

Pedagogická fakulta University Karlovy v Praze
Katedra české literatury

K poetice Skupiny 42

Vazba mezi výtvarnými a básnickými obrazy

diplomová práce z české literatury

vedoucí diplomové práce: PaedDr. Helena Kupcová

autorka: Jana Zaoralová

Lucemburská 21, Praha 3, Žižkov, 130 00

ČJ-ZSV, 1998-2006

práce byla dokončena v srpnu 2006

Devoluční paní doktorce Helešné Kapeškové

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně
s použitím uvedené literatury.



OBSAH

1.	ÚVOD.....	1
2.	SKUPINA.....	1
2.1	Zrod Skupiny 42.....	1
2.2	Úvntř Skupiny.....	1
2.3	Zánik Skupiny.....	1
3.	ZKAMENĚLÝ ÚZAS.....	1
4.	MĚSTO.....	1
4.1	Skutečnost jako mnoho světů.....	14
4.2	Mýtus vřediho dne nebo vřediho světa.....	16
4.3	Ale město je v nás.....	16
4.4	Čas.....	16
4.4.1	Neopakovatelný večer.....	16
4.4.2	Magický čas před úsvitem.....	16
4.5	Odraženézrcadlení.....	16
5.	MEZI-PROSTOR.....	16
5.1	Chodec krácející město.....	16
5.2	Okřídlené bytosti.....	16
5.2.1	Obráz ptáka.....	16
5.2.2	Obráz anděla.....	16
5.3	Prostor periferie.....	16
5.3.1	Ke vzniku periferie.....	16
5.3.2	Přechodový prostor.....	16
5.3.3	Cesta za obzor.....	16
5.3.4	Zadržované nebo.....	16
5.3.5	Konečná stanice.....	16
	ZÁVĚR.....	16

Děkuji paní doktorce Heleně Kupcové.

J. Z.

OBSAH

1.	ÚVOD	6
2.	SKUPINA	8
	2.1 Zrod Skupiny 42.....	8
	2.2 Uvnitř Skupiny.....	10
	2.3 Zánik Skupiny.....	12
3.	ZKAMENĚLÝ ÚŽAS	12
4.	MĚSTO	14
	4.1 Skutečnost jako mnoho významů.....	14
	4.2 Mýtus všedního dne aneb hodiny rodičích se mýtů.....	18
	4.3 Ale město je v nás.....	21
	4.4 Čas.....	30
	4.4.1 Neopakovatelný večere.....	31
	4.4.2 Magický čas před úsvitem.....	32
	4.5 Odraženězrcadlení.....	33
5.	MEZI-PROSTOR	38
	5.1 Chodec kráčejí nocí.....	39
	5.2 Okřídlené bytosti.....	43
	5.2.1 Obraz ptáka.....	43
	5.2.2 Obraz anděla.....	45
	5.3 Prostor periferie.....	47
	5.3.1 Ke vzniku periferií.....	47
	5.3.2 Přechodový prostor.....	48
	5.3.3 Cesta za obzor.....	50
	5.3.4 Zadrátované nebe.....	55
	5.3.5 Konečná stanice.....	56
6.	ZÁVĚR	61

L ÚVOD

*„Básnické umění má být
nepoužívá slova, aby rozuměl
jako s věcmi samými.“*

Motto

***obraz, báseň musí být prokazatelně
každodenním životem,
osudem každého dne,
jeho děním, jeho tváří i hlasem¹***

(JIŘÍ KOLÁŘ)

Báseň sděluje též to, co v ní napsáno není.²

(VÁCLAV NAVRÁTIL)

1. ÚVOD

„Básnické umění má blízko k malířství a hudbě, protože nepoužívá slova, aby pojmenovávalo věci, nýbrž zachází se slovy jako s věcmi samými.“³

Tento citát Miroslava Petříčka dobře vystihuje motivaci mé práce. Zabývat se budeme uměleckou skupinou – Skupinou 42. Omezit se jen na literární (básnickou složku) se nám zdálo ochuzující. Současná výtvarná a literární historie má tendenci vnímat toto umělecké sdružení spíše odděleně, a tím vždy opomíjí jednu či druhou část. Rozhodli jsme se tedy pro dílčí studii či projekt, jenž má za úkol prozkoumat vztah mezi výtvarnými díly a básnickými obrazy umělců Skupiny 42 a zjistit důvody tak intenzivního prolínání motivů v jejich dílech.

Zásadním podnětem a inspirací k této práci se staly eseje filosofa Václava Navrátila, shrnuté v souboru *O smutku, lásce a jiných věcech*⁴, v nichž předjímá některé náměty umělců a myšlenky J. Chalupeckého⁵, a proto celý text provází úryvky z jeho studií.

Tato dílčí studie si neklade za cíl zkoumat historické podhoubí vzniku Skupiny 42 ani obtíže, které vedly k jejímu zániku. Nejde o vývoj Skupiny jako celku, ani o její zapojení do historického kontextu – uvádím pouze orientačně v první části práce. Nemá rovněž ambici zabývat se stejným dílem o všechny autory patřící do Skupiny. Toto společenství bylo seskupením individualit a tak jej také chápeme. Jejich výběr je do značné míry osobní, souvisí ovšem také s tím, jak intenzivně se ten či onen umělec ve Skupině projevoval.⁶

Práce je postavena na srovnání ikonografie obrazů a vybraných motivů v básních Skupiny 42. Budu se přitom snažit o

postup od jednotlivého k obecnému. Pozornost je věnována především prostoru města a předměstí jako jednotícím motivům výtvarného i básnického projevu.

2.1 Zrod Skupiny 42

„Skupina 42 se zformovala spontánně, ale ne náhodně, jako další tvůrčí generační kolektiv, narazaný proti „křivě“ a „nepravdě vzniku.“¹ Ještě před vznikem samotné Skupiny fungovala jako společnost přátel, kteří se pravidelně scházeli na zveřejnělém území. Hudeček, Gross, Zivn a Chalupecký přišli v polovině 30. let surrealistickým obdobím, Blatný patřil ke kladenské surrealistické skupině. Silný vliv na tvorbu autorů Skupiny 42 měla i američtí básníci – zvláště *Thomas Stearns Eliot*, *Langston Hughes* a další. Jejich básněv překladu četli, četli je, překládali, ilustrovali a výtvarně vyjadřovali. V prostoru města na ně navazují.²

Již obrazy z konce třicátých let, které se s nimi souvisejí se skupinou, která vznikla v roce 1942, nepokládala.

Umělci vystavovali samostatně, ale v rámci Skupiny 42. Od začátku třicátých let se scházeli v katedrálách, na Kladaň, na tzv. „Kladenském D3“ a jinde, s jinými výtvarníky. Skupina 42 jako členové Umělecké besedy nebyla v Kladně žádných příležitostí samostatně vystavovat. Umělci se mohli vystoupit před veřejností jako výtvarníci, básníci, jednoduše.³ Počátky skupinového života v Kladně se odvíjely od té doby: „Teprve za čas jsme byli v Kladně, v Kladně fotografie těch, kteří se takto pravidelně scházeli, a spolu s nimi (...) rozhodli jsme se jít do Kladna, do Kladna (Touha se odná, 30.8. 19.9.1942). Tato správa o výstavě v Kladně: „Kladně, jak ji pojmenovali, výtvarníci přišli do Kladna“

2. SKUPINA

2.1 Zrod Skupiny 42

„Skupina 42 se zformovala uprostřed války a okupace jako další tvůrčí generační kolektiv, nazvaný později podle roku svého vzniku.“¹ Ještě před vznikem samotné Skupiny fungovala jako společnost přátel, kteří se pravidelně scházeli ve svých ateliérech.

Hudeček, Gross, Zívr a Chalupecký prošli v polovině 30. let surrealistickým obdobím, Blatný patřil do brněnské surrealistické skupiny. Silný vliv na tvorbu autorů Skupiny 42 měli anglo-američtí básníci – zvláště *Thomas Stearns Eliot*, *Carl Sandburg*, *Langston Hughes* a další. Jejich básněmi se umělci inspirovali, četli je, překládali, ilustrovali a v tématu a společném vidění prostoru města na ně navazují.²

Již obrazy z konce třicátých a počátku čtyřicátých let souvisejí se skupinou, která se ovšem dosud za Skupinu nepokládala.

Umělci vystavovali samozřejmě ještě před „založením“ Skupiny 42. Od začátku třicátých let se tak dělo na zlínských salonech, na Kladně, na tzv. „Salonech na chodbě“ v Burianově D37 a jinde, s jinými výtvarníky. Navíc Lhoták, Hudeček a Gross jako členové Umělecké besedy dostali ve válečných čtyřicátých letech příležitost samostatně vystavovat v Alšově síni. Ve svém deníku si Gross posteskl: „Kdyby byla doba normální a skupina mohla vstoupit před veřejnost jako taková, bylo by vše ihned jednodušší.“³ Počátky skupinového tvoření Chalupecký popisuje následovně: „Teprve za čas jsme zjistili, že obrazy, sochy, fotografie těch, kteří se takto pravidelně scházejí, začínají nějak spolu souviset; (...) rozhodli jsme se udělat výstavu u Topiče.“⁴ /Topičův salón, 30.8. - 19.9.1942/ Tato výstava neměla název, umělci nevěděli, jak ji pojmenovat, vyřešil to pouhý abecední

výčet jmen, tedy – Gross, Hák, Hudeček, Kotík, Lhoták, Smetana, Zívr (úvod Jindřich Chalupecký, Jiří Kotalík). Příští výstavy už ale podepsali jako Skupina „a poněvadž jsme na nic lepšího nepřišli, připojili jsme k tomu datum, kdy jsme se začali scházet: 1942“⁵.

Budoucí básník Skupiny J. Kolář, označený „truhlář-Kladno“ se představil veřejnosti „technikou, kterou se po uplynutí mnoha let světově proslaví“⁶, a to v roce 1937 na „Prvním salonu“ na chodbě Burianova divadla. Josef Kainar, Ivan Blatný a Jiřina Hauková vstoupili na literární scénu v Bednářově *Jarním almanachu básnickém* v roce 1940. Ke Skupině se připojili na základě stejných uměleckých postojů vyjádřených v Chalupeckého statích. Setkání Chalupeckého s Kolářem zařídil F. Halas. Jan Hanč se připojil až po válce.

Ustavující schůzka se konala 27. listopadu 1942, přítomni byli: Gross, Chalupecký, Kolář, Kotalík, Kotík, Lhoták, Smetana, Ivan Blatný a Miroslav Míčko /výtvarný kritik/, který do Skupiny nevstoupil.

I pouhý název Skupiny – 42 – vypovídá o skupině jako o společenství individualit, kteří si podle Chalupeckého „společně jenom kladli otázky“.⁷ Teoretik tyto otázky ještě upřesňuje: “Co s moderním uměním, odkud může vycházet, kam může spět.“⁸

Umělci v čele s teoretiky chtěli vrátit moderní umění člověku. Proto začali prozkoumávat své nejbližší okolí, město, ve kterém žijí.

Na vyhlášení manifestu se vědomě rezignovalo. „To byl ostatně postoj vlastní celé generaci, který vyplýval z pocitu, že moderní umění již vyčerpalo všechny směrové eventuality. Tato generace se chtěla odlišit právě tím, že se nechtěla úzce definovat.“⁹

Ismy se zkrátka moc hýřilo. Každá generace se vůči té předcházející chce nebo potřebuje vymezit, aby se mohla stát novou, další generací, přirozeně však navazující, reagující na generaci předchozí.

Skupinový program nebyl explicitně sepsán v podobě manifestu, jak je u skupin obvyklé, ale byl **spoluvytvářen**. Myšlenky teoretiků a konkrétní umělecká díla jej průběžně naznačovala. „Programové“ myšlenky se rodily simultánně s procesem tvoření. Nedá se určit konkrétní programové dílo, může se jím stát stejně obraz, báseň, fotografie či socha. Až časem se vykristalizovaly hlavní myšlenky vyplývající z jednotlivých děl. Neprogramovost souvisí též s postupným formováním Skupiny, umělců pomalu přibývalo. Jejich věkový rozestup je široký – nejstaršího F. Hudečka (*1909) a nejmladšího B. Matala (*1922) dělí od sebe celých třináct let.

Chalupecký (po dvaceti letech) dokonce mluví o antiprogramu, z něhož vycházeli. Když se pomocí kritiků (kteří jejich tvorbu potřebovali sjednocovat pod nějakou hlavičku) rodil závazný program, teoretik to považuje dokonce za „slabinu“.¹⁰

Skupinu 42 tvoří: Malíři **František Gross, František Hudeček, Jan Kotík, Bohumír Matal, Jan Smetana, Karel Souček**; básníci **Ivan Blatný, Jan Hanč, Jiřina Hauková, Josef Kainar, Jiří Kolář**, teoretikové **Jindřich Chalupecký a Jan Kotalík**, fotograf **Miroslav Hák** a sochař **Ladislav Zívr**.

2.2 Uvnitř Skupiny

Na schůzkách kromě diskusí o umění a komentování nových obrazů probíhalo seznamování s Kolářovými a Blatného verši.¹¹

„Nikde se tak nesmlouvavě neodhalovaly případné nedostatky a omyly, žádná kritika neměla tak nabroušené ostří jako tato kritika uvnitř“, komentuje situaci ve Skupině Eva Petrová.¹²

„Otvírali jsme problémy, ale nepletli jsme se sobě navzájem do práce. Ve svém ateliéru byl každý sám“, říká Chalupecký.¹³ Ale nebyla to tak docela pravda. Zívr si po letech stěžoval, jak

vzpomíná Václav Zykmond, „že se v předválečných dobách řídil radami Chalupického a zničil celou řadu svých soch, o nichž později soudil, že byly nejlepší“¹⁴.

Známa je historka, která se váže k Hudečkovu obrazu Sýpky a komory z roku 1942, vystaveném na členské výstavě Umělecké besedy /17. 11. 1942 až 10. 1. 1943/. Malba prošla velmi drsnou kritikou z řad přátel, mimochodem také pro volbu venkovského tématu. Hudeček byl vyhraněným umělcem a nechtěl malovat město za každou cenu, sám říká: „Nemohu malovat motiv, musím malovat svůj prožitek, jak jsem se už mnohokrát ve svém životě přesvědčil. Zbude-li na obraze mnoho z té skutečnosti, která byla jeho příčinou, nebo nic, na tom nesejde.“¹⁵ Svůj vstup do Skupiny nejprve zvažoval, nebyl přítomný ani na zahajovací schůzce tehdy ještě Pracovní skupiny. Podobně na tom byl i další malíř – Kamil Lhoták, který také nechtěl být „svazován“. Doslova prohlásil: „Ačkoliv to sám dělám, nemohu vstoupit do skupiny, jejímž bodem A bude zkoumání města.“¹⁶ Nakonec se oba malíři přece přidali.

Barvitě vzpomínky ze schůzek má sochař Zívr, který žil v Nové Pace a Prahu navštěvoval jen příležitostně. „V diskuzích se rodily nápady a nová umělecká iniciativa, sem se snášely (Zívr má na mysli Hákův ateliér v pasáži U Rozvařilů) nové obrazy a ne jeden zde i vznikl. Místnost byla plná lamp a fotoaparátů a za stahovací roletou byla připravena i peřina k nouzovému přespání. Zde jsem se dovídal, kdo co nového namaloval a jaký verš vznikl. Lhoták rozveselil vždy svým vtípem i neutuchající řečností celou společnost. Byly však i chmurné zprávy o zatčeních a popravách.“¹⁷

2.3 Zánik Skupiny

„Skupina vznikla vzdor nenormálním okolnostem jako akt svobodné volby v situaci nesvobody, války, okupace, politického násilí, útlaku kultury.“¹⁸

Konec války znamenal konec cenzury a nástup svobody. Pod názvem Skupina 42 vystavovali malíři již od srpna 1945 (v Pošově galerii). V dubnu 1945 se představil v brněnském Domě umění nový člen **Bohumír Matal**, který patří k poválečné generaci, avšak svým viděním skutečnosti se sblížil se skupinovou poetikou.

Zvláštní okolností je fakt, že se členové Skupiny 42 nikdy nesešli v plném počtu, tedy všech patnáct umělců, jež se do Skupiny dnes zařazuje.

Vzájemná inspirace básníků, malířů a teoretiků se tak uskutečňovala často jen v rámci písemné korespondence. Kupříkladu sochař Zívr se nikdy nesešel s básníkem Janem Hančem, což bylo jistě způsobeno nejen tím, že umělci žili na různých místech, ale zejména složitou válečnou dobou, v níž se Skupina zrodila.

Zánik Skupiny 42 nebyl rozhodnutím jejich členů, ale byl podmíněn historickým a politickým kontextem.

3. ZKAMENĚLÝ ÚŽAS

OBRAZ JE OKNO, KTERÝM SE DÍVÁME NA SVĚT SVÉHO DRUHU.¹

(Navrátil)

Pondělí, středa, pátek v obyčejném domě obyčejné ulice mezi obyčejnými lidmi. Všední, nejobyčejnější den, v tom zorném úhlu, v kterém se nakonec přece jeví tajemný a zázračný,

všední, nejobyčejnější den, zastupující tisíce sobě podobných – dokonalý symbol celého našeho života. (...) Za nejosudovější den svého života pokládám kterýkoliv den. Což to není dost „osudové“ ráno vstávat, pohlédnout z okna ...²

(I. Blatný)

*

Ladislav Zívr ve svých vzpomínkách zaujatě vypráví o podbabských toulkách, které podnikali společně s přítelem Františkem Hudečkem v roce 1935, *kolem cihelen, kde nezaměstnaní hráli karty, kolem smetišť a skládek s věčnými rekvizitami pro jeho objekty. Komíny, lampy, lokomotivy, továrny, vyřazené stroje, roboti železničních výhybek a signalizační světla – budily bezprostřední a neodolatelný zájem výtvarníka. Okamžik „uvidění“ může někdy vést k objevení nové cesty, může způsobit převrat v konvencích tvorby, obzvláště jde-li o shodu teoretické iniciativy s progresivitou tvůrce. Tak vznikly mé první práce v duchu příští Skupiny 42.³*

(L. Zívr)

*

Stačí vteřina, a nádraží, z něhož už přes dvacet let odjíždím a jehož jsem si nikdy předtím nevšiml, pojednou zjeví mi svou důležitost v mém životě.⁴

(F. Hudeček)

Opět zvláštní vzrušení, vteřina pochopení, ve které výtvarník **uviděl** svět jinak a ještě týž večer přenesl zážitek kresbou na papír. Od tohoto okamžiku nevycházel z horečky, v noci kreslil, ve dne maloval.

*

František Gross bydlel s rodinou v továrním bytě, ze kterého bylo vidět obrovský setrvačnick, jehož kolo zabíralo celou místnost a upoutávalo pozornost svými nelidskými rozměry. Tato vize se vryla do Grossovi paměti tak neodbytně, že se až dodneška stále objevuje v jeho obrazech strojků.⁵

(Konfese Ladislava Zívra)

*

Nastínila jsem zde několik chvil nebo také zamyšlení nad realitou, které se umělcům vryly hluboko do paměti, jak sami popisují. Byly pro ně natolik důležité, že rozhodujícím způsobem nasměrovaly jejich další tvorbu. Reflektují zde jakýsi úžas, náhlé zastavení v časoprostoru, nové uzření, jež ovlivnilo jejich trvalý zájem o město jako takové. Může to být třeba obyčejný den, obyčejné nádraží, obyčejný strojek. Avšak tento den, nebo jen okamžik nabývá jakési zázračnosti právě svou obyčejností. Jejich práce vznikaly v době, kdy umění bylo umlčováno, snad to je jeden z důvodů, proč se jejich pozornost obrátila k holé skutečnosti.

4. MĚSTO

4.1 Skutečnost jako mnoho významů

Člověk a skutečnost ostatního světa se prostupují a tvoří navzájem.¹

(J. Kolář)

Skutečnost obecně chápeme jako označení protikladu pouhého zdání či možnosti. Co znamená skutečnost, co se jako skutečnost v životě a v životním počínání uplatňuje? Na tuto

otázku odpovídáme svými činy. Skutečnost nám cosi sděluje, doráží na nás, oslovuje a hovoří k nám.

My se zde zabýváme ztvárněním skutečnosti v umění, kde se uměleckým dílem rodí, vzniká skutečnost nová, slovy teoretika Chalupického „skutečnost 'ještě jednou'“². „Realismus umění spočívá v jeho „nerealističnosti“: umění je pravdivé tím, čím se „skutečnosti“ – jejímu praktickému schématu – nepodobá.“³

Počátkem února 1940 píše Chalupický do Programu D40 stať *Svět, v němž žijeme*. Tam „shrnuv vlastně myšlenky, které jasněji nebo méně jasně nám už po léta tanuly na mysli, a dopověděly jistě přitom mnohé, co jsme si do té chvíle jasně neuvědomovali.“⁴ Teoretik a dva mladí malíři – Hudeček, Gross se scházeli pravidelně už od zimy 1939 a vedli dlouhé debaty o umění a jeho místě v životě člověka.

V článku teoretik uvažuje nad smyslem a cílem moderního umění. „Má-li umění nabýt ztraceného významu v životě jednotlivcově, musí se vrátit k věcem, mezi nimiž a s nimiž člověk žije.“⁵ Těmi věcmi myslí to, co nás obklopuje – město a „krajinu“, jež si uměle vytváří. Umění se totiž od člověka odvrátilo, jde někam mimo něj, mimo jeho každodenní život. Moderní člověk je podle teoretika „redukovaný na dvě data, den narození a den úmrtí, mezi nimiž je jen pár bláhovostí“.⁶ Tedy člověk vyprázděný, zničený a uondaný mašinérií světa. O kus dále píše: „Skutečností moderního malíře a básníka je prakticky město.“⁷ Na závěr Chalupický mluví poněkud metaforicky: „Neboť nejen tématem, ale smyslem a záměrem umění není nic, než každodenní, úděsné a slavné drama člověka a skutečnosti: drama záhady čelící zázraku.“⁸

Teoretik sice vyjmenovává konkrétní skutečnosti moderního malíře a básníka ve městě – lidé, dláždění, stojany lamp a další atributy⁹, ale přitom si přeje, aby se vytvořila jakási nová skutečnost.

Článek ovlivnil všechny budoucí členy Skupiny a byl středem zájmu na jejich příštích schůzkách nebo v dopisech

mimopražských umělců. Hudeček později vzpomíná, jak silně na něho stať zapůsobila, avšak zároveň se ptal sám sebe: „Ale jak do toho?“¹⁰ Po krátké době a po několika výtvarných pokusech ztvárnit tuto skutečnost se vyznává: „Najednou jsem zjistil, že je mi ve skutečnosti bezpečně a dobře, že si teď mohu přímo, „dle skutečnosti“, (...) nakreslit a namalovat, co je vně, mimo mne a co mám rád.“¹¹

29. listopadu 1942 si F. Gross do svého deníku, jenž se stal jakousi „kronikou“ začátků tohoto uměleckého seskupení, poznamenal: „Pojem skutečnosti může být vykládán různě. Pro jednoduchost jsme ji definovali jako „svět, ve kterém žijeme“. Úkolem skupiny mělo by být prozkoumání této skutečnosti po všech jejích stránkách.“¹² Pokračuje: „Naším úkolem není zobrazovat pouze skutečnost viděnou, nýbrž všemi prostředky dopátrati se skrytého smyslu našeho nejbližšího okolí.“¹³ Toť úryvek ze zahajovací schůzky (27. listopadu 1942) pracovní skupiny.

„Zájem o skutečnost neznamená pro umělce Skupiny ztotožnění se se skutečností ve smyslu jejího věrného obrazu, ve smyslu návratu k formám klasického realismu. Jejich ctižádostí se stává nalézt moderní prostředky, jež by umožnily proniknout k prosté všední existenci člověka v každodenním životě uprostřed soudobé civilizace.“¹⁴

Jak vnímali a přetvářeli do děl skutečnost umělci Skupiny 42 a jak ta k nim „promlouvala“?

J. Kolář uvádí před sbírkou *Dny v roce: Prózu nikdy, vzal jsem na pomoc každodenní lidskou řeč*.¹⁵ V deníkových záznamech *Roky v dnech*¹⁶ si 14. března ve čtvrtek zapsal: *Celý den mnou lomcuje otázka, jak zachytit alespoň několik okamžiků, nezakreslených, nevymyšlených, pravdivých a všedních, několik okamžiků věčné řeči každodenního života. (...) Proležel jsem a procívil bez uklidnění celý zbytek dne.*¹⁷ Jeho skutečnost je holá, neokrášlená, trčící.

K naší skutečnosti

ve které bytí hnije touhou a touha bytím

řikají:

*Ale jděte, něco takového! Jak se obléknete na jaro?*¹⁸

(Hanč)

Lyrický subjekt v této básni vnímá plytké a konzumní myšlení okolního světa, které je mu nadevše cizí. Dokáže však proti němu postavit opravdové bytí, čímž obejme celou tuto celistvou skutečnost ve světě. V básni Epištola nikomu se táže – komu vlastně psát, když „ti ostatní“ *jsou zahrabáni do svých bědných strastí / tonou v neustálém strachu / že se jim ucpe vodovod / spadne střecha z chajdy / či dojde sádlo v hrnci?*¹⁹

U malířů Skupiny se městské krajiny často halí do hnědých, potemnělých, šedomodrých až kalných tónů, což odpovídá pocitu doby.

Člověk má výsostné právo na svobodné vyjádření. Potřeba lidí sdružovat se a sdílet společně každodenní bytí je přirozená a u umělců zvláště inspirující pro další tvoření. Možnost veřejně se vyjádřit, konfrontovat se s ostatními, sledovat dění ve světě současného umění je pro umělce zásadní. Za války tento běžný postup přirozeně uplatnit nešlo. *Přiznám, že v té těžké a nepříjemné době jsme všichni cítili hlubokou potřebu seznámit se svou prací co nejintimněji a nejpravdivěji každého, kdo mezi nás patřil.*²⁰ Těžké podmínky, ve kterých umělci tvořili, často na hranicích samotné existence, byly dány dobou okupace a následného válečného období. Utlačování kultury, nesvobodná situace, izolace od světa, uzavření Moderní galerie – tomu všemu byli nuceni umělci odolávat. Násilná likvidace Burianova divadla D41 v roce 1941 umělcům zavřela prostor, kde doposud na tzv. Salonech v chodbě vystavovali své práce.

Na jaře 1942 Chalupecký navrhl, že společné schůzky přátel budou jednou týdně se závazkem, že „nebudeme mluvit o válce“.²¹

Pokračuje „co nám pak zbývalo než mluvit o umění?“. ²² Stejně o ní hovořili, protože nešlo stát mimo okolní svět, ale snaha soustředit se na tvůrčí práci byla smysluplnější i jako duchovní opora v těžké době.

4.2 Mýtus všedního dne aneb hodiny rodičích se mýtů

„MÝTUS (z řec. *mythos*, slovní tvar skutečnosti, později vyprávění) představuje lidskou zkušenost se zjevnou skutečností a prostřednictvím symbolizací zpravuje o bytí, o tom, co se událo, děje se a co je bytostné. Mýtus není vyčerpaná záležitost dosavadních dějin lidstva, ale též vznikání nových mýtů (!) umožňujících identifikaci s celkem skutečnosti, praktickou orientaci v ní.“ ²³

Václav Navrátil ²⁴ se zabýval náměty korespondujícími se současně vznikajícími realizacemi básníků a malířů Skupiny 42, a proto budou jeho myšlenky pro naši práci stěžejní. Požadavek vzniku nového mýtu představoval jeho ústřední zájem. „Každá historie začíná mýtem, ale tím se doba mýtu nekončí. Mýty se tvoří stále“ ²⁵, píše Navrátil. Dobu, v níž žije, nazývá dokonce „kouzelnou dobu všednosti“. Už jen označení *kouzelná*, neboli zázračná doba nám může napovědět, že půjde o mýtus, ne ovšem ve smyslu starověkém. Dál pokračuje: „Nemáte odvahu slavit svátek, a proto slavíte všední den. Tam hledáte mýty.“ ²⁶ Tak se tedy zjednodušeně rodí mytologie všednosti. „Pro dějiny umění spojuje (Navrátil, pozn. JZ) pojetí mýtu, otevírajícího ‚cestu k novému absolutnu‘, dva dosud oddělené okruhy: moderní aspekty surrealismu, podnětné zejména na přelomu druhého a třetího desetiletí, a přístupy Skupiny 42.“ ²⁷

Navrátil pokládá otázku, zdali se „podaří tento únik do všednosti? A zda se najde někdo, kdo tam dovede skutečně najít mýty?“.²⁸ Odpovědi jsou výtvarná a básnická díla Skupiny 42.

Mýty Navrátil chápe jako „duševní příběhy, které se najdou na ulici, čili: pouliční příběhy, které se najdou v duši. Mýty současnosti jsou „významné události“ vzaté z nejušednějšího života. Jsou tak všední, že se tato jejich vlastnost stává až mysteriózní“.²⁹ Neboli: „Z největší subjektivity roste největší objektivita.“³⁰ Dokladem nám můžou být Hudečkovi Chodci, kteří vznikají právě z jeho vnitřních pocitů a prožitků v nočním městě. Proměňují se, variují, vstupují do různých vztahů, a tak se postupně stávají novým mýtem, člověka – ve vztahu ke světu, jež sám vytvořil.

Zde míněnou objektivizaci události či místa pozorujeme též u Ivana Blatného. Naznačuje ji v průběhu básně – Brněnská podzimní:

v tisíci měst je slyšet hvízdát vlak.

V tisíci čtvrtí kolem nádraží

se mísí kouř a prach a šedá barva mží³¹

Z ryze konkrétního názvu básně bychom čekali, že prostorem bude Brno v jednom ze čtyř období. Lyrický subjekt ale v dalších verších naznačuje, že zvuk vlaku *na velkém viaduktu mezi zbořeništi*,³² můžeme slyšet v kterémkoli městě, v jakékoli čtvrti, i když se zrovna procházíme *na Cejlu, na Plotní, na Mlýnské, na Dornychu*.³³

Eva Petrová upozorňuje na „osobitou formulaci výtvarného mýtu, který vidíme v tvorbě skupiny umělců, jež v kritickém období 30. a 40. let nalézali nový vztah ke skutečnosti, k prostředí svého života, pod jehož věcnou tvář tušili skryté děje a významy“.³⁴

Ať už tento „nový“ mýtus nazveme **všední** nebo **civilizační**, vždy je obsahem ono zázračné, co se rodí ze **znovuobjevení světa**, člověka a jeho osudu. Toto pojetí platí jak pro výtvarníky, tak i pro básníky.

Jindřich Chalupický dochází ve své stati *Pohádka nebo mýtus* (1942) k důležitému závěru, že „tématem moderního umění je mýtus“.³⁵ „Umění se stalo rekreací od života, stalo se nepoužitelným v reálném životě individua, nemá co dělat s jeho individuálním životem.“ „Umění má přivést k řeči to, čeho se ostatní nemohou doslechnout – to, čemu říkáme iracionálně, náhoda nebo osud, který uniká našemu rozumu.“³⁶

Jejich nový mýtus (tedy umělecký) je neoddělitelný od času, stále se vrací, obnovuje. Typická je tudíž variantnost a vytváření cyklů básní (Kolář – *Ódy a variace*) i obrazů (Hudeček a jeho *Noční chodci*), která přispívá k poznávání mnohvrstevnaté skutečnosti světa.

Pro brněnského básníka Blatného znamená mytologie města jen název pro jeho „nejvlastnější zkušenost“³⁷, pojem, který sám používal, ještě než znal stať *Svět, v němž žijeme*. Jinde říká, že mytologie, to znamená „stvořit zázračné“. „Malíři to mají zvlášť v moci“,³⁸ dodává. Blatný myslel často na obrazy svých přátel ze Skupiny, zvláště blízké jeho srdci mu byly malby Jana Smetany a Kamila Lhotáka. Druhému jmenovanému věnoval některé své verše (*Obrazy Kamila Lhotáka*³⁹ a jiné).

Veliké héjno kouzel atmosféry

Je to sobotní večer z doby plynových lamp

*Jako na nějakém obraze Kamila Lhotáka*⁴⁰

Uvědomuje si, že ono „zázračné“ může být pro diváka interpretujícího obraz sdělitelné - skrz vizuální vjemy, avšak neartikulovatelné.

4.3 Ale město je v nás

*A byla zase noc a byly zase noci
nad varhanami měst.*

*Nad úly orlojů, nad posledními chodci,
zas noci plné hvězd.⁴¹*

(Blatný)

Člověk vybudoval město a město vybudovalo člověka.⁴²

(Kolář)

Umělce Skupiny 42 oslovilo město jako prostor, v němž se pohybují, v němž žijí své osudy společně s osudy ostatních lidí.

Prostor města, kterým se zde budeme soustavně zaobírat, různorodě ztvárnili ve svých dílech – ať jsou to obrazy, fotografie, sochy či básně. Umělci v nich vyjadřovali vlastní drama ve styku s vnější skutečností. Básník Kolář píše v Poezii města – *Život ve městě je namáhavý, drsný, nestydatý, zuřivý stejně jako bezmyšlenkovitý.*⁴³ Tak se nám může město jevit, pokud před tímto prostorem „utíkáme“, snažíme se jej vytěsnit z každodenního života. Autoři Skupiny 42 se pokusili uchopit – slovesně či výtvarně – krásu okolního světa, tedy města, kterým jsou obklopeni a v němž žijí.

Individuální odlišnosti básníků a malířů se staly vzájemně přínosnými v tvůrčí skupinové činnosti, inspirace básní a obrazů je zřejmá. Pozornost se obrátila k městu jako prostoru naší všednodenní existence.

Nesmíme zapomínat na pohnutý čas, ve kterém se skupinová díla rodila. Slovy Jana Hanče *těžko být člověkem 1943*⁴⁴. Okolní svět je zmítán válkou, nutnost zůstat v „uzavřeném“ prostředí města je povinná a nevyhnutelná, snad proto i určující v jejich tvorbě. Umělci městem „zajatí“ a postupně jím „zaujatí“, se začali dívat **jinýma očima**. Objevují tak – v situacích přímo na ulici –

onu krásu: nevšednost všednosti. Může to být pár milenců nakupujících u párkaře, otlučená tabule s nápisem, červená zeď v Košířích či obyčejný městský kout.

„Okolní blízký svět, tyto dosud nepřívětivé, šedé ulice i náměstí tohoto mi častokrát tak nepřátelského města, zvýrazněl, zpřitažlivěl, zdůvěrněl.“⁴⁵ Malíř pokračuje slovy:

„A právě nejvšednější, nejobyčejnější, zapomenuté kouty, jež jsem dosud přecházel bez zvláštního zájmu, přitahovaly obzvlášť pozornost.“⁴⁶

(Hudeček)

Hudeček se takovýchto objevných procházek doslova „nemohl nabažit“.

„Členové Skupiny hovoří o potřebě vymknout se ze zákonů umění a přilnout co nejtěsněji ke skutečnosti, ke konkrétní skutečnosti konkrétního člověka, k jeho přirozenému prostředí – jímž je dnes město.“⁴⁷ „Přitom jim nešlo o vnější motivickou poutavost, ale o smysl a poslání výtvarné tvorby, v jejím obnovovaném vztahu k realitě každodenního života.“⁴⁸

Umělci se stali především bystrými pozorovateli bezprostředního okolí. Eva Petrová píše, že „město je v estetice Skupiny 42 filosofický pojem, ale nebylo to abstraktum. Nabývalo konkrétních podob“.⁴⁹ Město – lidská bytost, město – stroj u malíře Grosse, živý organismus či bující vegetace u básníka Koláře, město dotýkající se kosmu u Hudečkových Chodců. Podoba města plného změti útržků z běžných hovorů a nekonečného množství lidských osudů, což se týká básníků. Město chápané skrz rámeček interiéru se objevuje u všech umělců Skupiny. Tedy pletenec pasáží, průchodů, jídelních automatů a roztodivných výloh uvnitř města.

Jako ilustrací toho, že město je v básnicích ukryto hluboko, si můžeme ukázat, jak I. Blatný „stvořil“ báseň s tématem – město, aniž by si to sám uvědomil. Bez záměru a bez

ohledu na skupinový program. „Nedávám si vůbec za úkol: dělat město, musí v tom být město. Píši a je to samozřejmé: Město v tom je.“⁵⁰ Dále Chalupeckému vysvětluje: „(...) v básni Tento večer jsem neměl při psaní město vůbec na mysli.“ (Chalupecký ho tam totiž viděl, pozn. JZ) „Ale město je v nás a kam se v mozku hne, tam jde s námi. Byl jsem skoro překvapen, když jsem četl ve Vašem dopise: „Město se tam ozývá ...“ Tedy jste to vzal jako báseň města. Pak jsem si teprv uvědomil: Ale vždyť ano. Ovšem.“⁵¹

*Děšť a kouř, hluk
rány, sten. Nic,
tak mluví město každý den,
cosi velikého
je v té řeči,
silnějšího nežli láska,⁵²*

(Kolář)

Jiří Kolář město oživuje, mluví s ním, vzývá ho, prosí. Nazývá jej rozličnými způsoby. Antropomorfní – *kamenný chasník*⁵³, přirovnává ho též k *sebevrahovi přikrytým balicím papírem*⁵⁴. Jeho město dýchá, tančí, je smutné, svůdné, ale i dramatické.

V oddílu *Svědék* prožíváme všední dny s anonymními lidmi ve městě, s jejich osudy i myšlenkami. Lyrický subjekt – je při tom, vedle nich, ale „rozpuštěl se“ v drobných situacích jako jejich anonymní svědek, který jen chvíli postál na místě a zaznamenal.“⁵⁵ Vystupují zde různé postavy, *Já polévačka z Orionky*, hoch ve svých šestnácti letech: *ach první cigareta zatočí hlavu jako verš*. Procházíme parkem, kde *Stromy tiché a dobrotivé / tolik hanobené / Od psů ve dne od lidí v noci /*. Jsme svědky dějů za okny *hemžení vrcholí / V patrech se rozsvěcuje*, za výkladními skříněmi, co zvuků je teprve mezi zdmi! Děje v básni se vrství, prolínají, jsou do sebe hluboce zaklesnuty, souběžnost

je vyjádřena přímo uvnitř verše: *Psal (Gramofon hrál nějakou symfonii) dopisy*.⁵⁶

Básník nám umožňuje nahlédnout do nitra člověka, jenž žije uprostřed netečného města. Skrze jeho verše jsme se stali i my účastníky velkého dramatu všednosti.

A co lidé žijící ve městě?

... člověk v městě – (...)

*Musí se bít sám, s holýma rukama, (...). Nikdo nemá ani čas ani svědomí, aby mu ukázal souhvězdí, (...), nikoho ani nenapadne, aby mu ukázal hvězdu, pod kterou žije sám.*⁵⁷

Člověk ve městě je ponechán svému osudu, je sám, uprostřed kolosu, se kterým se musí nějak sžít a nezavírat před ním oči. Nezapomínejme si také uvědomit, že doba, v níž tato generace žije, je protknuta nešťastnými historickými událostmi kolem okupace a války. „Kolářův svět je tedy spodním, anonymním životem obyčejného člověka, v české lyrice snad vůbec poprvé tak konkrétně viděný a především domyšlený.“⁵⁸ *V městě nelze žít jinak nežli s tímto netvorem nejtěsněji po boku*⁵⁹, jak říká Jiří Kolář.

František Hudeček byl od začátku Skupiny 42 považován za básníka pro poesii vidění a cítění v malbách. Se zálibou připisoval do kreseb poetické komentáře.

Na Hudečkově obraze Ulice v Dejvicích (1942) vidíme městské nádražíčko, pruhované závory a osvětlené koleje, jež přetíná prázdná široká cesta. Barvy jsou tlumené, nastává večer. Levou část lemují zpola osvětlené domy, pozorujeme i kousek návěsní reklamy – klasický městský atribut. Přímou u kolejí se nápadně vyjímá tmavá výhybka, která je antropomorfizovaná – stojí tu malý panáček, který nehybně pozoruje svět. Může se zdát, že se na obraze zastavil čas. Jenže znehybnělé věci mají v sobě

ukrytý kus pohybu, nemohou jej však dát najevo. Závory padají dolů, výhybka se vyklání, větve stromu podobající se plamenům šlehajícím kolem sebe jakoby měly ruce a malé komíny se tvarem podobají též živým stvořením. Linie jsou ale přesto vyznačeny až s geometrickou přesností. Velmi podobně zpracovaný je i obraz Nádraží s větrným mlýnem (1941) [Viz příloha, obr. 1]. Koleje se zužují směrem k obzoru, větrný mlýn jako by chtěl roztočit svá ramena, v popředí stojí výhybka, jež nám velikostí připomíná opravdového člověka. Lucerna nahýbá skleněnou hlavu, stejně tak železniční signalizace a opět pruhované sklánějící se závory.

Město zobrazované malíři i básníky je tedy živým tvorem, organismem, jehož nedílnou součástí jsou věci i lidé žijící uvnitř.

„Maluji oslnivé a prašivé město, protože v něm žiji.“⁶⁰

Takto stručně charakterizuje město malíř **František Gross**.

Město se mu stalo podstatnou a účastnou složkou obrazové skladby. Jeho obrazy z válečné doby jsou plné tmavých, šedozelených a hnědočerných tónů. Maluje potemnělé předměstské dvorky (Dvorek, 1940), tovární komíny sahající až k nebi (Krajina s komínem, 1943), vytváří sérii Kouřů. Zahrady, jež malíř zobrazuje, nejsou rozkvetlé, veselé, prozářené. Až hrozivým tichem je naplněná Zahrada u Bertramky (1941) [Viz příloha, obr. 2], což umocňuje nebe bez mraků. Obraz je zahalen podvečerním šerem, které tuto chladnou atmosféru zmnožuje. Jediným světlým bodem se zdá být malé okno, za nímž tušíme lidskou přítomnost. Na obraze Střechy (1943) sedí ocelová patina, horní pás je laděn do světlemodra, na obzoru se rýsuje mírný kopec.

Grossovým častým námětem je představa města-stroje, člověka-stroje. Do obrazů tak vstupují figury (Libeňská slečna, 1947, Rozmluva, 1947 a další), které se s městem, strojem úplně tvarově prostoupily. Co si lidé tedy sami uměle vytvořili, se teď s nimi prolulo. Jeho obrazy bývají naplněny jistým humorem a hravostí.

Ivan Blatný už v *Melancholických procházkách* chodí po městě, jež mu je souzeno.⁶¹ Toto město je plné drkotajících vozů, opuštěných zahrad, zbořeníšť, dvorů se zbytky nábytku a pustých cihlových baráků. Průzkum nepovšimnutých a zapadlých koutů města je vlastní většině umělců Skupiny a souvisí též s novým nalézáním periferie, prostoru, k němuž se všichni více či méně vraceli, obzvláště na obrazech z tehdejšího okraje Prahy.

Pro Blatného je charakteristické, že obrazně nahlíží do okolních domů a ulic, kde se dějí příběhy. *Nejeden příběh spěchá podél zdi,*⁶² kde se odehrává obyčejný všední život, tedy – *uprostřed velkých dějů malé děje.*⁶³ *Nějaká dívka sestupuje po točitých schodech / Naklání se a vylévá špínu do stoky*⁶⁴ Proto jsou pro něj důležité i zvuky – například šourání kroků stařen nebo klíč nořící se do zámku. *V mrznoucí zahradě, zamlžené a stmělé, / je slyšet ze schránky cinknutí obálky.*⁶⁵ Okolní svět často pozoruje z pokoje – tedy z místa „na hranici mezi ryzím vnitřkem a ryzím vnějškem“⁶⁶. Z interiéru nahlíží ven, přímo na ulici, protože *věčnost se dá vyčíst také z trochy / V průjezdu zaslechnutých slov.*⁶⁷ Útržky, záznamy vět přímo „bloudí“ městem. Mohou to být poetické věty vyslovené jedním neznámým pánem, ale i konkrétní nápis – POUZE PRO PĚŠÍ,⁶⁸ báseň pokračuje úsměvným tónem: *A malé večerní mürky ačkoliv nejsou pěší ji lehce / přelétají*⁶⁹ Blatný poetizuje město samotné:

*A v malé kaluži, jak v klenotnické skříňce,
se tříští poslední a štíhlý paprsek
o hrany dláždění, o zlato kobylince
a klouže dál a dál až na hladiny řek.*⁷⁰

Lidi v něm žijící nechává promlouvat jazykem jim přirozeným, často drsným, včetně brněnského dialektu – *Co já se nazmrám To není žádné med / Vonedá přídu dom Co von tam sviňa dělal*⁷¹

Fotografie **Miroslava Háka** nám ukazují doslova černé na bílém zázračnou skutečnost, kterou dokázal zachytit svým objektivem. Napříč celou fotografií Holešovice (1943) se táhne už místy chátrající dřevá ohrada s omšelými zbytky nápisů. Na ní nás upoutá oválný reklamní štít s Pegasem. Z ohrady vystupují konce vzdálených komínů, které osaměle trčí k nebi. Odložené, naházené dlouhé žebříky jsou položeny před ohradou. Rovnoběžně leží i tramvajové koleje a zpola zarostlý ostrůvek. V levém plánu je nejvýraznější vysoká stará plynová lampa, častý skupinový motiv. Uprostřed fotografie sedí skoro na zemi muž s opřenou holí čekající nejspíše na tramvaj. „Skutečnost sama o sobě nemůže být krásná bez doteku lidského osudu.“⁷²

Na Hákových fotografiích nebývají lidé, jejich rolí se zhostily zástupné věci odkazující ke každodenní lidské přítomnosti ve městě – krejčovská figurína (Z periferie, 1945), jež se objevuje v Grossových interiérech⁷³ (Z chodby, 1942) i u Hudečka (Slepá ulička, 1943), nebo pověšené šaty na vozíku ve zpustlém městském koutě (M. Hák, Ve dvoře, 1943). *Stříbrný samovar spad na krejčovskou pannu*⁷⁴, čteme v Blatného básni.

Městské kouty, dvorky, počmárané dlouhé zdi, předměstské činžáky, zachycené Hákovým fotoaparátem, nám jsou často povědomé, při pohledu na ně zavání nostalgickým pocitem, jako bychom tudy už někdy procházeli, ale bez sebemenšího povšimnutí. Protože „ať jena počátku cokoli, na konci je a bude člověk, člověk se svým omamným životem, se svým nedohledným osudem“.⁷⁵ Tak promlouvá básník k fotografovi, který nepřestal být pozorný „k věcem života, k věcem poesie“.⁷⁶

Kamil Lhoták

Má duši hvězdy, denní hvězdy

*a srdce s vrtulí*⁷⁷

(Kolář)

Kamil Lhoták byl jeden z těch, komu se podařilo vypovídat o skutečnosti lyrikou jemu vlastní. Miloval stará auta a motocykly, letadla, která umísťoval do svých fantaskních obrazů.

„Bude nutno číst ve věcech, které nás obklopují. Předměty, jež je vidět kolem, nejsou jen předměty určené geometrickými rozměry. Jsou to určité příběhy.“⁷⁸

(Navrátil)

Malíř Lhoták ve svých obrazech dokázal, že předměty a věci nejsou jen všední, normální. Pozoroval předměty jakoby dalekohledem, jak praví Navrátil, a tak objevoval jejich zapomenuté kouzlo, možná i příběhy. *Důvěrný s věcmi jako ptáci s povětrím*⁷⁹, říká o něm Jiří Kolář.

Na obrazech tak můžeme vidět kola za městem, porůznu poházená nebo opřená o plot, některá pomalu do trávy zarůstají. (*Bicykly*, někde *Odpočinek cyklistů*, 1941). V *Ohradě snů*, 1941 [Viz příloha, obr. 3] je různorodost věcí mocnější – záchranný člun, řidítka, klobouk a hůl, židle, staré boty a další lidské výtvořiny se povalují u ohrady, za níž se rýsuje už jen obzor. Podobně komponované obrazy – oválný *Hřbitov automobilů*, 1943 a *Meteorologická stanice po bouři*, 1944 nám už podle názvů naznačují obsah viděného.

Lhoták svá díla obestřel notnou dávkou melancholie, není těžké v nich vytušit, číst autorovu citlivou duši. „Je to nová poesie, jak ji sám, vědomě a někdy bezděky vytváří člověk, žijící v civilizaci 20. století. Je v ní dynamika, síla a odvaha a taky někdy věci skrytě smutné.“⁸⁰ Opuštěné předměty, jež už dosloužily, vypovídají cosi o jejich lidských tvůrcích, kteří je tu nechali napospas postupnému ulpívání času. Věci, mezi nimiž se denně pohybujeme, pokrývá jakýsi povlak času, jsou ponechány samy sobě. Lhoták ale „kouzlí i obrazy budoucí techniky, tušené oslnivé stroje“.⁸¹ Viz obrazy *Stroje mávající křídly*, 1944; *Stroj v zelené krajině*, 1945. „Tímto způsobem malíř dává věcem širší

časovou dimenzi, rozměr lidského osudu, „odvěčňuje je“, antropomorfizuje. A v tom je právě kus mytologie“⁸², doplňuje Petrová.

Věci na obrazech můžeme chápat opět jako lidskou zástupku. Například zakutálený dětský míč na opuštěné cestě mezi továrnami a ohradami. Vidíme to jasně při pohledu na olej Ohrada s dětskými kresbami. (1943), Hudečkův kvaš Ulice, kde si hrály děti, (1944) a na Hákové fotografii s opuštěnou starou károu Městský kout. (1943). Lyrický subjekt (v Kolářově básni Ranní chodec) dokonce vzpomíná *Na svého přítele / jak obkresluje z asfaltu před nádražím / Dětské kresby*.⁸³

Ladislav Zívř

*má zrak v prstech, zná hlínu jako lékař*⁸⁴

(Kolář)

Zívř – jediný sochař ve Skupině, výborný kreslíř, psal i teoretické úvahy. Některá jeho díla, podobně jako u Hudečka, jsou doplněna básnickými texty.

Typickými plastikami a kresbami z válečné doby jsou lidé všelijak propojení, splynutí s věcí, jež vymyslel člověk. Bývá jí nejčastěji přístroj – fotoaparát a další. Sochař je navíc zaujat mikroskopem a dalekohledem: „Mikroskop zvětšil náš svět; zkoumá malé věci ve velikém světě – dalekohled naopak jej zúžil, aby nám přibližoval daleké světy. Oba tyto přístroje se stávají prostředníkem člověka, objeviteli nového mikro a makrokosmu.“⁸⁵

Rentgenolog (1942) je kresba, v níž člověk prorůstá do přístroje. Jakoby se člověk a věc v jednom místě setkali, zakousli se do sebe a už se nemohli odloučit. Socha Muž u stroje, 1948 [Viz příloha, obr. 4] je zajímavá a pro Zívřa typická tím, že ruka muže vrůstá do stroje, tvoří tak jedno tělo, jednu formu. Podobně

je vytvořen Fotoreportér z roku 1947 a Žena s přístrojem II z následujícího roku.

Zívrova monstra tak nejsou ani lidé, ani stroje, ale *něco* zrozeného z obou. Rodokmen tohoto principu je zcela zřejmě surrealistický. Zívr jej však rozvíjí svým osobitým způsobem. Jeho sochy se staly novým mýtem.

4.4 Čas

„Básníkovo pochopení času je poezií typicky existenciální. Čas je jen jeden. Naše existence je jím vázaná. Všichni mu náležíme.“⁸⁶

(Navrátil)

Ve Skupině hrálo pojetí času významnou roli. Už podle názvů jednotlivých sbírek (*Hledání přítomného času* – s odkazem na Prousta; *Dny v roce*) či názvů básní (*Jdu večer*, *Ranní popěvek v srpnu* aj.). Čas zachycují v jakémkoli okamžiku – ve dvě ráno, ve dvě odpoledne, za tichého rána každodenní sedmé, při čekání na autobus, v soumraku prosincových ložnic nebo před polednem na lavičce v parku.

Přechody dne – stmívání a svítání – jsou vždy přerodem, ústím do jiného času a k němu se vázajícímu prostoru, pro nás ohraničeného městem. Odehrávají se každý den, stále znovu a znovu. I přesto jsou tato dennodenní dramata pro umělce natolik důležitá, že jim věnují větší pozornost. V básních a na obrazech se tyto okamžiky neustále opakují nebo obměňují v různých intencích. Noc potom tvoří zvláštní kapitolu, která je obepjata fantómem Hudečkových Chodců a Kolářových Svědků.

„Blíží se uzavření dne. Zamykají se domy. Zhasínají světla. Ztrácejí se lidé. Je konec. Ale je to současně začátek. Konec

dne znamená začátek noci. Znamená konec slunečního procesu a začátek tragédie měsíce. Noc plyne svým dramatem. Ozývá se hrčení zbloudilých automobilů, znamená sirén a tlukot vlaku.“⁸⁷

(Navrátil)

4.4.1 Neopakovatelný večere

Ó večere

Dávno dávno dávno teď právě uplynulý

Nezaměnitelný neopakovatelný večere

Zastav se vrať se vrať se vrať se mi v mé básni!⁸⁸

(Blatný)

Ta jistá chvíle je pouze teď a nikdy jindy. Lyrický subjekt chce zastavit přítomný – ale teď už vlastně minulý – okamžik, pozdrzet ho alespoň v rámci jedné básně. Nahustit do jednoho okamžiku co nejvíce dějů je příznačné pro básníky Skupiny. Je to jeden ze způsobů, jak zachytit celý, všední život kolem sebe.

Za stmívání každá vteřina chvěje se touhou pomíjejících minut(...).⁸⁹ Básníkovi je v tomto čase viditelně úzko z nenávratnosti času, chce pokračovat u vytržení⁹⁰, ale další vteřina mu v tom zabrání. Vteřiny se chvějí, minuty pomíjejí. Lyrik má v moci snad už jen slova, která jsou mu tichými svědky. Protože čas pohrdá drkotající duší.⁹¹

Mrzutý den odešel bez pozdravu

nad městem začíná hra světelných celofánů⁹²

(Hanč)

Motiv večerního světla a k němu příslušejících barevných tónů se objevuje v básních, zvláště na obrazech a kresbách malířů, kde pozorujeme světelné hry. Asi šest komínů, z nich čtyři dýmají, / od řeky vane chlad a zdá se růžověti.⁹³ (Blatný) Růžový večer,

(1943) obraz Jana Smetany, nám ukazuje nastávající večer skrz obzor s rýsujícími se anténami a hromosvody. Grossův olej Večer nad Rajskou zahradou z roku 1943 zobrazuje všední soumrak průhledem skrz sklo interiéru (zubní ordinace) na tehdejší periferii města. Na obzoru vidíme osvětlené obrysy střech a domů i odstíny modrošedé oblohy v horním plánu obrazu, plynule přecházející v narůžovělé tóny. V Kolářově básni se objevuje stejný barevný motiv:

ŠPEJLE HLASU PŘIJÍMAČŮ TRČÍ

v pletenci do růžova opečeného

nedělního odpoledne⁹⁴

4.4.2 Magický čas před úsvitem

Noc chytá plíseň

Hvězdy černají⁹⁵

(Kolář)

Doba, kdy město doposud spí nebo se pomalu probouzí, přitahovala básníky už odedávna, snad svou neskrytou tajemností. Nejinak tomu bylo u členů Skupiny 42.

Čas, kdy odchází noc, ale den ještě nenastal, se zdá být lákavý pro bytosti, které mohou bezmezně a nerušeně pozorovat a snít. Okamžik těsně před zrodem nového dne, protože ráno odhalí všechna tajemství. Svítání je obestřeno zvláštní neklidnou atmosférou, jež může být navíc podtrhnuta městskou krajinou (kupříkladu se začíná kouřit z komínů), vzácné ticho v jinak rušném městě je pro naše zkoumání navýsost důležité.

Je-li město živé, svou živoucnost prokazuje i v této hodině:

*Už samotný konec noci
okamžik před tím
než lidé vstávají k vlaku
do kalného podzimního svítání
mne si oči vysoký viadukt na Žižkově⁹⁶*

(Hanč)

Touha jeden okamžik prodloužit, nebo zastavit v toku neúprosně utíkajícího času, který jde stále kupředu, může vyústit i v bolest. Noc se svojí hloubkou a tmou je pryč.

*Vteřina za svítání – metr za metrem ztrácí svoji délku
ptal jsem se ranních mlh /.../
vše padá do svítajícího prostoru
zatímco světla dál bolestně přibývá /.../
a hledím do svítání, jež nikdy nepřestává⁹⁷*

(Hanč)

„V těchto vzácných chvílích (malíř má na mysli čas rozednění a soumraku, pozn. JZ) mají věci v přírodě zvláštní tajemství, cítíme jejich vzájemou jednotu i jednotu s nekonečnem.“⁹⁸

4.5 Odražené zrcadlení

Zrcadlení je dalším společným motivem básníků i výtvarníků Skupiny 42.

Asi nejznámější olej Bohumíra Matala – Stříhali dohola malého chlapečka⁹⁹ (1946) [Viz příloha, obr. 5], slavný pro

shodný název s básní Josefa Kainara,¹⁰⁰ je celý založen na principu zrcadlových odrazů.

Šedaví pánové v zrcadlech kolem stěn

*Jenom se dívali Jenom se dívali*¹⁰¹

(Kainar)

Obraz tvoří nejméně tři prostupující se vrstvy. Slovy básníka je hlavním aktérem chlapeček, kterému „už to začalo“. Zdánlivě může jít o všední událost, ale není tomu tak. Jde o přechodový rituál, při němž se, jednoduše řečeno, z hochy stane muž. Chlapec je poprvé v životě ostříhán u holiče, všední událost byla povýšena na nevšední, tedy opět novodobý mýtus. Obsahem zobrazovaného jsou dvě „skutečné“, průsvitně jevící se postavy, zároveň jejich odrazy v zrcadlech, ale i to, jak vidí druhého v zrcadle, každý ze svého pohledu. Tedy – oba jsou obklopeni zrcadly, ale nevidí se. Je to míjení, avšak zároveň je to setkání dvou bytostí, dvou stejných bytostí v zrcadle.

Jako celek tento obraz působí snově a spíše neskutečně, přitom diváka vtáhne do sebe, aby i on mohl být účastníkem „právě probíhajícího děje“, zkrátka činí nás přítomnými události.

Variovaným tématem **Jana Smetany** jsou petrolejové lampy (lept Dvě lampy, 1946, stejnojmenný olej, 1946 aj.). Autor si pohrává s odrazy světla – plamene petrolejky. Stačí jen pootočit zrcátkem a spatříme jiný obraz jiných věcí. Rozostřeny jsou ulice a široké třídy po dešti, místy vysychající chodník či silnice. Realistické, a přitom snové světlo dopadá na lesknoucí se dlažbu, na kaluže i prosklené části budov (malba Konečná stanice, 1944; lavírovaná tušová kresba Ulice, 1944 [Viz příloha, obr. 6] a další). Průzračnost, zrcadlení všeho ve všem je malíři vlastní. Básník promlouvá takto:

Plynové lucerny zažloutlé zuby podzimu!

*Osvětlující lesknoucí se kouty po lijáku*¹⁰²

(Blatný)

Motivy spjaté úzkým vztahem ke skutečnosti se objevují též u mladšího člena Skupiny **Karla Součka**. Jeho grafika nazvaná Ulice v dešti z roku 1945 je nám toho přímým dokladem. Ulicí proudící anonymní lidé, skrytí pod deštníky, se odráží ve výkladních skříních. V kresbě perem z roku 1942 Žena před výkladní skříní pozorujeme autorovu hru s odrazem postavy ve výloze. Při prvním pohledu může být divákovo oko „zmateno“, protože nedokáže rozpoznat, která figura je skutečná a která jen odraz či která znázorňuje umělou postavu v interiéru.

Dostáváme se k zajímavému městskému atributu, zobrazovaném umělci Skupiny, jímž jsou bezesporu výkladní skříně a odlesky v nich „otiskované“. Chodíme podél nich dennodenně téměř bez povšimnutí. Lidská postava se přirozeně odráží ve skleněné výloze, jejíž vlastností je průhlednost. Bystrým pozorovatelům se naskýtá zvláštní pohled, živá bytost se překrývá, prolíná skrz sklo s neživými věcmi uvnitř. Umělé figuríny pyšníci se dokonalou postavou nás sledují svým strnulým nepřítomným pohledem. Vidíme jejich reálné obrysy, ale zároveň vidíme odraz sebe samého. Jsou to dva světy, které se ve své podstatě zdánlivě míjejí, avšak přesto se v naší představivosti propojují. Jsou to dva světy, jež se v prostoru imaginace stýkají a prostor imaginace je tím jediným kritériem, které, v tomto smyslu vnímáme jako jediný bod tohoto propojení se světem „zrcadlem“. Jako by se něco ke skutečnosti přidalo, zjevilo z ní něco – další rozměr, skrytý, nikoli však bezvýznamný. Navíc se částečně stírá přechod, hranice mezi vnitřkem a vnějškem.

Dává se do deště takže výkladní skříně se podobají

*Světélkujícím rybám z podmořských pralesů*¹⁰³

(Blatný)

Jiří Kolář tuto představu rozvíjí ještě dál, věci za výlohou personifikuje. Nastává večer, město – živý organismus se chystá k spánku – *A veřřové hlavy s citróny mezi zuby usínají / za výklady* /¹⁰⁴ Básník oživuje i výlohy samotné, neviditelným zrakem nás neustále sledují – *ó, nesmyslné toulky kolem vytřeštěných / výkladů*.¹⁰⁵

V suché jehle **Jana Kotíka** pojmenované Ulice (1944) [Viz příloha, obr. 7] pozorujeme v horním plánu kulaté vypouklé zrcadlo upevněné na stožáru, v němž se odráží část křižovatky a ulice, kterou ale divákovo oko nemůže jinak zahlédnout. Zrcadlo je svou polohou (umístěno „na nebi“ ve volném průhledu do další ulice) jediné místo v kompozičním rozložení grafiky, kde by mohlo být slunce. Silniční zrcadlo chápeme jako zástupný motiv, jenž nám zjevuje další kus reality, a to skrz magickou věc vytvořenou člověkem pro potřeby člověka. V malbě Z ulice (1942-1943) [Viz příloha, obr. 8] autor zachycuje podvečerní atmosféru města, konkrétně záběrem na tmavou pasáž s průhledem do ulice ozářené zapadajícím sluncem. Světelné kontrasty jsou výrazné, realistické pruhy světla pronikají skrze škvíry zčásti zavřených obchůdků a dopadají na zem, tam plynule přecházejí do hnědi země. Vidíme jen hrubě naznačené figury chodců, kteří spěchají kolem osvětlených výloh snad do svých domovů. Malíř detailně rozpracoval interiéry – vybavení za výkladními skříněmi. Například z holičství na nás zírají vykulené oči figurín, u nich je opřené zrcadlo odrážející část hlavy jedné z nich. Tedy zrcadlení přímo ve výloze, symbol implikující dění v kadeřnictví – odrazy odrážející se skutečnosti v zrcadlech.

Autoři nám dávají nahlédnout i do „vnitrozemí“ města, do spletitých uliček, ve kterých každodenní žití probíhá ve svém vlastním tempu. Opakovanými náměty jsou momentky z automatů, průchodů a pasáží:

a v pasáži se svitem říjnové noci

*bije skleněné srdce baru Carioca*¹⁰⁶

(Hanč)

Společným skupinovým motivem souvisejícím se zrcadlením je dynamický městský atribut – tramvaj. Lyrický subjekt v Hančově básnické próze Závrať červené bludičky nad Petřínem¹⁰⁷ právě v tomto dopravním prostředku ironicky popisuje ubohost moderního člověka ztraceného v davu: *V tramvaji nad zkroucenou tváří s opičími rysy, které nezkrášlí ani spravedlivé volby, četl jsem manifest: Lidé, Vy notoricky bezstarostní lidé, což jste dodnes nepřihlédli k posledním cenám rakví?*¹⁰⁸ Hudečkův olej V tramvaji (1947) je jedním z mála interiérových záběrů v jeho tvorbě z městského prostředí. Obdélníkovým výřezem vidíme přímo dovnitř vozu, kde naproti sobě v řadě sedí cestující – pouze naznačené figury, které jsou vyvedeny z barevných půlkruhů, kruhů a trojúhelníků. Divákovo oko zaujme detail ženské postavy stojící v uličce. Je jím síťová taška, jež obsahuje tři předměty ve tvaru koule. Průhledem skrz přední sklo pozorujeme konec prvního vozu, interiér se sbíhá směrem za obraz. Momentkou z všedního dne žitého ve městě nám autor dává poznat zblízka další vrstvu skutečnosti. Pro básničku Haukovou je tramvaj znakem rachotícího zvuku, na nějž jsme už navyklí:

Ale kdo to ví, kdo to ví, dnes večer

*je ticho bez tramvají*¹⁰⁹

Autorský subjekt v básni Tento večer ze stejnojmenné sbírky nabádá vnímatele – *Naslouchejte tramvajím.*¹¹⁰ Kotíkova malba V tramvaji (1943) zobrazuje čtyři cestující, divák ale vidí přes sklo táhnoucí se ve středním plánu obrazu realitu na ulici. Figury jsou tmavé, ovšem pohled ven je v kontrastujících zelenožlutých jasných tónech.

Lidský zásah, dotek civilizace je patrný na každém kroku, kam se ve městě pohneme. Na obrazech i v básních umělci zachycují co nejvíc z žité všednodennosti člověka přebývajícího uprostřed velkého kolosu, města. Pod zdánlivě jednoduchou formou ovšem tušíme skryté významy, částečně poznané zrcadlením.

5. MEZI-PROSTOR

V této části práce se budeme zabývat prostorem mezním, který jsme si pojmenovali jako **mezi-prostor**. Vertikální a horizontální linie pro nás budou zásadním prostředkem k uchopení těchto dvou přechodových prostorů. Zkoumat budeme prostor vymezený jako země – nebe a město – ne-město. První z nich jsme odkryli v postavě Nočního chodce, obrazech ptáka a anděla. Druhý ve zvlněné hranici konce města zobrazované umělci často skrze cesty vedoucí za město. Motiv telegrafních drátů a nádraží tvoří další vrstvu prostoru periferie.

Tento princip znázorňujeme v následujícím schématu:

Popsat a číst

mezi-prostor ---- tj. **mezi zemí a nebem** (F. Hudeček, J. Kolář)

SKRZE:

*VERTIKÁLU

prostor transcendentní, nedotknutelný
/noční chodec, okřídlené bytosti/

---- **mezi městem a ne-městem**

*HORIZONTÁLU

prostor proměnný, dynamický
/obzor, telegrafní dráty/

5.1 Chodec kráčejí nocí

„*Nikdo by nevěřil, jak úplná tma ve městě jest dramatická.*“¹

(Navrátil)

Noční čas je pro umělce Skupiny zdrojem různorodých obrazů rodících se uprostřed ticha a tmy, prostoru stvořenému k meditaci, k sebeusebrání. *Noc je k pití*² – tak praví básník Kolář.

Noc se svými motivy provází tvorbu zejména malíře Františka Hudečka. Ne nadarmo ho Jiří Kolář nazývá *Synem noci*³. My budeme sledovat proměny (narušení, prolnutí) mezi-prostoru **země - nebe** právě u těchto dvou umělců.

Město na Hudečkových obrazech a kresbách nebylo městem skutečným. Praha jen kamuflovala provoz večerního velkoměsta, protože za války bylo veřejné osvětlení téměř zrušeno. Ulice tmavé, vylidněné a ne zcela bezpečné. Václav Navrátil dodává „je tu vláda tmy. To je nejpodivnější okolnost této doby.“⁴ Pokračuje zajímavým objevem, že „kdo žije ve velkoměstě, zapomněl na hvězdy“⁵. Skrze tolik světel, jimiž jsou velká města v noci osvícena, člověk nevidí oblohu posetou tisíci hvězdami. A omezení nočního světla ve městě za války bylo příležitostí právě znovu hvězdy **uvidět** a přiblížit se k nim.

Hudeček je nočním městem přímo hypnotizován. V jeho obrazech, grafikách a kresbách doslova scházejí nebeské hvězdy bývat na zem.

Pomalý noční chodec vyšel z vrat / sníh mu letěl přes rozrytá záda /leitmotivem básně je *Naprostá opuštěnost, hustý prach.* /⁶

Postava Nočního chodce se u něj objevuje už v roce 1933 (Postava v noci). je ovšem postavou – znakem; absence města je zjevná, hvězdy jsou naznačeny pouhými křížky. Motiv chodce kráčejího nocí se stále vrací v nesčetných obměnách a

variantách, je postavou jistě s autobiografickými rysy. Iniciační zážitek z roku 1940, který malíře přivedl k těmto kresbám, popisuje zvláště poeticky:

„Zastavil jsem se, abych se podíval na známá souhvězdí a hvězdy jiskřící nad zatemněným městem. (...) A pojednou mě ten pohled zvlášť vzrušil; hvězdy na nebi se nějak pomíchaly s těmi barevnými světly na zemi, na zlomek vteřiny jsem se cítil jako bez váhy, jako ve snu, že jsem se snad troškou vůle mohl vznést.“⁷

Od této chvíle se malíř, coby milovník nočního bloudění městem, donekonečna snaží své zážitky přenést na plátno či na papír. V kresbě Vesmír v ulici, 1941 téměř celou plochu čtvrtky zabírá obrovská koule, v níž jako by byl zhuštěn celý vesmír. Slunce, měsíc, souhvězdí a mlhoviny jsou v ní všelijak do sebe propletené. Koule ovšem dopadá přímo do ulice, kde schematicky naznačení malincí lidé prchají, neboť by jí byli zavaleni. Kosmos se dostal tak nízko, že se přímo dotýká ulice a okolních domů. Jistou paralelu nalézáme v Kolářově básni když – *Nebe slétá mezi domy*⁸ nebo *na dlažbu uléhají hvězdy*⁹.

Stane se, že samotná hvězda sestoupí přímo z nebe k nám, vezme nás za ruku, protože ona „ví“ a celou noc povídá o životě. Tak se děje v Kolářově básni:

POCHRCHLÁVAJÍCÍ

stará bezprsá hvězda

kráčela se mnou celou noc

a vyprávěla mi

*o zrození světa*¹⁰

Byl tedy **zrušen** nebo narušen mezi-prostor, vymezený vertikálou **nebe**↓ **země**, směrem z nebe na zem.

Další modifikaci mezi-prostoru vnímáme v Kolářově básni, v jejímž prozaickém protějšku *Roky v dnech* se dovídáme o tom, že se básník chtěl projít po nočním městě – básnický subjekt je přítomen – Až o půlnoci zmkl zpěv, kde se hvězdné nebe snáší na zem:

*Světlo plné tajemství
klouzalo po střeších
a padalo jako vodopád na spící dlažbu.*

/.../

*Vyndal jsem opět knihy a papír
a otevřel okno
nesmírné stříbro padalo
na věže a dvory.¹¹*

Člověk je přítomen, vztahuje se ke kosmickému, skrze interiér.¹²

Stejně tak kloužou hvězdy po domech, po městě a samotném Chodci v Hudečkově akvarelu Noční chodec II, 1941 [Viz příloha, obr. 9]. Postava má zdvižené ruce, je snad nesmírně šťastna z návalu toho kousku vesmíru, kterého se může dotýkat. Chodec zde stojí sám, uprostřed snášejších se hvězd, světel a modří, osvětlené město máje před sebou. Gaston Bachelard mluví o tom, že domy lidí můžou v určitých básnických obrazech tvořit na zemi souhvězdí.¹³

Stal se svědkem zázračného aktu – být prostoupen hvězdami. Došlo tedy k **prolnutí** nebe a člověka. Vertikála **nebe** ↓ **země** je propojena skrz lidskou bytost.

Další pohyb, posun v mezi-prostoru budeme sledovat z opačného směru – **země** ↑ **nebe**. Chodec má blíž k nebi, jako by vyrůstal z města, a tak zaplňuje mezi-prostor.

Na akvarelu Noční chodec, 1943 je postava protáhlá až ke hvězdám. Skrze průhledné tělo je vidět domy, které se staly jeho součástí. Všimneme si krejčovské figuríny, jež vykukuje z

otevřeného okna. Lidé uvnitř domů jsou ponecháni svým osudům. Osamělý Chodec hledící upřeně dopředu prochází nepovšimnut ulicí. Podobně kresba Noční chodec, 1945, kdy Chodec přerostl město. Obklíčen z obou stran domy, je propojen siločárami tvořícími oči, hvězdy a souhvězdí. Pod jeho koleny se rýsuje noční město.

U **Jiřího Koláře** pozorujeme zřetelně jen náznaky vztažení se k nebeskému prostoru, a to když: *Stromy pozvedají okna blíž k tváři nepřítomného nebe*¹⁴ nebo *Oči chutnají nebe*¹⁵.

Noční chodec (někdy také Svědek) bloudící průchody a uličkami nočního města mívá velmi často skloněnou hlavu, bývá přihrbený, klobouk naražen do čela [Viz příloha, obr. 10]. Město jej utiskuje, je jím doslova zajat. Opozicí k této mezní situaci může být právě jeho splynutí s kosmem skrze mezi-prostor, což naznačují hvězdy pokrývající celé tělo Chodce.

Na některých obrazech a kresbách stojí zády k divákovi, zahleděný na osvětlené město nebo někam až „za obzor“. V takové situaci je nejvíc opuštěný a do sebe zabraný. Hudečkovy okouzlení hrou světél má řadu forem, jednou z nich je geometrizující abstrakce.

Město uvnitř Chodce, Chodec uvnitř města a nad nimi hvězdné nebe se vzájemně pronikají, splývají v nerušenou Jednotu.

Mohli jsme sledovat na Hudečkových postavách Nočních chodců a v Kolářově lyrickém subjektu, že člověk není jen v sebe uzavřená bytost, uvězněná městem. Vztahuje se k bytí, stává se, byť jen na chvíli, účastníkem kosmického.

Tento mezi-prostor je pro člověka neuchopitelný, a právě proto si jej přiblížil, vztáhl k sobě, tak je mu bližší. Najednou si na něj může sáhnout, dotknout se. Snad jedinými prostředníky jsou okřídlené bytosti, proto se často u básníků objevují.

Skupina 42 usilovala o to, vidět svět, ve kterém žijí, takový jaký je: všední, obyčejný a tím zázračný. Mezi-prostor je sice

prostor, jenž se nás přímo nedotýká, ale patří k nám, je to součást města.

5.2 Okřídlené bytosti

*K střechám se zvedají bytosti beze jména*¹⁶

(Blatný)

5.2.1 Obraz ptáka

Pták jako okřídlený tvor je symbolem svobody a také volnosti. Může sledovat město z výšky, z prostoru “mezi nebem a zemí” (vertikála) a letět třeba až “za” obzor (horizontála). Vytváří pro člověka, jenž je trvale připoután k zemi, jakousi spojnicí obou prostorů. Jen ve snech a v básních se vznášíme.

*vyzul jsem v rákosí všecky své křápy, tíhu
a letěl za nimi přes širý čistý den.*¹⁷

(Blatný)

Let ptáka za obzor signalizuje totální otevřenost. Člověk tuto sféru nemůže obývat, avšak už od nepaměti byla předmětem jeho starostí či skrytých tužeb. Navrátil nám radí: „Chceme-li poznat, jak je mocná touha, podívejme se na nostalgii ptáků po dálkách, na podivuhodnou jejich každoroční fugu.“¹⁸

U **Blatného** se motiv ptáka objevuje v *Melancholických procházkách*:

Podzimní obzory!... Dál nedohlédnu.

/.../

*pták letí dál a dál k velikým prázdnotám.*¹⁹

A jinde: *Pláň se Ti otvírá, když míjíš dlouhou zeď /.../ jen vyplašený pták... odlétá... mizí v dálce. /.../,²⁰ ale má olovo na nohou.²¹ Civilizací je poskvrněn – městem chycen, polapen. V básni Podzimní den²² se stal pták metaforou mlhy. Doslova „olizuje“ městské haly a skladiště. Vertikální pohyb končí až v přízemní budově pod brusem nožiče.²³ Jeho jazyk vstřebává každodenní „vůně“, třeba i *tiskařskou čern vlhkých novin*²⁴.*

„Ale ptáci – tito soukromí letci mikrokosmu – ani nevědí, jak jsou někdy, za tajuplných okolností, zlověstní.“²⁵

(Navrátil)

Kolářův obraz ptáka je především symbolický, a tak ho i chápeme. Je *neviditelný* a *křičí*²⁶, jindy si vykračuje po obzoru jako tvor, jenž má „blízko dálky“.

Tento pták není poetický jako u Blatného, oplývá surovostí a je nevyzpytatelný: zlověstný havran klovající ruku, až mu *krev krápe ze zobáku*²⁷, plný zloby následně odlétá.

V básni Milostná²⁸ se autorský subjekt vyznává, avšak s bližícím se závěrem cítíme hrozbu či úzkost – *Víš že ne Ty ale ten pták kroužící nad předměstím*²⁹. Když pak *ptáci křesají křídly o dlažbu*³⁰ je zjevné, že život ustupuje mnohem dravější smrti a že jsme svědky dramatu uvnitř básně. V nezařazené básni, kterou Kolář zakomponoval do prozaických textů *Roky v dnech Sléta poledne. / Obrovský červený orel krouží / nad vyděšeným stádem*.³¹ Čas poledne uprostřed dne přirovnává k hladovému ptáku, číhajícímu na kořist. Postupně jsou mu trhána péra a *oškubané tělo poledne / se rozpadá*.³² Pomíjivost času, konkrétně polední chvíle, je zde navýsost patrná.

Haukové ptáci jsou zvěstovatelé pravdy – snad životní – a jsou to ti šťastní, jež prozřeli. (...) *křičí na ulicích: Kupujte zlato na obloze, / to za výkladem je falešné*.³³ V básni Čtvrtá ráno je motiv ptáka klasicky vyveden. Ten, který „vstává“ první ze všech,

ten, který ohlašuje začátek nového dne – doslova *zlomyslně křičí*³⁴. A dokonce trochu přebíral:

*Poslední ze všech zvedá sklenku
opilý pták, jenž zrovna venku
už trochu přebíral za úsvitu.
Sotva ji nese do zobáku
na větvi klátí se jak pijan.*³⁵

A opět pták, který má „povolený“ vstup do oblak, není pak divu, že *klove do měsíce*³⁶, ač marně.

5.2.2 Obraz anděla

Křehká bytost, obvykle symbol poselství, překonává mezi-prostor, „slétla na zem“. Tak bývá anděl tradičně chápán. U básníků Koláře a Kainara je tato představa převrácena, tvor nevinný se proměnil v netvora, zrůdu – *Anděl kroucí očíma v neuctivé chůzi ulicí*³⁷.

Ironickým a jistým nadlehčeným tónem vyznívá **Kolářova** báseň Pochcaneč. Dochází tu k setkání dvou neskutečných tvorů, dají-li se tak nazvat, *anděla Smrti* a *Pochcance*. V hodině úsvitu je dovoleno mnohé. Téma dialogu zůstává skryto možná proto, že slova anděla se zrodila z *hluku jeho křídel*. Procházejí společně kolem *kvetoucích* krámů, nad hlavami *plují hladová mračna*, jejich bizarní „procházka“ končí u *posledního staveniště na předměstí*³⁸. Prostor periferie města je zahalen neurčitostí sebe sama, vnitřní roztříštěností, snad proto se zde jejich cesty skončí, rozplynou ...

Jindy – *Za mrtvých dopolední*³⁹ – se může stát, že se anděl zjeví i ve skříni. Lyrický mluvčí se ptá žen: *Nebojíte se? /.../ Nabídly byste mu svá nadra? / Vzal by je?*⁴⁰. Živočišnost se opět neslučuje s čistotou anděla – s okřídlenou éterickou bytostí

v klasickém ztvárnění. Jde o tvora zvráceného, který je plný ďábelských úmyslů. Tyto myšlenky nejsou ničím jiným než symbolem lidské slabosti. Obraz anděla se též stává náznakem konce života.

*Jednou potkáte téhož anděla
a bude pozdě vyhnout se
Bude to jen zlatonosná hlava,
dva nebesáky na stvolu masa⁴¹*
(Kolář)

V Kainarově básni Čtyři roztomilí katané⁴² je padlý anděl jedním z katů. Z hustoty pachu v podpaží mu vychází dvě hnědých křídel⁴³. Obraz anděla je u básníka nemilosrdně roztrhán, je zbaven dobrotivosti a nabývá hrůzostrašných rozměrů.

Vrcholným obrazem anděla je **Blatného Terrestris**, mýtická bytost. *Anděl strašný, anděl bez odpovědi, anděl otázek*⁴⁴. Zjevuje se někde na samém kraji světa, ještě výše než sny, kdekoli, v kterémkoli městě, v čase po setmění. Tato personifikovaná postava znázorňující symbol Země, matku všeho živého, je plná protikladů, dualit – krásná a ohyzdná, milující a krutá, všudypřítomná a neuchopitelná. Jan M. Tomeš říká, že „je to náročný básníkuv pokus zvednout svět, v němž žijeme, do oblasti velikého mýtu“.⁴⁵ Časoprostor, ve kterém se toto zjevení pohybuje, je amorfní, zahalený tajemnem a nedořečenem.

*Ale ona už mizí, ona se ztrácí,
ona se rozplývá
v nějaký slabý,
měsíčný
obláček na obloze,
ještě v něm rozeznávám její vysokou postavu,
její kulhající nohu, její hrb...⁴⁶*

I přesto je Terrestris andělem pozemským. V básni se s ní ne-
setkává osamělý Chodec, jenž vyšel na noční procházku, *zatímco
nad střechami se zdraví / sny, / spěchající právě křížem krážem /
k ložím svých spáčů a smekající na pozdrav*⁴⁷. Všimněme si opět
společného motivu nočního Chodce, figurujícího v Hudečkových
kresbách i obrazech a potažmo v Kolářových básních někdy jako
Svědék. Všednodennost tedy získává další rozměr, symbol života
samého a člověka žijícího v něm.

Chodec ji pozoruje, jak klečí nad studánkou, *hladina zrcadlí
její oči a její oči / zrcadlí chvějící se hladinu*⁴⁸. Věci se zjevují
ve svých odrazech. Odraz už není pravá skutečnost, je zakalený,
zamžený, na hladině bývá nelidsky znetvořen. Ale zpátky se
odráží zase ve skutečných očích. Ale jsou oči Terrestris vůbec
skutečné?

5.3 Prostor periferie

*„Je to na periferii. Na periferii světa, města, noci, dne,
hodin.“*⁴⁹

(Navrátil)

5.3.1 Ke vzniku periferií

Prostor okraje města se utvářel postupně. Zhruba od druhé
půlky 19. století se na předměstích větších měst začaly stavět
tovární haly a budovy k nim přilehlé. Předměstské obce byly
v roce 1922 sloučeny s Prahou v rámci tzv. Velké Prahy a dosud
nezastavěné pozemky se začaly pomalu zaplňovat. „Zajímavým
faktem pro vznik prostoru periferie bylo oslabení významu
historického centra tím, že vznikly nové průmyslové dominanty
města. Tuto situaci připravilo mezi jinými zbourání městských
hradeb. Znamenalo to zrušení hranice mezi městem a jeho okolím,
čímž byl vytvořen prostor pro růst periferií.“⁵⁰

Městské čtvrti, které byly ještě ve čtyřicátých letech periferií (Žižkov, Dejvice, Holešovice, Podolí aj.), jsou dnes „vnitřním předměstím“ města. „Na proměnách v pojetí města se nepodílela jen historická situace, ale i sám rozvoj městské architektury, pro který byl charakteristický nejprve se prohlubující a poté se opět stírající rozpor mezi městem a periferií.“⁵¹ Prostor periferie se stále, míníme i dnes, proměňuje. A právě v tom je skrytá jeho dynamičnost.

5.3.2 Přejímový prostor

„Pražská předměstí, zejména Holešovice, krajina, kde omšelé zdi a dehtem impregnované ohrady továrních objektů nahrazují stromořadí. Hubené akáty se kupí kolem telefonních budek. Květiny tam rostou toliko na střechách moderních činžáků, v umělých zahrádkách, třicet metrů nad zemí. Je to velkolepá podívaná, která místy připomíná civilizaci starých filmových grotesek. Asfaltované ulice, želožobeton, cihly, kandelábry, prkenné ohrady, vítr, déšť, kouř, mlha.“⁵²

(Kamil Lhoták)

Pokusíme se popsat topos periferie, tedy okraj města, jaký byl důvod zobrazování tohoto místa umělci Skupiny 42 a jakými prostředky jej znázorňovali. Podle teorie D. Bohma⁵³ budeme hledat „svinuté“ významy periferie, budeme se ptát, do jaké míry se posunul význam již „rozvinutý“ slovem, místem – **periferie**. Je toto místo, místo nově vyslovené, určené k nějaké funkci? Budeme hledat přesahy periferie a zjišťovat, jak souvisel tento prostor s realitou, v níž umělci žili a tvořili.

Prostor periferie budeme analyzovat z hlediska protikladu statické (město), dynamické (vlak, cesta). Dále v rámci **opozic vertikála** (země - nebe), **horizontála** (město ne-město). Zabývat

se budeme prostorem mezním, který jsme si pro účel této práce nazvali MEZI-PROSTOR.

Dá se vůbec toto území přesně vymežit? Jestliže jsme řekli, že se stále proměňuje, nebude v našich silách jej přesně určit. Budeme tedy postupovat opačně. Přírodu si člověk snaží podmanit, krajinu si přetváří ke svému prospěchu, podle sebe. Město je přirozeným prostředím, ve kterém dnes většina lidí žije. Periferie – průmyslová krajina okolo města – není už městem, ale ani ještě obvyklou krajinou, jak ji známe. Není ani jedním, ani druhým, je něčím na pomezí, to znamená určitým mezi-prostorem. Území se zcela zvláští, nezaměnitelnou atmosférou. Co způsobuje onu nezaměnitelnost, je nejspíš povaha přechodu, přechodného prostoru, který je vždy těžko uchopitelný. A právě tento prostor bude pro nás podstatný.

Topos periferie se nezdá být ohraničen, je bezhraniční, slouží pouze k přechodu, předělu městské, lidmi přetvořené krajiny do krajiny volné. Básníci tento prostor nazývají pustinou – lány plotů (*Ploty a ploty... Nic... Jen ploty na obraze*⁵⁴), dřevěné boudy, tovární haly (*nebetyčné panoráma plynárny*⁵⁵), komíny (*lokajů stožárů*⁵⁶), rozbořené domky, dřevěné konstrukce, haldy a různě poházené odložené věci – smetiště. Pohledy na takovouto specifickou krajinu nacházeli umělci při toulkách po předměstích, jejichž skrytý půvab objevovali a ztvárňovali ve svých dílech. Malíři ovšem bez sentimentu vlastnímu tradičnímu malířství.

Periferní prostor je sám o sobě dost znepokojivý ve své neurčitosti, a tím nabývá pro umělce Skupiny 42 navíc přitažlivosti. Dokázali zachytit právě místa všední, často vypadající nevzhledně, nevlídně, neútně a nově je u v i d ě t jako místa patřící k městu a jeho atmosféře, k člověku žijícímu uvnitř – v “nové přírodě“, „kde i stromy se srovnávají a přistřihují podle vůle člověka“⁵⁷.

Jan Grossman mluví o **Hančově** prvotině – sbírce *Udátosti* jako o „poezii pražského předměstí v první rovině“⁵⁸. Pokračuje: „Jeho periferie je toliko vnějším promítnutím periférie jiné – periférie duší.“⁵⁹ Autor tu nemá na mysli „*krajinu jako stav duše*“, ale „rovnocennou souhru duše, vyvíjející se v prostředí, duše člověka všedního“⁶⁰. Hanč zůstal celý život mimo literaturu, svoje outsiderovství si pěstoval, vždy stál tak trochu stranou – *já vždycky byl jen kámen v prachu cesty / který nikdo nepozdvihne.*⁶¹ **Kolářova** báseň Ráno⁶² je celá protchnuta periferií:

Kolem tetanovitých štítů

A umírajících ohrad

/.../

*K trnouchému srdci předměstí*⁶³

Básník oživuje i předměstí, a to v čase svítání, v čase „periferie noci“. Ohrady umírají, kandelábry mají slizká těla.

Jan Smetana si poznamenal do deníku psaného ve skupinovém období: „Předměstí, městská periferie, je zvlášť oblast, kde něco končí a něco začíná. Není to už město a není to ještě volná příroda. Je to rozhraní světů, které spolu zápasí a se prostupují. Napadá nás věčná otázka: kde je konec a kde začátek ...“⁶⁴ Jeho obrazy z periferie jsou zajaty domy.

5.3.3 Cesta za obzor

*Pojem dálky je na našem obzoru, kde se čas stýká s prostorem. V pojmu dálka je tedy ztotožnění času i prostoru. Na konci obzoru je vždy sen.*⁶⁵

(Navrátil)

Na obrazech i v básních umělců Skupiny 42 se opakovaně objevuje výrazná horizontální linie překrývající se s obzorem

a cesta, která míří ven z města, nebo naopak dovnitř města, většinou zobrazená z periferie. Tento motiv navozuje dojem očekávání a následně otázky: Je něco skryto za obzorem? Přes svou nepřítomnost na obraze se otázka stává přítomnou. Napětí podivného ticha, podobajícího se tichu před bouří.

*dlouhé procházky procházky bez konce periférii měst
za podvečerů svátečních dnů
drtící srdce melancholické zoufalství opuštěného plotu
nakresleného siluetou v dálce by mne nedrtily
zamyšlená pole pole za domem definitivně už
posledním⁶⁶*

Nabízí se další otázka. Existuje vůbec skutečný konec města? **Ivan Blatný** píše Chalupeckému z Paříže: „Šel jsem pořád dál a dál do nových čtvrtí periferie a Banlieu. Myslel jsem na starý ortodoxní program Skupiny, byl jsem naladěn 'myticky'. Periferie má zvláštní význam v mytologii města: Místo, kde město končí a začíná obzor. A město roste a stále jej pronásleduje. Tady město 'transcenduje'.“⁶⁷ Město jako takové, místo lidského pobytu je námi ze zkušeností poznané. Konec města ale už nepatří zcela člověku, krajina lidmi stvořená se zde potkává s ustupující přírodou, což můžeme sledovat při vjezdu nebo výjezdu z města. Tento prostor nás zčásti přesahuje.

Na fotografii **Miroslava Háka** Okraj Prahy (1947) [Viz příloha, obr. 12] vidíme zužující se silnici k obzoru lemovanou telegrafními stožáry. Dvě malé siluety postav míří směrem ven z města. Hlavní dominantou je cedule označující začátek města s nápisem "Praha". Divák se tedy nachází na rozhraní města a ne-města, avšak nevidí téměř nic. Místo je specifické svou přechodovostí – pozorujeme prázdnou silnici, největší část fotografie zabírá obloha. Autorem uchopený prostor působí volně,

vzdušně, otevřeně, jako by se zde zastavil čas. Výrazem tohoto díla je ticho, místo stvořené k zamyšlení.

V dálce, kdesi v blýskavém koutku oblak, splývá prostor a čas. (...) Finis terrae může být posuzován jako zahrocení času a prostorovosti. Na konci světa se ztotožňuje dálka v prostoru s dálkou v čase. Čili zahledíme-li se do nejzazších obzorů (a ještě dále), vjem se ztotožňuje se vzpomínkou. Ztotožňuje se zde dvojí vzpomínka: vzpomínka na minulost i na budoucnost.⁶⁸
(Navrátil)

V básni **Jiřího Koláře** Na oko – ve skutečnosti⁶⁹ dochází k setkání a dialogu dvou duchů:

*A duch zdí a duch plání
odtrhli tesáky od svých chřtánů
- Budeš litovat! Budeš litovat!
Řval duch plání a rozběhl se za letícím obzorem⁷⁰*

Vyhrocený střet přízraků můžeme symbolicky chápat jako střet statického města, které zastupuje duch zdí, a dynamického ne-města, jenž "reprezentuje" duch plání. Právě on má bezbřehou volnost, a tak může letět za obzor.

Na mnoha **Lhotákových** pracích si všimněme horizontální linie táhnoucí se přes celou délku obrazů. Obloha v poměru s krajinou či městem zabírá často dvě třetiny plátna, nebo nejméně půli. Tím nás upoutává rozhraní města a ne-města. Na samém obzoru vidíme z dálky kouřící komíny, tovární budovy, dlouhé ohrady. Tak sledujeme oleje z periferie Letní podvečer v Holešovicích, 1943; Krajinu s drakem, 1944; Planina s žacím strojem na trávu, 1944 a další. Obzor je vždy „někde na konci“, za něj už člověk nedohlédne (!), může si pouze představovat, co je za ním ...

*S věží vodárny na obzoru a s komínem vystupujícím
Z neustále rozvlněné zeleně
A tam kam nedohlédnu
Na nezastavěných plochách zarůstajících odpadky
a býlím⁷¹*

Tak popisuje lyrické já mezi-prostor – přechodový prostor ne-města.

Skrze obrazy malířů a básníků Skupiny je daleký obzor najednou přítomný, můžeme se jej alespoň symbolicky dotknout.

Blatný píše v roce 1942 Chalupeckému:

Zajímavé, nejvíc ze všeho myslím na Smetanovy obrazy. Je to ovšem celý komplex představ, k němuž patří také to, jak jsem na Ořechovce vystoupil z tramvaje a uviděl širokou rovnou silnici, s kolejemi, ubíhajícími k obzoru. Bylo mrazivo, fičel vítr a celé to prostranství mezi domy bylo skoro prázdné a otevřené.⁷²

Příjezd do města z roku 1941 [Viz příloha, obr. 13] je název Smetanova obrazu, v němž převládá modrá barva, barva obzorů a dálek. Silueta postavy směřuje po zužující se silnici směrem do města, na konci stojí nízká červená stavba obdélníkového tvaru. Pozorujeme začátek městské periferie, zvolna se otevírající město. Největší část obrazu tvoří modř oblohy, evokující vzdušnost tohoto mezi-prostoru.

Na Lhotákově obraze Dvě montgolfiéry, 1942 zaujme divákův zrak červená bouda na konci špinavé planinky v kontrastu s modrým balónem. V předním plánu staré telegrafní tyče, ve středním je pás plotů, bud a komínů, zadní plán zaplňují dva hlavní “aktéři“ plátna z názvu patrné – montgolfiéry. Malíř umísťuje velmi často do vertikálou vymezeného **mezi-prostoru** (země - nebe) proslulé velké žluté balóny (kulatý tvar analogicky ke slunci), též reklamní balóny

či létající papírové draky (Krajina s drakem, 1944). Na oleji Stroje mávající křídly z roku 1944 vidíme přistávat jakési umělé ptáky – připomínající pravěké ještěry. Cesta zužující se směrem k obzoru “končí” na horizontu. Nízký horizont je společným prvkem výtvarných děl Skupiny 42.

Pan Lhoták vypouští pár balónků

K širému bezmračnému nebi.

Čí je to nebe, jaká krajina,

čí je to nebe, jaká krajina,

Že úží dech?⁷³

(Blatný)

Ptá se lyrický mluvčí v Blatného básni Srpnová. Malíř neskrývá úžas nad civilizovaným světem, nad jeho proměnou, tento svět malbou poetizuje, mnohdy podléháme dojmu, že jsme se ocitli v jiném, docela novém světě, o kterém nám autor vypráví. „Jeho obrazy jsou ve své podstatě krajinami,“⁷⁴ říká F. Dvořák a pokračuje „mají také v převažující části krajinářsky předmětné tituly“⁷⁵.

František Gross je zaujat již od třicátých let libeňským plynojemem. Stal se jeho typickým variovaným motivem v obrazech z dob Skupiny. Tento přitažlivý objekt z městské periferie pozorujeme na plátnech Libeň (1945) [Viz příloha, obr. 14], Ohrada v Libni (1943), Libeňský plynojem (1943) a mnoha dalších. „Pokládá“ jej často přímo na obzor, podobně jako na fotografiích Miroslava Háka (horizontální linie), kde připomíná svým kulatým tvarem kosmické těleso.

V úvodní básni *Melancholických procházek*⁷⁶ při vjezdu vlaku do města si tohoto předmětu všimá i básník: *A mžilo bez konce na buben plynojemu*⁷⁷.

Motivem cesty vedoucí pryč z města zachytili umělci Skupiny 42 část mezi-prostoru, kde se člověk „setkává“

s obzorem, s dálkou, což uvnitř města dost dobře uskutečnit nelze. Ač je to prostor dynamický, stále se rozpínající, autoři jej ztvárnili jako specifickou krajinu, ve které vládne ticho. Z jejich výtvarných a básnických obrazů tušíme existenciální úzkost člověka žijícího v čase války nebo těsně po ní. Rozhraní konce města a volné krajiny evokuje ale také dojem očekávání, otázku spojenou s časem budoucím.

5.3.4 Zadrátované nebe

*Stále balvany civilizace a uhánějící mračna přes zamřížované nebe.*⁷⁸

(Kolář)

Dalším společným motivem umělců Skupiny, odrážejícím skutečnost moderního města, je nebe plné drátů. I prostor těsně nad městem je poznamenán stopami civilizace. V našem rozvržení mezi-prostoru, který uchopujeme pomocí dvou linií, se tento zobrazovaný motiv jeví jako horizontální sám o sobě, vertikální v jeho umístění (země - nebe).

*Jak měkká linie je telegrafní drát!*⁷⁹

(Blatný)

Realistický pohled "vzhůru" prostoupený dráty elektrického vedení se stal příznačným zvláště pro M. Háka (Poém, 1943, Konečná v Dejvicích, 1944 aj.). Na fotografii Plynojem (1945) [Viz příloha, obr. 15] pozorujeme dráty táhnoucí se přes oblohu, téměř rovnoběžně s vyčnívajícím kouskem země. V levé dolní části se rozprostírá osamocený objekt libeňského plynojemu, zjevný již ze samotného názvu. Člověk je tu zastoupen svými výtvary, plynojem navíc v kompozici nahrazuje zapadající slunce. Linie se zde střetává s tvarem dokonalým už počátku lidstva –

koulí. Čistá skladba abstraktních prvků. V Kolářově básni *Vítr od bláta vylepuje mezi dráty slunce*⁸⁰, jeho město opět bují vegetací. Ve stejné sbírce nalezneme verš *Na dlažbě v drátech mezi kouři*⁸¹, tady všude totiž hledají každé ráno ženy v probouzejícím se městě odpověď na každodenní otázku *CO VARĚT?*⁸². Lyrický subjekt přibližuje vnímateli místa sobě vzdálená, ale propojená vertikálou, tím je uvádí v tomto smyslu do kontrastu.

Oleje s drátovaným nebem uvnitř města vytvářeli i F. Gross (*Pražská ulice*, 1942), J. Smetana (*U mostu na Štvanici*, 1942), B. Matal (*Ulice v dešti*, 1944). F. Hudeček v malbě *Střechy v zimě* (1942) navíc dráty protíná s přímkou komínů a antén.

I. Blatný je jeden z autorů, kteří obraz drátového vedení spojují v souvislosti s koncem města – přechodovým prostorem, kde se setkává člověk s „nedotknutou“ krajinou, *kde domy stojí v dlouhých pomlkách*⁸³. Verš pochází ze stejné básně pojmenované *Řepišťe*⁸⁴. Tady *Napjaté dráty běží za obzor*⁸⁵. V malbě K. Lhotáka *Nostalgie letního dopoledne* (1940) [Viz příloha, obr. 16] jsou dráty vedení pouze nepatrně naznačeny, široká cesta na předměstí vede někam za obzor.

Motiv elektrických drátů, táhnoucích se přes mraky či oblohu, bývá u umělců Skupiny 42 zobrazován dvojím způsobem. Buď přímo v „útrokách“ města, nebo se stal významotvornou součástí výtvarných i slovesných děl, která zachycují prostor periferie, mezi-prostor určený horizontální linií.

5.3.5 Konečná stanice

*Takto se tedy odjíždí! (...) Zmizí ulice a zmizí domy: nedozírná pole, tu a tam barák krytý slámou, šindelí, cizí lidé, tvář, (...) Připrav se na odplutí. I když na něm nikomu nezáleží, siréna houká. Aby zachránila, nebo zabila? Pár zabije, což na tom, cestování jest tak romantické.*⁸⁶

(Hanč)

Motiv vlaku, nádraží, poslední stanice ve verších i na plátnech (kresbách) umělců Skupiny vnímáme jako symboly, úzce související z toposem periferie, nadto plné protikladů. Tento vzrušující prostor je spojen s nervozitou, snad i s jistou tísní, v opozici k tomu, co teprve přijde, k radosti z cesty, touhy po dobrodružství. Z hlediska pohybu je proti statickému městu silně dynamický. Navíc se zde setkávají cestující, kteří z místa odjíždějí a ti, kteří odněkud přijíždějí – další dualita. Nesmíme ovšem zapomínat na složitou válečnou dobu, v níž autoři tvořili. Přesto, a možná právě proto, se obraz konečné zastávky – symbol očekávání a naděje – v jejich dílech často opakuje.

Zásadním obrazem spojujícím společné motivy umělců Skupiny 42 je Lhotákův olej Vstříc osudu z roku 1948 [Viz příloha, obr. 17], někdy s názvem Nádraží. Pohledem z mírné výšky sledujeme lokomotivu plnou uhlí, kontrastní červená se vyskytne na obraze jen na dvou místech (typický Lhotákův styl) – hořící uhlí v kotli strojvůdcovy kabiny a nachově zbarvená bouda vedle bílé nádražní budovy, která je viditelná jen z malé části. Napravo od rozjíždějícího se vlaku proudí lidé se zavazadly v rukou. Skladba obrazu je záměrně nevyrovnaná: celý horní plán zaplňuje tzv. „lhotákovské nebe“, v pravé části je provoz, vidíme ještě několik předměstských domů, velký hotel. Na levé straně je ticho. Jen prázdné koleje sbíhající se k obzoru, telegrafní dráty podpírané stožáry, pod nimi se táhne tmavohnědá ohrada, nad níž pozorujeme stromy. Pojmenování plátna vyvolává otázky – směřování kam? Okamžik nástupu do vlaku je ale více než otázkou.

*Vlaky, které vezou pospolu
nejvíce lidských osudů,
aby dojely, dojely kam?*⁸⁷
(Hauková)

Dostáváme se do interiéru tohoto poetického dopravního prostředku. Lidé nasednuvší do vlaku se neznají, každý má jiný cíl, ale společně sdílí cestu. *Zopakovat si toto štěstí - / neznají mne, / kolem slepých oken, / kolem slepých hodin*⁸⁸ Hudečkův obraz Noc ve vlaku (1944) klade důraz na členitost prostoru uvnitř, jeden ze dvou pouze konturami naznačených cestujících je přikrčen, klobouk má naražen do čela, za okny se „otvírá“ vesmírná změt' – autorova doména. F. Gross si všímá dialektiky statické versus dynamické. 28. listopadu 1942 si zapisuje do deníku zážitky z cesty vlakem: „Ve vlaku. Spící lidé, snad tady by šel člověk nauknout. Statický vnitřek vozu, venku krajina v pohybu.“⁸⁹

Básníci slovy zajatí mohou zprostředkovat zvuky patřící neodmyslitelně k nádražní atmosféře *Angina pectoris* z hudby posunovaných železničních vozů. *Sípot páry. Ve dne, v noci, na přelomech.*⁹⁰ (Hanč) Podobně I. Blatný:

*Zastav se na chvíli! V noci tu člověk slýchá
zdaleka hvízdát vlak a dlouze rachotit,
rachotit blíž a blíž – a dál – až zase klid
se kolem rozhostí a přisvit zlého ticha.*⁹¹
(Blatný)

Kainar se v řadě svých básní vymyká skupinovému psaní volným veršem⁹¹ – rytmus básně Odjezd evokuje zvuk jedoucího vlaku, pravidelnost verše je zjevná:

Co ještě dál A bílá černá bílá

vývěsky nádraží ukazující kam

Odcházím z nádraží

A nejdu Zanikám⁹³

(Kainar)

Opuštěná nádraží jsou místa obestřena melancholií. *Hvizdání vlaku za lesem. Ptal jsem se: Jakého vlaku? – Dali se do smíchu. Nádraží s opuštěným peronem, brzy ráno, očekávalo se vzlykotem podzimní němoty.*⁹⁴ Hudečková kresba perem Nádraží ráno (1941) [Viz příloha, obr. 18] je plná trsů přímek, ať telegrafních drátů, pražců či paprsků slunce. Lidskou přítomnost zastupuje kufr, na němž je s geometrickou přesností narýsovaná zeměkoule, hvězdy a naznačená souhvězdí. Ve středním plánu vidíme opuštěnou nádražní budovu, z jedné strany se stejně vyvedeným motivem jako odloženém zavazadle. Koleje kousek za nádražím už zatáčí neznámo kam. Jiná malířova perokresba zobrazuje Muže čekajícího na vlak (1942). Přímou u kolejí stojí vyšrafovaná, osamělá postava se sklopenou hlavou, vedle sebe položené nezbytné zavazadlo. Plechové šipky z obou stran ukazují směr. Muž se jako by rozhoduje, váhá, neví, kam má vlastně namířeno, ale určitě někam – v tom tkví obrovská dynamika. Kresbě dominují horizontální linie.

Pro básničku Jiřinu Haukovou nádraží symbolizuje akt setkání *Odjíždíme, odjíždíme / z neznámého nádraží, / kde jsme se náhodou setkali*⁹⁵ nebo alespoň touhu po sblížení se s člověkem právě v místě, kde se kříží koleje spolu s lidskými osudy.

V dílech umělců Skupiny je nádražní prostor motivem plným variací, je nabitý zvláštní energií, napětím. Samy koleje se většinou sbíhají dovnitř obrazu, do nitra, za obzor. Prostor chápeme jako přechodový nejen z hlediska vymezení periferie, ale i z hlediska času, protože bývá spojen s okamžiky, ve kterých je sloučen rozpor ve smyslu ještě nenastalého a už proběhlého časového úseku: nastoupit do vlaku a už nemoci vystoupit –

chvíle rozhodování, kterou už ale ve chvíli rozjezdu nelze vrátit zpět.

Vlak se rozjížděl

Sahal jsem po klíce, co člověk vidí v jednom okamžiku⁹⁶

(Blatný)

6. ZÁVĚR

Cílem této práce bylo prozkoumat zjevné souvislosti básnického a výtvarného vidění toposu města a k němu patřící periferie. Myšlenkovou oporou se nám staly eseje filosofa Václava Navrátila, ze kterých jsme čerpali podněty k dalším analýzám.

Zaměřili jsme se na individuální vidění u jednotlivých, námi vybraných slovesných i výtvarných umělců Skupiny 42 a na to, jak se konkrétní motivy prostupují v jejich dílech. Nekladli jsme si otázky týkající se historie Skupiny, základní fakta zmiňujeme v první kapitole.

Autoři zobrazovali prostor města, v němž žije člověk se svým osudem. Významným motivem básníků je touha zachytit čas v kterémkoli okamžiku, zvláště v noci. Společným motivem umělců Skupiny je zrcadlení odražené ve výkladních skříních.

V další části jsme se rozhodli zkoumat mezní prostor, který jsme si nazvali jako **mezi-prostor**. Linie vertikální a horizontální se nám staly základním prostředkem, skrz který jsme našli obrazy společné básníkům i výtvarníkům.

Vertikálou vymezený mezi-prostor jsme pojmenovali **země a nebe**. V něm jsme sledovali modifikace tohoto prostoru a podle pohybu v něm jsme naznačili šipkou směr prolnutí těchto dvou krajních poloh. Skrze postavu Nočního chodce (Hudeček) a lyrický subjekt u Koláře jsme dospěli k závěru, že mezi-prostor je významnou součástí města, ve své podstatě nedotknutelný, avšak nikoli nepoznatelný. Jedinými prostředníky mezi těmito dvěma krajními póly jsou okřídlené bytosti – u básníků jsme objevili obraz ptáka a obraz anděla.

Horizontální linií vymezený prostor jsme nazvali **město a ne-město** z důvodu rozostřených hranic městské periferie. Přečhodový prostor jsme analyzovali z hlediska protikladu statické (město) a dynamické (cesta, vlak). Společným motivem

umělců Skupiny je cesta vedoucí za město, k obzoru. Zde se člověk setkává s dálkou. Dalším motivem je zadrátované nebe, jež umělci zobrazili dvojím způsobem. Buď uvnitř města, nebo se stalo významotvornou součástí výtvarných i slovesných děl, která zachycují prostor periferie. Posledním motivem charakterizující přechodový prostor i z hlediska času jsme našli v obrazech konečných stanic – nádraží. K. Lhoták umísťuje velmi často do vertikálou vymezeného mezi-prostoru (země - nebe) velké žluté balóny. F. Gross na obzor zase pokládá kouli libeňského plynojemu.

Navzdory dynamičnosti prostoru ne-města se ukázalo, že jej umělci ztvárnili jako specifickou krajinu, v níž vládne t i c h o, chvíle určená k zamyšlení se nad otázkou spjatou s budoucností. Volnost prostoru za městem, tak jak ji umělci zobrazili, symbolizuje touhu člověka zajatého městem, avšak zároveň jím zaujatého. Z jejich výtvarných a básnických obrazů tušíme existenciální úzkost člověka žijícího v čase války nebo těsně po ní.

Umělecká Skupina 42 dokonale vystihla prostor města a k němu patřící periferie skrze součinnost slovesných a výtvarných děl. V tomto ohledu zůstává nepřekonána.

POZNÁMKY

1. MOTTO A ÚVOD

- 1) KOLÁŘ, Jiří. *Křestný list. Ódy a variace. Limb a jiné básně. Sedm kantát. Dny v roce. Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 319.
- 2) NAVRÁTIL, Václav. *O smutku, lásce a jiných věcech*. Praha: Torst, 2003, s. 80.
- 3) PETŘÍČEK, Miroslav. *Zasvěcování do svobody*. A2, 2005, č. 10, s. 18, 7. 12. 2005.
- 4) NAVRÁTIL, Václav. *O smutku, lásce a jiných věcech*. Praha: Torst, 2003.
- 5) Více o souvislostech V. Navrátila s poetikou Skupiny 42 a o jeho nedocenenosti viz diplomní práce Stanislavy Fedrové, s. 84, 95.
- 6) „Třebaže psány (Nové mýty, pozn. JZ) v těsném kontaktu se Skupinou 42, není to město, jemuž by se – tak jako Kolář či Blatný ve sbírce *Tento večer* (1945) – Kainarovy verše daly napospas. (...) Kainar zůstává daleko neutrálnější, odtažený a jakoby váhavý. I město je mu jen případkem, slupkou, pod kterou dlí teprve to pravé: nerv čisté existence.“ (TRÁVNÍČEK, Jiří. *Ortel svobody*. In TRÁVNÍČEK, Jiří. *Poezie poslední možnosti*. Praha: Torst, 1996, s. 50.)

2. SKUPINA

- 1) AUGUSTIN, L. H. *Kamil Lhoták*. Praha: Academia, 2000, s. 103.
- 2) Grossman upozorňuje na to, že „nejde (...) však nikde o přímou závislost, jak by dokázal podrobný rozbor textů. (angloamerických básníků, pozn. JZ) Kolářova poezie, jako poezie některých jeho generačních vstevníků a básníků příbuzných, dorůstá své dnešní podoby sama ze sebe a na této cestě si americkou poezii pro sebe teprv objevuje jako oblast příbuznou“. In GROSSMAN, Jan. *Analýzy*. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 56.
- 3) GROSS, František. *Z deníku 1942-1943*. *Umění*/XLVII, 1999, s. 112.
- 4) CHALUPECKÝ, Jindřich. *Počátky Skupiny 42, Výtvarná práce II*, 1963, č. 19-20, s. 9.
- 5) *tamtéž*.
- 6) PETROVÁ, Eva. *Společenství individualit*. In PETROVÁ, Eva a kol. *Skupina 42*. Praha: Akropolis a GHMP, 1998, s. 38.
- 7) CHALUPECKÝ, Jindřich. *Počátky Skupiny 42, Výtvarná práce II*, 1963, č. 19/20, s. 9.
- 8) *tamtéž*.
- 9) PETROVÁ, Eva. *Skupina 42*. In PEŠAT, Zdeněk – PETROVÁ, Eva. *Skupina 42*. Brno: Atlantis 2000, s. 419.
- 10) CHALUPECKÝ, Jindřich. *Počátky Skupiny 42, Výtvarná práce II*, 1963, č. 19/20, s. 9.
- 11) Jak dokládají Grossovy deníkové zápisky: „Nakonec čtena nová báseň od Koláře *Noční chodec*.“ In GROSS, František. *Z deníku 1942-1943*. *Umění*/XLVII, 1999, s. 112.
- 12) PETROVÁ, Eva. *Skupina 42*. In PEŠAT, Zdeněk – PETROVÁ, Eva. *Skupina 42*. Brno: Atlantis 2000, s. 416.
- 13) CHALUPECKÝ, Jindřich. *Počátky Skupiny 42, Výtvarná práce II*, 1963, č. 19/20, s. 9.

- 14) TYPLT, Jaromír, F. (red.) *Konfese Ladislava Živra*. Brno: Host, 1997, s. 112.
- 15) HUDEČEK, František. Prehistorie malířského tvora. *Umění XVI*, 1966, č. 8, s. 399.
- 16) GROSS, František. Z deníku 1942-1943. *Umění XLVII*, 1999, s. 111.
- 17) TYPLT, Jaromír, F. (red.) *Konfese Ladislava Živra*. Brno: Host, 1997, s. 54.
- 18) PETROVÁ, Eva. Skupina 42. In PEŠAT, Zdeněk – PETROVÁ, Eva. *Skupina 42*. Brno: Atlantis 2000, s. 417.

3. ZKAMENĚLÝ ÚŽAS

- 1) NAVRÁTIL, Václav. *O smutku, lásce a jiných věcech*. Praha: Torst, 2003, s. 358.
- 2) BLATNÝ, Ivan. *Texty a dokumenty*. Brno: Atlantis, 1999, s. 37.
- 3) TYPLT, Jaromír, F. (red.) *Konfese Ladislava Živra*. Brno: Host, 1997, s. 53.
- 4) HUDEČEK, František. Prehistorie malířského tvora. *Umění XVI*, 1966, č. 8, s. 399.
- 5) TYPLT, Jaromír, F. (red.) *Konfese Ladislava Živra*. Brno: Host, 1997, s. 20.

4. MĚSTO

- 1) KOLÁŘ, Jiří. K obrazům Jana Kotíka. Otištěno In PEŠAT, Zdeněk – PETROVÁ, Eva. *Skupina 42*. Brno: Atlantis 2000, s. 286.
- 2) CHALUPECKÝ, Jindřich. Umění napodobí skutečnost. In CHALUPECKÝ, Jindřich. *Obhajoba umění*. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 101.
- 3) tamtéž, s. 108.
- 4) CHALUPECKÝ, Jindřich. Počátky Skupiny 42, *Výtvarná práce II*, 1963, č. 19/20, s. 8.
- 5) CHALUPECKÝ, Jindřich. Svět, v němž žijeme. In CHALUPECKÝ, Jindřich. *Obhajoba umění*. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 73.
- 6) tamtéž, s. 70.
- 7) tamtéž, s. 73.
- 8) tamtéž, s. 74.
- 9) tamtéž, s. 73.
- 10) *František Hudeček*. Špálova galerie, Krajská galerie Hradec Králové 14. 5.-7. 6. 1970, text katalogu autor, nestr.
- 11) tamtéž.
- 12) GROSS, František. Z deníku 1942-1943. *Umění XLVII*, 1999, s. 111.
- 13) tamtéž.
- 14) PEŠAT, Zdeněk. Literatura Skupiny 42. In PEŠAT, Zdeněk – PETROVÁ, Eva. *Skupina 42*. Brno: Atlantis 2000, s. 434.
- 15) KOLÁŘ, Jiří. *Křestný list. Ódy a variace. Limb a jiné básně. Sedm kantát. Dny v roce. Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 253.

- 16) Jde o prozaickou část denních záznamů od 16. února 1946 do 15. února 1947, jejímž básnickým protějškem je zmíněná sbírka *Dny v roce*.
- 17) KOLÁŘ, Jiří. *Křesťný list. Ódy a variace. Limb a jiné básně. Sedm kantát. Dny v roce. Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 346.
- 18) HANČ, Jan. *Události*. Praha: Torst, 1995, s. 28.
- 19) tamtéž, s. 27.
- 20) KOLÁŘ, Jiří. *Křesťný list. Ódy a variace. Limb a jiné básně. Sedm kantát. Dny v roce. Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 467.
- 21) CHALUPECKÝ, Jindřich. Počátky Skupiny 42, *Výtvarná práce II*, 1963, č. 19/20, s. 9.
- 22) tamtéž.
- 23) *Filosofický slovník*. Kol. autorů. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002, s. 281.
- 24) NAVRÁTIL, Václav (1904–1961) filosof a teoretik, vstoupil do kulturního povědomí začátkem třicátých let jako spolupracovník časopisu *Kvart*. Je autorem jediné knihy *O smutku, lásce a jiných věcech* (1940).
- 25) SRP, Karel. Mýtus u Václava Navrátila. In NAVRÁTIL, Václav. *O smutku, lásce a jiných věcech*. Praha: Torst, 2003, s. 525.
- 26) NAVRÁTIL, Václav. *O smutku, lásce a jiných věcech*. Praha: Torst, 2003, s. 261.
- 27) SRP, Karel. Mýtus u Václava Navrátila. In NAVRÁTIL, Václav. *O smutku, lásce a jiných věcech*. Praha: Torst, 2003, s. 526.
- 28) NAVRÁTIL, Václav. *O smutku, lásce a jiných věcech*. Praha: Torst, 2003, s. 261.
- 29) tamtéž, s. 285.
- 30) tamtéž.
- 31) BLATNÝ, Ivan. *Verše 1933–1953. Hledání přítomného času*. Brno: Atlantis, 1994, s. 191.
- 32) tamtéž.
- 33) tamtéž, s. 192.
- 34) PETROVÁ, Eva. Mýtus civilizace v obrazech malířů Skupiny 42. *Umění* XII, 1964, č. 3, s. 231.
- 35) CHALUPECKÝ, Jindřich. Pohádka nebo mýtus. In CHALUPECKÝ, Jindřich. *Obhajoba umění*. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 120.
- 36) tamtéž, s. 125.
- 37) Jak píše v dopise Chalupěckému z roku 1942. In BLATNÝ, Ivan. *Texty a dokumenty*. Brno: Atlantis, 1999, s. 170.
- 38) tamtéž, s. 178.
- 39) BLATNÝ, Ivan. *Verše 1933–1953. Tento večer*. Brno: Atlantis, 1994, s. 150.
- 40) tamtéž, s. 134.
- 41) BLATNÝ, Ivan. *Verše 1933–1953. Hledání přítomného času*. Brno: Atlantis, 1994, s. 210.
- 42) KOLÁŘ, Jiří. *Křesťný list. Ódy a variace. Limb a jiné básně. Sedm kantát. Dny v roce. Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 349.

- 43) tamtéž.
- 44) HANČ, Jan. *Události*. Praha: Torst, 1995, s. 19.
- 45) *František Hudeček* Špálova galerie, Krajská galerie Hradec Králové 14. 5.-7. 6. 1970, text katalogu autor, nestr.
- 46) tamtéž.
- 47) PEŠAT, Zdeněk. Literatura Skupiny 42. IN PEŠAT, Zdeněk – PETROVÁ, Eva. *Skupina 42*. Brno: Atlantis 2000, s. 433.
- 48) KOTALÍK, Jan. *František Gross*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1963, s. 12.
- 49) PETROVÁ, Eva. Skupina 42. In PEŠAT, Zdeněk – PETROVÁ, Eva. *Skupina 42*. Brno: Atlantis 2000, s. 422.
- 50) Dopis z 20. 11. 1942. In BLATNÝ, Ivan. *Texty a dokumenty*. Brno: Atlantis, 1999, s. 172.
- 51) tamtéž.
- 52) KOLÁŘ, Jiří. *Křestný list. Ódy a variace. Limb a jiné básně. Sedm kantát. Dny v roce. Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 258.
- 53) KOLÁŘ, Jiří. *Křestný list. Ódy a variace. Limb a jiné básně. Sedm kantát. Dny v roce. Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 14.
- 54) KOLÁŘ, Jiří. *Křestný list. Ódy a variace. Limb a jiné básně. Sedm kantát. Dny v roce. Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 77.
- 55) TRÁVNÍČEK, Jiří. Svědek v poezii Skupiny 42. In HODROVÁ, Daniela a kol. *Proměny subjektu I*. Praha: ÚČSL ČAV 1993, s. 133.
- 56) tamtéž, 77–86.
- 57) KOLÁŘ, Jiří. *Křestný list. Ódy a variace. Limb a jiné básně. Sedm kantát. Dny v roce. Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 460.
- 58) GROSSMAN, Jan. Nová česká lyrika (1948). In GROSSMAN, Jan. *Analýzy*. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 55.
- 59) KOLÁŘ, Jiří. *Křestný list. Ódy a variace. Limb a jiné básně. Sedm kantát. Dny v roce. Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 349.
- 60) PETROVÁ, Eva. Mýtus civilizace v obrazech malířů Skupiny 42. *Umění*/XII, 1964, č. 3, s. 243.
- 61) BLATNÝ, Ivan. *Verše 1933–1953. Melancholické procházky*. Brno: Atlantis, 1994, s. 79.
- 62) BLATNÝ, Ivan. *Verše 1933–1953. Tento večer*. Brno: Atlantis, 1994, s. 133.
- 63) tamtéž, s. 140.
- 64) tamtéž, s. 132.
- 65) BLATNÝ, Ivan. *Verše 1933–1953. Hledání přítomného času*. Brno: Atlantis, 1994, s. 195.
- 66) HODROVÁ, Daniela a kol. Smysl pokoje. In HODROVÁ, Daniela. *Poetika míst*. Praha: H&H, 1997, s. 219.
- 67) BLATNÝ, Ivan. *Verše 1933–1953. Tento večer*. Brno: Atlantis, 1994, s. 174.
- 68) BLATNÝ, Ivan. *Verše 1933–1953. Hledání přítomného času*. Brno: Atlantis, 1994, s. 237.
- 69) tamtéž.

- 70) tamtéž, s. 204.
- 71) BLATNÝ, Ivan. *Verše 1933–1953. Tento večer*. Brno: Atlantis, 1994, s. 114.
- 72) KOLÁŘ, Jiří. In HÁK, Miroslav. *Fotografie z let 1940–1958*. Úvod Jiří Kolář. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959, s. 11.
- 73) Grossova manželka měla krejčovskou dílnu. Viz PETROVÁ, Eva. *František Gross*. Praha: Vltavín, 2004, s. 76.
- 74) BLATNÝ, Ivan. *Verše 1933–1953. Melancholické procházky*. Brno: Atlantis, 1994, s. 99.
- 75) KOLÁŘ, Jiří. In HÁK, Miroslav. *Fotografie z let 1940–1958*. Úvod Jiří Kolář. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959, s. 16.
- 76) tamtéž, s. 20.
- 77) KOLÁŘ, Jiří. *Křesťný list. Ódy a variace. Limb a jiné básně. Sedm kantát. Dny v roce. Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 272.
- 78) NAVRÁTIL, Václav. *O smutku, lásce a jiných věcech*. Praha: Torst, 2003, s. 295.
- 79) KOLÁŘ, Jiří. *Křesťný list. Ódy a variace. Limb a jiné básně. Sedm kantát. Dny v roce. Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 272.
- 80) LHOTÁK, Kamil. In DVOŘÁK, František. *Kamil Lhoták*. Praha: Odeon, 1985, s. 38.
- 81) PETROVÁ, Eva. Mýtus civilizace v obrazech malířů Skupiny 42. *Umění* XII, 1964, č. 3, s. 247.
- 82) tamtéž, s. 248.
- 83) KOLÁŘ, Jiří. *Křesťný list. Ódy a variace. Limb a jiné básně. Sedm kantát. Dny v roce. Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 63.
- 84) KOLÁŘ, Jiří. In TYPLT, Jaromír, F. (red.) *Konfese Ladislava Živra*. Brno: Host, 1997, s. 6.
- 85) TYPLT, Jaromír, F. (red.) *Konfese Ladislava Živra*. Brno: Host, 1997, s. 97.
- 86) NAVRÁTIL, Václav. *O smutku, lásce a jiných věcech*. Praha: Torst, 2003, s. 352.
- 87) tamtéž, s. 337.
- 88) BLATNÝ, Ivan. *Verše 1933–1953. Tento večer*. Brno: Atlantis, 1994, s. 134.
- 89) HANČ, Jan. *Události*. Praha: Torst, 1995, s. 39.
- 90) tamtéž.
- 91) tamtéž.
- 92) tamtéž, s. 19.
- 93) BLATNÝ, Ivan. *Verše 1933–1953. Melancholické procházky*. Brno: Atlantis, 1994, s. 105.
- 94) KOLÁŘ, Jiří. *Křesťný list. Ódy a variace. Limb a jiné básně. Sedm kantát. Dny v roce. Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 277.
- 95) KOLÁŘ, Jiří. *Křesťný list. Ódy a variace. Limb a jiné básně. Sedm kantát. Dny v roce. Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 61.
- 96) HANČ, Jan. *Události*. Praha: Torst, 1995, s. 18.
- 97) tamtéž, s. 21.

- 98) Deník J. Smetany. Psaný v letech 1942-44, zachovaný ve výpiscích. In PETROVÁ, Eva. *Jan Smetana*. Praha: Odeon, 1987, s. 63poznámky.
- 99) Olej existuje v několika variantách – GMU Hradec Králové, Moravská galerie Brno.
- 100) Stejnomená báseň se dočkala i hudebního zpracování.
- 101) KAINAR, Josef. *Příběhy, osudy a mýty*. Vybrané spisy 1. Praha: Čs. spisovatel, 1987, s. 343.
- 102) BLATNÝ, Ivan. *Verše 1933–1953. Tento večer*. Brno: Atlantis, 1994, s. 125.
- 103) tamtéž, s. 134.
- 104) KOLÁŘ, Jiří. *Křesťný list. Ódy a variace. Limb a jiné básně. Sedm kantát. Dny v roce. Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 115.
- 105) KOLÁŘ, Jiří. *Křesťný list. Ódy a variace. Limb a jiné básně. Sedm kantát. Dny v roce. Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 348.
- 106) HANČ, Jan. *Události*. Praha: Torst, 1995, s. 19.
- 107) tamtéž, s. 30.
- 108) tamtéž.
- 109) HAUKOVÁ, Jiřina. *Básně. Cizí pokoj*. Praha: Torst, 2000, s. 128.
- 110) BLATNÝ, Ivan. *Verše 1933–1953. Tento večer*. Brno: Atlantis, 1994, s. 125.

5. MEZI-PROSTOR

- 1) NAVRÁTIL, Václav. *O smutku, lásce a jiných věcech*. Praha: Torst, 2003, s. 289.
- 2) KOLÁŘ, Jiří. *Křesťný list. Ódy a variace. Limb a jiné básně. Sedm kantát. Dny v roce. Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 247.
- 3) KOLÁŘ, Jiří. *Křesťný list. Ódy a variace. Limb a jiné básně. Sedm kantát. Dny v roce. Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 268.
- 4) NAVRÁTIL, Václav. *O smutku, lásce a jiných věcech*. Praha: Torst, 2003, s. 289.
- 5) tamtéž.
- 6) BLATNÝ, Ivan. *Verše 1933–1953*. Brno: Atlantis, 1994. *Tento večer*, s. 157.
- 7) *František Hudeček*. Špálova galerie, Krajská galerie Hradec Králové 14. 5.-7. 6. 1970, text katalogu autor, nestr.
- 8) KOLÁŘ, Jiří. *Křesťný list. Ódy a variace. Limb a jiné básně. Sedm kantát. Dny v roce. Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 109.
- 9) tamtéž, s. 84.
- 10) KOLÁŘ, Jiří. *Křesťný list. Ódy a variace. Limb a jiné básně. Sedm kantát. Dny v roce. Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 327.
- 11) tamtéž, s. 263.
- 12) Více viz KARFÍK, Vladimír. Vstup do Kolářova básnického díla. In KARFÍK, Vladimír. *Literatura je čitelná (k moderní české próze a poezii)*. Brno: Periplum, 2002, s. 120n.

- 13) BACHELARD, Gaston. *Poetika priestoru*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1990, s. 81.
- 14) KOLÁŘ, Jiří. *Křesťný list. Ódy a variace. Limb a jiné básně. Sedm kantát. Dny v roce. Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 112.
- 15) tamtéž, s. 66.
- 16) BLATNÝ, Ivan. *Verše 1933–1953. Melancholické procházky*. Brno: Atlantis, 1994, s. 91.
- 17) tamtéž, s. 82.
- 18) NAVRÁTIL, Václav. *O smutku, lásce a jiných věcech*. Praha: Torst, 2003, s. 308.
- 19) BLATNÝ, Ivan. *Verše 1933–1953. Melancholické procházky*. Brno: Atlantis, 1994, s. 67.
- 20) tamtéž, s. 71.
- 21) tamtéž.
- 22) BLATNÝ, Ivan. *Verše 1933–1953. Tento večer*. Brno: Atlantis, 1994, s. 126.
- 23) tamtéž.
- 24) tamtéž.
- 25) NAVRÁTIL, Václav. *O smutku, lásce a jiných věcech*. Praha: Torst, 2003, s. 288.
- 26) KOLÁŘ, Jiří. *Křesťný list. Ódy a variace. Limb a jiné básně. Sedm kantát. Dny v roce. Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 241.
- 27) KOLÁŘ, Jiří. *Křesťný list. Ódy a variace. Limb a jiné básně. Sedm kantát. Dny v roce. Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 223.
- 28) KOLÁŘ, Jiří. *Křesťný list. Ódy a variace. Limb a jiné básně. Sedm kantát. Dny v roce. Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 97.
- 29) tamtéž.
- 30) KOLÁŘ, Jiří. *Křesťný list. Ódy a variace. Limb a jiné básně. Sedm kantát. Dny v roce. Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 116.
- 31) KOLÁŘ, Jiří. *Křesťný list. Ódy a variace. Limb a jiné básně. Sedm kantát. Dny v roce. Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 347.
- 32) tamtéž, 348.
- 33) HAUKOVÁ, Jiřina. *Básně. Cizí pokoj*. Praha: Torst, 2000, s. 60.
- 34) tamtéž, s. 22-23.
- 35) tamtéž, s. 16.
- 36) tamtéž, s. 13.
- 37) KOLÁŘ, Jiří. *Křesťný list. Ódy a variace. Limb a jiné básně. Sedm kantát. Dny v roce. Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 83.
- 38) tamtéž, s. 102.
- 39) tamtéž, s. 111.
- 40) tamtéž.

- 41) KOLÁŘ, Jiří. *Křestný list. Ódy a variace. Limb a jiné básně. Sedm kantát. Dny v roce. Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 208.
- 42) KAINAR, Josef. *Příběhy, osudy a mýty*. Vybrané spisy 1. Praha: Čs. spisovatel, 1987, s. 391-395.
- 43) tamtéž, s. 391.
- 44) BLATNÝ, Ivan. *Verše 1933–1953. Hledání přítomného času*. Brno: Atlantis, 1994, s. 251.
- 45) TOMEŠ, Jan Maria. Tento večer. In TOMEŠ, Jan Maria. *Slovo a tvar*. Praha: Torst, 2003, s. 90.
- 46) BLATNÝ, Ivan. *Verše 1933–1953. Hledání přítomného času*. Brno: Atlantis, 1994, s. 252.
- 47) tamtéž, s. 246.
- 48) tamtéž, s. 247.
- 49) NAVRÁTIL, Václav. *O smutku, lásce a jiných věcech*. Praha: Torst, 2003, s. 289.
- 50) HODROVÁ, Daniela. Město. In HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím (kapitoly z literární topologie)*. Praha: KLP, 1994, s. 101.
- 51) tamtéž.
- 52) PETROVÁ, Eva. Mýtus civilizace v obrazech malířů Skupiny 42. *Umění* XII, 1964, č. 3, s. 243. Otištěno v katalogu výstavy VOUB *Praha a okolí v obrazech členů VOUB*, Alšova síň 19. 1.-14. 2. 1943.
- 53) HODROVÁ, Daniela a kol. Paměť a proměny míst (na okraj tematologie a topologie). In HODROVÁ, Daniela. *Poetika míst*. Praha: H&H, 1997, s. 20n.
- 54) BLATNÝ, Ivan. *Verše 1933–1953. Tento večer*. Brno: Atlantis, 1994, s. 166.
- 55) KOLÁŘ, Jiří. *Křestný list. Ódy a variace. Limb a jiné básně. Sedm kantát. Dny v roce. Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 345.
- 56) tamtéž.
- 57) MRKVIČKA, Otakar. Obrazy Jana Smetany. In *Jan Smetana*. Praha, Topičův salon 23. 3.-20. 4. 1948, nestr.
- 58) GROSSMAN, Jan. Nová česká lyrika (1948). In GROSSMAN, Jan. *Analýzy*. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 60.
- 59) tamtéž, s. 61.
- 60) tamtéž.
- 61) HANČ, Jan. *Události*. Praha: Torst 1995, s. 16.
- 62) KOLÁŘ, Jiří. *Křestný list. Ódy a variace. Limb a jiné básně. Sedm kantát. Dny v roce. Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 93.
- 63) tamtéž.
- 64) NEUMANNOVÁ, Eva. In text katalogu *Jan Smetana- kresby*. Galerie moderního umění v Hradci Králové 6. 1.-20. 2. 1994, Oblastní galerie Vysočiny, Jihlava 10. 3.-24. 4. 1994, text Eva Neumannová, nestr.
- 65) NAVRÁTIL, Václav. *O smutku, lásce a jiných věcech*. Praha: Torst, 2003, s. 308.
- 66) HANČ, Jan. *Události*. Praha: Torst 1995, s. 15-16.
- 67) Dopis z 8. 9. 1946. In BLATNÝ, Ivan. *Texty a dokumenty*. Brno: Atlantis, 1999, s. 204.
- 68) NAVRÁTIL, Václav. *O smutku, lásce a jiných věcech*. Praha: Torst, 2003, s. 339.

- 69) KOLÁŘ, Jiří. *Křestný list. Ódy a variace. Limb a jiné básně. Sedm kantát. Dny v roce. Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 157.
- 70) tamtéž.
- 71) BLATNÝ, Ivan. *Verše 1933–1953. Hledání přítomného času*. Brno: Atlantis, 1994, s. 236.
- 72) Dopis z 9. 12. 1942. In BLATNÝ, Ivan. *Texty a dokumenty*. Brno: Atlantis, 1999, s. 175.
- 73) BLATNÝ, Ivan. *Verše 1933–1953. Tento večer*. Brno: Atlantis, 1994, s. 148.
- 74) DVOŘÁK, František. In text katalogu výstavy *Kamil Lhoták*, Galerie hlavního města Prahy Staroměstská radnice červenec-srpen 1987, Západočeská galerie Plzeň Masné krámy 1987, text katalogu František Dvořák, nestr.
- 75) tamtéž.
- 76) BLATNÝ, Ivan. *Verše 1933–1953. Melancholické procházky*. Brno: Atlantis, 1994, s. 59.
- 77) tamtéž.
- 78) KOLÁŘ, Jiří. In HÁK, Miroslav. *Fotografie z let 1940-1959*. Úvod Jiří Kolář. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959, s. 15.
- 79) BLATNÝ, Ivan. *Verše 1933–1953. Melancholické procházky*. Brno: Atlantis, 1994, s. 93.
- 80) KOLÁŘ, Jiří. *Křestný list. Ódy a variace. Limb a jiné básně. Sedm kantát. Dny v roce. Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 111.
- 81) tamtéž, s. 110.
- 82) tamtéž.
- 83) BLATNÝ, Ivan. *Verše 1933–1953. Tento večer*. Brno: Atlantis, 1994, s. 143.
- 84) V Řepišti pracoval na nádraží J. Kainar.
- 85) BLATNÝ, Ivan. *Verše 1933–1953. Tento večer*. Brno: Atlantis, 1994, s. 143.
- 86) HANČ, Jan. *Události*. Praha: Torst 1995, s. 36-37.
- 87) HAUKOVÁ, Jiřina. *Básně. Cizí pokoj*. Praha: Torst, 2000, s. 125.
- 88) tamtéž, s. 126.
- 89) GROSS, František. Z deníku 1942-1943. *Umění* XLVII, 1999, s. 110.
- 90) HANČ, Jan. *Události*. Praha: Torst 1995, s. 23.
- 91) BLATNÝ, Ivan. *Verše 1933–1953. Melancholické procházky*. Brno: Atlantis, 1994, s. 63.
- 92) Více viz ČERVENKA, Miroslav. *Dějiny českého volného verše*, s. 102nn.
- 93) KAINAR, Josef. *Příběhy, osudy a mýty*. Vybrané spisy 1. Praha: Čs. spisovatel, 1987, s. 390.
- 94) HANČ, Jan. *Události*. Praha: Torst 1995, s. 35.
- 95) HAUKOVÁ, Jiřina. *Básně. Cizí pokoj*. Praha: Torst, 2000, s. 71.
- 96) BLATNÝ, Ivan. *Verše 1933-1953. Tento večer*. Brno: Atlantis 1994, s. 110.

SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY

PRAMENY

A/ TEXTY

- BLATNÝ, Ivan. *Verše 1933–1953*. Brno: Atlantis, 1994.
- HANČ, Jan. *Události*. Praha: Torst, 1995.
- HAUKOVÁ, Jiřina. *Básně. Cizí pokoj*. Praha: Torst, 2000.
- KAINAR, Josef. *Příběhy, osudy a mýty*. Vybrané spisy 1. Praha: Čs. spisovatel, 1987.
- KOLÁŘ, Jiří. *Dílo Jiřího Koláře. Svazek I. (Křestný list. Ódy a variace. Limb a jiné básně. Sedm kantát. Dny v roce. Roky v dnech)*. Praha: Odeon, 1992.

B/ OBRAZY

- KAMIL LHOTÁK, Vstříct osudu (Příjezd vlaku do nádraží). 1948, olej, plátno, 95x110 cm, Oblastní galerie v Liberci
- FRANTIŠEK HUDEČEK, Nádraží s větrným mlýnem. 1941, olej, plátno, 55x80,5 cm
- FRANTIŠEK GROSS, Zahrada u Bertramky. 1941, olej, lepenka, 50x70 cm, GMU Hradec Králové
- FRANTIŠEK HUDEČEK, Ulice v Deivicích. olej na překližce, 26,5x45,5 cm
- FRANTIŠEK GROSS, Krajina s komínem. olej, lepenka, 41,5x59 cm, GMU Hradec Králové
- FRANTIŠEK GROSS, Střechy. 1943, olej, lepenka, 28,5x26 cm, Galerie hlavního města Prahy
- FRANTIŠEK GROSS, Rozmluva. 1947, olej, plátno, 150x115 cm, České muzeum výtvarného umění v Praze
- MIROSLAV HÁK, Holešovice. 1943, fotografie, 29,8x39,7 cm, pozdější zvětšenina
- MIROSLAV HÁK, Ve dvoře. 1943, fotografie, 59,4x49,8 cm, pozdější zvětšenina, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze
- KAMIL LHOTÁK, Ohrada snů. 1941, olej, dřevo, 36x45 cm, Národní galerie v Praze
- KAMIL LHOTÁK, Ohrada s dětskými kresbami. 1943, olej, překližka, 22x33 cm, Národní galerie v Praze
- LADISLAV ZÍVR, Muž u stroje. 1948, patinovaná terakota, v. 41 cm, Galerie umění, Jiřín
- LADISLAV ZÍVR, Fotoreportér. 1947, patinovaná pálená hlína, v. 60 cm, Státní galerie výtvarného umění, Zlín
- LADISLAV ZÍVR, Rentoenolog. 1942, polychromovaná pálená hlína
- JAN SMETANA, Růžový večer. 1943, olej, překližka, 19x39 cm
- FRANTIŠEK GROSS, Večer nad rajskou zahradou. 1943, olej, 27x33,5 cm, Národní galerie v Praze
- BOHUMÍR MATAL, Střihali dohola malého chlapečka. 1946, olej, plátno, 75,5x65 cm, Moravská galerie Brno
- JAN SMETANA, Ulice. 1944, lavírovaná kresba tuší, akvarel, 23x31 cm
- KAREL SOUČEK, Ulice v dešti. 1945, lept, 23,5x33,7 cm, Národní galerie v Praze (Grafická sbírka)
- JAN KOTÍK, Ulice. 1944, suchá jehla, 16,7x22,7 cm, Národní galerie v Praze (Grafická sbírka)

- JAN KOTÍK, Z ulice, 1942-1943, olej
- FRANTIŠEK HUDEČEK, Noční chodec II. 1941, kresba perem, akvarel, 41x57,5 cm
- FRANTIŠEK HUDEČEK, Vesmír v ulici. 1941, kresba perem tuší, papír, 45x32,7 cm
- FRANTIŠEK HUDEČEK, Noční chodec. 1943, tuš, tužka, papír, 22x33 cm
- FRANTIŠEK HUDEČEK, Noční chodec - svědek. 1943, olej, lepenka, 60x40 cm
- FRANTIŠEK HUDEČEK, Noční chodec. 1943, akvarel, 29x20,8 cm
- FRANTIŠEK HUDEČEK, Svědek. 1943, olej, lepenka, 47,5x29 cm, Muzeum umění Olomouc
- FRANTIŠEK HUDEČEK, Noční chodec. 1947, lept, akvarel, papír, 8,1x10,6 cm
- MIROSLAV HÁK, Okraj Prahy. 1947, fotografie, 59,3x49,2 cm
- KAMIL LHOTÁK, Letní podvečer v Holešovicích. 1943, olej, lepenka, 14,5x25,5 cm, Muzeum hlavního města Prahy
- JAN SMETANA, Příjezd do města. 1941, olej, lepenka, 24x31 cm, galerie Klatovy, Klenová
- KAMIL LHOTÁK, Dvě montgolfiéry. 1942, olej, plátno, 30x40 cm, Muzeum umění v Olomouci
- FRANTIŠEK GROSS, Libeň. 1945, olej, lepenka, 82x119 cm, Národní galerie v Praze
- MIROSLAV HÁK, Poem. 1943, fotografie, 21,3x29,5 cm
- MIROSLAV HÁK, Plynojem, 1945, fotografie, 22x17,2 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze
- KAMIL LHOTÁK, Nostalgie letního odpoledne. 1940, olej, plátno, 50x60 cm, Národní galerie v Praze
- FRANTIŠEK GROSS, Pražská ulice. 1942, olej, 20x45 cm
- KAMIL LHOTÁK, Vstříct osudu (Nádraží). 1948, olej, plátno, 95x110 cm, Oblastní galerie v Liberci
- FRANTIŠEK HUDEČEK, Nádraží ráno. 1941, kresba perem
- JAN SMETANA, Konečná stanice. 1944, olej, plátno, 50x70 cm, Národní galerie v Praze

LITERATURA

- AUGUSTIN, L. H. *Kamil Lhoták*. Praha: Academia, 2000.
- BACHELARD, Gaston. *Poetika priestoru*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1990.
- BLATNÝ, Ivan. *Texty a dokumenty*. Brno: Atlantis, 1999.
- BLAŽÍČEK, Přemysl. Skupina 42 – nové směřování poezie. In BLAŽÍČEK, Přemysl. *Kritika a interpretace*. Praha: Triáda, 2002, s. 105-125.
- CIESLAR, Jiří. *Kolářovy dávné otázky (Nad Jiřím Kolářem, hlavně deníkovým)*. In Hlas deníku. Praha: Torst, 2002, s. 259-282.
- CIESLAR, Jiří. *Český deník a Události Jana Hanče*. Praha: Torst, 2002, s. 283-300.
- DVOŘÁK, František. *Kamil Lhoták*. Praha: Odeon, 1985.
- Dílo Miroslava Háka. S úvodním textem Anny Fárové. Soubor 12 fotografií. Praha: Pressfoto, 1967.
- František Hudeček*. Špálova galerie, Krajská galerie Hradec Králové 14. 5.-7. 6. 1970, text katalogu autor, nestr.
- Gross, Hák, Zivr*. Galerie Vincence Kramáře 19. 2.-27. 3. 1967, text katalogu Jiří Šetlík, nestr.
- GROSS, František. *František Gross*. Praha: Obelisk, 1969.
- GROSS, František. Z deníku 1942-1943. *Umění XLVII*, 1999, s. 109-113.
- GROSSMAN, Jan. Nová česká lyrika (1948). In GROSSMAN, Jan. *Analýzy*. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 53-62.

- HÁK, Miroslav. *Očima – Svět okolo nás*. Úvod L. Linhart. Báseň J. Kolář. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1947.
- HÁK, Miroslav. *Fotografie z let 1940-1958*. Úvodní text Jiří Kolář. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959.
- HAUKOVÁ, Jiřina. *Záblesky života*. Jinočany: H&H, 1996.
- HODROVÁ, Daniela. *Město*. In HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím (kapitoly z literární topologie)*. Praha: KLP, 1994, s. 94-108.
- HODROVÁ, Daniela a kol. *Paměť a proměny míst (na okraj tematologie a topologie)*. In HODROVÁ, Daniela. *Poetika míst*. Praha: H&H, 1997, s. 5-24.
- HODROVÁ, Daniela a kol. *Smysl pokoje*. In HODROVÁ, Daniela. *Poetika míst*. Praha: H&H, 1997, s. 217-238.
- HUDEČEK, František. *Prehistorie malířského tvora*. *Umění XVI*, 1966, č. 8, s. 393-399.
- František Hudeček*. Špálova galerie, Krajská galerie Hradec Králové 14. 5.-7. 6. 1970, nestr.
- CHALUPECKÝ, Jindřich. *Obtjoba umění*. Praha: Československý spisovatel, 1991.
- CHALUPECKÝ, Jindřich. *Počátky Skupiny 42*. *Výtvarná práce II*, 1963, č. 19-20, s. 1, 8-9.
- CHALUPECKÝ, Jindřich. *Příběh Jiřího Koláře*. In *Jiří Kolář*. Praha: Odeon, 1993, s. 19-40.
- Jan Smetana*. Topičův salon 23. 3.-20. 4. 1948, Praha, text katalogu Otakar Mrkvička, nestr.
- Jan Smetana – kresby*. Galerie moderního umění v Hradci Králové 6. 1.-20. 2. 1994, Oblastní galerie Vysočiny, Jihlava 10. 3.-24. 4. 1994, text katalogu Eva Neumannová, nestr.
- Kamil Lhoták*. Galerie hlavního města Prahy Staroměstská radnice červenec-srpen 1987, Západočeská galerie Plzeň Masné krámy 1987, text katalogu František Dvořák, nestr.
- KARFÍK, Vladimír. *Vstup do Kolářova básnického díla*. In KARFÍK, Vladimír. *Literatura je čitelná (k moderní české próze a poezii)*. Brno: Periplum, 2002, s. 95-235.
- KOTALÍK, Jan. *Karel Souček*. Praha: Odeon, 1983.
- KOTALÍK, Jan. *František Gross*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1963.
- KROPÁČEK, Pavel. *Lidské automaty v umění, Volné směry 37*, 1941-1942, č. 7, 2. 6., s. 209-210.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*. Praha: SNKLHU, 1960.
- LOPATKA, Jan. *Deníkové dílo Jana Hanče*. In LOPATKA, Jan. *Předpoklady tvorby*. Praha: Čs. spisovatel, 1991, s. 77-86.
- MACURA, Vladimír: *Továrna – dvojí mýtus*. In HODROVÁ, Daniela a kol. *Poetika míst* Praha: H&H, 1997, s. 177-197.
- MIČKO, Miroslav. *Skupina 42 po patnácti letech*. *Výtvarná práce 11*, 1963, č. 11-12, 19. 7., s. 3-4.
- Miroslav Háek – fotografie*. Praha: Pražský dům fotografie, 1994, text katalogu Jan Mičoch.
- NAVRÁTIL, Václav. *O smutku, lásce a jiných věcech*. Praha: Torst, 2003, s. 246-346.
- NAVRÁTIL, Václav. *Čas vědecký. Čas básnický*. Praha: Torst, 2003, s. 352-354.
- NAVRÁTIL, Václav. *Transcendentální objekt v obraze*. Praha: Torst, 2003, s. 355-359.
- Neznámý František Hudeček 1931-1964*. 3. výstava Galerie Vincence Kramáře 10. 1.-8. 2. 1965, text katalogu Eva Petrová.

- Obrazy a kresby Františka Hudečka*. 52. výstava Vilémovy galerie 3.1.-26. 1. 1947, text katalogu Jiří Kolář, Jiří Kotalík, nestr.
- PEŠAT, Zdeněk. Literární Skupina 42. In PEŠAT, Zdeněk – PETROVÁ, Eva. *Skupina 42*. Brno: Atlantis 2000, s. 430-450.
- PEŠAT, Zdeněk – PETROVÁ, Eva. *Skupina 42*. Brno: Atlantis 2000.
- PEŠAT, Zdeněk. Literatura Skupiny 42. In PEŠAT, Zdeněk. *Tři podoby literární vědy*. Praha: Torst 1998, s. 70-97.
- PETROVÁ, Eva. Mýtus civilizace v obrazech malířů Skupiny 42. *Umění*/XII, 1964, č. 3, s. 231-253.
- PETROVÁ, Eva. *Jan Smetana*. Praha: Odeon, 1987.
- PETROVÁ, Eva. Společenství individualit. In PETROVÁ, Eva a kol. *Skupina 42*. Praha: Akropolis a GHMP, 1998, s. 15-108.
- PETROVÁ, Eva. Skupina 42. In PEŠAT, Zdeněk – PETROVÁ, Eva. *Skupina 42*. Brno: Atlantis 2000, s. 409-429.
- PETROVÁ, Eva. *František Gross*. Praha: Vltavín, 2004.
- PETROVÁ, Eva. *František Hudeček*. Praha: Obelisk, 1969.
- PETROVÁ, Eva. *František Hudeček*. KRESBY. Praha: Vltavín, 2004.
- PETROVÁ, Eva. *Jan Smetana*. Praha: Odeon, 1987.
- PETROVÁ, Eva a kol. *Skupina 42*. Praha: Akropolis – GHMP, 1998.
- Skupina 1942. Akvarely, kresby, grafika*. Praha: Pošova galerie 30. 8.-23. 9. 1945, text katalogu Jiří Kotalík, nestr.
- Skupina 42*. Severočeská galerie v Litoměřicích 8. 6.-13. 8. 1989, Východočeská galerie v Pardubicích 14. 9.-12. 11. 1989, Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě 14. 12.-31. 1. 1990, text katalogu Eva Petrová, nestr.
- SRP, Karel. Jinakost všednosti. In PETROVÁ, Eva a kol. *Skupina 42*. Praha: Akropolis – GHMP, 1998, s. 185-196.
- SRP, Karel. Mýtus u Václava Navrátila. In NAVRÁTIL, Václav. *O smutku, lásce a jiných věcech*. Praha: Torst, 2003, s. 525-534.
- SRP, Karel. Pointy povědecké doby. In NAVRÁTIL, Václav. *O smutku, lásce a jiných věcech*. Praha: Torst, 2003, s. 581-597.
- TRÁVNÍČEK, Jiří. Svědek v poezii Skupiny 42. In HODROVÁ, Daniela a kol. *Proměny subjektu I*. Praha: ÚČSL ČAV 1993, s. 131-141.
- TRÁVNÍČEK, Jiří. Ortel svobody. In TRÁVNÍČEK, Jiří. *Poezie poslední možnosti*. Praha: Torst, 1996, s. 37-52.
- TOMEŠ, Jan Maria. Doslov. In BLATNÝ, Ivan. *Verše 1933-53*. Brno: Atlantis, 1995, s. 611-648.
- TOMEŠ, Jan Maria. Tento večer. In TOMEŠ, Jan Maria. *Slovo a tvar*. Praha: Torst, 2003, s. 59-104.
- TYPLT, Jaromír, F. (red.) *Konfese Ladislava Živra*. Brno: Host, 1997.
- UHROVÁ, Olga. František Hudeček: Chodci. *Umění*/1985, č. 3, s. 254-269.
- URBÁNEK, Zdeněk. Poznámky o Janu Hančovi. *Tvář*/1965, č. 5, s. 25-28.

ANOTACE | VYOBRAZENÍ V PŘÍLOŽI

autor: Jana Zaoralová, PedfUK

název: K poetice Skupiny 42.

podnázev: Vazba mezi výtvarnými a básnickými obrazy

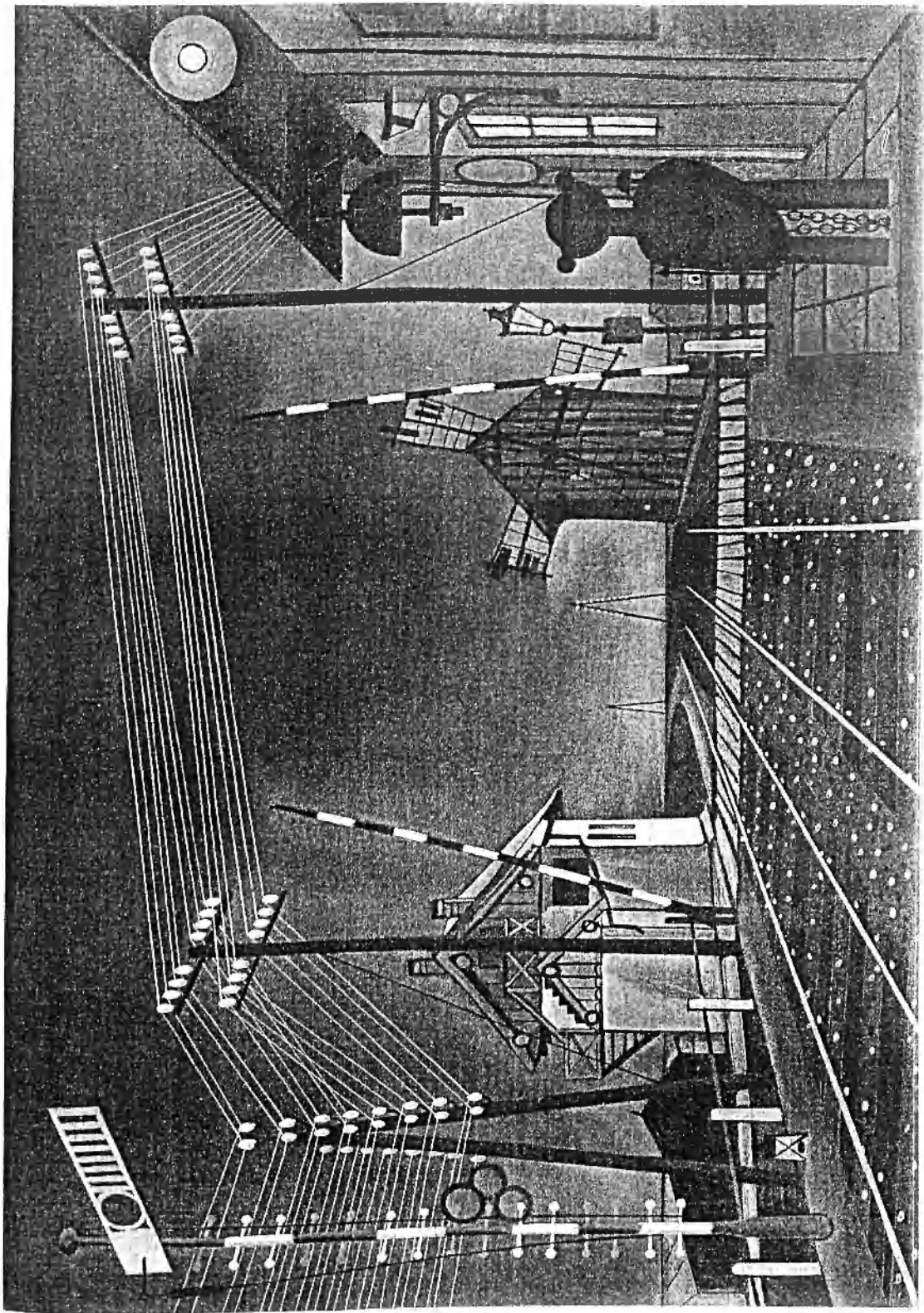
počet stran: 76

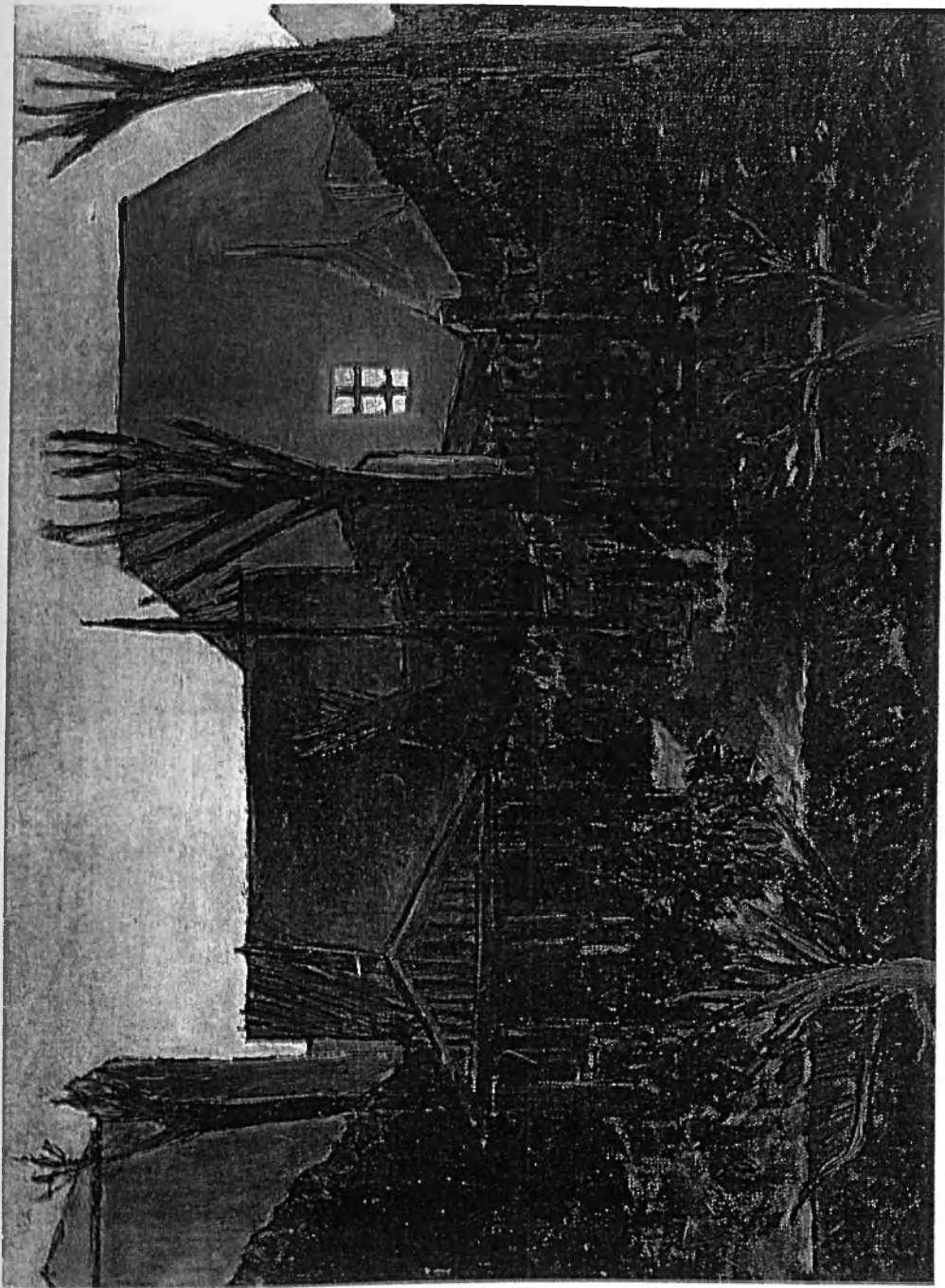
Diplomová práce zkoumá souvislosti básnického a výtvarného vidění ve Skupině 42. Sleduje, jak se prolínaly obrazy v jejich dílech a jak umělci ztvárnili topos města a topos periferie. Na opozici vertikální a horizontální linie jsme analyzuje mezní, přechodový prostor nazvaný mezi-prostor.

klíčová slova: Skupina 42 – česká poesie 40. let – poesie a malířství – městské motivy – prostor periferie – mezi-prostor

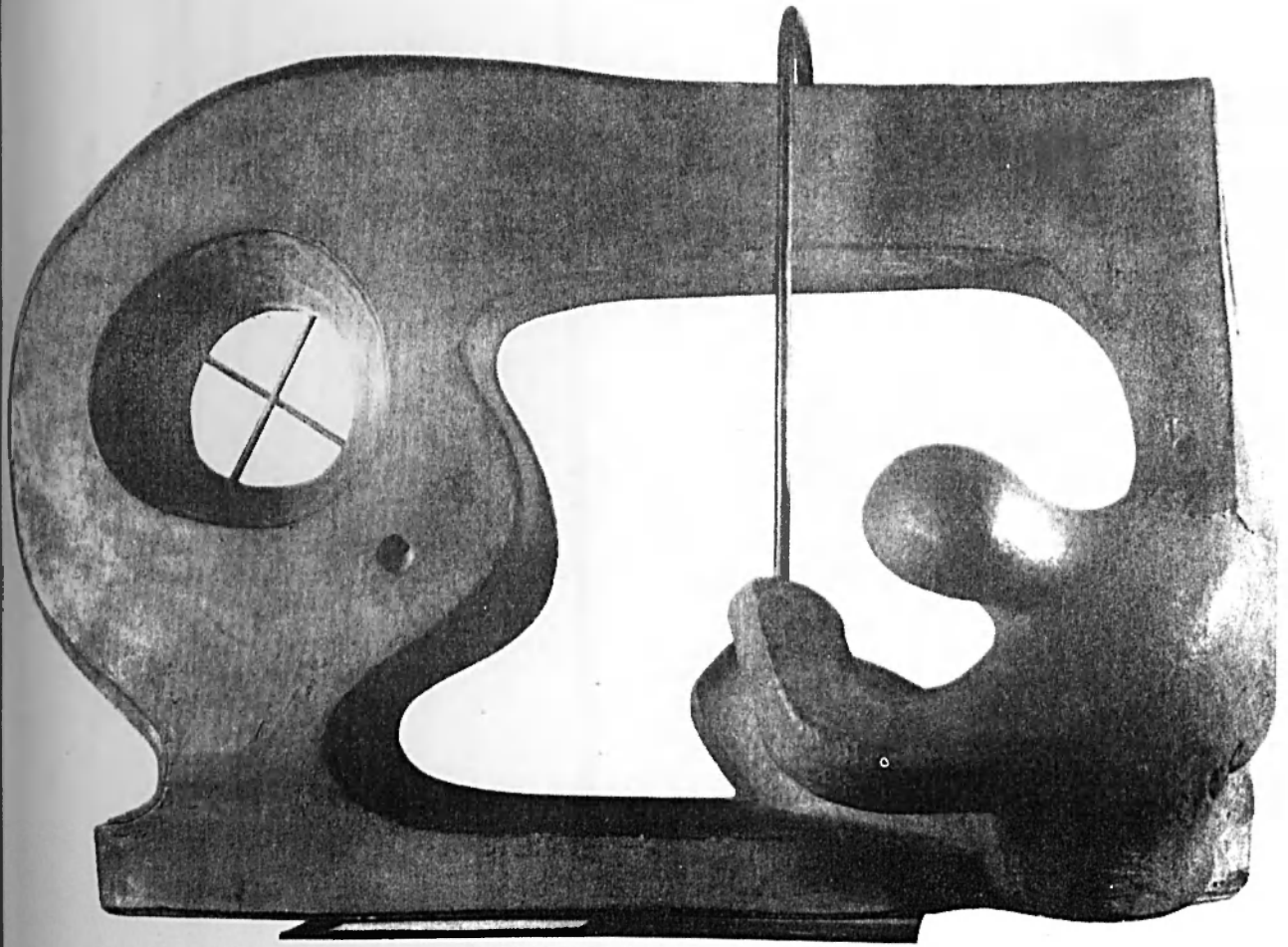
SEZNAM VYOBRAZENÍ V PŘÍLOZE

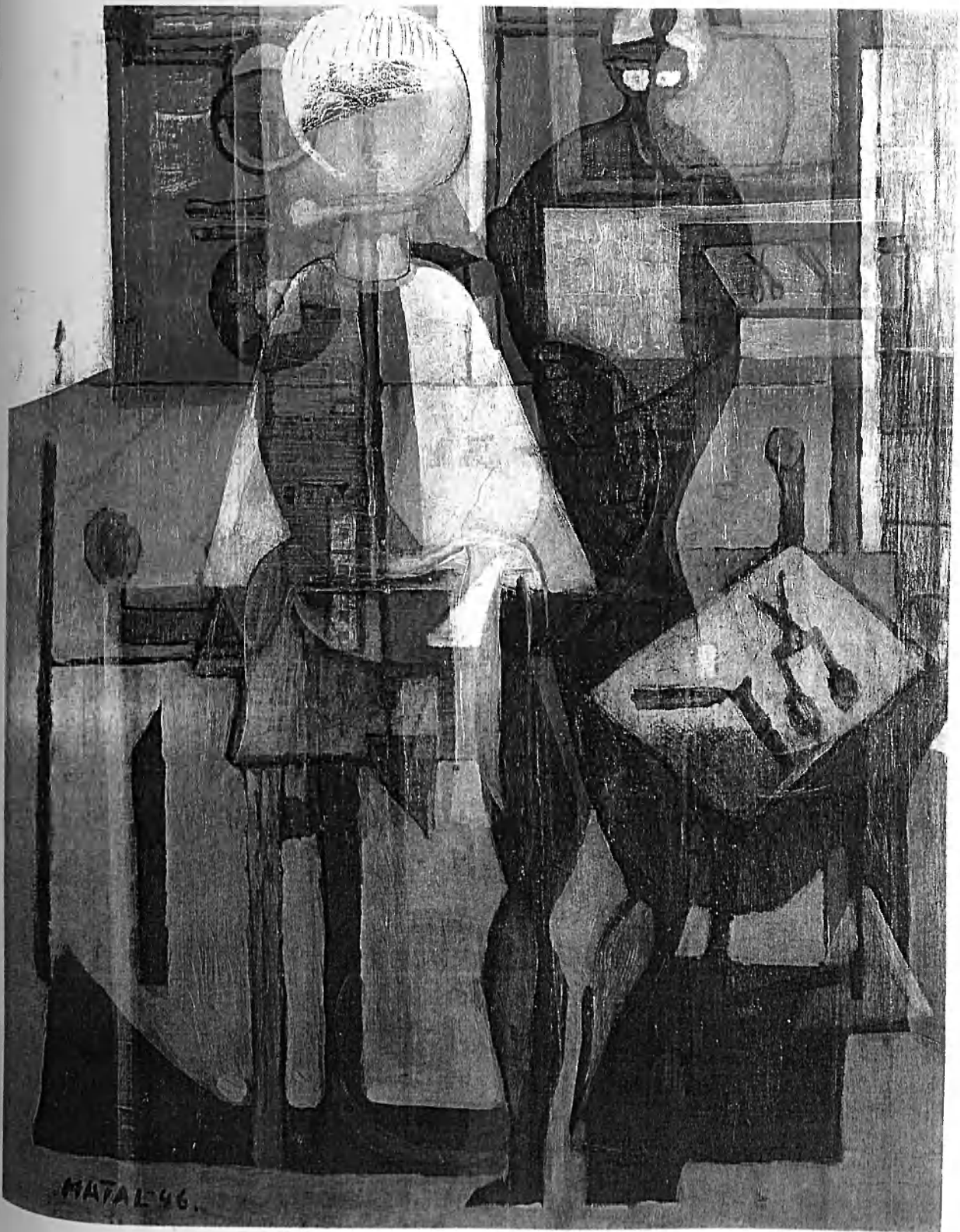
1. FRANTIŠEK HUDEČEK, Nádraží s větrným mlýnem. 1941, olej, plátno, 55x80,5 cm
2. FRANTIŠEK GROSS, Zahrada u Bertramky. 1941, olej, lepenka, 50x70 cm, GMU Hradec Králové
3. KAMIL LHOTÁK, Ohrada snů. 1941, olej, dřevo, 36x45 cm, Národní galerie v Praze
4. LADISLAV ZÍVR, Muž u stroje. 1948, patinovaná terakota, v. 41 cm, Galerie umění, Jiřín
5. BOHUMÍR MATAL, Stříhali dohola malého chlapečka. 1946, olej, plátno, 75,5x65 cm, Moravská galerie Brno
6. JAN SMETANA, Ulice. 1944, lavírovaná kresba tuší, akvarel, 23x31 cm
7. JAN KOTÍK, Ulice, 1944, suchá jehla, 16,7x22,7 cm, Národní galerie v Praze (Grafická sbírka)
8. JAN KOTÍK, Z ulice. 1942-1943, olej
9. FRANTIŠEK HUDEČEK, Noční chodec II. 1941, kresba perem, akvarel, 41x57,5 cm
10. FRANTIŠEK HUDEČEK, Noční chodec. 1943, akvarel, 29x20,8 cm
11. FRANTIŠEK HUDEČEK, Svědék. 1943, olej, lepenka, 47,5x29 cm, Muzeum umění Olomouc
12. MIROSLAV HÁK, Okraj Prahy. 1947, fotografie, 59,3x49,2 cm
13. JAN SMETANA, Příjezd do města. 1941, olej, lepenka, 24x31 cm, galerie Klatovy, Klenová
14. FRANTIŠEK GROSS, Libeň. 1945, olej, lepenka, 82x119 cm, Národní galerie v Praze
15. MIROSLAV HÁK, Plynojem. 1945, fotografie, 22x17,2 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze
16. KAMIL LHOTÁK, Nostalgie letního odpoledne. 1940, olej, plátno, 50x60 cm, Národní galerie v Praze
17. KAMIL LHOTÁK, Vstříct osudu (Nádraží). 1948, olej, plátno, 95x110 cm, Oblastní galerie v Liberci
18. FRANTIŠEK HUDEČEK, Nádraží ráno. 1941, kresba perem
19. JAN SMETANA, Konečná stanice. 1944, olej, plátno, 50x70 cm, Národní galerie v Praze

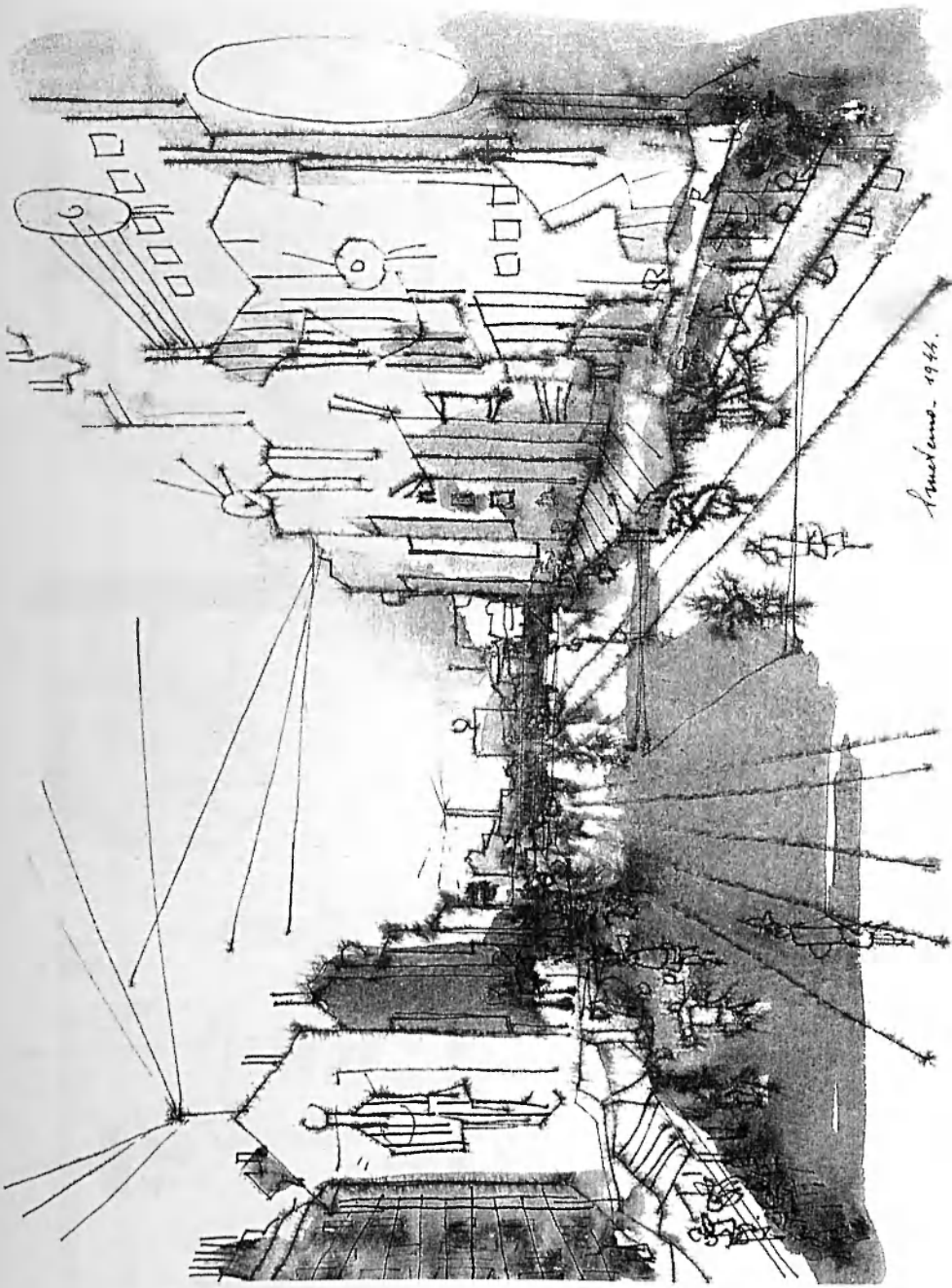


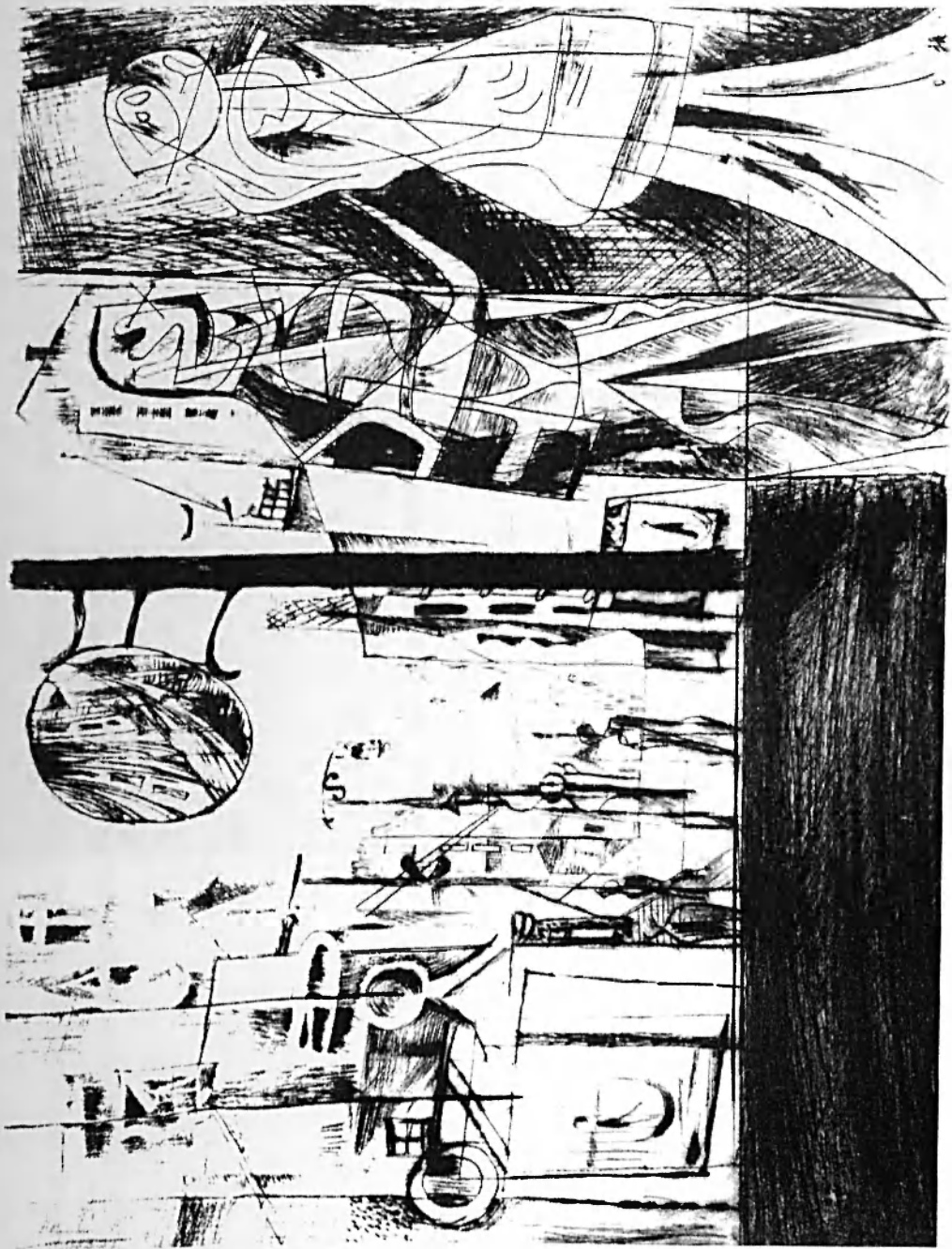


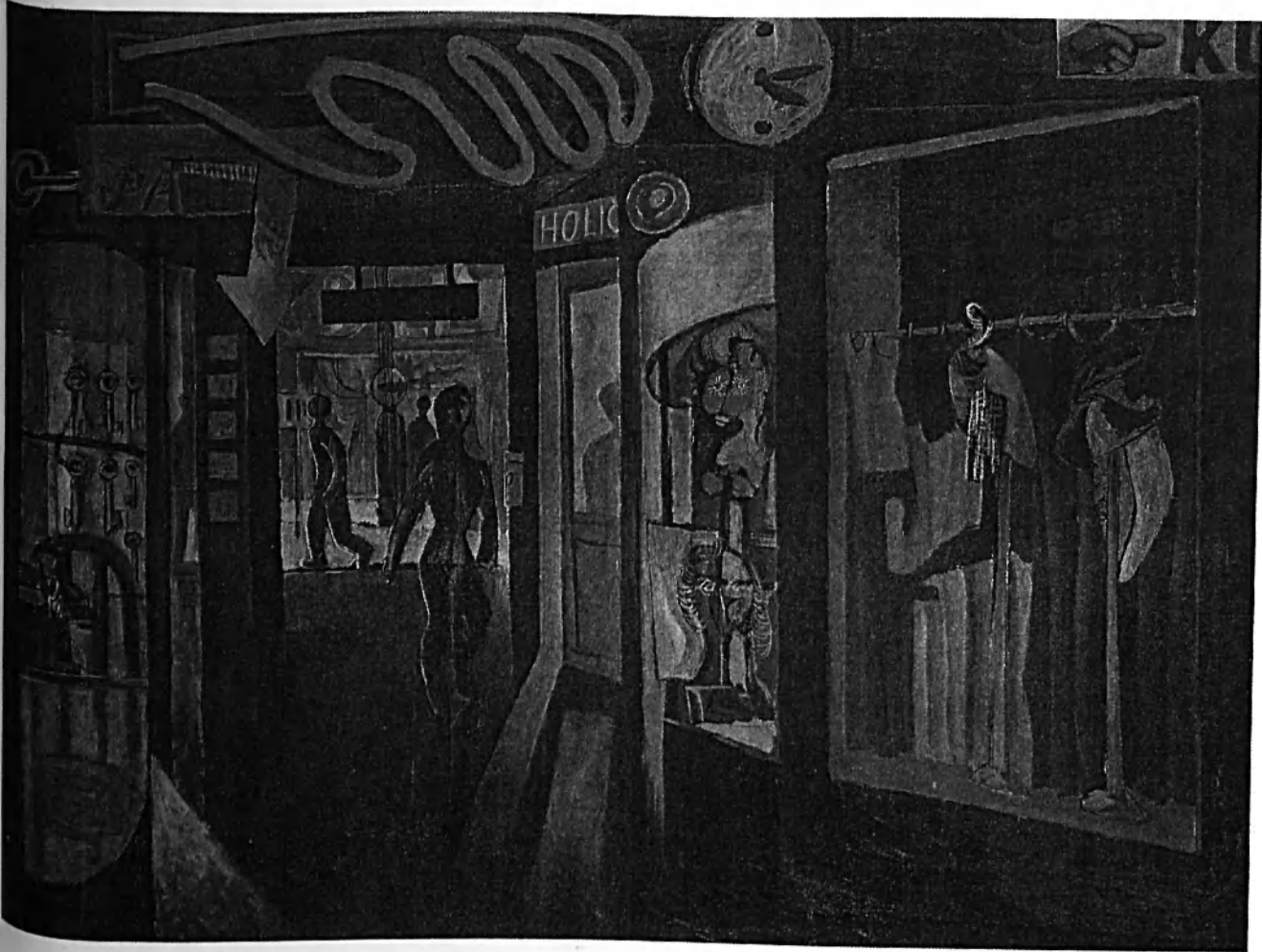


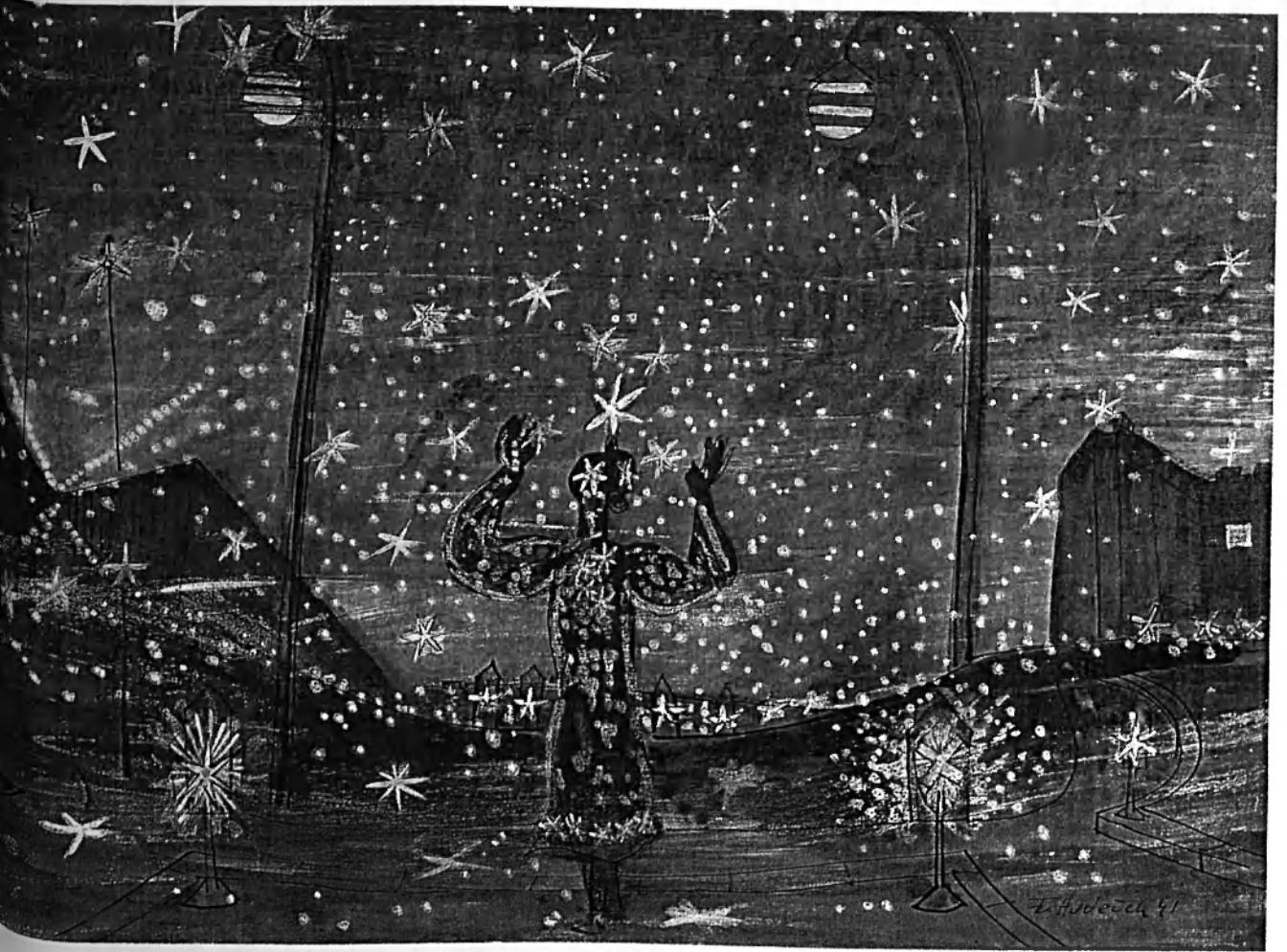














R. HUDSON 43

