

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV BOHEMISTIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**SURREALISTICKÁ SKUPINA RA A JEJÍ LITERÁRNĚ-VÝTVARNÉ
PŮSOBENÍ V LETECH 1936 – 1948**

Vedoucí práce: doc. PaedDr. Michal Bauer, Ph.D.

Autor práce: Tomáš Svoboda

Studijní obor: Bohemistika

Ročník: 3.

2012

Prohlášení

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracoval samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejich 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.

České Budějovice, 24. července 2012

.....
Tomáš Svoboda

Poděkování

Tímto bych velmi rád poděkoval vedoucímu své bakalářské práce doc. PaedDr. Michalu Bauerovi, Ph.D. za jeho odborný dohled, podnětné připomínky, metodické vedení a neocenitelné rady při psaní mé bakalářské práce. Poděkování patří také rodině, která mě psychicky i finančně podporovala během celého dosavadního studia na škole.

Anotace

Bakalářská práce popisuje vznik, působení a rozpad surrealistické skupiny Ra primárně v letech 1936 – 1948, jejíž představitelé jsou známí především jako mladší surrealisté. Nejprve v krátkosti představím starší generaci (Skupina surrealistů v ČSR), která pro mladé autory znamenala jistý odrazový bod. Formace Ra ho však překlenula a dále se věnovala tvorbě jako individuální, samostatně fungující celek. Zaměřím se jak na společnou aktivitu skupiny, ve které se prolínaly literární a výtvarné projevy, tak na jednotlivé členy a jejich díla, obohacující československý surrealismus ve zmíněném období.

Annotation

This bachelor thesis describes the creation, influence and dissolution of the surrealist group Ra, primarily in 1936 - 1948, whose representatives are known mainly as the younger surrealists. First, I will briefly introduce the older generation (Surrealist Group in Czechoslovakia), which meant for young authors the starting point. However, Ra formation bridged it and worked as an individual, stand-alone unit. I will focus both on the common group activity, in which the literary and artistic expressions diffused, and on individual members and their works, enriching the Czechoslovak surrealism in that period.

OBSAH

ÚVOD.....	7
1 SKUPINA SURREALISTŮ V ČSR	9
1.1 Počáteční aktivita	9
1.2 Rozvoj činnosti, kontakt s francouzským surrealismem	10
1.3 Politická konfrontace a rozpad skupiny	11
2 SURREALISTICKÁ SKUPINA RA	12
2.1 Problematický vznik edice	12
2.2 První díla	12
2.3 Sborníky a noví členové edice	13
2.4 Formování programu skupiny	16
2.5 Spolupráce se zahraničím a hnutím revolučních surrealistů	19
2.6 Snaha o další působení, teoretická bezradnost a postupný rozpad skupiny Ra	20
3 DETAILNÍ POHLED NA TVORBU JEDNOTLIVÝCH ČLENŮ SKUPINY RA.....	24
3.1 Výtvarníci a fotografové	24
3.1.1 <i>Bohdan Lacina</i>	24
3.1.2 <i>Josef Istler</i>	26
3.1.3 <i>Václav Tikal</i>	30
3.1.4 <i>Vilém Reichmann</i>	32
3.1.5 <i>Miloš Koreček</i>	33
3.1.6 <i>Václav Zykmond</i>	34
3.2 Literáti	35
3.2.1 <i>Ludvík Kundera</i>	35
3.2.2 <i>Zdeněk Lorenc</i>	38
ZÁVĚR.....	43
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ.....	45
SEZNAM PŘÍLOH.....	48

ÚVOD

„Surrealismus byl po romantismu největší myšlenkovou revolucí, již v jiných oblastech odpovídá Freudova psychoanalýza a Einsteinova teorie relativity.“¹ Slova z článku *Mladší surrealisté* od Zdeňka Lorence a Ludvíka Kundery ilustrují i mé rozhodnutí, proč psát bakalářskou práci právě na toto téma. Podvědomí člověka, jeho sny a jeho nitro bylo vždy tématem, které poutalo mou pozornost, už jen z důvodu jisté tajuplnosti, které ho zahaluje. Uchopení surrealismu jako uměleckého směru, se u různých představitelů značně lišilo. Osobně mě však oslovilo pojetí právě tzv. mladších surrealistů.

Aby bylo možné proniknout do tvorby skupiny Ra a popsat její literárně-výtvarné působení v letech 1936 – 1948, je třeba brát v potaz vliv jejich předchůdců – starší generaci známou jako Skupina surrealistů v ČSR založenou r. 1934 a vliv mnoha různých aktivit spojených zejména se světovým surrealismem, především pak francouzským. Za mezník přátelského propojení mezi francouzskou a českou skupinou můžeme považovat květen 1933, kdy do Paříže přijeli Vítězslav Nezval a Jindřich Honzl a to na setkání v kavárně Cyrano na náměstí Blanche. Jak tvrdí Olivier Poivre d'Arvor v úvodu *Les Champs Magnetiques*: „*I literární dějiny mají svou jistotu. Tu, že žádná jiná země než Čechy nedokázala francouzský surrealismus tak dobře pochopit, interpretovat a pokračovat v něm.*“² Publikace prvního manifestu surrealismu, který sepsal André Breton r. 1924, první výstava surrealistického malířství pořádaná r. 1925, příchod Salvadora Dalího do Bretonovy skupiny r. 1929, navázání přátelských kontaktů mezi Bretonem a Vítězslavem Nezvalem – zakladatelem české surrealistické skupiny nebo 11. ledna 1934, kdy si Nezval píše do diáře, že spolu s malířkou Toyen (vlastním jménem Marie Čermínová), Jindřichem Štyrským a Jindřichem Honzlem uvažovali v kavárně Metro o založení skupiny³ - tyto a další události předcházely existenci mladší generace surrealistů, která však ve své tvorbě pokračovala osobitým a poněkud odlišným stylem. Právě proto, je třeba dále skupinu Ra považovat za samostatně fungující celek, s názory nezřídka i vyhraněnými vůči předválečnému pražskému surrealismu.

¹ LORENC, Zdeněk. KUNDERA, Ludvík. *Mladší surrealisté*, Blok, 1946-1947, roč. 1, č. 2-3, s. 77.

² HAMANOVÁ, Růžena. *Magnetická pole: Les champs magnetiques: André Breton a Skupina surrealistů v Československu (1934-1938)*. Památník národního písemnictví: Francouzský institut, Praha, 1993, s. 4.

³ Tamtéž, s. 11-13, 19.

I přes ne zcela jasně popsanou historii uskupení Ra jsem vycházel ze spolehlivých zdrojů, které zahrnují jak odborné články a studie (některé i přímo od samotných představitelů skupiny), tak samotná autorská díla, která v podstatě mluví sama za sebe. Pomocí těchto a dalších pramenů tak lze přiblížit umělecké působení a vliv zmíněné formace v letech 1936 – 1948.

1 SKUPINA SURREALISTŮ V ČSR

1.1 Počáteční aktivita

28. března 1934 vydává Bohuslav Brouk leták *Surrealismus v Československu* vlastním nákladem. Leták obsahuje dopis V. Nezvala A. Bretonovi z 10. května 1933, prohlášení V. Nezvala za surrealistickou skupinu a dopis Ústřednímu agitpropu KSČ z 19. března 1934, ve kterém Nezval stanovuje cíl surrealistické skupiny⁴, tj. „*vyzkoušeti a rozvinouti co nejvšestranněji, způsobem krajně revolučním a ve smyslu dialektického materialismu lidský výraz ve všech sférách, kde se projevuje, písmem, řečí, kresbou, obrazem, plastickými výtvary, scénou a samotným životem*“ a hájí si zde „*právo na nezávislost svých experimentálních metod*“⁵. Již samotná forma tohoto prohlášení naznačuje, jaké prostředky bude surrealismus využívat: „*Jsmo surrealisté. To neznamena jen zahodit básnictví, které se zahazovalo půvaby dobře klapajících políčků, toho mechanismu, jež natáhl dětský vyluzovatel ozvěny, (jakoby nebyl jen falešně interpretujícím posluchačem klamu) malířství, hroznou omáčku ředkviček a mrkví, které se ostatně neubráníme milovati, až si usmyslí jednoho dne strašit nás nad postelemi, architekturu pro potřeby zadnic, jakoby fantom, je-li a nepopřete-li jej, ať jste kdekoliv, neměl právo na obydlí, které by mu vyhovovalo jak moucha larvě, filosofii, pokud měla nahraditi svým cvakcvak-logika úžasný kartáč myšlenky, která drhne svou nahost, to značí odhodlání vsadit vše na jediný vratký vlas ještě vratšího života, čili revoluce ve všem všudy.*“ ... „*máme pro vaše uklidnění či vystrážlivění spěchat s okurkovým salátem důkazů, když konec konců záleží víc na přítomném okamžiku života a naší myšlenky než na tom, proč je taková a ne jiná...*“

Prohlášení podepsali: Vítězslav Nezval, Konstantin Biebl, Bohuslav Brouk, Imre Forbath, Jindřich Honzl, Jaroslav Ježek, Katy King, Josef Kunstadt, Vincenc Makovský, Jindřich Štyrský a Toyen.⁶

⁴ HAMANOVÁ, Růžena. *Magnetická pole: Les champs magnetiques: André Breton a Skupina surrealistů v Československu (1934-1938)*. Památník národního písemnictví: Francouzský institut, Praha, 1993, s. 19.

⁵ *Zvěrokruh 1; Zvěrokruh 2; Surrealismus v ČSR; Mezinárodní bulletin surrealismu; Surrealismus*. Torst, Praha, 2004, s. 115.

⁶ Tamtéž, s. 117, 118.

1.2 Rozvoj činnosti, kontakt s francouzským surrealismem

V následujících letech skupina vykazuje značnou aktivitu. Její představitelé se pokoušejí o první automatické kresby, překládají cizojazyčnou literaturu, pořádají diskusní večery, cestují do zahraničí a také se objevují první snahy uspořádat výstavu výtvarných děl surrealismu. Již v průběhu druhé poloviny r. 1934 se připravuje mezinárodní, česko-francouzská výstava. Přednáškami by ji doplnil A. Breton. To se nakonec neuskutečnilo, ale byly domluveny alespoň Bretonovy přednášky v Praze.⁷

Až 15. ledna – 3. února 1935 se koná v budově Mánesa první výstava surrealismu v ČSR (své práce zde vystavují J. Štyrský, Toyen a V. Makovský). Výstavu připravil SVU Mánes a o katalog se pak postarali K. Teige a V. Nezval, který také výstavu zahájil.⁸

Další významnou událostí roku 1935 bylo oznámení A. Bretona, který v dopise V. Nezvalovi píše datum příjezdu do ČSR a 27. března již vítají čeští surrealisté Bretona, jeho ženu Jacqueline a P. Eluarda v Praze. (viz. Příloha A). Nezval na oplátku v červnu navštěvuje kongres na obranu kultury v Paříži, kde se setkává s francouzskými surrealisty. A Breton měl pro kongres připraven projev, jeho vystoupení bylo však, po roztržce s I. Erenburgem, odvoláno. Nezval se proto v následné diskusi snaží podpořit jak Bretona, tak francouzskou surrealistickou skupinu.⁹

V září Skupina českých surrealistů odmítá připojit svůj podpis k textu A. Bretona Z doby, kdy surrealisté měli pravdu (*Du temps quo surréalistes avaient raison*). Z korespondence Nezvala s Bretonem pak lze vyčíst, že toto rozhodnutí bylo učiněno na základě postoje K. Teigeho - ten pak podává přesnější vysvětlení ve své polemice *Surrealismus proti proudu* z r. 1938.¹⁰

V roce 1937 se již hlásí o slovo nastupující výtvarná generace inklinující k surrealismu (Fr. Gross, B. Lacina, L. Zívř, M. Hák, V. Zykmond) – 5. března je v D 37 uspořádána výstava, kterou uvádí K. Teige. Václav Zykmond zakládá edici Ra a jako 1. svazek je vydán překlad Bretonovy básně *Vzduch vody* (přeložili V. Zykmond s D. Šubrtem).¹¹

⁷ HAMANOVÁ, Růžena. *Magnetická pole: Les champs magnetiques: André Breton a Skupina surrealistů v Československu (1934-1938)*. Památník národního písemnictví: Francouzský institut, Praha, 1993, s. 19, 20.

⁸ Tamtéž, s. 20.

⁹ Tamtéž, s. 20, 21.

¹⁰ Tamtéž, s. 21.

¹¹ Tamtéž, s. 23.

1.3 Politická konfrontace a rozpad skupiny

Důležitým mezníkem ve vývoji Skupiny surrealistů v ČSR je rok 1938. Dne 7. března nastane ve vinárně U Locha ostřejší konfrontace V. Nezvala s členy Skupiny a 11. března Nezval uvádí v Haló-novinách zprávu o rozpuštění Skupiny. 15. března Skupina surrealistů v ČSR odmítá v denním tisku prohlášení o rozpadu a 17. března K. Teige publikuje článek *K případu V. Nezvala a surrealistické většiny (Ranní noviny)*. A Breton dále žádá ve svém dopise z 18. března V. Nezvala o vysvětlení celé situace a požaduje smírné vyřešení konfliktu. 24. března Nezval pronáší v Odborovém domě v Praze svůj projev nazvaný *Řeč ke studentům*. V něm vysvětluje důvody svého rozhodnutí rozpustit skupinu.¹² Jak píše mnohem později Ludvík Kundera ve své stati s názvem *Skupina Ra: Ohlédnutí za surrealistickou skupinou očima Ludvíka Kundery: „Nezval českou surrealistickou skupinu rozpustil, a to gestem velmi diktátorským. Pohnutky tohoto skutku byly jednoznačně politické: rozdílný vztah k tehdejším procesům v SSSR. Nezval je schvaloval, ostatní byli proti.“*¹³

Roku 1939 hrůzné události Mnichova a okupace Československa mění kulturní a společenské klima. Adolf Hitler odsuzuje moderní umění jako „zvrhlé“ a mění se tak oficiální kritéria kladená na umělecká díla (začátek práce v ilegalitě).¹⁴

V listopadu 1947 se v Praze otevírá výstava, která je převzatou částí *Mezinárodní výstavy surrealismu* v Paříži. Katalog k výstavě obsahuje text A. Bretona *Druhá archa* a doslov K. Teiga *Mezinárodní surrealismus*. Rozpad Skupiny v podstatě začíná úmrtím J. Štyrského a končí definitivním odchodem Toyen aj. Heislera do Francie. Původní skupina zaniká, ale K. Teige zaštiťuje mladé autory, kteří se hlásí k surrealismu (spořilovští surrealisté, kontakt se skupinou Ra, Effenbergrova skupina).¹⁵

¹² HAMANOVÁ, Růžena. *Magnetická pole: Les champs magnetiques: André Breton a Skupina surrealistů v Československu (1934-1938)*. Památník národního písemnictví: Francouzský institut, Praha, 1993, s. 23.

¹³ <http://www.bibliofil1.cz/kunderaskupinara.pdf>, [cit. 2012-07-20], s. 3.

¹⁴ HAMANOVÁ, Růžena. *Magnetická pole: Les champs magnetiques: André Breton a Skupina surrealistů v Československu (1934-1938)*. Památník národního písemnictví: Francouzský institut, Praha, 1993, s. 23.

¹⁵ Tamtéž, s. 19-24.

2 SURREALISTICKÁ SKUPINA RA

2.1 Problematický vznik edice

Počátky edice Ra nebyly nikterak jednoduché. Důkazem může být úvod článku Václava Zykunda – *O skupině Ra*, ve kterém uvádí, že se „stále ještě setkávali buď s podceňováním významu této skupiny nebo s jejím záměrným ignorováním.“¹⁶

Článek byl tak reakcí na nedostatek zájmu a na nepřesnou faktografickou interpretaci skupiny. Tento názor podporuje i Jiří Vykoukal v textu *Skupina Ra: ...“nástup další, mladší generační vrstvy, soustředěný zhruba kolem výstav ve foyeru divadla E. F. Buriana, a její umělecké osudy zůstaly do jisté míry stranou pozornosti. Existuje sice dnes již bohatá literatura, věnovaná zejména skupině 42, nicméně chybějí další materiály k bohatému a pestrému kaleidoskopu názorů a proudů, řadě dalších skupinových přínosů, v jejichž polemikách, diskusích, sporech a zhusta i osobních výpadech utváří se teprve celistvý obraz atmosféry doby, vymezené přibližně lety 1935 až 1948.“*¹⁷. Tento mladý a nový proud nebyl dále ani organizován, neměl jednotný program a snad jediným společným rysem byla orientace na avantgardní tvorbu.¹⁸

2.2 První díla

Název edice byl vytvořen roku 1936 v Rakovníku (odtud označení Ra), kdy tamní akademický studentský spolek, který se intenzivně věnoval modernímu umění, založil knižní edici tohoto jména. Zykund byl tehdy členem tohoto spolku, a jak už bylo zmíněno výše, jako první svazek edice Ra vydal překlad Bretonovy básně *L' Air de l'eau (Vzduch vody)*, na kterém pracoval společně s D. Šubertem. Zykund publikaci ilustroval a Bohdan Lacina k ní navrhl obálku a ručně ji vytiskl. V této době také malovali obrazy, ovlivněné dílem Salvadora Dalího, a současně překládali pro připravovaný sborník *Surrealismus* texty Dalího, Prasinosevých a Péreta.¹⁹

Jak už bylo uvedeno výše, Karel Teige převzal záštitu nad formující se mladou generací surrealistů. Ten také doporučil Zykunda s Lacinou pražskému nakladateli

¹⁶ ZYKUND, Václav. *O Skupině Ra*. Výtvarné umění, 1966, roč. 16, č. 4, s. 184.

¹⁷ VYKOUKAL, Jiří. *Skupina Ra*, Umění, 1972, roč. 20, č. 5, s. 453.

¹⁸ Tamtéž.

¹⁹ ZYKUND, Václav. *O Skupině Ra*. Výtvarné umění, 1966, roč. 16, č. 4, s. 184.

F. J. Müllerovi, který dříve vydal Bretonovu *Nadju*. V roce 1936 vyšel u tohoto nakladatele cyklus *Proměny* (jednalo se o cyklus Zykmondových suchých jehel) a roku 1937, kdy vyšla v edici Ra Bretonova báseň, vyšel u něho *Máj* Karla Hynka Máchy. Suchými jehlami jej ilustroval Bohdan Lacina a v předsádkách knihy pak byly reprodukovány dvě koláže Zykmanda.²⁰

2.3 Sborníky a noví členové edice

Důležitým mezníkem pro vývoj skupiny byl i rok 1937, kdy Teige seznámil Zykmanda a Lacinu s E. F. Burianem. Ten zorganizoval výstavu na chodbě divadla D 37 a společně s Teigem ji zahájil. Výstav bylo v následujících letech více, ale vypadalo to, že právě tato první se stane předpokladem pro vytvoření umělecké skupiny s širokým polem působnosti. Též se čekalo, že formace snad v budoucnu splyne se skupinou českých surrealistů, založenou v roce 1934.²¹

I přes tíživou a nebezpečnou atmosféru okupace, vznikala ve skrytu ateliérů spousta prací. Ty výtvarné se nesly v duchu tzv. veristického surrealismu, (zde užit tzv. vnitřní model, který byl fantastický a snový), anebo se hojně experimentovalo. Teprve mnohem později se ukázalo, že členové budoucí skupiny Ra už tehdy, během hrůzných dob okupace, předjímalí některé techniky a metody jako např. akční malba, informel, konceptualismus apod.²²

V roce 1941 byl vydán stále bez účasti Josefa Istlera a Zdeňka Lorence sborníček textů, nazvaný volně podle prózy J. Řezáče *Ochranné prostředky* – ten však nelze chápat jako soubor mimořádně umělecky hodnotných textů v pravém slova smyslu. Sborníček vznikl v chaotické době, během které se hroutily celé hodnotové žebříčky a člověk si nemohl být jistý ani sám sebou. Text tak reaguje na hrůzy války a snaží se poukázat na obrovskou deziluzi. „*Je pokusem o degradaci laciného a optimistického humanismu, jenž právě na úsvitu světové války prokázal svou neschopnost v oblasti skutečného života.*“²³ Jan Řezáč tuto atmosféru charakterizoval takto: „*Zkrivené zrcadlo doby nazvali jsme s několika přáteli epochou monstrualismu. Slovo monstrualismus označuje dnes již dosti nepřesně onen světelný bod psychických*

²⁰ ZYKMUND, Václav. *O Skupině Ra*. Výtvarné umění, 1966, roč. 16, č. 4, s. 184.

²¹ Tamtéž.

²² <http://www.bibliofil1.cz/kunderaskupinara.pdf>, [cit. 2012-07-20], s. 3.

²³ VYKOUKAL, Jiří. *Skupina Ra*, Umění, 1972, roč. 20, č. 5, s. 463.

*poznání, v němž se střetával za neustálého jiskření svět oblud, ohyzdnějších než kdykoliv předtím, se světem svobody.*²⁴

Po ukončení studia se Zykmond s Lacinou ocitají mimo Prahu a jsou tak na čas odloučeni, ale v Brně, kde je jejich spolupráce obnovena, se objevuje překladatel a básník Ludvík Kundera a fotograf Miloš Koreček. Netrvá to dlouho a stanou se dobrými přáteli.²⁵

V roce 1942 vyšel v Praze cyklostylovaný sborník *Roztrhané panenky* (antidatován rokem 1937). Jeho autory byli Josef Istler, Ludvík Kundera, Zdeněk Lorenc, Otta Mizera a Mirka Miškovská.²⁶ Mizera měl bezpochyby teoretické a organizační schopnosti, ale je dnes již nepochybné, že Lorencův, Istlerův i Kunderův příchod znamenal v dosavadní činnosti této formace určitý zlom - s novými příchozími byl do skupiny vnesen nový duch a těžiště se přesunulo od spontánních pokusů o reflexi válečného traumatu, k angažovanější tvorbě.²⁷

Kolektivní sborník *Roztrhané panenky* vyšel jako ilegální tiskovina v nákladu 45 číslovaných exemplářů. Obsaženy zde byly jak prozaické texty a básně Kundery, Lorence a Mizery, tak i reprodukce výtvarných děl, hlavně kreseb. Dá se říci, že tento soubor „je již závažným tvůrčím činem, který je možné zařadit k oněm několika málo dalším pokusům o ilegální avantgardní publicitu za dobu okupace, přestože je ještě poznamenán určitou nezralostí.“²⁸

Iniciativa k vydání sborníku vyšla podle slov Ludvíka Kundery od Otty Mizery: Ten Kunderovi napsal: „*Je plán a touha – také ovšem možnost – vydati ve zcela omezeném počtu exemplářů publikaci, která by byla naše, taková, jakou ji uděláme.*“²⁹

Výtvarnou část sborníku tvoří kresby a grafiky Josefa Istlera, Mirky Miškovské a Otty Mizery. Istler, kterého Vykoukal považuje za osobnost nejvyspělejší, reprodukuje ve sborníku méně známé práce z počátku čtyřicátých let, ale je zde publikována i jeho kresba, předjímající svými antropomorfními tvary pozdější velká Istlerova plátna z let 1942 – 1945 (např. *Strach, Civilizace* nebo *Freska*).³⁰

²⁴ VYKOUKAL, Jiří. *Skupina Ra*, Umění, 1972, roč. 20, č. 5, s. 453, 454.

²⁵ ZYKMUND, Václav. *O Skupině Ra*. Výtvarné umění, 1966, roč. 16, č. 4, s. 185.

²⁶ Tamtéž.

²⁷ VYKOUKAL, Jiří. *Skupina Ra*, Umění, 1972, roč. 20, č. 5, s. 454.

²⁸ Tamtéž.

²⁹ VYKOUKAL, Jiří. *Václav Tikal*. Vltavín, Praha 2007, s. 24.

³⁰ VYKOUKAL, Jiří. *Skupina Ra*, Umění, 1972, roč. 20, č. 5, s. 454.

Vykoukal dále hodnotí kresby Mirky Miškovské jako podivuhodné a znepokojující. Prý jsou málo artistní, ale zároveň až kruté ve své upřímnosti³¹ (viz. Příloha B).

Kresby Otty Mizery posuzuje jako rozpačité a křečovitě, v porovnání s pracemi Isltera a Miškovské. Způsob jakým pracoval, byl ostatně i později důvodem jeho poněkud excentrického postavení uvnitř skupiny, což skončilo jeho odchodem ze skupiny. „*Podobně jako výtvarná i literární část sborníku Roztrhané panenky je průsečíkem několika vlivů. Byla to v první řadě obludná a příznačná realita světové války, mýtus rozpadu a zmaru, škleb smrti a nejistota budoucnosti, které výrazně posouvají poetiku publikovaných textů k primárním existenciálním pocitům člověka*“.³²

Na začátku roku 1943 se skupina seznamuje s malířem Václavem Tikalem, který se do té doby stranil výtvarného života. Jeho dílo pak bude představovat jeden z nejvíce osobitých přínosů.³³

Ve stejném roce vychází jako ilegální tisk *Romantismus XX. století*. Autorem byl Zdeněk Lorenc a kresbami jej doprovodil Josef Istler.³⁴ „*Jak svou stavbou, ve které se prolíná automatický text s volným veršem, tak po obsahové stránce, představuje tento text do značné míry dokument základního významu pro pochopení ideologického východiska skupiny. Surrealistická rezidua, použití psychického automatismu, vyvolávání poetického obrazu střetnutím dvou nesouměřitelných a nelogických rovin, orientace k principu „křečovitě krásy“, ukazují na původ inspirace. Tyto formální prvky jsou prostoupeny atmosférou války a všech negativních důsledků, které ji doprovázely, války, která svou realitou překonávala nejděsnější sen – být válka není totožná s poezií. Romantická reflexe těchto zkušeností je v Lorencově textu zrcadlová – romantizující je postoj autora spontánně, ironizující a sarkastický je postoj vědomý vzhledem k spontánnímu postoji. Podobná je ostatně i motivace některých podobných textů v *Roztrhaných panenkách*“.³⁵ Vznikla tak publikace, kterou můžeme označit jako klíčovou k pochopení dobového, společenského klimatu.³⁶*

V roce 1946 vychází v nakladatelství brněnské Rovnosti dlouho připravovaný sborník *A zatímco válka*. Zde byly publikovány jak práce malířů, fotografů (ke skupině se přidal Vilém Reichmann, který tehdy tvořil kolorované kresby, v nichž projevil cit

³¹ VYKOUKAL, Jiří. *Skupina Ra*, Umění, 1972, roč. 20, č.5, s. 454.

³² Tamtéž.

³³ Tamtéž, s. 455.

³⁴ Tamtéž.

³⁵ Tamtéž, s. 464, 465.

³⁶ Tamtéž, s. 455.

a začínal fotografovat), tak i jediného sochaře skupiny Jaroslava Puchmerta, jehož aktivní spolupráce se členy skupiny probíhala už od posledních let okupace. Sborník také obsahoval ukázky z vlastní i překladatelské tvorby literátů. Krátká předmluva neměla být ani manifestačním ani programním prohlášením. Autor předmluvy Ludvík Kundera tu vyjádřil názor, že „*potrvá ještě delší čas, nežli se vyjasní pozice avantgard dnešního českého umění. Pouhé časové dokumenty odpadnou, zbude jediné kvalita. Je zapotřebí retrospektivy: tento sborník nechce být než jejím orientačním bodem.*“³⁷

Sborník vyvolal jak pozitivní tak negativní ohlasy. Negativně se o něm zmiňovala Práce (31. 1. 1946), kde J. Štern vytýkal skupině mysticismus. V podobném duchu psal i J. Dresler ve Svobodných novinách v článku s názvem *Surrealismus – po proudu*: „*Skupina Ra – to není ani opozice ani destrukce umělecká nebo politická. To je jen nevyslovený souhlas, zamlčené přitakávání; to vše je jen umělé křivení, udržování, rozměňování surrealismu.*“³⁸ Zykmond odpověděl tvrzením, že skupina chtěla „*realizovat svobodné umění ve společnosti, o jejíž existenci surrealismus od začátku třicátých let nepřestal usilovat.*“³⁹ Souhlasí s Dreslerovým výrokiem, že to skutečně bylo přitakávání tehdejšími společenským změnám, ale také naprostá antipatie ke všemu měšťáckému a konvenčnímu. V létě 1946 uveřejnil v časopise My 46 J. Grossman článek na pokračování, pod názvem *Otázky surrealismu*. Skupinu Ra označil jako skupinu, která se distancuje od surrealismu a „*manifestuje proti manifestům*“. Básníkům skupiny pak vytýkal „*nikoli příliš surrealismu, ale málo surrealismu*“. Naopak se sympatiemi byl sborník přijat na Slovensku. Bratislavský časopis Čas napsal dne 28. 6. 1946, že skupina Ra je „*prísvit nového umenia v Čechách*“.⁴⁰

Po vzájemném seznámení členů skupiny prostřednictvím Karla Teiga zaslal Václav Zykmond všem dotazník, jehož účelem bylo vyjasnit společný vztah k předválečnému surrealismu.⁴¹

2.4 Formování programu skupiny

Ve skupině však bylo třeba objasnit ještě další otázky, hlavně vztah k tzv. psychickému automatismu, k tzv. kultuře vyjadřovacích prostředků, otázku charakteru

³⁷ ZYKMUND, Václav. *O Skupině Ra*. Výtvarné umění, 1966, roč. 16, č. 4, s. 187.

³⁸ Tamtéž, s. 187, 188.

³⁹ Tamtéž, s. 188.

⁴⁰ Tamtéž.

⁴¹ Tamtéž, s. 185, 186.

surrealistických symbolů a otázky pravděpodobné budoucí kulturní politiky. Přestože tehdy skupina neměla žádného teoretika, otázky byly důkladně promyšleny a členové tak dospěli k jistým závěrům, které se měly stát podstatou programu skupiny a je třeba říci, že předválečný surrealismus byl pro skupinu Ra pouze jakýmsi odrazovým můstkem.⁴²

Co se týče projevů automatismu, představitelé skupiny je jako takové ještě nepovažovali za hotová umělecká díla. Byly pouze jakousi kontrolou subjektivní psychiky, klíčem k poznání charakteru a variabilitě individuálních podvědomých představ, nanejvýše snad podnětem ke vzniku díla. Tento vnitřní model pro ně nebyl tak konkrétní a daný, aby se jen mohl „okopírovat“ tak, jako se dá kopírovat u popisných malířů model vnější. Charakterizovali jej spíše jako něco co se proměňuje, něco, co dokonce může negovat původní představu.⁴³ Mnohé z objevů a metod surrealismu jsou pro představitele skupiny Ra spíše tím, co André Breton definoval jako „*pokus položit vodivý drát mezi tak rozlučované světy, jako je spánek a bdění, skutečnost vnitřní a vnější, rozum a šílenství, klid poznání a láska, život pro život a revoluce*“ atd., nebo jako „*vše, co nás přivádí na myšlenku, že je určitý bod, kde život a smrt, skutečno a pomyslné, sdělitelné a nesdělitelné, nahoře a dole nemohou býti vnímány jako protiklady.*“⁴⁴

Skupina pochybovala o automatismu jako základní bázi tvorby, zároveň zpochybňovala Teigeho zdůrazňování nedůležitosti výtvarné jakosti malířského díla a chtěla tak dosáhnout rovnováhy mezi výtvarnými hodnotami díla a hodnotami obrazotvornými. Členům nešlo o obsah a formu, ale „*o jednotu prostředků jako nositelů emotivních významů a významů, které jsou dány původním impulsem a které se během tvůrčího procesu mění, aby posléze splynuly s expresivností díla.*“⁴⁵ Teige toto popíral a svou pravdu chtěl skupině dokázat např. na vývoji malíře Giorgia de Chirica. Václav Zykmond však tvrdí, že jeho „*obrazy z dob metafyzické malby jsou nesporně emotivně silné, i když jsou malovány ‚špatně‘, zatímco jeho novější obrazy, které ztratily jakékoli vnitřní napětí a imaginativní kouzlo, jsou malovány technicky bezmála virtuózně.*“⁴⁶

Dalším velkým tématem byla pro členy skupiny otázka charakteru malířských symbolů. Jak už bylo řečeno, vnitřní model surrealisty byl pro ně svět,

⁴² ZYKMUND, Václav. *O Skupině Ra*. Výtvarné umění, 1966, roč. 16, č 4, s. 186.

⁴³ Tamtéž..

⁴⁴ http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/antologie/zdejin/1/skupina_RA.pdf, [cit. 2012-07-20], s. 403, 404.

⁴⁵ ZYKMUND, Václav. *O Skupině Ra*. Výtvarné umění, 1966, roč. 16, č. 4, s. 186.

⁴⁶ Tamtéž.

který se metamorfuje. Tedy i samotné symboly jsou proměnlivé a měly by samovolně vyplývat z principů automatismu. Proto kritizují některé surrealisty - např. Štyrského a jeho přístup k psychoanalytické symbolice. Domnívali se, že jeho symboly jsou bezmála jako ilustrace k psychoanalytickým popularizačním učebnicím, symboly záměrné, bez jakékoli spontánnosti a takovéto použití tak pro ně nebylo přípustné – dílo by pak negovalo vnitřní napětí díla a bylo by něčím, co v oblasti realismu odpovídá pouhému popisu. Navzdory jistým neshodám se však ukázalo, že společná platforma existuje. Nic nemohlo bránit v další spolupráci.⁴⁷

Autoři vydávali dílo za dílem. Schůzky skupiny se konaly v Brně a v Praze, často u příležitosti zahájení výstav členů skupiny, kupříkladu u příležitosti výstavy v Brně (Dům umění) v lednu 1947, v Praze (Topičův salón) v únoru 1947 nebo u příležitosti účasti členů skupiny na různých zahraničních výstavách (např. v Budapešti nebo v Paříži).⁴⁸ U příležitosti výstav v Brně, Praze, Hradci Králové a Mladé Boleslavi byl publikován katalog, který zhruba načrtl prozatímní program. Stejně jako sborník *A zatím co válka* byla výstava a katalog přijaty tiskem různě. Např. Svobodné noviny (11. 1. 1947) uvedly, že skupina Ra vytváří zdravou konkurenci vůči Skupině 42 a skupině kolem časopisu *Mladá fronta*.⁴⁹ Oproti tomu se poněkud negativně vyjádřil např. Jindřich Chaloupecký v *Lidové kultuře* (5. 3. 1947): „*Skupinu Ra potkáváme poprvé v těchto dnech v Praze na výstavě v Topičově salónu. Řekněme rovnou, že si svou výstavu uspořádali velmi špatně, takže si z ní o jejich práci odneseme jen matnou představu. Nesoustředili totiž na výstavu zvláště výrazné a zdařilé doklady svého úsilí, nýbrž celkem mechanicky a bez výběru ji řídce obvěsili pracemi vzniklými za poslední rok. A zdá se, že tento rok nebyl v jejich práci zvláště významný a plodný... Celkem vzato reprezentují malíři skupiny Ra nejlevnější abstraktní a fantastické křídlo mladé české malby. Nejlevnější, ale to už tentokrát asi neznamena nejradikálnější a nejvýbornější.*“⁵⁰ Deník *Národní osvobození* uveřejnil dále článek nazvaný *Surrealismus s výhradami*. V tomto textu časopis reagoval na prohlášení skupiny, že „*otázka, zda jsme či nejsme surrealisté, zůstala nevyřešena... a je nám lhostejné, je-li naše činnost vinětována jako surrealismus či jinak. Domníváme se, že vývoj avantgardního umění směřuje do údobí, jež je možno zhruba nazvat syntetizujícím a konstruktivním.*“⁵¹ *Národní osvobození*

⁴⁷ ZYKMUND, Václav. *O Skupině Ra*. Výtvarné umění, 1966, roč. 16, č. 4, s. 186, 187.

⁴⁸ Tamtéž, s. 187.

⁴⁹ Tamtéž, s. 188.

⁵⁰ VYKOUKAL, Jiří. *Skupina Ra*, Umění, 1972, roč. 20, č. 5, s. 466.

⁵¹ ZYKMUND, Václav. *O Skupině Ra*. Výtvarné umění, 1966, roč. 16, č. 4, s. 188.

požadovalo jasnější odpověď. Tu však členové skupiny nechtěli dát; cítili odpovědnost vůči jejich modernímu umění a nechtěli předbíhat vývoj dalších událostí. Václav Zykmond se k tomu vyjádřil následovně: „*Nebyl to oportunismus, ale rozvaha předcházející definitivnější vypracování programu. Od zrodu skupiny nadto uplynula příliš krátká doba, aby bylo možno činit konkrétní závěry.*“⁵²

2.5 Spolupráce se zahraničím a hnutím revolučních surrealistů

Skupina Ra se nepohybovala pouze v domácím sektoru. Chtěla uplatnit programní požadavek internacionalismu. Můžeme říci, že formaci a její tvorbu do světa prezentoval Ludvík Kundera. Takto se členové skupiny seznámili s belgickými surrealisty, s nimiž se pak rozvinula korespondence. V červnu 1947 obdrželi představitelé edice Ra *Manifeste des surréalistes-révolutionnaires en France*, který byl podepsán osmnácti malíři, básníky a teoretiky (např. Max Bucaille, Noël Arnaud, Edouard Jaguer či Yves Battistini). Členové Ra manifest prostudovali, vyslovili s ním souhlas a byla tak navázána spolupráce. Také se rozvinula spolupráce s rumunskými surrealisty, kteří skupině Ra v září 1947 zaslali dotazník podepsaný pěti autory: Gherasim Luca, Gellu Naum, Paul Paun, Virgil Teodorescu, Trost.⁵³

Dne 27. září 1947 odeslal skupině Ra Christian Dotremont dopis, ve kterém ji vyzývá ke spolupráci na mezinárodním hnutí revolučních surrealistů. Zároveň poslal program a vyzval formaci Ra k osobní účasti na Mezinárodní konferenci této skupiny, která se konala 29., 30. a 31. října 1947 v Bruselu. Té se za skupinu Ra zúčastnili Lorenc a Istler.⁵⁴ Přítomen byl i zástupce dánského revolučního útvaru – Asger Jorn a výše zmiňovaný Christian Dotremont – představitel belgických revolučních surrealistů. Oba poté stojí společně s holandskými experimentátory u vzniku hnutí Cobra⁵⁵ (název vznikl spojením prvních písmen tří měst: COpenhagen, BRuxelles, Amsterdam),⁵⁶ jehož genezi přiblížilo zvláštní číslo Luisiana Revy, 1966, Kodaň.⁵⁷ Výsledky konference pak byly uveřejněny v lednu 1948 v *Bulletin international du surréalisme révolutionnaire*. Bulletin obsahoval prohlášení, které podepsali členové revolučních surrealistů

⁵² ZYKMUND, Václav. *O Skupině Ra*. Výtvarné umění, 1966, roč. 16, č. 4, s. 188.

⁵³ Tamtéž, s. 189.

⁵⁴ Tamtéž.

⁵⁵ http://is.muni.cz/th/93605/ff_b/BAKALARKA_2006.doc, [cit. 2012-07-20], s. 11.

⁵⁶ <http://www.bibliofil1.cz/kunderaskupinara.pdf>, [cit. 2012-07-21], s. 14.

⁵⁷ VYKOUKAL, Jiří. *Skupina Ra*, Umění, 1972, roč. 20, č. 5, s. 469.

belgických, dánské experimentální skupiny, skupiny revolučních surrealistů francouzských a skupiny Ra. Deklarace obsahovala i sdělení, že tyto skupiny uznávají komunistické strany svých zemí jako jediné revoluční instance. Také si vymezují právo na kritiku bretonovského surrealismu. Bylo domluveno, že příští konference revolučních surrealistů se bude konat koncem roku 1948 v Praze.⁵⁸ Spoluúčast skupiny Ra na činnosti revolučních surrealistů byla dosud v odborných kruzích hodnocena, dá se říci negativně. Dopis Zdeňka Lorence zaslaný Václavu Tikalovi však ukazuje na to, že „*skupina Ra si byla vědoma značné labilitý celého hnutí a k další spolupráci zaujala stanovisko spíše skeptické a vyčkávací. Ostatně rozpory uvnitř mezinárodního surrealismu i tendenční tlak okolností, které jej vyvolaly a které se v dalším vývoji vyhrotily jednoznačným směrem, přispěly k jeho krátkodechému trvání.*“⁵⁹ Spolupráce skupiny Ra s hnutím revolučních surrealistů ovšem probíhala i v kontextu s další skupinou surrealistů, která nesla název Phases a vznikla z iniciativy Edouarda Jaguera.⁶⁰

2.6 Snaha o další působení, teoretická bezradnost a postupný rozpad skupiny Ra

Poté se začaly objevovat naprosto odlišné a nové problémy, odhalila se opravdová povaha konfliktů a sporů a důraz, hlavně etický, byl na pravost toho nebo onoho postoje a názoru položen v dosud neobvyklé rovině. Skupina Ra, stejně jako další skupiny, přestala fakticky existovat (jedním z důvodů byl i politický zásah). Za poslední pokus o uchování práva na umělecký experiment a o vytvoření jednotné kulturní fronty se dá považovat svolání konference kulturních pracovníků, malířů, literátů a básníků, uskutečněné v listopadu 1948 v Akademické kavárně v Brně.⁶¹ O poradě, které se zúčastnilo 30 účastníků, a která byla krátce na to kritizována, byla zveřejněna zpráva. Mimo jiné sdělovala, že „*čeští a slovenští umělci, semknutí v pracovní družbě, chtějí k lidu mluvit svou řečí, svými znaky, aniž by mu místo opravdových kulturních hodnot podávali jen lehký stravitelný, ale málo výživný a spíše uspávající odvar*“.⁶² (Tato pasáž byla potom nejvíce napadána.)

⁵⁸ ZYKMUND, Václav. *O Skupině Ra*. Výtvarné umění, 1966, roč. 16, č. 4, s. 189.

⁵⁹ VYKOUKAL, Jiří. *Skupina Ra*, Umění, 1972, roč. 20, č. 5, s. 459.

⁶⁰ Tamtéž, s. 459, 460.

⁶¹ Tamtéž, s. 460.

⁶² ZYKMUND, Václav. *O Skupině Ra*. Výtvarné umění, 1966, roč. 16, č. 4, s. 190.

Podle Jiřího Vykoukala jsou základními problémy otázka kontinuity skupiny Ra s předchozím vývojem, anebo uznání vzniku skupiny Ra jako kvalitativního zlomu v tomto vývoji, který je třeba posuzovat odděleně a nezávisle. Dále se Vykoukal domnívá, že „logičtější a samozřejmější je uznání první možnosti, která také odpovídá skutečností a faktografické stránce věci. Tedy možnosti, která chápe vznik vlastní Skupiny Ra jako logický důsledek předchozího vývoje – nikoliv ovšem jako jeho konečné vyústění, ale jako pouhou etapu, která byla zevně přerušena v samých svých počátcích.“⁶³

Cesta jednotlivých členů se pak ubírala odlišnými směry. Někteří zastávali své původní přesvědčení a bojovali za tyto hodnoty, jiní se uchýlili od izolace, aby počkali na příznivější dobu. „Osudy této skupiny jsou vyostřené osudy generace, která sice vášnivě usilovala o poctivé, dobově autentické umění, aniž se kdy odchýlila od progresivní ideologie, která se však střetla s nepřízní doby v ostrém konfliktu, ve kterém dočasná prohra byla samozřejmá,“ píše Zykmond.⁶⁴

Kvůli orientaci většiny členů na surrealismus se skupina dostala již od samých počátků své existence do fatální situace. „Surrealismus svým programem představoval zejména ve třicátých letech nesmírně přitažlivou oblast, která se na jistou dobu stala osudem snad každému umělci přinejmenším v tom, že jej nutila ke konfrontaci se svým vlastním osobním tvůrčím postojem,“⁶⁵ upřesňuje Vykoukal. Z nastupující mladé generace (po počátku třicátých let), jím např. prošla řada členů pozdější skupiny 42 (Gross, Hudeček, Zívr ad.) stejně jako osobnosti v dalším osobním vývoji osamocené (Rykr, Sklenář).⁶⁶ „Všichni jsme prožívali, buď před válkou, nebo za války, horečná léta surrealismu, který byl naším křtícím ohněm.“⁶⁷

K vědomému uznání surrealismu jako inspirativnímu modelu dochází u Kundery, Lorence, Mizery, Istlera, Tikala i dalších na počátku čtyřicátých let, tedy v době, kdy se ocitají v hluboké krizi pojmy a hodnoty uznávané ve dvacátých a třicátých letech a dochází k rozpadu struktury kulturně politické teorie umělecké avantgardy. S tím je spojena i samotná problematika podstaty surrealismu, který se na utváření i realizacích těchto teorií významným způsobem podílel. V případě surrealismu je třeba brát v potaz ještě další faktor – kulturně politický postoj skupiny A. Bretona

⁶³ VYKOUKAL, Jiří. *Skupina Ra*, Umění, 1972, roč. 20, č. 5, s. 460-461.

⁶⁴ ZYKMUND, Václav. *O Skupině Ra*. Výtvarné umění, 1966, roč. 16, č. 4, s. 190.

⁶⁵ VYKOUKAL, Jiří. *Skupina Ra*, Umění, 1972, roč. 20, č. 5, s. 461.

⁶⁶ Tamtéž.

⁶⁷ http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/antologie/zdejin/1/skupina_RA.pdf, [cit. 2012-07-20], s. 403.

i Surrealistické skupiny ČSR na konci třicátých let, který již za druhé světové války a zejména po jejím skončení byl jedním z hlavních původců nedůvěry vůči surrealismu a jeho zastáncům.⁶⁸

Surrealistické projevy zůstávaly na jedné straně přitažlivé a inspirativní, na straně druhé však stojí „podezřelá“ a „pochybná“ oblast teorie a ideologie, označovaná jako ortodoxní, dogmatická.⁶⁹

„Snahou uchovat to co je v surrealismu pozitivní a inspirativní a odmítnout strnulé a dogmatické dostává se programově skupina do zcela bezvýhodné situace, ve které sice nejde vyložený oportunismus, jak konstatoval V. Zykmond, ale kde i teorie o ‚vyčkávacím postoji‘ je více než nadneseným superlativem pro naprostou teoretickou bezradnost. Surrealismus a teoretické odůvodnění vztahu skupiny k němu se stává vysloveným traumatem.“⁷⁰ Sami představitelé formace Ra říkají: „Jestliže se tedy dnes míní surrealismem úzké umělecké hnutí, které nadto buď napodobuje onen stav surrealismu, který známe z roku 1938, nebo pohodlně obydluje dosažené pozice, pak surrealisty nejsme.“⁷¹

Zdeněk Lorenc v roce 1947 vytýká skupině revolučních surrealistů málo praxe a „teorii sledující teorii“. Tím však pozměněně popisuje vlastní situaci skupiny Ra. Praxe zde bylo naopak hodně, ale bez ohledu na její povahu se stále objevuje sklon konfrontovat se teoreticky se surrealismem. „Prostupuje všechna písemná prohlášení a statě skupinou zveřejněné a do značné míry se snaží prosadit i v prezentaci vlastní tvorby.“⁷²

Problémy v teoretické oblasti si našly své řešení ve tvorbě jednotlivých členů. Ta reflektuje změnu tvůrčího a společenského klimatu a nástup nových tendencí, které autoři zachytili a pochopili. Podle slov Jiřího Vykoukala je to ostatně právě oblast autentické tvorby, kterou lze považovat za měřítko významu určitého období. Dále tvrdí, že je podivuhodné, jak tvorba jednotlivých členů skupiny nepodlehla téměř v ničem teoretické rozpačitosti a neurčitosti pro skupinu jinak typickým.⁷³

„Skutečné umělecké dílo podržuje životnost bez ohledu na čas a místo svého vzniku; příčinou toho je, že obsahuje lyrické hodnoty, jež mají platnost obecně lidskou a jež jsou sublimátem lásky a nenávisti, naděje a zoufalství, radosti a žalu. Můžeme

⁶⁸ VYKOUKAL, Jiří. *Skupina Ra*, Umění, 1972, roč. 20, č. 5, s. 461.

⁶⁹ Tamtéž.

⁷⁰ Tamtéž.

⁷¹ http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/antologie/zdejin/1/skupina_RA.pdf, [cit. 2012-07-20], s. 403.

⁷² VYKOUKAL, Jiří. *Skupina Ra*, Umění, 1972, roč. 20, č. 5, s. 461-462.

⁷³ Tamtéž, s. 462.

*je stopovati až ke vzniku civilizace a nacházíme je ve větší či menší intenzitě všude, ať už u Lautréamonta či Stendhala, Ucella či Leonarda, v umění primitivních národů či v umění starého Egypta, a budeme je nalézati i v budoucnu tam, kde při vlastní tvorbě spolupůsobí spontánnost a touha. A vždy a všude bude provázeno pečetí tajemství, jež je dáno složitostí struktury veškeré existence a jež v něm bude lidstvo věčně tušit, hledat a luštit.*⁷⁴ Zatímco surrealisté kladou důraz na teorii a experimentální stránku, představitelé skupiny Ra se snaží svou praxí a pracemi vyhybat jednoznačným a daným teoriím. Zdůrazňování freudismu a výkladu snů, bylo podle nich jistě zaviněno přeteoretizováním. Skupina nezpochybňuje význam Sigmunda Freuda a je vděčná za metodu, jíž umožnil vyjádřit mechanismus myšlení a konání. Členové formace Ra jsou si vědomi, že za pomoci psychoanalýzy lze podrobně rozebrat jejich díla, ale odmítají to, aby je budovali podle psychoanalytických návodů. *„Takovéto výtvořky chtěné erotické náplně nesou s sebou nebezpečí, že podvod bude odhalen a mystifikátor se ukáže jako směšný strůjce symbolů podle seznamu s návodem k použití, ne-li přímo alegorií.*⁷⁵

Představitelé skupiny Ra dále odmítají umění tvořené pro lid. Uměleckou tvorbu považují za výraz lidského ducha a projevy za účelem přiblížení k lidu považují za snižování uměleckého výtvoru. Ten je pevně spojen s osobností autora a samotný autor je pak spjat s prostředím, ve kterém dílo existuje.⁷⁶

*„Jde nám především o to, aby vývoj v umění nebyl nikdy něčím brzděn, jde nám o to, aby se nestal šablonou a tím méně zvykem, jde nám o ryzí lyrický projev, o mnohotvárnost a velkolepost světa, jenž nás obklopuje, a o mnohotvárnost a velkolepost citu především.*⁷⁷

⁷⁴ http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/antologie/zdejin/1/skupina_RA.pdf, [cit. 2012-07-20], s. 403.

⁷⁵ Tamtéž, s. 404.

⁷⁶ Tamtéž, s. 404, 405.

⁷⁷ Tamtéž, s. 405.

3 DETAILNÍ POHLED NA TVORBU JEDNOTLIVÝCH ČLENŮ SKUPINY RA

Někteří čelní představitelé skupiny Ra se mnohdy nevěnovali jen jednomu oboru umělecké tvorby (například Vilém Reichmann nebo Václav Zykmond), ovšem do následujících kategorií jsou zařazeni na základě uměleckých projevů, které jsou pro ně nejtypičtější v rámci skupiny.

3.1 Výtvarníci a fotografové

Výtvarníci a fotografové jsou zde zahrnuti v jedné kapitole, jelikož jejich díla se mnohdy překrývají a vzájemně doplňují ve výtvarné rovině. Důkazem mohou být například fokalky Miloše Korečka (viz. níže), které se mohou laickému diváku bez znalosti této techniky zdát jako namalované obrazy.

3.1.1 Bohdan Lacina

Zajímavým vhladem do umělecké tvorby Bohdana Laciny je text Václava Zykmonda *Rozhovory s Bohdanem Lacinou* (Výtvarné umění, 1969, roč. 19, č. 5., s. 214 – 223). Stať nemá za úkol prezentovat rozbor jeho posledních prací, či popsat umělecký vývoj, ale klade důraz na existenci paralelismu mezi jeho tvorbou a jeho názory.⁷⁸

Introvertní malíř Lacina ve svých dílech neuplatňuje jen okamžitou reakci na skutečnosti, dějící se v okolním světě, ale zaměřuje se i na reflexi sebe sama a na svůj subjektivní svět obrazotvornosti, který se mísí s racionálním myšlením.⁷⁹

Úvahy malířů o vlastních dílech, jsou podle Zykmonda pro interpretaci smyslu jejich díla nedůležité. U Laciny tomu je naopak. Jeho obrazy jsou neodlučitelně spjaty s jeho myšlením, „*neboť se v procesu tvoření u něho střídá spontánnost s meditací, rozlet se zastavením, čin s interpretací.*“⁸⁰

Pro tvorbu Laciny je dále důležité téma logiky. Jak bylo naznačeno výše, je přesvědčen, že vedle sebe koexistují dvě logiky – intelektuální a imaginativní.

⁷⁸ ZYKMUND, Václav. *Rozhovory s Bohdanem Lacinou*, Výtvarné umění, 1969, roč. 19, č. 5, s. 214.

⁷⁹ Tamtéž.

⁸⁰ Tamtéž.

Ta intelektuální je pro Lacinu neproblematická, ovšem imaginativní velmi složitá - prý představuje oblast, která vede k prvním představám o budoucím díle. S tím souvisí Lacinův termín „předlogika“. *„Formuje představu, která vede k pojmu, tj. k pracovnímu názvu obrazu. Někdy se ovšem představa nepřemění v pojem, a to je pak zlé: malíř uvízne v sítích iracionality, odkud se může jen těžko vyprostit. Často také nastává opoždování pojmu za rozvíjející se představou. I to pokládá Lacina za nedobré, neboť to pak pro něho znamená bloudění, protože při vlastním tvůrčím procesu nedochází lehce k materializaci konkrétního pojmu a v nejlepším případě obraz zůstane jen obrazem bez vyhraněného myšlenkového poslání.“*⁸¹ Konflikt mezi významem a jeho hmotným nositelem (pomalované plátno barvami) vede podle Laciny ke sloučení obecnosti a konkrétnosti. Podle jeho slov představuje malířství formu komunikace. Ta je nutkavější, naléhavější a namáhavější. Za její smysl považuje okouzlení recipienta. Také tvrdí, že: *„Člověk zůstává vždy člověkem a nemůže se ze svého lidství vymanit... je příliš vázán svým lidstvím, než aby mohl být absolutně svobodný.“*⁸²

Lacina obdivoval tajemné, nepoznané, nedořečené a disponoval zvláštním smyslem pro rytmus přírody, geologické struktury a mytologie, ovšem zdroje svých pocitů nenalézal v mytologiích klasických a velkolepých, nýbrž spíše v pohádkách a lidových rčeních. Tím se také lišil od ortodoxního křídla surrealistické malby tehdejší doby. Počáteční formování základního uměleckého postoje ke skutečnosti probíhalo u Laciny v syntéze „zintimnění“ a „zčeštění“ myšlenkového světa s dokonale technicko-řemeslným zpracováním obrazu jako nositele smyslu.⁸³ Právě ono „zintimnění“ a introvertní povaha Laciny kolidovala s brutalitami extrovertního malířského projevu, který mu byl vždy cizí.⁸⁴ *„Lepší je život introvertního umělce. Extrovertní se příliš často mýlí, jejich tvorba je vždy riskantní.“*⁸⁵

Zykmund s Lacinou často diskutovali o spontaneitě, automatismu, ale i erotické symbolice. Tato „teoretická cvičení“ znamenala pro Zykmunda permanentní pronikání do Lacinovy tvorby, zároveň i rozvoj vlastních myšlenek a pojetí u obou autorů (např. Lacinovo rozhodnutí začít sochařit).⁸⁶ Samotnou teorii výtvarného umění považuje

⁸¹ ZYKMUND, Václav. *Rozhovory s Bohdanem Lacinou*, Výtvarné umění, 1969, roč. 19, č. 5, s. 216.

⁸² Tamtéž.

⁸³ Tamtéž, s. 214.

⁸⁴ Tamtéž.

⁸⁵ Tamtéž, s. 216.

⁸⁶ Tamtéž.

Lacina za podstatnou. Ovšem Zykmond tvrdí: „*Teorie někdy zbavuje malíře schopnosti malovat.*“⁸⁷

Lacina tvořil i privátní ilustrace literárních předloh, jak píše Jaroslav Sedlár na svém blogu, kde uveřejnil část vlastní monografie právě o Lacinovi. Například v ilustracích ke krátké próze Karla Hlaváčka *Subtilnost smutku* Lacina vytvořil kresby, jejichž metaforický smysl má být duševní odezvou na účinek psaného slova, ne popisem scén. (viz. Příloha C). Tak to žádá i sám Hlaváček: „*Moderní ilustrátor přestal být řemeslníkem, který otrocky kopíruje tužkou to, co řeklo již autorovo slovo. Tak ilustrovati se mohlo jen při autorech starých škol popisujících. Ale bylo by to naprostým nepochopením moderních autorů, kteří symbolizují vnitřní své psychické procesy, okreslovati tužkou jich slovné obrazy. Moderní ilustrátor je samostatný, tvořivý umělecký sensitiv, který chce svou kresbou sugerovati diváku svůj dojem, jaký v něm povstal zákonem psychické resonance po zážitku psaného nebo slyšeného uměleckého díla. Vyjadřuje tedy v první řadě sama sebe, a ilustrace jeho s původním, ilustrovaným dílem stojí pak vedle sebe, obojí zcela samostatně jako dvě rozličné umělecké nuance, jako dvě rozličné umělecké kvality.*“⁸⁸

V neposlední řadě je v Lacinově umělecké činnosti důležitý předmětový svět přírody. Z něho neustále abstrahuje konkrétní tvary a barevné tóny (např. květ pažitky, pcháče a tvary trav – viz. jeho obraz *Mezi stébly trávy*). I s torzy žen tvoří tyto tvary a tóny, zasahující do duševního světa jasné spojnice mezi jeho obrazy a předmětovou realitou. Ovšem jakýmsi vyvážením této skutečnosti je Lacinova obliba matematiky, deskriptivní geometrie a hudby. I to se objevuje v jeho obrazech a předmětový svět je zde abstrahován do „vzorců“. „*To je ústupek kosmogonickým silám na úkor toužebné idyly, ústupek vnější přírodě na úkor podvědomí.*“⁸⁹

3.1.2 Josef Istler

Na tvorbu Josefa Istlera, stejně jako na další členy skupiny Ra, měla velký vliv ve 40. letech hrozba války. Malířská gesta autorů tak měla potřebu více než jindy odrážet osobní pocity a nitro člověka.⁹⁰

⁸⁷ ZYKMUND, Václav. *Rozhovory s Bohdanem Lacinou*, Výtvarné umění, 1969, roč. 19, č. 5, s. 216.

⁸⁸ <http://prochazky.blogspot.cz/2012/02/bohdan-lacina-autor-monografie-sedlar.html>, [cit. 2012-07-20].

⁸⁹ ZYKMUND, Václav. *Rozhovory s Bohdanem Lacinou*, Výtvarné umění, 1969, roč. 19, č. 5, s. 219.

⁹⁰ KRÍŽ, Jan. *Čtyřicátá léta v tvorbě Josefa Istlera*, Umění, 1986, roč. 34, č.3, s. 202.

Istler již ve svých uměleckých začátcích inklinuje k malířským koncepcím, které zdůrazňují nový vztah – propojení nejintimnějšího nitra člověka a aktuálních dějin.⁹¹

Po návratu z Jugoslávie do Prahy v březnu 1939 má již Istler kvalitní řemeslnou přípravu. Nejdříve si objasňuje a ověřuje tehdy platné obrazové koncepce. Sem patří „*dramatický patos divadelně aranžované scény, mnohoznačná symbolika výrazově naléhavých kulis a výmluvného figurálního výjevu, smysl pro zalomený tvar fantazijní grotesky i zběhlost v různých čistě tvarových i figurálních experimentech s geometrickou konstrukcí.*“⁹²

Typickým byl v té době smysl pro scénickou alegorii. Zaměřoval se jak na skutečné divadlo, tak na syntetický symbolismus figurálního i abstraktního znaku. Istler tedy chápal obraz jako jevištní scénu, kde se prolíná výše zmiňovaná intimní subjektivita s veřejnou scénou dějin.⁹³

Náměty, ve kterých se Istler cítil jistý, které lze považovat za tradiční v jeho tvorbě, byly krajiny a zátiší. Dále je pro něj typické téma periferie - zobrazoval odlehlé, zřejmě opuštěné kouty předměstí. Takové obrazy ovšem nelze interpretovat pouze jako čistě deskriptivní díla, jelikož zobrazení reálií je tvarově křehké, rozmístěné v širokém, rozpjatém prostoru a obrazu se tak připisuje spíše symbolický význam. Istlerovy umělecké projevy pak stále častěji směřují k „*výrazové a významové autonomii poloabstraktního znaku a malířské struktury*“.⁹⁴

Již samotné názvy obrazů a to, co díla zobrazují, svědčí o alegorickém smyslu. Ovšem přes veškeré metafory a přesycenost citem se díla vztahují k aktuálnímu dění ve společnosti: např. *Věštba* (1940), *Strach* (1942), *Bojiště* (1942), *Civilizace* (1943). Hlavními znaky obrazů jsou pak kulisy a postavy. Figurální novotvary složené z částí reálné anatomie tvoří figurální složku (velmi často je to ženské tělo). Ta má někdy podobu i jakýchsi pololidských, poloptačích fantómů nebo i geometrické figury.⁹⁵ „*Vnitřní účast je stejně patrná ve znacích tvarem volně poukazujících k objektu milostné touhy, jako v obecně fantazijních, nebo dokonce chladně abstrahujících, geometrizujících figurách. Rodí se příslovečná směs romantické niterné motivace a esteticky spekulativní manýristické distance, kdy se v Istlerově obraze vřelý cit v jednom*

⁹¹ KRÍŽ, Jan. *Čtyřicátá léta v tvorbě Josefa Istlera*, Umění, 1986, roč. 34, č.3, s. 202.

⁹² Tamtéž.

⁹³ Tamtéž, s. 203.

⁹⁴ Tamtéž.

⁹⁵ Tamtéž.

a též okamžiku široce zpřístupňuje a zároveň zmrazuje, tlumí a skrývá,⁹⁶ píše Jan Kříž. Jedná se tak o jakousi vnitřně rozervanou zповěď.

Značný vliv na Istlerovu tvorbu mají samozřejmě po vzájemném seznámení i pozdější druhové ze skupiny Ra – Ludvík Kundera a Zdeněk Lorenc. Kříž situaci přibližuje takto: „Literární výraz zde tehdy inklinuje k malířské plnosti vizuálního zážitku, dokonce až k určitému přehlčení optickou empirií, kterou barokně vzdutá parabola ani nemůže zpracovat. Smyslová evokace, vtažená do obrazu vírem přírodního lyrismu, byla vlastní i Istlerovi.“⁹⁷ Inspirace probíhá oboustranně – tedy jak ilustrace, které Istler tvoří k dílům Kundery a Lorence, tak i literární interpretace Istlerových obrazů této dvojice, dokládají plnou názorovou symbiózu mezi básněmi a obrazem.⁹⁸

Jak už bylo zmíněno výše, Istler v roce 1943 ilustruje teoreticko-básnický ilegální text *Romantismus XX. století*. O závažnějším působení surrealismu svědčí obsah ilustrací – tedy potrhání a bizarně rozevlátí pololidští a poloptačí fantómové.⁹⁹ Kresbami doplňuje také sborník *Roztrhané panenky* (viz. Příloha D).

Léta 1943 a 1944 reprezentují v Istlerově uměleckých projevech významné období. Také již není osamocen – stýká se s V. Tikalem, V. Zykmundem a B. Lacinou. V ateliéru J. Istlera jsou tvořena první monumentální díla velké síly, např. *Postava* (1943). Jan Kříž obraz popisuje takto: „Je to děsivý fantom bludné anatomie, tělo složené z volně spojených vnitřností. Je to fantazijně figurální alegorie válečných hrůz. Z hloubek psychického života jakoby se zároveň vynořovaly na povrch vědomí skryté obsese i samo memento smrti. Co z těla zbývá je vydáno na pospas větrům a přece se ten strašný přízrak před námi vztyčuje i proto, aby manifestoval odolnost extrémní pravdy tváří v tvář světu lži a násilí. Podobné novotvary jsou v této době v Istlerově díle možné již proto, že postupující proces zobecnění významu dospěl k jednomu ze svých nesporných vrcholů.“¹⁰⁰

Malířská konstrukce se v některých Istlerových dílech objevuje téměř nahá, bez jasných věcných odkazů (např. obraz *Grónsko*, 1943 – 44). Kříž opět popisuje následovně: „Volný tvar, jehož záhaduplná konkrétnost je výsledkem subtilních

⁹⁶ KŘÍŽ, Jan. *Čtyřicátá léta v tvorbě Josefa Istlera*, Umění, 1986, roč. 34, č.3, s. 203.

⁹⁷ Tamtéž, s. 204, 205.

⁹⁸ Tamtéž, s. 205.

⁹⁹ Tamtéž.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 205, 206.

*malířských experimentů, se však vzápětí znovu vrací k fantazijním přepisům realit – bažin a pavučin. Ty symbolicky vyjadřují depresivní charakter dobových psychismů.*¹⁰¹

Jiným tématem, kterým se Istler zabýval, byla figurální geometrie. Pozorovat můžeme jak analogizující tvar (Junkers, 1943), tak i téměř úplnou abstrakci (Kompozice, 1944). Geometrická figurace má však pro něj hlubší význam. *„Obraz jí poukazuje k tajemným významovým konfiguracím věštebných duchovních syntéz. Geometrizující fantaskno představuje záblesk čirého spiritualismu... Precizní formové spekulace s geometrizujícími znaky a především autonomní expresivita malířských a grafických textur, to v té chvíli již staví Istlerovu tvorbu do popředí tehdejšího světového vývoje.*¹⁰²

K technice informelu dospívá Istler jako jeden z prvních i v grafice. Navazuje tak na tradici artificialismu, malířském směru, založeném koncem dvacátých let Štyrským a Toyen. *„Křehké pletivo čar vyplňujících abstrahovaný znak hlavy kontrastuje s kontinuitním médiem grafické textury. Světla místa ustupují mokvavým skvrnám, jakoby naleptaným nákazou psychické tísně. Zdá se, že v náhlém přísvitu zvýznamňujícího vědomí čteme tvar hlavy z rozrušené omítky zdi. Textura nízkého barevného reliéfu grafického listu může znamenat nejjemnější záchvěvy subjektivních psychismů. Přitom dobře vyjádří i kolektivní pocity žité doby.*¹⁰³

V roce 1945 vzniká rozměrná a symbolická alegorie s názvem *Květen* (1945). *„Smuteční závěsy tekoucích písků nabyly barvy zaschlé krve. Přes protrhaná pásma struktury jdou šmouhy barvy, jakoby se bezvládné útvary smáčely pláčem nezhojitelných ran.*¹⁰⁴

V dubnu 1946 se koná v Brně a v Praze první a zároveň poslední souborná výstava Istlera. Předmluvu k ní napsal Ludvík Kundera. Výsledky Istlerovy tvorby pak shrnuje při vyjádření *„atmosféry vnitřních krajín nás všech, tak jak je vrstvila válka se svým rojem běd, masakrů a smrtí*¹⁰⁵ Kundera současně poukazuje na dvojpolovost fantazijní a abstraktní linie v díle Istlera. Tuto ideu upřesňuje Karel Teige v předmluvě k výstavě Istlerovy grafiky. Tvrdí, že Istlerovy listy *„čteme jako melancholické lyrické básně, jejichž fantazie je sycena z nejhlubších jakoby podsvětních zdrojů erotismu*¹⁰⁶

¹⁰¹ KRÍŽ, Jan. Čtyřicátá léta v tvorbě Josefa Istlera, Umění, 1986, roč. 34, č.3, s. 206.

¹⁰² Tamtéž.

¹⁰³ Tamtéž, s. 206, 207.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 207.

¹⁰⁵ Tamtéž.

¹⁰⁶ Tamtéž.

Istlerovo dílo souhrnně pak Kříž hodnotí takto: „*Tvář doby promlouvá k nám z Istlerova díla čtyřicátých let tím naléhavěji, že v sázce osudu je vždy celý umělcův subjekt, ručící i za budoucí vývoj obrazu. Istlerovo dílo tak dává dějinám, co jim právem patří, a přitom je tvůrčím gestem podstatně přesahuje.*“¹⁰⁷

3.1.3 Václav Tikal

Když Václav Tikal na počátku 30. let 20. století přišel do Prahy hledat práci a slušné zaměstnání, nejspíš ho ani nenapadlo, že se o několik let později bude usilovně snažit studovat malířství. Pustil se tak do velmi riskantního pokusu, jehož výsledek nebyl vůbec jistý (tehdejší společnost profesi malíře dokonce považovala za poněkud neseriózní).¹⁰⁸

Tikalovo dílo má podle slov Jiřího Vykoukala jak své vrcholy, tak i mělká místa. Tato mělká místa však nepoukazují na malou míru talentu, ani na přizpůsobování se poměrům, ale vyjadřují zápas o znovunalezení osobní a umělecké celistvosti a identity, otřesené osobními krizemi. „*Tikalova vrozená laskavost a nezáludnost, prosakující do jeho díla opakovanými pokusy o harmonické uspořádání neustále se rozpadající reality, někdy mylně považovaná za naivitu nebo dokonce nedostatečnou uměleckou disponibilitu, mu poskytovala hlubokou vnitřní sílu a pevnost přesvědčení, o které opíral svou uměleckou neústupnost.*“¹⁰⁹

Výše zmiňované seznámení Tikala s dalšími členy skupiny Ra bylo pro něj do značné míry jak vzrušující, tak i poněkud tíživé: „*Tápající a o smyslu své práce tehdy ještě zdaleka ne přesvědčený Václav Tikal, marně se domáhající u různých kritických autorit posouzení své práce, se v podstatě během několika málo dnů pojednou ocitl mezi lidmi, pro které byl surrealismus, o němž on sám měl velmi mlhavé a více méně jen z obrázků v časopisech odvozené představy, samozřejmou součástí jak teoretického myšlení, tak tvůrčí praxe. Deficit jeho vědomostí v porovnání s informovaností a zkušenostmi jeho nových druhů byl obrovský a Václava Tikala musel tížit o to více, že to byli lidé v průměru nejméně o patnáct let mladší než on sám.*“¹¹⁰ Navzdory tomuto faktu, se Tikal dokázal velmi rychle aklimatizovat (o tom, jak se cítil nedlouho

¹⁰⁷ KRÍŽ, Jan. *Čtyřicátá léta v tvorbě Josefa Istlera*, Umění, 1986, roč. 34, č.3, s. 209.

¹⁰⁸ VYKOUKAL, Jiří. *Václav Tikal*. Vltavín, Praha 2007, s. 7.

¹⁰⁹ Tamtéž.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 18.

po prvních schůzkách, svědčí např. dva portréty nových přátel – Zdeňka Lorence a Josefa Istlera) a důležitou roli v adaptaci na nové prostředí sehrál Karel Teige, kterého Tikal obdivoval.¹¹¹ Lorenc o Tikalovi řekl: „*K Václavu Tikalovi, ‚nedělnímu malíři‘, příštímu členu Skupiny Ra, jsem měl rovněž ničím nezkalený vztah. Poetično některých jeho obrazů se rovná poetičnu mnohých děl Toyen či Štyrského.*“¹¹²

Malířská technika Václava Tikala oplývá hladkým a splývavým rukopisem tlumené barevnosti s jemnými přechody a smyslem pro detail. Samotným obrazům však velmi často předcházely kresby, kterými své představy Tikal fixoval a zpětně je dále rozvíjel a obohacoval.¹¹³

Rok 1943 otevírá v Tikalově díle téma války a reflexe její atmosféry (hroucení základních lidských jistot a principů). O rok později pak lze pozorovat prolínání dvou tematických linií. Pokračuje válečná tematika (druhá varianta obrazu *Civilizace* nebo malý olej s názvem *Diktátor*) a dále linie, kterou prostupují intimní představy (obě varianty obrazu *Invaze lásky*) a obecnější, nadčasové reflexe, obracející se k mytické tradici (např. obraz *Přistání v Apokalypsi*). Právě zde je zřejmá souvislost první představy budoucího obrazu ve formě kresby a její konečná podoba v malbě. Také určitý motiv či fragment motivu určitého obrazu (např. vegetabilní prvky v *Rozkvetlém čase* – viz. Příloha E) se stává inspirací ke vzniku dalšího obrazu (*Snící masturbant* – viz. Příloha F). „*Čím více se stává složitějším, abstraktnějším a obecnějším obsah Tikalových asociací, tím více jsou zatlačovány do pozadí alegorické a symbolické výrazové prostředky na pozadí ilusivního prostoru a prosazuje se výtvarný znak a imaginativní prostor, jako je tomu v obrazech Hlad, Ztroskotání, Létaující loď, Atlantida nebo Strach, směřujících k stále větší autonomizaci výtvarných prostředků a svobodněji se rozvíjející obraznosti, jejímiž plody v následujících několika letech budou jedny z nejlepších Tikalových obrazů této doby.*“¹¹⁴

Téma, které Tikal ve své tvorbě dále rozvíjel, souvisí s osobností Maxe Ernsta. Tuto inspiraci lze pozorovat hned na několika Tikalových plátnech z roku 1946 s motivy organickými a vegetabilními (např. obraz *Ikarův pád* či pozdější kresby o obraze z cyklu *Živly*). Protipólem přírodních motivů je pak po polovině 40. let tematika

¹¹¹ VYKOUKAL, Jiří. *Václav Tikal*. Vltavín, Praha 2007, s. 18, 19.

¹¹² LORENC, Zdeněk. *Nocležna pro romantismy*. Anthropos, Praha 2000, s. 101.

¹¹³ VYKOUKAL, Jiří. *Václav Tikal*. Vltavín, Praha 2007, s. 21, 22.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 22, 23.

vědy a techniky (např. *Astrofyzická věž I.* a *Astrofyzická věž II.* - oba obrazy z roku 1947 nebo *Letící projektil* a *Vysílač v lese* – též oba z roku 1948).¹¹⁵

V letech 1946 – 1947 se Tikal potýkal s existenčními problémy. Prodej obrazů neprobíhal dle jeho představ a to ani u soukromých sběratelů, ani u veřejných nákupů. Po únoru 1948 možnost obhájení existence jen vlastní tvorbou zmizela úplně.¹¹⁶ Tikal však nepřestal tvořit (později se zajímal i o porcelán a textilní design)¹¹⁷ a „*má proto zcela pravdu František Šmejkal, dovádí-li závěrečné období Tikalovy malby ...k onomu Bretonovu cílovému bodu, kde život a smrt, skutečné a pomyslné, sdělitelné a nesdělitelné, nahoře a dole nemohou být vnímány jako protiklady*“.¹¹⁸

3.1.4 Vilém Reichmann

Vilém Reichmann reprezentoval skupinu Ra hlavně svými fotografickými pracemi. Jeho dílo se nese převážně ve stylu poetismu a i přes všednost okamžiků se snaží hledat určité transcendentní momenty přesahující smyslové a rozumové chápání. V některých Reichmannových fotografických cyklech se prolínají prvky lyriky a dokumentaristiky (jako je tomu například u prvního foto cyklu s názvem *Raněné město*). Obsahová stránka jednoznačně odkazovala na depresivní atmosféru prvních poválečných dní.¹¹⁹

Jiný cyklus, nazvaný *Metamorfózy* spojuje představivost člověka a tvarovou nejednoznačnost, čehož využívá i cyklus *Opuštěná* – běžný objekt je vyjmut ze svého očekávaného prostředí a smyslu a stává se v různých konotacích nositelem neobvyklých významů¹²⁰ (viz. Příloha G).

Výše zmíněný poetismus ve tvorbě Viléma Reichmanna reprezentují cykly *Nevšední den* a *Kouzla*.¹²¹

Reichmann ovšem nejen fotografoval, ale věnoval se i kresbě. To dokazuje návrh obálky k prózám Ludvíka Kundery *Napospas aneb Přísloví pro kočku*, kterou doprovodil ještě sedmi svými kresbami.¹²²

¹¹⁵ VYKOUKAL, Jiří. *Václav Tikal*. Vltavín, Praha 2007, s. 30.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 31, 32.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 35.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 46.

¹¹⁹ http://is.muni.cz/th/93605/ff_b/BAKALARKA_2006.doc, [cit. 2012-07-20], s. 37.

¹²⁰ Tamtéž.

¹²¹ Tamtéž, s. 38.

¹²² KUNDERA, Ludvík. *Napospas: různá próza 1941 – 1999*. Atlantis, Brno 1999, s. 287.

3.1.5 Miloš Koreček

Miloš Koreček stejně jako Vilém Reichmann zastupuje fotografické jádro ve skupině Ra. Je znám především svými fokalky (abstraktní obrazy, které vznikly poničením emulzní vrstvy fotografických desek působením tepla)¹²³, tedy technikou, kterou můžeme vnímat jako jeho vynález i přes fakt, že s menšími rozdíly byla objevena jinými umělci¹²⁴ (Koreček k technice dospěl při chybném zpracování fotografické desky)¹²⁵ – viz. Příloha H. S dvěma ručně upravenými ukázkami fokalků se můžeme setkat ve sborníku *A zatímco válka*.¹²⁶ Technikou se zabýval v letech 1944 – 1948 (sám období nazýval „období bez lupy“), kdy pracoval s většími částmi zpracovaného negativu. Po rozpadu skupiny přestal Koreček fokalky vytvářet a vrátil se k nim až v roce 1971. V 80. letech dokázal metodu přivést téměř k dokonalosti a pracuje na ní neustále až do roku 1988. Toto období nazývá naopak „období s lupou“ – v malých detailech struktur hledá patřičný výřez, který posléze mnohonásobně zvětšuje. Neuplatňuje zde princip náhody, ale spíše záměrně hledá motiv, vyjadřující jeho momentální psychické rozpoložení. Někdy do fotografií cíleně zasahuje rytím a škrábáním do emulze (například cyklus *Černé slunce*), čímž vznikají různé variace fantaskních krajin či průhledy do tajů univerza (cyklus *Variace*, 1983), jindy je zase blízko obrazům ze skutečného světa (cyklus *Dobré dřevo*, 1982). Druhé období v Korečkově tvorbě má blízko k výtvarnému umění 80. let a z mnoha hledisek převyšuje práce z období prvního.¹²⁷

Svoje práce pak řadí do volnějších cyklů (spíše se tak sám orientuje v množství svých prací) s obecnými názvy (*Noci*, *Prakrajiny*, *Živly*, *Fantomázie* apod.). Tím poskytuje možnost rozvíjení fantazie recipienta.¹²⁸

S pracemi stejného ražení se můžeme setkat i u Josefa Istlera, ovšem jeho způsob je oproti Korečkovi odlišný (nanášení emulze na speciální skleněné desky). Istlerovy fokalky tak působí více výtvarným dojmem, zároveň však nebyly uveřejněny v žádném katalogu.¹²⁹

¹²³ http://www.antoninmiksik.com/titulky/z_diplomkaSF.pdf, [cit. 2012-07-20].

¹²⁴ http://is.muni.cz/th/93605/ff_b/BAKALARKA_2006.doc, [cit. 2012-07-20], s. 38.

¹²⁵ http://www.antoninmiksik.com/titulky/z_diplomkaSF.pdf, [cit. 2012-07-20].

¹²⁶ http://is.muni.cz/th/93605/ff_b/BAKALARKA_2006.doc, [cit. 2012-07-20], s. 38.

¹²⁷ http://www.antoninmiksik.com/titulky/z_diplomkaSF.pdf, [cit. 2012-07-20].

¹²⁸ Tamtéž.

¹²⁹ http://is.muni.cz/th/93605/ff_b/BAKALARKA_2006.doc, [cit. 2012-07-20], s. 38.

3.1.6 Václav Zykmond

Václav Zykmond je osobností, která stála u samotného zrodu edice Ra. Jeho umělecká aktivita se rozvíjela ve více různých odvětvích. V letech 1933 – 1945 se věnoval fotografii – autorovým vrcholem pak bylo vydání šestnácti fotografií ve sbírce *Výhružný kompas* (textový doprovod vytvořil Ludvík Kundera). Jednalo se o vybrané fotografie z pravidelných setkání některých členů skupiny Ra, označované jako tzv. „řádění“. Sám Zykmond na ně vzpomíná následovně: „*Avšak nešlo jen o nezávaznou hru, neboť k ní se pojila persifláž, ironie a parodie, a tak výsledek se v lecčems ztotožňoval s tím, co daleko později bylo označeno termíny ‚akce‘ či ‚happening‘. S takovým typem hry jsem začal kolem roku 1935. Do výsledků, jež vyplývaly ze spontaneity, se prolínal lyrismus, jehož zdroje tkvěly v tajemství, kterým jsme obklopovali fotografované objekty a vztahy mezi nimi. Na začátku 40. let se tato více méně nezávazná hra přeměnila ve zcela neodolatelnou a ničím nekontrolovatelnou vášně, počet aktérů se rozmnožil, schůzky se konaly večer a naše aktivita trvala do časných hodin ranních. Fantazii se meze nekladly a kolektivní hra, jejíž ‚pracovní‘ stadia zaznamenával M. Koreček, hra bez scénáře, bez předem připraveného plánu, s rekvizitami zcela náhodně nalezenými, se rozvíjela až na pomezí absurdna. Tak vzniklo několik cyklů, z nichž pouze jediný - *Výhružný kompas* - byl rozmnožen... Po roce 1945 hry definitivě ustaly, na obzoru se objevily jiné cíle, nicméně cykly zůstaly v naší paměti natolik zafixovány, že dodnes cítím potřebu v nich pokračovat, a jít tak za dnešní projevy tohoto typu, do krajů neznámých a dosud nezmapovaných.*“¹³⁰

Jako literát se Zykmond představuje např. ve sborníku *A zatímco válka*. Text *Mstivé oči* z roku 1944 zobrazuje přírodní motivku z detailního, až makro pohledu („*Hle, pestík, který miluje ranní rosu: jeho tisícínásobná zvětšenina visí v kruhových sklech mezi okny. Je to pohled do hluboké studny, na jejímž dně fluoreskují mikroskopické bytosti...*“) a dva ženské prvky v podobě Julie a Olgy.¹³¹

Výtvarné citění Zykmond projevil např. v obraze *Dvojice* (1944), jehož sémantika není na první pohled jednoznačná a dráždí tak recipientovu fantazii. Další autorovy obrazy jsou například *Vrba* nebo *Zápas* – zde Zykmond uplatňuje spontánnost a experimentuje.¹³² Také svými třemi kresbami doprovází tři novely Ludvíka Kundery, vzniklé mezi únorem a květnem 1944 nazvané *Konstantina*. Kniha vyšla v březnu 1946

¹³⁰ <http://www.fotografnet.cz/index.php?lang=cz&csid=25&katid=3&claid=132>, [cit. 2012-07-20]

¹³¹ http://is.muni.cz/th/93605/ff_b/BAKALARKA_2006.doc, [cit. 2012-07-20], s. 34.

¹³² Tamtéž, s. 34, 35.

v Mladé Boleslavi jako první svazek edice Pochod. S použitím fotografie Miloše Korečka grafickou úpravu a obálku vytvořil Josef Istler.¹³³ Cyklus *Věčné pohyby* poté představují Zykmondovy lepty (viz. Příloha I).

„Václav Zykmond byl surrealista bojovník. Jej, Bohdana Lacinu, Viléma Reichmanna a Miloše Korečka, členy Skupiny Ra, Brňáky, jsem nepotkal začasť. Leč naše velmi přátelské vztahy dokládají díla, která mají dodnes pevnou hodnotu,“¹³⁴ tvrdí Zdeněk Lorenc.

3.2 Literáti

Dva básníci – Ludvík Kundera a Zdeněk Lorenc reprezentují literární jádro skupiny Ra. Převážnou část jejich tvorby sice představují básně, vyjadřující momentální stavy mysli, či metaforická vyjádření jejich postojů k politické a společenské situaci, ale oba překračují meze žánru a publikují i básně prozaizované a samotné prózy (např. Ludvík Kundera – *Napospas: různá próza 1941 – 1999*).

3.2.1 Ludvík Kundera

Přehlednou publikací obsahující Kunderovu tvorbu z konce 30. a poloviny 40. let je soubor dvanácti básnických sbírek *Bez názvu: poezie 1939 - 1945*. Zahrnuje sbírky *Vybíleno*, *Básně vytažené z klobouku*, *Bezpodmínečný horizont*, *Laviny*, *Rýha smrti*, *Výhružný kompas*, *Fragment fragmentů*, *Živly v nás*, *Hlavy a léta*, *Prámy*, *Písky* a *Klínopisný lampář*.

Prvotina *Vybíleno* z let 1941 a 1942 (hlavně cyklus *Středověk*) zahrnuje některé básně, publikované na jaře 1942 ve sborníku *Roztrhané panenky*:¹³⁵ „*Krajina plísně nevidaná / nikdy / Jen bryy / svírají krůpěj / Dávno / čadily lampy krve*“.¹³⁶

Podle dadaistického „receptu“ náhody vznikly *Básně vytažené z klobouku*. Jednalo se o řádky vystřižené z novin a nalepované pod sebe:¹³⁷

¹³³ KUNDERA, Ludvík. *Napospas: různá próza 1941 – 1999*. Atlantis, Brno 1999, s. 287.

¹³⁴ LORENC, Zdeněk. *Nocležna pro romantismy*. Anthropos, Praha 2000, s. 101.

¹³⁵ KUNDERA, Ludvík. *Bez názvu: poezie 1939 – 1945*. Prostor, Prachatice 1994, s. 270.

¹³⁶ Tamtéž, s. 26.

¹³⁷ Tamtéž, s. 270.

*Na dečkách ze starorůžového plátka jsou / večerní / ozdoby / a / krvavý déšť / Podle květin / je rok 1937 / zapínají vzadu / zřasený živůtek / Ztrácíme 3 hodiny života / Měli jsme přehnané představy“.*¹³⁸

Některé básně z let 1943 – 1944 nazvané *Bezpodmínečný horizont* vznikly v roce 1943 za totálního nasazení ve Špandavě u Berlína¹³⁹: „*Výbuchy ustaly / Sůl sahá po pás / stromy jsou holé / a domy rozlomeny“*.¹⁴⁰ Tyto texty původně tvořily první oddíl Kunderovy rukopisné prvotiny *Fragment životů*. Sbíрка měla být publikována v soukromém Lukasičově nakladatelství, které ovšem bylo v roce 1948 zrušeno. Rukopis se pak ke Kunderovi vrátil „úřední cestou“ až v roce 1951. Provázal ho tento přípis:

„č.j. 52. 352/51 – III/2.

V Praze dne 21. V. 1951

-P. T. – Ministerstvo informací a osvěty posílá Vám v příloze rukopis Vašeho díla: L. Kundera: *Fragment životů, Živly v nás, který jste svěřil k vydání soukromému nakladatelství, jež bylo podle zákona č. 94/49 Sb. zlikvidováno. MIO nečiní, pokud jde o tento rukopis, opatření podle § 10 odst. 4 zákona zde dne 24. března 1949 o vydávání a rozšiřování knih, hudebnin a jiných neperiodických publikací tj. o převedení smlouvy na jiné nakladatelství. Za správnost vyhotovení: Miloslav Jirda, přednosta lektorského odd.“ Sbíрка *Živly v nás* i přesto vyšla u nakladatele B. Stýbla již v roce 1946.¹⁴¹*

Další z Kunderových sbírek - cyklus *Laviny* představuje básně v próze vzniklé v prosinci 1943 a v lednu 1944, poté co se nemocný Kundera vrátil z totálního nasazení:¹⁴² „*Nelze vymýtít hodiny ztrávené v krtčích jamách za hudby přibližujících se detonací. Byla to nejsilnější láska, jež tehdy – byla to láska... Děj zcela utonulý v křečovitém pohybu světelného víru: rty uvnitř schýlených hlav, na něž dopadá smrt! Rty, jež přehlušují obraz dnů na vrcholu šílené civilizace! Lesy, krtiny, noci rtů. Pak nám zavázali oči milovanými vlasy.“*¹⁴³ Kresbami sbíрку doplňuje Václav Zykmond, obálka je výtvořem Josefa Istlera.¹⁴⁴ Po návratu Kundery z berlínského totálního nasazení vznikla i próza s názvem *Praodjezd* (původní název *Odjezd*). Publikována byla v březnu 1944 v jediném výtisku s prvním stavem původního grafického listu, vytvořeného

¹³⁸ KUNDERA, Ludvík. *Bez názvu: poezie 1939 – 1945*. Prostor, Prachatice 1994, s. 55.

¹³⁹ Tamtéž, s. 270.

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 61.

¹⁴¹ Tamtéž, s. 270, 271.

¹⁴² Tamtéž, s. 271.

¹⁴³ Tamtéž, s. 80.

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 271.

Josefem Istlerem. Fragments tohoto textu byly po válce otištěny ve sborníku *A zatímco válka* (1946) a v *Kvartu IV, 4* (1946).¹⁴⁵ Text mimo jiné zahrnuje i popisné pasáže průběhu nasazení: „Byl jsem spatřen a rozhoduji se. Pohled, který se mi nabízí, je jak jen možno bezútešný. Hrbohatá plocha náměstíčka, kočičí hlavy. Rozhoduji se. Na konci náměstí stojí popelnice, kouří se z nich, vylézají odtamtud lidé a hlučí. Vybíhám z budovy a kličkuji v úzkých uličkách, neboť už nelze pochybovat o tom, že jsem pronásledován.“¹⁴⁶ ... „Letecký poplach. Oba (Jan ani já) jsme nechtěli jít do krytu. Zatímco ulice se prázdnily, přiblížili jsme se ke třídě *Unter den Linden*. Za rohem vyčnívá řada pušek. Vbíháme do polorozpadlého domu a stoupáme až do nejvyššího patra, odkud budeme moci snadno přehlédnout celou třídu.“¹⁴⁷

Rozsáhlejší báseň *Rýha smrti* vyšla v létě 1944 jako „černý tisk“. Litografiemi ji doprovodil Josef Istler. Později se stala součástí sbírky *Tolik cejchů*.¹⁴⁸ Stejně jako některé další Kunderovy sbírky i tato zobrazuje hrůzy války: „Aby vybuchovaly / krtiny na úpatí / nálože v třesnutých hlavách / Bez lávy / vlévá se krev do krve“¹⁴⁹ ... / *Rýha života / sahá až k žlutým horám / Bez přestání ryjí / nasládlé šrapnely / Rýha smrti / osudně končí / minutu před odjezdem*“.¹⁵⁰

Textový doprovod k šestnácti fotografiím Václava Zykunda tvoří básně *Výhružný kompas*. Některé z nich poté vyšly v roce 1946 ve sborníku *A zatímco válka*.¹⁵¹ „Praviš kompas / a je to / jako by ústa plula bez kotev / Praviš stožár / a zrak / sleduje sopečná pohoří / mezi průsvitnými dny / Větrná růžice / trousila žlutý prach / mezi jazyk a jazyk / Pravilas kompas“.¹⁵²

Báseň *Fragment fragmentů* vyšla v létě 1944 a v roce 1967 byla zařazena do sbírky *Fragment* – tehdy připsaná památce Jaroslava Mrnky, básníka ze skupinky tzv. lounských surrealistů.¹⁵³ „Zanícené spánky zanícené noci / Ani zrcadla nastavovaná sežehlou pletí / nerozžihají kymácivé svícny v alejích / ani bojácná gesta která ukrývají minulost / Puká jemná sklovina nad níž se klene fragment fragmentů / a nastává dávnou vytoužený odliv“.¹⁵⁴

¹⁴⁵ KUNDERA, Ludvík. *Napospas: různá próza 1941 – 1999*. Atlantis, Brno 1999, s. 287.

¹⁴⁶ Tamtéž, s. 10.

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 19.

¹⁴⁸ KUNDERA, Ludvík. *Bez názvu: poezie 1939 – 1945*. Prostor, Prachatice 1994, s. 271.

¹⁴⁹ Tamtéž, s. 104.

¹⁵⁰ Tamtéž, s. 109.

¹⁵¹ Tamtéž, s. 271.

¹⁵² Tamtéž, s. 116.

¹⁵³ Tamtéž, s. 271.

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 131.

Básnická skladba *Živly v nás* je z trojice čtyřdílných básnických skladeb ze sklonku okupace nejrozsáhlejší. Koncem roku 1945 byla vyznamenána cenou z fondu Otakara Theera. Knižního vydání se dočkala roku 1946 u nakladatele B. Stýbla. Zahnuje i fokalk Miloše Korečka.¹⁵⁵ „*Vešel jsem do tvrdého slunce / ani tam / nevedly oblé stopy / za mrazu / když mlhy zabušily po prvé / na nezakryté oči*“.¹⁵⁶

První část čtyřdílného cyklu *Hlavy a léta* byla publikována v dubnu 1945 jako velkoformátová bibliofilie. Obsahovala i monotyp Josefa Istlera a fotografie jeho pěti frotáží. Celý cyklus vyšel až v roce 1966 ve sbírce *Tolik cejchů*.¹⁵⁷ „*Derouce se léty / spalující tváře / Také jsme se ohlíželi za zvracivými ptáky / tápali v plísni / uléhali v prokřehlém listí*“.¹⁵⁸

Jako 4. závěrečný oddíl sbírky *Tolik cejchů* vyšly roku 1966 básně z konce druhé světové války – *Prámy*.¹⁵⁹ „*Skřípají prámy / plujeme / DO HODIN které pozvolna řeřavějí*“.¹⁶⁰

Titulní básní sbírky kdysi plánované *Mladou frontou* (která však po roce 1948 nebyla vydána), měla být báseň nazvaná *Písky*. Publikována byla až roku 1967 ve sbírce *Fragment*:¹⁶¹ „*V písčínách jsme zastírali stopy / v balvanech hučela láva / Bez horizontu / vyhrožuje písek / bez dřeva / vyhrožoval by písek / bez čediče / bude vyhrožovat*“.¹⁶²

Sbírka *Klínopisný lampář* byla dokončovaná již za bojů o Brno, vyšla v roce 1948.¹⁶³ „*Rovněž klínu / chtěl jsem věnovati úchvatnou ódu / proto jsem studoval klínopis/ ... / Kreslil jsem křídové kosočtverce / ryl jsem je nožem do stromů místo šípkových srdcí / dlouho dumaje nad úpornou schematičností úhlopříčky*“.¹⁶⁴

3.2.2 Zdeněk Lorenc

Zdeněk Lorenc je po Ludvíku Kunderovi dalším literátem skupiny Ra. Jeho básnická sbírka s názvem *Vodnář v bližencích* vyšla v roce 1946 a stejně jako jiná díla i toto zobrazuje téma erotiky („*v horoucnosti pleti / motýl / rtové oči / a velikost*

¹⁵⁵ KUNDERA, Ludvík. *Bez názvu: poezie 1939 – 1945*. Prostor, Prachatice 1994, s. 271, 272.

¹⁵⁶ Tamtéž, s. 141.

¹⁵⁷ Tamtéž, s. 272.

¹⁵⁸ Tamtéž, s. 197, 198.

¹⁵⁹ Tamtéž, s. 272.

¹⁶⁰ Tamtéž, s. 216.

¹⁶¹ Tamtéž, s. 272.

¹⁶² Tamtéž, s. 223.

¹⁶³ Tamtéž, s. 272.

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 252.

*dotýkaných slov / bílé kry kolem boků / bílé mraky na pláních prsou / bílá rampa kolem nohou kolem celého světa*¹⁶⁵) – Lorenc je, dá se říct, opojen sexualitou („*zahrady sjíždějících se slavností / rozlehlé pláně vracejících se pohybů / znovu vyhledávají pohyby / pohyby radosti / pohyby radosti*“¹⁶⁶), na rozdíl od Ludvíka Kundery, pro kterého ve sbírce *Bez názvu: poezie 1939 – 1945* již není tělo symbolem slasti, ale spíše bolesti. Typickým motivem Lorencovy sbírky je permanentní „hledání dívky“ („*nejvzdálenější / jsi blízká / nikde/ jsi tu / a slova tvoří průvod / dlaždice dechu zapomenutý přístav / blízký / jako láska*“¹⁶⁷). Pokud tento motiv opět srovnám s Kunderou – u něj velmi brzo končí toto „hledání ženy“, objektu lásky, protože je konfrontován s tvrdou realitou. Dalšími motivy *Vodnáře v blížencích* jsou láska („*kudy šlo srdce / vichřice činů / tajemství vhozené do člověka*“¹⁶⁸) a smutek, který postupně graduje. („*odejdeš-li / město složené z vlásnic rukou / město vsunuté v koleje rtů / zbudou / opadané vřesy / kotouče mlh jako bludné signály v očích / déšť krve / do slepých narcisů dní / zbudou veřeje / a dutý krok / prostor stěn a jeho slepá ozvěna / zbudou krajky / chvějícího se těla / zbude jáma / pro stín*“¹⁶⁹). Objevuje se tvrdá introspekce, autor reflektuje sám sebe („*neznám příčinu / proč jsem slepý ve tvém světě / proč bloudím za tvými kraji / proč se kloním / podoben vrbě*“¹⁷⁰) a zároveň si je vědom svého strachu. („*hořely dny / v nádobách rtů / když se převrhly / uhasl svět / prosím vás / o almužny z pěny / nemávejte / sbohem*“¹⁷¹).

Výbor z díla nazvaný *Nocležna pro romantismy* je shrnutím jeho poetiky – ta se vyznačuje erotickou imaginací a tvůrčím vývojem, vedoucí od surrealismu k romantismu. Očividný je také vliv tří básníků: Tristana Tzary, Františka Halase a Karla Hynka Máchy.¹⁷² V díle nalezneme i úvodní staň Michala Bauera s názvem *Surrealismus ve stínu romantismu*, ze které nyní budu vycházet:

„co říci na den

který stekl s rukou do jímek žab

a nenápadně zívá

dlouhý sten s vlkodlakových očí dohrává poslední mys

¹⁶⁵ LORENC, Zdeněk. *Vodnář v blížencích*. Nakl. mladých, Kladno, 1946, s. 28.

¹⁶⁶ Tamtéž, s. 29.

¹⁶⁷ Tamtéž, s. 32.

¹⁶⁸ Tamtéž, s. 9.

¹⁶⁹ Tamtéž, s. 34.

¹⁷⁰ Tamtéž, s. 41.

¹⁷¹ Tamtéž, s. 52.

¹⁷² LORENC, Zdeněk. *Nocležna pro romantismy*. Anthropos, Praha 2000, s. 2.

*jako milostný nákyt
trokadéro nejapnosti
uslintaná lavička spí pravěké užovky vylézají z nádob
a na zástěře na syté převlečené zástěře se zachycuje několik strakatých zubů*¹⁷³

Podle Bauerových slov tento úvod básně *Trojspřeží* od Zdeňka Lorence (ze sborníku *Roztrhané panenky*) představuje v podstatě jeho vstup do literatury a předznamenává další autorovu cestu. Již tady se odhaluje pro Lorence typické prolínání nadreálna a romantismu, jehož smyslem je vzpoura.¹⁷⁴

Stejně důležitým aspektem, ovlivňující jeho tvorbu je také téma erotiky – ta je asi nejskutečnějším základem magické reality, kterou Lorenc nahrazuje realitu jako by „skutečnou“ a stává se pro něj jistým impulsem při vytváření nové poetiky, kterou lze označit jako nesurrealistickou.¹⁷⁵ „...reálné se zdálo být natolik zrudné a nepochopitelné, že se nemohlo stát základem ničeho, ani východiskem ke svému popření – nadrealitou, surreálnem. Cesta musela vést zpět. Východiskem se mohl stát romantismus.“¹⁷⁶ Erotickou motiviku Lorenc užívá i při vyjadřování odporu vůči ideologii poúnorového režimu.¹⁷⁷

Lorencova kumulace představ a metafor vzájemně přes sebe zkouší recipientovu fantazii i zkušenost. Verše, vytvořeny z jednotlivých metafor však autorovi nestačí a přechází k básním v próze. I jeho eseje narušují hranice žánru a to na základě jejich spojení s básnickým vyjádřením.¹⁷⁸

Lorenc ve svých verších odkazuje i na jiné umělce (například na Jiřího Koláře v podobě monogramu) a je zaujat osobností Franze Kafky, kterého překládal a jehož osud ho přitahoval. Nelze se tedy divit faktu, že i on sám „byl solitérem, po celou dobu existence sebe jako básníka byl sám (a v nemálo chvílích soukromého života rovněž) a svou samotu velmi intenzivně, až k neunesení, prožíval. O to hlouběji potom prožíval úděl člověka dvacátého století s jeho existenciálními hlubinami.“¹⁷⁹

¹⁷³ ISTLER, Josef. KUNDERA, Ludvík. LORENC, Zdeněk. MIZERA, Otta. MIŠKOVSKÁ, Mirka. *Roztrhané panenky*. In: *Aluze: revue pro literaturu, filosofii a jiné*. Olomouc: Katedra bohemistiky FF UP, 2001, roč. 5, č. 1., s. 182.

¹⁷⁴ BAUER, Michal. *Surrealismus ve stínu romantismu*. In: LORENC, Zdeněk. *Nocležna pro romantismy*. Anthropos, Praha 2000, s. 9.

¹⁷⁵ Tamtéž.

¹⁷⁶ Tamtéž, s. 12.

¹⁷⁷ Tamtéž, s. 10.

¹⁷⁸ Tamtéž.

¹⁷⁹ Tamtéž, s. 11.

Jak bylo uvedeno výše, na Lorencovu uměleckou tvorbu měli vliv tři význační básníci – Tzara Halas a Mácha. Michal Bauer tvrdí: „*Tzaru je možno vnímat také jako symbol návratu k surrealismu, až k jakémusi prasurrealismu, s dadaistickým odstínem, či dadasurrealismu..., k surrealismu v autentické podobě, nezprostředkované a nezastiňované Nezvařem ve tvaru konkrétních textů.*“¹⁸⁰ Dále tu byl Karel Teige, který kolem roku 1940 půjčil Lorencovi Tzarovy básně *L' Homme approximatif* (1931). Ty si Lorenc sám přeložil a jedná se tak o počátek jeho překladatelské činnosti.¹⁸¹

Osobnost Františka Halase byla Lorencovi spojencem a rovněž mu velmi chybí po jeho smrti. Nechal se inspirovat halasovským důrazem zvukové stránky veršů (kakofonické shluky souhlásek) či tématem tělesnosti.¹⁸²

Autora lze v nadneseném slova smyslu chápat i jako postavu pozemského poutníka, který neustále pochybuje a bloudí. Lorenc (ale i další členové skupiny Ra) je fascinován Máchou a jeho *Májem*. Tato identifikace byla velmi silná, za Máchova dědice považoval celý národ.¹⁸³ Lorenc sám říká: „*Srostl jsem s Máchou. Což mně později inspirovalo k mému dobovému či existenčnímu romantismu...*“¹⁸⁴

Lorencovo pojetí romantismu charakterizuje Michal Bauer takto: „*romantismus ne jako estetický či filosofický směr, ale jako revolta proti životním podmínkám, proti jakémukoliv ztročení, proti násilí, věznění, vzpoura proti podřízenosti člověka, a ještě více – jako revolta nejen proti, ale též pro: revolta v poznávání, v přístupu k otázkám tak říkajíc věčným.*“¹⁸⁵ Negativní, zašifrovanou revoltu vůči fašismu lze pozorovat v díle *Romantismus XX. století*:¹⁸⁶ „*Hamlet pohlíží k zemi a zvolna čte několik nápisů na deskách hrobů těch, kdo byli pochováni zde u zdi; mravenečníci bytostí s vyvinutými etickými názory dost dobře roztrídili svět: sebevrahy, prostitutky, zločince a jeho extravaganty vložili na misku ZLA*“.¹⁸⁷

Z poslední korespondence Zdeňka Lorence vyplývá, že i on svým způsobem na celou situaci rezignuje: „*V této chvíli zjišťuji, že bude pro mne jediné rozumné stáhnout se opět do terénu své niterné ulity, odvrátit se od veřejnostních zakázek či povinností či*

¹⁸⁰ BAUER, Michal. *Surrealismus ve stínu romantismu*. In: LORENC, Zdeněk. *Nocležna pro romantismy*. Anthropos, Praha 2000, s. 10.

¹⁸¹ Tamtéž, s. 10.

¹⁸² Tamtéž, s. 12, 13.

¹⁸³ Tamtéž, s. 13, 14.

¹⁸⁴ LORENC, Zdeněk. *Nocležna pro romantismy*. Anthropos, Praha 2000, s. 101.

¹⁸⁵ BAUER, Michal. *Surrealismus ve stínu romantismu*. In: LORENC, Zdeněk. *Nocležna pro romantismy*. Anthropos, Praha 2000, s. 14.

¹⁸⁶ Tamtéž, s. 15.

¹⁸⁷ LORENC, Zdeněk. *Nocležna pro romantismy*. Anthropos, Praha 2000, s. 64.

*volkynevolky alespoň minimalistických tužeb slavomamských (i určitý zisk přinášejících) – a zabývat se hrou na poezii, hrou na tvorbu, úvahami o barvách duše, o váze a tíži duše – a ducha. Hledat formulace, jež by zpřesňovaly podoby existence. Tím nebýt po chuti množstvím, davům. Být spřízněn s nevelkým počtem blízkých a rozumějících.*¹⁸⁸ Lorenc si však i přes to zachovává své duševní přesvědčení a názory: „*Mám zatvrzelého ducha a zatvrzelou povahu. Můj duchovní postoj je platonsky humanitní. Nevyjadřuji žádný příklon k té či oné političnosti či bojové poetice, proměnlivé nebo neproměnlivé. Patřím-li do nějaké škatulky, pak bretonské svobody.*“¹⁸⁹

¹⁸⁸ LORENC, Zdeněk. *Nocležna pro romantismy*. Anthropos, Praha 2000, s. 101.

¹⁸⁹ Tamtéž.

ZÁVĚR

I přes skutečnost, že činnost skupiny Ra neměla příliš dlouhého trvání, je zřejmé, že její představitelé velmi obohatili československou literární i výtvarnou scénu. Starší generace surrealistů známá jako Skupina surrealistů v ČSR znamenala sice pro nastupující mladou generaci určitý inspirativní bod, od kterého se mohla odrazit, ovšem po založení edice Ra Václavem Zykmondem v roce 1936 převládla individuální a aktivní činnost zatím dvou členů, publikujících svá první díla – například Zykmondův překlad a ilustrace básně André Bretona *Vzduch vody* (v originále *L' Air de l'eau*), na kterém spolupracoval s D. Šubrtem nebo návrh obálky Bohdana Laciny společně s ručním vytištěním (1937).

Jedna z prvních výstav, která se konala v roce 1937 na chodbě divadla D 37, dala tušit, že se vytvoří celistvá umělecká skupina. O pár let později se Zykmond s Lacinou seznamují s Ludvíkem Kunderou, Milošem Korečkem a dalšími surrealisticky smýšlejícími osobnostmi. Umělecká gesta a projevy tak nabíraly na síle.

Po přelomovém roce 1939, kdy skupina Ra zformulovala základy svého programu (i přes skutečnost, že neměla žádného teoretika), jej uveřejňuje v katalogu u příležitosti výstav v Brně, Hradci Králové a Mladé Boleslavi, ale je třeba dodat, že program nebyl příliš jasný, stejně jako neurčitá prohlášení skupiny o surrealismu, ve kterých se objevovaly sporné body. Někteří toto chování nazývali oportunistem, skupina se hájila tvrzením, že šlo o rozvážné a odpovědné jednání vůči modernímu umění. „*Píše se o nich, že ,vycházejí ze surrealismu‘, že surrealismus jest jejich základnou, že jsou surrealisty ,cum grano salis‘. Jejich cílem je stopovat latentní revoluční síly umění,*“ sděluje článek Zdeňka Lorence a Ludvíka Kundery - *Mladší surrealisté*. Ať už tak, či onak, faktem zůstává, že členové se své tvorbě věnovali aktivně i přes nepřízeň doby. Dokazuje to mimo jiné i pozdější snaha o navázání kontaktů se zahraničními surrealisty.

Problémy v teoretické oblasti si našly své jednoduché řešení v samotné tvorbě představitelů Ra. Ta začínala rozpačitými projevy některých členů a vyvíjela se až k monumentálním a zralým dílům, která mají značnou vypovídací hodnotu i v dnešní době. Autoři tak svými pracemi odhalovali více či méně svou duši, momentální stavy a rozpoložení. My tak můžeme alespoň částečně, proniknout do jejich vnitřního světa a zkoumat, co se v hlavách uměleckých osobností tehdy asi odehrávalo.

Jedním z důvodů následného rozpadu skupiny Ra kolem roku 1948 byl i politický zásah, který ovlivnil život, názory i tvorbu členů. Každý se pak vydal svým vlastním směrem a jako celek přestala formace existovat. Navzdory tomu její umělecký vliv neskončil. Ostatně byla to právě autentická tvorba, kterou mladí umělci považovali za měřítko významu určitého období.

Skupina Ra sice fungovala v první polovině 20. století, ovšem nejedna její myšlenka či zásada platí i pro dnešní generaci. Právo na volnost uměleckého projevu, právo na to, být svobodnou individuální osobností, vyjádření sebe sama či touha interpretovat aktuální dění – mohly to být právě tyto a mnohé další aspekty, které představitele formace Ra hnaly v umělecké tvorbě kupředu.

Historické pozadí vzniku a působení skupiny není určitě popsáno zcela. Její problematika je mnohem složitější a jistě si zaslouží naši pozornost i nadále. Slovy samotných členů v úvodu jednoho z katalogů: *„Historie nás učí tomu, že skutečné umělecké dílo podržuje životnost bez ohledu na čas a místo svého vzniku; příčinou toho je, že obsahuje lyrické hodnoty, jež mají platnost obecně lidskou a jež jsou sublimátem lásky a nenávisti, naděje a zoufalství, radosti a žalu. Můžeme je stopovati až ke vzniku civilizace a nacházíme je ve větší či menší intenzitě všude...“*

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

- DUFEK, Antonín. *Vilém Reichmann*. České Budějovice: Foto Mida, 1994, ca 250 s. Osobnosti české fotografie. ISBN 80-900-3013-0.
- HAMANOVÁ, Růžena. *Magnetická pole: Les champs magnetites: André Breton a Skupina surrealistů v Československu (1934-1938)*. Autor úvodu atd. Olivier POIVRE D'ARVOR, Grafický technik Michal BURDA. Praha: Památník národního písemnictví : Francouzský institut, 1993, 31 s. ISBN 80-85085-08-9.
- HLUŠIČKA, Jiří. *Bohdan Lacina: 1912-1971*. Brno: Masarykova univerzita, 2012, 279 s. Pocta osobnostem. ISBN 978-80-210-5482-0.
- KUNDERA, Ludvík. *Bez názvu: poezie 1939-1945*. Prachatice: Prostor, 1994, 268 s. ISBN 80-901-6861-2.
- KUNDERA, Ludvík. *Napospas: různá próza 1941-1999*. Brno: Atlantis, 1999, 293 s. ISBN 80-710-8186-8.
- LORENC, Zdeněk. *Nocležna pro romantismy: básně a texty*. Praha: Anthropos, 2000, 105 s. ISBN 80-901-0475-4.
- LORENC, Zdeněk. *Vodnář v bližencích*. Kladno: Nakl. mladých, 1946, Sv. 29, 73 s.
- VYKOUKAL, Jiří. *Václav Tikal*. Vyd. 1. Praha: Vltavín, 2007, 251 s. Monografie (Vltavín). ISBN 978-80-86587-20-2.

Časopisy a články

- *Aluze: revue pro literaturu, filosofii a jiné*. Olomouc: Katedra bohemistiky FF UP, 2001, roč. 5, č. 1. ISSN 1212-5547.
- KŘÍŽ, Jan. Čtyřicátá léta v tvorbě Josefa Istlera. *Umění.: Art*. Praha: Ústav dějin umění Akademie věd České republiky, 1986, roč. 34, č. 3, s. 202-210. ISSN 0049-5123.
- LORENC, Zdeněk a Ludvík KUNDERA. Mladší surrealisté. *Blok: časopis pro umění*. 1946-1947, Ročník 1, č. 2-3, s. 77.
- VYKOUKAL, Jiří. Skupina Ra. *Umění*. 1972, roč. 20, č. 5, s. 453-469.

- *Zvěrokruh 1; Zvěrokruh 2; Surrealismus v ČSR; Mezinárodní bulletin surrealismu; Surrealismus*. Překladatel Josef FULKA. Autor úvodu Karel SRP. Praha : Torst, 2004, 213 s. ISBN 80-721-5219-X.
- ZYKMUND, Václav. O skupině Ra. *Výtvarné umění*. 1966, roč. 16, č. 4, s. 184-191.
- ZYKMUND, Václav. Rozhovory s Bohdanem Lacinou. *Výtvarné umění*. 1969, roč. 19, č. 5, s. 214-223.

Bakalářské a diplomové práce

- BUCIOVÁ, Olga. *Skupina Ra a surrealistický odkaz v české imaginativní tvorbě* [online]. Brno, 2006 [cit. 2012-07-22]. Dostupné z: http://is.muni.cz/th/93605/ff_b/BAKALARKA_2006.doc. Bakalářská práce. Masarykova univerzita. Vedoucí práce PhDr. Alena Pomajzlová, Ph.D.
- MIKŠÍK, Antonín. *Česká surrealistická fotografie 80. a 90. let* [online]. Opava, původní verze 1998, upravená verze 2012 [cit. 2012-07-22]. Dostupné z: http://www.antoninmiksik.com/titulky/z_diplomkaSF.pdf. Diplomová práce. Slezská univerzita. Filozoficko-přírodovědecká fakulta. Institut tvůrčí fotografie. Vedoucí práce doc. Mgr. Aleš Kuneš.

Internetové zdroje

- *Europeana: think culture* [online]. [cit. 2012-07-21]. Dostupné z: <http://www.europeana.eu/portal/record/09434/CFA60FC4EBFC88001E810893DA27CC32DD901852.html>.
- *Galerie Johannes Faber* [online]. [cit. 2012-07-21]. Dostupné z: <http://www.jmcfaber.at/artists/korecek.html>.
- ISTLER, Josef, Miloš KOREČEK, Ludvík KUNDERA, Bohdan LACINA, Zdeněk LORENC, Vilém REICHMANN, Václav TIKAL a Václav ZYKMUND. *Tvář generace: Skupina (Ra)*. In: [online]. 1947 [cit. 2012-07-21]. Dostupné z: http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/antologie/zdejin/1/skupina_RA.pdf.

- KUNDERA, Ludvík. Ohlédnutí za surrealistickou skupinou očima Ludvíka Kundery [online]. 2001 [cit. 2012-07-20]. Dostupné z:
<http://www.bibliofil1.cz/kunderaskupinara.pdf>.
- MOUCHA, Josef. Václav Zykmond. In: [online]. [cit. 2012-07-21]. Dostupné z:
<http://www.fotografnet.cz/index.php?lang=cz&cisid=25&katid=3&claid=132>.
- SEDLÁŘ, Jaroslav. *Bohdan Lacina* [online]. Brno: Univerzita J.E. Purkyně, 1980 [cit. 2012-07-21]. Dostupné z:
<http://prochazky.blogspot.cz/2012/02/bohdan-lacina-autor-monografie-sedlar.html>.

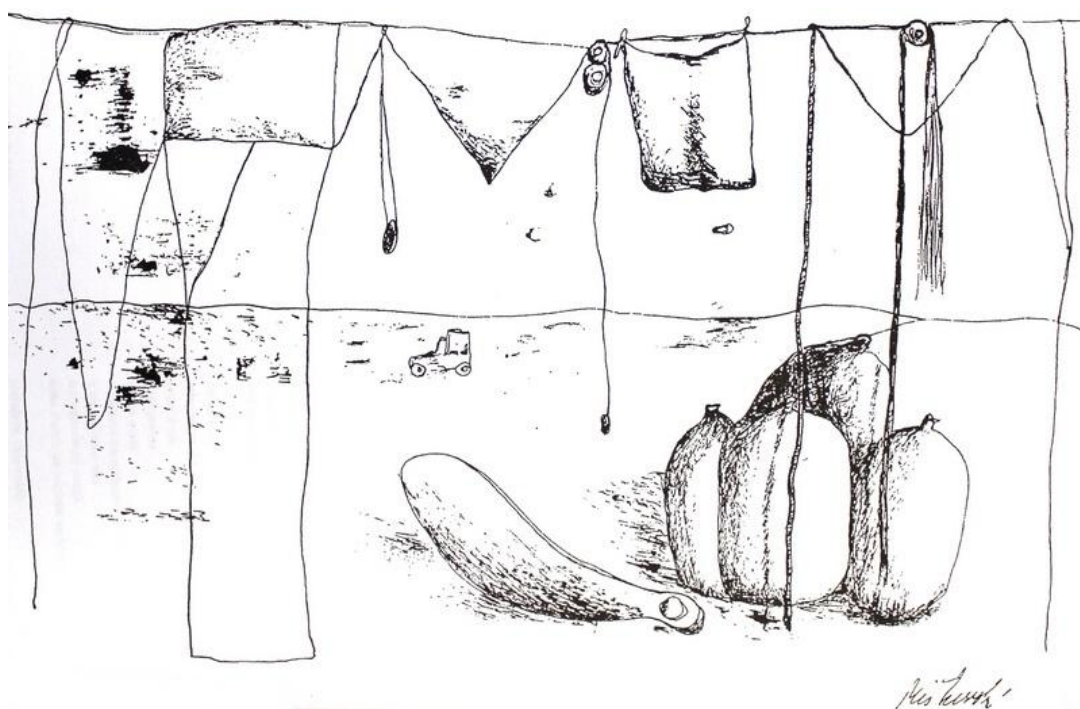
SEZNAM PŘÍLOH

Příloha A - A. Breton a V. Nezval v radiožurnálu, Praha 1935, LA PNP.....	49
Příloha B - Mirka Miškovská, Kresba (1942), ze sborníku <i>Roztrhané panenky</i>	50
Příloha C - Bohdan Lacina: ilustrace k dílu Karla Hlaváčka <i>Subtilnost smutku</i>	51
Příloha D - J. Istler: Kresba (1942), ze sborníku <i>Roztrhané panenky</i>	52
Příloha E - Václav Tikal: <i>Rozkvetlý čas /Krajina neznáma/</i> , 1944, olej, plátno, 34 x 24 cm.....	53
Příloha F - Václav Tikal – <i>Snící masturbant</i> , 1944, olej, plátno, 31,5 x 23 cm.....	54
Příloha G - Vilém Reichmann: <i>Pražské Benátky</i> ze souboru <i>Opuštěná</i> (pozitiv).....	55
Příloha H - Miloš Koreček: <i>Fokalk</i> , Brno 1946, Gelatin silver print, 23,4 x 17,3 cm (9 x 7“), Signed, dated verso, Vintage, Czech Private Collection.....	56
Příloha I - Václav Zykmond: <i>Věčné pohyby</i> , lept ze stejnojmenného cyklu, 15 x 10 cm, 1945.....	57

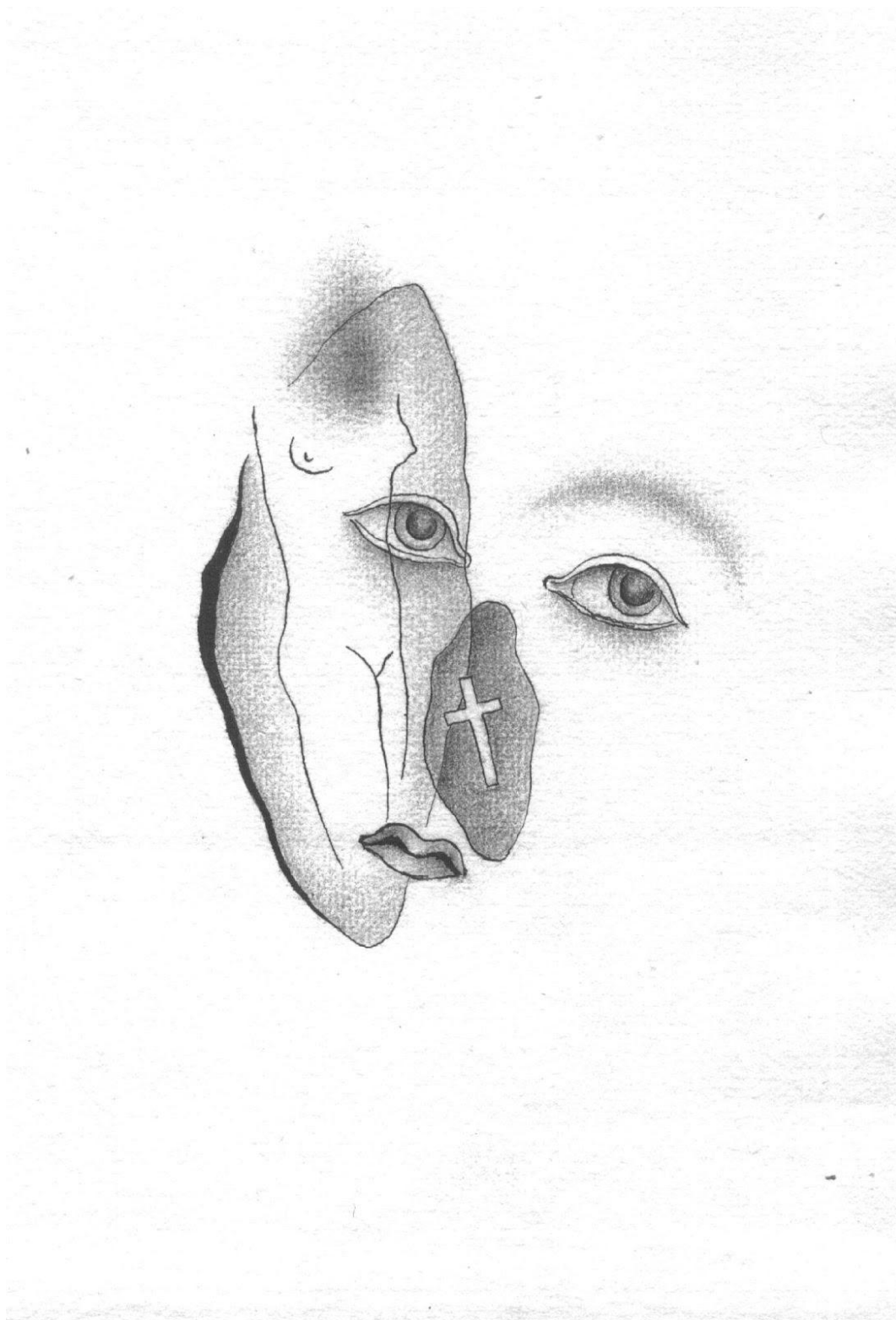
Příloha A - A. Breton a V. Nezval v radiožurnálu, Praha 1935, LA PNP.¹⁹⁰



¹⁹⁰ HAMANOVÁ, Růžena. *Magnetická pole: Les champs magnetiques: André Breton a Skupina surrealistů v Československu (1934-1938)*. Památník národního písemnictví: Francouzský institut, Praha, 1993, s. 9.



¹⁹¹ ISTLER, Josef. KUNDERA, Ludvík. LORENC, Zdeněk. MIZERA, Otta. MIŠKOVSKÁ, Mirka. *Roztrhané panenky*. In: *Aluze: revue pro literaturu, filosofii a jiné*. Olomouc: Katedra bohemistiky FF UP, 2001, roč. 5, č. 1., s. 183.



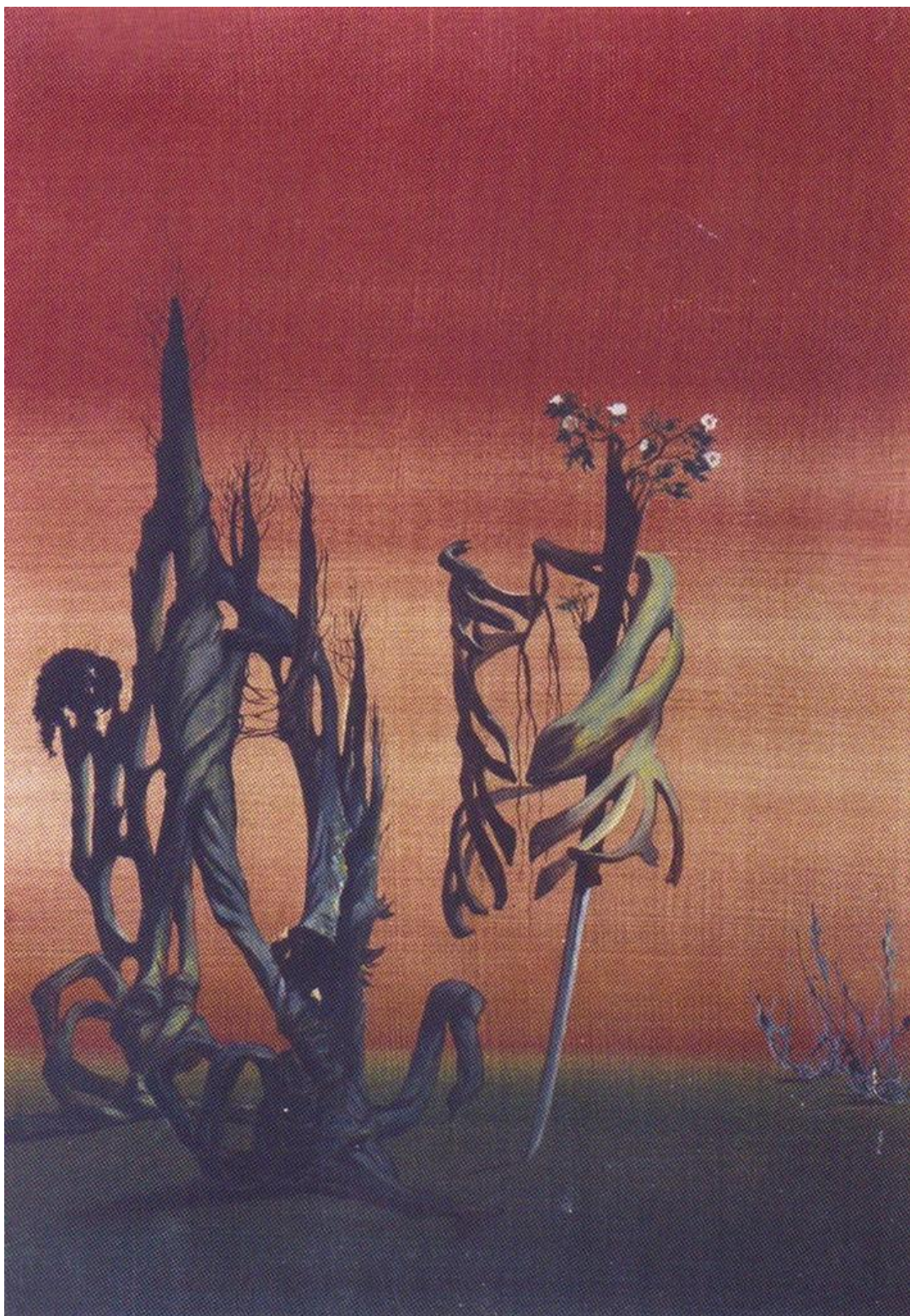
¹⁹² <http://prochazky.blogspot.cz/2012/02/bohdan-lacina-autor-monografie-sedlar.html>, [cit. 2012-07-21].

Příloha D - J. Istler: Kresba (1942), ze sborníku Roztrhané panenky.¹⁹³



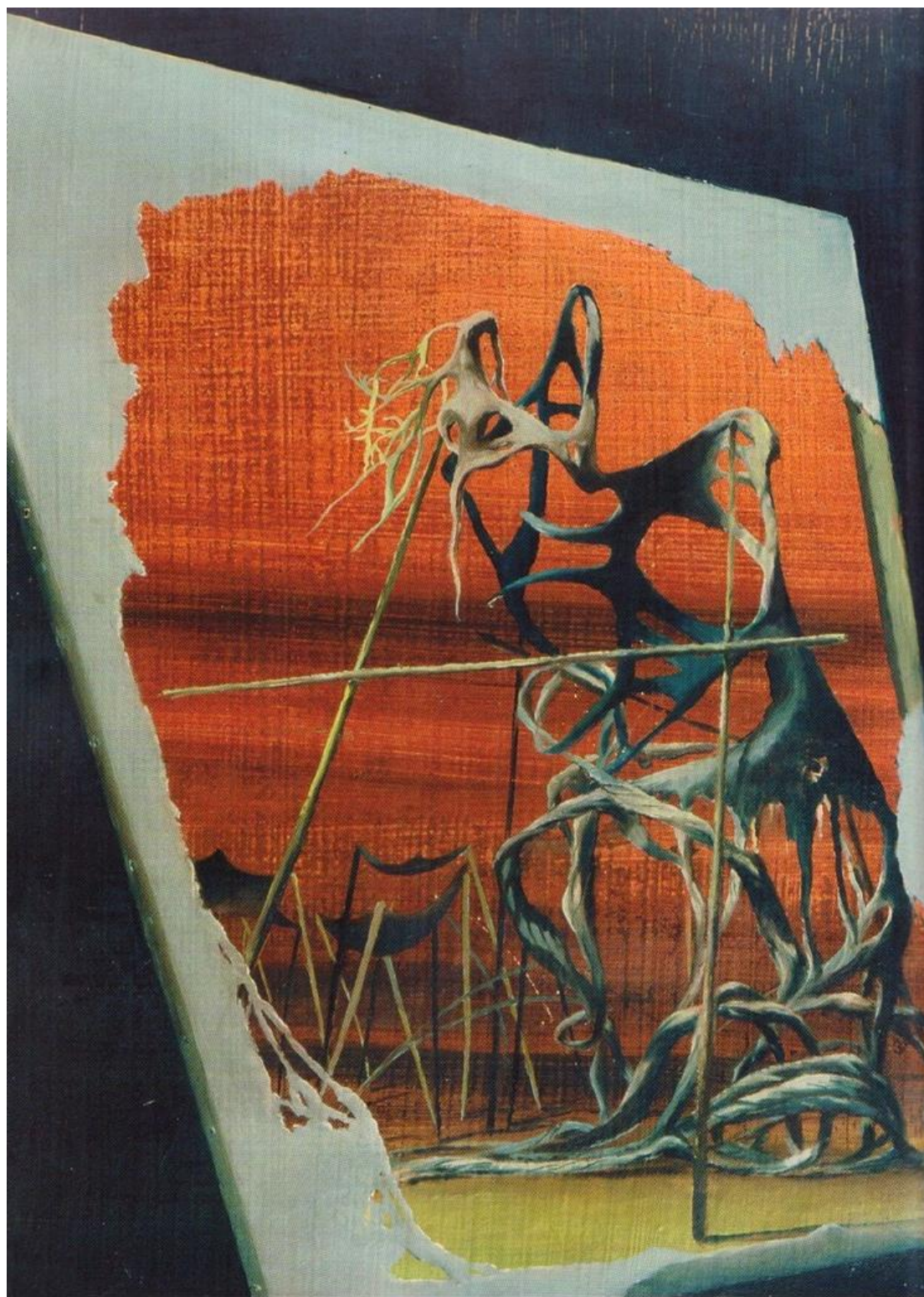
¹⁹³ ISTLER, Josef. KUNDERA, Ludvík. LORENC, Zdeněk. MIZERA, Otta. MIŠKOVSKÁ, Mirka. *Roztrhané panenky*. In: *Aluze: revue pro literaturu, filosofii a jiné*. Olomouc: Katedra bohemistiky FF UP, 2001, roč. 5, č. 1., s. 190.

Příloha E - Václav Tikal: *Rozkvetlý čas /Krajina neznáma/*, 1944, olej, plátno, 34 x 24 cm.¹⁹⁴



¹⁹⁴ VYKOUKAL, Jiří. *Václav Tikal*. Vltavín, Praha 2007, s. 91.

Příloha F - Václav Tikal – *Snící masturbant*, 1944, olej, plátno, 31,5 x 23 cm.¹⁹⁵



¹⁹⁵ VYKOUKAL, Jiří. *Václav Tikal*. Vltavín, Praha 2007, s. 90.



¹⁹⁶<http://www.europeana.eu/portal/record/09434/CFA60FC4EBFC88001E810893DA27CC32DD901852.html> [cit. 2012-07-21].

Příloha H - Miloš Koreček: *Fokalk*, Brno 1946, Gelatin silver print, 23,4 x 17,3 cm (9 x 7"), Signed, dated verso, Vintage, Czech Private Collection.¹⁹⁷



¹⁹⁷ <http://www.jmcfaber.at/artists/korecek.html>, [cit. 2012-07-21].

Příloha I - Václav Zykmund: *Věčné pohyby*, lept ze stejnojmenného cyklu, 15 x 10 cm, 1945.¹⁹⁸



¹⁹⁸ <http://www.bibliofil1.cz/kunderaskupinara.pdf>, [cit. 2012-07-25], s. 13.