

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.....	4
1.1 VÝTVARNÉ UMĚNÍ VE VEŘEJNÉM PROSTORU .....	4
1.2 TRADICE VÝTVARNÉHO UMĚNÍ VE VEŘEJNÉM PROSTORU V PLZNI.....	5
2 VÝTVARNÉ UMĚNÍ VE VEŘEJNÉM PROSTORU V OBDOBÍ SOCIALISMU .....	7
2.1 ŽIVOTNÍ PROSTOR .....	7
2.2 SPOLUPRÁCE VÝTVARNÍKA S ARCHITEKTEM .....	9
2.3 SOCIALISTICKÝ REALISMUS .....	12
2.4 MONUMENTÁLNÍ UMĚNÍ .....	14
2.5 UMĚNÍ VE VEŘEJNÉM PROSTORU POD PATRONÁTEM STÁTU .....	16
2.6 TYPOLOGIE VÝTVARNÉHO UMĚNÍ VE VEŘEJNÉM PROSTORU V OBDOBÍ SOCIALISMU.....	18
3 EPIZODICKÉ OBDOBÍ SORELY .....	22
3.1 UMĚLECKÉ OBJEKTY SORELY VE VEŘEJNÉM PROSTORU PLZNĚ .....	24
4 OBDOBÍ POZDNÍ MODERNY V PLZNI .....	28
4.1 POMALÉ TÁNÍ SORELY VE VEŘEJNÉM PROSTORU PLZNĚ.....	30
4.2 VŠEDNÍ MODERNISMUS 60. LET V PLZNI .....	34
4.2.1 Tvůrčí skupina Kontakt .....	36
4.2.2 Tvůrčí skupina TSMR.....	40
4.2.3 Střet progresivních a konzervativních výtvarníků .....	44
5 OBDOBÍ NORMALIZACE .....	47
5.1 NOVÁ HIERARCHIE VÝTVARNÉ UMĚLECKÉ SCÉNY A VEŘEJNÉ REALIZACE .....	47
5.2 STRNULÁ ARCHITEKTONICKO-URBANISTICKÁ KONCEPCE VEŘEJNÉHO PROSTORU .....	50
5.3 AUTOŘI A DÍLA VÝTVARNÉHO UMĚNÍ VE VEŘEJNÉM PROSTORU .....	52
5.3.1 Nejstarší zástupce normalizačního veřejného výtvarného umění Alois Sopr .....	53
5.3.2 Generace 60. let .....	56
5.3.3 Generace 70. let .....	60
5.3.4 Generace 80. let .....	63
5.3.5 Rudolf Svoboda a Památník československo-sovětského přátelství .....	64
5.3.6 Neangažovaní autoři a neidentifikovaná díla .....	66
ZÁVĚR.....	68
RESUMÉ.....	70
PRAMENY A LITERATURA .....	71
SEZNAM PŘÍLOH .....	I
PŘÍLOHY .....	IV

## ÚVOD

Vizuálně působící artefakty oficiální kultury socialistického Československa se vryly hluboko do urbánního prostředí, které nás obklopuje. Univerzální kubické architektonické struktury s betonovými a kovovými prefabrikovanými doplňky prostoupily během několika desetiletí valnou většinu měst i vesnic. Jejich modernistická entita negující dosavadní principy modelace zastavěné krajiny byla zpočátku inovativní, vynikající prvek. Velice rychle však kvantitou přerostla předcházející mnohvrstevnatou historickou zástavbu a proměnila ji v exota, jímž sama kdysi byla.

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

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

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

umění v exteriéru veřejného prostoru. Opomíjí oblast funerálního umění. Příbuzným uměním užitým se zabývá jen v případech úzké vazby s tématem.

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

Ve výzkumu bylo využito vedle standardních historických metod i netradiční metody nazvané jedním z erudovaných odborníků na problematiku Pavlem Karousem „metoda houbaření.“ Pro nedostatek písemných pramenů je totiž nezbytné vyjít do terénu a procházet podezřelé lokality při hledání jednotlivých analyzovaných objektů.

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. To se ovšem od ostatních oblastí výtvarného umění vymezuje několika typickými znaky.

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

Další z klíčových charakteristik výtvarného umění ve veřejném prostoru je hluboká spontánnost mezi autorem, divákem a dílem. Demonstrace uměleckých objektů je často doprovázena společenskou reakcí přesahující ideový svět umění a korespondující s ideovým světem reality. Stává se tak médiem dlouhodobě zprostředkovávajícím ideje masovému publiku. Vládnoucí politický režim má potřebu taková média kontrolovat, proto nelze o oficiální povaze uměleckých objektů ve veřejném prostoru v totalitních režimech pochybovat. Ovšem o charakteru veřejných míst včetně jejich estetického působení rozhodují principiálně politici i v režimech svobodné demokracie. Přímí autoři – architekti, urbanisté, umělci – v tomto smyslu zprostředkovávají politický akt.<sup>1</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. Architekt Peter Marcus uvádí, že jedním z pěti principů využívání veřejného prostoru je jeho estetická kvalita ovlivňovaná mimo jiné i uměleckými objekty. *"Estetická kvalita může ovlivnit, do jaké míry je místo atraktivní pro využívání veřejností, a může rozhodnout o tom, pro koho je atraktivní."*<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> MARCUSE, Peter. Ohrožení veřejně využívaného prostoru v době stagnace měst. In *Architektura a veřejný prostor*. Praha: Zlatý řez, 2012. s. 44-57. s. 55

<sup>2</sup> Tamtéž, s. 48

## 1.2 TRADICE VÝTVARNÉHO UMĚNÍ VE VEŘEJNÉM PROSTORU V PLZNI

Výtvarné umění ve veřejném prostoru má svůj specifický vývoj. Období socialismu bylo v tomto smyslu oproti předchozím i následujícím epochám výjimečné v mnoha ohledech, ovšem přesto nelze opomíjet kontinuitu a inspiraci čerpající z předchozích vývojových etap. Město Plzeň nikdy nepatřilo k prvořadým tvůrčím centrům výtvarného umění. Proměnu provinčního středověkého městečka v regionální metropoli způsobily především jeho průmyslové přednosti.<sup>3</sup> Vývoj zdejšího novodobého výtvarného umění ve veřejném prostoru se tedy neopírá o bohatou kulturní tradici, ale spíše doprovází náhlý hospodářský rozkvet města. Právě zrození nové industriální Plzně je úzce propojeno s revoluční vlnou inovací v architektuře, urbanismu a výtvarném umění ve veřejném prostoru.

Skrovné počátky sochařství ve veřejném prostoru reprezentované především dílem Ludvíka Wildta jsou spojeny s chudou konzervativní barokní tradicí prosazující se ještě hluboko v 19. století. Industriální společnost však vyžadovala oslavu civilního života novými výrazovými prostředky. V první fázi rozkvětu výstavby pomníků v českých zemích vznikli v Plzni dva jeho zástupci – pomník purkmistra Jana Kopeckého z roku 1861 od Antonína Wildta a pomník Josefa Františka Smetany z roku 1878 od Tomáše Seidela.<sup>4</sup>

Další vlna pomníkových realizací přichází až na počátku 20. století s nástupem nové generace sochařů. Tato generace propojovala předválečnou a poválečnou tvorbu ve veřejném prostoru. Jejimi předními reprezentanty byli Vojtěch Šíp a Otokar Walter, klíčové osobnosti plzeňského sochařství. Vojtěch Šíp vytvořil v Plzni celou řadu uměleckých objektů v exteriéru. K jeho nejvýznamnějším dílům patří sousoší pomníku J. K. Tyla, pomník mistra Jana Husa a pomník Stanka Vodičky.<sup>5</sup> Podílel se také na plastické výzdobě městských domů, kostelů a veřejných budov. Přinesl sem novoromantickou pomníkovou tradici a dosud téměř neznámý sochařský materiál, český mramor. Zemřel roku 1931 ve věku 46 let. Nedožil se tedy tvorby v období komunistické totality. Jeho o šest let mladšího vrstevníka Otokara Waltera tento osud ovšem neminul. K řadě jeho veřejných realizací vytvořených v meziválečných letech patří především reliéfní tvorba

---

<sup>3</sup> JINDRA, Petr. Výtvarná kultura v Plzni v první čtvrtině 20. století. In *Umění českého západu : sdružení západočeských výtvarných umělců v Plzni 1925-1951*. Ústí nad Labem: Arbor vitae, 2010. s. 7-26, s. 7

<sup>4</sup> Tamtéž, s. 7-8

<sup>5</sup> GRUBER, Josef, Zdeněk KNOFLÍČEK, Marie, MADEROVÁ. *Pomníky a pamětní desky v Plzni*. s. 104-105



v průčelí soukromých i veřejných městských domů.<sup>6</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.<sup>7</sup>

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

Moderní tvarosloví přijímá za své jeden z nejvýznamnějších plzeňských pomníků, Památník národního osvobození, vymezující se tak od zdobených fasád městských domů symbolizujících předchozí etapu města. Netradiční kompozice sousoší civilního rázu stála na hladkém soklu bez falešného dekoru. Jeho autory jsou J. Hruška, K. Kotrba a B. Pícha.<sup>8</sup> Jinou dodnes stojící modernistickou variantou umění ve veřejném prostoru meziválečné Plzně představují alegorické figurální reliéfy od Karla Štipla osazené na hlavním průčelí původně Obytné a kancelářské budovy Pražské městské pojišťovny asi z roku 1937.<sup>9</sup>

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

---

<sup>6</sup> Jako vzorový dodnes existující příklad této tvorby lze považovat reliéfy na obchodní akademii na Masarykově náměstí.

<sup>7</sup> DOMANICKÝ, Petr, Jana SYNKOVÁ. *Sochařství v architektuře v 1. polovině XX. století na Plzeňsku*. nestr.

<sup>8</sup> KORANDA, Jiří. *Památník národního osvobození v Plzni*. s. 43

<sup>9</sup> DOMANICKÝ, Petr, Jana SYNKOVÁ. *Sochařství v architektuře v 1. polovině XX. století na Plzeňsku*. nestr.

## 2 VÝTVARNÉ UMĚNÍ VE VEŘEJNÉM PROSTORU V OBDOBÍ SOCIALISMU

Během období socialismu vznikl jedinečný typ veřejného prostoru a výtvarného umění do něj zakomponovaného. Na realizaci těchto uměleckých objektů se často podílela široká skupina person různých oborů (architekti, urbanisté, výtvarníci, politici, atd.) a různých zájmů (politicko-ideologických, kulturních, subjektivních atd.), vytvářejících dohromady hmotné kompromisní řešení. V období socialismu vznikl v této oblasti tvorby specifický systém řešení symbiózy všech úrovní autorství. Monumentální modernistickou přestavbu a dostavbu československých měst doplnilo obrovské množství výtvarných objektů. Tento proces byl reflektován a do jisté míry i usměrňován na teoretické úrovni. Specifika oblasti si vyžádala vlastní terminologii. Její jádro tvoří pojmy „životní prostor“ na úrovni urbanistické, „spolupráce výtvarníka s architektem“ na úrovni architektonické a „monumentální umění“ na úrovni výtvarné.

### 2.1 ŽIVOTNÍ PROSTOR

V období socialismu pojem „životní prostor“<sup>10</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>11</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>12</sup> Všichni tito aktéři se po odklonu od epizodické sořely tři desetiletí podíleli na budování měst podle zastaralého, ale přesto režimem stále prosazovaného funkcionalistického modelu. O jeho 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*

---

<sup>10</sup> Užíval se také pojem „životní prostředí“.

<sup>11</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>12</sup> KARBAŠ, Jiří. *České výtvarné umění v architektuře 1945-1985*. s. 14

*rozpačitou směs komunikací, parkovišť, špatně udržované zeleně, nehostinných a nenápaditých dětských hřišť, tedy prostor, kde se obyvatelé zdržují jen minimálně.*<sup>13</sup>

Kritiku lze ovšem zaznamenat už v počáteční fázi aplikace funkcionalistických principů v poststalinistickém urbanismu v závěru 50. let. První ohniska odtažitosti a neosobitosti byla spatřována v nedostatečné podpoře rozvoje kvalitní městské zeleně.<sup>14</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, ve 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 unií architektů (UIA), což vypovídá o globální povaze problému.<sup>15</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>16</sup> V Bulharsku zase byly v centrech jednotlivých sektorů měst budovány monumentální pomníky obsahující národní tematiku.<sup>17</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. Maďarsko získalo prvenství v domácí i zahraniční kritice výtvarných doplňků funkcionalismu, od jejíž pásové produkce se odklonilo už v průběhu 80. let.<sup>18</sup> V Československu se východiskem z krize stala spolupráce architektů s výtvarníky. Objekty výtvarného umění byly i zde považovány za cestu k osobitému městskému prostoru bez odporu k funkcionalistickým principům.

V závěrečné fázi socialistické výstavby měst se stala aktuálním ohniskem kritiky zaostalosti a odtažitosti modernistické městské výstavby pozvolně prosakující postmoderní realita architektury a urbanismu na Západě. Oficiální kruhy se ji snažily kritizovat jako

<sup>13</sup> MUSIL, Jiří. *Lidé a sídliště*. s. 110

<sup>14</sup> Budoucnost vnitroblokové zeleně. *Výtvarná práce*. 1966, roč. XIV., č. 8, s. 6, s. 6

<sup>15</sup> Charta spolupráce malířů a sochařů s architekty. *Výtvarná práce*. 1966, roč. XIV., č. 8, s. 11, s. 11

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

<sup>17</sup> BULEV, Todor. Syntéza, prostor, celek, problémy a úspěchy bulharské praxe sedmdesátých let. *Výtvarná kultura, Svaz českých výtvarných umělců ve vydavatelství Orbis*. 1984, roč. VIII, č. 1, s. 21-26, s. 21-26

<sup>18</sup> MENYHÁRT, László. Raci zapomněli stavět. *Výtvarná kultura, Svaz českých výtvarných umělců ve vydavatelství Orbis*. 1984, roč. VIII, č. 1, s. 31-35, s. 31-35

chaotický a zpátečnický výplod snobismu a dekadence nepřátelské strany, ovšem postmoderní principy se stávaly v odborných teoriích stále populárnější i v Československu. Jiří Ševčík v roce 1981 otevřeně poukázal na ignorování tehdejších globálních trendů v urbanismu, především zájmu o *genius loci* nacházející se na prahu exaktní zachytitelnosti, neviditelný pro stále udržovaný funkcionalistický racionalismus.<sup>19</sup> Od sedmdesátých let začaly do utváření městských klidových ploch pronikat také impulzy *land artu*. Byla to možnost rehabilitace dosavadního dekorativního umění v postmoderní variaci veřejného prostoru.<sup>20</sup>

## 2.2 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 vycházející z architektonického projektu.

Výjimečné postavení mají v tomto směru poměrně vzácné československé výstavní projekty typu „public art“, instalované pouze autorem výtvarného díla bez dozoru architektů a urbanistů. Toto netradiční pojetí prezentace výtvarného umění vzniklo ve Spojených státech na počátku 60. let.<sup>21</sup> V Evropě se poprvé objevuje na výstavě v italském Spoletu konané roku 1962. Ve Východním bloku docházelo k podobným akcím jen poskrovnu.<sup>22</sup> K těmto výjimečným podnikům v Československu patřily výstavy konané v druhé polovině 60. let v Liberci, Piešťanech, Ostravě nebo Olomouci.<sup>23</sup> Také některé sochařské školy v Československu (snad nejproslulejší v tomto ohledu byla v Hořicích a v Ružbachách) pořádaly symposia pod širým nebem, ale často mimo veřejný prostor.<sup>24</sup> V Plzni se podobné akce většího rozsahu nekonaly. Vzdáleně je připomínají snad jen vybrané instalace pod širým nebem konané v areálu plzeňského Výstaviště.

Spolupráce výtvarníka s architektem byla na přelomu 50. a 60. let jednou ze dvou známých cest k obnově upadající estetické kvality moderní architektury. Tou druhou, ekonomicky,

<sup>19</sup> ŠEVČÍK, Jiří. Prostor a místo v současné architektuře. In *Sociální aspekty lokalizace velkých investičních celků*. Pardubice: Dům techniky ČSVTS, 1981. s. 153-158, s. 153-154

<sup>20</sup> ZEMÁNEK, Jiří. Znovuobjevení krajiny jako materie, procesu a místa, In *Dějiny českého výtvarného umění (VI/2) 1958/2000*. Český Těšín: Academia, 2007. s. 501-527, s. 513

<sup>21</sup> PODLESNÁ, Taťána. *Umění v občanské společnosti*. s. 22-23

<sup>22</sup> RAIMANOVÁ, Ivona. *Socha a město Liberec 1969*. s. 6-8

<sup>23</sup> Socha. *Výtvarná práce*, 1967, roč. XV., č. 19, s. 5, s. 5

<sup>24</sup> Sochařské školy. *Výtvarná práce*, 1966, roč. XIV., č. 21, s. 8, s. 8

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>25</sup>

Výběr konečné obecně platné varianty podpořila vedle ekonomicko-technických výhod také stylová orientace na v počáteční fázi populární, ovšem po jeho prosazení tři desetiletí uměle udržovaná, „bruselský styl“. I když lze pozorovat v průběhu jeho poměrně dlouhého trvání postupnou proměnu, stylová rutina pozdní moderny nebyla přehodnocena.<sup>26</sup>

Objekty umění ve veřejném prostoru, které měly na urbanistické úrovni plnit estetickou funkci životního prostoru, zastupovaly dekorativní úlohu ještě intenzivněji na úrovni architektonické. Pro spolupráci architekta s výtvarníkem bylo období slohového historismu 19. století uváděno oficiálními teoretiky jako vzorové. Funkcionalistickou meziválečnou architekturu zase ideologové a teoretici paradoxně vzhledem k současným architektonickým trendům obviňovali z přerušování prolínání architektury s výtvarným uměním.<sup>27</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>28</sup> Je ovšem nutné připomenout, že v počátcích nové vlny funkcionalismu v 60. letech, byly umělecké objekty v exteriéru instalovány jen ve výjimečných případech při reprezentativních budovách. Až v období normalizace se stávají všudypřítomné.

Výsledná díla spolupráce výtvarníka s architektem mohou mít různou podobu. Marie Šťastná vytvořila typologie spojení díla s architekturou v čase a spojení díla s architekturou v prostoru.<sup>29</sup> V prostoru je dělí na polohy:

- a) díla spojená s plochou fasády
- b) díla hmotou odpoutaná od budovy nebo celku zástavby, ale tvořící s ním významový celek

<sup>25</sup> ZACHYSTAL, Miloš. *Základní výtvarné kategorie architektonické kompozice*. s. 63-64

<sup>26</sup> KRATOCHVÍL, Petr. Architektura sedmdesátých a osmdesátých let. In: *Dějiny českého výtvarného umění (VI/2) 1958/2000*, Český Těšín: Academia, 2007. s. 387-415, s. 403

<sup>27</sup> BENEŠOVÁ, Marie. Architektura a výtvarná umění. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1964, roč. XXIII, č. 9, s. 611-613, s. 612

<sup>28</sup> ŠVIDKOVSKIJ, O. A. Syntéza umění v moderní sovětské architektuře. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1973, roč. XXXII, č. 8, s. 375-378, s. 375

<sup>29</sup> ŠŤASTNÁ, Marie. *Socha ve městě*. s. 15-18

c) díla ve volném prostoru, bez přímých prostorových vazeb k architektuře

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

a) prehistorie děl v plánované nebo navrhované podobě

b) doba vzniku nebo dokončení děl

c) historie děl v jejich hmotné existenci

Na časovou polohu kladli socialističtí teoretici spolupráce výtvarníka s architektem velký důraz. Neustále apelovali na nutnost důkladné spolupráce obou zainteresovaných oborů od počátečních návrhů do kompletního ukončení realizace. První náznaky pobídky k prohlubování pracovního vztahu mezi architektem a výtvarníkem přicházejí nedlouho po bruselském EXPU.<sup>30</sup> Ještě v 80. letech teoretici upozorňovali na nutnost promyšlení osazení díla ještě před jeho vznikem.<sup>31</sup> V praxi totiž měla přednost architektura tvořící základnu pro přizpůsobující se výtvarné umění.<sup>32</sup> Parametry této základny předjímaly i finanční a technické náklady na výtvarné práce.

Industrializovaná architektura dvou typů objektů (resp. souborů objektů), obytných domů a budov občanské vybavenosti, které tvořily valnou většinu nevýrobní výstavby měst, předjímala podobu objektů výtvarného umění na ni vázaných.<sup>33</sup> Umění tak ztratilo svou reprezentativní funkci na úkor všeobecného „zlidštění prostoru“. Proto také mělo být přítomno na všech místech společenského styku.<sup>34</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 utilitárnímu účelu stavby.<sup>35</sup> Jednotlivé charakteristiky architektury mohly předjímat i další složky podoby vázaného výtvarného objektu, například: „... architektura nesoucí i ve svém stavebním předpokladu zárodek výrazovosti může snáze spolupůsobit s výtvarným uměním více abstrahujícím než

<sup>30</sup> NOVÁK, Luděk. O monumentalitě v umění. *Výtvarná práce*, 1960, roč. VIII., č. 6, s. 3, s. 3

<sup>31</sup> PECHAROVÁ, Jaroslava. Aktuální otázky kultury socialistického životního prostředí. *Výtvarná kultura, Svaz českých výtvarných umělců ve vydavatelství Orbis*, 1980, roč. IV, č. 4, s. 8-14, s. 10

<sup>32</sup> ŠTASTNÁ, Marie. *Socha ve městě*. s. 16

<sup>33</sup> ŠVIDKOVSKIJ, O. A. Syntéza umění v moderní sovětské architektuře. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1973, roč. XXXII, č. 8, s. 375-378, s. 377

<sup>34</sup> NOVÁK, Luděk. O monumentalitě v umění. *Výtvarná práce*, 1960, roč. VIII., č. 6, s. 3, s. 3

<sup>35</sup> LOUDOVÁ, Jiřina. Výtvarné dílo v architektuře. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1978, roč. XXXVII, č. 5, s. 198-204, s. 198-199

*zobrazujícím.*“<sup>36</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>37</sup> Uvedené předpoklady byly prezentovány na úrovni teorií, v realitě spíše nenaplněných příslibů.

### 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 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.<sup>38</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 sořely z let 1945 až 1948, období ortodoxního fanatického socialistického realismu pod vedením Gustava Bareše z let 1949 až 1951 a dobu pomalého uvolňování mezi léty 1952 až 1956. Následovala ji etapa obnovy moderny odstartovaná Chruščovovou kritikou kultu osobnosti. Na ni navázala etapa mezinárodního stylu, na jejímž počátku stálo slavné EXPO 1958 v Bruselu a u jejího konce okupace vojsky Varšavské smlouvy v srpnu roku 1968. Od roku 1969 do roku 1989 pak proběhla závěrečná etapa tzv. ideologické kultury.<sup>39</sup> Význam pojmu socialistický realismus se částečně překrývá s pojmy socialistický historismus a sořela,<sup>40</sup> i když veřejně prezentované výtvarně-umělecké projevy z období socialismu většinou nemají se socialisticko-historickým stylem nic společného.

Socialistický realismus byl v průběhu svého působení prezentován jako umělecký směr, ne-li umělecký sloh, ale také jako umělecká metoda provázející dějiny oficiální kultury všech lidově demokratických zemí pod mocenským vlivem Sovětského svazu. Sloužil jako

---

<sup>36</sup> BENEŠOVÁ, Marie. Architektura a výtvarná umění. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1964, roč. XXIII, č. 9, s. 611-613, s. 612

<sup>37</sup> PECHAROVÁ, Jaroslava. Aktuální otázky kultury socialistického životního prostředí. *Výtvarná kultura, Svaz českých výtvarných umělců ve vydavatelství Orbis*, 1980, roč. IV, č. 4, s. 8-14, s. 8

<sup>38</sup> RAZETTO, Francesco, Tereza PETIŠKOVÁ. *Socialistický realismus Československo 1948-1989*. s. 15

<sup>39</sup> Tamtéž, s. 18-19

<sup>40</sup> STRAKOŠ, Martin. *Nová Ostrava a její satelity*. s. 12

směrnice uměleckého segmentu totalitní ideologie provázející veškerou oficiální tvorbu, výtvarné umění ve veřejném prostoru nevyjímaje. Proto jsou pro něj charakteristické dva klíčové znaky, jediné, které ho provázejí po celou dobu jeho aktivní existence. V první řadě je to dominantní ideové postavení likvidující jakýkoliv náznak protichůdných tendencí, dogma, jež žilo a umíralo s totalitním systémem komunistické strany. Druhým znakem je nejasné vymezení pojmu socialistický realismus. Nejasnost konstruktů byla z velké části úmyslem jeho autorů manipulujících tak s uměleckou obcí.<sup>41</sup> O socialistickém realismu proto neexistovaly záznamy v umělecké teorii. Obsáhlá oficiální estetická teorie, byla manifestací socialistického realismu, tedy jeho součástí.<sup>42</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>43</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>44</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 o ekonomické základně veškeré umělecké tvorby, kdy je umění jednou z nadstaveb ekonomiky.<sup>45</sup> Stále je socialistický realismus používán ke kritice buržoazního umění neboli omezování kulturního vlivu Západu a stále je popularizována již zafixovaná komunistická symbolika.

Ideologická propagandistická kampaň označovaná jako socialistický realismus dále pokračovala. Totalitní režim stále rozhodoval prostřednictvím prověřených umělců - funkcionářů o tom kdo, kde a v jakém nákladu může své dílo realizovat. U problematiky

<sup>41</sup> ŠTASTNÁ, Marie. *Socha ve městě*. s. 75

<sup>42</sup> GROYS, Boris. *Gesamtkunstwerk Stalin, Komunistické postskriptum*. s. 34

<sup>43</sup> STRAKOŠ, Martin. *Nová Ostrava a její satelity*. s. 28-30

<sup>44</sup> HALÍK, Pavel, Petr, KRATOCHVÍL, Otakar, NOVÝ. *Architektura a město*. s. 291

<sup>45</sup> ŠTASTNÁ, Marie. *Socha ve městě*. s. 76



„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>46</sup> Tato politická neutralita uměleckého artefaktu zde byla jednou z možných cest tvorby kompromisu, šedi mezi oficialitou a neoficialitou.<sup>47</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. 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>48</sup>

Ideologická spřízněnost umělecké tvorby s režimem byla poslední formou socialistického realismu, která přetrvávala až do konce 80. let. O jakémkoliv náznaku jeho formy jako uměleckého směru už zde nelze hovořit. Jak dokazuje úvod katalogu k výstavě západočeských umělců v plzeňských Mastných krámech: „*Umělcům nejsou v rámci metody socialistického realismu předepisovány formy, metody a témata umělecké tvorby, sami hledají přístupy a zákonitě pak eliminují díla, která se podbízejí, postihují skutečnost povrchně, umělecky a technicky nenáročně.*“<sup>49</sup>

## 2.4 MONUMENTÁLNÍ UMĚNÍ

Oblast výtvarného umění ve veřejném prostoru stejně jako jeho produkty (konkrétní umělecká díla) bývaly v období komunistické totality označovány několika různými

<sup>46</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>47</sup> KAROUS, Pavel. Morfologie unavené moderny. In *Vetřelci a volavky*. Praha: Arbor vitae v Řevnicích, 2013. s. 13-16, s. 15

<sup>48</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>49</sup> POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Volné umění '87 : přehlídka tvorby západočeských výtvarných umělců*. nestr.

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>50</sup>

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 *Slovenská zemědělská výstava*, ovšem už od počátku byly infikovány komunistickou ideologií.<sup>51</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>52</sup> Dobové teorie se ohrazovaly vůči označení nového výtvarného umění ve veřejném prostoru za dekorativní umění. Pojem dekorace byl

<sup>50</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>51</sup> PETIŠKOVÁ, Tereza. Monumentální umění čtyřicátých let. In *Dějiny českého výtvarného umění (V) 1939/1958*. Český Těšín: Academia, 2005. s. 197-205, s. 197-199

<sup>52</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

vyjadřován jinými termíny, jako např. „estetické dotváření architektury.“<sup>53</sup> Odmítanou slohovost sorely vystřídá v monumentální tvorbě nový modernistický výtvarný generel, nový státní sloh.<sup>54</sup>

## 2.5 UMĚNÍ VE VEŘEJNÉM PROSTORU POD PATRONÁTEM STÁTU

Monumentální umění (resp. spolupráce výtvarníka s architektem) bylo během komunistické totality pod přímou kontrolou státu prostřednictvím legislativních opatření.<sup>55</sup> Stát zajišťoval lukrativní práci velkého množství výtvarníků, čímž si získával jejich loajalitu.<sup>56</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 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>57</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

<sup>53</sup> NOVÁK, Luděk. O monumentalitě v umění. *Výtvarná práce*. 1960, roč. VIII., č. 6, s. 3, s. 3

<sup>54</sup> KAROUS, Pavel. Morfologie unavené moderny. In *Vetřelci a volavky*. Praha: Arbor vitae v Řevnicích, 2013. s. 13-16, s. 14

<sup>55</sup> KOŘÍNKOVÁ, Jana. Čtyřprocentní umění?. In *Vetřelci a volavky*. Praha: Arbor vitae v Řevnicích, 2013. s. 452-457, s. 452

<sup>56</sup> KAROUS, Pavel. Morfologie unavené moderny. In *Vetřelci a volavky*. Praha: Arbor vitae v Řevnicích, 2013. s. 13-16, s. 14

<sup>57</sup> KOŘÍNKOVÁ, Jana. Čtyřprocentní umění?. In *Vetřelci a volavky*. Praha: Arbor vitae v Řevnicích, 2013. s. 452-457, s. 453

funkce veřejného prostoru. Měly podle nich být vytvářeny návrhy výtvarných děl už při zpracování projektové dokumentace, státní komise pro investiční výstavbu ve spolupráci se SČSA a SČSVU měla vypracovat pokyny s údaji o podílu finančních nákladů na výtvarná díla, přičemž o předem stanovené konečné částce rozhodoval odpovědný architekt, atd. Vedle komisí měli architekti (resp. autoři architektonického konceptu) díky tomuto dokumentu řadu zásadních pravomocí. Vedle financí rozhodovali také o konečné volbě autora.<sup>58</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 nejobjemnějším balíkem státních financí určeným na výtvarná díla pro architekturu a veřejný prostor.*“<sup>59</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. Existovaly také výtvarné rady velkých podniků zasahujících do výzdoby podniku. Vliv funkcionářů v komisích, investorů a dalších osob, které se přímo nebo nepřímo podíleli na realizaci díla, na jeho závěrečné podobě, nelze podceňovat. Právě oni měli zásadní podíl na prosazení ideologické ikonografie nebo v lepším případě na ideologickém pojmenování zdánlivě alegorizujících děl.<sup>60</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>61</sup> V roce 1978 vláda schválila „Zásady

<sup>58</sup> KOŘÍNKOVÁ, Jana. Čtyřprocentní umění?. In *Veřelci a volavky*. Praha: Arbor vitae v Řevnicích, 2013. s. 452-457, s. 453 - 455

<sup>59</sup> ŠTASTNÁ, Marie. *Socha ve městě*. s. 94

<sup>60</sup> Tamtéž, s. 94-97

<sup>61</sup> Tamtéž, s. 95

uplatňování výtvarného umění v investiční výstavbě“ včetně k nim vydaných metodických pokynů.<sup>62</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>63</sup> Na monumentální umění byly vynakládány nemalé finanční prostředky z fondů podniků, národních výborů a společenských organizací, zabezpečené už ve státním plánu.<sup>64</sup>

Osobní zájmy všech aktérů realizací posilovala možnost zisků z přerozdělování poměrně velkých finančních částek nebo možnost posílení vlastního vlivu. O důležitosti osobních vztahů mezi členy komise, zájemci o zakázku a investory, proto nemůže být pochyb. Aby umělec získal zakázku ve veřejném prostoru, musel mít často v prvé řadě dobré osobní vztahy s ostatními aktéry realizace.<sup>65</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>66</sup>

## 2.6 TYPOLOGIE VÝTVARNÉHO UMĚNÍ VE VEŘEJNÉM PROSTORU V OBDOBÍ SOCIALISMU

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

1. Osvobození a vítězství (např. vítězství nad fašismem, děkování sovětské armádě, ale i oslava slovanské sounáležitosti). Právě tato témata se stala ústředním motivem celé řady pamětních desek, jednoduchých pomníků, ale i dominantních monumentů v pravém slova smyslu.

<sup>62</sup> KOŘÍNKOVÁ, Jana. Čtyřprocentní umění?. In *Vetřelci a volavky*. Praha: Arbor vitae v Řevnicích, 2013. s. 452-457, s. 456

<sup>63</sup> Tamtéž, s. 455

<sup>64</sup> KARBAŠ, Jiří. *České výtvarné umění v architektuře 1945-1985*. s. 16

<sup>65</sup> ŠŤASTNÁ, Marie. *Socha ve městě*. s. 95

<sup>66</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

2. Politická internacionální i národní tematika. Přímá oslava režimu často deklarovaná během oslavy výročí politické události byla zvláště populární v 50. a znovu v 70. letech.
3. Práce jako hrdinství a radost. Přednostně byla zobrazována práce manuální a technická, vzácněji duševní. Od 80. let se čisté zobrazení pracovních námětů neobjevuje. V dílech jsou ovšem stále deklarovány prostřednictvím názvů nebo jako alegorie.
4. Rodina – mateřství – budoucnost. Téma, jehož jednotlivé složky vytvářely samostatný tematický svazek „budování socialismu“.
5. Intimní motivy – žena, dívka, mladý pár, matka s dítětem, atd. Od 60. let tato témata převažují nad předchozími politicko-ideologickými. Důvěrnost, kterou tyto objekty navozují, byla získána prostřednictvím horizontální kompozice, měkčího modelování, častým spojením s vodním prvkem, ale i využitím nových materiálů, např. v sochařství nově objeveného šamotu.
6. Abstraktní symbolické motivy nefigurálních tvarů. V 60. letech byla objevena cesta k zobrazování dosud nezobrazitelného. Psychologizující témata začala být zobrazována pomocí nově objevených, zpočátku odsuzovaných, výrazových technik.
7. Témata dekorativních a designérských objektů. Jejich frekvence ve veřejném prostoru narůstá od konce 70. let. Design se stal do jisté míry únikem abstraktních tendencí, kdy je obsah maximálně upozaděn ve prospěch svobody formy.
8. Bezpříznakové postavy s vazbou obsahu na místo. Objekty s tímto tématem byly zvláště populární v 80. letech. K nejčtetnějším příkladům této tvorby patří zobrazování učitele nebo žáka před školami.<sup>67</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>68</sup>

<sup>67</sup> ŠŤASTNÁ, Marie. *Socha ve městě*. s. 80-85

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

1. Figurativní umění

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

2. Abstraktní umění

- a. Bruselská abstrakce známá také jako dekorativní styl „brusel“ nebo „mezinárodní styl“ je dědictvím věhlasného EXPA 1958 v Bruselu. Zasahovala do většiny uměleckých a snad do všech tehdy známých výtvarně uměleckých disciplín. Její dekorativní možnosti byly využívány u obrovského množství objektů monumentálního umění až do konce 80. let. Pod vlivem bruselského stylu vznikaly skleněné a keramické mozaiky (někdy inspirované abstraktním uměním slavných malířů Joana Miróa a Vasilije Kandinského), abstraktní

---

<sup>68</sup> ŠŤASTNÁ, Marie. *Socha ve městě*. s. 122

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>69</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>70</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. I zde jsou patrné vlivy Moorovské abstrakce vycházející z přírodnin vyplavených mořem, stejně jako Brancusiho nebo Arpovo měkké oblé formy. Patří sem i geometrická abstrakce inspirovaná sovětským konstruktivismem, díly Bauhausu nebo skupiny de Stijl. V 60. letech do domácího neokonstruktivismu ze Západu prosakuje čisté geometrické vyjadřování minimalismu a op-artu.

---

<sup>69</sup> KAROUS, Pavel. *Obrazová část*. In *Vetřelci a volavky*. Praha: Arbor vitae v Řevnicích, 2013, s. 13-412, s. 315

<sup>70</sup> Tamtéž, s. 352



### 3 EPIZODICKÉ OBDOBÍ SORELY

Pozvolné prosazování se moderního umění a avantgardního architektonicko-urbanistického přístupu ve veřejné městské sféře poválečného Československa přerušil globální epizodický příliv tradicionalistických nálad. Vlna realismů byla do jisté míry negativní reakcí na avantgardní urážku staletí budovaných hodnot. I když se ve 30. letech formuje v různých oblastech světa nezávisle na sobě, největší ohlas měla v nastupujících evropských totalitních režimech a to v klasicizující podobě doprovázené vysokou ideologickou funkcí.<sup>71</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 importovaným francouzským klasicismem.<sup>72</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>73</sup> Konec stylové plurality skrze sorelu znamenal přerušení kontinuity vývoje moderní architektury mezi předválečným purismem, poetismem a konstruktivismem a poválečným funkcionalismem a mezinárodním stylem. Sorela navazuje na domácí tradiční tvarosloví, takže ji nelze označit za stylový, ale pouze politicko-ideologický import ze Sovětského svazu.<sup>74</sup>

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

<sup>71</sup> SEDLÁKOVÁ, Radomíra. *Sorela, česká architektura padesátých let*. s. 6

<sup>72</sup> ZEMAN, Lubomír. *Architektura socialistického realismu v severozápadních Čechách*. s. 8

<sup>73</sup> STRAKOŠ, Martin. *Nová Ostrava a její satelity*. s. 12

<sup>74</sup> SEDLÁKOVÁ, Radomíra. *Sorela, česká architektura padesátých let*. s. 5

Veškerý tvůrčí život se stal právě v důsledku centralizace pod tvrdým ideologickým tlakem dělnickým prostředím na výrobu umění.<sup>75</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 a nerozvinutá avantgarda už na počátku nacistické okupace. Nacisté pak svedli část plzeňské umělecké obce k tzv. „německé cestě“ umění. Po válce se zkompromitovaní autoři káli a odsuzovali svou nucenou akademickou tvorbu, přičemž se k jejím metodám paradoxně řada z nich opět vrací, tentokrát formou socialistického realismu. Plány válkou přeživšího a tak posíleného Spolku západočeských výtvarných umělců (dále jen SZVU) reprezentujícího valnou většinu plzeňských výtvarných umělců směřovaly k budování nových kulturních budov, ale i k hledání a potírání národního nepřítele ve vlastních řadách.<sup>76</sup>

Vyhrocený nacionalismus a nová „lidová“ orientace posilovaly politické ambice komunistů ve světě výtvarného umění. Socialismus a centralizace byly neoddiskutovatelné pro všechny i zde. Po válce nedošlo k plnému oživení moderního tvarosloví, protože nacionální myšlenku mnohem jasněji vyjadřoval alšovský historismus. Během prvních poválečných výstav byly na modernu orientované práce kritizovány levicovým tiskem kvůli odstupu od realismu, prozápadní orientaci a nesrozumitelnosti prostému lidu. Lidovost a nacionalismus ve výtvarné kultuře Plzně podporuje např. popularita výstavy Josefa Lady v roce 1947.<sup>77</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>78</sup> Od nastupující komunistické kulturní politiky byly také odvozeny organizační a tvůrčí aktivity výtvarníků. Začaly se organizovat akce „Brigády se skicářem,“ seznamující výtvarníky s tématy socialistického realismu přímo v prostředí místních továren včetně Škodových závodů. V roce 1948 se SZVU ujal tzv. výtvarných patronátů nad západočeskými podniky, čímž dohlížel na podnikovou výtvarnou propagaci. V říjnu roku 1951 pak existence SZVU skončila poklidným nahrazením Krajským

<sup>75</sup> HALÍK, Pavel, Petr, KRATOCHVÍL, Otakar, NOVÝ. *Architektura a město*. s. 282-284

<sup>76</sup> JINDRA, Petr. Sdružení západočeských výtvarných umělců v Plzni 1925 – 1951. In *Umění českého západu : sdružení západočeských výtvarných umělců v Plzni 1925-1951*. Ústí nad Labem: Arbor vitae, 2010. s. 27-66, s. 56-58

<sup>77</sup> Tamtéž, s. 60

<sup>78</sup> Tamtéž, s. 59-60

střediskem Svazu československých výtvarných umělců. Vedení organizace ovšem bylo zásadně pozměněno.<sup>79</sup>

### 3.1 UMĚLECKÉ OBJEKTY SORELY VE VEŘEJNÉM PROSTORU PLZNĚ

Kořeny československé varianty konzervativních tendencí v architektuře a ve výtvarném umění ve veřejném prostoru, na něž po válce navázal socialistický realismus, lze hledat v tradicionalismu přelomu 19. a 20. století.<sup>80</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>81</sup> Východiska se hledala ve vzorech národně-historických, tedy především v české renesanci a klasicismu, v lidové architektuře, ale také v Sovětské architektuře.<sup>82</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>83</sup>

Veřejný prostor je korigován tradicionalistickým urbanismem vracejícím se ke schématu pravidelné sítě ulic a uzavřených domovních bloků.<sup>84</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 nevidané mozaiky.<sup>85</sup> Architektura byla chápána jako Gesamtkunstwerk. Základní složka urbanistické struktury se stala opět společným dílem architektů, malířů a sochařů.<sup>86</sup>

<sup>79</sup> JINDRA, Petr. Sdružení západočeských výtvarných umělců v Plzni 1925 – 1951. In *Umění českého západu : sdružení západočeských výtvarných umělců v Plzni 1925-1951*. Ústí nad Labem: Arbor vitae, 2010. s. 27-66, s. 63-64

<sup>80</sup> ZEMAN, Lubomír. *Architektura socialistického realismu v severozápadních Čechách*. s. 7

<sup>81</sup> HALÍK, Pavel. Architektura padesátých let. In *Dějiny českého výtvarného umění (V) 1939/1958*. Český Těšín: Academia, 2005. s. 292-327, s. 325

<sup>82</sup> Tamtéž, s. 289-290

<sup>83</sup> SEDLÁKOVÁ, Radomíra. *Sorela, česká architektura padesátých let*. s. 7

<sup>84</sup> ZEMAN, Lubomír. *Architektura socialistického realismu v severozápadních Čechách*. s. 6-7

<sup>85</sup> Tamtéž, s. 35-41

<sup>86</sup> HALÍK, Pavel. Architektura padesátých let. In *Dějiny českého výtvarného umění (V) 1939/1958*. Český Těšín: Academia, 2005. s. 292-327, s. 325

Sorela se ve své nejvyhraněnější podobě pokusila překonat historii vytvářením vstupů do světa mytologie, po vzoru křesťanského náboženského umění.<sup>87</sup> I když svým měřítkem i kvalitním materiálem usilovala o utopickou trvalou hodnotu vyvolávající ideu věčných časů, objekty opravdu obřích rozměrů realizované v Sovětském svazu, jako například areál Mamajev Kurgan na paměť bitvy o Stalingrad, byly v českém prostředí výjimečné. Mezi tyto výjimky patří Památník národního osvobození v Praze s mauzoleem K. Gottwalda a Stalinův monument na pražské Letné.<sup>88</sup> V Ostravě se tomuto postavení přibližují Památník osvobození s mauzoleem Rudé armády v Komenského sadech a Památník 1. československé samostatné tankové brigády v Sovětském svazu korunovaný originálním tankem č. 051.<sup>89</sup> Také v Plzni místní komunistické špičky počítaly s velkolepou realizací *Pomníku generalissima J. V. Stalina*<sup>90</sup> na nejvyšší možné monumentální úrovni sorely. V neanonymní soutěži v roce 1950 komise vybrala návrh Josefa Malejovského a Richarda Podzemného, jenž byl v upravené podobě dokončen a slavnostně odhalen v roce 1953 za přítomnosti presidenta republiky Antonína Zápotockého a dalších předních československých politiků. Velkolepý projekt původně počítal s proměnou celého nábřeží, včetně úpravy budov v pozadí. Nakonec z něj z velké části sešlo. Jedním z mnoha faktorů změn byla také současně probíhající realizace pražského Stalinova pomníku na Letné, který odčerpал většinu schopných řemeslníků. Dokonce i původně plánovaný materiál – bronz byl vyměněn za bojanovský pískovec. Pomník na svém místě vydržel 9 let. Jeho nenápadná likvidace, opožděný důsledek kritiky Stalinova kultu, proběhla v červenci roku 1962.<sup>91</sup>

Další „modly“ a „svatostánky“ režimem popularizovaných osobností vznikaly (pomineme-li nástup normalizace) až v druhé polovině 50. let, kdy se od sorely přechází k postutopickému naturalistickému neotradicionalismu.<sup>92</sup> Monumentální rozměry a přemrštěný idealismus ve figurální tvorbě ustupují civilnímu realismu. Ideologický účel ovšem stále zůstává. Dvě oblíbené polohy portrétního umění socialistického realismu, „ve chvíli revolučního odhodlání“ a „ve chvíli intimního klidu“, získávají přirozenější charakter.<sup>93</sup> Do této kategorie pomníkových realizací patří dva objekty odhalené roku 1958

<sup>87</sup> GROYS, Boris. *Gesamtkunstwerk Stalin, Komunistické postskriptum*. s. 119-120

<sup>88</sup> ŠTASTNÁ, Marie. *Socha ve městě*. s. 78

<sup>89</sup> JIŘÍK, Karel. *Památníky, pomníky a hroby osvoboditelů 1945*. s. 78

<sup>90</sup> PŘÍLOHA č. 1

<sup>91</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>92</sup> GROYS, Boris. *Gesamtkunstwerk Stalin, Komunistické postskriptum*. s. 53

<sup>93</sup> PETIŠKOVÁ, Tereza. *Československý socialistický realismus 1948-1958*. s. 35

- *Pomník V. I. Lenina* od Vladimíra Kýna u brány plzeňské Škodovky a *Pomník Julia Fučíka* na náměstí Odborářů.<sup>94</sup> Plynule na ni navazují i pomníky s figurální sochařskou výzdobou vytvořené v následujících desetiletích.

Sorela se prosadila ve veřejném prostředí i u volných dekorativních soch a v reliéfech. Zobrazováno bylo především téma práce a pracujícího tedy vznešeného dělníka industriálního věku. To ovšem bylo populární už dlouho před nástupem komunistické diktatury, i když výraz a někdy i pointa se mohly lišit od oslavy práce. V Plzni tak v meziválečném období vznikla funerální plastika Vojtěcha Šípa *Zlomená síla* z roku 1919, galerijní sousoší Kováři Otokara Waltera z počátku 30. let nebo sochařská alegorie *Železnice dekorující dodnes železniční nádraží* na Jižním předměstí.<sup>95</sup>

Sorelu v Plzni v této oblasti reprezentují ve volné soše dvě figurální sochy *Hutník* a *Železničář*<sup>96</sup> z roku 1956 od Ladislava Nováka stojící dodnes v centrální hale hlavního železničního nádraží. Stylem i kompozicí díla připomínají proslulejší sochy *Železničáře* a *Železničárky* v hale brněnského Hlavního nádraží od Miloše Axmana.<sup>97</sup> Socha *Hutníka* také velice věrně připomíná svou modelací, materiálem i rozměry volnou sochu *Slévač* od Antonína Ivanského osazenou na Alšově náměstí v Ostravě-Porubě.<sup>98</sup> Podobnost soch potvrzuje pro stalinistické období typický univerzalismus a odpor k individualismu.

Za originální a tedy pro sorelu výjimečné dílo ve veřejném prostoru lze považovat narativní *reliéf čtyř pracovníků s elektřinou*<sup>99</sup> nad vjezdem budovy bývalé elektrotechnické fakulty v Sedláčkově ulici. Smysl pro detail a kompoziční preciznost dokazují sochařskou vyvrálost Otokara Waltera, který patří ke klíčovým autorům dekorativních soch a reliéfů Plzně jak po celá meziválečná léta, tak v období poválečného realismu.<sup>100</sup>

K typickým projevům sorely ve veřejném prostoru patří také četné *historizující umělecké artefakty použité v architektuře*.<sup>101</sup> Právě v nich byl nejvíce patrný význam ideologické nebo didaktické funkce působení výtvarného umění na společnost.<sup>102</sup> Realistické

<sup>94</sup> POUŠKOVÁ, Milada. *Nejdůležitější památky dělnického hnutí na Plzeňsku*. s. 21

<sup>95</sup> JINDRA, Petr. Sdružení západočeských výtvarných umělců v Plzni 1925 – 1951. In *Umění českého západu : sdružení západočeských výtvarných umělců v Plzni 1925-1951*. Ústí nad Labem: Arbor vitae, 2010. s. 27-66, s. 43

<sup>96</sup> PŘÍLOHA č. 2

<sup>97</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>98</sup> KARBAŠ, Jiří. *České výtvarné umění v architektuře 1945-1985*. s. 107

<sup>99</sup> PŘÍLOHA č. 3

<sup>100</sup> DOMANICKÝ, Petr, Jana SYNKOVÁ. *Sochařství v architektuře v 1. polovině XX. století na Plzeňsku*. nestr.

<sup>101</sup> PŘÍLOHA č. 4

<sup>102</sup> ŠTASTNÁ, Marie. *Socha ve městě*. s. 9

zobrazování vedlo k využívání figurálních, zvířecích a florálních motivů stylově často inspirovaných lidovým uměním.<sup>103</sup> K populárním námětům v emblematické soře patřilo střídání ročních období, ráj, děti, slunce, atd.<sup>104</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 budovy dělnických sídlišť Jižní předměstí a Slovany poskytovaly plochy pro sgrafita, štuky a tzv. domovní znamení této výtvarné tvorby. „*Jako zvláště názorný příklad takové bohaté ideologické výzdoby vystupuje palácově vyhlížející soubor sídliště Slovany v Plzni, jehož architekt František Sammer se zhlédl v moskevských stavbách akademika Žoltovského. Do „kompozitních skvrn“ kulminoval výzdobné a ideové motivy, způsob, který byl často aplikován u budov s rozsáhlým horizontálním průčelím.*“<sup>105</sup>

Konec epizodického období soře 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>106</sup> Po roce 1953, po Stalinově a Gottwaldově smrti, se v literárním světě začala situace uklidňovat. Ve výtvarném umění ovšem stalinismus teprve vrcholil. Stejně na tom byl na reformy těžkopádně reagující urbanismus, architektura i na ně vázané výtvarné umění. Ideologický obsah socialistického realismu v následujících letech nezmizel, jen se stal součástí pozvolna odtabuizované moderní formy.<sup>107</sup> Sořela pak byla tiše rehabilitována v době normalizace. Stojí za zmínku, že na Západě ji v 80. letech shledala inspirativní postmoderna, jejíž představitelé obdivující zajímavě využitý historismu neznali její represivní pozadí.<sup>108</sup>

<sup>103</sup> ZELINSKÝ, Miroslav. *Texty a obrazy*. s. 15

<sup>104</sup> Tamtéž, s. 22-25

<sup>105</sup> HALÍK, Pavel. Architektura padesátých let. In *Dějiny českého výtvarného umění (V) 1939/1958*. Český Těšín: Academia, 2005. s. 292-327, s. 324

<sup>106</sup> ŠVÁCHA, Rostislav. Architektura 1958 – 1970. In *Dějiny českého výtvarného umění (VI/1) 1958/2000*. Český Těšín: Academia, 2007. s. 31-69, s. 52

<sup>107</sup> HALÍK, Pavel. Padesátá léta. In *Dějiny českého výtvarného umění (V) 1939/1958*, Český Těšín: Academia. 2005. s. 279-291, s. 287

<sup>108</sup> Tamtéž, s. 327

#### 4 OBDOBÍ POZDNÍ MODERNY V PLZNI

Vývoj uměleckého stylu výtvarné tvorby ve veřejném prostoru v průběhu dlouhého období modernismu nebyl oproti předchozímu období sorely jednotný. Reagoval na obrovské množství domácích i zahraničních vlivů. Konzervativní přístup ustupoval pozvolna, jak dokazuje uvítací sousoší československého pavilónu bruselského Expa 1958 *Nový věk* od Vincence Makovského vymodelováno v monumentálním klasicismu a kontrastujícího s moderní architekturou.<sup>109</sup> Postupné znovuobjevování moderny znamenalo vznik široké palety možností výtvarného vyjadřování, co se týče kvantity stylů, technik i materiálů. Jednotlivé umělecké obory se začaly vzájemně prostupovat. Keramik najednou řešil sochařské problémy, sochař tvořil z keramiky a malíř produkoval prostorové objekty.<sup>110</sup>

Moderna svou stylovou různorodostí podpořila rozleptání kontroly výtvarného vyjadřování centralizovaného zpolitizovaného molochu, jakým byl SČSVU. Už v lednu 1956 se na Celostátní konferenci delegátů Ústředního výboru SČSVU osamostatnil Svaz československých architektů. Další štěpení jednotného organismu výtvarníků na tvůrčí skupiny se stalo zřejmě nechtěným pokračováním decentralizace. Příležitosti v přelomovém období se chopili mladí umělci, často nečlenové Svazu, kteří byli ideology v oficiálním tisku označováni jako „Mladí.“ Ovšem k „Mladým“ se brzy přidali i umělci o generaci starší, kteří měli zkušenost s modernou už na konci 40. let nebo dokonce ještě před válkou.<sup>111</sup> S reorganizací výtvarníků je časově spojeno postupné vkrádání se moderny, avšak režimem stravitelné „obsahem socialistické“ a „formou národní“ moderny.<sup>112</sup>

Existence SČSVU sice v uvolněných 60. letech neskončila, ovšem nově vznikající tvůrčí skupiny převzaly otěže rozhodování o podobě uměleckých děl do svých rukou. Umělci se v nich 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

<sup>109</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>110</sup> ZADRAŽIL, Pavel. *Tendence v českém sochařství 1979 – 1989*. s. 7

<sup>111</sup> LAHODA, Vojtěch. *Krotký modernismus*. In *Ohniska znovuzrození: České umění 1956-1963*. Praha: Galerie hlavního města Prahy. 1994. s. 15-64, s. 19

<sup>112</sup> Tamtéž, s. 79

schvalování Svazu i místních politických orgánů.<sup>113</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 spisovatel Josef Brukner nazval „krotká generace.“<sup>114</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 neorealistů B. Buffet, R. Gutusso stejně jako díla Legéra.<sup>115</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 tolerována u takových autorů, jakými byly Emil Filla nebo Josef Čapek.<sup>116</sup> Ovšem pro plastiku ve veřejném prostoru měla zásadní inspirativní význam kubistická díla Otto Gudfreunda a Bohumila Kubišty. Kubismus v 60. letech zosobňoval bránu do světa ideology dlouho zavrhaného abstraktního umění.<sup>117</sup>

Modernismus se stal po bruselském Expu všudypřítomným jevem. Podstata obrovského množství děl se brzy začala opakovat. Novou cestu zosobňovalo zavrhané abstraktní umění, rodící se minimalismus a další umělecké směry formující se na Západě. Zásadním problémem českého modernismu v období socialismu bylo jeho opoždění a pouhé opakování již dávno známých děl supernov výtvarného umění, jakými byli Picasso, Matisse, Léger nebo Rouault. V polovině 60. let, kdy byl zlomen stále přežívající omezující duch sovětské, 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>118</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 možnosti tvorby. Až v závěru

<sup>113</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>114</sup> LAHODA, Vojtěch. Krotký modernismus. In *Ohniska znovuzrození: České umění 1956-1963*. Praha: Galerie hlavního města Prahy. 1994. s. 15-64, s. 60

<sup>115</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>116</sup> Tamtéž, s. 371

<sup>117</sup> ŠTĚPÁN, Petr. *Ozvěny kubismu*. s. 38-45

<sup>118</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



osmdesátých let došlo často díky vlivu mladé generace k opatrným projevům umění ze svobodného světa a novým náznakům autenticity.<sup>119</sup> Ne že by se znovu posílený totalitní režim snažil o eliminaci abstrakce nebo již téměř vyhaslé moderny, jak dokazují regule normalizačních ideologů: „V zásadě může být obsah vyjádřen i v čistě dekorativních pracích a dokonce v abstraktních ornamentech, pokud slouží k vyjádření celkového záměru architektonického díla a přispívají ke vzniku „plánovaných emocí.“<sup>120</sup> Naopak byla v ustrnulé dekorativní podobě jakýchsi derivátů kubismu a bruselského stylu režimem udržována až do konce 80. let.<sup>121</sup> Normalizace přinesla obrovský nárůst kvantity výtvarných objektů ve veřejném prostoru, často na úkor kvality obsahu formy i materiálu.<sup>122</sup>

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

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

Chruščovova kritika zdobnictví v architektuře z poloviny 50. let, která umožnila přechod z tradicionalismu k moderně na architektonicko-urbanistické úrovni, se v Plzni začala prosazovat až na přelomu 50. a 60. let. Pozvolný přechod od tradiční blokové zástavby se zdobenou historizující architekturou k volně stojícím věžovým domům s holou fasádou dokumentuje různorodá urbanisticko-architektonická koncepce sídliště Slovany. Jeho základní obytný soubor vznikl na počátku 50. let, ve vrcholné fázi sorely. Budováno ovšem bylo bez přestávky v několika dalších fázích až do poloviny 60. let.<sup>123</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

<sup>119</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>120</sup> ŠVIDKOVSKIJ, O. A. Syntéza umění v moderní sovětské architektuře. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1973, roč. XXXII, č. 8, s. 375-378, s. 375

<sup>121</sup> ŠTĚPÁN, Petr. *Ozvěny kubismu*. Hořice na Šumavě: České muzeum výtvarného umění v Praze, 2000. ISBN 80-7056-079-7, s. 85

<sup>122</sup> KAROUS, Pavel. Morfologie unavené moderny. In *Vetřelci a volavky*, Praha: Arbor vitae v Řevnicích, 2013. s. 13-16, s. 14

<sup>123</sup> KUČA, Karel. *Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku. V. díl, Par-Pra*. s. 251

vystřídají otevřené prostory ryze funkcionalistické koncepce poslední V. fáze výstavby obklopující osamocené věžové bytové domy.<sup>124</sup>

Původní tradicionalistické pojetí veřejného prostoru Slovan nebylo určeno k výtvarným modernistickým experimentům. V jiné situaci se nacházelo území poslední fáze výstavby rozkládající se na území bývalých pískových dolů. Část jich byla zasypána a zastavěna a část proměněna v první modernisticky pojatý park.<sup>125</sup> O jeho estetizaci se ovšem nepostarala ještě téměř neužívaná dekorativní díla výtvarníků, ale realizace samotných architektů této oblasti. Úlohu dominanty prostoru zde hrál centrální objekt divadla pod širým nebem. Divadla v přírodě se stala velice populárním jevem městských parkových prostorů přelomu 50. a 60. let po celém Československu. Většina se jich stavěla v rámci akce „Z“ s obecními národními výbory jako investory. Právě u projektů takového typu architekti experimentovali s novými trendy nastupujícího „bruselu“ v materiálu i tvarosloví. „*V poslední době se vyskytují též velmi zajímavé náměty řešící zastřešení těchto otevřených scén pomocí lehkých a skládacích krytů z plastických hmot.*“<sup>126</sup> Na Slovanech dodnes stojí kaskádovitě seřazené šestiúhelníkové stříšky divadelního jeviště.<sup>127</sup> Jejich autory z kolektivu architekta Štrunce velice pravděpodobně inspirovalo zastřešení odpočívadel rozmístěných podél ztvárnění Strahovského areálu během II. celostátní spartakiády v roce 1960 od známých architektů Františka Cubra a Josefa Hrubého.<sup>128</sup> „*Statisíce lidí se najedlo a odpočinulo pod barevnými paraplaty ze sklolaminátů s rukojetmi z odpadních trubek. Jejich plástve vytvořili pod starými stromy kouzelné prostředí novodobých zahradních restaurací.*“<sup>129</sup>

Umělecké prostředí Plzně nelze považovat za líheň modernistických tendencí vznikajících v jiných kulturních centrech už v polovině 50. let. K odklonu od universalismu zde dochází ještě pozvolněji než v architektuře. Příchod „krotkého“ modernismu uváděly umělecké skupiny rodící se po celém Československu v hojném počtu. V Plzni vznikly tři. Průkopnickou se stala prostě pojmenovaná organizace Skupina mladých. Její činnost odstartovala výstava plzeňských Mladých konaná v květnu 1956 v Krajské galerii. Pět nejmladších členů zdejší pobočky SČSVU vystavovalo své práce právě v době velkých

<sup>124</sup> GLOSER, Hynek. *Charakteristiky urbanistických obvodů - Plzeň. Plzeň: Urbanistické středisko města Plzně.* č. 35.

<sup>125</sup> Stavební archiv města Plzně OSS MMP, fond Východní předměstí, č. kartonu 2099-2102, *Průvodní a technická zpráva.*

<sup>126</sup> Budujeme divadla v přírodě. *Výtvarná práce*, 1960, roč. VIII., č. 16, s. 6-7, s. 7

<sup>127</sup> PŘÍLOHA č. 5

<sup>128</sup> II. celostátní spartakiáda. *Výtvarné umění*, 1961, roč. XI., č. 1, s. 6. s. 6

<sup>129</sup> II. CS architektonická vzpomínka. *Výtvarná práce*, 1960, roč. VIII., č. 19, s. 7, s. 7

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>130</sup> „Již nebudou účinně kolem nich „působit“ špatní vykladači, frázisté, poručníkové a vulgarisátoři a zavádět je na nesprávné cesty. Vždyť výtvarné umění nemůže jít cestou, v níž ztrácelo své výrazové prostředky; výtvarníci nesmějí fušovat do literatury nebo fotografie, nebo vyhlášovat za vrchol výtvarného umění historické rekonstrukce. Toto byl dosud pohled na výtvarné umění.“<sup>131</sup> Přestože byly vystavované exponáty prezentovány jako příchod možnosti individualismu, obsahem i formou zapadaly do pravidel sorely.<sup>132</sup> Na přelomu roku 1959 a 1960 už čítala Skupina mladým osm členů, přičemž jen někteří byli členy SČSVU. Moderní tvarosloví jejich děl se zostřílo, 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>133</sup> Stále ovšem nelze mluvit o progresivní modernistické umělecké skupině. Nakonec ji vedle mládí jejich 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>134</sup> Hlavní protagonista výtvarného umění ve veřejném prostoru této skupiny byl sochař Břetislav Holakovský. Ten se stal v poválečném období asi nejproduktivnějším autorem exteriérových realizací v Plzni, aniž by byl rodilý Plzeňan. Pocházel ze severních Čech. Nelehké mládí zasažené 2. světovou válkou a nuceným odsunem s ovdovělou matkou ze Sudet přineslo vedle útrap také počátek jeho umělecké kariéry nejdříve v podobě ryteckého a cizelérského řemesla. Po válce vstoupil do komunistické strany a po únorovém puči, v letech 1948-1953, vystudoval pražskou Uměleckoprůmyslovou školu v ateliérech významných sochařů 50. let J. Mušla a B. Stefana. Do Plzně ho přivedlo náhodné stranické umístění, jako učitele v pracovních zálohách ZVIL<sup>135</sup> a následně v oddělení propagace

<sup>130</sup> SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 1. *Výstava mladých Plzeň, Václav Vodák.*

<sup>131</sup> Tamtéž

<sup>132</sup> Tamtéž

<sup>133</sup> SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 1. *Skupina mladých 59, Začínáme, Zbyněk Kovanda.*

<sup>134</sup> Tamtéž

<sup>135</sup> Škodovi závody byly v 50. letech přejmenované na Závody Vladimíra Iljiče Lenina (ZVIL).

ZVIL.<sup>136</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>137</sup> V roce 1956 se stal členem Krajského podniku SČSVU a nedlouho poté spoluzaložil Skupinu mladých. Brzy si ho všiml sám Otokar Walter, který mu zprostředkoval první veřejnou zakázku. Tak vzniklo roku 1957 sousoší *Rodina*<sup>138</sup> osazené ve spolupráci s architektem Svatoplukem Jankem v Petrohradu na Východním předměstí.<sup>139</sup> Zdejší lineární koridory městské zástavby bez volného prostranství umožňovaly dekoraci pouze přímo na fasádě domu. Proto bylo dílo osazeno přímo na atiku rohové novostavby bytového domu ČSD. Realistické pojetí tří figur v nadživotní velikosti stylově odpovídalo ještě univerzalistickým pravidlům používaným v sověle. Holakovského modernistické období přichází až v průběhu 60. let.<sup>140</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 Janem Sudou.<sup>141</sup> Votlučka měl pro tvorbu složitější funkční realizace výhodu ve studiu architektury a navíc už v padesátých letech navrhoval nerealizované fontány pro sídliště v Bezovce a na Slovanech.<sup>142</sup> Fontána ve Smetanových sadech dokonce disponovala světelnými efekty.<sup>143</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>144</sup> Tato forma veřejných realizací byla znovuobjevena v období sověle. Některým Mladým však posloužila k pozvolnému přechodu od tradičního pojetí i k prezentaci vskutku moderního stylu. Tvorba domovních znamení byla totiž v průběhu šedesátých let dále rozvíjena. Nejen styl, ale i různorodé technické zaměření jejich autorů vtisklo jednotlivým drobným realizacím přiléhajícím na

<sup>136</sup> SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2. *Podíl sochařství na tvorbě socialistického životního prostředí v Západočeském kraji (1980).*

<sup>137</sup> SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2. *Hodnocení práce SČSVU.*

<sup>138</sup> PŘÍLOHA č. 6

<sup>139</sup> SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 1. *1958, Nad reliéfem Julia Fučíka, Josef Straka.*

<sup>140</sup> SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2. *Podíl sochařství na tvorbě socialistického životního prostředí v Západočeském kraji (1980).*

<sup>141</sup> PŘÍLOHA č. 7

<sup>142</sup> Votlučka. *Výtvarná práce, 1955, roč. III., č. 4. s. 4, s. 4*

<sup>143</sup> SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 3. *Za kulturu životního prostředí, plzeňští architekti k 50. výročí KSČ.*

<sup>144</sup> PŘÍLOHA č. 8

fasády domů individuální působivost. Objevily se zde mozaiky, sgrafita, ale i drobné plastiky z různých materiálů od moduritu a keramiky po kov a kámen.<sup>145</sup>

Nejsledovanější akcí pro exteriérovou veřejnou realizaci přelomu 50. a 60 let v Plzni byla zřejmě výstavba pomníku Julia Fučíka. Plzeňský městský výbor na ni ve spolupráci se SČSVU vyhlásil celorepublikovou anonymní soutěž.<sup>146</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 Antonínem Peřtou.<sup>147</sup> Hotový pomník byl odhalen až v polovině 60. let. Osazení pomníku se totiž neustále odkládalo.

V roce 1961 se v Plzni konaly zkrašlovací práce veřejného prostoru jako součást přípravy oslav 40. výročí Komunistické strany Československa. Vybraná místa měla být obohacena novými uměleckými díly. Trvalou výzdobu hradily velké plzeňské závody.<sup>148</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>149</sup> Soutěž o výzdobu Dukelského nábřeží se stala záminkou prvního střetu konzervativních tradicionalistických a reformních modernistických umělců působících v Plzni.

## 4.2 VŠEDNÍ MODERNISMUS 60. LET V PLZNI

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

<sup>145</sup> SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 3. *Za kulturu životního prostředí, plzeňští architekti k 50. výročí KSČ.*

<sup>146</sup> Vypsání soutěže. *Výtvarná práce*, 1959, roč. VII., č. 12, s. 11, s. 11

<sup>147</sup> Výsledek soutěže na pomník Julia Ševčíka v Plzni. *Výtvarná práce*, 1960, roč. VIII., č. 7, s. 11, s. 11

<sup>148</sup> Aktivita plzeňských výtvarníků. *Výtvarná práce*, 1961, roč. IX., č. 6, s. 3, s. 3

<sup>149</sup> Tamtéž, s. 3

urbanistické možnosti a tendence. V 60. letech byla totiž stále aktuální meziválečná funkcionalistická koncepce městského prostoru bez výtvarných příkras.

Během dokončování sídliště Slovany, kde byly v Plzni poprvé vyzkoušeny nové typizační instrukce kompletně prefabrikované výstavby, se celá stavební flotila postupně přesouvala na Doubravku. Právě Doubravka je nejtypičtější soustavou obytných souborů 60. let v Plzni.<sup>150</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 jednodušnost pokoušeli narušovat i architekti originálními krajskými variantami typizace. Příkladem jsou obytné domy věžového krajského typu PS69 se specifickým hexagonálním půdorysem navržené architektky Hrubcem a Skalníkem.<sup>151</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. Proto mnohé výtvarné objekty okrašlovaly veřejný prostor Doubravky, Borů a Skvrňan až dlouho po vzniku těchto sídlišť. Nezanedbatelným důvodem bylo ovšem také to, že po většinu 60. let tvořily jejich prostory neupravená staveniště, kde byla upřednostňována výstavba bytových domů před objekty občanské vybavenosti. Právě obchody, školy, úřady, atd. se stávaly podnětem ke spolupráci výtvarníka s architektem v jejich počátcích. Ovšem pro svou nákladnost a technickou náročnost byla jejich realizace neustále odkládána a výstavba protahována.<sup>152</sup>

Existovaly samozřejmě i případy solitérních architektonických objektů nezávislých na projektech obytných souborů dokončených v průběhu 60. let. I u nich se výtvarné instalace prosadily pouze v interiéru.<sup>153</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*<sup>154</sup> od Klementa Štíchy, Františka Pavlase a Zdeňka Jílka a později i díla dalších autorů. Byla tak zde vytvořena galerie pod otevřeným nebem vzdáleně připomínající v té době globálně populární exteriérové instalace typu public art.<sup>155</sup>

<sup>150</sup> SÝKORA, Miloslav. *Plzeň 1945-1985 : 40 let socialistické výstavby měst*. s. 15

<sup>151</sup> KYDLÍČEK, Jiří. *Tvořivá léta*. s. 9

<sup>152</sup> HALÍK, Pavel, Petr, KRATOCHVÍL, Otakar, NOVÝ. *Architektura a město*. s. 36

<sup>153</sup> SÝKORA, Miloslav. Problém občanské vybavenosti v Plzni. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1967, roč. XXVI, č. 6, s. 337-340, s. 337-340

<sup>154</sup> PŘÍLOHA č. 9

<sup>155</sup> SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 3. *Za kulturu životního prostředí, plzeňští architekti k 50. výročí KSČ*.

#### 4.2.1 TVŮRČÍ SKUPINA KONTAKT

Na počátku 60. let se v Plzni začínají objevovat narušitelé univerzalistické strnulosti ve výtvarném umění. První ryzí modernisté zdejší „nové vlny“ ve valné většině nepocházeli z Plzně nebo ze Západočeského kraje, ale z různých koutů Československa.<sup>156</sup> Výtvarní umělci působící na přelomu 50. a 60. let v Praze, klíčovém centru výtvarného umění, byli prostřednictvím stipendijních akcí za účelem kulturního obohacování periférie vysíláni do krajských center.<sup>157</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 přišla celá řada. Jedním z prvních byl rodák z nedaleké Klabavy Jiří Hájek, který díky svému pražskému působení a charismatické osobnosti lákal do Plzně další umělce po celá 60. léta. Pod vlivem pražských stipendistů pak vzniká druhá plzeňská tvůrčí skupina Kontakt.<sup>158</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 sochaři, kteří v současnosti patří k nejuznávanějším umělcům této umělecké epochy působících v Plzni. Slavoj Nejdla a František Pacík jsou jedni z nejoriginálnějších autorů výtvarných objektů ve veřejném prostoru Plzně.

Původem slovenský sochař Slavoj Nejdla patří ke generaci studující výtvarné umění v době nástupu stalinismu po únoru 1948. VŠUP a následně AVU v Praze absolvoval v době nejtuzší totality.<sup>159</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. Znovuobjevená moderna, kterou byl Nejdla i celá jeho generace inspirována, postupně vyčpěla a do popředí se dostával zájem o abstrakci. Pomalý přechod od moderního tvarosloví figurálního umění k abstrakci byl v Československu prohlouben ideologickým odporem k abstraktivismu jako protějšku oficiálního realismu. Nejdlaův styl založený na měkkém organickém tvarování se v době jeho plzeňského angažmá ocitl právě ve fázi ustrnutí mezi moderní figurací a abstrakcí. To potvrzuje i jeho jediná plzeňská

<sup>156</sup> KLIMEŠOVÁ, Marie. *František Pacík*. s. 116

<sup>157</sup> SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2. *Události kolem schvalování rozpočtu na sochařskou výzdobu Dukelského náměstí v Plzni*.

<sup>158</sup> SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2. *Hodnocení práce SČSVU*.

<sup>159</sup> FIŠER, Marcel. *Slavoj Nejdla*. [on-line]. Dostupné z <http://socharstvi.info/autori/slavoj-nejdl/> [cit. 15. 3. 2014].

exteriérová realizace a zřejmě jeho nejvýznamnější dílo vůbec *Památník obětem fašismu a válek*.<sup>160</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 sevřeny šik postav, tvořících lidskou zeď, čelící násilí. Asociace se zdí - možná dokonce s popravicí zdí, což by odpovídalo motivu oběti v nápisu - je podpořena i použitím kamene, který svou materiálovou surovostí umocňuje naléhavost a autenticitu sdělení.“<sup>161</sup> Nejdův návrh Památníku v soutěži zvítězil v roce 1965.<sup>162</sup> Realizace vznikající ve spolupráci s architektem Hynkem Gloserem byla hotová v roce 1967.<sup>163</sup> Po srpnových událostech roku 1968 jeho působení a tvorba v Plzni skončila.

Druhá významná osobnost Kontaktu a Nejdův přítel a generační spřízněnec, sochař František Pacík, pocházel z Moravy. Přestože ho uznávaný teoretik umění Jindřich Chaloupecký považoval za největšího plastika své generace, byl umělec během svého života pro veřejnost téměř neviditelný a nedlouho po své smrti v nevysokém věku téměř zapomenutý.<sup>164</sup> Jeho uzavřená osobnost a zvláštní zájmy v umění a vědě, především biologii a geologii, ale i zájem o esoteriku z něj činily pro své okolí těžko pochopitelného člověka.<sup>165</sup> Studium na pražské AVU prožil v ateliéru prominenta stalinistického režimu Jana Laudy.<sup>166</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>167</sup> Kubistické tendence, které se v jeho díle objevují na počátku 60. let, byly inspirovány uměním afrických domorodců.<sup>168</sup> V roce 1965 přivedl Pacíka do Plzně jako pražského stipendistu právě Slavoj Nejděl. Pacík při svých třech veřejných realizacích v Plzni navázal na postupy a poznatky nabyté ve volné tvorbě. Každý z jeho zdejších mramorových objektů má jiné koncepční řešení vyplývající ze zadání a každý je odvozen z

<sup>160</sup> PŘÍLOHA č. 10

<sup>161</sup> FIŠER, Marcel. *Slavoj Nejděl, Památník obětem fašismu a válek v Plzni*. [on-line]. Dostupné z <http://socharstvi.info/realizace/pamatnik-obetem-fasismu-a-valek-v-plzni/> [cit. 17. 3. 2014].

<sup>162</sup> Vítězný návrh na pomník boje proti fašismu v Plzni. *Výtvarná práce*, 1966, roč. XIV., č. 2, s. 2, s. 2

<sup>163</sup> Památník obětem války a fašismu v Plzni. *Výtvarná práce*, 1967, roč. XV., č. 24, s. 5, s. 5

<sup>164</sup> KLIMEŠOVÁ, Marie. *František Pacík*. s. 13

<sup>165</sup> Tamtéž, s. 38

<sup>166</sup> Tamtéž, s. 13-21

<sup>167</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. 109-111

<sup>168</sup> ŠTĚPÁN, Petr. *Ozvěny kubismu*. s. 36



jedné ze tří Pacíkových cest výtvarného vyjadřování: sloupu vycházejícího z figurativních stél, fontány a centrické sochy cirkulárního tvaru.<sup>169</sup>

Socha *Karbon*<sup>170</sup> je první z trojice kompozičně příbuzných, geologií inspirovaných Pacíkových soch (Karbon, Silur, Miocén). Její původní betonovou verzi autor vystavoval na průkopnické výstavě Socha 64 v Liberci. V následujícím roce pak získala státní ocenění. Původní betonová verze byla zřejmě modelem pro mramorovou verzi, která se stala součástí expozice československé výstavy (Tschechoslowakische Kunst der Gegenwart) v prestižní západoberlínské galerii Akademie der Künste v létě roku 1966. V následujícím roce byla mramorová socha kvůli předchozím úspěchům využita jako výzdoba veřejného prostoru u obchodního střediska na Doubravce. Betonová socha byla následně instalována v boleveckém Arboretu Sofronka.<sup>171</sup> V roce 1965 vytvořil Pacík model druhé plzeňské realizace *Sloup*,<sup>172</sup> sádrové pětimetrové stély pro dvoranu plzeňské Elektrotechnické školy průmyslové.<sup>173</sup> Definitivní osmimetrová mramorová verze byla na místě osazena až roku 1967.<sup>174</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>175</sup> Třetím Pacíkovým dílem v plzeňském veřejném prostoru byla mramorová fontána osazená v centru sídliště Bory.<sup>176</sup> „*Základem skulptury jsou dva vzájemně posunutě polokruhovitě čistě seříznuté tvary, narušené motivem organického bujení.*“<sup>177</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 také v Sofronce většina Pacíkových prací vznikala a v mnoha případech tady i zůstaly rozměrné betonové modely objektů. Kaňák měl k Pacíkovi osobně blízko a snad se i jeho přírodovědecké znalosti odrazily v jeho

<sup>169</sup> KLIMEŠOVÁ, Marie. *František Pacík*. s. 116

<sup>170</sup> PŘÍLOHA č. 11

<sup>171</sup> KLIMEŠOVÁ, Marie. *František Pacík*. s. 116-124

<sup>172</sup> PŘÍLOHA č. 12

<sup>173</sup> KLIMEŠOVÁ, Marie. *František Pacík*. s. 117

<sup>174</sup> MRÁZ, Bohumír. *Výtvarné umění, Výtvarné realizace v naší architektuře, 1969, roč. XIX, č. 9-10, s. 422-453, s. 442*

<sup>175</sup> KLIMEŠOVÁ, Marie. *František Pacík*. s. 117

<sup>176</sup> PŘÍLOHA č. 13

<sup>177</sup> KLIMEŠOVÁ, Marie. *František Pacík*. s. 117

tvorbě.<sup>178</sup> Pacík usiloval o souznění vlastního díla s přírodou. Chtěl, aby se staly její součástí: „... *aby v plastice vytvořil i místo pro živočichy, malé prohlubně jako napajedla pro ptáky, vzpomínají přátelé, ale dokazují to i práce z posledních deseti let jeho života.*“<sup>179</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>180</sup> Vedle exteriérových objektů vytvořil ještě několik interiérových mramorových plastik – např. pro novostavbu restaurace na Skvrňanech a bazén na Jižním předměstí.<sup>181</sup> Pacíkův plzeňský pobyt ukončila nehoda. V roce 1968 poblíž boleveckého srubu došlo ke srážce jeho automobilu s vlakem. Staronovým trvalým bydlištěm se mu v letech normalizace stala Praha. Na následky vážného úrazu zde nakonec v osamění zemřel v roce 1975.<sup>182</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 veřejných realizací. V 60. letech tak byly odhaleny jeho plastiky *Radost* (kámen) z roku 1965, *Vzrůst*<sup>183</sup> (mramor) z roku 1966, *Klíčení* (kámen) a *Slunce, duha, krajina* (opuka) z roku 1968.<sup>184</sup> Většina jich stála u novostaveb občanské vybavenosti rozestavěného obytného souboru Doubravka. Jedna z nich stála před novostavbou pošty na Doubravce.<sup>185</sup> Jiná dodnes dekoruje polikliniku na dnešní Masarykově ulici.<sup>186</sup> Bohužel se mi nepodařilo spojit názvy děl a díla samotná. K mladší generaci Kontaktů patřil i západočeský rodák Ladislav Fládr, sochař ve veřejném prostoru produktivní až v období normalizace.<sup>187</sup> Skupina Kontakt sdružovala pražské stipendisty, kteří tvořili její jádro a vedení (sem patřili především Hájek, Nejd, Holý a Staněk) s početnou plzeňskou skupinou umělců především

<sup>178</sup> KLIMEŠOVÁ, Marie. *František Pacík*. s. 123

<sup>179</sup> Tamtéž, s. 127

<sup>180</sup> Tamtéž, s. 127-131

<sup>181</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>182</sup> KLIMEŠOVÁ, Marie. *František Pacík*. s. 141

<sup>183</sup> PŘÍLOHA č. 14

<sup>184</sup> POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Malá encyklopedie výtvarných umělců a architektů Západních Čech*. s. 53-54

<sup>185</sup> PŘÍLOHA č. 15

<sup>186</sup> PŘÍLOHA č. 16

<sup>187</sup> POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Malá encyklopedie výtvarných umělců a architektů Západních Čech*. s. 32-33

pedagogů (k nim patřili především Šteffel, Wenig, Zdeněk, Frauknecht a posléze Vodák). Původní spojení poměrně početného kolektivu lidí mělo velké ambice narušující dosud klidnou konzervativní Plzeň. Řadě místních umělců a kulturních funkcionářů se však tyto tendence nezamlouvali. Narůstajícímu napětí mezi Kontaktem a konzervativní uměleckou obcí Plzně způsobilo nekompaktnost skupiny. Docházelo v ní k zásadním názorovým rozkolům mezi Pražany a Plzeňany, ale i mezi jejich vůdci Hájkem, Nejdlem a Vodákem. Programový a tvůrčí vliv Pražanů se časem prohloubil díky postupnému nárůstu jejich zástupců (během několika let přibyli Pacík, Brdlík, Suchánek, a další), ale i prostřednictvím silných osobností. Navíc někteří Plzeňané skupinu kvůli nesouhlasu s Pražany opustili (Šindelář, Pavlíček, atd.).<sup>188</sup> Ovšem opravdovým centrem odporu vlivu i tvorby Kontaktu byla v časové souslednosti třetí plzeňská tvůrčí skupina TSMR – Tvůrčí skupina plzeňských realistů.

#### 4.2.2 TVŮRČÍ SKUPINA TSMR

TSMR se zformovala na počátku roku 1963, kdy už neshody mezi konzervativními a progresivními umělci vytvořily těžko překonatelnou propast. Členové skupiny hledali východisko kompromisu konzervativního, ideologicky nezávadného přístupu a moderního „pokrokového“ umění v reformovaném socialistickém realismu zvaném „moderní realismus.“ V teoretickém vymezení svých programových stanov neopustili vedoucí představitelé organizace terminologii vymezování se nepřátelským vlivům vypěstovanou v období sorely. Odmítali formalismus, jeho nahrazování obsahu formou (protože důležitý je především obsah, tedy realismus), odmítali naturalismus, prostředek reakčního pozitivismu, atd. Jejich umělecká díla měla působit optimisticky, měla být srozumitelná lidu a měla vést moderního člověka k budovatelským cílům. Hlavním záměrem skupiny bylo „... uskutečnění Leninových slov – aby se stalo naše umění skutečně majetkem všeho lidu, aby bylo lidem srozumitelné, aby se je mohli lidé naučit chápat, milovat je a rozumět mu.“<sup>189</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*

<sup>188</sup> SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2. *Hodnocení práce SČSVU.*

<sup>189</sup> SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2. *Program umělecké tvůrčí skupiny moderního realismu.*

*obsahu, spojeného s formální dokonalostí a srozumitelností, a vyjadřování pokrokových myšlenek.*<sup>190</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>191</sup>

Skupinu tvořilo v roce 1964 dvanáct umělců z Plzně, Prahy, Mariánských Lázní, Rokycan a Domažlic. Byli to konzervativní umělci pracující v Plzni (resp. Západočeském kraji), kteří se po vzoru svých kolegů v ostatních velkých městech sdružili pro ideovou a akční autonomii v rámci SČSVU. Neznamena to, že by vybočovali z obecných svazových stanov. Chtěli se jen vymanit ze stoupajícího vlivu reformistů v stále existující centralizované organizaci, jejíž ideologická dogmaticnost byla postupně oslabována.<sup>192</sup> Není překvapující, že členy skupiny byli často aktivní komunističtí straníci.<sup>193</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>194</sup> Vedení skupiny spočívalo zpočátku v rukou teoretika umění Jiřího Boháče. Toho pod tlakem událostí střetů s reformisty vystřídal ortodoxnější Emanuel Famíra.<sup>195</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>196</sup> Příchod dalšího oponenta ve skupině Emanuela Famíry nakonec vedl k Hanzákovu odchodu z TSMR na konci roku 1964.<sup>197</sup>

Jiří Hanzálek byl klíčovou osobností TSMR co se týče tvorby výtvarných realizací ve veřejném prostoru. Také on absolvoval AVU v těžkých letech stalinismu a to v ateliéru

<sup>190</sup> SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 1. *Přehled činnosti Tvůrčí skupiny moderního realismu SČSVU 1963-1967.*

<sup>191</sup> Tamtéž

<sup>192</sup> Tamtéž

<sup>193</sup> SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2. *Odpověď ZO KSC okr. pobočky SČSVU v Plzni na stížnost skupiny výtvarníků ze dne 3. února 1964.*

<sup>194</sup> SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 1. *Přehled činnosti Tvůrčí skupiny moderního realismu SČSVU 1963-1967.*

<sup>195</sup> SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2. *Hodnocení práce SČSVU.*

<sup>196</sup> SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2. *Současný stav výtvarného života, zpráva z 20. ledna 1967.*

<sup>197</sup> Tamtéž

mistra portrétu Otakara Španiela. V roce 1964, kdy dochází k jeho roztržce s plzeňskými kolegy, byl jmenován profesorem na sochařské škole v Hořicích.<sup>198</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>199</sup> V roce 1962 vytvořil sádrový model ženské figury *Ráno*, který byl v roce 1963 proměněn v bronzovou sochu nazvanou vzhledem k místu osazení před poliklinikou na Slovanech *Uzdravená*.<sup>200</sup> Dynamicky rozpořehované bronzové sousoší *Matka a dítě*<sup>201</sup> je dnes umístěno uprostřed fontány v Kopeckého sadech. Původní sádrový model vznikl v roce 1964. Následná plzeňská veřejná realizace původně stála před základní školou v nedalekých Křimicích, do centra Plzně byla přemístěna až později.<sup>202</sup> Plzeňská socha ovšem nebyla jediným odlitkem užitým v městském prostoru. Druhá epoxidová verze je umístěna v areálu klatovské nemocnice Pod vrškem. Třetí opět bronzová verze pak stojí před knihovnou ve městě St. Thomas v kanadském Ontariu.<sup>203</sup> Jiří Hanzálek totiž nedlouho po té, co získal Cenu města Plzně pro tvorbu venkovních sochařských prací, po srpnové invazi vojsk Varšavské smlouvy ještě na podzim roku 1968 emigroval do Kanady. V univerzitním městě St. Thomas, kde po zbytek života dále pracoval na svém sochařském i malířském díle, dodnes žije.<sup>204</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>205</sup>

<sup>198</sup> *Curriculum vitae, Hanzálek* [on-line]. Dostupné z <http://hanzalek.com/curriculum.html> [cit. 1. 4. 2014].

<sup>199</sup> SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 1. *Přehled činnosti Tvůrčí skupiny moderního realismu SČSVU 1963-1967*.

<sup>200</sup> PŘÍLOHA č. 17

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

<sup>201</sup> PŘÍLOHA č. 18

<sup>202</sup> LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1972*, Brno: DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1972, s. 36

<sup>203</sup> FIŠER, Marcel. *Jiří Hanzálek, Matka s dítětem* [on-line]. Dostupné z <http://www.socharstvi.info/realizace/matka-s-ditetem-1/> [cit. 14. 3. 2014].

<sup>204</sup> *Curriculum vitae, Hanzálek* [on-line]. Dostupné z <http://hanzalek.com/curriculum.html> [cit. 1. 4. 2014].

<sup>205</sup> SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2. *Hodnocení práce SČSVU*.

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>206</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 byly umělé pryskyřice a různé variace technik s kovem – vytepávání do měděného plechu, tepaný a svařovaný kov a koroplastika.<sup>207</sup> Ve veřejném prostoru byly v 60. letech vztyčeny dvě jeho práce. Sousoší *Medvědi*<sup>208</sup> z litého betonu realizoval ve spolupráci s architektem Pixou v areálu zoologické zahrady mezi roky 1963 a 1964. Dodnes patří k nejpopulárnějším veřejným výtvarným objektům v Plzni. Její estetickou funkci doplňuje funkce užitková – jakéhosi dětského hřiště. Druhá realizace z daného období byla svařovaná železná plastika *Energie*<sup>209</sup> osazená ve spolupráci s architektem Cimickým v roce 1966 před učilištěm Škoda Plzeň na Skvrňanech.<sup>210</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>211</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>212</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

<sup>206</sup> SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2. *Současný stav výtvarného života, zpráva z 20. ledna 1967.*

<sup>207</sup> SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 1. *Přehled činnosti Tvůrčí skupiny moderního realismu SČSVU 1963-1967.*

<sup>208</sup> PŘÍLOHA č. 19

<sup>209</sup> PŘÍLOHA č. 20

<sup>210</sup> POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Malá encyklopedie výtvarných umělců a architektů Západních Čech.* s. 42-43

<sup>211</sup> SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2 a 3. *Fotodokumentace 1960-1990.*

<sup>212</sup> VINTER, Vlastimil. *Vítězslav Eibl ; Sochy.* nestr.

sportovních témat.<sup>213</sup> Mariánské Lázně a jejich okolí se od roku 1955 staly umělcovým celoživotním tvůrčím teritoriem. V Plzni realizoval pouze jedno monumentální dílo, ovšem s velkým uměleckým potenciálem. Sousoší z betonu a bronzu *Hokejisté*<sup>214</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>215</sup>

#### 4.2.3 STŘET PROGRESIVNÍCH A KONZERVATIVNÍCH VÝTVARNÍKŮ

Střet dvou tvůrčích skupin TSMR a Kontakt byl v podstatě plzeňskou variantou střetu progresivního *Bloku tvůrčích skupin* a regresivní *Kooperativy moderních realistů*, který se odehrával na celostátní úrovni.<sup>216</sup> Umění ve veřejném prostoru sehrálo v této při v Plzni důležitou úlohu. Jeden z prvních otevřených střetů (řešeného prostřednictvím stranických a správních institucí) obou znesvářených táborů způsobila plánovaná veřejná realizace. Soutěž z roku 1961 na velký projekt sochařské výzdoby za téměř 750 000 Kčs vyhrál podle zástupců TSMR nespravedlivým způsobem návrh souboru dvou sousoší Slavoje Nejdla *Leninovci* a *Pivovarníci*. Vyvolaná aféra způsobila, že k realizaci nakonec nedošlo.<sup>217</sup>

Plzeňští konzervativci v následujících letech obviňovali pražské protagonisty Kontaktu, tzv. „Hájkovy kliky“ nejen z korupce, ale i z podpory ideologického úpadku umění, odklonu od socialistického realismu k reakčnímu formalismu a abstraktivismu, z nezájmu o ideově-umělecké otázky:<sup>218</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>219</sup> „Prosazování vlastních prací této

<sup>213</sup> SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 1. *Přehled činnosti Tvůrčí skupiny moderního realismu SČSVU 1963-1967.*

<sup>214</sup> PŘÍLOHA č. 21

<sup>215</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

<sup>216</sup> SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2. *Hodnocení práce SČSVU.*

<sup>217</sup> SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2. *Události kolem schvalování rozpočtu na sochařskou výzdobu Dukelského náměstí v Plzni.*

<sup>218</sup> Tamtéž

<sup>219</sup> SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2. *Schůze plzeňských výtvarníků 3. února 1964 v místnosti Divadelního klubu v Plzni.*

*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>220</sup> Důležití svazoví funkcionáři z řad konzervativců posílali stížnosti na své soky na různá místa od členů Plzeňského městského výboru po nejvyšší straníky (např. tajemníku UV KSČ Jiřímu Hendrychovi), ale marně.<sup>221</sup> V nejvyhrocenější chvíli vleklého sporu dokonce hrozilo rozpuštění obou tvůrčích skupin plzeňským Městským výborem KSČ, jako zostuzujících kulturních reprezentantů města.<sup>222</sup> Období uvolněných 60. let však přálo pražským reformátorům z Kontaktu, kteří se sami dostali do nejvyšších pater plzeňské kulturní nomenklatury v SČSVU i v ČFVU nebo si spřiznili její představitele.<sup>223</sup> Pro realizace ve veřejném prostoru tak bylo důležité získání krajského tajemníka ČFVU Stanislava Nového, který v podstatě rozhodoval o přidělu zakázek ve spolupráci výtvarníka s architektem.<sup>224</sup> Konzervativní zástupci plzeňských umělců se brzy stali stejně jako jejich soupeřníci v celém Československu v druhé polovině 60. let proti reformistům bezmocní. Také díky tomu disponuje plzeňský veřejný prostor díly Nejdla a Pacíka.

V závěru této kapitoly navozující představu znesvářené umělecké scény Plzně 60. let jako prostředí plné zášti nezbyvá než upozornit na písemný záznam vzpomínek některých umělců – pamětníků plzeňských 60. let.<sup>225</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. Sítil zájem o sblížení se západní Evropou.*<sup>226</sup> Přesto nelze považovat za nezavádějící tvrzení Jany Potužákové v úvodu katalogu této výstavy: *„Plzeňská kultura totiž tehdy nezůstala stranou obecného dění, prožívala silné období a přinášela srovnatelné parametry s ostatními velkými uměleckými republikovými centry. Odrážela se v ní velká radost, tvůrčí uvolnění a také, po*

<sup>220</sup> SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2. *Schůze plzeňských výtvarníků 3. února 1964 v místnosti Divadelního klubu v Plzni.*

<sup>221</sup> SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2. *Současný stav výtvarného života, zpráva z 20. ledna 1967.*

<sup>222</sup> SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2. *Program umělecké tvůrčí skupiny moderního realismu.*

<sup>223</sup> SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2. *Hodnocení práce SČSVU.*

<sup>224</sup> Tamtéž

<sup>225</sup> POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Žena v dílech plzeňských umělců 60. let.* nestr.

<sup>226</sup> Tamtéž, nestr.



*předchozím utlumení, opět jistá nerivalitní družnost, podněcovaná volnou atmosférou i upřímnou snahou osvobodit umění a kulturu vůbec, od předchozích omezujících regulí.*<sup>227</sup>

---

<sup>227</sup> POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Žena v dílech plzeňských umělců 60. let.* nestr.

## 5 OBDOBÍ NORMALIZACE

Dlouhé dvacetileté období mezi roky 1970 až 1990 bylo v důsledku normalizačních změn v přístupu k umění, ale i v osobnostním zastoupení umění oficiálně prezentujících výtvarníků specifickou kulturní epochou v celém Československu. Dosavadní SČSVU byl kvůli „kontrarevolučním postojům,“ které v letech 1965 až 1969 zaujímal, roku 1970 rozpuštěn a následně ustaven nový, který ovšem obsahoval přibližně 8% původních prověřených členů. Zrušené tvůrčí skupiny, které odsuzované reakční nálady přinesly, se staly tabuizovanou minulostí. ČFVU registrující všechny výtvarníky, kteří se uměleckou činností živili, vyvíjel ekonomický nátlak a případně vylučoval nepohodlné. Velká skupina umělců si zvolila cestu kompromisu, tedy veřejný souhlas s politikou a soukromou „svobodnou“ výtvarné činnosti. Vybraní umělci byli díky veřejně známým protinormalizačním postojům, kontaktům s disentem atd., předem odsouzeni k potírání režimem. Někteří se útlaku vyhnuli emigrací, jiní nastoupili na dráhu kariery v hierarchii režimem reformovaných kulturních institucí. Nakonec oficiální umělecké uznání znamenalo poměrně dobré živobytí a často i určitou funkcionářskou moc nad složkou kulturního života, kdežto údělem nonkonformních umělců bylo znemožnění styku tvorby s veřejností.<sup>228</sup> Umělecké objekty ve veřejném prostoru postupně ztrácely nebo alespoň skrývaly projevy autonomní tvorby, svobody získané v nedávné době. Začala se opět posilovat manipulativní politická funkce veřejných realizací.<sup>229</sup>

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

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

<sup>228</sup> ŠETLÍK, Jiří. Léta sedmdesátá a osmdesátá. In *Dějiny českého výtvarného umění (VI/2) 1958/2000*. Český Těšín: Academia, 2007. s. 369-385, s. 370-372

<sup>229</sup> ŠTASTNÁ, Marie. *Socha ve městě*. s. 121

stali Fládr, Jílek, Pleskal, Štícha a Tázler. V polovině 70. let se k nim přidala celebrita oficiálního umění, rodák nevrátivší se z Prahy, Alois Sopr.<sup>230</sup>

Nové vedení se v prvních chvílích po svém ustavení pustilo do vypracování nové evidence členů ČFVU. Členské zastoupení normalizační doby se tříbilo postupně po celá 70. léta.<sup>231</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>232</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 vždy velice rychle utnul.<sup>233</sup>

Západočeský kraj byl rozdělen na dvě oblasti - Karlovarskou a Plzeňskou. Od toho bylo také odvozeno dělení kulturních institucí. Měl tedy také dvě oblastní střediska podniku Dílo ČFVU, přičemž jejich vedoucími byli Štěpanovský v Karlových Varech a Nový v Plzni. V podniku Dílo ČFVU se rozhodovalo o všech veřejných zakázkách včetně exteriérových realizací. Jeho úkolem bylo zprostředkovávat kvalitní a nestrannou spolupráci Svazů výtvarníků a architektů. Člen Díla ČFVU nemohl být kvůli střetu zájmů členem Svazu.<sup>234</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>235</sup>

<sup>230</sup> SOA Plzeň, fond SČVU Plzeň, č. kartonu 2. *Zápis ze schůzí ZKO SČVU roku 1972 až 1973.*

<sup>231</sup> Tamtéž

<sup>232</sup> SOA Plzeň, fond SČVU Plzeň, č. kartonu 3. *Zápis ze schůzí ZKO SČVU (1973-1990).*

<sup>233</sup> SOA Plzeň, fond SČVU Plzeň, č. kartonu 2. *Zápis ze schůzí ZKO SČVU roku 1972 až 1973.*

<sup>234</sup> Tamtéž

<sup>235</sup> SOA Plzeň, fond SČVU Plzeň, č. kartonu 8. *Návrh výboru ZČ. KOSA ČSR na činnost a složení uměleckých komisí ČFVU.*

ZKV SČVU byl také rozdělen na dvě části i co se týče Uměleckých komisí. Členy plzeňské umělecké komise pro spolupráci výtvarníka s architektem (UK AV) byli Holakovský, Maur, Sopr, Šteffel a případní náhradníci Fládr a Holý.<sup>236</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>237</sup> „Komise musí hledat příležitost zaměstnat společ. zakázkou všechny schopné autory, členy SČVU. Autoři svou prací musí své předpoklady prokázat. Zůstává otázka k diskusi, do jaké míry se mají na společ. zakázce podílet nevidovaní.“<sup>238</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>239</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>240</sup>

Normalizace byla obdobím, kdy se vytvořila hluboká brázda mezi umělci oficiálními a nonkonformními. Výtvarné umění ve veřejném prostoru se však v tomto směru stalo výjimkou. V něm dál plynul poměrně spontánní život ve spolupráci architektů s výtvarníky, kdy se na veřejných realizacích podíleli zástupci obou táborů.<sup>241</sup> I když nová politická situace vytvářela omezující, neustále kontrolované tvůrčí prostředí, stále existovala celá řada možností, jak ideologický tlak zmírnit.<sup>242</sup> V první řadě záleželo na osobních známostech umělce s klíčovými osobami rozhodujících schvalovacích procesů výše jmenovaných institucí, ale také osobní zájem architekta o spolupráci. Další cestou byla tvorba užitého umění, které bylo v době normalizace stále na vysoké úrovni, ale nepodléhalo důkladné politické kontrole. Některé obory užitého umění (především sklo a

<sup>236</sup> SOA Plzeň, fond SČVU Plzeň, č. kartonu 2. *Zápis ze schůzí ZKO SČVU roku 1972 až 1973.*

<sup>237</sup> SOA Plzeň, fond SČVU Plzeň, č. kartonu 3. *Zápis ze schůzí ZKO SČVU (1973-1990).*

<sup>238</sup> SOA Plzeň, fond SČVU Plzeň, č. kartonu 3. *Zápisky ze stranické skupiny při ZKV SČVU v Plzni.*

<sup>239</sup> SOA Plzeň, fond SČVU Plzeň, č. kartonu 8. *Návrh výboru Zč. KOSA ČSR na činnost a složení uměleckých komisí ČFVU.*

<sup>240</sup> SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 3. *1987, První kroky po sjezdu, Inka Bílá.*

<sup>241</sup> ŠETLÍK, Jiří. Léta sedmdesátá a osmdesátá. In *Dějiny českého výtvarného umění (VI/2) 1958/2000.* Český Těšín: Academia, 2007. s. 369-385, s. 371

<sup>242</sup> ŠTASTNÁ, Marie. *Socha ve městě.* s. 121

keramika) dokonce substituovaly některé prostředky volného umění, včetně vybrané tvorby ve veřejném prostoru.<sup>243</sup>

## 5.2 STRNULÁ ARCHITEKTONICKO-URBANISTICKÁ KONCEPCE VEŘEJNÉHO PROSTORU

Závěr šedesátých let je přelomovým obdobím také v architektuře, a to nejen v Československu. Chůť po změně a experimentech bujela po celém světě. U nás však kulturní pluralitu přerušilo utužování normalizace pozastavující i vývoj architektury a urbanismu. Svaz architektů (SČSA, později SČA) byl stejně jako Svaz výtvarníků zrušen a obnoven s novým zastoupením. Obvinění z přejímání západní elitářské módy bylo častým prohřeškem nejlepší architektury 60. let.<sup>244</sup> Standardní téměř neaktualizované neofunkcionalistické principy zůstaly platné až do konce 80. let. Proudová výstavba obytných souborů s domy kompletně smontovanými z prefabrikátů zůstala v budovatelském výkvětu 80. let stále populární, přestože byly její nedostatky už všeobecně známé.<sup>245</sup> Již v šedesátých letech patrný problém nehostinnosti a monotónnosti obytných souborů a dokonce i jeho řešení vyšší kvalitou občanské a komerční vybavenosti (tedy i vyšší estetickou kvalitou prostředí) bylo v instrukcích normalizačních teoretiků považováno za stále nedokončený úkol výtvarné tvorby. Východisko humanity zprostředkované výtvarným uměním ve veřejném prostoru však bylo v praxi vyplňováno kvantitou, nikoliv kvalitou. Obrovské množství exteriérových výtvarných objektů se ve valné většině případů vyhýbalo promyšlenému osazení vzhledem k urbanisticko-architektonické realitě. Realizace děl probíhala tak, aby si podniky odbyly svou povinnost, to znamená, aby bylo něco odhaleno, ale dále jeho existence vlastně nikoho nezajímala.<sup>246</sup> V Plzni vznikla vedle obytných souborů normalizační epochy na nově vzniklém Severním předměstí (komplex zdejších obytných souborů tvoří Lochotín, Bolevec, Košutka a Vinice) celá řada solitérních budov. Jejich interiéry a exteriéry poskytovaly od 60. let ideální prostředí pro spolupráci architekta s výtvarníkem. Nakonec mnohé významné solitérní budovy dostavěné v 70. letech (v některých případech i v 80. letech) byly navrženy již v předchozím období. Solitéry zastupují série pavilónových obchodních center

<sup>243</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>244</sup> KRATOCHVÍL, Petr. Architektura sedmdesátých a osmdesátých let. In: *Dějiny českého výtvarného umění (VI/2) 1958/2000*. Český Těšín: Academia, 2007. s. 387-415, s. 387

<sup>245</sup> Tamtéž, s. 388-389

<sup>246</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

s uzavřeným nebo otevřeným centrálním atriem (Družstevní centrum na Doubravce, Luna na Borech, Apollo na Skvrňanech) rozestých po celé Plzni.<sup>247</sup> Na ně navázala další série architektonicky příbuzných obchodních center na Severním předměstí (Gera, Družba, Atom, Remus atd.) projektovaných už v letech 70. Patří sem také většina pavilónových školních a zdravotnických objektů vyplňujících otevřené prostory a periferie obytných souborů. Všechny tyto architektonické okrsky zprostředkovávaly ideální území pro osazení monumentálního díla.

V Plzni se objevily také architektonické objekty vskutku originálního pojetí, jež disponovaly ideálním prostorem pro výtvarné realizace. Na konci 60. let byl dostavěn výše uvedený lední stadion doplněný Eiblovou dekorativní plastikou. Během 80. let byla dostavěna Státní fakultní nemocnice na Lochotíně projektovaná již v polovině 60. let poskytující rozsáhlý parkový prostor pro osazení výtvarnými díly.<sup>248</sup> V roce 1975 byla dokončena Krajská politická škola Vítězného února na Lochotíně považovaná dobovým teoretikem Jaroslavem Peklem za zatím nejlepší budovu školy postavenou ve „finském stylu“ v republice.<sup>249</sup> Výtvarníci ji vyzdobili pouze v interiéru.<sup>250</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>251</sup> Rozsáhlý přednádražní prostor byl dosud zastavěn jen částečně obchodním domem Prior z přelomu 60. a 70. let. Roku 1979 představil architekt Miloslav Hrubec megalomanský projekt (s plánovaným rozpočtem 450 mil. Kčs) dostavby této části Východního předměstí komplexem budov kulturního domu a výškové budovy hotelu jako nových dominant oblasti kontrastujících s historickým centrem.<sup>252</sup> Z něj byl nakonec dokončen v průběhu 80. let jen Kulturní dům ROH. Ten se stal vhodným základem pro celou řadu veřejných

<sup>247</sup> SÝKORA, Miloslav. Problém občanské vybavenosti v Plzni. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1967, roč. XXVI, č. 6, s. 337-340, s. 337

<sup>248</sup> SOA Plzeň, fond SČVU Plzeň, č. kartonu 8. *Areál KÚNZ Fakultní nemocnice Lochotín*.

<sup>249</sup> PEKLO, Jaroslav. Úvaha nad obnovou ideové úlohy architektury. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1976, roč. XXXV, č. 5, s. 194-195, s. 194

<sup>250</sup> SÝKORA, Miloslav. Krajská politická škola „Vítězného února“ v Plzni. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1976, roč. XXXV, č. 5, s. 200-201, s. 201

<sup>251</sup> PEKLO, Jaroslav, Miloslav SÝKORA. Památník Československo-sovětského přátelství a nová budova Státní banky Československé v Plzni. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1978, roč. XXXVII, č. 8, s. 345-349, s. 345-349

<sup>252</sup> SÝKORA, Miloslav. Komplex domu kultury ROH v Plzni. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1979, roč. XXXVIII, č. 8, s. 371, s. 371

realizací zosobňujících poslední stádium výtvarného umění ve veřejném prostoru Plzně v období normalizace.

Protože architektura 60. let byla až do roku 1989 stále dále rozvíjena, nikoliv přehodnocována, lze mluvit o pokračování období pozdní moderny. Nové materiálové, technické možnosti, ale i individuální vývoj architektů sice umožnily odklon od funkcionalistické strohosti, přesto ale zůstala jejich tvorba ve své podstatě anachronismem, všední stále se opakující rutinou.<sup>253</sup> Komplexní hodnocení je platné i pro spolupráci výtvarníka s architektem odvozené od normalizační architektury.

### 5.3 AUTOŘI A DÍLA VÝTVARNÉHO UMĚNÍ VE VEŘEJNÉM PROSTORU

Normalizace byla obdobím ustálení uměleckého zastoupení autorů veřejných realizací a obdobím prohloubení typizace výtvarného generelu jejich děl. Rozvolněná (nikoliv plně svobodná) monumentální tvorba 60. let se v dalších dvou desetiletích zásadně neměnila. Již existující plejáda modelových příkladů se obsahem i formou neustále opakovala v obrovském množství nových variací. Variabilnost tedy způsoboval individuální přístup, zručnost, stylový vývoj, ale i zájem (často odvozený od výše finanční odměny) jednotlivých autorů, stejně jako technické a materiálové podmínky. I mezi autory veřejných realizací ovšem existovala hierarchie podle míry angažovanosti a věku autora. Věk nehrál roli jen z etických důvodů, ale i kvůli pocitu úcty zprostředkovatelů zakázky vůči stáří a zkušenostem autora, ale také kvůli dobrému postavení ve funkcionářské hierarchii, v komplikovaném systému důležitých známostí. Angažovaní autoři měli zpravidla větší pravděpodobnost získat atraktivní nebo alespoň rentabilní zakázku. Pro normalizační umělecko-funkcionářskou hierarchii bylo také charakteristické její územní členění, kdy výtvarníci pracovali především na jejich institucionálně vymezeném teritoriu. Celorepublikové soutěžní veřejné realizace vynikaly ideologickým i urbanisticko-architektonickým významem a byly zpravidla určeny nejelitnějším oficiálním umělcům.<sup>254</sup> Teoretik Pavel Hejduk vytvořil generační typologii západočeských sochařů prezentujících svá díla na zřejmě největší výstavě umělců Západočeského kraje konané v roce 1988 v pražském Mánesu. Základním kritériem typologie široké plejády výtvarníků plzeňské umělecké obce je zde věk. „*Poměrně široká autorská základna je složena ze sochařů, kteří*

<sup>253</sup> KRATOCHVÍL, Petr. Architektura sedmdesátých a osmdesátých let. In: *Dějiny českého výtvarného umění (VI/2) 1958/2000*. Český Těšín: Academia, 2007. s. 387-415, s. 403

<sup>254</sup> PETIŠKOVÁ, Tereza. Oficiální umění sedmdesátých a osmdesátých let. In: *Dějiny českého výtvarného umění (VI/2) 1958/2000*, Český Těšín: Academia, 2007. s. 447-459, s. 447-448

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>255</sup> Hejdkova typologie je aplikovatelná i na generační vymezení plzeňských autorů veřejných realizací v období normalizace.<sup>256</sup>

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

Sochař Alois Sopr patřil v době normalizace k nejstarším a nejuznávanějším západočeským výtvarníkům. Jako jediný z autorů plzeňských normalizačních veřejných realizací patřil ke generaci narozené ještě před první světovou válkou. Byl sice rodákem ze západočeského Manětína, ale velká část jeho umělecké kariéry se odehrávala mimo Západočeský kraj.<sup>257</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. Právě Kavka ho naučil klasické realistické tvorbě. Ve válečných letech se seznámil s uměleckou a zejména sochařskou elitou budoucí sovětské Karlem Lidickým, Karlem Pokorným, atd.<sup>258</sup> Po roce 1949 také on sám ve své tvorbě dodržoval kritéria socialistického realismu. Mimo jiné se účastnil pomníkové soutěže na realizaci pomníku plzeňského Stalina.<sup>259</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. Sám považoval za své vzory moderní tvorby Otto Gutfreunda a Josefa Čapka.<sup>260</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 z pracovního a běžného života. „*Orientace na socialistický realismus vyplynula u něho z názorového přesvědčení.*“<sup>261</sup> V průběhu 60. let se však ve svých keramických pracích

<sup>255</sup> HEJDUK, Pavel. Západočeská sochařská tvorba. *Výtvarná kultura, Svaz českých výtvarných umělců ve vydavatelství Orbis*, 1988, roč. XI, č. 6, s. 17-24, s. 17

<sup>256</sup> Tamtéž, s. 17-24

<sup>257</sup> PROCHÁZKA, Václav. *Alois Sopr*. s. 9-10

<sup>258</sup> Tamtéž, s. 11-19

<sup>259</sup> Tamtéž, s. 22-25

<sup>260</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>261</sup> PROCHÁZKA, Václav. *Alois Sopr*. s. 51



věnuje abstrahujícím přírodním artefaktům, geometrizujícím nebo konstruujícím jejich tvar a vnitřní prostor.<sup>262</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 další realizace v Měnětíně a v Nečtinách.<sup>263</sup> V roce 1976 se trvale přestěhoval z Prahy do Plzně, kde později získal ateliér v centru nedávno dokončeného sídliště na Borech.<sup>264</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>265</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 realizací se soustředil na realistickou ideologii prodchnutou pomníkovou tvorbou. V roce 1971 byl odhalen jeho *Pomník padesátého výročí založení KSČ*<sup>266</sup> před plzeňským nádražím Klementa Gottwalda, který je kombinací reliéfu a pylonového prostorového útvaru. Plošným portrétem Klementa Gottwalda se zabýval už v roce 1958 ve studii medaile pro Novou huť KG.<sup>267</sup> „*Tentokrát vytvořil jeho podobiznu jako téměř volnou bystu v realizovaném monumentu /arch. Hynek Gloser/ ideově umocněnou reliéfem dělníka s rozvinutým praporem.*“<sup>268</sup> Velký návrat k čistému klasickému realismu v Soprově díle představuje *Pomník Bedřicha Smetany*,<sup>269</sup> který vznikl v letech 1974-1978 a následně byl vztyčen ve Smetanových sadech.<sup>270</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,*

<sup>262</sup> PROCHÁZKA, Václav. *Alois Sopr*. s. 31-41

<sup>263</sup> Tamtéž, s. 43-45

<sup>264</sup> ZDENĚK, Mirko. Alois Sopr - návštěva v ateliéru. *Výtvarná kultura, Svaz českých výtvarných umělců ve vydavatelství Orbis*, 1979, roč. III, č. 2, s. 27-32, s. 27

<sup>265</sup> PROCHÁZKA, Václav. *Alois Sopr*. s. 45

<sup>266</sup> PŘÍLOHA č. 22

<sup>267</sup> PROCHÁZKA, Václav. *Alois Sopr*. s. 45-46

<sup>268</sup> Tamtéž, s. 45

<sup>269</sup> PŘÍLOHA č. 23

<sup>270</sup> POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Malá encyklopedie výtvarných umělců a architektů Západních Čech*. s. 101

ostatně tolikrát již vytvořenou, že by sama o sobě mohla reprezentovat vývoj českého portrétního sochařství od Myslbeka k současnosti.<sup>271</sup> K jeho tradiční pomníkové tvorbě v Plzni patří také *Pomník J. K. Tyla* z roku 1985.<sup>272</sup> „Jedná se o realisticky pojatou bronzovou sochu na válcovém žulovém soklu, pohledově orientovanou směrem do Smetanových sadů.“<sup>273</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>274</sup> odhalené někdy mezi roky 1980 a 1981 pro centrální prostor sídliště Lochotín.<sup>275</sup> Sousoší bylo v galerijní, původní modelové verzi, vystavováno na Krajských výtvarných přehlídkách po celé republice.<sup>276</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*. Sprovi 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>277</sup> Svým ideologickým potenciálem byl také nechvalně proslulý Sopřův reliéf *Vítězný únor* na domě kultury ROH Plzeň.<sup>278</sup> V plzeňském studentském časopise se brzy po revoluci objevilo toto negativní hodnocení díla, jako symbolu útlaku předchozího režimu: „Největší hrůza nás čeká na lávce přes řeku. Milicionáři s. Sopra přesně odpovídají mým představám o těch, kteří napsali do *Pravdy* smutně proslulé svolání LM našeho kraje.“<sup>279</sup> Další Soprovy kovové reliéfy dodnes dekorují vchod Komorního divadla.<sup>280</sup>

V druhé fázi tvorby plzeňských veřejných realizací Sopř pokračuje ve svém vývoji přechodu od moderny k abstrakci. Abstrahující díla původně tvořil pro soukromé a

<sup>271</sup> PROCHÁZKA, Václav. *Alois Sopr*. s. 46

<sup>272</sup> POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Malá encyklopedie výtvarných umělců a architektů Západních Čech*. s. 101

<sup>273</sup> http:FIŠER, Marcel. *Alois Sopr, Pomník Josefa Kajetána Tyla v Plzni II* [on-line]. Dostupné z <http://www.socharstvi.info/realizace/pomnik-josefa-kajetana-tyla-v-plzni-ii/> [cit. 14. 3. 2014].

<sup>274</sup> PŘÍLOHA č. 24

<sup>275</sup> LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1980*, Brno: DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1980, s. 57

<sup>276</sup> VENERA, Jiří. Zdroje a hodnoty monumentální plastiky. *Výtvarná kultura, Svaz českých výtvarných umělců ve vydavatelství Orbis*, 1985, roč. IX, č. 5, s. 9-13, s. 10

<sup>277</sup> PROCHÁZKA, Václav. *Alois Sopr*. s. 56

<sup>278</sup> FIŠER, Marcel. *Alois Sopr, Břetislav Holakovský, Vítězný Únor* [on-line]. Dostupné z <http://www.socharstvi.info/realizace/vitezny-unor/> [cit. 14. 3. 2014].

<sup>279</sup> SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 3. 1990, *Plavec ve studni a jiné roztodivné kunsty*.

<sup>280</sup> PŘÍLOHA č. 25

výstavní účely téměř kontinuálně. Ve veřejném prostoru jsou však jeho abstraktní (v dobové terminologii stále „dekorativní“) objekty odhalovány až na přelomu 70. a 80. let. Vedle celé řady interiérových plastik a reliéfů do této skupiny patří dva exteriérové stereometrické objekty. Kovový *Amfion*<sup>281</sup> byl realizován roku 1977 před budovou Krajské správy komunikací v Plzni na Lochotíně.<sup>282</sup> „*Amfion je obojetný ion, elektroneutrální částice nesoucí kladný i záporný elektrický náboj.*“<sup>283</sup> Druhá dekorativní plastika z dusaného betonu<sup>284</sup> byla postavena podle projektu arch. M. Hrubce před Domem dopravy v Plzni v roce 1982.<sup>285</sup>

### 5.3.2 GENERACE 60. LET

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

Břetislav Holakovský byl v období normalizace svou mnohaletou praxí v sochařské tvorbě jedním z nejdůležitějších umělců plzeňské scény.<sup>286</sup> Následkem politických změn po roce 1968 v oblasti kultury se naplnila jeho představa „demokratického centralismu“ a on sám jako oddaný komunista postupně získával různé funkce v KP SČVU, ale i v ÚV SČVU. Byl členem komise při ÚV SČVU v Praze a v čele komise pro umělecká řemesla při stavebním podniku města Plzně.<sup>287</sup> Proto se také stal v oblasti monumentální tvorby klíčovou osobností nejen jako umělec, ale také jako kulturní funkcionář.<sup>288</sup> V roce 1975 absolvoval dvouměsíční kurz na Vysoké stranické škole při ÚV KSSS v Moskvě. Byl

<sup>281</sup> PŘÍLOHA č. 26

<sup>282</sup> POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Malá encyklopedie výtvarných umělců a architektů Západních Čech*. s. 101

<sup>283</sup> FIŠER, Marcel. *Alois Sopr, Amfion* [on-line]. Dostupné z <http://www.socharstvi.info/realizace/amfion/> [cit. 18. 3. 2014].

<sup>284</sup> PŘÍLOHA č. 27

<sup>285</sup> PROCHÁZKA, Václav. *Alois Sopr*. s. 48

<sup>286</sup> HEJDUK, Pavel. Sochař Břetislav Holakovský. *Výtvarná kultura, Svaz českých výtvarných umělců ve vydavatelství Orbis*, 1988, roč. XI, č. 1, s. 25-27, s. 25

<sup>287</sup> SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2. *Hodnocení práce SČSVU*.

<sup>288</sup> SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2. *Podíl sochařství na tvorbě socialistického životního prostředí v Západočeském kraji (1980)*.

politicky aktivní i mimo kulturní sféru (poslanec v místě bydliště, místopředseda uliční organizace strany).<sup>289</sup> V roce 1986 Holakovský získal čestný titul zasloužilého umělce.<sup>290</sup>

V oblasti výtvarných realizací se odklonil od výše uvedeného experimentování s abstrakcí a dále rozvíjel svoji dosavadní tvorbu. Soustředil se na figurální skulptury z kovových materiálů, především tepaného měděného plechu.<sup>291</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>292</sup> před budovou Národního výboru, ve stejném roce skulptura *Květ vědění*<sup>293</sup> v areálu základní školy a v roce 1974 skulptura *Vitání*<sup>294</sup> v parkové části obytné oblasti. Dělnická síla měla svého bližence v díle *Dělnická soudržnost* osazeném na sídlišti v Třemošné. Své nejmonumentálnější dílo z tepané mědi *Zeměkoule* (nebo také *Koule-Hvězda*)<sup>295</sup> vytvořil Holakovský v letech 1984-1985. Osazeno bylo ve spolupráci s architektky Hrubcem, Němečkem a Matasem na speciální betonové rampě Kulturního domu ROH. Poslední jeho měděnou figurální plastikou určenou pro veřejný prostor obchodního domu Remus byl *Kosmonaut (Astronaut)*.<sup>296</sup> Ovšem plánovaný rok jeho osazení – 1990 už neměl pro normalizační veřejné realizace pochopení a už připravený *Kosmonaut* tak zůstal ležet ve skladu zmíněného objektu. Holakovský ve své volné tvorbě využíval i jiných, nekovových materiálů. V tvorbě ve veřejném prostoru ale jen vzácně. V roce 1986 tak v obytném prostoru sídliště Košutka realizoval ve spolupráci s architektem Tichým rozměrné pískovcové sousoší *Jaro – léto – podzim – zima*.<sup>297</sup>

K produktivním autorům plzeňských veřejných realizací aktivním ve veřejném prostoru už v 60. letech patří také sochař Zdeněk Jílek. Na jeho četných dílech je jasně patrný rozdíl mezi tvorbou před srpnovými událostmi roku 1968 pod vlivem progresivních tendencí skupiny Kontakt a tvorbou v letech normalizace. Jílkův vývoj tvorby ve veřejném prostoru směřoval pod ideologickým tlakem opačným směrem než světový vývoj umění – od abstrakce k realismu. Jeho původní experimenty na téma podprahového vnímání přírody a

<sup>289</sup> SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 1. 1986, *Ohlédnutí za sochařským dílem Břetislava Holakovského, Inka Bílá.*

<sup>290</sup> SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 3. 1987, *První kroky po sjezdu, Jana Potužáková.*

<sup>291</sup> HEJDUK, Pavel. Sochař Břetislav Holakovský. *Výtvarná kultura, Svaz českých výtvarných umělců ve vydavatelství Orbis*, 1988, roč. XI, č. 1, s. 25-27, s. 26

<sup>292</sup> PŘÍLOHA č. 28

<sup>293</sup> PŘÍLOHA č. 29

<sup>294</sup> PŘÍLOHA č. 30

<sup>295</sup> PŘÍLOHA č. 31

<sup>296</sup> PŘÍLOHA č. 32

<sup>297</sup> SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2 a 3. *Fotodokumentace 1960-1990.* PŘÍLOHA č. 33

její vnitřní síly vystřídal srozumitelný lyrismus převážně figurálních skulptur.<sup>298</sup> Nejedná se přitom o kontinuální vývoj. V jeho tvorbě ve veřejných realizacích totiž došlo k dlouhé přestávce trvající po celou dekádu 70. let.

Jílkovým vstupem na normalizační sochařskou veřejnou scénu byla spolupráce na ideologickém díle Aloise Sopra (navíc po boku Břetislava Holakovského) *Vítězný únor* z let 1982 až 1983. V roce 1983 realizoval vlastní veřejnou mramorovou sochu *Kluka s písťalkou*<sup>299</sup> mezi obchodním centrem Atom a školním areálem na Lochotíně. Ve stejném roce vytvořil také reliéfní stěnu se státním znakem z trachytu<sup>300</sup> ve vchodu do budovy Krajské správy SNB na Charkovském nábřeží.<sup>301</sup> Dále sochal kamenné skulptury *Radost ze života*<sup>302</sup> (nebo také *Rodina*) na Borech před obchodním domem Luna z roku 1984, *Dívka u pramene*<sup>303</sup> a *Pozdrav životu*<sup>304</sup> ve dvou nemocničních areálech na Lochotíně z roku 1985 a kamennou kašnu *Radost z léta*<sup>305</sup> 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>306</sup> V 80. letech také znovu spolupracoval se známým kolegou Klementem Štíchou na rozměrném keramickém reliéfu *Západní Čechy*<sup>307</sup> pro nádražní budovu ČSAD.<sup>308</sup>

Druhým produktivním sochařem a bývalým členem Kontaktu, který ovšem mnohem rychleji přehodnotil obsah svých uměleckých výtvorů, byl Ladislav Fládr. Fládr studoval výtvarné umění v druhé polovině 50. let na plzeňské a prešovské pedagogické fakultě a z počátku se živil především jako pedagog.<sup>309</sup> Ve volné tvorbě se v 60. letech věnoval téměř výhradně drobné plastice. Na přelomu 60. a 70. let se přeorientoval na vídeňský

<sup>298</sup> HEJDUK, Pavel. Západočeská sochařská tvorba. *Výtvarná kultura, Svaz českých výtvarných umělců ve vydavatelství Orbis*, 1988, roč. XI, č. 6, s. 17-24, s. 22

<sup>299</sup> PŘÍLOHA č. 34

<sup>300</sup> PŘÍLOHA č. 35

<sup>301</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>302</sup> PŘÍLOHA č. 36

<sup>303</sup> PŘÍLOHA č. 37

<sup>304</sup> PŘÍLOHA č. 38

<sup>305</sup> PŘÍLOHA č. 39

<sup>306</sup> HEJDUK, Pavel. Západočeská sochařská tvorba. *Výtvarná kultura, Svaz českých výtvarných umělců ve vydavatelství Orbis*, 1988, roč. XI, č. 6, s. 17-24, s. 22

<sup>307</sup> PŘÍLOHA č. 40

<sup>308</sup> POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Malá encyklopedie výtvarných umělců a architektů Západních Čech*. s. 54

<sup>309</sup> Tamtéž, s. 32

konstruktivismus Wotrubovy školy s velkými objemy a pevným uzavřeným tvarem.<sup>310</sup> Ve své tvorbě využívá širokou škálu materiálů - kámen, šamot, pálenou hlínu, cement, cín, bronz.

Fládrovo pedagogické založení se tematicky projevilo i v jeho veřejných realizacích. Jen v Plzni vytvořil tři sousoší výjevů s výchovou dětí v areálu školních objektů. První šamotová *Skupina s dítětem*<sup>311</sup> vznikla v roce 1975 ve Skvrňanech. „Šamotová, více jak dvoumetrová plastika před jednou z plzeňských škol, práce z posledních let, je vyváženou kompozicí tří figur – matky, dítěte a učitelky – a zároveň důkazem používaných sochařových postupů při stavbě takového náročného výtvarného díla. Velkorysé zjednodušení výtvarných objemů i oblých modelací nezatížených ploch bez jediného kresebného vrypu nezabavuje toto dílo myšlenky a lidské formy. Naopak. Tento uplatněný postup nezatěžuje diváka, nerozptyluje ho detaily, ale podtrhuje zpodobňovanou myšlenku v celé její šíři.“<sup>312</sup> Druhé Fládrovo plzeňské sousoší *Žena a dítě*<sup>313</sup> z roku 1976 bylo také šamotové, třetí *Sedící žena a dítě*<sup>314</sup> z roku 1984 z Bolevce je sochaná z pískovce. K jeho dalším plzeňským pracím patří *Památník budovatelům*<sup>315</sup> v centrální části sídliště Bolevec z roku 1986 a *Rozhovor* z roku 1987.

Ke starší generaci sochařů tvořících objekty ve veřejném prostoru patří také Václav Lokvenc. Jeho hlavním působištěm byly od poloviny 50. let Karlovy Vary. Zpočátku se soustředil na malířskou tvorbu, jež se následně promítá do jeho 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>316</sup> postavené v roce 1970 při areálu mateřské školy na Doubravce.<sup>317</sup>

Ve veřejném prostoru se prosadili i někteří malíři aktivní v 50. a 60. letech instalující své práce primárně v interiérových společenských prostorech. Ke starší generaci patřil malíř a pedagog Lumír Topinka. Jedinou jeho dochovanou exteriérovou realizací je kovový

<sup>310</sup> HEJDUK, Pavel. Západočeská sochařská tvorba. *Výtvarná kultura, Svaz českých výtvarných umělců ve vydavatelství Orbis*, 1988, roč. XI, č. 6, s. 17-24, s. 20

<sup>311</sup> PŘÍLOHA č. 41

<sup>312</sup> HEJDUK, Pavel. *Fládr / sochy*. nestr.

<sup>313</sup> PŘÍLOHA č. 42

<sup>314</sup> PŘÍLOHA č. 43

<sup>315</sup> PŘÍLOHA č. 44

<sup>316</sup> PŘÍLOHA č. 45

<sup>317</sup> POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Malá encyklopedie výtvarných umělců a architektů Západních Čech*. s. 72

reliéf<sup>318</sup> na fasádě Mateřské a základní školy neslyšících na Doubravce.<sup>319</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 vyzdobil roku 1974 keramickým obrazem na šamotových dlaždicích<sup>320</sup> zděný kryt nádob na odpad areálu plzeňských plynáren na Doudlevcích.<sup>321</sup>

### 5.3.3 GENERACE 70. LET

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

Sochař a keramik Jaroslav Veselák vystudoval střední průmyslovou školu v Bechyni v letech 1954 až 1958 a následně pracoval v letech 1959 až 1964 v Západočeských keramických závodech v Horní Bříze. V druhé polovině 60. let se opět pustil do studia, tentokrát sochařství a užité plastiky na VŠUP u významných umělců Malejovského a Kavana. Studium ukončil v zlomovém roce 1970 a mohl rovnou nastoupit profesionální dráhu normalizačního výtvarníka.<sup>322</sup>

Veselák byl především vynikající medailér a portrétista, ale vytvořil i několik rozměrných veřejných výtvarných objektů.<sup>323</sup> V Plzni realizoval roku 1974 soubor keramických plastik pro mateřskou školu na Skvrňanech, roku 1977 (ve spolupráci s Klementem Štíchou) keramické reliéfy<sup>324</sup> v podchodu autobusového nádraží,<sup>325</sup> roku 1979 sousoší *Věda a*

<sup>318</sup> PŘÍLOHA č. 46

<sup>319</sup> POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Malá encyklopedie výtvarných umělců a architektů Západních Čech*. s. 118-119

<sup>320</sup> PŘÍLOHA č. 47

<sup>321</sup> POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Malá encyklopedie výtvarných umělců a architektů Západních Čech*. s. 33-34

<sup>322</sup> Tamtéž, s. 122-123

<sup>323</sup> HEJDUK, Pavel. Západočeská sochařská tvorba. *Výtvarná kultura, Svaz českých výtvarných umělců ve vydavatelství Orbis*, 1988, roč. XI, č. 6, s. 17-24, s. 22

<sup>324</sup> PŘÍLOHA č. 48

<sup>325</sup> LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1977*, Brno: DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1977, s. 213

*Technika*<sup>326</sup> v centrální oblasti Zadních Skvrňan, v roce 1985 skulpturu *Plavec*<sup>327</sup> při budově bazénu na Slovanech, roku 1986 sousoší *Mláďi*<sup>328</sup> před vysokoškolskými kolejemi na sídlišti Lochotín a roku 1987 sousoší *Rodina*<sup>329</sup> v obytném prostoru na Košutce. V roce 1986 nahradila jeho kamenná kašna<sup>330</sup> původní Votlučkovu kašnu z 60. let v městských sadech.<sup>331</sup> Na konci 80. let byl v právě vznikajícím areálu Západočeské univerzity architektury vyprojektován vertikální výtvarný objekt ve vstupním prostoru.<sup>332</sup> Roku 1992 zde byla vztyčena Veselákova abstraktní realizace.<sup>333</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 živil jako ilustrátor a designér. Vysokému umění se věnoval spíše soukromě. Upřednostňoval v něm tradiční přístupy.<sup>334</sup> Nástup normalizace ukončil jeho rozvolněný neusazený život a nasměroval ho na dráhu oficiálního umění.<sup>335</sup>

K Bockerovým exteriérovým realizacím ve veřejném prostoru Plzně patří plastika svinuté dívčí figury *Probuzení*<sup>336</sup> z litého betonu z roku 1975 osazená v obytné oblasti sídliště Bory a skulptura *Klíčení* z roku 1987 osazená na Lochotíně.

Pražský rodák Karel Němec je nejmladším sochařem z generace tvořící v 70. letech. Studium na AVU u Lidického dokončil roku 1974 a následně se usadil v Plzni.<sup>337</sup> Hned roku 1975 vytvořil svou první plzeňskou veřejnou realizaci – kamennou plastiku<sup>338</sup> k fontáně na Skvrňanech.<sup>339</sup> V roce 1977 byly osazeny jeho dva reliéfy *Energie a Vesmír*<sup>340</sup> na Dům techniky. V roce 1981 vytvořil dvě sousoší pro sídliště Bolevec, *Děti na*

<sup>326</sup> PŘÍLOHA č. 49

<sup>327</sup> PŘÍLOHA č. 50

<sup>328</sup> PŘÍLOHA č. 51

<sup>329</sup> PŘÍLOHA č. 52

<sup>330</sup> PŘÍLOHA č. 53

<sup>331</sup> LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1986*, Brno: DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1986, s. 75

<sup>332</sup> PŘÍLOHA č. 54

<sup>333</sup> POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Jaroslav Veselák*. nestr.

<sup>334</sup> POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Malá encyklopedie výtvarných umělců a architektů Západních Čech*. s. 23

<sup>335</sup> HEJDUK, Pavel. *Západočeská sochařská tvorba. Výtvarná kultura, Svaz českých výtvarných umělců ve vydavatelství Orbis*, 1988, roč. XI, č. 6, s. 17-24, s. 22-23

<sup>336</sup> PŘÍLOHA č. 55

<sup>337</sup> POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Malá encyklopedie výtvarných umělců a architektů Západních Čech*. s. 84

<sup>338</sup> PŘÍLOHA č. 56

<sup>339</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>340</sup> PŘÍLOHA č. 57



*houpacím koni*<sup>341</sup> osazené v jeho centrálním prostoru a dnes nezvěstné *Hrající si děti* osazené před vchodem základní školy. V roce 1987 vytvořil poslední a dnes také nezvěstnou sochu ve veřejném prostoru Plzně *Hudba*.

K autorům plzeňských veřejných objektů patří také umělci bez sochařského a malířského vzdělání. Jedním z nich je strojní designér Ivan Tichý. V 60. letech vystudoval na VŠUP v Gottwaldově specializované tvarování strojů a nástrojů. Jeho sochařina je proto ovlivněna designérskou tvorbou z kovu a zásadně se odlišuje od tvarosloví vystudovaných sochařů a malířů.<sup>342</sup> K Tichého monumentální tvorbě patří kovová fontána pro odpočinkový prostor Skvrňan z roku 1978. Dále vytvořil kamennou sedící figuru<sup>343</sup> před základní školou ve Skvrňanech z roku 1978, k níž se vázal dnes zaniklý keramický fasádní reliéf.<sup>344</sup> K jeho dnes nezvěstným realizacím zaznamenaným v evidenci ČFVU Daniely Léblové patří hodiny se zvonkohrou z roku 1984, které vytvořil pro atrium u kina Mír na sídlišti Lochotín.<sup>345</sup>

Keramik František Pavlas patří do skupiny autorů generačně starších, ale prosazujících se ve výtvarné tvorbě ve veřejném prostoru až v období normalizace. V té době dochází k zásadnímu vzrůstu zájmu o propojování monumentálního a užitého umění. Keramické obklady se staly standardním polem výtvarné činnosti.<sup>346</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>347</sup> keramická plastika v areálu učiliště na Lochotíně<sup>348</sup> z roku 1980, keramický obklad chladicí věže Domu kultury v Plzni z roku 1985, šamotové reliéfy na výškovém domě na Borech,<sup>349</sup> keramická dělicí stěna v bývalém nákupním centru Gera na Lochotíně<sup>350</sup> a další.<sup>351</sup> Tvořil však i volné zahradní keramické plastiky především pro mateřské a základní školy. V roce 1974 vytvořil zahradní plastiku<sup>352</sup> a mozaiku v areálu základní školy na Doubravce.<sup>353</sup>

<sup>341</sup> PŘÍLOHA č. 58

<sup>342</sup> HEJDUK, Pavel. Západočeská sochařská tvorba. *Výtvarná kultura, Svaz českých výtvarných umělců ve vydavatelství Orbis*, 1988, roč. XI, č. 6, s. 17-24, s. 23

<sup>343</sup> PŘÍLOHA č. 60

<sup>344</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>345</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>346</sup> POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Malá encyklopedie výtvarných umělců a architektů Západních Čech*. s. 86

<sup>347</sup> PŘÍLOHA č. 61

<sup>348</sup> PŘÍLOHA č. 62

<sup>349</sup> PŘÍLOHA č. 63

<sup>350</sup> PŘÍLOHA č. 64

<sup>351</sup> POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Malá encyklopedie výtvarných umělců a architektů Západních Čech*. s. 87

<sup>352</sup> PŘÍLOHA č. 65

Ke starší generaci autorů veřejných realizací prosazujících se až v 70. letech patří také často spolupracující dvojice autorů Jaroslav Pleskal a Savvas Vojatzoglu. Pleskal byl umělec samouk zaměřený na keramiku a krajinomalbu.<sup>354</sup> Původem Řek Savvas Vojatzoglu vystudoval v roce 1957 SUPŠ v Praze a následně pracoval jako keramik v domažlické Chodovii, kde se s Pleskalem seznámil. Ve své společné monumentální tvorbě se věnovali především dětským plastikám. K jejich plzeňským realizacím patří sluneční hodiny na základní škole na Lochotíně<sup>355</sup> z roku 1977, reliéf a figury pro mateřskou školu na Skvrňanech<sup>356</sup> z roku 1980<sup>357</sup> nebo plastika *Život v míru*<sup>358</sup> z roku 1986 na Slovanech.<sup>359</sup> Další keramické figury a reliéfy použili v realizacích, které se dodnes nedochovaly. Patří k nim sousoší z roku 1975 na kašně, která stála v Dřevěné ulici,<sup>360</sup> keramická figurální plastika u plaveckého bazénu v Doubravce z roku 1977,<sup>361</sup> skupina keramických figur „Dlouhý, Široký a Bystrozraký“ před Mateřskou školou v Habrové ulici na Slovanech<sup>362</sup> a další.

### 5.3.4 GENERACE 80. LET

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

Jaroslav Šindelář byl jeden z nejmladších aktivně tvořících umělců plzeňské pobočky Svazu. Vystudoval průmyslovou školu sochařsko-keramickou v Hořicích, malbu na AVU v Praze a Akademii v Leningradě. K sochařině se tak vrátil až v 80. letech.<sup>363</sup> K jeho veřejným sochařským realizacím patří sousoší *Matka s kočárkem*<sup>364</sup> (zvané také *Mír*)

<sup>353</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>354</sup> POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Malá encyklopedie výtvarných umělců a architektů Západních Čech*. s. 88-89

<sup>355</sup> PŘÍLOHA č. 66

<sup>356</sup> PŘÍLOHA č. 67

<sup>357</sup> POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Malá encyklopedie výtvarných umělců a architektů Západních Čech*. s. 125

<sup>358</sup> PŘÍLOHA č. 68

<sup>359</sup> LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1986*, Brno: DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1986, s. 75

<sup>360</sup> LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1975*, Brno: DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1975, s. 60

<sup>361</sup> LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1977*, Brno: DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1977, s. 212

<sup>362</sup> LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1983*, Brno: DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1983, s. 49

<sup>363</sup> HEJDUK, Pavel. *Západočeská sochařská tvorba. Výtvarná kultura, Svaz českých výtvarných umělců ve vydavatelství Orbis*, 1988, roč. XI, č. 6, s. 17-24, s. 24

<sup>364</sup> PŘÍLOHA č. 38

vzniklé ve spolupráci s Aloisem Soprem v parkovém areálu Fakultní nemocnice. Se Soprem vytvořil také kašnu<sup>365</sup> před divadlem J. K. Tyla.<sup>366</sup>

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 Soprova kolektivu na tvorbě reliéfů Domu kultury ROH.

### 5.3.5 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>367</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.<sup>368</sup> Projekt Památníku za 7 milionů Kčs byl v roce 1975 oceněn první cenou v soutěži ministerstva výstavby a techniky ČSR.<sup>369</sup>

Celý projekt odstartovala soutěž na výtvarné zpracování Památníku. Tato výtvarná realizace je tedy vzácným příkladem, kdy měla výtvarná práce prvenství před architektonickým řešením.<sup>370</sup> Soutěž vyhrál prominentní pražský sochař Rudolf Svoboda, o němž Vladimír Vinter roku 1989 napsal: „*V souhvězdí českých národních umělců-sochařů, ale i v celé sochařské tvorbě naší současnosti zaujímá Rudolf Svoboda zcela zvláštní postavení.*“<sup>371</sup> Svoboda patřil ke generaci umělců, kteří studovali svůj umělecký obor v nejtežší době nástupu stalinismu. I když se volně tvorbě věnoval od poloviny 50. let, opravdovou celebritou oficiální kultury se stal až v období normalizace.<sup>372</sup> Do přelomu

<sup>365</sup> PŘÍLOHA č. 69

<sup>366</sup> LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1987*, Brno: DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1987, s. 70

<sup>367</sup> PŘÍLOHA č. 1

<sup>368</sup> PEKLO, Jaroslav, Miloslav SÝKORA. Památník Československo-sovětského přátelství a nová budova Státní banky Československé v Plzni. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1978, roč. XXXVII, č. 8, s. 345-349, s. 347-348

<sup>369</sup> NOVÝ, Otakar. Památník Státní banky československé a Památník československo-sovětského přátelství v Plzni. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1983, roč. XXXXII, č. 9, s. 386-391, s. 390

<sup>370</sup> PEKLO, Jaroslav, Miloslav SÝKORA. Památník Československo-sovětského přátelství a nová budova Státní banky Československé v Plzni. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1978, roč. XXXVII, č. 8, s. 345-349, s. 349

<sup>371</sup> VINTER, Vlastimil. Sochař své generace, Rozhovor s Rudolfem Svobodou k jeho 65. Narozeninám.

*Výtvarná kultura, Svaz českých výtvarných umělců ve vydavatelství Orbis*, 1989, roč. XII, č. 6, s. 44-49, s. 44

<sup>372</sup> FIŠER, Marcel. *Rudolf Svoboda* [on-line]. Dostupné z <http://socharstvi.info/autori/rudolf-svoboda/> [cit. 20. 3. 2014].

60. a 70. let se specializoval na komorní a drobnou plastiku. Od 70. let se stalo jeho stěžejním zájmem monumentální umění. V široké plejádě jeho realizací vytvořených po celém Československu vynikají především velkolepé ideologicky koncipované pomníky a památníky. Vedle plzeňského Památníku vytvořil *Pomník osvobození v Liberci*, *Památník obětem bojů proti fašismu* v Lounech, *Památník Slovenského národního povstání* pro Prahu, návrh *Pomníku Českého národního povstání* v Praze, *Pomník Klementa Gottwalda* v Pečkách aj.<sup>373</sup>

Autory plzeňského Památníku jsou vedle sochaře Svobody také architekti Miloslav Sýkora a Vladimír Belšán. Projekt byl realizován v letech 1977 až 1981.<sup>374</sup> V roce 1985 ho Svoboda ještě doplnil bronzovou plastikou *Vděčná vlast*.<sup>375</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 pomocí kvalitních materiálů a výrobků užitého umění. „*Na esplanádě se setkáváme s neobvyklým vybavením: žulovými sedadly laviček na betonových „L“ soklech, nerez zábradlím zakotveným v masívních žulových segmentech na obvodě, které ohraničují zapuštěnou úroveň vjezdu k technickému podlaží, se vzrostlými stromy v žulových válcích či obrubnicích, se stožáry vlajkoslávy, dlážděnými terasami a schodišti klesajícími měkce k Charkovskému nábřeží.*“ Nakonec prostor památníku byl od dob Stalinova pomníku tradičním manifestačním prostorem při oslavách VŘSR. „*Autoři využili tohoto genia loci ...*“<sup>376</sup> Jeho prostranství bylo vskutku velkolepé. Hlavním komponentem souboru se staly pylon Přátelství a reliéfní blok se sochou vertikálně vystupující z rozsáhlé shromažďovací plochy.<sup>377</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*

<sup>373</sup> STEHLÍKOVÁ, Blanka. Socha v architektuře. *Výtvarná kultura, Svaz českých výtvarných umělců ve vydavatelství Orbis*, 1989, roč. XII, č. 3, s. 53-57, s. 53

<sup>374</sup> PEKLO, Jaroslav, Miloslav SÝKORA. Památník Československo-sovětského přátelství a nová budova Státní banky Československé v Plzni. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1978, roč. XXXVII, č. 8, s. 345-349, s. 345

<sup>375</sup> PŘÍLOHA č. 1

<sup>376</sup> NOVÝ, Otakar. Památník Státní banky československé a Památník československo-sovětského přátelství v Plzni. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1983, roč. XXXXII, č. 9, s. 386-391, s. 388

<sup>377</sup> Tamtéž, s. 388

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>378</sup> Architekti museli řešit vedle estetické působivosti také celou řadu technických problémů. Podzemní část Památníku našla využití v podzemním parkovišti, které mělo ulehčit vnějšímu prostranství určenému pro pěší užívání. Při Moskevské třídě byly do areálu včleněny i veřejné záchodky.<sup>379</sup> U budovy banky byl kladen důraz na to, aby plasticita architektury korespondovala s Památníkem a akcentovala jeho symboliku.<sup>380</sup> Nábřežní průčelí banky tvořily skleněné pláště v ocelohliníkových rámech a obklad plných stěn z jugoslávského mramoru.<sup>381</sup>

### 5.3.6 NEANGAŽOVANÍ AUTOŘI A NEIDENTIFIKOVANÁ DÍLA

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

V roce 1975 se tak v centru Plzně zvětšil významný a už tehdy velice populární sochař Olbram Zoubek jako spoluautor keramických reliéfů<sup>382</sup> na fasádě knihovny. Druhým autorem byl výtvarník Jaroslav Votlučka pracující ve zdejším veřejném prostoru už od 50. let.<sup>383</sup> V roce 1978 se ve veřejném prostoru Plzně představil také výtvarník pracující se

<sup>378</sup> PEKLO, Jaroslav, Miloslav SÝKORA. Památník Československo-sovětského přátelství a nová budova Státní banky Československé v Plzni. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1978, roč. XXXVII, č. 8, s. 345-349, s. 347

<sup>379</sup> NOVÝ, Otakar. Památník Státní banky československé a Památník československo-sovětského přátelství v Plzni. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1983, roč. XXXXII, č. 9, s. 386-391, s. 388

<sup>380</sup> PEKLO, Jaroslav, Miloslav SÝKORA. Památník Československo-sovětského přátelství a nová budova Státní banky Československé v Plzni. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1978, roč. XXXVII, č. 8, s. 345-349, s. 349

<sup>381</sup> NOVÝ, Otakar. Památník Státní banky československé a Památník československo-sovětského přátelství v Plzni. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1983, roč. XXXXII, č. 9, s. 386-391, s. 390

<sup>382</sup> PŘÍLOHA č. 70

<sup>383</sup> LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1975*, Brno: DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1975, s. 60

sklem Jaromír Rybák svou mozaikou<sup>384</sup> v atriu nákupního střediska Družba na Lochotíně.<sup>385</sup> Sochař Ivan Jilemnický patří k autorům, kterým byla po roce 1969 z politických důvodů znemožněna veřejná výstavní činnost. Pocházel ze Slezska, kde po většinu období normalizace žil a tvořil. Přesto v Plzni realizoval kamennou plastiku s lékařskou symbolikou<sup>386</sup> před vysokoškolskými kolejemi na Lochotíně. Dílo bylo osazeno ve spolupráci s architektem Němečkem v roce 1981. Investor projektu, Ředitelství školské výstavby Praha, zprostředkovalo spojení mezi jinak bezkontaktním Jilemnického dílem a Plzní.<sup>387</sup> V centrální části Lochotína byla před vchodem Střediska mládeže v roce 1983 instalována kovová plastika<sup>388</sup> od výtvarnice Miroslavy Kasalické.<sup>389</sup> Evidence bohužel není úplná. Proto k závěru přikládám i nspecifikované, ale vyfotografované realizace, které dosud dekorují veřejný prostor Plzně.<sup>390</sup>

---

<sup>384</sup> PŘÍLOHA č. 71

<sup>385</sup> LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1978*, Brno: DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1978, s. 73

<sup>386</sup> PŘÍLOHA č. 72

<sup>387</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>388</sup> PŘÍLOHA č. 62

<sup>389</sup> LÉBLOVÁ, Daniela. *Spolupráce výtvarníka s architektem, přehled prací za rok 1981*, Brno: DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1981, s. 49

<sup>390</sup> PŘÍLOHA č. 63

## 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 letném zhlédnutí, ovšem musí si jich divák všimnout. Přestože jsou téměř všudypřítomné, jsou zároveň pro „běžného kolemjdoucího,“ zástupce nejširšího společenství dané lokality, kterému jsou určeny, neviditelné.

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

Z urbanistického hlediska nesplnily socialistické výtvarné realizace svými strůjci předsevzatou humanizační a orientační úlohu. Také v Plzni by bylo obtížné nalézt dekorativní dílo dané doby, které by v současnosti sloužilo jako výrazný a všeobecně přijímaný orientační bod, místo schůzek atp. Starší nebo mladší konkurence podobně koncipovaných objektů je v tomto směru evidentně zastínila. Humanizace prostředí je vzhledem k jejich zahalení neproniknutelnou pavučinou současné mnohem působivější (v některých případech se nelze vyhnout adjektivu agresivnější) vizuální dekorace neidentifikovatelnou veličinou. Velice rychle po pádu komunistického režimu však také došlo k přehodnocení veřejného prostoru jako území volně sdíleného celou 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 za socialismu vzniklých sídlišť s nenahraditelnou bytovou kapacitou, tradičního místa osazování socialistických výtvarných objektů.

O budoucnosti „pseudofunkcionalisticky“ koncipovaných, ale nefunkčních uměleckých děl se rozhoduje právě v současné době. Jejich udržování na místech osazení je nákladným, ale

zároveň nezbytným krokem k jejich záchraně jako nezbytné součásti jedinečnosti místa. Samozřejmě lze uvažovat i o alternativě muzea, respektive galerijního parku podobného Parku paměti v Budapešti a jeho protějšcích v dalších zemích bývalého východního bloku, kde by byly výtvarné objekty uchovány. Celospolečenský zájem je zatím nepatrný. „Neviditelné“ a nechráněné výtvarné objekty jsou likvidovány nejen zásahy vandalů, ale především revitalizačními úpravami veřejného prostoru správou obce a soukromníky, jimž výtvarné objekty připadli do vlastnictví s koupí nemovitosti. Bohužel i v průběhu sepisování této práce zmizela řada plzeňským realizací.

V posledních letech se však objevují jedinci, často zástupci mladé generace nezasažené 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.



## 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.

**PRAMENY A LITERATURA****Archivní prameny**Státní oblastní archiv

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

#### Stavební archiv města Plzně Odboru stavebně správního magistrátu města Plzně

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

#### **Citované publikace**

##### ***Monografie***

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.

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

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

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

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

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

- JIRŮK, 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. ISBN 978-80-87164-04-4.
- KORANDA, Jiří. *Památník národního osvobození v Plzni*. Plzeň: Karel Veselý, 1999. ISBN 80-901439-9-7.
- KUČA, Karel. *Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku. V. díl, Par-Pra*. Praha: Libri, 2002. ISBN 80-7277-039-X.
- KYDLÍČEK, Jiří. *Tvořivá léta*. Plzeň: Stavoprojekt, 1974.
- MUSIL, Jiří. *Lidé a sídliště*. Praha: Svoboda, 1985.
- PETIŠKOVÁ, Tereza. *Československý socialistický realismus 1948-1958*. Praha : Gallery, 2002. ISBN 0-86010-61-9.
- PODLESNÁ, Taťána. *Umění v občanské společnosti*. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, 2011. ISBN 978-80-7414-378-6.
- 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. ISBN 80-7088-016-3.
- 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*. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1982.
- RAIMANOVÁ, Ivona. *Socha a město Liberec 1969*. Liberec: Spacium, 2008. ISBN 978-80-87213-00-1.
- RAZETTO, Francesco, Tereza PETIŠKOVÁ. *Socialistický realismus Československo 1948-1989*. Praha: Nadační fond Eleutheria, 2008. ISBN 978-80-254-3382-9.
- SEDLÁKOVÁ, Radomíra. *Sorela, česká architektura padesátých let*. Praha: Národní galerie v Praze, 1994. ISBN 80-7035-066-0.

- STRAKOŠ, Martin. *Nová Ostrava a její satelity*. Ostrava: Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Ostravě, 2010. ISBN 978-80-85034-60-8.
- SÝKORA, Miloslav. *Plzeň 1945-1985 : 40 let socialistické výstavby měst*. Plzeň: Stavoprojekt, 1985.
- ŠŤASTNÁ, Marie. *Socha ve městě*. Ostrava: EN FACE, 2008. ISBN 978-80-7368-587-4.
- ŠTĚPÁN, Petr. *Ozvěny kubismu*. Hořice na Šumavě: České muzeum výtvarného umění v Praze, 2000. ISBN 80-7056-079-7.
- 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.
- ZACHYSTAL, Miloš. *Základní výtvarné kategorie architektonické kompozice*. Praha: České vysoké učení technické v Praze, 1965.
- ZELINSKÝ, Miroslav. *Texty a obrazy*. Ostrava: Protimluv, 2007. ISBN 978-80-904049-0-8.
- ZEMAN, Lubomír. *Architektura socialistického realismu v severozápadních Čechách*. Ostrava: Národní památkový ústav, 2008. ISBN 978-80-85034-40-0.

### **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.
- JINDRA, Petr. Sdružení západočeských výtvarných umělců v Plzni 1925 – 1951. In *Umění českého západu : sdružení západočeských výtvarných umělců v Plzni 1925-1951*. Ústí nad Labem: Arbor vitae, 2010. s. 27-66.
- JINDRA, Petr. Výtvarná kultura v Plzni v první čtvrtině 20. století. In *Umění českého západu : sdružení západočeských výtvarných umělců v Plzni 1925-1951*. Ústí nad Labem: Arbor vitae, 2010. s. 7-26.
- KAROUS, Pavel. Morfologie unavené moderny. In *Vetřelci a volavky*, Praha: Arbor vitae v Řevnicích, 2013. s. 13-16.

- KAROUS, Pavel. Obrazová část. In *Vetřelci a volavky*. Praha: Arbor vitae v Řevnicích, 2013, s. 13-412.
- 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/2) 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. 1994. 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.
- MARCUSE, Peter. Ohrožení veřejně využívaného prostoru v době stagnace měst. In *Architektura a veřejný prostor*. Praha: Zlatý řez, 2012. s. 44-57.
- 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. Monumentální umění čtyřicátých let. In *Dějiny českého výtvarného umění (V) 1939/1958*. Český Těšín: Academia, 2005. s. 197-205.
- 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/2) 1958/2000*, Český Těšín: Academia, 2007. s. 447-459.
- ŠETLÍK, Jiří. Léta sedmdesátá a osmdesátá. In *Dějiny českého výtvarného umění (VI/2) 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. s. 153-158.

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

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

### ***Seriály***

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 1972*, Brno: DÍLO, podnik Českého fondu výtvarného umění, odd. propagace, 1972.

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 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 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.
- 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.
- MŘÁZ, Bohumír. *Výtvarné umění, Výtvarné realizace v naší architektuře*, 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.



- 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, s. 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.

### Seznam internetových zdrojů

- Curriculum vitae, Hanzalek* [on-line]. Dostupné z <http://hanzalek.com/curriculum.html> [cit. 1. 4. 2014].
- FIŠER, Marcel. *Alois Sopr, Amfion* [on-line]. Dostupné z <http://www.socharstvi.info/realizace/amfion/> [cit. 18. 3. 2014].

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

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

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

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

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

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

## SEZNAM PŘÍLOH

- PŘÍLOHA č. 1** - *Památník československo-sovětského přátelství* od Rudolfa Svobody z roku 1981 s plastikou *Vděčná vlast* od Rudolfa Svobody z roku 1985 na místě bývalého *Pomníku generalissima J. V. Stalina* od Josefa Malejovského z roku 1953 (obrázek vpravo dole).
- PŘÍLOHA č. 2** - sochy *Hutník* a *Železničář* od Ladislava Nováka z roku 1956
- PŘÍLOHA č. 3** - reliéf čtyř pracovníků s elektřinou od Otokara Waltera
- PŘÍLOHA č. 4** - historizující umělecké artefakty sorely použité v architektuře nejstarších plzeňských obytných souborů *Slovany* a *Jižní předměstí*
- PŘÍLOHA č. 5** - otevřené divadlo od kolektivu architektů vedeného Stanislavem Štruncem
- PŘÍLOHA č. 6** - sousoší *Rodina* od Břetislava Holakovského z roku 1957
- PŘÍLOHA č. 7** - fontána od Jaroslava Votlučky z roku 1960
- PŘÍLOHA č. 8** - domovní zmazení od Břetislava Holakovského, Miloslava Holého, Jindřicha Jiší, Josefa Šteffela a Olgy Umlaufové z let 1960 až 1962
- PŘÍLOHA č. 9** - skulptury a skulpturální stěna od Klementa Štíchy, Františka Pavlase a Zdeňka Jílka
- PŘÍLOHA č. 10** - *Památník obětem fašismu a válek* od Slavoje Nejdla z roku 1967
- PŘÍLOHA č. 11** - socha *Karbon* od Františka Pacíka z roku 1966
- PŘÍLOHA č. 12** - socha *Sloup* od Františka Pacíka z roku 1967
- PŘÍLOHA č. 13** - mramorová fontána od Františka Pacíka z roku 1969
- PŘÍLOHA č. 14** - socha *Vzrůst* od Zdeňka Jílka z roku 1966
- PŘÍLOHA č. 15** - socha Zdeňka Jílka z 60. let
- PŘÍLOHA č. 16** - socha Zdeňka Jílka z 60. let
- PŘÍLOHA č. 17** - socha *Uzdravená* od Jiřího Hanzálka z roku 1963
- PŘÍLOHA č. 18** - sousoší *Matka a dítě* od Jiřího Hanzálka
- PŘÍLOHA č. 19** - sousoší *Medvědi* od Břetislava Holakovského z roku 1964
- PŘÍLOHA č. 20** - socha *Energie* od Břetislava Holakovského z roku 1966
- PŘÍLOHA č. 21** - sousoší *Hokejisté* od Vítězslava Eibla
- PŘÍLOHA č. 22** - *Pomník padesátého výročí založení KSČ* od Aloise Sopra z roku 1971
- PŘÍLOHA č. 23** - *Pomník Bedřicha Smetany* od Aloise Sopra z roku 1978
- PŘÍLOHA č. 24** - sousoší *Život v míru* od Aloise Sopra z roku 1981
- PŘÍLOHA č. 25** - kovové reliéfy od Aloise Sopra
- PŘÍLOHA č. 26** - socha *Amfion* od Aloise Sopra z roku 1977
- PŘÍLOHA č. 27** - objekt z dusaného betonu od Aloise Sopra z roku 1982
- PŘÍLOHA č. 28** - socha *Dělnická síla* od Břetislava Holakovského z roku 1972
- PŘÍLOHA č. 29** - socha *Květ vědění* od Břetislava Holakovského z roku 1972
- PŘÍLOHA č. 30** - socha *Vitání* od Břetislava Holakovského z roku 1974
- PŘÍLOHA č. 31** - socha *Zeměkoule (Koule-Hvězda)* od Břetislava Holakovského z roku 1985

- PŘÍLOHA č. 32** - socha *Kosmonaut (Astronaut)* od Břetislava Holakovského z roku 1989
- PŘÍLOHA č. 33** - sousoší *Jaro – léto – podzim – zima* od Břetislava Holakovského z roku 1986
- PŘÍLOHA č. 34** - socha *Kluk s pišťalkou* od Zdeňka Jílka z roku 1983
- PŘÍLOHA č. 35** - reliéfní stěna od Zdeňka Jílka
- PŘÍLOHA č. 36** - sousoší *Radost ze života (Rodina)* od Zdeňka Jílka z roku 1984
- PŘÍLOHA č. 37** - socha *Dívka u pramene* od Zdeňka Jílka z roku 1985
- PŘÍLOHA č. 38** - areál Fakultní nemocnice Lochotín: socha *Matka s kočárkem (Mír)* od Jaroslava Šindeláře (vlevo nahoře), socha *Pozdrav životu* od Zdeňka Jílka z roku 1985 (vlevo dole)
- PŘÍLOHA č. 39** - kamenná kašna *Radost z léta* od Zdeňka Jílka z roku 1987
- PŘÍLOHA č. 40** - keramický reliéf *Západní Čechy* od Zdeňka Jílka a Klementa Štíchy
- PŘÍLOHA č. 41** - sousoší *Skupina s dítětem* od Ladislava Fládra z roku 1975
- PŘÍLOHA č. 42** - sousoší *Žena a dítě* od Ladislava Fládra z roku 1976
- PŘÍLOHA č. 43** - sousoší *Sedící žena a dítě* od Ladislava Fládra z roku 1984
- PŘÍLOHA č. 44** - *Památník budovatelům* od Ladislava Fládra z roku 1986
- PŘÍLOHA č. 45** - sousoší *Tančící děti* od Václava Lokvence z roku 1970
- PŘÍLOHA č. 46** - kovový reliéf od Lumíra Topinky
- PŘÍLOHA č. 47** - keramický obraz od Miloše Franče z roku 1974
- PŘÍLOHA č. 48** - keramické reliéfy od Jaroslava Veseláka a Klementa Štíchy z roku 1977
- PŘÍLOHA č. 49** - sousoší *Věda a technika* od Jaroslava Veseláka z roku 1979
- PŘÍLOHA č. 50** - socha *Plavec* od Jaroslava Veseláka z roku 1985
- PŘÍLOHA č. 51** - sousoší *Mláďi* od Jaroslava Veseláka z roku 1986
- PŘÍLOHA č. 52** - sousoší *Rodina* od Jaroslava Veseláka z roku 1987
- PŘÍLOHA č. 53** - kamenná kašna od Jaroslava Veseláka z roku 1986
- PŘÍLOHA č. 54** - návrh umístění sochy od Jaroslava Veseláka z roku 1992
- PŘÍLOHA č. 55** - socha *Probuzení* od Jaroslava Bockera z roku 1975
- PŘÍLOHA č. 56** - kamenná plastika k fontáně z roku 1977 od Karla Němce z roku 1975
- PŘÍLOHA č. 57** - reliéfy *Energie a Vesmír* od Karla Němce z roku 1977
- PŘÍLOHA č. 58** - sousoší *Děti na houpacím koni* od Karla Němce z roku 1981
- PŘÍLOHA č. 59** - kovová fontána od Ivana Tichého z roku 1978
- PŘÍLOHA č. 60** - socha od Ivana Tichého z roku 1978
- PŘÍLOHA č. 61** - šamotové reliéfy od Františka Pavlase
- PŘÍLOHA č. 62** - plastika od Františka Pavlase z roku 1980
- PŘÍLOHA č. 63** - šamotové reliéfy od Františka Pavlase
- PŘÍLOHA č. 64** - keramická dělicí stěna od Františka Pavlase
- PŘÍLOHA č. 65** - plastika od Františka Pavlase z roku 1974

- PŘÍLOHA č. 66** - reliéf od Jaroslava Pleskala a Savvase Vojatzoglu z roku 1977
- PŘÍLOHA č. 67** - reliéf a figury od Jaroslava Pleskala a Savvase Vojatzoglu z roku 1980
- PŘÍLOHA č. 68** - plastika *Život v míru* od Jaroslava Pleskala a Savvase Vojatzoglu z roku 1986
- PŘÍLOHA č. 69** - kovová kašna od Jaroslava Šindeláře
- PŘÍLOHA č. 70** - keramické reliéfy od Olbrama Zoubka a Jaroslava Votlučky z roku 1975
- PŘÍLOHA č. 71** - mozaika od Jaromíra Rybáka z roku 1978
- PŘÍLOHA č. 72** - socha od Ivana Jilemnického z roku 1981
- PŘÍLOHA č. 73** - kovová plastika od Miroslavy Kasalické z roku 1983
- PŘÍLOHA č. 74** - neidentifikovaná díla

## PŘÍLOHY

## PŘÍLOHA Č. 1



*Památník československo-sovětského přátelství a Pomník generalissima J. V. Stalina*  
(vpravo dole – obr. C) – Anglické nábřeží

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

Obr. C – Zdroj: FIŠER, Marcel. *Josef Malejovský, Pomník Josifa Vissarionoviče Stalina* [on-line]. Dostupné z <http://www.socharstvi.info/realizace/amfion/> [cit. 18. 3. 2014].

PŘÍLOHA Č. 2



*Hutník a Železničář – hala Hlavního nádraží*

PŘÍLOHA Č. 3



Reliéf čtyř pracovníků s elektřinou – Sedláčkova ulice



## PŘÍLOHA Č. 4



Historizující umělecké artefakty sorely použité v architektuře

Obr. A – Francouzská třída (štuk na obytném domě) a Slovanská alej (sgrafita na budově školy)

Obr. B – Schwarzova ulice (reliéf na budově školy)

## PŘÍLOHA Č. 5



Otevřené divadlo – park Přátelství

Obr. A – Zdroj: SÝKORA, Miloslav. Problém občanské vybavenosti v Plzni. *Architektura ČSR: časopis svazu architektů ČSSR*, 1967, roč. XXVI, č. 6, s. 337-340, s. 338

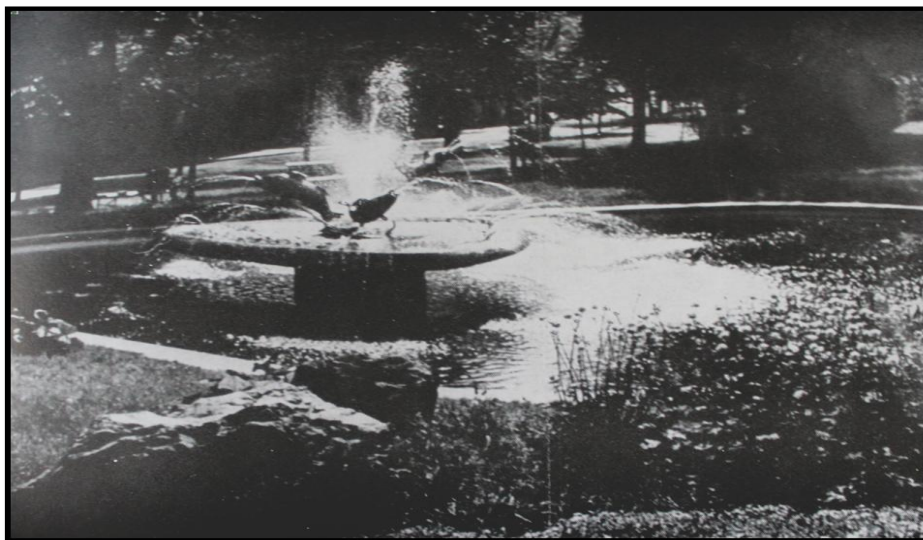
Obr. B – Zdroj: Tamtéž, s. 339

PŘÍLOHA Č. 6



Sousoší *Rodina* – Jugoslávská ulice

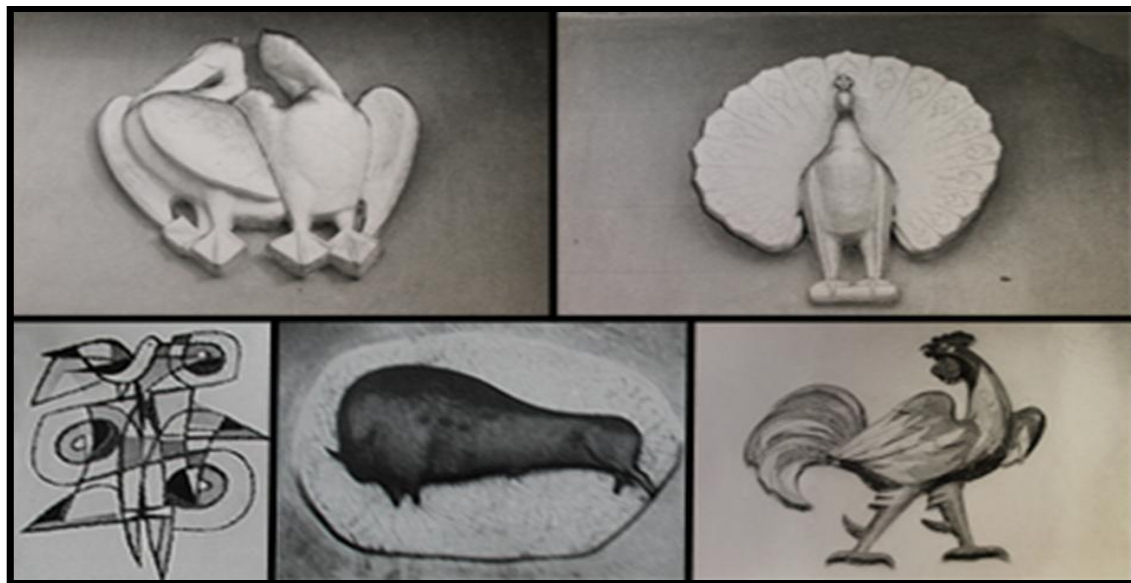
PŘÍLOHA Č. 7



Fontána – Smetanovy sady (zaniklá)

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

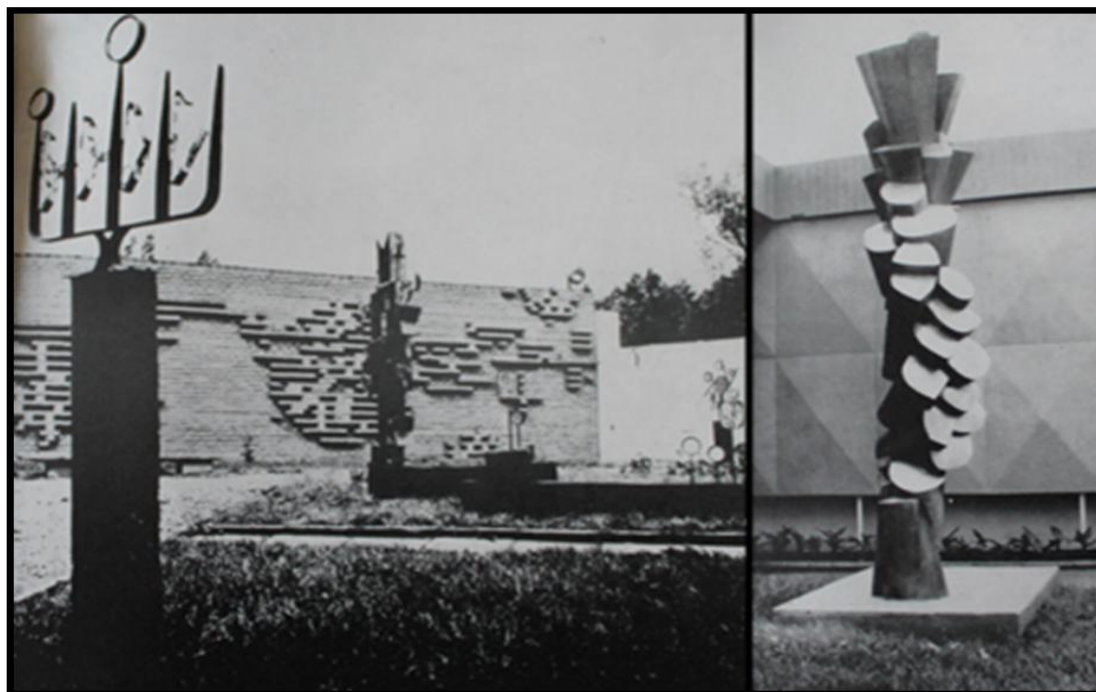
## PŘÍLOHA Č. 8



Domovní znamení (zaniklá)

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

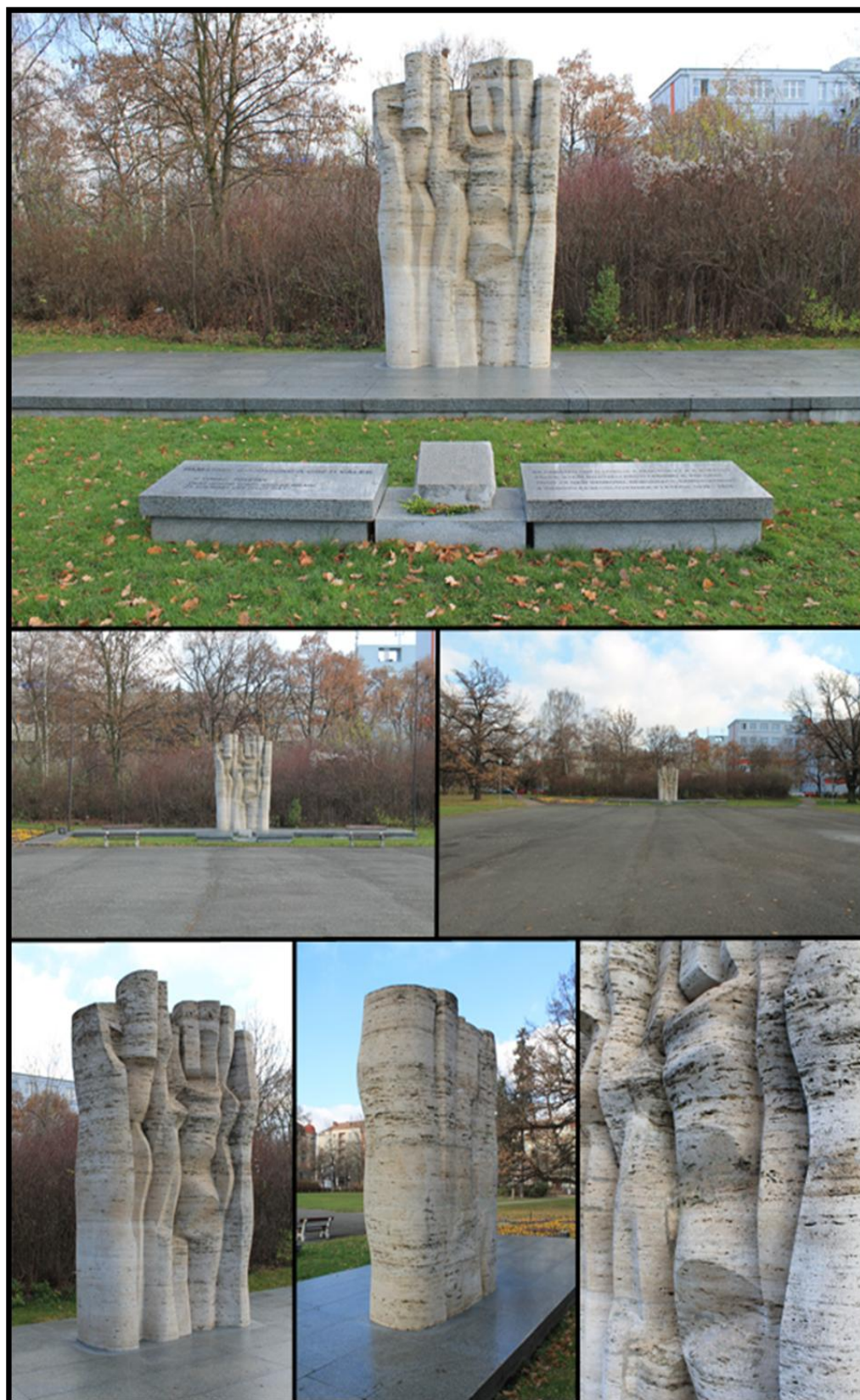
## PŘÍLOHA Č. 9



Skulptury a skulpturální stěna (zaniklá)

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

PŘÍLOHA Č. 10



*Památník obětem fašismu a válek - náměstí Míru*

## PŘÍLOHA Č. 11

Socha *Karbon* – Partyzánská ulice

## PŘÍLOHA Č. 12

Socha *Sloup* – Blatenská ulice

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

PŘÍLOHA Č. 13



Fontána – ulice Luďka Pika

## PŘÍLOHA Č. 14

Socha *Vzrůst* – ulice Na Dlouhých

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

## PŘÍLOHA Č. 15



Socha (zaniklá)

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



PŘÍLOHA Č. 16



Socha – Masarykova ulice

## PŘÍLOHA Č. 17

Socha *Uzdravená* – Francouzská třída

## PŘÍLOHA Č. 18

Sousoší *Matka a dítě* – Francouzská třída

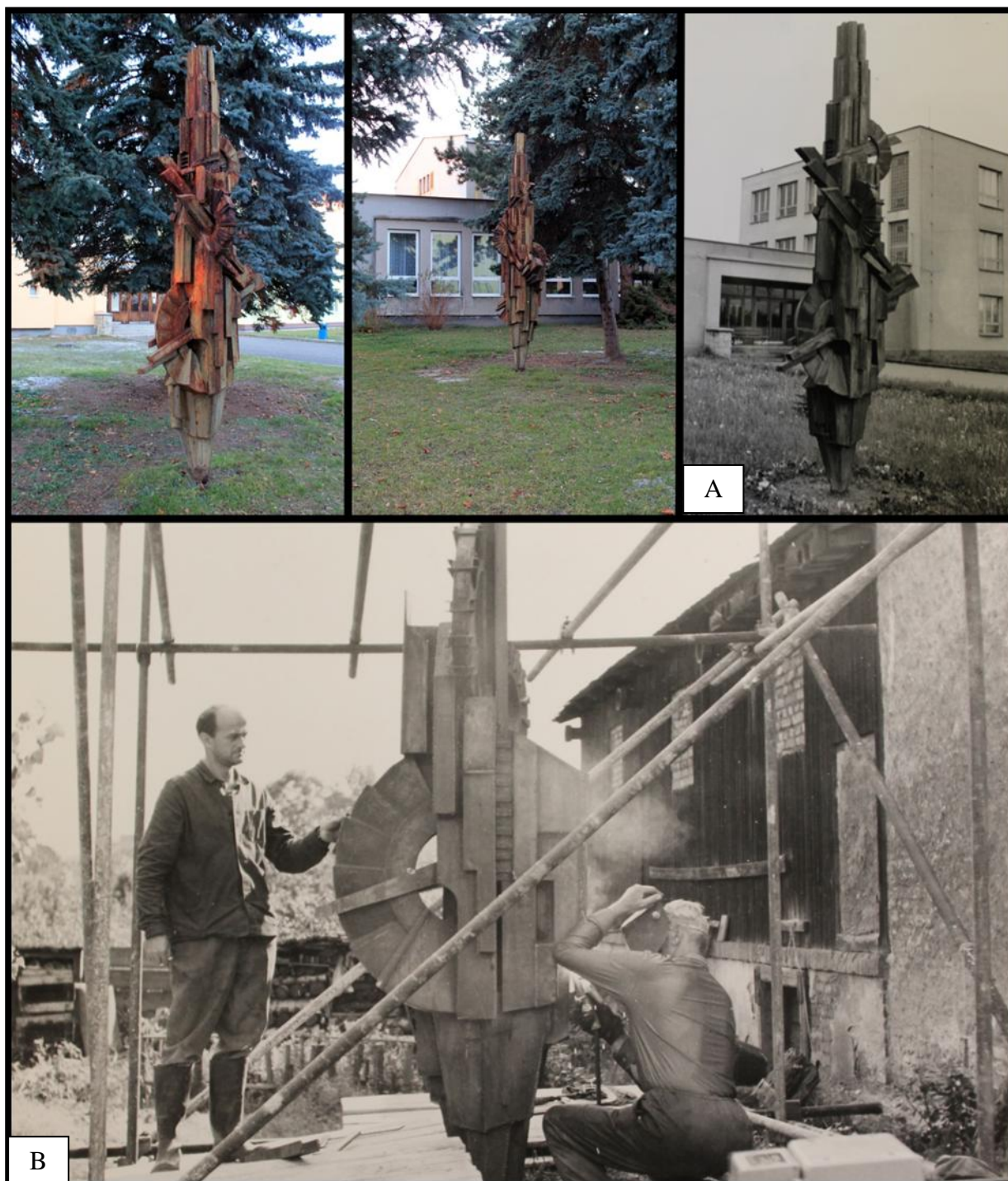
Obr. A - Zdroj: SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 3. *Za kulturu životního prostředí, plzeňští architekti k 50. výročí KSČ.*

## PŘÍLOHA Č. 19

Sousoší *Medvědi* – areál ZOO

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

## PŘÍLOHA Č. 20

Socha *Energie* – Vejprnická ulice

Obr. A, B - Zdroj: SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2 a 3. Fotodokumentace 1960-1990.

## PŘÍLOHA č. 21

Sousoší *Hokejisté* – Doudlevecká ulice

Obr. A - Zdroj: SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 3. *Za kulturu životního prostředí, plzeňští architekti k 50. výročí KSC.*

## PŘÍLOHA Č. 22



*Pomník padesátého výročí založení KSČ – Sirková ulice*

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

PŘÍLOHA Č. 23



*Pomník Bedřicha Smetany – Smetanovy sady*

PŘÍLOHA Č. 24



*Sousoší Život v míru – Sokolovská ulice*

PŘÍLOHA č. 25



Reliéfy – Americká ulice



## PŘÍLOHA č. 26

Socha *Amfion* – Lidická ulice

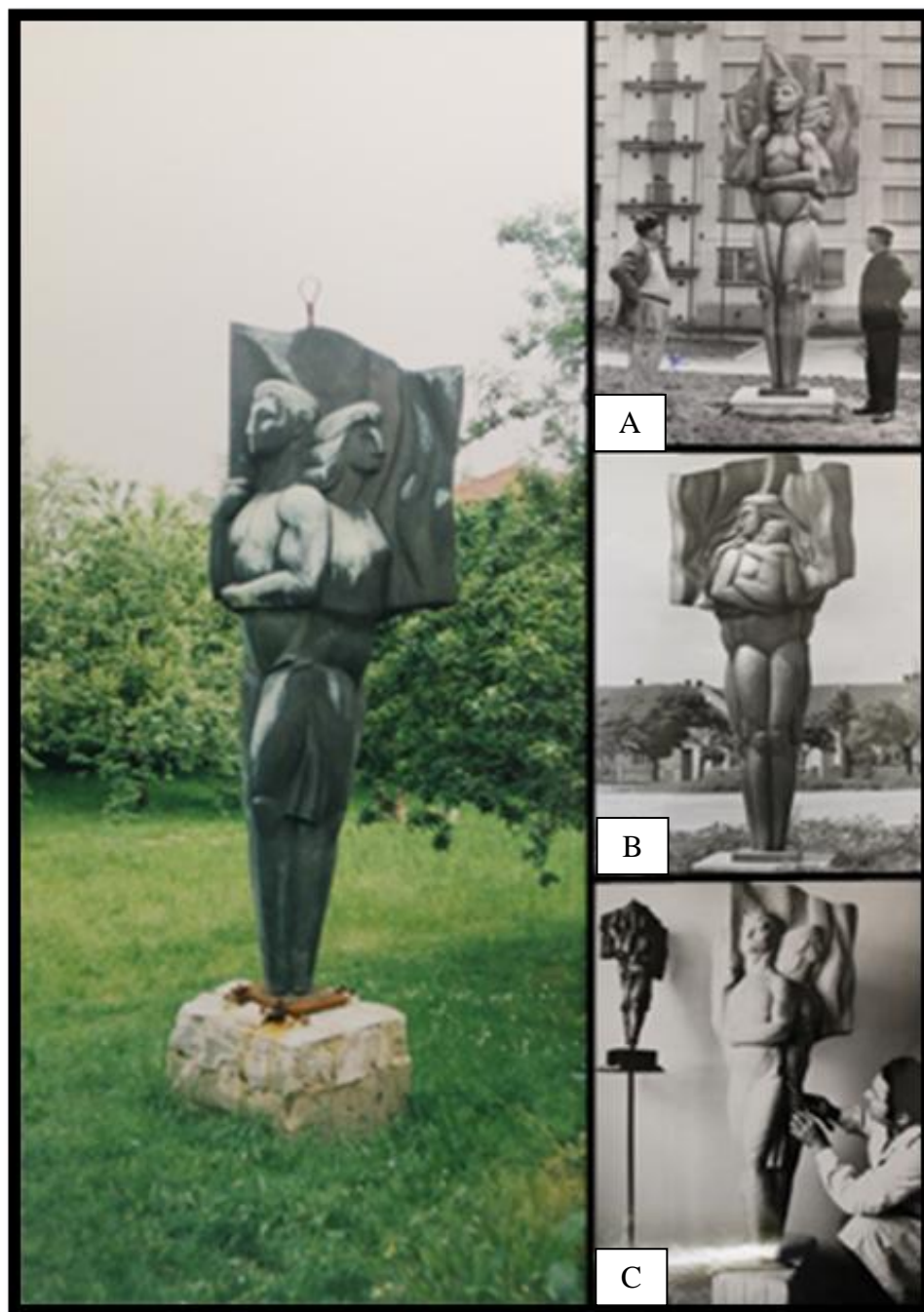
## PŘÍLOHA č. 27



Objekt z dusaného betonu – Karlovarská třída

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

## PŘÍLOHA č. 28



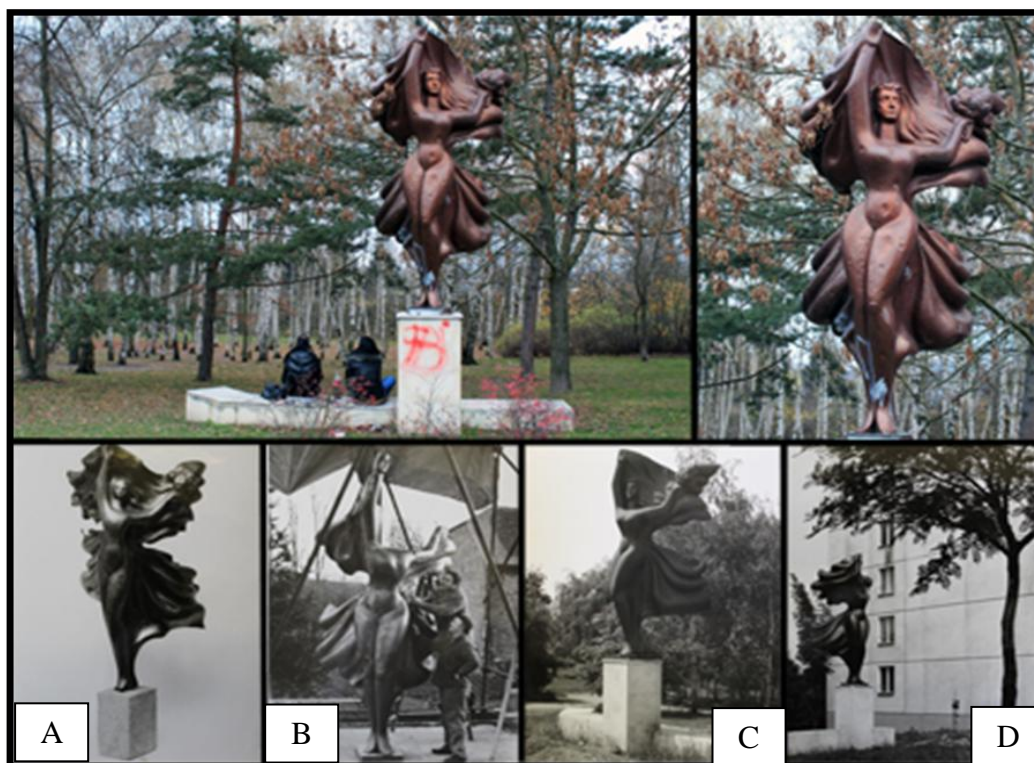
Socha *Dělnická síla* – Masarykova ulice (dnes v soukromém majetku autora)

Obr. A, B, C - Zdroj: SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2 a 3. Fotodokumentace 1960-1990.

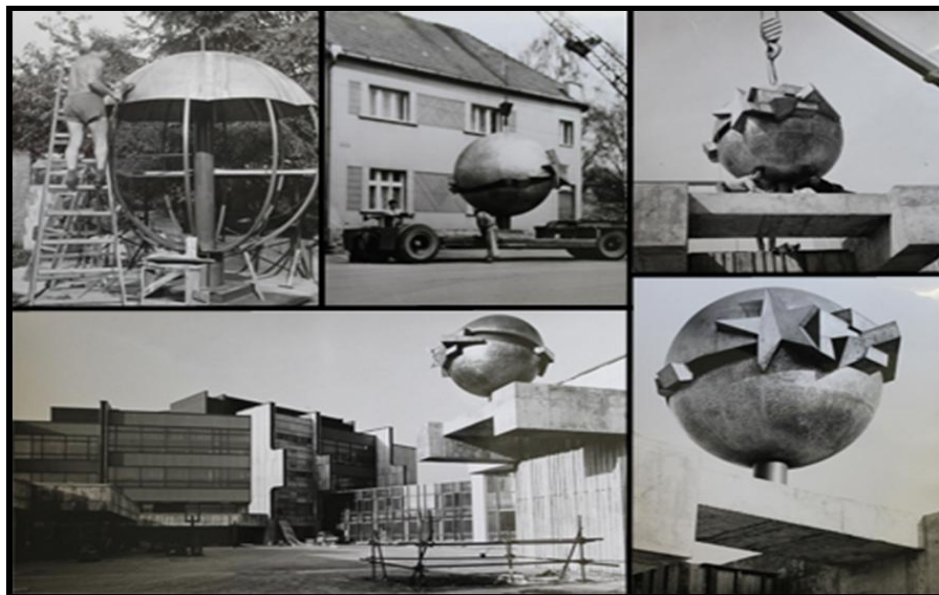
## PŘÍLOHA č. 29

Socha *Květ vědění* – Doubravka (dnes neexistuje)SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2 a 3. *Fotodokumentace 1960-1990.*

## PŘÍLOHA č. 30

Socha *Vítání* – park V HomolkáchObr. A, B, C, D - Zdroj: SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2 a 3. *Fotodokumentace 1960-1990.*

## PŘÍLOHA Č. 31

Socha *Zeměkoule* – Denisovo nábřeží (odstraněno)

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

## PŘÍLOHA Č. 32

Socha *Kosmonaut* – Studentská ulice (nebyla realizována)

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

## PŘÍLOHA Č. 33



Sousoší *Jaro – léto – podzim* – Žlutická ulice

Obr. A, B, C, D - Zdroj: SOA Plzeň, fond PP Holakovský, č. kartonu 2 a 3. Fotodokumentace 1960-1990.

## PŘÍLOHA Č. 34



Socha *Kluk s píšťalkou* – Komenského ulice

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

PŘÍLOHA č. 35



Reliéfni stěna – Pražská ulice

PŘÍLOHA č. 36



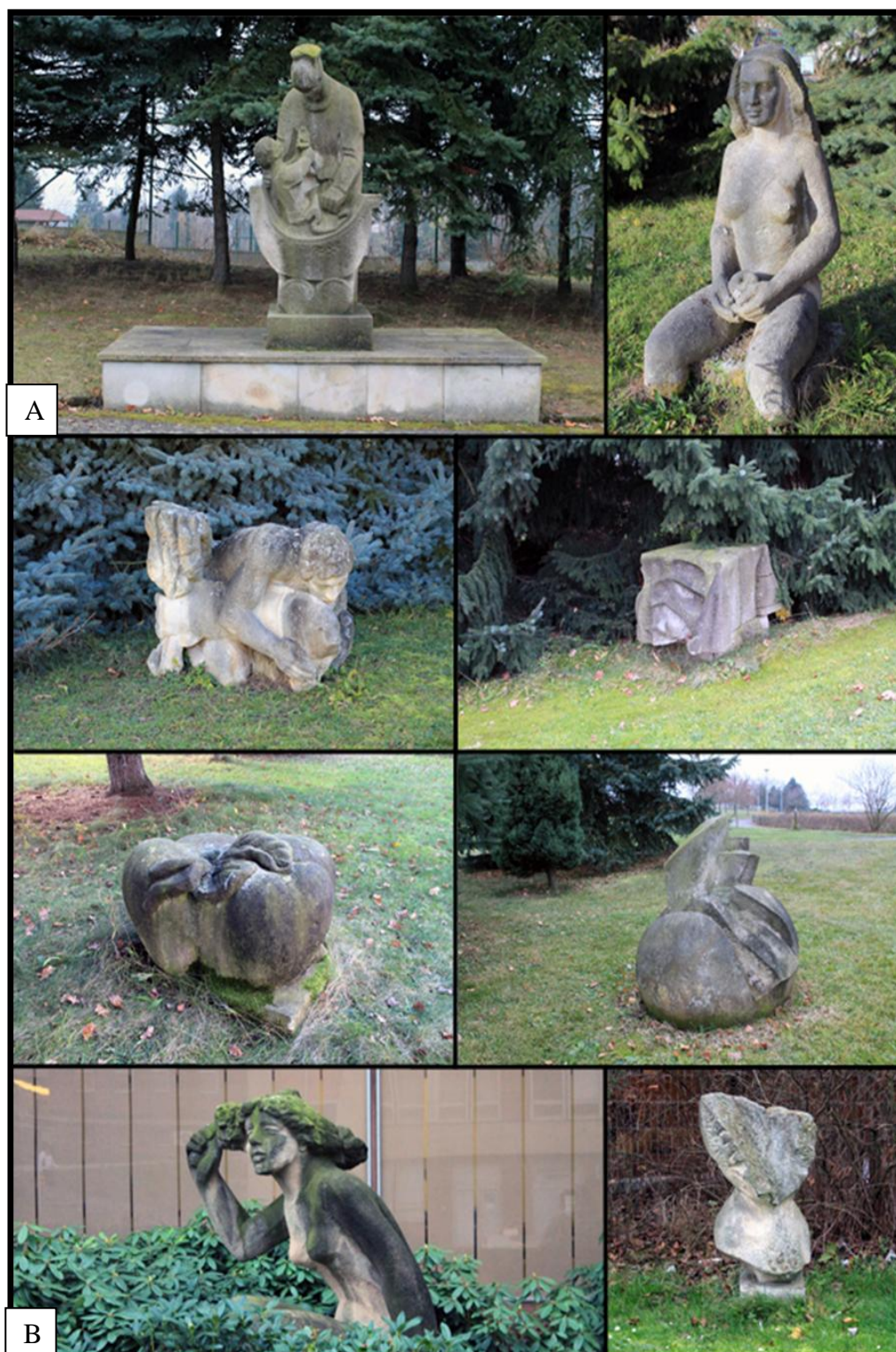
Sousoší *Radost ze života* – Skupova ulice

PŘÍLOHA Č. 37



*Socha Dívka u pramene* – areál nemocnice Privamed

## PŘÍLOHA Č. 38



Areál Fakultní nemocnice Lochotín

Obr. A: socha *Matka s kočárkem*Obr. B: socha *Pozdrav životu*

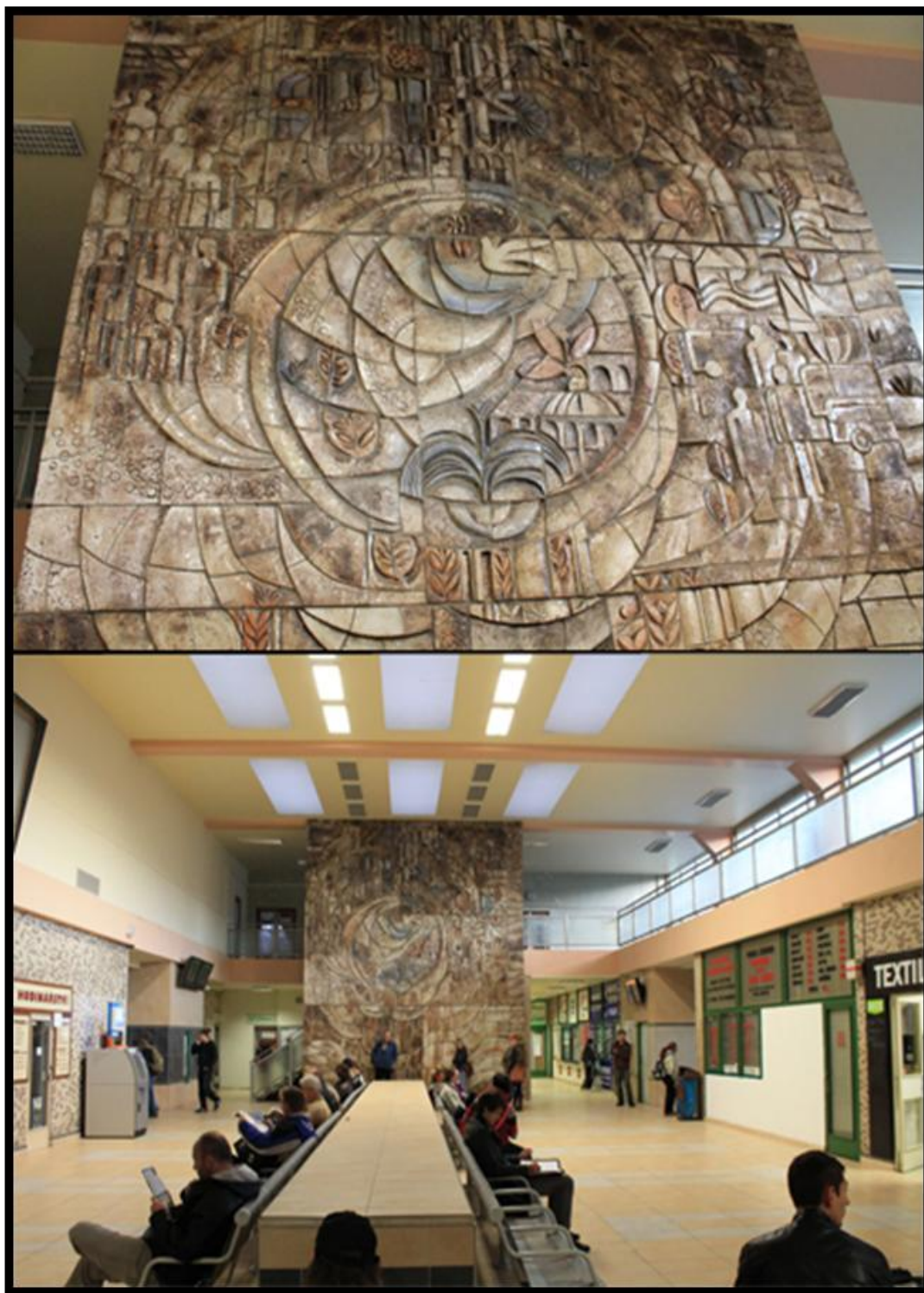


PŘÍLOHA č. 39



Kamenná kašna *Radost z léta* – Západní ulice

PŘÍLOHA Č. 40



Keramický reliéf *Západní Čechy* – hala Centrálního autobusového nádraží

## PŘÍLOHA Č. 41



Sousoší *Skupina s dítětem* – ulice Nade Mží

Obr. A - Zdroj: HEJDUK, Pavel. *Fládr / sochy*. Plzeň: Západočeská krajská organizace Svazu českých výtvarných umělců, 1983. nestr.

## PŘÍLOHA Č. 42



Sousoší *Žena a dítě* – ulice Terezie Brzkové

PŘÍLOHA Č. 43



Sousoší *Sedící žena a dítě* – Gerská ulice

PŘÍLOHA Č. 44

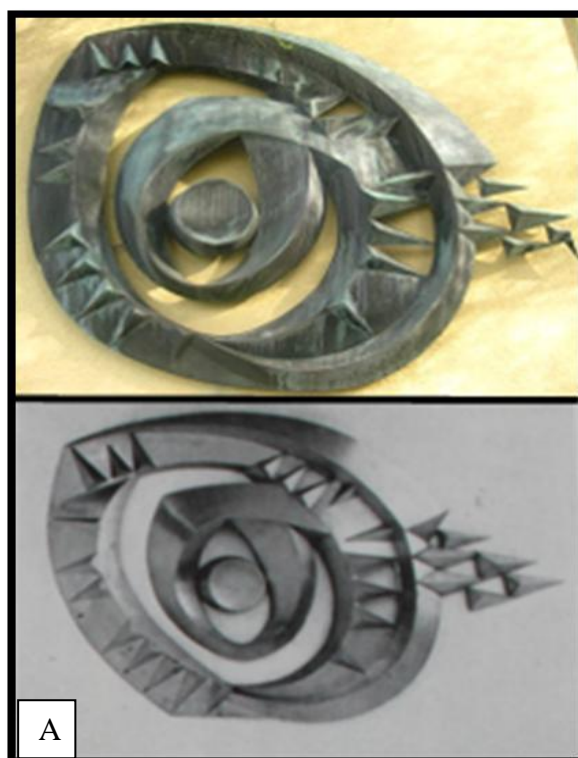


*Památník budovatelům* – Kaznějovská ulice

## PŘÍLOHA Č. 45

Sousoší *Tančící děti* – Staniční ulice

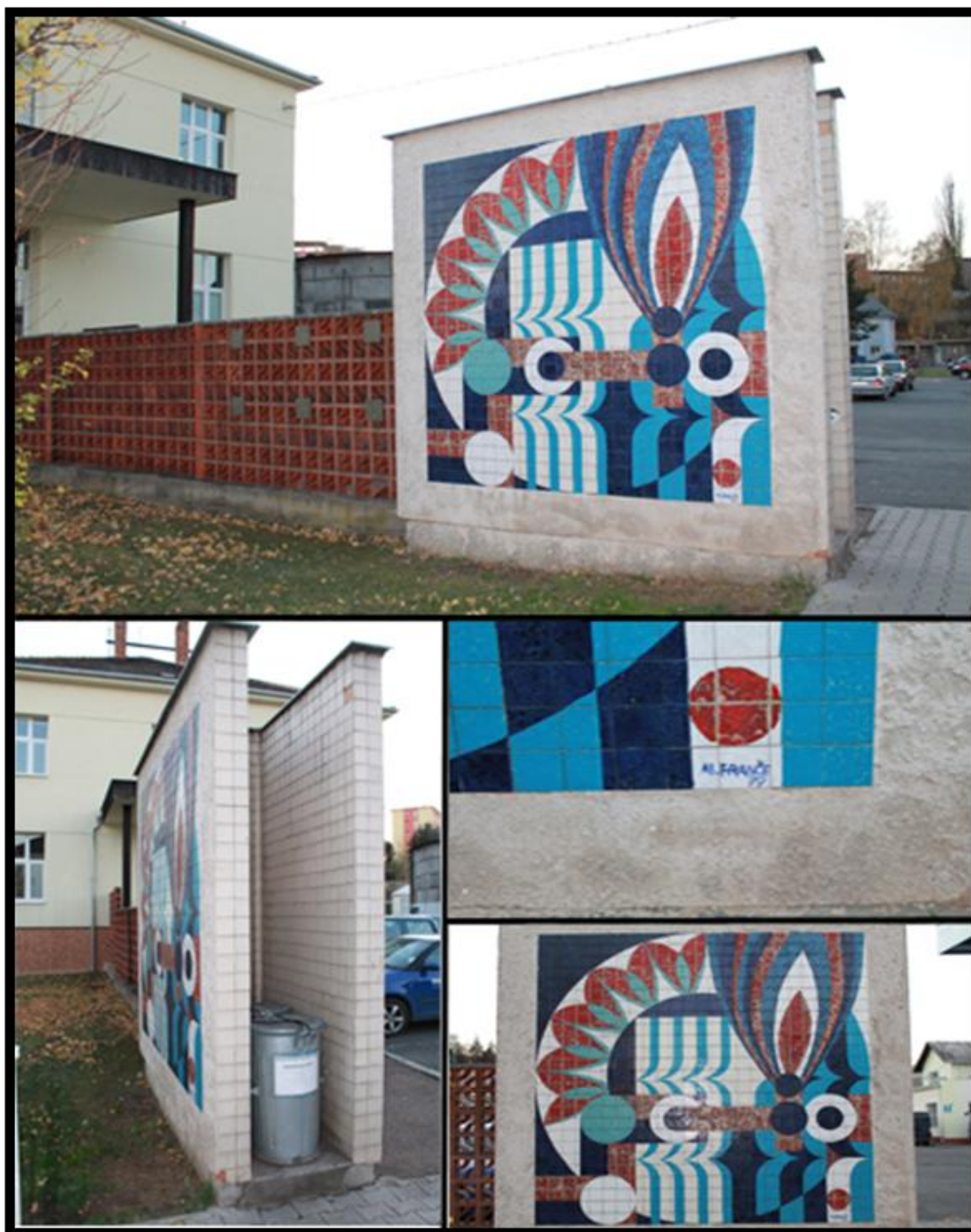
## PŘÍLOHA Č. 46



Kovový reliéf – Mohylová ulice

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

PŘÍLOHA č. 47



Keramický obraz – Doudlevecká ulice

PŘÍLOHA Č. 48



Keramické reliéfy – podchod v Tylově ulici (odstraněno roku 2014)

## PŘÍLOHA Č. 49

Sousoší *Věda a technika* – ulice Karla Steinera

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



PŘÍLOHA Č. 50



Socha *Plavec* – Koterovská ulice

PŘÍLOHA Č. 51



Sousoší *Mládí* – Bolevecká ulice

PŘÍLOHA č. 52



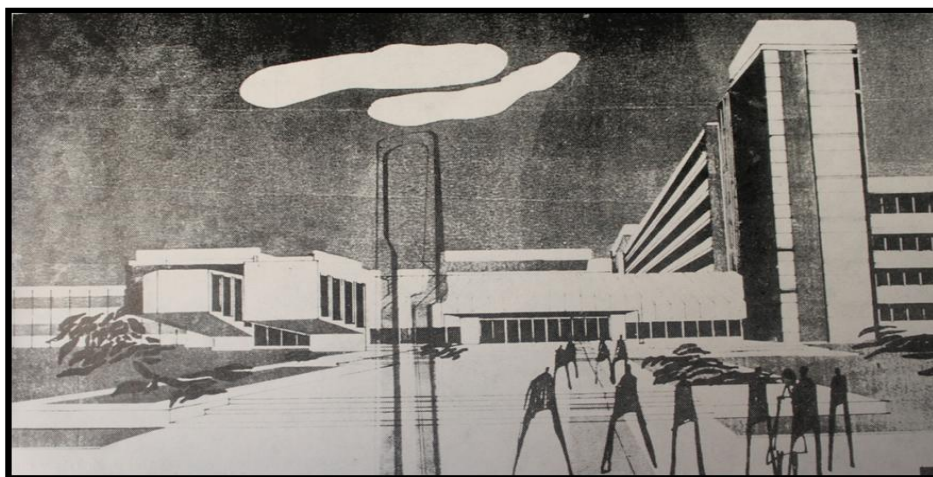
Sousoší *Rodina* – Kralovická ulice

## PŘÍLOHA Č. 53



Kamenná kašna – Smetanovy sady

## PŘÍLOHA Č. 54



Návrh sochy – Univerzitní ulice

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

PŘÍLOHA č. 55



Socha *Probuzení* – Skupova ulice

PŘÍLOHA č. 56



Kamenná plastika k fontáně – ulice Terezie Brzkové

PŘÍLOHA Č. 57



Reliéfy *Energie a Vesmír* – sady Pětatřicátníků

PŘÍLOHA Č. 58



Sousoší *Děti na houpacím koni* – Západní ulice

PŘÍLOHA č. 59



Kovová fontána – ulice Karla Steinera (odstraněno roku 2014)

PŘÍLOHA č. 60



Socha – ulice Terezie Brzkové

PŘÍLOHA Č. 61



Šamotové reliéfy – ulice Karla Steinera

PŘÍLOHA Č. 62



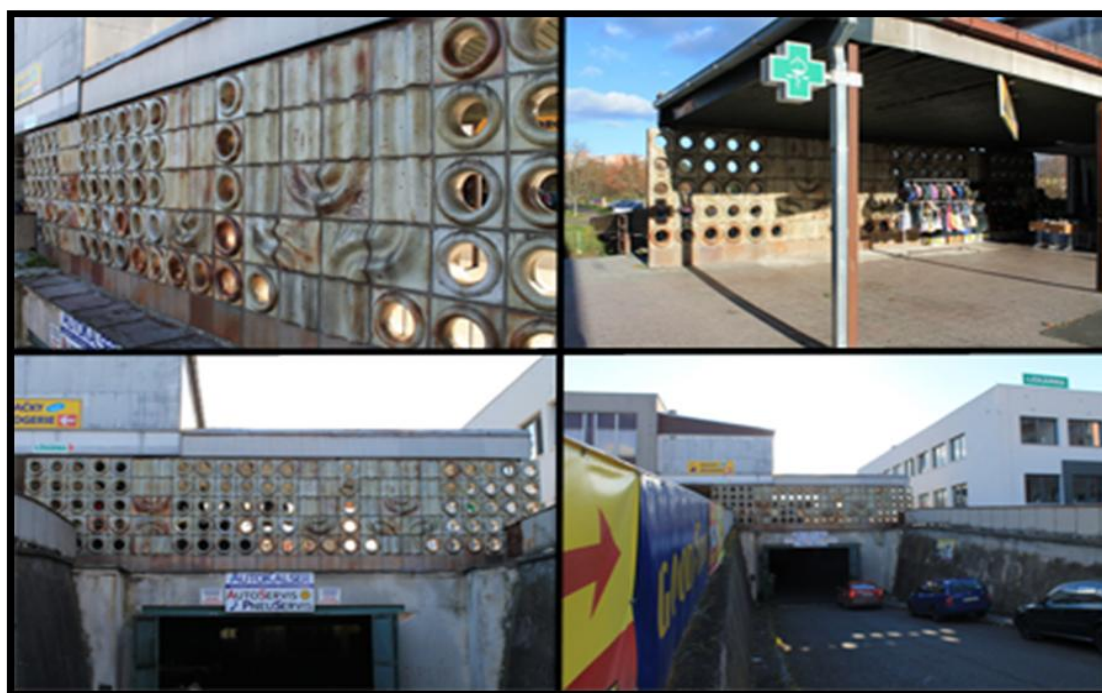
Keramická plastika – Karlovarská třída

PŘÍLOHA Č. 63



Šamotové reliéfy – Skupova ulice

PŘÍLOHA Č. 64



Keramická dělicí stěna – Komenského ulice



PŘÍLOHA Č. 65



Plastika – ulice Ke sv. Jiří

PŘÍLOHA Č. 66



Reliéf – ulice Elišky Krásnohorské

PŘÍLOHA Č. 67



Reliéf a figury – Walterova ulice

PŘÍLOHA Č. 68



Plastika *Život v míru* – Francouzská třída

PŘÍLOHA č. 69



Kovová kašna – sady Pětatřicátníků

PŘÍLOHA č. 70



Keramické reliéfy – ulice Bedřicha Smetany

PŘÍLOHA Č. 71



Mozaika – Karlovarská třída

PŘÍLOHA Č. 72



Socha – Bolevecká ulice

PŘÍLOHA Č. 73



Kovová plastika – Sokolovská ulice

PŘÍLOHA Č. 74



Kovová plastika – Plaská ulice



Socha – Karlovarská třída



Sousoší – ulice Na Dlouhých



Dekoratívni mříž – Komenského ulice



Socha u fontány – Brněnská ulice



Socha – Brněnská ulice