

Postava chodce v díle umělců Skupiny 42

KRISTÝNA MATYSOVÁ

Chodce lze považovat za klasickou literární postavu. Tento potomek romantického poutníka se objevuje v literatuře 20. století v různých formách. Stejně jako poutník i chodec se stává svým způsobem „postavou-symbolem“ (HRBATA 1999: 23). Na začátku století se objevuje například v díle Guillaumea Apollinairea *Pražský chodec* (1910). Jeho Věčný Žid jako by patřil do prostředí křivolakých ulic velkoměsta. Vítězslav Nezval, který se nechal Apollinaiem inspirovat k napsání stejnojmenné sbírky v letech 1937–1938, zachycuje pražské ulice s využitím surrealistických postupů. Se zdánlivě lehkou nahodilostí a přitom s velkou citlivostí skládá střípky do mozaiky města, jímž jej vedou jeho kroky. Postava chodce nalézá své místo i v „mytologii města“, o níž hovoří Jindřich Chaloupecký v článku „Svět, v němž žijeme“ (1940). Mnoho umělců Skupiny 42 ztvárnilo tuto postavu ve svých dílech. V úvodu bych proto ráda připomněla okolnosti vzniku Skupiny 42 a estetické podněty, jež měly na její vývoj vliv. Druhá část bude zaměřena na analýzu motivu chodce v díle malíře Františka Hudečka a básníků Jířího Koláře a Ivana Blatného.

Počátky Skupiny 42: okolnosti vzniku

Skupina 42 by se podle slov Jindřicha Chaloupeckého mohla stejně dobře jmenovat Skupina 28, 32 nebo 40 (CHALUPECKÝ 1999: 49). Každý z uvedených letopočtů hraje totiž určitou roli ve vývoji a tvorbě členů tohoto uměleckého seskupení. Na úvod připomeňme nejdůležitější události, které předznamenaly jeho vznik. V roce 1928 přišli studovat na pražskou Uměleckoprůmyslovou školu dva rodáci z Nové Paky – František Gross a Ladislav Zívř. Ve třídě Františka Kysely se setkávají s dalším budoucím členem Skupiny 42, Františkem Hudečkem. Výtvarníci jsou v kontaktu i s novopackým kolegou, fotografem Miroslavem Hákem, který osnoval umělecké plány při práci v Langhansově ateliéru v Praze (PETROVÁ 1998 : 15–16). V roce 1931 představují Gross se Zívřem svou první výstavu obrazů a soch ovlivněných kubismem, zatímco Hudeček se soustřeďuje zejména na malbu abstraktní s prvky fantastickými (CHALUPECKÝ 1999: 49). Jeho účast v soutěži pro mladé malíře, organizované Sdružením výtvarníků o rok později, upoutala pozornost výtvarného teoretika Jindřicha Chaloupeckého. Od roku 1937 jsou Grossovi, Hudečkovi a Zívřovi přístupny „Salóny na chodbě“ v divadle E. F. Buriana. Chaloupecký hovoří v této souvislosti o

takzvaných „výstavkách pro avantgardní začátečníky“ (TAMTÉŽ: 50). Trvalo několik let, než si umělci, kteří mezitím opustili akademickou půdu a rozhodli se vydat svou vlastní cestou, vydobyli na poli tvorby pevnější postavení.

V únoru roku 1940 publikuje Jindřich Chalupecký svou stat' „Svět, v němž žijeme“ a vyjadřuje základní myšlenky budoucí Skupiny. Jistou roli zde sehrála náhoda. Autor textu vzpomíná, že ho v té době redaktor *Programu D* 40 Vladimír Holan prostě „požádal o nějaký článek“ (TAMTÉŽ: 53). Až v roce 1942 došlo k ustálení Skupiny, i když se podle Chalupeckého jednalo spíše o „přátelskou společnost“. Kromě historika umění Jiřího Kotalíka se k ní připojili i fotograf Miroslav Hák, výtvarníci Jan Kotík, Kamil Lhoták, Bohumír Matal a Jan Smetana. Od roku 1945 s nimi vystavuje i malíř Karel Souček. Skupinové literární jádro tvořili básníci Ivan Blatný, Jiřina Hauková, Josef Kainar a Jiří Kolář, později také Jan Hanč.

Jaké byly výchozí estetické principy členů Skupiny 42 a jejich umělecký koncept? Jak už bylo řečeno, výtvarníci se zpočátku nechali inspirovat různými tvůrčími styly. Svou stopu na jejich vývoji zanechal jak kubismus, tak poetika Devětsilu i surrealismus. Pařížský dopisovatel deníku *Lidové noviny* Richard Weiner, který podle slov Jindřicha Chalupeckého jako jediný u nás pochopil „Manifest surrealismu“ (1924), trefně poukázal na provázanost jednotlivých uměleckých směrů slovy „surrealismus je vlastně zase dada“ (CHALUPECKÝ 1980: 15). Tyto umělecké proudy se navzájem překonávaly a jejich koncepce se postupně upravovaly podle společenských potřeb. Naléhavě se hledala odpověď na otázku funkce umění a jeho významu pro člověka. V letech 1934–1937 se budoucí členové Skupiny Gross, Hudeček a Zívr společně s Chalupeckým věnovali aktivně surrealismu. Hudeček a Zívr sledovali jeho interpretaci už za svých studentských let v *Rozpravách Aventina*. Jedním z umělců, kteří zde o něm psali, byl malíř Josef Šíma, žijící od roku 1921 v Paříži; kromě francouzských surrealistů se sblížil i s postsurrealisty či parasurrealisty Rogerem Lecomtem a René Daumalem, společně pak v roce 1927 založili uměleckou skupinu a vydávali časopis *Le Grand Jeu* (TAMTÉŽ: 19).

Gross, Hudeček a Zívr usilovali, po boku Chalupeckého, o začlenění mezi surrealisty. Snaha se ovšem ukázala jako marná, možná i proto, že si tento tvůrčí přístup problematizovali po svém (CHALUPECKÝ 1999: 51).

Žili jsme s moderním uměním jako se samozřejmou součástí našeho osudu, jeho díla byla pro nás událostmi, jež se nás bezprostředně týkaly. Sledovali jsme je spíše v čase, v procesu jejich utváření, než v prostoru, v jejich konečném tvaru; sestupující skrze ně k jejich začátkům, tam, kde vznikala ještě daleko od dějepisů, nalézali jsme v nich život – svůj vlastní.

(TAMTÉŽ)

Na jaře roku 1935 byli do Prahy pozváni André Breton a Paul Eluard. Čtveřice přátel spolu s Václavem Bartovským, jehož přemluvili k účasti, hodlala uspořádat výstavku v kancelářských prostorách bibliofilského nakladatele F. J. Müllera u příležitosti jeho vydání překladu Bretonovy *Nadji* (1928). Vítězslavu Nezvalovi, členu Surrealistické skupiny, se zdálo zbytečné, aby umělci, kteří tvořili mimo rámec tohoto seskupení, organizovali samostatnou výstavu, a přislíbil jim, že na jejich dílo upozorní Bretona během jeho pražského pobytu. To, co se odehrálo ve skutečnosti, je předmětem spekulací (PETROVÁ 1998: 104). Podle Chalupického zabránil Jindřich Štyrský tomu, aby se Breton dověděl o existenci umělců z budoucí Skupiny (CHALUPECKÝ 1999: 50). Na Nezvalovo doporučení přišli zhodnotit jejich dílo výtvarní experti Mánesa, sochaři Vincenc Makovský a Josef Wagner, a práce zavrhlí s konstatováním, že v nich chybí „zápas s hmotou“ (Petrová 1998: 104).

S příchodem války si umělci Skupiny uvědomili, že jim surrealismus přestává stačit, a začali jej považovat za artistní hru. Tento poznatek je nasměroval na novou cestu, již připravenou Bretonem a vedoucí k hledání zázračnosti v běžných situacích našeho života. Podle Chalupického „smyslem a záměrem umění není nic než každodenní, úděsné a slavné drama člověka a skutečnosti: drama záhady čelící zázraku“ (CHALUPECKÝ 1991b: 74). To bylo také jedno ze stěžejních stanovisek členů Skupiny 42.

Noční chodci, svědkové a ostatní mytologické postavy

Skupina 42 se, zjednodušeně řečeno, snažila zachytit moderní ráz urbanizovaného světa, toho, jímž byli její členové obklopeni a z něhož pro ně nebylo úniku. Podle Chalupického bylo třeba vynalézt „mytologii moderního člověka“ (TAMTÉŽ: 71). Postava chodce se v ní stává symbolem nahodile krácející lidské existence, všemi smysly otevřeně vůči okolnímu světu. Kromě cestovatele v přítomném čase a prostoru je chodec ve skupinových dílech především pozorovatelem všedních, všudypřítomných událostí. Chodci a zapisovatelé se stávají i samotní autoři. Nejzřetelněji je tento proces objektivního zaznamenávání skutečnosti patrný v poezii Jiřího Koláře (TRÁVNÍČEK 1993: 136). Texty působí, díky absenci lyrického subjektu, poněkud „odosobněle“. Básník je otevřen vnějším podnětům do té míry, že se zdá, že jeho hlas je umlčen pod návalem změní roztočivých, zejména auditivních motivů (TAMTÉŽ). Ve výtvarných dílech Františka Hudečka je tomu poněkud jinak. Série akvarelů, grafik a maleb nazvaná *Noční chodci* zachycuje postavy bloudící po vyliďněných ulicích. Ústředním motivem zde tedy není hlučné velkoměsto, ale stinná strana života v něm, již je osamělost. Hudeček stejně jako ostatní členové Skupiny vycházel ze surrealismu, o němž tvrdí, že mu „dal vědomí suverénní důležitosti obsahu obrazem“ (HUDEČEK 1966: 398). Obraz je podle něj jen uskutečněním obsahu. Síla prožití tohoto

obsahu se projeví formou – přičemž platí úměra „čím intenzivnější prožití, tím samostatnější a odvážnější forma“ (TAMTÉŽ). Malíř nacházel inspirativní podněty, přicházející znenadání, mimo jiné na svých toulkách Prahou. Na konci třicátých let podle vlastních slov teprve „ohledával svět“ – a protože byl obklopen městem, začal se právě o ně blíže zajímat; do této doby patří například obrazy *Antény*, *Komín* a *Malíř na periferii*.

Od roku 1940 se v Hudečkově tvorbě objevují noční chodci. Ve stejné době vzniká i obraz *Osamělý* (PETROVÁ 1998: 47). Je na něm zachycen sedící mladý muž se skloněnou hlavou v modrozeleném svitu měsíce při pohledu zezadu. Stejného motivu je použito v kresbě z následujícího roku s názvem *Na rozhraní dvou věčností* (TAMTÉŽ: 47). Ta je navíc doplněna o autorův komentář:

Na rozhraní dvou věčností (existuje vůbec jakási budoucí věčnost, budoucí čas? Je to, co bude zítra?) nehezky nekonečností; jenom v přítomnosti je jakýsi pohyb, jakoby se po daleké rovině kutálelo obrovské kolo, v jehož středu se závratí zmítá člověk, (který je si této skutečnosti vědom. Nevědomci jsou klidní).
(TAMTÉŽ: 47)

Osvětlený mladík na obraze se dívá do tmy. Z malířova vysvětlení je patrný jeho záměr soustředit se na vyobrazení současnosti, okamžitého, naléhavého stavu moderního člověka postaveného před úkaz zatmění budoucnosti. Obě postavy v sobě snoubí symboliku smutku a melancholie, mladické idealizace okolního světa a tragické ztráty víry v budoucí hodnoty. Jsou zamyšlením nad aktuálním stavem společnosti na počátku válečného období. Vyhrocuje se v nich také téma osamění v urbanistickém, industrializovaném prostředí. Od všeobecné reflexe, jež byla u zrodu těchto děl, se Hudeček posouvá k prožitku konkrétního člověka. Solitérní *Noční chodci* z počátku čtyřicátých let jsou bytostně spojeni s městskou scenerií. Důležitým impulsem jejich vzniku je bezprostřední umělcova zkušenost. Motivů chůze se Hudeček věnoval již ve svém předešlém období, jeho ztvárnění bylo pochopitelně odlišné. Na kresbě z roku 1931 se objevuje postava poutníka zachyceného obkročmo, jako by překračoval krajinu (TAMTÉŽ: 20). Jak je patrné z gesta, jeho pohled směřuje kamsi do nedohledna. Malíř se zde zřejmě nechal inspirovat touhou spatřit svůj rodný moravský kraj: „Po odjezdu Grosse a Zívra se cítil v Praze osamělý. Stýskalo se mu po rodné rovině s velkým nebem“ (TAMTÉŽ). Motiv návratu se z Hudečkových prací postupně vytrácí. Rozhodující pro něj bude náhodná revelace při jedné noční procházce Prahou.

Dominantami Hudečkových chodců z roku 1943 jsou geometricky stylizované postavy kráčejících umístěné uprostřed cesty (či dlážděného chodníku) mezi vysokými domy městské zástavby. Nad ní se klene tmavé nebe, zpravidla poseté hvězdami. Jindřich Chaloupecký vysvětluje zakotvení tohoto motivu v umělcově díle čistě pragmaticky: „Noční chodci Františka Hudečka

nejsou poetickými výmysly, nýbrž vzpomínkami na noci, které prochodil po Praze, poněvadž neměl kde přespat“ (CHALUPECKÝ 1991a: 7). Sám malíř komentuje výběr svých námětů slovy:

Nemohu malovat motiv, musím malovat svůj prožitek, jak jsem se už mnohokrát ve svém životě přesvědčil. Zbude-li na obraze mnoho z té skutečnosti, která byla jeho příčinou, nebo nic, na tom nesejde.
(HUDEČEK 1966: 398)

Chodcem ztvárněným na mnohých akvarelech, grafických listech a obrazech je malíř sám; tento motiv si zvolil pro vyjádření zásadního prožitku z chůze zatemněným městem. „A pojednou mě ten pohled obzvláště vzrušil, hvězdy na nebi se nějak pomíchaly s těmi barevnými světly na zemi, na zlomek vteřiny jsem se cítil jako bez váhy, jako ve snu, že jsem se snad troškou vůle mohl vznést“ (PETROVÁ 1998: 194). Lze říci, že ztvárnění motivu chodce umožnilo Hudečkovi návrat k sobě samému. Karel Srp hodnotí tuto zkušenost jako „katalyzátor dlouhodobého Hudečkova úsilí o sebeprojekci do obrazu“ (SRP 1998: 194). Tento impuls představoval pro malíře nové navázání spojení se světem po období osobní krize let 1938–1939. Jednalo se o zlom v jeho umělecké kariéře, jež nabrala nový směr po období inspirovaném surrealismem. Sám malíř se o něm vyjadřuje jako o loučení s touto poetikou:

Pomohl jsem si jakousi metafyzikou, která opět nenalezla milosti, ale to už bylo jedno. Namaloval jsem postavu podivně vnitřně ornamentovaného muže, spíš akrobata kráčejícího po jakýchsi přímkách do prostoru vysoko nad zemí. Říkali tomu provazolezec. Pro mne tento obraz cosi znamenal.
(TAMTÉŽ)

Obrazy Františka Hudečka byly námětovou inspirací i pro ostatní skupinové kolegy. Motiv nočního chodce se vyskytuje například v poezii Jiřiny Haukové či Ivana Blatného. Jeho třetí sbírka *Tento večer* (1945) obsahující básně z let 1942–45 je mimo jiné i skupinovým básnickým debutem. Autor se v ní odchyluje od své dosavadní poetiky a nachází nový způsob, jak zachytit jednotlivé aspekty městského života. Odklání se od lyrické a melodické formy a skládá obraz bezprostředních událostí válečné doby po způsobu literární koláže. Zvuky a hlasy se v jeho verších navzájem prolínají. Mluvicí subjekt jako by se zde ztrácel. Autor, vytěsněný do ústraní, naslouchá pouličnímu provozu a nechává se vést jeho spontánními projevy. Přebírá tak na sebe roli výše zmiňovaného nezávislého pozorovatele. Tato charakteristika platí zejména pro verše první části knihy. Ve druhé, tedy v básních z roku 1944 (texty sbírky jsou datovány a řazeny chronologicky), se opět dostává ke slovu básníkův um (TRÁVNÍČEK 1990). Tyto verše jsou tematicky soudržnější a opět se v nich projevuje Blatného sklon k melodičnosti. Báseň *Čtvrtá* je věnovaná Františku Hudečkovi:

Naprostá opuštěnost, soumrak padal.

V některém z domů, jako tolikrát,
Pomalý noční chodec vyšel z vrat
A sníh mu letěl přes rozrytá záda.
(BLATNÝ 1995: 157)

Postava nočního chodce zde působí existenciálním dojmem. V básni je zachycena úzkostná atmosféra doby pramenící z obavy o přežití: „Psala tam válka, únava a strach“ (TAMTÉŽ: 158). Stejně jako na plátnech Hudečkových i v Blatného básních je chůze spjata se samotou. Toto téma spojuje většinu umělců Skupiny 42, lze ho nalézt například i ve verších sbírky *Cizí pokoj* (1946) Jiřiny Haukové. Chůze je jedním ze způsobů, jak se dostat do kontaktu se světem, jenž nás obklopuje, a jak jej nazírat. Jiří Kolář ve svých verších „Ranního chodce“ naslouchá nesrozumitelným vnějším podnětům a rozeznává v nich město a jeho rytmus:

V hodině kdy hudebníci a párkaři skládají
V hodině slevování lidských taxíků
Když okna ustala v pláči a chrchlodu
V hodině vražd loupeží a zrodu básní
Byl jsem opět sám.
(KOLÁŘ 1992: 63)

V Blatného básni, „Terrestris“ ze sbírky *Hledání přítomného času* (1947) se opět ozývá onen mytologický rozměr, o němž hovořil Chalupecký. Chodec se tu stává jakýmsi pozorovatelem bájných příběhů. Je svědkem zjevení symbolické postavy Terrestris, která v sobě snoubí krásu i ohybnost.

Chodec ji potom vidí, jak prochází
mezi stromy a sloupy a ploty a anténami,
tu a tam zmizí její štíhlá vysoká postava,
její hrb,
[...]
chodec ji vidí klečet nad průzračnou studánkou,
hladina zrcadlí její oči a její oči
zrcadlí chvějící se hladinu.
(TAMTÉŽ: 247)

Jan Marius Tomeš tuto báseň charakterizuje jako jeden z nových mýtů (TOMEŠ 1995: 624). Motiv čarodějnice, personifikované modernosti se sešlou tváří, se objevuje i v básni „Litanie“ Jiřího Koláře:

Stará čarodějnice
Nalíčená chromá s umělým chrupem a parukou
Mé srdce ti líbá ruku
A prosí abych směl spočinout v márnice tvých loktů
(KOLÁŘ 1992: 57)

Obraz města, jak už bylo řečeno, je v textech obou autorů složen zejména z auditivních a vizuálních podnětů (TRÁVNÍČEK 1993). U Blatného často není nahlíženo přímo, ale odráží se na vodním povrchu. Oběma básníkům zde imponuje deformace, krása ošklivosti. Skrze ni či v ní dochází dochází k mytizování všednosti:

Království Apollónů a Venuší na kolečkových židlích
Propasti s mršinami soumraků
Jeskyně tajemství puberty se zjevením třetího křídla kolovrátků.
(KOLÁŘ 1992: 58)

Jak upozorňuje J. M. Tomeš (TOMEŠ 1995: 628–629), některé obrazy Kolářovy básně „Druhá ranní“, napsané pro Františka Hudečka a otištěné v katalogu jeho výstavy roku 1944, nacházejí odezvu v Blatného verších „Čtvrtá“ a „Terrestris“ (BLATNÝ 1995: 157 a 246).

Mladý Červenka se vrací
cinkaje si klíči do kroku
Jde rozvážně škrtaje zapalovačem
na labutě zkřehlé pod portály domů
A stáří zdí lehá na jeho černé srdce
(KOLÁŘ 1992: 8)

Noční chodec v Kolářově pojetí objevuje skrytá městská zákoutí. Zároveň je i jejich součástí, je s nimi bytostně spojen. Verše obsahují dynamiku, s níž svižně odkrývá každý okamžik své existence. Jeho mládí mu dává sílu vypořádat se s temnými stránkami života. Oproti tomu Blatný tíhne k „nostalgické, rezignující beznaději“ (TOMEŠ 1995: 628–629). Jeho chodec jako by byl zmožen stále se opakujícími stereotypními úkony.

Každý večer,
o desíti, o jedenácti,
někdy později,
nájemník z prvního poschodí vychází z domu
a zamyká,
(BLATNÝ 1995: 246)

Společným rysem obou básníků je melodická stavba jejich děl. Kolář se ve své sbírce *Ódy a variace* (1946) nechává inspirovat metodami klasické hudební kompozice. Jindřich Chalupecký charakterizuje jeho způsob tvorby následovně :

[...] básně stěsnávané dříve na minimální plochy narůstají do rozměrných pásem, kompozice se řídí principy převzatými z hudby a vede k složitým textům kantátového charakteru. V *Ódách a variacích* báseň ústí do romantické deklamace.
(CHALUPECKÝ 1993: 21)

Romantizující a klasicizující tendence (srov. PEŠAT 1998: 174) jsou přítomny zejména v Kolářově prvotině *Křestný list* (1941). Podle Zdeňka Pešata je tento aspekt Kolářovi poezie jen jednou stranou mince, druhou je pokus o realismus (TAMTÉŽ). Motiv města je v jeho poezii zakotven již v raném období. Básník se propracovává k novým metodám jeho uskutečňování. Do básní se dostávají úryvky živé řeči, svůj prostor zde má i monolog. Vytváří se Kolářova technika literární koláže. Jeho tvorba tíhne k realismu ne za účelem reprezentace, popisování již známého, ale ve snaze dešifrovat mytologickou podstatu všedních jevů. V tomto směru se Kolář shoduje s názorem Jindřicha Chalupického:

Město je něčím tak bezmezným a beztvárným, že nemůže být definováno dříve, než je pochopeno uměleckým činem – a že nemůže být pochopeno ničím jiným než právě činem uměleckým. A proto je třeba umění realistického, a proto také realismus, drsný a neústupný, proniká zřejměji nebo potají celým moderním uměním.
(CHALUPECKÝ 1991d: 143)

Daří se mu prosadit realismus, který v sobě zahrnuje dokumentující, objektivní pohled na město i subjektivní způsob, jakým ho vnímá náhodný pozorovatel.

Ivan Blatný má v období založení Skupiny 42 dvě knihy lyrické poezie. I v nich hraje motiv chůze významnou roli. Ve svém debutu, *Paní Jitřence* (1940) zachycuje pocity, jež v něm vyvolávají scenérie rodného Brna a jeho okolí. V básni „Dvě města“ se noří do snu při vzpomínce na povědomá místa:

Skoro je neznám a tím spíš jim dává
sen stará náměstí,
zamlklé chodce, na něž poprchává
kůň jezdce z pověsti.
(BLATNÝ 1995: 25)

Básník využívá všech smyslů pro zachycení atmosféry města, často záměrně zaměňuje sluchové a zrakové vjemy. V souvislosti s jeho poezií lze hovořit o jisté formě impresionismu (TOMEŠ 1995: 640). Blatný měl v oblíbě i impresionistické skladatele Debussyho a Ravela (TAMTÉŽ; BLATNÝ 1995: 23), z malířů se obzvláště obdivoval Paulu Gauguinovi (TOMEŠ 1995: 638). Jeho vkus prozrazuje nostalgické a melancholické rysy povahy, odrážející se i v tvorbě.

Jindřich Chalupický popisuje proces Blatného tvorby v období vzniku veršů sbírky *Melancholické procházky* (1941) následovně:

Kaleidoskopický svět smyslovosti vyjevuje se nesmyslným světem mjení, vadnutí, stárnutí, zapomínání, a zmaru; vratký hmotný okamžik prchá, zrazuje, zůstává osudně nenávratný a nechává po sobě jen nezhojitelnou nostalgii.
(CHALUPECKÝ 1991c: 238)

[...] záznamy světa roztržitého v barevné skvrny, závany vůní, útržků zvuků [...] pod Blatného bezstarostným a požívačným impresionismem se hloubí tragédie estetického senzualismu
(TAMTÉŽ: 237)

Právě příklonem k estetice Skupiny 42 se Blatný zbavuje svého „estetství“ a hledá inspiraci uvnitř města. Podobně jako Jiří Kolář se snaží o co nejrealističtější zachycení jednotlivých všedních událostí. V Blatného verších však stále přetrvává jistá nostalgie ze ztracených okamžiků. Vzpomínky na minulost se stanou ústředním motivem jeho čtvrté sbírky *Hledání přítomného času* (1947).

Blatného senzualismus byl terčem kritiky Jindřicha Chaluppeckého i v jeho skupinovém období. V dopise Blatnému z 22. 6. 1943 komentuje báseň „Pondělí“ takto:

Je ve Vašich básních vždycky okamžik, kde užuž se zdá, že ten svět se počíná ze sensací, jimiž byl, zhmotňovat v konkrétní bytost [...] a já s napětím očekávám, že z temna a hloubi města přijdou ke mně se svými tajemnými osudy, – všedními a tajemnými, – ale Vy hned zase hatíte kouzlo a dáte se jim rozplynout – kam? proč? [...].
(BLATNÝ 1999: 188; dopis z 22. 6. 1943)

Vytýká této básni nedostatek onoho „všedního a tajemného“, které se básníkovi jevilo jako pouhý prelud. Jeho poezie se odlišuje od Kolářovy tím, že nedává prostor analýze každodennosti, nýbrž nechává se jí smyslově unášet. Očekávaný existenciální rozměr pak není leckdy v Blatného básních dostatečně rozvinut. Skutečnost je tu zachycena jako soubor nahodilých událostí, které mohou být nahlíženy čistě subjektivně. Chaluppecký proto Blatného upozorňuje :

Mluvil-li jsem o mythu, *ne toto* jsem myslel. Ne to, aby v tomto svém konkrétním světě svedl člověk uskutečňovat sebe, – uskutečňovat se tím, že si jej přisvojí v celém jeho existování a celým svým existováním. Řeknete mi, že v obou Vašich posledních básních je nějaký souvislý příběh – ale právě že příběh, historka, – tedy detail. Ale já říkám osud, já říkám život, já říkám existence.
(TAMTÉŽ: 189)

Obraťme pozornost ještě k poezii Jiřího Koláře. Ve sbírce *Očítý svědek. Deník z roku 1949* (1969 náklad rozmetán, 1975 samizdat, 1983 exil) hraje opět klíčovou roli motiv chodce. Autor využívá personifikace :

Město je sebevrah přikrytý balicím papírem nežli
Přijede záchranka
[...]
Neviditelné ruce hnětou na válech chodníků těsto
Chodců
Masu povolnou všemu neopuštěnou ničím.
(KOLÁŘ 1992: 77)

Město zde není mechanickým kolosem, ale dýchajícím organismem na pokraji kolapsu: na sklonku dne. Chodci a kolemjdoucí, jednotlivé postavy Kolářovy básně, se stávají součástí dobrodružství noci. Její zvuky tvoří hlavní námět básně. Do popředí vystupují zejména lidské hlasy. Vedle sebe jsou zde kladeny jednotlivé příběhy. Mluvené výpovědi bývají neukončené, proto je text často přerušován tečkami či pomlčkami. Podobně jako v básních Kolářových i v Blatného textech *Toboto večera* na sebe jednotlivé výpovědi zdánlivě nenavazují, ale tvoří celek, v němž se rýsují základní okamžiky lidského života. Ten není zobrazován diachronicky, ale synchronicky. Předpokladem tohoto literárního postupu je skládání jednotlivých fragmentů událostí do heterogenní mozaiky, jíž je – pro umělce Skupiny 42 – město.

K motivu chodce, či lépe řečeno očitého svědka pozorujícího okolní svět, se Jiří Kolář vrací i ve své sbírce *Prométheova játra* (1970). Jeho pozorovatel by mohl být přirovnán k novodobému poutníkovi, který se vydává na cestu za stěžejními úkazy každodenní skutečnosti tvořícími základ nové mytologie.

Obdobně jako František Hudeček přetváří ve svých malbách reálnou, fyzicky prožitou zkušenost viděného, zpracovává Jiří Kolář v básních běžně zaslechnutelnou nespisovnou mluvu. Tak jako ve výtvarných kolážích dochází v jeho literárním díle ke střetu mezi tematizací úkazů běžného života a jim neadekvátními poetickými útvary, jakými jsou óda či litanie.

Závěrem můžeme konstatovat, že motiv chodce, prostupující dílem Františka Hudečka, Ivana Blatného a Jiřího Koláře, může být interpretován několika způsoby. Jedná se o konkrétní osobu, o realisticky zachyceného jedince kráčejícího po městských ulicích. Zároveň lze hovořit o symbolické postavě očitého svědka či meditujícího poutníka, jež přináší jiný pohled na svět, v němž žijeme, a umožňuje nám změnit perspektivu pohledu na něj. V neposlední řadě se ale jedná i o literární způsob uchopení skutečnosti. Autoři se staví do role dokumentujících subjektů a s pomocí techniky filmového střihu podávají zprávu o okolním životě.

PRAMENY

APOLLINAIRE, Guillaume. *Hérésiarque et Cie* [Kacír a spol]. Paris: Éditions Stock, 1910

NEZVAL, Vítězslav. *Pražský chodec*. Praha: František Borový, 1938

HUDEČEK, František. „Prehistorie malířského tvora“. *Výtvarné umění* 16, 1966, č. 8, s. 392–399

BLATNÝ, Ivan. *Verše 1933–1953*. Brno: Atlantis, 1995

BLATNÝ, Ivan. *Texty a dokumenty 1930–1948*. Brno: Atlantis, 1999

KOLÁŘ, Jiří. *Křesťný list. Ódy a variace. Limb a jiné básně. Sedm kantát. Dny v roce. Rokky v dnech*. Dílo Jiřího Koláře I, Praha: Odeon, 1992

LITERATURA

- HRBATA, Zdeněk. *Romantismus a Čechy, Témata a symboly v literárních a kulturních souvislostech*. Jinočany: H & H, 1999
- CHALUPECKÝ, Jindřich. *Obhajoba umění*. Praha: Československý spisovatel, 1991a
- CHALUPECKÝ, Jindřich. „Svět, v němž žijeme“. In TÝŽ. *Obhajoba umění*. Praha: Československý spisovatel, 1991b, s. 68–74 (původně otištěno in *Program D 40*, 1940, s. 88–89)
- CHALUPECKÝ, Jindřich. „Knížky veršů“. In TÝŽ. *Obhajoba umění*. Praha: Československý spisovatel, 1991c, s. 236–238 (původně otištěno in *Volné směry 37*, 1942, s. 147)
- CHALUPECKÝ, Jindřich. „Nový realismus“. In TÝŽ. *Obhajoba umění*. Praha: Československý spisovatel, 1991d, s. 140–146
- CHALUPECKÝ, Jindřich. *Jiří Kolář*. Praha: Odeon, 1993
- CHALUPECKÝ, Jindřich. *O dada, surrealismu a českém umění*. Příbram : „Jazzpetit“ (vydala Jazzová sekce jako přílohu bulletinu *Jazz 8445/69*, 1980, č. 2, s. 5–29)
- CHALUPECKÝ, Jindřich. „Počátky Skupiny 42“. In TÝŽ. *Cestou necestou*. Jinočany: H & H, 1999, s. 49–57 (původně otištěno in *Výtvarná práce 11*, 1963, č. 19–20, s. 1, 8–9)
- PETROVÁ, Eva. „Společenství individualit“. In PETROVÁ, Eva a kol. *Skupina 42*. Praha: Akropolis, 1998, s. 15–105
- PEŠAT, Zdeněk. „Literatura Skupiny 42“. In PETROVÁ, Eva a kol. *Skupina 42*. Praha: Akropolis, 1998 s. 155–161
- PEŠAT, Zdeněk. „Tři průhledy na poezii Jiřího Koláře“. In TÝŽ. *Tři podoby literární vědy*. Praha: Torst, 1998, s.172–180
- SRP, Karel. „Jinakost všednosti“. In PETROVÁ, Eva a kol. *Skupina 42*. Praha: Akropolis, 1998, s. 185–195
- TOMEŠ, Jan Marius. „Doslov“. In Blatný, Ivan. *Verše 1933–1953*. Brno: Atlantis, 1995, s. 611–648
- TRÁVNÍČEK, Jiří. „Básnický kontakt Ivana Blatného se Skupinou 42 (Interpretace sbírky Tento večer)“. *Česká literatura* 38, 1990, č. 5, s. 425–434
- TRÁVNÍČEK, Jiří. „Svědék v poezii Skupiny 42“. In HODROVÁ, DANIELA A KOL. *Proměny subjektu I*. Praha: ÚČSL ČAV, 1993, s. 131–141

RESUMÉ

Postava chodce se v literárních dílech 20. století vyskytuje poměrně často; umělci jako Guillaume Apollinaire, Vítězslav Nezval či Josef Čapek ji považovali za nezbytný element zobrazení pražské scenérie. Skupina 42 v tomto pojetí pokračovala, neboť hlavním rysem jejího programu bylo odhalit „pravou skutečnost“ městské krajiny. První část přítomné studie zkoumá nejrůznější estetické vlivy, které formovaly členy Skupiny a jejich poetiku (počínaje 20. lety 20. století); druhá část přináší podrobnou analýzu zobrazení chodce ve výtvarných dílech Františka Hudečka a v básnické tvorbě Ivana Blatného a Jiřího Koláře.

SUMMARY

The walker appears as a frequent character in the 20th century literature; artists such as Guillaume Apollinaire, Vítězslav Nezval or Karel Čapek considered the walker an indispensable element of the scenery of Prague. The members of Skupina 42 perceived and represented this character as such, too, since the main feature of their program was discovering the “true reality” of the urban landscape. In the first part of the study the author inquires into the various aesthetic aspects that exercised influence upon the members of the group (starting in the 1920s); this survey is followed by a more detailed analysis of the representation of the walker-figure or walker-character in the works of the painter František Hudeček and of the poets Ivan Blatný and Jiří Kolář.