

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav české literatury a literární vědy

Bakalářská práce

Kamila Plísková

Skutečnost Života 1942–1948;
Skupina 42 a revue Život

Reality of Život 1942–1948;
Skupina 42 and the review Život

Praha 2012

Vedoucí práce: PhDr. Michael Špirit, Ph.D.

Poděkování:

Za odborné vedení a cenné připomínky při vzniku této bakalářské práce děkuji vedoucímu bakalářské práce panu PhDr. Michaelu Špiritovi, Ph.D. Zároveň děkuji mamě za pomoc při korektuře a Honzovi za podporu.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala 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 22. 7. 2012

podpis

ABSTRAKT

Roku 1942 započalo pod vedením Jindřicha Chalupického tzv. třetí období časopisu *Život*, které trvalo do jeho zrušení roku 1948. Tato bakalářská práce pojednává o čtyřech ročnících revue *Život*, jež vycházely v letech 1942–1948. Hlavní zaměření práce spočívá v popisu jednotlivých ročníků podle struktury časopisu a stěžejních témat se zřetelem k literatuře a ke Skupině 42, která byla na stránkách *Života* představena. V práci je zachycen charakter Skupiny 42, její vznik a hlavní teze. Podrobněji je rozebrána tvorba jednotlivých členů Skupiny otištěná v *Životě*. Součástí bakalářské práce je anotovaná bibliografie s autorským rejstříkem a obrazová příloha.

KLÍČOVÁ SLOVA

Život, Jindřich Chalupický, Skupina 42, Umělecká beseda

ABSTRACT

In 1942, under leadership of Jindřich Chalupecký, began a so called third period of magazine Život that lasted until its closure in 1948. This bachelor's thesis is about 4 seasons of magazine Život that were published between 1942–1948. The main focus of this work is on the description of the different seasons based on structure and central themes of the magazine in regards to literature and to Skupina 42 that were presented on the pages of the Život. The work captures the nature of Skupina 42, its formation and main thesis. The work of individual group members printed in Život is discussed in more detail. An annotated bibliography with author index and image attachment are a part of this thesis.

KEY WORDS

Život, Jindřich Chalupecký, Skupina 42, Umělecká beseda

OBSAH

1. ÚVOD	7
2. ČTYŘI ROČNÍKY ŽIVOTA	11
2.1 TITULNÍ ČLÁNKY	12
2.2 VKLAD JINDŘICHA CHALUPECKÉHO	16
2.2.1 FILOZOFICKÉ PŘÍSPĚVKY	18
2.3 VZTAH MALÍŘSTVÍ A LITERATURY	19
2.3.1 SKUPINA 42 A REVUE ŽIVOT	21
2.4 DROBNÉ RUBRIKY	31
3. ZÁVĚR	33
4. SEZNAM LITERATURY	35
5. TECHNICKÝ ÚVOD K BIBLIOGRAFII	37
5.1 ČLÁNKOVÁ BIBLIOGRAFIE ČASOPISU ŽIVOT (1942–1948)	38
5.2 AUTORSKÝ REJSTŘÍK	78
5.3.OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	86

1. ÚVOD

Rok 1942 je nejen rokem ustavení Skupiny 42, ale také rokem vstupu Jindřicha Chalupického do redakční rady revue *Život*. Jakožto literární a výtvarný teoretik je Chalupický obecně považován za vůdčí ideovou osobnost Skupiny 42, a to zejména díky statím *Svět, v němž žijeme* (1940), *Generace* (1942) a nepublikovaným *Tezím* (1943). *Generace* a *Teze* ve zkrácené podobě s názvem *Situační poznámky* byly otištěny právě v *Životě*. Chalupický (dvě čísla spolu s Josefem Kaplickým a jedno s Martinem Salcmanem) redigoval časopis do roku 1943, ale „jeho vliv“, jak podotýká Zbyněk Hejda „je na stránkách *Života* až do podzimu 1944 nepřehlédnutelný“.¹ Texty Jindřicha Chalupického měly v této době nejčastěji podobu úvah a esejů a snažily se postihovat rysy soudobého umění ve společenském kontextu a jeho význam pro člověka. Takový charakter měla i většina článků v *Životě*. Zájem Chalupického se týkal také filozofických a estetických otázek. V *Životě* se objevily příspěvky a výroky českých i zahraničních filozofů, odborné stati navíc doplňovaly citáty a ukázky z korespondence významných postav na poli umění a filozofie, publikována byla soudobá poezie domácí i překladová.

Život jako časopis Výtvarného odboru Umělecké besedy obsahoval zejména obrazovou složku, vedle níž se ovšem objevovala i literární tvorba. Byl původně koncipován jako sborník. Jeho fungování lze rozdělit do tří období. První období je datováno od roku 1921 do roku 1933, kdy časopis vycházel jednou ročně. Vyznačoval se reflexí světovosti v českém umění, vzorem mu bylo zejména francouzské prostředí, a snažil se hledat rovnováhu mezi současným a tradičním. Od konce roku 1933, kdy vyšel ročník 12, do konce roku 1938 nastává druhé období *Života*. V této době vycházel jako měsíčník. Druhé období je charakterizováno hlavně vstupem Vladimíra Holana do redakce. Díky Holanovi se výrazně rozšířila textová část časopisu, a to jak o studie, tak o domácí i cizí poezii. V letech 1939–1940 následovala dvouletá odmlka, po níž se podařilo časopis znovu vydávat. „Pro finanční nesnáze – *Život* byl financován mj. z výtěžku společenských akcí pořádaných odborem, jichž za protektorátu pochopitelně drasticky ubylo – i pro celkově stísněné poměry se však výtvarný odbor,“ podle Rudlofa Matyse „vrátil k podobě *Života* jako sborníku“,² a to v letech 1941–1943. První z těchto ročníků řídil Karel Šourek, který předtím *Život* spoluredigoval s Holanem. Druhý už řídil Jindřich Chalupický, od jehož vstupu se v literatuře předmětu rozlišuje třetí válečné a poválečné období *Života*, které skončilo spolu se zánikem časopisu

¹ Hejda, Z.: Výstava výtvarníků Skupiny 42, in *Kritická příloha RR*, č. 14, 1999, s. 14.

² Matys, R.: Umělecká beseda za druhé světové války, in *V umění volnost*, Praha, Academia 2003, s. 230.

roku 1948. Toto období nelze sice omezit jen na vystoupení členů Skupiny 42, časopis se zabýval i řadou jiných témat, ale s jejími členy jsou bezesporu spjaty zejména poválečné ročníky. Od roku 2005 časopis vychází nepravidelně znovu jako *Revue pro literaturu, hudbu a výtvarné umění*. Vyšly dosud 4 ročníky a pouze 6 čísel.

V letech 1943–1944 Umělecká beseda časopis vydávala pod dohledem německých okupantů, přesto se jí podařilo udržet vysokou kvalitu a podle Matyše „si nezačala s úrovní meziválečného *Života*“.³ Na počátku roku 1943 píše Josef Kainar v dopise Chalupeckému: „Velmi by mne těšilo, kdybyste mi napsal něco o sobě, věřím, že se nesplnily obavy, které jste měl při našem posledním setkání. Vyjde *Život*? A co dělá Ivan Blatný?“⁴ Kainarova slova poukazují na to, že existence *Života* byla velmi nejistá. Nicméně Chalupecký podle Šetlíka nikdy nepolevil ve svých požadavcích na svobodu tvorby a nezávislost umění: „Pokoušel se v dobré víře překlenout rozporuplné představy o postavení a zabezpečení tvorby v nových podmínkách. Zásadně odmítal názory, že by předpokladem měla být služebnost umění, jež by podřídila jeho nezávislost vrtkavé ideologii“.⁵ *Život* se mu podařilo vydat. Činnost časopisu byla pozastavena až po válce roku 1945, s trváním do začátku roku 1946, kdy se pro mnohá jiná kulturní periodika paradoxně otevřela možnost svoje vydávání obnovit.

Po květnu roku 1945 bylo ministerstvem informací vystaveno regulační opatření, kvůli němuž musely časopisecké redakce zažádat o novou registraci, což patrně pozdrželo vydávání *Života*. Původním záměrem tohoto opatření bylo zakázat vydávání jednotlivých periodik soukromými nakladateli, ale učinila se výjimka pro oblast vědy a umění. Ministerstvo informací takto mělo přehled o tištěných periodikách a mohlo snížit jejich počet nebo náklad. Nicméně nemělo ještě nijak zásadní vliv na obsahovou stránku tisku. Možnost svobodně se vyjadřovat byla časopisům, *Životu* nevyjímaje, postupně násilně odepírána po únorovém převratu.

Ve dvou poválečných ročnících (20 a 21) vystupuje řada členů Skupiny 42. *Revue* se ji v této době snaží v rámci dvojčísla z roku 1946 uceleně představit. Největší část skupinové tvorby vznikla však již za války. Ačkoliv básnické sbírky začaly vycházet po válce, členové Skupiny se v této době již pomalu rozcházeli. „Jako skupina jsme se v těch dobách pořád ještě scházeli, ale už se to nějak rozpadalo, každý si hledal své místo... Přestávalo platit Kolářovo heslo ‚Město především‘ nebo ‚Ať žije město‘“.⁶ To platilo zvláště pro Jiřinu Haukovou, která

³ Tamtéž, s. 232.

⁴ Špirit, M. (ed.): Milý Chalupecký..., in *Revolver Revue*, 1995, č. 29, s. 85.

⁵ Šetlík, J.: Doslov, in J. Chalupecký: *Cestou necestou*, Jinočany, H&H 1999, s. 282.

⁶ Hauková, J.: Byli moji přátelé, in *Revolver Revue*, 1994, č. 25, s. 167.

ve své poezii, jak i sama přiznává, inklinovala především k venkovu. Někteří jiní členové ovšem navazovali na svoji tvorbu ve Skupině, zejména to byl Jiří Kotalík, který v roce 1963 uspořádal její první retrospektivu. Finální rozpad Skupiny 42 v roce 1948 je sice vnímán jako náhlá událost zapříčiněná ideovými rozpory v názorech jejích členů, ale jeho předzvěst je možno spatřovat už dříve. Dne 30. listopadu 1947 píše Kamil Lhoták dopis Jindřichu Chalupeckému, ve kterém mu vyčítá jeho nepodporu skupinového záměru vydávat vlastní časopis.⁷ Podle Lhotáka Chalupecký už vnímal Skupinu 42 jako cosi překonaného a nedoporučoval jí vydávat svůj časopis. Pokud prý tak učiní, Chalupecký nejenže vystoupí ze Skupiny 42, ale nebude s ní chtít mít nadále ani nic společného a být s ní jakkoli spojován. Lhoták je tím velmi otřesen a rozhořčen. Z jeho dopisu je znát, jak moc důležitou osobností Jindřich Chalupecký pro Skupinu 42 byl, přestože její úmysl vydávat časopis nepodpořil. Ten se uskutečnit ani nepodařilo.

Skupina 42 byla první uměleckou skupinou cele spadající pod Uměleckou besedu, spojovala její dvě křídla, výtvarné a literární. Její členové se scházeli v ateliéru Jindřicha Chalupeckého, Jana Smetany nebo právě v Umělecké besedě. Podle Matyse „Skupina 42 představuje v rámci UB, a to především v poválečném tříletí, její nejaktivnější a umělecky nejprogresivnější složku“.⁸ Tvorba Skupiny byla proto ještě výrazně zastoupena na stránkách časopisu *Listy*, který vycházel v letech 1946–1948 a patřil od druhého ročníku pod Literární odbor Umělecké besedy. *Listy* řídil Jindřich Chalupecký po celou dobu jejich vydávání, tj. tři ročníky, a řada členů Skupiny do nich přispívala a zaplňovala zejména beletristickou část časopisu.

Těžištěm *Života* byly odborné studie a reprodukce výtvarných děl, ty doplňovala v menší míře poezie, citáty a překlady. Třetí válečné a poválečné období se kromě výtvarného zaměření orientuje na teoretické problémy moderní umělecké tvorby. Propojení výtvarného s literárním se podařilo nejen na stránkách časopisu, ale i v rámci samotné Skupiny 42. Ve vzpomínkovém rozhovoru pro *Revolver Revue* tento fakt podtrhla Jiřina Hauková: „Pro Skupinu bylo příznačné sepětí literátů a výtvarníků – pro mne dodnes výtvarné umění moc znamená, pohled na obraz mi často pomůže překonat smutek a těžké chvíle. [...] Scházeli jsme se proto, abychom nemluvili o válce, ale o umění.“⁹ Přestože se o básnících a výtvarnících Skupiny 42 pojednává většinou zvlášť, o tomto sepětí se nepochybuje. Můžeme ho spatřovat v deníkových záznamech malířů Kamila Lhotáka, Jana Smetany, Ladislava

⁷ Špirit, M. (ed.), cit. d. (pozn. č. 4), s. 107–108.

⁸ Matys, R., cit. d. (pozn. č. 2), s. 230–231.

⁹ Hauková, J., cit. d. (pozn. č. 6), s. 166.

Zívra, Františka Grosse nebo Františka Hudečka, jehož část deníkových zápisků je otištěna právě v *Životě*, také v četných dedikacích básní i celých sbírek literátů Skupiny jejím malířům nebo ve shodných motivech postavy nočního a ranního chodce u malíře Františka Hudečka a básníků Jiřího Koláře a Ivana Blatného a básně *Stříhali dohola malého chlapečka* Josefa Kainara v obrazech Bohumíra Matala.

2. ČTYŘI ROČNÍKY ŽIVOTA

V letech 1941–1943 vycházel *Život* v podobě sborníku. Svazek 18, z let 1942–1943, byl rozdělen do tří částí, které zde označujeme jako čísla. První a druhé číslo uspořádal Jindřich Chaloupecký spolu s Josefem Kaplickým, třetí spolu s Martinem Salcmanem. *Život* nesl podtitul *Studie o výtvarné práci a umělecké kultuře*, vydával ho Výtvarný odbor Umělecké besedy vlastním nákladem a po celou dobu tiskla Grafia. Cílem *Života* bylo i v takto problematické době se nezávisle věnovat umění a tomu, jakým směrem by se mělo ubírat, zejména pak představit soudobé umělce skrze reprodukce a v malé míře i skrze poezii. Grafická podoba *Života* byla střízlivá a přehledná. Časopis byl dělen do dvou částí, na texty a vyobrazení. Po celé toto třetí období držel časopis stejnou úpravu. Původní články byly sázeny ve dvou sloupcích na stránce, zatímco překlady, citace a kratší články in extenso.¹⁰ Názvy studií jsou vždy tiskacím písmem tučně, zatímco názvy citací kurzívou. Pokud byly na konec čísla zařazeny články, které nesouvisely s ústředním tématem, byly tištěny drobnějším písmem. Svazek 18 vyšel ve formátu 29 x 20,5 cm.

Ročník 19 měl vycházet v letech 1943–1944, ale je do něj zařazeno ještě jedno číslo z roku 1945, pravděpodobně proto, že další čísla se v roce 1945 nepodařilo vydat. První číslo vyšlo v září roku 1943, druhé v lednu 1944, třetí v březnu 1944, čtvrté v květnu 1944, páté v září téhož roku a poslední šesté v únoru 1945. *Život* v této době řídil Miroslav Míčko s redakčním kruhem, v němž zasedal Oldřich Kerhart, Martin Salcman, Oldřich Štefan, František Tröster a Bedřich Vaníček. Grafickou úpravu měl na starost Václav Karel a držela se v podstatě předchozího svazku. Na všech obálkách byl vytištěn obsah a přes něj tučným barevným tiskacím písmem dané číslo a nápis „ŽIVOT XIX“.¹¹ Časopis nesl stejný podtitul, ale vycházel v menším formátu 23,1 x 20,5 cm. Jeho hlavními částmi byly znovu texty a vyobrazení, ale obohacen byl o rubriky kratších textů *Dokumenty* a *Zprávy*.

Život se v této době zabíral především různými retrospektivami, charakteristikami tvorby zemřelých autorů apod. Je možné, že šlo o jistý ústupek, snaze vyhnout se případným problematickým tématům, které by v této době mohly být cenzurovány nebo mohly znemožnit vydávání časopisu. Ve čtvrtém čísle byl otištěn překlad francouzského spisovatele židovského původu Marcela Schwoba pod jménem Francesco Calvi. Tato mystifikace byla opravena v dodatku v prvním poválečném čísle. Protože žádné jiné opravy v časopise nebyly

¹⁰ Viz obrazová příloha č. 1.

¹¹ Viz obrazová příloha č. 2.

uvedeny, lze se domnívat, že redaktoři byli nuceni pečlivě vybírat témata jednotlivých čísel a zužovat tak okruh příspěvkatelů a zveřejněných autorů.

Ročník 20 vycházel v letech 1946–1947. Za tuto dobu vyšlo celkem deset čísel, z nichž tři byla pojata jako dvojčísla. První číslo vyšlo v lednu roku 1946, druhé v březnu, třetí v červnu a dvojčíslu 4–5 v říjnu téhož roku, šesté číslo vyšlo v dubnu 1947, dvojčíslu 7–8 v říjnu a 9–10 na přelomu listopadu a prosince 1947. *Život* redigoval Jiří Kotalík a Miroslav Míčko s redakčním kruhem, ve kterém zasedal Oldřich Kerhart, Martin Salcman, Oldřich Stefan, Lev Šimák a Bedřich Vaniček. O grafickou úpravu čísla 1–8 se znovu postaral Václav Karel. V podtitulu časopisu už nebyly studie, ale *List pro výtvarnou práci a uměleckou kulturu*. Nově do časopisu také přibyla rubrika *Kronika*, od druhého čísla s názvem *Život*. Časopis také změnil podobu obálky, na každé z nich zabírala horní polovinu ilustrace některého z malířů prezentovaného v daném čísle.¹² Časopis vycházel ve změněném formátu 28,4 x 20,5 cm.

Ročník 21 byl vydáván v roce 1948 v podobě čtvrtletníku. Redigoval jej Jiří Kotalík a Jaromín Neumann. V redakčním kruhu zasedal František Hudeček, Miroslav Míčko, Vlastimil Rada, Lev Šimák a od třetího čísla Jan Smetana. Pod soupisem členů redakčního kruhu je uváděna ve všech čtyřech číslech sekretářka redakce Věra Kurzweilová. Grafickou úpravu měl na starost František Gross a obálku František Tichý. Podoba obálky byla stejná po celé toto období, charakterizovalo ji výrazné písmeno „Ž“ v nápisu „Život“.¹³ *Život* nesl stejný podtitul jako předchozí ročník a zachoval i stejnojmennou rubriku *Život*. Kromě ní byl dělen na text, reprodukce a přílohy. Vlastní textová část už nebyla tak rozsáhlá jako v předchozích ročnících, v revue *Život* v této době není otištěno zdaleka tolik studií, esejů a úvah, jimiž se dosud časopis vyznačoval. Na závěr redaktoři uváděli stránku resumé ve francouzštině, což značilo neutuchající snahu o prestiž a kvalitu časopisu. Ročník 21 vycházel ve formátu 28,6 cm x 20,5 cm.

2.1 TITULNÍ ČLÁNKY

Titulní články (případně citáty, básně nebo jiné úryvky z literárních děl) mají v *Životě* vesměs zásadní postavení. Charakter daného čísla je často udáván na první stránce časopisu. Pro většinu čísel *Života* je příznačné soustavné věnování se určité problematice z různých

¹² Viz obrazová příloha č. 3.

¹³ Viz obrazová příloha č. 4.

úhlů. Takové zaměření zvyšuje odbornost časopisu a poukazuje na snahu zobrazovat určitý fenomén uceleně.

V prvním čísle svazku 18 je nadnesena otázka uchopení skutečnosti v uměleckém díle. Skutečnost je chápána jako předmět umění. V úvodním článku *Realita* Josef Kaplický říká, že chceme-li postihnout skutečnost nebo se alespoň přiblížit podstatě věci, je potřeba ukázat zobrazovaný předmět ve všech možných souvislostech. „Výtvarná umění“, píše Kaplický „nebudou jen nějakým popisem viditelného světa, ale spíše záznamem citových zážitků, stavů, vzbuzených senzacemi vnímanými všemi našimi smysly“.¹⁴ Stati Josefa Kaplického mají širší záběr, než je ten výtvarný. V doslovu výboru jeho úvah *Záznamy* píše Jiří Šetlík, že si navíc zachovávají aktuálnost v otázce smyslu umění v lidském životě. Kaplický přispíval do časopisu ve 40. letech pravidelně. Šetlík se domnívá, že platforma *Života* mu vyhovovala díky „názorové toleranci, vážnosti přístupu k otázkám umění a života či důsledným respektem k hodnotám minulosti a přítomnosti“.¹⁵ I když Kaplický nebyl členem Skupiny 42, záznam je mj. jedno z klíčových slov pro Skupinu. Zaznamenávání každodenních událostí, okamžiků či rozhovorů se stalo jejich metodou.

Ústředním tématem druhého čísla je architektura a užitá umění. Časopis se monotematicky zabývá urbanismem. Město – v této době téma většiny skupinových umělců – se v úvodní úvaze snaží definovat Petr Den, který později přispíval i do Chalupeckého *Listů*: „Město je paradox. Není totiž ani zcela přírodou, ani zcela umělým lidským dílem. Je zároveň břečťanem i přitesaným kamenem. [...] Také podstatou Města je pohyb. [...] Pohyb od kanálů k věžím katedrály. Pohyb zboží, osob a ideí, [...] Pohyb, jeho vlastní osobitý pohyb, formuje postupně jeho tvar, jeho ráz, jeho duši“.¹⁶ Na těchto rysech města potom Den kritizuje urbanismus jako příliš statický, racionální a toporný.

V úvodním článku *Na přechodu* třetího čísla Oldřich Stefan srovnává uplynulé období a předjímá budoucí směřování. Stefan chápe nejbližší budoucnost jako dobu, která se sice stále nese ve znamení pokroku, ale která si už nebude klást další nové otázky a hledat na ně odpovědi, nýbrž je bude hodnotit. Období po první světové válce označuje jako *objevování* (nejen v otázce technického vývoje, ale i citové stránky člověka) a období druhé, tedy zhruba od 40. let 20. století jako *vědomé budování*. „Jestliže první období bořilo a hledalo, objevovalo a zkoušelo – období následující má za úlohu *stavět*.“¹⁷

¹⁴ Kaplický, J.: *Realita*, in *Život* 18, 1942, č. 1, s. 6.

¹⁵ Šetlík, J.: *Doslov*, in J. Kaplický: *Záznamy*, Praha, Obelisk 1970, s. 82.

¹⁶ Den, P.: *Město*, in *Život* 18, 1943, č. 2, s. 49.

¹⁷ Stefan, O.: *Na přechodu*, in *Život* 18, 1943, č. 3, s. 102.

Titulní článek prvního čísla 19. ročníku *Umění, jaké si přejeme* hovoří za celou redakci časopisu. Toto číslo vyšlo roku 1943, tedy v době druhé světové války. Úvodník začíná slovy: „Doba, již jsme účastni, má v sobě všechnu svůdnost a všechna nebezpečí závratí.“¹⁸ Tento článek má charakter provolání, redakce se v něm nejprve s jistou hořkostí vyjadřuje k událostem posledních let („Někteří představitelé našeho umění vstoupili do ostřejšího světla, jiní se ztratili do pozadí a jiným padaly masky“¹⁹) a jako závazek sama k sobě a ke čtenářům předkládá několik svých nejhlubších přesvědčení: „Za dílo se musí ručit celým životem. [...] Musí [umělec] mít odvalu, když má neúspěch, ale co je těžší, neztrácet ji ani když mu tleskají. [...] Umění, jaké si přejeme, je hluboce lidské a slouží člověku.“²⁰

První číslo ročníku 20 uvádí článek Vlastimila Rady *O malíři Josefu Čapkovi*, také je do něj zařazeno několik reprodukcí Čapkových olejomalb a jeho báseň z koncentračního tábora *Obrazy*. Rada v drobném portrétu tvorby Josefa Čapka popisuje, jak Čapek zacházel s inspirací uměleckými směry, jako byl kubismus a expresionismus. Podle něj je užívá velmi osobitě: „všechny ty vlivy odjinud, názvuky na kubismus i expresionismus prodělaly vlivem jeho zdravého citu i mužného intelektu jakousi chlupskou rustikalizací a blíží se tak často charakterům umění lidového.“²¹ Citacemi z *Kulhavého poutníka* Rada zároveň poukazuje na silné sepětí Čapka malíře s Čapkem spisovatelem. Jako přímý doklad pak slouží následující báseň *Obrazy*, v níž ústřední roli hraje barva (modrá, červená a bílá): „*tak modrý obraz chtěl bych udělat / jako jsou modré dětské hry, / jak domova kouř modravý, / tak, jako radost nebo štěstí bývají*“.²² Reprodukce Čapkových maleb jsou řazeny i do dalších čísel 20. ročníku. V šestém čísle *Život* navíc představil dvě fotografie stránek ze zápisníku Josefa Čapka, který si vedl v koncentračních táborech.

Smrt Josefa Čapka nepřímo odkazuje na již skončenou válku. Přímé odkazy můžeme najít v článcích, které se týkají socializace umění nebo reflexe nadcházejícího programu vlády. Jde o článek *Náš úvazek* Oldřicha Stefana, *Umění do nové doby* Lva Šimáka či *O výchovu pravé inteligence* Oldřicha Kerharta. „Má-li být umění a filosofie prakticky uznáno za obecně prospěšné obory lidské působnosti“, píše Kerhart, „bude zapotřebí umělecké a duchovní povolání vůbec přesně zasadit do oblasti státního zájmu a vymezit jejich úkoly a pravomoc.“²³ Otázka inovace výchovy v uměleckých oborech a zejména jejího sjednocení a

¹⁸ Redakce: *Umění, jaké si přejeme*, in *Život* 19, 1943, č. 1, s. 3.

¹⁹ Tamtéž.

²⁰ Tamtéž, s. 3–4.

²¹ Rada, V.: *O malíři Josefu Čapkovi*, in *Život* 20, 1946, č. 1, s. 2.

²² Tamtéž, s. 2.

²³ Kerhart, O.: *O výchovu pravé inteligence*, tamtéž, s. 16.

lepší organizace je tématem i dalších článků tohoto ročníku, např. *O výchově k umění* Josefa Kaplického.

Všechna čtyři čísla ročníku 21 charakterizuje jednotné téma, k němuž se vztahuje jak textová část, tak i část obrazová. První číslo se věnuje historikovi a teoretikovi umění Vincenci Kramářovi; je v něm zařazena Neumannova studie o jeho významu a souhrnná bibliografie jeho prací, samotné číslo uvádí Kramářův citát. Dále je zde šest reprodukcí prací Pabla Picassa, jímž se mimo jiné Kramář zabýval.

Předmětem druhého čísla je Mikoláš Aleš. Na titulním místě je v časopise otištěn záznam proslovu Václava Rabase nazvaný *Hold Mikoláši Alšovi*. Ve studiích se Alšem zabývají Jiří Kotalík (*Mikoláš Aleš a naše doba*) a Vlastimil Rada (*Mikoláš Aleš stále živý*). Kotalík se domnívá, že Alšovo dílo je vzdálené soudobému uměleckému dění, a to jak svým výrazem, tak ideovým významem. Jde mu především o přítomnost: „Nelze-li bez zrady na svém času opakovat minulostí podmíněné životní gesto, nelze opakovat ani jeho výtvarný výraz.“²⁴ Jakýkoliv Alšův vliv na současné malíře, podobně jako vliv Máchy, Nerudy či Erbena, lze chápat jen obrazně. Ve 20. století totiž podle Kotalíka došlo k zásadní proměně v pojetí malby a nejenom jí.

Třetí číslo 21. ročníku charakterizuje tematika francouzského malířství, k níž se vztahují i všechny reprodukcce. Číslo uvádí citát Ilji Erenburga z knihy *Kultura je nedělitelná*, který se svým způsobem vyjadřuje k otázce o tři roky dříve nastolené Václavem Černým, zda se přiklonit k Východu nebo k Západu.²⁵ V citátu je řečeno, že je nesmysl oddělovat ruskou kulturu od kultury západní Evropy, protože jedna v minulosti podnítila druhou a naopak: „Je nutno stále připomínati, že bez klasického ruského románu není možno si představití soudobou evropskou i americkou literaturu, podobně jako si není možno představití soudobé malířství bez toho, co stvořili francouzští malíři minulého století“.²⁶

Poslední poválečné číslo revue *Život* se věnuje jednomu z inspirátorů Skupiny 42 – Josefu Šímovi. Je zde otištěno několik článků o jeho osobě: přepis proslovu Otakara Mrkvičky nazvaný *Umění Josefa Šímy*, Adolfa Hoffmeistera *K Šímově výstavě 1947* a Jiřího Voskovce *O Josefu Šímovi*, studie Václava Nebeského *Josef Šíma* a Václava Navrátila *Filosofické prvky v díle Šímově* aj. Dále jsou zde dvě básně věnované Šímovi – Tomešova a Kolářova – a část z Hudečkových deníkových zápisků nazvaná *Se Šímou na Moravě*. Tomešova báseň *Kouř z Ithaky* celé číslo uvádí.

²⁴ Kotalík, J.: Mikoláš Aleš a naše doba, in *Život* 21, 1948, č. 2, s. 41.

²⁵ Černý, V.: Mezi Východem a Západem, in *Kritický měsíčník* 6, 1945, č. 3–5, s. 69–74.

²⁶ Erenburg, I.: Kultura se nedá dělit na zony..., in *Život* 21, 1948, č. 3, s. 65.

2.2 VKLAD JINDŘICHA CHALUPECKÉHO

Jindřich Chalupecký často přímo spolupracoval s umělci, architekty a spisovateli, sledoval tvorbu jednotlivců a porovnával ji se soudobými tendencemi, stávajícími hnutími a proudy. Snažil se také popsat moderní umění, jeho vývoj, směřování a místo v lidském životě. Slovy Šetlíka: „pokládal za nezbytné, aby umění bylo organickou součástí života a neuzavíralo se do sebe“.²⁷ Na tuto problematiku byl výrazně soustředěn právě v revue *Život*.

Prvním článkem Chalupeckého v 18. svazku *Života* je esej *Umění napodobí skutečnost*. Chalupecký zde popisuje vztah imitativnosti a autonomnosti uměleckého díla, v němž se navíc silně promítá jeho filozofické pojetí subjektivity a objektivitu. Celou stať staví na protikladech. Uměleckost díla přisuzuje rozporu mezi zpodobovaným a zpodoběním. Podle něj je dílo tím víc umělecké, „čím osobitěji umělec skutečnost uchopuje, čím odvážněji ji přehodnocuje, čím pathetičtěji si ji pro sebe používá“.²⁸ Aby byl zobrazovaný předmět vyjádřen pravdivě, má se umělec pokusit zapomenout na svou vlastní osobu, a ta se potom nevědomky v díle promítne. Stejně tak jako Kaplický říká, že nestačí předmět imitovat, Chalupecký píše: „Umělecké dílo nechce napodobit předmětnou skutečnost: chce ji dosáhnout. Nechce podávat o ní zprávu: chce ji rekonstruovat“.²⁹ K pojmu skutečnosti se Chalupecký bude vracet i v dalších letech, a to zejména ve spojení se Skupinou 42, která se jí snažila dále konkretizovat a promítat ve svých dílech.

Další Chalupeckého obecná úvaha o současném umění nese název *Pohádka nebo mythus*. Chalupecký kritizuje soudobou situaci, která pod návalem nové techniky a vědy ignoruje umění a kulturu – „vysazuje umění mimo skutečný život“³⁰ – a chápe ho pouze jako rekreaci nepoužitelnou ve skutečném životě. Sám ovšem spojuje umění se životem. Podle Chalupeckého umění vždy „umístovalo člověka do jeho života, smiřovalo jej se skutečností, bylo mediem, jímž se člověk dorozumíval se svým osudem.“³¹ Umění je jistým přiznáním, bez něj člověk odpadá od skutečnosti a jeho osud je pro něj nesrozumitelný.

Situační poznámky otištěné ve svazku 18 znovu naráží na problematiku moderního umění a jeho poměr ke skutečnosti. „V moderním umění“, píše Chalupecký „jde o obraz a skutečnost najednou“.³² *Situační poznámky* jsou ve skutečnosti redukováné *Teze*, které mají programový

²⁷ Šetlík, J., cit. d. (pozn. č. 5), s. 282.

²⁸ Chalupecký, J.: Umění napodobí skutečnost, in *Život* 18, 1942, č. 1, s. 11.

²⁹ Tamtéž.

³⁰ Chalupecký, J.: Pohádka nebo mythus, tamtéž, s. 68.

³¹ Tamtéž, s. 97.

³² Chalupecký, J.: Situační poznámky, tamtéž, s. 155.

charakter vztahující se ke Skupině 42, ale nebyly publikovány. V prvních bodech *Situačních poznámek* je řečeno, že je potřeba rozlišovat malířství jako umělecké řemeslo a malířství jako umění a umělecké vidění světa od vidění praktického. V uměleckém vidění „věci jsou nám živé“³³, zatímco prakticky na ně nahlížíme jako na cizí. V dalších bodech se Chalupecký vyjadřuje k ritualitě a definuje, co pro něj znamená symbol: „Míní se, že je-li něco symbolem, tedy znamená něco jiného, než čím jest. V umění však věc jako symbol neznámá nic jiného než právě to, čím v symbolické rovině jest“.³⁴ Jako symbol je pak věc neustále živá a přítomná. Chalupecký dospívá k tomu, že obrazy, které zobrazují aktuální svět v jeho jednotlivostech skrze konkrétní předměty, a nutí člověka k tomu, aby se jich účastnil, jsou tím, co potřebuje moderní umění. K otázce symbolu v uměleckém díle se mj. vyjadřuje také teoretická studie Václava Nebeského *Umění jako projev ducha*.

Jako možnou polemiku s Chalupeckého názory na moderní umění a zobrazení reality v něm lze chápat článek Oldřicha Stefana *Umění a zevní svět* otištěný v následujícím ročníku 19. Tato úvaha má obecnější charakter. Stefan se domnívá, že 20. století charakterizuje silný rozpor mezi uměním a životem, potažmo společností. Umění je spojováno s nejistotou, i ze strany samotných umělců, a proto je vysazováno mimo život a je nepochopeno. „Umělec XX. století může zatím spoléhat jen sám na sebe.“³⁵ Podle Stefana chce malíř nahlížet pod povrch věcí a prahne po plnější skutečnosti, po novém realismu. Nový realismus Stefan sice chápe jako potřebu doby, ale domnívá se, že je neúnosná a značně nejistá, a že nelze určovat předěl mezi polaritami jako je racionální a iracionální a reálné a nereálné.

V ročníku 20 je otištěna úvaha *Nový realismus*, ve které Chalupecký toto směřování moderního umění blíže popisuje a obhájí. Chalupecký se domnívá, že v rozporu se zájmem o skutečnost je snaha po umělecké ryzosti. Jako ústřední téma umění 20. století vytyčuje skutečnost a sen, jedno podmiňující druhé. Moderní malířství, a zde se Chalupecký jistě dotýká i práce skupinových malířů, je malířství velkoměsta, jeho lidí a věcí. Tématem velkoměsta ovšem nerozumí určitý program, oslavu města a moderní techniky nebo kritiku civilizace. Moderní město je podle Chalupeckého „živoucí, stále se měnící a roustoucí tkáň, tento obludný živočich, neklidně se převalující ve svých snech o svém neznámém určení“³⁶ a nemůže být uchopeno jinak než tím, že moderní umělec vyjde do ulic, odpoutá se od svého já a zobrazí, co vidí. „Sen, v který umění svět mění, nemá zůstat výlučným majetkem svého

³³ Tamtéž, s. 154.

³⁴ Tamtéž.

³⁵ Stefan, O.: Umění a zevní svět, in *Život* 19, 1943, č. 1, s. 23.

³⁶ Chalupecký, J.: Nový realismus, in *Život* 20, 1946, č. 2, s. 45.

básníka. Jako tomu bylo vždy, je i dnes na básníku, aby žil více než sama sebe; aby vše to, co ostatní jen matně tuší v šeru svých nevědomí, byl schopen za ně a pro ně vysloviti v plném jasu bílého dne.³⁷ Zároveň ale Chalupický říká, že došlo k odcizení člověka od světa; člověk na jedné straně nedokáže přesně postihnout řád a smysl světa a života, a na druhé se stal neznámým i sám sobě. Podle Chalupického je potřeba sloučit objekt a subjekt a neoddělovat dále tyto kategorie. Realističnost moderního umění nespočívá jen v zmíněném zobrazování okolního světa, ale také v zapojení diváka, potažmo čtenáře – v tom, že ho „činí přítomným onomu třesutému světlu poezie“.³⁸ Stejná slova použil Chalupický v charakteristice děl výstavy, která poprvé představila Skupinu 42 jako celek. Jde o výstavu uvedenou 30. 8. 1943. V katalogu k výstavě se píše, že obrazy na ní jsou realistické, protože „chtějí diváka činiti přítomným onomu třesutému světlu poezie.“³⁹ Jinými slovy jde o to učinit z člověka aktivního pozorovatele svého života a světa, ve kterém žije. Realismus má znamenat snahu odhalit mytologickou podstatu všedních jevů – nejenom věci popsat, ale i nahlédnout za ně. „Město je něčím tak bezmezným a beztvarym, že nemůže být definováno dříve, než je pochopeno uměleckým činem – a že nemůže být pochopeno ničím jiným než právě činem uměleckým. A proto je třeba umění realistického, a proto také realismus, drsný a neústupný, proniká zřejměji nebo potají celým moderním uměním.“⁴⁰

2.2.1 FILOZOFICKÉ PŘÍSPĚVKY

V *Životě* se také promítl zájem Chalupického o filozofii. Pod jeho redaktorským vedením byl v revue publikován Saint-Martinův *Filozofický pohled na řeč* (1800), Patočkovy *Fragmenty o jazyce*, přičemž oba tyto texty se zabývaly filozofií jazyka, a představeny byly myšlenky o umění filozofů Adriano Tilghera a Karla Jasperse. Dále je v *Životě* citováno například *Několik myšlenek o řeči* J. G. Hamanna, úvahy o umění Sorena Kierkegaarda a zařazeny jsou i citáty Friedricha Nietzscheho.

Řeč, jak ji rozděluje Louis Claude de Saint-Martin, je dvojí. Řeč, kterou mluvíme, označuje jako *řeč konvence a tradice*, díky níž lze vlastně říci, že každá kniha mluví o tom samém, a dále vyděluje živou řeč, *řeč života a citu*, která spojuje předmět s naší bytostí. Jan

³⁷ Tamtéž, s. 46.

³⁸ Tamtéž.

³⁹ Petrová, E.: Společenství individualit, in *Skupina 42*, Praha, Atlantis 1998, s. 70, (pův. v úvodu katalogu výstavy v Topičově salonu, 1943).

⁴⁰ Chalupický, J., cit. d. (pozn. č. 36), s. 45.

Patočka shrnuje ve své eseji některé základní problémy filozofie jazyka. „Nejprve byl jazyk a pak teprve hovor,“⁴¹ píše Patočka. Sám se domnívá, že jazyk je dosud nepoznaná, velká moc a jeho úkolem bylo ozřejmit lidem svět: „slova, významy byly stále k dispozici, distance, která člověka dělí od okolí, byla zvětšena a do ní položen mezisvět, jehož prostředím od té doby celou skutečnost spatřujeme.“⁴²

Ve výběru úvah nazvaném *O umění* píše Tilgher o potřebě nahrazovat staré, již nedostačující, formy novými: „Umělec jen tehdy, když má intimní účast na přítomnosti jemu přítomné, jen když s ní pokud možno splývá a žije jako ona aktuálně – jen tehdy získává pro sebe ono Beztvárné, které už není nepřítomností formy, nýbrž živou potřebou osvoboditi se od starých forem“.⁴³ Tilgher se domnívá, že aktuální problémy, které má umělec prožívat a znázorňovat ve svém díle, budou mít bez nového uměleckého řešení jen význam dokumentu. V podobném duchu pak Tilgher mluví i o umělecké kritice a hodnotě uměleckého díla.

Chalupecký spolu s Miroslavem Míčkem přeložil do časopisu poměrně rozsáhlou stať nazvanou *Filosofie a umění* z knihy Karla Jaspers *Philosophie I*. Jaspers vykládá vztah filozofie a umění. Říká, že umění je „objasněním existence pomocí ujištění, které zpřítomňuje bytí (Sein) v živobytí (Dasein) názorem“,⁴⁴ jeho sdělitelnost a přístupnost tkví právě v tomto jeho původním určení a ne ve formě udávané různými směry a obdobími. Aby mohlo být umění svébytné, je pro něj bezpodmínečně nutná svoboda. Dále se Jaspers zabývá filozofií a uměním ve svém vytváření, díle či jeho estetickou nezávazností.

2.3 VZTAH MALÍŘSTVÍ A LITERATURY

Podstatná část studií v *Životě* neoddělovala malířství a literaturu, ale pojednávala o umění jako celku. Nejvýrazněji je vztah malířství a literatury vyjádřen v rámci Skupiny 42, která byla úzce spjata s Uměleckou besedou, a tedy i *Životem*. Primárně výtvarný časopis pravidelně doplňoval texty a reprodukce básněmi, původními i překlady. Na stránkách *Života* tak byli představeni někteří soudobí básníci či začínající překladatelé.

Ve svazku 18 je zastoupena poezie Josefa Kainara, Viléma Závady a Milady Součkové. Josef Kainar měl ještě před založením Skupiny 42 úzké vztahy s jejími členy, zejména

⁴¹ Patočka, J.: Fragments o jazyce, in *Život* 18, 1942, č. 1, s. 28.

⁴² Tamtéž..

⁴³ Tilgher, A.: O umění, in *Život* 18, 1943, č. 3, s. 106.

⁴⁴ Jaspers, K.: *Filosofie a umění*, tamtéž, s. 142.

Hudečkem, Chalupeckým a Blatným, ale svojí prvotinou *Příběhy a menší básně* (1940), a ještě i částečně za války, byl Skupině vzdálen. Chalupecký v recenzi na zmíněný Kainarův debut vyzdvihuje zejména práci se slovem a větou a formu nepravidelného verše s volným strofickým členěním. Kainar má podle Chalupeckého velký talent: „umí ovládat svou báseň s dovedností až virtuózní“.⁴⁵ V *Životě* je otištěna jeho báseň *Lidé z rovin*. Tematicky je zakotvena na venkově, jsou v ní přítomny přírodní motivy, kde charakter krajiny dokládá také charakter svých obyvatel: *Je to kraj ponrav, které spí / blizounko při povrchu, / Bůh sám jim lány rozprostřel, / a hodně do šíra, / ty nemají se věru bát / o žádnou zdější mrchu. / Únavou z rovin, potichu / se tady umírá.*⁴⁶ Milada Součková spojuje ve své poezii umělost světa literatury s banální všedností života. Právě díky zájmu o popis všedních momentů je spojována s poetikou Skupiny 42. Sblíží ji s ní také prozaizace verše a jeho depoetizace komponováním útržků rozhovorů. Tyto postupy jsou patrné v básních *Lyrické op. č. 5 a Rodinná podobizna* rovněž otištěných v časopise. Všednost se stala východiskem ve druhé polovině 30. let i pro Viléma Závadu. Nalézal v ní možnost vzdorovat pocitům marnosti, osamělosti a smutku, přítomných v básních *Večerní serenáda* a *Žena* na stránkách *Života*.

V období, kdy byl vydáván ročník 19, se *Život* věnoval v zásadě výhradně otázkám týkajícím se jenom malířství, proto i výběr poezie úzce souvisel s tématy výtvarnými a doplňoval je. Šlo o básně Lumíra Čivrného *Vědomí*, Františka Hrubína *Modrá*, Jaroslava Seiferta *Vzpomínka na malíře Rudolfa Kremličku*, *Socha*, *Mánesův orloj* a jednu přetištěnou báseň z 19. století – Miloty Zdirada Poláka *Starý Řím*. Například Hrubínova báseň byla věnována Kamilu Lhotákovi a báseň M. Z. Poláka *Starý Řím* byla zařazena v čísle, které se věnovalo Antice.

Vedle britského a amerického malířství, náhledů do španělských ateliérů či představení pařížských výstav, které obsahuje ročník 20, je v *Životě* věnována i poměrně rozsáhlá stať polským romantickým básníkům a výtvarníkům. Marjan Szykowski v ní analyzuje tvorbu trojice polských romantiků: Adama Mickiewicze, Julia Słowackého a Zigmunda Krasińského. Za zmínku stojí jeho srovnání Słowackého s Otokarem Březinou a přesvědčení, že polský romantismus nese znaky mezinárodní ve formě i v tematice.

Dále se v *Životě* objevují mladí překladatelé: Ladislav Fikar překládá Tarase Ševčenka (*Večer, Oj, pole, pole zeleňoučké* a *Zrodila mě matka v zlatých...*), Adolf Kroupa Tristana Tzaru (*Slunná Silnice Samá Radost*), František Listopad Pavla Tyčynu (*Na náměstí, Stojím*

⁴⁵ Chalupecký, J.: *Knihy veršů* (1941), in *Obhajoba umění*, Praha, Čs. spisovatel 1991, s. 228–230.

⁴⁶ Kainar, J.: *Lidé z rovin*, in *Život* 18, 1943, č. 3, s. 133.

nad strání), Jan Pilař Leopolda Staffa (*První procházka*) a Jan Vladislav Pierra de Ronsarda (*Tři sonety*).

2.3.1 SKUPINA 42 A REVUE ŽIVOT

Ročník 20 obsahoval dvojčíslo, které představilo Skupinu 42 (původně 1942). Je v něm otištěna zmiňovaná Chalupeckého stať *Generace*, která popsala východiska a základní teze Skupiny 42, spolu s básněmi Jiřího Koláře, Josefa Kainara, Ivana Blatného, Jana Hanče a Jiřiny Haukové. Dále je zde otištěno množství překladů poezie, některé z pera členů Skupiny 42. Kolář s Kotalíkem přeložili Eliotovu báseň *Co pravil hrom* a Hauková Hughesovu *Naši zemi*. T. S. Eliot a Langston Hughes jsou jedni z angloamerických básníků, kteří inspirovali básníky Skupiny 42. Jejich „vliv“ byl podle Pešata do jisté míry „spontánní“ a souvisel s tím, že moderní anglo-americká poezie byla v české literatuře ještě poměrně nepoznaná a skupinovní básníci (Jiří Kolář a Jiřina Hauková) ji začali překládat.⁴⁷ Nalézali v ní moderní prostředky – vztah k všednímu životu, důraz na jeho drsnost, epizaci, fragmentarizaci jazyka i motivů, asociativní postupy, užití hovorového jazyka a prozaizaci volného verše⁴⁸ –, o něž sami usilovali. I ve dvou předchozích ročnících se objevují práce členů Skupiny 42. Mezi mnoha reprodukcemi, které redakce *Života* představila, je to např. Hudečkův skupinový obraz *Nádraží s větrným mlýnem a Dejvice*, dále obrazy Kamila Lhotáka a Františka Grosse.

Dvojčíslo 4–5 *Života* věnované Skupině 42 vyšlo v říjnu roku 1946. Do té doby byla Skupina 42 prezentována dvěma výstavami za války a jednou těsně po ní. První výstava (bez názvu) byla zahájena 21. března 1943. Vystavoval na ní František Gross, František Hudeček, Jan Kotík, Kamil Lhoták, Jan Smetana, Ladislav Zívř a Miroslav Hák, mimo ně byli ovšem na výstavě zastoupeni ještě malíř Lev Šimák a sochař Jindřich Soukup. Další výstava započala 30. srpna 1943 pod názvem, který tvořila jména Gross, Hák, Hudeček, Kotík, Lhoták, Smetana, Zívř. Ačkoliv šlo o skupinovou výstavu, v tu dobu se tak ovšem spřátelení umělci ještě nevnímali, literární část zde prezentována nebyla. Od srpna roku 1945 pak vystavovali zmínění malíři pod názvem Skupina 42 v Pošově galerii, touto výstavou se poprvé ustálil název Skupina 42. Tehdy k nim přibyl nový a nejmladší člen – Bohumír Matal. Na žádné ze jmenovaných výstav nebyli však členové Skupiny zastoupeni v úplném složení.

⁴⁷ Pešat, Z.: Literární Skupina 42, in *Skupina 42*, Brno, Atlantis 2000, s. 434.

⁴⁸ Blažíček, P.: Skupina 42 – nové směřování poezie, in *Kritika a interpretace*, Praha, Triáda 2002, s. 106.

Zmíněné shodné motivy v dílech členů Skupiny 42 poukazují nejenom na vzájemné vztahy jejich tvorby, ale i na společné cíle, směřování a vzájemné ovlivňování se. Přesto byli paradoxně, zejména literáti, roztroušeni na různých místech. Vzhledem k tomu, že skupinové sbírky začaly vycházet až po válce, je výběr z literární tvorby Skupiny 42 v *Životě* jednou z prvních prezentací jejích básníků, kteří patřili v té době mezi začínající, takřka neznámé, autory.⁴⁹ Za skupinové sbírky se považuje *Cizí pokoj* (1946) Jiřiny Haukové, *Nové mýty* (1946) a *Osudy* (1947) Josefa Kainara, *Limb a jiné básně* (1945), *Ódy a variace* (1946), *Sedm kantát* (1945) a *Dny v roce* (1948)⁵⁰ Jiřího Koláře, *Tento večer* (1945) a *Hledání přítomného času* (1947) Ivana Blatného, *Události* (1948) Jiřího Hanče.

Charakterizovat Skupinu jako celek a popsat její východiska a rysy se snaží v tomto dvojčísle dva články, a to Chalupického eseje *Generace a Kotalíkova stať Několik poznámek o Skupině 42*. Chalupický začíná svoji esej srovnáním se skupinou výtvarníků Sedm v říjnu a literáty sdruženými okolo Kamila Bednáře, protože pod totožným názvem *Generace* o nich pojednával v roce 1942 v 17. ročníku revue *Život*. Chalupický píše, že narozdíl od této „mezigenerace“⁵¹ se nepostavila Skupina 42 proti tendencím moderního umění, které umělci Sedmi v říjnu a Bednářovy skupiny pokládali za samoúčelné experimentování bez obecně lidského obsahu, ale snažila se jeho smysl a význam obnovit. Součástí generačního uskupení kolem Bednáře, který se pokusil vymezit některé jeho rysy, byli i Blatný a Kainar.⁵² Tato generace vyrůstala v hospodářské a společenské krizi. V roce 1938 vystoupila v *Kritickém měsíčníku* a ve stejné době vydávala v několika opisech samizdat a časopis s názvem *Noc*. Jejím východiskem měl být útek do vlastního nitra a smyslem tvorby člověk vysvlečený ze závazků ke společnosti, národu, rodině, svlečený až na samou jeho podstatu, člověk, který je vyvázaný ze společenských vztahů, soustředěn jen na vlastní existenci, tedy Bednářův „nahý člověk“ z eseje z roku 1940 *Slovo k mladým*. Nicméně nešlo příliš o program, zmíněné autory spojovala spíše jen generační příslušnost. Bednářovo pojetí soudobého stavu umění se navíc rozcházelo s pojetím Chalupického, ke kterému se nakonec přihlásila větší část této generace v podobě Skupiny 42. „Nahý člověk“ byl totiž zároveň oprostěn od věcí, které jsou součástí

⁴⁹ Svůj debut za sebou měli Josef Kainar, Jiří Kolář, Ivan Blatný a Jiřina Hauková.

⁵⁰ Jejich deníkový protějšek *Roky v dnech* (1946–1947) měl vyjít roku 1949, ale vydat se ho podařilo až v roce 1992 v *Díle* Jiřího Koláře.

⁵¹ Označení Václava Černého.

⁵² Dále mezi ně patřili Klement Bochořák, Lumír Čivrný, Zdeněk Kriebel, Oldřich Mikulášek, Jan Pilař, J. M. Tomeš, Jiří Valja a Jiří Orten.

lidského života.⁵³ „Program Skupiny 42“, slovy Pešata „se tedy formuje i jako reakce na tvorbu vlastní generace“,⁵⁴ proto na ni Chalupecký naráží ještě i v *Generaci* z roku 1946.

Skupina 42 se přesto s Bednářem a jeho soupeřníky shodovala v tom, že se z umění vytrácel smysl, snažila se proto nejdříve charakterizovat moderního člověka. Ten jí byl vystihován jako člověk, který je „zbaven všech jistot, které dosud měl, že ztratil tvar, [...], že se nenadále objevuje něčím krajně složitým, obsáhlým, nevypočitatelným [...]“.⁵⁵ Tyto pocity, vyvolávající otázku, kdo je vlastně člověk, do značné míry souvisí s obrazem člověka ve filozofii 20. století. Člověk se stal jejím předmětem kvůli vrcholící krizi lidských hodnot během 2. světové války. Ve válkách došlo ke zpochybnění lidské důstojnosti v nevídané míře, člověk byl nejen zbaven veškerých opor, ale i vykořeněn z tradičních struktur života. Není divu, že i umění se ocitlo v bodě, kdy bylo nutno nalézat nové tvary a formy, ale bez širších vazeb se toto jeví jako zmíněné samoučelné experimentování. „Tam, kde jej [člověka] nemůže vysvětlit a pochopit rozum a věda,“ píše Chalupecký „je to právě umění, které svými metodami může jej pojmut, ozřejmit, z beztvareho chaosu nekonečných možností uskutečňovat v zřetelné a pevné utváření.“⁵⁶ Aby dokázalo tento úkol splnit, domnívala se Skupina 42, že se moderní umění musí vrátit ke každodenní tematice života člověka. Člověka její členové hledali „v nejkonkretnější konkrétnosti“⁵⁷, a proto se soustředili na velkoměsto. „Apokalyptický vývoj neosobní městské civilizace, masová ničivost druhé světové války, [...] byl [pro básníky Skupiny] do krajnosti dovedený podnět desiluzivního pohledu na člověka a jeho hodnoty a také na roli poezie v životě.“⁵⁸ Jejich dalším východiskem bylo podle Chalupeckého neoddělovat formu a téma; téma bylo zapojeno do struktury díla a mělo tak zjevovat skutečnost co nejpravdivěji a co nejúplněji.

Podobným srovnáním s Bednářem, Sedmi v říjnu a dalšími pokusy (např. v podobě výstav), které by sdružily vrstevníky Skupiny 42 jakožto jednu ucelenou generaci, začíná i Jiří Kotalík svých *Několik poznámek o Skupině 42 v Životě*. Kotalík – druhý z teoretiků Skupiny 42 – se v článku zabývá některými impulsy (zejména od roku 1941), které přispěly k formování Skupiny, a popisem společných stanovisek a rysů, jimiž se její členové odlišovali od ostatních dobových proudů v českém umění. Nastíňuje stručný vývoj prvních skupinových malířů Grosse, Hudečka, Lhotáka a Kotíka a jmenuje všechny další členy Skupiny 42, jak do

⁵³ Blažíček, P., cit. d. (pozn. č. 48), s. 106.

⁵⁴ Pešat, Z., cit. d. (pozn. č. 47), s. 433.

⁵⁵ Chalupecký, J.: *Generace*, in *Život* 20, 1945, č. 4–5, s. 100.

⁵⁶ Tamtéž.

⁵⁷ Tamtéž, s. 109.

⁵⁸ Blažíček, P., cit. d. (pozn. č. 48), s. 108.

ní postupně přicházeli: malíře Smetanu, Součka, Matala, fotografa Háka, sochaře Zívra a básníky Koláře, Kainara, Blatného, Hanče a Haukovou. Kotalík se domnívá, že ke vzniku Skupiny vedla výstava s názvem *Konfrontace* z roku 1941, na které vystavoval Gross, Hudeček a Kotík. V jejich obrazech byl podle Kotalíka přítomen „společný zážitek světa“,⁵⁹ podobný, jaký záhy tito malíři objevili také v obrazech Kamila Lhotáka. Ve stejném roce vyšla i Kolářova sbírka *Křestný list*. V ní Kotalík nalézá souvislosti s obrazy zmíněných malířů a poprvé tedy silné pouto mezi poezií a malbou, které se ve Skupině mělo dále rozvinout. Tyto dvě události vedly k tomu, že se začali scházet první členové budoucí Skupiny. Předmětem jejich schůzek se stala na počátku Chalupeckého stat' *Svět, ve kterém žijeme* z roku 1940.

V hledání styčných bodů pro vznik Skupiny 42 však můžeme zacházet ještě mnohem dále.⁶⁰ Výtvarníci Skupiny byli inspirováni na počátku kubismem a surrealismem, ale nikdy se s těmito směry zcela neztotožnili. Jejich cesty se sešly už v roce 1928 a ve 30. letech lze v obrazech Grosse a Hudečka nalézt témata, která byla později charakteristická pro celou Skupinu. Mezi rysy, kterými Kotalík na stránkách *Života* charakterizuje Skupinu, patřil i odpor k historismu. Nešlo však o ignoranci k tradici či její popírání, ale snahu na ni navázat. Podle Kotalíka to byla nutnost, jež svedla členy Skupiny dohromady v době války.

Ve dvojčísle časopisu je představen Jiří Kolář básněmi *Dny* a cyklem *Přátelé*. Kolář byl první z básníků Skupiny 42 a jejímu programu se věnoval i poté, co se rozpadla. Chalupecký se už k jeho debutu *Křestný list* (1941) vyjádřil vesměs velmi kladně.⁶¹ Kolář je pro něj prvním básníkem, který konečně objevil skutečnost pro poezii se všemi vytouženými aspekty nebásnickosti, apoetičnosti, všednosti a obyčejnosti, a to zejména skrze zobrazování města. Sbíрка *Dny v roce* (1948), do níž byly umístěny čtyři básně pod názvem *Dny* otištěné v časopise *Život*, je považována za nejdůslednější naplnění tezí Jindřicha Chalupeckého o moderním umění a tom, o co má usilovat – o prostotu, všednost. V názvech básní, které jsou datacemi, je patrná aluze na formu deníku, ta se stala napříště stěžejní pro Kolářovu tvorbu. Básně ve *Dnech v roce* navíc korespondují se záznamy v deníku *Roky ve dnech*, jenž měl být jejich zrcadlovým protějškem, ale bohužel po *Dnech* nestihl vyjít. *Dny v roce* jsou v podstatě básnickým zápisníkem, reagují na podněty z okolí, různé události, drobné příhody či anekdoty. Na básních uvedených v časopise je patrný Kolářův vztah k městu. Město je pro něj především shluk zvuků, hluků, hlasů, lidí a dějů: „Děšť a kouř / hluk, rány, sten. Nic, / tak

⁵⁹ Kotalík, J.: Několik poznámek o Skupině 42, in *Život* 20, 1946, č. 4–5, s. 114.

⁶⁰ Chalupecký, J.: Počátky Skupiny 42 (1963), in *Cestou necestou*, 1. vyd., H&H, Jinočany 1999, s. 49–57.

⁶¹ Chalupecký, J.: Noví básníci (1942), in *Obhajoba umění*, Praha, Československý spisovatel 1991, s. 233–235.

mluví město každý den, / cosi velikého je v té řeči“.⁶² Výrazná je zde prozaice verše, Pešat se domnívá, že jejího vrcholu dosáhl Kolář právě ve *Dnech v roce*, kde je realizována i skrze typicky prozaické prostředky, jako jsou dialogy: „Jeden z nich mi pravil: / s básní možno zacházet jen čestně“.⁶³ V básních *Dnů* dochází k postupnému rozvíjení drobné situace. V recenzi z roku 1948 charakterizuje František Götz Kolářovy básně jako lyrické glosy a zdůrazňuje také jejich materiální stránku: „všechny básně jsou zaplaveny věcmi a fakty obyčejného života a jsou nadneseny nějakým soudem či vizí...“.⁶⁴ Blažíček o nich mluví jako o „momentkách“: „Báseň neopouští konkrétní souvislosti bezprostřední chvíle, v níž je však skryto celoživotní drama zklamávané a vždy znovu se rodící naděje.“⁶⁵

V *Přátelích* Kolář představuje kolegy ze Skupiny. Krátké charakteristiky nesou stopy útržkovitosti zápisků, které se skládají do dlouhých nastavovaných vět, v nichž Kolář často pracuje s principem opakování: „Okamžitě soustředěný, okamžitě spojuje, okamžitě střízlivý, okamžitě nebezpečný“.⁶⁶ Je v nich patrný cit pro lidskou povahu, která je zároveň popisována skrze syrová přirovnání – spojená s věcmi, městem i přírodou –, jež dále zpřesňují rysy popisovaných postav: „odstraňuje žizeň u vodovodů na chodbách činžáků nebo v kamení pod hydranty na ulicích,“⁶⁷ a „v jejím smíchu leží lesy plné dětí a letí řeka, bílá, křemencovitá, navštěvovaná milenci,“⁶⁸ nebo „Nosí v ústech zrcadlo, jeho srdce je z černého skla, [...], v očích má výkladní skříně s přístroji všeho druhu“⁶⁹ atd.

Dále je v *Životě* zastoupena jedna Kainarova báseň *Dítě začíná vidět*, která o rok později vyšla ve sbírce *Osudy* (1947). Tuto sbírku psal Kainar v letech 1940–1943, kdy ještě nebyl členem Skupiny. Podle Blažíčka sbírku se skupinou spojuje „desiluzivní pojetí člověka“, které ale značí spíše Kainarovou „zahořklou předpojatost“ než pro Skupinu příznačnou snahu zobrazit pravdivost.⁷⁰ Pešat považuje zmíněnou báseň za předstupeň Kainarovy slavné básně *Stříhali dohola malého chlapečka*. V básni *Dítě začíná vidět* se mísí krutost a drsnost umocňovaná ve světle dětské nevinnosti – nemluvněte, jež se ani nemůže vymanit z jejích chapadel: „Co vývrtky, co chapadla, // zubatá kola otáčecí! / Ty budeš jednou zameten /

⁶² Kolář, J.: *Dny – 23. únor 1946*, in *Život* 20, 1946, č. 4–5, s. 97.

⁶³ Kolář, J.: *Dny – 12. duben 1946*, tamtéž, s. 98.

⁶⁴ Götz, F.: *Na nové cestě* (1948), in *Skupina* 42, Brno, Atlantis 2000, s. 366.

⁶⁵ Blažíček, P., cit. d. (pozn.č. 48), s. 118.

⁶⁶ Kolář, J.: *Přátelé*, in *Život* 20, 1946, č. 4–5, s. 129.

⁶⁷ Tamtéž, s. 130.

⁶⁸ Tamtéž.

⁶⁹ Tamtéž, s. 131.

⁷⁰ Blažíček, P., cit. d. (pozn. č. 48), s. 120–121.

jakousi malou, hebkou / Věcí“.⁷¹ Kainar v ní na jednu stranu připravuje nemluvně na nespravedlnost života, ale zároveň ji katastroficky předjímá. Zajímavá je změna perspektivy vůči dítěti ve druhé strofě, v prvním verši o něm Kainar mluví ve 3. osobě: „Chvilíčku, chvíličku, než mu v očích / vybuchnou oba kaštánky“⁷² a ve třetím stupňuje apelativnost básně oslovováním dítěte ve 2. osobě: „Ty budeš plakávat“.⁷³ V *Osudech* je patrná příběhovost na pozadí lidských dramát.

Ivan Blatný vstupem do Skupiny 42 výrazně změnil svoji dosavadní poetiku. Zatímco v prvních sbírkách *Paní Jitřenka* (1940) a *Melancholické procházky* (1941) byl silně inspirován seifertovskou tradicí třicátých let, v dalších, již skupinových sbírkách rozbíjí řád verše a namísto smyslového okouzlení a harmonizujícího principu nastupuje útržkovitost, drsnost slova, objevují se občasně výkřiky, argot a do tematické roviny vstupuje strohá, syrová realita. V *Životě* nalezneme Blatného báseň *Noc* ze sbírky *Hledání přítomného času* (1947). V názvu sbírky je patrná aluze na Proustovo *Hledání ztraceného času*, ale Blatnému jde o postihnutí času momentálního, o zachycení aktuálního dění. V básni *Noc* je čas přítomen v souběžnosti všedních dějů, které mají odrazit charakter okamžiku, v němž se zároveň odráží celý náš život a naše přítomnost ve světě: „To jenom cizí ženy měly tudy cestu / To jenom vraceli se z práce zajatci / To jenom přijížděla tramvaj pro svůj náklad smetí / To jenom kdo to byl ne nebylas to ty // [...] // Všude se něco dělo věděl jsem to / Něco se dělo v každé vteřině / Na celém světě všude Ano žil jsem / Tos byla ty“.⁷⁴ Simultánnost je naznačena i absencí interpunkce (jediné znaménko, které Blatný použil, je otazník). Blatný se zde vrací k rytmizaci četným opakováním (anafory „To jenom“ a variovaný refrén „Tos byla ty“ a „To jenom kdo to byl ne nebylas to ty“, vracející se motiv hřbitova „Kdo to tam ležel v hrobě? Kdo to spal?“), které má blízko písňové formě. V tomto směru se sám Blatný odvolával na inspiraci bluesovými básněmi Langstona Hughese, ale podle Blažíčka má spíše blízko k melodičnosti Nezvalových básní.⁷⁵ *Hledání ztraceného času* tak spojuje prvotní Blatného melodicou polohu s předělem k poetice Skupiny 42, jež znamenala sbírka *Tento večer* (1945).

Prozaický záznam s názvem *Závrať červené bludičky nad Petřínem* a báseň *Osmatřicátým* představují v *Životě* Jana Hanče. Hanč je charakteristický jakoby nepřetržitým zapisováním. Jeho knižní prvotina a zároveň jediná sbírka, kterou za svého života uveřejnil, *Události*

⁷¹ Kainar, J.: *Dítě začíná vidět*, in *Život* 20, 1946, č. 4–5, s. 110.

⁷² Tamtéž.

⁷³ Tamtéž.

⁷⁴ Blatný, I.: *Noc*, tamtéž, s. 112.

⁷⁵ Blažíček, P., cit. d. (pozn. č. 48), s. 111.

(1948), osciluje mezi záznamy v próze a ve verších. Jeho texty mají charakter úvah, momentek či osobních zpovědí, reagují na různé události a odráží se v nich popis Prahy a jejích zákoutí. V Hančových textech vyniká pocit samoty a jinakosti, někdy nepochopení, často odsouzení, zároveň ale i schopnost nadhledu a sebeironie: „přátelé, přátelé se s Tebou nepobaví: Hledíš na ně v ustrnutí – to jste Vy? Vy bedny s povídlama? Znají Tě jen, když Tě potřebují, když je jim ouszko, nebo když se nudí“.⁷⁶ Citlivý pohled bytostně vnímajícího člověka se zde stýká s opovržením a tvrdostí slova a někdy nedůvěrou k němu. Jednou z výrazných událostí, kterou Hanč reflektuje je rok 1938 v básni *Osmatřicátým*. Jde o silně prožívanou křivdu. V *Životě* je tato báseň otištěna v kratší verzi než v později vydaných *Událostech*. Podle Blažíčka i Pešata Hanč dokázal velmi osobitě a nejzjevněji naplnit program Skupiny 42, realizovat její tezi o potřebě tvorby vymanit se z pout literatury a dosáhnout tak depoetizované poezie všednosti.

Poslední ze skupinových literátů, básnířka Jiřina Hauková, má v časopise otištěnu báseň *Nenie*. Tato báseň je jiná ve srovnání s úsečností básní ostatních členů Skupiny, má mnohem tišší a smutnější ladění. Skupinová sbírka *Cizí pokoj* (1946) znamenala pro Haukovou odklon od jí vlastnějšiho prostředí venkova, na kterém se narodila, k prostředí městskému. Kainar o *Cizím pokoji* napsal, že je to dobrá dívčí poezie, upřímná a citlivá. „Pokud mluví Hauková ve vztahu k sobě, vznikají jí nejvýraznější čísla sbírky,“ píše Kainar „jakmile se jen trochu odsubjektivizuje, vniká do veršů jakási matnost, poznamenaná autorčinou sčtetlostí a její překladatelskou činností“.⁷⁷ „⁷⁸ Subjektivnost veršů Haukové je právě to, čím se liší od ostatních básníků Skupiny 42. V *Cizím pokoji* akcentuje člověka, jehož touha po lásce se rozbíjí v ruchu města a vyvěrá tak pocit samoty, cizoty a prázdna: „Nahoře v cizím pokoji někdo přec závidí: / chtěl by to umět tak, / jít tam, kde se smutek protancuje, / když už lásky není. // [...] // Pak půjdu sama, sama někam / (z nás ale nikdo nevrátí se domů).“⁷⁹ Hauková ukazuje odvrácenou stranu moderního města se strhanými plakáty, s pohozeným harampádím a pavučinami, které tvoří paralelu ke staré lásce, stejně odložené: „Sem jí to vyložili dnes. / Skříň rozviklanou a pár hrců dřavých / a starou, starou lásku, / která už není.“⁸⁰

V dvojčísle 4–5 je zařazeno 26 reprodukcí, 9 kreseb malířů Skupiny 42 a jedna fotografie Miroslava Háka, jediného fotografa Skupiny. Spatřujeme v nich podobné motivy jako v básních – motiv noci, chodce, odložených nepotřebných věcí a samoty uprostřed

⁷⁶ Hanč, J.: *Závrať červené bludičky nad Petřínem*, in *Život* 20, 1946, č. 4–5, s. 127.

⁷⁷ Hauková vystudovala anglistiku a její velký přínos spočíval právě v překladech anglo-americké literatury.

⁷⁸ Kainar, J.: *Cizí pokoj* (1947) in *Skupina 42*, Brno, Atlantis 2000, s. 146.

⁷⁹ Hauková, J.: *Nenie*, in *Život* 20, 1946, č. 4–5, s. 128.

⁸⁰ Tamtéž.

velkoměsta – , dále všední výjevy městských zákoutí, periférií a obyvatel. Je zde například zařazen Hudečkův *Noční chodec*, jímž se údajně zabýval už od 30. let. „Série akvarelů, grafik a maleb nazvaná *Noční chodci* zachycuje postavy bloudící po vylidněných ulicích.“⁸¹ V popředí obrazu je velká postava muže, která prochází nocí, je vždy sám, vprostřed vylidněné ulice, jak podotýká Matysová, „ústředním motivem zde tedy není hlučné velkoměsto, ale stinná strana života v něm, jíž je osamělost.“⁸² Postava chodce, podobně jako postava svědka, jejíž význam bude nabývat ve 2. polovině 20. století, pozoruje okolní dění, ale není jeho přímým účastníkem, je spojena s prchavostí okamžiku, jemuž je přítomna, charakterizuje ji vizuálnost, prchavost a zlomkovitost. Hudečkův zájem o noční město je patrný i na dalších reprodukcích v časopise, například *Lampách* nebo *Městu navečer*. V mnoha obrazech se stýká příroda s civilizací, jsou to například Grossova *Libeň*, kde pravou část obrazu zabírá velký strom, v jehož pozadí vidíme městské domy, Lhotákova *Krajina XX. století*, na níž vidíme novostavby v dříve zřejmě neobydlené lesnaté krajině, a *Bicykly*, kde leží spousta pohozených kol na trávě a další spousta se jich opírá o blízké zábradlí, nebo Matalovo *Zahradnictví tety Marie*. Na malbě Jana Smetany *Dvorek se dvěma větrníky* a fotografii Miroslava Háka *Ve dvoře* spatřujeme prázdný dvůr se starými věcmi. V obrazech Jana Kotíka *Deštivý den* nebo *Švadlena* a Karla Součka *Ulice v dešti*, *Ve výkladní skříni* a *Děti na ulici* jsou zobrazováni lidé v obyčejných situacích, jako je skrývání se před deštěm, každodenní práce či rozhovor.

Patrně pod vlivem několika členů Skupiny 42, kteří byli v redakci (Jiří Kotalík, František Hudeček, Jan Smetana), je i v posledním ročníku 21 poválečného období *Života* opět zařazeno poměrně hodně reprodukcí obrazů členů Skupiny, Kolářovy *Pařížské dny*, jeho báseň *Josef Šíma* a Hudečkovy deníkové záznamy. Mimo Picassovy malby najdeme v prvním čísle reprodukcí obrazu *Dcera velkoměsta* Kamila Lhotáka, další ze série Hudečkových *Nočních chodců*, Grossův *Velký interiér* a Kotíkovy olejomalby *Obchod na hlavní třídě* a *Interiér s horským sluncem*. V dalších číslech je to pak Matalův obraz *Rodina deštníkářova*, Lhotákova *Důstojnická jídelna v Paříži*, *boulevard Saint-Germain* a Smetanova *Stanice Barbès – Rochechouart*.

Pařížské dny jsou prozaické a básnické zápisy z Kolářova deníku, které si vedl mezi 4. červnem a 2. červencem roku 1946 při návštěvě Paříže. Řada z těchto zápisů byla jazykově upravena a vydána ve sbírce *Dny v roce* a jejím zrcadlovém protějšku – deníku *Roky v dnech*. V *Životě* je tedy otištěna část předobrazu těchto dvou knih, ve kterém jsou vedle sebe ještě

⁸¹ Matysová, K.: Postava chodce v díle umělců Skupiny 42, in *Poetika programu – program poetiky*, Praha, UCL AV ČR 2007, s. 37.

⁸² Tamtéž.

básně i prozaické záznamy, přičemž v *Pařížských dnech* převažují záznamy prozaické. Kolářův literární deník *Roky v dnech* obsahuje úvahy, postřehy a reflexe vlastní i cizí tvorby, v nichž jsou přítomny různé dvojice kontrastních entit: umění a život, město a městské atributy oproti přírodě a venkovu, lidskost a válka, otázka svobody a nesvobody nebo realita a sen. Tyto kontrasty ovšem v Kolářově díle nejsou v konfrontaci; umění je úzce spojeno se životem, město je v neustálém sepětí s přírodou a člověkem, realitu a sen není možné od sebe oddělit. V *Pařížských dnech* převažují zápisy týkající se návštěv galerií, výstav a ateliérů nebo setkání s různými umělci (např. André Bretonem, Tristanem Tzarou, Georges Braquem). Ulice a budovy Paříže jsou často popisovány skrze přírodní metaforiku nebo ztotožňovány s člověkem: „*Avenue des Champs Elysées* pohlcuje jako hrob nebo hluboký les“⁸³ nebo „Šel jsem do vyprázdněných ulic časně usínajících s otevřenýma očima.“⁸⁴ Kolář mj. píše o výstavě *Art Tchecoslovaque 1938–46*, kde jmenuje své druhy, malíře Skupiny, o nichž říká, že „nemají (nebo se usilovně zbavují) starých, ztrouchnivělých a literárních námětů“.⁸⁵ Tím znovu naráží na důležitý moment vzniku Skupiny 42, a to potřebu moderní umění nově konstruovat, ne přebírat postupy a témata svých otců, které byly považovány za moderní: „Nikdo neví, že ti, od kterých se naučili tak dokonale ovládat svou práci, neuměli moderně psát a moderně malovat. Ti že museli moderní literaturu a moderní malbu tvořit [...]. K otcům se chodili přesvědčovat zda ubývají řetězy, které je s nimi spojují.“⁸⁶ Modernost je pro Koláře záležitostí přítomnosti. V *Pařížských dnech* najdeme i zárodek básně *Josef Šíma*, otištěné v následujícím, čtvrtém, čísle.

Josef Šíma byl jedním z mála českých malířů, k jehož odkazu se Skupina 42 hlásila.⁸⁷ Chaloupecký v článku *Počátky Skupiny 42*, který reagoval na první soubornou výstavu Skupiny konanou v roce 1963, napsal, že jestli jako skupina navazovali na nějakou tradici, představoval ji právě Šíma, spolu s Františkem Janouškem a Zdeňkem Rykrem. Tito tři malíři se podle Chaloupeckého liší na první pohled nejen mezi sebou, ale i od tvorby Skupiny 42, důležité je pouze to, co stojí za vznikem obrazu a co je jim všem společné: „O cosi nám šlo, ale ty telegrafní tyče a městské scenerie byly pro nás jen vnějším znakem čehosi důležitějšího. Dobře to definovala právě ta tři jména. [...] spojovalo je právě to, že přijímali moderní umění jako otázku, jako problém, jako něco, co tu vlastně ještě vůbec není a s čím se má teprve

⁸³ Kolář, J.: *5. červen – Pařížské dny*, in *Život* 21, 1948, č. 3, s. 66.

⁸⁴ Kolář, J.: *9. červen – Pařížské dny*, tamtéž, s. 68.

⁸⁵ Kolář, J.: *14. červen – Pařížské dny*, tamtéž, s. 71.

⁸⁶ Tamtéž.

⁸⁷ Chaloupecký, J., cit. d. (pozn. č. 60), s. 52.

začít“.⁸⁸ V básni *Josef Šíma* toto tvrzení rozvíjí Kolář, který vidí v Šimově práci tradici máchovskou („Srdcem přibitý k zemi / k milované kolébce, / k sladkému hrobu.“⁸⁹ a „pomazaný máchovským olejem“⁹⁰), ale zároveň chápe Šímu jako umělce, který nechává každodenní život prostupovat svým dílem („Žijeme všichni, ale ne každý, / říká, / obraz, báseň, musí být prokazatelně / každodenním životem / [...] / tepem srdce i krví otcovské půdy“⁹¹).

Kolář je pro Petrovou básníkem, v jehož díle se zdatně spojovala poezie slovesná s vizuální,⁹² jak to naznačuje jeho pozdější přechod k různým kolážím, prolážím apod. „Paralely Kolářových básní s obrazy malířů svědčí o silných vizuálních impulsech a emocích jeho metaforické a fragmentární řeči, s níž v mnohém koresponduje znakovost maleb jeho výtvarných přátel.“⁹³ Tuto znakovost s sebou nesou i Matalovy obrazy. Opakujícím se motivem jeho maleb se staly deštník, kolo nebo strojky. Matal také zobrazoval lidi v konkrétních okamžicích a prostředí města i jeho periferie, v níž mají významnou roli drobné užitkové předměty. Může se tak zdát, že některé z Kolářových básní explikují tyto obrazy. Zmíněnou Matalovu olejomalbu s názvem *Rodina deštníkářova* (1947), zařazenou v ročníku 21, Petrová srovnává s Kainarovou básní *Stříhali dohola malého chlapečka* a píše: „Matalův obraz má pevnou kresebně konstruktivní stavbu, která se důsledně a důmyslně odvíjí od drobného reálného motivu – drátěné kostry deštníku. I ten malý chlapeček a jeho zářící oči jsou tohoto deštníkářského původu, skládá je rozmarná geometrie“.⁹⁴ Matal v roce 1946 navíc nakreslil stejnojmenný obraz *Stříhali dohola malého chlapečka* na motivy z Kainarovy básně.

Hudečkův deník je svým způsobem slovem jeho malířského výrazu. Část jeho zápisků z cesty na Slovensko roku 1947 otištěná v *Životě* se vyznačuje zejména detailními popisy okolní krajiny („V pozadí kulatý kopec a hned za nádražím, v prosceniu, u paty čtyř šedivých oblud, červená cihlová fasáda, vertikálně i horizontálně pokřížovaná tmavými pruhy skel.“⁹⁵), jejich obyvatel („A lidi. Hlavně ženy. Krásné vázání šátků. Bylo před nedělí. Tu jde jedna za druhou od pekaře, každá pecen chleba přikrytý vyšívaným ubrouskem.“⁹⁶) a i záznamy útržků dialogu („Cestou zpátky zastupuje nám cestu pět velikých, trochu napitých chlapců z Detvy:

⁸⁸ Tamtéž.

⁸⁹ Kolář, J.: *Josef Šíma* (1947), in *Život* 21, 1948, č. 4, s. 108.

⁹⁰ Tamtéž.

⁹¹ Tamtéž.

⁹² Tamtéž, s. 426.

⁹³ Petrová, E.: *Skupina 42* (1967), in *Skupina 42*, Brno, Atlantis 2000, s. 426–427.

⁹⁴ Tamtéž, s. 428.

⁹⁵ Hudeček, F.: *Se Šímou na Slovensku*, in *Život* 21, 1948, č. 4, s. 123.

⁹⁶ Tamtéž, s. 124.

»A co ste vy zač?« výhružně a vyzývavě. Jeden se k nám nakloní a povídá druhým: »A, to sú naši.«⁹⁷). Hudeček si současně s deníkem vedl skicák, z něhož několik kreseb doplňuje text *Se Šimou na Slovensku*, do kterého kreslil spoustu ze zapisovaných výjevů. Hudeček byl z malířů Skupiny 42 patrně největší básník, měl cit pro poezii a často do svých kreseb připisoval básně.⁹⁸ Deník je žánr na pomezí dokumentu a umění, který se ve 2. polovině 20. století objevuje stále častěji jako literární forma.⁹⁹ I Hudečkovy zápisy nesou patrnou uměleckou hodnotu. Hudeček v nich vystupuje jako vytrvalý pozorovatel, který svým přesným zaznamenáváním zpřítomňuje daný okamžik a naplňuje tak skupinovou tezi o snaze postihnout přítomnou skutečnost.

2.4 DROBNÉ RUBRIKY

Od roku 1943, tj. počínaje ročníkem 19, byl časopis *Život* obohacen o nové rubriky. Zpočátku nesly název *Dokumenty a Zprávy*, později to byla *Kronika*, ta byla od druhého čísla ročníku 20 přejmenována na název totožný s titulem časopisu – *Život*, a ten se ustálil. *Dokumenty* obsahovaly výstřižky z jiných časopisů a novin o výstavách nebo členech Výtvarného odboru Umělecké besedy. *Zprávy* stručně zaznamenávaly případné opravy, zápisy z debatních večerů VOUBu a jeho výstavní činnost. *Zprávy* a *Dokumenty* nebyly v každém čísle. *Kronika*, později *Život*, byla stálá rubrika, v níž lze nalézt různé informace či zprávy o právě probíhajících událostech doma i v zahraničí, zejména výstavách. Značná část článků v rubrice *Život* recenzuje i vydané knihy, týkající se hlavně výtvarného umění. Ve čtvrtém čísle ročníku 21 je zde ojedinele otištěn rozsáhlý referát o vědeckém vývoji Jana Mukařovského jako reakce na tehdy vydaný soubor jeho studií *Kapitoly z české poetiky*. Články v rubrice *Život* mají zpočátku stručný a referující zpravodajský charakter, ale zhruba od čtvrtého čísla nabývají na rozsahu a rubrika se rozrůstá.

Mezi přispěvateli do rubriky *Život* se objevil i Ludvík Kundera, který charakterizoval brněnské výstavy na jaře a v létě roku 1946. Jedna z těchto výstav byla věnována Skupině 42. Kundera Skupinu chápe jako „pokus o vytvoření nové malířské avantgardy“,¹⁰⁰ která v roce 1946 již opouštěla velkoměstský civilismus, jenž ji asi charakterizoval nejvýrazněji. Kundera

⁹⁷ Tamtéž.

⁹⁸ Petrová, E., cit. d. (pozn. č. 93), s. 425–426.

⁹⁹ Vedle deníků Koláře a Hanče jsou to deníky Jiřího Orteny, Jana Zábrany, deník-román Ludvíka Vaculíka a desítky dalších.

¹⁰⁰ Kundera, L.: Brněnské výstavy od jara do léta, in *Život* 20, 1946, č. 4–5, s. 142.

zmiňuje, že výstavu uváděl projev Jindřicha Chaluppeckého o „naprosté neprogramovosti Skupiny“¹⁰¹ a domnívá se, že nové obrazy Grossa a Hudečka už směřují jinam, než kam se ubírala Skupina. V rubrice nalezneme i Kotalíkův příspěvek týkající se tvorby Jana Kotíka, v němž reaguje na výstavu Kotíkových obrazů z let 1939–1947, která byla k vidění během listopadu a prosince roku 1947. Úvod ke katalogu této výstavy napsal Jiří Kolář, kterého Kotalík cituje. Kolář upozorňuje na jeden z konstitutivních rysů Skupiny, že totiž ukazuje člověka v prostředí moderního světa pro něj typickém, kde se střetává tvrdost městských zdí a strojů s lidským nitrem. Další recenzi souborné výstavy jednoho z členů Skupiny 42 v rubrice *Život* je *Výstava Bohumíra Matala v Brně*, která se konala během října a listopadu 1947. Jádrem měla být část obrazů z cyklu „Člověk ve městě – město v člověku“. Tomeš zdůrazňuje Matalovo soustavné zaujetí tematikou Skupiny 42, které se projevovalo zejména jeho snahou zobrazit realitu jako celek: „Matal maluje nejen svůj niterný stav, ale současně nazírá člověka vůbec, všechny ty Chodce a Kolemjdoucí a Milence, přitisknuté k plotům na posledních světelných výspách periférií [...]“¹⁰² Tomeš píše, že mu Matalovy obrazy připomínají básně Kainara a Koláře. Ze zmíněného monotematicky zaměřeného cyklu je i *Rodina deštníkařova*.

Rubrika *Kronika* a *Život* měla vliv na poválečnou podobu časopisu, rozšířila jeho okruh příspěvatelů a zároveň změnila jeho podobu. *Život* byl do této doby periodikem, které se orientovalo výhradně na výtvarnou obec, po vstupu Chaluppeckého do redakce (resp. po třetí období) se postupně profiloval kulturně-společenský záběr *Života*, který vykrystalizoval v novou rubriku. Rubrika *Život* reaguje na aktuální kulturní dění ve společnosti a v posledním poválečném čísle navíc nabývá na takové důležitosti, že je svým rozsahem srovnatelná s hlavní částí časopisu.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 142.

¹⁰² J M T. [Tomeš, Jan M.]: *Výstava Bohumíra Matala v Brně*, in *Život* 20, 1946, č. 4–5, s. 56.

3. ZÁVĚR

„Umění objevuje skutečnost, vytváří skutečnost, odhaluje skutečnost, ten svět, v němž žijeme, a nás, kteří žijeme.“¹⁰³

Struktura revue *Život* v letech 1942–1948 je víceméně pevná. Základ tvoří odborné stati, teoretické studie, eseje nebo úvahy a obrazové reprodukce. Dále v časopise najdeme básně, citáty a překlady, které většinou korespondují s tématem daného čísla. Od svazku 18, kterým započalo třetí období časopisu a redigoval ho Jindřich Chalupecký, se stati vztahují k umění všeobecně. Tak jak to bylo příznačné pro Chalupeckého, i v *Životě* spatřujeme snahu co nejpřesněji postihnout moderní umění a nalézt v něm roli současného umělce i obyčejného člověka. Rubrika *Život* (původně *Kronika*), která obsahuje krátké zprávy, recenze či ohlasy, dala primárně výtvarnému časopisu širší kulturní rozsah. Články v této rubrice mapovaly nové počiny na poli umění a činnost Umělecké besedy. Mimo různé retrospektivy a připomenutí poskytovala tato revue také prostor pro umělce nové a současné, což bylo v problematice válečné době významné gesto a pro dané umělce vesměs jediná možnost, jak se prezentovat.

Poslední léta války a poválečná doba jsou podle Miroslava Petříčka charakteristické reflexí celé moderny.¹⁰⁴ S tou se snaží vyrovnat i autoři na stránkách *Života*. Chalupecký, jehož postavení bylo v časopise zejména v letech 1941–1943 stěžejní, vyvolal v *Životě* otázku autonomie a heteronomie umění či poměru moderního umění ke skutečnosti. Pojem skutečnosti (reality) se navrácí i v ročnících, které už Chalupecký neredigoval. Skutečnost byla pojímána velmi konkrétně a prakticky, nalezení její podstaty bylo navíc podle Chalupeckého úkolem každého umělce. V návaznosti na ni Chalupecký mluvil o tzv. novém realismu, jakožto směru, kterým se moderní umění ubírá. „Z experimentující a místy esoterické avantgardy“, píše Petříček „přežívá spíše to, co se odehrávalo na jejím rubu, a v opozici k ní se naopak akcentuje návrat k civilnímu a všednímu.“¹⁰⁵ Po válce i všední věci nabyly na významu a na nestálosti, proto nejlépe v nich mohla být skutečnost promítnuta.

Časopis *Život* bezesporu ovlivnilo spojení Skupiny 42 s Uměleckou besedou. Tato skupina si byla vědoma krize moderního umění a usilovně hledala svůj vlastní moderní výraz, který našla v zobrazení každodenní zkušenosti a všednosti zasazené na periferii měst. Členové

¹⁰³ Chalupecký, J.: Svět, ve kterém žijeme (1940), in *Cestou necestou*, Jinočany, H&H 1999, s. 29.

¹⁰⁴ Petříček, M.: Svědectví o krizi moderního světa, in *Dějiny českého výtvarného umění 5 (1939–1958)*, Praha, Academia 2005, s. 12.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 10.

Skupiny se takto vydali, slovy Ivana Blatného, na „cestu od literatury ke skutečnosti“.¹⁰⁶ V roce 1963 zveřejnil Chalupecký článek o počátcích Skupiny 42 jako reakci na výstavu, která se toho roku na počest Skupiny konala. Tehdy napsal: „Zdá se, že výstava mnohé upoutala; věci, které byly dosti nezvyklé pro ty, kdo chodili po výstavách před tolika lety, kupodivu připadaly něčím nezvyklé ještě i dnes.“ A ještě v roce 2010 výstava s příznačným názvem *Roky ve dnech*, ukázala (mimo jiné) obrazy skupinových umělců jako stále živé. Skupina 42 byla v současnosti připomenuta i retrospektivou fotografa Miroslava Háka, o kterém Jiří Kolář řekl, že jeho fotografie lze přirovnat k básním, protože „každý jeho snímek je vybaven hlubokým obsahem a výpovědí, příběhem a někdy i hádankou“.¹⁰⁷ Skupina 42 dokázala jedinečným způsobem programově propojit poezii, malbu i fotografii a tento vztah výtvarného umění a literatury se odrazil v letech 1942–1948 i v revue *Život*.

„V prvních letech po druhé světové válce, kdy u nás nejen na stránkách periodik, ale také v řadě básnických sbírek mezi sebou bojovala dvě protikladná východiska z nejistoty přítomnosti, socialistická utopie budoucího *blaha člověka* a návrat k víře ve *spásu člověka*, se Skupina 42 s novým důrazem soustředila na specifický úkol poezie: v přijetí problematiku přítomnosti podněcovat *lidství člověka*.“¹⁰⁸ Lidskost v umění akcentovali i redaktoři *Života*. Během třetího období fungování časopisu do *Života* nejčastěji přispívali (a zároveň se podíleli na jeho podobě) Jindřich Chalupecký, Josef Kaplický, Martin Salcman, Oldřich Kerhart, Oldřich Stefan, Bedřich Vaníček, Jiří Kotalík, Miroslav Míčko, Lev Šimák, Jaromír Neumann, František Hudeček a Vlastimil Rada. Umění jim bylo předně závazkem k sobě samému a k lidem, jimž je určeno. V kritické válečné i napjaté poválečné době se snažili vytvářet časopis, který se řídil jejich vlastním přesvědčením a který přinášel množství témat a nových námětů z oblasti umění a spoluutvářel tak kulturní zázemí u nás.

¹⁰⁶ Ivan Blatný v dopise Jindřichu Chalupeckému, in Pešat, Z., cit. d. (pozn. č. 47), s. 430.

¹⁰⁷ Citováno z krátké bibliografie Miroslava Háka, která byla součástí výstavy k příležitosti stého výročí jeho narození konané ve dnech 28. 9.–26. 10. 2011 v Letohrádku Portheimka v Praze.

¹⁰⁸ Blažiček, P., cit. d. (pozn. č. 48), s. 121.

4. SEZNAM LITERATURY

A) PRAMENY:

Život 18, 1942–1943, č. 1–3, Praha, Výtvarný odbor Umělecké besedy.

Život 19, 1943–1945, č. 1–6, tamtéž.

Život 20, 1946–1947, č. 1–10, tamtéž.

Život 21, 1948, č. 1–4, tamtéž.

B) ODBORNÁ LITERATURA:

Blažiček, P.: Skupina 42 – nové směřování poezie (1998), in *Kritika a interpretace*, ed. M. Špirit, Praha, Triáda 2002, s. 105–125.

Hauková, J.: Byli moji přátelé, in *Revolver Revue*, 1994, č. 25, s. 155–173 (rozhovor připravili Z. Hejda a T. Pokorná).

Hejda, Z.: Výstava výtvarníků Skupiny 42, in *Kritická příloha RR*, 1999, č. 14, s. 13–16.

Hladík, J.: *Listy, čtvrtletník pro umění a filosofii 1946–1948 (historie a vývoj časopisu, bibliografie)*, Praha, FF UK UCLLT 2007 (diplomová práce).

Chalupecký, J.: Svět, ve kterém žijeme (1940), in *Cestou necestou*, ed. Z. Trochová a J. Rous, Jinočany, H&H 1999, s. 24–29.

Chalupecký, J.: *Knihy veršů* (1941), in *Obhajoba umění*, ed. M Červenka a V. Karfík, Praha, Československý spisovatel 1991, s. 228–230.

Chalupecký, J.: *Noví básníci* (1942), tamtéž, s. 233–235.

Chalupecký, J.: *Počátky Skupiny 42* (1963), in *Cestou necestou*, ed. Z. Trochová a J. Rous, Jinočany, H&H 1999, s. 49–57.

Matys, R.: *V umění volnost*, Praha, Academia 2003, s. 222–234 a 241–264.

Matysová, K.: Skupina 42 a její rivalové, O vztazích jedné generace, in Šmahelová, H. a Vojvodík, J. (eds.), *Generace, skupiny a programy v literatuře*, Příbram, Pistorius & Olšanská 2009, s. 112–123.

Placák, P.: Nad rajskou zahradou na Žižkově bdí Bůh (k výstavě Skupiny 42 v Městské knihovně, 1998–1999), in *Kritická příloha RR*, 1999, č. 14, s. 6–13.

- Pešat, Z.: Tři průhledy na poezii Jiřího Koláře, in *Tři podoby literární vědy*, ed. I. Kraitlová a S. Mazáčová, Praha, Torst 1998, s. 172–180.
- Pešat, Z. – Petrová, E. (eds.): *Skupina 42*, Brno, Atlantis 2000.
- Pešat, Z. – Zizler, J.: Život, in Merhaut, L. (ed.) *Lexikon české literatury 4/II U-Ž*, Praha, Academia 2008, s. 1852–1854.
- Petrová, E. a kol.: *Skupina 42*, Praha, Akropolis 1998.
- Petříček, M.: Svědectví o krizi moderního světa, in *Dějiny českého výtvarného umění 5 (1939–1958)*, Praha, Academia 2005, s. 10–16.
- Šámal, P. - Jareš, M.: Literární časopisy, in Janoušek, P. (ed.), *Dějiny české literatury 1945–1989, díl I. (1945–1948)*, Praha, Academia 2007, s. 74–87.
- Šetlík, J.: Doslov, in J. Kaplický: *Záznamy*, Praha, Obelisk 1970, s. 79–87.
- Šetlík, J.: Doslov, in J. Chaloupecký: *Cestou necestou*, Jinočany, H&H 1999, s. 279–287.
- Špirit, M. (ed.): Milý Chaloupecký..., in *Revolver Revue*, 1995, č. 29, s. 73–110.