

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV VĚD O UMĚNÍ A KULTUŘE

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

SROVNÁNÍ EXPRESIONISTICKÝCH DĚL EMILA FILLY  
A OSKARA KOKOSCHKY

Vedoucí práce: Mgr. Filip Šenk, Ph.D.

Autorka práce: Arina Alekseeva

Studijní obor: Dějiny umění

Ročník: 3

2020

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice, 30. července 2020

.....

Arina Alekseeva

## **Poděkování.**

V této části bych chtěla poděkovat svému vedoucímu bakalářské práce, Mgr. Filipu Šenkovi, Ph.D, za konzultace, veškeré rady a čas, který byl mé práce věnován. Dál chci poděkovat své rodině za podporu během celého bakalářského studia i když mezi nami bylo několik tisíc kilometrů. V neposledné řadě bych chtěla poděkovat svému příteli, který po celou dobu napsání této bakalářské práci byl ochotný mi poskytnout veškerou potřebnou pomoc a podporu.

## **Anotace.**

Arina Alekseeva

Srovnání expresionistických děl Emila Filly a Oskara Kokoschky

Emil Filla a Oskar Kokoschka jsou významné umělci, který zanechali velký vliv na umění 20. století. Cílem této bakalářské práce je pokoušení o formulaci shodných a odlišných kvalit expresionistické tvorby Emila Filly a Oskara Kokoschky. Práce se snaží o zmapování a popis těchto obrazů, avšak hlavní důraz klade na východiska toho uměleckého směru. Kromě toho bude třeba vymezit obecnou definici expresionismu a jeho vývoj v kontextu střední Evropy.

Vedoucí bakalářské práce: Mgr. Filip Šenk, Ph.D.

**Klíčová slova:** Expresionismus, Die Brücke, Die Blaue Reiter, Osma, Emil Filla, Oskar Kokoschka, Německo, Rakousko, Česko, Edvard Munch , 20.století, moderna, umění.

## **Annotation.**

Arina Alekseeva

Comparison of Expressionist Works by Emil Filla and Oskar Kokoschka

Emil Filla and Oskar Kokoschka are important artists who have left a great influence on 20th century art. The aim of this bachelor's thesis is to attempt to formulate the same and different qualities of the expressionist work of Emil Filla and Oskar Kokoschka. The work tries to map and describe these paintings, but the main emphasis is on the starting points of this artistic direction. In addition, it will be necessary to define the general definition of expressionism and its development in the context of Central Europe.

Supervisor of bachelor thesis: Mgr. Filip Šenk, Ph.D.

**Key words:** Expressionism, Die Brücke, Die Blaue Rieter, Osma, Emil Filla, Oskar Kokoschka, Germany, Austria, Czech Republic, Edvard Munch, 20th century, modern, art..

## Obsah:

<b>1. Úvod.</b> .....	<b>7</b>
<b>2. Expresionismus.</b> .....	<b>9</b>
2.1. Pojem expresionismus v dějinách umění, jeho vznik a podstata. ....	9
2.1.1. Podstata expresionismu. ....	11
2.2. Expresionismus v Německu a Rakousku. ....	13
2.2.1. Die Brücke. ....	17
2.2.2. Der Blaue Reiter. ....	20
2.3. Expresionismus v českých zemích. ....	24
2.3.1. Osma a expresionismus. ....	26
<b>3. Emil Filla.</b> .....	<b>30</b>
3.1. Životní a umělecký příběh malíře. ....	30
3.2. Expresionismus v dílech Emila Filly. ....	34
3.2.1. Podobizny Emila Filly. ....	36
3.2.2. Čtenář Dostojevského. ....	38
3.2.3. Dítě u lesa. ....	40
<b>4. Oskar Kokoschka.</b> .....	<b>42</b>
4.1. Životní a umělecký příběh malíře. ....	42
4.2. Charakteristika expresionistické tvorby. ....	45
4.2.1. Podobizny Oskara Kokoschky.....	46
4.2.2. Windsbraut (Věterná nevěsta). ....	48
4.2.3. Hrající se děti. ....	49
<b>5. Srovnání expresionistické tvorby Emila Filly a Oskara Kokoschky.</b> .....	<b>51</b>
<b>6. Závěr.</b> .....	<b>54</b>
<b>7. Seznam použité literatury.</b> .....	<b>56</b>
7.1. Internetové zdroje. ....	59
<b>8. Obrazová příloha.</b> .....	<b>60</b>

# 1. Úvod.

Začátek 20. století do světového vývoje přináší umělecký směr ovlivňující najednou veškeré vzdělávací formy: hudbu, literaturu, divadlo, malířství, sochařství, architekturu a film. Tímto směrem byl právě expresionismus, který vznikl z osobních prožitků umělců reagujících na dějiny své doby. Tato práce se věnuje expresionistickému malířství vznikajícímu na základech postimpresionismu a staví se proti estetismu, akademismu a naturalismu. Vliv daného uměleckého směru najdeme především v Německu a Rakousku, ale jeho stopy jsou i v Česku. Moje bakalářská práce je zaměřena na dva umělce 20. století, Oskara Kokoschku a Emila Fillu, každý z nich alespoň část své umělecké kariery věnovali expresionismu.

V první kapitole bych chtěla popsat, co si pod pojmem expresionismus máme představovat. Vysvětlit, kde tento umělecký směr vznikl, kdo byli „praotcové“ stylu a podle jakých prvků poznáme, že se jedná o expresionistický obraz. Tato část je potřebná pro následující kapitoly, abychom měli jakýsi úvod do kontextu celého vývoje. Dále bych považovala za důležité věnovat se vývoji v Německu a Rakousku, protože se v dějinách umění většinou setkáváme s pojmem „německý expresionismus“, což poukazuje na vznik směru právě v německém prostředí. V této podkapitole rozeberu dvě velmi vlivné sdružení umělců, které vznikly na začátku minulého století a její členové se považují za hlavní představitele německého i světového expresionismu. Skupiny Die Brücke a Der Blaue Reiter jsou zakladateli toho expresionismu, které pak, ve spolupráci s norským umělcem Edvardem Munchem, ovlivnily celý umělecký svět. Také toto prostředí bylo velmi vlivné na tvorbu českých a rakouských mladých umělců. Dalším důležitým bodem je popsat, jak expresionismus vyvíjel v českých zemích, protože toto prostředí bylo pro Emila Fillu podstatným. Je důležité v této podkapitole zmínit i českou skupinu Osma, neboť Emil Filla byl jejím členem.

V následujících kapitolách se budu věnovat každému malíři zvlášť. Nejprve bude jejich biografie a obecný popis jejich tvorby. Poté se v podkapitolách chci soustředit na hlubší popis jejich expresionismu. U obou umělců bych se chtěla nejdříve více soustředit na jejich portrétovou tvorbu, neboť jak u Emila Filly, tak i u Oskara Kokoschky spadá většina jejich podobizen do expresionistického období. Pak jsem z tvorby každého umělce vybrala dva obrazy pro podrobnější rozbor. Od Emila Filly to jsou *Čtenář*

*Dostojevského a Dítě u lesa*. Tato díla podle mě nejlépe ukazují jeho expresionistickou tvorbu a stojí za detailnější popis. U Oskara Kokoschky vybrala pro přesnější popis jeho neznámější dílo *Windsbraut (Větrná nevěsta)*, které obsahuje expresionistické prvky, a je jedním z Kokoschkových alegorických obrazů. Jako druhé dílo jsem zvolila *Hrající se děti*, protože tento obraz patří do ranné tvorby Oskara Kokoschky, kde se u něho nejvíce projevuje expresionismus.

Poslední kapitola je určena pro samotné srovnání tvorby českého a rakouského umělce. Chtěla bych porovnat jejich prostředí, způsob malby a jejich inspirace. To všechno by vycházelo z předešlých kapitol, ve kterých jsou Oskar Kokoschka a Emil Filla popsáni samostatně.

Jedním z cílů této práce je kompletnější popis expresionistického vývoje v Evropě. Dále upozornit na vývoj v českém prostředí, ve kterém tento směr také našel své obdivovatele, i když zde nebyl populární dlouho. Dalším cílem je nahlížení na Emila Fillu jako jednoho z hlavních expresionistů v českých zemích, i přesto že se dějiny umění nejvíce zaměřují na jeho kubistické období. Hlavním cílem je poukázat na rozdílné podoby tvorby dvou pro evropské umění důležitých malířů, které jsou představeny v jejich expresionistických dílech.



## 2. Expresionismus.

### 2.1. Pojem expresionismus v dějinách umění, jeho vznik a podstata.

Pojem „expresionismus“ má v umění velmi široký význam, a tím je jeho vysvětlení dost složité a není snadné jej popsat jasnou a prostou definicí. V době svého vzniku tento pojem označoval mezioborově celou evropskou avangardu. Dnes však vnímáme, že tento termín zahrnuje do sebe nekonečné množství uměleckých děl, které z formálního hlediska mají málo co společného.<sup>1</sup> Pod tento pojem spadají jak díla velmi rozmanitá z různých uměleckých období, tak i některá současná díla, která mají jako společný rys velmi silnou emocionální náplň a vyjádření vnitřních, většinou tragických nebo tenmých pocitů umělce. V užším smyslu tento termín sloužil jako označení pro celé postimpresionistické umění, které se snažilo zdůrazňovat lidské pocity. V tomto významu pod expresionismus spadají i díla Gauguinova, van Goghova a také díla fauvistů.<sup>2</sup>

Podle Theodora Däublera použil tento termín jako první v roce 1908 francouzský kritik Louis Vauxcelles, když popisoval díla Vincenta van Gogha ve své studii *Malířovy poznámky* (fr. *Notes d'un peintre*).<sup>3</sup> Poté si můžeme všimnout tendenci používat termín „expresionismus“ jako všeobecné označení pro charakteristiku tvorby postimpresionistických umělců. Tímto způsobem ho v roce 1910 použil i český historik umění Antonín Matějček jako protiklad k impresionismu, v předmluvě ke katalogu XXXI. výstavy „*Les Indépendants*“ Svazu výtvarných umělců Mánes mluví o Cézannovi, Matissovi a Braquovi jako o „expresionistických pionýrech“.<sup>4</sup> Stejným způsobem ho používá i Clutton Brock, když v lednu roku 1911 v „*Burlington Magazine*“ píše o Cézannovi, Gauguinovi a van Goghovi: „*we might, perhaps, call them expressionists, which is an ugly word, but less ugly than Post-Impressionists*“.<sup>5</sup> V uměleckohistorické

---

<sup>1</sup> Alan Bois, Expresionismus, in: José Pijoan, *Dějiny umění /9*, Praha 1983, str. 245–294., cit. str. 245.

<sup>2</sup> Trewin Copplestone, *Moderní umění*, Praha 1965, str. 24–30., cit. str. 24.

<sup>3</sup> Viz Bois (pozn. 1), str. 245.

<sup>4</sup> *Expresionismus a české umění 1905–1927* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, Sběrka české malby 20. stol., Jízdárna Pražského hradu, Michal Bregant – Jarmila Doubravová – Václav Erben et al. Národní galerie v Praze 1994, str. 29.

<sup>5</sup> Ron Manheim, Expressionismus: Zur Entstehung eines kunsthistorischen Stil – und Periodenbegriffs, *Zeitschrift für Kunstgeschichte I*, 1986, str. 73–91.

literatuře najdeme informaci, že obchodník s uměním Paul Cassierer přídavným jménem „*expresionistický*“ označoval obrazy norského umělce Edvarda Muncha, aby jej nějakým způsobem odlišil od impresionistických malířů, a také aby zdůraznil emocionální stránky jeho obrazů.<sup>6</sup> Historik umění Wilhelm Worringer v roce 1908 vydává spis „*Abstrakce a vcítění*“, který byl široce diskutován a zvláště ovlivnil společnost kolem německé skupiny Der Brücke. V této historickoteoretické studii, označené jako „příspěvek jež k psychologii stylu“, načrtl diferenciální estetiku výtvarného díla, odpoutávající se od tradičních modelů odvozených od antiky a renesance a založených na principech imitace přírody a ideální krásy.<sup>7</sup> Tuto výtvarnou abstrakci přitom zdůraznil dříve než se projevila v soudobé tvorbě a prosadila v uměleckém životě. O tři roky později v časopise „*Der Sturm*“ Worringer používá pojem expresionismus pro označení tvorby takových umělců, jako byli Vincent van Gogh, Paul Cézanne a Henri Matisse. Později v roce 1913 Herward Walden na „*Prvním německém podzimním salónu*“ nazval zástupce skupiny „*Der Blaue Reiter*“ jako německé expresoinisty.<sup>8</sup> Roku 1914 vychází kniha „*Der Expressiomismus*“, jejímž autorem byl Paul Fechter. Zde jsou poprvé popsány takové skupiny jako „*Die Brücke*“ a „*Der Blaue Reiter*“. Autor také spojuje význam pojmu expresionismus s německým prostředím.<sup>9</sup> Tím se tento směr oddělil od francouzského fauvismu a stal se převažujícím uměleckým směrem v německy mluvících zemích. Později se v Německu stal exspressionismus dostal nějšířší ohlas, neboť z odporu ke konvenci a měšťanskému způsobu života i zklamaní z moderní civilizace, došlo ke vzniku skupin umělců, kteří usilovali o provokaci proti akademickému umění, a vzpírali se svým bohémským způsobem života proti tehdejšímu způsobu života.<sup>10</sup>

Expresionismus nezůstal jen na území Německa, jeho představitele najdeme také mezi ruskými umělci, z nich řada byla židovského původu. Po první světové válce vzniká v Belgii docela specifická forma relativně izolovaného expresioismu, která později ovlivnila Latinskou Ameriku a některé představitele mexické školy.<sup>11</sup> V roce 1918 historik umění Wilhelm Hausenstein konstatoval: „*Exspresionismus je mrtev*“, ale bylo

---

Překl.cit. „*Možná bychom je mohli nazvat expresionisty, což je ošklivé slovo, ale méně ošklivé než postimpresionisté.*“

<sup>6</sup> Norbert Wolf, *Expressionismus*, ed: Uta Grosenicková, Praha 2005, str. 6.

<sup>7</sup> Miroslav Míčko, *Expresionismus*, Praha 1969, str. 35.

<sup>8</sup> *Ibidem*, str. 6.

<sup>9</sup> Viz Bois (pozn. 1), str. 245.

<sup>10</sup> Marie Černá, *Dějiny výtvarného umění*, Praha 2012, str. 148–151.

<sup>11</sup> Amy Dempseyová, *Umělecké styly, školy a hnutí. Encyklopedický průvodce moderním uměním*, Praha 2005, str. 70.

to předčasné tvrzení, protože v roce 1919 Johannes Molzahn před svou emigrací do USA vydal „*Manifest absolutního expresionismu*“, kde proklamoval expresionistické principy jako základ silně rytmizovaného konstruktivismu.<sup>12</sup> V období před první světovou válkou, a také po ní, se expresionismus rychle rozšiřoval v USA. Ve Spojených státech se po druhé světové válce projevuje směr – abstraktní expresionismus. Takový označení se poprvé ve vstahu k americkému umění použito v březnovém vydání časopisu *New Yorker* v roce 1946 uměleckým kritikem Robertem Coatesem.<sup>13</sup> Dlouho se termín byl použit pro charakteristiku tvorby Kandinského.

### 2.1.1. Podstata expresionismu.

Expresionismus jako každý umělecký směr má své kořeny i ve směrech předešlých, například důraz na subjektivní prožitky najdeme u symbolistů, nabistů, ale také v dílech Vincenta van Gogha a Paula Gauguina.<sup>14</sup> Užíváním syntetických barev je většinou spojován s fauvismem, avšak německý umělecký směr na rozdíl od toho francouzského většinou obrazů, které byly ukázkou používání dekorativních barev, pronásledování harmonie a rytmu, většinou obracel k jakémusi mysticismu.<sup>15</sup> Pro expresionisty bylo důležité zdůrazňování významu společenského vědomí, kladení otázek a pronikání hluboko do možností abstraktního vyjádření, což francouzský směr opomíjel.<sup>16</sup> Jedním z hlavních rozdílů těchto dvou stylů bylo, že obrazy už nebyly pouhým zobrazením vnějšího světa či věcí, ale zobrazovaly vlastní dojmy ze světa kolem umělce.<sup>17</sup> Ukazují jak naše pocity vůči věcem mění způsob vidění, ovlivňují dokonce i tvary, které si pamatujeme.<sup>18</sup>

---

<sup>12</sup> Viz Wolf (pozn. 6), str. 24.

<sup>13</sup> Martina Glenn, *Abstraktní expresionismus*, [http://www.artmuseum.cz/smery\\_list.php?smer\\_id=55](http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=55), vychledano 17.07.2020.

<sup>14</sup> Viz Dempseyová (pozn. 12), str. 70.

<sup>15</sup> Norbert Lynton, *Umění světa. Umění 19. a 20. století*, Praha 1981, str. 88.

<sup>16</sup> Viz Copplestone (pozn. 2), str. 26.

<sup>17</sup> Viz Dempseyová (pozn. 12), str. 70.

<sup>18</sup> Viz Míčko (pozn. 7), str. 20.

Od vzniku uměleckého směru šlo expresionistickým umělcům zejména o odstup od impresionistického zobrazení přírody, a snažili se zdůraznit úzkostné myšlenky či emoce malovaného subjektu pomocí zjednodušení tvarů a „násilné“ barevnosti. V umění této doby už nenajdeme zákony perspektivy, přesnost zachycení těla, přirozenost barev, pro expresionisty bylo důležité deformující přehánění.<sup>19</sup> Nejvíce klamajícím prvkem expresionistických obrazů byla jakási „ošklivost“ obrazu. Kvalitní umělec by podle akademické tradice měl malovat idealizovanou podobu světa, nikoli nepřítazlivou podoby reality, která na diváka počátku 20. století měla odpudivý účinek. Umělci té doby v mnoha případech viděli v lidské společnosti úzkost, chudobu a utrpení, a proto by pro ně vytváření krásného obrazu bylo nepřijímáním tvrdé reality, která na ně působila.<sup>20</sup> Na rozdíl od jiných směrů 20. století, „*suprematismus* či *neoplasticismus* orientují na „pravdu“ skrytou v matematicko-geometrických formacích – ať je to čtyřúhelník Kazimira Maleviče či mřížová struktura Pieta Modriana – italský futurismus formuje svou „pravdu“ v idealizování technické výkonnosti a mechanické rychlosti s odmítáním jakéhokoliv „*passatizmu*““<sup>21</sup>, nám expresionismus nedává možnost stotožnění se s nějakou ideologickou podstatou.

S projevy expresionismu v předchozím 19. století, i když ne v čistém významu tohoto termínu, se setkáváme u takových umělců, jako byl van Gogh, Gauguin, Toulouse-Lautrec, Ensor, Munch a Hodler. Tyto umělce spojoval dramatický výraz jejich děl, ale zároveň také promyšlený důraz na barvu.<sup>22</sup> I když jsme si zvykli vydávat expresionismus za „*hnutí německého původu*“, faktem je, že se s jeho prvními prvky setkáváme ve Francii, a až poté v Německu.<sup>23</sup> Pravým „praotcem“ pro německý proud v jeho čisté podobě je spíše norský malíř Edvard Munch. Jeho symbolické umění a expresivní grafické zkratky ovlivnily jak německou uměleckou skupinu „Die Brücke“, tak později i české sdružení umělců „Osma“.<sup>24</sup>

V Munchově malbě i grafice se odehrávají rozličné tematické scény jako nemoc a umírání, žárlivost a úzkost, které ve spolupráci s výraznými barvami a silným emocionálním kontextem, dávají uměleckému dílu skoro děsivý charakter. Některé z jeho

---

<sup>19</sup> Viz Wolf (pozn. 6), str. 6.

<sup>20</sup> Ernst Hans Gombrich, *Příběh umění*, Praha 2006, str. 566.

<sup>21</sup> Viz *Expresionismus a české umění 1905–1927* (kat. výst.), (pozn. 4), str. 31.

<sup>22</sup> Václav Zykmond, *Stručné dějiny moderního malířství*, Praha 1971, str. 102.

<sup>23</sup> Viz Bois (pozn. 1), str. 245.

<sup>24</sup> Viz Wolf (pozn. 6), str. 15.

výstav byli pro společnost šokující, například v roce 1892 v Berlíně a v roce 1905 v Praze vzbudily neobyčejný rozruch. Emil Filla později o pražské vystavě napsal: „*Dílo Munchovo vybuchlo v našich srdcích jako petarda*“.<sup>25</sup>

## 2.2. Expresionismus v Německu a Rakousku.

Expresionismus se nejvýrazněji projevil v Německu. Tomu předcházelo několik historických událostí. Německo, jež se sjednotilo v roce 1871 v Německou říši, která si sice zachovala svůj zdánlivý demokratický způsob života v zemích spolkové říše, avšak plná moc v podstatě patřila císaři. Říšský sněm, Reichstag, měl oproti císaři moc jen částečnou. Tato nová říše si podržela svůj starý feudální aparát, v němž měla hlavní postavení velkostatkářská šlechta, a až na konci 19. století došlo k plné přeměně v kapitalistický průmyslový stát. Na počátku 20. století bylo Německo už moderní zemí se zvyšující se ekonomickou silou a dovršující průmyslovou revolucí.<sup>26</sup> „*Z toho plynuly: prudká urbanizace, silná demografická dynamika, růst průmyslového a zeměděleckého proletariátu, zhoršení sociálních poměrů, utužení politické moci, nehledě ke koloniálním výbojům.*“<sup>27</sup> To vše vyvolalo v zemi nepokoje, které nemohly nechat lhostejnou intelektuální mládež. V době mezi sjednocením Německa v roce 1871 a kolapsem impéria v roce 1918 byla veškerá diskuze o moderním umění spojena s obavami o německou národní identitu. Důležité byly politické debaty, které se týkaly německého uměleckého dědictví a budoucnosti, vznikl jakýsi „koncept německého umění“ a snaha o vytvoření národního stylu.<sup>28</sup>

V devatenáctém století hlavní uměleckohistorický vývoj sledujeme ve Francii, narodil od ní Německo nemělo dostatečně pevnou výtvarnou tradici, o níž by se mohlo opřít. V této době se objevují na území Německa umělci, kteří ještě stále dodržují akademickou tradici, ale jejich tvorba už vykazovala i určité expresionistické rysy. Tito umělci právě sloužili i jako inspirace pro vznik expresionismu v německy mluvících

---

<sup>25</sup> Viz Míčko (pozn. 7), str. 19.

<sup>26</sup> Viz Bois (pozn. 1), str. 246.

<sup>27</sup> Ibidem, str. 246.

<sup>28</sup> Ashley Bassie, *Expressionism*, New York, 2012, str. 19.

zemích.<sup>29</sup> V Německu se nenašlo jediné centrum umění, jako byla Paříž ve Francii, zde se umělecký život rozptyloval převážně v provinciích, ale bylo zde i několik výrazných center: Mnichov, Berlín, Drážďany a Kolín.<sup>30</sup>

Německý expresionismus se počítá za druhou a nejdůležitější vlnu tohoto směru. V roce 1892 Spolek berlínských umělců organizoval výstavu norského umělce a po dvou dnech ji zavřel, neboť byla moc pokroková. Po tzv. munchovském skandálu vznikla Berlínská secese, jejímž hlavním cílem bylo šířit znalost nového evropského umění.<sup>31</sup> Byli to především představitelé opožděného německého impresionismu (např. Lovis Corinth a Max Slevogt) i sociálně zaujatého naturalismu (např. Käthe Kollwitz).<sup>32</sup> Munchovo pojetí obrazu a jeho silná emocionální naplň poznamenaly umění severní Evropy. Inspirace Munchem přinesla do Německa i důležitý impuls k oživení dřevorezby, která získala nový význam v expresionismu. Důležitou roli tu hrál i James Ensor a jeho obrazy, které našly obdivovatele v těchto zemích. Ve svých obrazech vykresloval strašlivé rysy masek, čímž ukazoval nějaký fantastický svět duchů, a to vše za pomoci realistických, dokonce impresionistických metod.<sup>33</sup>

Jedním z nejdůležitějších umělců začátku 20. století byl Emil Nolde. Pocházel z frýzsko-dánské rodiny, původně se jmenoval Hansen, ale přijal za své jméno vesnice ve šlesvických bažinách, kde se narodil.<sup>34</sup> Nodle se stal umělcem, čímž zlomil dlouholetou tradici své rodiny, neboť jeho předkové po devět generací farmářili na tomto území.<sup>35</sup> Po hospodaření mu bylo povoleno vstoupit do továrny na nábytek ve Flensburgu, kde působil čtyři roky jako učeň řezbáře. Poté v roce 1888 odešel do Karlsruhe, kde pracoval jako řezbář nábytku, současně s tím však navštěvoval školu umění a řemesel.<sup>36</sup> Mezi lety 1898-1900 měl Nodle studijní pobyty v Mnichově a Paříži, po nichž vidíme později v jeho dílech vlivy van Gogha, Muncha a Ensora. Po studijních cestách se vrátil do svého domova a další roky strávil putováním po různých místech v Německu až se nakonec v roce 1903 usadil na ostrově Alsen.

---

<sup>29</sup> Viz Míčko (pozn. 7), str. 25.

<sup>30</sup> Ibidem, str. 25.

<sup>31</sup> Viz Bois (pozn. 1), str. 249.

<sup>32</sup> Viz Míčko (pozn. 7), str. 25.

<sup>33</sup> Lionel Richard, *The Concise Encyclopedia of Expressionism*, New Jersey, 1978, str. 30.

<sup>34</sup> Viz Míčko (pozn. 7), str. 32.

<sup>35</sup> Viz Bassie (pozn. 28), str. 184.

<sup>36</sup> Viz Richard (pozn. 33), str. 91.

Vedle charakteristických pro Nolda obrazů pustých severských krajin, jsou pro něj tematicky příznačné pohádkové výjevy ponořené do atmosféry vysněného Orientu a zvláště náměty biblické a legendární.<sup>37</sup> Mezi lety 1906 – 1907 maluje obrazy květin a zahrad, během nich objevil evokující sílu barev. To se později stalo hlavním médiem jeho umělecké tvorby.<sup>38</sup> Jeho extatické a démonicky vypadající umění v letech 1901-1908 nachází vlastní expresionistický styl, do nechož přinaší i svůj hlavní umělecký prvek – barvu, „*libující si v kontrastech a disonancích, řeřavá, sírová, jedovatá i kalná, přednášená s jakou si furii štětce, podobná nezkrtně rozpoutanému živlu, požáru, řece vystouplé z břehů, tekuté lávě, magmatická a magicky sugestivní.*“<sup>39</sup> Do Noldovy expresionistické tvorby patří i náboženské obrazy, které ze všech umělcových prací byly nejkontroverznější. Na podzim roku 1913 opustil Německo a byl téměř rok pryč, z důvodu studijních cest. Expedice putovala po Sibiři, Koreji, Japonsku, Číně a na Palauských ostrovech. V průběhu cesty Emil Nolde vytvořil několik stovek barevných kreseb, maloval velké akvarely na čínský rýžový papír a byl dokonce schopen produkovat deváteenáct olejomalb.<sup>40</sup>

Na začátku dvacátého století byly nejvýznamnějšími a nejoriginálnějšími umělci v Německu dvě ženy. Jednou z nich byla Käthe Kollwitz. Její umělecká kariéra trvala od 90. let 19. století až do její smrti v roce 1945, a byla velmi plodnou.<sup>41</sup> Obrazy Kollwitz mají většinou ukazovat hluboké emoce, narození, utrpení a smrt, tím její tvorbu můžeme spojit s Munchovou tvorbou. Kollwitz byla primárně grafičkou, vyráběla práce na papíře, a to od malých gestických kreseb až po monumentální složité obrazy. Druhou umělkyní byla Paula Modersohn-Becker.<sup>42</sup> Na rozdíl od Kollwitz zemřela mladá, ještě před tím, než se začalo mluvit o expresionismu ve světě, přesto je velmi zajímavým předchůdcem tohoto uměleckého směru. Její tvorba byla ovlivněna její první uměleckou zkušeností v Paříži, zejména takovými umělci jako Cézanne, Gauguin a Rodin. V roce 1898 Modersohn-Becker vstoupila do kolonie umělců ve Worpswede, malé vesnici na severu Německa, a tím se podílela na vznikající tradici tvůrčích ústupů do krajiny. Podmínky,

---

<sup>37</sup> Viz Míčko (pozn. 7), str. 32.

<sup>38</sup> Martin Urban, *The North Germans: Paula Modersohn-Becker, Christian Rohlf, Emil Nolde*, in: Paul Vogt, *Expressionism – A German Intuition 1905-1920*, New York, 1980, str. 29-37, str. 35.

<sup>39</sup> Viz Míčko (pozn. 7), str. 32

<sup>40</sup> Viz Bassie (pozn. 28), str. 189.

<sup>41</sup> Viz Bassie (pozn. 28), str. 14.

<sup>42</sup> *Ibidem*, str. 14.

kteře jí byly poskytnuty v kolonii Worpswede, a krajina ji doprovázející, ji přivedly k schopnosti vytvořit si vysoce osobitý styl.<sup>43</sup>

Rakouský expresionismus ovlivnila vídeňská secese, jejímž představitelem byl Gustav Klimt. Pro Oskara Kokoschku a Egon Schieleho byl obdivovaným vzorem, přes jeho formální a koloristické výboje tito umělci našli cestu ke svému vlastnímu jazyku expresionistických forem.<sup>44</sup> V secesi Gustava Klimta můžeme sledovat jakési expresivní užívání barvy a ostrou, skoro chaotickou čáru, kterou převzal např. i Schiele a Kokoschka. Avšak tyto dva umělci byli k ornamentální vybroušenosti Art Nouveau skeptičtí a výrazové podněty hledali u postmodernistických a symbolistických malířů.<sup>45</sup> Pro Kokoschku a pro Schieleho není kresba periferní, ve skutečnosti nese psychologický moment obrazu, to se projevuje v hektickém expresivním gestu linie.<sup>46</sup> Pokud se podíváme na základní body Rakouského expresionismu tak můžeme jako hlavní příspěvek k expresionismu německému přidat prvek psychologický.<sup>47</sup>

V roce 1928 vznikla v kruzích kolem Alfreda Rosenberga organizace *Kampfbund für deutsche Kultur* (Bojový svaz za německou kulturu). Tato nacistická organizace měla sdružovat hojně množství radikálně pravicových kulturních organizací a usilovala o čištění německé kultury od židovských a jiných „cizích“ vlivů.<sup>48</sup> Poslušní ředitelé muzejí začali po roce 1933 pořádat výstavy „bolševického umění“, „zvrácených“ a „destruktivních“ děl, nejčastěji právě expresionistických. Jednou z takových výstav „Zvrhlé umění“ byla uspořádaná v Mnichově v roce 1937, kde se ocitili právě expresionisté.<sup>49</sup> V druhé polovině 20. století expresionismus nezaniká, ale naopak přetrvává a jeho stopy můžeme vidět i v naší době.

---

<sup>43</sup> Ibidem, str. 15.

<sup>44</sup> Viz Wolf (pozn. 6), str. 13.

<sup>45</sup> Hal Foster – Rosalind Kraussová – Yev-Alain Bois et al., *Umění po roce 1900*, Praha, 2015, str. 55.

<sup>46</sup> Paul Vogt, *Expressionism. German Painting 1905–1920*, New York, 1980, str. 28.

<sup>47</sup> Ibidem, str. 29.

<sup>48</sup> Anders Rydell, *Zloději knih*, Zlin, 2017, str. 83.

<sup>49</sup> Ibidem, str. 25.



### 2.2.1 Die Brücke.

7. června roku 1905 se v Drážďanech čtyři studenti architektury rozhodli založit skupinu, ve které by se nevěnovali stavitelství, ale malířství. Pro toto sdružení si vybrali docela symbolický název Die Brücke (Most), čímž chtěli naznačit, že chtěli vytvořit jakýsi spojovací systém mezi německou společností a moderními tendencemi v umění.<sup>50</sup> Název skupiny byl inspirován dílem Friedricha Nietzsche „*Tak pravil Zarathustra*“, konkrétně těmito pasážemi z úvodu knihy: „*Co je velkého na člověku, jest, že je mostem, a nikoli účelem: co lze milovati na člověku, jest, že je přechodem a zánikem. Miluji toho, čí duše jest hluboká i v poranění a kdo může zahynouti malým zážitkem: tak půjde rád přes most.*“<sup>51</sup> Je docela podivným jevem, že čtyři z nejdůležitějších umělců, kteří svým způsobem ovlivnili německé umění dvacátého století, se stále připomínají lépe jako skupina. Pokud slyšíme jména Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff nebo Otto Mueller přichází nám na mysl sdružení Die Brücke. Bohužel kolektivní obraz skupiny zakrývá úspěchy jednotlivých umělců.<sup>52</sup>

Umělci se považovali za průkopníky revoluce, která svrhla zavedený řád v umění i životě. V manifestu z roku 1906 dali hlas víře v sílu mládeže a jejich touhu přejít do nové budoucnosti.<sup>53</sup> Svůj první manifest nazvali *Program*, zaznělo v něm: „*Vyzýváme všechny mladé lidi a jako mladí, kteří v sobě nesou budoucnost, chceme pro svou činnost a naše životy vybojovat nezávislost na těch starších, pohodlně usazených.*“<sup>54</sup> Chtěli být revolucionáři, kteří bourají tradice a provokují nejen v uměleckém světě, ale i v obyčejném životě. Počátky skupiny byly vagně postimpressionistické, až kolem roku 1907-1908 se vytváří první jasně expresionistický, „munchovský“ styl Die Brücke, vyznamující se plošností, tvrdým i hrubým linearismem a intenzivní, často až křiklavou barevností.<sup>55</sup>

Základní skupinu tvořili Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Erich Heckel a Karl Schmidt-Rottluff. E.L.Kirchner se narodil v roce 1880 v Aschaffenburgu a od roku 1890 navštěvoval školu v Chemnitzu, tam absolvoval i soukromé hodiny kresby. Poté začal

---

<sup>50</sup> Viz Lynton (pozn. 15), str. 88.

<sup>51</sup> Friedrich Nietzsche, *Tak pravil Zarathustra*, Praha, 1967, s. 27.

<sup>52</sup> Wolf-Dieter Dube, The Artists Groupe Die Brücke, in. Paul Vogt, *Expressionism – A German Intuition 1905-1920*, New York, 1980, str. 90–102, str. 91.

<sup>53</sup> Figura Starr, *German Expressionism – The graphic impulse*, New York, 2011, str. 54.

<sup>54</sup> Viz Dempseyová (pozn. 12), str.74.

<sup>55</sup> Viz Míčko (pozn. 7), str. 28.

studovat architekturu na Technische Hochschule v Drážďanech, zde se seznámil s dalším studentem architektury Fritzem Bleylem, se kterým společně experimentovali v kresbě a malbě. Fritz Bleyl se narodil ve Zwickau a byl synem účetního ve stavební firmě. Maturoval s vyznamenáním a obdržel zvláštní ocenění z kreslení.<sup>56</sup> Bleyl zůstal ve skupině až do roku 1909, do doby, než byl nucen zcela se věnovat své architektonické profesi.<sup>57</sup> Erich Heckel se narodil v Döbelnu v Sasku jako syn železničního inženýra. Mezi lety 1843-1904 navštěvoval Realgymnasium v Chemnitzu a poté studoval architekturu v Drážďanech.<sup>58</sup> V roce 1901 se na střední škole potkal s Karlem Schmidt-Rottluffem. Oba umělci rychle objevili svou společnou lásku k malbě a začali kreslit a malovat společně.<sup>59</sup> Karl Schmidt-Rottluff se narodil v Rottluffu, dnes v okrese Chemnitz. Také navštěvoval Realgymnasium v Chemnitzu a v roce 1905 se zapsal do architektury na Technische Hochschule v Drážďanech.<sup>60</sup> Heckel a Schmidt-Rottluff se seznámili s Kirchnerem a Bleylem už v Drážďanech, a to prostřednictvím Heckelova staršího bratra.<sup>61</sup> Rok po založení skupiny Die Brücke se k nim přidal Emil Nolde. Starší muž byl pozván po výstavě v Galerii Arnold v Drážďanech. Strávil s umělci část zimy roku 1906–1907, představil mladým umělcům vlastní techniku leptání, novinkou bylo, že části desky během leptání byly víceméně pokryty.<sup>62</sup> Ve stejném roce se ke skupině připojili i další umělci, např. švýcarský malíř Cuna Amieta, který byl Gauguinův přítel z Point Avenu. Koncem roku se přidali ještě německý malíř Max Pechstein a finský malíř Axel Gallén.<sup>63</sup> V roce 1908 se přidal holandský fauvista Kees van Dongen a roku 1910 Čech Bohumil Kubišta a Němec Otto Müller.<sup>64</sup>

Program umělecké skupiny byl jakousi výzvou pro všechny pokrokové tvůrčí umělce, vyzývali ke spojení a uskutečnění revolučního uměleckého existencialismu. Tato výzva byla příliš vášnivá, a proto neměla jen lokální ohlas, ve stejné míře se začala insperovat i umělce z celého světa. Členové skupiny jsou spojeni nejen utopickými cíli, ale především tím, co neměli rádi na umění svého okolí, což byl realismus a impresionismus. V Drážďanech založili ateliér po vzoru hnutí Art and Crafts, kde

---

<sup>56</sup> Lorenz Ulrich, *Brücke*, Köln, 2008, str. 7.

<sup>57</sup> Viz Dube (pozn. 52), str. 91.

<sup>58</sup> Frances Carey – Antony Griffiths, *The Print in Germany 1880-1933*, London, 1984, str. 116.

<sup>59</sup> Viz Dube (pozn. 52), str. 91.

<sup>60</sup> Viz Carey – Griffiths (pozn. 58), str. 123.

<sup>61</sup> Viz Dube (pozn. 52), str. 92.

<sup>62</sup> *Ibidem*, str. 97.

<sup>63</sup> Viz Zykmund (pozn. 22), str. 104.

<sup>64</sup> Viz Dempseyová (pozn. 12), str. 77.

vytvářeli řezbářské práce a dřevoryty. Velmi často na dílech spolupracovali.<sup>65</sup> Během společných sezeních, při kterých malovali modelky v atelieru, si rychle měnili místa. Jejich cílem bylo prolomit zkosnatělé struktury, a právě toto přemístování a spontánní změny je nutily k téměř automatické malbě, což plně odpovídalo jejich heslu.<sup>66</sup> V té době bylo těžké stylisticky rozlišit jednotlivé malíře této skupiny, protože jako většina umělců v těch letech je fascinovalo umění afrických národů a jižních moří, jež studovali v Etnografickém muzeu v Drážďanech. To můžeme sledovat v černých konturách, hranatých typech postav, maskovitých obličejích a živých charakterech figur. Také podstatným vlivem byla i Gauguinova výstava v drážďanské Galerii Arnold, ta ukázala další podněty ke studiu zobrazování mimoevropských národů.<sup>67</sup> Inspirací byla i literatura, a to skandinávská a ruská, zvláště velkou oblibu měl F. M. Dostojevskij.

Umělci organizovali řadu výstav. První výstava, již svépomocně improvizovali roku 1906 v drážďanské továrně na lustry, prakticky prošla bez veřejného ohlasu. Druhá výstava, co proběhla o rok později v Richterově galerii, vzbudila zájem spíše pohoršený.<sup>68</sup> Poté skupina začala pravidelně vystavovat v prestižních galeriích a na putovních výstavách v Německu, ve Skandinávii a Švýcarsku. Většina těchto akcí byla podporována přáteli a příznivci skupiny, za což každoročně dostávali soubor dřevořezb a litografií.<sup>69</sup> Po roce 1910 členy skupiny se přesídlili jednotlivé členy skupiny do Berlína, kde Pechstein se svými přáteli založil Novou secesi, na protest proti Secese staré, která se stavěla nevlídně k mladým umělcům.<sup>70</sup> Do Nové secesi se přidali i někteří malíři budoucího svázku Der Blaue Reiter, ale členové Die Brücke ní brzy vystoupili a vyloučili ze svého středu Pechsteina, který s tím nesouhlasil.<sup>71</sup> Ačkoliv se skupina držela ještě dohromady, už byl pomalu patrný postupující rozpad dosavadního kolektivu. S přesunem do velkoměsta se zájmy členu skupiny začaly rychle měnit. Rozdíly mezi umělci narůstaly. Kirchner vyvolal definitivní rozpad, o němž Die Brücke informovala přátele 27. května 1913.<sup>72</sup>

---

<sup>65</sup> Ibidem, str.75.

<sup>66</sup> Viz Wolf (pozn. 6), str. 17.

<sup>67</sup> Ibidem, str. 18.

<sup>68</sup> Viz Míčko (pozn. 7), str. 28.

<sup>69</sup> Viz Dempseyová (pozn. 12), str. 77.

<sup>70</sup> Viz Míčko (pozn. 7), str. 28.

<sup>71</sup> Ibidem, str. 28.

<sup>72</sup> Viz Wolf (pozn. 6), str. 18.

Hlavním významem skupiny Die Brücke je především otevření cesty modernímu umění do Německa, které před tím bylo docela izolováno. Členové skupiny byli většinou expresionisty nebo se spolu s expresionismem vyvíjeli. Díla jimi vytvořená jsou převážně mystická a občas i vizionářská. Pokud se pokusíme vymezit hlavní témata, budou to dramatické akty, vizionářské figurální kompozice, často s religiózními momenty, obrazy cirkusů, kaváren a německého předválečného světa.<sup>73</sup>

### 2.2.2. Der Blaue Reiter.

Na začátku dvacátého století se objevuje uskupení mnichovských výtvarníků a literátů pod názvem Der Blaue Reiter. Zvláštní je, že jde o název almanachu, který byl zamýšlen jako kronika uměleckých událostí kolem roku 1911. Pokud hledáme osobnosti, které velmi ovlivnily a formulovaly tendence své doby, a také je ztělesňovaly ve své práci, byli to malíři Vasily Kandinsky a Franz Marc, iniciátoři Der Blaue Reiter.<sup>74</sup> Umění tohoto kruhu bylo nepochybně velmi výrazné, ale ne expresionistické ve smyslu severního a středoněmeckého umění, a to především proto, že se směřovalo spíše k abstraktnímu expresionismu. Přitom nemůžeme podceňovat mnichovský příspěvek do uměleckého světa, ale v té době byl tak autoritativní, že by bez něj nebylo možné přesné vymezení pojmu expresionismus.<sup>75</sup>

Jeden ze zakladatelů, Rus Vasilij Kandinsky, se z Ruska do Mnichova přestěhoval v roce 1896. O šest let později zde založil vlastní malířskou školu a stal se předsedou uměleckého sdružení Phalanx.<sup>76</sup> Kandinsky chtěl, aby Phalanx bylo místem shromáždění evropské avantgardy, za tímto účelem jím bylo uspořádáno několik pozoruhodných výstav. To všechno mělo velkou váhu až do roku 1909, kdy bylo založeno Neue Künstlervereinigung München (asociace nových mnichovských umělců), jejímž předsedou se stal rovněž Kandinsky.<sup>77</sup> Součástí sdružení bylo i několik slavných jmen: Alexey von Jawlensky, Adolf Erbslöh, Gabriele Münter, Alfred Kubin, Paul Baum, Karl

---

<sup>73</sup> Viz Zykmund (pozn. 22), str. 104.

<sup>74</sup> Viz Vogt (pozn. 46), str. 192.

<sup>75</sup> Viz Vogt (pozn. 38), str. 23.

<sup>76</sup> Viz Zykmund (pozn. 22), str. 105.

<sup>77</sup> Viz Vogt (pozn. 46), str. 24.

Hofer, Vladimir von Bechtejeff a Moissej Kogan.<sup>78</sup> Jejich první výstava byla uskutečněna v galerii Tannhauser v roce 1909 a na začátku roku 1910. Na výstavy byli zváni takoví umělci jako Picasso, Braque, Derain, Rouault, Vlaminck a van Dongen.<sup>79</sup>

Členové skupiny N.K.V.M. se jako i ostatní umělci mnichovské školy drželi v umění jakéhosi smíšení symbolismu, secese a přírodního lyricismu, což vedlo k odmítání abstrakce. Jediným podporovatelem Kandinského byl dosud neznámý malíř Franz Marc, který instinktivně rozpoznal jeho tvůrčí potenciál.<sup>80</sup> V prosinci 1911 došlo ke konfliktům mezi Kandinským a N.K.V.M.<sup>81</sup> Bouřlivý Rus s jeho revolučními nápady připadal pro mnoho členů příliš nepříjemný. Kvůli tomu Kandinsky a několik dalších malířů v jeho okolí jako Franz Marc a Gabriele Münter odešli ze spolku, krátce nato opustili sdružení i Jawlensky a Marianne von Werefkin. V té době se spolek blížil ke svému konci a asociace se v roce 1912 rozpadla.<sup>82</sup>

V roce 1911 Kandinsky a Marc bez ohledu na obtíže spojené se sdružením nových umělců zahájili práci na časopisu, který později byl nazván *Der Blaue Reiter*.<sup>83</sup> Jak několikrát potvrdoval i sám Kandinsky, ve skutečnosti nikdy neexistovalo žádné sdružení s tímto jménem.<sup>84</sup> *Der Blaue Reiter* se skládal pouze ze dvou editorů, a to: Marc a Kandinsky. Všichni ostatní umělci, kteří ve větší či menší míře spolupracovali, účastnili se společných výstav nebo přispívali k plánované publikaci, měli většinou úzký kontakt s Marcem a Kandinským.<sup>85</sup> Myšlenky Kandinského poskytovaly většinu raných podnětů. V době, kdy byla skupina vytvořena, byly jeho práce čím dal abstraktnější, a už byly známy po celé Evropě.<sup>86</sup> Na rozdíl od skupiny umělců *Die Brücke*, v jejichž dílech z prvních let existence můžeme sledovat pozoruhodnou podobnost (občas je těžké poznat, komu dílo patří), malíři kolem Kandinského nebyli nuceni k abstrakci. Až v posledních letech svého života se Franz Marc obrátil k abstrakci.<sup>87</sup> Kandinsky ve své malbě chtěl dosáhnout rozdělení povrchu do barvy a tvaru, kompilace a koordinace linií a hodnot

---

<sup>78</sup> Ibidem, str. 24.

<sup>79</sup> Viz Zykmond (pozn. 22), str. 105.

<sup>80</sup> Viz Vogt (pozn. 46), str. 194.

<sup>81</sup> Franz Baumer, *Der Blaue Reiter*, Lux-Verlag, 1950, str. 8.

<sup>82</sup> Ibidem, str. 194.

<sup>83</sup> Viz Vogt (pozn. 46), str. 25.

<sup>84</sup> Ibidem, str. 25.

<sup>85</sup> Ibidem, str. 25.

<sup>86</sup> Viz Dempseyová (pozn. 12), str. 94.

<sup>87</sup> Viz Vogt (pozn. 46), str. 24.

barev jako vyjádření vnitřní zkušenosti.<sup>88</sup> Franz Marc se pohybuje v podobných stopách, ale do skutečného zázraku barev přišel až přes August Macke, s nímž si vyměňuje mnoho dopisů. Macke byl naplněn magií barev od roku 1906. Zná francouzské Gauguiny a Matisse a viděl jejich zářící obrázky, takže barva se používá zcela nezávisle na objektu, jako vlastní síla.<sup>89</sup>

Almanach *Der Blau Reiter* se objevil v roce 1912, ve stejném roce Kandinsky také publikoval své základní dílo „*O duchovnosti v umění*“, na kterém pracoval od roku 1910.<sup>90</sup> Na první pohled je v almanachu několik matoucích textů a ilustrací: současné umění stálo vedle děl klasického starověku nebo dětských kreseb a děl primitivů. Příspěvateli almanachu byli i malíři, vědci, hudebníci, básníci a sochaři. Seskupení textů a ilustrací ukazuje hlavní myšlenku, na které je všechno založeno, a to jakýsi „Gesamtkunstwerk“.<sup>91</sup> Vidíme to ve spojení hudby a grafiky, ve spojení bavorských skleněných obrazů s ruským lidovým umění, v postavení dětských obrazů vedle masek a soch Afriky, a v propojení klasických děl východní Asie, Řecka a Egypta s německým středověkem. Tímto chtěli především poukázat na rovnoprávnost všech uměleckých forem.

První výstava vydavatelů *Der Blaue Reiter* probíhala od prosince 1911 do ledna 1912 a konala se v mnichovské galerii Tannhauser. Pak se přesunula do Berlína, kde se stala první akcí v nové galerii Sturm Herwartha Waldena. Následoval Kolín nad Rýnem, Hagen a Frankfurt.<sup>92</sup> Výstavy zúčastnili i malíři mimo skupinu, mezi nimi Heinrich Campendonk, Elizabeth Epsteinová, Eugen von Kahler, Američan Albert Bloch, ruští tvůrci David a Vladimír Burljukové, Francouzi Robert Delaunay a Henri Rousseau. Také byly zastoupeny kresby rakouského skladatele Arnolda Schönberga.<sup>93</sup> Po třech měsících se uskutečnila druhá výstava, na ní byla vystavena černobílá malba a kresby stejných umělců. Ale počet exponátů se rozšířil i o díla umělců skupiny *Die Brücke*, *Nové secese* z Berlína a o další hosty: Braqua, Deraina, Vlamincka, Picassa, La Fresnaye, Gončarovovou, Larionova a Maleviče.<sup>94</sup> Výstava byla pořádaná v Goltzově

---

<sup>88</sup> Viz Baumer (pozn. 81), str. 6.

<sup>89</sup> Ibidem, str. 6.

<sup>90</sup> Viz Vogt (pozn. 46), str. 25.

<sup>91</sup> Ibidem, str. 26.

<sup>92</sup> Viz Dempseyová (pozn. 12), str. 95.

<sup>93</sup> Ibidem, str. 95.

<sup>94</sup> Viz Zykmond (pozn. 22), str. 105.

galerii v Mnichově a byla ještě ambicióznější než první. Výstava vzbudila senzaci mezi umělci, ale u kritiků a veřejnosti dokonale propadla.<sup>95</sup>

Umělci skupiny Der Blaue Reiter usilovali o nezkrácený a jednoduchý umělecký výraz, nejde již o zobrazování něčeho krásného z vnějšku, ale o vnitřní pravdu, která se stává účinnou v duši umělce při pohledu na svět. To sáme vidíme i v uvažování o světě v obrazech primitivních národů nebo v dětských kresbach, svědčí o této vnitřní pravdě, protože nezdobená kreativní představitelství hovoří duši umělce.<sup>96</sup> Dítě když kreslí, dělá to bezvědomě, a to, co je pak vyobrazeno, je výsledkem vlastního vnitřního já, které je vnímáno jako něco animovaného a skutečného. Pro umělci této skupiny „krásná“ může být jen taková kresba, protože je pravdivá.<sup>97</sup> Vasilij Kandinsky v eseji „*O problému formy*“ dokazuje, že umění by mělo být posvátným, vnějším a viditelným projevem vnitřní duchovní laskavosti, a obhajuje uměleckou svobodu vybrat si formu – ať je abstraktní, realistická nebo jednou z „mnoha kombinací různých harmonií abstraktního a reálného“.<sup>98</sup> Kandinsky hledal syntézu intelektu a emoci a snažil se, aby jeho obrazy byly stejně expresivní, jako je hudba. Proto jeho pozdější práci se směřují k abstraktnímu expresionismu, v němž je duchovní konflikt předáván a řešen vířivými formami, liniemi a barvami, nezavistlimi na jakékoliv popisné úloze.<sup>99</sup>

Skupina Der Blaue Reiter byla na rozdíl od pevně semknutého společenství Die Brücke jen volně sdruženým svazkem, který spojovaly osobní a umělecké vztahy i vzájemný respekt k názorovým odlišnostem.<sup>100</sup> V porovnání s časem vyhrazeným pro skupinu Die Brücke, sdružení Der Blaue Reiter představovalo pouze krátkou epizodu, ale to však nijak nezmenšilo jeho význam pro evropskou scénu.<sup>101</sup> Zatímco členové drážďansko-berlínské skupiny se pohybovali spíše v konkrétních, zejména sociálních dimenzích lidského živobytí, členové mnichovské skupiny mysleli více na obecné, bytostné, kosmologické relace člověka k světu.<sup>102</sup> Malíři z Die Brücke v podstatě zachovávali obraz předmětné skutečnosti, byť médium prožitku bylo posunuto do jiné plochy. Na rozdíl o nich umělci z okruhu Der Blaue Reiter se od něho odpoutávali a

---

<sup>95</sup> Viz Dempseyová (pozn. 12), str. 96.

<sup>96</sup> Viz Baumer (pozn. 81), str. 10.

<sup>97</sup> Ibidem, str. 11.

<sup>98</sup> Viz Dempseyová (pozn. 12), str. 94.

<sup>99</sup> Ibidem, str. 94.

<sup>100</sup> Viz Míčko (pozn. 7), str. 36.

<sup>101</sup> Viz Vogt (pozn. 46), str. 28.

<sup>102</sup> Viz Míčko (pozn. 7), str. 36.

směřovali k zduchovnění hmotného po způsobu hudby: jejich vyjadřovací prostředky, barva a linie, zbavovány zatěže zobrazování, se postupně osamostatňovaly, aby tím příměji sloužily potřebám citově laděné fantazie.<sup>103</sup> Dopady aktivity této skupiny na umělecký svět byly dalekosáhlé, jejich experimenty vedly k dadaismu, surrealismu a k abstraktnímu expresionismu.

První světová válka s sebou přinesla zánik sdružení, Vasilij Kandinsky musel odjet zpátky do Ruska a Franz Marc padl v zákopech u Verdunu v roce 1916. I když spolu před tím pracovali na druhém svazku almanachu, nikdy ho už nedokončili. Sám Kandinsky k tomu napsal: „*Skupina Der Blaue Reiter jsme byli my dva: Marc a já. Můj přítel je mrtev a já sám už pokračovat nechci.*“<sup>104</sup>

### 2.3. Expresionismus v českých zemích.

Expresionismus v Čechách je velmi těžké nějak vymezit. Pokud budeme zkoumat umění na území Čech současně k německému expresionismu, tedy mezi lety 1909 až 1924, tak se setkáme s takzvaným českým kubismem, který se od německého expresionismu zřetelně liší.<sup>105</sup> Samozřejmě nalezneme i nějaké podobné symbolické či „expresivní“ zaměření. V českém umění na expresionistické tendence nejdříve reagovala generace devadesátých let 19. století, umělci jako Antonín Slavíček, Jan Preisler, František Bílek, a také ve svém francouzském působišti i František Kupka.<sup>106</sup>

Český expresionismus neměl „totální“ přístup, jaký měl německý směr. Česká díla, která se formálně nedají zařadit do nějakého uměleckého směru jako kubismus, poetismus, abstrakce či sociální civilismus, a také pokud vykazují symbolicky anti-impresionistický charakter, můžeme je označit jako expresionistická.<sup>107</sup> Kvůli takovému vymezení je nutno konkrétní určení expresionistických prvků u každého umělce, umělecké fáze či jednotlivého díla. V českém umění se jedná o několik jednotlivců, a to Jana Konůpka, Josefa Váchala a Jana Zrzavého. S expresionismem se také setkali někteří

---

<sup>103</sup> Ibidem, str. 36.

<sup>104</sup> Viz Dempseyová (pozn. 12), str. 97.

<sup>105</sup> Viz *Expresionismus a české umění 1905–1927* (kat. výst.), (pozn. 4), str. 33.

<sup>106</sup> Emanuel Poche, *Encyklopedie českého výtvarného umění*, Praha, 1975, str. 109.

<sup>107</sup> Viz *Expresionismus a české umění 1905–1927* (kat. výst.), (pozn. 4), str. 33.



umělci na cestě ke kubismu, mezi nimi Otto Gutfreund, Bohumil Kubišta, Antonín Procházka a Emil Filla, kterému bude věnována další kapitola. U některých umělců můžeme mluvit o jakési dominanci exprese i ve formálním tvarosloví, a to u Josefa Čapka či znovu u Bohumila Kubišty.<sup>108</sup>

Velkým ohlasem pro českou uměleckou scénu byla výstava Edvarda Muncha v únoru a v březnu roku 1905 v pražském pavilónu Mánesa. Ohlas vidíme především u mladé generace umělců, kteří teprve studují na pražských uměleckých školách nebo marně usilují o přijetí.<sup>109</sup> Nejvíce to můžeme poznat v letech 1907 až 1910, kdy vliv rozmáhajícího se impresionismu společně s působením Vincenta van Gogha, Paula Gauguina a Honorého Daumiera změnil orientaci českého umění směrem k expresi. Zájem o malování bezprostředně vnímanou krajinu se mění na náměty vycházející z Munchovy tvorby.<sup>110</sup> Mladá generace obdivovala anarchisty, četla Dostojevského a Nietzscheho, účastnila se spiritistických seancí, studovala hermetismus, teosofii a východní filosofii, všímala si radikálních společenských hnutí.<sup>111</sup>

Česká umělecká scéna byla velmi ovlivněna především úzkým kontaktem Prahy s Berlínem, obzvlášť s Waldenovým Sturmem, díky němuž probíhala prezentace děl Kirchnerových, Pechsteinových, Schmidt-Rottluffových a Heckelových na výstavách spolku výtvarných umělců Mánes. Česká umělecká kritika a teorie, kterou v té době zastupovali Antonín Matějček, Václav Vilém Štech, Vincent Kramář a Karel Čapek, odsoudila „výtvarný ideologism“ a „brutální expresionism“<sup>112</sup> německého umění, a tím se zastala o principiální udržení kubistické linie, které byla ovlivněná francouzskou tvorbou.

---

<sup>108</sup> Ibidem, str. 33.

<sup>109</sup> Lenka Bydžovská – Vojtěch Lahoda – Karel Srp, *České moderní umění 1900–1960*, Praha, 1995, str. 52.

<sup>110</sup> Ibidem, str. 52.

<sup>111</sup> Ibidem, str. 54.

<sup>112</sup> Viz *Expresionismus a české umění 1905–1927* (kat. výst.), (pozn. 4), str. 33.

### 2.3.1. Osma a expresionismus.

Skupina Osma nebyla jedinou skupinou s takovým jménem. Další sdružení existovala ještě v Budapešti a New Yorku, ale pražská skupina vznikla jako první a své jméno vybrala těsně před svou první výstavou v roce 1907.<sup>113</sup> Představitelé skupiny Osma se v dějinách umění více řadí ke kubismu, ale nesmíme zapomenout, že jejich raná tvorba byla velice ovlivněna Edvardem Munchem a expresionismem obecně. Osma byla mezníkem v českém umění, její výstup na umělecké scéně znamenal změnu. Mladí umělci přišli s pojetím, které bylo v českém umění radikálnější než kdykoliv předtím: s pojetím expresionismu vázaného na česká specifika.<sup>114</sup> Bylo to jiné porozumění expresionismu než v Německu, a to proto, že v Čechách při formování toho termínu hrála velkou roli francouzská tradice.

Všichni umělci sdružení v Osmě měli malý věkový rozdíl, patřili ke stejné generaci, ale každý z nich pocházel z odlišných poměrů. Za celou dobu existence prošlo skupinou deset umělců, sedm z nich bylo z česky mluvících rodin, tři pocházeli z rodin, kde prvním jazykem byla němčina. Do Prahy se všichni umělci dostali na začátku 20. století, kdy sem proudil velký počet univerzitních studentů z venkova, a chtěli se věnovat studiu výtvarného umění.<sup>115</sup> Členové skupiny Osma se před příchodem do Prahy navzájem neznali, s výjimkou Beneše a Kubišty, kteří byli spolužáky na střední škole. Někteří z nich se potkali teprve na Uměleckoprůmyslové škole, která tenkrát nabízela přípravné kurzy kreslení, ale většina se skutečně seznámila až na Akademii výtvarných umění.<sup>116</sup> Filla charakterizuje své přátele na Akademii takto: „*Sešlo se tam několik nadaných lidí, které sdružoval hlavně odboj proti šabloně, proti akademičnosti a proti mdlbě, jež zachvacovala všechny umělecký život v Čechách.*“<sup>117</sup> V Praze na počátku 20. století už existovali zárodky moderního hnutí, které posouvalo umění mimo akademické tradice. Toto prostředí se inspirovalo Osmou k usilování o vlastní nezávislý umělecký výraz.<sup>118</sup> Jejich štětcový rukopis, který měl viditelnou a hutnou strukturu, byl vytvořen během studia, ale málo se podobal tvorbě jejich učitelů.

---

<sup>113</sup> Nicholas Sawicki, *Na cestě k modernosti. Umělecké sdružení Osma a jeho okruh v letech 1900–1910*, Praha, 2014, str. 18.

<sup>114</sup> Viz *Expresionismus a české umění 1905–1927* (kat. výst.), (pozn. 4), str. 37.

<sup>115</sup> Viz Sawicki (pozn. 113), str. 18.

<sup>116</sup> *Ibidem*, str. 20.

<sup>117</sup> Miroslav Lamač, *Osma a Skupina výtvarných umělců 1907–1917*, Praha, 1988, str. 40.

<sup>118</sup> Viz Sawicki (pozn. 113), str. 47.

Členové skupiny se nedrželi jednotného charakteru rukopisu, ale obvykle používali na jednom díle různé způsoby malby.<sup>119</sup>

Významnou inspirací pro mladé umělci skupiny bylo umění norského malíře Edvarda Muncha, kterého Osma obdivovala. V únoru a březnu roku 1905 v Praze proběhla velká Munchova výstava, která zorganizoval spolek Mánes. Sám malíř při této příležitosti navštívil Prahu.<sup>120</sup> Výstava Edvarda Muncha k sobě připoutala velkou pozornost Osmy, zvláště pak Bohumila Kubišty a Emila Filly, ale přesto byla mnoha pražskými umělci a uměleckými kritiky ostře odsouzena. František X. Harlas, který byl tou dobou předním českým kritikem a věrným stoupencem Akademie a realistického směru, se vyjádřil k Munchově výstavě jako o „umění chorobném“, určeném jenom pro „neduživce“.<sup>121</sup> Všichni z Osmy vzpomínali na návštěvu výstavy, Emil Filla hovořil o osobním setkání s díly Edvarda Muncha jako o zásadním obratu, který velmi ovlivnil jeho vlastní tvorbu. Václav Špála o tom, co viděl na výstavě napsal, že to potvrdilo jejich vznikající přesvědčení, že „*nepřeklenutelná propast zeje mezi tím oficiálním pauměním a uměním projevujícím tak hodnotě moderního ducha*“.<sup>122</sup> Stejná propast dělila tvorbu umělců Osmy od tvorby jejich učitelů z Akademie výtvarných umělců.

V roce 1906 se několik mladých umělců z Akademie výtvarných umění vydalo na dlouhou studijní cestu po Evropě, a to Bedřich Feigl, Emil Filla a Antonín Procházka. Do Noremburku s nimi cestoval i architekt Pavel Janák a také historik umění Václav Vilém Štech. Při cestě navštívili muzea v Německu, Belgii, Holandsku, Itálii, Francii a Rakousku, kde viděli řadu zjevení. Každý pro sebe našel inspiraci a jakési „předobrazy“: Filla obdivoval Rembrandta, van Goyena a Tintoretta, Procházka Rubense a Daumiera.<sup>123</sup> Po odchodu z Akademie výtvarných umění byly první kroky Osmy soustředěny na představení sebe a svého umění mimo okruh přátel, spolužáků a mimo prostředí Akademie. Během svého posledního semestru na Akademii zvažovali Emil Filla a Antonín Procházka vstup do Mánesa nebo do klubu přátel v Brně s tím, že by jim členství přineslo možnost vystavovat na společných výstavách.<sup>124</sup> Po návratu

---

<sup>119</sup> Ibidem, str. 62.

<sup>120</sup> Ibidem, str. 65.

<sup>121</sup> Ibidem, str. 65.

<sup>122</sup> Ibidem, str. 67.

<sup>123</sup> Vojtěch Lahoda, Malířství v Čechách 1907–1917/Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové, in: *Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938 (IV/1)*, Praha, 1998, str. 235.

<sup>124</sup> Viz Sawicki (pozn. 113), str. 77.

z evropských cest Filly, Feigla a Procházky se malíři začali scházet s Willy Nowakem a Bohumilem Kubištou. Tato setkání nejčastěji probíhala v pražské kavárně Union. Právě v těchto letech tam obsluhoval legendární vrchní František Patera, který zapůjčoval mladým umělcům jakousi bibli moderního malířství té doby: *Entwicklungsgeschichte der Modernen Kunst* od Julia Meier-Graefeho. Vliv tohoto díla na mladou uměleckou generaci byl ohromný, koncepci Meier-Graefovy „malířskosti“ si mladí čeští umělci vysvětlili jako cestu k osamostatnění barevného výrazu.<sup>125</sup>

Koncem roku 1906 padlo rozhodnutí vystoupit před veřejností se samostatnou výstavou. Filla, Fiegl a Procházka už byli zpět v Praze z cest po Evropě, Pittermann s Kubínem se zrovna vraceli z Itálie, kde strávili několik měsíců. Jediným chybějícím členem byl Kubišta, který v té době studoval ve Florencii.<sup>126</sup> Původní plán byl velkolepý, chtěli uspořádat výstavu v Topičově salónu, který byl dlouhodobě považován za přední českou komerční galerii umění v Praze. V polovině roku 1907 jednala Osma o pronájmu s malířem Karlem Šimůnkem, který v té době vedl Galerii.<sup>127</sup> Ten jejich nabídku odmítl z důvodu, že v dalších několika měsících není volný termín, protože se v Topičově salónu připravovala výstava ruského umělce a žáka Ilji Repina Ivana Bilibina. Ale k odmítnutí výstavy Osmy byly i jiné důvody. Při jednání mladí umělci přinesli svá díla, aby je ukázali Šimůnkovi. Z jeho chování bylo čitelné, že plánované partnerství je nemožné.<sup>128</sup> Nakonec se mladí umělci Osmy museli spokojit s narychlo najatým krámem v právě dostavěném domě v Královodvorské ulici nedaleko Prašné brány. Ve vyřazeném, starém krámu se konala výstava, která se stala epochální, protože „byla výstavou první české výtvarné avantgardy, zakladatelů soudobého českého moderního umění.“<sup>129</sup> První vystoupení Osmy zúčastnily: Bedřich Feigl, Emil Filla, Max Horb, Bohumil Kubišta, Otakar Kubín, Willi Nowak, Emil Artur Pittermann a Antonín Procházka. Na poslední chvíli Bedřich Feigl napsal Kubištovi do Florencie, a ten se na poslední chvíli dostavil se svými obrazy. Výstava proběhla 18. dubna roku 1907, namísto katalogu byl pouhý list papíru nadepsaný jednoduše: „*Výstava 8 Kunstausstellung*“.<sup>130</sup> Jednalo se o dvojjazyčný leták se jmény zúčastněných umělců a s čísly jimi vystavených obrazů, ovšem bez

---

<sup>125</sup> Viz Lahoda (pozn. 123), str. 235.

<sup>126</sup> Viz Lamač (pozn. 117), str. 41.

<sup>127</sup> Viz Sawicki (pozn. 113), str. 80.

<sup>128</sup> Ibidem, str. 80.

<sup>129</sup> Čestmír Berka, *Emil Filla*, Praha, 1989, str. 42.

<sup>130</sup> Viz Lamač (pozn. 117), str. 41.

uvedení názvů. Na seznamu bylo šedesát pět děl, ale vystavených obrazů bylo nejspíš víc, protože Pittermannovy obrazy nebyly zaznamenány, ani jeho jméno na letáku. Emil Filla to později vysvětloval tak, že Emil Artur Pittermann ještě studoval v Akademii výtvarných umění, a z toho důvodu nechtěl oficiálně přiznat svou účast na výstavě.<sup>131</sup> Všechny recenze na první výstavu Osmy byly docela negativní s výjimkou pozitivní reakce Maxe Broda, jehož zaujalo „*mnoho nového života, mnoho vzrušení, mnoho mladého jara na několika stěnách*“.<sup>132</sup>

Druhá výstava se konala v červnu a červenci roku 1908, a to po roce a dvou měsících od výstavy první. Tentokrát se povedlo ji uspořádat v Topičově salónu. Výstavy se neúčastnil Max Horb, který zemřel v prosinci předchozího roku, a byl velmi talentovaným představitelem expresivně laděné malby.<sup>133</sup> Katalog už nebyl jen letákem, obsahoval kromě jmen ještě názvy děl, kterých bylo vystavěno dvacet devět, a také uvedeny i ceny umožňující odhadnout velikost obrazů.<sup>134</sup> Výstavy se také neúčastnil Otakar Kubín, který byl velice ostře kritizován při první výstavě. Kubín byl v té době v Paříži, a proto nově se vystavovali s Osmou Vincenc Beneš a Linka Scheithauerová. Přijetí této výstavy bylo ještě více negativnější než první.<sup>135</sup>

V letech 1907 a 1908 umělci skupiny Osma byli jakousi dominantou moderního umění v Čechách, v jejich okolí se obvykle pohybovala řada umělců, kterým byly blízké výtvarné názory skupiny.<sup>136</sup> Samotnou skupinu představovali: Vincenc Beneš, Emil Filla, Max Horba, Friedrich Feigl, Otakar Kubín, Bohumil Kubišta, Willi Nowak, Emil A. Pittermann, Antonín Procházka a Linka Scheithauerová.<sup>137</sup> Tvorba těchto umělců byla od začátku ovlivněna osudovým setkáním s uměním Edvarda Muncha a expresionismem, ale v pozdějších letech byla inspirována fauvismem a dalšími tendencemi, které nakonec vedly ke kubismu.

---

<sup>131</sup> Viz Sawicki (pozn. 113), str. 83.

<sup>132</sup> Viz Lahoda (pozn. 123), str. 236.

<sup>133</sup> Ibidem, str. 239.

<sup>134</sup> Viz Lamač (pozn. 117), str. 43.

<sup>135</sup> Viz Lahoda (pozn. 123), str. 242.

<sup>136</sup> Ibidem, str. 244.

<sup>137</sup> Viz Lamač (pozn. 117), str. 8.

### 3. Emil Filla.

#### 3.1. Životní a umělecký příběh malíře.

Emil Filla byl bezpochyby velmi významnou osobností českého umění 20. století. Věnoval se mnohotvárné činnosti, ale byl především malířem a grafikem. Působil také jako sochař, sběratel, umělecký teoretik a redaktor. Emil Filla se v období před první světovou válkou stal nejen nejmenovaným vůdcem a teoretikem formující se generace, ale také jejím hlavním výtvarným představitelem.

Emil Filla se narodil 4. dubna 1882 ve městě Chropyně a vyrůstal v rolnické rodině. Fillaův otec vstoupil do železniční služby a s jeho postupem celá rodina měnila místa pobytu. Později se rodina budoucího malíře usadila v Brně, kde strávil své dětství. Vyrostl na brněnském nádraží v jakémsi pocitu osamocení s třemi sestrami, které dostávaly skoro veškerou pozornost rodiny.<sup>138</sup> V Brně vystudoval gymnázium. V patnácti letech se rozhodl stát se malířem, ale jeho rodina byla výrazně proti tomu. Filla doufal, že přemůže odpor rodičů, bohužel se tento pokus nepodařil a hoch musel jít na obchodní akademii v Brně, kde byl upoután další tři roky, ale svůj sen o malířské akademii nevzdal.<sup>139</sup> V Brně té doby bychom nenašli žádný velký počet výstav českého umění. Můžeme ale vidět poznámky ve Fillově deníku z počátku 20. století o jedné výstavě rakouských umělců. Pravděpodobně poznamenal návštěvu skupinové výstavy, povedlo se identifikovat i několik umělců: Roessler, Tuma a Schram. Jméno posledního bylo podtrženo, nejspíš on zaujal mladého umělce nejvíc. Takové výstavy pravděpodobně byly podkladem pro vytvoření uměleckého vkusu, malířské orientace a směřování Filly.<sup>140</sup> Také velkým inspirátorem byl v té době pro mladého umělce Rembrandt, s jehož dvěma díly se poprvé setkal v světlotiskových reprodukcích. S léty se rostla i touha po vzdělání a Filla začal hodně číst, nejdříve bez výběru, ale později našel i cestu k literatuře cizí. Poslední studentská léta proběhla v naději na uskutečnění starého snu, ale pokus o vstup do malířské Akademie byl zmařen, a Filla se musel smířit s povoláním pojišťovacího

---

<sup>138</sup> Antonín Matějček, *Emil Filla*, Praha, 1938, str. 5.

<sup>139</sup> *Ibidem*, str. 5.

<sup>140</sup> Vojtěch Lahoda, *Emil Filla*, Praha 2007, str. 41.

úředníka.<sup>141</sup> Tato práce však mladého umělce nenaplňovala, a proto po několika měsících odešel do Prahy.

V roce 1903 se Emil Filla dostal na Akademii výtvarných umění a byl zapsán do ateliéru Vlaho Bukovace. Bohužel tam nenašel to, po čem tak dlouho snil.<sup>142</sup> Umělec postupně nejen odrůstal svému akademickému školení, ale navíc začal cítit velmi intenzivní nátlak ze strany profesorů, který stále sílil. Filla byl v prvním roce oceněn známkou jedna na čtyřstupňové škále užívané v té době většinou univerzit, ale ve třetím ročníku dostal u Bukovace trojku z předmětu „Fachstudien“<sup>143144</sup> Veškeré pochybnosti vznikaly také z důvodu rozšíření uměleckého světa, který se pod vlivem výstav S.V.U. Mánes měnil. Jednou takovou byla výstava francouzského umění v roce 1904, která obracela pozornost k neimpresionistickému umění: Cézannovi, van Goghovi a Gauguinovi.<sup>145</sup> Filla už nechtěl jen kopírovat konvence učebních osnov a chtěl se plně začít věnovat své vlastní tvorbě. Z těchto důvodů v roce 1906 odešel z Akademie výtvarných umění, což vedlo k realizaci jeho plánu.<sup>146</sup>

Výstava Edvarda Muncha, jež byla už několikrát v této práci zmíněna, byla pro Fillu jakousi nečekanou posilou. Tento severský vizionář byl cizí pro českou duši, ale jeho popírání tradice, bouření vžité výtvarné optiky a rozbíjení realistické formy fascinovalo mladého umělce.<sup>147</sup> O rok později následovala cesta po Evropě, po návratu vzrostla odvaha, sebedůvěra a zesílilo bojové úsilí Emila Filly a umělců kolem něho. Vedlo to k první výstavě Osmy. Jakousi duší skupiny vždy byl Emil Filla, po první výstavě se pomalu stal vůdcem, a to nejen pro převahu své inteligence, ale i svými organizačními schopnostmi.

Na první výstavě Osmy Emil Filla představil veřejnosti ještě své práce z poslední školské výstavy z roku 1906. Až za rok, v červnu a červenci roku 1908, se konala druhá a již reprezentativnější výstava Osmy. Teprve ona přinesla nové Fillovy obrazy, které maloval mimo rámec školy.<sup>148</sup> Díky nimž si můžeme povšimnout, že s rokem 1907 mizí

---

<sup>141</sup> Viz Matějček (pozn. 138), str. 5.

<sup>142</sup> Ibidem, str.5.

<sup>143</sup> Pod tímto pojmem se označovala schopnost umělce malovat a kreslit.

<sup>144</sup> Viz Sawicki (pozn. 113), str. 75.

<sup>145</sup> Viz Matějček (pozn. 138), str. 6.

<sup>146</sup> Viz Sawicki (pozn. 113), str. 76.

<sup>147</sup> Viz Matějček (pozn. 138), str. 6.

<sup>148</sup> Viz Berka (pozn. 129), str. 42.

z jeho tvorby inspirace běžným životem a že začal naplňovat své obrazy vnitřními prožitky.<sup>149</sup> Na těchto obrazech Filla ještě experimentoval se „střídáním hutných nánosů barvy se zředěnými, téměř transparentními lazurami.“<sup>150</sup> To všechno je dobře vidět na Fillově velkém, přes metr širokém obraze *Dítě u lesa*. Další práci představenou na výstavě byl obraz *Na verandě*. Tato dvě díla patřily do série, kterou předtím Emil Filla nabízel Mánesu pro jarní členskou výstavu roku 1908, ale výběrová komise je odmítla.<sup>151</sup> Na dalších obrazech, které Filla namaloval několik měsíců před otevřením výstavy, vystupuje jako hlavní rys zplošťování prostoru a střídání hutných a průsvitných vrstev barvy. To nejvíce vztahuje ke krajinomalbám, některé z nich naznačují i vztah k tvorbě Henriho Matisse, to vidíme především v lámaných černých konturách a širokých plochách.<sup>152</sup> V období členství v Osmě byl Emil Filla upoután myšlenkou o násilném oživení obrazové struktury, která měla spíše charakter dramatické soustavy barevných skvrn. Měly by mít více plastickou a deformující funkci, ale zároveň musela být výstižná pro zobrazování předmětu.<sup>153</sup> Skoro všechny obrazy namalované v expresionistickém stylu byly vystavěny na společných výstavách skupiny Osma a byly docela nejednoznačně přijaty společností.<sup>154</sup>

Po druhé výstavě Osma pocítila nevýhody svého osamocенého postavení, a proto se chtěla uplatnit v širším rámci. Chtěli vstoupit do Spolku výtvarných umělců Mánes, našli i prostředníky v Preislerovi a Jiránkovi, ale i přesto se vstup neudál bez obtíží. Emil Filla a Otakar Kubín byli přijati do spolku již v roce 1909, ostatní umělci museli čekat ještě celý další rok.<sup>155</sup> Filla se výrazně podílel na aktivitě mladých umělců v S.V.U. Mánes. Svě výtvarné myšlenky upřesňoval i teoretickými studiemi. V jeho člancích najdeme logický, časový i problematický souběh s výtvarnými řešeními, které odpovídají filozofickému i teoretickému zaměření Fillovy generace.<sup>156</sup> Po vstupu Emila Filly do SVU Mánes mu malíř Jan Preisler nabídl práci v redakční radě „*Volných směrů*“.<sup>157</sup>

---

<sup>149</sup> Viz Matějček (pozn. 138), str. 7.

<sup>150</sup> Viz Sawicki (pozn. 113), str. 92.

<sup>151</sup> Ibidem, str. 93.

<sup>152</sup> Ibidem, str. 94.

<sup>153</sup> Viz Lahoda (pozn. 140), str. 54.

<sup>154</sup> Viz *Expresionismus a české umění 1905–1927* (kat. výst.), (pozn. 4), str. 39.

<sup>155</sup> Viz Matějček (pozn. 138), str. 7.

<sup>156</sup> Viz Poche (pozn. 106), str. 116.

<sup>157</sup> Viz Lahoda (pozn. 140), str. 91.



Starší generace SVU Mánes s určitou nedůvěrou sledovala uměleckou činnost levého křídla, ale ještě více jim vadil rostoucí vliv mladých umělců na řízení „*Volných směrů*“. V roce 1911 píše Emil Filla do časopisu úvahu „*O ctnosti novoprimitivismu*“, kterou doprovodil reprodukcemi obrazů Braquových, Derainových a Picassových. Ve stejném roce došlo pod nátlakem starších umělců Mánesa k odchodu těchto mladých umělců a založení Skupiny výtvarných umělců.<sup>158</sup>

Od roku 1911 Fillovo umění směřuje ke kubismu. Jeho názory na tento směr se utvářely po celý život. Nejdříve se totiž zabýval kubismem pouze v teorii i když dobře to maskoval ve svých textech jinými tématy.<sup>159</sup> Jako kontinuální přechod od expresionismu ke kubismu můžeme sledovat přes obrazy, které jsou namalované mezi lety 1910-1912, k nimž patří díla jako *Spáčí* či *Milosrdný samaritán*, Na začátku své cesty Filla zásadně změnil budování obrazů. Byl kladen důraz na převedení motivu díla do konstrukce či soustavy ploch.<sup>160</sup> Za pomoci opuštění barvy směřoval obraz k monochromnosti, nejčastěji k šedivě stříbřitému, postupně s akcenty modré či hnědé.<sup>161</sup> Jediným autentickým kubismem bylo pro Fillu to, co se zrodilo v ateliéru Picassově a Braquově.<sup>162</sup> V roce 1910 do Prahy pronikaly zvěsti o Picassově obratu, fotografie jeho nových děl ukazovali na vytvoření iracionálního prostoru a svébytné a svéprávné formy. Emil Filla se rozhodnul následovat Picassa v jeho oblasti výtvarného konstruktivismu, „*usilujícího vytvořiti z obrazu útvar umělecky autonomní, jako skupenství forem svébytných v prostoru iracionálním*“.<sup>163</sup>

Po roce 1914 se umělecké cesty příslušníků skupiny rozešly, a to vedlo k rozpadu skupiny. Emil Filla to nesl těžce a po nějaké době se rozhodl žít a pracovat mezi Prahou a Paříží.<sup>164</sup> Bohužel předválečná situace to neumožnila, a to vedlo k jeho odjezdu, a s počátkem války k mnohaletému vyhnanství. Po krátkém pobytu v Paříži se Filla přestěhoval do Holandska, kde se chtěl přidat do služeb národního odboje. Malířovi se to povedlo, a to, jak se to stalo a co bylo během války Filla popisuje v knize „*Hlídky české mafie v Holandsku*“.<sup>165</sup> Po válce Emil Filla působil krátkou dobu v Nizozemsku jako

---

<sup>158</sup> Viz Poche (pozn. 106), str. 116.

<sup>159</sup> Viz Lahoda (pozn. 140), str. 96.

<sup>160</sup> Jaromír Zemina, *Emil Filla*, Praha, 1970, str. 3.

<sup>161</sup> Viz Lahoda (pozn. 140), str. 98.

<sup>162</sup> Viz Zemina (pozn. 160), str. 4.

<sup>163</sup> Viz Matějček (pozn. 140), str. 8.

<sup>164</sup> *Ibidem*, str. 8.

<sup>165</sup> *Ibidem*, str. 8.

velvyslanecký rada, ale brzy se vrátil do Československa, kde dostal práci na ministerstvu vnitra. Po několika měsících ale práce úředníka opustil a naplno se začal věnovat malování. V tomto období se středem jeho zájmu stává zátíší.

Emil Filla našel v pracích holandských mistrů stejné zaujetí pro základní problémy v malířství, stejnou touhu a vášeň, jakou měl on sám. Inspirován tím, Filla maloval zátíší, pro něho i pro staré Holanďany to bylo meditací nad velikou krásou stvoření.<sup>166</sup> V závěru své umělecké tvorby tvořil obrazy českého středohoří.<sup>167</sup> Jeho první kresby středohoří pocházejí z léta 1947 a ukazují spíše než na modernistického umělce na starého mistra.<sup>168</sup> Fillu fascinovalo nejen bohatství a neobyklé množství ladných oblých tvarů středohoří, které „*promlouvají ryzí plastickou řečí*“ a „*mají zralé, jasně znějící tvary nader, ušlechtilé linie hudebních nástrojů*“.<sup>169</sup> Kopce jako Ranná, Milý, Olík, Srdov, Brník, Stříbík, Hladoměř, Trnohlávek, malý a velký Vršovský či Hazmburk Emila Fillu jistě přitahovaly svým právěkým bezčasím, zachováním krajiny po sopečné erupci, svou archaičností, ale taky i svými staroslovanskými názvy.<sup>170</sup> Filla tvrdil, že dělá portrét krajiny, ale šlo mu především o její duchovní podstatu.<sup>171</sup> Po návratu do Prahy se Filla většinou věnoval své politické činnosti, a také byl pedagogem na Uměleckoprůmyslové škole. Ve volné chvíli se vždy věnoval malířské práci.<sup>172</sup>

### 3.2. Expresionismus v dílech Emila Filly.

Expresionistická tvorba Emila Filly se nejvíce ukazuje na začátku jeho umělecké cesty. První vliv kubismu můžeme nacházet už v roce 1910, ale na začátku to byly jen experimenty. Již v roce 1911 expresionismus úplně mizí z obrazů Filly. V této části bych se chtěla soustředit na tvorbu před rokem 1911, a poté podrobněji popsat tři díla, ve kterých se nejvíce soustřeďuje dobový expresionistický akcent.

---

<sup>166</sup> Viz Matějček (pozn. 138), str. 8.

<sup>167</sup> Viz Poche (pozn. 106), str. 117.

<sup>168</sup> Viz Lahoda (pozn. 140), str. 642.

<sup>169</sup> Čestmír Berka, *Emil Filla: Krajina českého středohoří*, Praha, 1964, str. 12.

<sup>170</sup> Viz Lahoda (pozn. 140), str. 642

<sup>171</sup> Viz Berka (pozn. 169), str. 28.

<sup>172</sup> Viz Matějček (pozn. 138), str. 8.

V rané tvorbě Emila Filly je viditelná velká inspirace v Rembrantovi, Švabinském a Munchovi, také je pozoruhodný vliv lidového umění Moravy. Kolem roku 1905 až 1906 Filla v jednom ze svých dopisů Antonínu Procházce právě uvažuje o „starých“ symbolech, které představuje tvorba Rembrandta a Švabinského, a „nových“ symbolech přicházejícího umění z obrazu Edvarda Muncha.<sup>173</sup>

V roce 1904 vzniká u Emila Filly dovela zvláštní akvarel s motivem velmi strašidelně vypadající masky. Podobný motiv se objevuje i na žanrové kresbě Klavíristka z roku 1906, a to v pozadí nad pianem, na němž hraje žena obrácená zády k divákovy. Mohla by to být posmrtná maska významného hudebního skladatele, což se často objevovalo v interierech v blízkosti hudebních nástrojů.<sup>174</sup> Masky je na přelomu století se stává tematem zajímavým pro umělce. Spojuje pozemský život člověka a jeho magické uniky, v romantismu maska vyjadřovala tajemnou sílu, za maskou bylo desivé nic.<sup>175</sup>

Expresionistická tvorba se také ukazuje v jeho dalších dílech. Obraz *Na verandě* (obr. 1) z roku 1907 má ohlas k dílům francouzského malíře Bonnard, ale Filla to uměle propojuje se zkušenostmi získanými na výstavě Edvarda Muncha. Jeho malířská na tomto obraze je korigována, formálnější, v tom se spojuje prvek štkavé a živé barevné skvrny a aspekt strukturního rozložení veškerých prvků v díle.<sup>176</sup> Obraz *Kabaret* (obr. 2) z roku 1908 byl vytvořen pod vlivem vzpomínek z evropských cest z roku 1906.<sup>177</sup>

Pro expresionisty příroda zůstává důležitým aspektem tvorby, ale už není čistou a panenskou, její součástí už byly tovární komíny čadícího města. Příkladem toho je Fillaův obraz *Za městem* (obr. 3) z roku 1907, zobrazující přírodu spojenou s modernitou.<sup>178</sup> Členové Osmy, narození od Muncha zobrazujícího živočišnou sílu davu, se zajímali o postavy vyřazené ze seriózní existence. Filla se stejným zájmem maluje v roce 1909 obraz *Žebrák* (obr. 4). Žebračka zobrazil jako člověka důstojnosti a lidského respektu.<sup>179</sup>

Také Filla zobrazoval výjevy inspirovány pravděpodobně z kavarny nedaleko bytu umělce v Podskalí, kam Emil Filla spolu s ostatními členy skupiny Osma často

---

<sup>173</sup> Viz Lahoda (pozn. 140), str. 34.

<sup>174</sup> Ibidem, str. 37.

<sup>175</sup> Michail M. Bachtin, *Francois Rabelais a lidová kultura stredověku a renesance*, Praha, 1975, str. 38.

<sup>176</sup> Viz Lahoda (pozn. 123), str. 52.

<sup>177</sup> Viz Lahoda (pozn. 140), str. 13.

<sup>178</sup> Viz Lahoda (pozn. 123), str. 76.

<sup>179</sup> Ibidem, str. 74.

chodily.<sup>180</sup> Takovým dílem byl i obraz *Červené eso* (obr.5), který Emil Filla namaloval v roce 1908, a právě díky tomuto dílu byl malíř přijat za člena Spolku výtvarných umělců Mánes. Poté jej vystavil na společné jarní výstavě Mánesa.<sup>181</sup> *Červené eso* (obr.5) je mistrovskou psychologickou studií na diagonále sedících dvou postav. Tělo jedné z postav je moc prohnuté a namalováno skoro tak karikaturně, že z toho můžeme vyčíst i výraz obličeje, který na díle nevidíme.<sup>182</sup> Dominantou celého obrazu udělal Filla červené eso v ruce jednoho hráče, které tvoří výrazný kompoziční a světelný střed obrazu.<sup>183</sup> Obrazové napětí obrazu je zdůrazněno ve dvou odlišných lidských charakterech střetajících se v osudové hře.<sup>184</sup>

V tomto díle je viditelná inspirace Honoré Daumierem, který tehdy velmi ovlivňoval českou uměleckou společnost. Je to patrné z rafinovaného střídání hmotné plasticity s objemy evokovanými jen linií obemykající barevné světlo.<sup>185</sup> Obraz nám ukazuje už u Filly pronikající vliv El Greca, rysy jeho malby vidíme zejména v obličeji hráče vpravo.<sup>186</sup> I když z obrazu lze cítit vliv Munchových obrazů, je docela obtížné v něm najít přímý inspirační vliv.<sup>187</sup> Nejdůležitějším rysem v díle *Červené eso* (obr.5) je podle Miroslava Lamače „*redukce impulsivní improvizovanosti a zdůraznění stavební čistoty. Linie pozbývá měkké neurčitosti, přesněji vymezuje plochu, ostře odděluje siluety od pozadí; barva není již nanášena ve zběsilém furjózu a jedině dramatická světelnost poukazuje k vášnivě expresi ostatních Fillových děl.*“<sup>188</sup>

### 3.2.1. Podobizny Emila Filly.

Do expresionistického období Emila Filly patří několik portrétových tvořeb, současně i vzniká většina jeho autoportrétu. Fillovy rané podobizny ukazují silnou vazbu malíře k umění přelomu století. V jeho portrétech se objevuje secesní motiv hypnotického

---

<sup>180</sup> Viz Sawicki (pozn. 113), str. 137.

<sup>181</sup> Viz Lahoda (pozn. 140), str. 80.

<sup>182</sup> Viz Bydžovská – Lahoda – Srp (pozn. 109), str. 64.

<sup>183</sup> Ibidem, str. 66.

<sup>184</sup> Viz Lamač (pozn. 117), str. 73.

<sup>185</sup> Ibidem, str. 73.

<sup>186</sup> Viz Lahoda (pozn. 140), str. 80.

<sup>187</sup> Ibidem, str. 82.

<sup>188</sup> Viz Lamač (pozn. 117), str. 73.

pohledu. Návaznost na secesní tvorbu byla jak ve Fillových podobiznách, tak i ve figurálních malbách.<sup>189</sup> V autoportrétech Emila Filly sledujeme důkladné pozorování diváka, kterého do obrazu zapojuje hypnotický pohled, přes který se divák stává pozorovatelem sám sebe a svých frustrací.<sup>190</sup>

Několik Fillových portrétů, které vznikali mezi lety 1903-1904, bylo vytvořeno technikou perokresby a jemným, lehkým šrafováním, které mělo simulovat malířský šerosvist charakteristický pro secesní kresby Maxe Švabinského, jimž se Emil Fila v té době inspiroval.<sup>191</sup> To můžeme sledovat i v roce 1906, kdy Max Švabinsky na XX. Členské výstavě SVU Mánes vystavil známý *Akt se žlutým slunečníkem* (obr. 6). Tehdy Filla nakreslil jemnou perokresbou *Podobiznu matky* (obr. 7). Žena je zobrazena en face s typickým secesním účesem a je v pozici myslitele. Tvář a hlava se ztrácejí v husté šrafuře čar. I přesto, že na obraze chybí kvalita vnitřního pohledu, jenž je charakteristická pro secesi, zůstává dílo poplatné době díky zobrazenému meditativnímu spánku osudové ženy: „*femme fatale*“.<sup>192</sup>

*Vlastní podobizna* (obr. 8) Emila Filly z roku 1908 se nachází v pražské Národní galerii, na ní umělec zobrazil sebe s paletou a štětci.<sup>193</sup> Tento portrét má významný předobraz, a to je *Autoportrét s paletou* (obr. 9) do Édouarda Maneta. Pohled malíře na obrazu byl bez jakéhokoli zájmu o diváka; tím se inspiroval i Filla. Manetův obraz, jako i další díla francouzského malíře ze sedemdesátých let 19. století, byl namalován „*s otevřeností a nesvázaností virtuózně ledabyle, ale též s hluboce záměrným nezájmem k objektu malby a jeho soudružnosti*“.<sup>194</sup> Osm štětců v ruce Filly by mělo reprezentovat jeho jako velmi schopného malíře, skoro malíře-kouzelníka. Protože není jasné, jakým způsobem umělec zvládal udržet v jedné ruce tolik štětců, některé z nich skoro levitují a jakoby nejsou podřízeny gravitačnímu zákonu.<sup>195</sup>

Jedním z obrazů vystavených na druhé výstavě byla také *Podobizna Josefa Uhra* (obr. 10) z roku 1908. Tento portrét je volně malovaný a je typický pro Filla svou

---

<sup>189</sup> Vojtěch Lahoda, *Svět Emila Filly*, Praha, 1987, str. 10.

<sup>190</sup> Viz Lahoda (pozn. 140), str. 37.

<sup>191</sup> Ibidem, str. 35.

<sup>192</sup> Ibidem, str. 34.

<sup>193</sup> Viz Matějček (pozn. 138), str. 9.

<sup>194</sup> Jonathan Crary, *Suspensios of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*, London, 2001, str. 88

<sup>195</sup> Viz Lahoda (pozn. 140), str. 35.

měkkostí a jakýmsi balancováním mezi expresionismem a fauvismem.<sup>196</sup> Tato cesta na pomezí mezi vzrůstající expresí v dílech Filly, umírnění až změkčení malování trvala do doby kubismu. V samotném aktu Fillovy malby se střetává malířská uvolněnost s odpovídající Munchovou náhodilostí malby, s vnitřním řádem, který příliš neuvolňuje malířské umění autora.<sup>197</sup>

### 3.2.2. Čtenář Dostojevského.

Obraz *Čtenář Dostojevského* (obr. 11) vznikl v roce 1907 a stal se jakýmsi manifestačním obrazem pro celou skupinu Osma, protože shrnuje základní pocity mladé generace, postupně se zbavující pozůstatků minulosti. Pocity Emila Filly a jeho generačních kolegů se setkaly s ohlas v myšlenkách Dostojevského. Ruský autor byl velký existencialista a humanista, ve svých dílech se zabíral lidskou osobností v okamžiku hluboké duševní krize, v momentu složitého nitrného dialogu mezi dobrem a zlem.

Toto dílo by sotva vzniklo bez výstavy Edvarda Muncha, právě zde vidíme, čím vším se Filla inspiroval v dílech norského umělce.<sup>198</sup> Obraz ukazuje i dobovou fascinaci ruským spisovatelem Fjodorem M. Dostojevským, jehož myšlenky byly blízké pocitům Emila Filly a jeho generačních kolegů. Sám malíř o svém díle napsal: „*Maloval jsem ho tenkrát sám pro sebe. Bylo to v Brně. Pokus, který měl vyjádřit sílu a hloubku prací velkého ruského spisovatele na čtenáře. Nenapnutý originál jsem pak strčil pod postel. Byl přeložený, zlámaný. Byl vytažen po dlouhém čase. Pojednou mne zaujal, opravil jsme ho a nabídl Moderní galerii. Hned ho koupili.*“<sup>199</sup> Emil Filla nevystavil tento obraz na společných výstavách s Osmu, poprvé ho představil až v Brně v Klubu přátel umění na společné výstavě s Antonínem Procházkou.<sup>200</sup>

Fillova „hmota“ na tomto obraze připomíná až sochařské hnětení tvaru. To můžeme vidět z dobové sochařské produkce Josefa Mařatky, Bohumila Kafky a nejvíce v dílech Ladislava Šalouna. Hlavně tento tvůrčí postup byl základem tvorby italského

---

<sup>196</sup> Viz *Expresionismus a české umění 1905–1927* (kat. výst.), (pozn. 4), str. 39.

<sup>197</sup> Viz Lahoda (pozn. 140), str. 52.

<sup>198</sup> Viz Bydžovská – Lahoda – Srp (pozn. 109), str. 59.

<sup>199</sup> Viz Lahoda (pozn. 140), str. 69.

<sup>200</sup> *Ibidem*, str. 69.

sochaře Medarda Rossa, o který se podle deníku Filla velice zajímal.<sup>201</sup> V deníku Emila Filly z roku kolem 1908 si můžeme všimnout výpisků z Biologie dr. Edvarda Babáka. Takový zájem na první pohled může vypadat překvapivě, avšak bylo to jakousi charakteristikou doby, odpovědi na duchovní otázky byly často spojovány s přírodními vědami. Na obraze právě vidíme pojetí formy jako metafory hmoty a živého, čemuž v 20. století přispěla přírodověda a filozofie.<sup>202</sup>

Plazmatické pojetí lidské postavy a živé hmoty v dílech Muncha velmi inspirovalo Filla, nejvíce fascinujícím pro něho byl obraz *Melancholie (Laura)* (obr. 12) z roku 1899.<sup>203</sup> Norské bádání P. Gyllenhammare prokázalo, že zvláštní vzorec na stole před sedící ženou připomíná průřez mozku.<sup>204</sup> Tato narážka funguje jako odkaz k vnitřnímu duševnímu stavu dívky. Podobně to používá Filla v zobrazování podlahy organických tvarů.<sup>205</sup> V díle Filly vidíme měkkou malebnost, která zmírňuje zřetelný rys tragismu. Převádí veškeré věci či figury do roviny živého autonomního organismu.<sup>206</sup> To nám pomáhá spojit obraz s pojmem expresionismus v jeho německém pojetí.

Fillův *Čtenář Dostojevského* (obr. 11) má v sobě zřetelný vliv Pierre Bonnarda. Pro tohoto francouzského umělce je charakteristická jedna obrazová strategie, a to budování obrazu kolem „prázdného prostoru“ většinou uprostřed plátna.<sup>207</sup> U plátna Emila Filly *Čtenář Dostojevského* (obr. 11) můžeme vidět v samém středu obrazu prosvětlené prázdno, zvýrazňující kontrast siluety ramene postavy.

Dominantou celého obrazu je figura čtenáře, která je „rozteklá“ k základně obrazu. Emil Filla psal o postavě svého obrazu, že: „[...] čtenář visí zmámený na mučidlech Dostojevského perverzní fantazie.“<sup>208</sup> Nejvíce nás v obraze přitahuje obličej postavy, a to nejen z hlediska melancholického výrazu, ale především žlutozelenou barvou, která je jedinou kontrastní a výraznou částí na červenofialovém pozadí a temně modré siluety těla.<sup>209</sup> Obraz je namalován v červenomodrých barvách. Červená se ozývá v pozadí a je vystupňovaná v knize, která leží na stole, nebo té, která je v ruce čtenáře.

---

<sup>201</sup> Viz Lahoda (pozn. 189), str. 10.

<sup>202</sup> Viz *Expresionismus a české umění 1905–1927* (kat. výst.), (pozn. 4), str. 43.

<sup>203</sup> Viz Bydžovská – Lahoda – Srp (pozn. 109), str. 59.

<sup>204</sup> Ibidem, str. 59.

<sup>205</sup> Ibidem, str. 59.

<sup>206</sup> Viz *Expresionismus a české umění 1905–1927* (kat. výst.), (pozn. 4), str. 42.

<sup>207</sup> Viz Lahoda (pozn. 140), str. 50.

<sup>208</sup> Ibidem, str. 69.

<sup>209</sup> Viz Lamač (pozn. 117), str. 68.

Modrý kabát je v harmonii s pohledem za oknem a mísí se s hnědou na opěradle křesla a kulatém stole. Stěna a podlaha v pozadí se nacházejí v jedné ploše, což ukazuje, že na obraze prostor je potlačen. Tělo postavy nemá žádnou hmotnost a je proměněno jen v dramaticky zvlněnou siluetu.<sup>210</sup> Věže kostela v pohledu z okna a krucifix odkazují na reflexe víry, která jako důležitý pilíř společnosti může být zpochybněna emocionálním a psychickým prožitkem z četby ruského spisovatele.<sup>211</sup>

Obraz *Čtenář Dostojevského* (obr. 11) Emil Filla namaloval v roce 1907, pravděpodobně tedy mohl tento zájem vzniknout vzhledem k 85. výročí spisovatelova narození, které bylo v roce 1906. Zároveň zde také mohl sehrát důležitou roli i duševní svět Dostojevského literárních postav, který mohl ladit s frustrovanými figurami z obrazů Edvarda Muncha.<sup>212</sup> Dostojevskij byl spisovatelem, se kterým Filla vedl dlouhý a úporný vnitřní zápas, dokonce se naučil perfektně ruský, aby mohl číst díla Dostojevského v originále.<sup>213</sup>

*Čtenář Dostojevského* (obr. 11) je manifestační proto, že ukazuje český expresionismus té doby. Všechny interpretace ukazují na inspiraci Munchovou výstavou a knihami ruského autora Fjodora M. Dostojevského.

### 3.2.3. Dítě u lesa.

Obraz *Dítě u lesa* (obr. 13) byl namalován v roce 1907. Tento obraz Emil Filla vystavil na druhé společné výstavě skupiny Osma v roce 1908.<sup>214</sup> Tento obraz stejně jako dílo *Čtenář Dostojevského* (obr. 11) je vyjádřením určitého duševního stavu osoby. Zatímco v obraze *Čtenář Dostojevského* (obr. 11) jsou ústředním motivem prožitky člověka, tentokrát působí lidská bytost jako doplňující prvek základního ladění s krajinou.<sup>215</sup> Na

---

<sup>210</sup> Ibidem, str. 68.

<sup>211</sup> Viz Bydžovská – Lahoda – Srp (pozn. 117), str. 59.

<sup>212</sup> Viz Lahoda (pozn. 140), str. 70.

<sup>213</sup> Viz Berka (pozn. 169), str. 52.

<sup>214</sup> Viz Sawicki (pozn. 113), str. 92.

<sup>215</sup> Viz Lamač (pozn. 117), str. 68.



obraze *Dítě u lesa (obr. 14)* je zajímavé pojetí úzkosti, kterou můžeme číst skrze hlavní postavu a obklopující ji krajinu, ale podnět hrůzy a strahu není na díle vyobrazen.<sup>216</sup>

Dítě je pro Dostojevského jedním z klíčových témat, nejen v Bratřech Karamazových. Pro autora jsou to nevinné bytosti, které trpí za své rodiče. Děti jsou symbolem naděje, nezkaženosti, ale také i utrpení bez vlastní viny.<sup>217</sup> Sám Emil Filla jednou napsal: „*Dítě [...] zachovává si stále čistou stránku tvořivosti, přenáší sen v sen života. [...] Umělec jest a musí býti takovým dospělým dítětem. I nejabstraktnější stránky mění svou silou tvůrčí zaujatosti v plný život.*“<sup>218</sup>

Obraz Emila Filly *Dítě u lesa (obr. 13)* je jedním z nejvýraznějších projevů expresionismu v českém umění. Na tomto obraze Filla experimentuje se střídáním hutných nánosů barvy se zředěnými, téměř transparentními lazurami.<sup>219</sup> Námět a kompozice připomínají obraz zahrady od Willi Nowaka. Emil Filla umístil ve svém obraze, stejně jako v díle Novaka, lidskou postavu do středu. Postavou je malé jedno či dvouleté dítě, které sedí na rozcestí.<sup>220</sup> Umělecké dílo doplňuje krucifix, který připomíná kapličky u venkovských cest v moravské krajině. Jako inspiraci pro *Dítě u lesa (obr. 13)* Emil Filla využil dokumentární fotografie z knihy Dušana Jurkovice *Práce lidu našeho*, odtud právě převzal motiv sedícího dítěte na zápraží a ukřižování před kapličkou, jen obraz umístil před munchovský les.<sup>221</sup>

Krajina obklopující dítě je namalovaná velkými plochami zelené a hnědé. Les je namalován těžkými, hutnými barvami úplně neprostupnou vrstvou, což kontrastuje s lidskou postavou. Dítě je namalované zředěnými barvami v slabších vrstvách než celý obraz. Emil Filla použil různé odstíny modré barvy a konturoval tmavšími modrými odstíny.<sup>222</sup> Tady poprvé uplatňuje napětí odlišných barevných hmot, temných tónů a transparentní náznak v postavě a tváři dítěte.<sup>223</sup>

---

<sup>216</sup> Viz Lahoda (pozn. 140), str. 74.

<sup>217</sup> Ibidem, str. 73.

<sup>218</sup> Emil Filla, *O výtvarném umění*, Praha, 1948, str. 362.

<sup>219</sup> Viz Sawicki (pozn. 113), str. 92.

<sup>220</sup> Ibidem, str. 92.

<sup>221</sup> Viz Bydžovská – Lahoda – Srp (pozn. 109), str. 62.

<sup>222</sup> Viz Sawicki (pozn. 113), str. 93.

<sup>223</sup> *Emil Filla (1882–1953)* (kat. výst.), Jízdárna Pražského hradu, Muzeum umění Olomouc, Tomáš Vlček, Národní galerie ve spolupráci s Muzeem umění Olomouc, 2007, str. 18.

Fillův obraz *Dítě u lesa* (obr. 13) patří mezi nejvýraznější projevum českého expresionismu. Les zde vystupije ve své romantické podobě jako něco záhadného a neproniknutelného. Vychází to, že je možné toto dílo chápat i jako personifikace děsu.<sup>224</sup>

---

<sup>224</sup> Viz Lahoda (pozn. 140), str. 73.

## 4. Oskar Kokoschka.

### 4.1. Životní a umělecký příběh malíře.

Oskar Kokoschka byl velmi významnou osobností evropského umění 20. století. Zabýval se mnohotvárnou činností. Známe ho nejvíce jako malíře, ilustrátora a grafika, ale kromě toho se také věnoval spisovatelské činnosti, a byl i autorem divadelních her. Nejznámější jsou jeho velmi expresivní portréty, ve kterých se pokouší zachytit psychiku a emoce. Jeho tvorbu můžeme zařadit do kontextu vídeňského modernismu, německého expresionismu a fauvismu.

Oskar Kokoschka se narodil 1. března v roce 1886 v Pöchlarnu na Dunaji v Rakousku jako druhý ze čtyř dětí. Jeho otec byl zlatník, původem z Prahy, matka byla Rakušanka ze Štýrska.<sup>225</sup> Snaha o zvýšení životní úrovně přivedla rodinu do Čech, přesněji do Ústí nad Labem. Naděje rodiny se nesplnily, proto se v roce 1880 rozhodli využít příležitost k návratu do Vídně.<sup>226</sup> Mladý umělec se ocitl uprostřed vídeňského kulturního života. Přitahovalo ho výtvarné umění a divadlo, začal psát básně, ke kterým sám vytvářel ilustrace.<sup>227</sup> Oskar Kokoschka napsal do svého životopisu, že jeho učitel kreslení mu sehnal stipendium na Uměleckoprůmyslové univerzitě, kam odešel studovat.<sup>228</sup>

V té době na přelomu století „Jugendstil“ byl nesen na nejčistší a nejelegantnější úrovni. Wiener Werkstätte vyráběla nábytek, keramiku a kvalitní řemesla všeho druhu.<sup>229</sup> Moderní malířství ve Vídni před první světovou válkou nebylo přijato s velkou důvěrou, např. výstava Vincenta van Gogha z roku 1906 neměla velký ohlas, avšak širší stopu zanechal později Edvard Munch.<sup>230</sup> Nesporným vůdcem uměleckého života celého města byl Gustav Klimt. Do uměleckého kruhu kromě Klimta patřili brněnský architekt Adolf Loos, pražský historik umění Hans Tietze a jeho kolega Max Dvořák, dále Karel Kraus a Peter Altenberg. Adolf Loos, umělec velmi citlivý a předvídavý, poznal Oskara

---

<sup>225</sup> Jaroslava Hankeová, *Grafika Oskara Kokoschky*, Praha, 1991, str. 6.

<sup>226</sup> Břetislav Palkovský, *Oskar Kokoschka*, Praha, 1958, str. 8.

<sup>227</sup> Viz Hankeová (pozn. 225), str. 6.

<sup>228</sup> Oskar Kokoschka, *Můj život*, Brno, 2000, str. 42.

<sup>229</sup> Maurice Raynal – Arnold Rüdlinger – Hans Bolliger – Jacques Lassaigue, *History of modern painting Matisse Munch Rouault*, Geneva, 1950, str. 118.

<sup>230</sup> Viz Palkovský (pozn. 226), str. 11.

Kokoschku v roce 1908, a dal mu práci ve Wiener Werkstätte.<sup>231</sup> Ještě jako student na Uměleckoprůmyslové škole zveřejňoval své první kresby a grafické listy ve vídeňských dílnách.<sup>232</sup>

Až když Kokoschka odstoupil od svých secesních začátků, které byly ovlivněny díly Egon Schieleho a Gustava Klimta, byla jeho umělecká cesta formována na expresionistických principech.<sup>233</sup> Byl jeden z prvních radikálních a bezohledných expresionistů, avšak nepatřil ani k berlínské skupině Die Brücke, ani k mnichovskému sdružení Der Blaue Reiter.<sup>234</sup> Nespojil se ani s žádnou osobností rakouského expresionismu. Jediné přátelské vztahy, které spojoval expresionismus, měl s umělci berlínského časopisu Der Sturm, vydávaného od roku 1910 Herwarthem Waldenem.<sup>235</sup>

V roce 1911 se Kokoschka ve Vídni dostal na místo učitele v uměleckoprůmyslové škole pro večerní kursy aktu. Jeho postavení se docela zlepšilo po úspěchu výstavy v Berlíně, což vedlo k další nové výstavě ve vídeňském Hagenbundu.<sup>236</sup> Díky Adolfu Loosovi dostal Oskar Kokoschka v roce 1912 objednávku na portréty, které vedly k podzimní italské cestě, kde malíř veškerou pozornost věnoval přírodě.<sup>237</sup> Během této cesty byla nejdůležitějším zážitkem návštěva Benátek, a také velmi silný, avšak nečekaný úspěch mnichovské výstavy.<sup>238</sup> Bohužel všechny nové pracovní možnosti přerušila vypuklá válka.

Do války se přihlásil dobrovolně, na východní frontě byl těžce zraněn.<sup>239</sup> Kruh přátel kolem časopisu Der Sturm se během války udržel, to dokonce umožnilo uspořádání poválečné výstavy, která měla příznivý výsledek.<sup>240</sup> Ta vedla k pozvání stát se profesorem na drážďanské Akademii výtvarných umění, kde působil několik let. Během dvacátých let minulého století se věnoval cestování po různých krajinách Evropy, Asie a severní Afriky.<sup>241</sup> Na těchto cestách maloval tváře měst v rozlehlých, téměř

---

<sup>231</sup> Ibidem, str. 11.

<sup>232</sup> Viz Hankeová (pozn. 225), str. 6.

<sup>233</sup> Ibidem, str. 6.

<sup>234</sup> Jan Marius Tomeš, *Oskar Kokoschka*, Praha, 1988, str. 6.

<sup>235</sup> Ibidem, str. 6.

<sup>236</sup> Viz Palkovský (pozn. 226), str. 14.

<sup>237</sup> Ibidem, str. 15.

<sup>238</sup> Ibidem, str. 16.

<sup>239</sup> Viz Hankeová (pozn. 225), str. 6.

<sup>240</sup> Viz Palkovský (pozn. 226), str. 18.

<sup>241</sup> Viz Hankeová (pozn. 225), str. 6.

topografických pohledech. Podává nám pohledy na Drážďany, Paříž, Biarritz, Marseilles, Aigues-Mortes, Lyon, Segovii, Toledo, Jeruzalém, Amsterdam, Dover, Londýn a Prahu.<sup>242</sup> V té době Kokoschkova tvorba dosáhla velkých úspěchů a dostávala se do povědomí širší veřejnosti.

Jeho cestování skončilo v Praze, kde mu nabídli malou výstavu, a také podnět k namalování pohledu na malostranské věže s Hradčany, s čímž Kokoschka souhlasil.<sup>243</sup> Prožil v Praze čtyři roky, sám malíř ve svém životopise o městě napsal: „*Prahu jsem měl rád. Jako kdysi po pustošivé třicetileté válce byla Praha opět kosmopolitním centrem, kde si dávala poslední dostaveníčko celá Evropa. Ve srovnání s moderními světovými velkoměsty s jejich uniformními mrakodrapy a proletářskými cementovými baráky zůstala Praha výtvorem kultivované společnosti a také se jím znovu stala. Ve středověku, v renesanci a po náboženských válkách v době baroka zde v kostelích, palácích a měšťanských domech soupeřili stavitelé, sochaři, malíři, zlatníci a řezbáři všech evropských národností, Italové, Francouzi, Vlámové, Němci a Tyrolané, s umělci domácího původu, jako by chtěli varovat budoucí generace před nesvorností a ukázat, čeho jsou národy schopny, chovají-se lidsky a jejich šikovné ruce umějí spolupracovat.*“<sup>244</sup> Oskar Kokoschka během čtyř let, a to mezi rokem 1934 a podzimem 1938, namaloval šestnáct krajin, většina z nich byla vytvořena v Praze.<sup>245</sup>

Během doby, kdy byl v Praze, se německá nacistická vláda na jaře 1937 rozhodla odstranit z muzeí a galerií 417 grafik, kreseb a obrazů Oskara Kokoschky, a samotného umělce prohlásila za zvrhlého.<sup>246</sup> Po tom všem v roce 1938 emigroval do Anglie, přesněji do Londýna.<sup>247</sup> Jenom během prvních šesti let pobytu v Anglii namaloval Kokoschka osm krajin a pět portrétů, počet akvarelů a kreseb je nezjistitelný.<sup>248</sup> V Londýně působil delší dobu, poté se v roce 1953 usadil ve Švýcarsku, na břehu Ženevského jezera ve Villeneuve. Pravidelně navštěvoval mezi lety 1953–1962 Salcburk, kde vedl letní kurzy „Školy vidění“.<sup>249</sup> Kokoschka o tom napsal: „*V žádném případě to neměla být škola v běžném slova smyslu, pod státním dohledem a s rutinně sterilním programem, jak je*

---

<sup>242</sup> Viz Raynal – Rüdlinger – Bolliger – Lassaigue (pozn. 229), str. 120.

<sup>243</sup> Viz Palkovský (pozn. 226), str. 22.

<sup>244</sup> Viz Kokoschka (pozn. 228), str. 219.

<sup>245</sup> Ibidem, str. 219.

<sup>246</sup> Viz Palkovský (pozn. 226), str. 26.

<sup>247</sup> Viz Hankeová (pozn. 225), str. 6.

<sup>248</sup> Viz Palkovský (pozn. 226), str. 30.

<sup>249</sup> Viz Hankeová (pozn. 225), str. 6.

*běžné na akademiích, nýbrž škola, na níž bych v Rakousku, kde jsem byl dříve tak nepochopen, měl možnost vychovat mládež k vidění.*<sup>250</sup>

Ve svém švýcarském ateliéru ve Villeneuve žil a tvořil až do pozdního věku 94 let.<sup>251</sup> Oscar Kokoschka nepřestal cestovat do konce svého života. Zájem Oskara Kokoschky se v jeho pozdním věku nejvíce soustředil na velké ilustrační cykly.<sup>252</sup> Na jeho 85. narozeniny bylo uspořádáno několik výstav v Římě, Heidelbergu, Praze, Mnichově a Londýně. 22. února 1980 umírá v nemocnici ve Švýcarsku. Kokoschka zemřel jako celosvětově uznávaný a ceněný umělec. Vzpomínkové výstavy proběhly ve Vídni, Linci, Salzburgu a Pöchlarnu.<sup>253</sup>

## **4.2. Charakteristika expresionistické tvorby.**

Umělecké prostředí ve Vídni se vytvářelo před první světovou válkou, několikrát povzbuzováno řadou výstav, což je zdokumentováno v řadách katalogů a knih. Právě v tomto období formoval své umění i Oskar Kokoschka. Kolem roku 1907 se ve Vídni objevuje prudký posun, který zasáhl i české umění té doby. Výrazné názorové změny vedly k zaměření na francouzský fauvismus a německý expresionismus, zajímavé je že ne na expresionismus rakouský, to by mohl být důsledek postupující politické a kulturní emancipace.<sup>254</sup> K těmto změnám přispěla i devatenáctá výstava vídeňské secese v roce 1904, na které bylo vystaveno dvacet obrazů norského malíře Edvarda Muncha.<sup>255</sup>

Oskar Kokoschka ještě jako student na Uměleckoprůmyslové škole měl ve své secesní malbě prvky expresionismu, a to v bizarní zvláštnosti a deformaci. V roce 1908 malíř vystavoval na vídeňské „Kunstschau“ své kresby a kvaše s akty mladých dívek.<sup>256</sup> Tyto práce vyvolaly skandál a ukázaly Kokoschku jako „problém“ umělecké scény, ale jiní jej, jako např. Gustav Klimt, nazvali budoucím géniem.

---

<sup>250</sup> Viz Kokoschka (pozn. 228), str. 249.

<sup>251</sup> Viz Hankeová (pozn. 225), str. 6.

<sup>252</sup> Ibidem, str. 7.

<sup>253</sup> Viz Kokoschka (pozn. 228), str. 313.

<sup>254</sup> Viz Tomeš (pozn. 234), str. 14.

<sup>255</sup> Ibidem, str. 14.

<sup>256</sup> Viz Wolf (pozn. 6), str. 60.

Vliv Edvarda Muncha na Oskara Kokoschku je dobře čitelný, avšak nejde o úzkostlivě přesné sledování znaků, spíše náznak několika souvislostí a nápadných období. Už ve svých raných podobiznách Kokoschka zkouší neobvyklou skladebnost, díla jsou ještě držena v obecných představách o podobizně.<sup>257</sup> Oskar Kokoschka ve své jedné anglicky psané studii napsal, že umělci vždy sestavovali své dílo z „kamenů a cihel“ minulosti. Jejich malba je rodokmenem předchůdců, kterými se inspirovali. Mezi ty nejvýznamnější předchůdce kromě Muncha patří Arcimboldo, Rembrandt, Loos a Maulbertch. Byl jím i Vincent van Gogh, přímé odkazy na jeho tvorbu vidíme v portrétech *Carl Moll (obr. 14)* z roku 1913 a *Robert Freund (obr. 15)* z roku 1914.<sup>258</sup> Expresionismus Oskara Kokoschky má v sobě „utajené barokní rysy“, v jeho dílech je čitelné něco vysoce „extatického a vizionářského“, to ho právě odlišovalo od jeho současníků.<sup>259</sup>

#### **4.2.1. Podobizny Oskara Kokoschky.**

Podobizny, které můžeme spojit se začátkem umělecké cesty Oskara Kokoschky, jsou velmi důležitou stránkou umělcovy tvorby. V nich můžeme sledovat samostatný vývoj jdoucí paralelně s jeho uměleckým životem.

Velké množství podobizen vytvořil během práce pro časopis *Der Sturm*, většinou to byli přátelé z časopisu. Mezi lety 1908 a 1914 Oskar Kokoschka namaloval řadu portrétu, v nichž pro něj byl dominantou člověk.<sup>260</sup> Nejdůležitějším bylo postižení vnitřního stavu portrétovaného, mezi nimi byli Karl Kraus, Peter Altenberg, Herwarth Walden, Alfred Kerr, Paul Scheerbart, Richard Dehmel, Gustav Meyrink, Peter Baum, Albert Ehrenstein, herec Rudolf Blümner a herečky Else Kupfer, Tilla Durieux, Gertrud Eysoldt, hudebníci Egon Wellesz a Anton von Webern, tanečník Nijinsky, architekt Adolf Loos a psychiatr Auguste Forel.<sup>261</sup>

---

<sup>257</sup> Viz Tomeš (pozn. 234), str.18.

<sup>258</sup> Ibidem, str. 16.

<sup>259</sup> Viz Wolf (pozn. 6), str. 60.

<sup>260</sup> Viz Hankeová (pozn. 225), str. 7.

<sup>261</sup> Viz Raynal – Rüdinger – Bolliger – Lassaigue (pozn. 229), str. 118.

Oskar Kokoschka maloval podobizny s velkou emocionální náplní. O nich můžeme říct, že na diváka silně působí prožitek tváře portrétovaného, o kterém nic nevíme. Postava na obraze pro nás zůstává něčím tajemným, a právě to nás přitahuje a zneklidňuje, ani tvář, která je nám odhalena, neodpovídá na vznikající otázky.<sup>262</sup> Jeho podobizny nejsou ani trochu pěkné, v jeho podání jsou tehdejší vyslovené krasavice neforemné a nevábné, krása na podobiznách není důležitá.<sup>263</sup> Pro jeho podobizny je charakteristické nervózní znejistění obrysů, jsou patrné stopy škrábání barevné materií, jako by Kokoschka chtěl odhalit duši zobrazovaného.<sup>264</sup>

Jeho díla v letech 1908 až 1912 mají více tradiční způsob práce, maluje zředěnou barvou a klade vrstvu k vrstvě, také jsou s naškrabanými liniemi.<sup>265</sup> Jeho hlavním cílem bylo vytvoření prostoru, každý obraz má mít dostatečnou hloubku, tím vzniklo prostor na vše, co bude zobrazeno trojrozměrně. V té době už je patrný dramatický přednes a dynamické vypětí.<sup>266</sup> Zdálo se, že před modelem stojí malíř „seismografické citlivosti“, který dělá všechno pro to, aby vynesl z jejich nitra podobu duše. U Oskara Kokoschky můžeme mluvit o „portrétování skalpelem“, malíř za pomoci naškrabaných linií, strhává je doslova kůži z obličeje, našel tvář jinou, pravdivější.<sup>267</sup>

Rané portréty Oskara Kokoschky jsou zaměřeny na něco, co bylo chorobné a neurotické. To vidíme i u portrétní polopostavy německého spisovatele *Herwartha Waldena* (obr. 16) z roku 1910, s nímž se seznámil v Berlíně v roce 1909.<sup>268</sup> Walden je zobrazen v předrážděném a velmi senzibilním stavu, jako by byl neustále hnán neklidem. Vzhledová stránka portrétovaného zůstává zachována, avšak je velice deformována do iracionálna, je zbavena vlastní reálné podoby, aby vyjádřila vnitřní prožitek.<sup>269</sup> Pro procítění vnitřního neklidu Oskar Kokoschka používá nejen výraz tváře, nervózní napětí je zdůrazněno výraznou gestikulací rukou, které jsou nadměrně velké. Prostorově neomezená plocha zůstává stále v jednom barevném odstínu, což předpokládáme je odrazem psychologického stavu portrétovaného.<sup>270</sup> V této podobizně, jako ve všech

---

<sup>262</sup> Fritz Novotny, Oskar Kokoschka, Praha, 1971, str. 8.

<sup>263</sup> Viz Hankeová (pozn. 225), str. 7.

<sup>264</sup> Viz Wolf (pozn. 6), str. 60.

<sup>265</sup> Ibidem, str. 60.

<sup>266</sup> Viz Palkovský (pozn. 226), str. 35.

<sup>267</sup> Viz Tomeš (pozn. 234), str. 22.

<sup>268</sup> Viz Wolf (pozn. 6), str. 60.

<sup>269</sup> Ibidem, str. 60.

<sup>270</sup> Ibidem, str. 60.



podobiznách lidí, které umělec znal osobně, nešlo jen o postižení něčeho nevyzpytatelného v obecném smyslu. Podobizny byly jakousi pronikavou duchovní analýzou, pohledem do nitra.<sup>271</sup>

Podobizny Oskara Kokoschky mezi lety 1907 až 1914, později v Drážďanech a také až do konce jeho života v sobě nesly schopnost číst lidské tváře, zachytit citlivost, která byla často synonymem zranitelnosti.<sup>272</sup> Charakter malby u Oskara Kokoschky se časem pomalu mění. Barva pro něho už není pomocníkem k vyjádření pocitu, stává se postranní složkou, která není základnou pro kolorování. Kokoschka vytváří konstrukce obrazu způsobem účelného rozložení barevných skvrn a ploch.<sup>273</sup> Nanáší barvu hustou hmotou, vrstvy nejsou už kladeny k sobě nebo na sebe, nános je bohatší. Nejvíce je to viditelné hlavně na vídeňských biblických obrazech a drážďanských skupinových dílech.<sup>274</sup>

#### 4.2.2. Windsbraut (Větrná nevěsta).

Dílo *Větrná nevěsta* (obr. 17) Oskar Kokoschka namaloval v roce 1914 a je nejslavnějším svědectvím lásky malíře k Almě Mahlerové.<sup>275</sup> Obraz patří k největším alegoricko-symbolickým dílům Kokoschkovy malby a k vrcholu jeho tvorby. Už některé z raných podobizen měly alegorickou rovinu. Zdálo by se, že alegorie patří k velkým, dávno mrtvým slohům, že v moderním novodobém umění je jenom přežitkem.<sup>276</sup>

Kokoschka jednou ukázal toto dílo svému příteli, rakouskému expresionistickému básníku Georgu Traklovi, který při pohledu na ještě nehotovou malbu složil báseň „Noc“.<sup>277</sup> Z níž jsou tyto verše: „Über schwärzliche Klippen / Stürzt todestrunken / Die erglühende Windsbraut.“<sup>278</sup> Kokoschka se inspiroval touto básní a dal svému obrazu název *Větrná nevěsta* (obr. 17). Původním motivem obrazu je lidská dvojice, která je pro

---

<sup>271</sup> Viz Novotny (pozn. 262), str. 8.

<sup>272</sup> Viz Tomeš (pozn. 234), str. 34.

<sup>273</sup> Viz Palkovský (pozn. 226), str. 36.

<sup>274</sup> Ibidem, str. 36.

<sup>275</sup> Viz Wolf (pozn. 6), str. 62.

<sup>276</sup> Viz Tomeš (pozn. 234), str. 68.

<sup>277</sup> Viz Wolf (pozn. 6), str. 62.

<sup>278</sup> Překlad. „Nad skalisky černavými / řítí se smrti zasvěcená / větrná nevěsta láskou planoucí.“ Wolf

dějiny umění zobrazena netypicky. Pokud mluvíme o alegorickém obraze, dvojice zobrazena na obraze nepatří mezi známé, jako jsou Amor a Psýché, Héraklés a Omfalé, Odysseus a Kalypsó atd.<sup>279</sup> Výraz „větrná nevěsta“ pochází z lidových legend a bájí, podle kterých bouřlivý větrný vír „divoký lov“ unáší mladé dívky, aby je vydal „divokému lovcí“.<sup>280</sup> Tato interpretace je vhodná i pro obraz, na němž je sám Kokoschka a jeho milénka Alma Mahlerová. Na obraze je dvojice zobrazena v jakémsi protikladu, ženská postava je v důvěrném klidném spánku vedle rozrušeného muže, ponořeného se do svých myšlenek. Jde o jakési svědectví lásky, která byla složitým bojem pro obě strany, a také neměla dlouho vydržet.<sup>281</sup>

*Větrná nevěsta (obr. 17)* byla poprvé představena v Mnichově na výstavě Nová mnichovská secese v roce 1914, společnost pochopila hodnotu díla hned po vystavení. Německý historik umění Wilhelm Hausenstein napsal, že v „*současném umění zřídka byl vyjádřen vizionářský živel s tak přesvědčující silou pohledu*“.<sup>282</sup> Lidské postavy jsou vloženy do nereálného deformovaného prostoru a jsou stejně nadneseny jako „*světlem nasvícená jasná místa v jinak střízlivé barevnosti*“.<sup>283</sup> To všechno bylo zrealizováno pro dosažení typického expresionistického záměru. Tento obraz ukazuje životní lásku malíře Oskara Kokoschky, rozchod s Almu Mahlerovou, který nastal v roce 1914, nikdy nepřekonal.<sup>284</sup>

#### 4.2.3. Hrající se děti.

*Hrající se děti (obr. 18)* je obrazem, který Oskar Kokoschka vytvořil v roce 1909, na němž zachytil dceru vídeňského knihkupce Steina.<sup>285</sup> Díl ilustruje dvě děti, které jsou důvěrně sklopeny, jedna o druhé. Chlapec je zachycen v pokusu se dotknout nebo uchopit dívčí paži. Dívka leží břichem na zemi, s trochou usilí zvedá hlavu, aby se podívala na diváka. Zároveň se její na půl otevřené oči dívají dolů a vyvolávají pocit melancholie.

---

<sup>279</sup> Viz Tomeš (pozn. 234), str. 68.

<sup>280</sup> Viz Wolf (pozn. 6), str. 62.

<sup>281</sup> Ibidem, str. 62.

<sup>282</sup> Viz Tomeš (pozn. 234), str. 70.

<sup>283</sup> Viz Wolf (pozn. 6), str. 62.

<sup>284</sup> Ibidem, str. 62.

<sup>285</sup> František Mikš, *Jiná modernita: Brague, Beckmann, Kokoschka, Balthus*, Brno, 2013, str. 160.

Dílo *Hrající se děti* (obr. 18) nám připadá velice realistické a přesvědčivé, avšak v době svého dokončení narazilo na jakýsi odpor. V minulosti jsme byli zvyklí vídat na dětských portrétech významných umělců jako byl například Rubens, Velázquez a další, pěkné a spokojené dítě. Dospělí nechtěli znát nic o utrpení a bolesti dětství.<sup>286</sup> Avšak z obrazu Oskara Kokoschky cítíme nejen zadumanost či zasněnost bratra a sestry, žijících každý ve vlastním světě fantazie, ale i jistou „disharmonii jejich rostoucích neklidných těl, to vše zvýrazněné jejich organickým propojením s bližší neidentifikovatelným a nestabilním, jakoby pulzujícím červenohnědým pozadím“.<sup>287</sup>

Zobrazení dívky a chlapce se pokouše vykreslit sexuální osoby: světskou ženu a duchovního muže.<sup>288</sup> Ticho celého obrazu je narušeno jejich ruční komunikací. Chlapcovy ruce vyjadřují protichůdé pocity, zatímco ukazováček jeho pravé ruky směřuje k jeho hrudi a naznačuje tím jakési sobecké rozhodnutí, jeho levá ruka směřuje k dívce s váhajícím pokusem ji uchopit, současně snad také vyjadřuje přání se s ní spojit.<sup>289</sup> Reakce dívky můžeme vyčíst z její pravé ruky, která je zaťatá v pěst, což značí odpor. Právě celá tato atmosféra napětí je zde zdůrazněná pomocí protichůdných gest.

Sám Oskar Kokoschka o práci s dětmi Steina ve svých pamětech napsal: „*Obličej rozpálený hrou, šaty pocuchané, růžovobílé zahradní šatičky, které vybrali rodiče, chlapec v obligátním nedělním námořnickém oblečku, jak se tehdy oblékaly děti měšťanské společenské třídy – tak se nabídly mým očím. Chtěl jsem děti během malování zabavit a ptal se jich, jestli si rády hrají a jestli by si přály ještě více hraček. V tu chvíli zavládlo takové ticho, že jsem sám přestal věřit svým slovům; dokonce i jejich dětské šaty se staly jakýmsi převlekem. Vyrušil jsem je, což bylo něco, co se nedalo napravit.*“<sup>290</sup>

---

<sup>286</sup> Viz Gombrich (pozn. 20), str. 569.

<sup>287</sup> Viz Mikš (pozn. 285), str. 161.

<sup>288</sup> Elana Shapira, An early expressionist masterpiece Oskar Kokoschka's Children Playing from 1909, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte IV*, 1999, str. 505.

<sup>289</sup> Ibidem, str. 505

<sup>290</sup> Viz Kokoschka (pozn. 228), str. 78.

## 5. Srovnání expresionistické tvorby Emila Filly a Oskara Kokoschky.

Emil Filla a Oskar Kokoschka byli umělci, kteří se ve své tvorbě věnovali expresionismu, i když Filla jen na začátku své tvorby. Hlavním inspirátorem pro tyto umělce, i pro celý umělecký svět té doby, byl Edvard Munch. U Emila Filly se to projevuje jak formální, ale taky i emocionální náplní, rakouský umělec se častěji inspiroval psychologickým pojetím obrazu. I přesto, že tito malíři tvořili v jednom uměleckém směru a inspirovali se stejným norským umělcem, byli velmi rozdílní.

Pro nejlepší pochopení českého a rakouského umělce musíme brát v úvahu prostředí, ve kterém se vyvíjela jejich tvorba. Praha na začátku 20. století neměla vůdčí uměleckou osobnost, která by směřovala mladé umělce k modernímu umění. Proto Emil Filla a jeho okolí museli hledat podnět k tvorbě v umění cizím, což se podařilo při studijních cestách do zahraničí. Při těchto cestách se Filla setkal s uměním Holandska, Francie a Německa, které ovlivnilo jeho uměleckou cestu. Český umělci hledali nejen směr, který by odpovídal jejich umělecké vizi, ale který by se mohl nějak opírat o české umělecké tradice. Pro českou uměleckou scénu bylo důležité vystoupení Edvarda Muncha v roce 1905, které bylo převratné a stalo se hlavní inspirací mladých umělců. Ve Vídni bylo všechno jinak, vůdčí umělecká osobnost byla zastoupena Gustavem Klimtem. On a umělci kolem něho byli největší inspirací na začátku tvorby Oskara Kokoschky.

Dalším rozdílem je okolí, ve kterém se nacházel každý s umělců. Emil Filla byl skoro celý život součástí nějakého sdružení a vždy měl vedle sebe skupinu přátel-umělců. To všechno právě můžeme spatřit v jeho obrazech. Filla s ostatními umělci se scházeli v kavárnách nebo hospodách, kde mohli pozorovat lidi hrající karty. Filla zobrazoval jevy, se kterými se setkával v běžném životě. Oskar Kokoschka nikdy nepatřil do žádného sdružení či dobového proudu, byl totiž solitérem. V jeho tvorbě nenajdeme díla zobrazující například kabaret nebo hospodský život. Jediné místo, kde se potkával s dalšími umělci, byl časopis *Der Sturm*, na kterém spolupracoval. Právě své přátele-spolupracovníky Oskar Kokoschka zobrazoval ve svých podobiznách.

Portrétovou tvorbu, jak už bylo řečeno, najdeme u obou malířů, avšak je velice odlišná. Pro Oskara Kokoschku bylo v jeho podobiznách důležité zobrazit psychologický stav portrétovaného, zdůraznění jeho neklidu či nervozity. Jeho podobizny jsou jakýmsi

pohledem do duše. Divákovi to umožňuje přímý vhled do emocionálního, duševního a psychologického světa a života portrétované osoby. To všechno bylo hlavním námětem v expresionistické tvorbě Kokoschky, což z něj nevědomě udělalo jednu z hlavních postav psychologického diskurzu, který byl v té době pro Vídeň charakteristickým.

Pokud mluvíme o portrétové tvorbě Emila Filly, můžeme všimnout že v ní převládají autoportréty. Na rozdíl od Oskara Kokoschky u českého umělce nenajdeme tolik podobizen, které by zobrazovali lidi okolo Filly. Stejně jako i u rakouského malíře podobizny Emila Filly měli odkaz k prvkům secesního portrétu, avšak byli inspirováni Maxem Švabinským, nikoliv vídeňskou secesí. V portrétech Filla nepokouší tolik o zobrazování duší či psychologického stavu portrétovaného, kolik o důkladné pozorování diváka, kterého do obrazu zapojuje hypnotický pohled, přes který se divák stává pozorovatelem sám sebe. Celkém v podobiznách Emila Filly sledujeme jinou myšlenku, než u Kokoschky. V díle *Čtenář Dostojevského* (obr. 11) hlavní postava neumožňuje divákovi prokouknout do duševního světa. Zde nejde tolik o psychologii jako o filozofii. Zobrazený muž na obraze je v melancholickém stavu, vidíme jakousi duševní únavu po přečtení díla ruského spisovatele, které jej navedlo k velkým filozofickým otázkám života, na které umučený čtenář nenachází odpovědi.

Pro psychologické a duševní napětí Oskar Kokoschka ve svých dílech používá docela volný, občas nervózní rukopis. Jeho linie a čáry jako by žily vlastním životem, používá i škrábaní díla, to vše nese základní účel: ukázat duši portrétovaného. V díle *Větrná nevěsta* (obr. 17) je patrný i vliv Vincenta van Gogha na způsob malby. Prostor kolem lidského páru je vytvořen dynamickými tahy štětcem, což nám právě připomíná holandského umělce.

Emilu Fillovi chybí podobný způsob malby, jeho obrazy jsou v porovnání s Kokoschkovými klidnější, vyrovnanější, bez psychologického napětí. Jeho barevnost a způsob pracování s malbou je více inspirován norským umělcem Edvardem Munchem a francouzskými fauvisty. Barva je většinou nanášena na velké plochy bez jakýchkoliv nervózních čar nebo škrábaní. Emocionální hloubku divákovi ukazuje výběr barev, například v *Čtenáři Dostojevského* (obr. 11) pracuje s kontrastní červenou a modrou barvou, v *Dítěti u lesa* (obr. 13) používá zelenomodré odstíny. Pro emocionální naplň obrazu jako hlavní přístroj používá barvu, která i pomaha dotat napětí. Můžeme sledovat

vedle sebe kontrastní barvy, které slouží pro upozornění na důležité momenty obrazu, nebo naopak.

V dílech Oskara Kokoschky barva nemá natolik silný vliv na emocionální stránku. Většina jeho podobizen je namalována v hnědo-šedivých odstínech, barva do nich přichází až v pozdějších obdobích jeho tvorby. U Kokoschky důležitější je způsob jakým barvu nanese. Například na obraze *Hrající se děti* (obr. 18) barevné pozadí se nanese tak, že divákovi připadá pulzujícím.

Pokud se podíváme na obrazy obou umělců, na kterých hlavní postavou díla je dítě, jako je *Hrající se děti* (obr. 18) u Oskara Kokoschky a *Dítěti u lesa* (obr. 14) u Emila Filly, tak vidíme docela shodný prvek. Děti zobrazené na těchto dílech nevypadají bezstarostně, spokojeně a najivně, tady se ukazuje jiná stránka dětství. U Oskara Kokoschky sourozenci jsou melancholické a ponořené do světa svých myšlenek. Bratr a sestra nevypadají krásně a hezky, právě jsou zobrazeny takovým způsobem, aby divák pochopil jejich vnitřní svět. U Emila Filly v díle *Dítě u lesa* malé dítě na rozcestí působí osaměle a děsivě, tyto emoce vyvolává jak výraz postavy tak i barevné řešení obrazu.

Ve své rané tvorbě Emil Filla začal s jakýmsi mícháním expresionismu a fauvismu v dílech silně inspirovaným Munchem. Prvním takovým obrazem byl *Na verandě* (obr. 1), poté pokračoval v dílech jako *Čtenář Dostojevského* (obr. 11), kde jeho expresionismus dosáhl vrcholu, později jsou to podoby hráčů v obraze *Červené eso* (obr. 5). K expresionistickému období také patří jeho podobizny, což mají s rakouským umělcem podobné. Oskar Kokoschka ve své expresionistické tvorbě není tak různorodý. Formálnímu hledisku expresionismu nejvíce odpovídají jeho podobizny a krajiny. Také nalezneme jeho díla, která nejsou z formálního pohledu expresionistická, ale psychologicky a emocionálně expresionismu odpovídají. Většinou to jsou jeho alegorická díla, jedním z nich je *Větrná nevěsta* (obr. 17).

Důležitým rozdílem je i to, že pro Emila Filly expresionismus byl jen obdobím ve vývoji jeho tvorby. Jeho umělecká cesta se před první světovou válkou průběžně měnila, a to z důvodu setkání se s novými inspirátory. Nejdříve to byl Munch s jeho expresivní malbou, dále obrazy začínají mít více tvarované formy pod vlivem El Greca, později přichází fascinace Pablo Picassem, což vedlo ke kubismu. Oskar Kokoschka po celý svůj život zůstal v expresionismu, ale v různých jeho podobách. Občas je více viditelný vliv vídeňské secese, někdy postimpresionismu.

## 6. Závěr.

Ve své bakalářské práci jsem si položila několik cílů, které jsem se postupně v průběhu celé práce pokusila splnit. Prvním z nich bylo popsat vývoj expresionismu ve střední Evropě. V první kapitole jsem čtenáře seznámila s vývojem tohoto směru. Nejprve jsem upozornila na to, jak pojem expresionismus vznikl, jací kritici či historici umění ho poprvé použili a koho jím popisovali. Poté bylo důležité vysvětlit podstatu expresionismu, co chtěl umělec obrazem ukázat. Umělci-expresionisté se obrátili proti impresionistickému způsobu zobrazení toho, jak na ně působí svět a okolí, pokusili se vyjádřit, jak oni vidí tento svět přes vlastní duševní prožitek reality. Také jsem nemohla vynechat světový vývoj stylu. Poukázat na to, že Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Paul Cézanne a Edvard Munch byli „praotcové“, kteří vedli k vzniku expresionismu ve střední Evropě a fascinovali mladé umělce začátku minulého století. Právě tím, kdo byli tito umělci, jsem pokračovala. Popsala jsem, jací němečtí umělci byli jakými inovátory, a jak fascinovali svou dobu, vedle norského umělce. Zastavila jsem se i u dvou důležitých skupin, Die Brücke a Der Blaue Reiter, které stály za svými názory ohledně nového směru v umění, i když ne vždy je přijímala umělecká společnost. Zároveň také vytvořily nové dědictví, které stále inspiruje další generace. Inspirovaly i české umění, kde se i přesto, že už zde byly zárodky kubismu, objevili mladí malíři, kteří přijali tento německý směr, a to byla právě skupina Osma, která byla výrazně proti akademismu panujícímu v jejich zemi.

Dalším úkolem pro mě bylo upozornit na expresionistickou tvorbu Emila Filly, který se spojuje především s kubismem.

Nejdříve jsem popsala jeho životní a uměleckou cestu obecně, protože je vždy důležité popsat kontext tvorby. Poté jsem ve zvláštní podkapitole poukázala, jak vznikl jeho expresionismus. Velkým převratem jak pro něj, tak i pro celou Osmu, byla výstava Edvarda Muncha roku 1905. Tento velký zásah budeme sledovat od roku 1906 až do roku 1911, kdy vznikají jeho první kubistické obrazy. Fillov expresionismus vznikl ze symbiózy silného vlivu norského umělce, francouzského fauvismu a filozofie ruského spisovatele Fjodora M. Dostojevského. Fillovou expresionistickou tvorbu popisují v samostatné kapitole, kde kladu i velký důraz na popsání tří jeho děl nejlépe ukazujících toto období jeho uměleckého života.

Hlavním cílem celé práce bylo srovnání tvorby Emila Filla a Oskara Kokoschky. Pro dosažení tohoto cíle byla potřeba splnit veškeré předchozí úkoly. Po popsání expresionistické tvorby Emila Filly, bylo potřeba podrobně rozebrat i umělecký vývoj rakouského umělce. Nejdříve jsem popsala jeho biografii a obecně uměleckou cestu. Poté jsem soustředila svou pozornost na jeho expresionismus, jaké prvky používal a čím se inspiroval. Na rozdíl od Filly pro něj velkou roli hrála vídeňská secese, která se spolu s Edvardem Munchem a berlínským uměním v okolí časopisu *Der Sturm* vytvářela jeho expresionismus. Důležité bylo rozebrat jeho portrétovou tvorbu, ve které se Oskar Kokoschka pokoušel zobrazit duševní neklid, nervozitu, a otevřít divákovi tu pravou tvář zobrazovaného.

Celou práci završuje srovnání tvorby Emila Filly a Oskara Kokoschky, což bylo hlavním cílem této práce. Snažila jsem se porovnat, co ovlivňovalo každého z nich, jak na ně působilo jejich prostředí, a také jsem zmínila i to, co měli společného.

Cíle, které jsem uvedla na začátku, byly během mé práce splněny. Popsala jsem vývoj expresionismu ve střední Evropě, rozebrala expresionismus v českém prostředí a upozornila na důležitost Fillova expresionistického období.



## 7. Seznam použité literatury.

- Bachtin Michail M., *Francois Rabelais a lidová kultura stredověku a renesance*, Praha, 1975.
- Bassie Ashley, *Expressionism*, New York, 2012.
- Baumer Franz, *Der Blaue Reiter*, Lux-Verlag, 1950.
- Berka Čestmír, *Emil Filla*, Praha, 1989.
- Bois Alan, Expresionismus, in: José Pijoan, *Dějiny umění /9*, Praha, 1983.
- Bregant Michal – Doubravová Jarmila – Erben Václav et al., *Expresionismus a české umění 1905–1927* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, Sbíрка české malby 20. stol., Jízdárna Pražského hradu, Národní galerie v Praze, 1994.
- Bydžovská Lenka – Lahoda Vojtěch – Srp Karel, *České moderní umění 1900–1960*, Praha, 1995.
- Carey Frances – Griffiths Antony, *The Print in Germany 1880-1933*, London, 1984.
- Copplestone, Trewin, *Moderní umění*, Praha, 1965.
- Crary Jonathan, *Suspensios of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*, London, 2001.
- Černá Marie, *Dějiny výtvarného umění*, Praha, 2012.
- Dempseyová Amy, *Umělecké styly, školy a hnutí. Encyklopedický průvodce moderním uměním*, Praha, 2005.
- Dube Wolf-Dieter, The Artists Groupe Die Brücke, in: Paul Vogt, *Expressionism – A German Intuition 1905-1920*, New York, 1980.
- Filla Emil, *O výtvarném umění*, Praha, 1948.
- Foster Hal – Krauss Rosalind – Bois Yve-Alain – Buchloh Benjamin, *Umění po roce 1900*, Praha, 2007.
- Gombrich Ernst Hans, *Příběh umění*, Praha 2006.

- Gordon Donald E, *Expressionism: Art and Idea*, New Haven, 1987.
- Hankeová Jaroslava, *Grafika Oskara Kokoschky*, Praha, 1991.
- Kokoschka Oskar, *Můj život*, Brno, 2000.
- Lahoda Vojtěch, *Emil Filla*, Praha, 2007.
- Lahoda Vojtěch, *Svět Emila Filly*, Praha, 1987.
- Lahoda Vojtěch, Malířství v Čechách 1907–1917/Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové, in: *Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938 (IV/1)*, Praha, 1998.
- Lamač Miroslav, *Osma a Skupina výtvarných umělců 1907–1917*, Praha, 1988.
- Lynton Norbert, *Umění světa. Umění 19. a 20. století*, Praha, 1981.
- Manheim Ron, Expressionismus: Zur Entstehung eines kunsthistorischen Stil – und Periodenbegriffs, *Zeitschrift für Kunstgeschichte I*, 1986.
- Matějček Antonín, *Emil Filla*, Praha, 1938.
- Míčko Miroslav, *Expresionismus*, Praha, 1969.
- Mikš František, *Jiná modernita*, Brno, 2013.
- Nietzsche Friedrich, *Tak pravil Zarathustra*, Praha, 1967.
- Novotny Fritz, *Oskar Kokoschka*, Praha, 1971.
- Palkovský Břetislav, *Oskar Kokoschka*, Praha, 1958.
- Poche Emanuel, *Encyklopedie českého výtvarného umění*, Praha, 1975.
- Raynal Maurice – Rüdinger Arnold – Bolliger Hans – Lassaigue Jacques, *History of modern painting Matisse Munch Rouault*, Geneva, 1950.
- Richard Lionel, *The Concise Encyclopedia of Expressionism*, New Jersey, 1978.
- Rydell Anders, *Zloději knih*, Zlin, 2017.
- Sawicki Nicholas, *Na cestě k modernosti. Umělecké sdružení Osma a jeho okruh v letech 1900–1910*, Praha, 2014.

Shapira Elana, An early expressionist masterpiece Oskar Kokoschka's Children Playing from 1909, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte IV*, 1999.

Srp Karel, *Muž s hořící hřívou!: Emil Filla a surrealismus 1931–1939*. Praha, 2017.

Starr Figura, *German Expressionism – The graphic impulse*, New York, 2011.

Tomeš Jan Marius, *Oskar Kokoschka*, Praha, 1988.

Ulrich Lorenz, *Brücke*, Köln, 2008.

Vlček Tomáš, *Emil Filla (1882–1953)* (kat. výst.), Jízdárna Pražského hradu, Muzeum umění Olomouc, Národní galerie ve spolupráci s Muzeem umění Olomouc, 2007.

Vogt Paul, *Expressionism. German Painting 1905–1920*, New York, 1980.

Wolf Norbert, *Expresionismus*, ed: Uta Grosenicková, Praha, 2005.

Zemína Jaromír, *Emil Filla*, Praha, 1970.

Zykmund Václav, *Stručné dějiny moderního malířství*, Praha, 1971.

### **7.1. Internetové zdroje:**

Glenn Martina, *Abstraktní expresionismus*,

[http://www.artmuseum.cz/smery\\_list.php?smer\\_id=55](http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=55), vychledano 17.07.2020.

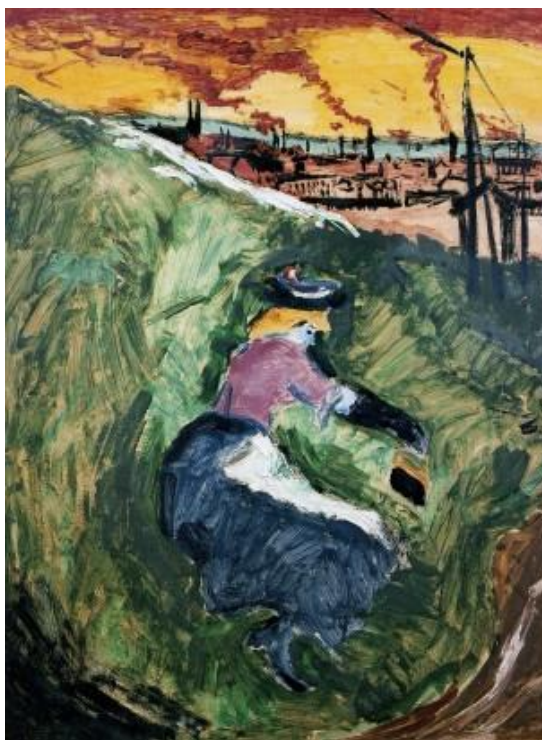
## Obrazová příloha.



**Obr. 1:** Emil Filla, *Na verandě*, 1907, olej, plátno, 106,5x97,5 cm,  
Galerie Kodl, Praha.  
(<https://en.isabart.org/person/2259/works>, vyhledáno 27. 4. 2020)



**Obr. 2:** Emil Filla, *Kabaret*, 1908, olej, plátno, 78,5x59,5 cm,  
Muzeum umění Olomouc.  
(<https://artsandculture.google.com/asset/red-seven-cabaret-emil-filla/LgHgheCN0f49yg?hl=cs>, vyhledáno 25.7.2020)



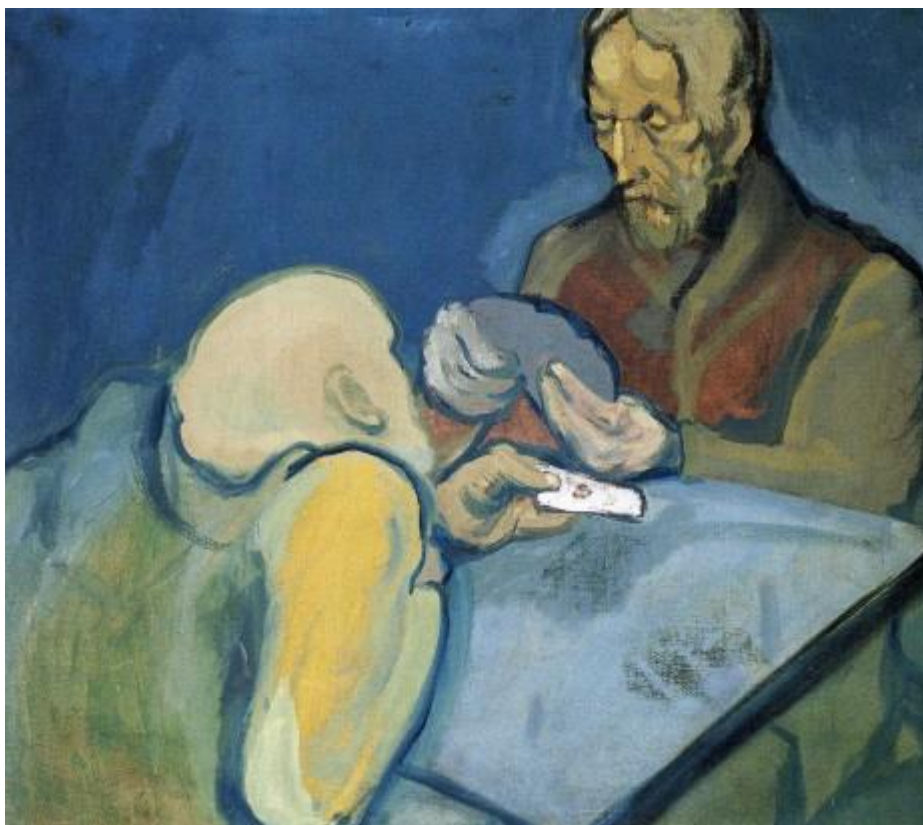
**Obr. 3:** Emil Filla, *Za městem*, 1907, lepenka, olej, 64x49 cm,  
Krajská galerie výtvarného umění, Zlín.

(<https://en.isabart.org/person/2259/works>, vyhledáno 27. 4. 2020)



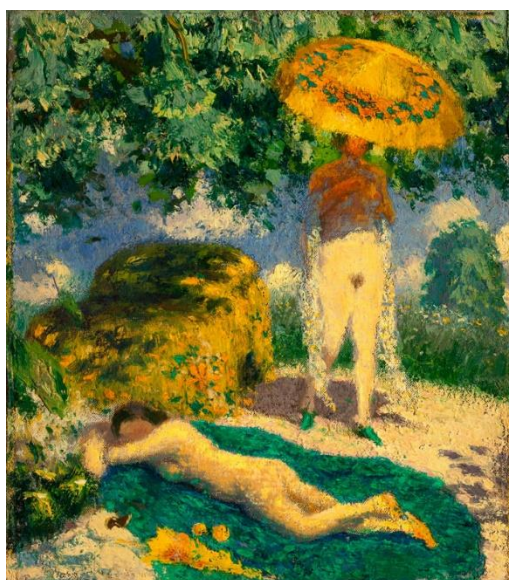
**Obr. 4:** Emil Filla, *Žebrak*, 1909, olej, plátno, 89,5x69,5 cm  
Soukromá sbírka.

(<https://www.acb.cz/cs/ceny-umeni/emil-filla/predmet/zebrak-emil-filla>, vyhledáno 25.7.2020)



**Obr. 5:** Emil Filla, *Červené eso*, 1908, olej, plátno, 65x75 cm,  
Národní galerie Praha.

(<https://cs.isabart.org/person/2259/works>, vyhledáno 27. 4. 2020)



**Obr. 6:** Max Švabinský, *Akt se žlutým slunečníkem (první náčrt)*, 1908, olej, plátno, 35x32,5cm  
Národní galerie Praha.

([https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O\\_3224](https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_3224), vyhledáno 25.7.2020)



**Obr. 7:** Emil Filla, *Podobizna matky*, 1906, kresba perem, papír, 60,2x50,2 cm

Moravská galerie v Brně

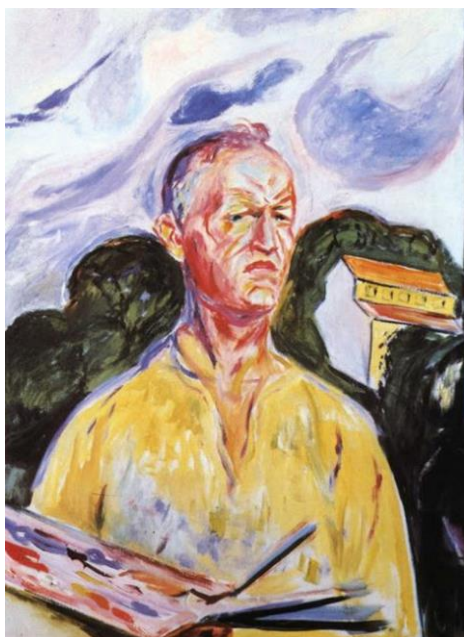
([http://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.B\\_7648](http://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.B_7648), vyhledáno 25.7.2020)



**Obr. 8:** Emil Filla, *Vlastní podobizna*, 1908, olej, plátno, 79x59 cm,

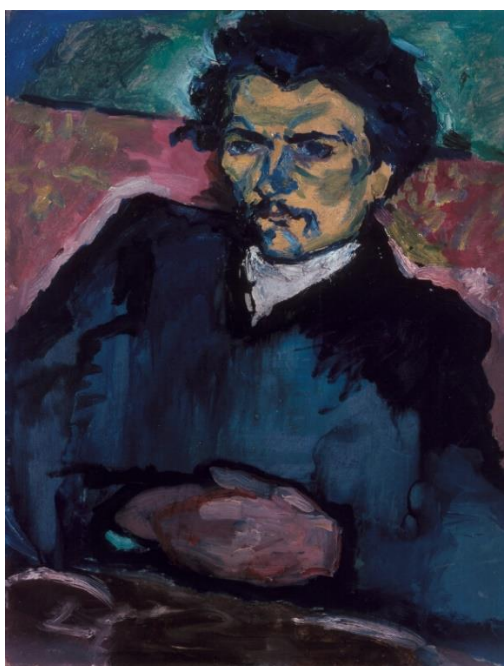
Národní galerie v Praze.

(<https://en.isabart.org/person/2259/works>, vyhledáno 27. 4. 2020)



**Obr. 9:** Edvard Munch, *Autoportrét*, 1928, olej, plátno, 90x68 cm,  
vlastní sbírka.

(<https://www.wikiart.org/ru/edvard-munch/avtoportret-v-ekeli-1926>, vyhledáno 27. 4. 2020)



**Obr. 10:** Emil Filla, *Podobizna Josefa Uhra*, 1908, olej, plátno, 68,8x54,4 cm,  
Moravská galerie v Brně.

([https://www.webumenia.sk/cs/dielo/CZE:MG.A\\_521](https://www.webumenia.sk/cs/dielo/CZE:MG.A_521), vyhledáno 27. 4. 2020)





**Obr. 11:** Emil Filla, *Čtenář Dostojevského*, 1907, olej, plátno, 98,5x80 cm,  
Národní galerie Praha.

(<https://en.isabart.org/person/2259/works>, vyhledáno 27. 4. 2020)



**Obr. 12:** Edvard Munch, *Melancholie (Laura)*, 1899, olej, plátno  
Soukromá sbírka

(<https://www.meisterdrucke.com/kunstdrucke/Edvard-Munch/269657/Melancholie-Laura,-1899.html>, vyhledáno 25.7.2020)



**Obr. 13:** Emil Filla, *Dítě u lesa*, 1907, olej, plátno, 96x138 cm,  
Národní galerie Praha.

(Lahoda Vojtěch, *Emil Filla*, Praha 2007, str. 73



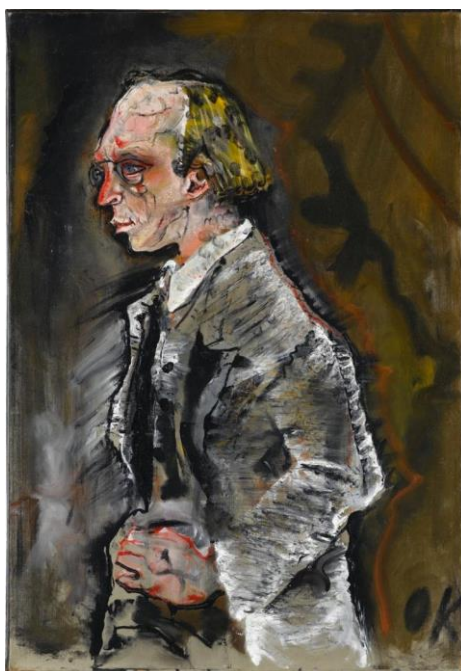
**Obr. 14:** Oskar Kokoschka, *Podobizna Carla Molla*, 1913, olej, plátno, 128x95,5 cm,  
Belvedere, Vídeň.

(<https://www.wikiart.org/en/oskar-kokoschka/portrait-of-carl-moll>, vyhledáno 27. 4. 2020)



**Obr. 15:** Oskar Kokoschka, *Podobizna Roberta Freunda*, 1931, olej, plátno, 74,9x52,1 cm,  
Soukromá sbírka.

(<http://www.artnet.com/artists/oskar-kokoschka/bildnis-dr-robert-freund-ii-aKJTUU2OzJwN9M3CBTYcFw2>, vyhledáno 27. 4. 2020)



**Obr. 16:** Oskar Kokoschka, *Podobizna Herwartha Waldena*, 1910, olej, plátno, 100x69,3 cm,  
Státní galerie ve Stuttgartu.

(<https://www.staatsgalerie.de/g/sammlung/sammlung-digital/einzelansicht/sgs/werk/einzelansicht/1A0C0F8F729B456CAD3C8022E8329B5A.html>,  
vyhledáno 27. 4. 2020)



**Obr. 17:** Oskar Kokoschka, *Windsbraut*, 1914, olej, plátno, 181x220 cm,  
Kunstmuseum Basel.

(<https://www.wikiart.org/en/oskar-kokoschka/bride-of-the-wind-1914>, vyhledáno 27. 4. 2020)



**Obr. 18:** Oskar Kokoschka, *Hrající se děti*, 1909, olej, plátno, 72x108cm  
The National Gallery, Londýn

(<https://www.artsy.net/artwork/oskar-kokoschka-children-playing>, vyhledáno 25.7.2020)