

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Katolická teologická fakulta

Ústav dějin křesťanského umění

Dějiny křesťanského umění

Petr Bišof

**Srovnání vývoje a několika konkrétních děl pražského exilového období Oskara
Kokoschky a amsterdamského exilového období Maxe Beckmanna**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: Mgr. Milan Pech

Praha 2011

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci „Srovnání vývoje a několika konkrétních děl pražského exilového období Oskara Kokoschky a amsterdamského exilového období Maxe Beckmanna“ zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 7. prosince 2011

Petr Bišof

Bibliografická citace

Srovnání vývoje a několika konkrétních děl pražského exilového období Oskara Kokoschky a amsterdamského exilového období Maxe Beckmanna [rukopis] : bakalářská práce / Petr Bišof ; vedoucí práce : Milan Pech. -- Praha, 2011. -- 65 s.

Anotace

Práce se zabývá pražským exilovým obdobím Oskara Kokoschky a amsterdamským exilovým obdobím Maxe Beckmanna. Právě tyto dva malíři byli vybráni proto, že oba byli představiteli expresionistického stylu, oba byli generačními vrstevníky (Beckmann nar. 1884, Kokoschka nar. 1886) a na oba proto působily podobné společensko-politické vlivy (z hlediska práce je v tomto směru nejdůležitější politický útlak 30. let). Stěžejní část práce se tedy zabývá otázkou, jak proměnil život v exilu, stejně jako represe a zastrahování ze strany nacistického režimu, umělecký vývoj obou autorů. Tyto změny se autor snaží postihnout ve třech částech tvorby - v autoportrétech, krajinomalbách a v obrazech se symbolickými prvky. V rámci těchto oblastí porovnává, jak odlišně výtvarně oba malíři reagovali na podobné mimoumělecké vlivy (například zpolitizovaná výstava „Entartete Kunst“) a jakým způsobem vnímali sami sebe v tomto dramatickém období.

Klíčová slova

Beckmann, Kokoschka, exil, nacismus, zvrhlé umění

Abstract

The work deals with Prague exile period of Oscar Kokoschka and Amsterdam exile period of Max Beckmann. Right these two artists were chosen for the reason, that both were representatives of expressionistic style, they belonged to same generation (Beckmann born in 1884, Kokoschka 1886) and both were affected by the similar social-political influences (from the work point of view is the most important influence the political oppression of the third decade). The main part of this work deals with a question, how the life in exile, as well as repression and intimidation from the nazi regime, changed artistic progress of both artists, whereas the author tries to describe these changes in three features of art - in self-portrait, landscape-painting and allegoric paintings. In the scope of these areas he tries to compare how did these two artists react to the same influences outside art (for example politicized exhibition „Entartete Kunst“), how did they see themselves in this dramatic era, and to show this at specific pieces of art.

Keywords

Beckmann, Kokoschka, exile, nazism, degenerate art

Počet znaků (včetně mezer): 86 370

Poděkování

Děkuji vedoucímu mé práce Mgr. Milanu Pechovi za cenné rady, které mi poskytl při psaní mé práce, a dále všem, kteří mi při psaní různým způsobem pomohli či mě podporovali.

Obsah

I. Úvod.....	8
II. Přehled literatury.....	10
III. Vliv exilu na volbu námětů a technického zpracování krajinomaleb.....	12
3.1 Volba konkrétního města pro exil.....	12
3.1.1 Kokoschkovy důvody vedoucí k hledání útočiště v Praze	12
3.1.2 Beckmannovy důvody vedoucí k hledání útočiště v Amsterdamu.....	13
3.1.3 Sebechápání obou autorů v exilu.....	14
3.2 Reflexe pozitivních pocitů v exilových krajinomalbách obou autorů.....	15
3.2.1 Kokoschkovy obrazy Prahy.....	15
3.2.2 Beckmannovy obrazy Paříže a jižních krajin.....	16
3.2.3 Srovnání.....	19
3.3 Krajinomalby reflektující těžkou osobní situaci malířů a celospolečenskou krizi.....	19
3.3.1 Kokoschkovy obrazy Prahy s fatalistickým vyzněním.....	20
3.3.2 Beckmannovy krajinomalby symbolizující exilovou situaci.....	22
3.4 Shrnutí.....	23
IV. Vybrané autoportréty obou umělců z exilového období	24
4.1 Výstava „Entartete Kunst“, Kokoschkův <i>Portrét zvrhlého umělce</i> a Beckmannův autoportrét <i>Osvobozený</i>	24
4.1.1 Výstava „Entartete Kunst“ a dehonestace umělců v nacistickém Německu.....	24
4.1.2 <i>Portrét zvrhlého umělce</i>	25
4.1.3 <i>Osvobozený</i>	28
4.1.4 Srovnání.....	29
4.2 Autoportréty předcházející <i>Portrétu zvrhlého umělce</i> a <i>Osvobozenému</i>	30
4.2.1 Kokoschkův <i>Autoportrét s holí</i>	30
4.2.2 Beckmannovy autoportréty vzniklé před <i>Osvobozeným</i>	31
4.3 Shrnutí.....	33
V. Beckmannova a Kokoschkova díla se symbolickým významem	34
5.1 Obrazy charakteristické svým symbolickým významem	34
5.1.1 Rozbor vybraných Kokoschkových obrazů	35
5.1.2 Rozbor vybraných Beckmannových obrazů.....	37
5.1.3 Srovnání	39
VI. Závěr.....	40

VII. Obrazová příloha.....	42
VIII. Seznam vyobrazení.....	54
IX. Seznam použité literatury.....	56
X. Seznam zkráceně citované literatury.....	58

I. Úvod

Druhá polovina třicátých let byla ve střední Evropě společensky a politicky velice neklidnou a dramatickou dobou. V Německu upevnila svoje postavení nacistická diktatura, fašistické Rakousko se snažilo, nakonec marně, bojovat proti nacistům, kteří si přáli jeho připojení k Německu. Jediné Československo zůstalo, alespoň relativně, demokratické a svobodné. Definitivně však i jeho svoboda skončila v březnu 1939.

Je jasné, že tyto dramatické události ovlivnily osudy mnoha lidí. Mezi ně zcela určitě patřila drtivá většina umělců, protože nacistický režim, který postupně získal vliv v jedné zemi po druhé, díla některých umělců hanobil a díla jiných zase protěžoval. Proto je účelem této práce zjistit, jak konkrétně se změnila tvorba u dvou malířů v tomto období, a jestli tyto změny mají podobné rysy či nikoliv. Konkrétně jsem se zaměřil na díla Beckmanna a Kokoschky. Oba patřili mezi umělce, jež nacistický režim hanobil, a kteří proto radši odešli z rodné země do exilu.

Výběr těchto dvou umělců nebyl náhodný. Oba toho mají poměrně dost společného jak po stránce osobní, tak po stránce výtvarné. Tak předně oba byli věkovými vrstevníky (Beckmann 1884 – 1950, Kokoschka 1886 – 1980) a působily tak na ně podobné umělecké i společenské vlivy. Za ty nejdůležitější mimovýtvarné bych označil účast obou malířů v první světové válce. Oba do války nastoupili jako dobrovolníci, oba byli nasazeni na východní frontě, a oba také museli bojiště opustit a jít se léčit do nemocnice. Beckmann kvůli celkovému nervovému zhroucení, Kokoschka zase byl na frontě zraněn přímo při bojových operacích. Můžeme tedy říci, že 1. světová válka se pro oba umělce stala událostí, která je silně osobně ovlivnila (ostatně jako víceméně celou generaci jejich vrstevníků) a do určité míry ovlivnila i jejich malířství. Například Beckmann, ve snaze dosáhnout surovosti, drastičnosti a přesnější popisnosti výjevů, během první světové války pomalu přestal tvořit rozměrné obrazy a dočasně se věnoval se menším, černobílým grafickým listům.¹ Dále, a to je samozřejmě pro tuto práci naprosto zásadní, oba museli od počátku třicátých let čelit posměškům a šikaně ze strany nastupující extrémní pravice. Oba patřili mezi tzv. „umělecké trpaslíky“ (takto je označil sám Hitler), jejichž díla byla zesměšňována na nacisty uspořádané výstavě „Entartete Kunst“. Blíže jsou osudy obou malířů v této době i tato výstava více rozpracovány v samotné práci.²

Po výtvarné stránce můžeme také nalézt podobné rysy. Tak kupříkladu oba umělci velice respektovali Edvarda Muncha a v rané tvorbě se jím nechali inspirovat.³⁴ Později byli oba zařazováni mezi expresionisty, přestože oběma přišlo toto označení příliš úzké a sami by se takto

1 LACKNER 1992, 14

2 CAMHI 2003, 52

3 SCHRÖDER 1991, 14

4 LACKNER 1992, 6

neoznačili.⁵⁶ Rozhodně v neposlední řadě je také potřeba zmínit velkou pestrost témat, která během svého života zpracovávali. Oba se v krajinomalbách zabývali městskými vedutami i zobrazením člověkem nedotčené krajiny či přírodních živlů, oba malovali portréty i autoportréty, oba se zabývali akty i alegorickými obrazy. Ostatně Stephan Lackner ve své publikaci o Beckmannovi ne náhodou napsal: „Jeho (Beckmannově) tématické rozmanitosti se přibližuje snad jen Kokoschka.“⁵⁷ Tento rys jejich tvorby je pro celou bakalářskou práci velmi důležitý, protože právě tématická rozmanitost jejich děl umožňuje srovnání ve více oblastech jejich tvorby.

Smyslem této bakalářské práce je tedy porovnat pražskou exilovou tvorbu Oskara Kokoschky a amsterdamskou exilovou tvorbu Maxe Beckmanna. Srovnání se týká především výběru námětů, případně jejich výtvarného ztvárnění. Pokusím se najít odpověď na otázku, jak ovlivnil a změnil díla obou umělců život v exilu, stejně jako politická situace v druhé polovině třicátých let a hrozba války. Zároveň se pokusím odpovědět na otázku, jestli jsou tyto změny u obou umělců podobné, nebo jestli tyto dramatické události zapůsobily na dílo obou umělců rozdílným způsobem.

V práci budu postupně srovnávat krajinomalby, autoportréty a alegorické malby. Ve všech těchto tématických okruzích vzniklo u obou umělců dost děl na to, aby se mezi nimi mohly hledat společné rysy, stejně jako odlišnosti, které poukazují na rozdílné vnímání osobní situace či stavu společnosti.

Ještě bych chtěl zmínit, že z důvodu přesnějšího a objektivnějšího srovnání jsou víceméně objektem srovnání pouze díla, které Kokoschka vytvořil v Praze, ne již díla vzniklá ve Velké Británii. U Beckmanna jsou převážně zmíněna díla, která vznikla v amsterdamském exilu do vypuknutí války, přesněji do anexe Nizozemí Německem. Důvod je ten, že by bylo nesmyslné srovnávat situaci Kokoschky v svobodné Velké Británii s Beckmannovou situací v okupovaném Nizozemí.

5 LACKNER 1992, 6

6 KOKOSCHKA 2000, 6

7 LACKNER 1992, 6

II. Přehled literatury

O Beckmannovi i Kokoschkovi vznikla celá řada článků, monografií i výstavních katalogů. Co je však poměrně problematické pro studium jejich děl, je fakt, že pouze málokteré z nich vznikly v češtině či do ní byly přeloženy. Tento problém je pak ještě patrnější u Beckmanna než u Kokoschky.

Mezi důležité publikace, které pojednávají o Beckmannově díle a které byly přeloženy do češtiny, bych zařadil nevelkou monografii Stephana Lacknera nazvanou jednoduše *Max Beckmann*. Tato knížka vyšla v češtině v roce 1992 a přestože není rozsahem příliš veliká, jsou v ní objevené informace. Stephan Lackner byl totiž dlouholetým Beckmannovým přítelem, během exilu ho finančně podporoval a byl také sběratelem malířových děl. Nepřekvapí proto, že Stephan Lackner je skutečně odborníkem na Beckmannovu tvorbu a celkově napsal o tomto malíři několik monografií a často přispíval do katalogů vydaných ku příležitosti Beckmannových výstav. Další důležitou publikací, která vyšla v češtině, je *Divadlo skutečnosti*. Jedná se o výběr z knížky *Die Realität der Träume in den Bildern*, za kterým stojí Stanislav Kolíbal. Tato knížka obsahuje různé Beckmannovy přednášky, dopisy a proslovy, a nabízí proto důležitý náhled na Beckmannovu osobu.

Jak již bylo řečeno, o Kokoschkově tvorbě, zřejmě i kvůli jeho úzkému vztahu k Čechům a Praze, vzniklo více publikací přeložených do češtiny či přímo českými autory sepsaných. Za nejdůležitější publikaci, která vyšla v češtině a která dokáže nejvíce přiblížit Kokoschkovu osobnost, považuji jeho vlastnoručně sepsaný životopis *Můj život*, který byl v češtině vydán v roce 2000. Důležité monografie o Kokoschkově díle napsal Jan Marius Tomeš, nejdříve v angličtině vyšlou publikaci *The artist in Prague*, a poté již v češtině vydanou monografii *Oskar Kokoschka z roku 1988*. Za důležité v češtině vydané dílo bych ještě označil katalog k výstavě *Oskar Kokoschka: Wien Praha*. Tuto výstavu uspořádalo v roce 1997 Egon Schiele Centrum v Českém Krumlově a stať v katalogu k ní měl i Werner Haftmann, důležitý německý historik umění a bývalý ředitel Nové národní galerie v Berlíně. Ještě bych chtěl zmínit knihu Břetislava Palkovského, Kokoschkova tchána, kterému již v roce 1958 vyšla monografie *Oskar Kokoschka*.

Ze zahraniční literatury jsou pro zpracovávané téma stěžejní dvě publikace. Jedná se o katalogy k výstavám, které jsou věnovány právě exilovému období obou tvůrců. U Beckmanna se jedná o katalog k výstavě *Max Beckmann: Exil in Amsterdam*, což byla výstava z roku 2007, která se uskutečnila v Mnichově a Amsterdamu. Editorkou velkého, 437-ti stránkového katalogu k němu je Carla Schulz-Hoffmann, která ostatně přispívala i do mnoha dalších děl o Beckmannově tvorbě.

Nejdůležitější publikací zkoumající Kokoschkovu exilovou tvorbu i jeho život v exilu je katalog k výstavě, jež se uskutečnila v Bielefeldu roku 1994-95: *Oskar Kokoschka*,

Emigrantenleben: Prag und London 1934 – 1953. Editorkou tohoto 318ti stránkového katalogu je Jutta Hülsewig-Johnen.

Z další literatury bych chtěl ještě zmínit dvě publikace věnované Beckmannovi jakožto krajináři, protože přestože krajina pro něj byla důležitým motivem, v literatuře jí příliš prostoru věnováno není. Publikací, která se toto snaží změnit, je katalog k výstavě *Max Beckmann – Landschaft als Fremde* z roku 1998, jehož editorkou je Ortrud Westheider. Další publikací zabírající se Beckmannem jakožto krajinářem je disertační práce na kolínské univerzitě, již napsala Susanne Rother a která vyšla roku 1990 knižně v Mnichově, a to sice *Beckmann als Landschaftsmaler*.

Z důležitých publikací o Kokoschkově tvorbě a životě v exilovém období bych uvedl ještě společné dílo Glorie Sultano a Patricka Werknera *Oskar Kokoschka: Kunst und Politik 1937–1950*. Jak je již z názvu patrné, kniha se zabírá politickou situací ve zkoumaném období a Kokoschkovou reakcí na ni. A ještě bych nerad zapomněl na rozsáhlou monografii Heinze Spielmanna *Oskar Kokoschka : Leben und Werk* z roku 2003, která se sice speciálně nezaobírá exilovým obdobím, ale díky své podrobnosti a rozsahu nabízí dosti informací i o něm.

III. Vliv exilu na volbu námětů a technického zpracování krajinomaleb

3.1 Volba konkrétního města pro exil

Výběr konkrétního místa pro exil byl velice důležitý právě pro tvorbu krajinomaleb. U Kokoschky byl v tomto směru ještě zásadnější než u Beckmanna, ale i u Beckmanna sehrál důležitou roli. Následující podkapitola proto stručně charakterizuje důvody pro výběr konkrétního města a přímé okolnosti odchodu. Zároveň také upozorňuje na rozdílné sebevnímání obou umělců v nové zemi a na plány odejít do exilu do jiné země.

3.1.1 Kokoschkovy důvody vedoucí k hledání útočiště v Praze

Přestože Kokoschkův příjezd do Prahy roku 1934 byl pro něj vůbec prvním navštívením tohoto místa,⁸ nebyla pro něj Praha úplně cizím městem, ke kterému by neměl žádná pouta. Kokoschkova rodina totiž z Prahy pocházela. Ještě pro jeho otce byla Praha rodným městem a předkové z otcovy strany měli na Příkopech zlatnictví. Kokoschkův dědeček, také zlatník, byl v šedesátých letech 19. století v kontaktu s pražskou uměleckou elitou. Osobně se znal například s Mánesem a Purkyněm. Quido Mánes namaloval jeho portrét.⁹ V neposlední řadě je také třeba zmínit, že v Praze bydlela Kokoschkova sestra se svým mužem. Ostatně právě k té se roku 1934 vydal.¹⁰ Osobní pouta k hlavnímu městu se ještě utužila, když v Praze poznal svoji nastávající, Oldu Palkovskou.¹¹

Můžeme vidět, že osobních vazeb k Praze měl Kokoschka hodně. Bezprostředních důvodů, proč se nakonec do Prahy skutečně vydal, je také více. Například pomohl své sestře zařídit operaci, kterou nutně potřebovala.¹² Své bývalé drážďanské žákyni Hildě Goldschmidtové zase napsal „Dnes jedu na deset dnů do Prahy, abych se podíval, jestli bych tam nemohl vydělat peníze.“¹³ Je vidět, že bezprostřední motivace k cestě do Prahy spočívala jak v důvodech rodinných, tak i materiálních.

Je potřeba také říci, že Praha byla pro exulanty v těchto pohnutých dobách velice příhodným místem. Jazyková bariéra byla malá, neboť německá menšina tvořila více než dvacet procent

8 SPIELMANN 2003, 308

9 TOMEŠ 1967, 12

10 SULTANO 2003, 122

11 TOMEŠ 1967, 12

12 KOKOSCHKA 2000, 214

13 KOKOSCHKA/SPIELMANN 1985, 7

obyvatelstva a němčina tak byla v zemi všeobecně známa.¹⁴ Podstatné však také bylo, že uprchlíci z Rakouska a Německa zde měli velice dobré podmínky i po stránce kulturní. V zemi byly k dostání i německé noviny a pořádaly se různé přednášky v německém jazyce. Toto také určitě byly důvody, které Kokoschka zvažoval, když se rozhodoval, jestli v Praze zůstane.

Když přijel umělec do Prahy, byl na vrcholu svých tvůrčích sil. Měl již za sebou spoustu dokončených městských vedut a s tím spojené zkušenosti s vytvářením tohoto typu obrazů.¹⁵ To se odráží v tom, že obrazy Prahy mají jak vysokou výtvarnou, tak i značnou výpovědní hodnotu o umělcově prožívání těchto časů.

Důležité také je, že Kokoschka si skutečně k Praze vytvořil určitý citový vztah. To má za následek to, že pražské veduty hrály v Kokoschkově exilové tvorbě mimořádně důležitou roli. Za čtyři roky pobytu v Čechách jich vzniklo šestnáct.¹⁶ Ostatně Kokoschka sám potvrzuje, že si Prahu oblíbil, když ve své autobiografii píše: „Prahu jsem měl rád.“¹⁷

Nyní nastává otázka, jestli podobným způsobem vnímal Beckmann Amsterdam..

3.1.2 Beckmannovy důvody vedoucí k hledání útočiště v Amsterdamu

Beckmann s manželkou odjel do Amsterdamu 19. července 1937. To bylo den poté, co měl Hitler projev při příležitosti otevření Domu německého umění v Mnichově. Hitler byl v tomto projevu vůči avantgardním umělcům obzvláště nevybíravý. Otevřeně jim hrozil sterilizací či vězením. Toto mohla být poslední kapka, která přiměla Beckmanna opustit Německo.¹⁸

Jedním z důvodů, proč si vybrali Amsterdam, byl ten, že Beckmann měl k Amsterdamu určité osobní vztahy. Sestra Beckmannovy manželky, Hedda Schoonderbeek, byla v Amsterdamu provdána za varhaníka.¹⁹ Hedda manželský pár na cestě do Amsterdamu doprovázela.

Je celkem zvláštní, že Beckmann se Amsterdamem během svého exilového období nijak zvlášť po výtvarné stránce nezabýval. V jeho předchozí tvorbě totiž hrají obrazy s tématy měst nezanedbatelnou roli. Vznikla pouze tři plátna zobrazující Amsterdam, ani jeden z těchto obrazů ale není čistou krajinomalbou. U těchto obrazů je téma jiné než krajina samotná. Město samo zde slouží pouze jako pozadí. Například na obraze *Genius* je hlavním motivem obchod s brýlemi, na kterém Beckmanna zaujal jeho název.²⁰ Na dalším obraze, *Dřevěný most*, je pak hlavním tématem samotná cesta přes dřevěný most, město zde tvoří pouze pozadí.²¹ Přitom Amsterdam byl v první polovině

14 HAFTMANN 1994, 31

15 TOMEŠ 1967, 13

16 SPIELMANN 2003, 308

17 KOKOSCHKA 2000, 219

18 LACKNER 1992, 65

19 SCHMIDT 1984, 461

20 ROTHER 1990, 109

21 Ibidem

dvacátého století německými malíři zobrazován poměrně často. Za všechny můžeme zmínit například Maxe Liebermanna či Carla Grossberga.²² Je možné, že nezáměr více se zaobírat Amsterdamem souvisí také s tím, že toto město nebylo pro Beckmanna vytouženým cílem pro emigraci. Tím byla Paříž či Amerika. Proto také například Paříže namaloval Beckmann pět obrazů. Zobrazováním určitých krajin či měst si totiž Beckmann často kompenzoval nemožnost osobně je navštívit, k tomu viz níže.

Jak již bylo řečeno, město, ve kterém chtěl Beckmann původně najít útočiště na delší dobu, byla Paříž. Beckmann přemýšlel o vystěhování se z Holandska do hlavního města Francie velice reálně. Toto dokládá například to, že v Paříži měl dokonce od října 1938 pronajatý byt.²³ Dalším důkazem pro toto tvrzení jsou i dopisy, které psal Stephanu Lacknerovi: „Jistě půjdu do Paříže, abych zde mohl vyvinout novou a intenzivní sílu, počemž mě vezme Francie do svých mateřských rukou.“²⁴ Z úryvku dalšího dopisu z 22. května 1939 zase vyplývá, že Beckmann plánuje ještě dva a půl měsíce zůstat v Amsterdamu, poté se chce přesunout do Paříže.²⁵ Ovšem když Lackner po válce zpětně vzpomíná na situaci v Paříži, je jasné, proč Beckmann s definitivním přesunem do tohoto města váhal. Situace zde byla pro německého umělce a německé umění krajně nepříznivá. Němečtí emisaři v této době ve Francii štváli proti modernímu německému umění, které bylo dle nich zdegenerované. Na Beckmannovi jim vadilo jak jeho umění samotné, tak také fakt, že z Německa uprchl. Francouzi se zase v tomto období obávali tajných německých špiónů. Tento strach vedl k tomu, že měli averzi vůči všemu, co pocházelo z Německa. Do této skupiny pro ně bezesporu patřil i Beckmann a jeho umění. Také bylo stále těžší získat ve Francii povolení k pobytu.²⁶ Definitivně pak plány na přesun do Paříže ztroskotaly, když vypukla v září 1939 válka, a Beckmann, do té doby zvyklý často cestovat, zůstal uvězněný v Holandsku.

3.1.3 Sebechápání obou autorů v exilu

Můžeme tedy vidět, že některé okolnosti, které provázely situaci v novém exilovém městě, jsou u obou umělců podobné. Například oba měli určité personální vazby k místu, kam se přestěhovali. Dále bylo řečeno, že Beckmann toužil prakticky do poslední možné chvíle Amsterdam opustit. Rovněž Kokoschka se na počátku svého pobytu v Praze zabýval myšlenkami na odchod jinam. Sám neměl původně určitou představu, jak dlouho bude chtít v Praze zůstat.²⁷ Tyto dva zmíněné rysy jsou ovšem jedněmi z mála, které jsou pro okolnosti exilu pro oba umělce společné.

22 ROTHER 1990, 109

23 LACKNER 1984, 152

24 Idem, 153

25 Ibidem

26 Idem, 147

27 SPIELMANN 2003, 308

Rozdílným a zásadním rysem vidím pak to, že Kokoschka si v Praze rychle zvykl a chtěl zde již definitivně od jara 1935 na delší dobu zůstat, kdežto Beckmann až do vypuknutí války toužil Amsterdam opustit. Poté to již nebylo možné.

K tomu, že si Kokoschka v Praze tak zvykl, jistě přispělo například i udělení československého pasu Masarykem či velký zájem o jeho práci ze strany pražské odborné veřejnosti. Menší roli, ale ne nepodstatnou, sehrála také přítomnost dalších rakouských a německých exulantů v zemi. S některými z nich, například s Carlem Husserlem, se Kokoschka osobně přátelil.²⁸

Beckmann naopak neměl v exilu takové dobré postavení. Je také potřeba vidět, že Beckmann byl již při odchodu z Německa dost omezován. Například nemohl si s sebou vzít víc peněz než pouhých deset marek.²⁹ I tyto podmínky přispěly k tomu, že Beckmann se rozhodně považoval za uprchlíka více než Kokoschka, který sám sebe za něj nikdy nepovažoval.³⁰ Toto sebevnímání v nové životní situaci potom ovlivňuje díla obou umělců.

3.2 Reflexe pozitivních pocitů v exilových krajinomalbách obou autorů

Krajinomalby vznikaly u obou umělců po celou dobu exilu. Je však důležité, že se ve velké míře nejednalo o krajinomalby realisticky pojaté. Jednalo se o krajinomalby provedené v tradici romantismu, kdy krajina byla prostředkem k vyjádření vnitřního prožívání umělce, ne k přesnému zobrazení reality. V některých obrazech jsou poté znát jasně expresionistické rysy, kdy podoba předlohy je na plátně zdeformována tak, aby obraz co nejlépe odrážel vizi a pocity svého tvůrce. A právě to, co stojí za definitivní podobou obrazu, tedy prožívání a pocity, může být předmětem srovnání.

Tato podkapitola konkrétně pojednává o prvních krajinomalbách v exilu, které právě díky odrazu prožívání umělců v této době nesou podobné rysy. Zároveň se zabývá i pozdějšími díly s podobným vyzněním.

3.2.1 Kokoschkovy obrazy Prahy

Kokoschka začal malovat Prahu prakticky hned po svém příjezdu. S hledáním vhodných míst k malování města a s vyjednáváním s jejich majiteli o jejich zapůjčení Kokoschkovi pomáhal Hugo Feigl, pražský obchodník s obrazy.³¹ Jako první vznikl obraz zobrazující město od Strahova.

28 SPIELMANN 1994, 179

29 LLOYD 2003, 185

30 SPIELMANN 2003, 309

31 KOKOSCHKA 2000, 222

Kokoschka si nevybral pohled na nějaké reprezentativní budovy na Hradčanech či na Václavském náměstí, vybral si místo, které mu nabízelo pohled na město skoro až z „ptačí perspektivy.“³² Ve výběru pohledu je určitá změna vůči dřívějším obrazům měst, například Madridu či Avignonu, kde se zaměřil právě na reprezentativní budovy.³³ Výjev je osvětlen teplým světlem, město působí v množství zeleně jakoby zasazené do nějaké zahrady. Přes jasnost a bezstarostnost obrazu z něj můžeme cítit i jistou melancholii, Kokoschkou spíše viděnou než cítěnou.³⁴ Přesto v obraze převládá spíše radost z prozkoumávání nového, ze znovu získané svobody a odchodu z omezené, nebezpečnými ideologiemi ohrožené Vídně. Sám Kokoschka tehdy napsal v tomto období žákovi Friedrichovi Karlovi Gotschovi: „Vídeň je jako trest, a já ještě nikdy tolik netrpěl jako poslední rok. Všechno se spojilo dohromady, aby mi pomohlo, a dodalo mi energii konečně z tohoto úzkého a malého světa odejít.“³⁵

Ve velkém souboru šestnácti obrazů Prahy nepůsobí všechny takto bezstarostným a odlehčeným dojmem. Mnohé z nich mají naprosto opačné vyznění. Například již pátá veduta, *Praha od Kramářovy vily*, je zbavena jakéhokoli náznaku sentimentu a uvolnění. Ovšem již další dva obrazy Prahy jsou svěží, jasné, skoro jakoby akvarelem vytvořené. Vznikly také až několik měsíců po zmiňované malbě.³⁶ Další takovéto uvolněné obrazy Prahy Kokoschka namaloval ke konci svého pobytu v tomto městě. Vyznačují se „zklidněním, dokonce zvláštní prostotou v námětu, v kompozici, v obsahu. Jsou napsány někde lehkým, jinde ostřejším staccatovým rytmem štětcového rukopisu, blíží se dokonce náčrtovosti.“³⁷

Je otázkou, kde se u Kokoschky vzala motivace k vytvoření těchto obrazů. Možná šlo o snahu vymanit se zobrazováním ideálních, příjemných krajinomaleb z těžkostí dobových reálií. To by ostatně byl přístup, který můžeme najít i u Beckmanna, viz níže. Na druhou stranu si myslím, že u Kokoschky můžeme hledat motivaci i v něčem jiném. Jde o to, že jeho osobní situace nebyla během pražských dnů většinou až tak zoufalá, jak by se mohlo zdát. Kokoschka by mohl malovat uvolněně proto, protože se skutečně dobře a uvolněně cítil. Tuto myšlenku ostatně částečně potvrzují i slova Edith Hoffmann, podle níž mohl být čas strávený Kokoschkou v Praze nejšťastnějším v jeho životě³⁸

32 SPIELMANN 2003, 309

33 Ibidem

34 Ibidem

35 Ibidem

36 Idem, 311

37 TOMEŠ 1988, 60

38 TOMEŠ 1967, 13

3.2.2. Beckmannovy obrazy Paříže a jižních krajin

Jak již bylo řečeno, Beckmann se na počátku svého exilového období zabýval výtvarně nikoliv Amsterdamem, ale Paříží. Zde je důležité zmínit podstatný rys Beckmannovy exilové krajinomalby. Tím je, že se Beckmann často právě prostřednictvím krajinomalby snažil vymanit z tíživé reality, která ho obklopovala. Obrazy krajin vzniklé v exilovém období působí často velice klidně, idylicky. Spíše sporadicky se v tomto období setkáme s dramatictějšími krajinnými kompozicemi. Rozhodně je v Beckmannově tvorbě těchto let nenalezneme tak často jako v předexilovém období. Jak již bylo řečeno, jedním z důvodů, proč během exilové tvorby vzniklo právě velké množství krajinomaleb, je, že Beckmann si jejich tvorbou kompenzoval nemožnost volného cestování. Jak moc mu volnost pohybu chyběla, dokládá i to, že i když cestoval pouze v rámci Holandska, snažil se jezdit vlaky, které poté pokračovaly dále na Paříž či Brusel. To mu alespoň dávalo pocit, že jede někam do dále.³⁹ Zároveň Beckmann tvořil tyto obrazy z paměti, a i vzpomínky na šťastnější léta mu pomáhaly překonat současné komplikované období. V největší míře to platí pro obrazy jižních krajin, které vznikly v exilu. Ovšem obrazy z jihu Evropy nejsou jedinými nositeli výše zmíněného zklidnění v rámci krajinomaleb. Malby Paříže z počátku amsterdamského období jsou jedněmi z prvních děl dokládajících tuto změnu. Tyto obrazy již nemají nic společného, dle Susanne Rother, s „kriticko-konstruktivním vyrovnáváním se s Paříží jakožto s uměleckou metropolí světa, jež se odráží na dřívějších obrazech Paříže.“⁴⁰ Tuto myšlenku můžeme chápat tak, že dřívější obrazy Paříže se více zaměřovaly na formální stránku obrazu. Beckmann přistupoval k Paříži jako k městu, které zobrazilo nepočítaně významných umělců před ním. Sám se poté snaží svými obrazy přidat svůj vlastní, originální přínos k takto často ztvárňovanému motivu. U obrazů Paříže z exilového období je však tento přístup zcela změněn. Beckmann se stává v těchto obrazech daleko sentimentálnějším.

Jako příklad můžeme vzít Beckmannův obraz *Sacre-Couer ve sněhu*, jasně inspirovaný obrazem Maurice Utrilla *Sacre-Couer de Montmartre et Rue Saint Rustique*. Beckmannův obraz přes neúměrně předimenzované budovy nepůsobí stísněně či nepříjemně. Díky vyvážené barevné kompozici dosáhl Beckmann harmonického, klidného, i když trochu melancholického dojmu.⁴¹ Ostatně podobně působí i Utrillovy obrazy, kterými se Beckmann v tomto případě inspiroval. Všechny Beckmannovy obrazy Paříže vznikly na počátku jeho exilového období, do roku 1939.⁴²

Obrazy Paříže však nejsou jedinou skupinou krajinomaleb vzniklou v exilu, která působí pozitivně a velice uvolněně. Tím narážím na soubor obrazů jižních krajin. Tyto obrazy vznikly ze

39 LLOYD 2003, 191

40 ROTHER 1990, 91

41 Ibidem

42 Idem, 92

vzpomínek na cesty, které Beckmann podnikl před definitivním uzavřením hranic. Roku 1938 jel se Stephanem Lacknerem, který ho finančně podporoval, do Bandolu v jižní Francii. Na počátku následujícího roku pak strávil Beckmann několik týdnů i se svojí ženou Quappi v jihofrancouzských lázních Cap Martin. To, že tyto cesty byly pro Beckmanna velice důležité, dokládá dopis, který poslal po své cestě do Cap Martin Stephanu Lacknerovi: „Cap Martin mi udělal báječně a všechny moje nervy a nápady znovu vybarvil. Na mysli mi vytanuly nové věci a budu mít dvacet let co dělat, abych je všechny zrealizoval.“⁴³ Ostatně to, jak moc důležitá a osvěžující byla pro Beckmanna cesta na jih Francie, dokládá i další dopis. Tento dopis, adresovaný I. B. Neumannovi, napsal Beckmann také po návratu z cesty uskutečněné roku 1939: „Měl jsem vám již dříve odpovědět, ale byl jsem nabrat opět dech v Cap Martin na Azurovém pobřeží. Tam jsem na vše zapomněl, tak krásné to bylo. Na jihu jsem nabral nové síly do práce a pro mě samotného překvapující produktivitu.“⁴⁴

V obrazech inspirovaných těmito cestami se pak odráží Beckmannova touha po svobodě a volnosti. Beckmannovi byly jižní krajiny připomínkou období, kdy mohl volně cestovat. To bylo v protikladu k jeho situaci, která nastala po vypuknutí války, tedy pár měsíců po poslední cestě do Francie. Poté mohl cestovat pouze po Holandsku. Navíc i v této zemi se díky válce postupně zmenšovalo území, po kterém se mohl volně pohybovat. Například byla uzavřena pláž, kterou dříve častěji navštěvoval.⁴⁵ A právě v tomto složitém období vzniká většina obrazů s motivem francouzských letovisek. Obrazy z jižních krajín pro něj také byly již od dvacátých let symbolem pro prostorovou rozlehlost, přičemž tento symbol se postupem času stále zřetelněji měnil ve výtvarné synonymum pro svobodu či touhu po ní.⁴⁶ Z obrazů, pro které je výše zmíněné typické, můžeme jmenovat například *Mořskou krajinu se starým zámekem a agávami* z roku 1939, *Malou krajinomalbu z Bandolu* z roku 1938, či obraz *Krajina Velké Riviéry* z roku 1940.

Ovšem je zajímavé, že i v obrazech plných pozitivní atmosféry a vzpomínek na lepší dny se najdou odkazy na aktuální malířovu situaci. Například již roku 1938, po předposledním předválečném výletu na jih Francie, vznikl obraz *Pláž s čluny na Riviéře*. Opět se jedná o poklidné zobrazení přímořského výjevu. Tentokrát je to pláž, na níž v hojném počtu stojí různé druhy člunů, ale na moři se nenalzá ani jeden. Nina Peter se k obrazu vyjadřuje v tom smyslu, že moře lze vzít jako symbol svobody, nekonečného prostoru. Člun stojící těsně před ním je pak symbolem neschopnosti dosáhnout moře, neschopnosti dosáhnout této svobody. Je tedy jasnou paralelou k situaci člověka, který byl celý život zvyklý cestovat a volně se pohybovat, ale nyní je mu toto

43 LACKNER 1984, 153

44 BECKMANN 1984a, 285

45 ROTHER 1990, 93

46 Ibidem

odebráno a on musí zůstat na, pro něj stísněném, prostoru k životu.⁴⁷

Další krajinomalbou, která svojí symbolikou plně reflektuje Beckmannovu touhu po větší svobodě a volnosti, je obraz *Krajina Velké Riviéry* z roku 1940. Opět se jedná o zobrazení příjemné letní krajiny. Je zde však několik zajímavých detailů. Většina předmětů, například lodě na moři, menší skála v levé části obrazu, listy rostlin, je nasměrováno tak, aby poukazovaly na vzdálený ostrov na obzoru. Ten se tak stává určitým kompozičním středem obrazu.⁴⁸ Důležité také je, že moře na obzoru má podobnou barvu jako oblačné nebe nad ním. Tím se ztrácí hranice mezi mořem a nebem. Chceme-li se na moře dívat jako na symbol nekonečnosti a dálek, je tímto tento pohled ještě více zdůrazněn. Zajímavý je také kus papíru, který leží přehnut přes zábradlí v prvním plánu obrazu. Jsou na něm jasně rozpoznatelná písmena "LETEMP," které je, dle Susanne Rother možné doplnit na "LE TEMPS."⁴⁹ Do výkladu obrazu tak zasahuje další činitel, a to sice čas. Celkově lze tedy tyto souvislosti vyložit tak, že autora obrazu od cíle dělí jak samotná vzdálenost, tak také čas. Přeneseně řečeno čas, jenž bude muset uplynout, než Beckmann bude moci opustit svůj amsterdamský exil a opět volně cestovat.

3.2.3 Srovnání

Shrnutím výše zmíněného zjistíme určitou paralelu mezi prvními exilovými krajinomalbami Kokoschky a Beckmanna v tom směru, že oba se skutečně po výtvarné stránce zaobírali místy, ve kterých se plánovali na určitou dobu usadit. Důležité však také je, že skutečně tyto obrazy mají podobné vyznění, které je patrné z výtvarného zpracování obrazů. Tímto vyzněním myslím určitou lehkost, uvolněnost, ale i melancholii, která je znát z těchto obrazů. Ostatně to, že oba očekávali ve svých nových domovech ulehčení životní situace, vyplývá nejen z logiky věci, ale i z výše citovaných dopisů. A toto očekávání se poté u obou umělců promítá do výtvarného ztvárnění těchto měst.⁵⁰

Dalším důležitým rysem je, že krajinomalby s pozitivní atmosférou vznikaly u obou umělců po celou dobu exilu. Jiný je však důvod jejich vzniku. U Kokoschky reflektovaly opojení sluncem zalitým městem či odrážely umělce vnitřní pohodu. U Beckmanna tomu bylo jinak. Jejich tvorba byla kompenzací nemožnosti volného cestování, byla snahou alespoň výtvarně se dostat ze zajetí exilu a byla mu připomínkou šťastnějších dob.

Přestože tedy některé obrazy obou umělců mohou působit podobným dojmem, podobnou atmosférou, důvody jejich vzniku jsou značně odlišné.

47 PETER 1998, 51

48 PETER 1998, 46

49 ROTHER 1990, 95

50 U Kokoschky zde samozřejmě není myšlena celá série pražských obrazů, ale pouze několik prvních pláten.

3.3 Krajinomalby reflektující těžkou osobní situaci malířů a celospolečenskou krizi

Již bylo naznačeno, že ne všechny obrazy Prahy od Kokoschky působí uvolněně a pozitivně. To samé se dá říci o některých krajinomalbách Beckmanna. Tyto obrazy skutečně jasně dávají odpověď na otázku, proč jsou oba malíři zařazováni do expresionistického směru. O konkrétních obrazech, pro které toto platí, pojednává tato podkapitola.

3.3.1 Kokoschkovy obrazy Prahy s fatalistickým vyzněním

Jako krajinomalba, u níž je skutečně míra expresivity značná, byla výše zmíněna *Praha od Kramářovy vily*. Tento obraz popisuje Hanz Spielmann takto: „Zdá se, z pohledu, jenž Kokoschka použil, jako by se město v bledě červeném večerním světle hroutilo do temnoty. Proti poslednímu světlu vzpírají se siluety špiček věží kostelů a Svatovítského chrámu, jako výrazné symboly čnicí nad spletí domů. Slunce, které právě zachází, vytváří na horizontu, na mracích a na Vltavě prchlavé odlesky. Kokoschka nenamaloval pouze vyobrazení města v tmavém období, zobrazil snovou vizi plnou temných tušení.“⁵¹

Tento obraz není rozhodně jediným obrazem Prahy, který město zobrazuje poměrně dramaticky. Jako další příklad můžeme zmínit obraz Prahy z roku 1936, který je nyní ve Washingtonu. Kokoschka se zde stává, dle historika umění Jana Tomeše, „jedním ze zákonodárců výrazové malby, klasikem expresionismu, malířem vnitřní vize.“⁵² Ostatně tento obraz je Tomešem vůbec považován za nejkvalitnější dílo z celé série obrazů Prahy.⁵³

Historik umění Werner Haftmann se k této skupině obrazů vyjádřil zase takto: „Tyto obrazy Prahy jsou neklidně rozpořbované, nad městem temné nebe, jakoby se malíř ze strachu zamiloval do této krásy, která je ohrožená dobovým zmatkem. Praha zůstane v jeho fantazii jako památka hořícího města, v němž značná část starého západního světa zaniká.“⁵⁴

V souvislosti s plným pochopením výše uvedených citátů je potřeba si uvědomit, že přestože obrazy vznikly ještě v Čechách v relativně klidné době, na konci roku 1934, Kokoschka již pocítil problémy spojené s nedemokratickými režimy v Rakousku a Německu. S obavami pozoroval rostoucí zbrojení ve svém rodné zemi.⁵⁵ Z Vídně odcházel také za poměrně dramatických událostí. Byl svědkem krvavých rozbrojů mezi Heimwehrem a Schutzbundem, tedy polovojenskými

51 SPIELMANN 2003, 310

52 TOMEŠ 1988, 60

53 Ibidem

54 HAFTMANN 1994, 29

55 Idem, 28

skupinami nacionalistů a sociálních demokratů.⁵⁶ Měl v té době také osobní problémy. Již roku 1933 bylo pět jeho obrazů odstraněno z drážďanských uměleckých sbírek, tedy z města, v němž také určitou dobu pobýval. Je tedy nasnadě, že poměrně silně cítil potíže soukromého i veřejného rázu, které přinášela nastupující totalita. Ostatně na Kokoschku také počátkem roku 1935 dolehla zničující letargie,⁵⁷ a i na dopisy reagoval pouze tehdy, když ho k tomu donutila příprava výstavy. Malovat poté začal až později na jaře, slovy Heinze Spielmanna „až když dny byly světlejší a stromy se zazelenaly.“⁵⁸

Dále je potřeba pochopit, že pro Kokoschku byla Praha i určitým symbolem. Symbolem multikulturního města, jehož historie a současná podoba je výsledkem snažení mnoha pokolení umělců a intelektuálů různých národů. Ostatně sám se k tom vyjadřuje ve stati, kterou napsal o českém baroku: „V barokním kostele komponoval Němec hudbu, Čech stavěl varhany, Ital pracoval na štuku na stropě, rakouský malíř maloval, španělští židé tkali, vyšívali nebo kovali zlatý tabernákl, architekti ze Saska navrhovali budovy, francouzští řezbáři slonoviny soupeřili s tyrolskými sochaři.“⁵⁹ Musíme tedy chápat zobrazení Prahy v dramatickém prostředí, symbolizujícím obavy o budoucnost, v širším kontextu. Nejde tedy o to, že by se jednalo pouze o město samotné, ale v ohrožení vidí Kokoschka evropskou kulturu jako celek. Toto pojetí se nakonec projevuje i v úplném závěru malířova pražského pobytu. Kokoschka totiž ve svých pamětech píše, že když odlétával z Prahy směr Londýn, přišlo mu, že v světle zapadajícího slunce osvětlené Vltavě vidí poslední hodinku Evropy.⁶⁰

Jak se tedy Kokoschkovi povedlo zobrazit Prahu ve dvou tak rozdílných polohách? Na jedné straně obrazy impresionisticky, uvolněně laděné, na druhé pak malby temné vize předpovídající smutnou budoucnost. Částečně dává odpověď sám malíř, když vezmeme jeho větu: „Moje krajina je kus mého já.“⁶¹ Tato slova můžeme dle mého chápat tak, že psychické rozpoložení, jako například obavy, strach, či naopak víra v budoucnost a dobré rozpoložení umělce ovlivňovaly výslednou podobu jeho díla. Koneckonců jak Beckmann, tak Kokoschka jsou přiřazováni k expresionismu, pro který je zásadním rysem přenášení vlastních pocitů a nálad do díla samého. Tím by se dalo vysvětlit to, že jednotlivé Kokoschkovy obrazy Prahy mají často naprosto různé vyznění. Krajinomalba zkrátka nebyla prostým zobrazením reality, ale determinovalo ji vnitřní prožívání umělce. Pěkně to vyjadřuje ve svém článku Jutta Hülsewig-Johnen, která píše: „Změny, které se v obrazech projevují, nejsou samozřejmě změny motivu. Objektívni podmínky zůstávají při každém pohledu přes Vltavu z okna nebo z balkónu ateliéru na břehu řeky v zásadě stejné. Světelné podmínky, atmosféra města a

56 VEBER 2002 524

57 SPIELMANN 2003, 310

58 Ibidem

59 Idem, 309

60 KOKOSCHKA 2000, 219

61 PALKOVSKÝ 1958, 16

řeky se opakují v cyklu dnů a v ročních obdobích, obrazy samé se ale neopakují. Změny, které se v nich odrážejí, se uskutečňují díky subjektivnímu vnímání, jsou to změny subjektivního prožitku, které se ve ztvárněném obraze objektivizují. Individuální prožitek vizuálního zážitku je ale vždy nový, vytvořený bez souvislosti a bez odkazů na dřívější prožitky toho samého.⁶²

Můžeme tedy rozdělit obrazy Prahy do dvou skupin. V první skupině jsou ty, které vznikají bez nějakých souvislostí k dobovému kulturnímu a společenskému úpadku. Tyto obrazy jsou prosvětlené, pozitivně laděné, ať je to díky opojení jarem či pocitu svobody a volnosti, jenž se dostavil po příjezdu z Vídně. Pro druhou skupinu obrazů slouží tušení politických katastrof jako umělecký stimul. V těchto malbách se pro Kokoschku Praha skutečně stává symbolem evropské kultury, která se řítí do záhuby, zde se skutečně stává „malířem snových vizí.“⁶³

3.3.2 Beckmannovy krajinomalby symbolizující exilovou situaci

Byly tedy zmíněny některé Kokoschkovy veduty, které reagují na složitou dobovou situaci. Je zajímavé, že i u Beckmanna můžeme najít krajinomalby s podobným vyzněním.

Krajiny odkazující na komplikovanost doby tvoří hlavně skupina obrazů od Severního moře. Beckmann k Severnímu moři během svého pobytu v Holandsku jezdil často. O těchto výletech se zmiňoval i ve svých denících.⁶⁴ Cesty na sever však skončily roku 1942, kdy byl z vojenských důvodů přístup k Severnímu moři zakázán.⁶⁵ Na obrazech Severního moře se Beckmann často zabývá přírodními živly, jak dokládá například jeho tématický triptych. Zobrazuje vznik bouřky, bouřku samotnou a poté vyjasnění.⁶⁶

A právě přírodní živly v tomto období často dávají těmto obrazům nádech dramatičnosti, který můžeme pojit s válkou a osobní nelehkou situací malíře. Možná, že takováto interpretace se může zdát dosti účelová a určitým způsobem zjednodušená. Sám Beckmann však nechával na některých svých obrazech symbolické odkazy, které skoro jinou interpretaci nedovolují. Toto se snad nejvíce projevuje na některých obrazech s motivem racků. Obrazů s těmito vodními ptáky vzniklo od roku 1940 do roku 1942 celkově šest.⁶⁷ Jeden z těchto obrazů, *Hnědé moře s racky*, vzniklý roku 1941⁶⁸, zobrazuje například rozbouřené moře a na něm plachetnici, která má již roztrhanou plachtu, přesto se statečně vzpírá divokým vlnám. Trup lodi je vybarven jako holandská vlajka, tedy červená, bílá, modrá. Není těžké vidět v lodi, přestože je již sama trochu poničena,

62 HÜLSEWIG-JOHNEN 1994b, 14

63 SPIELMANN 2003, 310

64 BECKMANN 1984b, 100

65 ROTHER 1990, 100

66 SCHULZ-HOFFMANN 1984, 262

67 ROTHER 1990, 102

68 Ibidem

symbol určitého bezpečí, který poskytuje v dobách bouře - války. Jiný obraz z této série, který dobře ilustruje výše zmíněné, je *Racci v bouři*. I zde může být bouře interpretována jako válka, důkazem proto je holandská vlajka, která se třepotá ve větru. Vlajka také jakoby ptákům přináší bezpečí, alespoň ptáci hledající ochranu na zábradlí pod ní dovolují takovouto interpretaci.⁶⁹ Přítomnost odkazů na holandský exil v těchto obrazech nám umožňuje domnívat se, že i sám Beckmann v těchto zobrazeních shledával určitou paralelu ke své současné situaci.

Jiným zajímavým motivem, který se také vztahuje k obrazům Severního moře a k vyjádření nesvobody, je mříž. Beckmann totiž často používal na těchto obrazech právě pohled skrz mříže a teprve za nimi se rozkládající krajinu. Přičemž právě pohled skrz mříž na širé, k horizontu se rozkládající moře lze do určité míry považovat za symbol pro jeho tehdejší omezení svobody.⁷⁰ Dostí patrné je to na obraze *Ostende*, který vznikl v roce 1932, jako volný, ničím neomezovaný pohled na moře. Během války byl však Beckmannem přemalován, malíř dal do popředí obrazu okno s mříží, a omezil tak volný výhled.⁷¹

3.4 Shrnutí

Pokusíme-li se tedy všechno výše zmíněné shrnout, vyjde nám, že jak pro Kokoschku, tak pro Beckmanna byla malba krajin během jejich exilového období něčím skutečně důležitým. O tom vypovídá mimo jiné velké množství krajinomaleb, které u obou umělců během jejich exilového období vzniklo. Reflektují jak strach o budoucnost, tak naopak i určitou snahu o oproštění se od nepříjemné osobní situace i od problémů společnosti. V neposlední řadě také dávají určitým způsobem nahlédnout do toho, jak oba malíři vnímali svůj exil. Je také důležité podotknout, že oba umělci měli podobně rozsáhlou škálu toho, co chtěli krajinami vyjádřit, přestože Beckmann se na svých obrazech zaobírá daleko větším počtem krajinných motivů.

Najdeme však i určité rozdíly ve výpovědní hodnotě obrazů. Například dal jsem výše do souvislosti Beckmannovy obrazy Severního moře s některými obrazy Prahy od Kokoschky. Určitě srovnání snesou, přesto se dá na nich vyzorovat jistá rozdílnost v obsahu sdělení. Beckmannovy obrazy jsou více osobní, vztahující se na jeho konkrétní situaci. Například zmíněný obraz *Racci v bouři*. Hlavním motivem jsou racci, hledající úkryt pod holandskou vlajkou - jasný odkaz na osobní Beckmannovu situaci. U Kokoschky poté najdeme spíše snahu vystihnout zmatek, v kterém se nalézala společnost jako celek. Ostatně to podtrhují i některé citáty zmíněné výše.

Přes tyto rozdíly je zajímavé, že skutečně tvorba krajinomaleb pro oba umělce byla možností, jak vyjádřit velkou škálu rozdílných osobních pocitů.

69 ROTHER 1990, 103

70 WESTHEIDER 1998, 129

71 Ibidem

IV. Vybrané autoportréty obou umělců z exilového období

4.1 Výstava „Entartete Kunst“, Kokoschkův *Portrét zvrhlého umělce* a Beckmannův autoportrét *Osvobozený*

Pro autoportréty obou umělců ve třicátých letech byly velmi důležité politické a společenské události, které se v té době ve střední Evropě, především pak v Německu, odehrály. Ty ovlivnily samozřejmě celkově tvorbu obou umělců, stejně jako působily na jejich život. Víceméně nikde však nebyla reakce tak přímá a bezprostřední jako právě u autoportrétů. Proto je tato kapitola věnována jak autoportrétům samotným, tak i nejvýznamnějším kulturně-politickým událostem, které se v té době odehrály. Jako jedna z nejvýznamnějších těchto událostí se pak jeví výstava „Entartete Kunst“.

4.1.1 Výstava „Entartete Kunst“ a dehonestace umělců v nacistickém Německu

Výstava „Entartete Kunst“ byla zorganizována nacionálními socialisty v Mnichově. Byla to propagandistická výstava, jejímž účelem bylo dehonestovat avantgardní umělce a jejich díla. Otevřena byla 19. července 1937 a ukončena v listopadu téhož roku. Hitler k ní dal pokyn již v říjnu 1936 spolu s pokynem k „vyčištění“ galerií od „závadných“ obrazů.⁷² Hlavním organizátorem výstavy byl Adolf Ziegler, který již několik let před zmíněnou výstavou vystupoval proti modernímu umění.⁷³ Ziegler také spolu s komisí na výstavu vybral konkrétní díla. Vystavené obrazy byly vzaty z nejvýznamnějších galerií v Německu, mimo jiné například z Nového oddělení Národní galerie v Berlíně či z Kunsthalle v Hamburku. Nakonec bylo ukázáno na 600 výtvarných děl. Ze stylů byly zastoupeny expresionismus, dadaismus, surrealismus a nová věcnost. Dle oficiálních údajů navštívilo výstavu 2.009.899 návštěvníků, a přestože je toto číslo poněkud přehnané, výstava byla bezesporu jednou z nejvíce navštěvovaných výstav moderního umění do té doby. Po mnichovské výstavě následovala až do roku 1941 série putovních výstav pod stejným názvem jako mnichovská, tedy „Entartete Kunst“. Tato putovní výstava byla ukázána ve dvanácti městech, pokaždé ale s částečně jinými exponáty.⁷⁴

Mnichovská výstava nebyla první akcí tohoto typu, pouze byla největší a nejvýraznější. Oficiální akce zaměřené proti „zdegenerovanému umění“ začaly roku 1933. Tento rok se stal Hitler kancléřem. Hned 8. dubna byla v Kunsthalle v Karlsruhe otevřena výstava s názvem *Regierungskunst von 1918 bis 1933*. Tuto výstavu zorganizoval ředitel Kunsthalle a zastupující

72 SULTANO 2003, 136

73 REICHEL 2004, 86

74 SCHUSTER 1987, 99

ředitel Německé asociace umění (Deutsche Kunstgesellschaft) Hans Adolf Bühler. Německá asociace umění byl spolek, který vznikl již roku 1920 a právě jeho snahou bylo „vyčistit“ umění od avantgardních vlivů. Jeho moc značně vzrostla po převzetí moci nacionálními socialisty.⁷⁵

Podíváme-li se na výstavu v Karlsruhe, zjistíme, že již měla mnoho rysů, které měla poté i velká výstava v Mnichově a dalších městech. Například docházelo k osočování malířů a děl, která byla označována za bolševická, židovská, neněmecká, či vedle obrazu byla uvedena částka, za kterou byl obraz koupen. Německý lid si měl uvědomit, kolik je toto „zvrhlé umění“ stálo. Ceny přitom byly zobrazeny v závratných inflačních částkách, takže ve skutečnosti byly značně nadsazené.⁷⁶

Výstava v Karlsruhe byla sice první, ale rozhodně ne jediná. Brzy následovaly další podobné snahy zdiskreditovat avantgardní umění, jež byly předobrazem velké výstavy roku 1937. A tak například v Norimberku a v Dessau vznikly v galeriích tzv. „Schreckenskammern,“ v nichž bylo moderní umění prezentováno podobným způsobem jako při výstavě v Karlsruhe. V Drážďanech zase byla již v září 1933 otevřena výstava Spiegelbilder des Verfalls in der Kunst, jenž se poté uskutečnila i v jiných městech v Německu, například v Darmstadtu či v Mnichově. Je podle mne příznačné, že výstava byla ukázána i roku 1935 v rámci Reichsparteitagu, tedy stranického říšského sjezdu. To zřetelně odkazuje na to, jak byly všechny tyto akce zaměřené proti umění velice blízko spjatý s politikou NSDAP.⁷⁷

Vezmeme-li v úvahu všechny tyto faktory, které jsem uvedl výše, dokážeme si představit, jak velkému tlaku museli moderní výtvarníci v Třetí říši čelit. Byli propouštěni ze škol a různých spolků (v tomto směru můžeme zmínit například úplné rozpuštění důležité výtvarné školy Bauhausu, jen několik týdnů po nástupu nacistů k moci),⁷⁸ avantgardním umělcům byly zakazovány výstavy a jejich díla byla postupně odstraňována ze státních galerií, zároveň ubývalo i soukromých sběratelů, kteří by chtěli či mohli jejich díla koupit. Do toho všeho jim ještě bylo vyhrožováno, například v tomto směru můžeme zmínit Hitlerův projev z roku 1937 k otevření Domu německého umění, a jejich díla byla zesměšňována na různých výstavách.

Uvedené skutečnosti se samozřejmě dotýkaly také Beckmanna a Kokoschky. Proto si můžeme položit otázku, jakým způsobem ovlivnily jejich tvorbu, ať již přímo či nepřímo.

4.1.2 *Portrét zvrhlého umělce*

Je zajímavé, jak se výstava „Entartete Kunst“ promítla přímo do díla Oskara Kokoschky. V

75 SCHUSTER 1987, 64

76 <http://info-poland.buffalo.edu/socrealism/tot05/05.html>, vyhledáno 20. 5. 2011

77 SCHUSTER 1987, 95

78 <http://bauhaus-online.de/atlas/jahre/1933>, vyhledáno 13. 10. 2011

reakci na zmíněnou výstavu totiž vznikl známý *Portrét zvrhlého umělce*. Kokoschka na svém portrétu pracoval již delší dobu, avšak když se dozvěděl, že osm jeho děl má být vystaveno na nechutné mnichovské výstavě „Entartete Kunst“, změnil na svém obraze polohu rukou, které zkřížil v rozhodném odmítavém gestu, a pojmenoval obraz *Portrét zvrhlého umělce*.⁷⁹ Malíř na obraze vzdorovitě dominuje prvnímu plánu, za ním se prostírá krajina s lesem, do něhož na pozadí obrazu utíká malá postava člověka.

Pro plné pochopení obrazu je vhodné uvést, že portréty, stejně jako autoportréty, doznaly v exilovém období určitých výtvarných změn. Zatímco postavy na dřívějších portrétech, například na obraze z roku 1931 *Trudi s hlavou Athény*, byly od pozadí odděleny výraznými konturami, v exilovém období tvoří Kokoschka pozadí i postavu samotnou relativně malými údery štětce, které výrazněji nerozlišují konturu postavy, a ta je pak spojená více se svým okolím než na předexilových obrazech. Dle Jutty Hülsewig-Johnen poté dochází k tomu, že okolí postavy s postavou samotnou tvoří určitou jednotu. Tato jednotu umožňuje to, aby se i pozadí portrétu pro Kokoschku stalo prostorem, který odráží psychické rozpoložení portrétovaného podobným způsobem, jako sama jeho podobizna.⁸⁰

Na *Portrétu zvrhlého umělce* se výše uvedený způsob malby projevuje tak, že i les a pohoří na pozadí jsou zobrazeny značně dramaticky. Kokoschka je namaloval podobně jako některé ze svých obrazů Prahy, tzn. relativně krátkými tahy štětce, převážně ve studených barvách, až dosáhl účinku, který Werner Haftmann označuje jako „neklidný pohyb.“⁸¹ Zároveň, aby dosáhl ještě větší jednoty postavy s okolím, některé z barevných odstínů, hlavně fialová, které použil na pozadí, se opakují i na figuře samotné, a umocňují tak jednodušnost postavy a pozadí. Pozadí tedy značně přispívá k celkové dramatičnosti obrazu, a spolu s postavou samotnou a výmluvným názvem díla podtrhuje závažnost tohoto díla. Samotný Kokoschka se poté, slovy Wenera Haftmanna, na tomto svém obraze „zřetelně napřimuje jako hradba, v bojovém gestu zkřížených masivních paží přes rozhalenou košili, s obličejem plným hrdosti a vzdoru, v němž probodávající oči hledají svého protivníka – partyzán, pod jehož ochranou chvátá uprchlík horskými lesy.“⁸²

Obraz se dá tedy vyložit tak, že Kokoschka se v této neklidné a dramatické době, která je na obraze dostatečně zdůrazněna neklidným pozadím a ještě postavou člověka utíkajícího do lesa, hodlá postavit zlu, které ji způsobilo. O tom vypovídá zase samotná figura, rozhodný, sveřepý výraz v obličejí a nekompromisnost vyjadřující i zkřížené ruce.

Kokoschka se do té doby podobným způsobem výtvarně neangažoval. Jeho obrazy byly čistě apolitické. A nedá se říci, že by do té doby byl zticha jen ze strachu, protože například v září

79 CALVOCORESSI 1986, 139

80 HÜLSEWIG-JOHNEN 1994b, 23

81 Ibidem

82 HAFTMANN 1997, 38

1936 byl členem československé delegace na mírovém kongresu v Bruselu, kde dokonce vystoupil a měl projev zaměřený proti nacionalismu a pro mezinárodně kontrolovatelný mír.⁸³ A i jinak dával na srozuměnou, jak se mu nacionální socialismus protiví. Kupříkladu již v červnu 1933 se zastal Maxe Liebermanna, který byl donucen vzdát se funkce čestného předsedy pruské umělecké akademie.⁸⁴ Vládnoucí režim v Německu ostře kritizoval také v létě 1936 v pražských novinách Die Wahrheit. Zde se vyslovil proti koncentračním táborem či dával nacionální socialismus do souvislosti s pocitem méněcennosti.⁸⁵

Jeho zmíněné reakce na politickou situaci v nacistickém Německu se odlišují od způsobu, jakým reagoval na nařčení, že je zvrhlým umělcem, dvěmi zásadními rovinami. Za prvé, jak již bylo řečeno, Kokoschka před *Portrétem zvrhlého umělce* nereagoval na politickou situaci výtvarně. Jako jistou výjimku bychom mohli brát portrét prezidenta Masaryka, ale zde se jedná spíše o vyjádření obecných morálních zásad než o vysloveně politický obraz. Za druhé Kokoschka se autoportrétem z roku 1937 poprvé bránil něčemu, co bral velice osobně. Předtím se jednalo spíše o projevy kritiky vůči totalitní společnosti, nebyla to reakce na konkrétní kroky směřující proti němu. Nereagoval výrazněji ani na to, když byly v Německu zabaveny svazky jeho kreseb, ke kterým sám napsal roku 1935 komentáře, či když začaly být z veřejných galerií zabavovány jeho obrazy.⁸⁶ Ale vystavením jeho osmi obrazů na mnichovské výstavě by se dalo říci, že pověstný pohár trpělivosti již přetekl. To, co se nyní dělo v Německu, ho jednoduše nemohlo nechat chladným. Byla vlastně zpochybněna celá jeho dosavadní tvorba, to, čemu věnoval tolik úsilí a co bylo hlavní náplní jeho života, bylo označeno za zvrhlé a zdegenerované. Navíc 417 jeho děl bylo zabaveno i z německých soukromých sbírek.⁸⁷ A tak na protest proti tomuto jednání staví sám sebe v odmítavém postoji. Vzдорovité gesto jakoby předznamenávalo, že od této chvíle se bude často i prostřednictvím svých obrazů stavět proti demagogickému a nesvobodnému režimu vládnoucímu v Německu. Toto ostatně doložil i svými dalšími díly, jako například ještě roku 1937 v Praze realizovaným plakátem *Pomozte baskickým dětem*. V tomto díle se zasadil o pomoc pro baskické děti, oběti fašistického bombardování ve španělské občanské války. Kokoschka tímto plakátem zároveň i varoval před útokem na Prahu, „když jsem na pozadí obrazu umístil rozbombardované hořící Hradčany.“⁸⁸

Je potřeba také si uvědomit, že díky podobným projevům nesouhlasu s nacistickou politikou Kokoschkovi hrozilo reálné nebezpečí. Tak například ve svých pamětech vzpomíná, že poté, co vylepil plakáty *Pomozte baskickým dětem* po Praze, německý vysílač z Vratislavi mu vyhrožoval:

83 HAFTMANN 1997, 38

84 SULTANO 2003, 119

85 Ibidem

86 HAFTMANN 1994, 31

87 Ibidem

88 KOKOSCHKA 2000, 218

„Až přijedeme do Prahy, pověsíme tě na první lucerně!“⁸⁹ Kokoschka si také vážnost situace uvědomoval, a chtěl se z Prahy dostat pryč. Koncem roku 1936 tedy napsal dr. Neumeyerovi, aby pomohl uspořádat Kokoschkovu výstavu v Americe, zároveň se ho zeptal na možný exilový pobyt v USA: „Samozřejmě bych rád, kdybyste mi, ctěný dr. Neumeyere, nabídl příležitost odejít do Ameriky, a nějaký čas tam pobýt, protože vůbec nemám chuť nechat se v Evropě otrávit plynem v zájmu mezinárodního zbrojního průmyslu. Nová světová válka není pouze nevyhnutelná, nýbrž dokonce skoro již začala... Smyslem nové světové války je zrušit všechna sociální a humánní nařízení, která od 48ho roku vznikla, znovunastolení vormärz (předbřezna), nebo ještě lépe vztahy po vítězství protireformace nad humanismem.“⁹⁰

Tím, jak čas plynul, Kokoschkova situace se zhoršovala. To odráží i jeden z dalších dopisů dr. Neumeyerovi, který Kokoschka napsal po obsazení Rakouska v březnu 1938: „Jsem tady jako v pasti na myši a můj životní prostor je stále těsnější, zatímco moje vykonaná práce je nyní i v Rakousku ohrožena zničením.“⁹¹ Kokoschkovi bylo tedy jasné, že až Němci obsadí Československo, půjde mu o holý život. Přesto se nebál a proti nacismu brojil slovy, a po namalování *Portrétu zdegenerovaného umělce* také obrazy.

4.1.3 *Osvobozený*

Stejně jako pro Kokoschku tak i pro Beckmanna byly autoportréty díly, ve kterých se nejvíce odráželo jejich vnímání sebe v této nejisté době. Z tohoto hlediska je velmi důležitý Beckmannův autoportrét *Osvobozený*. Tento obraz vznikl mezi prvními díly, které malíř vytvořil po svém odchodu z Německa.⁹² Proto silně reflektuje Beckmannovy pocity v souvislosti s odchodem z rodné země do exilu. Ostatně tyto pocity si můžeme přiblížit i slovy samotného malíře. Beckmann totiž rok po vzniku obrazu sdělil, co cítil při příchodu do nové země. Stalo se tak v proslovu při příležitosti otevření výstavy „Twentieth century German art“ v červenci 1938 v Londýně: „Procitnul jsem – a viděl jsem se v Holandsku, uprostřed bezmezného zmatku světa... Ale moje víra v konečné vykoupení a osvobození ode všeho, co mě trápilo a trýznilo, byla znovu posílena.“⁹³ Je zde tedy vidět určitý ambivalentní vztah, který měl Beckmann ke své nové životní situaci. Na jednu stranu cítil určité psychické uvolnění, na druhou stranu si ovšem stále uvědomoval tragičnost situace, v níž se celá společnost nacházela. A toto duševní rozpoložení lze také vyčíst z autoportrétu *Osvobozený*.

Již samotným pozitivním názvem díla poukazuje malíř na určitou úlevu spojenou s odchodem z nacistického Německa. Navíc v autoportrétu drží v ruce odemknutá pouta, která ho

89 KOKOSCHKA 2000, 218

90 SULTANO 2003, 136

91 Idem, 137

92 SPIELER 1994, 124

93 BECKMANN 2002, 40

před tím svírala.⁹⁴ Navzdory těmto dvěma náznakům pocitu svobody nelze brát obraz příliš optimisticky. Beckmann dosahuje neradostného pocitu z díla různými výtvarnými prostředky. Například z malby lze vycítit značnou stísněnost. Ta vychází z toho, že malíř zobrazil pouze malou část hrudi a rukou. Obraz je jakoby ukončen příliš brzy, malíř tímto navozuje pocit příliš malého, omezeného prostoru.⁹⁵ Dalším výtvarným motivem, který přispívá k celkové dramatickosti obrazu, je jeho barevnost. Beckmann použil na obličej velké světlé modrozelené skvrny, které spolu s podobně zabarveným řetězem od pout, který ještě drží v ruce, vytvářejí dojem chladu, mrazivé studenosti. Proti tomu stojí červená barva pozadí a žluté rukávy u rukou, které zase sugerují teplo. Zajímavý kontrast mezi studenými a světlými tóny tedy vytváří neklidné napětí. Ostatně podobnou barevnost evokující dramatickosti použil Beckmann v této pohnuté době vícekrát. Obraz také ukazuje na to, jakou roli hrála černá barva pro Beckmanna v tomto období. Dle Cornelia Stabenow v exilovém období symbolizuje temnotu, kdežto dříve byla synonymem pro osudovou neznalost skutečnosti lidské existence.⁹⁶

Můžeme tedy na obraze spatřit malíře, který zpretrhal svá pouta, která ho trápila, ale přesto zůstává uvězněným a zoufalým. Také lze z obrazu vyčíst pocity člověka, který se již nikdy nebude moci vrátit do rodné země a navždy bude muset snášet život vystěhovalce.⁹⁷

Je potřeba zohlednit ještě jednu stránku věci, která spolu s dalšími determinuje celkové vyznění obrazu. Tou je, že pro Beckmanna měl být Amsterdam pouze přestupní stanicí. Hlavním cílem pro něj, a alespoň v tomto období ještě poměrně reálným, zůstávaly Spojené státy americké či Paříž. To je také vidět na již zmíněném obraze *Osvobozený*. V levém dolním rohu je totiž velkými písmeny jasně a zřetelně napsáno Amerika, která zůstávala cílem Beckmannových tužeb.

4.1.4 Srovnání

Tyto dva autoportréty příhodně vystihují, jak rozdílně se oba umělci stavěli vůči událostem této doby a jak sami sebe vnímali. Kokoschka zřetelně dává najevo, jak se mu nacistický režim a vše s ním spojené oškliví. Že se nejedná o prázdné gesto, dokládá poté i činy, jak výtvarnými, tak různými články a projevy.

Beckmann na rozdíl od Kokoschky předkládá niternou, intimní zповěď člověka, který je zahrán do kouta a sám nevidí příliš možností, jak obrátit chod věcí k lepšímu. Tam, kde Kokoschka dává ostentativně najevo odpor a vzdor, Beckmann se prezentuje rezignací a přijetím těžkostí osudu. Kokoschka staví sám sebe jako bojovníka, jako člověka, který poté sám označuje svoje

94 LACKNER 1992, 66

95 STABENOW 1984a, 267

96 Ibidem

97 Ibidem

chování jako „One man underground movement.“⁹⁸ Beckmann se staví do role tichého trpitele, mučedníka, jenž s pokorou snáší tvrdý osud a vkládá naděje do vysvobození, které jednou snad přijde (nápis Amerika v rohu portrétu).

Dalo by se dokonce říci, že oba obrazy jdou za hranice běžného autoportrétu. Stávají se až jakýmsi obecným vyjádřením toho, jak může člověk reagovat, pokud se ocitne ne svojí vinou ve složité situaci. Kokoschka nabízí boj proti tomu, s čím člověk nesouhlasí, Beckmann pak tiché smíření se s situací a přijmutí osudu.

4.2 Autoportréty předcházející *Portrétu zvrhlého umělce a Osvobozenému*

Kokoschkův *Portrét zdegenerovaného umělce* a Beckmannův *Osvobozený* tedy v této době v rámci autoportrétů nejvýstižněji zobrazují vnímání osobní situace obou malířů v kontextu doby a jejich dramatických událostí. Přesto není od věci zmínit autoportréty, které jim předcházely. V těchto obrazech je totiž již naznačen postoj, který se poté plně rozvine ve zmíněných dvou autoportrétech z roku 1937.

4.2.1 Kokoschkův autoportrét s holí

Kokoschka v Čechách vytvořil kromě *Portrétu zdegenerovaného umělce* ještě jeden autoportrét, a to sice *Autoportrét s holí* z roku 1935.⁹⁹ Jedná se o jeden z nejkřivějších a nejvážnějších autoportrétů, který kdy Kokoschka vůbec vytvořil.¹⁰⁰ Kokoschka oblečen v kabátu, s holí a s kloboukem na hlavě vypadá jako poutník odpočívající v sluncem zalité krajině.¹⁰¹

Autoportrét s holí zůstává značně za *Portrétem zvrhlého umělce*, co se týče zájmu, který je mu v publikacích o Kokoschkově díle věnován. Přitom je dle mého důležitým předstupněm známějšího díla, neboť zachmuřený a sveřepý výraz ve tváři je již velice podobný tomu z *Portrétu zvrhlého umělce*.

Autoportrét z roku 1935 zřetelně reflektuje Kokoschkovo psychické rozpoložení. To bylo negativně ovlivněno jak starostmi osobního, tak především veřejného rázu.¹⁰² Víceméně můžeme říci, že z výrazu v obličeji lze již rozpoznat stejnou nespokojenost s aktuální situací jako ta, která dá výraz autoportrétu o dva roky později. Zásadní rozdíl mezi oběma autoportréty ovšem je ve formě vyjádření odporu k dobové situaci. *Autoportrét zdegenerovaného umělce* je jasnou manifestací,

98 HAFTMANN 1997, 37

99 SPIELMANN 2008, 61

100 SCHRÖDER 1991, nestránkováno

101 Idibem

102 http://geschichte.landmuseum.net/index.asp?contenturl=http://geschichte.landmuseum.net/kunst/kunstdetail.asp_ID=519605205, vyhledáno 21.6.2011

veřejným prohlášením nesouhlasu s konáním nacistického režimu. *Autoportrét s holí* naopak nemá ambici jakýmkoliv způsobem burcovat veřejnost, je spíše osobním, soukromým vyjádřením nespokojenosti.

Není od věci ještě chvíli u porovnání těchto dvou autoportrétů zůstat. Bylo řečeno, že *Portrét zvrhlého umělce* byl vytvořen až poté, co se Kokoschka dozvěděl o umístění osmi svých obrazů na výstavě „Entartete Kunst“. Tento autoportrét vznikl přetvořením jiného autoportrétu, na kterém Kokoschka tou dobou pracoval. Možná, že kdyby nedošlo k osudné výstavě „zvrhlého“ umění, Kokoschka by vytvořil další portrét podobný *Autoportrétu s holí*. Kokoschka totiž změnil rozpracovaný autoportrét v roce 1937 právě tak, aby zřetelně proklamoval vzdor, odhodlání, odkaz na neuspokojivou politickou situaci. A právě snaha o zřetelnou a jasnou manifestaci výše zmíněných emocí na *Autoportrétu s holí* chybí. Dá se tedy skutečně říci, že obraz z roku 1935 je určitým předstupněm toho z roku 1937 a je mu velice blízký. Pouze aktuální politická situace byla již pro Kokoschku v roce 1937 tak k nevydržení, že se začal proti ní zřetelně a srozumitelně vyjadřovat i skrze svá umělecká díla. A to se zřetelně projevuje na *Autoportrétu zvrhlého umělce* a odlišuje ho tak od *Autoportrétu s holí*.

4.2.2 Beckmannovy autoportréty vzniklé před *Osvobozeným*

Dle Stephana Lacknera žádný jiný umělec od dob Rembrandta nevytvořil tolik autoportrétů jako Beckmann.¹⁰³ A právě proto můžeme pozoruhodným způsobem z autoportrétů vysledovat, jak se umělcův pohled na sebe sama a na svoji aktuální situaci v průběhu let mění, až dospěje do fáze, kdy umělec působí na svých obraze velice rezignovaně a nejistě. Takto je vyobrazen na autoportrétu *Osvobozený*.

Jako určitý dipól autoportrétu z roku 1937 bych chtěl zmírnit autoportrét přesně o deset let starší, malbu *Autoportrét ve smokingu* z roku 1927. Je opakem obrazu *Osvobozený* z toho pohledu, že Beckmann se zde, dle Lacknera, prezentuje jako úspěšný podnikatel, kterého netrápí žádné pochybnosti.¹⁰⁴ Tyčí se zde jako ztělesněná sebejistota.¹⁰⁵ Z tohoto portrétu se skutečně nedá vytušit, jak rozdílně zobrazí Beckmann sám sebe za deset let.

Autoportrét ve smokingu také vznikl v době, kdy Beckmann měl důvody k sebejistému vystupování. Byl na vrcholu svých uměleckých sil a i odborná veřejnost touto dobou si vysoce cenila jeho děl. Kupříkladu v tomtéž roku, kdy vznikl *Autoportrét ve smokingu*, se dostal jeho první obraz do berlínské Národní galerie. V roce 1926 vystavoval Jsrael Ber Neumann Beckmannovo umění poprvé v New Yorku, pořádaly se jeho velké výstavy, například retrospektivní výstava v

103 LACKNER 1992, 37

104 Ibidem

105 STABENOW 1984b, 239

Mannheimu s 106 olejomalbami, následovaly pak výstavy v Mnichově, Berlíně, Basileji, Bruselu, Paříži a dalších důležitých městech.¹⁰⁶ Ovšem za pár let se vše změnilo. Již před nástupem nacismu k moci roku 1933 pocítil Beckmann na vlastní kůži nepřátelství nastupujícího režimu. Kupříkladu již v roce 1930 nacistický tisk zuřivě kritizoval jeho díla.¹⁰⁷ Roku 1932 poté nacisté spálili některá Beckmannova díla před frankfurtskou radnicí. O několik měsíců později ztratil učitelské místo na Städelshule ve Frankfurtu. To ostatně také byl jeden z důvodů, proč odešel z Frankfurtu do Berlína.¹⁰⁸ Příkoří však pokračovala. Postupně také ubývalo sběratelů, kteří by byli schopni či ochotni koupit jeho obrazy. Celkově počet jeho obdivovatelů klesal. Například o Beckmannových padesátých narozeninách roku 1934 byla zmínka pouze v jednom článku, který sepsal Erhar Göpel.¹⁰⁹ Docházelo také k osobním urážkám od nacionálních socialistů, Beckmann byl označován kupříkladu jako „kulturní bolševik.“¹¹⁰ A jak se měnila situace, ve které se Beckmann nalézal, začínaly se měnit i jeho autoportréty.

Nejistotu a strach o budoucnost, kterou Beckmann v tomto období prožíval, pregnantně vyjadřuje *Autoportrét ve velkém zrcadle se svíci* z roku 1933. V tomto obraze můžeme spatřit zátiší, za nímž je zrcadlo. Žádný z předmětů před zrcadlem se v něm ovšem neodráží. Místo nich v něm můžeme vidět siluetu Beckmannova obličeje, z části skrytou a schovanou.¹¹¹ Dle Uwe Schneede je tedy vlastním tématem obrazu právě potřeba skrývat se, nutnost pracovat v utajení, tedy omezující podmínky vycházející z pronásledování a omezování, jemuž Beckmann v této době čelil.¹¹²

Posledním autoportrétem, který bych chtěl zmínit a který také výrazně dává najevo Beckmannovy pocity v této době, je *Autoportrét s křišťálovou koulí* z roku 1936. Tento obraz vznikl rok před malbou *Osvobozený* a je jejím určitým předstupněm. Na tomto obraze, slovy Uwe Schneede: „Tmavě černé okolí očí, pohled do dálky a zamračený, pesimistický výraz ve tváři předpovídají spolu s věšteckou koulí těžkou budoucnost.“¹¹³

Ostatně Beckmannova žena, Mathilde Beckmann, si později poznamenala o svém muži toto: „Je typem člověka, který se vždy bojí toho nejhoršího a to nejhorší předpokládá. Budoucnost očekává s velkou nedůvěrou, dokonce strachem, takže si často příjemných věcí všimá stěží či dokonce vůbec – a když už, trpí jejich pomíjivostí. Melancholie, jeho věčný doprovod, ho jen málokdy opouští.“ Tato poznámka je z roku 1942, tedy o pár let mladší než zmíněné autoportréty. Přesto si myslím, že pocity v ní vyjádřené charakterizovaly Beckmanna již delší dobu, konkrétně od začátku třicátých let. Nebo, lépe řečeno, od třicátých let se začínají v tvorbě prosazovat díla, která

106 LACKNER 1992, 37

107 CORK 2003, 24

108 DOUGHERTY 2006, 10

109 LACKNER 1992, 37

110 <http://search.proquest.com/docview/223983160/1335E7FF50271EAC29/1?accountid=15618>

111 SCHNEEDE 1993, 92

112 SCHNEEDE 2009, 161

113 Idem, 177

výše zmíněný pohled na svět dokládají; tedy od chvíle, kdy začaly kulturně politické akce zaměřené proti němu.

4.3 Shrnutí

Autoportréty nám tedy umožňují poznat, jak Beckmann a Kokoschka reagovali na těžké období a v jaké pozici viděli sami sebe. Je také potřeba říci, že můžeme nalézt i určité podobné rysy u autoportrétů obou umělců. Například Kokoschkův *Autoportrét s holí* není svým vyzněním příliš rozdílný od Beckmannových autoportrétů z této doby. Jedná se o tiché, neburcující vyjádření osobní nespokojenosti a obav z budoucnosti. V tomto není nepodobný například Beckmannovu obrazu *Osvobozený*, který sice vznikl o několik let později, ale základní poselství je podobné.

Naopak u obsahového sdělení autoportrétů můžeme nalézt i zásadní rozdíly. Jako nejpodstatnější bych označil prudkost, razanci a jednoznačnost, s jakou se Kokoschka staví proti kulturně-politickým událostem své doby na *Portrétu zdegenerovaného umělce*. Podobnou reakci u Beckmanna skutečně nenajdeme. Kokoschka se stavěl proti nacistickému režimu jak činy, tak i svými obrazy, kdežto Beckmann se spíše snažil v tichu a relativním bezpečí kritické období přežít. Ostatně sám Beckmann přiznává, ve svém projevu při příležitosti otevření výstavy „Twentieth century German art“, že vždy byl člověkem naprosto apolitickým, a to se též projevuje v jeho umění.¹¹⁴ Naopak Kokoschka byl, slovy Oldy Kokoschkové „vždy připraven nechat se vyrušit. Jeho reakce na vše, co ho pobuřovalo a šlo mu proti srsti, byla vždy okamžitá a zřetelná.“¹¹⁵ Tyto dva rozdílné postoje se také výrazně projevily v autoportrétech obou umělců.

114 BECKMANN 2002, 32

115 KOKOSCHKA 1975, 332

V. Beckmannova a Kokoschkova díla se symbolickým významem

5.1 Obrazy charakteristické svým symbolickým významem

Pro Beckmanna i Kokoschku byly obrazy s rafinovanými i jasně zřetelnými symbolickými odkazy prostorem, ve kterém se snad nejvíce výtvarně vyrovnávali s aktuální společenskou situací. Jednalo se však ve velké míře o pohled s určitým odstupem, nebylo zde tak silné osobně emocionální pojetí jako u autoportrétů. Které obrazy bychom mohli zařadit do této skupiny? Z Beckmannových děl sem patřily obrazy, které se inspirovaly řeckou mytologií, jako například formátem malý obraz *Prometheus* či rozměrný triptych *Perseus*. Dále malíř často zpracovával témata ze světa cirkusu, varieté a divadla, jako například obraz *Ve voze umělce* či triptych *Herci*. A poté ještě obrazy, které nepatří do žádné z těchto dvou skupin a v komplexu Beckmannových děl působí jako určité solitéry, jako například *Ptačí peklo* či *Narození*. Všechna tato díla spojuje reakce na dobovou krizi společnosti a potíže s ní spojené. Beckmann se na nich kupříkladu snažil vyjádřit pocity spojené s touhou po úniku z této pro život nepříjemné doby (*Odjezd*), či vyjadřoval atmosféru chaosu a zmatku (*Herci* či *Akrobaté*).

U Kokoschky je také několik skupin obrazů, ve kterých můžeme často najít různé symbolické odkazy a alegorická vyjádření abstraktních pojmů. Zařadil bych sem například obrazy prodchnuté příjemnou letní atmosférou. Jako zástupce z této skupiny můžeme uvést například malbu *Zráni*. Tuto malbu můžeme, alespoň dle Hanze Spielmanna, díky vyobrazení letní, poklidné prázdninové chvíle přímo chápat jako alegorii léta.¹¹⁶ Tato skupina obrazů je ovšem určitou výjimkou, protože tato díla se žádným způsobem nevyrovnávají se současnou negativní politickou situací. Dále bych sem zařadil zajímavý portrét Masaryka. Jedná se sice o portrét, avšak velké množství různých výjevů po stranách obrazu se symbolickým poselstvím tento obraz posouvají za hranice běžného portrétu. Kokoschka také často používá symbolické výjevy ve vysloveně politických dílech, jako *Pomozte baskickým dětem* či již v Británii vzniklé malbě *Červené vejce*. Protože však většina čistě politických obrazů vznikla až v anglickém exilu, není jim zde věnován takový prostor.

116 SPIELMANN 2008, 76

5.1.1 Rozbor vybraných Kokoschkových obrazů

Výše zmíněný portrét Tomáše Garigue Masaryka můžeme zařadit vedle *Portrétu zvrhlého umělce* a souboru pohledů na Prahu mezi nejvýznamnější díla Kokoschky vzniklé v pražském exilu. Kokoschka jej začal malovat roku 1935. Definitivně byl pak dokončen až roku 1938.¹¹⁷ Spíše než o klasický portrét se Kokoschka různými symbolickými odkazy snaží o vyjádření myšlenek demokracie a svobody a jejich ohrožení v této době. Kupříkladu Werner Haftmann se o obrazu zmiňuje takto: „Původně plánovaný portrét státníka překryla během procesu malby obsahová plnost politické alegorie, v níž se prezidentova lidskost posunuje na pozadí dějinné a duchovní emblematicky do vzdálené, mysticky laděné oblasti.“¹¹⁸

Jak tedy Kokoschka dosáhl takového vyznění obrazu? Předně Masaryk není na obrazu sám, je obklopen výjevy se symbolickým významem. Zvláště důležité je vyobrazení Jana Amose Komenského nalevo od Masaryka. Dále můžeme na obrazu nalézt pohled na Pražský hrad, Karlův most či upálení mistra Jana Husa.¹¹⁹

Každý z těchto výjevů má svůj význam. Kupříkladu Jan Amos Komenský byl pro Kokoschku velmi důležitý po celý jeho život. Jeho spisy již od mladého věku ctil a obdivoval. Při portrétování si také Kokoschka s Masarykem o Komenského poselství neustále povídali. Ostatně Kokoschka se k tomuto vyjádřil takto: „V průběhu tří až čtyř týdnů práce jsme se (s Masarykem) spřátelili a neustále jsme rozprávěli o Komenského pedagogickém díle. Souhlasil se mnou, že narůstající mravní spoušť má svou příčinu ve špatné výchově, která je jednostranně řízena státem, je tak říkajíc výchovou z druhé ruky, jen z učebnic a mluvení, místo názorem a zážitky. Taková výchova nedělá z mládeže lidi, ale pouhý materiál pro pracovní trh a kasárna. Proto jsem vlevo vedle Masaryka namaloval Komenského.“¹²⁰ Komenského učení tedy pro Kokoschku představovalo určitou alternativu k dobovému způsobu výchovy mládeže, kterou považoval za špatnou a zavrženíhodnou. Špatná výchova poté vedla k tragickým událostem, kterých byl v této době svědkem (například ozbrojené potyčky ve Vídni). Nešlo tedy o změnu výuky samoúčelně, ta měla přispět k lepšímu a humánnějšímu uspořádání světa.

Jan Hus zase na obrazu poukazuje na časy, ve kterých předsudky byly silnější než všechen rozum. Zároveň naznačuje, že řada Masarykových duchovních předchůdců je dlouhá, stejně dlouhá je však řada jeho odpůrců.¹²¹

Zobrazení Pražského hradu a Karlova mostu je pak dle mého názoru nutno brát ve smyslu, který byl naznačen v kapitole o krajinomalbách. Stručně připomenuto se jedná o to, že pro

117 HAFTMANN 1997, 36

118 HAFTMANN 1997, 36

119 SULTANO 2003, 125

120 KOKOSCHKA 2000, 223

121 SULTANO 2003, 126

Kokoschku byla Praha osobním symbolem. Symbolem kultury, která vykvetla ze spolupráce umělců mnoha národů, kteří v Praze po staletí svorně žili a pracovali. Je tedy nutno připomínku Prahy brát jako poukázání na to, čeho se dá dosáhnout, pokud je společnost tolerantní a uznává různorodost.

O Masarykově portrétu se v odborné literatuře často mluví jako o umělcově prvním politickém obraze z jejich dlouhé řady. Zmiňuje se o tom ve svém článku například Werner Haftmann.¹²² Jistě, je pravda, že tento obraz má politický podtext, určitě je v něm nabízena určitá myšlenková alternativa vůči dobové agresii a netoleranci. Dá se říci, že je svým způsobem dobově podmíněný. Přesto bych se trochu zdráhal dát ho do jedné řady s dalšími politickými obrazy. Je to z toho důvodu, že ostatní politické obrazy ve velké míře reagují na konkrétní negativní událost. Například *Portrét zvrhlého umělce* na výstavu „Entartete Kunst“, *Pomozte baskickým dětem* na občanskou válku ve Španělsku, či v Anglii namalovaný obraz *Červené vejce* reaguje na Mnichovskou dohodu.¹²³ Masarykův portrét na nic konkrétního nepoukazuje. Pouze ve složitě, nenávistí prodchnuté době zdůrazňuje důležitost humanistického vnímání světa a stává se poctou těm, kteří se za takovýto svět nebojí postavit. Navíc další politicky zaměřené obrazy již veskrze alternativu nenabízejí, pouze kritizují či karikují aktuální situaci. Proto si myslím, že Masarykův portrét je svým způsobem v umělcově tvorbě ojedinělý a těžko ho lze přirovnat k jiným obrazům.

Pro komplexnost výkladu o Kokoschkově tvorbě typické pro exilové období bych chtěl zmínit ještě jednu skupinu obrazů. Jedná se o obrazy, které jsou prodchnuty letní, uvolněnou, idylickou atmosférou. Obrazy, které jsou nositeli těchto vlastností, jsou například díla *V zahradě*, akt *Sedící* či *Nymfa* a nebo až v Anglii dokončený obraz *Zráni*.

Pro bližší rozbor vezměme například obraz *V zahradě*. Můžeme na něm vidět mladou dívku, jak sedí na rozkládacím lehátku, z každé strany se jí snaží zaujmout jeden mladík. Okolo ní se rozkládá rozkvetlá zahrada, v levé části obrazu poklidně teče voda. Dle Heinze Spielmanna celý obraz „odkazuje na představuje harmonického a mírumilovného spoluzití, které také podtrhují arkadické výjevy v pozadí.“¹²⁴

Je otázkou, kde Kokoschka bere inspiraci pro tak klidné a radostné obrazy. Podle mě tato pozitivní náladou naplněná díla jen dokazují, že pražská léta byla pro Kokoschku skutečně šťastným obdobím. Prakticky jediný osobní problém, který ho sužoval, byl nedostatek peněz, neboť značnou část z toho, co vydělal, posílal do Vídně bratrovi, avšak jinak mu v Praze nic nechybělo.¹²⁵ To je důležité si uvědomit i proto, aby bylo zřejmé, že pokud se již objevují neradostné, depresivní či protestem naplněné obrazy, reagují na všeobecně neutěšený politický a společenský stav, ne na osobní situaci Kokoschky.

122 HAFTMANN 1997, 37

123 LACHNIT 1991, nepag

124 SPIELMANN 2008, 68

125 SPIELMANN 1994, 178

5.1.2 Rozbor vybraných Beckmannových obrazů

U Beckmanna na rozdíl od Kokoschky uvolněné, pozitivně laděné obrazy odkazující na život v harmonii nenalezneme. Všechny jsou vážné až drastické.

Beckmannovými díly z třicátých a čtyřicátých let, které na sebe nejvíce poutají zájem veřejnosti a v odborné literatuře jim je věnováno snad nejvíce prostoru, jsou jeho triptychy. Celkově těchto obrazů vytvořil Beckmann deset, pět pak vzniklo v amsterdamském exilu.¹²⁶ Inspirací pro tato rozměrná díla byla pro Beckmanna mytologie, nebo svět divadla či cirkusu.

Svět cirkusu byl například inspirací pro triptych *Akrobaté*, který vznikl roku 1939. Celý obraz je koncipován tak, že na bočních křídlech můžeme vidět, to, co se děje před oponou, střední obraz pak zobrazuje zákulisí představení. Na triptychu můžeme vidět akrobaty, hudebníky i jiné postavy typické pro cirkus a varieté. Některé z nich jsou zobrazeny v dramatických situacích. Kupříkladu milenecký pár balancující na vysoko nataženém laně, akrobat provádějící nebezpečné cviky na visuté hrazdě či dole na zemi starší, opuštěná a tragickým dojmem působící žena. Některé z dalších postav vše pouze nezúčastněně pozorují. Například číšník na levém křídle triptychu či muž popíjející láhev vína na pravém křídle. Jsou zde i postavy, které nesou symbolický význam. Tak tedy muž a žena na prostředním obraze představují Adama a Evu. Had a jablko, jejich atributy, pak můžeme vidět jako narážku na lidský hřích, který vedl k vyhnání z ráje do zmatku tohoto světa. Důležitá je také postava znázorňující boha války Marse na pravém křídle triptychu. Ten je jasným odkazem na válku, která skutečně také 1. září 1939 vypukne.¹²⁷ Je tedy vidět, že v obraze můžeme spatřit i určité ovlivnění aktuální tragickou politickou situací. Ostatně z dopisů Quappi její sestře Heddě také vyplývá, jak moc byla spolu se svým mužem zděšená událostmi roku 1938 a 1939, jako byl například „anschluss“ Rakouska či mnichovská dohoda. S hrůzou pozorovali i dění v Německu samotném.¹²⁸ Proto nemusí překvapovat, že motiv zmatku a zmaru se objevuje i v tomto Beckmannově díle. Celý obraz působí chaoticky a neuspořádaně, většina postav jakoby mezi sebou neměla žádnou souvislost, i komunikace mezi nimi je na obraze minimální. Kupříkladu Stephan Lackner popsal vyznění triptychu *Akrobaté* takto: „Zmatek a hrozba tehdejší epochy jsou suverénně zachyceny v triptychu *Akrobaté* z roku 1939. Jako by nám chtěl malíř sdělit, že svět je jeden velký cirkus a že my všichni jsme artisté tohoto uzavřeného cirkusového světa.“¹²⁹

Ještě bych chtěl zmínit jeden triptych, který má v sobě mnoho skrytých odkazů na exil. Jedná se o dílo *Perseus*. Beckmann ho vytvořil na přelomu let 1940/41. Celý triptych je pojat

126 LLOYD 2003, 186

127 LENZ 2007, 48

128 Ibidem

129 LACKNER 1992, 71

poněkud ironicky, takže na prostřední desce můžeme vidět Persea, jak unáší Andromedu na svou loď. V tomto násilnickém výjevu vidí německý historik umění Felix Billeter příměr k aktuální politické situaci, kdy Němci „táhli“ Evropou a zabírali jednu zemi za druhou (Polsko, Francie, Benelux).¹³⁰ Levé křídlo poté dle něj poukazuje na současný Beckmannův život v Amsterdamu, když na něm můžeme vidět výjev z nočního podniku. Konkrétně je zde zobrazen kuchař, servírka a dva hosté. Konečně na pravém křídle můžeme vidět dvě okřídlené postavy s dlouhými žlutými vlasy, pravděpodobně anděly, zavřené v kleci. Vedle nich pak stojí okřídlená nestvůra. Felix Billeter si vysvětluje tento výjev tak, že Beckmann skrze uzavření v kleci poukazuje na svůj exil. Sice poskytuje bezpečí, zároveň však Beckmanna neskutečně omezuje a zbavuje ho svobody.¹³¹

Další obraz, který bych chtěl zmínit, je také plný více či méně jasných narážek na současnou politickou situaci a hlavně na Beckmannův vztah k NSDAP. Obraz se jmenuje *Ptačí peklo* a Beckmann ho vytvořil roku 1938. Na obraze můžeme vidět něco, co působí jako nějaký temný náboženský rituál. Je na něm několik lidských postav, jak dávají zvednutou pravicí poctu svému „vůdci“ - bytosti s ptačí podobou. Těchto postav je ostatně na obraze více. Jedna z těchto ptačích bytostí drží v ruce nůž a obětuje člověka, který leží přivázaný bezmocně na stole. Tento obraz plný jasných narážek se zřetelně nabízí jako karikatura a parodování nacistické strany. Ptáci také připomínají bažanty, a bažanti se v Německu říkalo právě příslušníkům NSDAP.¹³² Dle Jill Lloyda tedy „scéna plná mučení a šílenství odráží brutalitu nacistického režimu.“¹³³ Dle Carly Schulz-Hoffmannové zase „politická souvislost s nacionálním socialismem zdá se zřejmá; neexistuje žádná jiná malba umělce, která by tak neskryvaně a bezprostředně naznačovala Beckmannův postoj.“¹³⁴

Ovšem můžeme najít i opačný názor, kupříkladu Christian Lenz se domnívá, že *Ptačí peklo* není „žádné tendenční dílo“ a „nedá se vysvětlit politikou a už vůbec ne pouze nacionálním socialismem.“¹³⁵

Jak tedy můžeme obraz „Ptačí peklo“ chápat? Dle mého názoru není skutečně možné vidět ho jako čistě politický obraz, i když jistá reakce na dobovou situaci je zřejmá a nepopíratelná. Obraz je nutno chápat nadčasově. Nepoukazuje na nějaký konkrétní čin, za kterým by stálo NSDAP, ani výjevem, ani názvem. Kritizuje brutalitu, poukazem na zástup lidí mlčky pozorujících mučení pranýřuje kolektivismus, který z lidí dělá jen poslušné ovce bez vlastního uvažování ochotné poslouchat pochybné autority bez špetky svobodného uvažování, a konformismus, který umožňuje nelidské ideologii dostat se k moci. Ostatně rád bych zde citoval slova Jilla Lloyda, který ve své stati věnované Beckmannovi napsal: „téma, které se objevuje ve všech Beckmannových

130 BILLETER 2007, 172

131 Ibidem

132 SPIELER 1994, 117

133 LLOYD 2003, 187

134 SCHULZ-HOFFMANN 2007b, 27

135 Idem, 46

vyjádřeních v tomto období, je odpovědnost umění pozvednout se nad soudobý chaos politiky, aby se jím vyjádřily neměnné pravdy.¹³⁶

Obraz *Ptačí peklo* ani výše zmíněné triptychy nejsou tedy politickými obrazy v čistém slova smyslu. Dramatické události třicátých a počátku čtyřicátých let jim slouží jako inspirace pro ztvárnění nadčasových jevů. Jedná se o vyjádření zmatku a netečnosti společnosti v době, kdy Beckmann cítil potřebu vyjádřit se k tomuto tématu. Těžko si lze představit, že by tyto obrazy vznikly například ke konci dvacátých let, kdy Beckmann zažíval jeden úspěch za druhým, na druhou stranu jejich poselství je univerzální. Nevztahují se pouze k jedné historické epoše, i když ta byla motivací jejich vzniku. Pěkně se o tom zmiňuje Leah Ollman, když ve svém článku píše, že Beckmann se na těchto obrazech snaží zachovat rovnováhu mezi vyjádřením dobového a nadčasového.¹³⁷

5.1.3 Srovnání

Nyní je tedy možno odpovědět na otázku, jak se v tomto období lišily obrazy se symbolickým podtextem Beckmanna a Kokoschky.

Na rozdíl od Kokoschky Beckmann v žádném ze svých obrazů nenabízel alternativu k dobovým nenávisťným ideologiím. Vytvářel však obrazy, které kritizovaly a nastavovaly zrcadlo dobové nenávisti, kultu síly a celkovému zmatku společnosti. Činil tak ovšem v narážkách a takovou formou, která umožňovala nadčasový a univerzální výklad jeho obrazů. Můžeme tedy vidět značný rozdíl oproti Kokoschkovým obrazům podobného vyznění. Ten, když se už zabýval na svých obrazech politikou, vždy vyslal jasné a konkrétní gesto, které ani nešlo vyložit mnohoznačně. Na portrétu T. G. Masaryka šlo o podporu humanismu a tolerance, na plakátu *Pomozte baskickým dětem* se jednalo o kritiku nacistické surovosti a brutality a varování před ní, či například na v Londýně vzniklém obraze *Červené vejce* zase o kritiku mnichovské dohody a i anglické politiky appeasementu.

136 LLOYD 2003, 188

137 OLLMAN 1996, 7

VI. Závěr

Z práce vyplývá, že exilové období bylo pro oba umělce dobou, kdy se jejich tvorba zřetelně změnila oproti dřívějšímu období. Převážně se změny týkaly motivů, výtvarné změny (malířského projevu) nalezneme v menší míře, a je otázkou, zda-li tyto změny můžeme dávat do souvislosti s vnímáním společenské a osobní situace v této době. Naopak, výběr motivů se často evidentně vztahuje na dobovou situaci. Na tu se také často vztahují i různé symbolické odkazy v dílech. A výše uvedené změny se dotýkají všech zkoumaných tématických skupin, tedy krajinomaleb, autoportrétů i alegorických obrazů. Nyní bych tedy rád shrnul nejtypičtější projevy v těchto tématických skupinách a také nejvýraznější změny oproti dřívějším obdobím.

Pro Beckmannovu krajinomalbu v exilovém období pokládám za typickou tvorbu jižních krajin. Tyto obrazy jsou pozitivně laděné, prosvětlené, a Beckmannovi jsou vzpomínkou na lepší časy a kompenzací nemožnosti cestovat.

V autoportrétech Beckmann zase nabízí niterné vyjádření toho, jak sám sebe v této době vnímal. Působí na nich utrápeným dojmem, plný obav o svoji budoucnost.

A konečně v obrazech se symbolickým odkazem nabízí Beckmann svůj pohled na dobovou krizi společnosti. Svět cirkusu a bájných mýtů mu slouží k vyjádření zmatku a netečnosti, která zachvátila dobovou společnost.

U tohoto malíře bych jako největší změnu oproti dřívějšímu období uvedl vlastnost jít v dílech až do extrémů, co se týká emocionálního působení obrazů. Například Beckmann nikdy netvořil tak idylické krajinomalby jako během exilového období. Z těchto maleb přímo vyzařuje pozitivní atmosféra. Na druhou stranu vznikají i malby jako Ptačí peklo z roku 1938, které velmi drastickým způsobem kritizují brutalitu těch, co mají moc, a konformismus mas, který jim umožňuje dostat se k vládě. Drastická, surová díla tvořil Beckmann již dříve, hlavně v období během a po první světové válce. V druhé polovině třicátých let se k nim však přidává onen druhý pól, díla plná klidu a harmonie. Tuto změnu můžeme označit za jeden z typických rysů Beckmannova exilového období. Nezměnily se příliš výtvarné prostředky řešení obrazů, stále se můžeme setkávat s podobnými náměty v jednotlivých žánrech (v autoportrétech, krajinomalbách, i ve figurálních scénách). Do určité míry se změnilo to, že vedle naprosto uvolněných, líbivých krajinomaleb můžeme najít alegorická spodobnění nejzávažnějších otázek lidské existence.

Nyní bych chtěl shrnout, co bylo v tvorbě tohoto období typické pro druhého ze sledovaných autorů, pro Oskara Kokoschku. Tvorbu bych opět rozdělil do tématických skupin krajinomaleb, autoportrétů a alegorických maleb.

Pro Kokoschku byly krajinomalby prostředkem k vyjádření obav o budoucnost společnosti.

Je potřeba ale také vidět, že tento tvůrce maloval i krajinomalby skoro až impresionistického vyznění, nedávající nic tušit o dobových problémech. V takto laděných obrazech se oprostil od dobové negativní situace, která ale jinak byla inspirací pro velké množství obrazů z této doby.

Autoportréty vyjadřují Kokoschkův nesouhlas s aktuální společenskou a politickou situací. V *Autoportrétu s holí* z roku 1935 se jedná o nesouhlas tichý, neburcující. *Portrét zvrhlého umělce* z roku 1937 je poté jasnou manifestací nesouhlasu, veřejným prohlášením odporu vůči nacionálnímu socialismu a jeho praktikám.

Podobné vyznění poté mají i Kokoschkovy obrazy politické a obrazy se symbolickými prvky. Na portrétu Masaryka, který Kokoschka začal tvořit 1935 a definitivně jej pak dodělal roku 1938, se ještě jedná spíše o podporu humanismu a demokracie, později vzniklé obrazy však již otevřeně kritizují nacismus a jeho kruté metody sloužící k prosazování a rozšiřování jeho moci.

A právě vývoj od apolitického malíře k malíři, u nějž během druhé světové války politické obrazy tvořily hlavní část jeho tvorby, bych označil za největší změnu Kokoschkových děl oproti dřívějšímu období.

Charakter, tématická podobnost a víceméně zřetelně pochopitelné vyznění děl obou umělců nám také umožňují vidět, jak malíři chápali sami sebe v této dramatické době.

Beckmann skrz svoje díla nabízí svědectví člověka, který velice trpí nastálou situací, přesto není schopen či ochoten proti aktuálnímu stavu věci radikálně vystoupit. Malba se pro něj stává polem, v němž se pokouší vyrovnat se s potížemi a otázkami, které ho tou dobou znepokojují, či se skrze ni snaží oprostít se od dobových problémů, hledá v ní únik a připomínku lepších dnů.

Kokoschkovi se naopak umění stává v průběhu let zbraní, jíž se brání, ale jíž také útočí na nepřátele demokracie a humanismu. Umění se mu stává prostředkem, skrze který vyjadřuje hodnoty, jichž si váží. Promítá do něj však i strach, že válka, kterou očekává, zničí vše, co dokázala pokolení lidí žijících v míru a soudržnosti vybudovat. Kokoschka však tvořil i obrazy, které nedávají ani náznakem na sobě znát soudobé politické problémy. Z těchto obrazů se dá vytušit, že osobní situace Kokoschky během exilu nebyla až tak tragická a dramatická, negativní atmosférou prostoupená díla mají inspiraci skutečně v společenské situaci a očekávání války.

Exil a dramatické události druhé poloviny třicátých let tedy výrazně proměnily obrazy obou umělců. Ze srovnání děl obou umělců je také patrné, jak odlišně oba tvůrci reagovali na podobné společenské a kulturní podmínky.

VII. Obrazová příloha



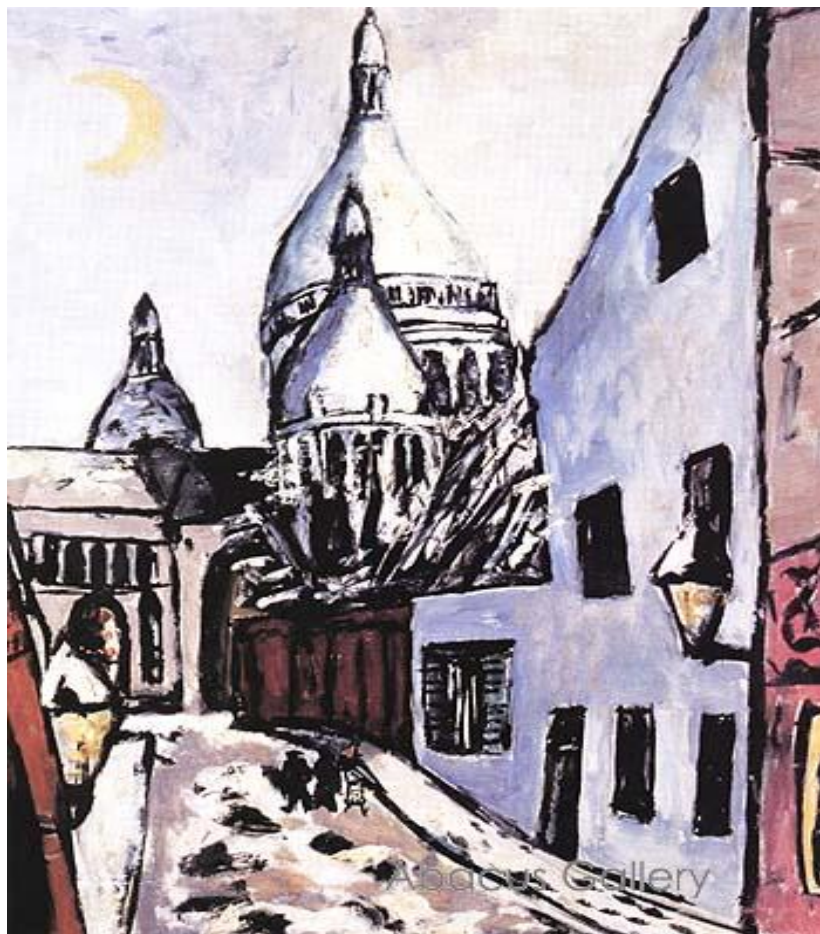
1. Oskar Kokoschka: Praha od Strahova, 1934, olej, plátno, 76×108 cm. Soukromá sbírka.



2. Oskar Kokoschka: Praha od Strahova, 1934, olej, plátno, 76×108 cm. Soukromá sbírka.



3. **Oskar Kokoschka:** Praha - pohled od nábřeží Malé Strany 1937, olej, plátno, 45×70 cm. Soukromá sbírka.



4. **Max Beckmann:** Sacre-Couer ve sněhu, 1939, olej, plátno, 56x41 cm. Santa Barbara, California, sbírka Stephana Lacknera.



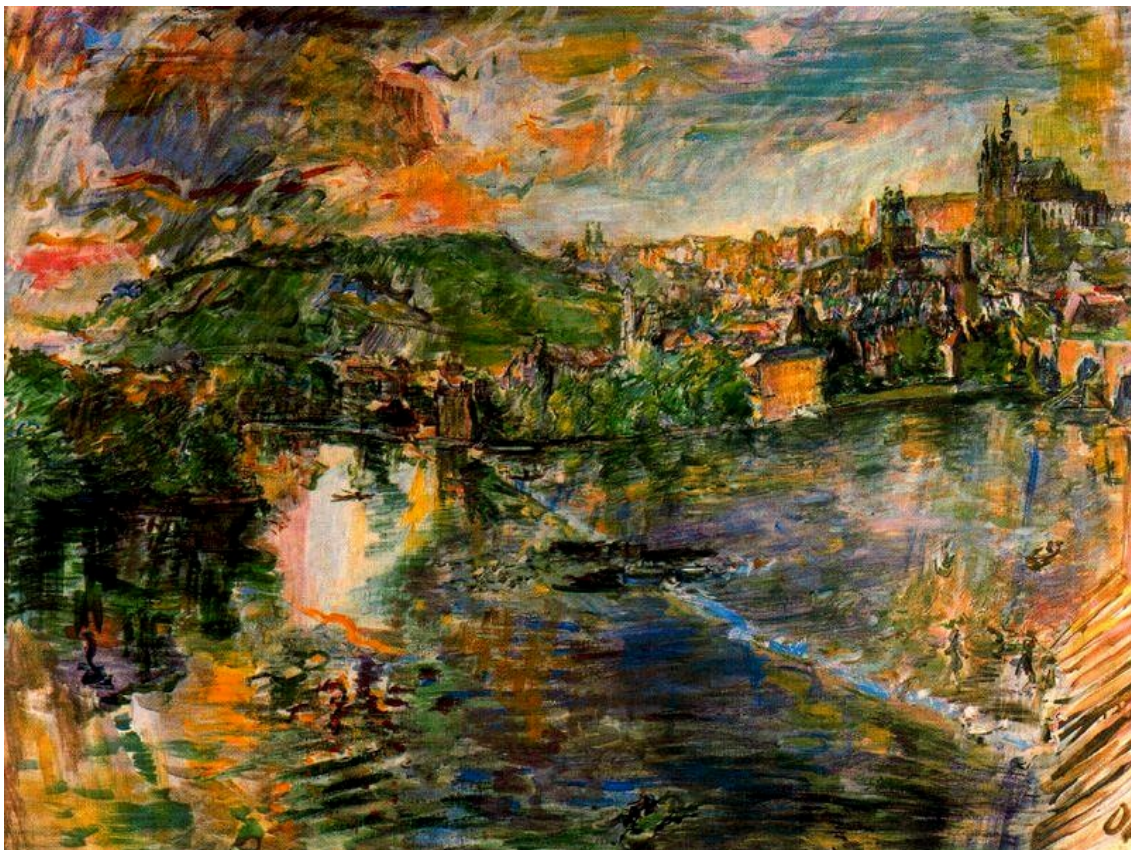
5. Max Beckmann: Krajina Velké Riviéry, 1940, olej, plátno, 106x221 cm. Soukromá sbírka.



6. Max Beckmann: Pláž s čluny na břehu, 1938, olej, plátno, 59x78 cm. Deutsche Bank Collection, Frankfurt nad Mohanem.



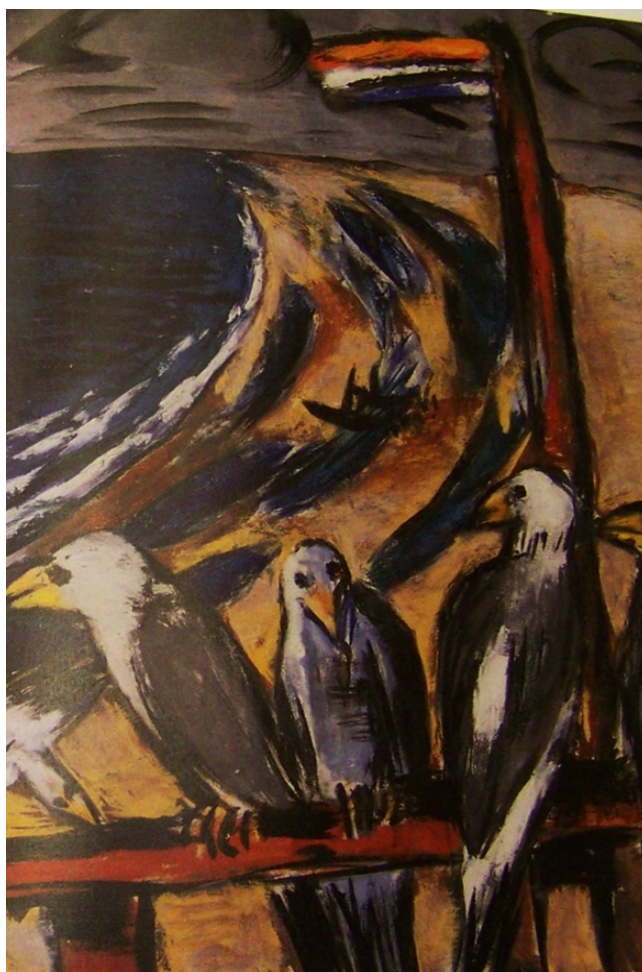
7. Oskar Kokoschka: Praha od Kramářovy vily, 1934, olej, plátno, 90×121 cm. Národní galerie v Praze.



8. Oskar Kokoschka: Praha - pohled od nábřeží Malé Strany 1936, olej, plátno, 95×120 cm. Washington, DC, Phillips Collection.



9. Max Beckmann: Hnědé moře s racky, 1938, olej, plátno, 67x90 cm. Soukromá sbírka.



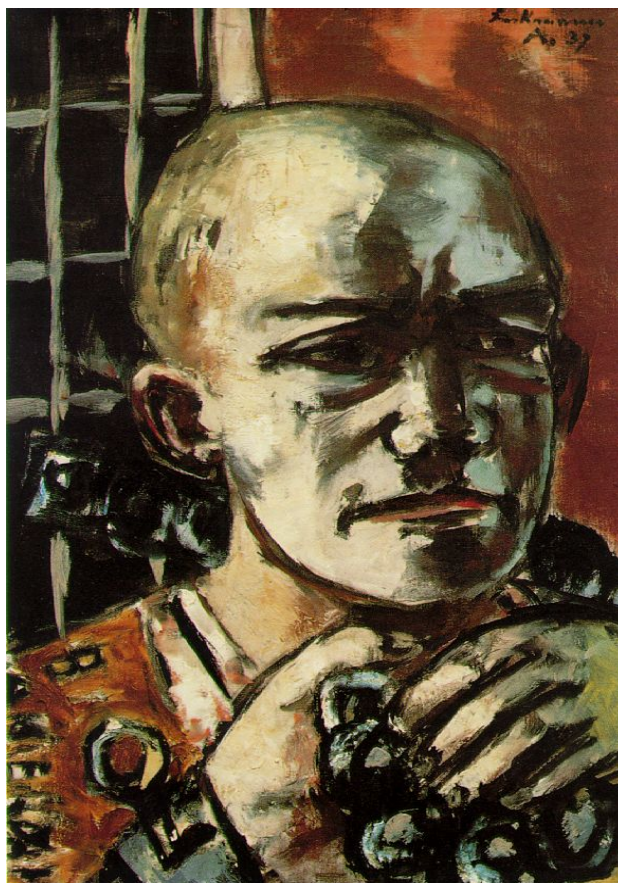
10. Max Beckmann: Racci v bouři, 1942, olej, plátno, 70x50 cm. Kolín nad Rýnem, Westdeutscher Rundfunk.



11. Max Beckmann: Ostende, 1932, olej, plátno, 72x105 cm. Soukromá sbírka.



12. Oskar Kokoschka: Portrét zvrhlého umělce 1937, olej, plátno, 110×85 cm. Soukromá sbírka, dlouhodobě zapůjčeno Skotské národní galerii moderního umění.



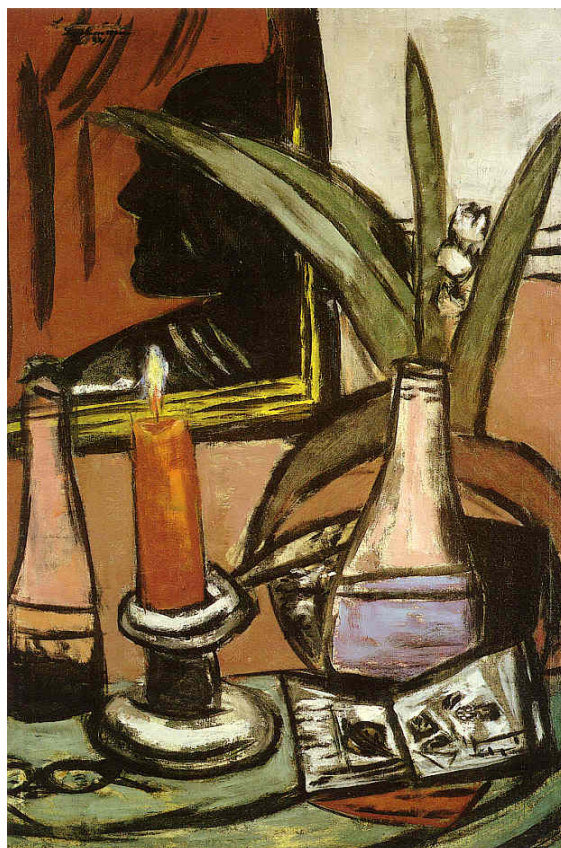
13. Max Beckmann: Osvobozený, 1937, olej, plátno, 60x40 cm. Soukromá sbírka.



14. Oskar Kokoschka: Autoportrét s holí, 1935, olej, plátno, 93×70 cm. St. Pölten, Niederösterreich Landesmuseum.



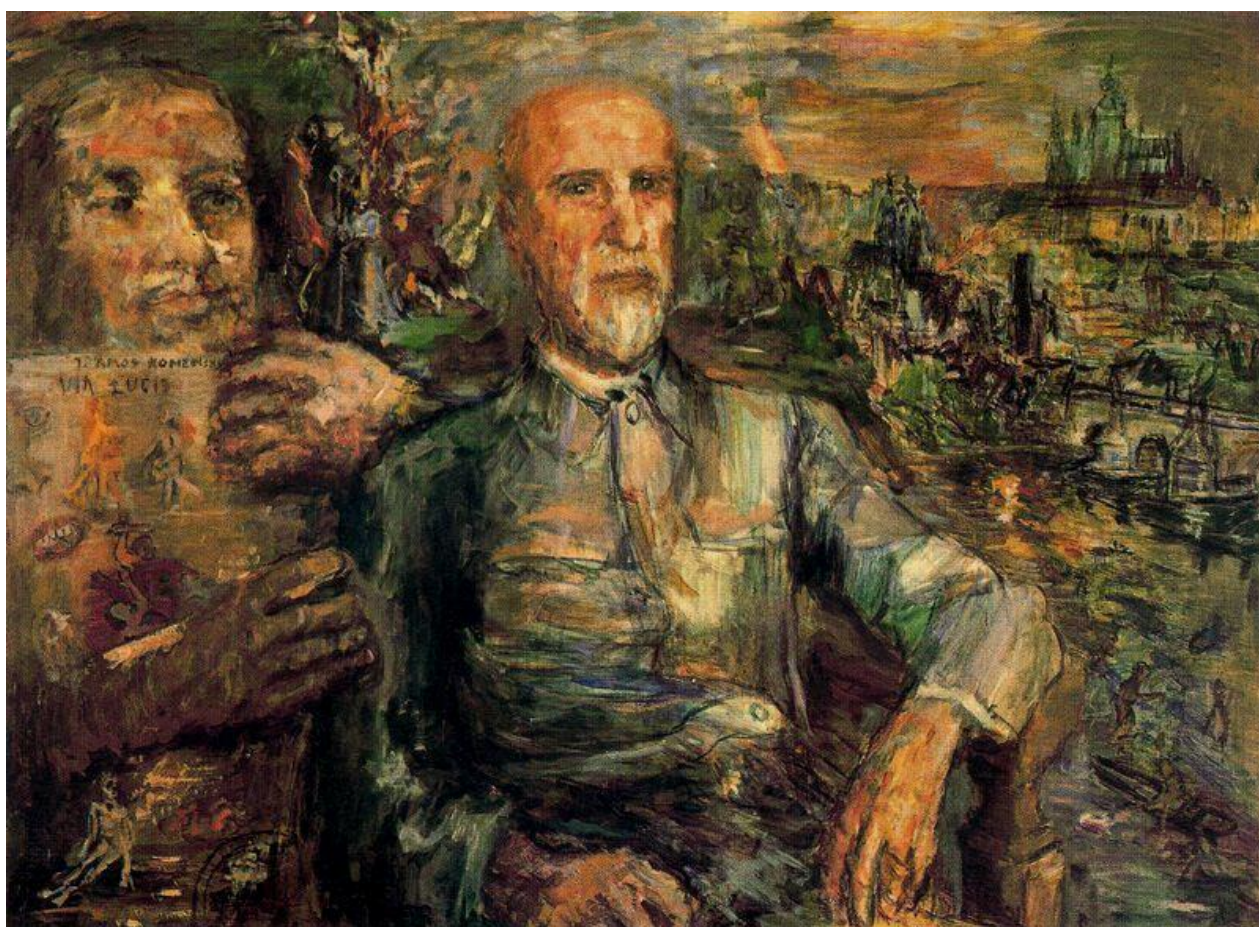
15. Max Beckmann: Autoportrét ve smokingu, 1927, olej, plátno, 141x96 cm. Cambridge, Courtesy of Busch-Reisinger Museum des Harvard University Art Museum's.



16. Max Beckmann: Autoportrét velkém zrcadle se svící, 1933, olej, plátno, 100x65 cm. Londýn, Marlborough International Fine Art.



17. **Max Beckmann:** Autoportrét s křišťálovou koulí, 1936, olej, plátno, 110x65 cm. Soukromá sbírka.



18. **Oskar Kokoschka:** Portrét T. G. Masaryka, 1936, olej, plátno, 97x130 cm. Pittsburgh, Carnegie Museum of Art.



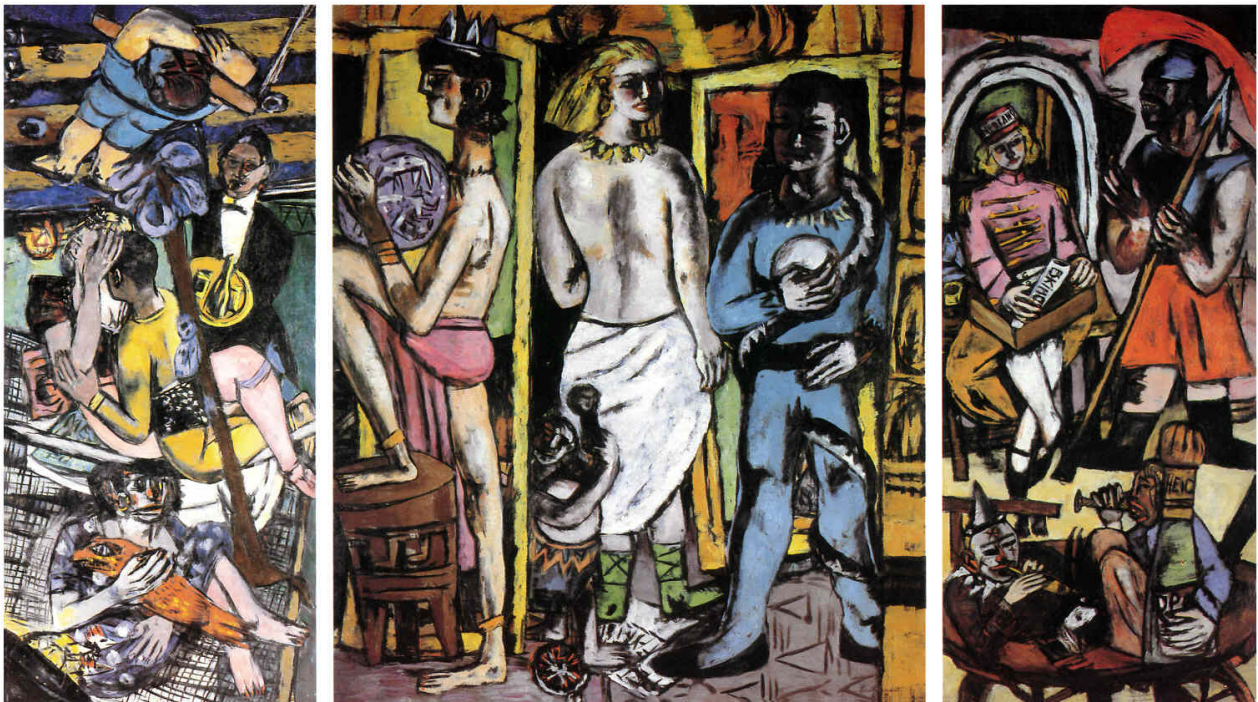
19. Oskar Kokoschka: Pomozte baskickým dětem!, 1937, akvarel a tempera, 93×73 cm. Bilbao, Museum de Bellas Artes.



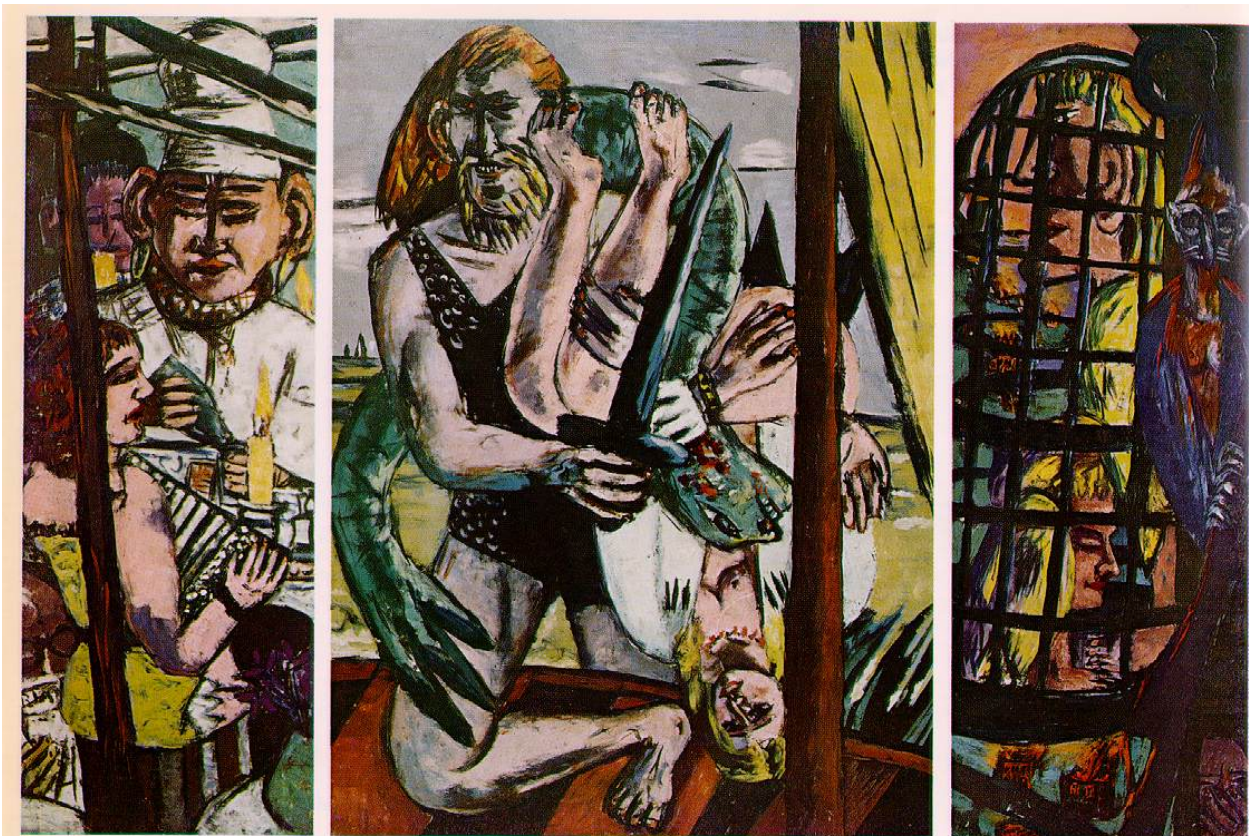
20. Oskar Kokoschka: V zahradě, 1934, olej, plátno, 96×103 cm. Wien, Albertina – Batliner Collection.



20. Oskar Kokoschka: Zrání, 1938/40, olej, plátno, 68×89 cm. Edinburg, Scottish National Gallery.



22. Max Beckmann: Akrobaté, 1939, olej, plátno, prostřední obraz 200x170 cm, křídla 200x90 cm. St. Louis, The Saint Louis Art Museum.



23. Max Beckmann: Perseus, 1940-41, olej, plátno, střední obraz 110x170 cm, křídla 150x56 cm. Essen, Museum Folkwang.



24. Max Beckmann: Ptačí peklo, 1938, olej, plátno, 120x160 cm. New York, Richard L. Feigen Gallery.

VIII. Seznam vyobrazení

1. **Oskar Kokoschka**: Praha od Strahova, 1934, olej, plátno, 76×108 cm. Soukromá sbírka. Reprodukce z TOMEŠ 1967, 22
2. **Oskar Kokoschka**: Praha od Strahova, 1934, olej, plátno, 76×108 cm. Soukromá sbírka. Reprodukce z TOMEŠ 1967, 23
3. **Oskar Kokoschka**: Praha - pohled od nábřeží Malé Strany 1937, olej, plátno, 45×70 cm. Soukromá sbírka. Reprodukce z TOMEŠ 1967, 56
4. **Max Beckmann**: Sacre-Couer ve sněhu, 1939, olej, plátno, 56x41 cm. Santa Barbara, California, sbírka Stephana Lacknera. Reprodukce z <http://www.abacus-gallery.com/cgi-bin/shop/shop.pl?fid=1135202097&cgifunction=form>, vyhledáno 11.11.2011
5. **Max Beckmann**: Krajina Velké Riviéry, 1940, olej, plátno, 106x221 cm. Soukromá sbírka. Reprodukce z <http://www.achenbach-art-consulting.com/index.php?id=111&L=de>, vyhledáno 11.11.2011
6. **Max Beckmann**: Pláž s čluny na břehu, 1938, olej, plátno, 59x78 cm. Deutsche Bank Collection, Frankfurt nad Mohanem. Reprodukce z <http://brandspace.de/en/artworks1938.html>, vyhledáno 11.11.2011
7. **Oskar Kokoschka**: Praha od Kramářovy vily, 1934, olej, plátno, 90×121 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce z http://www.terminartors.com/artworkprofile/Kokoschka_Oskar-The_Prague_View_from_Villa_Kramar, vyhledáno 11.11.2011
8. **Oskar Kokoschka**: : Praha - pohled od nábřeží Malé Strany 1936, olej, plátno, 95×120 cm. Washington, DC, Phillips Collection. Reprodukce z http://www.terminartors.com/artworkprofile/Kokoschka_Oskar-The_Prague_View_from_the_Wharf_of_the_Moldova_towards_the_Kleinseite_and_Hradcany_IV, vyhledáno 11.11.2011
9. **Max Beckmann**: Hnědé moře s racky, 1938, olej, plátno, 67x90. Soukromá sbírka. Reprodukce z WESTHEIDER 1998, 138
10. **Max Beckmann**: Racci v bouři, 1942, olej, plátno, 70x50 cm. Kolín nad Rýnem, Westdeutscher Rundfunk. Reprodukce z WESTHEIDER 1998, 139
11. **Max Beckmann**: Ostende, 1932, olej, plátno, 72x105 cm. Soukromá sbírka. Reprodukce z http://www.kornfeld.ch/auctions_mod/print_detail.cfm?Art_ID=23, vyhledáno 11.11.2011
12. **Oskar Kokoschka**: Portrét zvrhlého umělce 1937, olej, plátno, 110×85 cm. Soukromá sbírka, dlouhodobě zapůjčeno Skotské národní galerii moderního umění. Reprodukce z <http://www.wikipaintings.org/en/oskar-kokoschka/self-portrait-of-a-degenerate-artist-1937>, vyhledáno 11.11.2011
13. **Max Beckmann**: Osvobozený, 1937, olej, plátno, 60x40 cm. Soukromá sbírka. Reprodukce z http://www.artchive.com/artchive/B/beckmann/beckmann_released.jpg.html, vyhledáno 11.11.2011
14. **Oskar Kokoschka**: Autoportrét s holí, 1935, olej, plátno, 93×70 cm. St. Pölten, Niederösterreich Landesmuseum. Reprodukce z <http://geschichte.landmuseum.net/index.asp?contenturl=http://geschichte.landmuseum.net/kunst/kunstdet>

ail.asp___ID=519605205, vyhledáno 11.11.2011

15. **Max Beckmann**: Autoportrét ve smokingu, 1927, olej, plátno, 141x96 cm. Cambridge, Courtesy of Busch-Reisinger Museum des Harvard University Art Museum's. Reprodukce z <http://www.artnet.de/magazine/max-beckmann-im-museum-der-bildenden-kunste-leipzig/images/5/>, vyhledáno 11.11.2011

16. **Max Beckmann**: Autoportrét velkém zrcadle se svící, 1933, olej, plátno, 100x65 cm. Londýn, Marlborough International Fine Art. Reprodukce z <http://kunst.gymzbad.de/portraet/selbst/beckmann.htm>, vyhledáno 11.11.2011

17. **Max Beckmann**: Autoportrét s křišťálovou koulí, 1936, olej, plátno, 110x65 cm. Soukromá sbírka. Reprodukce z http://www.artnet.com/artists/lotdetailpage.aspx?lot_id=7BA6D5A966003C511CBA2027003D6D8, vyhledáno 11.11.2011

18. **Oskar Kokoschka**: Portrét T. G. Masaryka, 1936, olej, plátno, 97x130 cm. Pittsburgh, Carnegie Museum of Art. Reprodukce z http://www.terminartors.com/artworkprofile/Kokoschka_Oskar-Thomas_G_Masaryk, vyhledáno 11.11.2011

19. **Oskar Kokoschka**: Pomozte baskickým dětem!, 1937, akvarel a tempera, 93x73 cm. Bilbao, Museum de Bellas Artes. Reprodukce z <http://www.oskar-kokoschka.ch/biography.html>, vyhledáno 12.11.2011.

20. **Oskar Kokoschka**: V zahradě, 1934, olej, plátno, 96x103 cm. Wien, Albertina – Batliner Collection. Reprodukce z <http://www.360-grad-blog.de/2008/04/22/kokoschkas-spaete-jahre/>, vyhledáno 11.11.2011

21. **Oskar Kokoschka**: Zrání, 1938/40, olej, plátno, 68x89 cm. Edinburg, Scottish National Gallery. Reprodukce z <http://radiomelasudas-beaumarchais.blogspot.com/2011/01/josef-suk-zrani-opus-34.html>, vyhledáno 11.11.2011

22. **Max Beckmann**: Akrobaté, 1939, olej, plátno, prostřední obraz 200x170 cm, křídla 200x90 cm. St. Louis, The Saint Louis Art Museum. Reprodukce z <http://kunst.gymzbad.de/zab2006/ts-2/beckmann/beckmann-triptychen.htm>, vyhledáno 11.11.2011

23. **Max Beckmann**: Perseus, 1940-41, olej, plátno, prostřední obraz 110x170 cm, křídla 150x56 cm. Essen, Museum Folkwang. Reprodukce z <http://kunst.gymzbad.de/zab2006/ts-2/beckmann/beckmann-triptychen.htm>, vyhledáno 11.11.2011

24. **Max Beckmann**: Ptačí peklo, 1938, olej, plátno, 120x160 cm. New York, Richard L. Feigen Gallery. Reprodukce z http://lucasobilbao.files.wordpress.com/2010/12/beckmannmax20birds20hell20193820st_20louis20art20museum1.jpg, vyhledáno 11.11.2011

IX. Seznam použité literatury

BECKMANN Max: Divadlo skutečnosti. Praha 2002

BECKMANN Max: Tagebücher. München 1984

CALVOCORESSI Richard: Oskar Kokoschka 1886-1980. Zürich 1986

CAMHI Leslie: Grand Teuton. In: The Village Voice, vol. 48, 2003, 52

COCALIS Susan: Oskar Kokoschka: Kunst und Politik 1937–1950. In: German Quarterly, vol. 78, 2005, 571

CORK Richard: Out of the darkness. In: The Times 2003, nepag.

DOUGHERTY: A Beckmann refuge showcases his work In: International Herald Tribune 2006, nepag.

HOERSCHELMANN Antonia (ed.): Oskar Kokoschka: Exil und neue Heimat (kat. výst.). Wien 2008

HOLZ Keith: Oskar Kokoschka: Kunst und Politik 1937-1950. In: Modern Austrian Literature, vol. 37, 2004, 91–93

HÜLSEWIG-JOHNEN Jutta (ed.): Kokoschka: Emigrantenleben – Prag und London 1934–1953 (kat. výst.). Zürich 1994

KOKOSCHKA Oskar: Politische Äusserungen. Das schriftliche Werk. Hamburg 1976

KOKOSCHKA Oskar: Můj život. Brno 2000

KRAMER Hilton: Max Beckmann Still Shocks Viewers With His Greatness; In no other painter are the tragedy, comedy and pathos of this accursed period so vividly captured. In: The New York Observer 2003,1

LACKNER Stephan: Max Beckmann. Köln 1978

LACKNER Stephan: Max Beckmann. Bratislava 1992

OLLMAN Leah: A Powerful Vision of Max Beckmann. In: Los Angeles Times 1996, 7

PALKOVSKÝ Břetislav: Oskar Kokoschka. Praha 1958

RAINBIRD Sean (ed.): Max Beckmann (kat. výst.). London 2003

REICHEL Peter: Svůdný klam třetí říše. Praha 2004

ROTHER Susanne: Beckmann als Landschaftsmaler (disertační práce na Kolínské univerzitě). Mnichov 1990

SPIELER Reinhard: Max Beckmann 1884-1950: Der Weg zum Mythos. Köln 1994

SPIELMANN Hanz: Oskar Kokoschka: Leben und Werk. Köln 2003

SCHNEEDE Uwe (ed.): Max Beckmann: Selbstbildnisse (kat. výst.). Stuttgart 1993

SCHNEEDE Uwe: Max Beckmann: Der Maler seiner Zeit. München 2009

SCHULZ-HOFFMANN Carla / WEISS Judith (ed.): Max Beckmann: Retrospektive (kat. výst.). München 1984

SCHULZ-HOFFMANN Carla (ed.): Exil in Amsterdam (kat. výst.). München 2007

SCHRÖDER Klaus Albert / WINKLER Johann (ed.): Oskar Kokoschka (kat. výst.). München 1991

SCHUSTER Peter-Klaus: Nationalsozialismus und „Entartete Kunst.“ München 1987

SONNBERGER Gerwald (ed.): Oskar Kokoschka: Wien – Praha (kat. výst.). Český Krumlov 1997

SULTANO Glorie / WERKNER Patrick: Oskar Kokoschka: Kunst und Politik 1937–1950. Wien 2003

TOMEŠ Jan: Kokoschka: The Artist in Prague. London 1967

TOMEŠ Jan: Oskar Kokoschka. Praha 1988

VEBER Václav: Dějiny Rakouska. Praha 2002

WESTHEIDER Ortrud (ed.): Max Beckmann – Landschaft als Fremde (kat. výst.). Hamburg 1998

X. Seznam zkráceně citované literatury

BECKMANN 1984a — Max BECKMANN: Die Realität der Träume in den Bildern - Aufsätze und Vorträge, aus den Tagebüchern, Briefen, Gesprächen 1903 – 1950. Leipzig 1984

BECKMANN 1984b — Max BECKMANN: Tagebücher. München 1984

BECKMANN 2002 — Max Beckmann: Divadlo skutečnosti. Praha 2002

BILLETER 2007 — Felix BILLETER: Perseus. In: SCHULZ–HOFFMANN 2007, 172–174

CALVOCORESSI 1986 — Richard CALVOCORESSI: Oskar Kokoschka 1886-1980. Zürich 1986

CORK 2003 — Richard CORK: Out of the darkness. In: The Times 2003

<http://search.proquest.com/docview/318828389/13355494CE229EDC982/?accountid=15618>,

vyhledáno 21.9.2011

DOUGHERTY 2006 — Carter DOUGHERTY: A Beckmann refuge showcases his work In: International Herald Tribune, 2006

<http://search.proquest.com/docview/318725415/133554F43402D6638D6/1?accountid=15618>,

vyhledáno 22.9.2011

HAFTMANN 1994 — Werner HAFTMANN: Oskar Kokoschka – Exil in der Tschechoslowakei und Grossbritannien. In: HÜLSEWIG-JOHNEN 1994a, 27–45

HAFTMANN 1997 — Werner HAFTMANN: Exil v Československu. In: SONNBERGER 1997, 33–38

HOERSCHELMANN 2008 — Antonia HOERSCHELMANN (ed.): Oskar Kokoschka: Exil und neue Heimat (kat. výst.). Wien 2008

HÜLSEWIG-JOHNEN 1994a — Jutta HÜLSEWIG-JOHNEN (ed.): Kokoschka: Emigrantenleben – Prag und London 1934 – 1953 (kat. výst.). Zürich 1994

HÜLSEWIG-JOHNEN 1994b — Jutta HÜLSEWIG-JOHNEN: Sehen lernen – Bilder und Botschaften, Prag und London 1934 – 1953. In HÜLSEWIG-JOHNEN 1994a, 13–27

JANIŠTINOVÁ 1994 — Anna JANIŠTINOVÁ: Kokoschka und Prag: nicht nur vier Jahre. In: HÜLSEWIG-JOHNEN 1994a, 77–90

KOKOSCHKA 1975 — Olda KOKOSCHKA: Nachwort. In: SPIELMANN 1975, 332

KOKOSCHKA 1976 — Oskar KOKOSCHKA: Politische Äusserungen. Das schriftliche Werk. Hamburg 1976

KOKOSCHKA/SPIELMANN 1985 — Olda KOKOSCHKA / Hanz SPIELMANN: Briefe II.

Düsseldorf 1985

KOKOSCHKA 2000 — Oskar KOKOSCHKA: Můj život. Brno 2000

LACKNER 1978 — Stephan LACKNER: Max Beckmann. Köln 1978

LACKNER 1984 — Stephan LACKNER: Exil in Amsterdam und Paris. In SCHULZ-HOFFMANN/WEISS 1984, 147 - 158

LACKNER 1992 — Stephan LACKNER: Max Beckmann. Bratislava 1992

LACHNIT 1991 — Edwin LACHNIT: Das rote Ei. In: SCHRÖDER/WINKLER 1991, nepag

LENZ 2007 — Christian LENZ: Die Kunst Max Beckmann 1937 bis 1945. In: SCHULZ-HOFFMANN 2007, 45–51

LLOYD 2003 — Jill LLOYD: Exile in Amsterdam 1937–47. In: RAINBIRD 2003, 186–210

MILMO, Caha I— Anti-Nazi painting expected to sell for pounds 8m. In: The Independent, 2001, 15

OLLMAN 2003 — Leah OLLMAN: A Powerful Vision of Max Beckmann. In: Los Angeles Times 1996, 7

<http://search.proquest.com/docview/293442552/1335EB6EBD67C528B2D/1?accountid=15618>, vyhledáno 22.9.2011

PALCOVSKÝ 1958 — Břetislav PALCOVSKÝ: Oskar Kokoschka. Praha 1958

PETER 1998 — Nina Peter: Déjà vu: Die Bildquellen der Landschaften von Max Beckmann. In: WESTHEIDER 1998, 45–56

RAINBIRD 2003 — Sean RAINBIRD (ed.): Max Beckmann (kat. výst.). London 2003

REICHEL 2004 — Peter REICHEL: Svůdný klam třetí říše. Praha 2004

ROTHER 1990 — Susanne ROTHER: Beckmann als Landschaftsmaler (disertační práce na Kolínské univerzitě). Mnichov 1990

SPIELER 1994 — Reinhard SPIELER: Max Beckmann 1884-1950: Der Weg zum Mythos. Köln 1994

SPIELMANN 1975 — Heinz SPIELMANN(ed.): Politische Schriften der Edition des schriftlichen Gesamtwerks von Oskar Kokoschka. Hamburg 1975

SPIELMANN 1994 — Hanz SPIELMANN: Oskar Kokoschka in Prag und England. In: HÜLSEWIG-JOHNEN 1994a, 177 - 190

SPIELMANN 2003 — Hanz SPIELMANN: Oskar Kokoschka: Leben und Werk. Köln 2003

SPIELMANN 2008 — Heinz SPIELMANN: Prag. In: HOERSCHELMANN 2008, 55–84

SCHMIDT 1984 — Doris SCHMIDT: Dokumentation zu Leben und Werk. In: SCHULZ-

- HOFFMANN/WEISS 1984, 443–475
- SCHNEEDE 1993 — Uwe SCHNEEDE (ed.): Max Beckmann: Selbstbildnisse (kat. výst.). Stuttgart 1993
- SCHNEEDE 2009 — Uwe SCHNEEDE: Max Beckmann: Der Maler seiner Zeit. München 2009
- SCHRÖDER 1991 — Klaus Albert SCHRÖDER: Selbstbildnis mit Stock. In. SCHRÖDER/WINKLER 1991, nepag.
- SCHRÖDER/WINKLER 1991 — Klaus Albert SCHRÖDER / JOHANN WINKLER (ed.): Oskar Kokoschka (kat. výst.). München 1991
- SCHULZ-HOFFMANN/WEISS 1984 — Carla SCHULZ-HOFFMANN / Judith C. WEISS (ed.): Max Beckmann: Retrospektive (kat. výst.). München 1984
- SCHULZ-HOFFMANN 2007 — Carla SCHULZ-HOFFMANN (ed.): Exil in Amsterdam (kat. výst.). München 2007
- SCHULZ-HOFFMANN 2007b — Carla SCHULZ-HOFFMANN: Zwischen Selbstgewissheit, Ironien und Verzweiflung. In: SCHULZ-HOFFMANN 2007a, 26–31
- SCHUSTER — Peter-Klaus SCHUSTER: Nationalsozialismus und „Entartete Kunst.“ München 1987
- SONNBERGER 1997 — Gerwald SONNBERGER (ed.): Oskar Kokoschka: Wien – Praha (kat. výst.). Český Krumlov 1997
- STABENOW 1984a — Cornelia STABENOW: Der Befreite. In. SCHULZ-HOFFMANN/WEISS 1984, 267
- STABENOW 1984b — Cornelia STABENOW: Selbstbildnis im Smoking. In. SCHULZ-HOFFMANN/WEISS 1984, 239
- SULTANO 2003 — Gloria SULTANO: „Artist in Exile“ - Streiflichter aus dem Exil. In: SULTANO/WERKNER 2003, 119–159
- SULTANO/WERKNER 2003 — Glorie SULTANO / Patrick WERKNER: Oskar Kokoschka: Kunst und Politik 1937–1950. Wien 2003
- TOMEŠ 1967 — Jan TOMEŠ: Kokoschka: The Artist in Prague. London 1967
- TOMEŠ 1988 — Jan TOMEŠ: Oskar Kokoschka. Praha 1988
- VEBER 2002 — Václav VEBER: Dějiny Rakouska. Praha 2002
- WESTHEIDER 1998 — Ortrud WESTHEIDER (ed.): Max Beckmann – Landschaft als Fremde (kat. výst.). Hamburg 1998