



1

Obr. 1. Krematorium v Brně, Ernst Wiesner, 1925–1930.
Foto: Miroslav Zavadiš, 2018.

Zásadní společenské změny přinesl únor 1948.⁵ Demokratický pluralismus byl nahrazen technokratickým dogmatismem, který posiloval víru v socialistickou společnost a omezoval vliv náboženství a zájmových uskupení. Pohřební rituály se z důvodu státem podporovaného ateismu přesouvaly z kostelů do smutečních obřadních síní a krematorií. Tyto stavby měly „mít výraz humánní politiky strany, být výrazem nejen sociální funkce, ale i socialistické péče o člověka po jeho skonu, [jelikož] pokrok se u hřbitovních zdí nezastaví“.⁶ Logickým vyvrcholením ostrakizace státní moci bylo přenesení volby forem reprezentace od církve a komunity na pověřené úřady, státem kontrolovaná uskupení a podniky. Kontrola státu nad výslednou uměleckou produkcí se projevovala podstatně komplexněji oproti obdobím společenské svobody a nezávislosti institucí.

Státní cenzura či upřednostňování žádoucích prorežimních motivů nesouvisely jen s prosazováním marxisticko-leninské ideologie. Stranický aparát sledoval svojí politikou větší zastoupení regionálních umělců a programově využíval „zvědečtvození“; např. výsledky studia dělnických a lidových tradic realizovaného „komunistickou“ etnografií a folkloristikou se projevil

v případě častějšího uplatnění lidových forem a námětů v umění.

Odklon od tržního hospodářství státu a ztráta soukromého kapitálu hospodářských elit vedly mezi umělci k existenční nejistotě z důvodu rozpadu trhu s uměním. Stát přistoupil k reorganizaci „zestátněného“ výtvarného umění. Na počátku mohl využít společenského citění meziválečné avantgardy a navázat na propagandu druhé republiky, která již v době okleštěné demokracie podporovala ideologicky nekonfliktní umění.⁷ Po sovětském vzoru se hlavními kontrolními nástroji režimu staly byrokratická mašinerie a centrální plánování; normou bylo přidělování zakázek a kontrola nad jejich provedením ustanovenými ideově-tvůrčími organizacemi. Svobodné povolání umělce se proměnilo v zaměstnání, které mělo spoluutvářet životní prostředí socialistické společnosti. Ke komfortu doby patřilo přidělení ateliéru, pracovních materiálů, výhodné půjčky, možnost účastnit se stáží a soutěží o zakázky, často spojených s masivní poválečnou výstavbou. Zapojení do těchto struktur vyžadovalo ztotožnění se s ideály politického zřízení nebo loajální vystupování vůči jeho protagonistům; v období normalizace znamenal nesouhlas s nastolenou doktrínou režimu pro umělce nucené opuštění veřejné sféry.

Přímý ideový střet nebyl z důvodů existenční závislosti umělce na režimu možný, a pokud se umělec svými výtvarnými prostředky odvážil vy-

jádřit jiný názor mimo politiku strany, učinil tak v metaforách a náznacích. Díla spojená s deskralizovanou architektonickou úlohou smutečních síní a krematorií mohou za těchto okolností překvapivě obsahovat nábožensky zabarvená sdělení.

Pochopení specifického vztahu spolupráce výtvarníků s architekty na projektech funerální

■ Poznámky

1948–1989, Brno 2022. – Kol. aut., *Posvátné umění v nesvaté době: české sakrální umění 1948–1989*, Olomouc 2022.

5 Období socialismu reflektuje: Michal Kopeček (ed.), *Architekti dlouhé změny: expertní kořeny postsocialismu v Československu*, Praha 2019. – Vítězslav Sommer et al., *Řídit socialismus jako firmu: technokratické vládnutí v Československu, 1956–1989*, Praha 2019. – Jan Rychlík, *Československo v období socialismu: 1945–1989*, Praha 2020.

6 Dobově podmíněná analýza: Jaromír Chuchel, *Kremační hnutí, důležitá součást ideologického působení: studijní materiál k semináři o pohřebnictví 20.–21. 9. 1979 v Jihlavě*, Praha 1980, s. 73.

7 Blíže: Alena Binarová, Politická kontrola výtvarné tvorby ve veřejném prostoru 1948–1989, in: Zuzana Křenková – Vladislava Řihová – Michaela Čadilová (edd.), *Sochy a města – Morava: výtvarné umění ve veřejném prostoru 1945–1989*, Litomyšl 2020, s. 21–27.

architektury v době socialismu je pro památkovou ochranu a péči důležité kvůli rozpoznání jedinečnosti celku a významu jednotlivostí, na nichž závisí určení rozsahu a způsobu prohlášení movitých a nemovitých částí věci, jak je nám známo z praxe u sakrálních staveb předcházejících období. Případy, jimiž se v tomto textu zabýváme, by měly ozřejmit, jakým způsobem potenciální kulturní památka a její výtvarná složka vznikaly, jaký vliv měla institucionalizovaná spolupráce mezi aktéry a jak probíhala dělba práce mezi profesemi. Zprvu nastíníme celkové společenské klima a institucionální podmínky, které přispěly k danému stavu, a v následujících případových studiích poukážeme na vybrané spolupráce výtvarníka s architektem na konkrétních dílech funerální architektury.

Organizace dohledu a výběru výtvarných děl

Poválečné úsilí směřovalo k centralizaci. Primární bylo sloučení dvou odborových subjektů stejného cíle a poslání: *Odborové organizace československých výtvarníků* (1919) a *Syndikátu výtvarných umělců československých* (1919) pod hlavičku k tomu nově ustanoveného Svazu československých výtvarných umělců (SČSVU). Iniciativa vznikla již v květnu 1946 a byla završena v červenci 1947 schválením stanov. Po únorovém převratu se svaz stal jedinou uznávanou odborovou institucí zastupující zájmy výtvarníků v Československu. Svaz, který měl především zajišťovat oporu umělcům v oblasti hospodářské, sociální, právní atd., převzal po převratu i funkce kulturně-ideologické. Vliv svazu posílilo postupné rušení autonomních spolků a nadací (1951), těžištěm jejichž činnosti byla kulturní sféra. Zpočátku byli ve svazu sdružení podle profesního zaměření prakticky všichni umělci v zemi (do roku 1956 i architekti). Svaz působil na úrovni krajů a jeho důležitou rolí byl dohled nad uvědomělostí členů, jejich uměleckým projevem a kvalitou předkládaných a realizovaných děl. Na počátku normalizace byl svaz výtvarníků reformován (de facto zrušen) a nahrazen dvěma nezávislými svazy vytvořenými podle federálního klíče (1972).⁸

Svaz ovládal (po odloučení roku 1956 společně se svazem architektů) prostřednictvím členů jmenovaných do výborů klíčový subjekt pro financování umění, *Český fond výtvarných umění* (ČFVU). Základní jmění fondu bylo získáno převodem majetku administrativně rušených uměleckých spolků a nadací a mělo být průběžně navšňováno o odvody z autorských odměn. Tento fond byl zřízen společně s dalšími fondy zákonem č. 115/1953 Sb. „*Posláním fondů je zjednávat spisovatelům, hudebním skladatelům a výtvarným umělcům příznivé podmínky tvůrčí práce a tak přispívat k rozvoji nového písemnictví a umění, sloužících výstavbě socialismu*

a kulturnímu povznesení lidu.“⁹ Dozor nad hospodařením fondu mělo Ministerstvo kultury. Těmito kroky přestala pro umělce v socialistickém Československu existovat jiná oficiální možnost obživy uměleckou tvorbou než přes tento centralizovaný fond.

V roce 1954 zřídil ČFVU podnik Dílo.¹⁰ Ten řešil hospodářské a ideologické otázky spojené s uměním, organizoval obchod s uměleckými díly, pořádal výstavy ve vlastní síti galerií a prodejen a zajišťoval provoz dílen určených pro realizaci zakázkové činnosti. Pod podnikem (obdobně jako zakázková oddělení projektových podniků) působily *Výtvarná služba* a *Architektonická služba*,¹¹ které nabízely investorům zprostředkování spolupráce s výtvarníky.

Důležitým kontrolním orgánem ve vztahu k prezentovanému (oficiálnímu) umění byly umělecké komise podniku Dílo. Největší objem zakázek projednávaly *Komise pro spolupráci architekta s výtvarníkem* pod hlavičkou oblastního střediska, jehož pole působnosti se krylo s hranicemi okresu. Členy byli zpravidla výtvarníci, architekti, ale i teoretici; k zasedání komise bývali přizváni tvůrci posuzovaného díla, zástupce investora a zástupce projekční organizace – zpravidla architekt.¹²

Je paradoxem, že přestože významná část výtvarných děl v architektuře byla vybírána na základě soutěží, organizace a dohled nad soutěží nebyly deklaratorně ani reálně hlavní náplní činnosti komise. Vyhláškou Ministerstva kultury byly stanoveny tři základní úkoly: „*Objektivně hodnotit ideovou a uměleckou úroveň předkládaných děl výtvarných umění, posuzovat přiměřenost honoráře za tato díla požadovaného, posuzovat povahu díla pro účely zdanění.*“¹³ Naplňování jednotlivých úkolů podléhalo místním zvyklostem a lišilo se komisi od komise.

V ideologicky sešněrovaném a jinak nesoutěžním prostředí mohla soutěž působit legitimněji, možná i transparentněji při přerozdělování zdrojů (omezení protekcionismu a prospěchářství); mohla být i příležitostí k prezentaci jiného uměleckého názoru, zpracování či projevu. Komise si v otázkách volby vyhradovala poslední slovo. V případě ideologicky nevhodného kandidáta členové jednání protahovali, požadovali dílčí úpravy výtvarného díla nebo vytvářeli nátlak na další zúčastněné strany. Jen menší část děl byla přijata v původní podobě bez alespoň drobné korekce.

Obvykle byla volba díla provedena na základě výzvy k soutěži vybraným umělcům. Někdy byla výzva k účasti směřována širšímu okruhu – veřejná soutěž byla publikována např. v rubrice *SOUTĚŽ* periodika svazu *Výtvarná práce*.¹⁴ Jindy mohl být výtvarník k projektu přizván na základě preferencí architekta – ale i tak jeho návrhy procházely posouzením, schválením a korekcemi

komise. V neposlední řadě lze připomenout „hotová“ díla, která byla vybrána zástupcem investora z podnikového „skladu“ a umístěna v rámci umělecké výzdoby stavby.

Po roce 1961 se v administrativě podniku Dílo prosazuje důkladná archivace. Pro účely kontroly byly vedeny složky jednotlivých realizovaných děl, které se na konci 60. let staly normou. Složky vedené oblastními středisky obsahovaly kromě objednávek, smluv, rozpočtů, záznamů o vyskladnění uměleckých děl, pozvánek komisí a dalších administrativních položek i fotografie objednaného díla a hlavně přepisy záznamů z průběžných jednání. Jedná se o krátké „telegrafické“ zprávy obvykle seskupené na úvodním archu složky. Posoudit z těchto „noticek“ jednoznačné ideologicky podmíněné preference komisí lze jen z širšího kontextu – vesměs informují o autorovi díla, průběhu jednání komise, výběru variant a případně o výhradách k formální stránce díla, které byly znovu projednány v následujícím jednání, obsahují záznamy z kolaudace díla a jeho schválení komisí in situ, úpravy autorského honoráře atp.¹⁵ Název, provenience a autorství uvedené v záznamech se staly vedle uvedení investora podkladem pro

■ Poznámky

8 K institucionálním proměnám blíže: Tomáš Hylmar, *Od Bloku ke Svazu: cesta ke vzniku jednotné organizace československých výtvarníků v roce 1947*, *Umění* LXIV, 2016, č. 2, s. 171–181. – Jana Kořínková, *Výtvarné umění v prostoru brněnských sídlišť (1945–1989)*, disertační práce, VUT v Brně, Fakulta výtvarných umění 2017, s. 19–47. – JS [Jaroslav Slavík], heslo *Spolky*, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, sv. 2, Praha 1995, s. 777–778.

9 Zákon 115/1953 Sb. ze dne 22. prosince 1953 (§ 73–80). Znění viz: Karel Neumann, *Kultura: sborník právních předpisů* [...], sv. 1, Praha 1963, s. 202–203.

10 V roce 1966 byl podnik Dílo osamostatněn pro výkon prodejní, zakázkové a výrobní činnosti.

11 Architektonická služba fungovala od roku 1967.

12 K činnosti komise: Vladislava Řihová – Zuzana Křenková, *Archivní fondy podniku Českého fondu výtvarných umění Dílo: Písemné prameny pro výzkum umění ve veřejném prostoru socialistického Československa*, in: *Opuscula historiae artium* LXV, č. 2, Brno 2016, s. 104–119.

13 Vyhláška Ministerstva školství a kultury č. 149/1961 Sb., o nákupu, zadávání a prodeji děl výtvarných umění a o některých jiných opatřeních v oboru výtvarných umění. Znění viz Neumann (pozn. 9), sv. 1, s. 567.

14 Čtrnáctideník svazu vycházel v letech 1953–1971. K historii periodika: AH [Anděla Horová], heslo *Výtvarná práce*, in: Horová (pozn. 8), s. 926–927.

15 Srov. Řihová – Křenková (pozn. 12), s. 305–306, pozn. 26.

kompletaci celorepublikové výroční zprávy obsahující prostý soupis realizací podle obcí. Téměř periodicky byl vydáván v letech 1972–1989 pod názvem *Spolupráce výtvarníka s architektem: přehled prací za rok [...]*.

Systémovým východiskem z problému honoreování výtvarných umělců a financování umění se stalo deklarativní usnesení vlády (1965) o financování uměleckých děl z prostředků spojených s investiční výstavbou: „Podle diferencovaných podílů nákladů na výtvarná díla jako součásti architektonického celku budou pro jednotlivé stavby stanoveny příslušné částky orientačně již v investičním úkolu. V dalších stupních projektové dokumentace bude tato částka upřesněna a závazně stanovena jakožto rozpočtově samostatně vyjádřená součást příslušného stupně projektu. V případě řádného zdokumentování studií nebo jinou formou dokumentace lze stanovené částky v investičním úkolu zvýšit při průkazném dodržení umělecké kvality a úrovně výtvarného řešení. O věcném použití stanovené částky rozhoduje odpovědný projektant.“¹⁶

Po invazi vojsk Varšavské smlouvy došlo k dočasnému snížení dohledu svazu, potažmo podniku, v důsledku počínajících stranických prověrek. V transformovaném SČSVU tehdy zůstalo jen osm procent výtvarníků. Ve své podstatě se jednalo o profesory a národní umělce.¹⁷ Nedostatek výtvarných umělců v členské základně umožnil architektům na krátký čas výběr nečlenů, a to překvapivě i mimo dohled komisi, které toho času disponovaly omezenou akceschopností.¹⁸ Na konci prověrek se členská základna výrazně zúžila a již se nevrátila do stavu před pražským jarem. Nový aparát ale v následujících dvou dekadách dokázal režimu posloužit plnohodnotně v duchu socialistického zřízení. Federalizovaný svaz si získal stabilní okruh členů, které „neideologicky“ motivoval přerozdělováním finančních prostředků a přidělováním zakázek. Nepohodlným umělcům nenabídly normalizační poměry jinou perspektivu než hledat obživu mimo své povolání nebo mimo oficiální struktury. Slovy Olbrama Zoubka: „Pracovat bez vyhlídky na výstavu, na publicitu, na prodej, na zakázku, na cestu za hranice.“¹⁹

Spolupráce architekta a výtvarníka

Úspěchu československé architektury, umění a designu na světové výstavě Expo 1958 v Bruselu²⁰ předcházelo zodpovězení teoretických a praktických otázek významu výtvarného umění ve spojení s moderní architekturou.²¹ Avantgardní hnutí zaměřená na racionalizaci ve výstavbě považovala monumentální výtvarné dílo v architektuře za něco nemístného a marnivého. Radikálními názory avantgardy ale nelze suplovat různorodé proudy meziválečné

moderny, které stále cítily respekt k akademickému rozdělení úloh umění z doby historismu. Nekompromisní vyznění manifestů bylo v protikladu se smířlivou praxí. Ve směrech vycházejících z tradice historismu, ovlivněných myšlenkami avantgardy jen okrajově, se odpoutání ostatních umění od architektury projevovalo nejméně. Přesto si již mezi válkami vyžádala tato otázka odbornou diskusi, jistou míru sebereflexe aktérů a definování vzájemného vztahu umění, kde (z pohledu dnešní praxe spolupráce umělců s architekty) se již projevovала neodvratnost procesu atomizace uměleckých oborů a sestupná tendence významu umění v rámci architektonického díla.

Svoji pozornost si zasluhuje ideový spor Karla Teigea s Le Corbusierem, který se nepřímo dotýkal i dalších uměleckých oborů. Jádrem sporu byl technokratický přístup prvního a estetické citění druhého. Impulsem Teigea kritiky byl „monumentalismus, estetismus, evidentní historismus a akademismus“ projektu na světové kulturní centrum Mundaneum od Le Corbusiera a Pierra Jeannereta. „Kritérium účelnosti, jediné spolehlivé kritérium kvality architektonické produkce, přivedlo moderní architekturu k tomu, že opustila ‚mamutí těla monumentality‘ a zkultivovala svůj mozek: místo monumentů tvoří architektura instrumenty.“²² Le Corbusier se ve své obraně adresované Teigemu vymezuje vůči vědeckému pojetí architektury bez emocí (i v případě naplňování funkčních a ekonomických cílů) a doznává se k příklonu k výtvarnému projevu jako „vášnivému hledání: hledání harmonie“.²³

Před vypuknutím války stihl vyjádřit Bohuslav Fuchs touhu po „obnově“ přátelství s malíři a sochaři: „Architekt, který koncipuje určitý prostor, musí záměrně počítat s umístěním malby a musí si předem svého spolupracovníka-malíře záměrně vyhledat. Je přirozené, že Fanta nebude pracovat s Fillou nebo Gočár s Radimským.“²⁴ Propojení uměleckých oborů v architektuře nebylo mimo trend, nutno ale podotknout, že modernisté hledali úlohy, které by monumentální malbě a soše mohli nabídnout. Nelze opomenout, že díla moderních architektů byla založena na kvalitě práce řemeslníků – bez jejich umu by linie a plochy ztrácely na své estetické síle v celku i v detailu. Úvahy architektů o součinnosti s jinými uměleckými obory měly podobnou rétoriku – podřízení se uměleckých entit cílům jejich tvorby. Praktickou ukázkou vývoje spolupráce jsou stavby Josefa Gočára, doyena české architektury, který ve své rozmanité tvorbě snad nejvýrazněji zachytil aktuální proudy a nálady meziválečné produkce (ať se jedná např. o pražskou Legiobanku, Obecné a měšťanské školy v Hradci Králové nebo pozdní návrhy na Státní galerii na Letné).

Karel Janů, člen předválečné levicové skupiny PAS, krátce po válce uvedl ve svém obsáhlém pojednání o úkolech současného stavebnictví, že „jest možno beze škody pro stavbu i člověka vyloučiti estetiku z činitelů vytvářejících stavbu“.²⁵ O několik let později Teige (v tu dobu nepublikovatelně) odsoudil indoktrinovaný socialistický realismus, kde rozdílné vnímání významu slova „realismus“ avantgardou a sovětskými architekty hrálo podstatnou roli: „Z mnoha stran se dnes zase volá po imponantní synthese výtvarných umění, po zasnoubení architektury, sochařství a malířství, po stavebním Gesamtkunstwerk, a s naléhavostí sociální objednávky jsou vytyčovány postuláty monumentální malby

■ Poznámky

16 Usnesení vlády Československé socialistické republiky č. 355 o řešení otázek uplatnění výtvarného umění v investiční výstavbě ze dne 28. července 1965. Znění viz Neumann, sv. Dodatky, s. 258–259, cit. s. 259. Vzorec $IN_{vu} = IN_{st} \times s\% \times K_1 \times K_2$, podle něhož probíhal výpočet celkové výše investičních nákladů určených pro výtvarné umění, lze i s komentářem prostudovat např. v: Jana Kořínková – Markéta Žáčková, Výtvarné umění jako součást smuteční síně v Brně-Židenicích, in: Gabriela Blažková et al., *Smuteční síň v Brně-Židenicích*, Brno 2013, s. 129.

17 Jaroslav Malina (ed.), *Olbram Zoubek*, Brno 1996, s. 168.

18 Snížení dohledu ale neznamenal, že bude dílo osazeno. Rozpracovaná a vyhotovená díla procházela opětovnou kontrolou a cenzorů ta „závadná“ od „závadných“ autorů nemuseli pro původně zamýšlené místo schválit. Blíže k tomuto: Veronika Vicherková, *Výtvarné umění a architektura: Cesty k sobě*, disertační práce, ČVUT v Praze, Ústav teorie a dějin architektury 2022, s. 34–35.

19 K počátkům normalizace: Malina (pozn. 17), s. 167–168, cit. s. 168.

20 Vít Havránek, *Bruselský sen: československá účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let*, Praha 2008.

21 Komplexně k problémům této převratné doby: Rostislav Švácha, *Architektura čtyřicátých let*; Pavel Halík, *Architektura padesátých let*, in: Helena Lorenzová et al., *Dějiny českého výtvarného umění*, sv. 5, Praha 2005, s. 31–73 a 293–327.

22 Rostislav Švácha, *Le Corbusier*, Praha 1989, s. 125.

23 Přetisk Teigea pojednání (1928/1929) a Le Corbusierovy odpovědi (1931) viz Švácha (pozn. 22), s. 113–127 a 128–148, cit. s. 133.

24 Bohuslav Fuchs, *Malířství v moderní architektuře*, in: *Index: List pro umění a kulturní politiku IX*, 1937, č. 5, s. 54–55, cit. s. 54.

25 Karel Janů, *Socialistické budování (oč půže ve stavebnictví a architektuře)*, Praha 1946, s. 66–84, cit. s. 76.

a sochy pro veřejné i exteriérové prostory. Tato od konce minulého století dosti často vyhlášená hesla, ať už byla projevem vůle vlád, nebo projevem touhy umělců, neuskutečnila se nikdy s úspěchem. [...] Architektura, která je vědou, neshání dekoraci a malířství, které je poesií, neshání rétoriku.²⁶ „Retardivní“ a „pasivní“ cíle reprezentované estetizující architekturou počátku vlády komunistické strany musely avantgardní protagonisty rozčarovat (ač se ve své tvorbě podvolili aktuální linii). Jejich jedinou možností bylo trpělivě vyčkat na lepší zítřky.

Podle výroku F. L. Gahury „účelnost není celou hodnotou“²⁷ lze usuzovat, že požadavek doby na těsnou součinnost umění a architektury byl na základě předchozí diskuse přijatelnější pro modernisty než pro avantgardu.²⁸ Na počátku budovatelské éry zaváděl Bohuslav Fuchs mezi posluchače brněnské techniky zásady sovětské architektury. Vykládal zde o „ideovosti a pravdivosti uměleckého tvaru“ socialistického realismu, k čemuž připojil tezi sovětských ideologů, „že je zapotřebí učit se u klasiků a nezbytně spojit architekturu s jiným uměním, hlavně se sochařstvím“.²⁹ Kult osobnosti, gesamtkunstwerk a tím i socialistický realismus ztratily záhy výsadní pozici. Přesto se výtvarně vděčná „sorela“ zcela nevytratila – měla možnost nadále propagandisticky působit při realizaci exkluzivních zakázek adorujících komunistické zřízení, jeho stoupence a hrdiny.

Bruselský styl architektury, „slovníkem stalinistů, formalistické nebo též ‚kosmopolitní‘ architektury, tedy architektury zcela protikladné oficiálním požadavkům socialistického realismu“,³⁰ je možné v turbulentních událostech 50. let považovat za předěl ve spolupráci uměleckých oborů – návratu k individualizaci, která je však podřízena harmonii celku. Modernisté, Karel Honzík nebo Otakar Novotný, se na konci 50. let navrátili a zrevidovali své předúnorové úvahy o spolupráci mezi uměleckými obory. Pro fenomenologii ovlivněného Honzika bylo jádrem spolupráce hledání významu výtvarného díla spojeného s architekturou a společné psychologické působení díla na pozorovatele.³¹ Historiograficky zaměřený Novotný dospěl ke stanovení praktického rozvržení úkolů mezi výtvarníky: „Nalézt podmínky pro organisaci správného, byť přitom zatím dost mechanického soužití rozmanitých výtvarných děl a po tomto průzkumu objevit ideové základy pro jejich zdravý a vývoje schopný společný život až k úplnému myšlenkovému i faktickému splynutí.“³² Přes rozdílná východiska se v obou podáních jeví touha po spojení uměleckých oborů v jednotě archi-



2

tektionického díla jako akademická, z pohledu dalšího směřování jako anachronická a iluzorní.

Avantgardní „estetika bez estetiky“ došla sice v omezené, ale nepřehlédnutelné míře svého naplnění až po epizodě socialistického „gesamtkunstwerku“ a návratu k principům mezinárodní moderny. Po „bruselu“, sepjatém s pocitem uvolněné atmosféry, je v normalizačních časech patrný silný tlak nomenklatury, se kterým se prosazují technokratické principy avantgardy (účelovosti, pokroku a ekonomie). Proměny ve filozofii řízení státu se promítly do socialistické stavební produkce a tvorby socialistického životního prostředí. „Chceme-li, aby umění skutečně plnilo svoji společenskou funkci [...], že umění je v socialistické společnosti vůbec k něčemu dobré [...], musíme se dohodnout i na tom, k čemu je dobrá ta či ona z uměleckých činností.“³³ Vyzdobení funérární architektury se v těchto bodech jeví být dobovou praxí naplněná.

Konkrétní formy spolupráce

Forem spolupráce pak byla celá řada, od vyzvaných či zcela otevřených soutěží po výběr jednoho konkrétního umělce, s nímž mohla být integrace díla do stavby projednávána již v počátečním plánování. Také role výtvarného díla v rámci stavby mohla být rozličná – mohlo jít o výrazný ústřední prvek v hlavní pohledové ose nebo mohl být umělecky ztvárněn řemeslný prvek, jenž by bez výtvarníka musel být vybírán z nevelké škály sériové produkce. Takto mohly být řešeny například dveře či alespoň dveřní madla nebo ohrazení či jiná vybavení areálu smutečních síní.

Předpisy a metodiky nijak neovlivňovaly ani náměty, ani umístění výtvarných děl. Typizační směrnice z let 1987–1988 uvádí jen obecné zásady: „Uplatnění uměleckých děl v architektonickém návrhu řešení je naléhavým požadavkem jak v interiéru, tak v exteriéru. Interiérové výtvarné a barevné řešení veřejně přístupné části se doporučuje vypracovat formou projektové dokumentace interiéru.“³⁴ Směrnice dále přímo dpo-

ručuje zapojení výtvarného umění do míst krytého nástupního prostoru: „Zpravidla se užívá pro umístění uměleckých děl. [...] Vhodným prvkem umělecké výzdoby a funkčním doplňkem může být zvonice v blízkosti nástupního prostoru.“³⁵

Náměty uměleckých děl byly principiálně omezeny požadavkem na světský obřad bez náboženských symbolů. V mnoha případech se umělcům podařilo „propašovat“ symbol kříže v rámci některé z následných interpretačních rovin. Pozoruhodným příkladem náboženského, avšak nekřesťanského symbolu je totem u bratislavského krematoria (výtvarník Vladimír

■ Poznámky

26 Karel Teige, *Vývojové proměny v umění*, Praha 1966, s. 102–105, cit. s. 256. Srovnej se smířlivým „doktrinářským“ postojem k „sorele“: Bohuslav Fuchs, *Vývoj stavby sídliště: Část textová*, Brno: Ústav stavby měst a plánování vys. školy technické dr. Ed. Beneše 1950, s. 209–210.

27 Výrok se objevuje v kapitole „Architektura a umění“, která je vesměs retrospektivní, bilanční a spíše hodnotí kvalitu uměleckého díla nežli jeho zasazení do konceptu architektury. František Lydie Gahura, *Estetika architektury*, Zlín 1945, s. 68.

28 K dobové diskusi: Pavel Janák, *Spolupráce architekta s výtvarným uměním*, *Volné směry* XXXVI, 1940–1941, s. 38–40. – Pavel Janák, *Malíř a zeď*, *Volné směry* XXXVI, 1940–1941, s. 50–59. – Karel Honzík, *Architektura jako fysioplastická tvorba*, Praha 1938. – Karel Honzík, *Výtvarné dílo malířské a sochařské pevně spojené s architekturou*, in: Karel Honzík (ed.), *Tvorba životního slohu: statí o architektuře a užitkové tvorbě vůbec*, Praha 1946, s. 414–426. – Otakar Novotný, *Socha a malba v architektuře*, *Architektura: spojené časopisy Stavba, Stavitel, Styl* IV, 1942, č. 1, s. 8–14.

29 Bohuslav Fuchs, *Vývoj stavby sídliště: Část textová*, Brno: Ústav stavby měst a plánování vys. školy technické dr. Ed. Beneše 1950, s. 209–210.

30 Formulace nekontextuálně vypůjčena z: Martin Strakoš, *Po sorele brusel, kov, sklo, struktury a beton: kapitoly o architektuře a výtvarném umění 50. a 60. let 20. století od Bruselu po Ostravu*, Ostrava 2014, s. 39.

31 Karel Honzík, Podíl psychologických a výtvarných uměleckých faktorů na utváření architektonického díla, in: Karel Honzík, *Cestou k socialistické architektuře*, Praha 1960, s. 252–330, viz s. 293.

32 Otakar Novotný, Součinnost architektury se sochařstvím a malířstvím, in: Otakar Novotný, *O architektuře*, Praha 1959, s. 230–248, cit. s. 230.

33 Jiří Gočár – Josef Toman – Bohuslav Čapka, *Architekt a ekonom k socialistickému stylu života*, Praha 1977, s. 78–87. – Jiří Gočár, *Od pyramid k panelům*, Praha 1959, s. 7–9, 27–32 a 87–91, cit. s. 31.

34 Milan Rejchl – Otakar Smlsal, *Smuteční obřadní síň. Typizační směrnice stavebního objektu. T 503 07/5*, Praha 1987 (doplněno 1988).

35 Ibidem.

Obr. 3. Krematorium v Bratislavě s totemem Vladimíra Kompánka. Foto: Petr Svoboda, 2020.

Obr. 4. Foyer smuteční síně v Brně-Židenicích, stav po výstavbě. Plastika z vrstveného skla od Valéry Kováče, dveře s lipovými reliéfy Jindřicha Kumpošta ml., soubor pěti deskových obrazů Karla Rechlika Cesta života. Zdroj: archiv Ivana Rullera.

Kompánek, architekt Ferdinand Milučký, 1967–1968). Základní tvůrčí podněty však vycházejí především z přírody, nejčastěji jsou zobrazovány přírodní síly – slunce, oheň, vítr. Ze zvířat převažuje vzlétající pták. Časté jsou rovněž odkazy na strom života či proměny člověka během jeho životní poutě od kolébky k hrobu a v hojném počtu jsou zastoupeny také abstrakce odkazující na běh času. Pro smuteční síň je typická snaha o soulad architektury, výtvarného umění a krajinných úprav, kde všechny tyto tři prvky organicky srůstají, propojují se a vytvářejí tak svébytný a zároveň křehký celek, dosti důstojný pro rozloučení pozůstalých a zároveň subtilní natolik, aby nezastínil síly, které člověka překračují.

Výstižně to popisuje Karel Moudrý v katalogu díla sklářského výtvarníka Valéry Kováče: „... Podstatným rysem Kováčových děl je však aktivní kontakt díla s prostředím, oživení prvků architektury, neboť jednotlivá umělcova díla vrůstají do staveb, stávají se jejich součástí. To samozřejmě platí nejen tehdy, kdy výtvarník realizuje reliéfy či prostorové plastiky do historické architektury, ale i když se s architektem od počátku podílí na koncepci nějaké stavby.“³⁶

Vzpomínky přímých aktérů nám ukazují, že pokud spolupráce mezi architektem a výtvarníkem dobře dopadla, neskončila zpravidla u jedné realizace. Utvářela se tak celoživotní přátelství provázaná se spoluprací na řadě zakázek, ve kterých většinou typologie stavby nehrála větší roli. A někdy vedla i k poněkud netradičním formám výběru a osazení děl. Architekt Ivan Ruller vzpomínal na své seznámení a spolupráci se sochařem Olbramem Zoubkem takto: „S Olbramem jsme se poznali v roce 1959 při setkání členů skupiny Trasa vracejících se z vernisáže v Bratislavě, kteří navštívili výstavu tehdy mladých brněnských architektů, sdružených ve skupině 13 [...] Na tyto první kontakty po zmíněných výstavách navázala další setkání, která vyústila v osobní přátelství, přetrvávající až dodnes. [...] Tyto vztahy byly pak ještě zpevněny společnými zkušenostmi z normalizace, přinášející všem osobní i umělecké problémy a potíže, spojené s vytěsněním z oficiálního dění. I to jistě přispělo k prohlubování přátelských vztahů, které se postupně vyvinuly až k vzácným rodinným vztahům. [...] Společná práce započala již v roce 1965 vítěznými soutěžními návrhy Olbrama a Evy na výtvarná díla na novostavbě Janáčkova divadla v Brně. Z těchto



3



4

návrhů byla realizována měděná reliéfní zábradlí balkonů foyeru a travertinová plastika v boční části hlavního nástupního schodiště s tématem moravské orlice. [...] Doufám, že ne poslední společnou realizací je skupina soch, kterou se podařilo získat pro hřbitovní obřadní síň v Brně-Židenicích velmi zvláštním způsobem v roce 1983. Na dvoře ateliéru v Salmovské ulici již řadu let stály dokončené sochy na památku politických vězňů z doby druhé světové války pro stanici metra, která se měla jmenovat Pankrác-ká. Po přejmenování na Gottwaldovu se stalo ovšem osazení soch z pochopitelných důvodů nemožné, i když byly již v majetku tehdejšího investora. Po souhlasu Olbrama se zdařilo po dvouletém administrativním boji dílo převést do Brna a poté s Olbramovou pomocí osadit.“³⁷

Podobně je v literatuře zaznamenána vzpomínka architekta Pavla Kupky na jeho spolupráci se sochařem Karlem Neprašem při návrhu smuteční síně ve Svitavách: „Vzhledem k tomu, že na realizaci byl velmi omezený rozpočet, zvolil jsem technologii pohledového betonu. Původně zde měl Karel realizovat plastiku pro exponovaný nástupní prostor obřadní síně. Za tímto účelem jsme společně vytvořili i model. Nakonec však Karel přišel s myšlenkou se původního

■ Poznámky

36 Valér Kováč, Valér Kováč: vrstvené sklo: Brno, Galerie Stará radnice, 6. září – 16. října 1988, Brno 1988.

37 Jaroslav Malina (ed.), Olbram Zoubek, Brno 1996, s. 123–125.



5

Obr. 5. Sousoší politických vězňů od Olbrama Zoubka před smuteční síní v Brně-Židenicích. Foto: Michal Gregor, dostupné pod licencí CC BY-SA 4.0.

Obr. 6. Dekorativní mříž s bránou od Zdeňka Makovského u smuteční síně v Brně-Židenicích. Foto: Petr Kunc.



6

místa vzdát a umístit motivy mizejících postav a slunečních hodin do exteriéru – do betonové stěny. Tato plocha vymezovala nástupní prostor, který umocňoval duchovní rozměr obřadní síně. [...] Je sice pravda, že po technické a kompoziční, architektonické stránce jsem se na celé věci podílel, on pak ale přišel a dal tomu výtvarně řešený detail. Tento typ spolupráce nebývá v Česku příliš obvyklý. Snažili jsme se, aby idea byla vyjádřena způsobem, který architektuře neublíží, který ji naopak zhodnotí.³⁸

Výjimkou nebyla ani spolupráce v rámci vlastní rodiny – ostatně není divu, vždyť vzájemné souznění a sdílení stejných hodnot, důležité pro společnou práci, je v tomto případě spolehlivě vyzkoušené. U realizaci smutečních síní máme doloženo množství spolupracujících manželských párů (za všechny alespoň architekt Jan Čančík a výtvarnice Vlasta Čančíková, smuteční síň ve Zlíně, 1978), případně spolupráci otce a syna (architekt Ivan Ruller a výtvarník Tomáš Ruller, smuteční síň v Brně-Židenicích.³⁹ 1983).

Někdy bývá otázkou (spolu)autorství výtvarného díla. V seznámech komisí se zpravidla vyskytuje více jmen než v architektonických časopisech či vzpomínkách aktérů. Je to pochopitelné – komise nerozhodovala jen o díle samotném, ale i o financích a jejich adresátech, a tak se do soupisů dostala i jména řemeslníků/realizátorů. V řadě případů mohli mít (a jistě i měli)

významný podíl na autorství, v jiných zase nikoliv. Na základě dostupných pramenů je obtížné o autorství rozhodnout, proto se v literatuře mohou objevovat rozdíly. Jisté je, že se na řemesle zcela běžně podíleli i ideoví autoři – například sochař Zdeněk Makovský rád dává k dobru historiku, kdy mu neopatrná manipulace s vrtačkou zlomila v roce 1983 ruku při osazování dekorativní mříže pro smuteční síň v Brně-Židenicích.⁴⁰

Z materiálů vyniká fenomén skla

Výtvarná díla umístěná ve smutečních síních využívala širokou škálu materiálů. Jedním, dnes spíše okrajovým, dříve však preferovaným, byl textil. Nacházel uplatnění v interiérech coby závěsné tapiserie či gobelíny; k častým výtvarným technikám patřil dnes již téměř zapomenutý art protis⁴¹ (např. abstrakce Petera Lehockého, Sulimov, 1974).

Spíše jen okrajově se uplatňovala malba na plátně (za všechny alespoň pentaptych *Cesta života* Karla Rechlíka ve smuteční síní v Brně-Židenicích z roku 1984) nebo třeba freska (stylizované lidské tváře, Stanislav Podhráský, Luhačovice, 1977). Vyloženou raritou je sádrový reliéf (*Panychida* od Tomáše Rullera, Brno-Židenice, 1983).

Keramika byla nejčastěji využívána v podobě glazovaných kameninových reliéfů složených z dlaždic umístěných na stěně smuteční síně (např. *Rozhraní zániku* od Čestmíra Hlavinky, Orlová, 1984), další možností byly samostatné plastiky s keramickými díly osazenými na betonové konstrukci (např. *Strom života*, Vilém Kraus, Vyškov-Dědice, 1975).

Kovy našly uplatnění zejména v uměleckém řemesle, například jako umělecky pojatá dveř-

ní madla nebo okrasné mříže. Zajímavostí je sousoší *Pankráčtí hrdinové* od Olbrama Zoubka v exteriéru síně v Brně-Židenicích (1972) z litého olova. Kovové plastiky v dominantní poloze za řečnickým pultem či u katafalku byly často řešeny v materiálové kombinaci, jako například dílo Jánuše Kubičky (Blansko, 1962–1973) v podobě leštěné mosazi na černě mořeném dřevě. Odlévalo se nejvíce z bronzy (např. *Anděl smrti*, Vjačeslav Irmanov, Humpolec, 1975). Technologie leptaného kovu pak byla použita u vstupních bran v Třebíči (Alfred Habermann st., 1974).

Dřevo našlo uplatnění u uměleckořemeslných prvků podobně jako kov (např. dveřní madla, Dana Marková, Koryčany, 1976), ale využívalo se též v rozsáhlejších plastikách, i v kombinaci s dalšími materiály (např. kruhový reliéf, Jiří Fúsek a Věra Krylová, Brno-Židenice, 1983).

Kámen je ve výtvarném umění smutečních síní zastoupen vrchovatě. Nejčastěji byl používán pískovec (*Květ*, Jiří Prachař, Písek, 1979) nebo vápenec (*Vinná réva*, Dana Marková, Moravská Nová Ves, 1982), pro sokly a obklady

■ Poznámky

38 Karel Nepraš, *Karel Nepraš*, Praha 2012, s. 233–234.

39 Podrobně k výtvarnému umění této smuteční síně Jana Kořínková a kol., *Smuteční síň v Brně-Židenicích*, Brno 2013.

40 Rozhovor autorů článku se Zdeňkem Makovským v červnu 2023.

41 Art protis je technika, vyvinutá v brněnském Výzkumném ústavu vlnářském v letech 1963–1965, založená na nanášení vláknenného rouna na netkanou textilii Protis.

Obr. 7. Interiér smuteční síně v Luhačovicích s freskou Stanislava Podhrázského. Foto: Petr Svoboda, 2018.

Obr. 8. Smuteční síň ve Všíkově-Dědicích, plastika Strom života. Foto: Petr Svoboda, 2022.

Obr. 9. Kovová brána smuteční síně v Českém Brodě od Pavla Krbálka. Foto: Renata Vrabelová, 2022.

pak také travertinu a velmi obvyklá modrá břidlice.

Přibližně po polovině 60. let se v architektuře smutečních síní (a v české architektuře obecně) objevuje pohledový beton. Ojedinelou realizací, přímo vkomponovanou v průčelní zdi, je umělecky pojatá betonová stěna ve smuteční síni ve Svitavách. Mizející postavy a sluneční hodiny tu symbolizují relativnost času lidského života a věčnosti (Pavel Kupka, Karel Nepraš, 1970–1973). Součástí fasády obřadní síně v Chrudimi je reliéf na panelech z bílého pohledového betonu od Josefa Duška z roku 1986. O něco později se objevuje také samostatně stojící betonová plastika (např. sepjaté ruce, neznámý autor, Vičnov, 1980).

Ze zcela soudobých materiálů lze jmenovat sklolaminát použitý pro plastiku *Anděla smrti* (Vjačeslav Irmanov, Ledec nad Sázavou, 1979).

Ze všech myslitelných materiálů však ve výrazu smutečních síní z doby socialismu jeden vyniká vůbec nejvíce – sklo. Jeho upřednostňování má kořeny v české sklářské tradici a dostupnosti surovin. Variabilita tohoto materiálu nacházela využití jak v exteriérech, tak v interiérech v podobě velkoformátových skleněných ploch, vitrají, smaltovaného skla, sintrovaného skla, mozaiky anebo jedinečných skleněných plastik a svítidel.

Specifikem českého poválečného sklářství je tradice budovaná v Železném Brodě. Právě tady byli vychováni umělci skláři,⁴² od roku 1920⁴³ na Státní odborné škole pro průmysl sklářský v učebních oborech dekorativního a užitkového skla, figurek a bižuterie.⁴⁴ Pro podporu místního průmyslu zřídil prvorepublikový československý stát *Pojizerský průmyslový a vývozní ústav*, který fungoval jako vývozní agentura pro obchodní styk se zahraničím. Po únoru 1948 došlo k zestátnění a sloučení všech železnobrodských

■ Poznámky

42 K absolventům železnobrodské sklářské školy patřili Jiřina Pastrnková, Miloslav Klinger, Antonín Drobek, Alois Hásek, Pavel Ježek, Břetislav Novák ml.

43 První česká sklářská škola – Státní odborná škola pro průmysl sklářský – byla v Železném Brodě založena v roce 1920, k zakladatelům a pedagogům patřil sochař Jaroslav Brychta, autor sklářských figurek.

44 Z textu výstavy *Sklářství a podnikání v Železném Brodě*.



7



8



9



10



11

sklářských firem do národního podniku Železnobrodské sklo.

V roce 1950 se do svého rodiště vrací jako výtvarnice nastupuje mladá sochařka, čerstvá absolventka pražské Vysoké školy umělecko-průmyslové a Akademie výtvarných umění, dcera Jaroslava Brychty, jednoho ze zakladatelů zdejší sklářské školy. Jaroslava Brychtová pak s pomocí otce rozvíjí starou, téměř zapomenutou technologii *pâte de verre*⁴⁵ pro tavení zbytků štípaného skla do šamotové formy. V souvislosti se znovuobjevenými, nyní novátorskými postupy zpracování skla zakládá na Pelechově experimentální provoz pro uplatnění skla v architektuře – středisko *Tavené sklo*,⁴⁶ nejstarší ateliér moderní tavené plastiky na světě. „*Existence střediska vytvořila reálný předpoklad pro rozvoj taveného skla u nás a tento nový způsob výtvar-*

ného zacházení se sklem náleží k jednomu z největších přínosů našeho výtvarného prostředí do kontextu světového umění.“⁴⁷

V podniku Železnobrodské sklo v té době působili i další absolventi výtvarných škol, kteří zakládali oborová střediska podle svého zaměření. Miroslav a Václav Plátkovi se specializují na rytí a foukání skla, Miroslav Klinger se věnuje figurkám z hutního skla, František Zemek broušení hutního skla, Jindřich Tockstein rytému sklu, Antonín Drobník rytí a broušení, Jiřina Pastrnková kombinovaným technikám.⁴⁸

Vývoj technologií a možností práce s taveným sklem přivedl Jaroslava Brychtovou (tehdy ještě provdanou Zahradníkovou) v roce 1953 ke spolupráci se Stanislavem Libenským, který se po studiích na UMPRUM věnoval malbě a v té době, po zrušení sklářských škol v Novém Boru

Obr. 10. *Smuteční síň v Písku se sochou Jiřího Prachaře. Foto: Jana Štorková, 2022.*

Obr. 11. *Smuteční síň ve Svitavách, Pavel Kupka, se sochařskými intervencemi Karla Nepraše. Foto: Roman Polášek, 2019.*

a Kamenickém Šenově, se stal ředitelem na železnobrodské sklářské škole.

Společně se postupně malíř a sochařka, od roku 1963 již jako manželé, začali věnovat vývoji a povýšení taveného skla na plnohodnotný výtvarný materiál. Kresby Stanislava Libenského, tehdy čerstvě profesora na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze, přenášeli do hliněných modelů, z nichž odlévali formy pro stavení skleněné drtě. Výsledné výtvarné objekty ve své zdánlivě odhmotněnosti až iluzivnosti přinášely dosud nepoznané vizuální zážitky. Od původně malých objektů, komorních plastik nebo funkčních předmětů, začali autoři svými skleněnými artefakty sebevědomě a prostorotvorně, s využitím optických vlastností skla, vstupovat do architektury. Soutěžemi postoupili k řešení zadání velkých měřítek, k nimž patřila i mezinárodně obdivovaná díla pro československé expozice na světových výstavách – po Bruselu také v Montrealu a Ósace. Zde architekti od začátku vědomě, synteticky spolupracovali s výtvarníky: „*Nejde tu totiž o proces, kde se podřizuje jedna složka druhé, i když se jedné přiznává význam prvořadý nebo hlavní. (...) V průběhu práce je všechno v pohybu, může být měněno. Jsou to nepřetržité souvislosti myšlenek, nápadů a činů. Tím dostává výtvarné dílo souvztažnost s architekturou a stane se jejím článkem.*“⁴⁹

Duo Libenský–Brychtová vytvořilo řadu uměleckých děl v architektuře, avšak pro smuteční síň je jejich jedinou realizací *Strom života* ve Zlíně z roku 1978. Manželé se věnovali také intervencím v sakrální architektuře. Sedmimetrové skleněné abstraktní výplně z jejich dílny byly použity k náhradě vitrajových oken ve svatovítské katedrále (1964), v menším měřítku v kapli

■ Poznámky

45 Technika *pâte de verre*: již v antice používaná technika – drcené nebo rozemleté sklo smíšené s pojivem a barvicími přísadami se přepaluje v ohnivzdorných formách při teplotě kolem 800 °C.

46 Z úvodního textu výstavy Stanislav Libenský – Jaroslava Brychtová / Výběr z tvorby. Městské muzeum Železný brod, 2022.

47 Milena Klasová, *Libenský / Brychtová*, Praha 2002, s. 24.

48 Ibidem, s. 33.

49 Alois Fišárek, K výtvarným dílům v československém pavilónu na světové výstavě v Bruselu, *Architektura ČSR* XVII, 1958, č. 9/10, s. 674.

Obr. 12. Perspektivní skica smuteční síně ve Zlíně architekta Jiřího Čančíka se zákresem skleněné stěny od autorské dvojice Libenský–Brychtová, 1973. Zdroj: SOkA Zlín, foto: Martin Šolc.

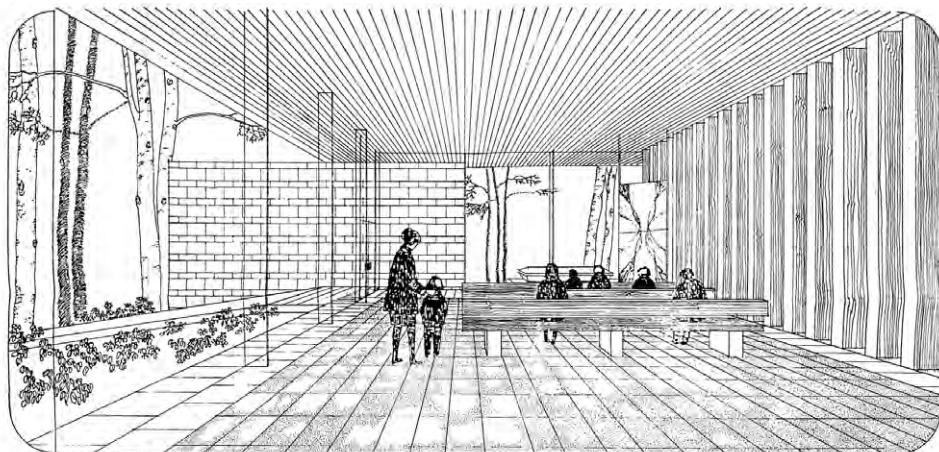
Obr. 13. Krematorium ve Slezské Ostravě, interiér velké smuteční síně od architekta Iva Klimeše s využitím reliéfu Radima Ulmana a Otakara Schindlera a vitráží Františka Buranta. Foto: Roman Polásek, 2016.

Obr. 14. Abstraktní vitráž Bohumila Eliáše ve světliku smuteční síně v Bílovci. Foto: Roman Polásek, 2019.

na zámku v Horšovském Týně (1987–1990) nebo jako poslední realizace již ovdovělé umělkyně v kapli na hradě Špilberk v Brně (2001). Další realizace byly připraveny pro svatební síně – vitráž a stropní světelné plastiky v Jablonci nad Nisou (1970, ve spolupráci s Karlem Pelankem), křišťálová stěna na Staroměstské radnici v Praze (1979–1981) a dvojice vertikálních plastik v Tachově (1985, spolupráce s architektem Josefem Hýzlerem).

Se sklem jako s plnohodnotným materiálem vhodným pro různé výtvarné postupy pracovali v tvůrčí spolupráci s mistry sklářů i další umělci, např. René Roubíček nebo Jan Kotík, soupeřníci Stanislava Libenského. K surovině tavené skleněné drti jako k materiálu se širokým potenciálem využití přistupoval každý svým osobitým způsobem a naplňoval tak svou vlastní představu o uměleckém skle. René Roubíček v roce 1960 v návaznosti na úspěšnou bruselskou instalaci *Sklo – hmota – tvar – výraz* vytvořil plastiku *Sklo – umění dneška*, která dala název společnému uměleckému programu českých sklářů, jejíž prostřednictvím svých tvůrčích experimentů prezentovali i v zahraničí jako *Glass Art of Today*. Do architektury smutečních síní přispěl Roubíček ztvárněním vstupních dveří do malé a velké obřadní síně v Ostravě v kombinaci kovu a skla (1970).

K umělcům – absolventům železnobrodské sklářské školy další generace patřila také autorská a manželská dvojice Svatopluk a Eva Kasalých. Svatopluk Kasalý, původně vyučený v uměleckém oboru zasklívání do olova pro restaurování katedrálních oken, se pod vedením Stanislava Libenského v podniku Železnobrodské sklo soustředil na různé druhy opracování skla. Je autorem výtvarně řešených skleněných výplní dveří a vitrajového okna u smuteční obřadní síně v Třebíči (1974). Práce pro architekturu jej později přivedla ke spolupráci s budoucí manželkou Evou, která se po absolutoriu oboru zhotovování tvárnic pro výrobu hutního skla železnobrodské školy v roce 1981 specializovala na výrobu skleněných mozaik. I když se Svatopluk Kasalý později velmi úspěšně věnoval skleněným šperkům, stále autorsky spolupracoval na mozaikách a tvorbě vitrajů pro architekturu,



12



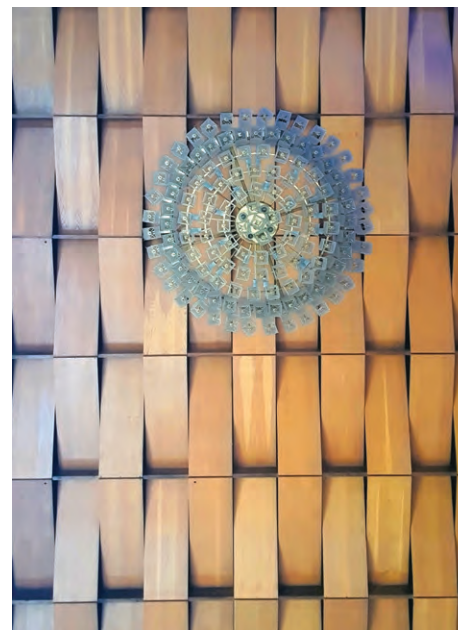
13



14



15



17



16

Obr. 15. Smuteční obřadní síň v Třebíči, vstupní hala, kovové dveře do smuteční síně od Alfreda Habermanna, boční skleněná stěna od Svatopluka Kasalého. Foto: Renata Vrabelová, 2023.

Obr. 16. Smuteční obřadní síň v Třebíči, krytý předprostor se dveřmi sloužícími jako východ ze smuteční síně od Alfreda Habermanna, boční skleněná stěna od Svatopluka Kasalého. Foto: Renata Vrabelová, 2023.

Obr. 17. Smuteční obřadní síň v Třebíči, akustický podhled. Foto: Renata Vrabelová, 2023.

realizovaných doma i v zahraničí, které převážně dokončovala Eva Kasalá.

V technologii za studena zpracovaného vrstveného skla,⁵⁰ pro kterou vypracoval sofistikovanou metodu přesného řezání, vynikl Valér Kováč. Je autorem skleněné stěny s motivem letícího ptáka ve smuteční síni v Brně-Židenicích (1983) nebo skleněné stěny a tři vitrají smuteční síně v Kloboukách (1987). Kováčovy schopnosti i ambice značně přesahují sklářské řemeslo a kromě toho, že s různými architekty spolupracoval na podobě smutečních nebo sakrálních objektů, je i on sám autorem přestaveb některých z nich. Jednou z posledních takových realizací je obnova smuteční síně ve Vyškově (2022).

Smuteční obřadní síň na hřbitově v Třebíči

Zajímavým příkladem tzv. *gesamtkunstwerku* může být smuteční obřadní síň v Třebíči, realizovaná v letech 1976–1977. Ke spolupráci s architektem z jihlavského Stavoprojektu Josefem Judou se zde sešli, pravděpodobně na základě již existujících přátelských vazeb, výtvarníci z různých oborů: významný představitel kovářského umění Alfred Habermann a absolvent železnobrodské sklářské školy Svatopluk Kasalý.

Do parkového prostředí zahrady zesnulých umístil architekt skladbu strohých hmot, prosklenými plochami propojující obřadní síň s okolní přírodní scenerií. Kompozici doplnil o umělé jezírko, napájené potokem protékajícím územím, s břehy osázenými smutečními vrbami a topoly.

Budovu určenou poslednímu rozloučení tvoří dvě do sebe vetknuté převýšené hmoty – jedna bíle omítnutá s pultovou střechou a do ní zasunutý cihelnými pásky obložený kvádr s před-sálím, galerií a varhanami. Vystupující objem lemuje přízemní rytmizovaná podnož, střídající bíle omítnuté zdivo s prosklenými plochami, s krytým závětrím, vstupní halou, místností pro pozůstalé a servisním zázemím. Podnož pokračuje traktovaným podloubím, které na jižní straně odděluje stavbu od vodní plochy a následně

■ Poznámky

50 Poprvé u nás tuto techniku při tvorbě vitrají použili Bohumil Eliáš a Kapka Toušková (v kapli sv. Bartoloměje ve Vimperku, 1969 – nedochováno; v kostele sv. Barbory v Bílovci, 1970; v kostele Zvěstování Panně Marii v Dobříši, 1971; ad.).

přechází do oboustranně otevřené kolonády. Ta ústí do jedné ze hřbitovních cest a ze severní strany vymezuje tiché zelené prostranství vyspové loučky – pohled, který se nabízí také z obřadní síně.

Výtvarné úkoly pro třebíčský hřbitov zadal ČFVU prostřednictvím podniku Dílo v prosinci 1970 s tím, že ke konečné částce bude připočtena 6% režijní podniková přírážka. Následně bylo ujednáno, že „výtvarné prvky s. Habermanna mají být doplněny leptanými skly“. ⁵¹ Zadány byly „tři návrhy leptaných železných vstupních dveří, doplněných leptaným katedrálním sklem dle návrhu s. Kasalého z Železnobrodského skla“. Výtvarná díla kovářská a sklářská byla pak posuzována společně. První návrhy výtvarných doplňků předložili architekt a výtvarník v říjnu 1971. Podle zadání předkládali „ideové a kompoziční skici všech návrhů v měřítku 1 : 5, dále detail návrhu v kresbě 1 : 1, jakož i vzorek technologického zpracování povrchu realizovaných výtvarných součástí“. ⁵² Proces schvalování se protahoval. Zajímavé jsou záznamy z jednání a rozhodnutí Krajské umělecké komise. Předložený návrh umělecko-kovářských prací nakonec posoudila v prosinci 1975 komise ve složení Zdeněk Kudělka, Sylva Lacinová, Jiří Marek, František Navrátil, Miroslav Šimorda, Pavel Navrátil, Oldřich Vašica, Otakar Máčel a Vladimír Palla ⁵³ následovně: „Krajská komise schvaluje návrh s připomínkou, aby autor dořešil návrh plošně a prostorovost na předloženém návrhu potlačil.“ ⁵⁴

Výtvarné návrhy vyřešily funkční prvky budovy, přičemž nejzřetelnější je dvojice dvoukřídlých dveří – jak z prostoru krytého závětrí, tak ze vstupní haly. Dvě křídla mohutných dubových dveří v ocelových rámech na celou výšku místnosti ⁵⁵ jsou z venkovní strany pokryta plechem. Mistr kovář zde v technice leptu, v kombinaci strukturovaných a hladkých ploch, ztvárnil motivy snové zásvětní krajiny, s abstrahovanými připomínkami Kristova utrpení a s tepanými madly ve tvaru nahoře rozdvojeného kříže. Třetí pevné křídlo a navazující, opět na celou výšku místnosti, prosklené plochy prosvětlují z této strany obřadní síň a zamezují pohledům zvenčí. Pevné ocelové rámy zpracované Alfredem Habermannem vyplnil sklářský výtvarník Svatopluk Kasalý a použil zde techniku katedrálního leptaného skla, vyvinutou v pelechovském provozu železnobrodských sklárů. K prostoru katafalku, a jen odtud viditelné, je z pravé strany nasměrováno jedno vysoké boční okno, v akvarelových tazích modré vitraje Svatopluka Kasalého zobrazující imaginární rostlinný motiv. Plastický pohled smuteční síně, vysklá-



18

daný z pásů dřevěné dýhy, propletených podobně jako košík, plní také akustickou funkci.

Použité materiály v interiérech jsou kámen (podlaha, katafalk), dřevo (svislé povrchy, podhled, lavice, řečnický pult, točité schodiště na galerii a dveře), sklo (okna, příčky, lustry) a kov (dveře, točité schodiště na galerii, lustry). Místnost pozůstalých je ze strany protilehlé oknům obložena velkoformátovými dřevěnými panely, její podlahu tvoří mramorové desky a je vybavena masivní dřevěnou lavicí na kovové konstrukci. Od vstupní haly je oddělena prosklenými dveřmi, tentokrát z průhledného skla, opět v ocelových rámech a na celou výšku místnosti.

Po dokončení výtvarných prací v červnu 1976 dílo zhlédli ještě zástupci kraje a města. Na základě jejich posouzení obdržel Alfred Habermann od architekta Judy jako spoluautora dopis následujícího znění: „Vážený mistře! Při prohlídce interiéru a výtvarné výzdoby obřadní síně zástupci ONV a MěNV ⁵⁶ v Třebíči byly vzneseny požadavky ze strany těchto orgánů na úpravu části křídla jedné dveří (potlačení motivu trojúhelníku). Prosím Vás o návštěvu v Jihlavě, kde bychom záležitost podrobně projednali, nebo se obraťte přímo na náměstka předsedy ONV Třebíč ing. Havráňka, který by Vám sdělil své požadavky. Celá záležitost s ohledem na otevření obřadní síně velmi spěchá, takže je potřeba provést úpravu a konečnou instalaci leptaných plátů co nejdříve. S pozdravem Ing. arch. Josef Juda, vedoucí projektant.“ ⁵⁷ V konečné, realizované podobě dveří se trojúhelník, vyjadřující trojednost Otce, Syna i Ducha svatého, nachází, i když podle vyjádření Alfreda Habermanna ml. ⁵⁸ byl na základě požadavku zmíněného náměstka upraven. Kolo v horní části jako hodiny

s mimoběžnými rafikami vyjadřuje pozměněný běh času, dále je vyobrazena kapka jako kapka Kristovy krve a stylizovaný fragment Kristovy koruny.

Alfred Habermann je rovněž autorem výtvarně řešených funkčních prvků v exteriéru. Otvory mezi širokými pilíři podloubí nad vodní plochou vyplňují kované železné pruty, v části

■ Poznámky

⁵¹ Citováno z dopisu Svatopluku Kasalému ze dne 20. 5. 1971 – Stavoprojekt – výtvarné řešení prvků – hřbitov Třebíč. Z pozůstalosti Alfreda Habermanna, uloženo v depozitáři Uměleckoprůmyslového musea v Praze.

⁵² Citováno z Hospodářské smlouvy ze dne 4. 12. 1970 – výtvarné návrhy Třebíč. Z pozůstalosti Alfreda Habermanna, uloženo v depozitáři Uměleckoprůmyslového musea v Praze.

⁵³ Složení KUK (Krajské umělecké komise) citováno z přílohy faktury z 12. 12. 1975 za realizaci leptaných bran. Z pozůstalosti Alfreda Habermanna, uloženo v depozitáři Uměleckoprůmyslového musea v Praze. Zdeněk Kudělka, Sylva Lacinová, Jiří Marek, František Navrátil.

⁵⁴ Příloha k faktuře za provedené práce. Z pozůstalosti Alfreda Habermanna, uloženo v depozitáři Uměleckoprůmyslového musea v Praze.

⁵⁵ Dveře výšky 280 cm, šířky 180 cm.

⁵⁶ Okresního národního výboru a Městského národního výboru.

⁵⁷ Dopis ze dne 3. 6. 1976, Věc: vstupní dveře do obřadní síně hřbitova Třebíč. Z pozůstalosti Alfreda Habermanna, uloženo v depozitáři Uměleckoprůmyslového musea v Praze.

⁵⁸ Informace z rozhovoru s Alfredem Habermannem ml. v kovárně na Klátovci, 13. 4. 2023.



19

Obr. 19. Smuteční síň ve Svitavách, interiér s betonovou reliéfní stěnou. Foto: Roman Poláček, 2019.

Obr. 20. Smuteční síň Svitavy, detail. Foto: Roman Poláček, 2019.

nad vodou vždy tři nad sebou. Koncové tepané plochy těchto prutů se překrývají a jsou spojeny masivním kovaným nýtem. Výsledek vypadá jako uzel nebo mašle. V místě, kde pergola opustila vodní plochu, již k vymezení komunikačního prostoru stačí jen jedna železná zábrana. Dílem kovářského mistra jsou také kované oplocení a mřížová vstupní brána do hřbitova, kotvená do zídce ze žulových kostek. V rozšíření hřbitova, v místech obklopujících smuteční síň, nahradil kamennou ohradní zídku plot. Svislé přičle kovového plotu jsou v různých výškách zploštělé, roztepané do nepravidelných tvarů, které svojí plochou posilují ohradní funkci. Ve výsledku, podle konkrétního vnímání pozorovatele, mohou evokovat například řadu stojících postav nebo vzdálené stromořadí.

Smuteční obřadní síň Svitavy

Ideální příležitostí k vzájemně provázané spolupráci architekta s výtvarným umělcem bylo zadání smuteční obřadní síně ve Svitavách, umístěné na svažitý pozemek v severovýchodním cípu hřbitova. Podle projektu z let 1968–1970 architektů Pavla Kupky a Bohumila Blažka z ateliéru Mústek SÚRPMO⁵⁹ Praha, ve spolupráci se sochařem Karlem Neprašem, byla stavba pro konání rituálu smutečního obřadu včetně potřebného zázemí realizována v letech 1970–1973. V roce 1971 byl projekt oceněn 3. místem na přehlídce Svazu architektů.

Použitým konstrukčním systémem a materiálem zřetelně vyjádřená tektonika stavby nezapře autorův obdiv k pozdním realizacím Le Corbusiera. Dispoziční řešení vychází z danosti terénu, vysoké železobetonové krabicové nosníky uložené na železobetonových stěnách svým přesahem vymezují také pergolu nad nástupním prostorem, později překrytou skleněným zastřešením.

Ke způsobu spolupráce se vyjádřil Karel Nepraš následovně: „Byl jsem tenkrát mlád a jako mladý jsem moc nedbal na to, co si Pavel Kupka vymyslel. (...) že bych se měl omezit na řešení toho, co po mně architekt chce. Takže jsem si vymyslel jiné zadání, než o jakém uvažoval on. (...) A on na to, že bude muset přepracovat projekt. A skutečně to přepracoval! Toho si strašně vážím u architekta. Že nevyzve výtvarníka ke spolupráci, protože jsou k dispozici nějaké peníze navíc, ale proto, že potřebnost spolupráce skutečně cítí, ví o ní. Protože mu jde o celek.“⁶⁰

K vyjádření neuchopitelnosti smrti, přechodu do jiné dimenze použili autoři fenomény světla a času. Denní světlo přivedli do interiéru prosklenými stěnami, okenními průzory mezi betonovými oblouky nesoucími obvodové zdi, a nad nimi k tlumenějšímu prostupu světla využili ještě mezery mezi střešními nosníky vyplněné vitrajemi z tenkých, tedy průsvitných mramorových desek.⁶¹ Propojení interiéru s exteriérem zde platí jak v dispozici, tak v materiálech. Surový pohledový beton z bílého cementu je výtvarně zpracován na fasádě i na stěnách vnitřních obřadních prostor. Fasáda servisní, níže položené části je vyzděná a obložená cihelnými pásky, s velkým kruhovým oknem. Použitými materiály jsou dřevo, kámen, sklo, keramika a měď, je-



20

jichž roli architekt komentuje následovně: „Vývážení kombinace materiálu, plasticita, vědomá hra se světlem a stínem v exteriéru a působení světla v interiéru změkčuje strohost a chladnost působení betonu v našich klimatických podmínkách.“⁶²

Motiv slunečních hodin na jižní fasádě spojuje atribut času i světla; hodiny, kterými v průřezech také prostupuje světlo, „ukazují“ již jiný, nikoliv pozemský, a tedy nepoznaný čas. Řešení nástupního prostoru komentoval Pavel Kupka: „Byla tu ona představa času, který ubíhá a je přerušen. Celá stěna, která vymezovala nástupní prostor, byla pojednána v symbolech mizejících postav, slunečních hodin symbolizujících relativnost času, lidského života a věčnost – kruhové okno z průsvitného mramoru.“⁶³ Ke ztišení a zamyšlení nad věcmi mezi životem a smrtí může posloužit meditativní zahrada s pohledem na historické panorama města na protějším svahu, místy již zastřeným vzrostlou zelení. Dva zvony zavěšené nad vchodem na konzolách střešních vazníků slouží k oznamo-

■ Poznámky

59 SÚRPMO – Státní ústav pro rekonstrukce památkových měst a objektů – byl založen roku 1954 jako centralizované pracoviště pro komplexní řešení rekonstrukcí zejména historických jader měst v Československu.

60 Pavel Kupka, *Kupka, Nepraš: Setkání v architektuře*, Praha 2004.

61 Pavel Kupka, Smuteční obřadní síň ve Svitavách, *Architektura ČSR XXXIX*, 1980, č. 9, s. 398–400.

62 Ibidem, s. 400.

63 Kupka (pozn. 60).

Obr. 21. Krematorium ve Zlíně, exteriér. Foto: Roman Polášek, 2018.

Obr. 22. Krematorium ve Zlíně, realizovaná podoba interiéru. Zdroj: KGVUZ, foto: neuvedeno, nedatováno.

vání smutečního obřadu, elektronické varhany na chóru zase nabízejí zvukový doprovod rituálu posledního rozloučení. Kvalitní hudební produkci zajišťuje akustický pohled.

Synergickou spoluprací architekta s výtvarníkem popisuje Jiří T. Kotalík: „Celé dílo představuje zářný příklad toho, jak výtvarná koncepce a promyšlený, správně dimenzovaný detail dokáží při vzájemné toleranci posunout architekturu do roviny emotivně silné jednotící ideje, naplněné jasným a čitelným symbolickým poselstvím.“⁶⁴

Krematorium na Lesním hřbitově ve Zlíně

Delegáti krajské konference Spolku přátel žehu si v roce 1958 postěžovali na stálé odklady výstavby druhého krematoria v tehdejší Jihomoravském kraji.⁶⁵ Významným krokem k realizaci této očekávané stavby bylo vládní usnesení z roku 1960 a kalkulace investičního úkolu vypracovaná následujícího roku. V kalkulaci se uvažovalo s částkou 400 tis. Kčs na výtvarné práce a o něco menší částkou na vybavení interiéru – celkové náklady měly dosáhnout téměř 6 mil. Kčs. Ke stanovení částky sloužil kvalifikovaný odhad na základě hodnot vycházejících z rozpočtu právě probíhající výstavby krematoria ve Slezské Ostravě (1960–1969).⁶⁶ V roce 1967 (tedy v době, kdy již bylo do praxe zavedeno vládní usnesení o uplatnění výtvarného umění v investiční výstavbě) bylo uvažováno s náklady na uměleckou výzdobu (a pravděpodobně i vybavení stavby) v částce 1,2 mil. Kčs z necelých 15 mil. celkových nákladů.⁶⁷ V době dokončování stavby v září 1977 bylo požadováno architektem navýšení částky na již konkrétní uměleckou výzdobu z původních 180 tis. na více než čtyřnásobek při celkových investičních nákladech 15,6 mil. Kčs.⁶⁸ Investorem „politicky významné stavby a významné složky ateistické výchovy“⁶⁹ byl Okresní národní výbor v Gottwaldově. Po dokončení stavby v roce 1978 přešly údržba a další investice spojené s kultivací objektu na Technickou správu města Gottwaldova, která měla v péči již zavedený Lesní hřbitov. Projektovým úkolem byla v roce 1967 pověřena zlínská pobočka Stavoprojektu a jeho vedoucím byl od prvních kroků hlavní specialista podniku, akademický architekt Jiří Čančík.

Čančík studoval v prvním poválečném ročníku na pražské Vysoké škole uměleckoprůmyslové u architekta Jana Sokola. Sokol byl zastánce úzké spolupráce architekta s umělcem a vedl k tomu i své žáky. Na této škole potkal



21



22

Čančík své četné spolupracovníky nejen mezi architekty, ale i mezi výtvarníky. Přesto jeho architektonické realizace výtvarnými díly neplýtvají. Samotný Čančík se k tomuto později vyjádřil:

■ Poznámky

64 Jiří T. Kotalík, Kupka – Nepraš, dialog v architektuře, in: Kupka (pozn. 60), s. 3.

65 Státní okresní archiv Zlín, fond Městský národní výbor Zlín, č. př. 45–85, bal. 85 a 105, Krematorium, dopis z 23. 3. 1958, Spolek přátel žehu v Gottwaldově Městskému národnímu výboru v Gottwaldově.

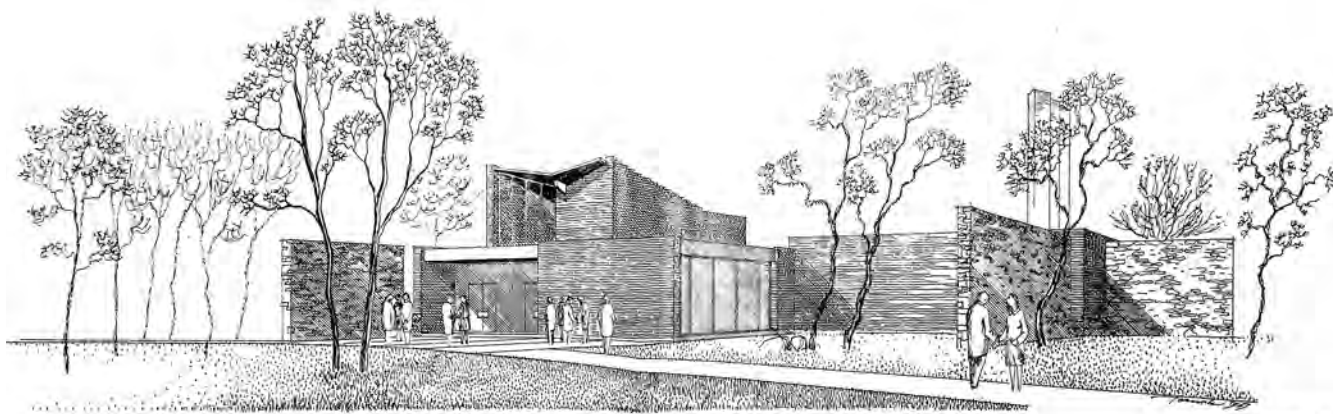
66 V kalkulaci jsou částky poníženy o 25–30 % vůči ostravskému projektu. Blíže: Státní okresní archiv Zlín, fond

Městský národní výbor Zlín, č. př. 45–85, bal. 85 a 105, Krematorium, Krematorium v Gottwaldově: průvodní zpráva k investičnímu úkolu, říjen 1961, s. 10.

67 Státní okresní archiv Zlín, fond Městský národní výbor Zlín, č. př. 45–85, bal. 85 a 105, Krematorium, Krematorium v Gottwaldově: rozpočet, 19. 9. 1967, s. 1.

68 Důvody radikálního snížení výdajů na uměleckou položku mezi léty 1967 a 1977 se nepodařilo objasnit. Možnou příčinou může být masivní užití hořického pískovce, který nebyl v původní dokumentaci specifikován. Blíže: Státní okresní archiv Zlín, fond Městský národní výbor Zlín, č. př. 45–85, bal. 85 a 105, Krematorium, dopis z 1. 9. 1977, Jiří Čančík Okresnímu národnímu výboru v Gottwaldově, s. 1.

69 Státní okresní archiv Zlín, fond Městský národní výbor Zlín, č. př. 45–85, bal. 85 a 105, Krematorium,



23

KREMATORIUM GOTTFALDOV
PERSPEKTIVA EXTERIORU 10



24

KREMATORIUM GOTTFALDOV
PERSPEKTIVA INTERIORU 11

Obr. 23. Jiří Čančík, návrh zlínského krematoria z roku 1967, exteriér. Zdroj: SOkA Zlín, foto: Martin Šolc.

Obr. 24. Jiří Čančík, návrh zlínského krematoria z roku 1967, interiér. Zdroj: SOkA Zlín, foto: Martin Šolc.

„Díla výtvarných umění umocňují vnímání architektury; musí však být její organickou součástí. Výtvarné dílo má vznikat současně s architekturnou od samotných koncepčních začátků.“⁷⁰

Zlínské krematorium se, např. oproti ostravskému kompaktně a monumentálně působícímu projektu, vyznačuje komorním měřítkem. Hlavní částí komplexu je transparentní obřadní síň, na niž navazuje upozaděné provozní

zázemí uzavřené do neprostupného bloku. Již první návrh z roku 1967 zaujme podobnostmi s návrhy vzešlými ze soutěže na vzorové smuteční síně vypsané v roce 1962.⁷¹ Skladba hmot a volně stojící stěny vymezující atria a poloatria krematoria korespondují se studií od Ferdinanda Milučkého a Rudolfa Masného. Zásadní rozdíl oproti projektu slovenské dvojice je v pojetí interiéru, kde Čančík uplatňuje umístění katafalky před transparentní stěnu s výhledem do krajiny. Sklem jako uměleckořemeslným prvkem v pojetí fasády se Čančík zabíral se svojí ženou, výtvarnicí Vlastou Čančíkovou (roz. Pýchovou) na počátku 60. let. V soutěži „Sklo ve stavebnictví“ získali mimořádnou odměnu za ideový návrh na samonosné skleněné tvárnice tvaru

■ Poznámky

dopis z 1. 9. 1977, Jiří Čančík Okresnímu národnímu výboru v Gottwaldově, s. 1.

70 Dušan Riedl, Jiří Čančík: *spolupráce architektury a výtvarného umění*, katalog výstavy, Zlín: Muzeum jihovýchodní Moravy 1993, cit. s. 9.

71 Blíže k výsledkům soutěže: Josef Kittrich, *Soutěž na řešení typů vzorových projektů smutečních síní pro obce do 5000 a do 15000 obyvatel*, *Architektura ČSR XXIII*, 1964, č. 7, s. 465–470.

písmene U o výšce tři a šest metrů, jejichž hlavní předností byla skladba bez rušivých vertikálních a horizontálních konstrukčních prvků.⁷² Čančík zcela rozvinul motiv „skleněné skořápky“ vymezující vnitřní prostor až ve druhém projektu z roku 1973. Opětovně je nápadná podoba formální stránky návrhu se studií ze soutěže z roku 1962 od dvojice architektů M. Pozníčkové a J. Vondráčkové, které si rovněž pohrávaly s tíží střšní konstrukce a maximálním prosvětlením obřadních prostor.⁷³ Čančík ale ustoupil od jejich stěnového řešení a umocnil pocit beztlíže umístěním podpor v podobě „zástěn“ v duchu „plan libre“ do rohů masivní ploché střechy. Prostupnost svislých nosných konstrukcí zdůrazňuje intimitu transparentního jádra vymezujícího stěžejní část objektu – obřadní síň.

Maximální snaha o prosvětlenost obou architektonických návrhů a navíc odhmotněnost druhého měla od svého prvopočátku ospravedlnění v užítí ústředního výtvarného prvku celé síně. Byla jím tavená reliéfní stěna z křišťálového skla *Strom života*, jejíž výtvarné řešení provedli na základě Čančíkova architektonického řešení Stanislav Libenský s Jaroslavou Brychtovou.⁷⁴ Realizace objektu spadá do druhé poloviny roku 1977. Čančík tímto čtyřmetrovým vertikálním dílem akcentoval horizontální katarfalk, který nebyl na rozdíl od dřívějších tendencí umístěn na vyvýšeném pódiu, ale pouze na podstavci v úrovni očí sedících pozůstalých: „*Tavený křišťál v daném případě se mimořádně uplatní ve vztahu k exteriéru a světlu přirozenému i umělému, měkkými tvary celku i detailu. Jako materiál podtrhne lyrickou notu a něžnou básnivost forem díla.*“⁷⁵

První dohledatelný dokument podniku Dílo k výtvarné výzdobě krematoria se pojí až s druhým návrhem, k němuž se vyjádřil vedoucí oblastního střediska J. Vrána: „*Má-li tento objekt ve svém účinu být náhradou za církevní obřady, které byly pořádány z hlediska citového dopadu ve velmi příznivém prostředí kostelu a chrámu, je nutné zapojit do tohoto úkolu i nejschopnější síly. [...] Jen takto v jednotné spolupráci architektů a výtvarníků může vzniknout dílo, které budou s úctou používat celé příští generace.*“⁷⁶ Vrána se zasazoval o vyhlášení anonymní soutěže na začlenění výtvarných děl do architektonického řešení stavby, ale ta nakonec neproběhla. Dva roky po vypracování finální studie a na počátku stavby krematoria byla předložena ke schválení konkrétní jména zpracovatelů výtvarné složky objektu. Vedle *Stromu života* se jednalo o gobelín *Symbol času člověka* od architektovy manželky Vlasty Čančíkové, která uspěla po drobných výhradách komise s třetí variantou.⁷⁷ Následující rok přibyla do výzdoby dvě díla od Karla Hlavy, která vznikla na zákla-

dě jeho diplomové práce: umělecká plastika pro exteriér u vstupu do krematoria a znak města Gottwaldova. Na druhou stranu nebyly komisi pro estetizaci obřadních síní doporučeny k umístění do stavby stojany na věnce nebo píštalové varhany.⁷⁸ V průběhu roku 1977 řešil investor s podnikem Dílo finanční stránku výtvarných děl, jelikož cena vlivem růstu cen materiálu, změn v koncepci, nezapočtením meziprací do ceny realizace díla nebo navýšením honoráře umělců vzrostla čtyřnásobně oproti původnímu rozpočtu. Těmito kroky vzrostla hodnota provedených uměleckých prací z 1 % na 5 % z celkové investiční částky na stavbu objektu. Úspěch akce stvrdilo schválení vyhotovených děl a jejich osazení. Celá záležitost byla završena finančním uzavřením akce, jehož součástí bylo projednání navýšení a schválení uměleckých honorářů.⁷⁹

Umění smutečních síní a památková péče

Smuteční síně realizované na našem území představují značný potenciál pro ochranu a péči ze strany státu, jak v případě jejich architektury, tak i uměleckého a řemeslného vybavení. Svoji podstatou naplňují účel památkového zákona jako „*součást kulturního dědictví lidu, svědectví jeho dějin, významného činitele životního prostředí a nenahraditelné bohatství státu.*“

Smuteční síně reprezentují zvláštní typologický druh (i v mezinárodním kontextu) tvořící specifický segment národního kulturního dědictví. Tyto stavby se v průběhu 20. století těšily významnému zájmu architektů a pozornosti sekularizovaného státu. Především v druhé polovině století jsou nejen dokladem vývoje architektury, stavitelství a umění v socialistickém zřízení, ale i svědectvím působení tehdejší ideologie, která je využila jako nástroje systematické ateizace národa. V této době se řadily smuteční síně (a krematoria) do kategorie kulturních staveb a převzaly v souvislosti s pohřebním ritem a rituály s ním spojenými některé formální a společenské funkce původně náležející sakrálním objektům. Doposud jsou pro moderní společnost významným činitelem v sounáležitosti komunit a udržování našich kulturních tradic. V rámci historicky, ale i novodobě založených veřejných prostranství (tedy pohřebišť) mají nezastupitelnou kulturní a estetickou funkci. Zvláštní přístup společnosti k těmto stavbám dokládá míra zachování původního stylu a formy z doby jejich vzniku, a to jak po stránce architektonické, tak i vnější a vnitřní výtvarné výpravy. Výtvarná díla vázající se k těmto funerálním objektům lze spojit s předními umělci své doby. Památkový potenciál smutečních síní lze rozpoznat na úrovni regionálního, nadregionálního, ale i celostátního

významu. Z těchto důvodů lze tuto typologickou kategorii považovat za vhodného kandidáta na státem garantovanou ochranu a pro komplexní přístup památkové péče.

Uplatnění výtvarného umění v socialistickém normalizačním stavitelství zajišťovalo normativní vyčíslení prostředků na jeho realizaci z celkových investičních nákladů na stavbu. Tento schematismus související s kalkulací a proinvestováním svěřených zdrojů přispívá k nejistotě, jakou roli konkrétní umělecké dílo a umělec při realizaci stavby ve spolupráci s architektem zastávali, což jsme se snažili přiblížit u trojice případových studií. Při identifikaci umění v rámci objektu je tak zapotřebí si uvědomit, že nikoliv každé dílo musí být „organickou“ součástí stavby. Ve vztahu ke stavbě může být jakékoliv umělecké dílo snadno přehlédnutelné, opomenutelné, „zastřčené“ – komplikuje se tím vysvětlení významu díla v kontextu architektonického (často i pouze stavebního) konceptu,

■ Poznámky

⁷² Josef Raban, Sklo ve stavebnictví, *Tvar: časopis Ústředí lidové a umělecké výroby* XIV, 1963, č. 5–6, s. 145.

⁷³ Kittrich (pozn. 71), s. 467.

⁷⁴ Sylva Petrová, Stanislav Libenský, Jaroslava Brychtová: *Tvorba z let 1945–1989*, katalog výstavy, Praha: Národní galerie v Praze 1989, s. 64.

⁷⁵ Moravský zemský archiv v Brně, fond G 608 Nadace Českého fondu výtvarného umění (ČFVÚ) Dílo – oblastní středisko Zlín, Čančíková: umělecká výzdoba krematoria ve Zlíně 1978 (balík č. 3, spis č. 95), dopis ze dne 24. 6. 1975 Jiřího Čančíka Okresnímu národnímu výboru v Gottwaldově, cit. s. 1.

⁷⁶ Moravský zemský archiv v Brně, fond G 608 Nadace Českého fondu výtvarného umění (ČFVÚ) Dílo – oblastní středisko Zlín, Čančíková: umělecká výzdoba krematoria ve Zlíně 1978 (balík č. 3, spis č. 95), dopis ze dne 22. 11. 1973 J. Vrány Okresnímu kulturnímu středisku v Gottwaldově.

⁷⁷ Moravský zemský archiv v Brně, fond G 608 Nadace Českého fondu výtvarného umění (ČFVÚ) Dílo – oblastní středisko Zlín, Čančíková: umělecká výzdoba krematoria ve Zlíně 1978 (balík č. 3, spis č. 95), dopis ze dne 24. 6. 1975 Jiřího Čančíka Okresnímu národnímu výboru v Gottwaldově, s. 1–3.

⁷⁸ Moravský zemský archiv v Brně, fond G 608 Nadace Českého fondu výtvarného umění (ČFVÚ) Dílo – oblastní středisko Zlín, Čančíková: umělecká výzdoba krematoria ve Zlíně 1978 (balík č. 3, spis č. 95), zápis z jednání komise pro estetizaci z 13. 7. 1976.

⁷⁹ Moravský zemský archiv v Brně, fond G 608 Nadace Českého fondu výtvarného umění (ČFVÚ) Dílo – oblastní středisko Zlín, Čančíková: umělecká výzdoba krematoria ve Zlíně 1978 (balík č. 3, spis č. 95), zápis z jednání komise z 9. 1. 1978 a 2. 5. 1978.

jeho porozumění, ale i jeho ochrana v rámci celku. Dílo může být autonomním či poloautonomním prvkem jak po stránce vnitřního významu, tak svými fyzickými vlastnostmi, jako je typicky jeho provedení či umístění. Prvek může mít roli doplňkovou nebo podobu dekorativního díla bez zjevné souvztažnosti k účelu stavby; může být umístěn v těsném spojení se stavbou nebo zcela volně v rámci širšího areálu obklopujícího stavbu. Na druhou stranu může být součástí stavby dílo se složitým ikonografickým a ikonologickým vývojem, na němž architekt s výtvarníkem intenzivně spolupracovali.

Naopak jako nepřehlédnutelná a snadno rozpoznatelná (a přesto přehlížená) integrální část vkomponovaná do podstaty stavby se jeví design, který setrval v převážně v kompetenci architekta – nábytek, dekorativní doplňky, osvětlení, sanitární zařízení, ale i kování, obklady stěn a stropů nebo informační systém atd. Tyto designové prvky se vyznačují buď originalitou, nebo sériovostí, jak je pro tuto dobu typické. Užití utilitárních výrobků z unylých sérií nemusí být nutně bez estetických kvalit – architekt je mohl zvolit nápaditě, vkomponovat nebo přetvořit v duchu „readymade“ a vnést do stavby jejich uplatněním vyšší hodnotu, jak na tento paradox poukazuje avantgardní teorie: „I když mezi determinující činitele nepřibereme zřetel estetické a podaří se nám čistě kvantitativně stanovit a realizovat účelný objekt, nezabráníme, aby se k němu nepřipojila estetická funkce, připjatá tam buď jednotlivcem či celou kulturní vrstvou.“⁸⁰

V prvopočátcích průzkumu uměleckých prvků a designových (uměleckořemeslných) součástí stavby lze doporučit výroční zprávy podniku Dílo a výstavní katalogy, které byly rovněž často v provenienci tohoto podniku. Především v ročence lze dohledat atributy díla, které značně napomohou v dalším směřování bádání. Průzkum⁸¹ na místě je vhodné komparovat s dobovou stavební dokumentací a dokumenty vycházejícími z podniku Dílo. Vyhodnocením těchto dvou základních archivních zdrojů, v porovnání se současným stavem, lze docílit nejen poznání míry autenticity stavby po stránce jejího vybavení uměním a řemeslem, ale i pochopit hlubší okolnosti jejího vzniku. Mezi nimi lze vysledovat nejen spolupráci výtvarníka s architektem, ale i význam a hodnotu konkrétního díla v rámci konceptu. Ač se primárně zabýváme uměleckými díly (a řemeslem) ve vztahu k architektuře, neměla by být opomenuta ani umělecká hodnota objektu – svoji roli hraje obzvláště v případě řemeslných prvků a uměleckých děl jako nedílné součásti stavby.⁸² Důležitým hlediskem je význam takového výtvarného díla pro stavbu jako celek – jeho chápání tvůrci pro celkové vyznění stavby.

Poznání vztahů mezi architekty a výtvarnými umělci tak není jen historickou zajímavostí, ale důležitou skutečností při posuzování kvalit architektonického díla, pro podání návrhu na prohlášení za kulturní památku a v neposlední řadě pro kvalitní odbornou péči.

Tento článek vznikl v rámci výzkumného úkolu Národního památkového ústavu „Moderní architektura 20. století“, financovaného z institucionální podpory Ministerstva kultury na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace (DKRVO).

Ing. arch. Renata VRABELOVÁ, Ph.D.
Metodické centrum moderní architektury
v Brně, NPÚ, ÚOP v Brně
vrabelova.renata@npu.cz

Mgr. et Mgr. Martin ŠOLC, DiS.
Metodické centrum moderní architektury
v Brně, NPÚ, ÚOP v Brně
solc.martin@npu.cz

Ing. Petr SVOBODA
Metodické centrum moderní architektury
v Brně, NPÚ, ÚOP v Brně
svoboda.petr@npu.cz

■ Poznámky

80 Karel Janů, *Socialistické budování (oč půjde ve stavebnictví a architektuře)*, Praha 1946, cit. s. 76.

81 Při průzkumu lze doporučit standardní postupy významu a vyhodnocení pasportizace a inventarizace: Petr Macek – Vladislav Razím, *Zkoumání historických staveb*, Praha 2011, s. 70–72. – František R. Václavík, *Průzkum, dokumentace a inventarizace architektonických prvků*, Praha 2014, s. 41–44. – Alfréd Schubert, *Průzkum, dokumentace a inventarizace výplní okeních a dveřních otvorů*, Praha 2014, s. 52–57.

82 K zhodnocení objektu a jeho součástí můžeme doporučit kategorie vycházející z: Renata Vrabelová a kol., *Metodika hodnocení a ochrany staveb 2. poloviny 20. století (se zaměřením na architektonické dědictví 60. a 70. let) vzhledem k jejich (možné) památkové ochraně*, Brno 2020.