

UNIVERZITA KARLOVA
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění
Dějiny křesťanského umění / Umění 19. a 20. století

Bronislava Kuzica Rokytová

HANNES BECKMANN (1909–1977)
DESAVA – PRAHA – NEW YORK

disertační práce

Vedoucí práce: doc. PhDr. Marie Rakušanová, PhD.

Praha 2017

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou disertační práci nazvanou *Hannes Beckmann (1909–1977). Desava – Praha – New York* zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 28. 11. 2017

Bronislava Kuzica Rokytová

Bibliografická citace

Hannes Beckmann (1909–1977) [rukopis] : Desava – Praha – New York : disertační práce / Bronislava Kuzica Rokytová ; vedoucí práce : Marie Rakušanová. -- Praha, 2017 -- 392 s.

Anotace

Hannes Beckmann (1909–1977). Desava – Praha – New York

Tato disertační práce je věnována výjimečné, přesto doposud opomíjené osobnosti, umělci německého původu Hannesi Beckmannovi |1909–1977|, absolventovi Bauhausu v Desavě, jednomu z uprchlíků před nacismem do Československa, a v neposlední řadě řediteli fotografického oddělení Guggenheimova muzea v New Yorku. Svou prací Beckmann naplňoval avantgardní myšlenky o syntéze uměleckých oborů: byl malířem, fotografem, scénografem, uměleckým teoretikem a pedagogem, ale i tvůrcem abstraktních objektů, pohybujících se na pomezí minimalistických a kinetických konstrukcí. Disertace upozorňuje na rozpory v Beckmannově životě, dané politickým diktátem a nacionálními předsudky, jež významně ovlivňovaly jeho tvorbu. Souhrnem se snaží osvětlit, zda a jakým způsobem se v Beckmannově díle projevil jeho osud uprchlíka do kulturně, sociálně i ekonomicky odlišných oblastí. Důsledky takových vlivů bylo do jisté míry možné sledovat v umělcově vybrané korespondenci s takovými osobnostmi jako Vasilij Kandinskij, Lily Klee, Johannes Urzidil, Hilla Rebay a Josef Albers, nebo také v katalogu výtvarných děl, který je členěn podle lokalit, oborů a datací.

Klíčová slova

malíř; fotograf; scénograf; antinacistická emigrace; Bauhaus; S.V.U. Mánes; Guggenheimovo muzeum; abstrakce; surrealismus; op-art; nová věčnost

Abstract

Hannes Beckmann (1909–1977). Dessau – Prague – New York

This PhD thesis is dedicated to an exceptional, though still forgotten personality, an artist of German descent, Hannes Beckmann [1909–1977]. A graduate of Germany's Bauhaus, he was one of the refugees fleeing Nazism to Czechoslovakia, and among many other achievements, he later became the director of the photography department of the Guggenheim Museum in New York. Through his work, he fulfilled avant-garde ideas on the synthesis of artistic fields: he was a painter, stage designer, art theorist and pedagogue, but also a creator of abstract objects moving along the boundaries of minimalistic and kinetic constructions. This thesis points out the contradictions in Beckmann's life, given by the political dictate and national prejudices, which had an enormous impact on his creation. The summary of the work attempts to explain whether and in what manner in Beckmann's work did his fate as a refugee manifest itself in culturally, socially and economically differing areas. The consequences of such influences could be observed to a certain extent in the artist's selected correspondences with such figures as Wassily Kandinsky, Lily Klee, Johannes Urzidil, Hilla Rebay and Josef Albers, or in the catalog of visual art works broken down by locality, discipline and date.

Keywords

painter; photographer; stage designer; anti-Nazis emigration, Bauhaus; S.V.U. Mánes; Guggenheim Museum; Abstraction; Surrealismus; Optical art; New Objectivity

Počet znaků (včetně mezer):

Vlastní odborný text (úvod, kap. 1–5., závěr) s poznámkovým aparátem: 289 849

Vlastní odborný text (v kap. 7., 9. a 10.) s poznámkovým aparátem: 112 107

Celkem: 401 956

Poděkování

Disertační práce vznikla na základě výzkumu sledované problematiky, který v letech 2015–2017 podpořila Grantová agentura České republiky (KTF UK, grant reg. č. 15-04761S, panel č. P409, Hannes Beckmann (1909–1977). Desava – Praha – New York).

Ráda bych na tomto místě poděkovala Cathy Beckman z Texasu za to, že mi umožnila zveřejnit životní příběh jejího otce, za svolení publikovat jeho díla a zprostředkování vzácných osobních vzpomínek. Za obětavou a naprosto zásadní pomoc při práci na tomto tématu děkuji Davidu Hallovi z Wellesley, sběrateli a galeristovi. Ochetně poskytl mnohé informace, archivní materiály a podklady pro reprodukce děl ze své sbírky, v níž je dnes uchována největší část pozůstalosti umělce Hannese Beckmanna.

Za podstatné odborné konzultace děkuji Haně Rousové a mé školitelce Marii Rakušanové. Zejména pak také za to, že již od počátku obě podporovaly mé zaměření na výtvarnou tvorbu umělců žijících v emigraci.

Za cenné připomínky nebo pomoc s dohledáním pramenů z českých i zahraničních institucí patří poděkování řadě kolegů, především to byli: Lenka Bydžovská, Brenda Danilowitz, Isabella Donadio, Michael T. Dumas, Heidi Frautschi, Jason Foumberg, Tali (Chiyong) Han, Sabine Hartmann, Jan Juřena, Tomáš Lachman, Jitka Ludvová, Nicole Marino, Pat McGann, Randall McLean, Jan Mlčoch, Arno Pařík, Kevin Paul, Eva Pavlíková, Helmut Peschl, Renáta Purnochová, Petra Přikrylová, Jennifer Riley, Marcela Rýdlová-Ehrlich, Lutz Schöbe, Christian Schwager, Michael Simonson, Kaho Somada, Masha Stroganova, Markéta Svobodová, Alena Šlingerová, Zuzana Špůrová, Michal Topor, Petra Trnková, Kryštof Vanča, Marcela Vichrová, Eva Wiederkehr Sladeczek, Tomáš Winter, v neposlední řadě Alan P.H. Waller a Nicole Williams.

Zvláštní poděkování patří mé rodině, Milanovi a Jonatanovi.

Bez jejich pomoci by tato práce vzniknout nemohla.

Obsah

Úvod.....	9
Osobní roviny.....	10
1. K věci	12
1.1. Současný stav poznání	14
1.2. Terminologické a editorské poznámky	16
2. Historické souvislosti výtvarného umění.....	18
2.1. Světový vývoj ovlivňující mezilidské postoje a kulturu	20
2.2. Hledání „židovského“ umění – nechtěná podpora antisemitismu....	23
2.3. Bauhaus příkladem zvrhlosti.....	26
2.4. Česko-německé vztahy zatížené minulostí	29
2.5. Od oportunistické politiky mnichovského diktátu k definici války .	32
2.6. Relativní vítězové budují dějiny	39
Hannes Beckmann (1909–1977).....	43
3. Desava.....	45
3.1. Hannes Beckmann a Bauhaus	46
3.2. Emigrantovy bauhauské reminiscence	67
4. Praha.....	83
4.1. Pražské intermezzo Hannese Beckmanna	84
5. New York.....	129
5.1. Československý občan v New Yorku.....	130
Závěr	146
6. Životopisný přehled	148
7. Autorské teoretické texty	154
8. Katalog děl	184
9. Výstavy, články a recenze.....	253
10. Výběr z korespondence.....	270
Obrazová příloha.....	354
Seznam použitých zkratk	377
Archivní fondy a bibliografie.....	378

ÚVOD

Disertační práce se zabývá životem a dílem umělce Hannese Beckmanna [1909–1977]. Úděl tohoto malíře, fotografa, scénografa, pedagoga, ale také teoretika zmíněných uměleckých oborů, je spojen s Československem, kde prožil téměř patnáct let. O jeho nejen zdejšímu působení se toho doposud mnoho nevědělo. Beckmann se narodil 8. října 1909 ve Stuttgartu. V letech 1928 až 1932 studoval na Bauhausu v Desavě u Vasilije Kandinského, Paula Klea nebo Josefa Alberse. Posléze se zaměřil na fotografii, když se stal hospitantem u Waltera Peterhansa, představitele „nové věčnosti“, a následně absolvoval fotografické kurzy ve Vídni. V roce 1934 emigroval z politických důvodů do Československa. Zařadil se tím mezi uprchlíky před nacismem, jejichž život se musel přizpůsobovat proměnlivému diktátu státních úřadů, ovlivňovaných silným tlakem sousedního Německa.

Jak bude prokázáno, Beckmannova česká léta nebyla zcela typickým intermezem v životě emigranta. Vzhledem k předchozímu výzkumu věnovanému umělecké emigraci v Československu, je možné úvodem konstatovat, že Hannes Beckmann byl jednou z nepozoruhodnějších osobností, které u nás vedle Oskara Kokoschky, Johna Heartfielda nebo Josefa Jusztusze (Berta) jistou dobu pobývali. Přestože Beckmann musel jako většina z emigrantů dodržovat státní nařízení pro uprchlíky nebo musel být finančně podporován rodinou své ženy Matyldy, která byla českého původu, stále nekompromisně pracoval. Jeho tvorba prokáže, že přes veškeré obtíže, kdy nezávisle na své vůli, opakovaně prožíval metamorfózy z německého na československého občana a zpět, a kdy se mu příliš nedařilo prosadit v českých uměleckých kruzích, vytvořil obdivuhodné dílo s jasným názorem, zaměřené na geometrickou a organickou abstrakci i surrealismus. Později ve Spojených státech amerických, kam se mu podařilo odejít s rodinou až tři roky po ukončení druhé světové války, vykristalizovaly z „bauhauského, a pražského“ období jeho pozdní, dnes ceněné práce, zařazované zejména k čisté abstrakci či op-artu. Disertace se pokusí rekonstruovat toto Beckmannovo evropské období, například na základě dochovaných dobových materiálů a zejména korespondence. Zhodnotí umělecké i teoretické vlivy, zvláště pak pedagogiky Bauhausu a tvarové psychologie, zprostředkované umělcovým prostřednictvím československému prostředí. Cílem je upozornit a docenit východiska v Beckmannově práci, která zřetelně ovlivnila jeho americkou tvorbu.

OSOBNÍ ROVINY

Dcera umělce, Cathy Beckman, byla tak laskavá, že napsala úvodní slova k této práci. Na své rané dětství v Československu si sice již nepamatovala, ale při našem osobním setkání v Central Parku v New Yorku poutavě vyprávěla o svém otci i matce, a rozptýlila mé pochybnosti o tom, zda je má představa o nich, na základě dostupných pramenů, správná.

Dceřiny vzpomínky

Moji rodiče se potkali na Bauhausu, ale válka jejich životy zcela změnila. Když jsme se přestěhovali do Ameriky, jejich manželství zaniklo. To byl svět, do kterého jsem se narodila, a na mé dětství to vrhlo stín, ale zároveň jsem tak navázala na svět umění. Vždycky jsem měla po ruce barvy, tužky, pastelky, všechny možné druhy papíru a potřeby k vytváření koláží a jiných kouzelných výtvorů. Byly to šťastné časy. Taky jsem navštěvovala svého otce v Guggenheimu, když tam pracoval, a tancovala s Kandinským v pozadí nebo v galeriích na přednáškách Hilly Rebay při Bachově hudbě. Ráda si to připomínám nad okouzujícími fotografiemi, které otec udělal.

Když jsem byla starší, brávil mě do muzeí, a to bylo vždy vzrušující, protože on rád diskutoval nad díly, která jsme si prohlíželi. Dokonce i když jsem ho navštěvovala, vysvětloval mi myšlenky, které se pokoušel vyjádřit barvami a formou, a tak jsem samozřejmě nemohla vědět, jestli jsem vášeň pro barvy zdědila, nebo vznikla v tom čase, který jsem strávila s ním, obklopena malbami a překrásnými a zajímavými věcmi kolem něj. Jednou natrefil na ulici na vyhozená kamna, a vzal si domů hořák, který vypadal jako fantastická abstraktní socha (kat. děl 237)!

Následovala jsem kroky svých rodičů, navštěvovala jsem uměleckou školu, ale můj zájem se přiklonil k tanci, a to byl směr, kterým jsem se vydala. Pracovala jsem jako tanečnice, ale vždycky jsem si uvědomovala, že mým cílem je vyučování, tedy opět následování cesty mých rodičů. Oba dva měli dar učit, ukazovali svým studentům východiska, jimiž mohli dojít k vlastnímu vyjádření.

Prací v tanečním oboru jsem získala možnost učit balet, jakož i techniku moderního tance, ale mohla jsem se také zabývat jeho tvořivou částí na kurzech kompozice a choreografie pro hudební produkci. Svým způsobem se tak můj cíl moc nelišil od směřování mého otce: naučit studenty porozumět řemeslu, a vnímat vše svěžím pohledem. [1]

Cathy Beckman

Subjektivní rozhovor s „h.b.“

Nevím, zda by byl Hannes Beckmann rád, že se v této knize budu vracet k době, na niž se on sám snažil raději „zapomenout“. To však možná není ten správný výraz, přesněji: „nevzpomínat“...

Je to asi deset let, kdy jsem se v jedné knize o umělecké emigraci poprvé setkala se zmínkou o výtvarných umělcích, kteří uprchli před hrozbou nacismu a fašismu do Československa. První republika jim poskytla na krátkou dobu azyl, než se sama ocitla v ohrožení. Zatímco umělcům z jiných oborů byly věnovány obsáhlé studie a publikace, v tomto případě se jednalo o výčet asi dvou desítek většinou neznámých jmen výtvarníků. Byl zakončen několika stroze popsanými událostmi, jichž se v Československu účastnili. Informace o nich byly navíc periodicky přejímány z levicově zabarvených textů. Ta řada jmen mne zaujala. Proč jen o nich nevíme více? Jaké byly osudy těchto lidí? Mohli zde v této stísněné době pokračovat v práci a spolupracovat s místní uměleckou scénou? Z jakého důvodu se o ně již dnes nezajímáme? Mnohé se mi začalo vyjasňovat při práci na knize *Dost tichého šepotu*, v které jsem se těmto osobnostem věnovala.

Kdo ale byl Hannes Beckmann? Dlouho se mi o něm nedařilo nic nalézt. Považovala jsem to za omyl, vždyť jeho jméno se z toho mála objevovalo v ještě méně případech a záměna s Maxem Beckmannem byla nasnadě. Až jednou jsem se dočetla jméno Hannese Beckmanna uvedené s dalšími antinacistickými umělci paradoxně mezi říšskými teristy v seznamech archivu bezpečnostních složek. Později se zjevil jím označený obraz *Balanc* vytvořený v Praze na webových stránkách jedné aukční společnosti. Pak jsem poznala Cathy a Davida, a po tolika letech své osobní jednostranné komunikace si dovolím napsat, že i Hannese, a jsem ráda, že je dnes mohu přátelsky oslovovat.

Bez bližšího poznání života není možné posuzovat lidské činy. Platí to především v umění, kde se přítomné emoce zjevují citlivému pozorovateli. Nezáleží na jazyku sdělení, ani na národnostním původu. Rozhodla jsem se životem a dílem lidí na útěku zabývat. Většina z nich zastávala svobodomyšlné, demokratické principy a v tomto duchu nebyl jejich útek rezignovaným, ale bytostně angažovaným. Je třeba napravit náš dluh vůči osobnostem, jako Hannes Beckmann, na nichž se často podle poválečné zásady „lex talionis“ bolestně podepisovala naše národní historie. Hannes Beckmann se k vlastním prožitým zkušenostem nevracel. Nedokázal o nich mluvit, minulost byla příliš bolestivá, temná a také o ní dlouho nechtěl nikdo ani slyšet. Je proto důležité, abychom se z těchto událostí poučili my sami a nezapomněli! [2]

1. K VĚCI

Tématem této disertační práce se stala výjimečná, přesto doposud opomíjená osobnost, umělec německého původu Hannes Beckmann [1909–1977], absolvent Bauhausu, jeden z uprchlíků před nacismem do Československa, a v neposlední řadě ředitel fotografického oddělení Guggenheimova muzea v New Yorku. Svou prací Beckmann naplňoval avantgardní myšlenky o syntéze uměleckých oborů: byl malířem, fotografem, scénografem, uměleckým teoretikem a pedagogem, ale i tvůrcem abstraktních objektů, pohybujících se na pomezí minimalistických a kinetických konstrukcí.

Jeho životní osud a vytvořené dílo začalo získávat zřetelnější podobu v rámci výzkumu o výtvarných umělcích, kteří našli v meziválečném Československu útočiště před demagogickými politickými systémy. Do té doby byl Hannes Beckmann zcela neznámým nejen české historii umění. Svědčí o tom absence jeho jména v české odborné literatuře, ale i to, že nebyl nikterak zmiňován ani v publikacích vydávaných německým Bauhausem, kde nějaký čas působil. Dostupné byly pouze kusé informace o jeho pedagogickém a uměleckém působení v oblasti op-artu (optického umění) ze šedesátých až sedmdesátých let 20. století ve Spojených státech amerických, které zmiňovaly katalogy vydané k zde uspořádaným Beckmannovým výstavám. Práce se z tohoto důvodu zaměřila především na předcházející období, rozdělená podle lokalit umělcova hlavního působení – Desavu, Prahu a New York.

Historický úvod disertace obecně připomene několik zásadních témat citelně zasahujících do umělcova života. Nastíní události týkající se zejména střední Evropy, které vedly k druhé světové válce a dále problematiku česko-německého soužití, jež ovlivňovalo vývoj od třicátých do poválečných let v Československu. Posléze pojedná o souvislostech vedoucích k uzavření umělecké avantgardní školy Bauhaus, o podpoře uprchlíků před nacismem, zvláště umělecké emigraci a jejích možnostech zapojit se do místního kulturního i politického života. Závěrem jsou zmíněny události, které po válce vyvrcholily šovinismem české společnosti, národnostními čistkami a příklonem ke komunistické ideologii.

Další části práce jsou, jak bylo naznačeno, členěny podle lokalit Beckmannova působení. Desava pojednává o umělcově studijně experimentálním období na Bauhausu, kde se seznámil s osobnostmi, které již celoživotně ovlivňovaly jeho uvažování a

uměleckou tvorbu. Beckmannově studijní a rané práci se autorka Bronislava Kuzica Rokytová věnuje v úvodní části kapitoly Desava. Významně na ní spolupracoval Lutz Schöbe ze Stiftung Bauhaus Dessau. Pomohl přiblížit prostředí Bauhausu v Desavě, včetně politických konotací v době Beckmannova zdejšího studia. V následující podkapitole autorka osvětluje bauhauské vlivy a východiska v Beckmannově pozdější samostatné tvorbě. Praha, další a stěžejní téma disertační práce rekonstruuje období Beckmannova života stráveného v Československu. Autorka sleduje jeho tvorbu nejen na základě výtvarných oborů a teoretických poznatků, ale zabývá se tematickými souvislostmi z oblasti politického, společenského a kulturního dění. Praha pro Beckmanna symbolizovala přežívání, jehož cenou byly pocity umělecké izolace a omezení v invenčním kreativním rozvoji. Osobní tragédie a křivdy způsobené válečným konfliktem, byly příčinou proč toto období Beckmann opomíjel a nikdy o něm příliš nehovořil. Jak se pokusí autorka přiblížit v kapitole New York, opakem se pro Beckmanna stal život ve Spojených státech amerických. Došel uznání nejen jako umělec, ale doceněny byly i jeho pedagogické a teoretické schopnosti. Téma bylo zkoumáno zejména v souvislostech s pražským obdobím. O umělcově známější pozdní tvorbě z padesátých až sedmdesátých let stručněji pojednává závěr disertační práce.

Souhrnem se práce snaží osvětlit, zda a jakým způsobem se v Beckmannově díle projevil jeho osud uprchlíka do těchto kulturně, sociálně i ekonomicky odlišných oblastí. Důsledky takových vlivů je do jisté míry možné sledovat v umělcově vybrané korespondenci, nebo také v katalogu výtvarných děl, který je členěn podle lokalit, oborů a datací. Beckmannova tvorba směřující od padesátých let k op-artu, a zvláště pak z let 1970 až 1977, nebyla již hlavním předmětem výzkumu této práce. Z toho důvodu není stejně důsledně sledována jako předchozí tvůrčí období. V katalogu děl je proto reprodukován pouze výběr této tvorby a nejedná se o její komplexní přehled (viz Výběr z korespondence a Katalog děl).

Téma disertační práce vykazuje známky nadčasového mezinárodního přesahu nejen umělcovou mezioborovou flexibilitou a přímou zkušeností s emigrací. Především Beckmannova osobní korespondence s takovými osobnostmi, jako Vasilij Kandinskij, Josef Albers, Lily Klee, Hilla Rebay nebo Johannes Urzidil, naznačuje, že byl v těchto kruzích považován za významného autora, jehož tvorba a myšlenky se však v Evropě staly kvůli historickým konsekvencím takřka neznámé. K vlastní práci bylo možné, díky finanční podpoře projektu Grantovou agenturou České republiky, vytvořit obsáhlou přílohu, složenou nejen z této vybrané korespondence, ale i z Beckmannových

teoretických textů dosud nikde, nebo nikdy česky či anglicky publikovaných. Vše doplňují vysvětlující komentáře, konkrétní údaje a odkazy nebo biografické informace. Dokumenty objasňují soudobé problémy a okolnosti ovlivňující tvůrčí prostředí v Evropě i Spojených státech amerických ve třicátých až sedmdesátých letech 20. století.

Práce se snaží upozornit na rozpory v Beckmannově životě, dané politickým diktátem a nacionálními předsudky, jež významně ovlivňovaly jeho tvorbu. Téměř po desetiletém výzkumu je možné konstatovat, že se z „pouhého“ jména v řadě uměleckých emigrantů podařilo pozvolna znázornit celistvé obrysy Beckmannovy identity a výtvarné práce.

1.1. Současný stav poznání

Jak bylo naznačeno, výzkum se z počátku potýkal s nedostatkem jakékoli literatury, která by se životu a dílu Hannese Beckmanna významněji věnovala. Umělec není kupodivu příliš znám ani v odborných kruzích zabývajících se Bauhausem. Patří k absolventům, jejichž tvorba zůstala ve stínu osobností, z nichž modernistické koncepty udělaly ikonické tváře dějin umění. Ani po antilinearistických proklamacích postmoderny Beckmannovo jméno nevešlo ve větší známost, jak ukázal zatím největší výstavní a publikační projekt o Bauhausu z roku 2010,¹ kde bychom ho hledali marně. Přitom ze závěrečného studijního hodnocení od Vasilije Kandinského – máme-li se opřít o nezpochybnitelnou autoritu – vyplývá, že Beckmannova tvorba nebyla pouhým nevydařeným pokusem. Příčinou tohoto stavu je spíše nedostupnost Beckmannova díla. V současnosti se pokouší o nápravu například Stiftung Bauhaus Dessau, který začlenil tvorbu Hannese Beckmanna do svých projektů,² ačkoli se v jejich fondech v Dessau nachází pouze malý zlomek z dochovaných archivních materiálů a v berlínské sbírce Bauhausu jsou uložena jen dvě výtvarná díla – pokud nebereme v potaz portrétní fotografie, pořízené Beckmannem a fotodokumentaci jeho děl k jedné z lekcí Kandinského.

Dosavadní neznalost Hannese Beckmanna v prostředí českého dějepisu umění má poněkud jiné důvody. Je vyústěním problematického společenského dění, které Československo postihlo po roce 1948. Zájem historiků umění se nuceně ubíral jiným

¹ BERGDOLL/DICKERMAN 2013. Nezmiňuje je ani starší publikace HAHN/DROSTE/FIEDLER 1988.

² K projektům, které představily studenty Bauhausu, patří *Das Bauhaus. Die Kunst der Schüler. Werke aus der Sammlung der Stiftung Bauhaus Dessau*, Stiftung Bauhaus Dessau, Galerie der Stadt Remscheid,

² K projektům, které představily studenty Bauhausu, patří *Das Bauhaus. Die Kunst der Schüler. Werke aus der Sammlung der Stiftung Bauhaus Dessau*, Stiftung Bauhaus Dessau, Galerie der Stadt Remscheid, 20. 10. 2013 – 26. 1. 2014.

směrem, a navíc Beckmann žil již tehdy v New Yorku, kde záhy vedl oddělení fotografie v Guggenheimově muzeu. Vzhledem k naprosté absenci literatury o umělcově životě v Československu vychází výzkum především z původních archivních materiálů uložených například v Národním archivu v Praze, Archivu bezpečnostních složek v Praze, Archivu Hlavního města Prahy nebo Státním oblastním archivu v Litoměřicích. Přestože se také nabízela hypotetická možnost uchování Beckmannových malířských nebo fotografických děl v některých českých galerijních a muzejních fondech nebo soukromých sbírkách, nepodařilo se nic objevit.

Existují však katalogy ke společným nebo vlastním výstavám ve Spojených státech amerických, kde byla tvorba Hannese Beckmanna prezentována. Soupis všech výstav s odkazy na katalogy a vybranou dokumentaci jsou zveřejněny v kapitole Výstavy, články a recenze. Dále byly vyhledány stovky výtvarných děl, osobních dokumentů a jiných archiválií v zahraničních institucích a soukromých sbírkách. Zástupci institucí ochotně poskytli mnohé informace a podklady pro reprodukce výtvarných děl, nebo archivních materiálů. Byly uskutečněny zahraniční studijní cesty zejména do Getty Research Institute v Los Angeles a do Archivu Bauhausu v Berlíně, v jejichž sbírkách jsou uloženy fondy Hannese Beckmanna a studentů Bauhausu a dále do New Yorku do Guggenheim museum, Museum of Modern Art (MOMA), Leo Baeck Institute a Smithsonian Institution Archives, kde se nachází dílčí materiály, podobně jako v Centre Pompidou, MNAM–CCI a Bibliothèque Kandinsky v Paříži, Josef and Anni Albers Foundation v Bethany nebo v Zentrum Paul Klee v Bernu. Byla navázána řada kontaktů se zahraničními kolegy, především pak se sběratelem a galeristou Davidem Hallem z Wellesley, který vlastní největší kolekci Beckmannových děl a archivních dokumentů. Dcera umělce, Cathy Beckman, narozená v Československu a dnes žijící v Texasu, obohatila práci nejen o mnoho výtvarných děl a fotografií z vlastní sbírky, ale především o osobní vzpomínky na svého otce.

V rámci výzkumu byly doposud otištěny dva odborné články v časopisu *Umění* a další dva texty v českém a zahraničním sborníku.³ Téma bylo také prezentováno v roce 2014 v rámci cyklu přednášek *Collegium historiae atrium* Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky a Beckmannovy fotografické práce se týkala přednáška na konferenci *Nová věcnost v Československu?* na semináři dějin umění Filosofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně v roce 2017.

³ Viz ROKYTOVÁ 2014a, ROKYTOVÁ 2014b, ROKYTOVÁ 2016a, ROKYTOVÁ 2016b.

Primárním pramenem výzkumu o umělecké emigraci v Československu jsou archivní dokumenty z Presidia ministerstva vnitra, z Policejního ředitelství, Ministerstva zahraničních věcí a zemských úřadů, které vedly evidenci o jednotlivých uprchlících. Upřesňují 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. S takovou situací se potýkal několikrát i Hannes Beckmann, jak dále pojednávají následující kapitoly. 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. Monografie se v této části opírá o aktualizovaný výzkum publikovaný v autorčině knize *Dost tichého šepotu. Exilová výtvarná scéna v Československu (1933–1939)* vydané v Praze roku 2013.

1.2. Terminologické a editorské poznámky

Abstraktní umění představuje řadu různorodých výtvarných proudů lišících se svými východisky, tvůrčími postupy, vztahem k zobrazovanému a umělecko-společenskými stanovisky. Podle těchto aspektů může i nemusí vycházet z reálných věcí, má organickou nebo technicistní povahu. Ve dvacátém století se začaly ve vztahu k abstraktnímu umění používat termíny jako nekonkrétní, nebo naopak konkrétní, nefigurativní, neobjektové, nepředmětné, ale i čisté, či absolutní umění. Kořeny modifikací abstraktního umění jsou mimo jiné úzce spjaty s vědními objevy na poli optiky nebo fyziky. Jejich aplikace sehrála významnou roli v moderní hudbě a literatuře nebo už mnohem dříve v Goethově teorii barev. Zatímco Vasilij Kandinskij, Lily Klee nebo Hannes Meyer používali ve své korespondenci s Beckmanem termín „abstraktní umění“, Hilla Rebay, která stála u zrodu The Museum of Non-Objective Painting v New Yorku, vycházela z odlišného pojmosloví. Jedním z dílčích výtvarných stylů abstrakce je totiž nonobjektivismus, podle něhož např. černý čtverec Kazimira Maleviče není zobrazen na bílém pozadí jen bezvýznamně, ale zároveň vyjadřuje nepřítomnost objektu. V umělecko-historických textech bývají proto tyto významové odlišnosti respektovány a jsou používány jako adekvátní termíny „abstrakce“, „abstraktní“ nebo „nepředmětné umění“, či s tím související anglicismus „Non-Objective Art“.

Tvorba Hannese Beckmanna směřovala od padesátých let k výtvarnému směru označovanému českou uměleckohistorickou literaturou nejčastěji jako „op-art“. Vzhledem k tomu, že tato část Beckmannova díla vznikla výhradně ve Spojených státech amerických, kde jeho obdoba „Op Art“ není tak častá, byl v těchto souvislostech v disertaci použit také výraz „optické umění“, který vychází z anglického výrazu „Optical Art“.

Hannes Beckmann s víceletým odstupem podobu některých svých výtvarných děl měnil nebo vytvářel jejich autorské kopie lišící se ve snadno přehlédnutelných maličkostech. Mnohá díla známe pouze z fotografií pořízených a signovaných autorem, podle nichž je zřejmé, že byl v datování děl i jejich názvech často nedůsledný. Vše je navíc komplikováno multikulturním prostředím, v němž se pohyboval, a proto se tituly děl vyskytují v německých, českých i anglických mutacích, a ne vždy jsou vzájemným přesným překladem. Pokud to bylo možné doložit, jsou u reprodukcí v katalogu děl uváděny vždy všechny tituly v původních jazykových variacích, pod nimiž byly, nebo jsou tyto práce známé. Odlišné překlady do německého nebo anglického jazyka figurují vždy na druhém místě v hranatých závorkách. V textu publikace jsou uváděna buď původní česká označení děl, nebo v případě, že taková varianta neexistovala, byl použit pouze český překlad originálního názvu. Za citovanými díly je vždy připsán číselný odkaz k bližším informacím v katalogu děl.

Připomenuté osobnosti, významné z pohledu tématu, jsou vždy při první nebo nejobsáhlejší zmínce uváděny s roky narození a úmrtí (pokud jsou známé). V ostatních okrajových případech tento údaj použit není. Ženská příjmení jsou přechylována pouze tehdy, pokud taková verze existovala, jinak je zachována původní podoba v daném jazyce. Jméno Beckmannovy ženy se vyskytuje nejvíce jako Matyllda Beckmannová nebo Wienerová, avšak v rámci některých údajů vztahujících se k Bauhausu je uvedena dobově, a to jako Mathy(i) nebo Mathy(i)lda, Wiener nebo Beckmann.

2. HISTORICKÉ SOUVISLOSTI VÝTVARNÉHO UMĚNÍ

Při prvním setkání s osobností Hannese Beckmanna může snadno dojít k záměně s expresionistou Maxem Beckmannem. Tuto zřejmě častou mýlku Hannes Beckmann komentoval s pobavením, jak v jiných souvislostech uvádí M. R. Mosher: *„Malíř a profesor umění na Dartmouth College, Hannes Beckmann (1909–1977) lamentoval, že v Německu — národě, který uctíval expresionistického malíře Maxe Beckmanna — jeho proslulé jméno způsobilo, že se cítil jako by se jmenoval Jimmy Picasso.“*⁴ Jisté paralely v životech obou umělců lze ovšem v několika bodech vysledovat. Odchod z hitlerovského Německa do emigrace potkal Hannese i Maxe. První odešel do Československa, druhý našel azyl u příbuzných v Holandsku. Nacismus postupující Evropou je však přiměl k uvažování o dalším útěku, který byl čím dál obtížnější. Vízum do Spojených států amerických získali oba až po ukončení druhé světové války. Dál už jsou jejich osudy rozdílné, stejně jako od počátku jejich výtvarná tvorba.

Zatímco tato záměna se ve výzkumu ukázala při hlubší znalosti života a tvorby obou autorů jako marginální, mnohdy spíše humorná, identifikace Beckmannovy osobnosti v některých dobových archivních materiálech se stala náročnější. Pokud zde totiž byla uvedena pouze iniciála křestního jména, která se shodovala s některou z jazykových variant jména Hannes,⁵ nezbývalo než si prostudovat i tyto dokumenty. V takových případech se málokdy stalo, že by se skutečně jednalo o umělce Hannese Beckmanna. Dramatické politické dění první poloviny 20. století si navíc s umělcovým osudem pohrávalo. Jeho jméno se tak vyskytuje ve spojení s říšskoněmeckým i československým státním občanstvím, je označován jako nacista, vyzvědač a terorista, kolaborant i důsledný bojovník proti nacismu, mnohdy obojí zároveň. Tyto rozporné údaje bylo obtížné kriticky vyhodnotit tak, aby vytvořily objektivní obraz Beckmannovy existence, která se mnohdy vymyká rozumovému vysvětlení.

Úvodní historický exkurz bude proto používat politickou terminologii „nacismus“, „nacistický“, „naciálněsocialistický“, „antinacismus“, „fašismus“, „fašizující“, „antifašismus“, „nacionalismus“, „nacionalistický“ následným způsobem. Primární

⁴ MOSHER 2003, 409.

⁵ V archivních materiálech existují varianty Beckmannova křestního jména jako: Hans, Hannes, Hanuš, Jan, Johann, Johannes.

termíny „nacismus“ a „fašismus“ jsou odlišeny na základě dobových souvislostí. Počátky nacismu (nacionálního socialismu, krajně pravicové totalitní ideologie uplatňované v Německu NSDAP vedené Adolfem Hitlerem) jsou v českých zemích spojeny s Rakousko-Uherskem, kdy na začátku 20. století vznikla Německá dělnická strana (Deutsche Arbeiterpartei, DAP). Později byla přejmenovaná na Německou národně socialistickou stranu dělnickou (Deutsche nationalsozialistische Arbeiterpartei, DNSAP), která i po vyhlášení samostatnosti ČSR dále působila mezi českými Němci, zejména v pohraničí. Odmítala liberalismus i marxismus, hlásala bojovný antisemitismus a rasovou nadřazenost Germánů nad Slovy, propagovanou rovněž nacistickou stranou v Německu. Vedle nacismu se v ČSR formovalo i fašistické hnutí, které se s nacismem shodovalo v odmítání liberalismu a komunismu a v požadavku na autoritativní formu vlády. Fašismus, inspirovaný italským vzorem, na rozdíl od nacismu nepracoval s rasistickými představami, ale s údajnými zájmy státu a národa, jimž se měli občané podříditi. Starší literatura označovala politickou emigraci třicátých let zobecnujícím termínem „antifašistická“. Je však nepřesný a v disertaci je používán pouze ve spojení s reakcemi československé kulturní scény na občanskou válku ve Španělsku a s uprchlíky před fašismem. Výraz nacionalismus je postaven do několika významových rovin. Není chápán jen v úzkém spojení s nacionálním socialismem, ale může vyjadřovat i fanatické až agresivní národní uvědomění. Práce se tedy dotkne problematiky nejen dobrovolného tzv. občanského nacionalismu, ale také tzv. etnického nacionalismu založeného namísto na osobní volbě na biokulturních principech.

Dnes už značně prozkoumané historické události třicátých až padesátých let 20. století nabývají v kontextu se současným stavem světa na nové aktuálnosti a vedou k jejich autentičtějšímu porozumění. O to spíš je třeba si je s ohledem na osobnost Hannese Beckmanna alespoň stručně připomenout. Beckmannův život a dílo, jeho osud, až metaforicky odrážejí dramatické dějiny 20. století – ekonomické důsledky první světové války a národnostní, stejně jako rasové ideologie rozdělávaly rodiny i společnost, vedly k tragickým koncům antagonické vzájemnosti němectví a židovství, k nacistické a komunistické diktatuře, poválečnému šovinismu, k miliónům jejich obětí, často k marným masovým útekům... Tradiční smysl umění se vyprazdňoval a avantgarda ho intenzivně hledala v nových formách. Postupně byl ale její radikalismus stále více ostrakizován a nakonec autoritativně likvidován jako „zvrhlý“, nebo „buržoazní“. To vše prožíval i Hannes Beckmann, přesto se mu však podařilo udržet integritu své osobnosti, k níž umělecká tvorba nedílně patřila.

2.1. Světový vývoj ovlivňující mezilidské postoje a kulturu

Nečekaný a dramatický nástup první světové války roku 1914 kromě jiného přerušil vývoj modernity a ovlivnil tak její budoucí směřování. To, co bylo donedávna zásadní, náhle ztratilo svůj význam. Nad rozumem zvítězila iracionální ideologie války a zpřetrhala nejen lidské osudy, ale i dosavadní kroky, kterými umělci vyšli vstříc nadnárodním snům o umění. Hrůznost první světové války a rozpad dosavadních společenských řádů vedl k silnému skepticizmu, z něhož se rodila jak avantgarda hledající perspektivnější budoucnost, tak i směry, obracející se k tradičním nadčasovým hodnotám. Obě tendence idealisticky reagovaly na tehdejší rozporuplnou skutečnost. Předpokládaná blesková válka se změnila v dlouhodobou zákopovou a posléze totální, postihující celou Evropu. Připravila cestu autoritativnímu totalitnímu myšlení, jehož ambicí bylo ukázat „pravou“ cestu v letech nadcházejících. Dění přestalo být přehledné nejenom v životě, ale i na umělecké scéně reagující na válečné dění mnohdy revoltujícími až agresivními experimenty, nebo naopak příklonem k důvěrně známým tradičním tématům nabývajícím nyní na významu stabilitou a jistotou.

Již koncem dvacátých let, a následně vlivem hospodářské krize, došlo v Německu k citelnému zhoršení životních podmínek a tím i k zásadnímu konfliktu mezi takzvaným „völkisch“ [národním, rasovým] uměním a modernou, sledovanou uměleckým trhem. Německé hospodářství bylo zasaženo reparacemi vyplývajícími z Versailleské mírové smlouvy. Kritická situace poklesu životní úrovně německých obyvatel byla dlouhodobá a ovlivňovala podobný, jen opožděný vývoj v Československu. Němečtí umělci nacházející se mimo pozornost trhu s uměním se náhle ocitali na hranici svých životních možností jako jedni z prvních. Vytvořili tím primární prostředí k šíření militantní kulturní politiky a nacionálních tendencí někdy až fanaticky obhajujících lidové motivy. V tom se výrazně angažoval Deutsche Kunstgesellschaft [Německý umělecký spolek].

Profesorka a vedoucí katedry historie na University of Northern Colorado, Joan L. Clinefelter, se v publikaci *Artists for the Reich. Culture and Race from Weimar to Nazi Germany* [Umělci pro Říši. Kultura a rasa od Výmarské republiky k nacistickému Německu],⁶ poprvé uceleným způsobem zabývala důležitými zdroji kulturní politiky

⁶ CLINEFELTER 2005. Publikace se poprvé uceleným způsobem věnuje historii Deutsche Kunstgesellschaft, která byla doposud mnohými zdroji buď ignorována, nebo zmiňována zcela sporadicky pro nedostatek relevantních zdrojů. Archivní materiály organizace byly totiž zničeny v roce 1944 během náletu. Autorka mnohé objasňuje na základě analýzy života a díla představitelů organizace, historického kontextu a rozбором sekundárních archivních materiálů. Vývoj sleduje již od Vilémovského Německa a Výmarské republiky. To vede k lepšimu pochopení německé kultury, která dospěla k radikalizaci dosavadních hodnot během nacistické éry.

Výmarské republiky, které výrazným způsobem formovaly rasistické, antisemitské a antidemokratické myšlení společnosti nacistického Německa ve třicátých a čtyřicátých letech 20. století. Jednu ze zásadních rolí sehrála zmíněná organizace Deutsche Kunstgesellschaft založená roku 1920 v Drážďanech, podporující „völkisch“ smýšlení.

Počáteční šedesáticenná základna spolku se během svého dvacetiletého působení do roku 1940 rozrostla téměř sedminásobně. Hlavní organizátorkou byla německá malířka, umělecká kritička a propagátorka nacistické kulturní ideologie Bettina Feistel-Rohmeder [1873–1953]. Její život, práce a myšlenky se staly stěžejními pro pochopení vzniku a stanov spolku, vyzdvihující čisté německé umění založené na rasových zásadách. Její otec, Wilhelm Johann Rohmeder [1843–1930], byl pedagog a aktivista ve „völkisch“ hnutích již před první světovou válkou. Svou dceru podporoval a ovlivňoval rasistickými názory. Ona ho opětovně adorovala v malířském portrétu a věnovala mu svou první knihu. Formulovala v ní vlastní antimodernismus, který se zakládal na rasových teoriích inspirovaných přednáškami uměleckého historika Henryho Thoda [1857–1920] na Univerzitě v Heidelbergu. Thode v nich bránil německé umělecké tradice před modernou. Obával se vývoje uměleckého trhu a kulturních tendencí střední třídy.

Diskuse o německém umění na přelomu 19. století naznačily difference vznikající mezi tradicionalismem a modernismem v umění budoucích desetiletí. „Očistným“ rasovým slovníkem byly dohnány na nebezpečnou mez fanatických výkladů, zneužívajících k tomu umění renesance, romantismu a salónů 19. století. Tvorba Albrechta Dürera, Caspara Davida Friedricha nebo Wilhelma Leibla se změnila na manifest národní identity obětí této ideologie. Roku 1916 Wilhelm Rohmeder odsoudil „židovský“ modernismus a útlak „skutečných“ německých umělců. Byl přesvědčen, že židovští obchodníci, kritici a umělci se infiltrovali do německé kultury, aby ji zničili. Umělecký trh a kritika se totiž začaly orientovat na moderní směry. Životní podmínky umělců, kteří nebyli v popředí tohoto zájmu, se navíc po roce 1929 zásadně zhoršily se Světovou hospodářskou krizí. K šíření nacionálních tendencí napomáhal časopis *Das Bild*, v němž vycházely příspěvky členů spolku.⁷ Obhajoval tradiční témata a reprodukoval díla preferovaných umělců. Aktivity Deutsche Kunstgesellschaft se v rámci lokalit, kde působili členové uskupení nebo dalších „völkisch“ spolků, omezily především na výpady dehonestující moderní umění.

⁷ Deutsche Kunstgesellschaft vydával nejprve čtvrtletník *Deutsche Bildkunst* (po roce 1933 pod názvem *Das Bild*).

S odchodem prvního německého „železného kancléře“ Otto von Bismarka |1815–1898| skončila jednotná éra liberální politiky. Rozdílné sociální zájmy podněcovaly k uvažování o problematičnosti vlastní doby, až vyústily v masové politické stranictví, slibující radikální změny. Autoritativně pojatá jednota českého a německého prostředí byla v Rakousko-Uherské monarchii postupně stále více znejišťována. I když zprvu establishmentem nebyly akceptovány české státněpolitické ambice, byla zaručena práva na svobodný národní vývoj. Moderní česká vzdělanost probouzela národní sebevědomí vybudováním vlastních kulturních institucí, které vznikly mnohdy rozdělením těch původně německých. V daných oblastech tak oslaboval německý vliv. Praha se stala městem dvou univerzit a technických škol, ale i divadel a českých i německých novin.

Akcentování českého umění a národní emancipace koncem 19. století proto vedly k zakládání spolků sdružujících německé umělce, k nimž se připojila většina autorů židovského původu. Snaha o posílení jazykové celistvosti vyostřila česko-německé vztahy. Český protiněmecký nacionalismus sahal až k antisemitismu. I když se převážná část židovského obyvatelstva z pochopitelných důvodů integrovala do dominantního německého prostředí již v době osvícenství, bylo to nyní českou stranou vnímáno velmi negativně. Tím byly poznamenány i česko-židovské vztahy, impuls zrodu osamocené pražsko-německé židovské kultury. Poslední tři desetiletí před vypuknutím první světové války sice byly ozvěnami událostí 19. století, ale citelně předznamenaly vývoj celé první poloviny dvacátého století.

Ve výtvarném umění se výrazněji prosazovali čeští umělci. Vzhledem k těmto novým poměrům v zemi začali mít němečtí výtvarníci pocit útlaku a omezení svých možností uspět. Jistou paralelu lze vysledovat v pozici moderního a tradičního umění v německé společnosti.

První světová válka a následný vznik Československé republiky v říjnu 1918 měly za následek nejvážnější rozdělení české a německé scény. Nový stát s dominantní pozicí Čechů stvrzoval menšinové postavení Němců. Nezbytné posílení národního sebevědomí v nově vzniklých spolcích sdružujících českoněmecké umělce bylo nyní naléhavější, než před první světovou válkou. S tím souvisí i označení „sudetští Němci“, které je třeba v tomto kontextu chápat jako širší obecné označení pro všechny Němce žijící v Čechách, a nejenom v pohraničních oblastech.⁸

⁸ MIKULOVÁ 2002, 197. V práci je dále respektován termín „čeští Němci“ nebo „českoněmecký“, který se převážně vyskytuje v soudobé i současné české literatuře vázané na obdobnou tematiku. Zároveň je rozlišen termín „česko-německý“ ve smyslu souřadného spojení, tedy týkající se rovnocenně české a

Postupná autonomizace okruhu pražských německých umělců, který byl modernější než regiony, však měla za následek izolovanost oblastních autorů německého původu. Sice byli v kontaktu s uměleckým děním v Německu, ale v rámci limitujícího tradicionalistického regionalismu se stále více uzavírali před jeho progresivnějším vývojem. Jen velice málo umělců českoněmecké výtvarné scény, kteří byt' studovali v zahraničí, se dokázalo po návratu do rodného prostředí oprostít od lokálních projevů, které nakonec většinou stejně ovládly jakékoli náznaky modernity v jejich díle.⁹ Taková determinace prostředím vedla v budoucnu překvapivě k distanci vůči antinacistickým uprchlíkům z Německa, což ne vždy muselo znamenat, že by byli místní umělci poplatní nacionálnímu socialismu. Šlo zřejmě opět jen o vzájemný rozpor mezi modernistickým a tradicionalistickým uvažováním, které se pochopitelně projevovalo odlišným způsobem života a ideovými názory. Neposkytnutí pomoci uprchlíkům bylo často dáno i obavami o vlastní existenci, protože sudetoněmecké oblasti byly výrazně zasaženy hospodářskou krizí. Umělci v emigraci se z toho důvodu převážně soustřeďovali v metropoli, kde spolupracovali s modernisty a levicovými osobnostmi intelektuálního okruhu Čechů a pražských Němců.

2.2. Hledání „židovského“ umění – nechtěná podpora antisemitismu

Narůstající vlna antisemitismu znamenala krizi česko-židovského asimilačního hnutí. Počátkem 20. století bylo v Evropě uspořádáno několik výstav židovských umělců s cílem obrodit židovství jako celek. Měly odpovědět na otázku, zda vůbec židovské umění existuje. Martin Buber, který vydal 1903 obrazovou publikaci *Jüdische Künstler* se snažil vyvrátit tvrzení, že „židé jako rasa nemají smysl pro grafická a plastická umění“, a poukazoval na to, že řada děl židovských umělců patří k evropské špičce.¹⁰ V Československu se tento typ výstavy konal až v roce 1930, v době, kdy se téměř polovina židovských obyvatel usídlila v Praze. Po první světové válce zde měli proto

německé strany a dále „českoněmecký“ vztahující se pouze na české Němce. Tento termín je rovněž chápán podle dominantního postavení složených slov, kdy je důraz dán na německý původ, což více odpovídá dobovému postavení německé menšiny v Českých zemích. V poslední době se objevuje také termín „německočeský“ odvozený z německé terminologie „deutschböhmisches“, který v práci nebyl z výše uvedených důvodů použit, podobně jako „německy hovořící výtvarníci“ viz např. práce Anny a Iva Habánových.

⁹ K takovým výjimkám patřil například Josef Hegenbarth [1884–1962]. Od roku 1936 měl nacistickou stranou zakázáno vystavovat větší množství svých děl zároveň. Vrátil se do rodné České Kamenice [Böhmisches Kamnitz], kde až do konce války zaznamenával místní život. Dnes jsou tato díla jednou z nejzajímavějších výtvarných výpovědí o sudetoněmeckých oblastech. I když byl přesvědčeným Hitlerovým odpůrcem, o čemž svědčí některé jeho karikatury, postihl ho nespravedlivý poválečný osud nuceného vysídlení z Československa.

¹⁰ HEBÁKOVÁ 2002, 158.

silné zázemí sionisté a Československo bylo jedinou zemí v Evropě, kde byla židovská strana zastoupena v parlamentu. Podle sčítacích archů z roku 1931 nebyla uznávána židovská národnost, ale pouze mezi jinými, „hebrejské“ náboženství. Právě proto ani není možné sledovat nějaké známky vydělování židovských umělců na základě původu a národnosti. Přihlášení se k německé národnosti však mělo po vydání Benešových dekretů tragické následky, protože po válce jimi byly postihnuti i Židé, kteří přežili holokaust.

*„Proč tedy pořádat výstavu židovských umělců? Odpověď není těžká tomu, jenž je zvyklý nazírat na jednotlivé umělecké zjevy z evropského hlediska, a jenž přece nezapomněl oceňovati nevyčerpateľný zdroj umělecké obrody, trvající v genu národa.“*¹¹ Napsal v úvodu katalogu sběratel a galerista Hugo Feigl. Jeho tehdejší pojetí židovského národa nemělo s tím oficiálním nic společného. Vysvětlil, že výstava nemá porušit spojitost umělců s žádným uměleckým okruhem. Jako důvod, proč nebylo možné se setkávat s židovským uměním dříve, uvedl, že bylo nutné reagovat na časté klišé, kdy jsou Židům připisovány atributy rozumu a hudby, ale ne obrazu. Ten jim byl zapovězen zákazem zobrazování Boha.

Výstava také neprokázala žádné vydělování židovských umělců nebo potřebu židovské tematiky v českém umění. Ve třicátých letech byla již především pražská židovská kultura významně provázána s českými intelektuálními kruhy. Důvodem konání výstavy proto byla jen narůstající vlna antisemitismu, ale také sionismu v Evropě. S tím souvisel pocit ohrožení z pogromů, které si tento národ nesl v živé paměti. Paradoxně lze tuto snahu „extrakce“ židovského umění z národního a světového vývoje, považovat, jen za další, byť pozitivní segregaci.

Avantgarda třicátých let odmítla tradice 19. století a snažila se oprostit od jakéhokoli národního aspektu, to ale mělo za následek odmítání moderního umění, které začalo být spojováno s rasovými teoriemi a antisemitismem. Myšlenky Josepha de Gobineaua z poloviny 19. století o rozdělení národa na bílou, žlutou a černou rasu, kdy bílá árijská byla reprezentována Germány a francouzskou šlechtou, se staly inspirativními pro

¹¹ FEIGL 1930, 5–9.

názory Adolfa Hitlera.¹² Později se Houston Chamberlain zabýval důsledky mísení ras a rozlišoval árijskou „tvůrčí sílu“ a semitské „ničitele kultury“.¹³

Výrazný vliv na kulturní politiku třicátých let v Německu měl Kampfbund für Deutsche Kultur [Bojový svaz pro německou kulturu] ustanovený v roce 1928 z Hitlerova pověření Alfredem Rosenbergem.¹⁴ Ten byl zodpovědný i za založení vědecké společnosti prosazující NSDAP ve středních vrstvách.¹⁵ Svaz přednáškovou a publikační činností vysvětloval spjitost mezi rasou, uměním a vědou.

Důležitou roli v nacistické propagandě měla hudba. Ceněn pro „rasovou čistotu“ byl nejen Richard Wagner, ale i Johann Sebastian Bach. Jejich skladby, „*strohé, až do nitra disciplinované a veskrze německé*“, doprovázely oficiální festivaly po celém Německu.¹⁶ Hráli je na svých shromážděních Hitlerjugend i rozhlasová vysílání.¹⁷ Richard Wagner však byl na rozdíl od Bacha antisemita, který ve svém článku v časopise *Neue Zeitschrift für Musik* označil Židy za neschopné čehokoli a za kulturního nepřítele, který rozkládá německou kulturu tak, že brzy nebude nikdo rozumět ani svému dílu.¹⁸ Kritizoval domnělou židovskou dominanci v kultuře i mimoevropské motivy v moderním umění. Adolf Hitler s jeho názory souzněl a přejal od něj myšlenku, že v časech těžké materiální nouze by se člověk neměl vzdát kulturní činnosti.¹⁹ Antisemitské pamflety psalo mnoho hudebních odborníků a jejich nátlak se projevil v omezování autorů židovského původu, byť do té doby v Německu populárních. Například část díla Felixe Mendelssohna musela být „arizována“ čili

¹² Joseph Arthur Comte de Gobineau [1816–1882], francouzský diplomat, spisovatel a antropolog. Jeho čtyřsvazkový *Essay sur inégalité des races humaines* [Esej o nerovnosti lidských plemen] z šedesátých let 19. století vyšel v německém překladu v letech 1898–1901, kde se snažil dokázat nadřazenost árijské rasy.

¹³ Houston Stewart Chamberlain [1855–1927], spisovatel britského původu, který přijal německé občanství a byl proslulý svou germanofilií. Jeho kniha *Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts* [Základy devatenáctého století] byla poprvé vydána v roce 1899 a do roku 1918 již bylo publikováno dvanáct vydání včetně překladů. V Německu se kniha stala základem rasistických teorií, a i když v tomto případě není prokázáno, že Adolf Hitler knihu četl, se stěžejními názory byl evidentně obeznámen.

¹⁴ Alfred Rosenberg [1893–1946] byl šéfredaktor a vydavatel nacistického *Völkischer Beobachter*, navazoval na Chamberleinovu rasovou teorii viz ibidem. Za války byl zodpovědný za řadu krádeží uměleckých děl v obsazených oblastech. Byl popraven v rámci norimberských procesů roku 1946.

¹⁵ Zprvu byl svaz pojmenován NS Gesellschaft für Kultur und Wissenschaft [Nacionálněsocialistická společnost pro kulturu a vědu].

¹⁶ Adolf Hitler tak charakterizoval hudbu Johanna Sebastiana Bacha na Říšském Bachově festivalu v Lipsku k 250. výročí skladatelova narození v roce 1935.

¹⁷ Rolí hudby pro nacistický režim se zabývala výstava *Blut und Geist. Bach, Mendelssohn und ihre Musik im Dritten Reich*, Bachhaus Eisenach, 18. 6. 2010 – 23. 6. 2010.

¹⁸ Wilhelm Richard Wagner [1813–1883] byl významný německý hudební skladatel pozdního romantismu. Svě antisemitské názory zveřejnil nejprve anonymně v roce 1850 v článku *Das Judenthum in der Musik* [Židovství v hudbě]. Později se ke svým názorům veřejně přihlásil. Mezi jeho přátele patřil Joseph de Gobineau i Houston Chamberlain, který se roku 1908 oženil s jeho dcerou Evou.

¹⁹ Dokládají to Hitlerovy projevy ke kultuře v letech 1933 nebo 1935, viz EIKMEYER 2004, 83.

přepsána Carlem Orffem, protože díky oblíbenosti Mendelssohnových skladeb nebylo možné autora zcela jednoduše zakázat.

2.3. Bauhaus příkladem zvrhlosti

V letech 1892 až 1893 byla vydána dvousvazková kniha *Die Entartung* [Zvrhlost / Degenerace] od židovského lékaře Maxe Nordaua.²⁰ Snažil se v ní na tisíci stranách nevědeckým způsobem dokázat, že moderní umělecké směry jsou důsledkem psychopatické degenerace autorů i obdivovatelů jejich děl. Vzhledem k Nordauově původu zůstala zdánlivě veřejně nepovšimnuta. V roce 1928 byla vydána publikace *Kunst und Rasse* [Umění a rasa] od Paula Schultze-Naumburga,²¹ v níž podobně dogmatickým způsobem porovnával fotografie nemocných a postižených lidí s moderními obrazy a akty. Tento způsob tvářící se jako odborná lékařská metoda byl v následujících letech významně uplatňován k faktickému odsouzení „zvrhlého“ umění.

V roce 1935 jednu z takových „posměšných montáží z děl nejvýznačnějších předhitlerovských umělců“ otiskl český časopis *Světovzor* v článku o výtvarném umění Třetí říše.²² „Na prokázání zvrácenosti a ohyzdnosti moderního malířství nejsou národně socialističtí kritikové příliš vybíraví v prostředcích,“ komentoval autor koláž z výřezů aktů moderních maleb, již převzal z časopisu *Volk und Rasse*. V polovině třicátých let bylo v Československu stále možné politické zásahy do kultury a umění v Německu otevřeně kritizovat. Stát se ale v obavách o vlastní bezpečí začínal podobným projevům výrazněji bránit. Ostatně cenzurou procházela řada časopisů již dříve. Rušení redakcí, jejichž seznamy schválila sama kancelář prezidenta republiky Edvarda Beneše, na sebe nenechalo dlouho čekat.²³ Autor článku ze *Světovzoru* dále otevřeně komentoval zapovězení umělecky podané skutečnosti zobrazující sociální problémy. „Co tedy propaguje Třetí říše jakožto umění, odpovídající ideám národního socialismu? Cituji Hitlera: ‚Umění musí být zvěstovatelkou vznešeného a krásného a tím i nositelkou přirozeného a zdravého.‘ [...] je v zájmu fašistického režimu, aby bylo umění použito k tomu, aby lidem poskytovalo ukonejšení a uklidnění o jejich existenci, kdežto druhá možnost uměleckého ovlivnění – poskytnouti lidem hlubší pohled života –

²⁰ Max Nordau, rodným jménem Simon Maximilian Südfeld [1849–1923] byl lékař, spisovatel, spoluzakladatel Světové sionistické organizace a autor řady kontroverzních knih.

²¹ Paul Schultze-Naumburg [1869–1949], byl německý architekt, historik, teoretik umění, malíř a publicista. Jako politik vstoupil v roce 1930 do NSDAP. Byl zastáncem tradiční architektury. Odsuzoval moderní umění a architekturu na základě rasových teorií.

²² ARTIFEX 1935, 746–747.

²³ Viz některé materiály ve fondu Edvarda Beneše z Masarykova ústavu a Archivu AV ČR v Praze.

má být pokud možná potlačena.“ Podle Hitlera se umělci měli inspirovat antickým kánonem. Umění mělo sloužit státu, aby povzneslo německé sebevědomí oslavou politického rozkvětu národa.

V případě architektury byl Hitler ve svých požadavcích ještě konkrétnější, vzorem se stal monumentální klasicismus.²⁴ Tomuto požadavku padlo za oběť mnoho moderních budov, které buď ustoupily velikášským plánům Třetí říše, nebo musely být upraveny, pokud neodpovídaly nově nastolené estetice státní moci. Situaci komentoval opět autor článku *Světozoru*. „V případě Bauhausu v Desavě sahaly požadavky národních socialistů rovněž až k úplnému zboření. Věc však byla nakonec vyřešena kompromisem: budově byla nasazena lomená střecha a dnes v ní je ubytována vůdcovská škola SA. Názor, panující nyní v Německu, že plochá střecha je projevem jižního nebo semitského vlivu, je jedním z nesčetných svědectví toho, že i v oblasti výtvarného umění je nevědomost a diletantismus poradcem německého fašismu.“²⁵

Významná uměleckoprůmyslová škola Bauhaus²⁶ byla v době napsání příspěvku o výtvarném umění Třetí říše uzavřena již několik let. Po levicovém vedení Hannesem Meyerem sice byla reorganizována a odpolitizována, ale ani jeho nástupce Miese van der Rohe nedokázal zabránit tomu, aby škola byla donucena opustit Desavu.²⁷ V podmínkách vzrůstajícího nacionalismu a sílící politické moci NSDAP začínalo být místní působení progresivní výtvarné školy s mnoha pedagogy i studenty židovského původu neudržitelné. Bauhaus přesto pokračoval jako soukromá instituce ještě krátkou dobu v Berlíně.

Sílící nacismus pronásledoval Bauhaus již v jeho prvním působišti ve Výmaru. NSDAP uspělo v durynských volbách roku 1929 a jejich zástupce Wilhelm Frick

²⁴ MATHIEU 1997, 295. Adolf Hitler sice nevytvořil jednotnou koncepci své kulturní ideologie, ale ke kultuře a umění se vyjadřoval ve své knize *Mein Kampf* z roku 1924 nebo ve svých projevech před i po roce 1933. Např. Hitlerův projev ke kultuře z roku 1935, viz EIKMEYER 2004, 46.

²⁵ Viz ARTIFEX 1935, 746–747. Budova pro školní účely Bauhausu s areálem domů pro profesory v Desavě byly postaveny pod vedením Waltera Gropia. Nacistická strana se po převzetí politické moci rozhodovala, zda budovy přestavět – kritizovány byly především ploché, „málo německé“ střechy. K přestavbě nakonec nedošlo a zničen byl pouze dům Waltera Gropia, a to během náletu. K jistým přestavbám však došlo v padesátých letech komunistickou stranou NDR. Dnešní, rekonstruovaný komplex Bauhausu, je na seznamu světového kulturního dědictví UNESCO.

²⁶ Avantgardní umělecká škola Das Staatliche Bauhaus působila nejprve v letech 1919 až 1925 pod vedením jejího zakladatele Waltera Gropia [1883–1969] ve Výmaru. Následně se přestěhovala do budov projektovaných Gropiem v polabské Desavě. Zde byl v roce 1928 po Gropiově odchodu jmenován ředitelem Hannes Meyer [1889–1954]. Aktivně podporoval myšlenky socialismu a budování Sovětského svazu. Na žádost desavské radnice, jejíž vedení se obávalo levicové orientace školy v napjaté době sílícího nacismu, Meyer v roce 1930 instituci opustil. Novým ředitelem se stal Ludwig Mies van der Rohe [1886–1969]. Školu sice depolitizoval, ale stejně ji byl nucen v roce 1932 přestěhovat do Berlína. Po nástupu strany Adolfa Hitlera v roce 1933 byl Bauhaus násilně uzavřen.

²⁷ Hannes Beckmann na Bauhausu v Desavě studoval v letech 1929–1931 a do jara 1932 pokračoval jako hospitant fotografické třídy. V době přestěhování školy do Berlína již studoval fotografii ve Vídni.

|1877–1946| se později stal ministrem vnitra a národního vzdělávání. Jeho kulturněpolitická opatření měla zbavit durynské občany „rozvratných“ sil. To vedle cenzury nebo výnosů proti „negerské“ kultuře znamenalo přebudování školy určené původně pro architekturu, výtvarné umění a řemeslo. Problematický Bauhaus musel ustoupit Vereinigte Kunstlehranstalten [Spojenému uměleckému učilišti], jehož ředitelem se stal již výše zmíněný, nechvalně známý Schultze-Naumburg.²⁸ Během Frickovy vlády „völkisch“ hnutí posilovala. Právě ve Výmaru se v březnu 1930 setkaly podobně smýšlející spolky a uskupení, aby se sjednotily ve společnou organizaci na ochranu „völkisch“ umění a podporu jeho protagonistů v době hospodářské krize.

Po definitivním uchopení moci nacisty na jaře 1933 byla činnost berlínského Bauhausu násilně ukončena, když na něj podniklo útok komando SS. Po tom, co vniklo do budovy zostuzované jako „chrám kulturního bolševismu“, zjistilo, že v ní již nikdo není... Nejvíce ohrožené osobnosti, označené jako „žido-bolševičtí internacionalističtí“ umělci, již emigrovali do bezpečnějších zemí.²⁹ [3]

Podle Adolfa Hitlera docházelo mísením ras k ustrnutí a zániku národa. Proto pouze národ, který je rasově očištěn od nežádoucích elementů je schopen tvořit nadčasové hodnoty. Z toho vychází snahy nacistických představitelů odstranit vše, co souviselo s „uměleckým bolševismem“ nebo každého, kdo mohl být označen jako „zvrhlý, degenerovaný“ umělec.³⁰ Zpočátku, do jisté míry umírněná kulturní politika Josepha Goebbelse, ministra propagandy po roce 1933, zdůrazňovala, že umělec je sice povinný vůči režimu, ale přesto má být v tvorbě svobodný. Po Hitlerově projevu o kultuře na stranickém podzimním sjezdu 1934 však vzala za své. Goebbelsovy liberálnější postoje zejména vůči expresionismu a pasivita vůči „völkisch“ ideologiím musely ustoupit.³¹ Základy k vyprecizování demagogických aspektů, vedoucích k uspořádání konfrontačních výstav *Grosse Deutsche Kunstausstellung* [Velká výstava německého umění] a *Entartete Kunst* [Zvrhlé umění] v Mnichově byly položeny.³² Zatímco na

²⁸ Viz Schultze-Naumburg (pozn. 21).

²⁹ Podrobněji o uzavření Bauhausu viz například SIEBENBRODT 2000 nebo WINGLER 2002.

³⁰ Termín „židobolševismus“ z nacistického pohledu označuje spojení temných sil židovské rasy s komunistickým politickým smýšlením. Prosazováním rovnostářství, pacifismu a internacionalismu rozvracel společnost – umělecký bolševismus pak ničil německé kulturní hodnoty.

³¹ REICHEL 2004, 81.

³² Výstava *Grosse Deutsche Kunstausstellung* zahájena 18. 7. 1937 měla poukázat na čistotu německé árijské tvorby, kterou propagovali národní socialisté a vhodné exponáty schvaloval sám Adolf Hitler. Naproti tomu výstava *Entartete Kunst* zahájena následující den, 19. 7. 1937, v prostorách běžně sloužících jako skladiště představovala „zvrácené“ moderní umění. Blíže viz například BARRON 1991, PETERS 2014 nebo ZUACHLAG 1995. V poslední době byly na toto téma připraveny například výstavy: *Gegen Kunst „Entartete Kunst“ – NS-Kunst – Sammeln nach '45*, Pinakothek der Moderne, München, 20. 5. 2015 – 31. 1. 2016, *Kunst Moderne Meister „Entartete“ Kunst im Kunstmuseum Bern*,

první výstavě v nově vybudovaném Haus der Kunst [Domě umění] převládaly motivy akademické malby 19. století a téměř žádná díla nenesla politické náměty, druhá výstava zahájená o den později usilovala o ponížení modernistů prezentací jejich děl spolu s portréty postižených lidí v obskurních výstavních prostorách. [4, 5] Snažila se poukázat na „zvrhlou“ nákupní politiku promoderních galeristů zveřejněním cen děl bez ohledu na devalvací měny v průběhu inflace. Výstavy nezůstaly bez reakcí,³³ i když ty byly nakonec často zdrženlivé, s vědomím nebezpečí vyvolání možného politického konfliktu.

2.4. Česko-německé vztahy zatížené minulostí

Komplikované období první poloviny 20. století v Evropě a zejména v Československu se dá stručně obsáhnout a charakterizovat jen obtížně. Zatímco druhá dekáda první republiky³⁴ navenek ztělesňovala vítězství demokratických principů prezidenta Tomáše Garrigua Masaryka, pomnichovská druhá republika byla již jen stínem těchto idejí a autoritativně likvidovala dosavadní politický pluralismus. Postupně doplácela na problematiku rozhodnutí vůči českoněmeckému obyvatelstvu, jež byla ustanovena při vzniku samostatného státu po roce 1918.³⁵ Později byla využita jako podpora argumentace Adolfa Hitlera, pro kterého se právě tato situace stala „důkazním materiálem“, opravňujícím jeho požadavek na postoupení oblastí Sudet Německu. Poslední naděje na udržení samostatnosti zbytku republiky se rozplynuly v prázdných

Kunstmuseum Bern, 7. 4. 2016 – 21. 8. 2016 nebo „Entartete“ Kunst. Verfolgung der Moderne im NS-staat, Kallmann-Museum Ismaning, 1. 5. 2016 – 11. 8. 2016.

³³ Reakce Hannese Beckmanna na výstavu *Entartete Kunst* viz kapitola Autorské teoretické texty a přednášky, text III-1. nebo Výběr z korespondence, dopisy Vasilije Kandinského I-7-9.

³⁴ Názvosloví první republiky (28. 10. 1918, vznik samostatného Československa – 29. 9. 1938, mnichovský diktát) a druhé republiky (30. 10. 1938, podpis mnichovského diktátu – 15. 3. 1939, okupace Československa Německem, následující den vyhlášen Protektorát Čechy a Morava) je odvozeno z francouzského systému, kde jsou jednotlivé vládní uskupení číslovány od Velké francouzské revoluce.

³⁵ Termíny nacismus a fašismus jsou rozlišeny následujícím způsobem. Počátky nacismu (nacionálního socialismu) jsou v českých zemích spojeny s Rakousko-Uherskem, kdy na začátku 20. století vznikla Německá dělnická strana (Deutsche Arbeiterpartei, DAP). Později byla přejmenovaná na Německou národně socialistickou stranu dělnickou (Deutsche nationalsozialistische Arbeiterpartei, DNSAP), která i po vyhlášení samostatnosti ČSR dále působila mezi českými Němci, zejména v pohraničí. DNSAP odmítala liberalismus i marxismus a požadovala silnou autoritativní vládu. Hlásala bojovný antisemitismus a rasovou nadřazenost Germánů nad Slovany, propagovanou rovněž nacistickou stranou v Německu. Vedle nacismu se začalo v ČSR formovat i fašistické hnutí, které se s nacismem shodovalo v odmítnutí liberalismu a komunismu a v požadavku na autoritativní formu vlády. Fašismus, inspirovaný italským vzorem, na rozdíl od nacismu nepracoval s rasistickými představami, ale s údajnými zájmy státu a národa, jimž se měli občané podřít. Pluralita politických stran měla být redukována a stranický systém mělo nahradit stavovské uspořádání společnosti.

slovesch politických představitelů a definitivně potom s německou okupací Československa v březnu 1939.³⁶

Aby bylo možné rekapitulovat zásadní historické momenty vedoucí k destabilizaci Československa a konci meziválečných ideových i morálních hodnot první republiky, je třeba si opět připomenout několik událostí, souvztažných s politickým, sociálním a kulturním děním v zemi.

Světová hospodářská krize zasáhla Československo o něco později než Německo. Svými důsledky posílila nejen obrat k „völkisch“ tematice. V mimopražských uměleckých kruzích vytvořila také své první „továrny na obrazy“ s podomním prodejem jejich produktů. Nebyly zřejmě ničím výjimečným. Malíři v těchto dílnách pracovali pomocí šablon a dostávali odměnu za pomalovaný čtvereční metr plátna nebo měli hodinové mzdy. Vyplývá to z další reportáže *Světozoru*.³⁷ [6] Podobně hodnotil tragickou situaci například Vasilij Kandinskij v Paříži. Podle něho byl místní trh s uměním zcela ochromen a obchodníci byli deprimováni, protože umění se nenakupovalo. Život pro umělce v polovině třicátých let nebyl lehký a nezřídka hladověli ve Francii stejně jako v Československu.³⁸ Problematické podmínky začaly svobodné umělce a umění ponižovat na námezdní dělníky podléhající většinové společnosti. V tomto kontextu můžeme vzpomenout i na dodnes platné tvrzení uznávaného historika umění Maxe Dvořáka, že co bylo dříve považováno za umělecké, nemusí mít stejný význam ve všech dobách.

„Teprve lanovité vítězství protidemokratické a státu ne právě přátelské Sudetoněmecké fronty Konrada Henleina objevilo české veřejnosti nahou a krutou pravdu této oblasti,“ upozorňovala na stále vypjatější situaci delegace českých spisovatelů v čele s Františkem Xaverem Šaldou, Zdeňkem Nejedlým, Vladislavem Vančurou nebo Marií Pujmanovou. V polovině třicátých let navštívili severní Čechy, aby podali zprávu o životě tamních obyvatel.³⁹ Nezaměstnanost postihla německé průmyslové oblasti ještě víc než české, téměř „70 % dělnictva“. Následovaly exekuce, podvýživa dětí. Bída ničila lidství od základu. Hospodářský i národnostní tlak a nacionálněsocialistická propaganda z německé strany pak způsobily, že rovněž mnozí

³⁶ Historickým reminiscencím ovlivňujícím česko-německé vztahy až do současnosti se věnuje např. RICHTER 2003.

³⁷ NĚMEČEK 1935, 509.

³⁸ Dopis Vasilije Kandinského z Paříže dne 19. 11. 1934, KANDINSKY GRI. Viz Výběr z korespondence, I-3.

³⁹ JEDLIČKA 1935, 706–707.

Češi v těchto oblastech volili Konrada Henleina.⁴⁰ [7] V roce 1937 vytvořila česká Němka Elisabeth Geyer-Plavec obraz *Arbeitslose aus dem Erzgebirge* [Nezaměstnaný z Krušných hor].⁴¹ Zachytil rodinu kolem prázdného stolu. Obdobně tuto realitu již dříve zaznamenala česká fotografka Marie Stachová na fotografiích k reportážím ze severních Čech, avšak tehdejším vládnoucím politickým spektrem nijak neotřásla.⁴²

Nyní se již nezdá tak nesrozumitelné, co pro krizí postižené obyvatele severozápadního města Most, německy označovaného Brüx, znamenal předvolební projev Konráda Henleina: „[...] o utrpení sudetských Němců, o podlosti marxistů, o nádherné budoucnosti ve svobodné vlasti – melodie, kterou odkudsi příliš dobře známe.“⁴³ Také umělci, kteří do Československa emigrovali před nacismem šířícím se z Německa a Rakouska, sledovali s děsivou předtuchou pramenící z vlastních prožitých zkušeností, národnostní boje, které „požíraly“ demokratické myšlenky země. Nejvýznamnější časopis sdružující české umělce a emigranty, *Der Simplicus*, později *Der Simpl*,⁴⁴ se pokoušel postavit proti nacismu a fašismu nejostřejšími karikaturami. Vyznívaly však stále více do ztracena nebo začerněny cenzory. [8] Elisabeth Geyer-Plavec tentokrát vytvořila jeden z řady portrétů nových vůdců, *Konrada Henleina*. Byl vystaven na *Sudetendeutsche Kunstausstellung* v Kronprinzenpalais v Berlíně roku 1937. Motivace k takovému portrétu ve světle zmíněného dějinného vývoje je jednoznačná.⁴⁵ I když poučení historií, můžeme chápat jen s obtížemi, jak umělce ve své době ovlivňovalo omezené „periferní“ prostředí, na kterém závisela kvalita jejich života.

I současná politická ikonografie dějin umění využívá meziválečné postupy soustředěné především na politický a sociální obsah. Vizuální formy státní i stranické propagandy jsou ostatně uplatňovány s obdobnými významy již od dávné minulosti.⁴⁶

⁴⁰ Konrad Henlein [1899–1945] pocházel ze smíšené česko-německé rodiny, byl zakladatelem Sudetoněmecké vlastenecké fronty (Sudetendeutsche Heimatsfront, SHF), později Sudetoněmecké strany (Sudetendeutsche Partei, SdP), která koordinovala svou politiku s nacionálním socialismem. V parlamentních volbách roku 1935 získala SdP největší procento hlasů ze všech kandidujících stran. V té době se ještě distancovala od NSDAP a požadovala jen větší práva Němců v Československu, dvě třetiny hlasů strana získala v oblastech Sudet. Politická situace postupně gradovala a po 15. březnu 1939 již Henlein vedl civilní správu okupačních vojsk a stal se říšským místodržícím Sudetské župy.

⁴¹ **Elisabeth Geyer-Plavec:** *Arbeitslose aus dem Erzgebirge*, 1937, olej. Nezvěstné. Negativ v *Sudetendeutsche Kunstausstellung*, 1938, Saxon State and University Library, Dresden.

⁴² BIRGUS/MLČOCH 2005, 74.

⁴³ SVĚTOZOR 1935, 340–341.

⁴⁴ Časopis byl nucen v roce 1935 ukončit svou činnost vzhledem k finančním problémům, ale i stupňující se cenzuře.

⁴⁵ **Elisabeth Geyer-Plavec:** Konrad Henlein, 1937, olej. In: *Sudetendeutsche Kunstausstellung 1937* (kat. výst.), Kronprinzenpalais, Berlin 1937, 24 (obr. příloha).

⁴⁶ WARNKE 1992 nebo FLECKNER/WARNKE/ZIEGLER 2011.

Český článek komentující Henleinův projev v Mostě si všiml již v roce 1935 naučených šablon srovnatelných s modelovými proslovy Adolfa Hitlera. Děvčátko ve svátečních šatech předá řečníku květy a on ho hladí s „*blaženým úsměvem Führerovým*“ po vlasech. Typická součást ikonického výjevu politické konstrukce přetrvávající do současnosti. Příliš jednostranné hodnocení vyhocených konfliktů lidí v přihlížejícím davu, rozděleném na dvě strany českými soudobými periodiky, je pak rovněž diskutabilní, pokud si připomeneme okolnosti, které projevům předcházely. Tato rozpolcenost koresponduje s vývojem ve výtvarném umění. Je prokazatelná různými způsoby – dvěma zdánlivě tematicky nesouvisejícími zmíněnými malbami Elisabeth Geyer-Plavec, dále moderními i tradičními náměty v tvorbě jednoho autora zároveň, nebo dílem, které však může být vykládáno v několika různých výtvarných a významových rovinách. Jak bylo vysvětleno, to, že by důvodem k názorové radikalizaci byla jen izolovanost autorů od větších uměleckých center, a tedy i soudobých moderních názorů, přesvědčivě tvrdit nelze. Nejednoznačnost uměleckého kánonu znejistěného sociálně-politickými aspekty zaznívala na německé i české straně. Tvorba totiž mnohdy získávala sílicím nacionalismem, který se rozpínal z nacistického Německa a byl ovlivněn hospodářským děním, nové politické obsahy. Posilováním pravo-levého hašteření se umění poloviny třicátých let změnilo na „válečná pole“ a souboj o přežití, jenž výrazným způsobem působil na modernisty i tradicionalisty. Vytvářelo to nejasné podmínky ve většině evropských států, které zároveň poskytovaly nejistý azyl umělcům uprchlým před důsledky nacionalismu, rasismu a kulturních čistek. Jejich možnosti uplatnit se, byť v novém, ale kulturně a jazykově blízkém česko-německém prostředí, byly velmi omezené. V národnostně nevyjasněné situaci se totiž stále ještě mladá Československá republika potýkala s vlastní neetablovaností. Česká veřejnost byla v mnoha směrech vůči uprchlíkům přístupnější, ale spolupráce s ní byla komplikována jazykovou bariérou a rostoucí xenofobií způsobenou politickým vývojem.

2.5. Od oportunistické politiky mnichovského diktátu k definici války

Koncem září 1938 došlo k jednání čtyř hlavních mocností Evropy o mezinárodních otázkách.⁴⁷ Ministerští předsedové francouzské a britské vlády, Edouard Daladier a

⁴⁷ Mnichovská dohoda (také jako mnichovská zrada, mnichovský pakt nebo mnichovský diktát) byla dojednána 29. 9. 1938 v Mnichově a byla po půlnoci, tedy 30. 9. 1938, podepsána v několika jazykových mutacích. Političtí zástupci z Československa byli přítomni, ale na jednání přizváni nebyli.

Arthur Neville Chamberlain přistoupili v pošetilé představě, že zachrání evropský mír, na nátlak představitelů nacistického Německa a fašistické Itálie, Adolfa Hitlera a Benita Mussoliniho, a přiznali Německu právo přisvojit si pohraniční kraje ČSR osídlené z velké části sudetskými Němci.[9] Bylo to vlastně jedno z kompromisních rozhodnutí, které tehdy volil především Neville Chamberlain. Po omezenou dobu za ně byl v Británii oslavován jako „mírotvorce“. Pod hrozbou okupace celého Československa tak bylo odsouhlaseno „okleštění“ republiky. Ztratila tím nejen svá strategická obranná území a dříve přislíbenou vojenskou pomoc, ale vytratily se i iluze o jednotě demokratických zemí, jejichž se cítila být rovnocenným partnerem. Českoslovenští zástupci totiž na konferenci čtyř mocností připuštěni nebyli. Směli pouze v přilehlé místnosti očekávat výsledek jednání.

Uzavření dohody v Mnichově předcházelo několik setkání Nevilla Chamberlaina s Adolfem Hitlerem v Německu. Mediálně byla obratně zmanipulována ve prospěch britského politika, když je sám komentoval na vlnách rozhlasu BBC. Britští posluchači tak nebyli informováni o tom, že Hitler nevyzpytatelně měnil své požadavky a nejprve si nárokoval pouze Sudety, a později již celé Československo. To však nebylo ochotné se vzdát a vyhlásilo mobilizaci. Ani pro Chamberlaina však nebyl žádný další ústupek možný. Uvědomoval si zbrojní potenciál, jenž by byl obsazením celého Československa Hitlerovi odevzdán. V jiném případě by sice byla zachována celistvost země, ale takové řešení by zavedlo Evropu do válečného konfliktu. BBC tedy odvysílalo v několika jazycích projev britského premiéra, který v něm dal jasně najevo, že je ochoten Československé pohraničí obětovat, aby další válce zabránil. Chamberlain prohlásil: *„Třebaže bychom sebevíce sympatizovali s malým národem, který je ohrožován velkým, mocným sousedem, nemůžeme za žádných okolností uvrhnout jenom kvůli tomuto národu celé britské impérium do války. Budeme-li muset bojovat, musí to být pro mnohem větší věc než tato.“*⁴⁸

Umělcům, kteří ve třicátých letech žili v Československu jako emigranti, nebylo dění v republice lhostejné. Svědčí o tom mnohá jejich díla.⁴⁹ *„Přemýšlíme-li o české kultuře za nacistické okupace, hledáme-li v ní zdroje duchovního odboje, nezapomínejme na*

Československo mělo podle vzniklé úmluvy do 10. 10. 1938 postoupit pohraniční oblasti označované obecně jako Sudety, Německu.

⁴⁸ Arthur Nevill Chamberlain, Projev premiéra k britskému národu o mírových jednáních s Adolfem Hitlerem, 27. 9. 1938, Chamberlain Addresses the Nation on His Negotiations for Peace, BBC, Archive, WWII: Outbreak, Britain on the brink of World War II, [on-line], vyhledáno 20. 3. 2015.

⁴⁹ Německy hovořícím umělcům v československé emigraci se autorka věnovala v publikaci: ROKYTOVÁ 2013a.

*Němce, kteří prokleli nacismus a svými uměleckými i filosofickými díly překročili čas nejstrašnější periody německých dějin.*⁵⁰ Již „anschluss“ Rakouska v březnu 1938,⁵¹ kdy hranice nového Německa citelněji obehaly území Československa, evokoval pocity ohrožení, které se promítaly do motivů ve výtvarném umění.⁵²

Německý emigrant, karikaturista a „fotomonteur“ John Heartfield, žijící v Československu,⁵³ na jedné ze svých fotomontáží zobrazil raka ve sklopné čepici německé nacistické uniformy, který je připraven ustříhnout si pro sebe nová území z Československé republiky.⁵⁴ Karikatura vyšla v exilovém obrazovém časopisu *Volks Illustrierte Zeitung*, měsíc před podepsáním mnichovského paktu, jako varovná předzvěst následujících událostí. Na začátku září 1938 byla zopakována ve *Světě v obrazech* svou českou mutací, kdy již jen tragikomicky reagovala na dokonání čin. Na mapě Československa Heartfield zdůraznil Sudety, na něž v textu odkázal metaforou oblasti zachvácené horečnatým onemocněním nacistickou ideologií.

Český umělec Emil Filla, který se mimo jiné znal nejen s Johnem Heartfieldem, ale i s Hannesem Beckmannem, reagoval na mnichovskou zradu kresbou republiky s kaligraficky pojatou linií hranic, inspirovanou skythským uměním.⁵⁵ [10] V roce 1939 ji již vytvořil s vědomím všech důsledků paktu čtyř mocností. Před obrysem Československé republiky se odehrává alegorická scéna dramatického souboje tří lidských figur s hady. Představují nacistický režim snažící se uštknout a otrávit poslední snahy o svobodné vzepětí demokracie. Kůň v pozadí, symbol brutální síly a temných, agresivních instinktů, připomíná nejen Picassovu *Guernicu*, ale také Fillovy obrazy z cyklu bojů a zvířecích zápasů, které reagují na ohrožení státu a varují před válečnou atmosférou v Evropě.

⁵⁰ ČERVINKA 2002, s. 5–6.

⁵¹ „Anschluss“ neboli připojení Rakouska k nacistickému Německu, 12. 3. 1938.

⁵² Například v týdeníku *Neuer Vorwärts* vyšla karikatura, na níž se ČSR ocitlo v chřtánu nacistického vlčáka. **Autor neznámý:** Mittel Europa [Střední Evropa]. In: *Neuer Vorwärts* 249, 27. 3. 1938, 1.

⁵³ John Heartfield, vl. jm. Helmut Herzfelde [1891–1968] německý malíř a karikaturista emigroval v dubnu 1933 do Československa. Patřil k nejvýznamnějším a nejangažovanějším umělcům – uprchlíkům proti nacistické politice v ČSR. V Praze spolupracoval s nakladatelstvím Malik, které vedl jeho bratr Wieland Herzfeld, a dále s časopisy *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung*, *Volks-Illustrierte-Zeitung*, *Gegen-Angriff* nebo *Svět práce* a *Španělsko*. Vystavoval několikrát mimo jiné v S.V.U. Mánes. Jeho díla byla v tisku pravidelně cenzurována a musela být odstraňována z výstav poté, co vzbudila konflikty s německou stranou. V roce 1939 odešel do Londýna.

⁵⁴ **John Heartfield:** Kein Frass für Krebse! In: *Volks-Illustrierte-Zeitung* 35, 31. 8. 1938, 31; **John Heartfield:** Nic pro raky! In: *Svět v obrazech* I/34, 4. 9. 1938, zadní strana obálky.

⁵⁵ Emil Filla [1882–1953] byl český malíř, grafik a sochař. Jedna z nejvýraznějších osobností meziválečné avantgardy. Jeho raná tvorba je převážně expresivní, po roce 1910 je ovlivněn kubismem Pabla Picassa a Georgese Braqua. Expresivní návrat a tvarové deformace v námětech bojů a zápasů zvířat jsou znovu vyvolány až pocity z ohrožení vlasti in době okupace. Za protinacistické přesvědčení je zatčen a vězněn do konce války v koncentračních táborech Dachau a Buchenwald.

Snad nejznámější odpovědí na Mnichov ve světovém výtvarném umění se stal obraz *Červené vejce* od Oskara Kokoschky,⁵⁶ významného umělce rakouského původu žijícího několik let před válkou v Praze.⁵⁷ Po své emigraci do Londýna reagoval na Mnichovské události alegorickou vizí. Tehdy vytvořil více politických obrazů. Jsou ironickou obžalobou nacismu a dalších ideologií, kdy se Kokoschka nechtěl politicky angažovat, ale ukázat svůj pohled na válku.⁵⁸ Pod jeho jménem, jako Oskar-Kokoschka-Bund se sdružovala výtvarná emigrace v Československu.⁵⁹ Kokoschkova spolupráce s tímto uskupením je nejasná. Podobně nic nevíme ani o jeho kontaktu s Hannesem Beckmannem. Některé zdroje přesto naznačují, že Beckmann byl s některými členy spolku ve styku, dokonce jej uvádí jako prostředníka mezi Oskarem Kokoschkou a OKB. O vzájemných vztazích spolku a oběma umělci se však nic relevantního, co by tyto informace prokázalo, nalézt nepodařilo.

Umělci Oskar Kokoschka nebo John Heartfield, kteří skomírající první republiku opustili v posledních možných dnech, našli ve Velké Británii nový, bezpečnější azyl. Tím se uchránili od útrap země záhy okupované a deformované do protektorátního útvaru. Chamberlainova úskočná politika appeasementu se však zákonitě stala námětem kritiky ve výtvarném umění, a kritizovali ji další zahraniční i čeští umělci a řada z nich vnímala jako okupaci již jednání v Mnichově.⁶⁰

Znetvořená mapa Československé republiky zobrazovaná ve výtvarném umění není jen smutným mementem politickým představitelům, kteří o její nové podobě rozhodli. V té době se stala také nástrojem propagandy nacistické strany. Byla pro ni ikonickým námětem triumfálního osvobození Němců žijících mimo říši ve dvou sousedních státech. Již v únoru 1938 totiž Adolf Hitler na Říšském sněmu v Berlíně prohlásil, že nastal čas převzít za ně odpovědnost.⁶¹ Svě vítězství Hitler prezentoval slavnostním příjezdem do Sudet, který byl dokumentován nejen fotografickými a filmovými snímky. Jedna z pořízených fotografií byla vmontována do mapy Československa a vydána jako

⁵⁶ **Oskar Kokoschka**: Červené vejce, 1941, olej, plátno, 61 x 76 cm. Národní galerie v Praze.

⁵⁷ Oskar Kokoschka [1886–1980] přijel 25. září 1934 do Československa. Po podepsání mnichovského paktu emigroval 18. října 1938 do Londýna.

⁵⁸ Na připojení Rakouska k nacistickému Německu odkazuje dílo **Oskar Kokoschka**: Anschluss – Alice in Wonderland, 1942, olej, plátno, 61 x 73,5 cm. Historisches Museum der Stadt Wien. K dalším alegoriím s politickým podtextem patří malby: **Oskar Kokoschka**: Loreley, 1941–1942, olej, plátno, 63,5 x 76 cm. Tate Modern, London; **Oskar Kokoschka**: Marianne – Maquis, 1941, olej, plátno, 63,5 x 76,2 cm. Tate Modern, London; **Oskar Kokoschka**: What we are fighting for, 1943, olej, plátno, 114 x 152,5 cm. Kunsthaus, Zürich.

⁵⁹ Blíže např. viz ROKYTOVÁ 2015b.

⁶⁰ Viz ROKYTOVÁ 2013a.

⁶¹ BENEŠ/JANČÍK/KUKLÍK 2002, 102.

památeční pohlednice. Oblasti Sudet přidělené k říši na ní trojrozměrně vystupují. Označená česká města se ukryla v německém názvosloví. Na místě nově vzniklého útvaru druhé republiky je vlepena fotografie Adolfa Hitlera doprovázeného Konrádem Henleinem, jízlivý jinotaj odkazující k budoucímu kroku politiky Třetí říše. Vítá je dav obyvatel z pohraničí s květy a nacistickými vlajkami. Slova zlatým písmem: „*WIR DANKEN UNSERM FÜHRER*“ [Děkujeme našemu Vůdci] propagační pohlednici zakončují. Charakterizují prvotní nadšení z invazí do Rakouska a Československa, které se obešly bez krvavého zásahu.[11] Zdálo se, že Hitler dodrží své slovo a pozvedne nový německý národ, aniž by ho zavedl do válečného konfliktu.

Ještě před okupací celého Československa v březnu 1939 pronášel ministerský předseda Rudolf Beran⁶² projevy navazující na *Programové prohlášení vlády*. Hovořil v nich „o našem ponížení na konferenci čtyř velmocí v Mnichově. [...] Přinesli jsme obět míru, jaká nebyla až dosud v dějinách od jiných národů požadována.“⁶³ Povzbuzoval k upřednostnění vlastních zájmů po tom, co západní země selhaly ve vztahu k Československu podpisem mnichovského diktátu. Vybízal k přehodnocení „*přátelského poměru k největšímu sousedu*“ – Německu. Upozorňoval na nutnost postarat se především o statisíce uprchlíků, kteří museli odejít ze svých domovů z okupovaných příhraničních oblastí Sudet.⁶⁴ [12] Uprchlíci z pohraničí hledali podporu a ubytování u pomocných organizací, které se v předcházejících letech obdobně staraly o emigranty unikající před nacismem z Německa nebo Rakouska. Setrvání německy hovořících uprchlíků v Československu přestávalo být podporováno obyvatelstvem i vládou. „*Jsmen nuceni otevřeně prohlásiti, že tyto živly v zásadě nemohou očekávati, že by mohly trvale zakotviti v našem životě. Zúžení životního prostoru nás nutí, abychom je otevřeně upozornili, že musí hledati trvalý svůj pobyt ve státech s větší hospodářskou*

⁶² Rudolf Beran [1887–1954] byl jedním z hlavních představitelů politické scény tzv. druhé republiky (viz pozn. 31). Začátkem roku 1938 si za svůj návrh přizvat do vlády Konrada Henleina, zástupce Sudetoněmecké strany, vysloužil vlnu kritiky. Od 1. 12. 1938 byl jmenován ministerským předsedou a po okupaci Československa předsedou první vlády protektorátu Čechy a Morava. Po měsíci však odešel do ústraní. Za podporu protinacistického odboje byl v Berlíně odsouzen na deset let vězení. Na konci války byl zatčen československými bezpečnostními orgány a Národním soudem odsouzen na dvacet let do věznice Leopoldov, kde v roce 1954 zemřel.

⁶³ Rudolf Beran, *Programové prohlášení vlády*, 13. 12. 1938, *Vláda české republiky, Historie minulých vlád 1938-1939 ČSR* [on-line], 1, vyhledáno 8. 3. 2015.

⁶⁴ Postoupením příhraničních oblastí Německu přišlo Československo asi o 28 000 km², ztratilo obranná území a byla narušena jeho infrastruktura. Došlo k vynucenému útěku nebo přímému vyhnání asi 160 až 170 tisíc Čechů, Židů, ale i sudetoněmeckých demokratů z jejich domovů do vnitrozemí, a to jen s nejnütnejším majetkem. Slovenský stát vyhlásil svou nezávislost 14. března 1939 a další oblasti byly přičleněny k Polsku a Maďarsku. Obtížnou situaci zachytili ve svých výtvarných dílech čeští umělci, viz ROKYTOVÁ 2015a, pozn. 9, 103.

kapacitou,⁶⁵ pokračoval Beranův projev. Byl to sice v jeho prohlášení, kterým se snažil zachovat zdání dosavadního demokratického postoje republiky, zvláštní rozpor, ale potvrzuje, že se začaly ve společnosti opět ozývat protiněmecké nálady. A nejenom to: „Každý stát a především stát malý musí pečovat o rozvoj umění a rozmach věd. [...] Nechceme a nebudeme omezovat svobodu uměleckého projevu a vědeckého badání, pokud má skutečně tvůrčí sílu, pramenící z národní tradice a domácí půdy, a usiluje odpovědně přispět k národnímu rozvoji. [...] Stát má právo, ba víc, má povinnost upravovati poměry v tisku, v rozhlase a ve filmu s hlediska vyšší své potřeby a zavést v nich řád přísné mravní, věcné, politické i kulturní odpovědnosti.“⁶⁶ Beranova slova svědčí o zoufalých snahách uchovat autonomii druhé republiky, ale jak je rozeznatelné z druhé části citátu, o demokratické principy již nešlo. Ostatně k cenzuře uměleckého projevu, sledování antinacisticky smýšlejících autorů nebo k rušení vydavatelské činnosti docházelo již v druhé polovině třicátých let.⁶⁷ Mnichovský pakt byl rovněž výsledkem politiky appeasementu československé vlády. Vrcholil přizpůsobováním se politické orientaci Německa a osamostatněním Slovenského státu po dohodě Jozefa Tisa s Adolfem Hitlerem. V zájmu „zajistit evropský mír“, tehdy prezident Emil Hácha podepsal 15. března 1939 protokol o odevzdání Československa vůdci Německé říše. Tragédie započatá Mnichovem byla dovršena vytvořením protektorátu Čechy a Morava. Československo ztratilo svou územní suverenitu. Demokratická vláda a svoboda byly potlačeny.

Jak bylo v úvodu naznačeno, kritická rešerše archiválií týkajících se Hannese Beckmanna vyřadila takové dokumenty, z nichž bylo jasné, že se jedná pouze o jmennou podobnost. Vzpomínky MUDr. Jindřicha Beckmanna, který nebyl v žádném vztahu s umělcem, byly však z pohledu současníka na tehdejší dění v republice natolik ilustrativní, že bylo částečně možné se na ně odkázat. Dochovala se totiž jeho zpráva o situaci v Československu po obsazení říšskoněmeckými vojsky. Jindřich Beckmann ji napsal po svém ilegálním útěku do Ženevy v květnu 1942 a byla adresována exilovému Ministerstvu zahraničních věcí v Londýně.⁶⁸ Přibližuje období za říšského protektora Konstantina von Neuratha a zastupujícího protektora Reinharda Heydricha. Hned v počátcích protektorátu Čechy a Morava bylo zavřeno nebo popraveno mnoho elitních osob z řad akademiků, politiků, studentů i běžných občanů. Byly zavedeny potravinové

⁶⁵ Viz Beran (pozn. 63), s. 6.

⁶⁶ Viz Ibidem, s. 1.

⁶⁷ Podrobněji viz ROKYTOVÁ 2013a.

⁶⁸ BECKMANN JINDŘICH NAČR.

a oděvní lístky, které jen vedly k černému obchodu a dalším popravám za něj. Germanizace se mimo jiné projevila v poněmčení nápisů obchodů, do velké míry se dotkla také činnosti divadel. Zatčen byl režisér Emil František Burian⁶⁹ a řada dalších činitelů české kultury. Významné nakladatelství Melantrich bylo korumpováno. Po druhé heydrichiádě byl popraven jeho důležitý akcionář a ostatní si pak prodejem svých akcií zachraňovali životy. Majetek nakladatelství byl zcela převeden na německou říši a dále bylo přesně řízeno, co zde bude vydáváno. Cenzura prostupovala veškerým kulturním životem. Majetek České obce sokolské nebo legionářů byl konfiskován, vysoké školy a různé spolky byly uzavřeny. S nástupem Reinhardta Heidricha a posléze znovu po atentátu na něj bylo zavedeno stanné právo. Prohlídky bytů a konfiskace majetku, které byly zprvu prováděny jen u židovského obyvatelstva, se rozšířily na „zamožné české árijce“. Protižidovské zákony se začaly nově vztahovat na takzvané „poloárijce“. Lidé, jejichž manželství bylo podle rasistických teorií chápáno jako smíšené, museli podstupovat ekonomické i sociální represe. Byly vedené za účelem jejich rozvodu. Až do konce války nebylo pevně stanoveno, jak postupovat v případě, když partneři rozvod odmítli. Řešení byla vždy individuálně dána konkrétními úřady. Zatýkáni s podprahově majetnickými motivovanými záměry se již nevyhýbalo ani rodinám významných průmyslníků. „[...] koncem roku 1941 došlo k označení židů, poté ihned k registraci osob a nyní nastala katastrofální doba pro židy spojená se stěhováním do Polska. Kdo toho nebyl očitým svědkem ten si o bídě lidské bytosti a zároveň o její krutosti nemůže udělat představu. Odesílání židů do Polska začátkem r. 1942 ustalo. Nový koncent. tábor se jmenuje Terezín.“⁷⁰ Tuto pasáž Jindřich Beckmann ukončil s tím, že zasilání židů do Terezína bylo již také ukončeno a židé budou zaměstnáváni v zemědělství. Nebyla to však pravda. O hrůzném plánu nazvaném Konečné řešení židovské otázky, a vybudování několika vyhlazovacích koncentračních táborů pro účely systematického vyvražďování židovských obyvatel, do nichž byly vypravovány transporty i z Terezína, měl tehdy tušení jen málokdo. Jindřich Beckmann uzavřel svou zprávu popisem o „smýšlení českého člověka v Protektorátu“, které buď zachovalo vlastence, nebo vytvořilo zrádce. Když v utajení prchal ze země oblastmi Sudet, pozoroval zde ztrátu optimismu a beznadějnou skleslost obyvatel. Předválečná předzvěst umělce Johna Heartfielda ve fotomontáži *Válka. Sudetští Němci, vás to*

⁶⁹ Jednoznačný postoj proti fašistické politice zaujalo i avantgardní divadlo „D“ Emila Františka Buriana reagující různými kulturními programy nejen na španělský konflikt. K této události připravili umělci Emil Filla a Vladimír Sychra opony odkazující k dílu *Guernica* od Pabla Picassa.

⁷⁰ Viz BECKMANN JINDŘICH NAČR.

postihne nejdříve! se začala naplňovat. Obyvatelstvo, očekávající zlepšení svých podmínek, kdysi vítalo s nadšením pomnichovský příjezd Adolfa Hitlera do Sudet. Válečný konflikt si je však nakonec vyžádal jako jedny z prvních obětí. Spláceli dluh nové Říši. [13]

2.6. Relativní vítězové budoují dějiny

Protiněmecké nálady přetrvávaly prakticky kontinuálně od 19. století, a jak se ukázalo, nebezpečná politika ústupků – appeasementu, jejímž výsledkem byl mimo jiné právě Mnichov, vzájemné vztahy ještě zhoršila. Animosita české veřejnosti pak vyvrcholila na konci druhé světové války „divokým odsunem“ německého obyvatelstva.⁷¹ Byl důsledkem mnichovského diktátu, následné okupace, válečných událostí i opojení z vítězství a konce války; to všechno v českém národě roznítilo nacionální radikalismus. Projevoval se od symbolických činů po brachiální nenávist vůči Němcům a všemu německému – od vyhánění nebo týrání až k vraždění obyvatel.⁷²

Překvapivě již během třicátých let vedl strach z Hitlerova Německa k antipatii vůči odpůrcům nacismu a uprchlíkům z říše, přicházejících do Československa po roce 1934. Jen málokteří z nich tu zůstali, nebo přežili válku. Svým životem, dílem a myšlenkami hájili poslední zbytky svobody, kultury a humanismu německého národa. Koncem války se náhle ocitali v další, snad ještě obtížnější situaci, když se stávali oběťmi pochybné teorie o kolektivní vině. [14] Vyhrocená emocionalita českého národa totiž vyvrcholila prověrkami domnělých kolaborantů a často i těch, kteří do země přišli jako antinacisté. Obětí některého ze zdejších kolaborantů se zřejmě stal také Hannes Beckmann. Dokazuje to jedno z jeho mála dochovaných, politicky motivovaných děl, kterým je fotokoláž *Udavač* z roku 1945, dnes známá pod názvem *Hitler a motýlek* (kat. děl 168). [15]

Ještě rok po válce se atmosféra v Československu vyznačovala mimořádným šovinismem. Časopisy nezveřejňovaly žádná díla německých umělců. Za Němce byli dokonce mylně považováni někteří jako například švýcarský malíř Paul Klee. Jeho tvorba, ve třicátých letech nařčená nacistickým režimem ze „zvrhlosti“, se po roce 1945 znovu, byť posmrtně, dostala do podobného postavení kvůli rozjitřeným nacionálním předsudkům. „*Tento názor je právě tak omezený a úzkoprský, jako svého času v Německu*

⁷¹ Tzv. „divoký odsun“ označuje první etapu vysídlování německého obyvatelstva z Československa trvajícím přibližně od 8. května do září 1945.

⁷² Podrobněji k těmto událostem např. viz ARBURG/STANĚK 2010–2011; Viz BENEŠ/JANČÍK/KUKLÍK 2002; ČERVINKOVÁ 2008; a dále publikace vzpomínek pamětníků z různých oblastí Sudet.

za *nacistického režimu*“,⁷³ zlobila se vdova po umělci Lily Klee. Přestože ještě ve třicátých letech zazníval německý jazyk v každodenním životě českých občanů zcela běžně, náhle bylo jeho používání, byť jen v adrese dopisu, nebezpečné. Neznalost češtiny nyní vyvolávala nepříjemné situace v úředním nebo společenském kontaktu. V reakci fanatiků pak mohla někdy dokonce vygradovat k ohrožení života. Český národ se náhle hystericky obával Němců, kteří s nimi v republice zůstanou.

Poválečná destabilizace třetí Československé republiky při snaze napravit zákony ustanovené protektorátním zřízením, často pokračovala zmatenou politikou sebeurčení – kdo je Němec a kdo Čech, kdo je kolaborant nebo má být zařazen do procesu repatriace. Během nacistické okupace Československa nabyly osoby německého původu podle tehdejších německých právních norem říšského občanství. V poválečném Československu tak zůstalo asi 200 tisíc osob německého původu, na které se vztahovala ustanovení poválečných zákonů. Těm, které si československé občanství obnovily po roce 1945 jinak než na vlastní žádost, zůstala zachována německá státní příslušnost přecházející i na jejich potomky.

Hannes Beckmann, se tyto důsledky snažil chápat objektivně, z pohledu obou národů, „[...] *mínění, že jsou jen špatní, nebo ještě horší Němci. Názor, který je zcela pochopitelný vzhledem k naprostému morálnímu selhání německého národa. Já jsem však zažil úžasnou spravedlnost českého národa, který bránil před utrpením i pražské Němce, o nichž se vědělo, že nacismus nenávidí, a dělají vše pro to, aby dali najevo své antifašistické smýšlení.*“⁷⁴ Dopis svému známému literárnímu kritikovi a publicistovi Karlu Polákovi, který se zabýval česko-německými vztahy, uzavíral skepticky, předvolebním očekáváním: „*Dnes nepřichází v úvahu (rozhodně ne před volbami) vyžadovat nějakou spravedlnost pro pár takových Němců – přinejmenším je alespoň nějak diferencovat.*“ Budoucí evropský vývoj ohrožovalo vyhocené národovectví. Šovinistický nacionalismus poznamenal také první poválečné Československé parlamentní volby, které se konaly 26. 5. 1946. Byly na dlouho posledními svobodnými volbami do nástupu komunistů k moci. Komunistická strana dosáhla nejlepších výsledků v okresech, odkud bylo vysídleno původní německé obyvatelstvo a v čele vlády stanul komunist Klement Gottwald. [16]

⁷³ Dopis Lily Klee Hannesi Beckmannovi, Luzern 22. 7. 1946, KLEE LILY GRI. Viz Výběr z korespondence, III-12.

⁷⁴ Nedatovaný dopis Hannese Beckmanna Karlu Polákovi, z Prahy před parlamentními volbami v květnu 1946, BECKMANN DHFA-Archiv. Viz Výběr z korespondence, IV-1.

Politický vývoj v zemi se vzdaloval předválečným demokratickým principům. V československém umění začaly být staronově prosazovány ideologicky vyprázdněné koncepty „*Umění lidu*“ a kontakt se světovým uměleckým děním byl postupně omezen na minimum. Vasilij Kandinskij ještě před válkou vzpomínal, jak funguje socialistický stát. Zformoval tvorbu místních umělců a jeho bývalých kolegů směrem k socialistickému realismu a zcela popřel jejich osobní styl.⁷⁵ Mnozí umělci se proto raději uchýlili, často do dalšího, vnitřního exilu.

„*Častokrát čtu ty nesmysly o umění pro lid (namísto lid pro umění), o realismu a o těch starých otřepaných frázích o ‚zvrhlém umění‘, které se mění na formalismus. Jako vždy tu jde jen o politické zneužití umění. Myslím si, že politici zničili už docela dost v mnoha různých oblastech, tak by teď mohli nechat umění a umělce na pokoji, a nepředkládat jim sterilní programy,*“ uvažoval Hannes Beckmann o tehdejší situaci v Československu.⁷⁶

Již před únorovým komunistickým pučem v roce 1948 byl Svaz Československých výtvarných umělců (SČSVU), veden jedním z akčních výborů národní fronty, které postupně likvidovaly všechen dosavadní spolkový život v zemi jeho sloučením. Poúnorový Ústřední svaz (ÚSČSVU) začal dohlížet na ideový obsah umělecké tvorby. „*Cílem a úkolem SČSVU je: sdružovat a vést všechny Československé výtvarné umělce a teoretiky, historiky a kritiky umění za tím účelem, aby vytvářeli umělecká a teoretická díla, která by byla pravdivým odrazem života našeho lidu a tím pomáhala úsilí našich národů v jejich boji za vybudování socialismu v naší zemi [...]*“⁷⁷ A jak bylo o pár let později ve stanovách Svazu upřesněno: „*Členy mohou být: umělci malíři, sochaři, grafici a pracovníci v oboru užitého umění a průmyslového výtvarnictví, kteří vytvořili díla vysokých uměleckých kvalit a kteří svou tvůrčí prací přispívají k mravní, politické a estetické výchově našeho lidu, k upevnění socialistické morálky a budovatelského úsilí.*“⁷⁸ Vyhovět takto autoritativně předepsanému uměleckému profilu v zemi ovládané komunistickou diktaturou bylo pro abstraktní umělce nemožné.

⁷⁵ Dopis Vasilije Kandinského Hannesi Beckmannovi, Paříž 26. 1. 1938, KANDINSKY GRI. Viz Výběr z korespondence, I-9.

⁷⁶ Dopis Hannese Beckmanna Hille von Rebay, z Prahy 28. 2. 1947, REBAY SRGF/a. Viz Výběr z korespondence, VI-5.

⁷⁷ ANONYM 1956, 1.

⁷⁸ Ibidem, 2.

HANNES BECKMANN

[8. 10. 1909, Stuttgart, Německo – 19. 7. 1977, Hanover, New Hampshire, USA]

Hannes Beckman se narodil v katolické rodině 8. října 1909 ve Stuttgartu v Německu. Když mu byly čtyři roky, jeho otec zahynul v listopadu 1914 na východní frontě první světové války. Beckmann se musel vyrovnávat nejen se ztrátou otce, ale později i se změnou prostředí poté, co se s matkou a mladším, tehdy sedmiletým, bratrem Paulem přestěhovali z Berlína do Hamburku. [19, 20, 21] Beckmann zde nastoupil na Oberrealschule, takzvanou vyšší reálnou školu. Podle závěrečného vysvědčení z roku 1928 nebyly jeho výsledky, jak tomu u umělecky talentovaných lidí často bývá, nikterak „úchvatné“. Matematika, chemie a anglický jazyk byly „nedostatečné“, nicméně o své budoucnosti měl Beckmann jasnou představu. Ve vysvědčení bylo totiž poznamenáno, že „*opouštěl školu, aby se stal uměleckým malířem*“. [18] Pedagogům neuniklo Beckmannovo pozoruhodné umělecké nadání a hodnotili ho jako neobvykle nápaditého studenta. Vše se potvrdilo v následujícím roce, kdy byl přijat do přípravného kurzu avantgardní výtvarné školy Bauhaus v Desavě. [22]

Lze vymezit několik oblastí, v nichž Bauhaus Beckmanna formoval – malířství, scénografie, fotografie a teorie umělecké tvorby. Navázal tu také zásadní přátelské kontakty, které udržoval po celý život. Beckmannovými pedagogy v Desavě byly osobnosti jako Vasilij Kandinskij [1866–1944], Paul Klee [1879–1940] a Josef Albers [1888–1976]. Hledání vlivu bauhauských východisek je podstatou výkladu Beckmannovy práce – jeho experimentů s fotografickými technikami, teoretického uvažování o barvách a formách, snahy dosáhnout syntetického díla, nebo později v Československu a Spojených státech amerických, přibližování ke geometrické abstrakci orientované na tvarosloví op-artu.

Zatímco kapitola o Desavě vyznívá v Beckmannově životě jako jasné světlo jeho budoucího uměleckého vývoje, pražské období je potměným časem, který narušil toto směřování stejně jako Beckmannův optimismus. Přesto se mu podařilo všechny své zkušenosti zhodnotit již v New Yorku tak, že v závěru života došel zaslouženého uznání.

3. DESAVA

„Máme takovou radost, že se v tom ‚hnědém chaosu‘ ještě něco z Bauhausu zachránilo, i když většina Mistrů dnes žije roztroušená po celém světě, ale žijí a bezstarostně tvoří navzdory všem velkým potížím.“

Hannes Beckmann

Z dopisu Vasiliji Kandinskému, Praha, 14. 10. 1934

„Zlé časy. Když si někdy vzpomenu na dobu před válkou, tak se mi zdá neskutečná, a myslím si, že jsem ji viděl jen ve snu. Jeden se posadil do libovolného vlaku, ten zapískal, a člověku byly všechny dveře otevřené.“

Vasilij Kandinskij,

Z dopisu Hannesi Beckmannovi, Paříž, 25. 1. 1939

3.1. Hannes Beckmann a Bauhaus⁷⁹

V roce 1929 nastoupil dvacetiletý Hannes Beckmann do studia na, dnes světoznámou, uměleckoprůmyslovou školu Bauhaus v Desavě. Bauhaus je proslulý nejen obrazy nekompromisní moderny, jednoduchými, čistě minimalistickými stavbami a designovými produkty, ale zejména svým pedagogickým vedením. Vyučovali zde architekti a výtvarníci jako byli Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, Vasilij Kandinskij, Paul Klee, Oskar Schlemmer, Johannes Itten, nebo Lyonel Feininger. Během své evropské éry se Bauhaus přemístil z Výmardu do Desavy a dále do Berlína. Světový věhlas Bauhausu a jeho globální dosah tedy nevznikl v žádné metropoli, stál zdánlivě stranou od uměleckých center. Nicméně první zmíněné město, durynský Výmard, mělo snahou Harryho Grafa Kesslera ambice, být významným střediskem německého kulturního života. V roce 1919 zde Bauhaus založil německý architekt Walter Gropius. Hlavním důvodem, byla snaha navrátit do umění ruční řemeslnou práci, k tomu mělo přispět blízké sepětí teorie a praxe. Potom, co musel Bauhaus opustit Výmard, kde sílila moc pravicových konzervativců, přesídlil roku 1925 do Desavy. Právě zde vznikaly tak zásadní a dodnes přetrvávající impulsy pro kulturu, že můžeme Bauhaus považovat za jedno ze zásadních center mezinárodního modernismu.

Na škole vzniklo podnětné prostředí, kde byly svobodně diskutovány různorodé problémy, což na jednu stranu podporovalo neobyčejný tvůrčí potenciál, zároveň však také konflikty, v nichž se nepochybně odráželo i ekonomické, sociální a politické dění v Německu. Druhým ředitelem Bauhausu se stal švýcarský architekt Hannes Meyer. Koncem dvacátých let byla škola ve špatné finanční situaci. Vše nasvědčovalo tomu, že je třeba reformovat nejen výuku, ale změnit také způsob nabídky jejích produktů. Škola byla ale kritizována i tiskem a některými částmi SPD (Sociálnědemokratické strany Německa). Narůstala nepřízeň i ze strany obyvatel a přibývaly rovněž interní problémy. Hannes Meyer se proto soustředil na zproduktivnění dílenských prací, kdy výuka, experimenty i výroba začaly respektovat skutečný trh. Dílenské práce, volné umění a věda byly nyní společnými východiskem v rámci učebních plánů Bauhausu. Nově sem byly zahrnuty také doposud chybějící inženýrské vědy a „semináře volné sochařské a

⁷⁹ Tato podkapitola vychází ze studie, která vznikla ve spolupráci s Lutzem Schöbem ze Stiftung Bauhaus Dessau. Bude publikována jako Úcta k formě. Hannes Beckmann a Bauhaus, in: ROKYTOVÁ 2017, s. 34–56. Pro potřeby disertace byla oproti původnímu znění autorkou podstatně pozměněna a upravena.

malířské tvorby“, ⁸⁰ kam později patřily takzvané „malířské třídy“ Paula Klea a Vasilije Kandinského.

Meyerovy politické i umělecké názory se však stále více radikalizovaly. Jeho upřednostňování architektury omezovalo jiné umělecké formy. Levicová orientace Bauhausu za jeho působení sílila, a to se stalo pro městskou radu Desavy nepřijatelné. Bylo rozhodnuto, že dosavadní ředitel bude zbaven funkce. Vzhledem ke zmíněnému omezování výtvarných oborů, podpořili Meyerovo odvolání také Vasilij Kandinský a Josef Albers.

Bauhaus byl oficiálně uzavřen. Nová výuka byla zahájena až na podzimní semestr roku 1930, kdy se vedení ujal uznávaný německý architekt Ludwig Mies van der Rohe. Politické aktivity byly přerušeny, studenti a pedagogové, kteří se měli projevovat jako političtí „radikálové“, byli vyloučeni nebo donuceni k odchodu. Změnil se i program, obsah výuky, struktura a rozpočty. Mies van der Rohe se začal orientovat na nejvyšší možnou konstruktivní a estetickou kvalitu. Bauhaus se nyní stal technickou vysokou školou architektury s podřízenými odděleními umění a dílen. Ani tyto změny však nepomohly k udržení školy. Sílicí strana NSDAP si totiž vybrala Bauhaus jako příklad zvrhlých avantgardních tendencí bujících v umělecké oblasti a její neustávající útoky nakonec vedly až k uzavření této instituce. Studentské protesty předložené tisku a říšskému prezidentovi byly marné. Posledního zářijového dne roku 1932 Bauhaus Desavy opustil. Poslední, jen velmi krátká berlínská epizoda Bauhausu byla definitivně ukončena 11. 4. 1933. Tehdy byla z popudu státního zastupitelství Desavy provedena razie na škole německou státní policií, a to vedlo v takzvané seberozpuštění Bauhausu.⁸¹ Jak bude dále objasněno, tyto změny se dotýkaly i Hannese Beckmanna, který na Bauhausu v Desavě studoval a pracoval v letech 1929 až 1932.

3.1.1. Základní výuka

Hannes Beckmann nastoupil na Bauhausu v Desavě do letního semestru 1929.⁸² [23] Na radu svého kolegy Jeana Leppiena se ubytoval ve Fichtenbreite, kolonii v západní části města, nedaleko Bauhausu. Od března do října 1929 navštěvoval základní výuku.

⁸⁰ Oficiální označení, in: Bauhaus Dessau (Walter Gropius), učební plán 1927, Stiftung Bauhaus Dessau, Archiv.

⁸¹ K uzavření Bauhausu v Desavě a Berlíně viz HAHN 1985.

⁸² Viz záznam v Zápisové knize Bauhausu v Desavě, složka č. 33/16, s. 34, předchozí záznam: Walter Metthiessen, následující: Margot Loewe a Lotte Rotschild, Stiftung Bauhaus Dessau, Archiv. Tento a následující údaj o harmonogramu studia Hannese Beckmanna jsou není-li uvedeno jinak, převzaty z diplomu Bauhausu Hannese Beckmanna, č. 61, 9. 11. 1931, soukromá sbírka.

Zahrnovala tehdy dílenské kurzy Josefa Alberse, přednášky o uměleckých formách Vasilije Kandinského, volnou výtvarnou tvorbu vedenou Paulem Kleem, kurzy písma a reklamy Joosta Schmidta a malbu aktů Oskara Schlemmera. Toto základní umělecké vzdělání bylo ještě doplněno o předměty jako chemie, matematika a geometrie.⁸³

Bauhaus neměl jednotný pedagogický systém. Vzdělávací programy závisely na vedení školy v jednotlivých obdobích lišily a zejména na přístupu profesorů. Na základě nových reforem ve výuce výtvarné výchovy a celkového vzdělávání byl kladen důraz na úzké sepětí teoretické a praktické výuky. Podle těchto principů se výuka Bauhausu rozdělovala na „vorlehre“ [prvovýuku] (někdy také jako „vorkurs“ [přípravný kurz]), „vorunterricht“ [před-výuka] nebo „grundlehre“ [základní výuka]), „hauptlehre“ [hlavní výuka] a „baulehre“ [stavební výuka].

Počátek studia (jeden až dva semestry) zahrnoval úvodní přípravný kurz a teorii formy (o tvarech a barvách). Vedle všeobecného úvodu, orientace ve výtvarném umění nebo základů tvorby, byli studenti vedeni k vlastnímu úsudku. Na základě praktických zkušeností měli prokázat své výtvarné schopnosti. Na rozdíl od dosavadních akademických představ o umění a tvorbě, byli studenti Bauhausu vedeni k sebeuvědomění při vlastní tvorbě a vzájemné spolupráci.⁸⁴

Studenti Bauhausu proto později často zdůrazňovali, že je významně ovlivňovalo také místní společenství.⁸⁵ Vedle lekcí Vasilije Kandinského, Paula Klea, nebo některých neuměleckých předmětů, považovali za zásadní především přípravný kurz Josefa Alberse.[16] Nejen Albersova vlastní umělecká tvorba, ale právě také jeho „Vorkurs“ zjevně ovlivnil Hannese Beckmanna. Koncept Albersovy výuky lze nejlépe vysledovat nejen ze vzpomínkových textů absolventů, ale i z fotografií a mimoškolních prací. Beckmannova originální díla z tohoto kurzu však nalezena nebyla. Albersův pedagogický přístup zohledňoval základní tvůrčí schopnost člověka a stejně jako celá škola kladl důraz na výchovu „ *kreativních lidí*“.⁸⁶ „*Něco zkoušet, je víc než studovat*“, zněl jeden z Albersových výroků, který poukazuje na jeho rozdílný postoj vůči tradiční výuce.⁸⁷

⁸³ V té době studovalo na Bauhausu 183 studentů, z toho 49 žáků bylo v přípravném kurzu a 4 žáci ve třídě volné malby. Viz Bauhaus Dessau, Sekretariát, Stav studentů k 11. 3. 1930, Statistická a jmenovitá evidence studentů v jednotlivých odděleních, celkový stav k 11. 3. 1930, Stiftung Bauhaus Dessau, Archiv, inv. č. I 8245/1-2 D.

⁸⁴ WICK 1982, 32.

⁸⁵ Viz NEUMANN 1999.

⁸⁶ ALBERS 1924, 171.

⁸⁷ ALBERS 1928, 3–7.

Albersova metoda sebeobjevování vlastního tvůrčího potenciálu se stala pro Bauhaus zásadní. Byla založena na poznávání dvou blízkých oblastí, hmoty a materiálu. Na praktických cvičeních byl zkoumán vnější vzhled dané suroviny. To spočívalo v práci s „volnými možnostmi tvorby“ buď „bez prostředků“ nebo s „omezeným kontaktem s materiálem“. Podstatný byl „stávající povrch látek a jejich vzájemný vztah podle podobnosti nebo kontrastu [...]“.⁸⁸ Cílem těchto cvičení bylo, aby si studenti vyvinuli cit pro materiál a připravili se na dílenskou výuku, kterou by později dokázali zhodnotit v praktickém životě. Studenti zdůvodňovali volbu materiálu, pracovní postup a formu. V rámci Albersova přípravného kurzu se cvičení s hmotou soustředila na vnější vzhled suroviny, zatímco cvičení s materiálem byla naopak zaměřena na zkoumání „vnitřní energie dané látky“.⁸⁹ Analyzována byla například její stabilita, pevnost nebo nosnost.

Albersův metodický přístup Hannes Beckmann vysvětloval ve svém vzpomínkovém textu o škole v kompilátu *Bauhaus und Bauhäusler*.⁹⁰ Za nejprínosnější pro vlastní uměleckou tvorbu považoval to, že se naučil uvědomovat si souvislosti a být vizuálně vnímavější. Přípravnému kurzu Beckmann přikládal mimořádný význam, jak je patrné také z eseje pro Bush Reisinger Museum z roku 1971: „Přípravný kurz nám odkryl úplně nový svět vidění a myšlení. Brzy jsme se však naučili užívat kreativním způsobem i běžné myšlení. Přípravný kurz byl určitý způsob skupinové terapie. Tím, že jsme si navzájem zhodnocovali řešení určité problematiky u každého z nás, jsme se rychle naučili najít vždy to nejelegantnější východisko. Také jsme se učili sebekritice, která byla považována za důležitější než kritika. Není divu, že tento způsob ‚brainwashing‘ [kontroly mysli], kterému jsme byli v přípravném kurzu vystaveni, nám ve výsledku zbystřil myšlení.“⁹¹

3.1.2. Nástěnná malba

Studenti, kteří absolvovali přípravný kurz, mohli být následně přijati na Bauhaus do jedné z uměleckořemeslných dílen. Hannes Beckmann zimní semestr 1929 z přípravného kurzu opakoval. Během letního semestru roku 1930 navštěvoval, již jako hospitant, třídu volné malby a podal žádost o přijetí do jedné z dílen Bauhausu, aby mohl ve studiu pokračovat. Po skončení výuky o základních pojmech z výtvarné tvorby v přípravném kurzu, totiž museli studenti absolvovat další dva semestry „praktické

⁸⁸ Ibidem, s. 6.

⁸⁹ Ibidem, s. 6.

⁹⁰ BECKMANN 1985, s. 273–279.

⁹¹ Hannes Beckmann, in: FARMER 1971, 31.

práce v jedné z dílen“. Teprve pak mohli nastoupit do některé ze tříd volných uměleckých technik. Beckmann byl přijat do rozšířené dílny oddělení nástěnného malířství. Již po měsíci nastoupil do třetího semestru. Opakováním základního kurzu totiž jeden semestr ztratil a zdá se, že financování studia pro něho bylo stále obtížnější.⁹²

Studenti se v oboru nástěnného malířství teoreticky i prakticky vzdělávali. Učili se malířské styly a techniky, nebo také osvědčené způsoby nanášení omítky na stěnu. Práce Hannese Beckmanna, vytvářené nejprve u Hinnerka Schepera a poté od léta 1929 u Alfreda Arndta nejsou známy. Pravděpodobně se jednalo o náčrty a realizace určitých částí interiérů veřejných budov nebo zpracování různých variant a možností nátěrů zdí.

Během letního semestru 1930, kdy Ludwig Mies van der Rohe nastoupil na ředitelské místo Hannese Meyera, Beckmann zřejmě absolvoval semestr externě. Zda tomu tak skutečně bylo, a kde Beckmann tento čas strávil, dnes už zjistit nelze. Z dochovaných dokumentů je možné vyvodit, že až do dalšího letního semestru 1931 byl ze studia uvolněn. Oficiálně tedy tři semestry studia vynechal. Kromě krátkého uzavření institutu z důvodu změny ředitele, nejspíš tato pauza souvisela s jeho finanční nouzí, která mu nedovolovala pravidelně platit školné. V lednu 1931 totiž podal žádost o prodloužení volna, kde uvedl, že pokud mu nebude vyhověno, bude nucen Bauhaus opustit.⁹³ Jeho žádost byla nakonec schválena.

Beckmann zřejmě vedle povinné výuky v soukromí maloval. Na Bauhausu byla totiž upřednostňována praktická tvorba se sociálně zaměřenými produkty. Studenti z toho důvodu malovali tajně, aby nebyli odsuzováni, jak vzpomínal absolvent Bauhausu Max Bill.⁹⁴ Za těchto podmínek se vzniklé akvarely, kresby nebo olejomalby zachovaly jen zřídka. Je pravděpodobné, že Beckmann patřil do okruhu Junge Bauhausmaler [Mladých malířů Bauhausu]. Tato skupina upřednostňovala abstraktní tendence a snažila se, aby byly na Bauhausu svobodné umělecké aktivity oficiálně uznány.⁹⁵

⁹² Zápis ze schůze poradního sboru ze dne 26. 11. 1930: Žádost Hannese Beckmanna k přijetí do III. semestru Bauhausu. Nejprve byla předložena pedagogům II. semestru, aby vyjádřili svá stanoviska. Stiftung Bauhaus Dessau, Archiv, inv. č. I 8081/1-3 D.

⁹³ Zápis ze schůze poradního sboru ze dne 13. 1. 1931: Odložení žádosti, Hannes Beckmann byl připraven odstoupit, protože nebyl v situaci, kdy by byl schopen zaplatit školné. Vzhledem k tomu mu byla platba odložena. Stiftung Bauhaus Dessau, Archiv, inv. č. I 8087 D.

⁹⁴ BUCHSTEINER 2005, 20.

⁹⁵ Pojem „Junge Bauhausmaler“ se poprvé objevil v roce 1929 v souvislosti s prezentací děl jednoho z žáků Vasilije Kandinského na výstavě Anhaltského uměleckého spolku v Desavě. Tato výstava se konala také v Braunschweigu, Erfurtu a Krefeldu. V té době k uskupení Mladých bauhauských malířů patřili: Fritz Kuhr, Hermann Röseler, Lu Scheper, Fritz Winter, Otto Berenbrock, Erich Borchert, Albert Braun, Willy Imkamp, Josef Leirer, Hilde Rantzsch a Xanti Schawinsky. Později se k nim přidali další

3.1.3. Volná malba

Malířské kurzy mohli studenti Bauhausu navštěvovat od roku 1927. Zprvu byly určeny pouze jako doplňující výuka ve vyšších semestrech.⁹⁶ Mohli také pracovat v sochařské třídě Joosta Schmidta nebo chodit na konzultace do ateliéru Lyonela Feiningera, který již tehdy na škole v Desavě nevyučoval.

Bauhaus se stal v roce 1926 vysokou školou a bylo zde možné získat diplom. V malířských třídách studovalo kolem osmdesáti oficiálních studentů a výuky se navíc účastnili hostující posluchači a hospitanti. Z celkového počtu sto padesáti pěti studentů získalo diplom jen osmnáct, a to většinou ve spojení s jinou praktickou dílnou. Diplom v rámci dokončení jedné nebo obou malířských tříd obdrželo pouze šest studentů, Otto Hofmann, Josef Thain, Hans Thiemann, Karel Scharon, Hermann Clemens Röseler a také Hannes Beckmann, který své studium ukončil v listopadu 1931. Přes Beckmannovo krátké třísemestrální studium, se mu podařilo absolvovat Bauhaus s diplomem, a nejen pouze vysvědčením. To nasvědčuje tomu, že jeho výsledkymusely být považovány za výjimečné. Úroveň diplomu Bauhausu se však v té době příliš nelišila od výučního listu. Diplomům z vysokých technických škol se nepřiblížil, neopravňoval k promoci, ani nestačil k zaměstnání, například ve státní správě.⁹⁷ Pro nízký počet absolventů malířství totiž Bauhaus nemohl být uznán jako vysoká umělecká škola, byl spíše školou výtvarné tvorby.

Hannes Beckmann pracoval zejména v malířských třídách Vasilije Kandinského [24] a Paula Klea. [17] Kandinského lekce probíhali formou jakýchsi korektur.⁹⁸ Nejednalo se o běžné přednášky. Pedagog vedl se studenty neformální rozhovory a cvičení na vybraná témata, studenti diskutovali, analyzovali a kriticky vyhodnocovali vlastní práce.⁹⁹ Z jedné zprávy Hannese Beckmanna vyplývá, že Kandinskij začínal analýzu studentských prací vždy zdůvodněním kreslířských prostředků. Poukazoval na to, jaký

členové Bauhausu jako Otto Hofmann. Skupina se účastnila výstavy Juryfreien Kunstschau roku 1929 v Berlíně a uměleckého spolku v Jeně v roce 1930.

⁹⁶ Již ve Výmaru, kde malíř Lyonel Feininger vyučoval malbu vedle své práce vedoucího grafických technik, hovořili Kandinskij s Gropiem o tom, že bude v Desavě zřízena „soukromá malířská třída“, viz KANDINSKY 1976, s. 127. Od konce léta 1926 měl Gropius v plánu zřídit i „semináře pro volnou sochařskou a malířskou tvorbu“ formou nezávazných malířských kurzů. Kandinskij zahájil výuku ve své malířské třídě na jaře roku 1927, paralelně bylo otevřeno oddělení architektury vedené Hannesem Meyerem; srov. POLING 1982, pozn. 26, 146. Jedním z prvních studentů byl Gustav Hassenpflug. O něco později zahájil svůj kurz Paul Klee. Před nástupem do kurzů studenti obdrželi „praktické pokyny“ o malbě; srov. Wassily Kandinsky, Brief an Will Grohmann, 14. 9. 1926, in: GUTBROD 1968, 51–52.

⁹⁷ Srov. DROSTE 2006, 18.

⁹⁸ Dopis Vasilije Kandinského Otto Hofmannovi, 10. 2. 1932, in: HOFMANN 1993, 49.

⁹⁹ POLING 1982, s. 19.

podíl na výstavbě obrazu mají linie, kontury a plochy. Poté následovala diskuse o volbě malířských prostředků, o povaze barev, ať již hladkých nebo pastózních, nanesených špachtlí, o typu lazur, matných nebo lesklých. Kandinskij se vyjadřoval k harmonii a kontrastu barev nebo k barevným škálám.¹⁰⁰ Upozorňoval na teorii barev Wilhelma Ostwalta.¹⁰¹ Při posuzování prací upozorňoval na to, že forma a obsah díla jsou na sobě vzájemně závislé. Karl Klode, jeden ze studentů, vzpomínal že: „*Kandinského výuka pojednávala hlavně o zákonitostech kompozice – souvislostech mezi tvary a barvami.*“¹⁰²

Jak je zřejmé z několika Beckmannových fotografií prací vytvořených při Kandinského analytických cvičeních, pracovali studenti podle trojrozměrných modelů – zátiších budovaných například z jednoduchého nábytku a textílií. Z nich následně vycházely postupně abstrahované kompozice tvarů a barev, které se znázorňovaly diagramem. Cílem bylo naučit se využívat vizuální paměť, respektive vybavovat si předměty pouze v paměti. Vzniklé kompozice barev a tvarů se měly přiblížit podstatě abstraktního umění. Zvláštní důraz byl kladen na výběr barev a jejich rytmus v obraze.¹⁰³ Podle Hannese Beckmanna: „*Bylo zkoumáno, zda převažují barvy světlé nebo tmavé, teplé nebo studené, jasné nebo matné. Diskutovaly se možnosti orientace na kruhu barev a podíl komplementárních barev. Dále pak vztahy mezi tvarem a barvou, a naopak, mezi barvou a tvarem.*“¹⁰⁴ Beckmann vzpomínal, jak Kandinskij svým studentům neustále zdůrazňoval, že „*pouze při bezchybné kompozici se podaří barvu odhmotnit čili již nepůsobí jako nátěr nebo pouhá zabarvená forma.*“ Kandinskij se snažil studentům zprostředkovat psychologické poznatky z oblasti asociativního působení tvarů a barev.¹⁰⁵ Na závěr přednášek měli studenti zdůvodnit použití daných malířských a kreslířských prostředků a posoudit vlastní uměleckou hodnotu dané práce. Beckmann dále vysvětloval, že neustálým analyzováním prací se studenti měli naučit jakési sebekontrolu své činnosti a tím lépe rozumět vlastní tvorbě. Měli si podle Kandinského začít uvědomovat „*pulsování vnitřních sil*“ tvarů a barev, a tím zdokonalit svůj cit pro malířské kvality.¹⁰⁶

¹⁰⁰ Srov. Hannes Beckmann, *Über die Unterrichtsmethode der freien Malklasse am Bauhaus Dessau*, Prag, 1947, Manuskript, Stiftung Bauhaus Dessau, Archiv. Korespondence Vasilije Kandinského Hannesi Beckmannovi, KANDINSKY GRI.

¹⁰¹ Korespondence Vasilije Kandinského Hannesi Beckmannovi, KANDINSKY GRI.

¹⁰² WÄNGLER 1980, 87.

¹⁰³ Viz Korespondence Vasilije Kandinského, KANDINSKY GRI.

¹⁰⁴ Viz Beckmann, *Über die Unterrichtsmethode* (pozn. 100).

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

Kandinskij byl jako pedagog rezervovaný až nepřístupný.¹⁰⁷ Jen některým studentům se jako Beckmannovi podařilo Kandinskému osobně přiblížit. Zjevně to bylo také díky jejich mimořádným malířským schopnostem. Nicméně podle dochované vzájemné korespondence i pro Beckmanna zůstal Kandinskij „Mistrem“ Bauhausu a nedosažitelným uměleckým vzorem.¹⁰⁸

Kandinskij se snažil studenty povzbudit k tomu, aby ve svých dílech usilovali o velké kompoziční formy a struktury. Prokazují to mimo jiné práce Hannese Beckmanna z let 1930 až 1931. Odkazují k čisté abstrakci a věcné logice. V rámci prostoru obrazu jsou respektovány vzájemné vztahy mezi barvami a tvary.

Takovým příkladem je akvarel *Tečkovaný* z roku 1930 (kat. děl 33). Různě barevné přísně i volně geometrické tvary dynamizují celou kompozici obrazu. Hannes Beckmann teprve stál na počátku svého uměleckého vývoje a hledal autentický způsob vyjádření. Také další díla jako kompozice (kat. děl 30) nebo *Veselý – Zelený* (kat. děl 42) jasně odkazují ke Kandinského pedagogickému vedení, kdy si Beckman teprve ověřoval získané schopnosti. Trojúhelník stojící na špicí s červenými body stříkanými airbrush technikou v obraze *Tečkovaný* byly pravděpodobně inspirovány Kandinského obrazy *Gegenklänge* z roku 1924 nebo *Vertiefte Regung* z roku 1928. Motiv schodiště nebo žebříku, narativně bohaté formy časté v Beckmannových scénických návrzích, se zase objevují v jeho *Kompozici* (kat. děl 50), stejně jako i v Kandinského akvarelu *Ohne Titel* z roku 1928. Beckmannův akvarel zřetelně respektuje Kandinského a Klea ve vyvažování protikladů a napětí, ztvárnění pohybu, beztíže a balance. Řešení rovnováhy celkovou kompozicí se objevuje Beckmannově *Balancující formě* z roku 1930 (kat. děl 32) a naznačuje souvislost s Kandinského obrazem *Ausser Gewicht* z roku 1929. Jak Kandinskij píše ve své knize *O duchovnosti v umění*: „Protiklady a rozpory – to je naše harmonie“. Beckmann se podobně jako Kandinskij snažil zachytit polaritu lehkosti a hmotnosti a ověřit si tím rovnováhu sil, jakožto principu života a umění.

Beckmann navštěvoval také malířský kurz Paula Klea, který při interpretaci obrazů „rád používal termín *jeviště*“.¹⁰⁹ Svě lekce uváděl slovy: „V první řadě z vás nechceme udělat pouze malíře a kreslíře! Kreslit a malovat musíme právě společně, protože tyto činnosti nás dovedou ke kontaktu se základními principy.“¹¹⁰ Studentům byly objasněny kompoziční kritéria, výstavba obrazu a způsob účinku jednotlivých prvků

¹⁰⁷ KANDINSKY 1947a, 13 a také SHUH 1971, 134–135.

¹⁰⁸ Viz ROKYTOVÁ 2014b, 55.

¹⁰⁹ WANGLER 1980, 87.

¹¹⁰ Paul Klee, Přednáška z 9. 1. 1924, FRANCISCONO 1979.

a z nich vycházejících sil. Klee se nesnažil se interpretovat viděné. Podstatné pro něho bylo zachytit výtvarnými prostředky „*tvůrčí síly*“ v přírodě.

Kleův malířský kurz byl na Bauhausu populárnější než kurz Vasilije Kandinského. Bylo to snas i mimo jiné proto, že každé úterý pozval studenty do svého ateliéru v domě, kde bydlel. Údajně nikdy nebyl oblečen v pracovním oděvu a hovořil s nimi, „*často velmi váhavě a velmi pomalu a přesně. Když člověk hned nepochopil, co chtěl Klee říci, později mu to vždy došlo... Vždy, když tam Klee byl, přinášeli studenti své práce. Některé z nich byly položeny na dva přední stojany, a Klee je pomohl analyzovat: linie, barvu, kompozici, asociace, význam obrazu.*“¹¹¹ Když se zabýval vlastní prací, posloužil mu k tomu jednoduchý kovový stojan na noty, k němuž ji připevnil pomocí kancelářských sponek.¹¹² Beckmann vzpomínal, že Klee „*rád začínal analýzu otázkou zdůvodnění zvoleného formátu, což v první řadě směřovalo k ekonomice prostředku*“.¹¹³ Zvažovala se nejen velikost formátu, ale dále orientace obrazu, zda je vhodnější rozměr na výšku nebo na šířku. S tím totiž souvisela volba technických prostředků, typ podkladu malby (hladký, hrubý, tónovaný atd.) vzhledem k volenmu materiálu jako akvarel, tempera, olej, nebo kombinované techniky.¹¹⁴ Diskutovány byly i elementární otázky výtvarné tvorby, tentokrát již mnohem závažněji, než se jimi studenti zabývali v přípravném kurzu, jak prokazují studijní nákresy, které Hannes Beckmann dokončil v malířské třídě Paula Klea.¹¹⁵ Klee mluvil se studenty o „*mimooborových tématech, o vyhlídkách a názorech, nikdy však nežertoval*“, přestože mnohdy všichni společně pozorovali ryby v jeho velkém akváriu.¹¹⁶

Výuka Vasilije Kandinského a Paula Klea se sice metodicky lišila, to ale nic neměnilo na faktu, že oba společně ovlivnili tvorbu mnoha studentů, mezi nimi i Hannese Beckmanna. Často tomu bylo tak významně, že se jen málokomu podařilo trvale oprostit od jejich uměleckého vlivu. Zároveň jen málo studentů jim opravdu dobře porozumělo. Zjištění z nedávného výzkumu tvorby Paula Klea nasvědčují, že se umělec při výuce nikdy neobešel bez metaforické řeči, že postupoval v podstatě iracionálně.¹¹⁷ Pro studenty byly obohacující nejen analýzy obrazů, ale i zprostředkování Kleovy

¹¹¹ Heinz Nowag. In: Nomen. Zeitschrift für Kultur 1, September/October 1982.

¹¹² FRANCISCONO 1979, 20, 25.

¹¹³ Viz Beckmann, Über die Unterrichtsmethode (pozn. 100).

¹¹⁴ Ibidem.

¹¹⁵ Dnes jsou uloženy v archivu Bauhausu v Berlíně nebo v Getty Research Institute v Los Angeles.

¹¹⁶ HERZOGENRATH/KRAUS 1988, 77.

¹¹⁷ FRANCISCONO 1979, 20, 25.

představy o uspořádání světa a jeho interpretaci prostřednictvím umění.¹¹⁸ Zásadním přínosem jeho výuky byla metoda komparace umění s přírodou. V Gettyho institutu v Los Angeles se dochovaly Beckmannovy práce, které vznikly zjevně v Kleově malířské třídě. Studijní kresby a dva sešity s poznámkami a náčrtky prokazují intenzivní studium abstraktní geometrické řeči tvarů, zkoumání předmětových souvislostí a hledání narativních prostředků. Klee ve svém známém pojednání *Wege des Naturstudiums* [Cesty studia přírody] z roku 1923 tvrdil, že získání schopnosti vést „dialog s přírodou“ je pro umělce nezbytný. Beckmann jistě tuto Kleeovu práci znal a vedle samotné výuky jí byl ve vztahu k přírodě pravděpodobně ovlivněn. V tomto kontextu je možné chápat Beckmannův akvarel *Muž a květina* z roku 1930 (kat. děl 36). Jedná se o symbolické a alegorické vyjádření vztahu člověka a přírody, o bytí, růst a pomíjivost. Vyjádřený obecný vztah však může být i individualizován, pokud se budeme domnívat, že podle jistých analogických znaků by mohl být předobrazem postavy muže samotný Paul Klee. Stejně tak květina totiž může symbolizovat přírodu, která tvořila základ Kleovy umělecké činnosti. Základním výrazovým prostředkem obrazu se staly linie. Kontury a vnitřní plochy postavy evokují letokruhy po radiálním řezu dřevem. Horizontální linie v pozadí mohou evokovat Kleovy „Streifen“ a „Lagenbilder“ (systém pásů a polohování), vytvářející prostorovost jeho obrazů.

Linie jsou opět výrazným formálním prvkem na sugestivní kresbě *Princezny* (kat. děl 37). Jedná se o členitý poloportrét mladé ženy. Její podobu deformují paralelní linie a geometrické tvary. Rozdělují obličej na dvě poloviny s různými diferenciacemi, což evokuje dojem masky nebo závoje. Žena tak svým tajuplným výrazem může připomínat nějakou divadelní postavu, snad princeznu z tisíce a jedné noci. Světem divadla byl fascinovaný Hannes Beckmann i Paul Klee, který chápal život jako jedno velké jeviště a jeho díla byla mnohdy divadlem inspirována. Portrét princezny z ánfasu je blízký Kleovým obrazům jako *Schauspieler* z roku 1923, nebo (*Jugendlicher*) *Schauspieler=Maske* z roku 1924. Ve všech zmíněných obrazech tušíme, že se za maskou ukrývá skutečný člověk, který se na pár okamžiků jako herec převtělil do jiné identity.

¹¹⁸ Když Paul Klee opustil v roce 1931 Bauhaus, byl v časopise Bauhaus zveřejněn článek, který poukazuje na komplikovanost jeho tvrzení: „Jen soucitným, prožívajícím je vyjevěna celá šíře této myšlenky – budování zážitků a systematický obraz života v celé své velkolepé výstavbě. [...] Ukazuje nám velkou syntézu zahrnující vše organické i anorganické, [...] aby nás jasně utvořila (doslova), tím, jak se všichni chováme v našem bytí a konáme v lidském společenství a kosmickém rytmu, jsme ukotvováni.“ HERTEL 1931.

Jak bude ještě mnohokrát prokázáno v malbách i fotografiích, Beckmann, stejně jako Paul Klee, pracoval nezřídka s vtipem a komikou. V díle *Spor* z roku 1930 (kat. děl 35) namaloval několik živě gestikulujících postav, dojem tanečního pohybu umocňují jejich protažená, a i jinak deformovaná těla a dospívají až do groteskní formy. Kontrast světlých postav na černém pozadí a zvolená technika malby je mění na domorodé tanečníky. Inspirace maskami a díly primitivů, tolik oblíbenými od přelomu dvacátého století mezi umělci je nasnadě. Jako práce Paula Klea i tento obraz, až kubisticky působí volný pohyb forem a struktur a rozvíjejí asociativní myšlení.

Také v obraze *Jazz Band* z roku 1932 (kat. děl 68) lze nacházet ironické prvky a satirický humor. Pestrobarevná koláž zobrazuje bujaře gestikulující černošské hudebníky. Podstatným kompozičním akcentem obrazu se stalo kontrastní bělmo jejich očí. Podobný význam mají charakteristické čtvercové rastry. Částečně zkreslující plochu obrazu, prostupují oděvem muzikantů a zdůrazňují opět celkovou kompozici. Dílo působí rytmicky, navozuje pohyb a dynamiku, evokuje zaznívající temperamentní hudbu. V souvislosti s Bauhausem se Beckmannovi mohla stát inspirací místní kapela, známá jako Bauhaus-Jazzband. Účinkovala na slavnostech školy až do jejího uzavření v roce 1933. Měla pět až šest členů, kteří hráli k tanci na částečně vlastnoručně vyrobené nástroje. Na druhou stranu při otevření Bauhausu v zimě roku 1926 hrál nejnovější americký jazz v podání „skutečné“ jazzové kapely oděné do smokingů. Beckmannova koláž může parodovat právě tuto konkrétní událost. Hannes Beckmann experimentoval při hledání vlastní umělecké identity. Gialogické pojetí podněcované ambivalencí konkrétního života se nebál ztvárňovat groteskou, fraškovitostí, satirou a ironií.

3.1.4. Barevné teorie

Beckmann se na Bauhausu setkal s několika rozdílnými teoriemi o barvách. Vasilij Kandinskij a Paula Klea významně zkoumaly vlastnosti barev i jejich vztahů vůči tvarům. Vše se snažili zprostředkovat také svým studentům. Barva byla podstatná i ve výuce Josefa Alberse, Joosta Schmidta a Hinnerka Scheppera. V koncepci výuky barev nebyl Bauhaus jednotný. Pedagogové se v otázkách o jejich povaze a působení shodli až v závěrečné etapě působení školy. Dlouhou dobu byla výuka o barvě přednášena ve dvou výkladových rovinách. První byla harmonická, subjektivně-symbolická umělecká teorie barev Johanna Wolfganga von Goetha. Ta druhá vycházela v používání barev z vědeckých metod a racionálního úsudku. Rozvíjeli ji především Wilhelm Ostwald a

před ním Michel Eugén Chevreul.¹¹⁹ Na Bauhausu lze k představitelům Goethova směru řadit zejména pedagogy výtvarného umění. Zastánci druhé teorie byli mladí návrháři jako Joost Schmidt nebo Hinnerk Scheper, kteří se v Desavě věnovali analýze barevného spektra. Že na škole mohli působit zástupci dvou vzájemně se popírajících teoretických směrů, je charakteristické pro „*konflikt mezi expresivně-emotivním přístupem k umění a vědecko-technicky orientovanými poznatky o umění*“.¹²⁰

Pro Kandinského byl Goethe významným zdrojem poznání. Vedle jeho teorií se zabýval i poznatky z oblasti psychologie vnímání nebo esoteriky. Na jejich společném základě pak dospěl ke své vlastní teorii podle elementárních vlastností barev a odvodil souvztažnost ke třem základním geometrickým tvarům. Beckmann byl sice obeznámen s oběma teoriemi a vnímal spory o barvu na Bauhausu, ale brzy si vybral vlastní cestu. Podle něho byl výběr prostředků i barvy věcí intuice a nepřipouštěl žádné „*přesné měření*“.¹²¹ Přiklonil se k teorii barev, v níž hrálo zásadní roli právě subjektivní vnímání a s ním související problematika kontrastu. Zabýval se nejen Kandinského teoriemi, ale jak bude v práci ještě dále objasněno, zejména Goethovými psychologickými, smyslovými a estetickými účinky barvy. Podstatné se pro něho stalo čisté působení a užití barev a forem s úctou k jejich zákonitostem. Rovněž si zřejmě uvědomoval nebezpečí ustrnutí ve schematickém formalismu. Byl ovlivněn výukou Paula Kleea v tom, že neupřednostňoval význam obsahu a předmětům nepřikládal materiální, ale duchovní funkci. Na rozdíl od Kandinského vycházel Klee z červené, žluté a modré, jako ze tří základních barev a pomocí kmitavého pohybu stanovil jejich rozsah na obvodu barevného kruhu. Podle této analyticko-syntetické metody dospěl ke „*kánonu jednoty barev*“.¹²² Jeho barevná teorie se opírala o základy teorie pohybu, usilovala o rovnováhu a harmonickou celistvost. Beckmann stejně jako Klee, považoval umění za paralelní svět přírody. Čisté formy a barvy, jejich vzájemnosti i protiklady, biologické i sociální funkce, chápal jako objektivní záležitosti.

3.1.5. Tvarová psychologie

Gestalt psychologie (také gestaltismus, tvarová nebo celostní psychologie) chápala lidské vnímání jako myšlenkovou činnost, která rozpoznává struktury a principy řádů v

¹¹⁹ GAGE 1994, 262–263.

¹²⁰ DÜCHTING 1996, 14.

¹²¹ Ve svém článku o umělecké fotografii Hannes Beckmann k teorii barev Wilhelma Ostwalda poznamenal: „*pro umělce nepoužitelné*“. BECKMANN 1935, 115.

¹²² Výsledná originální kresba **Paula Kleea**: Kanon der farbigen Totalität z roku 1931, k teoretické práci Bildnerische Form- und Gestaltungslehre se dnes nachází ve sbírce Zentrum Paul Klee v Bernu.

symbolech. Německý výraz „Gestalt“ bývá překládán jako podoba, tvar, celek nebo struktura. Na Bauhausu se začal tento obor vyučovat teprve na počátku třicátých let. Byl veden filosofem a psychologem Karlfriedem Grafem Dürckheimem [1896–1988].¹²³

Ředitel Hannes Meyer, ovlivněný svým levicovým přesvědčením, doplnil v rámci zvědečťování metodiky školy do výukových programů předměty jako filosofie, psychologie a věda o výchově. Na školu poval německé i zahraniční pedagogy mezinárodního postavení. Byli to především představitelé takzvaného Vídeňského okruhu, jako Rudolf Carnap, Werner Feigl a Otto Neurath. Svým logickým empirismem měli pomoci kritizovat „*individualisticky-sentimentální postoje*“ a metafyzické spekulace.¹²⁴ Hannese Meyera významně ovlivňovali, podobně jako jeho přítel, německý politik, jeden ze zakladatelů KPD (Komunistické strany Německa) a funkcionář odborové organizace Hermann Duncker. Na Bauhausu měl několik úvodních přednášek o marxistickém myšlení a materialistickém pojetí dějin.¹²⁵ Pro svou činnost byl později nacistickou stranou vězněn a donucen k emigraci. Jeho starší syn Karl Duncker byl ale jedním z předních představitelů tvarové psychologie. Některé zdroje uvádí, že také on měl na Bauhausu přednášet, to se ale zatím nepodařilo ověřit.¹²⁶

Po odvolání Meyera, trval Ludwig Mies van der Rohe na začlenění psychologie a filosofie do bauhauské výuky. Externími pedagogy se tak stali lipský psycholog Felix Krügerer, lipský sociolog, historik a filosof Hans Freyer, mnichovský psychiatr a historik umění Hans Prinzhorn, kolínský psycholog a sociolog Helmut Plessner, a samozřejmě lipský psycholog Karlfried Graf Dürckheim. Podle tehdejších levicových studentů patřili všichni: „*Hostující učitelé k pravicové konzervativní straně Zentrum.*“¹²⁷ Kromě Dürckheima měli ostatní výše jmenovaní na Bauhausu vždy jen jednu či dvě přednášky. Dürckheim vedl v letech 1930 až 1932 celý cyklus přednášek, a mohl proto školu svými názory významně ovlivnit. Což se týkalo i jeho hluboké averze vůči zdejší experimentální psychologii. Sám se věnoval nejen obecným psychologickým otázkám, ale především oblasti tvarové psychologie a hlavním formám psychické orientace.

¹²³ Karlfried Graf von Dürckheim [1896–1988] vyučoval na Bauhausu v Desavě v letech 1930 až 1932. V roce 1930 absolvoval filozofii a psychologii zaměřenou na „zkušenosti tvarů“ a „analyticko-situační psychologii“ na Universität Leipzig u Felixe Krügera, jeho habilitačním tématem bylo „porozumění skutečnosti a prožitkům“. Dürckheim byl představitelem Lipské školy Gestalt psychologie, vycházející z genetické celostní psychologie.

¹²⁴ Rudolf Carnap, deník, University of Pittsburgh, Archives of Scientific, citace: STADLER 1995, 648.

¹²⁵ Hermann Duncker [1874–1960] přednášel na Bauhausu v Desavě od 1. do 3. dubna 1930.

¹²⁶ Viz BOUDEWIJNSE 2012, 82, 86, 87, 93, 94.

¹²⁷ Organ der Kostufra, Sprachrohr der Studierenden, Bauhaus: Zeitschrift für Gestaltung 11, März 1932, Stiftung Bauhaus Dessau, Archiv.

Aspekty tvarové psychologie se staly samozřejmou součástí také výuky Vasilije Kandinského a Paula Klea. Nemohly se ale samozřejmě vyrovnat Dürckheimovým přednáškám, kde se staly hlavním těžištěm výuky. Byly také orientované na problematiku prostoru, jak dokazují názvy v jeho poznámkách: „*tvarová psychologie*“, „*psychologie myšlení*“, „*psychologie prostoru*“, „*prostorové vědomí*“, „*prostor jako určitá jednota smyslu*“, „*osobní prostor*“, „*individuální psychologie*“, „*psychologie všedního dne*“, „*charakterologie*“ atd.¹²⁸ Dürckheimův vyvinul první existenciálně-filosofickou teorii prostoru, k níž přispěli filosof a psycholog Theodor Lipps |1851–1914| „metodou vcítění“ a Ludwig Klages |1872–1956| „doktrínou výrazu“.¹²⁹ Dürckheimovy analýzy s důrazem na komplexní funkční pojetí prostoru, respektive jeho působení na lidskou psychiku, byly pro práci studentů neuvěřitelně inspirativní i podnětné k vzájemným diskurzům.¹³⁰ Fenomenologické myšlení zaměřené na emocionální a tělesně-duševní aspekty subjektivity odpovídalo mentalitě doby. Lze ho chápat jako „civilizačně-kritickou reakci na racionalistický duševní postoj“, který jako důsledek průmyslové modernizace ovlivňoval nejen poznatky přírodních a sociálních věd, ale v narůstající míře i lidské sebeuvědomění.¹³¹

Dürckheimův experimentální způsob výuky v rámci neuměleckých předmětů na Bauhausu představoval nejen pro studenty jako byl Hannes Beckmann zvláštní, a pro výtvarnou tvorbu podnětnou formu poznávání světa. Myšlenky tvarové psychologie, jak se s ní poprvé setkal na Bauhausu,¹³² se pro Beckmanna staly rozhodující nejen v malířství, ale i v rámci jeho pozdějšího pedagogického působení ve Spojených státech amerických.¹³³ Nasvědčuje tomu sugestivní prostorová hloubka obrazu, jeden z charakteristických znaků některých jeho prací. Mimo to je však třeba připustit, že celostní myšlení, zastávané vedle Dürckheima též Johannesem Riedlem, bylo ve svém důsledku ideologicky zneužíváno. Celostní a tvarová psychologie zastínily duchovní dědictví filosofie života a vzhledem ke společenskému i politickému klimatu po první světové válce byly tyto směry upřednostňovány oproti analyticko-rationálním snahám. Nacionalismus se mnohým jevil jako „*velká šance změnit podle tradice filosofie života odměřený duchovní potenciál ve společenské praxi, aby byl přeměněn*

¹²⁸ Walter Puff, Mitschriften aus dem Unterricht bei Graf Dürckheim, 1931–1932, Stiftung Bauhaus Dessau, Archiv; DEARSTYNE 2002, 166–167.

¹²⁹ Srov. Peter Bernhard, Die Einflüsse der Philosophie am Weimarer Bauhaus. In: Das Bauhaus und die Esoterik (kat. výst.), Museum im Kulturspeicher Würzburg 2006, 34, pozn. 27.

¹³⁰ DÜRCKHEIM 1932, 383–480.

¹³¹ Srov. DÜRCKHEIM 2005, 7.

¹³² Viz ROKYTOVÁ 2014a, 29.

¹³³ Srov. GRAWE 2002, 199 a Viz ROKYTOVÁ 2014a, 29.

(psychologie) a zformován (pedagogika) nový vzor člověka pro nový stát jakožto vůdčí moc pro prosazení národního obrození“.¹³⁴ Toto hnutí tak přivedlo Dürckheima a jeho učitele, na Bauhausu hostujícího docenta Hanse Freyera, ke ztotožnění se s nacionalismem, a ve třicátých letech ke vstupu do služeb nacistické strany.¹³⁵

3.1.6. Scénografická tvorba

Principy tvarové psychologie se staly zásadními nejen v Beckmannově malbě, ale stejně tak i v jeho scénických návrzích, které na Bauhausu vytvořil. Je v nich patrné mnohé z výuky zdejších uměleckých pedagogů nebo přednášek Karlfrieda Grafa Dürckheima. Vzhledem k tomu, že byly tyto jeho práce velmi kladně hodnoceny, lze předpokládat, že to bylo i díky jeho předchozí praxi amatérského jevištního výtvarníka.

Na Bauhausu se z malířů zabýval moderním divadlem vedle Oskara Schlemmera především Vasilij Kandinskij. Spolu s dalšími umělci, například Oskarem Kokoschkou, patřili k okruhu Das Theater der Maler [Divadlo malířů] kolem časopisu *Der Sturm* Herwartha Waldena.¹³⁶ Uskupení vystupovalo proti konvencím klasického jevištního kánonu a snažilo se rozvíjet vlastní novou estetiku. Také v této oblasti byl Beckmann na Bauhausu konfrontován se dvěma odlišnými koncepty. Kandinskij tvořil abstraktní, syntetické jevištní kompozice. Barva a hudba fungovaly v symbióze. Schlemmer se naopak snažil barvy nahrazovat tvary, hudbou, abstrakcemi a tancem. Beckmann ve svých scénických návrzích zprvu vycházel z obou tendencí. Přesto se ale nakonec rozhodl následovat Kandinského, jeho invence a kvalit se mu však dosáhnout nepodařilo.

Na Bauhausu neexistovala žádná specializace, která by se tvorbě jevištních dekorací samostatně věnovala. Ve výuce Lothara Schreyera nebo Oskara Schlemmera se všal studenti s tímto oborem občasně setkávali. V tomto ohledu byly nicméně významnější Kandinského lekce v malířské třídě. Přesto bylo na Bauhausu možné získat diplom, který opravňoval k profesionální práci ve scénografické oblasti. Toho vedle Hannese Beckmanna využili ještě Roman Clemens a Herman Clemens Röseler.

¹³⁴ WEHR 1996, 69.

¹³⁵ Dürckheim, známý jako „neáriječ“ nesměl „z rasových důvodů“ sloužit jako úředník nacionálněsocialistickému státu. Přesto se stal v roce 1933 členem SA a v letech 1935 až 1937 byl pracovníkem pro zahraniční politiku v „úřadu Ribbentropa“ v Berlíně. Podle příkazu Rudolfa Heße, „zástupce Führera“, byl současně pověřen řešením otázek krajanských Němců, tedy činností nacionálněsocialistické propagandy, zejména v Japonsku. Viz WEHR 1996, 66, 256.

¹³⁶ Viz KAMAN 1999.

Beckmann pracoval se scénickým prostorem pomocí plošných linií na malířsky pojatém pozadí. Navazoval tím opět na Vasilije Kandinského, ale i Paula Klee, když používal až na několik výjimek výhradně abstraktně-geometrické formy. Atmosférických a prostorových vjemů nikdy nedosahoval výtvarnými výrazovými prostředky nebo osvětlením. Beckmann pravděpodobně znal již dříve Kandinského grandiózní scénickou výpravu *Obrázky z výstavy* k hudebnímu dílu skladatele Modesta Mussorgského. Byla vytvořena v roce 1928 pro Friedrich Theater v Desavě. Kandinskij zde neilustroval děj opery, ale vytvořil jeho výtvarnou paralelu. Stejně tak Beckmannovi nešlo na jevišti o ztvárnění skutečnosti. Abstraktní tendence jak v malířství, tak na divadle často vycházely právě ze skryté podstaty viditelného. Podle Kandinského vytváří v umění „vnitřní zvuk“, a v ideálním případě svou rezonancí vede pozorovatele k duševnímu pohnutí.

Řada scénografických návrhů pro *Hru snů* Augusta Strindberga (kat. děl 57–65) nebo *Fausta* Johanna Wolfganga von Goetha (kat. děl 44 a 45) Beckmannovi nakonec dopomohly k získání diplomu. K absolventským pracím patřily také návrhy ke *Kouzelné flétně*, *Loupežníkům*, *Tristanovi a Isoldě* a k *Bludnému Holanďanovi*, jejich podobu však dnes neznáme. Zachovaly se ale některé studie k hrám *Bouře* Williama Shakespeara (kat. děl 53–54), *Duchové* Henrika Ibsena (kat. děl 66 a 67) a další, doposud nepřirazené scénické návrhy (kat. děl 46, 47–52, 55–56).

Některé kresby z cyklu pro Strindbergovu *Hru snů* pravděpodobně ztvárňují pozadí scén nebo příklady prostorového aranžmá. Drama pojednává o selháních a bolestech, které poznamenávají životní osudy Strindbergových archetypálních postav, které se snaží poznat smysl lidského života. Tmavé pozadí tónované pastelovými barvami na každé z těchto kreseb zřejmě odkazuje na tuto metafyzickou dimenzi. Vítězí nejasný temný pesimismus, protože vlastní smysl života je nepoznatelný, transcendentní. Beckmann je v tomto cyklu jasně ovlivněn principy „celosti“ gestaltismu. Vyjádřil pronikání fantaskního prostoru do reálného světa, když tmavé pozadí protíná jednoduchými lineárními strukturami.

Minimalistické pojetí, redukce tvarů a barev, kresby povyšuje na samostatná díla, která mohou být na divadelním prostředí nezávislá. Například na jedné z kreseb lze vysledovat až několik typů linií – obloukovité, vodorovné, nakoso postavené, stočené do kruhu, zvlněné nebo horizontální. Jejich rytmus dává tušit mnohoznačné významové souvislosti.

Navzdory temnotou zatíženému pozadí, vyznačuje z bílých linií smysl života. Linie jsou nositeli výrazu ve všech dochovaných pastelových kresbách. Zachycují obrysy konkrétních předmětů jako nábytek, schody, nebo interiéry, umístěné podle jejich charakteristického nebo symbolického významu. Vlnovky sugerují pohyb vodní hladiny, kruh symbolizuje slunce a linie jsou v mnoha případech nejdůležitějším kompozičním důrazem. Plošné pozadí jemně narušuje různá stopa pastelu, bílé nebo barevné skvrny. Vliv Kandinského výuky o základních výtvarných prvcích – bodu, linii a ploše, je zřejmý. Podobně je to s odkazem ke Kleovým teoriím o formách a liniích. Beckmann aktivně používá jejich výrazových schopností. Strohá vyvážená kompozice a nuance barev odpovídají Strindbergově poetice a sugestivní řeči. Linie je myšlenka a myšlenka je prostředek mezi zemí a kosmem, tvrdil Klee.¹³⁷ Beckmannovy kresby tím získávají individuální umělecké kvality. Linie je zprostředkovatelem mezi viditelným a neviditelným světem.

Jiným výtvarným způsobem se Beckmann vyjadřuje ve scénických návrzích pro Goethovu hru *Faust*. První ze dvou kreseb (kat. děl 44), které se zachovaly, zobrazuje pracovnu doktora Fausta. Minimalistický prostor tvoří vztyčené obdélníky, různě vysoké, černé nebo volně tónované pozadím. Geometrická přesnost tvarů je narušována vysokými, ostře lomenými oblouky, které celek přetváří v krystalizující strukturu. Vertikalita prostoru asociuje interiéry katedrál s vysokou diamantovou klenbou. Dominanci místa umocňuje jednoduchý pultový stůl v popředí. Podle Beckmannových teoretických poznámek měla scéna působit harmonicky, jako syntetické umělecké dílo. Měla vystihovat pohyb herecké postavy a dotvářet atmosféru děje účinky světla.

Beckmannův scénický návrh k Shakespearově romanci *Bouře* (kat. děl 54) rozehrává všeobecně známý děj o milánském vévodovi Prosperovi. Beckmannovy obrazy vychází opět z abstrahování forem a výrazných barev, vychází z jednotlivých elementů dějství. Mořská hladina je ztvárněna zvlněnými liniemi s malými bílými trojúhelníky. Vystupující klenuté linie indikují ostrov, na němž nakloněné figury a znaky znázorňují samotného Prospera s jeho nepřáteli a duchy. Tyto figurální prvky připomínají Kandinského kostýmní návrhy pro jevištní kompozici *Obrázky z výstavy*. Pro Beckmanna se stalo typické vyjadřování konkrétními i abstraktními prvky. Oscilování mezi oběma přístupy k výtvarné tvorbě zdůvodňoval takto, „*náznakem předmětného je*

¹³⁷ GIDION-WELCKER 1955, 78.

*dosaženo silné aktivace fantazie, která doplní chybějící.*¹³⁸ Podle umělcových poznámek k tomuto listu měl být modře zbarvený oblouk transparentní, aby bylo možné prostřednictvím podsvícení tuto barvu měnit. Beckmann zamýšlel v případě potřeby scénu před obloukem zatemnit, aby mohly individuální tvary, charakteristické právě pro tento děj, opět vystupovat z temnoty na světlo. Uvědomoval si, že osvětlení naruší kvalitu lokálních barev, a proto nepoužil žádné dekorativní koncepty, protože příliš výrazná scéna by upozadila herce a jejich výkony. Zdobnost by se snadno stala „*uměleckým řemeslem ve velkolepé formě*“, a i „vkusné“ nasycení diváka, odvádí jeho pozornost.

Beckmann podobně jako Kandinskij uvažoval o problematice jevištní práce z pohledu malíře. Prokazují to nejen scénické návrhy, ale také jeho teoretické úvahy v této oblasti. S jevištními návrhy pracoval jako se soběstačnými, avšak ne zcela dokončenými malbami. Jejich kvalita závisela na formách a barvách zvolených na dekoracích a kostýmech, a na celkové intenzitě těchto faktorů. Herec měl ovlivňovat úroveň scény svým vlastním „malířským“ akcentem.¹³⁹ Beckmann usiloval o věrohodnost, nikoli o imitování reality. Namísto přehnaně výrazných jevišť se snažil prosazovat „*pocitivé, funkčně použitelné scény*“, které měly být – variabilní, účelné – řemeslně zvládnuté, jednoduché a srozumitelné, a také minimalistické, aby kouzlo jeviště mohlo působit.¹⁴⁰

3.1.7. Hospitant oddělení fotografické tvorby

Beckmann ukončil Bauhaus diplomem v oboru scénických dekorací. Následně se s výběrem ze svých scénických návrhů ucházel o pracovní místo ve Friedrich Theater v Desavě. Nebyl však přijat. V březnu 1932, půl roku po absolutoriu, proto podal žádost o znovupřijetí na Bauhaus. Zastupitelstvo města Desavy tehdy naposledy škole schválilo finanční rozpočet. Beckmannova žádost byla sice zprvu zamítnuta, ale po novém projednání byla v dubnu schválena.¹⁴¹

¹³⁸ Beckmannův teoretický text o scénografickém umění byl rozdělen do dvou čísel časopisu Adolfa Donatha (k němu blíže viz pozn. 172). BECKMANN 1937a a BECKMANN 1937b, cit. 29. Rukopis se nachází ve sbírce The Getty Research Institute v Los Angeles, USA.

¹³⁹ Ibidem, 9.

¹⁴⁰ Ibidem, 29.

¹⁴¹ Zápis ze schůze poradního sboru ze dne 30. 3. 1932: Opětovné přijetí Hannese Beckmanna bylo opět odloženo. Stiftung Bauhaus Dessau, Archiv, inv. č. I 8117/1-2 D. Zápis ze zasedání z 5. 4. 1932: Znovupřijetí Hannese Beckmanna, jako hospitanta fotografického oboru bylo schváleno. Stiftung Bauhaus Dessau, Archiv, inv. č. I 8118/1-2 D.

Hannes Beckmann zůstal na Bauhausu v Desavě až do jeho oficiálního uzavření. Nastoupil jako hospitant do třídy fotografické tvorby, kterou vedl matematik a fotograf Walter Peterhans [1897–1960]. Výuka fotografie se stala na Bauhausu oficiálním předmětem až v době, kdy vrcholily radikální změny ve vnímání fotografie. Zásadní vliv na tom měla proslulá výstava *Film und Foto* uspořádaná roku 1929 Deutscher Werkbundem ve Stuttgartu. Zavedená fotografická třída na Bauhausu tehdy nebyla ničím výjimečným, protože většina uměleckých škol již různé formy fotografické výuky provozovala. Bauhaus tento obor zprvu začlenil do oddělení reklamy. „Foto třída“ spolu s třídou „typografie, reklamní grafika“ a se „speciální sochařskou třídou“ patřily pod „dílny propagace, tiskařství a fotografie“. Walter Peterhans zahájil výuku v zimním semestru 1929.¹⁴² „Jeho základní kurz v tomto oboru zahrnoval zdokonalování produktové fotografie zvláště v detailních úpravách reprodukcí a nuancování nepatrných odstínů při znázornění povrchů i objemů objektů.“¹⁴³ V následujícím roce byla fotografie začleněna do učebních plánů jako samostatná studijní disciplína. Význam oboru na Bauhausu sílil. Oddělení bylo vybaveno „čtyřmi zařízeními temnými komorami, zvětšovacími přístroji, cestovním fotoaparátem model 4 (pro formát) 13x18 (cm), fotoaparátem Stella model 3 (pro formát) 13x18 (cm), řadou reflektorů a optických přístrojů.“¹⁴⁴ Hannes Beckmann mohl vše využívat při získávání základních znalostí a svém rozvoji ve fotografickém oboru. Jeho pedagog Walter Peterhans, patřil k představitelům tzv. nové věcnosti. Do fotografického světa Bauhausu vnesl technické a estetické aspekty. Brzy se tak „utváření světlem“ Lászlóa Moholy-Nagye dostalo do rozporu s jeho „kouzlem preciznosti a detailu“. Studenti se začali zabývat materiálem a jeho technickými možnostmi zpracování v procesu vyvolávání. S podobným zájmem pak zkoumali optické efekty a snažili se znázornit trojrozměrné prostřednictvím dvojdimenzionálních médií.

Fotografie Waltera Peterhansa a jeho studentů Hannese Beckmanna, Romana Clemense, Kurta Kranze, Waltera Funkata, Herberta Schürmanna, Eugena Batze, Wenera Davida Feista a dalších, zachycují většinou zátiší, která jsou surreálně inscenovaná, bohatě odstíněná, působí klidně až rezervovaně. Jejich fotografie jsou volnými uměleckými experimenty, podložené studiem aktuálních vědeckých poznatků. Ztělesňují Peterhansovo „dívat se – učit se“. Kompozice a pojednáním textury vystihují

¹⁴² MEYER 1929.

¹⁴³ SACHSSE 1997, 145.

¹⁴⁴ Zápis ze schůze 5. 3. 1930 a rukopis informačního listu o studiu na Bauhausu v Desavě, 1930, Stiftung Bauhaus Dessau, Archiv.

námět věci, materiál a charakter povrchu. Ne všichni studenti dokázaly s náměty nové fotografie pracovat tak, jak to dělal Peterhans, obsahový význam se v jejich snímcích často vytrácí. Beckmannovy fotografie prostých zátiší jsou však velmi sugestivní. Dokázal vystihnout rozdílné působení materiálů a jeho studie osvětlené z přímého nadhledu nebo v pohybu patří k nejlepším studentským pracím. Pevně stanovený svět věci byl dvojznačně představen „*novým světlem*“ a zbaven banálnosti. Beckmann téměř dosáhl Peterhansovy koncepce postihující „*vlastní život (věci) mimo nás*“.¹⁴⁵ Dochované portréty svědčí o tom, že studenti se neměli snažit o psychologické zachycení fotografované osobnosti. Jednalo se spíše o různé zkoušky a trénování efektivní práce se světlem a plasticitou, aby zdůraznili fyziognomické rysy. Pro experimentální fotografie Bauhausu byly příznačné snahy vymanit se z formátu listu do třetího rozměru. Předměty levitují po obrazové ploše, která je vzadu osvětlena. Vliv Lászlóa Moholy-Nagye stejně jako Waltera Peterhansa byl v oblasti fotografické tvorby značný. V rámci nových prostorových konceptů byl rozvíjen tzv. „syndrom vznášení“, „vznášení“, nebo „stav beztlíže“, respektive „zbavení se pozemské jistoty“ obohacený o společenské analogie. Podobně tomu bylo i v jiných oblastech tvorby Bauhausu,¹⁴⁶ což odpovídalo Gropiovu záměru sjednotit všechny umělecké obory a adekvátně reagovat na společenský vývoj.

3.1.8. Konec Bauhausu v Desavě

O několik měsíců později, 22. srpna 1932, nátlakem sílící nacistické strany, obecní zastupitelstvo Desavy rozhodlo o zrušení Bauhausu k 30. září 1932. Proti tomuto rozhodnutí hlasovali pouze členové KPD a primátor, strana SPD se zdržela hlasování. V oběžníku z 24. srpna 1932 poslední ředitel Bauhausu, Ludwig Mies van der Rohe, sdělil studentům, že Bauhaus bude uzavřen. Uveřejnil zde zároveň svůj záměr, školu přesunout na jiné místo. Bauhaus vstupoval do své závěrečné, problematické etapy, kdy Adolf Hitler získával voliče vidinou „velkého“ Německa. Těžil z oslabení Výmarské republiky, zasažené světovou hospodářskou krizí i konflikty mezi politickými stranami. Reorganizovaná škola se roku 1932 pokoušela uchránit před tlakem dalších politických změn přestěhováním do Berlína. Hannes Beckmann sem již ale nenastoupil. S uzavřením Bauhausu v Desavě definitivně skončilo i jeho zdejší studium.

S jeho rozhodnutím zřejmě souvisela následující událost. Na Bauhausu se totiž seznámil s Matyldou Wienerovou [1909–2003], svou budoucí ženou. Pocházela z Prahy,

¹⁴⁵ PETERHANS 1930, 138–141.

¹⁴⁶ WICK 1991a, 15.

kde vystudovala germanistiku a filosofii, získala aprobaci z angličtiny a francouzštiny. Na Bauhaus přišla v roce 1930. Po absolvování základní výuky studovala v oddělení architektury a interiérového designu u Hannese Meyera. Beckmann pravděpodobně Wienerovou poznal ve třídě volné malby, kterou navštěvovali společně. Mathy Wiener (pod tímto jménem pracovala a byla známá na Bauhausu), patřila ke studentům, kteří se odmítli podílet na výroční výstavě z důvodu události označované jako „Kostufra – Streit“ [Spor – Kostufra]. Kostufra byla komunistická studentská frakce Desavského Bauhausu založená v roce 1927. V rámci procesu depolitizace školy Ludwig Mies van der Rohe nechal 19. března 1932 policejně zakázat chystané setkání studentů. Wienerová byla stejně jako například Zsuzsanna Bánki za projevenou solidaritu se studenty komunistické frakce vyloučena z dalšího studia. Její žádost o znovupřijetí do školy, kterou obratem poslala, byla 5. dubna 1932 zamítnuta, což se později zopakovalo. Matylda Wienerová obdržela vysvědčení od Ludwiga Miese van der Rohe s o několik týdnů starším datem a následně Bauhaus opustila společně s Hannesem Beckmannem.¹⁴⁷

¹⁴⁷ Spis Mathy Wiener, Stiftung Bauhaus Dessau, Archiv.

3.2. Emigrantovy bauhauské reminiscence

Důsledky Beckmannovy emigrace před nacismem do Československa, které zasahovaly do jeho práce, vytvořené po roce 1934 především v Praze a jejím okolí, by nebylo možné odpovědně interpretovat bez hledání bauhauských východisek. Je proto nyní třeba znovu upozornit na několik takových devíz v Beckmannově životě a práci po jeho odchodu ze školy. Charakteristická díla byla sledována podle dotyčných oborů výtvarného umění, jimž se Beckmann na Bauhausu věnoval. I další souvislosti jako kolegiální nebo přátelské vztahy, jsou zmíněny v tomto kontextu.

Hannes Beckmann byl k odchodu do Prahy donucen spíše okolnostmi doby, než aby si dramaticky nestálé prostředí zvolil dlouhodobě pro svůj intenzivní a svobodný umělecký vývoj. Již v historickém úvodu bylo naznačeno, že se v Československu stal svědkem konce demokratických principů první republiky, dopadu mnichovského diktátu, okupace nacistickým Německem i poválečných odplat v třetí republice, která špěla ke komunistickému puči. Hledání ztracených jistot rozvíjením myšlenek bauhauské pedagogiky tak pro něj nadále bylo něčím naprosto přirozeným, co do jeho života a práce vracelo stabilitu.

3.2.1. Intenzivní malířství

Bylo zmíněno, že se Hannes Beckmann po absolvování reálné školy v Hamburku rozhodl stát výtvarným umělcem, především však malířem. Na Bauhausu bylo obtížné ubírat se čistě výtvarným směrem, a proto jej nakonec absolvoval se zaměřením na scénografickou tvorbu. Malířství si ale vždy cenil nejvíce. Věnovat se mu intenzivně se mu však podařilo až v Praze, a posléze, po roce 1948, ve Spojených státech amerických, kde ho vedle svého pedagogického působení již zcela upřednostnil. Nepochybně na tom měly zásadní vliv dnes významné osobnosti spojené nejen se světovým malířstvím, s nimiž se na Bauhausu buď osobně nebo zprostředkovaně setkal. V Beckmannově pozůstalostním fondu v Gettyho institutu v Los Angeles se uchovaly mimo jiné dopisy, přijaté od Vasilije Kandinského, Hannese Meyera, Ise Gropius a Lily Klee, nebo také významného teoretika umění, Rudolfa Arnheima, který k okruhu Bauhausu nepatřil, ale zabýval se jím ve své práci z oblasti Gestalt psychologie. Jsou zde také uloženy i Beckmannovy kresby, diagramy barev a poznámky z kurzů Paula Klea.¹⁴⁸ Hannes

¹⁴⁸ Viz KLEE GRI/a, KLEE GRI/b, KLEE GRI/c, KLEE GRI/d.

Beckmann si musel tyto osobní dokumenty přivést z Desavy přes Vídeň do Prahy, a po válce z Prahy do New Yorku a amerického Hanoveru. Udržet si stálý kontakt nebo znovu navázat na předešlou komunikaci přitom nebylo vždy jednoduché. Často tomu napomáhaly nové známosti, získané po Beckmannově odchodu ze školy. Význam, který osobnostem kolem Bauhausu přikládal, se tím stává srozumitelnější.

Beckmann kombinoval geometrické a organické tvary nejen v malbě, především však v jeho malířství rozpoznáme již tolikrát vzpomínaný vliv Kandinského, Klea a Alberse. Ještě více se však projevoval v jeho vlastní umělecké teorii, ve snaze obsáhnout Kandinského i Albersovy umělecké názory.¹⁴⁹ Zůstaly pro něho zásadními po celý život. Z Beckmannova čistě malířského díla z období, kdy studoval v Desavě, se však příliš mnoho nezachovalo. O některých pracích je třeba navíc kompozičně i formálně uvažovat spíše jako o scénografických návrzích (kat. děl 39 nebo 42). Lze jen spekulovat o tom, kdy byly povýšeny na samostatné obrazy, zda to bylo již při samotné tvorbě, nebo až později, po jejich dokončení. Při srovnávání maleb vzniklých na Bauhausu a později v Československu, je evidentní, že Beckmann nepatří k absolventům, jejichž tvorba ustrnula bezvýhradně v bauhauském vlivu, z něhož se nebyli schopni vymanit. Právě naopak. Jeho pozdější práce se sice v mnohém odvolává na poznatky získané na Bauhausu, ale zároveň čerpá z nových podnětů, mimo jiné odkazujících k českému kulturnímu prostředí. Jak v tematice, tak po formální stránce je znatelný vliv pražského baroka, místního kubismu i surrealismu. Beckmannova umělecká „osamocenost“ v emigraci jej paradoxně dovedla k osobnímu stylu, který se vyvíjel v Praze a vykrytalizoval v New Yorku v návaznosti na op-art. Bauhaus jen inicioval Beckmannův trvalý zájem o kontinuitu barev a tvarů, „*neboť teprve v souhře barvy a formy vzniká obraz, ze kterého vychází podněty vlastní jen malířským dílům.*“ Komplexností uměleckého díla se pak snažil dosahovat „napětím“ mezi formou a obsahem.¹⁵⁰

Beckmannova dlouhodobě tristní finanční situace daná zejména nacistickou represí asi zapříčinila, že jeho malby z před-americké éry mají převážně drobný formát. Nicméně, jak později Beckmann napsal Kandinskému, začal v domě svého tchána, po několikaleté přestávce, v létě 1935, „*velmi intenzivně*“ malovat. Připravoval si také vlastní olejové barvy, „*nebyla to sice žádná malá práce, ale člověk se při tom přece*

¹⁴⁹ Na to v roce 2002 upozornila Gabriele Diana Grawe, která tematicky navazovala na starší zmínky R. Taylera. Srov. GRAWE 2002, 197 a TAYLER 1976, s. 7.

¹⁵⁰ Srov. BECKMANN 1937a, BECKMANN 1937b, cit. 9.

trochu seznámí se svým materiálem.“ Kandinského to potěšilo a povzbuzoval ho k další práci, „*už víte, jak zoufale se člověk musí potýkat s ‚materiálem‘ (s vnitřním i vnějším), aby se skutečně dostal dál.*“ Kandinskij na své studenty vždy apeloval, aby naslouchali svému „vnitřnímu hlasu“, který jim kladně nebo záporně odpoví na to, co tvoří, a Beckmann si tentokrát byl vědom toho, že se vydal vlastní malířskou cestou.¹⁵¹

Zjevnou návazností na Bauhaus v Beckmannově malířství do roku 1948 je uvažování o barvách a formách, odkazující se k analytickým cvičením především Vasilije Kandinského, ale v souvztáznosti k organickým tvarům, metafyzickému humoru a odpoutané fantazii, i k dílu Paula Klea. Na jeho podněty a teoretické poznatky, které uměl studentům Bauhausu „*podávat tím podivuhodným způsobem*“, Beckmann rád vzpomínal s vděčností i nostalgií po Kleově smrti.¹⁵² *Kompozice* z roku 1931 (kat. děl 41) formálně odkazuje k oběma pedagogům, a navíc předznamenává Beckmannovy politické jinotaje v dílech ze čtyřicátých let, které varují před antisemitskými projevy společnosti a pravděpodobně i politicky rozpolcenou atmosférou na Bauhausu. Vzhledem k Beckmannově pozdnímu dílu nelze opomenout stěžejní roli Josefa Albersa, který po válečných prožitcích vzkřísil Beckmannův zájem o barvu a tvar, uklidnil jeho myšlení a nasměroval tvorbu „*k vizuálnímu vnímání*“, jak se sám Beckmann vyznal v dopise Albersově ženě Anni.¹⁵³

Meziválečná korespondence mezi Beckmannem a Albersem se sice nezachovala, ale evidentně vzájemnou komunikaci navázali. Několikrát se o tom totiž zmínil v dopisech Kandinskému. Podle toho měl Albers dokonce projevit zájem o vystavení svých děl v Praze. Hannes Beckmann se svou ženou Matyldou se mu pokoušeli s uspořádáním výstavy pomoci, když oslovili výtvarného kritika, teoretika a avantgardního umělce Karla Teiga |1900–1951| nebo malíře Emila Fillu |1882–1953|. ¹⁵⁴ Albers se za svého života výstavy v Praze sice nedočkal, ale Beckmannovi se podobně stali sprostředkovateli mezi českou výtvarnou scénou a Vasilijem Kandinským, když jeho adresu předali „*místnímu špičkovému obchodníku s uměním, Dr. Feiglovi.*“ Významný pražský galerista, obchodník s uměním a umělecký kritik Hugo Feigl |1889–1961|, bratr malíře Friedricha Feigla, představoval ve 30. letech ve svých galeriích soudobé české i zahraniční umění z oblasti Francie a Německa. Uváděl mimo jiné zmíněnou výstavu

¹⁵¹ Srov. Dopis Hannese Beckmanna Vasiliji Kandinskému, 7. 10. 1935, BECKMANN/KANDINSKY CP-BK a dopis od Vasilije Kandinského, 30. 12. 1937, KANDINSKY GRI

¹⁵² Srov. Dopis Hannese Beckmanna Lily Klee, 21. 10. 1945, BECKMANN/KLEE.

¹⁵³ Srov. Dopis Hannese Beckmanna Anni Albers, 10. 12. 1976, ALBERS JAAF.

¹⁵⁴ Srov. Dopis Hannese Beckmanna Vasiliji Kandinskému, 14. 10. 1934, KANDINSKY GRI.

židovského umění v Praze. Sice slíbil, že se s Kandinským v Paříži osobně setká, snad aby domluvili spolupráci na výstavě, zda se tomu tak stalo, však dále nevíme. Kandinskij byl přesto zastoupen na výstavě věnované expresionismu ve Feiglově galerii v roce 1937, a je pravděpodobné, že to bylo mimo jiné zásluhou Hannese Beckmanna.¹⁵⁵

Beckmannovo uvažování nad vzájemným ovlivňováním barev a tvarů, haptickým i optickým rozlišením materiálu, a o jeho praktickém využití vycházelo hlavně z kurzů Josefa Alberse, který upřednostňoval hledání nového potenciálu materiálů. Pomocí protikladných, vzájemně se vylučujících vjemů útočil na dosavadní vžité pozorovací zvyky. Později v roce 1970 Hannes Beckmann v článku *Formative Years* vzpomínal na jedno z Albersových praktických cvičení, kdy studenti měli zkoumat možnosti papíru: *„Jasně si vzpomínám na první den [základního kurzu]. Josef Albers vstoupil do místnosti a nesl s sebou spoustu novin. ... [a] potom nás oslovil ... ‚Dámy a pánové, jsme chudí, ne bohatí. Nemůžeme si dovolit v této době plýtvat materiálem. ... Všechno umění začíná s materiálem, a proto musíme nejprve zkoumat vlastnosti našeho materiálu. Nejprve tedy budeme experimentovat bez snahy o vytvoření produktu. V tuto chvíli upřednostňujeme inteligenci nad krásnem. ... Naše studie by měly vést ke konstruktivnímu myšlení. ... Chci abyste si nyní vzali noviny ... a pokusili se z nich udělat něco víc, než čím teď jsou. Chci, abyste respektovali materiál a používali jej způsobem, který dává smysl — zachovali jejich přirozené vlastnosti. Pokud je to možné bez nástrojů jako nožů a nůžek, a bez lepidla, [tím] lépe.‘*”¹⁵⁶

Albers ve Spojených státech amerických Beckmanna výrazně inspiroval směrem k op-artu. Prokazují to jeho fotografické portréty Alberse nebo vzájemná korespondence vedená od padesátých let do poloviny let sedmdesátých.¹⁵⁷ Nešlo o pouhou zdvořilostní komunikaci. Albers například v jednom z dopisů kriticky komentuje Beckmannovu barevnou teorii.¹⁵⁸ Obraz *Tichý střed – Pocta Josefu Albersovi* z roku 1970 (kat. děl 253) je uctěním pedagoga a jeho geometrické abstrakce s přísnými čtverci. O Albersově vlivu na Beckmannova díla z pražského období, která se dochovala, však mluvit nemůžeme. Optické iluze zatím zůstaly stranou jeho zájmu. Zajímavá je však skutečnost, že v prosinci 1938 v newyorské MOMA byla zahájena výstava *Bauhaus*:

¹⁵⁵ Srov. Dopis Hannese Beckmanna Vasiliji Kandinskému, 7. 10. 1935, KANDINSKY GRI.

¹⁵⁶ Srov. BECKMANN 1970, cit. s. 196.

¹⁵⁷ Např. **Hannes Beckmann**: Josef Albers, kolem roku 1948, fotografie na papíře, 24,4 x 19,8 cm, Harvard Art Museums / Busch-Reisinger Museum, inv. č. BR52.7 nebo viz ALBERS GRI/a (korespondence) a ALBERS GRI/b (fotografie).

¹⁵⁸ Nedatovaný dopis od Josefa Alberse Hannesi Beckmannovi, kolem prosince 1951, viz ALBERS GRI/a.

1919–1928, která představovala díla pedagogů a studentů školy. Beckmann zde však překvapivě nebyl zastoupen ani svými scénickými návrhy, ani malbami nebo fotografiemi, ale konstrukcí z tabulového plechu, kterou, jak bude vysvětleno dále, po válce rozpracoval do dalších variant (kat. děl 232–235). Podle fotografií z výstavy byl objekt zjevně zařazen mezi tvorbu vzniklou v kurzech Josefa Alberse.¹⁵⁹ Je otázka, zda Beckmann o realizaci této výstavy vůbec věděl, protože v té době musel řešit svou tíživou situaci v Československu po zabrání Sudet a před okupací nacistickým Německem, kdy se komunikace se světem stávala stále obtížnější.

3.2.2. Divadelní fotograf

Po roce 1932 se z oblasti scénografie žádné Beckmannovy návrhy nebo dokončená díla nalézt nepodařilo. Je to až překvapivé zjištění, pokud znovu připomeneme Beckmannovo závěrečné vysvědčení z třídy Vasilije Kandinského, který u svého žáka vyzdvihl výrazné malířské nadání spojené právě s oborem divadelní scénografie. V ní podle něho Beckmann nadějně rozvíjel svou fantazii.¹⁶⁰ V září 1931, měsíc před absolventskými zkouškami na Bauhausu, měl Hannes Beckmann nastoupit studium jednoho semestru na Theaterakademie des Badischen Landestheaters Karlsruhe [Divadelní akademii Bádenského zemského divadla v Karlsruhe]. [25] Zřejmě chtěl své profesionální zaměření soustředit právě k divadlu, když se dále ucházel o pracovní místo ve zmíněném Friedrich Theater v Desavě, kam však nebyl přijat. Zda se scénografii věnoval prakticky také v Československu, není známo. Dostupné materiály naznačují, že s pražským německým divadlem Beckmann nespolečně pracoval a jeho jméno se nenachází ani ve fondu Společnosti pro podporu německé vědy, umění a literatury v Čechách v Archivu AV ČR. Jeho možnou spolupráci s Vereinstheater, amatérským německým divadlem v Praze, které bylo na velmi dobré profesionální úrovni, nebylo možné ověřit, téma totiž není doposud zpracováno. Pouze v úvodním medailonu jednoho z Beckmannových teoretických publikovaných článků je naznačeno, že se autor v Praze zabývá zvláště jevištním uměním.¹⁶¹ Tuto skutečnost by mohla potvrzovat jen velmi špatně zaostřená fotografie dochovaná ve sbírce Cathy Beckman. Je na ní její

¹⁵⁹ Viz fotografie z výstavy Bauhaus: 1919–1928, Museum of Modern Art, New York City, Museum of Modern Art Archives, New York City, 7. 12. 1938 – 30. 1. 1939.

¹⁶⁰ Srov. Osvědčení Hannese Beckmanna z kurzů Bauhausu v Desavě od Vasilije Kandinského, 1. 7. 1931, viz KANDINSKY GRI.

¹⁶¹ Za poskytnutí cenných informací o divadelních fondech děkuji Jitce Ludvové z Divadelního ústavu v Praze, Kryštofu Vančovi za průzkum fondů divadelního oddělení v Národním muzeu v Praze, dále viz BECKMANN 1935, 112.

otec, fotografující ze stativu herce v historizujícím kostýmu. Pod fotografií byla v rodinném albu připsána poznámka tužkou „*Hannes fotografiert im NDT.*“ To by naopak znamenalo, že Beckmann s „*NDT*“, tedy Neues deutsches Theater in Prag [Novým německým divadlem v Praze] opravdu spolupracoval.[26] Alespoň jako fotograf dokumentující vše, co souviselo s místní scénickou produkcí. Ve svém pražském článku neopomněl zmínit také Emila Pirchana, který byl od roku 1932 hlavním jevištním výtvarníkem německého divadla v Praze. Dokumenty týkající se divadla jsou sice dochovány v Archivu hlavního města Prahy, ale na příkaz tehdejšího ředitele Paula Egera byla část osobních spisů zničena po odstoupení Sudet Německu v říjnu 1938. Obával se zneužití osobních informací a nechtěl, aby byli zaměstnanci vystaveni nebezpečí, které vyvstávalo z daných okolností. V divadle spolupracovala německá i českoněmecká bilingvní kulturní scéna. Ve třicátých letech vystupovala především jako liberální, podporující odpor vůči nacismu a fašismu, a proto se sem uchýlovalo i mnoho osobností, které musely z politických nebo rasových důvodů odejít z Německa a Rakouska. Umělci antifašistického smýšlení se sice sdružovali také v Klubu českých a německých divadelníků, koncem září 1938 ale již existence divadla nebyla možná a společnost svou činnost ukončila prodejem divadelní budovy československému státu.

Můžeme se tedy dále jen domnívat, zda mohl mít Beckmann podobné zkušenosti jako Oskar Kokoschka, který navštěvoval divadlo Jiřího Voskovce a Jana Wericha nebo avantgardní scénu Emila Františka Buriana. Přestože ani jeden z výtvarných umělců dobře neovládal český jazyk, s pomocí svých partnerek českého původu se přeci jen mohli zdejší divadelní imaginací nechat unášet.¹⁶²

Avantgardní divadla, spojující různé umělecké oblasti, zaujala ve třicátých letech význačné postavení. Změnila se v multikulturní scény a ostře vystupovala proti sociální nespravedlnosti, nacismu a fašismu. Spolupracovala rovněž s umělci, kteří unikli do Československa před radikalizující se politikou. Například vedle českých karikaturistů vystavoval v Burianově divadle další z politických uprchlíků, „fotomonteur“ John Heartfield.¹⁶³ Obě divadla – Osvobozené a Burianovo – mimo jiné intenzivně reagovala na Španělskou občanskou válku. Vzhledem k tomu, že pro jeden takto tematizovaný večer v „Burianově děčku“ vytvořil návrh opony Emil Filla, mohl se těchto aktivit

¹⁶² Blíže k Oskaru Kokoschkovi viz ROKYTOVÁ 2015b, 109–113.

¹⁶³ František Bidlo, Adolf Hoffmeister, Antonín Pelc, John Heartfield, *Matinées karikatury v D36, Program D36, 1935/7, 1935/36, 115–116.*

účastnit i Beckmann. Před svým příchodem do Prahy zvažoval život ve Španělsku, k němuž měl blízko. Jak už bylo prokázáno, znal také Fillu, v jednom ze svých dopisů ho označil jako „českého Picassa“.¹⁶⁴ S Pablem Picassem byl Filla spojován také v souvislosti s návrhem opony *Španělsko*, v níž se vědomě inspiroval jeho *Guernicou*. Dosah a spektrum působnosti obou divadel z pohledu avantgardy se ukazují být daleko rozsáhlejší, než aby byly rámcově omezeny pouze na divadelní oblast. Rozmezí jejich angažované činnosti, od podpory uprchlíků, až proti válce obecně, dosud nebylo plně reflektováno. Obě se stala otevřeným jevištěm avantgardního myšlení bezvýhradně všech uměleckých oborů, odehrávaly se zde protiválečné dialogy hledající nové výrazové prostředky. Nejen to charakterizuje tvrzení Karla Teiga, že kontakt obecnstva s avantgardním uměním se děje v čase budoucím a nikoli současném, protože je živoucím dílem.¹⁶⁵ Beckmann to vnímal podobně, tvrdil, že předpokladem svobodného divadla je „*duchovní připravenost*“, která je „*podmínkou vysokého umění*“. Byl však s ohledem na svou situaci uprchlíka k lidské společnosti skeptičtější, když napsal, že společnost dbá více o zisk než o umělecké kvality, „*aby se lidem dala práce a chléb, což má za následek, že si nikdo ze strachu netroufne učinit pokus k moderní podobě scény, aby nehrál před prázdným jevištěm. [...] Protože se v současnosti lidská společnost vzdaluje v každé oblasti od ideálních podmínek, je pramalá naděje na realizaci nezávislého divadla.*“¹⁶⁶ Tyto skutečnosti naznačují, že se mohl o avantgardní pražské scény přinejmenším zajímat.

Beckmann po odchodu z Bauhausu nepřestával řešit propojení funkčních prvků scény s jejím výtvarným výrazem. Za podstatný považoval i vliv atmosféry v hledišti. Podle Beckmanna měla scéna spolupůsobit s dalšími uměleckými složkami divadla. Vycházel podle Vasilije Kandinského z toho, že cílem všeho tvůrčího je syntéza a Beckmann o ni ve svých návrzích usiloval. Domníval se, že právě integrita rozdílného povede k umělecké monumentalitě, která však ve třicátých letech začala být zaměňována za „*bombastické, jak to často činil Wagner ve své snaze o ‚gesamtkunstwerk‘.*“¹⁶⁷ Wagnerovské slavnosti v Bayreuthu totiž s nástupem nacistické strany k moci v Německu zaznamenaly změny s každoroční návštěvou Adolfa Hitlera, který Richarda Wagnera velmi obdivoval.

Beckmann své poznatky o významu scénografie shrnul v článku, uveřejněném v

¹⁶⁴ Srov. Dopis Hannese Beckmanna Vasiliji Kandinskému, 14. 10. 1934, viz KANDINSKY GRI.

¹⁶⁵ TEIGE 1969, 642.

¹⁶⁶ Srov. BECKMANN 1937a, BECKMANN 1937b, cit. 10, 28.

¹⁶⁷ Ibidem, cit. 30.

pražském časopise *Internationale Kunstrevue* roku 1937 (viz Autorské teoretické texty, II-2). Text zaslal ke konzultaci Kandinskému, v té době již žijícímu v Paříži.¹⁶⁸ Ze vzájemné korespondence obou umělců můžeme vyčíst, že mezi nimi vznikl nejen kolegiální, ale také přátelský vztah, který se projevil především v pomnichovské době.¹⁶⁹ Beckmann, ovlivněn Kandinským, v článku uvažuje o scéně jako o samostatném obraze, když píše: „*Při plánování scény musí být zohledněno neustálé přemísťování, přeskupování barevných důrazů (totiž kostýmu, jež herec nosí). Scéna je takřikajíc nedokončený obraz, který se může stát uměleckým dílem teprve začleněním jednajících herců či zpěváků.*“ Ke Kandinského myšlenkám se opět vrací, když uvažuje, že dobrá scéna by měla mít vlastnosti „*obrazu střední kvality*“, aby nepřehlušila samotný dramatický děj a „*neodváděla od slova nebo zpěvu*“.¹⁷⁰

Příspěvek doprovází mezi jinými reprodukce obrazu od českoněmeckého umělce Emila Orlika, který zaznamenal divadelní scénu hry *Oedipus* režírovanou Maxem Reinhardtem v roce 1910. Ostatně i scénograf Emil Pirchan, zmíněný v článku, pocházel z Brna. To svědčí o významu českoněmecké umělecké oblasti, dlouhá léta opomíjené, která se v českých zemích v té době rozvíjela více méně samostatně. Současně také mnohdy vytvářela blízká spojení se světovými uměleckými centry.

Na všech zvolených, k Beckmannovu článku reprodukováných scénách, se opakují horizontální a vertikální linie v podobě schodiště nebo žebříku. Beckmannova fascinace tímto motivem jej celoživotně provázela již od Bauhausu, a jak bude v dalších souvislostech objasněno, lineárním přeskupováním prostor řesil nejen své scénické návrhy.

3.2.3. Fotografické „hříčky“

Hannese Beckmanna uchvacovala jistá scéničnost a dramatizace linií i ve fotografiích. Lze to opětovně přikládat jeho zkušenostem z Bauhausu, tentokrát zejména zdejšímu výraznému pedagogickému působení Oskara Schlemmera, který ve dvacátých letech navrhl mnoho divadelních scén a pracoval s fotografií, komponovanou jako divadelní nebo cirkusové prostředí. Beckmann po odchodu z Bauhausu pokračoval v návaznosti na znalost Schlemmerova díla a vytvářel ve svých fotografických snímcích napětí rytmickými tvary postavenými do protikladného vztahu k aktivnímu

¹⁶⁸ Dopis od Vasilije Kandinského, 30. 12. 1937, viz KANDINSKY GRI.

¹⁶⁹ Viz KANDINSKY GRI, blíže také viz ROKYTOVÁ 2014b nebo Výběr z korespondence, I-1–15.

¹⁷⁰ Srov. BECKMANN 1937a, BECKMANN 1937b, cit. 9.

pohybu živých bytostí. Takový typ inscenace je patrný na fotografii, uveřejněné k Beckmannově studii o umělecké fotografii,¹⁷¹ publikované roku 1935 opět jedním z pražských německých uměleckých žurnálů Adolfa Donatha,¹⁷² v *Die Internationale Kunstwelt* (viz Autorské teoretické texty, I-2). Doprovodná fotografie *Umělci obručí* (kat. děl 148) zabírá akrobaty balancující na vysokých cirkusových kolech a házející obručemi. Vlastně jde o obvyklou cirkusovou scénu, postrádající napětí z nebezpečného. Beckmann však na fotografii zachytil více než běžné varietní vystoupení. Je zaujat geometrickými bílými kruhy, létajícími v různé výšce na černém pozadí v konfrontaci s vertikálními liniemi, tvořenými dlouhou sedlovkou cirkusových kol. Z postav akrobatů se staly divadelní loutky, strnulé v zastaveném pohybu, natahující se po nedosažitelném kruhu, dokonalém tvaru, symbolizujícím vyváženost a stabilitu. Kruh hraje zásadní roli také v Gestalt psychologii Rudolfa Arnheima. Upozorňuje na jeho význam při definování vidění a chápání světa u dětí a jeho ztvárňování v dětských kresbách. Také další Beckmannova fotografie, označovaná jako *Na visutém laně* (kat. děl 149) by sice podle neurčité datace mohla vzniknout již na Bauhausu, ale podobná tematika, kompoziční uvažování, a navíc experimentální postup s expozicí vytvářející novou hloubku obrazu, řadí fotografii spíše k pozdější tvorbě. Znovu se zde setkáváme s protichůdností linií v síťoví, tyčích provazochodců nebo žebříku, dále motivem kruhů v kole, jedoucím na visutém laně i s loutkovitostí postav umocněnou podhledem. Jemné lineární vyvažování, konfrontované často oblými formami, nebo konfrontací předmětného s živými objekty nacházíme již na raných, snad bauhauských fotografiích, ať jde o kompozice s brýlemi (kat. děl 72, 73), vržené stíny na schodišti (kat. děl 74) nebo černobílé pruhy zebry (kat. děl 75).

Jak tyto snímky naznačují, významný vliv na Beckmannovu práci měl opět i Josef Albers. Nejen na Bauhausu se zabýval povahou tvarů a jejich vnímáním. Jsou dochovány kresby, podobné iluzivním „vázám“ dánského psychologa a fenomenologa Edgara Rubina, který členil percepční pole na figuru a pozadí, a jehož terminologie měla vliv na tvarovou psychologii. Albers se intenzivně zabýval způsoby, jakými vnímáme barvy oproštěné od fyzické reality. Podle Hannese Beckmanna byly teorie o

¹⁷¹ Viz BECKMANN 1935, cit. 114.

¹⁷² Adolf Donath [1876–1937] byl básník, žurnalista, umělecký historik a kritik, pocházel z Kroměříže. Pracoval s Wilhelmem von Bode v Berlíně v dnešním Bode-Museum. Založil zde umělecké časopisy *Der Kunstwandler* nebo *Jahrbuch für Kunstsammler*, píšící o impresionismu, expresionismu a dalších soudobých moderních směrech. Byl přítelem mnoha umělců včetně Maxe Liebermanna. Prosazoval sionistickou politiku, pro kterou byly v roce 1933 nacisty páleny jeho knihy. Od té doby žil a pracoval v Praze, až do své smrti roku 1937. Podrobněji viz monografie Doris Bensimon, *Adolph Donath (1876–1937). Ein jüdischer Kunstwanderer in Wien, Berlin und Prag*, Frankfurt am Main 2001.

tvarech na Bauhausu diskutovány ještě dávno před přednáškami odborných pedagogů tak, že byly víceméně řešeny na úrovni pocitů. Pedagogové výtvarných oborů o svých závěrech s tvarovými psychology později často diskutovali. Albers vzpomínal, že potvrdili jeho názor, že v raném dětství jasněji přecházíme z trojrozměrného do dvojrozměrného prostoru. Podle Beckmanna: „*Tvaroví psychologové nakonec roky zkoumali, jak vnímáme a interpretujeme formu a barvu v mysli.*“¹⁷³

Josef Albers v díle *Bei Haus 2* z let 1928 až 1929 vytvořil kompozici montáží dvou fotografií se stromy a jejich stíny. Jeden vzor pracuje s vertikálností kmenů stromů a druhý s horizontálními liniemi vržených stínů. Jejich vzájemné vztahy jsou nerozlišitelné, zprvu je můžeme vnímat jako přirozený jev v reálném světě. Ovšem existence dvou fotografií nás vede k vnímání tohoto jevu v jeho abstraktní podobě. Celek vytváří strukturu čistých čar a tvarů. V jiném Albersově díle jsou mrakodrapy na pískovaném skle naznačeny horizontálami, a přesto díky jejich blízkosti a opakování vnímáme nejprve vertikálnost tvarů, a až teprve potom si uvědomujeme, že výškové „stavby“ jsou vybudovány z horizontálních forem. Takové tvarové systémy byly představeny v práci Maxe Wertheimera, představitele berlínské školy tvarové psychologie. Fungováním relačních struktur a principem jejich percepční organizace se Albers podobně zabýval ve svých designových výrobcích na Bauhausu. Nejednalo se mu pouze o abstraktní tvary, ale zkoumal vzájemné vztahy mezi koulí, kruhem a liniemi. Mentální formy určují způsob vnímání objektů, stojí za jejich obsahem spojením mysli a hmoty.¹⁷⁴ Blízkost Wertheimových myšlenek s Albersovými mohou naznačit i psychologovy experimenty s vizuální iluzí pohybu statických objektů.¹⁷⁵

Bylo naznačeno, že sám Hannes Beckmann často poukazoval na všeobecný význam Gestalt psychologie a to ve spojení nejen s jeho studiem, ale i vlastní uměleckou tvorbou.¹⁷⁶ S přítelem z Prahy, spisovatelem Johannesem Urzidilem diskutovali o práci Christiana von Ehrenfelse, předchůdci tvarové psychologie, jehož přednášky na pražské německé univerzitě navštěvovali například Max Brod nebo Franz Kafka.¹⁷⁷ Také letitý kontakt s německo-americkým mediálním vědcem a psychologem umění Rudolfem Arnheimem [1904–2007], žákem berlínské školy Gestalttheorie, která měla na Bauhaus

¹⁷³ BECKMANN 1993, 209.

¹⁷⁴ KOEHLER 2015, 45–61.

¹⁷⁵ WERTHEIMER 1923, 308–309.

¹⁷⁶ Hannes Beckmann, A painter looks back at the Bauhaus. Přednáška, Boston, 1976, manuskript, 10, Bauhaus-Archiv Berlin, Hannes Beckmann, Mappe 1.

¹⁷⁷ Srov. Dopis Johannesu Urzidila Hannesi Beckmannovi, 12. 10. 1963, viz URZIDIL GRI/a.

značný vliv, tento zájem o danou problematiku prokazuje.¹⁷⁸ Zmíněný Max Wertheimer byl představitel stejné školy. Prosazovala virulentní teorii působení tvarů, uzavřených mentálních celků a názor o neoddělitelnosti zažitého, protože zážitek vychází z jiného zážitku. Arnheim chápal vědecký přístup gestaltismu v analogii k uměleckým stylům, měl nejbliže k německému romantismu a Goethovým myšlenkám.¹⁷⁹ To muselo jistě zaujmout Beckmanna i Urzidila, jak bude dále ještě podrobněji objasněno.

Obor Gestalt psychologie však v době Beckmannova studia na Bauhausu vedl dotyčný filosof a psycholog Karlfried Graf Dürckheim, který však patřil k lipské škole tvarové psychologie. Vycházela z genetické celostní psychologie. Její zástupci byli narozdíl od berlínské školy toho mínění, že pocity jsou podmíněny. Vznikají v transfenomenální oblasti duševního bytí, z níž je odvozena „struktura.“ Preferovali zkoumání nečleněných celků zážitkového charakteru, které mohou mít celostní kvalitu. Je možné, že i z toho důvodu se stala Dürckheimova výuka pro dílo Hannese Beckmanna nakonec nejpodněnější. Beckmann se totiž ve svých fotografiích nikdy nezabýval percepční organizací struktur a jejich vztahem jako Josef Albers, ale zachovával objekt. Jeho vykonstruované formy jsou emocionálně souvztažné, vede nás a nechává na nás výběr pohledu od jednotlivin nebo celku. Základní paradigma Gestalt psychologie poznané na Bauhausu, že naše mysl nevnímá svět v jednotlivostech, ale v celkových tvarech, které následně interpretuje, předznamenává obsahy Beckmannových budoucích fotografických i malířských děl.

Již se znalostí hlubších souvislostí lze na Beckmannovo pražské období navázat další fotografií publikovanou k jeho článku, nazvanou *Fotografická hříčka* (kat. děl 150). Jedná se o záběr zvlněných černobílých horizontálních linií, který protínají vertikální přímkou a kruhy, je komplikovaný zdánlivou nesourodostí prvků. Snímek vychází z obdobného principu rozvíjeného na Bauhausu. Ve skutečnosti to jsou jen ozdobné špendlíky se skleněnou hlavičkou, zapíchnuté do osvětleného vlnitého papíru. Prvky kompozice mají exaktně vymezené vztahy. Ty jsou však znejistěny nejen rozpoznatelností předmětů, ale i přidanou skleněnou figurkou „prasátka“ a další bizarní sestavou z pravidelných útvarů. Celek působí jako komická teatrální scéna. Nic není, jak by se mohlo zdát, naše vidění je znejistěno. Fotografie tím spojuje předešlé scénické i geometricky abstraktní principy, kombinace materiálů nutí ke světelnému experimentu

¹⁷⁸ Srov. Korespondence Hannese Beckmanna s Rudolfem Arnheimem, 1966–1977, viz Getty Research Institute, Los Angeles, box 1, složka (folder) 6.

¹⁷⁹ ARNHEIM 1927, 920–921.

a přidává se „relativita optického vnímání“ všedního, mnohdy spojená až s jistou komikou. Beckmann o tomto „vědomém užívání fotografických možností“ ve svém článku píše: „Volba objektů fotografování mnohdy připadá na nevýznamné předměty jako zápalky, knoflíky, nůžky – jako strojní součásti, které se plněním své funkce vykazují jako organicky vyrostlé formy, které mohou umělecky smysluplným způsobem vyplnit plochu. Snímáním zblízka, osvětlením, zvětšením apod. se z nevýznamného stává významné, kaluž se stane atlantským oceánem, popel z cigarety horou, knoflíček na límečku mohutným památníkem.“¹⁸⁰ Podle Beckmanna umělec vychovává pozorovatele k prožívání „poesie všedních předmětů“. Tím navázal na své roční působení na Bauhausu jako hospitant v oddělení fotografie u Waltera Peterhansa, představitele nové věcnosti. Zřejmě ale také na teorii tvarové psychologie Karlfrieda Grafa Dürckheima, podněcováním k novému způsobu poznávání světa vyjadřovanému řečí forem. To, že tyto novátorské myšlenky nebylo vždy snadné zprostředkovat v uměleckých dílech ani samotným Bauhäuslerům,¹⁸¹ prokazuje jeden dopis Hannese Meyera Beckmannovi z května 1947. Meyer, v té době v Mexiku, připravoval publikaci o práci bývalých studentů Bauhausu a na fotografie Beckmannových děl, které od něho obdržel, reagoval takto: „Milý Hannesi Beckmanne, před 8 dny došel Váš letecký dopis s hezkými fotkami. Mnohokrát Vám za ně děkuji. Zvláště se mi líbí ti provazochodci a ta scénická dekorace pro FAUSTA. Zasněžená Vltava ve mně přirozeně vzbuzuje důvěrné vzpomínky na různé berušky mé pražské minulosti.¹⁸² Ten předměstský obrázek se tu líbí všem. (Jen to prasátko s upevňovačem límce mi nějak nejde do hlavy).“¹⁸³ (Viz Výběr z korespondence, V-2.)

Mezi Beckmannovy obdobně inscenované fotografie patří také *Plastová rybička ve váze* (kat. děl 151) z roku 1935. Z ní se již formální dualita a geometrizace vytratily. Fotografie má vlastní svět a definitivně se rozešla s mimetickými výtvarnými prostředky, naše racionalita je napadnuta. „Toto ‚lepší vidění‘, zcela obsáhne reálné prostředí, umožní nám, že je zažijeme s uměleckou intenzitou, to dokáže fotografie, a to

¹⁸⁰ Srov. BECKMANN 1935, cit. 114.

¹⁸¹ Termín „Bauhäusler“ souhrnně označuje studenty a učitele na Bauhausu.

¹⁸² Zřejmě se jedná o fotografii Prahy, reprodukováno v katalogu děl č. 142 ze sbírky David Hall Fine Art LLC, Wellesley, MA, USA. Hannes Meyer navštívil Prahu v roce 1928 na pozvání českého avantgardního sdružení Devětsil. K jeho zakladatelům patřil Karel Teige, který se zabýval mimo jiné soudobou mezinárodní architekturou a byl následně Meyerem pozván, aby přednesl několik přednášek na Bauhausu. S Meyerem pak udržovali přátelské vztahy až do Teigovy smrti, jak dokazuje dochovaná korespondence např. z BHA v Berlíně nebo LA PNP v Praze. Meyer byl rovněž v kontaktu s českou textilní výtvarnicí Jaroslavou Vondráčkovou [1894–1986], přítelkyní výrazné absolventky Bauhausu Otty Berger.

¹⁸³ Dopis od Hannese Meyera Hannesi Beckmannovi, 5. 5. 1947, viz MEYER GRI.

je její neocenitelná hodnota“,¹⁸⁴ jak Beckmann uvažoval nad významem a uměleckými kvalitami fotografie dále ve svém pražském textu. V tom, zda je fotografie schopna vyjadřovat hlubší prožitky, byl poměrně skeptický. Tvrdil, že nedokáže „vypovídat o věcech vnitřního [...] života.“ Nejen fotografie plastické rybičky ve váze však vystihuje více než jen definici „krásného“. Beckmannovy snímky na pomezí nové věčnosti vyjadřují právě onen tušený osobitý svět každého ze zobrazovaných předmětů. Řeší svůj osamělý nebo ve vztahu k dalším formám vzájemný konflikt s okolním světem. Zároveň jsme účastni na těchto tichých příbězích svým vcítěním se do dané situace. Rybička ve váze působí na první pohled bizarně, přesto může v pozorovateli asociovat prožitky osamělosti, ohrožení, nejistoty, strachu z neznámého, konflikt s cizorodými formami atd.

Beckmann měl na mysli, že se fotografie nedokáže vyrovnat „atmosféře hlubokého duchovna“ vyjadřované mimo jiné abstraktními díly Kandinského, Klea nebo Alberse. Umělecký kritik a fotograf Franz Rohe upozorňoval na rostoucí nekritické amatérské nadšení pro fotografování, jehož „produkty“ označil termínem „nasyčené lahve“. I když k nim se Beckmannovy snímky neřadily, zjevně měl o uměleckosti oboru pochybnosti, když tento názor citoval ve svém pražském článku. Hannes Beckmann se po odchodu z Desavy dále ve fotografické tvorbě vzdělával ve Vídni, a později v Praze mu zajišťovala skromné pracovní příležitosti. Pro uprchlíka v cizí zemi byly ale jen velmi omezené, a tak byl nucen věnovat se převážně užité fotografii. Z toho zjevně pramenil i Beckmannův skepticismus v rámci fotografického oboru. Pravděpodobně s tím souvisí i to, že fotografické abstrakce, experimenty se solarizací, retuší nebo dvojitými negativy zůstaly jeho soukromými privatissimy, které se mu nedařilo nikde ani vystavit (kat. děl 146–147). Je v nich zřejmý vliv László Moholy-Nagye, s nímž se sice Beckmann na Bauhausu mýjel, ale jeho práce silně upoutávala pozornost tamních studentů. Mnozí z nich, podobně jako Beckmann v Praze, osobitě pokračovali s fotografickými experimenty podpořenými vědeckými výzkumy v oblasti fyzikálních a chemických prostředků. Z dnešního pohledu, kdy je fotografie jedním z nejrozšířenějších médií, tak jistě lze o řadě tehdejších fotografických snímků, včetně některých Beckmannových, hovořit jako o hluboce duchovních.¹⁸⁵

Beckmann se ve své profesionální činnosti znovu vracel k základům oboru, které mu byly zprostředkovány na Bauhausu. Dokazuje to nejen jeho volná tvorba ze třicátých

¹⁸⁴ Srov. Beckmann, BECKMANN 1935, cit. 116.

¹⁸⁵ Srov. ibidem, cit. 113.

let, ale i civilní portréty a další snímky z oblasti užité fotografie. Jeho práce v sobě smiřují názory Lászlóa Moholy-Nagye i Waltera Peterhanse, tedy umělecký a teoretický vliv pedagogiky Bauhausu. Tato díla, podobně jako od Wenera Davida Feista, jeho kolegy z Desavy, fotografa a uprchlíka žijícího jistý čas v Praze, byla po desítky let neznámá nejen české veřejnosti. Beckmannova fotografie opuštěné *Židle Miese van der Rohe* (kat. děl 157) vytvořená v okupovaném Československu, se tak stala tichým mementem svobodného života stráveného na Bauhausu v Desavě.

4. PRAHA

„Neexistuje dnes žádná ,zářivá bezstarostnost‘? Já Vám např. mohu o sobě říci: když přijdu do ateliéru a dám se do práce, tak pro mne neexistují žádné ,bomby a jedovaté plyny‘ – totálně zmizí. Nacházím se tam skutečně ve ,věži ze slonoviny‘. [...] Běda umělci, který podlehne ,bombám‘!“

Vasilij Kandinskij,

Z dopisu Hannesi Beckmannovi, Paříž, 26. 1. 1938

„Je hrozné, do jakých situací člověka někdy uvrhne život a jak bezmocný proti tomu je. [...] To má člověk syna, tak starostlivě jej vychováte, a nakonec takový osud!“

Lily Klee

Z dopisu Hannesi Beckmannovi, Bern, 5. 3. 1946

„Katastrofa, kterou v Čechách přivodil nacismus, očividně také ovlivnila tuto novou podobu státního občanství, podle níž se obyvatelé snažili být řádnými a loajálními občany. Mnoho lidí, kteří všemožně trpěli bestialitou nacismu, bylo nakonec ,hozeno do jednoho pytle‘ s těmi karikaturami nacistických hord křičících ,Sig Heil!‘“

Hannes Beckmann

Z dopisu Karlu Polákovi, Praha, nedat. [před parlamentními volbami v květnu 1946]

4.1. Pražské intermezzo Hannese Beckmanna

Beckmannovo pražské období by nebylo možné vysvětlit bez dobových politických souvislostí, které ho zařadily mezi antinacistické uprchlíky. Rozhodnutí, jež vedla ve třicátých letech k emigraci, vždy vycházela z podobných životních zkušeností. Obavy z pronásledování pro politické přesvědčení nebo rasový původ patřily k těm nejzákladnějším. Zpochybněny byly i umělecké svobody. Otázky umělecké tvorby začaly být dále umlčovány každodenním zápasem o budoucnost, ta Hannese a Matyldy Beckmannových se obrátila směrem k Československu v naději, že nacismus nepřekročí své hranice.

Na jaře 1947, dva roky od ukončení války, Hannes Beckmann napsal z Prahy Hannesi Meyerovi: „*Umění je kulturní fenomén, který se nedá jen tak ,vyrobit'. Lidé tvoří takřka vždy umění odpovídající jim samotným.*“¹⁸⁶ Citelně si uvědomoval křehkost rozhraní mezi svobodným a angažovaným uměním, pokud začne být narušováno politickým tlakem. Snad to byla vůči Meyerovi také jistá výtky. Beckmann mohl mít na mysli politickou rozpolcenost Bauhausu, která zapříčinila jeho uzavření v Desavě. Vždyť poté, co bylo na škole provedeno „očistění“ od levicových studentů a pedagogů, včetně těch, kteří se snažili podpořit jejich setrvání na škole, se rozhodl Bauhaus opustit i Beckmann. O Beckmannových názorech na soudobé dění se v osobní korespondenci můžeme dočíst mnohé a o jeho uvědomělosti v této sféře svědčí to, že neváhal své přesvědčení změnit, pokud jej na základě diskuzí uznal za chybné. I když byl jako většina avantgardně smýšlejících umělců své doby zjevně spíše levicových názorů, nikdy nebyl radikální ani stranický. Jako typický kosmopolita vždy hledal vhodné místo k svobodnému rozvoji své volné tvorby v inspirativním, nadčasovém kulturním prostředí. Poté, co Bauhaus a situace v Německu přestaly splňovat tyto podmínky, rozhodl se Beckmann prohloubit své dosavadní fotografické vzdělání posílením praktických znalostí ve Vídni. Jak se ostatně domníval, po absolvování Bauhausu to bylo nutné, aby student obstál v běžném životě.¹⁸⁷ [27]

4.1.1. Beckmannovo fotografické vidění

K rozhodnutí nastoupit na Graphische Lehr und Versuchsanstalt (Bundesanstalt) [Grafický učební a výzkumný (spolkový) ústav] ve Vídni, jednu z nejlepších

¹⁸⁶ Nedatovaný dopis od Hannese Beckmanna Hannesi Meyerovi, jaro 1947, BECKMANN DHFA-Archiv.

¹⁸⁷ Ibidem.

fotografických škol v Evropě,¹⁸⁸ dospěli společně s Matyldou Wienerovou. [28] Poté, co odešli z Bauhausu, byli v létě 1932, během svého společného pobytu v Praze oddáni.¹⁸⁹ Matylda pocházela z významné pražské židovské rodiny. Její otec, Jiří Wiener, byl ústředním ředitelem Schöllerových cukrovarů¹⁹⁰ a stal se důležitým mecenášem mladého páru. Novomanželé Beckmannovi navštívili rodinu a do začátku září se ubytovali v pražském hotelu Imperial.¹⁹¹ Následně odjeli do Vídně, kde začali studovat na zmíněném institutu vybudovaném již koncem 19. století. Ústav byl zřízen za účelem vzdělávání kvalifikovaných odborníků v oblasti fotografických a reprodukčních technik. V době studia Beckmannových zde vznikla nová oddělení, zaměřená na reklamní fotografii, grafický a knižní průmysl nebo laboratoř, v níž byly prováděny nejen různé metody retuší, ale i další nezávislé vědecké studie a experimenty ve fotochemické oblasti. Ke speciálním kurzům patřila litografie, z ní odvozené grafické techniky nebo dřevoryt (xylografie).¹⁹² Beckmann tyto kurzy zřejmě navštěvoval. Grafických technik později rád využíval ve své op-artově zaměřené tvorbě a také při realizaci drobných originálních novoročních přání (kat. děl 241–250). Jeho žena Matylda se zase věnovala dřevěným, geometricky abstraktním reliéfům. Její práce zatím nebyla nikde významněji zhodnocena.

Na škole ve Vídni studovali mimo jiné fotografové českého původu, Josef Anton Trčka |1893–1940|, někdejší přítel umělce Egona Schieleho, který byl častým objektem jeho fotografií, Karel Novák |1875–1950| nebo Rudolf Koppitz |1884–1936|, jenž později až do roku 1936 na škole vyučoval fotografickou tvorbu. Jeho kurzy museli Beckmannovi navštěvovat. Koppitz byl podporován tradicionalistickým přístupem ředitele, grafika a impresionisticky založeného malíře krajín Rudolfa Junka |1880–1943|. Na rozdíl od Bauhausu byly na grafické škole ve Vídni přijímány nové způsoby fotografického vidění velmi váhavě. Junk se snažil vzhledem k rostoucím politickým nepokojům podporovat tzv. heimatfotografie [fotografie domoviny]. Uchylovaly se do

¹⁸⁸ Grafický učební a pokusný ústav (spolkový ústav) ve Vídni. Převzato z ověřeného českého překladu Beckmannova vysvědčení o vynikající kvalitě jeho prací. Vysvědčení vystaveno 7. 7. 1934 ve Vídni, jeho ověřený překlad 13. 9. 1934 v Praze, BECKMANN DHFA-Archiv.

¹⁸⁹ Hanuš Beckmann, evidenční karta o trvalém bydlišti, BECKMANN NAČR/b. O sňatku referoval Prager Tagblatt 157: Vermählungen, 3. 7. 1932, 5.

¹⁹⁰ Cukrovar Schöller založil baron Alexander Schöller na místo původního statku v Praze Čakovicích, výrobu zahájil roku 1851. Po hospodářské krizi a ovládnutí Schöllerova koncernu Živnobankou roku 1929 podnik od poloviny třicátých let 20. století opět prosperoval.

¹⁹¹ Viz Hanuš Beckmann, evidenční karta, BECKMANN NAČR/b.

¹⁹² LECHNER 2003, 178–180.

minulosti a ke krásám poklidného venkova.¹⁹³ Z počátku zájem o vlasteneckou fotografii souvisel s rozvojem turistiky a amatérské fotografie na konci 19. století. Dokumentace domova převládala nad uměleckými ambicemi. Tento termín se následně objevil v meziválečných letech především v souvislosti s úkolem amatérské fotografie definované Hitlerovým ministerstvem propagandy v roce 1933.¹⁹⁴ Tím bylo na druhou stranu znevýhodněno mnoho kvalitních snímků z této oblasti.

Koppitzovo dílo, dlouho opomíjené českou historiografií umění, bohaté na symboliku, částečně ovlivněné secesí i konstruktivismem, proslavily především pohybové studie a inscenované akty, blízké například tvorbě Františka Drtikola. Ve třicátých letech se Koppitz přesto znovu vrátil ke krajinným, přírodním a venkovským motivům. Vedle něho se na vídeňské škole tomuto způsobu vyjádření věnoval ve svých kurzech Peter Paul Atzwanger [1888–1974].¹⁹⁵ Mnoho souvislostí mezi fotografickým dílem pedagogů grafické vídeňské školy a Beckmannovou tvorbou nenalezneme. Portréty Koppitzova ateliéru se strojenými kompozicemi, ve snaze vyrovnat se klasickým výtvarným oborům, stály mimo Beckmannův zájem. Technikám ušlechtilých tisků se nikdy nevěnoval, dokonce je označoval za „pitominky“, kterými mělo být dosaženo „malebného působení“. Beckmannova užitá fotografie se rovněž ubírala jiným, modernějším směrem. V tomto ohledu pro něho mohlo být zajímavější setkání s prací Alfreda Grabnera [1896–1978], doktora přírodních věd, chemika a amatérského fotografa. Jeho mikrofotografie a publikaci o fluorescenční mikroskopii Beckmann zřejmě znal. Nasvědčovat by tomu mohla jeho fotografie *Ruky* (kat. děl 76) na pozadí z jakýchsi nediferencovaných buničitých shluků. Vznikla přibližně v době jeho studia ve Vídni. Jiné Beckmannovy snímky, které by mohly na škole přímo vzniknout, neznáme. Skromné návaznosti na toto vzdělání je možné sledovat až v Beckmannově pozdější práci, kdy z Vídně odešel do Prahy. V té době se ale Alfred Grabner proslavil zcela odlišnými snímky, fotografickými akty „*árijských mladých žen*“ uveřejněnými v knize *Die Aktphotographie*. Opět potvrzují další vyústění vídeňské pedagogiky k nacisticky angažované tvorbě.

V době, kdy manželé Beckmannovi ještě studovali na grafické škole ve Vídni, se

¹⁹³ Fotografie z Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt se nachází ve sbírce muzea Albertina ve Vídni. Snímky pořízené Hannelem Beckmannem zde však nenalezneme. Blíže o kolekci související s touto školou viz FABER 2017.

¹⁹⁴ Srov. HONNEF/SACHSSE/THOMAS 1997, 12. MATZKE 1935–1936, 75–76. BANSKI 1933, 287–288.

¹⁹⁵ Koppitzovým dílem se důsledně zabývala až teprve Monika Faber, která připravila jeho výstavu v Moravské galerii v Brně v roce 2013, kdy byla vydána také její publikace v českém jazyce, viz FABER/CRONIN 2013. Fotografické práce Rudolfa Koppitze a Petera Paula Atzwangera z Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt a další jejich snímky viz sbírka muzea Albertina ve Vídni.

politika rakouského kancléře Engelberta Dollfusse postupně radikalizovala. Údajně proto, aby se vymezila proti rostoucímu vlivu nacismu. Rakouský kancléř, který se stal pro své kroky nepopulární, se obával vítězství nacistické strany ve volbách a rozhodl se ji zrušit. Následný pokus rakouských nacistů o převrat v červenci 1934 byl i přes Dollfusovu likvidaci neúspěšný. Adolf Hitler byl již jmenován říšským kancléřem a Rakousko se stále snažilo čelit silícímu tlaku Německa. Podle „vůdcovského principu“ však měla být budována velkogermánská říše spojující všechny Němce. Rasové pronásledování na sebe nenechalo dlouho čekat a jeho hrozba byla jistě nejzásadnějším důvodem, proč se v létě 1934 manželé Beckmannovi přestěhovali do zatím relativně svobodného Československa.

Jistý vliv na Beckmannovu zdejší tvorbu mohly mít v následujících letech například Koppitzovy fotografie architektury nebo architektonických prvků zasahujících do krajinného rámce. Podobně Beckmann pojal kolem roku 1935 pohled na Prahu. Zvolený, pro toto město snad nejtypičtější motiv zasněžených Hradčan, je rozpoznatelný za zábradlím nábřeží u Karlova mostu. Takové fotografie vytvářel v polovině třicátých let také Koppitz. Pravděpodobně se jim věnoval již na grafické škole, kde se s nimi mohl Beckmann seznámit. U Beckmanna se ale nabízí ještě jiný než jen estetický podtext. V Československu se stal uprchlíkem, žijícím v cizím prostředí, jehož jazyk neovládal. Ztratil své kulturní a pracovní zázemí, finančně byl závislý na otci své ženy, a jeho původ ho automaticky řadil mezi podezřelé, ohrožující demokratické principy první republiky. Byl „vězněm“ v zatím svobodné zemi a město, kde žil, mu připadalo šedivé, nepřístupné, vzdálené jako za „zamřížovaným okénkem cely“.

Souvislost s Koppitzovým nebo Atzwangerovým dílem by bylo možné také tušit v Beckmannově fotografii *Kováře* (kat. děl 134). Byla publikována k jeho pražskému článku o umělecké fotografii.¹⁹⁶ Oba vídeňští pedagogové vytvořili fotografické cykly zobrazující vesničany z různých oblastí Německa nebo Maďarska. Koppitz byl aktivním lyžařem a turistou, a proto se mu dařilo fotografovat v obtížně dostupných tyrolských vesnicích. V roce 1936 představil snímky zdejších obyvatel a jejich každodenního života na výstavě *Land und Leute* ve Vídni. Lze předpokládat, že v Beckmannově tvorbě existovala řada podobně tematizovaných děl, protože se svou ženou cestovali po českých krajích a městech, kde fotografovali. Snímky měli nabízet do různých periodik

¹⁹⁶ BECKMANN 1935, cit. 115.

k otištění, což se jim zřejmě příliš nedařilo. Natolik k této tematické souvislosti. Kopitz a Atzwanger se totiž snažili „pouze“ o zachycení obtížných životních podmínek venkova vyvolaných v té době především hospodářskou krizí. Pokud opomeneme nacionalistický charakter získávaný až později angažovaně politickými přívrženci,¹⁹⁷ jsou jejich fotografie sociálně dokumentárním vzhledem do prostého života, zatímco Beckmann sledoval svou tvorbou něco jiného. Jeho fotografie polopostavy *Kováře* úhlem pohledu monumentalizuje obyčejného člověka. Kompozicí a světelnou tonalitou zachycuje jeho charakteristické rysy v okamžiku odpočinku. Nevíme nic o jeho konkrétní životní situaci, jen to, že jí odvážně a hrdě čelí. Tento způsob uvažování řadí část Beckmannovy fotografické tvorby mezi autory nové věcnosti. Skutečnost, kdy jeden fotografický směr zdůrazňoval tragické důsledky obtížných životních podmínek a druhý naopak pozvedal význam objektů navzdory tradičnímu uvažování o nich samotných nebo o prostředí z něhož vycházely, rozdělovala budoucí cesty autorů. První, sociální směr fotografie, prostřednictvím nacionálního socialismu fanaticky vmanipuloval davy do rasové nesnášenlivosti a zavrhování moderny. O několik let později myšlenky druhého směru, nové věcnosti, zase začaly být zneužívány v propagandě socialistického realismu. Ve třicátých letech se však ještě oba tyto směry, sociální i novověcné fotografie, nesly ve své nevědomé, neradikalizované, čisté podobě. Pomineme-li jejich výsledný antagonismus, je možné obě tendence parciálně sledovat současně v jednom díle. Příkladem je tvorba Hannese Beckmanna, ovlivněná jak bauhauskou, tak vídeňskou pedagogikou.

Snímky z Beckmannova cyklu dokumentujícího výrobu brýlových čoček (kat. děl 161–164) v sobě nesou téma společné tvorbě jeho vídeňských pedagogů, a to soustředěním se na řemeslnou výrobu. Závažnost Beckmannových děl se ale již plně přenesla do uvažování o fotografii ve smyslu nové věcnosti, zejména akceptováním historického vývoje směrem k průmyslové produkci. K té se totiž začala optická výroba přiklánět již před první světovou válkou, zároveň byl rozvoj této profese například v severních Čechách komplikován hospodářskou krizí a technický vývoj stagnoval.

¹⁹⁷ Koppitzovy programové tendence k nacionálnímu socialismu v jeho tvorbě stanovit nelze, zemřel v roce 1936. Koppitzova manželka Anna však byla ve svých snímcích venkovských obyvatel a sportovců ovlivněna nejen fotografickým stylem svého muže, ale i nacistickým propagandistickým filmem *Triumf vůle* Leni Riefenstahlové z roku 1935. Její přátelské styky s členy SS jsou rovněž známé. V roce 1939 byla oslovena Richardem Waltherem Darré, říšským ministrem pro výživu a zemědělství, aby fotografovala žáky Reichsschule Burg Neuhaus pro propagační účely nacionalistů. Portréty měly reprezentovat dědice nordické rasy, představované atletickými postavami mladých lidí z farmářských rodin, školených speciálně pro tyto účely, podle Darréovy ideologie o „krvi a půdě“. Rozsáhlá práce Anny Koppitz, o jejichž uměleckých kvalitách není sporu, tak byla vědomě dána do služeb nacionálního socialismu.

Takové skutečnosti využívají Beckmannovy nemanipulované fotografie, poukazující na symbiózu lidské činnosti a promyšlené technické výroby s použitím strojů. Ať už je na některých snímcích kompozičně upřednostněna dominance člověka (kat. děl 161), nebo stroje (kat. děl 164), při hlubším zkoumání je zřejmé, že důležitost objektů je rovnocenná.

Práce stroje, domněle stěžejního předmětu prvního zmíněného snímku, je řízena lidskýma rukama. O časovém harmonogramu rozhoduje člověk, jehož možnost odpočinku symbolizuje šálek odložený v pravém rohu fotografie. Touto zdánlivou marginálií se Beckmannův přístup poněkud liší od fotografií jeho spolužáka Wenera Davida Feista [1909–1998].¹⁹⁸ Jeho dílo z Bauhausu a Československa prokazuje fascinaci technicistním vývojem, detailním zobrazováním strojů v plném formátu. Feist tím zcela navázal na konstruktivistické koncepty Lászlóa Moholy-Nagye. Opozitem takového způsobu vyjádření jsou další fotografie Beckmannova cyklu. Ústředím obrazu je sice člověk, ale až technický prvek dává jeho činnosti smysl. Beckmann hovoří čistě fotografickými prostředky, jazykem přísně objektivní reality, kde se, jak sám napsal ve svém článku o umělecké fotografii, „z nevýznamného stává významné“. Jeho výřezy měly kompozičně zdůrazňovat námět naléhavěji, než je člověk schopen běžným způsobem vnímat. Toto výsledné „vidět více“ považoval za zásadní obohacení života.¹⁹⁹

Beckmann jistě znal názory Moholy-Nagye publikované v Mnichově roku 1925 v knize *Malerei, Fotografie, Film*. Inspirativními pro něho musely být jeho kompoziční řešení fotografického obrazu – zdola nahoru, shora dolů nebo v diagonále. Prokazují to další Beckmannovy fotografie, *Muž zkoumající brýlové čočky* (kat. děl 163) nebo *Brýle upravované plamenem* (kat. děl 162). Detailního vykreslení a zdůraznění „významného“ dosahuje světelnými kontrasty a černým, „nepřítomným“ pozadím.

Přestože vývoj nové věcnosti v umění byl oficiálně přerušen nástupem nacismu, nastolený směr se již neodmyslitelně vepsal do rukopisu řady umělců. Je to prokazatelné ve fotografické práci nejen Hannese Beckmanna, ale například i českého fotografa Josefa Sudka. Není také bez zajímavosti, že jejich původní volná tvorba posléze našla svůj nový vyjadřovací prostor v užití fotografii. U Beckmanna jsou to kompozice poklidného života složené ze sak a kravat (kat. děl 153) nebo z lahví a sklenic (kat. děl 154) vytvořené v polovině třicátých let. Jsou rozvržené pro umělce

¹⁹⁸ Werner David Feist byl německý fotograf a ilustrátor, poté co odešel z Bauhausu, žil od roku 1930 v Praze. Viz BRISON/MALET 2009, 304, cit. 54. Feist byl, podobně jako Beckmann, preventivně zatčen při návštěvě Carola II. v Praze, podrobněji viz MINISTERSTVO VNITRA NAČR/b a viz FEIST NAČR.

¹⁹⁹ Viz BECKMANN 1935, cit. 112.

zásadními obrysovými liniemi a mají materiálově odlišené povrchy jednotlivých předmětů. Vyvívají se v ostře kontrastní a detailně vykreslené snímky s lucernou (kat. děl 160) nebo sklenicí a lahví ginu (kat. děl 159) v letech čtyřicátých. Jejich užitá funkce je nasnadě. Vystihují definici Karla Teiga o budoucím vývoji nové české fotografie ve stati Foto Kino Film publikované v roce 1922 ve sborníku *Život II*. Teige se domníval se, že v životě nepotřebujeme žádné dekorativismy, jeho krása nemá být ničím zastírána, umění se stane součástí našeho života. Fotografii, technický prostředek, který pracuje s chemickými i fyzikálními procesy, Teige chápal jako vhodného prostředníka k vyjádření změn ve světě, v té době viděných ještě s optimistickým nadhledem.

Beckmannovu fotografickou práci lze stylově rozdělit na dvě části. Počáteční, „bezstarostné“ období s poetickými snímky podle Peterhansse nebo experimentální fotografie podle Moholy-Nagyze z první poloviny třicátých let. Beckmann začal pomalu objevovat a více rozumět prostředí svého nového pobytu v Praze, na něž nahlížel optikou bauhauských metod s využitím znalostí fotografických technik získaných ve Vídni. Svobodná inspirace okolím společně se zkoumáním vyjadřovacích možností výtvarného prostředku ho vedly od nemanipulované fotografie postihující poklid na pražské periferii s pavlačovými domy (kat. děl 141) nebo okolí vily Wienerových v Doksech (kat. děl 138–139), k experimentům se solarizací, záměrným přeexponováním (kat. děl 144), zvýšením kontrastu obrazu nebo dvojitému negativu, zejména na záběrech pražské moderní architektury (kat. děl 145), ale i na již zmíněných zcela abstraktních fotografikách (kat. děl 146–147).

Občasné tragikomické a ironické prvky Beckmannových experimentů dospěly k fotografii mechanické hračky psa Pluta, nad nímž vítězí drobná dřevěná postavička jakéhosi „barbara“ tmavé pleti (kat. děl 152). Pluto byl sice jednou z prvních licencovaných pohyblivých hraček Walta Disneye, vyráběných americkou firmou Fischer Price, ale to s námětem nesouviselo. Beckmann, jemuž se v roce 1940 narodil syn Thomas a z této doby pravděpodobně pochází i fotografie, pomýšlel asi více na mytologického Pluta, římského boha podsvětí. Na snímku může symbolizovat válečné zlo, které, jak Beckmann doufal, bude napadeným brzy poraženo. Snímky z tohoto pozdějšího období jsou již zjevně kontrastnější, převažuje jejich užitá hodnota, přestože jsou názory nové fotografie a její vyjadřovací prostředky stále zřejmé.

Nelze opomenout ani Beckmannův pokus s kolorovanou fotomontáží, která jeho experimentální tvorbu zřejmě uzavírá. Dílo *Masky* z roku 1946 (kat. děl 170) odkazuje k dovednostem retuše a kolorování získaným v laboratořích ve Vídni. Montážní

technika je zase připomínkou studia na Bauhausu a upozorňuje zároveň na název snímku, který vznikl dílčím zakrýváním jednotlivých negativů vystřiženými maskami. Beckmann u fotografií nepovažoval černobílou škálu za omezenou, naopak pro něho byla předpokladem k dalšímu uvažování a zušlechťování zvoleného tématu. V soudobé barevné fotografii a jejím budoucím vývoji viděl problém s nedokonalým zobrazením jemných barevných tonalit, jichž bylo třeba dosahovat až zásahem retuší. Podle Beckmanna to pak snadno vedlo ke kýčovitosti děl. Předpokládal, že v případě barevné fotografie nebude nikdy možné docílit vysoce uměleckého díla jako je tomu u černobílých snímků. To byl tedy důvod, proč se tomuto typu fotografie nevěnoval a dotkl se jej pouze ve dvou dnes známých případech.

Pokud připomeneme v historickém úvodu zmíněnou fotokoláž *Udavač* (kat. děl 168), která vznikla bezprostředně v poválečném období, stává se význam o něco pozdější fotografie *Masky* zřetelnější. Na fotokoláži jsou Hitlerova záda vystřižena z kolorované fotografie a vlepena přímo do kresby. Tolik k technickým rozdílům, tematicky se ale obě díla vrací k válečným zážitkům. První upozorňuje na problém kolaborace s nacistickým režimem. Hitler se změnil v karikaturu velikého ucha s vytřeštěnými očima, může hledět a naslouchat do všech stran. Na svastiku si připíchl špendlíkem svou první oběť, motýla, kterému vzal lehkost bytí a svobodu. *Masky* mají mnohočetný výklad, jsou poházené přes sebe, nevíme, kdo je odhodil, kdo a jak dlouho se za nimi skrýval, jaký byl jeho osud. Roztodivné obličej s pokřivenými úsměvy, vystrašenými pichlavými očima, s dokonale upraveným účesem po vzoru germánských žen nebo s rozčuchanými kučeravými vlasy, různé lidské typy se do sebe zapletly svými osudy.

4.1.2. Česko-německé milieu

O kontaktech Hannese Beckmanna s českými avantgardními fotografy mnoho nevíme. Jeho pražský článek o moderní fotografii, kde se mimo jiné dotkl otázek uměleckosti nového média, o několik měsíců předznamenal speciální číslo o fotografii časopisu *Světovzor* z roku 1936. V něm byla zařazena anketa nazvaná „Je fotografie umění?“²⁰⁰ Redakce požádala několik fotografů, malířů a estetiků, aby se k celosvětově diskutovanému problému vyslovili. Zatímco Josef Čapek, Josef Sudek nebo Hana Volavková, s jejímž mužem se později za války Beckmann seznámil v internačním táboře, se přiklonili k tomu, že nedosahuje takové úrovně jako klasická umělecká díla a

²⁰⁰ ANKETA 1936.

je tedy uměleckým řemeslem, produkovaným strojem. Beckmann a jemu známí, Emil Filla, Jaromír Funke a Karel Teige zastávali spíše opačný názor. Beckmann ve svém článku napsal, že argument o mechaničnosti fotografie neobstojí, protože toto médium stejně jako jiná umělecká činnost předpokládá nejprve vnitřní prožitek autora, který teprve podle něj volí technické způsoby vyjádření. Za zásadní považoval u každého uměleckého díla kvalitu prožitku, kterého je dobrá moderní fotografie schopna docílit svými prostředky. Podobně argumentoval také významný český avantgardní fotograf Jaromír Funke [1896–1945], když psal o vnitřním uvědomění autora při vzniku fotografie. Teige na druhou stranu upozornil na fotografickou schopnost různých typů sdělení, uměleckého nebo vědeckého. Do jaké míry měl Beckmann povědomí o vývoji české umělecké scény, stanovit nelze. I když víme, že některá česká odborná periodika sledoval, nedostatečná znalost českého jazyka přejímání informací jistě komplikovala. Prostředníkem mu pravděpodobně byla jeho žena Matylda, která se o fotografii profesně také zajímala a výborně ovládala několik světových jazyků, což jí v budoucnu umožnilo pracovat pro Guggenheimovo muzeum.

Od poloviny třicátých let Beckmann pracoval jako samostatný fotograf. V místních archivech se však o existenci jeho ateliéru nic nevyskytuje. Podle zmínky v jednom z poválečných dopisů Lily Klee měl Hannes Beckmann v roce 1936 přednášet o moderní fotografii v Moskvě, dnešním Petrohradu, Charkově a Kyjevě. Na základní obživu rodiny ale jeho činnost nedostačovala a se svou ženou byli stále podporováni tchánem Jiřím Wienerem. Beckmann zřejmě vytvářel především portrétní fotografie a exteriérové krajinné nebo architektonické snímky se snažil nabízet do různých novin a časopisů. Případně pracoval jako reprodukční fotograf, například známe obrazové dokumentace maleb Marca Chagalla k článku Heinze Politzera. Jedna z těchto reprofotografií byla opět použita k eseji Johannese Urzidila o umění Marca Chagalla ve *Volných směrech*.²⁰¹

Spisovatel, básník a historik umění Johannes Urzidil [1896–1970] udržoval s Beckmannem přátelský vztah až do své smrti. Urzidil vystudoval dějiny umění na německé univerzitě v Praze.²⁰² Zaměřil se na české i na světové umění, a také na umění autorů německého původu pocházejících z Československa nebo předválečných

²⁰¹ POLITZER 1930, 92–100, „Die Photos stammen von Hannes Beckmann“, cit. 100. URZIDIL 1937, 234–236, cit. 233.

²⁰² Německá část univerzity v Praze nesla v době Urzidilova studia přesný název c. k. německá universita Karlo-Ferdinandova. Situaci na pražské německé scéně dokreslují Urzidilovy vzpomínky v knize MUSIL 2003.

uprchlíků před totalitními politickými režimy, kteří na jistou dobu našli v první republice relativně bezpečný domov.²⁰³ Za jakých okolností se spolu setkali poprvé, není jasné. Nejpozději v listopadu 1934 Urzidil vepsal perem německy věnování manželům Beckmannovým do své monografie *Goethe in Böhmen* [Goethe v Čechách].²⁰⁴ V roce 1935 Urzidil i Beckmann publikovali své texty v pražském časopise *Die Internationale Kunstwelt*.²⁰⁵ Je pravděpodobné, že redaktoru měsíčníku, uměleckému kritikovi českoněmeckého původu Adolfu Donathovi doporučil Beckmannův článek o fotografii právě Urzidil. Přesto se z pražského období žádná korespondence mezi Beckmannem a Urzidilem nezachovala. Z té doby však zjevně pochází nedatované a zřejmě nepublikované Urzidilovy rukopisy dvou esejí o Beckmannově malířské a scénografické tvorbě (viz Výstavy, články a recenze, III-4, 5). Urzidil se v nich dotkl také Beckmannovy fotografické práce. Podle něho v ní dosahoval „dobré umělecké úrovně“, a jak Urzidil výstižně poznamenal, Beckmann ve všech svých činnostech syntetizoval „zdravý smysl pro realitu se schopností k hluboké abstraktnosti.“

Pracovní knížka vystavená protektorátním zřízením Čech a Moravy prokazuje, že Beckmann spolupracoval od března 1941 s pražským fotografickým ateliérem Karla Stehlíka [1890–1943(?)].^[29] Zda u něho pracoval již dříve, nebo zda v ateliéru vznikly také některé z jeho dochovaných fotografií, podle dostupných informací prokázat nelze.²⁰⁶ O fotoateliéru Stehlík je známo jen to, že ve třicátých letech měl spolupracovat s firmou Schlosser & Wenisch – Ateliér pro uměleckou fotografii, která se orientovala zejména na německou klientelu a elitní osobnosti tehdejší kultury. Ve dvacátých a třicátých letech ateliér dosáhl takového významu, že ho během svého pražského pobytu navštívil i László Moholy-Nagy, jehož žena byla pražská Němka. Podnik zastupoval Otto Schlosser, v roce 1939 se však vzdal živnosti a v soupisu židovských podniků již nebyl evidován. V září 1942 byl pro svůj rasový původ odvezen i s rodinou do Terezína

²⁰³ Známé jsou Urzidilovy texty o skupinách Prager Secession nebo německých grafiků, o problematice sudetoněmeckého umění a jmenovitě pak o umělcích jako Mary Duras, Maxim Kopf, Karl Vogel, Friedrich Feigl, Willy Nowak, Eugen von Kahler, Hugo Steiner-Prag a dalších. Svou pozornost Urzidil posléze soustředil na umělce, kteří se v období mezi dvěma válkami stali migranty, jako sochař Bernard Reder, nebo uprchlíky před nacismem jako Hannes Beckmann.

²⁰⁴ Johannes Urzidil: *Goethe in Böhmen*, Vídeň 1932. Fond Knihovny Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy, Praha.

²⁰⁵ Viz BECKMANN 1935, 112–116. Johannes Urzidil: *Goethes Landschaftszeichnungen aus Böhmen*, ibidem, 109–112.

²⁰⁶ Z činnosti ateliéru Karla Stehlíka je známo jen velmi málo informací včetně jeho dochované produkce. V současné době neexistuje ani podrobnější životopis Karla Stehlíka. Za konzultaci tohoto problému děkuji Petře Prikrylové z oddělení fotografií Národního archivu ČR, Petře Trnkové z Ústavu dějin umění AV ČR a Janu Mlčochovi z Uměleckoprůmyslového musea v Praze.

a následně do likvidačního tábora kdesi v Bělorusku.²⁰⁷ Takový osud zastihl i Karla Stehlíka. Musel pro ukrývání osoby židovského původu rovněž nastoupit do koncentračního tábora a již se z něj nevrátil.²⁰⁸

Můžeme se jen domnívat, jestli byl Beckmann v kontaktu s prostředím těchto ateliérů již v polovině třicátých let, a mohl se zde setkat s osobnostmi jejich okruhu, především pak s fotografem vycházejícím z nové věcnosti Josefem Ehmem [1909–1989], který u Karla Stehlíka pracoval. Ehm ovšem od roku 1934 vyučoval na pražské Státní grafické škole, kde se s nástupem Jaromíra Funkeho výrazněji uplatňovaly tendence nového vidění a metodika Bauhausu. Vzhledem ke kontaktům, které společně umělci v emigraci udržovali, je pak jistě zajímavá skutečnost, že Josef Ehm překládal článek umělce Raoula Hausmanna [1886–1971] o infračervené fotografii pro český odborný časopis *Fotografický obzor*.²⁰⁹

Hausmann pobýval v letech 1937 až 1938 krátce v Československu. S Beckmannem byl prokazatelně v osobním a kolegiálním kontaktu, protože mu daroval rukopisy některých svých teoretických textů. Na začátku války projevil starost o jeho situaci v Praze, protože si dobře uvědomoval, co mu zde hrozí (viz Výběr z korespondence, II-1–4.). Je zjevné, že si oba umělci předávali nové poznatky z metodické oblasti fotografie. Svědčí o tom některé jejich experimentální snímky vytvořené v Československu, jako Hausmannova *Infračervená krajina* [30] a Beckmannův *Neptun* z Velké Fürstenberské zahrady v Praze (kat. děl 144). Dnes již asi nezjistíme, zda se spolu poznali již dříve, nebo se setkali až v Praze, kde Hausmann vedle Josefa Ehma nebo Johna Heartfielda vystavil své poslední práce na *Mezinárodní výstavě fotografie* v galerii Spolku výtvarných umělců Mánes. Několik dní předtím zde Beckmann představil své malby na jiné výstavě, jak bude dále objasněno. Jistě tedy věděl o následující chystané výstavě, která ho vzhledem k oborovému zaměření musela zajímat. Méně pravděpodobnějším se zdá, že by se umělci poznali až na Hausmannově pražské výstavě v Uměleckoprůmyslovém museu²¹⁰ nebo při zcela jiné příležitosti. Každopádně Josef Ehm mohl být možným spojením mezi Beckmannem, Hausmannem i S.V.U. Mánes.

²⁰⁷ MLČOCH 2010, 8–9.

²⁰⁸ O uvěznění Karla Stehlíka v koncentračním táboře za ukrývání Žida např. viz *Informační systém abArt*, heslo, Karel Stehlík. Jeho jméno se dále vyskytuje v antologii BIRGUS/MLČOCH 2010 nebo BALAJKA 1993.

²⁰⁹ Hausmann se v Praze věnoval experimentům s infračervenou fotografií a své poznatky zde publikoval, viz HAUSMANN 1938, 2–4.

²¹⁰ Raoul Hausmann vystavoval od 27. 5. 1937 do 13. 6. 1937 v Uměleckoprůmyslovém museu v Praze. Hannes Beckmann se zde mohl s jeho dílem setkat. Výstava *Fotografické práce Raoula Hausmanna* představila Hausmannovy abstraktní či strukturální fotografie, akty a lidové stavby španělského ostrova Ibiza, viz dochovaný plakát k výstavě v UPM v Praze.

Hausmann se, podobně jako Beckmann, v Praze potýkal s tíživými finančními poměry a pomýšlel na co nejdříve odchod ze země. Svou situaci v Československu i ve světě vnímal velmi emocionálně. Jeho povaha byla sice proti Beckmannovi temperamentnější a na svou dobu nezvykle otevřená, v mnohém se ale pocity všech avantgardně smýšlejících umělců, jejichž práci narušila nepříznivá politická situace, shodovaly. Hausmann v jednom dopise z Prahy do Berlína své ženě Elfriedě poznamenal: „Moc rád bych zase odsud pryč, pro člověka jako jsem já, to tu je jako rakev s víkem. K čertu, že jsem jen nešel do Paříže. Byli bychom tam mohli žít lépe a levněji. Tady píší dějiny umění a dějiny architektury, které snad udám. Musí konečně něco vyjít, ale bude to jen v češtině. [...] Inu, moc rád bych chtěl odsud pryč. Také věřím, že na podzim dojde ke katastrofě.“²¹¹

Městské prostředí Hausmannovi vůbec nevyhovovalo, podařilo se mu vydělat nějaké peníze, což mohlo být spojeno s jeho výstavou v Uměleckoprůmyslovém museu, a tak na celé léto roku 1937 odjel na Šumavu, do vesnice Bělá nad Radbuzou.²¹² Podobně řešili svou situaci Beckmann i řada dalších uprchlíků, protože na venkově žili až o polovinu levněji. Hausmann v dalším dopise z Bělé napsal, že se již cítí lépe, setkával se zde s českým výtvarným umělcem německého původu, Augustinem Tschinkelem [1905–1983], který se orientoval především na konstruktivismus. Ve třicátých letech vycházel z černobílé sociální grafiky a obrazové statistiky. Na jejich základě pracoval s jednoduchým schematickým znázorňováním a zkoumal možnosti abstraktních, figurativních a fonetických znaků. Obrazová statistika byla považována za jednu z metod nového vidění v grafice. Tschinkel ji začal rozvíjet ve svých přednáškách na Státní grafické škole, tam, kde vyučovali fotografii již zmínění Josef Ehm nebo Jaromír Funke. Pro studijní účely zde Tschinkel připravil několik publikací, v nichž se mimo jiné zabýval výskytem a povahou symbolů a značek v historii umění, navazoval na psychologické výzkumy ukazující, že významným rysem, o nějž se opírá naše poznání nejvíce, je tvar.²¹³ Zdá se, že tato práce mohla navázat na diskuze s Hausmannem a knihu, kterou měli společně připravovat. Tschinkel titul chystaného knižního projektu označil jako *Einführung in die Kunstgeschichte* [Úvod do dějin umění].²¹⁴ Beckmann zřejmě o tomto titulu rovněž věděl, protože na něj v poznámce svého textu o zvrhlém

²¹¹ Dopis Raoula Hausmanna Elfriedě Hausmann, 6. 6. 1937 Praha, HAUSMANN GRI/d.

²¹² Dopis Raoula Hausmanna Elfriedě Hausmann, 27. 8. 1937 Bělá nad Radbuzou, viz HAUSMANN GRI/d.

²¹³ Podrobněji se Tschinkelově práci věnovala KAPOUNOVÁ 2009.

²¹⁴ Dopis Augustina Tschinkela Raoulu Hausmannovi (kniha: *Einführung in die Kunstgeschichte*), kolem 1937 až 1938, fond Raoul Hausmann, Musée Départemental d'Art Contemporain, Rochechouart, Haute-Vienne, inv. č. C.II.2.1.

umění odkazuje, když píše, že historie malířství odpovídá vývoji lidského vidění, jak to chápe Raoul Hausmann ve své práci *Einführung in die Geschichte des menschlichen Sehens und der Kunst* [Úvod do historie lidského vidění a umění], „*kerá brzy vyjde*“. Hausmann si stěžoval na komplikace s jejím vydáním a celkové nepochopení. Tím se situace odlišovala od předchozích dvou desetiletí a kniha asi nakonec z toho důvodu vydána nebyla. Zůstalo jen u strojopisného manuskriptu, fotografických výletů s Tschinkelem nebo dalšími osobnostmi jako byl Beckmann. Jemu mimo jiné Hausmann poslal svůj původní rukopis textu *Kunst als Vorrecht* [Umění jako výsada] s vepsanými plánovanými opravami. Je možné, že s knihou o dějinách umění a architektury souvisel.²¹⁵

Aktuální tendence avantgardní fotografie tedy Beckmann sledoval, přesto jakékoli tvrzení o vlivu českého prostředí na jeho tvorbu by bylo vzhledem k dostupným informacím pouze spekulativní, přestože kontakt s některými zásadními osobnostmi jako Karel Teige je prokazatelný. K ojedinělým případům uplatnění Beckmannových fotografií vzniklých experimentálními světelnými technikami patří časopis *Světový zdroj zábavy a poučení z válečných let*. Této ojedinělé technologii se Beckmann mohl naučit nejen díky předchozímu studiu nebo poznatkům ze světové a české moderní fotografie, ale pomoci mu mohla i znalost statí a práce Raoula Hausmanna. Časopis vycházel v nakladatelství Otakara Štorch-Mariena, přítele fotografa Jaromíra Funkeho. V Beckmannově pozůstalosti se dochoval návrh na obálku pro číslo 23 s výřezem Slavínské hrobky na pražském Vyšehradě a spolu s několika exempláři čtrnáctideníku z roku 1940 prokazuje, že Beckmann využíval extrémní solarizační metody k vyvolání dojmu leptaného skla (kat. děl 165). Pro stejné účely měly být asi použity další, podobně upravené fotografie – československá výplatní známka s pohledem na Bratislavu (kat. děl 166) nebo snímek Beckmannovy nenalezené malby *Malý domácí oltář* (kat. děl 169). Ten však mohl být i pouhou zkouškou této technologické úpravy, protože Beckmann si běžně všechny své malby dokumentoval. Díky tomu dnes máme alespoň zběžnou, černobílou představu o podobě ztracených děl.

Beckmannovi muselo být nejpravděpodobnějším zprostředkovatelem místní kultury českoněmecké prostředí, většinou s vazbami k židovské kultuře. Naznačily to již mnohé spojitosti mezi fotografickými ateliéry i umělci samými. Další souvislosti, kdy by mohl být Beckmann s tímto prostředím spojován, souvisí s jeho emigrací. I když nebyl

²¹⁵ Manuskript *Kunst als Vorrecht* Raoula Hausmanna, věnování Beckmannovi na úvodním listu, nedatováno, HAUSMANN GRI/b.

typickým uprchlíkem před nacismem do Československa, závislým na pomocných komitétách, některé následně uvedené události Beckmanna přiměly, aby se jím oficiálně stal.

4.1.3. Status uprchlíka

Původním záměrem Beckmannových bylo usadit se ve Španělsku. Finanční důvody je ale nakonec donutily zůstat v Praze. Místní omezené kontakty se světovým děním v umělecké oblasti si citelně uvědomovali hned záhy. Jejich rozhodnutí však například Vasilij Kandinskij podpořil, když v jednom ze svých dopisů připomenul nejistou situaci ve Španělsku, chýlící se k občanské válce.²¹⁶ Po té, co se tedy v létě 1934 Beckmannovi přestěhovali z Vídně do Prahy, ubytovali se v penzionu Na Slupi,²¹⁷ který začal paradoxně brzy skutečně sloužit potřebám uprchlíků. Žili zde sice klidně, ale v provizorních podmínkách, podporováni otcem Matyldy. Zřejmě proto ani nebyla z počátečního pražského období nalezena žádná Beckmannova umělecká díla. Existuje však svědectví, které jeho uměleckou aktivitu prokazuje.

Fotografování se mu totiž stalo osudným nejen profesně.[31] Byli kvůli němu společně se ženou zadržováni pro domnělé vyzvědačství.²¹⁸ V Československu pobývali více než rok, když je v srpnu 1935 společně zadrželi jako podezřelé z protistátní činnosti při fotografování Žatecké brány v Lounech. Ze zprávy adresované policejnímu ředitelství v Praze vyplývá, že říšskoněmecký příslušník: „*Hanuš Beckmann, měl u sebe fotografický aparát zn. „Leica“²¹⁹ nejnovějšího modelu se speciálními objektivy v ceně kolem 8 000 Kč.*“²²⁰ Dále je v protokolu z jejich výslechu uvedeno, že v létě cestovali vlakem do Vídně, Curychu a Paříže.²²¹ Po návratu se ubytovali do konce srpna ve

²¹⁶ Viz dopis Vasilije Kandinského Hannesi a Matyldě Beckmannovým, 19. 11. 1934, viz KANDINSKY GRI.

²¹⁷ Tuto adresu zřejmě využívali i další uprchlíci. Karikatura Wenera Davida Feista *Familienidyll* s podtitulem *Santa Famiglia della Na Slupi* ze soukromé sbírky Ursuly Feistové zobrazuje rodinu žijící ve stísněných podmínkách.

²¹⁸ Beckmann Hanuš a jeho žena Mathylda, říšskoněm. přísl. – šetření, 9. 9. 1935 četnická stanice Louny ad., viz BECKMANN NAČR/b.

²¹⁹ O tomto fotoaparátu se dochovala kopie strojopisu článku Hannes Beckmann, *Das Arbeiten mit der Kleinkamera Leica*, kde se Beckmann zabývá technickými i uměleckými přednostmi tohoto fotoaparátu. Viz BECKMANN GRI.

²²⁰ Viz Beckmann Hanuš a jeho žena Mathylda, říšskoněm. přísl. BECKMANN NAČR/b, BECKMANNOVÁ NAČR/a.

²²¹ Během návštěvy Paříže vznikla fotografie **Hannese Beckmanna**: Wasill Kandinsky, 1935, fotografie na papíře, BECKMANN DHFA-Archiv. Uveřejněno viz BECKMANN 1935, cit. 113. Důvod cesty do Curychu je nejasný, Paul Klee v té době pobýval s rodinou v Bernu a ani výstava v některé z místních galerií, která by měla být pro Beckmanovy podnětná, se nenabízí.

„vilce“ Matyldina otce v Doksech,²²² odkud odjeli do Prahy navštívit Wienerovy a prohlédnout si nový byt v Italské ulici na Vinohradech. Z Prahy cestovali do Kadaně, Chomutova, Karlových Varů a zpět do Prahy přes Most²²³ a Louny. Vypověděli, že podnikli cestu kvůli fotografování památek a fotografie hodlají buď prodat, nebo je nabídnout periodiku *Prager Presse* vedeného šéfredaktorem Arne Laurinem [1889–1945], který pomáhal řadě významných emigrantů z umělecké oblasti.²²⁴ Proto fotografovali kostel v Lounech i Žateckou bránu. Bohužel, jak je z výsledku zřejmé, bylo to před závěrečným cvičením vojska v jeho manévrovacím prostoru. V archivním materiálu Beckmann uvedl, že „jeho manželka jest židovka a proto se s ní nemůže vrátit do Německa.“ Jejich fotografické filmy byly zabaveny, vyvolány a předloženy zpravodajskému důstojníku, který na nich nic závadného neshledal. Filmy a fotoaparát získal Hannes Beckmann zpět až po opakované urgenci na příslušných úředních místech, i když již dávno existovaly zprávy, že se žádná podvratná činnost z jejich strany nepotvrdila.²²⁵ Hannes Beckmann i po tomto incidentu ve fotografování pokračoval, přestože se asi odklonil od původního záměru a žádné fotografie do *Prager Press* nikdy nenabídl, alespoň o tom v Laurinově pozůstalosti není zmínky.²²⁶

Zůstane jen domněnkou, zda událost se zatčením v Lounech souvisela s tím, že se Hannes Beckmann po vyjasnění nedorozumění přihlásil u Židovského pomocného komitétu v Praze a následně podepsal Směrnici pro uprchlíky.²²⁷ Model migrační politiky se začínal v Československu přímo úměrně zvyšujícímu se počtu uprchlíků rozbíhat automatizovaným, odosobněným způsobem. Jako ostatní podepsal Hannes Beckmann prohlášení, že se zdrží jakékoli politické činnosti. Nesměl být zaměstnán a pravidelně se měl hlásit na příslušných úřadech. „Každý uprchlík, necht' nezapomene, že

²²² Tuto skutečnost potvrzuje evidenční karta Hanuše Beckmanna o trvalém bydlišti, viz BECKMANN NAČR/c.

²²³ Tato cesta zřejmě souvisela i s hledáním místa, které by Beckmannovi poskytlo domovské právo. Získal ho právě 2. 12. 1936 od města Most.

²²⁴ Šéfredaktor *Prager Presse* Arne Laurin významně spolupracoval s uprchlými umělci, snažil se pomoci získat československé státní občanství malíři Oskaru Kokoschkovi i karikaturistovi Bertovi. Přátelské vztahy udržoval také například s Thomasem Theodorem Heinem. Práci Berta, uprchlíka maďarského původu, Laurin dával na srovnatelnou úroveň s dílem George Grosze. Pod pseudonymem „Bert“ publikoval nejen v *Prager Presse*, ale také v časopisech *Der Simplicus / Der Simpl* nebo v *Českém slově*. Jeho identita nebyla doposud nikde zcela objasněna (za upozornění na zmínky potvrzující jeho totožnost a spolupráci s Arne Laurinem, který o něm píše jako o „akademickém malíři Josefu Jusztuszovi“ nebo „Justusovi“, děkuji Michalu Toporovi z Ústavu české literatury a komparatistiky Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, Praha, viz především dopis Arne Laurina Jaroslavu Krausovi, 28. 8. 1935). Blíže viz korespondence LAURIN PNP, inv. č. 115/50.

²²⁵ Viz Beckmann Hanuš a jeho žena Mathylda, říšskoněm. přísl, BECKMANN NAČR/b.

²²⁶ Za potvrzení této informace děkuji opět Michalu Toporovi, viz (pozn. 224).

²²⁷ Zda musela tímto způsobem postupovat také Matylda Beckmannová, která sňatkem se svým mužem ztratila československé státní občanství, nebylo možné podložit archivními materiály.

*jest hostem Č .S.R.*²²⁸[32] Stálo v protokolu, v němž Beckmann potvrdil svou apolitičnost a to, že za politickou činnost nebyl nikdy vězněn. Mimo jiné uvedl jako hlavní důvod emigrace nacistické zákony, podle nichž se „*dopustil zločinu zhanobení rasy, neb co původu arijského vzal si za ženu Židovku. Před pronásledováním musel z Německa odjet.*“²²⁹ Beckmannovi tehdy ještě netušili, že neodjeli dostatečně daleko. Po přijetí Mnichovského diktátu požádala Matylda Beckmannová o vstup do římsko-katolické církve ve snaze zachránit před německými rasovými zákony sebe i rodinu. Zřejmě tedy formálně přestoupila ke křesťanství v únoru 1939, kdy jí byl vydán křestní list.²³⁰[33] Na jistou krátkou dobu byla ochráněna, i když se za necelý měsíc po její konverzi stalo Československo po obsazení Německem protektorátním zřízením.

4.1.4. Portrét umělkyně

Podobně jako Beckmann studovala na grafické škole ve Vídni také umělkyně Friedl Dicker, později provdaná Brandeisová [1898–1944]. Některé zdroje uvádí, že jejím fotografickým mistrem byl na škole „*Johannes Beckmann*“.²³¹ Jde pravděpodobně o omyl nebo nepochopení vzájemného vztahu obou umělců. Friedl (Bedřiška) Dicker Brandeisová sice školu absolvovala, ale v letech 1912 až 1914. Studovala rovněž na Bauhausu, ale ve Výmaru ve dvacátých letech. V době, kdy Beckmannovi navštěvovali školu ve Vídni, si zde umělkyně otevřela svůj ateliér. Začala být aktivní v komunistické straně, za což byla následně zatčena a vyslýchána. Za jakých okolností se s Beckmannem seznámila, zda to bylo ještě ve Vídni prostřednictvím společných kontaktů z grafické školy nebo Bauhausu, není jasné. S jistotou lze tvrdit jen to, že se společně setkali v lednu 1941 jako uprchlíci v Československu, jak bude ještě dále objasněno.

K té době můžeme datovat portrét umělkyně vyfotografovaný Beckmannem. Upravený ořezem, se nalézá na žádosti o československý cestovní pas Dicker Brandeisové z následujícího roku.²³² Tento typ portrétů Beckmanna v Československu živil od třicátých let. Reprezentativní portrétní poloprofilu na úřední dokumenty, celé postavy instalované v prostředí ateliéru pro upomínkové účely. Dnes již neznámé tváře a lidé představují Beckmannovu užitou fotografii a rozeznáváme z ní jeho způsob práce.

²²⁸ Beckmann Hanuš 1909, žádost o povolení k pobytu 3. 10. 1935, BECKMANN NAČR/a.

²²⁹ Ibidem.

²³⁰ Křestní list Matyldy Beckmannové, BECKMANNOVÁ NAČR/a.

²³¹ MAKAROVA 2000, cit. 10.

²³² Žádost o cestovní pas, DICKER-BRANDEIS.

Z těch snímků, které si uchoval a jsou součástí jeho pozůstalosti, lze soudit, že zvládl dokonale řemeslnou fotografickou práci, s níž se mohl asi nejlépe seznámit na grafické škole ve Vídni. Nicméně několik jím vytvořených výjimečných portrétů osobností Bauhausu se liší světelnou experimentací, která umocňuje charakteristiku portrétovaných. V tom je zase znatelný vliv školení v Desavě. K takovým fotografiím můžeme řadit portrét Matyldy Beckmannové, který používala na úředních listinách podobně jako Dicker Brandeisová. [34, 35]

Beckmann tvrdil, že autoři nové věcnosti zvýšili průměrnou úroveň fotografie, což se ale nemělo týkat komerčních portrétů. S tímto vědomím přistupoval k praktické části své tvorby, nechtěl se spokojit se zlovyky salónního typu portrétů. Podobizna Dicker Brandeisové je jiná, expresivnější – ostře zdůrazněné rysy nezakryjí jistou únavu, dominantní pohled v sobě přesto nese nejistotu. Fotografie není stylizovanou podobenkou bezstarostné ženy z módních časopisů předválečných let ani anonymní tváří. Její oči kladou otázky a vyvolávají spíše nepříjemné emoce. Beckmann si byl vědom, co umělkyně židovského původu v protektorátu Böhmen und Mähren zažívá. Několik měsíců poté, co úředník nalepil její fotografii do žádosti o nový cestovní doklad, nastoupila Friedl Dicker Brandeisová se svým manželem do Terezínského ghetta, odkud byla převezena do koncentračního tábora v Osvětimi. Po dvouletém utrpení zde byla plynem zavražděna.

4.1.5. „Hannes maluje“

Zahraniční události v polovině třicátých let nevěstily nic dobrého, ale obyvatelé Československa si na ně začínali pomalu zvykat. Mělo to za následek oslabení pomoci uprchlíkům, kteří do Československa přicházeli. I přesto, že pro Beckmanna byl rok 1935 náročný, vytvořil v něm mnoho zajímavých děl. V rodinném albu se dochovala série fotografií souhrnně nazvaných „Hannes malt“. Sedm drobných čtvercových snímků zachytilo pobyt Beckmannových ve vile Jiřího Wienera na Českolipsku, v Doksech na břehu Máchova jezera. Potvrzuje to natržená poznámka psaná tužkou v horní části podkladového kartonu – „Hirschberg, Juli 35“. [36, 37] Fotografie zobrazují poklidný život na maloměstě a Hannese Beckmanna při práci. Začal malovat po delší době, kdy se věnoval zejména fotografii. Podle dochovaných dokumentárních snímků se malování s osobně připravenými barvami zcela oddal, což potvrzuje již citovaná korespondence s Vasilijem Kandinským.

Na jedné z fotografií je záběr zápraží, kde jsou zavěšeny dva nové obrazy. Při

bližším prozkoumání bylo možné identifikovat díla *Organismus* (kat. děl 85) a *Procesi* (kat. děl 94). Symbolicky předjímají dualitu Beckmannovy malířské tvorby, když jsou na zdi vedle sebe konfrontovány zjevně rozdílné abstraktní tendence, vzniklé ve stejném období. První malba naznačuje linii organicky abstraktní, koketující s výrazovými prvky gestaltismu lipské školy nebo surrealismu. Druhá odkazuje k problematice geometrické abstrakce. Neznamená to však žádný rozpor v Beckmannově tvorbě, jen s odkazem ke Kandinskému se různým způsobem řídila zákonem intuitivní umělecké logiky. Podle Beckmanna nebylo v moderním malířství důležité, do jaké skupiny nebo stylu je umělec zařazen, protože zásadní pro něj bylo abstrahování předmětného. [38]

Umělecké dílo Beckmann chápal jako neúčelový výtvor, který má však schopnost duševně podněcovat a tím povýšit lidský život nad ostatní. Míra a způsob prožitku uměleckého díla jsou individuálně odlišné, a právě způsob prožívání uměleckého díla je podle Beckmanna pro člověka určující. Uměleckohistoricky podložené kvality díla jsou totiž vedlejší, pokud nás dílo ničím nepodněcuje. Jak je zřejmé, Beckmann přistupoval ke své práci vždy jako k celku. Je totiž evidentní, že tyto i další abstraktní malby, zdánlivě formálně odlišné, vznikly v krátkém čase na tomtéž místě.

Malba *Organismus* zobrazuje tak trochu kleovského tvora, připomínajícího ptáka s lidskou tváří v oblačné krajině s nízkým horizontem. Řecké *órganon* znamená nejen smyslové ústrojí, ale i nástroj. *Organismus* je živoucí bytostí, reagující na vnější podněty prostředí a schopný samostatné existence. V souvislosti s výrazným vlivem tvarové psychologie na Beckmannovo uvažování je nutné upozornit na možnou souvislost s knihou *Der Aufbau des Organismus* [*Stavba organismu*] Kurta Goldsteina [1878–1965] vydanou v roce 1934.²³³ Goldstein patří k představitelům neogestaltismu. Původní principy tvarové psychologie aplikoval na mezilidské vztahy a zavedl termín *organismus*, který pro něj znamenal celek, jehož části nemohou být oddělovány. Podle Goldsteina *organismus* odpovídá vnějšímu prostředí. Jedinec se snaží vytvářet takové životní podmínky, aby životní situace vnímal harmonicky, aby byl v souladu se společenskými a mezilidskými vztahy a řády. *Organismus* podle něho nelze dělit na mysl a tělo. Určité chování není řízeno lokální specifickou mozkovou částí, ale celým mozkem. Zabýval se také rozdíly mezi normálním a patologickým stavem organismu. Jeho asistent Frederick Perls [1983–1970], zakladatel Gestalt terapie, k tomu později

²³³ GOLDSTEIN 1934.

dodal, že organismus zároveň nelze oddělit od prostředí.²³⁴ Beckmannův tvor složený z geometrických nebo nepravidelných tvarů nesl další název *Nosní kost*. Součástí lidské lebky byla viditelnou inspirací formální podoby malby. Změna názvu na *Organismus* může potvrzovat Beckmannův trvalý zájem o tvarovou psychologii.

Spojení s Goldsteinovou knihou signalizují i jiná Beckmannova díla nazvaná v jistých obdobích jako *Aufbau*, což chápeme jako stavbu nebo strukturu. V jednom z nich, dnes ztracené *Kompozici* (kat. děl 119), lze rozlišit některé podobnosti s *Organismem*, především ve vnitřní tvarové souvztažnosti, zatímco jiná existující verze *Aufbau [Struktura]* (kat. děl 109) spíše reflektuje Goldsteinovu myšlenku o přizpůsobení organismu vnějšímu prostředí. Jednotlivé tvary jsou ostře technicistně geometrizovány a převládající černo-červená barevnost s občasným žlutým tónem může mít v době rostoucího nacionalismu symbolický význam. Červená je barvou krve, agrese, pohybu, černá temnoty až smrti. Žlutá, kterou byli za války označeni Židé, znamenala v křesťanské tradici odpadlictví. Druhý název díla, *Utopie*, snad v roce 1937 přímo souvisí s prostředím destrukce tradičních společenských řádů.

Obdobně formulovanou kompozicí, ale s přehlednější sestavou, je nezvěstné dílo *Majestátní* (kat. děl 86). Převažující geometrickou formou je kruh a z něho odvozené organicky proměnlivé segmenty. Surrealisticky situované konfigurace pomyslně řešící kolísavý pohyb Beckmann používal v té době často. Ještě výrazněji vynívají v obrazech *Tanečnice* (kat. děl 110) nebo *Balance* (kat. děl 104), kde jsou formy opět geometrizovány. Zdá se, že Beckmann v tomto období hledal osobní způsob výtvarné řeči. Na druhou stranu každé z jeho děl hovoří také jazykem tvarové psychologie. Sám tvrdil, že nejdůležitější je autorovo sdělení, které, aby mohlo být pozorovatelem vnímáno a podnítilo jeho duši, musí být vyjádřeno vhodně zvolenou formální metodou. „*Toto duševní podnícení je duchovní nezbytností, bez které by byla jakákoliv vyšší forma života nemyslitelná.*“ Beckmann si uvědomoval, že podnětný aspekt nebo intenzita prožívání jsou individuální. V textu napsaném za účelem lepšího pochopení moderního, zejména abstraktního umění, dokonce píše, „*V principu je zcela nedůležité, do které skupiny ismů malíře zařadíme, označení za ismus přece jen příliš často slouží k tomu, aby se některý umělecký směr po provedené klasifikaci odsunul stranou. Zdá se pak, že je takzvaně zažehnán a už nemůže být dále nebezpečný.*“ Podstatný nebyl způsob, jakým

²³⁴ Neogestaltismus, fáze gestaltismu, vznikl vlivem amerického behaviorismu. Principy gestalt jsou aplikovány na problematiku mezilidských vztahů, sociální percepce a myšlení. Je zdůrazněna aktivita subjektu při řešení problémové situace. Rozvíjí se gestalt jako forma skupinové psychoterapie. PERLS 1996.

umělec dosáhne „*popření předmětného*“, ale samo dosažení „*absolutního malířství*“.²³⁵

Stylová jednota tvorby byla pro Beckmanna druhořadá. Své myšlenky dostal v různých používaných tendencích, jak je možné sledovat například na jeho zacházení se surrealismem. V Praze vytvořil několik dnes známých, k surrealismu přímo odkazujících kreseb (kat. děl 77, 78, 82 a 83). Pokud je dáme do souvislosti s další kresbou *Psychologická krajina* (kat. děl 79) a s Beckmannovými názory, jak je známe z jeho textů i korespondence, byl Beckmannovi blízký především optimistický surrealismus Paula Klea, Hanse Arpa nebo Joana Miróa, kteří „*dokázali z té veškeré hrůzy najít cestu zpět k lidskosti*.“²³⁶ Beckmann v době vytvoření těchto kreseb chápal význam zejména francouzského a českého surrealismu jako útěk do „*superreality*“ vypovídající o lidské sebedestruktivitě. V jeho úsilí zaujímal takovýto surrealismus antagonistický postoj vůči abstraktnímu malířství. Umělecké dílo mělo být podle Beckmanna výtvořem intuice i rozumu, zatímco u surrealistů měla převažovat vždy jen jedna složka.

4.1.6. Vztah k surrealismu

Beckmann v kresbě *Psychologická krajina* s lehkou hravostí polemizuje s ikonickou osobností surrealismu, psychoanalytikem Sigmundem Freudem. Atributy ženského pohlaví na ní připomínají dvě cesty jarní krajinou. První cesta vychází z „výkladu snů“ a volných asociací podle Freudova teoretického systému, kde „nevědomí“ pudově cílí k Oidipovi, muži hledícímu dalekohledem na „*Analiesu*“, ženu na protějším kopci. Druhá cesta vede právě k této ženské postavě, latentní „analýze“ a ke „splnění přání“. Z těchto zákonitostí podprahového psychického života člověka sugestivní kresba čerpá. Mezi kopci je zasazen strom nazvaný „*6APPEALBAUM*“, ve smyslu německého „*Sex-Appeal*“, sexuální přitažlivost. Přípis „*FREUDEUCHDESLEBENS!*“ na straně Oidipa potvrzuje souvislost s problematikou Oidipovského komplexu. Označuje milostný vztah syna k matce, pojmenovaný a zpracovaný Freudem, přičemž při zachování slova „*freude*“ lze celý výraz přeneseně chápat také jako vzájemnou radost ze života. Jak Beckmann pod kresbou poznamenává, dalekohledu v ruce muže a rudému slunci náleží čistě věcné významy. To je pro Beckmannův veristický surrealismus symptomatické. Nikdy se neuchyloval k automatismu, ale k prožitkům a kognitivním

²³⁵ Srov. manuskript zřejmě nepublikovaného článku Hannes Beckmann, Zur „Entarteten Kunst“, Ihrer Aufgabe und Bedeutung für unsere Zeit, nedat., BECKMANN/KANDINSKY CP-BK.

²³⁶ Srov. dopis Hannese Beckmanna Hille Rebay, 12. 11. 1947, REBAY SRGF/a.

schopnostem uměleckého vyjádření. Tuto kresbu je třeba chápat jako Beckmannův osobní rozhovor vedený s teoriemi surrealismu a všemi jeho projevy, o nichž Beckmann pochyboval, když se rozhodl hledat jiné další možnosti. Johannes Urzidil to potvrdil ve svém textu o Beckmannově malířství, když napsal: „*Jeho dílo, osvobozené od symbolů všeho druhu a nyní dokonce od narážek na pohlaví, spočívá ve své vlastní, nově vytvořené realitě, a pokud vede ke vzpomínkám, pak vyvolává sny našeho dětství zdrženlivě a něžně.*“²³⁷ Jistou blízkost ve spojení s českým surrealismem a zejména Toyen, Beckmannovi zprostředkovanými pravděpodobně Karlem Teigem, můžeme identifikovat zejména na dvou krajinách podvodního světa s amorfními strukturami a věcnou formou, na hladině odrážející slunce nebo úplněk měsíce (kat. děl 88 a 89).

Beckmann zpochybňoval smysl surrealistických manifestů a programů. Přílišnou literární popisnost surrealistických děl přisuzoval návaznosti na freudovské sexuální symboly. Nedůvěřoval automatismu absolutního surrealismu, který považoval spíše za mediální inspiraci než za uměleckou intuici. Stejně tak poválečný vývoj surrealismu spočíval podle Beckmanna ve fatalismu a pesimismu. To, že surrealisté byli přesvědčeni, že intelekt nemůže být smysluplně ovládnut, považoval Beckmann za důsledek racionalismu a materialismu soudobého světa. „*Surrealisté reagují jakožto citliví lidé na dění kolem nás, křiví se nad trápením a žalem, registrují jej a ihned vše ukazují jako jakýsi barometr ducha doby.*“ Ještě před vypuknutím války, kdy byla „*lidská svoboda a lidský duch v nebezpečí, že budou zničeny bombami a bojovými plyny s koncentračními tábory,*“ Beckmann překvapivě lépe rozuměl tomu, že „*nemohou vzniknout žádní umělci, kteří by opět vytvářeli díla se zářící bezstarostností*“.²³⁸ Na druhou stranu v roce 1947 s osobními prožitky válečných následků hodnotil tuto skutečnost jinak. Surrealisté podle něho byli „*příliš unavení, příliš cyničtí, pasivně trpící, zkrátka příliš pesimističtí na to, abychom s nimi mohli nějak sdílet názory.*“²³⁹ Beckmann v těchto letech evropské surrealistické konotace ve svém díle postupně opouští a soustředí se na abstraktní tvary a barvy tak, „*aby vzbuzovaly v člověku ryzí, šťastné a radostné pocity, jako to dovede hudba velkých mistrů.*“ To byly důvody, proč se Beckmann ve Spojených státech amerických již nikdy ve vzpomínkách nevracel ani k době prožité v Československu. Byla pro něho příliš bolestná a on byl svým založením spíše „surrealistickým optimistou“. Už v polovině třicátých let Karel Teige

²³⁷ Srov. manuskript zřejmě nepublikovaného článku Johannes Urzidil, Der Maler Hannes Beckmann, nedat., viz URZIDIL GRI/b.

²³⁸ Viz manuskript, BECKMANN/KANDINSKY CP-BK.

²³⁹ Viz Dopis Beckmanna Rebay, REBAY SRGF/a.

podobně charakterizoval Beckmannův vztah ke „Klee-Miróovu“ surrealismu.²⁴⁰

Tento Beckmannův ambivalentní postoj k meziválečnému a poválečnému surrealismu jako by potvrzovalo jeho předválečné dílo se složitou amorfní strukturou představující *Ruinu* (kat. děl 87). Později totiž válečným důsledkům Beckmann připisoval tzv. „moderní ruino-romantiku“, kdy vznikaly „bezútěšné obrazy“ liduprázdných krajín s rozervanými lidskými těly v rozvalinách. Přesto ve třicátých letech vytvořil podobně tematizované dílo. Jeho „ruina“ se totiž odkazuje znovu i zde k teoriím gestaltismu. Nesourodé formy se vzájemně prolínají a pohlcují, zanikají časem. Není jednoznačné, co je vlastně objekt a co prostředí, v němž se nachází.

Imaginativními organismy tematizované do reálného světa dále představují i malby *Klaun* (kat. děl 122), *Hrající si děti a pes* (kat. děl 123), *Setkání* (kat. děl 90) nebo *Obruč* (kat. děl 103), později přejmenovaná na *Kolem kruhu*.

Kruh, terč, slunce, luna či planeta se objevují na těchto i řadě dalších obrazů.²⁴¹ Snad je Beckmann symbolicky používá jako trvalou vazbu k abstrakci i k reálnému světu. To by potvrzovala poznámka v kresbě *Psychologická krajina*, kde je rudý kruh identifikován jako slunce. Důležitým motivem je také v *Procesí* (kat. děl 94), dalším díle namalovaném ve vile v Doksech. Ozařuje postavy složené z různobarevných trojúhelníků. Dávají jednoduché kompozici rytmus, přestože jsou k sobě poutány téměř nezřetelnými liniemi. Obraz je zdánlivě čistě geometrický, ale opět je jeho základní scéna znejišťována nepravidelnými tvary a motivem kruhu s věcným významem.

4.1.7. Výstava v „Mánesu“

Pod názvem *Procesí* byl obraz představen společně s dalšími sedmi Beckmannovými díly na výstavě uspořádané Spolkem výtvarných umělců Mánes. Tento kosmopolitně uvažující spolek jednoznačně vyjadřoval podporu emigraci až do okupace Československa navzdory všem politickým zásahům, které se například rozpoutaly během *Mezinárodní výstavy karikatur* v roce 1934.²⁴² Zastoupení umělci, z nichž mnozí patřili k antinacistickým uprchlíkům, odvážně upozorňovali na hrozbu diktátorských režimů. S.V.U. Mánes později odhodlaně hájil svobodu uměleckého projevu proti

²⁴⁰ Karel Teige, První výstava nesdružených umělců v Praze, 15. února 1936, výstřižek článku z *Rudého práva*, 1936, 22. 2., 8, TEIGE PNP.

²⁴¹ Viz například díla **Hannes Beckmann**: *Meditace*, *Pod vodou*, *Psychologická krajina*, *Pevnost*, *Utopie*, ale i *Kosmos* nebo *Nocturno* ze sbírky David Hall Fine Art LLC, Wellesley.

²⁴² S.V.U. MÁNES 1934.

oficiálnímu nátlaku německé ambasády v Praze, aby byla díla s těmito tématy odstraněna. Není tedy překvapivé, že tvorba Hannese Beckmanna byla vybrána právě S.V.U. Mánes na *I. výstavu nesdružených umělců*, otevřenou od 5. do 27. února 1936. Ve fondu spolku se k ní dochovaly přihlášky všech umělců se seznamem děl a s informacemi o jejich prodejní hodnotě, datu předání, prodeji nebo vrácení zpět. [39] Podle přihlášky zde Beckmann navrhoval vystavit kromě *Procesí*, obrazy *Pod vodou*, *Kosmos*, *Mešita*, *Nocturno*, *Maestoso*, *Sedmičlenná rodina* a *Slavnostní veselí*.²⁴³ Na výstavu nakonec nebyly vybrány olejomalby *Maestoso* a *Mešita*. *Slavnostní veselí* bylo podle shodné ceny v přihlášce a průvodním listu výstavou označeno prostým názvem *Obraz*.²⁴⁴ Přestože se žádné fotografie z výstavy nezachovaly, bylo možné sestavu děl přihlášených Beckmannem na výstavu rekonstruovat (viz *Výstavy, články a recenze, Rekonstrukce dvou výstav, II-1*).

Dochovaný strojopis úvodního projevu neuvedeného autora objasňuje, že cílem uspořádání výstavy bylo „*jednak umožniti veřejné vystavování zejména těm mladším a dosud neznámým, či málo známým výtvarníkům, kteří dosud nejsou organisováni v žádném uměleckém spolku, jednak objeviti nové talenty, jimž ostych nebo přílišná autokritika dosud bránily obeslati členskou výstavu. [...] Stačila malá novinářská výzva, aby tato výstava byla obeslána tak hojně, že výbor Mánesa, jehož soudu bylo se podrobiti, mohl při jurování uplatniti měřítko daleko přísnější, než bylo původně úmyslem. A tak – podotýkám po výběru přísnějším, než bylo předpokládáno – vystavuje zde většinou po prvé téměř třicet výtvarníků své práce pozoruhodné úrovně a zajímavosti.*“²⁴⁵ Podle seznamu přihlášených mělo v Mánesu zájem vystavovat čtyřicet sedm umělců. Průvodní list vydaný k výstavě prokazuje, že jich bylo nakonec vybráno pouze dvacet a s nimi vystavovalo dalších deset autorů, kteří se na interním seznamu přihlášených nevyskytují.²⁴⁶ Jakým způsobem se jejich díla na výstavu dostala, není z

²⁴³ České názvy děl jsou převzaty z přihlášky Hannese Beckmanna na *Výstavu nesdružených umělců*, 1936, S.V.U. MÁNES AHMP.

²⁴⁴ *I. výstava nesdružených umělců* (kat. výst.), S.V.U. Mánes v Praze, 5. 2. – 27. 2. 1936, jeden oboustranný list. Prodejní ceny obrazů Hannese Beckmanna byly stanoveny dle průvodního listu výstavou takto: *Procesí* 800 Kč, *Pod vodou* 1 800 Kč, *Kosmos* 2 000 Kč, *Nocturno* 1 200 Kč, *Sedmičlenná rodina* 600 Kč, *Obraz (Slavnostní veselí)* 1 200 Kč. Podle přihlášky na výstavu byly ceny nepřijatých děl navrženy takto: *Maestoso* 4 500 Kč, *Mešita* bez uvedení ceny, majitelem byl označen „*D. B. F.*“

²⁴⁵ *Výstava nesdružených umělců*, viz S.V.U. MÁNES AHMP.

²⁴⁶ Na *I. výstavě nesdružených umělců* vystavovali: Riana Bačáková, Hannes Beckmann, Kurt Bergmann, Karel Černý, Dagmar Čížková, František Vincenc Danihelka, Vladimír Doležal, Hana Dostálová, Otakar Gregor, Bohdan Heřmanský, František Hora, Emanuel Hradil, Jan Krahulík, Karel Tomy Neumann, Josef Václav Schwarz, Ludvika Smrčková, Mirko Stejskal, Josef Vizner, Jan Zach a Václav Zykmond. Mezi dalšími deseti vystavujícími byli: Václav Bartovský, Ondřej Černoušek, Bohumil Čížek, Karel Hollmann,

materiálů jasné.

Sochař Ladislav Zívř vzpomínal, že výstava nesdružených umělců nesplnila očekávání Karla Teiga. Kladně hodnotil jen dalíovský surrealismus Václava Zykunda, zastoupeného, k jeho lítosti, pouze jediným obrazem *Bludný Holanďan, naslouchající hře na housle*.²⁴⁷ Teigova recenze výstavy z 15. února 1936 uveřejněná v *Rudém právu* však prokazuje, že ho zaujal ještě další autor. „Z účastníků výstavy nesdružených umělců přihlašuje se k surrealismu i Hannes Beckmann, který vystavuje několik malých obrazů, zjevně malovaných pod vlivem Paula Klee(a) a Juana Miró(a). V. (Václav) Zikmund a Hannes Beckmann jsou rozhodně z nejzajímavějších, nejslibnějších a výrazově nejradiálnějších malířů na této výstavě.“²⁴⁸ Ostatní umělci Karla Teiga příliš nezaujali. Některé práce hodnotil dokonce jako eklektické, až banální, s konvenčními náměty. „To je celkem vše. Třicet jmen – z nichž prozatím jen nemnohá jsou jmény, slibujícími něco do budoucnosti. Výstava jako celek zklamává očekávání a naději, která byla dychtiva příchodu nových uměleckých sil. V každém případě máme však plné právo důvěřovat, že alespoň dvě jména z této výstavy, Václav Zykund a Hannes Beckmann, stanou se jmény, s nimiž se budeme setkávat v řadách revoluční umělecké avantgardy a levice“, zakončil Karel Teige svůj příspěvek.²⁴⁹

Z vystavených Beckmannových děl k surrealismu odkazovala asi polovina. Jednalo se tedy o reprezentativní výběr z jeho tehdejší tvorby. Teige musel Beckmannovu práci sledovat již od jeho příjezdu do Prahy v roce 1934. Jinak by nedokázal tímto způsobem Beckmannovo dílo hodnotit. Potvrzuje to umělcova zmínka v dopise Kandinskému o tom, že Teiga sám vyhledal. S tvorbou Paula Klea Beckmannovo dílo spojovali i další recenzenti výstavy, například Jaromír Pečírka nebo Josef Čapek (viz Výstavy, články a recenze, III-1, 2, 3).

Z osmi děl Hannese Beckmanna nabídnutých k výstavě byla čtyři zachována a podobu dalších tří, dnes ztracených maleb, známe z dokumentačních černobílých fotografií. Obraz *Mešita*, který nakonec vystaven nebyl, pocházel ze soukromé sbírky. Beckmann později vytvořil jeho druhou, téměř totožnou verzi (kat. děl 97 a 98). Jako majitel díla byl v přihlášce k výstavě uveden „Dr. B. F.“. Beckmann se prokazatelně

Ferdinand Kotvald, Antonín Landa, Josef Liesler, Václav Němeček, Olga Studničková a František Štefůnko.

²⁴⁷ ZÍVR 1997, 58.

²⁴⁸ Viz TEIGE PNP.

²⁴⁹ O výstavě psal časopis *Pestrý týden*, který uvedl, že zde bylo zastoupeno mnoho umělců, což se projevilo v rozmanitosti slohů a kvalitě děl, která „nevybočovala ze současné francouzsky orientované tradice“, viz Výstava „Nesdružených“ a „Umělců z Ostravska“, *Pestrý týden* XI, 14. 3. 1936, cit. 7.

poznal také s galeristou dr. Hugo Feiglem, který v Praze vystavoval mimo jiné umění spojené s německým prostředím.²⁵⁰ Křestní jméno galeristy mohlo být zaměstnancem S.V.U. Mánes pouze zaměněno za jméno galeristova bratra, umělce Bedřicha Feigla. Vzhledem k blízkým kolegiálním vztahům mezi galeriemi lze předpokládat, že proto nemuselo být jméno majitele díla na přihlášce vypsáno celé, jako tomu bylo v jiných případech.

Tři z vystavených děl, *Kosmos*, *Procesí* a *Nocturno* (kat. děl 93, 94 a 95) se vyjadřují geometrickou abstrakcí. Lze to považovat za logické vyústění Beckmannových zkušeností z Bauhausu, ovlivňovaných výraznými osobnostmi Vasilije Kandinského, Paula Klea nebo Josefa Alberse. Další vystavené dílo *Pod vodou*, zmíněné již v souvislosti se surrealismem, navazuje na Beckmannovy krajiny a organické kompozice. Skládal je ze znaků, vzájemně prostupujících se tvarů, geometricky pravidelných nebo zakřivených do komplikovaných forem. Byly ovlivněny rovněž Kleem nebo afinitou k surrealismu miróovského typu.

Do jaké míry byl Hannes Beckmann po teprve půldruhého roku trvajícím pobytu obeznámen s českou abstrakcí a surrealismem, stanovit nelze.²⁵¹ Všechny zmíněné písemné souvztažnosti k českému surrealismu jsou datovány až od roku 1937.²⁵² Pokud přihlédneme k op-artové tvorbě Hannese Beckmanna po odchodu z Československa a shrneme výše uvedené, je možné vykládat jeho surrealismus spíše jako snovou inspiraci prostřednictvím Gestalt psychologie²⁵³ ve smyslu hledání vzájemného působení jednotlivých vizuálních částí, které svým uspořádáním společně aktivují naše zkušenosti a zážitky. Vedou k dedukci výsledného tvaru a určitým postavením, barevností, vzájemným prolínáním kreativně utvářejí vlastní, divákem spíše tušené souvislosti – utopená luna je pohlcována mořskými světélkujícími organismy žijícími pod vodou.

Výstava byla pro Hannese Beckmanna zřejmě jediným významnějším vstupem do českého výtvarného umění. Mezi umělci účastníky se výstavy byl Bohdan

²⁵⁰ Srov. dopis Hanesse Beckmanna Vasiliji Kandinskému, 7. 10. 1935, Praha, viz BECKMANN/KANDINSKY CP-BK.

²⁵¹ Podrobněji se českému abstraktnímu umění věnuje například ROUSOVÁ 1988, ROUSOVÁ 2007. O českém surrealismu podrobněji například viz BYDŽOVSKÁ/SRP 1996 nebo BYDŽOVSKÁ/SRP 1992.

²⁵² Viz Autorské teoretické texty III-1. nebo dále Výběr z korespondence, dopisy s Hillou Rebay z roku 1947.

²⁵³ Gestalt psychologie získávala na důležitosti i vzhledem k vzrůstajícímu se nacismu. Zásadním způsobem byla ustanovena v dílech Wolfganga Köhlera a Kurta Koffky ve třicátých letech 20. století. Byla postavena proti behaviorismu, který vysvětloval lidské a zvířecí chování jako naučené automatismy reagující na opakované podněty. Gestaltisty znepokojovalo vysvětlování lidské existence jako pasivní, drilem nacvičené a projevující se bezmyšlenkovitě. Dále viz tematizované zmínky k tvarové psychologii v textu.

Heřmanský. Pouze o něm můžeme s jistotou tvrdit, že navázal s Beckmannem bližší vztah, a jak bude ještě objasněno, jejich přátelství prokazatelně pokračovalo i po ukončení války.

4.1.8. „...přesto zůstaňme optimisty“

Politické a společenské změny ovlivňující české umění ve třicátých letech minulého století byly již reflektovány v mnoha souvislostech. Hodnocení, jak předválečné události zasahovaly do života umělců v Československu a zároveň obdobně v zahraničí, se však vyskytuje méně často. Vzájemná korespondence z let 1934 až 1939 mezi Vasilijem Kandinským v Paříži a Hannesem Beckmannem v Praze objasňuje nejen postupně vznikající přátelský vztah mezi pedagogem a jeho bývalým studentem z Bauhausu v Desavě (viz Výběr z korespondence, I-1–15).²⁵⁴ Dochované dopisy odráží především problémy spojené s emigrací do zahraničí, pro niž se mnozí umělci rozhodli, aby unikli represím, které jim hrozily v zemích ovládaných nacistickým režimem.

Sedmašedesátiletý Kandinskij se rozhodl s manželkou Ninou usadit na pařížském předměstí Neuilly-sur-Seine, daleko od centra uměleckého dění, jehož obchodní atmosféru považoval za intrikářskou. Kandinskij měl k Německu blízký vztah. Neodjel tedy jako mnozí do Ameriky, ale plánoval se po roce vrátit. Zařadil se do početné emigrantské kolonie, kde jeho umění v konzervativních kruzích ztratilo na ceně. Zpočátku byl nucen se o prodej svých děl starat aktivněji, než byl zvyklý. Navštěvovalo ho zde však mnoho významných umělců i bývalých žáků, což v mnohém kompenzovalo jeho pocity odcizení.²⁵⁵

Stejně tak možnosti uplatnění Beckmannových abstraktně-geometrických maleb v Československu byly omezené. Beckmann, přivídlávající si především fotografickou práci, vítal, že v korespondenci s Kandinským může diskutovat nejen otázky své tvorby, ale zároveň kulturní i politickou situaci ovlivňující v mezinárodním kontextu výtvarné umění. Mnohaletá korespondence obou umělců poukazuje na obdobné problémy, jimiž procházelo abstraktní umění v multikulturní Paříži i Praze.

Kandinskij po svém ročním pařížském pobytu konstatoval, že přes konání výstav a salónů byl trh s uměním ochromen. Kandinskij sice v dopise doufal, že se Beckmann v Praze s takovými problémy potýkat nebude, některé reportáže z dobových periodik

²⁵⁴ Dopisy Vasilije Kandinského Hanessi Beckmannovi z let 1934–1939, viz KANDINSKY GRI. Přepis Kandinského dopisů v původním německém znění viz ROKYTOVÁ 2014b.

²⁵⁵ O životě a díle Vasilije Kandinského např. viz DUCHTING 1990, ROETHEL/BENJAMIN 1979 nebo GROHMANN 1958.

však svědčí o opaku. Život pro umělce v polovině třicátých let nebyl lehký v Československu ani ve Francii. Problematické podmínky navíc zneužívala konzervativní část společnosti, která určovala úroveň nejen v umění.

Kandinskij přesto považoval Paříž za stále inspirativní. Manželé Beckmannovi navštívili toto umělecké centrum v létě 1935. „*Ta návštěva v Paříži, mi dodala hodně odvahy k tomu, abych opět maloval*“, vzpomínal Beckmann po návratu do Prahy, „*a ve vsí té pomatenosti a šílenství naší doby je pro mne tato práce tím, čím je pro zbožného člověka modlitba. Bez mé, i když jen skromné schopnosti prožívání barev a tvarů, bych byl mnohem chudší, to vím.*“²⁵⁶ Při příležitosti návštěvy Paříže Beckmann vytvořil fotografický portrét Vasilije Kandinského. Fotografie mu poslal společně se svým článkem o fotografii, který v Praze publikoval.²⁵⁷ Kandinskij mu v polovině října 1935 odpověděl, že nejen fotografii považuje za zdařilou, ale i její reprodukci, která byla v časopise otištěna.²⁵⁸ Ořez v oblasti ucha však portrét podle něho trochu poškodil. Přínos reprodukční techniky k šíření uměleckých děl do nejširších společenských vrstev hodnotili oba umělci obecně jako pozitivní.²⁵⁹

Vasilij Kandinskij rád sledoval činnost svých žáků z Bauhausu i po uzavření školy. Hannese Beckmanna informoval o výstavách konaných v Paříži. Doporučoval mu pracovní příležitosti a společně konzultovali Beckmannova výtvarná díla i aktuální teoretické statě. Beckmannův článek o jevištním umění Kandinského velmi zaujal.²⁶⁰ Ostatně jak bylo výše připomenuto, Beckmannův talent pro scénografii ocenil již jako jeho pedagog na Bauhausu.²⁶¹

Je otázka, jestli další korespondence skutečně pokračovala až po více než ročním odstupu, nebo je pravděpodobnější, že se dopisy pouze nezachovaly. Tím výrazněji vyznívají obavy, způsobené na počátku roku 1937 upevňováním moci nacistické a fašistické politiky. Kandinskij vše komentuje velmi otevřeně: „*Nám se naštěstí daří i nadále dobře, a já jen doufám, že nám ta zatracená politika neudělá čáru přes rozpočet.*

²⁵⁶ Srov. dopis Hanesse Beckmanna Vasiliji Kandinskému, 7. 10. 1935, Praha, viz

BECKMANN/KANDINSKY CP-BK.

²⁵⁷ Během této návštěvy v Paříži vznikla fotografie **Hannese Beckmanna**: Wasill Kandinsky, 1935, fotografie na papíře, David Hall Fine Art LLC, Wellesley. Byla uveřejněna viz BECKMANN 1935, cit. 113.

²⁵⁸ Srov. dopis Vasilije Kandinského Hanesi Beckmannovi, 15. 10. 1935, Paříž, viz KANDINSKY GRI.

²⁵⁹ V dopise Kandinským zmiňovaný „*Cahiers d'Art*“, který ho udivoval svými reprodukcemi, patří k nejvýznamnějším vydavatelům publikací a časopisů o výtvarném umění. Ve třicátých letech zde byly vydány např. práce Pabla Picassa, Henry Matisse nebo Joána Miróa.

²⁶⁰ BECKMANN 1937a a BECKMANN 1937b. Rukopis se nachází ve sbírce The Getty Research Institute v Los Angeles, USA. Článek je Vasilijem Kandinským zmiňován v dopise ze dne 30. 12. 1937, Paříž, viz KANDINSKY GRI.

²⁶¹ Osvědčení Hanesse Beckmanna z kurzů Bauhausu v Dessau od Vasilije Kandinského, 1. 7. 1931, viz KANDINSKY GRI.

*Ve všech zemích existuje (promiňte!) vlastní svinstvo – a ďábel se těší z lidské hlouposti.*²⁶² V té době totiž Kandinskij řešil své finanční záležitosti v nacistickém Německu. Byl nucen vysvětlovat, jak dlouho tam žil, a že jeho odjezd neměl příčiny politické nýbrž umělecké. Přesto Beckmanna vytrvale podporoval v optimismu a soustředění na uměleckou tvorbu. V tom, aby Kandinskij nemusel myslet na zhoršující se situaci, mu totiž pomáhala pouze intenzivní práce. Podporoval v ní proto i Beckmanna každým svým listem psaným strojem. U něho často trávil řadu hodin, než dokázal zodpovědět všechnu přátelskou i pracovní korespondenci. „*Neexistuje dnes žádná ‚zářivá bezstarostnost‘?*“ ptal se Kandinskij v jednom z dopisů Beckmannovi. Vysvětloval mu, jak od tíživé každodennosti a celospolečenského napětí uniká, „*[...] když přijdu do ateliéru a dám se do práce, tak pro mne neexistují žádné ‚bomby a jedovaté plyny‘ – totálně zmizí. Nacházím se tam skutečně ve ‚věži ze slonoviny‘. A osobně znám některé jiné umělce, kteří jsou stejně zaměřeni jako já. Běda umělci, který podlehne ‚bombám‘! Teď znáte můj otevřený názor. Vím, že jste ode mne nečekal komplimenty.*“²⁶³

4.1.9. Nachýlený čas modernismu

Přestože známe Beckmannův antinacistický postoj, nepatřil k uprchlíkům, kteří by se zásadním způsobem veřejně angažovali v obhajobě demokratických nebo levicově orientovaných principů a minimálně na jistou dobu tak i směřovali svou výtvarnou tvorbu. Sklon k politizaci umělecké práce Beckmann označoval za nebezpečný, vedoucí k tendenčnosti. Podle něho může být umělec revolucionářem jen v přijímání nových poznatků. Až uspořádání putovní výstavy *Entartete Kunst* [Zvrhlé umění] nacisty v roce 1937, kde byli mnozí Beckmannovi pedagogové a kolegové z Bauhausu označeni jako zdegenerovaní, ho popudilo natolik, že se rozhodl napsat jakousi obhajobu moderního umění, tak znevažovaného v Německu a upozornit na důsledky takového primitivního hodnocení.

Pro publikování Beckmannova příspěvku iniciovaného výstavou *Entartete Kunst*, doporučil Kandinskij Beckmannovi kontaktovat švýcarskou malířku a galeristku Irmgard Burchard [1908–1964]. Spolupracovala na přípravě protestní verze mnichovské výstavy v Londýně, jejíž název měl být původně shodný s mnichovskou výstavou, od

²⁶² Srov. dopis Vasilije Kandinského Hanessi Beckmannovi, 10. 1. 1937, Paříž, viz KANDINSKY GRI.

²⁶³ Srov. dopis Vasilije Kandinského Hanessi Beckmannovi, 26. 1. 1938, Paříž, viz KANDINSKY GRI.

toho autoři ale nakonec upustili.²⁶⁴ Není zřejmé, zda byla Beckmannova esej skutečně publikována v rámci londýnské výstavy nazvané *C20 German Art*, jak zamýšlel. Dochoval se jen strojopisný manuskript textu (viz Autorské teoretické texty, III-1.) a lektorský komentář Vasilije Kandinského, který byl součástí právě posledního zde citovaného dopisu Beckmannovi. Následující dopis naznačuje, že se Beckmann skutečně chystal zaslat svůj článek do Curychu. Kandinskij se ve svém komentáři rozhodl k pečlivé korektuře vybraných pasáží, týkajících se především skupiny *Der Blaue Reiter*, aby nepřesnosti, které byly v jiných textech stále přejímány, ujasnil: „*Když Vám toto vše vyprávím, tak nemám v úmyslu se sám vyzdvihovat a jiné ‚snižovat‘. Celá tato záležitost se stala ‚historií‘. Proto se ale nemusí vykládat nepřesně.*“²⁶⁵ Kandinskij nesouhlasil s Beckmannovým pohledem na „kapitalistickou epochu“ a zastal se sběratelů umění a umělců, z nichž mnohým nešlo pouze o kapitál nebo proslulost. Podobně smýšlel Oskar Kokoschka o galeristovi Hugo Feiglvi, jemuž Beckmann předal Kandinského adresu, aby ho v Paříži navštívil a případně s ním domluvil výstavu v Praze.²⁶⁶ Na druhé straně Kandinskij uvedl příklad, jak vypadá výsledek umělecké kultury v socialistické společnosti, když popisoval sovětský pavilon na Světové výstavě v Paříži.²⁶⁷ Mnozí z jeho kolegů, kteří v Sovětském svazu zůstali, změnili radikálně svůj styl a jejich obrazy mu připadaly, jako by byly namalovány „*skupinou fotografů*“. Zlaté medaile, které obdržely německý i sovětský pavilon, tak ironizovaly původní záměr výstavy podpořit světový mír, což jen dokazuje Kandinského prosba, aby Beckmann jeho kritiku sovětského umění nikde nezmiňoval, „– *je to nebezpečná věc!*“

Beckmann se pokusil upozornit na význam haněného moderního umění a na to, jaké mohou být důsledky takového jednání pro budoucí vývoj výtvarné tvorby. Kdyby výstava nebyla jen „*politickým zneužitím moderního umění*“, které s sebou přineslo signifikaci „*zdegenerovaný*“, rozvinula by se podle Beckmanna důležitá diskuze o

²⁶⁴ Citovaný dopis ze dne 30. 12. 1937. Malířka a galeristka Irmgard Micaela Burchard [1908–1964] švýcarského původu organizovala v červenci 1938 výstavu *C20th German Art* v New Burlington Galleries v Londýně, která byla reakcí na mnichovskou výstavu *Entartete Kunst* pořádanou nacistickými představiteli. Původně zvolený stejnojmenný název výstavy *Entartete Kunst* byl změněn na méně provokativní.

²⁶⁵ Srov. dopis Vasilije Kandinského Hanessi Beckmannovi, 26. 1. 1938, Paříž, viz KANDINSKY GRI.

²⁶⁶ Srov. dopis Hanesse Beckmanna Vasiliji Kandinskému, 7. 10. 1938, Praha, viz BECKMANN/KANDINSKY CP-BK. Ke Kokoschkovu vztahu k Hugo Feiglvi např. viz ROKYTOVÁ 2015b, 103–104.

²⁶⁷ Světová výstava v Paříži se konala 25. 5. – 25. 11. 1937. Jejím námětem bylo Umění a technika v moderním životě. Na výstavě se střetly politické ambice, když byly německý a sovětský pavilon umístěny naproti sobě. Ve španělském pavilonu byla vystavena *Guernica* Pabla Picassa nebo *Fontana Mercurio* Alexandera Caldera. Vasilij Kandinský zval Hannese Beckmanna na výstavu již v dopise z 15. 1. 1937, kde mu navrhoval, aby se pokusil přijet aspoň pracovní jako fotograf.

umění samotném. Presentované však tímto opovrčlivým způsobem, se stalo „základnou konfliktů“ podmíněných nedostatečným vzděláním v oblasti současného výtvarného umění. Beckmann píše: „*Je udivující, jak často si myslíme, že smíme k obrazu přistupovat bez jakýchkoli předpokladů. V hudbě, a ještě více v literatuře je schopnost myšlení a čtení samozřejmým předpokladem. Jen u obrazu nemá být vzdělání žádnou podmínkou? Obraz, to je to, co v obývacím pokoji visí nad plyšovou pohovkou. To je tak všeobecný názor nejširších kruhů. Nejbližší vyšší úroveň je pak návštěvník výstav obrazů a galerií, který zase požaduje, že obraz má být krásný, přičemž ale určuje, co je krásné a co ošklivé. Tedy on určuje, co je krásné. To znamená, co na něj působí příjemně, je krásné. Co na něj působí nepříjemně, je ošklivé. Krásné je ale docela nebezpečné slovo! Pro některé je krásná uniforma a norimberský sjezd strany, ten je dokonce povznášející. Volání ‚umění pro národ‘ by mělo znít opačně: ‚národ pro umění!‘*“²⁶⁸ Pokud divák není schopen vnímat výtvarné dílo, klade to za vinu umělci, což může vykrystalizovat v různě silné projevy averze. Beckmann ve svém textu dále uvažuje, že právě toho zneužila nacistická strana na výstavě „zvrhlého“ umění k šíření „antisemitismu a nenávisti vůči těm, kteří si myslí ‚něco jiného‘. [...] Jak je známo, duch je v Třetí říši nenáviděn. Že duševní kvality jsou jedním z předpokladů k pochopení moderního umění, to by mohlo být jedním z důvodů, proč se toto umění označuje za ‚zdegenerované‘.“ Beckmann apeloval za snahy vedoucí k lepšímu pochopení soudobého umění jako trvalé hodnoty evropské kultury. Otevřenost některých jeho myšlenek může vést k domněnce, že jeho esej nikdy publikována nebyla. Pokud by s ní totiž Beckmann byl za války spojován, jistě by byl místním režimem perzekuován výrazněji, ne-li zásadně ohrožen na životě.

4.1.10. Fatalista ztracený v barokové zahradě

Od konce roku 1936 Beckmann žádal o udělení československého státního občanství. Nejdříve se mu podařilo získat domovské právo města Most, a teprve na jeho základě se 2. února 1938 skutečně stal československým státním příslušníkem. [40, 41] O čtrnáct dní později složil občanskou přísahu.²⁶⁹ Jakékoli jiné jeho spojení s městem Most, kde paradoxně o několik let dříve Konrád Henlein horlivě řečnil v předvolebním projevu k sudetským Němcům, se však potvrdit nepodařilo. Beckmannovi nefigurojí v žádné městské evidenci. O výstavní či jiné činnosti v místních kulturních spolcích dnes

²⁶⁸ Viz manuskript BECKMANN/KANDINSKY CP-BK.

²⁶⁹ Jan Beckmann, udělení československého státního občanství, v Praze 2. 2. 1938, BECKMANN NAČR/a.

nevíme.²⁷⁰ Do této chvíle by bylo možné hovořit o standardním postupu vedoucím k získání státního občanství, včetně protokolů prošetřujících dosavadní politickou činnost a znalost státního jazyka. Díky tomu je známo, že se Hannes Beckmann učil česky a jazyk ovládal natolik, aby dosáhl státního občanství. Je pravděpodobné, že k rozhodnutí stát se československým občanem Beckmanna vedla nejen zmíněná zkušenost se zatčením za podezření z vyzvědačské činnosti při fotografování v Lounech, ale také následující událost z podzimu 1936.

Uprchlíci byli totiž často policejními orgány vnímáni jako nebezpečné osoby, které je třeba neustále sledovat. Při návštěvách státníků v Československu byly prováděny mezi emigranty preventivní razie a sestavovaly se seznamy podezřelých osob, z nichž byly některé po dobu návštěvy zadržovány ve vazbě. Předtím než rumunský král Carol II., ztělesňující monarchofašistické tendence, přijel do Prahy, byla v rámci bezpečnostních opatření vytvořena policejní složka podezřelých osob. Mezi „*teroristy*“ je zde uveden také Hannes Beckmann, podezřelý z vyzvědačství. Podle uvedených informací byl na pět dní „*dán pod dozor*“.²⁷¹ Sám umělec tuto událost nikde nevzpomíná. Meziválečnou politiku republiky spíše hájil s odkazem k prezidentu Tomáši Garrigu Masarykovi. Takové prožitky a špatně se vyvíjející situace v Německu u něho spíše vedly k mentálnímu odsouzení vlastního národa, jehož součástí již odmítl být.²⁷² Jiný problém vyvstal před Beckmannovou ženou, která sňatkem s ním své československé státní občanství naopak ztratila.²⁷³

Události, které dále následují, již postrádají jakýkoli racionální základ. Naivita v politickém kontextu byla ve společnosti všudypřítomná, jak intuitivně Hannes Beckmann zachytil v roce 1937 v malbě *Utopie*, díle nazývaném též *Atomová továrna* (kat. děl 109). Jistou dobu figurovalo i pod jménem *Aufbau*, zmíněném již ve smyslu citovaného Kurta Goldsteina, kdy vyznívá jako „struktura“ odpovídající svému prostředí. Dílo se však postupně několik let vyvíjelo. Pro Beckmanna bylo typické, že práce i po dokončení znovu precizoval v detailech, měnil názvy a tím i jejich aktuální významy. Přejmenováním malby z *Aufbau* [Stavba nebo Struktura] na *Utopie* (*Atomová*

²⁷⁰ Beckmann Jan, Praha XII., propůjčení státního občanství, v Mostě 13. 5. 1938, Státní oblastní archiv Litoměřice, fond Archiv města Mostu, listy domovských příslušníků. Negativní bylo pátrání v následujících materiálech: sčítání lidu Most, adresář Mostu, seznam voličů Mostu, fond Spolek přátel německého muzea – umělecké výstavy (1936–1943), agenda čl. občanství okresu Most.

²⁷¹ Zajišťovací vazba Hanese Beckmanna trvala od 27. 10. 1936 do 31. 10. 1936. Viz MINISTERSTVO VNITRA NAČR/a.

²⁷² Srov. koncept dopisu Hanese Beckmanna Karlu Polákovi, nedat., Praha, BECKMANN DHFA-Archiv.

²⁷³ Německou státní příslušnost začala Matylda Beckmannová považovat za problematickou asi až s vyhlášením protektorátu Čech a Moravy, kdy podala žádost na přezkoumání státní příslušnosti, viz Beckmannová Matylda, přezkoumání státní příslušnosti, v Praze 15. 9. 1939, BECKMANNOVÁ NAČR/a.

továrna) se totiž odklonil od akcentace prvotního strukturálního formálního výrazu k obsahovému.

Ve druhé polovině třicátých let již bylo jasné, že se politická situace v Německu nezlepší. Naopak nacistické a fašistické režimy si vybíraly čím dál více obětí. Hannes Beckmann v Praze a Vasilij Kandinskij v Paříži stále naléhavěji komentovali ve vzájemné korespondenci zhoršující se podmínky emigrantů. Je zřejmé, že si Beckmann uvědomoval hrozící nebezpečí a chtěl s rodinou odcestovat do Spojených států amerických. Zajímal se také o Kanadu nebo Austrálii. Přes Kandinského doporučení a zprávy, že se malíř Pietu Mondrianovi žije dobře v Londýně, neprojeví Beckmannovi o Anglii zájem.²⁷⁴ Je možné, že to souviselo s všeobecným zklamáním z politiky appeasementu Nevilla Chamberlaina, která vedla k obsazení Sudet Německem. Takové rozhodnutí se jim ale pravděpodobně stalo osudným. Kandinskij, který přislíbil podle svých možností pomoci, rozeslal dopisy svým přátelům včetně Josefa Alberse. Uvědomoval si vážnost situace i s dosahem rasových zákonů na rodiče Matyldy Beckmannové. Doporučoval, aby všichni Československo opustili: „*Židovská otázka*‘ *nabývá stále děsivějších forem. Některé země se tím snaží přijít k velkým penězům. Víceméně se to některým také daří. Jak dlouho ještě?*“²⁷⁵

I když se Beckmannovi snažili získat potřebná potvrzení k vycestování do Spojených států amerických, bylo již pozdě. Ani Kandinskému se nepodařilo včas najít osoby, které by se mohly za Beckmannovy v zámoří zaručit, což byla k odjezdu nezbytná podmínka. Československá uprchlická politika se během roku 1938 radikálně změnila a odchod z republiky byl komplikovaný. Situace eskalovala s mnichovským diktátem postupujícím oblasti Sudet Německu a posléze násilným obsazením zbylých oblastí Čech a Moravy v březnu 1939.²⁷⁶ Pro bývalé Československo to mimo jiné znamenalo masivní odchod uprchlíků před nacismem dále do jiných zemí.

Emigrace z obsazené země do zahraničí začala být ještě obtížnější, až téměř nemožná. Americký konzulát požadoval po cizincích ručitele s doloženým finančním zajištěním na několik let, jak vyplývá z první zamítavé odpovědi, kterou Vasilij Kandinskij obdržel.²⁷⁷ Také Josef Albers na sebe nemohl převzít další obdobné

²⁷⁴ Piet Mondrian žil v Paříži na velmi špatné životní úrovni. Odstěhoval se do Londýna, kde se mu podle Kandinského dopisů dařilo lépe v úzkém okruhu sběratelů abstraktního umění. Viz dopisy z 31. 3. 1939 a 23. 5. 1939, KANDINSKY GRI.

²⁷⁵ Srov. dopis Vasilije Kandinského Hanessi Beckmannovi, 25. 1. 1939, Paříž, viz KANDINSKY GRI

²⁷⁶ Srov. dopis Vasilije Kandinského Matyldě Beckmannové, 20. 3. 1939 a 31. 3. 1939, Paříž, viz KANDINSKY GRI.

²⁷⁷ Srov. dopis Vasilije Kandinského Hanessi Beckmannovi, 22. 4. 1939, Paříž, viz KANDINSKY GRI.

závazky, a tak i jeho odpověď byla negativní.²⁷⁸ Poslední dochovaný dopis od Kandinského Beckmannovi již jen krátce konstatuje neúspěch u pěti žádostí o pomoc. I když Kandinskij prosil, aby ho Beckmannovi o své situaci nadále informovali, žádná následná korespondence se nezachovala. Vasilij Kandinskij zemřel jako francouzský občan v Paříži roku 1944. O peripetích, které museli Beckmannovi v Československu přestát, již zřejmě věděl jen velmi málo a zprostředkovaně, protože země byla v komunikaci se světem na mnoho let omezena. Jeho tušení o hrůzných řešcích vztahujících se k „židovské otázce“, jimž neunikli ani Beckmannovi, bylo mnohonásobně překonáno.

Žádost o přezkoumání státního občanství Matyldy Beckmannové z podzimu roku 1939 objasňuje, že se její muž stal po okupaci automaticky opět říšskoněmeckým státním příslušníkem, protože tomu tak bylo do roku 1938.²⁷⁹ Nové nařízení na území protektorátu platilo nejen pro všechny Němce a členy smíšených rodin v Čechách, ale bylo vnučováno i politickým uprchlíkům, pokud nebyli Židé. Tento akt programově směřoval proti základním právům občanů v bývalé Československé republice.²⁸⁰ [42]

Je obtížné si jen představit, jak bylo možné žít a pracovat v takové nejistotě. Při zběžném pohledu na výtvarnou práci Hannese Beckmanna vytvořenou za války se zdá, že dostal svým názorům v apolitickém obsahu svých děl. Beckmannova tvorba je však typická svými jinotaji, očekává vnímavého pozorovatele, který podobně jako na historických obrazech bude ikonologickými metodami nalézat skryté významy. Díla sice neburcují k odporu proti bezpráví jako u Johna Heartfielda, nebo nejsou zřetelně politicky angažovaná jako u Oskara Kokoschky, ale o činech politicko-spoločenského úpadku své doby přeci jen vypovídají; jsou jejich tichými, ne však němými svědky.

Beckmannova dnes zřejmě ztracená malba pojmenovaná v roce 1938 *Nordický* (kat. děl 111), zjevně odkazuje k ideologickým teoriím idealizované podoby bílé rasy, na niž navazovala nacistická populační politika. Vedla na jedné straně k eugenickým utopiím spolku Lebensborn a na straně druhé k likvidaci „méněcenných“ ras. Beckmann v malbě pracoval se symboly starověkých germánských kmenů, jimiž ozdobil pomyslnou vojenskou helmici. Podle další nalezené fotografie stejného díla, kde Beckmann malbu označil pozdějším datem, dílo přejmenoval na *Rudou motorku*. Uvědomoval si, že ho malba vedená pod původním názvem může ohrožovat. Tato

²⁷⁸ Srov. dopis Vasilije Kandinského Hanessi Beckmannovi, 23. 5. 1939, Paříž, viz KANDINSKY GRI.

²⁷⁹ Viz BECKMANNOVÁ NAČR/a.

²⁸⁰ Nařízení o získání státní příslušnosti pro bývalé československé občany německého původu, 20. 4. 1939, právní řád RGB1.S.815.

změna ovšem ještě lépe vypovídá o nacistických teoriích o „krvi a půdě“ a likvidacích vybraných skupin. Helmice se pouze změnila v zakrvácenou nacistickou motocyklistickou přilbu s mírně pozměněným logem firmy Zündapp. Příslušné přenesené významy zůstaly zachovány. Společnost Zündapp patřila v polovině třicátých let k největším výrobcům motocyklů v Evropě. Poté, co roku 1938 získala velkorysou zakázku na vývoj bojového motocyklu pro třetí říši, přešla v Norimberku prakticky zcela na válečnou výrobu „úderného bojového prostředku“ do těžkých terénů pro Wehrmacht. V okupovaných zemích se pak koncem války staly opuštěné motorčky a sajdkáry připomínkou zmařených ambicí prchající německé armády.²⁸¹

Podobně lze analyzovat významy malby *Chrám* datované rokem 1932 a dokončené jako *Bílé chrámy* v roce 1938 (kat. děl 112, 113). Podle původní dokumentační fotografie práce nebylo hned zřejmé, že negativ fotografie malby byl vyvolán jako kontaktní kopie pod zvětšovací přístroj. Tím se z černé barvy stala bílá a opačně. Není jednoznačné, jaké hodnoty jsou v zobrazených chrámech vzývány, ale potměšlá abstraktní malba dává rovnostranným trojúhelníkům, i těm, které tvoří Davidovu hvězdu, významy okultních symbolů.

Výtvarní umělci v emigraci se v Československu sdružili ve skupině Oskar-Kokoschka-Bund, vystupující proti nacistické kulturní politice. O Beckmannově aktivitě v této skupině není nic známo. Je možné, že navštěvoval některé jí pořádané přednášky o budoucnosti umělců, o expresionismu, avantgardním divadle, ale i o baroku při příležitosti výstavy *Pražské baroko* z roku 1938.²⁸² Právě jedním z vrcholů české kultury bylo pro mnohé emigranty české baroko. Potvrzuje to také Beckmann jednou ze svých fotografií z barokně přestavěné Velké Fürstenberské zahrady s fontánou a sochou Neptuna, za nimiž terasovitě stoupá vinice palácových zahrad (kat. děl 144).²⁸³ Jak napovídají další záběry a dobové dokumenty, nebyla jediným Beckmannovým snímkem pražské architektury nebo českých historických památek.²⁸⁴

V zahradě Valdštejnského paláce uvedlo avantgardní divadlo D38 v rámci doprovodného programu k výstavě tři suity z barokních lidových her v úpravě a režii Emila Františka Buriana. Tento pražský svátek baroka se stal významnou manifestací

²⁸¹ Viz Zündapp, *Wikipedia, the free encyclopedia*, <https://en.wikipedia.org/wiki/Zündapp>, vyhledáno 12. 6. 2017.

²⁸² ROKYTOVÁ 2016a, 73.

²⁸³ Fürstenberský palác se zahradami je dnes sídlem polského velvyslanectví na Malé Straně v Praze.

²⁸⁴ Již zmiňované podezřelé fotografování v Lounech bylo nakonec vysvětleno profesním zájmem manželů Beckmannových o fotografii, architekturu a umělecké památky. Viz Beckmann Hanuš a jeho žena Mathylda, BECKMANN NAČR/b.

české kultury před definitivní ztrátou samostatnosti. Také Hannes Beckmann byl ochoten aktivně se účastnit příprav na obranu republiky, téměř vzápětí byl však svědkem potupné demobilizace. Výstava byla předčasně ukončena v den, kdy byla podepsána mnichovská dohoda, 30. září 1938.²⁸⁵ Je pravděpodobné, že o dva roky později vedly tyto události Hannese Beckmanna k vytvoření dvou maleb na téma *Barokní zahrada*, zjevně inspirovaných Kleovým lyrismem. První (kat. děl 114) působí jako neměnné klidné místo v nejistých potemnělých časech. Druhá, simultánní malba (kat. děl 115) není žádnou destruktivní apokalyptickou vizí, ale polyfonní skladbou o naději.

4.1.11. Zlé časy

Během druhé světové války zastávali Beckmannovi protinacistické postoje a věřili v obnovení svobodné Československé republiky. Přátelé k nim chodili poslouchat zahraniční rozhlas a diskutovat o politické situaci. Beckmann fotografoval dnes neznámé protifašistické a protinacistické dokumenty pro blíže neurčenou skupinu domácího odboje.²⁸⁶ Tou mohl být okruh politických emigrantů z Německa a Rakouska kolem pasáže Černá růže v Praze Na Příkopěch, který se setkával v místním knihkupectví. Již zmíněná umělkyně, absolventka Bauhausu a vídeňské školy fotografie Friedl Dicker-Brandeisová, která v Praze vedla terapeutické výtvarné kurzy pro děti emigrantů, byla v této komunistické organizaci aktivní od roku 1936, kdy se setkala s Hilde Kothny [1909–2002]. Knihkupectví patřilo Lizi (Elisabeth) Deutsch [1901–1941] a prodávala zde zejména politickou literaturu. Kontaktními osobami české části organizace byly sestry Laura [1902–1959] a Elsa (Alžběta) [?–?] Schimkovy.²⁸⁷ S nimi se Beckmann nejpozději v lednu 1941 seznámil, když byl na návštěvě u Friedl Dicker-Brandeisové a jejího muže Pavla Brandeise v Hronově, nedaleko polských hranic. Od roku 1938 zde Brandeisovi pracovali pro místní textilní firmu. Do Hronova se později přistěhovaly také sestry Schimkovy a s Brandeisovými pořádali občasná setkání s přáteli. To, na které byl pozván i Beckmann, bylo asi poslední před tím, než se v únoru 1941 podle stále restriktivnějších protizidovských zákonů museli Brandeisovi přestěhovat do ještě menšího bytu s kuchyní ve vedlejším domě. V létě 1940 se Beckmannovým narodil syn Thomas. V lednu 1941 proto Beckmann navštívil

²⁸⁵ Viz TIEZE/ROKYTOVÁ 2015.

²⁸⁶ Viz Osvědčení Jidřicha Brichty o národní spolehlivosti Hannese Beckmanna, nedat., BECKMANN DHFA-Archiv.

²⁸⁷ MAKAROVA 2000, cit. 23–27.

Brandeisovy sám, i když je pravděpodobné, že kontakty s ilegální organizací udržovala také Matylda Beckmanová. [43, 44] Ze setkání se dochovalo pouze několik fotografií přátel z výletu na březkách zasněženou okolní krajinou Hronova. Samostatná fotografie Laury Schimkové naznačuje, že také ona mohla být v rámci organizace s Beckmannem v bližším kontaktu. Další podrobnosti o Beckmannově antifašistické činnosti se zřejmě nedochovaly. Tyto organizace preventivně veškeré materiály ničily, aby se nedostaly do nepovolaných rukou, což by smrtelně ohrozilo všechny, kteří se v boji s nacismem angažovali.

Podle účesu Friedl Dicker-Brandeisové na fotografiích se zdá, že právě tehdy v Hronově Beckmann vytvořil její fotografický portrét, který mimo jiné používala na úředních dokumentech. Sám Beckmann se zase mohl inspirovat Brandeisové alegorickým obrazem *Don Quijote*, který umělkyně dokončila až po několika letech a reagovala jím na občanskou válku ve Španělsku. Snad jediná Beckmannova dřevěná plastika totiž zobrazuje *Dona Quijota* (kat. děl 167) a byla vytvořena v roce 1943. Dnes je asi ztracena, známá pouze z fotodokumentace. V rámci Beckmannovy tvorby působí vzhledem k technice a expresivnímu provedení poněkud osaměle. Otázka, zda Beckmann mohl z pražské Národní galerie znát stejnojmennou sochu z období analytického kubismu českého umělce Otto Gutfreunda, asi zůstane nezodpovězena, i když jisté modelační podobnosti jsou zřejmé. Beckmannova hlava *Dona Quijota* by ale mohla také být kdykoli zaměněna za mužský portrét ortodoxního Žida. Naznačuje, že autor v té době cítil jistou beznaděj pramenící z rasových zákonů, praktikovaných nejen v protektorátu. Je možné, že si v nerovném boji na straně nepřátel, které vykonstruovala jeho rodná země, připadal opuštěný. Vždyť o řadě svých známých židovského původu neměl v té době žádné zprávy a v ohrožení byla také jeho rodina.

Po svém návratu do Prahy Beckmann pro Friedl Dicker-Brandeisovou namaloval geometricky abstraktní obraz, který je zároveň jejím portrétem (kat. děl 117). Kruh v sobě tentokrát nenese věcný význam slunce nebo luny, ale je na místě srdce umělkyně, která se obětavě věnovala dětem a snažila se terapeuticky různými výtvarnými technikami působit na jejich vědomí, aby je odvedla od hrůzných prožitků spojených s uprchlictvím nebo později vězněním v koncentračních táborech. Jejím srdcem na obraze prochází a vzájemně pronikají pravoúhlé trojúhelníky, které mají tentokrát více než židovskou Davidovu hvězdu zobrazovat křídla „dcery boží“, tak by totiž byla jako nadpřirozená duchovní andělská bytost označena Starým zákonem.

V následujících letech se Hannes Beckmann ve své výtvarné tvorbě téměř zcela

odmlčel. Můžeme si to vysvětlovat nejen obtížemi spojenými se zajišťováním nejnужnějších životních potřeb rodiny, kdy minimálně od března 1941 pracoval pro fotografický atelier Karla Stehlíka, ale především s válečnými důsledky. V lednu 1944 po dalším prošetření všech skutečností totiž úřady Hannesi Beckmannovi oznámily, že ho již nelze za německého státního příslušníka považovat a pozbývá německé národnosti.²⁸⁸ [45, 46, 48] V létě musel nastoupit do Sonderlager für Jüdische Mischlinge und versieberte Arier in Bystritz bei Beneschau, trestného tábora pro „židovské míšence a zkažené árijce“ v Bystřici u Benešova. Beckmann, který se provinil „pošpiněním své rasy“ sňatkem se ženou židovského původu, se ocitl v zařízení pro přibližně dvanáct set vězňů, kde žil s asi sto padesáti dalšími muži v jednom ze sedmi dřevěných baráků podobných kravínu, ohrazených ostnatým drátem.²⁸⁹ Baráky postavené ze syrového dřeva byly po seschnutí plné štěrbin, a tak vězni trpěli stále zimou. Byli zde internováni „árijci spřízněni s židy a židovští míšenci“, muži od dvaceti do šedesáti let, ale oficiální věková hranice nijak striktně dodržována nebyla. V pracovních knížkách jim bylo úřadem práce zaznamenáno, že nastoupili jako práce schopní „válečnou povinnost do konce války – Totálně nasazení“.²⁹⁰ V táboře rozděleném do pěti stanovišť se z osmdesáti pěti procent nacházeli Češi a asi z deseti procent Němci.²⁹¹ Tábor se stavěl od července do listopadu 1944. Kopaly se zákopy, stavěly telegrafní sloupy a kulometná postavení, pracovalo se buď na stavbě nádraží v Bystřici nebo v nedalekém muničním skladu, který na jaře 1944 explodoval. Podle dokumentů Beckmann pracoval na stavbách vedených rakouskou firmou Billik und Schicho. Stres, zima, vlhko a v neposlední řadě velká fyzická zátěž způsobovaly mnohá onemocnění i s trvalými následky. Říkalo se, že tu na věznicích zkoušeli umělé tuky nebo DDT. Vězni se o úteký příliš nepokoušeli, všichni si uvědomovali, že prostředí zde není stále ještě tak špatné jako jinde. K úmrtím téměř nedocházelo.²⁹²

Dosvědčuje to mimo jiné otřesná zkušenost Beckmannovy ženy, která musela opustit svého malého syna a 31. ledna 1945 nastoupila osmý transport označený

²⁸⁸ BECKMANN NAČR/e.

²⁸⁹ V tomto pracovním táboře bylo také mnoho známých českých osobností, herci Miloš Kopecký, František Filipovský, Oldřich Nový nebo režisér Ladislav Rychman.

²⁹⁰ Arbeitsbuch [Pracovní knížka] Hannese Beckmanna, 1938–1945, Praha (Protektorát Čechy a Morava), BECKMANN DHFA-Archiv.

²⁹¹ Spis Ministerstva vnitra: Okres Benešov u Prahy, Bystřice, Zvláštní tábor pro árijce spřízněné s židy a židovské míšence, SONDERLAGER NAČR.

²⁹² Blíže o tomto táboře, včetně vzpomínek vězňů, pojednává například CHARVÁT 1996, s. 274 nebo KAVENA 2000, 51–60. Nezpracovaný fond Internační tábor Bystřice se nachází ve Státním okresním archivu v Benešově.

„AE1“ s dalším tisícem osob do terezínského židovského ghetta.²⁹³ Zůstala zde až do konce války. Zda se tu ještě setkala s dalšími lidmi z antifašistické organizace kolem pasáže Černá růže, nevíme. Friedl Dicker-Brandeisovou několik měsíců před tím, než Beckmannová do Terezína nastoupila, deportovali do Osvětimi odkud se již nikdy nevrátila. Matyldini rodiče Jiří a Valerie Wienerovi spáchali sebevraždu před nástupem do transportu vezoucího vězně do koncentračního tábora v Polsku. Syn manželů Beckmannových, Thomas, zahynul během náletu na Prahu, 14. února 1945.²⁹⁴ Čekal u příbuzných na návrat svých rodičů.²⁹⁵ [47] Zároveň byla zničena některá Beckmannova výtvarná díla. Jejich podobu tak dnes známe pouze z dokumentačních fotografií.

Podle Vojenského historického ústavu zahynulo při anglo-americkém spojeneckém bombardování Prahy, které bylo tragickým důsledkem navigační chyby, kolem sedmi set osob. Více než stopadesát domů bylo buď zcela zničeno nebo velmi těžce poškozeno, v kterém z nich tehdy malý Thomas pobýval, dnes nevíme. Oběti náletu byly shromažďovány v kostele sv. Ignáze na Novém Městě. Nacistická propaganda se tragický omyl nepřítele snažila využít ve svůj prospěch a 18. února 1945 uspořádala oficiální rozloučení s oběťmi, českými a německými odděleně. Lze jen doufat, že Thomas se nestal obětí zároveň také této propagandistické tryzny nacistického režimu, vyznívajícím jako povzbuzení k vítězství Říše. Jisté je, že ani Hannes ani Matylda Beckmanovi se se synem rozloučit nemohli. Okolnosti, za jakých se o jeho smrti dověděli, neznáme.

Internovní tábor v Bystřici u Benešova byl oficiálně rozpuštěn 4. května 1945. Pocity plné obav z návratu domů – během balení věcí, odchodu branou tábora, cestou vlakem do Prahy – jsou naprosto nesdělitelné. Jak někteří vězni vzpomínali, zachvátila je radost ze svobody a zároveň strach z toho, co, nebo koho doma naleznou, a zda vůbec někoho... Po svém návratu z „nápravného“ zařízení do Prahy Hannes Beckmann vytvořil již zmiňovanou koláž s velkým modrým hákovým křížem (kat. děl 168). Adolf Hitler v karikované podobě si na něj přišpendlil motýlka – kdysi svobodného, nyní navždy poznamenaného – „poslední“ exemplář do sbírky. Tento motýlek se ale zároveň podobá na noční můru, a proto může být vykládán i jako symbolický děsivý sen o

²⁹³ Viz jmenná on-line databáze obětí ghetta Terezín, Památník Terezín.

²⁹⁴ Osvědčení o národní spolehlivosti, BECKMANN DHFA-Archiv.

²⁹⁵ Spojenecký nálet na Prahu 14. 2. 1945 trval pouze pět minut a zřejmě se uskutečnil za špatného počasí, kdy nastal problém v navigačním systému při cíleném bombardování Drážďan. Bombardování mělo ničivý rozsah od Radlic, Smíchova, Nuslí i Vršovíc. Zásadně však poznamenalo dnešní tvář Vinohrad, poničilo Emauzský klášter nebo Faustův dům a Všeobecnou nemocnici na Karlově náměstí. Nenávratně byla poškozena Vinohradská synagoga v dnešní Sázavské ulici. Vyžádalo si mnohé oběti a raněné, většinou z okolí Vinohrad, bydliště rodiny Beckmannových.

hrůzách nacismu, který nám již navždy zůstane v paměti. Bližší kontext českého nápisu „Udavač“ na obraze, který později Beckmann odstranil z autorské dokumentační fotografie ořezem, zůstává neznámý.

Snad k nejzávažnějším Beckmannovým niterným projevům poválečném období patří nedatované kresby *Pro Katy* a *Před městem* (kat. děl 82 a 83). První, která se váže k narození dcery Kateřiny, odkazuje k fatálnímu spojení Beckmannovy rodiny s židovským původem. Nacisty dehonestovaný význam Davidovy hvězdy je v kresbě rehabilitován ve smyslu symbolu přeživšího národa. Kresba *Před městem* zachycuje několik odlišných, vedle sebe stojících „totemů“. Jeden z nich nápadně připomíná říšskou orlici, další je poskládan z surreálních útvarů a v posledním, myticko-modernisticky vyhlížejícím objektu je zabodnut jakýsi osten, snad dráp z orlice. Podivná příměstská expozice je připomínkou sporů o tradičních a moderních směrech, které před válkou završily výstavy národně socialistické německé tvorby a „zvrhlého“ umění, pořádané nacisty.

4.1.12. Přesycen Evropou

„Ze zajištěných spisů dává Revoluční výbor ministerstvu vnitra k nahlédnutí a dispozici seznam osob, žádajících o udělení německého státního občanství, jelikož tyto spisy jsou důležité v nynější době, kdy nutno vyloučiti z řad občanstva všechny kolaboranty a zrádce.“ Tak zní úvod spisu z května 1945, v jehož příloze je seznam osob, které se měly údajně hlásit k Němcům. Mezi nimi se nachází i jméno „Hanuš Beckmann“.²⁹⁶ Válka zdeformovala lidskost na paranoidní agresí vítězů nad poraženými, ale nebylo zcela jasné, kdo kým vlastně je. Za jakých podmínek tyto seznamy německých příslušníků vznikaly, již bylo zapomenuto. Hannes Beckmann musel znovu usilovat o svou občanskou příslušnost a navíc prokazovat národní spolehlivost, antinacistické smýšlení i aktivitu v odbojových organizacích.²⁹⁷ Aby potvrdil svou loajalitu Československu, musel předložit prohlášení sepsaná přáteli, kolegy i sousedy z vinohradského domu v Italské ulici – fotografem Hanušem Franklem [1900–1964], vedoucím Státního filmového archivu Jindřichem Brichtou [1897–1957], [49] malířem Bohdanem Heřmanským [1900–1974], protinacistickým odbojářem

²⁹⁶ Ministerstvo vnitra, seznam osob hlášených k německé státní příslušnosti, Praha 4. 6. 1945, BECKMANN ABSČR.

²⁹⁷ Osvědčení o státní a národní spolehlivosti, Benešovy dekrety – Ústavní dekret č. 33/1945 sb. ze dne 2. 8. 1945, o úpravě československého státního občanství osob národnosti německé a maďarské (bod 4.). Bylo vydáváno Okresním národním výborem (okresní správní komisí) po přezkoumání uvedených skutečností.

Karlem Adlerem [1916–19??], spoluvězni z kárného tábora v Bystřici u Benešova, právníkem Kurtem Deutschem [1909–1981] nebo historikem umění Vojtěchem Volavkou [1899–1985], jehož žena byla, podobně jako Matylda Beckmannová, židovka.²⁹⁸ Všichni se zaručili za Beckmannovo antifašistické přesvědčení. Jejich dobrozdání mnohdy doplňují informace o Beckmannově životě i o něm samém. Herec, divadelní režisér a scénograf Déda (Zdeněk) Papež [1916–2005] uvedl, že se seznámili jako spolupracovníci v ateliéru Karla Stehlíka. Bohdan Heřmanský se zmiňuje o výstavě v Mánesu, kde čeští kolegové považovali Beckmannova díla za vynikající. Hanuš Frankl fotografoval aranžovaná zátiší ze zkonfiskovaného židovského majetku. Měl k němu přístup jako povinný dokumentátor tzv. Treuhandstelle, speciálního oddělení Židovské náboženské obce, které muselo pravidelně vypracovávat hlášení o situaci židovského obyvatelstva na území protektorátu včetně inventarizace majetku po deportovaných Židech. Frankl se dočkal osvobození v Terezíně a po válce publikoval knihu o reklamní fotografii. Ve zprávě o Beckmannově bezúhonnosti popsal, jak mu umělec pomohl uchránit fotografické vybavení, když se Frankl obával jeho zabavení vzhledem ke svému židovskému původu. Hannes Beckmann si od něho zařízení formálně zakoupil a zpět mu ho vrátil v původním stavu před odchodem do pracovního tábora v Bystřici.²⁹⁹ Úřady opět posuzovaly lidské činy a porovnávaly je s novými paragrafy. Na základě prokázané protinacistické činnosti bylo Hannesi Beckmannovi znovu priznáno československé státní občanství.³⁰⁰ [50, 51, 52]

Beckmann byl válečnými lety omezen v kontaktu se světovým kulturním děním i v možnostech vyměňovat si názory s přáteli nebo bývalými pedagogy nacházejícími se nyní po celém světě. „*Koncentrační tábory a ostatní trpké zkušenosti však v žádném případě neoslabily náš zájem o kulturní dění*“, ujišťoval ve svém dopise Hannese Meyera.³⁰¹ Za války Beckmann nebyl schopen příliš pracovat. Všem bránily prožívané skutečnosti a v neposlední řadě materiální nouze. Práce fotografa mu zabírala příliš mnoho času, a proto se nemohl věnovat vlastní umělecké činnosti. Nyní, dva roky po skončení války, doufal, že poté, co se mu narodila dcera Kateřina se vše obrátí zase v klidnější časy, aby se mohl soustředit opět na volnou výtvarnou tvorbu. [53, 54, 55, 56]

²⁹⁸ Hana Volavková [1904–1985], historička umění, se stala první poválečnou ředitelkou Židovského muzea v Praze.

²⁹⁹ Viz Osvědčení o národní spolehlivosti, BECKMANN DHFA-Archiv.

³⁰⁰ Ministerstvo vnitra, Praha 12. 6. 1945, BECKMANN DHFA-Archiv.

³⁰¹ Srov. dopis Hannese Beckmanna Hannesi Meyerovi, nedat., Praha, BECKMANN DHFA-Archiv.

Obrazů, které Beckmann datoval jako poválečné se dochovalo jen velmi málo. Není jisté, zda nevznikly již koncem války a následně byly zničeny při bombardování Prahy. Zachovaly se jen na černobílých fotografiích, proto jejich barevnost neznáme vůbec. Podle jednoho nalezeného pražského díla *Hrající si děti a pes* (kat. děl 123) můžeme soudit, že v tomto období Beckmannův kolorit organicky abstraktních kompozic značně potemněl. Živoucí *Starobylá hradní věž* (kat. děl 121), tichý a trvalý svědek tragických válečných událostí, se na dalším obraze přetváří v *Malý domácí oltář*, jindy označovaný jako *Klid* (kat. děl 120). V některých svých prvcích, jakýchsi modernistických „bůzcích“, podobných pitoreskním Miróovským tvarům sestaveným s Kleovou dětskou hravostí, evokuje až stylizovanost divadelních kostýmů. Jejich skladba zase připomíná ostré vrcholky fiktivních městských věží. Mají být nejen imaginativním únikem od reality, zklidněním poválečných strastí, ale navrací se k myšlení o duchovním významu barev a forem.

Po válce Beckmann navázal kontakt s baronkou Hillou von Rebay [1890–1967], umělkyní, spoluzakladatelkou a první ředitelkou Guggenheimova muzea v New Yorku. V jednom z dopisů se jí snažil přiblížit, jak se mu nyní žije v Československu: „*Moje situace není příjemná, žiju tady opuštěně, bez kontaktů s českými umělci – jsem hendikepován svým německým původem – ačkoliv mám československé občanství, protože za Hitlera jsem byl v koncentračním táboře a jelikož v roce 1938 – v momentě, kdy vzrostlo nebezpečí (oficiální termín), jsem požádal o československou státní příslušnost a možnost se účastnit na mobilizaci proti Německu. [...] To byly příčiny, proč jsem nebyl odsunut do Německa, jako téměř každý Němec.*“³⁰²

Jakoby pražské Hradčany a Karlův most Beckmann znovu viděl jen přes mříže zábradlí na nábřeží Vltavy. Jeho malba *Praha* z roku 1946 (kat. děl 124) se roztříštila v simultánní barevné plochy a kubizující roviny připomínající bombardované město. Bekmann, zvažující odcestovat z Československa kamkoli pryč, dále vysvětloval důvody, proč zde již nechce zůstat: „*Za prvé se nemohu smířit s myšlenkou žít navždy ve městě, kde byl při bombardování zabit můj malý syn. Za druhé ani jako malíř ani jako fotograf nejsem schopen obstát v konkurenci o žívobytí s ostatními, protože jsem hendikepován svou špatnou češtinou. Neumíte si ani představit, co to tady právě nyní znamená.*“³⁰³

³⁰² Srov. dopis Hannese Beckmanna Hille Rebay, 16. 11. 1946, Praha, viz REBAY SRGF/a.

³⁰³ Ibidem.

Beckmannovy peripetie stále pokračovaly, na jaře 1946 požádal o profesorské místo na Hochschule für angewandte Kunst Wien [školu užitého umění ve Vídni], odkud mu odpověděli, že bude s potěšením přijat, až si vyřídí potřebné úřední náležitosti. Jeho nástup zmařilo znovuzískané československé státní občanství, protože v té době byly vzhledem k odsunu sudetských Němců narušeny vzájemné vztahy mezi zeměmi a Beckmannovi se proto nepodařilo zajistit si povolení vycestovat.³⁰⁴

Po skončení války Beckmann navázal komunikaci s Lily Klee [1876–1946] (viz Výběr z korespondence, III-1–13), vdovou po svém pedagogovi z Bauhausu. Z Bernu, kde žila, usilovně pátrala po osudu syna Felixe, o němž se domnívala, že je zadržován v zajateckém táboře kdesi v Československu. Beckmann se jí pokoušel pomoci zjistit další informace, případně zajistit Felixův bezpečný návrat domů. Proto víme, že se mu dařilo občasné kontakty s českými umělci přeci jen navazovat. Z jednoho z dopisů totiž vyplývá, že se jim snažili pomoci i malíř Jan Kotík [1916–2002], nebo architekt Kurt Karl Perlsee [1906–19??].

Lily Klee, pocházející z Mnichova, chápala, proč se Beckmann nechce do Německa nikdy vrátit. Měla pocit, že co se stalo, již nelze nikdy napravit. Hannes Beckmann začal nabývat přesvědčení, že s manželkou a dcerou musí opustit Evropu zcela. Hilla Rebay začala od podzimu 1946 rodinu materiálně podporovat a rovněž „živila“ Beckmannovu touhu po New Yorku i přímém kontaktu s aktuálním vývojem v oblasti abstraktního umění, na němž se chtěl Beckmann osobně podílet.

4.1.13. Rukopis člověka

Dnes ne zcela zřejmé zůstávají okolnosti vzniku Beckmannova námětu scénáře o grafologii pro Krátký film, k němuž měl dát podnět Ferdinand Kursá [1900–1963]. Kursovo spojení s takovýmto tématem je překvapivé, protože byl příležitostným hercem předválečných filmů, ale především pracoval jako střiháč filmů *Karel Hynek Mácha* z roku 1937 v režii Zet Molas (vl. jm. Zdenka Smolová) nebo v roce 1935 ...*a život jde dál...* od německého režiséra Carla Junghanse. Na tomto snímku spolupracoval s Alexanderem Hackenschmiedem, významnou osobností české filmové avantgardy.³⁰⁵ Z listopadu 1946 se zachovala prosba Jiřího Levého z Krátkého filmu – redakce Československé filmové kroniky, aby Beckmann pomohl Kursovi s výběrem věcného

³⁰⁴ Viz dopis dr. Langhammera z Amt für Kultur und Volksbildung Hannesi Beckmannovi, 10. 8. 1945, Vídeň, BECKMANN DHFA-Archiv.

³⁰⁵ Výstřížek z Československé filmové kroniky, *Týden ve filmu*, nedat., nestr., BECKMANN DHFA-Archiv.

materiálu pro přípravu scénáře filmu. Zdá se, že Beckmann na scénáři pracoval jako spoluautor významněji, ale také to, že film nakonec nikdy natočen nebyl. Přesto ve zdejšímu žurnálu *Týden ve filmu* vyšla stručná zmínka o připravovaném krátkém snímku „věnovaném grafologii jako pomocné disciplíně“.³⁰⁶ Nic bližšího nebylo nalezeno v Národním filmovém archivu, ani v inventáři schvalovacích spisů k uveřejnění filmů po roce 1945 ve fondu Národního archivu ČR.³⁰⁷ Lze tedy vycházet pouze z německé a české verze dochovaného scénáře *Grafologie – tajná věda?*,³⁰⁸ nebo z některých úvah v Beckmannově korespondenci, které prokazují novou oblast umělce zájmu.

„Lidé tvoří takřka vždy umění odpovídající jim samotným. Vždy a znovu zde narážíme na věčnou otázku příčiny a důsledku [...] souvislost mezi rukopisem a charakterem autora, kteroužto odhalila vědecká grafologie. Byl by velký omyl domnívat se, že násilně změněný rukopis změní také charakter autora, to znamená, přeneseno na život, že kdybychom změnili lidi (nejprve jejich ekonomickou situaci), jejich kultura bude dále vznikat i bez neoprávněných a beztak neplodných kulturních programů. Odmítání ‚kulturních fenoménů‘ ovšem ještě neznamená podporu kultury. Obzvláště zajímavá mi dnes připadá otázka, jak a proč k tomuto kulturnímu fenoménu vlastně došlo, a jaké hodnoty výrazu, charakterizující dnešní dobu, se přenáší (jako rukopis člověka).“³⁰⁹ Takovéto Beckmannovy úvahy, nebo výběr ukázek písma osobností jako Jan Hus, Jan Ámos Komenský, Tomáš Garrigue Masaryk, Edvard Beneš, a v neposlední řadě i Beckmannův odchod do New Yorku po komunistickém puči v Československu, naznačují důvody, proč asi nebyl film do kin nikdy uveden a ani nebyl v archivech nalezen, i kdyby byl natočený v průběhu roku 1947.

Přestože je dnes grafologie považována za pseudovědu, protože účinnost jejích metod nebyla vědecky potvrzena, těšila se ve čtyřicátých letech zájmu řady odborníků, zejména psychologů. Snažili se prokázat, že písmo může být projevem duševního stavu jednotlivce a lze z něho vyvozovat povahu, charakter nebo zvyky pisatele. K významným zakladatelům německé a švýcarské moderní grafologie se řadí Ludwig Klages, který tvrdil, že tentýž znak může mít u různých lidí různý význam, a písmo je proto nutné analyzovat ve svém kontextu. Jeho myšlenky Beckmann jistě znal, když se zamýšlel nad působením forem ve výtvarném projevu. Grafologické rubriky byly

³⁰⁶ O něm blíže viz např. VANČÁT 2004 nebo OMASTA 2014.

³⁰⁷ Za tyto informace děkuji Evě Pavlíkové, Aleně Šlengerové a Tomáši Lachmanovi z Národního filmového archivu, Praha.

³⁰⁸ Původní německá a česká verze scénáře pro krátký film *Grafologie – tajná věda?*, BECKMANN DHFA-Archiv.

³⁰⁹ Srov. dopis Hanesse Beckmanna Hannesi Meyerovi, nedat., Praha, BECKMANN DHFA-Archiv.

součástí několika českých časopisů, v Československu byl před válkou Otto Fantou a Willy Schönfeldem vydáván německý grafologický časopis *Die Schrift* [Písmo] a k uznávaným českým grafologům se světovým věhlasem patřil Robert Saudek, pocházející z židovsko-německého prostředí. Tyto práce mohl Beckmann v německém jazyce sledovat a s největší pravděpodobností je znal.

Podle dochovaného scénáře je zjevné, že Beckmann byl přesvědčen o zákonité souvislosti mezi rukopisem a charakterem člověka. [57, 58] Grafologii považoval za vědecky podloženou nauku o výrazových hodnotách. Upozorňoval na celkový písmový obraz, pohyb a formu, rytmus a harmonii ovlivňující individuálnost písma. Symbolika psací plochy může připomínat Beckmannovo zacházení s obrazovou plochou na jeho některých dílech z pražského období, které v Americe dále rozvíjel směrem k optickému umění. Horní horizontální zóna symbolizuje duchovní oblast, nadindividuální vědomí či intuici, střední část vypovídá o individuálním uvědomění či sociálních vztazích, a dolní horizont je oblastí nevědomí, tělesnosti a pudovosti.³¹⁰

Dokončený scénář mohl skončit v „trezoru“ archivu Krátkého filmu, odkud se záhy „ztratil“ neznámo kam. Beckmann si v podobě angažovaného umění poplatného komunistické straně začal pomalu uvědomovat nové nebezpečí. V druhé polovině února 1948 se v Československu odehrál komunistický puč, označovaný komunistickou historiografií jako Vítězný únor. Země byla připojena k sovětskému mocenskému bloku a důsledkem toho došlo k nové emigrační vlně. Beckmann již dávno před tím s vypětím všech sil konstatoval: „*Vypadá to vše jako obrovská legrace, že? [...] Takže po tom všem si umíte představit, že jsem přesycen Evropou a chci odtud pryč. Moje jediná touha je žít ve svobodné zemi, oproštěn ode všech těch paralyzujících těžkostí a potíží.*“³¹¹

³¹⁰ Blíže o grafologii např. viz KLAGES 1920, SAUDEK 1925, nebo SCHÖNFELD 1996.

³¹¹ Srov. dopis Hannese Beckmanna Hille Rebay, 16. 11. 1946, Praha, viz REBAY SRGF/a.

5. NEW YORK

„Myslím si, že deformace, pokřivení lidské tváře a těla, vede ke grotesce. Člověk a jeho bytí je formováno zlými silami, které vyvíjejí deformitu, výsledkem grotesknosti je stálá deprese a pesimismus. Dokonce, i když je člověk někdy blízko toho stát se pesimistou po všech těch strašných zkušenostech posledních let, nesmí si dovolit ztratit odvahu. Pesimismus je nepraktická filosofie, myslím, že to není cesta, kterou by Američané směřovali.“

Hannes Beckmann

Z dopisu Hille Rebay, Praha, 10. 6. 1947

„Váš katalog je, navzdory svému drobnému rozměru, ohromný a maximálně přesvědčivý. Jsem si jistý, že tak kvalitní práce nebude opomenuta.“

Josef Albers

Z dopisu Hannesi Beckmannovi, Orange, CT, 18. 11. 1975

5.1. Československý občan v New Yorku

Osobní tragédie způsobené válkou, i český poválečný šovinismus, který zároveň komplikoval existenční podmínky rodiny, vedly k tomu, že Beckmannovi začali opět hledat nové možnosti, kam z Československa odejít. Uvažovali nejen o Spojených státech amerických, ale také o Švýcarsku. Od toho byl však Hannes Beckmann odrazován Lily Klee, která zde pro cizince shledávala podmínky k vybudování nového života a začlenění se do zdejší společnosti jako příliš obtížné. Také Hannes Meyer, pocházející ze Švýcarska, nebyl Beckmannovým nápadem nijak nadšen. V reakci na něj mu popsal způsoby zdejšího masového šíření „uměleckého“ fotografování a upřednostňování jakýchsi lokálních „švýcarských“ tendencí. Nevěřil, že by tu Beckmann mohl pracovat lépe než v Československu, tedy uplatnit a smysluplně rozvíjet svou volnou uměleckou tvorbu.

Poválečná léta 1945 až 1948, kdy Beckmann pobýval ještě v Československu, se nesla ve znamení hledání nových cílů, hodnot i místa pro život. Po delší válečné době, kdy nemohl pracovat, nebylo snadné se znovu začít soustředit na uměleckou činnost. „*Doufám, modlím se, abych našel klid a nezbytný čas,*“ konstatoval Beckmann. „*Není to tak jednoduché, po tom všem, čím jsme prošli poslední roky, a žití brání mnoho materiálních okolností, aby byl vyslyšen vnitřní hlas, ten, o kterém vždycky mluvil Kandinskij, že by nás měl vést a říct definitivní ano nebo ne tomu, co vytváříme.*“³¹² Beckmann se snažil znovu navázat přátelskou komunikaci s osobnostmi, které poznal nejen na Bauhausu. Získával od nich cenné informace a materiály věnované aktuálnímu vývoji světového umění a kultury. O vlastní fotografické práci z té doby, o níž se několikrát zmínil jen jako o nutné povinnosti k zajištění rodiny, nic nevíme. Předválečné ateliéry dávno neexistovaly a mnozí, s nimiž Beckmann prokazatelně spolupracoval, se nevrátili z koncentračních táborů.

Originály děl z černobílých fotografií dokumentujících převážně Beckmannovy malby, jejichž dokončení osobně datoval po roce 1945, nebyly nalezeny. V prosinci 1946 z nich, vedle snímků jiných ranějších děl sestavil portfolio své dosavadní tvorby a zaslal ho baronce Hille von Rebay do New Yorku.³¹³ Nejpozději od května 1946 totiž Rebay začala Beckmannovy materiálně podporovat. Z komunikace s ní je zjevné, že Beckmann stále častěji propadal beznaději. Snažil se rodinu zajistit užitým

³¹² Viz dopis Hannese Beckmanna Hille Rebay, 28. 2. 1947, Praha, REBAY SRGF/a, box 000086.

³¹³ Viz série fotografií děl Hannese Beckmanna pro Hillu Rebay, 24. 12. 1946, Praha, viz REBAY SRGF/a, Scrapbooks, box 000058.

fotografování, trpěl ztrátou kontaktů z umělecké oblasti a uzavřeností české výtvarné scény. Přispívaly k tomu jeho německý původ i nedostatečná znalost českého jazyka. Baronka Rebay byla zásadní osobností při utváření sbírky abstraktního umění amerického průmyslníka a mecenáše Solomona Roberta Guggenheima [1861–1949]. Odpovídala za výstavní program i výběr odborných spolupracovníků instituce vybudované Guggenheimovou nadací. Později také ovlivnila rozhodnutí o realizaci návrhu dnešní světoznámé muzejní budovy od architekta Franka Lloyda Wrighta. Zdá se, že mnohé Beckmannovy malby, zařazené do fotografického portfolia pro Rebay, byly zničeny při bombardování Prahy. Beckmann v případě, že by Hilla Rebay projevila zájem vystavit některé takové práce, asi plánoval vytvořit autorské kopie podle dokumentačních fotografií. To prokazatelně udělal v několika jiných případech.³¹⁴ Zda Hannes Beckmann poznal Hillu Rebay během její návštěvy Vasilije Kandinského v Desavě v roce 1929, zůstává otázkou. Beckmannův dopis z léta 1946 napovídá, že ho Rebay oslovila kvůli fotografickému portrétu Vasilije Kandinského. Chtěla, aby se stal součástí spisu *O duchovnosti v umění* v prvním anglickém vydání, které připravovala v Museum of Non-Objective Painting [Muzeu nepředmětného malířství] v New Yorku.³¹⁵ Portrét byl v knize nakonec publikován na místě frontispisu, stranově obrácen a bez uvedení autora.³¹⁶ Snad právě také tato fotografie přesvědčila Hillu Rebay o kvalitách Beckmannovy práce natolik, že mu po válce pomohla zprostředkovat pracovní místo v nově vybudované instituci abstraktní tvorby, v níž se stala první ředitelkou.

Ve fondu Hilly Rebay, v dnešním Guggenheimovu muzeu, se nachází Beckmannův nedatovaný životopis napsaný v Praze jako součást žádosti o pracovní pozici v newyorském muzeu. Rekapituluje i přináší nové podrobnosti o umělcově československém mezidobí.³¹⁷ Potvrzuje, že před válkou Beckmann pracoval jako fotoreportér a divadelní fotograf a v letech 1938 až 1944 byl výkonným ředitelem a vedoucím „významného“ fotografického studia. Tento přívlastek je třeba akceptovat soudobým pohledem. Jak bylo uvedeno, o tomto atelieru se nám nedochovalo téměř nic,

³¹⁴ Viz malby v kat. děl 97 a 98, 99 a 100 nebo později 183 a 184.

³¹⁵ Formovaná sbírka Non-Objective Painting se stala základem pro sbírku Guggenheimova muzea v New Yorku.

³¹⁶ Hilla Rebay připravila v roce 1946 anglický překlad knihy Vasilije Kandinského *Über das Geistige in der Kunst* [česky *O duchovnosti v umění*], viz Wassily Kandinsky, *On the Spiritual in Art. First complete English translation, with four full colour page reproductions, woodcuts and half tones*, Solomon R. Guggenheim Foundation, for Museum of Non-Objective Painting, New York 1946, Beckmannův portrét Kandinského na straně 2.

³¹⁷ Viz nedatovaný životopis Hannese Beckmanna, New York, viz REBAY SRGF/b, sign. A0010, box 311221.

co by mohlo jeho významnost lépe doložit. Překvapivý tu může být údaj, že Beckmann po válce obdržel od prezidenta Edvarda Beneše čestné československé státní občanství za příspěvní k celosvětové svobodě odbojovou činností. Životopis rovněž potvrzuje domněnku, že budoucí výhledy na natočení filmu o grafologii podle Beckmannova scénáře byly ukončeny komunistickým převratem v roce 1948. Beckmann tuto skutečnost uvedl jako jeden z důvodů, proč se rozhodl odejít ze země. V poválečném Československu byl totiž stíhán stigmatem svého německého původu, nacismus ovlivnil novou podobu zdejšího státního občanství. Navíc si začal uvědomovat hrozící nebezpečí v podobě místního angažovaného umění poplatného komunistické straně. V květnu 1947 Beckmannovi požádali o povolení k vystěhování do Spojených států amerických. Po tolika špatných zkušenostech, být vždy znovu „nesprávným“ občanem, Beckmann netrpělivě čekal na dořešení všech zdoluhavých formalit potřebných k vycestování.

Svaz Československých výtvarných umělců přijal Hannese Beckmanna jako svého člena 14. února 1948.³¹⁸ Bylo to přesně v době, kdy byla svržena dosavadní československá vláda. V té nové zasedli již pouze členové komunistické strany, nebo ti, jako například Jan Masaryk, kteří s nimi byli loajální.³¹⁹ Únor, „vítězný“ pro komunistickou stranu a Svaz sovětských socialistických republik, jemuž se tím republika stala na desítky let vazalem, se stal naopak prohrou pro občany jako Hannes Beckmann, kteří přes svou levicovou orientaci dávno pochopili, že komunismus je jen další utopií omezující svobodné uvažování a individualitu jedince. Proudění nových emigrantů čekajících na hranicích, aby zemi opustili, na sebe nenechalo dlouho čekat. Radikálním změnám v Československu odpovídala také ideologizace stanov Svazu. V umění začal být prosazován socialistický realismus. Zavazující legitimaci Svazu, kterou často jen formálně převzalo mnoho umělců z S.V.U. Mánes, si Hannes Beckmann nikdy nevyzvedl. Po dvouletém úředním martyriu a za pomoci Hilly Rebay se Beckmannovým podařilo přesídlit do Spojených států amerických.

Na jaře obdrželi povolení vycestovat z Československa, a již 20. května 1948 přijeli Hannes, Matylda a malá Kateřina do New Yorku.³²⁰ [59, 60, 61, 62, 63] Oficiálně 5. června 1948 se zde Beckmann stal prvním vedoucím fotografického oddělení

³¹⁸ Členství ve Spolku československých výtvarných umělců, Praha 14. 2. 1948, BECKMANN DHFA-Archiv.

³¹⁹ Jan Masaryk [1886–1948] byl československý diplomat a politik, syn prvního československého prezidenta Tomáše Garrigua Masaryka. V Únoru 1948 odmítl s ostatními demokratickými ministry odstoupit z vlády Klementa Gottwalda, několik dní poté za nevyjasněných okolností zemřel po pádu z okna.

³²⁰ Viz Žádost o povolení k vystěhování do USA, Praha 8. 12. 1947, BECKMANN NAČR/a.

Guggenheimova muzea (tehdejšího Museum of Non-Objective Painting), kde pracoval až do roku 1952.³²¹ Právě zde se opět setkal s Josefem Albersem, který ho povzbudil k nové výtvarné práci, a stal se zásadní osobností ovlivňující jeho vrcholnou tvorbu, vytvořenou ve Spojených státech amerických. Oba umělci už zůstali v kontaktu až do Albersovy smrti. Tehdy Hannes Beckmann zaslal soustrastný dopis Anni Albers, aby jí vyjádřil svůj zármutek nad ztrátou člověka, který mu pomohl v těžkých začátcích s vybudováním života v další zemi na jiném kontinentu. *„Ztratil jsem otce v listopadu 1914 v první světové válce, když mi bylo 4 ½ roku. Žádný mladík podle mého názoru nemůže vyrůstat bez svého vzoru, ke kterému vzhlíží. Mého otce nahrazují vlivem mé matky velcí kulturní hrdinové: spisovatelé, skladatelé a malíři. Později se stal v mém životě největším hybatelem mého způsobu myšlení a práce Albers. [...] Když jsem opustil po válce Evropu, byl jsem skleslý z KZ³²² a ze ztráty svého syna Thomase, usmrčeného v jeho 4 ½ letech při bombardování. Přišel jsem v roce 1948 do Spojených států bez jediné pence a s velmi špatnou angličtinou. Byl jsem poněkud zahořklý, osamělý a duševně naprosto dezorientovaný. Byl to Váš manžel, koho jsem potkal v Guggenheimu, kdo oživil můj zájem o barvu a tvar a povzbudil mne k malbě soustředěné na vizuální vnímání. Skutečně uklidnil mé myšlení, a to je velmi mnoho, protože můj život zde, jako učitele a malíře, mi přinesl úspěch.“³²³*

5.1.1. První výstavní partie v New Yorku

Během Beckmannovy spolupráce s Hillou Rebay na utváření sbírky Solomona Roberta Guggenheima se ozvuky pražského intermezza vrátily ještě jednou. Výstava *European Painters* [Evropští malíři] uspořádaná na přelomu ledna a února 1949 v Museum of Non-Objective Painting v New Yorku se stala epilogem vztahu mezi Beckmannem a českou výtvarnou scénou. [64, 65, 66] Představil na ní jako „*Hannes Beckmann – Czechoslovakia*“ své malby z předchozích období.³²⁴ Beckmann vystavoval vedle své kolegyně z kurzu Vasilije Kandinského na Bauhausu v Desavě, Lotte Konnerth [1881–19??] a německého neoplasticisty, člena skupin De Stijl a Abstraction-Création Friedricha Vordemberge-Gildewarta [1899–1962]. Hlavní osobností výstavy byl německý malíř a básník Otto Nebel [1892–1973]. Podobně jako

³²¹ Viz nedatovaný životopis Hannese Beckmanna, New York, viz REBAY SRGF/b, sign. A0010, box 311221.

³²² Zkratka „KZ“ ve významu německého „Konzentrationslager“ [koncentrační tábor].

³²³ Viz dopis Hannese Beckmanna Anni Albers, 10. 12. 1976, Hanover, ALBERS JAAF.

³²⁴ K výstavě byl vydán průvodní list se seznamem vystavených děl, viz BECKMANN 1949, 1–6, cit. 5.

zpočátku Vordemberge-Gildewart, byl členem hnutí Der Sturm kolem Herwartha Waldena a jako takový zařazen mezi „zvrhlé“ umělce. Od poloviny třicátých let se totiž ve svém výtvarném díle zabýval působením symbolických a alegorických znaků. Díky úsilí Vasilije Kandinského, s nímž se znal z Výmaru, získal Nebel podporu Guggenheimovy nadace. Pomyslným spojením mezi všemi vystavujícími umělci a Hillou Rebay byl tedy i po své smrti stále Vasilij Kandinskij.

Podle datací Beckmannových vystavených děl pocházela více než polovina ze složitějšího období, které umělec prožil v Československu. Další práce patřily do studijního období stráveného na Bauhausu. Až na jedno dílo, se podařilo všechny vystavené obrazy identifikovat podle dochovaných fotografií z expozice.³²⁵ Určení totožnosti děl podle jmenového seznamu průvodního listu výstavou je již komplikovanější. Beckmann totiž opět měnil jejich názvy. Nebyl tu ani dodržen jednotný systém zapisování rozměrů děl. V několika případech bylo proto třeba název tehdy vystaveného díla stanovit dedukcí. S jistotou se lze z tohoto pohledu zmínit o malbách *Procesí* (kat. děl 94) a *Nocturno* (kat. děl 95), tentokrát prezentovaných v podstatně jiném prostředí, než byly komorní prostory pražského S.V.U. Mánes. Na obou výstavách bylo umístěno i nenalezené dílo *Slavnostní veselí* označené v průvodním listu pouze jako *Slavnostní* (kat. děl 92). Obraz *Mešita* (kat. děl 97), nepřijatý roku 1936 S.V.U. Mánes k vystavení, byl v New Yorku zastoupen autorskou kopií nazvanou *Vlnění* (kat. děl 98). Hannes Beckmann představil i další díla, která vznikla v Československu – *Pospolu* (kat. děl 90), zde připsané do roku 1935, *Aranžmá* (kat. děl 107) z roku 1936, *Kolem kruhu* (kat. děl 103) s uvedením nepřesné datace 1946, *Postoj* (kat. děl 110) z roku 1937. Dílo označené názvem *Zakřivený* (kat. děl 172) z roku 1937 se nepodařilo vzhledem k dataci díla s jistotou určit. K poválečným dílům s vročením 1946 patřily malby *Kolem čtverce* (kat. děl 127), *Ansámbl* (kat. děl 126), *Pohyb* (kat. děl 34) a *Klid*, nazvaný jinde *Malý domácí oltář* (kat. děl 120) a nenalezené dílo *Mechanický*, známý také jako *Mechanická dílna* nebo jen *Kompozice* (kat. děl 118). Ostatní malby pocházely ze studijních let na Bauhausu v Desavě. Jejich určení bylo kromě obrazu *Tečkovaný* (kat. děl 33) podobně problematické (viz Výstavy, články a recenze, II. Rekonstrukce dvou výstav, II-2).

³²⁵ Dílo označené názvem *Curved* [Zakřivený] z roku 1937 se nepodařilo s jistotou určit. Souvislost se nabízí s později vytvořenou malbou *Straight and Curved* [Rovný a zakřivený] z roku 1951 (kat. děl 172). Jejich rozměr se však liší, může ale jít o pozdější pozměněnou autorskou variantu.

O řadě prezentovaných děl zde bylo již podrobněji pojednáno. Podle rekonstrukce newyorské výstavy, abstrakce Hannese Beckmanna, která vznikla na Bauhausu a během jeho emigrace, navazující na odkaz Kandinského, Klea, Alberse a dalších, neměla v takovém rozsahu a jasném názoru v Československu mnoho let pokračovatele. Objevovala se spíše solitérní abstraktní díla v tvorbě několika autorů, například Františka Foltýna, který byl ve třicátých letech členem pařížské skupiny Abstraction-Création. Po svém návratu do Československa se postupně vrátil k realistickému projevu, mnohdy se socialistickými přívržky. Zapříčinil to nejen tehdejší místní nezájem o abstrakci, ale především Foltýnovo členství v komunistické straně i Svazu československých výtvarných umělců. Abstraktně se vyjadřoval již jen sporadicky v šedesátých letech.³²⁶ České dějiny umění limitované východním blokem tedy ani nemohly zaznamenat, že Hannes Beckmann vystavil svou práci v New Yorku jako československý občan, natož aby mohly jeho tvorbu hlouběji reflektovat.

Newyorská výstava sice veřejně uzavřela Beckmannovu českou etapu, ta ale pokračovala jako určitá perifráze v nových dílech, v nichž nakonec převážil vliv Josefa Alberse a op-artu. Vstupně je pro ně příznačná morfologie obrazu *Ansámbl* (kat. děl 126) z roku 1946. Na přísně geometrické šachovnici Beckmann rozehrává novou partii skupiny plošných geometrických tvarů doplněných o organické prvky. V jemných detailech mění hloubku prostoru. Dojem různých rovin umocňuje transparentnost některých tvarů. Nevíme, kdo je „velký hráč“ a kdo již „figurka ve hře“. Podobně je tomu v případě abstrakce bez názvu (kat. děl 128) „polidšťované“ nesourodými segmenty kolem přísně pravidelných kruhů, nebo v malbě *Kolem čtverce* (kat. děl 127). Její název přejmenovaný na *Radostný pohyb* napovídá, že se i v Beckmannově práci budou nadále setkávat dva světy – jeden, vázaný na exaktní pravidla a druhý, svobodný, vymykající se realitě v jakémkoli slova smyslu. Jako by tím Beckmann vyprávěl o svém životě, kdy stále toužil po tom, aby se mohl věnovat volné tvorbě, ale okolnosti a jeho odpovědnost k rodině mu to dlouho neumožňovaly. Paradoxně až Beckmannovo rozhodnutí odejít z Československa napomohlo rozvoji jeho subjektivně uvolněné abstraktní tvorby, přestože její počátky se dají vysledovat již v místech jako Praha nebo Doksy. Navíc, v padesátých letech by zde jistě nemohl svobodně uvažovat o vizuálním působení tvarů a barev směrem k optickému umění.

³²⁶ Více k Foltýnovi např. viz ROUSOVÁ 2007.

5.1.2. Beckmannův podvědomý vztah k Československu

Posledním výrazným spojením mezi Hannesem Beckmannem a Československem byla tedy bezpochyby výstava v Museum of Non-Objective Painting. Tiché ozvy evropské minulosti ho však nadále provázely po zbytek jeho amerického života nejen v umělecké tvorbě. Příkladem je již vzpomínané přátelství s Johannesem Urzidilem, jedním z pražských německy píšících autorů.

Na rozdíl od Beckmannových, kteří se od roku 1938 zoufale neúspěšně snažili získat potřebná doporučení, aby mohli vycestovat do USA, se manželům Urzidilovým podařilo v červenci 1939 opustit protektorát a přes Itálii se dostat do Velké Británie. Urzidil se snažil přehodnocovat své názory na národnostní otázky. Ve dvacátých letech v Praze čeští malíři citlivě vnímali některé jeho proněmecké postoje a on sám musel zase hájit své přátelství k nim v německých kruzích.³²⁷ V Londýně se Urzidil pokoušel zapojit do exilové činnosti kolem Edvarda Beneše, po prvních návrzích o vysídlení Němců z Československa ale svou spolupráci přerušil. V lednu 1941 s finanční podporou básničky Bryher³²⁸ odcestoval se svou ženou do New Yorku. Urzidil se tu potýkal s nedůvěrou vůči německým uprchlíkům, a než se mohl opět věnovat spisovatelské profesi, zprvu pracoval jako knihvazač.

Z doby, kdy Beckmann přesídlil s rodinou do New Yorku, pochází nejstarší dochovaná korespondence. První datovaný dopis od Urzidila z roku 1952 je z doby, kdy pracoval v rakouském oddělení rozhlasu Hlas Ameriky a čelil nátlakům ideologie mccarthismu.³²⁹ Beckmann začal manželům Urzidilovým pravidelně zasílat originální sváteční přání. Zprvu měly formu fotografických abstrakcí. Beckmann zaznamenával minimalistický drátěný objekt v různých fázích pohybu a osvětlení (kat. děl 238–241). Jednu ze čtyř známých variant Urzidilovi zaslal jako přání, asi k velikonočním svátkům 1950 (kat. děl 241). Od toho roku mu snad každoročně Beckmann posílal vánoční přání s fotografickou montáží, kde ústřední postavou je anděl (kat. děl 242–244). Na první variaci připsal „*Mobile planes*“ [Mobilní plány], což může působit jako jistá nadsázka

³²⁷ Korespondence Johanneše Urzidila s Janem Zrzavým z let 1921–1933, fond LA, Památník národního písemnictví, Praha.

³²⁸ Vlastním jménem Annie Winifred Ellerman |1894–1983| byla anglická spisovatelka a básnička, která od třicátých let pomáhala uprchlíkům před nacismem. Psala o pronásledování Židů v Německu.

³²⁹ Rozhlasová a televizní stanice Voice of America (VOA) vysílala (v té době) do zemí komunistického bloku, aby bojovala proti dezinformacím a cenzuře americké zahraniční politiky a životního stylu USA. Mccarthismus označuje represivní období dějin USA, tzv. druhé Rudé paniky v letech 1950 až 1956, kdy byla vytvářena zkonstruovaná obvinění z podvratné činnosti bez ohledu na důkazy především vůči komunistům se záměrem vyvolat strach mezi obyvateli a podpořit politické tendence tehdejší vládní garnitury. Mediální tváří republikánského antikomunismu se stal senátor Joseph McCarthy.

k letící plastice andílka. Vzhledem k světelně geometricky abstraktním plochám, které se na pozadí různě překrývají, je však třeba kompozici chápat podobně jako *Pohyblivé roviny*. Tím Beckmann zjevně předznamenal svou nadcházející malířskou práci zabývající se obrazovými plány, kterou představil na své druhé skupinové výstavě v Museum of Non-Objective Painting v roce 1951.³³⁰ Fotografii nenalezeného obrazu nazvaného již pouze *Plány* (kat. děl 171) použil na pozvánce k této výstavě a adresoval ji Josefu Albersovi. „Strukturální a světelné konstelace“, v nichž Albers propojoval jednoduché prostorové útvary, Beckmanna zjevně inspirovaly nejen v *Plánech*, ale i v dalších malbách (kat. děl 172, 173, 174, 175, 178, 180, 182, 207, 272 nebo 281). Prostorové transformace rytmických inverzních linií znejasňují popředí a pozadí obrazu, ale i jeho hloubku a světelnost. Tyto principy Beckmann začal používat od poloviny padesátých let na drobných grafikách s op-artově stylizovaným vánočním stromem. Řada z nich je dochována v Urzidilově pozůstalosti (kat. děl 245–250).³³¹

Vývoj Beckmannovy tvorby Urzidil před válkou hodnotil v kontextu nových hrozeb a radikalizací hýbajících společností i uměním. Beckmannův surrealismus, k němuž paralelně vedle geometrické abstrakce dospěl během pražského období, nebyl automatismem nebo snovou vizí, ale únikem z reality a katastrofickou destruktivní představou. Podobný neklid, potemnění barev a amplifikace linií promlouvá také z Kleovy pozdní tvorby. Změnu v Beckmannově malířství ovlivněném v padesátých letech Josefem Albersem hodnotil Urzidil s nadšením. Po jedné z návštěv u Beckmanna doma, kde mohl vidět nový styl jeho práce, mu napsal: „*Tvé obrazy, Hannesi, mne hluboce zaujaly. Stal jsi se tím, co jsem doufal, že se stane již v Praze: tvůrcem nezbytného nečekaného vnitřního prostoru, jehož zdolání bylo o tolik důležitější než jakékoli dobývání prostoru vnějšího.*“³³²

Je zjevné, že Urzidil ani Beckmann neztratili v New Yorku zájem o dění v Praze a Československu, charakteristický nostalgií vůči jejich dějinám. Urzidil například Beckmanna informoval propagačním letákem o knize *Prag – Geist und Grösse einer europäischen Hauptstadt* [Praha – Duch a majestátnost evropského hlavního města], vydanou v západoněmeckém Krefeldu roku 1966. Uveřejnil tu svou kulturněhistorickou esej *Prag – Glanz und Mystik einer Stadt* [Praha – kouzlo a mystika města]. Na horním okraji letáku připsal Beckmannovi poznámku s přáním všeho dobrého, a příznačně

³³⁰ V roce 1951 se Hannes Beckmann vedle Josefa Alberse účastnil výstavy *Loan Exhibiton* v Museum of Non-Objective Painting v New Yorku.

³³¹ Většina ze zmíněných originálních přání se nachází ve sbírce Leo Baeck Institute v New Yorku.

³³² Srov. dopis Johannese Urzidila Hannesi Beckmannovi, [29. 3.] 1964, New York, URZIDIL GRI/a.

konstatoval, že se ve staré, opravdové Praze nic nemění.³³³

5.1.3. Spříznění barvou

Pokud hledáme konkrétní společné téma, jež provázelo Urzidilův a Beckmannův vztah celoživotně, byl jím Johann Wolfgang Goethe, jeho osobnost a dílo. Na Bauhasu v letech 1929 až 1932 Beckmann vytvořil cyklus scénických návrhů pro Goethovu hru *Faust* (kat. děl 44 a 45). Počátkem roku 1932 zase vydalo vídeňsko-lipské nakladatelství zmíněnou Urzidilovu monografii *Goethe in Böhmen* [Goethe v Čechách] s několika Goethovými kresbami české krajiny. Knihu spisovatel věnoval Beckmannovým v roce 1934. [67] O rok později byla v letním čísle měsíčníku Adolfa Donatha zařazena před Beckmannovým odborným článkem Urzidilova esej *Goethes Landschaftszeichnungen aus Böhmen* [Goethovy kresby české krajiny].³³⁴ Urzidila během studií na univerzitě nejvíce ovlivnil germanista August Sauer, význačný odborník na Goethovo dílo. Goethe se posléze stal i pro Urzidila zásadním tématem jeho celoživotní práce a výzkumu. Goethovy studie z oblasti estetiky a teorie výtvarného umění, znovu oblíbené začátkem 20. století, Urzidila zřejmě dovedly k zájmu o moderní umění a umělce.³³⁵

Sám Goethe své básnické umění nepovažoval za tak významné jako rozsáhlé dílo *Zur Farbenlehre* [K nauce o barvách].³³⁶ Poetický talent považoval za něco samozřejmého, co mu bylo vrozené a zajišťovalo ho po praktické stránce. Jeho skutečnou vášní však bylo výtvarné umění. Od dětství navštěvoval výtvarné ateliéry, se zájmem zachycoval krajinu kolem sebe. Své snahy komentoval tak, že to, k čemu neměl žádné vlohy, ho přitahovalo více než to, co mu bylo přirozeně dáno. Tyto údajné nedostatky se snažil nahrazovat znalostí teoretických pravidel a výtvarných technik, což ho paradoxně dovedlo zpět k jeho literární přirozenosti. „*Znamenití básníci žili se mnou, ještě znamenitější žili přede mnou a budou žít i po mně. Ale že jsem ve svém století v obtížné vědě nauky o barvách jediný, kdo zná pravdu, na tom si zakládám, a mám proto vědomí převahy nad mnohými.*“³³⁷ Pro text kapitoly Alegorické, symbolické a mystické užití barvy Goethe vytvořil kresbu uzavřeného barevného kruhu. Každé barvě zde

³³³ Viz propagační leták ke knize *Prag – Geist und Grösse einer europäischen Hauptstadt*, viz URZIDIL GRI/a.

³³⁴ URZIDIL 1937.

³³⁵ V Čechách se psychologickým a mystickým působením barev zabýval např. Bohumil Kubišta, který v roce 1912 publikoval stať *O duchovním podkladu moderní doby*.

³³⁶ GOETHE 1810.

³³⁷ ECKERMANN 1955, 261.

přiřadil určitou lidskou povahovou vlastnost.³³⁸ Současně s Goethem pracoval na vlastní barevné teorii německý malíř Philipp Otto Runge, s nímž si Goethe o celé problematice dopisoval. Runge se pokusil rozložit barvy a jejich odstíny do sférické koule, o níž po osmi letech praktického výzkumu pojednal v práci *Farbenkugel* [Barevná koule].³³⁹ Základními barvami jsou zde modrá, červená a žlutá, přičemž v oblasti rovníku se vyskytují v čisté podobě, následují barvy smíšené, zatímco póly zauímají bílá a černá. Runge se snažil dosáhnout barevné harmonie s vlastním řádem. Jistě není náhodné, že právě k Rungemu Urzidil přirovnává Beckmannovu barevnost ve svém článku o malířství, „*intenzivní jas, gradace světla a stínu, připomíná Otto Philipa Rungeho.*“ Odkazem k německé teorii o barvách pak Beckmanna odlišuje od surrealistických umělců tvořících ve Francii a jeho dílo kvalitami řadí mezi německé mistry. Není to nijak přehnané tvrzení. Beckmann jako student Kandinského rovněž čerpal z aktualizované Goethovy nauky o barvách.³⁴⁰ Znal samozřejmě také teorie Paula Klea, jenž definoval barevné spektrum a prostor pohybem energie pocházející z mysli. Svědčí o tom dva Beckmannovy sešity s poznámkami a různé kresebné studie z Kleových přednášek zaznamenávající barevné diagramy.[68, 69] Beckmann na oba pedagogy evidentně navazoval nejen svou americkou op-artovou tvorbou.³⁴¹ Jeden ze svých teoretických textů doplněný náčrty diagramů věnoval práci českoněmeckého filozofa Emila Utitze, který se teorií barev rovněž zabýval a byl osobním přítelem manželů Urzidilových.³⁴² Beckmann i Urzidil si tento svůj společný zájem uvědomovali a byl pro ně podstatný. Urzidil Beckmannovi věnoval svou knihu o Goethem a Beckmann mu po mnoha letech uplynulých od této události zaslal sváteční pozdrav se svým grafickým dílem v podobě světelně odstupňovaného vnitřního a vnějšího kruhu. Na jeho reverzní straně byl uveden Goethův citát o pojetí pravdy (kat. děl 252).

Urzidil dával výtvarný program expresionismu do souvztažnosti s Goethovými názory. O nadčasové modernitě skupiny Der Blaue Reiter a jeho zakladatelích, Vasiliji

³³⁸ Ve vnitřním kruhu znamená červená – *krásný*, oranžová – *ušlechtilý*, žlutá – *dobrý*, zelená – *užitečný*, modrá – *prostý*, fialová – *zbytečný*. Vždy dvě barvy z vnitřního kruhu zasahují do jednoho ze segmentů kruhu vnějšího. Jsou přiřazené duchovní a duševní oblasti lidského života. Barvy zde mají následující význam: červená a oranžová – *rozum*, žlutá a zelená – *chápání*, zelená a modrá – *smyslovost*, fialová a červená – *fantazie*.

³³⁹ RUNGE 1810.

³⁴⁰ Kandinskij vycházel z Goethových poznatků ve své knize O duchovnosti umění, KANDINSKY 1912.

³⁴¹ Dva poznámkové sešity a barevné diagramy z Beckmannova studia v kurzu Paula Klea na Bauhausu jsou uloženy viz KLEE GRI/a,b,c,d.

³⁴² Rukopis Hannese Beckmanna, Aus dem Kolleg Prof. Dr. Utitz, viz BECKMANN GRI. Utitz své barevné teorie zaznamenal ve spisu UTITZ 1908. Vzájemná korespondence Urzidilových a Utitzových se nachází např. ve fondu Emila Utitze, Archiv Akademie věd České republiky a v Leo Baeck Institute v New Yorku.

Kandinském, Paulu Kleovi nebo Franzi Marcovi se zmínil také v souvislosti s Beckmannovou tvorbou v esejích o malířském nebo scénickém umění. Urzidil si krátce dopisoval s Kleem a začátkem dvacátých let zprostředkoval první výstavu jeho kreseb v Praze.³⁴³ Kleovo dílo a jeho teorie barev se staly Urzidilovi důležitým předmětem zájmu, jak dokazuje novoroční přání s reprodukovanou Kleovou olejomalbou *Ad Parnassum* zaslané Beckmannovi v padesátých letech.³⁴⁴ Tento obraz je vyvrcholením Kleovy modernisticky pojaté „pointilistické éry“, v níž se inspiroval stylem egyptských mozaik. „Polyfonní“ plány obrazu mu umožnily propojit obsahová, světelná, prostorová a barevná témata. O tuto simultánnost se ve své tvorbě pokoušel také Beckmann. Ve Spojených státech amerických se mu pak koncem padesátých a začátkem šedesátých let podařilo dospět k esenci těchto historických tendencí – k op-artu. Urzidil si to uvědomoval, když mu zaslal reprodukci právě tohoto Kleova díla.

5.1.4. Tichý střed – Domov Hannese Beckmanna

Beckmann v roce 1952 odešel z Museum of Non-Objective Painting a stal se profesorem na Cooper Union Art School v New Yorku. Vyučoval zde o barvě, designu a psychologii vnímání. V té době se změnil nejen jeho život. Pravděpodobně zejména tíživou evropskou minulost Hannes a Matylda nedokázali společně překonat, rozvedli se v květnu 1955. Posledního dne následujícího roku se Beckmann oženil s tanečnicí a herečkou norského původu Elsou Naess. Její avantgardní portréty pořízené tehdejším partnerem, uměleckým fotografem Johanem Hagemeyerem, jsou zachovány v řadě sbírek galerií moderního umění. K výrazné změně však dospěla také Beckmannova výtvarná práce. Motiv kruhu, umělcovo trvalé spojení s reálným světem, se naposledy jednoznačně objevuje v jeho malbě *Noční* z roku 1955 (kat. děl 175). Pak nesměle a téměř navždy zmizí nad *Zlatým městem* (kat. děl 184) o pět let později. Stejně je tomu se surreálními tvary, v Beckmannově práci často připodobňovanými ke Kleově a Miróově abstrakci. Formálně jim jsou blízké organické struktury v obraze *Tropické nokturno* z roku 1960 (kat. děl 181). Snad symbolicky zde vstupují do černého pozadí z přísně konstruovaného čtverce a postupně se ztrácí ve „tmě“, jakož i z dalšího Beckmannova díla. Umělec se ve své malbě nadále výhradně zabýval působením překrývajících se geometrických rovin a dosahováním pohybu optickým efektem

³⁴³ *Tvrdošijní a hosté: III. výstava*, Dům umělců (Krasoumná jednota) Rudolfinum, Praha, 1921.

³⁴⁴ **Paul Klee**: *Ad Parnassum*, 1932, olej, plátno, 100 x 126 cm, Kunstmuseum, Bern, Švýcarsko. Urzidilovo přání s černobílou reprodukcí *Ad Parnassum* viz URZIDIL GRI/a.

jednotlivých barevných částí obrazu.

Hannes Beckmann byl vynikající pedagog. O moderním umění přednášel na řadě institucí. Práce s mladými studenty výtvarných oborů ho v mnohém naplňovala i ovlivňovala. Svě volné tvorbě by se však rád věnoval více, jak často připomínal ve své korespondenci. Přesto od padesátých let dokázal spolupracovat na řadě výstavních projektů a svou malířskou činnost ve Spojených státech amerických představil na desítky samostatných výstav. (viz Výstavy, články a recenze, I. výstavy).

V roce 1965 se účastnil významné, v oblasti op-artu kultovní výstavy *The Responsive Eye* [Vnímavé oko] v Museum of Modern Art v New Yorku.³⁴⁵ Termín „op-art“ sice byl použit Donaldem Juddem v recenzi výstavy *Optical Paintings* Juliana Stanczaka nebo již v říjnu 1964 v časopise *Time*, kdy jím byl označen nový nastupující styl, výstava v MOMA se ale poprvé zcela soustředila na různé směry optických systémů ve výtvarném umění. Byli zde zastoupeni takoví umělci jako Josef Albers, Victor Vasarely, Frank Stella, Kenneth Noland, Bridget Riley nebo Ben Cunningham. Jak již víme, Beckmann nevystavoval v MOMA poprvé. Koncem roku 1938, kdy se mu stále nedařilo opustit Československo, byl mezi díly Albersových studentů z Bauhausu vystaven v jeho nepřítomnosti objekt z tabulového plechu.³⁴⁶ K němu se znovu vrátil v padesátých letech, kdy vytvořil jeho zmenšenou kopii (kat. děl 232). Tři další nové varianty záhy získalo do sbírky Busch-Reisinger Museum v Cambridge (kat. děl 233–235). Jejich formální podoba a kontrapohyb Beckmanna zjevně inspirovaly také v několika malbách ze sedmdesátých let (viz kat. děl 221, 222, 258 nebo 266). Beckmann se výstavy *The Responsive Eye* účastnil dílem *Inca* z roku 1964, zapůjčeném z East Hampton Gallery v New Yorku. Identifikovat malbu podle některé z dnes veřejně známých Beckmannových prací, se nepodařilo, ale vzhledem k použitému materiálu a rozměru se mohlo opět jednat o dílo ovlivněné Albersovými strukturálními konstelacemi.

Svým rozsahem a kvalitami prací výstava zpochybnila dočasnou paušalizaci umění op-artu jako bezobsažné vizuální hry a polemizovala s chápáním vulgarizace směru v designerském a reklamním průmyslu. Kurátor výstavy William C. Seitz použil v katalogu pro vystavená díla termín „nové percepční umění“. Zabýval se genealogií a

³⁴⁵ SEITZ 1965. Výstava se konala od 25. 2. do 25. 4. 1965. Představila kolem 120 maleb a objektů od 99 umělců z patnácti zemí. Následovaly putovní výstavy do City Art Museum of St. Louis; Seattle Art Museum; Pasadena Art Museum; Baltimore Museum of Art.

³⁴⁶ Výstava *Bauhaus: 1919–1928* se konala od 7. 12. 1938 do 30. 1. 1939 v Museum of Modern Art v New Yorku.

původem op-artu a podle hlavních protagonistů rozpracoval jeho typologii. Určil principy jako „optické“ (termín byl poprvé použit na této výstavě a ovlivnil budoucí kategorizaci jako „optical art“, zkráceně „op-art“), „retinální“ (termín Macela Duchampa pro umění, které před intelektem diváka upřednostňuje jeho oční sítnici) a „cool“ (ve smyslu minimalistické) umění. Podle Seitze představovalo nové percepční umění vyvrcholení historie vizuálních výzkumů. Rozvádělo snahy romantických fyziologů poloviny 19. století, zkoumalo oblast optického vnímání tak, aby vyjádřilo dynamismus, obrazovou iluzi pohybu a ambivalentní paradoxní průmět optického prostoru, manipulaci zraku.³⁴⁷ Hannes Beckmann, stejně jako Josef Albers, odmítal chápat své práce jen jako optický klam, a ani termín op-art nepovažoval za nejvhodnější.³⁴⁸ Rovněž Josefu Albersovi nešlo o klamání zraku, když v cyklu soustředných čtverců tvořených čistými barvami intuitivně vybízel k meditaci. Vzhledem k Beckmannovým úvahám o působení barev na psychiku, vytváření prostorovosti obrazu pohyblivými plány, diskuzím nad Albersovou teoretickou studií *The Intereaction of Color* [Interakce barvy] nebo k původním hlediskům Beckmannovy evropské tvorby, je lépe jeho pozdní práci zařadit obecnějším způsobem – k abstraktnímu umění. Podstatou Beckmannova díla byla psychologie smyslového vnímání, pokus vyjádřit skutečnosti, které unikaly běžnému vidění a zprostředkovat různé úrovně vizuality obrazu pohledem „vnitřního zraku“.³⁴⁹ „Vnitřní zrak“ je termín, který polemizuje s Duchampovým odsudkem „retinálního“ a významem spíše odpovídá „mozkové oblasti zraku“ Františka Kupky.³⁵⁰ Zajímavé jsou z tohoto pohledu také reflexe op-artu v pozdních studiích významného historika umění Ernsta Gombricha, který se jinak moderním malířstvím příliš nezabýval. Tendence, kdy umělci přesunuli svou pozornost k podvědomí a odezvě na zobrazené tvary popisoval ve své knize *Umění a iluze* takto: „*To, co chce prozkoumat malíř, není povaha fyzického, ale povaha našich reakcí na něj. Jeho problém je psychologický – vykouzlit přesvědčivé zobrazení přesto, že žádný individuální odstín neodpovídá tomu, čemu říkáme ‚skutečnost‘.*“³⁵¹

Bekmann se přesto nevyhýbal ani optickým experimentům s iluzivním působením. [70] Je pravděpodobné, že v tom na něho měl jistý vliv Victor Vasarely, s jehož prací se

³⁴⁷ Viz PARMESANI 2005, s. 265 nebo HUBATOVÁ VACKOVÁ 2005, 566–585.

³⁴⁸ Za toto upřesnění děkuji Cathy Beckman.

³⁴⁹ Na složitost procesu smyslového vnímání a psychologii obrazového znázornění upozorňuje zejména GOMBRICH 1985. Termín „vnitřní zrak“ použil Vincenc Kramář v souvislosti s kubismem a vyjadřoval pomezí sítnicového a mozkového vnímání. Viz KRAMÁŘ 1921.

³⁵⁰ KUPKA 1923, 82.

³⁵¹ GOMBRICH 1985, cit. 61.

setkal nejpozději na výstavě v MOMA v roce 1965. Z té doby pochází i Beckmannovy první stereoskopicky pohledové a krystalicky prostorové malby (viz kat. děl 199, 202, 205, 206, 211 nebo 226). V těchto letech se kruh změnil v soustředný motiv řady děl, kterým je dosahováno dojmu niterného pohybu, vyznívá v kontemplativní střed nekonečné spirály (viz kat. děl 209 nebo 210) nebo koncept sil čínské filosofie jin – jang (viz kat. děl 213, 220 nebo 223). Jistě není bezpředmětné připomenout také Beckmannovu fotografii zebry z počátku třicátých let (kat. děl 75) nebo některé Albersovy kresby a grafiky ze stejné doby, zkoumající černobílou linearitu. A není bez zajímavosti, že v roce 1938 Vasarely namaloval svůj první obraz *Zebra*, který předjímal jeho pozdější op-artovou tvorbu. I když v Beckmannově a Albersově práci stálo na prvním místě psychologické vnímání barvy a formy a u Vasarelyho nakonec převládla vizuální kinetika založená na optickém klamu a sériovosti, některá východiska byla pro tyto umělce zjevně totožná.

5.1.5. Epilog

V roce 1967 začal Hannes Beckmann uvažovat o odchodu z Cooper Union Art School. Byl nespokojen s programovými změnami i nedostatečným honorářem. Přestalo ho zajímat dění v New Yorku, město mu náhle připadlo: „*Příliš hlučné a hektické! Žádné stromy, žádní ptáci, žádné mraky!*”³⁵² Rozhodl se usilovat o jmenování umělcem v rezidenci umělecké školy v Hanoveru. Doporučující dopis pro ředitele Dartmouth College mu napsal Josef Albers. Beckmann se stal do roku 1975 zdejším profesorem programu vizuálních studií. Se svou druhou ženou Elsou tu zakoupil malý dům, ke své výtvarné práci však nadále využíval atelier na Dartmouth College. [71, 72, 73] Malby, které zde během pětiletého působení vytvořil, představil na rozsáhlé putovní výstavě. Stihl ještě připravit koncept katalogu a další výstavu pro galerie Goetheho institutu, ale zahájení se již nedočkal. Zemřel v plné práci 19. července 1977, ve svém posledním domově – v Hanoveru.

Beckmannova tvorba za více než dvě poslední desetiletí jeho života nebyla hlavním předmětem této publikace. Byla o ní napsána řada odborných studií i popularizačních článků, je dokumentována ve výstavních katalozích (viz Výstavy, články a recenze). Bez představení předcházejících období strávených v Desavě, Vídni, Praze a počátečních let v New Yorku, by však zůstával obraz života umělce neúplný. Při

³⁵² Viz dopis Hannese Beckmanna Josefu Albersovi, 7. 2. 1967, ALBERS JAAF.

neznalosti dobových souvislostí, které citelně zasahovaly do Beckmannovy existence, by snad byl i v mnohém nepochopitelný.

Hledání domova a klidu na výtvarnou práci v životě umělců v emigraci zásadně ovlivňovalo jejich vizuální i verbální svět. Také v závěrečné tvorbě Hannese Beckmanna je znatelný obrat od kvazi surrealistické skladby obrazu k optickému vyjádření jeho vnitřních rovin. Beckmannův život a dílo emotivně vyjevují důsledky dramatických dějin 20. století. V jeho osudu rozehrály často sarkastické a nevratné tragické výjevy. Přesto se mu podařilo zachovat si svou lidskost nedotčenou, projevuje se jako nedílná součást jeho umělecké tvorby. Obtížné okolnosti často komplikovaly jeho schopnost intenzivní práce. Beckmann ale nikdy výtvarné umění neopustil. O jeho smyslu nikdy nepochyboval, i když se trápil hledáním vlastního způsobu vizuální řeči, která přes minimalistické formy nesměla být nikdy bezobsažná. Tato zásadní linie metaforicky provází všechny výtvarné obory i styly, jimž se věnoval. Podobně se motiv kruhu stal Beckmannovým symbolickým trvalým spojením s reálným světem, ten ho ale nenechal snít nikdy příliš dlouho.

Hannes Beckmann se potýkal se svým německým původem téměř až do padesátých let. Nacionální otázky byly ožehavým tématem rozdělujícím společnost, avšak teprve válečné roky prověřily osobní charakter jednotlivců.³⁵³ Špatná politická rozhodnutí vedla k definitivní změně sociokulturního milieu ve střední Evropě, ale hluboce vžitě vztahy narušit nemohla. Svědčí o tom například trvalé přátelství Johannese Urzidila a Hannese Beckmanna. Beckmannova usilovná práce zúročená pedagogickým působením byla doceněna teprve ve Spojených státech amerických. Akcentoval to i Urzidil několik měsíců před svou smrtí, když Beckmannovi gratuloval, již ne jako umělecký teoretik, ale jako dlouholetý podporovatel jeho umělecké tvorby k profesorskému místu na Dartmouth College v Hanoveru: „*Ejhle, konečně člověk, který důsledně pracoval po celý svůj život v jednom směru a za obtížných okolností, dosáhl svého cíle bez „důležitých“ přátel a bez peněz, výhradně prostřednictvím svého ideového přesvědčení a uměleckých hodnot.*“³⁵⁴

³⁵³ V meziválečném období se Johannes Urzidil zasazoval za kulturní autonomii Němců v rámci Československa, nesouhlasil však s nacionalistickými tendencemi. Značný podíl na negativních vztazích německé menšiny k československému státu přisuzoval Čechům. Po emigraci do Londýna se sice snažil zapojit do exilové činnosti kolem Edvarda Beneše, ale spolupráci přerušil, když se objevily první úvahy o poválečném vysídlení Němců.

³⁵⁴ Srov. dopis Johannese Urzidila Hennesi Beckmannovi, 25. 2. 1970, New York, viz URZIDIL GRI/a.

ZÁVĚR

Disertační práce se pokusila docenit osobnost a tvorbu výjimečného, přesto dlouho opomíjeného umělce německého původu, Hannese Beckmanna [1909–1977], jehož tvorba a myšlenky se v Evropě staly kvůli historickým konsekvencím takřka neznámé. Výzkum se z počátku potýkal s nedostatkem jakékoli literatury, která by se jeho dílu z předamerické éry významněji věnovala. Disertace se proto zprve zaměřila na Beckmannovo studium na Bauhausu v Desavě, kde ho celoživotně ovlivnily výrazné osobnosti moderního umění 20. století. Zmíněny byly teorie tvarové psychologie, které podněcovaly k novému způsobu poznávání světa vyjadřovanému řečí tvarů a Beckmannovy napomáhaly k dosahování sugestivní prostorové hloubky děl. Jednotlivé podkapitoly se zabývaly všemi obory, jimž se Beckmann v té době věnoval, malířství, scénografické i fotografické tvorbě.

Důsledky Beckmannovy pozdější emigrace do Československa, kde žil v letech 1933 až 1948, zasahující do jeho práce vytvořené především v Praze nebo jejím okolí, nebylo možné odpovědně interpretovat především bez hledání těchto bauhauských východisek a také vlivu klasického fotografického vzdělání z Grafického učebního a výzkumného ústavu (Graphische Lehr und Versuchsanstalt) ve Vídni. Druhá část kapitoly o Desavě a úvod do kapitoly o Praze pojednaly mimo jiné o reminiscencích Bauhausu na základě vzájemných komparací děl z těchto období.

V roce 1934 se Hannes Beckmann stal jedním z uprchlíků před nacismem do Československa. V „pražské“ kapitole se proto disertace soustředí na rozpory v jeho životě, dané politickým diktátem a nacionálními předsudky, jež významně ovlivňovaly jeho tvorbu. Dokazuje to na jedné straně Beckmannova návštěva Vasilije Kandinského v Paříži i jejich společná korespondence, která trvala do roku 1939. S dalšími českými umělci byl v roce 1936 zastoupen na *I. výstavě nesdružených umělců* v S.V.U. Mánes v Praze. Publikoval také teoretické texty věnované fotografii nebo scénografii v pražských německých periodicích. Na druhé straně byl však vícekrát zatčen a vyslýchán pro podezřelou činnost, za niž bylo považováno jeho fotografování. Nepodařilo se mu včas odejít z okupovaného Československa a tak byl na konci války zadržován v trestním táboře pro „versiebte Arier“. Tehdy se pro Beckmanna stalo jeho umění útočištěm před veškerými osobními problémy až tragédiemi. Za všech okolností vždy intenzivně pracoval, experimentoval a hledal nové cesty svého vyjádření, přestože se často jednalo pouze o užitou tvorbu, která zajišťovala jeho rodině skromný život.

Všechna tato zdánlivá omezení nakonec vyzněla ve prospěch Beckmannovi nezávislosti ve výtvarném projevu a vyvrcholila jeho výstavou ještě jako československého občana, v Museu of Non-Objective Painting v New Yorku, kam se mu podařilo odjet v roce 1948.

Přestože se nabízela hypotetická možnost uchování Beckmannových malířských nebo fotografických děl v některých českých galerijních a muzejních fondech nebo soukromých sbírkách, nepodařilo se nic objevit. Existují však katalogy ke společným nebo vlastním výstavám ve Spojených státech amerických, kde byla Beckmanova tvorba prezentována. Byly vyhledány stovky výtvarných děl, osobních dokumentů a jiných archiválií v zahraničních institucích a soukromých sbírkách. Podařilo se tak vytvořit obsáhlou přílohu, složenou nejen z vybrané korespondence s takovými osobnostmi jako Vasilij Kandinskij, Lily Klee, Johannes Urzidil, Hilla Rebay a Josef Albers, ale i z Beckmannových teoretických textů dosud nikde, nebo nikdy česky či anglicky publikovaných. Vše bylo doplněno o vysvětlující komentáře, konkrétní údaje a odkazy nebo biografické informace. Dokumenty objasňují soudobé problémy a okolnosti ovlivňující tvůrčí prostředí v Evropě i Spojených státech amerických ve třicátých až sedmdesátých letech 20. století. Soupis všech výstav s odkazy na katalogy a vybranou dokumentaci byl zveřejněn v kapitole Výstavy, články a recenze. Katalog výtvarných děl umělce, který je členěn podle lokalit, oborů a datací, představuje prostřednictvím autorských dokumentačních fotografií také Beckmannovy neznámé práce.

Souhrnem se disertace pokusila osvětlit, zda a jakým způsobem se v Beckmannově díle projevil jeho osud uprchlíka do zmíněných kulturně, sociálně i ekonomicky odlišných oblastí. Zatímco kapitola o Desavě vyzněla v Beckmannově životě jako jasné světlo jeho budoucího uměleckého vývoje, pražské období se stalo potměšilým časem, který narušil toto směřování stejně jako Beckmannův optimismus. Přesto se mu podařilo všechny své zkušenosti zhodnotit již v New Yorku tak, že v závěru života došel zaslouženého uznání.