

ČTVRTÁ KAPITOLA

PŘÍPRAVKA NA ŠKOLU VIDĚNÍ

MEZIČAS V LABSKÉ FLORENCII

V listopadu 1919 vznikla drážďanská secese.¹ Patřil k ní Otto Dix, stejně jako spisovatel Konrad Felixmüller a umělecký kritik Will Grohmann. Významným místem, kde mohli příslušníci drážďanské secese vystavovat, se stal umělecký salon Emila Richtera. Oskar Kokoschka byl zvolen čestným členem. K výstavám drážďanské secese však nijak nepřispěl. Ve svém kavalírském domku si udržoval odstup. Jeho proslulost však mezitím dávno překročila pověst (pouhého) expresionisty či příslušníka secese. Umělecký kritik Wilhelm Hausenstein ho označil za žijícího dědice Mathiase Grünewalda, přestože Kokoschka namítal: „Ne, nechci už žádné trny, žádný kříž a žádné utrpení, dost, dost, dost už toho!“ (Br II, 7)

Secese si přisvojila politický potenciál neklidu listopadové revoluce a pokoušela se ho zviditelnit uměleckými prostředky. Ve stejném měsíci, kdy byla založena drážďanská secese, vystoupila v Drážďanech s recitací Else Laskerová-Schülerová. Není jisté, jestli byl Kokoschka u toho.

V září 1919 se konal první Sjezd německých evangelických církví. Ten Kokoschka opět alespoň okrajově zaznamenal. Tím se vysvětluje, proč v dopise přátelům Carlu Georgu Heisemu a Hansi Mardersteigovi, které portrétoval, napsal, že je připraven „křesťanský protestantský“ ráj přenechat „říšským Němcům“. Pro Kokoschku byly v Drážďanech důležitější vizuální zážitky, jak o tom svědčí

jeho drážďanské obrazy. Ty se nezaměřují na hlavní drážďanské pamětihodnosti, Zwinger, Semperovu operu nebo Frauenkirche, ale zasazují drážďanské Nové Město do krajiny. Krajina a obraz města jsou propojeny a podřízeny primátu nesmíšených barev. Je to pohled jako od Heinricha von Kleista, jenž měl být pro Kokoschku stále důležitější a jenž v dopise z května 1801 napsal:

Díval jsem se z vysokého břehu dolů přes nádherné labské údolí, pod mýma nohama to bylo jako obraz Clauda Lorraina – vypadalo to jako krajina vetkaná do koberce, zelené louky, vesnice, široký tok, jenž se rychle obrací, aby vtiskl Drážďanům polibek a pak už zase spěchá pryč – a nádherný věnec hor, jenž lemuje koberec jako obruba z arabesek – a čistě modré italské nebe, vznášející se nad celou krajinou —²

U Kleista ostatně najdeme v dopise napsaném o půl roku dříve myšlenku, kterou lze přímo interpretovat jako přípravu na Kokoschkovu školu vidění:

Vidět a slyšet [...] dokáže každý, ale vnímat, to znamená přijímat smyslový vjem duší a promýšlet, to nedovedou zdaleka všichni. Jejich zrak je mrtvý a vnímají obraz přírody stejně málo jako hladina moře zrcadlící se obraz nebe. Tu se musí chopit díla duše, jinak jsou všechny jevy přírody ztraceny, byť i působí na všechny smysly [...].³

Ale zpět do Kokoschkových Drážďan. Tento čerstvě jmenovaný profesor, jak si teď mohl říkat, vystoupil poté, co byl během Kappova puče v březnu 1920 poškozen v drážďanském Zwingeru jeden Rubensův obraz. O slovo se hlásí apelem *Obyvatelům Drážďan*, jenž jako směs vyznání, surrealistického přístupu a promyšleného vtípu patří do každé sbírky německých pamfletů:

Prosím všechny, kdo zde ve prospěch svých politických teorií, ať už levicových, pravicových, nebo středově radikálních, mají v budoucnu v úmyslu argumentovat střelbou, aby tato plánovaná vojenská cvičení nepořádali před obrazárnou Zwingeru, nýbrž kupříkladu na střelnicích někde ve vřesovištích, kde není ohrožena lidská kultura. V pondělí 15. března byl kulou poraněn mistrovský obraz od Rubense. Protože obrazy nemají možnost utéci z míst, kde už je lidé nechrání, a protože by také Dohoda mohla loupežné tažení do našich galerií odvodnit tím, že nemáme smysl pro obrazy, je tedy drážďanská umělecká obec, která se spolu se mnou strachuje a chvěje, protože ví, že budou-li takováto nám svěřená mistrovská díla zničena, nedovede je sama vytvořit, odpovědná za to, že včas nezabránila všemi myslitelnými prostředky oloupení budoucích generací našeho ubohého lidu o jeho nejsvětější statky. Pohled na zachráněné obrazy přinese později německému lidu bezpochyby víc radosti a bude mít větší smysl než poslouchání výlevů německých politiků dnes. Neodvážuji se doufat, že by prošel můj návrh, jenž by stanovil, aby se v Německé republice tak jako v klasických dobách vyřizovaly spory osobními souboji politických vůdců, které by podmalovávaly salvy homérského smíchu členů příslušných stran. Bylo by to v každém případě méně nebezpečné a šílené než dnes obvyklé metody. (DSW IV, 31n., MŽ, 165)

Oskar Kokoschka

Profesor na Akademii výtvarného umění

Drážďany

V Berlíně ho nato George Grosz a John Heartfield prohlásili za „uměleckou kurvu“; Kokoschka sám na konci tohoto pohnutého měsíce vysvětluje rodičům: „Němci jsou zkrátka takoví, že se hned chtějí pobít jen proto, že chtějí mít pravdu. Nemají totiž oči k dívání, ale jen ideje, které nejsou životaschopné, protože nechtějí vidět

život, který je tak nádherný, ale jen sebe sama a nějaké vymyšlenosti, kterým říkají stát, lidstvo a čert ví co ještě.“ (Br II, 13)

Co lze z těchto citátů vyvodit? Za prvé stvrzují Kokoschkův názor, že obrazy žijí; vždyť mohou být „raněny“. Za druhé si myslel, že konflikty tohoto druhu lze otupit klasickým gestem umělců, tedy ironií, homérským smíchem. A navíc zde klíčí jeho přesvědčení, že vše záleží na tom, jak jsou vyškoleny oči; škola očí bude napříště určovat jeho pedagogiku. Jádrem tohoto přesvědčení u něj bude i nadále Komenský. To vyplývá z jeho široce pojaté předmluvy k *Orbis pictus*, kterou napsal už v roce 1919. U tohoto textu upoutá Kokoschkův sklon omezit argumentaci spíše jen na to podstatné. Zároveň byl však očividně koncipován i jako rozloučení s tím, co bylo. Ve válce byla Země „ukřížována“ a Bůh „zkonzumován“. Účel vylezl „z varlat logu“ a pojmenoval se Kristus. „Zabíjíme pro články víry! Hyneme pro deset přikázání! (Počet zvýšen na čtrnáct bodů)“ (DSW IV, 11) – tím má na mysli body amerického prezidenta Wilsona, jež mimo jiné obsahovaly právo národů na sebeurčení, které bylo upřeno právě Kokoschkově domovině, Rakousku. A on sám se cítí připraven o domov: „Domov! Matka! Svou domovinu – Mozartovo Rakousko, už nikdy nenajdu: oloupeno, vyplněno, mně, člověku bez domova, ach, zůstává jen stát obchodních a morálních příručích, kteří přišli z Anglie a z dalších zemí!“ (DSW IV, 17)

Potřeboval několik pokusů, aby se dostal tam, kde věděl, že má kořeny: do světa obrazů Komenského výkladu světa: „Naší duchovní mocí má být smysl v očích dětí,“ (DWW IV, 19) hlásá, i když předtím zavrhl „pověru budoucnosti“ a spolu s ní kastu (biblických) proroků. Svět nesestává ze států, ale z obrazů. Když se Kokoschka hlásí k objevování světa obrazy, mimoděk obhajuje též emancipaci matek od „boha Baala účelu“, který je nechává otěhotnět, jen aby „rodily armády“ pro „světové zákopy“. (DSW IV, 19)

Kokoschkův text je prostoupen sexuální metaforikou – od varlat logu po kastrovaného Priapa. Koneckonců i tuto „předmluvu“ lze chápat jako manifest, provolání a proroctví starozákonní moci slov,

příčemž je těžké nepostřehnout, že tento finální rétorický příval má i svou výsměšně ironickou notu:

Chvalte, ústa, ale jako poslední domov — údy otce a matky, jež jsou všeho počátek i konec. Nyní pohřbeno věčné prokletí, jeho účel naplněn, jsme vykoupení, Kyrie eleison! Pan povstal, Jezulátko a géniové a víly! Teď vám chci otevřít knihu světa. A vevnitř nejsou slova, ale samé krásné obrazy. Zahod'te kámen, snad váš smích pohnul nebesy. (DSW IV, 29)

Evidentně vážně však Kokoschka myslel poznámku Anně Kallinové, že jeho dílo je předpovědí. „Válka a zranění“ v něm je již před rokem 1914, neboť jeho dílo netvoří „nic než mluvící obrazy mého konání“. (Br II, 24) Za svůj úkol považuje „odůvodnit svět lásky“. Chce ukázat, že „žena je čistá, povznesená nad všechny pochyby, že může milovat, že dovede zcela hluboce věřit, aniž by byla donucena nebo se sama přinutila k nevěře“. (Br II, 25)

Jeho dílo k sobě poutalo stále více pozornosti, například v dubnu 1922 na benátském bienále, kde Kokoschka mohl v německém pavilonu spolu s Liebermannem, Slevogtem a Corinthem vystavit dvanáct obrazů. V Benátkách přšlo a v dopise Alici Lahmannové, svému „Kolibríku“, je nazývá „zatraceným křivolakým buržoazním hnízdem v troskách“, v němž se tisíckrát ztratil. Iritovalo ho, že s ním nejela Anna Kallinová, jeho „Niuta“, a tak se mezitím těší jeho stále větší přízni její přítelkyně Alice. Dopis, který jí posílá z hotelu Bauer-Grünwald v Benátkách, zakončuje obratem „Líbám Ti koleno“ a podepisuje „Oddaně Tvůj poručík Glahn“, čímž se opět identifikuje s hlavní postavou Hamsunova románu *Pan*. Alici bude ještě líbat víc než jen obdivovaná kolena a po celá dvacátá a počátkem třicátých let bude váhat mezi Annou, Alicí a později Margueritou Loebovou a několika neznámými.

Musel být udiven, že německý pavilon v Benátkách je natřen černě, úplně jako kdysi jeho vídeňský ateliér. To však prospělo jako

kontrastní efekt jeho „novým planoucím obrazům“, jak napíše zpětně rodičům. (Br II, 43) Benátskému dešti uteče do Toskánska, do Florencie, kde ho Michelangelův *David* „jednoduše srazil“ na kolena. (Br II, 44) „U každé věci jsem musel skoro pořád řvát, tak majestátní, tak četné a nádherné věci ten génius vytvořil.“ (tamtéž)

Zdá se, že florentské umění se mu pak stalo měřítkem vlastní tvorby. Po návratu v Drážďanech pracuje na dalším autoportrétu a hlásí rodičům: „Moje obrazy budou krásné jako staří mistři. Za 10 let, až bude všechno to moderní svinstvo zastaralé, mě velký svět teprve doopravdy objeví a pak se všechna ta námaha a obětování vyplatí.“ (Br II, 45) Věděl, že staří rodiče potřebují slyšet něco takového, ale „všechno to moderní svinstvo“ byla asi přece jen silná slova pro čestného člena drážďanské secese.

Kokoschka tak poněkud drasticky vyjádřil, že už mu jsou Drážďany těsné; měl totiž za to, že už přerostl sám sebe. Svěho otce přesvědčoval, že je nejvýznamnějším žijícím umělcem. S Annou Kallinovou, jeho „kočovnicí srdce“, ho to táhlo do ciziny. (Br II, 55) Na jedné z četných kreseb v dopisech ho vidíme (jen hlavu a ruku), jak píše slovo touha, nad tím jsou naznačeni tažní ptáci, kteří letí přes moře směrem k palmám. Stále více se soustředí na možnost cesty do Afriky. Vážně uvažuje o (francouzském) Švýcarsku či Paříži jako o dosažitelnějších cílech a možná dokonce jako o místech, kde by se chtěl usadit. Ale zatím je ještě vyžadována jeho přítomnost v Drážďanech. 12. prosince 1922 je uvedena opera Paula Hindemitha podle Kokoschkovy hry *Vrazi, naděje žen*, v jeho režii, v jeho scénografii a s čárkou v názvu – pod hudebním vedením Fritze Busche –, spolu s *Arlequinem* od Ferruccia Busoniho a *Petrůškou* od Igora Stravinského. V této souvislosti Kokoschka naposledy osnuje plány týkající se Almy Mahlerové-Gropiové. Dovede si představit svého *Orfea* ve verzi od Alexandra Skrjabina, jak jí píše 9. října 1922, nebo „mistrovské dílo“ od něho v Metropolitan Opera House, což doplňuje charakteristickým dovětkem: „[...] abych Tě ještě jednou učinil šťastnou.“ (Br II, 60) Stále ještě chce Almě

imponovat, což možná nejvíc udivilo jeho samotného – uprostřed četných drážďanských lásek. Později přizná, že si v tu dobu mohl v Drážďanech dovolit skoro všechno. (MŽ, 176) Brzy také odjížděl na delší dobu z města a ostentativně vyhrožoval státním orgánům, že ze svého místa v Drážďanech odejde, nebude-li prodlouženo povolení k pobytu pro jeho ruskou přítelkyni Annu Kallinovou.

Ta však pak ke Kokoschkovu rozladění jede sama do Lodýna (za otcem). V létě pak společně objevují Švýcarsko, Curych a Luzern, Les Avants, Montreux a Blonay, kde začátkem jara vzniká obraz *Lac Léman I*. Na saském ministerstvu vnitra si mezitím dělají o svého nejslavnějšího profesora starosti a osvobozují ho na dva roky od výuky, s plným platem. Nikdy předtím ani potom se ke Kokoschkovi nikdo nechoval s takovou velkorysostí jako tehdy v Drážďanech. Trpělivost dojde úřadům až v červnu 1927. Vrtkavý Kokoschka je zbaven svého úřadu a nahrazen Otto Dixem.

Kokoschka toužil – hluboce unaven Evropou – po něčem cizím, jiném, pokud možno exotickém: „Chtěl bych být černošským králem. Pak bych vyhnal všechny ty evropské kšeftaře a obchodní cestující a probudil bych černochoy. To by bylo pro mě dost vznešené i napínavé, abych mohl žít dál a všechny ty odporné buržousty bych vypověděl jen do Evropy, kde jim nezbyde než vzájemně kšeftovat s pery, poštovními známkami a obtisky, dokud je neodnesou na hřbitov.“ (Br II, 81) Annu, jejíž nahou karikaturu načrtne do svého dalšího dopisu, pověřuje, aby se v Londýně poohlédla po učebnicích afrických jazyků.

Avšak tento napůl hraný, napůl vážně míněný africký exotismus nezastíral Kokoschkovi pohled na realitu Německa sužovaného hyperinflací: „Státem tištěné bankovky teď měly hodnotu opadálého podzimního listí.“ (MŽ, 176) Před koncem stávkou proti francouzské okupaci Porúří vystoupil Kokoschka se článkem, který novinám *Berliner Tagblatt* evidentně připadal příliš výbušný, než aby ho zveřejnily. Po vzoru *Perských listů* od Montesquieua se Kokoschka stylizoval do postavy cizince z „perského Tabrízu“, který se rozepisuje

o poměrech v Porýní. *Perský list* z roku 1923 byl dílem umělce s nápadně bystrým smyslem pro politiku, který prohlédl dokonce i mechanismy tehdejší politické ekonomie. Kokoschka cituje lorda Curzona, podle něhož Spojenci dosáhli ve světové válce „vítězství na vlně ropy“ a odhaluje britské machinace, které Anglii dopomohly k téměř úplnému monopolu na ni. Dále poukazuje na to, že životním zájmem Anglie je zabránit francouzsko-německému vyrovnání, aby mohla obě země i nadále štvát proti sobě. Tato i jazykově překvapivá polemika (DSW IV, 33–39) ukazuje Kokoschku jako člověka, který měl o politice zcela jasnou představu, bez ohledu na to, že některé argumenty jsou zkreslené. Již v dopise Anně Kallinové ze září 1921 o sobě — sice ironicky — mluví jako o budoucím „státníkovi nového ražení“ a své tvrzení v žertu opírá o vítězné tažení expresionismu, který vypustil do světa v roce 1907. (Br II, 33) Již zde se tak v náznacích objevilo cosi, co se později mělo konkrétně projevit v Kokoschkově zájmu o portrétování významných reprezentantů politického dění: idea politického vedení založeného na estetice, jež zaujala místo vedle jeho kréda (nového) vidění a získala podobu v představě o výchově zaměřené na dorozumění, jíž kopíroval či lépe řečeno horlivě následoval Komenského. V lednu 1926 v berlínském hotelu Adlon proto dokonce uvažoval, že by namaloval samotného říšského prezidenta Hindenburga (Br II, 150), ale z toho nakonec sešlo.

Kokoschkovo krédo vidění v podstatné míře určovalo i jeho pohled na politické dění — a to bychom neměli podceňovat zejména v následující době. Odsuzující pohled na politické poměry a na sklon k romantickému pojetí politiky se sice v Kokoschkově výtvarném díle ani přibližně neprosadil tak drasticky a radikálně jako v díle Dixe, Beckmanna nebo Grosze. Ale jeho pohled neztratil nikdy na ostroti, až do konce vedl k alegorickým transformacím a obzvláště výrazně se projevil v symbolice jeho barevnosti, kdy světlé, radostné barvy, které charakterizují tolik jeho obrazů — včetně pohledů na Drážďany —, je vždy nutno vidět v protikladu k churavějícímu

světu. Výtka eskapismu se nicméně týká i neobarokní barevné nádhery mnoha jeho obrazů z drážďanského období. Cestování pro něj bylo důležité k získání pohledu na svět a k pochopení jeho stavu.

OBRAZ SNU A OBRAZY Z CEST, EVROPA & AFRIKA

Na jaře 1924 to nyní čtyřicetiletého Kokoschku táhne do Orientu, případně v Ehrensteinově doprovodu. Chce ukázat starému světu záda, zvláště po otcově smrti 23. října 1923. Ale starý svět ho zatím ještě pevně drží, a to prostřednictvím veřejného uznání jeho díla. V březnu 1924 berlínská galerie Goldschmidt-Wallerstein vystavuje jeho obrazy, litografie a akvarely. Ve stejném měsíci prezentuje galerie Goltz jeho grafické dílo. V *Münchner Allgemeine Zeitung* píše o Kokoschkově umění nadšeně Wilhelm Hausenstein. V červnu a červenci ho uctí Nová galerie ve Vídni rozsáhlým výběrem z jeho díla a v říjnu je ještě vydraží. Ukazuje sedmáct jeho raných obrazů a dohání tak, co Vídeň z Kokoschky za třináct let promeškala. Vypadalo to, jako by ho chtěli ve staré Evropě zadržet, tohoto vzdorovitého modernistu a mága barev a forem, jež jako by se chtěly každým okamžikem rozpustit. Ale právě tato výstava měla skončit skandálem zcela jiného druhu, atentátem na jeho umění, který ho z Vídne přímo katapultuje. 26. října o tom píše *Neues Wiener Journal* a otiskuje Kokoschkův otevřený dopis vedoucímu Neue Galerie, Otto Kallirovi-Nirensteinovi, jenž mu byl vysloveně nakloněn. Dopis už vskutku nemohl být otevřenější. Zlovolné poškození jednoho z jeho raných obrazů v něm označuje za

symptomatické pro sterilní herostratovství, přiživované tiskem nepřátelským ke všemu tvořivému, jenž začal proti týmž obrazům soptit již na přehlídce umění roku 1907, zatímco publikum je znečistilo; tisk mě také, kdykoli jsem se zde pokoušel působit jako učitel na školách pro děti, učně či studenty umění, pokaždé hned udal úřadům.

Zděšení nad tímto vandalismem se mísilo s pocitem, že už nechce do Vídně ani vkročit. Kokoschka se cítil utvrzen ve své vykořeněnosti, v pocitu, který ho neopouštěl od války. Zatím však musel pobývat ve Vídni, aby vyřídil smuteční záležitosti po otcově smrti; a k tomu patřila i starost o blaho rodiny, starost, která ho neměla už nikdy opustit. Svě milé Anně Kallinové píše:

Kdybys mohla jen trochu vidět, jak to tady vypadá. Bídu, bezmoc a srdce sevřené [otcovým] skolem, a to se ještě musím pořád přetvařovat, abych na sobě nedal před matkou nic znát, aby nezešílela, a potom všechny ty prokleté ukrutnosti při manipulaci s mrtvolou a noc a den ji ukrývat [= vystavovat doma, pozn. překl.], aby byl uspokojen všechen hyenismus společnosti kšeftující s pietou, pak už se člověk cítí sám tak mizerně, že by nejraději utekl před druhými i před sebou samým. (Br II, 92)

Otec byl nejdříve pochován do „prozatímní hrobky“, potom zpopelněn, přičemž syn Oskar musel evidentně všechno zařídit sám. Dále píše:

Můj bratr strávil u otce po dobu tří neděl každou noc; dovedeš si představit, v jakém je asi stavu. Víš, za tu trochu talentu, co mám, museli rodiče draze, velmi draze zaplatit životem, který není docela normální, ani docela šílený. Z toho [pochází] všechno beznadějně, komplikovaně a tragické u nás doma. Copak potřebuju teprve strkat nos do duše divocha z jižních moří, který přežil zánik vlastní rasy? Mám to [přece už] všechno doma a ve své hlavě. (Br II, 92n.)

Tento smutek však nakonec přinesl literární plod. V Kokoschkově pozůstalosti se našla tato malá, dosud nepublikovaná próza, dochovaná jak v jeho rukopisu, tak i v opisech (snad od Anny Kallinové),

jež začíná poznámkou: „V noci předtím, než otec zemřel, jsem měl tento sen [...].“ Tento odkaz může být stejně dobře fikcí jako autentickým svědectvím. Samotný text je natolik pozoruhodný, že ho zde musíme otisknout:

Sen

Jarním třpytem ozářen, svažuje se park, jedna koruna stromu za druhou, do dálky, jako skutečný svět k potěše očí.

Ačkoli tomuto odrazu chybí život, jehož měl být svědectvím, živé obrazy se pohybovaly a nijak nevadilo, že jsou pouhým snem. Stejně jako bdělý rozum vidí barevnost slunečního svítu jen v lomu paprsků, dokázalo by vytvořit svět i dřímající vnímání, ač nepotvrzeno rozumem. Sem staví své Ano? i Ne?; dokud nedozní bezhlesá úzkost jako volání bez ozvěny, letící tiše jako stín.

Přes širokou avenue spěšně táhne průvod mlčících mnichů v kápích zaprášený, černě lakovaný kočár a nechává ho stát napříč ulicí, takže ta je po levé straně zatarasená a oko ulpí na zaslepených skleněných okénkách a musí nahlédnout do kočáru, v němž leží mrtvý kněz, ledabyle uložený pod zažloutlými papírovými květinami, s obrázky svatých lhostejně poházenými na těle. Zatímco bloudící zvědavost chvějíc se ustupuje před blamáží jednoduchosti myšlenek na smrt, otevřel jsem ve snu oči a nevědomky jsem rukama zmateně sahal kolem sebe. Nyní však sem opatrně přinášejí mládenci ze zámku po pravé straně parku na otevřených mářách snícího osobně.

Ten zde teď leží, aniž se může pohnout, ještě i podruhé v mučednické pozici. Po straně má nataženou jednu ruku a jednu nohu, druhou polovinu těla uvolněnou a zcela odhalenou, a dovoluje tomuto mému zdvojení vidět to, co by nikdo v méně žalostném stavu neměl ze studu ukazovat. Z díry ve vychrtlém hrudním koši, z něhož vytéká čerstvá krev, kterou mládenci bez ustání utírají houbou, se hned vyřine jedna zapomenutá

kapka a způsobí nové nesnesitelné bolesti, z dutiny v hrudi visí zkrvavené srdce a bije jako srdce tavícího se zvonu, jež se houpe do prázdna ve znějící, rozpadající se věži. A zpod staženého čela chtějí ven do světa žhavé touhy. Velké unavené oči spolu s nepřeslechnutelným sténáním právě vyjádřily nějaké přání. Tomu hned naslouchají přísluhovači, jak po nich chvatně žádá. Jediný pohyb, kterým tento němý obraz mučedníka ožil, byl pohled, který sjel z očních důlků barvy olova a pobídl ostatní. Nosítka jsou odstavena, mládenci ustupují před dalším, třetím vozidlem, s nímž po mechu parku k snícímu nesylně přijíždí dívka hrdých pohybů, a zajíždí vedle nosítek. Mladé ženy pálí aromatický oblak zaplňující celý kraj, zatímco z vozu vychází nevýslovný lesk, jehož intenzita se neustále zvyšuje. Pod kopcem čerstvých bílých, intenzivně vonících květů na něm leží kámen lámající světlo do všech barev, zahalený pláštěm zdobeným těmi nejpůsobnějšími obrazy. Kámen sám tiše zní jako rolnička. Nikdo neví, jak je možné, že po takovém bezpříkladném otřesu, jakým je smrt, může z podstaty lidské přirozenosti vyrazit pohled a konání a vstoupit případně do nějakého jiného principu? Učí někdo řádu skutečnosti, aniž člověk naruší přírodu? Dosud uvěznění v lidském vědomí bychom museli na onom světě přestat věřit, že lidská duše je magickým aktem lásky země, a opouští přírodní duchové jednu oblast, aby se usídlili v jiné? Nemocnému po tom vzrušení padla víčka[;] konečně našel spánek, který mu dosud unikal, a ranní sen, jenž měřil od kolébky po pohřební vůz jen pár kroků, byl u konce.

V Kokoschkově rukopisu poslední věta zní: „Když jsem se probudil, odnesli ho do zámku.“ Dívky tam jsou krom toho vždy andělé. Máme co dělat přímo se surrealistickým zpracováním prožitku smutku, literární transcendencí, jež však přesto zůstává konkrétní a expresivní.