

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

2013

Gabriela Petrová

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Umělecké sklo Františka Víznera

Vedoucí práce: prof. PhDr. Petr Fidler

Autor práce: Gabriela Petrová

Studijní obor: Dějiny umění

Ročník: 3.

2013

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

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice, 17. května 2013

.....

V první řadě bych ráda poděkovala prof. PhDr. Petru Fidlerovi za vedení této práce. Jeho názory, připomínky a cenné rady pro mě byly důležitou podporou a významnou inspirací nejen pro tuto bakalářskou práci, ale také pro následující studium.

Mé další poděkování patří vedení a zaměstnancům Uměleckoprůmyslového muzea v Praze, Severočeského muzea v Liberci, Muzea skla a bižuterie v Jablonci nad Nisou a Východočeského muzea v Pardubicích, kteří mi umožnili přístup do depozitářů, a tak zajistili mojí přímou konfrontaci s objekty Františka Víznera. Konkrétně pak děkuji Mgr. Milanu Hlavešovi Ph.D, Mgr. Ivo Křenovi, Mgr. Oldřichu Palatovi a Dagmar Havlíčkové, kterým jsem vedle toho vděčna za poskytnutí konzultací ohledně Víznerovy tvorby, za což děkuji také Antonínu Langhamerovi.

Děkuji rodičům za jejich podporu nejen při studiu a sestře, za podporu a pomoc s formální úpravou textové části práce a vytvoření obrazové přílohy.

ANOTACE

Gabriela Petrová

Umělecké sklo Františka Víznera

Tématem bakalářské práce je hlubší nahlédnutí do tvorby jednoho z významných sklářských výtvarníků druhé poloviny 20. století Františka Víznera. Práce podrobně analyzuje Víznerovu tvorbu, která výrazně zasáhla do několika sklářských odvětví. Vedle skla broušeného, které tvoří kontinuální linku v jeho celoživotním díle, se autor věnoval sklu lisovanému, hutnímu a skleněným realizacím pro architekturu. Tyto okruhy Víznerovy tvorby tvoří čtyři tematické celky, které jsou doplněné o přehled a zhodnocení literatury vztahující se k tématu, životopis a kapitolu o autorových tvůrčích začátcích. Na závěr je dílo Františka Víznera zasazeno do českého a světového kontextu. Komplexně je práce založena na formálním popisu konkrétních objektů, které jsou dále komparovány s návrhy dalších sklářských výtvarníků.

Vedoucí práce: prof. PhDr. Petr Fidler

Klíčová slova: Vízner, sklo, 20. století, užité umění, sklářská ateliérová tvorba

ANNOTATION

Gabriela Petrová

František Vízner's Art Glass

The purpose of this thesis is to give a deeper insight to the creation of the work of one of the most significant glass artists in the second half of the 20th century – František Vízner. This work analyzes in detail Vízner's creations, which significantly affected the glass industry. Besides cut glass, which played a continuous part in his life's work, František Vízner was also devoted to the implementation of pressed glass, blown glass and glass for architecture. This scientific study consists of four themed sections, which are accompanied by an inventory and a review of the literature related to the topic. There is also a CV of his work and a chapter on the author's creative beginnings. Finally I look at the work of František Vízner and how it is nestled in the Czech and world context. This project is comprehensively based on a formal description of concrete objects further compared with designs of other glass artists.

Supervisor: prof. PhDr. Petr Fidler

Keywords: Vízner, glass, 20th century, applied art, glass studio work

Obsah

1	Úvod	9
2	Přehled a zhodnocení literatury	10
3	Životopis Františka Víznera	16
4	Začátky Víznerovy tvorby	19
4.1	Studium na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze	19
4.2	Doc. Václav Plátek.....	21
5	Lisované sklo	23
5.1	Sklo Union Teplice	25
5.2	Vázy vycházející z kruhového nebo oválného základu	30
5.3	Vázy na obdélném půdorysu.....	32
6	Skleněné realizace v architektuře	35
6.1	Lisované sklo v architektuře	35
6.2	Hutní sklo v architektuře.....	37
7	Hutní sklo	39
7.1	Přechod ke sklu hutnímu.....	39
7.2	Sklárna ve Škrdlovicích	40
7.3	Příklady foukaného skla.....	42
7.3.1	Tvarově jednoduché návrhy s různými barevnými kombinacemi	43
7.3.2	Návrhy charakteristické vnitřním chaosem bublin	44
7.3.3	Návrh – prostý hranol a válcovité tělo s talířovitým okrajem.....	45
7.4	Vízner mezi ostatními výtvarníky škrdlovické sklárny	48
8	Ateliérové sklo	52
8.1	Vázy	55
8.1.1	Válcovité vázy.....	55
8.1.2	Kulovité vázy	56
8.1.3	Hranaté vázy	57

8.1.4	Specifické vázy	58
8.2	Mísy	60
8.2.1	Mísa se špičkou	60
8.2.2	Mísy vycházející z principu polokulatého tvaru	61
8.2.3	Dvoudílné mísy	63
8.2.4	Mísy s čočkami	64
8.2.5	Rohaté mísy	65
8.3	Talíře	65
8.3.1	Kulaté talíře	66
8.3.2	Čtvercové talíře	67
9	Dílo Františka Víznera v českém a světovém kontextu v době druhé poloviny 20. století	68
10	Závěr	76
11	Seznam použité literatury a dalších zdrojů	78
11.1	Literatura	78
11.2	Internetové zdroje	81
11.3	Audiovizuální záznamy	83
12	Seznam vyobrazení	84
13	Obrazová příloha	

1 Úvod

Cílem této bakalářské práce bude hlubší nahlédnutí do tvorby jednoho z nejvýznamnějších sklářských výtvarníků druhé poloviny 20. století Františka Víznera, autora, který během svého života výrazně zasáhl do sklářské tvorby v několika odvětvích. Nekonenčnost výtvarného řešení prokázal v oboru lisovaného skla, kde se jako designér sériově vyráběných produktů v podniku Sklo Union potýkal s otázkou propojení funkční a estetické stránky věci. Dále u skla hutního, které je správně považováno za primární techniku sklářství, v níž si František Vízner nedlouho po nástupu do sklárny ve Škrdlovicích našel svůj výtvarný projev, a jeho návrhy po několik let částečně utvářely podobu produkce sklárny. A nakonec u skla broušeného, kde se svými minimalistickými objekty zapsal mezi velmi kvalitní, precizní a nenahraditelné výtvarníky fenomenální české autorské tvorby. Přestože se neustále držel funkčnosti nádoby, již u lisovaných výrobků můžeme říci, že se jí v pravém slova smyslu vzdaloval, především soustavnou prací s masivností skla a architektonickou výstavbou tvaru. Posléze, u broušených objektů, se stala funkčnost druhotnou, avšak stále byla velmi důležitým elementem v jinak sochařsky pojatých objektech. Jeho výtvarný rukopis budeme moci sledovat též v různých realizacích určených pro architekturu.

Přechody mezi jednotlivými sklářskými odvětvími vytváří ve Víznerově díle i životě přirozené mezníky. Proto bude na jejich základě text rozdělen do několika kapitol a dalších podkapitol. V nich se budou nacházet jednak obecné informace k jednotlivým oborům, Víznerův výtvarný projev, ale také poměrně zevrubně rozebrané konkrétní objekty často v komparaci s díly jiných výtvarníků, kteří se tou kterou technikou též zabývali. Všechny objekty budou samozřejmě doplněny jejich zobrazením umístěným v části obrazové přílohy na konci práce.

V poslední kapitole této studie bude proveden menší pokus o zařazení díla Františka Víznera do českého a světového kontextu, respektive nastíněna situace, která by měla pomoci k souhrnnému pochopení Víznerovy tvorby. Text završí uvedení několika možných následovníků tohoto jinak solitérního autora.

2 Přehled a zhodnocení literatury

Jedinou monografií v obsahově nepříliš rozsáhlé literatuře, vztahující se k osobě a práci sklářského výtvarníka Františka Víznera, je kniha Williama Warmuse *František Vízner. Sklo 1951–2001*.¹ Autor, historik umění a kurátor The Corning Museum of Glass, vydal tuto knihu ve spolupráci s Barry Friedman Gallery v New Yorku, která prodává už řadu let nejvíce Víznerových děl. Tato publikace není prvním zdrojem, který nás s tímto umělcem seznamuje, ale jako monografie si zaslouží čestné místo v této kapitole.

Mimo kvalitních reprodukcí Víznerových děl kniha obsahuje text seřazený do jednotlivých kapitol. Obsahem několika prvních je samozřejmě úvodní nahlédnutí pod pokličku Víznerova díla a jeho osobitého stylu, kterého se v podstatě držel celý svůj život. Z textu je cítit obrovský obdiv autora, který k výtvarníkovi chová. To je patrné hned v úvodní kapitole nazvané *Klasikové*, v níž Warmus hodnotí Víznerovy nádoby jako „nejdokonalejší objekty, jaké byly vytvořeny lidskou rukou“.² Na toto úvodní pojednání navazují další kapitoly zabývající se jednotlivými obdobími Víznera, které jsou řazeny chronologicky. První z nich jsou studijní léta, která strávil na sklářských školách v Novém Boru a Železném Brodě a na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. Na jeho profesní dráze se nadále setkal s několika odvětvími sklářství, o nichž je jednotlivě pojednáno v dalších čtyřech kapitolách. Lisované sklo, první obor, jemuž se Vízner věnoval už na vysoké škole. Tuto technologii autor zasazuje do kontextu spíše než s tuzemskými okolnostmi prosazení se této technologie, se zahraniční britskou či skandinávskou praxí. Proto zde chybí, pro mě důležité, informace o vývoji sériové výroby a důvody, které vedly k jejímu vzniku na našem území. Vždyť pro naše končiny je skleněný materiál příznačný, právě díky jeho uplatnění v levném užitkovém skle dekorativním či obalovém, nebo ve volné tvorbě sklářských výtvarníků. Opomenutí tuzemského kontextu je ale pravděpodobně způsobeno tím, že byla publikace napsána a vydána v zahraničí. Na druhou stranu se nám tak od autora dostává nezaujatého pohledu na dílo Františka Víznera, ve světovém měřítku.

Warmus dále poukazuje na důležitost lisovací technologie, která Víznera celoživotně ovlivnila. „Zůstal silný a trvalý zájem o problém nádoby, její experimentální vývoj

¹ William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.

² *Ibidem*, nestr.

a přípravu pro standardní výrobní technologie.“³ V dalších kapitolách o skle hutnickém, broušeném a realizacích v architektuře je velice podrobně popsán samotný postup výroby a okolnosti, za kterých jednotlivé předměty vznikaly. Velmi často zde autor sleduje barevnost, která je pro sklo díky jeho optickým vlastnostem z estetického hlediska velice podstatná.

Velmi cennou součástí knihy je několik poslední stran. Zde jsou totiž heslovitě uvedeny různé informace o Františku Víznerovi. Po záznamech o studiu, různých oceněních či sbírkách, v nichž je výtvarníkově dílo zastoupeno, zde nalezneme podrobně zpracovanou bibliografii a články různých autorů v mnoha důležitých periodikách.

Dalším neméně významným zdrojem informací o Františku Víznerovi se stávají texty v katalogích k výstavám od roku 1967 až po rok 2011, kdy proběhla jeho zatím poslední retrospektivní výstava v galerii *Nová síň* v Praze. A dále také texty publikované v odborných periodikách jako například *Sklář a keramik*, *Keramika a sklo*, *Domov*, *Glasrevue*, *Umění a řemesla* či *Art+Antiques* nebo *Ateliér*. Velmi důležité jsou také rozhovory s autorem, a to ať už v tištěné formě⁴ v některé ze jmenovaných tiskovin či na internetových serverech nebo v audiovizuálním záznamu⁵. V těchto rozhovorech je nejzajímavějším prvkem Víznerova sebereflexe, jako výtvarníka a designéra.

Ve většině z textů otištěných v katalogích výstav se na jejich úvodních řádcích nebo v závěrečné části publikace dozvídáme základní informace o výtvarníkovi. Některé se jimi zcela vyčerpávají, v jiných však nalézáme velmi podstatné a zásadní teoretické úvahy o Víznerově díle. Uvedu zde několik příkladů textů, ve kterých autoři prokázali nezvykle hluboké pochopení Víznerova díla. Jejich názory lze dnes i přesto, že se v době vzniku mnohdy vztahovaly pouze na určitou část tvorby, aplikovat na celé

³ Ibidem, nestr.

⁴ Petr Volf, *Okamžik rozhodnutí. Rozhovory o umění*, České Budějovice 2010, s. 398–404.
Milan Hlaveš, V omezení cítím kouzlo. František Vízner, *Art&Antiques IV*, 2005, č. 5, s. 76–79.
Milan Hlaveš, Romantické počínání Františka Víznera, *Fórum S*, 2005, č. 13,
<http://www.glassrevue.com/news.asp@nid=4011.html>, vyhledáno 17. 12. 2012.
Milan Hlaveš, Můj zápas o nádobu. S ak. soch. Františkem Víznerem napodruhé, *Fórum S*, 2005, č. 14,
<http://www.glassrevue.com/news.asp@nid=4047.html>, vyhledáno 17. 12. 2012.

⁵ video – František Vízner, *Kultura.cz*, 27. 3. 2011,
<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1183619616-kultura-cz/211562228000012/obsah/152392-sklar-frantisek-vizner/>.
Video – *Portrét: Sochař a sklář František Vízner*, *Artmix*, 13. 6. 2009,
<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10123096165-artmix/209562229000006/obsah/80873-portrt-socha-a-skl-frantiek-vzner/>.

Víznerovo dílo. Staly se nadčasovými stejně jako zkoumaná díla, a proto jsou pro tuto práci podstatné.

Nejprve zmiňme dva texty Františka Stehlíka. První z nich doprovází katalog společné Víznerovy výstavy s Laděnou Víznerovou, konané roku 1967 v Severočeském muzeu v Liberci.⁶ Základní hodnocenou materií jsou zde především Víznerovy práce z lisovaného skla, po jejichž zasazení do vývoje této technologie u nás, se návštěvníkovi výstavy neboli čtenáři katalogu dostává zasvěceného posouzení Víznerova výtvarného charakteru v kontextu možností a hranic technologie. Takto strukturovaný text je dále doplněn zmínkami o skle broušeném, ke kterému Vízner od spotřebního, sériového skla utíkal do oázy volného ztvárňování svých uměleckých představ. V závěru František Stehlík přechodem ke sklu hutnímu uzavírá nejen svůj text, ale zároveň jednu Víznerovu tvůrčí éru. Vhled do následujícího období Víznerova života přináší druhý ze Stehlíkových textů, o kterém se chci zmínit. Ten byl publikován v katalogu výstavy *Jaroslav Svoboda a František Vízner*, která byla uskutečněna roku 1973 v Hradci Králové⁷. Výstava byla zaměřena na produkci škrdlovické sklárny, kde oba již v názvu zmínění autoři pracovali jako výtvarníci. Odtud tedy pramení spojení jejich práce pro společnou výstavu. František Stehlík poměrně podrobně popisuje jak samotnou výrobu, tak těžkou pozici, kterou výtvarníci hlavně kvůli technologii a obecným představám, které je odklání od jejich svobody vyjádření, ve sklárnách mají. Mimo hutnického skla se pak ještě zabývá problematikou užívání skla v architektuře, které přirovnává k mozaice. Vychází z dokonalého zvládnutí autonomního tvaru, který je násoben a skládán do většího komplexu, čímž může být za předpokladu přesného zvládnutí tvaru vytvořen rytmus.

Druhým podstatným zdrojem informací je text Aleny Adlerové v katalogu výstavy nazvané *František Vízner. Sklo 1961–1971*, která se konala ve výstavní síni Fronta v Praze.⁸ Na texty této historičky umění, která se svými pojednáními zapsala mezi výrazné teoretiky užitého umění, bývá v mnohých současných statích často poukazováno. „Patří k prvním, kteří uplatnili a rozvinuli prvek struktury, jako závažný výtvarný prostředek.“⁹ Adlerová jako první popsala a hlavně ocenila důležitý prvek v celé Víznerově tvorbě. Strukturu. Tento motiv nalzáme ve všech odvětvích

⁶ František Stehlík, *František Vízner, Laděna Víznerová. Sklo a šperk* (kat. výst.), Liberec 1968.

⁷ Jaroslav Svoboda, *František Vízner* (kat. výst.), text František Stehlík, Hradec Králové 1973.

⁸ *František Vízner. Sklo 1961–1971* (kat. výst.), text Alena Adlerová, Praha 1971.

⁹ *Ibidem*, nestr.

sklářských technologií, kterými se Víznar zabýval. Jak je ale v textu zdůrazněno, nejedná se o dekory ornamentální, nýbrž jde opravdu o struktury, jak vnitřní, tak i vnější. Podle Adlerové je především Víznarovo lisované sklo to nejvýznamnější a nejosobitější. Struktury jsou zde použity tím způsobem, že je na povrchu nádob ve většině případů vytvořen poměrně vysoký reliéf. V textu se dále objevují důležité pojmy, z nichž každý sám o sobě charakterizuje Víznarovu tvorbu. Dokonalost, nadčasovost, harmonie, jednoduchost¹⁰ nebo formální a výrazová úspornost.¹¹ Tyto termíny v podstatě od prvního zájmu o Víznarovo dílo až po současnost prostupují texty různých teoretiků a historiků umění.

Tak je tomu i u dalšího teoretika skla Oldřicha Palaty. Zde se jedná o jeden text, který byl však použit ve dvou katalogích.¹² Palata ve svých úvodních slovech poukazuje především na Víznarovu pečlivou práci, před kterou prověřuje každou myšlenku, každý nápad kresbou a modelem. Podle Palaty vězí tajemství úspěšnosti Víznarových děl v dokonalém řemeslném provedení a také v poměrně malé velikosti, kterou si Oldřich Palata vysvětluje především fyzickými možnostmi autora. Velikost objektu je přímo úměrná hmotnosti, se kterou Víznar může bez jakýchkoli pomocných strojů pracovat na brusičském stroji. Je to vztah řemeslníka a bloku skla násilně opracovávaného na brusku. V textu se též setkáváme, a to na poli lisovaného skla, s názorovou shodou s Alenou Adlerovou, která považovala toto odvětví za zásadní.

Na předchozích řádcích jsem se pokusila představit názorové postoje několika autorů. Tito tři však nejsou jediní, kteří přispěli svými statěmi do různých katalogů. Mezi další autory patří například Jiřina Medková, Jana Hoffmeisterová, Antonín Hartmann nebo Karel Holešovský.¹³

Po pojednáních v katalogích výstav jsou důležitým zdrojem články v různých časopisech, kterých bylo napsáno a publikováno nespočet. Většina z těch, které se zabývají prvotně Františkem Víznarem, byly napsány u příležitosti výstavy či životního jubilea. Za všechny zde zmiňme dva důležité autory, Antonína Langhamera a Milana Hlaveše, jejichž články jsou publikovány nejčastěji.

¹⁰ Nikoli elementární strohost. Ibidem, nestr.

¹¹ Ibidem, nestr.

¹² *František Víznar. Galerie na Jánském vršku* (kat. výst.), text Oldřich Palata, Praha 2000.

František Víznar. Práce z let 1961–2010 (kat. výst.), text Oldřich Palata, Praha 2010.

¹³ *František Víznar. Sklo, Bohdan Mrázek. Tapiserie* (kat. výst.), text Jiřina Medková, Brno 1972.

František Víznar. Sklo (kat. výst.), text Jana Hoffmeisterová, Praha 1972.

Sklo, keramika. Beránek, Exnar, Holas, Hora, Janák, Svoboda, Šílená, Vampolová, Víznar, Fuchs, Jiránkovi, Rujbrt, Slavíková (kat. výst.), text Antonín Hartmann, Havlíčkův Brod 1985.

František Víznar. Sklo (kat. výst.), text Karel Holešovský, Praha 1994.

V textu Antonína Langhamera *Sklo Františka Víznera*¹⁴, který byl sepsán u příležitosti jeho výstavy v Uměleckoprůmyslovém muzeu v roce 2005¹⁵, je v první části popsána výtvarníková umělecká cesta od studijních let až po práci pro architekturu. V části druhé autor rozvíjí úvodní větu. „*František Vízner je jako sklářský výtvarník nejen jedinečný, ale také nenapodobitelný.*“¹⁶ Přesněji řečeno, Antonín Langhamer vyzdvihuje Víznerovu ojedinelost. Zajímavostí v textu je část, kde autor píše o nelichotivém Víznerově mluvení o tzv. skleněných plastikách a jejich tvůrcích, což Langhamer označuje za kontroverzní a sám se s tímto neztotožňuje. Autorovým názorem je, že by Vízner „[...] mohl alespoň připustit, že také jeho ateliérová autorská tvorba, povyšující užitékované předměty na výjimečná výtvarná díla, je možná jedině proto, že existují značné přízvi muzeí a sběratelů se těšící skleněné plastiky a jejich tvůrci.“¹⁷ Bez zájmu o skleněnou plastiku sběratelů by tak Vízner nebyl tak oceňován. Na posledních pár řádcích můžeme najít krátkou pozitivní recenzi výstavy v Uměleckoprůmyslovém muzeu, kde je zdůrazňována především její instalace.

Další text měl Langhamer možnost napsat po Víznerově úmrtí. Článek s názvem *Sklář František Vízner in memoriam*¹⁸, je v podstatě oslavným textem vynikajícího sklářského výtvarníka. Znovu je zde o něco podrobněji než v předešlém textu popsán jeho život a dílo.

Stejně jako Antonín Langhamer, tak i Milan Hlaveš napsal o Víznerovi text po jeho úmrtí¹⁹, a to do periodika *Art+Antiques*. Text plný úcty je opět průřezem Víznerova života a jeho tvorby. Avšak je obohacen o tzv. „perličky“, jakými je například Víznerům obdiv k severskému stylu, a to jak píše Hlaveš, nejen obdiv k tamějšímu designu, ale i k módě a celkovému image severanů. V periodiku *Art+Antiques* se od současného kurátora sbírky skla a keramiky v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze objevily ještě dva články, a to v roce 2005. První z nich je opět kompletní představení Františka Víznera.²⁰ U druhého se jedná o rozhovor s výtvarníkem.²¹

¹⁴ Antonín Langhamer, *Sklo Františka Víznera*. Uměleckoprůmyslové muzeum Praha 23. března – 5. června

2005, *Sklář a keramik LV*, 2005, č. 7–8, s. 185–186.

¹⁵ Jedna z dlouhodobého cyklu výstav Uměleckoprůmyslového muzea v Praze „Mistři evropského sklářství.“

¹⁶ Langhamer, *Sklo Františka Víznera* (pozn. 14), s. 185–186, cit. s. 185.

¹⁷ *Ibidem*, s. 186.

¹⁸ Antonín Langhamer, *Sklář František Vízner in memoriam*, *Sklář a keramik*, 2011, č. 9–10, s. 246–247.

¹⁹ Milan Hlaveš, *Ne-sná-ším slovo experiment!*, *Art+Antiques*, 2011/2012, roč. 10–11, s. 66–67.

²⁰ Milan Hlaveš, *Sklo Františka Víznera*, *Art&Antiques IV*, 2005, č. 4, s. 76–81.

²¹ Milan Hlaveš, *V omezení cítím kouzlo*, *Art&Antiques IV*, 2005, č. 5, s. 76–79.

Jméno Františka Víznera se samozřejmě objevuje i v přehledových tuzemských i zahraničních knihách o skle. Takovými jsou mimo jiné *České sklo*²² a *Legenda o českém skle*²³. V obou zaujímá jméno František Vízner své místo, stejně jako v celém českém sklářství. Nedostává se nám tu mnoha informací o jeho samotné osobě, avšak z podobných publikací můžeme pochopit vztah Víznera a jeho práce s ostatními sklářskými výtvarníky. Stejně tak je tomu i u zahraničních publikací zabývajících se českým sklářstvím.²⁴

Na závěr je potřeba uvést několik internetových serverů, které mi v této práci byly velkými pomocníky. Je to zejména <http://www.glassrevue.com/>, kde je možné nalézt na tzv. Fóru S obrovské množství rozhovorů s různými sklářskými výtvarníky od roku 2001 po rok 2008. A dále také <http://www.cs-sklo.cz/>, stránky Ing. Jindřicha Paříka, který je velkým obdivovatelem a sběratelem zejména lisovaného skla Františka Víznera. Obsah těchto stránek mi pomáhal díky přehledu autorů, škol, skláren a periodik nejen v základní orientaci v československém skle. Uvítala jsem též některé zde dostupné fotografie skleněných objektů či ukázky různých méně dostupných katalogů.

Díky více či méně „odbornému“ materiálu, u kterého bylo možné různé uchopení a zacházení s ním, jsem se snažila a stále se snažím mít na paměti, že je třeba se držet kritického pohledu. A to jak na názory teoretiků, kteří se dílem Františka Víznera zabývali nebo zabývají, tak na výroky samotného autora a jeho kolegů v dostupných rozhovorech.

²² Sylva Petrová, *České sklo*, Praha 2001.

²³ Antonín Langhamer, *Legenda o českém skle*, Zlín 1999.

²⁴ Např. Helmut Ricke, *Czechglass 1945–1980. Design in an Age of Adversity*, Europe 2005. *Voices of Contemporary Glass, The Heinemann Collection*, The Corning Museum of Glass, New York 2009, s. 321–325.

3 Životopis Františka Víznera

Pokud neuvádím jinak, jsou životopisná data čerpána především z článku Antonína Langhamera *Sklář František Vízner in memoriam*²⁵ a monografie *František Vízner. Sklo 1951–2001*.²⁶

František Vízner se narodil v Praze v březnu roku 1936. Za jeho první setkání se skleněným materiálem je považován rok 1951. Tehdy jako dítě z politicky nespolehlivé rodiny neměl pro výběr povolání mnoho možností. V úvahu připadala práce v zemědělství, hornictví, anebo sklářství. Vízner se nakonec rozhodl pro třetí variantu a nastoupil na Základní školu sklářskou v Novém Boru, kde se vyučil malířem skla. A to i přesto, jak uvedl v rozhovoru s Petrem Volfem, že tuto techniku nesnášel²⁷. Po této zkušenosti ale na sklo nezaněvřel a pokračoval ve studiu na Průmyslové škole sklářské v Železném Brodě, kam byl přijat na nový obor zabývající se tavenou skleněnou plastikou, který se od brusičského oddělení definitivně osamostatnil v roce 1954. Výtvarníkem tohoto oboru se stal profesor Jan Černý, který po tehdejších řediteli Jaroslavu Brychtovi pokračoval v experimentech s touto technikou. Po nástupu Stanislava Libenského do ředitelského křesla téhož roku, je to právě on, který se k experimentům připojuje a posléze dosahuje lepších výsledků než prof. Černý. Oddělení skleněné tavené plastiky však nemělo dlouhého trvání. Zaniklo pět let po odchodu Františka Víznera, který školu absolvoval v roce 1956.²⁸

Svůj talent a znalosti o materiálu Vízner dále rozvíjel na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v ateliéru skla a glyptiky, který byl veden prof. Karlem Štiplem²⁹ a doc. Václavem Plátkem³⁰, který nastoupil po Štiplově odchodu do důchodu. Zde se

²⁵ Langhamer, *Sklář František Vízner* (pozn. 18), s. 246–247.

²⁶ Viz Warmus (pozn. 1), nestr.

²⁷ Petr Volf, *Okamžik rozhodnutí. Rozhovory o umění*, České Budějovice 2010, s. 398–404.

²⁸ Antonín Langhamer – Milan Hlaveš, *100% sklo. Sklářská škola v Železném Brodě 1920–2010* (kat. výst.), Praha 2010, s. 80.

²⁹ Karel Štipl (1889–1972) – studoval na Uměleckoprůmyslové škole v Praze u Josefa Drahoňovského, Celdy Kloučka a Josipa Plečnika. Mezi lety 1920–1959 se věnoval pedagogické činnosti na Uměleckoprůmyslové škole, později Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze, nejprve jako vedoucí všeobecné a speciální školy pro užité sochařství a rytí v kameni a skle a od roku 1952 jako profesor pro obor glyptiky a užité plastiky. Mezi jeho žáky patřili například Jiří Harcuba, Pavel Hlava, Rudolf Jurníkl, Miroslav Klinger, Vladimír Žahour, atd. Langhamer, *Legenda* (pozn. 23), s. 151.

³⁰ Václav Plátek (1917–1994) – sklářský výtvarník, glyptik, ilustrátor a pedagog. Vystudoval sklářskou školu v Železném Brodě a Uměleckoprůmyslovou školu v Praze u Františka Kysely. Aspirantura na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze u Karla Štipla, kterého později již jako docent ve vedení ateliéru skla vystřídal.

Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, Praha 1995, s. 620.

Vízner setkal s mnoha zajímavými osobnostmi, ať už to byli pedagogové nebo spolužáci. Studentským letům a osobnostem, které mohly Víznera v tomto období ovlivnit, se budu blíže věnovat v některé z dalších kapitol.

Již v posledním roce studia na vysoké škole Vízner pracoval jako výtvarník technicko-výtvarného střediska VHJ (výrobně-hospodářská jednotka) Obalové a lisované sklo v Dubí u Teplic (později Sklo Union), kde vznikla mimo jiných též část jeho diplomové práce z lisovaného skla. Zde zůstal až do roku 1967, kdy odešel do sklárny Ústředí uměleckých řemesel ve Škrdlovicích, kde jako výtvarník působil deset let. Tato změna byla jedním ze zásadních mezníků Víznerovy výtvarné kariéry. Od lisovaného skla vyráběného ve velkých sériích přechází ke sklu hutnímu, a proto musí rázem přizpůsobit svoji návrhářskou práci jejím požadavkům. Škrdlovická sklárna zakládala svoji produkci na výtvarně kvalitních skleněných předmětech vyráběných pouze v malých sériích. Samozřejmě zde proto bylo zaměstnání kvalitních výtvarníků, mezi něž patřil i František Vízner, který po nějaký čas výrazně určoval výtvarnou podobu produkce této sklárny.

Od počátku sedmdesátých let Vízner příležitostně spolupracoval s různými architekty, do jejichž realizací citlivě vkládal skleněné doplňky. Soustavně se samozřejmě věnoval i své volné tvorbě v ateliéru, tedy broušenému sklu, kterému se natrvalo oddal po roce 1977, když opustil stálé zaměstnání designéra a začal se v podstatě až do své smrti výhradně věnovat ateliérové tvorbě. Přesto byl nadále o jeho návrhy lisovaného skla zájem „*[...]a on v ní měl zázemí pro realizaci svých projektů do architektury.*“³¹

Na osobnosti Františka Víznera jako výtvarníka je nejzajímavější jeho široký tvůrčí záběr. Věnoval se sklu lisovanému, hutnímu i broušenému. Tato odvětví jsou ve většině odborných textů mylně rozdělena do přesně vymezených období. Proto je důležité si uvědomit a v uvažování nad jeho výtvary nezapomínat, že se vzájemně prolínala. Všem třem sklářským odvětvím se budu v tomto textu dopodrobna věnovat, a pokusím se nalézt charakteristické rysy a prvky, které je jako souvislá linie prostupují. Zajisté, alespoň v náznaku, nesmí chybět také nahlédnutí do realizací v architektuře, bez kterého by tato práce zůstala neúplnou.

František Vízner patřil k těm výtvarníkům, kteří v umělecké činnosti nedokázali přestat, ani když dosáhli vyššího věku nebo byli hendikepováni nemocí. Jeho urputné zapálení do broušení vytvořených objektů ze skleněných bloků neustalo až do konce

³¹ Langhamer, Sklo Františka Víznera (pozn. 14), s. 185–186, cit. s. 185.

jeho života (1. 7. 2011). Byl umělcem, který se po celý život držel svých představ o ideálním skleněném předmětu a ani na moment z těchto vizí neustoupil. S odkazem na funkční nádobu vytvářel mísy, vázy a talíře, ze kterých dokázal svojí precizností a řemeslnou vytříbeností udělat umělecké artefakty, které jsou dnes celosvětově ceněné. To dokládá nespočet zahraničních institucí, které mají jeho díla ve svých sbírkách. František Vízner byl jedinečným a osobitým sklářským výtvarníkem, kterého nelze alespoň v jeho volné tvorbě zcela přirovnávat k jinému umělci. Samozřejmě můžeme nacházet podobné prvky u různých sklářských výtvarníků, ale žádný z nich nebyl ve svých návrzích tak úspěšný, skromný a celý svůj život věrný svému výtvarnému názoru.

4 Začátky Víznerovy tvorby

4.1 Studium na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze

V průběhu studijních let se František Vízner potkal s mnoha významnými osobnostmi. Už v Novém Boru ho při jeho prvním střetnutí se sklem provázeli v roli pedagogů René Roubíček a Stanislav Libenský.³² Díky Libenskému a dalším učitelům pak mohl na sklářské škole v Železném Brodě přihlížet nově vznikající technologii, tavené plastice, kterou blíže zmíním v kapitole o ateliérovém skle. Zásadní vliv na charakter Víznerova výtvarného vyjádření ale mělo s největší pravděpodobností pětileté působení Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze.

Je pozoruhodné, že tehdy existovaly na škole dva ateliéry zabývající se sklem, které spadaly pod jednu ze speciálních škol, *Školu sklářství všeho druhu*. V podstatě se od sebe v mnohém nelišily. Studenti obou ateliérů museli, stejně jako posluchači jakéhokoli jiného ateliéru na škole, projít výtvarnou přípravou. Zdokonalovali se v disciplínách, jakými jsou kresba, malba a modelování, s jejichž pomocí pak prověřovali i své návrhy skleněných předmětů. První ateliér pro sklo foukané, malované a leptané, jehož vedením byl v roce 1948 (tehdy ateliér malířských technik na skle) pověřen původně profesor užité malby Josef Kaplický,³³ je považován za mnohem progresivnější a svobodnější, plný experimentů se samotným tvarem nádoby, ale také s dalšími zušlechťovacími technikami, jakými byly například lept nebo malba. Kaplický od svých žáků nevyžadoval jakoukoli návaznost na bohatou sklářskou tradici. Jediný návrat do minulosti studenti podnikali do oblastí různých starověkých kultur,³⁴ a to při hledání samotné podstaty nádoby jako takové v základních vztazích formy a funkce. V souvislosti s jejich pojetím nalézali opodstatnění pro nové postupy navrhování a posléze ztvárňování. Právě z ateliéru Josefa Kaplického, jehož vedení později převzal prof. Libenský, pochází spousta významných a již po mnoho let velmi oceňovaných umělců pohybujících se na scéně představitelů „české tavené plastiky“.

³² Video – *Portrét: Sochař a sklář František Vízner*, Artmix, 13. 6. 2009, <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10123096165-artmix/209562229000006/>.

³³ Josef Kaplický (1889–1962) – studoval na Uměleckoprůmyslové škole v Praze u E. Dítě a Vratislava Huga Brunnera a dále na Akademii výtvarného umění v Praze u Maxe Švabinského. Mezi lety 1945–1962 působil jako profesor na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze, kde se stal v roce 1948 vedoucím školy malířských technik skla. Jeho žáky byli například Bohumil Eliáš, Václav Cigler, Vladimír Kopecký, Ladislav Oliva, Jiřina Žertová atd. Langhamer, *Legenda* (pozn. 23), s. 151.

³⁴ Antonín Langhamer, *Profesoři Štípl a Kaplický na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze*, in: http://www.glass.cz/hist_main.htm, vyhledáno 14. 2. 2013.

Na druhé straně studenti v ateliéru pro sklo, glyptiku a užitou plastiku prof. Karla Štippla a doc. Václava Plátka, v němž v roce 1962 absolvoval také František Vízner, byli v mnoha ohledech připraveni vstoupit na pole průmyslové výroby, zejména pak výroby zabývající se sklem lisovaným. Toho bylo docíleno hlavně díky pedagogickému důrazu na řemeslnou složku práce a průmyslový design. Klíčovou se pak stala spolupráce ateliéru s různými sklářskými podniky při prázdninové praxi, která byla povinná pro oba ateliéry.

Prof. Karel Štipl, který v odkazu prof. Drahoňovského věnoval velkou pozornost sklu rytému a glyptice³⁵, však svým studentům poskytoval i mimořádnou sochařskou přípravu. Sám byl úspěšný v architektonické a sochařské tvorbě, a svými zkušenostmi z těchto oblastí obohacoval výuku. „*Profesor Štipl chápal sklo jako sochař a architekt. Viděl v něm materiál vhodný i pro monumentální realizace, materiál, jemuž lze i při zachování komorních rozměrů vtisknout architektonickou monumentalitu proporcí. Zdůrazňoval spojitost tvaru a dekoru a nezbytnost reliéfního sochařského opracování skla brusem. Poznamenan zájmem své generace o dokonalé řemeslo, snažil se pochopit požadavky sklářského průmyslu a průmyslového výtvarnictví, uplatnit cit pro plastičnost, strohý, ale dokonalý tvar, pro architektoniku formy, úměrnost a účelnost každého díla.*“³⁶ Je zajímavé, jak snadno lze v menších modifikacích vztáhnout tento citát o Štiplově pohledu na práci se skleněným materiálem k dílu Františka Víznera. I u něj totiž nacházíme velkolepé architektonické zacházení s proporcemi samotného geometricky jednoduchého, avšak ne strohého tvaru,³⁷ který často spojoval se zmiňovaným dekorem. O tom se poprvé přesvědčíme prostřednictvím lisovaného skla, kde začal pracovat s dekorem nikoli ornamentálním nebo florálním, ale s dekorem strukturálním, jímž obohacoval základní tvar objektu v celé své tvorbě. O dekoru můžeme mluvit i v případě nejsubtilnější struktury skla broušeného, které také díky ní a harmonickým vztahům oblých linií vyniká svou dokonalostí. Zejména ve skle broušeném nalézáme okamžiky sochařského přístupu, díky kterému jsou Víznerovy práce, i přesto že vychází z užitných předmětů a původní funkci nikdy neztratily, nazývány sochami a Vízner sochařem. Taková interpretace jistě nemůže být považována za nepravdivou. Je nutné si ale uvědomit, že nejde o plastiky, jak bývají jeho práce po vzoru ateliérové tvorby ostatních sklářských výtvarníků často nazývány. Jeho mísy a vázy neodkazují na žádnou myšlenku či vnitřní symbol, proto bychom je

³⁵ Langhamer, Legenda (pozn. 23), s. 151.

³⁶ Langhamer, Profesoři Štipl a Kaplický (pozn. 34).

³⁷ Vízner. Sklo, 1971 (pozn. 8), nestr.

měli nazývat jednoduše objekty nebo objekty skulpturálními.³⁸ Podobnosti v přístupech prof. Karla Štipla a Františka Víznera mohou být samozřejmě náhodné. V tomto případě se ale přikláním k tomu, že byl žák ovlivněn svým učitelem. Nejde proto o náhodné podobnosti jejich výtvarného přesvědčení, ale o doklad toho, jak jsou mnohá pedagogická vedení pro studentovu další tvorbu zásadní.

Odborným asistentem prof. Štipla byl jeho bývalý žák Jozef Soukup,³⁹ který ještě před Štiplovým definitivním odchodem a příchodem doc. Václava Plátka ateliér neoficiálně vedl. Hlavní místo v Soukupově tvorbě zaujímal glyptika používaná převážně ve špercích. Mimo ní však patřilo do jeho tvůrčího zájmu mnoho dalších výtvarných technik. Jeho široký výtvarný záběr zasahoval do oblastí tvorby skla lisovaného, foukaného, rytého, broušeného i plošného dekorativního.⁴⁰

4.2 Doc. Václav Plátek

Zásadní vliv měl na Víznera i přes odlišnost jejich tvorby druhý „představený“ ateliéru, výborný kreslíř doc. Václav Plátek⁴¹. Jeho vynikající kreslířské dovednosti jsou patrné například v návrzích rytého skla a glyptice. Základním zobrazovaným motivem se pro něj stala ženská figura, která je v torzálním stavu zaznamenána také na jeho první sklářské práci, sklenici pojmenované *Torso* z roku 1938 [obr. 1]. Toto velmi kvalitní dílo uložené v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze, je vytvořeno ryteckou technikou tečkováním pomocí diamantu. Mimo rytého skla, glyptiky a šperků se Plátek hojně věnoval také návrhům užitkového skla a sklu broušenému. Jako jednu z jeho velmi zajímavých prací zejména v souvislosti s tvorbou Víznera považuji broušený popelník z roku 1958 [obr. 2]. Ačkoli se tento návrh od Víznerových realizací liší, například v použití transparentního skla, přeci jen nám však může jeho práci evokovat, a to v čistotě, hmotě skla ale především dutinou, která si pohrává s optikou celého předmětu. Je pravda, že se nepodobá Víznerovu sklu broušenému ale hutnímu. Jak je vidět na obrázku, existovala také obměna tohoto popelníku, na němž byla vertikálními příčkami

³⁸ Konzultováno s Mgr. Ivo Křenem, kurátorem Východočeského muzea v Pardubicích dne 23. 10. 2012.

³⁹ Jozef Soukup (1919–2004) – studoval na odborné škole šperkařské v Turnově, na Umělecko-průmyslové škole v Praze u Františka Kysely a Karla Štipla a také navštěvoval Académie des Beaux-Arts v Paříži. Od roku 1950 byl asistentem Karla Štipla na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze, kde se stal v roce 1967 docentem ateliéru pro sklo a glyptiku. Nakonec zde působil jako profesor. Viz Horová, (pozn. 30), s. 771.

⁴⁰ Bohumil Zahradník, Jozef Soukup, *Tvar XII*, 1961, č. 9, s. 259–267.

⁴¹ Hlaveš, V omezení (pozn. 21), s. 76–79.

vytvořena struktura. Tím popelník bohužel ztratil na své čisté kráse a tak se vzdálil i Víznerovu pojetí.

Výuka Plátka byla později, nejspíše díky jeho zaujetí designem průmyslových výrobků bez jakéhokoli prostoru pro volnou tvorbu, odmítána. Langhamer v této souvislosti mluví také o precizní kresbě, která byla po studentech vyžadována.⁴² Vízner si však Plátka podle všeho vážil⁴³ a s jeho výukou byl spokojený. Snad tím spojujícím článkem mezi nimi byla právě touha po řemeslné preciznosti, která je nepochybně z Víznerova díla cítit. Plátkovi studenti nakonec v negaci svého pedagoga dosáhli svého a vedení obou ateliérů bylo roku 1964 svěřeno do rukou Stanislava Libenského.

Bylo by bláhové myslet si, že studenta na umělecké škole musí nezbytně ovlivňovat pouze pedagogové. Dalším možným zdrojem pro hledání vlivů mohou být ostatní studenti stejného či jiných ateliérů. V době, kdy na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze studoval František Vízner, se zde vystřídalo mnoho dnes uznávaných umělců v různých oblastech výtvarného umění. Mezi absolventy Štíplova a Plátkova ateliéru, se kterými se Vízner mohl setkávat, musíme na prvním místě jmenovat Jana Schmida, který ho provázel na společné cestě už od dob studií na sklářské škole v Novém Boru. Zajímavostí je, že tento „vystudovaný“ sklářský výtvarník, je dnes více známý jako herec a zakladatel divadla Ypsilon.⁴⁴ Dále to byli skláři Jiří Brabec, Vladislav Urban nebo Vlasta Zahradníková či z druhého ateliéru skla Bohumil Eliáš, Karel Wunsch nebo Vladimír Jelínek. Nakonec jako zajímavost jmenujme, bez myšlenky vzájemného ovlivnění, Jana Kaplického, posluchače ateliéru architektury vedeného Josefem Grusem a Pavlem Smetanou, který absolvoval stejně jako Vízner v roce 1962.⁴⁵

⁴² Antonín Langhamer, *Nedožitě devadesátiny Václava Plátka*, in: <http://www.glass.cz/list/news.htm>, vyhledáno 14. 2. 2013.

⁴³ Hlaveš, *Sklo Františka Víznera* (pozn. 20), s. 76–81.

⁴⁴ Jan Schmid založil Studio Ypsilon rok po svém absolutoriu, tedy roku 1963 v Liberci. Tehdy plnil svou vojenskou povinnost a tak nejprve nezávislá amatérská experimentální skupina byla v podmínkách Vojenského útvaru 3256. Rok 1969 je pak považován za rok profesionálního začátku Ypsilonky, která v tu dobu stále sídlila v Liberci. To se ovšem změnilo roku 1978, kdy Ypsilonka přechází do Prahy, kde až do současnosti vytváří zajímavé prostředí pro kulturní zážitek. <http://www.ypsilonka.cz/historie/>, vyhledáno 10. 3. 2013.

⁴⁵ Martina Pachmanová – Markéta Pražanová (eds.), *Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 1885–2005*, Praha 2005, s. 323.

5 Lisované sklo

V následujícím textu bude odkazováno na konkrétní skleněné předměty a potažmo také na jejich zobrazení umístěné v obrazové příloze. František Vízner své objekty nepojmenovával zvláštním názvem, ale po vzoru výtvarné výrazové jednoduchosti volil i jednoduchá označení - váza, mísa a talíř. Z důvodu snazší identifikace a především orientace mezi jednotlivými objekty, je u každého z nich uvedena kombinace římského a arabského čísla, která je převzata z obrazové monografie, jejímž autorem je William Warmus.⁴⁶ Pokud čtenář narazí na objekt bez numerického označení, je tomu proto, že konkrétní objekt nebyl součástí monografie.

S mnoha spolužáky se Vízner setkával i nadále v profesním životě, ať už ve sklárnách, ve kterých působil, tak později na sklářských sympoziích či při dalších příležitostech. Stejně tak tomu bylo v případě Vladislava Urbana⁴⁷, s nímž Vízner strávil poslední ročník studia na stáži ve sklárnách v Dubí u Teplíc. Posléze se oba stali stálými zaměstnanci sklárny a společně s o několik let starším Rudolfem Jurniklem⁴⁸, také absolventem Štiplova ateliéru, vytvořili v současné době čím dále více ceněnou výtvarnou podobu lisovaného skla šedesátých let.

Technologie lisovaného skla⁴⁹, jehož výroba, tedy foukání skla do formy, byla známá už ve starověku, se v Čechách poprvé objevila v Novosvětské sklárně roku 1833. Tehdy už ale byla tato technologie hojně využívána v dalších průmyslově vyspělých evropských zemích. Po Spojených státech, kde tamější skláři ve dvacátých letech 20. století zdokonalili a zmechanizovali průmyslový výrobní postup⁵⁰ a tím samotnou výrobu zlevnili a samozřejmě zrychlili, bylo lisované sklo vyráběno také v Anglii a Francii, odkud se postupně dostávalo i do méně průmyslových zemí.

⁴⁶ Viz Warmus (pozn. 1), nestr.

⁴⁷ Vladislav Urban (nar. 1937) – studium na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze v ateliéru prof. Karla Štipla a doc. Václava Plátka. Zabýval se designem a sklářskou volnou tvorbou, ale také šperkem a glyptikou. Viz Horová (pozn. 30), s. 883.

⁴⁸ Rudolf Jurnikl (nar. 1928) – studium na Státní odborné škole v Kamenickém Šenově, kde se naučil rytému sklu, a na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze v ateliéru prof. Karla Štipla. Dále pracoval jako designér lisovaného skla. *Rudolf Jurnikl* (kat. výst.), text Alena Adlerová, Turnov.

⁴⁹ „*Tvarování užitkových a dekorativních skleněných předmětů nejčastěji do kovových forem. [...]*“ Heslo lisované sklo, in: Langhamer, *Legenda* (pozn. 23), s. 263.

⁵⁰ Heslo lisované sklo, in: Langhamer, *Legenda* (pozn. 23), s. 263.

Hlavním přínosem lisovaného skla se stala lacinost dekorativního a užitného výrobku, který měl díky tomu velký potenciál proniknout do domácností a tak v dalekosáhlém rozsahu ovlivňovat vkus společnosti. Z tohoto důvodu můžeme mluvit o jeho široké společenské funkci. Než nadešla doba, kdy mohly být na lisem tvarovaném skle oceňovány jakékoli prvky výtvarné kvality, muselo si projít obdobím odmítání. Bylo považováno za pouhou levnou náhražku⁵¹ dražšího broušeného skla. Sklářny se uchylovaly především kvůli velké zahraniční konkurenci, díky které musely být výrobky co nejlevnější, k napodobování tradičních dekorů rukodělné práce. Pouhé imitování různých typů výbrusu, běžně užívaných na broušených vázách či mísách, které působí svou lesklou krásou honosně a luxusně, však díky různým nečistotám či kazům skla vzniklým při jeho výrobě nemohlo u zákazníka obstát. Proto bylo lisované sklo buď dále zušlechťováno lazurováním, zlacením a rytinou, nebo dokonce ručně dotvářeno na brusičkách strojích. Značný vliv na podobu veškerého skla měly tehdy různé historické slohy, které v 19. století ovlivňovaly nejen takzvané umění „vysoké“, architekturu, malířství a sochařství, ale hojně také umění užitě. Ani nově se vyvíjející tvarování skla pomocí lisu nebylo výjimkou, ve které by nebylo možné sledovat linky historických slohů.⁵² Nemůžeme se tedy divit, že od svého vzniku až do sedmdesátých let 19. století bylo sklo považováno pouze za levný dekorativní předmět zdobený ornamentálním reliéfem, který však v českém prostředí díky tvrdé sklovině bohužel nikdy nedosáhl optimálního vyrýsování.⁵³

V následujícím období se po Novosvětské sklárně začalo sklo lisovat i v dalších moravských (Rapotín a Karolinina huť) a českých (huť v Jiříkově údolí) sklárnách. Odtud byl už jen krůček k velmi vysoké výtvarné úrovni lisovaného skla, která se začalo projevat na přelomu 20. století. Mimo přetrvávajícího napodobování broušeného skla se objevovala nová moderní pojetí. Takové tendence prokazuje zejména firma Inwald, ve které se začalo velmi kvalitní a progresivní sklo lisovat ve dvacátých a třicátých letech 20. století. Kupříkladu skleněné stolní soubory „*Lord*“ [obr. 3] nebo „*Bull*“ [obr. 4] návrháře Rudolfa Schröttera, které čítají mnoho kusů stolního skla rozvíjející jeden výtvarný motiv, se vyrábí s nemalým úspěchem dodnes. Malou zajímavostí na okraj je skutečnost, že Rudolf Schrötter je také návrhářem

⁵¹ *České lisované sklo. 3. výstava průmyslového návrhu* (kat. výst.), text Alena Adlerová, Gottwaldov 1972, s. 3.

⁵² Jana Hofmeisterová, Lisované sklo, *Domov*, 1964, č. 4, s. 13–17.

⁵³ Alena Adlerová, Periodizace vývoje lisovaného skla, in: *České lisované sklo. Sborník ze sympózia u příležitosti výstavy České lisované sklo*, Gottwaldov, 1972, s. 7–11.

věhlasné sklenice nazývané „*Duritka*“ [obr. 5], která začala být vyráběna roku 1934 a rovněž u ní můžeme konstatovat, že ji lze zakoupit i v současnosti.

Na technologický i výtvarný vývoj lisovaného skla, který byl přerušen stagnací celého sklářského průmyslu v době Druhé světové války, dokázali čeští skláři skutečně navázat až v šedesátých letech 20. století. Ovšem už první poválečná generace, do níž patřili výtvarníci Jozef Soukup, Miloš Filip, Jitka Forejtová, Václav Plátek, Karel Štipl, Václav Kaplický a dále pak Adolf Matura, Ladislav Oliva, František Vízner a mnoho dalších, se zasadila o zkvalitnění našeho lisovaného skla.⁵⁴ Každý výtvarník se svými jedinečnými přístupy k pojetí samotného tvaru a dekoru zapsal do historie lisovaného skla. Pomyslným dělicím prvkem k nástupu „obrození“ sklářského průmyslu, se stal rok 1953. Tehdy vzniklo Výtvarné středisko skla a také speciální škola Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze vedená prof. Štiplm, která se střediskem spolupracovala.⁵⁵ V tomto období již byla produkce zaměřena hlavně na užitkové a dekorativní sklo určené do domácností.⁵⁶

V současné době však bývá poukazováno především na léta šedesátá. Teprve až zcela nové přístupy mladých návrhářů k práci s hmotou, tvarem, dekorem a s tím spojenou optikou skla společně s naprostým pochopením samotné technologie, jejích specifických vlastností a předností dodaly českému (tehdy československému) lisovanému sklu tvář [...] *výtvarně hodnotných předmětů široké spotřeby s funkcí užitkovou a dekorativní.*⁵⁷

5.1 Sklo Union Teplice

Spolupráce studentů ateliéru skla prof. Štipla a doc. Plátka, který se mimo dalších způsobů tvarování skla cíleně zabýval liselem, s podnikem Obalové a lisované sklo začala roku 1960. O tomto momentu mluví Antonín Langhamer mimo jiné také jako [...] „*o mezníku pro výtvarný vývoj a výrobu lisovaného sodnodraselného skla.*“⁵⁸

⁵⁴ Dušan Šindelář, Hodnoty českého lisovaného skla současnosti, in: *České lisované sklo* (kat. výst.), text Alena Adlerová, Gottwaldov 1972, s. 13.

⁵⁵ Viz Hofmeisterová (pozn. 52), s. 13–17.

⁵⁶ *České lisované sklo*, 1972 (pozn. 51), s. 5.

⁵⁷ Adlerová, *Periodizace* (pozn. 53), s. 8.

⁵⁸ Langhamer, *Legenda* (pozn. 23), s. 179.

Právě roku 1960 se obnovilo oborové výtvarné středisko pro lisované sklo, tehdy podnik Obalové a lisované sklo, později Sklo Union⁵⁹, které navázalo na předchozí technicko-výtvarné středisko vzniklé roku 1955 při národním podniku Sklářny Inwald v Teplicích. Velmi důležitou roli zde hráli výtvarníci Rudolf Schrötter, který svými návrhy vytvářel progresivní vzezření sklárny už od doby po Druhé světové válce, a mladší Václav Hanuš a Jiří Zejmon. Tito tři výtvarníci byli ve sklárně stálými zaměstnanci. Existovala však také externí spolupráce, a to díky Ústřednímu výtvarnému středisku průmyslu skla a jemné keramiky. Mezi výtvarníky, kteří se této spolupráce účastnili, patřili Miloš Filip, Jitka Forejtová, Rudolf Jurníkl, Jozef Soukup, František Zemek a František Pečený.⁶⁰ Takto zavedené centrum pro tvorbu lisovaného skla se však kolem roku 1958 postupným odchodem Václava Hanuše a Jiřího Zejmona rozpadlo, a tak získala o dva roky později možnost volného pole působení nově vzniklá výrobně-hospodářská jednotka, kterých vzniklo v českém průmyslu samozřejmě více, Obalové a lisované sklo. Při tomto podniku bylo vytvořeno pravděpodobně pod vlivem lidí pohybujících se na Ústředí bytové a oděvní kultury (ÚBOK)⁶¹ nové výtvarné středisko, do kterého přicházejí mladí výtvarníci, již několikrát zmiňovaní, Rudolf Jurníkl, Vladislav Urban a František Vízner. Každý jejich návrh musel projít přes též nově založenou Výtvarnou radu určenou k řízení výtvarného vývoje oboru, která byla metodicky řízena ÚBOKem v čele s Adolfem Maturou.⁶²

V této fázi práce se zcela nabízí srovnání tří již zmiňovaných výtvarníků- Rudolfa Jurníkla, Vladislava Urbana a Františka Víznera. Pokusím se proto o komparaci několika z mnoha jejich návrhů vytvořených pro středisko Obalové a lisované sklo v Dubí u Teplic, které dostávaly trojrozměrnou podobu především ve sklárně Rudolfova huť sídlící přímo v Dubí u Teplic, dále pak ve sklárnách v Rosicích u Brna, Libochovicích a Heřmanově huti u Plzně. V těchto sklárnách vznikaly všechny druhy čirého nebo barevného stolního užitkového skla.

⁵⁹ Sklo Union-OBAS Teplice – podnik se sídlem v Teplicích vznikl sloučením výrobně-hospodářských jednotek Obalové sklo a Ploché sklo v polovině roku 1965. Tehdy se z důvodů organizačních změn slučovaly sklářské podniky s příbuznou výrobní orientací.

Kolektiv autorů z ředitelství oborového podniku, *Sklo Union*, Praha 1974, s. 1.

⁶⁰ Václav Hanuš in: *České lisované sklo. Sborník ze sympózia u příležitosti výstavy České lisované sklo*, Gottwaldov, 1972, s. 18–20.

⁶¹ Milan Hlaveš, Romantické počínání Františka Víznera, *Fórum S*, 2005, č. 13, <http://www.glassrevue.com/news.asp@nid=4011.html>, vyhledáno 17. 12. 2012.

⁶² *Ibidem*.

Než však přejdeme k hlubšímu srovnání výrazových prostředků dotyčných výtvarníků, musím se nejprve zaměřit na diplomovou práci Františka Víznera rozdělenou do dvou částí. První z nich byly lisované výrobky v podobě žardiniér. Druhá část práce pak obsahovala broušené a matované vázy, jimiž František Vízner už tehdy předznamenal další vývoj v oblasti své volné tvorby. Z tohoto důvodu se budu druhou částí Víznerovy diplomové práce blíže zabývat až v kapitole o broušeném skle, kde díky tomu budeme moci sledovat další, i když jen nepatrný vývoj v této sféře.

Kromě dvou velmi populárních žardiniér obsahovala Víznerova diplomová práce v oblasti lisovaného skla i mnoho sádrových odlitků, ale také realizací⁶³. Všechny byly vytvořeny ve sklárně v Teplicích roku 1962 a odstartovaly velmi úspěšnou Víznerovu kariéru v oboru lisovaného skla. U obou nádob je na první pohled očividná pozoruhodná výtvarná kvalita, kterou Vízner udržel i v dalších souborech lisovaných váz. Ne nadarmo mnoho teoretiků hodnotících Víznerovu práci, na něho poukazují jako na jednoho z mála výtvarníků, [...] *kteří již při vstupu do tvůrčího života mají názory a představy zformované a svým způsobem zralé. Jeho tvorba nepodléhá v průběhu vývoje názorovým výkyvům, je celistvá, jedna výtvarná myšlenka se odvíjí od předchozí či nedávné a celé dílo je spjato mnoha vazbami.*⁶⁴ Takto teoretička Alena Adlerová zhodnotila Víznerovu výtvarnou práci v roce 1971 a už tehdy tím odpověděla na otázky, které jsou v souvislosti s Víznerovým dílem pokládány dodnes. František Vízner nikdy neustoupil ze svých představ a přesvědčení o práci se skleněným materiálem. Jeho tvorba je ve všech směrech naprosto kompaktní, nenarušená jakýmkoli experimenty.

Všechny součásti Víznerovy diplomové práce předznamenávají moment, kdy se z funkčního předmětu nenávratně stane sám o sobě fungující objekt pouze s prvky odkazujícími se na původní funkčnost. I ze žardiniéry, která by ze své podstaty nádoby určené na květiny měla být příkladem naprosto funkčního skla, se ve Víznerově podání stává objekt. Objekt, který nepotřebuje – jako například nápojové sklo nápoj – květiny k tomu, aby byl kompletní. Může být prostě jen samotným objektem dotvářejícím interiér. Díky pochopení technologie výroby lisovaného předmětu si můžeme všimnout Víznerova výtvarného záměru v odmítnutí rotačního tvaru a přiklonění se k půdorysu čtvercovému, obdélnému či oválnému, jež technika lisovaného skla umožňovala. V podstatě se dal vytvořit jakýkoli asymetrický půdorys, což ostatně uvidíme na dalších

⁶³ Jindřich Pařík, *Lisované sklo Františka Víznera*, 1. 1. 2010, <http://www.cs-sklo.cz/ceskoslovenskesklo/25-STARE-CLANKY-OLD-ARTICLES/978-Lisovane-sklo-F-Viznera/www.supss.cz/0/0/discussion-ans/3/6>, vyhledáno 3. 3. 2013.

⁶⁴ Vízner. Sklo, 1971 (pozn. 8), nestr.

příkladech. Vízner též porozuměl novým možnostem a potenciálu principu lisování, kdy se žhavá sklovina stává obtiskem kovové formy s dutinou, kterou utváří kovový razník. Nové možnosti tkví především v tom, že tvar nádoby a vnitřní dutinka jsou na sobě nezávislé. V takovém případě si výtvarník může pohrávat, tak jak tomu učinil Vízner, se zajímavým optickým vyzněním předmětu, kterého docílí odlišnou silou stěny v různých místech nádoby. Tento postup je účinný především u barevného skla, kdy se tenčí místa stávají světlejšími, průsvitnějšími.

Strukturální rýhování. Ano, právě zde se poprvé setkáváme s povrchovou strukturou. Jedná se o strukturální dekor, který je pro Víznera tak příznačný po celou dobu jeho tvorby. Jak je již jasné z předchozího textu, v průřezu celé jeho tvůrčí práce je možné sledovat několik společných linek, a to i u tak odlišných způsobů výroby, jakými se zabýval. Mimo struktury jsou to například elementární objemy, vyvážené proporce, architektonická monumentalita, důraz na optické vlastnosti skla nebo síly vycházející ze zdůrazněného středu objektu. Návrhářství lisovaného skla mělo samozřejmě své požadavky, se kterými se výtvarníci museli vyrovnat. Jednak museli myslet na samotnou technologii a její limity, dále na výrobu a její podmínky, společenský vkus a často také na ekonomické záležitosti a obchod. V neposlední řadě museli dbát na nevalnou kvalitu skloviny. Právě kvalitu, kdy se na výrobcích objevovaly kazy vnitřní i povrchové, Vízner řešil strukturou. Díky ní se kazy staly opticky méně viditelnými. Nešlo zde využít čisté plochy skla či transparency, která je pro sklo charakteristická. Výrobky bez silného dekoru se tak musely dále matovat a přešlešťovat.

K pochopení tvaru první *Žardiniéry II-19*⁶⁵ [obr. 6] nám může pomoci citace textu Oldřicha Palaty. „*Prostřednictvím moderní technologie lisovaného skla našel tehdy František Vízner intuitivní cestu k pradávným tvarům nádob z časů, kdy vydlabaná či vypálená dutina v nahrubo osekaném a primitivně ohlazeném kusu dřeva sloužila jako zásobnice sypkých potravin nebo tekutin. Této archetypální inspiraci vlastně zůstává věrný i při své pozdější a zdaleka nejznámější umělecké práci*“⁶⁶ [...], autorskému broušenému sklu. Tato vynikající interpretace nádoby nám ledacos osvětluje. Po přečtení těchto řádků si namísto použitého skleněného materiálu okamžitě představíme onu hliněnou nádobu, která převzala formu žardiniéry. V momentu se opravdu zdá, že se tvar nádoby opírá o jakousi archetypální inspiraci. Dokonale propracované vyvážené

⁶⁵ Žardiniéra – „z lisovaného skla lodičkovitého tvaru na kruhové nožce, silnostěnná s ledem ve dně. Povrch dekorován hustým strukturálním rýhováním. Výška 13,7 cm, šířka 17 cm.“
Evidenční list 59 438, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze.

⁶⁶ František Vízner. *Galerie na Jánském vršku* (kat. výst.), text Oldřich Palata, Praha 2000, nestr.

oblé linie a objemy jsou zdůrazněny konkávně probroušenou horní hranou, která tvar v horních partiích ještě více opticky rozšiřuje a upozorňuje na úzké kruhové těžiště nádoby. Základní tvarová linie však není tak prostá, jak by se mohlo na první pohled zdát. Z širokého objemu přecházející linka blíže k ose pokračující až k samotnému dnu je nepatrně narušena konkávní výduť. Ačkoli je tento prvek téměř nepostřehnutelný, vytváří zajímavý optický moment v celkovém objemu hmoty podpořený silným ledem ve dně nádoby. Konečně, podobnou nuancí je tvar obohacen před horním okrajem. Zde se ovšem naopak jedná o mírné konvexní prolomení.

Takové nepatrné elementy jsou u skleněných předmětů, hlavně z důvodů zmiňované optiky, velmi důležité. U této nádoby to vypovídá o precizním návrhovém řešení.

Druhá *Žardiniéra II-1*⁶⁷ [obr. 7] je příkladem kvadratického půdorysného vyjádření. Je zde využito stejné povrchové struktury, ale samotná nádoba působí o mnoho statictější, pravděpodobně právě z důvodu obdélného půdorysu a soklu. U této žardiniéry si již můžeme povšimnout práce se silou stěny, patrné na jejím dnu. Skutečnost, že se jedná o opravdu kvalitní výrobek, dokládá ocenění tohoto díla z roku 1964, kdy zvítězil v soutěži Dokonalý výrobek 1964.⁶⁸

Faktem je, že tyto dvě nádoby z Víznerovy diplomové práce byly skutečně přijaty do výrobního procesu. O tom se můžeme přesvědčit ve článku časopisu *Domov*⁶⁹, kde je mezi ostatními nabízenými produkty uvedena i původní cena 7,50 Kčs za jeden kus druhé žardiniéry. Za tuto cenu si mnoho vylisovaných kusů našlo místo na stolech a policích širokého spektra uživatelů. Víznerova práce tak byla takřkajíc „vidět“, ovšem ne zřídka se stávalo, že byl autor tzv. schován za předmětem, jak to i dnes u mnohých užitkových výrobků bývá. Františka Víznera můžeme nepochybně označovat za designéra. On i jeho spolupracovníci splňují předpoklady tohoto označení, poněvadž už u návrhářského stolu museli mít neustále na paměti jak funkční, tak estetickou rovinu svého návrhu.

⁶⁷ *Žardiniéra* – „z lisovaného skla čtyřbokého nízkého tvaru na nožce. Silnostěnná, na povrchu zdobená hustým strukturálním rýhováním, a matovaný. Výška 10,4 cm, šířka 15,5 × 7 cm.“
Evidenční list 58 825, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze.

⁶⁸ Karel Holešovský – František Vízner, *František Vízner. Sklo 1962–1982* (kat. výst.), Brno 1983, nestr.

⁶⁹ Věra Vokáčová, Dokonalý výrobek, *Domov*, 1964, č. 5, s. 7–10.

5.2 Vázy vycházející z kruhového nebo oválného základu

František Vízner založil své návrhy na elementárních prvcích, které různě modifikoval. Obvykle šlo pouze o práci s liniemi a světlem bez přebytečných detailů, které ale u některých návrhů nahradila v dekorativní úrovni jakási strukturální nebo reliéfní složka. Mezi příklady výtvarné čistoty patří také *Váza II-6* z roku 1963 [obr. 8]. Jednoduchý tvar sestávající z mírně zaoblených linií vychází z oválného základu. Stěžejní je zlom posazený těsně nad středem nádoby. Stejně jako u první žardiniéry jeho diplomové práce, je důležité všimnout si a hlavně vnímat velmi subtilní práci s tvarem, představit si pouze obrys nádoby v podobě obyčejného nárysu, na kterém jsou pak dobře viditelné nejjemnější rozdíly mezi křivkou a mírným zaoblením. K tomu nám může být výrazně nápomocen návrh zhotovený v roce 1961 [obr. 9], který zřetelně upozorňuje na prosvětlení v části středové osy vázy, které se směrem od horní hrany ke dnu nádoby vytrácí. Rafinovaná formální hra tvořená právě oním zúžením síly stěny, které je na návrhu naznačeno na horní hraně, vytváří společně s optickými rysy v objemu vázy prostor. Podobné elementy, jaké jsou využity v tomto návrhu, jsou patrné i v návrhu Vladislava Urbana z roku 1961 [obr. 10]. V jeho pojetí je však základní tvarová profilace mnohem umírněnější. Oproti Víznerovu ostrému zlomu u středu, vsadil Urban spíše na plynulejší tvarování, kdy se váza z úzkého dna otevírá do šířky. A k tomuto tvaru připojil kosočtverečné výběžky, které společně s hladkými plochami dodávají váze na geometričnosti. K celkové podobě všech lisovaných výrobků výrazně přispěla také barevnost skloviny, která byla majoritně transparentní nikoli opakní. Většina z nich byla vyráběna v několika barevných variantách. Zpravidla se jednalo o barvy jemnějšího odstínu, růžové či fialové, modré, zelené a žluté či žlutohnědé. Mezi těmito odstíny se výjimečně objevovaly i barvy sytější. Samozřejmostí pak bylo použití čiré křišťálové skloviny.

V předchozím odstavci jsme si mohli všimnout malé nesrovnalosti v datacích návrhu a hotového výrobku, která dokládá skutečnost, že některé návrhy byly realizovány i o několik let později. Například návrh na vázu s čočkami [obr. 11], která je datována rokem 1965, byl vytvořen už v roce 1962. V roce, který byl po návrhářské stránce pro Víznera velmi plodný. Není pravdou, že poslední studentský rok strávený v podniku v Dubí u Teplic vznikly pouze dvě hlouběji rozebírané žardiniéry a broušené vázy. Jak jsem se již zmiňovala, mezi hodnocenými pracemi byly jednak další realizované

návrhy, ale také návrhy představené pouze prostřednictvím sádrových odlitků [obr. 12, 13]. Ať už byly vyráběny dříve či později, zaslouží si bližšího zkoumání.

Na fotografii zachycující prezentaci Víznerových váz u obhajoby jeho diplomové práce si můžeme povšimnout dalších dvou skleněných realizací, o kterých ještě nepadlo jediné slovo. První z nich je, řekněme, čtyřboká *Váza II-10* [obr. 14], jejímž hlavním rysem je zejména akcent ve středu nádoby. Zdánlivě kompaktní tvar je rozčleněn na dvě horizontální a čtyři vertikální části. Po obvodu vázy tak vzniká osm obdélných autonomních jednotek ve dvou řadách, mezi nimiž jsou čtyři průsečíky. Průniky dvou křivek, v tomto případě horizontální a vertikální, při delším pozorování vystupují před obdélné části, a to díky větší světelnosti způsobené menší silou stěny. Zásluhou toho jakoby váza ožívala, měnila se. Takový popis by mohl u leckterého člověka evokovat, že je váza příliš geometrická, že má ostré hrany. Samozřejmě by taková mohla být, ovšem díky skleněné materii nenarážíme příliš často na ostré hrany, které zaprvé nejsou v technologii lisovaného skla vždy precizně proveditelné a za druhé, jak je vidět z opravdu plynulých přechodů, autor se o ně pravděpodobně ani nesnažil. Se stejně oblými a nikoli ostrými tvary se můžeme setkat u *Vázy II-9* [obr. 15] válcovitého tvaru zdobené třemi řadami čoček z roku 1965. Mezi těmito dvěma vázami si však musíme povšimnout podstatného rozdílu. Čtyřboká váza se jeví jako masivní sklo, do něhož byly po celém jejím obvodu vybroušeny čtyři vertikální křivky a jedna horizontální. Horní díly tak přímo vychází z okraje nádoby. Na rozdíl od ní, na váze s čočkami jsou reliéfně vystouplé čочки s vpadlými středy provedeny spíše ve formě nálepů. To znamená, že je vnímáme jako něco, co bylo až druhotně připevněno k základnímu tvaru. V následujícím roce vznikla obměněná podoba této vázy, která byla o něco vyšší a útlejší [obr. 16]. Ale také obdélná *Váza* [obr. 17], v jejímž návrhu byly také použity čочки, a to ve třech řadách.

Rozdělení tvaru na dvě části evidentně využívalo více sklářských výtvarníků. Mezi nimi uveďme příklad Rudolfa Jurnikla a jeho vázu z modrého skla z roku 1963 [obr. 18], která se liší dekorativnějším zdobením tvaru podlouhlými trojúhelnými výstupky ve svislém směru. Zásadní rozdíl můžeme spatřovat v těžišti vázy. To je posazeno do dolní části vázy, z čehož logicky vychází mohutněji horní část. Celá váza tak může působit oproti té Víznerově méně stabilně. Jak ukazuje Jurniklova další realizace [obr. 19], taktéž z roku 1963, mohutné horní části spočívající na menší dolní, využíval častěji.

Druhá *Váza* [obr. 20], která byla realizována už v absolventském ročníku, působí oproti předchozí čtyřboké váze mnohem naturalističtěji. Její oblé křivky a pravidelné výběžky jsou však vytvořeny na podobném principu. I u této vázy si můžeme všimnout vertikálního a horizontálního členění, vytvářející ony průsečíky, což je dobře viditelné také na návrhu této vázy [obr. 21]. Opět se zde setkáváme s naprosto precizním tvarováním, které pracuje s celkovou vyvážeností, kdy od menších výběžků po výrazně větší vyrůstá celá váza, stejně tak, jako když se z poupěte vyvíjí květ. Na stejném řešení je založen návrh vázy Vladislava Urbana [obr. 22]. Vodorovné oválné prvky, které jsou vystavěné v několika řadách na silném ledu, ovšem nemají stejnou velikost. Prvky, které se nám mohou jevit jako podlouhlé bubliny vycházející ze skleněné stěny nádoby, jsou nicméně logicky poskládané v několika svislých řadách, kdy vždy dvě protější mají stejný počet bublin.

V roce 1965 se začala vyrábět ještě jedna důležitá obdélná *Váza II-7* [obr. 23]. Masivní zploštělá žardiniéra s bočními zaoblenými stranami, která byla dekorována vodorovnými rýhami na přední straně.

Využívání jednotlivých elementů komponovaných v určitém rytmu, jaké bylo možné vidět u předchozích příkladů, nalézáme i v dalších výrobcích, které navrhl František Vízner.

5.3 Vázy na obdélném půdorysu

Výborným příkladem je *Váza II-15* z roku 1964 [obr. 24]. U mírně kónické čtyřboké vázy se na každé její straně objevuje po deseti podlouhlých výčnělcích, které se směrem ven, od stěny nádoby, zužují. Tato profilace, která má svůj počátek nad ledem vázy, však končí několik centimetrů pod ústím, což utváří dojem hladkého lemu a celá váza tak působí poutavěji. V tomto případě jde v podstatě o první vázu, která odstartovala etapu, kdy se Vízner v designérské práci zaměřil na výrobky především s obdélným půdorysem, jak bude zřejmé z následujících příkladů.

Do obdélných váz můžeme zařadit i *Vázu II-8* z topasového skla navrženou už v roce 1962 [obr. 25], jejíž mírně rozšířený tvar má profilované boční strany reliéfním dekorem oblých výdutí, které se ode dna vzhůru zvětšují až po mírně zvlněný horní okraj, díky nimž váza působí nevídaně naturálně⁷⁰. Stejně tak můžeme nahlížet na další

⁷⁰ Evidenční list 99 518, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze.

Vázu II-18 z roku 1965 [obr. 26], která má naopak profilované strany frontální. Svislé výběžky vedoucí ode dna vázy, kterých bylo vyrobeno pouze několik, pokračují až nad její okraj, kde jsou zakončeny oblými pahorky.

Jako nejvíce hranaté nádoby budeme pravděpodobně vnímat dvě vázy z roku 1964. Třebaže tomu tak bude, pravdou je, že na nich nenajdeme ostrou hranu, poněvadž všechny jsou zaoblené. Nutno podotknout, že tyto dvě vázy jsou velice známé a ceněné. První z nich je matovaná zploštělá *Váza II-3* s dekorem na malé užší podstavě [obr. 27]. „*Téměř po celé přední stěně rozložena kompozice reliéfních linek, nepravidelně zvlněných a různě dlouhých, šikmo vzhůru směřujících. Horní okraj obroušen.*“⁷¹ To všechno si můžeme ověřit na dochovaném návrhu [obr. 28].

Odlisný, mnohem geometričtější reliéf se objevuje na druhé *Váze II-20* z roku 1965. [obr. 29] Skupina drobných jehlanů, které jsou zapuštěny do skleněné stěny, jako kdyby je tam před chvílí někdo otiskl, vytváří spíše než reliéf, strukturu. Ta zdobí dvě protilehlé delší strany. Obdobná organizace ozdobných prvků je použita i na dalších dvou vázách vyráběných v roce 1966 [obr. 30], které byly oproti té první navrženy štíhlejší.

Poslední lisovanou vázou Františka Víznara, o které bychom se měli v této kapitole zmínit, je matovaná *Váza II-4* z roku 1966 [obr. 31], jejíž [...] „*přední a zadní stěna vertikálně členěna do oblých žeber svislých, na nich vytvořena kompozice ze čtvercových a obdélných útvarů. Horní okraj je nepravidelně oble zubatý.*“⁷² U naposledy jmenovaných nádob nemůžeme mluvit o jejich základních formách jako o něčem pozoruhodném nebo převratném. Jsme ale naopak svědky zcela výjimečného spojení „obyčejného“ tvaru s dekorativní složkou, která celý výrobek povznáší v estetické rovině o několik úrovní výše.

Jak jsme měli možnost vidět u obrázků, na které bylo v předchozích dvou kapitolách odkazováno, u některých návrhů Rudolfa Jurnikla, Vladislava Urbana a Františka Víznara můžeme nacházet určité paralely. Jinak byl ale jejich výtvarný přístup k navrhování lisovaného skla poměrně odlišný. Mimo primárního tvarového pojetí lisovaného skla, které samozřejmě musel řešit každý z nich, nacházeli originální výrazové prvky, díky nimž vznikaly mimořádné výrobky. Je zřejmé, že nebylo ve výtvarnickových silách, udržet jednotný styl po celou dobu, kdy se lisovaným sklem zabýval. Snad díky tomu můžeme nacházet ony paralely v různých návrzích, které však

⁷¹ Evidenční list 75 261, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze.

⁷² Evidenční list 75 284, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze.

pro daného návrháře nemusely být příznačné. Například v souvislosti s Vladislavem Urbanem můžeme, mimo čistě vymodelovaných zajímavých tvarů, které navrhoval na počátku svého působení v oblasti lisovaného skla, jednoznačně hovořit o struktuře, jako o jeho charakteristickém znaku, který aplikoval zejména kolem roku 1969. Jeho tvarově prosté vázy byly tehdy ozvláštněné strukturou imitující kůru stromu [obr. 32] nebo též strukturou jakéhosi vyboulení [obr. 33]. Produkci Rudolfa Jurnikla můžeme téměř přesně vymezit do několika období. Po svém nástupu do podniku Sklo Union se orientoval především na práci s masivním sklem, kterému dodával dynamické oblé formy vymezené plynulými křivkami. Takové tvarové variace najdeme v tomto období hlavně u mís [obr. 34], váz [obr. 35] a popelníků [obr. 36]. Řekněme, že právě tato Jurniklova tvorba se nejvíce podobá výtvarnému přesvědčení Františka Víznera, který nepracoval s tenkostěnností, jak bylo u lisovaného skla běžné, ale naopak využíval masivnosti skloviny, což vedlo k přiblížení se těchto objektů ke sklu hutnímu.⁷³ Od poloviny šedesátých let začal Jurnikl elementární tvar citlivě spojovat s grafickými motivy zjednodušující tvar listu [obr. 37] nebo paprsky slunce [obr. 38]. Posléze začal hojně využívat dekorů [obr. 39], aby se o několik let později mohl zase vrátit k nedekorovaným pouze precizně profilačně stanoveným tvarům [obr. 40].

Viděli jsme, jak může být tvorba jednoho výtvarníka v rozmezí několika pouhých let rozdílná. Je pozoruhodné, že se František Vízner dokázal v celé své tvorbě, po celý život, držet původních představ a pojetí. Na závěr představovaných lisovaných výrobků, které Vízner navrhl, nesmíme zapomenout na *Dózy II-21* z modrého vertikálně strukturovaného skla [obr. 41], na kterých jsou zajímavá především víčka z matného křišťálového skla, která se jako doplněk nádob v lisovaném skle používají jen zřídka. Tyto dózy jsou dnes ozdobou sbírky v Die Neue Sammlung, Pinakothek der Moderne v Mnichově. Zvláště u těchto výrobků je patrné, že by Vízner jako designér v oblasti stolního skla jistě uspěl i v současnosti. Vertikální struktura nádoby doplněná v souvislosti s daným materiálem o poměrně složitě profilované víčko působí na naše oko vztahovou harmonií, která však nenudí, ale naopak vytváří prostor pro nekonečné pozorování detailů.

Roku 1967 se Vízner loučí s výrobou lisovaného skla v podniku Sklo Union a pokračuje ve své profesní cestě do sklárny ve Škrdlovicích. Nebylo to však definitivní opuštění lisovaného skla, poněvadž jeho výhod, především těch ekonomických, využil při své spolupráci s architekty.

⁷³ Hlaveš, Romantické počínání (pozn. 61).

6 Skleněné realizace v architektuře

Autorské skleněné realizace v architektuře jsou v českém prostředí poměrně často vídanou záležitostí. Mimo běžně využívaného plochého skla se tak setkáváme s důvtipnými reliéfy, skleněnými předěly místnosti, nebo osvětlovačky, a to především na společensky důležitých místech, ale také jako prvek obohacující architekturu starší, jako to bylo například v případě Stavnislava Libenckého a Jaroslavy Brychtové, kteří vytvořili dvě okenní výplně v kapli sv. Václava na Pražském hradě. Mimo nich se na skleněných realizacích v architektuře podíleli výtvarníci jako René Roubíček, Pavel Hlava nebo Marian Karel.

První realizaci v architektuře vytvořil František Vízner roku 1970, a to, když byl vyzván architektem Miroslavem Řepou ke vzájemné spolupráci na jeho projektu Městského divadla v Pelhřimově. Pro vstupní halu tenkrát Vízner vytvořil reliéf z topasového skla. Následně začala vznikat dlouhodobá spolupráce s různými architekty, v různých českých a moravských městech (Zlín, Brno, Nové Město na Moravě, Praha).⁷⁴ Mezi těmito zásahy do architektury můžeme najít rozměrné skleněné kompozice, působící spíše jako skleněné plastiky, interiérová osvětlení ve společensky významných prostorách, obložení zdí skleněnými panely v pražském metru nebo drobné účelové i dekorativní předměty.⁷⁵ Podle rozdílného výtvarného řešení si František Vízner pro zhotovení skleněných prvků zprvu vybíral výrobu hutním tvarováním a poté využíval také sklo lisované. Vzhledem k celkovému uspořádání kapitol si však dovoluji toto pořadí obrátit.

6.1 Lisované sklo v architektuře

Návrat Františka Víznera k technologii lisovaného skla nastal na počátku osmdesátých let, kdy se naskytl nové příležitosti výtvarného zpracování několika pompézních osvětlení. Ta jsou dodnes svědky lidských setkání v Kongresovém centru v Praze, Národním divadle v Praze nebo v Parlamentu České republiky.

⁷⁴ Langhamer, Sklář František Vízner (pozn. 18), s. 246–247.

⁷⁵ Langhamer, Sklář František Vízner (pozn. 18), s. 246–247.

Skleněné osvětlení V-17 [obr. 42] pevně zabudované v prostoru Kongresového centra v Praze vzniklo ze spolupráce Víznera s Jaroslavem Trávníčkem, architektem, který se na stavbě podílel. Kulové části nasazené vždy po pěti na kovové tyči, kterých je do osvětlení zakomponováno nespočet, působí celistvým třpytivým dojmem. Podobné řešení volil u osvětlení vstupní haly v hotelu Forum v Praze sklářský výtvarník Vladimír Procházka, který je znám především díky svým realizacím v architektuře [obr. 43].

Dalším příkladem Víznerovy práce jsou osvětlení v budově Parlamentu České republiky v Praze, která vznikala pod vedením architekta Pavla Kupky. V prvním případě se jedná o *Lustr V-11* [obr. 44, 45], vytvořený ze čtyř kaskádovitých částí, sestavených ze skleněných hranolů v kovové konstrukci. Druhé *Skleněné osvětlení V-14* [obr. 46] je vytvořeno ze stejných hranolů, avšak poskládaných do širších nástropních linií umístěných po stranách místnosti. Poslední *Osvětlení* [obr. 47] tvořené prvky lisovaného skla, o kterém se zde zmíním, jsou světelné celky zasazené do pravidelně rozmístěných čtverců se zaoblenými rohy v dostavbě Národního divadla v Praze, jejímž architektem byl Karel Prager.

Zcela odlišným úkolem se stalo řešení obkladů stěn v pražském metru, konkrétně stanicích *Karlovo náměstí V-6* [obr. 48] a *Jinonice*⁷⁶ *V-7* [obr. 49, 50], navrženém Evženem Kyllarem. Stejně jako mnoho dalších výtvarníků se i František Vízner, který si s profilací obkladů poradil velice prostě, mohl podílet na vzhledu místa, přes které denně projde neuvěřitelné množství lidí. Navrhl autonomní část, která byla systematicky poskládána. Jeden díl složený z ploché spodní části, z níž vystupují dvě půlkruhové výdutě, na jedné straně rovně zarovnané s deskou a na straně druhé ukončené zaobleně. Ve stanici Karlovo náměstí obsahuje jeden díl výdutě tři. Těla výdutí jsou přitom ještě profilována svislým rýhováním, což opět způsobuje plastičnost, a tak zajímavější vizuální vzezření díky optickým vlastnostem. Takto utvořené tvarovky doplňuje ještě odlišná autonomní část, které vychází ze stejného principu, ovšem výdutě jsou kratší, a na bocích zarovnané. Těmito lisovanými tvarovkami jsou dodnes obloženy vybrané části stěn jmenovaných stanic.

⁷⁶ Jinonice – nenechme se zmást fotografií, na které je patrný odraz nápisu. Stanice byla roku 1990 přejmenována ze Švermova na Jinonice. (http://cs.wikipedia.org/wiki/D%C4%9Bjiny_metra_v_Praze, vyhledáno 16. 3. 2013)

6.2 Hutní sklo v architektuře

Jak již bylo zmiňováno, první výtvarný zásah do architektury provedl Vízner v roce 1970, tedy v roce, kdy již působil v Ústředí uměleckých řemesel ve Škrdlovicích. Právě v prostorách této sklárny se začaly vyrábět skleněné části, kterých bylo možné využít v architektuře, nejen za účasti Františka Víznera, ale také ostatních výtvarníků. „*V návaznosti na materiálové a řemeslné podmínky byl vyvinut koncept výroby masivních skleněných bloků v několika půdorysných variantách. Tyto tvarové jednotky mohly být následně variabilně řazeny a spojovány do individuálních celků. Výtvarně se řešila realizace dělicích stěn, vitráží a okenních výplní. Barevný rozsah těchto realizací byl dán skladbou barevnice huti.*“⁷⁷ Takto vznikaly originální předměty, které se charakterem zmítaly mezi skleněným materiálem jako součástí architektury a autonomní skulpturální sklářskou plastikou.⁷⁸

Podle Františka Stehlíka v podstatě při každém použití skla v architektuře vzniká mozaika, která se skládá z několika jednotlivých částí. Platí však, že čím jsou díly větší či tvarově náročnější, tím se s nimi dá méně pracovat a postupně ztrácí na své variabilitě. „*Najít prvek, dostatečně velký, aby ho bylo možno skládat bez pomocné konstrukce, a dostatečně proměnlivý, aby vznikající rytmus nebyl mechanický, podařilo se Víznerovi použitím dofouknutí bubliny na lité cihle kolíkem. Dostal tak stavební kvádřík, jehož pohledová stěna vytvořila nepravidelnou, ale opticky účinnou bublinu s dovnitř vpíchnutým otvorem, jakoby náhodně sjetým, na každém kusu jinak. Tedy prvek stavebně stejný, dostatečně a nenásilně individualizovaný v neopakovatelných variantách, a přitom skleněný jak co do výrazu křehkosti, tak do optiky.*“⁷⁹

Dobrym příkladem je *Reliéf V-1* v Hotelu Škrdlovice z roku 1970 [obr. 51]. Singulární topasové tvarovky poskládané do obrazce, jehož podobu určuje kovová konstrukce, působí nebývale zajímavě, až mysticky, a to především díky vycházejícímu světlu umístěnému pod reliéfem.

Dále Vízner vytvořil v roce 1972 *Reliéf V-16* v Kulturním středisku v Novém Městě na Moravě [obr. 52]. V tomto případě se nejedná o nástěnný reliéf, ale o dělicí prvek v prostoru střediska. Zelené lepené sklo je vodorovně strukturované, čímž je nepatrně

⁷⁷ Viz Warmus (pozn. 1), nestr.

⁷⁸ Viz Warmus (pozn. 1), nestr.

⁷⁹ Svoboda, Vízner, 1973 (pozn. 7), nestr.

navozen dojem popraskaného skla, které má svůj účín především ve vizuální úrovni, kdy se procházející světlo jakoby tříští.

Stejnou funkci zastává také *Reliéf V-4* v Kulturním centru Vltava v Praze [obr. 53], kde Vízner v roce 1979 spolupracoval s architektem Miroslavem Řepou. I zde se setkáváme s horizontálním členěním a s jemným vnitřním i vnějším strukturováním. Jediným rozdílem je použitá sklovina. V tomto případě se jedná o čiré křišťálové sklo, které dává mnohem více vyniknout vnitřní struktuře.

Velmi známé jsou ještě dva reliéfy, které však nenalezly místo v architektuře, ale staly se, možná ne zcela účelově, z nich samotné objekty, které jsou dnes součástí i některých muzejních sbírek (např. Severočeské muzeum v Liberci). Prvním exemplářem je *Reliéf V-2* z roku 1970 [obr. 54]. Jedná se o lepené kvádrovité části litého skla, do kterých byly dofukovány bubliny, které zůstávaly na povrchu a vytvářely na něm plastické prvky, působící jako velké oční bulvy. Takových litých tvarovek vznikalo samozřejmě víc. Zajímavé bylo, že jejich povrch byl za žhavého stavu narušován samotným autorem, který k těmto zásahům využíval tvarovací lopatku.⁸⁰ Tak vznikaly vždy originální strukturované povrchy.

Druhý je *Reliéf V-18* vzniklý až v roce 1998 [obr. 55]. Struktura lité křišťálové skloviny je v tomto případě podle všeho vytvořena roztíráním ještě tvarovatelné skloviny. Malou zajímavostí se pak stává signatura výtvarníka v pravém dolním rohu. František Vízner v tomto případě přeci jen se sklářskou taveninou experimentoval. Tehdy opravdu nemohl jistě vědět, ale jenom tušit, jak zajímavý optický efekt z toho nakonec vzejde. Naštěstí měl pro tyto své experimenty s litým sklem dostatečné zázemí ve Sklárně ve Škrdlovicích.

⁸⁰ Svoboda, Vízner, 1973 (pozn. 7), nestr.

7 Hutní sklo

7.1 Přejchod ke sklu hutnímu

V roce 1967 se František Vízner rozhodl využít výzvy svého učitele Václava Plátka⁸¹ a nastoupil jako stálý pracovník do Sklářny ve Škrdlovicích, kde se začal věnovat hutnímu sklu.⁸² S touto disciplínou tvarování se jako návrhář doposud nesetkal, ovšem netrvalo dlouho a jeho návrhy se staly důležitou složkou škrdlovické produkce, která už od vzniku huti nabízela ručně tvarované sklo v menších sériích.

Kvalita zhotoveného výrobku nezávisí pouze na tvůrčích schopnostech autora návrhu. Jelikož jde o ruční zpracování skla, výsledná podoba značně záleží na zručnosti sklářského mistra, proto bychom na důležitost jeho úlohy neměli zapomínat. Pokud si tuto skutečnost dostatečně uvědomíme, nepřekvapí nás, jak podstatná je spolupráce a vzájemné porozumění mezi „autorem a výrobcem“ neboli „výtvarníkem a řemeslníkem“. Při zkoumání hotového hutnického artefaktu musíme mít neustále na paměti, že do jeho výroby zasahovalo mnoho faktorů. Kvalita skloviny, možnosti použití různé škály barevnosti, konkrétní způsob tvarování⁸³ a v neposlední řadě náhoda. Tekutá sklovina se totiž po nabrání na píšťalu často stává nepředvídatelnou. Autor musí s nenadálým chováním skla počítat a nelpět na dokonalé přesnosti, která je v této technologii nesplnitelná. To nemuselo Víznerovi, soudě podle jeho ostatních precizních prací lisovaného nebo broušeného skla, vyhovovat. Nicméně i s tím si poradil a jeho hutnické objekty dnes považujeme za významnou součást celé jeho tvorby. Pevně doufám, že z tohoto odstavce vyplynulo, že způsob posuzování foukaných výrobků, „návrh versus dílo“, nikdy nebude zcela objektivní, pokud nevezmeme v úvahu okolnosti výroby.

⁸¹ Hlaveš, Romantické počínání (pozn. 61).

⁸² „Užitkové nebo dekorativní předměty různých tvarů, velikostí a provedení, přímo vyráběné u sklářské pece z volné ruky (bez tvarování do forem), s využitím hutních tvarovacích a zdobících technik. Není dále zušlechťováno.“ Heslo hutní sklo, in: Langhamer, Legenda (pozn. 23), s. 261.

⁸³ „Roztavenou sklovinu lze tvaroval volně do ruky nebo do forem. Formy jsou dřevěné (nejvhodnější je hruškové dřevo), kovové, pecolové, šamotové, pěnasilikátové a skeletové, ale k jejich zhotovení lze použít i jiných materiálů, například papírové lepenky. (...)“

Heslo hutní tvarování a zdobení, in: Langhamer, Legenda (pozn. 23), s. 261.

7.2 Sklárna ve Škrdlovicích

Sklárnu ve Škrdlovicích na Českomoravské vysočině založil se svými bratry roku 1940 Emanuel Beránek⁸⁴. Na svém počátku huť pracovala v takřka primitivních podmínkách, kdy se v jejích pánvích prakticky jen přetavovaly střepey z lahví, což zapříčinilo velmi nekvalitní sklovinu, která obsahovala plno bublinek. Z tohoto defektu se ale nakonec díky zakladateli, který počet bublinek ještě uměle zvýšil, stala přednost. Pro škrdlovické sklo byla stěžejní spolupráce s výtvarníky, která byla společně s malosériovou výrobou základní a nejdůležitější myšlenkou sklárny.⁸⁵ Právě díky ní zde mohla vznikat hodnotná umělecká díla, která jsou dodnes obdivovaná nejen pro svou výtvarnou kvalitu, ale také jako doklad části tvorby mnoha významných sklářských výtvarníků.

Roku 1948 byla sklárna jako mnoho dalších živností v Československu znárodněna. Zamýšlena byla dokonce likvidace, která se však díky zařazení sklárny do Ústředí lidové umělecké výroby neuskutečnila.⁸⁶ V následujícím období se výtvarného programu sklárny účastnili prof. Zdeněk Juna a Milena Velíšková, která byla na konci padesátých let do sklárny přijata jako první stálá výtvarnice.⁸⁷ Předními osobnostmi, které svými nápady dále formovaly tvář produkce sklárny, byli Milena Velíšková, Emanuel Beránek a Jan Kotík, jenž posléze vedl výtvarný ateliér. Tyto výtvarníky, v době kdy se již pracovalo i se sklem foukaným do forem,⁸⁸ dále doplnili mladí studenti ateliéru prof. Josefa Kaplického na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. „Byly to právě návrhy výtvarníků, které při zlepšení technických podmínek sklárny podměnily krystalizování estetických kvalit škrdlovického skla, založených na výtvarně řemeslné stránce a na funkčnosti (ve smyslu jednoty účelnosti a výtvarné působivosti) předmětů, určených do bytového interiéru.“⁸⁹ Důležitou roli zastávali také hutní mistři, především z rodu Beránků. „Jan Beránek rozšířil škálu zušlechťovacích technik novinkou barevných opalizujících tónů, Jaroslav se začal obírat dekorem založeným na

⁸⁴ Emanuel Beránek (1899–1973) – vyučil se sklářem v Bernsdorfu a v roce 1919 se usadil v polevské huti Rudinka. Dále pracoval v Karolince a Krásnu odkud se v roce 1941 odstěhoval a založil sklárnu ve Škrdlovicích. Po roce 1959 se opět vrátil do Polevska, kde strávil zbytek života. Langhamer, *Legenda* (pozn. 23), s. 157.

⁸⁵ První spolupracující výtvarnicí byla Vlasta Lichtágová v roce 1943.

Ludmila Ladýřová, *Škrdlovické sklo*, in: *Ars Vitraria III*, Jablonec nad Nisou 1971, s. 109–118.)

⁸⁶ *Ibidem*, s. 111.

⁸⁷ Jiřina Medková, *Škrdlovická sklárna a její výtvarníci* (kat. výst.), Brno 1977, s. 4.

⁸⁸ Ivo Křen, *Sklárna Škrdlovice (1940–2008)*, *Sklář a keramik LXI*, 2011, č. 9–10, s. 218.

⁸⁹ Viz Medková (pozn. 87), s. 4–6.

*optickém účinku rozdílně silné vrstvy barevného skla a Rudolf technikou pícháných bublin, která se stala specialitou škrdlovické huti.*⁹⁰

Změna ve škrdlovické produkci, tedy hlavně ve výtvarném pojetí tvaru artefaktu, nastala v druhé polovině šedesátých let. Rok od nástupu Františka Víznera, přišel jako výtvarný vedoucí do škrdlovické huti Jaroslav Svoboda, se kterým se Vízner poprvé setkal již v ateliéru tavené plastiky na sklářské škole v Železném Brodě. Oba se ve svých návrzích drželi tradice sklárny, avšak vnášeli do nich nové invence.

František Vízner musel ke sklu hutnímu přistupovat odlišně než ve své předchozí tvorbě, i přes to zde najdeme několik identických prvků a rysů, se kterými se ostatně setkáme i ve volné tvorbě. Jsou jimi hlavně elementární objemy, důraz na optické efekty skloviny, které se v hutních nádobách ještě násobí, a celková uniformita velmi hmotného výrobku. V některých případech se ale u něj setkáváme i s novým prvkem, který nabízí sama použitá technologie, a to u okrajů nádob, které nejsou zabroušené, takže stále zanechávají dojem tvarovatelné skloviny [obr. 56]. Vízner ale nikdy nevyužil vzhledu tzv. „tekoucí“ skloviny, čímž další autoři zdůrazňovali charakteristiku skla. Nepostavil se proto do řady mnohých externích výtvarníků, kteří prosluli svými skleněnými předměty navozující dojem lehkého rozevlátého skla podpořeného tenkostěnností. Navázal na škrdlovickou tendenci tvarování masivního skla, které opět víceméně popírá jakoukoli funkčnost, s čímž přišel už Emanuel Beránek krátce po vzniku sklárny. Tehdy hlavně z technologického důvodu, kdy muselo být sklo vytvarováno co nejrychleji, poněvadž rychle chladlo a tedy přestávalo být tvárné. I přesto si však František Vízner našel cestu k vlastnímu originálnímu rukopisu, zejména v minimalistickém přístupu uměleckého řešení. Víznerův vliv na produkci škrdlovické huti se nakonec stal velmi zásadním.

Jaroslav Svoboda se ve vedení výtvarného ateliéru zasloužil o vybudování nové brusírny, která nesloužila k základní úpravě hutních výrobků, ale pro samostatnou práci obou výtvarníků, kteří často své zhotovené návrhy nějakým způsobem dotvářeli broušením. V některých případech se foukané sklo dokonce stalo pouhým polotovarem, který byl dále zušlechťován na brusičských strojích. V této brusírně se také začala vyvíjet volná Víznerova tvorba⁹¹.

Představy Jaroslava Svobody a Františka Víznera o kvalitním hutním skle tehdy doplnily návrhy jednak externích výtvarníků, ale také návrhy ze sklářských symposií,

⁹⁰ Ibidem, s. 6.

⁹¹ Milan Hlaveš, Byl to zlom. Rozhovor s Jaroslavem Svobodou. 2. část, *Fórum S*, 2006, č. 19, <http://www.glassrevue.com/news.asp@nid=5159.html>, vyhledáno 3. 3. 2013.

kteřá se zde pravidelně konala.⁹² První tehdy pouze tuzemské symposium bylo uskutečněno 13. a 14. listopadu 1970. Až o třináct let později, v říjnu roku 1983, proběhlo první mezinárodní symposium, které se ovšem konalo v Novém Boru.⁹³

Rodině zakladatele Emanuela Beránka byla sklárna navracena až v roce 1991, avšak v dnešní době se rodině z ekonomických důvodů již nepodařilo výrobu udržet. Sklárna ve Škrdlovicích, kterou dnes oprávněně považujeme za český fenomén hutnické sklářské výroby, ukončila svoji činnost roku 2008.

7.3 Příklady foukaného skla

Při komplexním studování si u Víznerova škrdlovického skla můžeme všimnout několika úrovní jak v samotném tvarovém pojetí, tak v práci s barevnými sklovinami. V první fázi, tedy hned po příchodu do sklárny, Vízner prosazoval jednoduché tvary a „*neobvyklé barevné kombinace vnitřního a vnějšího pláště či přes měnlivost odstínu barvy vytvářenou světlem v plné a duté části váz-objektů.*“⁹⁴ Nedlouho na to do Víznerových návrhů pronikl prvek, v produkci sklárny často využívaný, těžící z vnitřních bublin. Horizontálních bublin, které vytváří vnitřní chaos roztříšťující harmonický tvar hladkého povrchu nádoby a vytváří mezi vnitřním a vnějším prostředím náboj. Na opačném principu jsou založena díla, která jako taková naopak působí celkovým chaosem, způsobeným nepravidelnou profilací stěn nádoby, zapříčiněným využitím způsobů tvarování pomocí nálepů. Na počátku působení Františka Víznera vznikala ještě jedna skupina skleněných artefaktů. Byly to povětšinou vázy, jejichž již vytvarovaný tvar byl dále ponořován do žhavé skloviny stejné či jiné barvy.

Tyto tři způsoby výtvarných zásahů do práce se sklářskou materií prochází celou Víznerovu éru ve Škrdlovicích.⁹⁵ V následujících letech je však doplnilo ještě několik dalších způsobů tvarování založených na vztahu mezi vnitřním jádrem a vnější stěnou objektu. Výchozím bodem Františka Víznera je totiž především zvýrazněný střed nádoby, kde jako kdyby bylo ukryto nějaké bohatství. Toho bývá mnohdy docíleno

⁹² Langhamer, Legenda (pozn. 23), s. 197.

⁹³ Langhamer, Legenda (pozn. 23), s. 219.

⁹⁴ Viz Medková (pozn. 87), s. 10.

⁹⁵ Základní rozdělení Víznerovy tvorby v odvětví hutního skla bylo převzato z textu Jiřiny Medkové (pozn. 87), s. 10.

křišťálovým přetahem barevné skloviny. Za takové vnitřní jádro můžeme považovat také dutinu, která se často stává nejzajímavějším prvkem ve stěně objektu, který je možné spatřovat díky vlastnostem skloviny, v tomto případě konkrétně průhlednosti. Nezapomeňme ale zmínit ještě jednu důležitou stále se opakující složku, a to strukturu či reliéf, které budou na dalších řádcích představeny v souvislosti s hmotnými v základu hranolovými předměty a využíváním kovových šablon.

Podstatný fakt, který je nutné ještě před samotným seznámením se s jednotlivými hutními objekty připomenout, je fungování předmětů škrdlovické produkce ne jako autonomních jednotek, ale jako součást souboru více skleněných předmětů. O tom se ve svém textu zmiňuje Jiřina Medková. „*Inovačním přínosem počínajících šedesátých let byly kolekce (sestava 1 až 2 váz, popelníku, svícnu aj), které přinesly nové výtvarné úkoly – stejné řešení dekoru na tvarově odlišných artefaktech – a které se staly natrvalo příznačným sortimentem škrdlovické výroby.*“⁹⁶ Je proto nezbytné si uvědomit, že ačkoli v současné době považujeme jednotlivé objekty za funkční samy o sobě, původně je dotvářelo až prostředí vytvořené ostatními částmi souboru. Také Víznerovy návrhy je možné v této rovině sledovat [obr. 57].

7.3.1 Tvarově jednoduché návrhy s různými barevnými kombinacemi

František Vízner vytvořil pro škrdlovickou sklárnu nespočet vzorů, které se bez větších problémů vyšplhají do řádu stovek. Na mnohých z nich zanechal své „otisky“ sklářský mistr František Špinar. Mým cílem je v této práci představit alespoň ty nejzásadnější. Začneme oním rokem 1967. Mezi první realizované návrhy tehdy patřila *Váza III-5* kulovitěho tvaru [obr. 58], tvořená vždy dvěma barevnými opakními sklovinami, u níž je možné setkat se s několika barevnými variantami. Masivní sklo geometrického tvaru, které je pro Víznera naprosto běžné, bylo poněkud ojedinělé v prostředí sklárny, [...] „*kde se tradičně stříhalo, štípalo, svalovalo, nalepovalo, a roztáčelo.*“⁹⁷ I když samozřejmě najdeme pár exemplářů takového tvarování. Třeba *Miska*⁹⁸ ze zeleného skla s nastříháváním okrajem nám může posloužit jako dobrý příklad. [obr. 59] Také u další *Vázy III-21* lze mluvit o jednoduché geometrizaci.

⁹⁶ Viz Medková (pozn. 87), s. 6.

⁹⁷ Svoboda, Vízner, 1973 (pozn. 7), nestr.

⁹⁸ Miska – „*hutně tvarovaná z temně zeleného skla. Okraj nastříháván. Výška 10,5 cm, průměr 18,5 cm, 1969.*“ Evidenční list S 5823, Muzeum skla a bižuterii v Jablonci nad Nisou.

[obr. 60] Kruhová podstava válce z modrého skla je doplněna o menší průhledný křišťálový válec, jenž vytváří ústí do vnitřního prostoru nádoby. Stejně ústí najdeme i u *Vázy III-6* z roku 1974 [obr. 61], které však přináleží nikoli k válcovitému tělu, ale ke kulovému ze skla modrozeleného. František Vízner své jednoduché principy tvarování hutnického skla propůjčil i další z funkčních nádob, míse. Z roku 1970 pochází masivní křišťálová *Mísa III-20* s modrým dnem [obr. 62], kterým si Vízner rafinovaně pohrál se vzhledem pomocí optických vlastností. Ve stejném roce vznikl také vzor *Mísy III-7* připomínající nálevku [obr. 63]. Z úzkého válcovitého těla se široce otevírá kruhová mísa. Její okraj se nepatrně vyklání směrem od středu mísy. Tento poměrně atypický tvar bychom si snad mohli definovat jako mísu na podstavci.

Zvláštní místo si v této kapitole jistě zaslouží, pro mě velmi pozoruhodná *Váza III-8* [obr. 64], která byla opět vyráběná v různých barevných modifikacích. Ačkoli zprvu svým elementárním válcovitým tvarem je váza nepříliš zajímavá, dostává zcela jiný rozměr díky malé baňkovité vnitřní dutince, která se v průhledu stává nejtmaší částí a působí jako by se uvnitř skleněné hmoty vznášela. Tento dojem je ještě více podpořen u varianty červené „kapky nebo baňky“ vznášející se v lehce namodralém skle [obr. 65]. O několik let později, konkrétně roku 1976, Vízner tento nápad poněkud rozšířil [obr. 66]. Základní tvar zeštíhlil a prodloužil se, barevná kapka se protáhla a dutina v ní prodloužila. Nemůžeme se ubránit dojmu, jako by bylo prodloužení způsobeno gravitací a kapka se měla za malou chvíli odtrhnout od ústí vázy a klesnout do bublin, které se lehce vznáší pod ní. Jiný případ je váza z roku 1974 [obr. 67], kde naopak protáhla křišťálová dutinka, vycházející z čirého prostředí plné bublin, klesá hnědým sklem.

Víznerovy objekty byly postavené především na celistvosti, tedy fungovaly samy o sobě jako čisté objekty bez zbytečných „kudrlinek“, apod. Jeho způsob dalo by se říci dekorování nebo kultivace probíhal hlavně uvnitř skleněné hmoty.

7.3.2 Návrhy charakteristické vnitřním chaosem bublin

Změť vnitřních bublin vzniklých [...] „mezi ovinutým vláknem, které je pak přeskleno“⁹⁹, je na jedné straně výtvarným prvkem, který dodává jednoduchému tvaru na zajímavosti, ale zároveň poslouží jako prvek funkční, díky kterému jsou zakryty nedokonalosti skloviny. Vzduchové bubliny ve Víznerových návrzích procházejí buď

⁹⁹ Evidenční list 76 221, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze.

celým tvarem [obr. 68], o čemž se můžeme přesvědčit také na studii návrhu [obr. 69], nebo se objevují pouze okolo jeho středové osy tedy úzké dutinky, kde vytváří dojem vodního víru [obr. 70]. Zvláštního efektu Vizner docílil barevnou dutinkou, kterou obehnaly bubliny a tak její ostrou barevnost nepatrně potlačily [obr. 71]. Nepochybně je také možné zabývat se velikostí bublin, jejich množstvím, vzájemnou vzdáleností, apod. U příkladů konkrétních váz, na jejichž fotografie je tu odkazováno, můžeme mluvit o jakémisi chaosu, ale stále je to chaos organizovaný. Mezi díly Františka Viznera se ale nachází také mnohem chaotičtější pojetí vnitřní struktury, která způsobuje mnohem menší kompaktnost a tedy spíše roztržitost celého objektu. Tak je tomu například u pozdější válcovité *Vázy III-11* se silně, až do půlkruhu, zaoblenými hranami u dna z roku 1974 [obr. 72] nebo u *Mísy III-18* [obr. 73] podobného typu z roku 1970.

Jako protipól k těmto vázám s bublinatou změtí ve sklovině můžeme snad považovat vázy bohatě a nepravidelně profilované nálepy nakonec uspořádané do pravidelného válce či kvádrů. Sériově vyráběná útlá *Váza III-28* [obr. 74] z roku 1974 naprosto přiznává tvarování skloviny sklářským mistrem (v tomto případě F. Špinar) tzv. z ruky. Každá váza je jedinečným originálem, protože není možné klást a tvarovat oválné nálepy zcela identicky. To samé je platné také u další *Vázy III-4*¹⁰⁰ [obr. 75] z roku 1971, která však jako kdyby byla sama tvořena oválnými terčovitými nálepy.

Představme si práci sklářského mistra, který musí během vzniku jednoho výrobku mnohdy několikrát nabrat na sklářskou píšťalu žhavou sklovinu, se kterou dále pracuje. Tvaruje ji pomocí nástrojů tzv. „z ruky“ nebo foukáním do formy, přetahuje další sklovinou, navíjí skleněnou nit, aby vznikly ony bublinky, a při tom sklovina stále chladne a stává se méně tvárnou. Vytvořit hutní artefakty tak není vůbec snadné, ale díky zručnosti sklářského mistra se při výrobě každého objektu stane malý zázrak.

7.3.3 Návrh – prostý hranol a válcovité tělo s talířovitým okrajem

Asi nejcharakterističtějšími hutními artefakty Františka Viznera jsou vázy, jejichž ucelená podoba je založena na vztazích několika geometrických tvarů (*„prostý hranol a válcovité tělo s talířovitým okrajem“*¹⁰¹). Pojdme se ale nejprve podívat na objekty,

¹⁰⁰ *Váza III-4 – „skleněná, masivní s hutními nálepy. Z nazelenalého skla. Silnostěnná válcová nádoba, nepravidelně tvarovaná na plášti nalepeny nepravidelně přes sebe ploché terčovité nálepy nestejně velikosti. Výška 14,2 cm, 1971.“* Evidenční list 76 218, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze.

¹⁰¹ Viz Medková (pozn. 87), s. 16.

kteře nevyužívaly všechny vyjmenované části, ale jen některé z nich, a proto je můžeme pasovat do role předchůdců.

Za prvního předchůdce lze považovat *Vázu III-21* tvořenou modrým válcem a křišťálovým ústím [obr. 76], zmiňovanou již v kapitole 7.3.1 (Tvarově jednoduché návrhy s různými barevnými variacemi). Již tady se Vízner vyrovnával se základnou, ze které vychází zúžený křišťálový válec. Druhým předchůdcem je pak *Váza*¹⁰² [obr. 77] dekorovaná namočením již vytvarované základní vázy do kobaltového skla z roku 1967, která vznikla v několika různých velikostech [obr. 78]. Zde se naopak setkáváme s prvkem podobným talířovému okraji, který zatím nepůsobí jako samostatná jednotka, ale plynule vychází z elementárního tvaru.

Před detailnějším představením profilované vázy s hranolovým základem ještě nesmíme zapomenout na obdobné vázy ovšem s půdorysem kruhu, tedy základem válcovitým. Přesně tak je profilována původně křišťálová *Váza*¹⁰³ převrstvená sklem topasovým [obr. 79], které je dekorováno malými vypouklými prvky, jež vytvářejí strukturu povrchu. Zřejmé použití kovové šablony je u všech podobných typů návrhů zcela běžné. Jak uvádí William Warmus ve Víznerově monografii, horizontální šablony a předformy byly využívány k tvarování horké hmoty zejména z důvodů časových. Sklovinu bylo nutné formovat co nejrychleji, dokud byla tvárná. Svě důležité místo ale zaujímala také druhotná funkce těchto kovových „pomocníků“, „*obtisky kovových šablon určovaly současně i dekorativní kvalitu povrchu nádoby. Strukturální dekorativnost povrchů byla pro určité období typická. Nízká kvalita použitých sklovin – křišťálů – neumožnila realizaci výtvarných koncepcí pracujících s tvary hladké a čisté architektury.*“¹⁰⁴

Různé strukturální dekory můžeme pozorovat také v oněch vázách s hranolovitou podstavou, válcovitým tělem a talířovitým okrajem. Ve středu povrchu *Vázy III-13* [obr. 80] definuje strukturu druhotně vytvořený prvek, který Vízner ve svých návrzích též hojně využíval. Jde o, [...] „*motiv centrálního terče vytvářeného hutnickými nálepy, mačkáním na valše atd.*“¹⁰⁵ Jeho výraznost je právě u této vázy podpořena zbarveností

¹⁰² *Váza – „válcového tvaru, hutně tvarovaný s vyhnutým okrajem. Mléčné jádro vrstvené plasticky kobaltem a čirým sklem. Výška 17,2, průměr okraje 11,3 cm, 1967, sklář František Špinar.“*
Evidenční list S 5814, Muzeum skla a bižuterie v Jablonci nad Nisou.

¹⁰³ *Váza – „válcovitého tvaru s křišťálového skla s roztáčeným a vyhnutým horním okrajem, ze dvou třetin převrstvená topasem. K vytvoření dekoru – dezénování topasové vrstvy použito kovové šablony – „valchy“. Výška 21,5, šířka horního okraje 12 cm, 1972. Vyzoroval sklářský mistr L. Paleček.“*
Evidenční list S 5347, Muzeum skla a bižuterie v Jablonci nad Nisou.

¹⁰⁴ Viz Warmus (pozn. 1), nestr.

¹⁰⁵ Viz Medková (pozn. 87), s. 16.

skla nálepu, jež s křišťálovým sklem kontrastuje. Takové působení vázy na lidské oko Vízner jistě zamýšlel a nadále s ním pracoval. O tom ostatně svědčí o něco mladší návrh [obr. 81]. Stejného principu struktury je využito u *Vázy III-15* [obr. 82], kde nálep jako kdyby naopak splýval s prostředím vázy. Jeho nejpodstatnější silou se stává vzájemná optika mezi jednotlivými body struktury. Další obměnou tohoto tvaru jsou *Vázy* [obr. 83], „jejichž hrdlo tažené z vnitřní barevné baňky je jakoby vmáčnuto do vnější hmoty pláště v jiné barvě.“¹⁰⁶ Na plášti nádoby je opět využita struktura tvořená soustavou symetricky vyskládaných malých kruhových bodů. Lisováním v kovové formě vytvořená jemná struktura způsobuje optickou deformaci vnitřního barevného jádra, což zapřičiňuje také menší konkrétnost jeho obrysově linie.

Identická subtilní struktura byla použita i u váz jednoduchého hranolovitého tvaru, jehož přísnost je narušena organickými netvarovanými okraji. Takové vázy jsou opět lisovány v kovové formě, „a dutina je dopíchnuta kolíkem tak, že sklovina vykypí v oblý horní okraj.“¹⁰⁷ V místech okraje je proto struktura částečně zdeformována. To je jasně zřetelné například u *Váz III-19* z roku 1970 [obr. 84], které jsou tvořeny dvěma druhy skla. Jejich dělicí rovinu, která působí jako vodní hladina, ale narušuje nazelenalá dutinka, která vychází ze zeleného skla, kde způsobuje větší intenzitu tmavosti, a prochází až do prostředí skla křišťálového, kde naopak mnohem více vyniká. Z toho důvodu je možné sledovat několik vizuálních rovin, které společně vytváří jeden celek. Paralelou je pak *Váza* [obr. 85], která je ovšem vytvořena pouze z čírého skla. Díky tomu je zde mnohem více patrná hra s prvky struktury, na níž jsou viditelné tři dělicí linie, které u předchozích váz nepochybně nalezneme také. Nejvýše posazená z nich však našemu pohledu v oblasti zeleného skla uniká. Hrubá vertikální struktura je aplikována též na povrch další *Vázy*¹⁰⁸ tvořené zeleným skleněným jádrem a křišťálovým přetahem [obr. 86]. Tyto příklady váz můžeme považovat za artefakty, které jsou nejvíce příbuzné s návrhy lisovaného skla. Hmota, struktura a elementární tvar, to jsou ony společné prvky.

Výčet konkrétních hutních artefaktů Františka Víznera bych ráda zakončila dvěma příklady. Prvním z nich je *Váza III-9* [obr. 87], která by se dala zařadit mezi válcovité

¹⁰⁶ Ibidem, s. 16.

¹⁰⁷ Ibidem, s. 18.

¹⁰⁸ *Váza* – „hutně tvarovaná se čtvercovou základnou. Na plášti povrchová struktura, nepravidelný odstřížený okraj. Číré a zelené sklo. Výška 12 cm, základna 9,5 × 9,5 cm.“
Evidenční list S 5894, Muzeum skla a bižuterie v Jablonci nad Nisou.

vázy s mírně vyhnutým okrajem. Její ojedinělost však spočívá v barevném pojetí dekoru. Modré sklo vytvářející pevnou základnu plynule přechází ve sklo křišťálové, které celou vázu odhmotňuje. Zajímavým prvkem je ovšem dekorovaný povrch v horní třetině vázy. Červená konfúzní spleť nepravidelných tvarů upoutává pozornost a tím naprosto zastiňuje základní tvar.

Druhým příkladem je *Mísa III-10* [obr. 88], která, dalo by se říci, předznamenává Víznerovu populární broušenou *Mísu se špičkou*. Poměrně vysoký v základu kruhový objekt stojící na podstavci je ale nevídaně mělký. K nepříliš velké funkčnosti též přispívá pahorek ve středu nádoby. Její modifikací je o něco méně oblá mísa podobného vyznění, ovšem bez středového výčnělku. K bližšímu zkoumání těchto dvou objektů přistoupím až v kapitole o broušeném skle, kde bude mísa dále komparována s *Mísou se špičkou*.

7.4 Vízner mezi ostatními výtvarníky škrdlovické sklárny

Shrňme si tedy na závěr kapitoly o hutnickém skle návrhy Františka Víznera ve společnosti ostatních významných výtvarníků, kteří se na produkci škrdlovické sklárny více či méně podíleli. Základem jeho hutnické tvorby je nepochybně hmotnost a monumentální jednoduchost objektů složených ze základních geometrických prvků, jejichž síla je v barevnostech použitých sklovin a jejich vzájemných vztazích. Artefakty mnohdy z přejímaného či podjímaného skla jsou dále doplňovány vnitřní či vnější strukturou a dalšími prvky pohrávající si s lomem a odrazem světla. Jeho tvarové inovace byly ojedinělé ve svých jednoduchých objemech s využitím různě barevných sklovin, bublinek, výbrusů, apod.

Stejně jako u lisovaného skla jsme schopni prvky, jež dominují návrhům Františka Víznera, nalézt i v dílech ostatních výtvarníků, kde zastávají spíše místo komplementu elementárního tvaru, nebo výtvarníkem užívané profilace či kompozice. V takovém případě můžeme nad autorstvím váhat, ale při důkladném prozkoumání povětšinou objevíme prvky, které do Víznerova výtvarného rukopisu zapadají či nikoliv. Zpravidla se ale jednotliví výtvarníci snažili být osobití, i když je tu a tam mohla tvorba kolegů ovlivnit a s největší pravděpodobností také ovlivňovala. Je přirozené, že od sebe navzájem čerpali inspiraci.

Důležitým Víznerovým spolupracovníkem byl zejména Jaroslav Svoboda¹⁰⁹, který stál po jeho boku téměř po celé jeho působení ve sklárně. I Svoboda měl však zprvu problém s hutním zpracováním, kterému se před nastoupením do škrdlovické sklárny nevěnoval. Jeho doménou bylo tehdy sklo broušené. I on zprvu pracoval se základními geometrickými tvary, kdy ovšem jejich vzájemné vztahy byly snad o něco dynamičtější než ty Víznerovy.¹¹⁰ V průběhu času si ale Svoboda oproti Víznerovi našel cestu i k ryze hutnickým artefaktům z tenkostěnného ručně tvarovaného skla [obr. 89]. Uvedme si alespoň pár prvků, jež je možné postřehnout v návrzích obou dvou. Tak zaprvé je to ve Víznerově tvorbě tolik využívaný talířovitý okraj, jenž Svoboda zařadil například do svého návrhu protáhlých mírně se zužujících váz, které jsou opatřeny talířovitými okraji různých průměrů [obr. 90]. Nebo ploché oválné nálepy pokrývající plášť nádoby, které Vízner zanechává čiré [obr. 91], a naopak Svoboda volí barevné odstíny [obr. 92].

Jejich nejpodstatnějším společným polem působnosti je dotváření základního tvaru pomocí brusičského stroje, o kterém jsem se již zmiňovala. To bylo možné zejména díky zřízení nové, větší sklárny, které nevyužívali pouze tito dva na stálo zaměstnaní výtvarníci, ale také externisté, například Karel Wunsch¹¹¹, Vladimír Jelínek¹¹² nebo Petr Foltýn. Všichni jsou si v některém z mnoha jejich výrazových prvků podobní. Ať už je to protáhlá dutina ve vyleštěných vysokých či nižších hmotnějších vázách rozdílně vybroušeného tvaru u Františka Víznera [obr. 93, 95] a Petra Foltýna [obr. 94, 96]. Nebo podobnost Víznerových hmotných mís [obr. 97] s jednoduchými silnostěnnými mísami Karla Wunsche, které jsou ovšem díky využití různobarevných vzájemně se překrývajících skvrn ve stěně čírého skla mnohem dekorativnější [obr. 98]. A dále dutina působící jakoby co chvíli měla dolehnout do několika bublin umístěných těsně pod ní, ve spojení se strukturou, u objektů Vladimíra Jelínka [obr. 99].

¹⁰⁹ Jaroslav Svoboda (nar. 1938) – studium na Sklářské škole v Železném Brodě u Břetislava Nováka a Jaroslava Brychty a externí studia na FF UK v Praze. Jako výtvarník pracoval od roku 1969 ve škrdlovické sklárně a od roku 1985 působil jako profesor ateliéru skla na Vysoké škole umělecko-průmyslové v Praze. Od roku 1990 provozuje vlastní huť a věnuje se volné sklářské tvorbě. Viz Horová (pozn. 30), s. 806.

¹¹⁰ Svoboda, Vízner, 1973 (pozn. 7), nestr.

¹¹¹ Karel Wunsch (nar. 1932) – vystudoval Sklářskou školu v Novém Boru a Vysokou školu umělecko-průmyslovou v Praze u prof. Josefa Kaplického. Jako výtvarník pracoval ve sklárnách Borské sklo, Nový Bor (1959–69) a později ve sklárně ve Škrdlovicích. Ve své volné tvorbě se věnuje především skleněným broušeným plastikám, dále ale vytvářel skleněné prvky pro architekturu, zejména vitraje, dělicí stěny, reliéfy nebo svítidla. Viz Horová (pozn. 30), s. 942.

¹¹² Vladimír Jelínek (nar. 1934) – vystudoval Sklářskou školu v Kamenickém Šenově a Vysokou školu umělecko-průmyslovou v Praze u prof. Josefa Kaplického. Pracoval jako výtvarník Moravských skláren Karolinka (1966–1967) a v ÚBOKu v Praze (od 1982). Též vytvořil několik návrhů pro sklárnu Moser v Karlových Varech nebo pro huť ve Škrdlovicích. Od 70. let se věnuje také volné tvorbě. Viz Horová (pozn. 30), s. 319.

Všechny ale spojuje využívání vnitřních bublin a prvek broušené čočky, se kterým se setkáme v dalším textu o Víznerových broušených objektech. Objevovala se čočka jako okno do lišícího se prostředí hmoty jinak barevného či matného povrchu skla (například u Jaroslava Svobody [obr. 100]), jako optický prvek roztríšťující vnitřní podobu skla či jako prvek zvýrazňující jádro objektu, což jste mohli zaznamenat u Víznerových hranatých hutních váz. Dvě vzájemně se prolínající čočky vybroušené na povrchu modrého vyleštěného skla, tak Vízner navrhl vázu, jejíž typ výrazného zapojení optických vlastností do celkového vizuálního vyznění, není pro jeho volnou tvorbu, řekněme typický nebo možná ne tak známý [obr. 101]. Optické účinky čoček ve své tvorbě hojně využíval, v kombinaci vyhlazených ploch, povrchových struktur a barevných efektů, Karel Wünsch¹¹³ [obr. 102] a stejně tak i Vladimír Jelínek [obr. 103].

Nezapomeňme, že Vízner v době, kdy vznikly tyto podobné broušené předměty, sám pracoval na svých „funkčních“ objektech. Stejně tak nesmíme považovat předem zmiňované práce ostatních výtvarníků za dominantní výtvarné vyjádření v jejich celé tvorbě. Všichni samozřejmě využívali v mnoha návrzích různá výtvarná řešení. Toto byly jen střípky, které mají společné s ostatními umělci.

Další výtvarníci podílející se externě na škrdlovické produkci byli Jiřina Žertová, Dana Vachtová, Pavel Ježek, Ladislav Oliva, Ladislav Paleček či Miluše a René Roubíčková apod. Každý z nich měl k práci se skleněným materiálem naprosto odlišný přístup. Například výtvarnice Jiřina Žertová tehdy mimo jiné pracovala například se zatavovanými tmavými vlákny do pastelových opálů [obr. 104], Dana Vachtová s formou plochých lahví foukaných do forem, které byly doplněny o plastický dekor na jejich povrchu [obr. 105], a Miluše Roubíčková, která byla věrná svému celoživotnímu lehkému výtvarnému výrazu [obr. 106].¹¹⁴ Dojem, který jsme mohli nabýt z předchozích řádků, tedy, že tito výtvarníci pracovali zároveň, je mylný. Někteří se sice v průběhu několika let setkávali, ale rozhodně jich nebylo mnoho, poněvadž v jednom roce pracovali společně se stálými výtvarníky cca dva externí.¹¹⁵

Velkými písemnými cennostmi sklárny ve Škrdlovicích, které se po jejím uzavření v roce 2008 zachovaly ve Východočeském muzeu v Pardubicích, jsou vzorové knihy. Do nich byly zaznamenávány všechny návrhy, které se ve sklárně vyráběly. Mezi nimi

¹¹³ Karel Wünsch. *Výstava skla z let 1959–1969* (kat. výst.), text Antonín Langhamer, Jablonec nad Nisou 1969.

¹¹⁴ Informace převzaty z: Viz Medková (pozn. 87), s. 12 a 44.

¹¹⁵ Informace převzaty z: Viz Medková (pozn. 87), s. 44.

to byly samozřejmě také návrhy Františka Víznera, které si můžete prohlédnout v obrazové příloze a některé z nich porovnat s jednotlivými realizacemi. Jiné jsou ukázkou dalších nezmiňovaných hutnických objektů [obr. 107–111].

8 Ateliérové sklo

Harmonické skulpturální objekty Františka Víznera tvořené na principech základních geometrických tvarů, hranolu, koule a válce, jsou dnes pravděpodobně nejvíce ceněné a také nejvíce známé i v očích široké veřejnosti. Na rozdíl od výrobků skla lisovaného či hutního, u nichž může být jeho autorství někdy zaměňováno s jinými výtvarníky, jsou tyto objekty pevně spojené s Víznerovým jménem. To platí zejména o *Míse se špičkou* [obr. 112], která se stala vizuálním synonymem jména František Vízner. Mísa, váza nebo talíř. Tři typy původně funkčních předmětů se ve Víznerově podání stávají uměleckými objekty, které nacházejí svůj význam zejména jako originální artefakty velmi dobře zapadající do různě zařízených interiérů, ve kterých se v momentě stávají ústřední dominantou celého prostoru. Dokonale vyvážené proporce, které mohou samy o sobě působit poněkud chladně či nepřístupně, získávají však synergií s měnícím se denním či umělým světlem nový rozměr, a to i díky použití teplejších odstínů barevné skloviny. Světelné paprsky dopadající na matné povrchy příležitostně doplněné kontrastním proleštěním detailů, dodávají objektům na životě. Bez nich jako kdyby nemohly existovat.

Česká scéna volné sklářské tvorby, označované také jako ateliérové sklo, je v současné době velmi bohatá. Tak tomu ovšem nebylo vždy. Mezníkem bývá označována Světová výstava EXPO 1958, první velká světová výstava po Druhé světové válce. Tehdy sklidilo Československo obrovský úspěch, na kterém měli mimo jiné zásluhu také sklářští výtvarníci. Skleněné exponáty, které jinde ve světě neměly obdoby, upoutaly nebývalou pozornost. V očích mnohých lidí bývá proto rok 1958 považován za vrchol československého skla. Obecně jsou ale až šedesátá léta považována za rozkvět celého československého sklářství, nejen v oblasti volné tvorby, ale také v předešlých kapitolách zmiňovaném lisovaném a hutním skle. Samotný začátek úspěchů je na pomyslné časové ose ale potřeba datovat někam do let 1954 a 1955, do doby, kdy se na Průmyslové škole sklářské v Železném Brodě experimentovalo s technologií tavené plastiky. Díky jejímu duchovnímu otci a nejvýznamnějšímu představiteli Stanislavu Libenskému a jeho následovníkům, především z řad jeho studentů, se české sklo stalo světově proslulým fenoménem označovaným jako „česká skleněná plastika“. Do této kategorie však není možné Víznerovo dílo zařadit. Dokonce i on sám takové zařazení v mnoha rozhovorech důrazně odmítá. Důvodem je v první řadě sporné označování jeho děl za plastiky. Tuto

problematiku jsem se již pokusila vysvětlit v kapitole 4. 1 (Studium na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze), a proto se jí zde již zabývat nebudu. Jediným spojujícím prvkem Víznera a představitelů „české skleněné plastiky“ je materiál, ze kterého jsou díla vytvářena. Skleněná matérie vzniklá technologií tavené plastiky. Z polotovaru v podobě hmotného bloku pak pod Víznerovými rukama povstane ušlechtilé krásný skleněný objekt.

První významné broušené objekty Františka Víznera vznikly v roce 1962, jako druhá část diplomové práce na Uměleckoprůmyslové škole v Praze. V jednoduchých matovaných vázách [obr. 113] je předznamenáno další směřování Víznerovy tvorby. Objekty z hnědého, ale také křišťálového skla, jsou vyrobené v několika velikostech. Souboru dominuje vysoká *Váza*¹¹⁶ [obr. 114], kterou doplňují vázy¹¹⁷ menší [obr. 115]. Všechny však potvrzují pravidlo jednoduchých jemně strukturovaných objektů se zaoblenými hranami, které přiznávají funkčnost.

V následujících několika letech vznikly téměř identické hranaté *Vázy IV-I* z kouřového skla [obr. 116]. Odlišnost těchto a prve představených artefaktů tkví ve větším přikládání důrazu na přísnost geometrie. Setkáváme se tak s mnohem výraznějším působením rovných ploch, které jsou vzájemně propojeny menším radiem zaoblení. To je patrné také u dna nádoby, kde nejsou hrany zaobleny vůbec, a váza k podložce přiléhá na celé ploše velikosti půdorysu. Zdá se, jako kdyby Vízner až v nich našel dokonalost proporcí. Identické tvarosloví vykazuje též *Váza IV-8* [obr. 117], která se ovšem vymyká zásluhou vnitřní kapkovité dutiny prosvítající skrze hmotu topasového skla.

Významným elementem Víznerových objektů jsou naprosto dokonale vybroušené průlomy ve tvaru válce. Surové zásahy do hmoty skla působí ve Víznerově podání v souladu s celkovým vyzněním objektu. Obdivovat estetickou stránku však není v tomto případě dostačující. Sklo je materiálem, který je na jednu stranu velmi tvrdý, ale zároveň také velmi křehký. Z toho vyplývá, že k vytvoření otvoru ve skleněné hmotě musíme vyvinout značnou sílu, ale zároveň být velmi opatrní. Vrtáním do skla je

¹¹⁶ *Váza – „hranolového tvaru z hnědého skla se zaoblenými hranami a s malým kruhovým otvorem. Tvar vybroušen, leptaný polomatný povrch. Výška 19 cm, 8 × 5,5 cm, 1962.“*
Evidenční list 58 824, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze.

¹¹⁷ *Váza – „krychlového tvaru II. se zaoblenými hranami s malým otvorem. Vybroušená z čirého skla, povrch leptaný polomatný. Rozměry 7 × 7 × 8,5 cm, 1962.“*
Evidenční list 58 823, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze.
Váza – „krychlového tvaru II. z hnědého skla se zaoblenými hranami a malým kruhovým otvorem. Tvar vybroušen, leptaný polomatný povrch. Rozměry 10,5 × 10,5 × 10,5.“
Evidenční list 58 825, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze.

narušena vnitřní struktura, což může v nejhorším případě způsobit prasklinu s následným rozbitím objektu. Hlavním problémem, který musel Vízner při své brusičské práci zabývat, bylo odštěpování malých úlomků skla, které způsoboval kontakt hrany a narušujícího nástroje. To se týká nejen vrtaných otvorů, ale rovněž všech ostatních hran či hrotů. Můžeme tedy říci, že Víznerovy objekty jsou po technologické stránce složitě vyrobitelné. Berme to jako důkaz toho, že byl autor nejen skvělým výtvarníkem, který dokázal nalézt symbiózu ploch a oblých linií v dokonalých proporcích, ale hlavně trpělivý a velmi zručný řemeslník, který si šel za svým a dokázal si poradit s vlastnostmi a technologickými nástrahami skleněného materiálu, s pomocí tradiční brusičské techniky. Možná proto se není čemu divit, že se nenašel žádný jeho současník či následovník, který by takto precizní objekty dokázal vytvořit.

Brusem tvarované nádoby provází tvorbu Františka Víznera kontinuálně v průběhu jeho celého života. Budeme moci být svědky skutečnosti, že se jeho pojetí broušeného skla výrazně neproměňovalo, a to ani poté, co nabyl zkušenosti v oblasti průmyslově vyráběného skla. Je až neskutečné, že se tento výtvarník nikdy nevzdal svých ideálů a pojetí, která uplatňoval již v době svých studií.

Z důvodu přehlednosti a zmapování různých výtvarných projevů budou Víznerovy broušené objekty rozděleny podle jejich elementárních funkcí do tří skupin (vázy, mísy a talíře), kde budou nadále tříděny na základě formální podoby. Jak uvidíme, využívání totožných prvků se prolíná napříč všemi skupinami. Pro velké množství odlišně použitých shodných prvků určujících podobu objektů, není v mých silách zde představit všechny varianty.

„Dnes jsem skončil u výroby jakýchsi krásných předmětů, které ovšem nikdy neopustily rozměr dvou lidských rukou nabírajících vodu ani myšlenku na nádobu. Nikdy jsem neudělal věc, kterou by po výstavních síních museli nosit dva lidé. [...] I když je moje miska už nesmyslná, váží 30 kg, tak pořád zachovává dutinu jako vzpomínku na svoji prvotní užitkovou funkci.“¹¹⁸

¹¹⁸ Milan Hlaveš, Můj zápas o nádobu. S akad. soch. Františkem Víznerem napodruhé, *Fórum S*, 2005, č. 4, <http://www.glassrevue.com/news.asp@nid=4047.html>, vyhledáno 17. 12. 2012.

8.1 Vázy

Blok utaveného křišťálového, kouřového či barevného skla je počáteční surovinou, ze které František Vízner citlivě buduje svou představu o krásném a trvalém objektu. Pomocí brusičského stroje citlivě odebírá jednotlivé vrstvy skla, až do konečné podoby určované geometrickými tvary. Díky uvědomování si vlastností skloviny dotváří základní formu pomocí válcových otvorů, či chcete-li vrtů, zastávající funkci dutiny, které jsou zásluhou transparentnosti skla ve hmotě jasně viditelné, a stejně jako bubliny v hutním skle docilují mimořádného efektu. Ten je ještě posílen matným povrchem většiny váz a dalších objektů, které nejsou zcela transparentní, ale průsvitné, čímž je ostrost dutiny rozptýlena, a tak se stává tajuplnější, mystičtější. Můžeme tudíž říci, že vzniklá dutina ve skleněné substancii je jedním z nejdůležitějších činitelů vizuálního účinku vázy.

8.1.1 Válcovité vázy

Ještě než přejdeme k vázám, u kterých je dutina zásadním prvkem, uvedme si několik váz válcovitého tvaru, které dutinu samozřejmě mají, avšak není pro jejich vizuální vyznění určující. Prvním příkladem je „obyčejná“ *Váza z hnědého skla*, jejíž celistvost rozděluje doprostřed vsazené křišťálové sklo [obr. 118].¹¹⁹ Narážíme zde tedy na vázu lepenou ze tří částí. Lepení je vedle střídání matných a lesklých povrchů, jeden z důležitých aspektů Víznerových broušených objektů. Spojování několika dílů lišících se v použité barevnosti skloviny dodává objektu další dimenzi založenou zejména na různě prolínajících odrazech světla či jeho pohlcování, což je zřejmé u *Vázy IV-18*¹²⁰ z tmavého kouřového a čirého skla [obr. 119] a dále u hranolovité *Vázy* ze skla zeleného [obr. 120]. U obou příkladů je ve středu objektu utvořen detail pomocí několika střídajících se barevných vrstev, z nichž tmavší vyvábí mezi světlejšími iluzi vznášení.

¹¹⁹ *Váza – „ve tvaru válce z hnědého a čirého (uprostřed) skla, přebroušená, a s povrchovou matovanou strukturou. Surovina ze Sklárný Uměleckých řemesel ve Škrdlovicích. Výška 35,5 cm, 1972.“*
Evidenční list S 5171, Muzeum skla a bižuterie v Jablonci nad Nisou.

¹²⁰ *Váza IV-18 – „skleněná, kouřová a čirá, broušení a matovaná. Válcovitého tvaru s krátkou vnitřní dutinou. Váza z kouřového tmavého skla přibližně v polovině výšky složena z 9 vrstev různé výšky – střídavě čirých a kouřových – vzájemně slepených (za studena). Povrch obroušen a s hrubou matnou strukturou (leptanou). Výška 47 cm, 1983.“*
Evidenční list 91 813, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze.

Totožné je to v případě *Vázy IV-68* [obr. 121], která není vystavěna na kruhovém půdorysu, nýbrž na půdorysu tvořeném půlkruhem a jednou rovnou stranou.

Z modrého skla je vyrobena *Váza IV-14* [obr. 122]. Dvě identické v půdorysu půlkruhové části, mezi nimiž je „propast“. Takto je vytvarována přibližně jedna třetina horní části objektu. Přesně vybroušený řez vedený po středové ose se dále přeměňuje v malý kruhový otvor. Vzhledem k výšce půlkruhových částí interpretujeme tuto vázu spíše jako objekt s řezem v jejím středu. V dalších kapitolách se ovšem setkáme, zejména u hranatých váz, s příklady, kdy se bude naše interpretace opírat spíše o vázu nikoli se středovým řezem, ale se dvěma vyvýšenými okraji.

Poslední zde uvedenou vázou válcovitého tvaru je *Váza IV-22* [obr. 123], která svoji profilací nebývale evokuje mnohé z váz hutních. Válcovitá podstava se stejně profilovaným tělem a talířovitým okrajem, na jehož povrchu je okolo otvoru „nově“ umístěn kruhový výbrus. Tato část je díky velmi tmavé sklovině jediným místem, kde můžeme spatřovat průsvitnost, která je v ostatních částech zcela popřena. Jev průsvitnosti do tenka vybroušených částí objektů v kontrastu s intenzivní barevností ve hmotných částech je ve Víznerových objektech absolutně nejdůležitější.

8.1.2 Kulovité vázy

To mimo jiné platí také pro vázy kulovitého tvaru. Syté červené sklo dolní části „koule“ vyvažuje u *Vázy IV-15* sklo křišťálové, v němž prosvítá vnitřní dutina [obr. 124]. U podobných návrhů skládajících se ze dvou či více lepených dílů, bychom opět měli ocenit Víznerovy řemeslnické dovednosti. Vybrousit dvě části tak, aby k sobě vzájemně pasovaly, není vůbec jednoduché. Obzvláště pak u kulatě profilovaných objektů, jejichž tvar je s využitím brusičské techniky sám o sobě velmi složitě vyrobitelný.

Ani u kulovitých váz se Vízner nespokojil s použitím pouze jedné dutiny. Její znásobení se objevuje například u *Vázy IV-61* [obr. 125], kde jsou ústí otvorů posazena těsně vedle sebe. Vrták však nebyl veden kolmo k podložce, ale mírně šikmo, což naznačují dutiny, které se s větší hloubkou od sebe, a tedy od středu křišťálové „koule“, mírně odklánějí. To na jedné straně poměrně narušilo harmonii celého návrhu, ale zároveň vytvořilo zajímavější vzhled vázy. Do třetice velmi podobných váz si uvedme *Vázu IV-28* [obr. 126], jejíž základní tvar byl narušen razantněji, neboť válcovité ústí

zcela nahradilo veškerou hmotu horní třetiny koule. Ač by se dalo předpokládat, že takto tvarovaný návrh bude realizován ze dvou lepených částí, jedná se o vázu z jednoho kusu, na které můžeme obdivovat nejen její formální profilaci, ale hlavně ne příliš často vídanou barevnost.

Zcela odlišným návrhem, který do společnosti kulovitých váz nelze zařadit stoprocentně, je *Váza IV-11*¹²¹ [obr. 127], která si sice udržela kruhovou koncepci, ale při pohledu z boku zjistíme, že se jedná o vázu plochou doplněnou dvěma dutinami. Obdobně je pak formována *Váza IV-40* se dvěma o něco širšími dutinami [obr. 128], v jejímž středu je, mezi dvěma vyvyšujícími se okraji pokračujícími v kruhové křivce, vytvořený širší obdélný prostor.

8.1.3 Hranaté vázy

Další geometrické tvary, které určovaly primární podobu Víznarových váz patrně nejvíce, jsou hranol a krychle. Početné návrhy váz různých variant byly realizovány v osmdesátých letech převážně z křišťálového skla, které později doplnilo sklo kouřové, a v posledních letech, řekněme hlavně po roce 2000, sklo výrazné barevnosti. Jejich spojujícím prvkem je samozřejmě precizní provedení ostrých hran a vyvrtaných válcovitých otvorů, které se nacházejí ve všech případech, pouze v odlišném počtu, šířce, délce nebo umístění. Povrch většiny z nich je subtilně strukturován matováním.

Jako první kategorii váz si prezentujeme vázy ploché, které mají boční stany kratší nežli frontální. Jednoduchý základní tvar se dvěma svisle dolů směřujícími otvory nalezneme například u *Vázy IV-37* [obr. 129] a také u *Vázy IV-55* [obr. 130]. *Váza IV-63* [obr. 131] pak na pomyslném hracím plánu poskočí o jedno políčko, díky trojici úzkých otvorů. V dalším podobném návrhu již František Víznar obohatil prostý tvar *Vázy IV-35* [obr. 132] s jednou úzkou poměrně dlouhou dutinou o detail v podobě modrého drobného válce, který vložil na její dno, což opět vytváří ve vztahu k minimalistickému pojetí zajímavý kontrastní prvek.

Profilačně zajímavější tvary nalezneme u skupiny vzájemně si velmi podobných váz s vyvýšenými, poměrně silnými okraji, do nichž jsou navíc vyvrtány další otvory. Tyto

¹²¹ *Váza IV-11 – „tvaru plochého kruhového terče stojícího na hraně, zhora přibližně do poloviny výšky navrtány dvě válcovité dutiny, souběžně směřující dolů. Sytě kouřové sklo, na povrchu obroušená a pokrytá matnou drsnou strukturou (lept). Výška 19,5 cm, 1983.“*
Evidenční list 91 814, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze.

objekty fakticky vycházejí z příkladu *Vázy IV-60* [obr. 133], která má mimo dvou blízko vedle sebe posazených dutin, také jednoduché úzké okraje na bocích převyšující základní tvar. Stejný princip rozvíjí *Váza IV-47* [obr. 134], která se liší pouze v síle hranatých okrajů, do nichž byly vyvrtány válcovité otvory z frontální strany objektu. Oproti tomu s jednou dutinou pracující *Váza IV-19* [obr. 135], má převýšené okraje zakončené půlkruhem. Jejich poloměr obepisuje kruhový tvar frontálně vyvrtaných otvorů.

Vázy krychlovitého základu jsou vystavěny na podobném principu elementárního tvaru a vnitřních dutin. To můžeme pozorovat na jednoduchém tvaru *Vázy IV-75* se čtyřmi otvory sestavenými do čtverce [obr. 136], obdobné lepené *Váze IV-4* ze dvou kusů se dvěma kolnými otvory [obr. 137], nebo *Váze IV-56* z kouřového skla s jedním širším otvorem a převýšenými užšími okraji [obr. 138]. Variaci na tuto vázu můžeme nalézt u štíhlejší a vyšší hranolovité *Vázy IV-59* [obr. 139], která vychází ze stejného základu, ovšem s proporčními změnami.

František Vízner se takto profilovanými objekty ve své tvorbě zabýval mimo jiné téměř třicet let. V jeho pozdějších výtvořech již tolik nelpěl na křišťálovém skle, ale s novými možnostmi využíval výraznější barevnosti, jak jsem zmínila v úvodu této kapitoly. Z roku 2004 pochází *Váza* se čtyřmi válcovitými vrty z uranového skla [obr. 140]. Tu později doplnily další stejně barevně zajímavé vázy, například růžová *Váza* [obr. 141], nebo *Váza* ze skla červeného [obr. 142], které jsou vytvořeny z plochého hranolu s dvěma vrty.

Nejsložitější tvarové experimenty s krychlí představují *Váza IV-45* [obr. 143] a dále *Váza IV-48* [obr. 144], obě s jedním širším otvorem uprostřed. První ze jmenovaných má zaoblené boční strany, díky nimž a řezům směřujícím ode dna vázy směrem vzhůru ve vzdálenosti přibližně jednoho centimetru od okraje, nám může připadat, jako kdyby byl přes základní krychli přehozen lehký pás látky.

8.1.4 Specifické vázy

Mezi hranaté vázy bychom mohli zařadit také vysokou útlou *Vázu IV-9* z roku 1979 [obr. 145]. Primární tvar vysokého úzkého hranolu se v mnohem zajímavější objekt transformuje díky postranním do hrotu vybroušených výstupků vycházejících ze středů bočních stěn a vedených po celé délce stěny vázy. Element vystupující části ze stěny

skla má svoji analogii již ve Viznerově návrhu lisované vázy z roku 1966 [obr. 146], který se liší pouze jemnými nuancemi jako například poměry vázy, nebo podrobnou profilací výstupků, které zde nejsou vedeny po celé délce vázy, ale nastupují asi jeden centimetr pod okrajem a nade dnem se opět stahují do stěny v o něco větší vzdálenosti. Obdobně by se dala interpretovat také *Váza* [obr. 147] z roku 2003, u které nevystupují části ze středů bočních stěn, ale z jejich okrajů. Dostáváme tedy spíše dojem, že k základnímu tvaru byly připojeny dvě o něco širší ploché desky, jejichž přesahy základního tvaru fungují díky své průsvitnosti jako pozoruhodné detaily.

Muzeum skla a bižuterie v Jablonci nad Nisou vlastní dva exempláře broušených a leštěných vysokých váz Fr. Viznera. První vychází z obdélného půdorysu se zaoblenými hranami, kde jsou po délce stran využity dva půlkruhové zářezy způsobující nepravidelnost půdorysu *Vázy*¹²² [obr. 148]. Další dvě broušené *Vázy*¹²³ [obr. 149] z křišťálového skla jsou totožné. Vázy se čtvercovým půdorysem, které ovšem mají dvě ze čtyř hran zaoblené, doplňuje jemný zárez na vybroušené ploše. Vázy nejsou určeny k autonomní prezentaci, jedná se totiž o dvoudílný objekt. Aplikace kapkovité dutiny do hmoty skla je pro Viznera docela typická. Ostatně velmi příbuzné tvary jsme si představili v poslední kapitole o hutním skle v souvislosti se sklářským výtvarníkem Petrem Foltýnem.

Posledním typem, o kterém se zmíníme, je *Váza IV-78* [obr. 150]. Tato váza se svou dynamičností liší od předchozích výrazněji. Dno základního hranolovitého tvaru je vyduťo, což znamená, že váza leží pouze na jednom bodu. Zvednuté okraje dna se dále vytahují po stěně objektu až do hrotů. Vzniká tak váza, která má zvednuté rohy, mezi nimiž jsou linie vytvarovány po vzoru vyduťého dna. Tento tvar se objevuje spíše ve Viznerových mísách, proto se k němu v některé z dalších kapitol vrátím.

¹²² *Váza – „dekorativní objekt – sloup, z temně zeleného skla vizuálně budícího dojem černé. Po stranách tvarován dvěma zářezy. Povrch matován. Výška 30 cm, šířka 9 cm.“*
Evidenční list S 5810, Muzeum skla a bižuterie v Jablonci nad Nisou.

¹²³ *Plastika – „dvoudílný objekt ze sodnodraselného skla s růžovým zabarvením. Brusem modelovaný tvar s kombinací lesklé a matné plochy (povrchu). Výška 25,5 cm, 1967.“*
Evidenční list S 4782, Muzeum skla a bižuterie v Jablonci nad Nisou.

8.2 Mísy

„Já mám touhu vyrobit předmět, kterej vydrží léta. Experiment, slovo experiment já jsem v životě nevyslovil. Mě pořád zůstává problém těch sepnutých dlaní základní misky. Miska je pro mě pratvar. Když se podíváte do starý Číny, do tý kultury, do Japonska, tak pořád je to problém překrásnýho tvaru tý misky, že jo.“¹²⁴

8.2.1 Mísa se špičkou

Mísa se špičkou IV-46 [obr. 151] proslavila Františka Víznera po celém světě. Díky její obrovské oblíbenosti jich v různých barevných variantách vzniklo v souvislosti s tím, že jde o autorské sklo, poměrně mnoho. Důležité je si ovšem uvědomit, že co kus, to originál. Některé jsou oblejší než druhé, jiné zase vyšší nebo jejich linie ostřejší [obr. 152]. Jedna z těchto mís zastupuje dokonce vedle plastik Stanislava Libenského české sklářství ve sbírkách newyorského The Metropolitan Muzeum of Art.¹²⁵ Další jsou pak ozdobou sbírek užitého umění v dalších významných institucích a soukromých sbírkách po celém světě.¹²⁶

Úplně první mísa tohoto typu o průměru 28 cm vznikla v roce 1971 ze sodno-draselného kouřového skla vyrobeného ve škrdlovické hutí. Tehdy byla na jejím povrchu vytvořena struktura pomocí pískování. Neobyčejný návrh však nevznikl náhle, cesta k dokonalé broušené míse byla poměrně dlouhá. Idea podobného tvaru se ve Víznerových myšlenkách rýsovala již v době, kdy působil v podniku Sklo Union. V letech 1964 a 1965 Vízner tento nápad zhmotnil ve formě několika návrhů.¹²⁷ Jestliže si vzpomeneme na časová vymezení jednotlivých Víznerových životních období, nepřekvapí nás, že se tehdy nejednalo o návrhy pro sklo broušené, ale lisované, určené k výrobě v podniku Sklo Union v Teplicích.¹²⁸ Bohužel k realizaci nedošlo a prvotní idea zůstala pouze na papíře. Autor se ale k tomuto návrhu znovu vrátil ve škrdlovické sklárně, kde byla provedena již zmiňovaná foukaná mísa do rotační formy [obr. 153].

¹²⁴ Část rozhovoru s Františkem Víznerem, rozmezí 3:55–4:25 min.

Viz Video – *Portrét, Artmix* (pozn. 32).

¹²⁵ Viz Video – *Portrét, Artmix* (pozn. 32).

¹²⁶ Dále například – Victoria and Albert Museum, Londýn; Musée des Arts Décoratifs, Paris – Louvre; kolekce Barryho Friedmana atd. Viz Warmus (pozn. 1), nestr.

¹²⁷ Viz Warmus (pozn. 1), nestr.

¹²⁸ Hlaveš, *Můj zápas* (pozn. 118).

Na zobrazení, na které zde odkazujeme, zaznamenáváme dvě rozdílné mísy zhotovené na základě totožného výtvarného východiska, hlavního tvaru stojícího na podstavci. První o něco „hranatější“ mísa z béžového skla se silným okrajem, jenž lemuje mělký vnitřek definovaný plochou nikoli konkávní prohlubní, připomíná *Mísu se špičkou* pouze svým základním pojetím. Podobnost k ní ale vykazuje broušená *Mísa IV-24* [obr. 154], která je identicky profilovaná podstavcem a tělem s o něco hlubší vybroušenou výdutí. Na rozdíl tomu červená mísa rozvíjející formu béžové zvláště oblémi liniemi, již obsahuje ve svém středu pahorek, který není vytvarován do úplného hrotu, nýbrž je zakončen oble. Mějme na paměti, že obě mísy vznikly technologií hutního foukání do dřevěné formy, což jejich konečnou podobu bezpodmínečně ovlivnilo.

Naprosté dokonalosti návrhu František Vízner docílil až technikou broušení. Polokulatá mísa vybroušená do hran, ze kterých je konkávně vedená linie zvedající se uprostřed mísy v hrot. Matování či leštění, oběma těmito způsoby Vízner, na závěr své práce, objekty zušlechťoval. Nelze říci, že by některý z nich byl snad lepší. Oba vytváří na povrchu objektu jiné, ale zajímavé klima, kde můžeme ve vztahu k hrotu sledovat kontrast průsvitných částí společně s těmi temnějšími.

8.2.2 Mísy vycházející z principu polokulatého tvaru

František Vízner ve svých mísovitých objektech vycházel zejména z polokulatého tvaru, jehož horní plocha je rovná, více či méně konkávně probroušená či doplněná o další výbrusy různých tvarů. Ničím nerušená celistvá hmota skla *Mísy IV-16* [obr. 155] a dále také *Mísy IV-54* [obr. 156], je stanovená jednoduchým polokulatým tvarem s čistě probroušenou plochou. Harmonicky uzpůsobené tvarosloví vykazuje též červená *Mísa IV-31* [obr. 157]. Polokulatý profil s rovnou uprostřed konkávně vybroušenou horní plochou, který lze též vysvětlovat jako polokulatý vnitřní prostor obehnaný několikacentimetrovým okrajem, je snad nejvíce blízká mísám tradičním, běžně užívaným jako součást stolního skla v domácnostech.

Prvek jakéhosi „okraje či lemu“ užíval František Vízner ve svých objektech docela často. To prokazuje například *Mísa IV-17* ze zeleného skla [obr. 158], kde však lem není vybroušen v horizontálním směru, ale plocha je vedena šikmo směrem nahoru, od vnější hrany směrem k vnitřnímu prolomení hmoty do vybroušené dutiny. Aplikaci

jemného zvýšeného lemu Vízner využil v návrhu *Mísy IV-44* [obr. 159]. Díky vyvýšení této obruby přibližně o dva centimetry, je díky procházejícímu světlu vytvořen jakýsi prosvětlenější pás dobře patrný z frontálního pohledu.

Velmi zajímavé jsou ale mísy následující, které byly navrženy jako dva ze šesti objektů pro firmu Moser a její limitovanou kolekci *The Art of Glass*, na níž se podíleli významní sklářští výtvarníci. V broušených mísách na první pohled poznáme Víznerův rukopis.¹²⁹ První z nich je *Mísa IV-32* [obr. 160], jejíž užší lem přechází v úzký pás ve středu mísy, který vychází ode dna až do výšky okraje. Tím vzniká jakýsi předěl od sebe oddělující dva shodné prostory.

Pouze jeden samostatný prostor, který je vymezen půlkulatým konkávně vybroušeným dnem a dvěma postranními hmotami, nalezneme u *Mísy IV-33* [obr. 161]. Celkovému pojetí návrhů dává vyniknout nikoli matný povrch, ale lesklý.

Jakési rozhraní je vytvořeno též u zelené *Mísy IV-57* [obr. 162]. Horní rovná plocha je pomyslně rozdělena vybroušeným ostrým výběžkem, definujeme ho jako žebro¹³⁰, jež je posazen na středem procházející těživě, která spojuje dva protilehlé krajní body. Tím je způsobeno odlišné světelné a tedy i optické působení objektu, určované různými úhly zorného pohledu. Do dokonalosti je ovšem dovedená nízká *Mísa* z čirého skla, s mléčným zabarvením [obr. 163], jejíž horní plocha je již absolutně rovná bez jakéhokoli probroušení. Jedná se proto o formálně nejjednodušší ryzi objekt.

Dalším způsobem profilace horní plochy mísy polokulatého tvaru, je opět o něco složitější forma, vytvořená na principu středové leštěné nebo naopak matné, rovné či konkávně vybroušené plochy. *Mísa IV-20* [obr. 164] je od okrajů konkávně probroušená až k „ostrůvku“ v podobě broušené plochy, která je navíc opatřena matnou strukturou. Nejen že tak sledujeme zajímavé členění mísy, ale také, a to v první řadě, kontrast lesklého výbrusu mezi matným vnějším povrchem objektu a matné centrální plochy. Nepatrně odlišného principu kontrastu je využito u *Mísy IV-12* [obr. 165], kde z matného povrchu a dále také matného mírnějšího konkávního probroušení od okrajů, vystupuje v tomto případě lesklý též konkávně vybroušený „ostrůvek“, který svým vyleštěným povrchem upoutává divákovu pozornost. Očividná je spojitost této mísy s *Mísou se špičkou*. Ve zmatněném povrchu objektu působí kulatý „ostrůvek“, stejně jako hrot, jako zajímavý prvek umístěný v nevýrazném prostředí, stejně tak jako když perla leží v ne příliš vzhledné lastuře. František Vízner byl nejen precizní řemeslník, ale

¹²⁹ Jana Medková, *Dokonalost sama, Dolce vita I*, 2002, č. 8, s. 42.

¹³⁰ Žebro – použito v evidenčním listu 74 136, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze.

zároveň skvělý konceptor, který uměl najít hranici mezi matnou a leštěnou plochou. Do dokonalosti dovedl tuto schopnost ve dvoudílných půlkulatých vázách připomínajících poslední jmenovaný návrh, kterým bývá často přezdíváno „voda“.¹³¹

8.2.3 Dvoudílné mísy

V předchozích kapitolách zabraly značné místo objekty složené z několika částí, u nichž byla zdůrazňována řemeslná složitost a následná Víznerova preciznost a zručnost. Tuto formulaci můžeme jistě ne naposledy přenést také k vázám dvoudílným, které vznikaly jak na základě půlkulatém, tak též hranatém. Seznámení s nimi začneme dvěma návrhy, u kterých Vízner využil kontrastu kombinace tmavého a opalínového skla. *Mísa IV-34* [obr. 166] představuje poměrně „tradiční“ mísovitý objekt, podobný těm předchozím ve vnější půlkulaté a vnitřní konkávní profilaci. Jediným rozdílem je použití dvou kusů, což autorovi umožnilo onen kontrast dvou barev. Zajímavější formu má ale *Mísa IV-36* [obr. 167], která je opět konkávně vybroušená, ovšem v mnohem větším měřítku, což způsobuje odlehčení mísy. Do jejího středu je následně vložen světlý opalinový válec, který jako kdyby odlehčenou mísu držel „při zemi“.

Jinou, a podotkněme znamenitou myšlenku, Vízner využil v návrzích *Mísy IV-70* [obr. 168] a *Mísy IV-71* [obr. 169]. Díky optickým vlastnostem lesklé a matné plochy, se mu podařilo vytvořit iluzi objektu, na jehož dnu jakoby ležela voda. Člověk má pocit, jako by se měl dotykem sám přesvědčit, zda mísa opravdu není naplněná vodou. Možná poprvé se u Víznerových objektů setkáváme s momentem, který je u skleněného materiálu díky jeho vlastnostem celkem běžný. Momentem, kdy k pochopení tvaru a komplexního uspořádání prvků předmětu pouhé oko nestačí. Vždyť v ostatních případech broušených objektů Vízner v podstatě nevyužíval optických efektů v pravém slova smyslu. Byla řeč o využívání optických vlastností v průhlednosti, průsvitnosti apod. Sám autor v rozhovoru s Petrem Volfem odpověděl na otázku ohledně potlačení optických efektů matným povrchem objektů takto: „*Mám rád, když je věc matná, jakoby sametová, protože předmět je tím pádem po sochařské stránce čitelný, jasně*

¹³¹ „Říkají tomu voda, že tam je nalitá voda. No ale, je to taková lotrovina, no. Že to je ze dvou kusů. Tím je popřená vůbec, že by to mělo na něco sloužit, že jo.“
Část rozhovoru s Františkem Víznerem, rozmezí 7:06–7:18 min.
Viz Video – Portrét, Artmix (pozn. 32).

*definovaný a pevný. Blyškavá věc bere odlesky z okolí do sebe, je ale jakoby rozbořená, nepůsobí soudržně. Jsem zastáncem tvarové přehlednosti, jednoduchosti a čistoty. Čím je věc méně komplikovaná, tím se mi zdá přesvědčivější.*¹³²

Vedle oblých linií se v mísovitých objektech objevuje hranatý geometrický tvar. Pravidelný hranol, do jehož středu je situována vybroušená čočka většinou výraznější barvy, začal autor uplatňovat na samém konci své tvorby, v roce 2010. Zjevně jich vzniklo opět více v různých barevných variantách. Uveďme si alespoň dva základní příklady. *Mísu IV-53* [obr. 170], která je komponována z křišťálového hranolu a modré čočky a *Mísu* [obr. 171] z bílého opálového hranolu a čočky ze zeleného skla. U obou ukázek je kontrastem barevných součástí vytvořeno napětí, kterého si můžeme všimnout taktéž ve spojení hranatého tvaru s kulatým prvkem, o čemž se přesvědčíme u hranatých mís s oválnými čočkami.

8.2.4 Mísy s čočkami

Díky využívání geometrie nejen v jednotlivých prvcích, ale také v souhrnném pojetí, je možné u některých objektů postřehnout geometrii i v dělení povrchů. Mnohdy tak vzniká jakási bipolární profilace. Jev, který k nám promlouvá zejména z elementárních mís, jež jsou doplněny o zajímavé minimalistické prvky. Ty později uvidíme též v objektech typu talířů. Předchůdci vybroušených čoček v hmotě objektu jsou konkávně vybroušené detaily různých tvarů použité u mís půlkulaté formy. Například *Mísa* s mírně konkávně vybroušenou plochou je vybavena ještě dvěma protilehlými menšími čočkami [obr. 172], které kopírují tvar základního výbrusu. Nebo obdobně broušená *Mísa* [obr. 173], která má ovšem dva konkávně vybroušené obdélníky zakončené a vybroušené oble. Větším prvkem je pak doplněn základní tvar *Mísy IV-58* [obr. 174], jejímž ústředním bodem se stává obdélný oválně zakončený výbrus.

„Když vezmete karborundový kolečko o určitým průměru, tak tu čočku, hezky vám to vybere. A je to symetrický, no. A jsou tam ty ženský tvary, trochu. Kapinku, no. Když si sedne do měkkýho.(smích)“¹³³ Z citátu Víznerova rozhovoru pro Českou televizi se dozvídáme zásadní výrobní postup při broušení čočky. Čočky, jež nebývá osamocena,

¹³² Viz Volf (pozn. 27), s. 398–404, cit. s. 401.

¹³³ Část rozhovoru s Františkem Víznerem, rozmezí 6:18–6:33 min.
Viz Video – *Portrét, Artmix* (pozn. 32).

ale je v konečném zobrazení znásobena. Místo dvou autonomních čoček však Vízner získává jeden tvar, a to jejich překrytím, z něhož máme dojem oněch „ženských tvarů“. To stvrzuje například *Mísa* [obr. 175]. S prvkem dvou vzájemně se prolínajících čoček se můžeme setkat také u *Mísy* z křišťálového skla [obr. 176], pro Víznera poněkud netypického hranatého plochého tvaru.

8.2.5 Rohaté mísy

Na závěr kapitoly o Víznerových mísách se ještě zmiňme o míse rohaté, jejíž formální proporce byly využity u jedné z představovaných váz. Takových objektů podle všeho z důvodu velké pracnosti nevzniklo mnoho.¹³⁴ Oblé vyduté dno, konkávně probroušený povrch, čtyři ploché boční stěny a čtyři rohy, tolik formální znaky nejznámější červené *Mísy* tohoto typu [obr. 177], jejíž tvar by se dal definovat jako konvexkonkávní. Tento složitý včetně čtyř hrotů dokonale vybroušený tvar je dotvořen vyleštěným povrchem způsobujícím průhlednost jeho stěn. Čím déle je objekt divákem pozorován, tím více zůstává nepochopen. Ta dokonalost, ta čistota, ta hmotnost, ale zároveň jemnost. Pro zasvěceného pozorovatele, který si mimo estetického vyznění objektu zároveň všímá řemeslného provedení, a současně rozumí výrobní technologii, se tento objekt i ostatní Víznerovy práce stávají něčím neuvěřitelným. To platí dvojnásob i u druhé *Mísy* z růžového skla [obr. 178], která vykazuje obdobné formální znaky lišící se centrálním ostrým žebrem. Vznikají tak dva bipolární prostory spojené v jeden.

U mís však Víznerova tvorba nekončí. Je ještě jeden typ objektů, s jehož explicitními znaky Vízner pracoval. Jsou jimi talíře, které nepředstavují největší podíl v celé autorově tvorbě, ale pro ucelenou představu je nutné se o nich zmínit. Tak bude učiněno v následující kapitole.

8.3 Talíře

Konkávně vybroušené různorodé tvary a čočky, řezy, vystupující prvky vytvářející reliéfní detaily, to všechno Vízner využil i u svých kulatých či čtvercových talířů, které ze všech jeho broušených objektů působí nejméně hmotně. To se týká zejména nízkých

¹³⁴ Viz Video – *Portrét, Artmix* (pozn. 32).

talířů, u kterých vyniká jedna z vlastností skla, křehkost. Kruh a čtverec se zaoblenými rohy se pro Víznara staly v této kategorii objektů základní formou. Ani u nich nenajdeme nic jiného, než skvěle odvedenou řemeslnickou práci podtrhující ideu dokonalého jednoduchého předmětu.

8.3.1 Kulaté talíře

Pusťme se nejprve do objektů s výrazným prvkem čoček, které završují linii, na jejímž počátku jsme se s těmito elementy seznámili u Víznarových hutních objektů. Dvě vzájemně se prolínající konkávně vybroušené čočky utváří, na povrchu rovné plochy asketického objektu, prostor pro možné funkční využití. Jelikož bývá výbrus čoček poměrně hluboký a tedy zásah do základní suroviny a především síla, kterou je nutné proti brusnému kotouči vyvíjet, mnohem intenzivnější, bylo by pochopitelné, že byl základní tvar vyšší, neboli hmotnější. Tak tomu bylo ovšem jen u několika objektů, o nichž můžeme konstatovat, že se jedná o nejmasivnější z talířovitých děl. Za všechny různobarevné varianty si uvedme oranžový kruhový *Talíř* [obr. 179] nebo *Talíř IV-73* ze skla modrého [obr. 180]. Další z objektů s čočkami jsou však dokladem Víznarova „jemného“ přístupu ke skleněnému materiálu, o čemž se můžeme ujistit například u *Talíře IV-41* z roku 1972 [obr. 181]. Je velmi pozoruhodné, že zde ale nenajdeme absolutně žádný vývoj. Bylo by celkem logické, kdyby autor nejprve vytvářel vyšší objekty a postupem času jejich sílu zmenšoval. Ovšem tak tomu není. Produkce objektů využívajících obou způsobů byla současná, v různých cyklech, po celou dobu Víznarovy tvorby.

Poměrně velkou silou skla oplývají také objekty tvořené mírně konkávně probroušenou a též od podložky se zdvihající deskou se dvěma otvory umístěnými naproti sobě. Tak je navržen *Talíř IV-7* [obr. 182] a dále *Talíř IV-29* [obr. 183], který je však o něco vyšší.

Přechod k nízkým reliéfně tvarovaným objektům tvoří *Talíř IV-21* [obr. 184]. Plochá deska se zaoblenými okraji stojí na pomyslném rozhraní mezi talíři vyššími a nízkými. Probroušená přímka plasticky vystupující na bocích s jemně vyhnutým okrajem ve středu kruhového objektu u *Talíře IV-74* [obr. 185], dvě identická žebra vystupující až z neuvěřitelně tenkého skla *Talíře IV-79* [obr. 186] tvoří detail přitahující naše zraky díky světelným nuancím. Nebo vystupující ostrá linie vedená v podlouhlém oválu, kdy

se uvnitř tohoto geometrického tvaru opět vrátí na sílu jeho okolní plochy, tak je rozvržena hmota *Talíře IV-43* [obr. 187].

K některým z těchto objektů jsou též dochovány návrhy, z nichž jsou na jedné straně zjevné také Víznerovy návrhářské a kreslířské kvality, a na té druhé pak skutečnost, že autor předem promýšlel působení objektů v konfrontaci s dopadajícími světelnými paprsky [obr. 188].

8.3.2 Čtvercové talíře

Detailní plastické prvky využívané u talířů kruhových Vízner v různých úpravách aplikoval též na talíře čtvercové se zaoblenými rohy. To se týká také *Talíře ze zeleného skla* [obr. 189], jehož forma je založena na aplikaci čočky. Ovšem není to čočka v pravém slova smyslu. Zde jde o dvě hranami spojené obdélné čočky se zaoblenými rohy, které jsou dále vyleštěny a působí tak kontrastně k matnému okolnímu prostředí.

Další nízký *Talíř IV-38* se dvěma shodně vybroušenými protilehlými detaily [obr. 190], které jsou profilovány do po stranách vybroušeného kruhového výstupku s nikoli rovnou horní ploškou, ale též konkávně probroušenou. Ačkoli se tento talíř datuje do roku 1977, nebývale evokuje stínidla do oken automobilů, nejen svým tvarem, ale především detaily, které působí jako plastové přísavky na sklo. Oproti tomu u *Talíře IV-13* [obr. 191] jsou ozvláštěním detaily procházející skrze vlastní hmotu objektu. Dva blízko vedle sebe na okraji umístěné kruhové otvory, mezi nimiž prochází středová osa talíře, jsou na protější straně duplikovány. Nikoli otvory, ale jakési kruhové výstupky tvořené úzkým žebrem, jen jakoby přilepené k základnímu tvaru, se objevují u *Talíře IV-42* [obr. 192]. Uzavření kapitoly objektů těchto forem se ujme *Talíř IV-23* [obr. 193], jehož detailní žebro kopíruje základní čtvercovou formu a opět působí, jako kdyby bylo přilepeno ke skleněné desce.

Sami jste mohli vidět jednotlivé objekty s různými reliéfními detaily, probroušenými otvory či řezy, které se prolínají ve všech třech skupinách broušených objektů. Je neuvěřitelné, jak jsou si objekty vzájemně podobné, ale stejně tak odlišné.

9 Dílo Františka Víznera v českém a světovém kontextu v době druhé poloviny 20. století

Zařadit dílo Františka Víznera do souvislostí se světovým sklem je díky jeho naprosté solitérnosti stejně obtížné, jako jeho zasazení v rámci skla českého. V této kapitole proto najdeme spíše nastínění situace v české i světové sklářské tvorbě, kde se zaměříme především na skandinávské země, a to ani ne tak v oblasti volné tvorby, nýbrž v oblasti designu. V závěru této kapitoly bude možno sledovat podobnosti Víznerových děl v tvorbě jeho možných následovníků.

Velkým mezníkem se pro sklářské umění stal rok 1958 a již zmiňovaná Světová výstava v Bruselu (Expo 58). Světlo světa tehdy poprvé spatřilo československé autorské sklo, tedy použití skleněné materie v oblasti volného umění, které bylo od té chvíle v zahraničních kruzích považováno za jedno z nejlepších a svoji pozici si kontinuálně drželo i na následujících světových výstavách (Expo 67 v Montrealu nebo Expo 70 v Ósace), a drží ji dodnes. Skutečnost, že se objekty československých výtvarníků staly velmi populární, dokazují též četné zahraniční výstavy nebo jejich zastoupení v mnoha prestižních institucích či soukromých sbírkách po celém světě. Někteří čeští výtvarníci dokonce mají ve svém portfoliu uvedeno větší množství zahraničních výstav než těch tuzemských, což se samozřejmě negativně odrazilo na povědomí české populace a jejich znalostech v oblasti volné sklářské tvorby.

František Vízner se stal součástí tohoto sklářského rozkvětu. Ačkoli se nepřipojil k žádnému ze svých vrstevníků, jeho dílo vytvářelo osamocenou, ale stejně důležitou linii. Třebaže na následujících řádcích nepůjde o přímé spojení či komparaci výtvarných pojetí dalších sklářských výtvarníků s Víznerovým dílem, ale spíše o nastínění problematiky volné ateliérové sklářské tvorby od přelomového období padesátých a šedesátých let 20. století, kdy se do skla promítají tendence sochařské a malířské, má text v této práci své opodstatněné místo, zejména v obecném doplnění, které napomůže k pochopení problematiky českého ateliérového skla.

Sklo je velmi specifický materiál, jehož kvalita závisí na různých okolnostech. Jakosti základních surovin, způsobu tavení apod. Výtvarník musí počítat s možnými komplikacemi, které mohou při realizacích nastat. Jedním z nejdůležitějších momentů je optika skla. Optické vlastnosti jsou ve své podstatě velmi ošidné, a to zejména proto, že díky nim může na diváka vizuálně pozitivně působit i nepřilíš kvalitní objekt. Výtvarník se tak musí vyrovnávat s hrozbou vytváření pouze „krásných“ předmětů, bez jakési

koncepce výtvarného řešení. O tom, že je sklo díky svým vlastnostem výjimečným materiálem, není pochyb. Ovšem celkové chápání skla se může v očích výtvarníků i diváků lišit. Pro mnohé je to materiál naprosto bezkonkurenční, jiní ho však považují za materiál jako každý jiný. Obecně tedy můžeme říci, že dobrý sklářský výtvarník při utváření základních koncepcí objektů samozřejmě musí s vlastnostmi materiálu počítat, pracovat s nimi, někdy jsou dokonce jeho díla na těchto efektech založena, ovšem neměl by se výhradně na ně spoléhat. Hodnoty sochařského ztvárnění plastiky bychom stejně tak mohli mnohdy obdivovat, i kdyby vznikla z odlišné materie, například sádry, dřeva či kamene. A proto by také divák neměl zakrňet u pouhého oceňování vizuálního působení, které je, jak jsme si řekli zavádějící, ale hodnotit také jeho formální stránku.

Autorskou tvorbu českých sklářských výtvarníků můžeme rozdělit na základě použité technologie zpracování skleněné materie, jejíž pomocí zhmotňují své nápady a ideje. Primárně jsou to v období padesátých a šedesátých let 20. století hutní zpracování skla, foukání či tvarováním ve formě, a broušení základního skleněného bloku, ke kterým se později přidalo tavení skla ve formě, tedy tavená plastika. Další jsou způsoby vyjádření prostřednictvím rytého skla, skleněných figurek či autorského šperku. Berme však na vědomí, že toto rozdělení je základní a silně zjednodušené. Každý ze sklářských výtvarníků totiž pojímá své plastiky velmi osobitě a použité techniky často kombinuje. Samozřejmě některé z používaných prvků prochází tvorbou různých autorů. Takovou nit můžeme například sledovat v mohutných plastikách, na jejichž počátku stojí profesor Stanislav Libenský, či u geometrických objektů, jaké tvořil Václav Cigler.

Klíčovou osobností skla foukaného je jednoznačně René Roubíček, který zároveň využívá techniky broušení i rytí [obr. 194]. Jeho plastiky jsou například Miroslavem Klivarem zasazovány, díky návaznosti na mytologii, zhmotňování praobrazů „psychicko, lyricko-poetické vize přírodních objektů“, do stylu mytického surrealismu.¹³⁵ Podobně všestranná je také jeho životní partnerka Miluše Roubíčková, jejíž doménou je právě sklo ručně tvarované podpořené výraznou barevností [obr. 195]. Zajímavostí je, že výroba foukaných objektů ateliérové tvorby byla kladena na bedra zručného mistra. Tzn., že výtvarníková práce mnohdy spočívala pouze v samotném návrhu objektu. Jak píše Sylva Petrová, právě v tomto ohledu se zásadně liší české sklo od studiového skla anglo-amerického směru, které je navrženo i realizováno

¹³⁵ Miroslav Klivar, *Česká skleněná plastika*, Břeclav 1999, s. 16.

jediným autorem.¹³⁶ Dalšími výtvarníky respektive výtvarnicemi, které pracovaly s tvarováním hutního skla, jsou Jiřina Žertová a Dana Vachtová. Vzpomeňme si, že o obou byla řeč ve spojitosti se sklárnou ve Škrdlovicích. Práce Jiřiny Žertové byly často založené na povrchových zásazích, ať už to byl otisk nějaké struktury či použití malířského štětce [obr. 196]. V jejích hutních objektech tvarovaných do formy nebo tzv. „z ruky“ se uplatňuje malba, stejně jako v jejích v současnosti nejznámějších objektech, které vytváří od počátku 90. let. Tehdy autorka upustila od hutního skla a začala se věnovat výhradně objektům z vrstvených skleněných tabulí, kde právě expresivní malba vytvořená litím či stříkáním barvy, zastává nejdůležitější roli.¹³⁷ Oproti ní Dana Vachtová, než přešla k tavené plastice, vytvářela hutní objekty spojené s tématem živilů, které mnohdy spojovala s kovem, prvkem, který do nich vnášel řád [obr. 197].¹³⁸

Velmi důležitým je pro českou plastiku též Jiří Šuhájek, jehož tvorba začíná u návrhů, ale na rozdíl od ostatních končí ve sklářské huti, kde pracuje sám se sklářskou píšťalou, pomocí které foukáním tvaruje horkou nepoddajnou sklovinou. Jeho silně figurální křehké skleněné objekty bývají označovány za fantaskní plastiky, které jsou založené na originálním tvaru a předem promyšlené barevnosti. Mimo volných plastik se Jiří Šuhájek věnuje sklářskému designu, malbě a kresbě [obr. 198].

Druhým proudem jsou broušené plastiky, kterými se zabývalo asi nejvíce výtvarníků vůbec. „*Koncem 60. let se rozvinula koncepce broušené tzv. prizmatické plastiky, která znamenala jeden ze silných proudů českého skla v 70. a 80. letech. [...] Za průkopníka myšlenky kompozičního využití optiky v konceptuálním duchu broušeného skla je považován obecně Václav Cigler.*“¹³⁹ Objekty založené na jednoduchosti geometrických tvarů či využití světelných a optických kvalit skloviny, kde je kladen důraz na lom a soustředění světelných paprsků či jejich rozkládání. Geometrické objekty vybroušené z bloku skla Václav Cigler nevnímá jen jako autonomní hmotu, která je schopna dopadající světlo pohlcovat nebo naopak odrážet. Zabývá se však objektem ve vztahu k prostoru, barvám či pohybu v okolí, které se v něm může zrcadlit, zvětšovat, zmenšovat, deformovat, či rozkládat jeho obraz [obr. 199].¹⁴⁰ Podobné výtvarné pojetí najdeme u Břetislava Nováka [obr. 200] či jeho syna Břetislava Nováka ml. [obr. 201], který na svého otce navázal a své plastiky doplnil o nové invence. Za

¹³⁶ Viz Petrová (pozn. 22), s. 113.

¹³⁷ Ivo Křen, Sklo Jiřiny Žertové, *SANQUIS*, 2001, č. 16, s. 48, <http://sanquis.cz/index1.php?linkID=art887>, vyhledáno 17. 4. 2013.

¹³⁸ Dominik Hrodek, Orfické báje a zhmotnělý čas Dany Vachtové, *Fórum S*, 2005, č. 3, <http://www.glassrevue.com/news.asp@nid=3680.html>, vyhledáno 17. 4. 2013.

¹³⁹ Viz Petrová (pozn. 22), s. 118.

¹⁴⁰ Alena Adlerová, *Současné sklo*, Praha 1979, s. 56.

následovníky Václav Ciglera můžeme považovat skupinu lidí vytvářejících prizmatické plastiky, kterým se říkalo „kostičáři“ nebo „bloková četa“. Byli to Marian Karel, Aleš Vašíček, Oldřich Plíva a Yan Zoritchak, jejichž tvorbu spojovala krychle [obr. 202–205].

Křišťálové prizmatické plastiky můžeme najít i v díle Stanislava Libenského a Jaroslavy Brychtové ze sedmdesátých let. Poté se od ní však odklonili a výhradně vytvářeli známé monumentální tavené plastiky. Touto technologií se po jejím vzniku začalo zabývat a dodnes zabývá mnoho sklářských výtvarníků, jmenujme například Bohumila Eliáše, Milana Handla, Ivanu Houserovou nebo Gizelu Šabókovou. Vynikajících sklářských výtvarníků je mnoho, málokterý z nich se zabývá pouze jednou technologií. Kombinace broušených a tavených plastik, rytí, vitráží, mozaiky, malby na skle, autorského šperku či malířství obrazů a kresby, tak nejsou výjimkou.

Vedle těchto známých plastik ovšem nezapomeňme na již zmiňovaná odvětví, která jsou sic méně známá nebo někdy opomíjená, ale nikoli méně kvalitní. Jedná se o výrobu skleněných figurek, ve které vynikl Jaroslav Brychta, dodnes považovaný za jejich duchovního otce. Technologii skleněných figurek, tedy práci se sklem u kyslíkového kahanu, používá například Věra Lišková, v jejímž podání ovšem nejde o tradiční figurky, ale o často figurální objekty tvořené z natavovaných a ohýbaných trubek technického skla [obr. 206]. Poté též ryté sklo, jehož estetická kvalita je založena na prostorové kompozici různých námětů a témat, za jehož nejvýznamnějšího představitele je jistě právem považován Jiří Harcuba [obr. 207]. A nakonec autorský šperk, u něhož si můžeme jmenovat výtvarnice Markétu Šílenou [obr. 208] či Stanislavu Grebeníčkovou [obr. 209].

Česká autorská tvorba je opravdu rozmanitá. Jak jsme měli možnost vidět, nejsou to jen plastiky vycházející s volného sochařského projevu, ale i další drobnější artefakty stojí za zmínku.

Fenomenální české sklo však ve světě mělo a má velkou konkurenci. Vedle České republiky, tehdejšího Československa, má velmi propracovanou ateliérovou tvorbu též „studiové sklo“ ve Spojených státech, Velké Británii, Itálii, Francii, Nizozemí, Německu a Rakousku, Austrálii, Slovensku či skandinávských zemích. Velký rozkvět sklářství nastal po Druhé světové válce, kde se ve všech oblastech začalo experimentovat s nově vzniklými a rozvíjejícími se technologiemi. V šedesátých letech pak přišel ze Spojených států pojem „*Studio Glass Movement*“, [...] „*který je nově*

přijímaný společně se sochařstvím a malířstvím jako hlavní proud umělecké formy“¹⁴¹, a dále se šíří do Evropy, Británie, Austrálie, ale také do Číny.¹⁴² Za jeho zakladatele je považován Harvey Littleton, který společně s Dominickem Labinem experimentoval s tavením skla v malé peci na významném sympoziu v Toledo v roce 1962, kde dále horkou sklovinu zpracovávali pomocí foukání. Od té chvíle bylo jasné, že pro výtvarníky nebude problém tavit sklo přímo v jejich ateliérech.¹⁴³

Je nutné zdůraznit, že ve většině případů se můžeme u zahraničních výtvarníků setkávat s objekty vzniklými primárně technikou foukání skla. Díky odlišným technologiím, které čeští sklářští výtvarníci využívají, je české sklo výjimečné a mezi sběrateli tak ceněné a oblíbené. Každá oblast má své určité výrazové prvky dané tradicí či kulturou. Tak například v Itálii, která má velmi dlouhou sklářskou historii, obzvláště pak na ostrově Murano v Benátkách, má sklo specifický charakter. Stále se zde můžeme setkat s výraznou barevností dekorů vytvořených různými skvrnami, nitěmi či mozaikami.¹⁴⁴ Jako příklad nám může posloužit významný italský designér Tobio Scarpa [obr. 210]. Zde ale zmiňme jeden z jeho poněkud odlišných návrhů, který se vyznačuje větší umírněností formy, kterou se přibližuje Františku Viznerovi [obr. 211]. Mimořádná podobnost je dobře patrná v souvislosti s Viznerovou první žardiniérou [obr. 212], která je obdobně vystavěná na principu otevřeného prostoru spočívajícího na jakési noze. Stejně tak můžeme tyto dva předměty srovnávat v rovině strukturální.

V souvislosti s případnými vlivy zahraniční sklářské produkce, se v různých periodikách či rozhovorech setkáváme zejména s názvy skandinávských zemí. Mimo volné tvorby je totiž pro naše končiny velmi důležitý průmyslový design, kterým právě tyto země prosluly a postupně se staly největším vývozcem skleněného zboží 20. století. Výborní designéři typu Vickeho Lindstranda [obr. 213], jehož návrhy realizovala nejstarší švédská sklárna Kosta (1972) nebo jeho krajana Svena Palmqvista [obr. 214], největšího inovátora v použití nových uměleckých technik ve sklářské dílně Orrefors, do které nastoupil v roce 1936. Celá skandinávská tvorba je více méně založená na jednoduchých formách, což dokazují také práce dánského designéra sklárny Holmegaards Pera Lütkena [obr. 215], pro něhož je důležitá především funkce jeho

¹⁴¹ „[...] which is now accepted along with sculpture and painting as a mainstream art-form.“
Dan Klein – Ward Lloyd, *History of Art*, London 1984, s. 262.

¹⁴² Helmut Ricke, *Glaskunst. Reflex der Jahrhunderte. Meisterwerke aus dem Glasmuseum Hentrich des Kunstmuseums Düsseldorf im Ehrenhof*, München 1995, s. 157.

¹⁴³ http://en.wikipedia.org/wiki/Studio_glass, vyhledáno 17. 4. 2013.

¹⁴⁴ Viz Ricke (pozn. 142), s. 230.

tvarově jasně definovaných nádob z velmi kvalitního převážně kouřového šedého nebo modrého skla.¹⁴⁵ Na zobrazení, na které je zde odkazováno si můžeme povšimnout podobnosti profilace s tvarem Víznerových hutních artefaktů s talířovitými okraji.

Důležité pro generaci umělců - začínajících výtvarníků v padesátých a šedesátých letech 20. století bylo především finské sklo, což ostatně přiznal i František Vízner v některých rozhovorech, kde prezentuje svůj obdiv například k Alvaru Aaltovi, Tapio Wirkkalovi nebo Kaj Franckovi.

*„Nemám rád slovo nápad, že jo. Já mám rád, když věci mají svoji velikou výdrž. Takže, já pořád obdivuju skleničku pana Kaj Francka, že jo, který je sedmdesát let nebo vázu od Alvara Alta, jako konečný řešení krásného předmětu. A ta novost, která je vyžadovaná, aby si mě všimli, že jo, abych dostal i tu cenu, tak ta krátkodobost těch věcí mě zlobí. Ale já si беру pořád třeba tu moji vázičku, který je vopravdu padesát let a mě se pořád zdá, že je to možný, že ta věc nepropadla. Ta vázička stála patnáct korun tehdy, dneska se za to dávají tisíce, hledají ty moje podpisy na tom, tak to mě překvapilo“.*¹⁴⁶ Tento citát je autorovou reakcí na otázku, jak vidí svá díla po mnoha letech od jejich vzniku.

V šedesátých letech se však osobně s výrobky těchto designérů nesetkal, a stejně jako další tuzemští výtvarníci se za celý svůj život do žádné ze skandinávských zemí nepodíval. Znalost způsobu jejich řešení stolního skla či volné tvorby pramenila pouze ze studia zahraničních časopisů.¹⁴⁷ Přesto je jejich vliv tak obrovský, že ho můžeme poměrně často rozpoznat i v konkrétních výrobcích českých návrhářů.

Ačkoli nemá finské sklo takovou tradici, jako například to české či italské, rychle se vyhoupllo na pomyslnou špici. *„Za začátek poválečné slávy finského skla je možné pokládat již účast na výstavě severského designu ve Stockholmu roku 1946. Tam se výrazné pozornosti dostalo sklu, které navrhli Gunnel Nyama (1909–1948), Arttu Brummer (1891–1951), Tapio Wirkkala (1911–1985), Kaj Franck (1911–1989) a Helena Tynell (*1918).“*¹⁴⁸ V následujících letech dosáhli Kaj Franck, Tapio Wirkkala

¹⁴⁵ Faktické informace o sklárnách a designérech jsou převzaty z:

Viz Klein – Lloyd (pozn. 141), s. 250–251.

¹⁴⁶ Část rozhovoru s Františkem Víznerem, rozmezí 2:21–3:15 min.

Video – *František Vízner*, Kultura.cz, 27. 3. 2011,

<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1183619616-kultura-cz/211562228000012/obsah/152392-sklar-frantisek-vizner/>.

¹⁴⁷ Například – Hlaveš, *Romantické počínání* (pozn. 61), Hlaveš, *V omezení* (pozn. 21).

¹⁴⁸ Milan Hlaveš, *Design finského skla* (1), *Keramika a sklo VI*, 2006, č. 2, s. 30–31.

a Timo Sarpaneva za své návrhy obrovského uznání.¹⁴⁹ Kaj Franck [obr. 216] například zdůrazňoval nahodilé elementy, nebo užíval výrazných barevných akcentů. Wirkkala [obr. 217] a Sarpaneva [obr. 218], oba pracující ve sklárně Iittala, která vznikla sloučením dvou firem v průběhu čtyřicátých let¹⁵⁰, využívali pro zhmotnění svých idejí i jiné materiály než pouze sklo. Ve skleněných realizacích to ale bylo sklo foukané, jež definovalo objekt pomocí jednoduchých tvarů. Oba dva pak pracovali s texturami vycházejícími z finské přírody, z nichž ty Wirkkalovy byly mnohem více organické [obr. 219].¹⁵¹ Připomeňme si, že struktury vycházející z přírody byly používány také v českém prostředí například v dílech Vladislava Urbana, o nichž byla řeč v kapitole o lisovaném skle, nebo též Rudolfa Jurnikla [obr. 220].

V potlačeném užití barevnosti se v raných Wirkkalových návrzích setkáváme s paralely k práci Itala Flavia Poliho, pro něhož mělo zdůraznění váhy jednoduché formy podobný význam.¹⁵² Jednoduchost můžeme pozorovat například v Poliho návrhu mísy z roku 1954 [obr. 221]. Její jednoduchost je též paralelou k dílu Františka Víznera, ovšem liší se v mnoha faktorech. Jedná se totiž o mísu z tenkostěnného foukaného skla výrazné barevnosti a optických efektů, která má dobroušené pouze dno a hrany. To je pro Flaviho a tedy i pro sklo benátské, o kterém již padla zmínka, typické. Jednoduché elementární formy, ale velmi výrazné jasné barvy. Vzájemným spojujícím prvkem Víznera a Poliho je tedy pouze ona jednoduchost formy.

Jak jsme správně pochopili z předchozího textu, doménou severských výtvarníků je design, to znamená, že se zabývali tenkostěnným stolním sklem nebo designem dalších průmyslově vyráběných věcí například nábytku, jak je tomu u Alvara Aalta, asi nejpopulárnějšího designéra, jehož jméno je navždy spojeno s vázou Savoy [obr. 222]. Celý skandinávský design je založen na Víznerem tak oblíbené jednoduchosti. Snad bychom mohli říct, že severští designéři pochopili, že v jednoduchosti je krása, a na tom postavili své tak úspěšné návrhy. Není divu, že Víznerův obdiv směřoval právě k nim.

¹⁴⁹ Viz Ricke (pozn. 142), s. 243.

¹⁵⁰ Viz Klein – Lloyd (pozn. 141), s. 252.

¹⁵¹ Viz Klein – Lloyd (pozn. 141), s. 252.

¹⁵² Viz Ricke (pozn. 142), s. 243.

„Die Entwürfe Kaj Francks betonen gelegentlich spielerische Elemente und bedienen sich kräftiger Farbakzente [...]. Wirkkala und Sarpaneva sind demgegenüber die Meister der straff konzentrierten, kraftvollen Form. In der zurückhaltenden Verwendung der Farbe durch ein- oder zwei-fache Unterfänge zeigen sich bei den frühen Entwürfen Wirkkalias am ehesten Parallelen zur Arbeit Flavio Polis, für den auch die Betonung des Eigengewichts der einfachen Formen ähnliche Bedeutung hatte.“

V této práci bylo zdůrazněno několik výtvarníků, kteří snad využívali podobné znaky či prvky. Ať to již byla náhoda nebo ne, nikdy nedosáhli kvalitního řemeslného zpracování jako Vízner. Snad jen na závěr si uvedme ještě několik výtvarníků současné generace, kteří též sází na elementární tvary, jednoduchost a čistotu formy. Jako nejpřesvědčivějšího sklářského výtvarníka, který využívá podobných výtvarných řešení, ale samozřejmě do svých návrhů vkládá vlastní invence, je Martin Hlubuček zabývající se tavenou plastikou [obr. 223, 224]. Paralelu jeho a Víznerovy práce lze pozorovat především v držení se základní formy funkčních nádob, vázy, mísy a talíře, ke kterým Hlubuček připojuje různé detaily vytvářející díky průsvitnosti zajímavý vizuální efekt. Je zřejmé, že stejně jako Vízner pracuje se světlem, které v užších místech prochází skrze sílu skla, a tím vzniká světlejší vizuální efekt. Dalším společným prvkem je u mnohých objektů využitý matovaný subtilně strukturovaný povrch. Celá Hlubučkova tvorba je založena na čistotě a jednoduchosti tvaru a přesného dobroušení předtaveného tvaru. Jeho tvorba je stejně jako ta Víznerova ucelená, bez výkyvů v základním pojetí. Podobností s Víznerem se v Hlubučkově tvorbě nakonec nachází značné množství, proto ho snad lze pasovat do role možného následovníka.

Dalším výtvarníkem, který využívá jednoduchých forem, ale k Víznerovu přístupu můžeme přirovnat jen pár z jeho objektů převážně fúzovaných mís stejného tvaru vzniklých mezi lety 2011 a 2012, je Zdeněk Lhotský [obr. 225]. Ačkoli využívá technologii tavené plastiky, kdy vznikají velmi barevné složitě strukturované objekty, základní forma mísy zůstává. Dobrým příkladem je též váza z roku 2003 [obr. 226].

V několika málo návrzích lze k Víznerovým objektům připodobnit také Ondřeje Strnadela [obr. 227], který k tvarově rozmanitým objektům využívá především skla hutně tvarovaného. Vytváří volné sochařsky pojaté plastiky i původně funkční nádoby, kterými se právě podobá Víznerovu řešení. Jde ale o náhodně vyrobené objekty, kterým nepředchází usilovná kompaktní tvorba, jako například v díle Martina Hlubučka. Nakonec se nemůžeme nezmínit o Jiřím Beldovi, o němž se v souvislosti s Františkem Víznerem mluvilo v roce 2010, kdy představil svojí tepanou mísu, která Víznera, přestože je z odlišného materiálu, nebývale připomíná [obr. 228].¹⁵³

Jistě by se našli i další současní výtvarníci, kteří pracují se stejnými formálními znaky jako František Vízner, možná navíc také s tak dokonalým řemeslným zpracováním, ovšem když dva dělají totéž, není to totéž.

¹⁵³ <http://www.designguide.cz/index.php?page=detail&lang=2&item=1273>, vyhledáno 17. 4. 2013.

10 Závěr

Trochu architekt, trochu sochař a designér, ale především sklář a výborný řemeslník. Tři sklářská odvětví, která si vyžadují jiný přístup. Průmyslová výroba lisovaného skla, umělecké tvarování skla hutního a autorská unikátní tvorba, se všemi si František Vízner dokázal poradit, do všech vnesl svůj osobitý styl založený na několika zásadních formálních znacích, jakými jsou například jednoduchost elementárního tvaru, využití struktury, nebo architektonické pojetí převážně založené na harmonii oblých linií.

Předkládaná bakalářská práce se detailněji zaměřila na rozsáhlou tvorbu Františka Víznera. Logické strukturování podle životních etap a s tím spojené práce pro odlišné obory sklářství, poskytlo komplexní pohled na výtvarní dílo, který byl cílem mého snažení. Po kapitole zabývající se studijními lety a osobnostmi, které mohly Víznera ovlivnit, popisuje další text situaci průmyslové výroby. Její vznik, původní úděl pouze imitačního prostředku dražšího broušeného skla, až po období po Druhé světové válce, kdy vznikalo výtvarně velmi hodnotné sériově vyráběné lisované sklo. František Vízner se jako zaměstnanec podniku Sklo Union stal společně se svými kolegy součástí a silným hybatelem onoho rozkvětu levných, ale kvalitních předmětů. Obecné informace byly dále doplněny údaji o podniku Sklo Union a představením konkrétních Víznerových návrhů. Komparace s výtvarníky Rudolfem Jurnikem a Vladislavem Urbanem, která je též součástí práce, cíleně vyhledávala vzájemné podobnosti, a nakonec prokázala jakési ovlivnění pramenící z obecně platných předpokladů pro navrhování lisovaného skla, které ovšem nebylo nijak závratné, jelikož každý z nich pracoval na základě osobitého výtvarného projevu.

Mezi kapitolu lisovaného skla a skla zpracovávaného hutní technikou byly vloženy příklady realizací pro architekturu. Jako mnoho dalších sklářských výtvarníků, i František Vízner dostával příležitosti ke spolupráci s architekty, pro jejichž většinou společensky významné prostory vytvářel osvětlení či samy o sobě fungující plastiky. Pro tyto realizace využíval technologie hutního zpracování, ale i lisovaného skla, jako například u tvarovek použitých k obložení stěn dvou stanic pražského metra.

Stále se opakující prvky v různých odvětvích sklářství prokázala část věnující se hutnímu sklu. Opětovné primární informace o samotné technologii a škrdlovické sklárně doplnil výběr zásadních tvarových profilací, které Vízner neustále využíval a ovlivňoval tak produkci sklárny vyrábějící artefakty v malých sériích. Linka charakteristik jednotlivých objektů Františka Víznera prochází i touto částí a následně

také kapitolou o broušených objektech. Ačkoli zde nebyly uvedeny zdaleka všechny Víznerovy návrhy, příkladů, na které je v textu odkazováno, je i tak nepřeborné množství, což považuji za přednost této práce. Čtenář má možnost ověřit si zmiňované názory a utvořit si osobní pohled na Víznerovu tvorbu. Zároveň se mu otevírá příležitost souhrnně zkoumat výtvarná řešení, autonomní prvky využívané napříč technologiemi i základními tvary či barevné variace.

V závěrečné části práce je poskytnuto nahlédnutí do české autorské tvorby a taktéž světové, která se ovšem zaměřuje především na skandinávské země a podstatné informace v souvislosti s Františkem Víznerem. Tato kapitola by samozřejmě zasloužila mnohem více prostoru, vždyť jen českých sklářských výtvarníků jsou desítky, avšak považujeme ji za pouhé doplnění předchozích kapitol. Součástí je také na samém konci umístěný text vypovídající o možných Víznerových následovcích.

František Vízner byl jedinečným autorem, jehož tvorba je v podstatě od samého začátku právem velmi ceněná. Nejen jeho broušené unikátní objekty jsou součástí různých veřejných i soukromých sbírek. V současné době je veliký zájem také o jeho výrobky lisované či hutně tvarované, což samozřejmě zvyšuje jejich hodnotu. František Vízner byl neobyčejný sklářský výtvarník, jehož přínos českému sklářství je nesmírný.

11 Seznam použité literatury a dalších zdrojů

11.1 Literatura

Adlerová Alena, Das Neue Gesicht des Böhmischen Glases, *Glasrevue XXXIV*, 1979, č. 5, s. 2–5.

Adlerová Alena, *Současné sklo*, Praha 1979.

Adlerová Alena, Tschechoslowakisches Gegenwartglas in der Architektur, *Glasrevue XLI*, 1986, č. 8, s. 14–17.

České lisované sklo. 3. Výstava průmyslového návrhu (kat. výst.), text Alena Adlerová, Gottwaldov 1972.

České lisované sklo. Sborník ze sympózia u příležitosti výstavy České lisované sklo, Gottwaldov, 1972.

Bohemia glass Škrdlovice (Glassexport), text Antonín Hartmann, Liberec 1974.

Böhmisches Glas der Gegenwart (kat. výst.), text Axel von Saldern, Alena Adlerová, Hamburg 1973.

František Vízner. Sklo 1961–1971 (kat. výst.), text Alena Adlerová, Praha 1971.

František Vízner. Sklo (kat. výst.), text Jana Hoffmeisterová, Praha 1972.

František Vízner. Sklo, Bohdan Mrázek. Tapiserie (kat. výst.), text Jiřina Medková, Brno 1972.

František Vízner. Sklo (kat. výst.), text Karel Holešovský, Praha 1994.

František Vízner. Galerie na Jánském vršku (kat. výst.), text Oldřich Palata, Praha 2000.

František Vízner. Práce z let 1961–2010 (kat. výst.), text Oldřich Palata, Praha 2010.

František Vízner. Sklo. Soukromá sbírka, Praha 2011.

Franz Susanne K., *Contemporary Glass. A world surfy from the Corning Museum of Glas*, New York 1989.

Hartmann Antonín, Odpovědnost sklářské tvorby, *Domov*, 1987, č. 2, s. 47–49.

Hetteš Karel, Nejsoučasnější současné české sklo, *Tvar XXI*, 1970–1971, č. 7, s. 193–224.

Hetteš Karel, Škola Josefa Kaplického, *Tvar XII*, 1961, č. 3, s. 67–78.

- Hlaveš Milan, Design finského skla (1), *Keramika a sklo VI*, 2006, č. 1, s. 30–31.
- Hlaveš Milan, Design finského skla (2), *Keramika a sklo VI*, 2006, č. 2, s. 34–35.
- Hlaveš Milan (rec.), František Vízner. Sklo 1951–2001, *Ateliér XVI*, 2003, č. 8, s. 12.
- Hlaveš Milan, Ne-sná-ším slovo experiment!, *Art+Antiques X–XI*, 2011/2012, č. 11, s. 66–67.
- Hlaveš Milan, Sklo Františka Víznera, *Art+Antiques IV*, 2005, č. 4, s. 76–81.
- Hlaveš Milan, Sklo Františka Víznera. Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, *Keramika a sklo V*, 2005, č. 2, s. 18–20.
- Hlaveš Milan, V omezení cítím kouzlo, *Art+Antiques IV*, 2005, č. 5, s. 76–79.
- Hlaveš Milan, Začátky Františka Víznera, *Keramika a sklo V*, 2005, č. 2, s. 21.
- Hofmeisterová Jana, Lisované sklo, *Domov*, 1964, č. 4, s. 13–17.
- Hofmeisterová Jana, Upomínkové předměty, *Domov*, 1964, č. 6, s. 39–43.
- Holešovský Karel, Vizners Glas in der Mährischen Galerie, *Glasrevue XXXIX*, 1984, č. 2, s. 17–21.
- Holešovský Karel, Víznerovo sklo, *Umění a řemesla*, 1982, č. 1, s. 3.
- Holešovský Karel – Vízner František, *František Vízner. Sklo 1962–1982* (kat. výst.), text Karel Holešovský, Brno 1983.
- Jaroslav Svoboda, František Vízner* (kat. výst.), text František Stehlík, Hradec Králové 1973.
- Horová Anděla (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, Praha 1995.
- Karel Wünsch. Výstava skla z let 1959–1969* (kat. výst.), text Antonín Langhamer, Jablonec nad Nisou 1969.
- Kolektiv autorů z ředitelství oborového podniku, *Sklo Union*, Praha 1974.
- Klein Dan – Lloyd Ward, *History of Glas*, London 1984.
- Klivar Miroslav, *Česká skleněná plastika*, Břeclav 1999.
- Kozlová Tereza, Nedoceněná krása váz a popelníků, *Art+Antiques X*, 2011, č. 10, s. 58–60.
- Křen Ivo, Sklárna Škrdlovice (1940–2008), *Sklář a keramik LXI*, 2011, č. 9–10, s. 218–221.

- Langhamer Antonín, Der Glasgestalter und pädagogische Václav Plátek, *Glasrevue*, s. 4–5.
- Langhamer Antonín, *Legenda o českém skle*, Zlín 1999.
- Langhamer Antonín, Retrospektiva Františka Víznera, *Ateliér XVIII*, 2005, č. 10, s. 12.
- Langhamer Antonín, Skleněné monumenty Vladimíra Procházky, *Keramika a sklo V*, 2005, roč. 2, s. 23–25.
- Langhamer Antonín, Sklář František Vízner in memoriam, *Sklář a keramik LXI*, 2011, č. 9–10, s. 246–247.
- Langhamer Antonín, Sklo Františka Víznera. Uměleckoprůmyslové muzeum Praha 23. března–5. června 2005, *Sklář a keramik LV*, 2005, č. 7–8, s. 185–186.
- Langhamer Antonín – Hlaveš Milan, *100 % sklo. Sklářská škola v Železném Brodě 1920–2010* (kat. výst.), Praha 2010.
- Maršíková Jaromíra, Dreierlei Glas von František Vízner, *Glasrevue XXIV*, 1969, č. 8.
- Maršíková Jaromíra, František Vízner. Sklo, *Domov*, 1976, č. 6, s. 20–23.
- Maršíková Jaromíra, Glas des Gestalters František Vízner in der Baukunst, *Glasrevue XXXI*, 1976, č. 6, s. 12–15.
- Medková Jana, Dokonalost sama, *Dolce vita I*, 2002, č. 8, s. 42.
- Medková Jiřina, *Škrdlovická sklárna a její výtvarníci* (kat. výst.), Brno 1977.
- Newhall Marcus, *Sklo Union. Art before industry. 20th century Czech pressed glass*, Braintree 2008.
- Nyklová Milena, Dostavba národního divadla, *Domov*, 1984, č. 1, s. 3–8.
- Palata Oldřich, František Vízner, *Ateliér XIII*, 2000, č. 22, s. 12.
- Pachmanová Martina – Markéta Pražanová (eds.), *Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 1885–2005*, Praha 2005.
- Paříková Soňa – Pařík Jindřich, *František Vízner – Sklo 1959–2010. Muzeum v Bruntále* (kat. výst.), 2010.
- Pešatová Zuzana, Der Glasgestalter Václav Plátek und die industrielle Glaserzeugung, *Glasrevue*, s. 176–180.
- Petrová Sylva, *České sklo*, Praha 2001.
- Petrová Sylva, Böhmisches Glas in Paris, *Glasrevue XLIV*, 1989, č. 10, s. 17–21.
- Ricke Helmut, *Czechglass 1945–1980. Design in an Age of Adversity, Europe 2005*.

Ricke Helmut, Glaskunst. Reflex der Jahrhunderte. Meisterwerke aus dem Glasmuseum Hentrich des Kunstmuseums Düsseldorf im Ehrenhof, München 1995.

Rudolf Jurnikl (kat.), text Alena Adlerová, Turnov 1983.

Stehlík František, *František Vizner, Laděna Viznerová. Sklo a šperk* (kat. výst.), Liberec, 1968.

Suda Kristián, Umělecké sklo 1977, *Domov*, 1978, č. 1, s. 11–13.

Velek Josef, Hledání průzračné pravdy, *Mladý svět*, 1979, roč. 18, s. 8–9.

Velínská Lenka, Krása užitku, *Keramika a sklo: časopis pro design a umění II*, 2002, č. 4, s. 12–13.

Voices of Contemporary Glass. The Heinemann Collection, The Corning Museum of Glass, New York 2009, s. 321–325.

Vokáčová Věra, Dokonalý výrobek, *Domov*, 1964, č. 5, s. 7–10.

Volf Petr, *Okamžik rozhodnutí. Rozhovory o umění*, České Budějovice 2010, s. 398–404.

Warmus William, *František Vizner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.

Zahradník Bohumil, Jozef Soukup, *Tvar XII*, 1961, č. 9, s. 259–267.

6. trienále (kat. výst.), text Jiřina Medková, Brno 1980.

11.2 Internetové zdroje

<http://www.cs-sklo.cz/>

<http://www.frantisekvizner.com/>

<http://www.glassrevue.com/>

Hlaveš Milan, Byl to zlatý věk lisovaného skla. Rozhovor s Rudolfem Jurniklem, *Fórum S*, 2006, č. 20, <http://www.glassrevue.cz/news.asp@nid=5187.html>, vyhledáno 10. 2. 2013.

Hlaveš Milan, Byl to zlom. Rozhovor s Jaroslavem Svobodou. 1. část, *Fórum S*, 2006, č. 18, <http://www.glassrevue.cz/news.asp@nid=5131.html>, vyhledáno 10. 2. 2013.

Hlaveš Milan, Byl to zlom. Rozhovor s Jaroslavem Svobodou. 2. část, *Fórum S*, 2006, č. 19, <http://www.glassrevue.com/news.asp@nid=5159.html>, vyhledáno 10. 2. 2013.

- Hlaveš Milan, Můj zápas o nádobu. S ak. soch. Františkem Víznerem napodruhé, *Fórum S*, 2005, č. 14, <http://www.glassrevue.com/news.asp@nid=4047.html>, vyhledáno 17. 12. 2012.
- Hrodek Dominik, Orfické báje a zhmotnělý čas Dany Vachtové, *Fórum S*, 2005, č. 3, <http://www.glassrevue.com/news.asp@nid=3680.html>, vyhledáno 17. 4. 2013.
- Hlaveš Milan, Romantické počínání Františka Víznera, *Fórum S*, 2005, č. 13, <http://www.glassrevue.com/news.asp@nid=4011.html>, vyhledáno 17. 12. 2012.
- Kiková Jitka, Přivětivý svět Vladimíra Jelínka, *Fórum S*, 2003, č. 24, <http://www.glassrevue.com/news.asp@nid=2226.html>, vyhledáno 10. 2. 2013.
- Křen Ivo, Sklo Jiřiny Žertové, *SANQUIS*, 2001, č. 16, s. 48, <http://sanquis.cz/index1.php?linkID=art887>, vyhledáno 17. 4. 2013.
- Langhamer Antonín, *Nedožitě devadesátiny Václava Plátka*, <http://www.glass.cz/list/news.htm>, vyhledáno 14. 2. 2013.
- Langhamer Antonín, *Profesoři Štipl a Kaplický na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze*, http://www.glass.cz/hist_main.htm, vyhledáno 14. 2. 2013.
- Nový Petr, *Z historie lisovaného skla IX. Zlatý věk 1955–1960, Sklo, doba, lidé*, 2004, č. 27. (<http://www.glassrevue.com/news.asp@nid=3240.html>, vyhledáno 10. 2. 2013).
- Pařík Jindřich, *A zase to lisované sklo – Rudolf Schrötter*, 18. 1. 2011, <http://www.cs-sklo.cz/ceskoslovenskesklo/25-STARE-CLANKY-OLD-ARTICLES/2611-Rudolf-Schrotter,%20vyhled%C3%A1no%201.%202012>, vyhledáno 1. 2. 2013.
- Pařík Jindřich, *Jaroslav Svoboda – ředitel*, 10. 2. 2010, <http://www.cs-sklo.cz/ceskoslovenskesklo/25-STARE-CLANKY-OLD-ARTICLES/1018-Jaroslav-Svoboda-reditel>, vyhledáno 3. 3. 2013.
- Pařík Jindřich, *Lisované sklo Františka Víznera*, 1. 1. 2010, <http://www.cs-sklo.cz/ceskoslovenskesklo/25-STARE-CLANKY-OLD-ARTICLES/978-Lisovane-sklo-F-Viznera>, vyhledáno 3. 3. 2013.
- Pařík Jindřich, *Rudolf Jurníkl*, únor 2010, <http://www.webareal.cz/ceskoslovenskesklo/25-STARE-CLANKY-OLD-ARTICLES/998-Rudolf-Jurnikl,%20vyhled%C3%A1no%201.%202013>, vyhledáno 3. 3. 2013.
- Pařík Jindřich, *Škrdlovické sklo Františka Víznera*, 5. 11. 2010, <http://www.cs-sklo.cz/ceskoslovenskesklo/25-STARE-CLANKY-OLD-ARTICLES/1077-Skrdlovicke-sklo-F-Viznera>, vyhledáno 3. 3. 2013.
- Pařík Jindřich, *Vladislav Urban – muž, na kterého se mělo zapomenout*, 9. 7. 2010, <http://www.cs-sklo.cz/ceskoslovenskesklo/25-STARE-CLANKY-OLD-ARTICLES/1057-Vladislav-Urban,%20vyhled%C3%A1no%201.%202013>, vyhledáno 3. 3. 2013.

<http://www.designguide.cz/index.php?page=detail&lang=2&item=1273>,
vyhledáno 17. 4. 2013.

http://en.wikipedia.org/wiki/Studio_glass, vyhledáno 17. 4. 2013.

<http://www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2008-4w-stopfer-urban-vasen.pdf>, vyhledáno 10. 2. 2013.

http://cs.wikipedia.org/wiki/D%C4%9Bjiny_metra_v_Praze, vyhledáno 16. 3. 2013.

<http://www.ypilonka.cz/historie/>, vyhledáno 10. 3. 2013.

11.3 Audiovizuální záznamy

Video – *František Vizner*, Kultura.cz, 27. 3. 2011,
<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1183619616-kultura-cz/211562228000012/obsah/152392-sklar-frantisek-vizner/>

Video – *Portrét: Sochař a sklář František Vizner*, Artmix, 13. 6. 2009,
<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10123096165-artmix/209562229000006/obsah/80873-portrt-socha-a-skl-frantiek-vzner/>.

Video – *Výstava skla Františka Viznera na bruntálském zámku*, 16. 4. 2010 (internetová televize Moravskoslezského kraje), <http://www.tvportaly.cz/bruntal/14484-vystava-skla-frantiska-viznera-na-bruntalskem-zamku>.

12 Seznam vyobrazení

Obrázky na úvodní straně obrazové přílohy:

1. František Vízner, http://www.fotokanta.cz/galerie_tvare1.html, vyhledáno 6. 5. 2013.
2. František Vízner [Zdroj: *František Vízner. Práce z let 1961–2010* (kat. výst.), text Oldřich Palata, Praha 2010.]

Obr. 1, Václav Plátek, *Torso* (1938), váza s dekorem, rytecká technika tečkování pomocí diamantu, 15 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze.

[Zdroj: Antonín Langhamer, Der Glasgestalter und pädagogische Václav Plátek, *Glasrevue*, s. 4–5.]

Obr. 2, Václav Plátek, *Broušený popelník* (1958), brusem tvarované růžové sklo, výška 12,5 cm.

[Zdroj: Zuzana Pešatová, Der Glasgestalter Václav Plátek und die industrielle Glaserzeugung, *Glasrevue*, s. 176–180.]

Obr. 3, Rudolf Schrötter, *Set „Lord“*, lisované nažloutlé sklo.

[Zdroj: <http://www.cs-sklo.cz/ceskoslovenskesklo/25-STARE-CLANKY-OLD-ARTICLES/2611-Rudolf-Schrotter>, vyhledáno 1. 2. 2013.]

Obr. 4, Rudolf Schrötter, *Dělený talíř „Bull“*, lisované růžové sklo.

[Zdroj: <http://www.cs-sklo.cz/ceskoslovenskesklo/25-STARE-CLANKY-OLD-ARTICLES/2611-Rudolf-Schrotter>, vyhledáno 1. 2. 2013.]

Obr. 5, Rudolf Schrötter, *„Duritka“* (1934), modré lisované sklo.

[Zdroj: <http://www.cs-sklo.cz/ceskoslovenskesklo/25-STARE-CLANKY-OLD-ARTICLES/2611-Rudolf-Schrotter>, vyhledáno 1. 2. 2013.]

Obr. 6, František Vízner, *Váza II-19* (1962), lisované křišťálové sklo, výška 14 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 7, František Vízner, *Vázy II-1* (1962), lisované kouřové a křišťálové sklo, výška 11 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 8, František Vízner, *Váza II-6* (1963), lisované topasové sklo, výška 20 cm.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 9, František Vízner, *Návrh na lisované sklo – Váza I-9* (1961), grafit na papíře, 40 × 20 cm.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 10, Vladislav Urban, *Váza s vyhlazenými plochami a kosočtverečnými výstupky* (1961), Sklo Union – Rosice, růžové lisované sklo, výška 15 cm.

[Zdroj: <http://www.cs-sklo.cz/ceskoslovenskesklo/25-STARE-CLANKY-OLD-ARTICLES/1057-Vladislav-Urban>, vyhledáno 1. 2. 2013.]

Obr. 11, František Vízner, *Váza II-9* (1965), lisované křišťálové sklo, výška 18 cm.
[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 12, Z archivu Františka Víznera, *Závěrečné zkoušky* (květen 1962).
[Zdroj: <http://www.cs-sklo.cz/ceskoslovenskesklo/25-STARE-CLANKY-OLD-ARTICLES/978-Lisovane-sklo-F-Viznera>, vyhledáno 1. 2. 2013.]

Obr. 13, Z archivu Františka Víznera, *Závěrečné zkoušky* (květen 1962).
[Zdroj: <http://www.cs-sklo.cz/ceskoslovenskesklo/25-STARE-CLANKY-OLD-ARTICLES/978-Lisovane-sklo-F-Viznera>, vyhledáno 1. 2. 2013.]

Obr. 14, František Vízner, *Váza II-10* (1963), lisované topasové sklo, výška 21 cm.
[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 15, František Vízner, *Váza II-9* (1965), lisované křišťálové sklo, výška 18 cm.
[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 16, František Vízner, *Útlá váza s čočkami* (1963), Sklo Union – Libochovice, lisované křišťálové sklo. [Zdroj: Soňa Paříková – Jindřich Pařík, *František Vízner – Sklo 1959–2010. Muzeum v Bruntále (kat. výst.), 2010.*]

Obr. 17, František Vízner, *Obdélná váza s čočkami* (1963), Sklo Union – Libochovice, lisované křišťálové sklo. [Zdroj: Soňa Paříková – Jindřich Pařík, *František Vízner – Sklo 1959–2010. Muzeum v Bruntále (kat. výst.), 2010.*]

Obr. 18, Rudolf Jurníkl, *Váza s vertikálními výstupky* (1963), Sklo Union – Rudolfova huť, modré lisované sklo.
[Zdroj: <http://www.webareal.cz/ceskoslovenskesklo/25-STARE-CLANKY-OLD-ARTICLES/998-Rudolf-Jurnikl>, vyhledáno 1. 2. 2013.]

Obr. 19, Rudolf Jurníkl, *Váza* (1963), Sklo Union – Heřmanova huť, modré lisované sklo.
[Zdroj: <http://www.webareal.cz/ceskoslovenskesklo/25-STARE-CLANKY-OLD-ARTICLES/998-Rudolf-Jurnikl>, vyhledáno 1. 2. 2013.]

Obr. 20, František Vízner, *Váza* (1962), Sklo Union – Heřmanova huť, lisované topasové sklo, výška 20 cm.
[Zdroj: <http://www.cs-sklo.cz/ceskoslovenskesklo/25-STARE-CLANKY-OLD-ARTICLES/978-Lisovane-sklo-F-Viznera>, vyhledáno 1. 2. 2013.]

Obr. 21, František Vízner, *Návrh na lisované sklo* (1961), grafít na papíře, 40 × 20 cm.
[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 22, Vladislav Urban, *Váza* (1962), Sklo Union – Heřmanova huť, modré a fialové lisované sklo, výška 20 cm.
[Zdroj: <http://www.cs-sklo.cz/ceskoslovenskesklo/25-STARE-CLANKY-OLD-ARTICLES/1057-Vladislav-Urban>, vyhledáno 1. 2. 2013.]

Obr. 23, František Vízner, *Váza II-7* (1965), lisované křišťálové sklo, výška 15 cm.
[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

- Obr. 24, František Vízner, *Váza II-15* (1964), lisované křišťálové sklo, výška 21 cm.
[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]
- Obr. 25, František Vízner, *Váza II-8* (1965), lisované červené sklo, výška 15 cm.
[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]
- Obr. 26, František Vízner, *Váza II-18* (1965), lisované červené sklo, výška 21 cm.
[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]
- Obr. 27, František Vízner, *Váza II-3* (1965), lisované křišťálové sklo, matný povrch, výška 25 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze.
[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]
- Obr. 28, František Vízner, *Váza II-2* (1965) Návrh pro lisovaný tvar, grafit na papíře, výška 25 cm.
[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]
- Obr. 29, František Vízner, *Váza II-20* (1965), lisované křišťálové sklo, matný povrch, výška 21 cm.
[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]
- Obr. 30, František Vízner, *Vázy se strukturou* (1966), Sklo Union – Libochovice.
[Zdroj: Soňa Paříková – Jindřich Pařík, *František Vízner – Sklo 1959–2010. Muzeum v Bruntále (kat. výst.), 2010.*]
- Obr. 31, František Vízner, *Váza II-4* (1966), lisované křišťálové sklo, výška 25 cm.
[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]
- Obr. 32, Vladislav Urban, *Vázy se strukturou kůry stromu* (1969), Sklo Union – Rosice, lisované topasové sklo, výška 20,3 cm.
[Zdroj: <http://www.cs-sklo.cz/ceskoslovenskesklo/25-STARE-CLANKY-OLD-ARTICLES/1057-Vladislav-Urban>, vyhledáno 1. 2. 2013.]
- Obr. 33, Vladislav Urban, *Váza se strukturou vyboulení*, Sklo Union – Libochovice.
[Zdroj: <http://www.cs-sklo.cz/ceskoslovenskesklo/25-STARE-CLANKY-OLD-ARTICLES/1057-Vladislav-Urban>, vyhledáno 1. 2. 2013.]
- Obr. 34, Rudolf Jurníkl, *Mísa na ovoce* (1962), Sklo Union – Heřmanova huť, lisované sklo, průměr 32 cm.
[Zdroj: *Rudolf Jurníkl* (kat.), text Alena Adlerová, Turnov 1983.]
- Obr. 35, Rudolf Jurníkl, *Váza* (1963), Sklo Union – Libochovice, lisované sklo.
[Zdroj: *Rudolf Jurníkl* (kat.), text Alena Adlerová, Turnov 1983.]
- Obr. 36, Rudolf Jurníkl, *Popelník* (1962), Sklo Union – Rosice, lisované sklo, průměr 17 cm.
[Zdroj: *Rudolf Jurníkl* (kat.), text Alena Adlerová, Turnov 1983.]
- Obr. 37, Rudolf Jurníkl, *Vázy s listem* (1970), Sklo Union – Libochovice, lisované křišťálové sklo.
[Zdroj: *Rudolf Jurníkl* (kat.), text Alena Adlerová, Turnov 1983.]

Obr. 38, Rudolf Jurníkl, *Váza, žardiniéra a talíř* (1969), Sklo Union – Libochovice, lisované křišťálové sklo.

[Zdroj: *Rudolf Jurníkl* (kat.), text Alena Adlerová, Turnov 1983.]

Obr. 39, Rudolf Jurníkl, *Dóza s víkem* (1975), Sklo Union – Rudolfova huť, lisované křišťálové sklo, průměr 14,7 × 17,1 cm.

[Zdroj: *Rudolf Jurníkl* (kat.), text Alena Adlerová, Turnov 1983.]

Obr. 40, Rudolf Jurníkl, *Mísa na ovoce* (1978), Sklo Union – Rosice, lisované sklo, průměr 26,5 cm.

[Zdroj: *Rudolf Jurníkl* (kat.), text Alena Adlerová, Turnov 1983.]

Obr. 41, František Vízner, *Dózy II-21* (1965), lisované modré a křišťálové sklo, výška 7 cm, 11 cm, 20 cm.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 42, František Vízner, *Skleněné osvětlení V-17* (1980), křišťálové lisované sklo v kovovém nosném systému, 200 × 700, Kongresové centrum v Praze.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 43, Vladimír Procházka, *Skleněné osvětlení* (1989), Vstupní hala v hotelu Forum v Praze, křišťálové foukané skleněné tvary.

[Zdroj: Antonín Langhamer, *Skleněné monumenty Vladimíra Procházky, Keramika a sklo V*, 2005, roč. 2, s. 23–25.]

Obr. 44, František Vízner, *Lustr V-11* (1989), lisované sklo v kovovém nosném systému, průměr 240 cm, Parlament České republiky Praha.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 45, František Vízner:

V-9 *Návrh osvětlovadla pro Parlament České Republiky v Praze* (1989), tuž na papíře.

V-10 *Model osvětlovadla pro Parlament České Republiky v Praze* (1989), plexisklo.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 46, František Vízner, *Skleněné osvětlení V-14* (1989), křišťálové lisované sklo v kovovém nosném systému, Parlament České republiky v Praze.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 47, František Vízner, *Osvětlení*, Lisované křišťálové sklo, Dostavba národního divadla v Praze.

[Zdroj: Milena Nyklová, *Dostavba národního divadla, Domov*, 1984, č. 1, s. 3–8.]

Obr. 48, František Vízner, *Skleněné obklady V-6*, lisované křišťálové skleněné panely, Pražské metro, Stanice Karlovo náměstí.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 49, František Vízner, *Skleněné obklady V-7*, topasové lisované skleněné panely, Pražské metro, Stanice Jinonice.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 50, František Vízner, *Skleněné obklady V-5 – detail*, topasové lisované sklo, Pražské metro.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 51, František Vízner, *Reliéf – detail V-1* (1970), topasové lepené hutnické sklo, 200 × 400 cm, Hotel Škrdlovice.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 52, František Vízner, *Reliéf V-16* (1972), zelené slepované hutnické sklo, 240 × 240 cm, Kulturní středisko, Nové Město na Moravě.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 53, František Vízner, *Reliéf V-4* (1979), křišťálové hutnické sklo 220 × 520 cm, Centrum Vltava Praha.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 54, František Vízner, *Reliéf V-2* (1970), křišťálové hutnické sklo, 50 × 50 cm.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 55, František Vízner, *Reliéf V-18* (1998), návrh skleněného reliéfu, tuž na papíře, 100 × 70 cm.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 56, František Vízner, *Váza III-19* (1970), křišťálové a zelené hutnické sklo, výška 14 cm.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 57, František Vízner, *Vázy*, křišťálové a zelené hutnické sklo.

[Zdroj: František Vízner, soukromá sbírka, Praha 2011.]

Obr. 58, František Vízner, *Váza III-5* (1967), modré a topasové hutnické sklo, výška 14 cm.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 59, František Vízner, *Mísa* (1969), hutně tvarované temně zelené sklo, výška 10,5 cm, průměr 18,5 cm.

[Zdroj: Foto Gabriela Petrová]

Obr. 60, František Vízner, *Váza III-21* (1967), opálové a modré hutnické sklo, výška 18 cm.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 61, František Vízner, *Váza III-6* (1974), modré, zelené a křišťálové hutnické sklo, výška 25 cm.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 62, František Vízner, *Mísa III-20* (1970), křišťálové a modré hutnické sklo, výška 15 cm.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

- Obr. 63, František Vízner, *Mísa III-7* (1970), modré a zelené hutnické sklo, výška 15 cm.
[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]
- Obr. 64, František Vízner, *Váza III-8* (1970), zelené hutnické sklo, výška 15 cm.
[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]
- Obr. 65, František Vízner, *Váza* (1968), modré a červené hutnické sklo.
[Zdroj: Soňa Paříková – Jindřich Pařík, *František Vízner – Sklo 1959–2010. Muzeum v Bruntále (kat. výst.), 2010.*]
- Obr. 66, František Vízner, *Vázy* (1976), křišťálové a fialové hutnické sklo.
[Zdroj: Soňa Paříková – Jindřich Pařík, *František Vízner – Sklo 1959–2010. Muzeum v Bruntále (kat. výst.), 2010.*]
- Obr. 67, František Vízner, *Váza* (1974), křišťálové a topasové hutnické sklo.
[Zdroj: Soňa Paříková – Jindřich Pařík, *František Vízner – Sklo 1959–2010. Muzeum v Bruntále (kat. výst.), 2010.*]
- Obr. 68, František Vízner, *Váza III-12* (1968), modré hutnické sklo, výška 30 cm.
[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]
- Obr. 69, František Vízner, *Studie III-25* (1967), návrh hutnického tvaru, barevná tuž na papíře, 40 × 20 cm.
[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]
- Obr. 70, František Vízner, *Váza* (1968), hutní křišťálové sklo.
[Zdroj: Soňa Paříková – Jindřich Pařík, *František Vízner – Sklo 1959–2010. Muzeum v Bruntále (kat. výst.), 2010.*]
- Obr. 71, František Vízner, *Váza* (1968), křišťálové a topasové hutnické sklo, výška 26 cm.
[Zdroj: http://www.artinprague.cz/fotobanka/predmety/Frantisek_Vizner_Skrdlovice_skl_o_design_GJl.jpg, vyhledáno 16. 4. 2013.]
- Obr. 72, František Vízner, *Váza III-11* (1974), křišťálové hutnické sklo, výška 15 cm.
[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]
- Obr. 73, František Vízner, *Váza III-18* (1970), křišťálové hutnické sklo, průměr 22 cm.
[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]
- Obr. 74, František Vízner, *Váza III-28* (1974), křišťálové hutnické sklo, výška 30 cm, šířka 10 cm.
[Zdroj: *František Vízner. Práce z let 1961–2010* (kat. výst.), text Oldřich Palata, Praha 2010.]
- Obr. 75, František Vízner, *Váza III-4* (1971), křišťálové hutnické sklo, výška 15 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze.
[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 76, František Vízner, *Váza III-21* (1967), opálové a modré hutnické sklo, výška 18 cm.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 77, František Vízner, *Váza* (1967), čiré, mléčné a kobaltové hutnické sklo, výška 17,2 cm, průměr okraje 11,3 cm, Muzeum skla a bižuterie v Jablonci nad Nisou.

[Zdroj: foto Gabriela Petrová.]

Obr. 78, František Vízner, *Vázy* (1967), čiré, mléčné a kobaltové hutnické sklo, Muzeum skla a bižuterie v Jablonci nad Nisou.

[Zdroj: foto Gabriela Petrová.]

Obr. 79, František Vízner, *Váza* (1972), křišťálové a topasové hutnické sklo, výška 21,5 cm, šířka horního okraje 12 cm. Muzeum skla a bižuterie v Jablonci nad Nisou.

[Zdroj: foto Gabriela Petrová.]

Obr. 80, František Vízner, *Váza III-13* (1970), křišťálové a zelené hutnické sklo, výška 24 cm.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 81, František Vízner, *Studie III-23* (1971), návrh hutnického tvaru, barevná tuž na papíře, 40 × 20 cm.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 82, František Vízner, *Váza III-15* (1971), křišťálové hutnické sklo, výška 25 cm.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 83, František Vízner, *Vázy*, křišťálové, modré a topasové sklo.

[Zdroj: *František Vízner*. Soukromá sbírka, Praha 2011.]

Obr. 84, František Vízner, *Váza III-19* (1970), křišťálové a zelené hutnické sklo, výška 14 cm.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 85, František Vízner, *Váza* (1972), křišťálové hutnické sklo.

[Zdroj: Jiřina Medková, *Škrdlovická sklárna a její výtvarníci* (kat. výst.), Brno 1977, s. 4.]

Obr. 86, František Vízner, *Váza*, křišťálové a zelené hutnické sklo, výška 12 cm, základna 9,5 × 9,5 cm, Muzeum skla a bižuterie v Jablonci nad Nisou.

[Zdroj: foto Gabriela Petrová.]

Obr. 87, František Vízner, *Váza III-9* (1973), křišťálové, modré a červené hutnické sklo, výška 20 cm, Barry Friedman Collection.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 88, František Vízner, *Mísa III-10* (1973), červené hutnické sklo, výška 15 cm.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

- Obr. 89, Jaroslav Svoboda, *Vázy a mísa*, namodralé a topasové hutnické sklo, výšky 22 cm, 25 cm, 20 cm.
[Zdroj: *Bohemia glass Škrdlovice (Glassexport)*, text Antonín Hartmann, Liberec 1974.]
- Obr. 90, Jaroslav Svoboda, *Vázy s talířovitým okrajem*, zelené a topasové hutnické sklo, výšky 24 cm, 31 cm, 17 cm.
[Zdroj: *Bohemia glass Škrdlovice (Glassexport)*, text Antonín Hartmann, Liberec 1974.]
- Obr. 91, František Vízner, *Váza*, křišťálové hutnické sklo, výška 17 cm.
[Zdroj: *Bohemia glass Škrdlovice (Glassexport)*, text Antonín Hartmann, Liberec 1974.]
- Obr. 92, Jaroslav Svoboda, *Vázy*, zelené, modré a křišťálové hutnické sklo, výšky 32 cm, 38 cm, 16 cm.
[Zdroj: *Bohemia glass Škrdlovice (Glassexport)*, text Antonín Hartmann, Liberec 1974.]
- Obr. 93, František Vízner, *Váza*, modré brusem dotvarované hutnické sklo.
[Zdroj: *Bohemia glass Škrdlovice (Glassexport)*, text Antonín Hartmann, Liberec 1974.]
- Obr. 94, Petr Foltýn, *Váza*, brusem dotvarované nažloutlé a červené hutní sklo.
[Zdroj: *Bohemia glass Škrdlovice (Glassexport)*, text Antonín Hartmann, Liberec 1974.]
- Obr. 95, František Vízner, *Váza* (1967), modrozelené brusem tvarované neprůhledné sklo, výška 13 cm, Muzeum skla a bižuterie v Jablonci nad Nisou.
[Zdroj: foto Gabriela Petrová.]
- Obr. 96, Petr Foltýn, *Váza*, brusem dotvarované červené hutní sklo.
[Zdroj: *Bohemia glass Škrdlovice (Glassexport)*, text Antonín Hartmann, Liberec 1974.]
- Obr. 97, František Vízner, *Mísa III-20* (1970), křišťálové a modré hutnické sklo, výška 15 cm.
[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]
- Obr. 98, Karel Wunsch, *Mísa*, křišťálové, modré a červené hutnické sklo, výška 25 cm.
[Zdroj: *Bohemia glass Škrdlovice (Glassexport)*, text Antonín Hartmann, Liberec 1974.]
- Obr. 99, Vladimír Jelínek, *Váza*, křišťálové a fialové hutnické sklo.
[Zdroj: *Bohemia glass Škrdlovice (Glassexport)*, text Antonín Hartmann, Liberec 1974.]
- Obr. 100, Jaroslav Svoboda, *Váza*, unikát, brusem dotvarované křišťálové hutnické sklo s barevnými vnitřními skvrnami.
[Zdroj: *Bohemia glass Škrdlovice (Glassexport)*, text Antonín Hartmann, Liberec 1974.]
- Obr. 101, František Vízner, *Váza*, modré brusem dotvarované hutnické sklo.
[Zdroj: *Bohemia glass Škrdlovice (Glassexport)*, text Antonín Hartmann, Liberec 1974.]
- Obr. 102, Karel Wunsch, *Váza*, brusem dotvarované křišťálové a červené sklo.
[Zdroj: *Bohemia glass Škrdlovice (Glassexport)*, text Antonín Hartmann, Liberec 1974.]
- Obr. 103, Vladimír Jelínek, *Váza* (1969), výška 32 cm.
[Zdroj: *Bohemia glass Škrdlovice (Glassexport)*, text Antonín Hartmann, Liberec 1974.]

- Obr. 104, Jiřina Žertová, *Váza* (1968), hutnické sklo.
[Zdroj: Jiřina Medková, *Škrdlovická sklárna a její výtvarníci* (kat. výst.), Brno 1977, s. 4.]
- Obr. 105, Dana Vachtová, *Váza* (1969), hutnické sklo.
[Zdroj: Jiřina Medková, *Škrdlovická sklárna a její výtvarníci* (kat. výst.), Brno 1977, s. 4.]
- Obr. 106, Miluše Roubíčková, *Objekty*, výšky 50 cm, 50 cm, 50 cm.
[Zdroj: Jiřina Medková, *Škrdlovická sklárna a její výtvarníci* (kat. výst.), Brno 1977, s. 4.]
- Obr. 107, *Sklárna Škrdlovice – Vzorová kniha 1960–1972, list 217.*
[Zdroj: laskavě poskytl Mgr. Ivo Křen, kurátor Východočeského muzea v Pardubicích.]
- Obr. 108, *Sklárna Škrdlovice – Vzorová kniha 1960–1972, list 216.*
[Zdroj: laskavě poskytl Mgr. Ivo Křen, kurátor Východočeského muzea v Pardubicích.]
- Obr. 109, *Sklárna Škrdlovice – Vzorová kniha 1960–1972, list 221.*
[Zdroj: laskavě poskytl Mgr. Ivo Křen, kurátor Východočeského muzea v Pardubicích.]
- Obr. 110, *Sklárna Škrdlovice – Vzorová kniha 1973–1984, list A 018.*
[Zdroj: laskavě poskytl Mgr. Ivo Křen, kurátor Východočeského muzea v Pardubicích.]
- Obr. 111, *Sklárna Škrdlovice – Vzorová kniha 1973–1984, list A 051.*
[Zdroj: laskavě poskytl Mgr. Ivo Křen, kurátor Východočeského muzea v Pardubicích.]
- Obr. 112, František Vízner, *Mísa IV-10* (1986), brusem tvarované opálové sklo, průměr 26 cm, Musée de Arts Décoratifs, Paris–Louvre.
[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]
- Obr. 113, František Vízner, *Vázy* (1962), brusem tvarované sklo.
[Zdroj: Hofmeisterová Jana, *Lisované sklo, Domov*, 1964, č. 4, s. 13–17.]
- Obr. 114, František Vízner, *Váza* (1962), brusem tvarované hnědé sklo, výška 19 cm, 8 × 5,5 cm.
[Zdroj: foto Gabriela Petrová.]
- Obr. 115, František Vízner, *Vázy* (1962), brusem tvarované hnědé a křišťálové sklo, I. 7 × 7 × 8,5 cm, II. 10,5 × 10,5 × 10,5 cm.
[Zdroj: foto Gabriela Petrová.]
- Obr. 116, František Vízner, *Vázy IV-1* (1962–1964), brusem tvarované kouřové sklo, výšky 12 cm, 25 cm, 15 cm. Barry Friedman Collection.
[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]
- Obr. 117, František Vízner, *Váza IV-8* (1970), brusem tvarované topasové sklo, výška 16 cm, Barry Friedman Collection.
[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 118, František Vízner, *Váza* (1972), brusem tvarované hnědé a křišťálové sklo, výška 35,5 cm.

[Zdroj: foto Gabriela Petrová.]

Obr. 119, František Vízner, *Váza IV-18* (1983), křišťálové a kouřové lepené sklo, výška 50 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, Museum of Applied Arts Prague.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 120, František Vízner, *Váza* (1982), brusem tvarované lepené zelené sklo, výška 40 cm, šířka a hloubka 9 cm.

[Zdroj: *František Vízner. Soukromá sbírka*, Praha 2011.]

Obr. 121, František Vízner, *Váza IV-68* (1982), brusem tvarované zelené a křišťálové sklo, výška 40 cm, Barry Friedman Collection.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 122, František Vízner, *Váza IV-14* (1982), brusem tvarované modré sklo, výška 40 cm, archiv autora.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 123, František Vízner, *Váza IV-22* (1978), brusem tvarované zelené sklo, výška 17 cm, archiv autora.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 124, František Vízner, *Váza IV-15* (1983), brusem tvarované křišťálové a červené lepené sklo, výška 17 cm, archiv autora.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 125, František Vízner, *Váza IV-61* (1985), brusem tvarované křišťálové sklo, výška 15 cm, archiv autora.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 126, František Vízner, *Váza IV-28* (1986), brusem tvarované zelené sklo, výška 17 cm.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 127, František Vízner, *Váza IV-11* (1982), brusem tvarované kouřové sklo, výška 24 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, Museum of Applied Arts Prague.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 128, František Vízner, *Váza IV-40* (1999), brusem tvarované modré sklo, výška 27 cm, Barry Friedman Collection.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 129, František Vízner, *Mísa IV-37* (1983), křišťálové sklo, výška 25 cm, Národní galerie v Praze.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 130, František Vízner, *Vázy IV-55* (1983), brusem tvarované křišťálové a zelené sklo, výšky 25 cm, 12 cm.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 131, František Vízner, *Váza IV-63* (2000), brusem tvarované křišťálové sklo, výška 22 cm, Barry Friedman Collection.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 132, František Vízner, *Váza IV-35* (2001), dvoudílný tvar, brusem tvarované křišťálové a modré sklo, výška 21 cm, archiv autora.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 133, František Vízner, *Váza IV-60* (1992), brusem tvarované křišťálové sklo, výška 24 cm, archiv autora.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 134, František Vízner, *Váza IV-47* (2000), brusem tvarované křišťálové sklo, výška 24 cm, archiv autora.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 135, František Vízner, *Váza IV-19* (1999), brusem tvarované křišťálové sklo, výška 24 cm, Barry Friedman Collection.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 136, František Vízner, *Váza IV-75* (1999), brusem tvarované křišťálové sklo, výška 16 cm, archiv autora.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 137, František Vízner, *Váza IV-4* (1984), brusem tvarované křišťálové a kouřové sklo, výška 17 cm, archiv autora.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 138, František Vízner, *Váza IV-56* (1982), brusem tvarované kouřové sklo, výška 15 cm.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 139, František Vízner, *Váza IV-59* (1984), brusem tvarované kouřové sklo, výška 28 cm.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 140, František Vízner, *Váza s vrty* (2004), brusem tvarované uranové sklo, 12 × 12 × 12 cm.

[Zdroj: *František Vízner. Sklo. Soukromá sbírka*, Praha 2011.]

Obr. 141, František Vízner, *Váza* (2008), brusem tvarované růžové sklo, výška 21 cm, šířka 17 cm, hloubka 6 cm.

[Zdroj: *František Vízner. Sklo. Soukromá sbírka*, Praha 2011.]

Obr. 142, František Vízner, *Váza* (2010), brusem tvarované leštěné červené sklo, výška 23,5 cm, šířka 23,5 cm, hloubka 6,2 cm.

[Zdroj: *František Vízner. Sklo. Soukromá sbírka*, Praha 2011.]

Obr. 143, František Vízner, *Váza IV-45* (1998), brusem tvarované křišťálové sklo, výška 15 cm, archiv autora.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 144, František Vízner, *Váza IV-48* (1989), brusem tvarované křišťálové sklo, výška 12 cm, archiv autora.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 145, František Vízner, *Váza IV-9* (1979), brusem tvarované kouřové sklo, výška 40 cm, Corning Museum of Glass, Corning.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 146, František Vízner, *Váza II-16* (1966), návrh lisovaného tvaru, tuž na papíře, výška 15 cm.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 147, František Vízner, *Váza* (1979), broušené sklo, 13 × 40 cm.

[Zdroj: *František Vízner. Práce z let 1961–2010* (kat. výst.), text Oldřich Palata, Praha 2010]

Obr. 148, František Vízner, *Dekoratívni objekt*, temně zelené sklo, výška 30 cm, šířka 9 cm. Muzeum skla a bižuterie v Jablonci nad Nisou.

[Zdroj: foto Gabriela Petrová.]

Obr. 149, František Vízner, *Dvoudílný objekt* (1967), broušené narůžovělé sklo, výška 25,5 cm. Muzeum skla a bižuterie v Jablonci nad Nisou.

[Zdroj: foto Gabriela Petrová.]

Obr. 150, František Vízner, *Váza IV-78* (1985), brusem tvarované křišťálové sklo, 24 × 24 cm.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 151, František Vízner, *Mísa IV-46* (1983), brusem tvarované červené sklo, průměr 29 cm, G. Saxe Collection.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 152, František Vízner:

Mísa IV-64, brusem tvarované zelené sklo, průměr 28,4 cm, Barry Friedman Collection, Victoria a Albert Muzeum, Londýn.

Mísa IV-65, brusem tvarované modré sklo, průměr 29,2 cm, Barry Friedman Collection, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Mísa IV-66, brusem tvarované žluté sklo, průměr 27,2 cm, Barry Friedman Collection.

Mísa IV-67, brusem tvarované růžové sklo, průměr 27,3 cm, Barry Friedman Collection.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 153, František Vízner, *Mísy*, červené a topasové hutnické sklo, výška 25 a 25 cm.

[Zdroj: *Bohemia glass Škrdlovice (Glassexport)*, text Antonín Hartmann, Liberec 1974.]

Obr. 154, František Vízner, *Mísa IV-24* (1972), brusem tvarované křišťálové a topasové sklo, průměr 28 cm, archiv autora.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 155, František Vízner, *Mísa IV-16* (1989), brusem tvarované červené sklo, průměr 32 cm, archiv autora.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 156, František Vízner, *Mísa IV-54* (2001), brusem tvarované červené sklo, průměr 31 cm, archiv autora.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 157, František Vízner, *Mísa IV-31* (1992), brusem tvarované červené sklo, průměr 29 cm, archiv autora.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 158, František Vízner, *Váza IV-17* (2000), brusem tvarované zelené sklo, průměr 32 cm, archiv autora.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 159, František Vízner, *Mísa IV-44* (1999), brusem tvarované fialové sklo, průměr 31 cm, archiv autora.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 160, František Vízner, *Váza IV-32* (1998), brusem tvarované kouřové sklo, průměr 29 cm, vyrábí sklárna Moser, Karlovy Vary.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 161, František Vízner, *Váza IV-33* (1998), brusem tvarované zelené sklo, průměr 29 cm, vyrábí sklárna Moser, Karlovy Vary.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 162, František Vízner, *Mísa IV-57*.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 163, František Vízner, *Mísa* (2003), brusem tvarované čiré sklo s mléčným zabarvením, průměr 37 cm, výška 9 cm.

[Zdroj: *František Vízner. Sklo. Soukromá sbírka*, Praha 2011.]

Obr. 164, František Vízner, *Mísa IV-20* (1998), brusem tvarované červené sklo, průměr 29 cm, archiv autora.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 165, František Vízner, *Mísa IV-12* (1985), brusem tvarované červené sklo, průměr 29 cm, Hokkaido Museum of Modern Art, Sapporo.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 166, František Vízner, *Mísa IV-34* (2000), dvoudílný tvar, brusem tvarované modré a opalínové sklo, průměr 30 cm, archiv autora.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 167, František Vízner, *Mísa IV-36* (2000), brusem tvarované kouřové a opalínové lepené sklo, průměr 29 cm, archiv autora.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 168, František Vízner, *Mísa IV-70* (2000), dvoudílný tvar, brusem tvarované křišťálové a kouřové sklo, průměr 29 cm, archiv autora.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 169, František Vízner, *Mísa IV-71* (2000), dvoudílný tvar, brusem tvarované modré sklo, průměr 29 cm, archiv autora.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 170, František Vízner, *Mísa IV-53* (2000), dvoudílný tvar, brusem tvarované křišťálové a modré sklo, 24 × 24 cm, Národní galerie v Praze.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 171, František Vízner, *Mísa* (2010), dvoudílný tvar, brusem tvarované bílé opálové a zelené sklo, výška 10 cm, šířka 17,5 cm, hloubka 17,5 cm.

[Zdroj: *František Vízner. Sklo. Soukromá sbírka*, Praha 2011.]

Obr. 172, František Vízner, *Mísa* (2008), brusem tvarované oranžové sklo, průměr 16,5 cm, výška 9 cm.

[Zdroj: *František Vízner. Sklo. Soukromá sbírka*, Praha 2011.]

Obr. 173, František Vízner, *Mísa* (2011), brusem tvarované oranžové sklo, průměr 46,5 cm, výška 8 cm.

[Zdroj: *František Vízner. Sklo. Soukromá sbírka*, Praha 2011.]

Obr. 174, František Vízner, *Váza IV-58*, brusem tvarované žluté sklo, průměr 30 cm.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 175, František Vízner, *Mísa* (2007), brusem tvarované zelené sklo, 32 × 13 cm.

[Zdroj: *František Vízner. Práce z let 1961–2010* (kat. výst.), text Oldřich Palata, Praha 2010]

Obr. 176, František Vízner, *Mísa* (2009), brusem tvarované křišťálové sklo, výška 3 cm, šířka 24 cm, hloubka 14,5 cm.

[Zdroj: *František Vízner. Sklo. Soukromá sbírka*, Praha 2011.]

Obr. 177, František Vízner, *Mísa* (2003), broušené sklo, 26 × 26 × 13 cm.

[Zdroj: *František Vízner. Práce z let 1961–2010* (kat. výst.), text Oldřich Palata, Praha 2010]

Obr. 178, František Vízner, *Mísa* (2008), broušené sklo, 28 × 28 × 15 cm.

[Zdroj: *František Vízner. Práce z let 1961–2010* (kat. výst.), text Oldřich Palata, Praha 2010]

Obr. 179, František Vízner, *Talíř* (2008), brusem tvarované oranžové sklo, průměr 32, 5 cm, výška 6 cm.

[Zdroj: *František Vízner. Sklo. Soukromá sbírka*, Praha 2011.]

Obr. 180, František Vízner, *Talíř IV-73* (1971), brusem tvarované modré sklo, průměr 34 cm, Barry Friedman Collection.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

- Obr. 181, František Vízner, *Talíř IV-41* (1972), brusem tvarované zelené sklo, průměr 45 cm, Barry Friedman Collection.
[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]
- Obr. 182, František Vízner, *Talíř IV-7* (1980), brusem tvarované topasové sklo, průměr 36 cm, Barry Friedman Collection.
[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]
- Obr. 183, František Vízner, *Talíř IV-29* (1986), brusem tvarované zelené sklo, průměr 34 cm, archiv autora.
[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]
- Obr. 184, František Vízner, *Talíř IV-21* (1983), brusem tvarované modré sklo, průměr 45 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, Muzeum of Applied Arts Prague.
[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]
- Obr. 185, František Vízner, *Talíř IV-74* (1991), brusem tvarované modré sklo, průměr 45 cm.
[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]
- Obr. 186, František Vízner, *Talíř IV-79* (1972), brusem tvarované modré sklo, průměr 42 cm.
[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]
- Obr. 187, František Vízner, *Talíř IV-43* (1968), brusem tvarované kouřové sklo, průměr 42 cm, Barry Friedman Collection.
[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]
- Obr. 188, František Vízner, *Talíř IV-49* (1971), kresba, tuž na papíře, průměr 34 cm, Barry Friedman Collection.
Talíř IV-50 (1977), kresba, tuž na papíře, 40 × 70 cm, Barry Friedman Collection.
Talíř IV-51 (1976), kresba, tuž na papíře, 70 × 40 cm, Barry Friedman Collection.
Talíř IV-52 (1976), kresba, tuž na papíře, 70 × 40 cm, Barry Friedman Collection.
[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]
- Obr. 189, František Vízner, *Talíř*, brusem tvarované zelené sklo.
[Zdroj: Soňa Paříková – Jindřich Pařík, *František Vízner – Sklo 1959–2010. Muzeum v Bruntále (kat. výst.), 2010.*]
- Obr. 190, František Vízner, *Talíř IV-38* (1977), brusem tvarované modré sklo, 40 × 40 cm, Corning Museum of Glass, Corning and Barry Friedman Collection.
[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]
- Obr. 191, František Vízner, *Talíř IV-13* (1992), brusem tvarované modré sklo, 40 × 25 cm, archiv autora.
[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]
- Obr. 192, František Vízner, *Talíř IV-42* (1981), brusem tvarované kouřové sklo, 37 × 37 cm, Barry Friedman Collection.
[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 193, František Vízner, *Talíř IV-23* (1974), brusem tvarované topasové sklo, 40 × 40 cm, archiv autora.

[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]

Obr. 194, René Roubíček, *Objekt* (1961), modré foukané sklo.

[Zdroj: <http://www.cmog.org/collection/search?query=roub%C3%ADcek>, vyhledáno 21. 4. 2013.]

Obr. 195, Miluše Roubíčková, *Dárkový balíček* (1985) foukané ručně tvarované sklo, 26 × 16 cm.

[Zdroj: <http://www.flickrriver.com/photos/geoffreygilson/3177048003/>, vyhledáno 21. 4. 2013.]

Obr. 196, Jiřina Žertová, *Zahrada* (1980), foukané sklo.

[Zdroj: http://www.pardubickykraj.cz/data2/dep_39/J_Zertova_Zahrada_1980_1.jpg, vyhledáno 21. 4. 2013.]

Obr. 197, Dana Vachtová, *Sevřený živel* (1981–1982), sklo foukané do formy, kov, 180 × 150 × 50 cm.

[Zdroj: <http://www.galeriepokorna.cz/vachtova06.htm>, vyhledáno 21. 4. 2013.]

Obr. 198, Jiří Šuhájek, *Ležící* (1985), foukané hutní sklo, 35 × 165 × 60 cm.

[Zdroj: <http://www.jirisuhajek.com/album/plastiky/#suhajek-lezici-1985-jpg>, vyhledáno 21. 4. 2013.]

Obr. 199, Václav Cigler, *Prostorová kompozice* (1971), optické broušené sklo, 30 × 15 × 15 cm.

[Zdroj: <http://www.gallery.cz/gallery/cz/vaclav-cigler-vystava.html>, vyhledáno 21. 4. 2013.]

Obr. 200, Břetislav Novák, *Objekt* (1973), broušené sklo, 27,1 × 17,9 cm.

[Zdroj: http://www.cmog.org/collection/search?sm_actor_name=Nov%C3%A1k%2C%20Bretislav%20Sr., vyhledáno 21. 4. 2013.]

Obr. 201, Břetislav Novák ml., *Totem* (1980), 220 cm.

[Zdroj: http://www.cmog.org/collection/search?sm_actor_name=Novak%2C%20Bretislav%20Jr., vyhledáno 21. 4. 2013.]

Obr. 202, Marian Karel, *Vteklá krychle* (1978).

[Zdroj: <http://www.mariankarel.cz/sklo.html>, vyhledáno 21. 4. 2013.]

Obr. 203, Aleš Vašíček, *Objekt* (1972), kulovitý, řezaný z masivního skla, výška 50 cm.

[Zdroj: *Böhmisches Glas der Gegenwart* (kat. výst.), Hamburk 1973.]

Obr. 204, Oldřich Plíva, *Objekt* (1971), broušený olovnatý blok s řezy na dně, 16,7 × 12 × 12 cm.

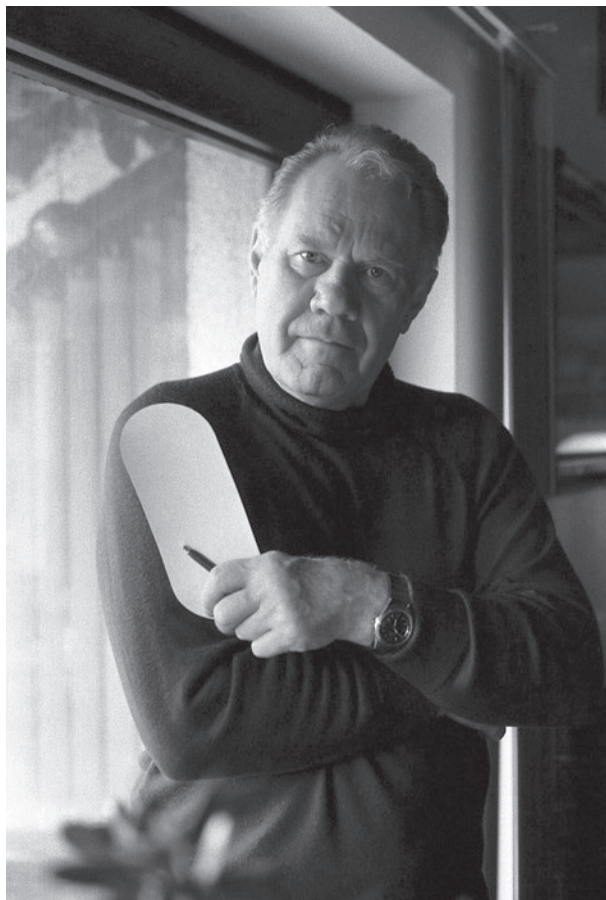
[Zdroj: *Böhmisches Glas der Gegenwart* (kat. výst.), Hamburk 1973.]

Obr. 205, Yan Zoritchak, *Objekt* (1979), přebrušovaný a řezaný olovnatý křišťál, 5 × 8 cm.

[Zdroj: *6. trienále* (kat. výst.), Brno 1980.]

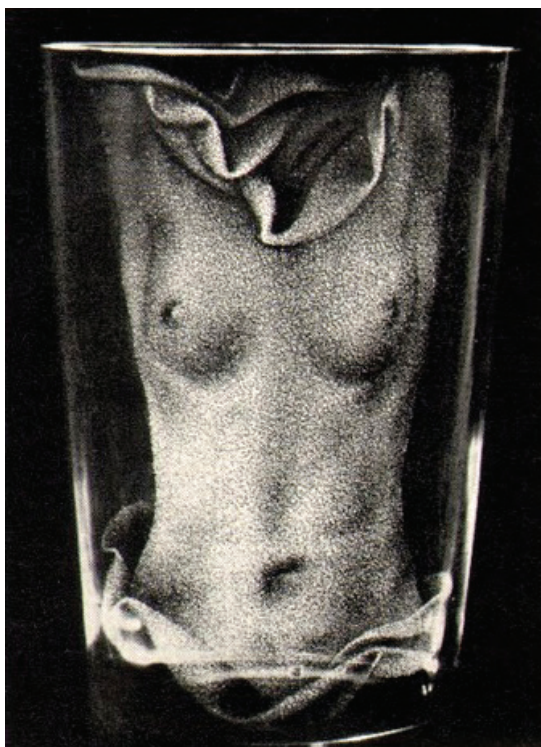
- Obr. 206, Věra Lišková, *Objekt*, tvarované technické sklo u kyslíkového kahanu, 11 × 6 cm.
[Zdroj: <http://www.liveauctioneers.com/item/6637072>, vyhledáno 21. 4. 2013.]
- Obr. 207, Jiří Harcuba, *Portrét Václava Horejce* (1982), ryté sklo, 13 × 2,2 cm.
[Zdroj: <http://www.cmog.org/collection/search?query=harcuba>, vyhledáno 21. 4. 2013.]
- Obr. 208, Markéta Šílená, *Brooch* (2005), tavené sklo a kov.
[Zdroj: <http://www.craftcouncil.org/post/glass-medium-jewelry>, vyhledáno 21. 4. 2013.]
- Obr. 209, Stanislava Grebeníčková, *Průzor II*, broušený skleněný šperk, žula, 8,5 × 8,5 × 0,2 cm.
[Zdroj: <https://famoart.com/dila/204-pruzor-ii>, vyhledáno 21. 4. 2013.]
- Obr. 210, Tobio Scarpa, *Váza* (1960), foukané sklo.
[Zdroj: <http://www.antiquehelper.com/item/314128>, vyhledáno 21. 4. 2013.]
- Obr. 211, Tobio Scarpa, *Mísa na noze* (1959/1960), návrh pro Venini a C. Murano, modré foukané matované sklo, výška 15,2, průměr 17,2 cm
[Zdroj: Dan Klein – Ward Lloyd, *History of Glas*, London 1984.]
- Obr. 212, František Vízner, *Váza II-19* (1962), lisované křišťálové sklo, výška 14 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze.
[Zdroj: William Warmus, *František Vízner. Sklo 1951–2001*, New York 2001.]
- Obr. 213, Vicke Lindstrand, *Vázy*, foukané hutní sklo, výšky 27,5 cm, 21,4 cm, 9,7 cm.
[Zdroj: <http://mid-centuryonline.com/vicke-lindstrand-kosta-vases#!prettyPhoto>, vyhledáno 21. 4. 2013.]
- Obr. 214, Sven Palmqvist, *Vázy „Fuga“* (50. léta) foukané vázy, vznikaly v různých barvách.
[Zdroj: http://www.liveauctioneers.com/item/13845002_sklar-5-st-fuga-sven-palmqvist-orrefors, vyhledáno 21. 4. 2013.]
- Obr. 215, Per Lütken, „*Carnaby*“ (1968), výška 13,5 cm.
[Zdroj: <http://pafemtevaningen.com/store/sold-items/holmegaard-carnaby-550-sek/>, vyhledáno 21. 4. 2013.]
- Obr. 216, Kaj Franck, *Mísy*, foukané sklo.
[Zdroj: http://retroartglass.com/gallery/ckj.3,135/Fine_Blown_Kaj_Franck_Art_Glass_Bowl_Set.html, vyhledáno 21. 4. 2013.]
- Obr. 217, Tapio Wirkkala, *Vázy*, foukané sklo.
[Zdroj: Dan Klein – Ward Lloyd, *History of Glas*, London 1984.]
- Obr. 218, Timo Sarpaneva, *Vázy* (1955), foukané sklo.
[Zdroj: http://retroartglass.com/store/item/1eo7t/Glass_Archives/Timo_Sarpaneva_design_for_Iittala_smoke_blue_Aroma_sherry_glass_set.html, vyhledáno 21. 4. 2013.]
- Obr. 219, Tapio Wirkkala, *Avena*, 17,5 × 7,5 × 6,4 cm.
[Zdroj: <http://www.flickrriver.com/photos/tags/tapio/interesting/>, vyhledáno 21. 4. 2013.]

- Obr. 220, Rudolf Jurnikl, *Váza* (1976), Libochovice.
[Zdroj: *Rudolf Jurnikl* (kat.), text Alena Adlerová, Turnov 1983.]
- Obr. 221, Flavio Poli, *Mísa* (1954), pro Sefuso Verti d'Arte, výška 11,4 cm, průměr 26 × 16,5 cm, fialové a červené foukané sklo s broušeným dnem a hranami.
[Zdroj: Helmut Ricke, *Glaskunst. Reflex der Jahrhunderte*. Meisterwerke aus dem Glasmuseum Hentrich des Kunstmuseums Düsseldorf im Ehrenhof, München 1995.]
- Obr. 222, Alvaro Alto, *Váza Savoy* (1936).
[Zdroj:<http://www.connox.com/categories/accessories/decoration-vases/aalto-vase-savoy-120mm.html>, vyhledáno 21. 4. 2013.]
- Obr. 223, Martin Hlubuček, *Manacle* (2009), černé opakní sklo tavené ve formě a broušené.
[Zdroj:<http://www.europeanglasscontext.com/catalogue/czech-republic/martin-hlubu%C4%8Dek>, vyhledáno 17. 4. 2013.]
- Obr. 224, Martin Hlubuček, *Reversal* (2006), tavené a broušené sklo, výška 42 cm, šířka 38 cm.
[Zdroj: <http://www.flowgallery.co.uk/34.html>, vyhledáno 17. 4. 2013.]
- Obr. 225, Zdeněk Lhotský, *Fúzovaný mísa* (2011/2012)
[Zdroj:<http://www.dox.cz/cs/galerie-detail/zdenek-lhotsky-30x-jeden-tvar-a-jeste-jeden-panic?gallery=240&photo=5258>, vyhledáno 17. 4. 2013.]
- Obr. 226, Zdeněk Lhotský, *Mísa* (2003), tavená skleněná plastika, průměr 32,5 cm.
[Zdroj: <http://www.peron.cz/katalog/sklo-7:1/page-1.html>, vyhledáno 17. 4. 2013.]
- Obr. 227, Ondřej Strnadel, *Nádoba* (2007).
[Zdroj: <http://www.sklarskaskola.cz/kategorie/bca-ondrej-strnadel.aspx>, vyhledáno 21. 4. 2013.]
- Obr. 228, Jiří Belda, *Tepaná mísa* (2010)
[Zdroj: <http://www.designguide.cz/index.php?page=detail&lang=2&item=1273>, vyhledáno 21. 4. 2013.]

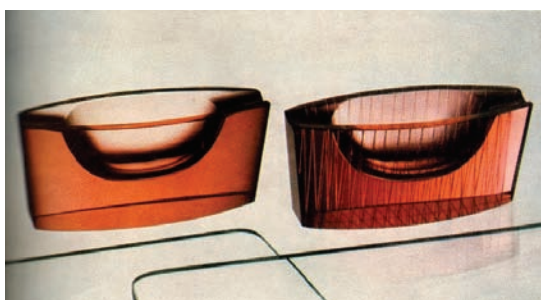


13 Obrazová příloha





Obr. 1 Václav Plátek, Torzo (1938)



Obr. 2 Václav Plátek, Popelníky (1958)



Obr. 3 Rudolf Schröter, Set „Lord“



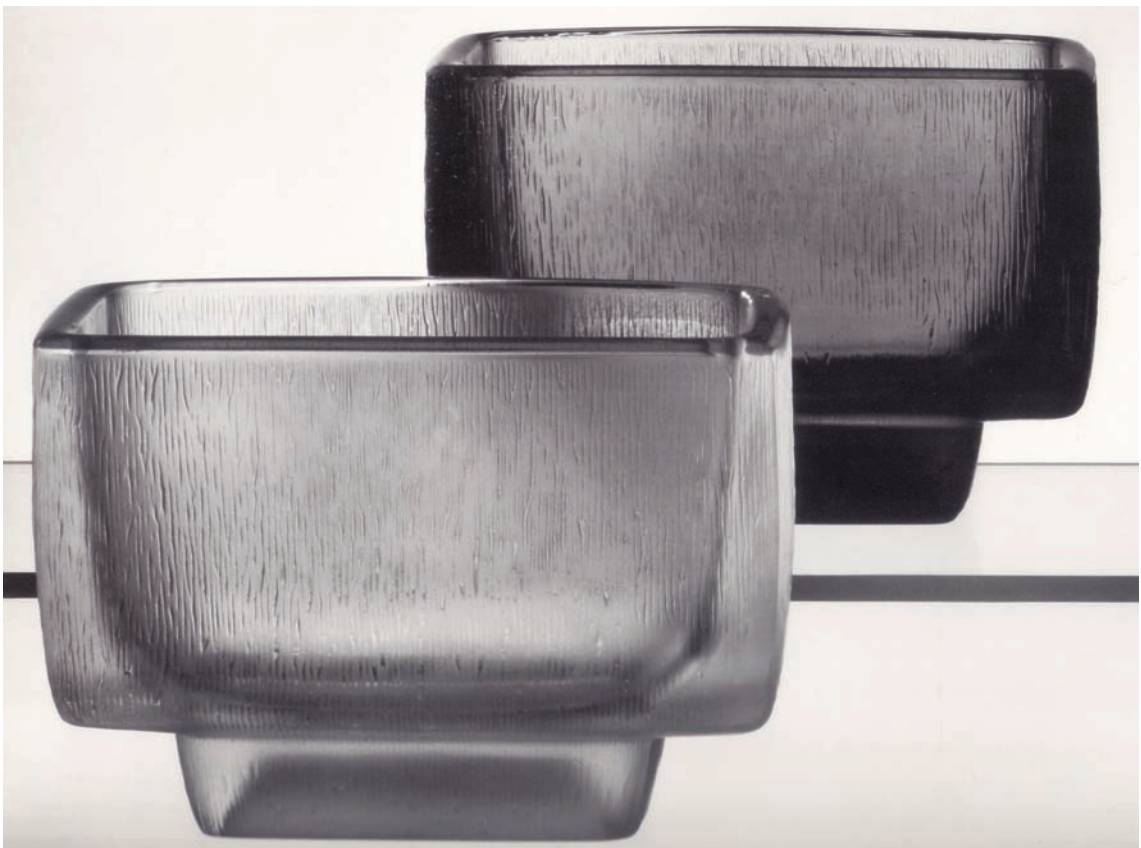
Obr. 4 Rudolf Schröter, Dělný talíř „Bull“



Obr. 5 Rudolf Schröter, Duritka (1934)



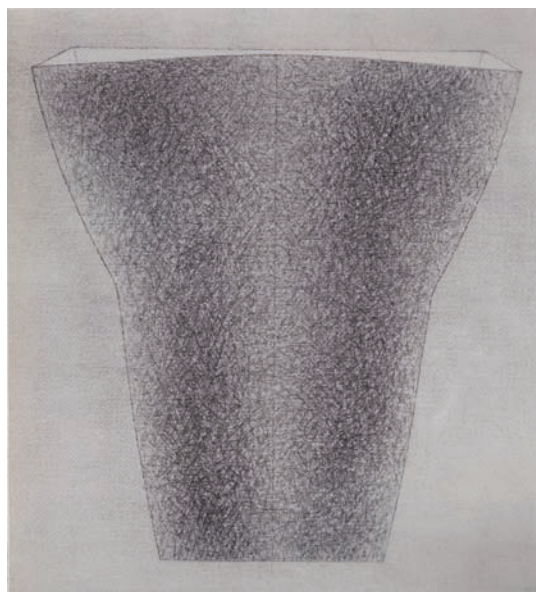
Obr. 6 F. V., Váza II-19 (1962)



Obr. 7 F. V., Váza II-1 (1962)



Obr. 8 F. V., Váza II-6 (1963)



Obr. 9 F. V., Návrh (1961)



Obr. 10 Vladislav Urban, Váza (1961)



Obr. 11 F. V., Váza II-9 (1965)



Obr. 12 Závěrečné zkoušky na VŠUP (1962)



Obr. 13 Závěrečné zkoušky na VŠUP (1962)



Obr. 14 F. V., Váza II-10 (1963)



Obr. 15 F. V., Váza II-9 (1965)



Obr. 16 F. V., Váza (1963)



Obr. 17 F. V., Váza (1963)



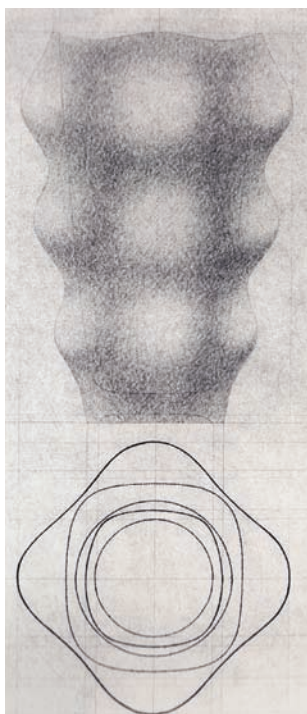
Obr. 18 , Rudolf Jurnikl, Váza (1963)



Obr. 19 Rudolf Jurnikl, Váza (1963)



Obr. 20 F. V., Váza (1962)



Obr. 21 F. V., Návrh (1961)



Obr. 22 F. V., Vázy (1962)



Obr. 23 F. V., Váza II-7 (1965)



Obr. 24 F. V., Váza II-15
(1964)



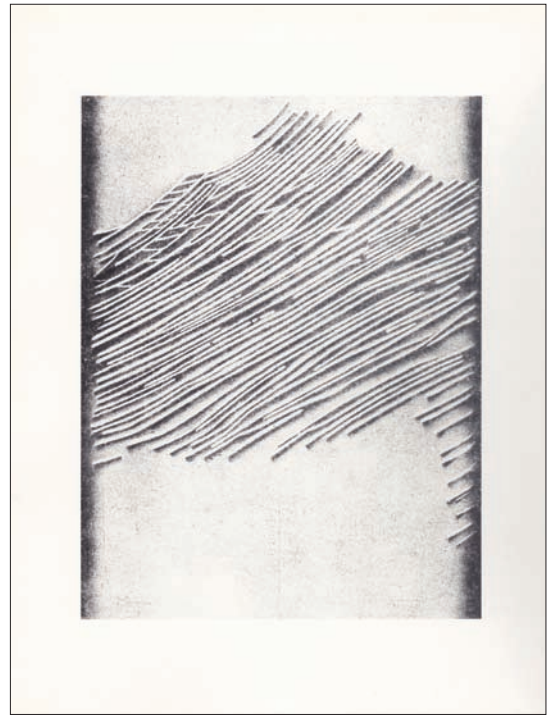
Obr. 25 F. V., Váza II-8
(1965)



Obr. 26 F. V., Váza II-18
(1956)



Obr. 27 F. V., Váza II-3 (1965)



Obr. 28 F. V., Návrh (1965)



Obr. 29 F. V., Váza II-20 (1965)



Obr. 30 F. V., Vázy (1966)



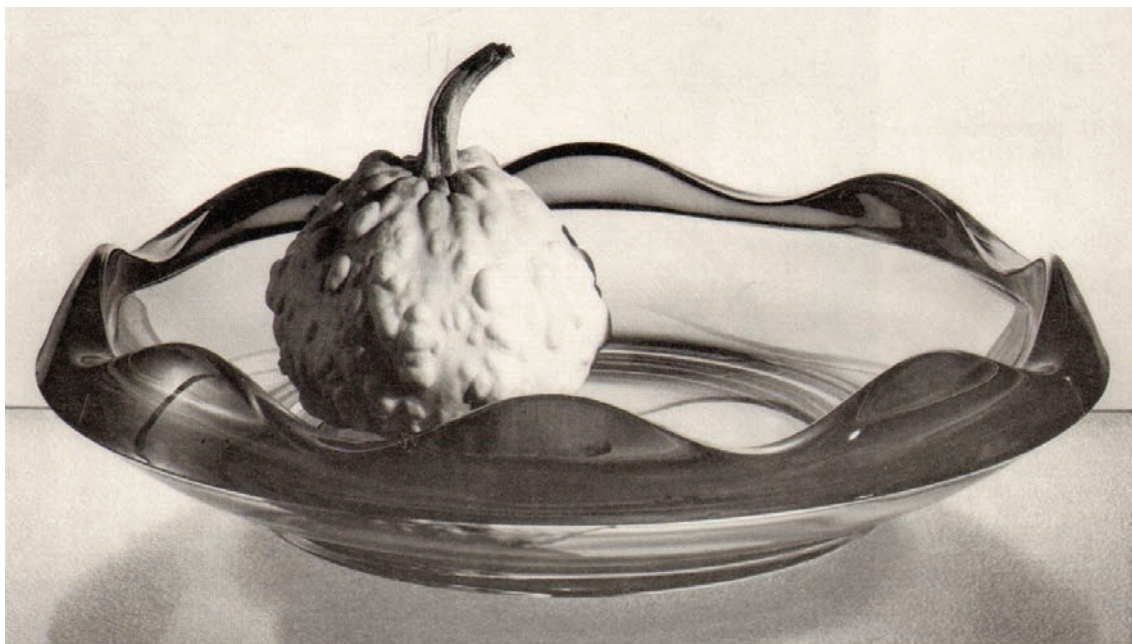
Obr. 31 F. V., Váza II-4 (1966)



Obr. 32 Vladislav Urban, Vázy (1969)



Obr. 33 Vladislav Urban, Váza



Obr. 34 Rudolf Jurníkl, Mísa (1962)



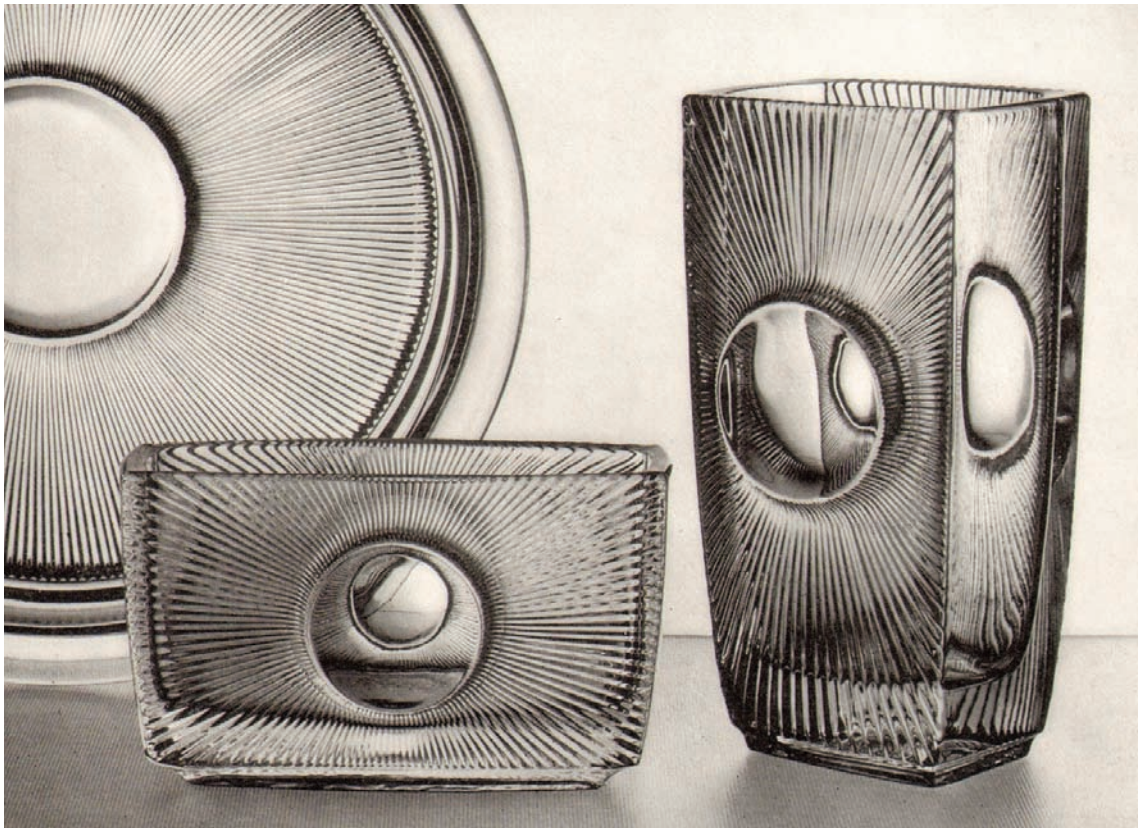
Obr. 35 Rudolf Jurníkl, Váza (1963)



Obr. 36 Rudolf Jurníkl, Popelník (1962)



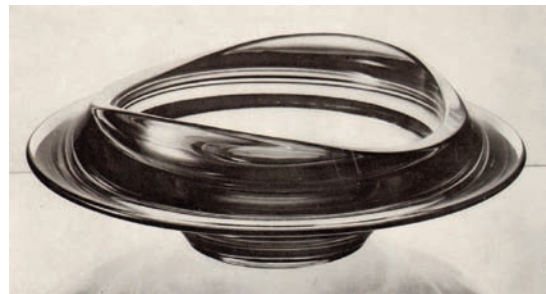
Obr. 37 Rudolf Jurníkl, Vázy (1970)



Obr. 38 Rudolf Jurníkl, Váza, žardiniéra a talíř (1969)



Obr. 39 Rudolf Jurníkl, Dóza s víkem (1975)



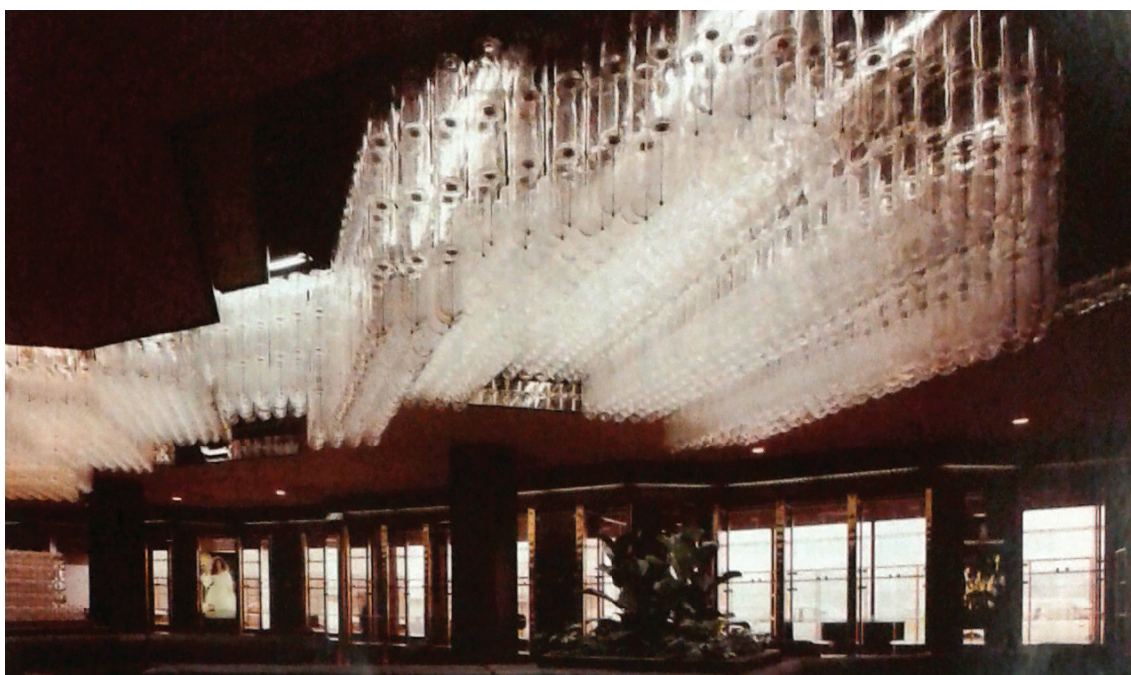
Obr. 40 Rudolf Jurníkl, Mísa (1978)



Obr. 41 F. V., Dózy II-21 (1965)



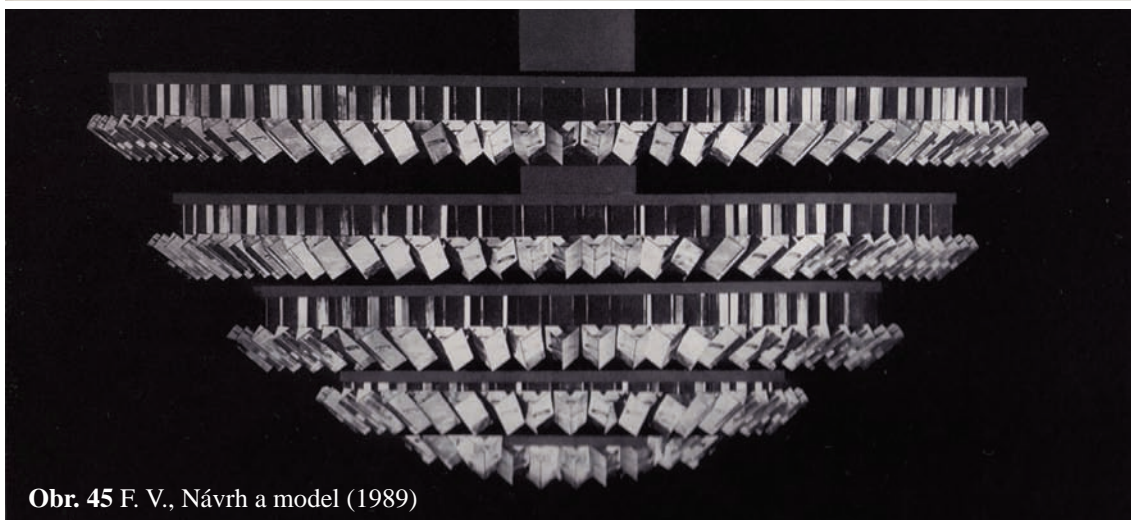
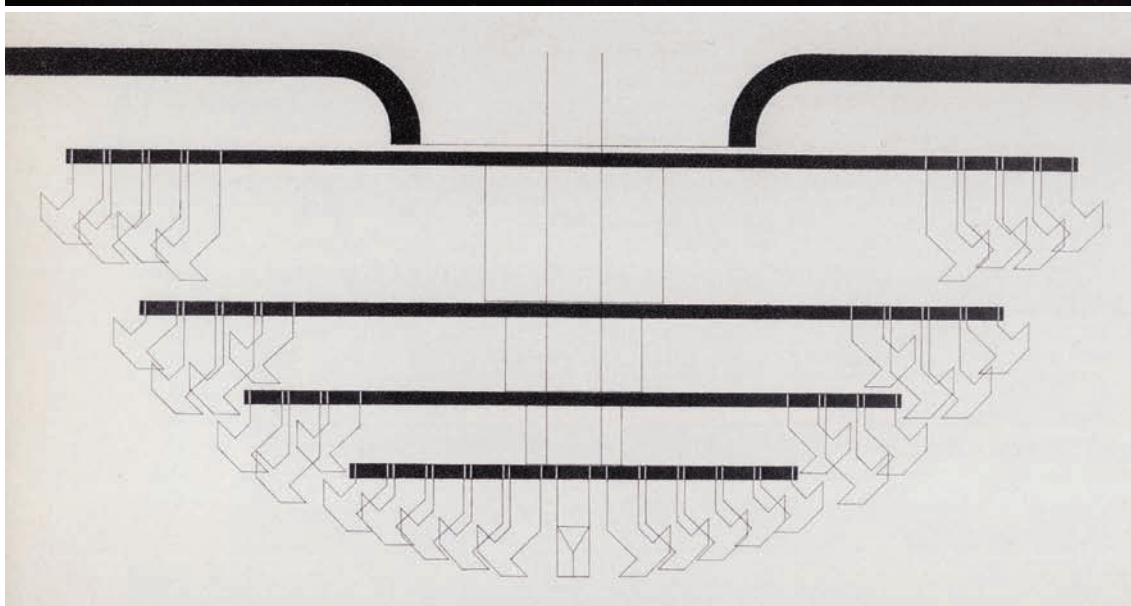
Obr. 42 F. V., Skleněné osvětlení V-17 (1980), Kongresové centrum v Praze



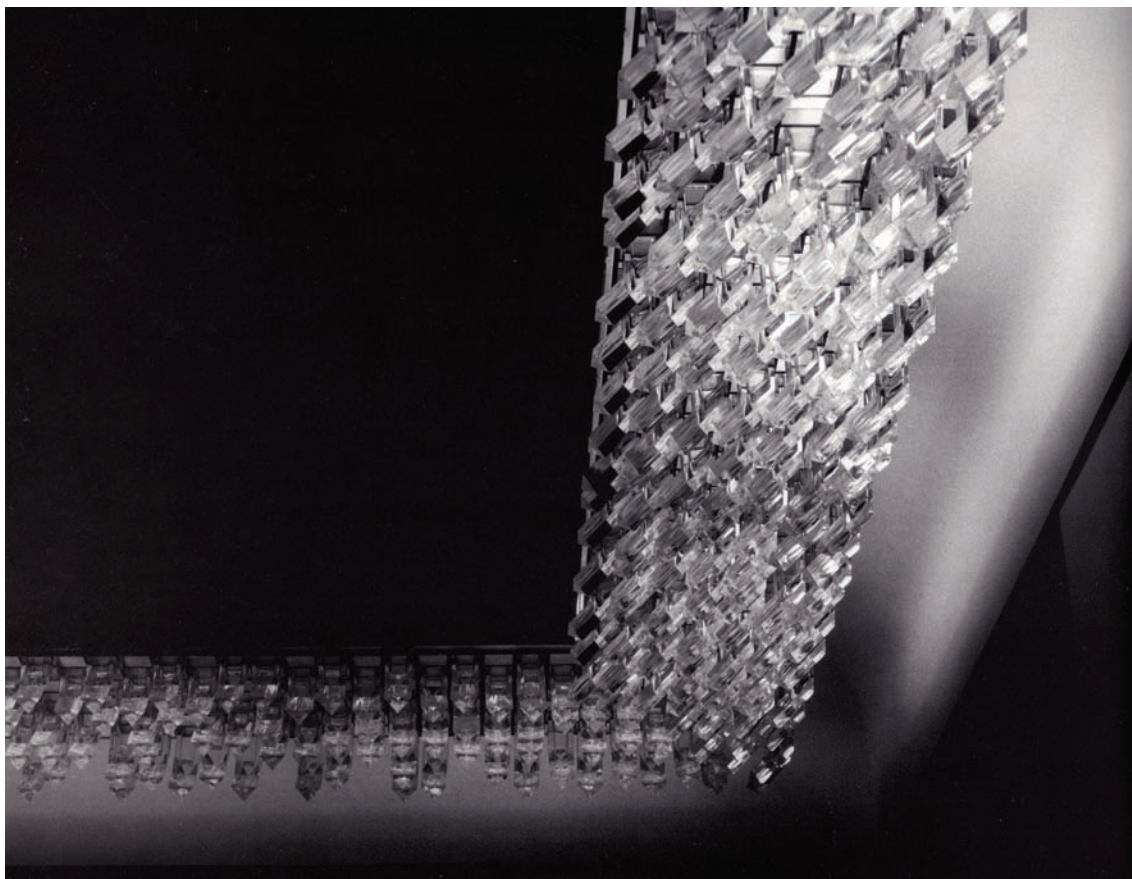
Obr. 43 Vladimír Procházka, Skleněné osvětlení (1989), Vstupní hala v hotelu Forum v Praze



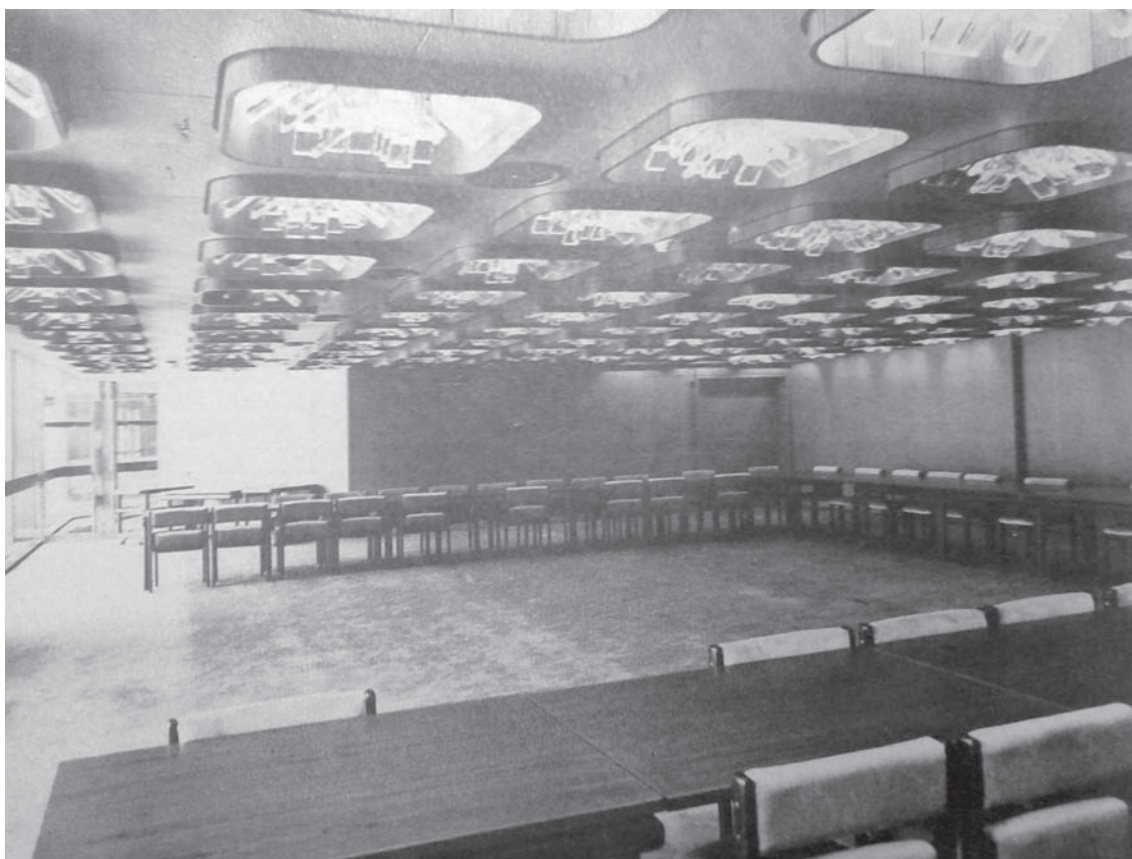
Obr. 44 F. V., Lustr V-11 (1989), Parlament České republiky Praha



Obr. 45 F. V., Návrh a model (1989)



Obr. 46 F. V., Skleněné osvětlení V-14 (1989), Parlament České republiky v Praze



Obr. 47 F. V., Osvětlení, Dostavba národního divadla



Obr. 48 F. V., Skleněné obklady V-6, Pražské metro – stanice Karlovo náměstí



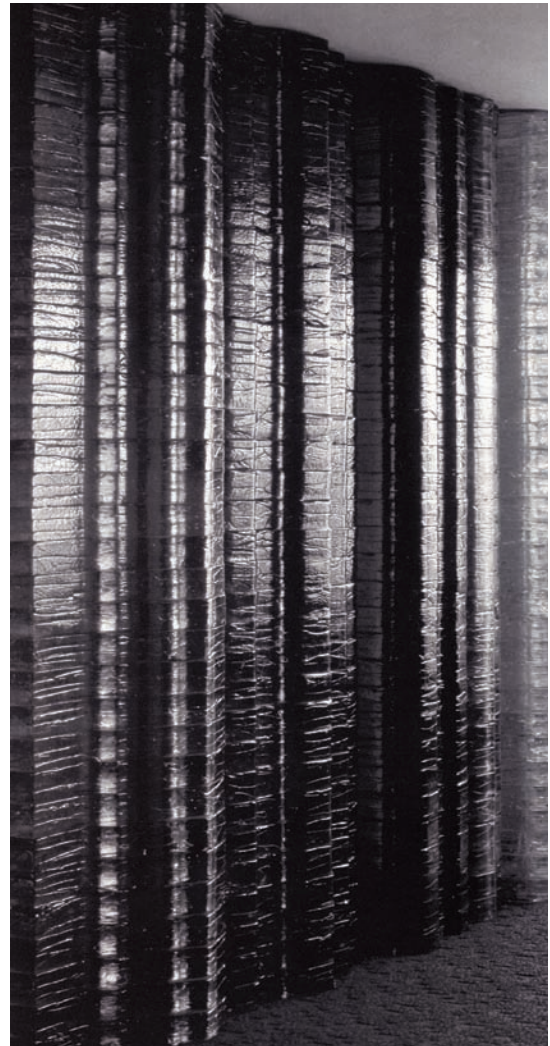
Obr. 49 F. V., Skleněné obklady V-7, Pražské metro – stanice Jinonice (dříve Švermova)



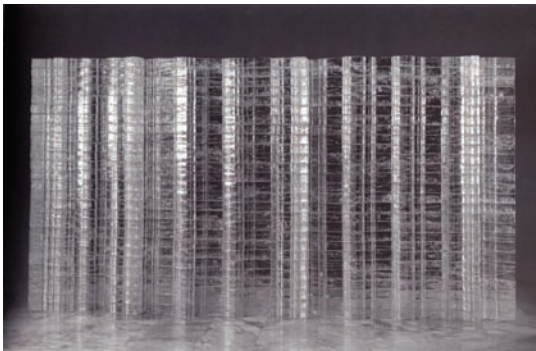
Obr. 50 F. V., Skleněné obklady V-5 – detail



Obr. 51 F. V., Reliéf V-1 (1970)



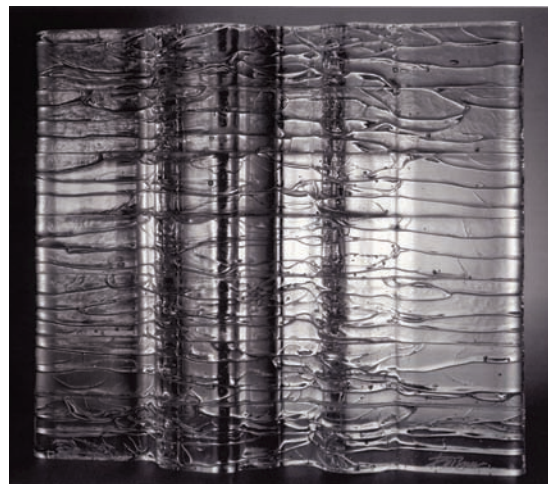
Obr. 52 F. V., Reliéf V-16 (1972)



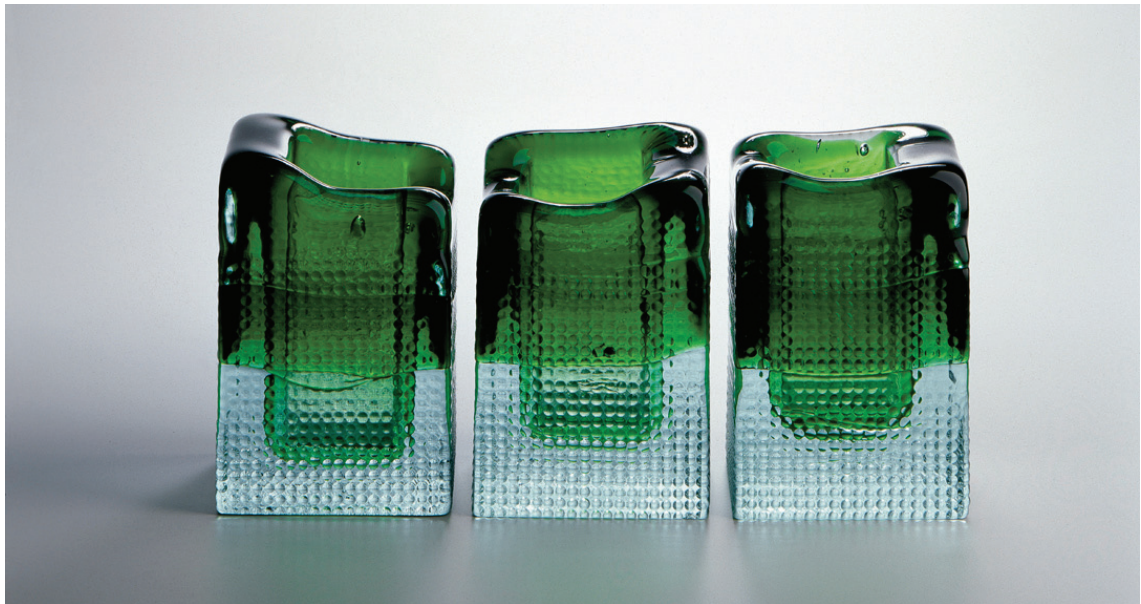
Obr. 53 F. V., Reliéf V-4 (1979)



Obr. 54 F. V., Reliéf V-2 (1970)



Obr. 55 F. V., Reliéf V-18 (1998)



Obr. 56 F. V., Vázy III-19 (1970)



Obr. 57 F. V., Vázy



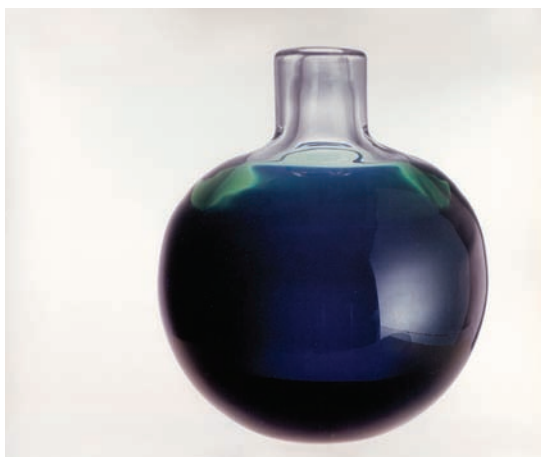
Obr. 58 F. V., III-5 (1967)



Obr. 59 F. V., Mísa (1969)



Obr. 60 F. V., Váza III-21 (1967)



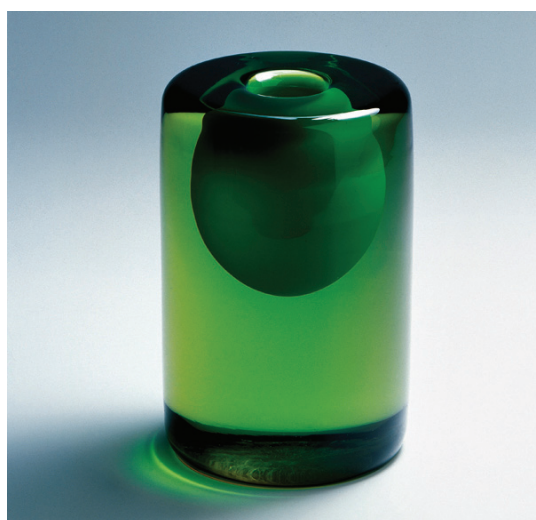
Obr. 61 F. V., Váza III-6 (1974)



Obr. 62 F. V., Mísa III-20 (1971)



Obr. 63 F. V., Mísa III-7 (1970)



Obr. 64 F. V., Váza III-8 (1970)



Obr. 65 F. V., Váza (1968)



Obr. 66 F. V., Vázy (1976)



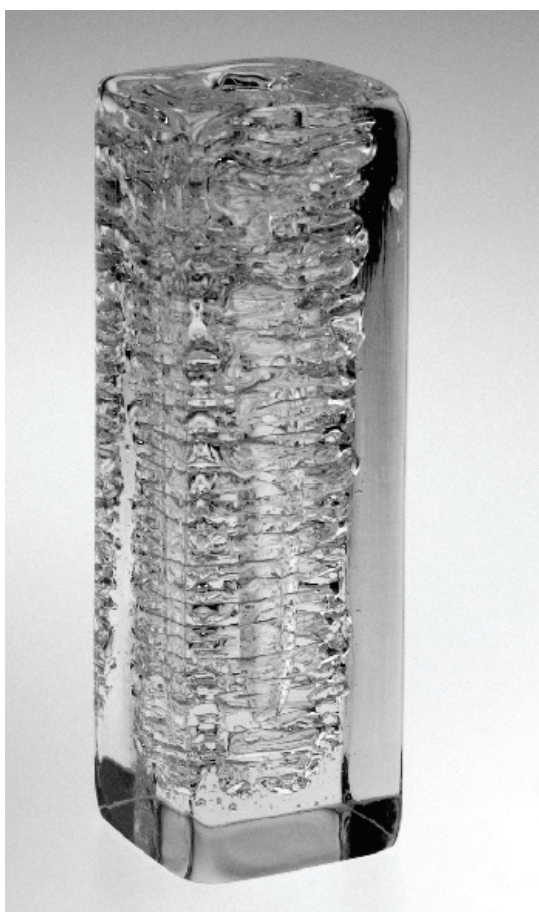
Obr. 67 F. V., Váza
(1974)



Obr. 68 F. V., Váza III-2
(1968)



Obr. 69 F. V., Studie III-25
(1968)



Obr. 70 F. V., Váza (1968)



Obr. 71 F. V., Váza (1968)



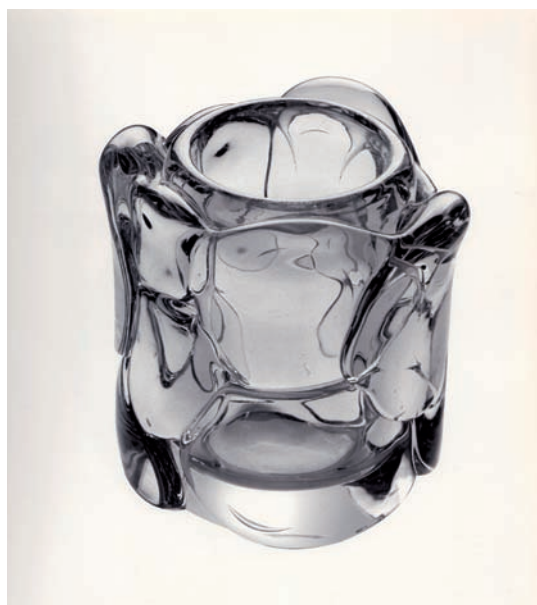
Obr. 72 F. V., Váza III-11 (1974)



Obr. 73 F. V., Váza III-18 (1970)



Obr. 74 F. V., Váza III-28 (1974)



Obr. 75 F. V., Váza III-4 (1971)



Obr. 76 F. V., Váza III-21 (1967)



Obr. 77 F. V., Váza (1967)



Obr. 78 F. V., Váza (1967)



Obr. 79 F. V., Váza (1972)



Obr. 80 F. V., Váza III-13 (1970)



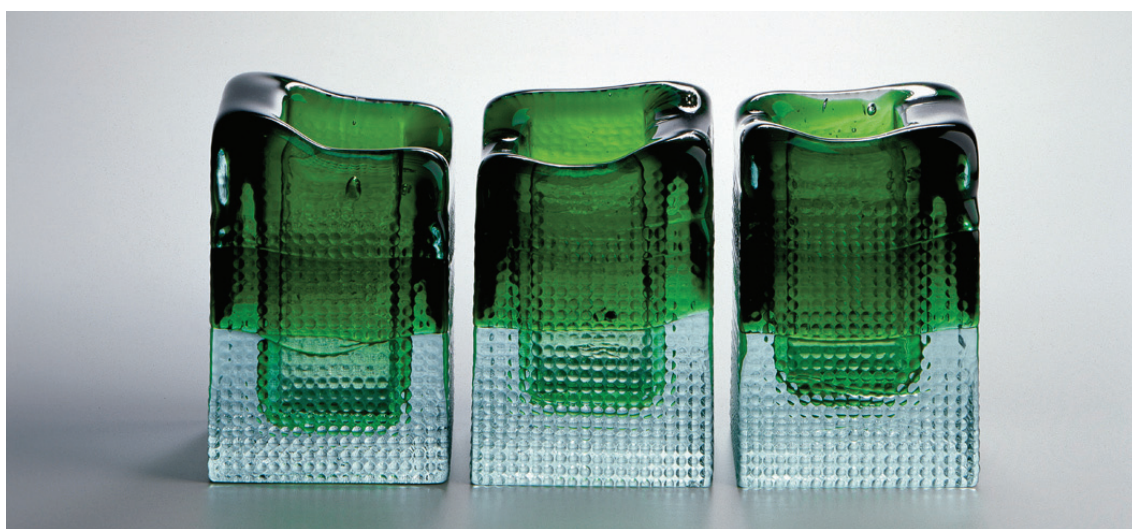
Obr. 81 F. V., Studie III-21 (1971)



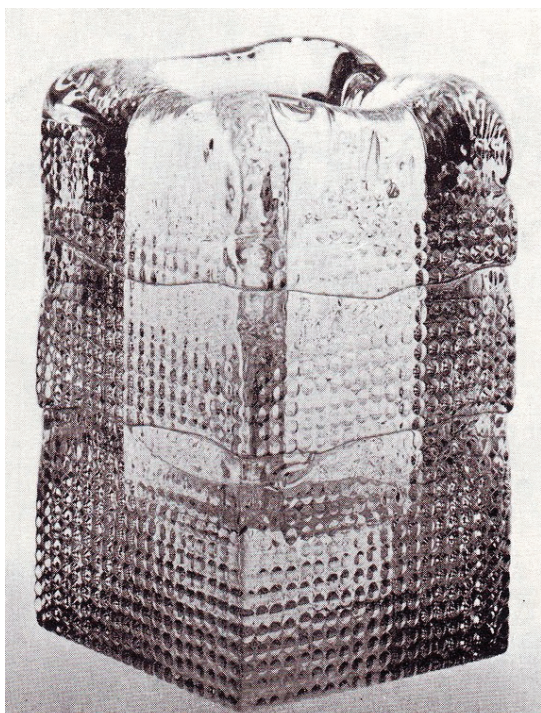
Obr. 82 F. V., Váza III-15 (1971)



Obr. 83 F. V., Vázy



Obr. 84 F. V., Vázy III-19 (1970)



Obr. 85 F. V., Váza (1972)



Obr. 86 F. V., Váza



Obr. 87 F. V., Váza III-9 (1973)





Obr. 88 F. V., Mísa III-10 (1973)



Obr. 89 Jaroslav Svoboda, Vázy a mísa



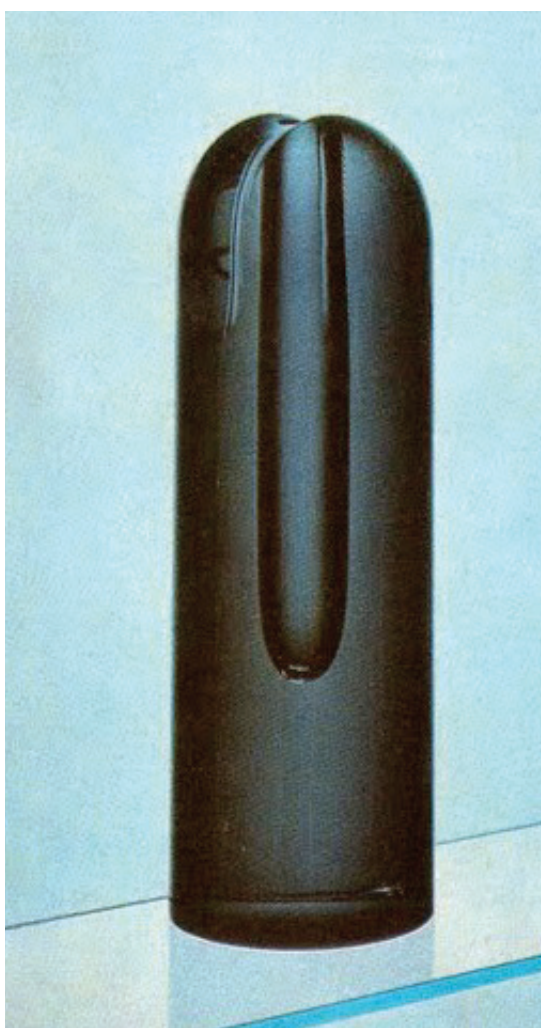
Obr. 90 Jaroslav Svoboda, Vázy



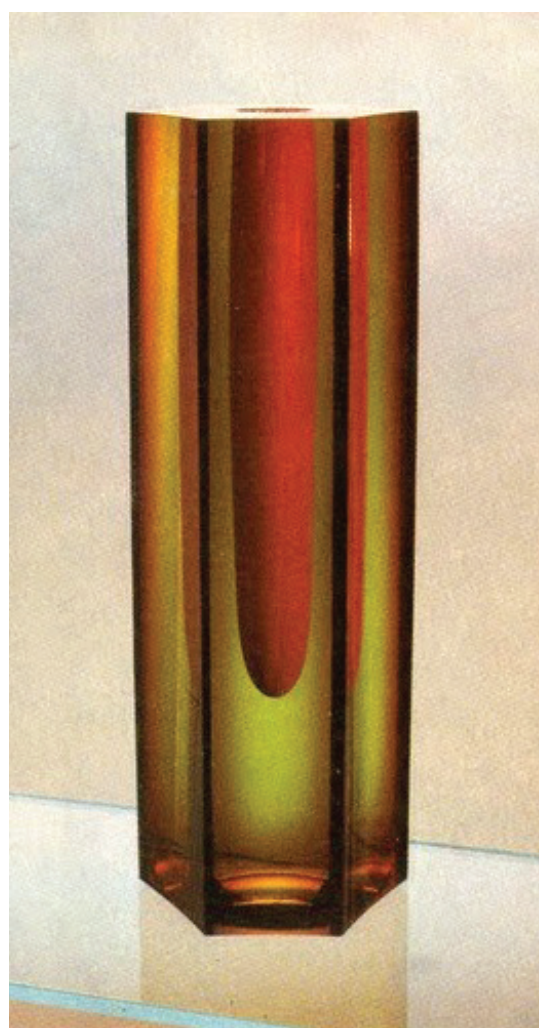
Obr. 91 F. V., Váza



Obr. 92 Jaroslav Svoboda, Vázy



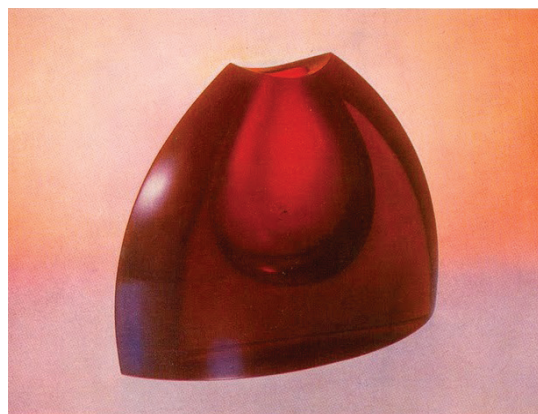
Obr. 93 F. V., Váza



Obr. 94 Petr Foltýn, Váza



Obr. 95 F. V., Váza (1967)



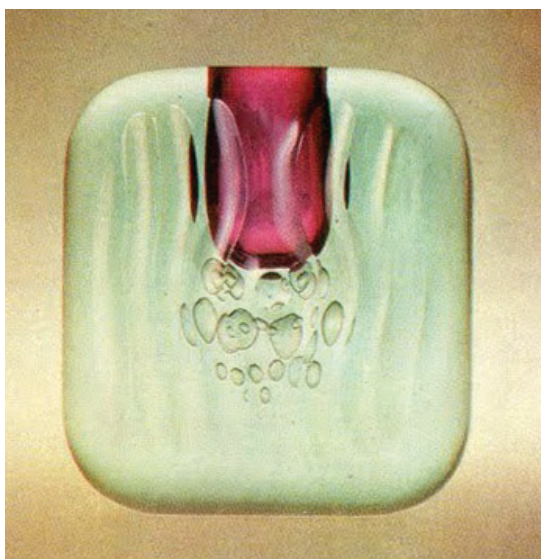
Obr. 96 Petr Foltýn, Váza



Obr. 97 F. V., Mísa III-20 (1970)



Obr. 98 Karel Wunsch, Mísa



Obr. 99 Vladimír Jelínek, Váza



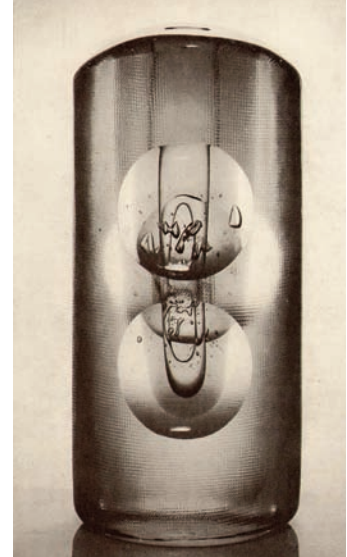
Obr. 100 Jaroslav Svoboda, Váza



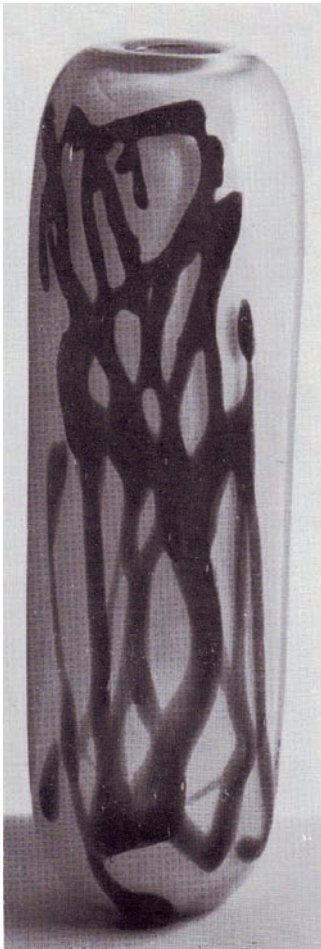
Obr. 101 F. V., Váza



Obr. 102 Karel Wünsch, Váza



Obr. 103 Vladimír Jelínek,
Váza (1969)




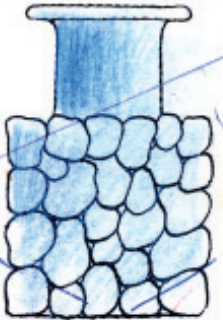
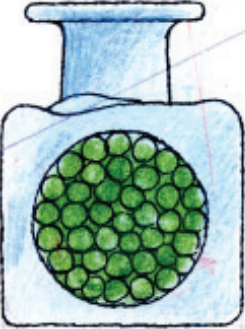
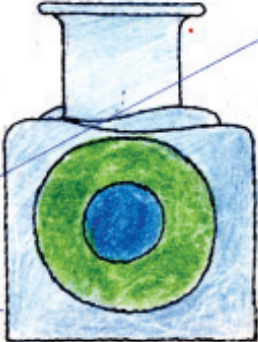
Obr. 104 Jiřina Žertová,
Váza (1968)



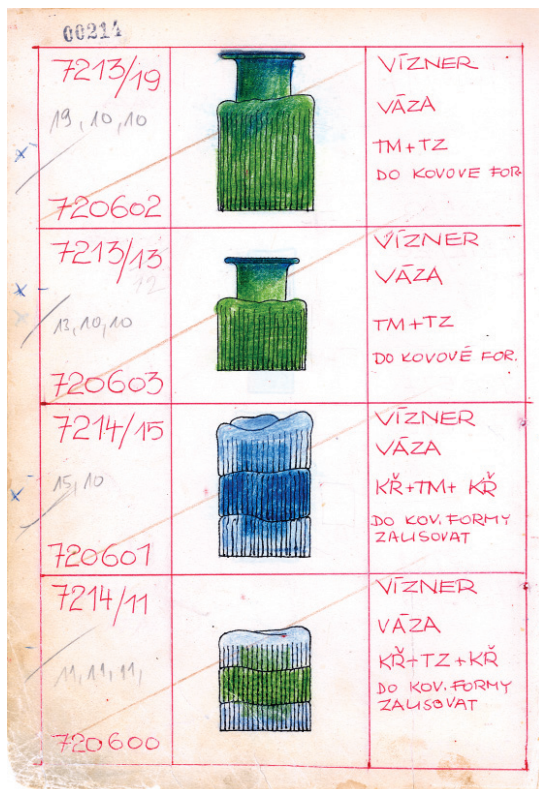
Obr. 105 Dana Vachtová, Váza (1969)



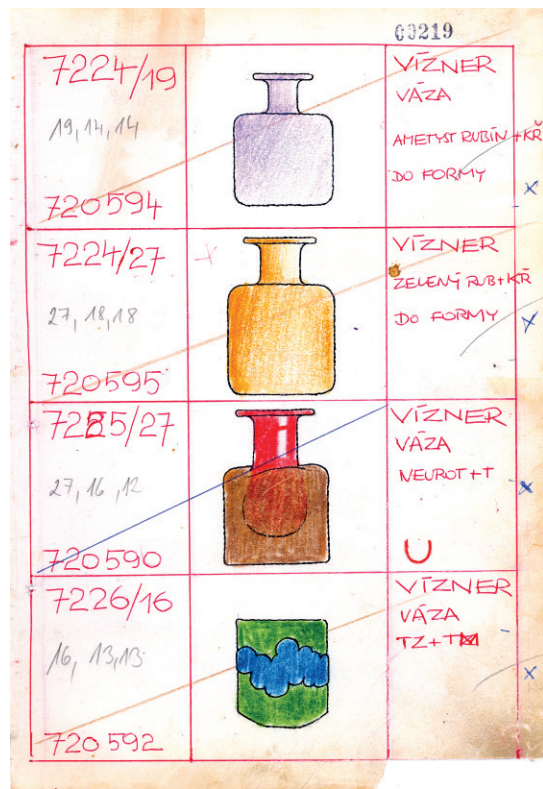
Obr. 106 Miluše Roubíčková,
Objekty

		63215
7215/18 18, 18, 13		VĪZNER MĪSA TZ+TM
720599		U
7216/22 22, 15, 15		VĪZNER VĀZA AZUR
720598		U
7217/24 24, 17, 14		VĪZNER VĀZA AZUR+TZ
720597		U
7218/21 22, 15, 11		VĪZNER VĀZA AZUR+TZ+TM
720596		U

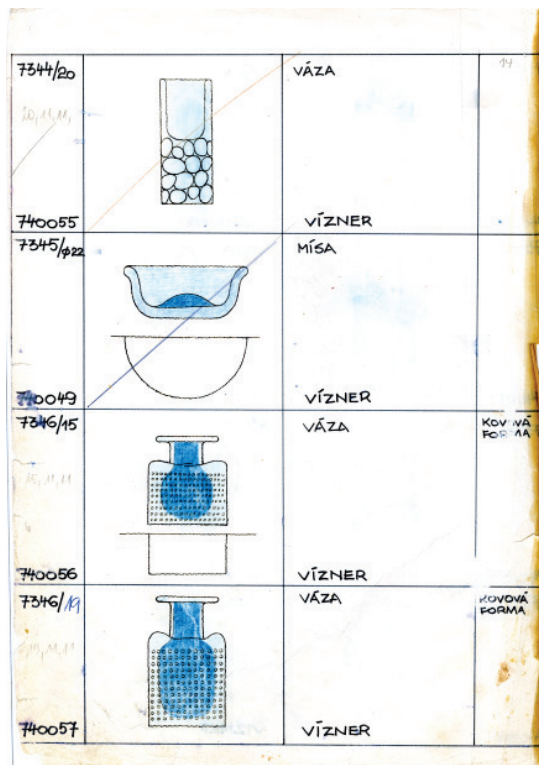
Obr. 107 Vzorová kniha 1960–1972, list 217



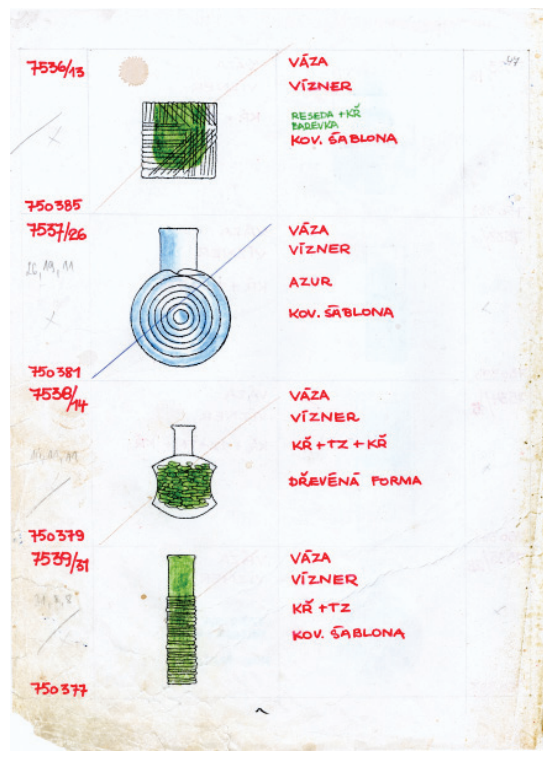
Obr. 108 Vzorová kniha 1960–1972, list 216



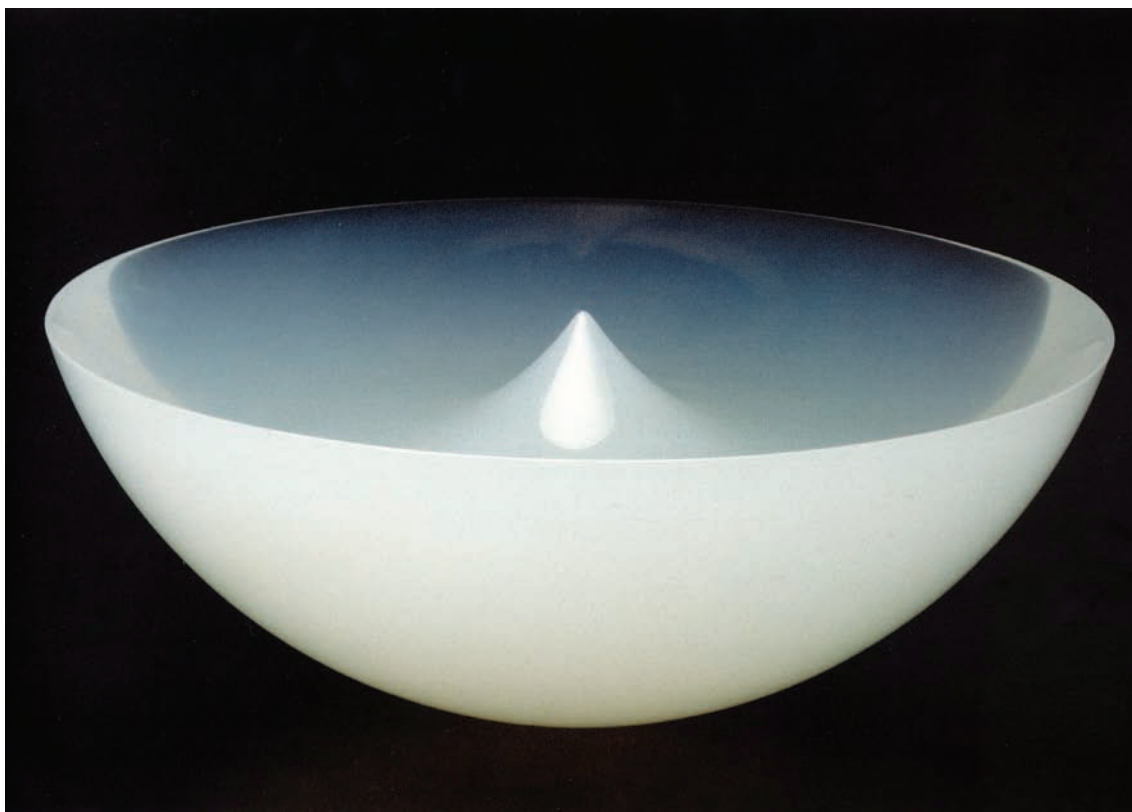
Obr. 109 Vzorová kniha 1960–1972, list 221



Obr. 110 Vzorová kniha 1973–1984, list A 018



Obr. 111 Vzorová kniha 1973–1984, list A 051



Obr. 112 F. V., Mísa IV-10 (1986)



Obr. 113 F. V., Vázy (1962)



Obr. 114 F. V., Váza (1962)



Obr. 115 F. V., Vázy (1962)



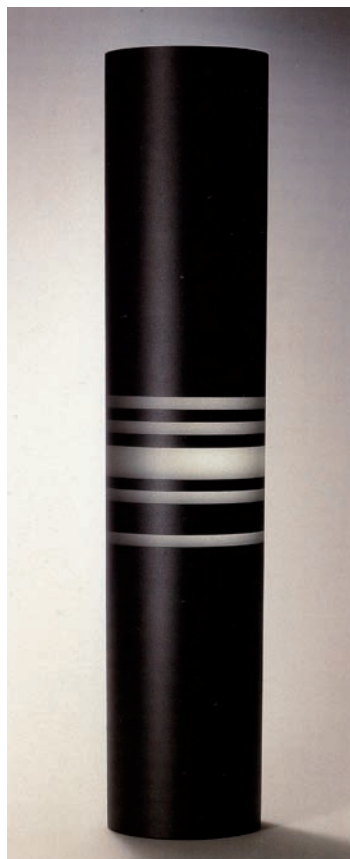
Obr. 116 F. V., Vázy IV-1 (1962-1964)



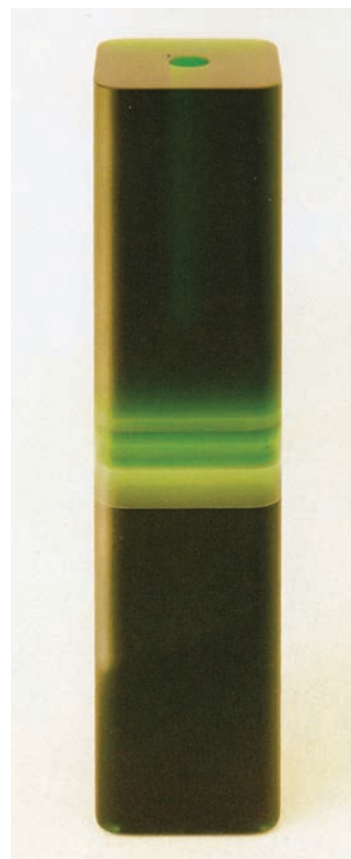
Obr. 117 F. V., Váza IV-8 (1970)



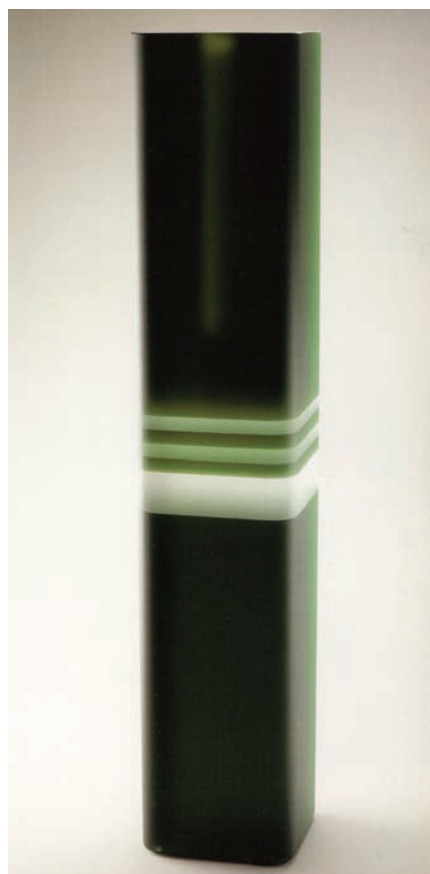
Obr. 118 F. V., Váza (1972)



Obr. 119 F. V., Váza IV-18 (1983)



Obr. 120 F. V., Váza (1982)



Obr. 121 F. V., Váza IV-68 (1982)



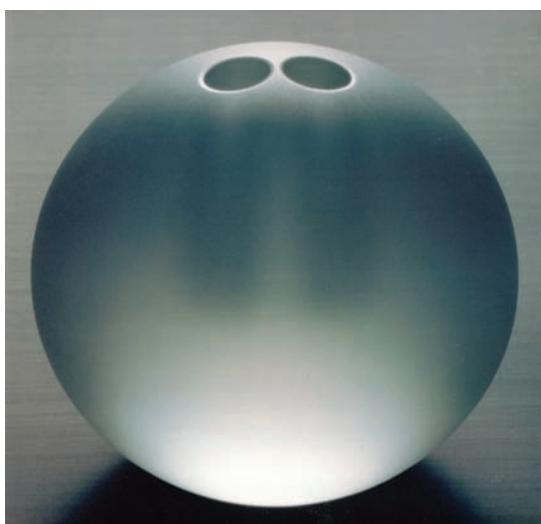
Obr. 122 F. V., Váza IV-14 (1982)



Obr. 123 F. V., Váza IV-22 (1978)



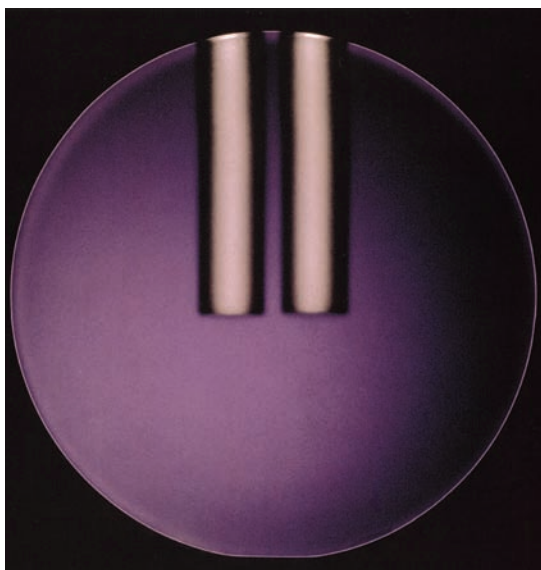
Obr. 124 F. V., Váza IV-15 (1983)



Obr. 125 F. V., Váza IV-61 (1985)



Obr. 126 F. V., Váza IV-28 (1986)



Obr. 127 F. V., Váza IV-11 (1982)



Obr. 128 F. V., Váza IV-40 (1999)



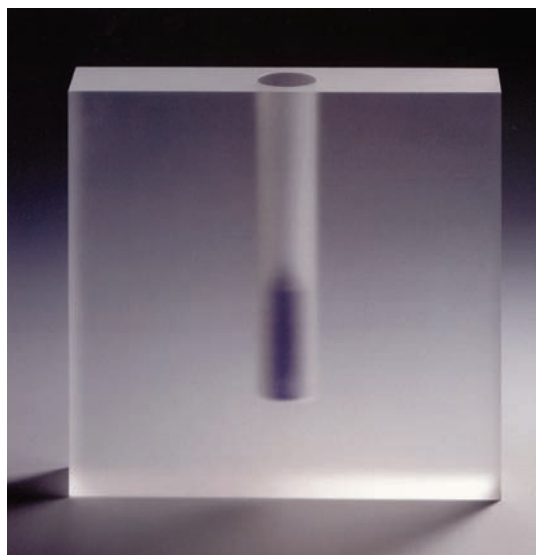
Obr. 129 F. V., Váza IV-37 (1983)



Obr. 130 F. V., Vázy IV-55 (1983)



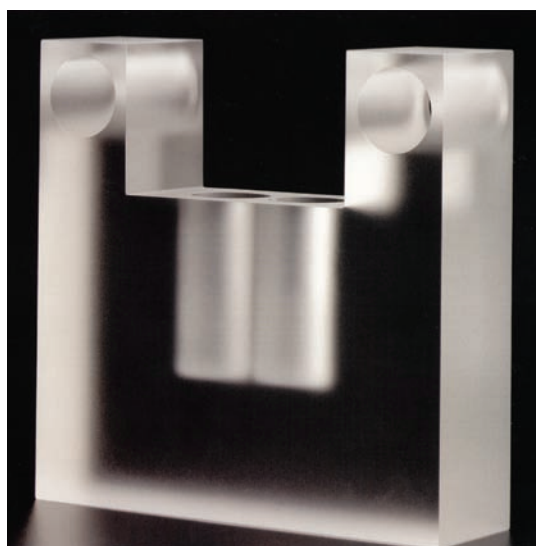
Obr. 131 F. V., Váza IV-63 (2000)



Obr. 132 F. V., Váza IV-35 (2001)



Obr. 133 F. V., Váza IV-60 (1992)



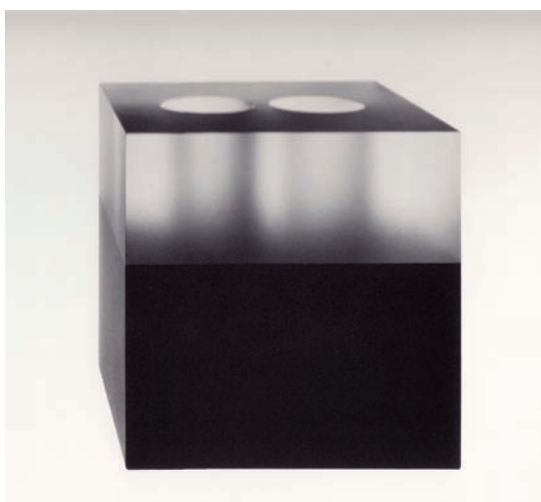
Obr. 134 F. V., Váza IV-47 (2000)



Obr. 135 F. V., Váza IV-19 (1999)



Obr. 136 F. V., Váza IV-75 (1999)



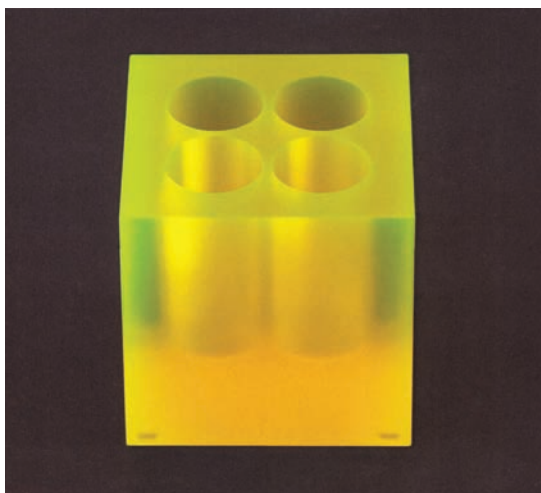
Obr. 137 F. V., Váza IV-4 (1984)



Obr. 138 F. V., Váza IV-56 (1982)



Obr. 139 F. V., Váza IV-59 (1984)



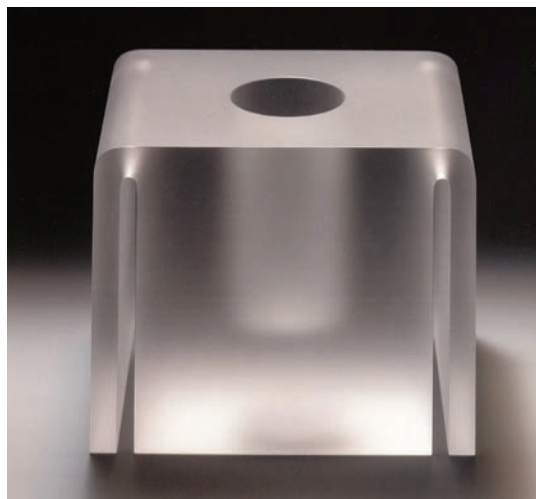
Obr. 140 F. V., Váza (2000)



Obr. 141 F. V., Váza (2008)



Obr. 142 F. V., Váza (2010)



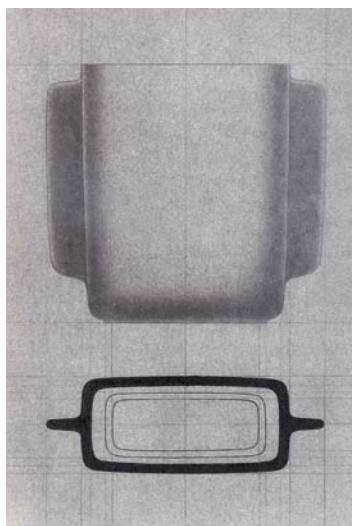
Obr. 143 F. V., Váza IV-45 (1998)



Obr. 144 F. V., Váza IV-48 (1989)



Obr. 145 F. V., Váza IV-9 (1979)



Obr. 146 F. V., Návrh vázy (1966)



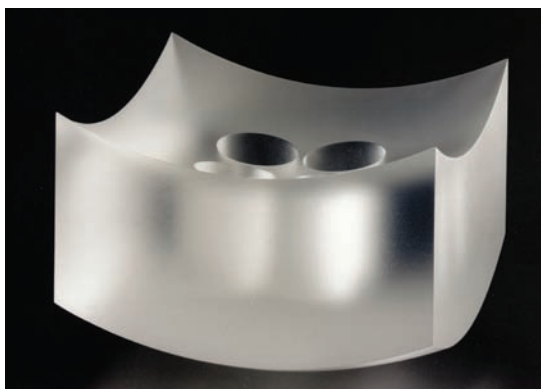
Obr. 147 F. V., Váza (1979)



Obr. 148 F. V., Váza



Obr. 149 F. V., Dvoudílný objekt (1967)



Obr. 150 F. V., Váza IV-78 (1985)



Obr. 151 F. V., Mísa IV-46 (1983)



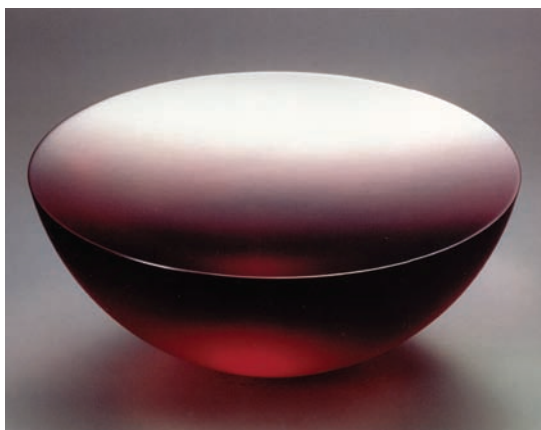
Obr. 152 F. V., Mísy IV-64, IV-65, IV-66, IV-67



Obr. 153 F. V., Mísy



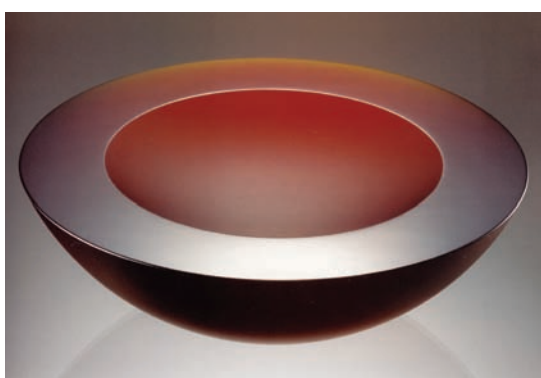
Obr. 154 F. V., Mísa IV-24 (1972)



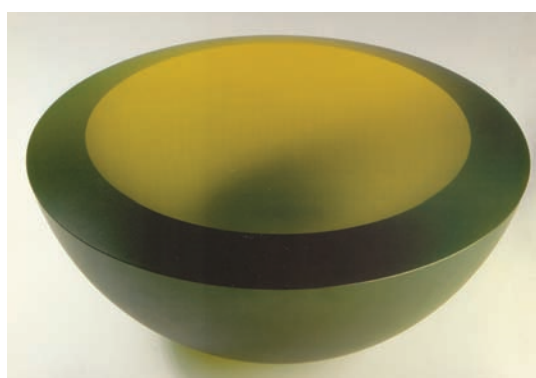
Obr. 155 F. V., Mísa IV-16 (1989)



Obr. 156 F. V., Mísa IV-54 (2001)



Obr. 157 F. V., Mísa IV-31 (1992)



Obr. 158 F. V., Mísa IV-17 (2000)



Obr. 159 F. V., Mísa IV-44 (1999)



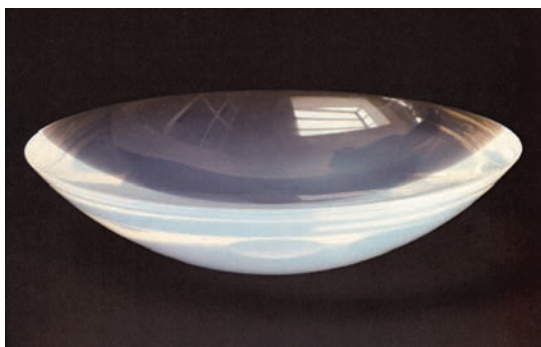
Obr. 160 F. V., Mísa IV-32 (1998)



Obr. 161 F. V., Mísa IV-33 (1998)



Obr. 162 F. V., Mísa IV-57



Obr. 163 F. V., Mísa (2003)



Obr. 164 F. V., Mísa IV-20 (1998)



Obr. 165 F. V., Mísa IV-12 (1985)



Obr. 166 F. V., Dvoudílná mísa IV-34 (2000)



Obr. 167 F. V., Dvoudílná mísa IV-36 (2000)



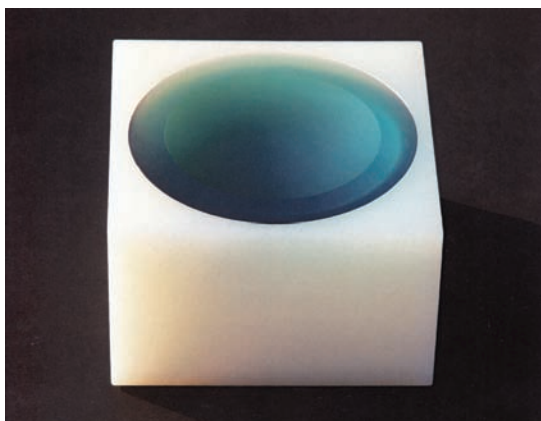
Obr. 168 F. V., Dvoudílná mísa IV-70 (2000)



Obr. 169 F. V., Dvoudílná mísa IV-71 (2000)



Obr. 170 F. V., Dvoudílná mísa IV-53 (2000)



Obr. 171 F. V., Dvoudílná mísa (2010)



Obr. 172 F. V., Mísa (2008)



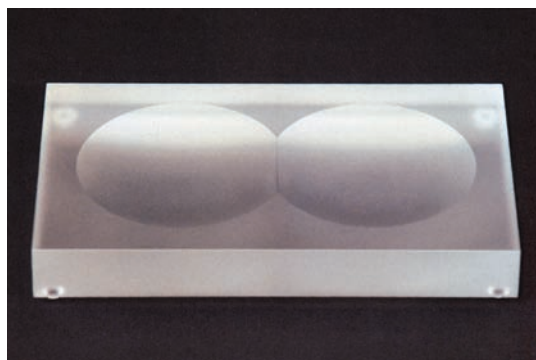
Obr. 173 F. V., Mísa (2011)



Obr. 174 F. V., Mísa IV-58



Obr. 175 F. V., Mísa (2007)



Obr. 176 F. V., Mísa (2009)



Obr. 177 F. V., Mísa (2003)



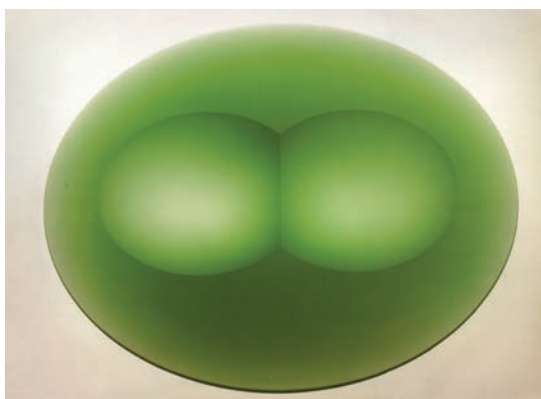
Obr. 178 F. V., Mísa (2008)



Obr. 179 F. V., Talíř (2008)



Obr. 180 F. V., Talíř IV-73 (1971)



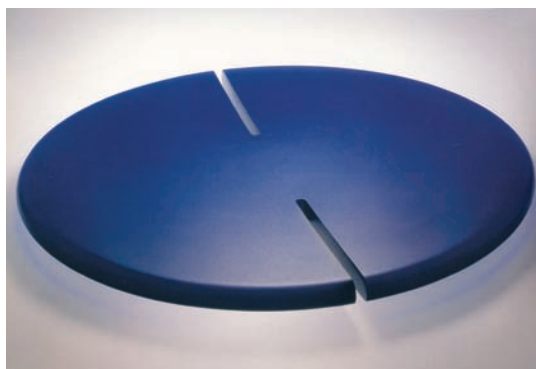
Obr. 181 F. V., Talíř IV-41 (1972)



Obr. 182 F. V., Talíř IV-7 (1980)



Obr. 183 F. V., Talíř IV-29 (1986)



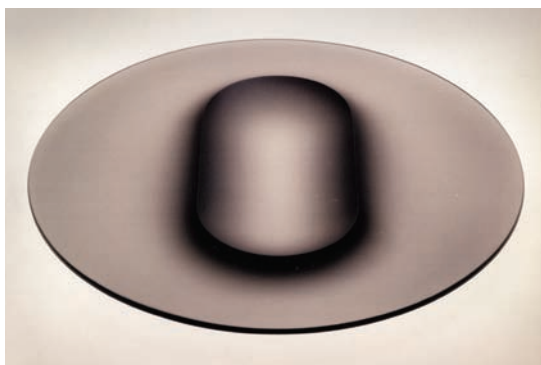
Obr. 184 F. V., Talíř IV-21 (1983)



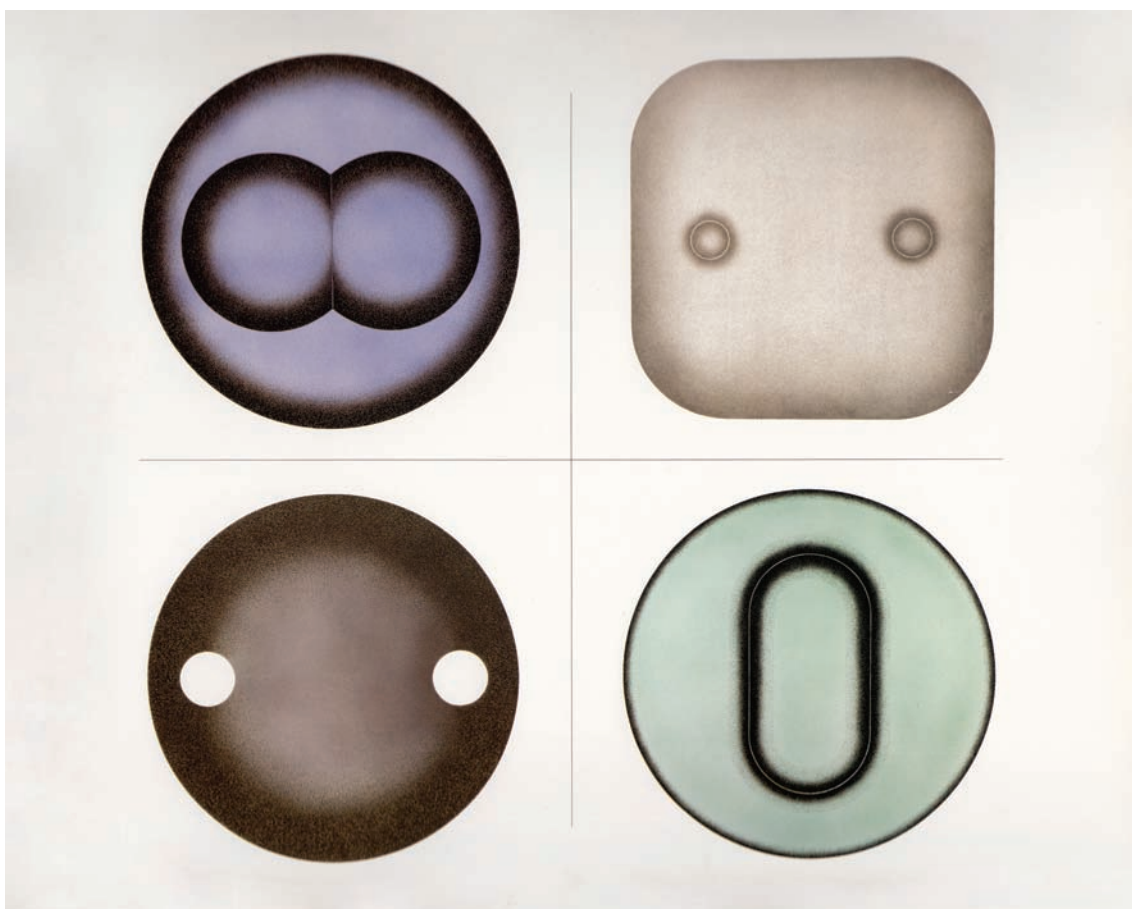
Obr. 185 F. V., Talíř IV-74 (1991)



Obr. 186 F. V., Talíř IV-79 (1972)



Obr. 187 F. V., Talíř IV-43 (1968)



Obr. 188 F. V., Studie talířů IV-49 (1971), IV-50 (1977), IV-51 (1976), IV-52 (1976)



Obr. 189 F. V., Talíř



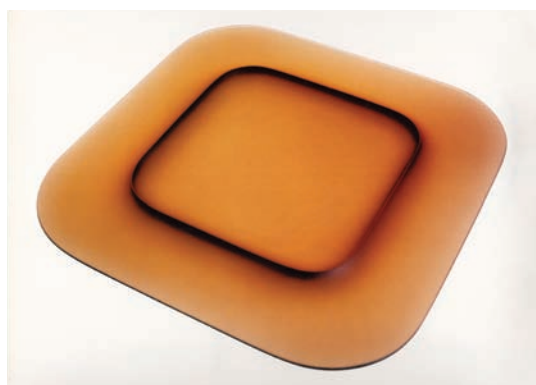
Obr. 190 F. V., Talíř IV-38 (1977)



Obr. 191 F. V., Talíř IV-13 (1992)



Obr. 192 F. V., Talíř IV-42 (1981)



Obr. 193 F. V., Talíř IV-23 (1974)



Obr. 194 René Roubíček, Objekt (1961)



Obr. 195 Miluše Roubíčková, Dárkový balíček (1985)



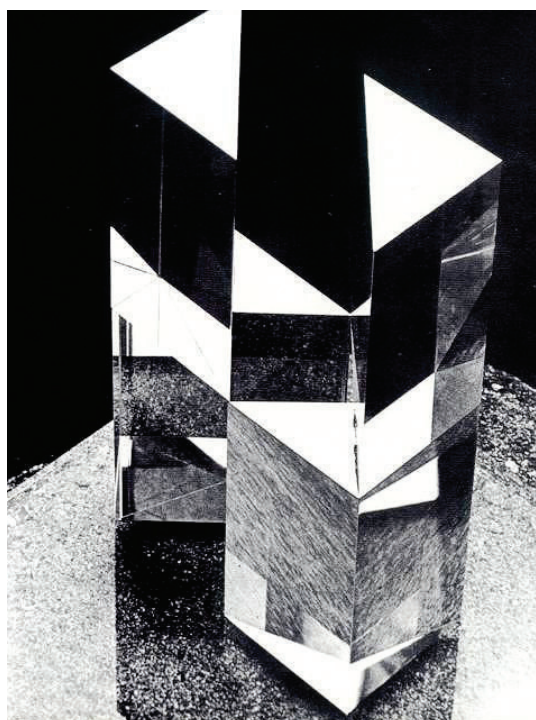
Obr. 196 Jiřina Žertová, Zahrada (1980)



Obr. 197 Dana Vachtová, Sevřený živel (1981–1982)



Obr. 198 Jiří Šuhájek, Ležící (1985)



Obr. 199 Václav Cigler, Prostorová kompozice (1971)



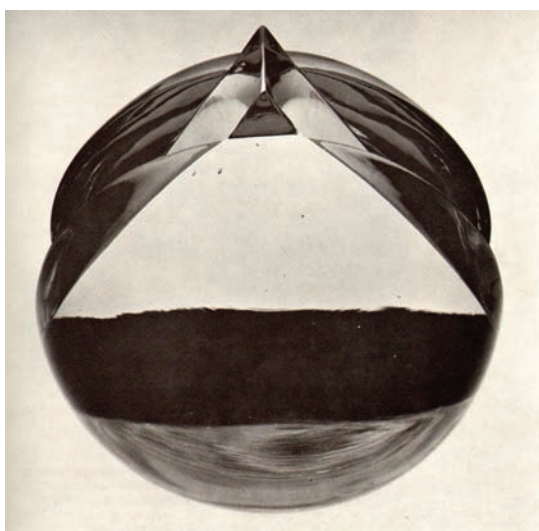
Obr. 200 Břetislav Novák,
Objekt (1973)



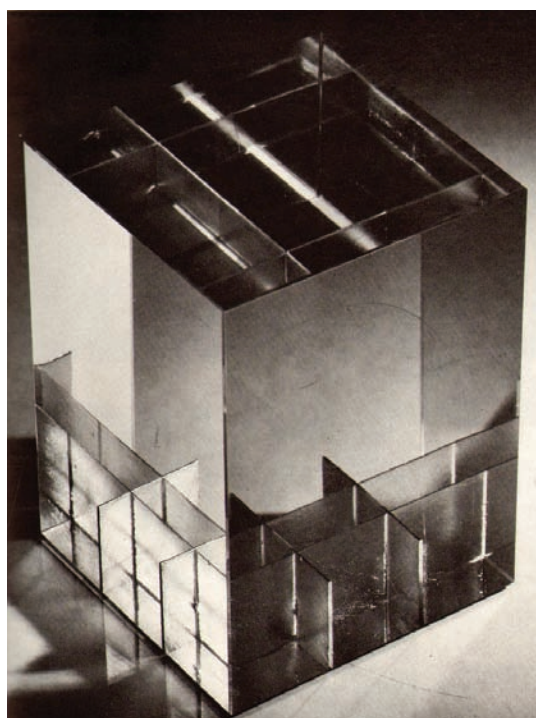
Obr. 201 Břetislav Novák ml.,
Totem (1980)



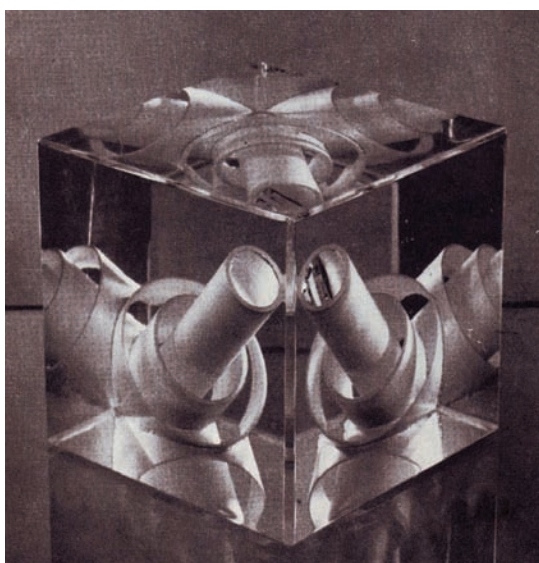
Obr. 202 Marian Karel, Vteklá
krychle (1978)



Obr. 203 Aleš Vašíček, Objekt (1972)



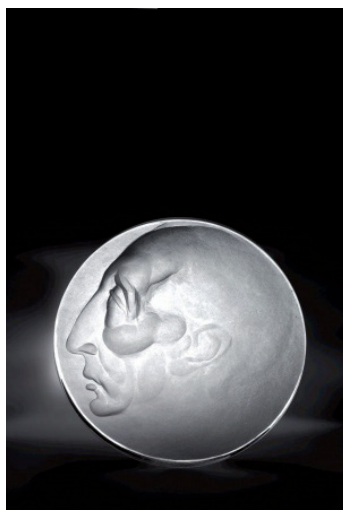
Obr. 204 Oldřich Plíva, Objekt (1971)



Obr. 205 Yan Zoritchak, Objekt (1979)



Obr. 206 Věra Lišková,
Objekt



Obr. 207 Jiří Hrcuba,
Portrét Václava Horejce (1982)



Obr. 208 Markéta Šílená, Brooch (2005)



Obr. 209 Stanislava Grebeníčková, Průzor II



Obr. 210 Tobio Scarpa, Váza (1960)



Obr. 211 Tobio Scarpa, Mísa na noze (1959/1960)



Obr. 212 František Vízner, Váza II-19 (1962)



Obr. 213 Vicke Lindstrand, Vázy



Obr. 214 Sven Palmqvist, Vázy „Fuga“ (50. léta)



Obr. 215 Per Lütken, „Carnaby“ (1968)



Obr. 216 Kaj Franck, Mísy



Obr. 217 Tapio Wirkkala, Vázy



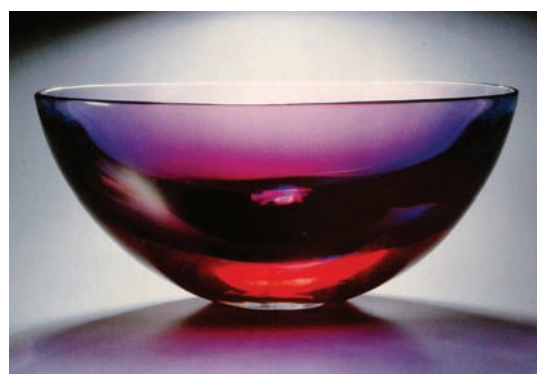
Obr. 218 Timo Sarpaneva, Vázy (1955)



Obr. 219 Tapio Wirkkala, Avena



Obr. 220 Rudolf Jurnikl, Váza (1976)



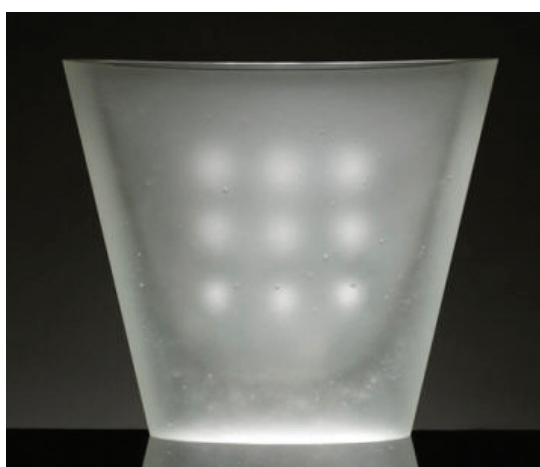
Obr. 221 Flavio Poli, Mísa (1954)



Obr. 222 Alvaro Alto, Váza Savoy (1936)



Obr. 223 Martin Hlubuček, Manacle (2009)



Obr. 224 Martin Hlubuček, Reversal (2006)



Obr. 225 Zdeněk Lhotský, Fúzovaná mísa (2011/2012)



Obr. 226 Zdeněk Lhotský, Mísa (2003)



Obr. 227 Ondřej Strnadel, Nádobá (2007)



Obr. 228 Jiří Belda, Těpaná mísa (2010)