

DIDAKTICKÁ APLIKACE ORÁLNÍ HISTORIE / EDUCATIONAL APPLICATION OF ORAL HISTORY

Moderní výtvarné umění ve veřejném prostoru města Plzně a jeho využití ve školní výuce / Modern art in the public spaces of the city of Plzen and its use in school education

Vojtěch Cibulka – Naděžda Morávková

Abstrakt

Studie pojednává o výrazných uměleckých dílech umístěných ve veřejném prostoru poválečné Plzně. Podrobný odborný text je vybaven také metodickým návodem, jak podobné téma využít ve školní výuce vlastivědy či dějepisu.

Abstract

The study discusses the major works of art located in public areas of postwar Pilsen. Detailed specialist text is also equipped with a methodical instructions on how to use a similar topic in school subjects.

Klíčová slova: poválečné umění, sořela, Plzeň

Key Words: afterwar art. „sořela“, Pilsen

Moderní výtvarné umění ve veřejném prostoru města Plzně

Vojtěch Cibulka

Úvod

Vizuálně působící artefakty oficiální kultury socialistického Československa se vryly hluboko do urbánního prostředí, které nás obklopuje. Univerzální kubické architektonické struktury s betonovými a kovovými prefabrikovanými doplňky prostoupily během několika desetiletí valnou většinu měst i vesnic. Jejich modernistická entita negující dosavadní principy modelace zastavěné krajiny byla zpočátku inovativní, vynikající prvek. Velice

rychle však kvantitou přerostla předcházející mnohvrstevnatou historickou zástavbu a proměnila ji v exota, jímž sama kdysi byla.

Jednou ze složek dědictví vizuální kultury jsou výtvarné objekty ve veřejném prostoru, umělecké cejchy krajinných pozůstatků vývojových etap civilizací a společností. Výtvarné objekty z období socialistického Československa zatím patří k opomíjeným pomníkům kulturních, politických a sociálních dějin druhé poloviny 20. století. Jejich současná interpretace je omezena klíčovým, ale nikoliv všeobsahujícím pojmem totalita. Pomineme-li pozůstatky stalinistického období, lze je označit v první řadě za autentickou výpověď zástupce poválečné moderní generace.

Hlavní motivací k sepsání této diplomové práce byla fascinace celospolečensky opomíjeným kulturně historickým fenoménem osazování uměleckých objektů v do značné míry nevzhledných a nehostinných pouštích panelových sídlišť, škol, poliklinik apod. Otázky, za jakých okolností tyto artefakty vznikaly, kdo byl jejich autorem a proč je lze najít v každém českém městě, v některých případech i vsích, nebyly dosud komplexně zodpovězeny. Existuje sice několik studií zabývajících se touto problematikou v konkrétních městech, nikoliv však v Plzni.

Studie je v první řadě historickou analýzou určité oblasti geograficky, časově, ale i charakterově vymezeného vývoje konkrétního druhu výtvarného umění. Územní vymezení jednoho města je umělou hranicí sondy dokumentující kulturní jev odehrávající se poměrně rovnoměrně na území celého Československa. Časové vymezení ohraničují kulturně-historické vývojové zlomy zásadně proměňující celkové pojetí výtvarného umění ve veřejném prostoru – konec stalinistické totality v polovině 50. let na jeho začátku a konec komunistické totality v závěru 80. let na jeho konci. Stalinismus stojící na počátečním okraji tématu má v kontextu socialistické výtvarné kultury epizodické postavení a tak je k němu v této práci také přistupováno. Práce se soustředí na výtvarné umění v exteriéru veřejného prostoru. Opomíjí oblast funerálního umění. Příbuzným uměním užitým se zabývá jen v případech úzké vazby s tématem.

Bohužel dosud nebyla vytvořena žádná ucelená syntéza dané problematiky, takže zde lze najít také stručný nástin vývoje výtvarného umění ve veřejném prostoru v obecné rovině. Výtvarné umění ve veřejném prostoru není formováno jen obecným vývojem výtvarného umění, ale také vývojem veřejného prostoru chápaného jako urbanistickou jednotky. Právě význam urbanismu a architektury bývá v této oblasti často opomíjen.

Ve výzkumu bylo využito vedle standardních historických metod i netradiční metody nazvané jedním z erudovaných odborníků na problematiku Pavlem Karousem „metoda

houbaření.“ Pro nedostatek písemných pramenů je totiž nezbytné vyjít do terénu a procházet podezřelé lokality při hledání jednotlivých analyzovaných objektů.

Studie je v neposlední řadě důkladnou evidencí jedinečného kulturního dědictví, které velice rychle mizí beze stop v zapomnění.

Teoretické a historické vymezení umění ve veřejném prostoru

Výtvarné umění ve veřejném prostoru

Produkty výtvarné činnosti lze třídit podle mnoha různorodých znaků odvozených od jejich obsahu, formy, doby a oblasti vzniku, stylu, autora, atd. Všechny kategorie bohaté palety typologií výtvarného umění lze aplikovat i na výtvarné umění realizované ve veřejném prostoru. To se ovšem od ostatních oblastí výtvarného umění vymezuje několika typickými znaky.

Výjimečnost predikuje v první řadě samotný veřejný prostor obklopující umělecké objekty. Jeho rozloha, modelace, proporce obsáhlých objektů, světelnost, kvalitativní a kvantitativní určení sociálního užívání atd. determinují podobu v něm realizovaných výtvarných objektů. Nadřazený veřejný prostor je urbanistickou kategorií. Podoba veřejného prostoru i jeho teoretické pojetí jsou tak odvozeny od nadřazeného urbanistického konceptu. Objekty výtvarného umění jsou tak zataženy do urbanistické problematiky.

Další z klíčových charakteristik výtvarného umění ve veřejném prostoru je hluboká spontánnost mezi autorem, divákem a dílem. Demonstrace uměleckých objektů je často doprovázena společenskou reakcí přesahující ideový svět umění a korespondující s ideovým světem reality. Stává se tak médiem dlouhodobě zprostředkovávajícím ideje masovému publiku. Vládnoucí politický režim má potřebu taková média kontrolovat, proto nelze o oficiální povaze uměleckých objektů ve veřejném prostoru v totalitních režimech pochybovat. Ovšem o charakteru veřejných míst včetně jejich estetického působení rozhodují principiálně politici i v režimech svobodné demokracie. Přímí autoři – architekti, urbanisté, umělci – v tomto smyslu zprostředkovávají politický akt.¹⁵³

Veřejná metamorfóza výtvarného umění v exteriéru soustředěná v hmotných objektech se samozřejmě vyhraňuje vůči svému soukromému protějšku. Označením „veřejný prostor“ je míněno určení veřejnosti, resp. veřejností využívaný, nikoliv vlastněný veřejností. Architekt Peter Marcus uvádí, že jedním z pěti principů využívání veřejného prostoru je jeho estetická kvalita ovlivňovaná mimo jiné i uměleckými objekty. *"Estetická kvalita může*

¹⁵³ MARCUSE, Peter. Ohrožení veřejně využívaného prostoru v době stagnace měst. In *Architektura a veřejný prostor*. Praha: Zlatý řez, 2012. s. 44-57. s. 55.

ovlivnit, do jaké míry je místo atraktivní pro využívání veřejností, a může rozhodnout o tom, pro koho je atraktivní."¹⁵⁴

Tradice výtvarného umění ve veřejném prostoru v Plzni

Výtvarné umění ve veřejném prostoru má svůj specifický vývoj. Období socialismu bylo v tomto smyslu oproti předchozím i následujícím epochám výjimečné v mnoha ohledech, ovšem přesto nelze opomíjet kontinuitu a inspiraci čerpající z předchozích vývojových etap. Město Plzeň nikdy nepatřilo k prvořadým tvůrčím centrům výtvarného umění. Proměnu provinčního středověkého městečka v regionální metropoli způsobily především jeho průmyslové přednosti.¹⁵⁵ Vývoj zdejšího novodobého výtvarného umění ve veřejném prostoru se tedy neopírá o bohatou kulturní tradici, ale spíše doprovází náhlý hospodářský rozkvět města. Právě zrození nové industriální Plzně je úzce propojeno s revoluční vlnou inovací v architektuře, urbanismu a výtvarném umění ve veřejném prostoru.

Skrovné počátky sochařství ve veřejném prostoru reprezentované především dílem Ludvíka Wildta jsou spojeny s chudou konzervativní barokní tradicí prosazující se ještě hluboko v 19. století. Industriální společnost však vyžadovala oslavu civilního života novými výrazovými prostředky. V první fázi rozkvětu výstavby pomníků v českých zemích vznikli v Plzni dva jeho zástupci – pomník purkmistra Jana Kopeckého z roku 1861 od Antonína Wildta a pomník Josefa Františka Smetany z roku 1878 od Tomáše Seidela.¹⁵⁶

Další vlna pomníkových realizací přichází až na počátku 20. století s nástupem nové generace sochařů. Tato generace propojovala předválečnou a poválečnou tvorbu ve veřejném prostoru. Jejimi předními reprezentanty byli Vojtěch Šíp a Otokar Walter, klíčové osobnosti plzeňského sochařství. Vojtěch Šíp vytvořil v Plzni celou řadu uměleckých objektů v exteriéru. K jeho nejvýznamnějším dílům patří sousoší pomníku J. K. Tyla, pomník mistra Jana Husa a pomník Stanka Vodičky.¹⁵⁷ Podílel se také na plastické výzdobě městských domů, kostelů a veřejných budov. Přinesl sem novoromantickou pomníkovou tradici a dosud téměř neznámý sochařský materiál, český mramor. Zemřel roku 1931 ve věku 46 let. Nedožil se tedy tvorby v období komunistické totality. Jeho o šest let mladšího vrstevníka Otokara

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 48.

¹⁵⁵ JINDRA, Petr. Výtvarná kultura v Plzni v první čtvrtině 20. století. In *Umění českého západu : sdružení západočeských výtvarných umělců v Plzni 1925-1951*. Ústí nad Labem: Arbor vitae, 2010. s. 7-26, s. 7.

¹⁵⁶ Tamtéž, s. 7-8.

¹⁵⁷ GRUBER, Josef, Zdeněk KNOFLÍČEK, Marie, MADEROVÁ. *Pomníky a pamětní desky v Plzni*. Plzeň: Západočeské muzeum v Plzni, 1997. ISBN 80-85125-92-7, s. 104-105.

Waltera tento osud ovšem neminul. K řadě jeho veřejných realizací vytvořených v meziválečných letech patří především reliéfní tvorba v průčelí soukromých i veřejných městských domů.¹⁵⁸ Jedním z mála jeho volných děl je ženská figurální socha dokončená v závěru 30. let. Ovšem i ta byla původně myšlena jako součást architektury v podobě nedokončeného složitěho sousoší k hotelu Continental. Dnes se nachází v zahradě hotelu CD na Lochotíně.¹⁵⁹

Meziválečná tvorba plzeňských i mimoplzeňských autorů umění ve veřejném prostoru plynule navázala na konzervativní dědictví předchozí etapy. Velkolepé pomníky s nacionálním patosem a reliéfní výzdoba domů zůstávaly populární i v období prvních puristických a funkcionalistických pokusů o očistu exteriéru. Moderna se tak na pomníkových objektech a dekorech fasád odrazila jen okrajově.

Moderní tvarosloví přijímá za své jeden z nejvýznamnějších plzeňských pomníků, Památník národního osvobození, vymezující se tak od zdobených fasád městských domů symbolizujících předchozí etapu města. Netradiční kompozice sousoší civilního rázu stála na hladkém soklu bez falešného dekoru. Jeho autory jsou J. Hruška, K. Kotrba a B. Pícha.¹⁶⁰ Jinou dodnes stojící modernistickou variantou umění ve veřejném prostoru meziválečné Plzně představují alegorické figurální reliéfy od Karla Štipla osazené na hlavním průčelí původně Obytné a kancelářské budovy Pražské městské pojišťovny asi z roku 1937.¹⁶¹

Meziválečná modernistická forma je příbuzná socialistické poststalinistické výtvarné tvorbě. Nakonec její autoři a jejich žáci udrželi kontinuitu československé moderny, i když se specifickými příznaky determinovanými celou řadou vnějších vlivů.

Výtvarné umění ve veřejném prostoru v období socialismu

Během období socialismu vznikl jedinečný typ veřejného prostoru a výtvarného umění do něj zakomponovaného. Na realizaci těchto uměleckých objektů se často podílela široká skupina person různých oborů (architekti, urbanisté, výtvarníci, politici, atd.) a různých zájmů (politicko-ideologických, kulturních, subjektivních atd.), vytvářejících dohromady

¹⁵⁸ Jako vzorový dodnes existující příklad této tvorby lze považovat reliéfy na obchodní akademii na Masarykově náměstí.

¹⁵⁹ DOMANICKÝ, Petr, Jana SYNKOVÁ. *Sochařství v architektuře v 1. polovině XX. století na Plzeňsku*. Příbram: Město Plzeň, Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Plzni, 2008, nestr.

¹⁶⁰ KORANDA, Jiří. *Památník národního osvobození v Plzni*. Plzeň: Karel Veselý, 1999. ISBN 80-901439-9-7, s. 43.

¹⁶¹ DOMANICKÝ, Petr, Jana SYNKOVÁ. *Sochařství v architektuře v 1. polovině XX. století na Plzeňsku*. Příbram: Město Plzeň, Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Plzni, 2008, nestr.

hmotné kompromisní řešení. V období socialismu vznikl v této oblasti tvorby specifický systém řešení symbiózy všech úrovní autorství. Monumentální modernistickou přestavbu a dostavbu československých měst doplnilo obrovské množství výtvarných objektů. Tento proces byl reflektován a do jisté míry i usměrňován na teoretické úrovni. Specifika oblasti si vyžádala vlastní terminologii. Její jádro tvoří pojmy „životní prostor“ na úrovni urbanistické, „spolupráce výtvarníka s architektem“ na úrovni architektonické a „monumentální umění“ na úrovni výtvarné.

Životní prostor

V období socialismu pojem „životní prostor“¹⁶² označoval území přetvářené moderním člověkem k obrazu svému. Rozsáhlá zástavba moderního města reprezentovaná v první řadě obytnými soubory doplněnými sportovišti a objekty komerční a občanské vybavenosti zosobňuje novou, historické zástavbě a divoké přírodě konkurující krajinu.¹⁶³ Proces přetváření byl popisován jako ovlivňování „životního prostředí“ výtvarnou kulturou. Byla jí myšlena složka kultivace městského prostředí utvářená urbanisty, architekty a postupně také výtvarnými umělci.¹⁶⁴ Všichni tito aktéři se po odklonu od epizodické sořely tři desetiletí podíleli na budování měst podle zastaralého, ale přesto režimem stále prosazovaného funkcionalistického modelu. O jeho nedostatcích a neaktuálnosti se už dávno vědělo. Nenaplnění meziválečných funkcionalistických ideálů vystihl v roce 1985 sociolog urbanismu Jiří Musil: „... *funkcionalismus postavil ideál města v zeleni a slunci, bez uzavřených bloků, jakési povýšení zahradního města na úroveň hromadných forem bydlení a velkých dimenzí jednotlivých objektů. V praxi se podařilo získat slunce a vzduch pro byty a celá sídliště, ale místo lákavého parku s promenádami, lavičkami a dětskými hřišti, vyhledávaného místa oddechu obyvatel, nalézáme v parteru sídlišť povětšinou rozpačitou směs komunikací, parkovišť, špatně udržované zeleně, nehostinných a nenápaditých dětských hřišť, tedy prostor, kde se obyvatelé zdržují jen minimálně.*“¹⁶⁵ Kritiku lze ovšem zaznamenat už v počáteční fázi aplikace funkcionalistických principů v poststalinistickém urbanismu v závěru 50. let. První ohniska odtazivosti a neosobitosti byla spatřována v nedostatečné podpoře rozvoje kvalitní městské zeleně.¹⁶⁶

Dalším, pro téma výtvarného umění ve veřejném prostoru klíčovým ohniskem odtazivosti a neosobitosti socialistické architektury, je sama její fádnost a necitlivost. Krize moderní architektury, ve které se její obyvatelé ztrácí, byla definována v roce 1966 v *Chartě*

¹⁶² Užíval se také pojem „životní prostředí“.

¹⁶³ JANKOVIČOVÁ, Sabina. K niektorým otázkam monumentálnej tvorby na Slovensku. In *Vetřelci a volavky*. Praha: Arbor vitae v Řevnicích, 2013. s. 431-451, s. 432.

¹⁶⁴ KARBAŠ, Jiří. *České výtvarné umění v architektuře 1945-1985*. Praha: Odeon, 1985, s. 14.

¹⁶⁵ MUSIL, Jiří. *Lidé a sídliště*. Praha: Svoboda, 1985, s. 110.

¹⁶⁶ Budoucnost vnitroblokové zeleně. *Výtvarná práce*. 1966, roč. XIV., č. 8, s. 6, s. 6.

spolupráce malířů a sochařů s architekty. Tento dokument byl vypracován a schválen Mezinárodním sdružením výtvarných umělců (AIAP) a Mezinárodní unií architektů (UIA), což vypovídá o globální povaze problému.¹⁶⁷ Otázka zkvalitnění městského prostoru při zachování ekonomicky výhodných funkcionalistických architektonicko-urbanistických principů byla řešena v jednotlivých zemích principiálně stejně – objekty výtvarného umění, ale v různých variantách. Za příkladné země v této oblasti byly oficiálně uváděny Finsko, perla pozdní moderny v architektuře, ale také pobaltské a jižní republiky SSSR, Maďarsko a Bulharsko. „Např. v jižních republikách SSSR jsou při urbanizaci využívány prvky lidové kultury a lidového umění.“¹⁶⁸ V Bulharsku zase byly v centrech jednotlivých sektorů měst budovány monumentální pomníky obsahující národní tematiku.¹⁶⁹ Princip vztyčování výtvarných objektů zachraňujících levnou a rychlou, a proto také fádni a často i nekvalitní architekturu, byl oficiálními kruhy hájen ve všech státech Východního bloku až do jeho rozpadu. Maďarsko získalo prvenství v domácí i zahraniční kritice výtvarných doplňků funkcionalismu, od jejíž pásové produkce se odklonilo už v průběhu 80. let.¹⁷⁰ V Československu se východiskem z krize stala spolupráce architektů s výtvarníky. Objekty výtvarného umění byly i zde považovány za cestu k osobitému městskému prostoru bez odporu k funkcionalistickým principům.

V závěrečné fázi socialistické výstavby měst se stala aktuálním ohniskem kritiky zaostalosti a odtažitosti modernistické městské výstavby pozvolně prosakující postmoderní realita architektury a urbanismu na Západě. Oficiální kruhy se ji snažily kritizovat jako chaotický a zpátečnický výplod snobismu a dekadence nepřátelské strany, ovšem postmoderní principy se stávaly v odborných teoriích stále populárnější i v Československu. Jiří Ševčík v roce 1981 otevřeně poukázal na ignorování tehdejších globálních trendů v urbanismu, především zájmu o *genius loci* nacházející se na prahu exaktní zachytitelnosti, neviditelný pro stále udržovaný funkcionalistický racionalismus.¹⁷¹ Od sedmdesátých let začaly do utváření městských klidových ploch pronikat také impulzy *land artu*. Byla to možnost rehabilitace dosavadního dekorativního umění v postmoderní variaci veřejného prostoru.¹⁷²

Spolupráce výtvarníka s architektem

¹⁶⁷ Charta spolupráce malířů a sochařů s architekty. *Výtvarná práce*. 1966, roč. XIV., č. 8, s. 11, s. 11.

¹⁶⁸ KARBAŠ, Jiří. *České výtvarné umění v architektuře 1945-1985*. Praha: Odeon, 1985, s. 16.

¹⁶⁹ BULEV, Todor. Syntéza, prostor, celek, problémy a úspěchy bulharské praxe sedmdesátých let. *Výtvarná kultura, Svaz českých výtvarných umělců ve vydavatelství Orbis*. 1984, roč. VIII, č. 1, s. 21-26, s. 21-26.

¹⁷⁰ MENYHÁRT, László. Raci zapomněli stavět. *Výtvarná kultura, Svaz českých výtvarných umělců ve vydavatelství Orbis*. 1984, roč. VIII, č. 1, s. 31-35, s. 31-35.

¹⁷¹ ŠEVČÍK, Jiří. Prostor a místo v současné architektuře. In *Sociální aspekty lokalizace velkých investičních celků*. Pardubice: Dům techniky ČSVTS, 1981. s. 153-158, s. 153-154.

¹⁷² ZEMÁNEK, Jiří. Znovuobjevení krajiny jako materie, procesu a místa, In *Dějiny českého výtvarného umění (VI/2) 1958/2000*. Český Těšín: Academia, 2007. s. 501-527, s. 513.

„Životní prostor“ označoval v období socialismu veřejný (resp. městský) prostor. Další, pro téma klíčový pojem, „spolupráce výtvarníka s architektem“, byl v dobové terminologii synonymem pro realizaci objektu výtvarného umění ve veřejném prostoru vycházející z architektonického projektu.

Výjimečné postavení mají v tomto směru poměrně vzácné československé výstavní projekty typu „public art“, instalované pouze autorem výtvarného díla bez dozoru architektů a urbanistů. Toto netradiční pojetí prezentace výtvarného umění vzniklo ve Spojených státech na počátku 60. let.¹⁷³ V Evropě se poprvé objevuje na výstavě v italském Spoletu konané roku 1962. Ve Východním bloku docházelo k podobným akcím jen poskrovnu.¹⁷⁴ K těmto výjimečným podnikům v Československu patřily výstavy konané v druhé polovině 60. let v Liberci, Piešťanech, Ostravě nebo Olomouci.¹⁷⁵ Také některé sochařské školy v Československu (snad nejproslulejší v tomto ohledu byla v Hořicích a v Ružbachách) pořádaly symposia pod širým nebem, ale často mimo veřejný prostor.¹⁷⁶ V Plzni se podobné akce většího rozsahu nekonaly. Vzdáleně je připomínají snad jen vybrané instalace pod širým nebem konané v areálu plzeňského Výstaviště.

Spolupráce výtvarníka s architektem byla na přelomu 50. a 60. let jednou ze dvou známých cest k obnově upadající estetické kvality moderní architektury. Tou druhou, ekonomicky, architektonicky i urbánně mnohem náročnější, představovala skulpturální architektura reprezentovaná mimo jiné i současným dílem jednoho z otců meziválečného funkcionalismu Le Corbusierem. Dokonce i v učebnici architektury z 60. let se otevřeně píše o dvou formách „skulpturnosti“ v architektuře, formě svébytné skulptury nebo formě skulpturního ztvárnění architektonického objektu.¹⁷⁷

Výběr konečné obecně platné varianty podpořila vedle ekonomicko-technických výhod také stylová orientace na v počáteční fázi populární, ovšem po jeho prosazení tři desetiletí uměle udržovaná, „bruselský styl“. I když lze pozorovat v průběhu jeho poměrně dlouhého trvání postupnou proměnu, stylová rutina pozdní moderny nebyla přehodnocena.¹⁷⁸

Objekty umění ve veřejném prostoru, které měly na urbanistické úrovni plnit estetickou funkci životního prostoru, zastupovaly dekorativní úlohu ještě intenzivněji na úrovni architektonické. Pro spolupráci architekta s výtvarníkem bylo období slohového

¹⁷³ PODLESNÁ, Taťána. *Umění v občanské společnosti*. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, 2011. ISBN 978-80-7414-378-6, s. 22-23.

¹⁷⁴ RAIMANOVÁ, Ivona. *Socha a město Liberec 1969*. Liberec: Spacium, 2008. ISBN 978-80-87213-00-1, s. 6-8.

¹⁷⁵ Socha. *Výtvarná práce*, 1967, roč. XV., č. 19, s. 5, s. 5.

¹⁷⁶ Sochařské školy. *Výtvarná práce*, 1966, roč. XIV., č. 21, s. 8, s. 8.

¹⁷⁷ ZACHYSTAL, Miloš. *Základní výtvarné kategorie architektury*.

¹⁷⁸ KRATOCHVÍL, Petr. *Architektura sedmdesátých a osmdesátých let*. In: *Dějiny českého výtvarného umění (VI/2) 1958/2000*, Český Těšín: Academia, 2007. s. 387-415, s. 403.

historismu 19. století uváděno oficiálními teoretiky jako vzorové. Funkcionalistickou meziválečnou architekturu zase ideologové a teoretici paradoxně vzhledem k současným architektonickým trendům obviňovali z přerušení prolínání architektury s výtvarným uměním.¹⁷⁹ Paradox prohlubují meziválečné instrukce Le Corbusiera a Legera odmítající pojetí funkcionalistické architektury jako „prostoru pro rozvěšování obrazů.“ Důraz na samostatnou funkci malířství a sochařství byl pravým opakem socialistické reality vázající objekty výtvarného umění k architektuře.¹⁸⁰ Je ovšem nutné připomenout, že v počátcích nové vlny funkcionalismu v 60. letech, byly umělecké objekty v exteriéru instalovány jen ve výjimečných případech při reprezentativních budovách. Až v období normalizace se stávají všudypřítomné.

Výsledná díla spolupráce výtvarníka s architektem mohou mít různou podobu. Marie Šťastná vytvořila typologie spojení díla s architekturou v čase a spojení díla s architekturou v prostoru.¹⁸¹ V prostoru je dělí na polohy:

- a) díla spojená s plochou fasády
- b) díla hmotou odpoutaná od budovy nebo celku zástavby, ale tvořící s ním významový celek
- c) díla ve volném prostoru, bez přímých prostorových vazeb k architektuře

V druhé neosobní veličině, čase, je dělí na polohy:

- a) prehistorie děl v plánované nebo navrhované podobě
- b) doba vzniku nebo dokončení děl
- c) historie děl v jejich hmotné existenci

Na časovou polohu kladli socialističtí teoretici spolupráce výtvarníka s architektem velký důraz. Neustále apelovali na nutnost důkladné spolupráce obou zainteresovaných oborů od počátečních návrhů do kompletního ukončení realizace. První náznaky pobídky k prohlubování pracovního vztahu mezi architektem a výtvarníkem přicházejí nedlouho po bruselském EXPU.¹⁸² Ještě v 80. letech teoretici upozorňovali na nutnost promýšlení osazení

¹⁷⁹ BENEŠOVÁ, Marie. Architektura a výtvarná umění. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1964, roč. XXIII, č. 9, s. 611-613, s. 612.

¹⁸⁰ ŠVIDKOVSKIJ, O. A. Syntéza umění v moderní sovětské architektuře. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1973, roč. XXXII, č. 8, s. 375-378, s. 375.

¹⁸¹ ŠŤASTNÁ, Marie. *Socha ve městě*. Ostrava: EN FACE, 2008. ISBN 978-80-7368-587-4, s. 15-18.

¹⁸² NOVÁK, Luděk. O monumentalitě v umění. *Výtvarná práce*, 1960, roč. VIII., č. 6, s. 3, s. 3.

díla ještě před jeho vznikem.¹⁸³ V praxi totiž měla přednost architektura tvořící základnu pro přizpůsobující se výtvarné umění.¹⁸⁴ Parametry této základny předjímaly i finanční a technické náklady na výtvarné práce.

Industrializovaná architektura dvou typů objektů (resp. souborů objektů), obytných domů a budov občanské vybavenosti, které tvořily valnou většinu nevýrobní výstavby měst, předjímala podobu objektů výtvarného umění na ni vázaných.¹⁸⁵ Umění tak ztratilo svou reprezentativní funkci na úkor všeobecného „zlidštění prostoru“. Proto také mělo být přítomno na všech místech společenského styku.¹⁸⁶

Vztah architektury a výtvarného díla měl být sledován na formální úrovni v několika rovinách vázaných na měřítko, proporce, objemy, vzájemné vzdálenosti a celkovou kompozici, barvu, sloh, styl výtvarníka a architekta, materiál, technické a ekonomické předpoklady, ale i krajinné pozadí díla. Na obsahové úrovni také existovalo spojení obou celků v závislosti na vztahu tématu a námětu výtvarného díla k utilitárnímu účelu stavby.¹⁸⁷ Jednotlivé charakteristiky architektury mohly předjímat i další složky podoby vázaného výtvarného objektu, například: „... architektura nesoucí i ve svém stavebním předpokladu zárodek výrazovosti může snáze spolupůsobit s výtvarným uměním více abstrahujícím než zobrazujícím.“¹⁸⁸ I samotná intenzita vnějšího odrazu industriálního působení architektury měla formovat umělecké objekty: „Spojením individuálních prací výtvarníků s budovami, montovanými ze standardizovaných částí, vzniká nová kvalita výtvarně estetického působení.“¹⁸⁹ Uvedené předpoklady byly prezentovány na úrovni teorií, v realitě spíše nenaplněných příslibů.

Socialistický realismus

Výtvarné umění ve veřejném prostoru bylo v období komunistické totality spojováno se socialistickým realismem. Dodnes je tímto spojením vyjadřována oficiálnost daného umění vnímaného jako vizuální záznam totalitního režimu. Ovšem označit jednotlivá režimem povolená umělecká díla z vývojově komplikovaného období dlouhého více než

¹⁸³ PECHAROVÁ, Jaroslava. Aktuální otázky kultury socialistického životního prostředí. *Výtvarná kultura, Svaz českých výtvarných umělců ve vydavatelství Orbis*, 1980, roč. IV, č. 4, s. 8-14, s. 10.

¹⁸⁴ ŠTASTNÁ, Marie. *Socha ve městě*. Ostrava: EN FACE, 2008. ISBN 978-80-7368-587-4, s. 16.

¹⁸⁵ ŠVIDKOVSKIJ, O. A. Syntéza umění v moderní sovětské architektuře. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1973, roč. XXXII, č. 8, s. 375-378, s. 377.

¹⁸⁶ NOVÁK, Luděk. O monumentalitě v umění. *Výtvarná práce*, 1960, roč. VIII., č. 6, s. 3, s. 3.

¹⁸⁷ LOUDOVÁ, Jiřina. Výtvarné dílo v architektuře. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1978, roč. XXXVII, č. 5, s. 198-204, s. 198-199.

¹⁸⁸ BENEŠOVÁ, Marie. Architektura a výtvarné umění. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1964, roč. XXIII, č. 9, s. 611-613, s. 612.

¹⁸⁹ PECHAROVÁ, Jaroslava. Aktuální otázky kultury socialistického životního prostředí. *Výtvarná kultura, Svaz českých výtvarných umělců ve vydavatelství Orbis*, 1980, roč. IV, č. 4, s. 8-14, s. 8.

čtyři desetiletí za projevy jednoho a toho samého socialistického realismu není možné. Význam tohoto pojmu se totiž v průběhu své existence proměňuje.¹⁹⁰

Přední česká odbornice Terezie Petišková dělí vývoj výtvarného umění za komunistické totality na několik etap. První socialisticko-realistická probíhala mezi léty 1948 a 1956. Lze ji ještě dále dělit na období nástupu a koexistence moderny a stalinistické sořely z let 1945 až 1948, období ortodoxního fanatického socialistického realismu pod vedením Gustava Bareše z let 1949 až 1951 a dobu pomalého uvolňování mezi léty 1952 až 1956. Následovala ji etapa obnovy moderny odstartovaná Chruščovovou kritikou kultu osobnosti. Na ni navázala etapa mezinárodního stylu, na jejímž počátku stálo slavné EXPO 1958 v Bruselu a u jejího konce okupace vojsky Varšavské smlouvy v srpnu roku 1968. Od roku 1969 do roku 1989 pak proběhla závěrečná etapa tzv. ideologické kultury.¹⁹¹ Význam pojmu socialistický realismus se částečně překrývá s pojmy socialistický historismus a sořela,¹⁹² i když veřejně prezentované výtvarně-umělecké projevy z období socialismu většinou nemají se socialisticko-historickým stylem nic společného.

Socialistický realismus byl v průběhu svého působení prezentován jako umělecký směr, ne-li umělecký sloh, ale také jako umělecká metoda provázející dějiny oficiální kultury všech lidově demokratických zemí pod mocenským vlivem Sovětského svazu. Sloužil jako směrnice uměleckého segmentu totalitní ideologie provázející veškerou oficiální tvorbu, výtvarné umění ve veřejném prostoru nevyjímaje. Proto jsou pro něj charakteristické dva klíčové znaky, jediné, které ho provázejí po celou dobu jeho aktivní existence. V první řadě je to dominantní ideové postavení likvidující jakýkoliv náznak protichůdných tendencí, dogma, jež žilo a umíralo s totalitním systémem komunistické strany. Druhým znakem je nejasné vymezení pojmu socialistický realismus. Nejasnost konstruktů byla z velké části úmyslem jeho autorů manipulujících tak s uměleckou obcí.¹⁹³ O socialistickém realismu proto neexistovaly záznamy v umělecké teorii. Obsáhlá oficiální estetická teorie, byla manifestací socialistického realismu, tedy jeho součástí.¹⁹⁴

O nedefinovatelnosti socialistického realismu se v stalinistickém období na počátku 50. let v Československu vědělo, jak dokazují úvahy Václava Černého a Karla Taigeho.¹⁹⁵

¹⁹⁰ RAZETTO, Francesco, Tereza PETIŠKOVÁ. *Socialistický realismus Československo 1948-1989*. Praha: Nadační fond Eleutheria, 2008. ISBN 978-80-254-3382-9, s. 15.

¹⁹¹ RAZETTO, Francesco, Tereza PETIŠKOVÁ. *Socialistický realismus Československo 1948-1989*. Praha: Nadační fond Eleutheria, 2008. ISBN 978-80-254-3382-9, s. 18-19.

¹⁹² STRAKOŠ, Martin. *Nová Ostrava a její satelity*. Ostrava: Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Ostravě, 2010. ISBN 978-80-85034-60-8, s. 12.

¹⁹³ ŠTASTNÁ, Marie. *Socha ve městě*. Ostrava: EN FACE, 2008. ISBN 978-80-7368-587-4, s. 75.

¹⁹⁴ GROYS, Boris. *Gesamtkunstwerk Stalin, Komunistické postskriptum*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, 2010. ISBN 978-80-87108-17-8, s. 34.

¹⁹⁵ STRAKOŠ, Martin. *Nová Ostrava a její satelity*. Ostrava: Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Ostravě, 2010. ISBN 978-80-85034-60-8, s. 28-30.

Ústřední kulturní ideologové vyprodukovali v té době desítky prací a článků zabývajících se univerzálním komunistickým uměleckým slohem, které kamuflovaly jasné zodpovězení doopravdy nezodpověditelného. Citovaly a vysvětlovaly základní teze sovětských ústředních ideologů Gorského a Ždanova, ale i jejich československých kolegů Nejedlého, Neumanna a Štolla. Tito klasikové počátků stalinistické kultury v Sovětském Svazu a v Československu stanovili především instrukce socialistického historismu. Pojem socialistický realismus však přesahuje stalinistické období a jako umělecká „metoda“, aktualizovaný derivát původního absolutního slohu, diktuje své požadavky i v následném třicetiletém období pozdní moderny. Přesah zahrnuje pokusy o mocenské ovládnutí oficiálního umění i ideologické využití jeho sdělovacího systému.¹⁹⁶ Režim však už v tomto směru nikdy nedosáhl takového úspěchu jako v období sorely. Ovšem ve výtvarné teorii jsou stále připomínány odkazy na marxisticko-leninistické teze, včetně těch o ekonomické základně veškeré umělecké tvorby, kdy je umění jednou z nadstaveb ekonomiky.¹⁹⁷ Stále je socialistický realismus používán ke kritice buržoazního umění neboli omezování kulturního vlivu Západu a stále je popularizována již zafixovaná komunistická symbolika.

Ideologická propagandistická kampaň označovaná jako socialistický realismus dále pokračovala. Totalitní režim stále rozhodoval prostřednictvím prověřených umělců - funkcionářů o tom kdo, kde a v jakém nákladu může své dílo realizovat. U problematiky „oficiálnosti“ díla proto nelze opomíjet existenci přímé úměry mezi podporou realizace režimem, tedy výší nákladu, mediální popularizací díla atd. a ideologickým odkazem díla. V neposlední řadě stojí za zmínku i ideologická propaganda prostřednictvím názvu díla, která umožnila realizaci celé řady ideologicky ve výtvarném výrazu zcela neutrálních děl.¹⁹⁸ Tato politická neutralita uměleckého artefaktu zde byla jednou z možných cest tvorby kompromisu, šedi mezi oficialitou a neoficialitou.¹⁹⁹

I když se autory výtvarných děl ve veřejném prostoru stávali i režimu nepohodlní umělci, stále měli přednost především umělci - funkcionáři na vrcholu centralizované režimem řízené umělecké organizace. Angažovaní autoři se ve své tvorbě zpravidla drželi politických regulí, naopak neangažovaní autoři si často vytvářeli vlastní tvůrčí program. Ani u nich ovšem nelze v období normalizace probíhající zároveň s ústupem moderny na Západě hovořit o odvážné, inovativní tvorbě v exteriéru motivované vlastním zájmem. Většinou šlo o pragmatické řešení potřeby uživit se jako výtvarník - profesionál. Veřejné realizace byly

¹⁹⁶ HALÍK, Pavel, Petr, KRATOCHVÍL, Otakar, NOVÝ. *Architektura a město*. Praha: Academia, 1996. ISBN 80-200-0245-6, s. 291.

¹⁹⁷ ŠŤASTNÁ, Marie. *Socha ve městě*. Ostrava: EN FACE, 2008. ISBN 978-80-7368-587-4, s. 76.

¹⁹⁸ JANKOVIČOVÁ, Sabina. K niektorým otázkam monumentálnej tvorby na Slovensku. In *Vetřelci a volavky*. Praha: Arbor vitae v Řevnicích, 2013. s. 431-451, s. 431.

¹⁹⁹ KAROUS, Pavel. Morfologie unavené moderny. In *Vetřelci a volavky*. Praha: Arbor vitae v Řevnicích, 2013. s. 13-16, s. 15,

vedle pedagogické činnosti v tomto směru jedinou cestou. Kompromisní, neodvážné umění ovšem nebylo jen výtvozem autora deformovaného cenzurou. Vedle autorů a cenzorů se o jejich podobu zasloužili také architekti, kteří často preferovali konzervativní výtvarné doplňky jejich v některých případech novátorských budov.²⁰⁰

Ideologická spřízněnost umělecké tvorby s režimem byla poslední formou socialistického realismu, která přetrvávala až do konce 80. let. O jakémkoliv náznaku jeho formy jako uměleckého směru už zde nelze hovořit. Jak dokazuje úvod katalogu k výstavě západočeských umělců v plzeňských Mastných krámech: „*Umělcům nejsou v rámci metody socialistického realismu předepisovány formy, metody a témata umělecké tvorby, sami hledají přístupy a zákonitě pak eliminují díla, která se podbízejí, postihují skutečnost povrchně, umělecky a technicky nenáročně.*“²⁰¹

Monumentální umění

Oblast výtvarného umění ve veřejném prostoru stejně jako jeho produkty (konkrétní umělecká díla) bývaly v období komunistické totality označovány několika různými termíny. Patří k nim *spolupráce výtvarníka s architektem*, termín častěji užívaný od konce 50. let spolu s nárůstem zájmu o architektonicko-výtvarnou syntézu, *realizace* (resp. *veřejná realizace*), termín používaný především při označování konkrétních děl například ve výčtech děl autora, a v neposlední řadě jako *monumentální umění*, termín stále užívaný od dob sorely pro exteriérovou tvorbu.²⁰²

O potřebě monumentálního umění reprezentujícího společnost současnými uměleckými prostředky se diskutovalo na evropské úrovni od poloviny 30. let. Nový druh výtvarné tvorby měl disponovat srozumitelným výtvarným jazykem na rozdíl od avantgardní galerijní náročné tvorby sledované úzkým okruhem diváků - intelektuálů. V českém prostředí se první teoretické práce o monumentálním umění objevují na počátku 40. let. Konkrétnější popis formy a obsahu budoucích uměleckých děl zde nebyl uveden. Uvažovalo se pouze o syntéze moderny a monumentality. Teoretici se soustředili především na jejich funkci, společenský význam. Původní představy kladly důraz na prosazování státní a obecní zakázky pro umělce, ale i spolupráci architekta s výtvarníkem od počátku projektu. Konkrétní návrhy děl byly představeny v prvních poválečných letech na výstavách *Monumentální umění* nebo *Slovanská zemědělská výstava*, ovšem už od počátku byly

²⁰⁰ JANKOVIČOVÁ, Sabina. K niektorým otázkam monumentálnej tvorby na Slovensku. In *Vetřelci a volavky*. Praha: Arbor vitae v Řevnicích, 2013. s. 431-451, s. 439-446.

²⁰¹ POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Volné umění '87 : přehlídka tvorby západočeských výtvarných umělců*. Plzeň: Západočeská krajská organizace Svazu českých výtvarných umělců, 1987, nestr.

²⁰² JANKOVIČOVÁ, Sabina. K niektorým otázkam monumentálnej tvorby na Slovensku. In *Vetřelci a volavky*. Praha: Arbor vitae v Řevnicích, 2013. s. 431-451, s. 431.

infikovány komunistickou ideologií.²⁰³ Akademismus sorely pak plně využil dosavadního teoretického základu k vlastnímu účelu tvorby obřího reklamního média režimu.

V následném období socialismu ztrácejí umělecké objekty ve veřejném prostoru stylovou jednotu. V rozšiřujícím se decentralizovaném funkcionalistickém pojetí města už nevznikají jen oslavné dominantní pomníky osobností komunistického pantheonu uprostřed náměstí a architektonická dekorace umocňující celkové prostorové působení slohové jednoty, ale tematicky různorodé volně stojící plastiky a obrazy kontrastující s odhalenými prefabrikáty v architektuře, kterou doplňují. Stále používaný termín „monumentální“ tvorba je zde zavádějící, neboť ve valné většině případů označuje komorní a dekorativní tvorbu ve veřejném prostoru. Monumentální zůstávaly většinou jen ideologicky zásadní pomníky a památníky.²⁰⁴ Dobové teorie se ohrazovaly vůči označení nového výtvarného umění ve veřejném prostoru za dekorativní umění. Pojem dekorace byl vyjadřován jinými termíny, jako např. „estetické dotváření architektury.“²⁰⁵ Odmítanou slohovost sorely vystřídá v monumentální tvorbě nový modernistický výtvarný generel, nový státní sloh.²⁰⁶

Umění ve veřejném prostoru pod patronátem státu

Monumentální umění (resp. spolupráce výtvarníka s architektem) bylo během komunistické totality pod přímou kontrolou státu prostřednictvím legislativních opatření.²⁰⁷ Stát zajišťoval lukrativní práci velkého množství výtvarníků, čímž si získával jejich loajalitu.²⁰⁸

Po ukončení období sorely a jejího přímého diktátu podoby monumentálního umění přišlo uvolnění a otázka, jakou politiku bude režim v této oblasti prosazovat. Na počátku 60. let proběhla řada polemik na nejvyšší úrovni kulturních ideologů o možnosti budoucí spolupráce zástupců jednotlivých uměleckých oborů s architekty a stavebními projektanty zprostředkované režimu oddanými funkcionáři. Už na konci roku 1961 byla uvedena v platnost „Vyhláška ministerstva školství a kultury o nákupu, zadávání a prodeji děl výtvarných umění a o některých jiných opatřeních v oboru výtvarných umění č. 149/1961“ ustanovující mimo jiné investice finančních prostředků veřejných organizací do nákupu

²⁰³ PETIŠKOVÁ, Tereza. Monumentální umění čtyřicátých let. In *Dějiny českého výtvarného umění (V) 1939/1958*. Český Těšín: Academia, 2005. s. 197-205, s. 197-199.

²⁰⁴ JANKOVIČOVÁ, Sabina. K niektorým otázkam monumentálnej tvorby na Slovensku. In *Vetřelci a volavky*. Praha: Arbor vitae v Řevnicích, 2013. s. 431-451, s. 431-432.

²⁰⁵ NOVÁK, Luděk. O monumentalitě v umění. *Výtvarná práce*. 1960, roč. VIII., č. 6, s. 3.

²⁰⁶ KAROUS, Pavel. Morfologie unavené moderny. In *Vetřelci a volavky*. Praha: Arbor vitae v Řevnicích, 2013. s. 13-16, s. 14.

²⁰⁷ KORÍNKOVÁ, Jana. Čtyřprocentní umění?. In *Vetřelci a volavky*. Praha: Arbor vitae v Řevnicích, 2013. s. 452-457, s. 452.

²⁰⁸ KAROUS, Pavel. Morfologie unavené moderny. In *Vetřelci a volavky*. Praha: Arbor vitae v Řevnicích, 2013. s. 13-16, s. 14.

výtvarných děl tvořících součást architektury. Její §7 delegoval umělecké komise jako kontrolory ideové a umělecké podoby a financování, ale i jako zadavatele a iniciátory.²⁰⁹

28. července 1965 pak bylo schváleno „Usnesení vlády Československé socialistické republiky o řešení otázek uplatnění výtvarného umění v investiční výstavbě“, čímž vláda schválila „Zásady pro spolupráci mezi investory, projektanty a výtvarnými umělci a pro zajištění účelného využívání finančních prostředků na výtvarná díla tvořící součást architektonického řešení staveb.“ Toto zásadní usnesení nejvyšší instance nabylo platnost 1. ledna 1966. Čtrnáct definovaných zásad spolupráce tvořilo program platný po celé období normalizace. Vyplývaly z něj povinnosti všech účastníků projektu, které měly umožnit hladký a kontrolovaný průběh realizace a naplnění aktuálních ideálů estetické funkce veřejného prostoru. Měly podle nich být vytvářeny návrhy výtvarných děl už při zpracování projektové dokumentace, státní komise pro investiční výstavbu ve spolupráci se SČSA a SČSVU měla vypracovat pokyny s údaji o podílu finančních nákladů na výtvarná díla, přičemž o předem stanovené konečné částce rozhodoval odpovědný architekt, atd. Vedle komisí měli architekti (resp. autoři architektonického konceptu) díky tomuto dokumentu řadu zásadních pravomocí. Vedle financí rozhodovali také o konečné volbě autora.²¹⁰

Funkcionáři přesto měli ve svých rukou klíčová rozhodnutí celého procesu. „*Monumentální tvorbu řídila komise pro spolupráci architekta s výtvarníkem, tzv. velká komise, která působila při podniku Českého fondu výtvarných umění (ČFVU) Dílo. Rozhodovala o umístění výtvarných děl v architektuře, o přidělení zakázek jednotlivým autorům, a hospodařila tak s nejobjemnějším balíkem státních financí určeným na výtvarná díla pro architekturu a veřejný prostor.*“²¹¹ Komise podniku ČFVU Dílo v součinnosti s uměleckými svazy řídila mimo zakázek v monumentálním umění i výběr děl do prodeje a jejich finanční ohodnocení. Stát byl nakonec jediný zájemce, který výtvarná díla odkupoval. Ve funkcích krajských organizací Díla byly výhradně členové SČSVU, Svazu architektů nebo alespoň umělci evidovaní v ČFVU. Do procesu rozhodování o realizacích monumentálního umění mohli zasahovat i další lidé. Například do schvalování společensky nebo politicky exponovaných zakázek se zapojovali také zástupci výtvarné rady zřízené při městských národních výborech. Existovaly také výtvarné rady velkých podniků zasahujících do výzdoby podniku. Vliv funkcionářů v komisích, investorů a dalších osob, které se přímo nebo nepřímo podíleli na realizaci díla, na jeho závěrečné podobě, nelze podceňovat. Právě

²⁰⁹ KORÍNKOVÁ, Jana. Čtyřprocentní umění?. In *Vetřelci a volavky*. Praha: Arbor vitae v Řevnicích, 2013. s. 452-457, s. 453.

²¹⁰ KORÍNKOVÁ, Jana. Čtyřprocentní umění?. In *Vetřelci a volavky*. Praha: Arbor vitae v Řevnicích, 2013. s. 452-457, s. 453 - 455.

²¹¹ ŠTĀSTNÁ, Marie. *Socha ve městě*. Ostrava: EN FACE, 2008. ISBN 978-80-7368-587-4, s. 94.

oni měli zásadní podíl na prosazení ideologické ikonografie nebo v lepším případě na ideologickém pojmenovávání zdánlivě alegorizujících děl.²¹²

V období normalizačního ustrnutí nedocházelo k zásadním změnám v legislativních stanovách z předchozího období. Ovšem kádrové čistky počátku 70. let značně proměnily profesní zastoupení v komisích pro monumentální díla. Umělci byli nahrazeni vysokými funkcionáři, úředníky a řediteli různých institucí.²¹³ V roce 1978 vláda schválila „Zásady uplatňování výtvarného umění v investiční výstavbě“ včetně k nim vydaných metodických pokynů.²¹⁴ Dokument však žádné zvláštní změny nepřinesl.

Pozdější označování výtvarného umění ve veřejném prostoru z období socialismu jako „4% umění“ není přesné. Název je odvozen od možné procentuální výše na výtvarné objekty z celkové částky stavebních investic. Ovšem toto procento nákladů bylo nestabilní. Vypočítávalo se vzhledem k velikosti projektu podle tabulky uvedené v příloze dokumentu vládního usnesení z roku 1965 „Státní komise pro techniku, prováděcí pokyny“.²¹⁵ Na monumentální umění byly vynakládány nemalé finanční prostředky z fondů podniků, národních výborů a společenských organizací, zabezpečené už ve státním plánu.²¹⁶

Osobní zájmy všech aktérů realizací posilovala možnost zisků z přerozdělování poměrně velkých finančních částek nebo možnost posílení vlastního vlivu. O důležitosti osobních vztahů mezi členy komise, zájemci o zakázku a investory, proto nemůže být pochyb. Aby umělec získal zakázku ve veřejném prostoru, musel mít často v první řadě dobré osobní vztahy s ostatními aktéry realizace.²¹⁷ Samotná realizace nakonec probíhala tak, aby si všichni její účastníci odbyli svou povinnost, aby bylo něco odhaleno, ale dále existence díla nikoho nezajímala.²¹⁸

Typologie výtvarného umění ve veřejném prostoru v období socialismu

Ucelené a podrobněji zpracované typologie objektů československého umění ve veřejném prostoru z období komunistické totality existují pouze dvě. V práci Marie Šťastné *Socha ve městě* lze shledat jednu z nich. Kritériem dělení typů monumentálního umění je zde téma. Dělí je tedy na tyto skupiny témat:

²¹² Tamtéž, s. 94-97.

²¹³ Tamtéž, s. 95.

²¹⁴ KOŘÍNKOVÁ, Jana. Čtyřprocentní umění?. In *Vetřelci a volavky*. Praha: Arbor vitae v Řevnicích, 2013. s. 452-457, s. 456.

²¹⁵ KOŘÍNKOVÁ, Jana. Čtyřprocentní umění?. In *Vetřelci a volavky*. Praha: Arbor vitae v Řevnicích, 2013. s. 452-457, s. 455.

²¹⁶ KARBAŠ KARBAŠ, Jiří. *České výtvarné umění v architektuře 1945-1985*. Praha: Odeon, 1985, s. 16.

²¹⁷ ŠŤASTNÁ, Marie. *Socha ve městě*. Ostrava: EN FACE, 2008. ISBN 978-80-7368-587-4, 2008, s. 95.

²¹⁸ JANKOVIČOVÁ, Sabina. K niektorým otázkam monumentálnej tvorby na Slovensku. In *Vetřelci a volavky*. Praha: Arbor vitae v Řevnicích, 2013. s. 431-451, s. 433.

1. Osvobození a vítězství (např. vítězství nad fašismem, děkování sovětské armádě, ale i oslava slovanské sounáležitosti). Právě tato témata se stala ústředním motivem celé řady pamětních desek, jednoduchých pomníků, ale i dominantních monumentů v pravém slova smyslu.
2. Politická internacionální i národní tematika. Přímá oslava režimu často deklarovaná během oslavy výročí politické události byla zvláště populární v 50. a znovu v 70. letech.
3. Práce jako hrdinství a radost. Přednostně byla zobrazována práce manuální a technická, vzácněji duševní. Od 80. let se čisté zobrazení pracovních námětů neobjevuje. V dílech jsou ovšem stále deklarovány prostřednictvím názvů nebo jako alegorie.
4. Rodina – mateřství – budoucnost. Téma, jehož jednotlivé složky vytvářely samostatný tematický svazek „budování socialismu“.
5. Intimní motivy – žena, dívka, mladý pár, matka s dítětem, atd. Od 60. let tato témata převažují nad předchozími politicko-ideologickými. Důvěrnost, kterou tyto objekty navozují, byla získána prostřednictvím horizontální kompozice, měkčího modelování, častým spojením s vodním prvkem, ale i využitím nových materiálů, např. v sochařství nově objeveného šamotu.
6. Abstraktní symbolické motivy nefigurálních tvarů. V 60. letech byla objevena cesta k zobrazování dosud nezobrazitelného. Psychologizující témata začala být zobrazována pomocí nově objevených, zpočátku odsuzovaných, výrazových technik.
7. Témata dekorativních a designérských objektů. Jejich frekvence ve veřejném prostoru narůstá od konce 70. let. Design se stal do jisté míry únikem abstraktních tendencí, kdy je obsah maximálně upozaděn ve prospěch svobody formy.
8. Bezpříznakové postavy s vazbou obsahu na místo. Objekty s tímto tématem byly zvláště populární v 80. letech. K nejčtenějším příkladům této tvorby patří zobrazování učitele nebo žáka před školami.²¹⁹

Šťastná dále dělí výtvarné objekty ve veřejném prostoru také podle místa osazení v městském prostoru na:

1. Díla politicky exponovaných míst, zastoupená převážně zobrazováním ideologických osobností, znaků a alegorií.

²¹⁹ ŠŤASTNÁ, Marie. *Socha ve městě*. Ostrava: EN FACE, 2008. ISBN 978-80-7368-587-4, s. 80-85.

2. Díla politicky neexponovaných míst, zastoupená uměleckořemeslnými předměty často nekvalitními po materiálové i řemeslné stránce. Ovšem právě v této kategorii se vzácně nalézají i vynikající výtvarná díla.²²⁰

Druhou podrobnou typologii uměleckých objektů ve veřejném prostoru soustředěnou na období normalizace vytvořila skupina Vetřelci a volavky vedená Pavlem Karousem. Kritériem dělení je zde hmotná forma díla ovlivněná stylem autora i obsah díla. Dělí je na:

1. *Figurativní umění*

- a. Realistické zobrazování ve formě sochy nebo mozaiky v monumentálním umění často úzce souvisí s komunistickou ideologií a osvoboditelským mýtem. Zastupují ho figury politiků, vojáků, ale i velkých národních osobností. Patří sem ovšem také sochy kosmonautů, horníků, stavbařů, slévačů a obráběčů kovů a dalších zástupců dělnické profese.
- b. Protějšek agresivního realistického zobrazování jsou lyrická figurativní zobrazení využívající často modernistické zkratky ovšem v stále realistických převážně figurálních výjevech. Patří sem zobrazení sportovců, zvířat, rostlin, nukleárních rodin, matek s dítětem, ženských aktů.
- c. Abstrahovaná figurace vycházející jak z předválečné moderny, především kubismu a expresionismu, tak z moderny 50. a 60. let počtem předčila realistické realizace. Patří sem Moorovská figurace vypouklých křivek a zaoblených tvarů. Podobně populární bylo tvarosloví Marcello Marscheriniho a Hanse Arpa. V geometrické figuraci tvořené rovnými, geometrickými liniemi bylo zase inspirativní kubizující tvarosloví Pabla Picassa, Umberta Boccioniho, Raymonda Duchamp-Villona, Ossipa Zadkina nebo Otto Gudfreunda. Abstrahovaná figurace byla užívána v celé řadě již známých témat od ženského aktu po válečné památníky. Patří sem naivně poetická díla určená dětem nalézající se nejčastěji při areálech škol, školek, jeslí a dětských hřišť. Na druhou stranu ji zastupují i dekadentní postmoderní díla.

2. *Abstraktní umění*

- a. Bruselská abstrakce známá také jako dekorativní styl „brusel“ nebo „mezinárodní styl“ je dědictvím věhlasného EXPA 1958 v Bruselu. Zasahovala do většiny uměleckých a snad do všech tehdy známých výtvarně uměleckých disciplín. Její dekorativní možnosti byly využívány u obrovského množství objektů monumentálního umění až do konce 80. let. Pod vlivem bruselského stylu vznikaly

²²⁰ Tamtéž, s. 122.

skleněné a keramické mozaiky (někdy inspirované abstraktním uměním slavných malířů Joana Miróa a Vasilije Kandinského), abstraktní reliéfy na velkých prázdných plochách novostaveb nebo abstraktní volné sochy osazované zejména v 60. a v 1. polovině 70. let. „Vyznačují se ledvinovitým nebo kapkovitým tvaroslovím a křivkami vytaženými do ostrých špic.“²²¹

- b. Normalizační abstrakce vytvářela především dekorativní, obsahově mělká a standardizovaná výtvarná díla ve veřejném prostoru. Oblíbené byly vertikální pylóny, ale osazovaly se i horizontálně položené monolitické hrubě opracované sochy. Autoři této tvorby často čerpali inspiraci u raných děl Constantina Brancusiho. Vycházejí z něj často sochy centrických forem. „Sochy vejcovitých forem měly evokovat optimistickou náladu nového života a vitalitu na tehdy vznikajících sídlištích.“²²² Do normalizační abstrakce lze zařadit i silně abstrahované motivy flóry.
- c. Dobová abstrakce zařaditelná do kontextu abstraktního umění svobodného světa vznikala i v československém veřejném prostoru. Valná většina těchto děl byla realizována na konci 60. let, ovšem i v následujících dvou dekádách vznikaly pozoruhodné monumenty. I zde jsou patrné vlivy Moorovské abstrakce vycházející z přírodnin vyplavených mořem, stejně jako Brancusiho nebo Arpovo měkké oblé formy. Patří sem i geometrická abstrakce inspirovaná sovětským konstruktivismem, díly Bauhausu nebo skupiny de Stijl. V 60. letech do domácího neokonstruktivismu ze Západu prosakuje čisté geometrické vyjadřování minimalismu a op-artu.

Epizodické období sorely

Pozvolné prosazování se moderního umění a avantgardního architektonicko-urbanistického přístupu ve veřejné městské sféře poválečného Československa přerušil globální epizodický příliv tradicionalistických nálad. Vlna realismů byla do jisté míry negativní reakcí na avantgardní urážku staletí budovaných hodnot. I když se ve 30. letech formuje v různých oblastech světa nezávisle na sobě, největší ohlas měla v nastupujících evropských totalitních režimech a to v klasicizující podobě doprovázené vysokou ideologickou funkcí.²²³ V Sovětském svazu se spolu se Stalinovým nástupem v polovině 30. let prosazuje jediná možná cesta veškeré kulturní tvorby v totalitním slohu známém jako socialistický realismus. Tradicionalismus ve výtvarném umění a architektuře je zde

²²¹ KAROUS, Pavel. Obrazová část. In *Vetřelci a volavky*. Praha: Arbor vitae v Řevnicích, 2013, s. 13-412, s. 315.

²²² KAROUS, Pavel. Obrazová část. In *Vetřelci a volavky*. Praha: Arbor vitae v Řevnicích, 2013, s. 13-412, s. 352.

²²³ SEDLÁKOVÁ, Radomíra. *Sorela, česká architektura padesátých let*. Praha: Národní galerie v Praze, 1994. ISBN 80-7035-066-0, s. 6.

inspirován ruským barokem a především importovaným francouzským klasicismem.²²⁴ V poválečném Československu, které se brzy stalo jedním ze západních satelitů Sovětského svazu, pak z politických důvodů automaticky zakoření i stalinistický socialistický realismus, později označovaný jako sorela. „Vynález tohoto kondenzátu bývá připisován architektu Josefu Havlíčkovi a sestává z prvních slabik slov socialistický, realismus a ze slabiky -la – ze začátku příjmení tehdejšího oficiálního teoretika architektury Zdeňka Lakomého.“²²⁵ Konec stylové plurality skrze sorelu znamenal přerušeni kontinuity vývoje moderní architektury mezi předválečným purismem, poetismem a konstruktivismem a poválečným funkcionalismem a mezinárodním stylem. Sorela navazuje na domácí tradiční tvarosloví, takže ji nelze označit za stylový, ale pouze politicko-ideologický import ze Sovětského svazu.²²⁶

Rychlý nástup co nejvěrnějšího napodobení sovětského stalinismu v politice se tedy uskutečnil i ve světě umění a architektury. Výstavou umělců Sovětského svazu z roku 1947 zde byla spuštěna kampaň za srozumitelné umění adresované lidem, tedy proti modernímu nesrozumitelnému „buržoaznímu“ umění. Revoluční kulturní instituce zrozené právě prostřednictvím Únorového puče, tzv. Akční výbory národní fronty, dostaly pod stranickou kontrolu všechny spolky a sdružení. Tak se původně na sobě nezávislé instituce tvorby a prezentace výtvarného umění staly během krátkého času jednotkami obřího centrálně řízeného kolosu známého jako SČSVU (Svaz československých výtvarných umělců). Veškerý tvůrčí život se stal právě v důsledku centralizace pod tvrdým ideologickým tlakem dělnickým prostředím na výrobu umění.²²⁷

V Plzni se také odehrál specifický vývoj propojování totality a klasicizujících vlivů v umění a architektuře. Nakonec v provinční konzervativní Plzni zemřela stejně provinční a nerozvinutá avantgarda už na počátku nacistické okupace. Nacisté pak svedli část plzeňské umělecké obce k tzv. „německé cestě“ umění. Po válce se zkompromitovaní autoři káli a odsuzovali svou nucenou akademickou tvorbu, přičemž se k jejím metodám paradoxně řada z nich opět vrací, tentokrát formou socialistického realismu. Plány válkou přeživšího a tak posíleného Spolku západočeských výtvarných umělců (dále jen SZVU) reprezentujícího

²²⁴ ZEMAN, Lubomír. *Architektura socialistického realismu v severozápadních Čechách*. Ostrava: Národní památkový ústav, 2008. ISBN 978-80-85034-40-0, s. 8.

²²⁵ STRAKOŠ, Martin. *Nová Ostrava a její satelity*. Ostrava: Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Ostravě, 2010. ISBN 978-80-85034-60-8, s. 12.

²²⁶ SEDLÁKOVÁ, Radomíra. *Sorela, česká architektura padesátých let*. Praha: Národní galerie v Praze, 1994. ISBN 80-7035-066-0, s. 5.

²²⁷ HALÍK, Pavel, Petr, KRATOCHVÍL, Otakar, NOVÝ. *Architektura a město*. Praha: Academia, 1996. ISBN 80-200-0245-6, s. 282-284.

valnou většinu plzeňských výtvarných umělců směřovaly k budování nových kulturních budov, ale i k hledání a potírání národního nepřítele ve vlastních řadách.²²⁸

Vyhrocený nacionalismus a nová „lidová“ orientace posilovaly politické ambice komunistů ve světě výtvarného umění. Socialismus a centralizace byly neoddiskutovatelné pro všechny i zde. Po válce nedošlo k plnému oživení moderního tvarosloví, protože nacionální myšlenku mnohem jasněji vyjadřoval alšovský historismus. Během prvních poválečných výstav byly na modernu orientované práce kritizovány levicovým tiskem kvůli odstupu od realismu, prozápadní orientaci a nesrozumitelnosti prostému lidu. Lidovost a nacionalismus ve výtvarné kultuře Plzně podporuje např. popularita výstavy Josefa Lady v roce 1947.²²⁹

Definitivní koncepce socialistického realismu přichází do Plzně už v polovině roku 1946 v expozici Plzeňské motivy, oslavující práci ve Škodovce a v pivovaru, která kolovala po výstavních síních celého kraje.²³⁰ Od nastupující komunistické kulturní politiky byly také odvozeny organizační a tvůrčí aktivity výtvarníků. Začaly se organizovat akce „Brigády se skicářem,“ seznamující výtvarníky s tématy socialistického realismu přímo v prostředí místních továren včetně Škodových závodů. V roce 1948 se SZVU ujal tzv. výtvarných patronátů nad západočeskými podniky, čímž dohlížel na podnikovou výtvarnou propagaci. V říjnu roku 1951 pak existence SZVU skončila poklidným nahrazením Krajským střediskem Svazu československých výtvarných umělců. Vedení organizace ovšem bylo zásadně pozměněno.²³¹

Umělecké objekty sorely ve veřejném prostoru Plzně

Kořeny československé varianty konzervativních tendencí v architektuře a ve výtvarném umění ve veřejném prostoru, na něž po válce navázal socialistický realismus, lze hledat v tradicionalismu přelomu 19. a 20. století.²³² Najít vzory pro architektonicko-urbanistickou koncepci socialistického realismu tak, aby splňovalo svou ideovost a srozumitelnost pracujících, bylo nejsložitější ze všech tvůrčích oborů. Dekorace tak posloužila architektům jako ideologické alibi v tvorbě těžko vyjádřitelné pouze abstraktní stavbou.²³³ Východiska se hledala ve vzorech národně-historických, tedy především v české

²²⁸ JINDRA, Petr. Sdružení západočeských výtvarných umělců v Plzni 1925 – 1951. In *Umění českého západu : sdružení západočeských výtvarných umělců v Plzni 1925-1951*. Ústí nad Labem: Arbor vitae, 2010. s. 27-66, s. 56-58.

²²⁹ Tamtéž, s. 60.

²³⁰ Tamtéž, s. 59 - 60.

²³¹ Tamtéž, s. 63-64.

²³² ZEMAN, Lubomír. *Architektura socialistického realismu v severozápadních Čechách*. Ostrava: Národní památkový ústav, 2008. ISBN 978-80-85034-40-0, s. 7.

²³³ HALÍK, Pavel. *Architektura padesátých let*. In *Dějiny českého výtvarného umění (V) 1939/1958*. Český Těšín: Academia, 2005. s. 292-327, s. 325.

renesanci a klasicismu, v lidové architektuře, ale také v Sovětské architektuře.²³⁴ Z nich vyplynula základní stylová a obsahová kritéria sorely zásadně ovlivňující i výtvarné umění ve veřejném prostoru. Patří k nim monumentální forma prodchnutá nadšením a vírou v lepší socialistickou budoucnost, zobrazování ve prospěch srozumitelnosti nejširšímu publiku, výchovná a propagační funkce umění, inspirace uměním antiky a renesance, realistické školy 19. století, ale i uměním carského Ruska přelomu 19. a 20. století.²³⁵

Veřejný prostor je korigován tradicionalistickým urbanismem vracejícím se ke schématu pravidelné sítě ulic a uzavřených domovních bloků.²³⁶ Objekty výtvarného umění jsou do něj zakomponovány v historizujícím pojetí dekorace pláště budov, k nimž patří atika s balustrádou, šambrány, zábradlí balkonů s dekorem, sgrafita ale i dosud v posledních staletích v exteriéru nevídané mozaiky.²³⁷ Architektura byla chápána jako Gesamtkunstwerk. Základní složka urbanistické struktury se stala opět společným dílem architektů, malířů a sochařů.²³⁸

Sorela se ve své nejvyhraněnější podobě pokusila překonat historii vytvářením vstupů do světa mytologie, po vzoru křesťanského náboženského umění.²³⁹ I když svým měřítkem i kvalitním materiálem usilovala o utopickou trvalou hodnotu vyvolávající ideu věčných časů, objekty opravdu obřích rozměrů realizované v Sovětském svazu, jako například areál Mamajev Kurgan na paměť bitvy o Stalingrad, byly v českém prostředí výjimečné. Mezi tyto výjimky patří Památník národního osvobození v Praze s mauzoleem K. Gottwalda a Stalinův monument na pražské Letné.²⁴⁰ V Ostravě se tomuto postavení přibližují Památník osvobození s mauzoleem Rudé armády v Komenského sadech a Památník 1. československé samostatné tankové brigády v Sovětském svazu korunovaný originálním tankem č. 051.²⁴¹ Také v Plzni místní komunistické špičky počítaly s velkolepou realizací pomníku generalissima J. V. Stalina na nejvyšší možné monumentální úrovni sorely. V neanonymní soutěži v roce 1950 komise vybrala návrh Josefa Malejovského a Richarda Podzemného, jenž byl v upravené podobě dokončen a slavnostně odhalen v roce 1953 za přítomnosti presidenta republiky Antonína Zápotockého a dalších předních československých politiků. Velkolepý projekt původně počítal s proměnou celého nábřeží, včetně úpravy budov v

²³⁴ HALÍK, Pavel. Padesátá léta. In *Dějiny českého výtvarného umění (V) 1939/1958*, Český Těšín: Academia. 2005. s. 279-291, s. 289-290.

²³⁵ SEDLÁKOVÁ, Radomíra. *Sorela, česká architektura padesátých let*. Praha: Národní galerie v Praze, 1994, s. 7.

²³⁶ ZEMAN, Lubomír. *Architektura socialistického realismu v severozápadních Čechách*. Ostrava: Národní památkový ústav, 2008. ISBN 978-80-85034-40-0, s. 6-7.

²³⁷ Tamtéž, s. 35-41.

²³⁸ HALÍK, Pavel. *Architektura padesátých let*. In *Dějiny českého výtvarného umění (V) 1939/1958*. Český Těšín: Academia, 2005. s. 292-327, s. 325.

²³⁹ GROYS, Boris. *Gesamtkunstwerk Stalin, Komunistické postskriptum*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, 2010. ISBN 978-80-87108-17-8, s. 119-120

²⁴⁰ ŠTASTNÁ, Marie. *Socha ve městě*. Ostrava: EN FACE, 2008. ISBN 978-80-7368-587-4, s. 78.

²⁴¹ JIŘÍK, Karel. *Památníky, pomníky a hroby osvoboditelů 1945*. Ostrava: Archiv města Ostravy, 1991, s. 78.

pozadí. Nakonec z něj z velké části sešlo. Jedním z mnoha faktorů změn byla také současně probíhající realizace pražského Stalinova pomníku na Letné, který odčerpal většinu schopných řemeslníků. Dokonce i původně plánovaný materiál – bronz byl vyměněn za bojanovský pískovec. Pomník na svém místě vydržel 9 let. Jeho nenápadná likvidace, opožděný důsledek kritiky Stalinova kultu, proběhla v červenci roku 1962.²⁴²

Další „modly“ a „svatostánky“ režimem popularizovaných osobností vznikaly (pomineme-li nástup normalizace) až v druhé polovině 50. let, kdy se od sorely přechází k postutopickému naturalistickému neotradicionalismu.²⁴³ Monumentální rozměry a přemrštěný idealismus ve figurální tvorbě ustupují civilnímu realismu. Ideologický účel ovšem stále zůstává. Dvě oblíbené polohy portrétního umění socialistického realismu, „ve chvíli revolučního odhodlání“ a „ve chvíli intimního klidu“, získávají přirozenější charakter.²⁴⁴ Do této kategorie pomníkových realizací patří dva objekty odhalené roku 1958 - Pomník V. I. Lenina od Vladimíra Kýna u brány plzeňské Škodovky a Pomník Julia Fučíka na náměstí Odborářů.²⁴⁵ Plynule na ni navazují i pomníky s figurální sochařskou výzdobou vytvořené v následujících desetiletích.

Sorela se prosadila ve veřejném prostředí i u volných dekorativních soch a v reliéfech. Zobrazováno bylo především téma práce a pracujícího tedy vznešeného dělníka industriálního věku. To ovšem bylo populární už dlouho před nástupem komunistické diktatury, i když výraz a někdy i pointa se mohly lišit od oslavy práce. V Plzni tak v meziválečném období vznikla funerální plastika Vojtěcha Šípa Zlomená síla z roku 1919, galerijní sousoší Kováři Otokara Waltera z počátku 30. let nebo sochařská alegorie Železnice dekorující dodnes železniční nádraží na Jižním předměstí.²⁴⁶

Sorelu v Plzni v této oblasti reprezentují ve volné soše dvě figurální sochy Hutník a Železničář z roku 1956 od Ladislava Nováka stojící dodnes v centrální hale hlavního železničního nádraží. Stylem i kompozicí díla připomínají proslulejší sochy Železničáře a Železničářky v hale brněnského Hlavního nádraží od Miloše Axmana.²⁴⁷ Socha Hutníka také velice věrně připomíná svou modelací, materiálem i rozměry volnou sochu Slévač od

²⁴² PEŠŤÁK, Michael. Stalinův pomník v Plzni. In *Ročenka státního oblastního archivu v Plzni 2006*. Rokycany: Státní oblastní archiv v Plzni, 2007, s. 146-149, s. 147-148.

²⁴³ GROYS, Boris. *Gesamtkunstwerk Stalin, Komunistické postskriptum*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, 2010. ISBN 978-80-87108-17-8, s. 53.

²⁴⁴ PETIŠKOVÁ, Tereza. *Československý socialistický realismus 1948-1958*. Praha : Gallery, 2002. ISBN 0-86010-61-9, s. 35.

²⁴⁵ POUŠKOVÁ, Milada. *Nejdůležitější památky dělnického hnutí na Plzeňsku*. Plzeň: KSSPPOP v Plzni. 1986, s. 21.

²⁴⁶ JINDRA, Petr. Sdružení západočeských výtvarných umělců v Plzni 1925 – 1951. In *Umění českého západu : sdružení západočeských výtvarných umělců v Plzni 1925-1951*. Ústí nad Labem: Arbor vitae, 2010. s. 27-66, s. 43.

²⁴⁷ PETIŠKOVÁ, Tereza. Oficiální umění padesátých let. In *Dějiny českého výtvarného umění (V) 1939/1958*. Český Těšín: Academia, 2005. s. 341-369, s. 351.

Antonína Ivanského osazenou na Alšově náměstí v Ostravě-Porubě.²⁴⁸ Podobnost soch potvrzuje pro stalinistické období typický univerzalismus a odpor k individualismu.

Za originální a tedy pro sorelu výjimečné dílo ve veřejném prostoru lze považovat narativní reliéf čtyř pracovníků s elektřinou nad vjezdem budovy bývalé elektrotechnické fakulty v Sedláčkově ulici. Smysl pro detail a kompoziční preciznost dokazují sochařskou vyvrálost Otokara Waltera, který patří ke klíčovým autorům dekorativních soch a reliéfů Plzně jak po celá meziválečná léta, tak v období poválečného realismu.²⁴⁹

K typickým projevům sorely ve veřejném prostoru patří také četné historizující umělecké artefakty použité v architektuře. Právě v nich byl nejvíce patrný význam ideologické nebo didaktické funkce působení výtvarného umění na společnost.²⁵⁰ Realistické zobrazování vedlo k využívání figurálních, zvířecích a florálních motivů stylově často inspirovaných lidovým uměním.²⁵¹ K populárním námětům v emblematické sorely patřilo střídání ročních období, ráj, děti, slunce, atd.²⁵² Plzeň se stala jako průmyslové centrum západních Čech městem s významným stavebním potencionálem nového prvku městské struktury – obytných souborů. Právě bytové domy, školy a další budovy dělnických sídlišť Jižní předměstí a Slovany poskytovaly plochy pro sgrafita, štuky a tzv. domovní znamení této výtvarné tvorby. *„Jako zvláště názorný příklad takové bohaté ideologické výzdoby vystupuje palácově vyhlížející soubor sídliště Slovany v Plzni, jehož architekt František Sammer se zhlédl v moskevských stavbách akademika Žoltovského. Do „kompozitních skvrn“ kulminoval výzdobné a ideové motivy, způsob, který byl často aplikován u budov s rozsáhlým horizontálním průčelím.“*²⁵³

Konec epizodického období sorely neboli stalinistického socialistického historismu je neoddiskutovatelně spojen s Chruščovovou kampaní proti palácovým stavbám socialistického realismu, přesněji proti jejich neekonomičnosti „zbytečného“ dekoru. V Československu byla tato instrukce přeformulována v Rudém právu 11. listopadu 1955.²⁵⁴ Po roce 1953, po Stalinově a Gottwaldově smrti, se v literárním světě začala situace uklidňovat. Ve výtvarném umění ovšem stalinismus teprve vrcholil. Stejně na tom byl na reformy těžkopádně reagující urbanismus, architektura i na ně vázané výtvarné umění. Ideologický obsah socialistického realismu v následujících letech nezmizel, jen se stal součástí pozvolna

²⁴⁸ KARBAŠ, Jiří. *České výtvarné umění v architektuře 1945-1985*. Praha: Odeon, 1985, s. 107.

²⁴⁹ DOMANICKÝ, Petr, Jana SYNKOVÁ. *Sochařství v architektuře v 1. polovině XX. století na Plzeňsku*. Příbram: Město Plzeň, Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Plzni, 2008, nestr.

²⁵⁰ ŠTASTNÁ, Marie. *Socha ve městě*. Ostrava: EN FACE, 2008. ISBN 978-80-7368-587-4, s. 9.

²⁵¹ ZELINSKÝ, Miroslav. *Texty a obrazy*. Ostrava: Protimluv, 2007. ISBN 978-80-904049-0-8, s. 15.

²⁵² Tamtéž, s. 22-25.

²⁵³ HALÍK, Pavel. Architektura padesátých let. In *Dějiny českého výtvarného umění (V) 1939/1958*. Český Těšín: Academia, 2005. s. 292-327, s. 324.

²⁵⁴ ŠVÁCHA, Rostislav. Architektura 1958 – 1970. In *Dějiny českého výtvarného umění (VI/1) 1958/2000*. Český Těšín: Academia, 2007. s. 31-69, s. 52.

odtabuizované moderní formy.²⁵⁵ Sorela pak byla tiše rehabilitována v době normalizace. Stojí za zmínku, že na Západě ji v 80. letech shledala inspirativní postmoderna, jejíž představitelé obdivující zajímavě využitý historismu neznali její represivní pozadí.²⁵⁶

Období pozdní moderny v Plzni

Vývoj uměleckého stylu výtvarné tvorby ve veřejném prostoru v průběhu dlouhého období modernismu nebyl oproti předchozímu období sorely jednotný. Reagoval na obrovské množství domácích i zahraničních vlivů. Konzervativní přístup ustupoval pozvolna, jak dokazuje uvítací sousoší československého pavilónu bruselského Expa 1958 *Nový věk* od Vincence Makovského vymodelováno v monumentálním klasicismu a kontrastujícího s moderní architekturou.²⁵⁷ Postupné znovuobjevování moderny znamenalo vznik široké palety možností výtvarného vyjadřování, co se týče kvantity stylů, technik i materiálů. Jednotlivé umělecké obory se začaly vzájemně prostupovat. Keramik najednou řešil sochařské problémy, sochař tvořil z keramiky a malíř produkoval prostorové objekty.²⁵⁸

Moderna svou stylovou různorodostí podpořila rozleptání kontroly výtvarného vyjadřování centralizovaného zpolitizovaného molochu, jakým byl SČSVU. Už v lednu 1956 se na Celostátní konferenci delegátů Ústředního výboru SČSVU osamostatnil Svaz československých architektů. Další štěpení jednotného organismu výtvarníků na tvůrčí skupiny se stalo zřejmě nechtěným pokračováním decentralizace. Příležitosti v přelomovém období se chopili mladí umělci, často nečlenové Svazu, kteří byli ideology v oficiálním tisku označováni jako „Mladí.“ Ovšem k „Mladým“ se brzy přidali i umělci o generaci starší, kteří měli zkušenost s modernou už na konci 40. let nebo dokonce ještě před válkou.²⁵⁹ S reorganizací výtvarníků je časově spojeno postupné vkrádání se moderny, avšak režimem stravitelné „obsahem socialistické“ a „formou národní“ moderny.²⁶⁰

Existence SČSVU sice v uvolněných 60. letech neskončila, ovšem nově vznikající tvůrčí skupiny převzaly otěže rozhodování o podobě uměleckých děl do svých rukou. Umělci se v nich nadrželi nějakého pevného výtvarného projektu ustanovujícího manifestu. Spíše zde získali jistou volnost, možnost individualizace v přátelském prostředí. Členství v

²⁵⁵ HALÍK, Pavel. Padesátá léta. In *Dějiny českého výtvarného umění (V) 1939/1958*, Český Těšín: Academia, 2005. s. 279-291, s. 287.

²⁵⁶ HALÍK, Pavel. Architektura padesátých let. In *Dějiny českého výtvarného umění (V) 1939/1958*. Český Těšín: Academia, 2005. s. 292-327, s. 327.

²⁵⁷ ŠVÁCHA, Rostislav. Architektura 1958 – 1970. In *Dějiny českého výtvarného umění (VI/1) 1958/2000*. Český Těšín: Academia, 2007. s. 31-69, s. 34.

²⁵⁸ ZADRAŽIL, Pavel. *Tendence v českém sochařství 1979 – 1989*. Brno: Český fond výtvarných umělců v Praze a Svaz českých výtvarných umělců v Praze, 1989, s. 7.

²⁵⁹ LAHODA, Vojtěch. Krotký modernismus. In *Ohniska znovuzrození: České umění 1956-1963*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1994. s. 15-64, s. 19.

²⁶⁰ LAHODA, Vojtěch. Máj 57, Trasa a obnova modernismu. In *Dějiny českého výtvarného umění (VI/1) 1958/2000*. Český Těšín: Academia, 2007. s. 79-97, s. 79.

tvůrčí skupině mělo také pragmatické výhody nedostupné individualistům. Umožňovalo vystavovat, protože v kolektivu se snáze protlačovalo byrokratickým bludištěm schvalování Svazu i místních politických orgánů.²⁶¹ Generace těchto průkopníků socialistické moderny nebyla žádnými revolucionáři (resp. kontrarevolucionáři) pokoušejícími trpělivost režimu. Naopak se s ním snažila spíše spolupracovat. Proto ji také už v roce 1958 spisovatel Josef Brukner nazval „krotká generace.“²⁶²

Uvolňování kontroly umění v Chruščovově éře úzce souviselo s uvolňováním politickým. Obnovení zahraničních vztahů se západními zeměmi seznamovalo domácí uměleckou obec s novými trendy ve výtvarné kultuře. Pro „Mladé“ vzhlížející k západním vzorům byla obzvláště populární a inspirativní díla neorealistů B. Buffet, R. Gutusso stejně jako díla Legéra.²⁶³ Československá pozdní moderna však nečerpala inspiraci pouze u svého západního poválečného předchůdce, ale také navázala na domácí modernistickou tradici. Modernistická výrazovost byla už v průběhu 50. let kvůli uvědomělé obsahovosti tolerována u takových autorů, jakými byly Emil Filla nebo Josef Čapek.²⁶⁴ Ovšem pro plastiku ve veřejném prostoru měla zásadní inspirativní význam kubistická díla Otto Gudfreunda a Bohumila Kubišty. Kubismus v 60. letech zosobňoval bránu do světa ideology dlouho zavrhaného abstraktního umění.²⁶⁵

Modernismus se stal po bruselském Expu všudypřítomným jevem. Podstata obrovského množství děl se brzy začala opakovat. Novou cestu zosobňovalo zavrhané abstraktní umění, rodící se minimalismus a další umělecké směry formující se na Západě. Zásadním problémem českého modernismu v období socialismu bylo jeho opoždění a pouhé opakování již dávno známých děl supernov výtvarného umění, jakými byli Picasso, Matisse, Léger nebo Rouault. V polovině 60. let, kdy byl zlomen stále přežívající omezující duch sorely, začala být nadprodukce skupin i způsob života ve skupině zbytečností přinášející regresi v individuální tvorbě. Právě v této fázi, kdy se vybraní umělci začali oddělovat od skupin, začali také často přecházet z moderního tvarosloví k abstrakci.²⁶⁶ S nástupem normalizace však končí krátká éra této nedávno objevené autentické tvorby. V následujících letech nedojde k zásadní změně, ale k ustrnutí oficiálního umění stále opakujícího již dříve objevené možnosti tvorby. Až v závěru osmdesátých let došlo často díky vlivu mladé

²⁶¹ LAHODA, Vojtěch. Rozvoj tvůrčích skupin 1958 – 1970: každodenní modernismus. In *Dějiny českého výtvarného umění (VI/1) 1958/2000*. Český Těšín: Academia, 2007. s. 99-121, s. 99-105.

²⁶² LAHODA, Vojtěch. Krotký modernismus. In *Ohniska znovuzrození: České umění 1956-1963*. Praha: Galerie hlavního města Prahy. 1994. s. 15-64, s. 60.

²⁶³ LAHODA, Vojtěch. Plíživý modernismus a socialistické umění 1948 – 1958. In *Dějiny českého výtvarného umění (V) 1939/1958*. Český Těšín: Academia, 2005. s. 370-385, s. 371.

²⁶⁴ Plíživý modernismus a socialistické umění 1948 – 1958, Vojtěch Lahoda, s. 370-385, s. 371.

²⁶⁵ ŠTĚPÁN ŠTĚPÁN, Petr. *Ozvěny kubismu*. Hořice na Šumavě: České muzeum výtvarného umění v Praze, 2000. ISBN 80-7056-079-7, s. 38-45.

²⁶⁶ LAHODA, Vojtěch. Rozvoj tvůrčích skupin 1958 – 1970: každodenní modernismus. In *Dějiny českého výtvarného umění (VI/1) 1958/2000*. Český Těšín: Academia, 2007. s. 99-121, s. 103-107.

generace k opatrným projevům umění ze svobodného světa a novým náznakům autenticity.²⁶⁷ Ne že by se znovu posílený totalitní režim snažil o eliminaci abstrakce nebo již téměř vyhaslé moderny, jak dokazují regule normalizačních ideologů: „V zásadě může být obsah vyjádřen i v čistě dekorativních pracích a dokonce v abstraktních ornamentech, pokud slouží k vyjádření celkového záměru architektonického díla a přispívají ke vzniku „plánovaných emocí.“²⁶⁸ Naopak byla v ustrnulé dekorativní podobě jakýchsi derivátů kubismu a bruselského stylu režimem udržována až do konce 80. let.²⁶⁹ Normalizace přinesla obrovský nárůst kvantity výtvarných objektů ve veřejném prostoru, často na úkor kvality obsahu formy i materiálu.²⁷⁰

Pomalé tání sorely ve veřejném prostoru Plzně

Plzeňské období sorely trvalo déle než ve většině velkých československých měst. K maximálnímu utužování stalinismu zde docházelo po Stalinově smrti především v důsledku potlačení protikomunistických nepokojů po měnové reformě z roku 1953. Odstranění Památníku národního osvobození se sochou T. G. Masaryka a odhalení Stalinova monumentálního pomníku dokazují úlohu ideologického tlaku prostřednictvím umění ve veřejném prostoru.

Chruščovova kritika zdobnictví v architektuře z poloviny 50. let, která umožnila přechod z tradicionalismu k moderně na architektonicko-urbanistické úrovni, se v Plzni začala prosazovat až na přelomu 50. a 60. let. Pozvolný přechod od tradiční blokové zástavby se zdobenou historizující architekturou k volně stojícím věžovým domům s holou fasádou dokumentuje různorodá urbanisticko-architektonická koncepce sídliště Slovany. Jeho základní obytný soubor vznikl na počátku 50. let, ve vrcholné fázi sorely. Budováno ovšem bylo bez přestávky v několika dalších fázích až do poloviny 60. let.²⁷¹ To se samozřejmě odrazilo i na podobě veřejného prostoru parteru obytných domů, kdy uzavřené vnitrobloky a komponované lineární uliční prostory I. až IV. fáze výstavby Slovan vystřídají otevřené prostory ryze funkcionalistické koncepce poslední V. fáze výstavby obklopující osamocené věžové bytové domy.²⁷²

²⁶⁷ KLIMEŠOVÁ, Marie. Česká nová figurace šedesátých let, reflexe pop artu, groteska, asambláž. In *Dějiny českého výtvarného umění (VI/1) 1958/2000*. Český Těšín: Academia, 2007. s. 143-177, s. 176.

²⁶⁸ ŠVIDKOVSKIJ, O. A. Syntéza umění v moderní sovětské architektuře. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1973, roč. XXXII, č. 8, s. 375-378, s. 375.

²⁶⁹ ŠTĚPÁN, Petr. *Ozvěny kubismu*. Hořice na Šumavě: České muzeum výtvarného umění v Praze, 2000. ISBN 80-7056-079-7, s. 85.

²⁷⁰ KAROUS, Pavel. Morfologie unavené moderny. In *Vetřelci a volavky*, Praha: Arbor vitae v Řevnicích, 2013. s. 13-16, s. 14.

²⁷¹ KUČA, Karel. *Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku. V. díl, Par-Pra*. Praha: Libri, 2002. ISBN 80-7277-039-X, s. 251.

²⁷² GLOSER, Hynek. *Charakteristiky urbanistických obvodů - Plzeň. Plzeň: Urbanistické středisko města Plzně*. Plzeň: KPO Plzeň, 1973. č. 35.

Původní tradicionalistické pojetí veřejného prostoru Slovan nebylo určeno k výtvarným modernistickým experimentům. V jiné situaci se nacházelo území poslední fáze výstavby rozkládající se na území bývalých pískových dolů. Část jich byla zasypana a zastavěna a část proměněna v první modernisticky pojatý park.²⁷³ O jeho estetizaci se ovšem nepostarala ještě téměř neužívaná dekorativní díla výtvarníků, ale realizace samotných architektů této oblasti. Úlohu dominanty prostoru zde hrál centrální objekt divadla pod širým nebem. Divadla v přírodě se stala velice populárním jevem městských parkových prostorů přelomu 50. a 60. let po celém Československu. Většina se jich stavěla v rámci akce „Z“ s obecními národními výbory jako investory. Právě u projektů takového typu architekti experimentovali s novými trendy nastupujícího „bruselu“ v materiálu i tvarosloví. „V poslední době se vyskytují též velmi zajímavé náměty řešící zastřešení těchto otevřených scén pomocí lehkých a skládacích krytů z plastických hmot.“²⁷⁴ Na Slovanech dodnes stojí kaskádovitě seřazené šestiúhelníkové stříšky divadelního jeviště. Jejich autory z kolektivu architekta Štrunce velice pravděpodobně inspirovalo zastřešení odpočívadel rozmístěných podél ztvárnění Strahovského areálu během II. celostátní spartakiády v roce 1960 od známých architektů Františka Cubra a Josefa Hrubého.²⁷⁵ „Statisíce lidí se najedlo a odpočinulo pod barevnými paraplaty ze sklolaminátů s rukojeťmi z odpadních trubek. Jejich plástve vytvořili pod starými stromy kouzelné prostředí novodobých zahradních restaurací.“²⁷⁶

Umělecké prostředí Plzně nelze považovat za líheň modernistických tendencí vznikajících v jiných kulturních centrech už v polovině 50. let. K odklonu od universalismu zde dochází ještě pozvolněji než v architektuře. Příchod „krotkého“ modernismu uváděly umělecké skupiny rodící se po celém Československu v hojném počtu. V Plzni vznikly tři. Průkopnickou se stala prostě pojmenovaná organizace Skupina mladých. Její činnost odstartovala výstava plzeňských Mladých konaná v květnu 1956 v Krajské galerii. Pět nejmladších členů zdejší pobočky SČSVU vystavovalo své práce právě v době velkých proměn v oficiálním přístupu k výtvarnému umění. „Svou výstavou vstupují mladí do výtvarného života v době po XX. sjezdu KSSS, kdy výrazně očišťuje kulturní ovzduší, které nepodporovalo umění, ale brzdilo je. To mají do vínku.“²⁷⁷ „Již nebudou účinně kolem nich „působit“ špatní vykladači, frázisté, poručníkové a vulgarisátoři a zavádět je na nesprávné cesty. Vždyť výtvarné umění nemůže jít cestou, v níž ztrácelo své výrazové prostředky; výtvarníci nesmějí fušovat do literatury nebo fotografie, nebo vyhlášovat za vrchol

²⁷³ Stavební archiv města Plzně OSS MMP, fond Východní předměstí, č. kartonu 2099-2102, *Původní a technická zpráva*.

²⁷⁴ Budujeme divadla v přírodě. *Výtvarná práce*, 1960, roč. VIII., č. 16, s. 6-7, s. 7.

²⁷⁵ II. celostátní spartakiáda. *Výtvarné umění*, 1961, roč. XI, č. 1, s. 6. s. 6.

²⁷⁶ II. CS architektonická vzpomínka. *Výtvarná práce*, 1960, roč. VIII., č. 19, s. 7, s. 7

²⁷⁷ SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 1. *Výstava mladých Plzeň, Václav Vodák*.

výtvarného umění historické rekonstrukce. Toto byl dosud pohled na výtvarné umění.²⁷⁸ Přestože byly vystavované exponáty prezentovány jako příchod možnosti individualismu, obsahem i formou zapadaly do pravidel sořely.²⁷⁹ Na přelomu roku 1959 a 1960 už čítala Skupina mladým osm členů, přičemž jen někteří byli členy SČSVU. Moderní tvarosloví jejich děl se zostřilo, stejně jako jejich prezentace moderny a avantgardy. „Stávalo se a stává se určitou ironií dějin, že názory halasně vydávané za moderní, avantgardní, atd. se často velmi brzy ukázaly ne-li přímo zpátečnickými, tedy alespoň jalovými a naopak, pravá modernost rostla celkem tiše a nenápadně. Domnívám se, že je to tím, že nejvyšší soud o tom, co je moderní a co není, nemůže pronášet žádná skupina ani instituce, ale jedině sám lid (nejširší veřejnost, národ, chcete-li).“²⁸⁰ Stále ovšem nelze mluvit o progresivní modernistické umělecké skupině. Nakonec ji vedle mládí jejích členů (všem bylo kolem třiceti let) a jejich osobních vztahů nespojoval žádný konkrétnější tvůrčí program ani aktuální umělecká tvorba. Většinu vystavovaných děl tvoří budovatelské krajiny z Plzně, zátíší, atd. s prvky moderních výrazových prostředků.²⁸¹

Hlavní protagonista výtvarného umění ve veřejném prostoru této skupiny byl sochař Břetislav Holakovský. Ten se stal v poválečném období asi nejproduktivnějším autorem exteriérových realizací v Plzni, aniž by byl rodilý Plzeňan. Pocházel ze severních Čech. Nelehké mládí zasažené 2. světovou válkou a nuceným odsunem s ovdovělou matkou ze Sudet přineslo vedle útrap také počátek jeho umělecké kariéry nejdříve v podobě ryteckého a cizelérského řemesla. Po válce vstoupil do komunistické strany a po únorovém puči, v letech 1948-1953, vystudoval pražskou Uměleckoprůmyslovou školu v ateliérech významných sochařů 50. let J. Mušla a B. Stefana. Do Plzně ho přivedlo náhodné stranické umístění, jako učitele v pracovních zálohách ZVIL²⁸² a následně v oddělení propagace ZVIL.²⁸³ Po jeho usazení v Plzni mu trvalo nějaký čas, než navázal osobní vztahy se zdejší uměleckou elitou plzeňských patriotů z řad zaniklého SZVU.²⁸⁴ V roce 1956 se stal členem Krajského podniku SČSVU a nedlouho poté spoluzaložil Skupinu mladých. Brzy si ho všiml sám Otokar Walter, který mu zprostředkoval první veřejnou zakázku. Tak vzniklo roku 1957 sousoší *Rodina* osazené ve spolupráci s architektem Svatoplukem Jankem v Petrohradu na Východním předměstí.²⁸⁵ Zdejší lineární koridory městské zástavby bez volného prostranství umožňovaly dekoraci pouze přímo na fasádě domu. Proto bylo dílo osazeno přímo na atiku

²⁷⁸ Tamtéž.

²⁷⁹ Tamtéž.

²⁸⁰ SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 1. *Skupina mladých 59, Začínáme, Zbyněk Kovanda.*

²⁸¹ Tamtéž.

²⁸² Závody Vladimíra Iljiče Lenina – přejmenované Škodovi závody.

²⁸³ SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2. *Podíl sochařství na tvorbě socialistického životního prostředí v Západočeském kraji (1980).*

²⁸⁴ SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2. *Hodnocení práce SČSVU.*

²⁸⁵ SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 1. *1958, Nad reliéfem Julia Fučíka, Josef Straka.*

rohové novostavby bytového domu ČSD. Realistické pojetí tří figur v nadživotní velikosti stylově odpovídalo ještě univerzalistickým pravidlům používaným v sorele. Holakovského modernistické období přichází až v průběhu 60. let.²⁸⁶

V roce 1960 se Holakovský účastnil soutěže o realizaci fontány ve Smetanových sadech vedle starších a zkušených veteránů ze ZSVU Václava Koukolíčka a Jaroslava Votlučky. Nakonec zvítězil Votlučkův návrh fontány s kovovými kapry jako tryskami uprostřed umělého jezírka realizovaný ve spolupráci s architektem Janem Sudou. Votlučka měl pro tvorbu složitější funkční realizace výhodu ve studiu architektury a navíc už v padesátých letech navrhoval nerealizované fontány pro sídliště v Bezovce a na Slovanech.²⁸⁷ Fontána ve Smetanových sadech dokonce disponovala světelnými efekty.²⁸⁸

Členové Skupiny mladých Břetislav Holakovský, Miloslav Holý, Jindřich Jíša, Josef Šteffel a Olga Umlaufová vytvořili mezi léty 1960 a 1962 ve veřejném prostoru Slovan a později i Borů sérii domovních znamení. Tato forma veřejných realizací byla znovuobjevena v období sorely. Některým Mladým však posloužila k pozvolnému přechodu od tradičního pojetí i k prezentaci vskutku moderního stylu. Tvorba domovních znamení byla totiž v průběhu šedesátých let dále rozvíjena. Nejen styl, ale i různorodé technické zaměření jejich autorů vtisklo jednotlivým drobným realizacím přiléhajícím na fasády domů individuální působivost. Objevily se zde mozaiky, sgrafita, ale i drobné plastiky z různých materiálů od moduritu a keramiky po kov a kámen.²⁸⁹

Nejsledovanější akcí pro exteriérovou veřejnou realizaci přelomu 50. a 60 let v Plzni byla zřejmě výstavba pomníku Julia Fučíka. Plzeňský městský výbor na ni ve spolupráci se SČSVU vyhlásil celorepublikovou anonymní soutěž.²⁹⁰ Pomníková produkce se i zde zcela automaticky držela tradičního pojetí sochařské výzdoby. V poměrně sledované soutěži nakonec zvítězil pražský tým sochařky Ireny Sedlecké spolupracující s architektem Antonínem Peštou.²⁹¹ Hotový pomník byl odhalen až v polovině 60. let. Osazení pomníku se totiž neustále odkládalo.

V roce 1961 se v Plzni konaly zkrašlovací práce veřejného prostoru jako součást přípravy oslav 40. výročí Komunistické strany Československa. Vybraná místa měla být obohacena novými uměleckými díly. Trvalou výzdobu hradily velké plzeňské závody.²⁹²

²⁸⁶ SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2. *Podíl sochařství na tvorbě socialistického životního prostředí v Západočeském kraji (1980).*

²⁸⁷ Votlučka. *Výtvarná práce*, 1955, roč. III., č. 4. s. 4, s. 4

²⁸⁸ SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 3. *Za kulturu životního prostředí, plzeňští architekti k 50. výročí KSČ.*

²⁸⁹ Tamtéž.

²⁹⁰ Vypsání soutěže. *Výtvarná práce*, 1959, roč. VII., č. 12, s. 11, s. 11

²⁹¹ Výsledek soutěže na pomník Julia Ševčíka v Plzni. *Výtvarná práce*, 1960, roč. VIII., č. 7, s. 11, s. 11

²⁹² Aktivita plzeňských výtvarníků. *Výtvarná práce*, 1961, roč. IX., č. 6, s. 3, s. 3

Vedle pomníku Julia Fučíka byla nejsledovanější problematikou veřejné dekorace otevřená budoucnost prostoru Dukelského nábřeží, které čekalo na soutěžní rozřešení. „*Je to především otázka sochařské koncepce a provedení plánovaných dekorativních kašen, neboť by se napříště neměla opakovat dekorace takového nepříliš šťastného díla, jakým je kašna u budovy plzeňského muzea.*“²⁹³ Soutěž o výzdobu Dukelského nábřeží se stala záminkou prvního střetu konzervativních tradicionalistických a reformních modernistických umělců působících v Plzni.

Všední modernismus 60. let v Plzni

Ani Plzeň neodolala přívalu modernismu, jehož definitivní uvolnění přichází po bruselské výstavě EXPO 1958. V galerijní produkci lze nalézt celou řadu děl od fenomenálních autorů rozbíjející strnulost univerzálního realismu. Ve veřejném prostoru se výtvarné objekty nové doby čteněji realizují až v druhé polovině 60. let, ovšem i tak jde o miniaturní vzorek ve srovnání s budoucí normalizační praxí. Mohou za to vedle strnulého přístupu o realizacích rozhodujících autorů a kulturních funkcionářů také aktuální architektonicko-urbanistické možnosti a tendence. V 60. letech byla totiž stále aktuální meziválečná funkcionalistická koncepce městského prostoru bez výtvarných příkras.

Během dokončování sídliště Slovany, kde byly v Plzni poprvé vyzkoušeny nové typizační instrukce kompletně prefabrikované výstavby, se celá stavební flotila postupně přesouvala na Doubravku. Právě Doubravka je nejtypičtější soustavou obytných souborů 60. let v Plzni.²⁹⁴ V závěru dekády se výstavba z dokončované Doubravky dále přesouvala na Bory a posléze do Skvrňan, kde už se typické jednoduté panelové soustavy pro jejich jednodutost pokoušeli narušovat i architekti originálními krajskými variantami typizace. Příkladem jsou obytné domy věžového krajského typu PS69 se specifickým hexagonálním půdorysem navržené architektky Hrubcem a Skalníkem.²⁹⁵ Vlna funkcionalistického přístupu v počátcích nepočítala se zásadní úlohou výtvarné estetizace nových obytných čtvrtí města. Držela se představy dostatečně kultivovaného prostředí pomocí širokého parkového prostoru městské zeleně kontrastujícího s jednoduchou architekturou. Proto mnohé výtvarné objekty okrašlovaly veřejný prostor Doubravky, Borů a Skvrňan až dlouho po vzniku těchto sídlišť. Nezanedbatelným důvodem bylo ovšem také to, že po většinu 60. let tvořily jejich prostory neupravená staveniště, kde byla upřednostňována výstavba bytových domů před objekty občanské vybavenosti. Právě obchody, školy, úřady, atd. se stávaly podnětem ke spolupráci

²⁹³ Tamtéž.

²⁹⁴ SÝKORA, Miloslav. *Plzeň 1945-1985 : 40 let socialistické výstavby měst*. Plzeň: Stavoprojekt, 1985, s. 15

²⁹⁵ KYDLÍČEK, Jiří. *Tvořivá léta*. Plzeň: Stavoprojekt, 1974, s. 9.

výtvarníka s architektem v jejich počátcích. Ovšem pro svou nákladnost a technickou náročnost byla jejich realizace neustále odkládána a výstavba protahována.²⁹⁶

Existovaly samozřejmě i případy solitérních architektonických objektů nezávislých na projektech obytných souborů dokončených v průběhu 60. let. I u nich se výtvarné instalace prosadily pouze v interiéru.²⁹⁷ Výjimečné postavení však zaujímalo v druhé polovině 60. let zprovozněné výstaviště EX Plzeň, v jehož uzavřených exteriérových prostorách byly dlouhodobě vystavovány skulptury a skulpturální stěna od Klementa Štíchy, Františka Pavlase a Zdeňka Jílka a později i díla dalších autorů. Byla tak zde vytvořena galerie pod otevřeným nebem vzdáleně připomínající v té době globálně populární exteriérové instalace typu public art.²⁹⁸

Tvůrčí skupina Kontakt

Na počátku 60. let se v Plzni začínají objevovat narušitelé univerzalistické strnulosti ve výtvarném umění. První ryzí modernisté zdejší „nové vlny“ ve valné většině nepocházeli z Plzně nebo ze Západočeského kraje, ale z různých koutů Československa.²⁹⁹ Výtvarní umělci působící na přelomu 50. a 60. let v Praze, klíčovém centru výtvarného umění, byli prostřednictvím stipendijních akcí za účelem kulturního obohacování periferie vysíláni do krajských center.³⁰⁰ Tato politika přinášela umělcům možnost prosadit se, ale i získat snadněji obživu, bydlení nebo vlastní ateliér. Příležitost využili především mladí umělci bez závazků. Do Plzně jich přišla celá řada. Jedním z prvních byl rodák z nedaleké Klabavy Jiří Hájek, který díky svému pražskému působení a charismatické osobnosti lákal do Plzně další umělce po celá 60. léta. Pod vlivem pražských stipendistů pak vzniká druhá plzeňská tvůrčí skupina Kontakt.³⁰¹ Její členové přinášejí do Plzně odvážné modernistické tvarosloví a dosud nevídané obsahy hraničící s provokací vůči dosavadnímu přitakávání zastaralým požadavkům ideologů. Experimentovali s aktuálním, ale dosud oficiálně zatracovaným abstraktním uměním. Tvorba autorů Kontaktu napojila plzeňskou výtvarně-uměleckou scénu na aktuální dění na světové úrovni. Proto také právě z jejich řad vzešli dva sochaři, kteří v současnosti patří k nejuznávanějším umělcům této umělecké epochy působících v Plzni.

²⁹⁶ HALÍK, Pavel, Petr, KRATOCHVÍL, Otakar, NOVÝ. *Architektura a město*. Praha: Academia, 1996. ISBN 80-200-0245-6, s. 36

²⁹⁷ SÝKORA, Miloslav. Problém občanské vybavenosti v Plzni. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1967, roč. XXVI, č. 6, s. 337-340, s. 337-340

²⁹⁸ SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 3. *Za kulturu životního prostředí, plzeňští architekti k 50. výročí KSČ*.

²⁹⁹ KLIMEŠOVÁ, Marie. *František Pacík*. Praha: Arbor vitae, 2008. ISBN 978-80-87164-04-4, s. 116

³⁰⁰ SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2. *Události kolem schvalování rozpočtu na sochařskou výzdobu Dukelského náměstí v Plzni*.

³⁰¹ SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2. Hodnocení práce SČSVU.

Slavoj Nejdla a František Pacík jsou jedni z neoriginálnějších autorů výtvarných objektů ve veřejném prostoru Plzně.

Původem slovenský sochař Slavoj Nejdla patří ke generaci studující výtvarné umění v době nástupu stalinismu po únoru 1948. VŠUP a následně AVU v Praze absolvoval v době nejtěžší totality.³⁰² Nejdla byl jedním z početné skupiny umělců, které tato zkušenost podpořila v době uvolňování v 60. letech k hledání návaznosti na současné umění bez ideologického tlaku. Znovuobjevená moderna, kterou byl Nejdla i celá jeho generace inspirována, postupně vyčpěla a do popředí se dostával zájem o abstrakci. Pomalý přechod od moderního tvarosloví figurálního umění k abstrakci byl v Československu prohlouben ideologickým odporem k abstraktivismu jako protějšku oficiálního realismu. Nejdlov styl založený na měkkém organickém tvarování se v době jeho plzeňského angažmá ocitl právě ve fázi ustrnutí mezi moderní figurací a abstrakcí. To potvrzuje i jeho jediná plzeňská exteriérová realizace a zřejmě jeho nejvýznamnější dílo vůbec *Památník obětem fašismu a válek*. „Kompozice pomníku je založena na působivé konfrontaci čelně orientovaného travertinového bloku a výrazně nízkého a naopak širokého soklu v podobě pochozí žulové desky, na jejíž čelní straně je v jedné linii nápis: ČEST TOMU, KDO SE BRÁNÍ, ZA VOLNOST UMÍ ŽIVOT DÁT. 1967. (Podobné řešení s nízkým soklem, na němž je nápis, autor zvolil i u pomníku v Klatovech.) Socha ve své téměř abstraktní stylizaci představuje sevřený šik postav, tvořících lidskou zed', čelící násilí. Asociace se zdí - možná dokonce s popravicí zdí, což by odpovídalo motivu oběti v nápisu - je podpořena i použitím kamene, který svou materiálovou surovostí umocňuje naléhavost a autenticitu sdělení.“³⁰³ Nejdlov návrh Památníku v soutěži zvítězil v roce 1965.³⁰⁴ Realizace vznikající ve spolupráci s architektem Hynkem Gloserem byla hotová v roce 1967.³⁰⁵ Po srpnových událostech roku 1968 jeho působení a tvorba v Plzni skončila.

Druhá významná osobnost Kontaktu a Nejdlov přítel a generační spřízněnec, sochař František Pacík, pocházel z Moravy. Přestože ho uznávaný teoretik umění Jindřich Chaloupecký považoval za největšího plastika své generace, byl umělec během svého života pro veřejnost téměř neviditelný a nedlouho po své smrti v nevysokém věku téměř zapomenutý.³⁰⁶ Jeho uzavřená osobnost a zvláštní zájmy v umění a vědě, především biologii a geologii, ale i zájem o esoteriku z něj činily pro své okolí těžko pochopitelného člověka.³⁰⁷

³⁰² FIŠER, Marcel. *Slavoj Nejdla*. [on-line]. Dostupné z <<http://socharstvi.info/autori/slavoj-nejdl/>> [cit. 15. 3. 2014].

³⁰³ FIŠER, Marcel. *Slavoj Nejdla, Památník obětem fašismu a válek v Plzni*. [on-line]. Dostupné z <http://socharstvi.info/realizace/pamatnik-obetem-fasismu-a-valek-v-plzni/> [cit. 17. 3. 2014].

³⁰⁴ Vítězný návrh na pomník boje proti fašismu v Plzni. *Výtvarná práce*, 1966, roč. XIV., č. 2, s. 2, s. 2

³⁰⁵ Památník obětem války a fašismu v Plzni. *Výtvarná práce*, 1967, roč. XV., č. 24, s. 5, s. 5

³⁰⁶ KLIMEŠOVÁ, Marie. *František Pacík*. Praha: Arbor vitae, 2008. ISBN 978-80-87164-04-4, s. 13

³⁰⁷ Tamtéž, s. 38

Studium na pražské AVU prožil v ateliéru prominenta stalinistického režimu Jana Laudy.³⁰⁸ Následný Pacíkův odklon od oficiální kultury a jeho zapojení se do obnovy autentické tvorby vyvrcholil v druhé polovině 50. let působením v proslulé progresivní skupině Etapa.³⁰⁹ Kubistické tendence, které se v jeho díle objevují na počátku 60. let, byly inspirovány uměním afrických domorodců.³¹⁰ V roce 1965 přivedl Pacíka do Plzně jako pražského stipendistu právě Slavoj Nejd. Pacík při svých třech veřejných realizacích v Plzni navázal na postupy a poznatky nabyté ve volné tvorbě. Každý z jeho zdejších mramorových objektů má jiné koncepční řešení vyplývající ze zadání a každý je odvozen z jedné ze tří Pacíkových cest výtvarného vyjadřování: sloupu vycházejícího z figurativních stél, fontány a centrické sochy cirkulárního tvaru.³¹¹

Socha *Karbon* je první z trojice kompozičně příbuzných, geologií inspirovaných Pacíkových soch (*Karbon*, *Silur*, *Miocén*). Její původní betonovou verzi autor vystavoval na průkopnické výstavě *Socha 64* v Liberci. V následujícím roce pak získala státní ocenění. Původní betonová verze byla zřejmě modelem pro mramorovou verzi, která se stala součástí expozice československé výstavy (*Tschechoslowakische Kunst der Gegenwart*) v prestižní západoberlínské galerii Akademie der Künste v létě roku 1966. V následujícím roce byla mramorová socha kvůli předchozím úspěchům využita jako výzdoba veřejného prostoru u obchodního střediska na Doubravce. Betonová socha byla následně instalována v boleveckém Arboretu Sofronka.³¹² V roce 1965 vytvořil Pacík model druhé plzeňské realizace *Sloup*, sádrové pětimetrové stély pro dvoranu plzeňské Elektrotechnické školy průmyslové.³¹³ Definitivní osmimetrová mramorová verze byla na místě osazena až roku 1967.³¹⁴ „*Sloup je pokryt dynamickým vertikálním vlněním realizovaným v několika úrovních nízkého reliéfu. V prvním významovém plánu je můžeme chápat v souvislosti s určením plastiky pro elektrotechnickou školu jako jakési volně parafrázované fyzikální proudy. Sugestivita práce ale naznačuje, že za tímto prvním, technickým plánem může Sloup obsahovat ještě jiný výklad, v němž by reliéf mohl mít povahu metafyzického energetického vlnění.*“³¹⁵ Třetím Pacíkovým dílem v plzeňském veřejném prostoru byla mramorová fontána osazená v centru sídliště Bory. „*Základem skulptury jsou dva vzájemně posunuté polokruhovitě čistě seříznuté tvary, narušené motivem organického bujení.*“³¹⁶

³⁰⁸ KLIMEŠOVÁ, Marie. *František Pacík*. Praha: Arbor vitae, 2008. ISBN 978-80-87164-04-4, s. 13-21

³⁰⁹ LAHODA, Vojtěch. Rozvoj tvůrčích skupin 1958 – 1970: každodenní modernismus. In *Dějiny českého výtvarného umění (VI/1) 1958/2000*. Český Těšín: Academia, 2007. s. 99-121, s. 109-111

³¹⁰ ŠTĚPÁN, Petr. *Ozvěny kubismu*. Hořice na Šumavě: České muzeum výtvarného umění v Praze, 2000. ISBN 80-7056-079-7, s. 36

³¹¹ KLIMEŠOVÁ, Marie. *František Pacík*. Praha: Arbor vitae, 2008. ISBN 978-80-87164-04-4, s. 116

³¹² Tamtéž, s. 116-124

³¹³ Tamtéž, s. 117

³¹⁴ MRÁZ, Bohumír. *Výtvarné umění, Výtvarné realizace v naší architektuře*, 1969, roč. XIX, č. 9-10, s. 422-453, s. 442

³¹⁵ KLIMEŠOVÁ, Marie. *František Pacík*. Praha: Arbor vitae, 2008. ISBN 978-80-87164-04-4, s. 117

³¹⁶ Tamtéž

Pacík se po boku Nejdla spřátelil s místními progresivnímu umělci a bohémy. Každý týden se scházeli v boleveckém Arboretu Sofronka u přírodovědce Karla Kaňáka, který jim povolil postavit si zde srub a pracovat zde. Proto také v Sofronce většina Pacíkových prací vznikala a v mnoha případech tady i zůstaly rozměrné betonové modely objektů. Kaňák měl k Pacíkovi osobně blízko a snad se i jeho přírodovědecké znalosti odrazily v jeho tvorbě.³¹⁷ Pacík usiloval o souznění vlastního díla s přírodou. Chtěl, aby se staly její součástí: „... *aby v plastice vytvořil i místo pro živočichy, malé prohlubně jako napajedla pro ptáky, vzpomínají přátelé, ale dokazují to i práce z posledních deseti let jeho života.*“³¹⁸ V areálu Sofronka v letech 1966 – 1967 tak vytvořil rozměrný kus solené glazované keramiky (75 x 140 x 95 cm) vzdáleně připomínající zvířecí lebku, který se stal velmi rychle součástí zdejšího terénu. Materiál získal v továrně na technickou keramiku v Plzni.³¹⁹ Vedle exteriérových objektů vytvořil ještě několik interiérových mramorových plastik – např. pro novostavbu restaurace na Skvrňanech a bazén na Jižním předměstí.³²⁰

Pacíkův plzeňský pobyt ukončila nehoda. V roce 1968 poblíž boleveckého srubu došlo ke srážce jeho automobilu s vlakem. Staronovým trvalým bydlištěm se mu v letech normalizace stala Praha. Na následky vážného úrazu zde nakonec v osamění zemřel v roce 1975.³²¹

Kontakt přitáhl také velké množství autorů výtvarných objektů ve veřejném prostoru mladší generace. Patří k nim pražský stipendista Zdeněk Jílek, keramik, který dostudoval speciální obor zaměřený na veřejné realizace na VŠUP v roce 1960. Po jeho následném odchodu do Západočeského kraje pracoval v závodě Chodovia v Domažlicích. Zároveň však stihl vystavovat s vybranými umělci působícími v Plzni a vytvořit zde několik veřejných realizací. V 60. letech tak byly odhaleny jeho plastiky *Radost* (kámen) z roku 1965, *Vzrůst* (mramor) z roku 1966, *Klíčení* (kámen) a *Slunce, duha, krajina* (opuka) z roku 1968.³²² Většina jich stála u novostaveb občanské vybavenosti rozestavěného obytného souboru Doubravka. Jedna z nich stála před novostavbou pošty na Doubravce. Jiná dodnes dekoruje polikliniku na dnešní Masarykově ulici. Bohužel se mi nepodařilo spojit názvy děl a díla samotná. K mladší generaci Kontaktu patřil i západočeský rodák Ladislav Fládr, sochař ve veřejném prostoru produktivní až v období normalizace.³²³

³¹⁷ Tamtéž, s. 123

³¹⁸ Tamtéž, s. 127

³¹⁹ Tamtéž, s. 127-131

³²⁰ LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1973*, Brno: DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1973, s. 56

³²¹ KLIMEŠOVÁ, Marie. *František Pacík*. Praha: Arbor vitae, 2008. ISBN 978-80-87164-04-4, s. 141

³²² POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Malá encyklopedie výtvarných umělců a architektů Západočeských Čech*. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1990. ISBN 80-7088-016-3, s. 53-54

³²³ Tamtéž, s. 32-33

Skupina Kontakt sdružovala pražské stipendisty, kteří tvořili její jádro a vedení (sem patřili především Hájek, Nejdí, Holý a Staněk) s početnou plzeňskou skupinou umělců především pedagogů (k nim patřili především Šteffel, Wenig, Zdeněk, Frauknecht a posléze Vodák). Původní spojení poměrně početného kolektivu lidí mělo velké ambice narušující dosud klidnou konzervativní Plzeň. Řadě místních umělců a kulturních funkcionářů se však tyto tendence nezamlouvali. Narůstajícímu napětí mezi Kontaktem a konzervativní uměleckou obcí Plzně způsobilo nekompaktnost skupiny. Docházelo v ní k zásadním názorovým rozkolům mezi Pražany a Plzeňany, ale i mezi jejími vůdci Hájkem, Nejdlem a Vodákem. Programový a tvůrčí vliv Pražanů se časem prohloubil díky postupnému nárůstu jejich zástupců (během několika let přibyli Pacík, Brdlík, Suchánek, a další), ale i prostřednictvím silných osobností. Navíc někteří Plzeňané skupinu kvůli nesouhlasu s Pražany opustili (Šindelář, Pavlíček, atd.).³²⁴ Ovšem opravdovým centrem odporu vlivu i tvorby Kontaktu byla v časové souslednosti třetí plzeňská tvůrčí skupina TSMR – Tvůrčí skupina plzeňských realistů.

Tvůrčí skupina TSMR

TSMR se zformovala na počátku roku 1963, kdy už neshody mezi konzervativními a progresivními umělci vytvořily těžko překonatelnou propast. Členové skupiny hledali východisko kompromisu konzervativního, ideologicky nezávadného přístupu a moderního „pokrokového“ umění v reformovaném socialistickém realismu zvaném „moderní realismus.“ V teoretickém vymezení svých programových stanov neopustili vedoucí představitelé organizace terminologii vymezování se nepřátelským vlivům vypěstovanou v období sovětské. Odmítali formalismus, jeho nahrazování obsahu formou (protože důležitý je především obsah, tedy realismus), odmítali naturalismus, prostředek reakčního pozitivismu, atd. Jejich umělecká díla měla působit optimisticky, měla být srozumitelná lidu a měla vést moderního člověka k budovatelským cílům. Hlavním záměrem skupiny bylo „... uskutečnění *Leninových slov – aby se stalo naše umění skutečně majetkem všeho lidu, aby bylo lidem srozumitelné, aby se je mohli lidé naučit chápat, milovat je a rozumět mu.*“³²⁵ K samotnému modernismu, který získal na počátku 60. let nezrušitelné postavení, přistupovali členové TSMR podle oficiálních stanov: „*Moderní realismus zakotvený již v ekonomice socialistické společnosti se ovšem musí poučovat na umění předchozí doby a využívat poznatků, které přinesly různé snahy a směry minulosti, i experimentální či ryze formalistické, aniž by se jimi ovšem dával strhnout k zanedbání své podstaty – prvořadosti obsahu, spojeného s formální*

³²⁴ SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2. *Hodnocení práce SČSVU.*

³²⁵ SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2. *Program umělecké tvůrčí skupiny moderního realismu.*

*dokonalostí a srozumitelností, a vyjadřování pokrokových myšlenek.*³²⁶ Odmítanými modernistickými tendencemi pak byly „... *tendence propagující samoučelné formální hříčky a nakonec zanedbávající i samotnou formu, která se pak stává náhražkou obsahu a ztrácí svou úlohu ustavující složky výrazové k vyjadřování myšlenky, jež musí být jádrem obsahu; odmítáme rovněž tendence směřující k naturalismu, zachycující netypicky jen náhodné situace, i pouhou popisnost, jež je výtvarnou paralelou pozitivismu.*“³²⁷

Skupinu tvořilo v roce 1964 dvanáct umělců z Plzně, Prahy, Mariánských Lázní, Rokycan a Domažlic.³²⁸ Byli to konzervativní umělci pracující v Plzni (resp. Západočeském kraji), kteří se po vzoru svých kolegů v ostatních velkých městech sdružili pro ideovou a akční autonomii v rámci SČSVU. Neznamena to, že by vybočovali z obecných svazových stanov. Chtěli se jen vymanit ze stoupajícího vlivu reformistů v stále existující centralizované organizaci, jejíž ideologická dogmaticnost byla postupně oslabována.³²⁹ Není překvapující, že členy skupiny byli často aktivní komunističtí straníci.³³⁰ TSMR přitáhla na svou stranu také všechny plzeňské tradicionalisty starší generace, včetně samotného Otokara Waltera. Jeho členství však trvalo jen necelé tři měsíce, do jeho smrti v květnu 1963.³³¹ Vedení skupiny spočívalo zpočátku v rukou teoretika umění Jiřího Boháče. Toho pod tlakem událostí střetů s reformisty vystřídal ortodoxnější Emanuel Famíra.³³² Stejně jako rozklížený Kontakt, ani TSMR nebylo soudržné společenství bez vnitřních názorových svárů. Vůdčí osobností umělců se stal pražský stipendista Jiří Hanzálek, jenž se brzy dostal do sporu s Boháčem. Oba však spojovalo nepřátelství s Jiřím Hájkem a jeho přívrženci v Kontaktu.³³³ Příchod dalšího oponenta ve skupině Emanuela Famíry nakonec vedl k Hanzákovu odchodu z TSMR na konci roku 1964.³³⁴

Jiří Hanzálek byl klíčovou osobností TSMR co se týče tvorby výtvarných realizací ve veřejném prostoru. Také on absolvoval AVU v těžkých letech stalinismu a to v ateliéru mistra portrétu Otokara Španiela. V roce 1964, kdy dochází k jeho roztržce s plzeňskými kolegy, byl jmenován profesorem na sochařské škole v Hořicích.³³⁵ Sám se věnoval studiu poimpressionistické plastiky Francie, zvláště díla Maillolova a Despiauova. Ve dvou

³²⁶ SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 1. *Přehled činnosti Tvůrčí skupiny moderního realismu SČSVU 1963-1967.*

³²⁷ Tamtéž.

³²⁸ Tamtéž.

³²⁹ Tamtéž.

³³⁰ SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2. *Odpověď ZO KSČ okr. pobočky SČSVU v Plzni na stížnost skupiny výtvarníků ze dne 3. února 1964.*

³³¹ SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 1. *Přehled činnosti Tvůrčí skupiny moderního realismu SČSVU 1963-1967.*

³³² SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2. *Hodnocení práce SČSVU.*

³³³ SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2. *Současný stav výtvarného života, zpráva z 20. ledna 1967.*

³³⁴ Tamtéž.

³³⁵ *Curriculum vitae, Hanzálek* [on-line]. Dostupné z <<http://hanzalek.com/curriculum.html>> [cit. 1. 4. 2014].

Hanzálkových plzeňských realizacích se odrazila inspirace v jejich kompozici hmot, obrysech i detailech.³³⁶ V roce 1962 vytvořil sádrový model ženské figury *Ráno*, který byl v roce 1963 proměněn v bronzovou sochu nazvanou vzhledem k místu osazení před poliklinikou na Slovanech *Uzdravená*. Dynamicky rozpořehované bronzové sousoší *Matka a dítě* je dnes umístěno uprostřed fontány v Kopeckého sadech. Původní sádrový model vznikl v roce 1964. Následná plzeňská veřejná realizace původně stála před základní školou v nedalekých Křimicích, do centra Plzně byla přemístěna až později.³³⁷ Plzeňská socha ovšem nebyla jediným odlitkem užitým v městském prostoru. Druhá epoxidová verze je umístěna v areálu klatovské nemocnice Pod vrškem. Třetí opět bronzová verze pak stojí před knihovnou ve městě St. Thomas v kanadském Ontariu.³³⁸ Jiří Hanzálek totiž nedlouho po té, co získal Cenu města Plzně pro tvorbu venkovních sochařských prací, po srpnové invazi vojsk Varšavské smlouvy ještě na podzim roku 1968 emigroval do Kanady. V univerzitním městě St. Thomas, kde po zbytek života dále pracoval na svém sochařském i malířském díle, dodnes žije.³³⁹

Dalším autorem veřejných realizací z TSMR byl již výše představený Břetislav Holakovský. Ten se z počátku pohyboval na „neutrální půdě“ mezi progresivní a konzervativní stranou. Nakonec ho od spolupráce s Kontaktem pravděpodobně odradila Hájkova kritika vlastních děl z neaktuálnosti a zastaralých vyjadřovacích prostředků, kterou považoval za projev arogance. Nárůst vlivu Pražanů také jako oddaný komunista spojoval s přechodem od oficiálního socialistického realismu k reakční abstrakci. Následný střed s „abstraktivisty“ v něm vyvolal odpor ke skupinám a podporu „demokratického centralismu“, který byl k jeho spokojenosti prosazen s nástupem normalizace.³⁴⁰ Holakovský kritizoval sorelu, považoval ji za dogmatickou a nesplnila podle něj původní očekávání. Na druhou stranu reformní tendence ve své pokročilé fázi označoval slovy „reakční“, „nehumanizující“ nebo „antiumění.“ Nejvíce kritizoval jeho neangažovanost, protože v umění spatřoval mimo jiné také politickou podporu.³⁴¹

Holakovského dílo první poloviny 60. let se skladebnými principy plastiky přiklánílo spíše ke gutfreundovské moderně. Ve způsobu vyjadřování byl na rozdíl od Hanzálkova naturalistického realismu poměrně progresivní. Jeho modernistické tvarosloví naplňovaly typické řezané rysy v portrétech i figurách. V tvorbě experimentoval s nově objevenými

³³⁶ SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 1. *Přehled činnosti Tvůrčí skupiny moderního realismu SČSVU 1963-1967*.

³³⁷ LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1972*, Brno: DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1972, s. 36

³³⁸ FIŠER, Marcel. *Jiří Hanzálek, Matka s dítětem* [on-line]. Dostupné z <http://www.socharstvi.info/realizace/matka-s-ditetem-1/> [cit. 14. 3. 2014].

³³⁹ *Curriculum vitae, Hanzálek* [on-line]. Dostupné z <http://hanzalek.com/curriculum.html> [cit. 1. 4. 2014].

³⁴⁰ SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2. *Hodnocení práce SČSVU*.

³⁴¹ SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2. *Současný stav výtvarného života, zpráva z 20. ledna 1967*.

materiály v sochařství, jako byly umělé pryskyřice a různé variace technik s kovem – vytepávání do měděného plechu, tepaný a svařovaný kov a koroplastika.³⁴² Ve veřejném prostoru byly v 60. letech vztyčeny dvě jeho práce. Sousoší *Medvědi* z litého betonu realizoval ve spolupráci s architektem Pixou v areálu zoologické zahrady mezi roky 1963 a 1964. Dodnes patří k nejpopulárnějším veřejným výtvarným objektům v Plzni. Její estetickou funkci doplňuje funkce užitková – jakéhosi dětského hřiště. Druhá realizace z daného období byla svařovaná železná plastika *Energie* osazená ve spolupráci s architektem Cimickým v roce 1966 před učilištěm Škoda Plzeň na Skvrňanech.³⁴³ Zde se autor dostal až na hranici abstrakce, ovšem stále v mezích konzervativci uznávaného „dekorativního umění.“ Abstrahující tendence ovlivněné dobovou tvorbou jsou ještě více patrné u měděného interiérového reliéfu *Narušení* ve vstupní hale plzeňského veterinárního ústavu.³⁴⁴

Třetím významným autorem monumentálního umění skupiny TSMR byl sochař Vítězslav Eibl. Stejně jako Hanzálek a Holakovský patří ke generaci umělců vystudovaných na počátku 40. a 50. let. Jihočeský rodák Vítězslav Eibl, za války vyučený náhrobní keramik, vystudoval VŠUP v Praze v ateliéru Otto Eckerta.³⁴⁵ Jeho tvorba je příbuzná naturalistickému realismu Jiřího Hanzálka. Vedle portrétu byl odborníkem na anatomii lidského těla ve figurálních plastikách a jako sám sportovec i na skulpturální ztvárnění sportovních témat.³⁴⁶ Mariánské Lázně a jejich okolí se od roku 1955 staly umělcovým celoživotním tvůrčím teritoriem. V Plzni realizoval pouze jedno monumentální dílo, ovšem s velkým uměleckým potenciálem. Sousoší z betonu a bronzu *Hokejisté* z přelomu 60. a 70. let vítá dodnes diváky přicházející k plzeňskému zimnímu stadionu. Jde o vynikající propojení dynamické stylizace jinak realistického skulpturálního sportovního výjevu před sportovištěm architektonicky reprezentujícím pro svou materiálně-technickou náročnost vzácný projev originálního dekorativního bruselského stylu. Autory plzeňského zimního stadionu postaveného v letech 1965 až 1969 jsou architekti Urbanec, Janeček a Švábek.³⁴⁷

Střet progresivních a konzervativních výtvarníků

Střet dvou tvůrčích skupin TSMR a Kontakt byl v podstatě plzeňskou variantou střetu progresivního *Bloku tvůrčích skupin* a regresivní *Kooperativy moderních realistů*, který se

³⁴² SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 1. *Přehled činnosti Tvůrčí skupiny moderního realismu SČSVU 1963-1967.*

³⁴³ POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Malá encyklopedie výtvarných umělců a architektů Západních Čech.* Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1990. ISBN 80-7088-016-3, s. 42-43

³⁴⁴ SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2 a 3. *Fotodokumentace 1960-1990.*

³⁴⁵ VINTER, Vlastimil. *Vítězslav Eibl ; Sochy.* Cheb: Galerie výtvarného umění, 1980, nestr.

³⁴⁶ SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 1. *Přehled činnosti Tvůrčí skupiny moderního realismu SČSVU 1963-1967.*

³⁴⁷ ŠVÁCHA, Rostislav. *Architektura 1958 – 1970.* In *Dějiny českého výtvarného umění (VI/1) 1958/2000.* Český Těšín: Academia, 2007. s. 31-69, s. 37-38

odehrával na celostátní úrovni.³⁴⁸ Umění ve veřejném prostoru sehrálo v této při v Plzni důležitou úlohu. Jeden z prvních otevřených střetů (řešeného prostřednictvím stranických a správních institucí) obou znesvářených táborů způsobila plánovaná veřejná realizace. Soutěž z roku 1961 na velký projekt sochařské výzdoby za téměř 750 000 Kčs vyhrál podle zástupců TSMR nespravedlivým způsobem návrh souboru dvou sousoší Slavoje Nejdla *Leninovci* a *Pivovarníci*. Vyvolaná aféra způsobila, že k realizaci nakonec nedošlo.³⁴⁹

Plzeňští konzervativci v následujících letech obviňovali pražské protagonisty Kontaktu, tzv. „Hájkovy kliky“ nejen z korupce, ale i z podpory ideologického úpadku umění, odklonu od socialistického realismu k reakčnímu formalismu a abstraktivismu, z nezájmu o ideově-umělecké otázky:³⁵⁰ „Nelze než se domnívat, že o těchto důležitých otázkách, které v posledním důsledku by mohly objasnit i v Plzni hranice mezi formalismem a realismem a smést proklamovanou bezzásadovou zásadu, že nijakých měřítek umělecké práce než jakýchsi „estetických“ není, mlčí záměrně.“³⁵¹ „Prosazování vlastních prací této pobočkové frakce, stále markantněji směřujících k abstraktivistickému, nefigurativnímu umění, při čemž ideové důvody, uváděné na obhajobu této úchylky, zavánějí na sto honů doslova revisionismem.“³⁵² Důležití svazoví funkcionáři z řad konzervativců posílali stížnosti na své soky na různá místa od členů Plzeňského městského výboru po nejvyšší straníky (např. tajemníku UV KSČ Jiřímu Hendrychovi), ale marně.³⁵³ V nejvyhrocenější chvíli vleklého sporu dokonce hrozilo rozpuštění obou tvůrčích skupin plzeňským Městským výborem KSČ, jako zostuzujících kulturních reprezentantů města.³⁵⁴ Období uvolněných 60. let však přálo pražským reformátorům z Kontaktu, kteří se sami dostali do nejvyšších pater plzeňské kulturní nomenklatury v SČSVU i v ČFVU nebo si spřiznili její představitele.³⁵⁵ Pro realizace ve veřejném prostoru tak bylo důležité získání krajského tajemníka ČFVU Stanislava Nového, který v podstatě rozhodoval o přidělu zakázek ve spolupráci výtvarníka s architektem.³⁵⁶ Konzervativní zástupci plzeňských umělců se brzy stali stejně jako jejich souputníci v celém Československu v druhé polovině 60. let proti reformistům bezmocní. Také díky tomu disponuje plzeňský veřejný prostor díly Nejdla a Pacíka.

V závěru této kapitoly navozující představu znesvářené umělecké scény Plzně 60. let jako prostředí plné zášti nezbyvá než upozornit na písemný záznam vzpomínek některých

³⁴⁸ SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2. *Hodnocení práce SČSVU*.

³⁴⁹ SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2. *Události kolem schvalování rozpočtu na sochařskou výzdobu Dukelského náměstí v Plzni*.

³⁵⁰ Tamtéž.

³⁵¹ SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2. *Schůze plzeňských výtvarníků 3. února 1964 v místnosti Divadelního klubu v Plzni*.

³⁵² Tamtéž.

³⁵³ SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2. *Současný stav výtvarného života, zpráva z 20. ledna 1967*.

³⁵⁴ SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2. *Program umělecké tvůrčí skupiny moderního realismu*.

³⁵⁵ SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2. *Hodnocení práce SČSVU*.

³⁵⁶ Tamtéž.

umělců – pamětníků plzeňských 60. let.³⁵⁷ Většina jich prezentovala toto období svého profesionálního života jako léta tvůrčí svobody a nových uměleckých možností. „*Šedesátá léta byla i v Plzni pro výtvarníky šťastná. Formovaly se po vzoru Prahy tvůrčí skupiny ve znamení odporu proti předepisované uniformitě. Vznikla první tvůrčí skupina Kontakt a po ní Moderní realismus. Vládlo obecné nadšení, touha po prosazení nového obsahu i nových forem, navzdory oficiálně prosazovanému socialistickému realismu. Sítil zájem o sblížení se západní Evropou.*“³⁵⁸ Přesto nelze považovat za nezavádějící tvrzení Jany Potužákové v úvodu katalogu této výstavy: „*Plzeňská kultura totiž tehdy nezůstala stranou obecného dění, prožívala silné období a přinášela srovnatelné parametry s ostatními velkými uměleckými republikovými centry. Odrážela se v ní velká radost, tvůrčí uvolnění a také, po předchozím utlumení, opět jistá nerivalitní družnost, podněcovaná volnou atmosférou i upřímnou snahou osvobodit umění a kulturu vůbec, od předchozích omezujících regulí.*“³⁵⁹

Období normalizace

Dlouhé dvacetileté období mezi roky 1970 až 1990 bylo v důsledku normalizačních změn v přístupu k umění, ale i v osobnostním zastoupení umění oficiálně prezentujících výtvarníků specifickou kulturní epochou v celém Československu. Dosavadní SČSVU byl kvůli „kontrarevolučním postojům,“ které v letech 1965 až 1969 zaujímal, roku 1970 rozpuštěn a následně ustaven nový, který ovšem obsahoval přibližně 8% původních prověřených členů. Zrušené tvůrčí skupiny, které odsuzované reakční nálady přinesly, se staly tabuizovanou minulostí. ČFVU registrující všechny výtvarníky, kteří se uměleckou činností živil, vyvíjel ekonomický nátlak a případně vylučoval nepohodlné. Velká skupina umělců si zvolila cestu kompromisu, tedy veřejný souhlas s politikou a soukromou „svobodnou“ výtvarné činnosti. Vybraní umělci byli díky veřejně známým protinormalizačním postojům, kontaktům s disentem atd., předem odsouzeni k potírání režimem. Někteří se útlaku vyhnuli emigrací, jiní nastoupili na dráhu kariery v hierarchii režimem reformovaných kulturních institucí. Nakonec oficiální umělecké uznání znamenalo poměrně dobré živobytí a často i určitou funkcionářskou moc nad složkou kulturního života, kdežto údělem nonkonformních umělců bylo znemožnění styku tvorby s veřejností.³⁶⁰ Umělecké objekty ve veřejném prostoru postupně ztrácely nebo alespoň skrývaly projevy autonomní tvorby, svobody získané v nedávné době. Začala se opět posilovat manipulativní politická funkce veřejných realizací.³⁶¹

³⁵⁷ POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Žena v dílech plzeňských umělců 60. let*. Plzeň: Unie výtvarných umělců Plzeňské oblasti, 2000, nestr.

³⁵⁸ Tamtéž.

³⁵⁹ Tamtéž.

³⁶⁰ ŠETLÍK, Jirí. Léta sedmdesátá a osmdesátá. In *Dějiny českého výtvarného umění (VI/2) 1958/2000*. Český Těšín: Academia, 2007. s. 369-385, s. 370-372

³⁶¹ ŠŤASTNÁ, Marie. *Socha ve městě*. Ostrava: EN FACE, 2008. ISBN 978-80-7368-587-4, s. 121

Nová hierarchie výtvarné umělecké scény a veřejné realizace

V Plzni se na počátku 70. let poměrně rychle vytříbila nová umělecko-funkcionářská elita zastoupená ve dvou klíčových institucích v nově ustanoveném Západočeském krajském výboru ČSVU (ZKV ČSVU) a v krajském vedení ČFVU. Část bývalých umírněných členů Kontaktu kolem Josefa Šteffla, kteří se na své vedoucí posty dostali už v době sporů mezi progresivními a konzervativními výtvarníky v 60. letech, se bez větších čistek přizpůsobila nové kulturní politice. Pevné jádro vůdčí ZKV SČVU zastupovali předseda Šteffel, místopředsedové Holakovský a Šulc a členové Jícha, Květenký, Lípa, Maur, Veselák, Vodák, Strnad a Světlík. V pozdějších letech se prosadili i další generačně spříznění výtvarníci tvořící už v 50. a 60. letech.³⁶² Už v roce 1973 se novými členy v plzeňské oblasti stali Fládr, Jílek, Pleskal, Štícha a Tázler.³⁶³ V polovině 70. let se k nim přidala celebrita oficiálního umění, rodák nevrátivší se z Prahy, Alois Sopr.

Nové vedení se v prvních chvílích po svém ustavení pustilo do vypracování nové evidence členů ČFVU. Členské zastoupení normalizační doby se tříbilo postupně po celá 70. léta.³⁶⁴ Členství, které znamenalo jediný způsob obživy profesionálního umělce a které stvrzovalo souhlas s novými pravidly v kulturním životě, znamenalo také uznání vazalství alespoň na základní úrovni umělecké hierarchie. *„Evidence výtvarníků u ČFVU a její provádění je vážný politický úkol, který nelze provádět jen jako administrativní záležitost. U výtvarníků doporučených do evidence přejímá SČVU s praxí, jak je k otázce evidence výtvarníků u ČFVU podle informace s. Kuneše přistupováno v komisi v Praze, a přijímá tato opatření.“*³⁶⁵ Ještě na počátku 70. let se objevovaly případy otevřených střetů plynoucích ze vzájemných antipatií mezi umělci, ale i mezi architekty, vypěstované v 60. letech. Západočeský kulturní výbor KSČ je ale vždy velice rychle utnul.³⁶⁶

Západočeský kraj byl rozdělen na dvě oblasti - Karlovarskou a Plzeňskou. Od toho bylo také odvozeno dělení kulturních institucí. Měl tedy také dvě oblastní střediska podniku Dílo ČFVU, přičemž jejich vedoucími byli Štěpanovský v Karlových Varech a Nový v Plzni. V podniku Dílo ČFVU se rozhodovalo o všech veřejných zakázkách včetně exteriérových realizací. Jeho úkolem bylo zprostředkovávat kvalitní a nestrannou spolupráci Svazů výtvarníků a architektů. Člen Díla ČFVU nemohl být kvůli střetu zájmů členem Svazu.³⁶⁷ Plzeňská pobočka Dílo ČFVU měla na náměstí k dispozici už od 60. let galerii „Červené srdce,“ kde prezentovala oficiální výtvarné umění. Některé vystavované exponáty se stávaly

³⁶² SOA Plzeň, fond SČVU Plzeň, č. kartonu 2. *Zápis ze schůzí ZKO SČVU roku 1972 až 1973.*

³⁶³ Tamtéž.

³⁶⁴ Tamtéž.

³⁶⁵ SOA Plzeň, fond SČVU Plzeň, č. kartonu 3. *Zápis ze schůzí ZKO SČVU (1973-1990).*

³⁶⁶ SOA Plzeň, fond SČVU Plzeň, č. kartonu 2. *Zápis ze schůzí ZKO SČVU roku 1972 až 1973.*

³⁶⁷ Tamtéž.

modelem budoucích veřejných realizací. Tato pobočka také vyhlášovala dlouhodobé krajské soutěže na určité téma („Mezinárodní rok ženy“ v roce 1975, „Život a práce lidu v socialistickém Československu“ v roce 1976, „Průmyslová Plzeň v letech 1976 až 1978, „Mezinárodní rok dítěte“ v roce 1979, „Život v práci hornického Sokolovska“ v roce 1979 a „Celostátní soutěž k 50. výročí Mostecké stávký“ v roce 1982), které mohly být podnětem k ztvárnění monumentálních výtvarných objektů.³⁶⁸

ZKV SČVU byl také rozdělen na dvě části i co se týče Uměleckých komisí. Členy plzeňské umělecké komise pro spolupráci výtvarníka s architektem (UK AV) byli Holakovský, Maur, Sopr, Šteffel a případní náhradníci Fládr a Holý.³⁶⁹ Právě oni měli velice důležité postavení v rozhodování o podobě výtvarného umění ve veřejném prostoru Plzně za normalizace během kontroly ideové, umělecké a společenské náplně díla.³⁷⁰ „Komise musí hledat příležitost zaměstnat společ. zakázkou všechny schopné autory, členy SČVU. Autoři svou prací musí své předpoklady prokázat. Zůstává otázka k diskusi, do jaké míry se mají na společ. zakázce podílet neevdovaní.“³⁷¹ Bylo tedy jen na rozhodnutí členů komise, nakolik angažovaný umělec by měl mít možnost tvořit ve veřejném prostoru a na kolik je ideologická náplň díla dostačující. Nakonec se i v krajských svazových kruzích řešil problém s emocionálními, často rozhodujícími zásahy komisařů bez kvalifikace v oblasti tvorby kontrolované zakázky.³⁷² Cenzura veřejných realizací prohloubila kvalitativní rozdíly v tvorbě jednoho autora určené domů, na výstavy nebo do veřejného prostoru. Tento jev byl stále více patrný v době pozvolného uvolňování v 80. letech, kdy se strnulá oficiální kultura čím dál více vzdalovala aktuální světovému dění.³⁷³

Normalizace byla obdobím, kdy se vytvořila hluboká brázda mezi umělci oficiálními a nonkonformními. Výtvarné umění ve veřejném prostoru se však v tomto směru stalo výjimkou. V něm dál plynul poměrně spontánní život ve spolupráci architektů s výtvarníky, kdy se na veřejných realizacích podíleli zástupci obou táborů.³⁷⁴ I když nová politická situace vytvářela omezující, neustále kontrolované tvůrčí prostředí, stále existovala celá řada možností, jak ideologický tlak zmírnit.³⁷⁵ V první řadě záleželo na osobních známostech umělce s klíčovými osobami rozhodujících schvalovacích procesů výše jmenovaných institucí, ale také osobní zájem architekta o spolupráci. Další cestou byla tvorba užitého

³⁶⁸ SOA Plzeň, fond SČVU Plzeň, č. kartonu 8. *Návrh výboru Zč. KOSA ČSR na činnost a složení uměleckých komisí ČFVU.*

³⁶⁹ SOA Plzeň, fond SČVU Plzeň, č. kartonu 2. *Zápis ze schůzí ZKO SČVU roku 1972 až 1973.*

³⁷⁰ SOA Plzeň, fond SČVU Plzeň, č. kartonu 3. *Zápis ze schůzí ZKO SČVU (1973-1990).*

³⁷¹ SOA Plzeň, fond SČVU Plzeň, č. kartonu 3. *Zápisky ze stranické skupiny při ZKV SČVU v Plzni.*

³⁷² SOA Plzeň, fond SČVU Plzeň, č. kartonu 8. *Návrh výboru Zč. KOSA ČSR na činnost a složení uměleckých komisí ČFVU.*

³⁷³ SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 3. *1987, První kroky po sjezdu, Inka Bílá.*

³⁷⁴ ŠETLÍK, Jirí. Léta sedmdesátá a osmdesátá. In *Dějiny českého výtvarného umění (VI/2) 1958/2000.* Český Těšín: Academia, 2007. s. 369-385, s. 371

³⁷⁵ ŠTASTNÁ, Marie. *Socha ve městě.* Ostrava: EN FACE, 2008. ISBN 978-80-7368-587-4, s. 121

umění, které bylo v době normalizace stále na vysoké úrovni, ale nepodléhalo důkladné politické kontrole. Některé obory užitého umění (především sklo a keramika) dokonce substituovaly některé prostředky volného umění, včetně vybrané tvorby ve veřejném prostoru.³⁷⁶

Strnulá architektonicko-urbanistická koncepce veřejného prostoru

Závěr šedesátých let je přelomovým obdobím také v architektuře, a to nejen v Československu. Chuť po změně a experimentech bujela po celém světě. U nás však kulturní pluralitu přerušilo utužování normalizace pozastavující i vývoj architektury a urbanismu. Svaz architektů (SČSA, později SČA) byl stejně jako Svaz výtvarníků zrušen a obnoven s novým zastoupením. Obvinění z přejímání západní elitářské módy bylo častým prohřeškem nejlepší architektury 60. let.³⁷⁷ Standardní téměř neaktualizované neofunkcionalistické principy zůstaly platné až do konce 80. let. Proudová výstavba obytných souborů s domy kompletně smontovanými z prefabrikátů zůstala v budovatelském výkvětu 80. let stále populární, přestože byly její nedostatky už všeobecně známé.³⁷⁸ Již v šedesátých letech patrný problém nehostinnosti a monotónnosti obytných souborů a dokonce i jeho řešení vyšší kvalitou občanské a komerční vybavenosti (tedy i vyšší estetickou kvalitou prostředí) bylo v instrukcích normalizačních teoretiků považováno za stále nedokončený úkol výtvarné tvorby. Východisko humanity zprostředkované výtvarným uměním ve veřejném prostoru však bylo v praxi vyplňováno kvantitou, nikoliv kvalitou. Obrovské množství exteriérových výtvarných objektů se ve valné většině případů vyhýbalo promyšlenému osazení vzhledem k urbanisticko-architektonické realitě. Realizace děl probíhala tak, aby si podniky odbyly svou povinnost, to znamená, aby bylo něco odhaleno, ale dále jeho existence vlastně nikoho nezajímala.³⁷⁹

V Plzni vznikla vedle obytných souborů normalizační epochy na nově vzniklém Severním předměstí (komplex zdejších obytných souborů tvoří Lochotín, Bolevec, Košutka a Vinice) celá řada solitérních budov. Jejich interiéry a exteriéry poskytovaly od 60. let ideální prostředí pro spolupráci architekta s výtvarníkem. Nakonec mnohé významné solitérní budovy dostavěné v 70. letech (v některých případech i v 80. letech) byly navrženy již v předchozím období. Solitéry zastupují série pavilónových obchodních center s uzavřeným

³⁷⁶ ŠETLÍK, Jiří. Léta sedmdesátá a osmdesátá. In: *Dějiny českého výtvarného umění (VI/1) 1958/2000*, Český Těšín : Academia, 2007, s. 369-385, S. 371

³⁷⁷ KRATOCHVÍL, Petr. Architektura sedmdesátých a osmdesátých let. In: *Dějiny českého výtvarného umění (VI/2) 1958/2000*. Český Těšín: Academia, 2007. s. 387-415, s. 387

³⁷⁸ Tamtéž, s. 388-389

³⁷⁹ JANKOVIČOVÁ, Sabina. K niektorým otázkam monumentálnej tvorby na Slovensku. In *Vetřelci a volavky*. Praha: Arbor vitae v Řevnicích, 2013. s. 431-451, s. 433

nebo otevřeným centrálním atriem (Družstevní centrum na Doubravce, Luna na Borech, Apollo na Skvrňanech) rozesetých po celé Plzni.³⁸⁰ Na ně navázala další série architektonicky příbuzných obchodních center na Severním předměstí (Gera, Družba, Atom, Remus atd.) projektovaných už v letech 70. Patří sem také většina pavilónových školních a zdravotnických objektů vyplňujících otevřené prostory a periférie obytných souborů. Všechny tyto architektonické okrsky zprostředkovávaly ideální území pro osazení monumentálního díla.

V Plzni se objevily také architektonické objekty vskutku originálního pojetí, jež disponovaly ideálním prostorem pro výtvarné realizace. Na konci 60. let byl dostavěn výše uvedený lední stadion doplněný Eiblovou dekorativní plastikou. Během 80. let byla dostavěna Státní fakultní nemocnice na Lochotíně projektovaná již v polovině 60. let poskytující rozsáhlý parkový prostor pro osazení výtvarnými díly.³⁸¹ V roce 1975 byla dokončena Krajská politická škola Vítězného února na Lochotíně považovaná dobovým teoretikem Jaroslavem Peklem za zatím nejlepší budovu školy postavenou ve „finském stylu“ v republice.³⁸² Výtvarníci ji vyzdobili pouze v interiéru.³⁸³ Mezi léty 1977 a 1981 probíhal zásadní urbanistický projekt dokončení východní strany historického centra města přestavbou tzv. přednádražního prostoru Charkovského nábřeží. Moderní objekt Státní banky Československé nahradil starou divadelní budovu v havarijním stavu. Svažující se prostor mezi bankou a řekou byl pak vyplněn asi nejvelkolepějším objektem spolupráce výtvarníka s architektem a to Památkem Československo-sovětského přátelství.³⁸⁴ Rozsáhlý přednádražní prostor byl dosud zastavěn jen částečně obchodním domem Prior z přelomu 60. a 70. let. Roku 1979 představil architekt Miloslav Hrubec megalomanský projekt (s plánovaným rozpočtem 450 mil. Kčs) dostavby této části Východního předměstí komplexem budov kulturního domu a výškové budovy hotelu jako nových dominant oblasti kontrastujících s historickým centrem.³⁸⁵ Z něj byl nakonec dokončen v průběhu 80. let jen Kulturní dům ROH. Ten se stal vhodným základem pro celou řadu veřejných realizací zosobňujících poslední stádium výtvarného umění ve veřejném prostoru Plzně v období normalizace.

³⁸⁰ SÝKORA, Miloslav. Problém občanské vybavenosti v Plzni. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1967, roč. XXVI, č. 6, s. 337-340, s. 337

³⁸¹ SOA Plzeň, fond SČVU Plzeň, č. kartonu 8. *Areál KÚNZ Fakultní nemocnice Lochotín.*

³⁸² PEKLO, Jaroslav. Úvaha nad obnovou ideové úlohy architektury. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1976, roč. XXXV, č. 5, s. 194-195, s. 194

³⁸³ SÝKORA, Miloslav. Krajská politická škola „Vítězného února“ v Plzni. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1976, roč. XXXV, č. 5, s. 200-201, s. 201

³⁸⁴ PEKLO, Jaroslav, Miloslav SÝKORA. Památník Československo-sovětského přátelství a nová budova Státní banky Československé v Plzni. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1978, roč. XXXVII, č. 8, s. 345-349, s. 345-349

³⁸⁵ SÝKORA, Miloslav. Komplex domu kultury ROH v Plzni. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1979, roč. XXXVIII, č. 8, s. 371, s. 371

Protože architektura 60. let byla až do roku 1989 stále dále rozvíjena, nikoliv přehodnocována, lze mluvit o pokračování období pozdní moderny. Nové materiálové, technické možnosti, ale i individuální vývoj architektů sice umožnily odklon od funkcionalistické strohosti, přesto ale zůstala jejich tvorba ve své podstatě anachronismem, všední stále se opakující rutinou.³⁸⁶ Komplexní hodnocení je platné i pro spolupráci výtvarníka s architektem odvozené od normalizační architektury.

Autoři a díla výtvarného umění ve veřejném prostoru

Normalizace byla obdobím ustálení uměleckého zastoupení autorů veřejných realizací a obdobím prohloubení typizace výtvarného generelu jejich děl. Rozvolněná (nikoliv plně svobodná) monumentální tvorba 60. let se v dalších dvou desetiletích zásadně neměnila. Již existující plejáda modelových příkladů se obsahem i formou neustále opakovala v obrovském množství nových variací. Variabilnost tedy způsoboval individuální přístup, zručnost, stylový vývoj, ale i zájem (často odvozený od výše finanční odměny) jednotlivých autorů, stejně jako technické a materiálové podmínky. I mezi autory veřejných realizací ovšem existovala hierarchie podle míry angažovanosti a věku autora. Věk nehrál roli jen z etických důvodů, ale i kvůli pocitu úcty zprostředkovatelů zakázky vůči stáří a zkušenostem autora, ale také kvůli dobrému postavení ve funkcionářské hierarchii, v komplikovaném systému důležitých známostí. Angažovaní autoři měli zpravidla větší pravděpodobnost získat atraktivní nebo alespoň rentabilní zakázku. Pro normalizační umělecko-funkcionářskou hierarchii bylo také charakteristické její územní členění, kdy výtvarníci pracovali především na jejich institucionálně vymezeném teritoriu. Celorepublikové soutěžní veřejné realizace vynikaly ideologickým i urbanisticko-architektonickým významem a byly zpravidla určeny nejelitnějším oficiálním umělcům.³⁸⁷

Teoretik Pavel Hejduk vytvořil generační typologii západočeských sochařů prezentujících svá díla na zřejmě největší výstavě umělců Západočeského kraje konané v roce 1988 v pražském Mánesu. Základním kritériem typologie široké plejády výtvarníků plzeňské umělecké obce je zde věk. *„Poměrně široká autorská základna je složena ze sochařů, kteří vstoupili do svého tvůrčího období po 2. světové válce, z umělců, jejichž životní zkušenosti formovalo budoucí socialistické společnosti, i z těch, kteří před několika lety opustili vysoké umělecké školy a vrátili se do svého kraje, aby zaznamenali sochařskými díly život jeho obyvatel. Tomuto složení odpovídá i široká pestrost žánrů, sochařských forem*

³⁸⁶ KRATOCHVÍL, Petr. Architektura sedmdesátých a osmdesátých let. In: *Dějiny českého výtvarného umění (VI/2) 1958/2000*. Český Těšín: Academia, 2007. s. 387-415, s. 403

³⁸⁷ PETIŠKOVÁ, Tereza. Oficiální umění sedmdesátých a osmdesátých let. In: *Dějiny českého výtvarného umění (VI/2) 1958/2000*, Český Těšín: Academia, 2007. s. 447-459, s. 447-448

i materiálu.“³⁸⁸ Hejdukova typologie je aplikovatelná i na generační vymezení plzeňských autorů veřejných realizací v období normalizace.³⁸⁹

Nejstarší zástupce normalizačního veřejného výtvarného umění Alois Sopr

Sochař Alois Sopr patřil v době normalizace k nejstarším a nejuznávanějším západočeským výtvarníkům. Jako jediný z autorů plzeňských normalizačních veřejných realizací patřil ke generaci narozené ještě před první světovou válkou. Byl sice rodákem ze západočeského Manětína, ale velká část jeho umělecké kariéry se odehrávala mimo Západočeský kraj.³⁹⁰ Modelovat a odlévat ze sádry se naučil u Otokara Waltra ve 20. letech. Walter ho také přivedl ke studiu sochařiny v Praze u Jaroslava Horejce a později i u Bohumila Kavky na AVU. Právě Kavka ho naučil klasické realistické tvorbě. Ve válečných letech se seznámil s uměleckou a zejména sochařskou elitou budoucí sovětské země – Karlem Lidickým, Karlem Pokorným, atd.³⁹¹ Po roce 1949 také on sám ve své tvorbě dodržoval kritéria socialistického realismu. Mimo jiné se účastnil pomníkové soutěže na realizaci pomníku plzeňského Stalina.³⁹²

Po uvolnění v polovině 50. let se pouští už do částečně rozdělané zkratkovité moderní tvorby. Na podzim 1957 byla založena známá tvůrčí skupina *Skupina 58 a* Sopr byl jedním z prominentních zakládajících členů.³⁹³ Sám považoval za své vzory moderní tvorby Otto Gutfreunda a Josefa Čapka.³⁹⁴ I když jsou v jeho tvorbě patrné vlivy jeho velkých současníků Moora, Légera, Tinguelyho aj., Sopr se k nim nikdy nehlásil. V moderním tvarosloví z počátku sochal téměř výhradně ideologicky nezávadné figurální skulptury z pracovního a běžného života. „*Orientace na socialistický realismus vyplynula u něho z názorového přesvědčení.*“³⁹⁵ V průběhu 60. let se však ve svých keramických pracích věnuje abstrahujícím přírodním artefaktům, geometrizujícím nebo konstruuujícím jejich tvar a vnitřní prostor.³⁹⁶

Počátek Soprova plzeňského angažmá nezačal náhle. S místními umělci se osobně znal a v Plzni i několikrát ve spolupráci s místní svazovou pobočkou v 60. letech vystavoval. V roce 1965 si koupil chalupu v Novém Městečku u Nečtin, kde si zřídil dílnu. Vytvořil zde

³⁸⁸ HEJDUK, Pavel. Západočeská sochařská tvorba. *Výtvarná kultura, Svaz českých výtvarných umělců ve vydavatelství Orbis*, 1988, roč. XI, č. 6, s. 17-24, s. 17

³⁸⁹ Tamtéž, s. 17-24

³⁹⁰ PROCHÁZKA, Václav. *Alois Sopr*. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1982, s. 9-10

³⁹¹ Tamtéž, s. 11-19

³⁹² Tamtéž, s. 22-25

³⁹³ LAHODA, Vojtěch. Rozvoj tvůrčích skupin 1958 – 1970: každodenní modernismus. In *Dějiny českého výtvarného umění (VI/1) 1958/2000*. Český Těšín: Academia, 2007. s. 99-121, s. 114

³⁹⁴ Tamtéž, 2007. s. 99-121, s. 114

³⁹⁵ PROCHÁZKA, Václav. *Alois Sopr*. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1982, s. 51

³⁹⁶ Tamtéž, s. 31-41

několik realizací – Památník obětem pochodu smrti z roku 1966 a další realizace v Měnětíně a v Nečtinách.³⁹⁷ V roce 1976 se trvale přestěhoval z Prahy do Plzně, kde později získal ateliér v centru nedávno dokončeného sídliště na Borech.³⁹⁸ Už v první polovině 70. let získal důležité kulturně-politické funkce v několika institucích. Později měl na starost umělecké komise. Zvláště v případě veřejných realizací býval jejich předsedou.

S monumentální tvorbou měl zkušenosti z několika realizací z 50. let vztyčených na různých místech republiky. „*Od studijních let se účastnil soutěží na pomníkové plastiky. Určeny všem společenským vrstvám spoluvytvářejí podobu prostředí, umocňují genia loci i kulturní povědomí. Sprovi šlo však i o to, aby jimi zasahoval do soudobé umělecké problematiky.*“³⁹⁹ Od 70. let se začal na tuto oblast umění plně soustředit. Desítky realizací vytvořil především v Západočeském kraji, ale zván byl i do jiných krajů.

V první fázi tvorby plzeňských veřejných realizací se soustředí na realistickou ideologii prochnutou pomníkovou tvorbou. V roce 1971 byl odhalen jeho *Pomník padesátého výročí založení KSČ* před plzeňským nádražím Klementa Gottwalda, který je kombinací reliéfu a pylonového prostorového útvaru. Plošným portrétem Klementa Gottwalda se zabýval už v roce 1958 ve studii medaile pro Novou huť KG.⁴⁰⁰ „*Tentokrát vytvořil jeho podobiznu jako téměř volnou bystu v realizovaném monumentu /arch. Hynek Gloser/ ideově umocněnou reliéfem dělníka s rozvinutým praporem.*“⁴⁰¹ Velký návrat k čistému klasickému realismu v Soprově díle představuje *Pomník Bedřicha Smetany*, který vznikl v letech 1974-1978 a následně byl vztyčen ve Smetanových sadech.⁴⁰² „*Z početně obeslané soutěže byl vybrán jeho návrh architektonicky řešený Zbyňkem Tichým. Sopr byl už autorem Smetanovy bysty a medaile, pomník však vyžadoval víc než zdařilou podobiznu, ostatně tolikrát již vytvořenou, že by sama o sobě mohla reprezentovat vývoj českého portrétního sochařství od Myslbeka k současnosti.*“⁴⁰³ K jeho tradiční pomníkové tvorbě v Plzni patří také *Pomník J. K. Tyla* z roku 1985.⁴⁰⁴ „*Jedná se o realisticky pojatou bronzovou sochu na válcovém žulovém soklu, pohledově orientovanou směrem do Smetanových sadů.*“⁴⁰⁵ Jeho za normalizace nejčastěji prezentovaná exteriérová práce

³⁹⁷ Tamtéž, s. 43-45

³⁹⁸ ZDENĚK, Mirko. Alois Sopr - návštěva v ateliéru. *Výtvarná kultura, Svaz českých výtvarných umělců ve vydavatelství Orbis*, 1979, roč. III, č. 2, s. 27-32, s. 27

³⁹⁹ PROCHÁZKA, Václav. *Alois Sopr*. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1982, s. 45

⁴⁰⁰ Tamtéž, s. 45-46

⁴⁰¹ Tamtéž, s. 45

⁴⁰² POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Malá encyklopedie výtvarných umělců a architektů Západních Čech*. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1990. ISBN 80-7088-016-3, s. 101

⁴⁰³ PROCHÁZKA, Václav. *Alois Sopr*. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1982, s. 46

⁴⁰⁴ POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Malá encyklopedie výtvarných umělců a architektů Západních Čech*. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1990. ISBN 80-7088-016-3, s. 101

⁴⁰⁵ FIŠER, Marcel. *Alois Sopr, Pomník Josefa Kajetána Tyla v Plzni II* [on-line]. Dostupné z <<http://www.socharstvi.info/realizace/pomnik-josefa-kajetana-tyla-v-plzni-ii/>> [cit. 14. 3. 2014].

pohybující se svým obsahem na hranici výtvarné komunikace a ideologické propagandy je kamenné figurální sousoší *Život v míru* odhalené někdy mezi roky 1980 a 1981 pro centrální prostor sídliště Lochotín.⁴⁰⁶ Sousoší bylo v galerijní, původní modelové verzi, vystavováno na Krajských výtvarných přehlídkách po celé republice.⁴⁰⁷ „Všechny sochařovy bohaté zkušenosti a mimořádné schopnosti se přímo manifestovaly ve studiích a zejména v ateliérových třetinových keramických modelech k monumentální plastice *Život v míru /1978/*. Vzorem k nim byla proslulá Štursova sousoší *Humanita a Práce*. Soprovi skupiny jsou statičtější, vertikálně sestaveny ze tří bloků téměř architektonicky členěných. V obou variantách konfigurace se shodně objevují jako dominující prvek sousoší *Otec a syn*. Také ostatní postavy jsou téměř vyhraněnými lidovými typy, jak se s nimi setkáváme v Soprových žánrech od konce padesátých let. Mezi nimi vyniká dělník z plzeňských pivovarů, rozložitý, svalnatý, překypující energií.“⁴⁰⁸ Svým ideologickým potenciálem byl také nechvalně proslulý Soprův reliéf *Vítězný únor* na domě kultury ROH Plzeň.⁴⁰⁹ V plzeňském studentském časopise se brzy po revoluci objevilo toto negativní hodnocení díla, jako symbolu útlaku předchozího režimu: „Největší hrůza nás čeká na lávce přes řeku. Milicionáři s. Sopra přesně odpovídají mým představám o těch, kteří napsali do Pravdy smutně proslulé svolání LM našeho kraje.“⁴¹⁰ Další Soprovy kovové reliéfy dodnes dekorují vchod Komorního divadla.

V druhé fázi tvorby plzeňských veřejných realizací Sopr pokračuje ve svém vývoji přechodu od moderny k abstrakci. Abstrahující díla původně tvořil pro soukromé a výstavní účely téměř kontinuálně. Ve veřejném prostoru jsou však jeho abstraktní (v dobové terminologii stále „dekorativní“) objekty odhalovány až na přelomu 70. a 80. let. Vedle celé řady interiérových plastik a reliéfů do této skupiny patří dva exteriérové stereometrické objekty. Kovový *Amfion* byl realizován roku 1977 před budovou Krajské správy komunikací v Plzni na Lochotíně.⁴¹¹ „*Amfion je obojetný ion, elektroneutrální částice nesoucí kladný i záporný elektrický náboj.*“⁴¹² Druhá dekorativní plastika z dusaného betonu byla postavena podle projektu arch. M. Hrubce před Domem dopravy v Plzni v roce 1982.⁴¹³

⁴⁰⁶ LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1980*, Brno: DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1980, s. 57

⁴⁰⁷ VENERA, Jiří. Zdroje a hodnoty monumentální plastiky. *Výtvarná kultura, Svaz českých výtvarných umělců ve vydavatelství Orbis*, 1985, roč. IX, č. 5, s. 9-13, s. 10

⁴⁰⁸ PROCHÁZKA, Václav. *Alois Sopr*. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1982, s. 56

⁴⁰⁹ FIŠER, Marcel. *Alois Sopr, Břetislav Holakovský, Vítězný Únor* [on-line]. Dostupné z <<http://www.socharstvi.info/realizace/vitezny-unor/>> [cit. 14. 3. 2014].

⁴¹⁰ SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 3. 1990, *Plavec ve studni a jiné roztodivné kunsty*.

⁴¹¹ POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Malá encyklopedie výtvarných umělců a architektů Západních Čech*. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1990. ISBN 80-7088-016-3, s. 101

⁴¹² FIŠER, Marcel. *Alois Sopr, Amfion* [on-line].

Dostupné z <<http://www.socharstvi.info/realizace/amfion/>> [cit. 18. 3. 2014].

⁴¹³ PROCHÁZKA, Václav. *Alois Sopr*. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1982, s. 48

Generace 60. let

Základem normalizační svazové nomenklatury byli vybraní umělci aktivní ve funkcionářské i výtvarné činnosti již v předchozích dvou poúnorových desetiletích. Ti se také často stávali klíčovými osobnostmi monumentální tvorby 70. let. Generačně spřízněnými autory veřejných realizací byli ale také výtvarníci, kteří se funkcionářské činnosti ve vyšších patrech krajské umělecké hierarchie neúčastnili, ale ve Svazu nebo dokonce i mimo něj dlouhodobě pěstovali pozitivní osobní vztah k důležitým funkcionářům. K této generaci jsou řazeni Břetislav Holakovský, Zdeněk Jílek, Ladislav Fládr, Václav Lokvenc, Lumír Topinka a Miloš Franče.

Břetislav Holakovský byl v období normalizace svou mnohaletou praxí v sochařské tvorbě jedním z nejdůležitějších umělců plzeňské scény.⁴¹⁴ Následkem politických změn po roce 1968 v oblasti kultury se naplnila jeho představa „demokratického centralismu“ a on sám jako oddaný komunista postupně získával různé funkce v KP SČVU, ale i v ÚV SČVU. Byl členem komise při ÚV SČVU v Praze a v čele komise pro umělecká řemesla při stavebním podniku města Plzně.⁴¹⁵ Proto se také stal v oblasti monumentální tvorby klíčovou osobností nejen jako umělec, ale také jako kulturní funkcionář.⁴¹⁶ V roce 1975 absolvoval dvouměsíční kurz na Vysoké stranické škole při ÚV KSSS v Moskvě. Byl politicky aktivní i mimo kulturní sféru (poslanec v místě bydliště, místopředseda uliční organizace strany).⁴¹⁷ V roce 1986 Holakovský získal čestný titul zasloužilého umělce.⁴¹⁸

V oblasti výtvarných realizací se odklonil od výše uvedeného experimentování s abstrakcí a dále rozvíjel svoji dosavadní tvorbu. Soustředil se na figurální skulptury z kovových materiálů, především tepaného měděného plechu.⁴¹⁹ V první polovině 70. let vyzdobil ve spolupráci s architektem Cimickým třemi měděnými realizacemi právě dokončenou novou městskou čtvrť Doubravka. V roce 1972 tak byla odhalena skulptura *Dělnická síla* před budovou Národního výboru, ve stejném roce skulptura *Květ vědění* v areálu základní školy a v roce 1964 skulptura *Vítání* v parkové části obytné oblasti. *Dělnická síla* měla svého bližence v díle *Dělnická soudržnost* osazeném na sídlišti v Třemošné. Své nejmonumentálnější dílo z tepané mědi *Zeměkoule* (nebo také *Koule-Hvězda*) vytvořil Holakovský v letech 1984-1985. Osazeno bylo ve spolupráci s architektky Hrubcem,

⁴¹⁴ HEJDUK, Pavel. Sochař Břetislav Holakovský. *Výtvarná kultura, Svaz českých výtvarných umělců ve vydavatelství Orbis*, 1988, roč. XI, č. 1, s. 25-27, s. 25

⁴¹⁵ SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2. *Hodnocení práce SČSVU*.

⁴¹⁶ SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2. *Podíl sochařství na tvorbě socialistického životního prostředí v Západočeském kraji (1980)*.

⁴¹⁷ SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 1. *1986, Ohlédnutí za sochařským dílem Břetislava Holakovského, Inka Bílá*.

⁴¹⁸ SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 3. *1987, První kroky po sjezdu, Jana Potužáková*.

⁴¹⁹ HEJDUK, Pavel. Sochař Břetislav Holakovský. *Výtvarná kultura, Svaz českých výtvarných umělců ve vydavatelství Orbis*, 1988, roč. XI, č. 1, s. 25-27, s. 26

Němečkem a Matasem na speciální betonové rampě Kulturního domu ROH. Poslední jeho měděnou figurální plastikou určenou pro veřejný prostor obchodního domu Remus byl *Kosmonaut (Astronaut)*. Ovšem plánovaný rok jeho osazení – 1990 už neměl pro normalizační veřejné realizace pochopení a už připravený *Kosmonaut* tak zůstal ležet ve skladu zmíněného objektu. Holakovský ve své volné tvorbě využíval i jiných, nekovových materiálů. V tvorbě ve veřejném prostoru ale jen vzácně. V roce 1986 tak v obytném prostoru sídliště Košutka realizoval ve spolupráci s architektem Tichým rozměrné pískovcové sousoší *Jaro – léto – podzim – zima*.

K produktivním autorům plzeňských veřejných realizací aktivním ve veřejném prostoru už v 60. letech patří také sochař Zdeněk Jílek. Na jeho četných dílech je jasně patrný rozdíl mezi tvorbou před srpnovými událostmi roku 1968 pod vlivem progresivních tendencí skupiny Kontakt a tvorbou v letech normalizace. Jílkův vývoj tvorby ve veřejném prostoru směřoval pod ideologickým tlakem opačným směrem než světový vývoj umění – od abstrakce k realismu. Jeho původní experimenty na téma podprahového vnímání přírody a její vnitřní síly vystřídal srozumitelný lyrismus převážně figurálních skulptur.⁴²⁰ Nejedná se přitom o kontinuální vývoj. V jeho tvorbě ve veřejných realizacích totiž došlo k dlouhé přestávce trvající po celou dekádu 70. let.

Jílkovým vstupem na normalizační sochařskou veřejnou scénu byla spolupráce na ideologickém díle Aloise Sopra (navíc po boku Břetislava Holakovského) *Vítězný únor* z let 1982 až 1983. V roce 1983 realizoval vlastní veřejnou mramorovou sochu *Kluka s písťalkou* mezi obchodním centrem Atom a školním areálem na Lochotíně. Ve stejném roce vytvořil také reliéfní stěnu se státním znakem z trachytu ve vchodu do budovy Krajské správy SNB na Charkovském nábřeží.⁴²¹ Dále sochal kamenné skulptury *Radost ze života* (nebo také *Rodina*) na Borech před obchodním domem Luna z roku 1984, *Dívka u pramene* a *Pozdrav životu*ve dvou nemocničních areálech na Lochotíně z roku 1985 a kamennou kašnu *Radost z léta* před základní školou na Bolevci z roku 1987. Normalizační teoretik umění Pavel Hejduk k jeho tvorbě napsal: „*U svých dvojic, či vícefikurálních kompozic nikdy neusiloval o uzavřený tvar. Počítá i se světlem, s prostorem mezi figurami. Rodina, realizace na borském sídlišti v Plzni, je dodnes „rozesazena“ na dva sokly rozdílné výšky.*“⁴²² V 80. letech také

⁴²⁰ HEJDUK, Pavel. Západočeská sochařská tvorba. *Výtvarná kultura, Svaz českých výtvarných umělců ve vydavatelství Orbis*, 1988, roč. XI, č. 6, s. 17-24, s. 22

⁴²¹ LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1983*, Brno: DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1983, s. 50

⁴²² HEJDUK, Pavel. Západočeská sochařská tvorba. *Výtvarná kultura, Svaz českých výtvarných umělců ve vydavatelství Orbis*, 1988, roč. XI, č. 6, s. 17-24, s. 22

znovu spolupracoval se známým kolegou Klementem Štíchou na rozměrném keramickém reliéfu *Západní Čechy* pro nádražní budovu ČSAD.⁴²³

Druhým produktivním sochařem a bývalým členem Kontaktu, který ovšem mnohem rychleji přehodnotil obsah svých uměleckých výtvorů, byl Ladislav Fládr. Fládr studoval výtvarné umění v druhé polovině 50. let na plzeňské a prešovské pedagogické fakultě a z počátku se živil především jako pedagog.⁴²⁴ Ve volné tvorbě se v 60. letech věnoval téměř výhradně drobné plastice. Na přelomu 60. a 70. let se přeorientoval na vídeňský konstruktivismus Wotrubovy školy s velkými objemy a pevným uzavřeným tvarem.⁴²⁵ Ve své tvorbě využívá širokou škálu materiálů - kámen, šamot, pálenou hlínu, cement, cín, bronz.

Fládrovo pedagogické založení se tematicky projevilo i v jeho veřejných realizacích. Jen v Plzni vytvořil tři sousoší výjevů s výchovou dětí v areálu školních objektů. První šamotová *Skupina s dítětem* vznikla v roce 1975 ve Skvrňanech. „Šamotová, více jak dvoumetrová plastika před jednou z plzeňských škol, práce z posledních let, je vyváženou kompozicí tří figur – matky, dítěte a učitelky – a zároveň důkazem používaných sochařových postupů při stavbě takového náročného výtvarného díla. Velkorysé zjednodušení výtvarných objemů i oblých modelací nezatížených ploch bez jediného kresebného vrypu nezabavuje toto dílo myšlenky a lidské formy. Naopak. Tento uplatněný postup nezatěžuje diváka, nerozptyluje ho detaily, ale podtrhuje zpodobňovanou myšlenku v celé její šíři.“⁴²⁶ Druhé Fládrovo plzeňské sousoší *Žena a dítě* z roku 1976 bylo také šamotové, třetí *Sedící žena a dítě* z roku 1984 z Bolevce je sochaná z pískovce. K jeho dalším plzeňským pracím patří *Památník budovatelům* v centrální části sídliště Bolevec z roku 1986 a *Rozhovor* z roku 1987.

Ke starší generaci sochařů tvořících objekty ve veřejném prostoru patří také Václav Lokvenc. Jeho hlavním působištěm byly od poloviny 50. let Karlovy Vary. Zpočátku se soustředil na malířskou tvorbu, jež se následně promítá do jeho skulptur. V sochařství po příchodu do lázeňské oblasti začal využívat keramiku a věnoval se portrétům. V 60. letech rozvíjel především komorní a dekorativní tvorbu a soustavě pracoval se dřevem. Jeho

⁴²³ POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Malá encyklopedie výtvarných umělců a architektů Západních Čech*. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1990. ISBN 80-7088-016-3, s. 54

⁴²⁴ Tamtéž, s. 32

⁴²⁵ HEJDUK, Pavel. *Západočeská sochařská tvorba. Výtvarná kultura, Svaz českých výtvarných umělců ve vydavatelství Orbis*, 1988, roč. XI, č. 6, s. 17-24, s. 20

⁴²⁶ HEJDUK, Pavel. *Fládr / sochy*. Plzeň: Západočeská krajská organizace Svazu českých výtvarných umělců, 1983, nestr.

jedinou plzeňskou realizací je sousoší *Tančící děti* postavené v roce 1970 při areálu mateřské školy na Doubravce.⁴²⁷

Ve veřejném prostoru se prosadili i někteří malíři aktivní v 50. a 60. letech instalující své práce primárně v interiérových společenských prostorech. Ke starší generaci patřil malíř a pedagog Lumír Topinka. Jedinou jeho dochovanou exteriérovou realizací je kovový reliéf na fasádě Mateřské a základní školy neslyšících na Doubravce.⁴²⁸ K malířům lze řadit i keramika Miloše Franče v 60. letech aktivního především v oblasti užitého umění. Franče v případě veřejných realizací oba výtvarné obory kombinoval a vytvářel keramické malby. V exteriéru tak vyzdobil roku 1974 keramickým obrazem na šamotových dlaždicích zděný kryt nádob na odpad areálu plzeňských plynáren na Doudlevcích.⁴²⁹

Generace 70. let

V tvorbě první dekády normalizace se v monumentálním umění neprosadili jen osoby dobře zorientované v kulturní politice a tvorbě díky zkušenostem nabytým v předchozím období, ale také laici profesionálního vysokého umění. Ti byli rekrutováni z dílen užitého umění, ale i z nově vzešlé umělecké generace studujících v 60. letech. Zde se našla celá řada osob toužících po úspěchu, který jim spolupráce nebo členství v oficiální garnituře mohlo přinést. Rentabilní a popularizované veřejné realizace byly jednou z významných výhod svazové orientace. K této generaci patří především výtvarníci Jaroslav Veselák, Jaroslav Bocker, Ivan Tichý, Karel Němec, František Pavlas, Jaroslav Pleskal a Savvas Vojatzoglu.

Sochař a keramik Jaroslav Veselák vystudoval střední průmyslovou školu v Bechyni v letech 1954 až 1958 a následně pracoval v letech 1959 až 1964 v Západočeských keramických závodech v Horní Bříze. V druhé polovině 60. let se opět pustil do studia, tentokrát sochařství a užité plastiky na VŠUP u významných umělců Malejovského a Kavana. Studium ukončil v zlomovém roce 1970 a mohl rovnou nastoupit profesionální dráhu normalizačního výtvarníka.⁴³⁰

Veselák byl především vynikající medailér a portrétista, ale vytvořil i několik rozměrných veřejných výtvarných objektů.⁴³¹ V Plzni realizoval roku 1974 soubor keramických plastik pro mateřskou školu na Skvrňanech,⁴³² roku 1977 (ve spolupráci se

⁴²⁷ POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Malá encyklopedie výtvarných umělců a architektů Západních Čech*. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1990. ISBN 80-7088-016-3, s. 72

⁴²⁸ Tamtéž, s. 118-119

⁴²⁹ Tamtéž, s. 33-34

⁴³⁰ Tamtéž, s. 122-123

⁴³¹ HEJDUK, Pavel. Západočeská sochařská tvorba. *Výtvarná kultura, Svaz českých výtvarných umělců ve vydavatelství Orbis*, 1988, roč. XI, č. 6, s. 17-24, s. 22

⁴³² LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1974*, Brno: DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1974, s. 45

Štíchou) keramické reliéfy v podchodu autobusového nádraží,⁴³³ roku 1979 sousoší *Věda a Technika* v centrální oblasti Zadních Skvrňan, v roce 1985 skulpturu *Plavec* při budově bazénu na Slovanech, roku 1986 sousoší *Mládí* před vysokoškolskými kolejemi na sídlišti Lochotín a roku 1987 sousoší *Rodina* v obytném prostoru na Košutce. Na konci 80. let byl v právě vznikajícím areálu Západočeské univerzity architektury vyprojektován vertikální výtvarný objekt ve vstupním prostoru. Roku 1992 zde byla vztyčena Veselákova abstraktní realizace.⁴³⁴ Jedná se o výjimečný případ, kdy v porevolučních letech vzniká veřejná realizace podle původních plánů.

Plzeňský rodák Jaroslav Bocker také vystudoval VŠUP v Praze v ateliéru Malejovského a Kavana, ale už v letech 1962 až 1966. Po té přestoupil na AVU k Lidickému a Hladíkovi. Po několikaletých cestách po Západní Evropě se živil jako ilustrátor a designér. Vysokému umění se věnoval spíše soukromě. Upřednostňoval v něm tradiční přístupy.⁴³⁵ Nástup normalizace ukončil jeho rozvolněný neusazený život a nasměroval ho na dráhu oficiálního umění.⁴³⁶

K Bockerovým exteriérovým realizacím ve veřejném prostoru Plzně patří plastika svinuté dívčí figury *Probuzení* z litého betonu z roku 1975 osazená v obytné oblasti sídliště Bory a skulptura *Klíčení* z roku 1987 osazená na Lochotíně.

Pražský rodák Karel Němec je nejmladším sochařem z generace tvořící v 70. letech. Studium na AVU u Lidického dokončil roku 1974 a následně se usadil v Plzni.⁴³⁷ Hned roku 1975 vytvořil svou první plzeňskou veřejnou realizaci – kamennou plastiku k fontáně na Skvrňanech.⁴³⁸ V roce 1977 byly osazeny jeho dva reliéfy *Energie a Vesmír* na Dům techniky. V roce 1981 vytvořil dvě sousoší pro sídliště Bolevec, *Děti na houpacím koni* osazené v jeho centrálním prostoru a *Hrající si děti* osazené před vchodem základní školy. V roce 1987 byla ještě podle evidence ČFVU ve veřejném prostoru Plzně osazena socha *Hudba*, která je dnes nezvěstná.

K autorům plzeňských veřejných objektů patří také umělci bez sochařského a malířského vzdělání. Jedním z nich je strojní designér Ivan Tichý. V 60. letech vystudoval na VŠUP v Gottwaldově specializované tvarování strojů a nástrojů. Jeho sochařina je proto

⁴³³ LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1977*, Brno: DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1977, s. 213

⁴³⁴ POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Jaroslav Veselák*. Plzeň: Unie výtvarných umělců plzeňské oblasti a Město Plzeň, 2000, nestr.

⁴³⁵ Tamtéž, s. 23

⁴³⁶ HEJDUK, Pavel. *Západočeská sochařská tvorba. Výtvarná kultura, Svaz českých výtvarných umělců ve vydavatelství Orbis*, 1988, roč. XI, č. 6, s. 17-24, s. 22-23

⁴³⁷ POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Malá encyklopedie výtvarných umělců a architektů Západních Čech*. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1990. ISBN 80-7088-016-3, s. 84

⁴³⁸ LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1975*, Brno: DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1975, s. 61

ovlivněna designérskou tvorbou z kovu a zásadně se odlišuje od tvarosloví vystudovaných sochařů a malířů.⁴³⁹ K Tichého monumentální tvorbě patří kovová fontána pro odpočinkový prostor Skvrňan z roku 1978. Další kovovou fontánu vytvořil pro odpočinkový prostor před divadlem J. K. Tyla. K jeho dnes nezvěstným realizacím zaznamenaným v evidenci ČFVU Daniely Léblové patří figurální kamenná plastika před základní školou a k němu vázaný keramický fasádní reliéf ve Skvrňanech z roku 1978⁴⁴⁰ a hodiny se zvonkohrou z roku 1984, které vytvořil pro atrium u kina Mír na sídlišti Lochotín.⁴⁴¹

Keramik František Pavlas patří do skupiny autorů generačně starších, ale prosazujících se ve výtvarné tvorbě ve veřejném prostoru až v období normalizace. V té době dochází k zásadnímu vzrůstu zájmu o propojování monumentálního a užitého umění. Keramické obklady se staly standardním polem výtvarné činnosti.⁴⁴² Pavlas ve veřejném prostoru vytvořil velké množství keramických stěn, mříží, reliéfů, atd. V Plzni k nim patří skupina keramických prvků v centrálním prostoru sídliště Skvrňany, keramická plastika v areálu učiliště na Lochotíně z roku 1980, keramický obklad chladicí věže Domu kultury v Plzni z roku 1985, šamotové reliéfy na výškovém domě na Borech, keramická dělicí stěna v bývalém nákupním centru Gera na Lochotíně a další.⁴⁴³ Tvořil však i volné zahradní keramické plastiky především pro mateřské a základní školy. V roce 1974 vytvořil zahradní plastiku a mozaiku v areálu základní školy na Doubravce.⁴⁴⁴

Ke starší generaci autorů veřejných realizací prosazujících se až v 70. letech patří také často spolupracující dvojice autorů Jaroslav Pleskal a Savvas Vojatzoglu. Pleskal byl umělec samouk zaměřený na keramiku a krajinomalbu.⁴⁴⁵ Původem Řek Savvas Vojatzoglu vystudoval v roce 1957 SUPŠ v Praze a následně pracoval jako keramik v domažlické Chodovii, kde se s Pleskalem seznámil. Ve své společné monumentální tvorbě se věnovali především dětským plastikám. K jejich plzeňským realizacím patří sluneční hodiny na základní škole na Lochotíně z roku 1977, reliéf a figury pro mateřskou školu na Skvrňanech z roku 1980⁴⁴⁶ nebo plastika *Život v míru* z roku 1986 na Slovanech.⁴⁴⁷ Další keramické

⁴³⁹ HEJDUK, Pavel. Západočeská sochařská tvorba. *Výtvarná kultura, Svaz českých výtvarných umělců ve vydavatelství Orbis*, 1988, roč. XI, č. 6, s. 17-24, s. 23

⁴⁴⁰ LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1978*, Brno: DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1978, s. 71

⁴⁴¹ LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1984*, Brno: DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1984, s. 73

⁴⁴² POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Malá encyklopedie výtvarných umělců a architektů Západních Čech*. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1990. ISBN 80-7088-016-3, s. 86

⁴⁴³ Tamtéž, s. 87

⁴⁴⁴ LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1974*, Brno: DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1974, s. 44

⁴⁴⁵ POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Malá encyklopedie výtvarných umělců a architektů Západních Čech*. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1990. ISBN 80-7088-016-3, s. 88-89

⁴⁴⁶ Tamtéž, s. 125

figury a reliéfy použili v realizacích, které se dodnes nedochovaly. Patří k nim sousoší z roku 1975 na kašně, která stála v Dřevěné ulici,⁴⁴⁸ keramická figurální plastika pro plavecký bazén v Doubravce z roku 1977,⁴⁴⁹ skupina keramických figur „Dlouhý, Široký a Bystrozraký“ před Mateřskou školou v Habrové ulici na Slovanech⁴⁵⁰ a další.

Generace 80. let

Generaci nejmladších autorů veřejných realizací v Plzni zastupují Jaroslav Šindelář a František Bálek. Pro oba umělce je typická rozdílná tvorba galerijní (soukromá), vázaná na aktuální světovou uměleckou scénu a veřejná, odvozená od oficiálních vzorů.

Jaroslav Šindelář byl jeden z nejmladších aktivně tvořících umělců plzeňské pobočky Svazu. Vystudoval průmyslovou školu sochařsko-keramickou v Hořicích, malbu na AVU v Praze a Akademii v Leningradě. K sochařině se tak vrátil až v 80. letech.⁴⁵¹ K jeho veřejným sochařským realizacím patří sousoší *Matka s kočárkem* (zvané také *Mír*) vzniklé ve spolupráci s Aloisem Soprem v parkovém areálu Fakultní nemocnice. Se Soprem vytvořil také kašnu před divadlem J. K. Tyla.⁴⁵²

František Bálek byl původně vyučený modelář keramiky, ale později vystudoval sochařinu na VŠUP v Praze u Malejovského. V Plzni se do tvorby exteriérových realizací zapojil hlavně prostřednictvím spolupráce se staršími kolegy. Tak v roce 1986 spolupracuje s Fládrem na *Památníku budovatelům Plzně* a v roce 1987 se stává součástí Soprova kolektivu na tvorbě reliéfů Domu kultury ROH.

Rudolf Svoboda a Památník československo-sovětského přátelství

Největší a také nejnákladnější veřejnou výtvarnou zakázkou, která byla v Plzni realizována v období normalizace, byl *Památník československo-sovětského přátelství*. Realizace byla součástí rozsáhlého architektonického projektu stavby Státní banky Československé v Plzni, přičemž zde jeden kolektiv architektů opravdu důsledně

⁴⁴⁷ LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1986*, Brno: DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1986, s. 75

⁴⁴⁸ LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1975*, Brno: DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1975, s. 60

⁴⁴⁹ LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1977*, Brno: DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1977, s. 212

⁴⁵⁰ LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1983*, Brno: DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1983, s. 49

⁴⁵¹ HEJDUK, Pavel. Západočeská sochařská tvorba. *Výtvarná kultura, Svaz českých výtvarných umělců ve vydavatelství Orbis*, 1988, roč. XI, č. 6, s. 17-24, s. 24

⁴⁵² LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1987*, Brno: DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1987, s. 70

komponoval obě části jednoho plánu.⁴⁵³ Projekt Památníku za 7 milionů Kčs byl v roce 1975 oceněn první cenou v soutěži ministerstva výstavby a techniky ČSR.⁴⁵⁴

Celý projekt odstartovala soutěž na výtvarné zpracování Památníku. Tato výtvarná realizace je tedy vzácným příkladem, kdy měla výtvarná práce prvenství před architektonickým řešením.⁴⁵⁵ Soutěž vyhrál prominentní pražský sochař Rudolf Svoboda, o němž Vladimír Vinter roku 1989 napsal: „*V souhvězdí českých národních umělců-sochařů, ale i v celé sochařské tvorbě naší současnosti zaujímá Rudolf Svoboda zcela zvláštní postavení.*“⁴⁵⁶ Svoboda patřil ke generaci umělců, kteří studovali svůj umělecký obor v nejtěžší době nástupu stalinismu. I když se volně tvorbě věnoval od poloviny 50. let, opravdovou celebritou oficiální kultury se stal až v období normalizace.⁴⁵⁷ Do přelomu 60. a 70. let se specializoval na komorní a drobnou plastiku. Od 70. let se stalo jeho stěžejním zájmem monumentální umění. V široké plejádě jeho realizací vytvořených po celém Československu vynikají především velkolepé ideologicky koncipované pomníky a památníky. Vedle plzeňského Památníku vytvořil *Pomník osvobození v Liberci*, *Památník obětem bojů proti fašismu v Lounech*, *Památník Slovenského národního povstání pro Prahu*, návrh *Pomníku Českého národního povstání v Praze*, *Pomník Klementa Gottwalda v Pečkách* aj.⁴⁵⁸

Autory plzeňského Památníku jsou vedle sochaře Svobody také architekti Miloslav Sýkora a Vladimír Belšán. Projekt byl realizován v letech 1977 až 1981.⁴⁵⁹ V roce 1985 ho Svoboda ještě doplnil bronzovou plastikou *Vděčná vlast*. Prostor Památníku byl určený pro slavnostní, veřejné i komorní společenské akty. Jako volně přístupné pěší prostranství měl navázat na klidovou zónu nábřežní promenády, ale zároveň se od ní musel vyjímat pomocí kvalitních materiálů a výrobků užitého umění. „*Na esplanádě se setkáváme s neobvyklým vybavením: žulovými sedadly laviček na betonových „L“ soklech, nerez zábradlím zakotveným v masívních žulových segmentech na obvodě, které ohraničují zapuštěnou úroveň vjezdu k technickému podlaží, se vzrostlými stromy v žulových válcích či obrubnicích, se stožáry vlajkoslávy, dlážděnými terasami a schodišti klesajícími měkce k Charkovskému*

⁴⁵³ PEKLO, Jaroslav, Miloslav SÝKORA. Památník Československo-sovětského přátelství a nová budova Státní banky Československé v Plzni. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1978, roč. XXXVII, č. 8, s. 345-349, s. 347-348

⁴⁵⁴ NOVÝ, Otakar. Památník Státní banky československé a Památník československo-sovětského přátelství v Plzni. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1983, roč. XXXXII, č. 9, s. 386-391, s. 390

⁴⁵⁵ PEKLO, Jaroslav, Miloslav SÝKORA. Památník Československo-sovětského přátelství a nová budova Státní banky Československé v Plzni. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1978, roč. XXXVII, č. 8, s. 345-349, s. 349

⁴⁵⁶ VINTER, Vlastimil. Sochař své generace, Rozhovor s Rudolfem Svobodou k jeho 65. Narozeninám. *Výtvarná kultura, Svaz českých výtvarných umělců ve vydavatelství Orbis*, 1989, roč. XII, č. 6, s. 44-49, s. 44

⁴⁵⁷ FIŠER, Marcel. *Rudolf Svoboda* [on-line]. Dostupné z <http://socharstvi.info/autori/rudolf-svoboda/> [cit. 20. 3. 2014].

⁴⁵⁸ STEHLÍKOVÁ, Blanka. Socha v architektuře. *Výtvarná kultura, Svaz českých výtvarných umělců ve vydavatelství Orbis*, 1989, roč. XII, č. 3, s. 53-57, s. 53

⁴⁵⁹ PEKLO, Jaroslav, Miloslav SÝKORA. Památník Československo-sovětského přátelství a nová budova Státní banky Československé v Plzni. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1978, roč. XXXVII, č. 8, s. 345-349, s. 345

nábřeží.“ Nakonec prostor památníku byl od dob Stalinova pomníku tradičním manifestačním prostorem při oslavách VŘSR. „Autoři využili tohoto genia loci ...“⁴⁶⁰ Jeho prostranství bylo vsutku velkolepé. Hlavním komponentem souboru se staly pylon Přátelství a reliéfní blok se sochou vertikálně vystupující z rozsáhlé shromažďovací plochy.⁴⁶¹ „Pylon jako dominující prvek Památníku je umístěn přibližně v těžišti průhledných os širšího území nábřeží. Ve své poloze zachycuje průhledy jak z prostoru Moskevské třídy, Kopeckého a Šafaříkových sadů, tak i v obou směrech nábřežní navigace. Je tedy předurčen stát se nejvýznamnější ideovou lokalitou v uvedeném prostoru, kde se bude v typických pohledech opírat o architektonickou kontrolu okolní zástavby. Výškou, profilem a plasticitou bude akceptovat symboliku a poslání Památníku. Dalšími komponenty Památníku jsou dvě plastiky v předpolí pylonu. Na hraně terasy je pak situována rytmizovaná řada dalších sochařsky tvarovaných symbolik, vyjadřujících významné znaky československo-sovětského přátelství a etapy z vývoje komunistického hnutí na Plzeňsku.“⁴⁶² Architekti museli řešit vedle estetické působivosti také celou řadu technických problémů. Podzemní část Památníku našla využití v podzemním parkovišti, které mělo ulehčit vnějšímu prostranství určenému pro pěší užívání. Při Moskevské třídě byly do areálu včleněny i veřejné záchodky.⁴⁶³ U budovy banky byl kladen důraz na to, aby plasticita architektury korespondovala s Památníkem a akcentovala jeho symboliku.⁴⁶⁴ Nábřežní průčelí banky tvořily skleněné pláště v ocelohliníkových rámech a obklad plných stěn z jugoslávského mramoru.⁴⁶⁵

Neangažovaní autoři a neidentifikovaná díla

Evidence veřejných realizací a jejich autorů by nebyla úplná bez zástupců výtvarníků, kteří s plzeňskou svazovou nomenklaturou a se svazovým životem neměli nic společného. Často ani nepocházeli nebo dlouhodobě nepobývali v Západočeském kraji. Přesto po sobě v Plzni zanechali, často zvláštní shodou náhod, veřejnou instalaci. Zprostředkovatelem jejich díla v Plzni byli většinou na SČVU nezávislí investoři, kteří sami zasahovali do výběru výtvarníka. Druhým stejně nezbytným dílem tématu plzeňských veřejných realizací z období socialismu je skupina neidentifikovaných děl, která často dodnes dekorují plzeňský městský prostor.

⁴⁶⁰ NOVÝ, Otakar. Památník Státní banky československé a Památník československo-sovětského přátelství v Plzni. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1983, roč. XXXXII, č. 9, s. 386-391, s. 388

⁴⁶¹ Tamtéž

⁴⁶² PEKLO, Jaroslav, Miloslav SÝKORA. Památník Československo-sovětského přátelství a nová budova Státní banky Československé v Plzni. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1978, roč. XXXVII, č. 8, s. 345-349, s. 347

⁴⁶³ NOVÝ, Otakar. Památník Státní banky československé a Památník československo-sovětského přátelství v Plzni. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1983, roč. XXXXII, č. 9, s. 386-391, s. 388

⁴⁶⁴ PEKLO, Jaroslav, Miloslav SÝKORA. Památník Československo-sovětského přátelství a nová budova Státní banky Československé v Plzni. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1978, roč. XXXVII, č. 8, s. 345-349, s. 349

⁴⁶⁵ NOVÝ, Otakar. Památník Státní banky československé a Památník československo-sovětského přátelství v Plzni. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1983, roč. XXXXII, č. 9, s. 386-391, s. 390

V roce 1975 se tak v centru Plzně zvětšil významný a už tehdy velice populární sochař Olbram Zoubek jako spoluautor keramických reliéfů na fasádě knihovny. Druhým autorem byl výtvarník Jaroslav Votlučka pracující ve zdejší veřejném prostoru už od 50. let.⁴⁶⁶ V roce 1978 se ve veřejném prostoru Plzně představil také výtvarník pracující se sklem Jaromír Rybák svou mozaikou v atriu nákupního střediska Družba na Lochotíně.⁴⁶⁷ Sochař Ivan Jilemnický patří k autorům, kterým byla po roce 1969 z politických důvodů znemožněna veřejná výstavní činnost. Pocházel ze Slezska, kde po většinu období normalizace žil a tvořil. Přesto v Plzni realizoval kamennou plastiku s lékařskou symbolikou před vysokoškolskými kolejemi na Lochotíně. Dílo bylo osazeno ve spolupráci s architektem Němečkem v roce 1981. Investor projektu, Ředitelství školské výstavby Praha, zprostředkovalo spojení mezi jinak bezkontaktním Jilemnického dílem a Plzní.⁴⁶⁸ V centrální části Lochotína byla před vchodem Střediska mládeže v roce 1983 instalována kovová plastika od výtvarnice Miroslavy Kasalické.

Evidence bohužel není úplná. Proto k závěru přikládám i nespecifikované, ale vyfotografované realizace, které dosud dekorují veřejný prostor Plzně.

Využití umění ve veřejném prostoru ve vyučování

Naděžda Morávková

Výtvarné umění ve veřejném prostoru se přímo nabízí, aby bylo využito ve výuce dějepisu či vlastivědy, popřípadě výtvarné výchovy. Je dostupné neustále, je součástí životního prostoru žáka, je zpravidla objektem mu dávno známým. Klasické uchopení tématu formou tematické vycházky či hodiny výtvarné výchovy v terénu má jistě stále své plné uplatnění, nicméně nebude zde námětem tohoto textu. Zaměříme se na možnost didaktického využití tématu způsobem poněkud náročnějším. Nejvhodnější formou pro jeho realizaci bude s největší pravděpodobností školní projekt. Bude určen buďto nejvyššímu ročníku základní školy, nebo lépe studentům střední školy.

Projekt by mohl mít název např. *Tvoříme virtuálního průvodce okolím*. Náročnost spočívá v nutnosti spolupráce s vyučujícím výpočetní techniky. Osvědčilo se nám požádat o spolupráci i místní zastupitelstvo, dá se předpokládat, že pro obecní úřady by mohl být projekt zajímavý a mohly by projevit ochotu k finanční i jiné podpoře.

⁴⁶⁶ LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1975*, Brno: DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1975, s. 60

⁴⁶⁷ LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1978*, Brno: DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1978, s. 73

⁴⁶⁸ LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1981*, Brno: DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1981, s. 64

Výstupem projektu je webový průvodce (je ovšem možné pracovat i v prostředí sociálních sítí, např. Facebooku, kde se publikuje a tvoří snadněji). Studenti na úvodní - motivační hodině projektu, kdy je jim vysvětlována podstata aktivity, společně s učitelem teoreticky zmapují okolí a sestaví soupis uměleckých objektů ve veřejném prostoru ve stanoveném okolí. Učitel rozdává úkoly, jež budou zaměřeny na fotodokumentaci objektů, jejich přesnou lokalizaci pomocí GPS souřadnic (k obojímu mohou studenti využít moderní komunikační techniku, kterou mají zpravidla hojně dostupnou - chytré telefony, tablety apod.) a dále shromáždění informací o autorovi či autorech díla, popřípadě, je-li to zajímavé o díle samotném, subjektu díla, jde-li např. o pomník či památník, případných historických souvislostech apod.. Žáci jsou instruováni, aby využili dostupné literatury, zdatnější středoškolačky je možné po náležité instruktáži a poučení jak postupovat vyslat i do archivu. Shromážděné informace, fotografie, texty atd. učitel spolu s žáky vyhodnotí, vytrídí, interpretuje a uspořádá do celků. Cílem je sestavit jakési elektronické informační tabule, které by o artefaktu vypovídaly, co nejuplněji a nejpřehledněji. Spolupráce a kontrola učitele je zde nezbytná.

Další fází projektu bude terénní výzkum s využitím metody oral history. Studenti použijí opět chytrých telefonů, tentokrát jako nahrávacích zařízení a budou se snažit ve dvojicích až trojicích získat co nejzajímavější svědectví, názory, příběhy vztahující se ke sledovanému artefaktu ve veřejném prostoru. Lze oslovit a nahrávat zájemce z řad široké veřejnosti přímo v blízkosti artefaktu, nebo např. navštěvovat zajímavé relevantní osobnosti, které budou studentům doporučeny, či si je oni sami zjistí. Bude ovšem nutné studenty předem řádně instruovat, naučit je používat metodu oral history a vést rozhovor, klást správné otázky, správně zacházet s pamětníkem a zejména pak získaný materiál správně interpretovat. Zde bude nejlepší, když materiál vyhodnotí s pomocí učitele, přeberou, sestříhají a spojí do celku, který bude součástí výstupu z předchozí části projektu.

Nyní bude potřeba celé minidílo spojit s výstupy ostatních dvojic či trojic a celý výsledný elektronický text s pomocí učitele IT publikovat na webových stránkách či alespoň na sociálních sítích. Pokud by byl výstup z projektu zdařilý, lze očekávat, že by o publikaci na svých webových stránkách mohla mít zájem obec. Setkali jsme se dokonce se zájmem propojit místo artefaktu s webem pomocí QR kódu. Pak už by se jednalo o skutečného virtuálního průvodce, připraveného poučit každého zájemce, turistu, který vlastní chytrý telefon s aplikací na čtení QR kódů.

Lze předpokládat velké zaujetí, studenti oceňují zejména smysluplnost a praktické využití výsledku projektu, zároveň však pociťují silné zaměření na rozvoj osobnosti jich samých - odnesou si z projektu mnoho zajímavých znalostí a dovedností, kompetencí v oblasti týmové a projektové práce. Není-li z nějakých důvodů publikace na webu možná,

lze jako náhradní formu využít i např. tvorbu turistického informačního miniprůvodce a využít klasické papírové brožurky vytvořené na stolní tiskárně. Zde se ale jedná již o značně jiný výstup, neboť např. rozhovory s pamětníky a veřejností se do takového textu vtěsnají jistě jen fragmentárně a patrně i jiné materiály budou muset být pro tento účel kráceny.

Shrnutí

Objekty výtvarného umění ve veřejném prostoru měst a obcí vzniklé v období socialistického Československa jsou z valné části dosud nezhodnoceným kulturněhistorickým fenoménem. Jedinečnost plastik, sgrafit, reliéfů, mozaik atd. lze zaznamenat po letném zhlédnutí, ovšem musí si jich divák všimnout. Přestože jsou téměř všudypřítomné, jsou zároveň pro „běžného kolemjdoucího,“ zástupce nejširšího společenství dané lokality, kterému jsou určeny, neviditelné.

Dnešní nulová aktuálnost obsahu za socialismu vzniklého umění ve veřejném prostoru není jediným zdrojem jeho společenské ignorace. Díla sice vznikala za totality, ale valná většina z nich totalitní ideologii nezprostředkovávají (alespoň ne prvoplánově, pomineme-li již dávno odstraněné pomníky Leninů, Gottwaldů, Fučíků atp.). Nakonec sdílnost obsahu secesních nebo ještě starších barokních dekorů je principiálně stejně diskutabilní, a přeci je vnímáme jako trvalou nezměnitelnou součást veřejného prostoru. Plzeň je tohoto jevu ukázkovým příkladem.

Z urbanistického hlediska nesplnily socialistické výtvarné realizace svými strůjci předsevzatou humanizační a orientační úlohu. Také v Plzni by bylo obtížné nalézt dekorativní dílo dané doby, které by v současnosti sloužilo jako výrazný a všeobecně přijímaný orientační bod, místo schůzek atp. Starší nebo mladší konkurence podobně koncipovaných objektů je v tomto směru evidentně zastínila. Humanizace prostředí je vzhledem k jejich zahalení neproniknutelnou pavučinou současné mnohem působivější (v některých případech se nelze vyhnout adjektivu agresivnější) vizuální dekorace neidentifikovatelnou veličinou. Velice rychle po pádu komunistického režimu však také došlo k přehodnocení veřejného prostoru jako území volně sdíleného celou šíří společenského zastoupení. Není nutné provádět podrobné sociologické studie k prokázání úbytku sdíleného života v ulicích, parcích, na náměstích a dalších otevřených prostorech města na úkor rozsáhlých interiérů obchodních center nebo virtuálního setkávání prostřednictvím sociálních sítí. Na druhou stranu nastává také období renesance za socialismu vzniklých sídlišť s nenahraditelnou bytovou kapacitou, tradičního místa osazování socialistických výtvarných objektů.

O budoucnosti „pseudofunkcionalisticky“ koncipovaných, ale nefunkčních uměleckých děl se rozhoduje právě v současné době. Jejich udržování na místech osazení je nákladným, ale zároveň nezbytným krokem k jejich záchraně jako nezbytné součásti jedinečnosti místa. Samozřejmě lze uvažovat i o alternativě muzea, respektive galerijního parku podobného Parku paměti v Budapešti a jeho protějšcích v dalších zemích bývalého východního bloku, kde by byly výtvarné objekty uchovány. Celospolečenský zájem je zatím nepatrný. „Neviditelné“ a nechráněné výtvarné objekty jsou likvidovány nejen zásahy vandalů, ale především revitalizačními úpravami veřejného prostoru správou obce a

soukromníky, jimž výtvarné objekty připadli do vlastnictví s koupí nemovitosti. Bohužel i v průběhu sepisování této práce zmizela řada plzeňským realizací.

V posledních letech se však objevují jedinci, často zástupci mladé generace nezasazené dlouholetým odporem ke kulturnímu marasmu normalizační éry, kteří jsou socialistickými uměleckými artefakty natolik přitahováni, že vytvářejí iniciativu pro jejich záchranu. Evidence plzeňských výtvarných realizací ve veřejném prostoru je určena především jim.

Summary

Visual art objects became the basis of aesthetic fillings of incoming concept of modern city in public space of Czechoslovakian cities. Monumental art itself has tradition dated back to the 19th century. Original traditionalist approach in this field of art directed in the socialist era to modern. Modernism and enormous quantity of public art objects created from this kind of creation a phenomenon in Czech and perhaps in world history of art.

Pilsen represented historically, qualitatively and quantitatively average sample of art in the public space compared the Czechoslovak cities. Therefore, it can be well demonstrated a general tendency valid throughout the country. It took place continuous mostly conservative evolution of their form and content. Generations of local artists followed at each other without much influence of all significant political changes of the 20th century. The authors of the first-republic memorials made up sculptures of Stalinist socialist realism, as well as the authors of the realization of the socialist realism of modern 1960s – 80s make objects in the public space in these days. In the content of work the local art scene followed of regime-declared articles of cultural and political institutions. Form, there are some delay on the cultural periphery followed the nationwide and in 60s global trends of the modern art. The general art program of implementations in the public space in contemporary terminology was bound to four basic concepts - "socialist realism" (or "modern realism") at the level of ideas, "living space" at the urban level, "designer cooperation with architect" at the architectural level and a "monumental art" at the level of art.

Pilsen has gone through several stages of development of visual art in public space during the socialist era. At the turn of the 50s and 60s after Khrushchev cultural reforms it slowly leaves the practices of Stalinist socialist realism. The main exponent of the works implemented in this period is Břetislav Holakovský. However he has been successful in this area in subsequent periods until the end of the 80s and became perhaps the most important author at all. The following is the peak period of late modernism represented mainly pieces of Jiří Hanzálek, Slavoj Nejděl and František Pacík, terminated politico-ideological pressures

emerging after the August invasion of 1968. Following period of normalization brings most prolific era of the quantity of realizations of the myriad of authors.

Literatura / References

Archivní prameny:

Státní oblastní archiv

SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 1. 1958, *Nad reliéfem Julia Fučíka, Josef Straka.*

SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 1. 1986, *Ohlédnutí za sochařským dílem Břetislava Holakovského, Inka Bílá.*

SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 1. *Přehled činnosti Tvůrčí skupiny moderního realismu SČSVU 1963-1967.*

SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 1. *Skupina mladých 59, Začínáme, Zbyněk Kovanda.*

SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 1. *Výstava mladých Plzeň, Václav Vodák.*

SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 1. *Zprávy výstavní a propagační komise TSMR.*

SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2 a 3. *Fotodokumentace 1960-1990.*

SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2. *Současný stav výtvarného života, zpráva z 20. ledna 1967.*

SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2. *Hodnocení práce SČSVU.*

SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2. *Odpověď ZO KSČ okr. pobočky SČSVU v Plzni na stížnost skupiny výtvarníků ze dne 3. února 1964.*

SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2. *Podíl sochařství na tvorbě socialistického životního prostředí v Západočeském kraji (1980).*

SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2. *Program umělecké tvůrčí skupiny moderního realismu.*

SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2. *Schůze plzeňských výtvarníků 3. února 1964 v místnosti Divadelního klubu v Plzni.*

SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2. *Události kolem schvalování rozpočtu na sochařskou výzdobu Dukelského náměstí v Plzni.*

SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 3. *1987, První kroky po sjezdu, Jana Potužáková.*

SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 3. *1987, První kroky po sjezdu, Inka Bílá.*

SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 3. *1990, Plavec ve studni a jiné roztodivné kunsty.*

SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 3. *Za kulturu životního prostředí, plzeňští architekti k 50. výročí KSČ.*

SOA Plzeň, fond SČVU Plzeň, č. kartonu 2. *Zápis ze schůzí ZKO SČVU roku 1972 až 1973.*

SOA Plzeň, fond SČVU Plzeň, č. kartonu 3. *Zápis ze schůzí ZKO SČVU (1973-1990).*

SOA Plzeň, fond SČVU Plzeň, č. kartonu 3. *Zápisky ze stranické skupiny při ZKV SČVU v Plzni.*

SOA Plzeň, fond SČVU Plzeň, č. kartonu 8. *Areál KÚNZ Fakultní nemocnice Lochotín.*

SOA Plzeň, fond SČVU Plzeň, č. kartonu 8. *Návrh výboru Zč. KOSA ČSR na činnost a složení uměleckých komisí ČFVU.*

Stavební archiv města Plzně Odboru stavebně správního magistrátu města Plzně

Stavební archiv města Plzně OSS MMP, fond Východní předměstí, č. kartonu 2099-2102, *Průvodní a technická zpráva.*

O autorech

Mgr. Vojtěch Cibulka. Je absolventem FPE ZČU v Plzni, obor Dějepis – výtvarná výchova (2014), zabývá se moderním uměním. [e-mail: vcibulka@students.zcu.cz](mailto:vcibulka@students.zcu.cz)

PaedDr. Naděžda Morávková, Ph.D. (*1961 v Plzni). Vyučuje na katedře historie Fakulty pedagogické Západočeské univerzity v Plzni, zabývá se dějinami moderní historiografie a metodou orální historie. [e-mail: moravkov@khi.zcu.cz](mailto:moravkov@khi.zcu.cz)