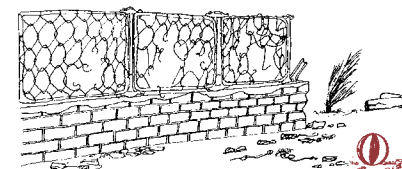




nostalgie
periferie

Obraz předměstí v dílech Skupiny 42, jejích předchůdců a současníků



nostalgie

Obraz předměstí v dílech Skupiny 42, jejich předchůdců a současníků

periferie

Katalog výstavy

Nikolaj Savický

2022

Nostalgie periferie

Obraz předměstí v dílech Skupiny 42, jejich předchůdců a současníků

Motto:

„A ještě dál, na posledním výběžku hřbetu je skutečná, dlouhá a smutná kolonie, a za ní písečná končina podobná povrchu měsíce, rozrytá maličkými horstvy a krátery, na jichž dně zahnívají zelené rybníčky. Tady už opravdu je sám kraj města; na kost obnažená a zraněná půda městských terénů přechází náhle ve sličnou a mírnou oblast obdělaných polí. (...) A musíš jít moc dlouho zpátky, aby ti zase zacinkala červená tramvaj periferie.“

Karel Čapek, *Vrch svatého Kříže*, 1925

„Na světě je nostalgie de la banlieue zrovna tak, jako je nostalgie de la boue. Ale vy si ze mě děláte legraci, pane Deathi Bredone, protože to všechno víte zrovna tak dobře jako já,“ říká jedna z hlavních postav detektivky Dorothy L. Sayersové *Vražda potřebuje reklamu* lordu Petru Wimseymu, který tu ovšem zrovna vystupuje inkognito.¹ Román *Murder Must Advertise* vyšel v originále poprvé roku 1933 a již tehdy prezentoval periferii a její legendu jako nedílnou součást populární kultury. *Nostalgie de la banlieue*, tedy *Nostalgie periferie*, se stala jedním z podstatných důvodů, proč výjevy z periferie

© Oblastní galerie Liberec

Text: © Nikolaj Savický

Fotografie:

© Oblastní galerie Liberec, © Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou,

© Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích, © Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě

ISBN 978-80-87707-53-1 (tištěná verze); 978-80-87707-54-8 (online verze)

¹ Dorothy L. Sayersová, *Vražda potřebuje reklamu*. Přeložil Vladimír Procházka. Odeon, Praha 1969, s. 37.

8 | vstupovaly v západoevropské kultuře od poloviny 19. století a v českém prostředí od přelomu 19. a 20. století se stále větší intenzitou do světa literatury, dramatu a výtvarného umění. Typická městská periferie, toto specifické prostředí se všemi svými zvláštnostmi a charakteristickými rysy, však byla ve skutečnosti časově omezeným jevem a sami tvůrci, kteří její neopakovatelnou atmosféru zachycovali, si toho byli vědomi.

Roku 1950 vytvořil Kamil Lhoták rozměrný grafický list *V balónu*. Sportovec – pochopitelně ve smyslu konce 19. století – se z jeho koše rozhlíží dalekohledem po horizontu. Na první pohled se nachází nad typickou venkovskou krajinou. Dominantou krajiny pod balónem je ovšem továrnička s kouřícím komínem a veškeré budovy, které na Lhotákově grafice vidíme, patří výhradně k prvkům industriální zástavby: nádražní budova, skladiště a nadchod nad železniční tratí. Tato suchá jehla vznikla v době, kdy klasická průmyslová periferie velkých měst začínala mizet, aby byla během následujících tří desetiletí nahrazena kompaktními plochami velkých sídlišť a později také rozlehlými areály, zastavěnými řadovými rodinnými domky. Tematicky se ovšem vztahuje k době, kdy proces vzniku industriální periferie v Čechách ve větším měřítku teprve začínal: někde do 80. nebo 90. let 19. století.

Kruh se uzavřel: jeden z čelných členů Skupiny 42 se roku 1950 nostalgicky ohlížel za dobou, která dala vzniknout periferiím moderních měst a s nimi takovému životnímu stylu, v němž příslušníci jeho generace vyrůstali. Navzdory tomu, že životní podmínky, které periferie většině svých obyvatel poskytovala, nebyly nijak idylické, probouzela nostalgické vzpomínky. Balón vznášející se nad místem jejího zrodu představuje jednu z nejsutlnějších reminiscencí na dobu jejího vzniku.

Fenomén periferie vstoupil do výtvarného umění již na přelomu 19. a 20. století. Jeho ohlasy najdeme v českém moderním umění dlouho před I. světovou válkou. Zásadní emancipaci pražské periferie však představoval až zákon o hlavním městě Praze, který nabyl účinnosti 1. ledna 1922. Na jeho základě vznikla tzv. Velká Praha, k níž se vztahuje velká část obrazů periferie v českém umění od 20. do 40. let minulého století. 100. výročí od tohoto přelomového data a 80. výročí založení Skupiny 42 tak představují důležité periodizační mezníky pro projekt Oblastní galerie Liberec, mapující fenomén periferie v české výtvarné kultuře první poloviny 20. století.²

2 | Výstava *Nostalgie periferie* je součástí dlouhodobějšího projektu zkoumajícího fenomén periferie v širších souvislostech. Vzhledem k technickým a prostorovým limitům této výchozí studijní výstavy představují exponáty selekci z podstatně širšího předběžného výběru. Proto jsou v úvodním textu zmíněna i vývojově důležitá díla, která nebylo možno do definitivního výběru zařadit.

Zrození periferie

Podle patrně nejlepší české slovníkové definice představuje periferie „okraj velkoměsta nebo průmyslového města, charakteristický typickou zástavbou, nízkou hustotou obyvatel, značným podílem skladů a různých úložišť, popř. budov sloužících výrobě, i určitým podílem zemědělské i neobdělané půdy. (...) Na periferii existují enklávy tradičního venkovského osídlení, obklopené městskou zástavbou, vilové čtvrti, skupiny rodinných domků, zahrádkářské kolonie i rozptýlená zástavba. Část periferie bývá jen občas osídlena či navštěvována (zahrádkářské kolonie, sklady, opuštěné cihelny apod.), je pod nižší sociální kontrolou a přitahuje různé protispolečenské živly. Osídlení, bytový standard i životní způsob periferie není jednotný, netvoří ucelený typ.“³ Podle téhož zdroje výstavbou sídlišť tradiční periferie v podstatě zanikla a stala se pouze historickým pojmem. Přes dobovou podmíněnost představuje tato definice dodnes dobré východisko.⁴

Průmyslová revoluce, která formovala moderní společnost, vedla k hlubokému strukturálnímu zásahu do podoby měst. Již kolem poloviny 19. století protály krajinu první železniční tratě a po roce 1866 začala v Čechách ve velkém rozsahu etapa bourání městských hradeb. Paralelně s jejich odstraňováním docházelo k velmi rychlému rozvoji příměstských železnic, po roce 1890 doplněnému a v příměstských oblastech často nahrazenému rozvojem tramvajových sítí. Z měst v českých zemích se tak staly mnohem

3 | Jiří Linhart, in: Zdeněk R. Nešpor, *Sociologická encyklopedie*, heslo *Periferie*. Dostupné online: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Periferie>, stav 25. dubna 2022.

4 | Heslo bylo napsáno na sklonku 80. let minulého století a poprvé publikováno in: Hana Maříková, Miloslav Petrušek, Alena Vodáková (eds.), *Velký sociologický slovník*. Karolinum, Praha 1996.



10 | otevřenější a rychle se vyvíjející celky. Nejprve podél tratí lokálních železnic a později podél tramvajových linek začaly vyrůstat v první fázi živelně továrny a továrničky, bloky činžovních domů a rozsáhlé ohrady s kůlnami, používané jako sklady a dílny. Důležitým rysem nových předměstí byla distribuce vody a energií, nejprve svítiplynu a později elektrického proudu. Mezi lokalitami připojenými na inženýrské sítě však zůstávaly rozlehlé enklávy, kam tyto vymoženosti dosud nedosahovaly. Zde se nacházely chudinské kolonie, často podobné skutečným slumům. Periferie přitahovala množství nových obyvatel vidinou výdělků a nového komfortu za přijatelnou cenu. Znamenala ovšem radikální zásah do životního stylu původního venkovského obyvatelstva, respektive vytvářela styl zcela nový.

Periferie není totožná s původními předměstími, jak je známe kolem větších měst v Čechách a na Moravě z doby před rokem 1800. Skutečné periferie, které parazitovaly na rychlém rozvoji průmyslu ve velkých městech, mohly vzniknout jedině za předpokladu mobility obyvatelstva v míře do té doby bezprecedentní. Tu zajistil nejprve rozvoj veřejné dopravy, v případě Prahy doplněné i o parníky. Později k hromadné dopravě přibýly také individuální dopravní prostředky, především bicykly, motocykly a automobily. Výjimečné místo v rozvoji periferií jako sociologického, technického a kulturního fenoménu zaujímala v českých zemích především tři centra: Praha, Brno a Ostrava, v menší míře pak Plzeň. Hovoříme-li však v souvislosti s meziválečným Československem o městské periferii jako o kulturněhistorickém fenoménu, pak jednoznačně největší vliv měla pražská předměstí a příměstská zóna v jejích okolí.

Na přelomu 19. a 20. století představovala pro přičlenění někdejších předměstí a nyní již samostatných měst k Praze zásadní překážku soustava místních samospráv. Jednotlivá města se především vzhledem k podílu na daňových výnosech bránila administrativnímu spojení s Prahou. Na severu se to týkalo například Karlína, na východě Vinohrad a Žižkova, na jihu Prahy Smíchova. Vnitřní hranice periferie byla dána linií někdejších hradeb, ale vnější byla velice rozostřená. Zdánlivě tedy není jednoduché říci, kudy vedla hranice mezi periferií a venkovem. Přesto existovalo správní kritérium, dobře použitelné pro vymezení vnější hranice pražské periferie.

„Skutečnému vymezení sídelního prostoru se v zájmu výkonu policejní služby během 19. století trvale přizpůsoboval Pražský policejní obvod. Zahrnoval kromě vlastního pražského katastru dalších 13 obcí – čtyři největší předměstí – Karlín, Smíchov, Vinohrady a Žižkov a dále Břevnov, Bubeneč, Dejvice, Košíře, Michle, Nusle, Podolí, Střešovice a Vrsovice. Jeho celková rozloha činila přes 70 km² a 480 tisíc lidí představovalo r. 1903 přes

osmdesát procent celé aglomerace. Obdobnou prozíravost projevovala policie v jiných velkoměstech,“ shrnul tuto záležitost známý urbanista Jiří Hruža.⁵ Je vcelku příznačné, že jeden z prvních sloupků Karla Čapka věnovaných periferii, vydaný ještě před vznikem Velké Prahy, se vztahuje k okraji Košíř a jmenuje se *Razie*.⁶ Policejní obvod před přijetím zákona o hlavním městě Praze patrně nejlépe vystihoval území, na němž se pražské periferie rozkládaly.

Samo přijetí zákona o hlavním městě Praze dokládalo obrovskou míru optimismu rodícího se meziválečného Československa. Periferie se stala místem budoucnosti, předpokládaného rozvoje. Naskýtala se zde šance uskutečnit velkorysé veřejné záměry i četné soukromé plány. Příchod velké hospodářské krize tento rozmach výrazně omezil a konec 30. let minulého století k obnově dynamického vývoje na okrajových územích hlavního města nevedl. Pražská periferie si tak na dlouhá desetiletí zachovala svůj zvláštní charakter kombinace místa rozmáchlých plánů a ztroskotaných nadějí. Představovala unikátní krajinný typ nově dostavěných srostlic činžovních domů trčících uprostřed polí, mezi nimi skrytých zbytků venkovské zástavby, dílen a dílniček s rezavějícími stroji, ohrad s opuštěnými vraky z pionýrských dob automobilismu, odstavených pro nedostatek pohonných hmot a náhradních dílů. Tuto příměstskou krajinu prostupovala spleť všudypřítomných kolejíšť s obslužnými domky a tramvajových tratí, které předjímalý další vývoj městské aglomerace. Není divu, že toto prostředí magicky přitahovalo pozornost výtvarníků.

Klasická periferie začala zanikat v 60. a 70. letech minulého století spolu se stavbou panelových sídlišť, která velice rychle její původní ráz změnila k nepoznání. Zůstaly jenom malé enklávy, které zůstaly žít svým vlastním životem a jejichž zánik přinesla až druhé polovina 90. let minulého století, kdy raketový růst cen pozemků zcela změnil sociální poměry v těchto lokalitách. Zůstává však objemný konvolut literárních a výtvarných děl, jejichž tématem se stala periferie v mnoha rozmanitých podobách. Dosud přežívá také kolektivní paměť na události na periferii, jejíž vzpomínky postupně vyblednou až v následující generaci. Mytizované podoby periferie se dostaly také na filmové plátno a televizní obrazovky, kde se s úspěchem udržují od 40. let minulého století dodnes. Pověstná *nostalgie de la banlieue* tak dnes dostává význam poněkud odlišný od toho, v němž tento termín užívala na počátku 30. let minulého století Dorothy L. Sayersová. *Nostalgie periferie* ani zdaleka nevystihuje širší problematiku, ale přesto představuje

5 Jiří Hruža, *Město Praha*. Odeon, Praha 1989, s. 267.

6 Karel Čapek, *Obrázky z domova*. K vydání připravil Miroslav Halík. Československý spisovatel, Praha 1959, s. 77–84. Původně vyšlo pod názvem Šavlinův dům v *Lidových novinách* 29. dubna 1921.



v literatuře i výtvarném umění klíčový pojem, který ji ospravedlňuje, aby se stala tématem úvodní výstavy projektu *Fenomén periferie*.

Panorama periferie

V první chvíli zaujala periferie jako kvalitativně nový typ krajiny malíře především svým vnějším vzhledem. Onen čapkovský „kraj města; na kost obnažená a zraněná půda městských terénů,“⁷ přitahoval počátkem 20. století pozornost nastupující a bezprecedentně experimentující generace. Již v letech 1908 až 1911 namaloval pozoruhodnou sérii pohledů na pražskou periferii Bohumil Kubišta. Nevelký obraz *Periferie* je prvním, který na toto téma Kubišta vytvořil, ale není vývojově významný pouze svým tématem. Patří rovněž do skupinky děl, jimiž do českého moderního malířství vstoupil vliv francouzského postimpresionismu.

Jak podotkla Mahulena Nešlehová, na počátku Kubištovy tvorby roku 1908 „stál obdiv k Vincentu van Goghovi, průkazný v několika malých obrazech – studiích: Interiér, Periferie, Slunečnice, v nichž barva aktivně přejímá expresivní úlohu světla“.⁸ V následujících letech převládá v Kubištově díle vliv Paula Cézanna, který také ovlivnil další díla, vytvořená do let 1910 až 1911 na „Kubištův oblíbený motiv průmyslové periferie s továrními komíny“.⁹ Vrcholem této série se stala *Cementárna v Braníku* z roku 1911. Přesto se periferie

před rokem 1918 významným dominantním tématem nestala. V té době totiž nebyla chápána jako důležitá otázka veřejného zájmu. | 13

Zásadní zlom ve vnímání městské periferie znamenala pro Čechy a Moravu první světová válka. Zatímco před válkou byla periferie chápána jako jakási plynule se posouvající plocha vně někdejších městských hradeb, která se postupně a organicky proměňuje v městskou zástavbu prostřednictvím parcelace bez nějakých dalších zásadních administrativních zásahů či systematického městského plánování, vznik samostatného československého státu s hlavním městem Prahou vztah veřejnosti k periférii radikálně změnil. Právě na periférii se nyní upřela pozornost jako na prostor, v němž bude probíhat rozvoj nového československého velkoměsta. Zákon o hlavním městě Praze byl jen legislativním vyjádřením plánů a záměrů nového státu, s nimiž se velká část obyvatel tehdejší pražské aglomerace ztotožňovala. To poutalo k periférii, chápáné nyní již jako specifický fenomén, stále intenzivnější veřejnou pozornost.

Lidské zásahy měnily tvářnost krajiny i panorama města a výtvarní umělci to citlivě vnímali. Někdejší periferie se také postupně začleňovala do městského celku. Výmluvné jsou v tomto směru obrazy Josefa Čapka *Na okraji města*, *Periferie* a dvě verze *Předměstského zahradnictví* z let 1920 a 1922.¹⁰ Krajinu na okraji města Čapek charakterizuje prostřednictvím skupinek činžovních domů, roztroušených v prostoru, hrázděnou budovou, evidentně nádražním skladem, jaké dodnes můžeme potkat u nádražiček vybudovaných ještě v dobách rakousko-uherské monarchie, továrničkami s charakteristickými vysokými komíny, ale především zářivě červenou tramvají s vlečným vozem, jejichž rychlost je expresivně zdůrazněna jejich dopředu nakloněnými siluetami. „Na obraze Na obvodu města se *prospekt městské periferie rozestoupil do horizontál čtyř párů rastrově pravidelných pásů se stavebnicově rozhozenými objekty a nápisy; relativizace prostoru a plochy je vystupňována. Čapek tu připojil ke své „nové věcnosti poeticky naivistický odstín sociálního civilismu,“* charakterizoval první ze zmíněných Čapkových obrazů Jaroslav Slavík.¹¹

Pro periférii byly charakteristické také výrazné reklamní nápisy, někdy na fasádách, někdy na ohradách, ale často na slepých stěnách domů: „*Olej, Barvy a laky*“ na jednom obraze, „*Hostinec, Cement, Vápno*“ a jiným typem písma dokonce „*Griotte*“ na druhém. Prvek reklamních nápisů dokázal Josef Čapek dokonale využít dokonce i pro vyvolání

7 Karel Čapek, *Vrch svatého Kříže*. In: Karel Čapek, *Obrázky z domova*. K vydání připravil Miroslav Halík. Československý spisovatel, Praha 1959, s. 72.

8 Mahulena Nešlehová, *Bohumil Kubišta*. Odeon, Praha 1984, s. 35.

9 Marie Rakušanová, *Kubišta a sociální topografie Paříže 1909 a 1910*. In: Marie Rakušanové (ed.), *Bohumil Kubišta a Evropa*. Nakladatelství Karolinum, Praha 2020, s. 146, vyobrazení na s. 144.

10 Jaroslav Slavík, Jiří Opelík, *Josef Čapek*. Torst, Praha 1996, s. 259–261.

11 In: Jaroslav Slavík, Jiří Opelík, *Josef Čapek*. Torst, Praha 1996, s. 259.

14 | iluze pohybu. Lenka Janská k tomu podotkla: „V prostředním plánu obrazu vidíme tramvaj, symbol moderní civilizace a spojení periferie s centrem, nakloněnou kupředu v evidentním rychlém pohybu po letmo naznačených kolejích. Přímo nad oběma vozy tramvaje je umístěn reklamní nápis Griotte, který ovšem typickým šikmým sklonem písma opakuje a napodobuje uhánějící tramvaj a zdůrazňuje její dopředný pohyb.“¹² Slepé stěny činžovních domů, určené k tomu, aby se k nim v dohledné době připojily další stavby na sousedních parcelách, představovaly znamenitou reklamní plochu, typickou právě pro periferii, a Josef Čapek tak mohl prostřednictvím písma v obraze tyto lokality také znamenitě charakterizovat. Obraz periferie v tomto pojetí prezentoval předměstskou krajinu jako prostor pro další rozvoj města, spojený s nejnovějšími technickými a vizuálními projevy moderní civilizace.

S odstupem století je zřejmé, že společná ideová východiska překračovala i generační rozdíly. Čapkovy malířské pojetí periferie tak na počátku 20. let minulého století nebylo příliš vzdáleno tvůrcům o generaci mladším. „Periferie se odívá líbeznými barvami jako děvčátko jdoucí za družičku. Občané si jedou na lopatkovém parníku podél navigací, odkud jistě zní kolovrátek a veselý štěkot psů,“ napsal v úvodu svých pamětí avantgardní architekt Karel Honzík.¹³ Jeho poznámka se vztahuje k roku 1922, tedy k období nejaktivnější činnosti spolku Devětsil. Dobře odráží idylické chápání periferie, jaké lze spatřit v různých podobách například v malbách Adolfa Hoffmeistera, Otakara Mrkvičky nebo Aloise Wachsmanna z té doby. Ikonografický vzor zobrazení periferie, věrněji či volněji napodobovaný či parafrázovaný, představilo čerstvě objevené dílo Henriho Rousseaua, které v té době nabývalo světové popularity.¹⁴ Jeho ozvěnu bychom našli nejen u Adolfa Hoffmeistera, který na počátku 20. let minulého století napodoboval i styl Rousseauova typického podpisu, ale rozeznáme ji i v obou verzích Čapkova *Předměstského zahradnictví* z let 1920 a 1922.

Optimismus, který vzhledem k periferii kolem roku 1922 ve vzácné shodě projevovaly správní orgány s avantgardními umělci, měl v té době opodstatnění ve zkušenosti se začleňováním někdejší periferie do městského celku. Ani tento aspekt vývoje neunikl pozornosti malířů. Jinak vcelku průměrný krajinář Čeněk Choděra vytvořil kolem roku 1925 jeden ze svých nejkvalitnějších obrazů, *Přístav v Holešovicích*, který dokonale za-

chycuje již zcela urbanizované území Holešovic s přístavem, železniční vlečkou, sklady a bloky činžovních domů, v kontrastu s územím na rozhraní Libně a Troje na pravém břehu Vltavy, které tehdy mělo ještě zcela venkovský charakter. Uprostřed přístavu pak podle charakteristické siluety rozeznáme tehdejší „státní parník“ Sokol.¹⁵

Čeněk Choděra představoval formálně konzervativní proud v českém malířství. Reprezentoval v podstatě dokumentaristický přístup k prostoru na okraji města, jak ho v téže době vnímali umělci. Malebnost periferie však čeští výtvarníci vyhledávali i mimo hranice tehdejšího Československa. Pouze podle francouzských nápisů a charakteristických dřevěných okenic můžeme na první pohled identifikovat lokalitu, kterou zobrazuje plátno Jana Slavíčka *Ulice v Marseille* z roku 1926. Nazírání na periferii jako na malebný prostor na rozhraní moderního velkoměsta a venkovské krajiny však představovalo jen jeden z možných pohledů na problematiku periferie, jejíž stíny se na druhé straně draly do českého výtvarného umění občas i v dílech těch, kteří se podíleli i na vytváření oné optimistické vize periferie, která dominovala ve vidění panoramatu i drobnějších výjevů z městské periferie v českém malířství počátku 20. let minulého století.

Ponurá atmosféra periferie

Jestliže v jedné větvi své tvorby zachycoval Josef Čapek periferii jako idylické místo a prostor, do něhož vlastně neproblematicky expanduje moderní velkoměsto, pak současně vytvořil i jedno z nejpůsobivějších pláten, vyjadřujících zoufalství a beznaděj, spojené s předměstskou zástavbou a životy jejích obyvatel. Olej *Žena nad městem*, „na němž teskná, jakoby hrubě přitesaná figura přízračně přerůstá kulisu velkoměstských činžákových bloků,“¹⁶ vyjadřuje absolutní protipól čtveřice známých optimistických Čapkových obrazů periferie z týchž let. Roku 1925 navrhl Josef Čapek také scénickou výpravu k nejnámější hře Františka Langra *Periferie*, toho roku uvedené poprvé v Městském divadle na Vinohradech v režii Jaroslava Kvapila. Příběh číšníka Franciho a jeho milé, prostitutky Anny, v podstatě bizarní historie o vrahovi, jehož přiznání policie odmítla a on musel vraždit ještě jednou, aby se domohl zatčení, byl samozřejmě vyumělkovaný a jeho závěr psychologicky nepříliš věrohodný. Přesto *Periferie* pronikla i na světové divadelní scény.

12 Lenka Janská, *Mezi obrazem a písmem; Text a grafém v evropském a českém malířství 1910–1930*. Mladá fronta, Praha 2007, s. 108.

13 Karel Honzík, *Ze života avantgardy*. Československý spisovatel, Praha 1963, s. 21.

14 Jeden z nejvýznamnějších obrazů Henri Rousseaua koupil roku 1923 československý stát pro zamýšlenou, ale nikdy nezřízenou Státní galerii.

15 Původně služební loď pražského místodržitelství, postavenou roku 1898 pod názvem *Statthaltereí I*. Viz: Nikolaj Savický (ed.), *Umění paroplavby po řece Vltavě 1865–2015*. Professional Publishing, Praha 2015, s. 218–219.

16 Jaroslav Slavík. In: Jaroslav Slavík, Jiří Opelík, *Josef Čapek*. Torst, Praha 1996, s. 236–237.



Bídu a zoufalství obyvatel periferie, ostře kontrastující s proklamovanými záměry, ve svých sloupcích tou dobou ostře kritizoval malířův bratr Karel Čapek. Zoufalé životní podmínky v Košířích popsal nejzrožněněji ve výše citovaném sloupcu *Razie* v Lidových novinách již v dubnu 1921, ale ani v textech *Vrch svatého Kříže* nebo *Na Rafandě* z roku 1925 se neoddával přehnanému optimismu stran budoucího vývoje městské periferie v těchto lokalitách.¹⁷ Existenciální tíseň života v předměstských činžácích, které sice proti otevřené bídě nouzových kolonií představovaly o něco lepší komfort, ale stále měly daleko k výkladní skříni nového státu, vyjádřil Josef Čapek v sérii obrazů z téže doby, jimž dominuje právě *Žena nad městem* z let 1917 až 1920.

Detailnější, konkrétnější a realističtější pohled na periferii a život na ní nabídli v polovině 20. let minulého století členové skupiny s obskurním názvem Ho-Ho-Ko-Ko. Byl to akronym počátečních písmen příjmení jejích členů, Karla Holana, Miroslava Holého, Pravoslava Kotíka a Karla Kotrby. Všichni přijali náměty z periferie za vlastní a pod vlivem estetika Bohumila Markalouse také přijali zvukomalebný název, před který připojili slova *Sociální skupina*. Malíř a grafik Pravoslav Kotík z nich byl nejstarší a námětům z periferie se věnoval nejsystematičtěji. Nevelké grafické listy *Dříví–uhlí* a *Pouliční hudebníci* z roku 1925 jsou názornou ukázkou způsobu, jimž Kotík a jeho druhové přistupovali ke každodennosti života na pražské periferii.

Pro periferii bylo typické, jak to ostatně líčil i František Langer ve svém dramatu, že se lidé často stěhovali: za lepším, za prací, za nižším nájmem. Mobilita zde byla výrazně vyšší než ve vnitřním městě, a to se odráželo i na

17 Karel Čapek, *Obrázky z domova*. K vydání připravil Miroslav Halík. Československý spisovatel, Praha 1959, s. 70–76.

motivech výtvarníků. Na kolorované kresbě Pravoslava Kotíka *Povoz ve městě* z roku 1927 je zachycen právě tento aspekt života na předměstí, protože zástavba je typicky předměstská, a nikoliv městská. S mobilitou souvisejí i dvě další Kotíkova díla o dvacet let mladší *Večer na stanici* a *Tramvaj*, obě z roku 1947. Ukazují, že Kotík byl citlivý k dobovým trendům a poměrně radikální stylovou proměnou reagoval na díla členů Skupiny 42 o více než generaci mladších, především na tvorbu Jana Smetany a Františka Hudečka. Zájem o pohyb, o přesun mezi centrem a periferií, respektive uvnitř periferie, byl jedním z momentů, které Pravoslava Kotíka přes generační propast s členy Skupiny 42 propojovaly.

Skupina 42: periferie ve stínech okupace

Roku 1940 namaloval Hudeček obraz *Malíř na periferii*, o němž Eva Petrová poznamenala, že se v jeho „geometrizované podobě sám zosobnil, právě jako v tápajícím, stoupajícím do výšky, vyrůstajícím se země a osamělém“.¹⁸ Obraz nese jako mnohá tehdejší Hudečkova díla pečeť vlivu metafyzické malby Giorgia de Chirico a surrealistické malby předchozích let. Poprvé se tu objevuje „figura chápaná jako soustava geometrických rastrů“,¹⁹ která se později stala typickým znakem řady Hudečkových *Nočních chodců*. Zatímco Františka Hudečka inspirovala k jeho obrazům z periferie scenerie opuštěných cihelen v Podbabě, František Gross v téže době vytvářel cyklus obrazů z prostředí Vysočan a Libně.²⁰ Některé technické struktury, typické pro moderní město teprve od sklonku 30. let, Hudečkovi

18 Eva Petrová. In: Eva Petrová (ed.), *Skupina 42*. Akropolis, Praha 1998, s. 48.

19 Marie Klimešová, *Věci umění, věci doby*. Skupina 42. Arbor vitae a Západočeská galerie v Plzni, Řevnice 2011, s. 46.

20 Eva Petrová, in: Eva Petrová (ed.), *Skupina 42*. Akropolis, Praha 1998, s. 50.



18 | pomáhaly dotvářet magickou atmosféru obrazů, jejichž typický příklad představují *Antény* z roku 1940.

Akcent na motiv periferie získal v dílech Skupiny 42 zásadní význam. Okraj města se stal jedním ze stěžejních témat malířů, kteří se začali intenzivněji stýkat po roce 1940. Malíř a grafik František Gross, před válkou činný též jako divadelní výtvarník, přijal téma města a městských interiérů za své. Vedle panoramatických pohledů na Karlín a Libeň zachycoval také magickou atmosféru opuštěných dvorků, strojů a strojků a také polidštěné detaily, spojené s technickou civilizací. Zatímco jeho litografie *Tovární předměstí* představuje kresebně čisté a kubismem poučené ztvárnění geometrických obrysů typických staveb na periférii, pak plátno *Fotografický ateliér* ukazuje opačný pól jeho tehdejšího zájmu o technické detaily prostředí charakteristického pro život městského člověka v moderní technické civilizaci.

V rámci Skupiny 42 existoval výrazný tlak na takovou volbu témat, která úzce souvisela právě s moderním životem. Členové si navzájem hodnotili nově vytvořená díla a jejich úsudky byly často velmi šířavé. „*Scházeli se pravidelně ve svých ateliérech, aby si (...) vzájemně posuzovali svou práci, a přitom nešetřili jeden druhého odkrytou a často ostrou kritikou. Byl jsem sám svědkem, jak například na jedné z těchto schůzek v ateliéru Hudečkově se posuzovaly nové kresby a obrazy, které si přivezl či vytěžil ze svého letního pobytu doma na Moravě. Přátelé jej velmi pokárali za to, že si tam venku kreslil krajiny, v nichž se neobjevoval žádný z příznaků světa utvářeného technikou 20. století, ba dokonce ani telegrafní tyč; zejména tvrdě byl odmítnut obraz nazvaný ‚Sýpky a komory‘, který byl zatracen zcela zničujícím odsudkem, že připomíná Adolfa Kašpara,*“ popsal svou zkušenost s praxí členů Skupiny 42 historik umění a kritik Miroslav Míčko.²¹

Za určitých okolností se pohled na pražskou periferii mohl stát také symbolem ryze osobní naděje. Mladý malíř Jan Smetana alespoň takový dojem navodil obrazem *Příjezd do města* z roku 1941. Pocit volnosti, který jeho otevřená krajina vyvolává, nebyl nahodilý: Smetana strávil na přelomu let 1939/1940 pět měsíců v koncentračním táboře Sachsenhausen. Také jeho pražské periferie, k nimž těsně po skončení války přispěly i pařížské motivy, často akcentují technické infrastruktury města a dopravy v něm: pouliční osvětlení, světelnou signalizaci, tramvajové troleje. Podobnost jeho raných děl s tvorbou Františka Hudečka a především Františka Grosse vedla sochaře Ladislava Zívra k tomu, aby si – možná poněkud nespravedlivě – poznamenal do deníku:

„*Smetana, ten nejmladší, je eklektik Grosse a Hudečka, zařazený do společného úsilí za novým výrazem...*“²² Formálně vybroušená Smetanova tvorba 40. let minulého století však k této charakteristice přirozeně sváděla.

Výraznou pastózní malbou poučenou expresionismem se ke Skupině 42 připojil kladenský malíř Karel Souček. Rád využíval efektů umělého osvětlení, interiérů drobných provozoven, pouličních výjevů či motivu práce řemeslníků a dělníků. Na rozdíl od většiny ostatních členů Skupiny 42 své výjevy hojně zalidňoval množstvím postav, identifikovatelných většinou jen zpola prostřednictvím vykonávané profese. To platí i o malém obraze *U holiče* z roku 1946, jednom z typických Součkových výjevů objevujících kouzlo každodennosti.

Mezi členy Skupiny 42, formálně ustavené koncem listopadu 1942, se po původním odmítání zařadil také mladý právník bez formálního uměleckého vzdělání Kamil Lhoták. Dlouho váhal, zda se má ke Skupině 42 připojit. Do katalogu její první kolektivní výstavy, která se konala v lednu a únoru 1943 v Alšově sále Umělecké besedy, potom napsal o svém vztahu k periférii: „*Pražská předměstí, zejména Holešovice, krajina, kde omšelé zdi a dehtem impregnované ohrady továrních objektů nahrazují stromořadí. Hubené akáty se kupí kolem telefonních budek. (...) je to velkolepá podivaná, která místy připomíná civilizaci starých filmových grotesek. Asfaltované ulice, železobeton, cihly, kandelábry, prkenné ohrady, vítr, déšť, kouř, mlha, Holešovice, Nusle, Michle, Žižkov.*“²³ Nejen inspiraci poetikou filmů z doby počátků kinematografie, ale současně také prostředím periferie prozrazuje nevelké plátno Kamila Lhotáka *Dříve než byl vyroben 20 000 000. Ford*, pocházející z roku 1950, z něhož nostalgie po obojím vyzařuje velmi silně.

Na rozdíl od ilustrací ve volné tvorbě Kamil Lhoták jen málokdy líčil nějaký příběh se zřetelným dějem. Prostedí periferie k tomu ovšem občas svádělo. Tak vznikl dramatický obraz *Vražda v Holešovicích* z roku 1941. Za jemnými záclonami, vytvořenými proskrabáním malby ostrým hrotem, můžeme pozorovat brutální útok nožem, spáchaný na předměstské ulici na rozhraní dne a noci, přičemž nezbytnou součástí kompozice je kouřící tovární komín v pozadí. Morytát hodný Hrabalova pera a ozvláštněný výrazným takřka horizontálním osvětlením, prozrazujícím buď úsvit, nebo západ slunce, ukazuje další konvenci: periferie byla typickým dějištěm zločinu.

21 Miroslav Míčko, *Skupina 42*. In: *Výtvarná práce*, XI, č. 19/20, s. 1, 8.

22 Citováno dle: Marie Klimešová, *Věci umění, věci doby. Skupina 42*. Arbor vitae a Západočeská galerie v Plzni, Řevnice 2011, s. 57.

23 Citováno dle: František Dvořák, *Kamil Lhoták*. Odeon, Praha 1985, s. 24.



Existoval však i zcela opačný pohled na periferii jako na idylické místo, alespoň dočasně chráněné před krutostí dějin. Brněnský malíř a nejmladší člen Skupiny 42 Bohumír Matal se do rodného Brna vrátil jen několik měsíců před koncem války. Měl za sebou tříletou internaci v pracovním táboře Lohrbrück v letech 1942 až 1945, když na jaře roku 1945 maloval dvě verze *Zahradnictví tety Marie*. Nahlížíme do uzavřených ohrad, za nimiž se skrývají záhony, skleněné kryty pařenišť, vahadlo s protizávažím, vrtulky na sloupcích i větrná růžice; otevřená vrátka směřují kamsi do polí. Navzdory tlumené barevnosti nemusíme pochybovat o tom, že toto místo není dějištěm kriminality, ale místem klidu a pohody, vzdáleným od nočních chodců, hrozivých sofistických strojů i kouřících továrních komínů. Jen dráty elektrického vedení natažené přes sloup k domku v rohu zahrady představují přímé spojení s technickou civilizací, která sem ještě s plnou intenzitou nedorazila.

Obraz periferie prodělal během první poloviny 20. století v českém umění výrazný vývoj, na jehož konci stáli právě členové Skupiny 42. V jejich tvorbě a v díle jejich soupeřníků, například Arnošta Paderlíka nebo Václava Bartovského, nabylo téma periferie stěžejního významu. Krátce poté se toto téma začalo postupně vytrácet z centra pozornosti. Příčinou byla jednak změna poměrů na počátku 50. let, jednak ta okolnost, že typická meziválečná periferie začínala postupně mizet. Právě v tvorbě členů Skupiny 42 se periferii dostalo nejširšího prostoru i škály významů. Současně se však téma periferie vyčerpalo a posléze postupně zmizelo ze zorného pole veřejnosti spolu s meziválečnou periferií samotnou.

Skupina 42 představovala součást poslední generace, pro kterou periferie znamenala velké a nosné téma. I to je jeden z důvodů, proč zejména v dílech Kamila

Lhotáka, ale v menší míře i Františka Hudečka, Františka Grosse a Bohumíra Matala | 21
vstoupila do obrazu periferie značná míra nostalgie. Byla to nostalgie pramenící hned z několika zdrojů. Představovala ohlédnutí za magickou krajinou dětských snů a současně vytvářela uměleckou dokumentaci nevratně mizejícího prostředí. V neposlední řadě však byla vzhledem k historickým okolnostem také výrazem stesku za periferií jako místem nebývalé svobody, za existencí krajinného pásma vytrženého z pevně daných souvislostí venkovského života, ale dosud v úplnosti nezačleněné do řádu města.

Epilog: periferie jako místo naděje

Při přípravě obrazového doprovodu k reprezentativní publikaci *Praha našeho věku* došlo v druhé polovině 70. let minulého století k nedopatření: jeden z doslova erbovních obrazů Skupiny 42, vystavený na členské výstavě Umělecké besedy v listopadu 1942, byl v popisku označen názvem *Na periferii* a datován „kolem r. 1960“.²⁴ Symbolický omyl, kterého se pravděpodobně dopustil autor kapitoly *Pražští malíři a grafici po r. 1945* Dušan Konečný, byl umožněn mimo jiné tím, že lehce utopickou vizi předměstí Lhoták pojednal způsobem, který měl skutečně blízko k vizuální kultuře 60. let minulého století a ničím nepřipomínal ponuré doby nacistické okupace. Přesto k podobnému omylu v reprezentativní publikaci nemělo dojít, neboť přímo k okolnostem vzniku tohoto díla se již v roce 1967 pro 3. číslo časopisu *Výtvarné umění* vyjádřil sám Kamil Lhoták.

Jednalo se o programový obraz *Krajina XX. století*, kde nad konstruktivistickou architekturou, tonoucí v zeleni podél výpadovky z města, přelétá větroň. Nebyl tam od počátku.²⁵ Kamil Lhoták o tom o čtvrt století později napsal: „V tom čase jsem namaloval obraz *Krajina 20. století*. Na nebi nad silnicí se vznášel nádherný Pegas. František Gross mne upozornil, že Pegasové se ve skutečnosti nevyskytují, a doporučil mi, abych zvíře předělal na letadlo. Uposlechl jsem ho a z Pegasa jsem udělal větroň.“²⁶ Ateliérová anekdota ukazuje, jak silný byl v této době vzájemný vliv jednotlivých členů skupiny, sjednocené programem, v jehož středu leželo město průmyslového věku.

24 Emanuel Poche (ed.), *Praha našeho věku. Čtyři knihy o Praze: Architektura, sochařství, malířství, užité umění*. Panorama, Praha 1978, obrazová příloha.

25 Eva Petrová. In: Eva Petrová (ed.), *Skupina 42*. Akropolis, Praha 1998, s. 64.

26 Citováno dle: František Dvořák, *Kamil Lhoták*. Odeon, Praha 1985, s. 25.

22 | Kamil Lhoták pochopitelně nemohl v roce 1942 tušit, že Daniel Bell napíše roku 1973 knihu *The Coming of Post-Industrial Society: A Venture in Social Forecasting* a zahájí tím éru, o níž se bude hovořit jako o *postindustriální společnosti*. Lhotákova vize, namalovaná v nejhrošším roce nacistické okupace, však předjímala právě toto: industriální krajina se svými továrními komíny, výrobními halami, sklady a kůlnami zmizela. Zůstala jen obytná funkcionalistická architektura zasazená do zeleně, zůstaly sloupy elektrického vedení – a zůstal větrník, jehož kolo se otáčí vpravo těsně nad obzorem.

František Gross měl pravdu: větroň do tohoto kontextu zapadl nesrovnatelně lépe než Pegas. Je to periferie ve smyslu okraje města, ale není to periferie v tom smyslu, jak tomu pojmu rozuměli tvůrci od Bohumila Kubišty po Františka Hudečka. Není to periferie, z níž se její obyvatelé snaží utéci, ale periferie, kam by se člověk na první pohled rád nastěhoval. Proto právě tento obraz symbolicky uzavírá téma periferie, jakkoliv ještě několik let po jeho vzniku malovali členové Skupiny 42 nostalgické obrazy periferie, jak ji v té době znali, jak ji poznali v dobách svého mládí nebo z vyprávění svých rodičů.

Nostalgie de la banlieue

The image of the suburbs in the works of Skupina 42, its predecessors and contemporaries

The development of railways, combined with the demolition of the city walls of larger cities, created in the 1860s a space for the rapid expansion of large Czech cities. New suburbs were created, which in the 1890s connected the city centers with a tram. At the beginning of the 20th century, a space was created on the outskirts of large cities, which we used to call the periphery, by the French term *les banlieues*. The emerging suburbs were, among other things, an area of unprecedented freedom, where neither the rigid rules of rural life nor the laws governing urban life applied. In addition, the environment of these suburbs was often very picturesque.

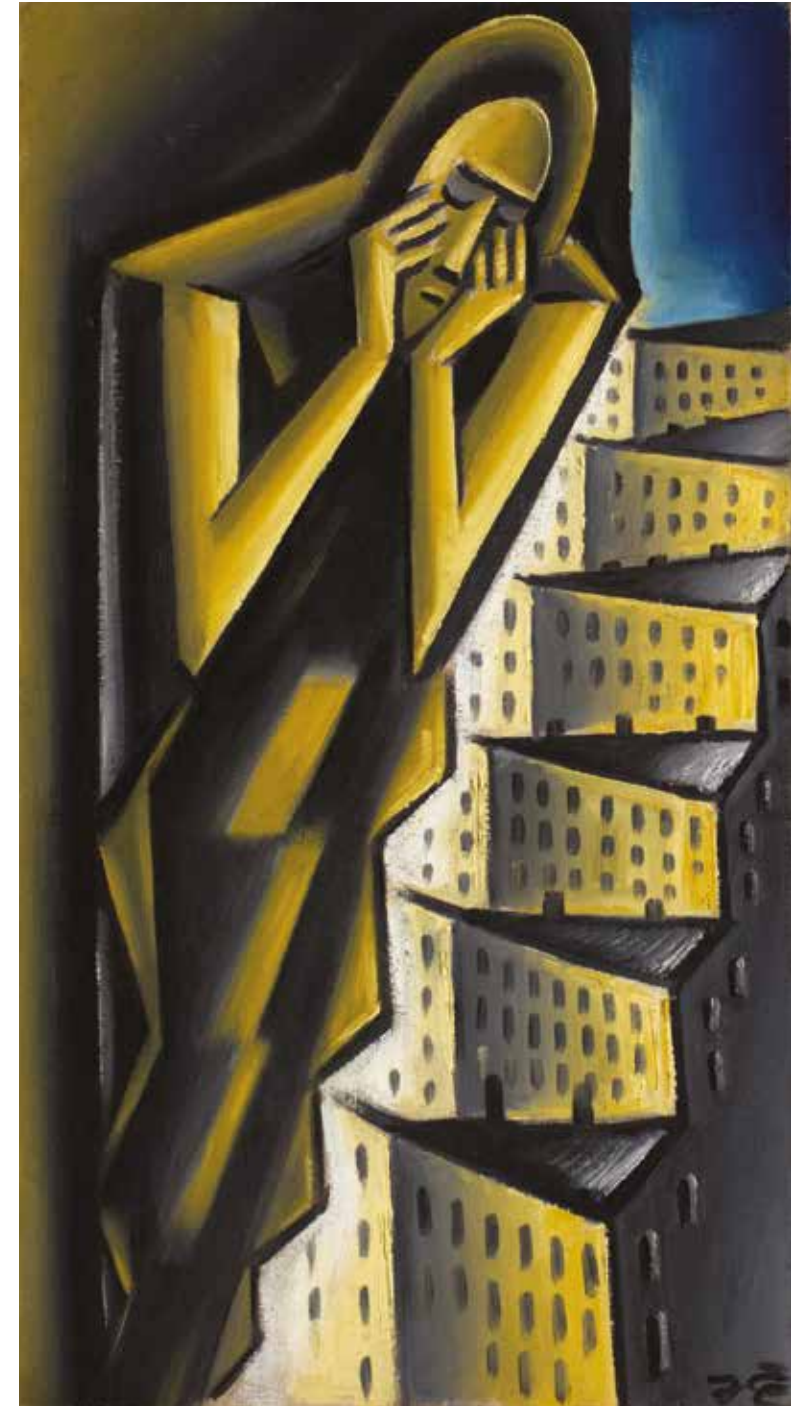
From the beginning of the 20th century, banlieues became the subject of interest of writers and painters. The first phase of this process in Bohemia in the years 1908 to 1924 was associated mainly with Cubists, such as Bohumil Kubišta or Josef Čapek. Classic examples of their works with the theme of the outskirts are paintings by Bohumil Kubišta *Periphery* from 1908 or Josef Čapek's *Woman over the City* from 1917-1920. In the mid-1920s, the social aspects of life on the outskirts became the subject of interest of painters, such as Pravoslav Kotík. At the same time, life on the outskirts of the city also became the subject of František Langer's drama *Periphery* (1925). However, the real boom of artistic creation with the theme of the periphery came only during the Nazi occupation of Bohemia and Moravia in the years 1939 to 1945.

In the middle of World War II, Skupina 42 (Group 42), an association of visual artists and critics, was established in Prague, for which the theme of the city and the suburbs became central. Among them, painters and graphic artists František Gross, František Hudeček, Kamil Lhoták, Jan Smetana and Bohumír Matal dominated. At that time, the classic city periphery in Bohemia was already on the verge of its demise. Therefore, in the works of these painters and graphic artists, the phenomenon appears, that contemporary English literature referred as *nostalgie de la banlieue*. The study exhibition with this name is the preparatory phase of a larger project named the Periphery Phenomenon.



Bohumil Kubišta

Periferie, 1908,
olej, plátno 65,5 × 84 cm, inv. č. O 818



Josef Čapek

Žena nad městem, 1917–1920,
olej, plátno, 80,5 × 44 cm, inv. č. O 999



Pravoslav Kotík

Pouliční hudebníci, 1922,

suchá jehla, papír, 9 × 13 cm, inv. č. G 11 638



Jan Slaviček

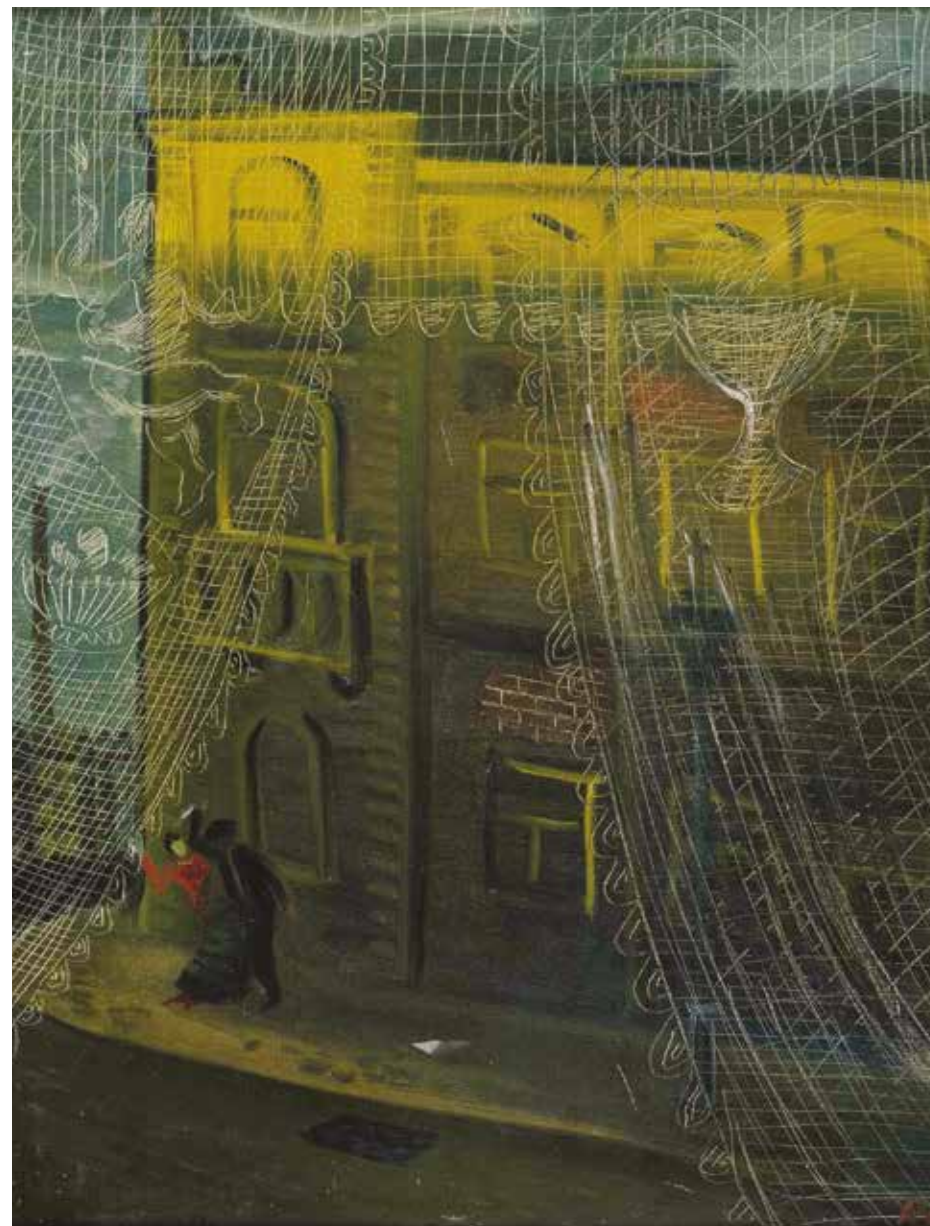
Ulice v Marseille, 1926

Olej, plátno 65,5 × 81 cm, inv. č. O 1947



Pravoslav Kotík

Povoz ve městě, 1927,
kresba tužkou, papír, 21,7 × 29,8 cm, inv. č. K 2357



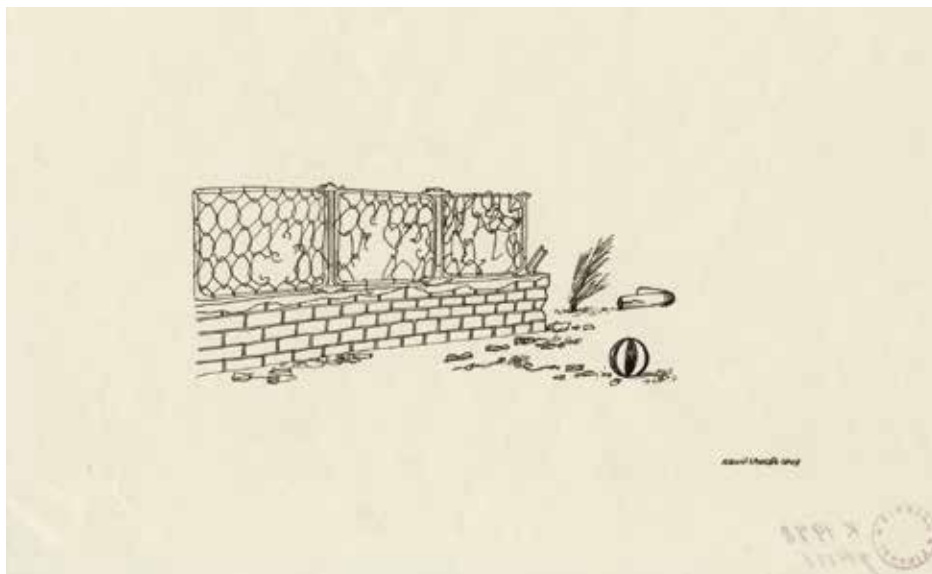
Kamil Lhoták

Vražda v Holešovicích, 1941,
olej, plátno, 66 × 50 cm, Alšova jihočeská galerie.



Kamil Lhoták

Krajina 20. století, 1942,
olej, plátno 60 × 100 cm, inv. č. O 2188



Kamil Lhoták

Míč se zdí, 1943,
tuš, papír, 199 × 24,4 cm, inv. č. K 1978



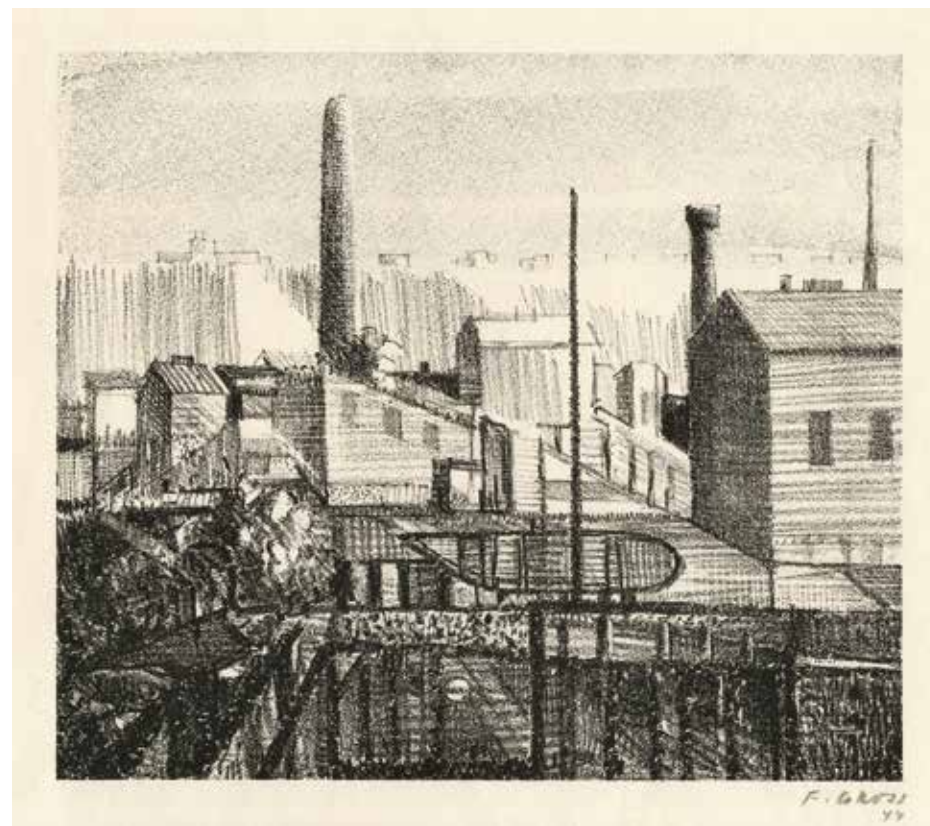
Karel Souček

Město, 1943,
inkoust, papír, 37 × 63 cm, inv. č. K 2193



Karel Souček

Elektrikáři, 1943,
tuš, papír, 41,5 × 30,5 cm, inv. č. K 2194



František Gross

Tovární předměstí, 1944,
litografie, papír, 30,5 × 40,5 cm, inv. č. G 695



František Hudeček

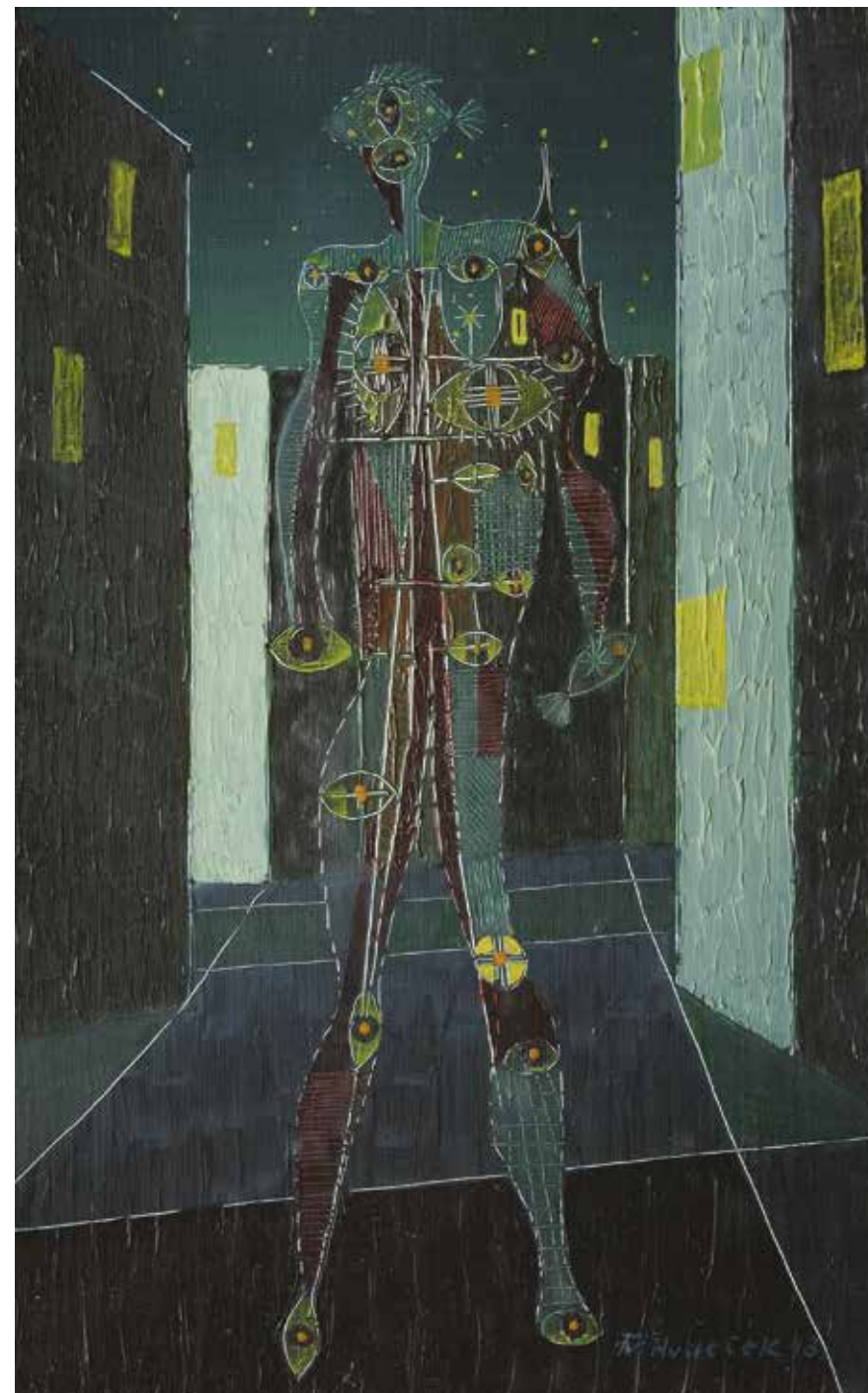
Pohled na město, 1944,

litografie, papír, 29 × 44,5 cm, inv. č. G 770

František Hudeček

Noční chodec, 1945,

lept, papír, 29,4 × 22,7 cm,
inv. č. G 12 323

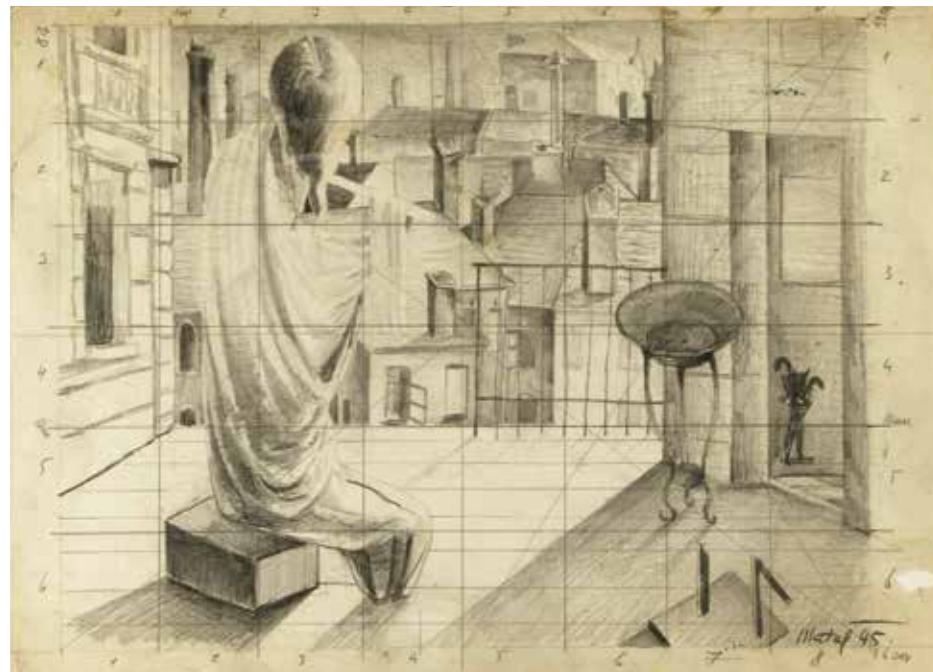




Bohumír Matal

Zahradnictví tety Marie, 1945,

olej, plátno, 55,5 × 66 cm, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích, inv. č. O 118



Bohumír Matal

Podvečer s G. de Chiricem,

kresebná studie k obrazu, 1945, tužka, papír, 30 × 41,3 cm,
inv. č. K 2000



Bohumír Matal

Balkon s bicykly, 1947/1948,

olej, plátno, 130,5 × 195,5 cm,

Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě, inv. č. O 801



Jan Smetana

Strahovský stadion večer, 1944,

olej, lepenka, 50 × 56,5 cm, inv. č. O 2120



Jan Smetana

Cesta ke Strahovu, 1944,
olej, lepenka, 40 × 60,5 cm, inv. č. O 2124



Kamil Lhoták

Dříve než byl vyroben 20 000 000. Ford, 1950,
olej, plátno 25 × 31 cm, inv. č. O 1689

Josef Čapek

Žena nad městem, 1917–1920,
olej, plátno, 80,5 × 44 cm, inv. č. O 999

František Gross

Tovární předměstí, 1944,
litografie, papír, 30,5 × 40,5 cm, inv. č. G 695

Interiér fotografického ateliéru, kolem 1941,
olej, lepenka, 30,5 × 40,5 cm, inv. č. O 2223

František Hudeček

Antény, 1940,
olej, plátno, sololit, 37 × 31 cm, Galerie umění Karlovy Vary, inv. č. O 1077

Noční chodec, 1943,
olej, překližka, 26 × 17 cm, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem,
inv. č. O 0116

Pohled na město, 1944,
litografie, papír, 29 × 44,5 cm, inv. č. G 770

Noční chodec, 1945,
lept, papír, 29,4 × 22,7 cm, inv. č. G 12 323

Čeněk Choděra

Přístav v Holešovicích, cca 1925,
olej, plátno, 50 × 66 cm, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem,
inv. č. O 321

Pravoslav Kotík

Dříví–uhlí, 1923,
dřevoryt, papír, 15,5 × 19,8 cm, inv. č. G 4450

Pouliční hudebníci, 1922,
suchá jehla, papír, 9 × 13 cm, inv. č. G 11 638

Povoz ve městě, 1927,
kresba tužkou, papír, 21,7 × 29,8 cm, inv. č. K 2357

Večer na stanici, 1947,
kresba štětcem, papír, 21,5 × 29,5 cm, inv. č. K 2360

Tramvaj, 1947,
kvaš, papír, 21,4 × 29,5 cm, inv. č. K 2361

Bohumil Kubišta

Periferie, 1908,
olej, plátno 65,5 × 84 cm, inv. č. O 818

Bohumír Matal

Zahradnictví tety Marie, 1945,
olej, plátno, 55,5 × 66 cm, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích,
inv. č. O 118

Podvečer s G. de Chiricem, kresebná studie k obrazu, 1945,
tužka, papír, 30 × 41,3 cm, inv. č. K 2000

Balkon s bicykly, 1947/1948,
olej, plátno, 130,5 × 195,5 cm, Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě, inv. č. O 801

Studie krajiny, 1948,
tužka, papír, 29,2 × 41,5 cm, inv. č. K 2003

Zátiší s kolem, 1948,
olej, lepenka 31 × 20 cm, inv. č. O 1897

Kamil Lhoták

Vražda v Holešovicích, 1941,
olej, plátno, 66 × 50 cm, Alšova jihočeská galerie.

John Evens I., 1946,
tuš, papír, 12 × 22 cm, inv. č. K 2185

Favorit, speciál, 1971,
tuš, papír, 17 × 22 cm, inv. č. K 2188

Z pařížských ulic, 1946,
lept, papír, 35,3 × 25 cm, inv. č. G 2939

Míč se zdí, 1943,
tuš, papír, 199 × 24,4 cm, inv. č. K 1978

V balonu, 1950,
suchá jehla, papír, 64,6 × 49 cm, inv. č. G 2933

Dříve než byl vyroben 20 000 000. Ford, 1950,
olej, plátno 25 × 31 cm, inv. č. O 1689

Krajina 20. století, 1942,
olej, plátno 60 × 100 cm, inv. č. O 2188

¹ Není-li uvedeno jinak, pocházejí vystavená díla ze sbírky Oblastní galerie Liberec.

Lidé u ohrady, 1942,

olej, plátno 47 × 69 cm, Galerie umění Karlovy Vary
inv. č. O 1000

Jan Slaviček

Ulice v Marseille, 1926 ,

olej, plátno 65,5 × 81 cm, inv. č. O 1947

Jan Smetana

Konečná stanice, 1944,

lavírovaná tuš, papír 30,3 × 42,2 cm, inv. č. K 1996

Jarní déšť, 1946,

olej, plátno, 80 × 65 cm, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem,
inv. č. O 0556

Pařížská kavárna, 1947,

suchá jehla, papír 17,8 × 24,5 cm, inv. č. G 11 591

Interiér, 1946

suchá jehla, papír, 24,5 × 31,8 cm, inv. č. G 11 594

Konečná stanice metra, 1946,

lept čárový, papír, 18,1 × 24,6 cm, inv. č. G 11 595

Strahovský stadion večer, 1944,

olej, lepenka, 50 × 56,5 cm, inv. č. O 2120

Cesta ke Strahovu, 1944,

olej, lepenka, 40 × 60,5 cm, inv. č. O 2124

Karel Souček

Ulice, 1942,

tuš, papír, 44 × 60 cm, inv. č. K 2192

Město, 1943,

inkoust, papír, 37 × 63 cm, inv. č. K 2193

Elektrikáři, 1943,

tuš, papír, 41,5 × 30,5 cm, inv. č. K 2194

U holiče, 1946,

olej, plátno 32 × 50 cm, inv. č. O 1688



Na přední straně obálky obraz Kamila Lhotáka *Krajina 20. století*, 1942.

Na zadní straně obálky obraz Bohumíra Matala *Balkon s bicykly*, 1947/1948, ze sbírky Oblastní galerie Vysočina v Jihlavě.

Jako frontispis byla použita tušová kresba Jana Smetany *Konečná stanice*, 1944.

Na titulní stránce užita kresba Kamila Lhotáka *Míč se zdí*, 1943.

Nostalgie periferie

Obraz předměstí v dílech Skupiny 42, jejich předchůdců a současníků

Katalog výstavy

Vydáno u příležitosti stejnojmenné výstavy konané v Oblastní galerii Liberec v termínu 1. 7. – 23. 10. 2022 ve spolupráci s Ústavem ekonomiky a managementu Vysoké školy chemicko-technologické v Praze a Technickým muzeem Liberec.

Vydala © Oblastní galerie Liberec, Masarykova 723/14, 460 01 Liberec v roce 2022.

Autor textu: Nikolaj Savický

Redakce: Dagmar Fialová, Markéta Kroupová

Grafický design: Petr Liška

Fotografie: © Oblastní galerie Liberec, © Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou, © Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích, © Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě.

Vytiskla Nová tiskárna Pelhřimov, spol. s r. o., Krasíkovická 1787, 393 01 Pelhřimov v roce 2022.

Vydání první.
Náklad 500 ks.

ISBN 978-80-87707-53-1 (tištěná verze);
978-80-87707-54-8 (online verze)



LÁZNĚ
OBLASTNÍ GALERIE LIBEREC



VYSOKÁ ŠKOLA
CHEMICKO-TECHNOLOGICKÁ V PRAZE
Ústav ekonomiky a managementu



TECHNICKÉ MUZEUM
LIBEREC