

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Katolická teologická fakulta
Ústav dějin křesťanského umění
Dějiny křesťanského umění

Regina Foschiová

OK 1934-38:

Pražské intermezzo Oskara Kokoschky

bakalářská práce

Vedoucí práce: Mgr. Marie Rakušanová, Ph. D.

2009

„Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a uvedla jsem všechny použité prameny a literaturu.“

Regina Foschiová

OBSAH

| | |
|---|----|
| I. ÚVOD | 4 |
| II. POLITICKO-HISTORICKÉ UDÁLOSTI V EVROPĚ 30. LET A JEJICH DOPAD DO KULTURNÍ OBLASTI | |
| 2. 1 Versailleská Evropa | 6 |
| 2. 2 Stmívání nad demokracií v Rakousku | 7 |
| 2. 3 Československo jako útočiště uprchlíků před nacismem | 12 |
| 2. 4 Pražská umělecká scéna 30. let | 15 |
| III. OK V PRAZE: ŽIVOT A TVORBA | |
| 3. 1 Občan Kokoschka | 17 |
| 3. 2 Genius loci Pragensis | 19 |
| 3. 3 Hovory s TGM | 23 |
| 3. 4 Umění jako politická zbraň | 25 |
| 3. 5 Lidé v krajině | 27 |
| IV. DOZVUKY PRAŽSKÉHO POBYTU A VLIV J. A. KOMENSKÉHO NA ŠKOLU VIDĚNÍ | |
| 4. 1 Válečná léta | 29 |
| 4. 2 Škola vidění | 31 |
| V. ZÁVĚR | 34 |
| VI. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA | 36 |
| VII. SEZNAM VYOBRAZENÍ | 42 |
| VIII. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ | 43 |
| IX. RESUMÉ | 45 |
| X. SUMMARY | 46 |

Úvod

Osobnost a dílo Oskara Kokoschky se podobně jako je tomu i u dalších velkých umělců vymyká jakékoli klasifikaci. Bývá řazen k expresionistům, k žádné slavné expresionistické skupině však nenáležel. V souvislosti s jeho dílem je často zmiňován termín dramatický impresionismus, ačkoli impresionisté, činní více než půl století před Kokoschkou, tvořili na základě zcela jiných tvůrčích principů. Dramatické události v Evropě 30. let, které doléhaly i na Kokoschku osobně, spolu s jeho temperamentem a citem pro kulturní souvislosti, vtiskly jeho dílům punc nadčasovosti. Cílem této bakalářské práce proto není škatulkovat Kokoschkovu tvorbu do uměleckých „ismů“, nýbrž poukázat na jeho pražský pobyt v předválečných letech 1934-38 a na vliv, který na jeho osobnost a dílo měly Čechy a Češi.

První část práce je zaměřena na politicko-společenský kontext doby a jeho dopady do kulturní oblasti. Paralelně s vývojem politické situace v Rakousku sleduje také osudy Oskara Kokoschky, který v té době převážně cestuje. Do Československa přichází roku 1934. Setkává se zde s mnoha německými a rakouskými umělci, kteří zde také našli svůj azyl. Mnoho z nich se v Praze sdružilo do uměleckých spolků a skupin, které pořádaly rozličné výstavy, na kterých chtěli demonstrovat svůj protifašistický postoj. Ačkoli se nikdy nestal členem žádného z nich, propůjčil roku 1937 jednomu své jméno.

Druhá část práce se soustřeďuje na osobnost Oskara Kokoschky a jeho pobyt v Praze, stejně jako na díla, která tu vznikla. Československo se pro něj stalo do jisté míry osudové. Našel zde svoji budoucí manželku, která stála po jeho boku v době druhé světové války i po ní až do jeho smrti. Namaloval zde na 18 krajin i portrét tehdejšího prezidenta republiky T. G. Masaryka. Plakáty, které vznikly v reakci na bombardování Guernicy, jistým způsobem předznamenaly i politicky laděné alegorické obrazy, které Kokoschka namaloval v Londýně za druhé světové války.

Třetí část práce se zabývá dozvuky pražského pobytu a vlivu Jana Amose Komenského na tzv. Školu vidění. Kokoschka po svém příchodu do Británie namaloval po paměti obraz Prahy jako tečku za pražským obdobím i částí svého života. K Praze se pak vztahuje ještě jeden z obrazů politických alegorií – *Červené vejce*, které se nachází ve sbírkách Národní galerie v Praze. Závěrem se věnuji Škole vidění, kterou Kokoschka založil

v Salzburgu roku 1953 a ve které se plně uplatnily výchovné metody jeho humanistického vzoru, J. A. Komenského.

Ačkoli pražské období Oskara Kokoschky nebylo v minulosti opomíjeno, chtěla bych shrnout poznatky o jeho pražském pobytu a tvorbě do jedné práce a pokusit se představit Kokoschkovy ideová východiska, která jeho práci ovlivnila a která jsou úzce spjata s postavou českého reformátora a pedagoga J. A. Komenského.

Politicko-historické události v Evropě 30. let a jejich dopad do kulturní oblasti

Politická situace v některých evropských zemích v 30. letech donutila mnoho lidí - mezi nimi i Oskara Kokoschku - opustit své domovy a hledat útočiště v politicky přijatelnějším klimatu. V první kapitole své bakalářské práce se proto budu věnovat politicky významným událostem v meziválečné Evropě, především v Rakousku, a jejich vlivu na československou uměleckou scénu. Zároveň zmíním důležité události Kokoschkova života před rokem 1934.

Versailleská Evropa

Konec 1. světové války v Evropě nezaručoval mír jako samozřejmý fakt. O ten se naopak teprve začalo bojovat a tyto boje na poli diplomacie trvaly celá 20. léta. V tomto období bylo uzavřeno nespočet mírových smluv, žádná z nich však mír de facto nezaručila, neboť mírové smlouvy založené na vítězství jedné a porážce druhé strany nebývají nejlepší základnou pro trvalé mírové soužití národů a států, jejichž zájmy zůstávají i po válce většinou protichůdné. Proto byl i Versailleský systém opírající se o nadvládu vítězů a v poražených zemích vnímaný spíše jako Versailleský diktát z dlouhodobého hlediska předurčen k nezdaru.

Součástí Versailleského systému a jednou z klíčových institucí k udržení světového míru byla Společnost národů. Její pozice byla však již od začátku oslabena – paradoxně se jejími členy nestaly Spojené státy, tedy iniciátor jejího vzniku. Stále nevyřešené vztahy mezi jednotlivými evropskými zeměmi a jejich mocenské zájmy (především Francie, Velké Británie, Itálie, ale i Německo), vytvoření Sovětského svazu v roce 1922 a nástup Mussoliniho v Itálii téhož roku nepřispívali právě k atmosféře míru a solidarity. Až když se podařilo stabilizovat špatnou hospodářskou situaci většiny evropských zemí, která byla logickým důsledkem čtyřleté války, začalo se postupně uvažovat o otázce odzbrojení. Přístup jednotlivých zemí k tomuto tématu byl velmi různorodý. Velká Británie prosazovala omezení pozemních vojsk a zároveň se snažila udržet si svůj vliv na moři. Naopak Francie doporučovala snížení výdajů na námořní výzbroj a zdůrazňovala, že pozemní armáda má vliv i na udržení vnitřního pořádku v jednotlivých zemích. Německo

vystupovalo za celkové snížení výzbroje, protože mělo oslabit především vítězné mocnosti.¹

Východiskem z bludného kruhu se zdá být návrh předsedy francouzské vlády Aristida Brianda z 6. dubna 1927, když při pařížských oslavách 10. výročí vstupu USA do 1. světové války navrhl americké vládě společný závazek, jímž by válka byla postavena mimo zákon. Státní tajemník USA Frank B. Kellog poté odpověděl návrhem, aby všechny státy uzavřely smlouvu, v níž by se zřekly války jako nástroje své politiky.² Tak byl položen základ tzv. Briand-Kellogova paktu, jehož text byl oficiálně vyhlášen 23. června 1928 a který vzápětí na to začaly slavnostně podepisovat všechny důležité státy. Bohužel šlo však jen o závazek mravní, neboť dokument nepočítal s žádnými sankcemi proti tomu, kdo by ho jakýmkoli způsobem porušil.³ Velké nadšení, které ve veřejnosti podpisy aktu vyvolaly, neodpovídalo tomu, co mohl světové politice skutečně přinést. Jeho veřejným projednáváním ještě zdaleka nevymizela tajná diplomacie ze světa a ani nepřinášel záruky, že ho budou všichni signatáři respektovat. Nicméně světová veřejnost byla Briand-Kellogovým paktem uspokojena a než mohlo dojít k jistému rozčarování, začala světová hospodářská krize, která propukla krachem newyorské burzy 24. října 1929, zaměstnávat veřejnost v jednotlivých státech tak, že diplomatickým jednáním již nevěnovala žádnou pozornost. A právě hospodářská krize spolu se zklamáním z výsledků jednání států po 1. světové válce vytvořili podmínky pro nárůst vlivu radikálních skupin a směrů v poválečné Evropě.

Stmívání nad demokracií v Rakousku

Politický, hospodářský i společenský statut Rakouska se po 1. světové válce podstatně změnil. Vznik národních států znamenal rozpad Rakouska-Uherska a pád Habsburské monarchie. Mírová smlouva podepsaná 10. září 1919 v St. Germain-en-Laye byla tedy pro Rakousko katastrofou. Rakouské císařství hrálo na počátku 19. století rozhodující roli na kontinentu, na Vídeňském kongresu spoluurčovalo politické uspořádání Evropy po pádu Napoleona, rod Habsburků byl do roku 1806 nositelem císařské koruny

¹ ORT 2000, 58

² ORT 2000, 59

³ ORT 2000, 60

středověké Svaté říše římské a mnohonárodnostní habsburská monarchie představovala v roce 1914 třetí územně největší útvar v Evropě.⁴ To vše se ale po roce 1918 změnilo.

Převzetím svrchované moci v zemi politickými stranami byly položeny základy nového republikánského státního zřízení. Na vytváření Rakouské republiky v letech 1919-20 se podílela koalice sociální demokracie a křesťanskosociální strany. Jejím největším výkonem byla příprava a schválení rakouské ústavy dne 1. října 1920. Největší problém naopak představovalo rakouské hospodářství. Rozpad velkého trhu Rakouska-Uherska a všeobecný trend protekcionismu okolních států znemožnil vytvoření příznivých předpokladů pro volný obchod. Měnu se tak podařilo stabilizovat až roku 1922 a to jen díky půjčce Společnosti národů, která ovšem s sebou přinesla i zvýšenou zahraniční kontrolu rakouských financí.⁵

Kokoschka se v této době pohybuje spíše na německé půdě, kde ovšem není společenská situace o moc klidnější. Přednáší na Akademii v Drážďanech, kde na sebe roku 1920 upozornil jednou svojí „politickou“ akcí. Při přestřelce v blízkosti Zwingeru byl zbloudilou střelou poškozen jeden Rubensův obraz. Kokoschka v reakci na tento incident nechal na vlastní náklady vytisknout a po ulicích vylepit velký plakát následujícího obsahu: *„Prosím všechny, kdo zde ve prospěch svých politických teorií, ať už levicových, pravicových či stredo-radikálních, mají v budoucnu v úmyslu argumentovat střelbou, aby tato plánovaná vojenská cvičení nepořádali před obrazárnou Zwingeru, nýbrž kupříkladu na střelnicích někde ve vřesovištích, kde není v ohrožení lidská kultura. Neodvažují se doufat, že by prošel můj návrh, jenž by stanovil, aby se v Německé republice tak jako v klasických dobách vyřizovali spory osobními souboji politických vůdců, kupříkladu v cirkuse Sarrasani, kde by tyto zápasy navíc podmalovávaly salvy homérského smíchu členů příslušných stran.“*⁶ Na Kokoschku se okamžitě snesla vlna kritiky. Nicméně z textu jasně vyplývá, že Kokoschkovi nešlo o nějaké politické prohlášení, nýbrž, jak sám řekl, se chtěl jen vysmát nenávisti.⁷ V Drážďanech se též zabývá pohledy na město. Maluje *Augustův most s parním člunem (Augustusbrücke mit Dampfboot II, 1923)*, který svou kompozicí předznamenává pražské pohledy na Karlův most. Do Vídně se Kokoschka vrací až roku 1923 kvůli těžce nemocnému otci, který v říjnu téhož roku umírá.

⁴ JEŘÁBEK 2004, 22

⁵ GOLDNER 1979, 53

⁶ KOKOSCHKA 2000, 165

⁷ KOKOSCHKA 2000, 165

Rakouskou vnitropolitickou scénu té doby tvořila tři největší uskupení: sociálnědemokratický, křesťanskosociální a nacionální tábor, jejichž společným východiskem byl liberalismus.⁸ Všechna tři uskupení také navazovala na politické a ideologické proudy předválečného Rakouska. Jednu z protidemokratických koncepcí 20. let představovala filosofie Othmara Spanna. Jeho přednášky na Vídeňské univerzitě ovlivňovaly utváření ideových koncepcí, o něž se později opíraly vedoucí osobnosti rakouské politiky Engelbert Dollfuß a Kurt von Schuschnigg a které ovlivnili i celkovou atmosféru tolerance k autoritativním způsobům jednání. Spann kritizoval především fakt, že demokracie neuznává duchovní hodnoty jako dané a o pravdě hlasuje. Rovněž oponoval myšlence tolerance demokratického systému vůči menšinám: „Když existuje mezi většinou a menšinou diametrální rozdíl, nemohou se snášet v míru ani na půdě demokracie.“⁹ Dotkl se i nejcitlivějšího místa rakouské demokracie, když tvrdil, že Rakousko nemá vyspělou politickou kulturu, které je zapotřebí na zajištění fungování právního státu. V posledním jmenovaném bodě mu za pravdu dávají události následujících let.

Rok 1927 je v rakouské historiografii označován za zlomový mezník ve vývoji republiky. V dubnových parlamentních volbách ztratili vládní křesťanští sociálové Ignaze Seipela ve prospěch ostatních stran 9 mandátů, což představovalo citelnou ztrátu hlasů.¹⁰ Vláda se tak po prohraných volbách ocitla v defenzivě. Obrat způsobily už dělnické nepokoje ve Vídni 15. července 1927, které vedly k nárůstu Heimwehru¹¹ jako potenciálního spojence vlády. Výchozím bodem největší krvavé události v Rakousku před občanskou válkou roku 1934 byl incident v městečku Schattendorf v Burgenlandu. Při přestřelce mezi členy miliční organizace sociální demokracie Schutzbund a skupinou sdružení bývalých frontových vojáků zahynulo jedno dítě a příslušník Schutzbundu. Pachatelé byli obviněni a postaveni před soud. Ten je však osvobodil. Bezprostředně po zveřejnění rozsudku v Arbeiterzeitung¹² došlo ke spontánním demonstracím vídeňských dělníků, kteří zaplnili ulice a zapálili Justiční palác. Ani vedení sociální demokracie ani

⁸ JEŘÁBEK 2004, 30

⁹ JEŘÁBEK 2004, 53

¹⁰ JEŘÁBEK 2004, 54

¹¹ Heimwehr je typickým příkladem poválečného fenoménu, spontánně organizované militantní skupiny bývalých vojáků a veteránů, kteří neměli perspektivu v civilním životě. Přestože měli tito bývalí vojáci v jednotlivých zemích podobnou mentalitu, byly mezi jejich svazky patrné výrazné regionální rozdíly. Společným ideologickým a organizačním znakem byl hlavně antimarxismus a vůdcovský princip. Největší početní nárůst Heimwehr zaznamenal ještě před hospodářskou krizí, právě v letech 1927-29.

¹² Arbeiterzeitung – deník opozičních sociálních demokratů.

vídeňskému starostovi se nepodařilo demonstranty uklidnit. Policie tedy dostala rozkaz zakročít proti dělníkům násilím. Nepokoje si vyžádali 90 obětí ze strany dělníků a sociální demokraté vyhlásili časově neomezenou dopravní stávkou. Členové Heimwehru následně obsadili důležitá nádraží v Tyrolsku a Štýrsku a donutili sociální demokraty stávkou ukončit.¹³ Prokázali tak svoji připravenost k boji.

Kokoschka mezitím cestuje po Evropě. V roce 1927 navštíví Berlín, Paříž, Benátky, Curych, kde se koná rozsáhlá výstava jeho děl, Turín a Lyon. Rok na to, unaven Evropou, cestuje do Tunisu a Alžíru a přes Sevillu, Madrid, Toledo a Barcelonu se vrací do Paříže. V roce 1929 pak navštíví Irsko a Skotsko a spolu se svým přítelem, básníkem Albertem Ehrensteinem podniká cestu do Egypta, Jeruzalému a Istanbulu a přes Athény se vrací do Paříže a koncem roku i do Vídně. Tehdy vzniklo mnoho slavných krajin a pohledů na města – Mont Blanc, Pyramidy v Gíze, Jeruzalém etc. Roku 1933 se v dopise otištěném ve Frankfurter Zeitung zastává Maxe Liebermanna, který byl na základě tzv. árijského paragrafu odejit z Pruské akademie umění. Ve stejné době dostává i nabídku na místo profesora umění v Kalifornii, ale protože již tuší, že se opět schyluje k válce, nechce se vzdalovat od svých blízkých a nabídku odmítá.¹⁴

V Rakousku zůstává situace i nadále napjatá. Ke zlepšení vztahů mezi vládními křesťanskými sociály a opozičními sociálními demokraty nepřispěla ani světová hospodářská krize, která začala krachem newyorské burzy 24. října 1929. V květnu roku 1931 pak zkrachoval i největší rakouský bankovní dům Österreichische Creditanstalt, což vedlo k dalšímu masovému stahování zahraničního kapitálu ze země.¹⁵ V červenci 1932 – již za vlády Engelberta Dolfusse – podepsalo Rakousko protokol o půjčce z Lausanne od Společnosti národů. To ovšem vedlo k obnovení zahraniční finanční kontroly. Vláda i opozice zároveň neustále podceňovali roli nacistické NSDAP, která v Rakousku značně posilovala.

Dalším historickým mezníkem ve vývoji první Rakouské republiky byl 4. březen 1933, kdy došlo k paralyzování rakouského parlamentu. Prezidenti Národní rady odstoupili ze svých funkcí a schůzi sněmovny tak neměl kdo formálně ukončit. Demokratická instituce, na kterou spoléhali především opoziční sociální demokraté, již

¹³ JEŘÁBEK 2004, 60

¹⁴ KOKOSCHKA 2000, 209

¹⁵ JEŘÁBEK 2004, 63

nebyla sborem, který by byl nadále schopen činnosti. Tato událost naopak pomohla předsedovi vlády Engelbertu Dollfusovi a ten tak mohl prohlásit, že se parlament v podstatě vyřadil sám.¹⁶ Vláda se o řešení parlamentní krize ani nepokoušela; v ochromení Národní rady viděla naopak příležitost vládnout na základě dekretů, opírajících se o zmocňovací zákon z roku 1917. To vytvořilo zdání legálního výkonu moci vládou i bez demokratického mandátu. Postupně došlo ke zrušení ústavního soudu, omezení moci soudů obecných, omezení svobody shromažďování a tisku.¹⁷ Nacistická a komunistická strana byly spolu s radikálním levicovým Republikánským obranným svazem zrušeny v první polovině roku 1933. Ve snaze upevnit své postavení a získat veřejnou podporu pro svou vizi rakouského katolického nacionalismu jako alternativy k nacismu i socialismu, zformoval kancléř Dollfuss v květnu 1933 Vlasteneckou frontu, která měla nahradit všechny dosavadní politické strany. Členové zakázané rakouské nacistické strany uprchli do Německa, kde byli nedaleko hranic organizováni do vojenské legie. Nacistická vláda v Německu destabilizovala ekonomickou situaci Rakouska přijetím opatření, které zabraňovalo německým občanům v cestování do země.¹⁸ V únoru 1934, když se vláda pokusila o zásah proti údajným skladům zbraní zakázaného Republikánského obranného svazu, vypukla generální stávkou organizovaná odbory a sociální demokracií, při které došlo ke krvavým střetům ozbrojené opozice s vládními silami. Pro zničení povstaleckých pozic bylo ve Vídni dokonce nasazeno dělostřelectvo. V reakci na povstání, v jehož čele sociální demokraté stáli, vyhlásila vláda stanné právo, zakázala sociální demokracii a rozpustila svobodné odbory.¹⁹

Kokoschku zastihla zpráva o připravovaném puči v Budapešti, kde právě přednášel o Komenského dílu.²⁰ O vyhrocené situaci ve Vídni se dozvěděl od svých maďarských přátel. Okamžitě se rozhodl vrátit se domů za svou matkou a mladším bratrem. Bydleli sice daleko od centra ale blízko dělnických sídlišť, kde se také očekávaly nepokoje. Demonstrace nepříznivě doléhaly hlavně na Kokoschkovu matku, která onemocněla a následně 4. července zemřela. Po jejím pohřbu se Kokoschka vydává do Prahy.

¹⁶ GOLDNER 1979, 27

¹⁷ JEŘÁBEK 2004, 115

¹⁸ ORT 2000, 76

¹⁹ JEŘÁBEK 2004, 117-120

²⁰ KOKOSCHKA 2000, 213

Mezitím rakouská vláda hledala zahraničně politickou podporu, kterou našla v Itálii, s níž byly 17. března 1934 podepsány tzv. římské protokoly, v nichž se Itálie, Rakousko a Maďarsko zavazovaly k užší, zvláště hospodářské spolupráci.²¹ Přeměna rakouského politického systému byla deklarována v oktrojované ústavě v květnu 1934, zakotvující výjimečné postavení spolkového kancléře a konstituování křesťanského státu na stavovském základě pod autoritářským vedením. Rakouští nacisté mezitím za podpory německé SS plánovali puč proti Dollfusovi, jenž by vedl k nastolení nacistické vlády. Pokus o převrat vypukl 25. července 1934. Jeho výsledkem byla Dollfusova smrt a nástup nového kancléře, dosavadního člena vlády Kurta von Schuschnigga. Puč se ovšem nezdařil, vláda jej v několika dnech potlačila.

Po roce 1936, kdy se Itálie definitivně přiklonila k Německu, se na její podporu již nedalo spoléhat, proto se Rakousko pokusilo uzavřít dohodu s Německem. Roku 1938 byl rakouský kancléř nucen jmenovat ministrem vnitra nacistu Arthura Seyss-Inquarta, který ho po jeho rezignaci 11. března 1938 nahradil ve funkci. Kurt von Schuschnigg rezignoval po referendu o připojení k Německu, které se konalo 10. března. Dne 12. března 1938 Německo obsadilo Rakousko a o den později, podepsal Seyss-Inquart tzv. Anschluss (připojení) Rakouska k Německu.

Československo jako útočiště uprchlíků před nacismem

Československo se stalo pro celou řadu německých a rakouských uprchlíků první zastávkou na jejich útěku před nacismem. Výhodou byla jeho blízkost a skutečnost, že v Praze a pohraničních oblastech uprchlíci nenaráželi na jazykovou bariéru typickou pro jiné exilové země. Uprchlíci s platným německým pasem také nepotřebovali pro Československo vízum a ti, kteří pas neměli, se do Čech mohli dostat ilegálně, neboť pohraniční kontroly na státních hranicích byly od sebe vzdáleny několik kilometrů.²² V letech 1933-34, zvláště v prvních měsících po Hitlerově převzetí moci, prchali do Čech a na Moravu převážně aktivní odpůrci nacistického režimu – členové opozičních politických stran a osobnosti známé svým liberálním či humanistickým smýšlením. Pro mnohé z nich byla Praha také pouze zastávkou na cestě do západních evropských zemí či USA. Někteří zde však zůstávali, protože se snažili udržovat kontakt s odbojem v Německu a různými způsoby ho podporovat. Na pomoc uprchlíkům vzniklo několik podpůrných organizací.

²¹ ORT 2000, 74

²² ČAPKOVÁ 2005, 138

Mezi nejvýznamnější patřili Demokratische Flüchtlingsfürsorge (Demokratická péče o běžence), Hilfs-Komitee des Einheitsverbandes der Privatangestellten (Pomocný výbor jednotného svazu soukromých zaměstnanců) a Sozialdemokratische Flüchtlingsfürsorge (Sociálnědemokratický pomocný výbor pro uprchlíky). Pro ilustraci posledně jmenovaný podporoval v letech 1933-38 přechodně či trvale přes 1500 uprchlíků z Německa a Rakouska. Průběžně měl v péči okolo 220-250 osob.²³ O pomoc rakouským sociálním demokratům, kteří do Československa prchali po nepodařeném převratu v únoru 1934, se německá sociální demokracie dělila finančně s československou sociální demokracií v poměru 1:2. Tento poměr odpovídal skutečnosti, že mnozí z uprchlíků z Rakouska v roce 1934 byli repatrianti československé národnosti.²⁴

Do specifické situace se v Československu dostávali židovští uprchlíci, přestože v celkovém počtu zde tvořili jasnou většinu. Je třeba zmínit, že se uplatňovalo rozdělování uprchlíků na tzv. politické, kteří utíkali před perzekucí kvůli své politické či veřejné činnosti a židovské, tedy ty, kteří utíkali kvůli rasové diskriminaci.²⁵ Toto rozdělení je ovšem sporné, neboť mnoho politických uprchlíků bylo zároveň židovského původu. Přesto lze konstatovat, že židovští uprchlíci, kteří se nemohli prokázat nějakou politickou aktivitou proti nacistům a kteří nepatřili mezi kulturní a vědeckou elitu, měli po finanční i právní stránce život v Československu komplikovanější než ostatní uprchlíci. Situace se vyhrotila po podepsání Mnichovské dohody 29. září 1938. Ve společnosti sílil tlak na židovskou emigraci, především německých židů. Mezinárodní uprchlickou krizi měla vyřešit konference, kterou svolal do Evianu prezident Roosevelt již v červenci 1938. Ani Spojené státy ani Velká Británie však nechtěly zvednout kvóty pro vstup imigrantů. Vstřícnější postoj zaujímaly pouze k přijímání intelektuálů.²⁶

Pražská umělecká scéna 30. let

Praha se ve 30. letech 20. století stala významným intelektuálním a kulturním centrem Evropy a Československo posledním ostrovem demokracie mezi sousedními státy, které podléhaly jeden po druhém nacistickým a fašistickým režimům. Od počátku roku 1933 sem přicházela politická a intelektuální emigrace z Německa, od roku 1934 také z Rakouska. Mnoho z těchto emigrantů bylo pochopitelně židovského původu. Ovšem již

²³ ČAPKOVÁ 2005, 140

²⁴ ČAPKOVÁ 2005, 140

²⁵ MARTIN/SCHULIN 1997, 281

²⁶ KREJČOVÁ/BEDNAŘÍK 2005, 205

na počátku 30. let, v roce 1930, se v Praze v novém paláci pojišťovny Fénix na Václavském náměstí konala Výstava židovských umělců 19. a 20. století, upořádaná skupinou Organizace židovských žen v Čechách za uměleckého vedení dr. Hugo Feigla. Na výstavě bylo soustředěno na 120 děl židovských umělců ze všech důležitých uměleckých center v Evropě – z Paříže (Camille Pissarro, Marc Chagall, Léopold Gottlieb, Rudolf Levy, Mané-Katz aj.), z Berlína (Max Liebermann, Lesser Ury, Ludwig Meidner, Artur Segall aj.), z Prahy (Friedrich Feigl, Georg Kars, Max Horb, Karel Vogel aj.), z Vídně (Isidor Kaufmann, Frieda Salvendyová aj.) a dále umělci z Mnichova, Vratislavi, Brna a Ostravy. Výstava poskytovala ucelený přehled tvorby evropských židovských umělců, jaký se dříve ani později již neuskutečnil, a zároveň si kladla otázku, zda a v jakém smyslu lze hovořit o židovském umění a zda se v něm projevují nějaké zvláštní prvky. A ačkoli výstava vyprovokovala různé názory, otázka zůstala v podstatě nezodpovězena dodnes. Obvykle byl v dílech moderních židovských umělců zdůrazňován vliv impresionismu, schopnost bezprostředního výrazu a nedostatek estetické kontemplace, exprese namísto konstrukce uzavřené formy, převaha lineárního a grafického projevu nad barvou a plastičností, plošnosti nad prostorovostí apod. Mnohé z těchto rysů se u některých židovských umělců i vyskytují, není však jasné, zda se nejedná o obecné charakteristiky moderního umění. Zároveň lze nepochybně u většiny židovských umělců nalézt určité obsahové prvky, odpovídající společnému kulturnímu zázemí, duchovní tradici nebo historické zkušenosti, které jejich dílo jako židovské charakterizují daleko zřetelněji.²⁷

Na tuto výstavu navázaly v roce 1931 dvě nové galerie, založené již zmíněným dr. Hugo Feiglem. První z nich byla Galerie Evropa, umístěná v paláci pojišťovny Dunaj na Národní třídě, která měla vytvořit kontakt mezi českým kulturním světem a současným francouzským výtvarným uměním. Druhou z nich byla vlastní galerie dr. Feigla na Jungmannově náměstí v paláci pojišťovny Adriatica di Securità. Během následujících sedmi let uspořádala galerie celkem 57 výstav nejrůznějšího zaměření. Specializovala se na pořádání výstav domácích, v cizině žijících nebo se právě vracějících židovských a některých německých umělců. V letech 1933 a 1934 zde vystavoval i Oskar Kokoschka. Na výstavách staršího i moderního českého umění spolupracoval dr. Feigl s mnoha českými

²⁷ PAŘÍK 1994, 33

historiky umění, např. Vincencem Kramářem, V. V. Štěchem, Jaromírem Pečirkou, Vojtěchem Volavkou a Hanou Frankensteinovou.²⁸

Mezi nejvýznamnější umělce, kteří si za svůj azyl zvolili Prahu, patřili kromě Oskara Kokoschky např. John Heartfield, Thomas Theodor Heine a Arnold Zadikow. John Heartfield (1891-1968), vlastním jménem Helmut Herzfeld, přišel do Prahy z Berlína po Hitlerově převzetí moci v Německu. Zabýval se fotomontáží a politickou satirou a jeho práce se staly součástí výstav pražského spolku Mánes. V Praze pracoval také pro Arbeiter-Illustrierte Zeitung a do konce roku 1934 vyhotovil pro tyto noviny ne méně jak 85 fotomontáží.²⁹ Thomas T. Heine (1867-1947) byl známý karikaturista a ilustrátor satirického mnichovského časopisu *Simplicissimus*, který v letech 1934-35 vycházel v Praze pod názvem *Der Simplicus* a později *Der Simpl* v redakci dr. Hanse Nathana. Z emigrantů do něj přispívali např. karikaturisté Eric Godal, M. Popper, G. Klein a Elias Katzer, z českých umělců pak Josef Čapek, Adolf Hoffmeister, Ondřej Sekora a řada dalších.³⁰ Z Mnichova do Prahy přišel se svou ženou i Arnold Zadikow (1884-1943), sochař židovského původu, který pracoval především se stříbrem, kamenem sklem i kovy. Zadikow zemřel roku 1943 v Terezínském ghettu. Z rakouských emigrantů je známá architektka, designérka a malířka Friedl Dickerová (1898-1944), která ve Vídni studovala fotografii a reprodukční techniky a v letech 1919-23 pokračovala ve studiu na Bauhausu ve Výmaru, kde se zabývala téměř všemi obory výtvarné práce. Její rané práce, kresby a návrhy textilu mají jemně expresivní a poetický charakter, pozdější obrazy z 30. let kolísají mezi příklonem k nové věcnosti a vlastním volnějším, až expresivním malířským projevem. V Praze malovala portréty a městské pohledy z okolí Nuslí, Vinohrad a Podolí, zabývala se návrhářstvím a restaurací nábytku, výukou dětského kreslení a v roce 1936 se zde i provdala.³¹

Na utváření pražské umělecké scény se významně podílelo také sdružení výtvarných umělců Prager Sezession, které vzniklo v roce 1929. Jeho zakladateli byli Max Kopf a Friedrich Feigl a svými jmény sdružení zaštitili také další příslušníci bývalé

²⁸ PAŘÍK 1994, 33

²⁹ HAFTMANN 1986, 75

³⁰ HAFTMANN 1986, 75

³¹ PAŘÍK 1994, 35-36

avantgardy Wili Nowak a Alfred Kubin a skupina umělců z Junge Kunst³² – Richard Schrötter, Charlotta Radnitzová, Karel Vogel a Bedřich Kausek. Prager Sezession měla v úmyslu shromáždit nejlepší síly a talenty současného německého umění a jedinou podmínkou pro získání členství měla být kvalita. Plánovala pořádat pravidelné výstavy, vybudovat vlastní výstavní prostory, pořádat přednášky, společenská setkání a také informovat o dění v uměleckém světě. V německých kruzích získalo sdružení značnou podporu, k jejím přispěvatelům patřil mimo jiných i hrabě Colloredo-Mansfeld.³³ Tento program měl také řešit starý problém kulturní spolupráce Čechů a Němců, což odpovídalo soudobným snahám T. G. Masaryka. V letech 1929-37 uspořádalo sdružení celkem 9 podzimních členských výstav nejprve v Rudolfinu, od roku 1930 v galerii knihkupectví André v Pštrossově ulici na Novém Městě. Na výstavách se představil vedle zakládajících členů a mladší generace i Oskar Kokoschka, a to v letech 1930, 1936 a 1937. Poslední výstava, kterou sdružení v roce 1937 uspořádalo, byla rozsáhlá retrospektiva Alfreda Kubina, který zde vystavil 65 kreseb.

V září roku 1937 se mnoho levicových výtvarníků a kreslířů sdružilo v Oskar Kokoschka-Bund. Spolek, jemuž předsedal Theo Balden, měl za úkol pomoci pronásledovaným exilovým výtvarným umělcům navazovat cenné kontakty a najít jim práci. Mezi jeho členy patřili nejen výtvarníci Hans Abarbanell, Annemarie Balden, Arnold Bischof, Rosel a Eugen Hoffmannovi, Elias Katzer, Kurt Lade, Dorothea a Johaness Wüstenovi, Heinz Worner, Edmund a Margarete Klopffleischovi, ale také filosof Ernst Bloch nebo skladatel Hanns Eisler. Ačkoli Oskar Kokoschka zaštitil spolek svým jménem, jeho aktivit se nikdy nezúčastnil.³⁴ Většina jeho členů pak roku 1938 emigrovala do Anglie a zde se sdružili do spolku Freien Deutschen Kulturbund.

³² Skupinu Junge Kunst založil po svém návratu z USA Max Kopf v roce 1927. Její první výstava se uskutečnila v Rudolfinu v únoru a březnu 1928 a představili se na ní vedle Maxe Kopfa i Mary Durasová, R. Schrötter, Ch. Radnitzová, J. Dobrowsky, B. Kausek a další. Ze starší generace pak Friedrich Feigl a Alfred Justitz.

³³ JANIŠTINOVÁ 1994, 48

³⁴ GOLDNER 1979, 47

OK v Praze: život a tvorba

Oskar Kokoschka se v Praze ocitl ve velmi pohnuté době a přitom to nejhorší Evropu teprve čekalo. Následující kapitola se pokusí zrekonstruovat z Kokoschkových osobních vzpomínek jeho pražský pobyt a poukázat na nejzásadnější díla tohoto období.

Občan Kokoschka

„Jako kdysi po pustošivé třicetileté válce byla Praha opět kosmopolitním centrem, kde si dávala poslední dostaveníčko celá Evropa. Ve srovnání s moderními světovými velkoměsty s jejich uniformními mrakodrapy a proletářskými cementovými baráky zůstala Praha výtvorem kultivované společnosti a také se jím znovu stala. Ve středověku, v renesanci a po náboženských válkách v době baroka zde v kostelích, palácích a měšťanských domech soupeřili stavitelé, sochaři, malíři, zlatníci a řezbáři všech evropských národností, Italové, Francouzi, Vlámové, Němci a Tyrolané, s umělci domácího původu, jako by chtěli varovat budoucí generace před nesvorností a ukázat, čeho jsou národy schopny, chovají-li se lidsky a jejich šikovné ruce umějí spolupracovat.“³⁵

Oskar Kokoschka přichází do Prahy na konci léta roku 1934. Přivádějí ho sem již zmíněné politické události v Rakousku a těžká osobní ztráta, smrt jeho matky. Osmačtyřicetiletý umělec v Praze na čtyři roky přerušil své putování po světě a bude zde muset začít znovu od začátku. Původně měl v plánu zdržet se jen na pár dní a po obdržení honoráře za portrét prezidenta Masaryka, který doufal, že zde namaluje, se svým přítelem, básníkem Albertem Ehrensteinem, odcestovat přes Moskvu do Šanghaje.³⁶ Ale člověk mívá a život mění. Nakonec se podle svých slov musel opět naučit stát na vlastních nohou, protože se v Praze ocitl bez prostředků.³⁷ Žila tu sice jeho sestra Berta, ta ale byla těžce nemocná. Byl to právě její bratr, který jí zařídil nutně potřebnou operaci a za pomoci svého pražského přítele dr. Hugo Feigla pro ni a svého švagra zakoupil pozemek, na kterém si později postavili dům.

Jak sám Kokoschka vzpomíná ve své autobiografii, na začátku svého pražského pobytu poznal již několikrát zmiňovaného dr. Hugo Feigla, obchodníka s uměním, se kterým se celé dny procházeli po městě, aby našli vhodná místa k malování.

³⁵ KOKOSCHKA 2000, 219

³⁶ SPIELMANN 2008, 55

³⁷ KOKOSCHKA 2000, 217

„Přemlouval majitele bytů, zahrad a domů, v nichž tušil dobré výhledy, aby mne u sebe nechali malovat“.³⁸ Během čtyř let namaloval Kokoschka v Praze asi 15 krajin, ze stále nových míst i ze svého pozdějšího ateliéru, odkud mohl získat pohledy na Vltavu, která ho podobně jako anglická Temže okouzila.

Co se týče vztahů s pražskými kulturními skupinami, měl Kokoschka nejbližší k evropsky orientovanému spolku SVU Mánes,³⁹ i když v době jeho příjezdu do Prahy ovládlo spolek radikální křídlo, které mu bylo názorově vzdálenější. V časopisu *Volné směry* byla reprodukována jeho díla a sám Kokoschka spolupracoval na dvojjazyčném sborníku, který byl věnován jedné z nejvýznamnějších osobností české výtvarné scény Emilu Fillovi. Do sborníku přispěl studií o jeho grafické tvorbě, jejíž klíčovou myšlenkou, je úvaha, že „umělecké dílo tvoří nedílnou jednotu nad souhrou času, místa a dění“.⁴⁰ Takto by se dala charakterizovat i Kokoschkova díla vzniklá v Praze.

Roku 1935 se seznamuje se svojí budoucí manželkou Oldou, dcerou dr. Karla Palkovského, pro kterého zhotovil čtyři malé rytiny k jeho divadelní hře, z nichž se bohužel zachovalo jen několik zkušebních tisků. Seznámili se na jedné návštěvě u dr. Palkovského a Olda se stala Kokoschkovou blízkou přítelkyní. Studovala práva, ale podle Kokoschky by raději studovala dějiny umění.⁴¹ Kokoschka Oldu často doprovázel od svého ateliéru na břehu Vltavy přes staré zahrady a parky k domu jejích rodičů, kteří bydleli na návrší nedaleko Hradčan. Bylo dojemné potkat je při jejich procházkách – vysoká, chlapecká postava Oldy vedle Kokoschky, který byl menší a často docela ztracený ve velkoměstě.⁴² Přestože Kokoschka neuměl česky, chodili s Oldou také do divadla. Navštěvovali především dvě scény: hudební revue Voskovce a Wericha, „dvou klaunů“, jaké Kokoschka od té doby nikdy nezažil a avantgardní divadlo, které na Kokoschku velmi zapůsobilo, neboť „zde herec a režisér Burian uvedl moderní inscenaci, jež nebyla pouze chtěná, nýbrž skutečně umělecky zvládnutá“.⁴³ Tou inscenací bylo Wedekindovo *Procitnutí jara*, které Kokoschka dobře znal, takže si ho mohl vychutnat bez znalosti českého jazyka.

³⁸ KOKOSCHKA 2000, 222

³⁹ TOMEŠ 1988, 54

⁴⁰ TOMEŠ 1988, 54

⁴¹ KOKOSCHKA 2000, 220

⁴² HODIN 1966, 196

⁴³ KOKOSCHKA 2000, 220

Téhož roku, kdy se seznámil s Oldou Palkovskou, začal také portrétovat československého prezidenta Tomáše Garrigue Masaryka, se kterým podle všeho navázal přátelský a intelektuální vztah. Získal také československé státní občanství a československým občanem byl až do roku 1947.

V roce 1937 navštívil Kokoschka Ostravu, kde namaloval dva pohledy na město. Také se zde setkal se svým vídeňským přítelem z mládí Ernstem Kornerem, jehož bratr, profesor Emil Korner, požádal Kokoschku, aby pro něj namaloval svůj autoportrét.⁴⁴ Téhož roku, v létě 1937, se v Mnichově konala výstava „Zvrhlé umění“, kde byl Kokoschka zastoupen řadou pláten, a právě v reakci na tuto nechvalně proslulou výstavu namaloval svůj autoportrét pro profesora Kornera, který později vešel ve známost jako *Autoportrét zvrhlého umělce*. V té době již Gestapo zabavilo v Německu a v obsazených zemích všechna Kokoschkova dosavadní plátna z muzeí i soukromých sbírek a hrozilo, že budou zničena. Některá díla se podařilo zachránit. Např. Masarykův portrét se díky iniciativě dr. Feigla dostal do New Yorku⁴⁵ a nakonec ho získala Carnegie Foundation v Pittsburghu, jiná díla zpeněžilo samo Gestapo.

Po podepsání mnichovské dohody v září 1938 se cestování stávalo ještě komplikovanějším než doposud a bylo jasné, že Kokoschka již déle v Praze zůstat nemůže. Ačkoli mu dlouhou dobu, jak sám říkal, bylo vše lhostejné, rozhodl se nakonec odjet do Británie.⁴⁶ I když se Oldě podařilo sehnat letenky, nebylo jisté, zda budou moci v Londýně přistát, protože bylo na imigračních úřednících, koho do země pustí a koho ne, a anglické noviny přinášely denně zprávy o emigrantech, kteří se museli vrátit. Kokoschkovi nakonec pomohl kanadský novinář McLeod,⁴⁷ s kterým se znali od vidění a který předložil Kokoschkův případ lordu Cecilovi, významnému diplomatovi Společnosti národů. Ten zřejmě vyřídil Kokoschkovu žádost kladně, neboť 17. října 1938 přistáli Kokoschka s Oldou úspěšně v Londýně.

Genius loci Pragensis

„Prahu jsem maloval rád, nikoli však s úmyslem podávat nějaká topografická líčení nebo zachycovat okamžiky v impresionistickém smyslu, ale proto, že dnešní města se stavějí na

⁴⁴ SPIELMANN 2008, 59

⁴⁵ KOKOSCHKA 2000, 225

⁴⁶ KOKOSCHKA 2000, 227

⁴⁷ SPIELMANN 2008, 60

*písku a jejich obyvatelé ani neuchovávají minulost, ani si nejsou vědomi budoucnosti, již se naopak obávají.*⁴⁸

Kokoschkovy obrazy Prahy, malované v době jeho zralosti, jsou pokračováním předchozí tvorby a zároveň tvoří kontinuální přechod k londýnskému cyklu z let 1954-1970. Prvních sedm obrazů, malovaných z různých, dobře vybraných míst, vzniklo během poměrně krátké doby. Jsou plodem Kokoschkova zjevného potěšení s jeho novým přístavem, kterým se toulal na dlouhých procházkách, při kterých objevoval idylická zákoutí skrytá za stromy rostoucími v klášterních a palácových zahradách na úpatích kopců nad Vltavou. Tyto obrazy jsou fascinující, neboť poskytují výmluvnou zpodobňující Kokoschka okouzlení Prahou. První zachycuje pohled z okna Strahovského kláštera, druhý, malovaný z okna kláštera Křížovníků, zase Karlův most téměř zcela zakrytý řadou smutečních vrb. Třetí je pohled přes vrcholky stromů na Karlův most a Pražský hrad, čtvrtý je opět Karlův most, malovaný tentokrát z opačného břehu a poskytující pohled na Staroměstskou mosteckou věž a kostely Křížovníků a Sv. Salvátora. Pátý je pohled ze zahrady Kramářovy vily; poté se Kokoschka opět vrátil do kláštera Křížovníků pro další pohled na Karlův most. Sedmým z cyklu je pohled na město ze zahrad Schönbrunského paláce.⁴⁹

Kokoschka maloval pohledy Prahy přímo na plátno a není známo, že by si dělal přípravné skici. Volnými tahy štětce reprodukoval chvění větru a světla na vodní hladině a v korunách stromů. Z kompozičního hlediska je pro pražský cyklus jedním z nejdůležitějších obrazů pohled na Lyon z roku 1927. Kokoschka zde došel k závěru, že od nynějška budou jeho krajiny determinovány dvojitou elipsou se dvěma ohnisky.⁵⁰ Dobrým příkladem je obraz Karlova mostu z roku 1934 (Národní galerie, Praha), pohled z Kamy přes Vltavu na Karlův most a břeh Starého Města s Křížovnickým kostelem a muzeem Bedřicha Smetany. Pod vysokým horizontem se spojuje panorama města do eliptické formy, která ve stejné míře zahrnuje extrémní dimenzi šířky a hloubky. Za nejnaléhavější z pražského cyklu obrazů je označována Praha z roku 1936 (Phillips Collection, Washington D. C.). Praha washingtonské sbírky bývá srovnávána s dalšími pohledy na světové metropole – London-Chelsea Reach (1957)⁵¹, New York-Manhattan (1966) či

⁴⁸ KOKOSCHKA 2000, 220

⁴⁹ TOMEŠ 1967, 13-14

⁵⁰ TOMEŠ 1988, 60

⁵¹ Právě tento obraz se v roce 2008 prodal v jedné pražské aukci za 19, 5 milionu korun.

Istanbul II (1968). To jsou díla plná vnitřního napětí, unikavého pohybu a vybudovaná z metaforicky nadneseného prostoru.⁵²

Na rozdíl od těchto raných a vrcholných pražských děl vykazují poslední plátina cyklu jisté zklidnění, prostotu v námětu a kompozici. V létě 1935 stěhuje Kokoschka svůj ateliér do Bellevue, neorenesančního domu na břehu Vltavy, který se nachází na půli cesty mezi Karlovým mostem a Národním divadlem a který byl postaven v letech 1893-97 podle projektu architekta a stavitele Konstantina Mráčka. Vzniklo zde posledních osm děl (mimo jiné i již zmíněná Praha washingtonské sbírky), která zpracovávala pouze jeden námět a byla malována mezi lety 1936-37. Pohledy z okna Kokoschkova ateliéru se liší pouze lehkými posuny doleva či doprava, což podstatně mění základní kompozici obrazů, i když se na první pohled zdá, že rozdíly budou jen nepatrné. „Krásná vyhlídka“ zahrnovala pohled na řeku s nakloněnou linií splavu ubíhajícího vlevo nahoru, Kampu, někdy Střelecký ostrov a na druhém břehu Petřín se Strahovským klášterem a křivolaké uličky Malé Strany korunované katedrálou Sv. Víta. Jenom díky Kokoschkově originálnímu způsobu vidění, důvtipu a znamenitému umění se žádné z osmi děl této série neopakuje ani v kompozici, ani v provedení barev, osvětlení či sebemenším detailu. Jediným společným aspektem je energický a kultivovaný Kokoschkův styl. Kokoschka zde ztvárnil dramatické posuny těžiště, deformaci tvaru a dynamiku napětí podpořené pohyby prostoru.

Kokoschkovy městské krajiny bývají některými kunsthistoriky⁵³ označovány za impresionistické. Druzi⁵⁴ naopak tvrdí, že se nejedná o stejný impresionismus jako u francouzských impresionistů z konce 19. století. Kokoschkových osm variací proto podle Jana Tomeše nemůže být srovnáváno např. s Monetovými impresionistickými studiemi. (Tomeš v tomto bodě polemizuje s Maxem Dvořákem, který srovnával Kokoschkovy *Variace na jedno téma*⁵⁵ s Monetovým cyklem třiceti *Stohů* z let 1888-93. Dvořák zde ale vyzdvihuje Kokoschkovo zkoumání vnitřní konstelace živého modelu nad pouhý pozitivistický výzkum přírody v Monetově podání.⁵⁶ Tedy rozlišuje impresionismus od

⁵² TOMEŠ 1988, 60

⁵³ Např. Werner Haftmann (*Malerei im zwanzigsten Jahrhundert*), Max Dvořák

⁵⁴ Např. Hans Maria Wingler, Bernhard Bultmann

⁵⁵ *Variace na jedno téma* představují Kamila Swobodovou, jak poslouchá klavírní sonáty. Pozornost ovšem není soustředěna na její individuální umění, nýbrž na účinky hudby, která má moc proměnit posluchačův zevnějšek i nitro.

⁵⁶ VOGEL 1997, 25

expresionismu.) Podobně to, co Werner Haftmann nazývá „nervózní kompozicí“, nazývá Tomeš naopak „horlivou citlivostí“. Obě definice mají ale blíže k stavu mysli než k optickému zření. Podle Tomeše je zde pozoruhodný rozpor mezi přirovnáváním Kokoschkova díla k impresionistům a dokonce častějším tvrzením, že jeho obrazy jsou formou „vizionářské syntézy“. Neboť pokud je impresionismem míněna čistá optika, pak vnitřní pohled není skutečně nic jiného než vize ve smyslu imaginativní představivosti.⁵⁷ Tomeš si tedy klade otázky – jsou Kokoschkovy obrazy tím prvním, nebo tím druhým? A pokud nebudeme akceptovat ani jednu z těchto definic, čím potom tedy jsou?

Jan Tomeš ve své studii cituje Paula Westheima, autora první monografie Kokoschkových děl z roku 1919, a definuje způsob umělcovy tvorby pohledů měst jako „svět nezachycený kamerou, nýbrž zrakem umělce nadaného duchem, silou, s mocí vizionáře změnit pohled ve vhled“ - tedy změnit povrchní nazírání věcí v pochopení jejich pravé podstaty. Tento aspekt je zdůrazňován v každém známém výkladu či analýze Kokoschkových děl jako pokus o vysvětlení výjimečné povahy jeho obrazů. Heinz Spielmann uvádí, že se Kokoschka pokouší o vizualizaci bytí (existence) města (Sichtbarmachung ihres Wesens).⁵⁸ Další Kokoschkovi životopisci⁵⁹ často hovoří o imaginativním úsilí, které překračuje hranice reality. Tomeš i přesto tvrdí, že Kokoschka čerpal především ze skutečné Prahy a zobrazil slávu reálného města. Tím, co podle něj inspirovalo jeho obrazy, je pronikavý dialog mezi městem a duchem daleko zralejšího a kultivovanějšího umělce, než za jakého byl obecně považován. Bez zajímavosti jistě není ani Spielmannův postřeh, že Kokoschkovy pražské krajiny lze na základě jejich povětrnostního ladění interpretovat jako symbol „klidu před bouří“ – jako předzvěst jeho politických obrazů.⁶⁰ Haftmann tuto polemiku uzavírá názorem, že Praha zůstala v Kokoschkově fantasii mementem hořícího města, ve kterém zanikla ta dobrá část starého západního světa.⁶¹ Toto memento vyjádřil Kokoschka v *Nostalгии*, která byla dokončena až v londýnském ateliéru.

⁵⁷ TOMEŠ 1967, 16

⁵⁸ SPIELMANN 2008, 62

⁵⁹ NAPŘ. Edit Hoffmann, H. M. Wingler, Bernhardt Bultmann

⁶⁰ SPIELMANN 2008, 62

⁶¹ HAFTMANN 1986, 70

Hovory s TGM

„Až do té doby jsem nikdy osobně nepoznal žádného státníka; nyní jsem potkal muže, jenž za své povolání nevděčil mystice z Boží milosti, nýbrž demokratické rétorice. Koneckonců se i mezi prezidenty najdou lidé, kteří nejsou „nadhledci“ v nietzschovském smyslu, říkal jsem si. A Masaryk nenosil korunu ani žezlo, avšak ani jakobínskou čapku, neseděl na trůně, nýbrž vypadal jako vysoký úředník staré monarchie, štíhlý gentleman, vznešená aristokratická bytost, ačkoli byl údajně jen synem panského kočího.“⁶²

Největším zážitkem Kokoschkova pobytu v Praze bylo jeho setkání se stárnoucím prezidentem Tomášem G. Masarykem a zhotovení jeho portrétu, který byl později prodán do New Yorku a nyní se nachází v Carnegie Foundation v Pittsburghu.^[3] Setkání s prezidentem Kokoschkovi zprostředkoval Dr. Feigl během setkání s Annou Masarykovou, historičkou umění a prezidentovou oblíbenou vnučkou.⁶³ Kokoschka byl osobností T. G. Masaryka fascinován. Když se jednou vrátil ze sezení s Masarykem do hotelu, svěřil se Dr. Feiglovi, že z přemíry obdivu k prezidentovi mu políbil ruku.⁶⁴ Zdá se, že se mezi nimi vyvinul neobvyklý vztah: hluboká úcta na jedné straně a skutečná sympatie a pochopení na straně druhé. Kokoschka za Masarykem jezdil často i do Lán, kde rozmlouvali nad šálkem kávy, a to i v době kdy byl portrét hotov.

Během doby kdy obraz vznikal, utrpěl Masaryk dvě lehké mrtvice a Kokoschka musel čekat, než bude moci znovu pokračovat. Od začátku se Kokoschka choval velice přirozeně. Potřeboval navázat s prezidentem lidský kontakt. Masaryk si na něj zvyknul a už při druhém setkání ho dokonce objal. Původně měl Kokoschka v Lánech bydlet po dobu portrétování, a měl už i připravené apartmá. Ale Lány byly pro něj příliš klidné a Kokoschka příliš neklidný, a tak se musel vrátit do Prahy. Ale to znamenalo více problémů, protože nemohl sám cestovat vlakem. Proto Masaryk posílal Kokoschkovi každé ráno státní vůz s číslem 1, před kterým se hradní stráž stavěla do pozoru, protože se domnívala, že uvnitř sedí nejvyšší hlava státu.⁶⁵

Na začátku portrétování si Masaryk sedl na opěradlo křesla a snažil se zaujmout nějakou malebnou pózu, ale Kokoschka mu to rozmluvil, neboť taková pozice, v níž by

⁶² KOKOSCHKA 2000, 222

⁶³ HODIN 1966, 196

⁶⁴ HODIN 1966, 196

⁶⁵ KOKOSCHKA 2000, 222

musel vydržet týdny, by ho příliš namáhala.⁶⁶ V průběhu tří až čtyř týdnů dlouhé práce si nejčastěji povídali o Komenského pedagogickém díle. Masaryk s Kokoschkou souhlasil, že „narůstající mravní spoušť má svou příčinu ve špatné výchově, která je jednostranně řízena státem, 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“.⁶⁷ Proto Kokoschka vedle Masaryka namaloval Komenského, který ukazuje na tabuli smyslové orgány, „brány vnímání zážitku lidství“.

Kokoschka si udělal dvě skici a poté začal malovat přímo na plátno.⁶⁸ Barvu nanášel v tenkých vrstvách a Masarykův obličej se tak zdá být téměř průsvitný. Takto ho Kokoschka viděl - jako by už byl „na druhém břehu“.⁶⁹ Pražská krajina v pozadí je namalována s mimořádnou šetrností, stejně jako postava Komenského. Kokoschka říkal, že chtěl malovat toho Masaryka, který stále věřil v pokrok. Tragédie jeho osudu však byla ta, že se pokoušel přenést vznešené ideály pravé demokracie do politické reality – a za to musel zaplatit. Když se Kokoschka s Masarykem seznámil, už to nebyl velký státník, ale jenom mírný starý muž, jehož dílo bylo završeno. Kokoschka doufal, že zachytí něco z toho tajuplného magnetismu, který vyzařoval z tohoto jedinečného muže. Sám jako umělec musel humanitu chápat jako něco zjevného a jasného, na druhé straně Masaryk jako politik musel teoretizovat, aby sám sebe o humanitě přesvědčil. Kokoschka chtěl namalovat symbolický portrét, který by vysvětlil filosofii vzdělávání, ve kterou oba věřili.⁷⁰

Obraz T. G. Masaryka má v Kokoschkově portrétní galerii zvláštní postavení. Není to pouze portrét státníka, nýbrž také portrét jeho životního díla a vztahu k tradici, a zároveň politická alegorie. Prezident sedí zpřímá jako polopostava ve středu, nikoli panovnický, ale se zdůrazněním vůle a s prorockým pohledem v úzkém obličejí učence, jemuž stopy stáří propůjčují výraz nadčasovosti. Vypadá, jako by svým pronikavým pohledem dokázal ze znalosti minulosti vidět budoucnost. Z pozadí vpravo se v dohasínajícím světle pod neklidnou oblohou vynořuje v trhavých tazích štětce stará Praha. Nejedná se však o „pohled“: skládá se z emblematických znaků charakteristických jednotlivostí - Karlova mostu nad proudící řekou, Hradčan jako symbolu vlády - a

⁶⁶ HAFTMANN 1986, 72

⁶⁷ KOKOSCHKA 2000, 223

⁶⁸ HODIN 1966, 198

⁶⁹ HAFTMANN 1986, 71

⁷⁰ HODIN 1966, 198

proměňuje tak portrét v dějinný výhled. Vlevo za Masarykem stojí jako partner jejich společných rozhovorů éterická a zároveň mocná postava reformátora Jana Ámose Komenského, svírajícího své učení označené Via Lucis, jehož poselství nám říká, že člověk musí věřit svým smyslům a vypěstovat tak v sobě schopnost přirozeného úsudku, který mu umožní vrátit se k racionálnímu způsobu života.⁷¹ Z toho důvodu namaloval Kokoschka na knihu oko, nos, ústa, ucho a ruku. Ruku, která může hladit, nebo také zabíjet. Mezi Komenským a Masarykem je proto umístěna ještě postava Jana Husa, jehož tragický osud je antithesí humanismu. Původně plánovaný portrét státníka tak nakonec překryla během procesu malby obsahová plnost politické alegorie, v níž se prezidentova lidskost posunuje na pozadí dějinné a duchovní symboliky do vzdálené, mysticky laděné oblasti. Tímto portrétem-alegorií Kokoschka pouze potvrzuje, že je jedním z nejvnímavějších a nejuvědomělejších malířů své doby.

Umění jako politická zbraň

„Mě se takovéto počínání netýká, já musím malovat své obrazy.“⁷²

Kokoschka jako člověk ryze apolitický nikdy nepovažoval umění za nástroj politické agitace. V předválečných 30. letech se však i on nevyhnutelně ocitl v síti politických zápletek. V září 1936 vystoupil jako člen československé delegace na mírovém kongresu v Bruselu a pronesl zde projev proti fašismu a politickému násilí.⁷³ V létě 1937 se dozvěděl o připravované výstavě „zvrhlého umění“⁷⁴ a v naléhavém dopise žádal kancléře Schuschnigga, aby obrazy, které byly zapůjčeny z německých sbírek pro jeho retrospektivní výstavu v Rakouském muzeu umění a průmyslu, nebyly po skončení výstavy odeslány zpět do Německa.⁷⁵ Vídeňské úřady se však odvolávaly na legální postup a obrazy zaslaly řádně zpět. Z veřejných německých sbírek tak bylo zabaveno na 417 jeho prací a spolu s devíti malbami byly jako „zvrhlé“ vystaveny v Mnichově. To se už bezprostředně dotýkalo Kokoschkova díla, ve kterém se seberealizoval a které nyní bylo ohroženo. Politika se ho týkala jako umělce. Kokoschka tedy nebyl první, kdo tasil umění jako zbraň. Odpověděl ale brzy svým *Autoportrétem zvrhlého umělce*.^[4] Tento svůj

⁷¹ HODIN 1966, 199

⁷² Napsal Kokoschka v dopise rodičům v době zmatků revolučních nepokojů v Drážďanech v březnu 1920.

⁷³ HAFTMANN 1986, 74

⁷⁴ Zvrhlé umění (německy: entartete Kunst) byl termín užívaný nacistickým režimem pro více méně veškeré moderní umění. Takové umění bylo zakázáno pro svoji "neněmeckou" nebo "židobolševickou" podstatu a umělci označení za zvrhlé byli režimem perzekuováni.

⁷⁵ KOKOSCHKA 2000, 218

autoportrét namaloval za velmi nepříznivých okolností. V Ostravě, kde právě byli s Oldou na návštěvě u jejích prarodičů,⁷⁶ se necítil dobře. Město bylo tak špinavé, že onemocněl nebezpečnou infekční chorobou a jednoho dne zkolaboval na ulici. Zpět do hotelu byl přinesen v bezvědomí. Když ho doktor nakonec přivedl k sobě, řekl mu: „Jste zachráněn. Kdybyste se dostal do nemocnice jen o den později, nemusel byste přežít.“⁷⁷ Kokoschka byl v té době na dně a podléhal zoufalství. Smrt jeho matky, nemoc jeho sestry, zkažená německá morálka a zneuznání jeho životního díla – to byly hlavní důvody jeho depresí. Dlouhou dobu se snažil namalovat obraz, který by plně vystihl jeho pocity, životní změny a výzvy, ale vždy skončil nezdarem. Nakonec na to stejné plátno namaloval sám sebe. V pozadí alpské krajiny nalevo od Kokoschky je namalován nahý, ničím nechráněný muž, napravo pak jelen – štvaná zvěř. Portrét má podle Kokoschky dvě tváře – na levé straně obličej je vidět hněv a zloba, na pravé zamyšlenost a smutek.⁷⁸ A portrét skutečně působí dvojím dojmem: bledý a nezdravý výraz tváře kontrastuje s držením těla a vzdorovitým gestem rukou zkřížených na prsou. Byl to opravdu obraz znamenající obrat, neboť jen ten člověk může být zachráněn, který věří ve své znovuzrození.⁷⁹ A byla to zároveň první manifestace tzv. one man underground movement, jak později sám popsal pozici, ve které se ocitl.⁸⁰ V červenci 1938 nechal obraz vystavit na výstavě Twentieth Century German Art v Londýně. Po vypuknutí španělské občanské války a bombardování Guernicy⁸¹ 26. dubna 1937 pak vznikly první litografie jako politická prohlášení – *La Passionaria, Garcia Lorca* nebo *Pomozte baskickým dětem*.^[5]

V posledním jmenovaném plakátě zobrazil Kokoschka zničení města v brutální žluté a červené barvě. V pozadí můžeme poznat modrý Karlův most s panoramatem Hradčan – Kokoschka tak chtěl varovat před německým útokem na Prahu. Modrá také znamená klid a pasivitu v kontrastu se žlutou a červenou symbolizující zkázu města.⁸² Není také náhoda, že skombinoval barvy vlajek obou zemí. Nechybí ani motiv ženy s dítětem jako Madonny, která symbolizuje trpící lid. Kokoschka dodává plakátu také přídatný osobní rozměr, když propůjčuje ženě s dítětem Oldiny rysy. Druhým křesťanským

⁷⁶ SPIELMANN 2008, 66

⁷⁷ HODIN 1966, 214

⁷⁸ HODIN 1966, 214

⁷⁹ HODIN 1966, 215

⁸⁰ HAFTMANN 1984, 74

⁸¹ Německo bombardovalo baskické město Guernica během španělské občanské války 26. dubna 1937.

Místo původního cíle útoku, tamějšího mostu, bylo však vybombardováno centrum města a jeho prchající obyvatelé postříleni. Noviny přinášely zprávy o tisících civilních obětech, most ale zůstal nepoškozen.

⁸² SPIELMANN 2008, 78

motivem je padlý kříž s Kristem. Plakát byl vylepován po celé Praze, a to i po té, co ho pražská policie zakázala.⁸³ Není jen známo, kdy přesně plakát vznikl. Poprvé se o něm zmiňuje až v říjnu 1937.⁸⁴ Kokoschka se tak zřejmě před jeho vyhotovením seznámil s Picassovou Guernicou na Světové výstavě v Paříži koncem května. Takovým monumentálním politickým obrazem ale opovrhoval. Jeho plakát se dostal k lidem a to bylo nejdůležitější.

Lidé v krajině

Také tímto tématem se Kokoschka během pražských let zabýval. Vzniklo zde množství ženských aktů v přírodě – *V zahradě*, *Sedící*, *Nymfa* a *Zrání (Sommer II)*. Jedná se převážně o alegorické malby, které vycházejí z obrazu *Pramen (Die Quelle)*, který vznikl více než patnáct let, od roku 1922 do 1938, a který byl několikrát přemalován a zdokonalován.⁸⁵ Obraz *V zahradě*^[6] představuje mladou ženu sedící v lenošce na zahradě a zamyšleně hledící mimo rámeček obrazu. Jedná se buď o Kokoschkovu dlouholetou přítelkyni Gittu Perl, rozenou Wallerstein, nebo o Oldu Palkovskou. Napravo i nalevo od dívky sbírají dva mladíci mušle a pokoušejí se upoutat dívčinu pozornost. Mušle mohou symbolizovat motiv moře, přítomný již na obrazu *Větrná nevěsta (Windsbraut)* z roku 1914, který patří mezi nejzásadnější díla Kokoschkovy tvorby. Zahradní motiv je přítomen už v barevných litografiích cyklu *Snící chlapci* z let 1906-08 a Kokoschka ho ve 30. letech spojuje s alegorickým zobrazením ženských postav. Poukazuje tak na představu pokojného soužití, která je ještě zdůrazněna idylickou scénou v pozadí.

Nymfa^[7] je obraz s jasnou sexuální konotací. Vodní lilie a mušle jsou symboly ženských pohlavních orgánů. V pozadí je umístěna chobotnice, která jako mužský element symbolizuje nebezpečí a zhoubný chtíč a odkazuje na Kokoschkovy středomořské obrazy z meziválečného období před rokem 1934. Chobotnice se vyskytuje také v londýnském obraze *Loreley* z roku 1941 jako symbol muži vyvolané války. Od roku 1934 vnímá Kokoschka ženský prvek jako pozitivní a nasazuje ho i do boje proti fašismu.⁸⁶ *Nymfa* je součástí sbírek Národní galerie v Praze.

⁸³ KOKOSCHKA 2000, 218

⁸⁴ SPIELMANN 2008, 78

⁸⁵ SPIELMANN 2008, 68

⁸⁶ SPIELMANN 2008, 70

Na obraze *Sedící (Aktstudie)* z roku 1938 je pravděpodobně vyobrazena Olda Palkovská. Její pohled směřuje za pozorovatele a její výraz je pobavený. Pravou nohu má pokrčenou a její klín je zakryt zvířátkem, které sedí na její levé noze. Mezi prsty levé ruky lascivně svírá jeho ocas. Detail prasátka po její pravé straně rozveseluje celou scénu. Pozadí je obohaceno vedlejšími epizodami. Koncem pražského a dále především v londýnském období zobrazuje Kokoschka postavy stále častěji osamocené. Ve *Zrání*^[9] se postavy odvracejí od středu obrazu a jejich uspořádání připomíná do sebe ponořené postavy na pláži ve skotském Ullapool z let 1944-45.⁸⁷ *Zrání* má tklivý nádech. Jedná se o koupací scénu ve volné přírodě, dívka stojí po kolena ve vodě, vedle ní sedí na břehu muž s hlídacím psem. Rybářka nalevo připomíná svým držením těla Oldu z obrazu *Sedící*. Obraz se dostal jako dar prezidenta Edvarda Beneše do Skotské národní galerie.

⁸⁷ SPIELMANN 2008, 76

Dozvuky pražského pobytu a vliv učení J. A. Komenského na Školu vidění

Následující kapitola se nejprve věnuje osudům Oskara Kokoschky ve Velké Británii, a to především jeho dvěma dílům, která zde vznikla a která jsou reminiscencemi předválečné Prahy – *Nostalgie* a *Červenému vejci*. Druhá část této kapitoly se pak zaměřuje na založení tzv. Školy vidění, ve které Oskar Kokoschka plně uplatnil výukové metody na základě myšlenek a učení J. A. Komenského.

Válečná léta

„Namaloval jsem tehdy celou řadu „politických“ obrazů, nikoli proto, že bych byl politicky angažovaný, nýbrž se záměrem otevřít oči druhým a ukázat jim, jak vidím válku já.“⁸⁸

Když přijeli Oskar Kokoschka s Oldou do Londýna, ubytovali se ve čtvrti Hampstead, kde žilo mnoho cizinců, zvláště Němců a Rakušanů. Kokoschka znal Londýn na rozdíl od Prahy dobře. Strávil zde podstatnou část roku 1926, kdy také vznikly jeho slavné obrazy *Temže*. Roku 1928 mu zde také firma Cassirer uspořádala velkou výstavu v Leicester Gallery London.⁸⁹ O deset let později byla však situace zcela jiná. Britská umělecká scéna se přeorientovala na Paříž a německý expresionismus už britskému duchu příliš nevyhovoval. Kokoschkovo jméno znali jen někteří kritici a umělci avantgardy.⁹⁰

Po vyhlášení války už Kokoschka nemohl pracovat v plenéru, což bylo pro něj velmi obtížné, protože mu to znemožnilo kontakt s přírodou, který byl pro něj životně důležitý. Krátce po svém příjezdu do Anglie tak namaloval po paměti obraz Prahy s názvem *Prag – Nostalgia*.^[10] Tento název přesně vystihuje náladu této snové krajiny, která odkazuje na panorama z Masarykova portrétu, které bylo také spíše symbolem než veristickým pohledem na Hradčany. V popředí se objímající se pár (nejspíše sám Kokoschka s Oldou) právě chystá nastoupit do příjíždějícího trajektu. Vedle páru namaloval Kokoschka „lohengrinovskou“ labuť jako motiv, který zdůrazňuje cestu do nejisté budoucnosti.⁹¹ Na pravém okraji obrazu pak ještě vidíme portrét Oldy, jako již dříve moment zdůrazňující osobní rozměr malby, díky které Kokoschka přežil následující válečná léta.

⁸⁸ KOKOSCHKA 2000, 235

⁸⁹ HAFTMANN 1986, 76

⁹⁰ HAFTMANN 1986, 76

⁹¹ SPIELMANN 2008, 80

Na konci léta 1939, krátce po vypuknutí války, přesídlil Kokoschka na pobřeží do rybářského přístavního městečka Polperro, kde zůstal až do jara následujícího roku. Prozkoumával zde bizarní skalnaté pobřeží a objevoval život rybářského přístavu. Výsledným produktem těchto exkursí bylo množství kreseb a akvarelů. Pastelky a techniku kresby začal více používat už v Praze při portrétování Oldy Palkovské. Od té doby si Kokoschka začal dělat skici nejen portrétů, ale i krajin a různých denních výjevů vůbec. Tahy pastelky už nešlo opravit a tak mu svým způsobem určovaly hranice kresby a zároveň to bylo dobré cvičení ruky i oka.⁹² Kokoschka vzpomíná, že ho při kreslení často pozoroval jeden technický kreslíř, který se chtěl stát jeho žákem.⁹³ Aby si vyzkoušel, jak vážný je jeho zájem, stanovil mu dvě podmínky: musel vyhodit všechny barvy, štětce, gumy a pravítka do moře a pak s ním pozorovat kraby v písku, létající racky, ubíhající mraky a ryby v moři tak dlouho, dokud si nebyl jistý, že je schopen zachytit své dojmy na papíře pastelkami. Tímto kreslířem byl Phillip Moysey, který později působil jako asistent v Kokoschkově Škole vidění. Krátce nato také začaly vznikat politicky laděné alegorie – *Krab* (1939/40), *Červené vejce* (1940/41), *Anschluss – Alenka v říši divů* (1942), *Loreley* (1942), *Marianne-Maquis* (1942) a *Zač bojujeme* (1943).

Červené vejce^[11] byl první obraz, který Kokoschka namaloval po svém návratu do Londýna na začátku léta 1940.⁹⁴ Nejedná se ovšem pouze o politickou alegorii, Kokoschka se zde, podobně jako např. již v *Autoportrétu zvrhlého umělce*, pokoušel vyjádřit stav své mysli a duše – vztek, zoufalství, vzpomínky a strach. Ladění celého obrazu je zároveň značně satirické: pečená slepice připravená k jídlu – Československo – odlétá s nožem v zádech. Na talíři po ní zůstalo puklé červené vejce. U stolu sedí Mussoliniho nafouklá hlava s vyvalenýma očima a nenažranými ústy, nalevo od Mussoliniho hlavy se pod stolem choulí francouzská kočka s napoleonským kloboukem a kokardou, v levém horním rohu obrazu řve Hitlerova hlava s bláznovskou čapkou. Posledním stolovníkem je anglický lev s královskou korunou a ocasem zatočeným do tvaru značky libry na podstavci ze dvou svazků knih s nápisy In Pace-Munich. V pozadí je namalována hořící Praha. Pracovní název obrazu zněl *Die Achsenmächte* – poloha příboru rozloženého na stole naznačuje osový kříž, který spojuje představitele jednotlivých mocností.⁹⁵ Kokoschka vždy považoval Mnichovskou dohodu za komplot a zradu všech čtyř mocností, tedy i Francie a Velké

⁹² BAUER 2008, 51

⁹³ KOKOSCHKA 2000, 230

⁹⁴ SPIELMANN 2008, 102

⁹⁵ SPIELMANN 2008, 102

Británie, a toto téma ho tedy nikdy nenechávalo klidným. Obraz je součástí sbírek Národní galerie v Praze.

Válečná léta byla pro Kokoschku tvrdou zkouškou jeho humanistických ideálů. Začal horečně a neúnavně psát, účastnil se různých setkání a schůzí, kde pronášel znovu a znovu projevy o humanitě, o které začínal čím dál více pochybovat.⁹⁶ Neboť ačkoli sám pomalu ztrácel víru v humanismus, chtěl umožnit ostatním vidět lepší budoucnost – pomyslné světlo na konci tunelu. V Británii ovšem narážel spíše na lhostejnost a apatii. Až nakonec přišlo bombardování Drážďan, Vídně, Hirošimy – vítězství barbarského učení „oko za oko, zub za zub“ namísto demokratických ideálů, pro které umíraly milióny. Ani konec války mu nepřinesl úlevu, neboť viděl příliš jasně, že hlavní problémy zůstaly nevyřešeny. Kokoschka měl strach, zda budou lidé v budoucnu schopni žít spolu v míru. I proto se zaměřil více na otázku humanismu než na politickou stránku věci. Jako každý idealista věřil, že pravda a mír jsou nedělitelné: „*Pravda se s jazykem lidí nemění.*“⁹⁷

Pro Kokoschku byla nejdůležitější poválečnou událostí bezpochyby velká výstava jeho děl, která se uskutečnila v Basileji v březnu a dubnu 1947. Na výstavě se podařilo shromáždit přes 260 jeho děl z celého světa – oleje, kresby, akvarely, pastely a litografie. Z Basileje putovala výstava do Curychu a poté do Amsterdamu odkud se přesunula do Spojených států. Také XXIV. Bienále konané v Benátkách v roce 1948, kde byl zastoupen 16 plátny, potvrdilo jeho status světově uznávaného umělce. Všechny tyto výstavy znamenaly pro Kokoschku nový start na mezinárodní úrovni.

Škola vidění

*„Umění nelze naučit, zejména ne v letním kursu. Tak jako ve středověku nebo v renesanci by bylo zapotřebí celých generací, jež by nám zprostředkovaly schopnost vidět.“*⁹⁸

Školu vidění (Schule des Sehens) založil Oskar Kokoschka v Salzburgu roku 1953. „V žádném případě to neměla být škola v běžném slova smyslu, pod státním dohledem a s rutinně sterilním programem, jak je běžné na akademiích, nýbrž škola, na níž bych v Rakousku, kde jsem byl dříve tak nepochopen, měl možnost vychovat mládež k vidění,“ vysvětluje Kokoschka ve své biografii. Na tamějším magistrátu si pro svůj záměr vymohl

⁹⁶ HODIN 1966, 200

⁹⁷ HODIN 1966, 201

⁹⁸ KOKOSCHKA 2000, 249

polovinu pevnosti Hohensalzburg, která je jednou z největších středověkých pevností v Evropě. S realizací svého nápadu mu tehdy významně pomohl galerista a nakladatel Friedrich Welz, který obstaral veškeré zařízení a pomůcky – stoly, lavice, stojany a také postele do ložnic.⁹⁹ V létě 1953 tak Kokoschka poprvé vedl svůj seminář pod názvem Škola vidění čítající 24 žáků. V programu jim nesliboval, že je vyškolí v umělecké malbě, nýbrž jen to, že jim otevře oči pro umění. Jeho cílem bylo naučit své žáky znázornit elementárním způsobem to, co se během krátké doby naučili vidět s jeho pomocí. Proto také zásadně nepovoloval olejové barvy, které „*se jen celé týdny roztírají, zatímco první vize se ztrácí*“.¹⁰⁰ Naopak se je snažil přimět používat k zachycování živých modelů akvarel, který nedovoluje korektury a nesnáší přemalby.¹⁰¹ Kokoschkovi žáci také nekreslili podle nehnutě pózujících modelů, nýbrž podle modelů, kteří vykonávali nějakou činnost, kterou jim předváděl sám Kokoschka, jak si např. dívka češe vlasy, jak čte milostný dopis, který utajila, jak se usmívá nad ptákem, jenž zobe na okně, jak s požitkem pojídá třešni nebo pociťuje smutek, protože je sama, či jak si dle antiky vsedě vytahuje trn z paty.¹⁰² Tímto způsobem – nikoli slovy, ale praktickými příklady – učil Kokoschka své žáky znovu vidět a znázornit viděné, což samo o sobě ještě není umění, ale „*dnes je něčeho takového schopen jen málokdo, přestože se považuje za výtvarného umělce*“.¹⁰³

Ve své Škole vidění měl Kokoschka konečně možnost uplatnit výchovné metody českého pedagoga a biskupa Jednoty bratrské Jana Ámose Komenského (1592-1670), kterého měl celý život za vzor humanismu. S Komenským se Kokoschka seznámil již v dětství, kdy mu jeho otec daroval knihu *Orbis pictus*. Ve své biografii napsal: „*Orbis pictus mě naučil, jaký je svět a jaký by měl být, aby v něm mohli žít lidé.*“¹⁰⁴ Humanistické ideály a postava Komenského se pak jako červená nit vine celou Kokoschkovou tvorbou. Již na Akademii v Drážďanech, kde působil mezi lety 1919 a 1924 uplatňoval Komenského metody: „*Po vzoru humanisty J. A. Komenského, který se během mnohaletého exilu snažil v neklidných dobách 17. století marně přesvědčit parlamenty velmocí o nezbytnosti školství založeného na výchově lidského rozumu, jsem se i já pokoušel svým žákům otevřít oči.*“¹⁰⁵ Již tehdy denně obcházel třídy žáků a s každým zevrubně a kriticky zhodnotil jeho

⁹⁹ HOERSCHELMANN 2008, 165

¹⁰⁰ KOKOSCHKA 2000, 250

¹⁰¹ HOERSCHELMANN 2008, 166

¹⁰² KOKOSCHKA 2000, 251

¹⁰³ KOKOSCHKA 2000, 251

¹⁰⁴ KOKOSCHKA 2000, 35

¹⁰⁵ KOKOSCHKA 2000, 163

práci. Kokoschka měl rád osobní kontakt, a pokud toho byl schopen, snažil se svým žákům pomáhat i v jejich osobní či materiální nouzi. Namísto oficiálního odstupu mezi mistrem a žákem, který byl na Akademiích obvyklý, dával přednost vztahu člověka k člověku, protože zastával názor, že to, zda je někdo skutečným umělcem, spočívá v jeho osobnosti. Stejně přistupoval i k žákům v Salzburgu.

Když později v pražském exilu portrétoval Kokoschka T. G. Masaryka, stal se Komenský nejen jedním z hlavních témat jejich rozhovorů, ale také jedním z portrétovaných. Postava Komenského zasáhla také do Kokoschkovy dramatické tvorby. V roce 1936 začal psát hru s humanistickou tematikou, kterou později nazval *Comenius*. Děj se odehrává za doby třicetileté války v zemích, které byly touto válkou postiženy – v Čechách, na Moravě, v Německu a v Rakousku. Dílo bylo dokončeno roku 1972 a dočkalo se i televizního nastudování. Roku 1941 pak v Londýně píše esej *Komenský, anglická revoluce a naše nynější útrapy* (*Comenius, the English Revolution and our present plight*).

Salzburšká Škola vidění se tak stala další možností, jak zprostředkovat lidem, zvláště těm mladým, Komenského humanistické ideály pomocí jeho výchovných metod. Kokoschka své žáky v podstatě neučil malovat, ale pokoušel se je uvést do bezprostřední blízkosti zážitku, který je zdrojem umění, a to nikoli slovy či planým teoretizováním, nýbrž pomocí schopnosti vidět. Zprávy o Škole vidění se v následujících letech rozkřikly po celém světě a Kokoschka tak začal spolupracovat i se svými bývalými žáky, které zaměstnal jako asistenty. Nově přicházeli zájemci o letní kurs ze zemí jako Argentina, Kanada, Spojené státy, Egypt, Turecko či dokonce Francie, ačkoli se na pařížské Akademii před Kokoschkovou „bludnou naukou“ přímo varovalo.¹⁰⁶ V roce 1963 však musel Kokoschka školu opustit. Žáků už bylo příliš, za deset let se jejich počet zdesetinásobil, a Kokoschka už nevládal námahu související s tímto způsobem výuky. Po jeho odchodu se Škola vidění proměnila ve státní Akademii, na níž se začala vyučovat i tvorba tzv. nepředmětného umění, které Kokoschka zásadně odmítal.¹⁰⁷ Dnes na Akademii vyučují lektori z celého světa vše od kresby, malby, koláže, plastiky přes fotografii, design, architekturu po umění nových médií.¹⁰⁸

¹⁰⁶ KOKOSCHKA 2000, 251

¹⁰⁷ HOERSCHLEMANN 2008, 168

¹⁰⁸ <http://www.summeracademy.at/de/art.php>, vyhledáno 13. 6. 09

Závěr

Cílem mé bakalářské práce bylo shrnout Kokoschkovo pražské období a představit ideová východiska jeho tvorby, která jsou úzce spjata s osobou Jana Ámose Komenského. Kokoschka v Praze namaloval šestnáct pohledů na město, což řadí tento cyklus k nejpočetnějším. Praha tvoří vrchol a zároveň závěr první fáze Kokoschkova studia tématu města, kterým se zabýval v předešlých dvaceti letech a které mělo svůj počátek již v drážďanských krajinách a bylo dále rozvíjeno krajinami z cest po Evropě a Orientu. Z cyklu lze vyčíst postupné dynamizování, které odráželo narůstající podráždění a nespokojenost s tehdejší politickou situací. Kokoschka se v Praze zabýval též tématem lidí v krajině. Vzniklo zde mnoho ženských aktů, kde Kokoschka používal motivy odkazující na díla z jeho předešlé tvorby (např. na obraz *Větrná nevěsta* či litografii *Spící chlapci*) i předznamenávající politické alegorie, kterými se zabýval v londýnském exilu (např. *Loreley* a motiv chobotnice).

Kokoschka v Praze vytvořil i díla reagující na politické události doby. V reakci na bombardování Guernicy nechal Kokoschka na své náklady vytisknout plakáty, které vyzývaly k pomoci baskickým dětem a které byly vylepovány po Praze. Tato Kokoschkova reakce byla však zcela apolitická a byla zaměřena na svědomí všech lidí bez rozdílu politické příslušnosti. Nebyla to ani státní objednávka jako v případě Picassovy Guernicy, nýbrž reakce Kokoschky jako umělce a především člověka. Podobně reagoval i na výstavu „Zvrhlého“ umění pořádanou v Mnichově roku 1937 svým *Autoportrétem zvrhlého umělce*. Z jeho reakcí vyplývá, že mu jakákoli forma politického či angažovaného umění byla cizí. Během čtyř pražských let také nevstoupil do žádného uměleckého či politického spolku, ačkoli v Praze vznikala uskupení sdružující německé a rakouské umělce. Kokoschka byl vždy solitér a také humanista, což bylo z jeho děl patrné.

V londýnském exilu, kam se uchýlil v roce 1938 po podepsání Mnichovské dohody, vznikla ještě dvě díla odkazující na pražský pobyt. Prvním z nich je *Nostalgia*, obraz Prahy namalovaný po paměti, který je symbolickou tečkou jak za pražskými krajinami, tak i za částí jeho života. Druhým je kolumbovské *Červené vejce*, které satiricky komentuje podepsání Mnichovské dohody. *Červené vejce* je součástí cyklu politických alegorií, kterými Kokoschka během druhé světové války glosoval vývoj politických událostí.

Závěrem své práce jsem se věnovala salcburské Škole vidění, kterou Kokoschka založil v roce 1953 a na které jsem se snažila demonstrovat vztah Oskara Kokoschky k myšlenkám a učení Jana Ámose Komenského, a to především k jeho metodám výchovy a výuky. Postava českého pedagoga a reformátora Kokoschku silně ovlivnila a je přítomna během celého jeho života i tvorby. Komenský se stal námětem hovorů mezi Kokoschkou a T. G. Masarykem při prezidentově portrétování, až nakonec ho Kokoschka vedle Masaryka i namaloval. Komenský a jeho učení byli také námětem jeho přednášek i esejů či divadelní hry. Ve své Škole vidění (stejně jako již dříve na Akademii v Drážďanech) měl Kokoschka možnost uplatnit i jeho výchovné metody. Jedná se především o výchovu zážitkem a vlastní zkušeností namísto mluvení či teoretizování. Kokoschka nevyráběl umělce, neučil malovat, ale jak už název školy napovídá, učil vidět, chtěl svým žákům otevřít oči.

Obrazová příloha



1. Oskar Kokoschka: Praha, Karlův most, 1934, olej, plátno, 90x116 cm, Národní galerie, Praha



2. Oskar Kokoschka: Praha, Karlův most, 1934, olej, plátno, 85x120 cm, Národní galerie, Praha



3. **Oskar Kokoschka**: Portrét Tomáše G. Masaryka, 1935-1936, olej, plátno, 97x131 cm, Carnegie Museum of Art in Pittsburgh



4. **Oskar Kokoschka**: Portrét „zvrhlého“ umělce, 1937, olej, plátno, 110x85 cm, National Gallery of Modern Art in Scotland, zapůjčeno od r. 1975



5. **Oskar Kokoschka**: Pomozte baskickým dětem!, 1937, barevná litografie, 103x74 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum, Praha



6. **Oskar Kokoschka**: V zahradě, 1934, olej, plátno, 96x103 cm, Albertina, Vídeň



7. **Oskar Kokoschka**: Nymfa, 1936, olej, plátno, 95x76 cm, Národní galerie, Praha



8. **Oskar Kokoschka**: Olda Palkovská, 1935-1937, olej, plátno, 90x67 cm, Museé Jenisch, Vevey



9. **Oskar Kokoschka**: Sommer II (Zrání), 1938-1940, olej, plátno, 60x83 cm, National Gallery of Modern Art, Edinburgh



10. **Oskar Kokoschka**: Prag – Nostalgia, 1938, olej, plátno, 56x 67 cm, National Gallery of Modern Art, Edinburgh



11. **Oskar Kokoschka**: Červené vejce, 1940-1941, olej, plátno, 63x76 cm, Národní galerie, Praha

Seznam vyobrazení

1. **Oskar Kokoschka:** Praha, Karlův most, 1934, olej, plátno, 90x116 cm, Národní galerie, Praha. Zdroj: http://mkp.emokykla.lt/ars/Ars2/dailinikai/a20_30/kokos_kair.htm
2. **Oskar Kokoschka:** Praha, Karlův most, 1934, olej, plátno, 85x120 cm, Národní galerie, Praha. Zdroj: http://mkp.emokykla.lt/ars/Ars2/dailinikai/a20_30/kokos_kair.htm
3. **Oskar Kokoschka:** Portrét Tomáše G. Masaryka, 1935-1936, olej, plátno, 97x131 cm, Carnegie Museum of Art in Pittsburgh. Zdroj: http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=523
4. **Oskar Kokoschka:** Portrét „zvrhlého“ umělce, 1937, olej, plátno, 110x85 cm, National Gallery of Modern Art in Scotland, zapůjčeno od r. 1975. Zdroj: http://www.artinthepicture.com/artists/Oskar_Kokoschka
5. **Oskar Kokoschka:** Pomozte baskickým dětem!, 1937, barevná litografie, 103x74 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum, Praha. Zdroj: <http://www.albertina.at/jart/prj3/albertina/images/img-db/1215680358317.jpeg>
6. **Oskar Kokoschka:** V zahradě, 194, olej, plátno, 96x103 cm, Albertina, Vídeň. Zdroj: http://www.fineartsportugal.com/Art/art_movements/expressionism/expressionism_pt.htm
7. **Oskar Kokoschka:** Nymfa, 1936, olej, plátno, 95x76 cm, Národní galerie, Praha. Zdroj: http://mkp.emokykla.lt/ars/Ars2/dailinikai/a20_30/kokos_kair.htm
8. **Oskar Kokoschka:** Olda Palkovská, 1935-1937, olej, plátno, 90x67 cm, Musée Jenisch, Vevey. Zdroj: http://mkp.emokykla.lt/ars/Ars2/dailinikai/a20_30/kokos_kair.htm
9. **Oskar Kokoschka:** Sommer II (Zrání), 1938-1940, olej, plátno, 60x83 cm, National Gallery of Modern Art, Edinburgh. Zdroj: http://www.artinthepicture.com/artists/Oskar_Kokoschka
10. **Oskar Kokoschka:** Prag – Nostalgia, 1938, olej, plátno, 56x 67 cm, National Gallery of Modern Art, Edinburgh. Zdroj: http://www.artinthepicture.com/artists/Oskar_Kokoschka
11. **Oskar Kokoschka:** Červené vejce, 1940-1941, olej, plátno, 63x76 cm, Národní Galerie, Praha. Zdroj: http://www.artchive.com/artchive/K/kokoschka/red_egg.jpg.html

Seznam použité literatury a pramenů

Monografie

- GOLDNER 1979 – Franz GOLDNER: Austrian Emigration 1938-1945. New York 1979
- HODIN 1966 – Josef Paul HODIN: Oskar Kokoschka. The Artist and His Time. London 1966
- JEŘÁBEK 2004 – Martin JEŘÁBEK: Konec demokracie v Rakousku 1932-1938. Praha 2004
- KOKOSCHKA 2000 – Oskar KOKOSCHKA: Můj život. Atlantis 2000
- ORT 2000 – Alexandr ORT: Evropa 20. století. Praha 2000
- TOMEŠ 1967 – Jan M. TOMEŠ: Kokoschka. The Artist in Prague. London 1967
- TOMEŠ 1988 – Jan M. TOMEŠ: Oskar Kokoschka. Odeon 1988
- WINGLER 1956 - Hans Maria WINGLER: Oskar Kokoschka. Das Werk des Malers. Salzburg 1956

Katalog výstavy

- ETZDORF 1958 – Karin von ETZDORF (ed.): Oskar Kokoschka (kat. výst.). München 1958
- HOERSCHELMANN 2008 – Antonia HOERSCHELMANN (ed.): Oskar Kokoschka. Exil und neue Heimat 1934-1980 (kat. výst.). Albertina 2008
- HOPFINGER 1997 – Helga HOPFINGER (ed.): Oskar Kokoschka. Wien. Praha (kat. výst.). Český Krumlov 1997
- KRAFT 2005 – David KRAFT: Exil v Praze a Československu 1918-1938. Praha 2005
- ROUSOVÁ 1994 – Hana ROUSOVÁ (ed.): Mezery v historii 1890-1938. Polemický duch střední Evropy. Němci, Židé, Češi (kat. výst.). GHMP 1994
- TOMEŠ 1956 – Jan M. TOMEŠ: Oskar Kokoschka. Výstava k výročí 70. narozenin. NG 1956

Stat' v katalogu

- BAUER 2008 – Gunhild BAUER: Zur Schule von Auge und Hand. Die Skizzenbücher Oskar Kokoschkas. In: HOERSCHELMANN 2008, 47-52
- ČAPKOVÁ 2005 – Kateřina ČAPKOVÁ: Československo jako útočiště uprchlíků před nacismem!?. In: KRAFT 2005, 138-148
- JANIŠTINOVÁ 1994 – Anna JANIŠTINOVÁ: Praha a Čechy. In: ROUSOVÁ 1994, 44-49

KREJČOVÁ/BEDNAŘÍK 2005 – Helena KREJČOVÁ / Petr BEDNAŘÍK: Emigrace do Československa a z něj po Mnichovské dohodě. In: KRAFT 2005, 200-206

PAŘÍK 1994 – Arno PAŘÍK: Mezi Čechy a Němci. In: ROUSOVÁ 1994, 22-40

SPIELMANN 2008 – Heinz SPIELMANN: 1934-1938 Prag. Begegnungen mit Freunden und Weggefährten. In: HOERSCHELMANN 2008, 55-83

VOGEL 1997 – Anette VOGEL: Kokoschkovy „Variace na jedno téma“. In: HOPFINGER 1997, 25

Sborník

MARTIN/SCHULIN 1997 – Bernd MARTIN / Ernst SCHULIN: Židovská menšina v dějinách. Votobia 1997

FRODL/NATTER 1997 – Gerbert FRODL / G. Tobias NATTER: Oskar Kokoschka und der frühe Expressionismus. Wien 1997

HAFTMANN 1986 – Werner HAFTMANN: Verfemte Kunst. Bildende Künstler der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus. Köln 1986

KOKOSCHKA 1962 – Oskar KOKOSCHKA: A Sea Ringed With Vision. London 1962

KOKOSCHKA 1975 – Oskar KOKOSCHKA: Aufsätze, Vorträge, Essays zur Kunst. Hans Christians Verlag 1975

OLBRICH 1988 – Herald OLBRICH: Geschichte der deutschen Kunst 1890-1918. Leipzig 1988

Článek v časopisu

HLAVÁČEK 2007 – Petr HLAVÁČEK: Die vergessene Karlsbader Ausstellung von Oskar Kokoschka des Jahres 1911, In: Umění LV, 2007, 329-336

Resumé

Tato bakalářská práce pojednává o pražském období významného rakouského malíře Oskara Kokoschky. Ten přišel do Prahy v roce 1934 a strávil zde čtyři roky. Namaloval tu šestnáct pohledů na Prahu – to je nejvíc ze všech pohledů měst, která kdy maloval, portrét prezidenta republiky T. G. Masaryka i svůj autoportrét „zvrhlého“ umělce.

Práce je rozdělena do tří částí. V první části se věnuji historickému kontextu, převážně politickému vývoji v Rakousku, a zároveň uvádím důležité události Kokoschkova života. Dále se pokouším nastínit situaci na pražské umělecké scéně 30. let.

Druhá část práce se zabývá samotným pobytem Oskara Kokoschky v Praze a díly, která tu vznikla. Svoji pozornost soustředím zvláště na pražské krajiny, které jsou jedním z vrcholů Kokoschkovy tvorby, a portrét prezidenta T. G. Masaryka. Samostatnou kapitolu tvoří i díla vzniklá v reakci na politické události v Evropě – bombardování Guernicy či výstavu „Entartete Kunst“.

Třetí část práce je zaměřena již na válečné období, které Kokoschka strávil v Británii, a to především na díla, která se vztahují k Praze či Československu – *Nostalgie* a *Červenému vejci*. Závěrem se zabývám tzv. Školou vidění a vlivem J. A. Komenského na Kokoschkovu osobnost i na metody výuky, které v ní uplatnil.

Počet znaků:

81 392

Summary

OK 1934-38: The Prague Intermezzo of Oskar Kokoschka

The bachelor's thesis deals with the Kokoschka's Prague period between years 1934-38. First, it is focused on the cultural and political background of 1930's in Europe and on artist's life and work in Prague. Subsequently, it considers the influence of notable Czech figures on Kokoschka's activity.

Kokoschka fled Austria for Prague in 1934 as a 48-year-old man. There his name was adopted by the Oskar Kokoschka-Bund, founded by other expatriate artist, although he declined otherwise to participate. The landscapes that he painted in Prague belong to the greatest of his work. He also met Olda Palkovská there, who was later to become his wife, and painted the portrait of Thomas G. Masaryk, President of Czechoslovakia (1935-36). His work was showed in the Degenerate Art Exhibition in Munich in 1937 and more than four hundred of his works were therefore removed from German museums. In response, he painted his self portrait as a degenerated artist. A year later the artist immigrated to London, where allegorical subject matter with political thematic overtones began to inform his pictures. In 1953 he founded his summer academy "School of Seeing" at the castle of Hohensalzburg, which he managed as a director until 1963. His thinking was deeply influenced by the writings of John Amos Comenius (1592-1670), a school reformer, political scientist, and philanthropist.

Keywords:

Kokoschka
Prague
Thirties
Komenský
School of Seeing