

Kultura a umění**Otto Gutfreund – kubistická plastika**

JAROSLAV SEDLÁŘ

Kubismus se realizoval především v malířství, avšak už na prvním obraze *Avignonské slečny* (Slečny z Avignonu, Les Demoiselles d'Avignon), který Picasso dokončil koncem roku 1906 a na začátku roku 1907, nacházíme výrazné deformace, které Picasso důsledně využil teprve mnohem později, a to v analytickém a pak i v syntetickém kubismu. Stal se rychle nejdůležitějším a nejslavnějším Picassovým obrazem. Je malířsky nejednotný, plný výrazných deformací. Zvláště charakteristická pro Picassovu budoucnost je pravá část obrazu, kde jsou deformace nejvýraznější, inspirovány negerskou plastikou, zatím co zatiší v dolní střední části obrazu vyšlo z odkazu Cézannova. Průkopnické výkony v malířství i v sochařství odvedl vedle Picassa také Braque. Je pozoruhodné, že oba dva je uskutečnili nejprve v malířství v podobě experimentů a teprve potom převedli do plastiky. Od roku 1909–1910 Picasso a Braque rozvinuli analytický kubismus, předmět rozsekali podle Cézannových teorií do plošek, které položili na plátno. A podobným způsobem rozrývá Picasso už v roce 1909 plastiku ženské hlavy takovými ploškami v proslaveném díle *La Tête de femme /Fernande/* (Ženská hlava /Fernanda/). Je to údajně podobizna jeho přítelkyně Fernandy Olivierové, na druhé straně však socha, ve které se radikálně rozešel s naturalistickým iluzionismem, který nahradil analyticky roztržštěnými, ostrými hranami a vypuklinami. Nicméně socha stále ještě vyrůstá tradičně z jádra a plastické modelace. Je pouze povrchově rozčleněna do vypouklých a vpadlých částí. Z jejich kontrastů však vyzařuje napětí, které se stalo východiskem celé pozdější kubistické plastiky, podobně jako obraz *De-moiseles d'Avignon* se stal východiskem pozdější kubistické malby.

Pojem kubismus poprvé použil v časopise *Gil Blas* dne 14. listopadu 1908 kritik Louis Vauxcelles, ten, který před třemi lety označil skupinu francouzských malířů, vystavujících na Podzimním salónu, hanlivým slovem *les fauves* (šelmy), a který i nyní odsoudil kubistickou bizarérii. V případě výstavy v Kahnweilerově galerii v Paříži vynesl svůj soud nad vystavenými obrazy, které mu připadaly, jako by byly složeny z drobných krychliček (*les cubes*). Říká se, že Vauxcelles převzal toto podobenství od Matisse. V důsledku neustálých útoků kritiky, ale i diváků, vystavovali Braque a Picasso své obrazy před první světovou válkou převážně u obchodníka s obrazy D. H. Kahnweilera a v roce 1913 už i v cizině, mj. také v Praze.

S Braquem se Picasso poprvé setkal v době vzniku obrazu *Avignonské slečny*. Teprve potom po několik let rozvíjel své experimenty podivuhodně

paralelně s ním. Kromě Braqua se v roce 1908 kolem Picassova ateliéru v Ravignanově ulici, v domě, který básník Max Jacob nazval Bateau-Lavoir, protože se podobal lodím, na nichž se na Seině pralo prádlo, sdružila velmi početná skupina umělců. Patřili do ní výtvarní umělci, spisovatelé, teoretici umění a obchodníci s obrazy, kteří vášnivě diskutovali o umění, a tak začali rozvíjet estetikou kubismu. Setkáváme se zde s básníkem Guillaumem Apollinaiem, spisovatelem André Salmonem a Maxem Jacobem, Gertrudou Steinovou a jejím bratrem Leem, s malíři Georgem Braquem, Juanem Grisem a Fernandem Légerem, s teoretikem umění Mauricem Raynaelem a s četnou kolonií španělských malířů žijících v Paříži.

Kolem roku 1909–1910 začala v díle obou malířů vznikat nová výtvarná mluva, nový lyrický řád, který zásadně porušil iluzionistický charakter dosavadního prostorového řešení, neboť nahradil centrální a v podstatě subjektivistickou renesanční perspektivu mnohapercepčním přístupem k předmětné skutečnosti. Zakladatelé kubismu tak likvidovali všechno, co souviselo s optickou atmosférou, a soustředili se na tzv. geometrickou krystaličnost skutečnosti, jejíž základy byly obsaženy v díle i teoriích Cézannových. Nešlo jim o to, aby evokovali opticky vnímatelný svět, ale aby vytvořili svérázný znak předmětu a tím i nový předmět – umělecké dílo. Nadto usilovali o postižení hmotné rozprostraněnosti předmětu i o jeho hmotnou podstatu, a tedy nikoli o jeho jevovost.



Otto Gutfreund, *Cellista*  
(Hráč na čello), 1912–1913

Roku 1910 opustil Braque krajomalbu a věnoval se figuře a zátiší. Také Picasso, který se v té době odstěhoval z Ravignanovy ulice na bulvár Clichy, maloval zátiší a portréty. Využíval do důsledků simultánnosti pohledu a vstoupil do další fáze svého vývoje, kterou malíř Juan Gris označil jako analytický kubismus, a to proto, že v obrazech tohoto druhu šlo o analýzu tvarů. Byla to po první fázi kubismu, která zahrnuje roky 1907–1909, druhá, analytická fáze, rozvíjející se v letech 1909–1912 a končící etapou tzv. hermetického kubismu. V této fázi provedl společně s Braquem analýzu plastického tvaru, jehož jednotlivé části převedl do plochy tak, že vedle sebe poskládal geometrické útvary, trojúhelníkové, čtvercové, obdélníkové i oválné a kruhové plošky odpovídající pohledům na plastický předmět ze všech stran. Protože chtěl zdůraznit, že převedl do plochy

plastický předmět, který si může divák ve své představě opět spojit, omezil barevnou škálu na několik neutrálních tónů hnědé a šedé, aby neodváděl pozornost od vztahu tvaru k prostoru. Koncentroval se na základní stránky předmětu – dá se ovšem také říci, že z něho odstranil vše nepodstatné a směřoval tak za smyslovou zkušenost, k formově racionální skladbě. Krajina, portrét, figura, které hrály u obou malířů v jejich prekubistickém intermezzu důležitou roli a v nichž proběhl proces postupného tvarového zjednodušení, až k úplné geometričnosti, byly nahrazeny převážně zátišími, která dávala umění velký prostor pro svobodné experimentování. Rozvoj analytického malířství přivedl Picassa i Braqua téměř k abstrakci, a tak kolem roku 1912 vnášejí do obrazu reálný předmět oklikou v podobě *papiers collés* (koláží). Braque tehdy vlepil do uhlokresby *Compotier et verre* (Mísa ovoce a sklenice, 1912) odřezky tapet s natištěnými letokruhy dřeva, Picasso do obrazu *Nature morte à la chaise cannée* (Zátiší s rákosovou židlí, 1912) kusy voskovaného plátna. Picasso šel však ještě dále k objektu a v roce 1912–1913 zkonstruoval z plechů kladených přes sebe *La Guitare* (Kytaru). To byl skutečný rozchod s tradicí, i když na druhé straně ještě opatrný průnik do světa věcí, protože teprve Marcel Duchamp otevřel objektu (Readymade) dveře dokořán. Picasso však touto *Kytarou* zrušil dosavadní klasifikaci umění odlišující plastiku, vznikající přidáváním, a soulpturu, vznikající odnímáním hmoty, ale také rozhodující prostředky tvorby, a to modelující ruku a dláto. Výstavbu sochy, její objem a prostor, realizované pláty, plochami, rovinami a křivkami, dovedli ještě dále Alexandr Archipenko, zejména však Vladimír Tatlin a konstruktivismus.

Přestože počátky kubismu spojujeme většinou s Picassem, nelze opomenout ani řadu dalších umělců, kteří se zasloužili o rozšíření a rozpracování kubismu do všech důsledků. Kromě George Braqua, který přešel ke kubismu od fauvismu, vystavili kubistické obrazy na Salónu nezávislých v roce 1911, ve skandálně proslulém sále číslo 41, malíři, kteří se připojili ke kubismu kolem roku 1910 – Albert Gleizes, Jean Metzinger, Henri Le Fauconnier, Fernand Léger, Robert Delaunay. Skandál vyvrcholil následující rok dokonce interpelací v poslanecké sněmovně. Nejdůležitější byla ovšem výstava skupiny Section d'or (Zlatý řez) od 10. do 30. října 1912 v galerii La Boétie v Paříži. Kubisté se jí vědomě přihlásili k tomuto matematickému poměru proporcí, který odhalil už v roce 1494 jako ideální poměr velikostí Luca Pacioli a převzal i Leonardo da Vinci. Zlatý řez dělí úsečku na větší a menší úseč podle poměru 3:5, 5:8, 8:13 atd. Výstava La Section d'or se stala historicky významnou přehlídkou kubistického malířství, vedle desátého Podzimního salónu, protože sjednotila s výjimkou Braquea a Picassa (zastoupení byli na Podzimním salónu) všechny tehdejší zástupce kubistického malířství. Vystavovali Juan Gris, Fernand Léger, Albert Gleizes, Jean Metzinger, Robert Delaunay, Louis Marcoussis, Marcel Duchamp a Duchamp-Villon. Tito noví kubisté, tvořící druhou garnituru hnutí, připravili v letech 1911–1913 putovní výstavu, která prošla evropskými městy, od Bruselu přes Londýn,



Otto Gutfreund, Don Quijote (hlava), 1911–1912

Kolín nad Rýnem, Mnichov, Barcelonu, Prahu a Moskvu a obratnou propagandou na čas dokonce zastínili Picassa i Braqua. Pozornost na sebe strhli také knihou, kterou pod názvem *Du Cubisme* vydali roku 1912 Albert Gleizes a Jean Metzinger. Ovšem už v roce 1911 napsal studii o kubismu G. Apollinaire a otiskl ji v časopise *Soirées de Paris*. V roce 1913 pak vydal knihu *Kubističtí malíři: estetické meditace*. Všichni, ať už se podíleli jakýmkoliv způsobem na zrodu kubistické estetiky, soustavně rozvíjeli nové objevy.

Picasso zavedl do umění reálný objekt už v roce 1914, když odlil podle voskových modelů šestkrát *La verre d'Absinthe* (Sklenice absintu) se skutečnými lžicemi, banálními mimouměleckými předměty, a každou z nich pomaloval jinou barvou. Zasloužil se tím o úplnou svobodu projevu v sochařství, projevu, který ovšem vyrostl z malířských experimentů v ateliéru. Montážemi uplatněnými v *Kytaře* ovlivnil Alexandra Archipenka, podlehl mu také nejvášnivější modifikátor kubismu Jacques Lipchitz, který přišel do Paříže roku 1909 jako dvacetiletý z litevského Vilniju, první kubistická díla však začal tvořit teprve od roku 1913. V roce 1914 to byl Maďar Joseph Csáky, který se napojil až na syntetický kubismus *La Tête* (Hlava, 1914).

Avšak nejrychleji ze všech umělců reagoval na kubismus Otto Gutfreund, který jako první převedl raně kubistické představy analytického kubismu a pak i futurismu do plastik figur, hlav a portrétů. Narodil se 3. srpna 1889 jako čtvrtý z pěti dětí židovské rodiny Karla a Emilie Gutfreundových ve Dvoře Králové nad Labem, zemřel 2. června 1927. Utonul ve Vltavě poblíž Střeleckého ostrova v Praze. Po ukončení obecné školy v letech 1895–1900 absolvoval nižší třídy gymnázia Františka Josefa I. v Jaroměři. Od roku 1903 do roku 1906 prošel oddělením keramiky se zaměřením na hrnčířství v Bechyni, kde se poprvé setkal s modelováním jako fakultativním předmětem, který pak v podobě figurálního a ornamentálního modelování studoval ve všeobecném a specializovaném oddělení profesora Josefa Drahoňovského na pražské Umělecko-průmyslové škole až do roku 1909. Již z této doby se dochovalo několik v podstatě tradičně provedených plastik. Ale právě v tomto roce proběhla v Praze výstava významného francouzského sochaře Emila Antoina Bourdella, jehož dílo Gutfreunda zaujalo do té míry, že odjel téhož roku do Paříže, aby studoval na Académie de la Grande Chaumière v sochařském ateliéru, který vedl sám Emil Antoin Bourdelle. Během ročního studia na škole se seznámil s dalšími českými umělci a teoretiky žijícími ve Francii, s Bohumilem Kubištou, Antonínem Matějčkem a Otakarem Španielem. Poznával důkladněji moderní umění ve sbírkách pařížských galerií. Bourdelle názorně zasněžil mladého adepta do své koncepce sochy – architektury a zároveň na něho silně zapůsobil svou výrazovou živostí. Gutfreund píše: „Bourdelle postupuje při reliéfu právě opačně, vměstňuje figury do jedné plochy a dává jim všem stejnou plastiku, snad také aby dobře odpovídaly architektuře pomníku. Mají ale také své efekty světelné, kterých dosáhl zase tím, že přehnal některé detaily do hloubky, čímž rozvlnil, roztloukl plochu na malé lámající se a na sebe narážející plošky – dělá to dojem velmi pohnutý, opravdu válku, vraždění, řev, pláč dětí, ržání koní, sténání matek, horečku. Všechno se třese a křičí.“ Právě tímto rozvlněním a roztříštěním povrchu sochy, lámajícími se a na sebe narážejícími ploškami nepochybně připravil Gutfreunda na tak brzké a rychlé přijetí kubismu. V roce 1910 opustil Gutfreund pařížské prostředí a společně se svým přítelem Antonínem Matějčkem cestovali po západní Evropě, kde navštívili převážně londýnská, belgická

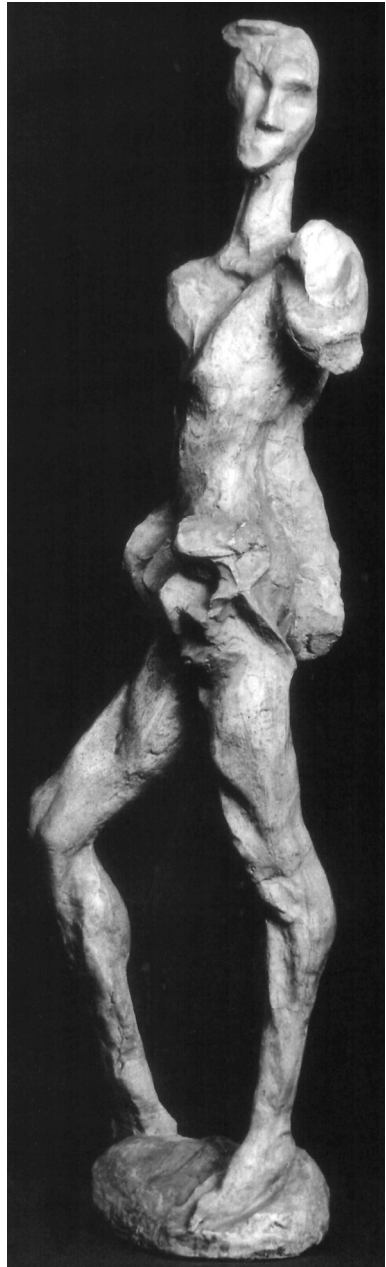
a holandská muzea. Po této vyčerpávající studijní cestě se Gutfreund vrátil do Čech plný uměleckých dojmů a se silnými osobními zážitky se stal v roce 1911 spoluzakládajícím členem Skupiny výtvarných umělců v Praze, která vznikla na protest proti politice Spolku výtvarných umělců Mánes a jeho časopisu Volné směry.

Se vznikem Skupiny výtvarných umělců je totiž v Praze spojován především kubismus. Na podzim roku 1911 začala Skupina vydávat časopis Umělecký měsíčník, který řídil Josef Čapek s redakční radou (Filla, Janák, Kysela, Langer a skladatel Štěpán). V lednu a únoru 1912 Skupina otevřela první výstavu jako součást Umělecké výstavy v Obecním domě v Praze. Sál architektonicky upravil Pavel Janák. Na výstavě byla poprvé prezentována Gutfreundova socha *Úzkost* (1911), která dominovala prostoru, vedle Gočárova a Hofmanova nábytku a architektonických modelů, Gočárova domu U černé Matky boží, Hofmanových váz a kubizujících obrazů *Salome I.* (1911), *Jitro* (1911) Emila Filly, expresivní *Matky s dítětem* (1910) Josefa Čapka, fauvistické *Evy* (1910) Václava Špály nebo karikatur Zdeňka Kratochvíla. Byly to projevy odrážející velké neshody, zejména v otázkách orientace na kubismus, expresionismus, futurismus nebo orfismus. V sochařství převládal ještě neoklasicismus, který v Čechách trval až do 30. let 20. století. Filla vyznával picassovskou orientaci na kubismus, zatímco Čapkovi usilovali o jeho volnou interpretaci, až se nakonec v roce 1912 vrátili spolu s Brunnerem, Hofmanem, Chocholem a Špálou zpět do Mánesa.



Otto Gutfreund, Dvě postavy (Souzvuk), 1911–1912

Vedle Emila Filly to byl právě Otto Gutfreund, který přinesl do těchto názorových zmatků jasnou orientaci na kubismus, ale zpočátku i na expresionismus, který se podobně jako kubismus obrátil proti akademismu, ale i proti impresionismu jako proti umění opilému smysly a dojmy. Přímo osudovým se pro Gutfreunda stalo setkání s Bohumilem Kubištou, které ho přivedlo do čelní pozice českého kuboexpresionistického a následně kubistického sochařství a jeho první velká avantgardní socha *Úzkost* (1911) navázala právě na řádky o sochaři Bourdellovi. Současně je zřejmé, že Gutfreund přenesl tyto podněty do zcela jiné duchovní situace. Opustil ideu formální skladby i klasické rovnováhy, aby zdůraznil existenciální zážitek vyplývající z psychické nejistoty současného člověka. Jeho pohled směřuje z vnějšku do nitra, od přírody k duchu. Smyslově vnímaná skutečnost se mu stala pouze podnětem, okamžikem vyvolávajícím vnitřní prožitek, kterému slouží i deformace tvaru (evokující třes). To vše stupňuje výraz, který zápasí o sublimovaně odcizené, sice svobodné, avšak bezmocné individuum, podobným způsobem jakým se avantgardnost tohoto postoje projevila například v proslaveném obraze Edvarda Muncha *Křik* (1895), který je asymetrickým znetvořením člověka, a proto přímým zpřítomněním rozervanosti lidské duše, a to v protikladu k umělé prázdnotě lživé harmonie akademických idealizací, proti kterým bojoval právě expresionismus. V *Úzkosti* Gutfreund rozkládá tradiční pojetí figury a její poměrně velké měřítko otevírá přímo onu avantgardní programovost, která řadí Gutfreunda jako sochaře do zakladatelské generace



Otto Gutfreund, Hamlet,  
1912–1913



Otto Gutfreund, Hlava ženy, 1919

českého moderního sochařství na počátku 20. století, vedle malířů Bohumila Kubišty, Emila Filly a Skupiny Osma. Přesto však naturalistickou dramatickostí světla, které vibruje v duchu Bourdellově po povrchu sochy, obměňoval již hranatějšími a zalamanými ploškami, které do sochy vnášejí tvarový princip abstraktního (kubizujícího) typu. Je přirozené, že Gutfreund touto sochou našel odezvu u německých expresionistů, i když v té době četl Bergsona, pod jehož vlivem začal postupně překonávat onu expresionistickou výrazovost směrem k racionálnějšímu pojetí moderního sochařství, jak dokládají jeho zajímavé zápisky. Problém i teoreticky ověřoval experimentální tvorbou přesouvající se do oblasti mezi kubismem a expresionismem. Gutfreunda v tomto nepochybně

podněcovalo kolektivní nadšení a úsilí členů Skupiny výtvarných umělců, společná práce na časopise Umělecký měsíčník a aktivita malířských přátel, řadící ho do tzv. českého kuboexpresionismu, pod vlivem Bohumila Kubišty (většina členů Skupiny odmítala kubismus, k důležitým rysům sdružení, kde dominovala aktivita výtvarná, se stalo jistou výjimkou prosazování kuboexpresionismu V. H. Brunnerem a Zdeňkem Kratochvílem). Gutfreund ovšem hledal a formuloval rozdíly mezi malířstvím a sochařstvím, a to tak, že malíř „dělá ze skutečného neskutečné, přenáší trojrozměrný prostor do plochy“, kdežto „sochař uskutečňuje své představy tím, že je staví do skutečného prostoru a přibližuje je tím člověku“. Jindy si zapsal ještě pregnantnější definici: „Sochařství je umění prvopočátku. Sochař je tvůrcem pomyslného – transponuje neskutečné do skutečného, dělá z představy skutečnost.“ Kvůli tomuto rozdílnému východisku považoval Gutfreund sochařství za umění vyšší, než je malba. Námětem jeho prací se staly expresivně laděné sochy na biblické motivy nebo reliéfní podobizny *Job* (1911–1912), *Souzvuk* (Dvě postavy) (1911–1912), *Autoportrét* (1912). V září až listopadu 1912 proběhla druhá výstava Skupiny v Obecním domě v Praze, která byla mnohem rozsáhlejší než první. Zahrnovala obrazy, sochy, grafiku, architekturu, umělecký průmysl a nábytkové interiéry Pražských uměleckých dílen. Sály architektonicky upravil Josef Gočár, úvod do katalogu napsal V. V. Štech. Jako hosté vystavovali W. Nowak, B. Feigl, P. Picasso, O. Friesz, E. Heckel, E. L. Kirchner, O. Müller a K. Schmidt-Rottluff. Výstava, kde dominovali především němečtí expresionisté, byla dokladem blízkosti Skupiny k expresionismu.



Gutfreund se již naplno věnoval výstavní činnosti. V roce 1913 se stal dokonce předsedou Skupiny. Ke své práci si pronajal ateliér v Praze, aby se dostal blíže ke kulturnímu dění. Do popředí jeho zájmu se dostávaly motivy z běžného života, které se prosazovaly v kresbách a zátiších. Kontakty s Německem Skupina využila i na III. výstavě v Goltzově salonu v Mnichově ve dnech 5.–10. 4. 1913, na níž se podíleli Beneš, Filla, Procházka, Gutfreund, Gočár a Janák. IV. výstavu otevřela Skupina v Obecním domě v květnu 1913 (III. pražská), jejíž jádro tvořily obrazy Deraina, Braqua, Picassa, Grise, grafiky Cézanna, Sofficiho, Deraina, Braqua a Picassa. Byly vystaveny ukázky lidového umění, exotického umění i starého umění. Picassovy a Braquovy obrazy byly zapůjčeny díky Danielu Henry Kahnweilerovi z Paříže, obchodníku s obrazy, s nímž byl tehdy v blízkém kontaktu Vincenc Kramář, který od něho také kupoval některé obrazy do své sbírky, dnes v Národní galerii v Praze. Výstava připomínala koláží stylů a protikladných tendencí koncepci Uměleckého měsíčníku a manifestovala vztah Skupiny k současnému i starému umění. Výstava v galerii Der Sturm v Berlíně roku 1913, které se zúčastnili velkými soubory Filla a Beneš, dále Gutfreund, Procházka, Gočár a Janák, stmelila těchto šest umělců, kteří vytvořili jádro Skupiny v době, kdy za člena Skupiny byl přijat Vincenc Kramář (1914) a kdy se Skupina snažila rozšířit aktivitu především do Německa (chtěla vydat almanach v německém jazyce) i do Francie (snahy navázat kontakty s Apollinaiem, který slíbil příspěvek pro francouzskou revue, který ovšem nikdy nevyšel). Na počátku roku 1914 Skupina zorganizovala šestou výstavu (IV. pražskou), kde vystavoval velký soubor zejména Otto Gutfreund, avšak už v létě roku 1914 se rozplynula, zejména poté, kdy Filla a Gutfreund odjeli do Paříže. Po vyhlášení války se členové Skupiny rozešli do různých světových stran.

Sochař, podle Gutfreunda, tvoří z představy, a tak může vyjít i z hotových představových motivů. Proto mají zprvu Gutfreundovy sochy názvy jako *Prosba* (Prométheus ?) 1911–1912, *Hamlet* (1912–1913). Důležitější než tyto narativní momenty je však samotná podstata plastické představy a tu Gutfreund určil nikoli jako materiální objem, ani jako pohybující se plochu sochařského „plánu“. V jeho zápisníku čteme: „Pohybující se plocha je tvořící se objem a není již více intelektem měřitelné formy. Její funkci přejímá pohybující se plocha, socha není již zastavený čas převedený v prostor, ale socha je výrazem



Otto Gutfreund, Hlava-relief  
(Autoportrét), 1912



Otto Gutfreund, Job, 1911–1912

plynulého dění, nepřetržitého pohybu, jehož rytmus je totožný s rytmem myšlenkového procesu tvůrčího, než myšlenka se ustálila v představu. Skutečný, rozumem měřitelný objem je unášen a vymílán v proudu intenzivního vnímání: socha není již pevným konglomerátem objemu při postupném prohlížení zjištěných, zkamenělým fragmentem času, ale nepřetržitým vlněním ploch, iluzí objemů, vlněním, jehož proud trhá břehy ohraničujícího prostoru a unáší je s sebou, vlněním s víry, které skrze povrch naznačují hloubku, vlněním, jehož proudy, aniž se zastavují, zrcadlí zlomky skutečna.“ Vyvrcholením projevu této expresionistické definice byla hlava *Viky* (1912–1913), která byla charakterizována „jako strom ve větru nebo odlitek exploze“ (M. Lamač). Hlava *Viky* dokazuje, že Gutfreund si dobře uvědomil vedle kubismu i aktuální tendence v sochařství italského futurismu, jak to projevil v úvahách o pohybu ve svém zápisníku, i když futurismus patrně nikdy přímo nezbožňoval. Socha patří k jeho vynikajícím plastikám. Nicméně právě novou problematiku dynamiky v sochařství řešil patrně i z hlediska duchovní dynamiky, jak se to konečně ukázalo v jeho příklonu k francouzské kultuře, kterou ctil v picassovském kubismu. Bylo to především naprosto nové pojetí tvaru v sochařství, racionalistický rozměr kubismu, který přijal jako nové a moderní odmítnutí sentimentálních a emocionálních prvků v předchozích uměleckých směrech.



Otto Gutfreund, Kubistické poprsí, 1913–1914

Jako většinu avantgardně orientovaných umělců v té době, tak i Gutfreunda, ovlivňovala samozřejmě malba, která, jak už řečeno, razila nové ideje, realizovala nové tvůrčí postupy, nové tvarosloví a v tom smyslu daleko předběhla sochařství, které se hůře mohlo vymanit z figurace, jak jsme to viděli koneckonců i u Rodina, Maillola a Bourdella. S podivuhodnou vynalézavostí reagoval na podněty malby a převáděl je do plastických forem. První pochopil, oč jde: „Picasso rozkládá v obraze objekty do plochy,“ řekl, „v sochařství lze rozkládat objekt do prostoru.“ Většina jeho prací řešících tuto otázku vznikla v letech 1911–1913. A není pochyb, že kubistické malířství mohlo ovlivnit Gutfreunda, například v jeho soše *Hráč na cello* (Cellista), v obecnější rovině novým pojetím prostoru u Paula Cézanna, vytvořením tzv. autonomního obrazového prostoru, který Picasso převedl do analýzy předmětu a do zpětné skladby nového artefaktu. Rozhodující pro Gutfreunda se stal konstrukčně nosný tvar a k dovození plasticity nepřestal počítat se spoluúčastí světla, aby formu oblévalo i prostupovalo. V tomto směru byla pro něho rozhodující Picassova *Hlava ženy* (Fernanda), z roku 1909. Promyslel a realizoval geometrický princip její stavby, aby ji pak rozvedl v nejvýznamnějším díle tohoto druhu, kterým je první kubistická socha *Hlava dona Quijota* (1911). Vedle již jasného analytického členění povrchu plastiky, rozryté drobnými ploškami, hranami a vypuklinami, trojúhelníkového útvaru na hlavě, navazujícího přímo na Picassovu sochu, autor stále ještě sleduje zřetel psychologické a výrazové. Nemůže se úplně zbavit tradicí silně zakořeněné představy o podobě imaginární figury rytíře smutné postavy, kterého stylizuje jako tragikou vnitřních rozporů naplněnou legendu. V *Hlavě dona Quijota* jsou obsaženy zárodky krystalického zpevnování formy a rytmu protikladů, i když uvolnění z vazby přírodního tvaru zdaleka není dovedeno do důsledků. Zato v drobném bronzu nazvaném *Hráč na cello* (který patří k několika názorově příbuzným pracím z let 1912–1913) setkáváme se s figurálním námětem, zpracovaným už skutečně kubisticky. Postava Hráče s hudebním nástrojem poskytla sochaři zajímavý podnět: proti přírodní formě lidského těla postavil plastický protějšek v umělých křivkách violoncella. Gutfreund vyloučil všechno podružné: zbavil figuru individuálních rysů a ponechal jen zevšeobecnující znaky, potlačil detail a zobecnil tvar. Jednotlivé formy vyděluje z jejich soudružnosti, přirozenost proporčních vztahů rozrušuje důslednou analýzou jednotlivých částí skutečnosti, za kterou následuje sklad, střídání protikladných objemů, hran a tvarů.

Gutfreund kdysi charakterizoval zákonitosti sochařské práce a řekl, že je při ní třeba vycházet z kubicky omezeného prostoru, „do kterého je vše vtěsnáno a jehož stěny, diagonály a všechny dělicí hodnoty musí sochař respektovat pro vytvoření správného rytmu.“ Umělec tedy není a nemůže být pasivním interpretem modelu. Musí jej přetvářet neimitativní cestou: smí se natolik vzdálit od smyslové zkušenosti, a to jen potud, pokud to vyžaduje jeho osobní záměr vázaný podmínkami výtvarné tvorby“.

Otto Gutfreund nezůstal jen pŕi tvarovŕyĝ analŕzŕch, ale pronikl jeŝtŕ dŕle: sledoval ve svŕyĝ plastikŕch pohybovŕe aspekty. Akce *Hrŕŕe* nenŕ vyjŕdŕena jen pomocŕ gesta – vnŕjŕŝm znakem pohybu – ale pŕŕmo hmotou, rytmem otevŕenŕyĝ a uzavŕenŕyĝ objemŕ, pŕŕmkami a kŕŕvkami, kterŕ vedou zrak i hmat. Tŕm dospŕvŕ Gutfreund na pomezŕi problematiky, kterou v tŕ dobŕ ŕeŝili futuristŕ.

Jeho sochy majŕi plastickou stavebnost, stŕdŕajŕ se na nich hrany a ŕhly pohledŕ, opŕrajŕcŕ se o zŕkladnŕi geometrickou konstrukci. Gutfreund v letech 1912–1913 sledoval kubismus od analytickŕe aŝ k syntetickŕe fŕzi. Roku 1913 vymodeloval kubistickou *Hlavu* takŕ Emil Filla, kterŕ se kubistickŕe plastice vŕce vŕnoval ovŕšem aŝ ve tŕicŕtŕyĝ letech. Gutfreund se v tŕ dobŕ jednoznaenŕ odklonil od dynamickŕyĝ (futuristickŕyĝ) kompozic ke stabilnŕm, statutŕrnŕm (kubistickŕyĝ) skladbŕm, jak je vidŕt ze srovnŕnŕi *Hamleta a Dona Quijota* (1911–1912), *Milencŕ a Hrŕŕe na cello* (1913–1914), *Viki*, *Kubistickŕe poprsŕ* neboli *Cylindr*, z let 1912–1914, *Hlava ŕeny* (1919) aj. Patŕŕi sem i kresby a kolŕŕe. Prvnŕi kolŕŕ opŕt vytvoŕil v roce 1911 Pablo Picasso. Kolŕŕ se stala dŕleŝitŕyĝ mŕdiem kubistickŕe transformace, kdy vystŕiŕenŕyĝ novinovŕyĝ papŕ se stal hudebnŕm nŕstrojem nebo hlavou. Gutfreund se jako jeden z mŕla ŕeskŕyĝ vŕtvŕnŕkŕ v kubismu obrŕtil takŕ k tŕmto kolŕŕzŕm. Jsou to dvŕ kolŕŕe z ostravskŕe galerie *Zŕtŕŝŕ s lahvŕ* (1913–1914) a *Hlava* (1913–1914), kterŕ doklŕdajŕ, jak Gutfreund dokŕzal rozstŕŕhat a opŕt sloŝit do novŕho celku nejrŕznŕjŝŕi podnŕty reprodukovŕnŕ v tisku. *Hlava* (Paris Roubaix) poukazuje na cyklistickŕyĝ zŕvod ve Francii, druhŕyĝ je ozvŕnou na dŕjinnŕe udŕlostŕ (fragment jmŕna cisŕre Frantiŝka Josefa I.). Prosaŝuje se i v kresbŕch (hudebnŕnŕ nŕmŕty, zŕtŕŝŕ s truhlŕrŕskŕyĝ nŕradŕm, nŕdobŕm, houskami aj.). Vzpomeňme jeŝtŕ na vztah Gutfreunda ke Kubiŝtovi. Oba se zabŕvali postavou sv. Ŗebestiŕana, ale takŕ *Truhlŕrŕskŕyĝ zŕtŕŝŕm*, kterŕ Gutfreund realizoval v plastice r. 1916.

Zpŕvu nemŕl Gutfreund pŕliŝ velkŕyĝ ohlas, snad jen mezi pŕŕteli blŕzkŕyĝmi avantgardŕ. Ale uŝ v letech 1912–1913 naŝel obdiv i v cizinŕ, napŕŕklad na vŕstavŕch v Nŕmecku. Dnes je jeho pŕŕnos ke kubistickŕe plastice jŕŝ nezpochybnitelnŕyĝ v celŕm kultivovanŕm svŕtŕ.



Otto Gutfreund, *Úzkost*,  
1911–1912