

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění
Dějiny křesťanského umění

Bronislava Rokytová

EXILOVÁ VÝTVARNÁ SCÉNA V ČECHÁCH
A JEJÍ NÁSLEDNÉ PŮSOBNÍ V ZAHRANIČÍ, 1933–1945

Diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr. Milan Pech
Konzultant: doc. PhDr. Marie Rakušanová, PhD.

Praha 2011

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci s názvem

Exilová výtvarná scéna v Čechách a její následné působení v zahraničí, 1933–1945
napsala samostatně a výhradně s použitím uvedených pramenů a literatury a že jsem ji nevyužila
k získání jiného nebo stejného titulu.

Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna pro účely výzkumu a soukromého studia.

V Praze dne 27. června 2011

Bronislava Rokytová

BIBLIOGRAFICKÁ CITACE

Exilová výtvarná scéna v Čechách a její následné působení v zahraničí, 1933–1945 : diplomová práce / Bronislava Rokytová ; vedoucí práce : Milan Pech. -- Praha, 2011 -- 153 s.

ANOTACE

Exilová výtvarná scéna v Čechách a její následné působení v zahraničí, 1933–1945

Vyvíjející se politická situace v Německu v průběhu třicátých let, kdy se radikalizovala nacistická strana a moc Adolfa Hitlera se stávala postupně neomezenou, znamenala nebezpečí nejen pro politické antinacistické odpůrce. Umělci, jejichž tvorba nesplňovala kritéria nové estetiky nebo ti, kteří se dokonce angažovali v neprospěch nacistického režimu, museli rovněž hledat nový azyl a jedním z těchto útočišť se stalo prvorepublikové Československo.

Významnou pomocí v zařazení se do společnosti byla emigrantům českoněmecká umělecká scéna, z níž se některé osobnosti z obdobných důvodů, jako antifašističtí uprchlíci, vrátili zpět do svého rodiště. Českoněmecké podmínky poskytly emigrantům možnost, dále se aktivně podílet na boji proti nacistickému režimu, i se zpětným dosahem do Německa. Podpora českým obyvatelstvem i státem však procházela řadou proměn daných nátlakem vlády sousedního Německa a jeho silicím vlivem v oblasti Sudet. Umělci se statutem uprchlíka, byli nuceni dodržovat řadu státních nařízení, která mnohdy byrokraticky omezovala jejich tvůrčí činnost. Přesto některá výtvarná díla, kontakty a vzpomínky umělců bezprostředně dokládají pozitivní postoj umělecké emigrace k českému prostředí a kultuře.

Závěr práce navíc přináší nový pohled na to, jak české intermezzo v životě emigrantů ovlivnilo jejich uměleckou práci po té, co byli nuceni hledat nový azyl v dalších zemích po obsazení Československa Německem a jakého významu doznaly vztahy s českými umělci, s nimiž se znovu setkali v zahraničí. Jejich tvorbu a odvážný boj proti Hitlerově politice povyšuje překonávání osobních životních obtíží a upřednostnění umění před vlastním bezpečím.

KLÍČOVÁ SLOVA

- Němečtí umělci
- Exil v Československu
- Antinacisté
- Emigrant
- Reemigrace

ABSTRACT

The exile visual art scene in Bohemia and its subsequent activities abroad, 1933–1945

The development of the political situation in Germany during the thirties of the 20th century, when the Nazi Party was radicalizing and Adolph Hitler's power gradually became unlimited, meant a danger not only for the political opponents of Nazism. Artists who work didn't meet the criteria of the new aesthetic or even engaged in its detriment, had to seek for asylum. The First Czechoslovak Republic became one of these refuges.

The Czech-German art scene was a significant aid for the integration of the refugees into the society. Some of its personalities returned to their birthplace for similar reasons as anti-Nazi refugees. Czech-German conditions provided to emigrants an opportunity for active continuing of the struggle against Nazi regime, also with a backward impact in Germany. But the support by the Czech population and the state went through series of changes under pressure of Nazi German government and the growing influence of the Sudeten areas. Artists with the status of refugees were obliged to follow a set of state regulations and orders, which often bureaucratically confined their creative activity. Nevertheless, some of their artworks, contacts and memories show their positive attitude to the Czech environment and culture.

In addition, the conclusion of the work offers new insights into how the Czech interlude in the life of emigrants influenced their artworks after they were forced to seek for a new asylum in other countries after the occupation of Czechoslovakia by Germany. It also brings new knowledge about what significance have evolved their relations with Czech artists they met again in abroad. Their overcoming of personal difficulties in their life and preferring the art before their safety increases the value of their art creation and brave struggle against Hitler's policies.

KEYWORDS

- German artists
- Exile in Bohemia
- Anti-Nazi
- Emigrant
- Remigration

POČET ZNAKŮ (včetně mezer): **222 123**

PODĚKOVÁNÍ

Ráda bych na tomto místě poděkovala svému školiteli Mgr. Milanu Pechovi za cenné připomínky a čas, který mi ochotně při vzniku diplomové práce věnoval. Jsem zavázána doc. PhDr. Marii Rakušanové, PhD., která již v počátku podporovala můj výběr tohoto tématu. Za trpělivost při vyhledávání materiálu k umělcům, z nichž jsem často znala pouze jména či pseudonymy, děkuji PhDr. Renátě Purnochové z Národního archivu v Praze. Nikoli na posledním místě bych měla poděkovat svým přátelům, kolegům a nejužší rodině, že s milou tolerancí snášeli, mé nadšení, které jsem této práci ráda věnovala.

OBSAH

I. ÚVOD.....	8
II. POHLED NA DANOU PROBLEMATIKU U JINÝCH AUTORŮ.....	11
III. EXILOVÁ VÝTVARNÁ SCÉNA V ČECHÁCH A JEJÍ NÁSLEDNÉ PŮSOBENÍ V ZAHRANIČÍ, 1933–1945	
1. DŮSLEDKY POLITICKÝCH MUTACÍ V KULTUŘE 30. LETECH 20. STOLETÍ	
1. 1 Situace v ČSR ovlivněná politickým děním na počátku 30. let 20. století.....	14
1. 2 Čas emigrace.....	15
1. 2. 1 Postoj první republiky k uprchlíkům.....	17
1. 2. 2 Pomocné komitety a jejich činnost.....	21
1. 3 Rozdílné životní podmínky umělců ovlivňujících jejich tvorbu.....	24
2. ODPOVĚĎ UMĚLECKÉ EMIGRACE NASTUPUJÍCIMU NACISMU	
2. 1 „Dost tichého šepotu!“ Německý tisk v emigraci.....	28
2. 1. 1 Malik verlag a tvorba Johna Heartfielda.....	31
2. 1. 2 Chvilky k protiútok, politická karikatura a „případ Mánes“.....	36
2. 2 Silící autoritativní diktát umění Hitlerovského Německa.....	40
2. 2. 1 Oskar Kokoschka Bund.....	42
2. 3 Situace v mimopražských oblastech	45
2. 3. 1 Životní podmínky a tvorba uprchlíků v mimopražských regionech.....	47
3. VÝRAZNÉ OSOBNOSTI EMIGRACE V ČSR	
3. 1 Oskar Kokoschka, osamělá ikona emigrace?.....	52
3. 2 Th. Th. Heine, srovnání pražské a brněnské tvorby.....	57
4. OKRUH ČASOPISU DER SIMPLICUS	
4. 1 Zastoupení a identifikace jednotlivých umělců.....	63
4. 1. 1 Bert.....	65

4. 1. 2	Johannes Wüsten.....	67
4. 1. 3	Ludwig Wronkow.....	70
4. 2	Tematika antifašistické karikatury.....	72
5.	NOVÁ EMIGRACE DO ZAHRANIČÍ OBOHACENÁ O ČESKÉ UPRCHLÍKY	
5. 1	Ukončení exilu v Československu.....	78
5. 2	Mnichovská dohoda, impuls následné vlně emigrace.....	81
5. 3	Situace v jiných azylových zemích.....	83
5. 3. 1.	Členové OKB v Der Freie Deutsche Kulturbund v Londýně.....	84
5. 3. 2	Johannes Wüsten v Paříži.....	86
5. 3. 3	Ludwig Wronkow v New Yorku.....	88
5. 4	Další tvorba vztahující se k Československu a kontakty umělců v exilu.....	89
IV.	ZÁVĚR.....	93
V.	PŘEHLED HISTORICKÝCH UDÁLOSTÍ VZTAHUJÍCÍCH SE K TÉMATU	
VI.	VYMEZENÍ AZYLU SLEDOVANÝCH UMĚLCŮ V ČSR	
VII.	SLOVNÍK UMĚLCŮ	
VIII.	OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	
IX.	SEZNAM VYOBRAZENÍ	
X.	SEZNAM ZKRATEK	
XI.	POUŽITÉ PRAMENY A LITERATURA	

I. ÚVOD

Na konci září 1938 proběhla v Mnichově konference čtyř mocností, které uzavřely smlouvu, na základě níž byly československé příhraniční oblasti připojeny k nacistickému Německu. Toto rozhodnutí změnilo radikálně životy nejen občanům tehdejšího Československa, ale znamenalo i předěl v životě uprchlíků, kteří zde v té době našli azyl, když před tím unikli z Německa před radikalizující Hitlerovou vládou. Roku 1933 politický vývoj směřoval stále jistěji k rozpuku druhé světové války. Během této doby můžeme sledovat řadu názorových proměn československé politické a občanské sféry v přístupu k těmto uprchlíkům. Československo se jako útočiště přijímající především emigraci z Německa a z Rakouska, zařadilo k dalším demokraticky smýšlejícím zemím, tedy k Francii, Anglii, Holandsku a později i Spojeným státům Americkým. Jeho role se ale v mnohém od ostatních odlišovala. Díky tradičním historickým česko-německým vztahům se emigranti neocitali v jazykové izolaci a dostávalo se jim tak větší pomoci v začlenění se do běžného života. To, že československé hranice sousedily z podstatné části s Německem a Rakouskem, bylo v tomto případě strategicky výhodné, protože díky tomu byla německá emigrace dobře informována o dění ve svých zemích. Antifašisté využívali navíc této situace k dalšímu protirežimnímu boji.

Již během několika měsíců po převzetí moci v Německu dokázali nacisté narušit základní lidská práva a odstranit demokratický politický systém tzv. výmarské republiky. Byly zakázány konkurenční politické strany a odborové organizace. Vznikaly první koncentrační tábory. Židé byli propouštěni z veřejných služeb a postupně se stávali občany druhého řádu. Prvními pronásledovanými, pozdějšími uprchlíky, byli veřejně činní lidé, kteří svým antifašistickým postojem znesnadňovali rychlý vzestup nacionálního socialismu a lidé perzekuovaní pro svůj „druhořadý původ“. Vedle představitelů levicově orientovaných politických stran se pro nacistický režim stali nebezpečnými i někteří levicově smýšlející umělci, kteří negativně ovlivňovali svým dílem pohled veřejnosti na NSDAP. Jejich tvorba nesplňovala nové požadavky na umění, které od nich vyžadovala nacistická diktatura. Řada těchto autorů byla rovněž židovského původu. Byli proto nuceni, jako nežádoucí občané „poškozující“ Hitlerem budovaný obraz nového Německa, najít bezpečný azyl jinde. Někteří upřednostnili zdánlivě nerušené pokračování ve své práci a odešli do Spojených států. Jiní se

rozhodli aktivně vystupovat proti nacismu a vyčkat v Evropě až se v Německu zhroutí ideologické demagogie, o kterých se zprvu všichni domnívali, že nebudou mít dlouhého trvání. Mladé ambiciózní Československo se snažilo o upevnění svého místa mezi ostatními demokratickými zeměmi tím, že projevilo podporu německým exulantům. Tento postoj však netrval dlouho a rovnocenné pomoci se nedostávalo všem.

Diplomová práce se bude věnovat výtvarným umělcům, kteří odešli z nacismem zmítaných zemí do Československa, kde byli nuceni se vyrovnávat s rozličnými životními problémy. Téma navazuje na moji bakalářskou práci *Únik před nacismem. Exilová výtvarná scéna v Čechách 1933–1939*,¹ která by měla být chápána jako obecné nastínění obrazu o exilové umělecké činnosti v ČSR. Poukázala na řadu problémů a na některé neobjasněné otázky týkající se života uprchlých umělců, jejich uměleckých kontaktů a pracovních možností. Snažila se sice zasadit nalezené útržky informací do historického a společenského kontextu doby, ale rozhodně nevyčerpala veškeré archivní a další dostupné materiály. Představila rozličné umělecké obory z oblasti karikatury, fotomontáže po malbu, ale tuto tvorbu nijak nehodnotila a nedokončila ani její tematický rozbor. Proto se nyní budu detailněji zabývat významovou stránkou zde vzniklých uměleckých děl a vzájemným ovlivňováním mezi německou exilovou a českou uměleckou scénou.

Zmiňovala jsem se také o českoněmeckých umělcích žijících v zahraničí, kteří se jako tzv. reemigrace, vrátili zpět do svého rodného Československa, aby unikli před nebezpečím německé politiky. Jejich kontakty s exilem jsou zmiňovány jen minimálně, což je snad dáno stále nedostatečným výzkumem v oblasti samotných česko-německých vztahů. Pomoc uprchlíkům ze strany českých Němců je však nezpochybnitelná. Soustředím se sice především na dění v Praze, ale protože aktivita emigrace se rozvíjela i v dalších městech jako bylo Brno, Ústí nad Labem či Karlovy Vary, představím i nové materiály o emigrantech zde působících. Dále upozorním na specifické problémy, kterým emigranti čelili v sudetoněmeckých teritoriích blízko německých státních hranic.

Emigrace posílila vzájemnou spolupráci české a německé výtvarné scény, která zdánlivě zaniká dočasným vítězstvím německé nacistické politiky v roce 1938. Umělci, kteří předtím našli útočiště v Československu, byli nuceni hledat nový azyl a k nim se navíc přidala česká vlna uprchlíků. Tuto skutečnost jsem považovala za velmi důležitou, a proto

¹ ROKYTOVÁ 2009.

jsem ji zmínila již v samotném názvu své práce. Hodlám se v ní totiž věnovat i následnému působení emigrantů v zahraničí. Ráda bych v této části práce upozornila na význam spolupráce německých uprchlíků s českou či českoněmeckou uměleckou emigrací v zahraničí. Články v dobovém tisku dokazují, že těmto umělcům nebyla politická situace ve 40. letech v bývalém Československu lhostejná. Někdy bývá exil německých uprchlíků v ČSR označován jako „most“, „křižovatka“ nebo „jeviště“ odkud usilovali o politickou přeměnu své vlasti. Byli vnímáni jako představitelé „jiného Německa“ symbolizující skutečné kulturní i politické tradice své země. Proto jsem se rozhodla svou práci v závěru rozdělit na dvě pomyslné části přerušené Mnichovským diktátem a poukázat na činnost emigrantů nejen u nás, ale i v zahraničí. Chtěla bych tím zároveň nastínit další možnosti bádání v této oblasti.

V této práci se budu snažit dodržet nové rozlišení termínů, které jsou v této souvislosti s emigrací užívány. Pokud to bude možné, upřednostním výraz „antinacistický“, ve významu odpůrců režimu Nacistického Německa a termín „antifašistický“ budu zmiňovat pouze v souvislosti s fašismem ve Španělsku či Rumunsku.

Považuji za podstatné přiblížit také ty umělce, o nichž se nám z pobytu v Československu dochovalo jen minimum informací. Z tohoto důvodu jsem rozšířila sledované období, což mi umožnilo zasadit nalezené útržky zpráv do úplnějšího celku jejich života. Součástí práce je slovník sledovaných umělců, do něhož jsem zařadila archivní portrétní fotografie buď z cestovních, nebo bezpečnostních dokumentů a shrnula jsem zde podrobnosti o jejich životě v emigraci. Chtěla jsem čtenáři, co nejdůstojněji tyto tvůrce přiblížit, protože v bakalářské práci byli někteří z nich zmíněni jen v poznámce pod čarou.

Ráda bych, aby tato širší koncepce lépe představila, jak uměleckou tvorbu těchto autorů vytvořenou v exilu, tak sociální problémy snimiž se byli nuceni vyrovnávat. Téma česko-německých vztahů uvnitř bývalé československé republiky, které se stalo na dlouhou dobu jakýmsi českým národním tabu, mě motivovalo k vlastnímu přehodnocení této problematiky. Ráda bych, aby má práce poukázala na odhodlanost českoněmeckých umělců v boji proti nacismu a na skutečnost, že byli důležitým článkem při poskytování pomoci uprchlíkům z Třetí říše. Chtěla bych tím nejen podpořit větší zájem o tyto osobnosti samotné, ale také změnit nazírání na ně jako na cizince, pro které v české historii není prostor.

II. POHLED NA DANOU PROBLEMATIKU U JINÝCH AUTORŮ

Činnost výtvarných umělců, kteří emigrovali do ČSR, byla doposud zpracovávána pouze sporadicky. V zahraniční literatuře se objevuje společně s dalšími zeměmi a v rámci všech uměleckých oblastí. Podrobněji se literatura zmiňovala jen o nejvýraznějších osobnostech výtvarného umění a z uměleckých oblastí bylo zpracováno především dění v literatuře či divadle. Čeští autoři se v současné době věnují hlavně historickým souvislostem, celkové situaci všech uprchlíků na našem území a přehodnocení pohledu na židovské emigranty. V české umělecko-historické literatuře nalzáme okrajové zmínky o těchto umělcích, ale jen jako doplnění jiných témat.

Primárním pramenem týkajícím se výzkumu o umělecké emigraci v Československu mi posložily archivní dokumenty z Presidia ministerstva vnitra, z Policejního ředitelství, Ministerstva zahraničních věcí a zemských úřadů, které vedly evidenci o jednotlivých uprchlících. Dozvěděla jsem se z nich přesnější údaje o jejich pobytu v Československu. Na druhou stranu dokumentují proměnlivý přístup uprchlické politiky státu a rozdíly mířené k jednotlivcům. Dokazují i nestálý pohled úředníků a agentů, kteří podávali zprávy často o věcech na hranici osobní svobody a na jejichž základě mohly být vytvořeny nebezpečné závěry. Významným pramenem pro moji práci byl dobový tisk, který odráží politické názory majitelů periodik, ale ukazuje i rozpoutané kampaně týkající se uprchlíků mezi jednotlivými listy. Zatímco časopis *Přítomnost* vydával jakési reportáže o životě emigrantů, publikovaly *Národní listy* nebo *Večer* české nacionalistické články namířené proti uprchlíkům. Dalším pramenem pro mne byly noviny a časopisy vydávané samotnými emigranty. Tyto tiskoviny byly ve velké většině případů v Německu zakázány. Strategické umístění Československa umožňovalo jejich redakcím, které sem přesídlily, pašování části nákladu do sousedního Německa či Rakouska. Významná byla rovněž produkce přesunutých nakladatelství, které vydávaly publikace exilových autorů. Jejich vizuální podobu jim dávali někteří uprchlí výtvarní umělci. O životních podmínkách uprchlíků vypovídá několik zpráv jednotlivých pomocných výborů. Je však třeba si uvědomit, že propagují politická uskupení zaštiťující tyto domovy pro emigranty, jejichž stav mnohdy neodpovídal proklamovaným údajům. Původní fondy pomocných organizací se zpravidla nezachovaly, protože byly zničeny jimi samotnými před příchodem nacistů.

Literatura, která se věnuje tématu uprchlíků v ČSR především z historického a sociálního hlediska, poskytuje odlišné interpretace událostí, podle toho v jaké době tyto práce vznikaly. Kniha ovlivněná komunistickým výkladem dějin je studie Bohumila Černého,² u něhož však již začíná docházet vlivem uvolnění 60. let ke vstřícnějšímu pohledu na T. G. Masaryka nebo E. Beneše. Zabývá se nejen péčí o komunistické uprchlíky, ale i o situaci u sociálních demokratů. Židovská emigrace zde zůstává druhořadá. V pozdější práci Jiřího Veselého³ je pomoc uprchlíkům chápána jako společná tradice komunistických stran československého a německého lidu v boji proti nacismu. Porevoluční literatura se již snaží zmapovat situaci komplexněji a osvětlit postoj Československa ve vztahu k emigrantům. Květa Hyršlová⁴ se domnívá, že jeho specifický pohled na ně byl dán obdobným pocitem ohrožení, který se projevil solidaritou a poskytováním pracovních povolení. Komunistická heroizace dějin třídního boje přispěla dle Kateřiny Čapkové a Michala Frankla⁵ k tomu, že obtíže a živoření uprchlíků zůstalo na okraji zájmu. Ve své práci dále upozorňují na restriktivní prvky Československé uprchlické politiky a snaží se o komparaci s ostatními evropskými státy. Martina Pachmanová se zaměřila na tematiku antinacistické karikatury z hlediska genderu, ale konkrétnějšími informacemi týkajícími se časopisu *Der Simplicus* se již nezabývala.⁶

Zahraniční literatura zpracovává exil v Československu nejčastěji jako jednu z kapitol vedle dalších azylových zemí a zabývá se rozličnými obory.⁷ Pokud jsou zde zmiňováni výtvarní umělci, tak jen jako výčet jmen, o nichž se mnoho nedozvíme. Obvykle uvádějí nejzásadnější události, jako byly výstavy SVU Mánes a hlouběji pojednávají jen o Oskaru Kokoschkovi nebo Johnu Heartfieldovi. V jiných případech jde pouze o zmínku v rámci většího pojednání o konkrétním umělci a jeho působení v zahraničí.⁸ Proto jsou z mého pohledu minimálně stejně důležité monografie, katalogy výstav nebo díla sledovaných umělců objevující se v různých internetových zdrojích jako jsou aukční a galerijní portály.

² ČERNÝ 1967.

³ VESELÝ 1983.

⁴ HYRŠLOVÁ 1992, 31.

⁵ ČAPKOVÁ/FRANKL 2008, 11.

⁶ PACHMANOVÁ 2003, 44.

⁷ ETLIN 2002 nebo HOFFMANN 1987.

⁸ HOLZ 2000.

III. EXILOVÁ VÝTVARNÁ SCÉNA V ČECHÁCH A JEJÍ NÁSLEDNÉ PŮSOBENÍ V ZAHRANIČÍ, 1933–1945

1. DŮSLEDKY POLITICKÝCH MUTACÍ V KULTUŘE 30. LET 20. STOLETÍ

Československá první republika se teprve probouzela do svého druhého desetiletí a stále hledala své místo v rámci demokratické Evropy. Zatímco s určitou naivitou vzhlížela ke svým vzorům, Francii a Velké Británii, potýkala se s problémy vycházejícími ze své předchozí historie a k řešení tak musela nacházet svůj osobitý přístup, při němž se o zkušenosti Západu příliš opírat nemohla.

Vyhlášení samostatné Československé republiky sice vycházelo z demokratických principů, ale již během jednání o ústavě rozhodl nejvyšší správní soud, že Československá republika je národním státem „československého národa“ a toto ustanovení tak napomohlo řadě špatných interpretací. I když ve srovnání s postavením menšin v Evropě byla ta německá v ČSR jedinou, která byla později zastoupena ve vládě a měla svůj svébytný školský systém, měla tato legislativa své slabiny. Státní řečí se stal „jazyk československý“, tedy čeština a slovenština, což vedlo k jejich automatickému zvýhodnění. Němci mohli komunikovat se státními úřady ve své mateřštině pouze v okresech, kde početně přesáhli dvacet procent. Proměna postavení českoněmeckých občanů, kteří byli mnohde k uznání samostatného Československa spíše donuceni a náhlá méněcennost německého jazyka vedoucí k úbytku pracovních příležitostí, komplikovaly soužití v nové republice. Také prezident T. G. Masaryk původně předpokládal, že němčina bude druhou státní řečí a Praha se stane dvoujazyčným městem. Vztah velké části německých politiků k nově vzniklému státu byl tedy jednoznačně negativistický, což vedlo k vyhlášení čtyř německých provincií s centry v Liberci, Opavě, Znojmě a Prachaticích a jazykových ostrovů v Brně, Jihlavě a Olomouci.⁹ Tento negativistický proud s sebou přinesl násilí a v budoucnosti měl směřovat k autoritativním až fašistickým tendencím.

Umírněnější aktivistický proud německé politiky se však přihlásil k demokracii a také loajalitě ČSR. V polovině dvacátých let dvacátého nabývá na síle a postupně převládá nad negativismem. V těchto letech Československo prožívalo období prosperity. Trend

⁹ BENEŠ/JANČÍK/KUKLÍK 2002, 75.

hospodářského liberalismu se projevil tak, že: „v sociálních konfliktech neprobíhala fronta mezi národnostmi, ale mezi třídami, ať již se jedná o otázky hospodářského pořádku, daňové, finanční, obchodní či měnové politiky, existovaly spíše divergence mezi odlišnými odvětvími než mezi německým hospodářstvím na jedné a hospodářstvím českým na straně druhé,“ jak píše německý historik Christoph Boyer.¹⁰

1.1 Situace v ČSR ovlivněná politickým děním na počátku 30. let 20. století

Na přelomu dvacátých a třicátých let zasáhla celý svět hospodářská krize. Postiženy byly všechny státy, ale politicky nestabilní Německo potýkající se s hospodářskými obtížemi důsledkem válečných reparací a napojením na americký bankovní systém, bylo zasaženo krizí mezi prvními již roku 1929. Dosavadní stabilita Československa oddálila a zpomalila nástup ekonomické krize až na počátek třicátých let. Tento posun měl ovšem v českých zemích daleko citelnější dopad. Větší zatížení obyvatelstva v pohraničí, které bylo závislé hlavně na exportu, opět zkomplikovalo vztahy mezi Čechy a Němci. V době, kdy docházelo v Německu již k ekonomickému vzestupu, v Československu problémy naopak vrcholily. Německo, které propadlo hospodářské krizi již v jejím počátku, jí bylo ovlivněno při volbách na jaře 1930, kdy Hitler našel to, co mu doposud scházelo, oporu v masách. Čeští Němci, na něž krize dopadla později, tak hledali svůj vzor a naději v Hitlerových slibech o jednotném silném Německu. Tato politická radikalizace měla náhle otevřený prostor pro svou demagogii upoutávající k sobě snadné oběti. NSDAP¹¹ se stává druhou nejsilnější stranou Německa a její podpora nadále roste.

„Jsou všeliké hlasy z Německa: varovné i nadšené, hlasy pro Hitlera i hlasy pro demokracii. Ale je také hlas, který člověk nepolitický někdy zachytí a slyší vlastníma ušima, a i ten hlas je výmluvný. Je to hlas z rádia... častěji než dříve, hrají pro radost německých posluchačů vojenské marše.“[67, 68] Napsal Karel Čapek pro *Lidové noviny*, 30. 7. 1932.¹² O den později se konaly v Německu nové volby do Říšského sněmu, které již NSDAP s výrazným předstihem vyhrála. Následující události vedly fakticky k nastolení pravicové diktatury. V lednu 1933 byl Hitler jmenován říšským kancléřem a NSDAP již nestálo nic

¹⁰ BENEŠ/JANČÍK/KUKLÍK 2002, 84–85.

¹¹ Nacionálně socialistická německá dělnická strana, dále pouze NSDAP.

¹² ČAPEK 1991, 67.

v cestě, jak se zbavit svých protivníků. Po vypuknutí požáru Říšského sněmu, za jehož viníka byl označen holandský komunista, bylo vydáno „*Nariadení na ochranu národa a státu*“ pozastavující platnost všech základních práv vyplývajících z německé ústavy. Omezovalo například svobodu tisku a shromažďování. Byl zahájen proces *zglajchšaltování* a byl prosazen *Zmocňovací zákon*.¹³ Nic již nebránilo uvalování „*zajišťovací vazby*“ na odpůrce nacistické strany a tedy především komunisty, sociální demokraty a antifašisty, kteří kladli odpor novému režimu demonstracemi již během měsíců před požárem sněmu. Zřízení prvního koncentračního tábora na sebe nenechalo dlouho čekat, protože vzrůstal počet osob, které bylo nutno umístit do zmiňované vazby.

Dle „*vůdcovského principu*“ měla být budována Velkogeráanská říše spojující všechny Němce na principu, podle něhož skutečná identita národa nespočívala v jazyku, ale v „*krvi a půdě*“. Rasové pronásledování a nemožnost existence jiné strany kromě NSDAP, tak byly dalšími body v Hitlerově ambiciózním politickém programu. Kontrola loajality vůči nacionálněsocialistické straně probíhala i u představitelů kulturní, umělecké a vědecké sféry, včetně univerzit. Média byla využívána k velebení a propagaci nacistických ideálů. Kdo nechtěl žít v kontrolovaném světě, musel zvolit nebezpečný život v ilegalitě. Pro některé nastal čas odejít. Vybrali si svobodu za cenu ztráty svého domova i vlasti. Jiní si odchodem zachránili holý život. V emigraci pak bylo možné pasivně čekat na Hitlerův pád nebo dále aktivně pokračovat ve své protinacistické činnosti.

1.2 Čas emigrace

Právo azylu úzce souviselo s demokratickým uspořádáním Československa, které se svým politickým a právním systémem přihlásilo dle, Eduarda Beneše, k principu „*kultivovaných evropských států*“. Poskytovalo pomoc uprchlíkům pronásledovaným z politických, rasových nebo náboženských důvodů. Ti nesměli být vydáváni zpět do Německa.¹⁴

První uprchlíci přicházeli do Československa již na podzim 1932. Byli jimi převážně „*východní*“ Židé s polským občanstvím stávající se v Německu čím dál častěji

¹³ Gleichschaltung – proces „očistování“ a sjednocení pod jednotnou nacistickou politiku.

Zmocňovací zákon – oficiálně k překonání nouze říše, umožnil přijímat legislativní akty bez souhlasu parlamentu.

¹⁴ BECHER/HEUMOS 1992, 16.

terčem útoků nacistů. Oficiálně však za uprchlíky nikdy považováni nebyli. Statut uprchlíka republika přehodnotila až po požáru Říšského sněmu, kdy se rozproudila nová vlna emigrace směřující nejen do Československa, ale také do Francie a Nizozemí. Uprchlíci se v té době na hranicích neselektovali s obtížemi, protože s Německem platil bezvízový cestovní styk. Jinak tolerantní politika otevřených hranic se ale stále netýkala komunistů a „východních“ Židů, protože se úřady obávaly velkého množství lidí proudících nevladatelně do republiky. Z toho důvodu dostávali pouze víza s krátkou dobou platnosti, aby bylo zamezeno jejich zdržování v zemi. Vzhledem k očekávanému brzkému Hitlerovu pádu neexistoval zprvu, ve vztahu k uprchlíkům, žádný oficiální postup úřadů, což se projevovalo v nejednotnosti jejich přístupu. Obecně platilo, že před rokem 1938 nebylo složité překročit hranice hostitelských zemí, ale obtížné bylo v nich zůstat. Evropa, až na výjimky nabízela jen dočasné útočiště, nikoli trvalé usazení. Ti, kteří nepočítali s bezprostředním návratem, pokračovali do Velké Británie či USA.

Staleté soužití Čechů, Němců a Židů podpořilo solidaritu, která napomáhala odstranit nejen jazykovou bariéru, ale i řešit každodenní problémy uprchlíků. Řada německých sociálnědemokratických rodin v pohraničí jim nabídla přístřeší a KSČ se starala o rovnoměrné rozdělení do měst.¹⁵ V patriotické Francii se emigranti s podobnou vlnou solidarity neselektovali.¹⁶ Československo, které zažívalo svobodu teprve jedno desetiletí, se nyní cítilo v ohrožení sousední zemí. Z těchto důvodů pomáhalo emigraci velmi spontánně. První vlna emigrace se tak setkala s velkou podporou obyvatel i státu samotného, protože ČSR měla potřebu se prezentovat jako demokratický stát, který poskytuje azyl utlačovaným.

Zároveň se očekávalo, že tato situace nebude mít dlouhého trvání. Brzy se však toto nadšení proměnilo v únavu, postupnou ztrátu zájmu a starosti o potřeby československých občanů. Začalo být zřejmé, že bude třeba stanovit jasná pravidla. Různá politická uskupení, která pomáhala uprchlíkům strádajícím pro společné ideje, strategicky kalkulovala s tím, že tak posílí vlastní řady. Jak však uvedu dále, jejich pomoc často postrádala lidský rozměr.

¹⁵ ČAPKOVÁ 2008, 30.

¹⁶ PÁNKOVÁ 2002, 273.

1. 2. 1 Postoj první republiky k uprchlíkům

I přesto, že se ještě v březnu 1933 snažil ministr zahraničí Eduard Beneš udržet korektní vztahy s novým německým režimem, začalo se záhy Československo dostávat do řady každodenních konfliktů při pronikání oddílů SA za československé hranice, pronásledování svých občanů v Německu nebo uzavírání poboček československých firem v říši.¹⁷ Vztahy začala záhy komplikovat i rozvíjející se aktivita antinacistické emigrace v republice.

Přestože byla československá politika západně orientovaná a její obyvatelé měli zkušenosti s útlakem, nedokázala čelit určitým stereotypům většinové společnosti, jakým například bylo, že Židé odchází z Německa za vidinou zisku. Zapomínalo se přitom, že řada levicově orientovaných uprchlíků byla zároveň i židovského původu. Což dokazují archivní materiály, kde jsou Židé často řazeni do *politické emigrace*. Pokud se tedy zaměřím na uměleckou emigraci, u níž jsem se přesvědčila, že přestože ve velkém množství případů měla řada umělců uveden v dokumentech židovský původ, převládla u nich jejich předcházející politická angažovanost a dále s nimi bylo jednáno jako s *politickou emigrací* se všemi důsledky, které s sebou toto zařazení neslo. To, že byli Židé obecně evidováni jako *hospodářská emigrace*, jen dokazuje přetrvávání protižidovských stereotypů daleko za polovinu 20. století, kdy byl již jen krůček od označení za kapitalisty, kosmopolity a přívržence amerického imperialismu.¹⁸ O tom, že byli tito lidé skutečně pronásledováni pouze za svůj původ a byli nuceni čelit nehumánním životním podmínkám živořících utečenců, se však již dále z pramenů nedozvíme.

Rozdílné postoje vůči uprchlíkům také zrcadlily ideologické a politické rozpory uvnitř československé společnosti. Zatímco komunisté chápali ruské emigranty jako kontrarevolucionáře, německým uprchlíkům projevovali plnou podporu. Stejně i sociální demokraté podporovali přívržence levicových stran jako své spolubojovníky. Čeští nacionalisté zase brojili proti německy mluvícím uprchlíkům a poněmčování českých měst.¹⁹ Na druhé straně stály výzvy intelektuálního okruhu odmítajícího vypovídání uprchlíků, které podporovali mimo jiné Karel Čapek, Max Brod nebo F. X. Šalda. Byly zakládány rozličné

¹⁷ DEJMEK 2006, 147.

¹⁸ Jak je to uváděno v: ČERNÝ 1967.

¹⁹ ČAPKOVÁ/FRANKL 2008, 41.

výbory, poskytující po příchodu do země různorodou pomoc. Uprchlíci se stávali předmětem jakéhosi pravo-levého politického handrkování, které bylo zřetelné především v tisku.²⁰

Od roku 1933 do Mnichovské dohody v roce 1938 prošla československá uprchlická politika množstvím proměn, kdy se z pozice zachránce změnila v prostor, odkud lidé raději utíkali. ČSR se stavělo do role silného zastávce uprchlíků, ale jeho postavení se stále zhoršovalo. Selhávala diplomacie, jež začala postupně chápat skutečné záměry Hitlera s Československem. To vyvolávalo sílící pocit ohrožení a postupně vedlo k uzavírání hranic, což mělo předejít novým konfliktům s Německem.

Uprchlík se většinou po příchodu do Československa, buď sám, nebo prostřednictvím jednoho z pomocných výborů, přihlásil na policii, přičemž vyplňoval formuláře objasňující důvody svého pronásledování, kdy a kde překročil hranice ČSR a zda má platný cestovní doklad. Musel dále uvést, na jak dlouho se hodlá v zemi zdržet a z jakých prostředků zde bude žít. Zpravidla podepisoval závazek, že nebude výdělečně činný a nezneužije pohostinnosti státu k žádné politické činnosti. Pokud by toto porušil, hrozilo mu vyhoštění.[1] Žádost k pobytu vycházela ze *Směrnice pro uprchlíky*, která emigrantům ukládala nahlásit se na policii do 24 hodin. Bez tohoto evidenčního listu neměl nárok na žádnou podporu. Směrnice byla zakončena tučným upozorněním, že „*Každý uprchlík necht' nezapomene, že jest hostem ČSR!*“ V případě, že cizinec přišel o svůj pas, musel buď požádat o povolení k pobytu bez cestovního pasu nebo žádat o československý prozatímní pas. Účelem prozatímního pasu byla spíše možnost dalšího vycestování, než-li příležitost k podání žádosti o československé občanství. Platnost těchto pasů byla omezena.

Emigranti museli pravidelně, většinou jednou za rok, žádat znovu o povolení k pobytu. To umožňovalo úřadům, aby měly přehled o pohybu uprchlíků v republice a tím je činili závislými na individuálním posouzení jejich situace příslušným úředníkem. Svůj pobyt museli doložit zvláštním potvrzením[2] a byl jim zakázán samovolný pohyb po delší čas mimo nahlášená místa pobytu. Této povinnosti se nevyhnul ani malíř Oskar Kokoschka, který ve své žádosti o prodloužení pobytu na Policejním ředitelství uvádí, že: „*byl pozván osobně samým T. G. Masarykem, aby bydlel v Lánech a portrétoval ho. Tím je také stále*

²⁰ O názorech proti přijímání uprchlíků v ČSR svědčí např. články: *Československá republika není žádným holubníkem!* In: Večer, 19. 9. 1934 nebo *Provokace německých uprchlíků.* In: Národní listy, 30. 3. 1934. K článkům zastávajících se emigrace a popisujících jejich obtíže patří např.: *O právu asyly u nás.* In: Národní osvobození, 18. 9. 1934 nebo *Emigranti.* In: Rozpravy Aventina VIII., 1933–1934, Nr. 10, 73–74.

zaměstnán.“ Zároveň žádal, aby byl zproštěn povinnosti dostavit se osobně, protože by nerad „*pozbyl třeba jen jediný den z audiencí pana prezidenta republiky...*“²¹ Poslal tedy za sebe Jana Fuxu z Galerie Dr. Feigla, který byl vybaven potřebnými informacemi a dokumenty.

Úředníci byli mnohdy nuceni posuzovat případy na základě udávání, které potom museli prošetřovat. Například grafik Erich Arnold Bischof bydlel na Břevnově u komunistky Elly Švabinské. Dochoval se udavačský dopis, v němž byla Švabinská obviňována, že přechovává tajně německého uprchlíka. „*Již tu asi dva či tři měsíce pobuřuje český národ ve prospěch komunistů.*“²² Na základě tohoto dokumentu byla vykonána domovní prohlídka a zabaven listinný materiál, který prokázal Bischofův legální hlášený pobyt v Praze u Švabinské.²³ Později však Bischof porušil předpis ukládající uprchlíkům nahlášení svého pobytu na policii do jednoho dne, když odjel se Švabinskou na léto k její matce do Kozlova. Ze zprávy místního strážníka vyplývá, že pobýval v Kozlově nehlášen a stýkal s německým emigrantem podezřelým z vyzvědačství. Strážník se navíc obával, že by se Bischof při případném rozchodu s partnerkou, stal jako nemajetný *obtížným cizincem*. Dodatečná žádost o povolení k pobytu v Kozlově byla Bischofovi zamítnuta a musel uhradit peněžitý trest za delší pobyt mimo nahlášené místo.²⁴ Osud uprchlíků tak ryze závisel na subjektivním posuzování příslušných jednotlivců a rozpolceném postupu samotných úřadů.

Pokud uprchlík přijel z Německa či Rakouska s platným pasem, mohl se velmi brzy po skončení jeho platnosti ocitnout v Československu bez ochrany. Uprchlíci se dovolávat svého domovského státu nemohli, aproto museli požádat o prozatímní pas československé úřady. Umělkyně Dorothea Wüsten v žádosti o tento doklad uvedla, že jí jako politickému uprchlíkovi německé úřady pas nevydají a neměla by tudíž jinou možnost jak opustit dále Československo. Její říšskoněmecký pas se dochoval v archivních materiálech a dokládá, jakým způsobem přišla do ČSR.[3]

Aby Československo ochránilo svůj domácí pracovní trh, umožňovalo zaměstnávat cizince pouze ve výjimečných případech. Cizinci museli žádat o zvláštní povolení, kterému bylo vyhověno pouze v případě, že pro dané pracovní místo nebylo možné najít zaměstnance

²¹ KOKOSCHKA NA ČR. Žádost o prodloužení pobytu Policejnímu ředitelství z 20. 8. 1935.

²² BISCHOF NA ČR.

²³ MINISTERSTVO VNITRA NA ČR/c.

²⁴ BISCHOF NA ČR.

z domácího spektra zájemců.²⁵ Úřady se snažily zavázat emigranty k příslibu, že nebudou výdělečně činní, již v evidenčních listech při příchodu do ČSR. Zneužívaly přitom jejich zoufalého postavení. Uprchlíci však často nedisponovali dostatečnými finančními rezervami a byli omezeni pouze na příjmy od příbuzných a z pomocných výborů. Často toto nařízení obcházel a pracovali na černo. Pražské policejní ředitelství evidovalo různá udání na tyto pracující emigranty. Pomocí najatých agentů je prošetřovalo, přičemž žádalo od zaměstnavatelů potvrzení, že cizince nezaměstnávají. Prošetřován byl i karikaturista a novinář Ludwig Wronkow. Údajně pracoval jako kreslič v redakci *Sociálního demokrata*. Ta ovšem Policejnímu ředitelství sdělila, že u nich Wronkow zaměstnán není a ani nikdy nebyl.[4]

Iniciátoři časopisu *Simplicus*, Hans Nathan a Heinz Pol, u nichž pracovala řada uprchlých umělců, se rovněž vyrovnávali s překážkami úředních nařízení. Hans Nathan bydlel s manželkou v domě na Smíchově a v ostatních místnostech ubytoval emigranty. Na základě udání sousedů, podle kterého u Nathana docházelo k nepřístojnému chování a návštěvám lehkých žen, u něho proběhla v srpnu 1934 domácí prohlídka. Při ní byli umělci Johannesu Wüstenovi zabaveny komunistické knihy a Heinz Pol, byl nařčen z nevhodných návštěv a častého cestování s podezřelým kufrem, neznámo kam.²⁶ Pozdější policejní zpráva tato obvinění objasnila. Dle ní byl Heinz Pol navštíven sestrou a manželkou, s níž se rozvedl, aby ji uchránil od pronásledování v Německu. S „podezřelým“ kufrem jezdil do pohraničí za otcem, který jej sponzoroval.²⁷ Na základě obvinění ze špionáže pro Německo či komunistickou činnost hrozilo uprchlíkům vyhoštění ze země. K nařčení z konspirativní činnosti mnohdy postačovala finanční podpora a styk s cizími osobami z Německa, ale také držení komunistických tiskovin nebo mravní přestupky.

Uprchlíci byli policejními orgány často vnímáni jako nebezpečné a nespolehlivé osoby, které bylo třeba neustále sledovat. Vzhledem k některým atentátům spáchaných cizinci se stalo běžnou praxí, že se při návštěvách státníků v Československu, prováděly preventivní razie mezi emigranty a sestavovaly se seznamy podezřelých osob, z nichž byli někteří po dobu návštěvy zadržováni ve vazbě. Spisy se věnovaly podrobným

²⁵ GODAL NA ČR. V archivu je dochováno zamítnutí žádosti Volksbildunghaus Urania, která chtěla kreslíře Ericha Godala zaměstnat jako artistu od 25. do 31. 1. 1935. Argumentem bylo, že nešlo o takový druh práce, kde nebylo možné zaměstnat domácí sílu.

²⁶ ZEMSKÝ ÚŘAD PRAHA.

²⁷ MINISTERSTVO VNITRA NA ČR/a.

bezpečnostním opatřením a nařízením, jak má probíhat sledování a kontrola cizinců. Dochovaný policejní protokol o zadržení malíře Johanese Wüstena v zajišťovací vazbě a následující zpráva o jeho propuštění objasňuje, že důvodem byly bezpečnostní opatření před příjezdem rumunského krále Carola v Praze.²⁸ Carol II. ztělesňoval královskou diktaturu, i když oficiální rumunská vláda prohlásila, že bude vystupovat proti pravicovým i levicovým extrémům, což podporoval Edvard Beneš. Nicméně monarchofašistické tendence často narušovaly svobodu rumunského parlamentu. Československé bezpečnostní složky se proto obávaly možných útoků ze strany antinacistů. Sestavený seznam emigrantů byl roztříděn dle jejich *závadnosti*. [6] Mezi teroristy je zde uveden Hannes Beckmann, absolvent fotografické školy ve Vídni, podezřelý z vyzvědačství, pročež byl *dán pod dozor*. Grafik Erich Arnold Bischof, byl pro údajné styky s komunistou Ludvíkem Rosowskim podezřelým z vyzvědačství, dán do *preventivní vazby*, stejně jako zmiňovaný Johannes Wüsten, u něhož byly při domovní prohlídce zabaveny komunistické knihy.²⁹ Na oranžově zářivém formuláři vystavovaném při zadržení nechybělo číslo vězně, otisky prstů ani seznam věcí, které mu byly v tu dobu zabaveny při zatčení na policejní stanici. Podrobný popis zadrženého vypovídá o tom, že musel procházet i ponižující osobní prohlídkou, i když si musel být ve většině případů vědom své nevinny. [5] Policejní agenti tak čekal nelehký úkol rozlišit skutečné špiony od vykořeněných uprchlíků v cizí zemi, kteří byli často závislí pouze na malých příspěvcích od pomocných komitétů a případně neměli zprávy ani o své rodině.

1. 2. 2 Pomocné komitáty a jejich činnost

Po často dramatickém příchodu do Československa, uprchlíci většinou vyhledávali své příbuzné a přátele, kteří by jim pomohli zorientovat se v cizí zemi. K tomuto setkávání začalo sloužit několik pražských kaváren, kde emigranti začali trávit svůj volný čas. Zatímco na počátku příchodu první uprchlické vlny probíhala podpora zcela nekoordinovaně a spontánně, o několik měsíců později začínalo být jasné, že tato situace je dlouhodobě neudržitelná. V březnu 1933 tak vznikl pomocný výbor, *Demokratická péče o uprchlíky*, který iniciovala *Liga pro lidská práva*. V novinách začaly vycházet výzvy, že je třeba obětem násilí pomoci, což je úkol všech pokrokově a svobodně smýšlejících mužů a žen

²⁸ WÜSTEN NA ČR, zajišťovací vazba trvala od 27. 10. 1936 do 31. 10. 1936.

²⁹ MINISTERSTVO VNITRA NA ČR/b.

v demokratické republice.³⁰ Na jaře 1933 však stále ještě probíhala samovolná podpora obyvatel Československa poskytujících ubytování i stravu. Řada pražských hotelů nabízela první noc zdarma a *Klub německých umělkyně* podával utečencům levné obědy, v čemž dále pokračovala *YMCA*.³¹ Postupně jak Hitler svou pozici upevňoval a bezprostřední pomoc spíše upadala, bylo jisté, že již ani nebude dlouhodobě stačit. Od dubna do května 1933 tedy vznikly v Praze další čtyři podpůrné organizace. Vedle *Demokratické péče o uprchlíky*, vznikl *Židovský a Sociálnědemokratický pomocný výbor*, *Pomocný výbor Jednotného svazu soukromých zaměstnanců* a *Pomocný výbor pro uprchlíky* známý jako *Šaldův komitét*.

Zatímco ruská emigrace byla ve dvacátých letech 20. století významně podporována vládou první republiky, o deset let později se tak u německých uprchlíků nestalo.³² Občasné dary T. G. Masaryka, E. Beneše či dotace z ministerstva zahraničí, byly nepravidelné a naprosto nedostačující. S největším nápoem uprchlíků se potýkal Židovský komitét, závislý pouze na vlastních organizacích a mecenáších. Asi pro stále převládající rasové stereotypy, byli totiž Židé vnímáni jako lidé ženoucí se pouze za vidinou většího zisku a tak byli zařazováni většinou jako *hospodářská emigrace*.

Největší podpory se dostávalo Šaldovu komitétu, zřejmě díky významným osobnostem, které jej zaštitili. “*Vyhnání učenců světových jmen z dlouholetých působišť, pogrom proti širokým vrstvám intelektuálů – lékařům, umělcům, právníkům, kteří se neprovinili ničím jiným, než tím, že nevyhovovali směšným teoriím o rasové čistotě, nebo že byli demokratického, socialistického aneb komunistického smýšlení...*”,³³ přimělo český intelektuální okruh, aby na výzvu novináře a spisovatele F. X. Šaldy, založili pomocný výbor pro emigranty. Hlavní kancelář byla zřízena v Paláci Fénix na Václavském náměstí.[8] Místopředsedou se stal profesor dějin umění Antonín Matějček a přízeň mu vyjádřili rovněž i Václav Vydra nebo Karel Čapek. Šaldův komitét byl sice zprvu založen jako nepolitický, bez rozdílu ras a náboženství, postupně však byl ovládnut komunistickým výborem. Tato skutečnost a postupné snížení příspěvku na den pro každého emigranta nebo přestěhování kolektivu za Prahu do usedlosti v Mšeci, pravděpodobně vedlo k postupnému distancování se některých výše uvedených osobností, které tento komitét zaštitili.

³⁰ *Heft den Opfern Hitlers!* In: Prager Tagblatt, 1. 3. 1933, 3.

³¹ ČAPKOVÁ/FRANKL 2008, 117.

³² ČAPKOVÁ/FRANKL 2008, 120.

³³ ROK EMIGRACE 1934, 1.

Finanční problémy podpůrných organizací se projeví především na možnostech ubytování. Od levných bytů a studentských kolejí výbory přešli na vyhledávání větších ubytoven, tzv. *kolektivů*,³⁴ spravovaných většinou komunisty či sociálními demokraty, jejichž levicové uvažování kladlo důraz na rovnost a disciplínu a projevovalo se mnohem větším zásahem do soukromí uprchlíků.[10, 12] „Největší obtíž je v tom, že nejhrolivější protifašisté, kteří v Německu pracovali ze všech sil, nebyli zvyklí pracovat a bydlet společně. Kolektivní život klade na jednotlivce velké požadavky, neboť vlastní Já se musí podříditi.“³⁵ Podmínky v kolektivních domech byly často odsuzovány. Uprchlíci, kteří získávali pracovní povolení jen výjimečně a byli tedy plně závislí na výborech, se potýkali s přebytek času, jenž je vedl jen k úvahám nad vlastní beznadějnou situací. Nějakou dobu pobýval v ubytovně Šaldova komitétu i Erich Arnold Bischof, který vytvořil grafiku *Kuchyně pro emigranty*[11] zachycující zoufalství lidí bez domova a budoucnosti, jejichž prázdné a rezignované pohledy jsou ústředním motivem dokládajícím stísněné pocity, které zde musel prožívat i on sám.

Další kolektiv, tentokrát komunistického výboru, byl umístěn v tovární hale opuštěné během hospodářské krize v Praze Strašnicích. Situace v tomto domově[7] byla často kritizována a jedinou výhodou byla asi pouze snadná dostupnost centra Prahy. Alice Rühleová po své návštěvě domova o stavu emigrantů napsala: „*Jako v prostoru pod palubou nějaké lodi pro mrtvé. Jsou tam nacpaní v jedné staré továrně, se sto korunami na hlavu na měsíc. Je tam mnoho nemocných a raněných, kteří unikli z koncentračních táborů, zkrátka hrůza.*“³⁶ Přežívání lidí v tomto azylovém domě dokumentují i zprávy různých periodik,³⁷ ale rovněž lavírované kresby vytvořené Kurtem Ladem.[13] Zachytily deprimující atmosféru lidského života naplněného vyčkáváním na naději v návrat ztracených jistot. Nerespektování rodiny a úplná ztráta soukromí zasáhla do lidských vztahů, kde se staly podstatnými podřízenost a disciplína. Toto bezčasí dávalo krutý prostor na tok vlastních myšlenek a nucené existence strávené listováním novin přinášejících události, v nichž bylo zprvu rozpoznatelné pouze v náznacích, že nedávají šanci na lepší budoucnost.

³⁴ ČAPKOVÁ 2008, 31.

³⁵ ROK EMIGRACE 1934, 8.

³⁶ ČAPKOVÁ/FRANKL 2008, 158.

³⁷ AIZ, 21. listopadu 1935.

1.3 Rozdílné životní podmínky umělců ovlivňující jejich výtvarnou tvorbu

Většinovým rysem emigrantů v Československu byl nedostatek finančních prostředků. Mnozí z nich se ještě nestačili vzpamatovat z útrap způsobených hospodářskou krizí a tlak nacistické diktatury je tak zastihl zcela nepřipravené. Tento problém se nevyhnul ani významným a uznávaným osobnostem intelektuálního okruhu.

Malíře Oskara Kokoschku tížila nejenom finanční situace, ale i potřeba pomoci nemocné sestře, která se do Prahy provdala: „*Za to, že jsem je mohl takto zaopatřit, jsem vděčil jednomu dobrému pražskému příteli dr. Hugo Feiglovi, který mi byl vždy ochoten pomoci,*“ napsal Kokoschka do svého životopisu. I on se vyrovnával se ztrátou svých jistot a poznaného světa, který se nebezpečně měnil. „*Musel jsem se znovu naučit stát na vlastních nohou! Opět jsem byl bez prostředků. Nevěřil jsem v řízení osudu, ani jsem necítil, že bych měl nějaké vnitřní poslání, jakkoli jsem je potřeboval.*“³⁸ Jeho pozice však byla přesto díky podpoře významných politických i intelektuálních osobností jednodušší. Nevyhnul se sice problémům spojených s osudem politického uprchlíka, ale tyto obtíže mohl díky svým kontaktům řešit snazším způsobem narozdíl od řady „bezejmenných“ uprchlíků. V navazování společenských a pracovních vztahů mu napomáhal Hugo Feigl, který zprostředkoval Kokoschkovo setkání s prezidentem Masarykem nebo ho doprovázel při výběru pohledů na Prahu, které zachytil na řadě olejomalb.³⁹

Kokoschkovy vzpomínky na čas v emigraci tak vyznívají pro Československo vesměs příznivě a toto období pro něho bylo zdrojem nově inspirativních zkušeností: „*Prahu jsem měl rád. Jako kdysi po pustošivé třicetileté válce byla Praha opět kosmopolitním centrem, kde si dávala poslední dostaveníčko celá Evropa.*“⁴⁰ Pozitivně hovořil i spisovatel Heinrich Mann, když uvedl, že v těchto osudných letech vzrůstajícího Hitlerova Německa, otevřelo Československo uprchlíkům svou náruč: „*My, celé pronásledované Německo, Německo intelektuální, svobodné, jsme v této jediné zemi nebyli pouze neúčastně trpěni: Praha nás přijala jako své příbuzné.*“⁴¹ Je třeba si však uvědomit, že zkušenosti této skupiny uprchlíků byly vesměs nestandardní. Kokoschka se mohl setkávat s předními představiteli země a politicky se angažovat proti nacistickému režimu a Heinrich Mann

³⁸ KOKOSCHKA 2000, 214, 217.

³⁹ Dokumentem jejich procházek je dnes šestnáct olejomalb, pohledů na hlavní město Prahu, z nichž prvním se stal pohled od Premonstrátského kláštera na Strahově.

⁴⁰ KOKOSCHKA 2000, 219.

⁴¹ VESELÝ 1983, 234.

získal spolu se svým bratrem Československé státní občanství. Všechna tato privilegia však byla úzce spojena s jejich osobním významem, jehož mohla využívat jen omezená skupina uprchlíků, zatímco ostatní se jiní potýkali i se zajištěním základních životních nároků.

Ti, kteří neměli výše uvedených výsad a ani nevlastnili dostatek prostředků, aby unikli před nacismem dále na Západ, mohli z peněz od pomocných výborů přežít jen velice obtížně. Pokrývaly totiž asi jen jednu třetinu potřebnou na velice skromný život. Pokud se chtěli vyhnout prostému vegetování, museli se nejprve vyrovnat s předešlými prožitými zkušenostmi a znovu podstoupit mnohá rizika za vybudováním nové existence. Grafík Erich Arnold Bischof, přešel ilegálně přes Špindlerův Mlýn a přihlásil se v Šaldově komitétu, kde musel jako všichni sepsat prohlášení, že se nezúčastní žádné politické činnosti a neporuší pohostinnosti státu. Jako důvod svého útěku uvedl, že byl jako socialista po převratu držen tři týdny v ochranné vazbě a obával se proto dalšího pronásledování. Tuto událost zachytil na grafice s pohledem do temného neutěšeného dvora, kde se prochází vězni pod přísným dohledem dozorců a vysoko nad složitou hradbou zdí vlaje prapor s hákovým křížem.[15] Nějaký čas Bischof pobýval v ubytovně Šaldova komitétu, na němž byl finančně plně závislý. Byl opět zatčen, tentokrát policií v Československu. Údajně se totiž sešel s podezřelou osobou, jakýmsi panem Riedlem, který mu měl předat zápisník a pracovní doporučení od *Volksbildungshaus Urania*. Političtí uprchlíci byli důsledně sledováni policejními agenty a jakýmkoli podezřelým chováním riskovali vyhoštění ze země. Bischof se však jen snažil získat lepší pracovní možnosti, které by mu zajistily důstojnější život a on by nebyl plně závislý na pomocném komitétu. Potom, co nejprve vše popřel, pozměnil o dva dny později svou výpověď a doznal své setkání i převzetí uvedených dokumentů.[14] *„Jako omluvu svého jednání uvádím, že jsem měl strach, aby z mých poznámek, nebyly činěny pro mne nejzávažnější závěry při výslechu. Věděl jsem, že neobsahují nic závažného, ale soudil jsem tak ze své zkušenosti policejních výslechů v Německu, kde každá maličkost zavdala příčinu k brutálním výslechům a donucování. Prosím, aby mně bylo mé jednání prominuto. Pana Riedla jsem již znal z kuchyně pro emigranty,*“⁴² uvedl na svou obhajobu Bischof.

Sochař Otto Koehler, který uprchl do Prahy s falešným pasem na jméno Theodor Balden, uvedl do přijímacího protokolu Demokratické péče o uprchlíky jako důvod svého

⁴² BISCHOF NA ČR. Protokol Policejního ředitelství z 10. 3. 1934 byl upraven 12. 3. 1934.

úteku účast na podpůrných akcích pro uvězněné v koncentračních táborech.⁴³ Zprvu byl nucen řešit podobné existenciální problémy spojené s životem v domově pro uprchlíky jako Bischof. Balden dostával dvacetpět korun na týden od pomocného komitétu a tak se pro něho mohl stát náhle neočekávaný výdaj neřešitelnou komplikací. Dochovala se zpráva ze Všeobecné nemocnice, kde Balden požádal Demokratickou péči o uhrazení výloh, které dosahovaly dvacetičtyř korun za den.⁴⁴ Problémům spojeným s úplnou závislostí na pomocném výboru se mu podařilo uniknout až díky zakázce na dekorativních prvcích výkladní skříně pro firmu Čekan.⁴⁵ Další pracovní příležitosti mu umožnili pronajmout si jednu místnost vedle spisovatele Wenera Illberga a čímž se mohl alespoň částečně odpoutat od života živořícího azyllanta. Tyto možnosti se však týkaly jen omezené skupiny osob, v tomto případě z kulturní oblasti. Umělci totiž svou kreativitou snadněji splňovali specifické úřední požadavky nařizující obsadit pracovní místo až poté, kdy nemohlo být obsazeno někým z domácího trhu. Nabídek bylo velmi málo a často závisely na osobních kontaktech nebo organizacích založených samotnými uprchlíky. Vlastní tvorba však také závisela na finančních možnostech, což se projevovalo na užívaných materiálových prostředcích.

Docházelo i k situacím, kdy uprchlíci končili jako pouliční žebráci nebo páchali trestné činy. Tyto události napomáhaly k vytváření negativního obrazu o emigrantech mezi československými občany a podporován byl rovněž mediálními zprávami pronacistických hlasů. Bezvýhodná situace se podepisovala na vzpomínkách uprchlíků, pro něž se pobyt v Československu rozhodně inspirativním nestal: „*Očekával jsem tu velkorysou pomoc pro vybudování nové existence, po všech těch bojích, které jsem měl za sebou. Ale bída pokračovala.*“⁴⁶

⁴³ BALDEN NA ČR. V materiálech je uváděn pouze jako malíř a rok jeho narození je 1902 nebo 1906. V publikaci HOFFMANN 1976 nebo i FEIST 1983, je však uváděn rok 1904.

⁴⁴ BALDEN NA ČR. Balden byl ve Všeobecné nemocnici ošetřován od 2. 9. do 14. 10. 1935.

⁴⁵ FEIST 1983, 41, sice uvádí, firmu s koženým zbožím Cekán, ale zřejmě šlo o firmu Václav Čekan, velkoobchod s módními klobouky a doplňky, sídlící na Václavském náměstí, Vodičkově nebo Korunní ulici v Praze. V. Čekan rovněž založil Lesní divadlo v Řevnicích, kde hráli herci Národního divadla a jeho sestra Anna Čekanová byla členkou Devětsílu.

⁴⁶ ČAPKOVÁ/FRANKL 2008, 171.

2. ODPOVĚĚ UMĚLECKÉ EMIGRACE NASTUPUJÍCIMU NACISMU

Adolf Hitler přetvářel Německo k obrazu svému teprve několik měsíců, když byla v září 1933 vytvořena ministrem propagandy Josephem Göbbelsem Říšská kulturní kancelář. Jejím hlavním úkolem se stala správa veškeré umělecké produkce dle nacistických kritérií. Konec modernistických tendencí byl vyhlášen uzavřením *Bauhausu* jako „líhně Židů a bolševismu“. Na otevřenou kritiku nacismu již nebylo místo, což potvrdil i oficiální zákaz umělecké kritiky v roce 1936, čímž nacistický antimodernismus upevnil svůj význam v pronikání totalitního státu do kultury.

Tyto tendence se však náhle nevyvíjely se změnou politického uspořádání v Německu. Umělecké směry prosazované nacismem měly své specifické varianty ve fašistickém neoklasicismu Mussoliniho Itálie i sovětském socialistickém realismu. Soupeřící režimy propojovaly paradoxně některé společné principy, kdy umění mělo být používáno jako politická zbraň. Bylo třeba si podrobit umělecká hnutí a kulturní instituce. Nutná potřeba identifikace mas s vůdcem, stranou i státem, vedlo k zjednodušující schematizaci a nebezpečné idealizaci propagovaných symbolů. Jakákoli deformita pokrývající tyto uznané pravdy byla nebezpečná. Jakékoli upřednostnění individuality bylo považováno za nebezpečné, protože mohlo vézt k znejistění masového publika soustředěného na několik zavedených prorežimních schémat.

Alegoricky chladná postava nacistického militarismu ztvárňovala připravenost a odhodlanost k boji za vysoké cíle „nového“ Německa. Monumentální klasicismus poukazoval na vzory historických předků nalezených v antickém Řecku a svastika, se stala jasně definovatelným zástupným symbolem moci a identifikace s vůdčí a jedinou možnou stranou. Dle ruského historika umění Igora Golomstocka se oživila a proměnila stará hierarchie akademických žánrů. Z portrétu panovníka vzešel stejně zbožštěný portrét vůdce. Historická témata si ponechala tendenci mytizovat „mučedníky“ strany, žánr se proměnil v radostné oslavy hrdinných bojů a krajina se soustředila na krásu *vaterlandu*.⁴⁷ Tyto typy se staly stěžejní nejen pro Hitlerem vyvolené umělce angažující se ve prospěch německé propagandy. Jak uvedu v následujících kapitolách, nový význam získala tato tematika i v tvorbě antinacistické emigrace, která na stejných námětech poukazovala na lživost a zkorumpovanost systému využívajícího občasně lidské nedokonalosti rozeznat sen od reality.

⁴⁷ FOSTER/KRAUSSOVA/BOIS/BUCHLOH 2007, 282.

2.1 „Dost tichého šepotu!“ Německý tisk v emigraci

Antimodernistické čistky, které se v Německu rozpoutaly, byly tedy přímým útokem na individualismus a svobodný projev vlastního názoru. Situace, kdy byla kreativita redukována na funkci sloužící pouze „pro dobro“ státu, tak nutně musela být jedním z podnětů k hledání azylu v zahraničí. Požár Říšského sněmu, který se stal záminkou pro otevřený útisk opozičních představitelů, byl následován zatýkáním a výslechy osob, jejichž činnost a názory se neslučovaly s těmi nově propagovanými režimem. Pálení knih a uměleckých děl zavržených autorů byl již jen demonstrativním gestem naznačujícím, že je nejvyšší čas k odchodu z Německa.

Prvotními cíly emigrantů se stávaly Francie a Československo, později Anglie, Belgie a Nizozemím nebo Spojené státy americké. Zatímco ve Francii převažovala židovská emigrace, Československo bylo významným útočištěm politické emigrace. Do Francie se uchýlovali umělci většinou lépe finančně zajištěni s přetrvávajícími kontakty z předešlých let. Západní země disponovaly i mnohem širším pracovním „trhem“, zahrnujícím galerie, vydavatelství nebo univerzity. Nabízely inspirativní prostředí a jistý tvůrčí potenciál, který umělecká emigrace od Paříže a ostatních západních center očekávala, a proto se skladba uprchlíků v Československu svými osudy poněkud lišila. První zástup kulturní emigrace reagující na květnové pálení knih, přišel do ČSR téměř současně s politickými uprchlíky. Počet kulturních emigrantů v Československu, kterými byli nejen výtvarníci, spisovatelé, dramatici a novináři, ale například i vědci, přesáhl šest tisíc osob.⁴⁸ Umělci byli na rozdíl od dění ve Francii, mnohem více napojeni na představitele německých sociálních demokratů nebo komunistů. Oproti Francii totiž Československo spojovalo s Německem několik styčných bodů. Geografický kontakt nabízel antinacistickým umělcům možnost bezprostřední reakce na politické dění. Historický kontext zase odbourával do jisté míry jazykovou bariéru, a tak mohli umělci snáze informovat místní občany o nebezpečí nacistického systému. Československo zastává svobodu slova, zatím ještě naslouchalo a bylo odhodláno bránit svou prvorepublikovou demokracii. Jeho specifikem byla také

⁴⁸ PÁNKOVÁ 2002, 268.

skupina reemigrantů, většinou levicově orientovaných židovských intelektuálů, kteří se do ČSR vrátili po několikaletém pobytu v Německu a stali se důležitou oporou uprchlíků.⁴⁹

Významnou skutečností pro intelektuální okruh emigrace bylo, že v ČSR působily německé školy či divadla a vycházela zde řada německých periodik.. Přestěhována sem byla některá německá nakladatelství, v Německu či Rakousku již zakázaná. Vedle propagačních letáků a brožur, vydávali samotní emigranti v Československu velké množství tiskovin. Od roku 1933 – 1938 to bylo kolem šedesáti nových německy psaných novin a časopisů, přičemž podobnou úlohu sehrála i některá periodika vycházející v ČSR již dříve.⁵⁰ Otevírala se zde tedy možnost různorodé tvůrčí spolupráce.

Strategickým místem informujícím o aktuální situaci v Německu, byly kavárny.[71] Uprchlíci si zde krátili pomalu ubíhající čas a tak se v této souvislosti začal objevovat výraz „čekárny emigrace“⁵¹ poukazující na atmosféru netrpělivě očekávaného odjezdu domů. Toto prostředí také zprostředkovávalo vzájemná setkávání exulantů mezi sebou, s českou inteligencí nebo s pomocnými organizacemi. Ve vybraných kavárnách mohli využívat levného občerstvení a číst vycházející tisk upozorňující na nejnovější události. V ulici Na Příkopě, v kavárně *Continental*,⁵² probíhala každý den registrace dalších utečenců Kurtem Grossmannem z výboru *Demokratické péče o uprchlíky*, nacházejícího se ve stejné budově jako kavárna. Pomáhali zde také nakladatel Wieland Herzfelde a z reemigrantů spisovatelé Egon Erwin Kisch nebo F. C. Weiskopf.⁵³ Dalšími vyhledávanými kavárnami byly *Fénix* na Václavském náměstí, kde v tomtéž domě sídlil *Šaldův komitét*,^[8] a dále dodnes proslulá kavárna *Louvre*, také *Arco*, na rohu Dlážděné a Hyberské ulice nebo kafe *Urban*, *Juliš*, *Wilson*, *Metro* či *Mánes*.⁵⁴ Emigraci se otevřela řada studoven knihoven, hlavně *Městská knihovna* na Mariánském náměstí, jejíž ředitel Jan Thon podporoval aktivně německé uprchlíky. Ředitel *Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění*,⁵⁵ Vincenc Kramář, zase umožnil uprchlíkům zdarma navštěvovat galerii.⁵⁶

⁴⁹ Z výtvarných umělců, kteří zvolili návrat do ČSR je to např. Friedrich Feigl, Hugo Steiner-Prag nebo Ernst Neuschul.

⁵⁰ PÁNKOVÁ 2002, 291.

⁵¹ ČAPKOVÁ/FRANKL 2008, 171.

⁵² Zde se na jaře 1933 setkal po dramatickém útěku umělec John Heartfield se svým bratrem vydavatelem Wielandem Herzfeldem, který přijel do Prahy již dříve, aby zajistil přesun *Malik-Verlag*.

⁵³ BECHER/HEUMOS 1992, 23.

⁵⁴ ČERNÝ 1967, 164.

⁵⁵ Předcházející instituce *Národní galerie v Praze*.

⁵⁶ ČAPKOVÁ/FRANKL 2008, 151.

Rok 1933 se ještě nesl v duchu optimistických nadějí, že jde o situaci jen krátkodobou. Emigranti se od samého počátku snažili svými prostředky bojovat proti nacistickému útlaku. Přední místo v tomto případě zaujímala exilová nakladatelství, která byla přemístěna do Prahy. Mezi kulturně-politické časopisy patřily *Neue Deutsche Blätter* a *Die Neue Weltbühne*, přeložený z Vídně. K nejvýznamnějším patřilo levicové nakladatelství *Malik-Verlag*, v jehož čele stál Wieland Herzfelde,⁵⁷ a které navazovalo na předchozí činnost v Berlíně. Sotva tři týdny po nástupu Hitlera k moci byl tak v pražských ulicích k dostání časopis *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung*⁵⁸ s výraznými fotomontážemi Johna Heartfielda. Byl dovážen dále nejen do Francie či Rakouska, ale jako ilegální tiskovina byl dopravován v malém formátu i do Německa. Podstatné se stalo navazování vztahů s českým prostředím, nepočítaje českoněmecké autory. K úzké spolupráci docházelo na stránkách časopisu *Der Aufruf*, původně zaštitěného Ligou pro lidská práva. K českým kolegům satirického týdeníku *Der Simplicus*⁵⁹ patřil Adolf Hoffmeister, Antonín Pelc nebo František Bidlo a *AIZ* bylo v úzkém kontaktu s časopisem *Svět práce*. Ve stejné redakci jako *AIZ* vycházel čtrnáctideník *Der Gegen-Angriff*,⁶⁰ jehož první číslo začínalo tímto prohlášením: „Již dosti šilenství! Dost bezmocného skřípění zuby! Dost tichého šepotu! Je čas pozvednout hlas. Je čas hlasitě zakřičet, aby to zaznělo ve všech uších, je čas vyrazit výkřik zotročeného, zmučeného, pohaněného Německa. Je čas k protiútoků!“⁶¹

Emigrace se významně zapojila do činnosti ve velkých pražských denících s mnohaletou tradicí jako *Prager Tagblatt*, *Deutsche Zeitung* nebo *Prager Presse*.⁶² V *Literárních novinách* vycházely příspěvky Klause Manna a *Lidové noviny* doprovázely karikatury T. T. Heineho. Na rozdíl od Paříže, spolupracoval exil v ČSR i s pražskými nakladateli, mezi nimiž byl Michael Kácha, Fromkův *Odeon*, *Orbis*, Leichterovo nakladatelství v Praze nebo Kittlovo v Ostravě.⁶³ V Karlových Varech vydávalo sociálně demokratické nakladatelství *Graphia*, týdeník *Der neue Vorwärts*, v němž vycházela řada

⁵⁷ Bratr umělce Johna Heartfielda. Podrobněji o jejich činnosti a o nakladatelství Malik v kapitole 2. 1. 1.

⁵⁸ *AIZ*, později začal vycházet pod názvem *Volks-Illustrierte*, VI. Šéfredaktorem byl F. C. Weiskopf a pracoval zde mimo jiné Oskar Maria Graf, Egon Erwin Kisch, František Bidlo, Arnold Zweig nebo Johannes Wüsten.

⁵⁹ Vycházel od ledna 1934 a jako *Der Simpl* od září 1934. Zprvu v české a německé mutaci.

⁶⁰ Dále pod titulem *Deutsche Volkszeitung*. Kromě informací o politice třetí říše otiskoval příspěvky Bertholda Brechta, Williho Bredela, Liona Feuchtwangera, Egona Erwina Kische nebo F. C. Weiskopfa.

⁶¹ VESELÝ 1983, 66.

⁶² *Prager Presse* a *Prager Tagblatt* označili představitelé SVU Mánes za spřátelené listy. *Volné směry*, 1935, Nr. 31, 236.

⁶³ PÁNKOVÁ 2002, 294.

karikatur emigranta publikujícího pod pseudonymem Bert. Vydávalo rovněž ilegální letáky a tiskoviny, které se rozličným a často až často bizarním způsobem tajně rozšiřovaly po Německu a Rakousku.⁶⁴

2. 1. 1 Malik verlag a tvorba Johna Heartfielda

Wieland Herzfelde pobýval v Praze od jara 1933, kdy bylo těsně po požáru Říšského sněmu obsazeno, jak levicové nakladatelství *Malik*,⁶⁵ tak jeho byt a byl proto nucen uprchnout z Berlína. Odjížděl bez jediného zavazadla a plně si uvědomoval rozsah těchto událostí, když psal, že: „*tehdy nebyla doba, aby člověk litoval věcí, o které přišel. Čím víc se obraz vlasti špinil tím, co se v ní dělo, tím zřetelněji jsem chápal: až se vrátíme, nebude Německo takové, jaké jsme je opustili. Můj život před rokem 1933 začal brzy patřit vzdálené minulosti.*“⁶⁶ Přesto se mu podařilo zachránit část majetku a díky těmto prostředkům začalo brzy v Praze působit nakladatelství *Malik* sídlící nyní v Betlémské ulici. První zde vydanou publikací, byl *Hitler uchvatitel. Odhalení jedné legendy*.**[18]** Knihy tohoto nakladatelství se svým osobitým charakterem projevovaly již v Německu. Obálky se vyznačovaly častým užitím fotografických montáží mnohdy v celé ploše přebalu. Nakladatelství mohlo v této tradici pokračovat především díky emigraci umělce Johna Heartfielda,⁶⁷ který se stal zásadní osobností politické fotomontáže. Již jeho práce v berlínském komunistickém časopise *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, kam byl přijat Willi Münzenbergem jako hlavní grafik, podpořila buřičskou duši tohoto umělce. „*Umění pro něho bylo to jediné, co životu dávalo cenu a smysl. Válku pokládal za zločin. Nenáviděl všechny, kdo řvali hurá a vyvěšovali z oken prapory, a cítil spřízněnost s těmi, kdo bojovali a krváceli. Neznal míru jak v lásce, tak v nenávisti,*“⁶⁸ charakterizoval Wieland Herzfelde svého bratra.**[16]** Umění Johna Heartfielda stělesňovalo ambice komunistické strany, která

⁶⁴ BECHER/HEUMOS 1992, 24.

⁶⁵ *Malik-Verlag* založili bratři Wieland Herzfelde a John Heartfield v Berlíně 1917, vydáván byl i časopis *Neue Jugend* v němž byly otištěny první koláže Johna Heartfielda a George Grosze. Oba bratři byli rovněž významnými představiteli Dadaistického berlínského hnutí.

⁶⁶ HERZFELDE 1975, 63.

⁶⁷ Vlastním jménem Helmut Herzfeld – pseudonym John Heartfield přijal během první světové války na protest proti šovinistickému heslu vilémovského Německa „Bůh trestej Anglii“. Umělec byl nucen opustit Německo a za dramatických okolností přešel ve sněhové vánici Krkonoše. Do Prahy dorazil v dubnu 1933. Kontaktoval zde nejen bratra Wielanda, ale i F. C. Weiskopfa, jehož žena byla sestrou Heartfieldovy švagrové a který mu pomohl nalézt zde bydlení.

⁶⁸ HERZFELDE 1975, 100.

pochopila velmi záhy agitační sílu nového výtvarného média, jež jí mohlo zajistit masový zájem lidových vrstev již unavených staromódním ilustrovaným tiskem.

Politické klíčky, které si s člověkem svévolně pohrávají, se staly hlavní inspirací pro dílo umělce, jehož tvorba s narůstajícím kvasem nacistické politiky rovněž sílila ve své útočnosti a ironickém pohledu na ni. Heartfieldovy fotomontáže z druhé poloviny roku 1932 pro *AIZ*, *Adolf-Nadčlověk. Polyká zlato a vypouští veteš*, nebo *Smysl Hitlerova pozdravu: Malý muž žádá velké dary. Motto: Za mnou stojí miliony!*, jsou dnes proslulé a udivují i svými prorockými schopnostmi. Ty měl naštěstí do jisté míry právě autor sám, když unikl do Československa dříve, než si pro něho přišlo gestapo.⁶⁹

Začátky v Letohradské 12, kde sídlila redakce *AIZ*, byly velmi obtížné, protože Heartfield, přišel téměř o celý fotoarchiv a zprvu nebyl ani nikdo, kdo by pro něho fotografoval záběry, které potřeboval.[17] Prvním obrazem proto byla jednoduchá montáž natěračské štětky rozmáchlé na fotografii domácí fronty a reagující na téma písně povrchního nátěru Bertolta Brechta.⁷⁰ Během jednoho roku vytvořil pro *AIZ* na 85 celostránkových montáží, které velmi ostře vystupovaly proti německé politice, což se stalo předehrou k tomu, že byl umělec roku 1934, zbaven německého státního občanství.⁷¹

Česká veřejnost se zřejmě, kromě Sudet, seznamovala s Heartfieldovým dílem pomaleji. Významnější reakce způsobily až protesty z německé strany po vystavení jeho fotomontáží na několika pražských výstavách. Málo však bývá připomenuto, že řada děl z *AIZ* či *VI* přebraly v české úpravě magazíny *Španělsko*, *Svět sovětů* nebo *Svět práce* a *Svět v obrazech*. Heartfieldovu aktivní spolupráci dokládají některé české variety, upravované pro toto prostředí, a které vyšly dříve než německé. Heartfield je také autorem obálky prvního čísla pro *Svět v obrazech* z ledna 1938.⁷²

Vytvořil rovněž řadu přebalů knih pro česká nakladatelství. V roce 1934 signoval první dva svazky řady *Spisovatelé Sovětského svazu* z nakladatelství *Jan Fromek*, kde použil

⁶⁹ FOSTER/KRAUSOVÁ/BOIS/BUCHLOH 2007, 172.

⁷⁰ HERZFELDE 1986, 59–60.

⁷¹ MACHARÁČKOVÁ 2006, 134. Dále objasňuje *Národní politika*, 4. 11. 1934, 2; *Štvavé protiněmecké středisko Praha, Dalších 28 německých emigrantů zbaveno německého občanství*. Tento článek potvrzuje, že občanství byl zbaven nejen John Heartfield, ale i Wieland Herzfelde a Balder Olden, spisovatel knihy *Hitler uchvatitel*, žijící rovněž v Praze.

⁷² TOMAN 2009, 240–247.

fotosky ze sovětských filmů.⁷³ Významnější prací však byly obálky pro *Osudy dobrého vojáka Švejka*, nakladatelství *Synek*. Během roku 1936 zde vzniklo šest dílů s ilustracemi Josefa Lady, které Heartfield použil k vytvoření svých montáží. Ladovy kreslené postavičky umístil do fotografického prostředí a naznačil tak souvislost jejich osudů se skutečným světem. Již to nebyla pouze ilustrovaná ironie s jasným účelem pobavit. Byl to jeho první vstup do skutečné zimní krajiny, města či vlaku, který všichni důvěrně známe. Kreslená paní Müllerová tlačí Švejka ve vozíku skutečnou pražskou ulicí a černobílý fotografický dav jim tleská a mává vlajkami. Ve stejném duchu pokračují další obálky, kde Švejk pochoduje na opravdovou frontu nebo „mastí“ karty v dobytčím voze počmáraném křídovými nápisy. Jak uvidíme i dále, Švejk se stal významným ikonografickým typem emigrace zdůrazňujícím antimilitarismus a svobodu člověka. Objevuje se však již na Heartfieldově fotomontáži pro *AIZ* z 10. května 1933, kde je společně s dalšími knihami upálen za Goebbelsova požehnání.

Dnes můžeme, až na několik málo konkrétních případů, jako byl tento s Haškovým Švejkem, jen těžko určit do jaké míry byl John Heartfield ovlivněn českým prostředím. Spíše spekulací, bude konstatování, že se během jeho pobytu v Československu začaly významně objevovat v jeho fotomontážích motivy zvířat. Tuto tradici humorné fotomontáže totiž nalezneme i v období do roku 1914 v ČSR, kdy vycházel *Svět zvířat* zpracovávající nejen podněty z tisku, ale vytvářející řadu vlastních motivů. Fotomontáž tohoto časopisu *Ryba ulovená v Kapsku, jejíž hlava podobá se lidské hlavě*,⁷⁴ mohla být inspirací Heartfieldovy k dílu *Mírumilovná dravá ryba*, kde Göring s rybí hlavou a zdviženým prstem říká, „*Pohrdám kolektivní bezpečností! Zvu si malé ryby k sobě jednotlivě k uzavření dvoustraných smluv.*“⁷⁵ Motiv zvířecí přesněji tygří hlavy se však objevil na Heartfieldově montáži již z roku 1931.⁷⁶ Umělec tedy mohl sice český časopis znát, ale určitě nebyl zásadním zdrojem této inspirace, k níž se bezpochyby přidaly i La Fontainovi bajky,

⁷³ Alexander Avdějenko: *Miluji*, Odeon Jan Fromek, Praha 1934. Valentin Katajev: *Vpřed!*, Odeon Jan Fromek, Praha 1934.

Pro další nakladatelství to byly: Walter Schönstedt: *Zastřelen na útěku – Román úderníka*, Toužimský a Moravec, Praha 1934 nebo Jaroslav Raimund Vávra: *Petrolejáři*, Družstevní práce, Praha 1937.

⁷⁴ D&P: *Ryba ulovená v Kapsku, jejíž hlava podobá se lidské hlavě*, *Svět zvířat* 16, Nr. 2, 1912, 34.

⁷⁵ Montáž vyšla 12. 5. 1937, 307 ve *Volks Illustrierte* a následovně byla programově zveřejněna v utrapraciovém tisku, jako důkaz protinacistických tendencí kvetoucích v Praze a zařazena na výstavě *Zvrhlého umění* v Mnichově. Odpovědí bylo otištění ve *Volných Směrech*, Nr. 34, 1938, 98 poté, co byla vystavena na výstavě SVU Mánes, *Dnešní Mánes* v dubnu 1937 a kde byl J. Heartfield a O. Kokoschka jmenován čestnými členy.

⁷⁶ *Zum Krisen-Parteitag der SPD*, *AIZ*, Nr. 24, 1931, 477.

karikující spojení jistých lidských vlastností se zvířecím vzhledem.[25] Z nich vyšel i ve fotomontáži k pohádce bratří Grimmů o kočce a myši, na níž je řvoucí kočka s gestem nacistického pozdravu, diktující myši svá stanoviska.⁷⁷ Tohoto úderného významového spojení užil již v roce 1936, kdy se na jeho fotomontáži, usídlily nad Madridem supy s odznaky nacistické svastiky a španělských fašistických falang. Říšská orlice či kondor byly symboly jednotek válečného letectva, které stály na straně frankistů ve španělské občanské válce. Heartfield však symboly těchto jednotek ponížil z hrdinných bojovníků na odpuzující mrchožrouty ukazující se zde ve své fyzické podobě.⁷⁸

Nezpochybnitelný je Heartfieldův vliv na české prostředí opodstatněný i českým okruhem přátel. Karel Teige ve své stati *O fotomontáži*, označil tuto techniku jako dorozumivací prostředek, jímž se budou psát nové pravdy. Sledoval Heartfieldovu tvorbu celý svůj život a inspiroval se jím ve vlastním díle.⁷⁹ Ve třicátých letech si o něm vedl poznámky a v podstatě charakterizoval jeho budoucí tvorbu hovořící svým specifickým jazykem. Vyjadřovací schopnosti fotomontáže dovedl Heartfield během českého pobytu k dokonalosti. Skvěle zvládnutou technikou umožnil nahlížet na budoucí události a nastavoval skutečnému světu zrcadlo s jeho pokřiveným odrazem. Přiblížil se nevyřčené realitě, a proto je přívlastek „vizionář“, spojovaný s jeho jménem, rozhodně na místě. Působení Heartfielda na české scéně ovlivňovalo i techniku kreslené karikatury, jejíž autoři začali využívat experimentálních kombinací s fotografiemi. Objevuje se v díle českých karikaturistů, jako byl Antonín Pelc, Adolf Hoffmeister,[20] Hella Guth⁸⁰ nebo u dalšího z emigrantů, Berta.⁸¹ Protiválečná koláž s kostrou od Josefa Bartušky nese také jisté vazby k Heartfieldovu dílu.⁸² Montáž byla tedy využívána především jako aktuální prostředek k boji proti nacismu a k šíření myšlenek levicových stran.

⁷⁷ *Illustration zu Grimms Märchen von der Katze und der Maus*, VI, 2. 3. 1938, Prag.

⁷⁸ *Madrid 1936*, VI, 25. 11. 1936, 240, Prag.

⁷⁹ Teigeho zájem o Heartfielda, se významně promítá v jeho vlastní tvorbě radikalistických koláží ze surrealistického období. Jmenujme např. fotomontáž pro knihu Franze Junga, *Die Eroberung der Maschinen* z roku 1923 nebo fotomontáž ženy s hlavou rybí bestie z roku 1941.

⁸⁰ Hella Guth: *Vy letos nikam nepojedete, pane Pokorný - Co bych odjel, když cizinci vydávají spoustu peněz, aby se na tu Prahu podívali*, 1936-38, kresba perem a tuší, koláž s fotografií, PNP 21.594.

⁸¹ Podrobněji o jeho tvorbě v kapitole 3.4.

⁸² Inspirací pro dílo Josefa Bartušky: *Bez názvu*, 1938, fotokoláž, soukromá sbírka. In: <http://www.czechdesign.cz/foto.php?lang=1&status=obr&c=540&o=3860>; mohla být Heartfieldova koláž *Nach zehn Jahren: Vater und Söhne*, 1924.

Nakladatelství Malik bylo nejen podstatným centrem německého exilového intelektuálního okruhu. Úzké spojení vedlo především k českým Němcům, kteří s vydavatelstvím spolupracovali. Německý spisovatel Willi Bredel, který byl uvězněn v hamburském koncentračním táboře před tím, než se mu podařilo uprchnout do Prahy, našel nejprve útočiště u Wielanda Herzfelda v kuchyňce jeho nakladatelství a po několika týdnech byl Bredel ubytován v ateliéru malířky Helly Guth. V těchto podmínkách napsal svůj dokumentární román *Zkouška*, o metodách v německých koncentračních táborech vydaný právě nakladatelstvím Malik s obálkou od Johna Heartfielda ilustrující vztah dozorce a vězně.[18] Hella Guth, která poskytla Bredelovi azyl v Praze, byla Židovkou českoněmeckého původu.⁸³ Podporovala mnoho antinacistických emigrantů a její blízké přátelství s Johnem Heartfieldem se projevilo i na vzájemné umělecké spolupráci.⁸⁴ Malířka byla Heartfieldovým modelem pro Justici [22] na fotomontáži *Kat a spravedlnost*⁸⁵ poukazující na nevidomost práva pokud se řídí Göringovým zákonem o čistotě krve. Podprahovým znakem potvrzujícím Heartfieldův sarkazmus je volba umělkyně židovského původu jako jeho inspirace pro německou Justici. Guth se objevila se i na další montáži pro AIZ nazvanou *Normalizace – Tento malý rozdíl budeme také ještě muset odstranit ze světa*,⁸⁶ kde zcela nahoře pomáhá upravit berličkový kříž⁸⁷ v nacistický symbol.[23] Souvislost s AIZ se dále nabízí ve spojení s vydavatelem F. C. Weiskopfem, jehož žena⁸⁸ byla sestrou Heartfieldovy švagrové a který rovněž poskytl Bredelovi podporu. K zajímavé spolupráci s Heartfieldem došlo při vzniku knihy *Das Herz – ein Schild*, výboru české a slovenské poezie přeložené F. C. Weiskopfem do němčiny.[19] V úvodu jsou vyzdvíženy národní momenty a osobnosti prosazující humanitu a individualismus. Mezi vybranými autory básní jsou Jaroslav Seifert, Josef Hora nebo Konstantin Biebl. Obálka překvapuje jednoduchým zpracováním symbolického schématu srdce. Jindy jasněmu Heartfieldovu rukopisu zde nic nenasvědčuje. V době, kdy se v Německu připravovala výstava velkého německého umění

⁸³ SENENKO 2001, 19-25.

⁸⁴ Heartfieldovými přáteli byli i fotografové Vladimír Hnízdo a Tibor Honty, který vytvořil fotografii Helly Guth během jejího pražského období, In: <http://www.hagalil.com/01/de/Europa.php?itemid=1930>.

⁸⁵ *Der Henker und die Gerechtigkeit*, AIZ, Nr. 47, 30. 11. 1933.

⁸⁶ *Normalisierung. „Diese kleine Differenz werden wir auch noch aus der Welt schaffen“*, AIZ, Nr. 31, 29. 7. 1936.

⁸⁷ Austrofašismus nebo také rakouský fašismus, je termín používaný pro období v letech 1934-1938. Rakouští fašisté měli za cíl vybudovat po vzoru Itálie autoritářský fašistický stát založený na vlivu katolické církve. Jako znak austrofašistů sloužil berličkový kříž, u něhož můžeme nalézt jistou podobnost s hákovým křížem.

⁸⁸ Spisovatelka Markéta (Grete) Weiskopf používající pseudonym Alex Wedding.

plného hrdinných motivů, které měly usvědčit ostatní národy z vlastní méněcennosti, vychází tato sbírka české poetiky, jako určitý protipól této samolibosti, upozorňující na prosté lidské momenty. I Heartfield použil pouze jasný čistý motiv, kterým vyjádřil svůj postoj k bezduchému pochodování davu za zvuku parademarschů ozývajícího se od sousedních hranic s Německem.

Řada knih byla z finančních důvodů tištěna v Praze a později distribuována do Londýna, kde byla od roku 1936 založena další pobočka nakladatelství.⁸⁹ Lze tak vysvětlit, že řada knih s uvedenou adresou vydavatelství v Londýně byla doprovázena Heartfieldovými fotomontážemi ještě před jeho novým únikem, tentokrát z Prahy do Londýna.⁹⁰ Německým politikům se samozřejmě práce antinacistických nakladatelství příliš nelíbila a snažili se různými způsoby jejich činnost zastavit. *Malik-Verlag* s Heartfieldovou negativistickou kampaní nebylo výjimkou. Zesilující se apel na českou vládu, aby tuto uměleckou aktivitu zakázala, se v některých případech setkal s úspěchem. *AIZ* bylo zastaveno roku 1936 po 33 vydáních. Jeho pokračovatelem se stal časopis *Volks-Illustrierte*, který již tak ostře proti konkrétním politickým představitelům nevystupoval a navíc zápasil s nedostatkem financí. Nakladatelství *Malik* svou činnost nakonec ukončilo závěrem podzimu 1938, kdy přesunulo hlavní pracovní těžiště do londýnské pobočky, odkud bylo později přeloženo ještě dále, do New Yorku.

2. 1. 2 Chvilé k protiútoku, politická karikatura a „případ Mánes“

„Většina nedomyšlivších soudců umění vyučila množství lidí řadě zlovyků, z nichž jeden jest: hleděti na karikaturu spatra. Často i výtvarníci ji od sebe odstrkují, podobně jako básníci vyhánějí žurnalisty z domu *Mus*, reklamující dvojhlasně pro sebe výhradné právo na umění s vekým *U* a přezdívající karikatuře poněkud pohrdlivě užitým uměním.“⁹¹ Píše se v katalogu k výstavě karikatur a humoru uspořádané v dubnu 1934 SVU Mánes,⁹² která ve své době mezi levicovými intelektuály figurovala rovněž pod názvem „případ Mánes“⁹³

⁸⁹ HERZFELD NA ČR.

⁹⁰ K dalším vybraným titulům s Heartfieldovými návrhy obálek, které byly distribuovány do Londýna, kromě F. C. Weiskopfa, *Das Herz – ein Schild*, 1937, dále patří: Peter Jilemnický, *Brachland. Ein slowakischer Roman*, 1935 nebo Oskar Maria Graf, *Der Abgrund*, 1936.

⁹¹ SVU MÁNES 1934, 5.

⁹² *Mezinárodní výstava karikatur a humoru* se konala 6. 4. – 6. 5. 1934 v prostorách SVU Mánes v Praze.

⁹³ MACHARÁČKOVÁ 2006, 135.

a objasňující následné události rozpoutané po otevření výstavy. Uspořádali ji umělci Emil Filla, Alois Wachsmann a Adolf Hoffmeister, který napsal úvodní slovo do doprovodného katalogu. Cílem výstavy bylo obhájit uměleckou pozici karikatury na základě historického kontextu dle výběru redakce z vlastního archivu. Podstata karikatury měla být obhájena také jako aktuální dílo konkrétního okamžiku: „*neboť její platnost je toliko současná. Provází události a osoby jako jejich stín... Okolnost, že řada karikatur nabývá jakési věčné platnosti, není dána kresbou, ale událostí, poměry nebo podobou osob, kterých se dotýká.*“⁹⁴ Představil se zde tedy i zásadní soubor děl německých emigrantů a umělců reagujících na soudobé politické dění.

Uvedeno bylo 536 prací, z nichž některé byly nabízeny k prodeji a závěr katalogu dokonce upozorňoval návštěvníky, aby svůj výběr pečlivě zvažovali, protože se stane jejich památkou na napínavou dobu, ve níž žijí. Výstavu obeslali čeští i zahraniční karikaturisté různých generací. Z té nejstarší to byli F. Kupka, F. Gellner nebo Z. Kratochvíl, další generaci reprezentovali J. Lada, F. Muzika, bratři J. a K. Čapkové, O. Sekora, J. Novák, F. Taussig, A. Pelc, F. Bidlo či A. Hoffmeister.⁹⁵ Ze zahraničí vystavoval J. Cocteau z Francie, R. Blix z Dánska nebo Heartfieldův přítel z dadaistické éry G. Grosz, reprezentující New York, kde žil od roku 1932 a jehož některá díla na výstavu zapůjčil Wieland Herzfeld. Německá emigrace uváděla jako své působiště Prahu. K těmto umělcům patřili J. Heartfield nebo T. T. Heine, velká osobnost karikatury a zakladatel satirického časopisu *Simplicissimus*. Dále to byl E. Godal či Bert. SVU Mánes dal svůj politický názor jasně najevo, když tyto pronásledované autory postavil na sobě rovné geografické souřadnice.

Heartfield zde vystavil 28 fotomontáží označených v katalogu jako satiry a ještě osm děl z diapozitivů, tři knižní obálky a katalog výstavy dada z roku 1920. Zájemcům byly vystavovány kopie z fotografií v hodnotě 150 korun. Mezi díly byly provokativní karikatury *Adolf-nadčlověk* a *Smysl Hitlerova pozdravu*, které před jeho emigrací do ČSR vzbudily v Německu tak velké pobouření.⁹⁶ Dalšími zastoupenými díly byly například *K procesu o*

⁹⁴ SVU MÁNES 1934, 5.

⁹⁵ Blíže o české i německé karikatuře v ČSR informuje publikace, CHROBÁK/WINTER 2006, 78–82.

⁹⁶ *Adolf, Nadčlověk: Polyká zlato a vypouští veteš (Adolf, de Übermensch: Schluckt Gold und redet Blech):* AIZ, Nr. 29, 17. 1932, 675. *Smysl Hitlerova pozdravu: Malý muž žádá velké dary. Moto: Za mnou stojí miliony! (Der sinn des Hitlergrusses: Kleiner Mann bittet um grosse Gaben. Motto: Millionen stehen hinter mir!):* AIZ, Nr. 42, 16. 10.1932.

zapálení říšského sněmu, narážející na inscenovaný proces s Dimitrovem, *Hitler vypravuje pohádky* či *Poslední naděje bohatých* a *Ke stranickému krizovému dnu SPD*.

Mezinárodní výstava karikatur v pražském Mánesu vyvolala štvavou kampaň v tisku a oficiální německé protesty. První článek vyšel v *Deutsche Zeitung Bohemia*⁹⁷ a soustředí se na přiblížení vystavujících, přičemž Heartfielda je zde označen jako Angličan a obdivuhodný fotomonteur. Závěrem konstatuje, že výstava vzbudila zasloužený zájem. *Prager Montagsblatt*, 9. dubna napsal, že díla ukazují duši, vtip a mysl, pravdivou tvář této doby. Burcovaly prý především Heartfieldovy montáže s vizionářskou platností.

V *Deutsche Zeitung Bohemia* však 13. dubna vychází verbální nota německé strany podaná jejím velvyslancem v Praze dr. Walterem Kochem. Titul zněl: *Německý protest proti karikaturám v Mánesu*. Mimo jiné uvádí, že zejména obrazy vystavené emigranty se vysmívají neslýchaným způsobem říšskoněmeckým státním občanům a politickému životu v Německu. Sám říšský kancléř Hitler zde měl být nejhorším způsobem znevážen a veřejně vystaven ve výkladním okně galerie. Na výstavě byly, dle Kocha, brutálně zdeformovány postavy a tváře Hindenburga, Hitlera, Göringa, Göbbelse, Röhma a dalších vedoucích německých osobností a útok se nevyhnul ani státním symbolům jako je hákový kříž. Protest byl uzavřen konstatováním, že výstava ohrožuje vztahy mezi Československem a Německou říší. Československé ministerstvo zahraničí proto bude naléhavě požádáno, aby urychlilo odstranění těchto „slátanin“. V dalších dnech se rozpoutal boj za svobodu uměleckého projevu, jehož zastánci byli nejenom umělci SVU Mánes, ale i pražský tisk. *Die Welt von heute* napsal, že drzost Hitlerova fašismu skutečně nezná mezí, nyní chce gleichschaltovat také české umění! Reakcí byl článek v *Prager Tagblatt*, *Druhá německá demarše*, kde ministr Krofta⁹⁸ prohlásil, že je připraven se členy SVU Mánes vyjednávat, zda jsou ochotni kritizované karikatury a fotomontáže dobrovolně odstranit. Na tento druhý německý protest odpovědělo obyvatelstvo masovou návštěvností výstavy a v následujících dnech byla řada vystavených karikatur zakoupena do soukromého vlastnictví. Po dohodě obou států mělo dojít k odstranění po jednom díle od Bidla, Berta a Heartfielda. Dle spisu policejního

⁹⁷ Pokud není uvedeno jinak, jsou informace přinášené soudobým tiskem čerpány z tohoto zdroje: HERZFELDE 1986, 61–68.

⁹⁸ Kamil Krofta působil 1927-1936 jako šéf prezidia Ministerstva zahraničních věcí. Ministr zahraničí byl tehdy Edvard Beneš. Roku 1936 se stal ministrem zahraničí sám Kamil Krofta.

ředitelství však byly odstraněny dvě díla s říšským kancléřem Hitlerem,⁹⁹ říšským prezidentem Hindenburgem a dílo s hákovým křížem. Dalším bylo zřejmě *Ex od Berta*¹⁰⁰ a *Černý mlýn* Th. Th. Heina.¹⁰¹ Ani česká reakce na výstavu nebyla zřejmě zcela kladná, umělec Josef Novák, který se výstavy zúčastnil, vzpomíná na vytlučení oken na budově Mánesa.¹⁰² Na kauzu reagovali také různé osobnosti. Karel Teige psal v eseji *Svobodné umění*, že Heartfieldovi fotomontáže patřily na výstavě k tomu nejhodnotnějšímu a ocenil, že SVU Mánes nebyl ochotný cenzurovat svou výstavu na rozkaz fašistických zastupitelství.¹⁰³ Podporu vyjádřili i Paul Signac a Henri Barbusse. Heartfield reagoval dopisem adresovaným SVU Mánes, v němž uvedl: „(...) chtěl bych Vám poděkovat také jménem německé emigrace, které byl též určen zraňující útok německého fašismu na práva umělců, v ČSR dosud platná.“¹⁰⁴

Umělci reagovali na celou kauzu uveřejněním dalších karikatur. Adolf Hoffmeister vytvořil koncem dubna obálku pro časopis *Simplicus*, *Mánes usměrnil výstavu karikatur podle přání p. velvyslance*,^[20] na níž provádí Dr. Koch kontrolu vystavovaných děl a při pohledu na portrét Göringa říká členům SVU Mánes, „Pánové, tohle je snad přece trochu příliš ostré“.¹⁰⁵ Heartfield zase o tři týdny později vytvořil fotomontáž v *AIZ* nazvanou *K intervenci Třetí Říše*, s podtitulem, *Čím více obrazů odstraní, tím více se viditelné stává skutečností!*,^[21] kde sundané kresby odkryly zamřížovaná okna studené věznice a zbyly tu jen jména po „zmizelých“. Pro Heartfielda vyzněla celá kauza vítězně. Byla mu sice zkonfiskována některá díla, zároveň, ale dosáhl velké popularity, která se projevila následující výstavou uspořádanou Louistem Aragonem a Asociací revolučních spisovatelů a básníků v Domě kultury v Paříži.

Další, ale ne již tak významá akce, byla *Mezinárodní výstava fotografie*,¹⁰⁶ uspořádaná opět spolkem SVU Mánes na přelomu března 1936. Výstava byla moderně koncipována a vedle českých domácích autorů jako Josef Sudek nebo Jaromír Funke, zde

⁹⁹ Největší nevoli způsobila Heartfieldova fotomontáž *Adolf Nadčlověk. Polyká zlato a vypouští veteš*.

¹⁰⁰ Prager Tagblatt, Nr. 90, 18. April 1934, 3.

¹⁰¹ SOUKUPOVÁ/STARÁ 1963, 95.

¹⁰² STEHLÍKOVÁ 1971, nepag. Okna pravděpodobně nevytloukli Češi, ale někdo z německých obyvatel Prahy.

¹⁰³ TOMEŠ 1992, 72.

¹⁰⁴ HERZFELDE 1986, 68.

¹⁰⁵ Reagoval také Erich Godal: *Pražská mezinárodní výstava karikatur. „To mají být karikatury? Vždyť je to skutečnost!“* Der Simplicus I., Nr. 12, 24. 4. 1934.

¹⁰⁶ *Mezinárodní výstava fotografie* se konala 6. 3. – 13. 4. 1936 v prostorách SVU Mánes v Praze. Katalog: SVU MÁNES 1936.

svá díla vystavil Man Ray, László Moholy-Nagy, John Heartfield, Raoul Hausmann¹⁰⁷ či Hans Bellmer. John Heartfield měl v samostatném prostoru na dvě desítky prací, o kterých prohlásil v úvodu katalogu teoretik fotografie a filmu Lubomír Linhart, že zde výrazně vynikaly. Heartfield představil montáže i z předexilového období. *Žádný strach – on je vegetarián*, zobrazuje Hitlera, jak se chystá zaříznout galského kohouta. Další montáž, již z pražského pobytu, je *Nauka vlků*, která zesměšňuje individualitu a propaguje výhody spolenectví a poslušnosti davového myšlení. Montáž *K případu Hamsun – Ossietzky* zase reagovala na udělení Nobelovy ceny míru německému publicistovi Carlu von Ossietzkému roku 1935. Ossietzky byl uvězněn Hitlerem v koncentračním táboře, kde později zemřel. Knut Hamsun ostře protestoval, nikoli však proti věznění Ossietzkého, ale proti tomu, že mu byla udělena cena míru.¹⁰⁸ Tyto zmiňované karikatury můžeme identifikovat na fotografiích s autorem, pořizené přímo na výstavě v Mánesu. [26]

Nový vyslanec v Praze Ernst Eisenlohr dosáhl protestem již celkem snadno odstranění dvou Heartfieldových děl. Tato situace se opakovala po otevření výstavy *Dnešní Mánes* k 50. výročí SVU Mánes.¹⁰⁹ Německá nacistická strana tehdy zahájila nový způsob útoku. Zatímco se při výstavě karikatur žalostně obávala zesměšňování svých představitelů a radikálně se dožadovala zničení takovýchto děl, v tomto případě německá vláda postavila sama sebe do role napadeného a sebevědomě diktovala podmínky, jak smí být prezentována v ostatních zemích. Fotomontáže byly programově zveřejněny v utrapracovém tisku, jako důkaz protinacistických tendencí kvetoucích v Praze a byly zařazeny na výstavě *Zvrhlého umění* v Mnichově. Sílicí obavy a neustálá snaha vyhnout se možnému válečnému konfliktu doháněla československou vládu ke stále větším ústupkům a nedemokratickým zásahům i v umělecké oblasti.¹¹⁰

¹⁰⁷ Působení Heartfieldova berlínského kolegy ze skupiny *Dada*, Raoula Hausmanna, trvalo v Praze pouze něco málo přes rok. Během své emigrace v ČSR se věnoval především experimentům s infračervenou fotografií. Podrobněji v příloze VII.

¹⁰⁸ *Nur keine Angst – Er ist Vegetarian*, Regards (Paris), Nr. 121, 7. 5. 1932; *Die Lehre des Wolfes*, AIZ, 21. 11. 1935, 752; Zum Fall Hamsun-Ossietzky, AIZ, 6. 2. 1936, 96; *Klumpfüssechens Wunschtraum – Hinweg mit diesen degenerierten Untermenschen!* Montáž pro AIZ, 1935.

¹⁰⁹ 50. let Mánesa III., *Dnešní Mánes*, 12. 10. – 28. 11. Praha 1937.

¹¹⁰ Podrobněji k reakci SVU Mánes poznámka 73.

2. 2 Silící autoritativní diktát umění Hitlerovského Německa

Nastal čas, kdy bylo umění poníženo na nástroj státní propagandy, který přerušil v Německu jeho dosavadní vývoj. Ve fašistické Itálii nebyl tento předěl tak znatelný, protože Mussolini neměl potřebu dokazovat si své umělecké ambice, jako tomu bylo u Hitlera.¹¹¹ Pokud někdo pochyboval o tendenci nacistické politiky směřující k antimodernismu, po uspořádaných výstavách v červenci 1937 v Mnichově, již nemohl nalézt jednoznačnější odpovědi. Oficiálním směrem se stal ustrnulý akademismus plný vyprázdněných konvencí a normativní estetiky poplatné politickému diktátu. První výstava nesla název *Velké Německé umění* a měla poukázat na čistotu německé tvorby, tu skutečně árijskou, kterou propagovali národní socialisté. Vhodné exponáty vybral sám Führer a ještě v předvečer zahájení vyloučil z expozice na pět set děl, která nebyla dle jeho názoru této pocty hodna.¹¹²

Druhá výstava se konala v prostorách běžně sloužících jako sklad a byla nazvána *Entartete Kunst, Zvrhlé umění*.¹¹³ Vystavovala díla zkonfiskovaných výtvořů „zvráceného“ modernistického umění, které jak prohlásil ministr propagandy Göbbels, uráží německé cítění a absentuje ve zručnosti.¹¹⁴ Nacistická estetika zavrhlá primitivy i náboženské náměty a žena byla ceněna pouze jako matka árijské rasy. Dle Hitlerova názoru, bylo moderní umění dílem Židů, kteří těm nesmyslným mazanicím dělali hlučnou reklamu, aby je mohli co nejdraž prodát, ale do svých vlastních sbírek nakupovali jen staré mistry.¹¹⁵ Výstava ale nakonec prokázala, že zde bylo zastoupeno jen šest umělců židovského původu z celkového počtu stodvanácti. Nastávající desetiletí nacistické vlády podporovalo nejkonzervativnější oficiální umění. Německá výtvarná tvorba, která významně ovlivňovala vývoj dějin umění, tak vznikala v tomto období buď v exilu či vnitřní emigraci, kdy byli tito její autoři ohrožováni vlastním státem.

Umění, ať již figurativní či abstraktní, je reakcí a odpovědí na skutečnost. Není tedy divu, že v rozbouřené až brutalizující době není jednoznačné. Kritik Laszlo Glozer nazval zmatená 40. léta „*inkubační dobou*“ a konstatoval: „*Kolize moderny se soudobými dějinami*

¹¹¹ RUHRBERG 2004, 221.

¹¹² SCHRÖDEROVÁ 2006, 39.

¹¹³ Podrobněji o výstavě pojednává publikace, Stephanie BARRON: *Degenerate art: the fate of the avant-garde in Nazi Germany*. Los Angeles 1991, nebo Christoph ZUSCHLAG: *Entartete Kunst: Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland*. Worms 1995.

¹¹⁴ FOSTER/ KRAUSSOVA/ BOIS/ BUCHLOH 2007, 281-283.

¹¹⁵ SCHRÖDEROVÁ 2006, 38.

určitě zapříčinila to, že motiv svobody pronikl na veřejnost, stal se vůdčím motivem recepcce... Začíná tak nová fáze historie působnosti: historie pochopené, přijaté moderny.“¹¹⁶

To rovněž překvapivě pro nacisty vyplynulo, když výstavu *Entartete Kunst* navštívil pět krát větší počet diváků, než přišel na výstavu normativního německého umění. Proti veškerému politickému snažení ovládnout myšlení a významy umění, nastala současně zdánlivě nepozorovaně „*revoluce moderního umění*“, která neprobíhala pouze v estetické, nýbrž i v společenské oblasti, jak konstatoval Hans Sedlmayer.¹¹⁷ Nacistický režim tak svým diktátem paradoxně přispěl nejen k boji umělců za svou tvorbu, ale i k většímu zájmu a snaze diváků porozumět vlastní moderní epoše, což potvrzovala rovněž návštěvnost výstav v SVU Mánes a reakce rozpoutaná v tisku hájící projev lidského individualismu.

K výstavě *Zvrhlého umění* byl však vydán katalog, který „odborně“ rozděloval díla do devíti kategorií. Přístup nacistického Německa k umění byl tak přesně specifikován a katalog v budoucnu posloužil i jako určitá příručka cenzorů, jak na tvorbu nahlížet. Jestliže v předešlých letech byly v Československu podávány protesty pouze proti určitým dílům, měl se nyní, tento oficiální postoj obrátit proti jasně určené skupině umělců. Rovněž československá vláda začínala oslabovat pod nátlakem měnícího se světového politického názoru a již ji zbývala jen síla soustředit se především na své interní záležitosti. Demokratický postoj v pomoci emigrantům se začínal rozplývat jako sen a stále posouval své hranice humanity.

2. 2. 1 Oskar Kokoschka Bund

Umělce, kteří našli svůj azyl v ČSR, nespojovala pouze spolupráce s několika nakladatelstvími či různými kulturními institucemi,¹¹⁸ finančně zajišťujícími jejich životní podmínky. Umělci se sdružovali rovněž v uskupeních zaměřených dle kulturních oborů a jejich hlavním cílem byl boj s nacistickým režimem a snaha informovat o nebezpečí, které představoval. *Klub Bertolda Brechta* byl literárně orientovaný, ve *Skupině Otto Hanse*

¹¹⁶ RUHRBERG 2004, 220.

¹¹⁷ Hans Sedlmayer byl od 1932 členem rakouské NSDAP.
In: <http://www.dictionaryofarthhistorians.org/sedlmayrh.htm>

¹¹⁸ Tímto příkladem je např. *URANIA Praha*. *Urania* byla lidová vzdělávací asociace s bohatou tradicí, vlastní školou a službami jako bylo filmové studio, kino, divadlo a také cestovní služby. Tato instituce poskytovala emigrantům řadu pracovních příležitostí, byť mnohdy ilegálně zajištěných.

spolupracovali divadelníci a výtvarní umělci vystupovali jako *Spolek Oskara Kokoschky*.¹¹⁹ Tato uskupení organizovala divadelní večery, čtení a výstavy s hlavním záměrem, vystupovat proti politické situaci v Německu a posílit své postavení ohrožované nacistickými diktáty proti emigraci určenými československému státu.

Oskar Kokoschka Bund sdružující výtvarníky se nevyznačoval společným uměleckým názorem, pro který by bylo nutné spolupracovat v jedné umělecké skupině. Osobnosti spojoval společný osud, který je dříve či později vedl k opuštění vlasti. Sdíleli tedy obdobné zkušenosti a názory, které se projevily v tématech jejich děl. Až zlegalizování názoru německého státu na umění vedoucí k antimodernismu, přimělo emigranty k odpovědi. Na počátku září 1937 byla ustanovena skupina *Oskar Kokoschka Bund*,¹²⁰ sdružující umělce bojující za svobodu projevu a stojící v opozici proti Hitlerově politice.¹²¹ Myšlenku na spojení německých a rakouských umělců emigrovaných do ČSR, vnukl sochaři Theodoru Baldenovi [72] jeho přítel Max Keilson, který žil v roce 1935 ilegálně v Praze. Balden se zcela nevzdal svých politických aktivit a po založení *OKB* se stal i jeho prvním předsedajícím členem.¹²²

OKB tvořili komunističtí i bezpartijní osobnosti, které byli buď emigranty, nebo českými Němci. Organizace slučovala antinacistické tvůrce, jejichž hlavním programem bylo ve smyslu idejí lidové fronty propagovat pokrokové německé umění stojící v opozici k nacismu a fašismu. Svými akcemi a diskuzemi se snažili vlastní postoj objasnit československým občanům. Zapojeni byli nejenom výtvarní umělci, ale například i hudební skladatel Hanns Eisler nebo filosof Ernst Bloch, který se mimo jiné zabýval expresionismem. Organizační silou sdružení byli Kurt Lade [73] a Heinz Worner, kteří po svém útěku nejprve žili v Domově pro emigranty ve Strašnicích. Dále zde figurovalo více než dvacet umělců, jejichž jména se zde pokusím alespoň částečně rekonstruovat dle dostupné literatury. Kromě již zmíněných to byli sochař Hans Abarbanell, ilustrátor Bert, grafik Erich Arnold Bischof, malířka Toni Ebel, John Heartfield, Rosel a Eugen Hoffmannovi, Margarete a Edmund Klopffleischovi,[75] Karl Nolde, karikaturisté Elias Katzer, Kirsten, Günther Wagner a Ludwig

¹¹⁹ PÁNKOVÁ 2002, 295.

¹²⁰ Dále jako OKB.

¹²¹ Rok 1937 zřejmě není přesným rokem založení OKB, ale obdobím nejvýraznějšího vystupování exilových umělců proti fašismu. Přesněji pozn. 111.

¹²² FEIST 1983, 41, 277. Balden se stal předsedou OKB 1936, což bude asi i skutečný rok vzniku skupiny. Ostatní literatura se drží roku 1937, spojeného s *Entartete Kunst*, která vyvolala výraznější potřebu jednotně vystupovat proti nacismu.

Wronkow, budoucí žena Thea Baldena, Annemarie Romahnová nebo Dorothea a Johannes Wüstenovi. Významné pomoci se těmto umělcům dostávalo ze strany českoněmeckých umělců, k nimž patřili Mary Durasová, Karel Vogel, Helmut Krommer, Friedrich Feigl nebo Ernst Neuschul.¹²³

Ačkoli skupina nesla jméno Oskara Kokoschky, umělec se osobně ve jménu skupiny nikdy neangažoval.¹²⁴ Spojení mezi ním a zmiňovaným iniciátorem skupiny, Theo Baldenem, však existovalo. V říjnu 1937 byl uspořádán *Umělecký festival v Domově pro emigranty ve Strašnicích*, k němuž byla připravena výstava německé emigrace ve spolupráci s českými umělci, mezi kterými byli Josef Čapek, Emil Filla, Antonín Pelc nebo Adolf Hoffmeister. Zúčastnil se jej i Oskar Kokoschka a na divadelním programu festivalu vystoupili Jiří Voskovec a Jan Werich. Při realizaci výstavy ve Strašnickém domově reorganizoval Theo Balden prostory bývalé fabriky.[7] Se sochařem Hansem Abarbanellem přestrojili pro tento účel stěny a stropy, když je pokryly různými tisky.

Celá akce získala pozitivní ohlas veřejnosti. Mezi aktivity *OKB* patřila rovněž účast na *Dnech lidové kultury* pořádaných KPC v Liberci, kde díky členu předválečné KSČ, Karlu Kneschkovi, uspořádali malou výstavu kreseb a akvarelů. K narozeninám v květnu 1938 věnovali emigranti, z vděčnosti za poskytnutí azylu, prezidentu Benešovi soubor grafických obrazů k literárním dílům K. Čapka, P. Bezruče a J. Wolkera uspořádaný v knižní vazbě v národních barvách. Dnes je toto dílo nezvěstné.

Během dní květnové krize 1938 byla v prostorách SVU Mánes pořádána setkání členů a skupiny všech exilových umělců, kde byly projednávány návrhy o možnostech pomoci uprchlíkům v Československu.¹²⁵ Umělci Theo Balden nebo Josef Čapek zaslali apel anglickým pomocným organizacím, aby zajistili bezpečný odjezd emigrantů ze země a byl jim umožněn nový azyl.

Bližší informace o vystavovaných dílech ve spojitosti s *OKB* dnes bohužel neznáme. Podrobnější záznamy o akcích, pokud existovaly, se mohly vyskytovat v rámci výročních zpráv daných organizací, kde probíhaly. Tyto materiály však byly ve většině případů zničeny jejich samotným vedením, aby se nedostaly po obsazení ČSR do rukou nacistů. Vzhledem k naprostému nedostatku těchto informací se však rovněž domnívám, že smysl *OKB* byl

¹²³ Podrobněji k těmto umělcům také v kapitole *VII. Slovník umělců*.

¹²⁴ HOLZ 2002, 347.

¹²⁵ OLBRICH 1968, 176-168.

především v jednotném postoji umělců prezentovaném na několika akcích, kde nebyl na prvním místě umělecký záměr, ale to co zastupoval, volnou tvorbu a individuální svobodu projevu. Cílem bylo také dosáhnout zvýšeného zájmu o životní podmínky emigrantů a demonstrovat úzké spojení moderní německé kultury s českým intelektuálním prostředím odolným proti soudobé propagandě. *OKB* tedy mělo hlavní význam jako jednotné zástupné sdružení, reflektující na aktuální politické dění především v tisku. Tímto vzácným příkladem je krátký odstavec[28] uveřejněný ve *Freie Kunst und Literatur*, vydávaném v Paříži.¹²⁶ Zpráva o činnosti *OKB* tak předešla jeho rozpuštění pouze o jeden měsíc a informovala o setkávání členů při projednávání uměleckých otázek každých 14 dní. Potvrzovala uskutečnění kulturní akce a výstavy v Domově pro emigranty v říjnu 1937, nesoucí název „*Künstler laden ein!*“. Toto pozvání společně připravili čeští a emigrovaní umělci, a jak dále tato zpráva uváděla: „*Na české straně se zúčastnili Čapek, Filla, Hoffmeister, Janoušek, Kopf, Zelenka a dále O. Kokoschka a sochař Makovský.*“¹²⁷ Dle článku realizoval *OKB* řadu přednášek jako *Expresionismus, Vývoj deskových obrazů, Budoucnost umělců a Lidová fronta, Moderní ruské divadlo* a přednášku *Baroko* v souvislosti s výstavou *Pražské baroko*.¹²⁸

Zajímavou informací z archivních materiálů, týkající se zřejmě akcí pořádaných *OKB*, je zpráva vydaná k žádosti o pas Wielanda Herzfelda.¹²⁹ Je zde uvedeno, že se říšskoněmecká emigrace pokusila o založení lidové fronty dle francouzského vzoru, což by mohla potvrzovat i jedna z výše uvedených přednášek pořádaných *OKB*. Z tohoto důvodu mělo dojít i k jakési ustavující schůzi v říjnu 1937, které se zúčastnil také Wieland Herzfelde, který byl tedy zřejmě rovněž členem *OKB* jako jeho bratr John Heartfield.

¹²⁶ *Freie Kunst und Literatur*, Nr. 1, září 1938, 7. Vydavatelem *Freie Kunst und Literatur* byl německý spisovatel a kritik Paul Westheim a časopis vycházel měsíčně pouze v duplicitním strojopise, od září 1938 do roku 1939, kdy vzniklo 9 exemplářů. Cílem bylo informovat o ničení kultury nacistickým terorem. Číslo 7-8 je věnováno Velké francouzské revoluci.

¹²⁷ Oskar Kokoschka je jediný uveden s iniciálou křestního jména a z neznámého důvodu je zařazen do výčtu jmen českých umělců. Mohlo tomu být i proto, že byl jediným emigrantem, který nebyl oficiálním členem *OKB*, ale zároveň jeho vzorem, k jehož činnosti se skupina hlásila. Českými umělci byli: malíři Josef Čapek, Emil Filla a František Janoušek, karikaturista Adolf Hoffmeister, českoněmecký malíř Maxim Kopf, architekt a scénograf František Zelenka a sochař Vincenc Makovský. Kromě Zelenky a Kopfa jsou ostatní členy SVU Mánes.

¹²⁸ *Pražské baroko: Výstava umění v Čechách XVII.-XVIII. století 1600-1800*, květen-září 1938, Umělecká beseda v Praze za účasti hlavního města Prahy; Katalog sestavily Dr. Jiřina Vydrová, Dr. Ema Sedláčková.

¹²⁹ HERZFELD NA ČR.

Během září 1938 mělo *OKB* pracovat na realizaci řady určitých výtvarných portfolií umělců v emigraci. Zda byl tento přehled děl uprchlíků dokončen, dnes zůstává nejasné. *OKB* začínal odpočítávat poslední dny své existence v ČSR. Část umělců, kteří emigrovali do Anglie, však dále spolupracovali ve skupině *Freien Deutschen Kulturbund* v Londýně, jak bude dále objasněno v kapitole 5. 3. 1.

2.3 Situace v mimopražských oblastech

Československo se stalo upřednostňovanou zemí také z důvodu existence více než třímilionové menšiny hlásící se k německé národnosti, což hrálo roli především pro první vlnu uprchlíků hledající bezprostřední pomoc.¹³⁰ Přítomnost českých Němců nejen v Praze, ale i v Brně a pohraničních oblastech předurčovala lokality, v nichž se uprchlíci usazovali.¹³¹ Je tedy důležité zmínit i specifikum českého azylu, které měnilo počty emigrantů. Takzvanou *reemigrací* byli uprchlíci českoněmeckého původu, z nichž se mnozí vraceli z cizích zemí do své rodné vlasti z obdobných důvodů, jaké měli při svém příchodu zahraniční emigranti. Řada těchto osobností reemigrace se v ČSR aktivně zapojovala do boje proti nacismu a spolupracovala s příchozími umělci, jak již bylo ostatně v některých případech výše uvedeno.

V pohraničních oblastech byla situace zvláště složitá. Klíčové rozdělení pozic ve státní sféře, i když byla v ústavě zakotvena rovnoprávnost národů, znevýhodňovala německou menšinu, čehož začalo demagogickým způsobem využívat henleinovské hnutí, když na tuto část obyvatelstva dopadla hospodářská krize mnohem obtížněji. Ani snahy téměř úspěšné asimilace mnoho nezměnilo. Se sílícím vlivem nacistické strany se začala propaganda projevat příklonem k omezené tematice sudetoněmeckých umělců, kteří hledali sílu ve vyprázdněném zobrazení nic neříkajících krajín.¹³² Je třeba si ovšem uvědomit, že českoněmecké oblasti se potýkali se zničujícími dopady hospodářské krize a tak mohla krajina působit uklidňujícím dojmem neměnného. Vycházela také z tradic německé romantické malby a nemusela proto být nutně jen programovým podřizováním se

¹³⁰ PÁNKOVÁ 2002, 273.

¹³¹ K dalším významným oblastem, kde probíhala rozličná aktivita antifašistické emigrace, patřili: Karlovy Vary, Ústí nad Labem nebo Liberec.

¹³² Což prokazuje výrazná proměna témat u poplatných autorů nacistické estetiky ve skupině *Metznerbund*.

politickému diktátu. Situaci z tohoto období zachytila Marie Stachová¹³³ sérií sociálních fotografií v *Reportáži o krizi v severočeských okresech*, vycházející ve *Světozoru* během roku 1935. Fotografie dokumentují rozvrácené poměry, hladomor a lhostejnost československé vlády, která se tak, na volbě politické strany sudetským obyvatelstvem, nevědomky podepsala. Krize v Sudetech byla natolik nepřehlédnutelná, že některé osobnosti, mezi nimiž byl Karel Čapek a Závěš Kalandra,¹³⁴ vydali manifest, v němž upozorňovali na tragédii severních Čech.¹³⁵ Vláda však žádné potřebné kroky neučinila a propaganda celou situaci vysvětlovala jako národnostní útlak Němců Čechy.

Po vítězství Sudetoněmecké strany v ČSR roku 1935 F. X. Šalda napsal: „*V německých okresech zuří bída a hlad, jakých tam není ještě pamětníka, bída opravdu katastrofální, tak strašná, že snad zdecimuje jejich obyvatelstvo... A vy, čeští lidé, dovedete si představit, že v této situaci drobný lid německý může lnout upřímně k českému státu?... Co jiného můžete čekat od těchto lidí, než že se napijí z kalné louže hitlerismu, když jste jim nepodalí včas zdravé vody?*“¹³⁶ Objasňuje Šalda pocity lidí, kteří se obraceli z těchto důvodů k demagogickému systému slibujícímu lepší budoucnost. Převládl u nich především materialistický a nacionalistický zájem, protože se nikdy plně nestotožnili s českým státem. Přicházející emigranty vnímali jako zrádce velké německé myšlenky a ti se proto na jejich pomoc spoléhat nemohli.

V Československu našlo azyl i mnoho uprchlíků z dalších sousedních zemí ovládaných diktátorskými režimy. Svou činnost zde tajně vyvíjeli například polští komunisté. Ti pobývali nejprve z velké části v Českém Těšíně a záhy na Moravě, kde byli od roku 1933 umístěni na zámku ve Velkých Opatovicích u Jevíčka.¹³⁷ Vlna emigrace z Maďarska přicházela do ČSR již po roce 1918, kdy vše směřovalo k porážce demokratických sil v Maďarsku. Sociální demokraté a aktivní účastníci režimu Republiky rad nacházeli často domov na mnoho let po celém Československu.¹³⁸

¹³³ Marie Stachová byla nejen reportérkou *Světozoru*, ale vytvářela rovněž velmi působivé surrealistické fotokoláže, které ukazují, stejně jako v díle karikaturisty A. Pelce, vliv Heartfieldovy tvorby.

¹³⁴ Závěš Kalandra byl český divadelní a literární kritik, historik, novinář a představitel umírněného komunismu a trockismu. Stal se jednou z obětí komunistického teroru při zinscenovaných procesech padesátých let.

¹³⁵ BIRGUS/MLČOCH 2005, 74.

¹³⁶ VESELÝ 1983, 110-111.

¹³⁷ TRAPL 2006, 70.

¹³⁸ IRMANOVÁ 2006, 79.

Pokud některé osobnosti z těchto dalších národních celků zmiňují, tak pro významné propojení jejich činnosti s dalšími autory, s nimiž spolupracovali v rámci boje proti nacistickému a fašistickému režimu. Na jejich působení ve významu vlastních národních skupin nesoucí si svá individuální specifika se zde již nebudu zaměřovat.

2. 3. 1 Životní podmínky a tvorba uprchlíků v mimopražských regionech

Významným spojením umělecké emigrace s českým prostředím byli čeští Němci, z nichž někteří se obdobně v důsledku událostí v Německu vraceli do svého rodiště. Příkladem reemigranta působícího v Praze, ale potom i v rodném Ústí nad Labem, byl Ernst Neuschul, který unikl z Berlína po spálení svých děl nacisty. Neuschul se jako představitel *Nové věcnosti* zajímal především o témata z průmyslového prostředí, života dělníků či scén z venkova, ale vytvořil také portréty prezidentů *Tomáše Garrigua Masaryka* a *Edvarda Beneše*. Stal se členem skupiny *OKB*¹³⁹ a pořádal přednášky na téma *Entartete Kunst*. V Ústí nad Labem uspořádal několik výstav, přičemž ta poslední ze září 1938 byla napadena henleinovci. Díla *Stávka* a *Masa* byla rozřezána a *Demonstrace* a *Vězeň*, počmárány hákovými kříži. Poslední zmíněné dílo však po zničení působilo snad ještě úderněji a nemohlo tak být varovnějšího signálu volajícího po odchodu, k němuž se Neuschul odhodlal po své samostatné výstavě v Praze.

Metropole sice skýtala emigraci určité možnosti pro vlastní realizaci, ale vzhledem k tomu, že Prahu jako azyl zvolila většina uprchlíků, nemuselo být zcela jednoduché získat zde kvalitní pracovní příležitost. Někteří využívali vlastních projektů sdružujících emigranty či osobnosti většinou právě z českoněmeckého prostředí. Hlavní město s sebou neslo i důsledné kontroly státními úřady a se zhoršováním situace dané stupňovaným nátlakem německých politických představitelů na vládu ČSR, se někteří z umělců rozhodli raději přemístit do dalších lokalit.

Vydavatelská činnost *Sozialdemokratische Partei Deutschlands* v exilu¹⁴⁰ byla významně podporována spoluprací s *DSAP*.¹⁴¹ *SoPaDe* disponovala vlastní tiskárnou s

¹³⁹ K *OKB* patřili i další čeští Němci jako Mary Durasová, Maxim Kopf, Karl Vogel, Helmut Krommer nebo Friedrich Feigl.

¹⁴⁰ *Sociálně demokratická strana Německa v exilu*, byla organizací *SPD (Sozialdemokratische Partei Deutschlands)* v Československu. Dále jako *SoPaDe*.

vydavatelstvím *Graphia*, které se vyskytovalo v Karlových Varech a publikovalo také řadu brožur.¹⁴² Oficiálním periodikem *SOPADE* byl týdeník *Vorwärts* určený k distribuci v Německu. Později byl nahrazen pro ilegální účely čtrnáctideníkem, až byla jeho periodicita pouze měsíční. *Vorwärts* vycházel nadále od června 1933 jako *Neuer Vorwärts* a byl distribuován jen do zahraničí.¹⁴³ Od jeho šestnáctého čísla z 1. 10. 1933 začaly na jeho titulní straně vycházet karikatury již dříve zmiňovaného německého emigranta vystupujícího pod pseudonymem Bert, jehož totožnost není dodnes zcela objasněna.¹⁴⁴ Vzhledem k tomu, že Bertovi karikatury vycházeli ve stejném období i v pražském časopise *Der Simplicus*, je možné se domnívat, že umělec s *Neuer Vorwärts* spolupracoval externě. Od začátku roku 1936 jej nahradila tvorba nesoucí sice ještě některé rysy Bertovi kresby, ale je již signována jako *Henry Dubois*. Také předešlé příspěvky již nebyly označeny Bertem, což zřejmě vypovídá o jeho intenzivnějším pocitu ohrožení.¹⁴⁵ Ke stejným obtížím dospělo i samotné vedení nakladatelství, když bylo *Neuer Vorwärts* od roku 1938 přesunuto do Paříže.

V Karlových Varech žil a pracoval i další emigrant, mnichovský sochař Arnold Zadikow. Působil zde v letech 1936-38 jako umělecký ředitel sklárny *Moser*. Jeho manželka Hilda Zadiková byla pražskou ilustrátorkou a návrhářkou rytin na skle.¹⁴⁶ Zadikow, který byl raněn v první světové válce vytvořil po svém návratu působivý soubor litých mincí s motivem smrti. V roce 1933 našel azyl nejprve v Paříži, kde připravoval několik velkých děl s biblickými tématy, *Oslepení Samsona*, *Judith* a *Job*.¹⁴⁷ Většinu těchto prací zde zanechal, když odjel do Karlových Varů, kde židovská rodina Moserů vybudovala sklárnu vyrábějící světově proslulé umělecké sklo. Během Zadikova vedení vznikla ve sklárně řada návrhů broušeného dekorativního skla, rytého Masarykova poháru a nápojového skla s figurálními motivy. Výrobky se většinou vyznačovaly jednoduchými geometrickými

¹⁴¹ *Německá sociálně demokratická strana dělnická v ČSR (Deutsche sozialdemokratische Arbeiterpartei in der Tschechoslowakischen Republik)*, byla německo-česká sociálně demokratická strana československých Němců.

¹⁴² K několika příkladům patří: Friedrich Eckmann: *Menschen und Masken: Fälle aus dem Leben eines Staatsanwaltes*, 1936. Obálku vytvořil český Němec Josef Michael Göhsl, člen skupiny *Metznerbund*. Gregor Bienstock: *Europa und die Weltpolitik: Die Zonen der Kriegsgefahr*, 1936. Alexander Stein: *Adolf Hitler, Schüler der "Weisen von Zion"*, 1936.

¹⁴³ KUKLÍK 2006, 4.

¹⁴⁴ Totožnost ilustrátora Berta není z literatury zcela jasná. V archivních materiálech se k němu žádné materiály objevit nepodařilo. Jako *E. Bert* je označen v SCHNEIDER 1987, 91; *Bert [J. Justuz]* je uveden v ETLIN 2000, 347. Karikatury s označením Justuz se sice vyskytují, nicméně jsou stylově odlišné. Používám tedy označení *Bert*, který svá díla signoval buď *B.*, nebo *Bert*.

¹⁴⁵ Podrobněji o Bertově tvorbě v kapitole 4. 1. 1.

¹⁴⁶ DČVU V., 111.

¹⁴⁷ ZADIKOW 1949, 125-126.

tvary[30] a využívaly efektu průhledu tlustostěnným sklem na vnitřní stěnu nádoby. Zajímavým návrhem na nápojovou soupravu je soubor *Barok* vycházející z barokového tvarosloví.[29] Nádoby jsou zdobeny broušeným a rytým dekorem hustých akantových rozvilin pokrývajících celý plášť kalíšků a patří mezi nejsložitější mistrovská díla sklárny *Moser* nabízených v jejich sortimentu výrobků dodnes.¹⁴⁸ Umělci, se však jako mnohým dalším, nepodařilo zcela uniknout před nacistickou zvlí a pro svůj židovský původ byl později společně se svou ženou deportován do Terezínského ghetta, kde se do doby než jej zastihla smrt, snažil přes obtížné podmínky stále tvořit.

Židovský původ, ale i levicové přesvědčení předurčilo osud umělkyně Friedl Dicker-Brandeis, přítelkyně Johna Heartfielda, která byla pro své aktivity v komunistické straně v Německu zadržena, vyslýchána a uvězněna. Po propuštění emigrovala do Prahy, kde se vyrovnávala se zatčením nacisty ve dvou dílech ovlivněných konstruktivismem *Bauhasu* a nazvaných *Výslech*. [31] Obě malby kladou důraz na bezmoc a ponížení člověka.¹⁴⁹ K pochopení těchto pocitů postačí sledovat ruce osob na obrazech. Dominantní pěst udeřila do stolu, prsty se míhají na klapkách psacího stroje a zkrvavené dlaně se bezbranně natáčí pohledu diváka. Jak se vyrovnávat s takovou zkušeností výtvarným způsobem předávala dále dětem emigrantů, s nimiž v Praze pracovala formou arteterapie. Děti žily často v provizorních podmínkách a kurzy jim pomáhaly překonávat traumata, s nimiž se potýkaly již v tomto raném věku. Arteterapie probíhala formou rytmických cvičení, diktátů podle hlasu a práce s textem a koláží, čímž možnovala lépe nahlédnout do dětské duše.¹⁵⁰

Zhoršující se politická situace, dovedla umělkyni k rozhodnutí přestěhovat se do Hronova.[32] Pracovala jako textilní návrhářka pro firmu *B. Spiegler a synové* a významně se podílela na textilním veletrhu *Výstava 38* v Náchodě uspořádaném k 20. výročí Československé republiky. Za vystavené návrhy textilních vzorů obdržela zlatou medaili. Její životní situace se však nadále zhoršovala a byla nucena se se svým českým manželem několikrát přestěhovat, až museli po roce 1939 z textilního závodu zcela odejít. Friedl odmítla životně důležité pozvání do Londýna k uspořádání své výstavy, která byla otevřena

¹⁴⁸ Podrobně v nabídce sklárny *Moser* IN: <http://www.moser-glass.com/cz/kolekce/napojove-sklo/barok> nebo v propagačním letáku IN: <http://www.moser-glass.com/cz/novinky/propagacni-materialy>, *Výroční kolekce - 150. let Moser*, 7.

¹⁴⁹ Toto téma zpracovala kromě skic ve dvou obrazech z roku 1934. *Výslech I.*, olej na překližce a *Výslech II.*, olej na plátně, uvedeno v obrazové příloze číslo 31. Obě díla jsou vlastnictvím ŽMP v Praze.

¹⁵⁰ MAKAROVA 2000, 59.

bez její přítomnosti. Brandeisovi tak neunikli transportu do Terezína. Umělkyně však i zde dál pracovala s dětmi. Uspořádala výstavu a připravila scénu s kostýmy, pro představení *Broučci*. Snažila se udržet v dětské paměti hezké zážitky, přestože budoucnost těchto internovaných dětí byla nejistá. Mnoho kreseb je dnes umístěno v Pinkasově synagoze a jsou smutnou vzpomínkou i na umělkyni, která nakonec zahynula v Osvětimi.

Brno se stalo útočištěm hlavně rakouských uprchlíků. Vznikla zde nová organizace *Komitéť pro pomoc obětem rakouského a německého fašismu* zaštitěný především levicovými intelektuály. Jejich úkol později převzala *Solidarita* a další již zmiňované organizace utvořené v Praze. Brno však bylo výrazným působištěm kulturní emigrace, do něhož se přesunula i redakce *Lidových novin*, kam přispíval karikaturista Thomas Theodor Heine, který z Prahy do Brna přesídlil v roce 1935.¹⁵¹

Jednou z nejvýznamnějších osobností meziválečného Brna byl však Bohuslav Kilian, strýc Bohumila Hrabala a vydavatel uznávaných časopisů *Měsíc* a *Der Monat*. Výtvarné pojetí časopisů vycházelo z tradice avantgardních periodik 20. let 20. století a neslo výrazné konstruktivistické a funkcionalistické typografické prvky. V srpnu 1933 začal vycházet *Der Monat*, německá verze *Měsíce*, která byla expedována do dvaceti dalších zemí kromě Německa. Obsahově nebyly obě verze zcela totožné, protože *Der Monat* se v první řadě zaměřil na představování českoněmeckých umělců či emigrantů z nacistického Německa. V rámci česko-německých vztahů byl *Der Monat* ojedinělým projektem.¹⁵²

Zásadní studie Antonína Matějčka nebo Adolfa Hoffmeistera byla přeložena do němčiny a recenze výstav moravských umělců nahradily stručné anonce o zahraničních umělcích. Redakce se otevřeně postavila proti totalitnímu režimu, když uváděla práce Johna Heartfielda, T. T. Heineho nebo spisovatelů Bertolta Brechta, Liona Feuchtwangera, Thomase Manna či v Brně žijícího Oskara Mariu Grafa.¹⁵³ Významnou část tvořily i fejetony Adolfa Hoffmeistera, v nichž se osvědčil jako recenzent výstav¹⁵⁴ a autor odlehčených komentářů soudobých společenských fenoménů doplněných autorovými kresbami.

¹⁵¹ Blíže o tvorbě T. T. Heina a jeho brněnském období v kapitole 3.2.

¹⁵² JEŘÁBEK 2002, 25–31.

¹⁵³ TROJANOVÁ 2007, 8–10.

¹⁵⁴ Adolf Hoffmeister: *Mezinárodní výstava karikatur v Mánesu*. In: *Měsíc* III, 1934, Nr. 3, 14–19. nebo Adolf Hoffmeister: *Internationale Karikaturausstellung in Prag*. In: *Der Monat* III, 1934, Nr. 9, 14–19.

3. VÝRAZNÉ OSOBNOSTI EMIGRACE V ČSR

Následující kapitola přiblíží dva nejznámější výtvarné umělce z emigrace žijící v Československu. Oskar Kokoschka a Thomas Theodor Heine byli nejen výraznými tvůrčími osobnostmi inspirujícími okruh dalších uprchlíků nebo v ČSR působících umělců, ale jejich život a dílo z tohoto krátkého pobytu nese jisté charakteristické rysy typické pro tvorbu odpůrců nacistického režimu. V jejich tvorbě můžeme nalézt pocity uprchlíka vyrovnávajícího se po příjezdu do cizí země s peripetemi při komunikaci s úředními orgány. Zaměřím se na představení práce ovlivněné návštěvami mimopražských oblastí. Pokusím se dále objasnit dosah jejich umělecké tvorby na české prostředí či naopak najít české motivy v díle těchto autorů.

Především u Oskara Kokoschky se budu soustředit na méně známé skutečnosti a sporné momenty jeho pobytu v Československu. Tvorba, z tohoto období, je již z velké části osvětlena a mým záměrem není polemizovat s předešlými autory specializujícími se na Kokoschkovo dílo, jistě fundovanějším způsobem. Zmíním se proto o jeho vlivu na exilovou i českou scénu a o angažovanosti v politickém boji s nacismem. Thomas Theodor Heine byl vlivnou osobností karikatury a stal se příkladem umělce, jemuž emigrace zasáhla necitlivým způsobem do kariérního i osobního života. Tento čas pro něho znamenal kvalitativní změny v tvorbě, ale i hledání nových morálních hodnot. Výběr těchto autorů, jsem zvolila dle nepopíratelných kvalit jejich práce a z důvodu možného širšího výběru materiálu, dochovaného i díky publikování v různých periodících v nichž se s nimi objevují také rozhovory nebo články, kde vyjadřují své myšlenky a reakce na danou politickou situaci.

3.1 Oskar Kokoschka, osamělá ikona emigrace?

Fakt, že německou společnost zachvátila ideologická propaganda, která spoutala svobodné uvažování, byl jedním z důvodů, že se po smrti matky přestěhoval v září 1934 z Vídně do Prahy i malíř Oskar Kokoschka.¹⁵⁵ Tížila ho také finanční situace a potřeba postarat se o nemocnou sestru, která se do Prahy provdala. V tomto těžkém období mu pomohl přítel JUDr. Hugo Feigl, obchodník s uměním a majitel *Galerie Dr. Hugo Feigla*. Vystudoval sice právnickou fakultu, ale publikoval také výtvarné kritiky v *Prager Tagblatt* a

¹⁵⁵ Působením umělce v exilu, se také zabývala výstava *Oskar Kokoschka: Exil und Neue Heimat 1934–1980* v Albertině ve Vídni, 11. 4. – 13. 6. 2008, k níž byla vydána publikace: HOERSHELMANN 2008.

nakonec se místo právnické praxe věnoval umělecké oblasti.¹⁵⁶ Podle Kokoschky: „byl jedním z obchodníků s uměním, kteří pořádali výstavy nejen proto, aby vydělali, nýbrž s pocitem, že naplňují určité poslání.“¹⁵⁷ Feigl dokázal navazovat významné přátelské kontakty, vystavoval českoněmecké i české autory, staré i moderní umění a realizoval řadu zajímavých projektů se zahraniční účastí.

Po příjezdu Oskara Kokoschky do Prahy na podzim 1934, byl Feigl jedním z jeho „průvodců“ Prahou, která na Kokoschku velmi silně zapůsobila. Dokumentem těchto procházek je dnes šestnáct olejomaleb, pohledů na hlavní město, z nichž prvním se stal pohled od Premonstrátského kláštera na Strahově.¹⁵⁸

V době, kdy Hugo Feigl zprostředkoval setkání umělce s Tomášem Garrigue Masarykem a přesvědčil českého prezidenta, aby se nechal Kokoschkou portrétovat, byl umělec nucen řešit i záležitosti spojené se statutem politického uprchlíka.¹⁵⁹ Korespondence mezi Hugo Feiglem a šéfredaktorem *Prager Presse*, Arne Laurinem, dokládá, že se Feigl snažil od roku 1935 zajistit pro Kokoschku potřebné doklady, které by mu dopomohly k československému státnímu občanství. Laurinovi v dopise píše: „Chtěl jsem se, upřímně obrátit na Dra. Emila Strausse, který byl mým spolužákem, abych Vás tím nemusel obtěžovati. On však jest na dovolené a věc spěchá, neboť vyšel nový zákon o cizincích. Nepochybuji, že Kokoschka domovské právo v nějaké obci dostane. Snad byste byl tak hodný a dal mně nějaké pokyny pro urychlený postup k této věci. Zajisté uskutečnění Kokoschkovy žádosti znamenalo by ohromné obohacení našeho umění při oficiálních výstavách v cizině.“¹⁶⁰ Zmiňovaný nový zákon se týkal povinného policejního hlášení o pobytu cizinců v ČSR. Československé státní občanství nakonec Kokoschka přijal až roku 1937, díky němuž byl uchráněn před internací v táboře po svém útěku do Londýna po přijetí mnichovského diktátu.

¹⁵⁶ URZIDIL 2003, 364.

¹⁵⁷ KOKOSCHKA 2000, 222.

¹⁵⁸ SULTANO/WERKNER 2003, 122.

¹⁵⁹ KOKOSCHKA NA ČR. V žádosti o prodloužení pobytu Policejnímu ředitelství z 20. 8. 1935, Kokoschka uvádí, že „přišel do Prahy 1934, jejíž působení je tak mocné, že zůstal v republice, tím spíše, že byl pozván osobně samým T. G. Masarykem, aby bydlel v Lánech a portrétoval ho. Tím je také stále zaměstnán. Zbytek pobytu chce věnovati studiím krás československých krajů, aby pak cizinu mohl s nimi seznámit pomocí svého umění“. Zároveň žádá, aby byl zproštěn povinnosti dostavit se osobně, protože by nerad „pozbyl třeba jen jediný den z audiencí pana prezidenta republiky mi blahovolně poskytnutých, jež považuji za vysoké vyznamenání“. Odkazuje se proto na Jana Fuxu z Galerie Dr. Feigla, který je vybaven potřebnými informacemi a dokumenty.

¹⁶⁰ LAURIN PNP, dopis H. Feigla A. Laurinovi z 13. 7. 1935 v Praze.

Události během setkávání T. G. Masaryka s Kokoschkou, kdy společně vedli rozhovory týkající se habsburské monarchie či učení Jana Ámose Komenského, jsou dostatečně známy. Obraz Masaryka není klasickým reprezentativním portrétem státníka.¹⁶¹ Je symbolickým obrazem vystupujícím proti soudobé mezinárodní politice. Je však také dialogem. Kokoschka chápal lidskou tvář jako okno do duše, proto je na alegorickém obraze i postava Komenského držícího svůj spis *Via Lucis, Cesta světla*, pojednávající o souboji světla a tmy, světla na cestách rozumu a poznání, které koresponduje s Masarykovou politikou realismu. Za prezidentovými zády se rýsují obrysy hlavního města, jako by vystupující ze snové vize. Idea humanistického státu se totiž pomalu měnila v utopii a Masaryk se stal sám sobě prorokem, když během posledního setkání umělci řekl: „*Kdyby se moje Československá republika v klidu dožila dvaceti let, snad bychom mohli doufat, že přetrvá.*“¹⁶²

Prosvětlování vnějšího vzhledu, jímž se stává lidské nitro viditelnější, se raným způsobem objevilo v portrétu doktora *K. B. Palkovského*[34] v němž je opět citelná dlouholetá důvěrná znalost modelu. Kokoschka vytvořil i čtyři rytiny k Palkovského divadelní hře. Se stejnou intimitou se setkáme v cyklu zachycujícím dceru Palkovského, budoucí umělcovu ženu, Oldu.¹⁶³ Ta se stala Kokoschkovým průvodcem prostředím avantgardního divadla E. F. Buriana nebo hudebního revue Voskovce a Wericha.¹⁶⁴

V roce 1937 byli Palkovská s Kokoschkou na dovolené u Oldiných prarodičů v Moravské Ostravě, kde umělec namaloval dva pohledy na město. V díle *Moravská Ostrava II.*,[33] dnes ve švýcarské soukromé sbírce, hledí z vyvýšeného stanoviště na Landeku přes zahrady na městské panorama se závody uhelného a ocelářského průmyslu.¹⁶⁵ Kokoschka město neidealizuje. Mohutné dramaticky dýmající komíny se tyčí v pozadí a poukazují na zásahy člověka do krajiny. Přesto dominantní divoká zeleň převládá a budí pocit síly a respektu. Právě ředitel nejvýznamnějšího průmyslového podniku v kraji Oskar

¹⁶¹ Oskar Kokoschka: *Portrét T. G. Masaryka*, 1935-1936, olej, plátno, 97x131cm. Carnegie Museum of Art in Pittsburgh.

¹⁶² KOKOSCHKA 2000, 223–224.

¹⁶³ TOMEŠ 1988, 38.

¹⁶⁴ S Voskovcem a Werichem mohl O. Kokoschka přijít do kontaktu i v říjnu 1937 na uměleckém festivalu v Domově pro emigranty ve Strašnicích pořádaném OKB.

¹⁶⁵ K tomuto obrazu připravila GVVU v Ostravě samostatnou výstavu *Oskar Kokoschka – Moravská Ostrava II.*, 21. 1. 2010 – 21. 3. 2010.

Federer¹⁶⁶ se velmi zajímal o výtvarné umění a sbíral vysoce kvalitní díla. Dokonce vlastnil i několik Kokoschových prací, stejně jako Ladislav Jerie, generální ředitel Ferdinandovy severní dráhy, v jehož sbírce se jeden z pohledů na Moravskou Ostravu nacházel.

Sílicí moc diktátorského režimu v Německu začala silně zasahovat do uměleckého dění v zemi, když byla v roce 1937 řada děl moderního umění vystavena dehonestujícím způsobem na výstavě *Entartete Kunst* v Mnichově.¹⁶⁷ „Dostalo se mi té cti, že jsem byl na ní zastoupen řadou pláten,“ komentuje ironicky tuto událost Kokoschka, který tehdy ještě stále pobýval v Moravské Ostravě u přátel. Když ho Ernst Korner¹⁶⁸ požádal o autoportrét,¹⁶⁹ reagoval i v něm s určitou nadsázkou na vývoj v Německu. Tato olejomalba se stala známou jako *Autoportrét zvrhlého umělce*.¹⁷⁰ Za umělcovými zády se tetelí český les, v němž mizí jelen. Dva symboly pronásledování a útěku autora.

Kokoschka se snažil prosazovat své antimilitaristické názory nejenom svým výtvarným dílem. V září 1936 pronesl projev týkající se výchovy dětí, která povede k míru a odzbrojování. Jeho projev z bruselského „Mírového kongresu“, byl později otištěn v *Prager Tagblatt*.¹⁷¹ Během vyvrcholení občanské války ve Španělsku rozšířil v pražských ulicích plakát, který je dnes známý pod názvem *Zachraňte baskické děti!*, a jím apeloval na ČSR, aby přijala dětské oběti fašistického útoku a zároveň varoval před útokem na Prahu, když v pozadí obrazu umístil rozbombardované hořící Hradčany. Kokoschka vzpomínal, že: „*Tento plakát musela pražská policie strhat ze zdi, aby nedošlo k nežádoucím diplomatickým komplikacím, po nocích však mladí lidé plakáty znovu vylepovali. Německý vysílač z Vratislavi mi vyhrožoval: Až přijedeme do Prahy, pověsíme tě na první lucernu!*“¹⁷² Plakát se zřejmě dochoval pouze ve dvou exemplářích, z nichž jeden vlastní UPM v Praze.

¹⁶⁶ By od roku 1932 ředitelem vítkovických železáren v Ostravě, které se staly rovněž námětem fotografického cyklu Wenera Davida Feista nebo malby Helmuta Krommera.

¹⁶⁷ Tato výstava zřejmě ovlivnila i téma jedné z posledních výstav pořádaných v galerii Huga Feigla v říjnu 1937 věnující se německému expresionismu. Oskar Kokoschka, zde byl zastoupen akvarelem *Sedící dívka* a mezi další vystavované „zvrhlé“ umělce patřili Otto Dix, Paul Klee, Emil Nolde, Max Pechstein či Vasilij Kandinsky. Katalog k výstavě: NĚMEČTÍ EXPRESIONISTÉ 1937.

¹⁶⁸ Ernst Korner zaujímal významné postavení mezi německými architekty, kteří působili v Ostravě. Jeho první větší zakázkou zde byla adaptace vily dr. Karla Krause pro českou banku Union.

¹⁶⁹ KOKOSCHKA 2000, 225.

¹⁷⁰ Oskar Kokoschka: *Autoportrét zvrhlého umělce*, olej na plátně, 1937, 110x85 cm, National Galleries of Scotland, GML 285.

¹⁷¹ SPIELMANN 1992, 91.

¹⁷² KOKOSCHKA 2000, 218.

Z uvedených příkladů je zřejmé, že české prostředí podnítilo vznik některých Kokoschkových děl. Na druhou stranu byl sám významným inspiračním zdrojem pro umělce žijící v Československu. Již před příjezdem do Prahy v prosinci 1933, uspořádal Hugo Feigl ve své galerii výstavu Kokoschkových maleb a kreseb z Paříže.¹⁷³ Feigl byl zřejmě jedním z prostředníků mezi Kokoschkou a řadou českoněmeckých umělců. K jejich vzájemnému kontaktu došlo na *První mezinárodní výstavě SVU Mánes* v roce 1936,¹⁷⁴ kdy byla představena některá díla členů *Prager Sezession* společně se zahraničními umělci, mezi nimiž byl Oskar Kokoschka zastoupen. Je jistě zajímavé, že k těmto osobnostem patřili Mary Duras, Friedrich Feigl nebo Karel Vogel, umělci, kteří se později stali aktivními v *Oskar Kokoschka-Bundu*, jemuž se stal Kokoschka ideovým vzorem v politickém boji mírovou cestou. Sochaře Karla Vogela inspiroval Kokoschka v těchto letech rovněž výtvarně, když vytvořil jeho portrétní bustu.¹⁷⁵ Jakým způsobem dílo vzniklo, zda se tak stalo po společných sezeních, není zcela jasné. Ze zmiňovaných událostí je však jisté, že k jejich osobnímu kontaktu došlo.[35]

Kokoschka se v říjnu 1937 zúčastnil výstavy ve strašnickém domově pro emigranty, na které byl přítomen další člen *Prager Sezession* a *OKB*, Maxim Kopf. Johannes Urzidil o mnoho let později ve vzpomínkách na Kopfova pražská léta uvedl, že ti, kteří jej: „*inspirovali nebo každopádně stimulovali, nepatřili k těm, kdo tvořili z intelektu, teorie nebo racionality, byli to tvůrci, jejichž temperament vytvářel syntézu přírody, mistři do té doby neznámých výrazových forem*“,¹⁷⁶ mezi nimi uvádí i Kokoschku jako *vášnivý impulz* v Kopfově díle. Souvislost s Kokoschkovou tvorbou připomněla většina amerických kritiků po první Kopfově samostatné výstavě v lednu 1942 v newyorské galerii Wakefield, na které pronesl úvodní slovo Jan Masaryk.¹⁷⁷ Tento inspirativní impulz můžeme však nalézt i v díle dalších umělců. Adolf Hoffmeister vytvořil kresbu Oskara Kokoschky, dnes uloženou v Národní galerii v Praze.¹⁷⁸ Bohdan Heřmanský, jehož výstavu v galerii Hugo Feigla v roce 1938 navštívil Kokoschka osobně, byl po té zmíněn v Kokoschkově dopise Arne Laurinovi

¹⁷³ NIRENSTEIN, 1933.

¹⁷⁴ URZIDIL 2003, 112, 242. *Mezinárodní výstava I., SVU Mánes*, 29. 11. 1935 – 2. 1. 1936, Praha.

¹⁷⁵ Karel Vogel: *Podobizna Oskara Kokoschky*, kolem 1936, National Portrait Gallery in London, NPG Number 6244.

¹⁷⁶ URZIDIL 2003, 161. Johannes Urzidil: *Pražská léta Maxima Kopfa*, 1960.

¹⁷⁷ POSPISZYL 2002, 188.

¹⁷⁸ Adolf Hoffmeister: *Oskar Kokoschka*, kresba tuší, NG v Praze, K 38550.

do *Prager Presse*, kam napsal, že tohoto malíře považuje za jednoho z nejnadanějších mladých Čechů.

3. 2 T. T. Heine, srovnání pražské a brněnské tvorby

Když přijel do Prahy karikaturista Thomas Theodor Heine, bylo mu již 66 let. Byl významným karikaturistou mnichovského satirického týdeníku *Simplicissimus*, který kriticky vystupoval proti upjatým politickým a sociálním jevům společnosti konce devatenáctého století. Časopis zavrhl romantickou německou ilustraci a hledal nové formy v západním realistickém směru a Heineho kresebná variabilita tyto snahy významně podpořila. Jeho působení v redakci časopisu však náhle skončilo v dubnu 1933, kdy přivedl karikaturista Olaf Gulbransson do redakce příslušníky nacistické strany, před nimiž musel Heine uniknout.¹⁷⁹ K nově nastolenému nacistickému vedení se přiklonila většina členů redakce, i když tomu jejich předcházející činnost nenasvědčovala. Časopis však záhy oficiálně oznámil změnu svého vedení souhlasící s nově ustanoveným režimem v Německu.¹⁸⁰ Osamocený Heine situaci komentoval v žádosti o povolení k pobytu v ČSR takto: „...*nynější vláda Německa na mne vydala zatykač pro mé politické stanovisko a prohlásila, že mne odevzdá do koncentračního stanu. Když se ukázaly moje snahy o zrušení zatykače a o udělení cestovního pasu býti bezvýslednými, byl jsem nucen překročiti hranice ilegálně.*“ Tehdy přenocoval v Liberci a přijel vlakem do Prahy 3. května 1933,[37] kde se ubytoval, v Penzionu Flora v Orlické ulici.¹⁸¹

První kresby vytvořené v emigraci byly otištěny k rozhovoru pro *Světobzor*¹⁸² a Heine v nich karikoval nešťastné rozhodování uprchlíků o tom, *Jak se dostane německý emigrant za hranice*. S ironií zde znázornil osud lidí, kteří jsou nuceni po setmění opouštět

¹⁷⁹ J. Rejzek v článku *Šťastná léta Th. Th. Heineho* z února 1948 pro Lidové noviny uvádí, že byl Heinovi do redakce zamezen přístup. Hugo Feigl však píše o Heineho útěku z redakce, když se od kolegy dověděl, že pro něho jde Gestapo. In: SOUKUPOVÁ / STARÁ 1963, 93.

¹⁸⁰ V redakci zůstali Heineho kolegové: Karl Arnold, Olaf Gulbransson, Eduard Thöny, Eric Schilling nebo William Schulz, což značně pobuřovalo emigraci v Československu. Klaus Mann reagoval v článku *Klaus Mann: Der Simplissimus*. In: *Das Neue Tagebuch*, V. Jahrgang 1937, 214 nebo Antonín Pelc v karikatuře „Patolízalové“ In: *Umsonst geleckt*, *Der Simplissimus* 1, 25. 1. 1934, Praha, které bylo i zároveň zcela prvním vydáním satyrického časopisu založeného německými emigranty v Československu.

¹⁸¹ HEINE NA ČR, Žádost o povolení k pobytu, policejní ředitelství, 5. 5. 1933. Dále z tohoto zdroje vyplývá, že jeho žena a dvě děti zůstaly v Diessenu am Ammersee (Bavorsko) a on právě vyjednával o založení ilustrovaného časopisu pro německé emigranty (šlo o budoucí časopis *Der Simplissimus*), přičemž je připraven se zaměstnávat i jinak.

¹⁸² T. T. Heine: *Jak se dostane německý emigrant za hranice*. In: *Světobzor*, 22. 6. 1933, Nr. 25.

své domovy a podstupovat „nebezpečné výstupy přes skalnaté pohraničí nebo se pokoušejí tajně přebrodit vodami, na jejichž konci je mnohdy čeká smrt“.[36] V rozhovoru uvedl, že nad politickou kresbu hodnotí výše humornou ilustraci, která zmírní tragické události, protože jak se domníval, nemůže stejně nijak závažně ovlivnit probíhající situaci.

Během června¹⁸³ a září¹⁸⁴ 1933 se uskutečnily dvě výstavy, uspořádané v galerii Dr. Huga Feigla. S Feiglem se Heine seznámil prostřednictvím Zdeňka Kratochvíla.¹⁸⁵ V katalogu podzimní výstavy Heine uvedl, že i když bylo k vidění kolem sta kreseb, nemůže být výstava objektivním zhodnocením jeho tvorby, protože mnoho prací bylo prý zničeno či zůstalo v Německu.¹⁸⁶ Výstava byla netrpělivě očekávána v řadách umělců i historiků umění. Z jejich reakcí je patrné, že Heine byl velmi uznávanou osobností, jehož satira sváděla v minulosti revoluční boje a proto i mnozí předpokládali, že se v Praze ujme vedoucího postavení mezi umělci, kteří bojují za svobodu proti vzrůstající se totalitě v Německu. Výsledkem však byly rozpačité reakce, které asi nejlépe charakterizoval Adolf Hoffmeister: „*Nade vším visí tíha emigrantovy obavy o rodinu, zanechanou milosti hnědé inkvizice a shovívavá opatrnost hosta k hostiteli. Šli jsme na výstavu politického kresliče světového rozhledu a mezinárodního významu, ale našli jsme odpolitizovanou výstavu vystěhovalého citlivého básníka.*“¹⁸⁷ Články Antonína Matějčka nebo Jaromíra Pečírky se soustředí spíše na charakterizování tvorby z umělcevy minulosti. Konstatují, že výstava ukazuje pouze zlomek Heineho díla, protože jeho portrétní a krajinné malby či knižní ilustrace v důsledku jeho útěku z Německa chybí. Oba historici umění také vyslovují přání, aby Heine znovu našel ztracenou svobodu.¹⁸⁸ Obsahový význam děl vymezený na měšťáckou satiru byl tedy zklamáním. Je otázka, do jaké míry byl výběr ovlivněn zkonfiskováním karikatur nebo jak významné se v tomto případě staly zážitky z nedávné nucené emigrace či obavy o vlastní rodinu setrvávající v Německu.

¹⁸³ SOUKUPOVÁ/STARÁ 1963, 93.

¹⁸⁴ Th. Th. Heine, Katalog výstavy galerie Dr. Feigla v Praze, září – říjen 1933. Praha 1933.

¹⁸⁵ Zdeňka Kratochvíl byl Heineho žák a profesor na Uměleckoprůmyslové škole v Praze. Kratochvíl také zahajoval větší Heineho výstavu, konanou na přelomu září.

¹⁸⁶ HEINE 1933.

¹⁸⁷ HOFFMEISTER 1933–1934, 16.

¹⁸⁸ O výstavě např. napsali: F. Blei: *Thomas Theodor Heine*, Prager Presse, Nr. 33, 3; J. Čapek: *Th. Th. Heine v galerii Dr. Feigla v Praze*, Lidové noviny, 21. 9. 1933; A. Hoffmeister: *Th. Th. Heine*, Rozpravy Aventina IX., 1933, 16; Z. Kratochvíl: *Th. Th. Heine*, Měsíc., 1933, Nr. 8, 22-27; A. Matějček: *Th. Th. Heine*, Umění VII., 1933, 109-112; J. Pečírka: *Th. Th. Heine in der Galerie Feigl*, Prager Presse, 21. 9. 1933.

Kritika zmiňující slabou obsahovou hodnotu se na výtvarníka opět snesla, když se zúčastnil s řadou titulních listů ze *Simplicissima* výstavy karikatur a humoru. A to i přesto, že se Heinoва kresba z roku 1908, *Černý mlýn*,¹⁸⁹ zařadila mezi ty, které musely být odstraněny po nátlaku z německé strany.¹⁹⁰ Heine se proto obrátil na výbor SVU Mánes, kde prosil o stažení svých ostatních prací z výstavy, protože je zřejmě nevybral dostatečně pečlivě a mohly tedy dále nabádat k protestům. Jeho postoj však rozpoutal kritiku i z české strany za alibismus.¹⁹¹ SVU Mánes na konflikt odpověděl dopisem listu *Večer*, že výstava byla pořádána za účelem uměleckým a ne politickým a T. T. Heine byl pozván jako umělec. Pod tímto prohlášením z 28. 5. 1934 redaktor *Večera* dodává, že: „*Mánes se změnil – ale národ se nemění! Národ tuhle důstojnost a správnost Mánesu nezapomene, jako nezapomněl na předválečné sprostoty Th. Th. Heine v Simplicissimu. Kdyby mohl k tomuto případu promluvit Neznámý voják, nestačily by Th. Th. Heinemu vrata Mánesa jak by letěl!*“ A tučně zdůrazňuje: „*Čest vlasti je něco více nežli obchod!*“¹⁹² Heineho reakce na česko-německé nacionální rozbroje souvisela s proměnami politických systémů na sklonku 19. století a nutno dodat, že řada extrémisticky vyznívajících karikatur vycházela i na české straně.

Heinův zdrženlivý postoj se projevoval až do roku 1935 v karikaturách pro *Prager Tagblatt* nebo *Prager Presse*, kde byl omezen i možnostmi československého novinového tisku. Heine byl zvyklý na kvalitnější periodika v Německu, v nichž bylo možné pracovat s širokým spektrem šedé škály. Tento způsob byl však pro místní periodika nevhodný. Heine tak své karikatury postupně zjednodušoval a přizpůsoboval jejich kompozici i ohraničení, aby kresby lépe vyhovovaly reprodukčním možnostem.¹⁹³ Během následujících let se

¹⁸⁹ *Die Schwarze Mühle*, *Simplicissimus* XII, Nr. 46, 10. 2. 1908.

Simplicissimus, http://simplicissimus.info/digiviewer/12/46#DV_0, vyhledáno 20. 2. 2011.

¹⁹⁰ HEINE NA ČR, Zpráva policejního ředitelství pro Zemský úřad, 27. 9. 1934. Dále je v tomto zdroji uvedeno, že časopis *Simplicissimus* je nyní hakenkreuzlerský a na českém území je zakázán. Je zde informace, že Heine není a nikdy nebyl spolupracovníkem emigrantského časopisu *Der Simplicus*, z jehož autorů se řada zúčastnila výstavy karikatur v SVU Mánes.

¹⁹¹ Situaci využily nacionalisté k šovinistické štvanci započatou článkem v listu *Večer*, 19. 5. 1934. Kde přetiskli Heineho kresbu z roku 1908 útočící na ČSR, když v českém pohraničí došlo k národnostním rozbrojům. *Die böhmische Hundswut*, titulní strana: *Simplicissimus* XIII., Nr. 37, 14. 12. 1908. *Simplicissimus*, http://www.test.rockborn.de/digiviewer/13/37#DV_0, vyhledáno 15. 3. 2009. Zobrazuje rytíře, jehož vlajku drásají lvi, podobní však spíše psům. Tehdejší konflikt však vyvolal řadu agresivních karikatur na obou stranách.

¹⁹² *Večer* z 19. 5. 1934, 28. 5. 1934 a 6. 6. 1934. Noviny *Večer* své výpady vůči umělci stupňovali ještě během následujícího měsíce, když uvedli, že „*Heine už měl dávno být vyvezen na hranice, ať už jakékoliv. Vůči takovým lidem nejsme povinni se starati o to, co se s nimi stane.*“ Přidala se také *Národní politika*, která 30. 6. 1934 otiskla i další „protičeské“ Heineho karikatury, *Diví Češi* z roku 1904 a *Kulturní pokrok* z roku 1905.

¹⁹³ Detailní přehled Heinoých novinových kreseb v ČSR je zpracován v SOUKUPOVÁ/STARÁ 1963, 104–108.

přestěhoval do Brna a začal se opět věnovat i politickým tématům, když reagoval na válku ve Španělsku, na nové rasistické zákony nebo henleinovce. S nadlehčeným humorem, sobě vlastním, se Heine vyjádřil i dvěma karikaturami k vyhraněnému postoji Německa na umění. Jednoduchou perokresbou *Moderní portrét* zaznamenal muže rozčarovaného nad objednaným portrétem manželky, a kterému umělec vysvětluje, „*Ne, pane komerční rado, podoba není u portrétu letos moderní.*“ Pozdější tragikomičtější kresba *Moderní rodinné starosti*, vznikla již po výstavě *Entartete Kunst*. Jsou na ní děti se zděšenými pohledy, za jejichž zády je malující umělec, o kterém děti říkají, „*Nemůžeme se s otcem více stýkat. Maluje zvrhle.*“¹⁹⁴

Výtvarně ustálené kresby vhodné pro místní tisk začal Heine uveřejňovat především v brněnských *Lidových novinách*. V žádosti k trvalému pobytu v Brně, Heine uvedl, že je podporován místním architektem a stavitelem Mořicem Eislerem.¹⁹⁵ Bratři Eislerovi¹⁹⁶ se stali jeho významnými mecenáši. Stavební firma bratrů Eislerů se podílela na vzniku řady zásadních staveb brněnského funkcionalismu, např. na Paláci Morava od Ernsta Wiesnera, Hotelu Avion Bohuslava Fuchse či vrcholné stavbě tohoto období Vile Tugendhat od Miese van de Rohe. Heinemu se tak přirozeně otevřel intelektuální okruh tehdejšího Brna, což se projevilo na jeho zakázkách, které začal dostávat. Portrét malého chlapce Johannese Wolfa,[39] sedícího v dětské židličky nad obrázkovou knížkou, Heine vytvořil pro brněnského židovského zubního lékaře Dr. Wolfa.¹⁹⁷ K malbě se dochovala i přípravná kresba uložená dnes v galerii Lenbachhaus. Předpokládá se, že pozdější datace této kresby je chybná, protože v jiném případě by to mohlo znamenat, že Heine kreslil i další členy rodiny, kteří se stali později oběťmi národních socialistů. Další obraz, dnes ztracený portrét Waltera V. Neumarka,[40] významného brněnského textilního průmyslníka, poukazuje opět na propojení s rodinou Eislerů. Neumark nechal přestavět svou továrnu a postavit vlastní vilu ve Vinařské ulici právě architektem Ernstem Wiesnerem, který spolupracoval i s firmou Eisler. Civilní portrét zachytil jednoduchým způsobem pokrokového odhodlaného člověka, symbol nového sebevědomí moravských center, daného progresivním industriálním vzestupem.

¹⁹⁴ *Das Moderne Porträt*, Prager Presse, 19. 2. 1936. *Moderne Familiensorgen*, Prager Tagblatt, 10. 10. 1937.

¹⁹⁵ HEINE NA ČR. Žádost k trvalému pobytu z 11. 3. 1935.

¹⁹⁶ Moritz, Hugo, Leo, Artur a Otto Eislerovi. Moritz Eisler byl stavební inženýr a spolujitel stavební firmy *Mořic a Artur Eislerovi* v Brně. Po roce 1939 byli všichni bratři zatčeni Gestapem. Moritz se v Osvětimi setkal s bratrem Ottou, s nímž podstoupil pochod smrti do Buchenwaldu, kde je osvobodila americká armáda. Oba se vrátili do Brna. Artur, spolujitel stavební firmy zemřel v Osvětimi.

¹⁹⁷ Jeho osobnost není nikde blíže objasněna.

Heine vytvořil rovněž portrét Otty Eislera, významného architekta brněnské meziválečné avantgardy, který rozvíjel s dalšími židovskými architekty jako Wiesner středoevropský puristický funkcionalismus. Ideou jeho návrhů se stala racionalita a praktičnost s jasnou konstrukcí s typizovanými prvky a nízkými provozními náklady, splňujícími požadavky na moderní bydlení. Tyto myšlenky představovala Eislerova osobní vila v Neumannově ulici, nesoucí podobné charakteristické znaky jako Neumarkův obytný dům od Ernsta Wiesnera. Eislerovu vilu v níž bydlel společně s bratrem Moritzem, volně nazvanou *Dům pro dva mládence*, zachytil ve svém díle i T. T. Heine.[41] Vybral si pohled od zahradního bazénu, jemuž dominuje svažité terén, v jehož zeleni se vila ukrývá. Otto Eisler byl vášnivým sportovcem a zajímal se o botaniku a zoologii. V přilehlém skleníku pěstoval kaktusy, ve voliére zahradního domu choval mnoho exotických ptáků a v teráriu dokonce krokodýla. Heine, kterému oba bratři zařídili v zahradním domě ateliér, tak poskládal z těchto atributů ex libris věnované Otto Eislerovi, na němž je usmívající se krokodýl balancující na čumáku kaktusem obsazeným ptactvem.[42]

Heine patřil k prvním moderním kreslířům využívajícím v satíře zvířecí motivy, což potvrzuje jeho pověstný buldok, symbol *Simplicissima*. Zkušenosti z moravského pobytu také s humornou nadsázkou zachytil v kresbě pro *Prager Presse* poukazující na „živočišnou magii“ slivovice.[43] Na jedné z posledních karikatur vytvořené v Československu zase satiricky komentuje fašistické pojetí člověka, když říká „*Zdravé prase nepotřebuje individuality...*“¹⁹⁸

Heine vytvořil mnoho krajin Českomoravské vysočiny, které jsou dnes bohužel neznámé. Poslední dochovanou olejomalbou je *Květinové zátiší (Růže)*.¹⁹⁹ V listopadu 1938 se již přestával v Československu cítit bezpečně, a proto přijal pozvání svého dánského přítele karikaturisty Rogenwalda Blixie, který se v minulosti také zúčastnil výstavy karikatur v Mánesu, a tak se začala Heineho další strastiplná cesta emigranta.

¹⁹⁸ SOUKUPOVÁ/STARÁ 1963, 101.

¹⁹⁹ *Květinové zátiší (Růže)*, 1938, olej na dřevě, 58x47cm. Soukromá sbírka. In: PESCHKEN-EILSBERGER 2000, 116.

4. OKRUH ČASOPISU DER SIMPLICUS

Mezi výrazné dochované dobové prameny, dle nichž dnes můžeme hodnotit odvážnou tvorbu emigrace v ČSR, patří časopis *Der Simplificus*. Je důležitým materiálem představujícím umělce z českého i německého protinacistického okruhu, bez něhož by se nám z jejich tvorby z tohoto československého mezidobí příliš mnoho nezachovalo.

Týdeník svým vzhledem i kritickým obsahem volně navazoval na mnichovský satirický časopis *Simplicissimus*, k jehož zakládajícím členům patřil T. T. Heine, který pro něho vytvořil logotyp rudého buldoka utrženého ze řetězu a útočícího na politické nebo společenské nešvary německé společnosti na přelomu 19. a 20. století. Příklon redakce *Simplicissima* na Hitlerovu stranu se stal jedním z důvodů pro vznik opozičního listu v Československu. Po útěku Heina do Prahy se očekávalo, že se ujme myšlenky na vytvoření verze *Simplicissima* proti vzrůstajícím se ideologickým režimům, o čemž svědčilo i jeho prohlášení v žádosti povolení k pobytu, kde se zmiňuje se o tom, že se chystá vydávat s německými emigranty ilustrovaný časopis.²⁰⁰ Později však Heine pro *Prager Presse* vypověděl, že toto periodikum vzniká proti jeho vůli a hodlá dále zakročit, pokud by měl být původní německý titul zneužit.²⁰¹ Zareagovala i redakce připravovaného časopisu. Uváděla, že až Heine vyřeší své závazky k rodině v Německu, kterou nechtěl ohrozit, slíbil spolupracovat s pražskou redakcí. Heineho jednání si vysvětlovali „*strachem před jeho vlastní odvahou*“ postavit se vůči Německu.²⁰² Heine, který patřil k nejstarším umělcům, kteří emigrovali do ČSR, se zřejmě obtížně vyrovnával se ztrátou rodiny a všeho, co v Německu vybudoval. Začal rovněž pochybovat o významu karikatury, která dle něho, humorem vlastně napomáhala k mírnějšímu nazírání na ty, na něž útočila. Celá tato kauza byla uzavřena lednovým vydáním prvního čísla satirického týdeníku *Der Simplificus* bez Heineho účasti.

V prvním čísle vyšla karikatura Antonína Pelce *Nesmazatelné znamení*, která byla věnována zglajchšaltované redakci *Simplicissima*, zpronevřující se původnímu zaměření časopisu ve prospěch nacismu. Je na ní Heineho rudý buldok, symbol *Simplicissima*. Redaktoři tohoto časopisu, označení pro jistotu plnými jmény, líbají zadek nacistickému

²⁰⁰ HEINE NA ČR, žádost o povolení k pobytu ze dne 5. 5. 1933 v Praze.

²⁰¹ Proto se redakce exulantů nakonec rozhodla nepojmenovat nový časopis *Der wahre Simplificissimus*, „Opravdový Simplificissimus“, jak bylo původně jejich záměrem.

²⁰² SOUKUPOVÁ/STARÁ 1963, 104 a HEINE NA ČR.

pohlavárovi, který však na dalším záběru vyžene kopancem do zadku buldoka a spolu s ním, ostatní pryč z redakce. Pod touto karikaturou byl otištěn komentář Adolfa Hoffmeistera: „*Že tam zcela marně lezli, příliš pozdě dneska vědí. Marně svoje šaty čistí, jsou na věky věků hnědí.*“²⁰³ Ve stejném čísle byla otištěna karikatura rakouského umělce Artura Stadlera, který Heineho buldokovi přikreslil Hitlerovskou patku. Psovi se sbíhají sliny, když s odhodlaným výrazem hledí na malého ježka představujícího Rakousko.²⁰⁴ Vzkaz nového pražského listu nacifikovanému *Simplicissimu* byl jasný.

4.1 Zastoupení a identifikace jednotlivých umělců

Zřízení redakce vycházelo z iniciativy spisovatele a novináře Dr. Hanse Nathana, který založil vlastní nakladatelství, přičemž spolupracoval s Heinzem Polem, šéfredaktorem časopisu. Odpovědným redaktorem českého vydání byl kreslíř František Bidlo. Stěžejní myšlenkou pro vznik týdeníku totiž byla spolupráce politických německých emigrantů a českých umělců. Časopis byl vydáván v německé a české verzi, které se shodovaly a drobné odchylky se vyskytovaly pouze u vybraných částí textu.

Z českých autorů vedle Františka Bidla s listem nejvýrazněji spolupracovali Antonín Pelc, Ondřej Sekora nebo Adolf Hoffmeister. Poslední jmenovaný do listu přispíval i různými články a své karikatury nejčastěji označoval *AH*. Dále zde pracoval Fritz Taussig zvaný *Fritta*, jehož temné sociálně kritické kresby jakoby předznamenaly umělcův budoucí osud ovlivněný jeho židovským původem. Krajinými společenskými otázkami se zabývaly kresby Josefa Čapka. Josef Lada zde uveřejnil několik svých alegorických kreseb zvířat. Vilém Reichmann, původem německé národnosti, vydával v *Simpliciu* nebo v časopise *Trn* karikatury pod pseudonymem *Jappy*. Přestože autoři děl označených jmény *Dobrovolný* nebo *Lebeda* jsou obtížněji identifikovatelní, je jejich pojetí kresby zajímavým obohacením časopisu. Domnívám se, že se v těchto případech jedná o Viktora Dobrovolného, který byl za války vězněn v koncentračních táborech Mauthausen a Dachau, a o Jaroslava Lebedu popraveného za okupace Němci.

²⁰³ Der Simplicus I., Nr. 1, 25. 1. 1934, 16.

²⁰⁴ Der Simplicus I., Nr. 1, 25. 1. 1934, 11. Podobného příoměru, kde bránicím se ježkem bylo tentokrát Československo, využil později John Heartfield ve fotomontáži *Liška a ježek. La Fontainovy bajky*, obrazová příloha číslo 25. In: VI, Nr. 239, 15. 6. 1938.

Časopis byl ilegálně převážen za hranice do Německa, kde byl rozšiřován. Z Říše byly také zasílány některé příspěvky. Němečtí autoři publikovali z bezpečnostního hlediska vždy pod pseudonymy, což platilo pro karikaturistu označovaného jako *Bols*. Z těchto důvodů však není možné o umělci nic bližšího zjistit. Kresby však přicházely i z dalších zemí. Z Paříže zasílali svá díla *Chéri* nebo *Arlette* a z Dánska Anton Hansen. Vyskytuje se řada autorů jako *Wa-r*, *Curly* nebo *Gogo*, u nichž se mi nepodařilo objasnit ani národnost a není tedy jisté, zda šlo o místní autory, emigranty či pouze přispěvatele ze zahraničí. Jména i země původu mohly být, jak se to u podobných časopisů stávalo, pouze fiktivní. Nemusí proto vypovídat o skutečnosti.

Der Simplicus vycházel do září 1934, kdy bylo pro ekonomické obtíže ukončeno jeho české vydávání a následující číslo bylo již jen v němčině pod názvem *Der Simpl*.²⁰⁵ Obměnil se také okruh spolupracovníků. Místo Františka Bidla nastoupil jako odpovědný redaktor nejprve Fritz Taussig a později českoněmecká novinářka Marie Popperová, známá jako *Mitzi*. Program časopisu zůstal i nadále nezměněn. Vydávání bylo ukončeno v červenci 1935, kdy ho již nebylo možné z finančních důvodů udržet. Hans Nathan uvedl, že se sice *Der Simpl* snažil nalézt nové čtenáře v Sudetech, Rakousku, Švýcarsku a Sársku,²⁰⁶ ale zde všude postupoval radikální příklon k politicko-ideologickým systémům a proto tyto snahy neměly naději na úspěch.

Emigranti se významnou měrou podíleli na utváření ostře kritického charakteru časopisu, což je zřejmé především v počátcích týdeníku, kdy jsou jejich karikatury mnohem údernější než ty české a nezastírají fakt, že jejich posláním je informovat o nehumánních praktikách v nacistickém Německu. Kreslíři jsou zprvu často uváděni v záhlaví karikatur, buď celým jménem či pseudonymem, i když jsou díla signována v dolní části jen zkratkou. Jejich identifikace postupně oslabuje, až mnohdy zcela zmizí celé označení. K emigrantům, kteří se výrazně prosadili na stránkách *Simplu*, patřili Erich Goldbaum,²⁰⁷ nebo-li *Eric Godal* a Günther Wagner zvaný *Pjotr*, oba pracující původně v Mnichovském *Simplicissimu*. Johannes Wüsten,²⁰⁸ vystupující v polovině třicátých let pod

²⁰⁵ *Der Simpl* I., Nr. 1 (35), 25. 9. 1934.

²⁰⁶ SCHNEIDER 1987, 95.

²⁰⁷ Godal NA ČR

²⁰⁸ Wüsten NA ČR

pseudonymem *Petr Nikl*, pracoval v *Simplicu* se svou ženou Dorotheou Wüstenovou²⁰⁹ tvořící zde spíše drobnou reklamu. Bulharský umělec Boris Angeluscheff²¹⁰ užíval označení *Fuck*, zatímco novinář Ludwig Wronkow²¹¹ se podepisoval buď celým jménem, nebo je zkracoval na prosté *Wro*. Rakouský grafik Arthur Stadler žijící v Praze necelý rok byl uváděn jako *Sta*. Německý grafik Elias Katzer užíval své plné jméno a kromě uvedení v seznamu osob zadržených pro podezření z politické činnosti se z jeho života nic bližšího zjistit nepodařilo.²¹² Totožnost není osvětlena ani v případě Georga Kleina, což může být dáno i tím, že se jednalo o pseudonym. Stejně tomu je u karikaturisty vystupujícího jako *Bert*,²¹³ jehož dílo je však neuvěřitelně rozsáhlé a výtvarně výrazné. V následující podkapitole se budu kromě Berta zabývat i dalšími výše zmíněnými umělci, jejichž dílo je důležitým počinem v oblasti karikatury.

4. 1. 1 Bert

Simplicus-Verlag, sídlící na Žižkově, vydal v roce 1934 výběr ze svých dosavadních nejlepších karikatur v mimořádném vydání časopisu *Das III. Reich in der Karikatur* s předmluvou německého spisovatele a emigranta žijícího v Praze, Heinricha Manna. Obálku pro toto mimořádné číslo vytvořil umělec označující svá díla *Bert* nebo jen *B*. Více než osmdesát jeho originálních kreseb je dnes uloženo v Národní galerii v Praze. Nachází se zde i přípravná studie k obálce tohoto výročního čísla a je tak možné porovnat Bertův původní plastičtější záměr, který přešel v jednodušší symbolickou variantu poukazující na Hitlerovy demagogické řečnické schopnosti.[49, 50] Další výběr toho nejlepšího ze *Simplu* vyšlo následujícího roku 1935, již v *Simpl-Verlag* pod názvem *Juden, Christen, Heiden im III. Reich*. Předmluvy se zhostil divadelní a literární kritik Alfred Kerr.

²⁰⁹ Wüstenová NA ČR

²¹⁰ Angelušef NA ČR.

²¹¹ Wronkov NA ČR.

²¹² Katzer NA ČR. V tomto seznamu podezřelých osob se nachází i sochař Heinz Worner.

²¹³ Totožnost ilustrátora Berta není z literatury zcela jasná. Jako **E. Bert** je označen ve SCHNEIDER 1987, 91; **Bert [J. Justuz]** je uveden v ETLIN 2000, 347. V Národním archivu v Praze jsem takto našla variantu **Ekrhardta Justuse** z Heidelbergu, který je však zařazen na černou listinu spolku Solidarita pro podezření ze spolupráce s Gestapem, sign. 225-1121-4/50. Stejně je tomu i u **Josefa Justusze** s krycím jménem Herbert Lessing, rovněž podezřelým ze spolupráce s Gestapem v materiálech Ministerstva vnitra v Londýně, sign. 2-90/4342. Karikaturistou byl rovněž **Bert Struber**, který ovšem pracoval pro Daily Express v Londýně a jednalo se tedy o jiného umělce. Karikatury s označením Justuz se sice vyskytují, nicméně jsou stylově odlišné. Přikloním se tedy k nejjistějšímu označení **Bert**, který svá díla signoval buď *B.*, nebo *Bert*.

Úvodní texty obou časopisů včetně komentářů ke karikaturám byly v německém, anglickém a francouzském jazyce, a i tento titulní list vytvořil ilustrátor Bert. Jeho díla udivují nejenom kvantitou a proměnlivostí kresebné techniky, ale překvapí odvážnou, a oproti ostatním autorům, syrově ostrou útočností proti nacismu.

Protože Bertově tvorbě pro *Simplicus* se budu ještě věnovat v následující kapitole o tematice antinacistické karikatury, uvedu nyní příklady prokazující proměnlivost jeho díla na kresbách pro noviny sociální demokracie *Neuer Vorwärts* vycházejících v Karlových Varech. Prestože nebylo možné Berta identifikovat s konkrétním umělcem, můžeme se domnívat, že do Československa emigroval již někdy v druhé polovině roku 1933. První karikatura, označená *Bert*, totiž v *Neuer Vorwärts* vyšla 13. srpna toho roku. Objevuje se i označení *B.*, které převládne jako jeho jediná trvalá značka v letech 1934 až 1936. Poslední karikatura takto označena vyšla 5. ledna 1936. Nadále se však až do září 1937 objevují kresby nesoucí Bertovi charakteristické znaky, i když jsou označeny buď jako *Henry Dubois* nebo nejsou vůbec signovány. Je sice možné, že šlo o autora, který se pouze snažil zachovat nastolený výtarný výraz novin, ale vzhledem k tomu, že další Bertovi karikatury se objevují v periodických vycházejících v Paříži,²¹⁴ mohl se z Berta stát pouze zahraniční přispěvatel. Po té, co se totiž redakce *Neuer Vorwärts* přestěhovala do Paříže v lednu 1938, se zde začaly opět objevovat kresby označované *B.*²¹⁵

Bertova tematika je velice široká. Převládá v ní především karikování nacistických politických osobností a reakce na události vyvolané postupováním této ideologie. Při pohledu na technickou stránku je možné dílo pro *Neuer Vorwärts* rozčlenit do několika zajímavých oblastí. U Berta se vyskytují karikatury jednoduchého symbolického významu balancující na hranici piktogramu.[44] V tomto periodiku měly asi především úlohu vyplnit volný prostor v novinovém sloupci. Některé z nich se však objevují znovu v *Simplicu* a autor jim tedy přikládal ve svém díle rovnocenný význam. Experimentální polohou jeho tvorby je užití fotomontáže. Nesnažil se o dokonalou iluzi podporující pravdivost svého zobrazení, jako to dělal John Heartfield, ale naopak použil fotografii události do níž většinou prostou linkou přikresloval svůj názor na danou skutečnost.[47] Montáže s novinovým tiskem začal používat buď jako pozadí své karikatury, aby podtrhl provázanost kreseb a historického

²¹⁴ Bert: *Umění má být vedeno v duchu SS a SA*, Freie Kunst und Literatur, Nr. 5, březen 1939, 7.

²¹⁵ Bert: *Muži světa*, Der Neuer Vorwärts, Nr. 294, 5. 2. 1939, 2.

dění,²¹⁶ či z novin vytvořil uniformy nacistických pohlavárů a naznačil tak spojení politické moci a poplatných informačních technologií.[48]

Bert je však také bravurním kreslířem zvládajícím dokonale kompozici. Střídá jemnější polohy[46] připomínající polského karikaturistu Arthura Szyka²¹⁷ jehož ilustrace byly v polovině třicátých let známé i v Československu. V jejich antinacistickém díle je možné vysledovat shodnou kompozici²¹⁸ a zpracování některých užitých symbolů a detailů jako je hákový kříž na žezlech či oštěpech, supy, lebky nebo dominantní vojenské boty. Oba zobrazují řady germánských bojovníků ve zbroji jdoucích za sebou nebo skupiny sedící okolo stolu s obdobnými postoji. Používají hieratickou perspektivu a motivy Germánie, Mojžíše nebo smrti. Bertovy karikatury se však někdy pohybují v syrovější rovině, ať již ve vulgárnějším zpracování námětu²¹⁹ nebo expresivnější kresbě, připomínající dílo Geoga Grosze představujícího však oproti Bertovi zdatnější výtvarný projev.

Bert byl zřejmě i svými kolegy z časopisu *Simplicus* považován za vůdčí osobnost politické karikatury v Československu, což dokazují práce na obou výročních obálkách. Jeho kresba se pohybovala od stylizované symboličnosti k detailně propracované kresbě prokazující jeho umělecké schopnosti. Domnívám se, že z českého okruhu karikaturistů nenalzáme osobnost, jejíž dílo by bylo s tímto srovnatelné. Pokud budeme sledovat jeho tvorbu během celé československé etapy, všimneme si nejprve jakési neumělé kresebné hrubosti. Postupně se však Bert stává bravurním kreslířem odvážným i v uvolněnosti kompozice. Jednodušší karikatury se sice stále objevují, ale to je již zřejmě dáno jen naléhavostí poptávky periodik, v nichž tento typ vyplňoval stále častěji typografický prostor.

Bert nepoužíval pouze symbolické obraznosti, aby zpochybňoval směřování filozofie Třetí říše. Námětem mu byly především konkrétní události a projevy této politiky. Příkladem je reakce na prohlášení nacistických představitelů, že ze všeho nejvíc Německo posílí ocel. Na tomto základě vytvořil Bert karikaturu *Hitlerova máslová sada* zobrazující variantu, jak se řídit tímto příkazem a aktuálním způsobem si namazat chleba.[45] K tomuto

²¹⁶ Jako pozadí Bert občas využil potisku bankovek v sociálněkritických karikaturách, aby upozornil na stávající hospodářské problémy. Příkladem je *Svobodný Gdaňsk?* In: Neuer Vorwärts, Nr. 135, 16. 6. 1935.

²¹⁷ Steven LUCKERT / Arthur SZYK: *The Art and Politics of Arthur Szyk*, Washington 2002 nebo Katja WIDMANN / Johannes ZECHNER: *Arthur Szyk: Bilder Gegen Nationalsozialismus und Terror / Drawing Against National Socialism and Terror*, Berlín 2008.

²¹⁸ Vznášející se koně Apokalyptických jezdců zpracoval i Johannes Wüsten, **obr. 52**. Pravděpodobným ideovým východiskem bude dílo Albrechta Dürera.

²¹⁹ Bert: *Výkon Socialismu, Das III. Reich in der Karikatur*, Praha: Simplicus-Verlag 1934. Zde Bert znázornil Vůdce III. Říše, jak vykonává na obřím nočníku, ozdobeném hákovými kříži, lidskou potřebu.

výroku se o něco dříve vyjádřil John Heartfield ve fotomontáži *Hurá, máslo došlo!*,²²⁰ kde se ocelí živí celá rodina. Ukazuje se tak provázanost tvorby těchto umělců, kteří často obdobně reagovali na stejné události, ikdyž rozdílnými prostředky. Antinacistická tvorba si tedy jasně nese své specifické ikonografické prvky, kterými se budu ještě níže zabývat.

4. 1. 2 Johannes Wüsten

„Uvedení *Die Verrätergasse, Uličky zrady, se stalo mezníkem v mém vývoji a později i důvodem, proč mne fašisté pronásledovali,*“ napsal Johannes Wüsten v časopise *Das Wort* v roce 1938. Umělec byl členem KPD a okruhu antifašistických intelektuálů z Görlitz. Wüstenova hra *Ulička zrady* byla posledním divadelním představením skupiny *Rudé jeviště*. Wüsten, který se zprvu cítil být především malířem, se stal v Německu známý i díky svým historickým hrám s protifašistickým podtextem, což jej nakonec vedlo k používání pseudonymu *Peter Nikl*. Od ledna 1934 dojížděl do Československa, kde spolupracoval s časopisem *Der Simplicus* a nakonec využil nabídky Hanse Nathana, pocházejícího rovněž z Görlitz, aby zde přijal trvalé místo kresliče a Československo se tak stalo jeho útočištěm do poloviny roku 1938.²²¹

„*To jsem byl já: malíř krásných žen. Ale pokaždé, když jsem jim dával své umění k dispozici, když jsem na bílém plátně mazlivě překrýval růžové masíčko tvrdou drsností, pak – a to se dělo stále častěji – jsem se, ještě než jsem pořádně začal, roztrásl. Prostá lékařská diagnóza hovořila o přetěžování. A mezitím hlouběji, ach, daleko hlouběji se neduh do mne zakusoval, a já jsem dávno tušil: pouze na německé půdě je Němec doopravdy plodný,*“²²² konstatoval Wüsten trpce již z emigrace v Československu. Pocity emigranta, který po svém příjezdu na nádraží v Praze, hledá cestu do jednoho z pomocných komitétů, vyjádřil i výtvarným způsobem v karikatuře *Emigrant*.**[53]** Wüsten byl členem *Svazu Bertolda Brechta* sdružujícího literáty a vydal v Praze svou první prózu *Mein Kampf* satiricky

²²⁰ *Hurrah, die Butter ist alle!* AIZ, 19. 12. 1935, 816. Tento motiv John Heartfield znovu rozpracoval v novém exilu v Londýně. Podrobněji v kapitole 5. 3. 1.

²²¹ WÜSTEN NA ČR, se svou ženou Dorotheou se přihlásil v Šaldově komitétu, sídlícím v Paláci Fénix. V žádosti o povolení k pobytu uvedl, že dopisuje do německých, francouzských a anglických časopisů a jeho žena je bez zaměstnání, přičemž její matka je podporuje asi třiceti markami měsíčně. ZEMSKÝ ÚŘAD NA ČR, Wüsten zřejmě dojížděl do ČSR od ledna 1934, v červu toho roku získal místo kresliče v *Simplicu* a zůstal v Praze natrvalo. Wüstenová přijela až 7. 4. 1935. Razítka v jejím pase dokládají časté návštěvy již od srpna 1934. Pas, se kterým D. Wüstenová do ČSR přijela je uložen ve WÜSTENOVÁ NA ČR.

²²² Povídka *Můj boj (Závěť muže, kterého již nelze glajchšaltovat)* pro *Der Simpl*, 1934. In: VESELÝ 1983, 263.

odkazující na nacistickou rasovou teorii.²²³ Publikoval v celé řadě dalších periodik jako *Der Gegen-Angriff*, *AIZ*, *Prager Presse* či *Prager Mittag*.

Umělcův zájem o českou kulturu jednoznačně dokumentují některé zvolené náměty jeho tvorby. Jedním z prvních, je *Osobnost týdne*, pro niž si vybral tehdejšího prezidenta Tomáše Garrigua Masaryka podporujícího emigraci. V pozadí jsou rozpoznatelné věže sv. Víta a sv. Jiří.²²⁴ Wüsten vytvořil obdivný portrét k silné osobnosti s detailně zvýrazněným pohledem s jemnými vráskami okolo očí, snad aby zdůraznil tušené starosti prezidenta o zemi v nadcházejících letech.[54] Ikonografickým způsobem zobrazil i českoněmeckého novináře a spisovatele Egona Erwina Kische, za nímž se jako atribut objevuje změť uliček Starého města pražského s Vltavou a Hradčany.²²⁵ Literární pacifistickou postavu Josefa Švejka postavil do kontrastu s krajinou zdevastovanou válkou a poničeným kostelem.²²⁶ Vzhledem k jistým podobnostem a tomu, že kresba vyšla v *Simplicu*, můžeme předpokládat znalost díla či osobní kontakt Wüsten a Josefa Lady tvořícího pro české vydání časopisu. Eduarda Beneše nakreslil umělec několik dní poté, co byl zvolen prezidentem republiky po Masarykově smrti.²²⁷ Již jako člen OKB vytvořil Wüsten spolu s dalšími emigranty soubor grafických obrazů věnovaných Benešovi k narozeninám v květnu 1938, jako výraz díků za podporu emigrace v Československu. Dnes je toto dílo dochováno zřejmě pouze na fotografiích. Wüsten prezidentovi Benešovi věnoval tři scény z husitských válek.²²⁸

Boj prostého člověka s nadřazenou mocí se objevuje ve Wüstenově díle již celý poslední rok před jeho odchodem z ČSR. Svědčí o tom též ilustrace *Rolník a šlechtic*, [55] která doprovodila v pozměněné formě umělcovu povídku *Jezdec* v příloze *Prager Presse*.²²⁹ Zatímco se na přípravné lineární kresbě šlechtic ohání po rolníkovi bičem na vzpínajícím se koni, v *Prager Presse* je v aktivním pohybu již jen šlechtic, který hrozí rolníkovi mečem a jeho výraz umocnily celistvé černé plochy. Wüsten se tedy rozhodl zdůraznit nerovnocennost sil, které přesto neodradí prostého člověka, aby svá práva nebránil.

²²³ TSCHÖRTNER 1987, 255.

²²⁴ Na pravé straně od Masaryka se nachází funkcionalistické budovy, jejichž původ se mi nepodařilo zjistit. Mohly však symbolizovat místo, kde se Wüsten s Masarykem setkal v okruhu další emigrace či českého intelektuálního okruhu. Masaryk se s emigranty setkával např. prostřednictvím PEN klubu.

²²⁵ Johannes Wüsten: *Egon Erwin Kisch k jeho 50. narozeninám*, *Der Gegen-Angriff*, 29. 4. 1935.

²²⁶ Johannes Wüsten: *Švejk*, *Der Simplicus*, 28. 6. 1934.

²²⁷ Johannes Wüsten: *Eduard Beneš*, *Der Gegen-Angriff*, 28. 12. 1935.

²²⁸ JAHN-ZECHENDORFF 1973/b, 95.

²²⁹ Johannes Wüsten: *Jezdec*, *Prager Presse*, *Die Welt am Sonntag*, Nr. 39, 1938.

Typickým označením děl se namísto *Petr Nikl*, stala propojující se písmena *JW* určující závěrečnou etapu umělceva pobytu v Československu.

Wüsten byl všestranným umělcem, jehož kreslířské kvality a zvládnutí techniky mědirytu nelze zpochybnit. Zároveň své literární schopnosti uměl využívat i ve výtvarné tvorbě, kde dokázal vyprávět příběh pomocí symbolických jednotlivostí a nahlédnutí do psychiky zobrazovaných postav. Jeho dílo vytvořené během pobytu v Československu dosahovalo stejných výtvarných kvalit jako v Německu, ikdyž místní pracovní podmínky nebyly právě jednoduché. Převážně se vyjadřoval jemnými liniemi a šrafurou, ovlivněných jeho oblíbeným mědirytem, jako tomu bylo u *Rolníka a šlechtice*. Pokud používá agresivnější kresbu s tvrdými liniemi, znázorňuje krutosti nacismu jako u *Nového pogromu*²³⁰ či vyvolává emoce barevnými kontrasty v *Apokalyptických jezdcích* s dominující bělostnou smrtí.[52] S problémy spojenými s emigrací se nevyrovnával snadno. Patřil k výrazně činným umělcům, což s sebou neslo domovní prohlídky, zabavování knih, sledování a preventivní vazby s uvedením ve státních materiálech jako „říšskoněmecký terorista.“[6] Své nejisté pocity zaznamenal v autoportrétu. Dle signatury *JW* je zřejmě posledním dílem vytvořeným v Československu.[56] Wüsten zde stojí uprostřed lesa živelně se měnícího v podivná monstra. Při snaze zachytit vše na plátno ho přepadá nejistota, a tak jen stojí a doufá, že je vše jen snem a on brzy procitne do důvěrně známé krajiny. Kufřík s barvami má však raději stále připraven na svou další cestu.

4. 1. 3 Ludwig Wronkow

Novinář a ilustrátor Ludwig Wronkow přijel do Prahy z Paříže, kde žil již více než rok a kam uprchl před vlnou šířícího se antisemitismu v Berlíně. To, že byl ve Francii vnímán jako jeden z mnoha východních Židů hledajících zde azyl, vedlo k problémům s pracovním povolením i s francouzskou policií. Wronkow se proto rozhodl odejít do Československa s širší základnou německého žurnalismu, stejně jako to udělal jeho spolupracovník Alfred Kerr, s nímž se znovu setkal v redakci *Simplica*. „*Také pražská policie se zajímala, jak žiju, když jsem jim ale na několika předvoláních ukázal karikatury*

²³⁰ Der Simpl, 15. 6., 1935.

Hitlera, dala mi povolení k pobytu,“ vzpomínal Wronkow s jistým zlehčováním své situace.²³¹

Umělec spolupracoval během čtyř let s tiskárnou *Orbis* pro periodika *Prager Tagblatt* a *Bohemia* a dále v *AIZ*, *Prager Illustrierte* nebo *Českém slově* či dětském časopise *Diblík*. Zaměstnán byl také jako kreslič v redakci *Sociálního Demokrata*, který však neměl povolení zaměstnávat cizince.²³² Wronkow byl vyšetřován, zda zde pracuje. Redakce Policejnímu ředitelství odpověděla, že u nich zaměstnán není a ani nikdy nebyl.[4] Důkazem o jeho činnosti jsou však karikatury z let 1935 až 1936 označené buď *Wro* nebo přímo *Wronkow*.²³³

Zhoršující se situace v Německu, která vyvrcholila pro Wronkova tím, že byl zbaven německého státního občanství,²³⁴ ho zřejmě vedla k podání žádosti o trvalý pobyt v Československu. Na Magistrát hlavního města Prahy bylo podáno v této souvislosti následující šetření, „*Wronkow během téměř tříletého pobytu nenaučil se dosud ani z části státnímu jazyku. Jde mu o získání státního občanství jen proto, aby na úkor našich státních občanů české národnosti zde získal trvalou existenci. Udělením mu občanství byl by rozmnožován počet státních občanů politicky nespolehlivých, kteří v případě válečného konfliktu byli by vážným nebezpečím pro státní obranu. Ježto žadatel neprokázal dosud nižádným způsobem svůj kladný poměr ke státu, jeho žádost se nedoporučuje příznivému vyřízení.*“²³⁵ Můžeme sice chápat obezřetnost státních úředníků strachujících se o bezpečí země v nejisté době, nicméně často se tyto obavy zakládaly na nedostatečné informovanosti o konkrétních osobách či nepochopení činnosti okruhu emigrantů,²³⁶ což platilo i v případě Wronkova, který se česky nikdy nenaučil a stýkal se hlavně s německy mluvícími. Neznamenalo to však, že nevěděl nic o české kultuře. Ve stejném roce sepsání tohoto

²³¹ GROTH 1989, 63.

²³² WRONKOV NA ČR

²³³ Wro: Ženeva, Sozialdemokrat, Nr. 128, květen 1936, 5.

Wronkow: Španělská občanská válka, Sozialdemokrat, Nr. 182, září 1936, 5.

²³⁴ Prager Tagblatt, Nr. 282, 4. 12. 1936.

²³⁵ WRONKOV NA ČR

²³⁶ S těmito problémy se potýkaly i reemigranti. Ve spisu k žádosti o českosl. státní občanství Huga Steinera, pražského Němce, se uvádí, „*Udělením státního občanství by byla posílena národnostní menšina, což jest v odporu se státními zájmy a se zájmy česl. národa. Žadatel nepřišel do ČSL. proto, že by choval k ČSR a československému národu nějakou citovou příchyllost a náklonnost, nýbrž jsa k tomu patrně donucen politickými okolnostmi. Žadatel neprokázal vůbec, že by se zasloužil nějakým způsobem o čsl. stát a čsl. národ. Zde je vlastně zaměstnán na úkor čsl. státních příslušníků.*“ In: STEINER NA ČR. Je třeba doplnit, že tato zpráva STB vyšla v květnu 1938. Přesto je v případě Steinera, který si vzal později přízvisko *Prag* a založil oddělení grafiky v UMPRUM muzeu v Praze, smutným důkazem diskriminace českoněmeckých občanů.

úředního hlášení vyšla kniha Franka Warschauera, *Prag heute*. V němčině přibližovala českou kulturu, film, divadlo, literaturu, operu, ale třeba i koloryt Prahy. Na textech spolupracoval český literární historik a divadelní kritik Pavel Eisner, český překladatel a publicista Otokar Fischer nebo reemigrant, publicista Willy Hass. Příspěvky doprovodily ilustrace Adolfa Hoffmeistera, Vlastimila Rady, Emila Weisse, ale rovněž Ludwiga Wronkowa, který zachytil tradiční keramické trhy a „babky kořenářky“ nebo typické pražské pavlačové domy. Drobnými českými nápisy nabízejícími kaštany nebo okurky, prokázal i svou jazykovou orientaci.[57] Společnou prací s těmito umělci tak popřel vše, co mu bylo v zamítavé žádosti vytýkáno.

Wronkow přispěl do knihy také svým textem, označeným pseudonymem *Marguerite Gilberte Douhaerd*. Takto označoval své karikatury ke konci svého pobytu v Československu. Jedna z nich, *V naší rodině jsme si všichni navlas podobní!*, ironizuje teorii o rasové čistotě.[58] Toto téma, z něhož mnoho nalezneme v časopise *Simplicus*, hrálo v jeho díle významnou roli. Karikatura *Testamen*, kde je běloh v kotli pod nímž přikládají divoši, říká: „*Chtěl bych, pánové, upozornit, že chci být po smrti spálen.*“²³⁷ Zvolené prostředí k této tematice ukazuje i na možné spojení s českým umělcem Ondřejem Sekorou, který před Wronkowem obdobně použil v kresbě *Pro čistotu rasy*²³⁸ motiv černošských kmenů z Afriky. Wronkow nebyl příliš zdatný kreslíř a narozdíl od Wüstena, byla jeho výtvarná tvorba vedle té literární méně významná. Přesto je třeba zhodnotit i jeho schopnosti úderně se vyjádřit karikaturou k daným událostem. Důležitějším pro něho bylo vždy zpracovávané téma než výtvarné vyjádření. Jeho tvorba je také důkazem, že k vzájemnému ovlivňování české a německé kultury jednoznačně docházelo a bylo dáno především společným cílem upozorňovat na zhoubné myšlenky nacistické politiky.

4. 2 Tematika antifašistické karikatury

Nejkonzervativnější umělecká hnutí se v Německu dostávala do popředí jako cenný nástroj politické propagandy. Upřednostňované klasicistní tendence měly ukázat Německo jako dědice antického Řecka a oficiální náměty se staly obrazem „čisté německé duše“, čím

²³⁷ Ludwig Wronkow: *Testament*, *Der Simpl* I., Nr. 10 (44), 28. 11., 1934, 6.

²³⁸ Ondřej Sekora: *Pro čistotu rasy*, *Der Simpl* I., Nr. 1, 25. 1., 1934, 5 také Ondřej Sekora: *Koukejte, to je exotický chlapík*, *Der Simpl* I., Nr. 3, 8. 2., 1934, 5.

žije a co ji formuje: německá krajina, oslava práce, mateřství a hrdinství.²³⁹ Nacistická estetika zavrhlá expresionisty, abstrakci, konstruktivismus i primitivy. Vytvořila vlastní uznávané náměty, kde žena měla hodnotu pouze jako matka árijské rasy nebo stimul pro vojáky: „kteří bojují, a muži přirozeně ocení pěkné modely... a když se vrátí z bláta zákopů, mají vojáci přímo fyzickou potřebu ponořit se do zapomnění při pohledu na krásu těla.“²⁴⁰ Moderní umění bylo navíc spojováno s individualismem a to bylo pro totalitní masovou společnost nebezpečné.

Kritika časopisu *Der Simplicus* byla slovem i obrazem namířena proti Třetí říši, ale doplňovala ji také sociální témata poukazující na hospodářskou krizi, nezaměstnanost nebo na světovou a československou politiku a především na činnost henleinovců. Závěr každého periodika ještě vždy odlehčovala humoristická a erotická karikatura. Tvorbu můžeme rozčlenit do několika tematických okruhů, z nichž některé záměrně vychází z nacismem uznaných námětů nebo záměrně navazují na ponižující rozřazení moderního umění v katalogu k výstavě *Entartete Kunst*. V obou těchto případech se umělci snaží upozornit formou karikatury na nebezpečí demagogické manipulace nacistického systému v umění i celé společnosti.

Jedním z dominantních témat časopisu *Der Simplicus* byl útok na německý vojenský „heroismus“. V katalogu *Entartete Kunst* byly označeny tyto metody za *Zobrazování německých vojáků jako idiotů, sexuálně degenerovaných a pijanů*.²⁴¹ Předmětem karikatur se stal totiž výsměch germánské „chrabrosti“. Autoři poukazovali na skutečné chování vojenských představitelů, které naopak poškozovalo předobraz německého vojenského hrdiny. Erich Godal se zabýval ve svých kresbách především sociálním chováním, kdy upozorňoval na zkorumpovanost vojáků a pošpinění jejich uniforem bujarými opileckými večírky s lehkými ženami ve veřejných domech. Karikaturista Bert zase ironicky poukazoval na hledání germánské hrdiny v historii. Vojáky zobrazoval jako tupé barbary v gótských helmicích se středověkou výzbrojí[59] nebo s tímto vzorem porovnával skutečné nacistické vrcholné představitele, jako v karikatuře *Germán musí býti*

²³⁹ MIKULOVÁ 2002, 205.

²⁴⁰ SCHRÖDEROVÁ 2006, 39. Hitlerovo prohlášení při otevření výstavy *Velké německé umění* v Mnichově 1937, uvedené ve vzpomínkách jeho sekretářky.

²⁴¹ Překlady skupin z katalogu *Entartete Kunst* pochází z: MAKAROVA 2000, 24.

*plavý jako Hitler, štíhlý jako Goering, urostlý jako Goebbels a mužný jako Röhm.*²⁴² Bert se věnoval spíše vizuálním kontrastům a charakteristickým prvkům jednotlivých osobností při jejich karikování.[49, 50] Ostatní umělci se soustředili více na konkrétní události spojené s politickými názory osobností a jejich vystupováním vůči veřejnosti. Erich Godal zachytil rumunského krále Carola II., jehož návštěva v Praze znamenala pro řadu emigrantů preventivní vazbu.²⁴³ Krále vášnivě objímá žena, jeho milenka Magda Lupescu, a *Zpola ho táhne ona, zpola klesá on sám* vstříc společenskému skandálu a k fašistické politice.[61]

Simplicus obsahoval hlavně reakce na probíhající politické události. Georg Klein zachytil Göringa, jak nad spisem *Lubbe* říká: „*Příští musí být hluchoněmý hned od začátku.*“[63] Narážel zde na nejasnosti okolo případu nizozemského komunisty Marina van der Lubbeho, který byl odsouzen jako viník požáru Říšského sněmu v únoru 1933 využitého Hermannem Göringem pro započetí stíhání komunistů v Německu. K méně přímočarému zobrazení kritizované události byly užívány i literární motivy. Obecnějšího příoměru užil Johannes Wüsten, vzhledem k neúspěšné konferenci o odzbrojení v Ženevě, kdy naznačuje budoucnost v karikatuře *Apokalyptičtí jezdci* a předpovídá šíření nacismu za hranice dalších států.[52] Bert komentoval konkrétnější dění v Sársku, do něhož emigrovali početné skupiny antifašistů z Německa zasazující se zde o přetrvání francouzské správy, dokud bude v Německu u moci Hitler. Vzhledem k potlačování politických odpůrců Franciscopem Francem ve Španělsku, je zde motiv Dona Quichota a Sancho Panzi zápornými postavami bojujícími s větrnými mlýny v Sársku, kde Hitler jako Don Quichote volá: „*Hej Sancho, támhle vidím shromažďovat se vyzbrojené emigranty a marxistickou sebranku.*“.[51]

Ponížení ženy na pouhou rodičku čistokrevné rasy inspirovalo Johanese Wüstena v díle *Filosofie III. Říše, Coito-ergo sum!*, znázorňující „mírumilovnou“ idylu nacistické rodiny, v níž si je každý člen vědom svých povinností k říši.²⁴⁴ *Cogito ergo sum*, myslím, tedy jsem, je zde změněno na *Coito*, ve smyslu pohlavního styku a degradaci ženy na tuto její jedinou úlohu, „porodit Říši nové vojáky“. Obdobně je tomu u karikatury Ericha Godala s kojící ženou obklopenou dětmi hrajícími si se zbraněmi, a kde se *Motlitba německé matky*

²⁴² Erich Godal: *Začátek konce. Německá hrdinná smrt.* Das III. Reich in der Karikatur, Praha 1934.

Bert: *Germán musí býti.* Der Simplicus I., Nr. 5, 22. 2. 1934.

²⁴³ Blíže k této události v kapitole 1. 2. 1., strana 19.

²⁴⁴ Johannes Wüsten: *Filosofie III. Říše. Coito-ergo sum.* Der Simplicus I., No. 3, 8. Februar, 1934 nebo III. Reich in der Karikatur, 1934.

omezila na přání, aby válka nezačala dříve, než budou všichni boje schopni.²⁴⁵ Třetím příkladem tohoto námětu je pak kresba uhlím, typická pro Arthura Stadlera, zachycující ironickým způsobem *Německo – nejmírumilovnější zemi na světě*. [60]

V katalogu *Entartete Kunst* byli někteří umělci zařazeni do skupiny *Nestydatý výsměch náboženským představám*. Nacistická propaganda totiž přinesla k oltáři nové uctíváníhodné ikony jako byli vůdci strany, na což poukázal Erich Godal v cyklu nazvaném *Noví němečtí křesťané*.²⁴⁶ Johannes Wüsten přetvořil téma *Německých Pašijí*²⁴⁷ a Bert zachytil novodobé „mučednictví“ německých vojáků, kteří však v naději na *Zmrtvýchvstání* vítězně pokládají své životy za Třetí říši. [62]

Také další skupina označená ve výstavním katalogu jako *Systematické podkopávání rasového vědomí* charakterizovalo spíše vlastní činy nacismu, aproti se i tato problematika stala zásadním námětem v díle karikaturistů. Günther Wagner, zvaný *Pjotr*, reagoval na skutečnou událost *Pražského antisemitismu*, když spáchal v Praze sebevraždu židovský asistent lékaře, Dr. Gach, po té, co byl bojkotován svými německými kolegy z pražské německé univerzitní kliniky. Kresbu doplňuje komentář lékaře, „*Ach, páni kolegové, v Německu jsou další, to tedy bude židovská sebevražda provedená v koncentračním táboře*.“ [64] Elias Katzer tvořící potemnělé uhlové kresby upozornil svým dílem *Poslední pacifista* na nesmyslnost zatýkání osob z rasových důvodů. [65] Žid je zde veden dvěma nacistickými dozorcí s vysvětlením, že byl *1. května přijat v Berlíně a kvůli své bezpečnosti zadržen v ochranné vazbě*.

Na sociální problémy, které vznikaly důsledkem politických proměn a byly zastírány propagandou, upozorňovali umělci v *Simplicu* mnohdy až s vizionářskými schopnostmi. Günther Wagner si vybral zprávu z tisku, že *Hitler vede na poli hospodářském*. Na jeho kresbě *Náhražky na obzoru* je Hitler následovaný hajlujícím párkem, řepou či bramborou.²⁴⁸ Bert a Godal se věnovali v mnoha dílech konfrontaci luxusu vybraných elit s chudoubou a hladem na ulicích. Johannes Wüsten zase vypracoval cyklus *Tváře III. Říše*,

²⁴⁵ Erich Godal: *Motlitba německé matky*. Der Simplicus I., Nr. 15, 3. 5. 1934.

Godal vytvářel také sexistické karikatury v nichž byla žena zobrazena ve významu sexuálního symbolu stimulujícím fyzické potřeby nacistického vojáka, jak i vysvětloval sám Hitler.

²⁴⁶ Erich Godal: Cyklus *Noví němečtí křesťané*. Das III. Reich in der Karikatur, Praha: Simplicus-Verlag 1934.

²⁴⁷ Johannes Wüsten: *Německé Pašije*. Der Simpl II., 27. 1. 1935 nebo Der Simpl II., 3. 2. 1935.

²⁴⁸ Pjotr: *Náhražky na obzoru*. Der Simplicus I., Nr. 32, 30. 8. 1934.

v nichž rozhodně nezachytil hrdou árijskou rasu, ale pijany a násilníky.²⁴⁹ Propaganda vytvářející z lidu poslušný tupý dav inspirovala Berta k ilustraci na zadní straně obalu časopisu *Volební kampaň 19. srpna 1934*, na níž se hejno bílých hus žene k volební urně a svými těly vytváří nápis, *ja*.²⁵⁰ Toto *Národní nadšení* však dle toho, jak je vnímal Boris Angeluschew, nebylo až tak jednoznačným a už vůbec ne svobodným rozhodnutím všech Němců.[66]

Bylo tedy nutné neustále udržovat německý národ v přesvědčení, že víra v jednotné a silné Německo je správná. Aby nedocházelo k případným pochybnostem o této věci, bylo nutné vše znovu připomínat. Hitler, jako nikdo jiný před ním, dokázal politicky využít nastupující mediální éry a pochopil, že rádio a film budou ovládat masy. Uvědomili si to i umělci satirického časopisu, a proto bylo jedno z čísel zcela věnováno rozhlasu.²⁵¹ Na úvodním listě vyšla práce *Poslední vysílání* Ericha Godala, na níž se hlasatel s plynovou maskou na krku snaží z trosk bombardovaného domu stále vysílat a uklidnit obyvatele, jako by se nic vážného nedělo: „*Dámy a pánové, nyní posloucháte taneční hudbu z gramofonových desek.*“[67] Günther Wagner nakreslil Hitlera, jak rozohněně křičí do rozhlasového mikrofonu, z něhož na druhé straně vychází hesla typu *rasa, židovská krev, spodina* a příznivkyně tohoto vysílání společně obdivují Hitlerovu dikci a sex appeal.²⁵² Johannes Wüsten se zaměřil na odvrácenou stranu nacismu a v díle *Ilegální vysílání* ukázal vystrašené tváře lidí naslouchající s obavami zprávám z rádia.[68]

K zajímavostem *Simplica* patří drobná reklama vytvářená většinou samotnými umělci. Dle inzerentů je také možné určit skladbu podporovatelů německé emigrace v Československu, k nim patřilo vedení kavárny *Fénix*,²⁵³ barů *Trocadero* a *Tabarin* nebo výrobce rádií a německé hudební vydavatelství *Primaphon*. [69] Erich Godal využil k reklamním účelům svou sociálně kritickou karikaturu *Ta sucha!*, která vyšla v periodiku o měsíc dříve než reklama.²⁵⁴ Zvolání pronáší elegantní dáma, zatímco jí služebná připravuje koupel a je jasné, že mnoho lidí má ve stejnou dobu zcela jiné existenční starosti. Tento

²⁴⁹ Johannes Wüsten: *Tváře III. Říše*. Der Simplificus I., Nr. 18, 5. 7. 1934 či Der Simplificus I., Nr. 20, 7. 6. 1934

²⁵⁰ Bert: *Volební kampaň 19. srpna 1934*. Der Simplificus I., Nr. 30, 16. 8. 1934.

²⁵¹ O využití rádia politickou mocí psal i Karel Čapek, In: ČAPEK 1991, 67 nebo kapitola 1. 1., strana 12.

²⁵² Pjotr: *Sex appeal*. Der Simpl I., Nr. 12 (46), 12. 12. 1934.

²⁵³ Časopis byl nejen emigrantům volně k dispozici v řadě kaváren, **obr. 71**.

²⁵⁴ Erich Godal: *Ta sucha!* Der Simplificus I., Nr. 24, 5. 8. 1934.

skrytý význam však zřejmě nese i reklama *Pěstěná žena používající jen Aerobon - sůl do koupele*.^[70]

S finančními potížemi se vyrovnával i *Simplicus*. Když však v periodiku *Večer* vyšel útočný článek zabývající se o to, kdo vše financuje, odpověděla redakce, výčtem těchto podporovatelů: „*Říšskoněmecké ministerstvo propagandy – ministr Goebbels, excísařovna Zita, Národní obec fašistická a zázračný rabín Spira z Mukačeva*.“ František Bidlo ještě vše doplnil karikaturou, kde se redakce brání dalším příspěvkům, protože *Večer* jim zaopatřil finance na dva roky dopředu.²⁵⁵ Skutečnost však byla jiná, a ikdyž se našla řada podporovatelů, *Simplicus* byl nucen ukončit svou činnost v červenci 1935.

Po výtvarné stránce přinesl časopis řadu kvalitních děl, což bylo dáno některými osobnostmi, které do něho přizpívali. U autorů, kteří by se za jiných okolností zřejmě karikaturou nikdy nevyjadřovali, převládl zájem reagovat na politickou situaci. Patří sem jistě vynikající grafik Johannes Wüsten, jehož díla se příliš satirickou formou nevyjadřují. Stejně tomu je u kreseb uhlem Arthura Stadlera nebo Eliase Katzera, jehož tvorba působí obdobným způsobem jako temné kresby Fritze Taussiga. Bert nebo Erich Godal jsou sice kvalitními kreslíři, nicméně se domnívám, že politická témata dodala těmto dílům na jejich významu. Známa předcházející práce Ericha Godala nebo pozdější ilustrace z amerických magazínů již představují pouze dobovou kritiku nebo jsou jen doplňující ilustrací textu. I z tohoto hlediska byla tedy práce zmiňovaných autorů v *Simplicu* důležitou etapou v jejich umělecké tvorbě.

²⁵⁵ P. T. *Veřejnému mínění!* Der *Simplicus* I., Nr. 8, 15. 3. 1934, 5.

5. NOVÁ EMIGRACE DO ZAHRANIČÍ OBOHACENÁ O ČESKÉ UPRCHLÍKY

„Všechny galerie a muzea v Říši nově přeinstalovávají svoje sály soudobého umění, ze kterých musí být vyňata všechna díla německých expresionistů a vůbec moderního výtvarného umění. Neue Galerie v Berlíně je vůbec uzavřena a bude nahrazena sbírkou, zvanou ‚Akademie‘, což již samo dostatečně mluví. A když na výstavě samotné ochotně podává výklad uniformovaný hnědý úderník SA, uvědomujeme si, že síla a moc těchto lidí nespočívá na zbraních duševních.“²⁵⁶ Toto napsal historik umění Pavel Kropáček ve *Volných směrech* v roce 1938. Reaguje zde na situaci panující v Německu v letech 1937-1939. Jeho jasné protinacistické přesvědčení ho stálo později život. Původně rozhodný postoj demokratického Československa podporujícího uprchlíky, začínal oslabovat pod nátlakem Německa, jehož agitátoři slavili úspěchy především v problematických oblastech Sudet. Konala se jednání obou stran, kdy českoslovenští zastupitelé slibovali v případě dohody zakázat či omezit propagandu německých uprchlíků proti nacistickému režimu a zároveň začali úřady vydávat povolení k pobytu pouze pro jeden okres. Dosavadní organizace pečující o uprchlíky byla narušena. Když začala německá armáda obsazovat Rakousko, uzavřelo ministerstvo vnitra hranice všem rakouským občanům a netajilo se tím, že šlo především o zamezení příchodu židovským uprchlíkům. Pohraničníci vraceli tisíce uprchlíků, z nichž někteří se zoufale snažili přejít hranice alespoň ilegálně.²⁵⁷

5.1 Ukončení exilu v Československu

Vývoj německé politiky v druhé polovině 30. let vedl k znejistění pozice Československa, které přestávalo být rovnocenným partnerem západních zemí, což mělo i radikální dopad na snahy udržet si své demokratické cíle. Politická činnost uprchlíků vedla ke stále častějším intervencím ze strany německého velvyslanectví v Praze²⁵⁸ a oslabovala pozici československa na mezinárodním poli při snaze o vyjednání mírového řešení. Vše směřovalo ke změně dosavadního stanoviska k uprchlíkům. Českoslovenští političtí představitelé slibovali Německu v případě dohody, že nadále nebudou trpět „žádné činnosti

²⁵⁶ KROPÁČEK 1938, 323.

²⁵⁷ FRANKL 2008, 36–37.

²⁵⁸ Tímto příkladem jsou i výše zmiňované intervence probíhající kvůli výstavám protifašistických umělců v galerii Mánes.

emigrantů, namířené proti Německému státu a vládě“.²⁵⁹ Týdeník SS Heinricha Himmlera, nazvaný *Schwarze Korps* vedl tiskovou kampaň s motem „nenávist z Prahy“, jejímž záměrem bylo pomocí otevřené propagandy dostat československou emigrační politiku pod svou kontrolu. Na napjatou situaci a oslabování československé pozice reagoval Heartfield plakátem *Das Schwarze Korps*, pro který použil svou dříve otištěnou fotomontáž, *Setba smrti. Kde tento rozsévač projde zemí, sklízí hlad, válku a sněť*,²⁶⁰ na níž smrt v nacistické přilbě sází do půdy hákové kříže a postavy v pozadí se snaží v plynových maskách uniknout před touto sklizní. Na novém plakátu změnil Heartfield pouze texty poukazující na umírněný postoj vlády prezidenta Beneše k sílicímu nacismu v republice, když pod titul připsal: „...*pod protektorátem státního prezidenta Beneše*“.[24]

Aniž by došlo k oficiálnímu vyjádření vlády, začaly československé úřady uskutečňovat plán přesunutí všech německých uprchlíků do vybraných venkovských okresů. Utečencům tak měla být znemožněna politická činnost a mělo být zamezeno tištění a pašování jejich novin a letáků dále za hranice ČSR. Nenásilným způsobem se je stát snažil donutit k co nejrychlejšímu přesunu pryč ze země. Pomocné organizace se přesídlení uprchlíků bránily, protože to znamenalo zničení dosavadního systému péče o ně, včetně finanční podpory. Tento nový přístup Československa se stal podnětem k řadě protestů nejen v tisku,[80] ale negativní ohlasy začaly přicházet i ze zahraničí, což sice vedlo k mírnějšímu postupu, nicméně přesídlování neustalo, i když probíhalo v trochu jiné podobě.

Na přelomu let 1937 a 1938 se komplikovalo mezinárodněpolitické postavení Československa spolu se situací emigrantů, kterým začínalo být jasné, že je na čase začít hledat bezpečnější útočiště. Představitelé exilové sociální demokracie byli požádáni, aby zastavili distribuci *Neuer Vorwärts*, protože jinak by československé úřady musely po nátlaku z Německa vydávání zakázat. Nakladatelství se přesunulo z Karlových Varů do Paříže, odkud pokračovalo v činnosti od ledna 1938. S obtížemi se potýkal i časopis *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, který byl od roku 1936 přejmenován na *Volks Illustrierte* a v této umírněnější podobě vycházel do října 1938.

„Anschluss“ Rakouska v březnu 1938, kdy nové hranice Německa citelněji obehaly Československo, evokoval nejen pocit ohrožení jeho obyvatel, ale i nové výtvarné

²⁵⁹ ČAPKOVÁ/FRANKL 2008, 171.

²⁶⁰ *Die Saat des Todes*, VI, 14. 4. 1937, 237, Prag.

motiv. V *Neuer Vorwärts* vyšla karikatura, reagující na tuto situaci, na niž se české země ocitly v chřtánu nacistického psa. [78] V Johnu Heartfieldovi zase vzbuzovaly vzniklé hranice klepeta raka, který se chystá ustříhnout si další potravu. Smutné vytušení následujících událostí. Pod hlavním titulem Heartfield poukazuje na šířící se nacismus v Sudetech.²⁶¹ V textu u montáže se objevuje slovo *Rotlauf*, růže neboli oheň Sv. Antonína, které je horečnatým onemocněním kůže. Na mapě Československa proto vystupují symbolicky právě oblasti Sudet zachvácené horečkou nacistické ideologie.[79] Obavy z postupující německé říše vygradovaly v částečnou mobilizaci české armády a snahu neodevzdat zemi nepříteli jen rezignovaným způsobem. Bojovnou náladu Československa zachytila již zmiňovaná Heartfieldova fotomontáž *Liška a ježek*, kde liška medovým hlasem chlácholí ostražitého ježka, aby zatáhl své bodliny, protože ona ho chce pouze políbit.[25]

„*Praha byla zatemněná... Česká armáda mobilizovala. Už mnohokrát jsme v rozhovoru s přáteli tuto situaci předvíдали a ptali jsme se navzájem, jak se asi zachová český národ vůči emigrantům. Obávali jsme se, že se domácí fašisté pokusí poštvat proti nám rozjitřený lid a ten si na nás bezbranných vyleje vztek.*“²⁶² Tak popisoval pocity emigrantů během dění v pohraničí Wieland Herzfelde, když v krátkém období od května do září 1938 učinila československá vláda opatření k obraně státu a mobilizovala armádu. Dle něho však Češi projeví k emigrantům větší důvěru než předtím a ti zase pomáhali u protiletecké obrany, hloubili příkopy či se hlásili do sanitní služby: „(...) *ted' už nikoli jako domácí a utečenci, Němci nebo Češi, nýbrž všichni totéž: odpůrci Hitlera. Nikdo ještě nechtěl věřit, že velmoci odevzdají zemi bez boje... O to víc zdrcující byla reakce na Mnichovský pakt.*“

Koncem září 1938 došlo k jednání čtyř mocností v Evropě o mezinárodních otázkách. Ministerští předsedové francouzské a britské vlády Edouard Daladier a Artur Neville Chamberlain přistoupili v pošetilé představě, že zachrání evropský mír, na nátlak představitelů nacistického Německa a fašistické Itálie, Adolfa Hitlera a Benita Musoliniho, a přiznali Německu právo připojit pohraniční kraje ČSR osídlené z velké části sudetskými Němci. Československo náhle ztratilo nejen příslibenou vojenskou pomoc v případě napadení, ale přišlo i o svá strategická obranná území a pomalu tak začínalo chápat, že tato

²⁶¹ Toto téma zpracoval i pro *VI, Nr. 37, 14. September, 1938*. Ve fotomontáži *Válka. Sudetští Němci vás to postihne nejdříve!* Válečný balvan zde má jako první dopadnout na Sudety, které však očekávaly s Hitlerem zlepšení svých životních podmínek. Válečný konflikt si je však nakonec vyžádá jako své první oběti, které budou muset splácet dluh nové Říše.

²⁶² HERZFELDE 1975.

situace není jen špatný sen. Jeho pozice se změnila během jediného setkání výše zmíněných aktérů „u vína v Café Mír“, jak to zachytila karikatura z *Neuer Vorwärts*. Československo, které se však ve skutečnosti schůzky vůbec nezúčastnilo, bylo nátlakem donuceno zaplatit za všechny, kteří se toho odpoledne za stolem sešli, aby zachovali tento nejistý mír v Evropě.[81]

5. 2 Mnichovská dohoda, impuls následné vlně emigrace

Pocit vlastního ohrožení vedl v Československu k nezájmu o situaci uprchlíků a ti se začali obávat o vlastní bezpečnost. Podpis Mnichovské dohody byl důsledným varováním a podnětem k odchodu. Antinacisticky smýšlející sudetští Němci a Židé, spolu s většinou německých a rakouských exulantů, a nově i s československými občany odporujícími tomuto režimu, si začali hledat jiná útočiště. Postupně se rozpadl *Oskar Kokoschka Bund* i *Prager Sezession*, zanikla galerie *Dr. Huga Feigla* a skupina *Metzner-Bund* vyšla vstříc své obrodě hlásajíc nové ideologické myšlenky nacistického klasicismu. V říjnu 1938 byla publikována poslední Heartfieldova fotomontáž ve *Volks Illustrierte*, jehož činnost byla ukončena českou vládou. Obálku časopisu postihla cenzurní čern, pod níž je však stále patrná Hitlerova plameně rozkřičená „*živá huba pro všechny časy*“.²⁶³ Heartfield opustil, jako mnozí další, do konce roku Československo. To, že zde navázal řadu blízkých přátelství s českými občany, dokazuje důvěrný dopis na rozloučenou, který od nich před svým odjezdem obdržel.[27]

Ti, kteří ještě vyčkávali, odcházeli po vyhlášení Protektorátu v březnu následujícího roku s obtížemi. Friedrich Feigl byl zadržen na cestě do Anglie a umístěn do koncentračního tábora ve Vestfálsku. Až intervence Oskara Kokoschky u pomocných britských organizací pomohla jeho osud změnit.²⁶⁴ Sám Kokoschka reagoval na mnichovské události obrazem *Červené vejce*,²⁶⁵ který vznikl později v letech 1940–1941 během jeho londýnského pobytu a dnes je olejomalba uložena v Národní galerii v Praze. Záměrem, jak později vzpomínal, nebylo jen být politicky angažovaný, ale ukázat svůj pohled na válku. Na pozadí obrazu hoří Praha s nápisem „*In Pace Munich*“ a za stolem sedí Hitler a Mussolini s parodovanými

²⁶³ *Das gigantischeste Lügenmaul aller Zeiten...*, VI, 5. 10. 1938.

²⁶⁴ PAŘÍK 2007, 60.

²⁶⁵ Oskar Kokoschka: *Červené vejce*, 1940–1941, olej na plátně, 61x76cm. NG v Praze, sign. O 7242.

symboly Francie a Anglie. Čekají, až Československo v podobě upečené slepice snese na talíř červené vejce.²⁶⁶

Herečka Charlotte Küter²⁶⁷ se svým manželem, režisérem českoněmeckého původu Paulem Lewittem organizovali evakuaci umělců z „pomnichovského“ ČSR. Ilegálně pak společně odešli do Anglie, stejně jako Friedrich Feigl, až v dubnu 1939 s několika přáteli, mezi nimiž byli i Kurt Lade nebo karikaturista Günther Wagner. Lade popisoval okamžiky okupace Německými vojsky ve svých deníkových záznamech z 15. března 1939, v nichž konstatoval, že celý jejich boj za mír byl marný a bude se tedy muset vydat opět na cestu.²⁶⁸

Rozpad demokratického systému první republiky znamenal rozpad antinacisticky orientovaných politických stran a spolků. Rozsáhlé čistky provedené v úřadech a státních institucích odstranily z rozhodujících míst stoupence demokratického zřízení. V lednu 1939 přijali vládní činitelé řadu protižidovských opatření a likvidace československé samostatnosti byla dovršena březnovou okupací nacistickým Německem. K západně postupující vlně především politických uprchlíků se nově připojovaly skupiny ohrožované z rasových důvodů a Češi odmítající obsazení Československa. Úřady začaly podléhat kontrole čerstvě nastoleného nacistického zřízení, což potvrzují archivní materiály vedené k jednotlivým emigrantům, které byly nově označeny razítky Gestapa, což dokládá, že procházely kontrolou a sloužily k vyšetřování, zda určitý uprchlík nepobývá stále na bývalém území Československa.[82] Takové pátrání bylo vyhlášeno po malíři z Lipska Karlu Noldemu a jeho ženě Else. Mělo následovat jejich zatčení, výslechy a pravděpodobně věznění. Od ledna 1939 měli vystaveny evakuační pasy a tak po bezvýsledné akci, bylo nakonec pátrání po nich zastaveno.²⁶⁹ Dnes již víme, že umělec odešel do Anglie. Jméno Nolda se nalézá v seznamu *Britského výboru pro uprchlíky* a unikl tedy jako řada jiných umělců nacistickým okupantům.

Proces postupné likvidace československé samostatnosti i svobody vyvrcholil březnovou okupací nacistickým Německem, kdy vznikl vazalský státní útvar *Protektorat Böhmen und Mähren* se správou říšskoněmeckou a protektorátní, která zastírala, že nejdůležitější místa zaujímali Němci a byl zaveden totalitní represivní režim. Již během

²⁶⁶ KOKOSCHKA 2000, 235.

²⁶⁷ Charlotte Küter hrála také s V. Burianem v německé verzi filmu *Hrdina jedné noci*, režie M. Frič, 1935.

²⁶⁸ TSCHIRNER 1985, 14.

²⁶⁹ MINISTERSTVO VNITRA NA ČR/c.

pomnichovského období druhé republiky odcházeli uprchlíci do oněch dvou západoevropských zemí, které se nešťastným způsobem podílely na rozpadu ČSR. Předpokládalo se však, že právě zde postupně vzniknou centra zahraničního odboje proti nacismu. Šance na legální vycestování po vyhlášení protektorátu se radikálně snížila, protože bylo nutné žádat o souhlas k výjezdu německou *Tajnou státní policií*. Bylo proto nutné volit ilegální cesty buď přes hranice s Polskem, jako tomu bylo u umělců Kurta Ladeho a Günthera Wagnera anebo se Slovenskem, kudy mohl projít Erich Arnold Bischof. Dochovala se nám sice jeho žádost o vystavení pasu pro Evropu a Jižní Ameriku a neotevřený list s osvědčením pro vystěhování do Francie, ten ho však již nezastihl. Jeho další působení je tak doloženo až v Londýně. Přesto se díky pozdější kresbě můžeme domnívat, že jeho cesta vedla Slovenskem, které musel poznat, pokud zaznamenal údolí Váhu, kde dle Bischofa úspěšně bojovali partyzáni proti německým vojskům.²⁷⁰ Obdobně zachytil i Mukaczevo nebo polský Krakov,²⁷¹ tedy místa, kudy mířili uprchlíci na Západ. Některým se potom zdlouhavá cesta stala osudnou a do zvolna se vytvářejících center exilu ani nedorazili, když uvízli vzdáleni tisíce kilometrů od svého cíle.

5.3 Situace v jiných azylových zemích

Život emigrantů v dalších zemích poskytujících jim útočiště se v řadě problémů, kterým museli čelit, nelišil od situace v Československu. Pokud nevstoupili do zahraničních vojenských jednotek, museli dále překonávat problémy se zajištěním prostého života. Znovu se ocitli v nových sociálněkulturních podmínkách dané země, s vlastními tradicemi a mentalitou, s níž se bylo třeba zvolna sžívavat. Rozdílem v tomto případě byla složitější komunikace ve společnosti, která byla německému kulturnímu prostředí vzdálenější, než to českoněmecké, z něhož právě odešli.

Vypuknutí světového konfliktu sice prozatím definitivně zmařilo naděje na návrat do vlasti, ale rozhodně neumlčelo snahy antinacistické emigrace. Naopak stupňování válečných útrap podporovalo zájem o kulturu a umění posilující lidskou psychiku v této vyhrocené době. Emigrace se nadále nespokojila s pasivním přijímáním specifických

²⁷⁰ *Das Waag-Tal in der Slowakei*. In: Die Zeitung IV., 13. 10. 1944, Nr. 401, 7.

²⁷¹ *Mukacevo in der Tschechoslowakei*. In: Die Zeitung IV., 10. 11. 1944, Nr. 401, 6.
Krakau, Schloss und Kathedrale. In: Die Zeitung IV., 8. 9. 1944, Nr. 392, 6.

národních hodnot. Umělci se snažili o vytváření vlastních kreativních projevů navazujících na domácí kulturní tradice, které měly napomoci překonání pocitu odcizenosti a zároveň se pokoušeli propagovat své názory proti totalitním režimům.

5. 3. 1 Členové OKB v Der Freie Deutsche Kulturbund v Londýně

Z rozmanitých uměleckých aktivit emigrantů ve Velké Británii si zvláštní pozornost zaslouží produkce veřejně prezentovaných kulturních programů, hudebních, recitačních, divadelních a tanečních vystoupení doprovázených i výtvarným zpracováním scény, kostýmů či propagací samotných akcí. Tento projev bychom snad mohly označit termínem *performing arts*, který byl vhodný pro kulturní večery, ale i manifestace a schůze. Skýtal možné společné uplatnění různorodých uměleckých směrů, profesionálních umělců i amatérů. Výhodou bylo, že nekladl na autory velké materiální náklady a přesto zajišťoval maximální publicitu. Největší iniciativu v tomto směru vyvíjela německá a rakouská emigrace v Londýně společně s českými Němci přicházejícími po obsazení Československa.

V prosinci 1938 se setkala umělecká emigrace v domě výtvarníka Freda Ullmanna a rozhodla o vytvoření volného německé kulturní sdružení ve Velké Británii, *Freie Deutsche Kulturbund*.²⁷² Hlavními iniciátory vzniku spolku byli historik Alfred Meusel, spisovatel Heinz Kamnitzer a výtvarníci Theo Balden a John Heartfield.²⁷³ Prvním předsedou se stal kritik Alfred Kerr a od léta 1941 se tohoto postu ujal malíř Oskar Kokoschka. *FDKB* byl rozdělen na sekce pro literaturu, divadlo, malířství, [83] hudbu a vědy.²⁷⁴ Speciálně pro exilové výtvarné umělce v Anglii, byla situace mimořádně obtížná. O současném německém umění zde bylo známo jen velmi málo a obdobné to bylo s informovaností Britů o postupu a rozpínání nacistického režimu ve střední Evropě. Mnoho programů pro *FDKB* vytvořili režiséři a umělci působící původně v Československu sdružení v souboru *24 Schwarze Schafe – 4 & 20 Black Sheep* neboli *Čtyřadvacet černých ovcí*.²⁷⁵ V čele tohoto uskupení stála trojice umělců, která přišla do Londýna z Prahy, režisér Heinrich Fischer, kreslíř a

²⁷² *Free German League of Culture* (Svaz svobodných Němců pro kulturu) označovali se také jako „*die schaffende Emigration*“ (tvůrčí – umělecká emigrace)

²⁷³ PACHNICKÉ/HONNEF 1991, 401.

²⁷⁴ Z prezenční listiny malířské sekce *FDKB* ze 13. ledna 1942 vyplývá, že mezi členy byli John Heartfield, Günther Wagner, Kurt Lade nebo Heinz Werner, ale i Kurt Schwitters, který žil v Londýně od roku 1941.

²⁷⁵ Označení vzniklo na základě číslovky označující počet zakládajících členů a zvukové podobnosti německých pojmů *Schaffe* – tvořící a *Schaf* – ovce. Některá představení se konala i v českém jazyce.

karikaturista Wolpe–Wooping²⁷⁶ a John Heartfield.²⁷⁷ V červenci 1939 se uskutečnilo jedno z jejich nejvýznamnějších kabaretních vystoupení nazvané *Going, Going, Going!*[84] pracující s texty Bertolta Brechta nebo Jaroslava Haška. Politicko-satirické zaměření inscenace zacílovalo na zdiskreditování nacismu a dalších fašistických projevů. Tomu napovídala samotná scéna a dekorace vytvořená Johnem Heartfieldem, Erichem E. Sternem²⁷⁸ a Wolpe–Woopingem.[85] Spisovatel Max Zimmering vzpomínal na komické představení již na zkoušce, o které se postarali pedantický Hans Abarbanell a temperamentní John Heartfield. Jejich odlišné povahy způsobily při práci na scénografii nemalé problémy. Došlo k zuřivému výstupu obou umělců, který vedl naštěstí jen k pobavení přihlížejících kolegů.²⁷⁹

Autorem textu jednoho ze skečů *Guns for Butter-Kanonnen statt Butter*, Zbraně nad máslo, byl John Heartfield. Inspirací se mu stala vlastní fotomontáž vytvořená v Praze roku 1935, *Hurrah, die Butter ist alle!*,²⁸⁰ parodující Göringův výrok o tom, že ocel činí Říši silnější, zatímco máslo tučnější, a tak rodina sedící u stolu na Heartfieldově montáži a stejně tak nyní i v představení, pojídá k obědu místo másla, ocel. Role německého ministra propagandy Goebbelse se ujal českoněmecký komik Eddie Regon. V jiném skeči *Shveyk in the Flesh*, Švejka naživu, připraveném Heinrichem Fischerem a Wolpe–Woopingem se patrně poprvé objevila na britském jevišti postava vojáka Švejka zpochybňující smysl válečného konfliktu.

Vznik tohoto divadelního uskupení zřejmě ovlivnil program curyšského kabaretu *Pfeffermühle* Eriky Mannové hostující ve třicátých letech v Praze a který jistě režisér Heinrich Fischer nebo John Heartfield znali.²⁸¹ Domnívám se, že významným podnětem pro tyto pódiová vystoupení v Británii, bylo také prostředí avantgardního divadla, s nímž se umělci setkávali během emigrace v Československu. Oskar Kokoschka ve svém životopise vzpomínal na návštěvy divadla E. F. Buriana nebo hudebního revue Voskovce a Wericha, kteří se zúčastnili pražského *Uměleckého festivalu v Domově pro emigranty ve Strašnicích*.

²⁷⁶ Totožnost Wolpe–Woopinga se mi objasnit nepodařilo. Jeho předcházející činnost v Praze opírám pouze o zmínky v PACHNICKE/HONNEF 1991 nebo SRBA 2003. Osobně jsem na karikatury v použitých pramenech označené tímto pseudonymem nenarazila. Je pravděpodobné, že užíval i jiného pseudonymu.

²⁷⁷ SRBA 2003, 20.

²⁷⁸ Předcházejícím působištěm Ericha E. Sterna byla zřejmě rovněž Praha. Podařilo se mi objevit karikatury označené *Stern* např. In: *Der Simpl* Nr. 64, 27. 2. 1935, 13.

²⁷⁹ PACHNICKE/HONNEF 1991, 401–402.

²⁸⁰ *Hurrah, die Butter ist alle!* AIZ, 19. 12. 1935, 816.

²⁸¹ SRBA 2003, 197.

I když máme o této akci pouze kusé informace, vyplývá z nich, že událost měla podobný charakter jako tyto, později provozované v Británii. Vlivné musely být také kontakty zprostředkované například Adolfem Hoffmeisterem zveřejňujícím v časopise *Simplicus* řadu karikatur komiků Voskovce a Wericha. Pro *Osvobozené divadlo* vytvářel i dekorace obdobného stylu, jako měla představení emigrace v Británii.

Existovalo také spojení s divadelní skupinou *Studio 34*, jehož členkou byla Hella Guth, která jak již bylo uvedeno, spolupracovala v Praze s Johnem Heartfieldem a Londýn se stal jejím útočištěm, po té, co Československo opustila. Zajímavé může být spojení Kurta Ladeho a Günthera Wagnera s českoněmeckou herečkou Charlotte Küterovou a jejího muže režiséra Paula Lewitta. Společně všichni strávili nejen cestu z Československa do Londýna, ale opětovně se setkali jako členové souboru *24 Schwarze Schafe – 4 & 20 Black Sheep*. V neposlední řadě bych zmínila sochaře Thea Baldena, který v Praze vytvářel jevištní dekorace pro hru *Osvobozeného divadla*, k jejíž realizaci sice nedošlo, ale je více než pravděpodobné, že znal toto prostředí. Se získanými zkušenostmi mohl spolu s Hansem Abarbanellem přistupovat k realizaci scény festivalu ve Strašnicích. V kontextu těchto uvedených osobních či pracovních provázaností bych upozornila na význam českého intermezza v životě zmíněných autorů, které do jisté míry ovlivnilo jejich následnou uměleckou formu vyjádření ve Velké Británii.

5. 3. 2 Johannes Wüsten v Paříži

Výtvarníka a spisovatele Johanna Wüstena následovala do Prahy jeho třetí žena, rovněž umělkyně okruhu v Görlitz, Dorothea Koeppen-Wüstenová.[3] Zde pracovala především jako keramička, ilustrátorka dětských knih a její kresby pro *Simplicus* bojovali proti sexismu Třetí Říše. V červenci 1938 ji však Wüsten opouští, po té, co se zamiloval, do žurnalistky Lotte Schwarz s níž odjíždí do Paříže. Vztah obou umělců se přesto nezměnil. Nikdy se nerozvedli a v dopise ze září 1938 adresovaném Wielandu Herzfeldovi si umělec dělá starosti, jak Dorothee posílat nějaké peníze a s jistou melancholií se podepíše: „*Nadále tvůj starý Petr z Prahy od Petiškova mostu*“.²⁸²

Paříž byla od roku 1933 jedním ze zásadních center pro uprchlíky. Wüsten byl ve Francii, stejně jako v Praze, aktivním umělcem a stal se zde členem *Freie Deutsche*

²⁸² TSCHÖRTNER 1980, 543–545.

Künstlerbund,²⁸³ spolku sdružujícího svobodné německé a rakouské výtvarníky, spisovatele a přátele umění. Prezidentem byl Oskar Kokoschka a předsedou malíř a grafik Eugen Spiro. S organizací udržoval úzké vztahy *Oskar Kokoschka Bund*, který se k ní připojil jako *Freie Deutsche Künstlerbund, OKB pražská sekce*.²⁸⁴ O aktivitách *FKB* informoval měsíčník, vydávaný strojopisem německým spisovatelem a kritikem Paulem Westheimem, *Freie Kunst und Literatur*. Johannes Wüsten na titulním listě třetího čísla otiskl svou kresbu prokazující jeho pozitivní vztah k Československu, protože si jako motiv boje za svobodu zvolil *Husity* nad nimiž vlají prapory s kalichy, a kteří jsou připraveni bránit své přesvědčení jakýmkoli prostředky.[90] Jsou také pravděpodobně dalším rozpracováním scén grafického souboru *Husitské války*, které ještě jako člen pražské OKB věnoval prezidentu Benešovi k narozeninám v květnu 1938. Jednoduchost publikované kresby určily zřejmě provizorní podmínky, během nichž měsíčník vznikl a technickými možnostmi autorů.

Většina Wüstenových děl ve Francii byla vytvořena za velice obtížných okolností. Ihned po přepadení Polska a vyhlášení druhé světové války přistoupila Francie k internaci německých emigrantů. Od 10. září 1939 Wüsten vystřídal nedobrovolně několik internačních táborů a navíc se potýkal s vážnou nemocí. Později byl zatčen Gestapem a převezen do nacistické věznice *Moabit* v Berlíně. Zničený napsal své ženě Dorothee, že kdyby zůstal s ní, byl by dnes již v Londýně a ne zpět v rukou Gestapa. Během čekání ve vazbě vznikly kresby tužkou *Pražský typ*²⁸⁵ poukazující s ironií na charakterové rysy Čechů a *Vzpomínka na Prahu*,[91] kde se v dálce nad Malostranskými střechami rýsuje překvapivě přesné panorama Hradčan s Pražským hradem. Jakoby z ranního oparu se vynořují jasné obrysy hledané v paměti umělce a prokazují, že Wüsten nepovažoval své působení v Praze jen za epizodu, ale zřejmě pro něho bylo předválečné československé prostředí poslední vzpomínkou znamenající naději směřující ke svobodě.

Některé Wüstenovi texty a karikatury z pražské emigrace posloužily nacistům jako důkazní materiál usvědčující ho u „lidového soudu“ z viny ve věci spiknutí a velezrady. Byl odsouzen k patnácti letům vězení, které však skončilo jeho předčasnou smrtí na tuberkulózu v dubnu 1943.

²⁸³ Dále pouze jako *FKB*.

²⁸⁴ *FKB, Freie Kunst und Literatur*, Nr. 1, září 1938, 6.

²⁸⁵ Johannes Wüsten: *Pražský typ*, 1942, kresba tužkou, 19,3x14,6cm. Soukromá sbírka Dorothei Wüsten.

5.3.3 Ludwig Wronkow v New Yorku

„Můj pražský čas se skončil, když se pan Runciman²⁸⁶ z Londýna rozhodl darovat Československo Hitlerovi. V Bruselu jsem si koupil lodní lístek do Spojených států, pod podmínkou, že ho mohu použít jen tehdy, pokud nevypukne válka. Chtěl jsem bojovat ve válce, dokud nepadnu.“²⁸⁷ Wronkow však zůstal v USA a do Evropy se již natrvalo nikdy nevrátil. V Americe žil rok z pražských úspor a přivydělával si službou v nájemním domě, což mu pomohlo zlepšit si jazykové schopnosti natolik, že získal místo v redakci novin *Aufbau*, založených Německo-židovským klubem, a přinášející mimo jiné informace pro židovské uprchlíky.

Wronkow se začal velmi brzy podílet na obsahu týdeníku svými články označenými monogramem *L. W.*, z nichž se jich několik vztahovalo k politice²⁸⁸ nebo umělcům z Československa.²⁸⁹ Velký článek *Mezi smíchem a pláčem*²⁹⁰ věnoval Adolfu Hoffmeisterovi, který byl od ledna 1941 v New Yorku. Hoffmeister zde vydal knihu *The Animals are in Cages*,²⁹¹ kde vyličil své zážitky emigranta z problematické cesty přes Paříž do amerického exilu. Wronkow úsměvně popisuje Hoffmeisterovi peripetie jako výpravu hodnou karikaturisty „z domoviny vojáka Švejka.“ Dále se o něm zmiňuje jako o karikaturistovi, který byl „v čele pražské trojice ostrých ilustrátorů spolu s Bidlem a Pelcem. Snad není třeba dodávat, že zvládá černobílou techniku kresby a jeho ilustrace nejdou jen tak mimochodem s příběhem, ale potvrzují jeho životní prožitky. Daumier našeho století zatím nebyl objeven. Je možné, že je to právě Hoffmeister.“

Wronkow pro *Aufbau* také kreslil jakýsi týdenní přehled hlavních událostí namířených proti válce a nacismu zpracovaných formou komiksu. V několika sekvencích se objevila návaznost na dění v Československu. Wronkovův trvalý zájem o něj dokazují především dvě ilustrace o násilném obsazení Škodových závodů vyrábějících pro Německo vojenský materiál nebo upozorňující na útlak vedený zastupujícím říšským protektorem Reinhardem Heydrichem v násilně ustanoveném Protektorátu Čech a Moravy.[87]

²⁸⁶ Lord Walter Runciman byl s dalšími britskými diplomaty vyslán do Prahy 3. 8. 1938, aby zhodnotil situaci Sudetoněmecké strany v Československu. Dospěl k závěru, že jediným řešením krize je odstoupení území obývaných Němci ve prospěch Německa.

²⁸⁷ GROTH 1989, 92.

²⁸⁸ Ludwig Wronkow: *Der Tag der Tschechoslowakei auf der Worlds's Fair*, *Aufbau* VI., Nr. 31, 2. 8. 1940, 4.

²⁸⁹ Ludwig Wronkow: *Emigrierte Künstler stellen aus*, *Aufbau* V., Nr. 21, 5. 11. 1939, 14.

²⁹⁰ Ludwig Wronkow: *Zwischen Lachen und Weinen*, *Aufbau* VII., Nr. 46, 14. 11. 1941, 20.

²⁹¹ V českém překladu vyšlo s obálkou od Karla Teiga pod názvem *Turistou proti své vůli*, Praha 1946.

Z korespondence s Kurtem Grossmannem, který v Praze řídil *Demokratickou péči pro uprchlíky*, vylývá, že se Wronkow ještě dlouho po válce trápil událostmi, které vedly k jeho vyhoštění z Německa. Zatímco články a kresby s motivy Československa vyvolávají melancholii po ztracených přátelstvích a po Evropě, na život ve Spojených státech si zcela nikdy nezvykl. Na jeho vztah a loajalitu k Americe reagoval v dopise, rovněž zde žijící, ilustrátor Erich Godal, když mu napsal: „*Tu a tam nadáváš na tuto zemi, protože jsme dostali tu možnost zůstat naživu. Souhlasím s mnohým, co se zde děje, to však, ale není souhlasit se vším, a horší by byla Osvětim.*“²⁹²

5.4 Další tvorba vztahující se k Československu a kontakty umělců v exilu

Ludwig Wronkow napsal pro *Aufbau* sérii rozhovorů s evropskými ilustrátory v Americe, z nichž byl *Obraz jako zbraň* právě s Erichem Godalem.²⁹³ Oba měli jako ilustrátoři židovského původu společné cíle. Informovali obdobně o Československu a o Hitlerových nacionalistických záměrech, i když byli nuceni ustoupit, aby si zachránili vlastní život. „*Když se objeví v Aufbau některá má kresba, mám radost. Mohu tak opět volat na své staré publikum z Berlína, Prahy či Vídně,*“ věřil Godal stále v proevropský význam své výtvarné práce v Americe.

Karikaturista Thomas Theodor Heine, který přijal nabídku přítele Rogenwalda Blixeho a odcestoval do Švédska, nadále zdůrazňoval svůj německý původ a doufal v návrat do Německa. V roce 1946 se však rozhodl přijmout švédské státní občanství. V dopise o tom píše Otto Eislerovi, u něhož dříve pobýval v Brně: „*(...) konečně jsem se stal švédským státním občanem. Přesto a snad právě proto je mně velmi dobře...*“ S přáteli, které získal v Československu, udržoval styky až do své smrti v roce 1948.²⁹⁴

Přetrvávající kontakty získané během emigrace v Československu dokládají články vycházející především v exilovém tisku. V měsíčníku *Freie Deutsche Kultur* publikovaný *FDKB* je možné nalézt recenzi Friedricha Feigla,²⁹⁵ který po obsazení Československa německými vojsky, našel nový azyl v Londýně. Zmiňuje se o výstavě čtyř umělců v prostorách *FDKB*, mezi nimiž je umělkyně Dorothea Wüstenová, patřící v Praze, stejně

²⁹² GROTH 1989, 117.

²⁹³ Ludwig Wronkow: *Das Bild als Waffe*, *Aufbau* IX., Nr. 14, 4. 11. 1943, 10.

²⁹⁴ SOUKUPOVÁ / STARÁ 1963, 103.

²⁹⁵ B. Feigl: *Vier Künstler in den Räumen des FDKB*, *Freie Deutsche Kultur*, Nr. 4, duben 1944, 12

jako Feigl, mezi členy *OKB*. Feigl uvádí, že v její tvorbě je stejně důležitá forma jako obsah díla. Forma je záležitostí estetiky, zatímco obsah je věcí etiky. Wüstenová, dle něho, poukazuje na obdobnou atmosféru předměstí Prahy, Londýna i Berlína: „*Proto všichni milujeme její umění. Její zobrazování je osobité a připomíná malíře Baluschka.*“²⁹⁶

Německý sochař Heinz Worner, činný také v *OKB* v Praze, otiskl během svého londýnského pobytu ve *Freie Deutsche Kultur* příspěvek o dalších vybraných umělcích z výtvarné sekce *FDKB*.²⁹⁷ Jejich první výstava proběhla v galerii Lucy Wertheimové a Worner zde děkuje, všem kolegům, kteří umělcům pomohli při útěku z Československa. Na výstavě byli zastoupeni mimo jiné emigranti z Prahy, Oskar Kokoschka, Friedrich Feigl nebo Ernst Stern. Na další výstavě v říjnu 1942 představující tentokrát sochaře *FDKB*, se zase setkali emigranti Eugen Hoffmann a Hans Abarbanell s českoněmeckou umělkyní Mary Durasovou. Všechny tyto momenty tedy opět potvrzují pokračující spolupráci a význam kontaktů navázaných již v Praze.

Ve *Freie Deutsche Kultur* vycházeli upoutávky na plánované kulturní akce emigrantů. Některé z nich doprovodily kresby Kurta Ladeho nebo Günthera Wagnera. V londýnské klubovně *FDKB* byla připravena *Výstava dětského umění z celého světa*.**[86]** Zúčastnily se jí děti z Belgie, Číny, Polska, Anglie, Československa, Německa a mnohých dalších zemí. Vystaveno bylo na čtyři sta prací. Pozvání na výstavu uváděla kresba Kurta Ladeho s dětmi instalujícími svou výstavu. V popředí hloučku dětí je český chlapec s vysoko zdviženou vlajčkou, u něhož se umělec dopustil milého omylu, když tuto českou vlajku obrátil červeným pruhem směrem vzhůru, což je zřejmě dáno tím, že ji kreslil po paměti. Výběr zobrazit právě tuto vlajku s dominantním postavením v ústřední části kresby snad symbolizuje blízký vztah umělce k Československu.

Karl Nolde, žil v Praze zřejmě stejně jako Worner a Lade v domově pro emigranty ve Strašnicích a po roce 1938 odešel do Londýna. Vedl zde konferenci o německém expresionismu a vystavoval svá díla namalovaná v Praze, která dnes bohužel neznáme. Dohledatelná je pouze pozdější Mexická tvorba označovaná jako *Kanol*, aby se umělec odlišil od dalšího německého expresionisty, Emila Noldeho. Na základě dochované tvorby

²⁹⁶ Hans Baluschek, německý malíř, grafik a spisovatel. Jeho oblíbeným tématem bylo dělnické prostředí. Jako „marxistický malíř“ byl představen na výstavě *Entartete Kunst*.

²⁹⁷ Heinz Worner: *Bildende Künstler im K. B.*, *Freie Deutsche Kultur*, Nr. 12, prosinec/leden 1943/1944, 7

z Německa či Mexika²⁹⁸ se tedy můžeme pouze domnívat, že svými charakteristickými barevnými liniemi zaznamenal i kolorit pražských ulic.

Cesta grafika Ericha Arnolda Bischofa vedla po obsazení Československa rovněž do Londýna. V letech 1944 až 1945 kreslil k článkům pro *Die Zeitung* panoramatické výjevy měst. Zaznamenal polský Krakov, Štrasburk, Gdaňsk, ale i německý Kolín a zámek Königsberg.²⁹⁹ Poslední ze jmenovaných dokládá, že vše vytvářel buď dle předloh či své vlastní fantazie, po té, co kdysi místa navštívil. Zámek Königsberg, byl totiž v době publikování kresby, v troskách po poškození náletem. Bischofův obraz však představuje původní stav zámku. Také Mukacevo přiřazuje ještě k Československu, i když v roce 1944 již patřilo k Maďarsku.³⁰⁰ Jeho Bratislava, je však jiná a jako jediná zaznamenává prostou ulici s čilým každodenním ruchem, působícím věrohodným dojmem skutečného osobního záznamu z konkrétního místa.[88] S jistotou však mohu potvrdit, že motiv Prahy musel být již v roce 1942 vytvořen ze záznamů, které si umělec udělal během svého zdejšího pobytu. Přesnost s jakou je dřevořez vytvořen, by asi jen jako reminiscence, s níž jsme se setkali u Wüstena, vznikala jen s obtížemi. Je to také jediný obraz, který není jen kresbou, ale vznikl náročnější grafickou technikou.[89] Doprovází jej Bischofův komentář, který se opět jinde nevyskytuje. Uvádí, že uplynuly právě tři roky od chvíle, kdy Hitler přepadl Československo a tak je obraz vzpomínkou na všechny zde žijící, pod nátlakem a sankcemi protektorátu. „Mezi Čechy existuje stále mnoho lidí truchlících po republice. Bojují, ačkoli jsou neozbrojení, za svobodu světa.“³⁰¹

Když v říjnu 1939 opouštěl Kokoschka s Oldou Palkovskou Prahu, měl dojem, že vidí „ve večerních červánkách nad řekou poslední hodinu Evropy“.³⁰² Tento výjev vyjádřil v novém azylu v Londýně, jako svůj poslední pohled na Prahu namalovaný z paměti a nazvaný *Nostalgie*. [92] To už ovšem Československo, tak jak ho poznal, neexistovalo.

²⁹⁸ Karl Nolde (Kanol): *Scény z Mexika*, cyklus barevnými tužkami, 1960-1994, 71x55cm. In: http://www.1-ads.net/mexico-scenes-crayon-drawing-karl-nolde-kanol.6569362_class.htm, vyhledáno 25. 6. 2011.

²⁹⁹ Erich A. Bischof: *Krakau, Schloss und Kathedrale*. In: *Die Zeitung* IV., 8. 9. 1944, Nr. 392, 6.

Erich A. Bischof: *Strassburg*. In: *Die Zeitung* IV., 23. 2. 1945, Nr. 416, 6.

Erich A. Bischof: *Danzig*. In: *Die Zeitung* IV., 30. 3. 1945, Nr. 421, 5.

Erich A. Bischof: *Köln, Blick vom Dom*. In: *Die Zeitung* V., 16. 3. 1945, Nr. 419, 7.

Erich A. Bischof: *Schloss Königsberg*. In: *Die Zeitung* IV., 23. 2. 1945, Nr. 416, 6.

³⁰⁰ Erich A. Bischof: *Mukacevo in der Tschechoslowakei*. In: *Die Zeitung* IV., 10. 11. 1944, Nr. 401, 6.

³⁰¹ Erich A. Bischof: *Prag*. In: *Die Zeitung* II., 13. 3. 1942, Nr. 262, 2.

³⁰² KOKOSCHKA 2000, 219.

Mnozí z umělců později vzpomínali, že se jako emigranti začali opravdu cítit až po odchodu z Československa. Důkazem tohoto tvrzení může být motiv Prahy. Její realistický záznam použil Erich Arnold Bischof na podporu okupované země. Johannes Wüsten na Prahu vzpomínal během těžkých okamžiků svého věznění a pro Oskara Kokoschku znamenala impresionistický sen narušovaný expresivní vizí. Místní život těchto umělců sice nebyl v Československu bez komplikací, přesto blízký dosah vlasti, navázané pracovní vztahy či jazykové podmínky, jim umožňovaly problémy spojené s emigrací lépe překonávat. Azyl zde, tedy zřejmě z těchto důvodů, vyznívá příznivěji ve srovnání s postojí jiných států, již během válečného konfliktu. Českoněmecký spisovatel Franz Werfel, z exilu napsal: *„Exil je tím, co se v hudbě nazývá enharmonickou záměnou. Člověk je týž jako dřív, s tím samým nadáním, těmi samými chybami. A přece všechno najednou dostalo jiný význam. Ta samá hodnota počítá se nyní jinak a především méně.“*³⁰³

³⁰³ URZDIL 2003, 409.

IV. ZÁVĚR

Ve třicátých letech minulého století se stala první československá republika útočištěm pro uprchlíky pronásledované nacistickým režimem šířícím se v Německu a v Rakousku. Během tohoto období zaujímalo Československo ve své uprchlické politice několik různorodých postojů. Zprvu se jako země hlásící k demokratickým principům snažilo emigraci otevřeně podporovat a bránit se nacistické rozpínavosti, kterou pocíťovalo jako ohrožení vlastní samostatnosti. Místní českoněmecké prostředí poskytovalo pronásledovaným umělcům možnost, dále se aktivně podílet na boji proti nacismu i se zpětným dosahem do Německa. Úvodní část práce se tak soustředila na podmínky, které Československo uprchlíkům vytvořilo po jejich příchodu do země. Zkoumány byly jejich povinnosti vůči státu vycházející z dobových archivních materiálů a zpráv pomocných komitétů. Některým veřejně činným umělcům komplikovaly život kontroly a sledování státní policií, vedoucí mnohdy k nepodloženým preventivním vazbám. Individuální materiální zajištění a společenské postavení jednotlivých umělců předurčovalo jejich vyjadřovací možnosti.

Vedoucími osobnostmi se stali Oskar Kokoschka či John Hertfield. V mimopražských regionech se nejvýrazněji prosadil Thomas Theodor Heine. Spolupráce s českými umělci se odehrávala především v satirickém časopise *Der Simplicus*, na jehož základě byly vysledovány zásadní projevy antifašistické karikatury reflektující ikonografii prosazovanou demagogickým nacistickým režimem. Dále byla uvedena spolupráce s okruhem *SVU Mánes*, který spolu s emigranty připravil několik zásadních výstav, a zhodnocena byla činnost těchto umělců mimo metropoli. Společné kulturní akce byly pořádány rovněž pro nově zřízené komitety pomáhající emigraci. Tato protifašistická kulturní činnost však přispívala ke konfliktům s Německem. Československo, se proto od poloviny třicátých let začalo nejen bránit další emigraci, ale také omezovalo pracovní příležitosti pro uprchlíky a zpřísnilo dohled nad jejich činností. Proměna politických názorů a postupná převaha klasicistních a tradicionalistických tendencí v Německu vrcholící odsouzením moderny prostřednictvím výstavy *Entartete Kunst*, vyústila v jednotné spojení antinacisticky smýšlejících osobností ve skupině *Oskar Kokoschka Bund*.

Umělecká emigrace se snažila veřejnost informovat o zásazích německé vlády do kultury a její snaze umlčet svobodný individuální projev. Otevřeně bránila umělecká a lidská práva nejen na českém území. Toto odvážné a mnohdy až radikální stanovisko emigrantů našlo podporu na české straně jen z části. Pomoc českého obyvatelstva i státu totiž oslabovala nejen nátlakem nacistického Německa, ale i vlivem nedořešené sociálně politické situace v lokalitách Sudet.

Snahy antifašistického odporu emigrantů v ČSR definitivně ukončil Mnichovský diktát. Následné události zapříčinily, že se potýkáme pouze s útržky informací ze sledované problematiky a mnohá díla vytvořená v českém prostředí jsou dnes zničena nebo ztracena. Uprchlíci byli nuceni hledat další azyl a jejich odchod byl navíc nově posílen o české emigranty. Veškeré poznatky o působení těchto umělců v Československu jsem se pokusila zhodnotit nastíněním jejich následné práce v zahraničí v první polovině 40. let 20. století. Publikované články některých osobností prokázaly jejich účast na dění v Československu či přetrvávání vzájemných kontaktů s českými umělci. Výtvarná díla dokazují jejich pozitivní postoj k této zemi a jsou často jakousi melancholickou vzpomínkou na období, kdy umělci ještě nepociťovali plný dosah své emigrace.

Přestože jsem zpracovávala tvorbu různých výtvarných oborů, obrazová dokumentace dokládá z velké části jednotnou problematiku, kterou se tito autoři zabývali. Politický útlak, obavy a nejistota i zahanbenost z neschopnosti v této situaci cokoli změnit. To byla jakási podprahová témata děl, která vznikala v emigraci. Umělecká tvorba exilu se mnohdy zrodila na hranici životních podmínek svého autora. I když především z tohoto důvodu byly technické vyjadřovací prostředky omezené, působí tato díla především naléhavostí svého tématu, na které jsem se i proto zaměřila nejdůsledněji. Práci těchto umělců povyšuje jejich odvážný boj proti Hitlerově politice, překonávání osobních životních obtíží a často upřednostnění umění před vlastním bezpečím. V kontextu tvorby svých autorů jsou potom jistým bezčasým intermezem charakteristickým vlastní tematikou zabývající se politickými jevy, jejichž demagogické směřování odhalují.

Technické možnosti zpracování byly sice omezené, ale především kresebná satira dospěla k rozsáhlým výtvarným možnostem včetně fotomontáže, která se stala zásadní technikou politické karikatury. Kvalitu těchto děl ovlivnili zajímavé umělecké osobnosti, které by se za jiných okolností této oblasti nevěnovali. Některá výtvarná díla, kontakty a

vzpomínky umělců tedy bezprostředně dokládají zájem umělecké emigrace o české prostředí a kulturu po té, co byli nuceni hledat nový azyl v dalších zemích po obsazení Československa Německem a kdy svůj význam doznaly vztahy s českými umělci, s nimiž se znovu setkali v zahraničí.

Za významné proto považují prokazatelný vliv českoněmeckého prostředí, které napomáhalo další vzájemné spolupráci emigrace s českou výtvarnou scénou nebo s mimopražskými regiony. Pomoc uprchlíkům ze strany českých Němců dokládá především kosmopolitně smýšlející okruh moderny. Českoněmečtí umělci, kteří mnohdy jako reemigranti znali pocity pronásledování, se stali prostředníky informujícími o této problematice. Jejich podpora odpůrců nacismu přispívala k většímu povědomí československých občanů o dění v Hitlerově Německu a opětovně mohli emigranti lépe porozumět českému prostředí. Z hlediska zmiňovaných skutečností se zřejmě část umělců cítila uprchlíky až v dalších azylových zemích. I z těchto důvodů považují odkaz antifašistických autorů za stále aktuální, protože také díky nim poznáváme historický význam soužití Čechů, Němců a Židů v Československu, o které jsme především vinou nacionální demagie a ztrátou demokratických principů nenávratně přišli.