřich Chaloupecký: Podivuhodné pisátko, 1934, tužka, papír, 27,7 x 16,7 cm, UPM v Praze



23. František Gross: Pan Daguerre, 1934-1935, koláž, papír, 12,5 x 15 cm



24. František Gross: Prádlo, 1934-1935, koláž, papír, 24,5 x 17 cm



25. František Gross: Žena-láhev, 1934, tužka, papír, 15 x 26 cm



26. František Hudeček: Koláž I, kolem pol. 30. let, koláž, papír, 16 x 12 cm, GASK v Kutné Hoře



27. František Hudeček: Frotáž, 1934



28. František Hudeček: Frotáž, 1934, tužka, papír, 22 x 32,2 cm



29. František Hudeček: Příroda, 1934, akvarel, tužka, papír, GMU v Roudnici nad Labem



30. Ladislav Zív: Surrealistické l'objet, 1933-1934, kombinovaná technika, nezachováno



31. Ladislav Zív: Hlava se smutečným závojem, 1934, polychromovaná pálená hlína, doplněná sádr, vosk, kov, tkanina, v. 53 cm, AJG v Hluboké nad Vltavou



32. Hana Wichterlová: Torzo s vázou, 1928, ořeškové dřevo, v. 51 cm, GHMP



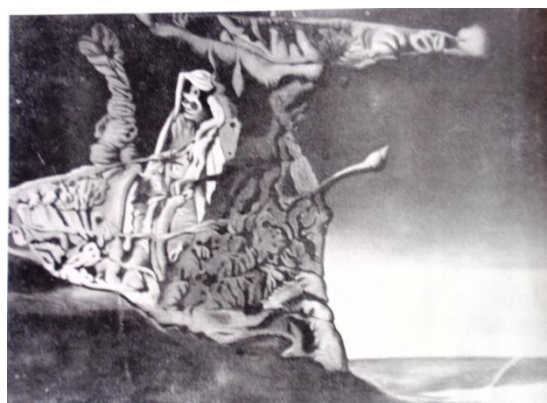
33. Ladislav Zív: Delfín a oko, 1934, reliéf, sádra, vosk, sklo, 57 x 58 cm, AJG v Hluboké nad Vltavou



34. František Hudeček: Agonea, Hlava spáče, 1934, olej, plátno na lepence, 31 x 41 cm, NG v Praze



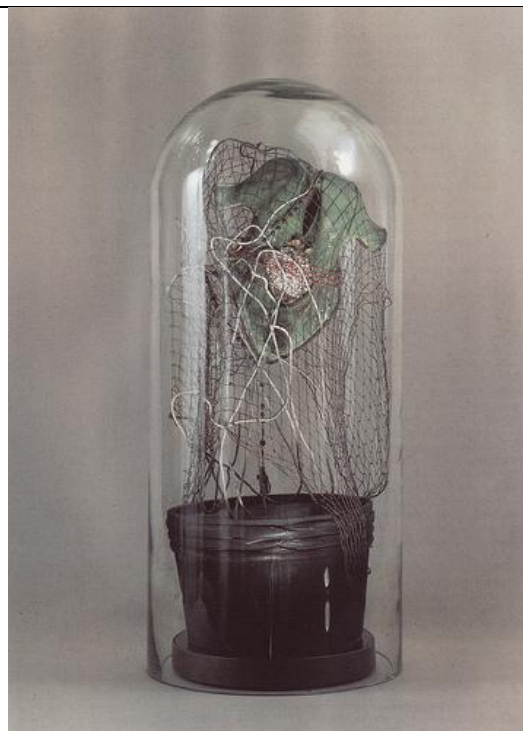
35. František Hudeček: Dermoid, 1935, tužka, papír, 22 x 33 cm



36. František Hudeček: Nemesis, 1935, olej, lepenka



37. František Hudeček: Faidros a Sokrates čili O kráse, 1934, hadrový reliéf, lepenka, 50 x 72 cm, GASK v Kutné Hoře



38. Ladislav Zívř: Srdce inkognito, 1936, dřevo, drát, kůže, textil, síť, kov, v. 62 cm, NG v Praze



39. Salvador Dalí: Skatologický objekt se symbolickým významem, 1931, 122 x 71 x 35,5 cm, SFMOMA



40. Méret Oppenheim: Má gouvernante – My nurse – Mein Kindermädchen, 1936, kov, papír, boty, provázek, 14 x 21 x 33 cm, soukromá sbírka v Paříži



41. Ladislav Zív: Muláž, 1936, sádra, nezachováno



42. Ladislav Zív: Surrealistické l'objet I, 1935-1936, kombinovaná technika, nezachováno



43. Miroslav Háek: Autoportrét, 1938, fotografie, 59,6 x 49,6 cm, UPM v Praze



44. Ladislav Zív: Surrealistické l'objet II, 1936, kombinovaná technika, nezachováno



45. Ladislav Zív: Tři ženy, 1937, reliéf, kolorovaná sádra, 112 x 64 x 20 cm, NG v Praze



46. Jindřich Štyrský: Tekutá panenka, 1934, olej, plátno, 110 x 59 cm, Galateua v Paříži



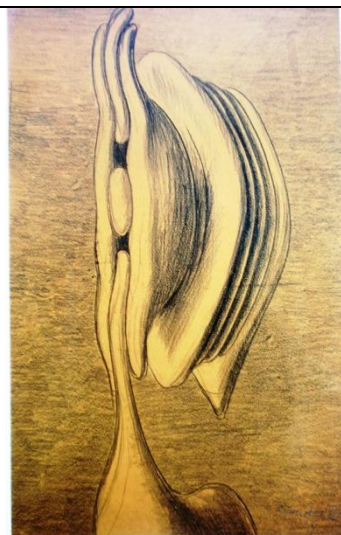
47. Jindřich Štyrský: Člověk nesený větrem, 1934, olej, plátno, 100 x 65 cm, GASK v Kutné Hoře



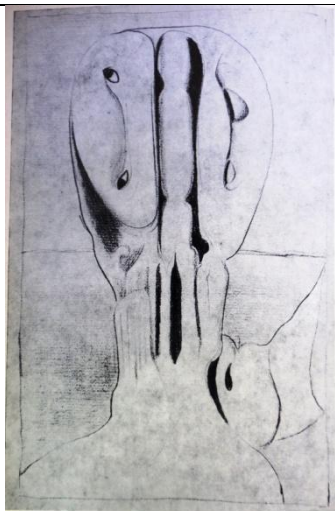
48. Ladislav Zív: Pták, 1939, reliéf, kolorovaná sádra, kámen, 107 x 92,5 x 15 cm, GASK v Kutné Hoře



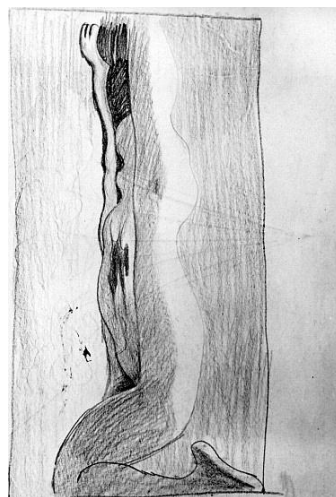
49. František Hudeček: Plíseň, 1935, olej, plátno, 49 x 33 cm



50. František Hudeček: Hlava, 1936, černá křída, papír, 42,5 x 26,5 cm



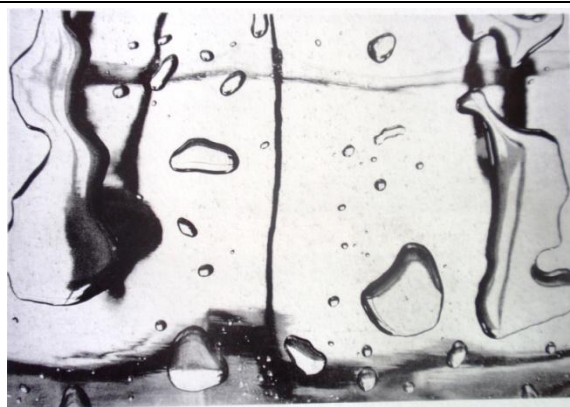
51. František Hudeček: Hlava, 1936, tužka,
papír, 29,5 x 18,5 cm



52. František Hudeček: Žena, 1936



53. František Hudeček: Útěk, 1934-1935,
fotografie, 37,6 x 27,8 cm, MG v Brně



54. Miroslav Hák: Deštivý den, 1936, fotografie,
29,5 x 39,5 cm, UPM v Praze



55. Miroslav Hák: Struktáž, 1937, fotografie,
31 x 24,4 cm, UPM v Praze



56. Miroslav Hák: Maska-Brouk, 1935, 38,5 x
28,9 cm, MG Brně



57. František Hudeček: Revoluce-Krutá královna bude překvapena neúprosným jítrem, 1935, olej, plátno, 74 x 110 cm, KGVU ve Zlíně



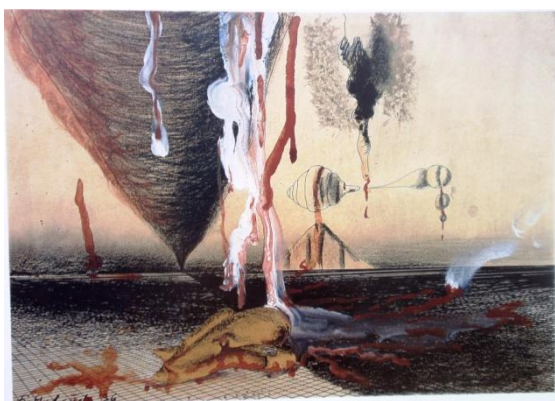
58. František Hudeček: Golem-Muž probuzený žhavým kladivem, 1935-1937, olej, plátno, 80 x 95 cm, GHMP



59. František Hudeček: Shledání, 1936, olej, plátno, 65 x 115 cm



60. František Hudeček: Kytice a hlava, 1936, olej, plátno, 80 x 95,5 cm, GMU v Hradci Králové



61. František Hudeček: Španělsko, 1936, kombinovaná technika, papír, 23 x 32,5 cm



62. František Hudeček: Zápas, 1936, olej, plátno, 71 x 57 cm, GUV v Roudnici nad Labem



63. František Hudeček: Oheň, 1936, olej, plátno



64. František Hudeček: Heraldické zvíře, 1937, olej, lepenka, 18 x 24 cm



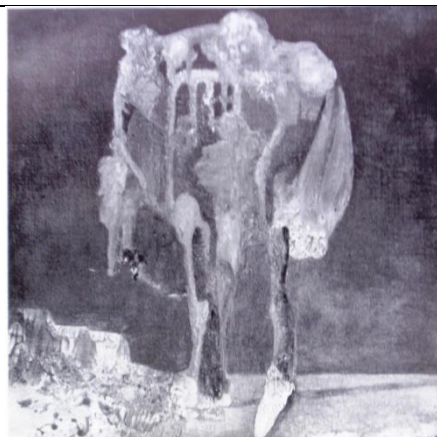
65. František Hudeček: Kovárna mého otce, 1938, olej, plátno, 70 x 100 cm



66. František Hudeček: Válka, 1938, olej, lepenka, 21,5 x 30,5 cm, MU Olomouc



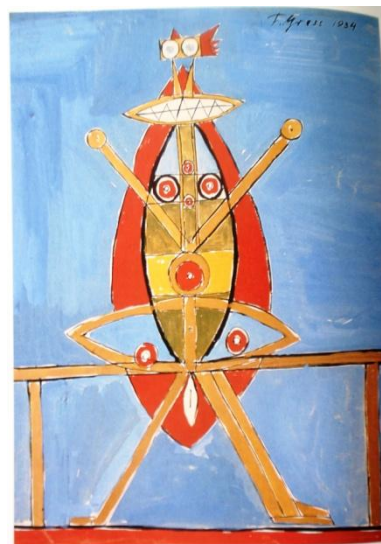
67. František Hudeček: Lázeň mládí, 1938, olej, lepenka, 18 x 28 cm



68. František Hudeček: Poutník, 1937, olej, plátno, 25 x 25 cm



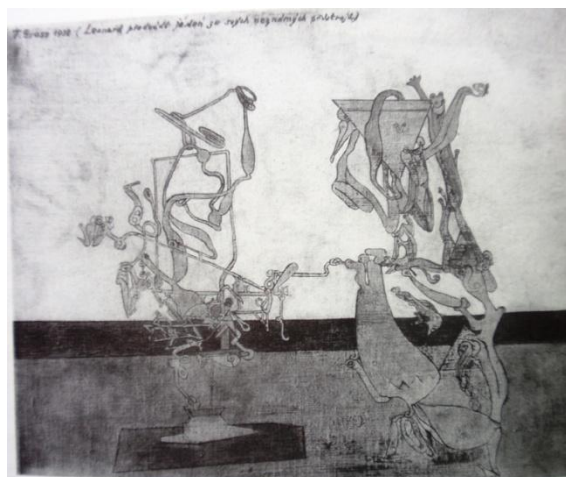
69. František Hudeček: Surrealistická kompozice, 1938, olej, lepenka, 24 x 18



70. František Gross: Žena u stolu, 1934, tempera, papír, 34 x 24 cm



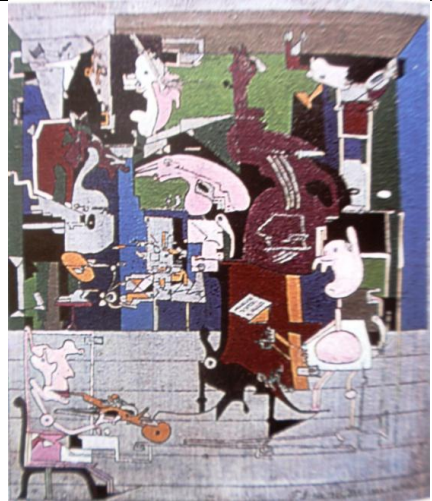
71. František Gross: Modravý muž by se zhroutil kdyby neblýskalo, 1936, kombinovaná technika, plátno, 52,5 x 38 cm



72. František Gross: Leonard předvádí jeden ze svých neznámých přístrojů, 1936, olej, plátno



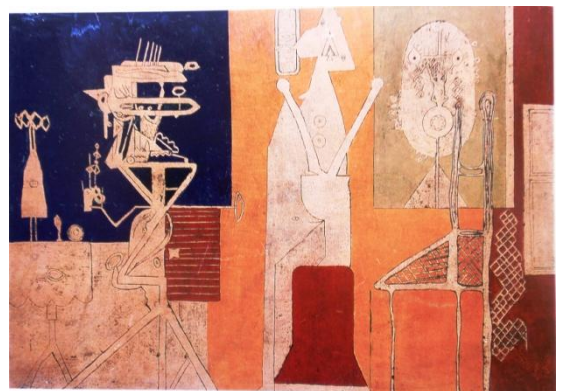
73. František Hudeček: Dóže benátské aneb co vyrostlo z hrnečku, 1936, olej, plátno, 44 x 34 cm, NG v Praze



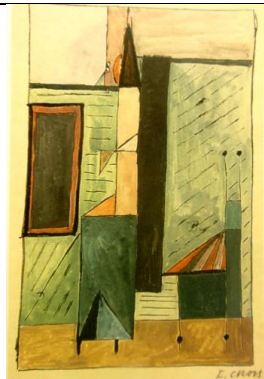
74. František Gross: Hot-jazz sextet, 1936, olej, plátno, 62 x 55 cm



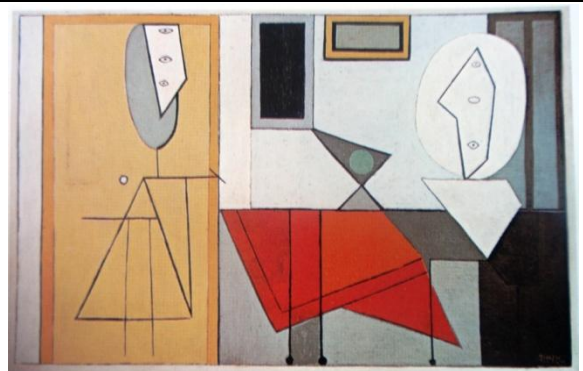
75. František Gross: Jídlna v elektrických podnicích, 1937, olej, plátno, 90,5 x 71,5 cm, GASK v Kutné Hoře



76. František Gross: Strojky, 1936-1938, olej, lepenka, 66,5 x 94,5 cm, NG v Praze



77. František Hudeček: Interiér, 1929, akvarel, papír, 20 x 13 cm



78. Pablo Picasso: Studium, 1927-1928, olej, plátno, 149,9 x 231,2 cm, MoMA New York



79. Pablo Picasso: Malíř a model, 1928, olej, plátno, 129,8 x 163 cm, MoMA New York



80. František Gross: Útok ondatry na ženu, 1935, tuš, papír, 19,5 x 11,5 cm



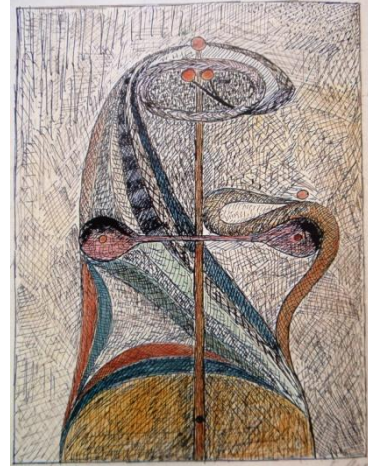
81. František Gross: Potápění, 1936, kombinovaná technika, lepenka, 33 x 42,5 cm



82. František Gross: Mořský koníček, 1937, olej, lepenka, 36 x 36 cm



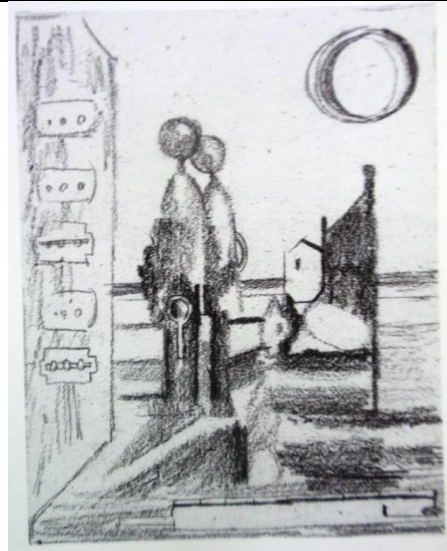
83. František Gross: Kompozice, 1936, olej, lepenka, 31 x 35,5 cm, GASK Kutná Hora



84. František Gross: Torzo ženy, 1936, tuš a akvarel, papír, 27 x 20 cm



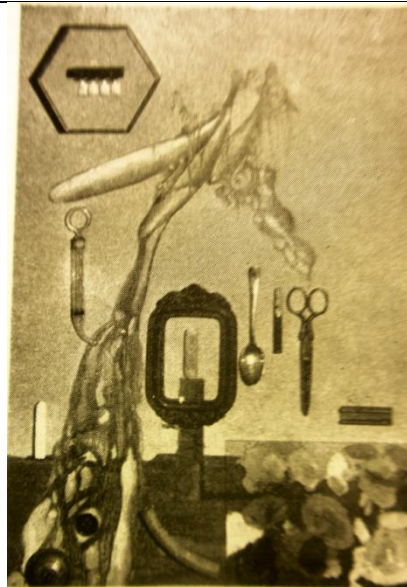
85. Joan Miró: Hlava katalánce, 1925, olej, plátno, 92,4 x 73 cm, Tate Modern



86. František Gross: Každý den dopoledne (Milenci u benzinové pumpy)-kresba, 1936-1937, tužka, papír, 31,5 x 22 cm



87. František Gross: C'est un homme...-kresba, 1937, akvarel papír, 35 x 27,5 cm



88. František Hudeček: C'est un homme, 1937, nezachováno



89. František Gross: Večer Igora Stravinského, 1937, nezachováno



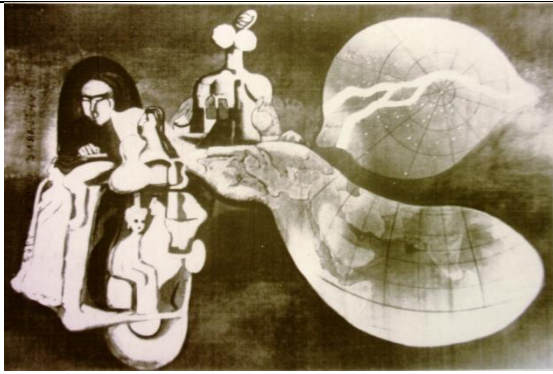
90. Emil Filla: Španělsko, opona pro divadlo D 36 k večeru Františka Halase, 1936, tempera



91. Vladimír Sychra: Opona pro divadlo D 37 k večeru Josefa Hory, 1937, tempera, 350 x 500 cm



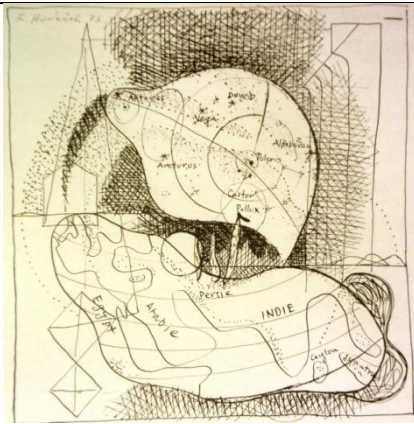
92. Alois Wachsmann: Opona pro divadlo D 37 k večeru Františka Gellnera, 1937, křídlová barva, 955 x 500 cm



93. František Hudeček: Opona pro divadlo D 38 k večeru Konstantina Biebla, 1938, klišová tempera, 400 x 600 cm



94. František Hudeček: Domov, svět, vesmír (studie k oponě) pro divadlo D 38, 1938, olej, lepenka, 35 x 50 cm



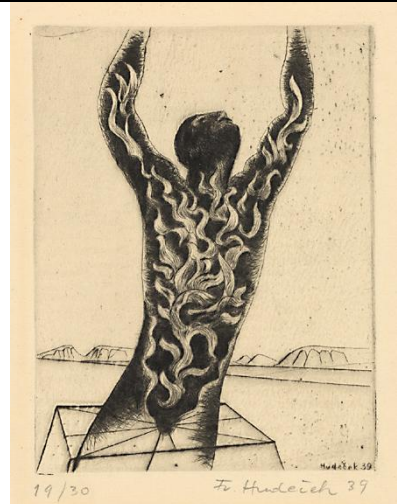
95. František Hudeček: Krajiny mé touhy, 1933, pero, papír, 28 x 27,5 cm



96. František Gross: Opona pro divadlo D 38 k večeru Jaroslava Seiferta, 1937, klišová barva, 400 x 600 cm



97. František Gross: Studie k oponě pro D 38, 1937, kvaš, papír, 22,5 x 29,5 cm



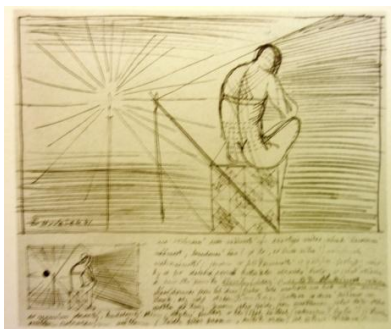
98. František Hudeček: Duch země, 1939, suchá jehla, 14,7 x 11,2 cm



99. František Hudeček: Zvysoka (Provazolezec), 1940, olej, 66 x 50 cm



100. František Hudeček: Osamělý, 1940, olej, plátno, 40,5 x 65,5 cm



101. František Hudeček: Na rozhraní dvou věčností, 1941, pero, tuš, papír, 25,8 x 31,2 cm



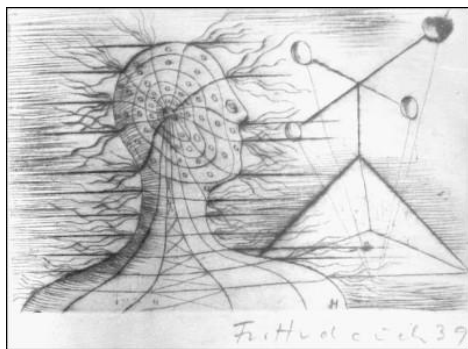
102. František Hudeček: Osamělý chodec, 1933, kombinovaná technika, papír, 26,5 x 31 cm, GMU v Hradci Králové



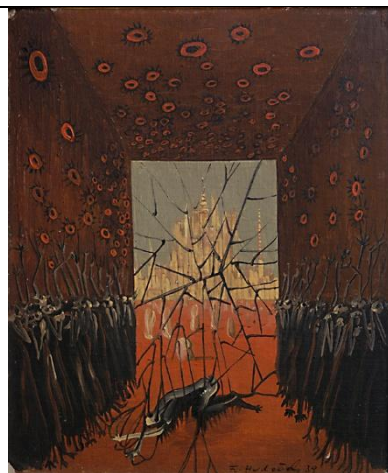
103. František Hudeček: Senzitivní hlava, 1939 n. 1940, olej, karton, 30 x 22 cm



104. František Hudeček: Senzitivní hlava, 1939, olej, lepenka, 31 x 23 cm



105. František Hudeček: Perpetuum Mobile, 1939, suchá jehla, 21,8 x 32 cm, GVU Ostrava



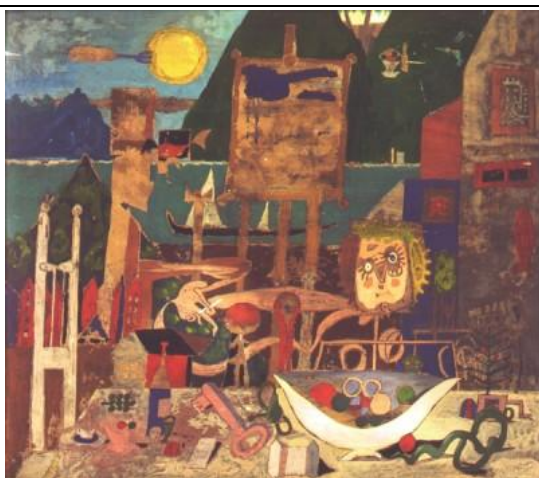
106. František Hudeček: 15. března 1939, 1939, olej, plátno, sololit, 29,5 x 24,5 cm, GASK Kutná Hora



107. František Hudeček: Malíř na periferii, 1940, olej, lepenka, 30 x 42 cm



108. František Gross: Lacaneau ocean II, 1938, kombinovaná technika, lepenka, 19 x 23,5 cm



109. František Gross: Vzpomínka na prázdniny, 1938, olej, lepenka, 55 x 62 cm, GVU v Ostravě



110. Václav Bartovský: Stoh, 1939, olej, plátno, 115 x 87 cm, NG v Praze



111. Václav Bartovský: Sláma, 1939, olej,
plátno, 73 x 92 cm



112. František Gross: Roj včel II, 1939, olej,
lepenka, 27 x 25 cm



113. František Hudeček: Rymaně, 1938,
tempera, lepenka, 24,5 x 35 cm

8 Seznam vyobrazení

1. František Hudeček: Alej, 1930, pero, tuš, papír, 30,5 x 23 cm. Reprodukce z knihy: Eva Petrová (ed.): Skupina 42, Praha 1998, 21.
2. František Hudeček: Poutník, 1931, pero, tuš, papír, 11,5 x 14 cm. Reprodukce z knihy: Eva Petrová (ed.): Skupina 42, Praha 1998, 20.
3. František Hudeček: Do prostoru, 1931, tempera, 58 x 52 cm, MU Olomouc. Foto: MU Olomouc
4. František Hudeček: Pozemská a nebeská tanečnice, 1931, olej, plátno, GMU v Hradci Králové. Foto GMU v Hradci Králové
5. František Hudeček: Pomník, 1931, kvaš, NG v Praze. Reprodukce z knihy: Eva Petrová: František Hudeček, Praha 1969, nepag.
6. František Hudeček: Laokoon, 1932, olej, plátno, GASK v Kutné Hoře. Reprodukce z knihy: Eva Petrová (ed.): Skupina 42, Praha 1998, 23.
7. Pablo Picasso: Koupající se, 1927, tužka, papír, Musée Picasso, Paříž. Reprodukce z knihy: Brigitte Léal / Christine Piot / Marie-Laure Bernadac: Picasso total, Barcelona 2003, 238.
8. Pablo Picasso: Koupající se, 1927, tužka, papír, Musée Picasso, Paříž. Reprodukce z knihy: Brigitte Léal / Christine Piot / Marie-Laure Bernadac: Picasso total, Barcelona 2003, 238.
9. František Hudeček: Zatmění slunce, 1932, olej, plátno, GVU v Ostravě. Foto: GVU v Ostravě.
10. František Hudeček: Afinita, 1931, olej, plátno, 56 x 74 cm, OG v Liberci. Reprodukce z knihy: Lenka Bydžovská / Vojtěch Lahoda / Mahulena Nešlehová / Marie Platovská / Rostislav Švácha (ed.): Dějiny českého výtvarného umění IV/2, Praha 1998, 312.
11. František Hudeček: Postava v noci, 1933, olej, plátno, 59,5 x 40 cm, GHMP. Reprodukce z knihy: Eva Petrová (ed.): Skupina 42, Praha 1998, 24.
12. František Hudeček: Vesnice v noci, 1933, olej, plátno, 75 x 99 cm, GMU v Hradci Králové. Foto: GMU v Hradci Králové.

13. František Hudeček: Milenci v noci, 1933, olej, plátno, 32 x 21 cm. Reprodukce z knihy: Eva Petrová: František Hudeček, Praha 1969, nepag.
14. Max Ernst: Noc lásky, 1927, olej, plátno, 162 x 130 cm, soukromá sbírka. Foto: <http://www.abcgallery.com/E/ernst/ernst-2.html>, vyhledáno 20. 8. 2011
15. František Gross: Žena v lenošce, 1930, akvarel, papír, 10,5 x 13,5 cm. Reprodukce z knihy: Eva Petrová: František Gross, Praha 2004, 16.
16. František Gross: Kresba podle Maxe Ernsta, 1930, tužka, akvarel, papír, 12 x 16, 5 cm. Reprodukce z knihy: Eva Petrová: František Gross, Praha 2004, 22.
17. Max Ernst: Sodaliten schneeberger drückethäler, 1920. Reprodukce z knihy: Karin von Maur (ed.): Max Ernst: Retrospektive zum 100. Geburtstag, München 1991
18. František Gross: Bez názvu, 1931, tužka, papír, 15 x 20 cm. Reprodukce z knihy: Eva Petrová: František Gross, Praha 2004, 23.
19. Ladislav Zív: Maska básníka Josefa Kocourka, 1933, polychromovaná sádra, 39 x 32 cm. Reprodukce z knihy: Lenka Pastýřiková (ed.): Ladislav Zív (kat. výst.), Praha 2007, 31.
20. Ladislav Zív: Hlava s řasami, 1933, polychromovaná pálena hlína, v. 40 cm. Reprodukce z knihy: Jan Nížký: K vývoji díla Ladislava Zívra, in: Umění XXXIV, 1986, 253.
21. Ladislav Zív: Reliéf I, 1933, sádra, kov, lastura, polychromie, v. 60 cm, NG v Praze. Reprodukce z knihy: Lenka Bydžovská / Vojtěch Lahoda / Mahulena Nešlehová / Marie Platovská / Rostislav Švácha (ed.): Dějiny českého výtvarného umění IV/2, Praha 1998, 384.
22. František Gross, František Hudeček, Jindřich Chaloupecký: Podivuhodné pisátko, 1934, tužka, papír, 27,7 x 16,7 cm, UPM v Praze. Reprodukce z knihy: Lenka Bydžovská / Karel Srp (ed.): Český surrealismus 1929-1953, Praha 1996, 246.
23. František Gross: Pan Daguerre, 1934-1935, koláž, papír, 12,5 x 15 cm. Reprodukce z knihy: Eva Petrová: František Gross, Praha 2004, 43.
24. František Gross: Prádlo, 1934-1935, koláž, papír, 24,5 x 17 cm. Reprodukce z knihy: Eva Petrová: František Gross, Praha 2004, 45.
25. František Gross: Žena-láhev, 1934, tužka, papír, 15 x 26 cm. Reprodukce z knihy: Eva Petrová: František Gross, Praha 2004, 44.

26. František Hudeček: Koláž I, kolem pol. 30. let, koláž, papír, 16 x 12 cm, GASK v Kutné Hoře. Foto: GASK v Kutné Hoře
27. František Hudeček: Frotáž, 1934. Reprodukce z knihy: Eva Petrová (ed.): Skupina 42, Praha 1998, 29.
28. František Hudeček: Frotáž, 1934, tužka, papír, 22 x 32,2 cm. Reprodukce z knihy: Eva Petrová: Umění frotáže (kat. výst.), Litoměřice 1995, nepag.
29. František Hudeček: Příroda, 1934, akvarel, tužka, papír, GMU v Roudnici nad Labem. Foto: GMU v Roudnici nad Labem.
30. Ladislav Zív: Surrealistické l'objet, 1933-1934, kombinovaná technika, nezachováno. Reprodukce z knihy: Ladislav Zív: Konfese Ladislava Zívra, Brno 1997, 72.
31. Ladislav Zív: Hlava se smutečným závojem, 1934, polychromovaná pálená hlína, doplněná sádkou, vosk, kov, tkanina, v. 53 cm, AJG v Hluboké nad Vltavou. Reprodukce z knihy: Lenka Pastýříková (ed.): Ladislav Zív (kat. výst.), Praha 2007, 20.
32. Hana Wichterlová: Torzo s vázou, 1928, ořechové dřevo, v. 51 cm, GHMP. Reprodukce z knihy: Lenka Bydžovská / Vojtěch Lahoda / Mahulena Nešlehová / Marie Platovská / Rostislav Švácha (ed.): Dějiny českého výtvarného umění IV/2, Praha 1998, 365.
33. Ladislav Zív: Delfin a oko, 1934, reliéf, sádra, vosk, sklo, 57 x 58 cm, AJG v Hluboké nad Vltavou. Reprodukce z knihy: Lenka Pastýříková (ed.): Ladislav Zív (kat. výst.), Praha 2007, 23.
34. František Hudeček: Agonea, Hlava spáče, 1934, olej, plátno na lepence, 31 x 41 cm, NG v Praze. Reprodukce z knihy: Lenka Bydžovská / Vojtěch Lahoda / Karel Srp: České moderní 1900-1960. Katalog stálé sbírky Národní galerie v Praze, Praha 1995, 228.
35. František Hudeček: Dermoid, 1935, tužka, papír, 22 x 33 cm. Reprodukce z knihy: Eva Petrová: František Hudeček. Kresby, Praha 2004, 14.
36. František Hudeček: Nemesis, 1935, olej, lepenka. Reprodukce z knihy: František Hudeček (kat. výst.), Praha 1970, nepag.
37. František Hudeček: Faidros a Sokrates čili O kráse, 1934, hadrový reliéf, lepenka, 50 x 72 cm, GASK v Kutné Hoře. Foto: Gask v Kutné Hoře.

38. Ladislav Zív: Srdce inkognito, 1936, dřevo, drát, kůže, textil, síť, kov, v. 62 cm, NG v Praze. Reprodukce z knihy: Lenka Bydžovská / Vojtěch Lahoda / Mahulena Nešlehová / Marie Platovská / Rostislav Švácha (ed.): Dějiny českého výtvarného umění IV/2, Praha 1998, 385.
39. Salvador Dalí: Skatologický objekt se symbolickým významem, 1931, 122 x 71 x 35,5 cm, SFMOMA. Foto: <http://www.wikipaintings.org/en/salvador-dali/scatalogical-object-functioning-symbolically-the-surrealist-shoe>, vyhledáno 25. 8. 2011.
40. Méret Oppenheim: Má gouvernante – My nurse – Mein Kindermädchen, 1936, kov, papír, boty, provázek, 14 x 21 x 33 cm, soukromá sbírka v Paříži. Foto: <http://artwelope.com/artwork/-id/1e11facc>, vyhledáno 25. 8. 2011.
41. Ladislav Zív: Muláž, 1936, sádra, nezachováno. Reprodukce z knihy: Ladislav Zív: Konfese Ladislava Zívra, Brno 1997, 74.
42. Ladislav Zív: Surrealistické l'objet I, 1935-1936, kombinovaná technika, nezachováno. Reprodukce z knihy: Lenka Bydžovská / Karel Srp (ed.): Český surrealismus 1929-1953, Praha 1996, 245.
43. Miroslav Hák: Autoportrét, 1938, fotografie, 59,6 x 49,6 cm, UPM v Praze. Reprodukce z knihy: Lenka Bydžovská / Karel Srp (ed.): Český surrealismus 1929-1953, Praha 1996, 287.
44. Ladislav Zív: Surrealistické l'objet II, 1936, kombinovaná technika, nezachováno. Reprodukce z knihy: Ladislav Zív: Konfese Ladislava Zívra, Brno 1997, 75.
45. Ladislav Zív: Tři ženy, 1937, reliéf, kolorovaná sádra, 112 x 64 x 20 cm, NG v Praze. Reprodukce z knihy: Lenka Bydžovská / Vojtěch Lahoda / Mahulena Nešlehová / Marie Platovská / Rostislav Švácha (ed.): Dějiny českého výtvarného umění IV/2, Praha 1998, 386.
46. Jindřich Štyrský: Tekutá panenka, 1934, olej, plátno, 110 x 59 cm, Galatea v Paříži. Reprodukce z knihy: Lenka Bydžovská / Karel Srp (ed.): Český surrealismus 1929-1953, Praha 1996, 117.
47. Jindřich Štyrský: Člověk nesený větrem, 1934, olej, plátno, 100 x 65 cm, GASK v Kutné Hoře. Reprodukce z knihy: Lenka Bydžovská / Karel Srp (ed.): Český surrealismus 1929-1953, Praha 1996, 119.

48. Ladislav Zív: Pták, 1939, reliéf, kolorovaná sádra, kámen, 107 x 92,5 x 15 cm, GASK v Kutné Hoře. Foto: GASK v Kutné Hoře.
49. František Hudeček: Plíseň, 1935, olej, plátno, 49 x 33 cm. Reprodukce z knihy: Eva Petrová: František Hudeček, Praha 1969, nepag.
50. František Hudeček: Hlava, 1936, černá křída, papír, 42,5 x 26,5 cm. Reprodukce z knihy: Eva Petrová (ed.): Skupina 42, Praha 1998, 30.
51. František Hudeček: Hlava, 1936, tužka, papír, 29,5 x 18,5 cm. Reprodukce z knihy: Eva Petrová: František Hudeček, Praha 1969, nepag.
52. František Hudeček: Žena, 1936. Reprodukce z knihy: Eva Petrová: František Hudeček. Kresby, Praha 2004, 16.
53. František Hudeček: Útěk, 1934-1935, fotografie, 37,6 x 27,8 cm, MG v Brně. Reprodukce z knihy: Lenka Bydžovská / Karel Srp (ed.): Český surrealismus 1929-1953, Praha 1996, 286.
54. Miroslav Hák: Deštivý den, 1936, fotografie, 29,5 x 39,5 cm, UPM v Praze. Reprodukce z knihy: Eva Petrová (ed.): Skupina 42, Praha 1998, 35.
55. Miroslav Hák: Struktáž, 1937, fotografie, 31 x 24,4 cm, UPM v Praze. Reprodukce z knihy: Lenka Bydžovská / Karel Srp (ed.): Český surrealismus 1929-1953, Praha 1996, 287.
56. Miroslav Hák: Maska-Brouk, 1935, 38,5 x 28,9 cm, MG v Brně. Reprodukce z knihy: Lenka Bydžovská / Vojtěch Lahoda / Mahulena Nešlehová / Marie Platovská / Rostislav Švácha (ed.): Dějiny českého výtvarného umění IV/2, Praha 1998, 337.
57. František Hudeček: Revoluce-Krutá královna bude překvapena neúprosným jitem, 1935, olej, plátno, 74 x 110 cm, KGVU ve Zlíně. Foto: KGVU ve Zlíně.
58. František Hudeček: Golem-Muž probuzený žhavým kladivem, 1935-1937, olej, plátno, 80 x 95 cm, GHMP. Reprodukce z knihy: Eva Petrová (ed.): Skupina 42, Praha 1998, 31.
59. František Hudeček: Shledání, 1936, olej, plátno, 65 x 115 cm. Reprodukce z knihy: Eva Petrová: František Hudeček, Praha 1969, nepag.
60. František Hudeček: Kytice a hlava, 1936, olej, plátno, 80 x 95,5 cm, GMU v Hradci Králové. Foto: GMU v Hradci Králové.

61. František Hudeček: Španělsko, 1936, kombinovaná technika, papír, 23 x 32,5 cm. Reprodukce z knihy: Eva Petrová (ed.): Skupina 42, Praha 1998, 33.
62. František Hudeček: Zápas, 1936, olej, plátno, 71 x 57 cm, GVU v Roudnici nad Labem. Foto: GVU v Roudnici nad Labem.
63. František Hudeček: Oheň, 1936, olej, plátno. Reprodukce z knihy: Eva Petrová (ed.): Skupina 42, Praha 1998, 33.
64. František Hudeček: Heraldické zvíře, 1937, olej, lepenka, 18 x 24 cm. Reprodukce z knihy: Eva Petrová: František Hudeček, Praha 1969, nepag.
65. František Hudeček: Kovárna mého otce, 1938, olej, plátno, 70 x 100 cm. Reprodukce z knihy: Eva Petrová: František Hudeček, Praha 1969, nepag.
66. František Hudeček: Válka, 1938, olej, lepenka, 21,5 x 30,5 cm, MU Olomouc. Foto: MU Olomouc.
67. František Hudeček: Lázeň mládí, 1938, olej, lepenka, 18 x 28 cm. Reprodukce z knihy: Eva Petrová: František Hudeček, Praha 1969, nepag.
68. František Hudeček: Poutník, 1937, olej, plátno, 25 x 25 cm. Reprodukce z knihy: Eva Petrová: František Hudeček, Praha 1969, nepag.
69. František Hudeček: Surrealistická kompozice, 1938, olej, lepenka, 24 x 18. Reprodukce z knihy: Eva Petrová (ed.): Skupina 42, Praha 1998, 46.
70. František Gross: Žena u stolu, 1934, tempera, papír, 34 x 24 cm. Reprodukce z knihy: Eva Petrová: František Gross, Praha 2004, 42.
71. František Gross: Modravý muž by se zhroutil kdyby neblýskalo, 1936, kombinovaná technika, plátno, 52,5 x 38 cm. Reprodukce z knihy: Eva Petrová: František Gross, Praha 2004, 52.
72. František Gross: Leonard předvádí jeden ze svých neznámých přístrojů, 1936, olej, plátno. Reprodukce z knihy: Eva Petrová: František Gross, Praha 2004, 52.
73. František Hudeček: Dóže benátské aneb co vyrostlo z hrnečku, 1936, olej, plátno, 44 x 34 cm, NG v Praze. Reprodukce z knihy: Eva Petrová: František Gross, Praha 2004, 47.

74. František Gross: Hot-jazz sextet, 1936, olej, plátno, 62 x 55 cm. Reprodukce z knihy: Eva Petrová: František Gross, Praha 2004, 48.
75. František Gross: Jídelna v elektrických podnicích, 1937, olej, plátno, 90,5 x 71,5 cm, GASK v Kutné Hoře. Foto: GASK v Kutné Hoře.
76. František Gross: Strojky, 1936-1938, olej, lepenka, 66,5 x 94,5 cm, NG v Praze. Reprodukce z knihy: Eva Petrová: František Gross, Praha 2004, 60.
77. František Hudeček: Interiér, 1929, akvarel, papír, 20 x 13 cm. Reprodukce z knihy: Eva Petrová: František Gross, Praha 2004, 15.
78. Pablo Picasso: Studium, 1927-1928, olej, plátno, 149,9 x 231,2 cm, MoMA New York. Reprodukce z knihy: Brigitte Léal / Christine Piot / Marie-Laure Bernadac: Picasso total, Barcelona 2003, 241.
79. Pablo Picasso: Malíř a model, 1928, olej, plátno, 129,8 x 163 cm, MoMA New York. Reprodukce z knihy: Brigitte Léal / Christine Piot / Marie-Laure Bernadac: Picasso total, Barcelona 2003, 241.
80. František Gross: Útok ondatry na ženu, 1935, tuš, papír, 19,5 x 11,5 cm. Reprodukce z knihy: Eva Petrová: František Gross, Praha 2004, 46.
81. František Gross: Potápění, 1936, kombinovaná technika, lepenka, 33 x 42,5 cm. Reprodukce z knihy: Eva Petrová: František Gross, Praha 2004, 55.
82. František Gross: Mořský koníček, 1937, olej, lepenka, 36 x 36 cm. Reprodukce z knihy: Eva Petrová: František Gross, Praha 2004, 56.
83. František Gross: Kompozice, 1936, olej, lepenka, 31 x 35,5 cm, GASK v Kutné Hoře. Foto: GASK v Kutné Hoře.
84. František Gross: Torzo ženy, 1936, tuš a akvarel, papír, 27 x 20 cm. Reprodukce z knihy: Eva Petrová: František Gross, Praha 2004, 47.
85. Joan Miró: Hlava katalánce, 1925, olej, plátno, 92,4 x 73 cm, Tate Modern. Foto: http://www.nationalgalleries.org/collection/online_az/4:322/result/0/8725?initial=M&artistId=3352&artistName=Joan%20Mir%C3%B3&submit=1, vyhledáno 25. 8. 2011.

86. František Gross: Každý den dopoledne (Milenci u benzinové pumpy)-kresba, 1936-1937, tužka, papír, 31,5 x 22 cm. Reprodukce z knihy: Eva Petrová: František Gross, Praha 2004, 52.
87. František Gross: C'est un homme...-kresba, 1937, akvarel papír, 35 x 27,5 cm. Reprodukce z knihy: Eva Petrová: František Gross, Praha 2004, 55.
88. František Hudeček: C'est un homme, 1937, nezachováno. Reprodukce z knihy: Jiří Kotalík: František Gross, Praha 1963, 13.
89. František Gross: Večer Igora Stravinského, 1937, nezachováno. Reprodukce z knihy: František Gross: František Gross, Praha 1969, nepag.
90. Emil Filla: Španělsko, opona pro divadlo D 36 k večeru Františka Halase, 1936, tempera. Reprodukce z knihy: Josef Raban: O honoráři se nemluvilo, in: Výtvarné umění VI, 1967, 292.
91. Vladimír Sychra: Opona pro divadlo D 37 k večeru Josefa Hory, 1937, tempera, 350 x 500 cm. Reprodukce z knihy: Josef Raban: O honoráři se nemluvilo, in: Výtvarné umění VI, 1967, 291.
92. Alois Wachsman: Opona pro divadlo D 37 k večeru Františka Gellnera, 1937, klišová barva, 955 x 500 cm. Reprodukce z knihy: Josef Raban: O honoráři se nemluvilo, in: Výtvarné umění VI, 1967, 294.
93. František Hudeček: Opona pro divadlo D 38 k večeru Konstantina Biebla, 1938, klišová tempera, 400 x 600 cm. Reprodukce z knihy: Josef Raban: O honoráři se nemluvilo, in: Výtvarné umění VI, 1967, 295.
94. František Hudeček: Domov, svět, vesmír (studie k oponě)pro divadlo D 38), 1938, olej, lepenka, 35 x 50 cm. Reprodukce z knihy: Eva Petrová (ed.): Skupina 42, Praha 1998, 40.
95. František Hudeček: Krajiny mé touhy, 1933, pero, papír, 28 x 27,5 cm. Reprodukce z knihy: Josef Raban: O honoráři se nemluvilo, in: Výtvarné umění VI, 1967, 290.
96. František Gross: Opona pro divadlo D 38 k večeru Jaroslava Seiferta, 1937, klišová barva, 400 x 600 cm. Reprodukce z knihy: Josef Raban: O honoráři se nemluvilo, in: Výtvarné umění VI, 1967, 293.

97. František Gross: Studie k oponě pro D 38, 1937, kvaš, papír, 22,5 x 29,5 cm. Reprodukce z knihy: Eva Petrová: František Gross, Praha 2004, 58.
98. František Hudeček: Duch země, 1939, suchá jehla, 14,7 x 11,2 cm. Reprodukce z knihy: František Hudeček: Prehistorie malířského tvora, in: Výtvarné umění XVI, 1966, 396.
99. František Hudeček: Zvysoka (Provazolezec), 1940, olej, 66 x 50 cm. Reprodukce z knihy: František Hudeček: Prehistorie malířského tvora, in: Výtvarné umění XVI, 1966, 396.
100. František Hudeček: Osamělý, 1940, olej, plátno, 40,5 x 65,5 cm. Reprodukce z knihy: Eva Petrová (ed.): Skupina 42, Praha 1998, 47.
101. František Hudeček: Na rozhraní dvou věčností, 1941, pero, tuš, papír, 25,8 x 31,2 cm. Reprodukce z knihy: Eva Petrová (ed.): Skupina 42, Praha 1998, 47.
102. František Hudeček: Osamělý chodec, 1933, kombinovaná technika, papír, 26,5 x 31 cm, GMU v Hradci Králové. Foto: GMU v Hradci Králové.
103. František Hudeček: Senzitivní hlava, 1939 n. 1940, olej, karton, 30 x 22 cm. Reprodukce z knihy: Eva Petrová (ed.): Skupina 42, Praha 1998, 47.
104. František Hudeček: Senzitivní hlava, 1939, olej, lepenka, 31 x 23 cm. Reprodukce z knihy: Eva Petrová: František Hudeček, Praha 1969, nepag.
105. František Hudeček: Perpetum Mobile, 1939, suchá jehla, 21,8 x 32 cm, GVU v Ostravě. Foto: GVU v Ostravě.
106. František Hudeček: 15. březen 1939, 1939, olej, plátno, sololit, 29,5 x 24,5 cm, GASK v Kutné Hoře. Foto: GASK v Kutné Hoře.
107. František Hudeček: Malíř na periferii, 1940, olej, lepenka, 30 x 42 cm. Reprodukce z knihy: Eva Petrová (ed.): Skupina 42, Praha 1998, 48.
108. František Gross: Lacaneau ocean II, 1938, kombinovaná technika, lepenka, 19 x 23,5 cm. Reprodukce z knihy: Eva Petrová: František Gross, Praha 2004, 62.
109. František Gross: Vzpomínka na prázdniny, 1938, olej, lepenka, 55 x 62 cm, GVU v Ostravě. Foto: GVU v Ostravě.

110. Václav Bartovský: Stoh, 1939, olej, plátno, 115 x 87 cm, NG v Praze. Reprodukce z knihy: Lenka Bydžovská / Vojtěch Lahoda / Karel Srp: České moderní 1900-1960. Katalog stálé sbírky Národní galerie v Praze, Praha 1995, 239.

111. Václav Bartovský: Sláma, 1939, olej, plátno, 73 x 92 cm. Reprodukce z knihy: Jiří Padrta: Václav Bartovský, Praha 1960, nepag.

112. František Gross: Roj včel II, 1939, olej, lepenka, 27 x 25 cm. Reprodukce z knihy: Eva Petrová: František Gross, Praha 2004, 70.

113. František Hudeček: Rymaně, 1938, tempera, lepenka, 24,5 x 35 cm. Reprodukce z knihy: Eva Petrová: František Gross, Praha 2004, 69.