



Pedagogická
fakulta
Faculty
of Education

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

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Pedagogická fakulta
Katedra výtvarné výchovy

Diplomová práce

Nádraží – průnik tématu městské
krajiny utvářené průmyslovou revolucí
do české malby 30. a 40. let
20. století

The Railway Station – The Introduction of the
Theme of Urban Landscape Shaped by the
Industrial Revolution in Czech Painting of 1930's
and 1940's

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

České Budějovice 2019

Prohlášení

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

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

V Českých Budějovicích dne.....

.....
podpis studentky

Poděkování

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

Abstrakt

Diplomová práce s názvem *Nádraží – průnik tématu městské krajiny utvářené průmyslovou revolucí do české malby 30. a 40. let 20. století* se dělí na část teoretickou a praktickou. V teoretické části je zachycena česká malba první poloviny dvacátého století, která je spojena s rozvojem měst po průmyslové revoluci a člověkem nacházejícím se ve městě. Umělci se pokoušeli reflektovat novou situaci originálním způsobem, který je aktuální i dnes. Pozornost je věnována především Skupině 42 a jejím protagonistům. Práce obsahuje přehled umělců a reprezentativní výběr děl, které ukazují problém vztahu člověka k výzvám, které přináší moderní doba. V teoretické a převážně v praktické části je kladen důraz na fenomén nádraží, který je spojen s rozvojem měst, a slouží k přepravě osob a zboží. V práci je nastíněn problém pochopení výtvarně zachycené všední skutečnosti člověka žijícího ve městě, odlišení abstraktního a konkrétního a jejich vzájemné propojení. Součástí praktické části jsou fotografie, skici, úvahy a samotný obraz, který se pokouší o vyjádření tohoto problému.

Klíčová slova

skutečnost, technika, Skupina 42, nádraží, chodec

Formát bibliografické citace práce

PALUŠOVÁ, Mária. *Nádraží – průnik tématu městské krajiny utvářené průmyslovou revolucí do české malby 30. a 40. let 20. století*. České Budějovice, 2019. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Pedagogická fakulta. Katedra výtvarné výchovy. Vedoucí práce: MgA. Petr Brožka, Ph.D.

Abstract

This diploma thesis called *The Railway Station – The Introduction of the Theme of Urban Landscape Shaped by the Industrial Revolution in Czech Painting of 1930's and 1940's* is divided into two parts, theoretical and practical. The theoretical part deals with the Czech painting of the thirties and forties mainly. The painting of this period reacts on the development of the cities after the industrial revolution and the change of the stands. The new situation was reflected by the artists originally. The theoretical part is focused on Group 42 and its members mainly. The artists and their pieces of work show the issues of the progress. Both parts, practical part mainly, put the emphasis on the phenomenon of the railway station. The railway station is connected with the development of the cities and it serves for the transport of people and goods. There is the outlining of the problem of artistically captured everyday reality of man living in the city in this thesis, there is the differentiation of abstract and concrete imaging and its interconnection. The practical part contains photos, sketches and final painting. The railway station is depicted in the painting. The problem of reality and abstract and concrete imaging are expressed in the painting.

Key words

reality, technique, Group 42, railway station, walker

OBSAH

Úvod.....	8
I. Teoretická část	10
1 Kulturní důsledky průmyslové revoluce	11
1.1 Pára a černé uhlí – hnací síly průmyslové revoluce.....	11
1.2 Společenské změny v době průmyslové revoluce	13
1.3 Město centrem dění	14
1.4 Vznik železnice, nádraží jako městská brána	16
1.5 Zachycení rozvoje průmyslu v dílech tehdejších umělců	17
1.5.1 Vliv fotografie	19
1.6 Vliv industrializace na kulturu	20
2 Téma města a techniky v dílech českých malířů	21
2.1 České malířství 19. století a první poloviny 20. století.....	21
2.2 Odraz pokroku vědy a techniky v avantgardním umění.....	23
2.2.1 Avantgardní umění jako východisko.....	23
2.2.1.1 Vznik avantgardních uměleckých skupin	24
2.2.1.2 Vliv futurismu.....	26
2.2.1.3 Vliv německého expresionismu a fauvismu	27
2.2.1.4 Vliv surrealismu a vybraní reprezentanti v Čechách.....	27
2.2.1.4.1 Surrealistická skupina.....	29
2.3 Zachycení civilizace – město ve středu zájmu	31
2.3.1 Sedm v říjnu.....	32
2.3.2 Skupina Ra.....	33
2.3.3 Skupina 42	33
3 Skupina 42 – umělci inspirovaní urbanizací, scénami městské krajiny a dopravy	34
3.1 Zápas o umělecký program Skupiny 42 v atmosféře názorové polarizace na české výtvarné scéně	34
3.2 Výtvarný a teoretický vývoj Skupiny 42.....	38
3.2.1 Vliv osobností a teoretických proklamací dvacátých a třicátých let na formování Skupiny 42	40
3.2.2 Vznik Skupiny 42	44
3.2.3 Rozpad Skupiny 42	45

3.3 Popis některých děl vybraných umělců	46
II. Praktická část	53
4 Výtvarné zpracování tématu nádraží jako součásti městské krajiny – inspirace Skupinou 42	54
4.1 Nádraží – pevný bod v neustálém pohybu	56
4.2 Realizace fotodokumentace, skic a malby	57
Závěr	59
Seznam použitých zdrojů	61
Seznam příloh.....	66
Přílohy I.....	67
Přílohy II.....	73
Zdroje příloh I.....	86

Úvod

Předkládaná práce se skládá ze dvou částí – teoretické a praktické. V teoretické části se zaměřuje na problematiku zobrazení městské krajiny v českém výtvarném umění první poloviny dvacátého století s důrazem na období třicátých a zejména čtyřicátých let. Výtvarné umění tohoto období se formovalo v prostředí utvářeném důsledky válek, vzestupem průmyslové výroby, rozvojem vědy a techniky.

Předcházelo mu a zároveň ho prolínalo údobí proměn a excentričnosti české avantgardní tvorby pracující v kontextu evropského umění. Umělecké projevy první poloviny dvacátého století měly obecně tendence vyrovnávat se s důsledky probíhající urbanizace a průmyslové revoluce, která se projevila v revoluční změně společenského a sociálního uspořádání. Umělci objevovali a nalézali smysl veřejného působení a určité spoluzodpovědnosti za stav nejširší kultury. Většinou reagovali na technický pokrok s optimismem, přijímali jej a vytvářeli novou skutečnost opíraje se o nové vědecké poznatky ze studia přírody a psychologie. Revolučně se změnil a definoval vztah mezi člověkem a přírodou, stejně tak obecnější společenský přístup k přírodě a městskému prostředí. Výtvarné umění a kultura zároveň v mnohém vytvářely podhoubí a zpětnou vazbu mimořádným změnám společenského vnímání a citění doby.

Cílem teoretické části je nastínění vztahu mezi uměním a industrializovaným prostředím. Dalším cílem je v užším slova smyslu zachycení vztahu člověka k stroji, k životu v průmyslových zónách měst a jejich vzájemná interakce. V neposlední řadě je cílem i formulace vlastního výtvarného názoru, který se ve výsledku odráží v praktické části práce.

Teoretická část diplomové práce sleduje a snaží se o pochopení souvislé řady změn, které se udály díky průmyslové revoluci ve společnosti a kultuře od poloviny 18. století a které významně proměnily svět. Úvodní kapitoly jsou věnovány průmyslové revoluci. Práce se zabývá počátky zavedení železnice a vlakové dopravy. Fenomén nádraží a cestování se odrážel ve společenském dění, zasahoval do každodenní společenské reality a zásadním způsobem ovlivnil celosvětový společenský vývoj.

Text dále přináší náhled na proměny českého malířství v průběhu devatenáctého století a počátku dvacátého století. Téma civilizace a vnímání městského života se významně odráželo ve výtvarném umění a kultuře v první polovině dvacátého

století a u nás dosáhlo největšího rozkvětu ve čtyřicátých letech. Práce neopomíná ani souvislosti, které ovlivnily tehdy nové výtvarné tendence. Výkladová linie textu se neobejde bez výčtu řady výtvarných skupin, umělců a směrů zasahujících do kulturního prostředí první poloviny dvacátého století u nás. Práce se pokouší o komparaci a porozumění jednotlivým uměleckým stylům tak, aby ozřejmila souvislosti vzniku městského tématu v kontextu doby. Text se dále věnuje uměleckým sdružením, která se do dějin českého umění zapsala v souvislosti s tématem městského prostředí a industriální krajiny nejvýznamněji. Tyto skupiny pocítovaly vnitřní odpovědnost za stav společnosti. Samostatná, třetí, kapitola je věnována nejvýraznější z těchto skupin. Skupina 42 byla schopná ve své tvorbě zachytit prožívání válečné a poválečné nálady. V kontextu jejího díla vnímáme osobnosti umělců, kteří válkou byli těžce poznamenáni a pro které se technika stala prostředím, ze kterého hledali cestu ven nebo nalézali svůj vztah k němu.

Motivem této práce je mimo jiné i osobní zájem na zkoumání souvislostí, které měly vliv na zobrazování městského života v evropském umění a které následně měly dopad na vývoj umění v českém prostředí. Zájem se týká zejména výše zmíněné umělecké Skupiny 42 v kontextu prožívání své doby a hledání jejího aktuálního odkazu pro současnost.

Pro praktickou část práce je významný i upřímný zájem o fenomén nádraží jako staničního bodu, který není pouhou budovou, je jakousi záhadnou křižovatkou cest živého města.

I. Teoretická část

1 Kulturní důsledky průmyslové revoluce

Průmyslová revoluce, která odstartovala v Anglii v poslední třetině 18. století, byla komplexním procesem změn, někdy také nazýván jako proces denaturalizace¹, který byl doprovázen zrušením klasického ručního řemeslného zpracování a jeho nahrazením dělbou práce v manufakturách a hlavně továrnách. Z hlediska využití materiálů a energie docházelo k osvobození, emancipaci, z područí přírody. To spočívalo v nahrazování přírodních materiálů a energií materiály syntetickými a minerálními.²

Průmyslová revoluce způsobila prudké změny nejen v ekonomické sféře, ale i ve sféře sociální a kulturní.

1.1 Pára a černé uhlí – hnací síly průmyslové revoluce

Anglie, kolébka průmyslové revoluce, měla v šedesátých letech 18. století dobré postavení. Její ostrovní poloha umožňovala obchodování jak se zámořím, tak s evropskými zeměmi. Byla také obohacena o koloniální panství za oceánem. K velkému úspěchu vedlo i obrovské bohatství pod jejím povrchem, které skrývalo mnohočetná ložiska černého uhlí.

Aby si své postavení udržela, musela najít způsob rozvoje vlastních průmyslových zdrojů. V 18. století se větší města soustředila zejména na pobřeží země. Nacházely se tu přístavy určené k obchodu se zámořskými koloniemi, ale i dobové podniky. Bylo nutné městům vyhovět a jejich rozvoj podpořit.³

V Anglii se postupně začala kumulovat třída obyvatelstva, která jí dopomohla k průmyslové expanzi. Byla tvořena převážně uprchlíky nábožensky pronásledovanými v rodných zemích. Obdiv si zasloužilo umění vlámských tkalců, kteří přispěli k výsostnému postavení Anglie v obchodu s vlnou, nebo

¹ [Srov.] SCHIVELBUSCH, Wolfgang. *The railway journey: the industrialization of time and space in the 19th century*. Berkeley, Calif.: University of California Press, 1986. s. 2.

² [Srov.] Tamtéž, s. 2.

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

technická vyspělost německých horníků, jejichž dovednosti těžby kovových rud pomohly v oblastech Cumberlandu a Walesu.⁴

V Anglii bylo až do 18. století nejdůležitější surovinou dřevo. Dřevo se využívalo nejenom v domácnostech, ale hlavně ve stavebnictví, v loděnicích nebo při práci s kovy. Poptávka po něm brzy převyšovala nabídku.

Bylo nezbytné nalézt surovinu, která by dřevo alespoň částečně nahradila. Vedle dřeva se v hojné míře začalo využívat černé uhlí. Těžba probíhala již za vlády dynastie Tudorovců a prvními anglickými uhelnými pány se staly ty, které byly moři blíže a táhly se až k ústí řeky Temže a k jižnímu pobřeží, konkrétně k Newcastleu a Durhamu.⁵

Začaly se rozvíjet základy energetického odvětví průmyslové revoluce.

Práce byla znesnadňována mnoha technickými nedostatky. Ty z velké části vznikaly v důsledku anglického počasí. Ekonomika nemohla růst, dokud její technické zázemí nebylo postavené na pevných a spolehlivých základech.⁶ Postupně narůstající tlak na odbyt surovin se stal prakticky neúnosným. Jak uvádí Zeithammer, bylo zcela běžné, že majitel uhelného dolu vlastnil několik set kusů zvířat, která pomocí rumpálových zařízení čerpala vodu z dolů ven.⁷ Lidé i zvířata byli těžkou prací vyčerpáni.

Bylo zapotřebí další síly, která by s těžbou pomáhala. Nejnáléhavějším technickým problémem se stalo vynalezení motoru, který by podle slov Davida Ramsaye a následného pojmenování patentu vynesl vodu z jam ohněm.⁸ První parní stroj vynalezl Thomas Savery. Uhelná krize byla ale účinněji vyřešena až robustnějším a propracovanějším motorem vynálezce Thomase Newcomena.⁹

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

⁵ [Srov.] Tamtéž, s. 4.

⁶ [Srov.] Tamtéž, s. 5

⁷ [Srov.] ZEITHAMMER, Karel. *Vývoj techniky*. Vyd. 2. přeprac. Praha: České vysoké učení technické, 1997. s. 78

⁸ [Srov.] FAREY, John. *A treatise on the steam engine: historical, practical, and descriptive*. London: Printed for Longman, Rees, Orme, Brown, and Green, 1827. s. 226

⁹ [Srov.] KLINGENDER, Francis Donald, edited and revised by Arthur ELTON. *Art and the industrial revolution*. Reprint. St. Albans, Herts: Paladin, 1975. s. 5.

Koncem 18. století se parní motor, původně vynalezený k zdánlivě omezenému využití pro zajištění těžby surovinových materiálů, stal univerzálním motorem určeným k proměně celé ekonomiky.¹⁰

1.2 Společenské změny v době průmyslové revoluce

Průmyslová revoluce se v průběhu století šířila z Anglie do celého světa. Způsobila nejen rapidní rozvoj průmyslu a změnu v charakteru krajiny, ale „od konce 18. století se se stoupající akcelerací začala rozvíjet exponenciálně se rozvíjející spirála průmyslové nebo podle novější terminologie industriální společnosti.“¹¹ Průmyslová revoluce měla socioekonomické dopady.

Začala se formovat průmyslem zasažená střední společenská třída, která ovlivnila ráz Anglie. Poblíž uhelných dolů a v oblastech, kde se zpracovávaly suroviny na vývoz, se vytvořila skupina obyvatelstva, která nepostradatelně přispěla k budování kulturního obrazu tehdejší britské společnosti. Vedle tvrdé práce se v provinciích rodily nové progresivní myšlenky více necentralizované v metropolích, jak tomu bývalo doposud, ale právě tam, kde se nový technický věk doslova budoval.¹²

Projevy intelektuálního probouzení Anglie bylo možné sledovat v literatuře, která vyjadřovala nový postoj k historii a přírodě. Klingender uvádí některé záznamy dosvědčující objevování nových lokálních minerálů, rostlin a zvířat místními vědci a lidmi ze všech tříd obyvatelstva. Jejich zájem o archeologii a místní historii se významně zvýšil. Anglie připomínala obrovskou laboratoř, ve které se stávalo nemožné možným. Vše bylo doprovázeno revolucí ve farmaření, architektonickými či zahradnickými aktivitami majitelů půd. V těchto místech se soustředil intelektuální život. Budovaly se zde zejména literární a filozofické instituce.¹³

Na tomto území působilo i mnoho významných osobností, mezi nimi i William Roscoe, který se stal jedním ze zakladatelů Liverpool Society for the

¹⁰ [Srov.] KLINGENDER, Francis Donald, edited and revised by Arthur ELTON. *Art and the industrial revolution*. Reprint. St. Albans, Herts: Paladin, 1975. s. 7.

¹¹ PURŠ, Jaroslav. *Průmyslová revoluce: vývoj pojmu a koncepce*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1973. s. 13.

¹² [Srov.] KLINGENDER, Francis Donald, edited and revised by Arthur ELTON. *Art and the industrial revolution*. Reprint. St. Albans, Herts: Paladin, 1975. s. 21-22.

¹³ [Srov.] Tamtéž, s. 23-24.

Encouragement of the Arts of Painting and Design, jež později zorganizovala první výstavy obrazů v anglických provinčních městech.¹⁴ Nejenom to se stalo signálem, že zde probíhalo něco velkolepého, co překračovalo dosavadní možnosti a uvažování v měřítku před průmyslovou revolucí.

Nic však nemělo jen pozitiva. V provinciích bylo možné pozorovat i řadu konfliktů. Počátkem devatenáctého století poblíž uhelných dolů, ale i v továrnách vznikaly rozepře. Egoismus nových mistrů revoluční doby nutil dělníky pracovat až do krajnosti. Spisy tehdejších autorů dokládají tvrdé chování ředitelů továren vůči „pracující“ třídě obyvatelstva. Nutili své podřízené k nikdy nekončící práci, k urychlení výroby.¹⁵

Spory vyústily v několik významných roztržek. Chartisté, první nezávislé politické uskupení průmyslových dělníků, bojovalo za svá práva nejvíce v letech 1837 – 1842. Produkce uhlí se přesto zvýšila pětkrát a kujného železa desetkrát. Import bavlny se zvýšil dokonce patnáctkrát. Délka železnice pro veřejnost se v průběhu jedné generace prodloužila z méně než sto mil na téměř devět tisíc mil v roce 1854.¹⁶

Nejenom Klingender, ale i André Maurois popisuje, jak za průmyslové expanze vypadala anglická viktoriánská společnost. „Po krásné a na venkově dobře živené anglické rase sedmnáctého století přichází bledý městský proletariát.“¹⁷ Industrializace byla příčinou bídy námezdně pracujícího dělnictva.

1.3 Město centrem dění

Město je místem výhradního působení člověka. Ten, podle Fichteho, pronikl do říše lidské autonomnosti a svobody a v přírodních objektech zpředměňuje svou supremacii nad přírodou.¹⁸ V souvislosti s rozbory Maxe Schelera moderní antropologie odhalila, že člověk, který v podstatě není adaptován na žádné určité prostředí, je tímto odkázán k tomu, aby své prostředí měnil k obrazu

¹⁴ [Srov.] KLINGENDER, Francis Donald, edited and revised by Arthur ELTON. *Art and the industrial revolution*. Reprint. St. Albans, Herts: Paladin, 1975. s. 24.

¹⁵ [Srov.] Tamtéž, s. 121-122.

¹⁶ [Srov.] Tamtéž, s. 121-122.

¹⁷ MAUROIS, André. *Dějiny Anglie doplněné o novější období Michelem Mohrtem*. Praha: Lidové noviny, 1993. s. 415.

¹⁸ [Srov.] PURŠ, Jaroslav. *Průmyslová revoluce: vývoj pojmu a koncepce*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1973. s. 22.

svému.¹⁹ Halík, Kratochvíl a Nový podotýkají: „Prostředím moderního člověka je polidštěný svět a pro rostoucí část populace je tím, co člověka stále obklopuje v jeho každodenním životě, město.“²⁰

Vzhledem k nové situaci ve světě od počátku průmyslové revoluce se významným způsobem změnilo i rozložení lidské populace na venkově a ve městech. Za průmyslové revoluce započal proces industrializace, který je podle mnohých termínem nadřazeným průmyslové revoluci, neboť ta je několik desetiletí trvajícím souborným procesem vzestupu a rozkvětu technických a technologických vynálezů, ekonomických a výrobních převratů a výrazných změn v sociálním uspořádání. Industrializace ale pokračuje i dnes, protože je procesem dlouhodobé a nepřetržité přeměny civilizace ze zemědělské společnosti ve společnost moderní a konzumní.²¹

Díky procesu industrializace docházelo také k rozvoji urbanismu, který mnozí historici nazývají termínem „industriální urbanizace“. Pojem vyjadřuje kontinuální rozvoj měst a velkoměst, v nichž se koncentrovaly obchodní zájmy moderní civilizace. Autoři Hohenberg a Leesová nastínili charakteristické rysy industriální urbanizace, kterými jsou růst měřítka a zvýšení hustoty.²²

Již v roce 1861 byl poměr městských a venkovských obyvatel pět ku čtyřem. V roce 1881 se městské obyvatelstvo zdvojnásobilo.²³ Takto již za viktoriánské éry můžeme pozorovat změnu v centralizaci populace z venkova do městského prostředí.

Na jednu stranu se spouštěl proces vytváření aglomerací v místech těžby surovin, díky čemuž docházelo k propojování míst zcela kulturně odlišných od měst mateřských. Současně ale pokračovala výrazná koncentrace do měst.

¹⁹ [Srov.] GEHLEN, Arnold. *Duch ve světě techniky*. Praha: Svoboda, 1972. Filosofie a současnost. s. 30.

²⁰ HALÍK, Pavel, Petr KRATOCHVÍL a Otakar NOVÝ. *Architektura a město*. Praha: Academia, 1996. s. 73.

²¹ [Srov.] JAKUBEC, Ivan a Zdeněk JINDRA. *Dějiny hospodářství českých zemí: od počátku industrializace do konce habsburské monarchie*. Praha: Karolinum, 2006. s. 9.

²² [Srov.] JANATA, Michal. *Velkoměsta v 19. a 20. století - křižovatky změn: urbanistické strategie v komparativní perspektivě*. Ilustroval Michal BRIX. Zlín: Archa, 2016. a *Architektura*. s. 25.

²³ [Srov.] MAUROIS, André. *Dějiny Anglie doplněné o novější období Michelem Mohrtem*. Praha: Lidové noviny, 1993. s. 415.

1.4 Vznik železnice, nádraží jako městská brána

Průmyslová revoluce vyvrcholila stavbou železnice. Bylo to právě sestrojení lokomotivy, co navždy změnilo vzhled krajiny, mnohonásobně zvýšilo rychlost šíření myšlenek, produktivitu práce a proměnilo i systém, jakým se obchodovalo. V roce 1829 byla uspořádána soutěž o tu lokomotivu, která byla schopna přepravit náklad, ale i osoby zhruba na tři kilometry dlouhé trati poblíž vesnice Rainhill. V soutěži zvítězila lokomotiva George Stephensona a jeho syna Roberta, nazvaná The Rocket. „Ta jízda znamenala jednu provždy tečku za koni, lany, stabilními parními stroji, rovinnými ozubnicemi a cyclopedy. Boj byl skončen.“²⁴

V roce 1830 se první, opravdu funkční, výkonná lokomotiva rozjela směrem do Manchesteru z padesáti kilometrů vzdáleného Liverpoolu.

Rozvětvení železnice s sebou přineslo i nutnost nového typu budovy – nádraží. Před průmyslovou revolucí byla veškerá doprava prakticky neviditelnou součástí městského života, který propojovala s okolní krajinou po silnici. Stanice pro koňské povozy sídlily v centrech měst většinou u hostinců, které byly po nich pojmenovány. Tyto stanice byly přímo integrovány do městského života. Rozvoj železnice si ale vyžadoval vybudování staničních bodů, kde by vlaky zastavovaly. Tak železnice definovala vztah mezi cílem destinace, výstupní stanicí, a důvodem cesty - ztotožnila je. Nádraží nebyla z počátku umístěna přímo ve městě, ale na okrajích města, propojovala život města s jeho periferií. Později byla nádraží přesunuta do center měst a stala se pomyslnou vstupní branou do města, která byla často kulturně velmi živelná.²⁵ První moderní stanice ve smyslu, jak ji chápeme dnes, byla postavena právě na Liverpoolsko – Manchesterské trati v roce 1830.²⁶

Svět objevil nové možnosti evoluce, postupného vývoje, spočívající v objevu dimenze pohybu, v možnosti střídání míst a v jejich propojování. Bylo možné využívat různorodosti potenciálu pohybu jako zdroje nového industriálního a kulturního rozvoje společnosti.

²⁴ RINGES, Vladimír. *Století železnic: dějiny dopravy na koleji*. Praha: Karel Synek, 1938. Světové dějiny techniky, sv. 2, s. 34.

²⁵ [Srov.] SCHIVELBUSCH, Wolfgang. *The railway journey: the industrialization of time and space in the 19th century*. Berkeley, Calif.: University of California Press, 1986. s. 171-173.

²⁶ [Srov.] RINGES, Vladimír. *Století železnic: dějiny dopravy na koleji*. Praha: Karel Synek, 1938. Světové dějiny techniky, sv. 2, s. 34.

Díky nástupu parního stroje a nutnosti přesného udržování chodu výroby byl čas výrazně organizován. Továrny pracovaly ve dne, v noci. To bylo do té doby naprosto nevídané. Člověk už nebyl spjat s „časovým rozvrhem“ přírody, ale řádem vytvořeným člověkem.

1.5 Zachycení rozvoje průmyslu v dílech tehdejších umělců

Nové možnosti měly odezvu v uměleckých kruzích. Průmyslové expanze si začali všimnout umělci, kteří do té doby pozorovali a zachycovali převážně divokou přírodu. Charakter krajiny se měnil a to se zrcadlilo v uměleckých reakcích. Od 17. století je možné vysledovat spousty takových výtvarných záznamů.

Olej Petera Hartovera vyobrazující kromě jiného zásobníky uhlí podél řeky Wear je pravděpodobně nejčasnějším výtvarným záznamem vzhledu anglické industriální krajiny.²⁷

Brzy se začalo využívat grafických technik, zejména akvantity, litografie a dřevorytu. V pozadí nezůstávalo malířství ani kresebné studie.

Nejnámější záznamy industriální krajiny jsou však z devatenáctého století. Sem nepochybně patří malíř, který se nejenom svým uměleckým výrazem, ale i vlastním názorem na stav vzrůstajícího průmyslu, zapsal do dějin světového malířství – Joseph Mallord William Turner. Turner byl umělcem, který v mnoha ohledech předběhl svou dobu. Podle Johna Walkera šlo o sňatek mezi uměním a průmyslem, v což doufalo viktoriánské osvícenství. To se ovšem nikdy nestalo.²⁸ Nejenom, že valná většina umělců shledávala průmyslový pokrok odpuzujícím, ale průmyslníci, kteří vytvářeli poptávku na uměleckém trhu, prahli pouze po malebnosti dob minulých. William Turner byl výjimkou. Modernost naprosto obdivoval a obraz *Děšť, pára a rychlost* (viz Přílohy I., obr. 1) je toho důkazem. Pro svou malbu si vybral nejpokročilejší typ lokomotivy ženoucí se po Maidenheadském mostě, který byl mistrovským dílem největšího stavitele mostů své doby, Isambarda K. Brunela.²⁹ Samotné téma malby však

²⁷ [Srov.] KLINGENDER, Francis Donald, edited and revised by Arthur ELTON. *Art and the industrial revolution*. Reprint. St. Albans, Herts: Paladin, 1975. s. 4, 178.

²⁸ [Srov.] WALKER, John a J. M. W TURNER. *Joseph Mallord William Turner*. New York: H. N. Abrams, 1976. s. 140.

²⁹ [Srov.] Tamtéž, s. 140.

vzbuzovalo údiv ještě větší. Thackeray, který recenzoval výstavu Akademie z roku 1844, se k této malbě nadneseně vyjádřil, že Turner překonal všechny své předchůdce. Svět nikdy nespatriil nic podobného.³⁰ Až do impresionismu to byla zcela solitérní malba oslavující věk železnic.³¹

Vedle Turnera nebyla v devatenáctém století o další významné osobnosti malířství nouze. Vzpomeňme dílo Honoré Daumiera z let 1860 – 1870 Vagón třetí třídy (viz Přílohy I., obr. 2). Daumier vyobrazil nové prostředí vlaku přesvědčivě a zdůraznil tak paradox moderní městské civilizace, jímž je samota jednotlivce v množství.³² Přesto, že oba malíři žili v téže době a byli generačními vrstevníky, danou skutečnost zachytili odlišně. Turner pokrok oslavoval, Daumier se obával možného odcizení a samoty.

Jedním ze zcela zásadních objevů bylo používání nových materiálů a následně novátorský přístup k nim. I to se stalo identifikátorem průmyslových revolucí. Za průmyslové revoluce byla hlavním stavebním materiálem železná litina. V průběhu industrializace se nejdůležitějším materiálem postupně stala ocel. „Nové postupy hromadné výroby plávkové oceli, jež zahájily „věk oceli“, byly představeny r. 1855 (...), r. 1865 (...) a r. 1879 (...).“³³

Doba obecné víry ve vědecký a hmotný pokrok, doba průmyslu, našla svůj dokonalý výraz ve světové výstavě v roce 1851. Velkolepost Crystal Palace (viz Přílohy I., obr. 3), který samotný byl průmyslově zpracovanou stavbou, udělala na Angličany obrovský dojem. Mnozí se při této příležitosti poprvé svezli železnicí a poprvé spatřili Londýn.³⁴

Do myslí všech Francouzů, ale i do celosvětového povědomí, se zajisté zapsala světová výstava uskutečněná v roce 1900, která představila Eiffelovu věž, bizarní umělecké dílo své doby, „věku oceli“, oslavující průmyslového ducha celého světa.

³⁰ [Srov.] THACKERAY, *Fraser's Magazine*, June 1844; quoted in John Gage, *Turner: Rain, Steam, and Speed* (London: Penguin Press, Allen Lane; New York: The Viking Press, 1972), s. 14

³¹ [Srov.] WALKER, John a J. M. W TURNER. *Joseph Mallord William Turner*. New York: H. N. Abrams, 1976. s. 140.

³² [Srov.] JANSON, H. W a Dora Jane JANSON. *Cesty malířského umění: přehled vývoje malířství od pravěku do současnosti*. Praha: Odeon, 1969. Světové umění (Odeon). s. 194-195.

³³ JAKUBEC, Ivan a Zdeněk JINDRA. *Dějiny hospodářství českých zemí: od počátku industrializace do konce habsburské monarchie*. Praha: Karolinum, 2006. s. 25.

³⁴ [Srov.] MAUROIS, André. *Dějiny Anglie doplněné o novější období Michelem Mohrtem*. Praha: Lidové noviny, 1993. s. 416.

18. století vneslo do uměleckého díla umělcovu osobní senzibilitu.³⁵ Umění se nadále nemohlo spoléhat na tradiční zobrazení, „vše“ bylo „racionálně pochopeno“. Lidské nevědomí, které bylo v devatenáctém století Sigmundem Freudem a dalšími tolik zkoumáno, nyní mělo vědomě velký vliv na každodenní život. Lidská bytost čelila nově uchopené a pojímané realitě. Umění a kultura ji zrcadlily a reagovaly na ni.

1.5.1 Vliv fotografie

S vynálezem fotografie došlo k nebývalým změnám. Fotografie umožnila přesné zobrazení, které do této doby zastávalo malířství, ba byla mnohem přesnější. Po prvotních pokusech s fotografií se závažným způsobem zpochybnilo tradiční umělecké „vidění“ světa. Fotografie umožňovala hledat nové objekty zájmu, zkoumat nová vjemová seskupení. Mechanický záznam umožňoval i množství reprodukcí. To výsledně malířství osvobodilo od řady služeb, které do té doby zastávalo. Mohlo tak přesunout svou pozornost k rozboru zkoumaného předmětu nebo jevu a k psychologickému vysvětlení kosmu.³⁶

Na konci devatenáctého století se navíc vědou prostoupená společnost otevřela vůči novému pojetí prostoru v malbě.³⁷ „Vytvořila nejprve spolu s romantismem nové hrdiny a nové rámce imaginace, pak se s realismem zhlédla ve všedním životě [...]. Skutečný průlom nastal, když umělci odhalili, že způsob, jak rozšířit univerzum, už nemohou hledat ve změnách malířského dekoru, ale naopak v prohlubování jeho vnitřních struktur.“³⁸

Objev fotografie umožnil malířství oprostít se od zakázek zaměřených na věrné zobrazení viděného, od glorifikace realistického zobrazení. Došlo nejenom k selekci samotné tvorby, ale i k selekci v řadách umělců – řemeslníků.

³⁵ [Srov.] BERNARD, Edina. *Moderní umění 1905-1945*. Vyd. 1. Praha: Paseka, 2000. Larousse - dějiny umění. s. 6.

³⁶ [Srov.] FRANCASTEL, Pierre. *Malířství a společnost: výtvarný prostor od renesance ke kubismu*. Brno: Barrister & Principal, 2003. Dějiny a teorie umění. s. 92.

³⁷ [Srov.] Tamtéž, s. 94.

³⁸ Tamtéž, s. 94.

Překotné proměny malířství a hlavně zpochybnění hranic výtvarného díla, to vše odráželo společenskou nejistotu, ale i demografický růst a revoluční vědecké objevy.³⁹

1.6 Vliv industrializace na kulturu

Industrializace stála v pozadí průmyslových revolucí, bojů a válek, socioekonomických a politických problémů. Nový přístup byl tedy započat i v kulturní a umělecké obci, neboť průmysl i technika se neodmyslitelně staly součástí všedního života jednotlivce a jeho bezprostředního okolí. S určitou nadsázkou se dá říci, že průmyslová revoluce proběhla i v umění. Především v tom, že část umělců se začala stále více a vědomě zabývat problémem jednak myšlení, jednak tím, jak sdělit divákovi samu podstatu umění – tvůrčí schopnost člověka tvořit pojmy, věci a obrazy podle zákonů skutečnosti.

Nutno zdůraznit, že i obrazotvornost umělců poskytla podněty pro rozvoj dopravy, ale i letectví, telefonu, komunikačních prostředků. To postupně smazalo traumata spojená s masovou industrializací v devatenáctém století.⁴⁰

Člověk dvacátého prvního století si díky těmto změnám v minulosti jen stěží umí představit svět bez výtvarných techniky, ale stejně tak i kulturu v užším smyslu slova, ve smyslu, jak ji chápal už Platón, tedy jako „péči o duši“.

Technologický pokrok se stal součástí kultury a umění jej od počátku reflektuje. Kratochvíl zmiňuje, že člověk je kulturní bytostí. Jeho svět není určen pouze přírodou. Kultura je definiens člověka, tzn. i všech jeho výtvorů. Kultura tedy není hodnotícím pojmem, ale pojmem, který nám umožňuje se ptát, jaké hodnoty, pozitivní nebo negativní, určitá kulturní forma ztělesňuje.⁴¹

³⁹ [Srov.] BERNARD, Edina. *Moderní umění 1905-1945*. Vyd. 1. Praha: Paseka, 2000. Larousse - dějiny umění. s. 6.

⁴⁰ [Srov.] Tamtéž, s. 6.

⁴¹ [Srov.] HALÍK, Pavel, Petr KRATOCHVÍL a Otakar NOVÝ. *Architektura a město*. Praha: Academia, 1996. s. 74.

2 Téma města a techniky v dílech českých malířů

Vědecký a technický pokrok zasáhl témata všech oblastí kultury. Ve výtvarném umění, které reagovalo bezprostředně na společenské změny, se vliv pokroku projevil nejenom v zemích, kde probíhal zpočátku nejintenzivněji. Výtvarné umění odráželo celosvětově nová témata, která se řešila v politické, ekonomické nebo ve výrobní sféře pod taktovkou probíhající industrializace doprovázené industriální urbanizací, které přímo ovlivnily lidský život v jeho nejniternějším základě.

Na české výtvarné scéně se civilizační téma prosadilo nejvýznamněji ve čtyřicátých letech minulého století. Tomuto období předcházela rozkvět avantgardní scény, jejíž některé směry a hnutí v mnohém přímo či nepřímo zachycovaly městskou tematiku a technický či vědecký pokrok, na kterou generace čtyřicátých let navázala nejen v kontextu své doby.

2.1 České malířství 19. století a první poloviny 20. století

Česká výtvarná scéna se dlouho bránila změnám, které bylo nutné podstoupit. Jak dlouho se na území Čech držely některé romantické vlivy a vlivy klasicismu, můžeme vysledovat v dílech malířů až do poloviny devatenáctého století a později v působení krajinářských škol, které zde vznikaly. Velký vliv na českou výtvarnou obec mělo založení Akademie výtvarných umění v Praze. Její prostředí definovalo projev českého výtvarného umění téměř do konce devatenáctého století. Nabízel se akademismus, od kterého se v evropských kulturních centrech upouštělo. Své místo nejen ve Francii nalézal impresionismus. „Nepřetržitě a bezprecedentní štěpení malířských škol označovaných jako „-ismy“ odráželo kypění a důslednost myšlenkových hnutí, jež zápasila s plochostí a nudou akademického a dekorativního umění.“⁴²

Slovesná kultura tvořící pojítko mezi městem a venkovem⁴³ nalézala své umělecké vyjádření v dílech první i druhé poloviny devatenáctého století.

⁴² BERNARD, Edina. *Moderní umění 1905-1945*. Vyd. 1. Praha: Paseka, 2000. Larousse - dějiny umění. s. 6.

⁴³ [Srov.] BURIAN, Jiří. *Realistické tradice v současném malířství*. Praha: Odeon, 1977. Soudobé české umění. s. 5.

Mnoho nám dosvědčují výtvarné záznamy z periferií. Člověk se tu střetnul s přírodou, ale i s městským způsobem života, který svým rytmem ovlivňoval denní režim člověka. Na periférii se městské a venkovské pojetí života mísilo.

Na periférii město projevuje své bytí stejně jako příroda. Na hranici mezi městem a volnou krajinou se mísí protipóly, vytváří se zde rovnováha. Periferie jsou často nereprezentativními částmi měst. Život je tu náročnější pro svou vzdálenost od center dění. Na periférii se však lze nadechnout čerstvého vzduchu. Přeci jen se tu nalézá balanc mezi tím, co je pro člověka dobré nejen fyzicky, ale i duševně. Ještě v první polovině minulého století byly periferie mnohem blíže centrům měst, než je tomu dnes. Od té doby město roste, pohlcuje krajinu, rozšiřuje se na úkor volné přírody. Město od nepaměti, viditelně od doby průmyslové revoluce, má tendenci expandovat do přírody. Je to jakýsi živý organismus. I díky rozvoji železničních tratí byl v devatenáctém století zaznamenán nebývalý rozkvět velkoměstských sídel a celoplošně rozvětveného usazování průmyslu.⁴⁴

Krásu například ostravské periferie objevoval mezi jinými Vladimír Kristin v díle z roku 1928 (viz Přílohy I., obr. 4) nebo Ferdiš Duša (viz Přílohy I., obr. 5). Dušovo dílo je zajímavé pojetím plotu vedoucího podél cest, které sousedí s přírodou venkova.

V padesátých letech devatenáctého století se na území Čech řešily vlastenecké problémy, které měly vliv i na samotné umělce, neboť je odváděly od samotné tvorby. Umělci byli zaneprázdněni hledáním vlastní identity a identity národní. Toto latentní stádium předcházelo rozkvětu novodobé české umělecké tradice. V druhé polovině století mnoho umělců přinášelo nové podněty. Zdrojem jejich výtvarného výrazu byla často inspirace českou krajinou. Generace umělců se opíraly o kulturní dědictví národa a usilovaly převážně o myšlenkovou a hlavně výtvarnou aktuálnost. Vedle toho se česká výtvarná obec vyrovnávala s proudy evropského umění. Umělci se pokoušeli o srovnávání svých cílů s vývojem umění v Paříži, ale i v Německu nebo v severských zemích.⁴⁵

Opovrhovaným se tak i u nás v druhé polovině devatenáctého století stal akademismus a popisný naturalismus. Těmito protesty docházelo ke změnám preferencí. Zájem se přesunul na zobrazování člověka a kompozici s figurálními motivy. Do povědomí českých umělců se dostaly i vlivy pařížské školy

⁴⁴ [Srov.] JANATA, Michal. *Velkoměsta v 19. a 20. století – křižovatky změn: urbanistické strategie v komparativní perspektivě*. Ilustroval Michal BRIX. Zlín: Archa, 2016. a Architektura. s. 29.

⁴⁵ [Srov.] BURIAN, Jiří. *Realistické tradice v současném malířství*. Praha: Odeon, 1977. Soudobé české umění. s. 5-6.

a zahraničních solitérních osobností.⁴⁶ Zejména Paul Cézanne stál u kolébky jedné z největších estetických revolucí nadcházejícího dvacátého století.⁴⁷

2.2 Odraz pokroku vědy a techniky v avantgardním umění

Nové zahraniční tendence z posledních dvaceti let devatenáctého století významně zapojily českou výtvarnou scénu do řešení mnoha problémů tehdejšího umění a připravily ji na řešení výtvarných otázek v kontextu evropských uměleckých směrů první poloviny poloviny dvacátého století.

V průběhu několika desetiletí došlo k výrazným změnám v uměleckém pohledu na technickou prarostlou společnost. Romantizující pojetí krajiny byla nahrazena převážně optimistickým náhledem na novou dynamiku společnosti.

Před druhou světovou válkou došlo ke změnám a pozitivně laděné citění doby se změnilo v „bezprostřední reakci na ohrožení evropské civilizace“⁴⁸.

2.2.1 Avantgardní umění jako východisko

Na prahu dvacátého století se u nás formovaly počátky avantgardní malby. Na české výtvarné scéně již před první světovou válkou začaly vznikat umělecké skupiny. V Čechách se takto budovala rozdrobená scéna, která se stále více individualizovala a štěpila i přesto, že jednotně usilovala o reakci na výrazné společenské změny.

⁴⁶ [Srov.] ŠICH, Stanislav a Eva TRNKOVÁ, Stanislav ŠICH: Úvod do katalogu, ed. *České malířství první poloviny 20. století ze sbírek Galerie výtvarného umění v Ostravě k padesátému výročí jejího založení: uspořádala Národní galerie v Praze, Sbírka moderního umění, duben-červenec 1977*. Praha: Národní galerie, 1977. Profily a přehledy, s. 8.

⁴⁷ [Srov.] BERNARD, Edina. *Moderní umění 1905-1945*. Vyd. 1. Praha: Paseka, 2000. Larousse - dějiny umění. s. 8.

⁴⁸ *Civilizace: české umění čtyřicátých let ze sbírek Českého muzea výtvarných umění v Praze: [katalog výstavy]: České muzeum výtvarných umění v Praze, Dům u Černé matky Boží, říjen 1998 - leden 1999*. Koncepce výstavy a text v katalogu: Alena POTŮČKOVÁ. Praha: České muzeum výtvarných umění, 1998. s. 15.

2.2.1.1 Vznik avantgardních uměleckých skupin

V uměleckých skupinách bylo jednodušší nejenom tvořit, ale zejména vystavovat. Vytvořily se skupiny Osma a Tvrdošíjní, nelze však opomenout ani občanské sdružení Umělecké besedy. S plynoucími léty hnutí a skupin přibývalo. Jednotlivá sdružení představovala opěrný bod výtvarné tvorby v náročných dobách během první světové a posléze i druhé světové války, stejně tak i v mezioddobí. V těchto sdruženích bylo možné sledovat nejvýznamnější výtvarné vlivy západní Evropy – surrealistické, kubistické, expresionistické a jejich modifikace.

Generace Osmy se snažila o moderní výtvarný výraz českého umění. Podílela se na formulaci nových příchodích myšlenek a koncepcí. Dědictví, jež zanechalo národní obrození, však nebylo zapomenuto, naopak české umění se těmto nabytým hlubokým ideovým základům nevzdálilo.⁴⁹ „Síla realistické tradice, bytostný vztah k lidem a krajině domova naplňovaly tvorbu zakladatelské generace 20. století potřebou vědomí a nezbytnosti aktuálního, angažovaného postoje, aktivním prožíváním současnosti.“⁵⁰

Členové skupiny Osma byli podstatným, a díky mnoha osobnostem i zdárným, příkladem novodobého přerodu. Sdružení bylo mezníkem vzniku české avantgardní scény. Uskupení s původním názvem Osm bylo charakteristické expresionistickým vyjádřením. To bylo brzy nahrazeno a prostoupeno stavební konstrukcí kubismu. Nejenom Osma později čerpala z nových směrů, například fauvismu.

Sdružení Tvrdošíjní se dalo dohromady z tendencí kuboexpresionistických. Patřil sem Josef Čapek, který svou tvorbou hledal rovnováhu mezi intelektuálním a lidovým, mezi domácími a vnějšími podněty, nebo fauvisticky laděný Václav Špála, jehož některé pozdější práce se zabývaly městem. Výrazně barevná Špálova plátna, ale i žánrové obrazy Rudolfa Kremličky byly důkazem, že povaha uměleckého výrazu členů sdružení nebyla programem, který by slepě následovali. Jejich význam tkvěl v záznamu vnitřního citového rozpoložení.⁵¹

⁴⁹ [Srov.] BURIAN, Jiří. *Realistické tradice v současném malířství*. Praha: Odeon, 1977. Soudobé české umění. s. 6.

⁵⁰ Tamtéž, s. 6.

⁵¹ [Srov.] ŠICH, Stanislav a Eva TRNKOVÁ, Stanislav ŠICH: Úvod do katalogu, ed. *České malířství první poloviny 20. století ze sbírek Galerie výtvarného umění v Ostravě k padesátému výročí jejího založení: uspořádala Národní galerie v Praze, Sbírká moderního umění, duben-červenec 1977*. Praha: Národní galerie, 1977. Profily a přehledy, s. 9-10.

V kontextu skupiny Tvrdošijní vnímáme i vynikající dílo Jana Zrzavého, původně ze spolku Sursum. To bylo sdružení tvořené druhou generací českých symbolistů, původně spojenou s katolickou revue *Meditace*.⁵²

V počátcích dvacátých let se objevovaly názorové diference. Umělecká Beseda se jednoznačně zabývala krajinou, životem na českém venkově. Zájem se upínal k domácí výtvarné tradici. Tento proud jsme mohli pozorovat například v dílech Václava Rabase nebo Jana Slavička.⁵³

Tehdejší společnost se názorově diferencovala a polarizovala. Důsledkem této situace byla i poměrně radikální stanoviska některých umělců, kteří se pod záštitou sdružení Uměleckého svazu Devětsil přihlásili k proletářskému umění, jehož základy byly formovány v Rusku. Umělci Devětsilu se přičinili o osobitou a tvůrčí promluvu. Umělecká práce Devětsilu vyvrcholila výstavou *Poesie 32* v roce 1932, na které manifestoval souvislost malířství a poezie. Bylo možné pozorovat, jak již v té chvíli uvolněná závislost malby na vnější podobě skutečnosti směřuje k člověku, přenáší se do jeho nitra, směřuje k jeho vnitřním představám.⁵⁴

Ve výtvarném umění se situace po první světové válce odrazila v narůstající různorodosti, v dělení uměleckých sil a v názorovém členění podle osobního vztahu ke skutečnosti. Došlo k rozkvětu mnoha stylů a směrů, ať už se jednalo o výtvarné umění či filozofii a literaturu.

Výtvarné umění začalo zobrazovat člověka v jeho dennodenním životě a shonu.

Skupina umělců Ho-Ho-Ko-Ko, později označovaná jako Sociální skupina, se zaměřovala na sociální otázky života. Jejich tvorba odrážela nespokojenost s nedodrženými přísliby sociální spravedlnosti očekávané od osvobození v roce 1918.⁵⁵ Její členové – Karel Holan, Miloslav Holý, Pravoslav Kotík, otec člena pozdější Skupiny 42 Jana Kotíka, ale také sochař Karel Kotrba – svými díly střízlivě zachycovali civilní poetiku života.⁵⁶ Výtvarníci zobrazovali prostředí moderního města, ve kterém se formovala realita života zrcadlící se v chudobě

⁵² [Srov.] EMA, Sursum – mezi euforií a depresí *Literární noviny* [online]. 2013 [cit. 2018-04-20] Dostupné z: <http://literarky.cz/kultura/art/14012-sursum-mezi-euforií-a-depresi->

⁵³ [Srov.] ŠICH, Stanislav a Eva TRNKOVÁ, Stanislav ŠICH: Úvod do katalogu, ed. *České malířství první poloviny 20. století ze sbírek Galerie výtvarného umění v Ostravě k padesátému výročí jejího založení: uspořádala Národní galerie v Praze, Sběrka moderního umění, duben-červenec 1977*. Praha: Národní galerie, 1977. Profily a přehledy, s. 10.

⁵⁴ [Srov.] Tamtéž, s. 10-11.

⁵⁵ [Srov.] Tamtéž, s. 8-10.

⁵⁶ [Srov.] LAHODA, Vojtěch, NEŠLEHOVÁ, Mahulena, ed. *Dějiny českého výtvarného umění*. Praha: Academia, 1998. Svazek IV/1. -2., sv. 2, s. 78.

dělnických čtvrtí, čtvrtí obyčejných lidí. Jejich práce zaznamenávaly a do středu pozornosti dostávaly prostého člověka, který byl většinou zaměstnán prací nebo se nacházel ve chvílích odpočinku.⁵⁷

2.2.1.2 Vliv futurismu

V Čechách bylo možné nalézt i futuristické tendence. Futuristé se věnovali malbě, která techniku oslavovala. Svým výtvarným projevem odráželi vitálnost průmyslového věku. Zaznamenávali stroje, které člověka obklopovaly, a pohyb, který byl charakteristickým rysem industriální společnosti. Postupné pronikání dynamického principu do oblastí myšlenkového a společenského vývoje nejen evropské civilizace bylo hlavním znakem probíhající industrializace.⁵⁸ Tento princip nyní pronikal i do umění. Tendence futurismu, na jehož počátku stál italský umělec Marinetti, se později vmísila do tvorby některých členů skupiny Osma. Objevil se i v experimentech solitéra Zdeňka Rykra. Alena Pomajzlová však zmiňuje: „Provokace a skandály, kterými se futurismus prosazoval, byly v našem prostředí natolik nepřijatelné, že zamezily nebo zbrzdily uvažování o nových principech, jež přinášel“.⁵⁹

Futurismus byl směrem, který měl potřebu svými výrazovými prostředky zobrazovat zrychlující se tempo civilizace, zachytit dynamismus techniky a rostoucích měst. Byl v tomto ohledu zajímavým pokusem o zachycení reality průmyslové společnosti, jejího nezastavitelného rozvoje. Futuristé svým uměním vzdávali hold technice, kterou zobrazovali tak trochu jako děsivé přízraky stávajících a nadcházejících let. V tom futurismus našel krásu. Futuristé vnímali první světovou válku jako jakousi očistu, díky které docházelo k dalšímu rozvoji techniky, průmyslu a nezastavitelnému rozšiřování měst. Podíleli se na klamné utopické vizi, že se společnost bude mít díky novým výtvarným prostředkům už jen lépe.

⁵⁷ [Srov.] ŠICH, Stanislav a Eva TRNKOVÁ, Stanislav ŠICH: Úvod do katalogu, ed. *České malířství první poloviny 20. století ze sbírek Galerie výtvarného umění v Ostravě k padesátému výročí jejího založení: uspořádala Národní galerie v Praze, Sběrka moderního umění, duben-červenec 1977*. Praha: Národní galerie, 1977. Profily a přehledy, s. 8-10.

⁵⁸ [Srov.] PURŠ, Jaroslav. *Průmyslová revoluce: vývoj pojmu a koncepce*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1973. s. 365.

⁵⁹ BEZR, Jan, *Futurismus v Čechách nezdomácněl*. Publikace přesto mapuje jeho impulsy iDNES.cz [online]. 2013 [cit. 2018-04-20] Dostupné z: https://kultura.zpravy.idnes.cz/kniha-priblizuje-impulsy-futurismu-v-cechach-fo0-/literatura.aspx?c=A130307_181417_literatura_ob

2.2.1.3 Vliv německého expresionismu a fauvismu

V Čechách se částečně prosadily fauvismus a expresionismus. Fauvismus byl směrem, který se pokoušel o zprostředkování pocitu skrze výrazně barevný záznam. V mnohém se podobal německému expresionismu, který podobně zaznamenával okamžité reakce vnitřního rozpoložení člověka.

Fauvismus i expresionismus byly jakousi předzvěstí abstraktní malby. Pružné tahy štětcem s výraznou barevností se staly dostačujícím materiálem vyjadřujícím realitu v její abstrahované podobě.

Někteří představitelé expresionismu považovali město za svou druhou přírodu. Byli jím obklopeni. Vše, co se ve městě odehrávalo, bylo pro ně špatné, neboť to bylo vytvořeno podle lidských pravidel, proti kterým expresionismus protestoval. Městský člověk byl expresionisty zbaven své individuality, proměnil se v osamocenou loutku v agresivním prostředí velkoměsta. Autoři novými výtvarnými prostředky autenticky vyjadřovali svou reakci na tuto skutečnost.

Jindřich Chalupecký, výrazná osobnost výtvarné a literární kritiky minulého století, zmínil mimořádný přístup všestranného umělce Vlastislava Hofmana, který se svým dílem vyrovnal německému expresionismu. Poukázal zejména na jeho dílo Utonulý námořník z roku 1918 (viz Přílohy I., obr. 6), jež na našem území považoval za jedno z nejodvážnějších.⁶⁰

2.2.1.4 Vliv surrealismu a vybraní reprezentanti v Čechách

Třicátá léta byla náročným obdobím pro celou Evropu. Byla charakteristická stupňující se hrozbou druhé světové války. Krize hospodářství přinášela jednak změny politické, jednak se promítala do kulturní sféry. I čeští umělci se výtvarně angažovali a v mnoha případech citlivě reagovali na hrozbu blížící se tragické doby.⁶¹

⁶⁰ [Srov.] BRDEK, Zdeněk. *Obhájce moderního umění: Jindřich Chalupecký v kontextu 30. a 40. let 20. století*. Praha: Akropolis, 2017. Skrytá moderna, Obrazová příloha

⁶¹ [Srov.] ŠICH, Stanislav a Eva TRNKOVÁ, Stanislav ŠICH: Úvod do katalogu, ed. *České malířství první poloviny 20. století ze sbírek Galerie výtvarného umění v Ostravě k padesátému výročí jejího založení: uspořádala Národní galerie v Praze, Sbírká moderního umění, duben-červenec 1977*. Praha: Národní galerie, 1977. Profily a přehledy, s. 11.

Můžeme pozorovat změny v umění i těch výtvarníků, kteří se až do té chvíle zabývali zejména problémy spjatými s výtvarnou formou. Byli jimi například Josef Čapek, Josef Šíma nebo Emil Filla, jehož zobrazování skrze alegorické paralely bylo snad jedinou možností, jak nepřímo sdělit dobové cítění. Mezi významná zpracování hrůz té doby, nastavující kritické zrcadlo antihumanismu, patřilo i dílo Endre Nemeše.⁶²

Hlavní mravní zásadou většiny avantgardních hnutí byla negace dosavadního umění či naprostá negace umění a změna života, podmíněná nadějí ve vykonání sociální revoluce. Umění se stalo nástrojem a důležitým prostředkem proměn, které zasahovaly podstatu lidské bytosti. Surrealismus výtvarnými prostředky bojoval o změnu základů lidského vědomí a o uvolnění jeho nevědomých sil.⁶³

Mezi téměř neznámé patří pronikavé a dobrodružné seskupení básníků tvořících ve sdružení *Le Grand Jeu*. Jejich hlavním výtvarným členem byl i Josef Šíma. Program hnutí měl zbavit lidskou bytost civilizačních nánosů, měl ji dovést k oproštění a učinit z ní opět nepopsaný list.⁶⁴

Dílo Josefa Šímy je významné a intelektuální. Zanechal odkaz výrazně se lišící od ostatních umělců. Jeho dílo je protkané smyslovými a fantazijními aspekty, je velmi duchovní.⁶⁵

U jeho osobnosti se zastavil malíř a grafik František Gross. Vyprávěl o něm jako o téměř jediném umělci, který opravdu maloval sny na rozdíl od zbylých surrealistů, kteří „technik“ snů jen používali. Jeho obrazy byly magické a divák měl prostor v nich nalézat nedopovězené významy.⁶⁶

Dalším individuálním výrazným výtvarníkem se stal František Janoušek. Malíř měňavých, fantastických bytostí, které trpěly jakousi nevléčitelnou nemocí, hnilobou a rozkladem. Metaforickou zpovědí představil období, které člověka

⁶² [Srov.] ŠICH, Stanislav a Eva TRNKOVÁ, Stanislav ŠICH: Úvod do katalogu, ed. *České malířství první poloviny 20. století ze sbírek Galerie výtvarného umění v Ostravě k padesátému výročí jejího založení: uspořádala Národní galerie v Praze, Sbírka moderního umění, duben-červenec 1977*. Praha: Národní galerie, 1977. Profily a přehledy, s. 11.

⁶³ [Srov.] MASARYKOVÁ, Anna a František ŠMEJKAL. *Josef Šíma: obrazy a kresby*. Praha: Národní galerie, 1968. Katalogy (Národní galerie), sv. 2, s. 17.

⁶⁴ [Srov.] Tamtéž, s. 17-18.

⁶⁵ [Srov.] ŠICH, Stanislav a Eva TRNKOVÁ, Stanislav ŠICH: Úvod do katalogu, ed. *České malířství první poloviny 20. století ze sbírek Galerie výtvarného umění v Ostravě k padesátému výročí jejího založení: uspořádala Národní galerie v Praze, Sbírka moderního umění, duben-červenec 1977*. Praha: Národní galerie, 1977. Profily a přehledy, s. 11.

⁶⁶ [Srov.] GROSS, František, *František Gross*, Obelisk, nakladatelství umění a architektury, Praha, 1969, sv. 1, s. 12.

zasahovalo způsobem, které do této doby neznal. V jeho plátnech bylo možné zřetelně pozorovat subjektivní pocit z tragiky doby.⁶⁷

2.2.1.4.1 Surrealistická skupina

„Surrealisté předvedli člověka, který se řídí instinkty a nikoli jen principy.“⁶⁸ K naprosto poetickým kreacím dospěli Jindřich Štýrský a Marie Čermínová, vystupující pod pseudonymem Toyen. Oba umělci se stali členy pražské Surrealistické skupiny.⁶⁹ Zdeněk Brdek zmiňuje reakce Jindřicha Chalupického na umění Toyen a Jindřicha Štýrského. Chalupický, vyjadřující se aktivně k výtvarníkům své doby, Toyen i Štýrského uznával a odmítal zároveň. To, co u nich odmítal, pak popsal slovy: „předmětem jejich zájmu je nikoli skutečno vnější, smyslové, fyzické, ale zcela a pouze psychické, odraz světa v hlubinách člověka, svět člověkem strávený, nikoli „člověk ve světě“, ale „svět v člověku“.“⁷⁰

Toyen a Jindřich Štýrský společně vytvořili vlastní směr nazývaný artificialismus. Později se vydali směrem surrealismu.⁷¹

Jestliže v surrealismu šlo převážně o zaznamenávání nejniternějších pohnutek a instinktů, o zobrazování snů člověka skládáním k sobě paradoxních elementů a věcí, pak to působilo tak, že byl zcela vytrhnutý z všedního života. Surrealisté vyhledávali iracionální okamžiky své existence a vlastní imaginace nebo k nim dospívali skrze snění, automatickou kresbu a psaní. Původním záměrem bylo, aby takové okamžiky vypluly na povrch vědomým přičiněním, vědomým odhodláním je zobrazit, uspořádat, sjednotit a významově jim udělit řád v jistém chaosu. Pod rukama surrealistických výtvarníků se probouzel syrový otisk doby, otisk běžného života jednotlivce. Surrealista se stal výtvarníkem hledajícím a nalézajícím skryté významy tohoto života v nedořečených systémech vlastní

⁶⁷ [Srov.] SOPHISTICA GALLERY. Janoušek František (1890 – 1943) SophisticaGallery.cz [online]. 2016 [cit. 2018-04-20] Dostupné z: <https://sophisticagallery.cz/encyklopedie/janousek-frantisek>

⁶⁸ BERNARD, Edina. *Moderní umění 1905-1945*. Vyd. 1. Praha: Paseka, 2000. Larousse - dějiny umění. s. 7.

⁶⁹ [Srov.] ŠICH, Stanislav a Eva TRNKOVÁ, Stanislav ŠICH: Úvod do katalogu, ed. *České malířství první poloviny 20. století ze sbírek Galerie výtvarného umění v Ostravě k padesátému výročí jejího založení: uspořádala Národní galerie v Praze, Sběrka moderního umění, duben-červenec 1977*. Praha: Národní galerie, 1977. Profily a přehledy, s. 10-11.

⁷⁰ BRDEK, Zdeněk. *Obhájce moderního umění: Jindřich Chalupický v kontextu 30. a 40. let 20. století*. Praha: Akropolis, 2017. Skrytá moderna. s. 19.

⁷¹ [Srov.] MALIVA, Josef. *Doteky s uměním a časem*. Brno: Vysoké učení technické, Fakulta výtvarných umění, 1997. s. 133.

mysli. Surrealismus často užíval organických prvků, zdůrazňoval jednotlivce a taje intuitivního vnímání. Tímto způsobem odrážel i přetechnizovanou dobu.

Jak se zmiňuje Robert Baldwin ve své eseji, surrealismus byl sice fascinován moderním strojem a dobou, ve které vznikal, ale v mnohém jinak než některé další směry tohoto období. Surrealismus odhaloval zmechanizované formy jako obecně přijatý vizuální znak moderního, abstraktního umění. Hravým způsobem podrýval moc naprosto neosobních, na rozumu založených a prospěchářských hodnot dvacátého století tím, že vytvářel stroje úplně nesmyslné, jakési anti-stroje, stroje erotizované a antropomorfní.⁷²

Valná část avantgardního umění, které zažilo největší rozkvět po první světové válce, věřila v až utopickou vizi budoucího světového pokroku díky novým technickým a vědeckým objevům. Svět nevídaně nabral nové síly jak v ekonomickém směru, tak v kulturním i sociálním. Města se stala centrem dění a centrem kulturní pohostinnosti. Na druhé straně se v umění avantgardy zrcadlila doba technického pokroku jako období ztráty autentické individuality a narůstání neosobních společenských vztahů.⁷³

Později však bylo možné v avantgardním umění sledovat vyprahnutí jeho poslání. Mimo některé výše uvedené významné osobnosti, které přispěly k budování hodnotné české výtvarné scény a jejichž celoživotní snahou byl upřímný a pravdivý výtvarný projev, se z avantgardního umění, zejména surrealismu, postupem let vytrácela jakákoliv logika, umění ztrácelo na vypovídající hodnotě. „Není bez zajímavosti, že Chaloupecký na surrealismu kritizoval neúčast vědomých, záměrných a rozumových sil podobně jako Václav Černý.“⁷⁴ Černý chápal umělecké dílo jako něco, co by mělo vykládat život a do zmatku světa vnášet řád, hledat v něm smysl.⁷⁵ Umění vyvstalé z podvědomí člověka bez jakéhokoliv rozumového přičinění tvořilo neobjektivní výraz individuality, vymklo se racionální kontrole a kontextu své doby. Již nevyjevovalo bytí člověka. Experiment byl vytvářen násilně. Surrealismus se pokoušel dostat člověka do konfliktu s něčím, s čím v konfliktu již dávno nebyl, konfrontovat jej pouze s vnitřním světem jeho vlastní „fantazie“ nepodařenými

⁷² [Srov.] BALDWIN, Robert, Surrealism (1924-1945) *Social history of art* [online]. 1999 [cit. 2018-04-25] Dostupné z: <http://www.socialhistoryofart.com/20thCentury/Baldwin%20%20Surrealism%20%20General%20Introduction.doc>

⁷³ [Srov.] Tamtéž

⁷⁴ BRDEK, Zdeněk. *Obhájce moderního umění: Jindřich Chaloupecký v kontextu 30. a 40. let 20. století*. Praha: Akropolis, 2017. Skrytá moderna. s. 17.

⁷⁵ [Srov.] Tamtéž, s. 17.

a nefunkčními prostředky, zautomatizováním umění. Umění jedince konfrontovalo s mylnou představou o odkazu první světové války, jímž měl být neuvěřitelný technický pokrok průmyslové společnosti. Bylo nutné vrátit se k uměleckému experimentu a člověka konfrontovat s reálným světem, včlenit ho do světa plného zvrátů, světa vědeckého věku, kterému vlastně možná ani nerozumí, ani jej dokonce nepovažuje za hodnotné východisko. Pokládá jej spíše za danou skutečnost, do níž se narodil a ve které vyrůstá. Umění se vzdalovalo konkrétní realitě všedních dnů. Nutností se stalo jedince skrze umění opět spojit s životem. Nevyhnutelně řešeným problémem bylo uchopení individua v jeho prostředí a jeho přimknutí k němu. To znamenalo revoluci. Umění se člověka mělo najednou opravdu týkat. Výtvarníci tak mohli skrze své výtvarné počiny situaci všedních dní porozumět a aktualizovat svůj vztah k ní.

Svět již předvídal druhou světovou válku a umění směřovalo k zachycení válečné doby. Našla se zde hrstka umělců, která se pokusila o prozkoumání pravdivé podoby konkrétní skutečnosti, která se člověka akutně týkala.

2.3 Zachycení civilizace – město ve středu zájmu

S ubíhajícími roky a hrozbou druhé světové války se české umění po desetiletích tvorby v souladu s rozvojem evropského umění začalo před zahraničními vlivy opět nedobrovolně uzavírat.

Období přelomu třicátých a čtyřicátých let bylo charakteristické novým výtvarným pojetím průmyslem zasažené civilizace. Toto téma sice „vnesla poprvé razantně do českého umění avantgarda dvacátých let spjatá s celkovou modernizací způsobu života, s urbanizací, s technickým pokrokem i atmosférou nového budování po traumatu první světové války“⁷⁶, nicméně s příchodem druhé světové války se celková atmosféra revolucemi poznamenané společnosti prudce proměnila. Optimistická nálada se změnila a otázky byly směřovány na základní smysl technického pokroku, jeho možného zneužití proti člověku.⁷⁷

⁷⁶ *Civilizace: české umění čtyřicátých let ze sbírek Českého muzea výtvarných umění v Praze : [katalog výstavy] : České muzeum výtvarných umění v Praze, Dům u Černé matky Boží, říjen 1998 - leden 1999. Koncepte výstavy a text v katalogu: Alena POTŮČKOVÁ. Praha: České muzeum výtvarných umění, 1998. s. 8.*

⁷⁷ [Srov.] Tamtéž, s. 8.

V situaci existenciální tísně do popředí vystoupily otázky svobodné existence individua, ale i národní podstaty. Válka v této generaci způsobila obrat ke kritické reflexi doby a hledání základních humanistických obsahů.⁷⁸

Na přelomu třicátých a čtyřicátých let v Čechách působila nově pojímaná umělecká odezva na situaci člověka průmyslového věku žijícího ve městě, v přírodě, kterou se sám obklopil. V mnoha ohledech byla tato výtvarná reakce zcela adekvátní. To zejména proto, že prostředí města bylo jediným opodstatněným východiskem pro otázky spojené s uchopením bezprostřední krizové situace v době války. Pro výtvarné umění se stalo město nejen tématem, ale téma bylo s formou totožné. Tak jej reprezentovala zásadní česká umělecká skupina čtyřicátých let – Skupina 42.

„Hlavní představitelé nekonformního umění čtyřicátých let se sdružili ve třech výtvarných skupinách: Sedm v říjnu [...], Skupina 42 [...] a Skupina Ra [...].“⁷⁹ Umění těchto skupin a některých dalších soliterních osobností české výtvarné scény té doby bylo prostředkem k osvobození individuality a společnosti. Bylo závaznou mravní hodnotou.⁸⁰

2.3.1 Sedm v říjnu

Mezi novou generaci mladých umělců, která se tvarovala v průběhu válečných let, nepochybně patřila skupina Sedm v říjnu, jejíž členové přímo vyrůstali v období pro člověka velmi nejistém. Postavili své dílo na podmínce budování na mravních hodnotách společnosti, v níž žili a tvořili. Do středu zájmu své tvorby ukotvili člověka a jeho bytí ve společnosti přítomností tragicky poznamenanou.⁸¹ Civilizace v pojetí skupiny Sedm v říjnu představovala otázku uznání hodnot

⁷⁸ [Srov.] *Civilizace: české umění čtyřicátých let ze sbírek Českého muzea výtvarných umění v Praze : [katalog výstavy] : České muzeum výtvarných umění v Praze, Dům u Černé matky Boží, říjen 1998 - leden 1999*. Koncepte výstavy a text v katalogu: Alena POTŮČKOVÁ. Praha: České muzeum výtvarných umění, 1998. s. 9.

⁷⁹ Tamtéž, s. 9.

⁸⁰ [Srov.] Tamtéž, s. 9.

⁸¹ [Srov.] ŠICH, Stanislav a Eva TRNKOVÁ, Stanislav ŠICH: Úvod do katalogu, ed. *České malířství první poloviny 20. století ze sbírek Galerie výtvarného umění v Ostravě k padesátému výročí jejího založení: uspořádala Národní galerie v Praze, Sběrka moderního umění, duben-červenec 1977*. Praha: Národní galerie, 1977. Profily a přehledy, s. 12.

člověka, lidskosti. Mravní poselství bylo s uměním této skupiny spjato ze tří uvedených uměleckých skupin čtyřicátých let nejvíce.⁸²

Skupina se zabývala tématem obnažení obyčejné lidské existence. Její estetika „nahého člověka“ je výtvarným projevem nové tematizace umění, jak jej postuloval dále zmiňovaný, pro svou generaci významný básník Kamil Bednář.⁸³

2.3.2 Skupina Ra

Doznívající vliv surrealismu se podepsal v umění členů Skupiny Ra. Návaznost na imaginativní linii českého umění je zřejmá z děl Josefa Istlera nebo Václava Zykunda. I přes záznamy jakýchsi vizí mezi skutečností a snem, umělci zpodobňovali v přenesených vyjádřeních vztah nezávislé umělecké scény k situaci bortící se evropské demokracie.⁸⁴

Skupina se zformovala až v roce 1938. Skupinový manifest nebyl nikdy přesně zformulován, snad jím mohl být článek Mladší surrealisté Zdeňka Lorence a Ludvíka Kundery.⁸⁵

2.3.3 Skupina 42

Zanedlouho se na scéně objevila skupina mladých umělců, která vynesla na světlo velké téma, jímž byla sama civilizace a člověk ve městě. Byla to civilizace města, s jeho periferiemi, skrytými průmyslovými částmi a samotou nově budované technické doby. Skupina zobrazovala člověka v prostředí, které ho bezprostředně obklopovalo, v němž žil a prožíval své osobní příběhy.

⁸² [Srov.] *Civilizace: české umění čtyřicátých let ze sbírek Českého muzea výtvarných umění v Praze : [katalog výstavy] : České muzeum výtvarných umění v Praze, Dům u Černé matky Boží, říjen 1998 - leden 1999*. Koncepte výstavy a text v katalogu: Alena POTŮČKOVÁ. Praha: České muzeum výtvarných umění, 1998. s. 21.

⁸³ [Srov.] Tamtéž, s. 22.

⁸⁴ [Srov.] Tamtéž, s. 61.

⁸⁵ [Srov.] SOUČEK, Jan, Skupina Ra a Skupina 42 *www.zamecek.home* [online]. 2012 [cit. 2018-03-15] Dostupné z: http://intranet.zamecek.cz/dum/DVK43/14-RA_42.pdf

3 Skupina 42 – umělci inspirovaní urbanizací, scénami městské krajiny a dopravy

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

Její nejstarší členové se před sdružením dotkli zejména kubismu a významněji inklinovali k surrealismu, který s programem skupiny korespondoval v průběhu jejího působení a který svým způsobem tvaroval velké množství výtvarných projevů téměř všech jejích členů. Dalšími směry, které ovlivňovaly tvorbu umělců sdružení, byly expresionismus, futurismus, konstruktivismus, civilismus a existencialismus.

Skupinu tvořilo sedm malířů, pět básníků, sochař, fotograf a dva teoretici.⁸⁶ Hlavním teoretikem skupiny byl Jindřich Chalupecký. Jeho stať, Svět, v němž žijeme, se stala hlavním teoretickým podkladem skupiny.

Toto uskupení nastupující mladé generace umělců svým zobrazováním civilizace přispělo k formování jednotných základů „existenciálního pojetí humanistické estetiky v českém umění.“⁸⁷

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

Program skupiny se tvaroval nejen vně své generace, která přihlížela k předchozím pokolením umělců, ale i v prostředí generace vlastní. Vyhraňovaly se zde dva základní názory, které byly důležitým faktorem pochopení okolností vzniku, významů a cílů programu Skupiny 42. Tyto postoje také vysvětlovaly podstatu nově vznikajícího moderního umění.

Během třicátých a čtyřicátých let se k teoretickým okolnostem výtvarného dění vyjadřovali kromě Jindřicha Chalupeckého i Jiří Kotalík nebo Karel Teige, jenž se aktivně angažoval v otázkách avantgardního umění, ale i básník Kamil Bednář.

⁸⁶ [Srov.] PEŠAT, Zdeněk a Eva PETROVÁ, ed. *Skupina 42: antologie*. V Brně: Atlantis, 2000. České moderny, sv. 5. s. 409.

⁸⁷ SOUČEK, Jan, Skupina Ra a Skupina 42 www.zamecek.home [online]. 2012 [cit. 2018-03-15] Dostupné z: http://intranet.zamecek.cz/dum/DVK43/14-RA_42.pdf

Jindřich Chaloupecký se jako hlavní teoretik Skupiny 42 zasazoval o uchopení jejího programu, o pochopení smyslu moderního umění a toho, kam a jakým způsobem by se mělo moderní umění ubírat.

Na výtvarné scéně se vytvořily dva polarizující názory na stav a směřování moderního umění.

V roce 1940 se Kamil Bednář pokusil ve své programové studii *Slovo k mladým* nalézt a určit společná stanoviska rozdělené básnické generace. Definoval svou generaci v jejím společenském a uměleckém smyslu. Pešat píše, že Bednář svou generaci viděl jako pasivní a málo průbojnou, citově zasaženou, žijící s pocitem vyhnance. Bednář vnímal její neprůbojnost jako důsledek existenční nejistoty, která nastala implikací nejen hospodářských otřesů. Generace byla zasažená krizí pokroku a materialistickými myšlenkami, které způsobily ztrátu duchovních hodnot. Zapomnělo se na duši jednotlivce. Generační pasivita byla způsobena zklamáním z technické civilizace, neméně však z tragické společenské situace, která generaci neumožnila plně se rozvinout, a ta tak ztratila možnosti východisek.⁸⁸

Vše směřovalo ke generační bezprogramovosti jakožto výrazu zklamání z ideologií a z názorové podmíněnosti moderního myšlení. Generace byla rozčarována odvratem od věčných hodnot, od neměnné a stálé podstaty člověka, který má duši, mysl, rozum a city. Pešat uvádí i některé z Bednářových výroků. Podle nich byl člověk vždy nábožensky založený. Lidský jedinec tak v případě ztráty Boha potřebuje stejně všeobsáhlou ideologii, která by vysvětlovala celý smysl jeho existence.⁸⁹

Básník Kamil Bednář nalézal odpovědi převážně v oblasti umělecké tvorby. Zdůrazňoval, že jeho generace pojímá či potřebuje pojmout poezii jako jakýsi světový názor, který do jisté chvíle zastává potřebu ideologie, víry, metafyziky. Bednář hledal východiska a naznačoval program, podle kterého mohla jeho generace postupovat. Pátral po směru, kterým by se ubírala, a objevil „nahého člověka“. „Nahý člověk“ byl označením člověka bez jakékoliv vrstevné a třídní příslušnosti, složeného z citů a pudů, se všemi smysly. Lidský jedinec, takto

⁸⁸ [Srov.] PEŠAT, Zdeněk a Eva PETROVÁ, ed. *Skupina 42: antologie*. V Brně: Atlantis, 2000. České moderny, sv. 5. s. 431-432.

⁸⁹ [Srov.] Tamtéž, s. 432.

omezený na svou nejhlubší látku, se měl stát východiskem pro budoucího člověka společenského.⁹⁰

Bednář předpokládal rozchod s avantgardou, kterou považoval za období nesmyslného experimentování a která byla podle něj etapou nezodpovědného a nezákonného rozbíjení jakýchkoliv hodnot.⁹¹ „[...] Požadavek neobvyklosti, problém fantazie, není již heslem dne a místo něho vstupuje nutně a v souhlasu s dobou požadavek lidského obsahu.“⁹²

V roce 1940 publikoval i Jindřich Chaloupecký. Stať Svět, v němž žijeme byla k Bednářově studii polarizujícím názorem na stav umění. Byla postavena na dřívějších diskusních tématech a podnětech z období mnoha setkání pozdější Skupiny 42. Stala se významným podkladem pro diskusi nad programem a celkovým zaměřením Skupiny 42.⁹³

Chaloupecký brzy Bednářovy názory přímo konfrontoval ve své další stati Generace, kterou otiskl v roce 1942. Ta se stala teoreticko-praktickou obhajobou moderního umění proti mladé generaci. Chaloupecký nacházel lidský význam moderního umění v umění samotném, v jeho tvořivosti, zásadně ne v jakémkoli obsahu navíc. Byl proti požadavku lidského obsahu, proti novému tematizování umění. Bednář naopak přišel s touto podmínkou, s požadavkem lidského obsahu, který ztotožnil s odmítnutím moderního umění. Chaloupecký žádal lidský význam umění, zejména v umění moderním. „Proti požadavku lidského obsahu, proti novému tematizování umění, jak s ním přichází Bednář a ztotožňuje ho s odmítnutím moderního umění, postuluje Chaloupecký lidský význam umění a především lidský význam jeho moderní větve.“⁹⁴ Chaloupecký tak spatřoval jediné východisko v přimknutí člověka k jeho umění. Takové umění bylo jednotné v obsahu i formě.

Stať nabyla obrovského dosahu pro nové mladé umění. Svou generaci diferencovala a vydělila z ní část výtvarníků a básníků, zárodek Skupiny 42. Program Skupiny 42 se tedy formoval i v reakci na generaci vlastní a na její teoretické principy.

⁹⁰ [Srov.] PEŠAT, Zdeněk a Eva PETROVÁ, ed. *Skupina 42: antologie*. V Brně: Atlantis, 2000. České moderny, sv. 5. s. 432

⁹¹ [Srov.] Tamtéž, s. 432.

⁹² BEDNÁŘ, Kamil. Slovo k mladým. Praha: Václav Petr, 1940. Svazky úvah a studií (Václav Petr), s. 15

⁹³ [Srov.] PEŠAT, Zdeněk a Eva PETROVÁ, ed. *Skupina 42: antologie*. V Brně: Atlantis, 2000. České moderny, sv. 5. s. 414.

⁹⁴ Tamtéž, s. 432.

Tím se ale nevyklučovala shodná stanoviska obou názorových mluvčích. Vědomí o potřebě nového umění, o vyčerpanosti umění vlastní a předchozí generace, zůstalo stejné u Kamila Bednáře i Jindřicha Chalupeckého. Bednář však spatřoval východisko v popření dosavadního umění. Okruh kolem Chalupeckého se naproti tomu snažil dosáhnout změn jeho přijetím a respektem k jeho specifikám.⁹⁵

Je tedy důležité si uvědomit, že i přesto, že se oba názory vyznačovaly návratem ke skutečnosti, ve svých důsledcích to znamenalo něco naprosto nestejnorodého. Bednář cítil potřebu obnovy lidského obsahu umění jeho tematizováním bez ohledu na nový tvar, hledal věčnou podstatu „nahého člověka“, tedy jeho antropologickou podstatu vyvázanou ze všech vztahů.⁹⁶

Na druhé straně Chalupecký a umělci Skupiny 42 chtěli obnovit lidský obsah umění tím, že by o umění přestali usilovat. Pokusili se přesáhnout jeho zákony a experimentovat. Takový experiment spočíval právě v co možná nejtěsnějším přilnutí ke skutečnosti. Tedy k takové skutečnosti, jež je konkrétní skutečností konkrétního člověka. Chtěli přilnout k civilnímu životu a k prostředí, v němž se život uskutečňoval, tedy k městu. Město bylo bezprostředním okolím člověka. To sice, jak Pešat píše, napovídá obnovení tematičnosti, ta je však s formou totožná.⁹⁷ „[...] včleňují proto téma dovnitř, do struktury uměleckého díla, jako jeho nejvnitřnější pohnutku, jež se rozvíjí v umělecký tvar proto, aby bylo jím vyjeveno co nejúplněji a nejpravdivěji.“⁹⁸

Chalupecký napsal: „Docela jiným způsobem si řešili svůj vztah k problematice současného umění malíři a básníci Skupiny 1942. Chtěli rovněž moderní umění vrátit k člověku; ale nespolehali v nějakého docela fiktivního „nahého člověka“, nýbrž hledali jej v nejkonkrétnější konkrétnosti těchto let, těchto měsíců a těchto dnů; a to je jediný důvod, proč se soustředili k živobytí současného člověka v současném městě.“⁹⁹

Pešat uvádí, jak se Chalupecký ve svých nepublikovaných statích z roku 1943 vyjadřoval o moderním umění: „Moderní umění vyvrátilo všechny povinnosti,

⁹⁵ [Srov.] PEŠAT, Zdeněk a Eva PETROVÁ, ed. *Skupina 42: antologie*. V Brně: Atlantis, 2000. České moderny, sv. 5, s. 433.

⁹⁶ [Srov.] Tamtéž, s. 433.

⁹⁷ [Srov.] Tamtéž, s. 433.

⁹⁸ CHALUPECKÝ, Jindřich. *Obhajoba umění: 1934-1948*. Praha: Československý spisovatel, 1991. Orientace (Československý spisovatel), s. 149.

⁹⁹ Tamtéž, s. 149.

závazky, pravidla a omezení, které jindy umělce poutaly. Vše je dovoleno. Vše z hlediska estetického, vše z hlediska morálního. Není-li však žádné oblasti zakázané, jakou tady může mít ještě cenu umělecká odvaha – ta odvaha, po níž se donedávna poznávalo umělecké dílo? Výsledkem velikého usilování moderního umění o vyzkoušení nejnepohodnějších poloh uměleckého tvoření je rozsáhlý repertoár snadností [...]. Za takovýchto okolností, nezbyvá než začít znovu. K tomu je především třeba nedbati o umění: odvážiti se z oné odvážnosti, osvoboditi se z oné svobody, které se staly konvencemi. Za druhé je třeba opět pokusit se o zakázané. Ale co je ještě zakázaného? Všechny svobody jsou již odbyty, není již nic dosti neobvyklého, podivného, vzdáleného, co by ještě zůstávalo neprozkoumáno. Nanejvýš ještě prostota. Jednoduchost je věcí dosti neuměleckou, aby byla zakázána. Po všech složitostech a zvláštnostech a podivuhodnostech nezbyvá tedy asi než odvážiti se prostoty.“¹⁰⁰

Tak tedy vypadala teoretická podstata Skupiny 42. Zájem o skutečnost individua a snaha o vybočení z řádu umění neznamenal pro výtvarníky Skupiny 42 ani oddálení se od zkušenosti moderního umění, ani ztotožnění se se skutečností ve smyslu jejího věrného obrazu, tedy ve smyslu návratu k formám klasického realismu. Jejich cílem se stalo nalezení moderních prostředků, které by umělcům pomohly proniknout k prosté všední existenci člověka v jeho každodenním životě uprostřed civilizace.¹⁰¹

3.2 Výtvarný a teoretický vývoj Skupiny 42

Členové Skupiny 42 se v mnohém ztotožňovali s teoretickými závěry Jindřicha Chalupického. Kromě toho, že Chalupický chtěl navázat na předchozí moderní umění místo jeho popření, rozvíjel i další myšlenky, jak by nově vznikající moderní umění mělo vypadat. I pod jeho vlivem se postupně formoval program Skupiny 42.

Chalupického idea, že se umění musí navrátit k věcem, které člověka obklopují, za cílem scelení člověka nejenom s tímto světem, ale právě v něm, byla na místě.

¹⁰⁰ PEŠAT, Zdeněk a Eva PETROVÁ, ed. *Skupina 42: antologie*. V Brně: Atlantis, 2000. České moderny, sv. 5. s. 433.

¹⁰¹ [Srov.] Tamtéž, s. 433-434.

Chalupecký v podstatě vytvořil novou koncepci moderní mytologie. Ta tkvěla v mytologii všednosti. Hledal se společný mýtus.¹⁰²

Filozof Václav Navrátil, který byl současníkem Chalupeckého, vnímal moderního člověka jako rozdrobeného, nejistého, zbaveného duchovního přesahu. Považoval člověka za bytost zpohodlnělou, které se nechce existovat obtížně, ale cílem které je pouhé uspokojování denních potřeb. Možným východiskem z této situace by bylo vytvoření nových mýtů, které by vycházely přímo ze života moderního člověka.¹⁰³

Podle Navrátila jsou „[...] mýty [...] duševní příběhy, které se najdou na ulici, čili: pouliční příběhy, které se najdou v duši.“¹⁰⁴

Navrátil i Chalupecký poukazovali také na zbystřování smyslů v době války. K prožitku doby bylo zapotřebí vnímat i nejmenší signály z vnější reality, malé všední podněty, které mohly změnit nic netušícímu člověku život. Bylo nezbytné stát se dobrým pozorovatelem vnější reality a probudit v sobě pozornost a soustředění. Součástí takové reality ale byly například i hvězdy na nočním nebi a ve své podstatě ty nejběžnější předměty a podněty, které člověka obklopovaly, nabývaly až magických rozměrů.¹⁰⁵

Pro Chalupeckého město nebylo jen a pouze šíleným místem nezvyklých počitků neustále napadajících lidskou mysl, jak to vnímal zejména v době rozkvětu avantgardy. Nyní se stalo člověku spíše nepřirozeným, absurdním a nelidským prostředím ze železa, cihel a drátů. Pro Chalupeckého byla přítomnost těchto předmětů a možnost jejich konfrontace v tvorbě oním zdrojem nové mytologie. Člověk v městském labyrintu bojoval o holé přežití stejně jako domorodec v džungli. Takové počínání vyžadovalo nasazení celé osobnosti, která se snažila ve městě zorientovat, a proto si vytvářela rituály, mýty a nová pojetí reality.¹⁰⁶

Chalupecký také odsuzoval český zpátečnický nacionalistický romantismus. Očekávalo se řešení nových výtvarných problémů po vzoru zahraniční malby, například Paula Cézanna nebo Pabla Picassa. Malíř měl projevit svou

¹⁰² [Srov.] BRDEK, Zdeněk. *Obhájce moderního umění: Jindřich Chalupecký v kontextu 30. a 40. let 20. století*. Praha: Akropolis, 2017. Skrytá moderna, s. 63-64.

¹⁰³ [Srov.] Tamtéž, s. 63-64.

¹⁰⁴ NAVRÁTIL, Václav, SRP, Karel, ed. *O smutku, lásce a jiných věcech*. Praha: Tost, 2003. s. 285.

¹⁰⁵ [Srov.] BRDEK, Zdeněk. *Obhájce moderního umění: Jindřich Chalupecký v kontextu 30. a 40. let 20. století*. Praha: Akropolis, 2017. Skrytá moderna, s. 64-66.

¹⁰⁶ [Srov.] Tamtéž, s. 64-66.

subjektivitu. Té mohl docílit jen střetem s vnější skutečností, objektivitou, kterou si sám uspořádává podle svých pravidel.¹⁰⁷

3.2.1 Vliv osobností a teoretických proklamací dvacátých a třicátých let na formování Skupiny 42

Významnými se pro programové ustanovení a cíle stali i umělci, kteří do sdružení nepatřili. Mezi tyto solitéry patřili výše zmínění Zdeněk Rykr, František Janoušek nebo Josef Šíma. Tyto osobnosti spojoval podobný názor na moderní umění, které pro ně nebylo definovaným názorem, nýbrž výzvou. Skupina 42 hodlala na tradici těchto malířů navázat.¹⁰⁸

Teoretika skupiny, Jindřicha Chalupického, inspirovala osobnost Zdeňka Rykra natolik, že podle něj definoval své nároky na moderního umělce. Ve svých statích se v mnohém inspiroval postoji tohoto výtvarníka, který odsuzoval -ismy, směry i hnutí, za které se podle něj umělec jen schovával. Rykr oceňoval prostotu, obyčejnost, v ní viděl největší tajemství.¹⁰⁹

Zdeněk Rykr svou dobu nevnímal jako problém zcela estetický, všímal si sepětí se samotným umělcem. Rykr umělce považoval za osobnost zaručující se za své umění. Umění mělo být smyslem života umělce a prostupovat jej.¹¹⁰

Rykr byl schopen předběhnout svou dobu výjimečnou originalitou a osobitostí. Mluvil o umění Paula Cézanna a Pabla Picassa, kterého považoval za Cézannova nástupce. Tvrdil, že je nutné tyto umělce následovat, nelze je ale napodobovat.¹¹¹

Členy Skupiny 42 spojovala obdobná životní zkušenost, která v podstatě provázela celou generaci zažívající pocit nedostatku lidského významu. Umělci se pokoušeli se o obnovení smyslu moderního umění, o jeho aktualizaci a nalezení chyb, kterých se v minulosti dopustilo.¹¹²

¹⁰⁷ [Srov.] BRDEK, Zdeněk. *Obhájce moderního umění: Jindřich Chalupický v kontextu 30. a 40. let 20. století*. Praha: Akropolis, 2017. Skrytá moderna, s. 13.

¹⁰⁸ [Srov.] CHALUPECKÝ, Jindřich, Zina TROCHOVÁ a Jan ROUS. *Cestou necestou*. Jinočany: H & H, 1999. s. 52.

¹⁰⁹ [Srov.] BRDEK, Zdeněk. *Obhájce moderního umění: Jindřich Chalupický v kontextu 30. a 40. let 20. století*. Praha: Akropolis, 2017. Skrytá moderna, s. 20-21.

¹¹⁰ [Srov.] Tamtéž, s. 21-22.

¹¹¹ [Srov.] Tamtéž, s. 20.

¹¹² [Srov.] Tamtéž, s. 62.

K takovému cíli směřovali cestou experimentování a novátorskými přístupy k okolní skutečnosti.

V době, kdy lidé již tušili hrůzy nadcházejících let druhé světové války, si tito výtvarníci začali plně uvědomovat nejnnutnější potřeby jednotlivce. Vnímali věci kolem sebe: „Poměr k člověku, k věcem, k umění byl existenciálním pocitem situace. Všechno se jevílo jinak v čase permanentního ohrožení, umění se chápalo jako sebestvrzení existence člověka.“¹¹³

Hlavním cílem sdružení bylo uvidět věci běžného všedního života a vrátit životu člověka hodnotu. Skupina 42 čerpala inspiraci z momentů překvapení nebo ohromení nevšedností obyčejných věcí nacházejících se kolem člověka.

Program Skupiny 42 pak měl být spíše dodatečným ověřením takového pojmání světa, neboť jeho stanoviska a ani cíl nebyly nikdy pevně ustaveny. Jindřich Chaloupecký se o programu Skupiny 42 zmínil ve své stati Svět, v němž žijeme, díky čemuž se stala pomyslnou základnou programu. Spíše v ní však shrnul uvedený postoj budoucích členů, než aby manifestoval vytvoření skupinového programu.¹¹⁴

Úplné počátky uskupení můžeme vystopovat v Nové Pace, kde se znali tři mladí výtvarníci, Gross, jenž se zajímal o malířství, Háek, který měl předpoklady k fotografování, a Zívř, před kterým se otevírala sochařská dráha. Gross a Zívř později odešli za studiem do Prahy, kde je umělecké zájmy daly dohromady s Hudečkem.¹¹⁵

Názorové formování skupiny probíhalo nejvýznamněji ve třicátých letech. V té době Hudeček, Gross a Zívř předčasně ukončili své studium na Uměleckoprůmyslové škole. Učinili tak v roce 1931 a potvrdili tím zdůrazňovanou myšlenku Jindřicha Chaloupeckého o vlastní, samostatné cestě.¹¹⁶ Stejněho roku se Grossovi a Zívřovi podařilo uspořádat výstavu v aule gymnázia v Nové Pace. Výstavu považovali za kubistickou, Zívř byl nepochybně inspirován evropskými sochaři, nejvíce však Ottem Gutfreundem. V jeho díle jej prozíravě

¹¹³ PEŠAT, Zdeněk a Eva PETROVÁ, ed. *Skupina 42: antologie*. V Brně: Atlantis, 2000. České moderny, sv. 5. s. 414.

¹¹⁴ [Srov.] PETROVÁ, Eva. *František Hudeček*. Praha: Obelisk, 1969. Situace, s. 10.

¹¹⁵ [Srov.] PEŠAT, Zdeněk a Eva PETROVÁ, ed. *Skupina 42: antologie*. V Brně: Atlantis, 2000. České moderny, sv. 5. s. 409.

¹¹⁶ [Srov.] BRDEK, Zdeněk. *Obhájce moderního umění: Jindřich Chaloupecký v kontextu 30. a 40. let 20. století*. Praha: Akropolis, 2017. Skrytá moderna., s. 23.

zaujala mimo jiné i civilistní tematika. Začínající umělce neméně fascinoval surrealismus. Přitahoval je možností výtvarných experimentů.¹¹⁷

Zajímalo je i sblížování dominantních tendencí kubismu a surrealismu, jak jej můžeme sledovat v díle Pabla Picassa z let dvacátých a třicátých. Takový přístup zasáhl nejvíce kubisticky orientovaného Františka Grosse. František Hudeček a Ladislav Zívra měli naopak blíže k surrealismu.¹¹⁸

V díle Františka Grosse převládala konstruktivní pojetí obsahu i formy děl, v nichž později došel k metamorfózám stroje a člověka. I tato pojetí se o pár let později stala součástí programové estetiky Skupiny 42.¹¹⁹ Již v některých jeho prvotínách lze vysledovat zaujetí tvary, které v dětství vídal z okna. Jeho pozornost si získal velký setrvačnick s obrovským kolem, který vnímal v nadlidských rozměrech. Grosseův výtvarný projev byl často provázen tímto výjevem a různým způsobem jej modifikoval.¹²⁰

V roce 1935 – 1937 Hudeček vytvořil tajuplné dílo Golema. Jeho inspirací se stala monstra z Janouškových maleb, které byly protkány subjektivními prožitky dobové atmosféry v Evropě. Hudečkova díla byla od počátku prostoupena jakýmsi subjektem, zástupcem člověka.¹²¹

V průběhu formování skupiny se spřátelilo více umělců. Objevil se zde například i Jiří Kolář, nejdříve známý jako „Jan Kolář, truhlář – Kladno“, nebo Jan Kotík vystavující během svých studií na UMPRUM jako Jan Kalan.¹²² Přidal se například i významný Kamil Lhoták.

V této době již mnoho budoucích členů skupiny reagovalo na stav společnosti před blížící se válkou. Někteří z nich ve svých dílech zaznamenali své umělecké názory na evropské dění již před rokem 1939 a během něho. František Hudeček se projevil ve svých kresbách a obrazech. Pozastavil se nad občanskou válkou ve Španělsku a v roce 1939, kdy tragédie postihla i Československo, namaloval silný, drobný, ale svým vnitřním napětím monumentální obraz nazvaný

¹¹⁷ [Srov.] KLIMEŠOVÁ, Marie. *Věci umění, věci doby - Skupina 42*. V Řevnicích: Arbor vitae, 2011. s. 9

¹¹⁸ [Srov.] Tamtéž, s. 9-10.

¹¹⁹ [Srov.] PEŠAT, Zdeněk a Eva PETROVÁ, ed. *Skupina 42: antologie*. V Brně: Atlantis, 2000. České moderny, sv. 5, s. 410.

¹²⁰ [Srov.] TYPLT, Jaromír. *Konfese Ladislava Zívra*. Brno: Host, 1997. s. 20.

¹²¹ [Srov.] KLIMEŠOVÁ, Marie. *Věci umění, věci doby - Skupina 42*. V Řevnicích: Arbor vitae, 2011. s. 9-11.

¹²² [Srov.] PEŠAT, Zdeněk a Eva PETROVÁ, ed. *Skupina 42: antologie*. V Brně: Atlantis, 2000. České moderny, sv. 5. s. 412.

15. březen 1939.¹²³ Toto mezní dílo používalo stále ještě surrealistické metody „hrůzného snového přízraku“.¹²⁴ Hudeček dával stále více najevo pocíťování nutnosti spojení se světem. Jeho první pokusy o toto spojení se již zabývaly městem. Umělec ve městě žil a byl jím neustále ovlivňován. Mezi jeho tehdejší výtvarné projevy patří například díla Antény nebo Malíř na periférii.¹²⁵ Mezi neméně významná díla patří i Skládky v opuštěné cihelně (viz Přílohy I., obr. 7) nebo metafyzický obraz V šatně (viz Přílohy I., obr. 8). Hudeček postupně směřoval k osobitě pojaté poetické variantě civilistního zaměření programu sdružení.¹²⁶

František Gross se stále více vyjadřoval civilistní tematikou. Byl váben tématem města a městem samotným. Ve svých dílech propojoval prožitek malování s prožitkem města jako místa. Vnímá i oblasti městské periferie. Tam často nacházel motivy pro své malby. V jeho tvorbě nabývaly jak vnější, tak vnitřní části města stále konkrétnějších podob. Autor se dění v díle často jakoby přímo účastnil. Zabýval se malbou vnějšího vzhledu města, jeho ulic a fasád domů, stejně tak chodeb obytných činžáků, jejich pokojů a soukromých intimních prostor. To můžeme vidět v jeho dílech z roku 1939 Z chodby nebo Ateliér Hany Wichterlové.¹²⁷

František Hudeček i František Gross si i přes různorodost svých povah plně uvědomovali své bytí v prostředí, které je tolik ovlivňovalo. V podobném přístupu a citlivosti spatřovali mnoho společného. Oba pocíťovali sepjetí s městem a tuto sounáležitost ve svých obrazech zdůrazňovali.¹²⁸

Propojení s městem a jeho prostředním se dalo pozorovat i v dílech dalších výtvarníků. Postupně se tak zrodila myšlenka uskupení se v jednom sdružení.

¹²³ [Srov.] PEŠAT, Zdeněk a Eva PETROVÁ, ed. *Skupina 42: antologie*. V Brně: Atlantis, 2000. České moderny, sv. 5. s. 414.

¹²⁴ [Srov.] *Civilizace: české umění čtyřicátých let ze sbírek Českého muzea výtvarných umění v Praze: [katalog výstavy] : České muzeum výtvarných umění v Praze, Dům u Černé matky Boží, říjen 1998 - leden 1999*. Koncept výstavy a text v katalogu: Alena POTŮČKOVÁ. Praha: České muzeum výtvarných umění, 1998. s. 43.

¹²⁵ [Srov.] PEŠAT, Zdeněk a Eva PETROVÁ, ed. *Skupina 42: antologie*. V Brně: Atlantis, 2000. České moderny, sv. 5. s. 414.

¹²⁶ [Srov.] *Civilizace: české umění čtyřicátých let ze sbírek Českého muzea výtvarných umění v Praze: [katalog výstavy] : České muzeum výtvarných umění v Praze, Dům u Černé matky Boží, říjen 1998 - leden 1999*. Koncept výstavy a text v katalogu: Alena POTŮČKOVÁ. Praha: České muzeum výtvarných umění, 1998. s. 43.

¹²⁷ [Srov.] PEŠAT, Zdeněk a Eva PETROVÁ, ed. *Skupina 42: antologie*. V Brně: Atlantis, 2000. České moderny, sv. 5. s. 414.

¹²⁸ [Srov.] Tamtéž, s. 414.

3.2.2 Vznik Skupiny 42

Vznik skupiny byl upřímným impulzem sdružit umělce poznamenané válkou, uvědomující si hodnoty vlastního života. Svým působením uskupení dodávalo naději k překonání tragických chvil.

Skupina 42 svým uměním definovala člověka osamělého v davu žijícího svůj všední soukromý život. Jedinec byl sice formován vnějšími vlivy, ale jeho existence byla osobním, individuálním svědectvím.

Datem vzniku Skupiny 42 se stal čtvrteční podvečer 27. listopadu roku 1942. Toho dne se sešli, i přes zákaz vycházení, malíři František Gross, Jan Smetana, Jan Kotík, Kamil Lhoták, básníci Ivan Blatný, Jiří Kolář, teoretici Jindřich Chaloupecký, Jiří Kotalík a Miroslav Míčko, někdejší historik umění a výtvarný kritik. Přítomní ustanovili skupinu, do které se připojil i Kamil Lhoták, i když o několik týdnů později, a Miroslav Míčko se vyhranil, neboť si chtěl ponechat názorový odstup.¹²⁹

Nedlouho poté se přihlásil i přes prvotní nesouhlas František Hudeček. Hudeček původně neměl k myšlence skupiny blízko. Měl pocit závazku a tato myšlenka v něm vytvářela pocit odpovědnosti. Hudeček se obával i případně problematického vztahu s ostatními členy. Na schůzce se ale po týdnu objevil. To dodalo ostatním členům jistotu a víru ve smysl takového sdružení.¹³⁰

Dle vzpomínek Chaloupeckého byla skupina v roce 1942 tvořena přátelským kolektivem již více či méně mezi sebou známých osobností.

Umělci se nepovažovali za opravdovou skupinu, proto svou společnou výstavu nadepsali zdouhavě a pravdivě: „Gross, Háek, Hudeček, Kotík, Lhoták, Smetana, Zívr. Ale tím už toto společenství přestalo být soukromým; ani jsme si to řádně neuvědomovali, a už jsme byli kulturní institucí. Co dělat; příští výstavy jsme tedy podepsali jako Skupina, a poněvadž jsme na nic lepšího nepřišli, připojili jsme k tomu datum, kdy jsme se začali scházet: 1942.“¹³¹

Přínosem ke společnému programu byla bezesporu individuální odlišnost. Nepostradatelnými osobnostmi uskupení byla většina jejích členů, mezi nimi například i výrazná osobnost Františka Hudečka, bez které by byla

¹²⁹ [Srov.] PEŠAT, Zdeněk a Eva PETROVÁ, ed. *Skupina 42: antologie*. V Brně: Atlantis, 2000. České moderny, sv. 5. s. 417.

¹³⁰ [Srov.] Tamtéž, s. 417.

¹³¹ CHALUPECKÝ, Jindřich, Zina TROCHOVÁ a Jan ROUS. *Cestou necestou*. Jinočany: H & H, 1999. s. 54–55.

charakteristická tvorba skupiny nemyslitelná. Po celou dobu fungování sdružení zůstal sám sebou a nebyl programem skupiny svázán.¹³²

Šíře působnosti zahrnovala malíře, básníky a teoretiky, kteří své umění vzájemně diskutovali a prolínali. Celkový počet členů se ale nikdy nesešel najednou. Úzké sepětí vícero druhů umění se promítlo do společných motivů, podobných ztvárnění světa či použití některých technik.¹³³

Skupina se postupem času rozrůstala a ke konci svého působení již seskupovala celkem šestnáct členů. Bohumír Matal, nejmladší člen skupiny, byl až o třináct let mladší než František Hudeček. Jelikož mezi členy skupiny bylo větší věkové rozpětí, zasahovala prakticky do dvou generací. Díky tomu se nepřestala rozvíjet a v kulturní a společenské reflexi neustrnula. Na konci svého působení zahrnovala jména výtvarníků Františka Grosse, Františka Hudečka, Jana Kotíka, Kamila Lhotáka, Bohumíra Matala, Jana Smetany, Karla Součka, básníků Ivana Blatného, Jana Hanče, Jiřiny Haukové, Josefa Kainara, Jiřího Koláře, sochaře Ladislava Zívra, fotografa Miroslava Háka, teoretiků Jindřicha Chalupického a Jiřího Kotalíka.¹³⁴

3.2.3 Rozpad Skupiny 42

Po skončení války se velké většině členů Skupiny 42 otevřely dveře do Evropy. Mohli vystavovat i na zahraničních výstavách, například v Paříži v roce 1946. Někteří členové měli možnost osobních setkání s významnými osobnostmi pařížské scény a navštívili i velkou část ateliérů umělců, kteří pro ně byli inspirací. V díle Hudečkově, Grossově a Matalově se rodily i nové tendence. V krátké době až do převratu v roce 1948 své výtvarné postupy radikalizovali. Navázali na podněty meziválečného konstruktivismu. Hledali postupy, které by

¹³² [Srov.] PETROVÁ, Eva. *František Hudeček*. Praha: Obelisk, 1969. Situace. s. 11.

¹³³ [Srov.] Mýtus všedního života – tvůrčí impulz Skupiny 42 *Ústav pro českou literaturu AV ČR* [online]. 2017[cit. 2018-02-27] Dostupné z: http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/dejiny/dcl_1945-1989/l/m%C3%BDtus%20v%C5%A1edn%C3%ADho%20%C5%BEivota.pdf

¹³⁴ [Srov.] PEŠAT, Zdeněk a Eva PETROVÁ, ed. *Skupina 42: antologie*. V Brně: Atlantis, 2000. České moderny, sv. 5. s. 451–461.

pomohly proměnit vizuální zkušenost a emocionálně silný prožitek do podoby abstraktní racionální struktury.¹³⁵

Jakékoliv experimenty byly po změně režimu naprosto nepřipustné. Doba se proti pokusným tendencím a postupům obrátila. Koncepce výtvarného díla, které realitu redukovalo na pouhý znak, jenž by odkazoval k aktuálním kontextům, byla v rozporu s požadavky režimu, tedy nového ideologizujícího a tradičně realistického konceptu kulturní politiky.¹³⁶

„Známá roztržka z konce února 1948, popsaná Janem Hančem a obvykle uváděná jako konec sdružení, ukazuje rychlou dehonestující politickou proměnu Františka Grosse po komunistickém puči, která završila vnitřní rozklad přátelského okruhu.“¹³⁷ Změna režimu radikálně vstoupila do života členů sdružení, kteří se museli se adaptovat na novou společenskou poptávku. Gross nebyl jediným autorem, který se ztotožnil s požadavky popisně realistické formy, ale i propagandistického obsahu. Takový přístup lze později vysledovat i v dílech dalších členů Skupiny 42.¹³⁸

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

3.3 Popis některých děl vybraných umělců

Na příkladech několika výtvarných děl členů Skupiny 42 můžeme pochopit, jakým způsobem pracovali a o co usilovali. Vyzorovat můžeme často opakované náměty a figury, kterých autoři v zobrazeních používali. Staly se pro ně charakteristickými.

Kapitola se zaměřuje převážně na výtvarná díla umělců skupiny vzhledem k praktickému zaměření práce.

František Hudeček byl zosobněním intuitivního malíře. Intuitivní citlivost lze spatřit v realizaci díla *Faidros a Sokrates* z roku 1934. Hudeček vytvořil reliéf z dvou kusů obyčejného hadru. Je vyobrazením dvou filozofů, kteří vedou dialog

¹³⁵ [Srov.] KLIMEŠOVÁ, Marie. *Věci umění, věci doby - Skupina 42*. V Řevnicích: Arbor vitae, 2011. s. 170.

¹³⁶ [Srov.] Tamtéž, s. 170.

¹³⁷ Tamtéž, s. 170-171.

¹³⁸ [Srov.] Tamtéž, s. 170-171.

o kráse.¹³⁹ V díle Hudeček otvírá i dnes aktuální téma, zabývající se tvarem a beztvarostí. Podle Klimešové dílo klade rovnítko mezi organické a anorganické, duchovní a banální, vysoké a nízké. Dává možnost i zavrženíhodnému odpadu intenzivně existovat jako určitá forma metamorfózy odkazující k Antice.¹⁴⁰ „I ubohá hmota se povznáší ke vznešenosti.“¹⁴¹

Dílo Františka Hudečka od počátku postupoval surrealistický experiment. V letech spolupráce se Skupinou 42 se od něj oprostil a ve svých plátnech představil civilistní téma. K experimentu s realistickou formou nepochybně patří olej z roku 1942 *Dům*, kde mám ateliér (viz Přílohy I., obr. 9). Dílo zobrazuje civilní poetiku místa, které je s životem umělce významně spjato. V malbě intenzivně prožíváme nepřítomnost lidské bytosti. Je spíše jejím svědectvím. Světlo má zásadní charakter a podivuhodně působí na diváka. Barevné odstíny jsou nerealistické. Celkové pojetí je mystickým okamžikem všedního výjevu.

Podobně, o něco střízlivěji, působí pozdější dílo z roku 1944 *Výhled z domu*, kde mám ateliér (viz Přílohy I., obr. 10). Je jakoby nezodpovězenou otázkou, co člověka, potažmo Hudečka, čeká po východu z domu. Sluncem zalitá krajina města za otevřenými dveřmi, je výřezem do světa, kde se mísí organické tvary stromů v popředí s mlhavým zadním plánem nekonečného města. Horizontální silniční čáry působí dynamicky a určují směr cesty, po které se chodec nebo automobil městem vydává.

Hudeček, jako i většina dalších umělců Skupiny 42, ne vždy naplňoval požadavky programu. Někdy se mu naopak bytostně vzpíral. Neměl zájem na absolutizaci námětu obrazu. Skupina usilovala o zobrazení města jako bezprostředního prostředí člověka. František Hudeček ale zastával názor, že pouze město vším nebylo, kromě města tu byl celý svět. Na mysli měl zejména jeho vnitřní svět, který k němu samotnému promlouval. Tento svět byl bohatý, plný vzpomínek, které se draly na povrch a nemohly být opomenuty. Tak se vyjádřil k odmítavému postoji svých přátel k obrazu *Sýpky a komory*. Hudeček malbě připisoval značný význam. Vystavil ji proto na členské výstavě *Umělecké besedy*. Obraz ale podle členů sdružení vyjadřoval nostalgický únik před realitou do starých časů.¹⁴² Pro Hudečka ale námět nebyl opravdu tím nejdůležitějším.

¹³⁹ [Srov.] PETROVÁ, Eva. *František Hudeček*. Praha: Obelisk, 1969. *Situace*, sv. 2, s. 8.

¹⁴⁰ [Srov.] KLIMEŠOVÁ, Marie. *Věci umění, věci doby - Skupina 42*. V Řevnicích: Arbor vitae, 2011, s. 10.

¹⁴¹ PETROVÁ, Eva. *František Hudeček*. Praha: Obelisk, 1969. *Situace*, sv. 2, s. 8.

¹⁴² [Srov.] PEŠAT, Zdeněk a Eva PETROVÁ, ed. *Skupina 42: antologie*. V Brně: Atlantis, 2000. *České moderny*, sv. 5, s. 417.

Důležitější bylo, aby k němu výjev mluvil magickou řečí, která se do obrazu průzračně promítala. I takto vzniklo téma známého Nočního chodce, kterému se Hudeček ve své tvorbě od počátku čtyřicátých let nepřetržitě věnoval. Petrová uvádí, že se nejednalo o neustále opakovaný motiv, ale o nová zhodnocení nových objevů, která si žádala nová výtvarná vyjádření.¹⁴³

Do počátku čtyřicátých let tedy patří i první realizace Nočního chodce. Stejně jako v roce 1931, kdy se mu v okamžiku naprosté koncentrace při cestě letenským parkem realita doslova proměnila a způsobila, že odešel ze školy a rozhodl se hledat svou identitu vlastní cestou, zažil i tentokrát v jediném krátkém okamžiku pocit ozářený poznáním, „[...] do něhož vproudila všechna energie skutečnosti, aby se zároveň odpoutala od země a splýnula s nesmírností prostoru. Osamělý člověk v zatemněném městě vystoupil pro své světlo k hvězdám. Byl nalezen nový mýtus.“¹⁴⁴

Hudečkovi chodci bezpochyby prezentují osamocenosť osoby vytvářející si vlastní spojení s městem, které ji různými způsoby prostupuje. Stejně tak i chodec prostupuje město. Chodec je svým způsobem až dynamickým prvkem, který se ve městě pohybuje. Náleží mu a město je jeho domovem způsobem života. Způsobem života je tedy i nepřetržitý pohyb odněkud někam, často neznámo kam. Bez konkrétního místa, které by bylo konkrétním domovem, cílem a útočištěm. Noční chodec je spícím ponocným a bloudí. Svými mnohokrát nadživotními rozměry se pokouší s městem vyrovnat, zejména s jeho nekonečností. Snaží se jej uchopit. Hudečkovi chodci jsou často otevření a s městem propojeni. Vnímají svými smysly, reagují na podněty zvenčí dovnitř a zevnitř ven. Jsou záznamem konkrétní skutečnosti člověka a jeho zkušenosti.

Nelze opomenout významný obraz, který je pomyslným symbolem tvorby Františka Hudečka. Tímto dílem by bylo možné definovat i mýtus, kterého byl svědkem. Pouhého okamžiku naprostého spojení s místem tak známým a tak neznámým zároveň, pomyslně poznaným a prozkoumaným, kterým většinu času pouze procházel bez většího uvědomění.

V ten moment se to stalo: „Stačí vteřina a nádraží, z něhož už přes dvacet let odjíždím a jehož jsem si nikdy předtím nevšímal, pojednou zjeví mi svou důležitost v mém životě.“¹⁴⁵ Stal se malý příběh člověka. Na obraze (viz Přílohy I.,

¹⁴³ [Srov.] PETROVÁ, Eva. *František Hudeček*. Praha: Obelisk, 1969. Situace, s. 11.

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 10.

¹⁴⁵ HUDEČEK, František. *Prehistorie maliřského tvora*. Umění XVI, 1966, č. 8, s. 399.

obr. 11) nacházíme jednoduché, přímé vertikály stejně jako horizontály. Je čistým, lineárním záznamem, který vyplňují malířské plochy. Je až ilustrativně popisným. Osamocené prostředí, ve kterém však doslova cítíme Hudečkovu přítomnost, jako bychom jej viděli jeho očima. Výhybka napravo nám připomíná jakousi postavu, která osamění přítomného umocňuje. Věci se v díle doslova hýbou. Větrný mlýn rotuje svými křídly a závory se sklápí. Obraz je živý, je téměř živým organismem, kterým je i člověk, kterým je i město.

Za jakýsi živý organismus považuje Jan Smetana samotný obraz. Ve svém díle zdůrazňuje myšlenku města jako „[...] fenoménu přítomnosti, který spojuje prostor, v němž žijeme.“¹⁴⁶ Jeho výjimečné přesvědčení dokazuje obraz Konečná stanice. Smetana se zabýval periferiemi a krajními body velkoměsta, kde se postupem času stírá linie mezi městem a přírodou. Periferie je pomyslným počátkem i koncem zároveň. Obraz Konečná stanice je modravou dálavou a přítomným okamžikem, je něčím, co je teď a zde, ale je to i daleko. Smetana vytvořil důmyslnou kompozici. Jeho „občané“ jsou nepřesnými tvary, téměř liniemi zvnitřňujícími město. Tento obraz je jako samotné moderní město – klidné i rušné, odpolední a odpočívající. Ale nikdy ne spící.

K periferii se vyjádřil Jindřich Chaloupecký. Chápe ji jako: „[...] místo, kde město transcenduje sebe sama, neboť se tu stýká s přírodou, tedy s něčím cizím, co pohlcuje, kvůli čemuž stále znovu přehodnocuje a ustanovuje vlastní identitu.“¹⁴⁷

I Kamila Lhotáka fascinovaly periferie. Sám na jedné vyrůstal. Byla příběhem části jeho života a zkušeností, v níž objevoval a v níž spatřoval nevšednost všední skutečnosti. Byla mu nepochybně místem mnoha zážitků a obdivu k technice. Ve svém díle Nádraží, jindy zvanému Vstříc osudu, z roku 1948, který toho o názvu a malbě samotné mnoho napovídá, podle Augustina díky scéně ze střechy vlaku navodil atmosféru něčeho velmi naléhavého. Scéna vzbuzuje mnoho otázek. Je ale obrazem jiskrné poetičnosti a jevištěm.¹⁴⁸

Mezi působivé patří i další, velmi prostá perokresba nádraží Františka Hudečka z roku 1942 nesoucí název Muž čekající na vlak (viz Přílohy I., obr. 12). Postava muže čeká a jakoby tušila změnu. Opět se zde setkáváme s typickou osobou

¹⁴⁶ ŠETLÍK, Jiří. *Cesty po ateliérech, 1976-1986*. Praha: Torst, 1996. s. 218.

¹⁴⁷ BRDEK, Zdeněk. *Obhájce moderního umění: Jindřich Chaloupecký v kontextu 30. a 40. let 20. století*. Praha: Akropolis, 2017. Skrytá moderna, s. 66.

¹⁴⁸ [Srov.] AUGUSTIN, Luboš Hlaváček, *Kamil Lhoták*, Praha: Academia, 2000. s. 154.

„poutníka“ či „chodce“, který je i zde dynamickým prvkem obrazu. I přesto, že postava je statická, vidíme, že vyčkává a rozhoduje se. V tom spočívá její dynamika.

Výrazným je v bezpočtu Nočních chodců i ten z roku 1943, namalovaný olejem na lepence (viz Přílohy I., obr. 13). Jedná se o menší monumentální dílo. Postava Nočního chodce je gigantická, v statické pozici jakéhosi Golema, srovnatelná s okolními domy. Prožívá svou sepjatost s nimi. Poměruje se, či naopak hledá východisko. Zřetelné je zelenkavé světlo, vyskytující se často v Hudečkově barevnosti. Ta v díle odráží stejným způsobem omítku budovy, jako i těla chodce. Ten tak s městem splývá. Hlava symbolizuje jakousi otevřenost vůči univerzálnímu prostoru, otevření se hvězdám a vesmírným dálkám, třibení a posilování smyslů.

Pro Hudečka jsou typická i zobrazování ulic města, kde si „hrály děti“. Takovým je dílo z roku 1943 v podobě kombinované techniky. Ulice plná dětských piktogramů směřuje kamsi dovnitř města. Vypadá to, že opuštěná ulice je až děsivě temným, uzavřeným místem. Také Lhoták použil piktogramů v díle z roku 1947.

Hudečkův obraz z časnější tvorby, z roku 1933, s názvem Vesnice v noci (viz Přílohy I., obr. 14) je v mnohém naprosto originální prací. V díle vidíme uskupení budov, tvořící určité ohraničené území. V jednom celku zachycuje urbanistické rozložení architektury v krajině. Je svým organismem. Půda je přetvořena člověkem a z velké části symbolizuje lidské hospodaření s ní – zemědělství. Hudeček zde zřejmě odkazuje i ke svému venkovskému původu, který se z jeho tvorby nikdy úplně nevytratil. Jeho osobnost byla venkovem svým způsobem utvářena a formována.

František Gross vytvořil v roce 1943 výjimečnou práci Ohrady v Libni (viz Přílohy I., obr. 15). Je skicovitým záznamem ulice vedoucí kamsi do dále, pravděpodobně až za město. Ulice je lemována plotem podobně jako v díle Ostravská periferie Ferdiše Duši. Ulice je od techniky oddělená, uzavírá ji z jedné strany. Vertikály lamp a stožárů ale člověka s ulicí propojují. Vysoké postavy se přibližují technice.

Jedním z charakteristických výjevů je strojek, který v Grossově tvorbě zdomácněl. V díle Strojky (viz Přílohy I., obr. 16) z roku 1945 Gross zpodobnil známý výjev z dětství, vynořující se jako postava, s hlavou velkého kola, zmechanizovaného člověka.

Osobní zkušenosti zvnitřnění městského prostředí prezentuje také v drobné grafice s názvem Pohled z okna (Rytmus města) z roku 1946 (viz Přílohy I., obr. 17). Jako propojený stroj vnímá Gross vše, co se děje za jeho okny, venku. Z námětu lze vycítit nezastavitelný pohyb rušné a hlučné technické civilizace. Technika suché jehly byla pro Grosse příznačná. Umožňovala mu detaily vykreslit, pohrávat si s kontrasty a konstruktivně zobrazovat.

Na fotografii Ve dvoře Miroslava Háka z roku 1943 (viz Přílohy I., obr. 18) jsou šaty symbolem jakéhosi objektu zastávající subjekt. Ten v díle umocňuje okamžik v osamění, symbolizujícího jeho lidské přičinění. Můžeme se také domnívat, že oblečení mělo být jakýmsi symbolem přítomnosti člověka.

Dalšími významnými fotografiemi Miroslava Háka byly bezpochyby díla Z periferie z roku 1945, Plynojem z téhož roku, nebo Okraj Prahy 1947 a Poëm z roku 1943. Na fotografii Okraj Prahy (viz Přílohy I., obr. 19) spatřujeme typickou silnici směřující k obzoru, do dálky, přesto však do centra města během příjemného slunného dne. Na protější straně míří lidské postavy z města ven, divák stojí a pozoruje je. Nachází se na místě, kde město začíná, tušíme ho však kdesi v dáli, objaté přírodou, která se zde na periferii pomalu proměňuje, je klidná a otevřená. Na fotografii se mísí prvky vertikální a horizontální, vše v harmonické kompozici.

Výjev ulice směřující do dáli prostupuje celou řadu výtvarných ztvárnění členů Skupiny 42.

Pro fotografa se staly významné i momenty zobrazující nebe propletené elektrickými dráty. To vidíme na fotografii Plynojemu a také Poëm (viz Přílohy I., obr. 20). Na fotografii Poëm shledáváme pohled vzhůru na nebe, geometricky rozčleněné elektrickými vodiči. Na budově vlevo spatřujeme i ilustrovanou reklamu, typický symbol města – obchod. Výřez drátů propojuje body města, které si můžeme jen domýšlet. Propojené město je energické, je jedním organismem.

Jiří Kolář se o fotografiích svého přítele a také obecně o fotografiích vyjadřuje: „[...] dobrý fotograf je jako dobrý herec, dovede se vcítit, a když není svým námětem dotčen, nepochopí jeho pravdivost. Jak jinak by se jeho dílo mohlo

divákovi přiblížit hnutí, které námět zrodilo, které tu nebo onu událost činí schopnou života?“¹⁴⁹

A o kus dále: „Fotografie nejméně ze všech disciplín snáší prostřednost. Protože vstupuje do období dramatu, jak předpokládám, bude snášet tuto prostřednost tím méně.“¹⁵⁰

Nejenom výtvarná díla nám zprostředkovávají zkušenost města. V Poezii města nám styčné úvahy nabízí i Jiří Kolář, uvádí je Pešat a Petrová:

„[...] Oblékni se, jak chceš, oblékni jej, jak chceš, a je to stále spodní prádlo, ve kterém se poznáváte vždy a všude. Krůček za krůčkem se prokousáváš stěnou nenáviděné kaše, oddělující tě od krajiny, za kterou jsi chtěl ve svých představách položit život, jak byla krásná a plná okouzlení. Člověk vybudoval město a město vybudovalo člověka.“¹⁵¹

Mnoho dalších uměleckých záznamů členů Skupiny 42 nám přibližuje tematiku městské civilizace. Důležitým bylo zaměření na prožitek a zkušenost jednotlivce.

Po době mnoha téměř utopických vizí avantgardních experimentů se tato skupina snažila o vnímání člověka v jeho dobovém postavení a v kontextu doby a místa. Vnímala jej ve společnosti, ale i jako individualitu s osobními prožitky a zkušenostmi, které neztrácí na hodnotě.

¹⁴⁹ KOLÁŘ, Jiří, HÁK, Miroslav, Miroslav Hák: *Fotografie z let 1940 – 1958*, autor úvodu Jiří Kolář, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha, 1959. s. 11.

¹⁵⁰ Tamtéž, s. 15.

¹⁵¹ PEŠAT, Zdeněk a Eva PETROVÁ, ed. *Skupina 42: antologie*. V Brně: Atlantis, 2000. České moderny, sv. 5, s. 267.

II. Praktická část

4 Výtvarné zpracování tématu nádraží jako součásti městské krajiny – inspirace Skupinou 42

Praktická část diplomové práce se pokouší o interpretaci a výtvarné ztvárnění fenoménu nádraží. Výtvarná práce je inspirována snahou české generace umělců čtyřicátých let ztvárňujících městskou krajinu.

V současnosti se již řeší problémy nastupující čtvrté – digitální – průmyslové revoluce. Denně jsou nastolována témata postavení jednotlivce v současně prudce se rozvíjející ekonomice, která se opírá především o strategii růstu. Dopady tohoto růstu pozorujeme všude kolem nás.

Město, jehož neodmyslitelnou součástí je i nádraží, je výsledkem průmyslové revoluce. Je to fenomén, který utváří člověka a společnost.

Zobrazení části města – nádraží – je pokusem o nastínění a možného uchopení problému vztahu techniky a kultury v současnosti. Tento problém řešila, a svým originálním způsobem i vyřešila, již česká generace umělců čtyřicátých let.

Nádraží byla vedle železniční dráhy vybudována poprvé v devatenáctém století a stala se jednou ze vstupních bran do města. Prochází postupnými změnami, které jsou sice méně patrné, ale přesto jsou podstatné. V současnosti se stále více podřizují účelu přepravit co nejvíce osob z místa na místo. Z okolí nádraží se vytratil společenský život spojený s cestováním, kultura cestování. Vedle toho vše podléhá požadavkům na bezpečnost a rychlost cestování. Na nádraží jako fenoménu lze vypožorovat vliv technického pokroku na každodenní život člověka.

O fenoménu nádraží je možné diskutovat nebo jej výtvarně zobrazovat a ztvárňovat ve dvou rovinách: jako objektivní, technickou a společenskou skutečnost nebo v subjektivní rovině metaforicky, obrazně, nadreálně a symbolicky. Je zde ale i celá škála možností kombinace těchto dvou rovin, jejich vzájemné prorůstání, transformace jednoho způsobu v druhý.

Cílem práce bylo ztvárnit konkrétním člověkem vnímanou skutečnost jako prolínání na jedné straně technického, geometrického, objektivního (tzn. technická stránka budovy, železniční dráhy v abstrahované podobě) a na druhé straně obrazného, tematického, dynamického, subjektivního (tzn. různé formy chování, pocity a odezva jednotlivce na konkrétní prostředí místa).

Konkrétní nádraží v Českých Budějovicích bylo pouze inspirací k malbě výsledného obrazu s pracovním názvem Nádraží. V ztvárňování tak docházelo k významným redukčním pouze na jeho vnitřek, jehož součástí jsou vagóny, výřez elektrických drátů jako symbolu energie a propojení, bezpečnostní značení lemující koridor nástupiště, oddělující chodce od vagónů, oddělující živé od uměle vytvořeného.

Chodec na rozdíl od nádraží s vagóny, které jsou dynamickými prvky kompozice, je zachycen v přirozeném okamžiku, pravděpodobně chůze, kdy se vzdaluje od nástupiště. Je vertikálním dynamickým prvkem. Směr chodce se rozchází se směřováním vlaku. Svými rozměry v nadživotní velikosti se odpoutává od nástupiště, ale ne od pavučiny čar interiéru nádraží. Chodec je akcentem kompozice. Uchovává si integritu své bytosti, vymezuje se vůči okolí. Jeho tělo je na rozdíl od budovy nádraží tvořeno vertikálními, organickými, oblými křivkami, které vytváří celistvost živé bytosti, její vnitřní svět, který je bohatý, plný uvědomělého jednání, vzpomínek a zkušeností.

Důležitou součástí děje je také proces neustále opakujícího se motivu obalování chodce do svršků. Chodec je odkázán na žití v těchto obalech: v šatech, v budově nádraží, ve vagónech, atd., které tvoří hranici mezi jeho tělem a umělým, technickým prostředím, do kterého je uzavřen a oblečen.

Obraz Nádraží tvoří dynamické horizontální linie a vertikální organické čáry, které jsou čistým lineárním záznamem této události. Malba se zabývá krajními body velkoměsta, nádražím a člověkem.

Skupina 42 zobrazovala člověka v městském prostředí a zdůrazňovala technický pokrok. Nevymezovala se však vůči technice. Skupině šlo o vtažení člověka do prostředí, ve kterém se pohyboval a žil, o kterém přemýšlel a vytvářel jej. Zdůrazňovala univerzálnost poznání určité skutečnosti a kladla důraz na *genia loci* konkrétního místa. Jejím cílem bylo zobrazení městského života tak, jak jej umělci prožívali.

Základním motivem obrazu Nádraží se stalo i to, jakým způsobem člověk vnímá své okolí. V dnešní době, v době rychlosti a technické dokonalosti, se stírají nejenom rozdíly, ale dochází i k anonymizaci. Dochází k tomu, že člověk není schopen detailně vnímat okolní prostředí, například nádraží. Nádraží se stává obyčejným místem a lidé, které na něm potkáváme, neznámými. Možná tak ztrácí svůj půvab. Stále narůstající dynamika a shon života nutně zplošťuje

vnímání lidí. Člověk je zaměřen na přežití v prostředí, které ho nutí k neustálé pozornosti.

Problém však nelze redukovat pouze na zobrazení tzv. městské krajiny jako krajiny člověkem vytvořené. Nutný je širší pohled na problematiku, kde proti sobě stojí kultura v nejširším slova smyslu a příroda. Výstižně to vyjádřil Christopher Day: „Jsme jediní původci ideálů na zemi. A tak můžeme to, co příroda nikdy nedokáže. To nás přivádí k základní polaritě: antitezí přírody není lidství, průmysl či znečištění životního prostředí. Je to myšlenka.“¹⁵²

4.1 Nádraží – pevný bod v neustálém pohybu

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

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

Poutník tiše vstupuje,
Bolest změnila práh v kámen.
V jeho čistém jasu plane
Chléb a víno na stole.“¹⁵³

Uvedená báseň nám svými prostředky sděluje, že situace je jednak místní, intimně známá a pochopitelná, ale může být i obecná, těžko uchopitelná, dokonce může vzbuzovat existencionální úzkost. Situace může být platná pro určité místo, ale zároveň i obecně a stát se opakující se zkušeností. Taková zkušenost by neměla vést k monotónnosti a schematismu.

Zákonnosti jsou dané všude stejně. Věda nám umožňuje uchopit to, co je, co existuje, naproti tomu umění nás přivádí ke konkrétní situaci, ke konkrétním

¹⁵² DAY, Christopher. *Duch a místo: uzdravování našeho prostředí, uzdravující prostředí*. Přeložil Lucie KOUTKOVÁ, přeložil Libuše MOHELSKÁ. Brno: Era, 2004, s. 28

¹⁵³ TRAKL, George. *Die Dichtungen*. 12. vyd., Salzburg, 1938, přeložil Zbyněk Hejda, s. 102

věcem, které opravdu žijeme.¹⁵⁴ Z určitého úhlu pohledu by se dalo říct, že umění konkretizuje a individualizuje.

Báseň bere v potaz rozdíly přírodního a umělého, čímž nalézám možné východisko pro „fenomenologii prostředí“.¹⁵⁵

Nádraží je místo, které je plné neustálého pohybu. Pohyb je jeho východiskem i cílem. Jeho vzhled i funkčnost se neustále mění. Některá nádraží dokonce úplně zanikají, jiná vznikají na nových místech.

Každý obraz či skica jsou zachycením určitého pocitu z konkrétního nádraží. Určitá redukovanost scény v nich je často odkazem k samotnému redukovanému pochopení celkové skutečnosti, pochopení okamžiku a místa, v němž se dnešní člověk nachází. Vychází z ukvapeného přehlížení detailů běžné skutečnosti.

Jak Pallasmaa píše: „Jediný smysl, jenž dostatečně udržuje tempo s ohromujícím vzrůstem rychlosti v technologickém světě, je zrak. Avšak svět oka způsobuje, že žijeme stále více v ustavičné přítomnosti, kterou zplošťuje rychlost a simultánnost.“¹⁵⁶

Na oko je kladen nápor, nestíhá již zaznamenávat všechny detaily, z míst se stávají pouhé rozmělněné záznamy v paměti. Reakce umění čtyřicátých let ale ve svých dílech dávají důraz na detaily, které se snadno přehlíží. Právě tísnivá atmosféra tohoto období nutila vnímat a snažit se porozumět. I tato práce tak hledá odpovědi na otázky zbystrování smyslů.

Vlakové nádraží představuje určitou strukturu vztahů. Tyto vztahy jsou prostřednictvím malby zkoumány. Práce zkoumá pohyb a stabilitu, přechod a přerod mezi organickým a technickým.

4.2 Realizace fotodokumentace, skic a malby

Na základě uvedených úvah, které se formovaly v průběhu práce, byly realizovány fotodokumentace, skici a výsledná malba.

¹⁵⁴ [Srov.] NORBERG-SCHULZ, Christian, *Intentions in Architecture*. Oslo and London 1963. Kapitola „Symbolizace“

¹⁵⁵ [Srov.] NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius loci: krajina, místo, architektura*. 2. vyd. Přeložil Petr KRATOCHVÍL, přeložil Pavel HALÍK. Praha: Dokořán, 2010, 2010, s. 10

¹⁵⁶ PALLASMAA, Juhani. *Oči kůže: architektura a smysly*. Zlín: Archa, 2012, s. 52

V průběhu příprav na realizaci výsledné malby byl čas věnován hlavně fotografování. Zajímavé bylo sledovat působení nádražních hal a drobných čekáren, jejich světelné podmínky a technický stav. Focení probíhalo většinou během samotného cestování nebo byly fotografie pořízeny za účelem zpracování diplomové práce.

Na fotografiích lze spatřit nádraží českobudějovické (viz Přílohy II., obr. 1), nádraží Bubny (viz Přílohy II., obr. 2), Dejvické nádraží (viz Přílohy II., obr. 3) nebo drobnou železniční stanici v Kájově (viz Přílohy II., obr. 4). Nádraží jsou zachycena v čistém syrovém stavu tak, jak fungují, jak jsou organizována. Potlačen je jejich estetický rozměr s cílem dobrat se racionality jejich fungování a výrazu. Vytvořená fotodokumentace má funkci reportážní.

Skici byly realizovány přímo na nádraží, z paměti nebo podle fotografií. Malba a skici jsou oproti fotografiím prohloubeným záznamem prožité skutečnosti. Vypovídají o dojmu z místa a zabývají se různými momenty, rozdílným působením daného nádraží. Cílem skic bylo zachytit konkrétní prožitek z místa.

První nápady toho, co ve velkém formátu zobrazit, lze vysledovat právě ve skicách. Na nich byly zkoumány i různé barevné kombinace (viz Přílohy II., obr. 5a, 5b, 5c, 5d, 5e), tóny barev (viz Přílohy II., obr. 6a, 6b, 6c) nebo pastóznost barev, expresivita vyjádření (viz Přílohy II., obr. 7a, 7b, 7c, 7d, 7e, 7f, 7g, 7h, 7i).

Pro výslednou malbu byla inspirací malá skica (viz Přílohy II., obr. 8). Ta vznikla čistě náhodně a v momentě naprosto intuitivního přemýšlení nad zvoleným tématem. Také právě proto byla později zvolena jako východisko pro výsledné plátno. Další práce se skicou spočívala v tom, jak výjev konstruktivně uchopit. V ostatních náčrtech byla pozornost mimo jiné věnována konstruktivním a lineárním zobrazením. (viz Přílohy II., obr. 9a, 9b, 9c, 9d, 9e, 9f).

Na předem našepsované plátno o velikosti 120 x 100 cm byla nanesena bílá akrylová barva pro úplné vyhlazení povrchu. Technikou malby se stala olejomalba. Olejové barvy umožnily vrátit se k předešlému barevnému záznamu, opravovat jej, budovat tvar déle. Problémem bylo udržení čistých barev.

Barevně obraz balancuje na určité umělosti růžových tónů stejně, jako tomu bylo na malé skice. Základní magenta byla míchána podle potřeb. Vzniklo pár nejzákladnějších odstínů až po kombinace s tmavě modrou a ocelovou, fialovými podtóny a šedými akcenty (viz Přílohy II., obr. 10a, 10b, 10c). Výsledkem je malba technikou olejomalby o velikost 120 x 100 cm (viz Přílohy II., obr. 11).

Závěr

V textu práce byly blíže v kontextu doby představeny osobnosti a jejich díla, které přispěly k názorovému formování a ustalování společných myšlenek. Text se soustředil na problém nové interpretace člověka a jeho místa v městské krajině, zabýval se příčinami vzniku a obrazem průmyslové revoluce. Ve výtvarném umění vznikaly unikátní motivy, které byly odlišné od doby před industrializací společnosti. Bezprostředně před průmyslovou revolucí se umění obracelo k přírodě, historii i náboženským výjevům, tedy k tomu, co jednotlivce přesahovalo, k něčemu ideově velkému a nadčasovému. V souvislosti s růstem měst, jejich počtem a rozlohou, se měnil i charakter civilizace. Lidské výtvořiny, technika, stroje či městské budovy začaly být výrazným zdrojem inspirace v rozličných odvětvích kultury. Vizuální umění se ve svých progresivních formách zaměřovalo na všednost, žánrovost a dočasnost provázející zrychlující se technický vývoj.

Druhá kapitola diplomové práce byla zaměřena na českou výtvarnou scénu první poloviny dvacátého století, která se vypořádávala se západoevropskými směry, a originálním způsobem se pokusila o interpretaci přírody zjevně ovlivněné naší civilizací. Umělci se snažili bezprostředně zachytit skutečnost, ve které žili. Jednalo se především o změnu ve výběru témat díla.

Objektem zájmu se tak stala významná Skupina 42. Její členové hledali, jak se text pokusil naznačit, společnou názorovou platformu pro sjednocení odpovědí na otázky po povaze moderního umění. Pokoušeli se svými díly nově formulovat, upřesňovat a vytvářet východiska pro moderní umění. Největší změnou procházela antropocentrická koncepce člověka, který každodenně žije svůj všední den ve městech, v útvarech, které sám vytvořil. Industriální architektura se stává romantizujícím námětem uměleckých děl a všednost poezií.

Text čtenáře dále vedl k uvědomění, že umělci, kteří tvořili v prostředí města a reagovali na jeho podněty, chtěli dosáhnout zejména prostého vyjádření vztahu mezi obrazem a skutečností, uměním a životem. To, co prožívali, zaznamenávali s důrazem na dosažení jednoty obsahu a formy ve výsledném uměleckém díle.

Cílem praktické části diplomové práce bylo na základě inspirace tvorbou uvedených českých umělců vytvořit malbu zhodnocující fenomén nádraží. Svěbytná podoba městského tématu v českém umění vyzývala k pokusu o jeho

znovuoživení výtvarným uchopením zkušenosti člověka pohybujícího se ve městě jako specifického estetického prožitku. Jedním z cílů diplomové práce bylo tedy nalézt východiska pro praktickou tvorbu a hledat další inspiraci v duchu snah zejména generace Skupiny 42.

Fenomén nádraží jako symbol permanentního „přechodu a přerodu“ nabízí možnost výtvarně formulovat úkol a experiment vyjadřovat se přímo myšlením. Problém vztahu přírody a civilizace se dnes přesouvá z čistě myšlenkové polohy do polohy enviromentální. Globálním problémem se stává vztah kultury v nejširším slova smyslu (včetně techniky či architektury) a funkce městského prostoru coby pragmaticko-ekonomického uspořádání. Obraz Nádraží se nesnaží tyto vztahy přímo zachytit, ale skrze určitou nostalgii v divákovi spustit myšlenky, tušení a jemu známé pocity.

,

Seznam použitých zdrojů

Monografické publikace:

AUGUSTIN, Luboš Hlaváček, *Kamil Lhoták*, Praha: Academia, 2000, s. 390. ISBN 80-200-0818-7.

BEDNÁŘ, Kamil. *Slovo k mladým*. Praha: Václav Petr, 1940, s. 29. Svazky úvah a studií (Václav Petr).

BERNARD, Edina. *Moderní umění 1905-1945*. Vyd. 1. Praha: Paseka, 2000. s. 143. Larousse - dějiny umění. ISBN 80-7185-291-0.

BRDEK, Zdeněk. *Obhájce moderního umění: Jindřich Chalupecký v kontextu 30. a 40. let 20. století*. Praha: Akropolis, 2017, s. 280. Skrytá moderna. ISBN 978-80-7470-147-4.

BURIAN, Jiří. *Realistické tradice v současném malířství*. Praha: Odeon, 1977. Soudobé české umění.

Civilizace: české umění čtyřicátých let ze sbírek Českého muzea výtvarných umění v Praze: [katalog výstavy] : České muzeum výtvarných umění v Praze, Dům u Černé matky Boží, říjen 1998 - leden 1999. Koncepte výstavy a text v katalogu: Alena POTŮČKOVÁ. Praha: České muzeum výtvarných umění, 1998. ISBN 80-7056-073-8.

DAY, Christopher. *Duch a místo: uzdravování našeho prostředí, uzdravující prostředí*. Přeložil: Lucie KOUTKOVÁ, přeložil Libuše MOHELSKÁ. Brno: Era, 2004, s. 276. ISBN 80-86517-95-0.

FAREY, John. *A treatise on the steam engine: historical, practical, and descriptive*. London: Printed for Longman, Rees, Orme, Brown, and Green, 1827, s. 802

FRANCASTEL, Pierre. *Malířství a společnost: výtvarný prostor od renesance ke kubismu*. Brno: Barrister & Principal, 2003, 163 s. Dějiny a teorie umění, ISBN 80-86598-49-7.

GEHLEN, Arnold. *Duch ve světě techniky*. Praha: Svoboda, 1972. Filosofie a současnost.

GROSS, František, *František Gross, Obelisk, nakladatelství umění a architektury*, Praha, 1969, 18, [5] s., [56] s. sv. 1.

- HALÍK, Pavel, Petr KRATOCHVÍL a Otakar NOVÝ. *Architektura a město*. Praha: Academia, 1996. ISBN 80-200-0245-6.
- HUDEČEK, František. *Prehistorie malířského tvora*. Výtvarné umění XVI, č. 8, 1966, s. 399.
- CHALUPECKÝ, Jindřich, Zina TROCHOVÁ a Jan ROUS. *Cestou necestou*. Jinočany: H & H, 1999, s. 301. ISBN 80-86022-61-7.
- CHALUPECKÝ, Jindřich. *Obhajoba umění: 1934–1948*. Praha: Československý spisovatel, 1991, 252 s. Orientace (Československý spisovatel). ISBN 80-202-0322-2.
- JAKUBEC, Ivan a Zdeněk JINDRA. *Dějiny hospodářství českých zemí: od počátku industrializace do konce habsburské monarchie*. Praha: Karolinum, 2006. ISBN 80-246-1035-3.
- JANATA, Michal. *Velkoměsta v 19. a 20. století - křižovatky změn: urbanistické strategie v komparativní perspektivě*. Ilustroval Michal BRIX. Zlín: Archa, 2016. a Architektura. ISBN 978-80-87545-47-8.
- JANSON, H. W. a Dora Jane JANSON. *Cesty malířského umění: přehled vývoje malířství od pravěku do současnosti*. Praha: Odeon, 1969. Světové umění (Odeon).
- KLIMEŠOVÁ, Marie. *Věci umění, věci doby – Skupina 42*. V Řevnicích: Arbor vitae, 2011, s. 183. ISBN 978-80-87164-70-9.
- KLINGENDER, Francis Donald, edited and revised by Arthur ELTON. *Art and the industrial revolution*. Reprint. St. Albans, Herts: Paladin, 1975, s. 296.
- KOLÁŘ, Jiří, HÁK, Miroslav, Miroslav Hák: *Fotografie z let 1940–1958*, autor úvodu Jiří Kolář, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha, 1959, s. 27, s. 62.
- LAHODA, Vojtěch, NEŠLEHOVÁ, Mahulena, ed. *Dějiny českého výtvarného umění*. Praha: Academia, 1998, 1000 s. Svazek IV 1. - 2., sv. 2. ISBN 80-200-0623-0.
- MALIVA, Josef. *Doteky s uměním a časem*. Brno: Vysoké učení technické, Fakulta výtvarných umění, 1997, s. 199. ISBN 80-214-1088-4.
- MASARYKOVÁ, Anna a František ŠMEJKAL. *Josef Šíma: obrazy a kresby*. Praha: Národní galerie, 1968, s. 152. Katalogy (Národní galerie), sv. 2.

- MAUROIS, André. *Dějiny Anglie doplněné o novější období Michele Mohrtem*. Praha: Lidové noviny, 1993. ISBN 80-7106-084-4.
- NAVRÁTIL, Václav, SRP, Karel, ed. *O smutku, lásce a jiných věcech*. Praha: Tost, 2003, s. 636. ISBN 80-7215-201-7.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius loci: krajina, místo, architektura*. 2. vyd. Přeložil Petr KRATOCHVÍL, přeložil Pavel HALÍK. Praha: Dokořán, 2010, s. 219. ISBN 978-80-7363-303-5.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Intentions in Architecture*. Oslo and London, 1963, s. 242.
- PALLASMAA, Juhani. *Oči kůže: architektura a smysly*. Zlín: Archa, 2012, s. 52. a Architektura. ISBN 978-80-87545-10-2.
- PEŠAT, Zdeněk a Eva PETROVÁ, ed. *Skupina 42: antologie*. V Brně: Atlantis, 2000, 486 s. České moderny, sv. 5. ISBN 80-7108-209-0.
- PETROVÁ, Eva. *František Hudeček*. Praha: Obelisk, 1969, 24 s., [56] s. Situace., sv. 2
- PURŠ, Jaroslav. *Průmyslová revoluce: vývoj pojmu a koncepce*. Praha: Academia, 1973.
- RINGES, Vladimír. *Století železnic: dějiny dopravy na koleji*. Praha: Karel Synek, 1938, 214 s. Světové dějiny techniky. Sv. 2
- SCHIVELBUSCH, Wolfgang. *The railway journey: the industrialization of time and space in the 19th century*. Berkeley, Calif.: University of California Press, 1986. ISBN 0520058127.
- ŠETLÍK, Jiří. *Cesty po ateliérech, 1976-1986*. Praha: Torst, 1996, s. 300. ISBN 80-85639-89-0.
- ŠICH, Stanislav a Eva TRNKOVÁ, Stanislav ŠICH: Úvod do katalogu, ed. *České malířství první poloviny 20. století ze sbírek Galerie výtvarného umění v Ostravě k padesátému výročí jejího založení: uspořádala Národní galerie v Praze, Sběrka moderního umění, duben-červenec 1977*. Praha: Národní galerie, 1977, s. 150. Profily a přehledy.
- TRAKL, George. *Die Dichtungen*. 12. vyd., Salzburg, 1938, 201 s., přeložil Zbyněk Hejda

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

WALKER, John a J. M. W. TURNER. *Joseph Mallord William Turner*. New York: H. N. Abrams, 1976. ISBN 0810905132.

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

Příspěvek v tištěné seriálové publikaci:

THACKERAY, *Fraser's Magazine*, June 1844; quoted in John Gage, *Turner: Rain, Steam, and Speed* (London: Penguin Press, Allen Lane; New York: The Viking Press, 1972)

Příspěvek v elektronické seriálové publikaci:

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

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

Internetové stránky:

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

Mýtus všedního života – tvůrčí impulz Skupiny 42 *Ústav pro českou literaturu AV ČR* [online]. 2017 [cit. 2018-02-27] Dostupné z: http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/dejiny/dcl_1945-1989/I/m%C3%BDtus%20v%C5%A1edn%C3%ADho%20%C5%BEivota.pdf.

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

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

Seznam příloh

Přílohy I. Obrazový materiál k teoretické části

Přílohy II. Fotodokumentace praktické části

Přílohy I.



Obr. 1: Joseph Mallord William Turner, Déšť, pára a rychlost – Velká západní železnice, 1844, olej na plátně, 91 x 122 cm



Obr. 2: Honoré Daumier, Vagón třetí třídy, 1860 – 1870



Obr. 3: The Crystal Palace, Křišťalový palác, otevřen 1851



Obr. 4: Vladimír Kristin, Ostravská periferie, 1928, olej na plátně, 110 x 120 cm



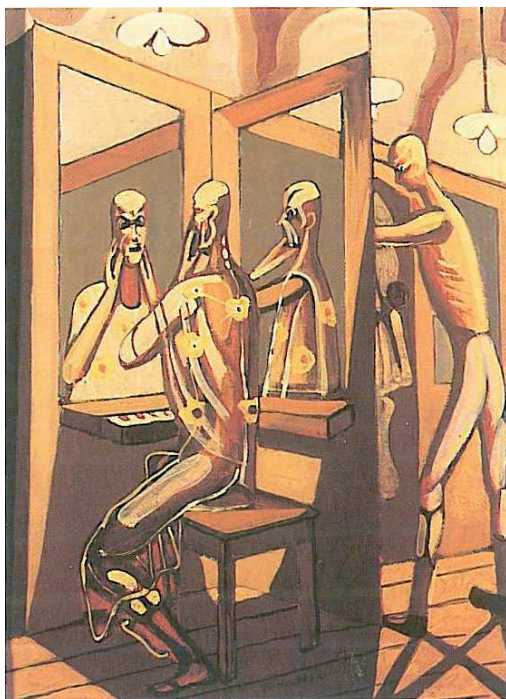
Obr. 5: Ferdiš Duša, Ostravská periferie, olej na plátně, 59 x 56,5 cm



Obr. 6: Vlastimil Hofman, Utonulý námořník, 1918



Obr. 7: František Hudeček, Skládka v opuštěné cihelně, 1940



Obr. 8: František Hudeček, V šatně, 1941



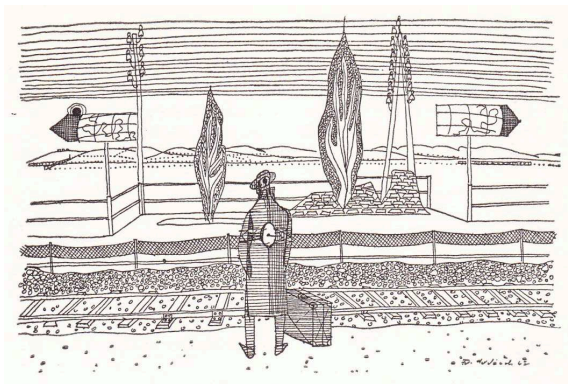
Obr. 9: František Hudeček, Dům, kde mám ateliér, 1942, olej, karton, 35 x 38 cm



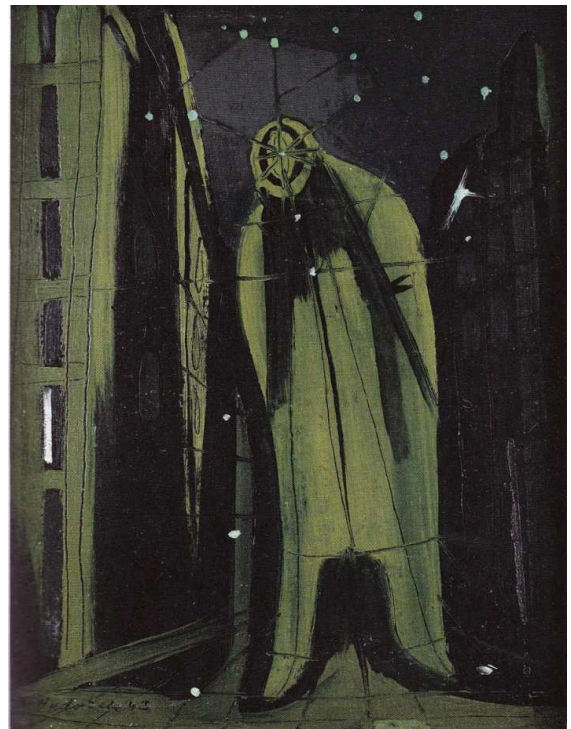
Obr. 10: František Hudeček, Výhled z domu, kde mám ateliér, 1944, olej, karton, 37,5 x 27,5 cm



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



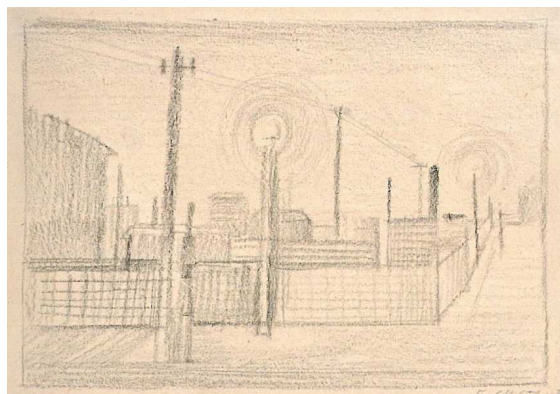
Obr. 12: František Hudeček, Muž čekající na vlak, 1942, perokresba



Obr. 13: František Hudeček, Noční chodec, 1943, olej, lepenka, 33,5 x 26,5 cm



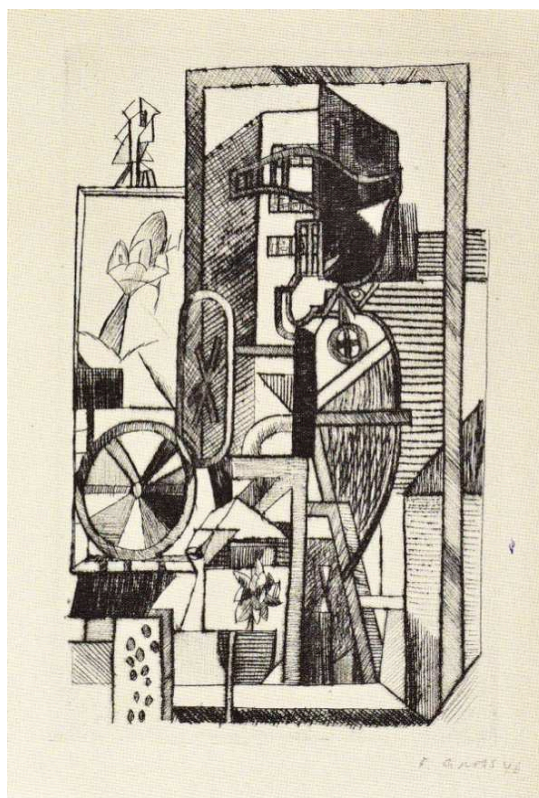
Obr. 14: František Hudeček, Vesnice v noci, 1933, olej, plátno, 65 x 75 cm



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



Obr. 16: František Gross, Strojky, 1945, olej, lepenka, 64 x 45 cm



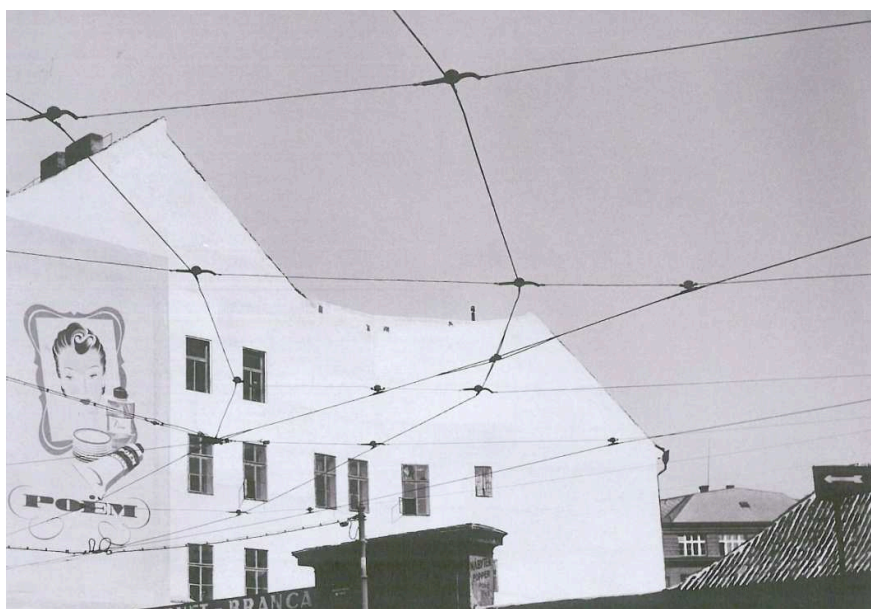
Obr. 17: František Gross, Pohled z okna (Rytmus města), 1946, suchá jehla, papír, 25 x 16 cm



Obr. 18: Miroslav Hák, Ve dvoře, 1943, bromostříbrná fotografie, 30 x 21, 5 cm

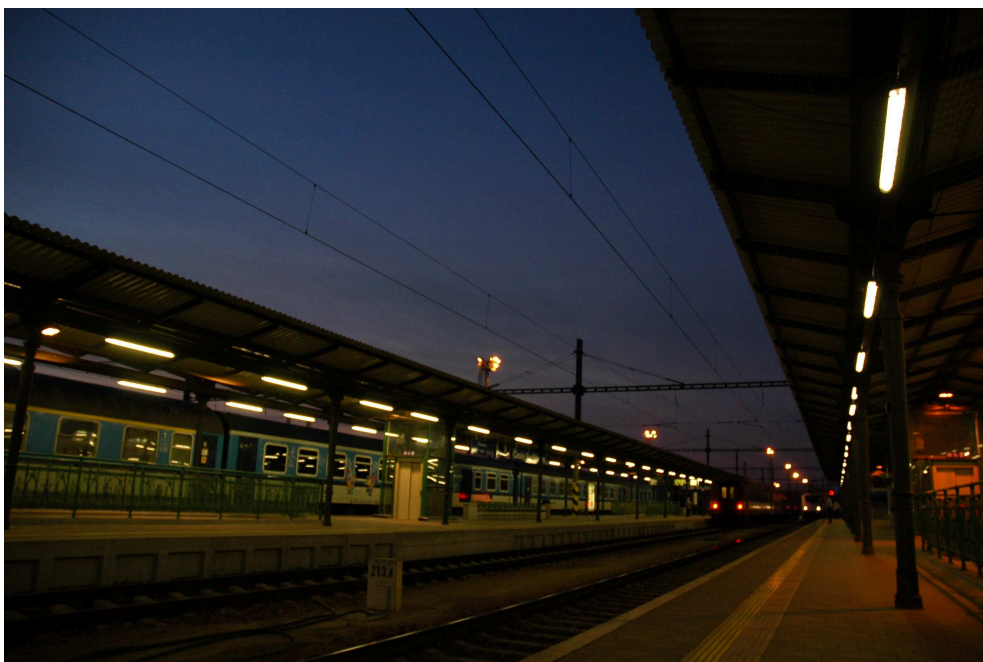


Obr. 19: Miroslav Hák, Okraj Prahy, 1947, bromostříbrná



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

Přílohy II.



Obr. 1: Českobudějovické nádraží – nástupiště



Obr. 2: Nádraží Praha – Bubny



Obr. 3: Nádraží Praha – Dejvice



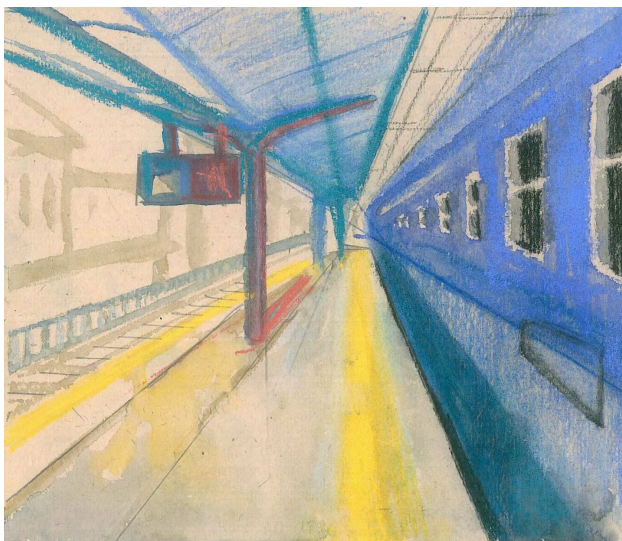
Obr. 4: Nádraží v Kájově



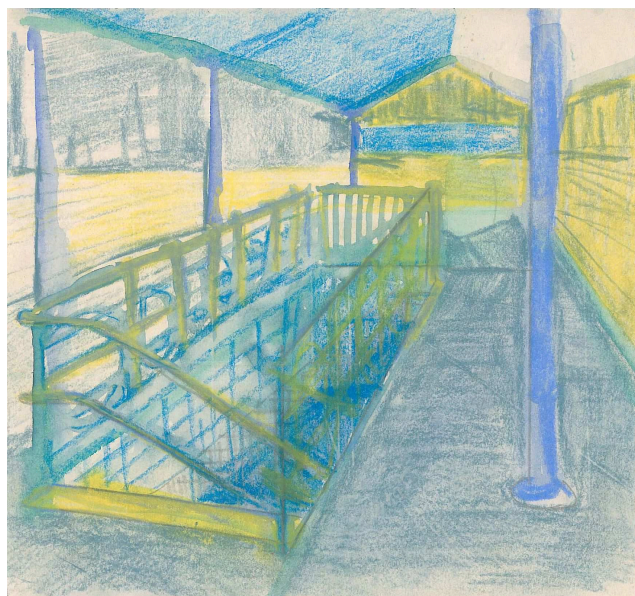
Obr. 5a: Barevná kombinace



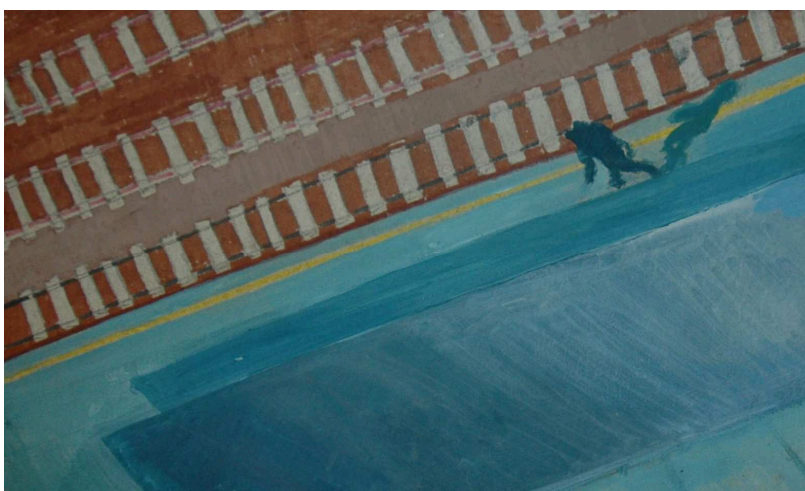
Obr. 5b: Barevná kombinace



Obr. 5c: Barevná kombinace



Obr. 5d: Barevná kombinace



Obr. 5e: Barevná kombinace



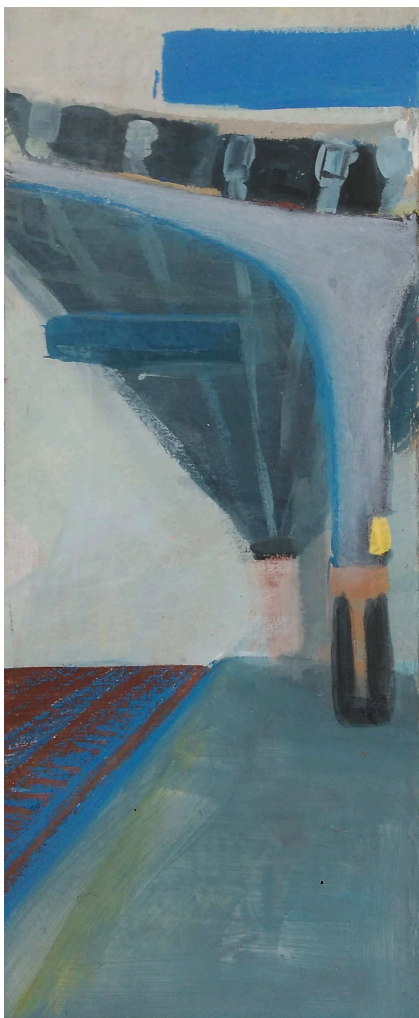
Obr. 6a: Tóny barev



Obr. 6b: Tóny barev



Obr. 6c: Tóny barev



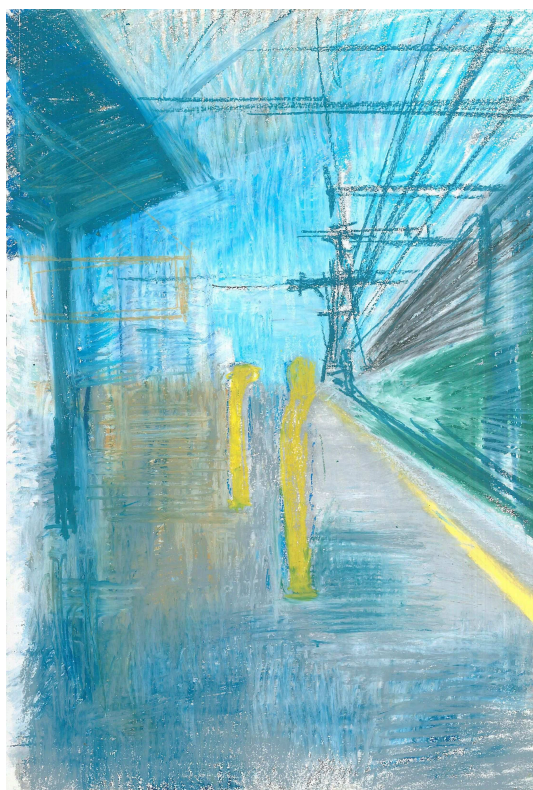
Obr 7a: Pastózní barvy



Obr 7c: Pastózní barvy



Obr 7b: Pastózní barvy



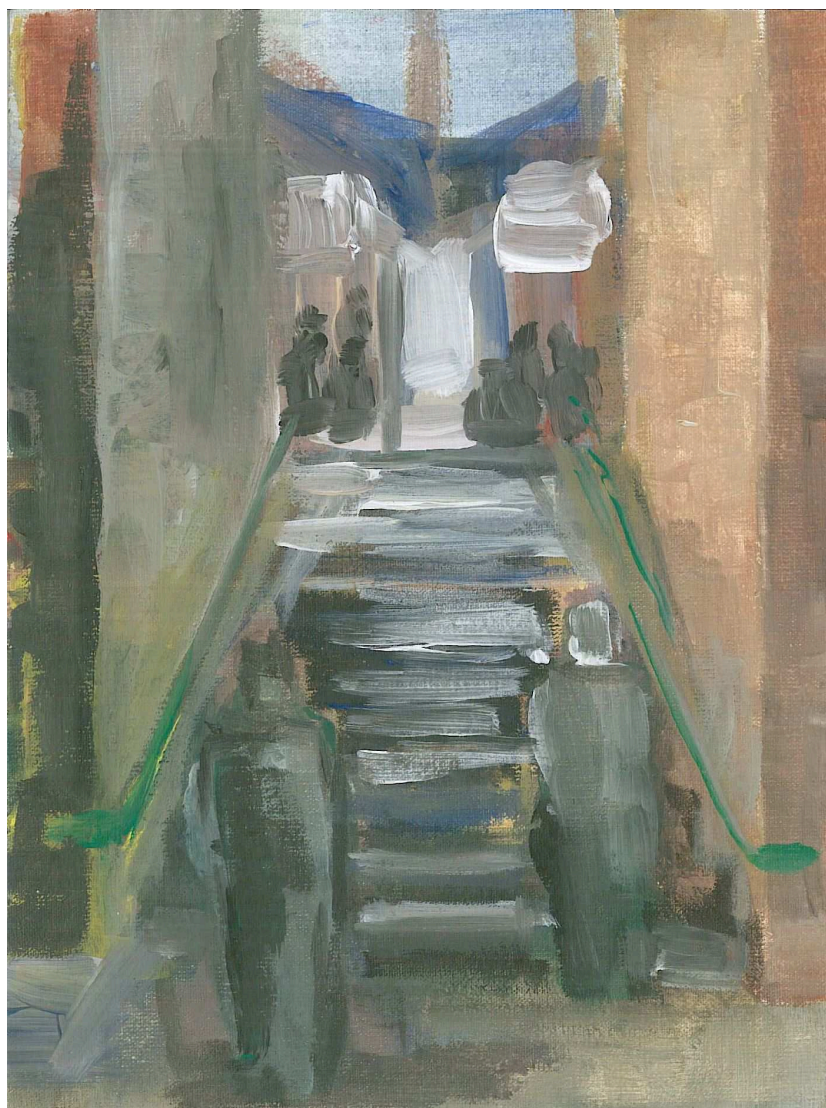
Obr 7d: Pastózní barvy



Obr 7e: Pastózní barvy



Obr 7f: Pastózní barvy



Obr 7g: Pastózní barvy



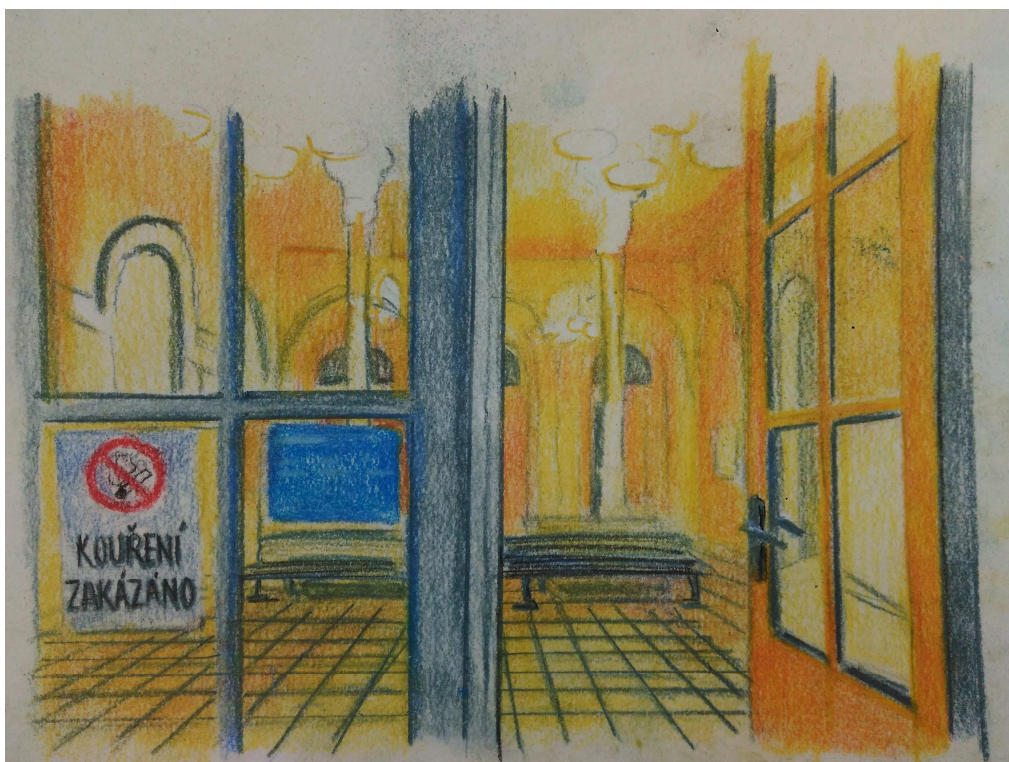
Obr 7h: Pastózní barvy



Obr 7i: Pastózní barvy



Obr 8: Malá skica



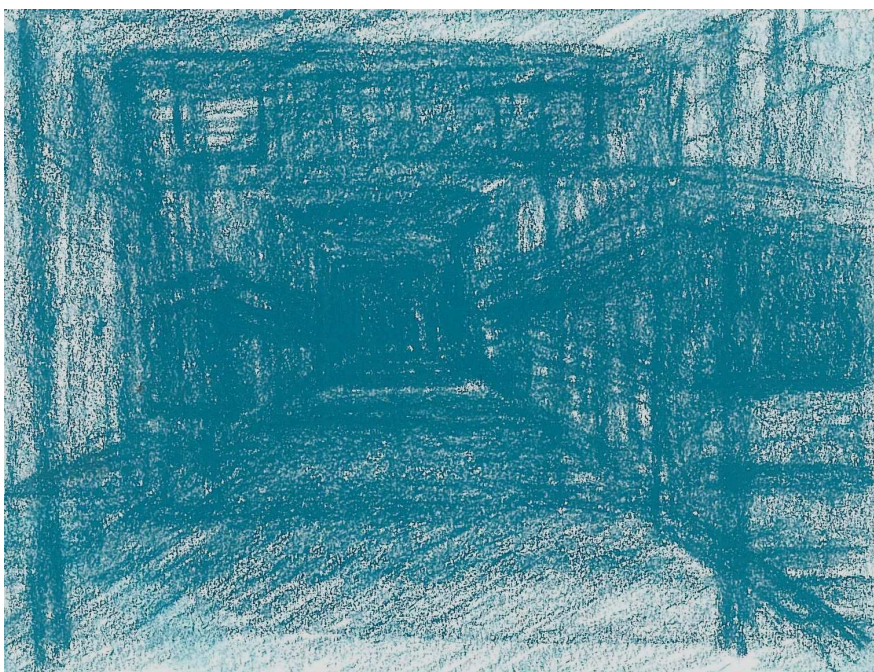
Obr 9a: Konstruktivní skica



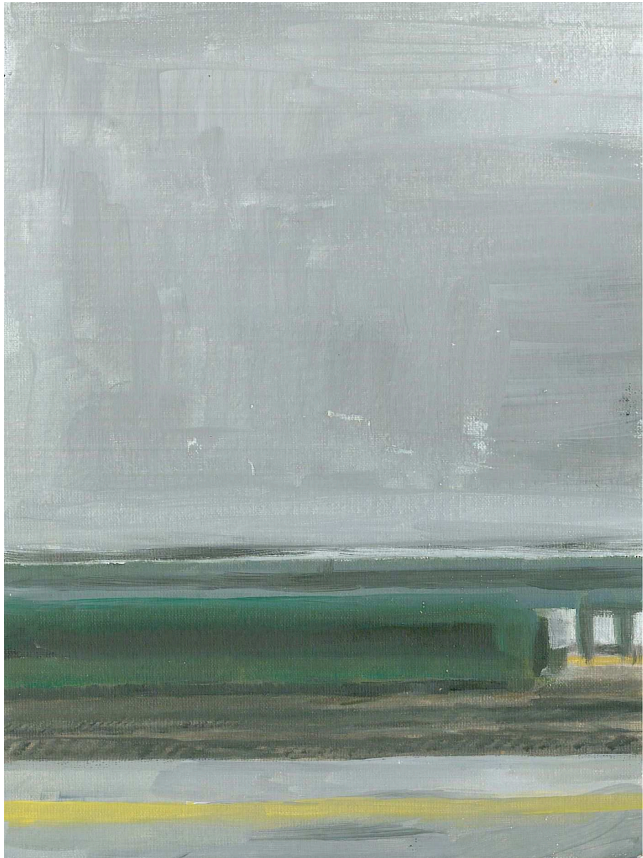
Obr 9b: Konstruktivní skica



Obr 9c: Konstruktivní skica



Obr 9d: Konstruktivní skica



Obr 9e: Konstruktivní skica



Obr 9f: Konstruktivní skica



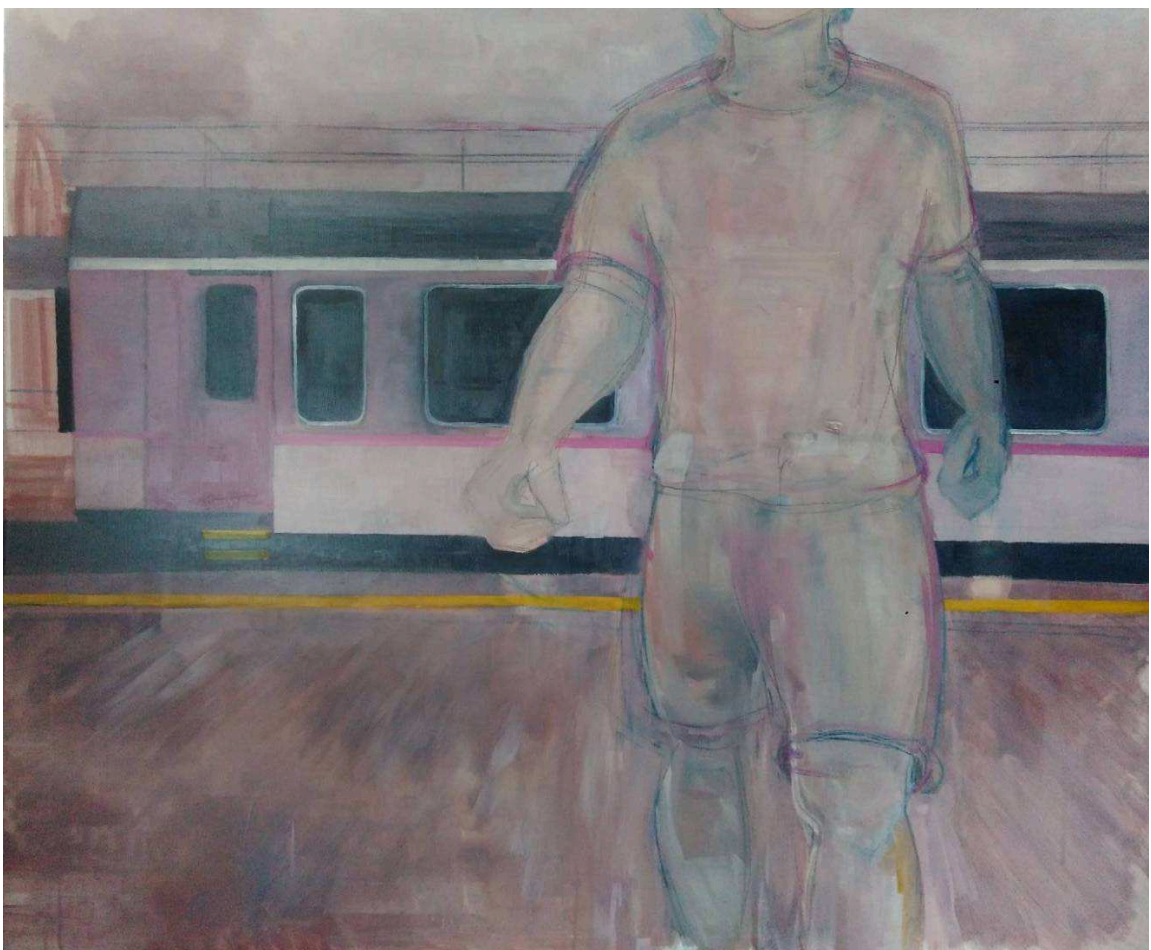
Obr 10a: průběh práce



Obr 10b: průběh práce



Obr 10c: průběh práce



Obr 11: výsledná malba

Zdroje příloh I.

Obr. 1: Joseph Mallord William Turner, Déšť, pára a rychlost – Velká západní železnice, 1844, olej na plátně, 91 x 122 cm

Zdroj: WALKER, John a J. M. W. TURNER. *Joseph Mallord William Turner*. New York: H. N. Abrams, 1976. ISBN 0810905132.

Obr. 2: Honoré Daumier, Vagón třetí třídy, 1860 – 1870

Zdroj: JANSON, H. W. a Dora Jane JANSON. *Cesty malířského umění: přehled vývoje malířství od pravěku do současnosti*. Praha: Odeon, 1969. Světové umění (Odeon).

Obr. 3: The Crystal Palace, Křišťalový palác, otevřen 1851

Zdroj: KLINGENDER, Francis Donald, edited and revised by Arthur ELTON. *Art and the industrial revolution*. Reprint. St. Albans, Herts: Paladin, 1975, 296 s.

Obr. 4: Vladimír Kristin, Ostravská periferie, 1928, olej na plátně, 110 x 120 cm

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

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

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

Obr. 6: Vlastislav Hofman, Utonulý námořník, 1918

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

Obr. 7: František Hudeček, Skládka v opuštěné cihelně, 1940

Zdroj: *Civilizace: české umění čtyřicátých let ze sbírek Českého muzea výtvarných umění v Praze : [katalog výstavy] : České muzeum výtvarných umění v Praze, Dům u Černé matky Boží, říjen 1998 - leden 1999*. Praha: České muzeum výtvarných umění, 1998. ISBN 80-7056-073-8.

Obr. 8: František Hudeček, V šatně, 1941

Zdroj: *Civilizace: české umění čtyřicátých let ze sbírek Českého muzea výtvarných umění v Praze : [katalog výstavy] : České muzeum výtvarných umění v Praze, Dům u Černé matky Boží, říjen 1998 - leden 1999*. Praha: České muzeum výtvarných umění, 1998. ISBN 80-7056-073-8.

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

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

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

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

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

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

Obr. 12: František Hudeček, Muž čekající na vlak, 1942, perokresba

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

Obr. 13: František Hudeček, Noční chodec, 1943, olej, lepenka, 33, 5 x 26, 5 cm

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

Obr. 14: František Hudeček, Vesnice v noci, 1933, olej, plátno, 65 x 75 cm

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

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

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

Obr. 16: František Gross, Strojky, 1945, olej, lepenka, 64 x 45 cm

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

Obr. 17: František Gross, Pohled z okna (Rytmus města), 1946, suchá jehla, papír, 25 x 16 cm

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

- Obr. 18: Miroslav Hák, *Ve dvoře*, 1943, bromostříbrná fotografie, 30 x 21, 5 cm
Zdroj: KLIMEŠOVÁ, Marie. *Věci umění, věci doby – Skupina 42*. V Řevnicích: Arbor vitae, 2011. ISBN 978-80-87164-70-9.
- Obr. 19: Miroslav Hák, *Okraj Prahy*, 1947, bromostříbrná fotografie, 23 x 25 cm
Zdroj: KLIMEŠOVÁ, Marie. *Věci umění, věci doby – Skupina 42*. V Řevnicích: Arbor vitae, 2011, s. 166. ISBN 978-80-87164-70-9.
- Obr. 20: Miroslav Hák, *Poëm*, 1943, bromostříbrná fotografie, 21, 5 x 29, 5 cm
Zdroj: KLIMEŠOVÁ, Marie. *Věci umění, věci doby – Skupina 42*. V Řevnicích: Arbor vitae, 2011, s. 76. ISBN 978-80-87164-70-9.