

Sochař Vladislav Gajda a jeho dílo pro Vysokou školu báňskou

JAKUB IVÁNEK, EVA ŠPAČKOVÁ

Že Vysoká škola báňská – Technická univerzita Ostrava¹ vlastní neformální uměleckou sbírku, která se skládá především z děl, jež vznikala během výstavby univerzitních budov, ví (nebo alespoň podvědomě tuší) každý, kdo jejími areály prochází. Ostatně v nedávné době se na tuto sbírku upřela pozornost díky odborné a zároveň čtenářsky vstřícné, řadou současných fotografií i historických snímků doprovázené publikací *Univerzita a umění*.² Existuje-li mezi těmito uměleckými artefakty nějaký, který si mezi nimi drží čelné místo svou výmluvností a sepětím s posláním budovy i univerzity jako celku, takový, který se stal pomalu symbolem či vizuální značkou školy, je to reliéf Vladislava Gajdy *Prométheus*. Jeho křídla se doširoka rozpínají nad vstupem do hlavní univerzitní budovy – objektu rektorátu a fakult v porubském kampusu na ulici 17. listopadu.

Vladislav Gajda (1925–2010), ostravský sochař, na jehož dílo narazíme převážně v regionu Ostravska, ale svým významem jeho hranice rozhodně překračuje, začínal se sochařstvím v ostravské kamenosochařské dílně Rudolfa Vávry, pokračoval na Státní průmyslové škole sochařské a kamenické v Hořicích (1945–1949) a svá studia završil na Akademii výtvarných umění v Praze v ateliéru Jana Laudy (1949–1954). Jeho mnohotvárné, ale nezaměnitelné dílo patří k zásadnímu vkladu do umění regionu v době 50.–80. let 20. století. Dokonale zvládal figurativní náměty v poloze realismu i stylizace, ale stejně tak se orientoval v soudobých modernistických tendencích a jejich prvky svébytně uplatňoval v tvorbě spíš abstraktního charakteru. Z první skupiny jmenujme především *Pomník obětem stávký na Dole Trojice* v Moravské Ostravě (1951–1965, v době dohotovení překřtěný na *Památník revolučních bojů*), četné variace soch *Slezská píseň* (1961–1976: návrh hrobu Petra Bezruče, Kulturní dům Havířov, náměstí Slezského odboje v Opavě, rodinný hrob v Třebovicích ad.), *Havíř v ležáku* (1954–1958: Důl Jan Šverma v Ostravě, 1974–1976: Slez-

¹ V dalším textu užíváme pro označení univerzity zavedenou zkratku. Protože hovoříme zejména o době, kdy se škola nazývala ještě Vysoká škola báňská, užíváme tehdejší podobu zkratky – tedy VŠB. Dnešní stav názvu (Vysoká škola báňská – Technická univerzita Ostrava) se zkracuje jako VŠB – TUO.

² ŠPAČKOVÁ, Eva, ŠTASTNÁ, Marie, IVÁNEK, Jakub. *Univerzita a umění. Umělecká díla ve veřejném prostoru Vysoké školy báňské – Technické univerzity / Art on Campus. The Public Art Collection at VŠB – Technical University of Ostrava*. Ostrava 2017.

ská Ostrava, 1990–1991: památník obětem důlních neštěstí na hřbitově v Karviné) či busty Jana Amose Komenského (Ostrava, Nový Jičín, Hnojník). Z oblastí abstraktních děl uvedme např. *Hřbitovní stělu* pro vstupní část hřbitova ve Slezské Ostravě (1959–1970), *Vertikálu* pro kašnu na Havlíčkově náměstí v Ostravě-Porubě (1966–1969), *Kamennou stěnu* pro stanici Kačerov pražského metra (1972–1973) či právě řešení nástupního prostoru budovy rektorátu VŠB s reliéfy *Prométheus* a *Uhlí a železo* (1968–1973).³

Ačkoli materiály, s nimiž Gajda ve svém díle pracoval, se různí, neustále jej provázela takřka posedlost kamenem. Zkoumal jeho vlastnosti, možnosti a hledal metody jeho opracování, liboval si v jeho tvrdosti (žula, diorit), nebo naopak zužitkovával jeho poddajnost (tryskání pískem do hořického pískovce), upřednostňoval metodu *taille-directe*, tedy přímé realizace díla v definitivním materiálu. Vzhledem k četným zakázkám se však nejednou obracel na zkušené kameníky, kteří dílo v definitivním materiálu a velikosti sochali dle sochařova modelu (jeho dlouholetým spolupracovníkem v této oblasti byl zejména Josef Skalík).

Nástupní prostor rektorátu VŠB je řešen kombinací materiálů. V exteriéru ovládá prostor reliéf z měděného plechu s názvem *Prométheus*, předzřívající rovněž *Rozmach vědy, techniky a civilizace*, který vznikl v letech 1968–1972. Tvoří ho srostlice vertikálně orientovaných, v různé výšce umístěných hranolů o proměnlivé plasticitě v pomyslném tvaru křídel, které však vzbuzují rovněž dojem vyvěrání přírodních zdrojů ze země. Gajda využil možnosti barevného i plastického kontrastu reliéfně zpracovaného kovu, výrazově neutrálního betonového pozadí reliéfu o celkové délce 30 m, v němž jsou vystupující měděné prvky ukotveny, a tyrkysově probarvené fasády hlavního průčelí s rytmem okenních pásů. Samotný artefakt v dolní části výrazně přesahuje betonovou stěnu a zasahuje tak do parteru, jenž se průhledem velkých skleněných ploch otevírá do vestibulu.

V hale univerzity na venkovní dílo, resp. na jeho nejnižše položenou část navazuje reliéf *Uhlí a železo*, jehož ústřední kruhový prvek v sobě zrcadlí právě obrys do prostoru vystupujících hranolů vnějšího reliéfu. Vnitřní reliéf je složen z 60 pískovcových desek, do nichž je metodou tryskání

³ Základní údaje o Vladislavu Gajdovi a přehled jeho díla do roku 1979 přináší monografie DVOŘÁK, František. *Vladislav Gajda*. Ostrava 1980. Osobnost přibližují také encyklopedická hesla, např. HOLÝ, Petr, ŠTASTNÁ, Marie. Gajda, Vladislav. In IVÁNEK, Jakub, SMOLKA, Zdeněk (eds.). *Kulturně-historická encyklopedie českého Slezska a severovýchodní Moravy, A–L*. Ostrava 2013, s. 275; JEMELKA, Martin. Gajda, Vladislav. In *Biografický slovník Slezska a severní Moravy*, supplementum č. 2. Ostrava 2013, s. 49–51. Všechna Gajdova díla pro Ostravu lze nalézt v databázi *Ostravské sochy*: IVÁNEK, Jakub. *Ostravské sochy. Databáze uměleckých děl v architektuře a veřejném prostoru města Ostravy* [online], dostupné z: www.ostravskesochoy.cz.

provedena uhelná sloj s detailním znázorněním obtisků prehistorických rostlin (autor motiv reliéfu popisuje jako geologický řez Hornoslezskou pánví, který zachycuje vývoj zemské kůry). Ústřední kruhový prvek tuto tematiku spojuje s náznakem průmyslového zpracování uhlí (linoucí se ohně a kouře). S jeho organicky utvářeným povrchem rázně kontrastují geometricky přesné ozvuky vnějšího reliéfu připomínající výsledný produkt – hutní materiál. Toto interiérové dílo bylo dokončeno roku 1972.

Třetí část výtvarného konceptu budovy představuje interiérová část vnějšího reliéfu *Prométheus*, která byla proponována jako jeho postupování betonovou zdí do prostoru galerie v patře haly. Vytvořily ji opět hranoly z měděného plechu zasazené tentokrát do sádrokartonové stěny. Zároveň vnější část reliéfu zpracovala z daného materiálu dle návrhu Gajdy dílna Jaroslava Zeleného při brněnské pobožce Ústředí uměleckých řemesel, interiérovou část pro Gajdu vytvořili pracovníci uměleckého zámečnictví výrobního družstva Dyhor v Ostravě pod vedením Ericha Kolářka.⁴ Dokončena byla jako poslední, v roce 1973.⁵ Počátkem nového tisíciletí byla interiérová část měděného reliéfu překryta novou sádrokartonovou stěnou a tento stav trvá dosud.

ARCHITEKTURA A UMĚNÍ V OBDOBÍ SOCIALISMU

Úkolem výtvarných děl v architektuře po roce 1948 bylo ideově působení na pracující lid a estetizace prostředí (odtud pochází termín „výtvarná výzdoba“, který se stal součástí socialistického slovníku a používá se v dobových textech). Produkce výtvarných děl byla přesně plánována výtvarnými generely a koordinována orgány regulujícími umělecké zakázky.⁶ Organizaci a koordinaci zadávání uměleckých zakázek obstarávalo Dílo, podnik Českého fondu výtvarných umění (dále jen ČFVU). Podnik Dílo distribuoval množství uměleckých zakázek a pořádal rovněž výtvarné

⁴ A. H. Jaroslav Zelený – 50. *Umění a řemesla*, 1984, č. 3, s. 6–7; (bk). Měděná krása. *Ostravský večerník* 22. 1. 1974, č. 15, s. 2.

⁵ Informace o dílech, zejména v době jejich vzniku, čerpáme především z archivních pramenů: Zemský archiv v Opavě, fond Dílo, podnik Českého fondu výtvarných umění – oblastní středisko Ostrava (1957–1995), nezpracováno (za laskavé zpřístupnění děkujeme řediteli archivu PhDr. Karlu Müllerovi a správce fondu Mgr. Veronice Matroszové). Řada materiálů pochází též z osobního archivu Vladislava Gajdy, jenž je dnes součástí pozůstalosti, kterou spravuje jeho syn Jakub Gajda. V katalogu staršího syna Jana Gajdy narazí čtenář na informaci o jeho spoluautorství na reliéfech pro VŠB (*Jan Gajda. Sochy*. Havířov [1989]). Ovšem to je nutno s ohledem na archivní prameny a Gajdovu monografii od Františka Dvořáka, kde o účasti Jana Gajdy není zmínky, nutno brát s rezervou. Patrně šlo o výpomoc syna v otcově ateliéru během jeho studií na Střední uměleckoprůmyslové škole v Brně, kterou absolvoval teprve roku 1975.

⁶ ŠTASTNÁ, Marie. *Socha ve městě. Vztah architektury a plastiky v Ostravě ve 20. století*. Ostrava 2008, s. 98.

soutěže (od 70. let též „výběrová řízení“), v nichž artefakt vybírala odborná komise (porota) z více návrhů. Časté byly soutěže vyzvané, kdy byli osloveni konkrétní umělci a po odevzdání soutěžních návrhů byli všichni ohodnoceni „skicovným“, které mělo nevitězným návrhům nahradit vynaložené náklady.⁷ „Ideový záměr“ jako vymezení požadovaného obsahu díla mohl být součástí zadání soutěží i autorských zpráv a běžným ukončením sdělení v korespondenci byl soudružský pozdrav „Uměním za mír!“. Ve volnějším období 60. let 20. století byly ideologické a propagandistické aspekty výtvarného umění poněkud oslabeny a větší důraz byl kladen na formální soulad mezi architekturou a výtvarným dílem. V období tzv. normalizace tlak na „správné“ ideové vyznění výtvarných děl pro veřejný prostor opět narostl.⁸

V době druhé poloviny 60. let byla výtvarná díla téměř povinnou součástí architektury veřejných staveb. Z rozpočtu byly na „výtvarnou výzdobu“ věnovány prostředky představující 1–4% investičních nákladů (tzv. Hlava V. stavebního zákona).⁹ Architekti s výtvarnými díly začleňnými do staveb počítali a účastnili se rozhodování odborných komisí, které hodnotily návrhy vzešlé z výtvarných soutěží.

Marie Štátná konstatuje v publikaci *Socha ve městě*, že „osazení celého porubského komplexu VŠB je čítankovou ukázkou plánování výtvarné produkce a centrálního rozhodování o její podobě“.¹⁰ V areálu VŠB – TUO

⁷ „Skicovné“ se běžně pohybovalo i v několikatisícových částkách.

⁸ KAROUS, Pavel (ed.). *Větřelci a volavky. Atlas výtvarného umění ve veřejném prostoru v Československu v období normalizace (1968–1989)*. Praha 2013, s. 14–15.

⁹ Výše podílu investičních nákladů na realizace výtvarného umění se vypočítávala pomocí tabulek, které obsahovaly sazby a koeficienty pro konkrétní případy výstavby. Celková výše se vypočítávala vzorcem $IN_{vu} = IN_{st} \times s \% \times K_1 \times K_2$, kde „ IN_{vu} “ je investiční náklad na výtvarné umění a „ IN_{st} “ investiční náklad stavební části (v případě tzv. I. stavby VŠB činil 279 milionů Kčs), „ s %“ je procentní sazba na výtvarné umění (při výši 279 milionů to bylo 0,6 %), „ K_1 “ koeficient společenského významu místa (vyplýval z podkladů územních plánů, případně jej určoval hlavní architekt či krajské urbanistické středisko, pohyboval se v rozmezí 0,1–2,5) a „ K_2 “ koeficient společenské a architektonické náročnosti stavby (v případě vysokých škol to bylo 1,25–1,5). Kampus VŠB se však začal projektovat ještě v době před rokem 1966, kdy vešlo v platnost vládní usnesení č. 355/1965 Sb., jehož prováděcí pokyny tyto výpočty stanovily. *Investiční úkol VŠB – Ostrava* z roku 1962 hovoří v případě financí na výtvarnou výzdobu o 0,5% nákladů na stavební objekty (pro školskou část, koleje s menzou, stravovací zařízení a polikliniku mělo jít celkem o 3 028 544 Kčs). *Schvalovací protokol* z roku 1966 pak upravuje tyto částky na 1 milion Kčs pro školské objekty (I. stavba), 1 milion Kčs pro koleje včetně jejich zázemí (tzv. II. stavba) a 500 tisíc Kčs na závodní jídelnu a halu při rektorátu (III. stavba). Podklady k výstavbě VŠB se nacházejí v Archivu VŠB – TUO.

¹⁰ ŠTÁTNÁ, M. *Socha ve městě*... c. d., s. 116. Výrok se vztahuje k budování areálu VŠB v 60.–70. letech 20. století. V současnosti již o plánování při pořizování výtvarných děl pro areál nelze hovořit.

(v části výukové i v areálu kolejí) je dodnes umístěno mnoho výtvarných děl z tohoto období (1968–1990), která vznikla a byla instalována jako doplnění architektury.¹¹ Archivní materiály a literatura dokládají způsob zadání a vzniku výtvarných děl i úroveň péče, která byla souladu díla s architekturou věnována. Nejvýraznější z kolekce na VŠB je reliéf *Prométheus* (též *Rozmach vědy, techniky a civilizace*) sochaře Vladislava Gajdy umístěný na průčelí budovy rektorátu.

ZROZENÍ PROMÉTHEA

K 1. červnu 1968 byla Dílem podnikem ČFVU, vypsána „*umělecká soutěž na výtvarné dílo pro I. stavbu VŠB v O[strově]-Porubě*“. Soutěžním zadáním bylo „*získat výtvarně hodnotný návrh reliéfu, příp. jiného výtvarného díla, jež bude umístěno na vymezeném místě fasády novostavby kateder VŠB v Ostravě-Porubě. Téma tohoto díla není předem určeno, musí však odpovídat společenské závažnosti daného úkolu a poslání školy*“.

K soutěži byli doporučeným dopisem vyzváni tito umělci: Jiří Babíček, Vladislav Gajda, Čestmír Kafka, Eduard Ověčáček, Zdeněk Palcr a Rudolf Svoboda. Kromě vyzvaných se soutěže mohli zúčastnit i další výtvarníci, ale již bez nároku na honorář za odevzdání návrhu.¹² Termín odevzdání návrhu byl určen na 16. prosinec 1968 a návrh měl být prezentován modelem, montáží fotografie modelu do plánu fasády budovy a průvodní zprávou s rozpočtem limitovaným částkou 700 000 Kčs. Porota soutěže byla jmenována v tomto složení: za Svaz československých výtvarných umělců Jiří Bradáček, Vladimír Janoušek, Milan Obrátil, Karel Nepraš, Jiří Myszak, Petr Holý a Jaromír Zemina, za Svaz architektů ČSSR Radim Dejmal a Evžen Tošenovský, za investora (Technická správa pro výstavbu při Ministerstvu školství v Praze) Josef Widner, za odpovědného projektanta Zdeněk Strnadel. Náhradníky byli sochaři Rudolf Chorý a Valerian Karoušek. V protě tak mělo zastoupení šest akademických sochařů, čtyři architekti, dva výtvarní teoretici a jeden akademický malíř. Předpokládaná realizace vítězného návrhu byla termínována do 31. ledna 1970. Na rubu dopisní obálky, ve které byla Vladislavu Gajdovi poštou doručena výzva k účasti v soutěži a soutěžní podmínky, se objevuje náčrtek návrhu, který sochař později doručil do soutěže.

Odborná porota zasedala 8. ledna 1969. Šest členů poroty (Bradáček, Myszak, Dejmal, Tošenovský, Karoušek) se k hodnocení nedostavilo, a proto byl kooptován jako další porotce architekt Radim Ulmann. Z vy-

¹¹ Při výzkumu bylo v areálu porubského kampusu zjištěno dvanáct uměleckých děl pro architekturu z této doby, v areálu kolejí pak dalších osm děl (jedno dílo z areálu kolejí bylo snato z původního místa a uskladněno). Podrobněji viz ŠPAČKOVÁ, E., ŠTÁTNÁ, M., IVÁNEK, J., c. d.

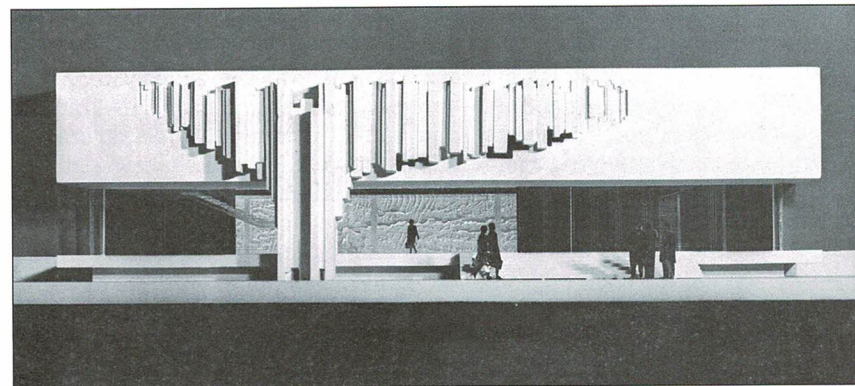
¹² Tzv. „skicovné“ za odevzdání návrhu činilo 7000 Kčs.

zvaných autorů návrh odevzdali všichni kromě Jiřího Babíčka, někteří umělci odevzdali dokonce více než jeden návrh. Po vyhodnocení se porota rozhodla vypsat užší soutěž pro vyzvané autory (Kafka, Palcr, Gajda), u jejichž návrhů „hodnotí snahu o autonomní výraz díla a určité respektování dané architektury“. Užší soutěž měla termín stanoven na 4. duben 1969.

Vladislav Gajda do soutěže vstoupil se dvěma návrhy. Jeden návrh představovala „reliéfní plastika“, která se měla stát výtvarnou dominantou celého objektu. Autor návrh představuje jako „reliéfní křídla vyrůstající z vertikální drůzy centrální části, která vystupuje od úrovně terénu – srůstá se zemí“. Druhý návrh představovala volná plastika stojící samostatně před objektem. Geneze návrhů je dokumentována řadou skic, které se dochovaly v archivu umělce. K hodnocení užší soutěže se porota sešla 17. dubna 1969. Nepřítomni byli tři porotci, mezi nimiž byli i projektant stavby Zdeněk Strnadel a zástupce investora. V užší soutěži předložili návrhy pouze Vladislav Gajda a Zdeněk Palcr. V zápise z jednání poroty je uvedeno, že porotci dospěli hlasováním k závěru, že realizací má být pověřen Vladislav Gajda, protože jeho řešení „domyslelo důsledněji spojení s architekturou“. Před ukončením jednání však porota zjistila, že jeden z návrhů Zdeňka Palcra byl přehlédnut a po dodatečné prohlídce návrhu označeného písmenem A hlasováním 6 : 1 rozhodla, že doporučuje k realizaci „výrazně lepší“ návrh Palcrův.

Další zápis z jednání poroty soutěže je datován 23. září 1970. Podle dostupných dokumentů byl termín tohoto zasedání několikrát měněn pro neschopnost poroty sejít se v požadovaném počtu. Mimořádné jednání poroty bylo svoláno proto, že projektant a zástupce investora nebyli účastníky zasedání, které rozhodlo o udělení první ceny. Architekti Bláha (za investora) a Strnadel (projektant) vyjádřili nesouhlas se závěrem poroty. Ostatní porotci trvali na svém původním stanovisku. V zápise porota zdůrazňuje „krajně objektivní postup v dalších fázích jednání, neboť jde o záležitost prvořadého kulturního významu“. Odstranění sporu mělo být dosaženo dalším jednáním mezi investorem a podnikem ČFVU Dílo.

Skutečnost, že již během října 1970 se daná situace vyřešila ve prospěch investora a projektanta, a tím i Gajdova návrhu, dokládá primární roli projektanta v rozhodování o výtvarných dílech pro vlastní architekturu v době závěru 60. let 20. století, kdy dokonce výsledek celostátní soutěže mohl být bez větších potíží odmítnut jako nezavazující. Stačilo, že Palcr se krátkým prohlášením na banálním lístku vzdal autorství náhradou za honorář pro vítěze ve výši 13 500 Kčs, a Gajda již 1. prosince 1970 mohl uzavřít smlouvu o dílo, jejímž předmětem bylo dodání reliéfu nad vstup do objektu kateder VŠB. Další smlouva, z 27. dubna 1971, k reliéfu na fasádě přidává ještě výtvarné řešení stěny ve vstupní hale. Z umělcových skic, které se zachovaly, je však patrné, že prostoupení exteriérového reliéfu do interiérové části budovy zvažoval od začátku. V nedatované au-



Fotografie modelu řešení nástupního prostoru rektorátu VŠB s reliéfy Prométheus a Uhlí a železo (pozůstalost Vladislava Gajdy)

torské zprávě Gajda popisuje prorůstání plastiky nad vstupem do vnitřního prostoru vestibulu. Podle dostupných zápisů (15. března 1972) sám autor rozšířil při respektování původní finanční částky rozsah úkolu ještě o vnitřní kamenný reliéf.¹³

Motiv díla popisuje autor takto: „Plastika vyjadřuje rozmach techniky, vědy, civilizace – její křídla pronikají do hmoty kubusu, s nímž vytváří společnou dominantu celého skleněného bloku. Všeobecná idea vstupní plastiky je rozváděna a konkretizována v reliéfu vnitřní stěny vycházející ze strukturálních složek stavby kovů a hornin a je převáděna do výtvarné formy odpovídající obsahu a funkci objektu. Součástí celkového působení jsou odrazy plastických částí v leštěné dlažbě, zesílené výtvarně volným osvětlením v interiéru i exteriéru.“ V tomto textu je jako materiál exteriérové části uveden odlévaný beton a vnitřní reliéfní stěna měla být ze strukturálně zpracované břidlice (odpovídající obkladu sloupů stavby).

V následujícím období (jaro 1971) došlo k dílčí změně tvaru i materiálu venkovního reliéfu, který byl nakonec realizován z měděného plechu.¹⁴ Interiérový reliéf měl být proveden z hoříckého pískovce. Práci od léta 1971 provázely problémy spojené s rozsahem a koordinací stavebních prací a realizací výtvarných děl. Autor si stěžuje na nedostatek finančních prostředků a v zápise z 18. dubna 1972 zdůrazňuje, že náklady na mě-

¹³ Z pramenů však není vždy zcela zřejmé, zda se v případě interiérové části hovoří o prorůstání Prométhea do interiéru skrz stěnu galerie, nebo o reliéf Uhlí a železo na čelní stěně haly. Již v jednání poroty, která příkla vítězství Palcrovi, se hovoří o možnosti realizovat uvnitř návrh Gajdy při předpokládané úspore financí na exteriérové dílo.

¹⁴ Měděný model 1 : 10 se dnes nachází v umělcově ateliéru v Třebovicích.

děný reliéf zvýšilo Ústředí uměleckých řemesel z 356 tisíc Kčs na 623 tisíc Kčs,¹⁵ a proto je „nucen“ kamenný reliéf v ceně 150 tisíc Kčs dodat zdarma (emotivně podtrženo). I v socialistickém hospodářském systému byl autor výtvarného díla garantem jeho realizace a dodržení předpokládané ceny, a to včetně např. stavebních prací souvisejících s instalací do stavby. Právě rozsah započítaných projekčních a stavebních prací (včetně statického výpočtu) byl jedním z důvodů pro zvýšení plánovaných nákladů.

Dalším problémem se stala koordinace stavebních prací a připravenost stavby k instalaci výtvarného díla. Ta měla být připravena ve druhé polovině roku 1972, kdy mělo dojít k montáži. Reliéfní pískovcová stěna v interiéru byla skutečně zkolaudována bez připomínek 19. září 1972, exteriérová část reliéfu až 6. března 1973. Největší problémy způsobilo dokončování vnitřní části měděného reliéfu. Autorovi chyběly finanční prostředky, návrh byl upravován a došlo ke změně dodavatele – Ústředí uměleckých řemesel v Brně v této fázi realizace nahradil levnější dodavatel, ostravský dřevozpracující podnik Dyhor. Na konci roku 1973 dílo ještě nebylo dokončeno a autorovi hrozila penalizace za nedodržení termínu i ceny výtvarného díla.¹⁶ Arbitrážní řízení trvalo od srpna do listopadu 1973 a skončilo příznivě pro autora. Konečný termín dodání všech částí byl určen na 31. leden 1974. Umělecká komise k tomuto termínu dílo s výhradami zkolaudovala.

Více než čtyřicet let od kolaudace jsou všechny tři části Gajdova díla stále na svém místě. Exteriérová část reliéfu je v originální podobě, samotná budova rektorátu se oproti původnímu stavu po rekonstrukci částečně změnila. Jemně plasticky členěná zavěšená fasáda byla vyměněna za nový plášť, který již postrádá drobné viditelné svisle-vodorovné členění a působí mnohem více plošně. Prostor v místě reliéfu pod vstupní konzolou vystupující z objemu fasády byl využit k instalaci bankomatu. Pravděpodobně pro zajištění bezpečí osob pohybujících se po ploše byla k hraně vyvýšeného plátů před fasádou instalována betonová koryta s rostlinami.

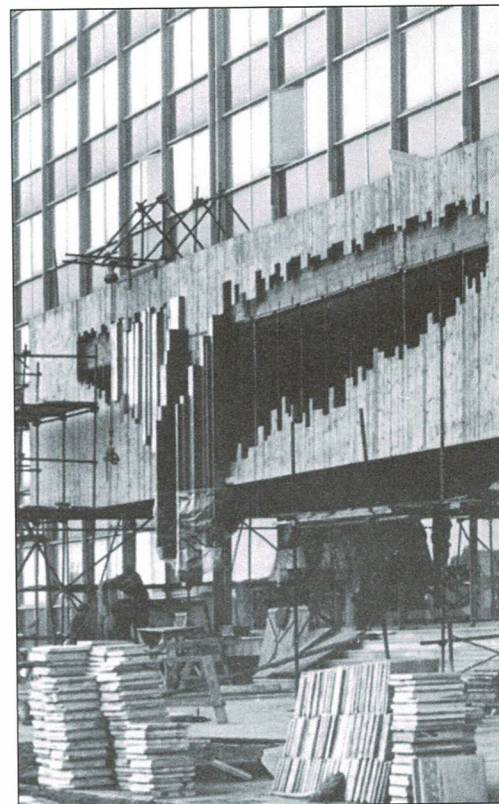
Prostranství před hlavním vstupem do budovy bylo nově předlážděno a v roce 2002 doplněno skupinou sedmi soch Olbrama Zoubka. Naproti vchodu do budovy uprostřed prostranství se nachází pítka autora Rudolfa Kouby (2002) s žulovým tělem ve tvaru sovy (dlouhodobě nefunkční). V současnosti jsou do tohoto prostoru ještě umísťovány pamětní plakety instalované do dlažby připomínající významné absolventy školy.

Vnitřní část měděného reliéfu, prostupující podle záměru autora do interiéru galerie nad vstupní halou, zmizela (snad někdy kolem roku 2000)

¹⁵ Jinde uvedeno zvýšení z 337 tisíc na 613 tisíc Kčs.

¹⁶ Výše penále byla vypočítána z nákladů na celé dílo a dosáhla by za nedodržení termínu 11 130 Kčs, za překročení smluvní ceny díla by bylo penále 130 tisíc Kčs. Penále by bylo účtováno podle smlouvy autorovi.

Fotografie z průběhu instalace reliéfu (reprodukce z publikace KUCHAŘ, Lumír. VŠB Ostrava. Ostrava 1980)



po zakrytí sádrokartonovou předstěnou, která slouží jako výstavní plocha pro krátkodobé výstavy. Že pod sádrokartonem vnitřní část reliéfu stále existuje, bylo doloženo při prohlídce zakrytého prostoru kamerovou sondou 27. května 2016. Původní autorovu představu můžeme vidět na archivních fotografiích modelu díla, které reliéf ukazují z vnější i vnitřní strany. Zachovalo se i několik archivních (bohužel málo kvalitních) fotografií interiéru galerie s vnitřním měděným reliéfem. Dnešní zakrytí vnitřní části díla lze považovat za nešťastné a jeho opětovné „zviditelnění“ a zařazení zpět do kompozice a interiéru haly je nanejvýš žádoucí.

Archivní fotografie zpodobňující pohled na budovu předtím, než před ní vyrostla v úrovni parteru nepropustná bariéra stromů a kerů, ukazují zvládnutou monumentalitu a dominanci reliéfu, který se neztrácí ani z dálkových pohledů, pro které byl původně koncipován. V realizovaném návrhu šlo autorovi v úzké spolupráci s architekty budovy o vytvoření



Interiérová část reliéfu Prométheus během instalace dělníky podniku Dyhor v lednu 1984 (AMO, Sběrka fotografických archiválií Zdeňka Čermáka)

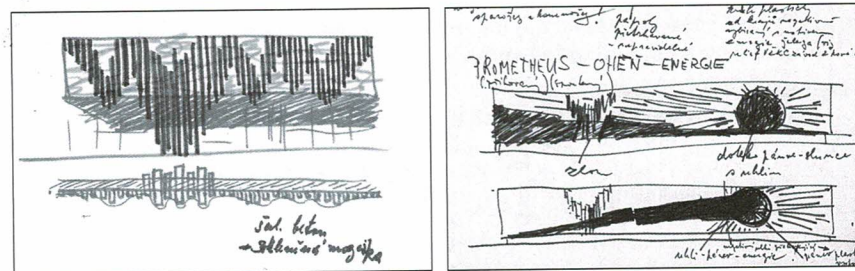


Průčelí budovy rektorátu VŠB s reliéfem Prométheus v 70. letech 20. století (foto Petr Sikula)

trojice monumentálních uměleckých děl úzce propojených s architekturou a vyjadřujících výsostně uměleckými prostředky zaměření technické univerzity a zároveň mytologický prométheovský příběh.

PROMÉTHEUS – OHEŇ – ENERGIE

Jak již bylo zmíněno, kresba návrhu pro VŠB je už na rubové straně obálky, ve které Vladislav Gajda dostal roku 1968 výzvu k účasti v soutěži. Kromě této obálky se v sochařově pozůstalosti zachovalo množství dalších skic a kreseb, které provázely několikaletou práci na díle. Protože již není možné určit pořadí, v jakém jednotlivé přípravné kresby vznikaly, můžeme pouze sledovat, jakými cestami se uvažování autora ubíralo. Zjevné je, že motivy vertikály (energie) a horizontály (zrození uhlí) společně vyjadřovaly základní obsahovou i formální podobu díla a tvoří jeho základní kompoziční princip. Při úvahách o díle sochař zjevně studoval také odborné texty s hornickou a geologickou tematikou, ze kterých si pořizoval záznamy a z nich pak formuloval představy o budoucím díle. Na rubu jednoho z listů najdeme poznámku: „Pánev symbolizuje jednotu všech přírodních sil. Oheň, nositel energie a života přináší Prometheus.“ Podle dalších skic je „pánví“ myšlen kruhový motiv, označený jako „pánev, Slunce, energie“, a na stejné skice se vedle Prométhea objevuje v poznámkách ještě i Ikaros. Motivy ve výsledku oddělené v reliéfu exteriérovém a interiérovém jsou v některých případech spojeny v jeden celek. Můžeme se jen domnívat, že autorovi bylo líto opustit tuto myšlenku, a proto místo požadovaného jednoho díla na fasádu navrhl i druhý, navazující reliéf pro interiér budovy. Propojení exteriéru a interiéru je výrazový prvek, který zde spojuje architektonický a výtvarný přístup k návrhu hlavního vstupního prostoru školy. Bohužel chybí informace o tom, zda šlo o záměrnou spolupráci s autory architektonického řešení budovy, nebo sochařovu vlastní invenci. Víme jen, že Vladislav Gajda byl na úzkou spolupráci s architekty zvyklý (k tomu viz níže) a propojení výtvarného díla s architekturou dobře rozuměl.



Skici k řešení nástupního prostoru VŠB (pozůstalost Vladislava Gajdy)

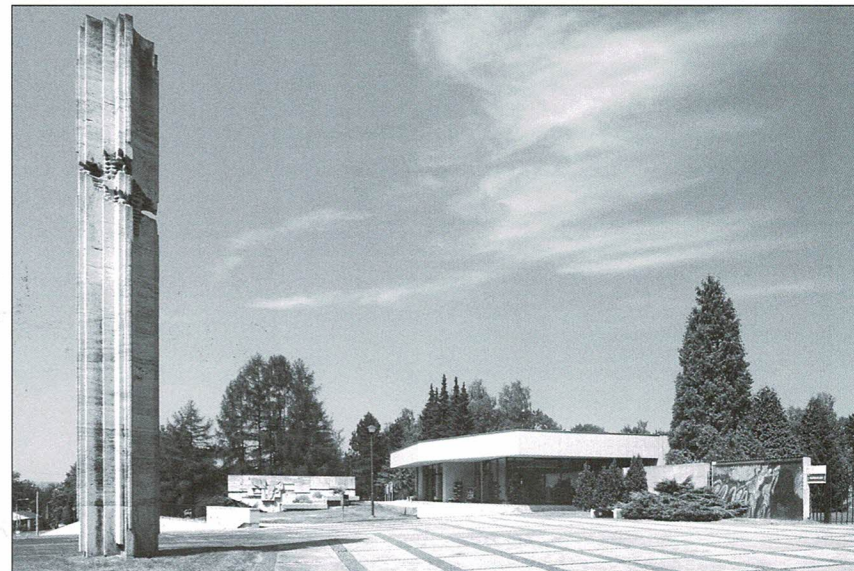
Gajda v raných návrzích reliéfu pracuje s představou betonu a skla (skleněné mozaiky nebo vitráže), najdeme i varianty výrazně barevné. Plánoval rovněž umělé osvětlení reliéfu zvenku i zevnitř. V návrzích jsou průhledy různě modelovanými trhlinami. Je patrné, že počítal s průnikem vnějšího reliéfu do interiéru a vytvářel dílo vnímatelné z obou stran. Souběžně existují dvě základní varianty návrhu. V jedné vertikální prvky vyrůstají z nitra země, ve druhém případě vertikála levituje nad zemí. Oba návrhy se dostaly až do fáze modelu, takže můžeme předpokládat, že do určité chvíle se jimi sochař zabýval se stejnou vážností. V modelech je zobrazena také vnitřní část reliéfu na galerii a průhlednost fasády v úrovni přízemí stupňující propojení jednotlivých částí až po vnitřní kamennou stěnu. Vidíme i Gajdovu představu podsvícení, které nakonec nebylo provedeno, ale výraznost vstupu by podpořilo a vytvořilo možnost vnímat proměnlivě podobu díla v denních a nočních hodinách.

GAJDOVY PRÁCE PRO VŠB V ŠIRŠÍM KONTEXTU JEHO DÍLA

Vladislav Gajda ve svém díle již dříve tíhnul k velkorýsým architektonicko-výtvarným koncepcím. Není překvapivé, že u řady realizací spojil síly s architektem Ivem Klimešem, přičemž jejich spolupráci nešlo chápat jednoduše jako tandem výtvarníka a architekta, neboť rovněž Gajda dokázal někdy uvažovat jako architekt a Klimeš naopak jako výtvarník.¹⁷ Prvním a klíčovým bodem jejich spolupráce se stal nástupní prostor hřbitova ve Slezské Ostravě, jehož první návrhy spadají už do doby celostátní soutěže na vstupní plastiku v roce 1959, ze které Gajda vyšel vítězně. Nicméně na promyšlení prostoru měli Gajda s Klimešem téměř celá 60. léta, neboť jeho konečná realizace spadá teprve do roku 1970.¹⁸ Již tento úkol byl, podobně jako později vstupní prostor VŠB, řešen v kombinaci vertikál a horizontál, s důrazem na elegantní jednoduchost geometricky stavěných forem, kterou lehce ozvláštnil jen ústřední muzický motiv dekorativní stěny a organicky narušený (jakoby nahlodaný) povrch sloupové *Hřbitovní stěly*. Sílu oproštěného vyjádření podtrhuje stroze geometrický a zdánlivě nevýtvarný rastr kovové vstupní brány, která svým černým nátěrem kontrastuje se světlými vápencovými objekty. Gajda s Klimešem v tomto případě uvažovali ale také v mnohem rozsáhlejších

¹⁷ Srov. v knize o díle Iva Klimeše, ať již v rozhovoru s ním (POPELOVÁ, Lenka, ŠPAČKOVÁ, Eva. *Rozhovor s Ivem Klimešem*. In *Svět architektury a divadla. Architekt Ivo Klimeš*. Praha 2014, s. 11–44, k tématu zejména s. 38–39), nebo v kapitole o spolupráci s výtvarníky a samostatných výtvarných pracích Klimeše (ŠTASTNÁ, Marie. *Nearchitektonické objekty v tvorbě Iva Klimeše*. In *Svět architektury...*, c. d., s. 69–80).

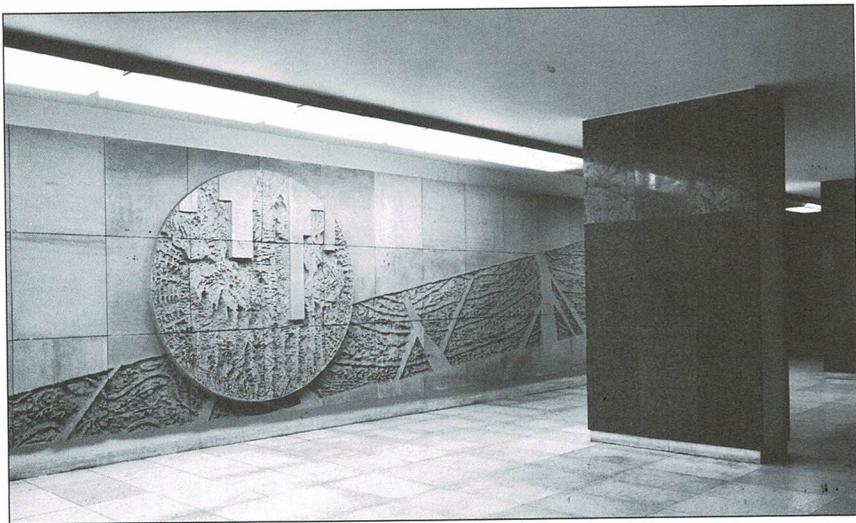
¹⁸ *Dekorativní stěna* byla zřejmě hotova již roku 1967, avšak osazena teprve roku 1970, kdy byla dokončena i *Hřbitovní stěla*. *Vstupní brána* pohřebiště byla realizována snad již také roku 1967, ale na místě kolaudována až roku 1969.



Nástupní prostor hlavního ostravského pohřebiště ve Slezské Ostravě s díly Vladislava Gajdy a Iva Klimeše z let 1959–1970 (foto Roman Polášek, 2015)

prostorových souřadnicích. Jak dokazuje text dochovaný v Gajdově pozůstalosti, *Hřbitovní stěla* – ústřední prvek tohoto konceptu – komunikovala s 15 m vysokým komínem krematoria, k němuž stoupá cesta od hřbitovní brány, ale také s tehdy novým cihelným komínem Vítkovických železáren (tzv. Aglomerace), který se naopak uplatňoval v pohledu z hlavní osy hřbitova přes nástupní prostor na panorama města. Aby se pak vertikální prvek sochařského objektu co nejvíce vydělil z této linie komínů, byla stěla vytvořena jako „složená a vzájemně se pronikající drúzovitá hmota“. Dekorativní stěnu autoři zamýšleli jako její horizontální kontrast a v jednom z Gajdových návrhů je dokonce míněna téměř coby závora zapadající do západky představované stélou.

V případě nástupního prostoru VŠB se Gajda nemohl spoléhat na pomoc výtvarně uvažujícího architekta Klimeše a koncepci tří do sebe zapadajících reliéfů, které ovládají prostor zvenčí i zevnitř, patrně vytvořil sám pro již existující projekt budovy od Zdeňka Strnadela a kolektivu architektů z ostravského Stavoprojektu v Ateliéru 6. Gajdův návrh vznikl v letech 1968–1969, kdy již byla koncepce nástupní plochy slezsko-ostravského pohřebiště prakticky hotova a v realizaci. Ačkoli vizuálně i prostorově jde na první pohled o dvě zcela odlišné koncepce, důklad-



Reliéf Uhlí a železo v 70. letech 20. století (foto Petr Sikula)



Reliéf Zrození železa,
Nová ocelárna Vítkovických
železáren, 1969–1970
(foto Jakub Ivánek, 2018)

nějším pozorováním mezi nimi najdeme styčné body, které mohou svědčit o inspirativním dopadu dosavadní spolupráce s Ivem Klimešem. Prvním je kontrast vertikály s horizontálou. Srostlice svisle položených hranolů, jejíž celková energie je taktéž založena na stoupání, tvoří plastickou strukturu na pozadí protáhlého betonového bloku, který vlastně kopíruje deskový charakter budovy samotné, a narušuje ho zejména centrální částí vyvěrající z přízemí stavby. Rovněž podlouhlý prostor galerie v patře vstupní haly musely stojaté hranoly výrazně rytmizovat. Dalším společným článkem je přísně geometrická tvárnost vnějšího reliéfu a jeho „prostupování“ do interiéru kontrastující s pískovcovým reliéfem *Uhlí a železo* na čelní stěně haly, jenž střídá čisté plochy obdélných dlaždic s detailní kresbou organických prvků v tryskané části. Realizace pro VŠB tento formální prvek opodstatňují dokonce významově, když zvažíme, že zrcadlí na jedné straně dary země a přírody (organický prvek), na druhé pak technicistní strohost s průmyslem spjatou.

Gajdovu snahu řešit prostor za každou cenu komplexně a vlastně rovněž architektonicky, ačkoli to soutěž přímo nevyžadovala, zdůrazňuje právě přítomnost pískovcového reliéfu v interiéru, který Gajda doplnil dle svědectví pramenů dodatečně. V důsledku zvýšení nákladů na realizaci měděného reliéfu *Prométheus* a neochoty investora dále zvyšovat celkovou sumu na umělecká díla, ho nakonec dodal bez nároku na honorář, pouze za realizační náklady. Aby byl koncept uskutečněn v plné šíři, dle autorských představ, a tedy kvalitně, Gajda očividně za každou cenu usiloval. Nakonec mu byl svěřen také úkol vyřešit jednoduchým, dekorativním způsobem další rozměrnou plochu v patře, na protější straně galerie. Ta byla provedena jako černá, břidlicovými bloky obložená strukturální stěna.

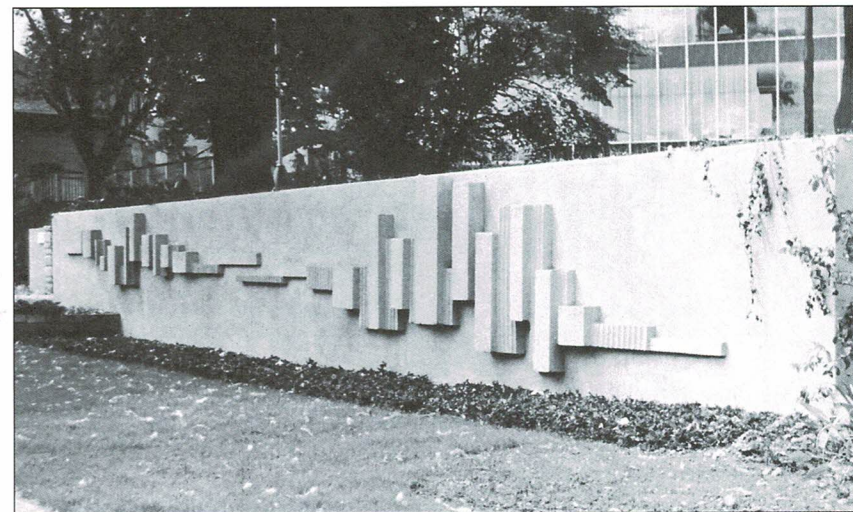
Diskutované realizace pro VŠB zároveň představují vyvrcholení Gajdova uměleckého vývoje v 60. letech. Oba reliéfy totiž absorbují a tvůrčím způsobem zpracovávají prvky z předešlého období a zároveň se v díle Vladislava Gajdy budou vracet jako tvůrčí konstanty hodné dalšího využití.

V případě pískovcového reliéfu *Uhlí a železo* lze v prvé řadě sledovat linii děl vzniklých tryskáním do hořického pískovce, které bylo Gajdovou osobitou technikou. Tato díla zhotovoval sám na zahradě svého ateliéru v Ostravě-Třebovicích. Chronologicky prvními realizacemi pro architekturu, jež byly ztvárněny touto technikou, jsou dvě reliéfní stěny pro Památník Petra Bezruče v Opavě (spolupráce s Ivem Klimešem) a dekorativní stěna v parčíku za poštou v Ostravě-Porubě (vše 1967). Až do poloviny 70. let vytvořil Gajda tryskáním do pískovce řadu dalších realizací (mezi nimi i monumentální kamennou stěnu pro pražské metro, 1972–1973) a z přehledu jeho díla je zjevné, že šlo v této době o jeho oblíbenou, nejčastěji užívanou techniku. Po fontánce *Mokrý kámen* pro ostravskou pobočku Čedoku (dokončena 1975) už nevíme o žádné další realizaci uvedeného typu. Tato etapa Gajdova díla tedy zaujímá zhruba devět let jeho tvůrčí činnosti.

Reliéf *Uhlí a železo* na VŠB motivicky velmi úzce komunikuje se souběžně navrhovaným reliéfem *Zrození železa* pro tzv. Novou ocelárnu Vítkovických železáren (1969–1970). Odmyslíme-li si technicistní zářezy v horní části ústředního kruhu porubského reliéfu, které jsou převodem obrysu exteriérového reliéfu *Prométheus*, máme před sebou v případě Vítkovic téměř totožně ztvárněný kruhový prvek. Na vítkovickém reliéfu jsou dýmy a ohně linoucí se k nebi provedeny zřetelněji (bez příměsí šraf a vlásečnicových linek) a doplněny o efektní pozlacení struktury.¹⁹ Více tak odhalují mytologický rozměr díla, kdy se kouře na nebi transformují v křídla bájného fénixe vstávajícího z popela. Při srovnání obou děl tak vítkovické *Zrození železa* pomáhá lépe usouvztažnit porubské *Uhlí a železo* v univerzitní hale s exteriérovým *Prométheem*, stavěným taktéž v symbolické rovině odkazující k mytologii. Navíc osvětluje i jeho vlastní název (*Uhlí a železo*), neboť v prvním plánu je na porubském reliéfu patrné zejména téma hornictví, zatímco hutnictví je zde v celkovém výrazu poněkud utlumené.

Možná paradoxně však více návazností i konsekvencí v rámci Gajdova díla jeví měděný reliéf *Prométheus* na průčelí rektorátní budovy VŠB. Zrcadlí se v něm Gajdova obliba kompozice složené z řady rozměrově proměnlivých segmentů téže základní formy (nejčastěji hranol), jejímž celkovým utvářením Gajda buduje nuance spjaté s námětem. Touto na první pohled jednoduchou strukturou dokáže ztvárnit pulzaci, energii, krystalizaci, ale také harmonii.

Při sledování inspirací je nutno pozastavit se nejprve u prací, které vycházejí z válcovité formy základního prvku. Nejčastěji jde o srostlice útlých trubíc či prutů, které prozrazují zjevnou inspiraci dílem německého sochaře Norberta Krickeho (1922–1984). Mezi nejstarší a zároveň na Krickeho vzoru nejvíce závislé práce patří plastika pro fontánu v Havířově (u střediska Severka na ulici Jaroslava Seiferta), kterou navrhl Gajda ve spolupráci s Ivem Klimešem již pro interní soutěž v roce 1963 (ačkoli realizována byla teprve roku 1967 a osazena následujícího roku). Kompozice díla je nabitá energií a okamžitě sugeruje představu elegantního vodního ptáka přistávajícího na hladině jezera. Ze stejné doby pochází plastika *Energie uhlí* pro halu hornického učiliště v Karvině (soutěž v letech 1963–1964, ještě téhož roku realizována), kde autoři papsčítě se protínající trsy měděných prutů instalovali na uhelný kámen. Harmonie naopak vyzařuje z Gajdovy dekorativní stěny pro restauraci Starý pivovar v Karvině (1965–1967), kde byly měděné trubice instalovány na trojici tmavě lakovaných dřevěných desek již v jednotném, vertikálním směru, připomínajícím v ústřední části grafické zachycení zvuku



Plastická stěna ve Farské zahradě v Moravské Ostravě, asi 1966 (pozůstalost Vladislava Gajdy)

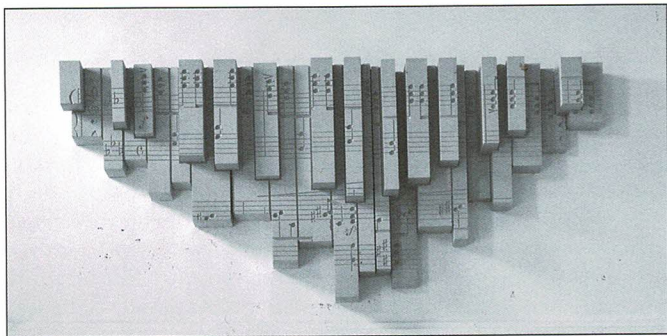
s největším rozkmitem uprostřed, zatímco boční díly se svým stoupajícím charakterem (ve smyslu křídel) této inspiraci vzdalují a celou kompozici posouvají k představě vzletu okřídlené bytosti, již tolik blízké symbolice i utváření *Prométhea* pro VŠB. Vyvrcholení krickovské linie Gajdova díla vidíme ve *Vertikále* pro fontánu na Havlíčkově náměstí v Ostravě-Porubě (1966–1969), která je opět spoluprací s Ivem Klimešem, s nímž Gajda v roce 1966 navštívil Krickeho výstavu v tehdejším západním Německu.²⁰ Dle archivně doložených děl, projektovaných již od roku 1963, však Krickeho dílo obdivovali již dlouho předtím.²¹

Souběžně s touto linií díla však Gajda rozvíjel i kubizující stylizaci, která nejednou přerůstala v ryze abstraktní vzezření (*Rodina* u střediska Centrum v Karvině-Mizerově, 1964–1966; *Narůstání* před Základní školou Mitušova v Ostravě-Hrabůvce, 1966–1967; *Kubus* před restaurací Sparta v Ostravě-Porubě, 1967–1968). Z této tvůrčí inspirace se vyděluje linie děl, která se sblíží s realizacemi z měděných či ocelových prutů, a to právě následováním kompozice energicky seřazených proměnlivých segmentů, tentokrát však s hranolem jako základním stavebním prvkem.

²⁰ ŠTASTNÁ, M. *Nearchitektonické objekty...*, c. d., s. 71.

²¹ Kromě porubské *Vertikály*, která stále na svém původním místě stojí, třebaže samotná fontána byla v minulosti zrušena, již žádnou z uvedených realizací Gajdy a Klimeše nenalezeme.

¹⁹ V některých poznámkách se o zlacení nebo patinování píše i v případě skic pro VŠB, avšak tam nebylo (možná z důvodu úspory) realizováno.



Reliéf *Melodie Hudby*, Dům kultury Akord, Ostrava-Zábřeh, 1989–1990 (foto Roman Polášek, 2015)

Tato linie rovněž komunikovala s krystalickým pojetím architektury Iva Klimeše, s nímž Gajda nadále spolupracoval.

Zatímco plastické stěny z mušlového vápence na restauraci Sparta v Ostravě-Porubě (1967–1968) vyznívají spíš architektonicky (ostatně šlo opět o spolupráci s Klimešem), betonová plastická stěna ve Farské zahradě, jež byla součástí ostravského výstaviště na Černé louce, je již předchůdcem reliéfu *Prométheus*. Dvě sblíživí se řady segmentů, jež se na okrajích rozplývají v horizont, jako by představovaly siluety moderního města. Zároveň však dílo nezapře múzický charakter, který se v Gajdově díle vrací poměrně často. K dílu bohužel nemáme dochovány prameny, které by prozradily jeho dataci, ale vzhledem ke skutečnosti, že hned z vedlejší zidky tryskala kašna doplněná o dřevěnou plastiku Gajdy, kterou sám datuje rokem 1966, je velmi pravděpodobné, že i reliéf vznikl v téže době. Samu kompozici vedlejší fontány přitom tvořily dokulata vysoustružené a žlábků opatřené tyče z borovicového dřeva, které připomínaly píšťaly. Ačkoli byly v tomto případě uloženy horizontálně, velmi připomínaly o rok později dokončený *Památník Jeana Sibelia* v Helsinkách, který vytvořila finská sochařka Eila Hiltunen (pracovala na něm již od roku 1961). Mohutná a dynamická srostlice kovových píšťal vznášející se nad skalním blokem v tavném Sibeliově parku připomíná zbytnělou verzi Krického plastik a zároveň konvenuje rozvíjející se zálibě Gajdy v reliéfech složených z harmonické, ale robustní kompozice prvků, jakou představil roku 1969 v návrhu pro nástupní prostor VŠB. Pomník Sibelia zaujal Gajdu při jeho cestě do Finska roku 1968 natolik, že pohledníci s jeho fotkou zaslal domů svému otci a později ji uchovával ve svém archivu.²²

²² Pohlednice odeslaná z Helsinek 25. 7. 1968 je dnes uložena v pozůstalosti Vladislava Gajdy.

Motiv svazku vertikálních prvků, který použil Gajda na reliéfu *Prométheus*, se pak v jeho díle ještě několikrát znovu vynořil. Poprvé spíš jako ozvěna subtilnějších trubkovitých realizací na dekorativní stěně pro okrskové středisko (dnešní Savarin) na ulici Klegova v Ostravě-Hrabůvce. Zde už v letech 1971–1972 Gajda uplatnil reliéf z tryskaného horického pískovce, který přímo nazval *Vertikální motiv*. Celou dekorativní stěnou (dnes výrazně poškozenou dodatečnými stavebními úpravami) procházela jakási amplituda, připomínající opět grafický záznam zvuku, jejíž konkávní část byla navíc reliéfně obohacena svislým rýhováním. Druhým případem, kdy Gajda zamýšlel využít již přímo motiv z *Prométhea*, ovšem v podobě méně rozevlátých křídel, byla zakázka na bezručovskou sochu *Slezská píseň*. Tu sice Gajda zpracovával v několika variantách již od roku 1961,²³ ovšem návrhy na umístění sochy ženy v tradičním zimním šatu do centra této vzlétající kompozice z hranolových segmentů s největší pravděpodobností souvisí až se zakázkou pro centrum Opavy. Tam však nakonec realizoval v roce 1975 pouze soliterní plastiku v prostředí parku.²⁴ Nápad vytvořit náročnější objekt s využitím dekorativní zdi v pozadí a „věčného ohně“ před sochou ženy, který ji ještě více posouval do symbolu Maryčky Magdonové, se tedy neuplatnil.²⁵ Velmi pozdní, ale realizovanou reminiscenci na *Prométhea* je pak Gajdův reliéf *Melodie hudby* pro někdejší Dům kultury Nové huti (dnes Akord) v Ostravě-Zábřehu (1989–1990).²⁶ V tomto případě propuká hudební inspirace zcela na povrch. Shluk hranolů se proměnil v útvar připomínající

²³ Vznikala údajně již dříve, ale první výraznější uplatnění měla najít na náhrobu Petra Bezruče v Opavě. Průvodní zpráva soutěžního návrhu Vladislava Gajdy a Iva Klimeše o ní říká, že je to „synthesa Slezských písní, postava ženy, roby, symbolizace slezského lidu, jeho útlaku a vzdoru“ – Slezské zemské muzeum, Památník Petra Bezruče, Bezručovský archiv (1824–2009), složka materiálů k výtvarné soutěži na ztvárnění hrobu Petra Bezruče. Už tehdy byla v konceptu hrobu tato vertikální socha spojena s výrazně horizontální zidkou v podobě kamenného kvádrů s nápisem (opět kontrast vertikály s horizontálou, jenž byl vlastní valné části návrhů Gajdy a Klimeše). Přes nesporné kvality návrhu nakonec v užší soutěži neuspěl.

²⁴ Příčiny neznáme. Možná od konceptu ustoupil sám, ale pravděpodobnější je, že se tak stalo následkem omezené částky na zakázku.

²⁵ Socha vznikla v rámci výstavby sídliště Ondříčkova na jihozápadním okraji města, ale byla zřejmě od počátku zamýšlena do prostoru sadů Svobody při vyústění Ostrožné ulice, tedy nedaleko Památníku Petra Bezruče v centru Opavy. Ještě roku 1975, kdy sem byla socha instalována, se však Okresní i Městský výbor KSČ ohradily proti tomuto „nehodnému“ umístění, které prý sugerovalo dojem, že jde o žebračku před budovou banky (ta tehdy sídlila v dnešním Obecním domě). Gajda tedy musel navzdory svému přesvědčení sochu roku 1977 přemístit do parku na náměstí Slezského odboje, kde stojí *Slezská píseň* dodnes.

²⁶ Reliéf byl zprvu umístěn v Kavárně mladých, ale po její přestavbě přenesen do kongresového sálu.

píšťaly varhan, ale také klávesy piana. Dříve naznačovaný a spíše tušený význam kompozice je zapojením notového záznamu, provedeného jako reliéf na jednotlivých klávkách, až příliš konkretizován.²⁷ *Melodie hudby* je však dokladem, jak silným momentem ve vlastním tvůrčím vývoji se práce pro VŠB Gajdovi staly. Dokázal z nich čerpat ještě dvacet let po jejich návrhu a hledat stále další možnosti významových posunů této dynamické srostlice jednoduchých geometrických forem.

Procházením Gajdových realizací pro architekturu však nelze inspirační vlnu reliéfy *Prométheus* a *Uhlí a železo* ukončit. Již v počátku našeho textu jsme vyslovili názor, že zvláště křídla *Prométhea* jsou natolik symbolicky výstižným (a dodejme, že i graficky vhodným) prvkem, že mají aspirace stát se jakýmsi logem univerzity. Takto své dílo zřejmě vnímal i sám Vladislav Gajda, neboť do pozice vizuální značky povýšil své reliéfy na medailích, kterých v průběhu let navrhl pro VŠB hned několik.

MEDAILÉRSKÁ PRÁCE PRO VŠB

První spolupráce na tomto poli spadá již do doby vzniku porubského kampusu na konci 60. let. Zřejmě ihned v návaznosti na uskutečňovanou soutěž na vstupní reliéf byl Gajda roku 1969 osloven, aby pro univerzitu vytvořil pamětní medaili ke 120. výročí školy. Štátní mincovňa ve slovenské Kremnici dle jeho sádrových modelů vyrazila zlaté, stříbrné a měděné medaile, jejichž avers představuje motiv jako vystřižený z Gajdových realizací zhotovených metodou tryskání do pískovce. Energický průnik linií a organického zvrásnění povrchu předznamenává motiv z kruhového prvku reliéfu *Uhlí a železo*.²⁸ Na okrajích výjev doplnily nápisy s historickými mezníky vysoké školy (Příbram 1849 – Jáchymov 1716 – Ostrava 1945). Revers medaile svou jednoduchou vtipností zcela kontrastuje s jemným dekorem aversu – představuje téměř brutalistně provedený nápis „Academia metallurgica omnium prima“, který jako by nakynul či nabobtnal přímo do kruhového tvaru medaile.

Po zkušenosti s touto prací univerzita Gajdu vyzvala znovu ke ztvárnění návrhu medaile na konci roku 1974. Šlo o pamětní medaili k 30. výročí přenesení VŠB do Ostravy, které připadalo na rok 1975. Revers byl tentokrát ztvárněn zcela tradičně prostým střídáním dvou velikostí jednoduchého písma. Avers je oproti tomu více gajdovský a představuje asymetricky vystředěnou záři, ze které se odvíjejí tři útvary podobné větším či žilám, ale rovněž vpravo dole probíhá krystalizace pravoúhlých geome-

²⁷ Zaznamenanou melodií je *Bugatti step* Jaroslava Ježka (za identifikaci děkujeme dr. Janu Mlčochovi).

²⁸ V pozůstalosti Vladislava Gajdy se nachází rovněž plaketa, která vznikla v podstatě zmenšením a zjednodušením struktury ústředního kruhu z reliéfu *Uhlí a železo*, ale ta, zdá se, nebyla pro účel oficiální medaile či plakety využita.

Medaile k 120. výročí vzniku VŠB, 1969 (pozůstalost Vladislava Gajdy, foto Jakub Ivánek)



Medaile k 30. výročí přenesení VŠB do Ostravy, 1975 (pozůstalost Vladislava Gajdy, foto Jakub Ivánek)



Rektorská medaile pro nejlepší studenty VŠB, 1979 (pozůstalost Vladislava Gajdy, foto Jakub Ivánek)

trických forem. Střed záře je překryt znakem VŠB Ostrava, jenž sestává z překříženého mlátku s želízkem (hornického symbolu), který doplňují hutnické kleště, znak elektřiny a část ozubeného kola s nápisem, dotvářející jeho kruhový půdorys. Tento znak vychází ze starší tradice VŠB, avšak s tehdy užívanou podobou má Gajda co do činění. V dubnu 1975 si u něj totiž VŠB objednala pět kusů plastických znaků z patinované sádry, umístěných na dřevěné podložce (tři „měděné“ na mahagonu a dva „bronzové“ na přírodním světlém dřevě). Dle pramenů je vytvořil na základě předaného vzoru ve velikosti 50 cm. Do roku 1975 spadá také vznik plakety pro katedru slévárenství VŠB v Ostravě s hlavou hutníka, která je v monografii Františka Dvořáka prezentována pod č. 89, avšak k této zázkaze postrádáme archivní materiály.²⁹

Znak VŠB se roku 1979 objevil také na rektorských (či též student-ských) medailích z roku 1979, které sloužily jako vyznamenání rektora nejlepším studentům školy. K jejich návrhu si Gajda přizval svého syna Jana, který je na díle spolupodepsán. Jednu stranu medaile zabírá veliký znak školy, doplněný v ústřední části štítkem s glóblem, knihou a vztyčenou hořící pochodní, které patrně symbolizují internacionální význam vzdělání. Druhou stranu zaujímá ústřední část reliéfu *Prométheus* z fasády rektorátu VŠB. Pozadí na obou stranách medaile je pak dekorováno otiskem kůry stromovité plavuně. Poslední ze série medailí tedy spojuje motiv Prométheových křídel s hlavním motivem reliéfu *Uhlí a železo* – obtiskem prehistorických rostlin v horninách a uhlí. Gajda tak znovu, sice v malém měřítku, ale reprezentativně, manifestuje svou koncepci z konce 60. let.³⁰

ZÁVĚREM

Je ironií osudu, jak se na přelomu 60. a 70. let 20. století v souvislosti s nástupem tzv. normalizace začal proměňovat i pohled na realizované Gajdovo dílo v nástupním prostoru VŠB. Zatímco v roce 1970 se investor v souhlase s projektantem Zdeňkem Strnadelem postavil za realizaci Gajdova návrhu, i přesto, že vítězem soutěže se stal návrh Zdeňka

²⁹ Podle seznamu realizací z katalogu Gajdova syna Jana vznikaly medaile pro katedru slévárenství velmi často. V letech 1977, 1980, 1983, 1985 a 1987 měl být jejich autorem Jan Gajda (*Jan Gajda. Sochy*, c. d.). Plaketu z roku 1985 však známe z Gajdovy pozůstalosti (hutník stojící u svazku kovových prutů) a je signována otcem i synem Gajdovými. Je tedy možné, že na většině z nich pracovali společně.

³⁰ Pro úplnost dodejme, že Vladislav a Jan Gajdovi pracovali pro architekturu VŠB ještě jednou, a to na zhotovení označení Ekonomické fakulty v Moravské Ostravě, která se v budově od architekta Aloise Houby z 50. let usadila po přestěhování Hutnické fakulty do porubského areálu. V letech 1980–1981 ztvárnili nápis, již zmiňovaný znak univerzity a státní znak, který však byl po změně režimu nahrazen aktuálním znakem.

Palcra, v roce 1973 se situace proměnila. Zástupce investora na březnovém zasedání umělecké komise, kde byla kolaudována exteriérová část reliéfu *Prométheus*, tlumočil připomínky uživatele (tedy VŠB) týkající se „míry a pojetí ideové angažovanosti díla“. Tyto pochybnosti o ideové náplni na první pohled abstraktního díla musel poté Gajda na svolané schůzce vyvrátit a objasnit svůj záměr. Je možné, že napětí vystupňovaly i potíže při kolaudaci, které později vedly k reklamačnímu řízení, a samotné zvýšení nákladů na realizaci díla. Ovšem situace, kdy autor musel hájit své dílo, které se vymykalo prvoplánové popisnosti, v této době nebyla výjimkou. Gajda jako autor, který „normalizačním sítím“ prošel a zasedal dokonce v nové umělecké komisi ustavené na konci roku 1970, na rozdíl od jiných (snad i díky těmto okolnostem) své dílo proti výtkám ubránil. Dokonce byl později univerzitou znovu vyzván ke spolupráci a na medailích pro VŠB uplatňoval motivy ze svých abstraktních reliéfů. Je však zajímavé sledovat, jak odlišně začala být celá Gajdova abstraktní tvorba 60. let vnímána.

Monografie Františka Dvořáka o Gajdovi např. v seznamu realizací uvádí u měděného reliéfu pro VŠB pouze alternativní název *Rozmach vědy, techniky a civilizace*.³¹ Mytologický námět Prométhea, který je prokazatelně původní, neboť s ním Gajda pracoval již v prvních návrzích, je zde úmyslně zamlčen. Je docela pravděpodobné, že onen vysvětlující, explicitní název díla, který se později výhradně užíval, je právě důsledkem oné ideologické obhajoby v roce 1973, ačkoli původně byl jen zdůvodněním ideového záměru v textovém doprovodu soutěžního návrhu. Obranu Gajdova díla cítíme i v pasážích úvodní studie knihy, kde Dvořák nejprve vysvětluje obecně abstrakci přirovnáním k hudbě, která dokáže říci beze slov často více než literární líčení, později hájí Gajdovu tvorbu, která „neobrážela nikdy depresi, nevyzněla v ničem nihilisticky či destruktivně“, ale naopak zrcadlí „neustále v každém jeho díle revoluční změny našeho současného života“. Závěrem konstatuje, že abstraktní umění u Gajdy „není protikladné realismu, je to pouze otázka jiné metody přístupu k reálným hodnotám“.³² Podobně se vyjadřuje sám Gajda v krátkém rozhovoru a dodává (snad v návaznosti na obhajobu *Prométhea*): „Dochází k nešťastným nedorozuměním, jsou-li umělci podsouvány jiné úmysly v případech, kdy pro vyjádření určité ideje volí nefigurální motiv.“³³ O poznání konformnější vyznívá výrok Luboše Hlaváčka, který zazněl v recenzi na dotýcnou monografii: „Sochař, který vyšel z velké figurální tradice, se tu odvážným způsobem vypořádá s problémem nefigurativnosti, aniž by jen na okamžik upadl do nebezpečných osidel abstrakce. Jeho formová nepředmětnost je

³¹ DVOŘÁK, F., c. d., s. 124.

³² DVOŘÁK, F., c. d., s. 27–29.

³³ -mp- (šifra). Nad výstavou v GVU se sochařem Vladislavem Gajdou. *Ostravský kulturní měsíčník*, 1979, 4 (22), č. 1, s. 48–49.

plně reálná a životně funkční, neboť vychází z daného úkolu a cíle se podřizuje stanovenému účelu. Tvar je tu nositelem přesně vyslovené ideje.³⁴

Sám Gajda se snažil v době tzv. normalizace své tvůrčí počínání obhajovat v teoretických úvahách. Je v nich cítit hledání „střední cesty“, která dává najevo společenskou angažovanost a stranickost, ale zavrhuje pouhou popisnost a ilustraci dobových ideologických požadavků: „*Mějme na paměti ona dvě krajní nebezpečí, jimiž jsme v historicky nedlouhé době prošli. Z jedné strany pokusy odideologizovat umění, z druhé strany pak vulgarizaci a schematismus.*“³⁵ Toto vyvažování obou pólů umožňovalo Gajdovi v tehdejší atmosféře pracovat svobodomyšlně a dle svého přesvědčení na tématech, která zároveň vyhovovala naladění doby. Zůstal oficiálním autorem a v roce 1986 dokonce obdržel titul zasloužilého umělce. Naopak změna poměrů po roce 1989 nahlížela na toto jeho „proplování“ nedůvěřivě a Gajda začal být vnímán především jako autor *Milicionáře*, který roku 1962 nahradil mariánský sloup na hlavním ostravském náměstí, a proto byl brzy po sametové revoluci postupně odstraněn. Jeho *Památník revolučních bojů*, zachycující stávkou na Dole Trojice, začal být škatulkován v souvislosti s tehdejšími názvem náměstí Vítězného února a dodnes v tomto sousoší řada Ostravanů vidí (ačkoli zcela neoprávněně a mylně) milicionáře namísto stávkujících dělníků z roku 1894. Gajdovo mistrovství formy začalo být přehlíženo a na progresivní Gajdova díla včetně jeho velkolepého ztvárnění nástupního prostoru VŠB jako by se zapomnělo.³⁶

³⁴ HLAVÁČEK, Luboš. Nad Gajdovou monografií. *Ostravský kulturní měsíčník*, 1980, 5 (23), č. 5, s. 61–63.

³⁵ GAJDA, Vladislav. K ideovým aspektům výtvarné tvorby. *Ostravský kulturní měsíčník*, 1978, 3 (21), č. 3, s. 6–7.

³⁶ V kunsthistorické části tzv. *Bílé knihy*, která vznikla při příležitosti nominace Ostravy na titul Evropského hlavního města kultury 2015, je např. Gajdovo jméno zmíněno pouze jednou, a to s negativní konotací v souvislosti s jeho účastí ve vývojové nepodstatném raně normalizačním Moravskoslezském sdružení výtvarných umělců (MIKOLÁŠEK, Martin. Někde mezi hlušinou a černým zlatem. In *Bílá kniha. 17 příběhů z ostravské kulturní historie*. Ostrava 2009, s. 95–96). Skutečnost, že Gajda byl v době 50.–80. let kontinuálně považován za čelného solitéra mezi ostravskými sochaři nebo že část jeho díla navazuje na tehdy progresivní konstruktivistické tendence, jež jsou v souvislosti s Klubem konkretistů na jiném místě velebeny, se tu nijak nezmiňuje.

SUMMARY

The sculptor Vladislav Gajda and his work for Ostrava's Technical University

From the late 1960s onwards, the Ostrava sculptor Vladislav Gajda (1925–2010) created several works for Ostrava's Technical University (VŠB); these works still serve as visual symbols of the university today. This ensemble of works created for a university by a leading local sculptor offers an inspirational example of how art can still play a role in the life of a higher educational institution. This study presents Gajda's most important works for the university (the outdoor relief Prometheus above the main entrance to the university's Rectorate – including the often-forgotten part of the work situated inside the building – and the indoor relief Coal and Iron, made of blasted sandstone from Hořice in Bohemia), situating them within the context of Gajda's oeuvre as a whole and assessing his sources of inspiration. The paper also focuses on Gajda's occasional production of medals; the only remaining traces of this aspect of the sculptor's work are found in archive materials and as part of his posthumous estate. The study reveals links between Gajda's monumental work and his medals, demonstrating how he created sculptural representations of science and technology on widely different scales and using various materials.

Key words:

Vladislav Gajda, VŠB – Technical University of Ostrava, university campus, art for architecture and public spaces, art collection