

ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI

FAKULTA PEDAGOGICKÁ  
KATEDRA HISTORIE

**VÝTVARNÉ UMĚNÍ VE VEŘEJNÉM PROSTORU  
SOCIALISTICKÉ PLZNĚ  
DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Bc. Vojtěch Cibulka**

*Učitelství pro 2. stupeň ZŠ, obor D-Vv*

Vedoucí práce: PaedDr. Naděžda Morávková, Ph.D.

**Plzeň, 2014**



Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně s použitím uvedené literatury a zdrojů informací.

V Plzni, 15. dubna 2014

.....  
vlastnoruční podpis

## OBSAH

ÚVOD.....	2
1 TEORETICKÉ A HISTORICKÉ VYMEZENÍ UMĚNÍ VE VEŘEJNÉM PROSTORU .....	3
1.1 VÝTVARNÉ UMĚNÍ VE VEŘEJNÉM PROSTORU.....	3
1.2 POČÁTKY VÝTVARNÉHO UMĚNÍ VE VEŘEJNÉM PROSTORU PLZNĚ .....	4
1.2.1 Veřejný prostor .....	4
1.2.2 Veřejný prostor a výtvarné umění .....	5
1.2.3 Parky a pomníky.....	7
1.2.4 Tradiční pojetí výtvarného umění ve veřejném prostoru Plzně před rokem 1945 ....	8
1.2.5 Meziválečná moderna a avantgarda ve veřejném prostoru Plzně .....	10
1.2.6 Funkcionalistická koncepce města .....	12
1.2.7 Sorela.....	13
2 VÝTVARNÉ UMĚNÍ VE VEŘEJNÉM PROSTORU V OBDOBÍ SOCIALISMU .....	21
2.1 „ŽIVOTNÍ PROSTOR“ JAKO FUNKCIONALISTICKÁ KONCEPCE MĚSTA .....	21
2.2 VÝTVARNÉ UMĚNÍ VE VEŘEJNÉM PROSTORU NEBOLI „SPOLUPRÁCE VÝTVARNÍKA S ARCHITEKTEM“ .....	24
2.3 SOCIALISTICKÝ REALISMUS .....	30
2.3.1 Socialistický realismus a avantgarda .....	32
2.3.2 Historie socialistického realismu v Československu .....	33
2.4 MONUMENTÁLNÍ UMĚNÍ.....	35
2.4.1 Monumentální umění pod patronátem státu.....	37
2.4.2 Monumentální umění pod vlivem pozdní moderny .....	40
2.4.3 Typologie monumentálního umění.....	42
3 SOCIALISTICKÉ VÝTVARNÉ UMĚNÍ VE VEŘEJNÉM PROSTORU PLZNĚ .....	47
3.1 VÝTVARNÉ UMĚNÍ VE VEŘEJNÉM PROSTORU PLZNĚ V 60. LETECH .....	47
3.1.1 Pomalé tání sorely ve veřejném prostoru Plzně .....	47
3.1.2 Všední modernismus 60. let .....	51
3.2 VÝTVARNÉ UMĚNÍ VE VEŘEJNÉM PROSTORU PLZNĚ V OBDOBÍ NORMALIZACE .....	63
3.2.1 Nová hierarchie výtvarné umělecké scény a veřejné realizace .....	63
3.2.2 Normalizační architektonicko-urbanistická predikce veřejného prostoru .....	66
3.2.3 Autoři a díla výtvarného umění ve veřejném prostoru za normalizace .....	68
3.2.4 Nejstarší zástupce normalizačního veřejného výtvarného umění Alois Sopr.....	69
3.2.5 Generace 60. let.....	72
3.2.6 Generace 70. let.....	76
3.2.7 Generace 80. let.....	79
3.2.8 Neoficiální autoři jednoho díla .....	82
ZÁVĚR .....	83
RESUMÉ.....	85
SEZNAM LITERATURY.....	86
PŘÍLOHY.....	I

## ÚVOD

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 vznikali, 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, ovšem Plzeň se průzkumu zatím vyhýbala.

Diplomová práce Výtvarné umění ve veřejném prostoru socialistické Plzně 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 na jeho začátku a konec komunistické totality na jeho konci. Zároveň ale respektuje dlouhodobou kontinuitu jejího vývoje. Charakterově se soustředí na exteriér výtvarné umění ve veřejném prostoru a opomíjí specifické oblasti funebrálního umění, ale i příbuzného umění užitého.

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, urbanistické 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 nejerudovanějších odborníků na problematiku Pavlem Karousem „metoda houbaření.“ Pro nedostatek písemných pramenů je v této oblasti nutné vyjít do terénu a procházet podezřelé lokality při hledání jednotlivých analyzovaných objektů.

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

## 1 TEORETICKÉ A HISTORICKÉ VYMEZENÍ UMĚNÍ VE VEŘEJNÉM PROSTORU

### 1.1 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. Ovšem odlišnosti predikované samotným veřejným prostorem posilují výjimečnost některých produktů výtvarného umění natolik, že je nutné zde vymezit novou samostatnou typologii rozlišující umění ve veřejném prostoru a umění pro interiérové instalace známé jako umění galerijní nebo také jako (jak se také označovalo v období socialismu) umění volné.

Jedna 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.<sup>1</sup> Stává se tak médiem dlouhodobě zprostředkovávajícím ideje masovému publiku. Taková média má potřebu vládnoucí politický režim kontrolovat, proto nelze o oficiální povaze realizování uměleckých objektů ve veřejném prostoru v období totalit 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.<sup>2</sup>

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. Peter Marcus uvádí, že jedním z pěti principů využívání veřejného prostoru je jeho estetická kvalita ovlivňovaná mimo jiné i uměleckými objekty. *"Estetická kvalita může ovlivnit, do jaké míry je místo atraktivní pro využívání veřejností, a může rozhodnout o tom, pro koho je atraktivní."*<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Odhalování pomníků má dlouhodobou tradici ve velkolepých slavnostech doprovázejících tento veskrze společenský akt často spojený s politickým podtextem.

<sup>2</sup> KRATOCHVÍL, Petr. *Architektura a veřejný prostor*. Praha : Zlatý řez, 2012, s. 55

<sup>3</sup> KRATOCHVÍL, Petr. *Architektura a veřejný prostor*. Praha : Zlatý řez, 2012, s. 48

## 1.2 POČÁTKY VÝTVARNÉHO UMĚNÍ VE VEŘEJNÉM PROSTORU PLZNĚ

### 1.2.1 VEŘEJNÝ PROSTOR

Objekty výtvarného umění ve veřejném prostoru socialistického Československa jsou fenoménem nejen v dějinách našeho výtvarného umění, ale i v urbanistické struktuře zdejších měst. Veřejný prostor je nakonec v první řadě kategorií urbanistickou. Právě inovativní urbanistický přístup v období socialismu osvětluje příčinu výše uvedené nadměrné četnosti těchto výtvarně-uměleckých objektů. Nové, respektive znovuobjevené, funkcionalistické pojetí veřejného prostoru a postavení výtvarného umění v něm se stalo všudypřítomnou obecností doprovázející megalomanské stavební projekty. Valná většina měst během těchto třiceti let zažila obrovský nárůst rozsahu svého území. Tento osud neminul ani Plzeň.

Urbánní uvědomění si veřejného prostoru jako významného městotvorného prvku sahá do počátků plánování měst nejstarších starověkých civilizací. Je tedy mnohem staršího data než samotné jeho pojmenování. Pojem veřejný prostor pak ve smyslu klíčového problému urbanismu použil na konci 19. století Camillo Sitte ve svém díle *Stavba měst podle uměleckých zásad*. Ovšem ucelená definice není tomuto dynamicky se vyvíjejícímu pojmu ve smyslu funkčního prvku měst souzena. Nezbyvá než jeho charakteristiku odvodit pomocí lingvistického rozboru stejně jako Petr Kratochvíl: „*Sousloví „veřejný prostor“ poukazuje ke dvěma rovinám: k fyzicky definovanému tvaru a k životu, který ho zaplňuje.*“<sup>4</sup> Za veřejný prostor nelze považovat pouze exteriér obce.<sup>5</sup> Může zasahovat i do interiéru, jenž je nejen přístupný všem členům obce, ale jenž je také svou podstatou všem členům obce určen. Richard Sennett v tomto smyslu upozorňuje na demokratické vlastnosti města a jejich prostorů tolerance tvořených politicko-urbanistickým působením.<sup>6</sup> Peter Marcuse rozebírá problém z právního hlediska. Veřejný prostor je podle něj především prostor veřejně využívaný, spíše než prostor veřejně vlastněný. Ovšem jeho vlastnictví (státem, jinou institucí) má skrytý význam. Vlastněný znamená kontrolovaný. I když je v podstatě veškerý prostor do určité míry pod veřejnou kontrolou, v případě veřejného prostoru jsou soukromé zájmy nejvíce potlačeny veřejnou mocí (státem) do pozadí. I soukromé vlastnictví závisí na veřejných úmluvách - veřejně přijatých zákonů. V současné době

---

<sup>4</sup> KRATOCHVÍL, Petr. *Architektura a veřejný prostor*. Praha : Zlatý řez, 2012, s. 8-9

<sup>5</sup> JANKOVIČOVÁ, Sabina. *K niektorým otázkam monumentálnej tvorby na Slovensku*. In: *Vetřelci a volavky*, Praha : Arbor vitae v Řevnicích, 2013, s. 431-451, s. 434

<sup>6</sup> KRATOCHVÍL, Petr. *Architektura a veřejný prostor*. Praha : Zlatý řez, 2012, s. 20-33

ovšem existuje řada institucí, které zprostředkovávají veřejný prostor (poštovní úřad, letiště, dopravní stanice, nemocnice, úřady, obchodní společnosti, atd.). Proto autor zdůrazňuje význam využívání nad vlastnictví.<sup>7</sup> Oriol Bohigas<sup>8</sup> upozorňuje na fakt, že městský prostor není krajinou, není umělou verzí přírody. Je to architektura se všemi svými atributy. Je produktem urbanity, k němuž je zapotřebí projektových metod vycházejících z kulturních a sociologických cílů. Městský prostor definuje třemi základními prvky – průčelím, kvalitou a topografickým uspořádáním povrchu a třídimenzionálními útvary, které jsou uvnitř tohoto prostoru umístěny.<sup>9</sup> Objekty výtvarného umění ve veřejném prostoru jsou v tomto členění třídimenzionálním útvarem specifických kvalitativních estetizujících hodnot.

Podoba veřejného prostoru i jeho teoretické pojetí vždy souvisí s nadřazeným urbanistickým konceptem. V 19. století pod vlivem industriálního přerodu společnosti a následně i tradičního středověkého modelu evropských měst vznikají dva nové koncepty známé jako lineární město a zahradní město. Na příkladu předválečné a meziválečné Plzně lze jasně vymezit tuto novou urbanistickou situaci. V tradiční koncepci rozvržené historické jádro ohraničené prstencem městských sadů obklopují pro lineární koncepci charakteristické rytmicky uspořádané bloky městských činžáků těsně lemující přímé bulváry Americké ulice a Klatovské třídy. Za nimi pak vyrostly kdysi izolované vilové čtvrti v oblasti Lochotína, Doudlevců, Skvrňan nebo Jižního předměstí (zdejší Bezovka je zřejmě nejucelenějším příkladem), jako oázy klidu koncepce zahradního města.

### 1.2.2 VEŘEJNÝ PROSTOR A VÝTVARNÉ UMĚNÍ

Podoba veřejného prostoru ve výše uvedených konceptech je kritériem podoby výtvarného umění v něm užitého. K objasnění této teze pomůže rozdělení městského prostoru na prostor veřejný, jímž chápeme území určené všem obyvatelům obce nebo širšího společenství, poloveřejný, určený především (nikoliv výhradně) dílčí skupině členů obce a soukromý, stvrzený soukromým vlastnictvím. Jejich poměr se v jednotlivých urbanistických konceptech i v reálném řešení různí, což se odráží i na podobě jejich výtvarných uměleckých doplňků.

---

<sup>7</sup> KRATOCHVÍL, Petr. Architektura a veřejný prostor. Praha : Zlatý řez, 2012, s. 46-47

<sup>8</sup> Oriol Bohigas je španělský architekt známý jako hlavní architekt Barcelony při přípravě města na olympijské hry v roce 1992

<sup>9</sup> KRATOCHVÍL, Petr. Architektura a veřejný prostor. Praha : Zlatý řez, 2012, s. 95-96



V případě tradiční koncepce českých měst (resp. jejich současných městských historických center), zahrnující často široké historické období od středověku do 19. století, mluvíme o slohovém umění v exteriéru zpravidla přímo vázaném na reprezentativních architektonických objektech. Prim zde hrají církevní objekty počínaje božími muky až po velkolepou výzdobu chrámů.<sup>10</sup> Vliv dělení prostorů není vzhledem k nánosu pozdějších dostaveb a celkových úprav historických center a změnám umístění jejich uměleckých objektů tak snadno zachytitelný. Jejich hlavní charakteristikou pro novodobé dějiny veřejného prostoru je především ideová neaktuálnost plynoucí z rozdílu ve vnímání daných uměleckých objektů preindustriální společností, jíž byly také určeny a pozdější industriální společností, která ztrácí původní porozumění a podle toho s ním také nakládá i v urbánním kontextu.

U modelu lineárního města tvoří veřejný prostor pravidelné, vzdušné, ale uzavřené uliční koridory a náměstí. Soukromý prostor je vtěsnán do interiérů vysokých frontálně řazených, stavebně homogenizovaných domů. Umění pro veřejný prostor má zde velice úzké pole působnosti na tenké poloveřejné (resp. polosoukromé) hranici mezi uvedenými prostory tvořené jednotlivými průčelími činžáků. Právě dekorace a z hlediska celkové stavby nepatrné umělecké doplňky jsou vnější odlišující vizitkou stavebníka. Každý řadový dům zde má svůj individuální vzhled charakteristický bohatou paletou zdobných prvků vybraného uměleckého slohu.<sup>11</sup>

Plzeň disponuje velkým množstvím originálních historizujících a secesních průčelí městských domů z posledních desetiletí před 1. světovou válkou. V kvantitě, rozmanitosti, ale i časnosti prvních návrhů secesní sochařské a plastické výzdoby se řadí dokonce na přední místa mezi českými městy. Nejvýznamnější dochované realizace jsou zde fasády veřejných budov Městského divadla, Západočeského muzea, Centrálního plzeňského nádraží, Městské besedy, budovy Justičního paláce, sokolovny v Štruncových sadech, ale i desítky městských domů, jejich nejčastějšími a nejvýznamnějšími autory byli C. Klouček, O. Walter a J. Drahoňovský.

---

<sup>10</sup> Současná Plzeň se v tomto směru může pochlubit nejen bohatými stavebními dějinami města, ale i specifickou architektonickou a řemeslně-uměleckou tvorbou historických vsí a samot později pohlcených městskou aglomerací. Jedinečným příkladem je usedlost Bolevec nalézající se ve středu stejnojmenného panelového obytného souboru na Severním předměstí.

<sup>11</sup> HALÍK, Pavel, Petr, KRATOCHVÍL, Otakar, NOVÝ. Architektura a město, Praha : Academia, 1996, s.

Secesní a historizující fasáda je projevem umění v exteriéru i v případě urbanistické koncepce zahradního města, jak to prokazují vybrané honosné plzeňské vily především v oblasti Lochotína.<sup>12</sup> Jejich bohatí zadavatelé se tak také prezentovali veřejnosti, což ovšem nebylo jejich primárním cílem. Bohatá výzdoba zdůrazňující luxus byla totiž určena především samotným majitelům. Lze ji tedy zařadit spíše do umělecké oblasti soukromého sektoru. Proto jsou tyto objekty na rozdíl od činžovních domů do značné míry izolovány. Pro daný urbanistický koncept je klíčová soukromá zahrada, která v tomto modelu hraje primární vizuálně-estetizující úlohu pro pohled z veřejného prostoru. Extravagantní vily jsou zde spíše výjimkou ve velkém množství výzdobou méně výrazných objektů.

### 1.2.3 PARKY A POMNÍKY

Uvedený popis urbanistických modelů počátku industriální doby naznačuje, že veřejný sektor tvořily do značné míry umělecky prosté ulice a náměstí v kulisách objektů soukromého sektoru. Tuto představu však do značné míry narušují dva v dané době objevené a velice populární elementy urbánní struktury, městský park a civilní pomník.

Park je vedle náměstí, ulice, nábřeží a městské pasáže jedním ze stálých městských prvků.<sup>13</sup> Vztah uvedených urbanistických koncepcí k parku se různí. Zahradní město je svou podstatou souborem soukromých parků. Přesto se v některých případech ve středu jednotlivých čtvrtí nacházel veřejný park (jako je tomu například u plzeňské Bezovky zbudované převážně v meziválečném období). Lineární koncepce města nahrazuje parkem některé ze svých bloků domů (jako je tomu například u plzeňského náměstí Míru). Městské parky byly zakládány také na okrajích nových čtvrtí, zpravidla ve spojitosti se specifickým přírodním jevem (jako je tomu u původně lázeňského Lochotínského parku). Parkové variace mohlo nabídnout i historické jádro město přebudovávané do novodobé podoby tak, že parkem nahradilo svoji nepotřebnou zastaralou a neudržovanou fortifikaci. Tak v Plzni kolem roku 1900 vznikly reprezentativní okružní sady, ideální pro vztyčení prvních plzeňských civilních pomníků.<sup>14</sup>

K tradičním formám volně stojících uměleckých objektů v exteriéru, jako dědictví středověku a raného novověku, patří fontána, volně figurální sochy světců nebo alegorií, architektonické objekty jako nosiče výtvarně-uměleckých děl (např. boží muka, mariánské

---

<sup>12</sup> DOMANICKÝ, Petr, Jaroslava, JEDLIČKOVÁ. Plzeň v době secese. Plzeň : NAVA, 2005, s. 9-49

<sup>13</sup> KRATOCHVÍL, Petr. Architektura a veřejný prostor. Praha : Zlatý řez, 2012, s. 9

<sup>14</sup> DOMANICKÝ, Petr, Jaroslava, JEDLIČKOVÁ. Plzeň v době secese. Plzeň : NAVA, 2005, s. 131

nebo morové sloupy). Náboženské náměty byly v průběhu 19. století zastíněny myšlenkovým světem novodobého člověka, pro kterého začíná být přitažlivá světská tematika soch ve veřejném prostoru.<sup>15</sup> Především individualismus, konzervativní tradicionalismus a formující se nacionalismus se ventilují do společnosti mimo jiné také prostřednictvím výtvarného umění. A tak je chloubou národa, ať už významná událost či osobnost z minulosti i současnosti, zvěčněna v pomníku. Na vytváření civilního pomníku se však ne vždy podílí výtvarník. Přes to se právě zde otevírá, vedle výzdoby soukromých a veřejných budov a náhrobků nejmajetnějších, cesta k sochařské mimogalerijní prezentaci a to na nejprestižnější možné úrovni. Specifickým mezníkem v budování pomníků je první světová válka přinášející pomníkovou novinu – památníky se jmény padlých.<sup>16</sup>

Období 2. poloviny 19. století a 1. poloviny století 20. lze označit za věk pomníků. O jejich obrovském množství svědčí jejich přítomnost v každé větší obci. V Plzni, která se na počátku 20. století stala jedním z největších českých měst, jich byla vztyčena celá řada. Nejstarší zdejší světský pomník byl postaven v roce 1861.<sup>17</sup> V následujících desetiletích vznikala velice pozvolně plejáda dalších pomníků, dominant náměstí, ale i méně nápadných doplňků parků a okrajových oblastí veřejného prostoru.

### **1.2.4 TRADIČNÍ POJETÍ VÝTVARNÉHO UMĚNÍ VE VEŘEJNÉM PROSTORU PLZNĚ PŘED ROKEM 1945**

Plzeň byla až do přelomu 19. a 20. století ve sféře výtvarného umění zaostalé provinční město. Ovšem industrializace a výstavba města spustily zásadní inovativní vlnu v jeho kulturním životě. Po vzoru pražského centra byly nově zřízeny městské instituce rozvíjející také výtvarnou kulturu - Historické muzeum císaře a krále Františka Josefa I. v Plzni a Západočeské uměleckoprůmyslové muzeum císaře a krále Františka Josefa I. v Plzni. Samostatná galerie, klíčová instituce výtvarného umění, zde vznikla až po První světové válce.

Období na přelomu 19. a 20. století je proslulé všeobecnou popularitou spolkového života a to bez výjimky oblasti výtvarného umění. Tak byl v Plzni v roce 1910 založen Spolek přátel výtvarného umění, čímž se institucionalizovaly zdejší doposud samostatné,

---

<sup>15</sup> GRUBER, Josef, Zdeněk KNOFLÍČEK, Marie, MADEROVÁ. *Pomníky a pamětní desky v Plzni*. Plzeň : Západočeské muzeum v Plzni, 1997, s. 3

<sup>16</sup> GRUBER, Josef, Zdeněk KNOFLÍČEK, Marie, MADEROVÁ. *Pomníky a pamětní desky v Plzni*. Plzeň : Západočeské muzeum v Plzni, 1997, s. 3

<sup>17</sup> GRUBER, Josef, Zdeněk KNOFLÍČEK, Marie, MADEROVÁ. *Pomníky a pamětní desky v Plzni*. Plzeň : Západočeské muzeum v Plzni, 1997, s. 3

izolované tvůrčí osobnosti. V době meziválečné se organizovaly nové spolky a skupiny výtvarných umělců - Spolek výtvarných umělců plzeňských (1919-1925) vystřídal roku 1925 reformní promoderní Sdružení západočeských výtvarných umělců.<sup>18</sup> V těžkých časech tzv. Druhé republiky a Protektorátu vymizel z veřejných výstav nacionální duch První republiky a spolkový život byl celkově oslaben. Nakonec však nebyl přerušen 2. světovou válkou, ale až politickým nátlakem na počátku 50. let, kdy se stali všechny výtvarně-umělecké spolky součástí centralizovaného Svazu československých výtvarných umělců.<sup>19</sup>

Se zrozením nové industriální Plzně je spojena také inovativní vlna v architektuře. Jejím odrazem byly mimo jiné velice pozvolně přicházející proměny v zaostalém sochařství ve veřejném prostoru. Jeho skrovné počátky jsou spojeny s chudou konzervativní barokní tradicí sahající hluboko do 19. století, reprezentovanou ve své závěrečné fázi především dílem Ludvíka Wildta. V první fázi rozkvětu výstavby pomníků v českých zemích vznikli v Plzni jen dva jeho zástupci – pomník purkmistra Jana Kopeckého z roku 1861 od Antonína Wildta a pomník Josefa Františka Smetany z roku 1878 od Tomáše Seidela.<sup>20</sup>

Nová vlna pomníků přichází až na počátku 20. století s nástupem nové generace sochařů. Jejimi předními reprezentanty byli Vojtěch Šíp a Otokar Walter, klíčové osobnosti plzeňského sochařství ve veřejném prostoru první poloviny 20. století. Ani jeden z nich si nevybral zdejší neslavné celoživotní působiště dobrovolně. Oba snili o velkém světě umění ve Vídni nebo v zahraničí, ale osud je usadil v Plzni.

Vojtěch Šíp sochařinu studoval na pražské Akademii u samotného Myslbeka.<sup>21</sup> Pomáhal mu dokonce s prací na čtyřech nárožních figurách světců slavného pražského pomníku sv. Václava.<sup>22</sup> V Plzni, kde se stal nejvýznamnějším sochařem, vytvořil celou řadu uměleckých objektů v exteriéru. Přinesl sem novoromantickou pomníkovou tradici a dosud téměř neznámý sochařský materiál, český mramor. Jeho nejvýznamnějším dílem je sousoší

---

<sup>18</sup> Přes vliv moderny zůstávala činnost většiny zdejších umělců stále konzervativní, čerpající především z historismu a lidové tvorby.

<sup>19</sup> DOMANICKÁ, Jana, Petr, JINDRA. Umění českého západu : sdružení západočeských výtvarných umělců v Plzni 1925-1951. Ústí nad Labem : Arbor vitae, 2010, s. 8–10

<sup>20</sup> DOMANICKÁ, Jana, Petr, JINDRA. Umění českého západu : sdružení západočeských výtvarných umělců v Plzni 1925-1951. Ústí nad Labem : Arbor vitae, 2010, s. 7

<sup>21</sup> GRUBER, Josef, Zdeněk KNOFLÍČEK, Marie, MADEROVÁ. *Pomníky a pamětní desky v Plzni*. Plzeň : Západočeské muzeum v Plzni, 1997, s. 104

<sup>22</sup> 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.

pomníku J. K. Tyla, na kterém pracoval celých 15 let.<sup>23</sup> Dokončen byl roku 1926 zkompletováním v Husově třídě. V roce 1951 došlo k jeho přemístění do východní části Lochotínského parku.<sup>24</sup> V současnosti se nachází na Mikulášském náměstí. K dalším Šípotvým pomníkovým realizacím v Plzni patří pomníky mistra Jana Husa z roku 1915 v Husově parku v oblasti dnešní Doubravky a pomník Stanka Vodičky z roku 1919 v Koterově. Podílel se samozřejmě také na plastické výzdobě celé řady městských domů, kostelů a veřejných budov. Zemřel roku 1931 ve věku 46 let. Nedožil se tedy tvorby v období komunistické totality.

Tento osud ovšem neminul jeho o šest let mladšího vrstevníka Otokara Waltera. Walterova sochařská kariéra začíná ještě před první světovou válkou na pražské Umělecko-průmyslové škole.<sup>25</sup> K řadě veřejných realizací vytvořených v meziválečných letech patří především reliéfní tvorba v průčelí soukromých i veřejných městských domů.<sup>26</sup> 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 složitého sousoší k hotelu Continental. Dnes se nachází v zahradě hotelu CD na Lochotíně.

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.

### 1.2.5 MEZIVÁLEČNÁ MODERNA A AVANTGARDA VE VEŘEJNÉM PROSTORU PLZNĚ

Moderna zrozená na konci 19. století je revolucí ve světě umění pošlapávající dosavadní všeobecně uznávaný akademismus, tedy vyprázdňenou formu empíru bezduše napodobující antiku.<sup>27</sup> Neuznává jakékoliv tradiční umělecké styly nebo kompoziční struktury. Vzhledem ke konzervativnímu přístupu k umění ve veřejném prostoru se v Plzni prosazovala jen velmi pozvolna. Opravdový rozmach zažívá až v druhé polovině 20. století ve vymezeném období socialismu. Ovšem její první náznaky prosazované ve veřejném

<sup>23</sup> DOMANICKÁ, Jana, Petr, JINDRA. Umění českého západu : sdružení západočeských výtvarných umělců v Plzni 1925-1951. Ústí nad Labem : Arbor vitae, 2010, s. 7

<sup>24</sup> GRUBER, Josef, Zdeněk KNOFLÍČEK, Marie, MADEROVÁ. Pomníky a pamětní desky v Plzni. Plzeň : Západočeské muzeum v Plzni, 1997, s. 105

<sup>25</sup> 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.

<sup>26</sup> Jako vzorový příklad této tvorby lze považovat reliéfy na obchodní akademii na Masarykově náměstí.

<sup>27</sup> PELÁNOVÁ, Anita. Výtvarné avantgardy 20. století, Praha : Univerzita Karlova v Praze, 2010, s. 9

prostoru především pokrokovou architekturou sahají do meziválečného období První republiky.

Moderní tvarosloví přijímá za své jeden z nejvýznamnějších plzeňských pomníků Památník národního osvobození vymezující se tak od zdobených fasád městských domů symbolizujících předchozí rakouskouherskou etapu města. Netradiční kompozice sousoší civilního rázu stála na hladkém soklu bez falešného dekoru. Jeho vítěznými autory se v pořádané soutěži stali J. Hruška, K. Kotrba a B. Pícha. K slavnostnímu odhalení došlo 28. října roku 1928.<sup>28</sup> Památník patří k plzeňským uměleckým objektům s nejsvráznejším příběhem svého veřejného působení. Jako symbol prvorepublikové vládnoucí ideologie byl nesnesitelný jak pro nacisty, tak pro komunisty, kteří jej nechali v roce 1940 a znovu roku 1953 demontovat. Současná (třetí) varianta Památníku vznikala v 90. letech podle několika dochovaných fotografií původní realizace.<sup>29</sup> Jinou modernistickou dodnes stojící variantou umění ve veřejném prostoru meziválečné Plzně byly alegorické figurální reliéfy od Karla Štipla osazené na hlavním průčelí původně Obytné a kancelářské budovy Pražské městské pojišťovny asi z roku 1937.<sup>30</sup>

Kombinace moderny s utopickou filozofií radikální levice pak umožnila zrození avantgardy: „*Pojem avantgarda (předvoj) se od konce 19. století vžil pro zpravidla méně početné skupiny umělců, které své přesvědčování prosazovaly radikálním způsobem. Na rozdíl od „moderny“, předpokládající určitý ucelený estetický program, přesahují ambice avantgardních skupin většinou rámec umění. Ve více či méně militantně formulovaných avantgardních teoriích se často setkáváme se ztotožňováním umění a života, se snahou přenést revoluci z umění do společnosti, překročit hranice vymezující tradiční umělecké materiály a formovat sociální skutečnost.*“<sup>31</sup> Avantgardní přístup k umění, architektuře a urbanismu usiloval o spásná řešení aktuálních sociálních problémů široké vrstvy obyvatelstva měst ryze racionální cestou.<sup>32</sup> Změny, které plánovala přinést, musely zákonitě ovlivnit i pojetí veřejného prostoru a objektů výtvarného umění v něm. Avantgardní vize zásadních změn se tak promítá do meziválečných konstruktivistických a funkcionalistických plánů moderních měst vnímaných v meziválečných letech jako

<sup>28</sup> KORANDA, Jiří. *Památník národního osvobození v Plzni*. Plzeň : Karel Veselý, 1999, s. 43

<sup>29</sup> KORANDA, Jiří. *Památník národního osvobození v Plzni*. Plzeň : Karel Veselý, 1999, 1999, s. 99

<sup>30</sup> 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.

<sup>31</sup> Výtvarné avantgardy 20. století, Anita Pelánová, Univerzita Karlova v Praze, Praha 2010, s. 27

<sup>32</sup> HALÍK, Pavel, Petr, KRATOCHVÍL, Otakar, NOVÝ. *Architektura a město*, Praha : Academia, 1996, s.

nerealizovatelné ideály, tedy pouze teoretická díla. Ovšem právě v nich můžeme hledat kořeny poválečné evropské architektonicko-urbanistické reality, modelu městské výstavby, jenž byl pro obnovu zničené Evropy nej přijatelnější nejen z estetických, ale i z ekonomických a technických důvodů.<sup>33</sup> Ve Východním bloku centrálně řízeném Sovětským svazem, se však definitivně prosazují až po útlumu způsobeném stalinistickým socialistickým realismem u nás známým pod názvem „sorela“. Pro následující etapu socialistické městské výstavby je pak základním zdrojem inspirace.

Na Západě se však už v 50. letech rodí nová disciplína „Urban Design“ Josepa Luise Serta zaměřující se na fyzickou formu města (nikoliv na funkce a procesy města).<sup>34</sup> Už zde se začínají formovat první náznaky neotradicionalismu a postmoderny v urbanismu. V Československu se ovšem ve světě čerstvě překonaný funkcionalistický urbanistický přístup, tentokrát v nové socialistické podobě, teprve začíná prosazovat. Odklon od funkcionalismu a návrat k tradičnímu pojetí veřejného prostoru je v Česku problémem aktuálním až v závěru 20. století.

### 1.2.6 FUNKCIONALISTICKÁ KONCEPCE MĚSTA

Funkcionalistická koncepce města ignorující dosavadní urbanistická pravidla a odmítající tradiční prvky měst, rozdrobila bloky domů na samostatné jednotky. Rozestupy mezi těmito jednotkami utvořily volná slunná prostranství osvobozující dosud uzavřené ulice. Nové komunikace určené pro automobilovou dopravu lemovaly pásy nezastavěné půdy určené zpravidla pro městskou zeleň.<sup>35</sup> Klíčová osobnost funkcionalistického urbanismu a architektury Le Courbésiere ve svém vizionářském díle „Zářící město“ charakterizuje i novou podobu veřejného prostoru jako prázdná obklopujícího solidní stavby.<sup>36</sup>

Funkcionalistické volné zastavění zrušilo rozdíl mezi veřejným prostorem, nositelem urbánnosti a tedy i ruchu města, a polosoukromým prostorem vyplňující vnitřek bloků, který sloužil jako klidová zóna určená primárně obyvatelům konkrétního segmentu města. „Při volném způsobu zastavění vzniká v podstatě jediný, funkčně i výtvarně neurčitý prostor, přecházející střídavě z jedné formy do druhé. Jednotlivé dílčí prostory jsou si svou nevyhraněností a neurčitostí navzájem podobné a jsou těžko zapamatovatelné.“<sup>37</sup>

---

<sup>33</sup> HRŮZA, Jiří, Jan ZAJÍC. *Vývoj urbanismu*, II. Díl. Praha : Nakladatelství ČVUT, 2007, s. 278-290

<sup>34</sup> KRATOCHVÍL, Petr. *Architektura a veřejný prostor*. Praha : Zlatý řez, 2012, s. 9

<sup>35</sup> HRŮZA, Jiří, Jan ZAJÍC. *Vývoj urbanismu*, II. Díl. Praha : Nakladatelství ČVUT, 2007, s. 300

<sup>36</sup> KRATOCHVÍL, Petr. *Architektura a veřejný prostor*. Praha : Zlatý řez, 2012, s. 8

<sup>37</sup> MUSIL, Jiří. *Lidé a sídliště*. Praha : Svoboda, s. 110

Funkcionalismus proslulý svým odporem k dekoru odstředil veškeré výtvarné doplňky fasády architektonických objektů. Funkcionalismus totiž, jak sám název směru napovídá, spočívá především v efektivním plnění funkčnosti. Původně byly v klíčovém urbanisticko-architektonickém manifestu z roku 1933, známém jako Athénská charta, shrnuty čtyři základní funkce města: bydlení, práce, rekreace a doprava. Brzy se ovšem začala funkcionalistickým koncepcím vyčítat schematičnost a sterilita a v prvních poválečných letech, kdy se opoziční postavení avantgardy dostává na přední místo a funkcionalismus dostává plnou příležitost ke své realizaci, přidává se důraz na estetickou funkci města.<sup>38</sup> Připustíme-li, že poválečná hromadná industrializovaná výroba ve stavebnictví řízená průměrnými architekty a budující celá města automaticky, znamená konec krásy jemného meziválečného funkcionalismu solitérů realizovaných nejlepšími architekty své doby pro vybranou společenskou smetánku, musí být estetická funkce nutně nahrazena jinak. Z velké části ji plnili objekty výtvarného umění, které se odpoutaly od přímé vazby s architekturou a staly se suverénními, často volně stojícími solitéry. Proto také nikdy v českých novodobých dějinách nevytvářeli výtvarní umělci tolik děl vystavených ve městech pod širým nebem mimo galerie a soukromý sektor, jako v období socialismu, kdy se zde na třicet let produktivní výstavby prosazuje funkcionalistický urbanistický koncept.<sup>39</sup> Tyto umělecké objekty v sobě soustředí spolu s prvky městské zeleně a proporcemi a povrchovým materiálem budov veškerou estetickou náplň prostoru.

### 1.2.7 SORELA

Pozvolné prosazování se moderního umění a avantgardního architektonicko-urbanistického přístupu ve veřejné městské sféře 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.<sup>40</sup> 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 inspirován ruským barokem a především

---

<sup>38</sup> HRŮZA, Jiří, Jan ZAJÍC. *Vývoj urbanismu*, II. Díl. Praha : Nakladatelství ČVUT, s. 303-304

<sup>39</sup> Dokonalým příkladem tohoto urbanistického přístupu jsou obytné soubory z 60. až 80. let, kde prosté kubické budovy s holými plochami stěn doplňují (nebo donedávna doplňovali) výtvarné objekty.

<sup>40</sup> SEDLÁKOVÁ, Radomíra. *Sorela, česká architektura padesátých let*. Praha : Národní galerie v Praze, s. 6



importovaným francouzským klasicismem.<sup>41</sup> 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.*“<sup>42</sup>

V meziválečném Československu se o klasicizující historismus, jednu z mnoha architektonických tendencí, opírali čeští architekti Antonín Engel, Jaroslav Sakař, František Roith, Bedřich Feuerstein nebo Jaroslav Fragner.<sup>43</sup> Únorový politický převrat v roce 1948 však vedl ke klasicizující formě socialistického realismu jako jediného východiska veškeré umělecké a architektonické tvorby. Stává se jediným řešením nově vytvářených veřejných prostorů a výtvarných objektů jimi obsažených. Konec stylové plurality skrze sorelu znamenal přerušení kontinuity vývoje moderní architektury mezi předválečným purismem, poetismem a konstruktivismem a poválečným funkcionalismem a mezinárodním stylem. Na druhou stranu sorela navazuje na tradiční tvarosloví, takže ji nelze označit za stylový, ale pouze politicko-ideologický import ze Sovětského svazu.<sup>44</sup> Rychlý nástup co nejvěrnějšího napodobení sovětského stalinismu v politice se uskutečnil i ve světě umění a architektury. Výstavou umělců Sovětského svazu 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. Do té doby mnohočetné klíčové instituce různorodé tvorby se tak během krátkého času staly jednotkami obřího centrálně řízeného kolosu známého jako Svaz ČSVU (). Veškerý tvůrčí život se stal právě v důsledku centralizace pod tvrdým ideologickým tlakem dělnickým prostředím na výrobu umění.<sup>45</sup>

V Plzni se také odehrál specifický vývoj propojování totality a klasicizujících vlivů v umění a architektuře. Nakonec v provinční konzervativní Plzni zemřela stejně provinční

<sup>41</sup> ZEMAN, Lubomír. *Architektura socialistického realismu v severozápadních Čechách*. Ostrava : Národní památkový ústav, 2008, s. 8

<sup>42</sup> STRAKOŠ, Martin. *Nová Ostrava a její satelity*. Ostrava : Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Ostravě, 2010, s. 12

<sup>43</sup> SEDLÁKOVÁ, Radomíra. *Sorela, česká architektura padesátých let*. Praha : Národní galerie v Praze, 1994, s. 6

<sup>44</sup> SEDLÁKOVÁ, Radomíra. *Sorela, česká architektura padesátých let*. Praha : Národní galerie v Praze, 1994, s. 5

<sup>45</sup> HALÍK, Pavel. Padesátá léta. In: *Dějiny českého výtvarného umění (V) 1939/1958*, Český Těšín : Academia, 2005, s. 279-291, s. 282-284

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 řada z nich opět vrací, tentokrát formou socialistického realismu. Plány válkou přeživšího a tak posíleného SZVU reprezentujícího valnou většinu plzeňských výtvarných umělců směřovaly k budování nových kulturních budov, ale i k hledání a potírání národního nepřítele ve vlastních řadách.<sup>46</sup>

Vyhrocený nacionalismus a nová „lidová“ orientace posilovaly politické ambice komunistů ve světě výtvarného umění. Socialismus a centralizace byly neoddiskutovatelné pro všechny i zde. Proto po válce také nedošlo k oživení moderního tvarosloví, protože nacionální myšlenku zde 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 v Plzni dokládá také popularita výstavy Josefa Lady v roce 1947.<sup>47</sup>

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.<sup>48</sup> „Komunistická kulturní politika poznamenala organizační a tvůrčí aktivity výtvarníků. Ti se tak zapojili do akcí, jakou byly například Brigády se skicářem, tedy návštěvy v továrnách, kde se umělci sbližovali s dělnickým prostředím a „sžívali se“ s tématy nastupujícího socialistického realismu. 27. a 31. srpna 1948 navštívili někteří členové spolku znárodněné Škodovy závody v Plzni, Sdružení se rovněž ujalo tzv. výtvarných patronátů nad západočeskými podniky, aby uměleckým dohledem i kurzy užité grafiky přispělo k rozvoji závodní výtvarné propagace.“<sup>49</sup> V říjnu roku 1951 pak existence SZVU skončila poklidným nahrazením Krajským střediskem

<sup>46</sup> DOMANICKÁ, Jana, Petr, JINDRA. *Umění českého západu : sdružení západočeských výtvarných umělců v Plzni 1925-1951*. Ústí nad Labem : Arbor vitae, 2010, s. 56-58

<sup>47</sup> DOMANICKÁ, Jana, Petr, JINDRA. *Umění českého západu : sdružení západočeských výtvarných umělců v Plzni 1925-1951*. Ústí nad Labem : Arbor vitae, 2010, s. 60

<sup>48</sup> DOMANICKÁ, Jana, Petr, JINDRA. *Umění českého západu : sdružení západočeských výtvarných umělců v Plzni 1925-1951*. Ústí nad Labem : Arbor vitae, 2010, s. 59 - 60

<sup>49</sup> DOMANICKÁ, Jana, Petr, JINDRA. *Umění českého západu : sdružení západočeských výtvarných umělců v Plzni 1925-1951*. Ústí nad Labem : Arbor vitae, 2010, s. 63

Svazu československých výtvarných umělců. Vedení organizace ovšem bylo zásadně pozměněno.<sup>50</sup>

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.<sup>51</sup> 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.<sup>52</sup> Východiska se hledala ve vzorech národně-historických, tedy především v české renesanci a klasicismu, v lidové architektuře, ale také v Sovětské architektuře.<sup>53</sup> 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.<sup>54</sup> V československém prostředí byly zvláště populární motivy české renesance.<sup>55</sup>

Veřejný prostor je korigován tradicionalistickým urbanismem vracejícím se ke schématu pravidelné sítě ulic a uzavřených domovních bloků.<sup>56</sup> 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 nevídaná mozaika.<sup>57</sup> „*Dobová sovětská teorie umění označovala za dobré řešení využívat techniku mozaiky a učit se z historie této techniky v byzantském*

<sup>50</sup> DOMANICKÁ, Jana, Petr, JINDRA. *Umění českého západu : sdružení západočeských výtvarných umělců v Plzni 1925-1951*. Ústí nad Labem : Arbor vitae, 2010, s. 64

<sup>51</sup> ZEMAN, Lubomír. *Architektura socialistického realismu v severozápadních Čechách*. Ostrava : Národní památkový ústav, 2008, s. 7

<sup>52</sup> HALÍK, Pavel. *Architektura padesátých let*. In: *Dějiny českého výtvarného umění (V) 1939/1958*, Český Těšín : Academia, 2005, s. 292-327, s. 325

<sup>53</sup> HALÍK, Pavel. *Padesátá léta*. In: *Dějiny českého výtvarného umění (V) 1939/1958*, Český Těšín : Academia, 2005, s. 279-291, s. 289-290

<sup>54</sup> SEDLÁKOVÁ, Radomíra. *Sorela, česká architektura padesátých let*. Praha : Národní galerie v Praze, 1994, s. 7

<sup>55</sup> ZEMAN, Lubomír. *Architektura socialistického realismu v severozápadních Čechách*. Ostrava : Národní památkový ústav, 2008, s. 13

<sup>56</sup> ZEMAN, Lubomír. *Architektura socialistického realismu v severozápadních Čechách*. Ostrava : Národní památkový ústav, 2008, s. 6-7

<sup>57</sup> ZEMAN, Lubomír. *Architektura socialistického realismu v severozápadních Čechách*. Ostrava : Národní památkový ústav, 2008, s. 35-41

umění.<sup>58</sup> Architektura byla chápána jako Gesamtkunstwerk. Základní složka urbanistické struktury se stala opět společným dílem architektů, malířů a sochařů.<sup>59</sup>

Sorela se ve své nejvyhraněnější podobě pokusila překonat historii vytvářením vstupů do světa mytologie, po vzoru křesťanského náboženského umění.<sup>60</sup> I když svým měřítkem i kvalitním materiálem usilovala o utopickou trvalou hodnotu vyvolávající ideu věčných časů, objekty opravdu obřích rozměrů realizovaných 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.<sup>61</sup> V Ostravě se tomuto postavení přibližují Památník osvobození s mauzoleem Rudé armády v Komenského sadech. Druhým obřím objektem je Památník 1. československé samostatné tankové brigády v Sovětském svazu korunovaný originálním tankem č. 051.<sup>62</sup> 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 funkcionářů. Velkolepý projekt původně počítal s proměnou celého nábřeží, včetně úpravy budov v pozadí. Nakonec z něj z velké části sešlo. Jedením z mnoha faktorů změn byla také realizace pražského Stalinova pomníku na Letné, který odčerpal většinu schopných řemeslníků. Dokonce i původní 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.<sup>63</sup> „*Jedné noci byla socha prostě odstraněna a posléze byl rozebrán i její podstavec.*“<sup>64</sup>

Další „modlí“ a „svatostánky“ konkrétních komunistických osobností vznikají (pomineme-li nástup normalizace) až v druhé polovině 50. let, kdy se od sorely přechází k

<sup>58</sup> ZEMAN, Lubomír. *Architektura socialistického realismu v severozápadních Čechách*. Ostrava : Národní památkový ústav, 2008, s. 36

<sup>59</sup> HALÍK, Pavel. *Architektura padesátých let*. In: *Dějiny českého výtvarného umění (V) 1939/1958*, Český Těšín : Academia, 2005, s. 292-327, s. 325

<sup>60</sup> Boris Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin*, Komunistické postskriptum, Akademie výtvarných umění v Praze, Praha 2010, s. 119-120

<sup>61</sup> ŠTASTNÁ, Marie. *Socha ve městě*. Ostrava : EN FACE, 2008, s. 78

<sup>62</sup> JIŘÍK, Karel. *Památníky, pomníky a hroby osvoboditelů 1945*. Ostrava : Archiv města Ostravy, 1991, s. 78

<sup>63</sup> PEŠTÁK, 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

<sup>64</sup> PEŠTÁK, Michael. *Stalinův pomník v Plzni*. In.: *Ročenka státního oblastního archivu v Plzni 2006*. Rokycany : Státní oblastní archiv v Plzni, 2007, s. 146-149, s. 148

postutopickému naturalistickému neotradicionalismu.<sup>65</sup> Monumentální rozměry a přemrštěný idealismus ve figurální tvorbě se více přibližuje 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.<sup>66</sup> 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 Odbojářů.<sup>67</sup> Plynule na ni navazují i pomníky s figurální sochařskou výzdobou vytvořené v následujících desetiletích.

Sorela se prosazovala 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 komunistickou diktaturou, i když výraz a někdy i pointa se mohly lišit od oslavy práce. Také v Plzni byla zhotovena díla s touto tendencí. Patří k nim funerální plastika Vojtěcha Šípa Zlomená síla z roku 1919 nebo galerijní sousoší Kováři Otokara Waltera z počátku 30. let. Existují i díla ve veřejném prostoru dekorující dělné prostředí, jakým je například železniční nádraží. Na železniční stanici plzeňského Jižního předměstí nezasaženého bombardováním v závěru 2. světové války stojí doposud socha alegorie Železnice.<sup>68</sup> Sorelu v Plzni v této oblasti reprezentují ve volné soše dvě figurální sochy Hutník a Železničář od Ladislava Nováka z roku 1956. Stylem i kompozicí připomínají proslulejší sochy Železničáře a Železničárky v hale brněnského Hlavního nádraží od Miloše Axmana.<sup>69</sup> Socha Hutníka pak velice věrně připomíná svou podobou, materiálem i svými rozměry volnou sochu Slévač od Antonína Ivanského osazenou na Alšově náměstí v Ostravě-Porubě.<sup>70</sup> Precizně provedený narativní reliéf čtyř pracovníků s elektřinou nad vjezdem v Sedláčkově ulici pak dokumentuje vedle uvedených tendencí v plošné plastice i sochařskou vyzrállost Otokara Waltera též ve službách sorely.<sup>71</sup>

<sup>65</sup> GROYS, Boris. *Gesamtkunstwerk Stalin, Komunistické postskriptum*. Praha : Akademie výtvarných umění v Praze, 2010, s. 53

<sup>66</sup> ZEMAN, Lubomír. *Architektura socialistického realismu v severozápadních Čechách*. Ostrava : Národní památkový ústav, 2008, s. 35

<sup>67</sup> POUŠKOVÁ, Milada. *Nejdůležitější památky dělnického hnutí na Plzeňsku*. Plzeň : KSSPPOP v Plzni, 1986, s. 21

<sup>68</sup> DOMANICKÁ, Jana, Petr, JINDRA. *Umění českého západu : sdružení západočeských výtvarných umělců v Plzni 1925-1951*. Ústí nad Labem : Arbor vitae, 2010, s. 23 - 43

<sup>69</sup> PETIŠKOVÁ, Tereza. Oficiální umění padesátých let. In: *Dějiny českého výtvarného umění (V) 1939/1958*, Český Těšín : Academia, 2005, s. 341-369, s. 351

<sup>70</sup> KARBAŠ, Jiří. *České výtvarné umění v architektuře 1945-1985*. Praha : Odeon, 1985, s. 107

<sup>71</sup> 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.

K typickým projevům sorely ve veřejném prostoru patří také četné historizující prvky dekoru pokrývající téměř celý povrch architektury. Právě v nich byl nejvíce patrný význam ideologické nebo didaktické funkce působení uměleckých objektů na společnost.<sup>72</sup> Realistické zobrazování vedlo k využívání figurálních, zvířecích a florálních motivů.<sup>73</sup> „*Florální ornamentika má svůj velký inspirační vzor v lidovém umění. Odkazuje se tak jednoznačně k jedné z hlavních charakteristik socialisticko-realistické doktríny, která právě v lidovosti spolu se stranickostí a typizací hledala pro soudobé oficiálně prezentované umění tvarové a tematické zdroje vlastní legitimacy.*“<sup>74</sup> Dalším populárním námětem v emblematické sorely bylo střídání ročních období, ráj, děti, slunce, atd.<sup>75</sup> Plzeň se stala jako průmyslové centrum západních Čech městem s významným stavebním potenciálem nového prvku městské struktury – obytných souborů. Právě bytové domy, školy a další objekty občanské vybavenosti dělnických sídlišť Jižní předměstí a Slovany poskytovali 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.*“<sup>76</sup> 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.<sup>77</sup> Pokles ideologického tlaku na umění přišel už dříve odstraněním radikálního křídla Gustava Bareše ve Slánského procesu a následnou výměnou zastoupení kulturních funkcionářů.

Po roce 1953, po Stalinově a Gottwaldově smrti, se v literárním světě začala situace uklidňovat. Ve výtvarném umění ovšem stalinismus teprve vrcholil. Prvním zlomem zde byla Třetí přehlídka československého výtvarného umění, tedy tradiční velkolepá výstava konaná v Jízdárně pražského hradu, která dosud sloužila k přehlídce nejuznávanějších

<sup>72</sup> ŠTASTNÁ, Marie. *Socha ve městě*. Ostrava : EN FACE, S. 9

<sup>73</sup> ZELINSKÝ, Miroslav. *Texty a obrazy*. Ostrava : Protimluv, s. 15

<sup>74</sup> ZELINSKÝ, Miroslav. *Texty a obrazy*. Ostrava : Protimluv, s. 13

<sup>75</sup> ZELINSKÝ, Miroslav. *Texty a obrazy*. Ostrava : Protimluv, s. 22-25

<sup>76</sup> HALÍK, Pavel. Architektura padesátých let. In: *Dějiny českého výtvarného umění (V) 1939/1958*, Český Těšín : Academia, 2005, s. 292-327, s. 324

<sup>77</sup> ŠVÁCHA, Rostislav. Architektura 1958 – 1970. In: *Dějiny českého výtvarného umění (VI/1) 1958/2000*, Český Těšín: Academia, 2007, s. 31-69, s. 52

socialisticko-realistických prací, konaná roku 1955 nedlouho po Chruščovově odsouzení stalinistického kultu. Řada autorů především z řad svazových funkcionářů se stalinistického umění držela až do konce 50. let. Stejně na tom byl na reformy těžkopádně reagující urbanismus, architektura i na ně vázané výtvarné umění. Ideologický obsah socialistického realismu však nezmizel, jen se stal součástí pozvolna odtabuizované moderní formy.<sup>78</sup> Sorela 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.<sup>79</sup>

---

<sup>78</sup> HALÍK, Pavel. Padesátá léta. In: *Dějiny českého výtvarného umění (V) 1939/1958*, Český Těšín : Academia, 2005, s. 279-291, s. 287

<sup>79</sup> HALÍK, Pavel. Architektura padesátých let. In: *Dějiny českého výtvarného umění (V) 1939/1958*, Český Těšín : Academia, 2005, s. 292-327, s. 327

## 2 VÝTVARNÉ UMĚNÍ VE VEŘEJNÉM PROSTORU V OBDOBÍ SOCIALISMU

Na realizaci uměleckých objektů ve veřejném prostoru se v období socialismu často podílela široká skupina person různých oborů (architekti, urbanisté, výtvarníci, politici, atd.) a zájmů (politicko-ideologických, kulturních, subjektivních atd.), vytvářejících dohromady hmotné kompromisní řešení. V období socialismu vznikl v této oblasti tvorby specifický systém řešení symbiózy všech úrovní autorství. Dosud na území Československa nevidaná modernistická přestavba a dostavba města „okořeněná“ výtvarnými objekty si v estetickém kontextu jejího teoretického výkladu vyžádala vznik vlastní terminologie. Pojmy „životní prostor“ na úrovni urbanistické, „spolupráce výtvarníka s architektem“ na úrovni architektonické a „monumentální umění“ na úrovni výtvarné, tvoří její základ.

### 2.1 „ŽIVOTNÍ PROSTOR“ JAKO FUNKCIONALISTICKÁ KONCEPCE MĚSTA

V období socialismu pojem „životní prostor“<sup>80</sup> 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.<sup>81</sup> 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.<sup>82</sup> Všichni tito aktéři se tři desetiletí podíleli na budování měst podle zastaralého, ale přesto režimem stále prosazovaného funkcionalistického modelu. O jeho nedostacích 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,*

<sup>80</sup> Užíval se také pojem „životní prostředí“.

<sup>81</sup> JANKOVIČOVÁ, Sabina. K niektorým otázkam monumentálnej tvorby na Slovensku. In: *Vetřelci a volavky*, Praha : Arbor vitae v Řevnicích, 2013, s. 431-451, s. 432

<sup>82</sup> KARBAŠ, Jiří. *České výtvarné umění v architektuře 1945-1985*. Praha : Odeon, s. 14



*parkovišť, špatně udržované zeleně, nehostinných a nenápaditých dětských hřišť, tedy prostor, kde se obyvatelé zdržují jen minimálně.*<sup>83</sup>

Kritiku lze ovšem zaznamenat už v počáteční fázi aplikace funkcionalistických principů v poválečném urbanismu v závěru 50. let. Prvním ohniskem odtažitosti a neosobitosti bylo spatřována v nedostatečné podpoře rozvoje kvalitní městské zeleně. „*Když jsme v produkci měst opustili jakožto prožitek uzavřené bloky a začali navrhovat bloky otevřené, sledující při tom hygienické požadavky většího provětrávání obytných čtvrtí, předpokládali jsme, že plocha vnitroblokové zeleně nebude tím zmenšena, naopak že bude rozšířena o prostory proluk mezi skupinami domů.*“<sup>84</sup> Nezájem o městskou zeleň dal v zaplnění volných prostranství přednost rozsáhlým parkovištím. O špatném stavu městské zeleně, která je neodborně navržena, provedená i udržovaná se pravidelně v kontextu nedostatečného životního prostoru psalo až do konce 80. let.<sup>85</sup>

Dalším, pro téma výtvarného umění ve veřejném prostoru klíčovým ohniskem odtažitosti a neosobitosti socialistické architektury, je sama její fádnota a necitlivost. Krize moderní architektury, v které se její obyvatelé ztrácí, byla definována v roce 1966 v *Chartě spolupráce malířů a sochařů s architekty*. Tento dokument byl vypracován a schválen Mezinárodním sdružením výtvarných umělců (AIAP) a Mezinárodní unie architektů (UIA), což vypovídá o globální povaze problému.<sup>86</sup>

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.*“<sup>87</sup> V Bulharsku zase byly v centrech jednotlivých sektorů měst budovány monumentální pomníky obsahující národní tematiku.<sup>88</sup> Princip vztyčování výtvarných objektů zachraňujících levnou a rychlou a proto také fadnutí a často i nekvalitní architekturu, byl oficiálními kruhy hájen ve všech státech Východního bloku až do jeho rozpadu.

<sup>83</sup> MUSIL, Jiří. *Lidé a sídliště*. Praha : Svoboda, 1985, s. 110

<sup>84</sup> Výtvarná práce, roč. XIV., číslo 8, Praha 1966, Budoucnost vnitroblokové zeleně, s. 6

<sup>85</sup> HORKÝ, Jaroslav. *Krajina, zeleň a voda v práci architekta*. Praha : SNTL – Nakladatelství technické literatury ve Středisku interních publikací, 1984, s. 106–122

<sup>86</sup> Výtvarná práce, 1966, Charta spolupráce malířů a sochařů s architekty, s. 11

<sup>87</sup> KARBAŠ, Jiří. *České výtvarné umění v architektuře 1945-1985*. Praha : Odeon, s. 16

<sup>88</sup> Výtvarná kultura, 1984, Syntéza, prostor, celek, problémy a úspěchy bulharské praxe sedmdesátých let, Todor Bulev, s. 21-26

Maďarsko získalo prvenství v domácí i zahraniční kritice výtvarných doplňků funkcionalismu, od jejíž pásové produkce se odklonilo už v průběhu 80. let.<sup>89</sup>

V Československu se východiskem z krize stala spolupráce architektů s výtvarníky. Objekty výtvarného umění byly i zde považovány za teoretickou cestu k osobitému městskému prostoru bez odporu k funkcionalistickým principům. „Podle kompozičních záměrů a představ může umělecké dílo zintenzivňovat, zútlňovat prostředí, vnášet sem prvky lyriky a poetična, nebo prostředí monumentalizovat, vnášet do něj záměry politickoideové, či působit v podobě symbolů na lidskou představivost. Nelze opomíjet skutečnost, že v kontextu s uměleckým dílem – masově přístupným – vnímatel tříbí a rozvíjí svoji estetickou zkušenost, estetickou potřebu a vkus. A nejen to: umělecké dílo ve svých funkčních významech je obrazem a zároveň odrazem společenského dění, ve kterém se realizuje a plní tudíž své poslání poznávací, společenské, ideové.“<sup>90</sup> Teoreticky tak mělo být naplnění estetické funkce moderního urbanismu uměleckými objekty doplněno propagandou vládnoucí ideologie. Pozitivní přístup a případně poučení byly její hlavní principy i v této oblasti socialisticko-realistického umění.

V závěrečné fázi socialistické výstavby měst se stala aktuálním ohniskem kritiky zaostalosti a odtažitosti nové městské výstavby pozvolna prosakující postmoderní realita architektury a urbanismu na Západě. Oficiální kruhy se ji snažili kritizovat jako chaotický a zpátečnický výplod snobské dekadence nepřátelské strany, ovšem historické principy se stávali v odborných teoriích stále populárnější i v Československu. Jiří Ševčík v roce 1981 poukázal na ignorování tehdejších trendů v architektuře, totiž zájem o „místo“ a dosavadní soustředění se na technická, ekonomická, demografická a sociologická hlediska urbanizace. Genius loci se nachází na prahu exaktní zachytitelnosti a proto je pro necitlivý funkcionalistický racionalismus neviditelným jevem.<sup>91</sup> Od sedmdesátých let začaly do utváření městských klidových ploch pronikat impulzy land artu. Byla to možnost rehabilitace dosavadního dekorativního umění v postmoderní variaci veřejného prostoru.<sup>92</sup>

<sup>89</sup> Výtvarná kultura, Raci zapomněli stavět, László Menyhárt, s. 31-35

<sup>90</sup> Výtvarná kultura, Aktuální otázky kultury socialistického životního prostředí, Jaroslava Pecharová, s. 8-14, S. 10

<sup>91</sup> ŠEVČÍK, Jiří. Prostor a místo v současné architektuře. In: Sociální aspekty lokalizace velkých investičních celků, Pardubice : Dům techniky ČSVTS, 1981., s. 105–106

<sup>92</sup> ZEMÁNEK, Jiří. Dějiny českého výtvarného umění (VI/1) 1958/2000, Znovuobjevení krajiny jako materie, procesu a místa, , s. 501-527, s. 513

## 2.2 VÝTVARNÉ UMĚNÍ VE VEŘEJNÉM PROSTORU NEBOLI „SPOLUPRÁCE VÝTVARNÍKA S ARCHITEKTEM“

„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. Ty se realizovaly zpravidla pouze ve vazbě s architektonickým projektem. Jako příklady byly teoretiky uváděny historické paralely: „*Vynikajícím příkladem ověřování si tohoto faktu byl zážitek z pařížské St. Chapelle, jejíž prostor bez slavné světoznámé vitráže ztratil většinu své umělecké hodnoty.*“<sup>93</sup>

Výjimečné postavení mají v tomto směru poměrně vzácné československé výstavní projekty typu public art, instalované pouze autorem výtvarného díla. Ve Spojených státech vzniká v 60. letech tradice vystavování uměleckých děl mimo galerie nazývaného *public art*. Termín někdy nahrazuje sousloví *výtvarné umění ve veřejném prostoru*, s kterým se do jisté míry překrývá ve významu vytváření výtvarného díla pro konkrétní místo většinou v exteriéru.<sup>94</sup> Public art ovšem není tolik vázáno na spoluúčast architekta a na architektonická a urbanistická pravidla. „*V Evropě se průkopníkem stalo italské město Spoleto, které u příležitosti známého spoletského festivalu už v roce 1962 uspořádalo sochařskou přehlídku současných světových hvězdných jmen, a stalo se tak pravděpodobně prvním místem, kde avantgarda vstoupila do ulic. V našich zemích jsme ovšem byli o tento vývoj ochuzeni, protože téměř celá druhá polovina 20. století se ubírala nejprve v kolejiích socialistického realismu a od 70. let v podobě normalizační estetiky, které předepisovaly velmi konvenční a konzervativní vzorec, na hony vzdálený současnému vývoji ve světě. Světlym, avšak krátce trvajícím bodem byly některé aktivity liberalizujících se 60. let.*“<sup>95</sup>

K těmto výjimečným podnikům patřily pravidelné každoroční výstavy Socha (později Socha a město Liberec) pořádané v Liberci v letech 1964 až 1969, Socha piešťanských parkov pořádané od roku 1967, mezinárodní sympózia pořádaná v městském parku v Ostravě v letech 1967 a 1969<sup>96</sup> nebo olomoucká bienále Socha pořádaného v roce 1967.<sup>97</sup> Také některé sochařské školy v Československu (snad nejproslulejší v tomto

<sup>93</sup> Architektura ČSSR, 1964, Architektura a výtvarná umění, Marie Benešová, s. 611-613, s. 612

<sup>94</sup> PODLESNÁ, Taťána. Umění v občanské společnosti, , Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, Ústí nad Labem 2011, s. 22-23

<sup>95</sup> RAIMANOVÁ, Ivona. Socha a město Liberec 1969. Liberec : Spacium, 2008, S. 6

<sup>96</sup> RAIMANOVÁ, Ivona. Socha a město Liberec 1969. Liberec : Spacium, 2008, S. 6-8

<sup>97</sup> Výtvarná práce, 1967, s. 5

ohledu byla v Hořicích a v Ružbachách<sup>98</sup>) pořádaly symposia pod širým nebem, ale často mimo veřejný prostor. V Plzni se žádné podobné projekty nekonaly. Za jistý nesvobodný protějšek public art lze považovat tvorbu dočasných děl pro masové slavnosti se silně ideologickým podtextem, které probíhaly i v Plzni.<sup>99</sup>

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.<sup>100</sup>

Výběr byl vedle ekonomicko-technických výhod podpořen také stylovou orientací na, v počáteční fázi populární, ovšem v následujících třech desetiletích po jeho prosazení uměle udržovaný, „bruselský styl“. I když lze pozorovat během poměrně dlouhého socialistického období další rozvoj tohoto architektonického směru, všední stále se opakující rutina pozdní moderny nebyla přehodnocena.<sup>101</sup> Bruselský styl, který československé užité umění a architekturu vrátil prostřednictvím výstavy EXPO 1958 v Bruselu na mezinárodní uměleckou scénu, nebyl ve své podstatě novinkou vymyšlenou u nás. Jednalo se o variaci internacionálního stylu vznikajícího už ve 40. letech. Brusel v architektuře byl aplikací nových materiálů a technik na klasicizující tvarosloví. Byl v něm znovuobjeven funkcionalistický cit pro střídmost a modernistické principy stavebnictví a to generací architektů, kteří si je pamatovali z meziválečných let. Právě střízlivost bruselu posloužila ideologům na dalších třicet let po věhlasné výstavě EXPO 1958 jako vzor nového umělecko-architektonického slohu. Definitivně ukončoval domácí období sorely a postupně byl hájen jako protějšek původně příbuzné, ale od 70. let završované západní extravagantní architektury.<sup>102</sup>

<sup>98</sup> Výtvarná práce, 1966, s. 8

<sup>99</sup> PETIŠKOVÁ, Tereza. Oficiální umění padesátých let. In: *Dějiny českého výtvarného umění (V) 1939/1958*, Český Těšín : Academia, 2005, s. 341-369, s. 353

<sup>100</sup> ZACHYSTAL, Miloš. Základní výtvarné kategorie architektonické kompozice, 1965, České vysoké učení technické v Praze, Praha, s. 63 - 64

<sup>101</sup> KRATOCHVIL, Petr. Architektura sedmdesátých a osmdesátých let. In: *Dějiny českého výtvarného umění (VI/1) 1958/2000*, Český Těšín : Academia, 2007, s. 387-415, s. 403

<sup>102</sup> ŠVÁCHA, Rostislav. Architektura 1958 – 1970. In: *Dějiny českého výtvarného umění (VI/1) 1958/2000*, Český Těšín: Academia, 2007, s. 31-69, s. 34-43

Objekty umění ve veřejném prostoru, které měly na urbanistické úrovni plnit estetickou funkci životního prostoru, zastupovaly v období socialismu dekorativní úlohu ještě intenzivněji na úrovni interiérové i exteriérové oblasti architektury. Počátek symbiózy práce architekta a výtvarníka spadá do období před modernou. V průběhu 19. století se rozděluje autorství stavby mezi architekta, který zařizuje technickou stránku stavby, a umělce (sochaře a malíře), který zařizuje výzdobu, dekor. Do té doby se jednalo o jedno autentické dílo jednoho autora.<sup>103</sup> Pro spolupráci architekta s výtvarníkem bylo období slohového historismu 19. století uváděno oficiálními teoretiky jako vzorové. Funkcionalistickou meziválečnou architekturu zase ideologové a teoretici paradoxně vzhledem k současným trendům obviňovali z přerušení prolínání architektury s výtvarným uměním.<sup>104</sup> 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.<sup>105</sup> Je ovšem nutné připomenout, že v počátcích nové vlny funkcionalismu, po vzoru jeho meziválečného předchůdce, byly umělecké objekty v exteriéru instalovány jen ve výjimečných případech při reprezentativních budovách. Až v období normalizace se stávají všudypřítomné.

Marie Šťastná vytvořila typologie spojení díla s architekturou v čase a spojení díla s architekturou v prostoru.<sup>106</sup> V prostoru je dělí na polohy:

- a) dílo spojené s plochou fasády
- b) dílo hmotou odpoutané od budovy nebo celku zástavby, ale tvoří s ním významový celek
- c) dílo ve volném prostoru, bez přímých prostorových vazeb k architektuře

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

- a) prehistorie objektu v plánované nebo navrhované podobě
- b) doba vzniku nebo dokončení díla (*„... podmíněna aktuálním dobovým stylem, eventuelní regresí, čili chtěným nebo setrvačným historismem (revival nebo survival), nebo avantgardními formami či formacemi předbíhá čas aktuální stylové polohy.“*<sup>107</sup>)

<sup>103</sup> Socha ve městě, Marie Šťastná, EN FACE, Ostrava 2008, s. 7

<sup>104</sup> Architektura ČSSR, č. 9, roč. XXIII., časopis svazu architektů ČSSR, Mladá fronta, Praha 1964, Architektura a výtvarná umění, Marie Benešová, s. 611-613, s. 612

<sup>105</sup> Architektura ČSR, č. 8, roč. XXXII., časopis svazu architektů ČSSR, Mladá fronta, Praha 1973, Syntéza umění v moderní sovětské architektuře, O. A. Švidkovskij, s.375-378, s. 375

<sup>106</sup> Socha ve městě, Marie Šťastná, EN FACE, Ostrava 2008, s. 15-18

<sup>107</sup> Socha ve městě, Marie Šťastná, EN FACE, Ostrava 2008, s. 18

c) historie objektu v jeho 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.<sup>108</sup> V 80. letech se upozorňovalo na promýšlení osazení díla ještě před jeho vznik.<sup>109</sup> Neustálé opakování teorie vypovídá o nějakém problému při převodu do reálného života: „*V praxi dochází však často k tomu, že jsou umělecká díla aktivně přidávána do prostorů již vyřešených a není s nimi počítáno od počátku architektonického záměru.*“<sup>110</sup> Marná snaha navozování představy rovnocenného postavení obou oborů v daném problému plynula z estetických ideálů ignorujících ekonomické a technické priority ve stavebnictví. Metodologicky měla tedy prioritu architektura tvořící základnu pro veřejné výtvarné umění.<sup>111</sup> Parametry této základny předjímalý i výtvarné možnosti.

Důvěra v dávno vyhaslou poetiku moderní architektury opěvuje Jiří Karbaš ještě v polovině 80. Let: „*Příklady ze sovětské konstruktivistické architektury, francouzské architektury puristické, ale i z naší moderní architektury dvacátých a třicátých let dokazují, že je možné stavět moderní, vrcholně funkční stavby, které mají nejvyšší míru citlivosti k dosavadní zástavbě města i k přírodě.*“<sup>112</sup> O nikdy nevyřešeném zdroji estetické prázdnoty všudypřítomné aplikace pozdně moderní architektury se však vědělo už v jejich počátcích: „*V soudobé tvorbě jsme si vědomi určité komplikace v souvislosti s realizací architektury procesem průmyslové výroby, kde stránka výrazu se mnohdy nemůže v detailu projevit tak bezprostředně.*“<sup>113</sup> Samozřejmě se od počátku vymýšlela zajímavá řešení pomocí výtvarného umění, ale ne vždy na vysoké úrovni malířství a sochařství. Kladen byl důraz zejména na možnosti užitého umění: „*Sochařství i malířství by se mělo účastnit i při vytváření panelů, při celkovém barevném řešení architektury. ... Je možno dát uměleckou podobu kombinaci barev balkonových skel, použití neónů nebo i barvám záclon, jimiž jsou večer zastřena okna, rozmístění a tvarování osvětlovacích těles, ale i mozaice chodníků, dláždění ulic, úpravě parků a dětských hřišť, barvě fasád, použití barevných hmot atd.*“<sup>114</sup>

<sup>108</sup> Výtvarná práce, 1960, O monumentalitě v umění – Luděk Novák s.3

<sup>109</sup> Výtvarná kultura, 1980, Aktuální otázky kultury socialistického životního prostředí, Jaroslava Pecharová, s. 8-14, s. 10

<sup>110</sup> KARBAŠ, Jiří. *České výtvarné umění v architektuře 1945-1985*. Praha : Odeon, 1985, s. 15

<sup>111</sup> ŠTASTNÁ, Marie. *Socha ve městě*. Ostrava : EN FACE, 2008, s. 16

<sup>112</sup> KARBAŠ, Jiří. *České výtvarné umění v architektuře 1945-1985*. Praha : Odeon, 1985, S. 14

<sup>113</sup> Architektura ČSSR, 1964, Architektura a výtvarná umění, Marie Benešová, s. 611-613, s. 612

<sup>114</sup> Výtvarná práce, 1960, O monumentalitě v umění – Luděk Novák, s.3

Byla to právě 60. léta, kdy se panelová sídliště zakousla hluboko do historických center měst, kdy asanace velkých a kulturně-historicky cenných oblastí zlikvidovala původní ráz města.<sup>115</sup> Stavební boom bytových souborů ve dvou desetiletích po roce 1965 vyvolal baby boom generace 60. let.<sup>116</sup> Souhrnné hodnocení architektury sídlišť 60. let a i jejího pokračování v období normalizace kontrastuje s vysokou hodnotou solitérních budov realizovaných především v zahraničí (např. výstavních pavilonů, objektů velvyslanectví) tolik oceňovanou na vyspělém Západě.<sup>117</sup> Všudypřítomné konstruktivistické kubické objekty neuspokojovaly jejich obyvatele. „*Pro další vývoj architektury u nás je osudné, že tato představa, a z ní plynoucí principy architektonické tvorby, je u nás považována a prosazována za jediné možnou a správnou. Již nikoli mezi architekty, kteří ostatně ztratili kontrolu procesu výstavby, ale ve společenských a schvalovacích orgánech a orgánech stavební výroby.*“<sup>118</sup> Práci nepotřebných architektů začali přebírat stavební inženýři smýšlející ryze technicky. Otvírala se tak otázka, zda nebyla architektura a urbanismus sorely s přednostmi převzaté struktury tradičního města humánnější, což bylo pro architektky 60. let adjektivum označující nejvyšší možnou hodnotu, než nové panelové soustavy.<sup>119</sup>

Kritika estetického působení architektury obytných souborů úzce souvisí s jejich monofunkčním postavením „monumentálních nocleháren“.<sup>120</sup> Tento problém byl také znám už v období megalomanských sídlištních realizací: „*Jednotvárnost formálních výtvarných prostředků není sama o sobě viníkem monotónnosti sídlišť. Obsahově prázdné bohatství formálních výtvarných prostředků by přispělo jen k urbanistickému chaosu. Podstatou monotónnosti a nehostinnosti tedy není formální chudoba, ale chudoba významová. Chybí urbánní charakter sídlišť, řada funkcí, které by přinesly i vizuální pestrost.*“<sup>121</sup> Sociolog Jiří Musil, který se architekturou a urbanismem obytných souborů dlouhodobě zabýval, apeloval na rozšiřování kvality i kvantity objektů občanské

<sup>115</sup> Dějiny českého výtvarného umění (VI/1) 1958/2000, Architektura 1958 – 1970, Rostislav Švácha, s. 31-69, s. 45-48

<sup>116</sup> Větřelci a volavky, Atlas výtvarného umění ve veřejném prostoru v Československu v období normalizace (1968 – 1989), Pavel Karous ed., Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, Praha 2013, Morfologie unavené moderny, Pavel Karous, s. 13-16, S. 14

<sup>117</sup> ŠVÁCHA, Rostislav. Architektura 1958 – 1970. In: *Dějiny českého výtvarného umění (VI/1) 1958/2000*, Český Těšín: Academia, 2007, s. 31-69, s. 69

<sup>118</sup> Výtvarná práce, roč. XIII., číslo 21, Praha 1965, Sídlíště, nebo města? S.1 I. Loos, J. Malásek

<sup>119</sup> ŠVÁCHA, Rostislav. Architektura 1958 – 1970. In: *Dějiny českého výtvarného umění (VI/1) 1958/2000*, Český Těšín: Academia, 2007, s. 31-69, s. 69

<sup>120</sup> ŠVÁCHA, Rostislav. Architektura 1958 – 1970. In: *Dějiny českého výtvarného umění (VI/1) 1958/2000*, Český Těšín: Academia, 2007, s. 31-69, s. 49

<sup>121</sup> MUSIL, Jiří. *Lidé a sídliště*. Praha : Svoboda, 1985, s. 110-111

vybavenosti doplňující sídliště a plnicí nejen zanedbané urbánní funkce, ale také podporující urbánně-estetický výraz.<sup>122</sup>

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. „*Dnes nemůže syntéza umění vycházet jen z kombinací jedinečných výtvorů výtvarného umění a jedinečných a složitých architektonických forem, ale ze spojení individualizovaných prací výtvarníků s budovami, montovanými ze standardních výrobků.*“<sup>123</sup> Umění ve veřejném prostoru vázané na architekturu ztratilo svou reprezentativní funkci na úkor všeobecného „zlidštění prostoru“. Proto také mělo být přítomno na všech místech společenského styku.<sup>124</sup>

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 užitnému účelu stavby.<sup>125</sup> Jednotlivé charakteristiky architektury mohli 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.*“<sup>126</sup> 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.*“<sup>127</sup>

Veškeré uvedené předpoklady byly prezentovány na úrovni teorií, v realitě spíše nenaplněných příslibů. Jedna spojitost mezi architekturou a objekty výtvarného umění platila a platí i v praxi dodnes: „*Podoba architektury a zacházení s ní v dalším čase jejího trvání vypovídá o společnosti, která si ji objednává, využívá ji a prodlužuje nebo likviduje*

<sup>122</sup> MUSIL, Jiří. *Lidé a sídliště*. Praha : Svoboda, 1985, s. 144-145

<sup>123</sup> Architektura ČSR, 1973, Syntéza umění v moderní sovětské architektuře, O. A. Švidkovskij, s.375-378, s. 377

<sup>124</sup> Výtvarná práce, 1960, O monumentalitě v umění – Luděk Novák s.3

<sup>125</sup> Architektura ČSR, 1978, Výtvarné dílo v architektuře, Jiřina Loudová, s. 198-204, s.198-199

<sup>126</sup> Architektura ČSSR, 1964, Architektura a výtvarná umění, Marie Benešová, s. 611-613, s. 612

<sup>127</sup> Výtvarná kultura, 1980, Aktuální otázky kultury socialistického životního prostředí, Jaroslava Pecharová, s. 8-14



její život. Je tedy silným sociologickým příznakem prostředí, v němž se nachází. Sochařský příznak tento element zpřesňuje.“<sup>128</sup>

### 2.3 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 a svým způsobem podporovaná umělecká díla z vývojově komplikovaného období dlouhého více než čtyři desetiletí za projevy jednoho a toho samého socialistického realismu není možné. Význam tohoto pojmu se totiž v průběhu své existence proměňuje. „*Socialistický realismus je pojem, který je používán pro díla provedená realistickou formou, s politickým obsahem, a která vznikla v době komunistických a socialistických kultur dvacátého století v Evropě. Jeho historická definice je špatně uchopitelná a rozporuplná. Na jedné straně používají ve své době tento výraz pro moderní tvorbu levicově orientovaní umělci, na druhé straně je to název plánovitě prosazovaný politickou propagandou.*“<sup>129</sup>

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 sověly 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.<sup>130</sup> Význam pojmu socialistický realismus se částečně překrývá s pojmy socialistický historismus a sověla,<sup>131</sup> i když veřejně prezentované výtvarně-umělecké projevy z období socialismu většinou nemají se socialisticko-historickým stylem nic společného.

<sup>128</sup> ŠTASTNÁ, Marie. *Socha ve městě*. Ostrava : EN FACE, 2008, s. 7

<sup>129</sup> RAZETTO, Francesco. *Socialistický realismus Československo 1948-1989*. Praha : Nadační fond Eleutheria, 2008, S. 15

<sup>130</sup> RAZETTO, Francesco. *Socialistický realismus Československo 1948-1989*. Praha : Nadační fond Eleutheria, 2008, s. 18-19

<sup>131</sup> STRAKOŠ, Martin. *Nová Ostrava a její satelity*. Ostrava : Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Ostravě, 2010, s. 12

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.<sup>132</sup> Důvod byl prostý: „*Nepřesné a rozporuplné vymezení pojmu a „metody“ socialistického realismu se stalo mocenským nástrojem manipulace s uměleckou obcí.*“<sup>133</sup> O socialistickém realismu proto neexistovaly záznamy v umělecké teorii. Obsáhlá oficiální estetická teorie, byla manifestací socialistického realismu, tedy jeho součástí.<sup>134</sup> O nedefinovatelnosti socialistického realismu se v stalinistickém období na počátku 50. let v Československu vědělo, jak dokazují úvahy Václava Černého a Karla Taigeho.<sup>135</sup> 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.<sup>136</sup> Režim však už v tomto směru nikdy nedosáhl takového úspěchu jako v období sověty. Ovšem ve výtvarné teorii jsou stále připomínány odkazy na marxisticko-leninistické teze, včetně těch

<sup>132</sup> ŠŤASTNÁ, Marie. *Socha ve městě*. Ostrava : EN FACE, 2008, s. 75

<sup>133</sup> PETIŠKOVÁ, Tereza. Oficiální umění padesátých let. In: *Dějiny českého výtvarného umění (V) 1939/1958*, Český Těšín : Academia, 2005, s. 341-369, s. 343

<sup>134</sup> GROYS, Boris. *Gesamtkunstwerk Stalin, Komunistické postskriptum*. Praha : Akademie výtvarných umění v Praze, s. 34

<sup>135</sup> STRAKOŠ, Martin. *Nová Ostrava a její satelity*. Ostrava : Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Ostravě, 2010, s. 28-30

<sup>136</sup> HALÍK, Pavel. Padesátá léta. In: *Dějiny českého výtvarného umění (V) 1939/1958*, Český Těšín : Academia, 2005, s. 279-291, s. 291

o ekonomické základně veškeré umělecké tvorby, kdy je umění jednou z nadstaveb ekonomiky.<sup>137</sup> Stále je socialistický realismus používán ke kritice buržoazního umění neboli omezování kulturního vlivu Západu, a stále je popularizována již zafixovaná komunistická symbolika.

### 2.3.1 SOCIALISTICKÝ REALISMUS A AVANTGARDA

Počátky socialistického realismu jsou komplikovaným dosud sporným ideovým jevem s rozdílnými, ale i podobnými aspekty jeho zrodu v Sovětském svazu a v Československu. Stalinistický socialistický realismus má v Sovětském svazu už v totalitním období svého avantgardního předchůdce v revolučním modernismu. V urbanismu a architektuře ho předcházela konstruktivismus, ve výtvarném umění i jiné nově vznikající moderní směry. Přejít od avantgardy k socialistickému realismu v městském prostoru nejlépe vystihuje epizoda s přestavbou Moskvy.

Moskva, jedno z avantgardních meziválečných center, se měla stát v roce 1932 sídlem IV. kongresu ústřední moderní architektonické organizace CIAM.<sup>138</sup> Název jeho plánovaného hlavního tématu „Funkční město“ vypovídá o vrcholné podobě formování funkcionalismu. Moskva měla být také kompletně přestavěna v duchu dosud neuskutečnitelných avantgardních představ. Zásadní politický obrat v podobě nástupu Stalina samovládcem v průběhu 30. let se projevil odmítnutím kongresu i fantaskních plánů přestavby Moskvy. Delegáti kongresu proti tomu protestovali v dopisech Stalinovi, jehož vinili ze zrady „revolučních ideálů“.<sup>139</sup>

Paradoxní situace vzniku socialistického realismu, kdy vrcholící komunistická totalita odmítá veskrze revoluční formu rovnostářského, pokrokového umění a architektury, a nahrazuje ji klasicizujícím tradicionalismem, má paralelu v architektuře a umění nacistického Německa.<sup>140</sup> Oběma vyhoceným totalitám byla dosavadní avantgarda na obtíž a obě v této sféře rozvíjely monumentální historismus. Avantgarda přitom netoužila po ničem jiném než po uvolnění z okovů světa umění do reálné společnosti: „Právě umění socialistického realismu (a nacistické umění možná zrovna tak) dosáhlo postavení, o něž od počátku usilovala avantgarda: postavení mimo muzeum, postavení absolutního Jiného

<sup>137</sup> ŠTĀSTNÁ, Marie. *Socha ve městě*. Ostrava : EN FACE, s. 76

<sup>138</sup> CIAM je francouzská zkratka organizace „Congrès internationaux d'architecture moderne“, v českém překladu „Mezinárodní kongresy moderní architektury“ ( HRŮZA, J., ZAJÍC J.: 2007. *Vývoj urbanismu, II. Díl*. Praha: Nakladatelství ČVUT, s. 289)

<sup>139</sup> HRŮZA HRŮZA, Jiří, Jan ZAJÍC. *Vývoj urbanismu, II. Díl*. Praha : Nakladatelství ČVUT, 2007, s. 302

<sup>140</sup> PELÁNOVÁ, Anita. *Výtvarné avantgardy 20. století*, Praha : Univerzita Karlova v Praze, 2010, s. 117

ve srovnání s kteroukoliv sociálně akceptovanou kulturou.“<sup>141</sup> Podle Borise Groyse je stalinismus dalším stádiem avantgardy a stalinistický sloh je plodem avantgardních umělců. „*Stalinistická doba fakticky uskutečnila sen avantgardy, tj. uspořádat celý společenský život podle celkového uměleckého plánu – ovšem jiným způsobem, než to tanulo na mysli avantgardě.*“<sup>142</sup> O „avantgardním způsobu“ lze uvažovat až v období socialismu, kdy se umělecký plán veřejného prostoru konečně realizuje podle původních modernistických představ.

### 2.3.2 HISTORIE SOCIALISTICKÉHO REALISMU V ČESKOSLOVENSKU

V Československu se stal socialistický realismus východiskem z poválečné krize avantgardy, takže se k němu zpočátku hlásili i významní domácí i zahraniční avantgardní umělci i teoretici umění. Popularitě nepřekážela ani neexistence ucelené koncepce tohoto směru. Minimální znalost jeho reálné podoby a poválečná euforie ze sovětského osvobození podporovala utopické snění o absolutním slohu. Očekávané vzorové ukázky měly proto logicky přijít z jeho rodiště, Sovětského svazu. „*Za první konfrontaci se stalinistickým socialistickým realismem je považována kritika odborné veřejnosti výstavy „Obrazy národních umělců Sovětského svazu“ na Slovanském ostrově v Praze roku 1947. Odborná veřejnost vyjádřila odpor ke zkostnatělému akademismu.*“<sup>143</sup> Následná diskuse o kvalitách sovětského umění vyvolala u mnohých účastníků představu specificky českého socialistického realismu navazujícího na národní tradici.<sup>144</sup> Především surrealisté, oficiální kulturní mluvčí komunistické strany už od druhé poloviny 30. let, byli v prekérní situaci. Měli před sebou těžké rozhodnutí, jak reagovat na sovětský socialistický realismus, který vytlačil odsouzený a pro české avantgardní umělce dosud vzorový konstruktivismus.<sup>145</sup> Po únorovém puči však otevřená diskuse o budoucí podobě československého socialistického realismu končí. Následuje éra nesmyslných manifestů navozujících falešnou představu definice jejího konečného řešení. Úmyslně nekonkrétní teorie byly převáděny do historizující praxe sorely.

<sup>141</sup> GROYS, Boris. *Gesamtkunstwerk Stalin, Komunistické postskriptum*. Praha : Akademie výtvarných umění v Praze, 2010, s. 35

<sup>142</sup> GROYS, Boris. *Gesamtkunstwerk Stalin, Komunistické postskriptum*. Praha : Akademie výtvarných umění v Praze, 2010, s. 37

<sup>143</sup> PETIŠKOVÁ, Tereza. *Československý socialistický realismus 1948-1958*. Praha : Gallery, 2002, s. 22

<sup>144</sup> PETIŠKOVÁ, Tereza. *Československý socialistický realismus 1948-1958*. Praha : Gallery, 2002, s. 20-23

<sup>145</sup> HALÍK, Pavel. *Architektura padesátých let*. In: *Dějiny českého výtvarného umění (V) 1939/1958*, Český Těšín : Academia, 2005, s. 292-327, s. 280-281

Socialistický realismus po stalinistickém období ztrácí své vnější historizující znaky a přejímá v tomto směru moderní dědictví avantgardy. Ovšem vybrané klíčové charakteristiky, které sorela přinesla, zůstaly v omezené podobě nadále přítomné. Patří k nim podpora monumentální formy, prodechnutá pozitivní, až euforickou vírou v lepší, socialistickou budoucnost, snaha o udržení centrálně řízené umělecké tvorby, ale i podpora srozumitelnosti umění nejširšímu publiku ve prospěch výchovné a propagační funkce.<sup>146</sup> Volně stojící umělecké objekty ve veřejném prostoru ale už nezastupují jen monumentální pomníky předních osobností komunistického pantheonu, respektive národní osobnosti režimem respektované, a dekorativní doplňky architektury nezobrazují jen témata propagující komunistickou ideologii. Během třiceti let socialistického Československa vzniká tisíce výtvarných objektů oproštěných svým vzhledem od komunistické symboliky a politické tematiky. Umělec je opět do jisté míry pánem svého svobodného tvůrčího projevu.

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.<sup>147</sup> Tato politická neutralita uměleckého artefaktu zde byla jednou z možných cest tvorby kompromisu, šedi mezi oficialitou a neoficialitou.<sup>148</sup> „Československou kulturu z let 1948 – 1989 dnes totiž převážně vnímáme v kategoriích svobody – nesvobody, oficiálního – neoficiálního. Svět socialismu ale nebyl světem jasně definovaných binárních opozic, ale prostupujících se polí.“<sup>149</sup>

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. „Za zmínku stojí, že se svými undergroundovými kolegy

<sup>146</sup> PETIŠKOVÁ, Tereza. *Československý socialistický realismus 1948-1958*. Praha : Gallery, 2002, s. 7

<sup>147</sup> JANKOVIČOVÁ, Sabina. K niektorým otázkam monumentálnej tvorby na Slovensku. In: *Vetřelci a volavky*, Praha : Arbor vitae v Řevnicích, 2013, s. 431-451, s. 431

<sup>148</sup> KAROUS, Pavel. Morfologie unavené moderny. In: *Vetřelci a volavky*, Praha : Arbor vitae v Řevnicích, 2013, s. 13-16, s. 15

<sup>149</sup> POSPISZYL, Tomáš. Sochy, které nikomu nepatří. In: *Vetřelci a volavky*, Praha : Arbor vitae v Řevnicích, 2013, s. 414-430, S. 419

*privilegovaní sochaři nazývali Sierralisté podle auta Ford Sierra. Sierra byla totiž tehdy v Tuzexu jedno z mála západních aut k dostání, které si tito šťastlivci za tyto mimořádně lukrativní zakázky pořizovali.*“<sup>150</sup> 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 vedle pedagogické činnosti v tomto směru jedinou cestou. Kompromisní, neodvážné umění ovšem nebylo jen výtvorem 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.<sup>151</sup> Ideologické 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.*“<sup>152</sup>

## 2.4 MONUMENTÁLNÍ UMĚNÍ

Oblast výtvarného umění ve veřejném prostoru stejně jako jeho produkty (konkrétní umělecká díla) bývaly v období socialismu 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.<sup>153</sup>

<sup>150</sup> Vetřelci a volavky, Výtvarné umění ve veřejném prostoru 70. A 80. Let v Praze, nestr.

<sup>151</sup> 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

<sup>152</sup> POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Volné umění '87 : přehledka tvorby západočeských výtvarných umělců*. Plzeň : Západočeská krajská organizace Svazu českých výtvarných umělců, 1987, nestr.

<sup>153</sup> JANKOVIČOVÁ, Sabina. K niektorým otázkam monumentálnej tvorby na Slovensku. In: *Vetřelci a volavky*, Praha : Arbor vitae v Řevnicích, 2013, s. 431-451, s. 431

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 infikovány komunistickou ideologií.<sup>154</sup> 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.<sup>155</sup> 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“.<sup>156</sup>

Monumentální umění bylo do jisté míry protikladem galerijní výtvarné tvorby (tzv. volné tvorbě). Galerijní tvorba měla zpravidla prim v představování nejaktuálnějších tendencí výtvarného vyjadřování. Na výstavách bylo často možné shlédnout předchůdce budoucích veřejných realizací či přímo konkrétní díla v budoucnu osazená v exteriéru.

<sup>154</sup> Monumentální umění čtyřicátých let, Tereza Petišková, s. 197-205, s. 197-199

<sup>155</sup> 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

<sup>156</sup> Výtvarná práce, 1960, O monumentalitě v umění – Luděk Novák, s. 3

Při porovnávání volných děl a veřejných realizací také nelze opomenout sílu cenzury, která byla zvláště v období normalizace nesrovnatelně omezenější v galerijních prostorech.

Právě mantinely vytvářené v monumentální tvorbě cenzurou znemožnily vznik neomezovaného svobodného umění.<sup>157</sup> Původní teorie socialistického umění ve veřejném prostoru se však vytvoření stanoveného výtvarného vyjadřování nebránily: „*Monumentální umění musí překonat, přirozeně ve snaze vytvořit nový sloh, romantickou gigantomanií a reprezentativní symbolismus, jež jsou v podstatě přežitkem idealistické estetiky. Věda nás učí vyvozovat prvky nového slohu z reálné skutečnosti, z moderní techniky, kolektivních forem práce, nových harmonických vztahů mezi lidmi. Z tohoto hlediska také monumentalita není protikladem intimní tvorby, nýbrž jde tu toliko o odlišné společenské funkce.*“<sup>158</sup> Odmítanou slohovost sorely vystřídá v monumentální tvorbě nový modernistický výtvarný generel, nový státní sloh.<sup>159</sup>

#### 2.4.1 MONUMENTÁLNÍ UMĚNÍ POD PATRONÁTEM STÁTU

Monumentální umění (resp. spolupráce výtvarníka s architektem) bylo během komunistické totality pod přímou kontrolou státu prostřednictvím legislativních opatření.<sup>160</sup> Stát zajišťoval lukrativní práci velkého množství výtvarníků, čímž si získával jejich loajalitu.<sup>161</sup>

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

<sup>157</sup> KAROUS, Pavel. Morfologie unavené moderny. In: *Vetřelci a volavky*, Praha : Arbor vitae v Řevnicích, 2013, s. 13-16, s. 14

<sup>158</sup> Výtvarná práce, 1960, O monumentalitě v umění – Luděk Novák s. 3

<sup>159</sup> KAROUS, Pavel. Morfologie unavené moderny. In: *Vetřelci a volavky*, Praha : Arbor vitae v Řevnicích, 2013, s. 13-16, s. 14

<sup>160</sup> KOŘÍNKOVÁ, Jana. Čtyřprocentní umění?. In: *Vetřelci a volavky*, Praha : Arbor vitae v Řevnicích, 2013, s. 452-457, s. 452

<sup>161</sup> 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.<sup>162</sup>

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. Měli 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.<sup>163</sup>

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 nejobemnějším balíkem státních financí určeným na výtvarná díla pro architekturu a veřejný prostor.*“<sup>164</sup> 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. „*Do politizovaných oslavných děl, kde*

<sup>162</sup> KOŘÍNKOVÁ, Jana. Čtyřprocentní umění?. In: *Vetřelci a volavky*, Praha : Arbor vitae v Řevnicích, 2013, s. 452-457, s. 453

<sup>163</sup> KOŘÍNKOVÁ, Jana. Čtyřprocentní umění?. In: *Vetřelci a volavky*, Praha : Arbor vitae v Řevnicích, 2013, s. 452-457, s. 453 - 455

<sup>164</sup> ŠTASTNÁ, Marie. *Socha ve městě*. Ostrava : EN FACE, 2008, s. 94

*figuroval portrét, zasahovala dokonce zvláštní portrétní a ideová komise při ministerstvu kultury.*<sup>165</sup> Existovali také výtvarné rady velkých podniků zasahujících do výzdoby podniku. Vliv funkcionářů v komisích, investorů a dalších osob, které se přímo nebo nepřímo zapojovali na realizaci díla, na jeho závěrečnou podobu nelze podceňovat. Právě oni měli zásadní podíl na prosazení ideologické ikonografie nebo v lepším případě na ideologickém pojmenování zdánlivě alegorizujících děl.<sup>166</sup>

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.<sup>167</sup> V roce 1978 vláda schválila „Zásady uplatňování výtvarného umění v investiční výstavbě“ včetně k nim vydaných metodických pokynů.<sup>168</sup> 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“.<sup>169</sup> „*Např. do výtvarné výzdoby průmyslových závodů šlo přes 1 %, do občanské vybavenosti více než 1,25 % stavebních investic. Pro výtvarníky, členy ČSVU a evidované při ČFVU, představovaly tyto částky významný zdroj příjmů.*“<sup>170</sup> Na monumentální umění byly vynakládány nemalé finanční prostředky z fondů podniků, národních výborů a společenských organizací, zabezpečené už ve státním plánu.<sup>171</sup>

Osobní zájmy všech aktérů realizací posilovala možnost zisků z přerozdělování poměrně velkých finančních částek nebo možnost posílení vlastního vlivu. O důležitost 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 prvé řadě dobré osobní

<sup>165</sup> ŠŤASTNÁ, Marie. *Socha ve městě*. Ostrava : EN FACE, 2008, s. 94

<sup>166</sup> ŠŤASTNÁ, Marie. *Socha ve městě*. Ostrava : EN FACE, 2008, s. 94-97

<sup>167</sup> ŠŤASTNÁ, Marie. *Socha ve městě*. Ostrava : EN FACE, 2008, s. 95

<sup>168</sup> KOŘÍNKOVÁ, Jana. Čtyřprocentní umění?. In: *Vetřelci a volavky*, Praha : Arbor vitae v Řevnicích, 2013, s. 452-457, s. 456

<sup>169</sup> KOŘÍNKOVÁ, Jana. Čtyřprocentní umění?. In: *Vetřelci a volavky*, Praha : Arbor vitae v Řevnicích, 2013, s. 452-457, s. 455

<sup>170</sup> ŠŤASTNÁ, Marie. *Socha ve městě*. Ostrava : EN FACE, 2008, s. 78

<sup>171</sup> KARBAŠ, Jiří. *České výtvarné umění v architektuře 1945-1985*. Praha : Odeon, 1985, s. 16

vztahy s ostatními aktéry realizace.<sup>172</sup> Samotná realizace nakonec probíhala tak, aby si všichni její účastníci odbyli svou povinnost, aby bylo něco odhaleno, ale dále existence díla nikoho nezajímala.<sup>173</sup> Nefunkčnost celého systému nebyla ani tehdy žádným tajemstvím: „Svaz výtvarných umělců uplatňuje svůj vliv na zadávání a realizaci výtvarných děl do architektury prostřednictvím uměleckých komisí, z nichž nejvýznamnější jsou umělecké komise Fondu. Umělecká komise Fondu je velmi významnou institucí. Ne vždy si plně uvědomuje, že je to místo, kde se setkávají zájmy konkrétního investora, výtvarníka a architekta v komisi, která vlastně reprezentuje zájem společnosti.“<sup>174</sup>

#### 2.4.2 MONUMENTÁLNÍ UMĚNÍ POD VLIVEM POZDNÍ MODERNY

Vývoj uměleckého stylu v monumentální tvorbě v průběhu dlouhého období socialismu nebyl oproti předchozímu období sorely jednotný. Reagoval na obrovské množství domácích i zahraničních vlivů. Konzervativní přístup k výtvarnému umění ve veřejném prostoru dokazuje uvítací sousoší československého pavilónu bruselského EXPA *Nový věk* od Vincence Makovského vymodelováno v monumentálním klasicismu a kontrastujícího s moderní architekturou.<sup>175</sup> Pozvolné znovuobjevení 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.<sup>176</sup> Moderna svou stylovou různorodostí podpořila rozleptání kontroly výtvarného vyjadřování centralizovaného zpolitizovaného molochu, jakým byl SČSVU. Už v lednu 1956 byl na Celostátní konferenci delegátů Ústředního svazu československých výtvarných Svaz rozdělen na Svaz československých architektů a Svaz československých výtvarných umělců. Další štěpení výtvarníků na tvůrčí skupiny se stalo zřejmě nechtěným pokračováním decentralizace. Příležitosti v přelomovém období se chopili mladí umělci, nečlenové SČSVU, kteří byli ideology v oficiálním tisku označováni jako „Mladí“. Ovšem k tzv. „Mladým“ se brzy přidali i umělci o generaci starší, kteří měli zkušenost s modernou

<sup>172</sup> ŠŤASTNÁ, Marie. *Socha ve městě*. Ostrava : EN FACE, 2008, s. 95

<sup>173</sup> JANKOVIČOVÁ, Sabina. K niektorým otázkam monumentálnej tvorby na Slovensku. In: *Vetřelci a volavky*, Praha : Arbor vitae v Řevnicích, 2013, s. 431-451, s. 433

<sup>174</sup> Výtvarná kultura, 1977, II. sjezd svazu českých výtvarných umělců, Vztah architektury a výtvarného umění, Martin Sladký, s. 5-6, S.6

<sup>175</sup> ŠVÁCHA, Rostislav. Architektura 1958 – 1970. In: *Dějiny českého výtvarného umění (VI/1) 1958/2000*, Český Těšín: Academia, 2007, s. 31-69, s. 34

<sup>176</sup> 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

už na konci 40. let nebo dokonce ještě před válkou.<sup>177</sup> S tímto organizačním jevem je časově spojeno postupné vkrádání se moderny, která ovšem měla být stále „obsahem socialistická“ a „formou národní“.<sup>178</sup>

Existence SČSVU sice neskončila, ovšem nově vznikající tvůrčí skupiny převzaly otěže rozhodování o podobě uměleckých děl do svých rukou. Umělci se v nich nedrželi nějakého pevného výtvarného projektu ustanovujícího manifestu. Spíše zde získali jistou volnost, možnost individualizace v přátelském prostředí. Členství v tvůrčí skupině mělo také pragmatické výhody nedostupné individualistům. Umožňovalo vystavovat, protože v kolektivu se snáze protlačovalo byrokratickým bludištěm schvalování Svazu i místních politických orgánů.<sup>179</sup> 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 Josef Brukner nazval „krotká generace“.<sup>180</sup>

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 neorealismu B. Buffet, R. Gutusso a obdivovali Legéra.<sup>181</sup> 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 u takových autorů, jakými byly Emil Filla nebo Josef Čapek.<sup>182</sup> Ovšem pro plastiku ve veřejném prostoru měla zásadní inspirativní význam kubistického díla Otto Gudfreunda a Bohumila Kubišty. Právě kubistickou výrazovost v tehdejší výtvarném umění lze svým významem považovat za protějšek významu funkcionalismu v architektuře. Kubismus se stal v 60. letech branou do světa ideology dlouho zavrhaného abstraktního umění.<sup>183</sup>

<sup>177</sup> LAHODA, Vojtěch. Krotký modernismus. In: *Ohniska znovuzrození: České umění 1956-1963*. Praha : Galerie hlavního města Prahy, s. 15-64, S. 19

<sup>178</sup> 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

<sup>179</sup> 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

<sup>180</sup> Krotký modernismus, Vojtěch Lahoda, s. 15-64, s. 60

<sup>181</sup> 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

<sup>182</sup> Plíživý modernismus a socialistické umění 1948 – 1958, Vojtěch Lahoda, s. 370-385, s. 371

<sup>183</sup> ŠTĚPÁN, Petr. *Ozvěny kubismu*. Hořice na Šumavě : České muzeum výtvarného umění v Praze, 2000, s. 38-45

Modernismus se po Bruselu stal všudypřítomným a jeho postavení nové inspirace se rychle vstřebalo do obrovského množství děl, jejichž podstata se začínala 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 byla zlomena omezující sorela, 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.<sup>184</sup> 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. Až v závěru osmdesátých let došlo často díky vlivu mladé generace k opatrným projevům umění ze svobodného světa a novým náznakům autenticity.<sup>185</sup> Ne že by zemřela abstrakce nebo již téměř vyhaslá moderna, 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.“*<sup>186</sup> Naopak byla v ustrnulé dekorativní podobě jakýchsi derivátů kubismu a bruselského stylu režimem udržována až do konce 80. let.<sup>187</sup> Normalizace však přinesla obrovský nárůst kvantity výtvarných objektů ve veřejném prostoru, často na úkor kvality obsahu formy i materiálu: „*... nikdy v dějinách našeho státu nebylo pořádáno tolik soutěží na výtvarná díla ve veřejném prostoru a nikdy nebylo tolik objednávek společenského charakteru.*“<sup>188</sup>

### 2.4.3 TYPOLOGIE MONUMENTÁLNÍHO UMĚNÍ

Ucelené a podrobněji zpracované typologie československého monumentálního umění z období socialismu existují pouze dvě. V práci Marie Šťastné *Socha ve městě* lze shledat

<sup>184</sup> 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

<sup>185</sup> 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

<sup>186</sup> Architektura ČSR, 1973, Syntéza umění v moderní sovětské architektuře, O. A. Švidkovskij, s.375-378, s. 375

<sup>187</sup> ŠTĚPÁN, Petr. *Ozvěny kubismu*. Hořice na Šumavě : České muzeum výtvarného umění v Praze, 2000, s. 85

<sup>188</sup> KAROUS, Pavel. Morfologie unavené moderny. In: *Vetřelci a volavky*, Praha : Arbor vitae v Řevnicích, 2013, s. 13-16, s. 14

jednu z nich. Tato typologie se nesoustředí pouze na období socialismu, ale na celé období komunistické totality. Kritériem dělení typů uměleckých objektů ve veřejném prostoru je zde totiž téma. Jednotlivá témata vyprodukovaná sorelou byla často v období socialismu pouze dále rozvíjela, nikoliv změněna. K standardním tématům celé éry komunistické totality tedy patří:

1. Osvobození a vítězství (např. vítězství nad fašismem, děkování sovětské armádě, vítězství východního bloku, 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. Ovšem většině diváků skrytý význam podpořil další uvolnění režimu v této kompromisní, jakoby bezobsažné tvorby.
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.<sup>189</sup>

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.
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.<sup>190</sup>

Druhou podrobnou typologii uměleckých objektů ve veřejném prostoru normalizace vytvořila skupina Vetřelci a volavky vedená Pavlem Karousem. Její časové vymezení obdobím normalizace není přesné, protože obsahuje celou řadu příkladů děl z 60. let a tak ideálně odpovídá časovému vymezení období socialismu. Kritériem dělení je zde hmotná forma díla ovlivněná stylem autora.

Typologie vycházející z díla .... skupiny Vetřelci a volavky:

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

---

<sup>189</sup> ŠŤASTNÁ, Marie. *Socha ve městě*. Ostrava : EN FACE, 2008, s. 80-85

<sup>190</sup> ŠŤASTNÁ, Marie. *Socha ve městě*. Ostrava : EN FACE, 2008, s. 122

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 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.*“<sup>191</sup>
- 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.*“<sup>192</sup> 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. „*Důležitou roli při prosazování takových děl měla osoba architekta, který stál na konci mocenského řetězce stavebního*

<sup>191</sup> *Vetřelci a volavky*, Praha : Arbor vitae v Řevnicích, 2013, s. 315

<sup>192</sup> *Vetřelci a volavky*, Praha : Arbor vitae v Řevnicích, 2013, s. 352



*projektu a dokázal si často odvážně prosadit i jinak nepreferované autory. Realizace uměleckého díla byla často pro stavebníka jednou z nejkreativnějších částí, protože v rámci praxe masové výstavby byl jinak svázán omezujícími technologiemi odpovídajícími dodavatelským možnostem.*<sup>193</sup> 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 nekonstruktivismu ze Západu prosakuje čisté geometrické vyjadřování minimalismu a op-artu. „*Československá geometrická poezie se vyznačuje použitím elementárních forem v konstruované kompozici, ale oproti západnímu minimalismu postrádá odtažitost, přísnost a slohovou čistotu – po českém způsobu je posílena o určitý náhled a poetičnost.*“<sup>194</sup>

---

<sup>193</sup> *Vetřelci a volavky*, Praha : Arbor vitae v Řevnicích, 2013, s. 390

<sup>194</sup> *Vetřelci a volavky*, Praha : Arbor vitae v Řevnicích, 2013, s. 412

### 3 SOCIALISTICKÉ VÝTVARNÉ UMĚNÍ VE VEŘEJNÉM PROSTORU PLZNĚ

#### 3.1 VÝTVARNÉ UMĚNÍ VE VEŘEJNÉM PROSTORU PLZNĚ V 60. LETECH

##### 3.1.1 POMALÉ TÁNÍ SORELY VE VEŘEJNÉM PROSTORU PLZNĚ

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

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 potvrzuje různorodá urbanisticko-architektonická koncepce sídliště Slovany, které vznikalo na počátku 50. let, ve vrcholné fázi sorely. Budováno ovšem bylo bez přestávky v několika dalších fázích až do poloviny 60. let.<sup>195</sup> 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.<sup>196</sup>

Tradicionalistické pojetí veřejného prostoru nebylo určeno k výtvarným modernistickým experimentům ve veřejném prostoru. V jiné situaci se nacházelo území poslední fáze výstavby. Původně se zde rozkládaly pískové doly. Část jich byla zasypána a zastavěna a část proměněna v park.<sup>197</sup> O jeho estetizaci se ovšem nepostaraly ještě téměř neužívaná dekorativní díla výtvarníků, ale realizace samotných architektů této oblasti. Úlohu dominanty zde hrál centrální objekt otevřeného divadla. 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

<sup>195</sup> KUČA, Karel. *Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku. V. díl, Par-Pra.* Praha : Libri, 2002, s. 251.

<sup>196</sup> GLOSER, Hynek. *Charakteristiky urbanistických obvodů - Plzeň. Plzeň: Urbanistické středisko města Plzně.* Plzeň : KPO Plzeň, 1973. č. 35.

<sup>197</sup> Magistrát města Plzně / Technický úřad MMP - Odbor stavebně správní – stavební archiv, Vých. 2099-2102, Průvodní a technická zpráva

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.“<sup>198</sup> Na Slovanech dodnes stojí kaskádovitě seřazené šestiúhelníkové stříšky divadelního jeviště.<sup>199</sup> Jejich autory velice pravděpodobně inspirovalo zastřešení odpočívadel rozmístěných podél ztvárnění Strahovského areálu během II. celostátní spartakiády v roce 1960 od proslulých architektů Františka Cubra a Josefa Hrubého.<sup>200</sup> „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.“<sup>201</sup>

Umělecké prostředí Plzně nelze považovat za líheň modernistických tendencí rodících se 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. Průkopníkem se stala *Skupina mladých*. Pilotní výstava plzeňských „Mladých“ proběhla 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.“<sup>202</sup> „Již nebudou účinně kolem nich „působit“ špatní vykladači, frázisté, poručnickové 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 vyhlašovat za vrchol výtvarného umění historické rekonstrukce. Toto byl dosud pohled na výtvarné umění.“<sup>203</sup> Přestože byly vystavované exponáty prezentovány jako příchod možnosti individuálních zvláštností, prostoru pro projev talentu a fantasmie, obsahem i formou zapadaly do pravidel sověly.<sup>204</sup> Na přelomu roku 1959 a 1960 už čítala *Skupina mladým* osm členů, přičemž jen někteří byli členy SČSVU. Moderní tvarosloví

<sup>198</sup> Výtvarná práce, 1960, Budujeme divadla v přírodě s.6-7, s. 7

<sup>199</sup> PŘÍLOHA č. 1 (Fond SČVU PLZEŇ, , Státní oblastní archiv v Plzni, karton 8, Tvořivá léta, katalog k výstavě k 25. výročí KPO Stavoprojekt v Plzni, výstava v Mastných krámech v září a říjnu 1974, návrh katalogu –Suda, tisk Stráž. Park s obytným souborem na Slovanech od arch. Lukeše a kolektivu)

<sup>200</sup> Výtvarné umění, 1961 s. 6

<sup>201</sup> Výtvarná práce, 1960, II. CS architektonická vzpomínka, s. 7

<sup>202</sup> Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI), karton 1/4, Výstava mladých Plzeň, Václav Vodák, Plzeň 1956 (nestr.)

<sup>203</sup> Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI), Státní oblastní archiv v Plzni, karton 1/4, Výstava mladých Plzeň, Václav Vodák, Plzeň 1956 (nestr.)

<sup>204</sup> Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI), Státní oblastní archiv v Plzni, karton 1/4, Výstava mladých Plzeň, Václav Vodák, Plzeň 1956 (nestr.)

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).*“<sup>205</sup> 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, zátiší, atd. s prvky moderních výrazových prostředků.<sup>206</sup>

Hlavní protagonista výtvarného umění ve veřejném prostoru této skupiny byl sochař Břetislav Holakovský. V následujícím období socialismu se stal asi nejproduktivnějším autorem exteriérových realizací v Plzni. Holakovský ovšem nebyl 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 sochařské 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 u v té době zásadních sochařů sorely J. Mušla a B. Stefana. Do Plzně ho přivedlo náhodné stranické umístění, jako učitele v pracovních zálohách ZVIL<sup>207</sup> Plzeň a následně v propagaci ve ZVIL.<sup>208</sup> Po jeho usazení v Plzni mu trvalo nějaký čas, než navázal osobní vztahy se zdejší uměleckou elitou plzeňských patriotů z řad zaniklého SZVU.<sup>209</sup> V roce 1956 se stal členem KP SČSVU a nedlouho poté spoluzaložil *Skupinu mladých*. Brzy si ho všiml sám Otokar Walter a dohodil mu první veřejnou zakázku. Tak vzniklo roku 1957 sousoší *Rodina*<sup>210</sup> osazené ve spolupráci s architektem Svatoplukem Jankem v Petrohradu na Východním předměstí.<sup>211</sup> Zdejší lineární koridory bez volného prostranství umožňovaly dekoraci pouze přímo na fasádě domu. Proto bylo

<sup>205</sup> Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI), Státní oblastní archiv v Plzni, karton 1/4, Skupina mladých 59, Začínáme, Zbyněk Kovanda, (nestr.)

<sup>206</sup> Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI), Státní oblastní archiv v Plzni, karton 1/4, Skupina mladých 59, Začínáme, Zbyněk Kovanda, (nestr.)

<sup>207</sup> Závody Vladimíra Iljiče Lenina – přejmenované Škodovi závody.

<sup>208</sup> Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI), Státní oblastní archiv v Plzni, karton 2/4, Podíl sochařství na tvorbě socialistického životního prostředí v Západočeském kraji (1980), s. 1

<sup>209</sup> Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI), Státní oblastní archiv v Plzni, karton 2/4, Hodnocení práce SČSVU

<sup>210</sup> PŘÍLOHA č. 2

<sup>211</sup> Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI), Státní oblastní archiv v Plzni, karton 1/4, Pravda, 12. Července 1958, s. 3, Nad reliéfem Julia Fučíka, Josef Straka

dílo osazeno přímo na atiku rohové novostavby bytového domu ČSD. Realistické pojetí tří figur v nadživotní velikosti stylově odpovídalo ještě zastaralým pravidlům používaným v sořele. Holakovského modernistické období přichází až v průběhu 60. let.<sup>212</sup>

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 Sudou.<sup>213</sup> Votlučka měl pro tvorbu složitější funkční realizace výhodu ve studiu architektury a navíc už v padesátých letech navrhoval nerealizované fontány pro sídliště sořeley v Bezovce a na Slovanech.<sup>214</sup> Fontána ve Smetanových sadech původně disponovala světelnými efekty.<sup>215</sup>

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.<sup>216</sup> Tato forma veřejných realizací byla populární zejména v období sořeley. „Mladým“ však posloužila k pozvolnému přechodu od tradičního pojetí i k prezentaci vskutku moderního umění. Tvorba domovních znamení byla v průběhu šedesátých let dále rozvíjena. Jejich různorodé výtvarné zaměření vtisklo jednotlivým drobným realizacím přiléhajícím na fasádu domu různou podobu. Objevili se zde mozaiky, sgrafita, ale i drobné plastiky z různých materiálů od moduritu a keramiky po kov a kámen.<sup>217</sup>

Nejsledovanější akcí pro exteriérovou veřejnou realizaci přelomu 50. a 60 v Plzni byla zřejmě výstavba pomníku Julia Fučíka. Plzeňský městský výbor na ni ve spolupráci se SČSVU vyhlásil celorepublikovou anonymní soutěž.<sup>218</sup> 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

<sup>212</sup> Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI), Státní oblastní archiv v Plzni, karton 2/4, Diplomová práce, Pavla Hesová-Maurová, 1980, Podíl sochařství na tvorbě socialistického životního prostředí v Západočeském kraji

<sup>213</sup> PŘÍLOHA č. 3

<sup>214</sup> Výtvarná práce, roč. III., číslo 4, Praha 1955

<sup>215</sup> Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI), Státní oblastní archiv v Plzni, karton 3/4, Za kulturu životního prostředí, plzeňští architekti k 50. výročí KSČ, katalog výstavy – červen 1971, vydal Český fond výtvarných umění, Stráž

<sup>216</sup> PŘÍLOHA č. 4

<sup>217</sup> Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI), Státní oblastní archiv v Plzni, karton 3/4, Za kulturu životního prostředí, plzeňští architekti k 50. výročí KSČ, katalog výstavy – červen 1971, vydal Český fond výtvarných umění, Stráž

<sup>218</sup> Výtvarná práce, roč. VII., číslo 12, Praha 1959, Vypsání soutěže s. 11

Antonínem Peštou.<sup>219</sup> Hotový pomník byl odhalen až v polovině 60. let. Osazení tohoto pomníku bylo ovšem očekáváno už dříve. 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. „*Přednostně budou v tomto smyslu upraveny tři domovní štíty u Gottwaldova nádraží, pro něž je určena zemědělská tematika.*“<sup>220</sup> 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.*“<sup>221</sup> Soutěž o výzdobu Dukelského nábřeží se stala záminkou prvního střetu konzervativních tradicionalistických a reformních modernistických umělců působících v Plzni.

### 3.1.2 VŠEDNÍ MODERNISMUS 60. LET

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.

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.<sup>222</sup> V závěru dekády se výstavba z dokončované Doubravky dále přesouvala na Bory a posléze do Skvrňan, kde už se typické jednolitě panelové soustavy pro jejich jednolitost pokoušeli narušovat i architekti krajskými variantami typizace. Příkladem jsou obytné domy věžového krajského typu PS69 se specifickým hexagonálním půdorysem

<sup>219</sup> Výtvarná práce 1960, Výsledek soutěže na pomník Julia Ševčíka v Plzni s. 11

<sup>220</sup> Výtvarná práce, Praha 1961, Aktivita plzeňských výtvarníků, s.3

<sup>221</sup> Výtvarná práce, roč. IX., číslo 6, Praha 1961, Aktivita plzeňských výtvarníků s.3

<sup>222</sup> SÝKORA, Miloslav, *Plzeň 1945-1985 : 40 let socialistické výstavby měst*, Plzeň, 1985, s. 15.

navržené architektky P. Hrubecem a B. Skalníkem.<sup>223</sup> 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. Výtvarné objekty ve veřejném prostoru Doubravky, Borů a Skvrňan jsou mladšího data než samotná sídliště také proto, že po většinu 60. let tvořila staveniště, kde byla upřednostňována výstavba bytových domů před objekty občanské vybavenosti. Právě ty se stávaly podnětem k spolupráci výtvarníka s architektem. Ovšem pro svou nákladnost, technickou náročnost a do jisté míry i nadbytečnost byla jejich realizace neustále odkládána a výstavba protahována. Monumentální umění ve smyslu plnění plánu výstavby určitého počtu bytových jednotek bylo okrajovou záležitostí.<sup>224</sup> Existovaly samozřejmě i případy soliterních architektonických objektů nezávislých na projektech obytných souborů dokončených v průběhu 60. let. Ovšem i u nich se výtvarníci prosadili pouze v interiéru.<sup>225</sup> 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<sup>226</sup> a později i díla dalších autorů. Byla tak zde vytvořena galerie pod otevřeným nebem.<sup>227</sup> Na počátku 60. let se v Plzni začínají objevovat první 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. 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.<sup>228</sup> 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 přichází 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

<sup>223</sup> KYDLÍČEK, Jiří, *Tvořivá léta*, Plzeň, 1974, s. 9.

<sup>224</sup> HALÍK, Pavel, KRATOCHVÍL, Petr, NOVÝ, Otakar, *Architektura a město*, Praha 1996, s. 36.

<sup>225</sup> Architektura ČSSR, 1967, Problém občanské vybavenosti v Plzni, Miloslav Sýkora, s. 337-340

<sup>226</sup> PŘÍLOHA č. 5

<sup>227</sup> Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI), Státní oblastní archiv v Plzni, karton 3/4, Za kulturu životního prostředí, plzeňští architekti k 50. výročí KSČ, katalog výstavy – červen 1971, vydal Český fond výtvarných umění, Stráž

<sup>228</sup> Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI), Státní oblastní archiv v Plzni, karton 2/4, Události kolem schvalování rozpočtu na sochařskou výzdobu Dukelského náměstí v Plzni - Závěr, s. 1

pak vzniká druhá plzeňská tvůrčí skupina *Kontakt*.<sup>229</sup> 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 významní, možná nejoriginálnější autoři výtvarných objektů ve veřejném prostoru. V současnosti patří k nejuznávanějším umělcům této umělecké epochy působících v Plzni.

Původem slovenský sochař Slavoj Nejdla patří ke generaci studující výtvarné umění po 2. světové válce v době nástupu stalinismu po únoru 1948. Po absolvování VŠUP i AVU v Praze v době nejtěžší totality.<sup>230</sup> 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. Moderna 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. Nejdlaův styl založený na měkkém organickém tvarování se v době jeho plzeňského angažmá ocitl právě ve fázi ustrnutí mezi moderní figurací a abstrakcí. To potvrzují dvě jeho plzeňské exteriérové realizace: *reliéfní výzdoba Komorního divadla*<sup>231</sup> a zřejmě jeho nejvýznamnější dílo vůbec *Památník obětem fašismu a válek*.<sup>232</sup> „*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 popravčí zdí, což by odpovídalo motivu oběti v nápisu - je podpořena i použitím kamene, který svou materiálnoou surovostí umocňuje naléhavost a autenticitu sdělení.*“<sup>233</sup> Nejdlaův návrh Památníku v soutěži zvítězil v roce 1965.<sup>234</sup> Realizace vznikající ve spolupráci

<sup>229</sup> Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI), Státní oblastní archiv v Plzni, karton 2/4, Hodnocení práce SČSVU, s. 1

<sup>230</sup> <http://socharstvi.info/autori/slavoj-nejdl/>

<sup>231</sup> PŘÍLOHA č. 6

<sup>232</sup> PŘÍLOHA č. 7

<sup>233</sup> <http://socharstvi.info/realizace/pamatnik-obetem-fasismu-a-valek-v-plzni/>

<sup>234</sup> Výtvarná práce, 1966, Vítězný návrh na pomník boje proti fašismu v Plzni s. 2



s architektem Hynkem Gloserem byla hotová v roce 1967.<sup>235</sup> Pro následujícím období jeho působení a tvorba v Plzni skončila.

Sochař František Pacík pocházel z Moravy. Přestože ho uznávaný teoretik umění Jindřich Chalupecký považoval za největšího plastika své generace, byl umělec během svého života pro veřejnost téměř neviditelný a nedlouho po své brzké smrti téměř zapomenutý.<sup>236</sup>

*„Přestože zřejmě Pacíkovi přátelé nevěděli nic konkrétního o jeho ezoterních zájmech, potvrzují, že nebyl jednoduchý člověk, kterého by bylo snadné pochopit.“*<sup>237</sup> Studium na

pražské AVU prožil v ateliéru prominenta stalinistického režimu Jana Laudy.<sup>238</sup> 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.<sup>239</sup>

Kubistické tendence, které se v jeho díle objevují na počátku 60. let, byly inspirovány černošským uměním.<sup>240</sup> Pacíka přivedl v roce 1965 do Plzně jako pražského stipendistu jeho přítel Slavoj Nejdli. „Šlo o dlouhodobou finančně zajímavou nabídku, a nelze se divit,

*že ji pražští sochaři využili. V prostředí města, které vzhledem k lokalitě poblíž západních hranic patřilo k významným strategickým a ideologickým centrům, šlo o průlomovou situaci, kdy umělci z centra hlásící se k modernímu výrazu nahradili konzervativní místní prominenty.“*<sup>241</sup> Pacík při svých třech 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 (možná právě díky tomu) odvozen z jedné ze tří

Pacíkových cest výtvarného vyjadřování: sloupu vycházejícího z figurativních stél, fontány a centrické sochy cirkulárního tvaru.<sup>242</sup>

Socha *Karbon*<sup>243</sup> je první z trojice kompozičně příbuzných geologickou prehistorií inspirovaných soch (Karbon, Silur, Miocén). Její původní betonová verze byla vystavena

na průkopnické výstavě Socha 64 v Liberci a v následujícím roce získala státní ocenění. Původní betonová verze byla zřejmě modelem pro mramorovou verzi, která byla součástí

československé výstavy (Tschechoslowakische Kunst der Gegenwart) v prestižní západoberlínské galerii Akademie der Künste v létě roku 1966. V následujícím roce byla

<sup>235</sup> Výtvarná práce, 1967, Památník obětem války a fašismu v Plzni, s. 2

<sup>236</sup> KLIMEŠOVÁ, Marie. *František Pacík*. Praha : Arbor vitae, 2008, s. 13

<sup>237</sup> KLIMEŠOVÁ, Marie. *František Pacík*. Praha : Arbor vitae, 2008, s. 38

<sup>238</sup> KLIMEŠOVÁ, Marie. *František Pacík*. Praha : Arbor vitae, 2008, s. 13-21

<sup>239</sup> Rozvoj tvůrčích skupin 1958 – 1970: každodenní modernisimus, Vojtěch Lahoda, s. 99-121, s. 109-111

<sup>240</sup> Ozvěny kubismu, Petr Štěpán, České muzeum výtvarného umění v Praze, Hořice na Šumavě, 2000, s. 36

<sup>241</sup> KLIMEŠOVÁ, Marie. *František Pacík*. Praha : Arbor vitae, 2008, s. 116

<sup>242</sup> KLIMEŠOVÁ, Marie. *František Pacík*. Praha : Arbor vitae, 2008, s. 116

<sup>243</sup> PŘÍLOHA č. 8

socha kvůli předchozím úspěchům využita jako výzdoba veřejného prostoru u obchodního střediska na Doubravce. Betonová verze byla následně instalována v boleveckém Arboretu Sofronka.<sup>244</sup> V roce 1965 vytvořil Pacík model druhé plzeňské realizace *Sloup*,<sup>245</sup> sádrové pětimetrové stély pro dvoranu plzeňské Elektrotechnické školy průmyslové.<sup>246</sup> Definitivní osmimetrová mramorová verze byla na místě osazena až roku 1967.<sup>247</sup> „*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.*“<sup>248</sup> Třetím Pacíkovým dílem v plzeňském veřejném prostoru byla mramorová fontána osazená v centru sídliště Bory.<sup>249</sup> „*Základem skulptury jsou dva vzájemně posunuté polokruhové čistě seříznuté tvary, narušené motivem organického bujení.*“<sup>250</sup>

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 zde také většina pacíkových prací vznikala a často zůstala prostřednictvím betonových modelů. Kaňák měl k Pacíkovi velmi blízko a snad se i jeho přírodovědecké znalosti odrazily v jeho tvorbě.<sup>251</sup> Pacík usiloval o souznění jeho výtvorů 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.*“<sup>252</sup> 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.<sup>253</sup> Vedle exteriérových

<sup>244</sup> KLIMEŠOVÁ, Marie. *František Pacík*. Praha : Arbor vitae, 2008, s. 116-124

<sup>245</sup> PŘÍLOHA č. 9 (Fond SČVU PLZEŇ, , Státní oblastní archiv v Plzni, karton 8, Tvořivá léta, katalog k výstavě k 25. výročí KPO Stavoprojekt v Plzni, výstava v Mastných krámech v září a říjnu 1974, návrh katalogu –Suda, tisk Stráž. Foto průmyslové školy elektrotechnické v Plzni od Lajdy (se sloupem od Pacíka)

<sup>246</sup> KLIMEŠOVÁ, Marie. *František Pacík*. Praha : Arbor vitae, 2008, s. 117

<sup>247</sup> Výtvarné umění, 1969, Bohumír Mráz, Výtvarné realizace v naší architektuře, s. 422-453, s. 442

<sup>248</sup> KLIMEŠOVÁ, Marie. *František Pacík*. Praha : Arbor vitae, 2008, s. 117

<sup>249</sup> PŘÍLOHA č. 10

<sup>250</sup> KLIMEŠOVÁ, Marie. *František Pacík*. Praha : Arbor vitae, 2008, s. 117

<sup>251</sup> KLIMEŠOVÁ, Marie. *František Pacík*. Praha : Arbor vitae, 2008, s. 123

<sup>252</sup> KLIMEŠOVÁ, Marie. *František Pacík*. Praha : Arbor vitae, 2008, s. 127

<sup>253</sup> KLIMEŠOVÁ, Marie. *František Pacík*. Praha : Arbor vitae, 2008, s. 127-131

objektů vytvořil ještě několik interiérových mramorových plastik – např. pro novostavbu restaurace na Skvrňanech a bazén na Jižním předměstí.<sup>254</sup>

Pacíkův plzeňský pobyt ukončila nehoda. V roce 1968 poblíž boleveckého srubu došlo k 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.<sup>255</sup>

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 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.<sup>256</sup>

Jedna z nich stála před novostavbou pošty na Doubravce.<sup>257</sup> Většina jich stála u novostaveb občanské vybavenosti na Doubravce. Jako příklad lze uvést dílo před poliklinikou na dnešní Masarykově ulici.<sup>258</sup> K mladší generaci Kontaktu patřil i západočeský rodák Ladislav Fládr, sochař ve veřejném prostoru velice produktivní především v období normalizace.<sup>259</sup>

Skupina Kontakt sdružovala pražské stipendisty, kteří tvořili její jádro a vedení (sem patřili především Hájek, Nejdler, 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. Brzy díky narůstajícímu napětí nebyla skupina Kontakt kompaktní. 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 (postupně přišli Pacík, Brdlík,

<sup>254</sup> LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1973*, Brno : DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1973, s. 56

<sup>255</sup> KLIMEŠOVÁ, Marie. *František Pacík*. Praha : Arbor vitae, 2008, s. 141

<sup>256</sup> POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Malá encyklopedie výtvarných umělců a architektů Západočeských Čech*, Plzeň : Západočeské nakladatelství, 1990, s. 53-54

<sup>257</sup> PŘÍLOHA č. 11

<sup>258</sup> PŘÍLOHA č. 12

<sup>259</sup> POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Malá encyklopedie výtvarných umělců a architektů Západočeských Čech*, Plzeň : Západočeské nakladatelství, 1990, s. 32-33

Suchánek, a další), ale i prostřednictvím silných osobností. Navíc někteří Plzeňané skupinu kvůli nesouhlasu s Pražany opustili (Šindelář, Pavlíček, atd.).<sup>260</sup> Ovšem opravdovým centrem odporu vlivu i tvorby Kontaktu byla v časové souslednosti třetí plzeňská tvůrčí skupina *TSMR – Tvůrčí skupina plzeňských realistů*.

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 terminologii vymezování se nepřátelským vlivům vypěstovanou v období sovětské. Odmítali formalismus, jeho nahrazování obsahu formou (protože důležitý je především obsah – 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.“<sup>261</sup> 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 dokonalostí a srozumitelností, a vyjadřování pokrokových myšlenek.*“<sup>262</sup> 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.*“<sup>263</sup>

<sup>260</sup> Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI), Státní oblastní archiv v Plzni, karton 2/4, Hodnocení práce SČSVU, s. 1

<sup>261</sup> Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI), Státní oblastní archiv v Plzni, karton 2/4, Program umělecké tvůrčí skupiny moderního realismu, s. 1-3

<sup>262</sup> Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI), Státní oblastní archiv v Plzni, karton 1/4, Tvůrčí skupina moderního realismu svazu čs. Výtvarných umělců, Jiří Boháč, Josef Tetínek, Plzeň 1964, s. 1

<sup>263</sup> Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI), Státní oblastní archiv v Plzni, karton 1/4, Tvůrčí skupina moderního realismu svazu čs. Výtvarných umělců, Jiří Boháč, Josef Tetínek, Plzeň 1964, s. 1

Skupinu tvořilo v roce 1964 dvanáct umělců z Plzně, Prahy, Mariánských Lázní, Rokycan a Domažlic.<sup>264</sup> 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. Neznamená to, že by vybočovali z obecných svazových stanov. Chtěli se jen vymanit ze stoupajícího vlivu reformistů v centralizované organizaci, jejíž ideologická dogmaticnost byla postupně oslabována.<sup>265</sup> Není překvapující, že členy skupiny byli často aktivní komunističtí straníci.<sup>266</sup> 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.<sup>267</sup> Vedení skupiny spočívalo zpočátku v rukou teoretika a propagátora Jiřího Boháče. Toho pod tlakem událostí střetů s reformisty vystřídal ortodoxnější Emanuel Famíra.<sup>268</sup> 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.<sup>269</sup> Příchod dalšího oponenta ve skupině Emanuela Famíry nakonec vedl k Hanzákovu odchodu z TSMR na konci roku 1964.<sup>270</sup>

Jiří Hanzálek byl také 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 sochařství na sochařské škole v Hořicích.<sup>271</sup> Sám se věnoval studiu poimpresionistické plastiky Francie, zvláště díla Maillolova a Despiauova. Ve dvou Hanzákových plzeňských realizacích se odrazila inspirace v jejich kompozici hmot, obrysech i detailech.<sup>272</sup> V roce 1962 vytvořil sádrový model ženské figury *Ráno*,

<sup>264</sup> Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI), Státní oblastní archiv v Plzni, karton 1/4, Tvůrčí skupina moderního realismu svazu čs. Výtvarných umělců, Jiří Boháč, Josef Tetínek, Plzeň 1964, s. 2

<sup>265</sup> Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI), Státní oblastní archiv v Plzni, karton 1/4, Tvůrčí skupina moderního realismu svazu čs. Výtvarných umělců, Jiří Boháč, Josef Tetínek, Plzeň 1964, s. 30

<sup>266</sup> Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI), Státní oblastní archiv v Plzni, karton 2/4, Odpověď ZO KSČ okr. pobočky SČSVU v Plzni na stížnost skupiny výtvarníků ze dne 3. února 1964, s. 1-2.

<sup>267</sup> Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI), Státní oblastní archiv v Plzni, karton 2/4, Přehled činnosti Tvůrčí skupiny moderního realismu SČSVU 1963-1967, s. 4

<sup>268</sup> Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI), Státní oblastní archiv v Plzni, karton 2/4, Hodnocení práce SČSVU, s. 1

<sup>269</sup> Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI), Státní oblastní archiv v Plzni, karton 2/4, Stížnost malíře Josefa Tetínka

<sup>270</sup> Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI), Státní oblastní archiv v Plzni, karton 2/4, Zprávy výstavní a propagační komise TSMR, prosinec 1964, s. 1

<sup>271</sup> <http://hanzalek.com/curriculum.html>

<sup>272</sup> Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI), Státní oblastní archiv v Plzni, karton 1/4, Tvůrčí skupina moderního realismu svazu čs. Výtvarných umělců, Jiří Boháč, Josef Tetínek, Plzeň 1964, s. 3

kteřý byl v roce 1963 proměněn v bronzovou sochu nazvanou vzhledem k místu osazení před poliklinikou na Slovanech *Uzdravená*.<sup>273</sup> Dynamicky rozpohybované bronzové sousoší *Matka a dítě*<sup>274</sup> bylo umístěno uprostřed fontány v Kopeckého sadech. Původní sádrový model vznikl v roce 1964. Následná plzeňská veřejná realizace ovšem nebyla jediným takto využitým odlitkem. 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.<sup>275</sup> Jiří Hanzálek 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.<sup>276</sup>

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.<sup>277</sup> 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.<sup>278</sup>

Holakovského dílo první poloviny 60. let se skladebnými principy plastiky přiklánělo 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 materiály v sochařství, jako byli umělé pryskyřice a různé variace technik s kovem –

<sup>273</sup> PŘÍLOHA č. 13

Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI), Státní oblastní archiv v Plzni, karton 2/4, Schůze plzeňských výtvarníků 3. února 1964 v místnosti Divadelního klubu v Plzni

<sup>274</sup> PŘÍLOHA č. 14

<sup>275</sup> <http://www.socharstvi.info/realizace/matka-s-ditetem-1/>

<sup>276</sup> <http://hanzalek.com/curriculum.html>

<sup>277</sup> Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI), Státní oblastní archiv v Plzni, karton 2/4, Hodnocení práce SČSVU, s. 1-3

<sup>278</sup> Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI), Státní oblastní archiv v Plzni, karton 2/4, Současný stav výtvarného života, 20. ledna 1967, s. 1-9

vytepávání do měděného plechu, tepaný a svařovaný kov a koroplastika.<sup>279</sup> Ve veřejném prostoru byly v 60. letech vztyčeny dvě jeho práce. Sousoší *Medvědi*<sup>280</sup> z litého betonu realizoval ve spolupráci s archívem Pixou v areálu zoologické zahrady mezi roky 1963 a 1964. Dodnes patří k nejpoblárnějším uměleckým objektům v Plzni. Její estetickou funkci doplňuje funkce užitková – jakéhosi dětského hřiště. Druhou realizací z daného období svařovaná železná plastika *Energie*<sup>281</sup> byla osazena ve spolupráci s architektem Cimickým v roce 1966 před učilištěm Škoda Plzeň na Skvrňanech.<sup>282</sup> 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.<sup>283</sup>

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.<sup>284</sup> 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.<sup>285</sup> Uměleckým teritoriem mu byly od roku 1955 především Mariánské Lázně a jejich okolí. V Plzni realizoval pouze jedno monumentální dílo, ovšem s velkým uměleckým potenciálem. Sousoší z betonu a bronzu *Hokejisté*<sup>286</sup> 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.<sup>287</sup>

<sup>279</sup> Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI), Státní oblastní archiv v Plzni, karton 1/4, Tvůrčí skupina moderního realismu svazu čs. Výtvarných umělců, Jiří Boháč, Josef Tetínek, Plzeň 1964, s. 3

<sup>280</sup> PŘÍLOHA č. 15

<sup>281</sup> PŘÍLOHA č. 16

<sup>282</sup> Malá encyklopedie výtvarných umělců a architektů Západních Čech, s. 42-43

<sup>283</sup> Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI), Státní oblastní archiv v Plzni, karton 2/4, popis u fotodokumentace

<sup>284</sup> VINTER, Vlastimil. *Vítězslav Eibl ; Sochy*. Cheb : Galerie výtvarného umění, 1980, nestr.

<sup>285</sup> Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI), Státní oblastní archiv v Plzni, karton 1/4, Tvůrčí skupina moderního realismu svazu čs. Výtvarných umělců, Jiří Boháč, Josef Tetínek, Plzeň 1964, s. 2-3

<sup>286</sup> PŘÍLOHA č. 17

<sup>287</sup> ŠVÁCHA, Rostislav. *Architektura 1958 – 1970*. In: *Dějiny českého výtvarného umění (VI/1) 1958/2000*, Český Těšín: Academia, 2007, s. 31-69, s. 37-38

Střet dvou tvůrčích skupin TSMR a Kontakt byl v podstatě plzeňskou variantou střetu progresivního *Bloku tvůrčích skupin* a regresivní *Kooperativy moderních realistů*, který se odehrával na celostátní úrovni.<sup>288</sup> Monumentální umění sehrálo v této při důležitou úlohu. Jedním 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.<sup>289</sup> Plzeňští konzervativci v následujících letech obviňovali pražské protagonisty Kontaktu, tzv. „Hájkovi 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:<sup>290</sup> „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.“<sup>291</sup> „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.“<sup>292</sup> Důležití svazoví funkcionáři z jejich řad posílali stížnosti na své soky na různá místa od členů Plzeňského městského výboru po nejvyšší straníky, jako byl tajemník UV KSČ Jiří Hendrych, ale marně.<sup>293</sup> V nejvyhrocenější chvíli vleklého sporu dokonce hrozilo rozpuštění obou tvůrčích skupin plzeňským Městským výborem KSČ, jako zostuzujících kulturních reprezentantů města.<sup>294</sup> Doba však přála pražským reformátorům z Kontaktu, kteří se dostali do nejvyšších pater plzeňské kulturní

<sup>288</sup> Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI), Státní oblastní archiv v Plzni, karton 2/4, Hodnocení práce SČSVU, s. 1

<sup>289</sup> Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI), Státní oblastní archiv v Plzni, karton 2/4, Události kolem schvalování rozpočtu na sochařskou výzdobu Dukelského náměstí v Plzni, s. 1-6

<sup>290</sup> Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI), Státní oblastní archiv v Plzni, karton 2/4, Události kolem schvalování rozpočtu na sochařskou výzdobu Dukelského náměstí v Plzni - Závěr, s. 1-6

<sup>291</sup> Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI), Státní oblastní archiv v Plzni, karton 2/4, Schůze plzeňských výtvarníků 3. února 1964 v místnosti Divadelního klubu v Plzni, s. 1

<sup>292</sup> Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI), Státní oblastní archiv v Plzni, karton 2/4, Schůze plzeňských výtvarníků 3. února 1964 v místnosti Divadelního klubu v Plzni, s. 3

<sup>293</sup> Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI), Státní oblastní archiv v Plzni, karton 2/4, Současný stav výtvarného života, 20. ledna 1967

Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI), Státní oblastní archiv v Plzni, karton 2/4,

<sup>294</sup> Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI), Státní oblastní archiv v Plzni, karton 2/4, Zprávy výstavní a propagační komise TSMR, prosinec 1964



nomenklatury v SČSVU i v ČFVU nebo si spřiznili její představitele.<sup>295</sup> Pro realizace ve veřejném prostoru bylo důležité získání krajského tajemníka ČFVU Stanislava Nového, který v podstatě rozhodoval o přidělu zakázek ve spolupráci výtvarníka s architektem, na reformní stranu.<sup>296</sup> Konzervativní křídlo plzeňských umělců bylo stejně jako jejich souputníci v celém Československu v druhé polovině 60. let proti reformistům bezmocné. 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 umělců – pamětníků plzeňských 60. let<sup>297</sup> 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. Silil zájem o sblížení se západní Evropou.“*<sup>298</sup> Přesto nelze považovat za naprosto důvěryhodné 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.“*<sup>299</sup>

<sup>295</sup> Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI), Státní oblastní archiv v Plzni, karton 2/4, Hodnocení práce SČSVU, s. 2

<sup>296</sup> Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI), Státní oblastní archiv v Plzni, karton 2/4, Hodnocení práce SČSVU, s. 3

<sup>297</sup> POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Žena v dílech plzeňských umělců 60. Let.* Plzeň : Unie výtvarných umělců Plzeňské oblasti, 2000

<sup>298</sup> POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Žena v dílech plzeňských umělců 60. Let.* Plzeň : Unie výtvarných umělců Plzeňské oblasti, 2000

<sup>299</sup> POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Žena v dílech plzeňských umělců 60. Let.* Plzeň : Unie výtvarných umělců Plzeňské oblasti, 2000

## 3.2 VÝTVARNÉ UMĚNÍ VE VEŘEJNÉM PROSTORU PLZNĚ V OBDOBÍ NORMALIZACE

### 3.2.1 NOVÁ HIERARCHIE VÝTVARNÉ UMĚLECKÉ SCÉNY A VEŘEJNÉ REALIZACE

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 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. Existovala také skupina výtvarných umělců, kteří byli díky veřejně známým protinormalizačním postojům, příslušnosti k vybraným skupinám 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.<sup>300</sup> „Z veřejného prostoru byly vyloučeny projevy autonomní a svobodné a začala normalizační vlna manipulace života i prostřednictvím umění.“<sup>301</sup>

V Plzni se poměrně rychle vytříbila nová umělecká elita v nově ustanoveném Západočeském krajském výboru ČSVU i ČFVU. Valná 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 přizpůsobili 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 z generace tvořící v 50. a 60. letech.<sup>302</sup> Už v roce 1973 se novými členy v plzeňské oblasti stali Fládr, Jílek, Pleskal,

<sup>300</sup> ŠETLÍK, Jiří. Léta sedmdesátá a osmdesátá. In: *Dějiny českého výtvarného umění (VI/1) 1958/2000*, Český Těšín : Academia, 2007, s. 369-385, s. 370-372

<sup>301</sup> ŠTASTNÁ, Marie. *Socha ve městě*. Ostrava : EN FACE, 2008, s. 121

<sup>302</sup> SČVU Plzeň, kart. 2, Zápis ZKV SČVU 19. 2. 1972 v Plzni, s. 1

Štícha a Tázler.<sup>303</sup> 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 náběru nově evidovaných členů ČFVU, to se ale nakonec vleklo po celá 70. léta.<sup>304</sup> 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 přístupováno v komisi v Praze, a přijímá tato opatření.*“<sup>305</sup> 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 velice rychle utnul.<sup>306</sup>

Západočeský kraj byl rozdělen na dvě oblasti, Karlovarskou a Plzeňskou. Od toho bylo také odvozeno dělení kulturních institucí. Měl dvě oblastní střediska podniku Dílo ČFVU, přičemž jejich vedoucími byli Štěpanovský v Karlových Varech a Nový v Plzni. Právě zde se rozhodovalo o veřejných zakázkách včetně exteriérových realizací. Jejich úkolem bylo zprostředkovávat spolupráci Svazů výtvarníků a architektů. Člen Díla ČFVU nemohl být kvůli střetu zájmů členem Svazu.<sup>307</sup> 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 modelem budoucích veřejných realizací. Tato pobočka také vyhlašovala 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.<sup>308</sup>

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

<sup>303</sup> SČVU Plzeň, kart. 2, Zápis ZKV SČVU, konané 2. 7. 1973 v Karlových Varech, s. 2

<sup>304</sup> SČVU Plzeň, kart. 2, Zápis ZKV SČVU 19. 2. 1972 v Plzni, s. 1

SČVU Plzeň, kart. 3, Zápis ze schůze ZKO SČVU, konané 4. 10. 1973 v Klubu divadla dětí v Plzni

<sup>305</sup> SČVU Plzeň, kart. 2, Zápis ze schůze ZKV SČVU v Plzni, dne 18. května 1973, s. 1

<sup>306</sup> SČVU Plzeň, kart. 2, Zápis ze schůze ZKV SČVU v Plzni, dne 16. 3. 1973, s. 2

<sup>307</sup> SČVU Plzeň, kart. 2, Zápis ZKV SČVU, konané 2. 7. 1973 v Karlových Varech, s. 1

<sup>308</sup> Fond SČVU PLZEŇ, , Státní oblastní archiv v Plzni, karton 8, Soutěže ČFVU Plzeň

Holakovský, Maur, Sopr, Šteffel a případní náhradníci Fládr a Holý.<sup>309</sup> 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.<sup>310</sup> „Komise musí hledat příležitost zaměstnat společ. zakázkou všechny schopné autory, členy SČVU. Autoři svou práci musí své předpoklady prokázat. Zůstává otázka k diskusi, do jaké míry se mají na společ. zakázce podílet nevidovaní.“<sup>311</sup> 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.<sup>312</sup> 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.<sup>313</sup>

Normalizace byla obdobím, kdy se vytvořila hluboká brázda mezi umělci oficiálními a nonkonformními, ovšem výtvarné umění ve veřejném prostoru se stala svým způsobem výjimkou. V něm dál plynul poměrně spontánní umělecký život ve spolupráci architektů s výtvarníky, kdy se na veřejných realizacích podíleli zástupci obou skupin.<sup>314</sup> „Hned na začátku sedmdesátých let se kritéria pro sochařské práce, stejně jako výběr autorů pro veřejné zakázky, řídila změněnými politickými podmínkami, které se promítly i do práce komisí pro spolupráci architekta s výtvarníky při ČFVU.“<sup>315</sup> Na druhou stranu existovala celá řada možností, jak mohl být svazující ideologický tlak zmírněn. V prvé řadě záleželo na osobních známostech umělce s klíčovými osobami rozhodujících schvalovacích procesů výše jmenovaných institucí, ale také zájem architekta – přítele o spolupráci. Další cestou byla tvorba užitého umění, které bylo v době normalizace stále na vysoké úrovni. Některé

<sup>309</sup> SČVU Plzeň, kart. 2, Zápis ze schůze ZKV SČVU v Plzni, dne 16. 3. 1973, s. 2-3

<sup>310</sup> SČVU Plzeň, kart. 2, Zápis ZKV SČVU, konané 26. 9. 1974 v Karlových Varech, s. 2

<sup>311</sup> SČVU Plzeň, kart. 2, Zápis ze stranické skupiny při ZKV SČVU v Plzni – 3. října 1975

<sup>312</sup> Fond SČVU PLZEŇ, , Státní oblastní archiv v Plzni, karton 8, Návrh výboru Zč. KOSA ČSR na činnost a složení uměleckých komisí ČFVU.

<sup>313</sup> Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI), Státní oblastní archiv v Plzni, karton 3/4, Pravda, 23. Zář 1987, 5, První kroky po sjezdu, Inka Bílá

<sup>314</sup> ŠETLÍK, Jiří. Léta sedmdesátá a osmdesátá. In: *Dějiny českého výtvarného umění (VI/1) 1958/2000*, Český Těšín : Academia, 2007, s. 369-385, s. 371

<sup>315</sup> ŠTASTNÁ, Marie. *Socha ve městě*. Ostrava : EN FACE, 2008, s. 121

obory užitého umění (především sklo a keramika) totiž dokonce substituovat prostředky volného umění, tedy i tvorby ve veřejném prostoru.<sup>316</sup>

### 3.2.2 NORMALIZAČNÍ ARCHITEKTONICKO-URBANISTICKÁ PREDIKCE VEŘEJNÉHO PROSTORU

Závěr šedesátých let je předělem také v architektuře, a to nejen v československém, ale i ve světovém měřítku. Chuť po změně a experimentech bujela minimálně po celé Evropě. U nás však byl s utužováním normalizace pozastaven 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.<sup>317</sup> Standardní téměř neaktualizované nefunkcionalistické principy však přetrvali až do konce 80. let. Proudová výstavba obytných souborů s domy kompletně smontovanými z prefabrikátů zůstala v budovatelském výkvětu 80. let stále populární. *„Rozvolněná zástavba založená na hmotové konfigurační kompozici, tedy kompozici vycházející ze vztahů solitérně stojících objemů vsazených do neutrálního stejnorodého prostoru, postupně ukazovala i své stinné stránky. Hojnost vzdušného osluněného prostoru a zeleně – hodnot vzývaných funkcionalistickým urbanismem od dvacátých let – doprovázela absence tradičních hodnot urbánních: nepřítomnost jasně definovaných míst a definovaného systému městských prostorů se svébytným charakterem a sociálním určením.“*<sup>318</sup> Již v šedesátých letech známý problém i jeho řešení větší vybaveností, tedy i výzdobou, bylo v instrukcích normalizačních teoretiků považováno za stále nedokončený úkol výtvarné tvorby jejich současníků v rozsáhlých a nehostinných sídlištích. Východisko humanity zprostředkované výtvarným uměním ve veřejném prostoru však bylo řešeno kvantitou, nikoliv kvalitou. Obrovské množství exteriérových výtvarných objektů se ale 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.<sup>319</sup>

V Plzni vznikla vedle obytných souborů normalizační epochy na nově vzniklém Severním předměstí (komplex zdejších obytných souborů tvoří Lochotín, Bolevec, Košutka a Vinice)

<sup>316</sup> ŠETLÍK, Jiří. Léta sedmdesátá a osmdesátá. In: *Dějiny českého výtvarného umění (VI/1) 1958/2000*, Český Těšín : Academia, 2007, s. 369-385, S. 371

<sup>317</sup> Architektura sedmdesátých a osmdesátých let, Petr Kratochvíl, s. 387-415, s. 387

<sup>318</sup> Architektura sedmdesátých a osmdesátých let, Petr Kratochvíl, s. 387-415, s. 388-389

<sup>319</sup> Sabina Jankovičová, K niektorým otázkam monumentálnej tvorby na Slovensku, s. 431-451, S. 433

celá řada solitérních budov. Právě jejich interiéry a exteriéry poskytovaly už v 60. letech ideální prostředí pro spolupráci architekta s výtvarníkem. Nakonec velká část z celkového počtu budov občanské vybavenosti dostavěných v 70. letech (v některých případech i v 80. letech) byla navržena již v období předchozím. Solitéry zastupují série pavilónových obchodních center s uzavřeným nebo otevřeným centrálním atriem (Družstevní centrum na Doubravce, Luna na Borech, Apollo na Skvrňanech) rozestých po celé Plzni.<sup>320</sup> Na ně navázala další série 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. Na konci 60. let byl dostavěn již představený lední stadion doplněný Eiblovou dekorativní plastikou. Během 80. let byla postavena Státní fakultní nemocnice na Lochotíně projektovaná již od poloviny 60. let, poskytující svým rozsáhlým parkovým prostorem ideální místo pro výtvarné realizace.<sup>321</sup> V roce 1975 byla dokončena Krajská politická škola Vítězného února na Lochotíně, která byla považovaná dobovým teoretikem Jaroslavem Peklem za zatím nejlepší budovu školy postavenou ve „finském stylu“ v republice.<sup>322</sup> Ta byla ale výtvarníky vyzdobena pouze v interiéru.<sup>323</sup> 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 Památníkem Československo-sovětského přátelství.<sup>324</sup> Přednádražní prostor byl zatím zastavěn jen z malé části obchodním domem Prior z přelomu 60. a 70. let. Roku 1979 představil architekt Miloslav Hrubec megalomanský projekt (v hodnotě 450 mil. Kčs) dostavby této části Východního předměstí komplexem budov kulturního domu a výškové budovy hotelu jako nových dominant oblasti kontrastujících se starým

<sup>320</sup> Architektura ČSSR, č. 6, roč. XXVI., časopis svazu architektů ČSSR, Mladá fronta, Praha 1967, Problém občanské vybavenosti v Plzni, Miloslav Sýkora, s. 337

<sup>321</sup> Fond SČVU PLZEŇ, , Státní oblastní archiv v Plzni, karton 8, Areál KÚNZ Fakultní nemocnice Lochotín

<sup>322</sup> Architektura ČSR, 1976, Úvaha nad obnovou ideové úlohy architektury, Jaroslav Peklo, s. 194-195, s. 194

<sup>323</sup> Architektura ČSR, 1976, Krajská politická škola „Vítězného února“ v Plzni, Miloslav Sýkora, s. 200-201, s. 201

<sup>324</sup> Architektura ČSR, 1978, Památník Československo-sovětského přátelství a nová budova Státní banky Československé v Plzni, Jaroslav Peklo, Miloslav Sýkora, s. 345-349

historickým centrem.<sup>325</sup> Dokončen byl v průběhu 80. let jen Kulturní dům ROH. I on se stal vhodným základem pro celou řadu veřejných realizací symbolizujících poslední stádium období normalizace.

Protože architektura 60. let byla až do roku 1989 stále dále rozvíjena, nikoliv přehodnocována, lze mluvit o pokračování období pozdního modernismu. Nové materiálové, technické možnosti, ale i individuální vývoj architektů sice umožnily odklon od funkční strohosti, přesto ale zůstala jejich tvorba anachronismem, všední stále se opakující rutinou.<sup>326</sup> Komplexní hodnocení je platné i pro spolupráci výtvarníka s architektem odvozené od normalizační architektury.

### 3.2.3 AUTOŘI A DÍLA VÝTVARNÉHO UMĚNÍ VE VEŘEJNÉM PROSTORU ZA NORMALIZACE

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 opakuje 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. Angažování 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.<sup>327</sup> Teoretik Pavel Hejduk vytvořil generační typologii západočeských sochařů prezentujících svá díla na zřejmě největší výstavě umělců Západočeského kraje konané v roce 1988

<sup>325</sup> Architektura ČSR, 1979, Komplex domu kultury ROH v Plzni, Miloslav Sýkora, s. 371

<sup>326</sup> KRATOCHVÍL, Petr. Architektura sedmdesátých a osmdesátých let. In: *Dějiny českého výtvarného umění (VI/1) 1958/2000*, Český Těšín : Academia, 2007, s. 387-415, s. 403

<sup>327</sup> PETIŠKOVÁ, Tereza. Oficiální umění sedmdesátých a osmdesátých let. In: *Dějiny českého výtvarného umění (VI/1) 1958/2000*, Český Těšín : Academia, 2007, s. 447-459, s. 447-448

v pražském Mánesu. Typologie zachycuje i hierarchii plzeňské umělecké obce. „*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 i materiálů.*“<sup>328</sup> Hejdukova typologie je aplikovatelná i na generační vymezení plzeňských autorů veřejných realizací v období normalizace.<sup>329</sup>

### 3.2.4 NEJSTARŠÍ ZÁSTUPCE NORMALIZAČNÍHO VEŘEJNÉHO VÝTVARNÉHO UMĚNÍ ALOIS SOPR

Sochař Alois Sopr patřil v době normalizace k nejstarším a nejuznávanějším západočeským výtvarníkům. Jako jediný autor plzeňských normalizačních veřejných realizací patří ke generaci narozené ještě před první světovou válkou. Byl sice rodákem z Manětína, ale velká část jeho umělecké kariéry se odehrávala mimo Západočeský kraj.<sup>330</sup> 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. To se mu podařilo až v roce 1935. Kavka ho učil klasické realistické tvorbě. Ve válečných letech se seznámil s budoucí umělkou a zejména sochařskou elitou období sorely – Karlem Lidickým, Karlem Pokorným, atd.<sup>331</sup> Také Soprova tvorba po roce 1949 dodržovala kritéria socialistického realismu. Mimo jiné se účastnil pomníkové soutěže na realizaci pomníku plzeňského Stalina.<sup>332</sup>

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.<sup>333</sup> Sám považoval za své vzory moderní tvorby Otto Gutfreunda a Josefa Čapka.<sup>334</sup> 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

<sup>328</sup> Výtvarná kultura, 1988, Západočeská sochařská tvorba, Pavel Hejduk, s. 17-24, s. 17

<sup>329</sup> Výtvarná kultura, 1988, Západočeská sochařská tvorba, Pavel Hejduk, s. 17-24

<sup>330</sup> PROCHÁZKA, Václav. *Alois Sopr*. Vyd. 1. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1982, s. 9-10

<sup>331</sup> PROCHÁZKA, Václav. *Alois Sopr*. Vyd. 1. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1982, s. 11-19

<sup>332</sup> PROCHÁZKA, Václav. *Alois Sopr*. Vyd. 1. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1982, s. 22-25

<sup>333</sup> 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

<sup>334</sup> 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



z pracovního a běžného života. „*Orientace na socialistický realismus vyplynula u něho z názorového přesvědčení.*“<sup>335</sup> V průběhu 60. let se však ve svých keramických pracích věnuje abstrahujícím přírodním artefaktům, geometrizujícím nebo konstruujícím jejich tvar a vnitřní prostor.<sup>336</sup>

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 několik realizací – Památník obětem pochodu smrti z roku 1966 a realizace v Měnětině a v Nečtinách.<sup>337</sup> V roce 1976 se trvale přestěhoval z Prahy do Plzně, kde později získal ateliér v centru moderního rušného sídliště na Borech.<sup>338</sup> Už v první polovině 70. let získal důležité kulturně-politické funkce v několika institucích. Později měl na starost umělecké komise. Zvláště v případech 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. Soprovi šlo však i o to, aby jimi zasahoval do soudobé umělecké problematiky.*“<sup>339</sup> 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 výtvarných objektů se soustředí na realistickou ideologií prodchnutou pomníkovou tvorbu. V roce 1971 byl odhalen jeho *Pomník padesátého výročí založení KSČ*<sup>340</sup> před plzeňským nádražím Klementa Gottwalda, který je kombinací reliéfu a pylonového prostorového útvaru. Studií plošného portrétu Klementa Gottwalda se zabýval už v roce 1958 v studii medaile pro Novou huť KG.<sup>341</sup> „*Tentokrát vytvořil jeho podobiznu jako téměř volnou bystu v realizovaném monumentu /arch. Hynek Gloser/ ideově umocněnou reliéfem dělníka s rozvinutým praporem.*“<sup>342</sup> Velkým návratem k čistému klasickému realismu pro něj byl *Pomník Bedřicha Smetany*,<sup>343</sup> který vznikl v

<sup>335</sup> PROCHÁZKA, Václav. *Alois Sopr*. Vyd. 1. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1982, s. 51

<sup>336</sup> PROCHÁZKA, Václav. *Alois Sopr*. Vyd. 1. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1982, s. 31-41

<sup>337</sup> PROCHÁZKA, Václav. *Alois Sopr*. Vyd. 1. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1982, s. 43-45

<sup>338</sup> Výtvarná kultura, 1979, Alois Sopr- návštěva v ateliéru, Mirko Zdeněk, s.27-32, s.27

<sup>339</sup> PROCHÁZKA, Václav. *Alois Sopr*. Vyd. 1. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1982, s. 45

<sup>340</sup> PŘÍLOHA č. 18

<sup>341</sup> PROCHÁZKA, Václav. *Alois Sopr*. Vyd. 1. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1982, s. 45-46

<sup>342</sup> PROCHÁZKA, Václav. *Alois Sopr*. Vyd. 1. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1982, s. 45

<sup>343</sup> PŘÍLOHA č. 19

letech 1974-1978 a následně byl vztyčen v Smetanových sadech.<sup>344</sup> „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.“<sup>345</sup> K jeho tradiční pomníkové tvorbě v Plzni patří také Pomník J. K. Tyla z roku 1985.<sup>346</sup> „Jedná se o realisticky pojatou bronzovou sochu na válcovém žulovém soklu, pohledově orientovanou směrem do Smetanových sadů.“<sup>347</sup> Jeho za normalizace nejčastěji prezentovaná exteriérová práce pohybující se svým obsahem na hranici výtvarné komunikace a ideologické propagandy je kamenné figurální sousoší *Život v míru*<sup>348</sup> odhalené někdy mezi roky 1980 a 1981 pro centrální prostor sídliště Lochotín.<sup>349</sup> Sousoší bylo v galerijní, původní modelové verzi vystavováno na Krajských výtvarných přehlídkách po celé republice.<sup>350</sup> „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*. Soproví skupiny jsou statictější, 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.“<sup>351</sup> Svým ideologickým potenciálem byl také nechvalně proslulý Sopřův reliéf *Vítězný únor* na domě kultury ROH Plzeň.<sup>352</sup> V plzeňském studentském časopise se brzy po revoluci objevilo toto negativní hodnocení: „Největší hrůza nás čeká na lávce přes řeku. Milicionáři s. Sopra přesně odpovídají mým

<sup>344</sup> POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Malá encyklopedie výtvarných umělců a architektů Západních Čech*, Plzeň : Západočeské nakladatelství, 1990, s. 101

<sup>345</sup> Alois PROCHÁZKA, Václav. *Alois Sopr*. Vyd. 1. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1982, s. 46

<sup>346</sup> POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Malá encyklopedie výtvarných umělců a architektů Západních Čech*, Plzeň : Západočeské nakladatelství, 1990, s. 101

<sup>347</sup> <http://www.socharstvi.info/realizace/pomnik-josefa-kajetana-tyla-v-plzni-ii/>

<sup>348</sup> PŘÍLOHA č. 20

<sup>349</sup> LĚBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1980*, Brno : DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1980, s. 57

<sup>350</sup> *Výtvarná kultura*, 1985, Zdroje a hodnoty monumentální plastiky, Jiří Venera, s. 9-13, s. 10

<sup>351</sup> PROCHÁZKA, Václav. *Alois Sopr*. Vyd. 1. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1982, s. 56

<sup>352</sup> <http://www.socharstvi.info/realizace/vitezny-unor/>

*představám o těch, kteří napsali do Pravdy smutně proslulé provolání LM našeho kraje.*“<sup>353</sup>

V druhé fázi Sopr pokračuje ve svém tvůrčím vývoji přechodu od moderny k abstrakci. Abstrahující díla tvořil pro soukromé a výstavní účely téměř kontinuálně. Ve veřejném prostoru jsou však první 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*<sup>354</sup> byl realizován roku 1977 před budovou Krajské správy komunikací v Plzni na Lochotíně.<sup>355</sup> „*Amfion je obojetný ion, elektroneutrální částice nesoucí kladný i záporný elektrický náboj.*“<sup>356</sup> Druhá dekorativní plastika z dusaného betonu<sup>357</sup> byla postavena podle projektu arch. M. Hrubce před Domem dopravy v Plzni v roce 1982.<sup>358</sup>

### 3.2.5 GENERACE 60. LET

Základem normalizační svazové nomenklatury byli vybraní umělci aktivní již v předchozích dvou desetiletích. Ty se také často stávali klíčovými osobnostmi monumentální tvorby 70. let. Autory veřejných realizací se ale stávali i umělci, kteří se do vyšších pater umělecké hierarchie nedostali, ale ve Svazu nebo dokonce i mimo něj pěstovali pozitivní 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.<sup>359</sup> Následkem politických změn v oblasti kultury po roce 1968 se naplnila jeho představa „demokratického centralismu“ a on sám jako oddaný komunista postupně získával různé funkce v KP SČVU, ale i v ÚV SČVU (v komisi při ÚV SČVU v Praze, v čele komise pro umělecká řemesla při stavebním podniku

<sup>353</sup> Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI), Státní oblastní archiv v Plzni, karton 3/4, Plzeňský student, č. 7, 19. 2. 1990, Plavec ve studni a jiné roztodivné kunsty, s. 1-2

<sup>354</sup> PŘÍLOHA č. 21

<sup>355</sup> POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Malá encyklopedie výtvarných umělců a architektů Západních Čech*, Plzeň : Západočeské nakladatelství, 1990, s. 101

<sup>356</sup> <http://www.socharstvi.info/realizace/amfion/>

<sup>357</sup> PŘÍLOHA č. 22

<sup>358</sup> PROCHÁZKA, Václav. *Alois Sopr*. Vyd. 1. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1982, s. 48

<sup>359</sup> *Výtvarná kultura, Svaz českých výtvarných umělců ve vydavatelství Orbis*, roč. XI., č. 1, Brno 1988, Sochař Břetislav Holakovský, Pavel Hejduk, s. 25-27, s. 25

města Plzně).<sup>360</sup> V roce 1986 Holakovský získal čestný titul zasloužilého umělce.<sup>361</sup> Proto se také stal v oblasti monumentální tvorby klíčovou osobností nejen jako umělec, ale také jako kulturní funkcionář.<sup>362</sup> V roce 1975 absolvoval dvouměsíční kurz na Vysoké stranické škole při ÚV KSSS v Moskvě. Holakovský byl politicky aktivní i mimo kulturní sféru (poslanec v místě bydliště, místopředseda uliční organizace strany).<sup>363</sup>

V oblasti výtvarných realizací se odklonil od experimentování s abstrakcí a dále rozvíjel svoji dosavadní tvorbu. Soustředil se na figurální skulptury z kovových materiálů, především tepaného měděného plechu.<sup>364</sup> 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*,<sup>365</sup> ve stejném roce skulptura *Květ vědění*<sup>366</sup> před základní školou a v roce 1964 skulptura *Vítání*<sup>367</sup> v parkové části obytné oblasti. Dělnická síla měla svého bližence Dělnickou soudržnost na sídlišti v Třemošné. Jeho nejmonumentálnější dílo z tepané mědi *Zeměkoule* (nebo také *Koule-Hvězda*)<sup>368</sup> vytvořil v letech 1984-1985. Osazen byl ve spolupráci s architekty Hrubecem, Němečekem a Matasem na speciální betonové rampě Kulturního domu ROH. Poslední jeho měděnou figurální plastikou určenou pro veřejný prostor obchodního domu REMUS byl *Kosmonaut (Astronaut)*<sup>369</sup>. Ovšem plánovaný rok osazení 1990 už neměl pro normalizační veřejné realizace pochopení a *Kosmonaut* 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 Plzni realizoval ve spolupráci s architektem Tichým pískovcovou sochu *Jaro – léto – podzim – zima*<sup>370</sup> v obytném prostoru sídliště Košutka.<sup>371</sup>

<sup>360</sup> Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI), Státní oblastní archiv v Plzni, karton 2/4, Hodnocení práce SČSVU, s. 1-3

<sup>361</sup> Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI), Státní oblastní archiv v Plzni, karton 3/4, Příloha pravdy, 27. Června, s. 3, 1987, První kroky po sjezdu, Jana Potužáková

<sup>362</sup> Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI), Státní oblastní archiv v Plzni, karton 2/4, Podíl sochařství na tvorbě socialistického životního prostředí v Západočeském kraji (1980), s. 1

<sup>363</sup> Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI), Státní oblastní archiv v Plzni, karton 1/4, Pravda, 12. Července 1986, s. 4, Ohlédnutí za sochařským dílem Břetislava Holakovského, Inka Bilá

<sup>364</sup> Výtvarná kultura, 1988, Sochař Břetislav Holakovský, Pavel Hejduk, s. 25-27, s. 26

<sup>365</sup> PŘÍLOHA č. 23

<sup>366</sup> PŘÍLOHA č. 24

<sup>367</sup> PŘÍLOHA č. 25

<sup>368</sup> PŘÍLOHA č. 26

<sup>369</sup> PŘÍLOHA č. 27

<sup>370</sup> PŘÍLOHA č. 28

<sup>371</sup> Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI), Státní oblastní archiv v Plzni, karton 1/4, Fotodokumentace 1960-1990

K produktivním autorům plzeňských veřejných realizací pracujícím od 60. let patří také sochař Zdeněk Jílek. Na jeho četných dílech je patrný rozdíl mezi tvorbou 60. let pod vlivem progresivních tendencí skupiny Kontakt a tvorbou let normalizačních. Jílkův vývoj směřoval 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 soch.<sup>372</sup> Nejedná se o kontinuální vývoj. V jeho tvorbě ve veřejných realizacích došlo k přerušení v celé dekádě 70. let.

Jeho 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. Už v roce 1983 realizoval vlastní veřejnou mramorovou sochu *Kluka s píšťalkou*<sup>373</sup> mezi obchodním centrem Atom a školním areálem na Lochotíně. Ve stejném roce vytvořil také reliéfní stěnu se státním znakem z trachytu<sup>374</sup> ve vchodu do budovy Krajské správy SNB na Charkovském nábřeží.<sup>375</sup> Dále sochal kamenné sochy *Radost ze života*<sup>376</sup> (nebo také *Rodina*) na Borech před OD Luna z roku 1984, *Dívka u pramene*<sup>377</sup> a *Pozdrav životu*<sup>378</sup> 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 vícefigurálních 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.*“<sup>379</sup> V 80. letech také znovu spolupracoval se známým kolegou Klementem Štíchou na rozměrném keramickém reliéfu *Západní Čechy* pro nádražní budovu ČSAD.<sup>380</sup>

Druhým produktivním sochařem a bývalým členem Kontaktu, který ovšem mnohem rychleji přehodnotil obsah svých uměleckých výtvorů, byl Ladislav Fládr. Ladislav Fládr vystudoval výtvarné umění v druhé polovině 50. let na plzeňské a přešovské pedagogické

<sup>372</sup> Výtvarná kultura, Svaz českých výtvarných umělců ve vydavatelství Orbis, roč. XI., č. 6, Brno 1988, Západočeská sochařská tvorba, Pavel Hejduk, s. 17-24, s. 22

<sup>373</sup> PŘÍLOHA č. 29

<sup>374</sup> PŘÍLOHA č. 30

<sup>375</sup> LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1983*, Brno : DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1983, s. 50

<sup>376</sup> PŘÍLOHA č. 31

<sup>377</sup> PŘÍLOHA č. 32

<sup>378</sup> PŘÍLOHA č. 33

<sup>379</sup> Výtvarná kultura, 1988, Západočeská sochařská tvorba, Pavel Hejduk, s. 17-24, s. 22

<sup>380</sup> POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Malá encyklopedie výtvarných umělců a architektů Západních Čech*, Plzeň : Západočeské nakladatelství, 1990, s. 54

fakultě a z počátku se živil především jako pedagog.<sup>381</sup> 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.<sup>382</sup> Ve své tvorbě využívá širokou škálu materiálů - kámen, šamot, pálená hlína, cement, cín, bronz.

Fládovo 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*<sup>383</sup> vznikla v roce 1975. „*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.*“<sup>384</sup> Druhé Fládovo plzeňské sousoší *Žena a dítě* z roku 1976 bylo také šamotové, třetí *Sedící žena a dítě*<sup>385</sup> z roku 1984 z Bolevce je sochaná z pískovce. K jeho dalším pracím patří *Památník budovatelům*<sup>386</sup> v centrální části Bolevce 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 soulptur. 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 jedinou Plzeňskou realizací je sousoší *Tančící děti*<sup>387</sup> postavené v roce 1970 při areálu mateřské školy na Doubravce.<sup>388</sup>

Ve veřejném prostoru se prosadili i někteří malíři aktivní v 50. a 60. letech, pracující spíše v interiérových společenských prostorech. K starší generaci patřil malíř a pedagog Lumír

<sup>381</sup> POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Malá encyklopedie výtvarných umělců a architektů Západních Čech*, Plzeň : Západočeské nakladatelství, 1990, s. 32

<sup>382</sup> Výtvarná kultura, 1988, Západočeská sochařská tvorba, Pavel Hejduk, s. 17-24, s. 20

<sup>383</sup> PŘÍLOHA č. 34

<sup>384</sup> HEJDUK, Pavel. *Fládr/sochy*. Plzeň : Západočeská krajská organizace Svazu českých výtvarných umělců, 1983, s. 4

<sup>385</sup> PŘÍLOHA č. 35

<sup>386</sup> PŘÍLOHA č. 36

<sup>387</sup> PŘÍLOHA č. 37

<sup>388</sup> POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Malá encyklopedie výtvarných umělců a architektů Západních Čech*, Plzeň : Západočeské nakladatelství, 1990, s. 72

Topinka. Jedinou jeho dochovanou exteriérovou realizací je kovový reliéf<sup>389</sup> na fasádě mateřské a základní školy neslyšících na Doubravce.<sup>390</sup> 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 roku 1974 vyzdobil keramickým obrazem na šamotových dlaždicích<sup>391</sup> zděný kryt nádob na odpad areálu plzeňských plynáren na Doudlevcích.<sup>392</sup>

### 3.2.6 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 spolupráce.

Sochař a keramik Jaroslav Veselák vystudoval střední průmyslová 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 užitou plastiku na VŠUP u Malejovského a Kavana. Studium ukončil v zlomovém roce 1970 a mohl rovnou nastoupit profesionální dráhu normalizačního profesionála.<sup>393</sup>

Veselák byl především vynikající medailér a portrétista, ale vytvořil i několik rozměrných veřejných objektů.<sup>394</sup> V Plzni realizoval roku 1974 soubor keramických plastik<sup>395</sup> pro mateřskou školu na Skvrňanech,<sup>396</sup> roku 1977 (ve spolupráci se Štichou) keramické

<sup>389</sup> PŘÍLOHA č. 38

<sup>390</sup> POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Malá encyklopedie výtvarných umělců a architektů Západních Čech*, Plzeň : Západočeské nakladatelství, 1990, s. 118-119

<sup>391</sup> PŘÍLOHA č. 39

<sup>392</sup> POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Malá encyklopedie výtvarných umělců a architektů Západních Čech*, Plzeň : Západočeské nakladatelství, 1990, s. 33-34

<sup>393</sup> POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Malá encyklopedie výtvarných umělců a architektů Západních Čech*, Plzeň : Západočeské nakladatelství, 1990, s. 122-123

<sup>394</sup> *Výtvarná kultura*, 1988, Západočeská sochařská tvorba, Pavel Hejduk, s. 17-24, s. 22

<sup>395</sup> PŘÍLOHA č. 40

<sup>396</sup> LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1974*, Brno : DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1974, s.45

reliéfy<sup>397</sup> v podchodu autobusového nádraží,<sup>398</sup> roku 1979 sousoší *Věda a Technika*<sup>399</sup> v centrální oblasti Zadních Skvrňanech, v roce 1985 skulpturu *Plavec*<sup>400</sup> při budově bazénu na Slovanech, roku 1986 sousoší *Mláďi*<sup>401</sup> před vysokoškolskými kolejemi na sídlišti Lochotín a roku 1987 sousoší *Rodina*<sup>402</sup> v obytném prostoru na Košutce. Na konci 80. let byl v právě vznikajícím areálu Západočeské univerzity vyprojektován vertikální výtvarný objekt ve vstupním prostoru.<sup>403</sup> Roku 1992 zde byla vztyčena Veselákova realizace.<sup>404</sup> 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 po návratu živil jako ilustrátor a designér. Vysokému umění se věnoval spíše soukromě. Upřednostňoval v něm tradiční přístupy.<sup>405</sup> Nástup normalizace mu ukončil poměrně rozvolněný neusazený nezávislý život a nasměroval ho na dráhu oficiálního umění.<sup>406</sup>

K jeho plzeňským exteriérovým veřejným realizacím patří plastika polo-ležící dívčí figury *Probuzení*<sup>407</sup> z litého betonu z roku 1975 osazená v obytné oblasti sídliště Bory a skulptura *Klíčení*<sup>408</sup> z roku 1987 osazená na Lochotíně.

Strojní designér Ivan Tichý patří k autorům řady plzeňských veřejných objektů. V 60. letech vystudoval na VŠUP v Gottwaldově specializované tvarování strojů a nástrojů. Proto je také jeho sochařina ovlivněna designérskou tvorbou.<sup>409</sup>

K jeho monumentální tvorbě patří kovaná fontána<sup>410</sup> pro odpočinkový prostor, figurální kamenná plastika před základní školou a keramický fasádní reliéf ve Skvrňanech z roku

<sup>397</sup> PŘÍLOHA č. 41

<sup>398</sup> LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1977*, Brno : DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1977, s. 213

<sup>399</sup> PŘÍLOHA č. 42

<sup>400</sup> PŘÍLOHA č. 43

<sup>401</sup> PŘÍLOHA č. 44

<sup>402</sup> PŘÍLOHA č. 45

<sup>403</sup> PŘÍLOHA č. 46

<sup>404</sup> POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Jaroslav Veselák*. Plzeň : Unie výtvarných umělců plzeňské oblasti a Město Plzeň, 2000, nestr.

<sup>405</sup> POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Malá encyklopedie výtvarných umělců a architektů Západních Čech*, Plzeň : Západočeské nakladatelství, 1990, s. 23

<sup>406</sup> Výtvarná kultura, 1988, Západočeská sochařská tvorba, Pavel Hejduk, s. 17-24, s. 22-23

<sup>407</sup> PŘÍLOHA č. 47

<sup>408</sup> PŘÍLOHA č. 33

<sup>409</sup> Výtvarná kultura, Brno 1988, Západočeská sochařská tvorba, Pavel Hejduk, s. 17-24, s. 23

<sup>410</sup> PŘÍLOHA č. 48



1978.<sup>411</sup> V roce 1984 vytvořil v atriu sídliště Lochotín u kina Mír Hodiny se zvonkohrou.<sup>412</sup>

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.<sup>413</sup> Hned roku 1975 vytvořil svou první plzeňskou veřejnou realizaci – kamennou plastiku<sup>414</sup> k fontáně na Skvrňanech.<sup>415</sup> V roce 1977 vytvořil reliéfy *Energie a Vesmír*<sup>416</sup> pro Dům techniky, v roce 1981 sochu *Děti na houpacím koni*<sup>417</sup> v centrálním prostoru sídliště Bolevec, kamennou plastiku *Hrající si děti*<sup>418</sup> u základní školy na Bolevci a v roce 1987 sochu *Hudba*.<sup>419</sup>

Keramik František Pavlas patří do skupiny autorů generačně starších, ale prosazujících se ve veřejném prostoru až v období normalizace. V té době vzrostl zájem o propojování monumentálního a užitého umění. Keramické obklady se stávaly standardním polem výtvarné činnosti.<sup>420</sup>

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,<sup>421</sup> keramická plastika v areálu Učňovské školy na Lochotíně<sup>422</sup> z roku 1980, keramický obklad chladicí věže Domu kultury v Plzni z roku 1985, šamotové reliéfy na výškovém domě na Borech,<sup>423</sup> keramická dělicí stěna v bývalém nákupním centru Gera na Lochotíně<sup>424</sup> a další.<sup>425</sup> Tvořil však i volné zahradní keramické plastiky především pro

<sup>411</sup> LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1978*, Brno : DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1978, s. 71

<sup>412</sup> LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1984*, Brno : DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1984, s. 73

<sup>413</sup> POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Malá encyklopedie výtvarných umělců a architektů Západních Čech*, Plzeň : Západočeské nakladatelství, 1990, s. 84

<sup>414</sup> PŘÍLOHA č. 49

<sup>415</sup> LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1975*, Brno : DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1975, s. 61

<sup>416</sup> PŘÍLOHA č. 50

<sup>417</sup> PŘÍLOHA č. 51

<sup>418</sup> PŘÍLOHA č. 52

<sup>419</sup> PŘÍLOHA č. 33

<sup>420</sup> POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Malá encyklopedie výtvarných umělců a architektů Západních Čech*, Plzeň : Západočeské nakladatelství, 1990, s. 86

<sup>421</sup> PŘÍLOHA č. 53

<sup>422</sup> PŘÍLOHA č. 54

<sup>423</sup> PŘÍLOHA č. 55

<sup>424</sup> PŘÍLOHA č. 56

<sup>425</sup> Malá POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Malá encyklopedie výtvarných umělců a architektů Západních Čech*, Plzeň : Západočeské nakladatelství, 1990, s. 87

mateřské a základní školy. V roce 1974 vytvořil zahradní plastiku a mozaiku v areálu základní školy na Doubravce.<sup>426</sup>

Ke starší generaci autorů veřejných realizací prosazujících se až v 70. letech patří často spolupracující dvojice autorů Jaroslav Pleskal a Savvas Vojatzoglu. Pleskal byl umělec samouk zaměřený na keramiky a krajinomalby.<sup>427</sup> Původem Řek Savvas Vojatzoglu vystudoval v roce 1957 SUPŠ v Praze a následně pracoval jako keramik v domažlické Chodovii, kde se seznámil s Pleskalem. Ve své společné monumentální tvorbě se věnovali především dětským plastikám. K jejich nejlepším plzeňským realizacím patří sluneční hodiny na základní škole na Lochotíně<sup>428</sup> z roku 1977 a reliéf s figurami pro mateřskou školu na Skvrňanech<sup>429</sup> z roku 1980.<sup>430</sup>

### 3.2.7 GENERACE 80. LET

Generaci nejmladších autorů veřejných realizací v Plzni zastupovali Jaroslav Šindelář a František Bálek.

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.<sup>431</sup> K jeho veřejným sochařským realizacím patří sousoší *Matka s kočárkem*<sup>432</sup> (nebo také *Mír*) vzniklá ve spolupráci s Aloisem Soprem v parkovém areálu Fakultní nemocnice. Dále autor vytvořil kašnu<sup>433</sup> u divadla J. K. Tyla nahrazující starou Votlučkovu.

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 Fládem na *Památníku budovatelům Plzně* a v roce 1987 se stává součástí Soprovo kolektivu na tvorbě reliéfů Domu kultury ROH.

<sup>426</sup> LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1974*, Brno : DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1974, s. 44

<sup>427</sup> POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Malá encyklopedie výtvarných umělců a architektů Západních Čech*, Plzeň : Západočeské nakladatelství, 1990, s. 88-89

<sup>428</sup> PŘÍLOHA č. 57

Autorství tohoto díla je v seznamech Díla ČFVU (LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1977*, Brno : DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1977, přisuzováno) přisuzována J. Jichovi, F. Trčkoví a J. Barborkovi

<sup>429</sup> PŘÍLOHA č. 58

<sup>430</sup> POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Malá encyklopedie výtvarných umělců a architektů Západních Čech*, Plzeň : Západočeské nakladatelství, 1990, s. 125

<sup>431</sup> Výtvarná kultura, 1988, Západočeská sochařská tvorba, Pavel Hejduk, s. 17-24, s. 24

<sup>432</sup> PŘÍLOHA č. 33

<sup>433</sup> PŘÍLOHA č. 59

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*.<sup>434</sup> Realizace byla součástí rozsáhlého architektonického projektu stavby Státní banky Československé v Plzni, přičemž zde jeden kolektiv architektů opravdu důsledně komponoval obě části jednoho plánu. Jednalo se tedy o dvě stavby na jednom vymezeném území.<sup>435</sup> Projekt Památníku za 7 milionů Kčs byl v roce 1975 oceněn první cenou v soutěži ministerstva výstavby a techniky ČSR.<sup>436</sup>

Celý projekt odstartovala soutěž na výtvarné zpracování Památníku. Jde tedy o vzácný příklad, kdy měla výtvarná práce prvenství před architektonickým řešením.<sup>437</sup> Soutěž vyhrál prominentní pražský sochař Rudolf Svoboda. „*V souhvězdí českých národních umělců-sochařů, ale i v celé sochařské tvorbě naší současnosti zaujímá Rudolf Svoboda zcela zvláštní postavení.*“<sup>438</sup> Svoboda patřil ke generaci umělců, kteří studovali svůj umělecký obor v nejtěžší době nástupu stalinismu. I když se volné tvorbě věnoval od poloviny 50. let, opravdovou celebritou oficiální kultury se stal až za normalizace.<sup>439</sup> Do té doby se specializoval na komorní a drobnou plastiku. Od 70. let se stalo jeho stěžejním zájmem monumentální umění.<sup>440</sup> 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.<sup>441</sup>

<sup>434</sup> PŘÍLOHA č. 60

<sup>435</sup> Architektura ČSR, Praha 1978, Památník Československo-sovětského přátelství a nová budova, Jaroslav Peklo, Miloslav Sýkora, s. 345-349, s. 347-348

<sup>436</sup> Architektura ČSR, Praha 1983 Památník Státní banky československé a Památník československo-sovětského přátelství v Plzni, Otakar Nový, s. 386-391, s. 390

<sup>437</sup> Architektura ČSR, 1978, Památník Československo-sovětského přátelství a nová budova, Jaroslav Peklo, Miloslav Sýkora, s. 345-349, s. 349

<sup>438</sup> Výtvarná kultura, 1989, Sochař své generace, Rozhovor s Rudolfem Svobodou k jeho 65. narozeninám. Vlastimil Vinter, s. 44-49, s. 44

<sup>439</sup> <http://socharstvi.info/autori/rudolf-svoboda/>

<sup>440</sup> Výtvarná kultura, Svaz českých výtvarných umělců ve vydavatelství Orbis, roč. XII., č. 3, Brno 1989, Socha v architektuře, Blanka Stehlíková, s. 53-57, s. 53

<sup>441</sup> Výtvarná kultura, Svaz českých výtvarných umělců ve vydavatelství Orbis, roč. XII., č. 3, Brno 1989, Socha v architektuře, Blanka Stehlíková, s. 53-57, s. 53

Autory plzeňského Památníku jsou vedle sochaře Svobody také architekti Miloslav Sýkora a Vladimír Belšán. Projekt byl realizován v letech 1977 až 1981.<sup>442</sup> V roce 1985 ho Svoboda dále doplnil bronzovou plastikou *Vděčná vlast*.<sup>443</sup> 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 za pomoci 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 nábřeží.“* Nakonec prostor památníku byl od dob Stalinova pomníku tradičním manifestačním prostorem při oslavách VŘSR. *„Autoři využili tohoto genia loci ...“*<sup>444</sup> Jeho prostranství bylo vsutku velkolepé. Hlavním komponentem souboru se staly pylon Přátelství a reliéfní blok se sochou. Součástí je i shromažďovací plocha.<sup>445</sup> *„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.“*<sup>446</sup> Architekti museli řešit vedle estetické působivosti také celou řadu technických problémů. V podzemní části Památníku bylo vybudováno parkoviště, které mělo ulehčit vnějšímu prostranství. Při Moskevské třídě byly do areálu včleněny i veřejné

<sup>442</sup> Architektura ČSR, 1978, Památník Československo-sovětského přátelství a nová budova, Jaroslav Peklo, Miloslav Sýkora, s. 345-349, s. 345

<sup>443</sup> PŘÍLOHA č. 60

<sup>444</sup> Architektura ČSR, 1983, Památník Státní banky československé a Památník československo-sovětského přátelství v Plzni, Otakar Nový, s. 386-391, s. 348

<sup>445</sup> Architektura ČSR, 1983, Památník Státní banky československé a Památník československo-sovětského přátelství v Plzni, Otakar Nový, s. 386-391, s. 388

<sup>446</sup> Architektura ČSR, 1978, Památník Československo-sovětského přátelství a nová budova, Jaroslav Peklo, Miloslav Sýkora, s. 345-349, s. 347

záchodky.<sup>447</sup> U budovy banky byl kladen důraz na to, aby plasticita architektury korespondovala s Památníkem a akcentovala jeho symboliku.<sup>448</sup> Nábřežní průčelí banky tvořily skleněné pláště v ocelohliníkových rámech a obklad plných stěn z jugoslávského mramoru.<sup>449</sup>

#### 3.2.8 NEOFICIÁLNÍ AUTOŘI JEDNOHO DÍLA

Sochař Ivan Jilemnický patří k autorům, kterým byla po roce 1969 z politických důvodů znemožněna normální výstavní činnost. Pocházel ze Slezska, kde po většinu období normalizace žil a tvořil, ale přesto v Plzni realizoval kamennou plastiku s lékařskou symbolikou<sup>450</sup> před vysokoškolskými kolejemi na Lochotíně.<sup>451</sup> V centrální části Lochotína byla před vchodem Střediska mládeže v roce 1983 instalována kovová plastika<sup>452</sup> od výtvarnice Miroslavy Kasalické.<sup>453</sup>

---

<sup>447</sup> Architektura ČSR, 1983, Památník Státní banky československé a Památník československo-sovětského přátelství v Plzni, Otakar Nový, s. 386-391, s. 388

<sup>448</sup> Architektura ČSR, 1978, Památník Československo-sovětského přátelství a nová budova, Jaroslav Peklo, Miloslav Sýkora, s. 345-349, s. 349

<sup>449</sup> Architektura ČSR, 1983, Památník Státní banky československé a Památník československo-sovětského přátelství v Plzni, Otakar Nový, s. 386-391, s. 390

<sup>450</sup> PŘÍLOHA č. 61

<sup>451</sup> LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1981*, Brno : DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1981, S. 64

<sup>452</sup> PŘÍLOHA č. 62

<sup>453</sup> LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1981*, Brno : DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1981, s. 49

## ZÁVĚR

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 letmém 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 (nikoliv socialismus deklarujícího) 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 širší 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 nenahraditelných socialistických sídlišť, 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. Celospolečenský zájem je zatím nepatrný. Ovšem objevují se jedinci, často zástupci mladé generace nezasažené přímo 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. Bohužel není úplná. Proto k závěru přikládám i nspecifikované, ale zaznamenané dochované realizace, které čekají na podrobnější průzkum.<sup>454</sup>

---

<sup>454</sup> PŘÍLOHA č. 63

## RESUMÉ

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 Nejdí 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.



**SEZNAM LITERATURY****Primární zdroje**

Areál KÚNZ Fakultní nemocnice Lochotín, Státní oblastní archiv v Plzni, Fond SČVU PLZEŇ, 41.3 – 220600 (XXII).

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

Diplomová práce, Pavla Hesová-Maurová, 1980, Podíl sochařství na tvorbě socialistického životního prostředí v Západočeském kraji, Státní oblastní archiv v Plzni, Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI).

Fotodokumentace 1960-1990, Státní oblastní archiv v Plzni, Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI).

Fotodokumentace, Státní oblastní archiv v Plzni, Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI).

Hodnocení práce SČSVU, Státní oblastní archiv v Plzni, Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI).

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

Magistrát města Plzně / Technický úřad MMP - Odbor stavebně správní – stavební archiv, Vých. 2099-2102, Průvodní a technická zpráva

Návrh výboru Zč. KOSA ČSR na činnost a složení uměleckých komisí ČFVU, Státní oblastní archiv v Plzni, Fond SČVU PLZEŇ, 41.3 – 220600 (XXII).

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

Odpověď ZO KSČ okr. pobočky SČSVU v Plzni na stížnost skupiny výtvarníků ze dne 3. února 1964, Státní oblastní archiv v Plzni, Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI).

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.

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

- Plzeňský student, č. 7, 19. 2. 1990, Plavec ve studni a jiné roztodivné kunsty, Státní oblastní archiv v Plzni, Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI).
- Podíl sochařství na tvorbě socialistického životního prostředí v Západočeském kraji (1980), Státní oblastní archiv v Plzni, Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI).
- Podíl sochařství na tvorbě socialistického životního prostředí v Západočeském kraji (1980), Státní oblastní archiv v Plzni, Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI).
- Pravda, 12. Července 1958, Nad reliéfem Julia Fučíka, Josef Straka, Státní oblastní archiv v Plzni, Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI).
- Pravda, 12. Července 1986, s. 4, Ohlédnutí za sochařským dílem Břetislava Holakovského, Inka Bílá, Státní oblastní archiv v Plzni, Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI).
- Pravda, 23. Září 1987, 5, První kroky po sjezdu, Inka Bílá, Státní oblastní archiv v Plzni, Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI).
- Program umělecké tvůrčí skupiny moderního realismu, Státní oblastní archiv v Plzni, Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI).
- PROCHÁZKA, Václav. *Alois Sopr*. Vyd. 1. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1982, s. 9-10.
- Přehled činnosti Tvůrčí skupiny moderního realismu SČSVU 1963-1967, Státní oblastní archiv v Plzni, Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI).
- Příloha pravdy, 27. Června, s. 3, 1987, První kroky po sjezdu, Jana Potužáková, Státní oblastní archiv v Plzni, Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI).
- Schůze plzeňských výtvarníků 3. února 1964 v místnosti Divadelního klubu v Plzni, Státní oblastní archiv v Plzni, Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI).
- Schůze plzeňských výtvarníků 3. února 1964 v místnosti Divadelního klubu v Plzni, Státní oblastní archiv v Plzni, Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI).
- Schůze plzeňských výtvarníků 3. února 1964 v místnosti Divadelního klubu v Plzni, Státní oblastní archiv v Plzni, Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI).
- Skupina mladých 59, Začínáme, Zbyněk Kovanda, (nestr.), Státní oblastní archiv v Plzni, Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI).
- Současný stav výtvarného života, 20. ledna 1967, Státní oblastní archiv v Plzni, Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI).
- Současný stav výtvarného života, 20. ledna 1967, Státní oblastní archiv v Plzni, Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI).

- Soutěže ČFVU Plzeň, Státní oblastní archiv v Plzni, Fond SČVU PLZEŇ, 41.3 – 220600 (XXII).
- Stížnost malíře Josefa Tetínka, Státní oblastní archiv v Plzni, Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI).
- SÝKORA, Miloslav. Komplex domu kultury ROH v Plzni. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1979, roč. XXXVIII, č. 8, s. 371.
- SÝKORA, Miloslav. Krajská politická škola „Vítězného února“ v Plzni. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1976, roč. XXXV, č. 5, s. 200-201.
- SÝKORA, Miloslav. Problém občanské vybavenosti v Plzni. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1967, roč. XXVI, č. 6, s. 337-340.
- ŠVIDKOVSKIJ, O. A. Syntéza umění v moderní sovětské architektuře. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1973, roč. XXXII, č. 8, s. 375-378.
- Tvořivá léta, katalog k výstavě k 25. výročí KPO Stavoprojekt v Plzni, výstava v Mastných krámech v září a říjnu 1974, návrh katalogu-Suda, tisk Stráž. Park s obytným souborem na Slovanech od arch. Lukeše a kolektivu, Státní oblastní archiv v Plzni, Fond SČVU PLZEŇ, 41.3 – 220600 (XXII).
- Tvořivá léta, katalog k výstavě k 25. výročí KPO Stavoprojekt v Plzni, výstava v Mastných krámech v září a říjnu 1974, návrh katalogu-Suda, tisk Stráž. Foto průmyslové školy elektrotechnické v Plzni od Lajdy (se sloupem od Pacíka), Státní oblastní archiv v Plzni, Fond SČVU PLZEŇ, 41.3 – 220600 (XXII).
- Tvůrčí skupina moderního realismu svazu čs. výtvarných umělců, Jiří Boháč, Josef Tetínek, Plzeň 1964, Státní oblastní archiv v Plzni, Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI).
- Tvůrčí skupina moderního realismu svazu čs. Výtvarných umělců, Jiří Boháč, Josef Tetínek, Plzeň 1964, Státní oblastní archiv v Plzni, Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI).
- Události kolem schvalování rozpočtu na sochařskou výzdobu Dukelského náměstí v Plzni – Závěr, Státní oblastní archiv v Plzni, Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI).
- Události kolem schvalování rozpočtu na sochařskou výzdobu Dukelského náměstí v Plzni, Státní oblastní archiv v Plzni, Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI).
- Události kolem schvalování rozpočtu na sochařskou výzdobu Dukelského náměstí v Plzni – Závěr, Státní oblastní archiv v Plzni, Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI).

Výstava mladých Plzeň, Václav Vodák, Plzeň 1956 (nestr.), Státní oblastní archiv v Plzni, Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI).

Za kulturu životního prostředí, plzeňští architekti k 50. výročí KSČ, Státní oblastní archiv v Plzni, Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI).

Zápis ze schůze ZKO SČVU, konané 4. 10. 1973 v Klubu divadla dětí v Plzni, Státní oblastní archiv v Plzni, Fond SČVU PLZEŇ, 41.3 – 220600 (XXII).

Zápis ze schůze ZKV SČVU v Plzni, dne 16. 3. 1973, Státní oblastní archiv v Plzni, Fond SČVU PLZEŇ, 41.3 – 220600 (XXII).

Zápis ze schůze ZKV SČVU v Plzni, dne 18. května 1973, Státní oblastní archiv v Plzni, Fond SČVU PLZEŇ, 41.3 – 220600 (XXII).

Zápis ZKV SČVU 19. 2. 1972 v Plzni, Státní oblastní archiv v Plzni, Fond SČVU PLZEŇ, 41.3 – 220600 (XXII).

Zápis ZKV SČVU, konané 2. 7. 1973 v Karlových Varech, Státní oblastní archiv v Plzni, Fond SČVU PLZEŇ, 41.3 – 220600 (XXII).

Zápis ZKV SČVU, konané 26. 9. 1974 v Karlových Varech, Státní oblastní archiv v Plzni, Fond SČVU PLZEŇ, 41.3 – 220600 (XXII).

Zápisky ze stranické skupiny při ZKV SČVU v Plzni – 3. října 1975, Státní oblastní archiv v Plzni, Fond SČVU PLZEŇ, 41.3 – 220600 (XXII).

Zprávy výstavní a propagační komise TSMR, prosinec 1964, Státní oblastní archiv v Plzni, Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI).

Zprávy výstavní a propagační komise TSMR, prosinec 1964, Státní oblastní archiv v Plzni, Fond PP HOLAKOVSKÝ, 41.3 – 110200 (XI).

## **Sekundární zdroje**

### ***Monografie***

DOMANICKÁ, Jana, Petr, JINDRA. *Umění českého západu : sdružení západočeských výtvarných umělců v Plzni 1925-1951*. Ústí nad Labem : Arbor vitae, 2010.

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.

DOMANICKÝ, Petr, Jaroslava, JEDLIČKOVÁ. *Plzeň v době secese*. Plzeň : NAVA, 2005.

- GLOSER, Hynek. *Charakteristiky urbanistických obvodů - Plzeň. Plzeň: Urbanistické středisko města Plzně.* Plzeň : KPO Plzeň, 1973. č. 35.
- GROYS, Boris. *Gesamtkunstwerk Stalin, Komunistické postskriptum.* Praha : Akademie výtvarných umění v Praze, 2010.
- GRUBER, Josef, Zdeněk KNOFLÍČEK, Marie, MADEROVÁ. *Pomníky a pamětní desky v Plzni.* Plzeň : Západočeské muzeum v Plzni, 1997.
- HALÍK, Pavel, Petr, KRATOCHVÍL, Otakar, NOVÝ. *Architektura a město,* Praha : Academia, 1996.
- HEJDUK, Pavel. *Fládr/sochy.* Plzeň : Západočeská krajská organizace Svazu českých výtvarných umělců, 1983.
- HORKÝ, Jaroslav. *Krajina, zeleň a voda v práci architekta.* Praha : SNTL – Nakladatelství technické literatury ve Středisku interních publikací, 1984.
- HRŮZA, Jiří, Jan ZAJÍC. *Vývoj urbanismu, II. Díl.* Praha : Nakladatelství ČVUT, 2007.
- JIŘÍK, Karel. *Památníky, pomníky a hroby osvoboditelů 1945.* Ostrava : Archiv města Ostravy, 1991.
- KARBAŠ, Jiří. *České výtvarné umění v architektuře 1945-1985.* Praha : Odeon, 1985.
- KLIMEŠOVÁ, Marie. *František Pacík.* Praha : Arbor vitae, 2008.
- KORANDA, Jiří. *Památník národního osvobození v Plzni.* Plzeň : Karel Veselý, 1999.
- KRATOCHVÍL, Petr. *Architektura a veřejný prostor.* Praha : Zlatý řez, 2012.
- KUČA, Karel. *Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku. V. díl, Par-Pra.* Praha : Libri, 2002.
- KYDLÍČEK, Jiří. *Tvořivá léta.* Plzeň : Stavoprojekt, 1974.
- MUSIL, Jiří. *Lidé a sídliště.* Praha : Svoboda, 1985.
- PELÁNOVÁ, Anita. *Výtvarné avantgardy 20. století,* Praha : Univerzita Karlova v Praze, 2010.
- PETIŠKOVÁ, Tereza. *Československý socialistický realismus 1948-1958.* Praha : Gallery, 2002.
- POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Jaroslav Veselák.* Plzeň : Unie výtvarných umělců plzeňské oblasti a Město Plzeň, 2000.
- POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Malá encyklopedie výtvarných umělců a architektů Západních Čech,* Plzeň : Západočeské nakladatelství, 1990.
- POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Volné umění '87 : přehled tvorby západočeských výtvarných umělců.* Plzeň : Západočeská krajská organizace Svazu českých výtvarných umělců, 1987.

- POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Žena v dílech plzeňských umělců 60. Let*. Plzeň : Unie výtvarných umělců Plzeňské oblasti, 2000.
- POUSKOVÁ, Milada. *Nejdůležitější památky dělnického hnutí na Plzeňsku*. Plzeň : KSSPPOP v Plzni. 1986.
- PROCHÁZKA, Václav. *Alois Sopr*. Vyd. 1. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1982.
- RAIMANOVÁ, Ivona. *Socha a město Liberec 1969*. Liberec : Spacium, 2008.
- RAZETTO, Francesco. *Socialistický realismus Československo 1948-1989*. Praha : Nadační fond Eleutheria, 2008.
- SEDLÁKOVÁ, Radomíra. *Sorela, česká architektura padesátých let*. Praha : Národní galerie v Praze, 1994.
- STRAKOŠ, Martin. *Nová Ostrava a její satelity*. Ostrava : Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Ostravě, 2010.
- SÝKORA, Miloslav. *Plzeň 1945-1985 : 40 let socialistické výstavby měst*, Plzeň : Stavoprojekt, 1985.
- ŠŤASTNÁ, Marie. *Socha ve městě*. Ostrava : EN FACE, 2008.
- ŠTĚPÁN, Petr. *Ozvěny kubismu*. Hořice na Šumavě : České muzeum výtvarného umění v Praze, 2000.
- VINTER, Vlastimil. *Vítězslav Eibl ; Sochy*. Cheb : Galerie výtvarného umění, 1980.
- ZADRAŽIL, Pavel. *Tendence v českém sochařství 1979 – 1989*, Brno : Český fond výtvarných umělců v Praze a Svaz českých výtvarných umělců v Praze, 1989.
- ZELINSKÝ, Miroslav. *Texty a obrazy*. Ostrava : Protimluv, 2007.
- ZEMAN, Lubomír. *Architektura socialistického realismu v severozápadních Čechách*. Ostrava : Národní památkový ústav, 2008.

### **Periodika**

- Aktivita plzeňských výtvarníků. *Výtvarná práce*, 1961, roč. IX., č. 6, s.3.
- BENEŠOVÁ, Marie. Architektura a výtvarná umění. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1964, roč. XXIII, č. 9, s. 611-613.
- Budoucnost vnitroblokové zeleně. *Výtvarná práce*, 1966, roč. XIV., č. 8, s. 6.
- Budujeme divadla v přírodě. *Výtvarná práce*, 1960, roč. VIII., č. 16, s. 6-7.

- 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.
- HEJDUK, Pavel. Sochař Břetislav Holakovský. *Výtvarná kultura, Svaz českých výtvarných umělců ve vydavatelství Orbis*, 1988, roč. XI, č. 1, s. 25-27.
- HEJDUK, Pavel. Západočeská sochařská tvorba. *Výtvarná kultura, Svaz českých výtvarných umělců ve vydavatelství Orbis*, 1988, roč. XI, č. 6, s. 17-24.
- Charta spolupráce malířů a sochařů s architekty. *Výtvarná práce*, 1966, roč. XIV., č. 8, s.11.
- II. celostátní spartakiáda. *Výtvarné umění*, 1961, roč. XI, č. 1, s. 6.
- II. CS architektonická vzpomínka. *Výtvarná práce*, 1960, roč. VIII., č. 19, s. 7.
- LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1973*, Brno : DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1973.
- LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1974*, Brno : DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1974.
- LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1975*, Brno : DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1975.
- LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1977*, Brno : DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1977.
- LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1978*, Brno : DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1978.
- LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1979*, Brno : DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1979.
- LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1980*, Brno : DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1980.
- LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1981*, Brno : DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1981.
- LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1983*, Brno : DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1983.
- LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1984*, Brno : DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1984.
- LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1985*, Brno : DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1985.

- LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1986*, Brno : DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1986.
- LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1987*, Brno : DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1987.
- LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1988*, Brno : DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1988.
- LOOS, Ivo, Jiří Malásek. Sídliště, nebo města?. *Výtvarná práce*, 1965, roč. XIII., č. 21, s. 1.
- LOUDOVÁ, Jiřina. Výtvarné dílo v architektuře. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1978, roč. XXXVII, č. 5, s. 198-204.
- MENYHÁRT, László. Raci zapomněli stavět. *Výtvarná kultura, Svaz českých výtvarných umělců ve vydavatelství Orbis*, 1984, roč. VIII, č. 1, s. 31-35.
- MRÁZ, Bohumír. *Výtvarné umění*, 1969, roč. XIX, č. 9-10, s. 422-453.
- NOVÁK, Luděk. O monumentalitě v umění. *Výtvarná práce*, 1960, roč. VIII., č. 6, s. 3.
- 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
- Památník obětem války a fašismu v Plzni. *Výtvarná práce*, 1967, roč. XV., č. 24, s.5.
- 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.
- 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.
- PEKLO, Jaroslav. Úvaha nad obnovou ideové úlohy architektury. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1976, roč. XXXV, č. 5, s. 194-195.
- SLADKÝ, Martin. II. sjezd svazu českých výtvarných umělců, Vztah architektury a výtvarného umění. *Výtvarná kultura, Svaz českých výtvarných umělců ve vydavatelství Orbis*, 1977, roč. I, č. 3, s. 5-6.
- Socha. *Výtvarná práce*, 1967, roč. XV., č. 19, s.5.
- Sochařské školy. *Výtvarná práce*, 1966, roč. XIV., č. 21, s. 8.
- STEHLÍKOVÁ, Blanka. Socha v architektuře. *Výtvarná kultura, Svaz českých výtvarných umělců ve vydavatelství Orbis*, 1989, roč. XII, č. 3, s. 53-57.



- SÝKORA, Miloslav. Komplex domu kultury ROH v Plzni. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1979, roč. XXXVIII, č. 8, s. 371.
- SÝKORA, Miloslav. Krajská politická škola „Vítězného února“ v Plzni. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1976, roč. XXXV, č. 5, s. 200-201.
- SÝKORA, Miloslav. Problém občanské vybavenosti v Plzni. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1967, roč. XXVI, č. 6, s. 337-340.
- ŠVIDKOVSKIJ, O. A. Syntéza umění v moderní sovětské architektuře. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1973, roč. XXXII, č. 8, s. 375-378.
- VENERA, Jiří. Zdroje a hodnoty monumentální plastiky. *Výtvarná kultura, Svaz českých výtvarných umělců ve vydavatelství Orbis*, 1985, roč. IX, č. 5, s. 9-13.
- 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.
- Vítězný návrh na pomník boje proti fašismu v Plzni. *Výtvarná práce*, 1966, roč. XIV., č. 2, s. 2.
- Votlučka. *Výtvarná práce*, 1955, roč. III., č. 4.
- Vypsání soutěže. *Výtvarná práce*, 1959, roč. VII., č. 12, s. 11.
- Výsledek soutěže na pomník Julia Ševčíka v Plzni. *Výtvarná práce*, 1960, roč. VIII., č. 7, s. 11.
- ZDENĚK, Mirko. Alois Sopr- návštěva v ateliéru. *Výtvarná kultura, Svaz českých výtvarných umělců ve vydavatelství Orbis*, 1979, roč. III, č. 2, s. 27-32.

### **Sborníky**

- HALÍK, Pavel. Architektura padesátých let. In: *Dějiny českého výtvarného umění (V) 1939/1958*, Český Těšín : Academia, 2005, s. 292-327.
- HALÍK, Pavel. Padesátá léta. In: *Dějiny českého výtvarného umění (V) 1939/1958*, Český Těšín : Academia, 2005, s. 279-291.
- JANKOVIČOVÁ, Sabina. K niektorým otázkam monumentálnej tvorby na Slovensku. In: *Vetřelci a volavky*, Praha : Arbor vitae v Řevnicích, 2013, s. 431-451.
- KAROUS, Pavel. Morfologie unavené moderny. In: *Vetřelci a volavky*, Praha : Arbor vitae v Řevnicích, 2013, s. 13-16.

- 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.
- KOŘÍNKOVÁ, Jana. Čtyřprocentní umění?. In: *Vetřelci a volavky*, Praha : Arbor vitae v Řevnicích, 2013, s. 452-457.
- KRATOCHVÍL, Petr. Architektura sedmdesátých a osmdesátých let. In: *Dějiny českého výtvarného umění (VI/1) 1958/2000*, Český Těšín : Academia, 2007, s. 387-415.
- LAHODA, Vojtěch. Máj 57, Trasa a obnova modernismu. In: *Dějiny českého výtvarného umění (VI/1) 1958/2000*, Český Těšín : Academia, 2007, s. 79-97.
- 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.
- LAHODA, Vojtěch. Krotký modernismus. In: *Ohniska znovuzrození: České umění 1956-1963*. Praha : Galerie hlavního města Prahy, s. 15-64.
- LAHODA, Vojtěch. Plíživý modernismus a socialistické umění 1948 – 1958. In: *Dějiny českého výtvarného umění (V) 1939/1958*, Český Těšín : Academia, 2005, s. 370-385.
- PEŠŤÁK, Michael. Stalinův pomník v Plzni. In.: *Ročenka státního oblastního archivu v Plzni 2006*. Rokycany : Státní oblastní archiv v Plzni, 2007, s. 146-149.
- PETIŠKOVÁ, Tereza. Oficiální umění padesátých let. In: *Dějiny českého výtvarného umění (V) 1939/1958*, Český Těšín : Academia, 2005, s. 341-369.
- PETIŠKOVÁ, Tereza. Oficiální umění sedmdesátých a osmdesátých let. In: *Dějiny českého výtvarného umění (VI/1) 1958/2000*, Český Těšín : Academia, 2007, s. 447-459.
- POSPISZYL, Tomáš. Sochy, které nikomu nepatří. In: *Vetřelci a volavky*, Praha : Arbor vitae v Řevnicích, 2013, s. 414-430.
- ŠETLÍK, Jiří. Léta sedmdesátá a osmdesátá. In: *Dějiny českého výtvarného umění (VI/1) 1958/2000*, Český Těšín : Academia, 2007, s. 369-385.
- ŠEVČÍK, Jiří. Prostor a místo v současné architektuře. In: *Sociální aspekty lokalizace velkých investičních celků*, Pardubice : Dům techniky ČSVTS, 1981.
- ŠVÁCHA, Rostislav. Architektura 1958 – 1970. In: *Dějiny českého výtvarného umění (VI/1) 1958/2000*, Český Těšín : Academia, 2007, s. 31-69.

**Seznam internetových zdrojů**

- Alois Sopr, Amfion. *Informační portál, věnovaný modernímu a současnému sochařství v České republice*[on-line]. Dostupné z <http://www.socharstvi.info/realizace/amfion/> [cit. 18. 3. 2014].
- Alois Sopr, Břetislav Holakovský, Vítězný Únor. *Informační portál, věnovaný modernímu a současnému sochařství v České republice*[on-line]. Dostupné z <http://www.socharstvi.info/realizace/vitezny-unor/> [cit. 14. 3. 2014].
- Alois Sopr, Pomník Josefa Kajetána Tyla v Plzni II. *Informační portál, věnovaný modernímu a současnému sochařství v České republice*[on-line]. Dostupné z <http://www.socharstvi.info/realizace/pomnik-josefa-kajetana-tyla-v-plzni-ii/> [cit. 14. 3. 2014].
- Curriculum vitae. *Hanzalek* [on-line]. Dostupné z <http://hanzalek.com/curriculum.html>[cit. 1. 4. 2014].
- Jiří Hanzálek, Matka s dítětem. *Informační portál, věnovaný modernímu a současnému sochařství v České republice*[on-line]. Dostupné z <http://www.socharstvi.info/realizace/matka-s-ditetem-1/> [cit. 14. 3. 2014].
- Rudolf Svoboda. *Informační portál, věnovaný modernímu a současnému sochařství v České republice*[on-line]. Dostupné z <http://socharstvi.info/autori/rudolf-svoboda/>[cit. 20. 3. 2014].
- Slavoj Nejděl, Památník obětem fašismu a válek v Plzni. *Informační portál, věnovaný modernímu a současnému sochařství v České republice*[on-line]. Dostupné z <http://socharstvi.info/realizace/pamatnik-obetem-fasismu-a-valek-v-plzni/>[cit. 17. 3. 2014].
- Slavoj Nejděl. *Informační portál, věnovaný modernímu a současnému sochařství v České republice*[on-line]. Dostupné z <http://socharstvi.info/autori/slavoj-nejdel/>[cit. 15. 3. 2014].

**PŘÍLOHY**

**Příloha č. 1**



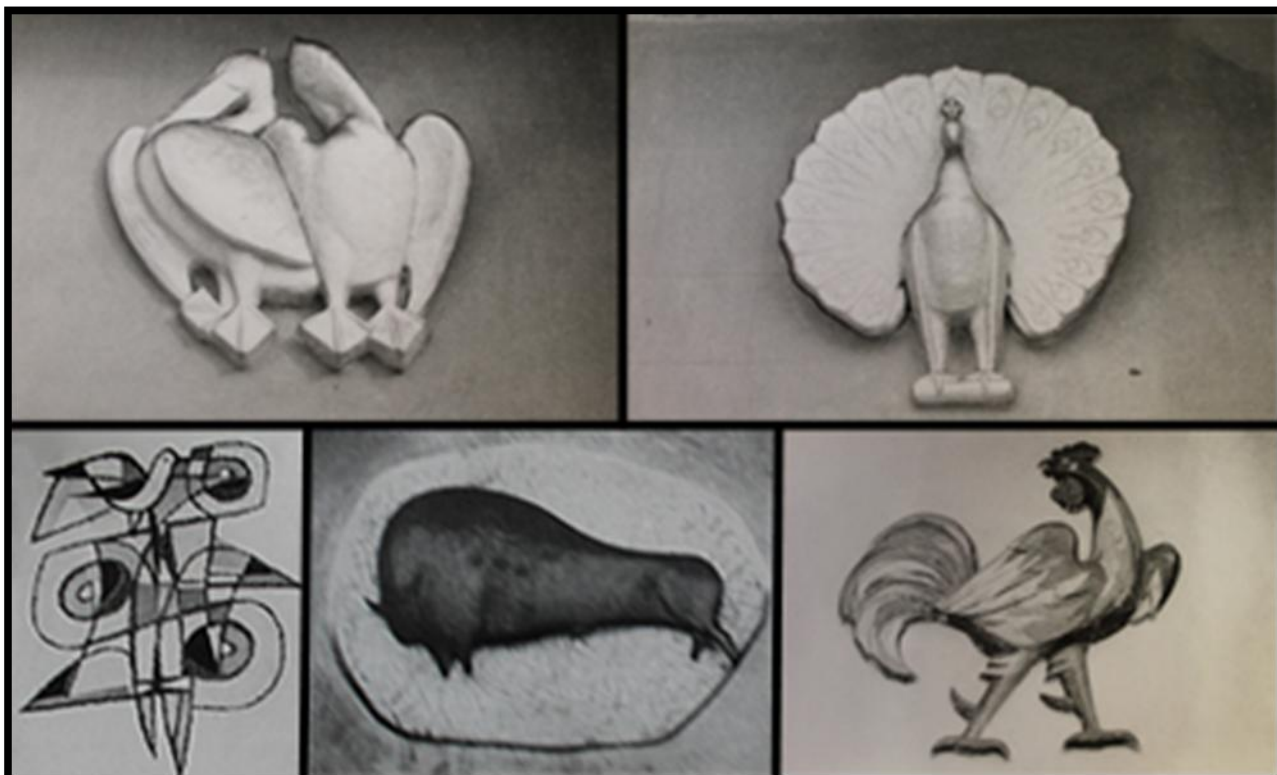
**Příloha č. 2**



**Příloha č. 3**

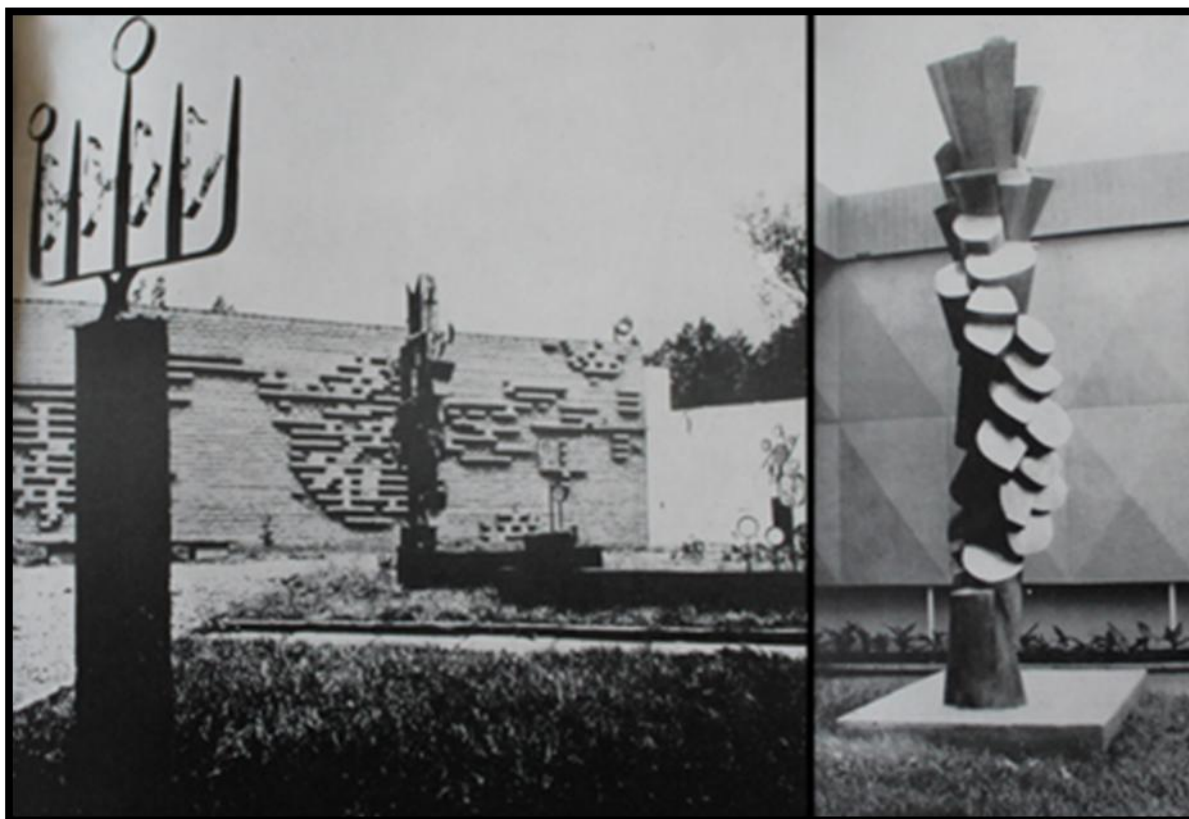


Příloha č. 4

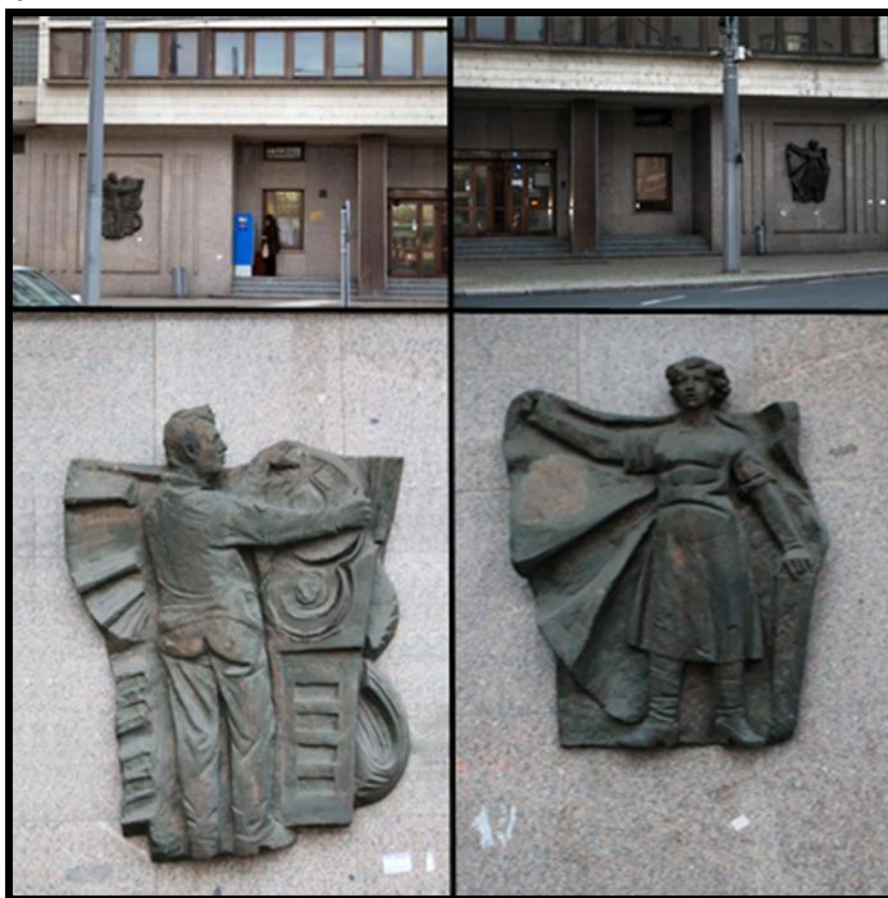


Příloha č. 5

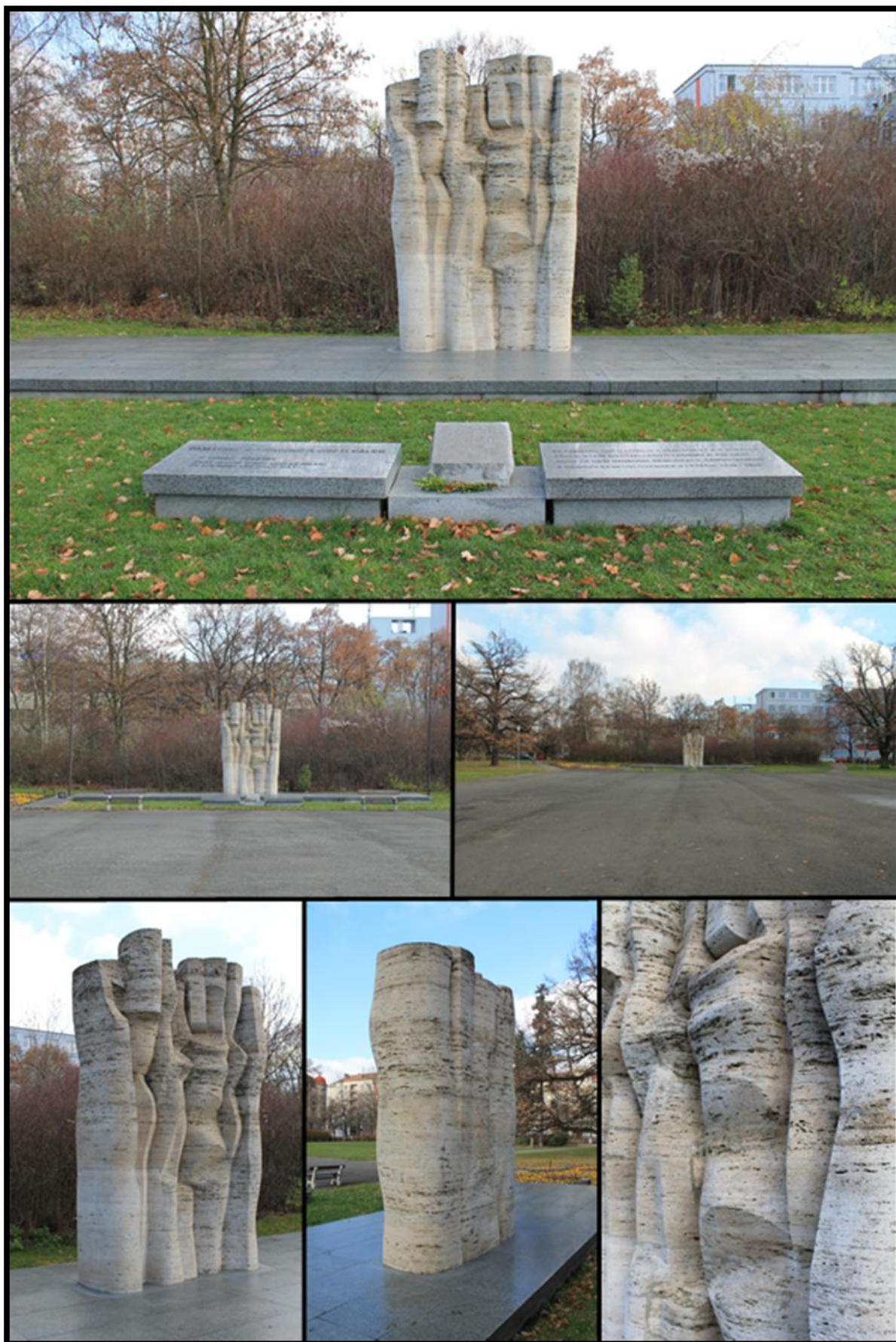




Příloha č. 6



Příloha č. 7



Příloha č. 8





Příloha č. 9



Příloha č. 10





Příloha č. 11

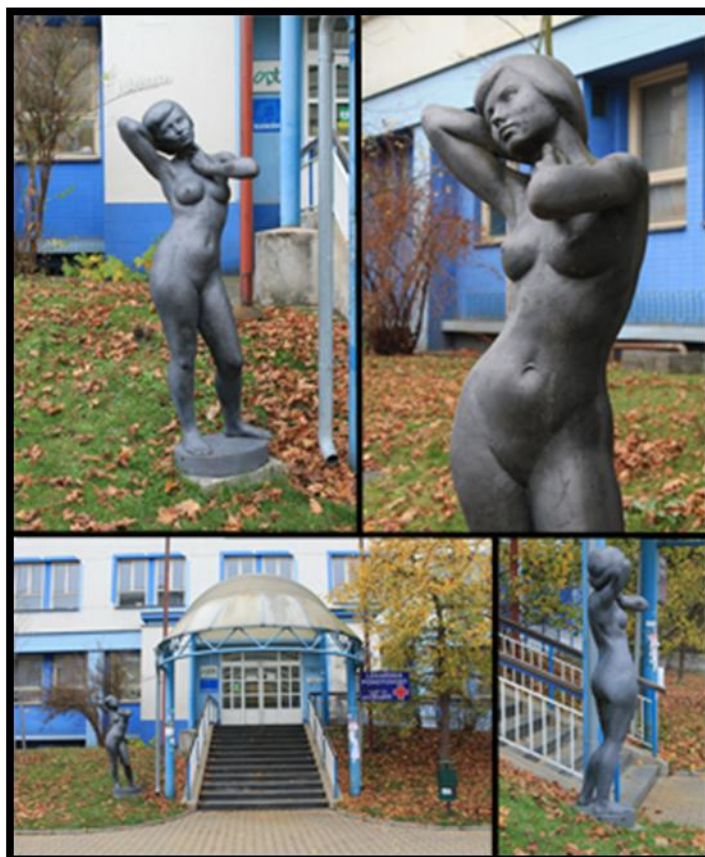


Příloha č. 12



Příloha č. 13





Příloha č. 14



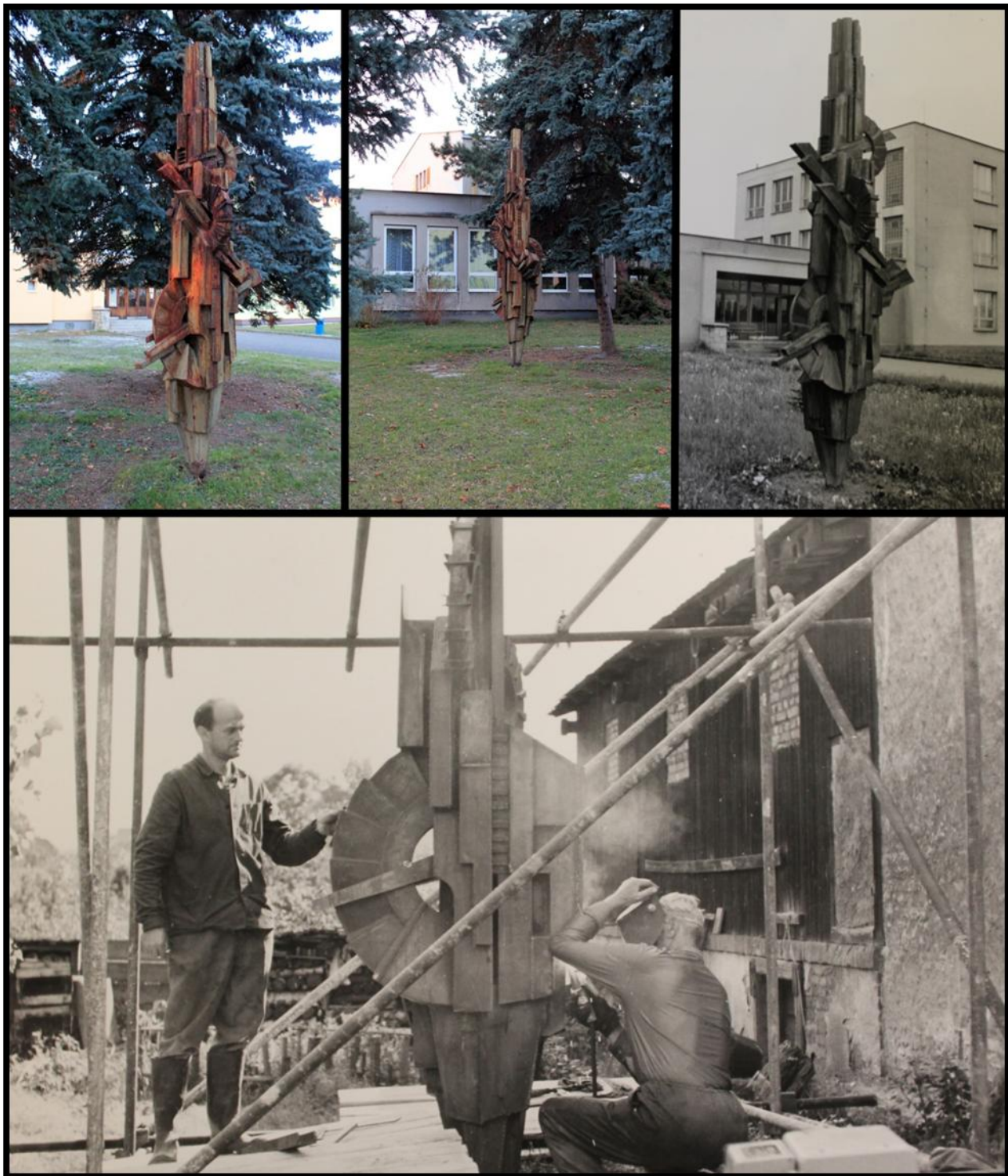
Příloha č. 15





Příloha č. 16





Příloha č. 17





Příloha č. 18



Příloha č. 19





Příloha č. 20



Příloha č. 21





Příloha č. 22



Příloha č. 23



Příloha č. 24

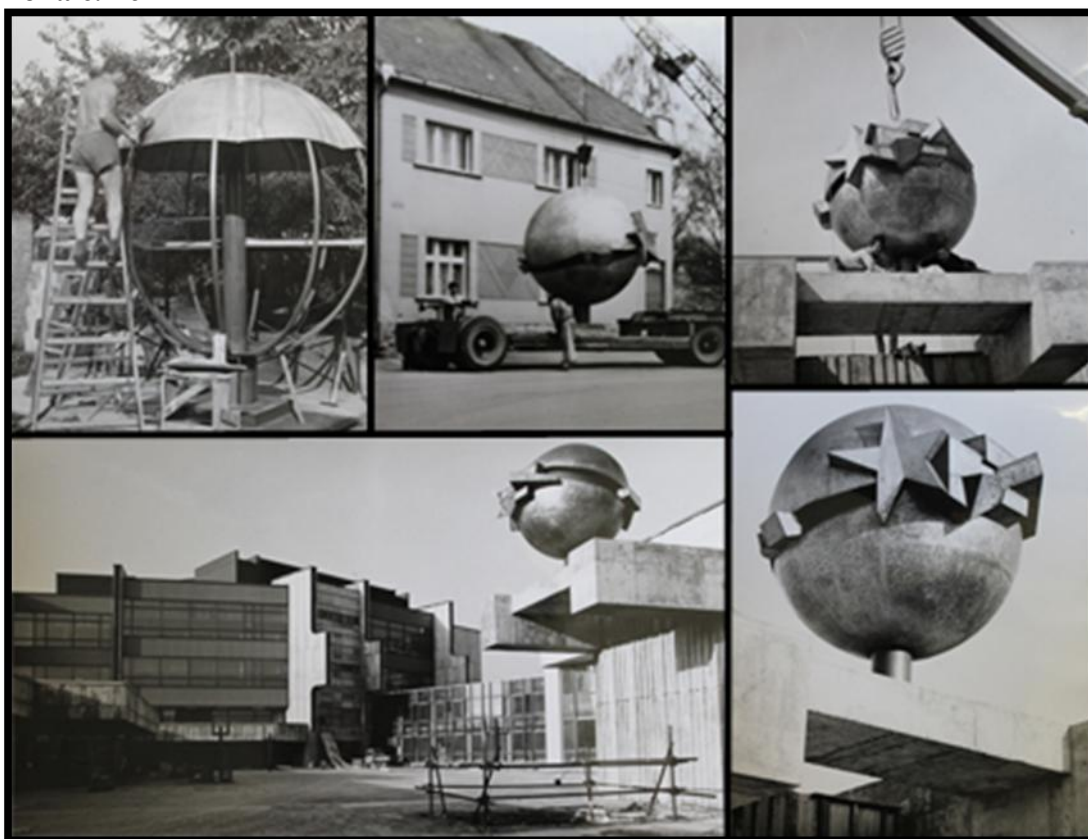


Příloha č. 25





Příloha č. 26



Příloha č. 27



Příloha č. 28



Příloha č. 29





Příloha č. 30



Příloha č. 31



Příloha č. 32



Příloha č. 33





Příloha č. 34



Příloha č. 35



Příloha č. 36

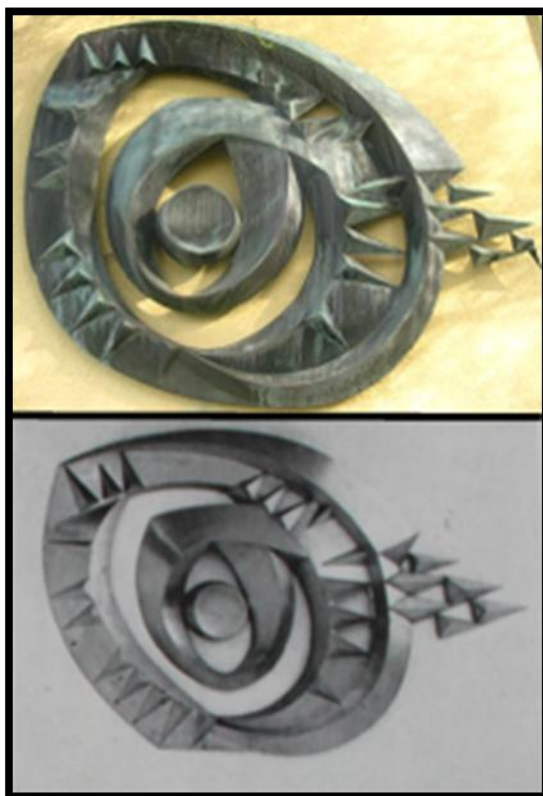




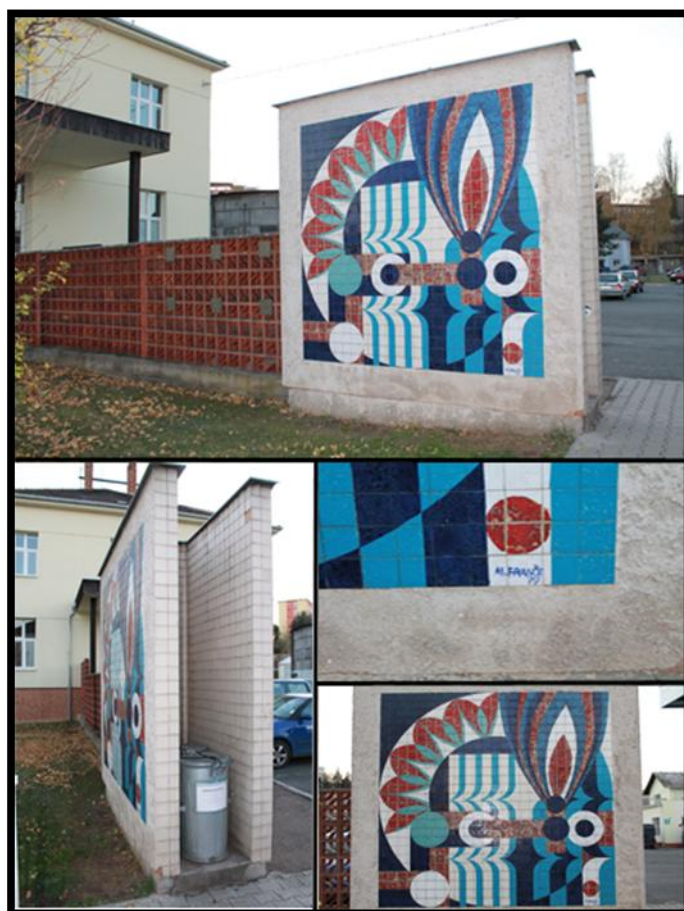
Příloha č. 37



Příloha č. 38



Příloha č. 39



Příloha č. 40





Příloha č. 41



Příloha č. 42



Příloha č. 43



Příloha č. 44

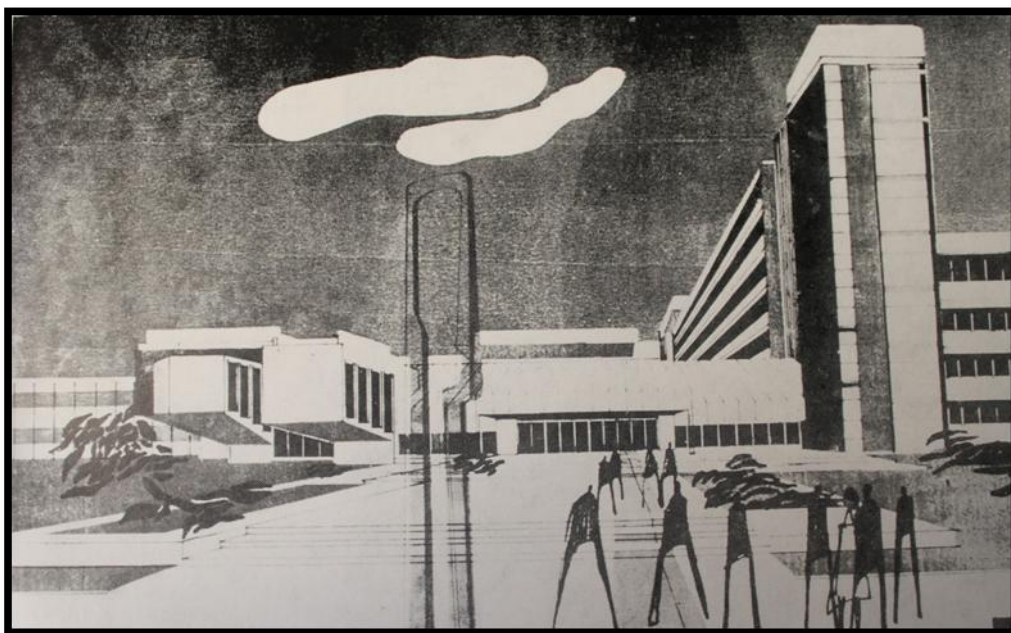




Příloha č. 45



Příloha č. 46



Příloha č. 47



Příloha č. 48





Příloha č. 49



Příloha č. 50



Příloha č. 51



Příloha č. 52





Příloha č. 53



Příloha č. 54



Příloha č. 55



Příloha č. 56





Příloha č. 57



Příloha č. 58

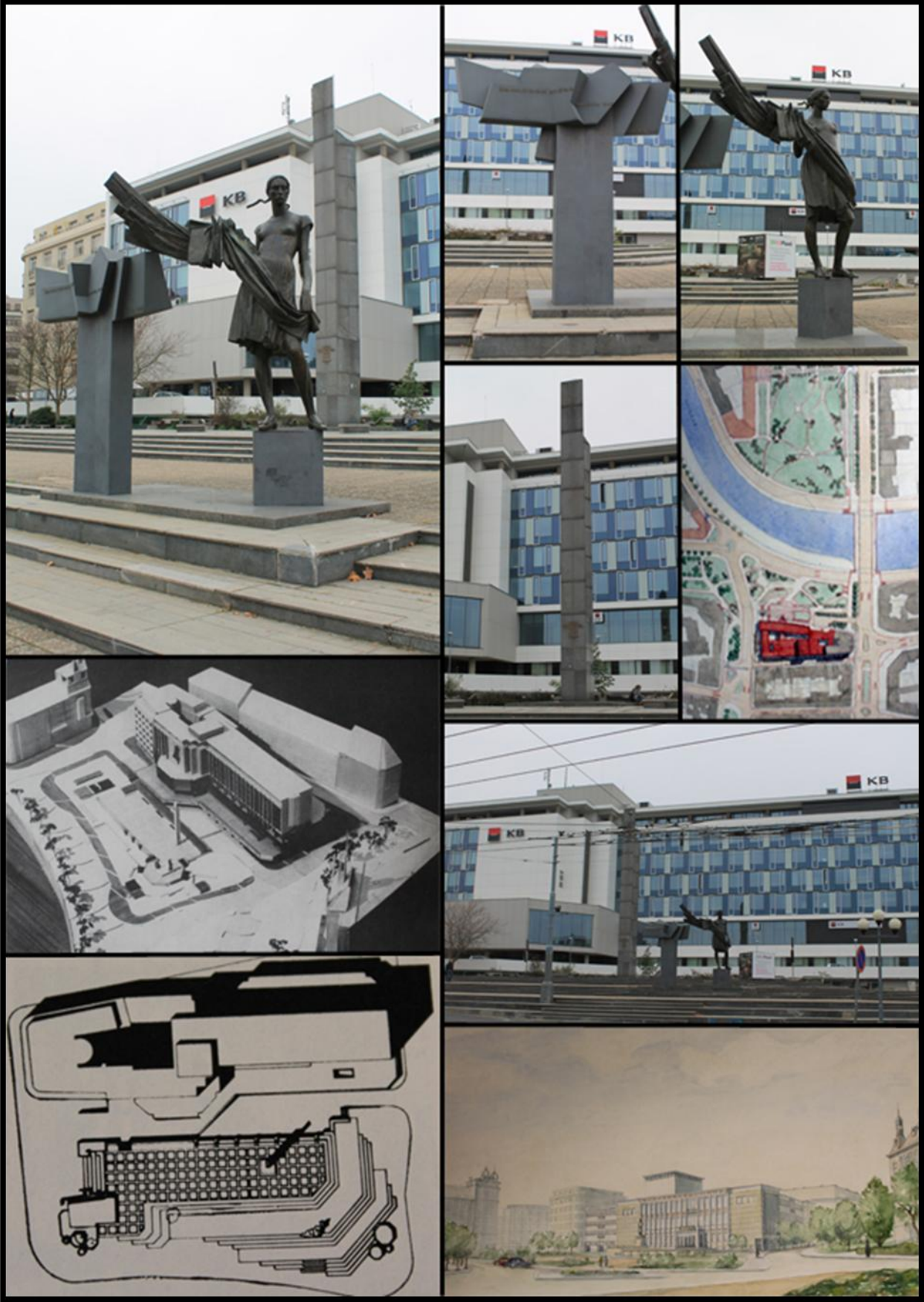


Příloha č. 59



Příloha č. 60





Příloha č. 61



Příloha č. 62



Příloha č. 63





Ul. Plaská – obchodní dům



Ul. Na Dlouhých





Ul. Na Dlouhých – obchodní dům



ZUŠ B. Smetany



Ul. Karlovarská – Družba



Ul. Karlovarská-Procházekův ústav





Ul. Karla Steinera



Ul. Nade Mží - SOŠ obchodu a služeb



Francouzská třída (pravděpodobně dílo autorů Jaroslava Pleskala a Savvas Vojatzoglu)





Ul. Brněnská



Ul. Brněnská - náměstí