

Pedagogická fakulta, Jihočeská univerzita  
Ateliér artterapie

# Otto Gutfreund

**Vedoucí bakalářské práce: doc PhDr. Pavel Kalina, Csc.  
Vypracoval: Milan Pech**

**České Budějovice 2008**

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

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v plném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě – v úpravě vzniklé vypuštěním vyznačených částí archivovaných pedagogickou fakultou elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

10. 4. 2008

Tato práce se zabývá psychosociálními souvislostmi díla českého sochaře Otty Gutfreunda. Autor určuje na základě vzpomínek současníků, rodinné anamnézy a jeho raného psychického vývoje Gutfreundovy osobnostní rysy a dynamickou strukturu jeho osobnosti. Poté sleduje sochařův stylový vývoj na pozadí prožívaných životních událostí, přičemž soustřeďuje pozornost na okamžiky radikálních proměn Gutfreundova výtvarného projevu. Z textu vyplývá, že důvody sochařova obratu ke kubismu (1910-1919), k sociálnímu civilismu (1919-1926) a opět ke kubistickým zobrazovacím principům (1926-1927) jsou podmíněny nejen uměleckohistorickým, ale také psychosociálním kontextem.

This thesis examines a psycho-sociological context of Otto Gutfreund's sculptures and drawings. In the first stage author surveys memoirs of sculptor's contemporaries, his family history and his early childhood development to find out Gutfreund's psychological dispositions and dynamics of his personality. After that he deals with sculptor's artistic style development in connection to his living conditions. He focuses on Gutfreund's artistic expression and its changes. Autor shows that sculptor's turn to Cubism (1910-1911), to Social Civilism (1919-1926) and his return to cubistic creative principles are not only determined by art-historical context but psycho-sociological context, as well.

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích  
Pedagogická fakulta  
Ateliér arteterapie  
Akademický rok: 2004/2005

## ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Milan PECH**  
Studijní program: **B7701 Psychologie**  
Studijní obor: **Arteterapie**

Název tématu: **Otto Gutfreund**

### Zásady pro vypracování:


V bakalářské práci bych se chtěl věnovat osobě Otty Gutfreunda, jedné z nejvýznamnějších osobností českého avantgardního umění první třetiny 20. století. Chtěl bych se v ní zabývat Gutfreundovým poválečným obratem k nové formě, její vývoj a hledat širší psychologické souvislosti těchto proměn. Vzhledem k nedostatku osobních materiálů z daného období, bude pravděpodobně nutné se soustředit na skladbu motivů, barevnost, fyzické proporce zobrazovaných postav. Například figury z počátku dvacátých let mají v řadě případů proporce odpovídající více dětem než dospělým lidem a vyvolávají dojem regrese. Pozornost budu muset nejspíše upřít také k analýze vztahů mezi zobrazovanými postavami atd. Tento přístup by mohl obohatit poznání Gutfreundovy tvorby a zvláště té poválečné, která dnes stojí ve stínu jeho kubistického díla.

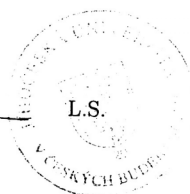
---


Rozsah práce: 30  
Rozsah příloh: max 60  
Forma zpracování bakalářské práce: tištěná  
Seznam odborné literatury: viz příloha

Vedoucí bakalářské práce: doc. PhDr. Pavel Kalina, CSc.  
Ateliér arteterapie

Datum zadání bakalářské práce: 17. ledna 2005  
Termín odevzdání bakalářské práce: 29. dubna 2006

  
prof. RNDr. Miroslav Papáček, CSc.  
děkan



  
doc. PhDr. Pavel Kalina, CSc.  
vedoucí katedry

V Českých Budějovicích dne 9. března 2005

# **OBSAH**

## **1. ÚVOD**

## **2. Současný stav bádání o vztahu Gutfreundovy osobnosti a jeho díla**

## **3. Charakter Gutfreundovy osobnosti**

### **3.1 Gutfreund: Očima svých současníků**

### **3.2 Gutfreund: Očima své sestry Pavly**

### **3.3. Gutfreundovy osobnostní dispozice a struktura jeho osobnosti**

## **4. Gutfreundův raný psychický vývoj**

### **4.1 Rodiče**

### **4.2 Nejistý typ připoutání k matce v raném dětství**

### **4.3 Sourozenská konstelace: Otto a Milada**

### **4.4 Puberta**

### **4.5 Adolescence: Pobyť v Paříži (1909-1910)**

#### **4.3.1 Gutfreund a pařížská prostitutka**

#### **4.3.2 Otto Gutfreund a Bohumil Kubišta v Paříži**

## **5. Gutfreundův kubismus: 1910-1919**

### **5.1 Období po návratu z Paříže: 1910-1914**

### **5.2 Interpretace kubismu a psychologie**

### **5.3 Paříž: 1914**

### **5.4 Internační tábor: 1916**

## **6. Gutfreundův civilismus: 1919-1927**

### **6.1 Názory na proměnu Gutfreundova stylu na počátku dvacátých let**

### **6.2 Proměna Gutfreundových hodnot: 1916 - 1919**

### **6.3 Paříž: 1919-1920**

### **6.4 Návrat do Prahy: 1920**

### **6.5 Milada: 1923-1927**

## **7. Návrat ke kubismu: 1926-1927**

## **8. ZÁVĚR**

## 1. ÚVOD

V roce 2001 jsem se účastnil v rámci pražské galerie Jiří Švestka přípravy výstavy, která nesla název *Otto Gutfreund: Kresby a sochy*. Většina vystavených kreseb pocházela z londýnské Grosvenor Gallery. Díky osobní zkušenosti s Gutfreundovým dílem se moje pozornost se stále více obracela k problematice Gutfreundova tvůrčího vývoje, což ještě podpořilo studium arteterapie na Pedagogické fakultě Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích. Předmětem mého zájmu se stala otázka: Co bylo pravděpodobnou příčinou náhlých změn Gutfreundova uměleckého vyjadřování a jak tyto zvraty souvisí s psychodynamikou jeho osobnosti? Výsledkem mého pozorování jsou následující stránky.

Ve své práci se opírám v první řadě o podrobné studium Gutfreundových deníků, korespondence, teoretických textů a vlastního sochařského a kreslířského díla. Dále se obracím ke vzpomínkám sochařových sourozenců a současníků. Snažím se neopomíjet i širší kulturní a společenský kontext, pokud se dotýká předmětu mého bádání. Uvědomuji si značné omezení, které plyne ze skutečnosti, že nemám zpětnou vazbu od samotného umělce. Z tohoto důvodu chápu svá tvrzení jako hypotetická, v každou chvíli připravená k upřesnění nebo změně na základě nově zjištěných údajů. Mým přáním proto je spíše nabídnout jiný úhel pohledu než dávat jasné odpovědi.

Text jsem rozdělil na osm kapitol, obrazovou část s katalogem a použitou literaturu. Na prvních stránkách se snažím shrnout zájem badatelů o vztah Gutfreundovy osobnosti k jeho dílu. Ukazuje se, že pozornost umělecko-historické literatury o tuto problematiku roste. Poté si všímám, jak byl Gutfreund vnímán svým nejbližším okolím. Na základě jednotlivých charakteristik následně určím jeho osobnostní rysy jako východisko pro své další úvahy.

V následující kapitole se věnuji Gutfreundovu dětství a dospívání. Pokouším se v nich dle dochovaných informací uvést pravděpodobné účinky jeho raných dětských zážitků na jeho sebepojetí a způsob vyrovnávání se s okolním světem. Snažím se brát na vědomí, že tytéž vlivy působí na utváření osobnosti v různých obdobích rozdílně.

V páté kapitole popisuji Gutfreundovu cestu k abstraktním formám kubismu, kterou spojuji s problematikou narušeného vztahu k vlastnímu tělu, částečné dezintegraci jeho osobnosti a úzkosti z okolního světa. Postupně se dostanu až do

druhého pařížského období umělcova života a doby první světové války. Upozorním na vztah Gutfreundova kubismu a destruktivity, vyjádřené mimo jiné vstupem do francouzských vojsk. Během výkladu jeho válečných i zajateckých zážitků zdůrazním pravděpodobné rozložení sochařových dosavadních hodnot.

Odtud se dostanu v šestí kapitole k otázce proměny Gutfreundovy tvorby na přelomu let 1919 a 1920 v Paříži. Období od roku 1920 do sochařovy smrti se dále nevěnuji z důvodu nedostatečného množství pramenů z jeho osobního života. V následující kapitole zauvažuji nad možnými příčinami radikální tvůrčí proměny v posledním roce Gutfreundova života.

Přál bych si, aby moje práce alespoň malou měrou přispěla k celistvějšímu pochopení uměleckého odkazu Otto Gutfreunda.



## 2. Současný stav bádání o vztahu Gutfreundovy osobnosti a jeho díla

Do vydání Gutfreundovy monografie Jaroslavem Pečírkou v roce 1948, jsou zprávy o souvislostech sochařova díla a jeho osobnosti vzpomínkového, kusého rázu.

Nicméně již ve zmiňované Pečírkově knize zazní poznámky o tom, že sochařův *Autoportrét* (1919) odpovídá věrně Gutfreundově povaze. Autor také připomíná, že sochařovi jeho uzavřenost nebránila, aby ve 20. letech „*přilnul svým dílem k současnému životu, nejbystřeji vnímal a prožíval.*“ Přiznává, že důvodem proměny Gutfreundova výtvarného jazyka mohla být těžká válečná léta, která sochař prožil ve Francii, ale zdůrazňuje, že „*pravá příčina byla v něm samém.*“<sup>1</sup>

Josef Císařovský věnoval naší problematice hned první kapitolu ve své monografii o Gutfreundovi. Dal jí podtitul *Konfese o umělecké psychologii a talentu*. Obsah zmiňované kapitoly má však spíše obecný ráz.

Z našeho hlediska upoutá závěrečná část jeho práce, kterou na Císařovského požádání zpracoval sochařův bratr Emil. Vzpomíná v ní na jejich dětství. Studie Josefa Císařovského je poznamenána snahou rehabilitovat Gutfreunda jako sochaře náležejícího do socialistického výkladu dějin českého výtvarného umění. Autor proto zdůrazňuje „zdravé“ stránky Gutfreundova díla a jeho osobnosti. Tvrdí, že Gutfreund okouzluje svou duševní vitalitou a svým přirozeně kladným vztahem ke skutečnosti. Podle Císařovského je mu cizí jakákoliv decadence. Gutfreundův melancholický rys osobnosti totiž, podle jeho slov, nezasahuje rušivě do jeho díla. Přesto se při pokusu popsat charakter umělcovy osobnosti neubrání častého použití slova skepse. S pojmem ovšem obratně kličkuje tak, aby nenarušil idealizovaný sochařův obraz. Ona skepse, podle Císařovského, nenarušuje citovou stránku jeho talentu, naopak tato „*skepse a deziluze plodí jen mnoho otázek, které intelekt tříbí a podněcují a které se při věcné Gutfreundově povaze pořádají do umělecko-historických souvislostí.*“<sup>2</sup>

Klíčovou publikací je *Zázemí tvorby* Jiřího Šetlíka. Autor v ní nashromáždil podstatnou část dokumentace, která se váže k sochařově tvorbě a jeho osobnímu životu. Šetlíkův náhled Gutfreundovy osobnosti plyne z podrobného studia umělcových rukopisů a samotného díla, a proto mohl s jistotou napsat: „*Klidný a tichý Gutfreund vložil naopak do svého díla nejen energii, nezlomnou vůli a pracovní*

<sup>1</sup> Jaromír Pečírka, *Otto Gutfreund*, Praha 1948, s. 3.

<sup>2</sup> Josef Císařovský, *Otto Gutfreund*, Praha 1962, s. 9 – 13.

*kázeň, ale i všechny sváry a pochyby svého nitra, protiklady poznatků a zážitků a vepsal do něj sebe i rozpolceného ducha doby, v níž žil.(...) V tomto směru se nemýlili ti, kteří v samotné osobnosti umělcově hledali odpovědi na otázky jeho tvorby.“<sup>3</sup>*

V posledních patnácti letech se objevilo několik textů, které se zabývají ve zvýšené míře otázkou vztahu Gutfreundova života k formálním i obsahovým stránkám jeho díla. Mezi ně patří stať Petra Wittlicha *K povaze Gutfreundovy osobnosti* a text Vojtěcha Lahody *Ke kresbám Otty Gutfreunda 1913–1916*. Obě studie jsou součástí výstavního katalogu Otty Gutfreunda vydaném ku příležitosti sochařovy výstavy v Národní galerii v Praze roku 1995.

Vojtěch Lahoda zdůraznil Gutfreundův „rys smutku a úzkosti“, obsažený v samotné podstatě umělcovy osobnosti. Ten se však nevtahuje podle jeho mínění pouze k Gutfreundově vztahu k ženám. Dle Lahody byl Gutfreundův pocit „uvolňování vlastního já“, který s sebou přinášely nálady úzkosti a nezařazení, způsoben „kromě psychologických dispozic sochaře také událostmi, do nichž Gutfreunda vrhal nemilosrdný čas.“<sup>4</sup>

Možné příčiny sochařovy nezakotvenosti spojuje s problemstickými česko-německo-židovskými vztahy v tehdejší Rakousko-uherské monarchii. V kubistických kresbách složených ze zvláštního „odcizujícího systému loutkovitých figur“ se podle něj odráží „Gutfreundovy trpné stavy mysli“ přecházející „od smutného úsměvu přes melancholii až k úzkosti.“<sup>5</sup> V závěru stati zabývající se sochařovými kresbami mezi léty 1913 a 1916 Lahoda píše: „Zdá se, že v kresbách a ojedinělých konstrukcích roku 1916 vrcholila cesta, která byla sice nazvána 'důsledným abstraktním konstruktivismem', je ovšem logickým vyústěním závratí v šíři univerza.“<sup>6</sup> Lahoda poukazuje na podstatné rysy Gutfreundovy osobnosti a některé jejich příčiny, dále se ale podrobněji problematice nevěnuje.

Petr Wittlich přiznává, že dosavadní pozornost byla soustředěna pouze na charakteristiku sochařových tvůrčích období. Takový stav vyvolávají podle něj zřejmě obtíže s tím, jak „uchopit nějaký vnitřní celek jeho díla.“ Řešení „však nelze hledat jen ve výsledných výtvarných tvarech, ale spíš v jejich předpokladu, v otázce

---

<sup>3</sup> Jiří Šetlík, *Zázemí tvorby*, Praha 1989, s. 296.

<sup>4</sup> Vojtěch Lahoda, *Metafyzika závratí*, in: Šetlík Jiří – Erben Václav (ed.), *Otto Gutfreund* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1995, s. 114-149.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 130.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 132.

po charakteru Gutfreundovy umělecké osobnosti.“<sup>7</sup> Wittlich připouští, že: „kubismus byl vykládán jako optimistická záležitost“, ale že existuje také „výklad kubismu, který více přihlíží k psychologickému základu vývoje tohoto směru.“ Ten se Wittlichovi zdá být „mnohem přiměřenější k hlubšímu zájmu, jenž mohl vést Gutfreunda k tak živému kontaktu.“<sup>8</sup> Někdy však můžeme nabývat dojmu, že autor podléhá obecné idealizaci Gutfreundova rodinného prostředí, o němž tvrdí, že je „lze určitě označit jako harmonické.“<sup>9</sup> Gutfreundův idealismus projevující se podle Wittlicha jeho představou vyšších uměleckých i občanských hodnot vyvozuje z představy o umělcově šťastném dětství a z pocitu jistoty rodinného kruhu.

Gutfreundova osobnostní konstituce byla ovšem založena na diferencovanějším základě a měla komplikovanější charakter, jak vyplývá z diplomové práce *Příspěvek k poznání života a díla Otto Gutfreunda*, kterou jsem obhájil v roce 2004 na Karlově univerzitě v Praze.<sup>10</sup> Jde o jeden z posledních pokusů o interpretaci vztahu Gutfreundovy osobnosti a jeho díla. Pozornost je v ní soustředěna na objasnění umělceva psychického vývoje, její souvislost s vývojem sochařova díla a jejich souhry určené vnějšími životními podmínkami.

### 3. Charakter Gutfreundovy osobnosti

#### 3.1 Gutfreund: Očima svých současníků

Nejprve věnujeme pár řádků tomu, jak Gutfreunda vnímalo jeho okolí. Podle následujících sochařových charakteristik si vytvoříme prvotní představu o základních rysech a struktuře jeho osobnosti. Jak tedy vnímalo sochaře jeho okolí?

Podle Emila Filly „*Otto Gutfreund již svou povahou a vnitřní náklonností byl ve všem věcný, realistický, neromantický*“.<sup>11</sup>

Jaroslava Pečírka ho popisuje jako člověka „*uzavřeného, korektního, vlastně neveselého, vždy nějak do sebe ponořeného, vážného, myslivého*“.<sup>12</sup>

---

<sup>7</sup> Petr Wittlich, K povaze Gutfreundovy osobnosti, in: Šetlík Jiří – Erben Václav (ed.), *Otto Gutfreund* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1995, s. 85-89.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 88.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 85.

<sup>10</sup> Milan Pech, *Příspěvek k poznání života a díla Otto Gutfreunda* (diplomní práce), Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 2004.

<sup>11</sup> Emil Filla, Příklad Otty Gutfreunda, in: *Výtvarné zjevy*, Praha 1927, s. 72.

<sup>12</sup> Jaromír Pečírka, Ke Gutfreundově výstavě, *Volné směry* XL, 1947-1948, s. 209-216.

Vincenc Kramář vzpomíná na Gutfreunda takto: „*Tvář se slabým nádechem smutku, vždy vyrovnanou, chování úzkostlivě korektní. (...) Vše osobní ztlumeno věcnými zájmy a nade vším bdí velmi vyspělý a jemně utvářený intelekt. (...)* [Gutfreundova osobnost] *Je subtilnější, obrácená do svého nitra, vyplněná myšlenkou na práci a navenek se jevíci rovněž především prací, činem.*“<sup>13</sup>

Podle anonymního článku v Československém legionáři se o Gutfreundovi dozvídáme, že byl neobyčejně statečným a při své vrozené skromnosti nevťiravým. Na druhou stranu byl znám podle autora smým smyslem pro povinnost a opět jakýmsi trvalým smutkem jako už v předchozích případech. Šel vždy za svou povinností: „*mnohdy trpce, s bolestí, s vědomím béd (...) zůstával věren své povinnosti v umění i v životě.*“ Ačkoliv prý nezmiňoval kruté zážitky z války, obestíral jeho pohled „*trvalý smutek*“ svědčící „*o lidském srdci těžce zkoušeném.*“<sup>14</sup>

V Lidových novinách, po Gutfreundově utonutí, napsal Richard Weiner článek o jejich setkání v sochařově pařížském ateliéru krátce před válkou. Autor vzpomíná: „*Na prahu života, a už tehdy v onom mravním krunýři skutém beze spár z hidalgovské hrdosti a upiaté skromnosti. (...) jeho oči, kam se tak často dral smutek, nikdy neupěv usídliti se v nich, protože naň jako ostrážitý dozorce okamžitě přikvačilo zářivé vědomí vlastní ceny, vypuzující smutek a v očích rozsvěcující!*“<sup>15</sup>

### 3.2 Gutfreund: Očima své sestry Pavly

V roce 1929 vzpomíná Gutfreundova sestra Pavla Lindová-Gutfreundová, v článku *Jak se stal Otíček sochařem*, na dětství svého bratra. Otta měl podle své sestry v rodině výjimečné postavení, „*protože byl tak nesmírně milý, hodný, hezký, moudrý, veselý, vtipný, čestný a spravedlivý hoch*“. Studium na gymnáziu mu šlo prý dobře, protože *byl takový hodný, svědomitý chlapec*". Konstatováním, že „*už jako malý chlapec měl smysl pro vtip,*“ Lindová-Gutfreundová potvrzuje naše zkušenost s umělcovou soukromou korespondencí.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Vincenc Kramář, Člověka a umělec a jeho poslední dílo, in: *Výtvarné zjevy*, Praha 1927, s. 38-43.

<sup>14</sup> an., Za bratrem O. Gutfreundem, *Československý legionář* IX, 1927, č. 24, 17. 6., s. 3-4.

<sup>15</sup> Richard Weiner, *Lidové noviny* XXXV, 1927, č. 299, 14. 6., s. 1-2.

<sup>16</sup> Šetlík (pozn. 3), s. 75. Viz Lindová-Gutfreundová Pavla, *Jak se Otíček stal sochařem*, in: *Pestrý týden* IV, 1929, č. 22, 15. 5., s. 4. Viz Milan Pech, Gutfreundův humor, *Prostor Zlín* XIV, č. 4, 2007, s. 17-19.

S vědomím, že se výše uvedené vzpomínky na Gutfreunda víceméně váží k době krátce po jeho smrti nebo později a mohou tedy podléhat jisté idealizaci, jejich shoda je v některých ohledech pozoruhodná. Shrňme-li, co bylo dosud řečeno o sochařově osobnosti ústy jeho sourozenců, přátel a známých, všimneme si několika základních osobnostních rysů: zasmušilost, úzkostlivá korektnost, bystrý intelekt, nekonfliktnost, uzavřenost, strohost, čestnost, spravedlnost, schopnost pracovat pro kolektiv, cílevědomost, malá snaha o sebeprosazení, nenápadnost, mírnost, tichost, pečlivost, trpělivost, až jakási útrpnost.<sup>17</sup>

Z Gutfreundových deníků, korespondence a některých anekdotických vzpomínek z jeho života zjistíme, že k těmto výše zmíněným rysům se přidává ještě nízké sebehodnocení a občasné, avšak hluboké pocity nedostatečnosti. Chápeme-li humor jako prostředek k uvolnění napětí, můžeme vytušit z Gutfreundova humoru pocity sebepodceňování a obavy o svoji osobu. Z dobových fotografií, dopisů a vzpomínek je zřetelná jeho pořádkumilovnost, vztah k čistotě a bezchybnému odívání.

### 3.3. Gutfreundovy osobnostní dispozice a struktura jeho osobnosti

Gutfreunda lze podle dostupných indicií považovat za osobnost schizotýmního typu, která je podle Kretschmera charakterizována například tichostí, zdrženlivostí, uzavřeností do sebe, zamlklostí, plachostí, stydlivostí, jemnocitem, ustavičnou sebekontrolou. Jedinec tohoto typu se rád pohybuje v nezraňujícím prostředí, často hledá „absolutní ženu“, lne více k tvaru než k barvě.<sup>18</sup>

Carl Gustav Jung nabízí uspořádání podle čtyř základních duševních funkcí: vědomý a nevědomý introvert, vědomý a nevědomý extravert. Tuto stupnici Jung prohloubil a rozšířil tak, že poskytuje osm lidských typů. Gutfreundovi nejlépe odpovídá „*introvertovaný vnímavý typ*“, kterého charakterizuje nezájem o vnější podobu světa, kompenzovný schopností cítit určitá schémata ve věcech a také ta skrytá za nimi. Zajímá se proto spíše o věci nepomíjivé. Utíká před tlakem smyslových vjemů, „*aby žil ve svých niterných obrazech, odkud jím neotřese nárat drsné skutečnosti.*“<sup>19</sup> Pokud se prý příliš oddá svému vidění světa, jeho potlačovaná

<sup>17</sup> Sochařova mladší sestra Milada se o něm zřejmě vyjadřovala jako o „bolestínovi“, což jí bratr vytýká v dopise rodičům ze 17. 7. 1911. Viz Šetlík (pozn. 3), s. 105.

<sup>18</sup> Jiřina Olmrová - Bohuslav Blažek, *Jací jsme a jací nejsme: O psychologických typologiích*, Praha 1982, s. 49-50.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 69.

intuice začne „všude tušit něco temného, kalného a hrozivého“, což „může ústit opět až do nutkavého jednání neurotického a hysterického rázu.“<sup>20</sup>

Pro nás je podstatná otázka stability osobnostních rysů (dispozic) a struktury osobnosti. Osobnostním rysem se myslí trvalý sklon chovat se určitým způsobem v určitém typu (třídě) situací. Podle Jozefa Výrosta potvrzují longitudinální výzkumy tvrzení o stabilitě osobnostních rysů. Do jaké míry můžeme „očekávat situační podmíněnost působení osobnostních rysů na konání jedince,“ zůstává podle Výrosta dosud nejasné.<sup>21</sup>

Další důležité podněty přináší analýza stabilních charakteristik jedince v oblasti jeho sociálních interakcí. Tento výzkum vychází z předpokladu, že lidské chování je v sociální interakci determinované osobnostně. Má se za to, že z uvedených důvodů umožňuje studium povahy interpersonálního chování efektivní diagnostiku osobnosti.

Interpersonálním chováním se myslí pozorovatelné projevy jedince ve vztahu k jiné, modální nebo konkrétní osobě. Jak model interpersonálních rysů, tak model struktury rysů osobnosti potvrzují v základních rysech výrazné shody.<sup>22</sup> Výsledky těchto výzkumů dodávají smysluplnost naší snaze o porozumění struktuře osobnostních rysů Otty Gutfreuda, povahy jeho interpersonálního chování a dynamiky těchto procesů.

Na otázky, kdy a jakým způsobem mohlo dojít k rozvinutí některých charakterových rysů Gutfreudovy osobnosti, se pokusíme odpovědět na několika následujících stránkách. Nejprve se podíváme, které rané životní zkušenosti a zážitky mohly formovat Gutfreudovu osobnost. Pokusíme se zjistit, jak se rodinné a jiné vnější podmínky pravděpodobně podílely na utváření Gutfreudova sebepercitu a jeho vztahu k okolnímu světu. Jejich podkrytí nám pomůže porozumět lépe uměleckému dílu jako průsečíku vnitřního a vnějšího kontextu, kterému dal umělcův tvořivý potenciál hmotné vyjádření. Pokusme rekonstruovat zmiňovaný vztah a jeho výslednici v případě díla Otty Gutfreuda.

---

<sup>20</sup> Ibidem, s. 69.

<sup>21</sup> Josef Výrost, Sociální psychologie osobnosti, in: Jozef Výrost – Ivan Slaměnik (ed.), *Sociální psychologie*, Praha 2008, s. 73.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 79.

## 4. Gutfreundův raný psychický vývoj

### 4.1 Rodiče

Otto Gutfreund se narodil roku 1889 Karlovi a Marii Gutfreundovým. Otcí bylo 38 let a matce 28 let.

Podle vzpomínek Emila Gutfreunda, sochařova staršího bratra, byl otec malé postavy. Byl čestný, přímý, poctivý, vážný, nesmířil se s žádnou křivdou vůči komukoliv. Zabýval se obchodem, ale na penězích nelpěl. Charakterizovala ho svobodomyšlnost a také snaha nikomu nevnucovat svůj názor. Vedl své děti k samostatnému myšlení. Byl výtečný muzikant, hrál na klavír a vedl místní pěvecký sbor Lumír. V praktickém životě byl prý ale bezradný. Chod rodiny zajišťovala maminka.

Otec dětem nesmírně imponoval především svými znalostmi. Považovaly ho za malého polyhistora. Díky svému zájmu o beletrii vybudoval rozsáhlou knihovnu. S dětmi prý vážně debatoval, pozorně je vyslechl a pak řekl svůj názor. Nechoval se prý nikdy patriarchálně, vždycky byl jako jeden z nich. Nikdy u nich nikomu neporoučel. Byl ochoten nechat se přesvědčit. Otec nebyl věřící. Do synagogy chodil jen ve výroční dny smrti svých rodičů.

Otec měl k synovi zřejmě velmi úzký vztah. Gutfreund k němu choval úctu a velmi si vážil jeho podpory. V dopisech ho oslovoval tatínku. Řešil s ním ovšem více otázky věcné, finanční a materiální než osobní. Opakovaně mu zapomínal přát k narozeninám.

Matku Emil popisuje jako osobu živelnou, temperamentní, veselou, jemnou, dále pak rozumnou, spravedlivou a hodnou. Postavou byla drobná, ale přesto prý plná síly. Sama zvedala vrata, když to povozníkovi dělalo potíže. Měla vrozený smysl pro mechaniku. Sama byla schopna opravovat šicí stroje a „*vůbec uměla ovládat mužské práce.*“<sup>23</sup> V době rodinných nesnází se odhodlaně pustila do podnikání a začala šít pracovní oděvy. Emil Gutfreund napsal, že „*musela být tak praktická, jak byl asi tatínek nepraktický.*“<sup>24</sup> Měla veselé oči, nikdy si prý snad neztěžovala ani nebývala nemocná. Vždycky děti hájila a stranila jim. S manželem si sebe vzájemně vážili a dobře se doplňovali. Děťmi byla velmi milována. Když něco provedly, vždy se jich

---

<sup>23</sup> Podle Emila Gutfreunda z připravovaného textu pro Císařovského knihu o Ottovi Gutfreundovi (1962). Za nahlédnutí vděčím ochotě Michala Novotného-Gutfreunda.

<sup>24</sup> Císařovský (pozn. 2), s. 90.

vehementně zastávala. Dovedla omlouvat jejich dětské nápady. Po smrti dcery Anny se starala o svého vnuka Karlíka, hrávala s ním prý dokonce fotbal.

#### 4.2 Nejistý typ připoutání k matce v raném dětství

Při pokusu zrekonstruovat Gutfreundův raný vývoj, budeme vycházet z koncepce připoutání, podle které kvalita raného „připoutání dítěte k matce podstatně ovlivňuje i budoucí vztahy jedince k druhým lidem a vývoj jeho celé osobnosti.“<sup>25</sup>

Otto Gutfreund se narodil jako třetí dítě v české židovské rodině ve Dvoře Králové 6. května 1889. Měl tři starší sourozence Pavlu (8 let), Annu (7 let) a Emila (4 roky) a mladší sestru Miladu, která se přišla na svět roku 1891.

Přibližně v době, kdy se narodil, měla otcova barvírna textilu značné problémy a musela být zrušena. „*Pak se mu [Gutfreundovu otci] špatně vedlo*“, vzpomíná Emil Gutfreund a dodává: „*Tehdy se narodil Otíček.*“ Gutfreundova matka chtěla otci pomoci, a tak si pořídila šicí stroj a začala šít zástěry a pracovní obleky.<sup>26</sup> Protože není možné zpětně spolehlivě ověřit, co se tehdy v Gutfreundově rodině odehrávalo, budeme se zabývat pravděpodobnými účinky nastalé situace.

Vývojová psychologie se shodují na tom, že předpokladem optimálního psychického vývoje dítěte je především interakce s matkou a dalšími důvěrně známými osobami v průběhu prvního roku života. Kvalitativně dobré připoutání vede k menšímu počtu neurotických a behaviorálních problémů v následujících vývojových obdobích.<sup>27</sup> Výzkumy v mnoha směrech potvrzují předpoklady o traumatizujících účincích raného matčina selhání. Fonagy a Targetová tvrdí, že „*deprese u dětí a dospívajících je spojena s nedostatkem rodičovské vlídnosti a podpory, s odmítnutím a hostilitou ze strany rodičů a s rodinným konfliktem.*“<sup>28</sup>

Podstatné je, že „*čím časněji něco u člověka vzniklo, tím obtížněji je to vlivitelné a přístupné změně.*“<sup>29</sup>

Matčina zaneprázdněnost po Gutfreundově narození zřejmě nedovolovala stimulovat chlapce odpovídajícím způsobem. Poukazuje na to Gutfreundova

---

<sup>25</sup> Čáp Jan, Stimulování vývoje dítěte v rodině, *Acta Universitatis Carolinae – Studia psychologica IX*, 1998, s. 136.

<sup>26</sup> Později zaměstnávala tři švadleny. Údajně měli Gutfreundovi vždycky dvě služky. Snad i ony se podílely nějakým způsobem na výchově dětí. Viz (pozn.23).

<sup>27</sup> Josef Langmaier – Dana Krejčířová, *Vývojová psychologie*, Praha 2006, s. 65-66.

<sup>28</sup> Peter Fonagy – Mary Targetová, *Psychoanalytické teorie: Perspektivy z pohledu vývojové psychopatologie*, Praha 2005, s. 164.

<sup>29</sup> Jan Vymětal, *Úzkost a strach u dětí*, Praha 2004, s. 90.



uzavřenost a zdrženlivost v oblasti mezilidských vztahů a vůbec ve vnímání vnějšího světa. Z hlediska vývojové psychologie se Gutfreund projevoval jako ten, kdo v útlém dětství prožíval spíše tzv. nejistý typ připoutání k matce. Příznačné bylo například jeho ambivalentní pojetí smyslů. Svět se mu jevil jako „*přelud vytvořený smysly*“, neměl prý orgán, kterým by „*mohl nabýti absolutní jistoty a který by oddělil zdánlivé od skutečného*“.<sup>30</sup> Gutfreund se proto podle svých slov obracel dovnitř, aby uchopil nějaký pevný bod, který nenacházel vně sebe (matka).

### 4.3 Sourozenecká konstelace: Otto a Milada

Když měl Otto dva a půl roku, narodila se jeho nejmladší sestra, Milada. Dítě po narození mladšího sourozence prochází obvykle obdobím adaptačních těžkostí způsobujících znejistění a zmatení ve vztahu k matce.<sup>31</sup> Pokud není uspokojivě vyřešen, může u nich vést ve starším dětství a dospívání ke zvýšenému riziku rozvoje psychických obtíží, například poruchami nálad jako v Gutfreundově případě.<sup>32</sup>

Na druhou stranu výzkumy dokládají zvýšený kreativní potenciál mladších sourozenců, především pro jejich větší schopnost nezávislého myšlení, odvahu překračovat stanovené hranice až jistou lehkovážností.<sup>33</sup>

Gutfreundova rodina neměla ve Dvoře Králové jednoduché postavení. Jako česky mluvící židé, nepatřili jednoduše ani mezi Čechy, ani mezi většinou německy mluvící Židy.<sup>34</sup> Gutfreund se na obecné škole setkával s projevy antisemitismu, jakým bylo třeba obviňování ze zabití Ježíše Krista. Gutfreund později podléhal pocitům jisté nezakotvenosti a nepatřičnosti.

### 4.4 Puberta

Po počátečních potížích s povinným kreslením na královéhradeckém gymnáziu si nově příchozí učitel všimnul chlapcova nadání. Učitel kreslení podpořil jeho přestup na keramickou školu do Bechyně, kam odjel studovat roku na podzim roku 1903 po třech letech strávených na gymnáziu. Gutfreund neměl v Bechyni

---

<sup>30</sup> Šetlík (pozn. 3), s. 228-229.

<sup>31</sup> Ambivalentní vztah ke své mladší sestře Miladě vyjadřoval Gutfreund mimojiné tím, že jí celý život onikal.

<sup>32</sup> Langmaier - Krejčířová (pozn. 27), s. 82.

<sup>33</sup> John D. Dacey – Kathleen H. Lennon, *Kreativita*, Praha 2000; Cliff Isaacson - Kriss Radish, *Pořadí narození: Kdo doopravdy jsme*, Bratislava 2006.

<sup>34</sup> Podle vzpomínky Gutfreundova bratra Emila. Viz Císařovský (pozn. 2), s. 90.

jednoduché postavení s ohledem na daleko starší spolužáky, kteří mu předhazovali, že kdyby měl schopnosti studovat gymnázium neodešel by studovat keramiku.<sup>35</sup>

Gutfreund, jak vysvítá z korespondence, prožíval v Bechyni pocity úzkosti a nejistoty, které v jeho věku plynou kromě jiného z psychosociálního konfliktu emancipace od rodiny.<sup>36</sup> Langmaier a Krejčířová uvádějí, že se u predisponovaných jedinců může určitý způsob obrany proti zmiňovaným pocitům vyhrotit a přetrvávat jako dominující rys osobnosti. V krajních případech může podle nich vyústit, v součinnosti s dalšími faktory, do otevřené patologie s neurotickými příznaky.<sup>37</sup> V Bechyni se začaly u mladého Gutfreunda objevovat depresivní stavy doprovázené bolestmi žaludku. Patrně souvisely se přehnanou sebekritičností a pocitem nedostatečných schopností.<sup>38</sup>

Z dopisu napsaném matce v den, kdy přijel do Bechyně, je patrná fixace mladého Gutfreuda na matku. Dopis je psán velmi emotivně. Podle svých slov neví kolikátého je. Od okamžiku, kdy se rozloučil s otcem, celou cestu plakal. Když šel pro známky na dopis, tak se motal jako opilý a u novinového stánku se dal opět do pláče. Matce se omlouvá za špatný rukopis, což zdůvodňuje uslzenýma očima.<sup>39</sup> Není divu, že Gutfreundova maninka obratem přijela. Sestra Pavla později vzpomínala: „*Kluk se jí nespustil a říkal jí: ‚Maminko, ty jsi z celé Bechyně nejkrásnější.‘*“<sup>40</sup>

Erich Fromm tvrdí, že není-li incestní vazba syna na matku v průběhu puberty vyřešena, zesiluje se synova závislost na matce a umocňuje se jeho strach z žen nebo odpovídajícím vztahovým objektům. Muž podle něj pak zůstává dítětem větší měrou, než je pro něj zdrávo.<sup>41</sup> Podobný vývoj dokládá mimo jiné sochařův problematický vztah k ženám i jeho pozdě uzavřené manželství.

---

<sup>35</sup> Pavla Lindová-Gutfreundová, Jak se stal Otíček sochařem, *Pestrý týden* IV, 1929, č. 22, s. 4.

<sup>36</sup> Máme na mysli například dopis rodičům z prosince 1909, kde sochař vzpomíná na studium v Bechyni, kde míval intenzivní pocity své neschopnosti. Viz Šetlík (pozn. 3), s. 86.

<sup>37</sup> Op. cit., s. 153.

<sup>38</sup> Zajímavý dokladem určitého emočního zploštění, izolování nebo izolovanosti, jsou Gutfreundovy dětské kresby z let 1913-1914 uchované v Židovském muzeu v Praze. Rámování kreseb (široký okraj a zvýrazněná čára obrysu formátu obrázku), pokud nešlo o výslovný požadavek učitele nebo dobový zvyk, značně izolují téma od okolí. Obrázky akvarelem, někdy doplněné bělobou způsobující kvašový dojem, mají poměrně nevýraznou, vybledlou barevnost. Tématicky se opakovaně objevuje osamocený strom (solitér) v pusté krajině sledovaný z větší dálky (kresba s inventárním číslem 122 691).

<sup>39</sup> Šetlík (pozn. 3), s. 75.

<sup>40</sup> Pavla Lindová-Gutfreundová (pozn. ), s. 4.

<sup>41</sup> Erich Fromm, *Anatomie lidské destruktivity*, Praha 1997, s. 353-355.

K vášnivému lpění na matce ještě přispívá pocit existenciální úzkosti, nejistoty a bezmoci. Obdiv, který matka synovi poskytuje, mu dodává pocit důležitosti a podporuje jeho narcismus. Její bezmezná láska v něm povzbuzuje velkolepé představy. Má-li však nějakou z nich uskutečnit, projevuje se jeho nejistota a neklid. Důvodem je fakt, že jeho skutečný výkon nemůže pocitově nikdy dosáhnout jeho narcistické výše.<sup>42</sup> Sebepocit takového chlapce nebo muže potom narušují náhle se vynořující pocity méněcennosti, s nimiž se potýkal náš sochař.

#### 4.5 Adolescence: Pobyť v Paříži (1909-1910)

V říjnu roku 1909 odjel Gutfreund, nespokojený s kvalitou výuky na pražské uměleckoprůmyslové škole, do Paříže. Od listopadu začal pravidelně navštěvovat Bourdellovu školu na Académie de la Grande Chaumière.<sup>43</sup>

Po třech týdnech si poznamenal do deníku: *„Nejradši bych se zastřelil. Moje stará nemoc na mne leze. Vidím, že už jsem zničený člověk, nemohu být sám, nemohu kreslit, nemohu se soustředit, nic. A to tady v Paříži, kde všechno je žena. Zastřelit, zastřelit. Jestli ihned má nemoc nemine, tak se zastřelím, dnes, zítra, za týden. Píšu to a vím, že nepomine, že se nezastřelím, že se zase povleču životem sám, bídný mezi šťastnými, a ostatně je to komedie, píšu, abych psal, člověk bez vůle, bez citu, bez vášně, jen třtina. Je to čím dál horší, nemám již trochu vůle, abych to přemohl. Jen zastřelit.“*<sup>44</sup>

Už na začátku prosince 1909 psal z Paříže rodičům: *„Ovšemže jsou momenty, kdy si myslím, že jsem se vůbec ničemu nenaučil, teď už to ale tak tragicky na mě nepůsobí jako kupříkladu v Bechyni, protože ze zkušenosti vím že taková nálada vzniká u mne, když mám zkažený žaludek nebo když prší. O pár vět dál si stěžuje, že v Paříži poslední dobou prší pořád a že mu někdo ukradl deštník. Svou situaci popsal tak, že je „jako pastýřova píšťala, co nemá na jaře ani oschnout.“*<sup>45</sup>

Gutfreundova slova jsou naplněná zklamáním ze sebe, pocity méněcennosti a nedostatečnosti. Umělec propadal náladě, kterou už poznal v Bechyni a zřejmě ještě

---

<sup>42</sup> Ibidem, s. 353.

<sup>43</sup> Émile Antoine Bourdelle (1861-1929), významný francouzský sochař konce 19. a začátku 20. století.

<sup>44</sup> Šetlík (pozn. 3), s. 18. Na základě některých kreseb a z popisu situace se můžeme domnívat, že Gutfreund v daném úryvku pocítí viny z onanie.

<sup>45</sup> Ibidem, s. 86.

dříve. Přehnaná sebekritičnost a křehce zbudované sebepojetí ho drásají hned v několika oblastech, těmi nejpodstatnějšími jsou pochybnosti o hodnotě své osoby, především ve vztahu ke své práci a ve vztahu k ženám. Tyto tenze se ještě zintenzívní začátkem následujícího roku.

Na konci ledna roku 1910 si Gutfreund odhodlaně poznamenal do svého zápisníku, že nemíní nikdy následovat soudobé vzory, slabé sochaře a tvořit pro výstavy. Za svůj vzor označil přírodu a za svůj cíl antiku a gotiku.<sup>46</sup>

### 4.3.1 Gutfreund a pařížská prostitutka

1. března roku 1910 ovšem navštívil, snad vyprovokován svými vrstevníky, veřejný dům. O této události si Gutfreund do deníku napsal: „*Již je konec. Je půl páté. Kohouti dělají ráno. 'Pourquoi tu es allé chez moi, quand tu ne pus pas?' Ubohá holka. Neví, že to byl můj poslední pokus. Oblékl jsem se a šel. A cestou již jsem se připravoval, co řeknu, aby se mi nesmáli.*“<sup>47</sup>

Emil Gutfreund tvrdil, že byl Otto „*velmi citlivý na ženské.*“<sup>48</sup> Nešlo proto jistě o bezvýznamný zážitek. List s tímto záznamem Gutfreund dokonce vytrhnul, zřejmě ze studu a aby se mu zážitek nepřipomínal, ale pak jej tam opět vložil.<sup>49</sup> Gutfreund se chtěl nejspíše vyrovnat svým vrstevníkům. Pravděpodobně neměl žádné předchozí sexuální zkušenosti a tento nepříjemný zážitek vyústil v tíseň, pocit bezradnosti a zklamání. Na příhodu shodně upozorňují Šetlík, Wittlich i Lahoda, ale pouze Wittlich si všímá, jak důležitá je „*hloubka a síla toho negativního prožitku, směřujícího od těla k duši*“ a vedoucího k destrukci těla, „*pokud je chápáno jako organicky souvislý celek.*“<sup>50</sup>

Jmenovaná událost silně zasáhla do umělcova sebepojetí. Adolescentní sebekritika, pomocí které si jedinec ujasňuje své osobnostní charakteristiky i svou budoucí společenskou roli, je příčinou řady osobních krizí a důvodem pro neustálé ujišťování o své hodnotě.<sup>51</sup>

---

<sup>46</sup> Ibidem (pozn. 3), s. 19.

<sup>47</sup> „*Proč jsi ke mně přišel, když jsi nemohl?*“ Ibidem, s. 20.

<sup>48</sup> Informace z rukopisu textu Emila Gutfreunda pro knihu Josefa Čísařovského (1962). Za nahlédnutí vděčím ochotě Michala Novotného.

<sup>49</sup> List mohl být ovšem vytržen později některým z Gutfreundových příbuzných s úmyslem zachovat idealizovaný obraz o umělci.

<sup>50</sup> Ibidem, s. 60; Lahoda (pozn. 4), s. 123; Wittlich (pozn. 7), s. 86.

<sup>51</sup> Erikson (pozn. 51), s. 238; Langmaier – Krejčířová (pozn. 27), s. 154-172.

Podle Poněšického je prvořadým úkolem tvořícího se „self“ (já), „*coby seberegulačního centra a zdroje vlastní aktivity*“, zabraňovat „*dezorganizaci osobnosti, jejího psychického fungování a struktury*“, k čemuž ji prožitkově motivuje difusní úzkost. Ta varuje před neuspořádaností, kterou je nebezpečí z nezvládnutí, ztráty organizovaného zpracování vnitřních i vnějších podnětů a před regresivními entropickými tendencemi. Souvisle vzniká „já“ z množství pozitivních zážitků signalizujících „*úspěchy v přežití, v uspokojování vitálních potřeb*.“<sup>52</sup> Gutfreundova osobnost začala procházet dezintergrací doprovázenou do několika stran se šířícím emocionálním napětím.<sup>53</sup> Procesy, které takto nabraly obrátky, se odrazily odpovídajícím způsobem v sochařově tvorbě. Gutfreundův věk, jeho depresivní dispozice a fakt, že citovou odezvu (frustraci) nevyvolává mnohdy samotná stresová situace, ale spíše způsob, jak je přijímána a zpracovávána, nás nenechávají na pochybách, že stojí v pozadí měnícího se výtvarného jazyka po návratu z Paříže.<sup>54</sup>

#### 4.3.2 Otto Gutfreund a Bohumil Kubišta v Paříži

V tomto klíčovém okamžiku, přibližně tři týdny po zmiňovaném incidentu, potkal Gutfreund Bohumila Kubištu, budoucího kubo-expresionstického malíře. Ten Gutfreundovi vysvětloval, jak je možné vyjadřovat duševní hnutí rytmem a úhly, poměry a vztahy mas. Mladý sochař zatím Kubištova slova plně nechápal. Později se ovšem pustil sám do úvah o úloze plochy jako prostředku vyjadřování svých vnitřních představ. Kubištovy názory odpovídaly tehdejší Ottově touze vyjádřit svá „*duševní hnutí*.“ Kubišta poskytl Gutfreundovi impuls, naznačil směr, který se nabízel a probudil v něm myšlenky dále se rozvíjející už samostatně.

---

<sup>52</sup> Jan Poněšický, *Úvod do moderní psychoanalýzy*, Praha 2003, s. 57.

<sup>53</sup> U osob s různými úzkostnými poruchami a depresí, byla zjištěna snížená aktivita prefrontálních oblastí mozku. Tyto oblasti jsou sídlem racie a umožňují řídit naše chování na základě plánu, nejen reakcí na zevní podněty. Usměrnují živelné návaly citů a tužeb vycházejících z amygdaly, jakési paměťové banky v oboru pocitů a emocí, kterým dodává řád a přiměřenost. Při předráždění amygdaly, se negativní vzpomínky hluboce vtisknou do emočních nervových okruhů. Seběmenší náznak připomínající traumatickou situaci vyvolá uložené vzpomínky a spustí intenzivní poplachovou reakci. Vtištění drásavé vzpomínky „*do paměti, její opakované přehrávání a následná přehnaná ostražitost mohou přetrvávat celý život*.“ Ján Praško et al., *Biologie posttraumatické stresové poruchy*, *Psychologie dnes* IX, 2003, č. 10, s. 22-23.

<sup>54</sup> Podle A-B-C teorie A. Ellise, nevyvolává citovou odezvu (frustraci) samotná stresová situace, ale spíše způsob, jak ji přijímáme a zpracováváme. Taková situace může být vyvolána vnějším i vnitřním konfliktem dvou motivů nebo motivu a povinností apod. Existují potom individuální rozdíly ve směru a ve způsobu reakce na frustraci. Intropunitivní zaměření reakce spočívá v tom, že se člověk viní za nezdár či frustraci sám, prožívá pocity viny a výčitky svědomí. Viz S. Smékal, *Pozvání do psychologie osobnosti*, Brno 2002, s. 291-295.

## 5. Gutfreundův kubismus: 1910-1919

### 5.1 Období po návratu z Paříže: 1910-1914

Po návratu z Paříže pro něj hledání vzoru v přírodě a antice přestávalo mít opodstatnění. Gutfreundovo cítění se proměňovalo, přičemž opouštěl realistickou a plnou formu, kterou se naučil u Bourdella. Inspiraci přestal hledat podle svých slov ve vnějším světě, ale naopak ji nacházel uvnitř sebe. Svět se pro něj stal neuchopitelný, vzdálený a cizí. Kládl důraz na význam čisté, absolutní formy. Jako závazek si stanovil vyjadřovat jejím prostřednictvím, co cítí, vidí a co ho dojíká, tvořit a nekopírovat. Své odhodlání jít za novým tvarem vyjádřil slovy: „*Chci vyjádřit to, co ve mně je, forma (...) je můj vyjadřovací prostředek. (...) Chtěl bych vyjádřit něco věčného, nějaký problém. (...) Forma, kterou tvořím, musí se blížit nejjednodušším formám geometrie – krychli, válci, jehlanu, abych dosáhl abstrakce. Jen abstraktní, to jest čistou formou, která není z tohoto světa, dosáhnu dojmu fikce.*“<sup>55</sup>

Snášet zvýšenou nejistotu v opravdu podstatných záležitostech života je pro člověka velmi těžké a tím spíše, odehrává-li se v mnoha oblastech současně. Vnitřním procesem je takový jedinec donucen „*vyhledávat nová, pro něj klíčová potvrzení, bezpečí a jistoty, nebo odpovídajícím navýšením hodnot jiných oblastí všedního života, jako je umění (...) hledání závazků, resp. podlehnutí jejich fascinaci.*“<sup>56</sup> Rozkolísaný Gutfreund našel své místo ve Skupině výtvarných umělců, která vznikla v květnu roku 1911 a sdružovala mladé umělce vyznávající především kubismus. Gutfreund si našel v Praze podnájem a ateliér, aby mohl být k dispozici zájmům Skupiny. Podílel se na jejích výstavní aktivitách doma i v zahraničí a angažoval se i ve skupinovém časopise Umělecký měsíčník, do kterého přispíval.

V období po návratu z pařížského pobytu lze postřehnout sílící expresi v Gutfreundově díle. Proměna formy gradovala od destrukce reálných objektů až k odosobněným abstraktním formám, přičemž rostla míra dezintegrace lidské figury.

---

<sup>55</sup> Šetlík (pozn. 3), s. 22.

<sup>56</sup> Více o psychologických kořenech sklonu k extrému v Günter Hole, *Fanatismus*, Praha 1998, s. 42.

Žena v Gutfreundových sochách a kresebách dostala roli uhrančivé svůdkyně, divoké erotizující tanečnice nebo aktivní vykonavatelky pohlavního aktu „*nabývající podob až obludných a démonických*“.<sup>57</sup>

Na tomto místě je třeba poznamenat, že uměleckohistorický význam toho kterého uměleckého díla se vždy nekryje s jeho psychobiografickým významem. V souladu s názorem Pavla Kaliny považujeme za podstatné zdůraznit, že každé dílo neobsahuje stejné množství indicií vhodných k analýze.<sup>58</sup> Jak ale odlišit práce méně podstatné od podstatných? Z našeho hlediska je důležitým měřítkem, jedná-li se o díla vyskytující se v okamžiku umělcova stylového zlomu nebo díla odlišující se svým zpracováním a obsahem od běžné umělcovy produkce v dané době. Velkou vypovídací hodnotu pro nás mají díla expresivní či práce, na kterých nezvykle lpěl nebo ty, která mají spíše intimní než oficiální ráz apod. Za povšimnutí stojí také umělcova tvorba z období vytržení z všednodennosti nebo doby jeho existenciální krize. Podle uvedeného klíče budeme vybírat jednotlivé příklady prací ilustrujících směr našich úvah.

V době mezi rokem 1910-1912 se Gutfreundově díle objevily kromě motivu *Adama a Evy* náměty jako *Salome*, *Putifarka*, *Job*, *Don Quijote* a další. Gutfreund zde tematicky navazuje na motiv tzv. femme fatale (osudová žena) typické pro dobu kolem roku 1900. Postava femme fatale je spojována s představou ženy, která je příčinou mužova utrpení a zániku.<sup>59</sup> Eva svede Adama k hříchu, na základě kterého oba propadají smrtelnosti. Salome svým smyslným tancem získá hlavu Jana Křtitele. Putifarka svádí Josefa, který je po tom, co ji odmítne, nespravedlivě uvězněn. Jobova žena svého trpícího muže vyzývá ke zlořečení Bohu, čímž by se proti němu prohřešil. Don Quijote, když se ukáže, že jeho vysněná Dulcinea byla pouhá iluze, chřadne a nakonec umírá.

---

<sup>57</sup> Ibidem, s. 60.

<sup>58</sup> Pavel Kalina, Freudův doutník, Kafkovy stromy a Michelangelův Mojžíš, in: Beket Bukovinska – Lubomír Slavíček (ed.), *Pitura verba culpiti: Sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného*, Praha 2005, s. 321-330. Autor se ve studii zabývá otázkami psychoanalytického přístupu k uměleckému dílu. Zkoumá jeho přínosy a meze.

<sup>59</sup> Charles Harrison – Francis Frascina – Gill Perry, *Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century*, New Haven – London 1993, s. 122.

Obečně převládá názor, že v artefaktech „bývají znázorněny problémy a konflikty, kterých si člověk nebývá vědom.“<sup>60</sup> Také se má za to, že skrze umělecké dílo dochází k *objektivaci* vlastní osobnosti, čemuž se připisuje terapeutická funkce.

V souvislosti s volbou motivů a proměnou formy je třeba říci shodně se Jiřím Švestkou, že sebevýrazem je poznamenána každá tvořivá lidská činnost. Jádro tvůrčího procesu Švestka nachází v umělcově motivaci, která spočívá v emocích. Emoce a motivace jsou v podstatě pokládány za dvě strany téhož procesu. Švestka nachází oporu v tvrzení Milana Nakonečného, že emoce jsou „*jak znakem motivace, tak její podmínkou*.“<sup>61</sup> Gutfreund totéž potvrzuje svým odhodlaným programem: „*Program je: vyjadřovati to, co cítím a vidím a co mne dojíhá (...) Mám určitou senzaci. Ať je způsobena jakýmkoliv rytmem, hudbou, barvou, linií, převádím ji ve formu.*“<sup>62</sup>

Postupná deformace tvaru lidského těla těchto Gutfreundových kuboexpresionistických soch předznamenala sochařův příklon k tvarosloví vycházejícího z Picassova kubismu.

## 5.2 Interpretace kubismu a psychologie

Když byl Carl Gustav Jung požádán v roce 1932 o komentář k právě probíhající výstavě Pabla Picassa, zdráhal se. Poté se přece jen odhodlal s omluvou čtenáři, že místo estetického zhodnocení podá výklad, který bude vycházet z jeho osobních zkušeností s výtvarnou produkcí svých pacientů. Picassovo výtvarné vyjadřování charakterizoval z formálního hlediska jako schizofrenní. Jung svůj názor zdůvodnil citovou cizotou shlédnutých obrazů, jejich lhostejností vůči divákovi a svébytným charakterem rozervanosti, který se projevoval používáním tzv. lomových linií. Ty považoval za jakési psychické čáry zborcení táhnoucí se obrazem.<sup>63</sup> Jungova

---

<sup>60</sup> Vladimír Řezníček – Václav Smitka, Tvořivost a terapeutický proces z hlediska systémových věd, in: Beata Albrich – Arnel Etherington – Dana Janotová et al., *Současná arteterapie v České republice a v zahraničí*, Praha 2000, s. 52.

<sup>61</sup> Jiří Švestka, *Výraz v umění* (diplomní práce), Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 1979, 21-24. Švestka cituje Milana Nakonečného, *Emoce a motivace*, skripta FF UK, Praha 1973, s. 30.

<sup>62</sup> Šetlík (pozn. 3), s. 22.

<sup>63</sup> Na doporučení svých přátel přistoupil Jung v roce 1932 na napsání krátkého článku komentujícího výstavu Pabla Picassa. Carl Gustav Jung, Picasso (1932), in: idem, *Duše moderního člověka*, Brno 1994, s. 149.



charakteristika Picassovy tvorby vystihuje také formální prvky Gutfreundových soch i kreseb, především po roce 1912.

Nejen Jung, ale i Anton Ehrenzweig se domnívá, že kubistická tvorba má některé společné prvky se schizofrenním projevem. Ehrenzweig přisuzuje kubistickému tvarosloví „*ty samé tuhé štěrbiny, které se brání spojit ve větší celky, ta samá blízkost strachu a sladkosti, smíchu a tragédie.*“<sup>64</sup>

Jungovi a Ehrenzweigovy postřehy jsou zajímavé také z toho důvodu, že v posledních letech dochází v dějinách umění k pokusům reinterpretovat kubismus a zohlednit přitom osobnost umělce jako významného činitele pro genezi tohoto avantgardního směru.<sup>65</sup> Kubismus přestává být pojímán jako pouhá reakce na předchozí výtvarné styly, jako výsledek probuzeného zájmu o kulturu ztv. primitivů reprezentovanou v tehdejší Evropě především oceánskými a africkými maskami, chladně analytický směr související s technickým a technologickým rozvojem společnosti počátku dvacátého století nebo dokonce jako umělecké hnutí hraničící téměř s filozofií.

Donald Kuspit například tvrdí, že vzhledem k opačnému užívání smyslového aparátu se kubistické předměty podobají halucinacím.<sup>66</sup> Uvádí, že taková halucinace je způsob, jak ulevit psychice nemilosrdným vypuzením nenáviděné reality a že není pouhou vytouženou fantazií. Nepatrné fragmenty, ze kterých je kubistické dílo zkonstruováno, podle něj obsahují psychoticky rozmetané kousky objektu i „já“. Rozkouskování způsobuje jakýsi nenávislný akt vůči vlastní realitě. Umělec touží po dokonalejší skutečnosti. Podle Kuspita je pro Picassa realita příliš frustrující, a proto se jí snaží skrze svou tvorbu očistit. Vmete ji do svého díla a zničí ji. Picasso, tvrdí Kuspit, prahne po maximálně čisté kreativitě, nezkalené realitou. Také Gutfreund vkládá do svého díla značnou míru agresivní destruktivity, jak uvidíme následně.

Ve stojící figuře *Úzkosti* (1911-1912) se uplatňuje v ostře řezaných plochách vzdouvající objem. Objem, složený z do sebe narážejících plošek se tady láme ve

---

<sup>64</sup> Anton Ehrenzweig, *The Hidden Order of Art: A Study in the Psychology of Artistic Imagination*, Berkeley and Los Angeles 1971, s. 122.

<sup>65</sup> M.M. Gedo, *Looking at Art from the Inside out: The psychoikonographic Aproach to Modern Art*, Cambridge and New York 1994; Laura Wilson, *Psychoanalyzing Art*, *Art Journal*, č. 2, Summer 1995, s. 105-107; Donald Kuspit, *Psychostaregies of Avant Garde Art*, Cambridge 2000; Natasha Staller, *A Sum of Destruction*, New Heaven-London 2001 ad.

<sup>66</sup> Kuspit (cit. pozn. 1), s. 184.

velkých i malých plochách. Napětí je soustředěno do hran, které vznikají na styčných hranách do sebe zasazených ploch. Jádro je však nadále hmotné a celistvé.

V kresbách z let 1911-1912 Gutfreund vypouští oblé linie a nahrazuje je úsečkami svírajícími ostré a tupé úhly, oblé tvary jsou jakoby přestříženy a narovnány, přičemž se vzájemně protínají. Linie těchto kreseb nepůsobí rozbitě, ale krystalicky a uzavřeně.<sup>67</sup> Lidskou postavu lámou a tříští, obvykle však v rámci obrysu figury. V jiných kresbách kombinuje křivky s přímkami. Lidská figura je zredukována na několik čar, které tvar jen naznačí. Linie se často ani nespojují, čímž prostor vstupuje do figury a figura do prostoru, např. studie k *Tančícímu ženskému aktu* (1912-1913).

Výrazová stylizace, je podle Jana Slavíka podmíněná jak psychologicky, tak i fyziologicky a její charakter prozrazuje mnohé o stavu osobnosti tvůrce a její proměny jsou indikátorem bytostných změn.<sup>68</sup> Jak potom vysvětlit Gutfreundův vzrůstající zájem o čistou abstraktní formu? Příčiny mohou spočívat v tom, že geometrický symbol má regulativní funkci vůči niterné tenzi.

Walter Abell dokonce vycházel ve svých úvahách z předpokladu, že zobrazování v realistickém nebo abstraktním (fantazijním) duchu je ovlivňováno emocionálním charakterem tenzí. Podle jeho názoru pozitivní a neutrální tenze vedou k realistickému zobrazování a negativní tenze k fantazijnímu nebo abstraktnímu.<sup>69</sup>

Podle Wilhelma Worringera, dobového teoretika umění, je abstrakce vyjádřením hledání jistot, plyne z pocitu úzkosti a je znakem transcendentálního umění. Worringer se domnívá, že jedině skrze čistou abstrakci je primitivní člověk schopen spočinout ve zmateném a nejasném obrazu světa a že je instinktivně nucen ji sám ze sebe tvořit. Představuje podle něj dokonalý a pro člověka jediný myslitelný výraz osvobození „*ode vší nahodilosti a časovosti obrazu světa.*“<sup>70</sup>

V roce 1912 onemocněl Gutfreundův otec rakovinou a na konci téhož roku zemřel. Míra odosobnění sochařových plastik ještě vzrostla. Tato tendence se projevila nejen silící geometrizací formy, ale i všeobecnějším pojetím námětů bez

<sup>67</sup> Karel Srp Krystal, in: Jiří Švestka – Tomáš Vlček (ed.), *Český kubismus 1909-1925* (kat. výst.), Düsseldorf - Praha 1991, s. 325.

<sup>68</sup> Jan Slavík, Utváření a interpretování symbolu v arteterapii, in: Beata Albrich – Arnel Etherington - Dana Janotová et al., *Současná arteterapie v České republice a zahraničí*, Praha 2000, s. 85.

<sup>69</sup> Walter Abell, *The Collective Dream in Art: A Psycho-Historical Theory of Culture Based on Relations between the Arts, Psychology, and the Social Sciences*, Cambridge 1967, s. 114.

<sup>70</sup> Wilhelm Worringer, *Abstrakce a vcítění*, Praha 2001, s. 50-52.

literárních konotací.<sup>71</sup> Zlom nastal v sochách *Hlava ženy* (1912-1913) a *Hráč na čelo* (1912-1913), ve kterých se v jistém slova smyslu počíná odehrávat vlastní kubistická perioda Gutfreundovy tvorby.

Disociativní charakter kubismu nyní nachází své vyjádření v tom, jak se různé části těla uvolňují z celku a souvislost mezi nimi lze jen tušit. Profil některých charakteristických partií těla nebo tváře se libovolně posouvají v oblastech, odkud byly odejmuty.<sup>72</sup> Vyšínují se všemi směry, jen aby se osvobodily od vztahu ke své původní poloze. Rozptyl lidských fragmentů se podobá výbuchu zastaveném v čase. Proto snad působí některé destruované postavy velmi dynamicky. Figura se stává předmětem nahlíženým z několika stran. Objekt je rozložen a poté poskládán do nové podoby.

Práce s drobnými fragmenty v mělkém prostoru umožňovaly Gutfreundovi s nimi libovolně manipulovat. Vládl nad jejich polohou a existencí. Na pozadí jeho tísně z proměnlivosti světa mu pocit kontroly pravděpodobně vyhovoval. Umělcovu touhu ovládat situaci vyjadřuje mimo jiné jeho přání mít ženu, „*ale v kleci*“. Představa, že by ji pouštěl podle potřeby určované úzkostným pocitem z tvorby, mluví za všechno.<sup>73</sup>

Způsob jakým je figura ztvárněna prostřednictvím formálních prostředků (stylizace a deformace), podmiňují podle Lahody, její smysl v kontextu díla.<sup>74</sup> Prostřednictvím figury se dotýkáme jeho formálních hodnot a také „*stylistické struktury*“ námětu a obsahu, jak Lahoda připomíná Panofského tezi. Gutfreundovo kubistické dílo obsahuje výrazné množství latentní agresivity.<sup>75</sup>

---

<sup>71</sup> Český kubismus, vycházejících z místních tradic, se nejvýrazněji liší od francouzského volbou svých témat. Ve Francii byla dávana přednost tématům neliterárním, neemocionálním jako například zátiší, krajina a portrétu. V českých podmínkách vystupovala do popředí témata blízká symbolismu a dekadenci přelomu devatenáctého a dvacátého století, motivy z Bible a náměty z krásné literatury – Úzkost, Oběšenec, Šílená, Sebevražda nebo Marnotratný syn, Job, Salome, ale také Hamlet, don Quijote apod.

<sup>72</sup> Gutfreundův současník, Václav Nebeský, považoval právě tuto monumetalizaci detailu za jeden z charakteristických prvků moderního sochařství. Viz Václav Nebeský, *Základy moderního sochařství* (1923-1924), in: idem, *Smysl modernosti*, ed. Karel Srp, Praha 2001, s. 64.

<sup>73</sup> Šetlík (pozn. 3), s. 48.

<sup>74</sup> Vojtěch Lahoda, *Figura v díle Emila Filly*, in: *Umění XXX*, 1982, s. 481.

<sup>75</sup> Gutfreundovu latentní agresivitu dosvědčuje kromě jiného analýza jeho textů. Gutfreundovy písemnosti obsahují značné množství obrátů a slov, za kterými se skrývá značná energie schopná radikálně měnit tvary a podobu věcí. Za všemi se obvykle skrývá silné napětí. Viz Pech (pozn. 10), s. 47-48. Specifický přístup k analýze fantazie nejen ve veřejných projevech přináší Lloyd DeMause ve své knize *Foundations of Psychohistory*, New York 1982, s. 194-195.

Postavy Gutfreundových kreseb se začínají podobat figurínám, mechanickým loutkám technického charakteru. K fragmentaci člověka, většinou ženské figury, dochází se značnou destruktivní silou. Gutfreundova mysl je v danou dobu orientována jedním směrem - rozbít obraz světa a složit ho do nové, méně ohrožující podoby.

Po sporech o pojetí kubismu, odešlo v roce 1912 ze Skupiny liberální křídlo spolku v čele s bratry Čapky.<sup>76</sup> Ve Skupině zůstala přísně picassovsky orientovaná strana reprezentovaná Emilem Fillou, ke které se přidal také Gutfreund.

### 5.3 Paříž: 1914

V dubnu roku 1914 sochař odjel do Paříže v naději, že se v tehdejší mezinárodním uměleckém centru prosadí spíše než doma. Jeho představy se ale nenaplnily a nadšení pomalu mizelo. Gutfreundovým smíšeným pocitům z dosavadního pařížského pobytu ještě napomohl klep, který se o něm v Praze šířil: „Picasso prý přestal malovat a bude jen fotografovat. Filla, jak to uslyšel, koupil si prý hned fotografický aparát a Gutfreund si zavedl obchod s fotografickými potřebami.“<sup>77</sup>

Po vypuknutí války se Gutfreund rozhodl vstoupit do francouzské armády. Tento krok podpořila deprese podmíněná jeho stále se zhoršující existenční situací, nedostavující se odezvou obchodníků a sběratelů na jeho tvorbu, nezáviděníhodným postavením občana zneprátené země i jeho schyzotimní smysl pro povinnost.

Když vnitřně dochází u člověka Gutfreundova charakteru k průniku neuspokojivé osobní situace nebo sociální tísně a pocitu vlastní hodnoty, který je prožíván jako nedostatečný, projeví se naléhavá potřeba identifikace s ideálem, což bylo zřejmé už ze sochařovy hodlivé činnosti v rámci Skupiny.<sup>78</sup>

Na zmiňovanou situaci můžeme také nahlédnout skrze roli, kterou hraje agrese v dynamice deprese. Touto problematikou se zabývá Stavros Mentzos, který identifikuje základní konflikt stojící v jádru deprese takto: „*Jak mohu zabránit ztrátě*

---

<sup>76</sup> Srovnej Emil Filla, Jak se píše, *Umělecký měsíčník* II, 1912-1914, č. 11-12, s. 331-336; Karel Čapek, Zasláno, *Přehled* XII, 1913-1914, č. 28, 24. 4., s. 499-500.

<sup>77</sup> Tuto poznámku vepsal Gutfreundův bratr Emil do matčina dopisu do Paříže na začátku června 1914. Viz Šetlík (pozn. 3 ), s. 123.

<sup>78</sup> Více v Milan Pech, *Příspěvek k poznání života a díla Otto Gutfreunda* (diplomní práce), Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 2004, s. 47-48.

*sebeúcty, a) když objekt je zlý a (nebo) frustrující; b) když ztrácím vlastní ‚dobrý‘ objekt (ztráta objektu).“ Zlý objekt se stane součástí self, čímž nabývá u deprese formy: „Jak se vypořádám s nenávisť k sobě samému a se sebepohrdáním – tato konstelace může objasnit mnohé klinické příznaky, např. kruté sebemrzačení a sebevraždy na jedné straně, ale i znehybnění a prázdnotu deprese.“<sup>79</sup>*

Gutfreundův vstup do francouzských vojsk a účast ve válce lze považovat za vyvrcholení jeho agresivních a destruktivních tendencí, které v tomto okamžiku neobrátil jen proti objektu, ale také proti sobě samému. Tento akt je možné chápat jako jejich nejkrajnější vyjádření.

Po krátkém výcviku se už v říjnu roku 1914 a první polovině následujícího zúčastnil ostrých bojů. V květnu roku 1916 se Gutfreund souhrou nešťastných událostí dostal do internačního tábora s přísným režimem, kde trávil zbytek války.

#### **5.4 Internační tábor: 1916**

V táboře se zpočátku pustil do intenzivní práce. Přemýšlel o konstruování sochy na základě horizontálních a vertikálních plánů. V roce 1916 vytvořil z dřevěných prkének sochu *Sedící ženy*. Odborná literatura se shoduje v názoru, že v této plastice vrcholí kubistická fáze Gutfreundovy tvorby.

Při pozorném prohlížení není postava ženy pouhou směsicí vertikálních a horizontálních plánů bez jakékoli souvislosti s reálnou předlohou. Pohybuje se ale na hranici srozumitelnosti. Podobá se hádance. Jakoby Gutfreund ženu uvěznil dovnitř této konstrukce. Sochař v ní rozbil lidskou postavu na soustavu ploch nesoucích znaky jednotlivých partií lidského těla. Tyto plány potom podle vlastního řádu instaloval v několika úrovních do odlidštěné skladby. Dehumanizace však nebyla dokonalá. Vztah s reálným objektem byl sice přerušen, ale jednotlivé prvky konstrukce odkazují dále na lidskou bytost. Proto není Gutfreundova *Sedící žena* pouhou abstraktní kompozicí v konstruktivistickém duchu, ale přese všechno odcizení ženou.

*Sedící ženu* je možno chápat jako vrcholné vyjádření Gutfreundovy destruktivity výtvarnou formou a svého druhu katarzi. Zároveň ji lze považovat za

---

<sup>79</sup> Stavros Mentzos, *Dynamika duševní nemoci*, Praha 2005, s. 89-93. Dále Peter Fonagy – Mary Targetová, *Psychoanalytické teorie: Perspektivy z pohledu vývojové psychopatologie*, Praha 2005, s. 61, 188.

začátek jeho cesty k realističtější poloze jeho tvorby. Tento proces ale potrvá ještě více než tři léta a jak se ukáže, bude mít vícero příčin.

S postupujícím časem tráveným v internačním táboře rostl Gutfreundův pocit rezignace, zoufalství a bezmoci. Na povrch se však vynořovaly ideje naznačující pozvolnou proměnu jeho emocionálního prožívání sebe a okolního světa.

Sochu sedící *Sedící ženy*, na které pracoval snad už v květnu nebo v červenci 1916 a kterou považoval za výchozí bod v další práci, v září komentoval slovy: „*Když se na ni dívám dnes, zdá se mi, že jí něco chybí, a protože nemám chuť na ní nic měnit, chtěl bych ji obarvit nebo ji nějak polepit pomalovaným papírem.*“<sup>80</sup> Pohled na její holou konstrukci sochaře znepokojoval. Stála před ním pouhá esence člověka, kterou stvořil. Nyní poznal křehkost její hranice a chtěl jí obrazně i doslova obléci. Umělcova potřeba vyjádřit se prostřednictvím barev naznačuje jeho ochotu dát průchod emocím, které projevoval obyčejně jen skoupě. Pomalými kroky začal Gutfreund vracet postavám lidskou podobu, až nakonec v roce 1919 vymodeloval svůj vlastní *Autoportrét* v objemu i barvě.

## **6. Gutfreundův civilismus: 1919-1927**

### **6.1 Názory na proměnu Gutfreundova stylu na počátku dvacátých let**

Jakým způsobem je výše zmiňovaná proměna Gutfreundova sochařského projevu vysvětlována v odborné literatuře? Názory jednotlivých badatelů se se různí. Obyčejně odpovídají jejich teoretickým nebo ideologickým východiskům.

V době po Gutfreundově smrti se jeho stylový obrat chápal jako reakce na válečné prožitky a také kontaktem s dělnickým prostředím. Podle Václava V. Štecha se přizpůsobil „*proletářskému životu malých lidí*“ celou svou podstatou už v době po svého poválečného pobytu v Paříži.<sup>81</sup>

Viktor Nikodém tvrdí, že Gutfreund válkou zlidštl. Podle něj stojí za sochařovou poválečnou tvorbou právě ono „zlidštění a dobové ustrojení“.<sup>82</sup>

Podobného mínění je také Josef Císařovský, který také popisuje Gutfreundova poválečná léta jako dobu sblížování se s proletářským životem. Podle jeho názoru

---

<sup>80</sup> Šetlík (pozn. 3), s. 48. S pracemi založenými na stejném principu se mohl setkat v ateliéru Georgese Braqua krátce před první světovou válkou.

<sup>81</sup> Císařovský (pozn. 2), s. 58.

<sup>82</sup> Viktor Nikodém, *Souborná výstava sochařského díla Otty Gutfreunda* (kat. výst.), S.V.U Mánes v Praze 1948, s. 2.

došlo u sochaře k prolnutí umění a života. Císařovský tvrdí, že „*míra poznání, bolesti, tragédie a i tichého a plachého štěstí prostého člověka, jeho život, utrpení a boje, sociální a třídní konflikty, války a mír, který nepřinesl to, nač pracující člověk čekal, vstoupily do umělcova díla (...).*“ A pokračuje slovy: „*Jeho modernost se ztotožnila beze zbytku se světem pracujících lidí nové přítomnosti.*“<sup>83</sup>

Jiří Šetlík vidí Gutfreundův návrat k tradičnímu pojetí plastiky a jeho sociálnímu zaměření především jako niternou reakci na válečné zkušenosti, skrze které se dotkl samotného dna lidského života. Nepopírá možnost, že by jedním z motivů mohla být přirozená snaha uplatnit se v domácím prostředí. Nepovažuje to ovšem za pravděpodobné, protože „*jeho projevy zůstaly vně požadavků konzervativního měšťanského vkusu, vzdálen i nacionalistickému vlastenčení.*“<sup>84</sup>

Zážitky z války jako příčinu obnoveného zájmu „*o námět i potřebu tematizace smyslovosti*“ chápe také Tomáš Vlček.<sup>85</sup>

Podle názoru Václava Erbena, byl Gutfreundův stylový zlom ovlivněn řadou vnějších faktorů „*jako byla zkušenost z války a z pobytu v internačních táborech, nová atmosféra života po válce v Paříži a v Praze, vznik samostatné Československé republiky a mnohé další.*“ Nicméně největší změna se podle Erbena odehrála v sochařově postoji k poslání umění a v přístupu k sochařské tvorbě. Erben považuje za jisté, že „*nešlo o spontánní nebo intuitivní proměnu, ale o zcela promyšlený tvůrčí akt, jak to dokládá výsledek, který je naprosto umělecky svrchovaný a před nímž nebyla váhavá přechodná fáze.*“<sup>86</sup>

Z výše uvedených názorů vyplývá, že příčina změny Gutfreundova výtvarného vyjadřování byla vysvětlována buď zážitky z války, sblížením s pařížským proletariátem nebo společenskými podmínkami v poválečném Československu. Bylo tomu opravdu tak?

## 6.2 Proměna Gutfreundových hodnot: 1916 - 1919

Abychom pochopily důvody jmenované proměny charakteru Gutfreundovy tvorby, musíme se vrátit do internačního tábora za první světové války.

---

<sup>83</sup> Ibidem, s. 58.

<sup>84</sup> Šetlík (pozn. 3), s. 296. Obdobně Jiří Šetlík, Paradoxy Gutfreundova života a díla, *Výtvarná kultura* XVIII, č. 5, 1989, s. 12.

<sup>85</sup> Tomáš Vlček, Otto Gutfreund, in: Jiří Švestka – Tomáš Vlček (ed.), *Český kubismus 1909-1925* (kat. výst.), Düsseldorf - Praha 1991, s. 201.

<sup>86</sup> Václav Erben, Gutfreundův civilismus, in: Václav Erben – Jiří Šetlík, *Otto Gutfreund* (výst. kat.), Národní galerie v Praze 1995, s. 56.

Z dochovaných zpráv o Gutfreundově internaci vysvítá, že během zajetí došlo k jeho silné deprivaci.

Táborový režim omezoval volný pohyb. Cítil se osaměle, neměl s kým si vyměňovat myšlenky a podle svých slov byl obklopen lidmi, kteří ho znechucovali.

Podle Štechových vzpomínek sochař život v táboře popsal slovy: „*Vyhnali nás ráno na dvůr a večer zahnali do napěchovaných sálů. Celý den stáli jsme na dvoře vedle sebe se svislýma rukama a neměli, ani co dělat, ani co myslet. Jako když ti někdo vyvěsí všechny nervy z háčků tak, že nemohou fungovat, a z tebe stane se pouhý živočišný stroj.*“<sup>87</sup> Jak dokazují výzkumy smyslové deprivace zvířat nebo studie posttraumatických stresových poruch u válečných zajatců, může za „vhodných“ podmínek docházet k vážným poškozením mozku a vnímání.<sup>88</sup>

Na základě dostupných pramenů, však nelze zjistit do jaké míry nebo jakého rázu byly následky, které si Gutfreund ze zajetí odnesl do civilního života. Někteří vzpomínají, že jeho povaha se nezměnila, ale prý se jeho charakteristické rysy ještě prohloubily. Jiným se jevil ještě nervóznější a „*stále stejně, avšak smutně mladý*“ apod.

Gutfreundovy se nedostávalo téměř žádných kulturních ani uměleckých podnětů. Motivace k tvorbě postupně slábla, až docela zmizela: „*Ted' nejsem schopn kreslit ani půl hodiny, hlavu mám prázdnou, nevím, čeho se chytit. Máma pocit, že všechny prameny vyschly a selhaly, nemám už nápady, myšlenky, zkrátka nic.*“<sup>89</sup>

Gutfreund těžko nesl, že nemohl být nikdy sám a jednoduše přemýšlet. Snažil se navíc utajit svoji českou příslušnost před Rakušany a Němci v táboře, aby uchránil svou rodinu před případnou poválečnou perzekucí ze strany rakouských úřadů. Situace českých zajatců byla vůbec velmi komplikovaná, protože ve Francii byli považováni za nepřátele a v Rakousku za zrádce.<sup>90</sup> Díky novým nařízením

---

<sup>87</sup> Štech (pozn. 144), s. 67.

<sup>88</sup> Na základě výzkumů sensorické (smyslové) deprivace bylo zjištěno, že pokusná zvířata chovaná v prostředí omezeného pohybu a velmi chudém na podněty, se prudce snižuje produkce neurotransmiterů. Takový stav u nich vyvolal vážné poškození mozku. Viz Pavel Hartl– Helena Hartlová, *Psychologický slovník*, Praha 2000, s. 107. Posttraumatická stresová porucha se nemusí rozvinout u všech válečných vězňů. Záleží na délce věznění, na zážitcích během jeho průběhu a jestli byli zajatci věznění o samotě nebo s společně s ostatními. Porucha se projevuje zvýšenou nebo přehnanou citlivostí na podněty zcela bezvýznamné, celkovou úzkostností, problémy se spánkem a soustředěním, paranoickými reakcemi a agresivitou. Podle těchto měřítek by Gutfreund žádnou takovou poruchou netrpěl. Viz Valerie Jenkins, Post Traumatic Stress Disorder Related to Prisoners of War, *ALLPsych Journal*, <http://allpsych.com/journal/pow.html>, vyhledáno 12. 12. 2003.

<sup>89</sup> Šetlík (pozn. 3), s. 48.

<sup>90</sup> Tato paradoxní situace smutně připomíná postavení Gutfreundovy rodiny ve Dvoře Králové.



vztahujícím se k posílání balíčků zajatcům, neměl Gutfreund ani dostatek teplého oblečení na přicházející zimu.

Příteli Mercereauovi napsal téhož měsíce: „*Jen život je tu úplně jiný než jsem vedl během posledních dvacet měsíců, a hlavně společnost. Představte si, že lidé, kteří tu jsou už tak dlouho, nemají vůbec nic na práci. Jednou jsem viděl dvůr v blázinci a zaráží mě, jak je to podobné tomu, co vidím zde. Každý má svůj zvláštní zlovyk, někdo se tu celý den prochází a skoro při tom utíká. Někdo je opřený o stále stejný strom, další si hrají jako kluci.*“<sup>91</sup> Netušil, že se zanedlouho stane jedním z nich.

O Gutfreundově stavu vypovídají kresby vytvořené v internačním táboře v St. Michele de Frigolet.<sup>92</sup> Proti figurám předválečných kreseb, které se vyznačují výraznou dynamikou, jsou kresby z deníku používaném roce 1916 velmi tiché, klidné a soustředěné.

*Postava s pilkou a lampou* [36] zobrazuje figuru, s níž se sochař zjevně ztotožňuje. Drží totiž v ruce pilku, kterou vytvářel Gutfreund své dřevěné sochy. Na hrudi jako na stolku leží zřejmě list papíru, lampa a poblíž i šachovnice. Každý z těchto předmětů se zdá být neodmyslitelnou součástí figury. V pozadí vystupuje zubaté cimbuří hradeb a nad ním stojí stráž. Všechny kresby spojuje jeden charakteristický prvek – horror vacui, jakýsi strach z prázdnoty nebo vyprázdnění. Kresba zaplňuje celou plochu papíru. Pravidelně se opakující tahy perem a dřívkem mají až obsedantní charakter.

Z konceptu dopisu Františkovi Kupkovi vyplývá, že byl ochoten vrátit se do vojska, jen aby unikl táboru.<sup>93</sup> Dokonce si dal vytrhnout zub, jen aby se dostal do města, do Arles, kam vodili internované zajatce k lékaři.<sup>94</sup> Později prý jakákoli vzpomínka na internační tábor vyvolávala u Gutfreunda výraz hlubokého smutku.

Člověku je dána přirozená tendence k osobní koherenci. Projevuje na všech úrovních vývoje jako potřeba vnitřní souvislosti, sebeporozumění a vytvoření jednotného, vlastního názoru na sebe i dění kolem. Ve vyšší formě jí můžeme chápat jako snahu hledat smysl vlastního života. Pocitově se hlásí nedostatek této potřeby,

---

<sup>91</sup> Šetlík (pozn. 3), s. 49.

<sup>92</sup> Kresbami z Frigolet se zabývá Vojtěch Lahoda ve stati *Metafyzika závratí* v (pozn. 4), s. 123-133.

<sup>93</sup> *Ibidem*, s. 175.

<sup>94</sup> S tímto zážitkem se po válce Gutfreund svěřil Štechovi. Viz Štech (pozn. 144), s. 66. V podmínkách věznic, kde obyčejně nedochází k žádné smyslové stimulaci a kde jsou vězni naakumulováni v omezeném prostoru bez možnosti nějaké smysluplné činnosti, dochází mezi nimi často k sebepoškozování. Takové jednání se totiž stává jediným prostředkem, jak docílit nějakého intenzivního prožitku v jinak trvale monotónním běhu dní. Za postřeh vděčím konzultaci u prof. Jana Vymětala, 1. LF UK v Praze.

například právě když se jakoby zastaví čas, podobně jako v průběhu Gutfreundova věznění v internačním táboře. Poněšický charakterizuje tento zastavený čas jako stav, kdy se vše „*jen opakuje, trvá bez možnosti změny, bez šance něco uskutečňovat, kdy se život rozdrobuje a nastupuje pocit marnosti, nežítí.*“<sup>95</sup> Jestliže se takový stav zhoupne do patologické polohy, nastává jakýsi „*rozpad, spíše rozklad osobnosti, jak je tomu během psychóz*“ a v méně chorobných případech nebo i v normálním životě pak „*někdy dochází k rozložení dosavadních životních hodnot.*“<sup>96</sup>

Tento rozklad životních hodnot stojí jako jeden z faktorů Gutfreundova poválečného obratu k nové formě. Prožívání, které bylo před válkou obráceno směrem k subjektu, se začalo vztahovat k objektu. Nebyly sice odstraněny dávné vnitřní tenze, ale okolní svět jím začal být vnímán jako přijatelnější. Jestliže je pro Gutfreunda „*umělecké tvoření motivováno snahou vyrovnat se světem*“ a nabývá-li „*různých forem*“ podle celkového „*založení subjektu,*“ pak je proměna jeho výtvarné formy po válce výrazem proměny jeho celkového založení. Jako by svět před branami tábora, byl „už navždy“ lepší než za nimi.

O důsledcích výše uvedených Gutfreundových válečných zkušeností a přeskupení hodnot budeme hovořit na následujících stránkách.

### 6.3 Paříž: 1919-1920

V průběhu roku 1917 Gutfreund pracoval v muniční dílně. Snad od února následujícího roku (1918) byl přemístěn do tábora s mírnějším režimem v Blanzý. Tam se stal pro svou loajalitu a upřímnost tajemníkem. Dokumentace o období let 1917 až 1918 je mizivá.<sup>97</sup> Není známo, že by v dané době rozvíjel nějakou výtvarnou činnost.

29. ledna roku 1919 byl Gutfreund propuštěn z internačního tábora v Blanzý. Přestěhoval se do Paříže. V táboře snil o tom, že získá ve francouzské metropoli ateliér nebo spíš „*truhlářskou dílnu v dělnické čtvrti, kde se celý den hemží lidé.*“<sup>98</sup> Situace se ale vyvíjela jinak. Jeho bývalý ateliér už nebyl k dispozici, a proto se ubytoval v půdním pokojíku levného hotelu, kde prý nebylo místa ani pro dva lidi. Podle Štecha „*považoval [Gutfreund] sám sebe za přemožena.*“<sup>99</sup>

---

<sup>95</sup> Poněšický (pozn. 80), s. 60.

<sup>96</sup> Ibidem, s. 61.

<sup>97</sup> V prosinci 1917 se prý dostal Gutfreund na propustku do Paříže. Šetlík (pozn. 3), s. 279, 291.

<sup>98</sup> Šetlík (pozn. 3), s. 48.

<sup>99</sup> Štech, s. 66.

V polovině srpna roku 1919 se odjel na tři měsíce domů. První dny strávil v Praze. Hlavním městem se šířily pomluvy zpochybňující jeho úlohu při osvobození Francie. Spory vyjasnil až článek Gutfreundova přítele Richarda Weinerja nazvaný příznačně *Čtyři, kteří tam byli*.<sup>100</sup> V něm vysvětlil osudy čtyř českých dobrovolníků, mezi nimiž byl i náš sochař, kteří se vinnou intrik jednoho krajana, dostali do francouzského internačního tábora. Ještě toho roku je přijat Gutfreund do SVU Mánes, k čemuž ho přemluvili přátelé.

V listopadu se vrátil do Francie. Pronajal si pokoj v rue d'Hauteville, kam si přestěhoval zbytky věcí z předválečného ateliéru. Zachovalo se několik kreseb s výhledem z okna tohoto sochařova pařížského útočiště.<sup>101</sup> Jiné kresby z této doby mají blízko ke kolážím. Ve velkých transparentních plochách se na nich překrývají elementární tvary předmětů a postav. Kromě nápisů se v nich objevují reálné prvky. Zdá, jakoby sochař nově chápal skutečnost, kterou se pokouší výtvarně syntetickou metodou transformovat do jakýchsi zátiší [38]. Mezi kresbami z tohoto období se objevují pečlivě i stínované návrhy už zmiňovaných flakónů. Na druhou stranu se pokouší v některých kresbách navázat na své úvahy z tábora a abstrahovat tvar až na hranici srozumitelnosti. Evoluce konkrétních motivů od reálného zobrazení až k absolutnímu výtvarnému znaku nabízí nebývalý pohled do Gutfreundova výtvarného postupu a myšlení [46-49].

V Paříži vymodeluje hlavu, o které mamince hrdě píše: *„Předevčírem byl u mě Kars, moc se mu líbilo, co teď dělám, je to hlava, ale ne taková, jako jsem dělal doma. (...) dám [ji] vypálit a omaluji.“*

Gutfreundův *Autoportrét* (1919) je polychromovaná hlava z pálené hlíny. Gutfreund se zobrazil s pootevřenými ústy. Hladký oblý povrch sochy narušil jen liniemi v partiích krku a představujících košili s kravatou, potom v kníru, vlasech a vráskách u očí a na čele. Zvláštní charakter této soše dodávají některé její části zvýrazněné nebo naopak potlacené. Nos a uši jsou například naddimenzované v poměru k hlavě. Hlava je podstatně větší než ramena, která se jeví komicky malá. Podobizna působí dojmem, budeme-li uvažovat v intencích přirozených poměrů jednotlivých částí lidského těla, že se buď jedná o dospělého muže s hypertorofovanou hlavou nebo dítě s dospělou hlavou. Podobně jako u této sochy nejsou Gutfreundem poměry dospělého lidského těla respektovány a často budí dojem

---

<sup>100</sup> Weiner (pozn. 152), s. 3.

<sup>101</sup> Šetlík (pozn. 3), obr. 131.

dospělých dětí. Stejně tak sklon ke zmožutňování některých emocionálně důležitých částí těla, často to jsou ruce a hlava, vzbuzují dojem dětského výtvarné vyjadřování. Tento vyjadřovací regres k jistému dětskému primitivismu je charakteristickým prvkem Gutfreundových civilistních prací.<sup>102</sup>

Zmiňovaná Gutfreundova podobizna stojí na počátku Gutfreundova odklonu od kubistického tvarosloví. Ze zachovaných kreseb a několika soch, které vycházejí z principu syntetického kubismu je zřejmé, že sochař zkoušel jednotlivé výtvarné strategie. Jak vyplývá výzkumu zkoumajícího dynamiku tvůrčího procesu prováděného Mary-Anne Maceovou a Tony Wardem, vznik uměleckého díla nemá lineární charakter. Naopak se jedná o „*dynamicky interaktivní proces ovlivněný mnohými faktory, včetně práce na jiných dílech.*“<sup>103</sup> Zvolil-li umělec základní směr své práce a dal-li své představě hmotnou podobu, „*pokračuje v jejím rozvoji pomocí asociací, metafor, analogií a manipulací s materiálem a jeho výrazovými možnostmi.*“<sup>104</sup> Mezi syntetickým kubismem a rodícím se sociálním civilismem se rozhodl Gutfreund pro výtvarný projev srozumitelnější širší veřejnosti, projev, u které se dala očekávat všeobecně kladná odezva pro jeho nekomplikovanost a primitivního dětského ducha. Všechny zmiňované atributy mimo jiné byly příslibem budoucího úspěchu v Čechách a možností získat zakázky. Primitivizující civilistní strategie byla v Gutfreundově případě poutavá jen dočasně, jak ukáže pozdější vývoj.

V Gutfreundově podobizně z roku 1919 a následujícím díle vidí Pečírka protipól kubistické fáze jeho tvorby. Podle něj tu uplatnila svůj vliv raná italská renesance.<sup>105</sup>

Stejného názoru je také Penelope Curtisová. Autorka popisuje zřeknutí se virtuozity mezi některými umělci v době po první světové válce jako projev „*odmítnutí možnosti bezděčného nebo spontánního pojetí rukopisu*“. Důvod vidí v jejich úsilí hledat kolektivnější nebo trvalejší způsob zobrazování, což se projevovalo „*zaujetím pro anonymitu a nadčasovost.*“<sup>106</sup> Z toho podle ní pramení

---

<sup>102</sup> Sochy z první poloviny dvacátých let značí regres k výtvarnému projevu jeho raných prací. Můžeme vzpomenout například *Fabričku* (1910-1911), *Podobiznu sestry Milady* (1910-1911) nebo *Cihláře* (1911), tedy sochy z doby, kdy mu bylo kolem dvaceti. Na stylovou souvislost těchto prací s Gutfreundovým sociálním civilismem poukazuje mimo jiné také Josef Císařovský, který tvrdí, že z nich mohl novým způsobem čerpat. Viz Císařovský, s. 61-62.

<sup>103</sup> Mary-Anne Mace – Tony Ward, Modeling the Creative Process: A Grounded Theory Analysis of Creativity in the Domain of Art Making, *Creativity Research Journal* XXIV, č. 2, 2002, s. 188.

<sup>104</sup> Ibidem, s. 186.

<sup>105</sup> Jaromír Pečírka, Vzpomínka na sochaře Gutfreunda, *Květy* XIV, 25. 7., 1927, s. 34.

<sup>106</sup> Penelope Curtis, *Sculpture 1900-1945*, New York 1999, s. 224-230.

zájem o terakotu a polychromii v meziválečném období. Sociální umění té doby se navíc obracelo k materiálům spojovaným s lidovým uměním. Na základě právě řečeného, Curtisová reprodukuje ve své knize o sochařství první poloviny 20. století Gutfreundův *Autoportrét* (1919).<sup>107</sup> Gutfreundovy civilistní sochy a práce jeho následovníků charakteristické svou ohromující prostotou spojuje Curtisová s hnutím Nové věcnosti (Neue Sachlichkeit) v Německu, italským klasicismem a renesančními portrétními bustami 15. století.

O probíhajícím přesunu zájmu k od abstraktních forem k reálným svědčí také koncept Gutfreundovy recenze pařížského Podzimního salónu v roce 1919, kde vyznává: „*Pojem poctivosti jest jeden z těch, které válkou nabyly nového smyslu a velké váhy. Kdysi se nám zdálo, že tato cnost jest samozřejmým předpokladem umělcova tvoření. Ale když jsme se vrátili po pěti letech ticha a osamění a revidovali bezděčně bývalá svá hodnocení, užasli jsme, jak veškerá verva, vtip a brilantnost zestárlý. A uvědomili jsme si, jak málo znamená talent, není-li zodpovědný, poctivý a pokorný.*“<sup>108</sup>

Snad onen příklon k primitivizujícímu realismu souvisí také s pocitem, který svěřil Gutfreund svému deníku potom, co v internačním táboře vytvořil výše zmiňovanou *Sedící ženu* (1916). Už tam se obával reakcí na své práce: „*Je tu stále také otázka odvozu, nevím, jak to všechno zařídím, až pojedu odsud, a ut ted' se červenám při pomyšlení, ja mi budou prohrabávat kufry a ptát se, co to má znamenat.*“<sup>109</sup>

Navíc společenská situace v Paříži i v Praze se po první světové válce velice lišila od doby předválečné. V Paříži sílily během války protiněmecké nálady. Kubismus, spojovaný v té době s německým kulturním vlivem, byl jako výraz úpadku, rozkladných sil a germanofilství nepřijatelný.<sup>110</sup>

Umědomíme-li si výše jmenované antiněmecké sentimenty francouzské veřejnosti a spojování kubismu s Němci, pochopíme, že Otto Gutfreund se svým německým jménem, původem z bývalého Rakouska-Uherska a navíc jako kubistický

---

<sup>107</sup> Curtis, s. 225.

<sup>108</sup> Šetlík (pozn. 3), s. 243.

<sup>109</sup> Šetlík (pozn. 3), s. 48.

<sup>110</sup> Spojení kubismu s Německem snad souvisí s tím, že významní pařížští sběratelé a obchodníci s moderním uměním byli německého původu. Mezi nejznámější patří Henry Kahnweiler, který obchodoval s obrazy Pabla Picassa, Georgese Braqua nebo Juana Grise. Francouzská xenofobie se projevovala už v předválečné kulturní kampani, ve které „*byl kubismus spojován s bližícím se nepřítelem a označován nálepkou ‚boche‘ (‚Němčour‘)*.“ Viz Hal Foster – Rosalind Krauss – Yve-Alain Bois – Benjamin H.D. Buchloh, *Umění pro roce 1900*, Praha 2007, s. 160.

sochař nemohl v poválečné Paříži uplatnit. Sám Gutfreund přiznal v dopise Emilu Fillovi, že se Paříž, dříve nakloněná avantgardním snahám, velmi proměnila: „*Jest tu velká klika proti kubismu, ale vykrádá ho kdekdo.*“<sup>111</sup>

Během války se mnoho umělců zřeklo svých předválečných avantgardních východisek. Stylově rozpolcený byl také jeden ze průkopníků kubismu, Pablo Picasso. Nemohlo by nám pochopení Picassova stylového zvratu pomoci vysvětlit Gutfreundův odklon od kubismu?

Když v Paříži roku 1919 proběhla autorská výstava Pabla Picassa, mnozí pařížští umělci i sběratelé moderního umění zůstali ohromeni. Picasso zhruba od roku 1916 začal malovat realistickou, klasicizující formou. Tyto pastiše ve stylu francouzského malíře a kreslíře Dominiqua Ingrese se zdály být zradou na předválečných avantgardních ideálech.

Od té doby se mnoho historiků umění pokoušelo vysvětlit proměnu Picassova vyjadřování vnějšími podmínkami. Jedni uvádějí kromě zmiňované xenofobie Francouzů také tzv. *rappel à l'ordre* (návrat k pořádku) spolu s „*všeobecnou poválečnou reakcí proti tomu, co se jevilo jako avantgardní propagace anarchistických a natihumanistických výtvarných prostředků a jejich přijetí na místo klasicismu hodného francouzské (,mediteránní‘) tradice.*“<sup>112</sup> Jiní vysvětlují důvody v Picassově izolaci od přátel a uměleckého prostředí během válečných let.

Další skupina historiků umění argumentuje tím, že „*Picassova změna nepotřebuje žádné vysvětlení, protože ve skutečnosti se nic nemění: princip koláže zůstává stejný – pouze se trochu posouvá ,vnější‘ látka.*“<sup>113</sup> Podle nich Picasso pracoval na principu koláže, který spočívá v „*naroubování heterogenního materiálu na plochu dříve homogenního uměleckého díla.*“<sup>114</sup>

Z našeho hlediska nejzajímavějším řešením problému Picassových pastišů je použití modelu známého z psychoanalytické praxe pod názvem „reaktivní formace“, který patří k obraným mechanismům ega.<sup>115</sup> Freud tímto pojmem popisoval transformaci potlačených nutkání v jejich pravý opak. Tyto nízké, libidem zatížené impulzy jsou nahrazeny „vysokým“, chválihodným, slušným a správným chováním. Pod očištěnou, sublimovanou maskou tak nevhodné impulzy a chování mohou

---

<sup>111</sup> Šetlík (pozn. 3), s. 163.

<sup>112</sup> Foster – Krauss – Bois – Buchloh (pozn. 110), s. 162.

<sup>113</sup> Foster – Krauss – Bois – Buchloh (pozn. 110), s. 160.

<sup>114</sup> *Ibidem*, s. 161.

<sup>115</sup> Charles Rycroft, *A Critical Dictionary of Psychoanalysis*, London 1995, s. 151-152.

pokračovat. Reaktivní formace podle Freuda přináší navíc ještě sekundární zisk: Jedinec může dál bez povšimnutí uspokojovat svá nutkání a zároveň být společností pozitivně hodnocen.<sup>116</sup>

Podle autorů knihy *Umění po roce 1900* jsou dva důvody pro chápání reaktivní formace jako interpretativního modelu pro Picassovy pastiše: „*Jednak vysvětluje dialektiku spojení - to jest soudržnost v protikladu – mezi kubismem a jeho neoklasickým ‚druhým‘. Za druhé vytváří strukturu, která pomáhá vysvětlit podobu mnoha dalších antimodernistických postojů v průběhu století, včetně děl ovlivněných *rappel à l'ordre*, ale také reakcionářskou tvorbu od Giorgia de Chirica až po Picabia. Ukazuje totiž stupeň, v jakém jsou tyto antimodernismy samy podmíněny právě těmi rysy v modernistickém díle, které chtějí odmítnout a potlačit.*“<sup>117</sup>

Model reaktivní formace by snad bylo možné vztáhnout i na dílo Otto Gutfreunda, pokud uvážíme, že otázka kubismu byla pro něj stále živá, ačkoliv nebyla otevřeně vyjadřována ve veřejných zakázkách a do poloviny dvacátých let většinou ani v pracích soukromého rázu. Dokládá to Gutfreundův zápis z prosince roku 1925 o rozhovoru s prezidentem Masarykem o kubismu, který požádal sochaře o vysvětlení tohoto moderního směru a jeho cílů. Gutfreund se mu snažil, potěšen jeho zájmem, kubistické principy vyložit. Ve skicáři popisuje situaci takto: „*p: Mohl byste mi jako laikovi objasnit tendence kubismu? Čeho chce kupř. docílit takový Filla? j: Snažím se ze všech sil vysvětlit kubismus.*“<sup>118</sup> Interpretaci Gutfreundova sociálního civilismu podporuje také sochařův obnovující se zájem o kubistické tvarosloví na přelomu let 1926 a 1927, tedy v době kdy dokončoval výsostně realistický Masarykův pomník. Jak uvidíme později, příčin stojících za touto poslední proměnou Gutfreundova vyjadřování bylo opět několik.

Vraťme se do Paříže roku 1919. Přestože Gutfreund doufal, že se najde nějaký obchodník, který by se ho ujal, nikdo takový nepřicházel. Trápil se, sám v pokoji s předsíňkou, „*kam nikdy nikdo nevkročil, nikdo, kdo by projevil zájem sebemenší o to, co dělá.*“<sup>119</sup> Ačkoliv ho zážitky ze zajateckého tábora naučily, jak sám napsal matce, konečně trpělivosti, bída, ve které v Paříži živořil, ho donutila v létě roku 1920 odjet domů. Z návratu měl smíšené pocity. Sestře Miladě se přiznal: „*Třebaže jsem tu dost zkusil, je mi trochu těžko odsud odjet, když vím, že je to navždycky. (...) Nevím*

---

<sup>116</sup> Ibidem, s. 63.

<sup>117</sup> Foster – Krauss – Bois – Buchloh (pozn. 110), s. 164.

<sup>118</sup> Šetlík (pozn. 3), s. 284. Skicák XXXII používaný v letech 1924-1925.

<sup>119</sup> Weiner (pozn. 17), s. 1.

*ještě, jak to bude v Praze, hlavně kde budu bydlet a pracovat a z čeho budu živ, ale myslím si jen, že to nemůže být horší než tady.*“ Přes těžkosti, které v Paříži zakoušel, bylo velmi se zdráhal odtud odjet. Podle Musaionu Karla Čapka a v Paříži zhlédnuté výstavě československého umění usuzoval, že *„to musí být u nás doma s kumštem moc zlé.“*

#### **6.4 Návrat do Prahy: 1920**

Za této situace se vrátil do Čech. Dovezl si několik vypálených a pomalovaných hliněných hlav, které stojí na počátku jeho civilistní tvorby.

Na metaforické rovině je tvorba pro Gutfreunda místem, kde určuje zákony a hranice namísto toho, aby on byl určován nekontrolovatelnými a neovladatelnými životními okolnostmi. Pocit stržení proudem života a neuchopitelnosti světa je znám už z Gutfreundových raných textů doby, kdy mu bylo kolem dvaceti let.<sup>120</sup> Práce s hlinou je pro Gutfreunda rovněž prostředkem komunikace vnějším světem, mediátorem kontaktu s objektem.

V této souvislosti bychom rádi zdůraznili, že hlína, pro Gutfreunda charakteristický tvůrčí materiál, „je evidentně materiál, který je schopný na sebe vzít i ty nejmasivnější pocity zoufalství, strachu, bolesti, deprese. V hlině dostanou konkrétní tvar, jsou přeformovány.“<sup>121</sup> Vojtěch Lahoda si všímá Gutfreundova zaměření na tělesnost či akčnost sochařovy práce, která podle jeho mínění mohla být „snahou vymanit se ze síly osudu“ a bytostnou potřebou „svět tělesně prohmatat, aby své myšlenky mohl ztělesnit.“<sup>122</sup>

Praha se po první světové válce stala hlavním městem nového národního státu nazvaného Československo. Vznik Československa dovršil emancipační úsilí českého Českého národa a naplněním smyslu národního obrození. Etos prvních let Československé republiky je patrný z několika následujících ukázek z časopisu *Volné směry*. Nejzřetelněji vystupuje do popředí touha po svébytném československém národním umění vrámci ostatních slovanských národů. Vídeň je démonizována: *„Vídeň, lačně sající všechnu mízu národů k svému růstu a lesku, byla k českým*

---

<sup>120</sup> Šetlík (pozn. 3), s. 240.

<sup>121</sup> Jaroslava Šicková, Modelování v arteterapii, in: Beata Albrich– Arnel Etherington– Dana Janotová et al., *Současná arteterapie v České republice a v zahraničí*, Praha 2000, s. 116.

<sup>122</sup> Vojtěch Lahoda, Stvoření nové figury, in: Jiří Švestka - Tomáš Vlček (ed.), *Český kubismus 1909-1925* (kat. výst.), Düsseldorf, Praha 1991, s. 333.



*umělcům naskrze macešská.*"<sup>123</sup> Zajímavou poznámkou z hlediska budoucího vývoje bylo posteknutí, že díky Rakousku se nedostávalo dost příležitostí k dílům monumentálního charakteru. Svě době odpovídající pathos obsahuje autorovo přesvědčení, že jsou si čeští výtvarníci vědomí svých povinností a že chtějí „*vytvářeti umění čisté a původní.*"<sup>124</sup> Za nezbytné je považováno vybudovat specifický český umělecký program. Na druhou stranu je patrná radost nad rozplynutím bariér mezi českými zeměmi a Francií.

Žákavcův článek Slovanský program výtvarný nám dává pochopit, proč se Gutfreundovi zřejmě nechtělo vracet z Paříže do Prahy. Žákavec žádá od umělců, „aby tuto živou, rozvíjející se epochu zpodobovali výtvarně, ještě s plelem chvíle, s teplem živoucnosti, dosud nevychladlé."<sup>125</sup> Český výtvarný program podle něj vyžaduje, „aby umělec se oddal národu v nejširším smyslu."<sup>126</sup>

Gutfreund se vrátil do Československa s proměněnými životními hodnotami a pozorností upřenou k vnějšímu světu. Během války prošel zkušenostmi, které mu dávají mnohem větší odolnost vůči nepřízní vnějších okolností, spojených například s nezdarý a nepochopením. Stal se mnohem trpělivějším a střízlivějším. Jeho dřívější přehnaná očekávání a vysoké požadavky způsobující časté pochyby o svých schopnostech a následné depresivní periody, neohrožovaly jeho stabilitu. Cenil si nezávislosti. Nepocitřoval potřebu se sdružovat do menších radikálních výtvarných skupin a nakonec i členství v SVU Mánes přijal jen na doporučení svých přátel. Pro svou spolehlivost a umělecký kredit se stal dokonce jednatelem Mánesa.

Gutfreund byl do poloviny dvacátých let plně zaměstnán velkými veřejnými zakázkami, např. vlys na téma *Návrat legiř* pro Legiobanku (1921-1922), *Pomník Babičky* v Babiččině údolí (1922-1923), portréty umělců a politiků. v Praze. Vydobyl si vytoužený úspěch. Jeho sociální role se upevnila a nabyl sebejistoty.

Jeho relativní konformita ve vztahu k veřejnosti začala Gutfreunda obtěžovat a to především v okamžicích, kdy byl objednavateli nucen se stylově blížit jejich představám, především tehdy populárnímú klasicismu. Máme na mysli například *třetí verzi návrhů pro budovu Riunione Adriatica di Sicurta* v Praze (1925-1926). Zhruba od roku 1923 se Gutfreund začne opět ideově angažovat ve veřejné diskuzi o smyslu umělecké tvorby, zvláště té moderní. Patrná je jeho otevřená obrana estetického

---

<sup>123</sup> Viz anonym, *Volné směry* XX, 1919-20, s. 51-52.

<sup>124</sup> Ibidem, s. 51.

<sup>125</sup> F.Ž. [František Žákavec], Slovanský program výtvarný, *Volné směry* XX, 1919-20, s. 55-86.

<sup>126</sup> Ibidem, s. 73.

poslání umění. Gutfreund se snažil tímto článkem vyjádřit, že není „úkolů krásnějšího nad úkol rozšiřovati lidský obzor, učiti člověka dívati se na nový svět novými očima.“<sup>127</sup>

Daleko volněji zracované jsou práce, které vznikaly mimo oficiální zakázky a které nesou daleko silnější osobní výpověď. Za takové práce můžeme považovat sousoší *Rváči* (1924), *Milenci* (1925), *Na mezi* (1925), *Soupeři* (1926) apod.

### 6.5 Milada: 1923-1927

Roku 1923 se Otto Gutfreund seznámil s Miladou Lindnerovou, herečkou, kterou toho roku portrétoval. Rozvinulo se mezi nimi přátelství.

V polovině dvacátých let vytvořil Gutfreund sousoší *Rodina* (1925). Jedná se o postavu mohutné ležící ženy s odhalenými nadry, naproti které leží útlejší muž. V prostoru, který se mezi nimi otevírá stojí dítě sající z matčina prsu, přičemž jeho s ním jeho hlavička naprosto splývá.<sup>128</sup>

Toto sousoší lze chápat jako protipól *Sedící ženy* z internačního tábora z roku 1916. Narozdíl od ní vyjadřuje Gutfreundovu touhu po blízkém vztahu a rodině, tak jak to odpovídá období střední dospělosti charakterizované potřebou trvalé intimity v manželství, založení rodiny, realizace v práci, vydobytí si odpovídajícího společenského postavení apod.<sup>129</sup>

Ne náhodou se následujícího roku oženil s Miladou. Jejich svatba se jeví jako důležitý faktor pro Gutfreundův opětovnému obratu ke abstrahujícímu kubistickému výtvarnému projevu. Co nás přivádí k podobné úvaze?

Gutfreund dával ženu do protikladu k tvůrčí odpovědnosti. Tvrzení tohoto druhu však byla jen formou intelektualizace skutečných důvodů.<sup>130</sup> Možnost naplněného vztahu mezi mužem a ženou komentoval s jistým sarkasmem. Do deníku si o šest let později napsal, že by chtěl být hlavně sám, aby mohl tvořit. Chtěl by také mít ženu, ale jak poznamenává, „*abych ji mohl vypustit, kdy bych sám chtěl. Protože znám chvíle příšerné úzkosti, které člověka přepadají v ateliéru, když je stále sám se svou prací, kam nikdo nepřijde, kde si naráz člověk uvědomí svou zbytečnost ve*

---

<sup>127</sup> Šetlík (pozn. 3), s. 246.

<sup>128</sup> Námět se jeví jako jakási sekularizovaná verze sv. Rodiny.

<sup>129</sup> Erikson (pozn. 51), s. 258; Langmaier – Krejčířová (pozn. 27), s. 172-186.

<sup>130</sup> Intelektualizace je obranným mechanismem ega, při kterém člověk neutralizuje emoční zážitky pomocí intelektuálního nebo logického mluvení.

*společnosti a odkud se člověk spasí jen útekem mezi ostatní. Ale na druhé straně žena strašně překáží a neumím si představit, že bych s nějakou mohl trvale žít. Vím předem, že bych byl ze začátku velice milý, že bych s ní trávil veškerý čas, ale potom bych propadl záchvatům zuřivosti kvůli ničemu a ztrácel bych čas zase samým smířováním. Dřív jsem si myslel, že jsem ten problém vyřešil chozením do veřejných domů, ale není to ono. Ostatně finanční situace by také hrála velkou roli, vím předem, že bych se neodvážil nabídnout nějaké ženě, aby se mnou žila, kdyby mé příjmy byly tak hubené jako dosud, ne že bych byl tak čestný, ale nemám prostě odvalu, což se stále zaměňuje, a závidím Grisovi a ostatním, že tuto odvalu našli.”<sup>131</sup>*

Ženu Gutfreund chápal pouze jako prostředek, jak utišit pocity zbytečnosti a „příšerné úzkosti.“ Ty ho přepadaly v ateliéru, když „je stále sám se svou prací, kam nikdo nepřijde“. Sochařova slova obsahují jistý infantilní nádech. Ženu vnímá jen jako prostředek svého uspokojení. Dožaduje se na ní uspokojení své touhy po bezpečí, smyslu své existence a společenství.

Z psychoanalytického hlediska se tu projevuje Gutfreundův tzv. orální charakter. Takový člověk se obává toho, aby okolí neodhalilo jeho sobectví a závislost, což by podle jeho vlastního mínění vedlo k tomu, že by byl opuštěn.<sup>132</sup> Touží být hýčkáán a opečováván. Může být orálně agresivní (ironie, sarkasmus, urážky atp.), také nejistý, hledající pomoc a mít sklon k depresím.<sup>133</sup>

Z řečeného vyplývá, že Gutfreund hledal vztahový objekt spíše mateřský než partnerský. Milada byla zřejmě temperamentní dívka s hereckými schopnostmi, stěží však mateřského typu. Představa vztahu pro Gutfreunda znamenala kombinaci osob, v níž jeden je „bez podmínek dávající“ a druhý „bezmezně přijímající.“ Gutfreund

---

<sup>131</sup> Šetlík (pozn. 3), s. 48. Zápis z 26. září 1916.

<sup>132</sup> Na podobné pocity může odkazovat několik řádků opsaných z Balzacovy *Sestřenice Běty* v deníku v prosinci 1909 nebo 1910: „Nakonec si všude uměla získat služebnictvo tím, že mu čas od času dávala malé spropitné a ztrácela s ním na chvílku pár slov, než vešla do salónu. Tato familiérnost, kterou se otevřeně stavěla na jejich úroveň, ji získávala jejich poníženou přízeň, která je pro příživníky velice podstatná.“ [zvýr. v orig. textu] Viz Šetlík (pozn. 3), s. 19.

<sup>133</sup> Rycroft (pozn. 59), s. 121-122; Hartl-Hartlová (pozn. 88), s. 208. Model psychopatologie v postklasické psychoanalýze, podle Mitchella a Blackové, vychází z principu ustrnutí ve vývoji, které se stává kořenem životních obtíží. Raný vývoj je narušen tím, že v něm chyběla některá podstatná složka potřebná pro optimální psychický růst. Psychický konflikt a ustrnutí nepředstavují pak nezávislé procesy, ale neustále interaktivní dynamiku – „původní vývojový deficit vede k touhám a fantaziím, které se stanou konfliktními; tyto konflikty zase způsobují velké překážky při získávání potřebných vývojových zkušeností, které vyvolávají zase konfliktní fantazie.“ Viz Stephen Mitchell – Margaret Blacková, *Freud a po Freudovi*, Praha 1999, s. 245.

prahne po lásce, kterou mu v podstatě může nabídnout pouze matka.<sup>134</sup> Ta mu poskytuje péči prakticky celý život. Mateřský ideál ženy potvrzuje Gutfreundovo dílo, pomineme-li destrukci obrazu ženy v kubo-expressionistické a kubistické periodě.<sup>135</sup> Nicméně svatba Otty Gutfreunda a Milady svědčí o tom, že sochař do jisté míry překonal hlubokou vazbu k matce, o které jsme pojednali dříve v kapitole o sochařově pubertě a dospívání.

Jak dokládají slova o nenaplněnosti z návštěv veřejných domů, toužil Gutfreund po bezpečném, naplňujícím vztahu, ale neměl odvahu nějaký začít. Jeho obavy se týkají více fantazie než reality. Není totiž známo, že by kdy nějaký předchozí vážný vztah měl. Zdá se, jako by jeho „vím“, bylo spíše představou, „co by se mohlo stát“, jakýmsi vyjádřením strachu z neovladatelných výbuchů zuřivosti, potažmo agresivity.

Je třeba připomenout, že Gutfreund měl neuroticky depresivní sklony. Podle Mentzose se depresivnímu pacientovy lépe podaří přizpůsobit realitě „masochistickým“ mechanismem: „*Manipulacemi s realitou se podaří do určité míry dosáhnout skutečného, reálného utrpení, čímž se pacient nerealistické, masivní sebeobžaloby.*“<sup>136</sup> Mentzos hovoří o tom, že neuroticky depresivní jedinec jakým byl také Otto Gutfreund si „*nevědomě volí partnera, se kterým skutečně musí trpět.*“<sup>137</sup>

Podle zpráv tradovaných v Gutfreundově rodině nebylo jejich manželství uspokojující ani pro Gutfreunda, ani pro Miladu.

Už v červenci roku 1926 se však dočítáme v dopise matce: „*Midla Tě nechá mnohokrát pozdravovat, doufá, že mne ještě vytáhne v srpnu na nějaký den ven, ale já nevím, čeká mne už zase hrůza práce.*“<sup>138</sup>

---

<sup>134</sup> U vztahu Gutfreund-matka se ještě zastavíme v souvislosti s poválečným obdobím jeho života.

<sup>135</sup> Vzpomeňme *Ženu s dítětem* (1911/přepřacováno 1913?), *Žena s hnízdem* (1911/přepřacováno 1913?), *Rodina* (1925), *Návrat legií* pro Legiobanku (1921), *Vlys pro centrální síň bytové kultury čsl. pavillónu na Mezinárodní výstavě dekorativního umění v Paříži* (1925) atp. Ostatní ženské postavy jsou jen efemerní bytosti obdařené zvláštní smyslností – elegantní, aktivně zapojené do života, roztančené. Oba póly přitahovaly jeho pozornost.

<sup>136</sup> Mentzos (pozn. 79), s. 92.

<sup>137</sup> Ibidem, s. 92.

<sup>138</sup> Šetlík (pozn. 3), s. 141.

## 7. Návrat ke kubismu: 1926-1927

Přibližně v průběhu roku 1926 a zvláště v roce 1927 je možné si povšimnout sochařova vzrůstajícího zájmu o abstraktní tvarosloví. Vzpomeňme genezi kompozice pro atiku paláce Škodových závodů v Praze mezi léty 1925 až 1927.<sup>139</sup> Nejvýraznějším projevem zvýšeného zájmu o geometrický tvar je *Sedící žena II* (1927). Ženská figura se začíná opět rozpouštět do anonymního znaku, jako jsme to mohli sledovat v kubistické fázi Gutfreundova tvůrčího vývoje. Je možné hledat analogii proměny formy z roku 1926-1927 a tím, čeho jsme byli svědky na přelomu let 1910-1911?

Je možné, že manželství v sochaři probudilo emoce, na které zapomněl nebo které dokázal dosud úspěšně regulovat. Ty v něm potom mohly uhodit na strunu podobné té, která má blízko k abstraktnímu tvaru.<sup>140</sup> Zdá se být velmi pravděpodobné, že příčiny obnoveného zaujetí pro abstraktní formu se mohou pramenit ze stejného nebo podobného zdroje. Podstatným symptomem je odvrát od reality. Abstrakci jsme už dříve odkryli jako možný prostředek obrany vůči niterné tenzi.

Nabízí se ještě několik okolností v Gutfreundově životě podmiňujících sochařův obrat ke kubistickému pojetí sochy. Jednak neúspěch návrhu *Smetanova pomníku* (1926) ve veřejné soutěži. Jak vzpomínal Vincenc Kramář „*Gutfreund těžce nesl osud svého pomníku.*“<sup>141</sup> Sochařovy pocity nedostatečnosti se u něj objevovaly často v souvislosti s jeho schopnostmi a dílem, se kterým se identifikoval. Komise z této perspektivy neodmítla Gutfreundův návrh, ale Gutfreunda.

Petr Witlich poukazuje, že než se nešťastnou náhodou Gutfreund utopil ve Vltavě, stal se profesorem na Uměleckoprůmyslové škole v Praze. Opět na doporučení svých přátel přijal toto místo, které ho do jisté míry osvobodilo, nebo mělo osvobodit, od závislosti na oficiálních zakázkách. Gutfreund tak získal prostor k úvahám, které dosud neměl čas rozvíjet. Především šlo o prostředí, kde byl obklopen řadou studentů, kteří podnikali odvážné výboje směrem, kde on skončil v roce 1916. Podle Wittlicha byla stylová proměna posledních několika

---

<sup>139</sup> Viz Karel Srp, Okřídlený šíp, in: Šetlík Jiří – Erben Václav (ed.), *Otto Gutfreund* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1995, s. 96-113.

<sup>140</sup> Snad se Gutfreund v sobě nemýlil, když si za války napsal, že by sice chtěl mít ženu, „*ale v kleci.*“

<sup>141</sup> Vincenc Kramář, *O obrazech a galeriích*, Praha 1983, s. 123.

Gutfreundových prací „zřejmě do značné míry podnícena i neklidnou zvědavostí mladých sochařů.“<sup>142</sup>

---

<sup>142</sup> Petr Wittlich, *České sochařství ve XX. století*, Praha 1978, s. 160.

## ZÁVĚR

Na předchozích řádcích jsme se zabývali genezí Gutfreundova kubismu. Řekli jsme si, že Gutfreundův obrat k novému výtvarnému vyjadřování je výsledkem součinnosti několika faktorů. Mezi ně patří Gutfreundovy osobnostní rysy spojené s vysokými nároky na sebe, pochybnosti o svých uměleckých schopnostech, s ebepodceňování, depresivními sklony, přecitlivělostí ve vztahu k ženám, jeho adolescentním věkem založeném na budování vlastní identity, sexuality. S nimi souviselo narušení vlastní sebehodnoty, sebepojetí a vztahu k opačnému pohlaví iniciovaného silným negativním zážitkem sexuálního rázu u pařížské prostitutky v roce 1910.

Po setkání s myšlenkami kubistického hnutí došlo ke Gutfreundově identifikaci s jeho ideály, jejímž vyústěním byl odklon od předchozího uměleckého vyjadřování, horlivá aktivita v rámci Skupiny výtvarných umělců a nakonec jeho dobrovolné zapojení do bojů první světové války. Nejzřetelnějším výrazem jeho hromadící se tenze a s ní spojené agrese a destruktivity byla socha *Sedící ženy*, kterou vytvořil roku 1916 ve francouzském táboře pro příslušníky zneprátených národů. Následující dva roky došlo ke Gutfreundově sociální deprivaci díky dlouhodobé internaci. Po propuštění svědčí jak vzpomínky jeho přátel, korespondence, tak i samotné dílo o proměně Gutfreundova prožívání sebe i okolního světa.

Zjistili jsme rovněž, že sochařův obrat k sociálnímu civilismu byl podmíněn nejen konfrontací se společenskou situací ve Francii a v Čechách po první světové válce, ale také psychosociálně, například jeho věkem - obdobím střední dospělosti. Situace ve Francii byla obrácena protiantgardně a volala po „návratu k řádu“, což se projevovalo klasicismy všeho druhu. V Čechách se očekávala služebnost umění v duchu demokratikého Československa. Psychosociálními činiteli spojené s obdobím střední dospělosti, tedy věku, ve kterém se nacházel Gutfreund, jsou potřeba trvalé intimity v manželství, založení rodiny, realizace v práci, vydobytí si odpovídajícího společenského postavení apod.<sup>143</sup> Jak jsme ukázali, s každou jmenovanou oblastí se v období dvacátých let střetl a musel ji řešit.

Pokusili jsme se identifikovat příčinu stylové změny na přelomu let 1926 a 1927. V tomto období se střetne hned několik emocionálně významných faktorů, které s proměnou Gutfreundova stylu souvisely. Prvním je svatba, která vyústila

---

<sup>143</sup> Erikson (pozn. 51), s. 258; Langmaier – Krejčířová (pozn. 27), s. 172-186.

v neuspokojivé manželství. Druhým je prohraná soutěž na Smetanův památník, která velmi pravděpodobně otřásla Gutfreundovým labilním sebehodnocením. Třetím faktorem bylo získání místa profesora Uměleckoprůmyslové školy, které mu poskytlo stálý příjem a prostředí mladých nadšených studentů, s jejichž pomocí se mohl emocionálně vrátit do období svých experimentů a hledání.

Vzhledem k umění jako specifické instituci, by nebylo správné omezovat jeho interpretaci na pouhou mocninu nebo odmocninu imanentního ducha doby, autonomních zákonitostí umění, nevědomých složek umělcovy osobnosti nebo společenských sil, ale přiznat si, že se jedná o komplikovanou rovnici s mnoha proměnnými a řadou neznámých.



## LITERATURA

- Abell Walter, *The Collective Dream in Art: A Psycho-Historical Theory of Culture Based on Relations between the Arts, Psychology, and the Social Sciences*, Cambridge 1967.
- Albrich Beata – Etherington Arnel – Janotová Dana et al., *Současná arteterapie v České republice a v zahraničí*, Praha 2000.
- an., Za bratrem O. Gutfreundem, *Československý legionář IX*, 1927, č. 24, 17. 6., s. 3-4.
- Báčová Viera, Spoločenská a kultúrna podmienenosť osobnej identity, *Československá psychologie XL*, 1996, č. 4, s. 324.
- Boháč Jaroslav, *Kronika Československé legie ve Francii*, Praha 1938.
- Císařovský Josef, *Otto Gutfreund*, Praha 1962.
- Curtis Penelope, *Sculpture 1900-1945*, New York 1999.
- Čáp Jan, Stimulování vývoje dítěte v rodině, *Acta Universitatis Carolinae – Studia psychologica IX*, 1998, s. 136.
- Dacey John D. –Lennon Kathleen H., *Kreativita*, Praha 2000.
- DeMause Lloyd, *Foundations of Psychohistory*, New York 1982,
- Ehrenzweig Anton, *The Hidden Order of Art: A Study in the Psychology of Artistic Imagination*, Berkeley and Los Angeles 1971.
- Erben Václav – Šetlík Jiří, *Otto Gutfreund* (výst. kat.), Národní galerie v Praze 1995, s. 56.
- Erikson Erik, *Dětství a společnost*, Praha 2002.
- Emil Filla, Příklad Otty Gutfreunda, in: *Výtvarné zjevy*, Praha 1927, s. 72.
- Fonagy Peter – Target Mary, *Psychoanalytické teorie: Perspektivy z pohledu vývojové psychopatologie*, Praha 2005.
- Harrison Charles – Frascina Francis – Perry Gill, *Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century*, New Haven – London 1993.
- Foster Hal – Krauss Rosalind – Bois Yve-Alain – Buchloh Benjamin H.D., *Umění pro roce 1900*, Praha 2007.
- Gedo M.M., *Looking at Art from the Inside out: The psychoikonographic Approach to Modern Art*, Cambridge and New York 1994.
- Gombrich Hans Ernst, Art History and Psychology in Vienna Fifty Years Ago, *Art Journal*, Vol. 44, 1984, s. 162-164.

- Hartl Pavel –Hartlová Helena, *Psychologický slovník*, Praha 2000.
- Hole Günter, *Fanatismus*, Praha 1998.
- Chadraba Rudolf – Krása Josef – Švácha Rostislav – Horová Anděla (ed.), *Kapitoly z českého dějepis umění II*, Praha 1987, s. 28-35.
- Isaacson Cliff - Radish Kriss, *Pořadí narození: Kdo doopravdy jsme*, Bratislava 2006.
- Jenkins Valerie, Post Traumatic Stress Disorder Related to Prisoners of War, *ALLPsych Journal*, <http://allpsych.com/journal/pow.html>, vyhledáno 12. 12. 2003.
- Jung Carl Gustav, *Duše moderního člověka*, Brno 1994.
- Kalina Pavel, Freudův doutník, Kafkovy stromy a Michelangelův Mojžíš, in: Beket Bukovinska – Lubomír Slavíček (ed.), *Pitura verba culpit: Sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného*, Praha 2005.
- Kramář Vincenc, Člověka a umělec a jeho poslední dílo, in: *Výtvarné zjevy*, Praha 1927, s. 38-43.
- Kramář Vincenc, *O obrazech a galeriích*, Praha 1983.
- Kuspit Donald, *Psychostaregies of Avant Garde Art*, Cambridge 2000.
- Lahoda Vojtěch, Figura v díle Emila Filly, in: *Umění XXX*, 1982, s. 481.
- Langmaier Josef – Krejčířová Dana, *Vývojová psychologie*, Praha 2006.
- Lindová-Gutfreundová Pavla, Jak se Otíček stal sochařem, in: *Pestrý týden IV*, 1929, č. 22, 15. 5., s. 4.
- Marková Marcela, Umělec je neurovědec. Neurobiologie zkoumá umění, výtvarníci mozky a učitel výtvarné výchovy neurobiologii, *Výtvarná výchova XXXXV*, č. 2, 2005, s. 14-17.
- Marková Marcela, Poznání a světatorba v díle N. Goodmana, v umění a ve neurologických studiích. Lze využít filozofická a neurobiologická bádání pro výtvarnou výchovu?, *Výtvarná výchova XXXXV*, č. 3-4, 2005, s. 29-34.
- Mentzos Stavros, *Dynamika duševní nemoci*, Praha 2005.
- Mitchell Stephen –Blacková Margaret, *Freud a po Freudovi*, Praha 1999.
- Mukařovský Jan, *Studie I*, Brno 2000.
- Olmrová Jiřina - Blažek Bohuslav, *Jací jsme a jací nejsme: O psychologických typologiích*, Praha 1982.
- Poněšický Jan, *Úvod do moderní psychoanalýzy*, Praha 2003.
- Pečírka Jaromír, Vzpomínka na sochaře Gutfreunda, *Květy XIV*, 25. 7., 1927, s. 34.
- Pečírka Jaromír, Ke Gutfreundově výstavě, *Volné směry XL*, 1947-1948, s. 209-216.
- Pečírka Jaromír, *Otto Gutfreund*, Praha 1948.

- Pech Milan, *Příspěvek k poznání života a díla Otto Gutfreund* (diplomní práce), Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 2004.
- Pech Milan, Gutfreundův humor, *Prostor Zlín XIV*, č. 4, 2007, s. 17-19.
- Rycroft Charles, *A Critical Dictionary of Psychoanalysis*, London 1995.
- Staller Natasha, *A Sum of Destruction*, New Heaven-London 2001.
- Šetlík Jiří, Paradoxy Gutfreundova života a díla, *Výtvarná kultura XVIII*, č. 5, 1989, s. 12.
- Šetlík Jiří, *Zázemí tvorby*, Praha 1989.
- Výrost Jozef – Slaměník Ivan (ed.), *Sociální psychologie*, Praha 2008.
- Švestka Jiří, *Výraz v umění* (diplomní práce), Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 1979.
- Vymětal Jan, *Úzkost a strach u dětí*, Praha 2004.
- Výrost Jozef – Slaměník Ivan (ed.), *Sociální psychologie*, Praha 2008.
- Wilson Laura, Psychoanalyzing Art, *Art Journal*, č. 2, Summer 1995, s. 105-107.
- Weiner Richard, *Lidové noviny XXXV*, 1927, č. 299, 14. 6., s. 1-2
- Woringer Wilhelm, *Abstrakce a vcítění*, Praha 2001.
- Wittlich Petr, Tělová maska a trojúhelník, in: Beket Bukovická – Lubomír Konečný (ed.), *Ars Longa* (sborník k nedožitým sedmdesátinám Josefa Krásky), Praha 2003, s.
- Wittlich Petr, *České sochařství ve XX. století*, Praha 1978, *České sochařství ve XX. století*, Praha 1978.
- F.Ž. [František Žákavec], Slovanský program výtvarný, *Volné směry XX*, 1919-20, s. 55-86.